aljadeedmagazine.com
فـكر حـر وإبداع جـديد
الجديد
AL JADEED
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
مايو/أيار 2019 العدد 52

داود عبد السيد
فلسفة السينما

جمال أمازيغي
رحلة أدبية إلى جبال تاساوت في المغرب

ISSN 2057-6005

نهاد الترك

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مقالات نقدية وفكرية وقصص وحوارين الأول مع سينمائي عربي طليعي هو داود عبدالسيد، والثاني مع الكاتب الفرنسي دانييل روندو وعروض للكتب الجديدة ورسائل أدبية.

في العدد ثلاثة ملفات الأول نقدي وإبداعي تحت عنوان "سافو الأمازيغية" وهو حول شخصية أدبية مغربية تنتمي إلى الأمازيغ، هي مريريدة نايت عتيق، التي عاشت في النصف الأول من القرن العشرين، واشتهرت بقصائدها الشعرية. والملف يضم رحلة إلى وادي أزيلال في المغرب حيث عاشت الشاعرة ومقالات عنها من محمد الأشعري، عبدالكريم جويطي، ليبولد سنغور ورونيه أولوج وترجمة لمجموعة من قصائدها. وهو ما يقدم هذه الشخصية التي تحولت إلى أسطورة أدبية في فرنسا، وإلى قضية إشكالية وربما أحجية أدبية في المغرب بفعل الغموض الذي رافق سيرة حياة بائسة لامرأة كانت بائعة هوى، وتحولت إلى شاعرة حاضرة في اللغة الفرنسية بفعل علاقتها بفرنسي هو رونيه أولوج الذي نقل شعرها إلى الفرنسية، ثم اختفت من الوجود، فعندما عاد مترجم شعرها إلى المغرب بحثاً عنها ومعه أناشيدها مطبوعة بالفرنسية لم يعثر لها على أثر.

الملف الثاني في العدد جاء تحت عنوان "مرايا النقاد: هكذا يعترف الشعراء، هكذا تولد الأسئلة" ويتلاقى في هذا الملف عدد من أبرز النقاد العرب، من أجيال مختلفة، ليناقشوا واحدة من أكثر فصول الكتابة الشعرية العربية إثارة للنقاش على مدار أكثر من نصف قرن، ونعني بها قصيدة النثر وقضاياها الفنية، وذلك من خلال الموضوعات التي تطرقت إليها "اعترافات أنسي الحاج" التي بادرت "الجديد" إلى نشرها في عددها المنشور في شهر شباط/فبراير الماضي، وملفه الرئيسي حمل عنوان "أدب الاعتراف". المقالات المنشورة هنا تعكس استجابة نقدية رفيعة المستوى وقوية الدلالة على ما باتت "الجديد" تشكله في الحياة الثقافية العربية من قطب جاذب لأهل الفكر والأدب، للتشاكل النقدي مع ملفاتها والأسئلة الفكرية والنقدية الجريئة التي تتيح تلك الملفات والموضوعات إثارتها والدعوة إلى التفاعل معها، وخلق مناخ يتيح الفرصة للحوار الفكري والسجال النقدي حول جملة كبيرة من القضايا والموضوعات الإشكالية التي طالما تاقت الثقافة العربية إلى استئنافهما، وقد انقطعا خلال العقدين الماضيين خصوصاً بفعل احتجاب منابر ثقافية جادة الواحد بعد الآخر.

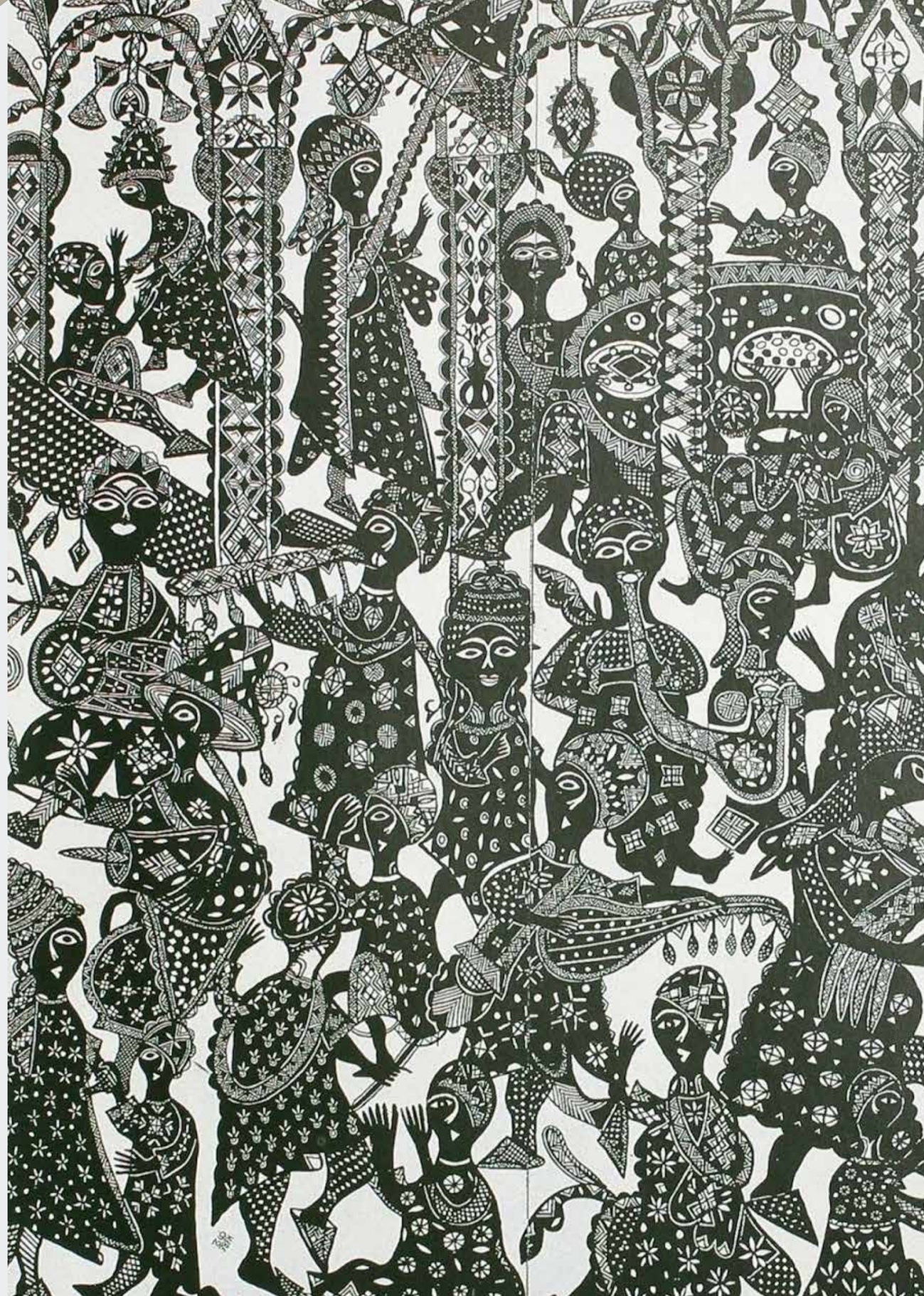
و"الجديد" تترك الباب مفتوحا أمام النقاد والشعراء العرب للخوض في هذا السجال.

الملف الثالث في العدد جاء تحت عنوان "الرواية العربية: ثلاثة مقالات، جدل الروائي والتاريخي". وشارك في عبدالمالك أشهبون، سمية عزام، سعد القرش.

بهذا العدد تواصل الجديد مغامرتها كمنبر ثقافي عربي حر يحتفي بالكتابة الجديدة والفكر الحر ■

المحرر

■ لوحة الغلاف للفنانة فاطمة حسن الفروخ



فاطمة حسن الفروخ

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أزراج عمر، أحمد برقاوي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة،
خطار أبو دياب، أبو بكر العيادي
ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
أمير العمري، مفيد نجم، عواد علي

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أيمن لطفي، إدوارد شهده
إيمان أسامة، الشعيبية طلال، جيهان سليمان
حسام علوم، حسين جمعان، ريما سلمون
سعود عبدالله، طه الصيان، عبدالله الشيخ
عبدالله حماس، فاطمة حسن الفروخ
مجدي ظواهري، نهاد الترك، هبة العكد
هيثم شكور، وليد نظمي

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

فاطمة حسن الفرّوج

المحتويات

العدد 52 - مايو/ أيار 2019

كلمة

قوة الشباب وأيقونات الفكر 4
فرانز فانون ليس مجرد لوحة في شارع ما بعد الاستعمار
نوري الجراح

مقالات

المثقف وأسئلة العصر 6
نبيل دبابش

فوضى المفاهيم وجدل التاريخ 10
عبدالعالي زواغي

ألمعية المفكّر وحلمية الشاعر 96
أحمد برقاوي

ملف/ الرواية العربية

ثلاثة مقالات

جدل الروائي والتاريخي في الرواية العربية 16
عبدالمالك أشهبون

رمزيّة التثليث الروائي 20
سَميّة عزّام

تسعة أعوام من القلق 24
شهادة في ثلاثية روائية
سعد القرش

حوارات

داوُد عبدالسيّد 32
فلسفة السينما

دانييل روندو 128
الكتابة والتغيير

ملف/ سافو الأمازيغية 44

أناشيد مريريدة نايت عتيق

اليمام ينزل من الوادي 46
محمد الأشعري

وادينا صغير والعالم كبير 48
عبدالكريم جويطي

جمال إفريقي 54
ليوبولد سيدار سنغور

فن خشن وبساطة لاذعة 56
رونيه أولوج

شعر

ما يهواه الرجال وتغار منه النساء 70
أغاني تاساوت
مريريدة نايت عتيق

ملف/ مرايا النقاد

هكذا يعترف الشعراء 99
هكذا تولد الأسئلة

هروب الطائر من القفص 100
محمد آيت ميهوب

من اللعنة إلى التسبيح 106
حاتم الصكَر

احتفاء بالموسيقى 110
خلدون الشمعة

قصيدة النثر بوصفها تجربة شخصية 112
فاضل ثامر

الماكر في حفلة اعترافاته 118
فاروق يوسف

ذاكرة القصيدة وذاكرة الناقد 120
مفيد نجم

خارج جدار الإنكار 122
محمد الحجيري

جسر آخر لعبور نهر الشعر 126
أيمن باي

قص

سوقُ القبّعات 28
شميسة غربي

وَردةُ الجنرال 40
بسام المسلّم

المَوْؤُودَةُ 136
عبدالله زمزكي

الوجهُ الضّال 138
سامي حبّاطي

فنون

التجريدي المتمرد ورسام مدينته وابن المعلقات 86
ثلاثة رسامين من السعودية
فاروق يوسف

كتب

الصوفي ونار الحقيقة 142
وليد علاء الدين وروايته «كيميا»
ممدوح فرّاج النّابي

ما يهواه الرجال وتغار منه النساء 148
رشيد الخيون وكتاب يستجلي العقاب الديني بالقتل
هيثم حسين

المختصر

152
كمال بستاني

رسالة باريس

جنس وعِرق ومستعمرات 156
السيطرة على الأجساد من القرن الخامس عشر إلى اليوم
أبوبكر العيادي

الأخيرة

كلام في الكوميديا 160
هل هي دائماً ابنة بيئتها
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي أبريل/نيسان 2019

قوة الشباب وأيقونات الفكر

فرانز فانون ليس مجرد لوحة في شارع ما بعد الاستعمار

هل الجزائر عبر ثلاث رحلات الأولى كانت زيارة حرّة قمت بها خلال العشرية الدامية في التسعينات، واستمرت شهراً ويوماً واحداً، تجولت خلالها في عدد من الولايات الواقعة ما بين وسط الجزائر وأقصى الشرق منها على الحدود مع تونس من بوابتها قالة، في ظل ظروف أمنية مريعة، وكانت ثمرتها غير المخطط لها كتاباً يعتبر اليوم الوثيقة العربية اليتيمة التي وضعت من الداخل الجزائري، ولكونه، أساسا، صاغ صورة ميدانية للعلاقة بين الثقافة والموت في تلك الحقبة السوداء.

خلال تلك الرحلة قمت بإلقاء محاضرات حول الشعر، ونظمت لي أماس شعرية في ولايات عدة، ولقاءات مع محبي الشعر، بعيدا عن مؤسسات السلطة ورعايتها، بجهود شعراء وكتاب شباب احتفوا بي كمشرقي يزورهم في غمرة سنوات الدم، عندما لم يعد يصل إلى الجزائر إلا طائر اللقلق في الربيع.

حمل الكتاب، الذي صدر في مطلع الألفية الثالثة، عنواناً هو «الفردوس الدامي» اشتق من حقيقتين، الأولى ما كانت تشهده الجزائر من نزف بشري أليم، والثانية ما تتمتع به تلك البلاد التي تفوق مساحتها خمس مرات مساحة فرنسا، من جمال طبيعي مذهل.

***

الزيارة الثانية جاءت في منتصف العقد الأول من القرن الحالي واستمرت 10 أيام حافلة باللقاءات مع شخصيات من الوسطين الثقافي والأكاديمي الجزائري ممن هم معنيون بأدب الرحلة بحثاً وتحقيقاً، وذلك تحضيرا لعقد ندوة كبرى في أدب الرحلة ستستقطب إليها لاحقاً نخبة من الأكاديميين والكتاب في الجزائر والعالم العربي، وستنتج بالنسبة إليّ معرفة أكبر بالشمال الإفريقي، على المستوى الثقافي الذي ظل غائباً عن أذهان أهل المشرق، لاعتبارات يردها أهل المغرب العربي إلى ما يسمونه بـ«المركزية المشارقية». وفي ذلك الكثير من الصواب.

بدا لي الفرق كبيراً بين زمني الزيارتين، فشتان بين الزمنين في الوقائع والأحوال؛ في الرحلة الأولى كان الأفق مقفلاً واليأس عميماً والألم يتجول في الشوارع ويقيم في البيوت. وفي الرحلة الثانية، على رغم المصاعب الكثيرة التي كانت ما تزال تطبع حياة السواد الأعظم من الجزائريين، فإن رفّات الأمل بتجاوز المحنة السوداء التي حلّت بالجزائر كانت تغمر صدور الناس.

لا أكتب هذه الكلمة، اليوم، لأصف الفرق بين زمنين انقضيا معا، ولكن لاستعادة طيف من الصور والتداعيات التي أيقظها فيّ مروري في شارع فرانز فانون في المدينة الأكثر جمالاً على شاطيء المتوسط. اسمه الذي أغبطني وجوده على اللوحة في أول الشارع ذي العمارة الكولونيالية الفرنسية، عربون وفاء من ثورة المليون شهيد للطبيب المارتينيكي المساند للثورة بالفكر والعمل في أرض المعركة.

***

ارتبط اسم فرانز فانون عندي بكتابه «معذبو الأرض»، قرأته في صباي الأول، وشكلت قراءة المفكر الفلسطيني الراحل إدوارد سعيد لفانون حافزاً لي في الثمانينات لإعادة قراءته بوعي أشمل، وعمقت المغزى الفكري لهذه الشخصية، ومكانة نصوصه كأمثلة ثرة في حقل دراسات ما بعد الاستعمار. وموضوعة «الآخر».

على أن الأمر بالنسبة إليّ لم يكن مسلماً به، فما معنى أن تسمي شارعاً باسم أيقونة فكرية مكافحة ضد الإستعمار، ثم تسلب أهل الشارع حقهم في أن يتنعموا بالحياة الحرة الكريمة وتسومهم العذاب اليومي في ظل حكم شمولي يرفع يافطات الإشتراكية، ويجعل من المواطنين الأحرار طابوراً من الأسرى وجموعاً من المعذبين.

ردتني هذه التداعيات والتأملات إلى جملة مهمة لفانون تتعلق بخطورة الاستقلال الناقص، استعادها إدوارد سعيد في حوار لي معه دار في أواسط التسعينات وظهر لاحقاً في كتاب لي وكتاب آخر نشره ناقد أميركي، سأنقلها هنا مع تعليقات وإشارات من المفكر الفلسطيني الأميركي: لدى قراءتك النصوص الأخيرة لفانون في كتابه «معذبو الأرض» تجده يعترف صراحة بأنه لا يملك أفكاراً خاصة حول الظواهر التي بدأت تفرزها فترة ما بعد الاحتلال. وكان يرى أنه لا يكفي أن تتحرر الجزائر من الفرنسيين، وإنما يلزمنا ولادة تفكير مختلف لتأسيس مجتمع جديد بعد زوال الاحتلال. والجملة الوحيدة التي قالها فانون في هذا السياق هي ما معناه «لو لم يحصل تغيير في الوعي الاجتماعي، فإن ذلك يعني أن كل العمل الثوري السابق من عنف وإرهاب على سبيل التحرير، لن يكون له أي معنى حقيقي».

لكن إدوارد سعيد يعتقد أن «فانون لم يفهم، أبدا، بعمق المجتمع الإسلامي العربي الذي تنتمي الجزائر إلى فضائه الثقافي». ويرى سعيد أن «فانون يمزج في تحليله بين التفكير الأوروبي (عبر مؤثرات ماركسية ولوكاتشية ووجودية وفرويدية)، والوضع الإفريقي». وفي اعتقاده أن الثائر المارتينيكي «لم ينجح كثيرا في ذلك، لكن أهمية فانون ليست، فقط، في مسألة الاستعمار والتحرر، وإنما في التحليل الدقيق للآخر».

***

هذه التداعيات والخواطر يستدعيها العقل في محاولة لربط ما يجري اليوم بسياقه التاريخي، لإنتاج المعنى الكامل من دلالات التظاهر والاعتصام للشباب الجزائري المطالب بالاستقلال الثاني، في طرقات عرفتها وسلكتها مرارا من شارع ديدوش مراد إلى جامعة بن عكنون، ومن منطقة القصبة القديمة إلى نصب الشهيد، ومن ساحة الأول من أيار، إلى قصر المرادية، ومن الشارع الذي يحمل اسم فرانز فانون إلى مبنى الأرشيف الوطني الذي يحمل اسمه أيضاً، وذلك في ظل مناخين لحقبتين مختلفتين من زمن متصل، لم يبرح الجزائريون يحاولون خلاله الخلاص من نير «النظام الوطني» الذي انقلب على حلم الدولة المستقلة ذات الطابع الديمقراطي، مؤسساً لشمولية عسكرية بددت حلم الاستقلال، ورهنت البلاد إلى مراوحة تاريخية للتطور المجتمعي على كل صعيد، أدت إلى انتشار التفسخ والفساد والجريمة، وفي الخلاصة موات تاريخي لمجتمع حي أغلبيته الساحقة من الشباب.

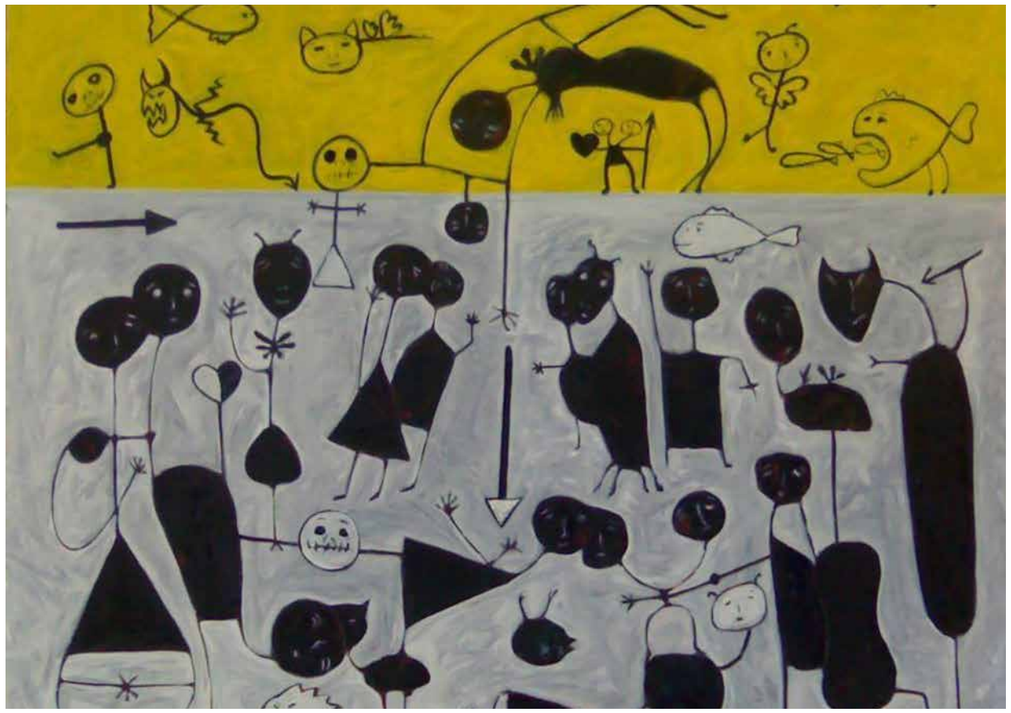
***

ها أنا في الجزائر مجدداً، أعيش مع الجزائريين، ولكن عبر شاشة التلفزيون هذه المرة، لحظة تاريخية فارقة، وعيناي تتجولان في الشوارع والأزقة والساحات نفسها التي بلغتها بقدمي، وتتداعى إلى نفسي الآن الخواطر والاستعادات جراء حركة شخص يصل إلى الجزائر للمرة الأولى ليكتشف بنفسه الجواب عن السؤال المخاتل الذي تردد يومها كثيرا في الإعلام الغربي: (من يقتل من؟) ليصوب من ثم، بنفسه، السؤال، فيصبح: (من الذي يقتل؟) فالضحية معروفة، إنها الجزائريون، ولكن من هم القتلة؟

شخص يسير في شارع المدينة العربية الأكثر سطوعا بتاريخها الكفاحي، الجزائر، بينما هو يخزن في ذاكرته صورة للوحة تحمل اسم فرانز فانون، وتلك العبارة العظيمة: «لو لم يحصل تغيير في الوعي الاجتماعي، فإن ذلك يعني أن كل العمل الثوري السابق من عنف وإرهاب على سبيل التحرير، لن يكون له أي معنى حقيقي». ها قد وصل الجزائريون إلى جوهر هذه العبارة. إنهم يكملون المهمة، إنهم يصنعون التاريخ؛ تاريخ المعنى ■

نوري الجراح

مايو/أيار 2019



مجدي ظواهري

مقال

المثقف وأسئلة العصر

نبيل دبابش

في فترة الدراسة الجامعية كنا نميز بين نوعين من المثقفين، مثقف عضوي راديكالي بسبب انتمائه إلى النشاط النضالي الحزبي وتمسكه بأبجديات الممارسة السياسية المنصوص عليها في المنشورات الثورية -وفق تصنيف غرامشي- وبين مثقف السلطة الذي اختار أن ينتسب إلى مشروع المؤسسة الحاكمة ليكون صوتها لدى الجماهير في مجال الكتابة وإنتاج المعنى وفق أجندة مناسباتية. لم يكن حينها التميز بين المثقف السلطوي والمثقف الأصولي قائما بشكل واضح بل هما -في الغالب- يحملان نفس الرؤية وينتجان نفس الخطاب بأسلوبين مختلفين.

غالبا ما كان مثقف السلطة هو من يحتكر، إلى جانب الفضاءات العمومية، قيم المواطنة والوفاء وشرعية الخطاب، في مقابل المثقف العضوي الذي لم يلق إلا التخوين والإقصاء بسبب عدائه لأيديولوجية الدولة الوطنية وأساليبها في معالجة الانشغالات الاجتماعية، بعد أن كان في الخمسينات والستينات من القرن الماضي هو من يمثل الخطاب الشرعي. نعم تغيرت الأحكام والمراتب بتغير موازين القوى.

سؤالنا اليوم هو هل تغير الوضع كثيرا؟ وهل التصنيف السابق يصدق على واقعنا المعاصر بعد انتهاء عصر الأيديولوجيات وتراجع الأصوليات المختلفة، وبعد أن ساهمت الانتفاضات الشعبية بدءا من 2010 في زعزعة مصداقية الدولة الوطنية وما تركته من منظومة معرفية كبيرة لا تزال تتحكم في كتابة برامج التعليم والإعلام؟

نحن نظن أن تلك الثنائية لم تعد تملك حظوظا كبيرة في تفسير الواقع في هذا الظرف التاريخي، وأن ذلك التصنيف لن يكون صادقا بما فيه الكفاية لو اخترنا الاعتماد عليه.

ربما نفضل -اليوم- تصنيفا آخر نظنه أقرب إلى الواقع يتمثل في الفصل بين مثقف في التاريخ ومثقف خارج التاريخ، بين مثقف نقدي يعيش مشكلات زمانه المعرفية أو الاجتماعية بوعي ومشاركة يسعى إلى الكشف عن الآليات الخفية التي تتحكم في إنتاج المعنى في واقعنا، وبين مثقف أصولي يرى في أسئلة الواقع المتغير اختبارا لوجوده الراكد والحالم، ولا يرى في حركية التاريخ إلا ذبابة تريد أن توقظه من نعاسه الجميل.

صار عندنا اليوم مثقف نقدي يعمل على تفكيك مجموعة كبيرة من المعطيات الفكرية والاجتماعية في سبيل تقديم قراءة أكثر وضوحا، ومثقف يتقمص دور الداعية ليعتقد في نفسه المسؤول الأول عن الغنم الضالة، ولا يرى في الوجود الاجتماعي إلا أخطاء تنتظر منه الوصاية.

إن الاختلاف هو بين من يبحث عن الحقيقة ولا يدّعي أبدا بأنه قد أدركها وبين من يرى الشيطان في كل شيء وهو وحده من يمتلك خاتم سليمان لتطويع ذلك الجن المارد، ثم يقر -ضمنيا- بعجزه عن المواجهة في غياب القاموس الجاهز الذي ورثه عن القرون الماضية.

ليس بالضرورة أن يمثل دور الداعية ذلك المتدين الكلاسيكي -دائما- بل قد يكون من بين المثقفين المحسوبين على التيار التقدمي أو ضمن الذين لم يفهموا الديمقراطية إلا بعد تجويفها من معانيها التاريخية. المشكلة هي في أسلوب الرؤية وفي مسافة التموقع من الحقيقة. فالدوغمائية والتعصب إلى الرأي وتعظيم الخطأ كلها معايير تتنافى والموقف النقدي.

يردد الكثير من الباحثين في -أيامنا- عبارة عودة الديني إلى الفضاء العام بعد غياب طويل، والمقصود هو عودة الخطاب الديني وانتشاره بين الفئات الاجتماعية. نحن لا نوافق على هذا التصور، ربما لقصوره الواضح في مقاربة الواقع، بل نقول بوجود مراحل عرفها الخطاب الديني وصور متعددة تميز بها خلال التاريخ فليس هناك غياب أو حضور، بل كل ما في الأمر هو انتقال من حالة إلى أخرى ومن وضع إلى آخر.

هي نفسها الحالة التي تميز بها الخطاب النقدي، فهو يتغير بتغير موازين القوي. قد يكون هو الخطاب السائد في مرحلة من التاريخ، أو عكس ذلك هو الخطاب المضطهد. لقد عرفت بغداد وقرطبة لحظات تاريخية عظيمة تعالت فيها أصوات العقل والإبداع لتشكل نموذجا لا يزال يلقى الإعجاب إلى يومنا هذا، ونقلت إلينا المدونات أخبار ما كان يحدث من لقاء ونقاش بين الطوائف والملل في بيئة اتسمت بتغليب لغة المنطق والعقل، لتأتي بعدها مراحل الردة وانتشار كبير لمجالس التفتيش وحلقات التكفير.

المثقف النقدي هو صاحب رسالة من نوع

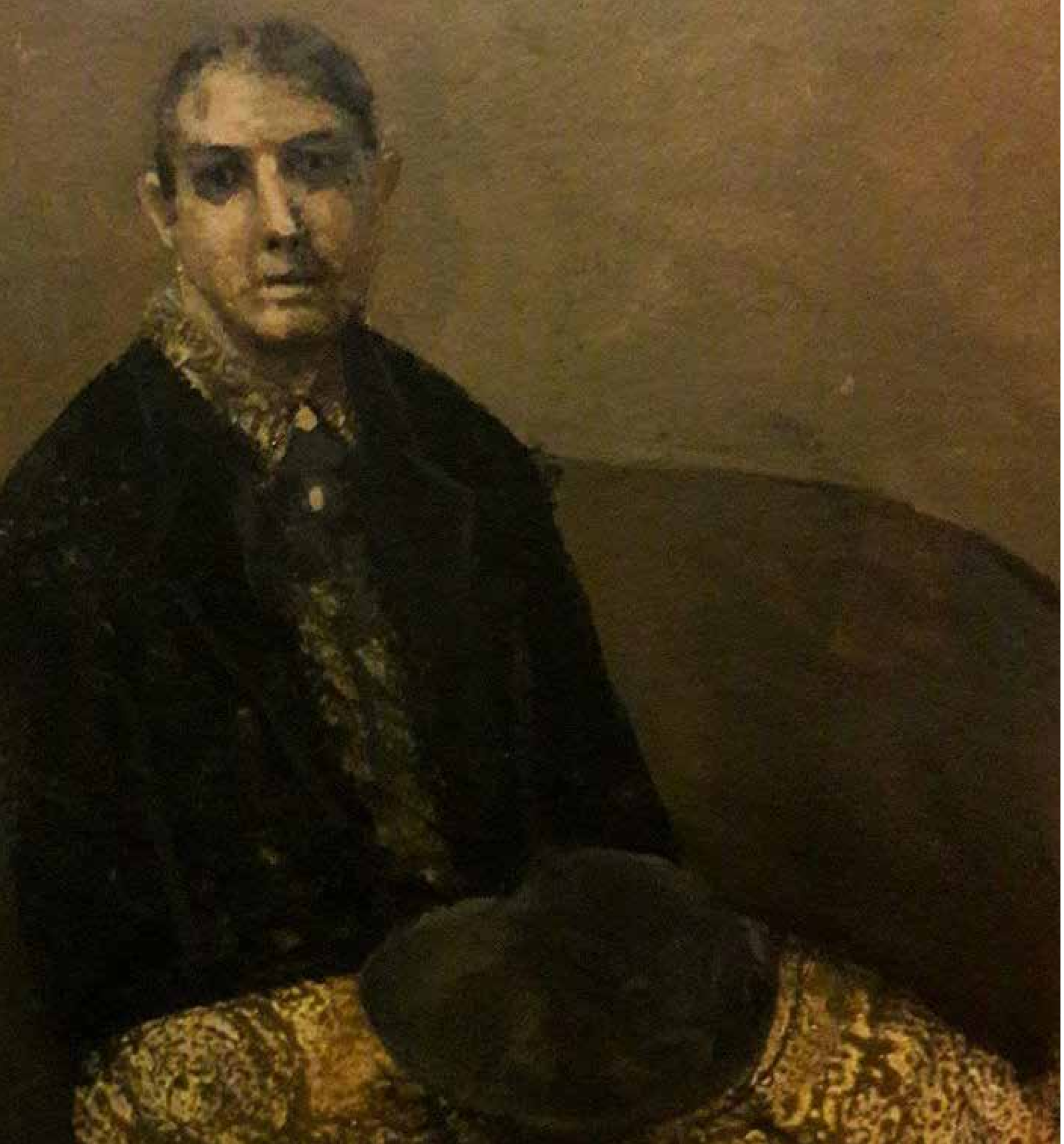
وليد ظلمي

خاص، ليس من الضروري أن يستمر التعامل معها بمعايير المنفعة التي نستعملها مع السياسي أو كل نشاط ذو طبيعة إجرائية... للمثقف أسئلته وهواجسه فليس من المعقول أن نرى فيه بائعا للحلول أو ننتظر منه الحضور في كل مناسبة... يجب أن يعاد ترتيب المقاييس. رسالة المثقف لم تعد النهي عن المنكر والأمر بالمعروف... إذ قد يسهم بقلمه في تقديم تصورات حول مشكل اجتماعي أو سياسي ولكنها ليست رسالته الوحيدة.

قبل أن يحدثك عن فوضى المجتمع وتناقضات النشاط السياسي فإن المثقف النقدي يبدأ -اليوم- بالحديث عن فوضى التفكير والحدود المنهجية لبعض الأنساق المعرفية والتصورات. هو لن يحدّثك عن الواجبات والأحكام بقدر ما يشد بيدك للتفكير سويا في سياق عقلي أنجع يتجاوز الاختزالية المتوارثة عن المعطيات الأيديولوجية. هو لا يرى في السلوكيات المنوع والمحرم بل التعدد والاختلاف، ولا يفكر ضمن الجاهز كما يريد له الأصولي، بل هو من يعلن الثورة على الجاهز ويسعى إلى تفكيك أصوله وكشف المسكوت عنه. ليس في نية المثقف النقدي تأسيس خطاب منته أو التشريع لبرنامج حياة، بقدر ما يهدف إلى تقديم صورة أوضح عن المجال المعرفي والسوسيولوجي بعدما يقوم بتنقيتها.

إن صورة الأب والنموذج الناجح الجاثمة في ذواتنا هي نقطة انطلاق المثقف النقدي الذي سيجد نفسه بسببها أمام تحد كبير. القبول بها يعني السقوط في التفاصيل، ورفضها يعني الدخول في صراع مع المحيط، وهنا يكمن سرّ معاناته.

أن نكون مثقفين اليوم يعني أن تكون لنا مواقف وليس مهنا نتعلمها لنسترزق منها. من المؤسف أن الكثير من المثقفين الأكاديميين اختاروا الابتعاد عن الكتابة النقدية لأجل الاهتمام بمقتضيات الدرس والمحاضرة أي الانغماس في التفاصيل، وهو ما يميز الكثير من الأقسام الجامعية في المنطقة العربية، ويؤهّل نسبة معتبرة من المتخرجين إلى تبنّي الخطاب الدوغمائي...إننا في أمسّ الحاجة إلى فئة طلائعية تؤسس لفكر نقدي جديد وتؤمن



بضرورة إحداث القطيعة الفكرية مع المنهجية التقليدية. لا نعتقد أن المؤسسة الجامعية في منطقتنا العربية تتوفر على الإمكانات الكافية لصنع هذا النوع من النخبة في الظرف الحالي.
إذا كان خطاب المثقف التقليدي يتميز بالثبات معتمدا على منهجية السلف دون أيّ تحيين منهجي لمعطياتها بما يتطلبه الراهن أو لأن معطياتها تحكمها الضرورة التاريخية ولذا يصعب كثيرا الاحتفاظ بها كاملة فإن المثقف النقدي لن يكون إلا بإحداث القطيعة مع أجيال من التصورات، من خلال إنتاج خطاب يكشف المسكوت عنه ولا يتوقف عند الأسس والأصول بسبب قداستها بل يسعى إلى إعادة قراءتها وتبيان الخلل الذي أراد المؤرخ أن يخفيه عنا. وفي هذه الحالة لا بأس أن نشيد بجهود الدكتور محمد المسيح في كتابه الصادر سنة 2018 «مخطوطات القرآن.. مدخل لدراسة المخطوطات القديمة» وجهود الباحث المغربي رشيد أيلال «صحيح البخاري نهاية أسطورة « لما لهذه البحوث من قيمة في كونها كانت السباقة إلى إعادة قراءة ما اصطلح على تسميته بالأصول والثوابت.
ونحن نتعمّد اختيار النموذج من بيئتنا حتى لا يقال إننا ننسخ أفكار الغرب لندمر بها دار الإسلام ونزيل بها مجد المسلمين وعزهم. الأسئلة التي ورثناها كثيرة ويصعب تعدادها، ولكن المشكلة التي نواجهها هي في قلة الجرأة وضعف الأدوات.
كثيرا ما يرتدي المثقف التقليدي ثوب المثقف الحداثي والنقدي ليخفي أهدافه الأيديولوجية أو أحيانا العنصرية والإقصائية، وهي ليست ميزة التقليدي -عندنا- فحسب بل موجودة وبكثرة في بلدان أوروبا. و لا بأس أن نشير إلى كتابات أودون لافونتان حول الرسول العربي، أو حتى سامي الذيب. فبالرغم من أن هؤلاء الباحثين يّدعون الانتساب إلى الرؤية العلمية والنقدية فهم لم يعيدوا سوى إنتاج خطاب القرون الوسطى الذي تميّز بتفضيل ثقافة المنتصر وإعلاء شأنها.
آن الوقت لفتح قارات جديدة من الأسئلة يساهم المثقف العربي فيها لأجل إعادة الاعتبار لوجوده المهدد بالزوال على حد تعبير أدونيس، مهدد بالانقراض لأنه عجز عن المشاركة في صنع تاريخه الراهن والمساهمة في إنتاج المعنى الذي غالبا ما يلجأ إلى استيراده جاهزا من مجتمعات أخرى.
مشكلة المثقف في المنطقة العربية واحدة، الانتظار المستمر أن توفّر له السلطة كل ما يحتاجه وتهيئ له المناخ والإمكانات وكأنه لا يعلم لأيّ سلطة ينتمي؟ لا نريد السقوط في أبجديات خطاب الإسلام السياسي بتعداد مواصفات إلزامية يتحلى بها المثقف النقدي، كأن نبدأ بجرد الخصال اللائقة والمباحة وتجنب المشبوهة أو المكروهة. ولكننا نسعى -بكل بساطة- إلى تقريب صورة النموذج الحي بوضعه بين هلالين.
فشلت الكثير من موجات الانتفاضة الشعبية في المنطقة العربية بسبب غياب المثقف النقدي الذي يعطيها معنى ويخرجها من سياج العاطفة والحاجة لتصبح مشروع مجتمع جديد. ربما لأن الظرف التاريخي وتسلسل الأحداث لم يوفر الوقت أو الفرص التي قد يحتاجها المثقف لإبداء رأيه بكل حرية، ورغم ذلك نعتقد أنه لا يزال في وسعه أن يقدّم الكثير.هذا هو عصرنا ولا خيار أمامنا إن أردنا أن نعيشه برؤوس عالية وبحضور حقيقي، علينا أن نمارس وجودنا ثقافيا هو أهم ما نحتاج إليه.
هل يمتلك المثقف العربي مشروعا معرفيا بمعزل عن الخطاب الأيديولوجي المتداول منذ خمسينات القرن الماضي أو قبلها بقليل؟ لا أعتقد ذلك ولا نتفق مع الأستاذ على حرب عندما ذهب إلى القول بأننا نساهم في صنع الحداثة من خلال مناقشة قضاياها عربيا. أظن أنّه فرق كبير بين أن تترجم مفاهيم كبيرة أنتجها عقل غريب وبين أن نكون السباقين إلى توليدها من رحم بيئتنا.
ذلك هو ما يجعل من المثقف نقديا، أن يمتلك مشروعا لمجتمع ومشروعا للعقل.

كاتب من الجزائر

وليد نظمي

فوضى المفاهيم وجدل التاريخ

هل يجب أن نخاف على الإسلام والمسلمين؟

عبدالعالي زواغي

يحفل عالمنا اليوم بالكثير من المفاهيم ذات الحمولة الفكرية الثقيلة التي تمكنت من صياغة ملامح العالم بفضل تطبيقاتها العملية وارتداداتها العنيفة على السياسة والثقافة والإعلام وعلى المجتمعات الإنسانية عموما، فمفاهيم مثل «الإرهاب» أو «الديمقراطية» أو «صراع الحضارات» أو «حرية التعبير» كلها مفاهيم تبلورت وتم التنظير لها داخل البيئة الغربية لتشيع وتنتشر في الأدبيات الإعلامية والثقافية الدولية بشكل كثيف ومركز، في ظل عجز نُخَبِنا عن توليد مثل هذه المفاهيم أو على الأقل استيعابها وإعادة صياغتها وفق ما يتناغم مع بيئتنا وجوهر حضارتنا النقي الخالص، فغدت راهنا كأنها نقيصة وشتيمة لحق بالمسلمين كلما سيقت في إطار ما يعانونه اليوم من كسف بال وسوء حال، حيث صارت كل هذه المفاهيم مقرونة بالاستبداد والتخلف والإرهاب، إلى حد شيطنة المسلمين وتصويرهم على أنهم أمة متعطشة للدماء لا همّ لأفرادها سوى إفناء الحضارات الأخرى، لأن هذه المفاهيم المنتجة في الغرب، ولسوء الحظ، طغى على معظمها الطرح المتشدد المتشبع بروح الكراهية وإقصاء «الآخر»، و الذي ينبع من مخيال تاريخي مشوه، وخلفيات عقدية ونظرة شعبوية وأيديولوجية متزمتة لمنظرين من أمثال صامويل هنتغتون أو فرنسيس فوكوياما وأحزاب اليمين المتطرف والقيادات السياسية المنتمية لدائرة المحافظين الجدد، مقابل انحسار الأصوات الهادئة والمنصفة لثلة من المفكرين الغربيين الذين يتميزون بحس نقدي رفيع ونزعة إنسانية صادقة، لكنهم للأسف، تعرضوا للتهميش بصورة متعمدة وكُتمت أصواتهم إعلاميا فما عادت تُسمع، لا لشيء سوى لأن أفكارهم تدعو للتقارب وبلورة فهم مشترك للقضايا العالمية في إطار من المساواة وتكافؤ الفرص بين الشعوب والحضارات على اختلافها دون أيّ نظرة دونية أو ممتهنة لهذا «الآخر» الذي يعاني العديد من الأزمات المزمنة والتخلف العلمي والاقتصادي.

الفيلسوف الفرنسي الراحل تزيفتان تودوروف هو المفكر المعاصر ذو النزعة الإنسانية الذي آمن بأن جوهر الحضارة يكمن في الاعتراف بالإنسانية الكاملة وبالتعدد الثقافي للآخرين، فكانت معظم إنتاجاته الأدبية والفكرية والفلسفية، على غزارتها، مدبجة بنزعة إنسانية نقدية تحترم بقية الثقافات والحضارات الموجودة على الأرض، لأن الحضارة قائمة -إجمالا- على الانفتاح لا على الانكفاء والتقوقع، لذلك فقد تصادم بشكل صريح وقوي مع رؤية هانتغتون صاحب نظرية «صراع الحضارات» التي ظهرت في سنة 1993 وصارت منذ ذلك الحين مرجعا للخطاب الغربي المشكك في نوايا «الآخر الأجنبي» ويصوّره على أنه مصدر الخطر الحقيقي الذي يهدد وجود الحضارة الغربية، خصوصا إذا كان هذا الآخر مسلما، وهو ما يعتبره تودوروف خوفا مرضيا قاد الغرب إلى تصنيف المسلمين في خانة البرابرة المتوحشين، قبل أن يتحول هو ذاته إلى ممارسة سلوكيات موغلة في التوحش والبربرية ظهرت شواهدها في الكثير من الحروب التي استهدفت المسلمين في عقر دارهم وأبرزها فضائع سجني «أبو غريب» و«غوانتانامو».

وقد دعا تزيفتان تودوروف في كتابه «الخوف من البرابرة- ما وراء صدام الحضارات» إلى التحلي بالتسامح مع الآخر وإزاء الأقليات التي تعيش داخل الغرب من خلال الدعوة إلى التعايش مع الثقافات المختلفة، ويهاجم في نفس الوقت الشعبوية اليمينية المتطرفة في الغرب التي استقوت وتوطدت بسبب خطابها المعادي للآخر، وذلك انطلاقا «من مقاربة متعددة الأبعاد تتقاطع فيها حقول معرفية متنوعة: علم النفس، علم الاجتماع، التاريخ، الفلسفة والأنثروبولوجيا».

وقد كان تودوروف يرى بأن «الحروب الحالية لا تمتّ بصلة إلى صراع الحضارات، كما أن الغرب لن ينجح في محاربة الإرهاب إلا بفصله عن الدين الإسلامي والسعي إلى معرفة جذوره المذلّة والمهينة التي تمسّ شريحة كبيرة من سكان العالم»، خصوصا في ظل العجز الفادح لدى الغرب في التمييز بين الإسلام وبعض المسلمين المتطرفين، والمتطرفين والإرهابيين، وهو ما جعل هذا الغرب لا يفكّر إلا في استخدام القوة كرد فعل على البربرية المزعومة واللصيقة بالمسلمين تحديدا في المخيال الغربي، لذلك يحذر تودوروف من سيطرة هذه الفكرة بالقول «إن الخوف من البرابرة شعور يوشك أن يجعلنا نحن أنفسنا برابرة»، ويدعو مقابل ذلك إلى التخلص من فكرة الصراع التي يعتبرها سطحية ومؤذية، والسعي لإيجاد أنموذج يستوعب جميع الثقافات، فيقول «لكي نتآلف ونتكيف مع تعقيدات العالم ونتجاوز الصعوبات يجب أن نتخطى مقولة 'صدام الحضارات' لنقوم بالتفكير في أنموذج يضمن تنوع الخصائص الثقافية ويساهم في بناء نزعة عالمية كفيلة باستيعاب الاختلافات ودعم تقدم الحضارة ورقيها».

ولأن الغاية تبرر الوسيلة في الأدبيات السياسية الغربية فلطالما أكد تزيفتان تودوروف بأن الصراعات التي تحتدم اليوم ليست صراعات ذات طبيعة دينية، مهما جاهد البعض لإيهامنا بذلك، بل اعتبرها صراعات ذات طبيعة سياسية، كما ينفى وجود مشاكل يعانيها الغرب مع الإسلام، وإنما هي مشاكل مع عدد من البلدان، ولكن ليس مع كل الدول الإسلامية.

الأكيد أن المسلمين يتحملون جزءا غير يسير من هذه الصورة السلبية التي يحملها الآخر عنا، فالإسلام انتشر بالأخلاق والمعاملة الحسنة والقيم الراقية والإنسانية التي يدعو

سعود عبدالله

إليها، وللأسف نحن لا نجتهد في إطلاق محاولات لتصحيح هذه الصورة المشوّهة عنّا، خصوصا عن طريق الإعلام الذي صار يعمّق هذه الصورة ويعزّزها، زيادة طبعا على الممارسات التي تقوم بها جماعات وأفراد باسم الدين، والدين بريء منهم، موازاة مع سعي بعض الأنظمة التي تواجه منافسة شديدة من أحزاب الإسلام السياسي إلى تشويه صورتهم ونعتهم بأبشع الصفات على نطاق واسع، وهم لا يعلمون بأن أفعالهم هذه تصل أسرع من البرق إلى الضفة الأخرى لتستغلّها هناك وسائل إعلام وأطراف تبغض هذا الدين وتجتهد في هدمه ومحاربته بدون كلل ولا ملل.

احتواء الآخر

يتعرّض الإسلام لحملات تشويه مستمرّة من طرف وسائل الإعلام الغربية وبعض الأبواق العربية النشاز، حيث تستغل هذه الوسائل كل فرصة أو قضية متعلقة بالإسلام إلا وتناولتها بكثير من التهويل والدعاية المغرضة من أجل رسم صورة سوداوية بغيضة عنه وعن المسلمين، حيث يتمّ تصويرهم في أبشع الصور وينعتون بأشنع الصفات، ولاسيما بالإرهاب والدموية، في ظل بعض الممارسات السلبية التي يقوم بها المسلمون أنفسهم والتي تساهم في تعميق هذه الصورة النمطية وترسّخها لدى الشعوب الأخرى بما يخدم الأهداف التي تسعى إليها القوى المعادية للدين الإسلامي في العالم المسيحي.

لكن بالرغم من هذه الحملات المسعورة يبقى الإسلام بحسب تقارير غربية تنشر من حين إلى آخر، الدين الأكثر انتشارا واعتناقا في العالم خصوصا في أميركا وأوروبا، فهو ينتشر كل يوم خارج معاقله برغم كل هذه الحروب والممارسات القمعية التي تشنّ ضده وضد معتنقيه في مختلف بقاع العالم، حتى أن الكثير من المتابعين والمفكرين يرون بأنه الدين الذي سيعم القارة الأوروبية مستقبلا بسب ارتفاع معدلات الخصوبة لدى المهاجرين المسلمين وتقلصها لدى السكان الأصليين.

إن لهذا الدين قوة كبيرة على احتواء الآخر، فهو دائما ما يجعل ألدّ أعدائه يتحوّلون إلى صفّه منذ أشرقت شمسه على الأرض، كما أنه كلما تم التضييق عليه كلما زاد اتساعا وانتشارا، فقد زاد عدد المقبلين عليه في أميركا مثلا بعد هجمات 11 سبتمبر 2001، حتى أن دراسة أجراها مركز أبحاث «بيو» الأميركي قالت إنه بحلول عام 2040 سيصبح الإسلام ثاني أكبر ديانة من حيث عدد سكان الولايات المتحدة بعد المسيحية، وكذلك بعد حادثة الرسوم المسيئة للرسول في الدانمارك حيث تزايد الإقبال على الإسلام والتعرف على هذه الديانة السماوية السمحة في كامل أوروبا، ومن المتوقع أن يصل عدد المسلمين لخمس سكانها بحلول عام 2050، وقبلها بسنوات أو قرون تتوفر العديد من الشواهد والأمثلة على تحول العدوّ إلى وليّ حميم، ولعل من أروعها

> **لم يحدث في تاريخ العرب أن عاملوا غيرهم من معتنقي باقي الديانات الأخرى بالوحشية والحقد مقارنة بما فعله بهم الصليبيون والتتار**

في نظري إسلام الجناح الذهبي باعتباره القوة الضاربة الذي كان يضم أشد الرجال وأقواهم في جيش هولاكو، بعد أن أعمل قتلا في المسلمين أيام الهجمة المغولية على بغداد، وهي الواقعة التي وصفها ابن كثير في كتابه الشهير «البداية والنهاية» على أنها الحقبة الدموية التي لن تتكرّر في التاريخ للأهوال العظيمة التي أصابت المسلمين فيها.

المتسامحون والضحايا

لم يحدث في تاريخ المسلمين أن عاملوا غيرهم من معتنقي باقي الديانات الأخرى بالوحشية والحقد مقارنة بما فعله بهم الصليبيون والتتار وغيرهم، عكس ما يحاول أعداؤهم تكريسه فكريا وإعلاميا بالخصوص بإلصاق تهمة العنف والإرهاب والوحشية بالإسلام، فلطالما كان المسلمون، ولا يزالون، متسامحين مع غيرهم ميزتهم الطيبة والنقاء، و اشتهروا بحسن العشرة والأخلاق العالية، ولم ينشروا دينهم بالعنف أو القتل الوحشي الذي مارسه ويمارسه الغير في حقهم منذ القرون الأولى لظهور الإسلام.

ويمكن التدليل على هذا الكلام بالتعريج على قضية معاداة السامية التي صارت شماعة عالمية تعلّق عليها كل التهم والحملات التي تطال الأفراد والمؤسسات وحتى الدول التي تنتقد أو لا تساير الكيان الصهيوني و تقبل بسلوكاته العداونية في فلسطين، والازدواجية التي يتعامل بها الغرب المسيحي في المسائل المتعلقة بهذا القضية، حيث يغلب على المواقف الغربية تجريم الفلسطينيين والنظر إليهم كجلادين لا كضحايا، لكن الحديث في هذا السياق سيكون إجمالا عن اليهود كجماعات دينية وعلاقتهم بالمسلمين تاريخيا، فقد أجمع أغلب الباحثون المنصفون أنه لم يحدث في التاريخ أن تعرض اليهود لمجازر أو إبادة جماعية على أيدي المسلمين، باستثناء الردّ بالعقاب على أعمال تستحق ذلك لكنها لا ترقى للإبادة، بل إنهم عرفوا أزهى أيامهم خلال فترة الحكم الإسلامي، خصوصا في الأندلس، أين منحت لهم حقوق كغيرهم من معتنقي الديانات الأخرى، وشرّعت الأبواب أمامهم للنشاط فكريا وفلسفيا، والخروج لرؤية الشمس بعدما كانوا مقموعين من طرف الكنيسة في جحور مظلمة، بل واشتهر الكثير منهم في الشعر والأدب والفلسفة، ووظّفوا في مناصب مسؤولية تحت الحكم الإسلامي الذي اتسم بالتسامح وتقديم أصحاب الكفاءة والعلم بغض النظر عن دينهم.

بالمقابل تزخر الكتب والشواهد التاريخية أيضا بوقائع المجازر التي نفذها المسيحيون في أوروبا ضد اليهود، وكيف اضطهدوهم وقاتلوهم تحت راية الكنيسة، وفي آخر المطاف، وللتخلص النهائي منهم، تم التفكير في إنشاء وطن لهم بعيدا عن أوروبا، ليس حبا فيهم، وإنما حتى يطهّروا بلادهم منهم.

اليوم صار المسلمون معادين للسامية زورا وبهتانا، وينعتون بالإرهابيين أعداء العالم، بعد انتكاسة حضارية حرفت مسار الأمة وجعلتها تنام في سبات عميق، إلى حين.

بالمقابل، عانى المسلمون طيلة تاريخهم وإلى اليوم من حملات الإبادة والتطهير، ويكفي أن نذكر هنا بوحشية مجازر محاكم التفتيش المرعبة التي لحقت بالمسلمين الموريسكيين في إسبانيا على مدار ثلاثة عقود كاملة، وهي مجازر لا يقدر عقل الإنسان على تصورها، ولا تستسيغها النفس البشرية ولا حتى طباع الحيوانات البرية، نظرا للطرق العنيفة المليئة بالحقد التي استعملت في تعذيب المسلمين وقتلهم، ولا زالت أكثر تفاصيل تلك المأساة مبهمة، رغم غزارة المؤلفات في هذا الموضوع، حيث عانى المسلمون هم واليهود في تلك الحقبة التي أعقبت سقوط غرناطة سنة 1492م، ألوانا وأصنافا من التعذيب والتهجير والتنكيل الذي لحق بهم وبدينهم، وطال حتى تراثهم العلمي وكتبهم وملابسهم الإسلامية، ولم يشفع لهم لا تاريخهم المشرق في أرض الأندلس والحضارة المورقة التي أينعت ثمارا بهية، ولا طيبتهم وبعدهم عن الغلوّ والتمييز مع باقي الملل والديانات والمعتقدات، فأيّ همجية تضاهي حرق أزيد من 1200 إنسان في يوم واحد خلال محفل من محافل الانتقام من المسلمين «الكفار»؟ وأيّ حيوانية تفوق حيوانية رهبان الأديرة الذين دفنوا المئات تحت أرضيات الكنائس التي كانوا يؤدون فيها صلواتهم لمناشدة الرب الخلاص والتضرع إليه بالرحمة؟ وكلها أساليب متوحشة أبدعها المطران «خمينس» بعد سقوط الأندلس وبقيت عارا لصيقا بالمسيحيين طيلة تلك القرون الثلاثة السوداء.

مقاومة فكرية

الإسلام لا يحتاج لمن يدافع عنه لأنه يملك في داخله القدرة على فعل ذلك، وهو يملك طاقة على المقاومة الفكرية والروحية في حالات التضييق عليه، فرغم القرون الثلاثة من التنكيل والقتل المنهج في حق المسلمين بإسبانيا، إلا أن كل ذلك لم يقضي على شأفة الإسلام في نفوس الناس، ولم تنطفئ شمعته، فعاش هذا الدين ولا يزال في تلك الأرض الطيبة التي عمّرت بها أزهى الحضارات وأرقاها والتي أبهرت العالم وقدمت للإنسانية فتوحات علمية وفكرية لا تقدّر بثمن، ولازالت شواهدها وأفضالها قائمة إلى اليوم.

ومع هذا فنحن مطالبون بضرورة تصحيح

> **ببروز نجم الجماعات الإرهابية التي تم تصنيعها في مخابر الدكتاتوريات العربية والأجنبية كانت الفرصة سانحة لتشويه الإسلام**

صورتنا وتحمّل مسؤولياتنا تجاه هذا الوضع من خلال سلوكياتنا ومعاملاتنا مع بعضنا البعض ومع الآخر أيضا، كما يجدر بنا أن نعمل على إنشاء وسائل إعلام موجهة لهذا الآخر تخاطبه بلغته بغية فضح المؤامرات وشرح تعاليمه السمحة وغاياته وتطبيقاته، وتبيان أنه ليس دينا همجيا ودمويا كما يتم تصويره، بل هو دين يدعو للحياة والعدالة ويضمن لجميع الناس حقوقهم وحريتهم ودماءهم داخل مجتمع تسوده الفضيلة والمثل العليا.

في تسعينات القرن الماضي سُئل المستشرق والمفكر الفرنسي المنصف جاك بيرك عن مستقبل أوروبا فأجاب بكل ثقة ويقينية «سيجتاحها الإسلام»، هذه الإجابة المقلقة لليمين المتطرف وللكهنوت والزعماء الأوروبيين بقي صداها إلى اليوم يتردد في أذهانهم، خصوصا وهم يرون رأي العين يقينية إجابة بيرك من خلال تزايد أعداد المسلمين أوربيي المنبت، مع تعاظم حجم الجالية المسلمة القادمة من الشرق لمختلف الأسباب.

ببروز نجم الجماعات الإرهابية التي تم تصنيعها في مخابر الدكتاتوريات العربية والأجنبية كانت الفرصة سانحة لتشويه الإسلام والمسلمين وخلق صورة نمطية دموية عنهم، خصوصا من خلال الإعلام الذي لا يترك أيّ حدث أو عمل إرهابي إلا ووضعه في إطار إعلامي وثيق الصلة بالإسلام كدين، وخنقه في أنساق ثقافية واجتماعية تسيء إلى المسلمين.

ختاما، لا يجب أن يفقد المسلمون في الغرب المسيحي الثقة في ذواتهم أمام الحملات المسعورة لليمين المتطرف لتشويههم ومحاربتهم، ولا يجب أن يظهروا بمظهر «الضعفاء»، فالدفاع عن الهوية يبدأ بإثبات الذات الواعية القوية المنصفة التي لا تنتفي عنها الملكات العقلية الخلاقة، والتي لا تجافي في نفس الوقت روح الإسلام وسماحته وعظمة الرسالة التي يحملها في جوهره، ما عليهم سوى إعادة بناء واقعهم بكثير من المنطق والعلم والمعرفة والإعلاء من شأن الإنسان المبدع المنتصر لقضايا الإنسانية وقيمته وفق ما تمليه تعاليم دينه، كما كان هذا «المسلم» دائما في عصور النور والحضارة.

كاتب من الجزائر

ملف

الرواية العربية

ثلاثة مقالات

☐ جدل الروائي والتاريخي
عبدالمالك أشهبون

☐ رمزيّة التثليث الـروائي
سُميّة عزّام

☐ تسعة أعـوام من القلق
سعد القرش

وليد نظمي

مقال

جدل الروائي والتاريخي في الرواية العربية

عبدالمالك أشهبون

شكّلتْ ثورات «الربيع العربي»، التي انطلقت شرارتها أواخر عام 2010، لحظةً تاريخيةً فريدةً ومختلفة لم تشهدها المنطقة من قبل، أحدثت رجَّة حدثية مجتمعية قوية، وانتفاضة جماهيرية عارمة، ونهوضاً سياسيا غير مسبوق، وحَرَاكاً اجتماعيا هادراً ومفصلياً في تاريخنا العربي المعاصر.

في خضم هذا الزمن العربي العاصف الذي شهد زلزالاً اجتماعياً وثقافياً وسياسياً مهولاً، ضرب أجزاء من الجغرافيا العربية، حيث بلغت ارتداداته بقية الأجزاء الأخرى، وأسمعت أصداؤه العالم، منذ أن خرج التونسيون يرددون «الشعب يريد»، إذ شهد العالم العربي آنذاك سقوط رئيس تلو آخر (في تونس ومصر وليبيا واليمن)، وباتت الوقائع اليومية لهذا «الربيع العربي» خبراً عالمياً على مدار الساعة، وموضوعاً مغرياً للسبق الصحفي المستمر والمشوّق، نصاً وصوتاً وصورة.

في هذا السياق الذي كانت فيه المجتمعات العربية تَغْلِي على صفيح ساخن، حضرت هذه الأحداث، وما صاحبها من أمواج وارتدادات باعتبارها ثيمة مركزية في الرواية العربية؛ آلة تصويرها كان وعي الكاتب، وجهاز تظهيرها كلماته وأسلوبه، وجنسها الأدبي المناسب هو فن الرواية.

وإذا لا بد من التأكيد على أن التعبير عن معضلات العصر الكبرى من المعايير الأساسية في كل إبداع حقيقي، اعتبرت روايات «الربيع العربي» الأقرب من انشغالات القارئ وهمومه من المحيط إلى الخليج، بحكم معالجتها لموضوعات ساخنة عاشها ويعيشها الروائي في زمنه، من هنا بدا أكثر جلاء، في تجربة الكتابة حول هذا الحدث/الزلزال، ارتباطها الصميم بما هو حماسي وتحريضي، وبإذكاء الروح النضالية.

أولا: تنوع وتعدد تفاعل الروائي العربي مع الحدث

كان المثقف/الروائي العربي، باعتباره طليعة أمته، يعتبر الشأن العام قضيته الكبرى، من هنا كان لا بد أن تجد تلك الرجَّات المجتمعية الهادرة أكثر من صدى في رواياته. وجدير بالتذكير في هذا المقام بأن تفاعل الروائي العربي مع أحداث «الربيع العربي» يمكن رصده من خلال المواقف الثلاثة التالية:

*** روائيون تنبأوا بأحداث «الربيع العربي» قبل وقوعها**

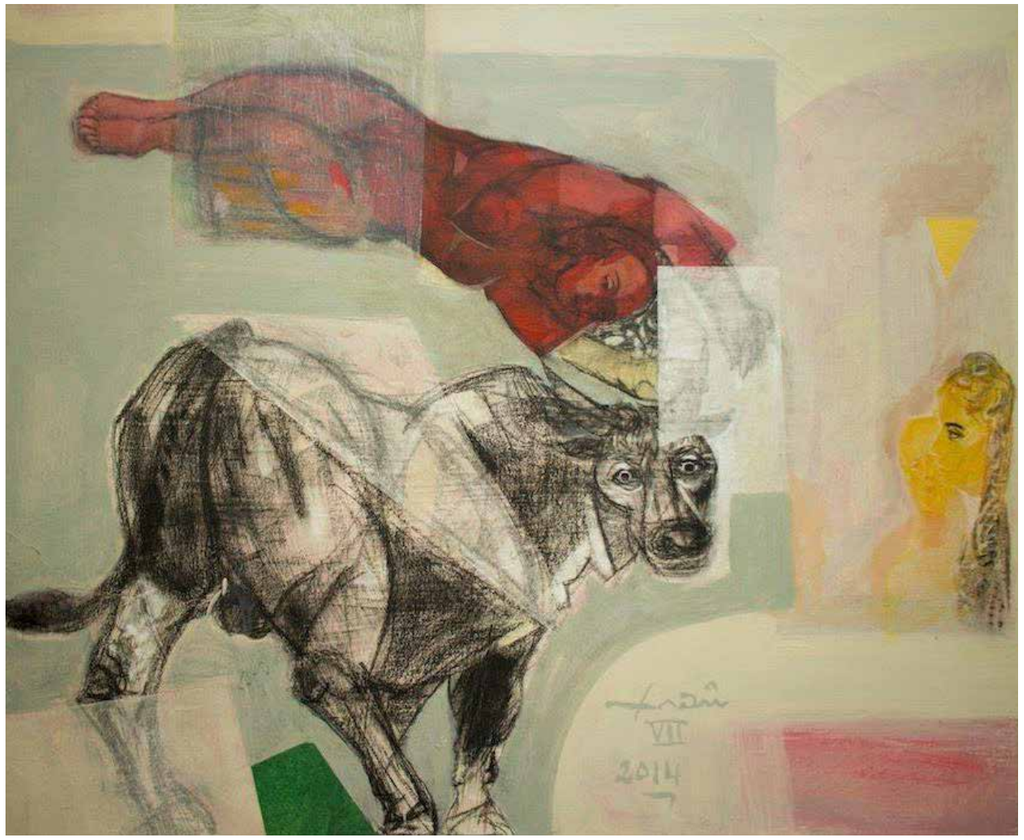
تابع الروائي العربي ما يحدث، كل من زاويته الخاصة. وهنا نلفي من يزعم أنه تنبأ بما سيحصل من ثورات في إحدى رواياته التي سبقت اندلاع شرارة الثورة، وذلك ما يؤكده الكاتب محمد سلماوي في العديد من حواراته، أن روايته «أجنحة الفراشة» التي كتبها قبل ثورة 25 يناير، تنبأت بثورة يناير في مصر قبل وقوعها.

*** روائيون آثروا فضيلة التريث**

لم يغامر روائيون آخرون بركوب موجة هذا الحدث/الزلزال الذي وقع بشكل مفاجئ ومباغت، مفضلين حكمة التريث، والحذر من إصدار الأحكام، قبل أن تستقر عاصفة الأحداث وتهدأ. وبذلك ظلوا يعيشون تحت ضغط زمن متابعة تطور الأحدث في الإعلام، ويتطلّعون، في الحين ذاته، إلى استيعاب ما وقع، وذلك من أجل استخلاص الدروس والعبر المستفادة، فكريا وسياسيا وحضاريا، قبل إصدار الأحكام النهائية حول نتائجه على المدى القريب أو البعيد. وذلك من منطلق، أن الروائي الناجح هو الذي لا يقوم بردة فعل مباشرة تجاه ما يقع في محيطه الخارجي، ولا يتفاعل مع تلك الأحداث كما لو كانت وقائع وأحداثا مكتملة. وهنا تكمن أهمية اتخاذ المبدع مسافة ما ممّا يجري حوله. مسافة تمكِّنُه من تكوين وتشكيل رؤية فنية لا تكتفي بردود الفعل على أحداث لم تنته بعد، وإلا سيتفاجأ الروائي نفسه بمخرجات تلك المتغيرات، وقد آلت إلى مآلات لم تكن في حسبانه، سلبا أو إيجاباً.

أما حجة هؤلاء المتريثين، وهي أن الآراء الرائجة في عزِّ احتدام الثورات، كانت خاضعة لما تمليه لحظات الهيجان الشبابي ذي النزوع الحماسي والثوري؛ وبالتالي تظل تلك الآراء والتقييمات زمنية وغير راسخة، قابلة للتحول والتغيير؛ لأن جذوتها قد تخبو حال انتهاء هذه الحماسة وزوال مفعولها.

وهذا ما حصل على أرض الواقع لاحقاً، بعد أن تبدَّدت شعارات «الربيع العربي»



إدوارد شهده

الحماسية، وانكسرت أحلام الشباب الثائر على صخرة الواقع الصلدة، بظهور حركات التطرف الديني من جهة، وعودة النظم السياسية التقليدية إلى الواجهة وإلى السلطة من جهة ثانية.

*** روائيون انخرطوا في تمَثُّل ارتدادات «الربيع العربي» روائياً**

انبرت كوكبة من الروائيين في متابعة أحداث «الربيع العربي» كمشروعٍ روائيٍّ تبلور في كتاباتهم الروائية كل من زاويته الخاصة، ومن رؤيته للعالم. وعلى سبيل المثال لا الحصر، نُذَكِّر بالأعمال الروائية التالية: «أجندة سيد الأهل» للأديب أحمد صبري أبو الفتوح، ورواية «أغباني» الكاتبة السورية ياسمين حناوي، و»ثورة العرايا» للروائي والقاص محمود أحمد علي، ورواية «نزف الطائر الصغير» للروائي الأردني قاسم توفيق، ورواية «كان الرئيس صديقي» للسوري عدنان فرزات، ورواية «مدينة لن تموت» ليوسف الرفاعي، ورواية «انقلاب» لمصطفى عبيد، ورواية «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة» للسوري خالد خليفة، ورواية «فاربا» للكاتب العراقي عبد المنعم الأمير... الخ.

كل هذه الروايات وغيرها تشي جلياً بأنه لم يكن من اليسير انفلات الكثير من الروائيين العرب من ضغوطات السياق الذي أطَّر استقبالهم لحدث من حجم ما عاشته مجتمعاتهم؛ من هنا انخراطهم، ومواكبتهم لهذه الأحداث الهادرة، معبّرين عن ذبذباته وإيقاعاته، خصوصاً إذا تعلق الأمر بروائيين يعيشون الحدث يومياً في بلدانهم، أمثال كُتَّابُ الرواية في كل من سوريا والعراق ومصر واليمن وليبيا، لذلك كان من الصعب بالنسبة إليهم تخطي وقع هذا الزلزال على منتوجهم الروائي، ما داموا يعيشون في خضم تداعياته على كافة المستويات والأصعدة.

ثانياً: أحداث «الربيع العربي» ومتطلبات الصنعة الروائية

شكلت الرواية ذلك الفن الأرحب، لا لأنها الأفضل من بين باقي الفنون الأدبية الأخرى،

بل لأن بِمُكْنَتِها أن توفّر للمبدع فضاء أوسع لعرض الأحداث والوقائع، ولكونها، كذلك، الوسيلة الأكثر مساعدة للروائيين في التعبير والتعليق والإفصاح عمّا يختلج في نفوسهم ويجول في خواطرهم وما يتلجلج في أفئدتهم.

صحيح أن الأحداث لم تكن عابرة، بقدر ما كانت هادرة ومزلزلة؛ وصحيح، أيضا، أنها أحدثت تغييرات عميقة في خارطة وجغرافية بعض الدول العربية، كما أثّرت عميقاً في نسيجها المجتمعي، وفي مآلات تلك الأحداث التي ما تزال تعتمل في تلك المجتمعات حتى يومنا هذا. لكن لا مناص من طرح الأسئلة التالية:

* هل ستفرز لنا أحداث الربيع العربي جيلاً جديداً من الروائيين الذين تولّد لديهم ميلٌ إلى دعم تلك الثورات؟

* هل استطاع الروائي العربي أن يخلق مسافة بين ما يجري في الواقع وبين الأحداث التي تقع في إنتاجه الروائي؟

* إلى أي حدٍّ كان حضور «ثيمة» «الربيع العربي» باعتبارها فنّاً روائيا، وليست مادة تاريخية؟

* هل تمكن الروائي العربي، في هذا المنعطف الحاد، من التوفيق بين الانشغال الجمالي والانشغال الواقعي (التاريخي)؟

من خلال مقاربتنا لهذا الموضوع، وجدنا أن هناك ثلاث ثغرات أساسية في الروايات التي كتبت عن الربيع العربي، وهي على النحو الآتي:

1. تداخل الرؤيتين: الروائية والسياسية

إذا كان لا بد من التسليم (أولا) أنه مهما أوغلت الأعمال السردية في التخييل، فهي لا تفقد علاقتها بالواقع الذي تنطلق، أو من المفترض أن تعبّر عنه؛ فإنه لا قيمة لتلك الأعمال حينما تتسع مساحة ذلك الواقع (بأحداثه ووقائعه)، سعة مساحة هذا التخييل الذي تندرج في خضمه بالدرجة الأساس. كما أنه وجب الاعتراف (ثانيا) باستحالة استبعاد شخصية المؤلف استبعاداً كاملاً من المشهد الروائي، بل وبفساد أيّ محاولة للوصول إلى ذلك الهدف.

من هنا وجب التشديد على أن كل محاولات الروائي التزام الموضوعية والحياد في نقل الوقائع والأحداث، التي يراها الأقرب من الواقع والحقيقة، لكنه، بالرغم من ذلك، ظل يتأرجح بين رؤيتين سائدتين تجاه ما وقع/ ويقع:

* رؤية تفاؤلية: هذه الرؤية تراهن على هبَّةِ الجماهير التي خرجت عن بكرة أبيها مطالبة بالتغيير من أجل نهوض هذه المجتمعات من سباتها العميق، وفرض إرادتها في إرساء دعائم الحرية والعدالة والكرامة، ومن أجل رد الاعتبار، كذلك، للإنسان العربي من المحيط إلى الخليج؛

* رؤية تشاؤمية: وهي رؤية تدافع عن الأنظمة التي رفعت في وجه حكامها شعارات الرحيل (ارحل)؛ رؤية تعتبر ما وقع ويقع مؤامرة ضدها من جهات خارجية.

ولأنّ الرواية عادة ما تقدّم واقعاً مجتمعيا (فرديا أو جماعيا) في أزمة، سواء أكان واقعا اجتماعيا أم سياسيا أم فرديا أم جماعيا؛ وتتعامل شخصياتها مع هذه الأزمة بناء على قواعد أو مبادئ أو معايير، فإن قضية دفاع الروائي عن القيم الإنسانية (الحرية، والعدل، والتحرر...الخ) لا ينبغي أن تتم بشكل تقريري وخطابي مباشر؛ كما أنّ هذا الدفاع لا يتولى تحمُّلَ مسؤوليته فاطر الشخصيات وخالقها (المؤلف الحقيقي)، بل إلى الراوي (أو السارد)، أو تسند هذه المهمة لشخصيات روائية أخرى رئيسة أو ثانوية.

هكذا تأرجحت وجهات النظر الروائية ما بين الرؤيتين التاليتين: وجهة نظر تحتفي بـ»الربيع العربي» ووجهة نظر أخرى تستنكره، رغم كل محاولاته تحييد الذات، وزعم الموضوعية في نقل هذه الوقائع والأحداث. وخير دليل على ذلك، هو أننا حين نطالع تلك الروايات، نشعر بحضور الكاتب، من حين إلى آخر، وهو يتكلم بلسان إحدى الشخصيات، أو يتدخل ليكيف الحبكة الروائية لهذه الرؤية أو تلك، مما جعل رواية «الربيع العربي» غير موضوعية، تطغى عليها الذاتية، والذاتية السياسية أساساً، بحيث يحس القارئ الفطن أن تلك الشخصيات واقعةٌ في شرك الواقعية الجافة، مما يحيلها إلى شخصيات لا عمق فيها، ولا ترقى لكي تصبح نماذج بشرية ذات مواصفات جوهرية على المستوى الإنساني.

من هذا المنظور الإسقاطي نلفي الروائي يتقمص روح شخصياته، يتكلم بلسانها، ويفكر عوضا عنها، بل يصل الأمر إلى أن يصبح فضاء الرواية تقريرياً، يزخر بتعليقات الكاتب السياسية، ورؤيته الأيديولوجية، ومقترحاته الفكرية في هذا الموضوع أو ذاك. وهذا ما يمكن التحقق منه عند مقاربة بعض مواصفات هذه الشخصيات الروائية، حيث نجدها عادة ما تقودنا إلى تتبع الوعي السياسي للكاتب، وليس وعي تلك الشخصيات نفسها؛ وبالتالي تغدو (تلك الشخصيات) الناطقة الرسمية باسم الكاتب، يمنحها طبائع محددة لتنفيذ أحداث بعينها، ظاهرها روائيٌّ، وباطنها يعكس تصور الروائي، لا الشخصية الروائية نفسها.

كانت النتيجة هي أنه أعيدت نظرية الانعكاس الآلي بعدما توارت مع تجربة الأدب الثوري. وها هم بعض الروائيين العرب الذين استلهموا مادتهم الخام من أحداث الربيع العربي، يعيدون إحياء هذه الرؤية التي صارت متجاوزة، والتي لم يعدْ أحدٌ، تقريبا، يوليها الاهتمام، أو يعطيها قيمة في حقل الكتابة الروائية قبل أحداث «الربيع العربي». ولئن كان قدَرُ الكاتب أن يكون معارضاً مشاكسا ومشاغباً، وأن يكون الأدب تاريخاً للوجدان الإنساني؛ فإن ترجمة هذا الوعي الإنساني روائيا لا مناص من أن يكون مختلفاً عن الخطاب السياسي المباشر، وذلك من خلال اعتبار العالم الروائي عالماً غير متجانس في رؤية شخصياته للعالم؛ وهذا اللاتجانس في العالم الروائي يقتضي من الروائي أن يتيح الفرصة لمن هو مختلف معه، أو معارض له، ليعبّر عن طبيعة وعيه المناقض أو المدعّم لهذا التصور السياسي أو ذاك، ضمن ما يسمى بـ»البوليفونية» (أي تعدد الأصوات) التي يسمح بها العالم الروائي، بحسب قدرة كل روائي وموهبته ومهارته.

نستنتج مما سبق، أنه ليس كل من كتب في هذا الموضوع كان موفقاً في نظرنا؛ لأن الروائي الناجح لا يكون أسير نظرة واقعية، تروم نقل الواقع بحذافيره، بل إن الروائي المتمكن من صنعة الرواية هو من يخضع تلك المعطيات الواقعية لمقتضيات الفن الذي تندرج في نطاقه، وهنا ننتقل من حالة الوصف التقريري التاريخي المباشر إلى حالة اندراج تلك الأحداث والوقائع في النسيج الفني، وانصهارها في بوتقة فن الرواية الذي له خصوصياته واشتراطاته ومقتضياته وجمالياته التي تميزه عن الكتابة التاريخية أو الصحفية.

ولقد وجب التأكيد، في هذا المقام، على أن الروائي الناجح هو الذي يضطر -في ظل نقله لأحداث مثل «الربيع العربي»- لابتداع تعدديته الروائية الخاصة به، ولا يكون هذا الابتداع من أجل التعدد فقط، وإنما من أجل توظيفه لشيء أساسي هو الوصول إلى خلق صيغة حوارية عميقة بين الشيء ونقيضه، بين الرؤية المتفائلة بأحداث الربيع العربي والأخرى المستنكرة لما يقع. وهذا هو الاختبار الحقيقي الذي يواجه كل روائي، يغامر في الكتابة عن أحداث آنية طازجة وساخنة من قبيل أحداث «الربيع العربي».

2. الخلط بين الرواية والتاريخ

كل من يظن أن كل من يكتب عن «الربيع العربي» والحوادث التي وقعت فيه يكتب رواية تساير المعطيات الراهنة سياسيا واجتماعيا وثقافيا، فهو في الحقيقة لا يفرّق بين كتابة التاريخ وكتابة الرواية، ولا يميز ما بينهما من اختلافات في الوسائل والتقنيات، كما في الغايات والأهداف والاستراتيجيات. فالأحداث وحدها لا تكفي في عالم الرواية، مهما كانت طازجة وحيّة ومنقولة مباشرة من أرض الواقع، ما لم يتمّ إدراجها في نسيج حكائي تشويقي آسر وأخاذ. وهنا نلفي كثيرا من النصوص الروائية التي يتم تجنيسها من لدن أصحابها (أو ناشريها بأنها «رواية») هي أقرب إلى فن الكتابة التاريخية منها إلى فن الرواية في أحسن الأحوال؛ لأن الكتابة الروائية تنبني على أساس الحكاية التي هي نتاج التخيُّل الذاتيّ، عكس التاريخ الذي ينهض على رصد أحداث ووقائع في الزمان والمكان وتقييدها تقييدا دقيقاً، وهنا يحضر عنصر التوثيق فيما تغيب التقنيات السردية من حذف وتقديم وتأخير واسترجاع، إذ أن استحضار الوقائع التاريخية بطريقة تخيُّلية موفَّقةٍ مرهونٌ بأن لا يكتفي الروائي بنقل الأحداث والوقائع، بل أن يبدع داخل هذه الوقائع ومن خلالها، حيث يلجأ الروائي إلى خياله ليبتكر شخصيات جديدة مستعينا بالواقع، ويقدّم تلك الشخصيات وهي تتفاعل مع الأحداث، تتأثر بها وتؤثّر فيها، وفق ما يتوقع لها الروائي من أصداء وهي تعيش الواقعي حالة الصراع الحيوي الذي تمثّله الروائي، ليخرج من مطب التسجيل والتوثيق، وينفتح على ما يبتكره خياله من وقائع ربما تكون أكثر حقيقة من الواقع ذاته، وهنا تكمن قدرة الكاتب الفنية على جذب القارئ، وحثّه على متابعة روايته؛ لأنه يشعره بأنه يحيا في الإطار وفي الجو اللذين رسمهما للشخصية، وهو بالتالي يخلق شعوراً بأنه ليس أمام عالم حقيقي وموضوعي، وليس أمام عالم خيالي بكليته (Quasi monde)، ومن خلال هذا التصور الفني، يكون التصوير المجتمعي صادقاً، غير مثاليٍّ، وبروح موضوعية قدر المستطاع.

لكن ما نلاحظه هو أن العديد من الروائيين العرب، في تفاعلهم مع أحداث الربيع العربي، لم يتجاوزوا سقف التحقيقات الصحفية، ليظلوا أسرى تلك الرؤية في كتاباتهم التي تسهب في مراقبة ما يجري لحظة بلحظة ورصده، وفق تسلسل كرونولوجي، خلالها كان الروائي يتقمص شخصية المحقق الصحفي حول ما يجري في هذه النقطة الساخنة أو تلك، يصف الأمكنة، والأشخاص، والأحداث قدر المستطاع، معتقداً أنه بذلك الصنيع يقترب من تصوير مجريات ما يقع لحظة بلحظة.

ومن أجل غاية تغليب كفة العنصر الروائي على العنصر التاريخي على الروائي أن يخلعَ عنه جُبَّة المؤرِّخ، ويلبس لباس الروائي الذي عليه أن يتسلح بالمعرفة العلمية والنفسية والاجتماعية، لكي يروي لنا حكاية قريبة أو بعيدة عن الواقع، في حين نجد أن هدف أغلب من كتبوا في موضوع الربيع العربي هو إشباع فضول القارئ سياسياً، بينما غابت عنهم حالة إشباع فضوله روائياً، من هنا طغى التاريخي على الروائي في كثير من روايات الربيع العربي، مما أحال تلك الكتابات الروائية إلى كتابات ذات طابع تسجيلي، لذلك جاءت رواياتهم مثقلةً بكمٍّ من الأحداث والمعطيات التاريخية والاجتماعية، لا تتناسب ومقتضيات الفن الأدبي الذي انصهرت فيه تلك الأحداث والمعطيات، لأن اندراج تلك الأحداث في صميم الفن الروائي هو الذي يعطيها ميسمها الخاص، ويغير معالمها، ويعطيها حياة جديدة ورواجاً أسمى وأعمق. يترتب على حضور النزعة التسجيلية ذات النفس الحماسي وقوع الروائي في مطبّ الدفاع عن هذه الرؤية السياسية أو تلك، من خلالها يتمّ توجيه الروائي شخصياته وأحداثه لخدمة هذه الرؤية، والدفاع عن هذه الأطروحة بكل ما أوتي من سبل، حتى ولو كانت مشوهة للتاريخ، وللمعطيات الواقعية؛ لأن هذه الرؤية الفنية المغلولة للموقف السياسي الضيق، تروم تبرير هذه الرؤية أو تلك، من خلال رؤية روائية، يكون فيها الصراع بين الخير والشر، يأخذ صبغة مانوية، في الوقت الذي يفترض فيه أن مهمة الروائي فرض رؤيته الفنية -وليس التاريخية- التي تقتضي ضروبا من الإجراءات الفنية حتى يرتقي العمل إلى مستوى اشتراطات ومتطلبات وإكراهات الفن الروائي نفسه ما دمنا نتحدث في مجال الإبداع لا التاريخ.

كاتب من المغرب

جيهان سليمان

مقال

رمزيّة التثليث الروائي

لماذا ثلاثية روائية

سُميّة عزّام

نلحظ تكرار الأعمال ثلاثيّة الأجزاء في الروايات والدراما السينمائيّة، ما يدعونا للتفكّر في هذه الهندسة البنائيّة الثلاثيّة، وفي الأبعاد الميثولوجيّة والفلسفيّة الروحيّة للعدد ثلاثة علّنا نستجلي التاريخ في ما استبطنته النفس البشريّة؛ ذلك بطرح السؤال عن رمزيّة هذا العدد في وجدان الرّوائيّ وفي موروثات ترسّخت في الوعي الجمعيّ قبل أن تتناسج في اللاوعي الفردي وفي البنية النفسية الذاتيّة. فهل من أسباب دافعة للنزوع نحو استتباع عمل روائيّ بثانٍ وثالث؟ ولمَ تثليث الأجزاء في بعض الأعمال الرّوائيّة؟

قد يكون الأمر مختلفًا في وعي كتّاب الثلاثيّة الروائيّة، وبعض الأعمال السّرديّة رباعيّة وخماسيّة، لتأتي الإجابة في اللاجواب عن سؤال: لماذا تكتب ثلاثيّة؟ وماذا يعنيه لك الأمر؟ بوصف الأمر عادة وعرفًا في مكان ما، أو شيئًا متوارثًا، أو رغبة في الحكي ومتعة اندراج الرّوائيّ في عوالم الشخصيّات الرّوائيّة، والتّماهي معها، كأنّها قطعة من العالم الحقيقي أو طبقة من طبقات نفسه يريد تثبيتها ولا يودّ أن تتوقّف الأحداث، بغير إغفال الوظيفة الاستشفائيّة للسرد. قد لا تتطهّر الذات الكاتبة في جزء أو جزأين، بل تحتاج إلى الاستمرار ردحًا من الزمن وعلى مساحة بياض لا يفتأ يطلب الامتلاء. فهل بالتوقّف عند نهاية رواية ما إعلان موت المخيّلة، وتاليًا، خشية من نضوب الذّاكرة الإبداعيّة، أو من تسرّب الزّمن هاربًا من مبدع الشخصيّات؟

كتب نجيب محفوظ ثلاث روايات تاريخيّة قبل ثلاثيّته الاجتماعيّة الشهيرة (1956-1957). وسمها بعناوين ثلاثة: «عبث الأقدار»، «رادوبيس»، «كفاح طيبة» (1939-1944) قد لا تكون الروايات مترابطة من حيث الشخصيّات والأحداث والاستمراريّة لتشكّل ثلاثيّة بالمفهوم المتعارف عليه، إنّما استلهم فيها الروائيّ تراث مصر القديمة بوصفه نوعًا من الإسقاط التاريخي على مرحلة سياسيّة سادت مصر في تلك المرحلة، ليطرح الأسئلة المتالية: كيف يقوم الحكم في مصر؟ وكيف تتبدّى علاقة الحاكم بمحكوميه؟ وما هي تجليات الكفاح للحفاظ على حرية الوطن؟ أمّا ثلاثيته (بين القصرين، قصر الشوق، السكّريّة) فقد رصد فيها الصراعات الإنسانيّة الدّاخلية بالتوازي مع القضايا السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة التي جلّلت مجتمع النّص.

ومن مصر أيضًا، كتب سعد القرش ثلاثيّته الرّوائيّة (أول النهار، ليل أوزير، وشم وحيد) التي أرّخت لواقع اجتماعيّ في حقبة تاريخيّة ما، ولصعود الوعي السياسيّ. ولا وعي سياسيًّا بغير وعي بالذات والوجود، ولا عودة للماضي بغير مساءلة التّاريخ لفهم الحاضر والتنبّؤ بمستقبل أكثر إنسانيّة.

إنّما يجيب سعد القرش عن سؤال كتابة ثلاثيّته بأنّه لا يملك الإجابة عن دوافع الآخرين، وقد كتب بعضهم رباعية مثل الإنجليزي لورنس داريل الذي اشتهر برباعية الإسكندريّة (جوستين، بلتازار، ماونت أوليف، كليا). ويشير إلى أنّ نجيب محفوظ حين كتب رواية، وجدها النّاشر ضخمة فاقترح تقسيمها ثلاثة أجزاء. أمّا بالنسبة إليه، فيقول إنّه لا يتعمّد شيئًا في الكتابة، ولا يخطّط لشيء، وكان قد حضّر لكتابة رواية عن فكرة الدكتاتوريّة، وتصوّرها ستبدأ مع صعود محمد علي (1805) حتى وفاته، ورأى أن يكتب فصلًا تمهيديًّا، ففوجئ به ثلاثة فصول، ولم يصل إلى نقطة البداية، ولا إلى ما أراد كتابته. لم يشأ أن تكون كتابته تأليفًا مصطنعًا، وانتهت طاقة الكتابة لديه في حينها، لينشر ما كتبه في أولى ثلاثيّته «أول النهار» عام 2005. ولتستيقظ الرواية الثانية «ليل أوزير» بعد ثلاث سنوات، بعنونتها التي سبقت الكتابة. ويتابع بأنّه لم يفكّر في جزء ثالث من مسيرة هذه الأسرة ومسارها، ولكن النّاجي الوحيد من الحريق (حريق أوزير في الرّواية الثانية من السلسلة) أيقظه ذات حلم، فتتبّع مساره من القرية إلى القاهرة، بالتّوازي مع مخلوق آخر «وحيد»، ولد من عدم، فكانت «وشم وحيد» 2011، وبها اكتملت الثلاثيّة.

عبارتان ملفتتان للتوقّف إزاءهما: انتهاء طاقة الكتابة، والحلم/ المنام الذي يوقظ. في ربطهما معًا إشارة دلاليّة إلى كمون الفكرة في شرنقتها، ليتسنّى لها وقت حياكة الجناحين، فتخرج فراشة.

كما كتب ربيع جابر، الرّوائيّ اللبنانيّ ثلاثيّة «بيروت مدينة العالم» (2003-2007)، والبعض يقترح أنّها رواية واحدة في ثلاثة أجزاء. تتبّع أخبار بيروت وتحوّلاتها خلال مئة عام، انطلاقًا من تقصّي أحوال عبدالجواد أحمد البارودي وسلالته وحارته-حارة البارودي. مهما يكن من تسمية للأجزاء الثلاثة، فهي تحكي تاريخ نشوء بيروت وتوسّع هذه البلدة الزراعيّة المستطيلة المسوّرة، ذات ستة أبواب، وبعدد سكّانها الذي لا يتجاوز الخمسة آلاف نسمة، لتصبح مدينة تجاريّة، قبلة العالم.

الأمثلة كثيرة عن الثلاثيّات الرّوائيّة، ولا مجال يتّسع لذكرها أو التحدّث عنها، إنّما تكفي بعض الأمثلة التي تتناول جوانب مختلفة من الحياة البشريّة وبمنظورات متنوّعة. والمنظور الرّوائيّ النسويّ للقضايا يمثّل عليه المقال من خلال نموذجين للجزائريّة أحلام مستغانمي، والمصريّة رضوى عاشور. مستغانمي كتبت ثلاثيّتها: (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) (1993-2003) لتسائل التجنيس الأدبي عبر مساءلتها التاريخ وطرحها الأسئلة عن قضايا المرأة والوعي السّياسي والفكري والوجودي والإنساني بعامة. أما رضوى عاشور فقد أصدرت «غرناطة، مريمة، الرحيل» (1994-1995) رواية صراع وجودي، تستلهم تاريخ العرب في غرناطة لتحكي قصة الإنسان والجماعات في أيّ زمان ومكان. هي من أدبيّات النفي والاقتلاع والتمسّك بالأرض بكلّ ما تحمله من معانٍ، والإمساك بحبل الحياة والحق بالوجود والذاكرة.

بالانتقال من الظاهرة إلى تأويلاتها، والعودة إلى ما طُرح في المقدّمة، يبدو تاريخ البشريّة حافلًا بالرموز؛ إذ يؤثر البشر إحاطة أنفسهم بها لرغبة دفينة لديهم. وينفرد الإنسان في السلوك الرمزي والقدرة على استخدام الرموز. إنّما تؤدّي العوامل النفسية دورًا في تحديد معنى الرمز؛ وللبنية الثلاثيّة تاريخ طويل؛ حيث وصف الحدّ الثالث في المثلّث نقطة توسّط بين ضدّين عند بعض فلاسفة الإغريق. فالعدد ثلاثة (3) هو رمز التناسق والتناغم الكونيّ، بل الكمال عند فيثاغوراس. والفضيلة هي طريق وسط بين رذيلتين متعارضتين لدى أرسطو. التناغم البشريّ مع الكون يحيل إلى مفهوم تماهي الإنسان مع الشجرة التي بأغصانها الممتدّة إلى السّماء، وجذورها المنغرسة في الأرض تلامس العوالم الثلاثة: السّموات والأرض والجحيم في المنظور الميثولوجي، وتربط بعضها ببعضها الآخر. ويوحي بالتشكيل البنيوي الثلاثي للإنسان: الرأس، الجسم، الأطراف؛ النفس، الرّوح، الجسد. كما أنّ آلهة الإغريق التي تقاسمت حكم الكون، ثلاثة: زيوس، بوزايدون، هادس (الجحيم ذو الأبواب الثلاثة والمحروس من سيربيروس ذي الرؤوس الثلاثة). البنى

جيهان سليمان

الثلاثيّة كثيرة في مملكتي الطبيعة والرّوح، وقد حدت بالفيلسوف الألمانيّ هيجل (1770-1831) إلى تثبيت النظرية الجدليّة القائمة على حدّي القضيّة والنقيض، ليأتي المركّب (المحصّلة) فيتوسّط الحدّين معًا أو يجمعهما. وعلى الصعيد الدّينيّ، وهو المستوى الذي يحفر عميقًا في النفس البشريّة وفي الموروث الثّقافيّ الجمعيّ، للعدد ثلاثة رمزيّة إيجابيّة في المعتقدين الهندوسيّ والمسيحيّ. في الثالوث الهندوسيّ إشارة إلى ثلاثة وجودات للروح الأعظم: براهما الخالق، فيشنو الحافظ، شيفا المدمّر. ويؤمن المسيحيّون بثلاثة أقانيم للّه الواحد: الأب والابن والرّوح القدس، كما أنّ ركائز إيمانهم ثلاث: الإيمان والرّجاء والمحبّة. والإشارات الرّمزية إلى هذا العدد كثيرة في الإنجيل، منها قيامة يسوع المسيح بعد دفنه بثلاثة أيّام... وخير دليل فنّي أدبيّ على التأثير الإيماني المسيحي نجده في «الكوميديا الإلهيّة» ثلاثيّة الأجزاء لدانتي أليجيري (1265-1321): الجحيم، المطهر، الفردوس. فكرة المطهر يقابلها في العقيدة الإسلاميّة البرزخ بوصفه درجة إصلاح وسطى ما بين الدنيا والآخرة قبل الحشر، من وقت الموت إلى البعث. وللبعث بنية رمزية ثلاثية: حياة، موت، ابتعاث حياة جديدة. قد يكون هذا المعنى الأخير خير مفسّر لثلاثيّتي سعد القرش، وربيع جابر الرّوائيّتين. إذًا، غاية هذه البنية الثلاثية لحياة الإنسان التجربة وأصالة الاختبار الذاتيّ في مراحل ثلاث: ولادة، موت، إحياء. وربما تقترب من مثلث برقلس في الأفلاطونيّة المحدثة، في فكرة الوحدة، الصّدور، العودة. فلا مناص من تجربة الزمن الوجوديّة في أيّ تصوّر دينيّ أو فكريّ، وأيّ عمل سرديّ؛ والزمن بنيته ثلاثيّة: ماضٍ، حاضر، مستقبل.

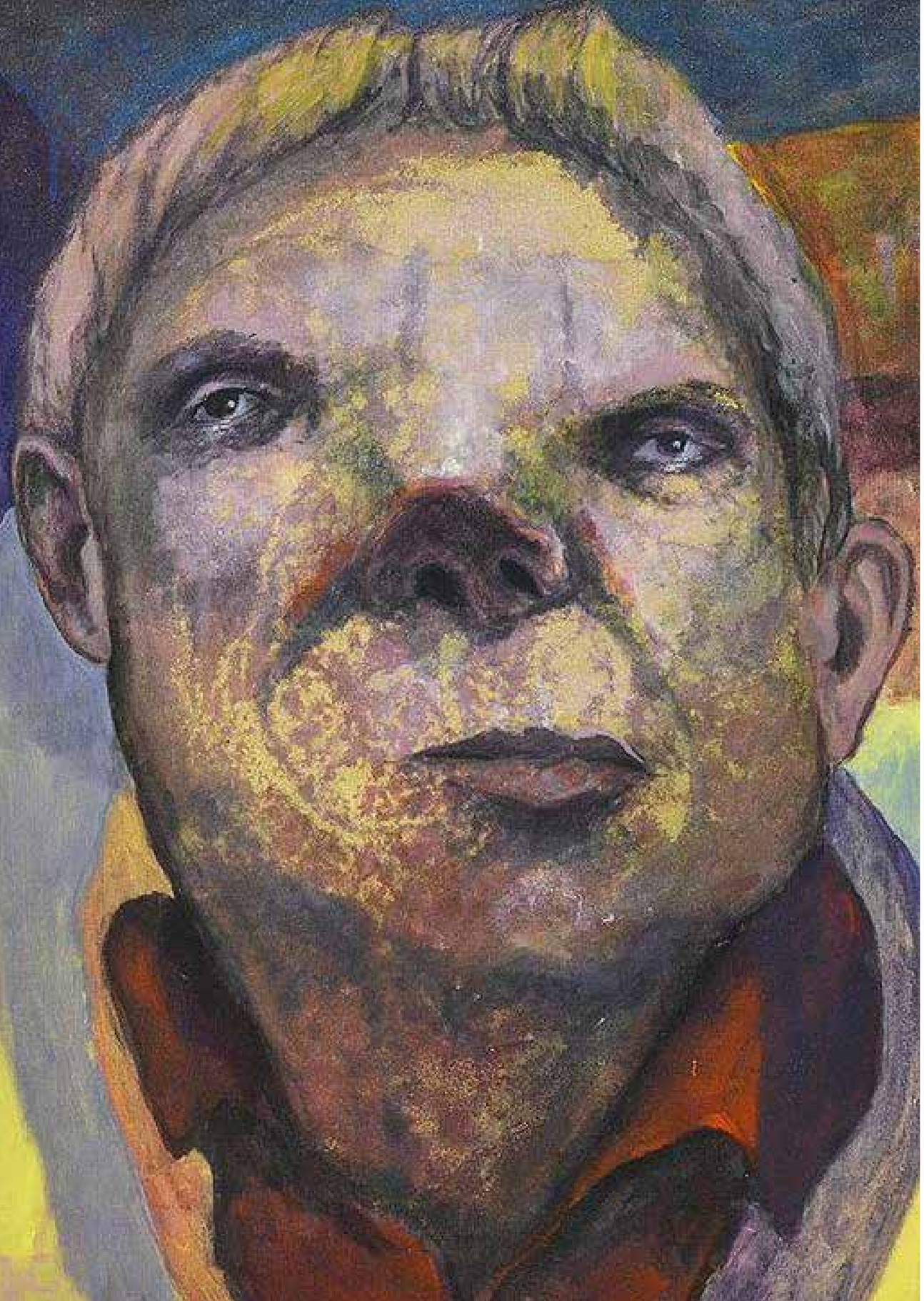
كما يتصوّر الفيلسوف الوجودي سورين كيركيجارد مراحل ثلاثًا لذات الإنسان وتطوّرها في مدارج الكمال؛ إذ أنّ البحث عن حقيقة الوجود، أو طريق اكتشاف الذات، يبدأ بالمرحلة الحسّيّة الجماليّة في لقائها الأوّل مع العالم، ليتدرّج في المرحلة الجوّانيّة الأخلاقيّة، انتهاءً بالمرحلة الثالثة، الرّوحانيّة الإيمانيّة. هذه المدارج الثلاثة يتّجه فيها الفرد إلى نسج حياته في إطار أعمق وأكثر قيمة. وقد كرّس كيركيجارد نظريته ثلاثيّة البنية في مؤلّفاته؛ حيث كتب قسمًا منها ببيان الشاعر الرّومنطيقيّ، وأخرى ببيان فلسفيّ، وثالثة كتبها ببيان وعظي دينيّ.

ارتبطت الرمزية، هذه اللغة السرّيّة والكاشفة في آن معًا، بشكل محكم ودائم بالفنّ، بوصفه قابلًا لأن يكون جسرًا بين المادّي والنفسيّ اللذين يشكّلان ثنائيّتنا الأساسيّة. وليست الثقافة في محصلتها سوى نسق معقد من الرموز المختلفة. بتعبير بودلير، الشاعر الفرنسي (1821-1867)، بأن العالم ليس سوى غابة من الرموز. وتبعًا للزمن تتعدّل المفاهيم والمعاني، وقد تسقط جميعها، لمَ لا؟

لذا، يهتمّ الأنتروبولوجيون بالرموز بوصفها مقولات ثقافيةً، وينكبّون على دراستها وتحليل محتواها الثقافي لتحديد البنية الفكرية للمجتمعات. وإن كان لكلّ عدد رمزيّته ودلالاته المتعدّدة بحسب الثقافة التي ينتمي إليها، فتسقط عليه معناه، فيمثّل هذا العدد «3» المراحل التي تكوّن دورة الحياة الكونيّة، وحياة الإنسان المتناغم مع الطبيعة، من طفولة، فشباب، ومن ثمّ شيخوخة. ولعلّ أكثر المعاني دلالة معنى الابتعاث في ولادة تأسيسيّة جديدة ومتجدّدة أبدًا.

استمرّ الرمز في الحياة، لكنّ الرمزية هوجمت من قبل الديكارتيّة؛ إذ أراد رينيه ديكارت (1596-1650) الفصل الجذري بين الروح والجسد، معليًا من شأن الذات المفكّرة في مقولته الشهيرة «أنا أفكّر، إذن أنا موجود». غير أنّ الهيرمينوطيقا أعادت للذات الفاعلة مكانتها في عمليّة الفهم، موائمة بين الذات والموضوع ومستندة إلى الموروث الميثولوجي والرّمزي التّاريخي والنّفسي-الوجوديّ للبشريّة.

ناقدة وأكاديمية من لبنان



حسام علوم

شهادة

تسعة أعوام من القلق

شهادة في ثلاثية روائية

سعد القرش

في عام 1988 اشتريت نسخة من كتاب «تاريخ ملكية الأراضي في مصر الحديثة 1805-1950»، تأليف جابرييل باير وترجمة عطيات محمود جاد. كنت في الثانية والعشرين، ولم أتوقع أن أمامي عاما واحدا فحسب تنتهي فيه كراهيتي لجمال عبدالناصر. لم يكن مصدر تلك الكراهية خلوّ تراث أسرتي مما يدعوني إلى محبته؛ فلم يستفد أبي من الإصلاح الزراعي، لنفاد أراضي الخواجة والإقطاعيين في قريتنا قبل أن يصيب الحظ فلاحا آخر، سبق اسمه اسم أبي في قائمة انتظار الموعودين بتملّك قطعة أرض. نشأت الكراهية في سن الثالثة عشرة، حين «اهتديتُ» إلى مجلة «الدعوة» لسان تنظيم الإخوان، وكانت هي «اليقين» مع هداياها من رسائل حسن البنا ووصاياه، ومن تفسيرات «تلمودية» لذلك «الرجل القرآني» كما وصفه أحدهم في كتاب بهذا العنوان الأخير.

وفي جامعة القاهرة فوجئت بأن لعبدالناصر -الذي تأكّد لي كفره- مريدين وأنصارا «ضالين» مثله، يقال لهم «الناصريون». أيام الجامعة، كنت ممزقا بين إيماني بكفر عبدالناصر، ونشر قصصي القصيرة في منابر يسارية: الصفحة الأخيرة في العدد الأسبوعي لصحيفة «الجمهورية» إشراف الشاعر محسن الخياط، ومجلات «أدب ونقد» فريدة النقاش ومحمد روميش، و«القاهرة» إبراهيم حمادة، و«إبداع» عبدالقادر القط وسامي خشبة. وعبر قراءات ومجاهدات، أقرب إلى سحْب السموم من الدماء، أنقذني الخيال ونقّى قلبي الذي بدأ يسمح بمحبة رجل رسّخت مجلة «الدعوة» في نفسي أنه «رأس الجاهلية في القرن العشرين».

تجربة خاصة جدا، أقرب إلى علاج بالخيال، وخلاص بالقراءة قبل الكتابة. ذهب بي كتاب «تاريخ ملكية الأراضي في مصر الحديثة» إلى طرف من هذا الخيال، إلى زمان يفصلني عنه نحو قرنين ونصف القرن، وهو زمن بدء أحداث روايتي «أول النهار». ولم أفكر قبل الشروع فيها، ولا بعد الانتهاء من كتابتها، أنها ستكون جزءا أول في «ثلاثية أوزير» التي تضم «أول النهار» 2005، و«ليل أوزير» 2008، و«وشم وحيد» 2011.

قبل «أول النهار»، كان من الضروري أولا تخفيف أثقال النفس، وتخليص الرؤيا بافتكاكها من أسر الرؤية، وأولها تجربة بها شيء من القسوة والمرارة، مجندا عام 1990 في جيش لا يحارب، وكانت رواية «حديث الجنود» 1996، وقد حملت في رأي البعض نفَس القصة القصيرة. وجاءت رواية «باب السفينة» 2002 محاورة لأزمة وجودية، لشاب حلم في طفولته بأنه سيصير نبيا، ثم فاجأه الأذان، ذات فجر، بنداء «الصلاة والسلام عليك يا خاتم رسل الله»، فبدأت سلسلة خيبات أمله، إلى أن بلغ الأربعين، سنّ النبوة، وأغرقته أمواج البحار المتدفقة من خريطة على الجدار، حين مزّقها وهو محموم.

لا يعيش الكاتب بمعزل عن محيطه. ربما لا يبالي به فيمضي، أو يتأثر فيتوقف مؤقتا؛ لكي يعيد النظر ويبحث عن موضع لخطوته التالية. ومبكرا أدركت أن الكتابة عاجزة عن تغيير العالم، وأنها لعبة جمالية يتواطأ فيها القارئ مع الكاتب، فيلتقيان في عوالم رحيبة تبدّد وحشة العالم المحدود وزيفه. ولعل هذا الإدراك حرّرني من أوهام المقولات الكبرى، فلا أتعمد شيئا، لأنني لست موظفا عند الكتابة أو القارئ. وحين أستعيد روايتيّ «حديث الجنود» و«باب السفينة» أفاجأ بلغة متقشفة، تضنّ بالكلمات. هل كنت أقسو على نفسي باللجوء، لا شعوريا، إلى سرد أسدد به أول وآخر فاتورة مستحقة قبل الفرار إلى عالم يشبه طموحي، إلى «ثلاثية أوزير»؟

كلتا الروايتين، «حديث الجنود» و«باب السفينة»، كانت تدريبا على الجملة، على اللياقة الفنية والبحث عن حلول بعيدا عن سأم الاعتياد، واختبارا لحوار الشكل والمضمون، وتمرينا على اكتشاف أغوار النفس البشرية المعقدة. وقبل هذا وبعده، الاستمتاع الشخصي بألعاب السرد، والاشتباك مع أكاذيب الفن الأكثر صدقا من الصدق.

لا أحكم الآن على روايتيّ «حديث الجنود» و«باب السفينة»، وأما عن الأداة، فأستعير قول أنسي الحاج «لغة فقيرة وحتى ناشفة، إذا كانت صادقة، أبلغ من ديباجات فطاحل الإنشاء. وتُعرّي سماجة الفصاحة وافتعال المؤثرات اللغوية». (خواتم 2).

مما تأثرت به آنذاك، ودعاني إلى التوقف طويلا، ردود فعل قراء ونقاد كسالى. وإذا كان القارئ الكسول لا يُلام، فأيّ عذر لناقد يستهويه التلصص، ويتحرّى وشائج تربط الكاتب بالراوي أو شخص ما في الرواية؟ يستسهلون ذلك أحيانا، إذا تصدّوا لدراسة عمل لكاتبة، فيحومون حول الخباء، وينتظرون هبوب ريح لعلها ترفع الثياب عن حنّاء كعب امرأة، ويستقطرون طيفا، ويستنطقون كلمة فيتفننون في تأويلها. وقد حاول البعض، وخصوصا في «باب السفينة»، المطابقة بين مؤلف في منتصف الثلاثينات وبطل تجاوز الأربعين. عندها أشفقت على الكاتبات، ضحايا الغرض والكسل أو كليهما، واستعدت مشروعا مؤجلا حرّضني عليه كتاب «تاريخ ملكية الأراضي في مصر الحديثة»، واحتشدت له بأكثر

مما يستعد باحث للدكتوراه، وكان فقر المصادر عن التاريخ الاجتماعي لمصر في القرن الثامن عشر مصدر قلق، وفي الوقت نفسه داعيا إلى حرية تحدّها، في بعض الأحيان، وفرة المراجع.

كان التخطيط أن أناقش نشوء الاستبداد، والقدرة على إطالة عمره، والقابلية له، فلا أحد يولد شريرا وإنما يكونه؛ إذا فشل في اختبار الآدمية. واحتشد خيالي بصورة رجل يتمتع بذكاء فطري يؤهله لإنشاء قرية من عدم، ثم تغريه السلطة المطلقة باختطاف القرية، وارتهان أهلها نصف قرن على الأقل. قدّرت أن يكون ذلك بداية من عام 1800 مثلا، في فراغ سبق صعود محمد علي. تأهبت متسلحا بالأدوات والمواد الخام، وارتأيت أن أبدأ بفصل تمهيدي يحفر في العمق بما يضمن ثبات البناء. وانتهيت من الفصل الأول، وانشغلت ببحث في السينما استغرق شهورا في مشاهدة أفلام وقراءة دراسات. ثم استعصت عليّ العودة إلى الكتابة، وكنت قد بدأت بحماسة، وتماهيت مع شخصيات «أول النهار»، وقد رأت أن تعاقبني بحرماني من العودة إليّ. وطوال أكثر من شهر تفرّغت لمصالحتهم، باقتراب بريء من غرض الكتابة، مجرد قارئ لما هو مكتوب، يبدي حسن النية لصحبة جديدة، ويقدّم ما يستطيع من عرابين المودة والطبطبة والهدهدة. ثم فوجئت بالاستجابة، وعلى مهل امتدت الأيدي، وفي خجل فُتحت الصدور، فاستعدتهم واستعادوني. ولا يشعر القارئ بأن ثمة توقفا جرى بعد الفصل الأول، إذ تمضي فصول ثلاثة تشكّل رواية «أول النهار» بإيقاع يخلو من النشاز، كأنها قصة قصيرة كتبت في جلسة واحدة، فلم تترك ملاحقة الأنفاس مجالا لمطبات أو فجوات. في أشهر التوقّف والمراودة، كنت أعزي نفسي بقول إرنست هيمنجواي لنفسه «لا تقلق، لقد كنت تكتب دوما من قبل وستكتب الآن. كل ما عليك أن تفعله هو أن تكتب جملة حقيقية واحدة. اكتب أصدق جملة تعرفها».

انتهيت من ثلاثة فصول هي البناء التحتي، القواعد غير المرئية، للبناء المخطط له. ثلاثة فصول انتهت بي إلى نقطة كنت قد «نوّيت» الانطلاق منها إلى ما أريد كتابته. ولكن طاقتي نفدت تماما، ولم أعد قادرا على مواصلة الكتابة، وحدّثت أصدقاء عن مشروع رواية، ثم طال الفصل التمهيدي قليلا وأصبح ثلاثة، ولم أصل إلى ما كنت «أريد» كتابته، وأنني سأفتعل الكتابة إذا أجبرت نفسي على المواصلة، وأميل إلى «تأليف» لا أضمن أن تُبعث فيه الروح. استهانوا بكلامي، وحثّوني على الاستمرار، وتساءل البعض: أيّ «رواية» يمثلها فصل تمهيدي وإن طال كثيرا وصار ثلاثة؟ كان منهم الروائي عاطف سليمان، وقد أعطيته العمل، فقرأه ووافقني على نشره كما هو، حتى لو لم أكتب «الرواية» المستهدفة. وبعد النشر، كتب مقالا عنوانه «آية النهار»، جاء فيه «ثمة أعمال روائية (وغير روائية) يشعر ويدرك قرّاؤها أثناء القراءة الأولى أنها تعنيهم بما يفوقُ العادة، وأنهم سيعودون إليها، وهم يعودون إليها -ككنزٍ- مرة ومرة، ويتوارثونها، ذلك أنها مغذيّة روحيا ومُلهِمة دون أن يبدو أنها قد عنتْ أن تكون كذلك، وذلك أنها ذات مددٍ جمالي يتجدد -وكأنها تنمو- في كل قراءة جديدة، منها في اللغة العربية 'الحرافيش' نجيب محفوظ، و'فقهاءُ الظلام' سليم بركات، و'أول النهار' سعد القرش».

انتبهت الآن، أثناء كتابة هذه الشهادة، إلى أن «أول النهار» حظيت بدراسات تزيد على حجمها: فيصل دراج، إبراهيم فتحي، جورج جحا، سمية عزام، محمد المهدي بشرى، محمد عيد إبراهيم، بهيجة مصري إدلبي، حمزة قناوي، عذاب الركابي، عبدالرحيم مؤذن، حسين عيد، حسن حامد، عزة هيكل، وأن أغلب الذين كتبوا عنها من الروائيين: خيري عبدالجواد، عمار علي حسن، محمد العشري، زهور كرّام، قاسم عليوة، وغيرهم.

ومن حسن حظي أن يتحمّس المخرج أحمد فوزي صالح للثلاثية، وأن تنتقل عدوى هذه الحماسة إلى كاتبة السيناريو مريم نعوم، فتشرع في تحويلها إلى دراما تلفزيونية من ثلاثة أجزاء.

سرقتني «أول النهار»، واحتالت عليّ، وغافلتني بمساهاة لطيفة. وكما كُتبتْ بالمصادفة، فوجئت بأبطالها يسلكون طرقا ومسارات على غير ما خططتُ لهم، ويختارون نهايات تربك حركة السرد، وتهدد بنسف فكرة الرواية. فالفصل الأول ينتهي، على غير إرادتي، بموت البطل الشاب «مبروك» في ليلة زفافه، تاركا لوعة في قلب أبيه، ودهشة وألما في روح عروسه «هند». مات بين يديّ، وأوقعني في حيرة، وهو الذي كان يفترض أن أكمل معه مسيرة ما بعد «أول النهار».

في «أول النهار» أغمضت عينيّ كأني لا أبصر، ومشيت بمحاذاة شخصياتها، أسبقهم بخطوة فيمدون أيديهم يلتمسون الطريق، أو أتمهل فيسبقونني بخطوة وأراقبهم، ثم أسرع لنمشي كتفا بكتف، وأستعير خطابهم ولغتهم ورؤيتهم للحياة والموت، فيبدو العمل من دون «مؤلّف». ما كنت أريده -وآمل أن أكون قد نجحت فيه- ألا يجد القارئ كلمة أو وعيا أو خطابا مفروضا على أيّ شخصية، وأن يتناغم السرد مع الدراما باختلاف ثقافات الناس وتباين طبائعهم، ذلك أنني صاحبتهم، وأجدْت الإنصات إليهم، فلم «أؤلف» عنهم شيئا، ولم أخترع شيئا من خارجهم، والتمست سردا تمثل فيه الكلمة لحما ودما، وتنبض بحرارة اللهفة، وتلفح أحيانا، على العكس من اللغة المعلّبة، نصف المجهزة التي يستعان بها على عجل. أفضّل السرد الذي يحمل بصمات الأصابع، المغزول على مهل، عقدة عقدة وخيطا خيطا، وكلمة كلمة، فالكلمة كما يقول نيكوس كازانتزاكيس «لكي تلمسني، يجب أن تصبح لحما حارّا. وعندها فقط أفهم، عندها فقط أستطيع أن أشمّها وأراها وألمسها». (تقرير إلى جريكو).

في «أول النهار»، وفي الثلاثية عموما، تجنّبت أيّ إشارة إلى التاريخ الرسمي، ولو موضوعية؛ فلا أكتب تاريخا، وما يشغلني ليس له مرجعية في التاريخ المدوّن، ومن يريد معرفة التاريخ فليقرأه في مصادره، وأولها تاريخ الجبرتي. ولم يكن الراوي في الثلاثية عليما بأيّ شيء خارج نطاق حركة شخصيات لا تتمتع بوعي عميق، ولم تنل حظا من تعليم أو أنصبة كبيرة من الثروة، ولا ترتبط بعلاقات مع السلطة وممثليها، وأمثال هؤلاء لا يعرفون بالطبع من يحكم البلاد، ولا يدركون طبيعة الصراع على السلطة في مصر المحروسة. ولم يحدد السرد في أيّ عصر يعيش هؤلاء، لولا إشارة وحيدة إلى وفاة محمد أبوالذهب في الشام، وندمت على ذلك بعد النشر، وإن كان له مسوّغ فني؛ فالاسم ذكر عرضا من دون تحديد الزمن (عام 1775 ميلادي)، على لسان أحد مملوكيْ شيخ في مدينة سمنود، قدما إلى «أوزير» لاستدعاء شاب إلى الشيخ، وأخبرا الشاب بأن في الطريق واليا جديدا، لا يعرفان من سيكون «أيّ والٍ والسلام، لا يهم»، إذ مات أبوالذهب، «في بلاد الشام، بعد أن دخلها بالقوة، وقتل وأسر من أهلها ما لا يحصيه أحد، ولم يكلف نفسه أن يميز الخبيث من الطّيّب، وما فرّق بين مسلم ويهودي ومسيحي، فاستجاب الله دعاء الشوام، وأهلكته الشّكية، ومرض ولم يهنأ ببسط سطوته، إلى بلاد مات فيها، وعاد منها إلى مصر المحروسة رمّة، تفوح رائحتها تحت شمس بؤونة».

جاء اختيار عنوان «أول النهار» بعد شهور من التردد، والانتقاء والمفاضلة بين بدائل أقربها «أوزير»، وهو اسم القرية التي تجري فيها الأحداث، وتستلهم حضورها الروحي من «أوزير» إله البعث في الأسطورة المصرية. قرية «أوزير» لا وجود لها إطلاقا، وأما القرى المجاورة لها (بنا أبوصير التي ولدتُ فيها، وأبوصير بنا، وسنباط)، والمدن القريبة منها (سمنود، والمحلة، وطنطا) فهي حقيقية وتحتفظ بأسمائها إلى اليوم. وكان وعي الراوي ينمو ليواكب وعيا نوعيا وخبرة تُكتسب بسبب السفر والاختلاط، أو تغييرا يطرأ على اسم مدينة تُشد الرحال إلى وليّها الصالح، السيد أحمد البدوي، وهي «طندتا»، التي صارت «طنطه»، وستكون «طنطا» في الجزء الثاني «ليل أوزير».

كان عنوان رواية «ليل أوزير» جاهزا ينتظر بدء الكتابة. وكنت قد أعددت للرواية جيدا من قبل «أول النهار» التي كُتبت من غير قصد، واستهلكتني تماما، وتأكد لي بعدها أنني لن أستطيع كتابة عمل آخر؛ لأنني أخلص لقاعدة ذهبية توجب الوفاء لأمرين اثنين يجب فعلهما بأقصى طاقة ممكنة: الحب والكتابة، فلا طعم لنصف حب، ولا جدوى من نصف كتابة. والطاقة القصوى هي التي تتيقن بعدها أنها المرة الأخيرة، خاتمة تليق بالكمال، تُشبع وتغني عن الحاجة إلى ما يليها.

ثم ذهبت سكرة «أول النهار»، وجاءت فكرة «ليل أوزير». لم تكن الفكرة بعيدة، وإنما الهمّة والقدرة على امتلاك «الطاقة القصوى» التي فاجأتني، وهدرتْ من أعلى طبقة، من جواب الجواب لترتطم بالقرار، وتحفر مجرى يزداد عمقا واتساعا، وتزيح ركاما هو نسغ من غبار وفتات حجارة وطمي وجثث وأشجار تثمر أدوات للتعذيب، في ظل استبداد شاب سارع بجسارة، في نوبة شهامة، إلى إنقاذ سيد القرية. ثم أخذ القرية وسيدها وأهلها رهائن، ولم يكن من خلاص إلا بحريق يقضي على ذلك الجيل، من الظالمين والمظلومين لارتضائهم الظلم وتعايشهم معه. انفجرت مشاهد «ليل أوزير»، ولم يكن عليّ إلا أن ألاحق السيْل، وأتتبع مسار حمم النيران. وظلت تلاحقني أينما أذهب، وسجلتُ في نهايتها أن بعضا من مشاهدها كتب في مدن: الإسكندرية وأسوان والعريش والإسماعيلية والجزائر ونيودلهي.

في فندق «تاج محل» المقام وسط الحدائق بالعاصمة الهندية، أفزعني كابوس فجر السبت 21 يوليو 2007، ولم يكن بدّ من توثيق كلمات وجمل إشارية إلى مشهد الحريق الكبير. وكنت قد اعتدت طوال الوقت اصطحاب «ليل أوزير» التي جعلت كل الأوقات والأمكنة صالحة لاستقبال الشخصيات وتلقّي الكتابة، ولم تُشيّد الفنادق لمثل هذه المهام الشاقة، فلا تُزوّد الغرف بإضاءة كافية. وفي الضوء الواهن سطرتُ إشارات تدلّ على مشهد لا أعرف أين سيكون موضعه في الرواية. كتبت سطور مشهد الحريق في دقائق؛ لأتخلص من الكابوس فلازمني وأبعد عني النوم. ثم استأنفت الكتابة من حيث توقفت، ومشهد الحريق أمامي، حتى استقر ختاما للرواية. والآن، حين أتأمل الثلاثية أجدنا في مرحلة «ليل أوزير» الذي قد يطول، وآمل ألا نتطّهر بالمشهد الأخير.

رواية «ليل أوزير» أفرغتْ رأسي تماما من أيّ أفكار، وكدت أطير من خفّة روحي الهائمة، في توقها إلى شيء من الراحة، مكافأة على فض اشتباك مع رواية أهدتني رواية سابقة عليها. ثم بدأ قلق جديد لم أستعدّ له، فبعد فترة من الطمأنينة والكسل اللذيذ انتبهت إلى أنني أهملت نطفة في رحم نجا من الحريق، وحجبه عنّي الغبار والدخان. هكذا اختتمت ثلاثية أوزير برواية «وشم وحيد»، قمة بناء ازدحمت قاعدته، «أول النهار»، بصنوف من البشر: مصريين ومغاربة وأرمن وماليك وفرنسيين وإيطاليين. وكلما علا البناء ضاقت العبارة، فلم تتسع «وشم وحيد» إلا لشخصيتين: «وحيد» و«هند» التي جاءت صورة عصرية تتجاوز سذاجة «هند»، الأم في «أول النهار».

انتهيت من «وشم وحيد» في أول يناير 2011، وبعدها لا أستطيع الكتابة، ربما إيمانا بقول الكاتبة الإنكليزية جورج إليوت «الإنتاج الأدبي الغزير إساءة اجتماعية»، وربما لشعوري باللاجدوى، ورؤية العالم يزداد ضيقا.

كان في روحي طفل لا يريد أن يفارقني، مشاغب يريني العالم بعين بكر، بدهشة آدم وهو يتعرّف على الأرض ويخلي لنفسه طريقا في العشب. إلى هذا الطفل أدين بما كتبت، ولا أجهد نفسي الآن في البحث عنه؛ فالدنيا تتغير بنا أو بغيرنا، هذا ما أراه بعد خمس روايات لم تمنحني ثقة بإضافة شيء كبير، ويتأكد لي دائما ضياع فرص لكتابة أعمالي بصورة أفضل، وإذا تسرّب إليّ شعور بالرضا، امتدت يدي إلى عمل كبير فتزداد شكوكي وقلقي ورهبتي، وأنتظر أحدا يسألني: كيف دخلت؟

وتظل الأعمال العظيمة تستفزني للتحدي، وتبث في نفسي الحنين، فلا أتخيل الحياة بلا كتابة. أتقصى شرطيْ الشغف والمتعة؛ فلست كاتبا محترفا، وإنما أكتب فأرى، وأبلغ فضاء طليقا يهزم الزمن، وأتحايل على حياة واحدة لا تكفيني؛ فأصوغ حيوات، وأرتحل في التاريخ، التاريخ لا الماضي، أرتحل فيه لا إليه. وهبتني الكتابة عائلة إنسانية كبيرة، وأجتهد لتضمن لي بنين وحفدة.

كاتب من مصر

إدوارد شهده

قص

سوقُ القبّعات

شميسة غربي

شهيق في المَنْحدَر

في المخزن الكبير؛ حيث تكدّست أنواع كثيرة من الألبسة والأغطية الخفيفة؛ اجتمع صاحب المتجر بأعوانه وكلَّفهُم بعَملية الفرز، والتصنيف وتجهيز أكياس بلاستيكية كبيرة؛ تُطوى داخلها هذه المكدّسات؛ ثمّ تُحمل في شاحنة المتجر وتكون الوجهة: «محلات البيع بالتقسيط» على أطراف المدينة الشاسعة.

الحاج إدريس؛ تاجر من تجار الجملة؛ عُرف في المنطقة بالتصدير والاستيراد لِأجود الملابس والأقمشة منذ سنوات، فباتَ مقصد كل التجار الصّغار الذين يتنافسون على التعامل معه في جميع الفصول وفي كل المناسبات يجدون فيه المورد الذي لا ينضب: ألبسة شتوية، أخرى صيفية، ألبسة ربيعية، موضات الخريف لكل الأعمار والأذواق. إكسسورات تخطف الأبصار، وإن كانت ترهق الجيوب أيام الأعياد والحفلات.

اقتسم الأعوان مهّمة الفرز؛ وتكلّفَ «بشير» -قريب صاحب المخزن- بالمُراقبة الأخيرة للأكياس قبل شحْنها؛ ثمّ أعْطى إشارة الِانْطِلاق بعد أن قفز إلى الشاحنة واتخذ له مكاناً في زَحْمة السّلع. مسافة مُعتبرة؛ ستقطعها الشاحنة، بزُدّ قارِس يتسللُ من أسْفل باب الشاحِنة، يسْتشعرُه بشير وُيحاول جرّ أحدِ الأكياس؛ يُدحْرِجه إلى أسْفل الباب؛ تنغلق منافذ تسرُّبِ الهواء البارد. يشعر بشير بأريحية؛ ترتخي مفاصله، يسْبح في هذا الحيّز المُتحرّك. تهتز به الشاحنة مرات ومرات؛ فالطريق غير مُعبّد، والحُفرُ تستأنسُ ببعْضها وتتوطد علاقاتها وتُفَكرُ في خلقِ نِظام للتناسُل؛ يحْفظ سُلالتَها من الِانْقِرَاض. الجالس أمام مقود الشاحنة؛ يتأفف من الضباب الكثيف؛ الذي يؤثر على الرؤية، بينما مُرَافِقُه يُكرّرُ عملية مسح الزُّجاج الأمامي دون كلل. يتضاعف الضباب، يُخفِّضُ السائق السرعة؛ يحاول مواصلة الطريق؛ غير أنه يفاجأ بِعُطلٍ؛ يُحتّمُ عليه التوقف للفحص والتدقيق. ينزلُ العوْنانِ والبرْدُ يلسعُ وَجْهَيْهما. ينْدهشُ بشير من توقف الشاحنة؛ يفتح الباب الخلفي ويُطلّ على رفيقيْهِ مُسْتفسِراً.

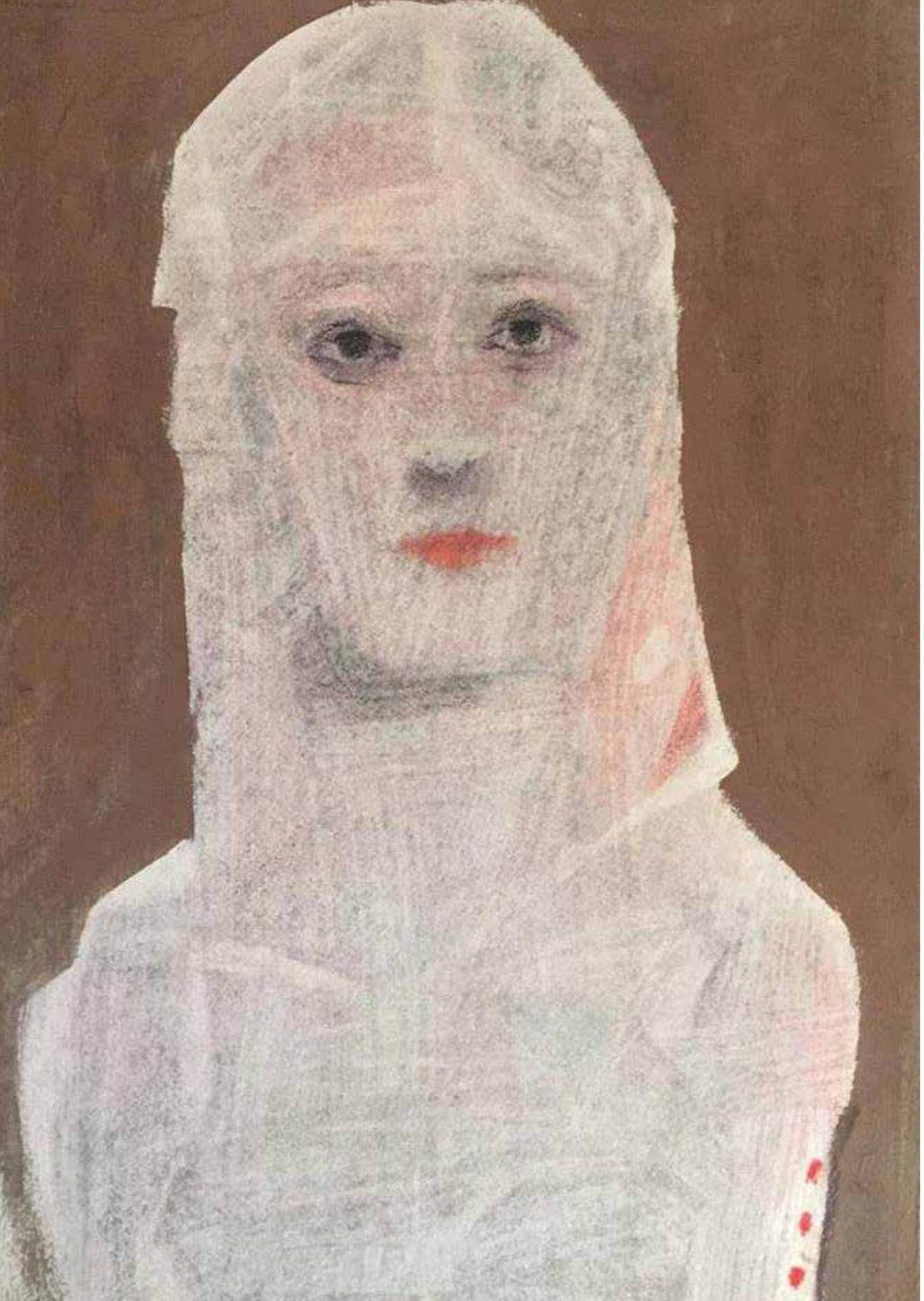
يكتشف الثلاثة أن الأمر يتعلق بإحدى العجلات. يتعاونون على استبدالها؛ بينما التساقطات الأولية للثلوج؛ تُزرْكش الحُفر، وتعِدُ بتمْدِيدِ رِداء البياض على الرّطب واليابس؛ إنه عُرْسُ الطبيعة؛ وهي تُجهِّزُ للفرَح في ذاكرة الشجر، وعلى قشرة البَلح، وفوق زُهيْراتِ الأغصان النّدِيات، وبين القِمَم؛ حيث تغدو الثلوج تيجاناً تزهو بها الجبالُ الشامِخات.

وقتٌ مُعْتبر؛ يقتضيه استبدالُ العجلة. فرغم الخبرة الطويلة للثلاثة رجال في هذا المجال؛ ورغم حرص الحاج إدريس على تكليفِ عُمّال الصِّيانة بتفقد متعلقات الشاحنة قبل الانطلاق؛ إلا أنه وفي بعض الأحيان؛ يحدث ما من شأنه تأخير الوصول إلى الوجهة المطلوبة. هذه المرّة؛ تَهاطلُ الثلوج يُعرْقلُ المهمّة. يُحاوِل السائق الِانطلاقَ من جديد؛ تكسو وجْهه علاماتُ الحُبور والمِقودُ مِطواعٌ بيْنَ يديْه. يسوق ويسوق. حتى إذا ما بقيتْ بضعة كيلومترات فقط على الوصول؛ أصدرت الشاحنة صوتاً مثل الشخير، ثمّ توقفتْ بعد أنِ اهتزّتْ؛ وكأنها تُصارِعُ سكرات المؤت الأخيرة. لمْ يعد بالإمْكان فهْمُ العُطل. الشاحنة هامدة، تغطى نِصْفُها برِداءٍ أبْيض؛ تموّجتْ انكساراته حسب هيكل المرْكبة فبدَا المنظرُ؛ وكأنّهُ خرْبشاتُ رسّامٍ على لوْحةٍ منقوشة بلونِ الذاتِ المُشَتَّتة على أجنحة الطيور المهاجرة.

حاول بشير الاتّصال بالحاج إدريس؛ مرات عديدة؛ غير أنه لم يُفلحْ لِانْعِدام التّغطية وكان الاقتراح: المشْي على الأقدامِ طلباً للمساعدة؛ بيْنما يظلّ بشير إلى جانب الشاحنة لحراسة البضاعة.

وقتٌ طويل؛ ولم يعُدِ الرّجلان. قلقُ بشير يتزايد، الطبيعةُ المزْهوّة بِوِشاحِها الأبْيض؛ تتدلّلُ على صمْتِ المكان، تنْسج ملامحَ مُشاكسة على جبين يوْمٍ؛ تمَاهَى شرُوقُه بِغُرُوبِه، وقفزتْ مفاجآته على أسراب فراشاتٍ هاربة من قيد القنديل إلى عتمة المتاهات. يطول الانتظار بالرجل، يتغلغل البرد في مفاصله، تغزو ذهنهُ وقلبَهُ الوساوس، تتجمّد أصابعُه؛ يقفز إلى الشاحنة باحثاً عن قفازاته الصوفية، يتذكر أنه تركها على مكتب قريبه؛ يحاول الإتصال مرة أخرى بصاحب المتجر؛ لكن لا يفلح. تعْصِرُ الحيْرةُ فؤادَه، ينْتابُهُ الضّجَر، يهْتدي إلى السّيجارة والوَلاّعة.

ساعات النهار؛ تبدأ بمصافحة الساعات الأولى من الليل وكأنها تُجهّزُ الطبيعة لِاسْتبدالِ رِداءٍ برِداءٍ آخرَ.. لا حرَكة؛ في هذا المُنْحدر أيْن شهقتِ الشاحِنة شهْقتَها الأخِيرة. ما بَالُ الناس؛ وكأنَّهُمْ أضْرَبُوا عنِ المُرُورِ بهذا الطريق. ساعاتٌ ثقيلة؛ دَقّ اليأسُ فيها أوتاده، وهرَسَ الفزَعُ سُبُلَ التّفكير، ولم يعُدْ بالإمْكان؛ سوى الِاسْتسلام. دُخانُ السّجائر يتصاعد في خيلاء؛ سيجارة بعد أخرى، بشير يرمي العُلبة الفارغة بعد أن فتح باب الشاحنة وأخرج رأسه ليُطلّ على قطعة ليلٍ دامس، وبرد قارس،



إدوارد شهده

وأمَلٍ دارِس؛ يُلغي سانِحَة الإنْفلاتِ مِنْ وَضْعٍ منحوس. يتكوّمُ بشير بين أكياس السلع؛ طلباً للدّفء، يُغمض عينيْه. لحظاتٌ، ويطيرُ بِهِ سُلطان الوَسن إلى تُخومِ المُحال..

وساوس قبّعة

قبّعاتٌ جَميلة، للنِّساء والرِّجال للصِّغار والكبار بِأشْكالٍ مُختلفة: المُستديرة، المُستطيلة، المُربّعة، المُتدرِّجة. آخر صيحات المُوضة؛ لِلزِّينة. للتّغطية للوِقاية منْ لسعات البرْد، صُنِعَتْ من أجْود أنوَاع النّسيج، وتشكّلتْ على أيدي أُمْهرِ المُصَمِّمِين الذين وضعوا في حِسابِهم: أمْزِجة النّاس فتفنّنوا وأبْدَعوا، وحمّلوا القبّعاتِ وِزْرَ المِزاج. قبل قناعة الِاخْتيار. عند قدمَيْ بشير؛ كيسٌ كبير يتململ حركة غريبة داخله؛ تُكثِّفُ مَخاضَهُ الأخير! يتدحرجُ الكيس. ينْتفض. يتمزّق. تقْفِزُ القبّعات بأشْكالها المُختلفة؛ وَاجِدة بعْد الأخْرى؛ وكأنّ هناك مَنْ يُلاحِقها. يَفْرُغ الكيس؛ وتتكوّمُ القبّعاتُ فوْق جسد بشير المسافر في تخوم الخيال.. إحْداها؛ تعْتلي رَأسَه، تنشر خيوطها على وجهه؛ وكأنها تقرأ طقوس تخْديرِه، بيْنما تتأهبُ الأخريات لِسمَاعِ الحكي، فتنْتظِمُ على جَانبَيْ الجَسَد، وتُؤسِّسُ لمَشْهدٍ تأْبيني؛ صادقتْ عليْه الأكياسُ المُكدّسة في زَوَايا الشّاحِنة الهامدة، والشاهدة في نفس الوقت؛ على تفاصيلِ مُحاكمَةٍ حالِمَةٍ بِزرْعِ النُّورِ في أدْغالِ النفس الهاربة من الفيء؛ إلى أتون الجمر.

صفقة مع الاستثناء

لم يكن بالإمكان أن تهدأ القبعة. وهي التي خبِرتِ الرّؤوسَ الآدَمِية؛ وتَكشّفَ لها تبايُنُ الأمْزِجَة ومقاييس البشر؛ في رِحْلة الغِطاء التي تقودُها منْذ آلافِ السِّنين هي تحاول اللحظةَ أنْ توقف الرّحلة، أن تخلق مشهداً للفُرْجة على ضفاف رُؤوسٍ أنْهَكتْها التّناقُضات، فسلبتْ بعْضَها ميزتها؛ وطوّحتْ بها في جَحيم التّرهات. وستخلق مشهداً آخرَ لِلاقتداء برُؤوسٍ؛ حبَتْها الطبيعة مَباهِجَ الفِكْر، فتتلَمذَتْ على نواميس السُموّ الإنْساني، وترقّتْ في سلاليم المجد الروحي؛ فإذا النفحاتُ جذلى، تُبارِك الرُّؤوسَ في مَشهدٍ مُعايَدَةٍ جميلة؛ إنها مُعايدة العقول السليمة وهي تصْنعُ عبيرَ الحياة بنواةِ الخيْر وبِذرَة الأمان في جوف غيمٍ؛ يتطلع إلى أعْتاب نجْمٍ ساطع، وصُبحٍ مُفْلق يلثم الخمائل ويحْتضنُ المعمور في حكاية أزلية؛ تُرَتّلُ فُصولَها حيواتُ الأزْمنة المَسَقية بِعبق الوجدان المتعالي عن كل نقيصة.

كم كان صعباً على القبعة؛ أن تتمرّد على الرّحْلة، أن تُمزِّق الأشْرِعة؛ أن تخدش سحر الرّذاذ؛ وهو يعانق خيوطها ويلتفُّ على عيونها، في دلالٍ يبهر الرياح. اليوم؛ تلجأ القبعة إلى المُحاكمَة العلنية. صُويْحباتُها يُطوِّقن جسد بشير المُتجمِّد داخل الشاحنة المشلولة. قرّرتِ القبعة أن تعقد صفقة عاجلة مع عنصر من عناصر الطبيعة فاستدعت إليها الرياح وقصّتْ عليها الحكاية.

غداً؛ يومٌ بلا قبعات. غداً ستهبّ ريح عاصفة، ستُعرّي كل الرّؤوس.. غداً سيتحلّلُ ويتبخّرُ جليدُ الرّؤوس. سيتسلل البُخارُ إلى العُروق، سيُخرِج ما تخثّرَ فيها رِهانُ حمْلةِ نظافةٍ واسعة. تُطهّرُ الخلايا، تُنقّيها منْثِقل العتْمة، منْ أدْرَان الهمَجية، المُتلذّذة بأوجَاع البشر. نحْن؛ نريد رؤوساً نظيفة وعقولاً نيّرَة. ومن عبق الإنْسانِية؛ سنُبْدِعُ تِمْثالاً؛ يُغنّي للحبّ في جحيم الكُرْه! يغنّي للسلام في ذرْوة العَدَاء. يطربُ للحياةِ في عزّ الموت. يغرس الصّفْح في أتون الحقد. يشدو مع طيور الغاب، شدْوَ الأمل على أكتاف الكادحين؛ وقد قُدّتْ ضلوعهم من أشواك المحن وسالت آلامُهمْ على أتربة الحقول، وارتسمتْ على أفوَاهِ الزّهْر؛ تزْتشفُ مذاق الحسرة عبر الأزمنة المتناسلة من زمْهَرِير البرْد، وقيظ الهجير.

نحن القبّعات. اليوم يومنا. أوْزارُ الخَلق أثْقلتْ كوَاهِلنا، أزْبَكتْنا، مزّقتْ نسيجنا، شوّهتْ رُسوماتنا اخترْنا التمرّد ولو إلى حين. لا نريدُ أن نظلمَ الخيّرين ولكنّها جريرَة الكثيرين.

لحظات قليلة؛ هبّتْ بعدها ريح عظيمة؛ فتعرّتْ كل الرّؤوس في المدِينَة اندهش الناس وهم يلاحظون طيران القبّعات إلى فضاء بعيد؛ يستنجدون بأيديهم للإبقاء عليها لكنها تتطاير إلى أبْعَد مدى يخشون على رؤوسهم غضب الريح وتناثر التراب؛ تحولت السماء إلى جحيم أحمر. هرع الناسُ إلى أماكنَ مُغطّاة؛ علّها تقيهم، ريثما تتوقف الغضْبَة أمّا القبعات فكانتْ نشوى؛ تراقب المشهد في حُبور وارْتياح.

غرفة من نور

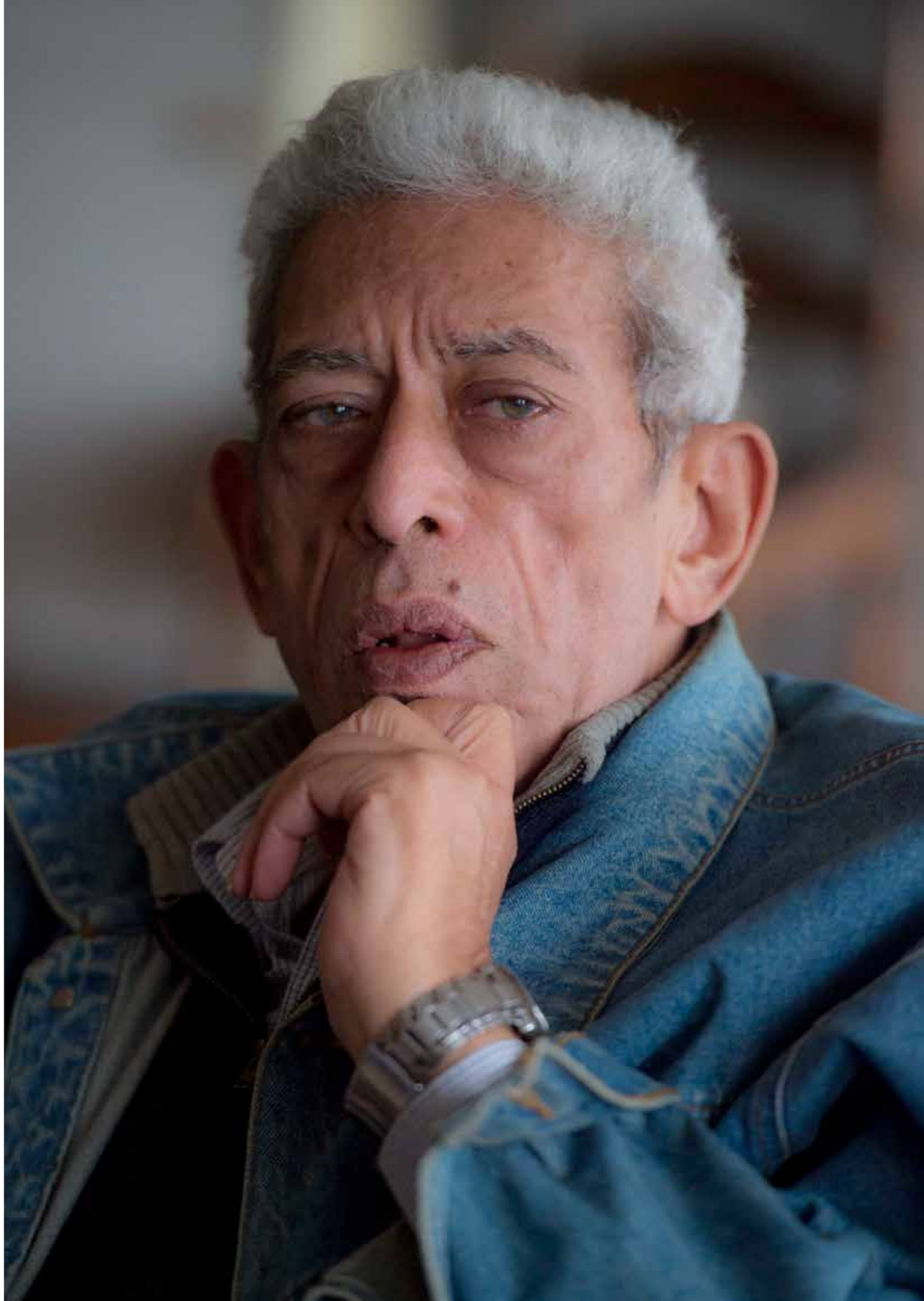
سريرٌ أبْيَض على جانبيْه؛ اصطفّ أشخاصٌ بمَآزِرَ ناصِعة البَياض، بين أيديهم قراطيس وأقلام، يُدوّنون تعاليمَ المتحدّث الوَاقِف قُبالتهم. المتحدّث يمدُّ أصابعه إلى المصل؛ يُركزُ نظره عليْه يهزُّ رأسَه وعلاماتُ الِارْتياح؛ تتدفق على وجْهه الوقور يخرج من الغرفة، ويتْبعُه السِّرْبُ الأبيض في خفة ونشاط كان بشير يرى البياض مِنْ حَوَالَيْه يتعجّب من تواجده في هكذا غرفة. ضوءٌ مثل كُرَيات النّور يغْمُرُ المكان، ومُعِدّاتٌ غريبة على طاولة ضخمة؛ موصولة بجسمه؛ يحاول أن يتحرّك، لكنه يستشعرُ ثِقَلاً. بعد برهة يدخل عليه الحاج إدريس؛ وجماعة من أعوان المتجر يهنئونه على النجاة. يرفع إحدى يديْه إلى رأسه؛ وكأنه يبحث عن شيء. تصطدم يدُه بضمادٍ خشن؛ يلُفُّ كل الرأس لا يفهم لماذا هذا الضماد؟ يرتّبُ الحاج إدريس على كتف بشير ثم يجلس على مقعدٍ جانبي؛ يفرك جبهته. يهمس للأعوان «الحمد لله كانتْ حروقه خفيفة. ليته انتبه إلى أعقاب السّجائر». يعلّق أحد الزوار؛ وهو يتأمّلُ المصاب:

لا شك أن إحداها وقعتْ بين الأكياس؛ فتسبّبتْ -على مهل- في اندلاع نار؛ تزامنتْ -لِحُسن الحظ- مع وصول فريق المساعدة بصحبة العوْنيْن اللذيْن غادرا الشاحنة منذ ساعات؛ طلباً للنجدة.

أغلق بشير عينيْه؛ علةُ يُتابعُ مُخطّط القبّعات. تمنى لو أنه لمْ يصْحُ تمنّى لو أنه طار معها وكتب قصّتها تمنّى لو أنّها تسْمعه؛ ليقترِح عليْها: نُكرّسُ يوماً عالمياً دون قبّعات. تتجدّد الِاحتفالية به كل سنة. حملة وِقائية لتهْوِيَة العُقول، ونفض بعْضِ الرُّؤوس.

كاتبة وأكاديمية من الجزائر

داوُد عبدالسيّد
فلسفة السينما



لم تكن محاورة المخرج السينمائي داوُد عبدالسيّد بالسهولة التي قد يبدو الأمر عليها، ربما وجدتني رغم حضور أفكاره وتسلسلها المنطقي تتلبسني لعثمة يحيى في فيلمه «رسائل البحر». النتيجة واحدة وإن كان السبب مختلفا؛ كان يحيى غارقا في تساؤلاته وهواجسه ولا يقينه إزاء عالم يعشق الحدود المرسومة سلفا ولا يتوانى في تتبع خطى سابقيه، وكنت أتلعثم في حضرة عبدالسيّد لعجزي عن مناقشة أفكار كبيرة في كلمات قليلة؛ كل فيلم هو رحلة بحث وغوص في أعماق الذات والوجود؛ القدر والاختيار، الحرية والجبرية، الذات في كنهها وفي علاقتها مع الآخر، جوهر الوجود والفناء.. أنّى لي أن أستقصي كل تلك العوالم في جلسة قصيرة يغلب عليها الطابع الرسمي وتُحددها تصورات مُسبقة؟ كان الأمر أصعب ممّا توقعت وممّا خططت، ولا أدرى إلى أي مدى كان عبدالسيّد قادرا على استيعاب لعثمتي وهو النحات الماهر لخلجات النفس.

على بعد خطوات من قصر الاتحادية الرئاسي، ذهبت إلى مقابلة عبدالسيّد في منزله بضاحية مصر الجديدة شرق القاهرة.. كان القدر يخُط مسارا لحوار هامشي حول أجواء قمع تُغلِف الأجواء وتخنق الأنفاس وتُهدد الإبداع كما تهدد كل مظاهر وبواطن الحياة الحرة..

في طريقي إليه كنت أتخيل غريغور سامسا بطل رواية كافكا.. إنسان تحوّل إلى حشرة، حوّلته حياته اللاإنسانية إلى مسخ ربما كان فيه منذ زمن لكنه كان غافلا عن إدراكه، مسخ شخص سار على الدرب كما ينبغي وكما خُطط له، لكنه أبدا لم يعرف نفسه خارج هذا الدرب الممسوخ.. كنت أشعر أنني بصدد مقابلة من أراد قتل غريغور سامسا مُحتمل عبر أفلامه، وأن يُطلق سراح الإنسان المُكبّل بقيود قد لا تحصى.. أردت أن أقول له الكثير حول ذلك، لكن هل لي أن أختزل كل الأعمال في فكرة واحدة وأغفل بحرا من المعاني؟ أحيانا يكون من عمق الإحساس بعمل فني أو أدبي أن تقول أنا أحبه ثم تصمت..

خلال ما يناهز ثلاثة عقود، أنجز المؤلف والمخرج السينمائي المصري تسعة أفلام شكّلت علامة فارقة في تاريخ السينما المصرية وفي وضع عبدالسيّد على خارطة السينما.. أعمال أعادت الاعتبار إلى جماليات الصورة السينمائية وجودة المضمون السينمائي الحامل بين طياته دلالات ذات مستويات عدة. مسيرة بدأت بأولى انطلاقاته السينمائية عام 1985 بفيلم «الصعاليك» وانتهاء بفيلم «قدرات غير عادية» عام 2015.. سينما غير معتادة بأفكار وجماليات مُتقنة ينبغي على من يريد إدراكها أن يخلع تصوراته المُسبقة ويدخل ناسكا في محرابها، طالبا أن تمنحه بعضا من عطاياها.

«الجديد» كان لها هذا الحوار مع داوُد عبدالسيّد حول بعض ملامح فنه السينمائي ومسيرته الفنية ورأيه في بعض المسائل المتعلقة بأوضاع السينما في الوقت الراهن.

قلم التحرير

الجديد: ثمة دلالات متباينة في أعمالك السينمائية يمكن ملاحظتها، لكن هل يمكن الحديث عن فكرة واحدة تُشكّل هاجسا لداوُد عبدالسيّد وتتوزع عبر أعماله بعدّة أشكال؟

عبدالسيد: أنا مُنشغِل بأسئلة وجودية ليست لها إجابات، أراها أشبه بأحلام تتداعى دون قصد. الأسئلة المهمة عن الحياة والوجود والموت تتعدد الإجابات عليها وتكثر التفسيرات لها من منظورات مختلفة، وهذا التعدد في الإجابات يعني في النهاية أنها أسئلة بلا إجابة. هذه الأسئلة هي المادة الأساسية للفلسفة والفن وحتى الدين الذي يُقدِّم مجموعة من التفسيرات حول سبب الخلق والحياة والموت، وهذه هي الأسئلة المهمة بالنسبة إليّ.

إشكالية القيود

الجديد: الإلحاح على مبدأ الحرّية يتجلى في أكثر من عمل لك بوجوه متعددة: الحريّة في مواجهة قمع السلطة والنفوذ، حرية الحب والجنس، حرية التفكير والاعتقاد.. هل تعتقد بأهمية إطلاق الحريّة بصورة كاملة أم أن ثمّة قيودا لا بد أن تخضع لها؟

عبدالسيد: كل فرد يضع القيود التي يقتنع بها على حريته، البعض يلتزم بحريته في إطار القانون، البعض الآخر يتصرف في حدود الدين أو العُرف المجتمعي. أحيانا يُبيح القانون شيئا لكن الدين يُحرّمه. بالنسبة إلي الحرية متعلقة بمدى الفائدة أو الضرر الذي يعود على الإنسانية بشكل عام جراء هذا الفعل، وهذه مسألة صعبة لأنها تحتاج إلى موازنة المشكلة والتفكير والمراجعة وبذل الجهد في التقرير.

انتقدت الحرية المقيدة بالقانون طبعا لأن القانون قد يكون متعسفا، كما أن قيود المجتمع وأعرافه قابلة للتغير باختلاف المراحل الزمنية. أما بالنسبة لحرية الجنس فأنا أراه أحد الأنشطة الأساسية في حياة البشر كما هو في حياة باقي الكائنات. ولكن هناك هجمة دينية متخلفة منذ حوالي ثلاثين أو أربعين عاما تهدف إلى التحول إلى مجتمعات مُحافظة، وهذا في رأيي قمع للبشر. الفكرة أنه لكي يحدث قمع سياسي فلا بد من القمع في أشياء أخرى تصل إلى حدّ قمع اختيارات الفرد، وأفضل نظام يصل له نظام قمعي أن يُخيف الناس من أفكارهم ومن احتياجاتهم الطبيعية. ولكن الحقيقة أن البشر من حقهم أن يستعملوا جسدهم بما لا يضرّهم أو يضرّ الآخرين.

في فرنسا مثلا عندما يوضع تصنيف عمري يُسمح لسن معين بمشاهدة كل ما يُريد مشاهدته بما فيها أفلام البورنو، وهناك لا تُعتبر أفلام البورنو أعمالا فنية ولا يُكتب عليها أسماء أبطال أو صناع، فهناك نظرة عدم احترام لها، ولكن في ظل الحرية الموجودة في المجتمع فإن هذه النوعية من الأفلام لا يدخلها سوى عدد محدود من كبار السن أو مشاهدين من العالم الثالث، أما الشعب نفسه فلا يهتم بها. ولكن هنا في البلدان العربية هناك محاولة متزايدة لبث الخوف ليس فقط من الفعل ولكن من الأفكار نفسها، وهذا موجود في الدين بشكل ما، أما أن يتحول إلى نظام اجتماعي أو سياسي فهذه كارثة.

أعمال العنف

الجديد: يقودنا هذا إلى سؤالك حول القيود التي تخضع لها سواء مضطرا لتجنب مقص الرقيب أو باختيارك حين تفرض على نفسك رقابة ذاتية نابعة من توجهاتك وقناعاتك.. هل هناك قيود محددة يمكن الحديث عنها؟

عبدالسيد: على مستوى الرقابة المؤسسية فهي أقرب إلى القوانين ونحن مجبرون على الالتزام بها، أحيانا أحاول تمرير بعض الأشياء وقد أنجح أو لا أنجح. أما على مستوى الرقابة الذاتيّة فمقياسي ألا أقدم شيئا يضر المشاهد وعلى رأس أعمالي تلك التي تدعو إلى العنف، ورغم أن الرقابة المؤسسية قد تسمح بتمرير مثل هذه الأعمال نتيجة لعدم وعي أو كنوع من أنواع التنفيس إلا أن ضميري لا يسمح لي بذلك.

> بالنسبة إلي الحرية متعلقة بمدى الفائدة أو الضرر الذي يعود على الإنسانية بشكل عام جراء هذا الفعل، وهذه مسألة صعبة لأنها تحتاج إلى موازنة المشكلة والتفكير والمراجعة وبذل الجهد في التقرير

أكثر ليبرالية

الجديد: الفيلمان الأخيران لك «قدرات غير عادية» و«رسائل بحر» يمكن النظر إليهما باعتبارهما توجها مختلفا يتعمق في أبعاد النفس الإنسانية بشكل أكثر تركيزا من الأفلام السابقة كما أن التركيز على خلفيات الواقع السياسي يخفُت فيهما بشكل ما.. لِم جاء هذا التحول؟

عبدالسيد: لا أعرف تحديدا. الأمر لا يكون نتيجة لخطط مسبقة. قد يكون السبب هو طبيعة المرحلة الاجتماعية والسياسية التي نمر بها، وقد يكون السن، أو أنني أصبحت أكثر ليبرالية وإيمانا بالحرية الإنسانية.

تغير المرحلة

الجديد: أفلامك مُحمّلة بالهم الإنساني والوجودي بأشكال مختلفة.. كيف تكوّن لديّك كل تلك الأسئلة التي تتوخى عرضها بلا إجابة في معظم الأحيان؟ هل هناك أحداث مفصلية مررت بها حرّكت لديك أسئلتك العالقة؟

عبدالسيد: الأسئلة والهواجس تتغير بتغير المرحلة الزمنية، مثلا فيلم «مواطن ومخبر وحرامي» يتعرّض لمسألة الفساد ليس بمعناه كمشكلة اجتماعية ولكن لحياة الفاسدين أنفسهم. ظهر هذا الفيلم في وقت استشرى فيه الفساد وسيطر على كل شيء. أما في فيلم «أرض الخوف» فهو تجربة أعتقد أنها تجربتي وتجربة جيلي، ليس في العمل كضابط بوليس أو تاجر مخدرات بالطبع، ولكن هي تجربة الجيل الذي كُلِف بمهمة ثم نُسي تماما. ولو تحدثت عن هاجسي هذه الأيام سيكون هو حالة القمع التي لم أر مثلها من قبل. وبالتالي فالأسئلة تتشكّل من داخل الموضوع، الفيلم لا يُقدّم إجابات جديدة لكنه يقدم شهادته عن التجربة.

شخصية واحدة

الجديد: أبطال أعمالك الذين تتكرر أسماؤهم في أكثر من عمل ربما يملكون الهواجس والأحلام ذاتها بتوجهات مختلفة.. ما أكثر شخصية تتقاطع معها بشكل كبير؟ وهل هناك شخصيات حقيقية تعاملت معها في الواقع وقررت تجسيدها سينمائيا؟

عبدالسيد: كل الشخصيات أتقاطع معها بشكل أو بآخر، أحيانا أشعر أنني أتناول شخصية واحدة بتجارب ومغامرات مختلفة وبمعايشة أناس جدد. البعد الذاتي في أفلامي كبير، وعندما أقرر تقديم شخصية ما أتقمصها وأعيش نفس ظروفها وحياتها وأسئلتها. وكل من يتعلق بفيلم يتعرف على نفسه في إحدى الشخصيات، ومن حسن الحظ أن البشر جميعا يتشاركون المشاعر ذاتها.

وبالنسبة لتجسيد شخصيات حقيقية، فأظن أنه لا يمكن تجسيد شخصية كما هي بكل تفاصيلها، ولكن تكوين الشخصية يأتي من عدة مشاهدات. يمكن أن يكون التجسيد لشخصيات حقيقية قد حدث في فيلم «الكيت كات»، فشخصيتا «الشيخ حسني» و«الهرم» حقيقيتان لكن إبراهيم أصلان هو الذي قدمهما في روايته وكنت مجرد ناقل لهما.

الرسائل المُضمرة

الجديد: مستويات دلالية عدّة تحملها أفلامك غير أنها في أغلب الأحيان تضل طريقها نحو المتلقي.. ألست منشغلا بمسألة وصول رسالتك كاملة إلى المشاهد؟ وهل ترى أن المشكلة كامنة في فساد الذائقة السينمائية في الوقت الراهن خصوصا مع غلبة الأفلام التجارية؟

عبدالسيد: هناك فرق بين الإدراك والفهم، الإدراك هو المرحلة الأولى بالنسبة للمُتلقي عندما يشاهد عملا فيدركه ولكن لكي يفهمه بشكل كامل فهذا يحتاج منه إلى بذل مجهود بشكل ما. أنا مسؤول أن تكون القصة في الفيلم واضحة لكن الدلالات وراء القصة متروكة للمشاهد فهي قراءته الخاصة، وأحيانا قد يصل المشاهد إلى دلالات لم أكن واعيا بها.

المشكلة أن البعض من المشاهدين يريدون أن تُقال لهم كل الرسائل بشكل مباشر دون أن يُرهقوا أذهانهم بالتفكير، والكثير منهم اعتادوا على مشاهدة أفلام ذات قصّة بسيطة ليس لها دلالات، هذا يعني أن هذه الفئة من الجمهور تحتاج إلى من يوجهها، ويظهر هذا بشكل آخر في ما يطلبه البعض من فرض للرقابة، وهذه مسألة لا أستطيع فهمها، إذا كان القانون يمنحك الحق في أن تدير شؤونك فكيف تطالب بفرض رقابة على ما تراه؟ هؤلاء الناس اعتادوا على العيش في حضانات وضعتهم فيها الأنظمة السياسية التي تولت مسؤوليتهم وهم غير قادرين على التمييز، ومن هنا يُصنع الدكتاتور من شعب لم ينضُج وعيه.

> المشكلة أن البعض من المشاهدين يريدون أن تُقال لهم كل الرسائل بشكل مباشر دون أن يُرهقوا أذهانهم بالتفكير، والكثير منهم اعتادوا على مشاهدة أفلام ذات قصّة بسيطة ليس لها دلالات

رضاء تام

الجديد: إلى أي مدى أنت راض عن تجربتك السينمائية ككل؟ وهل ينتابك الرفض أو الندم على تقديم أعمال ما خلال مسيرتك السينمائية؟

عبدالسيد: أنا راض تماما عن كل ما قدمته، أحيانا عندما أعيد مشاهدة أعمالي أفكر في أن بعض الأجزاء كان يمكن لها أن تظهر بشكل أفضل. ولكن أن أندم عن عمل كامل قدّمته فهذا غير موجود، وغير محتمل أن أقدّم فيلما قد أندم عليه وإلا أكون خائنا لنفسي.

الواقعية الجديدة

الجديد: تُصنّف أعمالك وأعمال مجايليك ضمن اتجاه «الواقعية الجديدة» في السينما المصرية.. ما الذي جذبك بداية لهذا الاتجاه منذ فيلمك الأول «الصعاليك»؟ وما أوجه اختلافك عن مجايليك في الرؤية والتناول للاتجاه ذاته؟

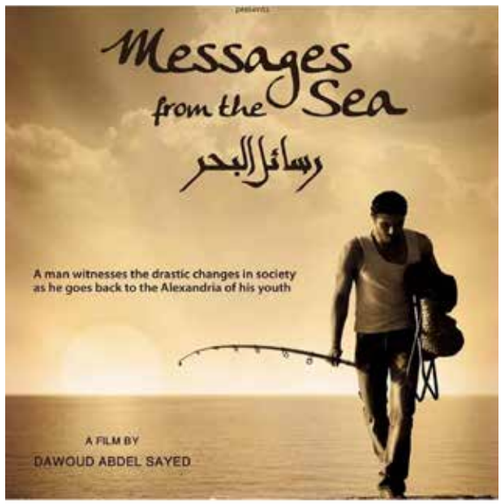
عبدالسيد: أظن أن المسألة ليست اختيارا ذاتيا بقدر ما هي استجابة لظروف تاريخية، فكل جيل تتكوّن رؤيته في مُناخ ثقافيّ وسياسيّ ما. بالنسبة إلى جيلي فقد اكتمل وعينا مع هزيمة يونيو 1967 التي لم تكن مجرد هزيمة عسكرية، وكنّا نحمل همّا ليس فقط بقضية وطنية متمثلة في تحرير الأرض، وإنّما همّ شعوب ومجتمعات انهزمت حضاريا فضلا عن هزيمتها العسكرية. هذه الظروف ولّدت نقدا للواقع الفعلي خصوصا مع الانحياز إلى قيّم كالاشتراكية والحرية الاجتماعية والقومية العربية والتحرر الوطني، قد تمخضت عنها الحقبة الناصرية وشكّلت وجدان الجيل الذي اتجه للبحث عن أسباب الهزيمة الحضارية لمجتمعه، ونتيجة لذلك جاء هذا التوجه في السينما أو الأدب.

أما بالنسبة لأوجه اختلافي عن جيلي في الرؤية، فهذه مسألة تُحدَّد من قِبل النُقاد المعنيين بمعرفة طبيعة الاختلافات الشخصيَّة بين كل مُخرج وآخر، لكنني لا أستطيع أن أرصد هذا بشكل واضح.

صعود طبقي

الجديد: في فيلمك الأول «الصعاليك» يبدو تأثير الظروف والتغيرات السياسية والمجتمعية بشكل تمكن ملاحظته إلى حد أن أدرجه البعض ضمن الأفلام التي ظهرت في تلك الحقبة منتقدة لسياسات الانفتاح في عصر الرئيس السادات.. هل تتفق مع هذا التحليل لأول أعمالك؟

عبدالسيد: ظهر فيلم «الصعاليك» في فترة كان يغلب عليها ظهور عدد من الأعمال التي تناولت فترة الانفتاح في عهد الرئيس الراحل السادات، لكنّي أرى أن الفيلم لا علاقة له بالانفتاح. هو يتناول مسألة الصعود الطبقي



لدى بعض الفئات وتأثير ذلك على علاقاتها الإنسانية، ومسألة الصعود الطبقي بدأت قبل عصر الرئيس السادات. وجاءت نقطة البداية في هذا الفيلم من حادثة قرأتها في إحدى الجرائد. وأعتقد بشكل عام أن النظر إلى أي عمل فني باعتباره رد فعل على مرحلة سياسة معينة يُشكِّل قيدا وسجنا للعمل.

مبادئ الاقتباس

الجديد: لك تجربتان في إخراج أفلام مأخوذة عن روايات: «سارق الفرح» و«الكيت كات».. ما الفلسفة التي اعتمدت عليها في اقتباس النص الروائي خصوصا أن العملين جاءا مختلفين عن النص الأدبي؟ وما أفضل الأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية نالت إعجابك مؤخرا؟

عبدالسيد: لم تكن لديّ فلسفة أو رؤية غير أن أتصرف بكامل الحرية في النص الأدبي. ظهرت هذه الأعمال في وقت كان يغلب عليه فكرة النقل الأمين للأدب في العمل الفني لكن لم أكن مقتنعا بهذه الفكرة. أعتقد أن الاقتباس من الأدب لا بد أن يشبه «الافتراس»؛ بمعنى أن حيوانا مفترسا يأكل حيوانا آخر ثم يحوّله إلى طاقة في جسمه يستفيد منها لكنه لا يُقسّمه إلى أجزاء ويعيد ترتيبها. بالمعنى ذاته أظن أنه يجب التعامل مع النص الأدبي بكل حرية في فهمه وإعادة تقديمه بشكل مختلف.

في فيلم «الكيت كات» قرأت رواية «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان وأعجبت ببعض الأشياء فيها، لكن الرواية بشكلها المتكامل لا تصلح أن تتحول إلى فيلم سينمائي؛ فهي مليئة بالشخصيات والأحداث وليس لها عمود فقري، ومن ثم كان لا بد من التعامل معها بحريّة وإعادة تقديمها في ثوب جديد. أما في «سارق الفرح» فقد كانت قصة قصيرة للراحل خيري شلبي ليس لها امتداد بطبيعتها، وهنا كان من الضروري تأسيس أحداث جديدة وشخصيات جديدة.

بالنسبة للأفلام الجديدة المُقتبسة من أعمال أدبية، ألمح مثلا الأعمال المأخوذة عن روايات الكاتب الشاب أحمد مراد، شاهدت فيلم «الفيل الأزرق» لكن لم أقرأ الرواية، لكني قرأت رواية «تراب الماس» للمؤلف نفسه. أرى أن الاتجاه الذي يتبناه مراد متمثلا في الروايات المكتوبة جيدا بشكل مُسلّ وجذّاب، من المنطقي أن تتحول إلى أفلام تجاريّة مسليّة بعيدا عن الادعاءات العميقة. فيلم مثل «الفيل الأزرق» ليس به أفكار مهمة لكنه معتمد على ثيمة التشويق والجذب. هناك أيضا تجربة فيلم «عمارة يعقوبيان» المُقتبس من رواية بالاسم ذاته للروائي علاء الأسواني والتي لم يُدخل فيها تغييرات كبيرة في السيناريو بشكل مُختلف عن الرواية الأصلية، وهي مُهيّأة بالفعل، ومنطقي جدا أن تتحول إلى فيلم بسهولة.

في الفترة الأخيرة قرأت أعمالا روائية ممتازة لأجيال جديدة، أرى أن هناك حركة روائية لافتة في مصر ودول عربية أخرى مثل العراق. ولكن مسألة تحويل العمل الأدبي إلى فيلم تعتمد على مسائل أخرى غير جودة النص الأدبي. عادة العمل الروائي الذي أنبهر به لا أستطيع أن أحوله إلى فيلم لأنني أراه مكتملا ولن أستطيع التغيير فيه، هناك روايات أخرى قد تعجبني لكن لا تستوعبها السينما.

مصادر مختلفة

الجديد: هل ترى أن ثمة نُضجا في تعامل السينما مع النص الأدبي عن الماضي أم أن العكس هو الصحيح؟

عبدالسيد: الأدب أحد مصادر السينما، التي من المفترض أن تعتمد على مصادر مختلفة منها قصص الحياة العادية وحوادث الجرائد ومنها الأحداث التاريخية، كلما نضجت السينما تعددت مصادرها، وجزء من مصادرها الأعمال المؤلفة خصيصا للسينما. الفكرة الشائعة بأن الأدب يرفع مستوى السينما ليست صحيحة في رأيي؛ لأن ما يرفع مستوى السينما فعلا استعمالها لجميع المصادر المتاحة لها وألا تظل حبيسة منطقة ما. بالطبع عندما تتحول رواية جيدة إلى فيلم سينمائي فعلى الأقل يكون هناك ضامن لفكرة موضوع جيدة، ولكن عندما يتم تحويل رواية جيدة إلى فيلم سيّء فهذا ذنب لا يغتفر.

وبعيدا عن المصدر سواء كان من الأدب أو من غيره، فإن هناك فقرا

في الرؤية لدى السينما المصرية؛ فمثلا رغم تعدد المحافظات بكل شوارعها وسكانها فإن السينما لا تُقدّم سوى شوارع القاهرة وأحيانا الإسكندرية، ورغم تعدد المهن إلا أنه نادرا ما نشاهد أفلاما عن الفلاحين في القرى أو العمال أو غير ذلك. ورغم ما نمتلكه من تاريخ ثري إلا أننا لا نشاهد أعمالا تاريخية. هناك زاوية شديدة الضيق في الرؤية السينمائية.

سينما طبقية

الجديد: إلام ترجع هذا الفقر في الرؤية؟

عبدالسيد: الأفلام يتم عرضها في مولات ومنها تأتي الإيرادات، هذا يعني أن السينما في مصر طبقية. فمع وصول التعداد السكاني إلى ما يقرب من 100 مليون نسمة لا نجد أكثر من 500 صالة عرض لا يزورها سوى طبقات معينة أما باقي الناس فليس لديهم إمكانية شراء تذاكر السينما التي تعد باهظة الثمن بالنسبة إليهم.

بالطبع يمكن الوصول إلى حلول تتمثل في إنشاء صالات وقاعات أرخص ولو كانت بإمكانيات أقل. جزء كبير من المسؤولية يقع على عاتق الدولة على الأقل بمنح المساعدات لتنفيذ ذلك، لكن ما يحدث هو أن الدولة تتخلى عن هذه المسؤولية بل إن تمويلات بمبالغ كبيرة تأتي من قِبل جهات سيادية للمنتجين الذين بدورهم -حفاظا على فرص التربح- لن يفكروا في إنتاج أي فيلم يحمل أيّ مخاطرة أو مكسب أقل، من ثم هناك رؤية للإفساد وليس للإصلاح كي يتحول الكثير من الأمر إلى دعاية للنظام السياسي.

سينما المؤلف

الجديد: قمت بتأليف وإخراج معظم أعمالك متبنيا توجّه «سينما المؤلف».. ما الذي دفعك إلى هذا الاختيار؟ وهل فكرت من قبل العدول عن التأليف خصوصا عقب أي نقد موجّه للسيناريو في أفلامك؟

عبدالسيد: لديّ رؤية سينمائيّة ما أرغب في تقديمها، ومن ثمّ كان الأنسب أن أقوم بكتابتها، ولكن ليس لديّ مشكلة في أن يكتب لي أحد سيناريو أحبه ومن ثم أستخدمه، لا أرى أن كتابة السيناريو شرط، ولكن الحديث عن انتقادات للسيناريو بسبب عدم وصوله إلى الجمهور فأراه مسألة غريبة، فما دامت القصة واضحة وأحداث الفيلم منطقية فليس هناك غموض.

تأثر طبيعي

الجديد: هل من تأثيرات أو أفكار بقيت معك منذ عملك الأول في الأفلام التسجيلية وكمساعد مخرج؟

عبدالسيد: المسيرة التي بدأت بالعمل في الأفلام التسجيلية وكمساعد مخرج أظنها مسيرة عادية، في ذلك الوقت كان من الصعب العمل في الإخراج مباشرة فور التخرج. السينما التسجيلية مهمة وتفتح آفاقا على العالم. مثلا فيلمي التسجيلي عن «الناس والأنبياء والفنانين» كان عن فنان تشكيلي يرسم أنبياء وتطرقت من خلاله إلى علاقة الفن بالمجتمع؛ حدود تأثير فنانين على درجة من الثقافة ولديهم إنتاج جيد في مُجتمع يُعاني من الأُمية أو محدودية الثقافة. وكان هذا الفيلم متعمقا في التعرض لهذه المسألة. أظن

أن مسألة التأثر طبيعية دون حاجة إلى تحليلها أو التعمق فيها، من الطبيعي أن الأعمال التي تخرج مني تؤثر مستقبلا بشكل ما.

تحقيق رؤية

الجديد: ما الذي يجعلك تولي في أكثر أعمالك الأهمية لعناصر الصورة والتشكيل البصري كمكوّن سردي؟ هل هو تمرد على التصورات المألوفة للسينما؟

عبدالسيد: أنا لا أتعمّد أن أتفلسف أو أعقد الأمور، ومن ثم فإن ما أهدف إليه هو تحقيق رؤية ما عادة تكون عن الحياة من خلال السينما. لديّ أفكار وهواجس تتبلور تدريجيا من خلال أفلام أسعى منها للتأثير في الناس. لا أفكّر بطريقة شكليّة إنما أريد أن أقدّم عملا مؤثرا وجدانيا وجماليا.

نقطة مضيئة

الجديد: بعد سبع سنوات من ثورات الربيع العربي.. كيف طالعت عدستك ما مرّت به البلدان العربية منذ اندلاع الثورات وحتى الآن؟ وما تأثير كل تلك المتغيرات على السينما برأيك؟

عبدالسيد: كانت الثورات حدثا مهما وقويا استدعت مقاومة شديدة من الأنظمة والقوى الاجتماعية والسياسية. الآن يُنكّل بقوى الثورة لكن السؤال هل سينجحون في إلغاء تأثير الثورات؟ أشك في ذلك. ستظل هناك نقطة مضيئة، لا يوجد أحد مرَّ بهذه المرحلة وفقد كل شيء، قد يكون خائفا أو مسجونا أو مهاجرا، إنما ستظل هناك جذوة بداخله هي رغبته في التحرر. هذه مسيرة من تاريخ الثورات لن تنتهي بالقمع.

أما تأثير تلك الفترة على السينما، فقد ضعفت حركة الإنتاج في الفترة ما بعد الثورة، الآن الإنتاج كثير ولكن المشكلة في نوعية الأفلام المُقدّمة، نحتاج إلى تقديم أنماط مغايرة يفرزها مناخ من الحريّة.

مفهوم عام

الجديد: هل حركتك الأحداث خلال تلك الفترة للتفكير في تناولها سينمائيا بشكل ما؟ وكيف تُقيّم الأعمال السينمائية التي تبارت للتعبير عن الأحداث في هذه الفترة؟

عبدالسيد: في رأيي الأحداث التاريخية لا يمكن تناولها بهذه السرعة، خصوصا وأننا لا نعرف الوقائع الحقيقية بل نعرف فقط ما أريد لنا معرفته. الاتجاه نحو تصوير أفلام تتناول الثورات عقب حدوثها مباشرة أو بعد فترة وجيزة لا يتعدى كونه انطباعا وأشبه بفيلم تسجيلي لكن لا يوجد مفهوم عام للحدث، ولكي يتكوَّن هذا المفهوم بشكل واضح لا بد من وجود مسافة زمنية تضمن الابتعاد عن الانفعال.

توجه أخلاقي

الجديد: كيف تنظر إلى التوجه الأخلاقي في السينما أو «السينما التوعوية» والذي تأثر بأفكارها بعض المخرجين وظهرت أعمال تحاول أن تقدم مضامين هادفة باشتراطات أخلاقية ودينية؟ وما تفسيرك لتوغل ذلك الهوس الديني في المجتمعات العربية في السنوات الأخيرة؟

عبدالسيد: أنا لا أطيق هذه النوعية من الأفلام المباشرة. الفن دوره أن يتحدّث عن البشر لا عن المشاكل التي قد تحضر في الفيلم لكنها ليست الهدف. بالنسبة إليّ أحاول النظر في سيكولوجية الشخص الواقع تحت تأثير مشكلة، وليس البحث عن حل للمشكلة الاجتماعية. لا أرى أن هذا فن جيد. نفس الشيء ينطبق على الأفلام ذات التوجهات الدينية فهي تجارب غير ناضجة برأيي.

الهوس الديني له أسباب عدة، ربما أهمها فكرة الهزيمة التي دفعت للرجوع إلى مصدر الأمان ممثلا في الأمجاد التاريخية والدينية، هذا إلى جانب محاولات فرض الدول البترولية لقيم مجتمعاتها على المجتمعات الأخرى، كما أن الأنظمة السياسية تشجع على ذلك.

> الفن دوره أن يتحدّث عن البشر لا عن المشاكل التي قد تحضر في الفيلم لكنها ليست الهدف. بالنسبة إليّ أحاول النظر في سيكولوجية الشخص الواقع تحت تأثير مشكلة، وليس البحث عن حل للمشكلة

سينما المرأة

الجديد: لديّ سؤال مزدوج يتعلق بالسينما والمرأة. أولا هل هناك سينما تصنعها المرأة في العالم ولها ملامح وسمات خاصة؟ الجانب الثاني كيف تنظر إلى تطور حضور المرأة في السينما عموما، وهي سينما يصنعها أساسا الرجل؟

عبدالسيد: في رأيي، مصطلح سينما المرأة يحمل قدرا من السخافة. مبدئيا لا أحب أعمال المشاكل، صحيح أنه من الطبيعي أن يحمل العمل هموم صناعه، ولكن برأيي مشاكل المرأة هي مشاكل الرجل، وكل منهما انعكاس للآخر في قضاياه وهمومه، حرية المرأة وجه آخر لحرية الرجل، فالرجل الذي يقمع امرأة ليس حرا. ولكن بشكل عام أنا لست ضد تواجد هذا النوع من السينما. أما من جهة حضور المرأة فطبعا يوجد تطور كبير وملحوظ ليس فقط في السينما ولكن في كل المجالات، وحضور المرأة في العمل السينمائي ليس فقط من حقها، لكنه واجبها أيضا.

أجرت الحوار في القاهرة: حنان عقيل

قص

وَردةُ الجنـرال

بسام المسلّم

في الوقتِ الموارِبِ مِن آخرِ النهار، والشّارعُ مقفرٌ، لَسَعَتْني ريحُ الشّمالِ خارجاً مِن مبنى السّجن. رفعتُ ياقةَ معطفي نازلاً درَجاتِ البَوّابَةِ الخارجيَّة، التفَتُّ إلى المَبنى المتطاولِ خلفي، وفي اللّحظَة، أضاءَتْ مصابيحُ أسوارِه، تخيّلتُه وراءها يودِّعُني مِن زنزانتِه بنظرَةٍ مُستحيلة، واستويتُ ماشياً على الرَّصيف.

سِرْتُ يديّ في جيبي، أتذكّرُ عَشاءً عائليًّا دعاني إليه في ليلةٍ بعيدة من عامِ 1981، كان لا يزالُ ضابطاً في الجيش، حينما أخرجَ أمامنا مِن الدّولابِ رصاصةً معَ سلاحِه الناريِّ المفضَّل، جائزةً تخرّجه مِن الأكاديميَّة العسكريَّة، وأقسَمَ، ناظراً نحوَ صغيرَتِه، بأنّه لَنْ يطلقَ منه طلْقة، إلّا احتفالاً بأوّلِ حفيد.

كانت الصَّغيرةُ آنذاك في العاشرةِ من عمرِها، والضّابطُ، الذي سيغدو جنرالاً، كان صديقي.

في الزّنزانةِ سلّمتهُ خلسةً أنبوبةً بلاستيكيَّةً بحجمِ الأصبع، تحوَي خصلَ شعرٍ كستنائيَّة تلفُّ الرَّصاصةَ الذهبيَّة نفسَها التي رَفَعَها أمامَنا قبلَ ثلاثين عاماً، لكن ليسَ ليُطْلِقَها، بل ليحتفظَ بها ويحملَها معَه الليلةَ إلى لاهاي. كان إحضارُها إليهِ طلبَ لقاءٍ أخيرٍ لَبَّيْتُهُ لَه، ولمْ تكُن أقصى أمانيه.

عصرَ أمس، توقَّفَتْ أربع عرباتِ لاند روفر أمْنيَّةٌ عندَ مقبرةِ ضواحي بلغراد، وترجّلَ الجنرالُ مِن سيارةِ نقلٍ مُصفَّحة كان الموكبُ يُطوّقها، سبعينيٌّ مُقيّدُ اليَدَين، يجرُّ خُطاهُ مثلَ ليثٍ كهلٍ وجريح بَينَ حرّاسٍ مسلّحين نحو ضريحٍ من الجرانيت الأسوَد. سَمَحَ لَهُ الحَرسُ بالجُثُوّ عندَ القبرِ حيث وَضَعَ على سطحِه المُمَرَّدِ جوريةً بيضاء، وأشعلَ بِيَدَيْه المكَبَّلَتَين شمعةً أسفلَ الشّاهدِ المنقوش: 1971-1994. كان صديقي يحقّقُ أمنيةً أخيرة.

وَدَدْتُهُ للتوِّ وأنا أُخفي عنهُ أنّي سَأُتركهُ مُتَوَجّهاً مباشرةً إلى البلدةِ القديمة، لرؤيةِ شخصٍ لم يلتقِ به، وبيادِله الضَّغينة. انطويتُ داخلَ سيّارتي المَركونة، ونفحةُ ريحٍ باردة تنثرُ أعوادَ الصّنوبرِ المتساقطةَ على الرّصيف.

***

هَبَطَ الليلُ على البلدةِ القديمة وأعمدةُ النورِ بالكادِ تُضيءُ السّكّةَ الضَّيِّقَة. وها هُوَ يجلسُ أمامي في المقهى المفتوحِ على المَمْشى، رجلٌ تجاوزَ الأربعين بعامٍ أو عامَيْن، بُنْيَتُهُ رياضيّة وبشرَتُه لوّحَتْها الشّمس، تشردُ نظرَتُه بظلالِ العُشّاقِ السّائرين بينَ عَمَدِ الإنارةِ الخافِتة، وَعَيْناهُ تَتَرَقْرَقانِ بالأسى.

أَيَلْمَحُ الآن طَيْفِها إذْ سارَ مَعَها هُنا يوماً؟

مَصابيحُ المَقهى الواهِنَةُ لُؤلؤيّةٌ صَفراء، ورائحةُ شواءِ اللّحمِ وفوحِ البيرةِ الفائرةِ تَسْرِيان في الجوِّ مِن مَطاعِم مُجاوِرَةٍ مَعَ غِناءٍ موسِيقيّين مُتَجَوِّلين. وافَقَ الرّجلُ أخيراً عَلى رؤيتي هُنا في البلدةِ القديمة، حيث يَغدو العالمُ ليلاً مأسوراً بالوداعةِ والسّلام. كانَ مُتَوجِّساً مِن مُلاقاتي، وَلَسْتُ أُلومه. لَم يطمئنّ إليّ، حتّى أَقْسَمْتُ لَهُ البارحةَ عبرَ الهاتف، بِشَرَفِ مِهنَتي كَطَبيب، وَبِحُبّه لَها، وحبِّها لَه، أَلّن يَمسَّه سوءٌ مَن جانِبي. ولَمّا أبدى تَرَدُّداً رَجَوْتُه: «لِأَجْلِها». فَوَثَقَ بي. وَأَتى.

أحاديثُ مُرتادي المَقهى تَنْحَسِرُ حيناً فَتُسْفِرُ عَن عَزْفٍ عَلى البُزُقِ وَالكورديون مِن ناصيةِ السِّكّة، وَرغم عُذوبَةِ السّلامِ الظّاهِريّ حَوْلنا، كانَ الصَّمتُ بَيْننا صاخِباً، وَمُثْقَلاً بِأَحْداثٍ نوشِكُ عَلى استعادَتِها. شَكَرتُ ثِقَتَهُ وَعناءَ مَجيئِه، ثُمَّ سَكَتُّ مَجَدَّداً. كانَ لا يزالُ شارداً بِأزواجِ الظِّلالِ السّائِرةِ عَلى المَمْشى، تَميلُ رُؤوسُها إلى بَعْضِها، لَمّا سَحَبْتهُ مَن حُلمٍ يَقَظَةٍ أبحَرَ فَيهِ بَعيداً:

«ما الذي حَدَثَ في موسكو؟».

استفاقَ مِن حُلمِهِ راجِعاً إليَّ بنظرةٍ تزيغ:

«... استدْعاؤها يُؤلِمُني».

«مَضى 17 عاماً».

«نشيخُ ولا تبهتُ المأساة «.

«قَدَرُ ابنُ آدم التَّحاملُ عَلى الألم».

أَطْلَقَ ناظِرَيْهِ في المَمْشى ثانيةً، وَارْتَدَّ إليّ:

«ما الذي تَعْرِفُه؟».

«كُنتُما ضِمْنَ بِعْثَةٍ طلابيَّةٍ إلى مؤتمرٍ طِبّيّ، لا أَكْثَر».

«كيفَ لِمَلاكٍ مثلها أَنْ تَأْتِيَ مِن وَحْشٍ مثله؟».

تساؤله نمَّ عن ضَغينَة. حاوَلتُ استِدْرارَ شَفَقَتِه:

«إنَّهُ اليومَ عجوزٌ ومَريض، يَبيتُ ليلته سَجيناً في لاهاي».

«تَقادُمُ الزَّمَنِ لا يُسْقِطُ الجَريمة».

« مَصيرُه لَمْ يَعُدْ بأَيْدينا، هُو بِيَدِ العالَمِ الآن».

فَواصِلُ صَمْتِنا قَصيرة، تَتَخَلَّلُها وَصلاتُ عَزْفٍ تتناهى من أَوْتارِ البُزُقِ يُصاحِبُه الكورديون الحزين.

أيمن لطفي

«أَلا يَقْتَضي وُجودُ العَدالَةِ أَنْ يَقْدِمَ هُو عَلى ما أَقْدَمَتْ عَلَيْهِ هِيَ؟».

لم أملكْ إجابةً رجوتُ أن يزوّدني بها.

«أريدُ معرفةَ ذلكَ مِنك ؛ لمَ فَعَلَتْها؟».

أجابَ متردّداً:

«لأنَّها تُحبّه!».

لَحْنُ الكورديون يطفو شَجِيّاً مِن بعيد. أَكْمَل:

«... كَأَشَدّ ما تُحِبّ فتاةٌ أباها. كانَت طفلةً تركضُ إليهِ لمّا يعودُ مساءً ببزّتِهِ العسكريّة، تحتضنُ ساقَيْه، فَيَرْفَعُها إلَيْه، إلى عَيْنَيْن تُوارِيانِ قَسْوةً لَمْ تَرَها منه إطْلاقاً. هكذا نَشَأَتْ إلى أنْ نَشَبَتِ الحَرب، فَصارَ يَقْتَنِصُ أوْقاتَ عَودَتِهِ مِن الخُطوطِ الأماميَّةِ إلى بلغراد، يَقْضِي ليلةً تَجْمَعُهما بِبَقَيَّةِ أُسْرَتِهِ الصَّغيرة: أمّها وأخيها».

أَصْغَيْتُ إليْه، رغم عِلمي، بِحُكْمِ صَداقتي المُقَرّبةِ بالجنرال، بأكثَرِ ما رَواهُ لي عَن عِلاقَتِها بِأبيها. لكنّي تريّثتُ، كابحاً نَفْسي عَن مُقاطَعَتِه، لَعَلَّ أُموراً تَتَكَشَّفُ لي، مُتَحَيِّناً بُلوغَه نقْطَةً أَصْبو إليْها.

«كانتْ فخورةً به. تَتَحَدَّثُ عَنْهُ على نَحْوٍ أُسطوريّ، وَلَمْ تَكُن الوَحيدةَ في ذلك. كانَ الجنرالُ فتنةَ شَعْبٍ بِأَكْمَلِه. أَلَمْ يكُن البطلَ الذي لَم يَجِنِ ثَرْوَةً مِنَ الحربِ كَرِفاقِه مِن الجنرالات، المتفاني الذي لَمْ يُعاقِرْ الخَمْرَ في خَيْمَتِهِ ليلاً أوْ يُبدّد المالَ على النِّساءِ بَعيداً عَنْ خَطِّ النّار؟ أَما كانَ القائدَ الذي يخوضُ الوحلَ زحفاً معَ رجالِه إلى المَعركة، مُتمرِّغاً بالطّين مثلهم؟ أَوَلَمْ يَعْبدوهُ لِأَجْلِ ذلك؟».

التَقَطَ أنفاسَه، أو ربَّما كان يستعيدُ ما كانت تَرْويهِ لَهُ عَن أبيها. نَظراتُهُ لَمْ تَزَل مُتَرددةً على الظِّلالِ السّائِرةِ في المَمْشى. «كنتُ...» تَلَعْثَمَ قليلاً. سَيْطَرَ على انفعالِه وَأَتَمّ:

«كنتُ.. أَقْسو بِجَفْوةِ رَدّي عليْها. لا يَجْرحُ فتاةً مثل النَّيلِ مِن

إيمان أسامة

والدٍ يَحنو عليها؛ هُو مِن ذلك النَّوعِ مِن الآباء، وَهِي المُغيَّبةُ تَماماً عمَّا تَفْتَرِفُه يَداه. الصَّحافةُ الصِّربيَّةُ آنذاك كانت تنقلُ جانباً واحِداً مِن الصّورة. شِبهُ الحقيقةِ في زمنِ الحربِ أسوأُ مِن طمسِها كلِّها.

في غُرْفَتِها بَفندُقِ موسكو فَتَحْتُ التِّلِفزيون، وَأَشَرْتُ إلى الشّاشة. كانت نَشْرةُ الأخبارِ تَعرِضُ آثارَ قصْفِ السّوقِ القَديمِ في سراييفو المُحاصَرَةِ بِقُوّاتِ أَبيها: أشلاءٌ مُتناثرة عَلى أرضٍ تغمرها الدِّماء، رجالٌ يكدِّسون جُثَثاً في عَرَبَة نَقْلٍ مَكْشوفة، شيْخٌ يجهشُ في نوْبةٍ هَسْتيريَّة فَيَحْتَضِنه آخر، امرأةٌ تبْكي، رجلٌ يرفعُ ساقاً مَبْتورة، أُناسٌ يَفِرّون مَن السّوق، جَرحى يتوافدونَ إلى مستشفى مُتهالِكٍ تَعُمُّه الفَوْضى.

أَمسَكْتُ بَكَتِفَيْها، اعتَصَرْتُهما بِقَبْضَتَيّ ناظراً في عَيْنَيْها، كانَتا تَعكِسانِ المَجزرة، والهَلَعُ يطلُّ مِنْهُما. تَمالَكْتُ نَفسي. اصطَنَعْتُ هُدوءًا أُداري بِهِ غَيْظي: أَتَحْسبينَ تَفانيهِ يَجعلهُ أفضَل مِن رفاقِه؟ قَتَلةٌ مَسعورون كلُّهم وأبوكِ أسوأهم، يَداه الغاطِستان في نهرِ الدَّم، لَن يطهِّرَهُما شَطْفُهما بِكلِّ ماءِ البَحر.

ظَلَّتْ ساكِتَة. شَدَدْتُ عَلى كَتِفَيْها أَكْثَر: أَخْبِريني، أَتَقِفينَ في صفِّه؟ لَمْ تَهْمِسْ بِحَرْف. عَيْناها مُتَحَجِّرَتانِ تُحَدِّقانِ بِالشّاشَةِ خَلْفي. أَفْلَتُّها: لا مُستقبل يَجْمعُنا، حتّى تواجِهيه!».

كانت عَيْناهُ تَذْرِفان.

«أَشَحْتُ عَنها. وتَركْتُ الغُرفة.

وَحيدةً ظَلَّتْ مَعَ مَشاهِدِ المَذْبَحَة».

***

قدْتُ سَيّارتي مُغادِرًا البَلْدَةَ القَديمة. من خلال زجاج المركبة الأمامي، لَمَحْتُ طائِرةً تَعْبُرُ سَماءَ الليل. بَدَتْ صَغيرةً جِدّاً وَضَئيلة، كانت تومِضُ مثل نَجْمَةٍ بَعيدة. تَبدو المدينةُ وادِعةً للنّاظِرِ إليْها ليلاً مِن السَّماء. أكانتْ تَقِلُّ الجنرالَ إلى لاهاي؟ أَتُراهُ عَلى مَتْنِها، يَطِلُّ مِنْها، مُوَدِّعاً بلغراد بَنَظرةٍ أَخيرة؟

أَعْرِفُ أنّهُ لَن يَنسى، سَيَتَذَكَّرُها أَبَداً، تِلْكَ الليلَةَ المُريعَة مِن ليالي 1994. لَعَلَّ أَحْداثها تَتَراءى لَهُ الآنَ وَهُوَ يَنظرُ إلى المَدينةِ مِن الأَعْلى. مِسكينٌ أنتَ يا صَديقي، سَتَحْمِلُ وجَعَ ذِكرياتِكَ لِتُرافِقَكَ خَلْفَ القُضْبان، وَتَغْزُو منامَكَ بالرُّؤى والجَوائيم.

لازِلْتُ أَتَذَكَّرُ اتِّصالَكَ حينَ أَيْقَظَني في جَوْفِ اللَّيل. كانَ تَماسُكُ صَوْتِكَ مُصْطَنَعاً، لَمَسْتُ مِنهُ رَجْفَةً لَمْ تَخْفَ عَليّ. أَخْبَرْتَني بِعَوْدَتِكِ لِتَوَّكَ إلى المَدينة، قادِماً مِنَ الجَبهة، وَطَلبتَ مَجيئي إليْكَ حالاً في المَسْرحة. وَقُبيلَ الفَجر، دَخلْتُ عَلَيْك غُرْفةَ التَّشْريح، وَوَجَدْتُكَ مُنْتَصِباً تَحْتَ الضَّوءِ السّاطِعِ عَلى الجَسَدِ المُسَجّى، والغِطاءُ الأبيضُ يَشفُّ جهةَ الرّأسِ عَن لطخَةٍ حَمراء.

كَيفَ حافَظتَ على تَوازُنِك؟ كانَت ملامِحُك قِناعاً جامِدَ التّعابيرِ والدَّمعُ يَجري عَليه، لَمْ تُبدِ بادِرةَ أسى، لَوْلا للرِّجالِ دُموعٌ خائِنة.

طَلَبْتَ مِنّي بِنَبرَةٍ لا عَجْز فيها:

«إنَّها مَلاكي. عامِلْها بِرِفْقٍ أَرجوك. فإذا أخرجْتَ من رأسِها الرَّصاصة، احتفِظْ لي بِها مَعَ خصلاتٍ مِن شَعْرِها».

كانَ ذلكَ قبلَ 17 عاماً، فَوْرَ عَوْدَةِ الفَتاةِ مِن موسكو.

***

السّاعةُ تَقْتَرِبُ مِن العاشِرةِ مَساءً. بَلَغْتُ المَقبرةَ آتياً مِن البلَدةِ القَديمة. سَمَحَ لِيَ الحارِسُ بِدُخولِها شَرْطَ أَن تكونَ الزِّيارةَ خاطِفة. في ساحَةِ المَدافِنِ سِرتُ، والضَّوْءُ الواهِنُ مِن السّورِ يَنوسُ عَلى القُبورِ وَلا يُبَدِّدُ عتمَةً تَغشاها.

أَتَجاوَزُ الأَضْرِحَة، وَأَرْفَعُ ناظِريّ إلى السّماء؛ لا أَثَر لِطائِرةٍ تَقُلّكَ أَيَّها الجنرال، وَحْدها النُّجومُ هُناك. أَتَساءَلُ ما إذا عاوَدَتْكَ أَمْسَ ذِكْرَياتُكَ لَمّا أَتيتَ هُنا، أَرَنَّ في أُذُنيْكَ اتِّصالُ ابنِكَ لَيلاً مِن بلغراد؟ اسْتَرْجَعْتَ فَزَعاً طارَ بِكَ رَأساً كالمَجنونِ إلى الغابةِ القريبةِ مِن بيتِك؟ اسْتَعَدْتَ هَوْلَ المَنْظَر، شَلَلَكَ المُؤَقّتَ حين رأيتَ ملاكَك طَريحةً في الظِّلامِ بينَ أشجارِ الدُّلب، مُنكَبّةً على وجْهِها وسط بِركةٍ مِن دَمٍ، يَسحُّ على نتوءات الجُذور؟

كيفَ لمْ يُفقِدكَ المَشهدُ عقلَك؟

لمْ أجرؤْ على سؤالِكَ طوالَ تلكَ السّنين: أهذا حقّاً ما أَلَمَّ بِك؟ أَفْقَدَتْكَ الفَجيعةُ صَوابَك، فَأَوْغَلْتَ بالقَتل؟ أكُنتَ تُشبعُ رَغبةً بِالانتقامِ مِن فَقْدِها، يَومَ أَمَرْتَ بِقتلِ ثمانيةَ آلافِ فتىً ورجل، واغتِصابِ نِسائهنّ على مدى عَشرةِ أيّام، بينَ سفوحِ الجِبالِ في سربرنيتشا؟

لن تنسى اسمها أبداً، سربرنيتشا، تلكَ البلدة الآمنة الصَّغيرة قَصَمتْ ظَهرَك في النهاية، مذبَحَتُكَ فيها ألَّبَتْ عليكَ العالَمَ، حَرِّضْتُهُ على غاراتٍ جَويَّةٍ قوَّضَتْ قُدرات جُندِك.

وماذا بَعد؟ خَسرتَ معركتَكَ أيُّها الجنرال.

ولكنّ هزيمَتكَ الحَقيقيّة كانت أقسى من ذلك وأقرب، لمْ تكن في القرى النّائيةِ وبين الجِبال، بل تَغورُ كالنَّصلِ عميقاً في داخِلِك؛ خسارتكَ الكُبرى كانت طَعنَةً نافذةً مِن فتاتِك الأحَبّ إلى قلبِك، لَيلةَ اختلَسْتَ مِن الخزانةِ مُسَدسَّكَ الأثيرِ معَ الرَّصاصة، وتسلَّلْتَ إلى الغابة، لِتَرْمي رأسَها بِطلقةٍ دوَّتْ في الظَّلام.

أكانَ لا بُدَّ مِنْ ذلِك؟

لَوْلا حَطَّمَتْ المسكينةُ قلبَكَ، لَوْلا فَجَّرْتْ ثَوْرتَكَ المَجنونةَ في سربرنيتشا، أكانَ العالَمُ سيتَحرَّك لإغلاقِ صَنابير الدَّمِ التي فَتَحْتَها عَلى آخرِها؟

حَلَّ السَّلامُ أَخيراً يا صَديقي. فَتاتُكَ هزمَتْكَ أيُّها الجنرال.

ها أنا ذا عندَ ضريحِها، أقِفُ حيث ركعتَ أمس على ركُبتَيْك. الشَّمعةُ التي أشعَلْتَها انطفأَتْ، وجوريَّتُكَ البيضاءُ المستلقيةُ على الجرانيت الأسوَد، لمْ تَذبلْ بعد فوقَ السّطحِ المُمَرَّد، يعكسُ أَلَقَ النّجوم، ومِن خلالِه أكادُ أراها في رقدَتِها الأبدَيَّة، محفوفةً بالجَلال. ثمّة ظلٌّ في العتمة يتخطّى الأضرحةَ نحوي؛ هو الحارس.

سأجثو. وأنحني عَلى الضَّريح.

كاتب من الكويت

سافو الأمازيغية

أناشيد مريريدة نايت عتيق

«عندما تجاوزنا الجسر الذي فتحته السيول من تلقاء نفسها لتمكن الناس من العبور نحو الأطلس الكبير، كنت أتساءل عما إذا كانت مريريدة قد عبرت هذا الجسر عندما كان حجرا عاريا لم تدفنه اليد البشرية تحت ركام من الإسفلت؟ وهل صدح صوتها هنا؟ هل غنت شيئا عن الوادي البعيد الذي تركته خلفها؟»

اليمام ينزل من الوادي

الحج الشعري إلى وادي تساوت

محمد الأشعري

«في لقائهما الأول أخذ رونيه أولوج جسد مريريدة وأخذت هي روحه. ومثلما تمكنت شهرزاد في لياليها البيضاء من ترويض شهريار بالحكايات التي يلد بعضها بعضا، وجعله هو الجبار الدموي يقع فريسة لسحر كلمات تغويه وتقوده ليضع نفسه فوق عاطفة الانتقام المقيتة التي كانت تزين له القتل، فإن مريريدة، وبسرعة، قد حوّلت لقاء للمتعة الرخيصة والعابرة إلى لحظة أدبية راقية ودائمة، وحوّلت عتمة الحانة وفاقتها وعريها وبرودتها إلى نور وغنى لا ينضبان».

وادينا صغير والعالم كبير

عبد الكريم جويطي

«إن « أغاني تاساوت « لا شيء فيها « خشن « ولا « بدائي « إنها مرة أخرى التعبير عن هذه الحضارة الإفريقية التي صاغت الحضارة الإنسانية».

جمال إفريقي

ليوبولد سنغور

« مريريدة، من هي؟ بائعة هوى شابة، كما قلت ذلك، في سوق أزيلال المحاط بأسوارعالية مبنية بالتراب ومدعمة بأبراج بها كوات رمي، وكان يسمح لها بالتواجد هناك هي ومجموعة من البنات على شاكلتها. لم تكن بلغت الثلاثين بعد، هل كانت جميلة؟ لا أبدا، رغم عينيها الكبيرتين ونظرتهما المعبرة، كما أن تقاسيم وجهها الصلبة ببشرته الفاتحة جدا وبطلائع ذبول سابقة لأوانها تمنحها سمتا فريدا ومؤثرا لا يمكن نسيانه».

فن خشن وبساطة لاذعة

رونيه أولوج

مقال

اليمام ينزل من الوادي

الحج الشعري إلى وادي تاساوت

محمد الأشعري

عندما تجاوزنا الجسر الذي فتحته السيول من تلقاء نفسها لتمكن الناس من العبور نحو الأطلس الكبير، كنت أتساءل عما إذا كانت مريريدة قد عبرت هذا الجسر عندما كان حجرا عاريا لم تدفنه اليد البشرية تحت ركام من الإسفلت؟ وهل صدح صوتها هنا؟ هل غنت شيئا عن الوادي البعيد الذي تركته خلفها؟ هل نثرت على الماء الفضي الذي يمضي نحو سهول غامضة دموعا شعرية تقول بها كل تلك اللاعودة التي استقرت في قدميها؟ ها نحن نمر من نفس الجسر ونبدأ بافتتان ورهبة اختراق الأطلس الكبير، كأننا نسبقها إلى المكان الأليف الذي فقدته طفلة، قبل أن تعثر عليه في أغانيها مجمدا في طفولته الأبدية.

منذ سنتين ونحن نمني النفس بهذا الحج الشعري، نتبادل الحديث عن تلك القصائد الوحشية التي كان عبدالكريم جويطي بصدد ترجمتها، ونقول لا بد أن نحل بذلك الوادي المبهج، لا بد أن نرى المكان الذي نبتت فيه تلك الكلمات، وخرجت منه تلك الضفدعة الخضراء الصغيرة، وتسامق فيه ذلك الشوق الغامر، وذلك الرثاء، وتلك الحكمة، وكل ذلك الصفح الذي تقابل به امرأة مجروحة قسوة العالم، لا بد أن نمشي في تراب هذه الأسطورة الحية، أن نمشي جنب الماء، صعودا نحو لحظات الولادة الأولى، ونزولا نحو التلاشي عبر أشجار الجوز العظيمة، تحت سماء صافية، أو تحت غيوم متزاحمة، لا بد أن نسمع الأصوات التي يمنحها الوادي لحجارة البيوت المرصوصة في جسد الجبل، وأن ننصت لتلك الجلبة العظيمة التي تصدر عن صراع العناصر، وتلك السكينة الأولى التي تعقب فجر الخليقة، لا بد أن نحاول الربط بين استحالات مركبة، ثم لا بد أخيرا أن نرى.

وها نحن نرى أول ما نرى، قمة بيضاء من قمم الأطلس الكبير تطل بثلجها على الطريق، سيلعب معنا الجبل الأبيض لساعات فيظهر ويختفي، يكبر ويصغر، يمنح وجهه للشمس أو للظل، كما يحب وكما تحب المنعرجات التي كانت الأشغال الجارية فيها توهمنا بأننا نفتحها لأول مرة صوب قلب البلاد. ننزل من السيارة مرات كثيرة لنرتاح من دوار الأعالي، ولنخزن شظايا من ذلك الجبل الأبيض في دواخلنا.

كل الأطلس الكبير هكذا، حجر وثلج، أو ثلج فقط، يكون معطفا ثقيلا ثم يرق وهو ينزل نحو الفجاج حتى يصير حريرا تلعب به الريح، أو حجر فقط، تراكب لمنحوتات أزلية تحاور السماء. الجبل هنا ليس فردوسا ظاهرا، إنه وعد بالفردوس المختبئ، هناك حيث يصبح الثلج خيط ماء فضي له صوت وأشجار وأعشاب غامقة، وحيث تتشكل القرى من جلد الجبل وحجارتة البنية وترابه الصلصالي، وفي هذه القرى تتحرك الكائنات بخفة صاعقة حتى لكأن المرأة الجميلة التي ترفع وجهها نحوك تفعل ذلك في نافذة قطار سريع، فلا ترى من هول جمالها سوى وعد الفردوس.

وها نحن نصل إلى الوادي، وادي تساوت، في الطريق نتوقف مرارا لنسأل هل اقتربنا من قرية مكداز؟ قليلون تجرأوا على تحديد المسافة التي تفصلنا عنها، وأكثرهم لم يعرفوا أسماء قرى كانوا يقفون على مشارفها، لقد جاءوا من قريتهم التي لا يعرفون غيرها، غريب هذه القناعة بالمكان الوحيد في عالم يقول عن نفسه بغرور واستعلاء إنه مجرد قرية صغيرة. نتقدم في الطريق التي رسمتها أقدام الاحتلال، تخاصر الوادي، تخاصر الماء والظلال، على المرتفعات الجانبية تظهر من حين إلى آخر قرى صغيرة أو بنايات معزولة، يهرع منها نحونا أطفال ينضحون بالفطرة الخلاقة، يحيوننا بتحية الاستعمار القديم، بونجور، بونجور، لارجون لارجون، ثم عندما يدركون قرابة السلالة التي تجمعنا، يلقون علينا بفتور آسف: إيقاريضن، إيقاريضن.

نتقدم ونحن نرهف السمع، ربما ينبثق صوت هنا أو هناك، صوت يرجعنا إلى أغاني تساوت، أي إلى ذلك النبع الآخر الذي انطلقت منه الرحلة. هل القرية هي هي؟ هل المكان هو هو؟ يسأل عبدالكريم عن الأسماء التي يحفل بها النص، أسماء أمكنة وقبائل ومقابر وقصبات وقرى قريبة أو بعيدة، أحيانا يتعرف الشباب على بعضها، وأحيانا يعجزون عن فك ألغازها.

الشعيبية طلال

في سقيفة عالية تطل على الوادي، جلسنا خائفين من إضاعة المكان الذي امتلأنا به في القصائد، ما هذا الجنون الذي دفعنا إلى التوهم بأننا نستطيع العثور على أمكنة الشعر في أمكنة الواقع؟ يأتي الشاب الذي استقبلنا في أطلال القصبة، بركام من الصور والكتب من بينها أغاني تساوت كما نشرها روني أولوج، أوراق مبعثرة يجتهد الشاب في تركيبها على شكل إغراء سياحي يتصدره كتاب جميل عن مكداز بتوقيع الطاهر بنجلون، كل ذلك بدا لنا شيئا يبعث على اليأس، إلى أين نمضي في هذه القرية التي تبدو أصغر كثيرا من أسطورتها؟ سيقول الشاب ونحن نتحدث عن القصبات المنهارة وعن الإسمنت الزاحف، وعن الجمعيات الفرنسية التي تشتغل في مشاريع إحسانية بالمنطقة، هذا هو البيت الذي عاشت فيه مريريدة طفلة مع جدتها، لعله فجأة، وقد رآنا نتحدث عنها كأننا نحضر القرية لاستقبالها من جديد، قد فطن إلى كونها حقيقية مثل هذا الوادي، وليست أسطورة كما غامر بالقول في البداية، وهاهو يرينا صورة رونيه أولوج في زيارة للقرية، كان ذلك في الأربعينات من القرن الماضي، ربما في رحلته الثانية، أعمى يبحث عن الشاعرة، كان منطفئا في الصورة، ولا شك أنه كان كذلك في الحياة، وفي هذه الزيارة عرض صورة مريريدة على الناس، هل تعرفوا عليها؟ هل قالوا إنها لم تعد أبدا إلى القرية، أم قالوا إنهم لم يروها أبدا؟

في إحدى قصائدها تتحدث مريريدة عن عودة إلى القرية، مجرد استيهام في ما يبدو، فالناس في القصيدة لا يتعرفون عليها، ينكرونها ويجافونها لما يعلمون من سيرتها في مواخير أزيلال، ووحدها خالة مرت من نفس التجربة تهرع إلى معانقتها، لقد تخيلت مريريدة ما سيحصل لها لو عادت، مثلما تخيلت ما سيحدث لها لو تزوجت، هل كانت الحياة ستعوضها عن فقدان عميق يشبه الولادة؟

يبدو رونيه أولوج في الصورة شخصا في نهاية الرحلة، لقد اكتشف أغاني تساوت وهو يخطو حذرا في مسار العشق الذي سيأسره، وهاهو يجلس صامتا بعد تيه طويل في مملكة الفقدان.

لقد ترجم أولوج أغاني مريريدة من نص أمازيغي لم يحتفظ به، ولم يكتبه، وما بين أيدينا الآن هو شعر مريريدة، منقولا من طرف أولوج، أما أغانيها فقد فقدت إلى الأبد. عندما عاد أولوج مرة أخرى للبحث عن مريريدة، في نوع من العشق المجنون، كانت مريريدة قد فقدت إلى الأبد، وربما ما أيقظ أسطورة هذا العشق هو أن أولوج الذي يحفظ الأغاني عن ظهر قلب، لم يجد ولو سطرا واحدا عن قصة حبه في تلك القصائد الصاعقة.

وأخيرا فقد عاد أولوج إلى مكان لم يعد ممكنا أن يراه، ليس فقط لأنه فقد بصره، ولكن أيضا لأن المكان الأصلي لم يعد هنا، لقد حلقت به مريريدة، ولم تعد به. الرعود والسيول والغيوم الداكنة، أشجار الجوز وأعشاب البراري، الرعاة ومواكب الرحل، الخير الكثير والمسرة، الأحزان الصغيرة واللعنة، كل ذلك سيصبح قطعة من سماء بعيدة أخذتها مريريدة تعويضا عن البتر الذي لم تشف منه.

قبيل الغروب سنتوجه إلى الأوبرج الذي يوجد في القنطرة التي يمر تحتها ماء تساوت، سنبيت هنا قبل أن نستأنف النزول مرة أخرى نحو الجسر البعيد الذي شكلته السيول لتجعل الأطلس الكبير متاحا بالمشي وحده. وفي لحظة خاطفة ونحن نفكر بالليل في تساوت، قررنا متابعة الطريق.. لقد التقينا بمريريدة، هذا هو الأهم، ولا مكان لمكان آخر، لا في حضورها ولا في غيابها. سننزل كما ينزل يمام الوادي في إحدى أغانيها، وأثناء ذلك سأسمع لأول مرة غناء مريريدة، صوتها وحيدا، مفصولا عن الكلمات، يصدح في الوادي.

شاعر وروائي من المغرب

مقال

وادينا صغير والعالم كبير

عبدالكريم جويطي

أنجزت أعمال أدبية وفنية عظيمة في هذا العالم كثمرة لقاء رتبته الأقدار بين شخصين يتفاهمان ويتكاملان، ويساعد أحدهما الآخر على أن يخرج أفضل ما بداخله. وهكذا فنحن ندين بدهشتنا وغبطتنا أمام أغاني تاساوت، لتلك الصدفة الرحيمة التي جعلت في سنة 1932 معلما فرنسيا شابا يلتقي في حانة بمدشر أزيلال بامرأة استثنائية تلقب بمريريدة. امرأة تحمل في قلبها واديها بقممه وسيوله وأشجاره وماعزه ودوره وعاداته وأفراحه وأتراحه، وتحمل في لسانها أفضل ما تمكنت العبقرية الأمازيغية من اجتراحه في التعبير عن قساوة وجمال حياة تولد وتنقضي وسط قوى هائلة، مرئية وغير مرئية. افتتن الشاب الفرنسي، الذي كانت له آنذاك ميول ومحاولات أدبية، بالشاعرة.

فمنذ سنوات قليلة عيّن معلما بمدينة دمنات، وكان في أوقات فراغه يغامر بالصعود لوادي تاساوت هناك حيث خطت الطبيعة أبهى صورها في الجلال والبهاء والغموض وحيث عمد الإنسان، وبدأب ملحمي، ومنذ ليل الأزمنة إلى بناء تفاصيل حياة قنوعة ومكتفية بذاتها تقدس الطبيعة وترضى بما تجود به عليه. حياة بسيطة جدا تكرر نفسها وتعض بالنواجذ على ما هو جوهري فقط وتتبدى في يومياتها مثل شغب طفولي تحت أقدام قمم تعانق الغيم، وسيول تجرف صخورا هائلة وأشجارا معمرة منحت ظلها بكرم لأجيال متعاقبة.

افتتن رونيه أولوج بالوادي وبذل جهدا كبيرا في إتقان الأمازيغية ليتواصل بشكل أفضل مع ساكنيه، لكنه لم يجد السبيل إلى أرواحهم إلا حين التقى، وبعيدا عن الوادي، بصوته الأكثر عمقا وأصالة وشساعة.

وهكذا، شهدت حانة مبتذلة، بمتعها العابرة ولحمها الرخيص وفظاظة ما يجري فيها، لقاء أدبيا كبيرا ومثيرا. كأن العابر والمتعجل في الحانة/الماخور أبى إلا أن ينتقم ويمنحنا شيئا لا يطاله الزمن أبدا. شهدت الحانة تحول شعر شفوي عظيم وهائم على وجهه ومهدد بالضياع إلى قصائد مكتوبة ومترجمة بعد ذلك للفرنسية. والجمل المكتوبة، كما قال نرفال هي «شهود أبدية» ألا تلد المزابل أجمل الزهور وأنضرها؟

استعلائية غربية

لم يتحرر رونيه أولوج ورغم حبه الكبير للأمازيغيين وأوديتهم ونمط عيشهم وثقافتهم وشعائرهم ورغم افتتانهبمريريدة وشعرها من مسبقات الثقافة الأوربية (الغربية عموما) حول الشرق ونزوعها الاستعلائي وتمركزها حول الذات، وهكذا يمكن أن ندرج لقاءه بمريريدة ضمن تلك الصورة النمطية للقاء الثقافة الغربية العالمة والمرهفة والمعقدة بثقافة بسيطة، خشنة، فطرية وغريبة. وأن هذه الثقافة مهددة حتما بالاندثار لولا المسعى الرحيم والعطوف لليد الغربية التي أخذت على عاتقها صيانتها ونشرها.

ويمكن أن نحصي أوصاف أولوج لشعر مريريدة والواردة في مقدمته للتأكد من هذا، من قبيل «فن خشن، بسيط، بربري، متوحش» وأن مريريدة ومهما شمخت فهي ليست سوى، سافو أمازيغية أو أماريليس، أي ظل ونسخة لأصل أقوى وأعظم. لم يكتشف أولوج مريريدة فحسب بل اكتشف واديها قبل ذلك، فهذا الوادي وقبل سنة 1928-1927 -كما كتب-حين توغل فيه لم يكن معروفا لدى الأوروبيين ولم يكن له أيّ احتكاك بالعالم.

لذا حافظ على نفسه كمتحف للعادات والبنيات الاجتماعية العتيقة. هل هذا ادعاء فج؟ لا شك أننا ندين لأولوج بمعرفة شعر مريريدة، غير أن شعرها نفسه يدحض ادعاءاته حول العزلة والانغلاق التام لوادي تاساوت. فقصائد كثيرة تتحدث عن حركة تجارية تعبر الوادي لتربط دمنات بواحات دادس، وهناك ذكر للبغالين الأقوياء الذين كانوا يتكفلون بنقل البضائع التجارية. والناس لا يتبادلون البضائع فقط بل يتبادلون معها الأفكار والقيم والتمثلات، حيثما هناك تجارة هناك تلاقح حضاري.

ثم إن الوادي يوجد في مجال نفوذ مراكش الإداري والتجاري وهناك إشارة لصلة أهله بتلك العاصمة النافذة. وفي نصوص كثيرة هناك ذكر للعطارين، أي التجار المتنقلين ببضائعهم بين القرى، وذكر للفقهاء (الطلبة) وخصوصا فقهاء سوس الذين يشتهرون لدى العامة بأعمالهم السحرية. هؤلاء الفقهاء كانوا يؤمّون صلاة الناس ويعلمون الصبيان في الكتاب ويوثقون صلة الناس المنعزلين بتعاليم الإسلام.

فاطمة حسن الفروج

ثم إن وادي تاساوت كان في مجال نفوذ الزاوية الناصرية التي كان لها أتباع كثر وشيوخ بالوادي يقومون بزيارة سنوية لضريح مؤسس الزاوية بتمكروت. وهناك الحضور البيّن للسلطة من خلال المقدم والقائد والظهير (المرسوم الملكي) ومن خلال تعسفها وممارساتها القهرية.

تجليات التواصل

والناس فيما بينهم في الوادي كانوا يلتقون في الأسواق ويطاردون الكلأ لقطعانهم حتى أماكن بعيدة. إن قمم الجبال الشاهقة والوديان السحيقة والتضاريس الوعرة والمسالك المحفوفة بالمخاطر وكذا التقلبات المناخية الحادة لم تكن تفرض على متساكني وادي تاساوت عزلة تامة ومطبقة بل كانت لهم صلات أكيدة بما يحيط بهم، ولعل شعر مريريدة نفسه المحمل بالصور الراقية والحكايات والأمثال والإشارات التاريخية والنزوع الديني الغامر يؤكد هذه الصلات، بما هو تعبير فسيح عن الوجود الأمازيغي في كل تجلياته.

وتجب الإشارة في هذا الصدد إلى أن ليون الإفريقي، أو الحسن الوزان، وقرونا قبل أولوج، عبر وادي تاساوتووصفه وتبنى مارمول كربخال نفس الوصف، ومر من الوادي عدة رحالة.

إنشاد لا يتكرر

حين كان رونيه أولوج يدوّن قصائد مريريدة كان يلاحظ بأنها لا تكرر القصيدة الواحدة دون أن تغير فيها، فكل إنشاد جديد للقصيدة هو حالة فريدة لا تتكرر. لذا تتصرف فيها بحسب مقتضيات أحوالها وحسب مزاجها. ولعمري، فتلك من أهم خصائص الشعر الشفوي.

إنه شعر مفتوح ومرتجل يغتني بالأماكن التي يعبرها وبالذاكرة التي تختزنه وبالفم الذي ينشده، إنه كالغيم لا ينتسب لأحد ويقبل الإضافات والتحويرات، وكلّ يهبه من تجربته وواقعه.

ينتمي الشعر الشفوي لجماعة لغوية متجانسة، وهو في الغالب الأعم، بلا مؤلف، وفي حالات قليلة وإزاء نصوص مرجعية تتواطأ جماعات مختلفة، داخل المحيط اللغوي نفسه، على نسبه لمؤلفين عديدين. فكل من أضاف بيتا أو بيتين للقصيدة يصير له الحق في تبنيها.

يرتجل الشعر الشفوي عادة في الحفلات (زواج، ختان، عقيقة) والمواسم الدينية

والفلاحية، وفي ليالي الترويح عن النفس، وحتى في الأحداث المحزنة. وهناك قصائد وأناشيد بعينها تنشد وتغنى بلا تغيير يذكر في بعض المناسبات، لأنها مرتبطة بشعائر وطقوس تتكرر كما هي منذ قرون، ويتوارثها الناس جيلا بعد جيل مثل «نشيد تاغونجا» الذي ينشد في فترات الجفاف للاستسقاء. ومثلما تحتاج القبيلة للمحاربين لتحافظ على كيانها وحقوقها في الماء والمراعي فهي أيضا تحتاج لناظم (شاعر) يكون صوتها في المحافل، يشيد بها ويعدد مفاخرها، ويسعفها بتعبيراته حين يلمّ طارئ ما بها، وتحتاج لفهمه وتحليله وتخليده أو لتلبية -ببساطة تلك الحاجة الإنسانية العريقة في تحويل ما يقع إلى تعبير يتداوله الناس ويرون فيه أنفسهم.

مبارزات شعرية

وبقدر ما كانت القبائل تتنافس وتتصارع فيما بينها كان النظامون (الشعراء) يتنافسون أيضا فيما بينهم لإثبات من هو الأفضل، وتنظّم لذلك حلقات للمبارزة الشعرية، يكون فيها لكل شاعر أنصار يهللون ويصفقون كلما أجاد شاعرهم. وهناك حكام شبه محايدين لتحديد من أجاد وتفوق.

يتوزع الشعراء داخل القبائل إلى صنفين: مقيمون وجوالون. فبعض الشعراء، الذين يحسون بأن موهبتهم أكبر من أن تسعها قبيلة واحدة، يتنقلون بين القبائل ويقتنصون المناسبات ويحصلون على العطايا من الجميع. ويكون حدث مرورهم بالقبيلة على قدر أهميتهم وشهرتهم. لقد لعب الشعراء الجوّالون دورا هاما في جعل الشعر الشفوي خبزا يقتسمه الجميع وشكلوا حيثما حلوا نموذجا للاقتداء، ولعبوا دورا في تشكيل ذاكرة شعرية جماعية كما كانوا يقرّبون بين اللهجات. ولعل إنشاد مريريدة لقصائد للشاعر الجوال علي إيباقلوين وتبنيها لها لخير دليل على ذلك.

الروح مقابل الجسد

في لقائهما الأول أخذ رونيه أولوج جسد مريريدة وأخذت هي روحه. ومثلما تمكنت شهرزاد في لياليها البيضاء من ترويض شهريار بالحكايات التي يلد بعضها بعضا، وجعله هو الجبار الدموي يقع فريسة لسحر كلمات تغويه وتقوده ليضع نفسه فوق عاطفة الانتقام المقيتة التي كانت تزين له القتل، فإن مريريدة، وبسرعة، قد حوّلت لقاء للمتعة الرخيصة والعابرة إلى لحظة أدبية راقية ودائمة، وحوّلت عتمة الحانة وفاقتها وعريها وبرودتها إلى نور وغنى لا ينضبان. أنشدت مريريدة لرونيه أولوج وبألم هادئ وحنين لا تخطئه الأذن بعض قصائدها وزلزلت كيانه. فها هو الوادي «وادي تاساوت» المهيب والغامض يتكلم، ها هو الجمال الذي كان يحار في وصفه يستعير من اللغة قوائم ويقف أمامه. وها هي تلك العزلات الباردة والمستعلية تفتح قلبها وتحدثه عن كل شيء تقريبا.

> أخذ رونيه أولوج جسد مريريدة وأخذت هي روحه. ومثلما تمكنت شهرزاد في لياليها البيضاء من ترويض شهريار بالحكايات التي يلد بعضها بعضا، وجعله هو الجبار الدموي يقع فريسة لسحر كلمات تغويه

التقى أولوج للمرة الاولى بمريريدة وهو معلّم، جاء لتعضيد عمل آلة المستعمر الفتاكة. لا يذكر في مقدمته لأغاني تاساوت وهو يستحضر أصدقاءه سوى جنود بمختلف رتبهم.

التقاها خفيفا مرحا لا يثقله إحساس بالذنب تجاه هؤلاء البسطاء الذين قتلوا وروّعوا ودمرت حياتهم وبنياتهم الاجتماعية والاقتصادية، وقذفوا في لجج حداثة عنيفة ومتكبرة، لا ترضى إلا بأن تسحلهم على الأرض وهم يقتفون خطواتها الجبارة. التقاها وهو لا يعي حجم الفظاعات التي ارتكبت في حق أهلها ووياديها والمهانة التي تعرضوا لها.

وما تواجدها نفسه في حانة سيئة بأزيلال إلا صورة ناطقة على هذا الإذلال. وتمكنت بقوة شعرها، تلك القوة المستخرجة من ثقافتها والمشابهة لقوة الجوع، على حد تعبير أرتو، بأن تجعل منه مريدا ومتعلما في حضرتها بل جعلت منه مجرد ناسخ لأناشيدها. وانتقل، تبعا لهذا، من حقل الذكورة بما تستتبعه من تحكّم وسيطرة وفعل إلى حقل الأنوثة القائم على الخضوع والتبعية والسلبية.

لغة الهيمنة

تعمل الأنظمة المستبدة، على ما نبهنا ميشيل فوكو، على تنذير الذوات المتكلمة وفرض قيود على الخطاب، فحيازته تعني حيازة سلطة قد تكون مضادة ومقوضة، لذا فكلما كان المتكلمون قلة ومتحكّما فيهم وفي سياقات تكلمهم كلما حافظت السلطة على تسلطها. لذا حين تتسلل امرأة إلى القول وتتقن أسراره، وتمنحه من رقتها وهشاشتها، وتبعث فيه المنسي والمهمل والمكبوت، وتنتصر فيه للمهمش والدوني فإنها تفتن وتبلبل. وهكذا كان الشرف الوحيد والأبقى الذي كان يمنح مريريدة اعتداد إلهة إغريقية حين تنتصب لإنشاد أشعارها في بؤس، وسط العنف المادي والرمزي والإهانة، هو شرف الكلمة. لقد جسدت كما حدث مرارا في كليشيهات المرحلة الكولونيالية صورة «البدائي» البسيط الممتلك لحكمة فطرية صقلتها وراكمتها السنون إزاء الأوروبي المنتمي لحضارة متفوقة لكنها مادية ودون روح.

ثمن فادح

كم من مرة رأى أولوج وسمع لمريريدة طيلة السنوات التي عرفها فيها؟ وما هي شكل العلاقة التي جمعتهما؟ وكيف تأتّى له هو الذي أفرط في الكتابة عن «أبناء الظل» وحاول

في محكياته الكثيرة جدا بأن يحيط بكل تفاصيل حياتهم، بأن يقلّ حد التكتم في الحديث عن علاقته بمريريدة، فذكر ما هو أساسي فقط؟ لقد انطوت علاقتهما على جرح، أو جراح ما، أو على الأقل على ألغاز، ومثلما هيأها القدر بكرم أنهاها أيضا بعدم اكتراث. في سنة 1942 سيصاب أولوج بآفة العمى، وبعيد الحرب العالمية الثانية 1945 سيعود للبحث عنها، ولم يجد لها أثراً، لقد تبخرت مثلما تبخر بصره. وهكذا فرقص الفراشات حول نور باهر لا يمكن أن يمر دون أداء ثمن فادح. حاول أولوج، وفي الحدود التي يسمح له بها العمى بأن يجدها لكن أبحاثه كانت بلا فائدة، فالكبار لا ينتهون دوما مثلما ينتهي باقي الناس.

اختفاء غامض

وكان هذا الاختفاء التراجيدي ملح حكاية انتصر فيها الشعر على الدوافع الأولية للقاء. كانت مريريدة في أزيلال مجتثة وغريبة، وكان شعرها لا يعني شيئا للعشاق السيئين -كما وصفتهم- والذين يرتوون كالبغال ويروحون لحال سبيلهم، حتى شهوة قادمة. ولا شك أنها رأت بدهشة وامتنان تعلق هذا الغريب الآخر بشعرها وبذاتها كناظمة، غير أن منطق القدر (أو السحر كما كانت ترى) الذي رماها بعيدا عن واديها القادر على فهم شعرها وتذوقه، لأنه في النهاية صنيعة أهله ومناظره وتضاريسه، هذا المنطق الذي جعل منها «امرأة لكل الرجال» حيث الشقاء اليومي الكبير لتقديم الجسد مقابل اللقمة، دفعها لأن ترحل بعيدا تاركة أسئلة كثيرة ومعلقة وراءها.

لقد فعلت ما فعله حمو ما -إيسمن- إيك، في إحدى قصائدها الرائعة، وضع براد الشاي في قب جلبابه ومرر ساروت الدار تحت الباب وهجر الدار الملعونة دون أن يلتفت للوراء. وفعلت ما يفعله الشعراء دائما حين لا يسعهم المكان وحين يختنقون وسط أناس بعينهم.

هذا الاختفاء الغامض في الحكاية التي قدمها أولوج عن مريريدة كان تعلة للبعض للادّعاء بأن مريريدة لم توجد أبدا، وهي من صنع خيال أولوج وأنه جمع من خلالها ما سمعه من شعر شفوي متفرق في الأطلس الكبير.

إلفة ووحشة

غير أن قراءة الديوان بتأنّ لا تسعف هواة إنكار كل شيء، فهناك ومن خلال معظم القصائد تجربة وجودية أصيلة ومتسقة وملتصقة بشكل مبهر بعادات وطقوس وتمثلات ساكنة وادي تاساوت. «فأغاني تاساوت» ليست تجميعا لمنتخبات شعرية إنها تجميع لنفثات صدر مكروب (باستثناء قصائد سيدي علي إيباقلوين) إزاء عالم قاس وغريب أخذ منها كل شيء ومنحها القصيدة فقط. لذا تحضر كل أشيائها، تحضر جميعها وهي تتفرس في هذا العالم مزدحمة ونافرة في فمها، أليفة وموحشة، جذلى وباكية، صغيرة وكبيرة، مبتذلة وعظيمة وخرافية، رغم أن كل شيء

> كانت مريريدة في أزيلال مجتثة وغريبة، وكان شعرها لا يعني شيئا للعشاق السيئين -كما وصفتهم- والذين يرتوون كالبغال ويروحون لحال سبيلهم حتى شهوة قادمة. ولا شك أنها رأت بدهشة وامتنان تعلق هذا الغريب الآخر بشعرها

زائل وعابر.

الشاعر يولد شاعرا أو لا يكون، والشعر متطلب فهو إن لم يبدأ معك الطريق من أولها فهو لا يرضى أبدا بأن يلتحق بك في منتصفها أو في نهايتها. لقد بنت مريريدة ومن عناصر بسيطة ومتناثرة، من أسمال وجود شقي في طبيعة وتضاريس قاسية، ومن حطام حياة عرفت فيها تقريبا كل شيء، رغم صغر سنها حين التقت بأولوج، عالما شعريا كاملا ومنسجما. لم ينجح هو نفسه في كل نصوصه التي خصصها لأصحابه الأمازيغ من أن يبدع شبيها له، أو يقترب، ولو قليلا من قوته.

سر الاصل الضائع

هل نقل أولوج وبأمانة شديدة أشعار مريريدة للغته؟ أم أنه تعهدها بقدرته الشعرية، وجودها، وأسقط وأضاف، وقام بخيانة مزدوجة للنص، خيانة الترجمة في حد ذاتها، وخيانة ترويض «نصوص متوحشة» وجعلها «أليفة» مستساغة، تكاد تشبه ما تتوفر عليه كل لغة من شعر شعبي وشفوي؟ يصعب الجواب في ظل فقدان النص الأصلي.

غير أنه يجب الإقرار لأولوج بأنه حاول جاهدا بأن لا يترجم فقط كلمات، بل يترجم على الأخص روح النص الشفوي الأمازيغي القائمة على تداخل مخصب بين الغنائي والحكائي، وعلى تكرار لازمة تمنحه إيقاعا داخليا وتحدّ من دفقه ليسهل تذكره وترديده، وعلى ثراء لغوي مدهش تحضر فيه فهرسة كاملة للحياة اليومية وللطبيعة والكائنات المحيطة بها. وحاول أن يخلق تعايشا صعبا بين الفرنسية والأمازيغية وذلك بمحافظته على بعض الصيغ والكلمات الأمازيغية داخل النص الفرنسي، وكأن الأمازيغية تقوم من خلاله بغزو مضاد للغة المستعمر.

غير أن الإشارة هنا واجبة لبعض القصائد التي تبدو فيها صنعة أولوج وتدخله لمنح النص عمقا إنسانيا من قبيل حديث بعض القصائد مثل قصيدتي «قوس قزح» و«ابتهال للقمر» عن الخصوبة والانبعاث. فإن كان الشعر الشفوي الأمازيغي يلامس وبشكل رمزي هذه المفاهيم فإنه لا يتمثلها ولا يملك القدرة اللغوية للتعبير عنها. ومن قبيل أيضا ذكر مريريدة للكريستال هي لا تعرف البرتقال ولا الورد كما أشارت في إحدى قصائدها، ومثل وصفه للغد بأنه ثقب أسود.

تلك الصيغ وغيرها تتعارض مع إقرار أولوج نفسه في مقدمته بأن «معجم تشلحيت فقير جدا» هل الأمر يتعلق هنا بتأويل محدود ينقذ بعض التعبيرات من حرفيتها المستغلقة، كما ذهب المترجم في مقدمته؟ أم أن الأمر يتعدى ذلك ليصل إلى إعادة صياغة كاملة لبعض نصوص مريريدة؟ لا أملك جوابا محددا، لكن ومقابل معظم قصائد الديوان العميقة في بساطتها والمتناغمة كلية مع أفق واد يعيش انكفاء سرمديا على الذات، قصائد بمعجم لا يفيض عن حاجة ما يحتاجه الناس في يوميٍّ يكرر نفسه، هناك قصائد يبدو أنها صعدت من نفثات صدر مكروب لبنت بسيطة إلى حذق شعر متطور وعارف بدقائق بناء الصورة الشعرية وتوليد المعنى.

اللحظة الغائبة

لم تنشغل قصائد مريريدة نايت عتيق باستعراض صدمة أهلها إزاء الدخول الدامي للمستعمر الفرنسي ولم تترك للتاريخ بأهواله الجسام سوى حيز صغير لكنه مثقل بالدلالات، حتى أنه يشكل الخلفية العميقة لمعظم القصائد التي نرى من خلالها الجريمة ولا نرى المجرم إلا فيما خلّفه وراءه من أدلة جنائية. لقد أمسكت الآلة الرهيبة للمستعمر بتلابيب الوادي الصغير وقذفت به في العالم الكبير، فصار أهله الذين لم يكونوا يتجاوزون المراعي والأسواق في تحركاتهم يثخنون بعيدا، بعيدا جدا. يقطعون بحارا ويشاركون في حروب في آخر الدنيا وينخرطون في الرحى الرهيبة للتقدم، تاركين للأمهات وللشيوخ وللصبايا في سن الزواج ألم الفراق وفراغ الهجر. إن أسوأ ما يمكن أن يفعله لك الاتصال بالعالم هو أن يريك رغبات وملذات وحاجات جديدة ويعذبك بشكل سادي في مسعاك للحصول عليها. كانت فرنسا في حاجة لأرواح جسورة في حروبها الكثيرة، وإلى سواعد لمعاملها، وإلى نساء للترويح عن جنودها، ووجدت في بسطاء الوادي حطبا جيدا لكل ذلك. ومثل صياد ماكر كانت تري ضحاياها الحب الموجود في آخر الطريق، وتخفي الشباك التي ستلتقطهم واحدا واحدا قبل الوصول إليها.

لم يكن أهل الوادي يعرفون عذابات وتمزقات وغموض الطريق التي صاروا يسيرون فيها تتخايل أمامهم وعود سعادة كاذبة، لذا تبتهل مريريدة لريح جبل تيزولا وجبل أمصود: «أبعدا الرغبات التي تطرد من البلد الشبان المتعطشين للمال».

وهكذا صار من النادر أن تجد بيتا في الوادي ليس له قريب في البعيد أو أن تجد قلبا لا يلغ فيه نصل الفراق والفقد. يموت الشبان جماعات في الحروب لا يعرف حتى مكانها ومبرراتها أو تنقطع أخبارهم نهائيا ويعجز البعض الآخر عن العودة الخائبة بكل تلك الجراح التي تثقل أرواحهم وحتى إذا عادوا فإنهم يأتون صامتين ذاهلين يدور بداخلهم صراع رهيب بين عالمين.

(...)

يسير الشبان لنار الحروب وعرق المعامل وتسير البنات لقذارة المواخير وبؤسها ومثلما يؤجّر الشبان دماءهم وعضلاتهم تؤجّر البنات أعضاءهن الجنسية، إنهن، في نظر مريريدة لمهنتها عاملات جنس بكل دلالة الكلمة يكدحن طيلة النهار، ويتداخل في ذواتهن البائع والسلعة، وتتوزع حياتهن بين الحصير وحوض الاغتسال. غير أن باب العودة، وبخلاف الشبان، يكاد يسدّ في وجوههن.

حظيت رؤية مريريدة لمهنتها وجسدها باهتمام زائد لدى القلة الذين انتبهوا للشاعرة. وذهب بعضهم، وفي إسقاط لما يعتمل حاليا من حراك يخص المسألة النسائية، إلى اعتبارها متمردة، ومثالا للمرأة المعتدة بجسدها وبذاتها والثائرة على الأعراف الاجتماعية وعلى كل ما يبقي المرأة رازحة تحت سلطة ذكورية فجة. غير أن أشعار مريريدة ينبغي أن تقرأ كما هي لا كما يراد لها أن تكون، فهي لم تسع أبدا إلى مواجهة مجتمعها بقدر ما نددت بقدرها وباللعنة أو السحر الذي سلّط عليها وجعل منها «امرأة لكلّ الرجال».

فريدا ومريريدة

وأنا أقرأ أشعار مريريدة، وأنا أترجمها كنت أستحضر دوما فريدا كالو الفنانة المكسيكية التي عاشت آلاما لم يعشها أحد. وتهتكت مثلما لم تفعل امرأة، وضاجعت كل من لقيته تقريبا ورغم أنها لم تكن تسيطر على نار جسدها، مثل مريريدة تماما، فإن قلبها كان ممتلئا بحب رجل واحد هو رسام الجداريات الكبير دييغو ريفيرا «الذي لم تحبّ أحدا كما أحبّته، ولم يعذبها أحد كما عذبها». ومثلما تصعد حقول الرماد وبعد أن يتبدد الدخان زهرة معجزة وملغزة، تمكنت فريدا كالو في حياة قلقة وممزقة أنهتها مصلوبة في سرير للعذاب الشديد من أن ترسم بورتريهات مذهلة لها. لا يولد الجمال أحيانا إلا في قلب العذاب والدمار «ولدت مومسا، ولدت رسامة..» هكذا قالت فريدا في مذكراتها وكأنها تتحدث بلسان مريريدة التي ولدت مومسا وشاعرة في الآن نفسه. وتمكنت بالشعر وحده من أن تستعيد واديها بتفاصيله الأشد صغرا وتستبقيه داخل صدرها تماما مثلما تمكنت فريدا من أن تستعيد جسدها المعطوب وتنثره في قران مع الكون محلقة به، في صور سوريالية، في سماوات وفي لقاءات مع كائنات لم يعد بإمكانه هو المشلول الاقتراب منها.

«أغاني تاساوت» أيضا هي أغان للحب الذي لا يخلّف إلا المرارة، الحب المستحيل، الذي يولد في الوقت الخطأ ويكون في الغالب الأعم من طرف واحد، الحب الهش الذي يعصف به الرحيل والرغبات المجنونة، حب الدموع والشكوى والذبول والانتظار اليائس، الحب الذي يترك جراحا وندوبا في الروح لا تندمل أبدا. لا يمكننا أن نعيش دون حب لكننا حين نحب نتعذب، غير أننا ننسى لنحب من جديد ونتعذب من جديد. وهكذا دواليك «فالسنون تطمر أفضل من الأحجار» تقول مريريدة.

المقدس والمدنس

في شعر مريريدة يتآخى المقدس والمدنس وتضيع الحدود فيما بينهما. فمقدسها خفيف وشاعري ومتسامح لا يحضر فيه مكر الفقهاء وجشعهم (جريمة الشرف الوحيدة التي ذكرت في القصائد ارتبطت بفقيه) ولا عنف وغلّ الصحراء. الله رحيم جدا وهو لن يلتفت حتما لصغائر ذوات زرع فيها الحب والشهوة والحسد والنميمة. الله هنا وهو يرى العناء وامتهان الكرامة في الماخور ولو أراد فسيمنح مريريدة قدرا آخر في بيت آخر، مع زوج وطفل وأشغال تقبل عليها بفرح.

هذه الرؤية الدينية للعالم والقائمة على أن كل ما في الطبيعة يتكلم ويؤثر ويتصل ببعضه البعض، وكل ما فيها مليء بالروح والحكمة إن عرفنا كيف ننصت له ونحاوره، هي التي جعلت الكائنات التي تحفل بها قصائدها: الضفادع، النحل، أشكال الطيور، الكلاب، الماعز، الخنزير. لا تحضر كموضوع لفعل الإنسان بل كشركاء كاملين في حياة نتقاسمها معهم.

صوت الأعالي

صوت مريريدة هو صوت الأعالي المدوي الذي رضعته من ضفدعة البراري الخضراء الرشيقة (مريريدة بالأمازيغية) رضعته من الطبيعة في قوتها وعنفوانها واندفاعها، وصار بفضل بركة غامضة يذهل الوادي بقوته وصفائه.

فاطمة حسن الفروج

لقد منحت مريريدة الحق في الشعر من الوادي نفسه وكانت جديرة بهذا التكليف. ائتمنها على أسراره وحكمه وأناسه وأشيائه وكائناته. وحتى وهي فيما يشبه المنفى في أزيلال وحين يكون الجوّ رائقا تتراءى لها في البعيد القمم العالية والملهمة لواديها وترسل لها نداءه. ومثلما لاذ بدر شاكر السياب وهو يحتضر بجيكور قرية صباه فمريريدة كانت تؤوب لجنّة طفولتها كلما أنشدت شعرا. أوبة تجعل كل شيء: الأشغال اليومية في البيت، رعاية القطعان وتنقيلها للمراعي، أعمال الحقول، الشعائر والأناشيد المصاحبة لأداء بعض الأشغال، والتعويذات التي تقال في لحظات الخوف. آمنت مريريدة مثل أهلها بأن هناك خواف (جن، غول، أرواح) تبطش بالناس وتسلّط عليهم ما لا طاقة لهم به، ورأت أهل بعض الدور يموتون تباعا وبعض القرى تقفر من أهلها، رأت الموت والحياة وهما يتصارعان في الوادي ويتعاتبان ويتخاصران ويخرج أحدهما من الآخر، ورأت نفاق الناس وتسلطهم على بعضهم البعض، ورأت احتقار النساء واعتبارهن في أسفل تراتبية اجتماعية وقيمية، وتلظت فيما رأت، آنذاك ولد بداخلها الشعر كأداة لمجابهة زمن يعصف بكل شيء، ولترويض حنين غامر وللسيطرة على نداء الوادي بداخلها لذا جاءت قصائدها رقيقة ومدوية، ودودة وساخرة، منتقدة ومتواطئة. لم تنظم مريريدة شعرها للناس، ولم تفعل ذلك من أجل منفعة ما. شعرها لذاتها، تكتشف من خلاله نفسها، وتستعيد به واديها حين يهزها الحنين إليه. إنه شعر ذات مجروحة ومعذبة، صنعه المنفى بذلك الإحساس اليومي القاتل: إحساس التواجد في المكان الخطأ، وصنعته مهنة يقتل فيها الإنسان يوميا: مهنة تريك كلبية الإنسان وبهيميته. ورغم وضاعة حياتها وبؤس كل ما يحيط بها فقد كانت، بالشعر وحده، وفي مآسيها الحزينة، تتسامى عن كل شيء وتطاول قمم واديها العالية.

لو لم يلتقي رونيه أولوج بمريريدة لما قرأنا شعرها، فكم من مريريدة أخرى ضاع صوتها في الأعالي لأنها لم تجد من يدونه وينشره في الناس.

روائي من المغرب

مقال

جمال إفريقي

ليوبولد سيدار سنغور

إن كلمة poésie كما نعرف وبحسب اشتقاقها الإغريقي، هي، وقبل كل شيء، تعني فعل الإبداع ثم الإبداع نفسه في نوعه الأكثر أصالة وإنسانية. والقصيدة التي يعرفها بولس السينغال ك:»كلام مريح للقلب والأذن». ومن جهة أخرى، فالمؤتمر الأول لعلم الإحاثة الإنسانية المنعقد في نيس سنة 1982 قد أكد بأن الإنسان ظهر في إفريقيا منذ 2500.000 سنة وأن إفريقيا بقيت ولمدة طويلة «في طلائع الحضارة» وأقول حتى الألفية الرابعة قبل مجيء المسيح على الأقل حتى إبداع، إلى جانب الكتابة الأولى، أول شعر جدير بهذه الصفة.

وقبل أن أذهب بعيدا، أريد أن أثير الانتباه لخطأ يرتكب دوما وهو مقابلة «إفريقيا البيضاء» ب»إفريقيا السوداء» أو «إفريقيا ما تحت الصحراء» و»إفريقيا الشمالية» هذه التقابلات لا تحيط بشكل كاف بغنى ووحدة، في الآن نفسه، إفريقيا الأم.

وبالفعل، إن عدنا إلى الألفية الخامسة قبل مجيء المسيح، قبل مجيء الساميين والهندوأوروبيين إلى حوض البحر الأبيض المتوسط، لم يكن التعارض العرقي والثقافي في إفريقيا بين البيض والسود، ولا حتى بين أمازيغ، ومصريين وسود، وإنما بين الأفارقة الكبار والأفارقة الصغار. فهؤلاء الصغار ذوو البشرة الصفراء، كانوا يعيشون في الغابات المدارية وخصوصا الاستوائية، في الوسط حتى أقصى الجنوب، وكانوا يتكلمون لغات إشارة، بينما الأفارقة الكبار الذين كانوا يعيشون في إفريقيا الشمالية في المنطقة السودانية-الساحلية كانوا يتكلمون لغات داغمة، مثل المصرية القديمة وكذا اللغات الأمازيغية ولغات الباتو وهكذا وبانحدارنا مع وادي النيل من الدلتا أو المحيط الأطلسي من مضيق جبل طارق سنجد رجالا ونساء من نفس العرق ويتكلمون لغات داغمة، ولكنهم يكبرون شيئا فشيئا وتسودّ بشرتهم. فالبشرة تنتقل من الأكاجو إلى الأبنوسي. فمنذ الألفية إذن كان التدخل البيولوجي والثقافي قد بدأ وتواصل في إفريقيا، كما حدث في آسيا وأوروبا، هذا ما أغنى، أساسا، الحضارات وقرّبها من بعضها في نفس الوقت.

إن النصوص التي ستقرأ هنا، مع هذه التوضيحات السابقة، هي أشعار ترجمت عن لهجة أمازيغية، تشلحيت، ويمكن أن نجد مثيلات لها في الجزائر، ولن أقول تونس، حيث إن اللغة الأمازيغية قد اختفت كلية تحت التأثير المترافق للفينيقية واللاتينية والعربية.

إن ما يميز هذه الأشعار الأمازيغية، هو جمالها الإفريقي، وبالفعل، وفيما وراء الترجمة الفرنسية فإننا نجد أنفسنا أمام «كلام مريح للقلب والأذن» كلام مغنّى في الغالب، ومؤثر، وهذه هي الخاصية الأولى للأسلوب الشعري، سنرى ونحس بذلك ونحن نقرأ هذه القصائد الأمازيغية، والتي تنتسج وتتخللها الصور المتشابهة والرمزية لأنها دالة، وهذه الدلالة المصورة بالضبط التي تذهب من العقل، الأفضل من الروح إلى القلب للتأثير فيه.

إن الكلام الشعري ليس مريحا فقط للقلب، بل وقبل كل شيء هو مريح للأذن، ومرة أخرى فالحضارة الإنسانية ولدت في إفريقيا، حيث ظهر الشعر لأول مرة، مرتبطا بالغناء ومهدهدا بالشدو، وكما لاحظت ذلك في كل مكان بإفريقيا، يتعلق الأمر بغناء متعدد الأصوات، ولد في قارتنا، مثل الترتيل الكنسي تحديدا في قارتنا حيث لا تتم المصاحبة من خلال المقام الخماسي والرباعي وإنما الخماسي والثلاثي، وهذا يشكل مصاحبة «مبلبلة» حماسة، لكي لا نقول حسية. بل إنني اكتشفت في البلاد المغاربية ترتيلا كنسيا متعدد الأصوات مخبأ تحت أزيد من ألف سنة من التأثير السامي العربي، وقد أخبرت بأن شبيها له يوجد باليمن، بلد مملكة سبأ القديم.

يبقى أن نشير إلى أن هذا الشعر، المغنّى بالطريقة الإفريقية، يمكنه أن يكون أيضا منشدا، وموزونا، يتعلق الأمر هنا، بأن تؤدي الترجمة لا إيقاع الكلام المنشد، وهذا الإيقاع في إفريقيا يشكل أساسا من التوازي اللامتماثل، أي بالتكرار الذي لا يكرر نفسه وكما سنلاحظ ونحن نقرأ هذه القصائد ولو مترجمة إلى الفرنسية، سنلتقي غالبا، وبشكل دائم تقريبا، التعبير أو كما سماه مخيلي گاساما «الكلمة الولادة» والتي وهي تكرر نفسها، وتكون ذاتها دوما، ولكنها كلمة أخرى بمكانها أو سياقها، فتحرك القصيدة بالمعنى الاشتقاقي.

حين كنت طالبا، كان الأساتذة يصرون على

فاطمة حسن الفروج

عدم وجود شعر إفريقي وإنما «نثر موزون فقط» كما لو أن هذا ليس التعريف العام للشعر، وفي المقال الذي أكتبه لسلسلة Ce que je crois» «أثبت بأن هناك شعرا إفريقيا، بعلم عروضه الأعقد من علم العروض الأوروبي. وقد سجلت، تحديدا، الزمن المضاد ونبراته الحادة.

إن ما أنهك المترجم نفسه في نقله، وأكثر من الإيقاع، هو رخامة الكلمات المنشدة ب: جناساتها الصوتية، وتقفيتها وجناسات أخرى أو لعب ورغم ذلك فإن هذا اللعب بالأفعال، هذه الإبداعات، المريحة جدا للأذن هي التي تشكل ما هو أساسي في الشعر فمن متعة الآذان متعة الروح.

هذا لأقول بأن «أغاني تاساوت» لا شيء فيها «خشن» ولا «بدائي» إنها مرة أخرى التعبير عن هذه الحضارة الإفريقية التي صاغت الحضارة الإنسانية.

وليس من باب الصدفة، إن كان المغرب، مثله في هذا مثل مصر، يمارس تأثيرا ثقافيا كبيرا في إفريقيا ما وراء الصحراء، وفي كل مكان من العالم، وذلك لأنه وقبل أن ينفتح على العالم الحديث: الأوروأميركي، فقد بدأ بالتخدر بعمق في النسخ المخصب «الأرض السوداء» كما كان يقول قدماء مصر: إفريقيا الأم وهذا ما تثبته القصائد التالية.

شاعر ورئيس سابق - السنغال

فاطمة حسن الفروج

مقال

فن خشن وبساطة لاذعة

مقدمة فرنسية لأشعار مريريدة

رونيه أولوج

قصائد هذا الديوان تنتمي لفن خشن ذي بساطة لاذعة، إنها تشبه الموشحات، المنتخبات والقصائد الغنائية ذوات أدوار لعصرنا الوسيط. أخذت هذه القصائد من فم بنت هوى لطيفة ورزينة، مريريدة نايت عتيق، أمازيغية شابة من تاساوت العليا. هذا الوادي الواقع في «طرف العالم» والذي، ومنذ ألف عام، يشبه نفسه. يتواجد الوادي في قلب الأطلس الكبير المغربي الذي يصعب الوصول إليه، وليست هناك طريق قريبة بإمكانها أن تطاله...

قبل عبوري في سنة 1927 و1928 لا أحد من الأوروبيين ذرع عزلات إيسوال وأمشكى وأسيف تيموتا لآيت عفان وتاركديت...

وليست هناك منطقة بإمكانها أن تلهم أفضل سافو الأمازيغية مثل تلك. ألم يقل بلزاك بأن الشعر يريد شيئا ما هائلا وبربريا ومتوحشا؟

في هذه المنطقة التي يشار لها في الخرائط، بضع سنوات بالكاد ك«منطقة دون معلومات» ينبع وادي تاساوت من أزيد من ثلاث آلاف متر، في سهوب نجد تاركديت، تحت الأنظار الفاتنة لجبل أغوغا في الشمال (3400 م) وقمة مگون (4076 م) في الجنوب. ثم يسير بمياهه الصاخبة التي منحته اسمه، في عمق واد كئيب وعظيم في الآن نفسه محصور بين حاجزين مدوخين أو جوانب وعرة مغطاة بالسنديان والحفصيات والصنوبر الجبلي.

لتاساوت العليا ميزة امتلاك أجمل «تيغرمين» وأكثرها مجازفة في الأطلس الكبير، إنها بنايات مدهشة تتناغم فيها الأصالة والروعة تماما مع صرامة المحيط، بنيت هذه القصبات ذوات ثلاث أو أربع أو خمس طبقات ذوات الحيطان الضخمة المزودة ببرج في كل زاوية، ويصل علوّها أحيانا إلى عشرين مترا، بالحجر بلا ملاط ولا ورقة، ونبقى مبهورين أمام جسارة البناة. تقوي روافد من السنديان أو الصنوبر مركّبة أفقيا البناء، وتقاوم بنجاح متفاوت التصدعات العمودية التي لا يمكن تلافيها في جدران بدائية كتلك. ولهذا الضرب من التدعيم («لعقود») أثر جيد وغريب.

تسند أبراج الطبقة الموالية بمرقب أو اثنين («تاغنزيرت») وتبرز في الجدار فتكمل منح «تيغرمت» ملمح قلعة قروسطية.

إن مشهد هذه البروج السوداء، الحمراء، والبنفسجية، والصفراء والداكنة، بحسب لون الحجر المبنية به، بجدرانها التي تتخللها الروافد الخشبية، يترك انطباعا لا يمّحي.

بقي السكان القلائل، في حضن جبالها، المحفوفة بالصعاب، مجهولين حتى بداية هذا القرن، وهكذا ولأنهم بقوا في منأى عن أي احتكاك مع باقي العالم، فقد ظلوا يحتفظون بعاداتهم وتقاليدهم العريقة.

وحتى يتسنى فهم الحياة الاجتماعية لهذا الجزء من الأطلس، ينبغي طلب سر ذلك في شكل البلد، فالطبيعة وقد غطت هذه المنطقة بشبكة معقدة من الجبال تحرزها انقصافات عميقة، هيئتها مسبقا للحياة الذاتية والتجزيء، فالعشائر القديمة عاشت وهي متمرسة وراء دفاعات طبيعية منيعة منذ الأزمنة السحيقة، وفية لمخبئها، دون ذوبان أحدهما في الآخر رغم أنهما جيران، فالتضاريس العنيفة ركنت كل واحد منهما في واديه، وكم بدت لي هذه العشائر فرحة في عزلتها القديمة والشرسة، في بساطتها النشطة، في جهلها وفي حكمتها اللاواعية، حكمة البدائي الذي يعيش بالقرب من الطبيعة!

فهنا في كل الأحوال مازال بإمكاننا اليوم الوقوف على كل أصالة وطراوة الروح الأمازيغية وهنا أيضا تفتق شعر غريب، غريب وخشن، ولن تعطي الشذرات المنشورة هنا لأول مرة سوى فكرة مبتسرة عنه.

لترجمة مثل هذه القصائد، ينبغي إتقان اللغة وينبغي أيضا امتلاك معرفة عميقة بالشعائر والعادات والتقاليد. لكن وإن توفر هذان الشرطان فكيف يمكن نقل كل سحر تلك الصور، تلك الإحالات، وذلك اللعب بالكلمات الذي ليس له مثيل في لغتنا؟ فالترجمة الأكثر وفاء أو الأكثر سدادا لن تصل لاستعادة كلية مذاق مثل هذا الشعر. وأنا على يقين من هذا بعد أن أمضيت سنوات طويلة في اتصال حميم مع السكان الأمازيغ.

يمكن للقارئ أن يفكر في أن الإفراط في احترام حرفية لغة القصائد لا يخدم دوما الجوهر اللامادي للقصيدة، وأن استعمال بعض الكلمات وبعض التعبيرات التي تبدو ذات غنائية سهلة جدا، في الترجمة يضر بالغنائية الأليفة لأغاني مريريدة.

ولإنهاء سوء التفاهم هذا، ينبغي التدقيق بأن لهجة تشلحيت، وهي لغة قديمة، ما زال الناس يتواصلون بها اليوم غير أن كتابتها طواها النسيان منذ عهود سحيقة. ولا تمتلك إلا معجما فقيرا جدا ترفده مع ذلك صور بلاغية حية بشكل مدهش ومزخرفة، يفقدها التأويل المتعسف مع كامل الأسف دوما الكثير من نسغها إلا في لغتها الخاصة.

وهكذا فترجمة بعض التعبيرات بشكل حرفي، بالمعنى الضيق للحرفية، سيجعلها كالأحجية في عيني القارئ، لذا يستحسن تأويلها أفضل لمنحها كل دلالاتها.

ولنسجل، بشكل عابر، بأن تشلحيت تشتمل على تباينات طفيفة من قبيلة لقبيلة فاللهجة المحلية لبلاد إيمرحان تختلف عن تلك الشائعة في الأطلس المتوسط أو نتيفة ولسان إيمتوگن ليس هو بالضبط لسان آيت بوولي. ولو أن هذه الملاحظات لا تفيد سوى المستشرق، ومع ذلك فأنا أعتقد أن لها مكانتها هنا لتنبيه القارئ، بما فيه القارئ الأقل علما.

لقد آليت على نفسي ألا أزوّر، وألا ألفّق، وألا أضيع أصالة أغاني تاساوت وذلك بمنحها غنى ودقائق اللغة الفرنسية وعبقرية ثقافتها العالمة.

«حين نرتب الأشياء يقول بيار لوتي، فإننا نزعجها كثيرا وبشكل دائم...»

هل يراد لنثرية مريريدة أن تترجم إلى إتيكية أو غنغورية في غير زمانها ومبتذلة؟ لم يكن لديّ الطموح السيئ لتقديم أشعار الأطلس الكبير بشكل آخر، غير ما هي عليه، خشونة في الشكل والكلمات، لو فعلت ذلك لخنتها مرتين.

لذا، ألزمت نفسي بأن لا أحوّل هذه الأشعار لأبيات فرنسية مقفاة بإتقان بينما هي تتضمن، ودوما وفي شكل بالكاد يمكن ضبطه نثرا مرتجلا يكتفي بجناس تقريبي يقوم مقام القافية. وقد يتخذ أحد أبيات مريريدة صدفة، وبشكل عارض إيقاعا بكل ما في الكلمة من معنى، إيقاعا محددا، يمكن أن نلاحظ بأن أغاني بنت أزيلال تتضمن القليل من اللازمات، فالشاعرة تختار، جملة أو جملتين ترددان كاللازمة. إنها تحب وتفرط في الإطناب والقلب البلاغي والتي تعطي لبعض القصائد شكلا مدهشا. أما بالنسبة إلى عناوين القصائد فهي من إبداعي.

ليس للخيال سوى مكانة ضعيفة في أشعار مريريدة. بل إنه مبعد كلية من قطع طويلة سردية أساسا ومن المآسي الصغيرة المرسومة في محكيات قصيرة يكون فيها التطابق مع الواقع هي الغاية الأسمى. وبالنسبة إلينا فهذه المحكيات تشكل دراسة فريدة للعادات بفضلها ننفذ لحميمية الدور.

أما بالنسبة إلى الحب، فهو يظهر في الغالب الأعم عنيفا وهو جسدي أساسا، فقسوة الجبال تفسر قسوة الناس الذين يسكنونها. وكذا فظاظة الأرواح فريسة الشهوات العنيفة القادمة من الإنسان البدائي، والقلوب التي

> **ألزمت نفسي بأن لا أحوّل هذه الأشعار لأبيات فرنسية مقفاة بإتقان بينما هي تتضمن، ودوما وفي شكل بالكاد يمكن ضبطه نثرا مرتجلا يكتفي بجناس تقريبي يقوم مقام القافية**

ليس لها ترف الافتتان -باستثناء مريريدة في حضن طبيعة جاحدة حيث يطغى هاجس الخبز اليومي على الحياة برمتها من الطفولة المكدة إلى الشيخوخة المستسلمة...

إن أقر بوالو، بأن اللاتينية، في كلماتها تجترئ على الشرف، فإن مريريدة ترى بأن للشعر في دارجتها الأمازيغية الخشنة الحق في التعبير بصيغ تتاخم الفجور والفحش. فالسخافات الأكثر جرأة لا تفزعها، لذا فهي تقولها بسجية تلقائية ومهدئة، حتى أننا نحس كم ستندهش جرأتها الظاهرة وحريتها الساذجة في التعاطي مع اللغة، لمؤاخذتها على بذاءتها وعدم احتشامها.

وهكذا نسمع باندهاش لا يعادله إلا الافتتان ببعض القصائد المفعمة بالطراوة والأحاسيس قصائد تقترب من النوع الغنائي، قصائد لا تفتقر فيها بائعة الهوى الشابة الشاعرة إلى الرقة وإلى الشفقة وإلى الروح.

من المحتمل أن مريريدة، وبالنسبة إلى هذه القصائد قد وجدت الإلهام في مغامراتها العاطفية الخاصة في أفراحها وإخفاقاتها، ولنسجل بأنها كانت تتلذذ بالتذكير بأحزان الفراق. في هذه الأغاني التلقائية واللذيذة رسم واقعي وأخاذ للبيوت ولحياة جبلي الأطلس الكبير، فمريريدة لا تتحدث إلا عن الأشياء الأكثر بساطة، الأكثر يومية، الأكثر ضعة لكنها تتحدث عن كل ذلك بتأثر خشن، وبدقة تجعل الأشياء ملموسة وجلية، إنها تذكرها كما تحس بها وإن كانت الأدوات الشعرية تعوزها أحيانا، فإن الحساسية لا تغيب عنها أبدا.

بصمت خرافات ما قبل الإسلام أغاني تاساوت كما يتخللها التضرع لله وللأولياء الصالحين ولأرواح الجبل، ويتداخل الدين بالسحر، وفي لقائهما من المرارة أكثر مما فيها من الابتهاج والنبرات فيهما أكثر صرامة من كونها باسمة. لكنها تحتفظ دوما بعمق حسي وبميل للملاحظة مثير، وهو في الآن نفسه ساخر ونافذ البصيرة.

غير أن هذا المحتوى والخيال المحدود، كما أشرنا لذالك آنفا، يجد مبررات لهناته، كما في كل شعر متوحش، فيما يجدها، في الشغف الذي يحركه، وفي وضوح تيماته وتلقائية تعبيره.

وتأتي العديد من الأمثال لتكشف هي الأخرى لنا ذهنا متنبها لطبيعة الأشياء بل إنها تكشف لنا فلسفة متشككة وساخرة حتى.

تشكل اليوم أيضا هذه الأقوال المأثورة، مختلطة بتعليم ديني بسيط جدا، هذه الأقوال المتحدرة من حكمة تقليدية عريقة، صيغ الحس المشترك هذه والتي تشكل في مجتمع بدائي العملة الرائجة للعقل والحكمة، العمق الفكري الوحيد الذي يعيش عليه الأمازيغ المنعزلون في أوديتهم العليا.

إنه شعر شفوي أساسا، يبدعه الكل، شعر لا يتوافق مع حذق الثقافة العالمة كما أشرت لذلك آنفا. مثلما أن كاسر الحجر الجبلي حين ينقل إلى منطقة تحاذي البحر لا يتكيف ولا يزهر. إنه شعر يسحر ويثير مثله في هذا مثل الأعمال اللامعة، خصوصا حين تتكلف موهبة مثل موهبة مريريدة بتجسيده.

قال مونتان «إن الشعر الشعبي هو شعر طبيعي خالص وله سذاجاته وهباته التي يطاول فيها ما هو أبهى في الشعر المتقن بحسب المعايير الفنية كما نرى ذلك في أغنيات غاسكون الشعبية والأغاني التي جاءتنا من أمم لا تعرف أيّ علم ولا حتى الكتابة».

ولا حتى الكتابة! مثلما هو الحال لدى أصدقائي الشلوح المنعزلين في تجاويف الصخور والغابات.

هذه السذاجات والهبات نجدها في«lieder» تاساوت الذي غنته لي مريريدة «الضفدعة الخضراء الصغيرة» يوما بعد يوم بحسب مزاجها ووجدها.

هل ينبغي التنصيص هنا، وقد فهم ذلك من قبل، بأن كل قصائد هذا الديوان ليست من الإلهام الخاص لمريريدة؟ لكن القصائد التي تعود لتقليد شفوي عريق، وتلك المتأخرة التي تعود لشاعر جوال علي إيباقلوين، فقد نقلتها لي بفن لا تتقنه إلا هي. وبلهجة انتقالية حيث تخاصر«تامازيغت» وتختلط بـ«تاشلحيت» وهي ميزة المنطقة الممتدة من أطلس أزيلال إلى قلعة مگونة.

مريريدة... من هي؟ بائعة هوى شابة، كما قلت ذلك، في سوق أزيلال المحاط بأسوارعالية مبنية بالتراب ومدعمة بأبراج بها كوات رمي، وكان يسمح لها بالتواجد هناك هي ومجموعة من البنات على شاكلتها. لم تكن بلغت الثلاثين بعد، هل كانت جميلة؟ لا أبدا، رغم عينيها الكبيرتين ونظرتهما المعبرة، كما أن تقاسيم وجهها الصلبة ببشرته الفاتحة جدا وبطلائع ذبول سابقة لأوانها تمنحها سمتا فريدا ومؤثرا لا يمكن نسيانه.

كانت مريريدة وفي لحظات حبورها، لا لإرضاء زائريها، تغنّي وهي تمدد المقاطع الختامية لأبياتها الشعرية كما لو أنها تنغم الأغنية القصيرة بترتيل كنسي غريب. لكن في سوق أزيلال من بإمكانه أن يعير اهتماما حقيقيا لموهبتها؟ ولأنهم لا يتقنون تاشلحيت فضباط الصف الفرنسيون لفرقة الگوم لم يكونوا ينشغلون بقصائد وأغان غير مفهومة بالنسبة إليهم.

أما بالنسبة إلى «الزبناء» المحليين: گوميون، سائقو شاحنات، تجار وفلاحون فقد كانوا يبدون احتقارا كاملا لشعر مريريدة، فهؤلاء

> **مريريدة... من هي؟ بائعة هوى شابة، كما قلت ذلك، في سوق أزيلال المحاط بأسوار عالية مبنية بالتراب ومدعمة بأبراج بها كوات رمي، وكان يسمح لها بالتواجد هناك هي ومجموعة من البنات على شاكلتها**

وأولئك يبقون غير مكترثين بهذا الفن لأن متعته مختلفة عن المتعة التي جاؤوا يطلبونها عند بنات السوق...

إبّان توقفي في أزيلال تعرفت على الشاعرة الشابة. صديقي المأسوف عليه جوك..من الفرقة 32 للگوم، والذي جاء من دمنات قال لي «جئتم في وقتكم، لقد قمت لكم باكتشاف، هذه الليلة، سنذهب لشرب الشاي عند مريريدة، لا تطلبوا مني أزيد من هذا، فاللقاء يدّخر لكم دون شك مفاجأة لا تنسى».

وأيّ مفاجأة! وأيّ اكتشاف! لقد ولّد لديّ هذا الاكتشاف اهتماما جديا، وبعد ذلك كانت لي فرصة لقاءات متكررة بمريريدة حيث كنت أترجم قصائدها مع الحرص الدائم على احترام ما أمكن «النص الشفوي» لأن تاشلحيت، مثلها مثل اللهجات الأمازيغية، لا تكتب، أو بالأحرى لم تعد تكتب أبدا، وفي العهود السحيقة كانت كتابتها تستعمل الحروف الليبية وحروف «تيفيناغ» الطوارق، المشتقة هي الأخرى من الأبجدية السومرية.

صمتت أغاني تاساوت هذه وتناثرت وسط ملاحظات ووثائق وسمت المسارات التي تتبعتها ما يقارب من نصف قرن في ثنايا الأطلس. واليوم، ومع التلافيق التي أضفتها عليها حدة ذكريات أخاذة وإحساس «never more» فإن هذه الأغاني تكتسي بالنسبة إليّ تجديدا للفضول والسحر، واستحضارا كثيفا لأصدقائي الساكنين بالأودية العليا، والذين وفي كل مرحلة، يجهدون أنفسهم في تأخير ذهابي ويصيحون مثل أحد أبطال ريديار كيبلين، «لقد تحدثنا بقلب مفتوح واشتركت أيدينا في نفس الطعام وكنت بالنسبة إلينا مثل أخ...».

لا تصحو مريريدة أبدا قبل الساعة الثالثة أو الرابعة بعد الظهر، ومثل الكاهنة سيديب، فإنها كانت تعتقد أن النوم هو السعادة الأكبر، كان عليّ انتظار نزول الليل لأجدها لابسة لحافا خفيفا وديباجا باذخا، مريريدة فائحة بالياسمين، ضاحكة بملء أسنانها الساطعة والمرصعة بلؤلؤ، شفتاها البرتقاليتان واللتان، وللأسف، كانتا أقل ثخانة مما يتوجب. مريريدة الجاهزة للانقياد لغنائيتها الملتهبة أو كآبتها المأتمية.

كانت هناك صديقتان لمريريدة تقتسمان معنا دوما سهراتنا، باشا من زاوية الشيخ وبيبية من مسمغير واللتان وصلتا

إلى أزيلال من بلديهما البعيدين جدا، بعد مكابدات لا يمكن تخيلها. كانت الأولى طويلة القامة ونحيفة بقدر ما كانت الثانية قصيرة وممتلئة ولكل واحدة منهما عشرون سنة بالكاد، كانتا وديعتين وبشوشتين، وفتاتين طيبتين في المحصلة رغم ميل غير معتدل للجعة وحنان خاص جعلهما لا تفترقان.

وإبّان هذه اللقاءات المحببة كنت قد حررت بإملاء لمريريدة المحكيات والأشعار والأغاني التي كانت الأمازيغية الشابة تعرف جيدا كيف تحكيها أو تغنيها، وتقدم أحيانا لكل واحد من أشعارها صيغة أخرى، وكنت أؤاخذها على ذلك حين أقارن بين ما دونته.

كانت مريريدة تحس، على ما يبدو، بفرح لا تشوبه شائبة وهي تبعث الحياة مجددا لنفسها ولي، في وادي تاساوت، والذي كان له في عينيها ما يشبه السحر الحسي. يهزها دوما حنين غامر وآسر له. ألا تعمل الذكريات الولهى التي نحتفظ بها لبعض الأماكن على تسليتنا تجاه مجريات أحداث سعيدة أو محزنة؟ ويحضرني هنا ومن الذاكرة البيت الشعري لبياربونوا «أريد أن أرى مرة أخرى غاو، الكوم الزرق، والماء الأخضر...» وبالحساسية المؤثرة لأولئك الذين اجتثوا من جذورهم بدفء تواصلي، كانت مريريدة تمتلك مقدرة استحضار عدة وقائع، مفرحة ومريرة لطفولتها التي أمضتها وسط السنديان، وتحت شجر الجوز العتيق على مقربة من «إغرم» المخزن-القلعة القديمة، وفي المسارب التي تحادي سيل تيموتا، وفوق السطوح المشمسة حيث يجف كوز الذرة، أو في الشتاء في قلب حجرة واطئة مظلمة ومليئة بالدخان.

ربما وجدت مريريدة في هذه الأغاني سلوانا غير مأمول؟

أحيانا، تنزلق دمعة نافرة فوق خدها، ويغيض صوتها، وتترك للحظة ألمها حتى يتبدد، ألمها الذي أشعلته وأذكته الحميا القصوى لاستحضاراتها، إنها وبكل تأكيد كانت تتواءم بصعوبة مع ظروف عيشها والتي لم تكن مهيأة لها إلا بعض الشيء، ظروف فرضتها عليها جملة من الإكراهات.

ورغم أني لا أعرف إلا جزءا يسيرا من تاساوت، فإنها كانت تقتسم معي معتقد الإعجاب والحدب الذي أكنه لواديها العزيز، أجمل واد في الأطلس الكبير، بملامحه الهائلة والذي يمتد على خمسة وعشرين محطة في الجبل من العيون وسط سهول تاركديت حتى آخر الدير وطرف سهل زمران. ولكن وبين هاتين النقطتين، هناك الفجاج التي لا يمكن الوصول إليها لتاغية والمدرجات الموحشة لآيت عفان، والشعب المثير لإيشباكن بركامه الهائل، ومگداز القرية المذهلة والفريدة من نوعها، وتاسلي بأبراجها الحمراء وسط منحدرات متوحشة ومدوخة، وتاگوست بأشجار جوزها وارفة الظلال وحورها الفضي، وقصبات أوعامروت بأصالتها التي لا مثيل لها، والصنوبر العملاق لغابة آيت أونديس، والسيلان الأخاذ للأحجار بطول أزيد من ألفي متر، ولأنه شديد الانحدار، فإنه ينزل دفعة واحدة إحدى القمم الخرائبية لجبل تيسيلي. والحيطان الهائلة لإيسفولا حيث كان يقطنها سكان كهوف إلى وقت متأخر، يسكنون على بعد ثلاثمائة قدم من الجدول، الجسر الطبيعي لغجدامة، المعلق فوق وبتوازن مقلق، والمجاز الضيق لتاراست حيث يقدم نهر تاساوت في فيضانه محفلا مخيفا يرهب حتى الرجل الجسور..وكل هذه العجائب وأخريات، في الإطار الرائع لهذه الذرى المدهشة.

مازالت تتراءى لي مريريدة ملتحفة حائكا فضفاضا من صوف رهيف «حندير أفركشين» القديم والمحبوك، بخطوطه الأرجوانية، والقرمزية والبيضاء، والذي لم يعد ينسج اليوم. تتخذ وضعا جامدا، دون أن يزري ذلك من أناقتها وجلالها، وحين ترفع مثل عبقرية شعرية ذراعيها الجميلين والمحاطين بدمالج فضية ثقيلة، وشعر كثيف، فاحم السواد حتى أنه كانت له انعكاسات داكنة، يؤطر وجها إلى درجة أن لون بشرتها برقته التي لا يمكن وصفها جعلت الشاعرة تستحق الاسم الوديع أماريليس الذي منحتها إياه في بعض الأحيان والذي كان يجعلها، لبهجتي الكبرى، تبدو مرتبكة بل ومغتاظة...

وأنا أسمعها تغني للجبال والوديان، مع الحياة اليومية بالقرية، مآسيها العائلية، أفراحها وأتراحها، كنت أوقن بأنها تصل في هذه اللحظات أعلى درجات التسامي في الفكر والعاطفة، وأنه وفي برحاء تحليقها الغنائي، ضرب من الثمالة يخفف من آلامها الأرضية.

وأنا، أكون في تلاحم روحي مع هذه البنت المتوحشة والتي كنت أكتشف، وباندهاش ما انفك يتعاظم، روحا فرحة وكريمة وكم هي فريدة ولا يمكن توقع العثور على مثيل لها في قلب الأطلس الكبير. كنت أحس بأن لهبا ما يسكنها ويحرقها، كما يسكنها حب لهذا الجبل الذي تدين له بإلهام أصيل وفن وموهبة فذة كانت أبعد من أن تعيها.

كنت أحب أن أفهمها بأن الطبيعة ليست هي التي تمنح للفن نفحته الإلهية، بل الفنان هو الذي يمجدها ويعبرها ويمنحها كل ما ترغب في أن تجسده من جلال وسموّ.

كان لهذه العبقرية في الإحساس والتعبير الشعريين، لدى مريريدة، شيء مبلبل سيطر على قلب وروح بنت أمية، الصغيرة المتوحشة لمگداز.

بل إنني أشتبه في كون مريريدة، وبطريقتها الخاصة، كانت تعبد قوى الطبيعة كما تشهد على ذلك بعض أغانيها وأشعارها، وهنا أيضا نجد نفسينا نحن الاثنين في نفس درب حلولية متأخرة.

ما هو مآل آلهة شعرنا الأمازيغية؟

بعد الحرب، كانت لديّ الفرصة للعودة مرارا لأزيلال. كانت الدور المخصصة لنساء السوق قد حولت ولا أحد تمكن من أن يقول لي أين تبخرت مريريدة وزميلاتها في التعاسة وفي قريتها مگداز البعيدة، القرية التي كانت مريريدة تنتسب لها بقيت تحرياتي بلا فائدة. ولأن أسئلتي استقبلت استقبالا سيئا، ونظرا للهيئة الغاضبة والمنددة لمحاوري، فإنني حدست بأن مريريدة كانت منبوذة من طرف ذويها، ربما بسبب أخلاقها المنحلة، غير أن بعض الجبليين أكدوا لي باطمئنان أربكني ولم يقنعني بأنها مجهولة في البلد «كنا سنعرف والديها، وعائلتها وسنتذكر هذه 'مريريدة' حين

فاطمة حسن الفروج

كانت تلعب مع أقرانها ولم تحمل بعد لقبا».

ربما أن مريريدة كذبت علي حين ادعت بأنها ولدت في مگداز، وبوازع من إحساس بالخجل والاحترام لعائلتها حرّمت على نفسها تحديد قريتها الحقيقية التي ولدت فيها؟ لكن كيف تأتّى لها أن تحدثني بكل تلك التفاصيل والرقة عن هذا الركن الضائع في قلب فجاج أسيف تيموتا؟

أو ربما هي ولدت ليس في مگداز، ولكن في أحوازه، في تلك الدواوير العريقة والمعلقة في المنحدرات الضيقة لتاساوت؟ هنا أيضا كانت أبحاثي فاشلة.

في سنة 1954، سمح لي الحظ، الهبة الأولى والأخيرة للآلهة، بأن التقي قرب آيت أوريات بآيت بوگماز، بجبلية بدت عليها علامات التقدم في السن، لكنها مازالت قوية وضاحكة، لابسة ثيابا تشهد على رغد عيش بيّن، كانت تعيش مع والدها الشيخ، وهو عملاق بلحية مخضبة بالحناء، كان مغتبطا بلا حرج من الماضي «العسكري» المريح لابنته...حوالي خمسة عشر سنة تصرمت بسوق أزيلال، كانت إحدى زميلات مريريدة «الناضمة» «الشاعرة» التي تختارها عشاقها...»، قالت لي وبعد عدة محاولات لتنويري، وبعد أن وثقت بي من خلال حديث ودي ووعدي لها بمكافأة، أفضت لي هذه المومس التي انسحبت من الأعمال (otium cum dignitate) بأن مريريدة غادرت السوق المضياف لكي تعيش في حميمية خالصة مع ح.. وهو مساعد في الگوم، بعد ذلك وقعت في نزاع مع أحد قواد المنطقة فأخذها السرجان س.. إلى مركز تاگلفت وجعلها خليلته لبعض الوقت.

قادتني التحريات الصعبة التي واصلتها إلى تاگلفت وواويزغت وبني ملال إلا أنها لم تبدد الغموض الذي يلف مصير مريريدة.

هل عادت مريريدة، وقد أرهقتها هذه التقلبات، إلى الوادي السري مسقط رأسها؟ أو انتهى بها المطاف إلى بعض دور الدار البيضاء أو فاس؟

في هذه الحالة، وقد ابتعدت عن تاساوت، والذي أعتقد أنه موطنها الأصلي، ستكون مثل الميتة، فعنها أيضا تمكن شاتوبريان من القول «إنها نبتة من الجبل، ينبغي أن تكون جذورها في الصخر، إنها لن تزهر إن لم تعنف من طرف الريح والأمطار. فتراب ومأمن وشمس السهل تجعلها تموت».

مريريدة، منذ لقائنا الأول، كم من سنة تصرمت! فالزمن الذي لا ينغصه شيء، لا حب ولا حقد، تبدد حتى آخر رماد الذكريات التي نعتقد أنها «ab imo pectore» دائمة النضارة لأنه، وبقدر ما نتقدم في الحياة، فإننا نتجرع مسبقا من منابع ليليت، النسيان هذا المخدر الذي يشق الطريق نحو العدم ويطمس شيئا فشيئا الوجوه والأشياء التي تتبدد دون أن تنتبه لذلك.

هذا ما أحست به جيدا مريريدة حين صاحت في «طريق النسيان»:

«... أر. مديلن إياسگواسن إيوف إزران...».

(السنون تدثّر أفضل من الأحجار...)

مريريدة! مريريدة! لتكن أغانيك، قصائدك الرعوية والغزلية، وأناشيدك، وشكاويك وابتهالاتك ولمدة أطول أيضا، وكذكرى للأزمنة السعيدة، كمثل ذلك الظل المنعش «umbra refriger» الذي تحدث عنه لامارتين...

وقد جاءت من عالم متخلف، ها هي أغاني تاساوت إنها تصلنا مثل ذلك الدخان الأزرق الطويل، العابق بالعفصية والصنوبر، والذي يتصاعد في كل ليلة من تجاويف أودية الأطلس الكبير، البعيد جدا رغم أنه على أعتاب أوروبا العجوز.

أتمنى أن لا تكون ترجمتي قد شوّهت كثيرا جمالها الطبيعي، الغفل لكنه رغم ذلك شخصي جدا.

شاعر فرنسي

فاطمة حسن الفروج

وادي تاساوت

ملامح من جغرافية وعمارة وادي تاساوت حيث عاشت مريريدة

الشاعر والروائي والورزير الأسبق محمد الأشعري (وسط) والروائي عبدالكريم جويطي (يسار)
خلال الرحلة إلى مسقط رأس مريريدة

ما يهواه الرجال وتغار منه النساء
أغاني تاساوت

مريريدة نايت عتيق

لا الريح ولا الغمام

يذرو الريح الأوراق الميتة لشجر الجوز،
والتبن الأبيض الذي فضل في باحة الدرس،
والثياب المنشورة والمنسية في السطح العالي.
الغمام الأبيض يسير في السماء،
يتتبع بعضه فوق ذرى آيت بوللي[1]
ويرحل إلى الأبد، محملا بالمطر.
المياه المزمجرة والسريعة في تاساوت
جارة معها، ليل نهار، وبصخب كبير، ودون هوادة، الأغصان
المكسورة
والحصى الأملس.
أيام البرد الأولى للخريف تطرد اليمام
الذي يطير من الحور الأجرد
وينزل في صمت الوادي الذي يتساقط فيه الثلج.
لكن لا الريح، ولا الغمام، يا قلبي
لا السيل، ولا اليمام، يا قلبي
سيحملون حزني الأسود معهم.

مريريدة

لقبوني بمريريدة، مريريدة،
مريريدة، ضفدعة البراري الخضراء الرشيقة
وليس لي،
ليس لي عيناها الذهبيتان
ليس لي،
ليس لي عنقها الأبيض
ليس لي،
ليس لي رداؤها الأخضر
لي فقط مثلها، مريريدة،
لي زغاريدي، زغاريدي
التي تصل حتى المراعي،
لي زغاريدي، زغاريدي
التي يتحدث عنها في كل الوادي
وفي الجهة الأخرى من الجبال
زغاريدي التي تثير الإعجاب والحسد.
فأنا ومنذ خطواتي الأولى في الحقول،
أمسكت برفق بضفدعتي الخضراء الرشيقة،
وهي خائفة ومرتعشة بين يدي
وضعت طويلا عنقها الأبيض
فوق شفتي وأنا صبية وأنا شابة.
وهكذا نقلوا إليّ المزية العجيبة
لتلك البركة التي تهبهم غناء
غناء أكثر صفاء، وأكثر ارتجاجا وأكثر نقاء
في الليالي المستحمة في نور القمر،
غناء شبيه بالبرد
شبيه برنين المطرقة على السندان
في الجو الأكثر صخبا الذي يسبق المطر.
وبفضل هبة مريريدة
صرت أدعى: مريريدة، مريريدة.
ومن سيأخذني سيحس
في يده، في يده، خفقان قلبي
كما أحسست بخفقان القلب
المرعوب للضفادع الخضراء بين أصابعي.
في الليالي المستحمة بنور القمر،
سيدعوني مريريدة، مريريدة،
اللقب الرقيق المحبب لي.
وله سأطلق زغاريدي الحادة،
زغاريدي التي لا تنتهي،
زغاريدي التي يهواها الرجال وتغار منها النساء،
زغاريدي التي لم يعرف لها الوادي شبيها أبدا.

نار شبابي

اعتقدت أنني سأموت، أموت من الحزن
وأنني لن أنساه أبدا، أبدا،
وأنني لن أعوضه بآخر أبدا، أبدا،
لا في قلبي، ولا على حصيري.
كنت أقول لأمي، باكية:
لا أحد سيشعل قلبي
ولا أحد سيطمس ذكراه.
وأمي، ببسمة على الشفتين والعينين:
نار شبابك -أتعرفين أين تضطرم-
نار شبابك ستلتهم أساك.
هذا وأولئك الذين سيقتسمون حصيرك
سيطمرون ويمحون ذكراك.
كان لأمي حكمة الأمهات
فحزني راح، راح
كما يتبدد حزام قديم من صوف.
منحت نفسي لأول قادم، كما تكونين قد فعلت،
ثم للثاني، ولآخرين أيضا
في حلكة الليل، في واضحة النهار،
في الفجر، في المغيب، ستفعلين مثلي
فدون توقف تضطرم بداخلي نار الشباب.
وكم صار نسيانه بالنسبة إليّ سهلا!
في مجرى السيل، وسط أعواد الذرة،
حيث الجبهة مرمية على الأرض مثل جذع شجرة

فاطمة حسن الفروج

أيتها النساء اللواتي تفتك بكنّ نار الشباب
لا تقلن، أيتها المنافقات بأنكن لم تقمن بنفس الشيء
حين تدفع حمى الحب كل إحساس بالخجل!
هذه الليلة صدر فسيح سينيخ عليّ
وسيطرد بلا رجعة الحزن، والأسف والذكرى.
أنا التي اعتقدت أنني سأموت، .أتساءل من الآن أي حزن سيسبب لي ذلك؟
أنا التي اعتقدت أنني لن أنساه أبدا، .وأتساءل من الآن من هو؟
كم هو سهل بالنسبة إليّ أن أعوضه
في قلبي وفي حصيري!

عائشة عائشة!

عائشة، عائشة! مطر خير،
أنت وحدك بإمكانك أن تريحيني،
ببركة الله.
ذهب البرق يمزق السماء،
الرعد يزمجر وسط السحاب
والصدى يجيبه.
باسنة الصاعقة تسقط وتنفجر[1]!
وحده مطر الخير بإمكانه أن يريح
البرق، الرعد والصاعقة،
ببركة الله الرحمان الرحيم
ومباركة أولياء الجبل الصالحين.
الحب يشع من عين لعين
يزمجر في القلب الولهان
وقلب ولهان آخر يجيبه.
آنذاك يضرب الحب ويشعل الفكر
الحب هو في، الآن نفسه، البرق اللامع،
والرعد والصاعقة التي لا ترحم
عائشة! مثل الصدى في الوادي،
نظرتك الحارقة أجابت نظرتي
وهاهي تحرقني كلية.
عائشة، عائشة!مطر خير،
أنت وحدك بإمكانك أن تريحيني،
ببركة الله.

• [1] يسمي الأمازيغ الصاعقة «تامكراز نيگونوان « باسنة السماء.

قلب أكثر برودة

باحة أعلى قمة تازارزمت باردة.
وصلب هو الحجر الأسود لإيغيل تازولت
عين آيت حمزة باردة
صلب هو خشب سنديان مسغونان
ثلج آيت عبدي بارد.
صلب هو حديد شفرة خنجري.
لكن كل هذا ليس باردا جدا،
لكن كل هذا ليس صلبا جدا
مثل قلب تلك التي أحب، أحبها بشدة،
تلك التي تستثيرني وتهزأ مني.
احذري! أيتها الشريرة الصماء وبلا رحمة!
ستلتقين ربما في يوم قريب
قلبا أكثر برودة وأكثر صلابة من قلبك.

ضع حجراً

يا ابن آدم، إن أردت الحفاظ على سمعتك،
زوجتك، وممتلكاتك وأصدقائك،
الراحة والفرح والعيش في سلام،
ضع حجرا، ضع حجرا على لسانك!
وبالنسبة إلى الباقي، فالله سيدبره.
لحسن من آيت أكديم، رافقه الخير والبركة
لحسن تكلم كثيرا، تكلم كثيرا.
أي جنون أن تتفاخر، وتتباهى،
في الذهاب لسوق إمليل أو سوق توندونت،
تحدث أهل البلد أو الغرباء
والجمعة، بعد أداء صلاة «تاكوسين»
وإن كان لسان لحسن طويلا طويلا
فأطول منه لسان حاسديه.
تباهى، الأهبل، تباهى، لحسن
بامتلاكه لزوجة شابة، جميلة وخلابة.

فاطمة حسن الفروج

تباهى، الأهبل، تباهى، لحسن
بامتلاكه لبغل قوي على السير،
خمس بقرات بعجولها، وفرس ممهرة
والحبوب والصوف والسمن والعسل،
وأيضا «بتغرمته[1]» المبنية بحجارة حمراء
بعتبته السعيدة المحملة بالبركة
(ليجعلها الله دوما مباركة!)
وما إن علم الشيخ بذلك،
(لإلحاق الأذى بالناس يصير للحسد أجنحة ورشان)
حتى دعا لحسن، دعوة لا ترد،
للشيخ طرقا لا يمكن مقاومتها
هيا! لحسن! ستكون صديق القايد.
بطبيعة الحال، سترافقك زوجتك الجميلة،
مستحمة، وعطرة ولابسة ثياب الأيام الكبيرة.
فهي تعرف جيدا ماذا ينتظر منها.
ولا تنسى «العكر»، و»تزولت»، والحناء!
وبما أنه ينبغي المرور من هنا،
(من هنا، وهل بهذا ستروقه؟)
ويمكنها أن تكون مغناجة جدا، وماجنة جدا.
ستضع عقدها المشكل من حبات العنبر الكبيرة،
ودمالجها الكبيرة، «تونيساتها» الفضية
وتاجها المزخرف بالعقيق الأحمر.
هي تعرف بأن عليه أن يغض الطرف، زوجها.
وباتفاق مضمر، لن يتحدثا أبدا.
بالنسبة إليهما ومن الآن فصاعدا، لا ندم، ولا غضب، ولا خجل
وبماذا سينفعهما ذلك؟ بما أنه توجب المرور من هنا
وكثر هم من مروا وسيمرون من هناك.
ليرجع، لحسن، العين ضاحكة والسحنة مبتهجة.
ينبغي معرفة كيفية ضبط النفس في هذه اللعبة،
القلب ممزق، والروح باكية، والقبضتان مشدودتان.
لقد مر لحسن، مردفا زوجته.
ثلاثة قوالب سكر، ديكان، وتيس صغير
(هذه أبسط هدية) سبقوهما
بسرعة، ليأتي، لحسن، فوق بغله الجميل،

بغله الصالح لسخرة الحقول،
وزوجته مزينة للسخرة الليلية
بهذا الثمن، يمكن، للحسن، أن يحافظ على
الحبوب، الصوف، السمن والعسل
البقرات الحلوب والفرس الممهرة،
فصداقة القايد التي نسجت بدعم من الشيخ،
السلام، السلام على عتبته السعيدة
هذا ما كلفه الإفراط في الكلام، للحسن.
ولكن، للحفاظ على كل هذا، أليس الثمن باهظا جدا؟
يا ابن آدم، ضع حجرا،
ضع حجرا على لسانك.
وبالنسبة إلى الباقي، فالله سيدبره.
-[1] داره وهي على شكل مخزن.

قوس قزح

منبع قوى الخصوبة والانبعاث،
خطيب المطر، وحزام رخاء الأرض،
هو من أخذ من الحبوب أخضرها وهي في طور العشب،
والأزرق من المياه العميقة لتامدا،
والأصفر من النحاس الذهبي للحصاد،
والأحمر من نيران يناير وأم عاشور،
إننا نتضرع لك ونطلب منك بركاتك
ونحن نصلي لله صلاة الاستسقاء.
يداك الاثنتان تغوصان في الشرق،
الواحدة في المنابع العليا لما بين جبلين
والأخرى في بحيرات المراعي الصافية،
ويداك تتصلان ببعضهما فوق الوادي،
جامعتين بهذا السماء والأرض، الأرض والسماء
لمكافأة الإيمان بحصاد وافر
لأولئك الذين لا ينسون صلاة الاستسقاء.
هذا الليل، يبني القمر مسكنه
وهذا الصباح زخة الصافية الكريمة
نشرت في الأزرق الشفاف والمشمس
خمار سيدة السماء ذا الألوان الأربعة
للاحتفال بفرح، بعرس الدّيب.

ليتمكن الجدول الأبيض
الأخت الليلية لأم الخصوبة، في الليلة القادمة،
من إعداد مطر جديد فوق البلد
وهي تنادي ريح الغرب المحمل بالبركة.
يا رسول ربنا! من أجلك أنت
خلق الله الأراضي السبع والسموات السبع!
وقال الله لك يا رسول «لو لم تكن أنت،
لماذا، لماذا؟ كان عليّ أن أخلق السماوات؟»
يا رب، إننا نطلب عونك
لكي تسوق إلينا الخير العميمم
لحزام السماء وساقية السماء،
القوة الأبدية للخصوبة في النور،
القوة الأبدية للخصوبة في الظل
لتمنحنا الخير والسلام
لننجز أعمالنا حتى الحصاد!

العتبة المنحوسة

هذه الدار، ولا أحد يمكنه أن يقول لماذا
يشار إليها باسم «تاموجود»،
وهذا الاسم يحمل في نفسه، قبل كل شيء ما يشبه النحس
يصر الناس على سكنها،
غرباء، بطبيعة الحال، لا يعلمون.
أكثر من عشرين حازوا مفتاحها بست مشابك
ولا أحد منهم أفلت من الأسى
الذي ينيخ على ضيوف العتبة المنحوسة.
ليشملهم الله برحمته!
هل دنّست، قلة اليوم الأول؟
وهل بقي ثمن قلة الزيت دون أداء؟
وهل الطلبة ارتكبوا معصية؟
أم أن عينا زرقاء، وساحرا مكروها
ضربا إلى الأبد هذه الدار التعيسة.
غير طاهرة، لا يمكن إلا أن تكون هذه الدار غير طاهرة
بسوء الحظ والجن السيئ،
الدار المنذورة، بالانتقام والحسد،
إلى بؤس بلا علاج ومآتم قاسية.

فاطمة حسن الفروج

أم أن هناك سبابا للأولياء الصالحين الحماة
أو معصية لله لا تغتفر
يكون ارتكبها باني العتبة المنحوسة؟
لست أنا، علي، باب أومارگ من إيباقلوين،
لست أنا من يمكنه أن يجيبكم.
ليحفظ الله الرحمن الرحيم
دورنا من السحر الضار!

طائر الموت

من هو هذا الطائر الكبير الذي يلوث سماءنا،
سماء الرجال الأحرار، آيت عبدي؟
جاء مع الفجر، وحلق فوق نومنا الهادئ،
طاف طويلا بدون رفيف أجنحة
كما يحلق اللقلاق، وجناحاه ممدودان.
لكنه كان بالأحرى طيران العقاب البطيء
المتحفز للانقضاض على الزريبة القلقة.
لم نتأخر في الفهم، يا للحسرة!
بأنه كان طائر اللعنة الكبير.
وفجأة، تكالب الجميع، الرعد، والبرق والصواعق
كما لو أن السماء والأرض تمزقتا
أيضا وأيضا رعد وبرق وصواعق.
لم تعد هناك لا سماء ولا أرض. لا شيء سوى الخوف.
انهارت الدور الكبيرة والصغيرة
في الجلبة، والنار، والدخان والغبار
وفي ولولة النساء والأطفال
الذين كانوا يحتضرون
بالقرب من أبقارنا وخرافنا المبقورة.
فقدنا رصاصنا ونحن نصوّب نحو الطائر الملعون.
الذي عاد إلى عشه، طائر الشيطان.
يا رحمن ويا رحيم، نسألك لماذا،
لماذا اختار طائر الموت قريتنا
ليدمر الدور ويقتل الأطفال
الآن، ينبغي دفن أولادنا
لم تعد لنا سوى الدموع.
فطائر الموت، ربما، سيعود غدا؟
يبدو أن الرومي يتعامل هكذا مع
أبناء الجبل الأحرار إلى الأبد،
الرجال الأحرار الذين يرفضون « التعركيبة[1]»...
ما العمل؟ في الرخاء، وفي الشدة، الحمد لله!
-[1] تقديم ثور للمستعمر دلالة الاستسلام والخضوع.

لماذا؟

أيتها الجارات، لماذا عليّ أن أخجل من نفسي؟
أيتها الجارات، لماذا تنظرن إليّ بنظرات شزراء
حيث تغلب الغيرة على الازدراء،
ألأنّ ثقبي هي مورد عيشي
لا يمكنكن أن تفعلن مثلي، أيتها الجارات!
فالرجال برؤيتكنّ يصابون بالغثيان
وأزواجكنّ، كلما باعوا ثورا
جاؤوا يطرقون بابي ليلا.
الفلاح يعيش من أرضه وبهائمه،
والحداد من الحديد الذي يصنعه،
والعطار من المواد الغذائية التي يبيعها
وكلهم يتعرضون لمؤاخذات زبائنهم
وأنا التي لم ألحق أذى بأحد أبدا
(أيمكنكن أن تقلن مثل هذا، أيتها الجارات الطيبات؟)
أنا أؤجر شيئا قليلا من جسدي الذي هو ملكي
دون أن أتعرض لأدنى مؤاخذة،
كما تكترين أيديكن في أشغال الحقول.
تقلن بتقزز»إيطو تبيع نفسها للرجال!»
أيتها الجارات الطيبات، جربن أن تقمن بنفس الفعل
فأنا جميلة،وطيبة وأجذب الرجال
كما تجذب أزهار الربيع النحل
فلماذا أخجل من نفسي، أيتها الجارات الطيبات؟

تظلم

إن ظننت أنك ستفعلين ما يحلو لك،
ستذهبين لتنامي في «إتسوان» يا ميلودة!
اعتقدت أنك في المطحنة، وكنت في السطح
حين آتي في «الظهر»، يكون خبزنا غير ناضج.
وتتركين الأبقار تذهب إلى حقول جيراننا.
ويأتون ليؤاخذونني على الأقوال السامة
التي تحبين أن تسودي بها كل أناس البلد.
أنت مثل فلفل في إناء حليب!
إن اعتقدت أنك ستفعلين ما يحلو لك،
ستذهبين لتنامي في «أوفدجير» يا ميلودة!
أين هو الجلباب الذي عليك نسجه؟
والصوف ينتظر دوما، لم تغزليه.
بقيت ستة أيام في حفل زواج أختك.
والجارة الطيبة هي من قامت بعملك!
وسددت ديونك للعطار.
أنت مثل البرد في حقل فصّة.
إن اعتقدت أنك ستفعلين ما يحلو لك
ستذهبين لتنامي في «تيفريت» يا ميلودة!
فالكلب مزق ال«إبوريكسين».
ولم تقولي شيئا، كما عن الصحن المكسور
ولا عن الغربال المعار، الذي لم يعد بعد
والقلة الفارغة دوما حين أعود في المساء
وصندوق السكر المقلوب في الرماد
أنت مثل عاصفة رعدية فوق رحى قمح!
إن اعتقدت أنك ستفعلين ما يحلو لك،
ستذهبين لتنامي مع الأبقار، يا ميلودة!
أين أضعت حزامك الصوفي الأحمر؟
استحملت طويلا تفاهاتك.
ومزاجك السيئ حين أرغب فيك؟
لن يصعب عليّ اتخاذ زوجة أخرى.
وأحس أن غضبي يتزايد مثل سيل في منحدر
أنت مثل غمام يظلم النهار منه!
ميلودة، لقد فعلت كثيرا ما يحلو لك!
ستذهبين لتنامي عند أمك، يا ميلودة!

الندم

روحي سوداء، وقلبي أسود.
وأنا مترعة بالحزن والحقد.
فمن أحب، أيتها السعادة المبتغاة
نسيني باكرا، يا للبؤس!
كما يرمى عظم دجاج
بعد التلذذ بلحمه.
على شفتي، ما زالت قبلاته،
والجاحد أشعل
نار شوق، لم يعد يأتي ليخمدها
لكن ما يسبب لي غيظا قاسيا،
هو أنني سلمت له نفسي، محبوبي!
والأشرار، بنظرات شزراء
وضحكات هازئة يلاحقونني.
فمن إذن يريد أن يتزوجني،
إن لم يكن تافهاً، أقرع بلا مال؟
وسيجعلني أتجرع عاري، بلا رحمة
ولن أتجرأ على الشكوى إن هو أساء معاملتي.

كيف سيكون لي الوقت

كيف سيكون لي الوقت للإصغاء لقلبي
ومن يريد أن يكلمني عن الذي أحب،
عن الذي لا يعرف أنني أحبه إلى درجة
لم يبلغ إيدر العشرين من العمر وأوشك أن أبلغها.
وليس لي مساء واحد لكي أفتح له قلبي.
العمل المتواصل يملأ كل أيامي.
فكيف سيكون لي الوقت للتفكير في الحب؟
وهناك الحبوب التي ينبغي طحنها والأبقار لحلبها،
والقلة إلى العين والنار للطبيخ.
والنهار أقصر بكثير من الأشغال التي يتوجب القيام بها.
وهناك العشب في الحقل والحطب في الغابة،
والخبز الذي يتوجب إنضاجه والغسيل في الجدول.
مهدودة من الإرهاق، أتهاوى في المساء.
يكون الفجر بعيدا جدا حين أصحو
والليل قد نزل منذ مدة طويلة حين أنام.
كيف يمكن أن يكون هناك وقت للتفكير في الحب؟

إينكر، إيدا، إيوفان لوكفان

نهض، وذهب والتقى مع الموت،
لأنهم زوجوني لأبيه...
... غير محظوظة أنا! غير محظوظة!
أحلم به طيلة الليل،
أفكر فيه طيلة النهار.
ولأبيه سيزوجونني.
كان يتدبر أمر اللقاء بي
ويضطرم حبا لي.
بكل كياني، كنت زوجته.
ولأبيه سيزوجونني.
والده ترمل، صديق دارنا.
قال أبي: نعم لأن للصديق ممتلكات
أريد أن أصرخ أنا أحب الابن.
ولأبيه سيزوجونني.
رأيت، المحبوب، للمرة الأخيرة.
هو أيضا لم يعد له ما يبوح به.
فضّل أن يذهب ويصير جنديا.
ولأبيه سيزوجونني.
قال لي «إن بقيت في الدار،
كيف يمكننا أن نعيش جنبا لجنب؟
يجب إذن أن نفترق إلى الأبد
ولأبي سيزوجونك...».
والده ووالدي قالا له «ابق!»
«ابق لتكون سعيدا معنا!»
وقلبه قال له «لن أكون سعيدا مع أحد
ولأبي سيزوجونها».
قال «ليحفظكم الله ويغفر لي!»
وراح، ولا أحد سيشك أبدا
في حبنا وحزننا.
ولأبيه سيزوجونني.
نهض، وذهب والتقى الموت.
لأنهم زوجوني لأبيه... «.

النحلة

أيتها النحلة، يا أمة الرسول،
أيتها النحلة المحملة بالبركة،
أنت التي تنتقلين من زهرة لزهرة،
طيري نحو قريتي
وسيري من بنت لبنت.

وحين تسيرين من بنت لبنت
قولي لكل واحدة منهن اسمي.
وستتعرفين على محبوبتي:
تلك التي ستجهش بالبكاء
حين تنطقين باسمي.
قولي لها بأنني أضطرم حبا
والفراق ينخر ذهني
كما ينخر جذع شجر الجوز،
والحزن يسحق قلبي
كما تسحق الرحى الحبة.
أيتها النحلة، يا أمة الرسول،
حطي برفق فوق أذنها،
وترجيها أن تنتظر عودتي
فقلبي مفعم بها.
وإن لم يكن بإمكاني رؤيتها قريبا،
فلن يتبقى لي إلا رجاء واحد:
أن يعجل لحاقي بعالم الأموات
فالقبر أرحم ألف مرة من المنفى

أيتها النحلة، يا أمة الرسول،
أيتها النحلة المحملة بالبركة،
طيري نحو قريتي.

الطيور الثلاثة

كنت في حقل الفصة الأخضر.
وفوق شجر الحور تغنّي ثلاثة طيور.
والراعية العجوز تسمعهم
قالت لي الراعية العجوز:
«إن أصغيت للعقعق الهذار،
الخصيم الذي لا يرتاح،
ستصيرين شريرة ومجنونة.
ومن آنذاك سيتخذك رفيقة له؟
إن أصغيت السمع للنقار الأخضر الحزين،
في الظل الوارف للأوراق
النقار الذي يسائل وهو يضرب كل عود
أين راح حظه الضائع،

فلن تعيشي إلا أياما مريرة وقاتمة
وشغلك لن يعرف لا هدنة ولا راحة.
لكن اسمعي للترغلة الرقيقة
التي تهدل من الصبح حتى الليل.
كوني مثلها إذن بنتا رقيقة
تتحرق في صروف الهوى...»
بينما فوق شجر الجوز تغني ثلاثة طيور.

الزوجة الثانية

لقد جاءت، الغريبة، ولها مكانتها في البيت،
جاءت بوشمها الذي ليس مثل وشمنا[1].
إنها صغيرة، إنها جميلة، كما اشتهاها زوجي.
حتى أن الليالي ليست بالطول الذي يسع شغبهما،
لكن سنرى هل هي مقدامة أيضا في الشغل.
إنها مزينة بالألبسة والمناديل
بألوان براقة مثل ألوان «باگزوا[2]»،
لكن على بشرتها أن تتعود على الصوف الخشن
حين تذهب للاحتطاب، حلب الأبقار أو الطبخ.
من فم لأذن يلومون زوجي
لا لأنه تزوج امرأة ثانية،
ولكن لأنه جلب للبلد دخيلة،
غريبة، وما نعرفه عنها قليل.
يقال بأن والديها من آيت تاركبوت
أيمكن ألا تكون بنتا لآيت تاركبوت
وتدعي بأنها من آيت بوگماز؟
اعتقدت بالأحرى بأنها من آيت بودماز،
منذ أن جاءت، لم تعد الدار مثلما كانت
كما لو أن الجدران وعتبة الدار جفلت
ربما أنا الوحيدة التي تنبهت لذلك،
مثل البغل أمام مزودته الفارغة،
عليّ أن أقبل مصيري الجديد.
فزوجي سعيد مع زوجته الجديدة.
أنا أيضا كنت جميلة، لكن زمني مضى.

-1 لكل قبيلة وشمها الذي يحميها ويميزها عن غيرها.
-2 الزنبور الذي له ألوان مختلفة.

فاطمة حسن الفروج

ابتهال للقمر

قمر، أيها القمر! يا شمس الليل،
يا من ينسج ويفك نسيج الفصول،
أنت يا من تمنح قوتك الهائلة للأرض
الليالي مهد الخصوبة
أنت الذي علمت لأناس الحقول
الأيام المواتية والأيام السيئة
لمختلف أشغال الحقول،
قمر، أنت الذي تقرر في أمر الولادات والتفقيس،
أنت الذي تجعل من البذار عقيما أو كريما،
أنت الذي تنفخ الرياح الليلية الحارقة
الرياح التي تجفف وتقتل قلب الشعير الغض،
أنت الذي تثقل برداء الجليد المميت،
نحن نطلب رحمتك، ضعافا كما نحن.
يا منجل اليد الكريمة،
يا منجل اليد السيئة،
يا أيتها الرحى الذهبية التي تطحن حنطة النجوم،
يا باحة ذهبية لليالي الصيف والشتاء
وسط طريق التبن السماوي،
إننا نطلب عون الله وبركتك
حتى لا تمنحنا إلا الخير،
وحتى تعرف أشغالنا خاتمة طيبة
وحتى تكون السنة مواتية للناس!

تگات [1]

لعنة، لعنة قاسية
شاءت بأن أكون لكل الرجال.
ليحفظكم الله، أيتها الفتيات
لقد سحرت. وربما هو المكتوب
مذ كنت في بطن أمي
وطالما أنا صغيرة ومشتهاة

فقدري هو أن أذهب من الحصير إلى حوض الاغتسال
وأن أقضي وقتي ممدة أو مقرفصة.
يتظاهر الرجال بالطيبة لأستسلم لهم،
لكن لباقتهم تموت ما أن تنطفئ الرغبة.
هؤلاء العشاق العابرون، يستعملونني
كما تستعمل طيلة النهار «تاغشولت[2]»
أو الحمار الذي يجر بلا توقف حبل البئر.
أكرههم، أكرههم ورغم ذلك أنا في حاجة إليهم
رغم القرف والتعب الذي تسببه لي
ميزاباتهم «زوند تارانيم. ن. أوفوس[3]»... حاشاكم!
أكرههم، أكرههم والمتعة التي يدينون لي بها
لا أريد أن أقتسمها معهم.
أريد أن أحرق جسدي المباع، المدنس بسمّ الرجال
لفرط ما صرت أمجه.
والعين الشريرة لم تفتأ تتملكني
مثلما يمسك الطير الكاسر الحجل بين مخالبه.
إننا لا نهرب من حظ تعيس
كما لا تهرب حبة القمح من الرحى.
أنا بنت محبة للرجال وسأبقى كذلك
مثلما أن البغلة المقيّدة لا يمكنها أن تتحرر.
أنا أيضا، مثل النساء اللواتي أغبطهن،
كنت أريد زوجا، رجلا واحدا، واحدا.
رجلا كان سيؤمن لي الخبز واللباس
وكان سيكون لي أطفال، وضحكهم وبيت
بيتي أنا، إنها اللعنة.
الكلمتان في الشفاه الواحدة منهما قريبة من الأخرى!
هل عليّ أن أضحك أم عليّ أن أبكي، يا أخواتي؟
فأفراح الزواج والأمومة ليست لي
إلى أين ستقودني هذه اللعنة؟
درداء، والعيون ذابلة، والوجه بشع،
آنذاك سأحطم مرآتي وأنا مرتاعة
يا رب، يا عظيم! جنبني العيش
في الفقر، والألم والعار!
مثل العجوز إيزا التي تتسول من دار لدار
والتي تنام حيثما وجدت في أسمالها النتنة!
إيزا كانت جميلة وعشاقها لا يحصون.
والآن؟ هل سأصير مثلها؟
مريريدة! مريريدة! هل ستكونين مثل
التي ينظر لها الناس بتقزز وشفقة؟
.إذن، ودون انتظار أطول، مرحى لك أنت أيها الموت!
-1 تگات: لعنة.
-2 تاغشولت: شكوة من جلد الماعز المحتفظ بشعره وهي التي
تصنع فيها الزبدة وذلك برجّها لمدة طويلة.
-3 مثل سواعدهم، أستسمحكم.

النميمة

اللعنة على اللسان وسمّه!
لا أحد كان هناك، ورغم ذلك يقال
يقال بأن العجوز أمغار[1] تسبّب في حمل راعيته.
يقال بأن هذا كان يسرق في شبابه.
يقال بأن هذا سمّم صهره
وأن المقدّم خنق عشيقته.
يقال بأن با أسكوم يأكل لحم الخنزير
وأن اليهودي إيشو يزيف النقود.
يقال بأن القائد وزوجة الحاكم.
يقال بأن القائد، يوم عيد الرؤوس[2]...
لا أحد كان هناك، ورغم ذلك يقال.
فالأذن ميالة للنميمة
اللعنة على اللسان وسمّه!
-1 أمغار: شيخ القبيلة.
-2 عيد الأضحى.

حصاة ملساء

لا شيء له أهمية كبيرة في الحياة،
يقول الحكماء، وسيّئوا الحظ، والراضون بقدرهم.
ويؤكد آخرون بأن الحياة كذلك
في حوادثها الأكثر صغرا والأكثر كبرا.
وهذه الحكاية، يا جاري، -ليلهمك الله!
ستقبلها كما سمعتها...
كانت هناك حصاة ملساء مسطحة وصقيلة، بجانب السيل.
وكانت هناك زوجة شابة جاءت لغسل رجليها.

أبصرت الحصاة الجميلة، وحكت بها عقبيها
وحملتها لاستعمالها كل يوم.
وحرصت على وسمها بعلامة.
وضعتها في نافذتها، أسقطتها دجاجة.
فأخذها حموها ليبعد بها الكلب.
ولكي يلعب، أخذها الكلب في شدقيه.
ثم انتهت بأن استعملها تاجر في وزن الصوف.
والتقطها راع ليسقط بها الجوز.
وهو يسقط ضربت الحصاة طفلا.
أخذ والد الطفل الراعي إلى القايد،
دون أن ينسى الحصاة، كان مزاج القايد سيئا،
لذا حكم بشهر سجنا على المشتكي المذهول.
وحتى يتذكر هذا الظلم، احتفظ الرجل بالحصاة،
وحين فك أسره أخيرا، رماها تجاه غربان
كانت تنهب حقل ذرة.
تدحرجت الحصاة حتى قدمي حارسة بقر
فصاحت: «آه» تمامات «الجميلة، وهي تشهره في يدها!»
غير أن العجوز كانت حماة الزوجة الشابة
التي اندهشت وهي تتعرف على حكاكتها.
وكانت ستندهش أكثر لو عرفت كيف عادت إليها!
... لا ينبغي للأشياء العجيبة في هذه الدنيا أن تدهشنا
فكل شيء في هذه الدنيا بمشيئة الله.

المسامير

... مسماران، مسماران فقط،
كل واحد تحت عقب نعل...
« أمي، أحرسي الكتاب،
وإن خرج زوجي «الطالب»،
دبري أمرك لكي تستبقيه
ولتأتي فاطمة لإخباري».
«أيتها القبّرة الخفيفة إنك تزعجينني بصياحك
ماذا تريدين؟»
.تيمغارين... تيمغضارين[1]...
زوجتك، أيها الطالب، ليست استثناء.
« إذن انصحيني، أيتها القوبع،
تعرفين أن العجوز يقظة،
وزوجتي، تأخذ علما مسبقا،
ولها جواب جاهز دوما...»
.بمسمار حذاء جندي
تحت عقب النعل
ستكتشف، أيها الطالب!
دار عشيقها.
«أيتها المرأة غير الوفية، اسمعيني،
أنا، «كاراك-كاراك»، أبو زريق،
أقول لك اذهبي بقدم حافية، قدم حافية.
فالصاعقة لا تنذر الشجرة التي تختارها!»
«عمّاذا تبحث، أيها الطالب من قريتنا،
بعد زخة نيسان المباركة هذه»
.عن مسمار، أصدقائي، ربما عن مسمارين
بعد زخة «نيسان[2]» المباركة هذه.
«لماذا تتقافزين أمامي
أيتها القبّرة، الرسولة؟»
.لكي أريك، أيها الطالب، آثار
المسامير في الأرض البليلة
التي ستقودك إلى عتبة العشيق
أترى أثر مسمار اليمين؟
أترى أثر مسمار الشمال؟
ها أنت قد علمت؟ ادخل واصمت!
«أيتها الزوجة غير الوفية، أنا أبوزريق،
لقد نبهتك للخطر.
ولم تريدي أن تسيري بقدمين حافيتين!
اللعنة عليك «كاراك-كاراك» يقول لك وداعا...»
«جار كتابي، أرجوك،
احرس للحظة الأطفال.
فألواحهم جاهزة.
وأنت، أيتها القبرة، ماذا تقولين لي؟
.أيها الطالب بسرعة إلى دار العشيق
من الجنان فالعجوز لا يمكنها أن تراك
ودون أن تضع الأذن على الباب
ستتعرف على صوت زينة،
وأيضا على صوت علي، الغاوي.
ادفع الباب، فهي ليست مسدودة.

فاطمة حسن الفروج

وبعد أن ترى بعينيك،
لا يمكن للرجل إلا أن يستل خنجره!»
مع الأسف، أنا رجل ضائع.
لقد نحرت عليّا وبقرت بطن
زينة، زوجتي المذنبة
التي نحوها قادتني المسامير!
«أنا «واك-كواك»، البومة الأم.
اسمعوا! اسمعوا، ما أقول لكم
كيف أن الطالب فتح عنق عليّ
والبطن غير الطاهر والأبيض لزينة!»
... مسماران، مسماران فقط،
كل واحد تحت عقب نعل.

-1 مثل أمازيغي: «نساء غدارات».
-2 نيسان هي الفترة الممتدة من آخر أبريل إلى آخر ماي ومطرها مفيد جدا للمزروعات.

غاسلات الصوف

إن كانت أصابعنا المسكينة دامية،
اسألوا عن السبب الأشواك
التي جمعتها الشياه طيلة الصيف في العزيب.
هذا هو قدرنا نحن، غاسلات الصوف.
أين هي، تلك التي ستتجرأ على الشكوى؟
إن كانت أيدينا محمرة من البرد،
اسألوا عن السبب الماء الصاقع
الذي ينزل من العيون التي ما يزال فيها الثلج.
هذا هو قدرنا نحن، غاسلات الصوف.
أين هي، تلك التي ستتجرأ على الشكوى؟
إن كانت لنا أكتاف وظهور محطمة،
اسألوا عن السبب الجزات الثقيلة
التي تبقينا محنيات، والأرجل في الماء.
هذا هو قدرنا نحن، غاسلات الصوف.
أين هي، تلك التي ستتجرأ على الشكوى؟
أيها الصوف الذي يجمع بين القوة والرقة،
والذي يملك الحماية والرخاء،
تعبنا، نهديه لك بفرح.
فما قيمة تعبنا بإزاء خيراتك التي لا تقدر؟
أيها الصوف، لتحل بنا بركتك المليئة بالفضائل!

خاتم يا مولاي

كان هناك «طالب»، حكيم،
هجس خاطره بأن يختبر الناس
في سلامة فطرتهم وصفاء قلوبهم.
تجرّد من ثيابه كلها
وسار عند تاجر غني:
«ماذا ينقصك أيها الرجل العاري؟
.خاتم، يا مولاي!»
ذهب عند رجل يملك مائة شاة
ولم يعرف أبدا الجوع:
«ماذا ينقصك أيها الرجل العاري؟
.خاتم، يا مولاي!»
وذهب لمقابلة القائد
الأعمى والأصم تجاه آلام الناس:
ماذا ينقصك أيها الرجل العاري؟
.خاتم، يا مولاي!
وذهب إلى مكتب «الحاكم».
وفي الباب، أوقفه الشاوش:
«ماذا ينقصك أيها الرجل العاري؟
.خاتم، يا مولاي!»
ذهب بالقرب من مسكين
معدم مثله:

ماذا ينقصك أخي العاري؟
.خاتم، يا مولاي!»
وذهب إلى العين التي تستسقي منها النساء
نكست البنات عيونهن:
«ماذا ينقصك أيها الرجل العاري؟
.خاتم، أعانكن الله!»
وصل الحكيم عند راع
غني بالتأملات والعزلة:
«أيها الرجل، قال الراعي، هذه جلابتي لك
وتعالى اقتسم معي خبزي...»
آنذاك قال الحكيم للراعي:
«أتكون وحدك، أيها الراعي،
من يملك نور الفطرة
وفي قلبك نداء الشفقة؟
بماذا يمكنني أن أجيب أفضل
أيها الناس المجردون من الحكمة والشفقة:
«ماذا ينقصك أيها الرجل العاري؟
.خاتم، يا مولاي!»

تـــهـويدة

«... نم، نم، صغيري!
فبورحو[1]، كسرت رجله.
والدجاجة فوق المجثم
ولم تعد تقوم أبدا بـ«كت! كت!»
دخلت الشاة
ولا تقوم أبدا بـ» بر بر!»
وبوبا [2] أمام التبن
لا تقوم بـ «هوم. هوم»
الآن وقت القطة
التي ترى بوضوح في الظلام.
وبالنسبة إليك أنت الذي لست قطا،
بالنسبة إليك الوقت، وقت النوم
في رأسك، وفي يديك، الحناء[3]
وفي معصمك دملج الصوف4.
لكي تنام نوما هنيئا.
ولتحل بركة الأطفال الصغار
الذين لا يعرفون شيئا من هذه الدنيا
على هذه الدويرة وتمنحها
الصّحّة والوفاق والرخاء!
نم من أجل راحتك وسعادتي!
. يا رب! امنحه النوم والصحة
ببركة الأولياء الصالحين! «
-1 بورحو: الغول الذي يخافه الصغار.
-2 البقرة.
-3 يعتقد الأمازيغ أن الحناء محملة بالبركة وتحمي من العين
الشريرة.
- 4 يمتلك الصوف أيضا طاقة على الحماية وجلب الخير.

مليكـــة

في الجدول، ظهرت لي، عارية،
وضعت لحافها وحزامها الصوفي
ومثل حسون، وضعت شالها الأصفر والأحمر.
كانت تخال نفسها وحيدة تحت الصفصاف الأزرق،
مليكة عارية، مليكة، فرحة عيني.
مليكة التي بزت الشمس ببهائها.
وبهت القمر لإشراقها.
وكل حركة منها افتتان.
لقد رفعت رأسها وبسرعة، بسرعة، بسرعة شديدة،
تكومت على نفسها في الماء الشفاف،
اليدان متشابكتان على البطن في الماء الصافي،
والرأس وحده خارج الماء الصافي
وعيناها الحزينتان تلمعان من غضب
ومن خوف، حين اقتربت منها:
«اسمحي لي مليكة! ليس لي قصد سيء
ولم أتبعك لكي أباغتك...»
ولكن، وعن جسمها الأكثر بياضا من الماء الشفاف،
كيف بإمكاني أن أنزع نظراتي؟
مليكة التي بزت الشمس بروعتها.
ومحت القمر بإشراقها.
قالت «ليجعلك الله أعمى وأبكم!»
صمتّ ووضعت يدي اليمنى على عيني.
فلعناتها ودموعها اعتصرت قلبي..
لذا، ابتعدت، خجولا من خجلها.
ومنذ أن ظهرت لي عارية،
مليكة البيضاء تحت الصفصاف الأزرق،
صارت تفرّ ما أن تراني،
معتصرة بقوة لحافها ومخبئة وجهها.
ولا تريد أن تمنحني ولو نظرة واحدة
ولا ردا على سلامي الحار.
إنها تكرهني، مليكة، هذا مؤكد،
لأنني رأيتها عارية، مليكة
وحيدة وبيضاء في فيء تحت الصفصاف الأزرق.
ومنذ ذلك اليوم، لا أفكر إلا فيها،
كما رأيتها، عارية تماما، في فيء تحت الصفصاف.
مليكة، أما زلت بلا شفقة
لأنني فاجأتك، عارية تماما،
مليكة بيضاء تماما تحت الصفصاف الأزرق.

طريق النسيان

كم هو بعيد وخلفي يوم رحيلي،
الصباح المظلم الذي هجرت فيه الدار، وهجرت أبي، أمي،
إخواني، وأصدقائي
وهجرت تلك التي أحبها ولا تحبني.
تقول لي عيناي المهدودتان وتجاعيدي ولحيتي الدكناء
كم هو بعيد زمن شبابي
حين دفعني الغم والكبرياء للرحيل،
لأن التي أحبها، لا تحبني.
وهكذا سرت في الطريق، طريق الأسى،
طريق العمل الشاق، طريق الجوع،
طريق الغضب، والحقد، واللعنة،
وحب لقاءات لا تخلف إلا الإحباط.
خفت مرارتي فصلا بعد فصل
ومثلما يذوب الأفق في حلكة الليل.
حتى أنني لم أعد أذكر يوم رحيلي،
حين كنت مازلت أحب تلك التي لم تكن تحبني.
كل فصل يأتي لينضاف لآخرين
مثل الحجر الجديد الذي ينضاف «للكركور[1]»
ويسحق الحجر الذي تحت.
السنون تطمر أفضل من الأحجار
وأنا أعرف الآن ما كانت عليه طريقي،
فالطريق التي سرت فيها سابقا، كانت دربا للنسيان.
ولم يكن بإمكاني السير فيها لو بقيت في القرية،
لكن التي كنت احب أنا، هي لم تكن تحبني
-1 كومة من الحجارة فوق قبر ولي صالح أو فوق المكان الذي
توقف فيه أو في قمة الجبل.

حبيبة

أعرف أن الجيران يتوشوشون:
«ما بها صغيرتنا حبيبة؟
عيناها المتعبتان يفضحان ألمها».
كيف لخدّيّ أن يكونا نضرين؟
والدموع المريرة شرابي
والحزن الأسود طعامي.
ميلود، أيها الصديق، صرت تهرب مني!
طرأ عليك هذا مع طلائع البرد.
قبل هذا، كنت تناديني كل ليلة
وتأخذني وراء الزرب.
ماذا يطلب الأعمى من ربه؟
عينان، وأنت الذي أرضته السماء،
تتظاهر بأنك لا ترى!
تلومني أمي على وقوفي بالعتبة،
ومشابكي الفضية، ومنديل رأسي
وحزامي الصوفي الأحمر الجديد
اللذين أتزين بهما لك، دون جدوى.
كيف لخدّيّ أن يكونا نضرين؟
فالدموع المريرة شرابي
والحزن الأسود طعامي...».

تقديم وترجمة عبدالكريم جويطي

التجريدي المتمرد ورسام مدينته وابن المعلقات

ثلاثة رسامين من السعودية

فاروق يوسف

عبدالله الشيخ
بين هجاء الواقع ورثائه

الموسيقى، الإنسان، العمارة ومن حولها شبح الحرب. كيف يتمكن الرسام من ضبط إيقاع توتّره الروحي لينال في خضمّ ذلك النزاع حصته من جمال مهدد بالزوال؟

سؤال صعب يمكن لرسام وصل بفنه إلى حافات التجريد مثل عبدالله الشيخ أن يجيب عليه. سعة خبرته بالمواد وتمرده على النظريات المحلية المتاحة ومهارته في الاستسلام لخياله وكفاءة يده التي شغفت بالتقنيات الحديثة، كلها عناصر أهلته لأن يقف أمام العصف بقوة دفاعه عن الجمال.

المتمرد بعصا المايسترو

أخذ الشيخ من المحترف الفني العراقي الشيء الكثير، غير أنه تحرر منه حين أنصت إلى الهمس الذي ينزلق على أعشاب الصحراء حاملا إلى الأفق نداءات خفية وحين تمكن من استيعاب تجارب الفنانين العالميين الذين تأثر بهم وألهمته رسومهم وفي مقدمتهم الأميركيان روبرت راوشنبرغ وجاسبر جونز. لم يستسلم لنداء البيئة التي هو ابنها بقدر ما حاول أن يطوّعها لنداء حلمه الداخلي.

لم يسع إلى التشبه بها بالرغم من إعجابه بمفرداتها بل سعى إلى أن يظهرها كما لو أنها جزء من صنيعه الفني.

الحيلة ذاتها سيمارسها مع الإنسان. الظل الذي يظهر شبحيا في عدد من أعماله كما لو أنه على أهبة الاستعداد للمغادرة. بالنسبة إلى الشيخ فإن أثر الإنسان هو بمثابة خلاصة وجود.

تحيط فكرة الأثر المكان والإنسان بما تنطوي عليه من خيال تصويري، هو في حقيقته أشبه باستعادة حلمية لأحداث يمتزج من خلالها الواقعي بالوهمي ليصنعا تاريخا مجاورا. غير أن الموسيقى هي شيء آخر. كان تأثير الموسيقى حاسما في حياته.

عبدالله الشيخ هو من أكثر الفنانين العرب الذين تعلموا كيف يمكن أن تنتج المعادلات الرياضية جمالا، لا يخضع لما هو متداول من وصفات جاهزة. كل ضربة إيقاع هي بالنسبة إليه إيذانا بولادة أثر خالد. وهو ما جعله ينظر إلى الصنيع الفني باعتباره جزءا من ملحمة البقاء. لديه ما يكفي من الأسباب لكي يمشي في أثر جده السومري جلجامش.

عبدالله الشيخ هو الرائد الحقيقي للحداثة الفنية في المملكة العربية السعودية، غير أنه لا يعتد كثيرا بذلك اللقب. تلك مسألة لا تدخل في حساباته وهو الذي لا يرغب في أن ينافس أحداً.

كنت سعيدا بلقائه ذات مرة. لكن أين ومتى جرى ذلك اللقاء الذي لا يزال ينفث هواءه في ذاكرتي فهو ما لا أتذكره. سرّني يومها أنه لا يزال ممسكا بعصا المايسترو وهو يتوقع أن الموسيقى ستنبعث من حولنا في أيّ لحظة.

متعة الساحر في شغبه

ولد عبدالله الشيخ عام 1936 في بلدة الزبير بمدينة البصرة، جنوب العراق. أنهى دراسة الرسم في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام 1959. بعدها درس فن التصميم في بريطانيا وتخرج عام 1965. تأخر في إقامة معرض شخصي حتى عام 1982 وهو المعرض الذي أقامه في مدينة الخبر بالمنطقة الشرقية. يُعتبر معرضه «أشياء من هذا العصر» الذي أقامه عام 2007 خلاصة تحولاته الفنية عبر أكثر من عشر سنوات حيث ضم ذلك المعرض تجاربه بدءا من عام 1995.

يمكن القول إن الشيخ هو رائد التجريب الفني في السعودية. من خلال رسومه يمكن رصد تحولاته الفنية التي كان يعبّر من خلالها عن انتمائه إلى العصر، من غير أن تتمكن منه عقدة الهوية وهو الذي كان حريصا دائما على أن يتماهى مع تأثير المكان بقيمه الجمالية الخاصة.

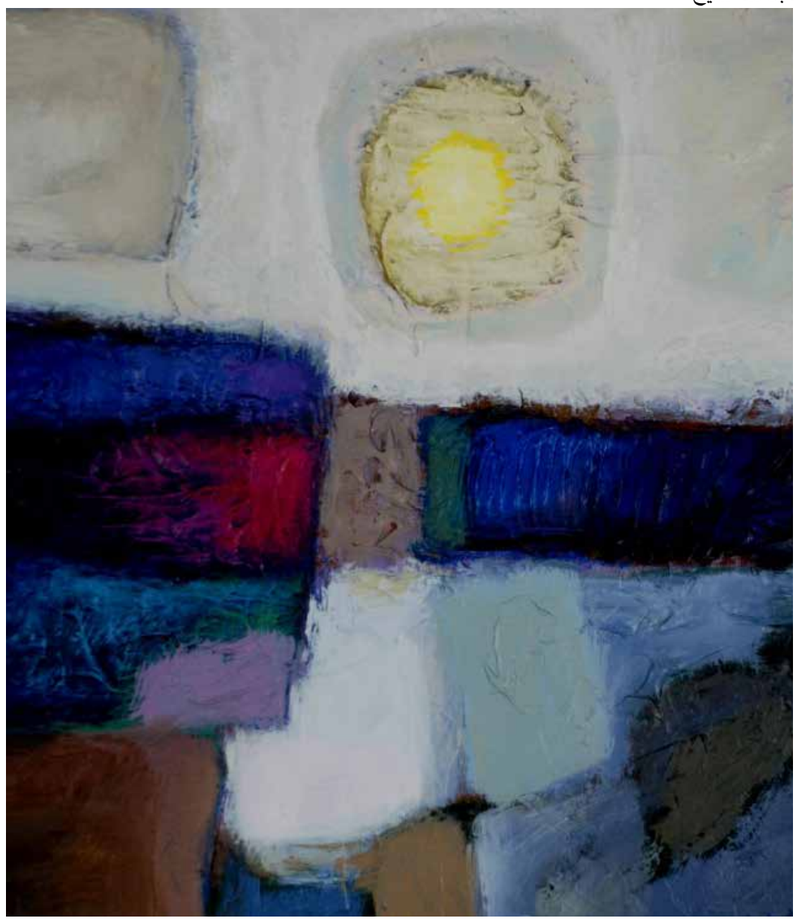
غير أن الشيخ استطاع أن يحرر تلك القيم من سكونية إيقاعها حين تمكّن من تطويعها ومن ثم استدراجها إلى مناطق خيالية تتيح له القيام بنزهاته المريحة التي لا ترتبط بهدف بعينه.

بالنسبة إليه لم يكن وصف المكان هدفا بل كان يستعمل مفردات ذلك المكان لتكون جزءا من عالمه الجمالي الذي صار ينشئه مشدودا إلى وعد إنساني لا ينضب بالمتعة.

في بداياته مارست مفردات العمارة المحلية سحرها عليه فكان يرسم القباب والأهلّة والأقواس وسواها من المفردات التي وجد فيها ضالته التجريدية من زاوية هندسية وهو ما جعله قريبا من إلهام الزخرفة الذي نقله إلى مستوى الإحساس بالإيقاع البصري الذي يهب الموسيقى أشكالا تجسدها كما لو أنها وقائع مرئية.

في مرحلة لاحقة صار الرسام يزاوج بين النظرة الواقعية وطريقة صياغة الواقع باعتباره حدثا غرائبيا. وهو ما جعله قريبا من السريالية من غير أن يكون سرياليا كاملا. أما حين انتقل إلى ما يمكن أن يُسمّى بالتجريدية العضوية فإنه صار قادرا على إعادة صياغة المرئيات لتظهر في رسومه كما لو أنها أشكال مستقلة، التقطها الفنان من العدم.

لم ينج شيء من شغبه الذي يعبّر عن شغفه بثلاثيته الخالدة «الموسيقى، الإنسان، العمارة».



عبدالله الشيخ

طه الصبان

عبدالله حماس

عبدالله الشيخ

بقدمي جندي ضائع

يقول عبدالله الشيخ «أتصوّر أن كل خطوة أثناء رسم اللوحة هي تجربة جديدة بحد ذاتها، وهذه التجربة قد تتحوّل إلى مشكلة، أو لنقل أحجية أثناء الرسم. فيبدأ الرسّام بالعمل على حلّ المشكلة أو حلّ الأحجية، وحين يصل إلى وضع الحلّ، فإنه يشعر بلذة كبيرة، هي اللذة التي يجدها كل فنان حين يقتنع بأن عمله الذي يقوم به قد أشرف على الانتهاء، وهذا ينطبق على كل أنواع الفنون والفنانين»

ذلك وصف بليغ للرسم باعتباره حالة نفسية. الرسام هنا يلعب دور الصانع الذي يبحث من خلال صنيعه عن حل للغز، هو في حقيقته لغز حياته باعتباره رساما. يتضمن ذلك الحل على معنى أن يكون المرء رساما في عالم يعيش تحولاته على وقع الخوف والذعر والقتل والخراب المبيت.

الحرب كانت واحدة من أشد الصدمات تأثيرا على أسلوب الشيخ في البحث عن حلول لمشكلاته الشخصية في ما يتعلق بوظيفته رساما. غزارته في إنتاج أعمال فنية تدور حول محور الحرب كانت تعبيرا عن رغبته في الاحتجاج على ما بدا له كارثيا من أحوال العالم العربي بعد احتلال الكويت والحرب التي دمرت العراق في السنة الأولى من تسعينات القرن الماضي.

لقد مشى الشيخ يومها على أرض الرسم بقدمي جندي ضائع.

تغير العالم فتغير الرسم. لجأ الفنان يومها إلى استعمال المزيد من التقنيات التي تشرك العالم الواقعي شاهدا في الإدانة.

أعمال الشيخ الفنية في تلك المرحلة كانت تمزج بين الهجاء والرثاء. هجاء الواقع ورثاء ذاكرته التي انفصل عنها.

يطارد الشيخ ألغازا وأحجيات غير أن عينه تظل في الوقت نفسه مصوبة في اتجاه الإنسان. تلك الفريسة التي تتجاذبها قوى خفية.

التجريد وهو خلاصه

غنائي عذب عبدالله الشيخ وهو في الوقت نفسه محتج عنيد. رسومه تشبهه. هي أثره الذي يتشبث به منصتا لموسيقى روحه التي تنتقل بخفة بين الرقة والصخب. لم ينسف التجريد طريقه في اتجاه الواقع، كما أن الواقع لم يقف بينه وبين الذهاب إلى حديقة أحلامه التي تظل مفتوحة على التوقعات التي تقترحها مواد صارت تتدخل في صياغة مصير الرسم.

الشيخ هو رسام صاحب رسالة إنسانية.

ما يميزه عن سواه أنه لا يرى للإنسانية من حل للخروج من مأزقها إلا عن طريق الجمال الخالص. في أشد حالاته واقعية يظل الرسام مسكونا بتجريد، هو التعبير الأمثل عن خلاصه.

طه الصبان
رسوما تليق بمكة

أن ترسم مدينة ذلك ما يمكن أن يفعله أيّ رسام. ولكن حين تكون «مكة» المقدسة هي تلك المدينة فذلك اختبار عسير. ذلك لأن المرء يكون فيها منظورا إليه من قبل قوى لامرئية يسعى إلى اقتناص فرصة النظر إليها.

سيكون الرسام في حاجة إلى أن يرسم روح المكان ليراه. ذلك المكان الذي يشفّ عن احتمالات بصرية عديدة غير مباشرة، ما يعني استسلام الحواس لحدس، هو بوصلتها في سفر يغص بالمفاجآت. ذلك ما يمكن أن يفعله المقدس الذي لا يملك المرء سو الاستسلام لمشيئته.

يتسلق دروب مدينته

أدرك طه الصبان، ابن مكة ورسامها منذ صباه، أن تعلقه بالمدينة التي ولد فيها سيتحكم بمستقبله رساما لا يكتفي برسم ما يراه بل يتخطى تلك المهمة التقليدية إلى ما يملأ كيانه برعشة الوجود. ذلك الخيط الوهمي الذي يرتجف قلقا كلما أقبل على الرسم كما لو أنه يؤدي صلاته الأخيرة.

لا يكفي أن يكون المرء ابن المكان ليراه على حقيقته. سيكون على الصبان أن ينصت إلى الأصوات التي كان يسمعها منذ طفولته لا ليتسلق إيقاعها.

في رسومه تصعد الإيقاعات عموديا كما الأدعية. حدث لم يكن غريبا عليه. لكنه من خلال الرسم يهبه طابعا تصويريا. تنتقل المدينة من شكلها الأفقي لتأخذ شكلا عموديا يتماهى مع خيال زائريها.

يتسلق الصبان دروب مدينته بدلا من أن يمشي فيها.

يرينا الرسام تفاصيل رحلته إلى الأعلى كما لو أنه يصف سعادة ليست مكتملة. «مكة ليست هناك ولكنها هنا» يسمع الرسام الصوت فلا يلتفت. إنه يعرف أن المكان الذي يسكنه لن يكون بعيدا عن خيال يديه.

يعرف الصبان أنه يرسم ما لا يُرسم. لقد وهبه القدر مدينة لا تُرسم. فهي تقيم خلف هالات قداستها. إنها تنعم بذلك المزيج من الأصوات والروائح والمشاهد الذي في إمكانه أن يخفي كونا من المرئيات من غير أن يترك له أثرا.

سيندم لأنه لم يكن تجريديا منذ البداية.

غير أن الصبان رسم حياة عاشها بوله عاشق. كان حجازيا بطريقة تكشف عن عمق صلته بالأشكال المعمارية التي تحيط به، ولكنّ نغما يتسلل من رسومه لا بد أن يعيدنا إلى الإيقاع

طه الصبان

عبدالله حماس

الشخصي الذي يذكر بعالمه.
خلق الصبان عالما ما ورائيا بشبه بذلك العالم الذي احتضنه منذ طفولته.

ابن جيل تجريبي

ولد طه محمد صالح الصبان في مكة عام 1948. سافر عام 1966 إلى بيروت ومن بعدها إلى روما لدراسة الفنون، غير أن ظروفا شخصية قاهرة أعادته إلى وطنه من غير أن يحقق حلمه. التحق بالعمل في وزارة الإعلام. بعدها سافر إلى بريطانيا لدراسة الإخراج التلفزيوني وكان حريصا على تطوير هوايته في الرسم بعد أن شارك في جدة بتشجيع من الفنان الرائد عبدالحليم الرضوي في معرض جماعي عام 1967. ثقة الصبان بما يفعل دفعته إلى إقامة معرضه الشخصي الأول في بريطانيا عام 1975. وهو العام نفسه الذي أسس فيه بيت الفنانين بجدة. بعد سنة أقام الفنان معرضه الشخصي الثاني في بريطانيا. أقام الصبان معارض شخصية في الشارقة وجدة وبيروت. كما شارك في ملتقيات فنية عالمية عديدة. صدر عنه كتابان هما «طه الصبان ملامح من المشوار» عام 2001 و»فن طه الصبان» عام 2007. أنشأ الفنان مسابقة وجائزة تحمل اسمه خصصها للفنانات السعوديات الواعدات.

ينتمي الصبان إلى جيل الحداثة الثاني في المملكة بعد جيل الحداثة الرائد الذي يعتبر عبدالحليم الرضوي أبرز رموزه. ومن المؤكد نقديا أن جيل الصبان هو الذي أرسى قواعد الحداثة في المحترف السعودي بعد تحرّره من قيود الموروث الشعبي والتصوير التقليدي للعادات والتقاليد وتمثله التجريبي للأساليب الفنية الحديثة.

في بداياته مشى الصبان على الطريق الذي اختطه معلمه الرضوي الذي كانت تربطه به علاقة خاصة، غير أنه سرعان ما خرج عن ذلك الطريق لينتقي بحريّة مصادر إلهامه في الفن العالمي. وستثبت النتائج الفنية التي توصل إليها أنه كان محقا في تمرده. لقد شكلت تجربته أساسا متينا لرؤية معاصرة لم تتخل عن حمولتها المحلية من الأفكار والصور. الصبان هو ابن جيل تجريبي أخرج المحترف الفني السعودي إلى العالم.

يصف طريقا إلى السماء

«بإيجاز وإفاضة « يرسم الصبان وهو يفكر في الرسم بالطريقة نفسها. كيف أمكنه الجمع بين نقيضين، يشعر كل واحد منهما بنقصه إزاء الآخر؟

ببساطة يمكن القول إن الفنان يوجز حين يتعلق الأمر بالرواية الشاملة التي تتداولها الألسن ويفيض حين يقف في مواجهة الحكايات الصغيرة التي لا يعرفها أحد سواه. لغز ذلك التناقض يكمن في التفاصيل.

فالصبان الذي ولع برسم الأمكنة لم يخطئ طريقه فيكون بمثابة العين التي يرى من خلالها الآخرون أحلامه. كانت عينه الداخلية هي الحكم دائما. فهو يرسم ما يراه وإن كانت المرئيات التي يظهرها عسيرة على النظر بالنسبة إلى الآخرين الذين يقفون في الموقع ذاته الذي يقف فيه.

يفرّق الفنان حين يرسم بين فعلي النظر والوصف. فهو لا يصف ما ينظر إليه لأنه في حقيقة ما يفعل إنما يعيد إنتاج المشهد الذي يراه بما يناسب أحلامه. أليس من حقّه أن يحلم رسومه قبل أن يرسمها؟ ذلك يتيح له أن يرسم ذلك المشهد بمعزل عن واقعيته. سيكون عليه حينها أن يشذّبه من ثرثرته الفائضة، بمعنى أنه يوجزه أما حين يرسمه فإنه سيفيض في التعبير عن مشاعره التي لن تكون قاسما مشتركا بينه وبين الآخرين.

سيُقال دائما إن طه الصبان رسم مكة، مدينته. وهو قول ينطوي على احتمالات كثيرة، بعضها يغطيه الغموض. ذلك لأن الفنان لم يرسم مكة المحايدة، بل رسم مكة التي هي مدينته. بمعنى أنه رسم ما لا نعرفه عن مكة. رسم حياته، الطفولة والصبا والشباب ورسم الحكايات التي ورثها وأضاف إليها شيئا من خياله. رسم مكّته، وهي طريقه الخاصة إلى سماء، لم يصفها أحد له من قبل. فهي سماؤه مثلما الأرض مكّته.

مفردات حياة سرية

كما المنمنمات، رسوم طه الصبان غنية بالتفاصيل. غير أنها تفاصيل لم ترسم إلا من أجل أن تحقق صدمة النظر الأولى. سيكون من الصعب إقامة العلاقة بين تلك التفاصيل. إجراء غير ضروري في ظل الشعور بنشوة النظر. غير أن المرء ما أن يصحو من تلك النشوة حتى يكتشف أن الرسام قد أوقعه في فخ، مزج الواقعي بالخيالي وما من شيء حقيقي.

بيسر يمكن القول إن الصبان لا يستعيد في رسومه شيئا من الواقع. هناك تفاصيل تُذكّر بالواقع غير أنها حين تُرسم تفك ارتباطها بذلك الواقع. إنها تفاصيل شخصية يمكنها أن تكون مجرد مفردات تجريدية يمكن النظر إليها بمتعة من غير استعادة أصولها.

تشكل رسوم طه الصبان مصدرا للتعرف على معجم لحياة مكيّة شخصية غطت عليها الطقوس العامة. خارج التاريخ تقف حكاياته. وهي حكاية تقف خارج المألوف. فالصبان يرسم من أجل أن يجد فكرته عن العالم لا من أجل أن يصف الفكرة التي كانت تدور من حوله.

في كل لوحة من لوحاته يتعرّف المرء على مفردات حياته السرية. ذلك الفتى المكي الذي سعى إلى أن يكون رساما بالرغم من كل ما أحاط به من أسباب الإحباط.

أنتج طه الصبان فنا رفيعا يليق بمكة.

عبدالله حماس

عبدالله حماس
الجنوبي الذي لا يكف عن الرسم

في وقت متأخر سيكون عليه أن يكتشف أن كل ما فعله في حياته إنما هو محاولة لمعرفة موقعه من الجغرافيا.

ولأن الرسم لم يكن وسيلته بل غاية لم يكن يرغب في أن يهتدي إلى وصفتها السحرية الكاملة فقد ظل يرسم كما لو أنه ينشئ متاهة يقيم فيها الناس الذين عرفهم والأمكنة التي عاش فيها والأدعية التي ضربه هواؤها والمسافات التي عبرها تاركاً أجزاء من عاطفته عليها إشارات في طريق العودة.

أخيرا اكتشف أن قدره الجغرافي يلاحقه فاستسلم لل«جنوبي» الذي يقيم في داخله وهو الذي كان يلهم يديه صورا لعمالقة مسكونين بالشعر.

حكايات الناس المسافرين

عبدالله حماس هو الجنوبي الذي طبع الرسم الحديث في المملكة العربية السعودية بشيء رفيع ومتعال من الشغف المجنون بالمساحات المفتوحة. لا تنتهي لوحته حتى تسلمه إلى لوحة أخرى تكون مكمّلة لها من غير أن تخفف من حركته التي تسرع به إلى لوحة أخرى.

عدّاء مسافات طويلة والرسم أرض السباق التي لا تكف عن إلهام قدميه الرغبة في المضي إلى الأقاصي. يرسم روحا متعطشة إلى الرسم الذي يهب الأشياء خيالا ليس فيها. المعادلة معكوسة لدى حماس. فبدلا من أن يستفزه خيال الأشياء نجده يستعين بالرسم ليكسب تلك الأشياء خيالا. وهو عن طريق تلك المحاولة يضم الأشياء إلى عالمه. يعلن أنه عن طريق الرسم يمكنه أن يؤلف عالما هو مزيج من أزمنة اخترقها وأمكنة عاش فيها.

أهذا ما يُسمّى الحنين الذي يسعى حماس إلى أن يخلص له ويتخلص منه في الوقت نفسه؟

يرسم حماس حكايات الناس المسافرين وهو إذ يرسم معرضا كاملا على قطعة قماش واحدة يتجاوز طولها الثلاثين مترا فلأنه يريد أن يسترسل من غير أن تعكّر صفو سفره فكرة المساحة التقليدية للّوحة الواحدة. حدث ذلك في بينالي القاهرة عام 1995. يومها طلب من إدارة البينالي أن توزع لفافته على هيأة لوحات من أجل تيسير مسألة العرض.

عبد الله حماس هو الرسام العربي الوحيد الذي يشعر المرء حين يرى أعماله أنه على سفر. وهنا يعود ضمير الغائب على الرسام والمتلقّي معا.

مع عبدالله حماس سيكون علينا لاحقا أن نتحدث عن ريفيرا أو سيكيروس العربي.

يرسم ما يراه وما يتذكره

ولد عبدالله حماس بن سلطان العسيري عام 1953 في قرية «آل عاصم» القريبة من مدينة أبها جنوب المملكة العربية السعودية. انتقل بعد ذلك إلى تبوك مع والده الذي كان يعمل عسكريا. عام 1970 انتقل إلى الرياض للدراسة في معهد التربية الفنية. عمل بعدها مدرسا للتربية الفنية في أبها وجدة لمدة 37 سنة. أقام أول معرض شخصي عام 1974 في الرياض.

في بداياته أعجب حماس بتجربتي جورج براك وبابلو بيكاسو وفي الوقت نفسه حظيت تجربة الفنان الهولندي بيت موندريان باهتمامه. الأمر اللافت أنه لا يزال يجد في نفسه ميلا إلى التكعيبية والتجريد بالرغم من أنه استطاع ومنذ زمن طويل أن يشكل أسلوبه الخاص الذي يذكّر به ويُسمّى باسمه. وكما يبدو فإن تحرره من عقدة الأسلوب وهبته القدرة على أن يكون مستقلا وحرا في معالجاته البصرية للمشاهد التي هي ليست واقعية تماما بحكم لجوئه إلى الذاكرة.

فـ«حماس» يرسم ما يراه غير أنه في الوقت نفسه يرسم ما يتذكره. وهو إذ يجد نفسه أمام صورتين للموضوع نفسه فإنه يحاول أن يدمجهما معا مما يمكن أن يقرّبه من مدارس

فنية عالمية، كان قد أعجب بها في أوقات سابقة وأثّرت في طريقته في التفكير في الفن. وإذا ما كان تأثره ببيئة عسير قد طبع أعماله بعناصر بيئية محددة فإن ثقافته الفنية العالية قد فتحت أمامه الدروب في اتجاه معرفة التجارب الفنية العالمية ودراستها والتعمق في تذوقها واستخلاص الدروس منها.

هذا فنان أخلص لبيئته المحلية غير أنه في الوقت نفسه كان حريصا على الانفتاح على العالم.

سرديات بصرية ناقصة

يلجأ عبدالله حماس إلى حيل شكلية مختلفة من أجل أن يختزل حكايات الناس المسافرين إلى نوع من الصمت، يكون بمثابة تمهيد للفضاء التصويري الذي يضمّ ما يراه مناسبا من أجل أن يكون فعل الرسم خالصا. ذلك ما يدفع به إلى تكبير أو تصغير المشهد بعيدا عن حجمه الحقيقي. فواقعة الرسم بالنسبة إلى «حماس» هي التي تفرض إملاءاتها. ولأن الفنان لم يلزم نفسه بالواقع فإنه غالبا ما يقيم علاقات بين أشياء ومشاهد لا صلة واقعية تربط بينها وهو عن طريق تلك العلاقات ينجز ما كان الشاعر الأميركي أرشيبالد مكليش يسميه بـ«الانسجام الكوني».

يحتكم الفنان في ذلك إلى مزاجه الغامض وإلى حساسيته المرهفة التي تجعله قادرا على أن يضع الأشياء والكائنات في مكانها الحقيقي. يقول الرسام والناقد أسعد عرابي في وصف السلوك الفني لدى الفنان «يتعامل حماس مع السطح التصويري بطريقة سردية وتداعيات متلاحقة لا تقبل التوقف، تماما مثل تربيعات السراميك الملوّن على الجدار ومثل صفحات ألف ليلة وليلة، وهي تقبل مثلها التاريخ في ليال منفردة». بالمعنى الذي يشير إلى تمكّن الفنان من قول كل شيء في لوحة واحدة، من غير أن يغلق علاقتها بما سبقها وما سيليها من لوحات. لوحته قائمة بذاتها وهي في الوقت نفسه جزء من ملحمة فنية وروحية لم تنته بعد. يمكن النظر إلى سرديات عبدالله حماس من جهتين. كمالها

عبدالله الشيخ

ونقصها. وهما حيلتان يمارس من خلالهما الرسام سيطرته على عالم يريده مفتوحا على المجهول.

أطلس ذاكرته المفتوح

لو تُرك الأمر لـ«حماس» لما رسم إلا لوحات ذات قياسات كبيرة. حتى في اللوحات الصغيرة نسبيا فإن الفنان يعدنا برسم جداريات كبيرة. هناك توق لدى هذا الفنان لكي يحيط بالعالم بمفهوم السعة أو ما يمكن أن أسميه «ضد . المنمنمات» بما يدفعه إلى استبدال المجهر بالتلسكوب. إنه ينظر من خلال عدسة مكبرة ليرى العالم في الحجم الذي يرغب في أن يكون عليه. لو أتيحت له الفرصة لكان دييغو ريفيرا أو ديفيد ألفارو سيكيروس العربي. هو نموذج الفنان الذي تغويه المساحات التي وإن كان لا يلجأ إلى ملئها فلأنه يشعر بامتلائها وغناها التعبيري. وهو ما جعله في أحيان كثيرة يندفع إلى التجريد، لا رغبة منه في الظهور بأسلوب جديد بل استسلاما منه للثراء الجمالي الذي تظهره المساحة الفارغة التي يمتحن فيها اللون قوة تأثيره البصري.

يلقي «حماس» نظرة شاسعة على كائناته فتظهر من غير ملامح كما لو أنه يراها من بعيد. يعرفها ولا يريد أن يعرف بها بقدر ما يرغب في أن يُظهر متعته وهو يرسمها. التفاصيل تعنيه وحده ولا تدخل عنصرا في مسألة الرسم. ذلك ما يفعله أيضا حين يرسم المدن. فتلك المدن لا تكشف عن ذاتها إلا للعين الخبيرة بها. إنها تشير إلى رسامها الذي صنع من تفاصيلها الغائبة أبجدية للغة عاطفته التي سعى إلى لجمها. فهو الوحيد الذي يعرف ما معنى أن تتحول الحجارة والنخلة والغيمة إلى مفردات في لغة بصرية مراوغة، تتسلل لذة استعمالها من الفنان إلى المتلقي. الناس التي تشبه مدنها والمدن التي تشبه ناسها هي مفردات في أطلس الذاكرة الذي يصر عبدالله حماس على إبقائه مفتوحا على سعة ما في الكون من مفاجآت ذكية.

إشارات

• يعتبر عبدالحليم الرضوي (1939) رائدا للفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية دون منازع. فهو أول مبتعث سعودي إلى الخارج في المجال الفني. درس في إيطاليا على نفقته في البدء ثم من بعد ذلك على نفقة الدولة وتخرج عام 1964. عاد الرضوي ليكمل دراسته بشهادة عليا عام 1979.

• نظّم عبدالحليم الرضوي أول معرض في تاريخ المملكة وذلك في نادي البحر الأحمر بجدة عام 1965.

• «أما ثاني معرض فني للوحات التشكيلية في المملكة فقد كان ذلك الذي أقامه بنادي النصر في الرياض عام 1967 الفنان السعودي محمد موسى السليم المولود في «مرات» بوسط السعودية عام 1938 والمتوفّى وحيدا داخل شقته في إيطاليا في يوليو 1997. ويعتبر السليم أوّل من أسس دارا للفنون لتأمين احتياجات الرسامين والفنانين المحليين، علما بأن الرجل كان قد مارس تدريس مادة التربية الفنية في المدارس السعودية لسنوات طويلة، وتعاون لسنوات أخرى مع التلفزيون السعودي كمهندس ديكور، وهو العمل الذي منحه بعثة دراسية إلى إيطاليا للتخصص في الديكور، قبل أن يصبح مفتشا للتربية الفنية ويحصل عام 1970 على بعثة إلى أكاديمية الفنون الجميلة بمدينة فلورنسا الايطالية» (عبد الرحمن السليمان «صحيفة الحياة 2004/1/30).

• ولدت صفية بن زقر عام 1940 في جدة. أكملت دراستها الأولية في القاهرة وانتقلت إلى بريطانيا لتدرس هناك ثلاث سنوات ثم عادت إلى القاهرة لتدرس الرسم عن طريق دورات خاصة. تعتبر بن زقر رائدة للفن في السعودية على الأقل في مستواه النسوي.

• تعتبر منيرة موصلي (1954 . 2018) واحدة من أهم فنانات الجيل الثاني اللواتي ظهرن متأثرات بتجربة بن زقر.

• خرجت اهتمامات فناني الجيل الحالي من دائرتي الرسم والنحت إلى فضاء الفنون المعاصرة المفتوح على تنوع في أساليب التعبير عن العلاقة التفاعلية بالفن من جهة وبالجمهور من جهة أخرى. هناك اليوم سطوة للأفكار على الممارسة الفنية ليست مسبوقة. أذكر من أبناء الجيل الحالي على سبيل المثال وليس الحصر أحمد ماطر، عبدالناصر غارم، شادية عالم، منا الضويان، سارة أبو عبدالله، زهرة بوعلي، علا حجازي.

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

مقال

ألمعية المفكّر وحلمية الشاعر

أحمد برقاوي

يشيع في ثقافتنا العربية مصطلح المفكّر، ولقب المفكّر، بعشوائية ومجازفة. على أن لنا في هذا قولا من باب البحث والتعيين والتحديد. ينحصر قولنا في ماهية المفكّر أولا وأخيرا، المفكّر في علاقته بمشكلات عصره وواقعه. وآية ذلك، أن المفكّر على خلاف الشاعر لا يستطيع أن يقيم طلاقا بينه وبين الحقيقة أولا، أو بينه وبين مشكلات عالمه ثانيا. فيما الشاعر قد يشتط به الشعر ليغدو بوحا ذاتيا صرفا. أو يتحول الشعر لديه إلى جمالية تخلق الإعجاب لدى المتلقي. لقد أشرنا إلى بعض صفات الفكر الملتزم في معرض حديثنا عن المسألة التي نحن بصدد فضها، إشارة عابرة وعامة، حين ربطنا بين المفكر والحقيقة والمفكر ومشكلات واقعه. غير أن مفهوم المفكر يحتاج إلى تحديد أدق.

ما المفكّر؟ قلنا ما المفكّر، ولم نقل من المفكر. لأن السؤال حين يبدأ بما فإنما القصد تحديد الماهية. أي ما ماهية المفكّر، بحيث يصدق التحديد على كل مفكّر، وعندما يصدق التحديد على كل مفكّر، فمن ليس مندرجا في التحديد سنخرجه من دائرة المفكّر.

المفكر أولا: كل إنسان أنتج قولا في المعرفة بوصفها معرفة بالحقيقة بمعزل عن صدقها أو لا صدقها، حسبه بأنه يعتقد بحقيقتها حتى لو دحضتها التجربة. من هنا نجعل من معيار البحث عن الحقيقة استنادا إلى مناهج البحث معيارا أول للمفكّر.

ولما كانت الحقيقة بحثا عن مشكلة أو مسألة، فإن المفكّر هو الذي يكشف عن المسألة أو المشكلة تحليلا وتركيبا، ويفترض حلا لها، ويسعى لجعل فرضه معرفة عامة وهذا ثاني معيار نقيس عليه المفكّر من غير المفكّر.

وإذا كان المفكّر هو المنتج للمعرفة، وذا علاقة بالحقيقة وكاشفا للمشكلة وحلّها، فالشرط الضروري لتحقيق فعل المفكّر هذا هو الحرية. وهذه صفة ثالثة للمفكّر.

ما علاقة هذا كله بمفهوم المفكّر؟ وبخاصة إذا كانت صفة الحرية صفة ضرورية من صفات المفكّر.

للإجابة عن هذا السؤال لا بد من أن نعود إلى المفاهيم الثلاثة التي تميز المفكّر: الحقيقة، المشكلة، الحرية.

فالحقيقة قول خطاب مطابق للواقعة، لماهيتها. وحسب المفكّر الاعتقاد بذلك، كما قلنا، لأن الحقيقة التي يسعى لكشفها المفكّر هي حقيقة بالنسبة إليه أولا ثم يجعل منها حقيقة يطلب من الآخرين الاعتقاد بها. فالمفكّر بهذا المعنى ملتزم بمطلب الحقيقة.

أما المشكلة فهي التي تجعل المفكّر يفكر بموضوع ليس معطى مباشرة على أنه موضوع واضح، أو هو موضوع مرتبط بحياة البشر الذين ينتمي إليهم. فليس للمفكر إذن مشكلة خاصة به، ذاتية. وإنما مشكلاته هي مشكلات مجتمعه وأمّته وقد غدت مشكلته الخاصة. فهو إذن ملتزم بالضرورة بعالمه الذي يغص بالمشكلات.

وعندما نحدد المشكلة بارتباطها بهموم البشر الحقيقية، فإننا نميز بين المشكلة الحقيقية والمشكلة الزائفة؛ لأن تمييزاً كهذا يقودنا فيما بعد إلى التمييز بين المفكّر الأصيل والمفكّر الزائف.

المشكلة الحقيقية هي تلك التي تنشأ من تناقضات المعرفة بالعالم. والانتقال من اللامعروف إلى المعروف ليس بعد مشكلة، فهذه حركة المعرفة، ولكن عندما تنشأ لدينا معارف مختلفة ومتناقضة حول ما كان غير معروف عندها تنشأ المشكلة.

إذن المشكلة الحقيقية هي واقعة اجتماعية تاريخية قومية... إلخ فنشأت حولها معارف متنوعة ومتناقضة.

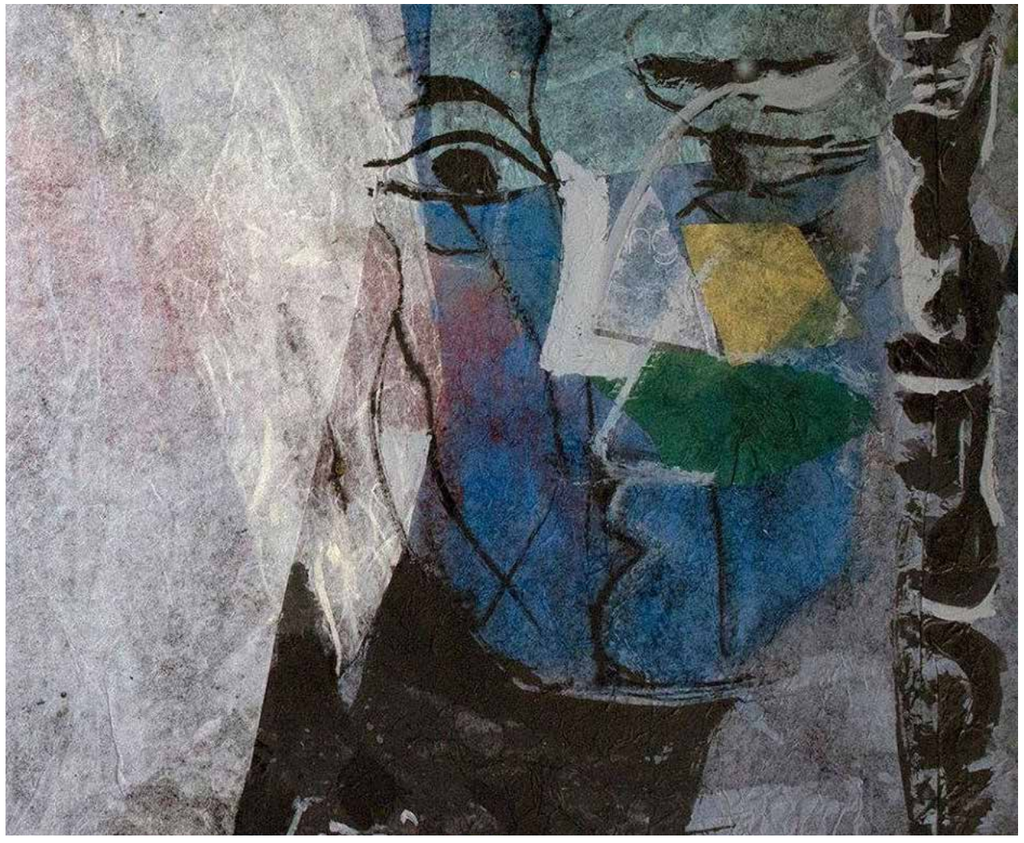
فعندما نقول مثلاً التبعية مشكلة حقيقية، فإنما نقصد تلك العلاقة غير المتكافئة بين العرب والغرب والإجابات متنوعة حول أسباب هذه التبعية، كما هي متنوعة الإجابات حول حلها.

فأول شرط لاعتبار المشكلة حقيقية هو أن تكون واقعية وموضوعية وذات علاقة بمصائر البشر.

وعندها يكون المفكّر هو الذي يتناول مشكلات من هذا القبيل. أما المشكلة الزائفة فهي التي ليست ثمرة واقع موضوعي ولا يمكن الإجابة عنها أصلاً. إنها تصوّر لمشكلة.

والأخطر هو تحويل المشكلة الحقيقية إلى مشكلة زائفة، كأن نحوّل المشكلة الفلسطينية التي هي مشكلة شعب طرد من وطنه بفعل حركة عنصرية استعمارية صهيونية، إلى مشكلة حول من هو أحق بفلسطين العرب أم اليهود.

وتظل حرية المفكّر الأكثر تعقيداً. فالقول من حيث المبدأ أن المفكّر حر، تعني أنه حرّ التفكير.



إدوارد شهده

ولكن عندما ربطنا تفكيره بالحقيقة والمشكلة الأصلية فإننا، عملياً، قد وضعنا حدوداً لحريته. فهل هذا الوضع سلب لحرية المفكّر. الجواب لا. لأن الحرية لا تتناقض مع مطلب الحقيقة ومطلب العلم. وإلا صار المفكّر حراً في قول لا علاقة له بالحقيقة وليس هاجسه هاجساً أصيلاً.

من هنا جاء التمييز بين المفكّر الديمقراطي والمفكّر الذاتي ،عند غرامشي ، فالمفكّر الديمقراطي هو الذي يجعل من مشكلات عالمه الحقيقية مشكلات شخصية. وعندها يتكامل مفهوم الالتزام، التزام المفكّر بما هو أصيل من المشكلات، وبما هو هاجس حقيقي، فنحن لا نعتبر أن ذاك المتحرر من مطلب الحقيقة والعلم مفكّراً، سمّه ما شئت، إلا المفكّر.

استنادا إلى تلك الأطاريح الطويلة والضرورية نصل إلى النتيجة التالية: إن المفكّر،عموماً، والمفكّر العربي نتيجةً، هو المرتبط بالضرورة بالحياة الراهنة المليئة بالمشكلات المتعلقة بمصير البشر، المشكلات التي لا تترك لأحد أن يفكر خارجها إن هو حدد مهمته كمفكّر أمّة أو مفكّر إنسانية أو مفكّر قضية . حسبنا أن نورد المشكلات الراهنة للعرب أمام المفكر: التبعية، التأخر، التخلف، الدولة السلطة، التمزق، الهوية، فلسطين، التجزئة، النقد، الحرية الديمقراطية.. الخ. إن أمّة بحجم هذه المشكلات تحتاج إلى مفكّر ينتج المفاهيم قولاً واحداً، لا إلى مفكّر يزيّف المشكلات، أو يخلق مشكلات لا علاقة لها بمصير مجتمعه وأمّته.

عندها باستطاعتنا أن نقول دون أن نشعر بتأنيب ضمير إن رهطاً ممن يكتبون الآن عن العرب بعقول لا تبحث إلا عما يحقق مصالحها الذاتية بتجميل الواقع الخرب ذاته، ما هم إلا جزء لا يتجزأ من حالة الانحطاط التي يسعى البشر التائقون إلى الحرية لتجاوزها.

وإن الظهور العلني لمثقف مدافعا عن الاستبداد ومبجلا الحاكم المستبد لهو أخطر بكثير من الاستبداد والحاكم المستبد.

وما قيمة المفكّر إذا لم يكن متمردا على عالمه من أجل عالم أفضل، وبخاصة إذا كان الواقع ذاته ينطوي على إمكانية العالم الأفضل.

كاتب من فلسطين مقيم في لندن

مرايا النقاد

هكذا يعترف الشعراء

هكذا تولد الأسئلة

في هذا الملف النقدي يتلاقى عدد من أبرز النقاد العرب، من أجيال مختلفة، ليناقشوا واحدة من أكثر فصول الكتابة الشعرية العربية إثارة للنقاش على مدار أكثر من نصف قرن، ونعني بها قصيدة النثر وقضاياها الفنية، وذلك من خلال الموضوعات التي تطرقت إليها «اعترافات أنسي الحاج» التي بادرت «الجديد» إلى نشرها في عددها المنشور في شهر شباط/فبراير الماضي، وملفه الرئيسي حمل عنوان «أدب الاعتراف».

المقالات المنشورة هنا تعكس استجابة نقدية رفيعة المستوى وقوية الدلالة على ما باتت «الجديد» تشكله في الحياة الثقافية العربية من قطب جاذب لأهل الفكر والأدب، للتشاكل النقدي مع ملفاتها والأسئلة الفكرية والنقدية الجريئة التي تتيح تلك الملفات والموضوعات إثارتها والدعوة إلى التفاعل معها، وخلق مناخ يتيح الفرصة للحوار الفكري والسجال النقدي حول جملة كبيرة من القضايا والموضوعات الإشكالية التي طالما تاقت الثقافة العربية إلى استئنافهما، وقد انقطعا خلال العقدين المنصرمين خصوصاً بفعل احتجاب منابر ثقافية جادة الواحد بعد الآخر.

ما سلف ينطبق، عمليا، على قضايا فكرية وثقافية شتى، إنما من بينها، يأتي، بالضرورة، الحوار النقدي المطلوب تجديد لغته وتطلعاته في ما يتعلق بقضايا الشعر العربي الحديث، وهو ما يتيح هذا الملف الخوض في بعض جوانبه التي انقطع النقاش من حولها وما تزال مثيرة للنقاش لما للشعر والشعرية من قيمة مركزية في الثقافة العربية.

بهذا المعنى، فإن اعترافات أنسي الحاج، هنا هي ليست فقط محاولة للاحتفاء برائد من رواد الشعر العربي الحديث، وإنما هي أيضاً بمثابة فرصة ممتازة للنقاش في ما هو أبعد، وقوفاً على جملة من الموضوعات التي أثارها نصه الاعترافي، وتتصل بالإشكاليات العديدة التي أثارتها قصيدة النثر العربية منذ نصف قرن وحتى اليوم.

و«الجديد» تترك الباب مفتوحا أمام النقاد والشعراء العرب للخوض في هذا السجال ■

قلم التحرير

نهاد الترك

هروب الطائر من القفص

قراءة في اعترافات أنسي الحاج

محمد آيت ميهوب

صاحب هذه الاعترافات شخص واحد معلوم هو الشاعر أنسي الحاج، أما المتكلم في هذه السطور الذي يقول أنا ويراوح بين الماضي والحاضر ويتحدث عن الأدب والحياة، فهو أكثر من شخص وأكثر من قائل. إنه جمع من الأصوات وضفائر من الهويات المتداخلة المتصارعة.

نهاد الترك

يستقيم لنا أن نعتبر اعترافات الشاعر اللبناني أنسي الحاج المنشورة في العدد الـ49 من مجلة «الجديد»، كتابة سيرذاتية بأتمّ معنى الكلمة، وإن جاءت مختزلة جدا ولم تندرج في سياق مشروع سيرذاتي واضح. بيد أنها اعتراف وشهادة. والشهادة والاعتراف ضربان من ضروب السيرة الذاتية، وهما على قصرهما قد يفيدان القارئ بما تعجز أطول السير الذاتية أن تفيده به، وقد يقيمان الحقيقة بما لا تجرؤ أكمل السير الذاتية على أن تقيمه. فما أكثر ما وضع الكتّاب العرب سيرا ذاتية لا تزيد على أن تكون تمارين في الإنشاء واستظهارا للبطولات الجوفاء، وكان المسكوت فيها أبلغ من المعلن وأنصع حضورا، ولم تكن صفحاتها الطوال إلا أقنعة يتناضد بعضها فوق بعض، تدفن في آبار الكلمات البعيدة الغور هشاشةَ الروح وضعف الكيان وتستبدل بهما صورة متصنّعة يشتهي الكاتب أن تكون، ويعرف قبل غيره أنها صورة كاذبة لا يمكن أن تكون.

في هذه الاعترافات تحدّث أنسي الحاج عن شبابه الأول وهو ما يزال على مقاعد الدرس يخطّ شعرا لا يعرف أنه شعر، وتكلّم عن ظروف التحاقه بالهيئة المؤسسة لمجلة «شعر»، وأفصح عن حقيقة تأثره بالشعر الغربي، وحدّد أسماء الشعراء الذين تأثر بهم حقا، وبيّن في مناسبات كثيرة وجوها من تصوره المعقّد لقصيدة النثر. وفي هذه الاعترافات نزع أنسي قناع الشاعر والصحفي المشهور المحترم جدا من القراء والنقاد ومتابعي الحياة الثقافية في لبنان والعالم العربي، وكشف عن جوانب خفيّة من شخصيته قد يسيء بعضها لتلك الصورة النمطية ويفضح بعضها الآخر ما يعمر روح الشاعر من ضعف وهشاشة وما يسكن عقله ووجدانه من تناقض وتنافر وتردّد بين ثنائيات متطرفة ذات اليمين وذات الشمال، لا يجمع بينها إلا من حكم عليه بالجلوس فوق أسنّة الرماح.

سيرة للذات وسيرة لغير الذات

هي سيرة للذات وللمجموعة، سيرة لما تحقق ولما لم يتحقق، سيرة للقراءة والكتابة، وسيرة للمشاعر المخبوءة الغامضة المتناقضة، سيرة للانطباعات والهواجس، سيرة للكتب والصفحات التي صبغها الزمن باللون الأصفر الكابي لكنها ما زالت خضراء نضرة في حدائق الذاكرة.

وهي ليست سيرة للذات بالمعنى المتداول لها، ذاك الذي حدّده الناقد الفرنسي فيليب لوجون تحديدا علميا دقيقا وافيا حين قال «السيرة الذاتية قصة ارتدادية نثريّة يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاص مركزا حديثه في حياته الفردية وبوجه خاص في تاريخ شخصيته». فصاحب هذه الاعترافات لا يروي قصة حياته، بل يصنعها وهو يقدّم شهادته واعترافاته. إنه لا يعود إلى ماضيه الذي استقر واتضحت ملابساته وحفظت أحداثه في خانات السنوات المغلّقة، فيتخيّر منها ما يناسبه هو لا القارئ، من مرويات. بل نشعر أنه يسير في أرض مجهولة ليس على يقين بأنه سيظفر فيها بما ينشده. لقد أخذ في التصريح بهذه الاعترافات وهو خالي الذهن نسيّ لما فرّط فيه، فإذا بالكتابة تجود عليه بما فرط فيه من جديد، وإذا بالحياة تولد من رحم الكتابة في مخالفة تامة للمشروع السيرذاتي التقليدي إذ تجيء فيه الكتابة لتقتل الحياة وهي تتوهم وتوهم أنها تخلّدها. ذلك ما يفسّر لنا كيف نبعت هذه الاعترافات من شهادة أدبية عن ولادة قصيدة النثر العربية، فإذا بها تنتهي عن علاقة الشاعر بالشياطين. ليست الذات هنا هي التي تكتب سيرتها بل السيرة هي التي تكتب ذاتها، فتنتقل بها دون أن تشعر من السطح إلى العمق وتقيم لها الدليل أنّ القصيدة والحياة كلّ واحد متلاحم لا انفصام بين حامله ومحموله. لم يكن في نيّة الشاعر اللبناني وهو يدلي بشهادته الأدبية أن يكتب سيرة ذاتية، فإذا به يسترسل في اعترافات شخصية. لقد انطلق يتكلّم من موقع الشاعر المجدّد والصحفي المرموق والمثقف المحبوب، فإذا به يطرد هؤلاء جميعا ويبحث عن المراهق البعيد الطالب المغرم بالأدب. لقد انفلت من الحاج وهرب إلى أنسي.

رفض الأبوة

صاحب هذه الاعترافات شخص واحد معلوم هو الشاعر أنسي الحاج، أما المتكلم في هذه السطور الذي يقول أنا ويراوح بين الماضي والحاضر ويتحدث عن الأدب والحياة، فهو أكثر من شخص وأكثر من قائل. إنه جمع من الأصوات وضفائر من الهويات المتداخلة المتصارعة.

لقد أراد، نوري الجراح وأمجد ناصر، أن يفتكا من أنسي الحاج وثيقة تفيد بحث أربعة شعراء هم نوري الجراح وأمجد ناصر وسركون بولص وصلاح فائق انشغلوا معا، وخلال أكثر من لقاء في لندن أواسط الثمانينات في البحث عن جذور قصيدة النثر العربية، فحرّضاه سنة 1988 على الإدلاء بهذه الشهادة الأدبية. ولم يكن اختيارهما هذا من باب الصدفة. ففي المقدمة التي وضعها نوري الجراح لشهادة الشاعر ما يبيّن أن الجراح وناصر ذهبا إليه عندما ظفرا فيه بخصال أهّلته ليكون منارة شعرية. يقول نوري الجراح «أنسي الحاج شاعر مؤسس وصاحب تجربة فاتحة في الكتابة الشعرية العربية الحديثة. فهو منذ أن أصدر ديوانه الأول 'لن' في سنة 1961 بعد عام واحد من صدور الديوان الأول لمحمد الماغوط 'حزن في ضوء القمر' كرّس اسمه في طليعة كتّاب القصيدة الجديدة، وتحول إلى الشاعر الأكثر راديكالية وطليعية في العربية. وبالتالي بات لاحقا، مع أواخر السبعينات خصوصا، الأكثر إغراء بالنسبة إلى شعراء قصيدة النثر العرب الذين أخذوا يفتشون عن أسلاف متمردين في اللغة وعلى اللغة، وصولا إلى 'نص مضاد' على حد تعبير بعض النقد».

فثمة إذن عاملان كبيران يحتوي كلّ منهما عوامل فرعية، دفعا بالشعراء الشباب إلى التوجه نحو أنسي الحاج. العامل الأول موضوعي يتمثل في تميّز تجربة أنسي الحاج في كتابة قصيدة النثر، والتمرد على اللغة، والمكانة التي حازها في مدار الحركة الشعرية الطلائعية العربية. أما العامل الثاني فذاتي يتصل بحاجة الفتيان وهم يخوضون المعركة التي لم تنته ضد القدامة، إلى سند من «الأسلاف» الأحياء، كما يتصل هذا العامل بأهواء الفتيان وبما لا يمكن تفسيره من مشاعر الانجذاب الخاص نحو هذا الشاعر تحديدا وربما دون أسلاف آخرين، وهذا ما عبّر عنه الجراح تعبيرا انطباعيا غامضا في وصفه أنسي الحاج بأنه «الأكثر إغراء بالنسبة إلى شعراء قصيدة النثر العرب». ولعلّ تفسير هذا الانجذاب كامن في طبع أنسي الحاج الصموت الزاهد في الصخب والمنطوي على نفسه، فلا يحرص على أن يكون قائدا ولا يغريه أن تكون له سلطة مّا على الآخرين. فحدس الشعراء الشباب بأنّ أنسي يمكن أن يكون أبا، لكنه أب سمح ديمقراطي رفيق. ذلك أنّه كان بإمكانهم أن يصطفوا أبا غير أنسي الحاج، ومتزعّمو حركة الحداثة الشعرية العربية كثر، وعرّابو قصيدة النثر جمع. لكنهم آنسوا أنّ صاحب ديوان «لن» هو الأب الأنسب، إذ يمكن أن

يشاركهم بكارة أحلامهم دون أن يركنها خلف أحلامه في آخر العربة، ويمكن أن يترك لهم مجالا فسيحا لتعلو أصواتهم إلى جانب صوته. كانت خشيتهم أن يتّخذوا أبا ينصّب نفسه جنرالا عسكريا عليهم ويجعلهم مجرّد مجنّدين في فيلقه.

بيد أنّ أنسي الحاج رفض أن يكون أبا، وعمل طيلة شهادته على أن يهرب بجسده من التمثال الذي قد يهيّأ له. فالناظر في الشهادة يلمس عودته في مناسبات كثيرة إلى الحديث عن كتابته ما سيسمّى لاحقا «قصيدة النثر» وهو على مقاعد الدراسة الثانوية، وعدم توقعه أن يكون ما يكتبه شعرا بأتم معنى الكلمة، ورفضه أن يكون رأس مدرسة ينضم إليها آخرون يجعلهم «حواريين» له، وظهوره في مظهر المتواضع الذي يحاول أن يخفّض من منسوب الامتداح الذي اعتاد النقاد أن يغدقوه على كتاباته لاسيما ديوان «لن»، وسعيه إلى أن يبرز فضل الانتماء إلى الجماعة الأدبية على نجاح الفرد.

تعليل هذا «التنصل» من زعامة قصيدة النثر لا يعود إلى تعال من الشاعر ولا إلى تخلّيه عن مبادئه التي قادته وهو ينشر ديوان «لن»

ليس هذا وحسب بل نجد هذه الرغبة لدى أنسي الحاج في التنصل من الأبوة الرمزية تضرب بسهامها بعيدا في صميم الجوانب الأدبية والفنية المميزة لقصيدة النثر نفسها أو على الأقل ما ساد عنها من مسلمات لدى عامة القراء. ففي الشهادة آراء نقدية تصدم القارئ للوهلة الأولى، ونخص بالذكر هنا دفاع الشاعر عن حضور الإيقاع في قصيدة النثر «أنا أحب الإيقاع ولم أكتب قصيدة واحدة إلا وفيها إيقاع»، ويذهب إلى أبعد من ذلك حين لا يرى مندوحة من قيام قصيدة النثر على الوزن «أستطيع القول إنّ قصائدي تنطوي على أوزان وليس على إيقاعات فحسب، فالإيقاع موجود في أيّ كلام نثري مثل الخطب والمقالات». وبعد أن يقيم فرقا واضحا بين أوزانه وأوزان الخليل نازعا إلى تسمية أوزان قصائده بـ«الأوزان الشخصية»، يعود ليؤكد بحماس وجزم أن لا تناقض بين قصيدة النثر والطابع الموسيقي بل إنه خاصية لازمة فيها «إنني أبالغ قليلا لأؤكّد أنّ كتابتي لهذا النوع من الشعر لم تكن خارج الإيقاع الموسيقي تماما، ولا هي عزوف نهائي عن الموسيقى، ولا هي ثورة تجهز على الموسيقى، وإنما هي موسيقى أخرى أسميناها في ذلك الوقت الموسيقى الداخلية. ربما كان ينبغي أن نستدرك في تسميتها ما تتوافر عليه من الموسيقى الخارجية، أيضا. فالحقيقة أنّ هناك إيقاعا خارجيا في هذه القصيدة، قد يكون أحيانا منسرحا كثيرا ويشبه السرد، وأحيانا شديد الانضباط ويشبه نظام البيت، إنما من دون تفعيلة متكررة. كانت هناك دائما بنية إيقاعية لديها هاجس موسيقي يتمثل، على الأقل، في موسيقى الكلمة المفردة، إذا لم يكن يتمثل في موسيقى العبارة، أو البيت، أما شكل هذه الموسيقى وتفاصيلها فلذلك بحث آخر. لكن الثابت أنّ كتابة 'قصيدة النثر' بالنسبة إليّ ترمي إلى تقديم إيقاع موسيقي جديد».

وفي هذا السياق نفسه يأتي تأكيد أنسي الحاج عدم سعيه إلى مصادمة الذوق الأدبي السائد ولا إلى تخريب اللغة «لم أكتب هذه النصوص لأصرع الأدب العربي أو لأدمّر التراث أو لأخرّب اللغة، بل كتبتها لأعبّر عن حبّ، وبكل بساطة لتنشر في جريدة يومية، أي إنها بعيدة كل البعد عن القصد الأدبي». وفي مناسبة أخرى يلحّ على عدم إيلائه قضية اللغة في الشعر منزلة مخصوصة «ليس الشعر مسألة لغة فحسب. اللغة تأتي تاليا، تأتي لبوسا للداخل. أنا لا أبحث عن اللغة، في البدء، فالتجربة الشخصية تفرض مستلزماتها التعبيرية الأخرى».

إنّ هذين الموقفين النقديين الفنيين المتعلقين بعنصرين فارقين في شعرية قصيدة النثر (الموقف من الوزن والموسيقى، والموقف من اللغة) يبيّنان حرص أنسي الحاج على أن يعلّم باللون الأحمر الخطوط التي تفصله عن بعض رواد قصيدة النثر العربية ومنظّريها وكثير من كتابها اللاحقين ممّن بالغوا في نفي كل صلة لها بالإيقاع والوزن والموسيقى، وجعلوا قطب الرحى في مشروعها الإبداعي تحطيم اللغة الشعرية السائدة وابتداع لغة جديدة. لكنّ هذا لا يحجب عنّا أيضا الرغبة الأصل لدى الشاعر، الرغبة في الحيلولة دون أن يلبس عباءة المؤسس لقصيدة النثر العربية. صحيح أنّه قد أقرّ بعد مواربة ومخاتلة أنه أول من أطلق مصطلح قصيدة النثر على ديوان شعري، وصحيح أنّ الكلام قد أخذه بعيدا في التنظير لقصيدة النثر إلى حدّ أن نصّب نفسه حارسا لها يحدّد صحبة أدونيس شروطها و«يصعّب» في هذه الشروط، ولكنه مع ذلك يرفض أن تصير له سجنا تنغلق على شعره، إذ يرى أنّ الشعر أوسع من التسمية، وما كان إطلاقه هذه التسمية على نصوصه إلا اصطلاحا يخوّل لها أن توجد ولكنّ وجودها ليس أبديا «لا أخفيك أنني لم أسرّ كثيرا بتصنيف هذه القصيدة في ما بعد، ولكني مشيت في هذا الموضوع على أمل أنّ هذا التصنيف (أقصد مصطلح قصيدة النثر) ليس نهائيا. ويمكن أن أحيل القارئ إلى مقدمة ديواني الأول 'لن' حيث أوضحت أنّ هذا الإطار ليس نهائيا. ولا شيء نهائي في الشعر».

الحرية الحبيبة الأجمل

إنّ تعليل هذا «التنصل» من زعامة قصيدة النثر لا يعود إلى تعال من الشاعر ولا إلى تخلّيه عن مبادئه التي قادته وهو ينشر ديوان «لن»، بل إنّ تفسير ذلك كامن في مبدأ جوهر يظهر أنه يوجه أنسي الحاج في كل مواقفه وتجاربه وعلاقاته وهيمن على اعترافاته وقام خيطا ناظما لما جاء منها متناثرا شتاتا، وهو مبدأ الكفر بكلّ أسر مهما كان والضيق بكل لافتة تصنيفية مهما رصعت أطرها بالذهب البراق وحمّلت حروفها الفخمة بالمجد والجاه. وذلك هو في رأينا العصب الحي لهذه الشهادة والتعريف الأوفى الذي يقدمه الشاعر لذاته. إن الصورة التي تضافرت هذه الاعترافات على رسمها للشاعر هي صورة طائر لطيف رقيق ولكنه قويّ العزم على أن لا يقع في شباك الصيادين، حريص الحذر من أن يلج أيّ قفص يغريه بالراحة والدعة والزهو «وهكذا فأنا أهرب من أيّ أسر كان، وخصوصا أسر الإعجاب بعمل سبق وكتبته. وأبعد من ذلك أقول إذا اكتشفت أنني لا أستطيع أن أتغيّر وبقيت أسير ما كتبت سأفضل الاعتزال على الاستمرار في أسر إعجاب الماضي».

إنه مجاز غريب من الأدب إلى الوجود، إذ يغدو التجديد الذاتي في التصورات الأدبية وطرائق الكتابة طريقَ المرء إلى الحرية. وإنه لوفاء دائم من الكهل للطفل البعيد، إذ يحكم الطفل الملول دائما النفور من السكون المشتاق إلى عيش التوتر في كل شيء، على الكهل بأن لا يستكين إلى أيّ تحقق أدبي يتمّ له.. إنّ الكتابة هي رحلة طويلة لا محطات لها في طريق معانقة الحبيبة الأجمل، الحرية، ووقود هذه الرحلة هو التغير الدائم والانسلاخ عن كل هوية أدبية تنزع إلى الاستقرار والدوران حول رقبة الشاعر طوقا من حرير.

صاحب هذه الاعترافات لا يروي قصة حياته، بل يصنعها وهو يقدّم شهادته واعترافاته. إنه لا يعود إلى ماضيه الذي استقر واتضحت ملابساته وحفظت أحداثه في خانات السنوات المغلّقة، فيتخيّر منها ما يناسبه هو لا القارئ

وعلى هذا النحو كانت شهادة أنسي الحاج، كل شهادته إعلانا عن معاقل الأسر التي نصبت في طريقه ورفضها، واستتبع ذلك نزعه الأقنعة التي وجدها تقدّم له في مسيرته الأدبية أوراق اعتماد للأدوار التي لعبها.

السجون الثلاثة

الأسر الأول هو مؤسسة النقد الأدبي، وتقبّل النقاد العرب للتجربة الشعرية الجديدة عليهم المستفزة لما استقر لديهم من معايير ومواضعات للقصيدة. وقد وجّه الشاعر سهام نقده لثلاثة أوجه من تعامل النقاد معه. الوجه الأول يتعلق بقراءتهم منجزه انطلاقا من زاوية التأثر بالشعر الغربي. فقد اختزلت تجربة أنسي الحاج في نزوعه حصرا إلى استدعاء الرافد الشعري الغربي والفرنسي منه تحديدا، إلى القصيدة العربية. وبذلك عمل النقاد المتبنّين هذا الحكم على سلب الرجل كل إبداع وأصالة ذاتيين. ولم يكن أنسي الحاج أول ضحية لهذا القراءة الاختزالية الاتهامية، فكل المجددين بدءا من جبران إلى اليوم واجههم النقد العربي الكسول في فهم النزعات التجديدية بمثل هذه التهمة. وقد أقام الشاعر الحجة تلو الحجة على خطأ هذه القراءة، من ذلك ذكره أنه كان يكتب قصيدة النثر قبل أن تسمّى بهذا الاسم وقبل أن يقرأ أيّ قصيدة باللغة الأجنبية وقبل صدور كتاب سوزان برنار. لكنّ ما يلفت النظر في إجابته هو تحويله مدار التأثر من الشعر الغربي إلى الشعر العربي المعاصر وتحديدا بعض الكتاب الذين لم تلمع أسماؤهم في صفحات النقد ولم ينسب إليهم فضل في إرساء معالم الحداثة، من أمثال فؤاد سليمان وإلياس خليل زخريا اللذين أقرّ أنسي الحاج باستفادته من كتاباتهما. أما الوجه الثاني فيتصل بمحاولة النقاد سجنَ الشاعر ومنجزه كله في حدود ديوان «لن» جاعلين من المبالغة في امتداح هذا الأثر سورا عاليا يحول دون نفاذ القراء إلى أعمال الشاعر اللاحقة. وأما الوجه الثالث فهو السجن الناعم الخلاب الذي أرسى دعائمه النقاد المحبون للشاعر المتحمسون لمنجزه، لكنهم لم يروا من تجربته إلا الجانب التقني الشكلي. فطفقوا يولون هذا الجانب كل عنايتهم وأهملوا في المقابل ما يسمّيه أنسي الحاج «التجربة الإنسانية»، وبذلك قتلوا الذات المبدعة وما تختزنه من سياقات أنطولوجية ووجودية واجتماعية وتاريخية حمل النص أصداء جدلية منها، وخلقوا من الشكل غولا يلتهم كل مقوم حسيّ إحاليّ، من داخل النص وحوله.

الأسر الثاني الذي يعلن أنسي الحاج في هذه الشهادة التحرر منه هو ديوانه الأول «لن». فلا يخفى على قراء هذه الشهادة تمزق الشاعر بين أن ينطلق في الحديث عن شعره وتجربته من روسم بارز ومعلم شامخ لا محيد عنه هو ديوانه الأول «لن»، فيساير بذلك رغما عنه النقاد الذي حبسوه في هذا الديوان وغضّوا النظر عن أعماله اللاحقة، وبين أن يتناسى هذا الديوان ويرغم النقاد على أن يقيموا منجزه الشعري آخذين بعين الاعتبار دواوينه اللاحقة لبكر أعماله، فيحرم شهادته خلفيةً أدبية متينة ودالة

لا يوفرها عمل آخر من أعماله كما يفعل «لن». لذلك ألفينا بعض التردد والتناقض شابا حديث أنسي الحاج عن هذا الديوان وتقييمه لمنزلته المخصوصة في مسيرته خاصة، وفي مسيرة قصيدة النثر العربية عامة. فراوح بين التقليل الصريح من قيمة هذا الأثر حينا، وإبراز أهميته وخطورته حينا آخر. لكنه مال في آخر حديثه إلى التحرر التام من الهيمنة المرجعية لهذا الديوان، وكسر بذلك صنما آخر من الأصنام الذي أهداه إياها النقد العربي «إنّ وصف المرحلة اللاحقة على 'لن' بأنها مرحلة انكسار شعري هو بمثابة خطأ قرائي. أريد أن أقول إنها ليست انكسارا شعريا بل العكس، فكتاباتي اللاحقة أكثر شعرية مما قدمته في 'لن' وأهم من ذلك فالشخص الذي كتب 'لن' هارب من كوابيسه، لا يريد من أحد أن يذكّره بها. فقد وضعها في كتاب لينتهي منها ووضع مع هذه الكوابيس لغة الكوابيس أيضا. لعل من الأشياء القليلة التي بقيت من 'لن' هي العبث. ولعله أصبح أكثر من السابق، غير أنه عبث بلغة أخرى، لغة أكثر نعومة».

ألفينا الشاعر في آخر اعترافاته يجري وراء تشكيل تعريف بذاته ينعتق من «الإنسان ذي البعد الواحد» مكسّرا الرؤية الخارجية الاختزالية الصنمية، متبنّيا رؤية أخرى جدلية

لقد صيّر النقد الكتابَ الأول كتابا أخيرا، بل اتخذه الكتاب الوحيد، ومعه جعل الشاعر مجرد آلة لتكرار ما قاله ذات يوم وانتهى من قوله. وما أشدّ بؤس هذا الوضع فعلا! وما أشدّ قسوة النقاد على الشاعر حين يفرضون عليه وهم به مشيدون، أن يظلّ تقدّمه حركة عكسية إلى الماضي دوما يلزمونه بأن لا يحيد عنه! فهذا التمرد على ديوان «لن» إذن هو في جوهره انتصار للمبدأ الأكبر الذي يعتبره أنسي الحاج بوصلة الكتابة عنده، مبدأ التغير المستمر استعارةً أدبيةً للمبدأ الوجودي الأول، مبدأ الحرية.

السجن الثالث الذي استغلّ أنسي الحاج هذه الاعترافات للتحرر منه هو الصورة الإنسانية الأخلاقية النمطية التي كرّسها عنه أصدقاؤه وزملاؤه الصحفيون ومحبّوه من القراء، صورة المهذب الأنيق اللطيف الذي يكاد يخلو من الأخطاء والعيوب، تلك الصورة التي لخصها أدونيس حين خاطبه قائلا «أنت أنقانا». فنراه في هذه الاعترافات حريصا على أن يشوّش هذه الصورة الصافية ويرمي على اللوحة البيضاء قطرات من حبر أسود. فيعترف في مناسبة أولى بممارسته فعلا يأنف من ممارسته أبسط الصحفيين، ونعني بذلك نشره في جريدة النهار وفي مدة طويلة قصائد كتبها بنفسه، لكنه مهرها باسم امرأة «ليلى». وقد علل ذلك قائلا «لم تكن لدى جريدة 'النهار' آنذاك محررة لشؤون المرأة فكنت أحرّر هذه الصفحة من جملة أشياء أخرى، وكان ينبغي لهذه الزاوية، الصغيرة الموجهة للمرأة أن تكتبها امرأة!»، ثم أردف في شجاعة وأسف «هذه اعترافات تبدو مذلّة لكنها هي الحقيقة». وقد أضاف إلى هذا الاعتراف اعترافا آخر بأنّ الحب بإحباطاته وأفراحه هو كل عالمه، وهو العامل الأول المحدد لما كتب قبل «لن» وبعده. ف«لن» كان نقلا لكوابيس استبدت بالذات عندما كانت المرأة شخصية تخييلية لا وجود لها في الواقع، أما بعد «لن» فقد حضرت المرأة في حياة الشاعر فتغيرت الكتابة «وإذا كان هناك من تغير فمرد ذلك إلى أمرين: علاقتي بالمرأة التي انتقلت من المونولوج إلى الحوار. أي محاولة إيجاد الشخص الآخر. (قبل ذلك كان الشخص الآخر هو اختراع خيالي، ثم أصبح له وجود). فمن قبل كانت المرأة، أو الوسيط، لتخفيف وطأة العالم الخارجي والكوابيس الداخلية. لم أكن قد تمكنت من إقامة علاقة ناجحة بيني وبين الوسيط الذي هو المرأة، في ما بعد اقتحمني هذا الوسيط مثل قطعة ضوء وقفت بيني وبين شلال من الظلام. بالضبط هذا هو الفرق الذي يلاحظ في الكتابة والتعبير. وليس استراحة للمحارب كما قالت خالدة سعيد. الحب يغيّر، وأنا في البدء وفي الختام شاعر حب».

الاعتراف والإيغال في صدق التعري يجعلان الأمور المعقدة لدى النقاد والدارسين، معادلات في منتهى البساطة والوضوح.. أنا شاعر الحب.. الحب المستحيل وغياب المرأة أثمرا ديوان «لن».. حضور المرأة وغنى الوجدان أثمرا كتابات ما بعد «لن».. ولئن كان هذا الاعتراف لا يسيء إلى الصورة الأخلاقية الشائعة لأنسي الحاج، فإنه يكسر الصورة الأدبية النمطية التي تتأكد فيها معاني الزعامة الأدبية والريادة والثورة الأدبية إلى حدّ استلاب الشاعر من إنسانيته وتحويله إلى كيان تجريدي يكاد يختزل فيه الشخص الحيّ في الوظيفة الأدبية، وظيفة التحول بالقصيدة العربية من طور إلى طور. وبذلك يغدو الشاعر شكلا أكثر منه مضمونا. إنّ اعتراف أنسي الحاج بهذه الخفايا البسيطة لدوافع الكتابة عنده ومحرك التطور الفني في مسيرته، يقتص من الهوية الصنمية التي سجنه فيها النقد الأدبي، وينتصر للإنساني، ويكشف ما يكتنف طبعه من ضعف ونقصان تناساهما الناس وهم يصوغون له صورة يتمازج فيها الرمزي بالديني بالأدبي، فتهاطلت عليه ألقاب تقتله إذ تمجده، وتشيّئه إذ تبتهل بذكر خصاله، فمن قائل هو الأنقى، إلى قائل هو نبيل القصيدة، وآخر يصفه في خشوع بأنه ناسك الشعر العربي... في وجه هذه المدائح الطعنات، يرتفع صوت الشاعر صارخا: أنا شاعر حب.. أنا إنسان.

البحث المستحيل عن تعريف للذات

لذلك ألفينا الشاعر في آخر اعترافاته يجري وراء تشكيل تعريف بذاته ينعتق من «الإنسان ذي البعد الواحد» مكسّرا الرؤية الخارجية الاختزالية الصنمية، متبنّيا رؤية أخرى جدلية تقرّ بأن الإنسان أبعاد متداخلة متناقضة متشابكة وعدد من الثنائيات لا حصر لها «وأريد أن أشير هنا إلى أنّ خلاصي ليس ذا بعد واحد. فعندما تلمس جانبا ميتافيزيقيا لديّ فليس معنى ذلك أنني إنسان مكرس للصلاة. فأنا إنسان غير مؤمن ومؤمن في اللحظة نفسها، شريف وأزعر، عميق وسطحي، شفاف وكثيف، غامض وواضح، بسيط ومعقد، لا أدعي بذلك شمولية، ولكن هذه تركيبة الإنسان».

كان يمكن لأنسي الحاج أن يستمر في استعراض هذه الثنائيات إلى ما لا نهاية، فلن يشفي ظمأه إلى التعريف بذاته حدّ، وذلك لأنّ الذات التي يعرّف بها ليست ذات الفرد التاريخي الذي حوته الأرض في يوم من الأيام وكانت له بالبشر علاقات ومصالح وتنقّل هنا وهناك. إنّ الكيان الذي تتجمّع هذه الثنائيات لترسم له لوحة تعريفية مفتوحة هو مزيج لا انفصام له من الفرد التاريخي والكيان الأدبي الشعري التجريدي. والشاعر هو سماء مرصعة بالتناقضات في ليل الأبدية، فكيف السبيل إلى حصر هذه الثنائيات ونقلها في قائمة محدودة؟ وكيف السبيل أبدا إلى تعريف الذات تعريفا وافيا شاملا؟ ومن هو هذا الأنا الذي يتكلم بثقة ووضوح وإصرار؟ أيّ محل يملأ؟ وبصوت من ينطق؟ وهل الأنا هو وحدة صمدية أم أنوات متشظية متضافرة؟

لذلك هرب الشاعر من سيل هذه الثنائيات الجارف واستدعى ثنائية الشيطان والمبدع المتفرّعة عن أمّ الثنائيات ومنبع المعاني في الفلسفة والدين والسياسة والقانون: ثنائية الخير والشر «أسعى منذ البداية إلى خلق توازن بين الشر والخير، لا أريد أن أتنازل عن أحدهما، لست من دعاة الخير لوحده أو الشر لوحده، فهذه الثنائية من طبيعة الإنسان، أريد الشيطان والمبدع، أريد أن أكون الشيطان والمبدع، أو بتعبير آخر أريد أن أكون».

إنّ الشاعر حسب أنسي الحاج شيطان ومبدع في وقت واحد. ولم يقل «شيطان وملاك»، فقد أراد أن يجعل الجدل قائما في كينونة الشاعر بين إبليس والإله، بين المتمرد المنشق وبين الخالق الموجب للوجود، بين الساخر الملعون والمتعالي القادر على كل شيء، بين المورد إلى الهلاك وواهب الحياة وصانع الجمال. ولعله ليس من تعريف للشاعر أبلغ من هذا التعريف. ففي كل الأزمنة كان الشعراء أمواجا من القلق والشك تفسد على العالم سكينته وتذهب بطمأنينيته، ولكنهم ما إن يحدثوا ذلك حتى يلتفتوا يصوغون للعالم وجها جديدا ويودعونه زورقا من كلمات يحمله إلى شاطئ بكر لم يعرفه من قبل.

الشاعر حسب أنسي الحاج شيطان ومبدع في وقت واحد. ولم يقل «شيطان وملاك»، فقد أراد أن يجعل الجدل قائما في كينونة الشاعر بين إبليس والإله، بين المتمرد المنشق وبين الخالق الموجب للوجود

رغم ذلك لم تستطع استعارة الشيطان/المبدع أن تقنع تماما الباحث عن تعريف لذاته ووجد أنّها تظل قاصرة عن احتواء هويته، فمال إلى غلق هذا التعريف بالانفتاح على مطلق الكينونة «أريد أن أكون». وتصلح هذه الجملة الختامية من اعترافات أنسي الحاج أن تكون تعريفا لكل مشروع سيرذاتي يقدّم عليه شاعر مّا ودليلا على أنّ السيرة الذاتية التي يكتبها الشاعر مشروع منذور للفشل. فهو سينتهي حتما إلى اليأس من الظفر بتعريف واضح ثابت للذات، ولن يلبث أن يكتشف أنّ الكتابة والحياة عالم واحد لا يفصل بين حافتيه إلا خيط من سراب. وليس تعريف الذات وحده غير ممكن خارج الفعل الإبداعي، بل إنّ الوجود نفسه والحياة الحسية ذاتها لا تحقق لهما خارج الكتابة. بالشعر يبدع الشاعر وفي الشعر يكون، وكل ما هو خارج الشعر بكمة وعماء. وعلى هذا النحو يتولد أمامنا سؤال عن هوية الشاعر من يكون؟ وهل هو من بني البشر حقا كما يتوهم البشر؟

فهذا أنسي الحاج استجاب للفتية لأسئلة الفتوة فقبل أن يقدّم لشاعرين من الجيل الشعري اللاحق عليه شهادة عن الجانب الأهم في مسيرته الشعرية، ماضيه الموثق مواقف وكتابة، فانتهت به اعترافاته ليرحل من الشعر إلى الذات، وأخذ يبحث عن تعريف لذاته فوجد نفسه يعود إلى الشعر والكتابة ولكن بعيدا في المستقبل المطلق، لا الحاضر ولا الماضي. أفليس في ذلك دليل قاطع على أنّ هوية الشاعر هي ما لم يكنه بعد، لا ما كانه؟ ألا يعني ذلك كلّه أنّ الشاعر هو دوما افتراض لم يتحقق بعد؟ هو لحظة من الآتي لم تجئ، ولعلها لن تجيء؟ وذلك الجسد الذي يتحرك أمامنا ويعيش هل هو جسد بشر أم ورقة كبيرة منقوشة عليها نصوص مؤقتة لم تعتمد اعتمادا نهائيا؟ هل جسد الشاعر نص أم مجرد مسودّة نص؟ وهل يمكن للشاعر أن يكون يوما مّا وهو ما يزال يسعى إلى أن يكتب نصه؟ أي هل يمكن للشاعر أن يوجد وأن يكون قبل أن يموت؟

ناقد وأكاديمي من تونس

نهاد التركي

من اللعنة إلى التسبيح

استطرادات حول «اعترافات» شاعر

حاتم الصكَر

المادة الوثائقية التي نشرها الشاعر نوري الجرّاح بعنوان اعترافات أنسي الحاج في العدد 49 في شهر فبراير 2019 من مجلة «الجديد» تمثل مناسبة طيبة لقراءةٍ استعادية لبواعث شعر أنسي الحاج ورؤيته ومحطات تجربته في كتابة قصيدة النثر بشكل خاص. وللتعرف على مشغّلات تلك التجربة ومصادرها ومؤثراتها وتأثيرها أيضاً.

تبدو كلمة «اعترافات» استباقاً عنوانياً لما يريد نوري الجراح أن يوجّه به قراءة القارئ، في تصنيف أقوال أنسي خلال جلسة لندنية مغلقة لم يمنع مرور على وقوعها أن تظل ذات أهمية كبيرة، واستعادتها ذات توقيت دال لما يثار في مجال قراءتها من تساؤلات وجدال، فأسئلتها تظل حاضرة وضرورية ومشروعة.

ثمة نقطة جوهرية هنا تتصل بتحولات أنسي مما أسماه «اللعنة» التي تمثلها تجربته في ديوانه الأول «لن» 1960 إشارة إلى تمرده، و«التسبيح» النوراني بالحب الذي تنطوي عليه قصيدته الطويلة أو ديوانه «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» 1975.

وقد حسبتُ أن الاعترافات وصف من نوري الجراح، لكني وجدت أنسي نفسه يستخدمه في مواضع عدة من الوثيقة، بينما تتردد كلمة «شهادة» كذلك في وصف نوري الجراح في تقديمه للنص أو في كلام أنسي أيضاً.

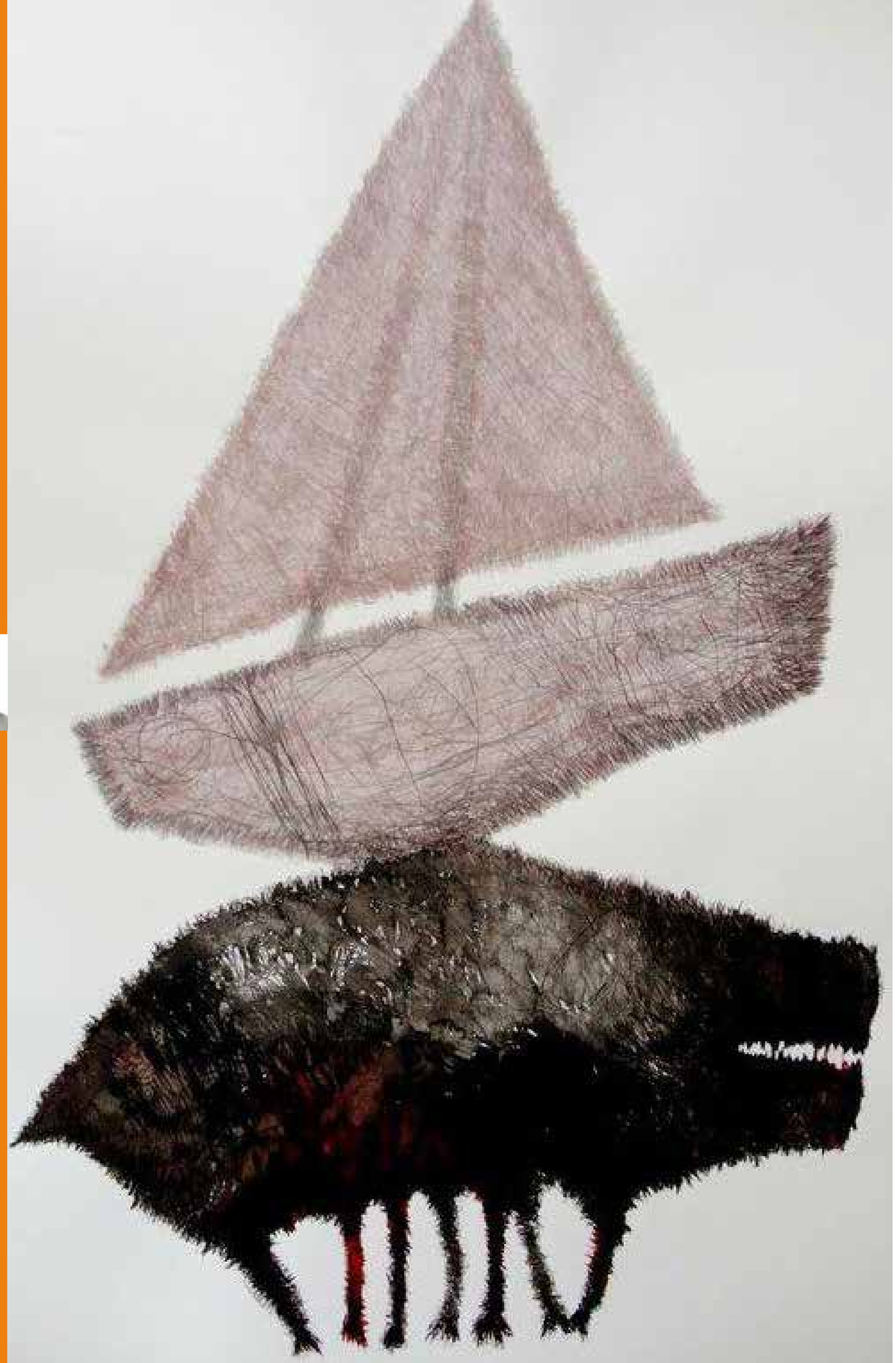
الاعترافات تهيئ القارئ لتسلّم ما يخرق العادة والأعراف السائدة. وهذا جزء من الظن بأن ما فعله أنسي في الشعر خرق كبير، ما حدا بنوري الجراح أن يصفه بأنه «مؤسس» وأن تجربته «فاتحة» لأنه الشاعر «الأكثر راديكالية وطليعية في العربية» وهذا موضع نقاش دون شك، لكن أنسي لا يكفّ هو أيضاً عن نسبته لنفسه ضمن التركيز على أناه وذاتية تجربته وذلك من حقه كواحد ممن اجترحوا هذه القصيدة التي هي من عمل شاعر ملعون حر يخترع اللغة، ويضيق بالعالم، وهي بنت عائلة من المرضى بالحرية «كان رامبو أولهم» كما جاء في مقدمة «لن» التي نالت شهرة أقلقت أنسي نفسه لأنها ظلت تلاحقه رغم تغير الكثير من قناعاته بعد كتابتها.

ربما وصلنا من طبيعة الاعترافات الفضائحية كما هو في أفق القراءة والتقبل تصريحه بأنه كتب قصائد في صفحات نسوية كان يحررها، ووقّعها باسم «ليلى» كي يسدّ النقص في المساهمات النسوية. وكذلك «اعترافه» بأن الحب هو المحرك الأول لكتابة نصف ديوانه الأول الأشهر بين إصداراته. فيما كنا نظن أن التمرد الذي يذكره هو أيضاً في النص كان لافتة الديوان المتميز بالتوتر اللغوي والعاطفي والثورة الشكلية في الكتابة الشعرية.

شاعر حب: هكذا يريدنا أنسي أن نقرأه. «الحب مرَضي والحب شقائي والحب موتي» كما قال مرة. وهنا يركز على هذه الثيمة التي انتقل شعره من التمرد إلى التسبيح بسببها. هنا يربط بين تحوله العاطفي ونضج علاقاته بالمرأة، وبين تطور كتابته الشعرية.وهذا ما لم يلتفت إليه النقاد كما يقول.

بعد قضية الحب كمفتاح لقراءة قصائده يلفت أنسي قارئه إلى صلته بمجلة «شعر» التي لم يكن صدورها عام 1957 حدثاً عابراً في الصحافة الثقافية، بل كانت مدرسة وتياراً وتجمعاً ذا مشروع تحديثي، تأسس على قاعدة قصيدة النثر، لكنه شمل شعراء من منابت شعرية أسلوبية مختلفة؛ فالتمّ في فضائها وحول مناخها شعراء نثر شعري وقصيدة نثر ووزنيون وشعراء شعبيون ومترجمون ونقاد شعر. وهو يعترف هنا بفضل المجلة على انتشار شعره ونمو علاقاته بالشعراء. واضح هذا في قوله إن «لن» لم يكن لينال شهرة وانتشاراً لولا صدوره عن منشورات مجلة «شعر». لكنه يناقض نفسه حين يقول عن تجربته في الديوان من بعد «إن إحساسي بأنني أُقدم على كتابة عمل لم يُكتب سابقاً»! وهذا يتسق مع تكراره بأن تجربته شخصية لا أثر لأحد فيها، وشعره شخصيّ جدا. وأن جذوره عربية رداً على من ربط شعره برامبو أو آرتو، ربما كانت تلك المكابرة بدافع ردّ بعض الكتابات النقدية التي تعلن أنه متأثر بجبران الذي قال في الندوة إنه كان يشعر بالضجر منه ويصفه بأنه «كاتب يخيم عليه السكون». مع أن تأثيرات جبران جليةً في مجمل كتاباته لاسيما بواكيره. وهو ضرب من محاولة قتل الأب الشعري لأن جلّ تأملاته في الحب والشذرات التي كتبها من بعد في «خواتم» مثلاً فيها

ثمة نقطة جوهرية هنا تتصل بتحولات أنسي مما أسماه «اللعنة» التي تمثلها تجربته في ديوانه الأول «لن» 1960 إشارة إلى تمرده، و«التسبيح» النوراني بالحب الذي تنطوي عليه قصيدته الطويلة أو ديوانه «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» 1975.
وقد حسبتُ أن الاعترافات وصف من نوري الجراح، لكني وجدت أنسي نفسه يستخدمه في مواضع عدة من الوثيقة، بينما تتردد كلمة «شهادة» كذلك في وصف نوري الجراح في تقديمه للنص أو في كلام أنسي أيضاً.



نهاد التكرلي

أصداء جبرانية واضحة في النورانية المغلفة بالمحبة والعشق المطلق والتأمل الكوني واللغة التي تحولت إلى الشفافية بل الغنائية أحياناً. ولنلاحظ هنا أن أنسي يدافع عن الغنائية «التي تلحق الشفافية وحين تكون شفافاً تصبح مثل النهر السلس ولا تعود صادماً ووعراً»، وهذا جزء من تشخيصه الصريح والجريء لانتقاله ممّا يسميه «الوقاحة» أو اللعنة والشتيمة إلى التسبيح، فهدأ الحصان الجامح الهائج فيه وانصاع لما يسمّيه الضوء.

وثمة مفارقة أخرى، فهو يقول إن شعره شخصي جداً «لم يتأثر بأيٍّ كان، طلعتُ لوحدي وأنا أنا». فيما كرّر في النص تسمية شعراء مؤثرين قرأهم مثل فؤاد سليمان وإلياس خليل زخريا واطّلع على أشعار منشورة لجبرا إبراهيم جبرا والماغوط وتوفيق صايغ.

وتكتمل المفارقة عند حديثه عن قصيدة النثر كشكل، فهو لا يوافق على القول بأن قصيدة النثر «نص شخصي»، فذلك يضيّق حدودها كثيراً كما يقول. فيما وصف شعره قبل ذلك بأنه شخصيّ جداً، وأرى هنا خلطاً بين الشخصي والذاتي. الذاتية هي التي يقصدها أنسي بدليل أنه يضعها قسيماً ضدياً للموضوعية، ويستشهد بقصائد له يصفها بأنها موضوعية في ديوانه «ماضي الأيام الآتية».

استوقفني تشخيصه الجريء والذكي لمشكلات قصيدة النثر وأزماتها الجمالية. فيرى «أن مشكلة قصيدتنا أنها تتشابه مع أنواع ليست منها»، ويسمّي من تلك الأنواع المقالة والخاطرة

ولا بد لي أن أشير إلى تشخيصات مهمة تدلّ على وعي متفرد بالكتابة الشعرية لدى أنسي الحاج عبر تجربته وثقافته وفكره. وسأذكر هنا رأيه في الموسيقى والوزن والإيقاع، فهو يسبق زملاءه في التفريق بينها. وهو منتبه لوجود موسيقى أو إيقاع خاص في قصيدة النثر. فكما أن الأوزان وضعت استناداً إلى قصائد، فإن إيقاعاً ما أبعد مما عُرف بالموسيقى الداخلية موجود في قصيدة النثر التي يقول إنه كتبها قبل معرفته بأنها قصائد نثر، أي أنها سبقت المصطلح والمفهوم والتداول. وبناء على ذلك يرى أن ثمة أوزاناً لا إيقاعات فحسب في قصائده النثرية، وهو وإن لم يبين ذلك بوضوح في الندوة نظراً لطبيعة اللقاء الصحفية ووقته المتاح، فإن إشارته بحاجة لدراسة إيقاعية تتحرى ما رأى أنه موسيقيّ وزنيّ في شعره حدّده بأنه أوزان شخصية وغير تقليدية.

وأحسب أنه يتحدث هنا عن إيقاعات ممكنة في قصيدة النثر كإيقاع التضاد أو التوازي أو إيقاع التكرار مثلا، وقد قمت شخصياً بتحليل قصيدته «خطة» إيقاعياً وخطّياً، وبما يكشف بنية منتظمة جداً في نصوصه، وهيكلية مدروسة في جمله الشعرية مزاوجاً بين النظام والفوضى بشكل متقن؛ فلا يحسبه القارئ المتعجل ذا استراتيجية ما، بل منصاعاً لفوضى لغوية وهوس بالغرابة والغموض. وذلك منشور في كتابي «مالا تؤديه الصفة»، وأخرى هي «فتاة-فراشة-فتاة) في كتابي «حلم الفراشة: حول الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر»، وتوصلت حتى في دراستي عن قصيدة من ديوانه «ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة» إلى تعيين بعض إيقاعاته، لكنني لم أعثر على تلك الوزنيّة الخاصة التي يعنيها لأنها غير متعيّنة في قصيدته.

واستوقفني تشخيصه الجريء والذكي لمشكلات قصيدة النثر وأزماتها الجمالية. فيرى «أن مشكلة قصيدتنا أنها تتشابه مع أنواع ليست منها»، ويسمّي من تلك الأنواع المقالة والخاطرة والفكرة والقصة القصيرة- يقصد هنا القصيرة جداً، أو الومضات بدليل ربطه لها بزكريا تامر- ويرى أن علينا أن نزيل الالتباس والإبهام المحيط بها. ولذا يعلّل كتاباته الغامضة، وبنى قصائده ولغتها بأنها محاولة منه لتصعيب قصيدة النثر على الابتذال، وعلى من يتوهّم أنّها مجرد نثر يمكن كتابته بسهولة. وهذا مأزق قائم حتى الآن، وهو سبب انتشار النّصوص الهابطة المتوهمة أنّها تنتمي لقصيدة النثر.

ويبرّر مطلبه ذاك أيّ إزالة الالتباس عنها بكونها تفتقد لما يسميه الحماية الخارجية التي يوفرها الوزن للقصيدة التقليدية التي أرى أن كتابها وقعوا تحت وهم أن الوزن كافٍ لخلق قصيدة، في موقف مضاد لوهم كتاب قصيدة النثر.

أما المعالم غير الواضحة لمسائل تتعلق بإيقاعات قصيدة النثر ودلالاتها وصلتها بالسرد وسوى ذلك فيجد أنسي أنها سوف تتبين بتراكم النصوص وما تفرزه من تلك الملامح. وهذا يعني أن تتاح الفسحة الكافية لقصيدة النثر القصيرة عمرياً قياساً لعمر الأنواع الشعرية التقليدية. ولا بد من التنبيه على ما فهمته من تفريقه بين «الشعر» بكونه كتلة ذات قواعد وتقاليد، و«القصيدة» التي تؤسس تقاليدها وتنزاح عن الشعر السائد.

سيكتشف القارئ أنه مخدوع في قراءة شعر أنسي؛ وأن أوهاماً كثيرة سادت الحكم على تجربته ومكانته بين كتاب قصيدة النثر، لأنه يفهم مآزق كتابة قصيدة النثر وعيوبها الجمالية دون حماسة مجانية، بدليل أنه يخلص إلى القول بأن الشكل لا يهمّه بل يهمّه أولاً «أن يكون ما تكتبه شعراً»، وأن نصوصه تستجيب للإيقاعات رغم فوضاها الظاهرية.

لا يقدم أنسي في «اعترافاته» هذه مؤلفاً عن قصيدة النثر، كي نمضي في التدقيق حول تاريخيتها وتسميتها التي يقول إنه وأدونيس قد أثبتاها أولاً، ولا حول الوزنية الافتراضية أو حقيقة عمق العاطفة ووجود المرأة عنده، والتحول بصدد العلاقة بها، ولا التأثرات بالشعر الغربي، فهذا مما يتطلب وقفة حِجاج وتفاصيل وشواهد.

ناقد من العراق

احتفاء بالموسيقى

ليس انكسارا بل إجهاز على شرط مسبق الصنع

خلدون الشمعة

قصيدة النثر، مالئة الدنيا وشاغلة النقاد العرب، تمثل في هذه الإضاءة جزءاً مركزياً من عملية مثاقفة حضارية (acculturation) قصدية شاملة. هذا تحصيل حاصل. والمقصود بالمثاقفة الاستحواذ على خصائص حداثية من خلال الاتصال الثقافي المباشر والتفاعل الذي يعقبه. وأما عناصرها فتشتمل على القيم والتقنيات النصية والتعديلات التي تطرأ عليها عندما توضع في سياق تجربة شعرية مختلفة أو ربما مغايرة. فهل يصح بعد قراءة الدرس النقدي المتضمن في اعترافات أنسي الحاج (العدد 49 من الجديد)، القول إن خصائص قصيدة النثر ممثلة بهذا الشاعر المؤسس وصاحب الكتابة الشعرية الحديثة، هي حصيلة مثاقفة قصدية واعية لذاتها؟ وماذا عن المؤثرات التكوينية الأخرى التي يشير إليها الشاعر وأعني بها دراسته وقراءته الخاصة للشعر العربي؟

يدشن أنسي الحاج تجربة تؤكد (بلا هوادة) مغايرتها لنقد شعبوي سائد لقصيدة النثر، نقد يحتفي بالإجهاز على دور الإيقاع (لحمة وسداة) موسيقى الأوزان المعتمدة في شعر القدامى. يقول «أنا أحب الإيقاع ولم أكتب قصيدة نثر واحدة إلا وفيها إيقاع. بل أكثر من ذلك يمكنني القول إن قصائدي تتوافر على الوزن... وأنا أتحدث عن أوزان غير تقليدية كما هو الحال مع بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي..». ويستدرك «وهذه يمكن أن نسميها 'أوزان شخصية' غير أنها تبقى أوزاناً في النهاية».

يدشن أنسي الحاج تجربة تؤكد (بلا هوادة) مغايرتها لنقد شعبوي سائد لقصيدة النثر، نقد يحتفي بالإجهاز على دور الإيقاع (لحمة وسداة) موسيقى الأوزان المعتمدة في شعر القدامى. يقول «أنا أحب الإيقاع ولم أكتب قصيدة نثر واحدة إلا وفيها إيقاع. بل أكثر من ذلك يمكنني القول إن قصائدي تتوافر على الوزن... وأنا أتحدث عن أوزان غير تقليدية كما هو الحال مع بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي..». ويستدرك «وهذه يمكن أن نسميها 'أوزان شخصية' غير أنها تبقى أوزاناً في النهاية».

هذه الأوزان الشخصية يستقصي أبعادها بالقول إنه إذا ما عدنا إلى الأوزان العربية التقليدية لوجدنا أنها وضعت استناداً إلى قصائد كانت موجودة قبل الوصول إلى تقنين الأوزان المعروفة. فكان لكل شاعر عربي إيقاعاته الخاصة التي يكتب قصيدته على أساس منها.

وبعبارة أخرى فإن هذه الإيقاعات ليست إيقاعات فحسب، بل هي أوزان يرى الشاعر أن قصائده تنطوي عليها. فالإيقاع كما يقول، ماثل في أيّ كلام نثري.. إنه «إيقاع الدورة الدموية لصاحبها». ولكي لا تصير الأوزان مقياساً للاقتداء يشير أنسي إلى أنها غير صالحة للقياس عليها.. ولكن كتابته لهذا الضرب من الشعر ليست «خارج الإيقاع الموسيقي تماماً ولا هي عزوف نهائي عن الموسيقى، ولا هي ثورة تجهز على الموسيقى، وإنما هي موسيقى أخرى أسميناها في ذلك الوقت الموسيقى الداخلية».

II

هذا الاحتفاء بالموسيقى يجده الشاعر كقارئ ومعجب، في كتابات كتّاب لبنانيين كتبوا شيئاً من النثر الشعري الذي كان محط إعجابه، خصوصاً أولئك الكتاب الذين جمعوا بين الغنائية والتوتر.

كما أنه، وهو الذي يصف نفسه بأنه شخص ملول جداً، كان يميل دائماً إلى الكاتب الذي يشعر بأن كتابته تنبض بين يديه. لم يكن يحبّ جبران لأن «كتابته مرتخية». وبينما كان زملاؤه معجبين بجبران، كان يتجنبه لأنه يشعره بالضجر... جبران «كاتب يخيّم عليه السكون».

والإشارة الذكية إلى الغنائية تعيدنا إلى الإيقاع خصوصاً.. وإلى الموسيقى بشكل عام. وفي عام 1942 قال ت.س. إليوت في محاضرة ألقاها في جامعة «غلاسكو»، وكان عنوانها «موسيقى الشعر»، ما يذكرنا بدرس الاعترافات النقدية. يقول إليوت إنه سواء كان الشعر يقوم إيقاعه على نظام نبر المقاطع، أم كان إيقاعه يقوم على عددها، وسواء أكان الشعر مقفّى أم كان غير مقفّى، وسواء التزام شكلاً محدداً أم تحرر من الشكل، فإنه لا يستطيع أن يستغني عن صلته باللغة المتغيرة التي يستعملها الناس العاديون.

ويضيف «ربما يبدو غريباً أنني حين أزعم أني أتحدث عن موسيقى الشعر، أن أذكّركم أولاً بأن موسيقى الشعر ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى، وإلا وجدنا شعراً له جمال موسيقيّ كبير دون أن يكون يعني شيئاً، ولم يحدث لي قط أن اطّلعت على شعر من هذا النوع. والأمثلة التي تبدو استثناء من القاعدة ليست في حقيقتها إلا اختلافاً في درجة الشعر من الموسيقى. فهناك قصائد تثيرنا بموسيقاها بينما نأخذ معناها أمراً مسلّماً به، وهناك قصائد أخرى نعطي اهتمامنا إلى معناها بينما تثيرنا موسيقاها إثارة لا ننتبه إليها. ذلك أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباط حيوي، وكلّنا يعرف أن معنى القصيدة قد يضيع تماماً إذا ترجمت إلى كلمات منثورة. فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل».

هذا الاحتفاء بالموسيقى في الشعر صادر عن شاعر وناقد كبير من صنّاع الحداثة الشعرية، كان له أثره البالغ في توجيه شعرنا العربي الجديد، وهو يوصلنا باعترافات أنسي الحاج وإشاراتها الذكية والممتعة إلى المكان الذي تقيم فيه شعريته الخاصة بأوزانها الشعرية الخفية. بل لعل من الممكن القول إن احتفاء أنسي بموسيقى الشعر وأوزانه الخاصة به يمثل درساً في شعرية نماذج من قصيدة النثر ما زالت إقامتها في لا مكان.

نهاد الترك

III

إشادة أنسي الحاج بشعرية توفيق صايغ، واستدعاء شعره إلى تقييم قصيدة النثر، يؤكد بل يجزم أنه لم يعد من المقبول أن يقاس الشعر العربي الحديث بمقاييس مسبقة الصنع.

هل في ذلك تناقض مع الجلبة والضوضاء التي أثيرت وتثار حول دور كتاب سوزان برنار في ظهور قصيدة النثر العربية؟

طبعاً هناك تناقض.

وربما كان الذين يصفون المرحلة اللاحقة على «لن» بأنها مرحلة انكسار لديه ما زالوا ينطلقون من مفهوم سوزان برنار لقصيدة النثر. بل لعلهم يتمسكون بهذا المفهوم الخاص بالتجربة الفرنسية باعتباره شرطاً نقدياً مسبق الصنع. نؤكد حصول هذا التناقض ليس فقط من موقع النقد الأدبي أو الثقافي بل من موقع النقض المعرفي تحديداً. وفي إشارة أنسي إلى ما أسماه بـ«الخطأ القرائي» في تقييمه لرأي الذين يرون أن قصائده التي أعقبت «لن»، موقف اعتذاري أو ربما دفاعي. يقول «كتاباتي اللاحقة أكثر شعرية مما قدمته في 'لن'..» ويضيف أن أهم من ذلك أنه لا يريد، وهو الهارب من كوابيسه، من أحد أن يذكّره بتلك التجربة «فقد وضعها في كتاب لينتهي منها، ووضع مع هذه الكوابيس لغة الكوابيس أيضاً».

هل يمكن القول إن مرحلة «لن» دشنت مثاقفة فرنسية المنزع يعلن أنسي أنه لم يعد منفتحاً عليها؟.. يمكن.

وربما من الأفضل القول إن التدشين يشمل مفهوم قصيدة النثر المسبقة الصنع. وبهذا يتحول مفهوم المثاقفة إلى آخر إيجابي النزوع ومسيّر بمكانيزم الذوق الشخصي وحده.

الإشارة إلى سوزان برنار كانت تعني تحقيق غلقة (closure) قصيدة النثر. كما أن احتفاء أنسي بشعرية توفيق صايغ ذات المنزع الأنجلو ساكسوني هو بمثابة احتفال بالتخلص من هذه الغلقة.

وفي دراسة إليوت «التراث والموهبة الفردية» ما يبرز هذا الموقف ويعززه. إذ يحتفي الشاعر الإنكليزي بالتقليد (imitation) باعتباره يعزز الصلة (الموضوعية) اللاشخصية (impersonal) بين الكاتب وبين التقاليد (الشعرية) التي سبقته. ويضيف: ولكن إذا ما دخلنا في علاقة حميمة مع شاعر معين، بصرف النظر عن مستواه.. فإننا عندئذ: «لا نقلد.. فقد تغيرنا، وعملنا هو عمل رجل تغيّر. لم نقترض بل دُفِعنا وصرنا حَمَلَة تقليدٍ (جديد)..».

أعتقد أن هذا ما فعله أنسي الحاج. لا أزعم أنه تأثر مباشرة برأي إليوت الذي كان له أثره الواضح على الشعر العربي الحديث، بل أزعم أن هذا الرأي ربما يعبّر عن فحوى حديث أنسي واستدعائه لأسماء شعراء عرب مارسوا تجربة قصيدة النثر. كما أن إشارته إلى بحور الشعر العربي وقوله بإمكان إيجاد بحور جديدة عمادها الإيقاع ربما تعزز ما ذهبت إليه في تعليل عدوله عن القول بتجاوز مبدأ البحور بحد ذاته أو إلغائه.

من المألوف القول بأن قصيدة النثر قصيدة زئبقية يصعب الإمساك بها. ولكن يبدو أن أنسي قد اختار في تجربته التي أعقبت ديوانه الأول التخلص من ربط الحداثة العربية بالغموض أو ربما بالإبهام ربطاً ميكانيكياً. كما أنه اختار الانفتاح على الآداب الغربية بالحدود التي لا تقيم بمدى ما تحققه من تماهٍ أو انطباق حرفي (أصولي) مع هذه الآداب.

وبهذا المعنى لا يمكن اعتبار ما طرحه أنسي الحاج من أفكار ومحاجات مجسداً لما يدعى بـ«المفارقة التاريخية» (anachronism) أي تمثيل وجود الماضي في الحاضر، أو مفارقة الحاضر وعدم الانسجام معه. فحداثيته بما يتصل بقصيدة النثر تؤكد وجود حداثات، وهذا بطبيعة الحال ليس كشفاً أو اكتشافاً بل إعادة تأكيد هي من قبيل تحصيل الحاصل.

ناقد من سوريا مقيم في لندن

قصيدة النثر بوصفها تجربة شخصية

بصدد اعترافات أنسي

فاضل ثامر

على تنوّع المقالات والشهادات عن الاعتراف وداوفعه فإن ثمة مشتركات أهمها أن معظم المقالات تبدأ بنفي قطعي لغياب أدب الاعتراف، ثم تورد الأسباب والعوامل وجميعها تكاد تكون واحدة متمثلة في عدم تقبل الثقافة العربية لمثل هذه الاعترافات التي تكون ضد الثالوث المحرّم: الدين والجنس والسياسة. وإلى طبيعة الثقافة العربيّة التي تحتكم للأنساق بكافة صورها دينيّة وسياسيّة وأخلاقيّة مجتمعيّة

تعد تجربة الشاعر أنسي الحاج في كتابة قصيدة النثر واحدة من أكثر التجارب العربية الحداثية فرادة وخصوصية. فهو منذ بداياته الأولى، ومثلما عبر عن ذلك في مقدمته لديوانه الأول «لن» والمؤرخة في خريف 1960، وكذلك في الاعترافات «المتأخرة» التي تفضلت مجلة «الجديد» بإماطة اللثام عنها، والتي سبق وأن كتبها عام 1988، يؤكد أن وصوله إلى تخوم تجربة قصيدة النثر، جاء عفوياً، ودونما قصدية، بل ودون أن يدرك أنه كان يجوس داخل حقل ألغام خطير وأنه لم يكن يعرف أن ما يكتبه هو قصيدة نثر أصلاً. إن تجربة قصيدة النثر، بالنسبة إلى الشاعر أنسي الحاج، كانت قضية شخصية تتعلق بنضج شاعرية داخلية وجدت ضالتها عفواً في فضاء قصيدة النثر دون أن يلمّ من بعيد أو قريب بالكثير من المقاربات النقدية والنظرية التي بدأت تشيع في النقد الفرنسي، ومنها مساهمة الناقدة الفرنسية سوزان برنار في كتابها «قصيدة النثر منذ بودلير إلى أيامنا» الذي لم يكن قد صدر بعد في طبعته الفرنسية.

لقد اعترف أنسي الحاج في شهادته هذه أنه بدأ بكتابة هذا الشكل الشعري قبل أن يطلق عليه تسمية «قصيدة النثر» وقبل أن تصدر مجلة «شعر» بسنتين أو ثلاث، لكنه أكد من جانب آخر على حبه للإيقاع وأنه لم يكتب قصيدة نثر واحدة إلا وفيها إيقاع، بل واعترف أيضا بأن بعض قصائده كان يتوافر على الوزن من خلال البحث عن أوزان غير تقليدية، وهو يقر بأن قصائده تنطوي على أوزان وليس على إيقاعات فحسب. وبذا يمكن القول إن قصيدة النثر عند أنسي الحاج هي تجربة شخصية وخاصة جداً، ولذا ليس من المجدي أو المنصف أن يعوّل الناقد عند دراسته لتجربة أنسي الحاج على مقارنات، نظرية أو تطبيقية، مع نصوص شعرية أو نظرية سابقة عن قصيدة النثر في الغرب، وخاصة في الشعر الفرنسي. وهذا الأمر يمثل امتيازاً مهمّا يتمثل في قدرة الشعر العربي على أن يخط لنفسه، وربما للآخرين أيضاً، خط سير جديد تماماً يترك فيه وشمه وطابعه وخصوصيته، وهذا هو ما أشار إليه أنسي الحاج عندما أكد أن جذوره الشعرية والأدبية هي جذور عربية ليست لها علاقة إطلاقا بالقصيدة الأجنبية.

وعندما يشير الشاعر إلى تأثره بأندريه بروتون يكاد ينفي ذلك إذ قال إن تأثره محدود، و«ليس إلى درجة التمثل والطغيان» ويخيّل إليّ أن ارتباط أنسي الحاج بتجربة أندريه بروتون، وغيره من السورياليين، كانت أقوى مما حدده، ذلك أن تجربة أنسي الحاج هي بالأساس تدور في إطار الرؤيا السوريالية بكل ما فيها من جموح واحتدام وتعتيم وفوضوية. ولذا فلا يمكن فهم تجربة أنسي الحاج وتقييمها خارج إطار هذا الفضاء الإبداعي والتخييلي الذي خلقته القصيدة السوريالية. بل يمكن الذهاب إلى وجود «زواج» كاثوليكي بين قصيدة النثر والسوريالية في تجربة أنسي الحاج، وفي الكثير من التجارب الشعرية العربية الحداثية. وربما هذا هو ما سبب أرقاً وصداعا لناقد مجتهد هو د. عبدالكريم حسن وهو يحاول بعناء ومكابدة فك الشفرات السرية التأويلية التي خبأها أنسي الحاج في قصائده بحثاً عن استنطاق الدلالة وإنتاجها في كتابه «قصيدة النثر وإنتاج الدلالة: أنسي الحاج أنموذجا» الصادر عن دار الساقي ببيروت عام 2008. ولتوصيف البنية الإيقاعية والموسيقية في شعر أنسي الحاج يجترح الناقد د. عبدالكريم حسن مصطلح «الإيقاع الخفي» بديلاً عن «الإيقاع الداخلي»، وهو يشير بشكل خفي إلى مقولة أنسي الحاج في مقدمته لديوانه الأول «لن»، ففيها برنامج رؤيوي متكامل وتصلح أن تكون «مانيفستو» من طرف واحد.

أنسي الحاج يؤكد على أن قصيدة النثر جنس أو نوع أدبي مستقل، شأنه شأن الأجناس الأدبية الأخرى «كل مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق من صفة النوع المستقل. فكما أن هناك رواية، وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر، هناك قصيدة نثر» (ص -22 مقدمة لن).

وعلى الرغم من وجاهة هذا الرأي وشيوعه بين عدد من النقاد والشعراء، لكني شخصياً أرى أن قصيدة النثر ليست جنساً مستقلاً، بل هي جنس فرعي (sub division)، لأنها لم تقطع حبلها السري بالشعر جنساً أدبيا رئيساً. لقد تساءل أنسي الحاج في «مقدمته» أكثر من مرة عن إمكانية أن «تخرج من النثر قصيدة» (ص 17) وقد أجاب الشاعر بالإيجاب عن هذا السؤال بالقول «طبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخبارية أو برهانية، إنه ذو هدف زمني، وطبيعة القصيدة شيء ضدّ. القصيدة عالم مغلق مكتف بنفسه، ذو وحدة كلية في التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة. النثر سرد والشعر توتر» (ص 11).

ويرى أنسي الحاج أن قصيدة النثر قد تلجا إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف لكن كما تقول سوزان برنار «شرط أن ترفع منها، وتجعلها تعمل في مجموع ولغايات شعرية، ليس إلا» (ص 19)، وهو يرى أن العناصر النثرية مثل السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهما الزمنية، ويدخلان في كتلة لازمنية هي قصيدة النثر. (ص 19) ولا يخفي أنسي الحاج اتفاقه مع سوزان برنار في شروطها الثلاثة المعروفة التي وضعتها لقصيدة النثر وهي الإيجاز والتوهج والمجانية (ص 20). لكن أنسي الحاج، من جهة أخرى، يركز على عناصر معينة، وكأنه يتحدّث عن تجربته الشخصية بالذات، إذ يذهب إلى أن قصيدة النثر عمل شاعر ملعون «يجب أن أقول أيضاً إن قصيدة النثر -وهذا إيمان شخصي قد يبدو اعتباطياً- عمل شاعر ملعون. الملعون في جسده ووجدانه. الملعون يضيق بعالم نقي، إنه لا

نهاد الترك

يضطجع على إرث الماضي إنه غازٍ، وحاجته إلى الحرية تفوق حاجة أيّ كان إلى الحرية « (ص 25) ومن الواضح أن هذا الرأي لا يخلو من أصداء البيانات السوريالية والدادائية والمستقبلية، كما أنه يؤكد في موضع آخر، على الصفة الفوضوية الهدامة لقصيدة النثر «وفي كل قصيدة نثر تلتقي معاً دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي. لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضاً على الصرامة والقيد.. إنها الرفض والتفتيش، تهدم وتنسف الغلاف، القناع والغل، انتفاضة فنية ووجدانية معاً، أو، إذا صح فيزيكية وميتافيزيكية معاً.. ومن الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين تتفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة» (ص 21).

وعلى الرّغم من محاولة أنسي الحاج التخفيف من حدة الفوضى من خلال موازنتها بخاصية التنظيم وما أسماه في موقع آخر بالهيكل الذي يذكّرنا بمصطلح مماثل للشاعرة نازك الملائكة، إلا أن التأكيد على الصفة الفوضوية لقصيدة النثر وطبيعتها الهدامة هي الجوهر الحقيقي لكل دعوات التمرد التي أشاعتها الحركات الطليعية والبيانات السوريالية والمستقبلية والدادائية، والتي كرستها لاحقاً عدد من البيانات الشعرية العربية ومنها البيان الشعري الستيني الذي كتبه فاضل العزاوي ووقعه معه شعراء الستينات الستينيين وهم فوزي كريم وسامي مهدي وخالد علي مصطفى. (مجلة «الشعر69»، العدد الأول، مارس -1969بغداد، (ص -3 16).

تجربة أنسي الحاج قد اتسعت وتعمّقت في تجاربه اللاحقة، ولم تعد أسيرة المنظور السوريالي والتعتيم الدلالي من خلال إدراك أهمية دور الشاعر بوصفه إنسانا وفاعلاً اجتماعياً

إن كل هذه الإشارات، تضيء إلى حدّ كبير الطبيعة المعقدة والملغومة والمغلقة حد التعتيم للكثير من قصائد أنسي الحاج، وبشكل خاص في مرحلته المبكرة، ومنها ديوانه الأول « لن» (الأعمال الشعرية الكاملة لأنسي الحاج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الجزء الأول، 2007)

ومن الجدير بالذكر أن عدداً من النقاد ومنهم سوزان برنار في كتابها « قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا» وميشيل ساندرا في «قراءة في قصيدة النثر «ترجمة د. زهير مغامس، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء 2004، قد أكدوا على ثنائية التناقضات في قصيدة النثر، وهو ما أشارت إليه سوزان برنار بوضوح، وهو ما يدل على تأثر أنسي الحاج برأي هذه الناقدة عند صياغة منظوره الخاص. إذ تقول سوزان برنار «ترتكز قصيدة النثر في شكلها، وفي مضمونها على اتحاد المتناقضات، نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضى مدمرة، وفن منظم... ومن هنا منبع تناقضها الداخلي، ومن هنا تتأتّى تناقضاتها العميقة والخطيرة والمثمرة، ومن هنا يبرز توترها الدائم وديناميكيتها» (ميشيل ساندرا، قراءة في قصيدة النثر، ص 17، والإحالة إلى كتاب سوزان برنار في طبعة 1959 الفرنسية)، لكننا يجب أن نعترف أيضاً بالطبعة الشخصية التي منحها أنسي الحاج لقصيدة النثر العربية والتي دفعت شاعراً كبيراً مثل أدونيس، أكثر من مرة، إلى القول إن أنسي الحاج كان أول شاعر عربي كتب قصيدة النثر، وأنه «الأنقى» بين شعراء مجلة «شعر» التي تبنت، عربياً، قصيدة النثر منذ البداية.

ويخيل إليّ أن تجربة أنسي الحاج قد اتسعت وتعمّقت في تجاربه اللاحقة، ولم تعد أسيرة المنظور السوريالي والتعتيم الدلالي من خلال إدراك أهمية دور الشاعر بوصفه إنسانا وفاعلاً اجتماعياً، وهو أيضا ما سبق له وأن أشّره في مقدمة ديوان لن بالقول «ومن هنا ما ندعوه القانون الحر لقصيدة النثر. فعناصر الإيجار والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية، بمعنى أنها ليست للإعجاز ولا قوالب جاهزة تفرغ فيها أيّ تفاهة فتعطي قصيدة نثر، لا إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، وموقفه من العالم والإنسان» (ص23 مقدمة ديوان « لن»).

لقد كان أنسي الحاج صريحاً وجريئاً في كشفه لأسرار تجربته الشعرية، ووصوله التدريجي إلى فضاء قصيدة النثر، وميّز بشكل قاطع بين تجربته المبكرة في «لن» وتجاربه اللاحقة: فهو يعترف بأن قصائده في»لن» كانت تنطوي على «وحشية وشراسة وضرب في المقدسات» وإنه كتب تلك القصائد تحت ضغوط نفسية خاصة، ولذا كانت اللغة «مشحونة بالضغط»، فوجد له هذا الضغط متنفساً. ويواصل أنسي الحاج تقديم تحليل سيكولوجي لتجربته تلك بالقول «إنها كوابيس الطفولة والمراهقة»، لكنه يستدرك بالقول «إنه شفي من ذلك الضغط النفسي وإن لغته قد شفت وتصفت»، وأن موقفه الأخير كان يتمحور حول رؤيا كونية جديدة تتمثل بالبحث عن الخلاص الوجودي والميتافيزيقي، حيث كانت الإيروتيكية والصوفية تجربة واحدة متداخلة ومتلازمة. واعترف بأنه يؤمن بالتوازن بين الخير والشر، فهو يجمع المتناقضات في ذاته، فهو شرير وخيّر، ومؤمن وملحد، وعاقل وأزعر، في آن واحد. وأشار إلى أنه يصف نفسه بأنه «شخص متغير على طريق الحرية، فهي الأجمل، بل إنها أجمل من الحب».

ويبدو لي أن هذه الثنائيات أو التضادات في سلوكه وقصائده إنما هي امتداد لرؤيته السوريالية الشاملة للأشياء، والتي هيمنت على الكثير من شعراء القصيدة النثر من الشعراء العرب. وقد كان الشاعر العراقي عبدالقادر الجنابي جريئاً في تحديد علاقته بالسوريالية عندما ميز بوضوح بين ما أسماه بالسوريالية التاريخية التي انتهى زمنها، كما يقول، والسوريالية الأبدية، مستشهداً برأي جان شوستر، حيث يرى أن السوريالية الإبداعية تساعد الشاعر على معرفة الخصائص الحلمية كلها، بكل ما فيها من رؤى ومواقف وقيم «أنا لم أنتمِ أبدا إلى السوريالية بالمعنى الأيديولوجي، وإنما كان انتمائي لطاقتها الشعرية بكل ما تمتلكه من حرية ومسؤولية أخلاقية» (ص 325 من «هذه ثقافتي: أنطولوجيا مصغرة» دار مخطوطات، ودار المعقدين، 2018).

تحدث أنسي الحاج مرة عن تجربة آرتو الشعرية، التي اتهم بالتأثر بها، فأشار إلى أن «تجربة آرتو محض شخصية ولا يستطيع أحد أن يدخل في تجربة آرتو، إلا آرتو».

ويمكن لنا، قياسا على ذلك أن نقول إن تجربة أنسي الحاج في قصيدة النثر محض شخصيته ولا يستطيع أحد أن يدخل في تجربته إلا أنسي الحاج نفسه.

وربما هذا يفسر إلى حد كبير عدم ظهور تيار أو مدرسة شعرية لبنانية أو عربية تستلهم تجربة أنسي الحاج، بينما وجدنا أن التجارب العربية الأخرى في قصيدة النثر، وبشكل خاص تجربة الشاعر محمد الماغوط التي وجدت لها الكثير من المريدين، وربما أن تجربته الخاصة مثل تجارب أخرى في قصيدة النثر منها تجارب جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق الصائغ ويوسف الخال لم تجد لها مريدين ومقلدين لخصوصيتها.

يبدو لي أن هذه الثنائيات أو التضادات في سلوكه وقصائده إنما هي امتداد لرؤيته السوريالية الشاملة للأشياء، والتي هيمنت على الكثير من شعراء القصيدة النثر من الشعراء العرب

يخيل إليّ أن نشر «اعترافات» أو «شهادة» أنسي الحاج قد أتاحت الفرصة لفتح ملف قصيدة النثر مجددا، وبشكل خاص فيما يتعلق بضبط هذا المصطلح النقدي منهجياً وتاريخياً، وعلاقته العضوية بمصطلح قصيدة الشعر الحر في الثقافيين الفرنسية والإنكليزية وتجلياتها الملموسة في الثقافة العربية.

ومن المعروف أن حركة الحداثة الشعرية العربية في مطلع الخمسينات على أيدي المثلث العراقي: السياب، نازك، البياتي قد آثرت توظيف مصطلح «الشعر الحر» ترجمة لاسم هذا المصطلح في اللغة الانكليزية «Free Verse» وفي الفرنسية «Verse Libre»، دون إدراك لحدود المصطلح الأجنبي ذاته، والذي يمثل ثورة عروضية وأسلوبية ورؤيوية في الشعر الأوروبي، وفي الجانب العروضي منه بشكل خاص، وهو ما يهمنا الآن.

كان هدف الشاعر آنذاك التحرر من قيود الوزن السكندري الصارم في الفرنسية ووزن (الأيامبي) في الإنكليزية، والذي كان يلزم الشاعر بالتقيّد بنظام محدد، للوزن والتقفية والبيت أو السطر الشعري. ونجح الشاعر الغربي في أن يكتب شعراً متحرراً من حدّي الوزن والقافية، وإن ظل متقيداً بنظام البيت أو السطر الشعري، ومنه الابتداء بحرف كبير في بداية كل سطر أو بيت، وهو شرط غير وارد في الشعر العربي بكل ألوانه، وقد أطلق على هذا اللون الجديد مصطلح «الشعر الحر». لكن حركة الحداثة الشعرية العربية عندما تلقفت هذا المصطلح في مطلع الخمسينات لم تتخل عن حدي الوزن والقافية كلياً . فبدلا من سيمترية وانتظام أبيات القصيدة العمودية وتفعيلاتها في الشطرين، مال الشعراء العرب إلى اعتماد التفعيلة بطريقة حرة غير مقيدة بعدد محدد للتفعيلات، وجازفوا أحيانا بالمزج بين البحور الشعرية. ومن جهة أخرى فإن شعر الحداثة العربي لم يُسقط كليا نظام التقفية، وكان يجري اللجوء إليه، في تنوع وتغيير، وخاصة في بدايات حركة الشعر الحر في العربية . لكن القصيدة العربية، في مقابل ذلك، انتقلت من نظام البيت الشعري بشطريه إلى نظام السطر الواحد ذي التفعيلات المختلفة.

ومن هنا نجد أن مصطلح «الشعر الحر» الذي أطلقته الحداثة الشعرية العربية في الخمسينات لم يكن يتفق ومواصفات هذا الشعر في الآداب الغربية، لكن مصطلح (الشعر الحر) شاع وقُبل على الرغم من اعتراضات عدد من النقاد والباحثين الذين دعوا إلى تصويب المصطلح أو إعادة تقويم التجربة بصورة كاملة. وسوف أرجئ حاليا مؤقتا وجهة نظري فيما إذا كان يتعين على النقد العربي إعادة تصويب المصطلح أو الإبقاء عليه بوصفه خطأً شائعاً، ريثما أتوقف أمام إشكالية قصيدة النثر عروضيا.

قصيدة النثر في الشعر الفرنسي (Poem Prose) كانت هي الأم الشرعية لقصيدة النثر، تلتها قصيدة النثر في الانكليزية (Prose Poem أو Prose Poetry) وإن قيل الشيء الكثير عن فضل تجارب الشاعر الأميركي إدجار ألن بو على بودلير وعلى قصيدة النثر الفرنسية في وقت مبكر، وهو موضوع ليس في صلب

اهتمامنا حالياً.

وقد عمدت قصيدة النثر الفرنسية على أيدي بودلير ورامبو وفرلين (وقبلهما برتران) إلى تحقيق ثورة جذرية في الجانب العروضي تمثلت في:

-1 الثورة على البحر السكندري الصارم بمقاطعه الاثني عشر التي يتعين على الشاعر الفرنسي الالتزام بها.

-2 التخلي عن أي نظام عروضي أو وزني.

-3 التخلي عن التقفية.

-4 الإبقاء على مستوى معين، وغير مقصود، للإيقاع الطبيعي وما يسمى بالإيقاع الداخلي أو إيقاع الفكرة.

-5 التخلي نهائيا عن اعتماد نظام البيت أو السطر بوصفه وحدة بنائية وعروضية.

-6 الاعتماد على الجملة (Sentence) وحدة بنائية قد تمتد على أكثر من سطر.

-7 الاعتماد على بنية الفقرة (Paragraph) المأخوذة من بنية الكتابة في النثر بديلا عن المقطع الشعري المسمى بـ«Stanza» الذي يضم عادة عددا محدودا من الأبيات الشعرية مثل انساق «السونيتا» ذات الأربعة عشر سطراً على أربعة مقاطع شعرية (ستانزا)، ثلاث منها ذات أربعة أسطر، بينما المقطع الأخير يضم سطرين أو بيتين فقط.

> **كان أنسي الحاج صريحاً وجريئاً في كشفه لأسرار تجربته الشعرية، ووصوله التدريجي إلى فضاء قصيدة النثر، وميّز بشكل قاطع بين تجربته المبكرة في «لن» وتجاربه اللاحقة**

-8 ولكي يحقق شاعر قصيدة النثر طلاقاً مع نظام الشعر التقليدي (Verse) عبّر عن رغبته في أن يكتب قصيدة تحاكي بنية النثر الكتابية، من خلال تجنّب الأسطر المستقلة، وضمان استرسال الجمل وتلاحقها على شكل فقرة (Paragraph) أو كتلة كما في النثر. لكن هذا الشاعر، أكد إصراره على أن يحتفظ بكل ما عدا ذلك، وبما هو جوهري في الشعر، مثل الخيال والصور الشعرية، والاستعارات والمجازات البلاغية المختلفة، فضلا عن الاهتمام بالبنية الرمزية والرموز الشعرية في قصيدة النثر التي لم تكن آنذاك بعيدة عن الحركة الرمزية وقبلها الرومانسية، قبل أن تسلم قيادها لاحقاً إلى سطوة الحركة السوريالية وسلطة اللاوعي.

هذه هي الصورة العامة لقصيدة النثر الغربية، وأود أن أركز حاليا على درجة تقيد شعراء قصيدة النثر الغربيين ببنية الكتابة البصرية بين نظام البيت (أو السطر) من جهة وبنية الفقرة أو الكتلة (Paragraph) أو الجملة. فقد لاحظت أن معظم الشعراء كانوا يعمدون في الغالب إلى تغليب نسق الفقرة والجملة كتابيا ولكنهم كانوا في بعض قصائدهم أو في مقاطع من قصائد النثر التي يكتبونها يعمدون إلى إعادة الأهمية للسطر الواحد، وهو كما يبدو أمر تمليه أحيانا التجربة الشعرية ذاتها وطاقة الإفراغ الشعري التي تلزم الشاعر بالتوقف عند نقطة معينة.

ويخيل إليّ أن الملمح الأهم لدى شعراء قصيدة النثر ظل يتمثل كتابيا في اعتماد نسق الفقرة (Paragraph) النثري بحيث تبدو القصيدة وكأنها قصة قصيرة أو خاطرة أو مقالة، بعد أن فارقت بقصدية متوترة نسق التوزيع السطري طباعياً.

ويظل السؤال الأهم في مقاربتنا هذه: ما هي الصورة التي ظهرت بها قصيدة النثر التي قدمتها حركة الحداثة الشعرية العربية؟

يمكن القول إن هذه القصيدة قد التزمت بمعظم منجزات قصيدة النثر الغربية ومنها التخلي عن الوزن والقافية، لكنها لم تلتزم بصورة دائمية باعتماد نسق الفقرة أو الكتلة (Paragraph) النثري ومحاكاة نسق الكتابة النثرية، واحتفظت إلى حد كبير بسلطة السطر أو البيت الشعري كما هو الحال في معظم تجارب الشاعر محمد الماغوط، مع أنها في تجارب عدد قليل من شعرائها أكدوا الالتزام بنظام الفقرة أساسا كما هو الحال في أغلب كتابات الشاعر أنسي الحاج، الذي لم يسقط هو الآخر كلياً نسق الانتماء إلى السطر أو البيت الشعري في الكثير من قصائده الأخرى.

وتظل الإشكالية الأصعب في حوارنا هذا، هل يتعين علينا، شعراءَ ونقاداً، أن نعيد التسميات والتوصيفات، بما تدل عليه في الثقافة الغربية، أم نتقبل الخطأ الشائع في إطلاق هذه المصطلحات التي استقرت في اللاوعي النقدي والشعري.

وبمعنى آخر: هل نرفض تسمية مصطلح «الشعر الحر» الذي تبنته الحداثة الشعرية العربية -ربما بمبادرة أساسية من الشاعرة العراقية نازك الملائكة، لأنها احتفظت بالوزن- وإلى حدّ ما بالقافية، ولم تهملها كلياً كما فعل شعراء قصيدة «الشعر الحر» في الآداب الأوروبية. وهل يحق لنا أن نعيد النظر في الكثير مما كتب في العربية تحت باب «قصيدة النثر» لأنه لم يلتزم بأحد شروط قصيدة النثر وأعني به نسق الفقرة، والجملة الشبيه بالنثر، وأنه ظل محتفظا بنسق السطر أو البيت الشعري، لأنها لم تعمد إلى نسق الفقرة بل التزمت بنسق السطر أو البيت الشعري، متطابقة بهذا الأمر إلى حد كبير مع شروط قصيدة «الشعر الحر» (Free Verse) في الآداب الأوروبية.

شخصياً أنا من دعاة القبول بالخطأ الشائع وتكريسه بدل تصويبه، مرة أخرى. فبعد فترة تجاوزت نصف السبعة عقود يصعب جداً إعادة تصويب التجربة أو المصطلح لأن ذلك سيخلق تشويشاً لا يمكن التكهن بتداعياته. ولذا فأنا أدعو إلى إبقاء تسمية المصطلحين، مع الاعتراف بما حدث من خطأ أو سوء فهم ومنح الباحثين الحرية لمواصلة الحوار النقدي حول هذه الإشكالية.ولكني من جهة ثانية أدعو إلى الاعتراف بخصوصية التمثل العربي للتجربتين وميلهما إلى إجراء تعديلات جزئية على التجربتين، والقول بأن «الشعر الحر» في العربية ينطوي على مواصفات معينة قد تجعله يختلف في بعض تمظهراته عن بعض خواص «الشعر الحر» في «الثقافة الغربية» كما أن قصيدة النثر العربية هي الأخرى تمتلك خصائص تختلف كليا عن خصائص مثيلاتها في الثقافة الغربية. وبذا يمكن التأشير هنا أن قصيدة الشعر الحر في العربية قد أخذت جوهر ثورة قصيدة الشعر الحر الغربية لكنها، لأسباب موضوعية وذاتية، احتفظت بالوزن بعد ما أجرت عليه من تعديلات جوهرية منها التمرد على سيمترية نظام الشطرين واعتماد نسق التفعيلة والسطر أو البيت الواحد. ويمكن قول الشيء نفسه عن خصوصية قصيدة النثر، مع تشجيع الشعراء في المستقبل إلى الأخذ تدريجياً بنسق الفقرة والجملة، إذا ما شعروا أن ذلك يخدم تجاربهم مع احتفاظهم بحق اعتماد نسق البيت أو السطر إذا ما أحسوا أن التجربة الشعرية تقتضي ذلك.

> **هل يتعين علينا، شعراءَ ونقاداً، أن نعيد التسميات والتوصيفات، بما تدل عليه في الثقافة الغربية، أم نتقبل الخطأ الشائع في إطلاق هذه المصطلحات التي استقرت في اللاوعي النقدي والشعري**

وأنا إذ أدعو لذلك فلأني أؤمن بحق كل ثقافة أن تجترح الأشكال والبنى الشعرية التي تتفق مع الأصول والخواص في ثقافتها الخاصة والتي تتساوق -ظرفياً- مع مبررات التمرد والثورة على هذه الصورة أو تلك. فقد كان بودلير مثلا يتطير من سيطرة الوزن السكندري ومقاطعه الثابتة، ومن الالتزام الصارم بنسق السطر الشعري بوصفه وحدة إيقاعية وعروضية ودلالية لها مقوماتها وخصائصها الصارمة الملزمة، ومنها الابتداء دائما بحرف كبير في بداية كل سطر أو بيت. ولذا فقد أعلن تمرده على ذلك النظام الصارم ودعا إلى منح الشاعر الحرية للالتزام بجوهر الخلق الشعري دونما تقيد بالشكليات العروضية الصارمة للشعر الفرنسي آنذاك.

أما بالنسبة إلى الشاعر العربي الذي تخلص من بعض القيود ومنها نظام الشطرين والعدد الثابت للتفعيلات، فقدوجد نفسه ينتقل بسهولة إلى كتابة قصيدة النثر مستثمراً مكتسبات قصيدة «الشعر الحر» العربية. وثمّة نقطة جوهرية هي أن نسق البيت الشعري أو السطر في قصيدة «الشعر الحر» العربية لا يتطلب حرفاً كبيراً كما هو الحال في الشعر الفرنسي أو الإنكليزي لأنه غير وارد في كتابة الشعر العربي. وهذا يعني سقوط أحد أسباب التمرد ضد البيت الشعري. وما أخلص إليه أننا لا يمكن أن نعيد « تصويب» المصطلحات والتسميات التي استقرت في الأذهان والدراسات، وأن من حقنا، انطلاقا من آلية المثاقفة المشروعة، أن نفيد من تجارب الآخر، من خلال منظورنا الخاص، وأحياناً من خلال عملية التهجين (hybidity) والتي تعدّ سمة مميزة من سمات الثقافة ما بعد الكولونيالية على وفق ما ذهب إليه هومي بابا في كتابه «موقع الثقافة»، ودون الالتزام باستنساخ التجربة حرفياً، والتأكيد على أهمية منحها نكهة جديدة وخصوصية محلية ووطنية نابعة من الثقافة والمكان واللغة والتقاليد الثقافية المتراكمة. وهو ما يحدث الآن في ميدان الفن التشكيلي العربي والذي استلهم أشكال الفن الحديث المختلفة من سوريالية وتكعيبية وانطباعية وتجريدية وبصرية وغيرها، لكنه لم يحاول بصورة عامة أن يستنسخ تلك التجارب وإنما أعاد صياغتها في ضوء تجربته وثقافته وحاجاته الروحية والفكرية والاجتماعية.

لست من دعاة بقاء القديم على قدمه، ولكني أعتقد انطلاقاً من حق الاختلاف وبعيداً عن شرط المطابقة أن من حقنا أن نمنح شعراء «قصيدة النثر» في فضاء الحداثة الشعرية العربية حق تقديم لونين كتابيين أحدهما يلتزم بنسق الفقرة (Paragraph) النثري الذي اعتمده الشعراء الغربيون وثانيهما يفيد من نظام السطر أو البيت الشعري الذي اعتمده شعراء قصيدة «الشعر الحر» الغربيون.

ويظل السجال مفتوحاً في الثقافة العربية حول ضبط مصطلحي الشعر الحر وقصيدة النثر. وحسناً فعلت مجلة «الجديد» الغراء بإعادة فتح هذا الملف مجدداً، من خلال الكشف عن «اعترافات» أو «شهادة « الشاعر الراحل، الحاضر الغائب، أنسي الحاج.

ناقد من العراق

الماكر في حفلة اعترافاته

فاروق يوسف

«أنسي الحاج يعترف» جملة صادمة تنطوي على مزحة هي أشبه بالكذبة التي لا يمكن أن تقول الحقيقة. فمزاج أنسي الشعري والشخصي لا يسمح بالاعتراف. كل ما قاله شاعر «الوليمة» لا ينطوي على أيّ نوع من الاعتراف الذي يخرج بالذات من ملكوتها. ما قاله يتعلق بالآخرين وبموقفهم من شعره وطريقته في التفكير خارج الشعر وداخله.

كان أنسي الحاج يعتبر أن إلهامه قد تجاوز الشعر كما هو، كما يعرفه الآخرون إلى منطقة تكون فيها كل كتابة شعرا. من وجهة نظره فإن كل الأنواع الكتابية التي مارسها كانت شعرا. ولأنه كان يعمل في الصحافة اليومية (محررا ومسؤولا عن الملحق ورئيسا للتحرير في صحيفة النهار البيروتية) فقد كان يكتب في شؤون الحياة المختلفة وبالأخص في السياسة. ومع ذلك فإنه كان يجد في كل جملة كتبها روح الشاعر الذي يأسره لمعان اللغة، بالرغم من أن أنسي كان دائما شاعر معنى. «الكلمة تكون بحاجة الحياة إليها لا بالشفقة. وتكون كلها، وفوق الكل، أو لا تكون».

حاول أنسي الحاج أن يضلّلنا حين وجد له مرجعيات نثرية محلية تقع خارج ما تداوله الآخرون عن المرجعيات الشعرية العالمية التي سبق لهم وأن طرحوها وحاولوا أن يكشفوا عن علاقة شعره بها. إنه كما عرفته صنيع ذاته. كائن خُلق ليتبعه الشعر باعتباره أثر قدميه على أرض زلقة، ما أن يمشي عليها الآخرون حتى يبتلعهم ثقب أسود. وإذا ما كان أنسي قد تحدث في اعترافاته المزعومة عن التوتر الذي يثير انزعاجه باعتباره إنسانا ضجرا فقد كان أولى به أن يذكر «نيتشه» الذي تأثر به مثلما فعل من قبله اللبناني الآخر جبران خليل جبران بطريقة رومانسية.

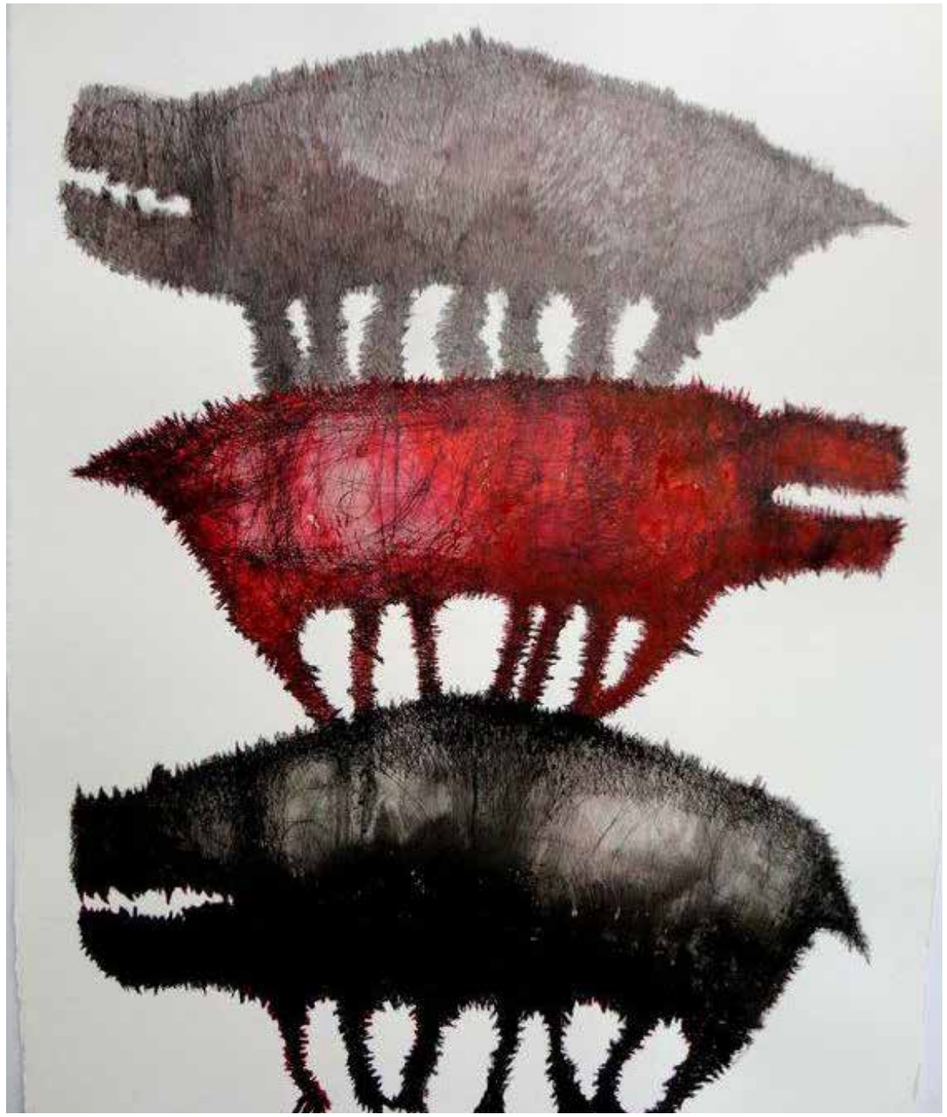
من جهة أخرى فإن نفي الطابع الشعري لنثره إنما يعبّر عن رغبته في الالتحاق برهط الفلاسفة العظام الذين وجدوا في «الشذرة» أسلوبا كتابيا مفعما بقوة الخلق الصادم. وهو في ذلك يجاور الفيلسوف الفرنسي من أصل روماني أميل سيوران. لم يكن أنسي يائسا مثل سيوران وهو الذي يقول «سيكون العالم جميلا». بالنسبة إلى أنسي فإن شعرا من غير فلسفة هو شعر لا قيمة له. لذلك كان يتحاشى التعليق على أشعار الآخرين لأنه يعتبرهم شعراء ريفيين. لم تكن لدى أنسي مشكلة إزاء تكريسه رباً وحيدا للشعر بالرغم من أنه يُظهر ضيقه بصفة شاعر. من وجهة نظره فهو أكبر من شاعر. وإذا ما كان قد تمتع بحماية خاصة من قبل جماعة شعر اللبنانية في سنّ مبكرة من حياته فإنه اعتبر تلك الحماية حدثا طبيعيا كونه شخصيا يمثل الابن الخارق للشعر العربي الحديث.

غير أن ما قاله يمكن قراءته بطريقة مختلفة ليشكل اعترافا. وهو اعتراف يتعلق بموقفه من الحياة الشعرية بكل ملحقاتها. النقد الذي لم يكن يروق له والترجمة التي وجدها قاصرة دائما عن بلوغ الفيض الشعري في النصوص الأصلية. بالنسبة إليه فإن هناك جهدا كثيرا مبذولا يقع خارج «الشعري». ذلك الجهد الفائض هو تعبير عن سوء الفهم الذي وقع فيه العرب وهم يسعون إلى استعادة شعريتهم البائدة في العصر الحديث.

هناك ارتباك واضح في طريقة تفكيره في الوزن والإيقاع ومن ثم الإيقاع الداخلي. وهو ما كان عليه أن يتفادى الدخول في دائرته. ذلك لأنه لم يكتب قصائد موزونة إلا في ما ندر. وهي قصائد ليست ذات قيمة. أنسي الذي لم يكن يتحمل كلمة نقد واحدة كان في أعماقه لا يرى في تجارب الآخرين الشعرية ما يثيره. يوم كتبت عنه في مقالة نشرتها في ملحق النهار البيروتية «إنه مزيج من علي بن طالب وفريدرك نيتشه» نظر إليّ باستغراب كما لو أنني لم أمدحه. غبطة الجلوس معه كانت ثمنا مقنعا لكل الشروط الاحتياطية التي يجب على المرء أن يقبل بها. فأنسي وهب شخصيته الواقعية ملامح الشاعر الذي خلقه بعناء خياله وصلابة أحلامه. أذكر أنه أصرّ ذات مرة على أن يمشي معي من الحانة إلى الفندق الذي أقيم به وكان يحدّثني عن الأرق. في الأثناء كنت أراقب مشيته المتعجلة كما لو أنه كان على موعد. كان يظن دائما أن هناك مَن أو ما ينتظره. الشعر أو امرأة جميلة أسرته أو حكاية بوليسية.

كان أنسي محاطا دائما بالنساء الجميلات وهن مكافأته. المكافأة التي يستحقها شاعر بحجمه. لقد كتب عنهن بوله كما لو أنه فكر بإعادة خلقهن.

كان أنسي الحاج يعتبر أن إلهامه قد تجاوز الشعر كما هو، كما يعرفه الآخرون إلى منطقة تكون فيها كل كتابة شعرا. من وجهة نظره فإن كل الأنواع الكتابية التي مارسها كانت شعرا. ولأنه كان يعمل في الصحافة اليومية (محررا ومسؤولا عن الملحق ورئيسا للتحرير في صحيفة النهار البيروتية) فقد كان يكتب في شؤون الحياة المختلفة وبالأخص في السياسة. ومع ذلك فإنه كان يجد في كل جملة كتبها روح الشاعر الذي يأسره لمعان اللغة، بالرغم من أن أنسي كان دائما شاعر معنى.



نهاد الترك

«الكلمة تكون بحاجة الحياة إليها لا بالشفقة. وتكون كلها، وفوق الكل، أو لا تكون».

بالنسبة إلى أنسي فإن الكتابة هي الأصل. لذلك جمع افتتاحياته الصحفية في كتاب بثلاثة أجزاء هو «كلمات كلمات كلمات» جملة استعارها من هاملت. وهو ما فعله ثانية في كتابه «خواتم». وكان من الممكن أن يكرره مع كتاباته التي كان ينشرها في صحيفة الأخبار البيروتية أسبوعيا. يمكننا أن نغبطه على سعادة شعوره بما يفعل. فهو يوحي من خلال صلته بنتاجه الأدبي بأنه كائن، الشعر هو الخيط الوحيد الذي يصل بينه وبين الحياة التي كانت علاقته بها تُقاس على درجة متعته بها. كان إنسانا متعويا لا يخفي ولهه بالجمال العابث.

بعد كل هذا يمكنني القول إن أنسي كان ماكرا في اعترافاته، غير أنه بالرغم من مكره فقد أفصح عن نرجسيته وخيلائه وطريقته المتعالية في النظر إلى الآخرين وبالأخص أولئك الذين لم يسقطوا في فخ الإعجاب المجاني به.

شاعر من العراق مقيم في لندن

ذاكرة القصيدة وذاكرة الناقد

انسي واعترافاته

مفيد نجم

إن أنسي الحاج في هذه الاعتراف يعيدنا مرة أخرى إلى القضية الأبرز، التي طالما شكلت محورا للاشتباك الحاد والواسع في النصف الثاني من خمسينات القرن الماضي وما بعده، حول مشروعية قصيدة النثر عربيا، بين شعراء مجلة شعر، وشعراء قصيدة التفعيلة، الذين اعتبروا هذا الوافد الغريب تحطيما لخصوصية الشعرية العربية وقيمها الجمالية والفنية.

تستعيد اعترافات الشاعر أنسي الحاج، والتي أعادت مجلة «الجديد» نشرها في عددها الخاص بأدب الاعتراف إشكالية العلاقة بين الشاعر والناقد، هذه العلاقة التي ما زالت تعاني من التباس واضح بسبب التباين في قراءة القصيدة وتأويلها، بين الناقد والشاعر، وما تنطوي عليه هذه القراءة من اختلاف في التلقي والمرجعية والتأويل.

إن هذه الإشكالية القديمة الجديدة تعد من أكثر القضايا الخلافية التي حكمت العلاقة بين الطرفين، وهي في جانب مهمّ منها تتعلق بعدم رغبة الشاعر بالاعتراف بالناقد بوصفه قارئا آخر، صحيح أنه قارئ يمتلك أدواته المنهجية، لكن هذه العلاقة بين ذاكرة القصيدة وبين ذاكرة الناقد تستدعي عند الأخير إلى جانب فضائها التخيلي مخزونها الثقافي أيضا. هنا يظهر دور الناقد في اختبار حدود العلاقة بين القصيدة وما تستدعيه في ذاكرة الناقد من نصوص، لكن وجود أصداء أصوات أخرى في فضاء النص لا يقلّل من قيمة القصيدة الإبداعية الخاصة لأنه ما من كتابة تبدأ من درجة الصفر، وما من شاعر لم يخضع لهذه المؤثرات بصورة شعورية أو لاشعورية.

إن أنسي الحاج في هذه الاعتراف يعيدنا مرة أخرى إلى القضية الأبرز، التي طالما شكلت محورا للاشتباك الحاد والواسع في النصف الثاني من خمسينات القرن الماضي وما بعده، حول مشروعية قصيدة النثر عربيا، بين شعراء مجلة شعر، وشعراء قصيدة التفعيلة، الذين اعتبروا هذا الوافد الغريب تحطيما لخصوصية الشعرية العربية وقيمها الجمالية والفنية.

لذلك فإن ما يقلق أنسي الحاج هو محاولة النقد البحث عن مرجعيات هذه التجربة، والمؤثرات الشعرية الغربية التي يتردد صداها في هذه التجربة. يظهر هذا القلق بوضوح من خلال إلحاحه الدؤوب على تأكيد علاقة تجربته الشعرية في بدايات تشكلها بالمرجعيات الشعرية العربية، حتى بالنسبة إلى مسألتي الوزن والإيقاع في قصيدته، التي يرى أنها تجاوزت الأوزان الخليلية، إلى اختراع إيقاعاتها الخاصة بها، قبل أن يتوصل إلى مصطلح الإيقاع الداخلي للقصيدة، الذي استمده من كتاب برنار سوزان، وهو الكتاب النقدي الذي طالما اتهم شعراء مجلة شعر باستعارة مقولاته ومفاهيمه النظرية للتنظير لقصيدة النثر.

يذهب أنسي إلى أن اختراع الإيقاع والوزن وتشكله في التجربة يتقدم على قوننته وتحديد أشكاله، ما يجعل الشعر يتقدم على النظرية في تكوين بنيته الإيقاعية والعروضية، كما حدث مع الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وللتأكيد على هذه العلاقة يستحضر الشاعر بعض الأسماء المحلية التي تأثر بها قبل أن يتحدث عن تأثره بالشعر الفرنسي في مرحلة لاحقة، بعد أن عمل في مجلة شعر حيث قال «اطّلاعي على القصيدة الفرنسية جاء بعد أن نشرت في مجلة شعر وليس قبل هذا». والحقيقة أن إصرار أنسي على تاريخية هذه العلاقة تتجاوز في دلالاتها تجربته، إلى ما واجهته قصيدة النثر نفسها من اتهام بالتغريب، حيث امتدت ساحة هذا السجال من مفهوم القصيدة الذي أطلق على هذا الشكل من الكتابة إلى العلاقة مع التراث.

لقد كان هذا الاشتباك الحاد بين أنصار التجربتين يعكس في جانب أساس منه الدفاع المستميت لشعراء قصيدة التفعيلة عن منجزهم الوليد انطلاقا من شعورهم بالقيمة الإبداعية والفكرية التي حققتها تجربتهم، بوصفها جاءت في سياق السيرورة الشعرية العربية وتحولاتها الجمالية والتعبيرية، في حين تمثل قصيدة النثر شكلا هجينا يريد تخريب الذائقة الشعرية العربية.

ويذهب أنسي بتقييمه للقراءات النقدية التي ظهرت لتجربته إلى الحدّ الذي ينفي فيه قدرة هذه القراءات على مقاربتها وفك مغاليق أسرارها، على الرغم من الأهمية الخاصة التي حظيت بها تجربته والأصداء الواسعة التي تركتها عند الأجيال الشعرية التالية. والسؤال أين تكمن المشكلة: في النقد العاجز عن تفعيل أدواته المنجية في مقاربة قصيدته؟ أم في الشاعر الذي يتجاهل أن الناقد هو قارئ ومؤول لهذه التجربة، وأن من

نهاد التركي

الطبيعي أن تختلف القراءة من شخص إلى آخر، وحتى من منهج إلى آخر؟ ولذلك فإن قراءة الشاعر لتجربته يمكن أن تتقاطع أو تفترق كثيرا أو قليلا مع القراءات المختلفة لها، سواء من قبل القارئ أو الناقد، لأن ثمة اعتبارات غير نظرية ومنهجية تحكم هذه القراءة وتوجهه وهو ما لا يريد البعض الاعتراف بمشروعيتها في قراءة تجاربهم.

إشكالية العلاقة مع النقد

تكاد هذه الإشكالية مع النقد تطغى على ما عداها في اعترافات الشاعر حتى تصل إلى حدود نفي العلمية عن كل النقد الذي كتب عن تجربته، مع العلم أن الاحتفاء الذي قوبلت به تجربته من قبل كتاب قصيدة النثر، والعديد من النقاد في ما بعد، يثبت أن قصيدته نالت من الاهتمام والتركيز أكثر من تجارب أخرى عاصرته أو اشتركت معه في التأسيس لقصيدة النثر عربيا.

وإذا كانت يقينيات بعض النقاد والشعراء حول قصيدة أنسي، كما يراها هو قد تجاوزت علمية الممارسة النقدية، فإن يقينه هو الآخر لا يقلّ سلبية عندما ينفي العلمية عن كل الكتابات التي كتبت عن شعره. لقد كان شعراء قصيدة التفعيلة من أكثر الشعراء تأثّرا بتجربة إليوت ومقولاته عن الشعر، لكن ذلك لم يعبها عندما استطاعت هذه القصيدة أن تستوعب هذه التأثيرات، في إطار الوعي الخاص بالتجربة التي تقاطعت فيها أصوات عديدة كأي تجربة أخرى. لذلك فإن دفاع أنسي عن هوية قصيدته الخاصة به وتأكيده على مرجعيتها الشعرية العربية هو تجاهل لهذه الحضور الخفي لتلك الأصداء، والتي لا تقلل من قيمتها الإبداعية وخصوصيتها المسكونة بروح صاحبها ورؤاه.

إن هذه العلاقة الخفية أو اللاشعورية للقصيدة مع روافدها تحتاج إلى قارئ آخر لأنه هو الأقدر على اكتشاف حدودها وعلاماتها الثاوية في قرارة القصيدة. فاللغة ذاكرة غير مغلقة، والكتابة بها لا يمكن أن تتم بمعزل عمّا تختزنه هذه الذاكرة، وإذا كانت لغة الشعر بما فيها الصورة هي لغة فوق اللغة فإنها لا تكتسب هذه الصفة إلا من خلال إعادة بنائها وتشكيلها بصورة تقود إلى التحول الدلالي وتوليد أساليب جديدة، والشاعر المبدع هو الذي يحقق شعرية القصيدة من خلال تفجير طاقات اللغة وبناء علاقاتها الجديدة التي تجعلها تكتسب أبعادا إيحائية ودلالية جديدة، لكنها لا تتحقق بمعزل عن الحوار الذي يتم بين ذاكرة اللغة وذاكرة الشاعر شعوريا ولا شعوريا.

الشاعر والمنبر

يتحدث أنسي عن المفاجأة التي شكلها عرض يوسف الخال عليه للمشاركة في إصدار مجلة شعر. كان أنسي آنذاك يعمل محررا في جريدة النهار، ولم يكن قد عرف كشاعر بعد، بل لم يكن يعرف إذا ما كان ما ينشره من كتابات شعرا. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، ماذا لو أن هذه العلاقة لم تكن، ولم تحقق مجلة شعر شهرتها كمنبر متقدم لقصيدة النثر، تخوض معاركها الشهيرة مع شعراء قصيدة التفعيلة في مجلة الآداب اللبنانية؟

إن أهمية الدور الذي يلعبه المنبر الثقافي والإعلامي في تكريس بعض التجارب وتحقيق شهرتها وانتشارها عربيا لا يتعلق بشاعر الرسولة بشعرها الطويل إلى النبع وحسب، بل بكل تجربة، وهو ما يفصح عنه في سياق حديثه عن الشعراء الذين تأثر بهم في بداية تجربته، وهما فؤاد سليمان وإلياس خليل زخريا الذي يرى أنه ظلم كثيرا لأن تجربته لم تنل الاهتمام النقدي والإعلامي الذي كانت تستحقه.

وفي هذا السياق نستذكر الدور الذي لعبته بعض المنابر الثقافية التابعة للأحزاب في مرحلة سطوتها على الثقافة، كيف كانت تقوم بتكريس بعض الأسماء المحسوبة عليها، وكيف كانت تحاول أن تفرض على الأدب معاييرها الجمالية والفكرية الخاصة. لذلك فالسؤال الذي يفرض حضوره ثانية ماذا لو لم تكن مجلة شعر؟

ناقد من سوريا مقيم في برلين

خارج جدار الإنكار

أنسي الحاج ضد أنسي الحاج

محمد الحجيري

بحسب ما ورد في تقديم «اعترافات» أنسي الحاج، المنشورة في مجلة «الجديد» (فبراير 2019)، تكشف عن فهمه «للشعر وطبيعة عمله على نصه»، وعن بعض «مصادره ومراجعه بكثير من الجرأة والحرية». والحق أن الاعترافات عند صاحب «لن» أوجه وأصوات، وهي جزء من سياق الشاعر ومساره، أو جزء من الجنون الذي يستعمله في مقدمة «لن»، الجنون بتفسيره هو «اللاّعادي واللاّمألوف والضد المتعارف عليه»، هو «عصيان القوانين، أي هو الحرية».

أنسي الحاج الحداثوي الذي لا يحب الوزن العربي الفراهيدي لم يكتب قصيدة نثر واحدة «إلا وفيها إيقاع»، وقصائده «تتوافر على الوزن»، يسمّيها «أوزانا غير تقليدية كما هو الحال مع بحور الخليل»، وهذه يمكن أن نسميها «أوزانا شخصية» غير أنها تبقى «أوزانا في النهاية».

«الاعترافات» بمجملها تذكرنا بقول للحاج لمجلة «فكر» التونسية في أواخر ستينات القرن العشرين «لم أكن وحدي لكنني كنت وحدي. غامرت بكل شيء. أنا متمرد. أقول هذا من باب تبرير الأمر الواقع. 'معي' تمرّد كأن تقول 'معك' صداع أو ألف دينار».

لكن للشاعر نزوع آخر قاله لاحقاً، فقد نشر في مجلة أسبوعية وأشار فيه إلى أثر عاصي الرحباني عليه حيث يقول «ليتني ما عرفتك ذلك اليوم قبل ثلاثة وعشرين عاماً (أي في العام 1963) فقد كنت قبلك، كتلة بغض وقوة. وظللت أنت، بشفافيتك ودفئك وصور فيروزك، تنخر في بغضي حتى شددتني من عالمي وجعلتني أصدّق أن الخير أفضل من الشر والمحبة أفضل من الكراهية والطيبة أفضل من اللؤم».

في موضع آخر، وإذا ما تأملنا حال تمرد أنسي الحاج ومساره، فهو بات مألوفاً، تساءل في مقدمة «لن»: «هل يمكن لمحاولة أدبية أن تتنفس؟» فيجيب بالسلب، لكنه يستدرك بالإشارة إلى أن هذه المحاولة، «إن لم تختنق فستجنّ»، هل للجنون هنا معنى الحرية؟ وماذا بعد أن تنفست «قصيدة النثر» الصعداء، وباتت متداولة وغير محاربة بل سائدة وانتقلت من الهامش إلى المتن (مع التذكير بهامشية الشعر كله الآن)، هل نتمرد ونعود إلى قصيدة الوزن؟ يقول الحاج «لقد ظنوا أنني أريد أن ألغي الشعر الموزون غير أن العكس هو الصحيح، فأنا أحب أن أقرأ الشعر الموزون، لكنني كنت أريد أن أجعل 'قصيدة النثر' صعبة حتى لا تبتذل. لقد كنت أحاول أن أرسّخ وأصعّب شروط قصيدة النثر». ويسأل «لماذا كنت أريد أن تكون قصيدة النثر صعبة؟ ببساطة لأن تلك الأيام شهدت قولاً شائعاً يرى في القصيدة الجديدة ردّ فعل على صعوبة الوزن، الأمر الذي ألجأهم إلى النثر. وإنها نوع من الاستسهال. وكان جوابنا أن نمعن في تصعيب شروط القصيدة».

هنا مقاربة تقوم على الدوران والزوغان، فما المعنى بأن يكون الشعر صعباً أو غامضاً أو طلسما؟ هل الصعوبة تنقذ الشعر من الابتذال؟ هل سهولة قصائد جاك بريفير عاطلة؟ ويصل الحاج إلى فكرة قد تكون حافلة بالالتباس «ليس مهما في أيّ شكل تكتب، ولكن المهم أن يكون ما تكتبه شعراً»، والفكرة تطرح أسئلة أخرى، ما الذي يجعل الشعر شعراً، هل هو قول ما لا يقال؟ أم فهم ما لا يقال؟ هل هو الموسيقى الداخلية وانفجار اللغة والانزياح المجازي؟

واعترافات أنسي الحاج التي نشرها الشاعر نوري الجراح، هي تبديد للكثير من المزاعم الثقافية المتداولة والرتيبة النمطية والمعهودة، حول مجموعات الحاج الشعرية وقصيدة النثر وشروطها وبداياتها العربية وأركانها، وفي الوقت نفسه نزوع (الشاعر)، بجانب من الجوانب، نحو «القصص الأسطوري» للقول إن قصائده هذه جاءت من فرادة خاصة، فإحساس الشاعر بأنه يقدم على «كتابة عمل لم يكتب سابقاً». وإن أصابت قصائده بعض التأثيرات من هنا وهناك، وقصيدة الحاج «المتلعثمة» كما سمّتها خالدة سعيد، أتت بحسب قص صاحبها، وكأنها لحظة إلهام «العراف» أو «النبي» بالمعنى الشعري، وجرأة الشاعر وحريته في القول عن نفسه، لا تبدد القصص الأسطوري، وإن كان الشاعر يعري بعض خصومه الذين يسخرون من قصيدته ولا يقرأونها «عندما أقرأ ما يكتب عنّي لا أجد إلا الشتائم أو الإسقاطات والاتهامات التي تعكس رغبات كاتبيها. لم يدخل أحد إلى تجربتي ذاتها».

بعض مريدي الشاعر ملكيّون أكثر من الملك، الملك يتحدث بطريقة حسية عن كتابته، وبعض المريدين يصنمون أعماله، يعطونه توصيفاً يفوق الواقع، ربما هي سطوة الشاعر

نهاد الترك

وكاريزماه وينابيع لغته وحرائقه وغيومه، على أن الذين يكتبون نقداً أو تأريخاً ثقافيا وشعرياً يربطون بشكل أوتوماتيكي بين أنسي الحاج وقصيدة النثر، والشاعر ينفي الزعم المنسوب إليه أو إلى أدونيس، «بدأت في كتابة هذا الشكل الشعري قبل أن نطلق عليه تسمية 'قصيدة النثر'، وهنا محاولة للقول بالفرادة الخاصة...»، والشكل الذي يكتبه لم يكن مقرراً نسبه إلى قصيدة النثر، وإن كان تقصّد أن يخرج عن الوزن العربي، وجاء من خلال دراسته أولا وقراءة للشعر العربي ثانيا، «كنت أعبّر عن نفسي بصورة تلقائية من خلال هذا الشكل الشعري وأنا لا أزال على مقاعد الدرس»، فقد كان يرتاح فيه ويجد نفسه من خلاله.

وأنسي الحاج الحداثوي الذي لا يحب الوزن العربي الفراهيدي لم يكتب قصيدة نثر واحدة «إلا وفيها إيقاع»، وقصائده «تتوافر على الوزن»، يسمّيها «أوزانا غير تقليدية كما هو الحال مع بحور الخليل»، وهذه يمكن أن نسميها «أوزانا شخصية» غير أنها تبقى «أوزانا في النهاية».

ومثلما يقول إنه كتب قصيدته النثرية قبل أن يتعرف إلى قصيدة النثر، فهو كتب قصيدة موزونة بأوزانه خاصة، لأنه تمرد على الوزن التقليدي، و«لم تكن خارج الإيقاع الموسيقي تماما، ولا هي عزوف نهائي عن الموسيقى، ولا هي ثورة تجهز على الموسيقى، وإنما هي موسيقى أخرى» سماها في ذلك الوقت «الموسيقى الداخلية».

ومثلما ينفي صلته في البدايات بقصيدة النثر، ينفي «تأثره بالقصيدة الغربية الجديدة والفرنسية تحديدا»، و«لم أكن قرأت قصيدة نثر أجنبية واحدة»، و«عندما بدأت كتابة قصيدتي لم تكن مجلة 'شعر' قد وجدت بعد»، ويربط الحاج تأثيرات الآخرين بسياق خاص وتمردي أيضاً «كنت أبحث عن الكتّاب المتوترين لأنني شخص ملول جدا، لا أحب الكتابة المرتخية».

ويذكر أنه تأثر بفؤاد سليمان وإلياس خليل زخريا وهو «شاعر وكاتب مغمور ومظلوم، وكتاباته النثرية، هي شعر، فعلا»، رغم أنه كان يرى في كتاباته تلك كتابات نثرية فحسب. باختصار ومن دون الخوض كثيرا في التفاصيل يقول أنسي الحاج «إن جذوري الشعرية والأدبية هي جذور عربية ليست لها علاقة إطلاقا

بالقصيدة الأجنبية».

وينبه أنسي الحاج إلى حقيقة أن اطلاعه على القصيدة الفرنسية الحديثة جاء بعد أن نشرتُ في مجلة «شعر» وليس قبل ذلك. «لكن الذين كتبوا عني لم يكلّفوا أنفسهم عناء البحث»، يقول في حوار آخر حول علاقته بقصيدة النثر «أنا أختلف مع أدونيس في هذا الموضوع، فهو يريد أن يجد جدودًا له في الشعر العربي، وكأنه متّهم. أنا لا أشعر أني متّهم. وإذا كنت متهمًا -وقد كنت، وربما لا أزال- فأنا لا أتبرّأ من تهمة اختراع نوع أدبي لم يكن موجودًا في التراث العربي». أنا لست في حاجة إلى أن أجد «أبًا» قبل ألف سنة لأقول أنا عربي. وهل هو عربي أكثر مني؟».

واستدراكا في هذا المجال، في كل ما كتب من شعر موزون وغير موزون، ينبّه الشاعر العراقي سركون بولص إلى وجوب التأني في وصف قصيدته بقصيدة نثر على وفق المفهوم الشائع، أو حتى الأكاديمي المستنبط، إن لم نقل المنسوخ عن التنظيرات الفرنسية في هذا المجال، وتحديداً لدى سوزان برنار. لهذا يؤكد أنه لا يوافق أنسي الحاج في مقدمة ديوانه «لن»(...)، ويذهب إلى ما قبل سوزان برنار. إلى ما قبل قصائد رامبو وبودلير وسواهما في الشعر الفرنسي، ويرجح النموذج الأنكلوسكسوني في البناء المقطعي، ويعلن انحيازه إلى التشطير الذي يمتلك إيقاعاً نفسياً وليس وزناً رياضياً صارماً، ويتمّ تشطيره بصرياً بما يشبه قصيدة التفعيلة، وهو أمر ظهر حتى في قصيدة النثر الفرنسية نفسها «فقبل كل هذه القصائد الفرنسية قصيدة أخرى هي قصيدة والت ويتمان المقطّعة شعرياً ولها إيقاعها الذي ما زال يسحر الأذن، وقبله كان شكسبير الذي كتب شعراً غير موزون لكنه شعر مقطّع». ويرى سركون بولص أن قصيدة النثر في العربية شيء آخر، لا علاقة لها بقصيدة النثر الغربية.

> **اعترافات أنسي الحاج تشكل تفرداً خاصا في الحوار خارج جدار الإنكار، وكان ينبغي أن يكون للاعترافات أجزاء أخرى تطال تجربة أنسي الحاج في الخواتم، والكتابة القريبة من موروث نشيد الأناشيد.**

من منظور سركون فإنّ «قصيدة النثر العربية» تعاني مما يسميه «ركام الآراء والاستجابات الخاطئة التي تكونت في الماضي وما زالت تطبق على القراءة».

وأنسي الحاج الذي «لا يحب النظريات والتنظير»، يقول «أعتقد أن شعري هو شعر شخصيّ جدا». ويربط قصيدته بصفة ال«لقيطة»، و«عفوية. وأخذت «المقدمة» (مقدمة لن) حيزاً كبيراً من النقاش والتعليقات، سرقت الأضواء من قصيدته نفسها، كأن قضية الاعتراف بالقصيدة وشرعنتها ثقافياً، أهمّ من القصيدة.

والاعتراف الأقوى والأشد دلالة وعبرة لأنسي الحاج قوله «لولا صدور كتابي الأول عن دار مجلة 'شعر' وقد كنت أحد أركان هذه المجلة لما أخذ 'لن' كل هذا الدويّ»، وذلك «بحكم المناخ الذي خلفته وبحكم علاقاتها العربية». ويزيد من توكيد قوله «هذا الكتاب المتمرد، الشرس، المشاغب، المجنون لو صدر عن شخص مفرد، دون أي رابط بجماعة أدبية معينة لكان ظلا مركونا في الزاوية». و«هذا هو فضل مجلة 'شعر' عليّ وعلى جميع من عمل فيها، وهو أمر ينبغي الاعتراف به». و«ربما لولا مجلة 'شعر' لكانوا اعتبروني شاعرا وجدانيا!».

هنا هجاء التجربة ومدحها في الوقت نفسه، أو توصيف «لن» بأن أسطورته نتيجة مرحلة أو جماعة شعر، ولو كان في خارج جماعة ربما كان أهمل، وفي الوقت نفسه يصف ما كتبه أو أقدم على كتابته «لم يكتب سابقا». يعرّي نفسه، يفكّك الأسطورة التي رسمت حول «لن»، يعرّي من أسطره، والمرحلة التي أفضت إلى تلك المقالات ويربط المجد بمجلة شعر والمناخ الذي أوجدته. لكن هذا سرعان ما يتبدد، فالشاعر يقدّم اعترافاً آخر، ربما يبدد الاعتراف الأول «إنني أثناء عملي على كتاب 'لن' لم يفارقني الشعور بأنني إنما أقدم على أمر خطير».

صوت أنسي الحاج يعلو ويصعد «أتذكر أن كثيرين غيري كتبوا نصوصاً مماثلة لما نطلق عليه الآن قصيدة نثر، ويحضرني الآن اسم أحد أولئك وهو نقولا قربان الذي لا يكبرني إلا بقليل، فقد كان قربان من بين عديدين كتبوا مثل هذه النصوص ولم يفكروا إلى أي نوع أدبي تنتمي كتاباتهم».

وقد يتساءل المرء: لماذا تركّزت الضجة على ما كتبه أنسي الحاج، رغم أن كثيرين كتبوا إلى هذا الحد أو ذاك مثل ما كتبت؟ الجواب، في رأيي، بسيط وهو أن أولئك الأشخاص الذين كتبوا نصوصهم تجنبوا الصراع على التسمية، بينما صارعت أنا ليس من أجل اعتباره شعرا، بل وقصيدة أيضا»، وهنا يعتبر أنسي الحاج أنه انتزع شرعيته انتزاعاً، هو صاحب القصيدة الأقلوية كان في مواجهة من قصيدة الأكثرية.

لقد ظل أنسي الحاج «لن» و«الرأس المقطوع»، شاعراً صدامياً تجاه جدار اللغة، ممتثلاً لمبدئه في كون الشاعر «خالق لغة». يقول «واجهت الصنمين: صنم اللغة المحنطة وصنم الوزن التقليدي». لكن «لن» أيضاً، دخل في دائرة التصنيم الحداثوية من قبل البعض.

باختصار، ومن دون شك، اعترافات أنسي الحاج تشكل تفرداً خاصا في الحوار خارج جدار الإنكار، وكان ينبغي أن يكون للاعترافات أجزاء أخرى تطال تجربة أنسي الحاج في الخواتم، والكتابة القريبة من موروث نشيد الأناشيد.

كاتب من لبنان

نهاد الترك

جسر آخر لعبور نهر الشعر

انسي الحاج والمؤثرات العربية لشعره

أيمن باي

يرى أنسي الحاج أنّ قصيدة النثر عموما والقصيدة التي يكتبها، هو، على وجه التحديد لا تخلو من الإيقاع، بل لا تخلو من الوزن يقول «أنا أحب الإيقاع ولم أكتب قصيدة نثر واحدة إلا وفيها إيقاع، بل وأكثر من ذلك يمكنني القول إن قصائدي تتوافر على الوزن».

«تكشف الشهادة عن فهم أنسي الحاج للشعر وطبيعته عمله على نصه فضلا عن أنها تكشف عن بعض مصادره ومراجعه بكثير من الجرأة والحرية في التصريح نادرا ما نجد لهما مثيلا في اعترافات الشعراء». (نوري الجراح).

جاء العدد التاسع والأربعون من مجلة «الجديد»، الموسوم بأدب الاعتراف، مليئا بقضايا الأنا، مركزا على التبئير عليها باعتبارها مكمن أسرار ونقطة وجود للغياب، في ثقافة عربية راهنة تحاول أن تحوّل كل ذاتي وخاص وحميمي إلى مشترك عام يوجّهه العرف ويحدّده المعيار الثقافي والاجتماعي. وهنا، كان الاعتراف تطهيرا، إعادة تشكيل لواقع ما، وردّ اعتبار للذات وقد حجبتها الجماعة، هذه الذات التي ما أن باحت بمكنون أو اعترفت بمجهول إلا وفتحت نوافذ الجديد ودعت إلى إعادة القراءة بما يحرّك السواكن ويزعزع الثوابت.

تجيء اعترافات أنسي الحاج المضمنة في العدد التاسع والأربعين من المجلة، في هذا السياق، هي كشف جريء عن قضايا الشعر والشاعر وعن مفهوم أنسي الحاج للوزن والإيقاع وعن مؤثراته وبداياته الأولى في الشعر، اعترافات جريئة تلحّ على المتلقي أن يعيد النظر في عالم أنسي الحاج الشعري بطريقة مغايرة تبتعد عن التسرّع والأحكام المسبقة التي كثيرا ما طالت أنسي الحاج ذاتا وقصيدة وإنسانا. ولأن اعترافات الشاعر طالت جوانب عدة من حياته الإبداعية وهي حَريّة، كلها، بالبحث، سنقف، فقط، على الجوانب الإجرائية في اعترافات أنسي الحاج لما لها من دور في التأثير على النظرية الشعرية لقصيدة النثر في بداياتها الأولى ومع روّادها المؤسّسين.

أنسي الحاج والموسيقى الأخرى للشعر

«في نفسي إيقاعات عديدة تتناوب بين الشّكل الغامض والشّكل الأكثر وضوحا. وهذه الإيقاعات لم أكن أجد لها موقعا يتناسب، حقيقة، مع نفسيتي وتفكيري في الإيقاعات العربية التقليدية».

(أنسي الحاج - الاعترافات).

بدأ أنسي الحاج وثيقته الاعترافية بقضيّة أساسية في تاريخ الشعر، مثلت نواة الشعر عند العرب وشرطه الأساسي الذي كان خروج شعراء قصيدة النثر عنه السبب الرئيسي في إعلان الحرب النقدية عليهم وفي إخراجهم من دائرة الشعر والشعراء، وهي قضية الوزن والإيقاع. فقد عاد أنسي الحاج في اعترافاته إلى هذه القضية ليس بالكيفيّة نفسها التي قرأ بها الوزن والإيقاع في مقدمته النظرية لديوان «لن»، وفي محاولته للتأسيس لنظرية شعرية لقصيدة النثر في بداياتها الأولى، بل عاد إليها بعد أن ترسّخت القصيدة الخالية من العروض الخليلي في الساحة الثقافية بفعل التراكم والممارسة، وخمدت الكثير من الأصوات النقدية الحادة، التي سخّرت عمرها النقدي للهجوم على هذا الجنس الأدبي، عوض دراسته والوقوف على خصائصه المميزة كنوع شعري مغاير يثري الإبداع الأدبي العربي ولا يلغي جنسا غيره.

عاد أنسي الحاج إلى هذه القضية بكثير من الجرأة، عبر المواقف النقدية التي أوضحت العديد من المسائل الإجرائية لقصيدة النثر، ولموقفه منها وعلاقته بها ومفهومه للوزن والإيقاع، على نحو قد يوارب الكثيرين ويفاجئ حتى المنتصرين لهذا الجنس الأدبي.

يرى أنسي الحاج أنّ قصيدة النثر عموما والقصيدة التي يكتبها، هو، على وجه التحديد لا تخلو من الإيقاع، بل لا تخلو من الوزن يقول «أنا أحب الإيقاع ولم أكتب قصيدة نثر واحدة إلا وفيها إيقاع، بل وأكثر من ذلك يمكنني القول إن قصائدي تتوافر على الوزن».

يحيل هذا الموقف على أن لقصائد النثر إيقاعا ووزنا، ليس وزن الخليل ولكنه «وزن شخصي» يتحوّل من قصيدة إلى أخرى، ويستجيب، دائما، إلى الحالة الشعورية للشاعر. وهي أوزان تستمد طاقاتها من العبارات والحروف، وتؤدي إلى إيقاع موسيقي جديد ومتحوّل، يسمّيه أنسي الحاج بإيقاع الدورة الدموية. لذلك يعدل الشاعر عن الموقف السائد بأن لقصائد النثر إيقاعا داخليا فحسب. إن هذا النوع من الإيقاع أقل من أن يكون موسيقى قصيدة النثر، ثم هو إيقاع يمكن أن نجده في الكلام العادي، المنثور.

نهاد الترك

إن لقصيدة النثر أوزانا، ليست أوزان الخليل لكنّها أوزان، غامضة، وشخصية إلى حدّ بعيد، لا يمكن أن تقنّن أو أن تصبح صالحة للقياس، لكنّها تسم قصائد النثر بموسيقى أخرى، موسيقى جديدة للشّعر، وهو موقف هام جدا في نظرنا، لأنه يتنزّل في صلب الفكرة القائمة على حركية الإيقاع التي تصاحب حركية الحياة والزّمن. فالتخلي عن الأوزان التي قننها الخليل بن أحمد لا يعني التخلي عن الإيقاع، أو حتى عن الوزن. فالعلاقة بين الشعر والإيقاع علاقة جوهريّه، ولا يمكن لأحدهما أن يوجد دون الآخر، لكنها علاقة متغيّرة حسب تغيّر العصر، ومتحرّكة حسب حركة الحياة؛ تتغيّر بتغيّرها، وتتحوّل بتحوّل حاجات الذات الشاعرة التي لم تعد محتجبة أو نائية، بل أصبحت في صميم النّص، في صميم بنائه وتشكيلاته الإيقاعية والموسيقية. ولذلك فإن الموقف الذي يقرن الوزن الشعري بأوزان الخليل وينفي كل موسيقى غيرها هو موقف يلغي فعل الزمن في العملية الإبداعية، وينفي عن الإيقاع صفة الحركية، وهو الأمر الذي نبّه إليه أنسي الحاج في اعترافاته.

أنسي الحاج والبدايات: الصوت والصدى

«باختصار ومن دون الخوض كثيرا في التفاصيل إن جذوري الشعرية والأدبية هي جذور عربية ليست لها علاقة إطلاقا بالقصيدة الأجنبية. جذوري عربية شكلا ومضمون»ا.

(أنسي الحاج - الاعترافات).

عاد أنسي الحاج في اعترافاته إلى بداياته الأولى في الكتابة، إلى مراجعه ومصادره ومؤثراته التي شكّلت عالمه الشعري، وهي اعترافات صادمة لمن بنى فهمه لشعر الحاج على أساس أحكام مسبقة تنزّل الشاعر في فضاء معرفي مغترب كمثقف له خلفية أجنبيّة جاء بمشروع معاد للموروث الشعري العربي.

جاءت اعترافات أنسي الحاج لتصحّح المسار في مستوى المحفّزات الشعرية الأولى للكاتب، إذ يعتبر الشّاعر أن تأثره بالقصيدة الغربية والفرنسية تحديدا وانطلاقه منها لكتابة قصيدة النثر مجانب للصّواب. فبداياته مع قصيدة النّثر سابقة لتأسيس مجلة شعر 1957، وهو، حينها، لم يقرأ قصيدة أجنبية واحدة وإنّما تأثّر أوّل الأمر بكتاب عرب نوعيين جدّا ومن طينة فنيّة مغايرة لشعراء تلك الفترة ومن بينهم الكاتب اللبناني فؤاد سليمان، الذي رأى أنسي الحاج في كتاباته طاقة شعرية لافتة، ونبضا متوهّجا سريعا يقدّم للقارئ حالة إبداعية خاطفة تنأى به عن الملل الذي كان يسود جل الكتابات آنذاك. يقول أنسي الحاج «فؤاد سليمان أثر فيّ كثيرا آنذاك. كان يوقع كتاباته باسم 'تموز' وكان يكتب في شؤون متعددة: في السياسة والمرأة والحب والمودة وبأسلوب غنائي متوتر فيه واقعيّة وفيه رومنطيقيّة، فيه لغة حيّة جديدة».

إضافة إلى فؤاد سليمان فقد تأثر أنسي الحاج بالشّاعر إلياس خليل زخريا، والذي تميّز بكتاباته النثرية المترعة بالشّعر. يقول عنه الحاج «تقرأ إلياس خليل زخريا فتخال نفسك في كاتدرائية فخمة وشديدة الجمال».

لقد وجد أنسي الحاج في بعض الشعراء والكتاب العرب طاقة أدبية مغايرة استطاعت أن تهزّه وتحرّك فيه الرغبة في السير في مسلك جديد ومختلف لا يستطيع إذا توغّل فيه أن يعود إلى الوراء أبدا.

وهو الأمر الذي يثبت أن أصول الحداثة عند أنسي الحاج عربية، فهي في النهاية حداثة عربيّة لا علاقة لها بالغرب، إلا من حيث الإثراء والتطوير والمواكبة لآخر استطاع أن يتجاوزنا في مجالات شتى من الحياة، لعقود طويلة من الزّمن، لكننا ظللنا نسير معه جنبا إلى جنب، نوعا ما، في الحياة الشعرية. وهذه محنة القصيدة العربية الحديثة وميزتها في آن واحد.

ناقد من تونس

دانييل روندو
الكتابة والتغيير

من ولد وبين أنامله قلم لا بد أن يحترف الكتابة. تستدرجه إلى أحضانها. ترفض المساواة والضرة. كان والده معلما، درس على يده بقسم من أقسام التعليم الإبتدائي فأبان عن حبه للكلمات وتشكيلها ليقول ذاته والعالم، مثلما مواطنه مارسيل بانيول قبله. آمن بالثورة وفضائلها، والخبز والورد والحرية للجميع، واشتغل عاملا لسنوات بأحد المعامل. لكن الأنامل ألحّت عليه من جديد، وعادت تحُكه لتختبر إرادته، فانتصر لها. وكتب بعض ما أوحت له به سنوات العامل البروليتاري. وكتب مقالات فنودي عليه لإدارة الصفحات الثقافية لجريدة «ليبراسيون»، ثم نادى عليه الكي دُورسيه ليكون سفيرا، «كلما مرّ الحظ بالقرب منّي تلقفته، وكنت أقول بيني وبين نفسي لن أبقى هنا مدى الحياة». وقدم الاستقالة من مهمة السفير بعد خمس سنوات بالرغم من أنه يعتبر الصحافة والدبلوماسية ممارستين رائعتين لأنهما «تفتحان كل الأبواب والنوافذ». مارس الوظيفتين، أو المهمتين بمحبة، «ولكنني حرصت دائما على العودة إلى بيتي لأكتب». قبل عقدين ونيف، دعاني دانييل للإسهام في كتاب عن «بولز»، والتقينا مؤخرا، فكان هذا الحوار لمجلة «الجديد».

قلم التحرير

الجديد: دانييل لو أعدت طرح هذا السؤال عليك من جديد: كيف أتيت إلى الكتابة؟

روندو: جئت إليها وعمري سبعة أو ثمانية أعوام. كنت أوجد داخل قسم والدي، الذي كان معلما، وطلب منا صباح ذات يوم اثنين أن نكتب كل ما مرّ بنا يوم الأحد. أرى زملائي بالقسم وهم يجلسون إلى مقاعد طاولات صغيرة الحجم مثلي، تقتات منهم الحيرة والارتباك، لا يعرفون ما يحكون. وألقيت بنفسي على حاملة الريشة، وكانت الدواة تحتل وسط الطاولة وبداخلها مداد بلون بنفسجي.. وشرعت أحكي ما عشته يوم الأحد، الذي قضيته وسط كروم جدي التي كانت تسمى كروم «بيرنار»، وتوجد بقرية صغيرة من منطقة «شامبان». وكنت أشعر أن الكلمات تجذبني من يدي، وبدأ نبض أصابع يدي يزداد، بينما تزداد يدي ضراوة، وداهمت جسدي القشعريرة. وعندما شرع الوالد يجمع الدفاتر، كان كل الزملاء قد انتهوا من الحكي، فقلت للوالد لما وقف عليّ «سيدي، سيدي، لم أنته من الكتابة بعد. يجب أن أنتهي». كنت قد ملأت صفحتين. ويومها قلت بيني وبين نفسي سأكون كاتبا. إنه النداء الحقيقي؛ فيه الميل والاستعداد والاندفاع لتلبية النداء. وفيما بعد كنت ثائرا، وكنت أرغب في تغيير العالم، بطبيعة الحال. وبعد أن فهمت أشياء وأشياء، بعد سنوات، ومنها سنوات قضيتها عاملا بأحد المعامل، فهمت أن العدالة المثالية التي أبحث عنها لا مكان لها في هذا العالم. وقلت لنفسي: أيها الشيخ الصغير، لن تستطيع تغيير العالم، ولكنك ستقضي العمر في حكيه.

الجديد: ما الذي بقي من «ماي 68» كلحظة من التاريخ، أولا، وحلم ثانيا؟

روندو: بالنسبة إليّ أعتقد أن ما بقي من «ماي 1968» فيّ شخصيا هو أني بقيت مخلصا لأمرين اثنين: الصدق والحماس.

الجديد: وحلما..

روندو: أصبحت لي أحلام أخرى، وتخليت أو تراجعت عن حلم تغيير العالم ما دامت العدالة المثالية لا وطن لها على الأرض.. وأعتقد الآن أن حكي العالم ووصفه يمثل نوعا من الاسهام في تحوله، في تغييره. والكتابة، وكتابة الرواية نوع من مساءلة مجتمعاتنا، وهي مجتمعات غير مستقرة؛ عرضة لفقدان التوازن والفوضى. وأعتقد أن فعل الحكي هو ممارسة التغيير.

الجديد: أسهمت، في ثورة «ماي 68»، تيارات مختلفة منها الماويون والتروتسكيون. ما الذي بقي من ماركس برأيك؟

روندو: لا شيء تقريبا. إنه أمر لا يهمني.. إني أخشى الأيديولوجيا. وأعتقد أن الأيدولوجيات ضارة جدا. ولما كنت أعتبر نفسي كاتبا ملتزما، كما أقول أحيانا، إنني ملتزم أولا في كتبي.

الجديد: هل يمكن الحديث عن الالتزام الإنساني لصالح الإنسان؟

روندو: قلت قبل قليل لم أغادر روح ثورة 68 لبقائي مخلصا للصدق والحماس. لقد قضيت العمر أيضا أحارب وأناضل، فقد ناضلت من أجل لبنان، خلال عقد الثمانينات من القرن العشرين ناضلت من أجل لبنان حرّ ضد هيمنة حافظ الأسد يومها. ثم ناضلت من أجل البوسنة لما كانت أوروبا قد تخلت عن البوسنة. وقد كنت وضعت على رأس الأولويات قضية المهاجرين قبل أكثر من عشر سنوات ولم يكن أحد يتحدث عنها. وقد قمت بكل ما يجب القيام به في هذا الاتجاه. وقد قاتلت ضد تدمير تراث الانسانية الذي دمرته الدولة الإسلامية في تدمر بل في تومبوكتو أيضا. فقد كنت من أطلق النداء من أجل تومبوكتو من مدينة سان بيترسبورغ، والذي تمت استعادته عبر ربوع العالم فيما بعد. ولكنني لا أفصل أبدا بين حياتي والكتابة. إن مبرر وجودي في الحياة هو الكتابة.

الجديد: لو انتقلنا إلى لحظة من النهاية، قبل أن نعود إلى مكاننا: ماذا أعطتك الكتابة حتى اللحظة الراهنة؟

روندو: إن الكتابة بالنسبة إليّ تمثل الابتهاج والتهلل الدائمين والمستمرين في الزمن، وهي صليب أيضا.. أي حمل ثقيل. فكل يوم يمر من دون أن أكتب خلاله هو يوم ضاع من حياتي، عندما أنطلق في الكتابة أكتب يوميا، في الصباح والمساء. وأعرف أن ذلك يمثل نوعا من الابتهاج والتهلل والتمجيد والحماس وبذل الجهد. ثم إنني لا أعرف شيئا أكثر صعوبة من الكتابة [ضاحكا]. لقد كنت صحافيا وناشرا وسفيرا ولا أعرف شيئا أصعب من الكتابة. وهكذا فإنني منشغل بالكتابة، والكتابة تملأ حياتي بمعنى من المعاني.

الجديد: ما الحصة الأكبر في ممارسة الكتابة، حصة الألم أم المتعة؟

روندو: يوجدان معا في عملية الكتابة، يتداخلان في بعضهما البعض. ويعبر فلوبير عن ذلك بدقة ووضوح قائلا «إن منبع إلهامي الوحيد هو العمل». وما دام كل كاتب يتدبر طريق كتابته كيفما يريد أقول بالنسبة إليّ أتدبر سبيلي بالالتصاق بمكتب عملي والبقاء هناك. وتلك هي حلبة الصراع.

الجديد: هل هناك طقوس معينة تخضع لها ككاتب؟

روندو: تعرف أني أسكن في بيت منعزل بشامبان، أبدأ الكتابة منذ الصباح. وتعتبر الساعات الأولى هي لحظات الارتخاء الوحيدة خلال النهار. ثم يبدأ بذل الجهد.. أكتب طيلة نصف ساعة أو ساعة، ثم أطوف عبر أرجاء البيت والحديقة، أعود إلى مكتبي وأكتب، ثم أغادر الغرفة، أطوف بأرجاء البيت، فالحديقة.. والحقيقة أنني كثير التجوال لحظة الكتابة.

الجديد: ما علاقتك بباريس؟

روندو: باريس هي «قريتي»، أبعد عنها مسافة الساعتين، وأحتاج أحيانا مغاردة جحري واللقاء بأصدقائي. وعندما أقول قريتي فذلك يعني أن لي أماكني التي أتردد عليها والمطاعم وأحفادي وأبنائي. وما دمت أعيش وحدي ولا قرية تحيط بي، فقريتي هي باريس.

الجديد: لنعد إلى البدايات، ما هو أول كتاب قرأته؟

روندو: في الحقيقة لا أذكره. فقد كنت أقرأ كثيرا. أقصد عندما كنت طفلا كنت أقرأ الكثير من الكتب. وحين التحقت بقسم السادسة من التعليم الإبتدائي حدث شيء مهم وعجيب؛ كنت بلغت من العمر عشر سنوات. وفتح والدي لي حسابا بإحدى المكتبات، وكنا نسكن مدينة صغيرة هي شارون سير مارن. وكانت المكتبة تسمى «مكتبة الاتحاد الجمهوري» شارع دورفاي. كان الأمر حدثا خاصا واستثنائيا بالنسبة إلى شخص ينتمي إلى ذلك العهد وذلك الوسط. كان الرجل متواضعا. لكن والدي لاحظ أني أحب القراءة، فقام بهذا الفعل، هذه البادرة من دون سابق إنذار. وأذكر أني كنت أعود من الثانوية وأوقف دراجتي الهوائية، ثم أشرع في نقل نظري بين الكتب المعروضة على الواجهة. كان الأدب الفرنسي يمثل حديقة متنوعة. أنقل بصري بين الأسماء، جان جيونو، مالرو، كامو، موران، وسارتر. ومن الكتب الأولى التي هزت كياني في تلك الفترة كتب جان جيونو. ذلك أني، كما قلت لك، طفل من أبناء منطقة الشامبان حيث يسود الضباب ولا ترى إلا الكروم والغابة.. وفجأة قادني جان جيونو نحو «البروفانس»، نحو شمس «البروفانس».. ثم جاء ألبير كامو وجعلني أعبر البحر. كنت تلميذا أتابع دراستي بقسم السنة الخامسة وأذكر جيدا كيف وأين كنت أقرأ رواية «الطاعون»، كنا نسكن يومها شارعا عاديا لا يعرف حركة المارة، ويسمى شارع «أناتول فرانس» «بشارون سير مارن»، وكان الطقس جميلا والشمس تحتل السماء والفصل ربيعا، وكنت اقتعدت مكانا بالنافذة تحت الشمس. والحقيقة فقد كنت أسمع تنفس البحر الذي يتحدث عنه، وكنت أحس حرارة شمس البحر الأبيض المتوسط.. كان الفصل ربيعا، وكنت أحيا..

الجديد: وما هي الكتب الأخرى التي هزت كيانك؟

روندو: في تلك الفترة؟ رواية «البؤساء» التي قرأتها في طبعة كاملة سميكة أهداها لي الوالد، إذ اشتريتها من المكتبة التي فتح بها الوالد حسابا لفائدتي. لون غلافها أزرق، ما زلت أحتفظ بها بمكتبتي. وما زلت أعود إليها أحيانا. وعندما شرعت أكتب كتاب «في سياق الزمن» كنت أفكر في «البؤساء»، وأحاول كتابة بؤساء القرن العشرين وأحكي قصتهم.

كتبت كتابا عن تاريخ الحركة العمالية. طبعا، لست مؤرخا، ولكن الكتابة عن هذه الطبقة مثلت سبيلا لمنح هذا التاريخ نكهة روائية

الجديد: ما هي اللحظة الأولى التي حملت فيها القلم وشرعت تكتب، وأحسست أنك ألقيت بنفسك في مسارب الكتابة؟

روندو: المرة الأولى.. هي التي قلت لك عنها إني كنت ثائرا صغيرا.. ثم قضيت عدة سنوات عاملا بأحد المعامل، وغادرت المعمل رغما عنّي.

الجديد: ما هو هذا المعمل؟

روندو: معمل كان يوجد بضاحية مدينة «نانسي»، «بمالزيفيل» ويطلق عليه «بير مالي» وكنا نصنع خشبا خاصا يستعمل كعوازل كهربائية.. وتم تسريحي من العمل، وفجأة دقت ساعة نهاية التزامنا الجماعي، وتزامن كل ذلك.. وكنت أسكن يومها بضاحية المدينة، بشقة صغيرة. وهكذا قررت الذهاب إلى «نانسي» مشيا على الأقدام، فلم تكن لي سيارة. قطعت «لامورث»، وهناك رأيت طلبة يمارسون رياضة على متن قوارب الكاياك على مياه نهر «المورث»، وكان هؤلاء طلبة بمدرسة المعادن. كان عمري يومها خمسا وعشرين سنة، وها أنذا أنظر إليهم، مع بعض الحنين، وقلت لنفسي، يا صغيري لقد تبخرت مرحلة شبابك. لقد تركتها خلفك، في حضن المعامل «باللورين». ها أنت لم تقم بممارسة رياضة الكاياك على «المورث».

وتابعت سيري. ها أنا أدخل مدينة «نانسي». أمرّ من أمام بائع كتب. لم أقرأ كتابا منذ خمس سنوات. نعم، هي التي قضيتها عاملا.. اشتريت بفرنك واحد الطبعة الأولى، وهي طبعة جميلة، من مجموعة قصصية لبول موران. قال لي البائع «لا قيمة لموران، قيمة الفرنك أرفع منه». لم يكن أحد يقرأ «موران» خلال تلك الفترة. وهكذا اكتشفت «موران»، ويوم الغد ذهبت إلى مكتبة وهناك تملكتني القشعريرة. اشتريت ثلاثة كتب، واحد لجان جيونو وعنوانه «أنجيلو»، وعدت إلى البيت. ويوم الغد بدأت أكتب. وهكذا كتبت كتابا عن تاريخ الحركة العمالية. طبعا، لست مؤرخا، ولكن الكتابة عن هذه الطبقة مثلت سبيلا لمنح هذا التاريخ نكهة روائية. وقلت لنفسي ها أنت استعدت نفسك.

ذهبت من بولز وشكري بطنجة، إلى لورنس داريل ونجيب محفوظ وفورستر بالإسكندرية، إلى إسطنبول وكمال يشار

الجديد: ما شعورك وأنت تنهي الكتاب، بعض المتعة، شيء من التحدي؟

روندو: متعة كاملة. شعرت الشعور ذاته وأنا داخل قسم الوالد أكتب بالمداد البنفسجي على الدفتر وأحكي ما عشته يوم الأحد.

الجديد: هناك قول لبيل بوروز مفاده أن على الكتابة أن تتغير ما دامت تغيرت الوسيلة، فقد انتقلت الكتابة من الريشة والمحبرة إلى قلم الرصاص فقلم الحبر الجاف فالآلة الكاتبة، ثم زمن الحاسوب.

روندو: لا أومن بهذا القول. أعتقد أن لنا أدوات [ضاحكا]، وعلى هذه الأدوات أن تتأقلم معنا، وليس علينا نحن أن نتأقلم معها.

الجديد: هناك من يرى أن الريشة والقلم، والآلة الكاتبة ولوحة مفاتيح الحاسوب أسلحة يواجه بها الكاتب كل أنواع البشاعة..

روندو: كل هذه الأشياء تعني الأمر ذاته. لم يحدث أبدا أن كتبت باليد، فقد كتبت دائما على الآلة الكاتبة. فقد اشتريت آلة كاتبة صغيرة «ريمنغتون».. وقد ضللت أضرب عليها سنوات طوال. وكان الصوت الذي يدوّي داخل شقتي هو صوت الآلة، وعلى يمين المكتب كانت توجد سلة المهملات، كنت أبدأ الكتابة على الورقة، ثم بعد تدبيج فقرة أو أكثر أحس أنها لا تعكس الحرارة التي بداخلي فألقي بها في السلة. وعند نهاية النهار تكون قد استقرت بالسلة أكثر من خمس وعشرين ورقة. والآن، لا ألقي بالخمس والعشرين ورقة بالسلة، ولكني أكون أعدت الكتابة خمسا وعشرين مرة.

الجديد: هل يمنح صوت الآلة هذا طابعا روحيا أو شبيها بذلك للكتابة؟

روندو: حين بدأت أكتب كنت أستمع إلى الموسيقى وأنا أكتب. كان لي انطباع أن الموسيقى تحفزني على الكتابة. والآن، أكتب مستغرقا في الصمت. وأكتفي بالاستماع إلى موسيقى كلماتي وهي تنبعث على الشاشة. فأنا أبئر اهتمامي على الكلمات وميلادها. كما قلت لك من قبل ليست هناك قواعد، فكل واحد يدبر حاله وشأنه بما لديه من وسائل وأدوات.

الجديد: أشرت من قبل أنك دعيت للالتحاق بفريق جريدة «ليبراسيون» للإشراف على ملحقها الثقافي، ثم دعيت

عبدالعزيز الجدير ودانييل روندو

للالتحاق بالحقل الديبلوماسي، سفيرا لبلدك. وأعتقد أن الكتابة هي التي منحتك هذا الشرف..

روندو: صدقت تماما [ضاحكا]. أقول دائما كنت محظوظا. لقد تم الاتصال بي هاتفيا. وفي الواقع، عندما اتصلت بي جريدة «ليبراسيون» كنت قد كتبت ثلاث مقالات مطولة على صفحات الجريدة ذاتها، وكنت ما أزال أقيم بمدينة «نانسي». كنت بعثت مقالة عن كاتب يدعى جورج نافيل، وكان كاتبا مجدا، وينتمي إلى البروليتاريا، وهو عامل وصديق الكاتب جيونو. ونشر عددا من الكتب الجميلة والمهمة منها «رمال وطمي»، وهو مجموع مراسلات مع الفيلسوف الأوكراني البالطي برنادر كروتيسول، ثم نشر كتابا يحكي تجاربه «لكل مملكته». وهو كاتب غلفه النسيان، ولكنه طبعني بميسمه وسحرني، وهو ما حكيته عنه. وقد كان لهذه المقالة المطولة أثرها في القراء وإدارة الجريدة. وكنت يومها أعيد اكتشاف الموسيقى الكلاسيكية التي أهملتها لعدة سنوات. وقد ذهبت للقاء ليونار برنشتاين بمدينة فيينا. وكتبت عنه ثلاث صفحات، وكان لها تأثير كبير في هذه الجريدة التي كانت ما تزال متياسرة. كانت تعنى كثيرا بموسيقى الروك، وإيدي ميتشال.. وفجأة احتضنت الحديث عن أشياء أخرى، عن برنشتاين، ومالور، وعن فيينا.. وأعتقد أن الأمر كان مهما كذلك بالنسبة إلى القراء.. ومن أجل ذلك نادت عليّ الجريدة. وأعتقد أن السبب ذاته كان وراء النداء عليّ للعمل بالحقل الديبلوماسي. أي أنني كنت أكتب دائما عن السياسة الخارجية، وكتبت عن لبنان، وكتبت عن الدول التي عبرتها، ولذلك تساءل من بيده الأمر: لِمَ لا نُنادي على فلان. وهناك تقليد لدى وزارة الخارجية؛ الكِي دُورْسِي، وهو تعيين كتاب ديبلوماسيين، وعندما اقترح عليّ الالتحاق بوزارة الخارجية تذكرت شاتوبريان وبول موران وكلوديل.

الجديد: وبيير لوتي.

روندو: هو كان بحارا.

الجديد: أقصد أنه كان كاتبا عندما نودي عليه أيضا ليكون عضوا في بعثة ديبلوماسية نحو المغرب، وهي الرحلة التي تمخضت عن كتاب آسر: «في المغرب».

روندو: بالفعل هو كاتب، بل كاتب كبير. وكذلك كتابه عن المغرب مدهش، وكتابه الآخر عن اليابان مدهش أيضا. بل يبين أنه كاتب رؤيوي يتنبأ بما سيكون عليه مصير الكوكب الأرضي. هو شخص مدهش.

الجديد: ما دمت عنيت بمشكل الهجرة، هناك جانب لم يعن به أحد: سأتحدث عن فرنسا، ولكن الأمر يهمّ كل دول أوروبا. فرنسا احتلت المغرب العربي، ونقلت عشرات الآلاف من المواطنين وجندتهم للدفاع عنها خلال الحربين العالميتين، ثم نقلت عشرات الآلاف من المواطنين كيد عاملة لحاجتها إليهم لشق الطرق واستخراج المعادن من باطن الأرض.. وفي لحظة معينة قالت يكفي.. كيف يبدو لك الأمر من زاوية إنسانية وأخلاقية وفلسفية؟ ألا يقوم على بعض الانكار والتنكر؟

روندو: أعتقد أن العلاقة بين فرنسا والفرنسيين وأفريقيا علاقات مركبة. فهي تقوم على الشغف والهيام، ومعنى ذلك أن هناك شغفا وهياما بالمغرب، وببعض الدول الأفريقية وتومبوكتو أيضا. أفكر الآن في المكتشفين من الكتّاب ومنهم العسكر. ومن هؤلاء من كان لهم شغف وارتباط بجمعيات إخوانية في المغرب العربي. فقد طبعهم هذا الإسلام الصوفي، وشكل شيئا تملكهم وسكن أرواحهم وظلوا يحملونه معهم في الآن ذاته. وكان هناك فرنسيون جاؤوا لتحصيل المال، وآخرون أنشأوا شركات ودخلوا في علاقات الاستغلال والعمل. هي علاقات معقدة جدا. وأعتقد أن هذه العلاقات كانت أكثر تعقيدا في الجزائر. فقد كانت إلى جانب الاستعمار مستوطنات لفرنسيين وهم أناس فقراء عبروا البحر وصدّقوا كل ما سمعوا عن خيرات البلد. وقد تحدث ألبير كامو عن كل هذه المواضيع بشكل واضح وعميق. ثم وضّح موقفه على مرّ السنوات. ومع مرور الوقت بدأت تأتي الكوارث الكبرى التي تمس بلدينا معا. وقد كان موقفه أن لا نكون ضحايا، ولا جلادين. لن أدخل في تفاصيل هذا الموضوع، فلا وقت لذلك لأنه ينادى عليّ إذ اقترب وقت موعد تحليق الطائرة. ما يجب أن أقوله فقد وجد رجال من ضفتي البحر تصرفوا بكرامة واستحقاق، وعلى الكرامة والاستحقاق المشتركين يجب أن نعتمد.

الجديد: أذكر أن ميشيل جوبير قال لي ذات حوار في الموضوع ذاته يجب أن لا نخلط بين الزمنين، أن نعيش في الحاضر..

روندو: بالفعل، ثم إننا نميل إلى محاكمة الماضي وفق مقاييس الحاضر، وبذلك فنحن نرتكب مفارقة تاريخية. وهذا لا يعني أنه لا يجب أن يكون لنا رأي، ويكون لنا حكم على ماضينا ونتأمله ونفكر فيه. ولكن لا يجب أن تحكمنا الأحكام المسبقة، ثم إننا لا يمكن أن نعيد كتابة التاريخ.. الماضي، مضى، انصرم. ذهب كما قال شاطوبريان وهو يتحدث عن الثورة الفرنسية التي أثرت فيه أيما تأثير في جسده، وممتلكاته. قال «ذلك زمن مضى، يجب أن ننظر نحو الأمام، ونتقدم»، وقد قال الشيء ذاته ألبير كامو بطريقة مغايرة.

الجديد: أود معرفة رأيك في هذا الكاتب الهام الذي كتب ثلاثية بعنوان: «الطفل» و«الحاصل على شهادة الباكالوريا» و«الثائر».

روندو: تقصد جيل فاليس؟ قرأت كتبه، وأحببته كثيرا، ولم أعد إلى قراءة أعماله. قرأت أعماله يوم كان عمري خمس عشرة سنة. قرأته بحماس كبير. بالفعل، هو كاتب مهم، ونصوصه جيدة جدا، وهو صوت استثنائي في حقلنا الأدبي.

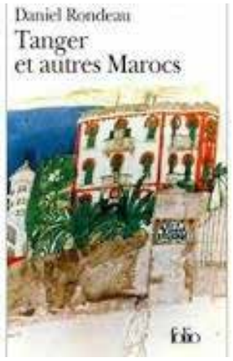
الجديد: وهذه العلاقة مع طنجة، ما نصيب الجذور الأدبية وما حظ الصدفة أيضا في نشأتها؟

روندو: ليس للصدفة حظ في نشأة العلاقة وامتدادها. جئت إلى طنجة للقاء ببول بولز. وإذا بي أكتشف مدينة طنجة ومحمد شكري.

الجديد: أعتقد أن حجك لمدن البحر المتوسط يحكمها البحث ذاته.

روندو: بالفعل، ويعتقد القراء وبعض الكتاب أني أذهب من مدينة إلى أخرى، ولكنني أذهب من كاتب إلى آخر. ذهبت من بولز وشكري بطنجة، إلى لورنس داريل ونجيب محفوظ وفورستر بالإسكندرية، إلى إسطنبول وكمال يشار؛ وهو من أبطالي الأدبيين. وهو كما تعلم كان صديقي الكبير. وقد طلب مني الأتراك، سنة بعد وفاته، أن أرثيه بمدينة إسطنبول قبل سنة من الآن. وعندما كتبت كتابي «في سياق الزمن»، حملت إليه كتابي وقلت له لقد ساعدتني يوميا على كتابته. وفهم قصدي، لأنه يسميني «الذئب النائم» لأن الكاتب ذئب في حالة نوم.

> **ربطت علاقات مع عمال جزائريين مسنين، وكنت أقضي معهم وقتا معينا في المساء. إذن فأنا أتفهم وضعهم وأفهمهم. وبالنسبة إلى الديبلوماسي فقد شذبت بعض حماسه حتى يبدو الكتاب موثوقا به**



الجديد: نالت روايتك الأخيرة «آليات الفوضى» جائزة الأكاديمية الفرنسية، وهي صورة لعالم اليوم، تغوص في الوضع الجيوسياسي، حيث يسود التآمر والاتجار بالمخدرات وبالبشر وبالأسلحة. وتدور أحداثها على أرض عدة دول وفيض من شخصيات.

روندو: صحيح. وهناك من يحتمل الصدمة في مواجهة العالم، رغم دخول العالم الفوضى منذ 1945 وكارثة هيروشيما وناكازاكي.. وقد لوحظ يومها أن العالم لا يمكن أن يخرج من الفوضى الضاربة أطنابها. وتمثل هيروشيما الفوضى الشاملة، ذلك أنه بعد هذه الجريمة أدركت البشرية أنها فانية. إنها فوضى لها جذور، ليست طارئة. قال لي صديقي برودیل بعد أن سألته في الموضوع إن العالم دخل الفوضى الشاملة مع الحرب العالمية الأولى. ومادمت أشرت إلى الوضع الجيوسياسي أشير إلى أن أصل الفوضى التي تعم العالم الآن هو التدخل الأميركي في العراق. تدخل أسّس لميلاد الفوضى ليس في الشرق الأوسط وحده بل في العالم لخمسين سنة. ثم أضيف إليه التدخل الفرنسي في ليبيا حيث تصرفت فرنسا كأنها أميركا صغرى. ثم هناك فوضى أخرى أردت التعرض لها بالحديث ضمن جغرافية روايتي ومسرحها بعض ضواحي المدن الفرنسية. ومنها باريس. وبالفعل، فقد شرعت في كتابة هذه الرواية سنة 2007، وذلك بعد أن كنت نشرت عدة مقالات بجريدة «لوموند» خاصة بالحديث عما يطلق عليه الآن «الأراضي التي فقدتها الجمهورية». ويقصد بذلك كما هو معروف أنه فجأة ببعض الأماكن التي تعرف كثافة سكانية كبيرة بضاحية باريس تراجعت السلطات العمومية شيئا فشيئا تحت ضغط المتاجرين الصغار بالمخدرات. لم تكتف السلطات العمومية بالتراجع بل انسحبت تماما. ومعنى ذلك أن جمهوريتنا الفرنسية أصبحت فاشلة، مغيبة من حيث فرض سلطتها، أي أن الشرطة والعدالة قد غيبا، اختفيا. ولم تعد تعنى بما شكل عظمة فرنسا وهو التعليم. وهكذا انتهى كل شيء. والطبيعة ترفض الفراغ. وعندما ينسحب القانون والتربية فكيف يفلح المجتمع ويحقق كل واحد ما يطمح إليه؟ وما أحكيه في هذه الرواية هو بؤرة الاتصال والتقاطع بين المتاجرين الصغار بالمخدرات من سكان الضواحي الذين تزدهر تجارتهم، فيصبحون مهربين كبارا. وهو ما حدث خلال سنوات العقد الأول من الألفية الثالثة إذ أصبح هؤلاء هم الممثلون الصغار للحركة الجهادية الفرنسية. وحين يلاحظ هؤلاء المهربون أنهم أصبحوا سادة، في غياب الدولة، يتفقون ويصبحون زعماء.

الجديد: لقد وظفت سنوات كدحك باعتبارك عاملا.

روندو: طبعا، ذلك أنني خلال تلك السنوات ربطت علاقات مع عمال جزائريين مسنين، وكنت أقضي معهم وقتا معينا في المساء. إذن فأنا أتفهم وضعهم وأفهمهم. وبالنسبة إلى الديبلوماسي فقد شذبت بعض حماسه حتى يبدو الكتاب موثوقا به. في الكتابة كل كاتب يعتمد على نفسه، يبحث له عن مخرج. ولكل طريقته في الكتابة. وبالنسبة إليّ، أحتاج أمرين: أولا أحتاج تفاصيل دقيقة جدا، أحتاج أن أصف كل شيء ببعض الدقة، أكاد أقول العلمية ومنه المكان. فعلى هذه العناصر الدقيقة سيركب خيالي لينطلق. وثانيا إذا لم أتوفر على هذه العناصر الدقيقة جدا أشعر أن خيالي أو تخييلي سيسقط في الفراغ وسينحرف. بينما حين أتوفر على عناصر دقيقة أتقدم بشكل جيد ومحايث للواقع.. وأقول لنفسي أنت الآن على صواب. أقدم مثالا على ما أقول، هناك اجتماع مجلس الوزراء بقصر «ماتينيون»، موضوعه غياب الأمن والارهاب، اتصل بي مسؤول عن مؤسسة متخصصة بمحاربة الارهاب في فرنسا وقال لقد شعرت بنوع من الضيق والانزعاج وأنا أقرأ هذا المقطع من الرواية، هل حضرت الاجتماع، وكيف تمكنت من الحضور؟ قلت لم أكن هناك. وكل ما قمت بوصفه كان كما يحدث في الواقع. وهذا ليس أمرا خاصا بي، ولكن بالنسبة إلى الروايات التي تتناول الأحداث اليومية إذا لم يقم الوصف فيها على الدقة فهي تستحق أن يلقى بها في سلة المهملات.

الجديد: ولآفة العصر نصيب كبير في روايتك.

روندو: طبعا، عبور الصحراء ثم عبور البحر. وقد تتحول رحلة عبور البحر إلى رحلة الموت. وعبر الكتاب أردت أن أعرض لهذا الداء الذي يعتبر داء زماننا. ولا أعتبر متشائما، كما قال البعض، بل متفائلا بطبعي. ومن يكون متعقلا، صافي الذهن، ليس متشائما. وصفاء الذهن هو الخطوة الأولى نحو الفعل. وقد كنت أتحدث قبل أشهر مع كاتب أحبه كثيرا، يقيم بمدينة مدريد هو ماريا فارغاس يوسا، وقد قال لي ماذا يستطيع الأدب؟ يستطيع الأدب أن يسائل مجتمعاتنا غير المستقرة. وهو ما أقوم به.

أجرى الحوار في طنجة: عبدالعزيز الجدير

قص

الْمَوْؤُودَةُ

عبدالله زمزكي

تضيق نفسك شيئا فشيئا، ينتابك دوار شديد، تتكئين على حائط المطبخ بيد، وبيدك الأخرى، التي ما زالت ملطخة ببقايا عجينة الخبز، تتحسسين أسفل بطنك الصغيرة المنتفخة في غير أوانها. تترامى إلى مسامعك صيحات الأطفال العائدين من المدرسة وهم مبتهجون فرحون ببداية موسم دراسي جديد، تقفين برهة على هذه الحال، دقات قلبك المتسارعة وأنفاسك المتقاطعة تحدث سمفونية لا يسمعها إلا أنت، والبيت خال إلاّ منك. ينتابك الغثيان من جديد، تسقطين على الأرض متكئة على يديك وركبتيك، تحاولين النهوض، لكن هيهات، فقد خارت قواك وضعفت، والكلّ تخلّى عنك اللحظة، حتى من نفسك أنت، صرت بلا سند، بلا جسد، وحدها أنفاسك المتعالية تؤنس خلوتك، والقيء يفاجئك .. فيغمى عليك..

****

ها أنت تتوسطين زميلاتك وزملاءك، بعد أن طال تدافعكم كي يأخذ كل منكم موقعا يظهر فيه جنب أستاذكم، ضحكاتكم تتعالى فترددها معكم أرجاء القاعة، مزهوّة كنت بلباسك الوردي، حاضنة بذراعيك محفظتك في حنوّ، ووجهك الضحوك يُبِين عن سرور ونشوة بهذه اللحظة. السنة الدراسية تشرف على الانتهاء، لم يبق منها سوى هذه اللحظات التي تقضينها في توديع صديقاتك وأصدقائك، قلبك الصغير امتلأ فرحة وحبّا، تترنّحين في أرجاء الساحة، كيف لا وأنت التي صفق لها الجميع واقفين، متوّجين إيّاك بوسام التفوق، داعين لك بالتوفيق في مسار دراسي ترينه حلمك الأبدي.

تودّعين الكلّ والكلّ يودّعك، على أمل لقاء تَرِيْنَه قريبا. تتركين أسوار المدرسة خلفك، متجهة رفقة صديقاتك صوب بيتكم الذي لم يبعد إلا بضعة أمتار، تهمسين في أذن صديقتك أمرا فتضحكان، وبين الفينة والأخرى تختلسين النظر إلى أحد الفتيان الذين يسيرون في الرصيف المقابل. الأمر أشبه بفرحة العيد، كل شيء يبعث على البهجة والسرور، الجوّ كان لطيفا رغم برودة المساء، والشمس تجري لمستقر لها، باعثة آخر أشعتها لهذا اليوم.

*****

تمشين على استحياء، فلا تكادين ترفعين عينيك لرؤية موضع قدميك، متوجهة نحو أمك في أقصى البهو، دون أن تعيري أي اهتمام لباقي الجالسين، تأخذين مكانك جنبها، وتربت هي على كتفك في حنوّ. وأبوك يقول، وشبه تلعثم يأسر لسانه «الخير يا بنيتي .. الخير للمرأة في بيت زوجها، وأنت تعرفين أني ما أريد لك إلا الخير..»، تتوالى الكلمات بين شفتي أبيك الذي ما كنت يوما تتصورين أنه قد يتخلى عنك بهذه الوقاحة، فهو الذي طالما يشجعك على التعلم والدراسة، ويتباهى بك أمام أفراد عائلتكم الكبيرة في كل مناسبة تجتمعون فيها «ابنتي عائشة الله يرضى عليها، حازت كعادتها على المرتبة الأولى هذه السنة، وستتابع دراستها في أرقى الثانويات بجهتنا، أنا أعرف أنها ستصير مهندسة يوما ما، أو شخصية ذات شأن عظيم كوزيرة بفرنسا مثلا»، ويضحك ملء فمه، ويضحك معه الجميع.. وتقاطعين أنت ضحكاتهم وتصرخين في براءة أنك ترغبين في أن تصيري كاتبة مشهورة مثل أحلام مستغانمي أو نوال السعداوي أو إليف شفق اللواتي استهوتك كتاباتهن حتى صرت تحفظين مقاطع منها، وتكون لك كتب كثيرة ويعرفك الجميع..، ترتفع ضحكاتهم مرة أخرى، ويستمرّ أبوك في تباهيه بك مردفا: أليست إحدى وزيرات فرنسا أصلها من الجنوب المغربي، ثم إن ابنتي عائشة ستصير أحسن منها فتذكروا إني معكم من المتذكرين.

لكنك اليوم ترينه قد نسي وعده، وخانته ذاكرته فلم يعد يرى فيك إلا امرأة لا يحق لها أن تتجاوز عتبة البيت إلا في اتجاه عتبة زوجها، وكلما حاولت إقناعه ينهرك ويتهمك بقلة الحياء، ويردد: أتريدين أن أصير أضحوكة بين الناس ويشمت بي الأعداء، وما أكثرهم، أتريدين أن يقولوا إن ابنة الحاج أحمد تسافر لوحدها بعيدا لسبب تافه هو الدراسة. قولي لي من هذه التي ترينها قد تابعت دراستها خارج البلدة، ثم ماذا أفادت الدراسة شباب البلدة الذين قضوا خلفها سنين لو قضوها في غير ذلك لصاروا اليوم رجالا بحق. إنك ستتزوجين قريبا، فإبراهيم صاحب الدكان سبق أن حدثني في هذا الأمر، إنما طلبت منه أن ينتظر، ريثما تكملين دراستك.

تعقبين عليه في عجلة: لكني يا «بابا» لم أكمل دراستي بعد...

يقاطعك والغضب باد على وجهه: بل قد انتهيتِ، فأنا من يقرر متى ستنتهين منها لا أنت ولا غيرك سيقرر مكاني، لقد قلت ما عندي وكفى.

تتدخل أمك وكأنها تسايره في ما عزم عليه، محاولة ثنيه بلطف: لكن ابن إبراهيم مازال في المدينة ولم يعد منذ ماتت أمه، رحمها الله، كما أنه لم يجد بعد عملا رغم أنه حصل على شهادة، فكيف له أن يفكر بالزواج.

أعرف هذا، فمن قال لك إنه يطلبها لابنه؟

ولمن إذن؟ تسأله في استغراب.

لنفسه هو!

تقاطعه في حيرة: لنفسه!؟ ويحك يا رجل! إنه في سنك، وعائشة ما زالت طفلة لم تبلغ بعد السابعة عشرة من عمرها، أجننت..؟

يتأجج وجه أبيك غضبا، قبل أن تنتهي الكلمات من فم أمك قائلا، والكلمات تنقذف بين شفتيه بكل قوة: أنتنّ هكذا دائما، من يفكر في مصلحتكن فقد جنّ فعلا. ما به إبراهيم؟ أليس برجل؟ بل رجل ونصف، بماله وعمله، فقد مرّت ثلاث سنوات على موت زوجته، وابنه الوحيد قد كبر وهو الآن بمدينة الدار البيضاء لا أحد يعلم سره وجهره، الله وحده يعلم. والرجل يعيش لوحده مدة ليست بالقصيرة، وينوي الزواج الآن، ما العيب في ذلك. هو قد قصدني وما أنا براد لطلبه، ثم إنه صديقي، وعائشة لم تعد صغيرة.. انتهى الكلام.

تنكّسين رأسك، وتتسللين نحو غرفتك، لتطلقي لنفسك عنان البكاء، فتحمرّ عيناك ويبتل خداك، وقلبك الصغير يعتصر ألما وشوقا، ألم على جور أبيك الذي لا أحد يستطيع أن يخلصك منه، وشوق إلى أصدقاء فارقتهم على حين غرة. تراهم الآن يأخذون أماكنهم في فصول الدراسة، يُسِرّون فيما بينهم أحاديث، ويغمز بعضهم بعضا في غفلة من أستاذهم. ومكانك أنت يا عائشة، من يملؤه؟ أيظل شاغرا؟

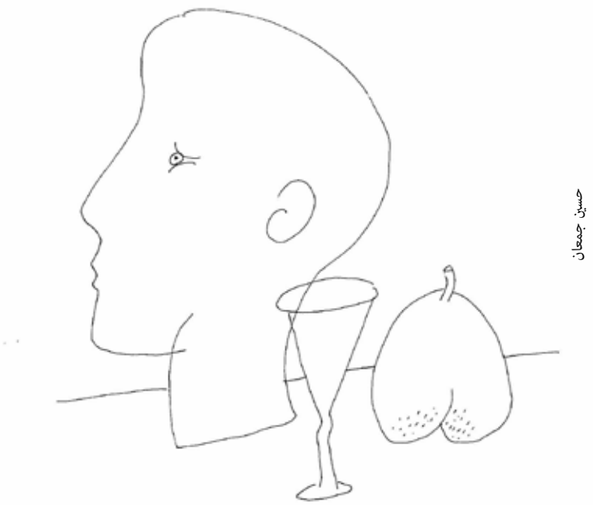
أنت الآن في بيت زوجك، ربة بيت صغيرة، لزوج كبير، زوج لم تعرفي عنه سوى أنه في سن أبيك وصديق له، وصاحب الدكان الوحيد في بلدتكم، لا تكادين ترينه إلا في آخر الليل، بعد أن يأكل كل أهل البلدة ويشربون ثم ينامون، حينها فقط يغلق دكانه ويحضر إلى البيت في تعب وضجر، تأكلان عشاءكما في عجلة، تسافر يده بين وجهه والخوان، ونظراته ثابتة على شاشة التلفاز، رغم أنه لا يفهم من ذلك إلا ما تظهره الصور، وإن تحدث معك، فلا يعدو أن يكون حديثه توضيحا واستفهاما مقتضبا عمّا لم يفهمه مما يقال ويبث على التلفاز. يمسح يديه ويقف، وأنت ما تزالين تمضغين في تثاقل لقمتك الثانية، يوجه إليك أمرا: أيقظيني باكرا، على الساعة السادسة تحديدا، فقد تأخرت اليوم، والخباز لا ينتظر أحدا. سمعت؟ فتومئين برأسك، وينصرف نحو غرفة نومه. تتابعين أكلك لوحدك، كأن شيئا لم يقع، فقد صار كل شيء معتادا، فلا فرحة تنتابك ولا سرور، ولا حسرة ولا خوف، كل شيء بات عندك سيان، قلبك قد جمدت أحاسيسه وخفتت نبضاته مذ سلب منه الحق في التعبير عن رغبته، وذاكرتك توقفت عن التفكير مذ منعت عن القراءة والكتابة، فلم يبق منها إلا بقايا صور من حلم مضى.

*****

عائشة.. عائشة.. أتسمعين.. بدأت أذناك تميزان بعض الكلمات بين خليط من أحاديث نساء لم تعرفي بعد سبب وجودهن، تفتحين عينيك في تثاقل، فترين أختك الصغيرة قابعة أمامك وعيناها الصغيرتين لا تفارقك في جحوظ، تميلين بعينيك يسرة فإذا بأمك وقد أذبل البكاء والحسرة محياها، تمسح بثوب صغير على جبهتك وتقول «على سلامتك بنيتي». بدأتِ تدركين أن الوضع لم يكن بالمعتاد، تتحسسين نفسك، مستلقية أنت على ظهرك، ويديك مبسوطتان تحت الغطاء، رأسك عليه عصابة شدت إليه أشياء لم تعرفي سرها، ورجلاك مفتوحتان شيئا ما، تحسين ببرودة.. ترتعشين قليلا، وتطلقين نفسا عميقا مثقلا بآهات. تقترب منك النساء والفتيات، بدأت تتعرفين ملامحهن، تتناثر دعواتهن وتهنئتهن على مسامعك، يتخافت الضجيج شيئا فشيئا، حتى خلت الغرفة إلا من أمك وأختك الصغيرة.

تعود أمك من الغرفة المجاورة والفرحة تعلو محياها، تحملها إليك بين ذراعيها ملاكا قد لَفَّتْه في ثوب أبيض مطرز، تحاولين الاتكاء على الحائط قليلا، تضعها بين يديك، تنظرين إليها في حنو وتبتسمين، تقبلينها في هدوء، تقفز أختك الصغيرة على السرير وتقول «أنا من سأسميها.. سأسميها ماذا؟ إنّي سميتها مريم!»، تبتسمين في وداعة، وتعيدين نظرتك إلى طفلتك الصغيرة التي ترين فيها حلمك الجديد.

كاتب من المغرب



حسين جمعان

الوجهُ الضّال

سامي حبّاطي

اخترق الشّارعَ الباردَ مُتقدّما على غير هدى. كان يشعر بثقل كلّ خطوة يضعُها جسده على بطنِ الأرض من قوّة اهتزاز وجنتيه وكانت الوجوه تتدفّق من أعلى الشّارع في اتّجاه واحد، وكأنّهم قد اختاروا في ذلك اليوم أنْ يمشوا في تيّار معاكس له، لكنّه مع ذلك ظلّ يتخطّاهم مُوارِبًا بعضهم ومُتجاوزا آخرين بعُنف، فيجعلهم يتراجعون أو يخفّضون سرعتهم لكي يمرّ بينهم بجلال.

عاش الملك الجليلُ، السّائر بين رعاياه الفخورين، مرفوع الهامة وزجاجُ نظّاراته معفّر بتراب المعركة. يمتشق سيفه وبسبابة اليد الأخرى يسند مقدّمة أنفه الأقنى إلى أعلى. كانوا من حولِهِ يهتفون: عاش الملك، عاش الملك، فيلوّح بسيفه الذي يبرق تحت شمس أوت الحارقة. يرددون من حوله: عاش الملك، عاش الملك.

يفحص الوجوه الموزّعة يمنةً ويسرةً باحثا عن تقاسيم محدّدة يعرفُها، ولا يعلم ما تكتنه. تدفّقت وجوهٌ جديدة وعادت أخرى إلى الظّهور بعد التفاف. رأى في بعضها الخوف وفي الأخرى آثار السّنين.

- الله في كل شيء موجودٌ إلّا في تجاعيد هذه الوجوه! هكذا قال في صمتٍ داخليّ مُطبق.

انتقل الخوف إلى صدر جسده. الله في الصّدور.

تقدّم إلى غاية متجر قريب، في واجهته الزجاجية انعكست صورةُ الوجوه، فأصبحت خلفهُ تسيرُ في خطٍّ واحد.

الشّيطان لا يملّ والصّبر شِيمة الصّالحين.

- وماذا عن الصبّار؟ سأل الصّبي الصّغير.

ردّ الشيخ الضّرير العليل: تلك صيغة للمبالغة يا ولد، أما نحن فلنا القصص نداري بها الجروح.

في الزّجاج مرّت وُجوه تعتلي المناكب. خمسةٌ منها فوق السّتين وثلاثة في الأربعين. عُمرها قُرون، تِلك الأكاذيب. أين أنتِ يا قصص أمّي؟ سألت قبلكَ العروسُ في غرفة زوجها ليلةَ الحقيقة.

عقبُ سيجارة على الأرض. حمله الطّفل البريء، فأعاق مسيرة الوجوه وبعثر التّرتيب. تجمعت وجوه حول الطفل الجميل. نهته عن التدخين، ومصّ أعقاب السّجائر. نطق الوجه الحليق صاحب السنّ الذّهبيّة:

- التّدخين للكبار يا ولد، انتظر سنّ الرشد واقتن التّبغ المقلّد، لتفاخر المتفاخرين.

انتهت الوجوه عن الحديث، وعاد الانتظام إلى رتل المتأخرين. استدار هو وواصل المسير. تأمّل في الوجوه، فلم يظهر له بين المُجعّدين.

في آخر نقطة من الشارع تضاءل جمعُ الوجوه، ولم تبق إلّا بضعة منها تتحدّى وجوه الرّاكبين، وسط هدير المحركات. رائحة البنزين ذكيّة عندما نشتمها.

«البنزين نبيذُ الفقراء وخبزهم كسرةٌ مسروقةٌ من فُرن ساخن»، فكّر الوجه الضّال ثمّ ارتفع صوب السّماء. رأى فيها غمامةً وثيرة، تُغري بالنّوم عليها أربعين حُلمًا دون أن تسأل ضيفها عن سرّ زيارته.

الحمّال قادم من بعيد مصلوبا على خشبة مادري. الحمّال قدّيس، فالمجد للحمّالين. رفع الحجارة من الأرض وكسر صخور المدينة العتيقة، ثم كعّبها بمطرقته الضّخمة. يدُ البنّاء قبضة من حديد، فيها دم ولحم ورمل وإسمنت. المجد للبنّائين، ورثة المدينة على حوافِ وديانها الجارية بمياه المجارير. المجد للجِرذان والماء والصراصير، قاهرةُ الحضارة.

- أيّها الوجه، ما لك شاحب؟

ينظر الوجه الشاحب إلى الوجه الأحمر السّائل. يرد:

- وما المسؤول بأعلم من السّائل.

- هل الشّمس ملاذٌ للمقرورين؟

يستدير الوجه الشّاحب قليلا وهو يفكّر. ثمّ يجيب:

- الشّمس خلف العمارات العالية، والشّارع طويل. الشّمس تذوب على الجدران الظّليلة.

يهزّ الوجه السّائل حاجبيه ويشرّع عينيه اقتناعا، ثم يواصل تدفّقه.

في البيت القائمِ عند زاوية التقاء الشّارع بنقطة الدّوران، ضرب جسدُ الوجه الأحمق وترَ غِيتاره الكهربائي. تزلزلت الأرض بالوجوه، فانتشرت وتبعثرت. الوجوه الحليقة تضاعف سرعة تدفّقها، والأمرد يخفي ذقنه في ياقة المعطف الطويل حول جسده. وحده الوجه الضّال ظلّ متسمّرا يبحث عن التّقاسيم المحدّدة لوجهٍ لمَحهُ ذات مرّة في مِرآة.

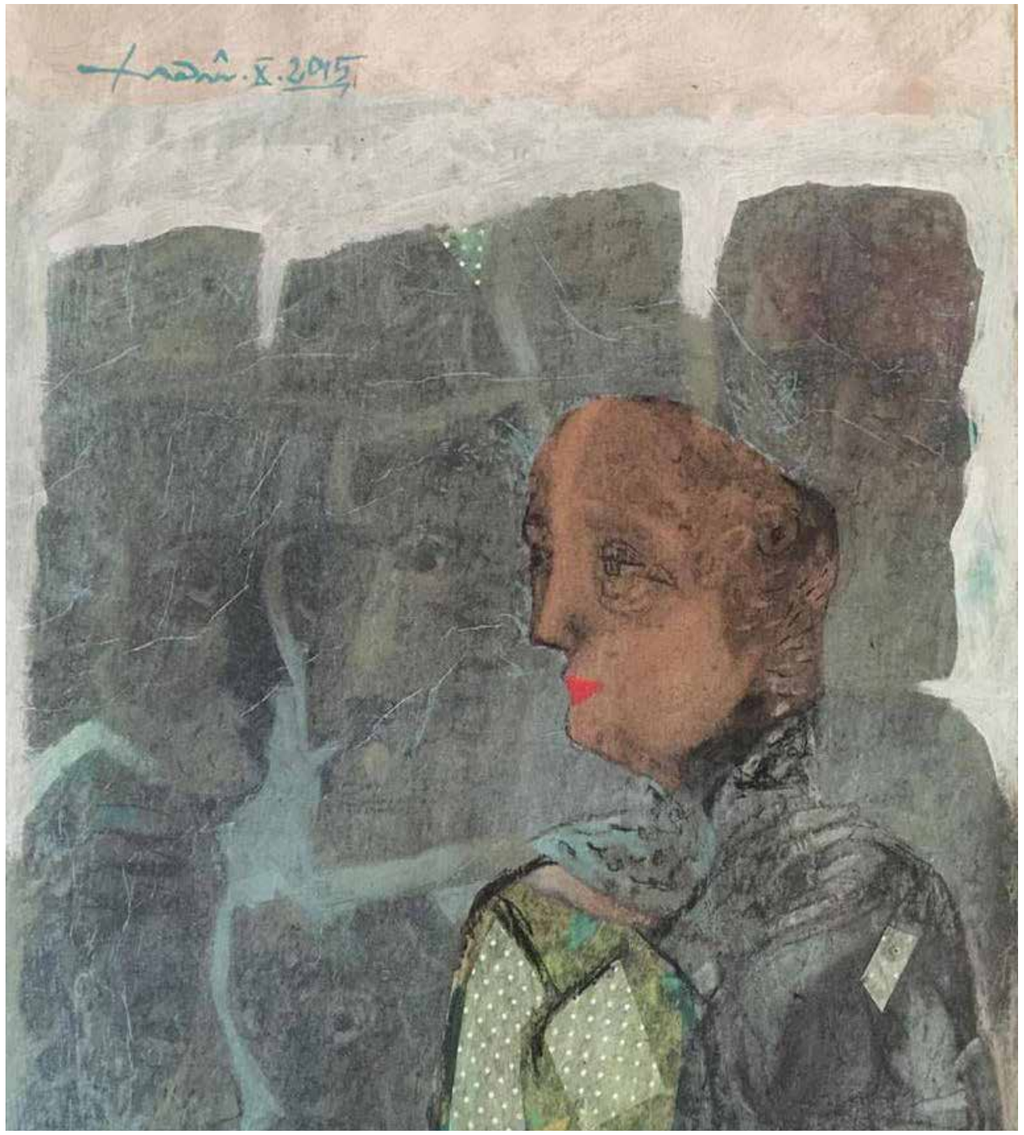
وقف الملكُ على المنصّة وقد استبدل السّيف في يده بالصّولجان. خطب في رعاياه:

أيّها العابرون في شرايين مدينتي، إنّكم تخرؤون أكاذيبنا التي تبتلعونها مع فطور الصّباح، وفي جلسات النّميمة حول فناجين قهوتكم المُتنة. أيّها المتعثّرون في الطّرقات، إنّ الحُفر لتشكوا بطشكم بها إلينا، وتذكّركم بمقاسات أحذيتكم، وعدد الطيّات فوق جلدها. الشّمس تُحرق جلود المقهورين، مفترشي رمل الصّحراء والشّواطئ على حافّة البحر.

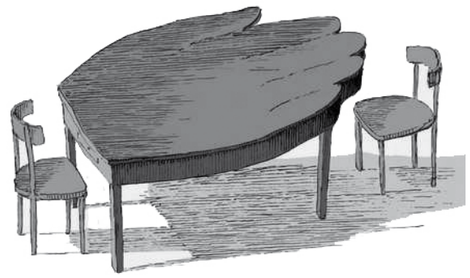
صفّق الرّعايا ولوّحوا بأذرعهم الموشومة الطّويلة إلى الملك. هتفوا: عاش الملك، عاش الملك... مات الملك. طعنه ابنُه بكُمّ قميصه غير المكوي. هتف الرعايا: عاش الملك، عاش الملك...

ظهر الوجه الصّبوح، في المساء، مُرهقًا من دوامٍ كامل من الابتسام. ابتسم الوجه الضّال وتأثّت عيناه بانكماش الفرح ما إن رآه من بعيد. عاد إليه اللّون الأحمر. صوّب الوجه الصّبوح عينيه إلى الأرض، واتّبع التّدفق، بِتَؤُدة. لم يكن مبعثرا ولا متصادما. ظلّ الوجه الضّال في طريقه، حتى التقيا عند تصالُب بعض من عروق المدينة التي تسكنها الجرذان بعد مغادرة الوجوه. صار الوجه الصّبوح مُدبِرًا بعد تقاطع استلزم جسديهما كبح الخطوات، ونَظَرَهُ الوجه الضّال إلى أن اختفى بين تدفّق الوجوه الأخرى. انطفأ النّهار ولم تبق على الرّصيف إلّا أوراق صفراء ذابلة.

كاتب من الجزائر



إدوارد شهده



أصبحت لغة الاقتصاد متداولة ولولاها لكان العالم الحالي في مثل غموض الكون دون فيزياء نيوتن. هذا الكتاب يستعرض في البداية كيف تولّدت فكرة «علم الثراء»، وهو العنوان الذي اختاره جاك ميسترال، ويبين من خلال استكشاف نقاط ضعفها، الجينالوجيا الثقافية للمادة التي جسدت ذلك المطمح. بيد أن الفكر الاقتصادي ليس مجرد غرابة ثقافية، فقد ظل منذ أربعة قرون وثيق الصلة بالفلسفة السياسية: فمونتكريستيان وسميث وماركس وليون فالْراس وكينز وفريدمان رافقوا تحولات الأزمنة الحديثة مرافقة مونتسكيو وروسو وتوكفيل وراولس لها، وأعطوا معنى لتَشكل مجتمعِ الأفراد التدريجي كأعوان اقتصاديين أو رعايا سياسيين. ويشير الكاتب إلى التوتر القائم دائما بين الدوائر الاقتصادية والسياسية، ولكن العصر النيوليبرالي، الذي نشهد اليوم تفسّخَه، يدفع ذلك التوتر إلى ذروته. وفضل الكتاب أنه يحلل بطريقة جديدة تناقضات الفردانية المعاصرة وقرائنها، ويوصي بضرورة تجاوز الطلاق الراهن بين الوضوح الاقتصادي والإرادة السياسية ■

الصوفي ونار الحقيقة

وليد علاء الدين وروايته «كيميا»

ممدوح فرّاج النّابي

لم تحظَ شخصية تاريخية أو عرفانية بهذه الاهتمام، على المستوى المعرفي أو السردي، مثلما حظيت شخصية مولانا جلال الدين الرومي. الغريب أنّ الاهتمام لم يقتصر على شخصية الرومي منفردًا وإنما حظيت كل الشخصيات التي ارتبطت به بنفس القدر من الاهتمام، فرأينا شخصيات مثل كيميا بنت مولانا وسلطان ولد وشمس التبريزي وحسام الدين جلبي، الذي كان له دورٌ كبيرٌ في تحريض مولانا على كتابة المثنوي، ليكون صاحب كتاب على غرار المتصوفة الكبار وصلاح الدين زركوب... وآخرين. تتردد في مرويات متعدّدة على اختلاف لغاتها بصورة كليّة أو جزئيّة.

الدافع الأوّل لهذا السّيلان السّردي عن شخصية مولانا -إن جاز التعبير- يعود في الأساس لثراء شخصية مولانا ومَن ارتبط بهم، خاصّة بعد زخم الحوادث المحيطة، والتي كانت بمثابة المُلهم القوي لهذه الكتابات التي أحاطت بشخصية مولانا من كل جوانبها وإن افتقر بعضها للصدق، حيث قدِّمَتْ صورة زائفة لهذه الشخصية الإشكاليّة. أما الدافع الثاني في نظري فيتمثل في تحرّي الحقائق وتفكيك الأساطير كما سعى وليد علاءالدين في هذه الرواية، حيث قدّم مُحاكمة عبر صورة القرين علاءالدين ولد للرومي والتبريزي معًا، من أجل إنصاف كيميا التي كانت ضحية لأنانية الرجلين.

التناسل الحكائي

الشيء الجدير بالذكر أن هذه الكتابات، على تنوّعها من بين كتابات مَزجتْ بين التخييل والواقعي، كمروية أليف شفق «قواعد العشق الأربعون»، وأخرى دارت في إطار السيرة الغيرية على نحو ما فعلت نيهال تجدِّد في «الرومي نار العشق»، ومورل مفروي في «بنت مولانا»، وأخرى جاءت تاريخيّة محضّة كما فعل أدهم العبودي في مرويته «من التاريخ السرّي لمولانا»- جميعها استطاعتْ أن تقدّم مرويات عن العصر والأحداث، لا نقول صادقة، وإنما على الأقل اقتربت من الشخصيات. وفي ذات الوقت كان الحاضر في رهانها وهي ترقش الماضي.

يعود وليد علاءالدين في مرويته الجديدة «كيميا» 2019 دار الشروق، إلى شخصية مولانا من جديد، وإن كان في إطار رحليّ مبعثه الشغف والبحث عن الحقائق. فتبدو الرواية وكأنها استقصائيّة، تسعى إلى استجلاء الحقائق ولو على حساب كسر الصورة النمطيّة التي سادت عن شخصية مولانا في الكتابات التاريخيّة، وأيضًا الإبداعيّة وكذلك عند عشاقه. وهذه مهمّة أخذت الرواية إلى وظيفة جديدة تتجاوز بها المتعة والتسليّة إلى سرد المعرفة وتفكيك الأقانيم.

فالمؤلف لم يقع أسيرًا لما كُتب عن شخصياته من قبل، مع أن كتابته للرواية كان مصدرها الأساسي انجذابه إلى شخصية كيميا بعد أن صورتها البريطانية مورل مفروي «بعذوبة، وقد وضعتها في بؤرة الحدث بعد أن تغافلها الكثيرون ممن كتبوا عن مولانا». لكنّ نصه جاء باحثًا عن الشخصية التي عوملت بإهمال

سعود عبدالله

حتى أنه يتّهم مولانا بأنه قاتلها.

لا تقوم الرواية على شخصيات روائية بالمعنى المتعارف عليه (ضد-إشكالية-محورية-ثانوية، إلخ من هذه التصنيفات)، وإنما تتجاوز هذه التقسيمات المدرسية لتقدم شخصيات حقيقية (من لحم ودم) بعضها قادم من المدوّنة التاريخيّة كشخصيات مولانا وكيميا وعلاءالدين وشمس التبريزي وكيرا خاتون وجحا وغيرها، والبعض الآخر شخصيات حقيقيّة معاصرة للمؤلف كنوري الجرّاح وعمر الفلسطيني وأحمد الحيدري وأليف شفق التي يستدعي نصها كثيرًا بغية محاكمته، وبعض الشخصيات التي التقاها في رحلته أو أثناء تنقلاته.

وهذا التزاوج بين الشخصيات ذات المرجعية التاريخيّة والشخصيات ذات المرجعية الواقعية يضعنا أولاً في دائرة النص السيريّ، خاصة في ظل عنوانها الذي يُوحي بأنها رواية شخصيات، وثانيًا فيما تطرحه هذه المزاوجة من كشف البون الشاسع بين عالمي الصوفيين الجادين السّالب للحياة وبهجتها، في مقابل عالم جحا الهزلي ومنحه المتعة والبهجة؛ أي الحياة.

الشخصيات -هنا- مُستدعاة وليست مخلوقة روائيًّا فكل شخصية تؤدّي دورها ثمّ تنسحب من مسرح الأحداث، باستثناء شخصية الراوي وعلاءالدين قرينه. وشخصية كيميا التي تتطوّر ويتكشّف الكثير من الغموض في حياتها مع تطوّر السّرد الذي يُنير الكثير من جوانب الشخصيات، بما فيها شخصية علاءالدين، تلك الشخصية التي كانت مذمومة في معظم المرويات، بل كانت أقرب إلى الشخصية المُنفّرة، هنا تتحوّل إلى شخصية مُحرِّضة على البحث بعدما يُضيف إليها الراوي شخصية القرين، وفي جزء كبير منها تحاكم الجميع بلا استثناء وكأنّها تنتصر للعدالة الغائبة.

ورغم هذا الحضور الباذخ للشخصيات التاريخيّة والواقعيّة إلّا أنّ الرواية تُصنّف ضمن الروايات الضدّ. فالرواية قائمة في جزء كبير منها على دحض كل المرويات التي قيلت عن شخصية الرومي وتعرية القداسة التي أُلْصِقَتْ به وردّدها الكثيرون دون تحرّ وروّية، فيستعرض الراوي لموقف جلال الدين الحقيقي من أصحاب الديانات والمعتقدات الأخرى، فهو يرى اليهود بغيضين لمجرد أنهم يهود! وهذه الصفة تضرب صفة السماحة التي راجت عنه. والأعجب أنه يُفنّد الرأي القائل بأن الرومي هو من أدخل التصوّف إلى قونيا، فيشير إلى أن أهل قونيا عرفوه قبل الرومي، منذ بابا رسول الله أو بابا إسحق، كما ينسب لهذه الفرق المتصوفة مسؤولية تضليل الناس، وسعي شيوخ الصوفية لكسب مساحات السلطة بين الحكام والشعب.

كما أن الرواية تعمل على تغيير صورة علاءالدين ولد، فتقدّمه في صورة العاشق لكيميا وليس الكاره الحاقد، فهو العاشق الجريح. فما فعله كان دفاعًا عن أبيه الذي أحبّ صورته العاقلة الرزينة. كما يعترف بغيرته من أخيه سلطان ولد، ولكن يردّ هذه الغيرة إلى أبيه الذي زرع الفوارق بينهما، وبالمثل صورة سلطان ولد الذي يصفه بأنه

رجل دُنيا يظهر حدبه وحبه لها. ويشير إلى دور كيرا خاتون زوجة مولانا في قتل كيميا، بسبب غيرتها على مولانا، فأرادت أن تلقي بكيميا في طريق شمس ليبقى لها زوجها، فأشاعت أن كيميا عاشقة لشمس.

اللافت أن حكاية كيميا لم يدّعِ المؤلف أنه صاحبها أو مُختلِقُها، وإنما أكّد في سرده اعتماده على مصادر أساسيّة تناولت هذه الشخصية كرواية مورل مفروي «بنت مولانا» و«قواعد العشق الأربعون» لأليف شفق. الراوي يتناص مع هذه المرويات ويقتبس أجزاء مما وردَ عن هذه الشخصية فيها وإن كان لا يقبلُ به تمامًا، وإنما يُخضِعُه للبحث والتحرّي والتثبّت لدرجة أنه يضع ما كُتب عن هذه الشخصيّة موضع تقييم، فَيُقِرّ بأن أليف شفق خالفت الحقيقة، فجاءت كيميا عندها مجرد «شخصية ثانوية لا قيمة لها في ذاتها، عاملتها كما عاملها جلال الدين، أداة لاستكمال الدراما». كما يسخر مما قالته مفروي عن كيميا بأنها هي التي عرضت الزواج على شمس، لأنها رأت فيه «الطريق إلى الله»، إضافة إلى تفنيده لكل ما ذكرته شفق عن علاقة كيميا بشمس.

رسائل الأحلام

الرواية -في أصلها- مُستمدّة تفاصيلها من رحلة حقيقية تمت عام 2007 بتكليف من «المركز العربي للأدب الجغرافي-ارتياد الآفاق»؛ لأجل المشاركة في الاحتفال بمرور 800 عام على وفاة مولانا جلال الدين الرومي. وهذه الجزئية تضعنا في دائرة سؤالَيْن: الأول هو بمثابة تكرار لسؤال قديم عن كيفية كتابة التاريخ! والثاني عن كيفية التعامل مع الواقع الآني واستحضاره في مروية تاريخيّة!

تماس النص مع المدوّنة التاريخيّة باستدعاء شخصيات لها مرجعيّة تاريخيّة وتعامل مع الحاضر في وصف هذه الرحلة عبر التقارير التي اعتمدها كآلية من آليات الخطاب السردي الذي زاوج بين عدة خطابات تجمع بين النص الرحليّ واليوميات التي تحمل عنوانًا فرعيًّا مميزًا ومنجمًا هكذا «الطريق إلى مولانا(1)، وصولاً إلى الطريق إلى مولانا (6)»، وكذلك الأحلام المدوّنة والتي تأتي أشبه بسرد ذاتي على لسان علاءالدين ولد، إضافة إلى الرّسائل الإلكترونيّة المتبادَلة بين الراوي وصديقه نوري الجرّاح والتي يكشف له فيها عن مسار الرحلة وتطوراتها، ومرة أخرى بين الراوي وأصدقائه يستفسر فيها عن شخصيته الإشكالية كيميا أو للسؤال عن معنى كلمة. هذه الخطابات -جميعها- أسهمتْ في تشكيل

> **الرواية -في أصلها- مُستمدّة تفاصيلها من رحلة حقيقية تمت عام 2007 بتكليف من «المركز العربي للأدب الجغرافي-ارتياد الآفاق»؛ لأجل المشاركة في الاحتفال بمرور 800 عام على وفاة مولانا جلال الدين الرومي**

النص الكليّ وتقديم الرؤية الجديدة المحفوفة بالمخاطر عند الاستقبال. كما تمّاست جلاء الماضي واستحضاره عبر عدة آليات وظّفها الراوي في نصه منها الاسترجاعات والرجوع إلى المدوّنة التاريخيّة والتقليب فيها، وأيضًا الشهادات التي جاءت في صورة المحاكمات وتمثّلت فيما رَوَته شخصية علاءالدين عبر استحضارها في صورة شخصية القرين الذي لازم الراوي، وكانت بمثابة العين البصيرة التي فتحت عينيه على كل ما كان مسكوتًا عنه في حياة المتصوّف الأكبر. وأيضًا عبر تقنية الحلم في استدعاء شخصية كيميا ذاتها، التي أخذت صيغة الأنا وهي تروي حكايتها، وإن كانت ترتد زمنًا بعيدًا وهي تحكي عن أمها الزرادشتية وتحولها إلى المسيحية، ثم زواجها برجل مسلم وتاريخ العائلة في صناعة الجلود، وأسرار المهنة المقدّسة التي ورّثوها لأبنائهم. والأهم عن الحاضنة الدينيّة المتنوّعة التي نشأت فيها خاصّة حكايات الجدّة عن الزرادشتية وقصص الأم عن المسيح وما رواه الأب عن النبي محمد، وهي العوالم التي جعلت كيميا تنجذب مبكرًا للعشق الإلهي. كما كانت شخصية القرين التي خلقها الراوي بمثابة الوسيط المُتنقِّل بين حركتي الزمان الماضي والحاضر الآني.

الرواية تُقدّم مفهومًا للرواية الحديثة بالمعنى الحقيقي للكلمة، وليس المفهوم المبتذل الذي ساقه الكثيرون وهم يتناولون أعمالاً أقل ما توصف بأنها عادية. هنا وليد علاءالدين الذي يظهر كشخصية حقيقية في متن الرواية دون أن يُقرّبها من رواية السيرة الذاتية تظهر كشخصية روائية وهو ذاهب إلى تركيا في مهمّة صحفية، لتغطية الاحتفال بمرور 800 عام على وفاة مولانا جلال الدين الرومي. فيأخذنا في إهاب رحلة روائيّة عبر سرد يجمع بين التسجيل، خاصة الجزء المتعلّق بتقارير الرحلة التي يُرسلها إلى مدير الجريدة، وسرد استقصائي في بحثه عن طيف كيميا وقبرها واستخلاص حكايتها التي وأدتها الحكايات الرسميّة وأغفلها عشاق مولانا، بل في إنكار لها جَهّلوا قبرها حتى أنها صارت «شهيدة لنار عشقها لشمس وليست ضحية رجلين».

يتبع النص النصوص الرحلّيّة حيث البحث والاستقصاء، فيأخذنا الراوي في رحلتيْن عبر المكان، الأولى رحلة تضرب في الماضي حيث عصر مولانا وحياة كيميا، وأخرى حديثة حيث رحلة الراوي نفسه إلى قونية قادمًا من «أبو ظبي» في رحلة استقصائية (بحثية) عن طيف كيميا، الذي قاده إلى حقائق وكشوفات عن شخصيات جلال الدين الرومي وكأنّ الجو صوفيّ.

ويلتزم النص بكل آليات النّص الرحليّ فيحضر الرّاوي الرّحّالة الذي يختلف عن وجوده في السرود الكلاسيكيّة حيث يكون مُحايدًا أو مشاركًا، وإنما في النص الرحليّ فاعل ومُشارك ومنتج للنص ومنظم للحكي، ويسير وفق خطة رحليّة تتحكّم في النص كله، يطغي عليها التأريخ وبعض التقارير. فهو أشبه بـ«بحّاثة عن حقائق ويقين وهوية لن يجدها في رؤيته التي تضيق مع القرب، وتتسع في مسافة البعد، فيلجأ إلى التأريخ» كما يقول شعيب حليفي. ومن صفاته أنه يلوذ بالتأريخ عن ذاته وعن الآخر ومشاهداته. ويحضر الحُلم الذي هو تيمة أساسيّة في النص الرحليّ فكما يقول هاملت «الأحلام هي رسائل يبعث بها المرء إلى نفسه». ويظهر جليًّا في الأحلام التي يدوّنها الرّحّالة/الرّاوي وهي عن شخصية علاءالدين ولد الذي يحضر كقرين للشخصية الروائيّة/أو الرّحّالة، ومن ثمّ يجب ألا تخضع هذه الأحلام الواردة في النص إلى التفسير النفسي والقراءات الموازية، بل يجب أن يُنظر لها على أنها نص لغوي متحوّل من اللاشعور إلى اللاشعور. ويأتي الحُلم في النص الرحليّ كبنيّة تحفيزيّة مؤثرة، ومن هذا المنطلق يجب أن ننظر إلى هذه الأحلام المتناثرة في النص والمميزة بخط سميك في كونها حافزًا للبحث أو التقصيّ الذي هو عماد النص الرحلي.

كما يحضر الوصف فيصف الرّاوي كل ما يصادفه في المدينة القديمة أو تلك المدن والقرى والأماكن التي مرّ بها في رحلة عبوره إلى هدفه، ويسجل في مشاهدته للمعالم التي استوقفه كما حدث مع آيا صوفيا، سارِدًا تاريخ بنائها في عهد الإمبراطور جوستيان، جالبًا لها أفضل المعماريين آرتموس وإيسادور. وأيضًا جلبه للأحجار والأعمدة الرخامية من مصر وبعلبك وغيرها وإنفاقه على إنشائها أكثر من 360 مليون فرنك ذهبي. ويتوقف أيضًا السارد الأنا/الرّحّالة عند الأماكن والجبال، وتأسره الجوامع وقبابها السّاحرة بلونها الفضي وأشكالها المتعدّدة ومناظر الطرق، وما يتخلّلها من مروج خضراء وغيرها من معالم وآثار مختلفة.

ومن هنا يكتسبُ النص أهمية أخرى بانتمائه إلى النصوص المعرفية التي تقدّم المعلومة بالتوثيق، وليس تعمّد الإثارة والتشويق، فالنص بقدر شغف الحكاية وجمال السرد إلا أنه لم يسقط في فخ الحكاية التاريخية تارة ومأزقها في إعادة تحييك التاريخ تارة ثانية، وإنما قدم نصًّا حيًّا مُعاصرًا معتمدًا على الحكاية القديمة، ولكن بآليات حديثة.

وكل هذا يأتي عبر لغة منمّقة جذّابة تميل إلى اللّغة الشّعرية تارة خاصة في تماهيها مع المقولات الصوفيّة التي اقتبسها من المثنوي وما ردّده الشيخ وقد أثبت مصادرها في نهاية

> **اتكأ الكاتب في هذه الرواية على البوح السردي المسكوت عنه في تراثنا العربي والصوفي من خلال أشكال السرد الصوفي المتعدد والذي نتجت عنه أصوات سردية كاشفة**

الرواية. وإلى لغة الحياة اليوميّة المتداولة وتطعيمها ببعض المفردات التركية تارة ثانية، خاصّة في جولاته في المدن التركيّة وحواراته مع أصدقائه، إضافة إلى لغة التكنولوجيا عبر الإيميلات وما تتميز به من اختزال وإفادة.

الرواية بهذه التقنيات أشبه بإعادة محاكمة للتاريخ بغية الانتصار للشخصيات المغدورة والمظلومة؛ كيميا وعلاءالدين، ومن ثمّ كان شاهد القبر الذي وضعه الراوي في مقبرة مولانا، تأكيدًا على إدانته لجريمة الرومي المطموسة من جانب، وسعيه لردّ الاعتبار من جانب ثانٍ لشخصية قتلها المتصوّف الأكبر مرتيْن الأولى بتزويجها لصديقه والثانية بطمسها تمامًا في أشعاره، فلم يأتِ على ذكرها وكأنه يُبرّئ ساحته ويغسل يديه من جريمته النكراء.

كاتب من مصر

السرد الصوفي

في رواية «كيميا» للكاتب وليدعلاء الدين

أحمد الصغير

«كيميا» رواية جديدة (دار الشروق-القاهرة 2019) للروائي المصري وليد علاءالدين؛ وقد طرح الكاتب في هذه الرواية صورة بنت مولانا «كيميا» التي تزوجها شمس الدين التبريزي؛ ارتكز المؤلف في البناء الأساس للرواية على سؤال تاريخي ملغز وهو أين اختفت «كيميا»؟ وعن سرّ اختفاء هذه الفتاة وموتها المفاجئ الذي أحزن علاءالدين ابن مولانا جلال الدين الرومي .العاشق الحقيقي والمتيم بمعشوقته «كيميا».

اتكأ الكاتب في هذه الرواية على البوح السردي المسكوت عنه في تراثنا العربي والصوفي من خلال أشكال السرد الصوفي المتعدد والذي نتجت عنه أصوات سردية كاشفة عن أحوال المتصوفة الكبار في القرن الثامن الهجري، كما ارتكز السارد على البحث التاريخي المرتبط بالشخصية الصوفية التي تتجلى في أقوال جلال الدين الرومي العاشق الأكبر الذي شغل تلاميذه ومحبيه. وقد حدد الكاتب هذا البحث عن شخصية هامشية في التراث الصوفي وهي شخصية «كيميا»، تلك الفتاة التي كانت ترعى الأغنام لأبيها في بلخ. فيصدر الروائي وليد علاءالدين روايته بإشارة نصية لافتة فيقول: «ولكنني قررت.. قبل ذلك.. أن أصنع ثقبا في الجدار الغليظ لتحلق روح كيميا».

تبدو الإشارة النصية السابقة التي دوّنها الروائي مدخلا منطقيا لفاعلية السرد من خلال تعبيره الصوفي المرهون بالبحث عن «كيميا» . ففعل الكتابة والبحث عن «كيميا» كان مبررا فنيا وذلك للولوج إلى عوالم مسكوت عنها في عوالم الصوفية الكبار.

سعود عبدالله

الرحلة في العشق الصوفي

تبدأ الرواية باستدعاء قول جلال الدين الرومي «الليلة الماضية في المنام، رأيت شيخا في حيّ العشق، أشار إليّ بيده: اعزمْ على الالتحاق بنا». تبدو هذه المقولة مفتاحا أساسيا للولوج إلى عوالم جلال الدين الرومي الصوفية، وتوحي هذه العبارة الموجزة بأنّ الرؤية التي رآها مولانا بمثابة إشارة إلاهية للدخول في حال العشق اللانهائي.

حاول وليد علاءالدين أن يستخدم تقنيات سردية متنوعة، منها اللغة السردية التأملية الكاشفة لجوانب وحدود الزمان والمكان في السرد الشفيف المرتبط بروح الذات وتلامساتها الفنية والخيالية الممزوجة بروح العشق بالإضافة إلى روح الفضاء السردي المشحون بأوجاع الكشف الصوفي. فيبدأ الراوي العليم بالبحث عن «كيميا»، هذه الشخصية الأسطورية التي جذبته، والتي جعلته يجمع المصادر من الكتب والمخطوطات المتعددة القديمة والحديثة والتي ذكرت «كيميا خاتون» ابنة جلال الدين الرومي الذي وهب هذه الفتاه لأستاذه شمس التبريزي. ولم يكتف الراوي العليم بذكر القباب التي تحيط ضريح مولانا في قونية، بل راح مخترقا حواجز المسكوت متحدثا عن روح الحياة المشغولة بـ«كيميا» بنت مولانا.

وقد تميزت هذه الرواية «كيميا» بقدرة الكاتب على استخدام حيل فنية كثيرة منها الغوص في وصف الرحلة من دبي إلى تركيا، والهبوط في مطار أتاتورك-إسطنبول، والكشف الرحلي عن معاناة الطريق من إسطنبول إلي مدينة مولانا قونية. كانت هذه الرحلة الشاقة والمغلفة بالغموض الإنساني والرغبة في الكشف ومعرفة الحقيقة الكاملة المختفية، وقد كان السارد العليم لا يعرف فيها اللغة التركية ومفاهيمها وثقافتها الفارسية والعثمانية القديمة، وقد لمستني هذه الرواية بشكل شخصي حيث أنني عشت هذه الرحلة في تركيا على البحر الأسود منذ خمس سنوات. بل تميزت الرواية بتجسيد المكاني والشخصاني، وكأنني أشم رائحة الأمكنة التي وصفتها المشاهد السردية.

تحاول هذه الرواية أن تبحث عن مصير «كيميا » التي عاشت في بيت جلال الدين الرومي التي قدمها زوجة لشمس الدين التبريزي علما أنه كان أكبر منها بثمانية وأربعين عامًا، بل تطرح الرواية عبر سرد عبقري أسئلة كثيرة وغامضة، منها لماذا وافق شمس الدين التبريزي على الزواج من «كيميا»؟ وما أسباب مرض «كيميا» بعد زواجها؟ وقد ماتت «كيميا» بعد زواجها من شمس مباشرة؛ ولماذا لم يحزن عليها جلال الدين الرومي؟ ولم يذكرها في أشعاره ؟ ولماذا عاشت نكره وماتت مجهولة؟

إن هذه الرواية اعتمدت على سؤال التاريخ في السرد العربي؛ لأن هذا السؤال يحتاج إلى إجابات متعددة وأطاريح فنية متعددة تمتلك جرأة علي اختراق حواجز التاريخ، وتفكيك دروبه ومنحنياته السردية وإعادة بنائه فهي رواية تفتح الباب على مصراعيه أمام عوالم من التفسيرات والتأويلات المتجددة على الأفق الدلالي المفتوح الذي تتجسد من خلاله أحوال منطقة الأناضول وعاداتها وتقاليدها واصفًا تعلق القلوب بمولانا جلال الدين الرومي وعشقه ومحبته.

أنتج السرد في الرواية من ألاعيب خيالية واسعة اعتمد فيها السارد العليم علي الخيال السردي المشتبك بالواقع، فيقول الراوي العليم «وصلت إلى المكان يبدو كأنك خرجت من عالم إلى عالم موازٍ؛ ميدان كبير صنعته الجبال؛ الدكاكين منحوتة في الصخور أمامها حدائق وزراعات كثيرة كل دكان يصل بينه وبين الميدان ممر». يكشف السارد عن سرد وصفي تتجلى من خلاله معايشة السارد لأجواء الأفضية المكانية الناطقة برائحة التاريخ العثماني القديم.

إن الحديث عن غموض العلاقة بين شمس التبريزي وجلال الدين الرومي يكاد يكون حديثا محفوفا بالمخاطر والتقلبات الذاتية، وكذلك هو صراع «كيراخاتون» الداخلي وغيرتها على زوجها جلال الدين الرومي الذي أخذه تعلقه بأستاذه شمس الدين منها. هذه العلاقة التي يخشاها الكثير من المؤرخين لأنها تملّكت قلب الرومي وظهرت في ندمه وحزنه على غياب أستاذه شمس التبريزي.

لعبة الفضاء السردي

اتكأ الكاتب وليد علاء الدين على لعبة الفضاء السردي المتحرك الذي يكشف الكثير من كواليس الرواية وتعدد أمكنتها السردية وأفضيتها الداخلية والخارجية، فقد تعدد الفضاء ما بين الطائرة والحافلة والغرفة ومقام مولانا والمترو ومسقط رأس حجا، نصر الدين خوجة. كما غلب الطابع التركي على أسماء المدن والأطعمة والحلوى والعادات والتقاليد التي تكشف عن روح الشخصية التركية المرتبطة بالحديث عن معجزات مولانا والكشف عن أسراره.

استخدم الكاتب تقنية الحلم ممتزجا بالهروب من الواقع من خلال استنطاقه لأصوات صوفية كثيرة كصوت علاء الدين العاشق المكلوم. وصوت «كيميا» الضحية المفقودة، وصوت سلطان ولد أحبّ أبناء جلال الدين إلى قلبه وصوت شمس التبريزي نفسه. وقد أضاف الرومي في طريقته الصوفية التعبير عن التوحد والذوبان في بحار العشق الإلهي، وتبدّت من خلال طريقته الواضحة في رقصات أتباعه الدائرية التي تحاكي حركة الكون والأفلاك والتي تعتمد على الانتقال الحركي من الأسفل إلى الأعلى في إشارة لما يشعر به المريد عند تركه لمفردات الواقع المادي (البائس) الذي يحيط به، وانتقال روحه الهائمة إلى آفاق أخرى من الحس الغيبي الذي يحلّق في عوالم أخرى غير منظورة.

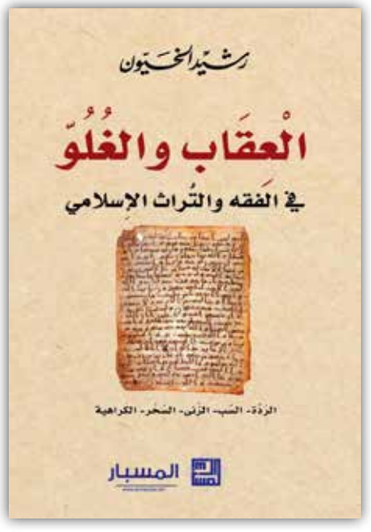
إن الرحلة السردية التي طوّف فيها وليد علاءالدين من خلال تساؤلاته العرفانية ووجده الصوفي المشغول بالبحث عن الحقيقة الكامنة وراء اختفاء «كيميا» منحت الرواية صوتا مائزا في أرضية الرواية العربية التي تنطلق أساسا من السؤال المختلط بالعشق الصوفي المقدس.

كاتب من مصر

ما يهواه الرجال وتغار منه النساء

رشيد الخيون وكتاب يستجلي العقاب الديني بالقتل

هيثم حسين



يدعو الباحث العراقي رشيد الخيون في كتابه "العقاب والغلوّ في الفقه والتراث الإسلامي" إلى إعمال العقل في عدد من المسائل التي يتمّ توظيف الدين فيها من قبل الإسلاميين بطريقة تخدم غايات بعينها، بحيث يكون الدين وسيلة ومطية للتنكيل بالمخالفين لهم، أو المختلفين بآرائهم ورؤاهم عنهم.

هبة العكد

يركّز الخيون في عمله البحثيّ المهمّ على دور العقل في الشريعة والقانون، ويدين التكفير الذي مورس على مفكّرين ومتنوّرين أعربوا عن آراء أثارت حفيظة السلطات؛ الدينية أو السياسية المتقنّعة بأقنعة الدين، ودفعت إلى الانتقام من أصحابها ومعاقبتهم بطرق وأساليب لا تتناسب وروح العصر.

يورد صاحب كتاب "لا إسلام بلا مذاهب وطروس أُخَرُ من تراث الإسلام" حكايات من التاريخ؛ القديم والمعاصر، يبرز من خلالها الجرائم المقترفة بحقّ الفكر والتنوير في العالم الإسلامي من قبل السلطات التي وجدت في الغلوّ والتطرّف أسواراً تبقي الجهل متفشياً في ثنايا المجتمعات التي كانت تحكمها، لأن من شأن الجهل والتجهيل أن يحافظا على استمرارها وإطالة أمد حكمها.

يمهّد الباحث الخيون لكتابه "العقاب والغلوّ في الفقه والتراث الإسلامي" بمقولة لسفيان الثوري يقول فيها "إنّما العلم عندنا الرخصة من ثقة، فأمّا التشدّد فيحسنه كلّ أحد"، وذلك يعد مفتاح الولوج لعالم بحثه الثري المفعم بالحكم والعبر.

حدود الله!

يقسّم الخيّون كتابه (الصادر عن مركز المسبار، دبي 2018) إلى بابين يحتوي كلّ منهما على أربعة فصول؛ الباب الأول العقاب، وفيه: عقاب المرتد، عقاب السابّ والمستهزئ، عقاب الزناة رجماً، عقاب الساحر. أما الباب الثاني الغلوّ والتطرّف، ففيه بالإضافة إلى الغلوّ والتطرّف، لعنة التطرّف الديني والمذهبي، مع غير المسلمين، والتنوير المحظور. ويشتمل الباب الأول على عقاب الجنايات الأربع؛ الردة والسب والزنى والسحر، والباب الثاني الكراهية، أي الغلوّ والتطرف، وكيف أن تطبيق الحدود ليس ببعيد عن الغلوّ والتطرف.

يلفت إلى أن كتابه لا يختص بالعقوبات الجنائية، ولا يبحث في القصاص كعقوبة قانونية-شرعية-دينية، تقع على القاتل. ولا يبحث في عقوبة الإعدام التي تمارس في بعض الدول، إنما يبحث في شأن عقوبة القتل وبخصوص أربعة أسباب: الردة والسبّ والزنى والسحر، وكيف يعامل مقترفوها معاملة الكافر.

يشير إلى أنّ قوانين العديد من الدول العربية والإسلامية وشرائعها، وما تبنته الجامعة العربية، حوت عقوبة القتل للمرتد والسابّ والزاني، ذكراً كان أو أنثى، مع أن هذه الأحكام لا وجود لها بين الحدود التي جاءت في القرآن الكريم، إنما ثبّتها الفقهاء بأعذار وحجج مختلفة، وبينها أخذت من السنة، ويجد أنه تبعاً لذلك اختلف الفقهاء فيها، ومنهم من وضع التوبة مخرجاً منها، وبخاصة الردة والسبّ والسحر، لهذا جاءت قوانين العقوبات لعدد من الدول الإسلامية والعربية خالية من هذه الحدود، واستعاضت عنها بعقوبات أخرى كالسجن والإبعاد.

ينوّه إلى أن ما يجمع الحدود أو العقوبات على الجنايات الأربع بالقتل، أن العقوبة لم ترد في القرآن، مثلما أتى عقاب السارق والسارقة والزاني والزانية غير المحصنين بالجلد. أي ليس في القرآن من حد بالقتل غير القصاص. ويؤكد على أن الحكم بالقتل على المرتدّ العقائدي لا وجود له في القرآن، وكذلك ما يخص الذات الإلهية أو النبوية، ويضيف إليها عند فقهاء الشيعة الإمامية ذوات الأئمة الاثني عشر والسيدة فاطمة الزهراء، ويضيف فقهاء السنة السيدة عائشة والصحابة، إنما هي اجتهادات الفقهاء، وما نقله الرواة من أحاديث وحوادث على أنها "حدود الله" غدت منفّرة لا تتناسب مع روح العصر، وإن سنّت في وقتها فتتعلق بالحاكم ومركزيته في الإمبراطورية، وواقع أن المسلمين يعيشون في الوقت الراهن في عصر الدولة الوطنية.

يذكر الخيون أنّ باب الغلوّ والكراهية جاء عاكساً صورة الغلوّ في التراث والفقه الإسلاميين، والذي يعد من أبرز معوقات التنوير والتسامح الاجتماعي، الديني والمذهبي. وينوّه كذلك أن مادة كتابه جاءت وصفية لما حدث عبر التاريخ حتى يومنا هذا، وأنّ التغير لكل ظاهرة يحتاج إلى رصدها تاريخياً، لمعرفة مدى عمق النصوص التي شيّدت عليها ثقافة التطرف، وهي غير معزولة عن الأحكام العرفية التي تجاوزت آيات القرآن نفسها، عبر تفسيرها وتأويلها، وصياغة الأحكام المتشددة وفقها.

يجيب الباحث عن السؤال المفترض الذي يمكن أن يطرح عليه عن دافع تصنيف كتابه، واختيار موضوعه بالذات، بأنه من ناحية الغلوّ والتطرف فإن الأمر وصل إلى مستويات خطيرة، وذلك بعد أن تدرج من آراء وأفكار إلى حمل السلاح والمطالبة بالسلطة، إلى ظهور جماعات فاق عنفها وقسوتها التصور، مع انسحاب التنوير ودعاته من الساحة وانكماش دورهم، ووقوع التعليم في أكثر من

دولة ومجتمع بيد تلك الجماعات أو تحت تأثيرها، وكيف أن العديد من الأنظمة قامت بحملات إيمانية كي تأخذ دور تلك الجماعات، فأسلمت تعليمها ومجتمعها بقوة السلطة.

وبالحديث عن خطورة العقوبات في الثقافة والمجتمع، يلفت الخيون إلى أن أخطر ما يؤثّر في الثقافة ويمنع حرية الفكر بسلاح الدين هو قتل المرتد، فمئات من الضحايا عبر التاريخ، قطعت رقابهم بالسيف، مع أنه ليس في القرآن حدّ على المرتدّ العقائدي، والآيات التي ورد فيها موقف من المرتد واضحة.

مرتدّو العصر الحديث

يجد الخيّون أن من ينطبق عليهم توصيف الارتداد قد كثروا في العصر الحديث، وصار كل صاحب فكرة قابلة للتأويل تؤول على أنها ردة عن الدين، وتناول قضايا ومحاكمات عدد من المفكرين المطاردين والمقتولين بسبب ديني، وتراه يركّز على محاكمات مثقفين ومفكرين في العصر الحديث كقضية الميرزا محمد الإخباري (قتل 1816) والإيراني أحمد كسروي (قتل 1946) والشيخ محمد محمود طه السوداني (قتل 1985) وقضية صادق جلال العظم، وفرج فودة، وحمود العودي وغيرهم من شخصيات تعرّضت للاضطهاد والتكفير.

يعالج الباحث اختلاط الدين بالسياسة في القضايا التي يتناولها، وكيف صار رجل الدين أو الحاكم متحدّثاً باسم الله، ومدافعاً عنه، وأن السلطة سرعان ما تتبنى موقف رجل الدين، لتحمي نفسها وتطمع بتأييده، وإن كان الضحية بريئاً. ويقول بأنّ غلبة الماضي على الحاضر صارت سمة لثقافة المنطقة، وما الأحكام والعقوبات التي يتطرق إليها إلا من نتاج الماضي، يريد لها دعاتها البقاء صالحة لكل زمان ومكان، مثلها في ذلك مثل شعار "الإسلام هو الحل" من دون وعي بما يحيط المنطقة من تقدم مذهل، ما زال سكانها يلعبون دور المستهلك، سلباً لا إيجاباً، ويؤكد على أهمية استخدام الوسائل المتطورة في التطور بدلاً من زيادة التخلف والتراجع عاماً بعد آخر.

يعيد طرح السؤال الذي طرحه شكيب أرسلان "لماذا تأخر المسلمون وتقدّم غيرهم؟" والذي قدّم من خلاله بكائية على الماضي، متجاهلاً السياق الزمني للأحداث، ويلفت إلى أن أوروبا لم تتقدم إلا بعد أن فصلت المعاملات عن العبادات، وأصبح "الدين لله والوطن للجميع»، وذلك دفع الثورة الصناعية إلى الانطلاق وأخذ الغرب السبق، ولم يعد الدين في أوروبا مجال خوف وفزع، ولم يتحقّق إلا بتضحيات عظيمة، ويؤكد أن القتلى في أوروبا من أجل الحرية والتنوير فاقوا ضحايا المسلمين بالتكفير والردة، وفاقوا القتلى من المهرطقين والسحرة.

كما يتحدث عن جمال الدين الأفغاني ويضع أفكاره التي نادى بها تحت مجهر المقاربة والمساءلة والمعاصرة، حيث تمّ تقديمه على أنّه رائد الإصلاح والتنوير والتقدّم وبيده مفتاح الحل، وأنّه كان يبحث عن الخلافة الإسلامية، ليس لنفسه إنّما أرادها إمبراطورية للمسلمين، في زمن انتهت ضرورة وجود الإمبراطوريات وجاء عصر الدولة الوطنية. ويشير إلى أن المفاجئ هو ردّ الأفغاني الركيك والساذج على نظرية داروين، الذي يُفهم منه أنّه لم يخرج من عباءة الكهنوت والنظرة الساذجة للعلم.

يستهل حديثه عن عقاب المرتد بالإشارة إلى أنه إذا كانت قصة "ماعز بن مالك" والمرأة الغامدية في الغالب، وراء سنّ عقوبة الرجم على الزناة المحصنين، ولا وجود لها في القرآن، فإن هناك أكثر من قصة وحدث قادا إلى فرض حدّ القتل على المرتد عن الإسلام، وهو حدّ أيضاً لا وجود له في القرآن، لكن وفق حوادث جاءت في التاريخ الإسلامي والحديث النبوي، ومنها ثلاث حوادث، حرب اليمامة (11/ 12 هـ) وما عرف بحرب أو حروب الردّة، وقصة الجماعة التي أكرمها النبي ثم أفسدت بقتل الراعي وسرقة الإبل، وما يتعلق بخبر معاملة علي بن أبي طالب مع مرتدين، وفيها نجد حديث مَن بدّل دينه فاقتلوه، ويلفت إلى أن الحوادث الثلاث تتعلق بما عرف بالحرابة، الأولى فيها منع المال-الزكاة، والثانية فساد في الأرض، والثالثة: تبدو ارتداداً جماعياً. ويؤكد أنه ليس هناك ما يتعلق باختلاف الرأي أو الرجوع عن اقتناع. ويشير إلى أن هذا من جانب إذا كانت قضية تبديل القناعة والردة عن الدين غير الحربية، فلماذا لم تذكر عقوبة أو حدٌّ عليها في القرآن، وقد ذكر حدّ السرقة والزنى؟

يعبر صاحب "الأديان والمذاهب بالعراق ماضيها وحاضرها" عن ظنه أن ما جعل الفقهاء يسنون حدّ القتل على المرتد، الفرد أو الجماعة، هو مركزية السلطة، فلو أنه يكون هناك تساهل في الردة فهذا يمسّ هيبة الخليفة وسلطانه، لذا جعلت هذه العقوبة على الرؤوس، وراح بها الكثيرون، ليس فقط من المرتدين بل يؤخذ بها كل صاحب فكر مغاير، وإن كان في إطار الإيمان والإسلام.

تكفير من دون تفكير

يوجه الخيون سهام النقد للجامعة العربية التي يقول بأنها ومن خلال إدارتها العامة للشؤون القانونية قد تبنت رسمياً عقاب الموت للردة، بعد عقوبتي الزنى والسبّ. ويستنكر زعم الجامعة العربية تطبيق الشريعة الإسلامية بحذافيرها مع أن قضايا العقوبات لا تخصها، بقدر ما تخصها القضايا والمواقف السياسية. ويرى أن الجامعة العربية أعطت شرعية استثنائية للعقوبات، وغطاء سياسياً ووحدوياً لتطبيقها، وغرابة تبني الجامعة لها مع أنها غير مذكورة في القرآن الذي يعد مصدر التشريع الأول، ويجد أنه كان مطلوباً من الجامعة العربية أن تأخذ بيد دولها إلى ما يناسب روح العصر، لا أن تكرس تلك العقوبات المثيرة بشكل مثير للاستغراب.

تحدّث كذلك عن فتوى الخميني سنة 1988 بقتل الروائي البريطاني الهندي الأصل سلمان رشدي بعد صدور كتابه "آيات شيطانية"، وكان مبرّر الفتوى الإساءة للنبي وهو ضرب من ضروب السبّ، ويشير إلى أن فتوى الخميني كانت غير ملزمة لكل المسلمين، بل غير ملزمة لكل الشيعة، فليس جميعهم مع فكرة ومنصب ولاية الفقيه، حتى داخل إيران

هيثم شكور

يوجد اختلاف على ذلك بين مراجع الدين، ويجد أن من المعلوم أن التنفيذ يحتاج إلى تقليد لصاحب الفتوى، لذا يمكن اعتبارها حكماً قضائياً إيرانياً.. وتحدث في السياق عن اغتيال الجماعات المتشددة التابعة لإيران في لبنان المفكرين اللبنانيين حسين مروّة ومهدي عامل.

بالنسبة إلى عقاب السبّ، يشير الباحث إلى أنه لم يتناوله بهذا الاهتمام ليكون فصلاً في كتاب عن التطرف والتشدد، إلا لأن العقوبات مفتوحة على ألسنة الفقهاء، وبعضهم أطلق تنفيذها لسائر الناس، حتى خارج السلطة الزمنية، أي على السامع التنفيذ بالحال! ويجد أن الخطورة الأكبر أن كتب الفقهاء لم تبقَ داخل المؤسسات الفقهية أو القضائية، إنما موجودة في متناول الجميع، تغزو معارض الكتب بالبلدان العربية والإسلامية، وتذاع على الفضائيات، وقد راح بتهم ازدراء الأديان خلق كثير.

يؤكد في الختام أن الدعوة إلى التنوير والتجديد ستعود من جديد، وبطرق وأساليب مختلفة، وأن ما آلت إليه المنطقة أمسى لا يطاق، من تصاعد الغلوّ والتطرف الديني والمذهبي، وكل هذه المفردات توضع في خانة الظلام، وببلدان كانت واحات لذلك التنوير، كالعراق ومصر والشام، وبلدان المغرب العربي كتونس مثلاً، بما يمكن تحميل الأنظمة الاستبدادية التي حكمت هذه البلدان، الحصة الكبرى من تقهقر مشاريع التنوير، وقد استعيض عنها بالأيديولوجيات والقهر الحزبي.

ويعتقد أن ما يساعد على قوة عودة الدعوة إلى التنوير بالمنطقة وجود وسائل التواصل المتقدمة، وإباحتها للناس كافة، وما يرافق ذلك من تأثير إيجابي على طرق التفكير، وأن الحاجة إلى التنوير تجاوزت الإخفاء، ويعتقد كذلك أنه مثلما حدث انتصار التنوير في أوروبا بفعل المثقف والملك، فإن ذلك سيكون بمنطقتنا إن استقرت سياسياً، المثقف يكتب ويكشف ويحرّض والملك يصدر القوانين. ويجزم أن الحاجة للتنوير لم تختفِ ولا الدعوة له، إنما ظلت تتأرجح بين سطوع وخفوت، وأن الظرف الحالي سيدفع باتجاه السطوع من جديد.

يؤكد كذلك أن أصعب شيء أن يكون القتل دواء لفكرة أو رأي، بل على العكس تجده يغذيها، لا يحمى الدين ويحافظ عليه بالقوة، بل يُحمى بربط ممارسته بالزمن، وهذا يخص المعاملات، أن يكون الفقه في حلّ منها، وتتولى الدولة وضع قوانين العلاقات بين مواطنيها، اعترافاً أن ما كان يصلح لقبل قرون من الزمن يختلف عما يختلف لزمننا الحاضر.

ويختم بقوله إن الكتاب جاء تحت مطلب ملحّ، مطلب العصرنة بربط الفقه بالزمن، غير أن أصحاب فكرة الفصل بينهما يوهمون أنفسهم بالقانون الصالح لكل زمان ومكان، ويرى أن ذلك قد يحصل في العبادات أما المعاملات فمراعاة الزمن بها، وإلا فإنها ستمسي مجالاً لعزل الدين نفسه، فحظوة الدين بين الناس لا تقاس بالسلطة ولا بالقوة التي يفرض بها، إنما يقاس بأفق الحرية نفسه.

جدير بالذكر أنّ الكتاب يمتاز بالدقة والتوثيق والموضوعية ويبرز الحرص على الإحالة إلى عشرات المراجع والمصادر التي استقى منها الباحث، وذلك في مسعى للانتصار للعقل والفكر والتفكير على قوى الجهل والتجهيل والظلامية في العالم الإسلامي، تلك التي تواصل استغلال الدين في خدمة مصالحها.

كاتب من سوريا مقيم في لندن

المختصر

كمال بستاني

كبار الفلاسفة على المحكّ

في كتاب «من سقراط إلى فوكو»، يستعرض فرنسوا دورتي مؤسس مجلة «العلوم الإنسانية» خمسة عشر علَما من أعلام الفلسفة الغربية، بأسلوب بعيد عن التعقيد، وخيط رابط حول السؤال: هل يجعلنا الفلاسفة حقا أذكياء؟ ومن الأسئلة التي يحاول الإجابة عنها: فيم تصلح الفلسفة؟ لنعيش عيشة أفضل، أم لنفكر بطريقة أفضل؟ وهل تتصل بمعارف وحقائق من جنس أعلى كما يعتقد أفلاطون وسبينوزا وهيجل؟ أم هي محض منهج لحسن قيادة العقل كما يرى ديكارت، وإيضاح الأفكار كما يقول فيتجنشتاين، أو خلق علم جديد للفكر كما يعتقد هوسرل؟ أم لعلها ببساطة فكر نقدي، آلة جهنمية لا تنتج أيّ معرفة، ولكن تسعى دائما إلى وضع كل شيء موضع تساؤل، كما اقترح سقراط لمفكري التفكيك. لفهم المسعى الفلسفي، وطبيعته وطموحه، أجرى دورتي ما يشبه التحقيق مع كبار الفلاسفة عبر التاريخ، بحثا عن المشروع المؤسس الذي غذّى فكر كل واحد منهم، بوضعه في مرحلته، وظرفه، وحدسه المؤسس، دون إخفاء زوايا الظل والتناقضات والمآزق. لذلك كان العنوان الفرعي للكتاب «الفلاسفة على مقعد اختبار البدلاء» لمعرفة مآل الفلسفة التحليلية والفينومينولوجيا وفلسفة العلوم بعد قرن من رواجها.

بنية الفكر الاقتصادي

أصبحت لغة الاقتصاد متداولة ولولاها لكان العالم الحالي في مثل غموض الكون دون فيزياء نيوتن. هذا الكتاب يستعرض في البداية كيف تولّدت فكرة «علم الثراء»، وهو العنوان الذي اختاره جاك ميسترال، ويبين من خلال استكشاف نقاط ضعفها، الجينالوجيا الثقافية للمادة التي جسدت ذلك المطمح. بيد أن الفكر الاقتصادي ليس مجرد غرابة ثقافية، فقد ظل منذ أربعة قرون وثيق الصلة بالفلسفة السياسية: فمونتكريستيان وسميث وماركس وليون فالْراس وكينز وفريدمان رافقوا تحولات الأزمنة الحديثة مرافقة مونتسكيو وروسو وتوكفيل وراولس لها، وأعطوا معنى لتَشكل مجتمعِ الأفراد التدريجي كأعوان اقتصاديين أو رعايا سياسيين. ويشير الكاتب إلى التوتر القائم دائما بين الدوائر الاقتصادية والسياسية، ولكن العصر النيوليبرالي، الذي نشهد اليوم تفسّخَه، يدفع ذلك التوتر إلى ذروته. وفضل الكتاب أنه يحلل بطريقة جديدة تناقضات الفردانية المعاصرة وقرائنها، ويوصي بضرورة تجاوز الطلاق الراهن بين الوضوح الاقتصادي والإرادة السياسية.

نقد النيوليبرالية

من أين يأتي هذا الشعور الملتبس بأننا نعاني من تأخر عام، يعززه الإيعاز الدائم بضرورة التكيّف مع نسق التحولات في عالم معقّد؟ كيف يمكن تفسير هذا الاستعمار المتزايد للحقل الاقتصادي والاجتماعي والسياسة عن طريق معجم التطور البيولوجي؟ إن جينالوجيا هذا الإلزام يقودنا إلى ثلاثينات القرن الماضي، إلى منابع فكر سياسي قويّ ومنظم، يقترح سردية بالغة التمفصل عن تخلف الجنس البشري عن بيئته ومستقبله. اتخذ اسما له «النيوليبرالية»، نيو لأنه خلافا للقديم الذي كان يعتمد حرية تعديل السوق لخلق استقرار نظام الأشياء، استدعى مقومات الدولة كالقانون والتربية والحماية الاجتماعية ليحوّل الجنس البشري ويبني السوق بشكل متصنّع، أي بيوبوليتيك في وجه من الوجوه. ومنظروه، مثل الأميركي والتر ليبمان، يعتقدون أن الجماهير تنحو إلى استقرار الوضع الاجتماعي أمام التدفقات التي تهزه، وأن حكومة تكنوقراط وحدها كفيلة برسم طريق التطور للمجتمعات الرازحة تحت الوضعيات المحافظة. في «ينبغي التأقلم» تناقش بربرا ستيغلر أستاذة الفلسفة السياسية بجامعة بوردو تلك النظريات، وتقترح تأويلا آخر لمعنى الحياة وتطوراتها.

الفلسفة الشعبية

بعد أن اجتاح مصطلح ال«بوب» شتى الحركات الموسيقية والتشكيلية والمسرحية، ها هو يقترب من الفلسفة. في كتاب بعنوان «ما هي البوب فلسفة؟» ينفي لوران دو سوتر أستاذ نظرية القانون بجامعة بروكسل أن يكون المقصود ابتذال الفلسفة وانخراطها في مجتمع الاستهلاك بمكوناته الصناعية والثقافية والشعبوية. ورغم اعترافه بأن الفلسفة صارت لدى بعضهم أداة تربوية لأساتذة يائسين، ولدى آخرين محاولة مضحكة لإقحامها في مجالات الروك والسينما والتلفزيون واجترار ما سبق من بديهيات، فإنه يؤكد أن البوب فلسفة أو الفلسفة الشعبية كانت تشغل جيل دولوز منذ سبعينات القرن الماضي، وكان الفيلسوف الفرنسي يرى فيها وسيلة لإنقاذ الفكر من غواية التصحيح المدرسي والتقديس الجمالي، ويطمح إلى ابتكار فكر فوضوي، يحوّم بالفلسفة ليفتحها على ممكنات غير مسبوقة. والبوب فلسفة هو المصطلح الذي وقع عليه اختياره.

مقاربة الإيكولوجيا فلسفيا

هيأ الاحتباس الحراري للانقراض الجماعي السادس، ولكننا لا نملك أدوات للتفكير في «الأنثروبوسين» أي أنثروبولوجيا العشاء الأخير. بأسلوب ساخر، يتناول البريطاني تيموثي مورتن في كتابه «الفكر الإيكولوجي» خطاب أصحاب النوايا الطيبة، أولئك الداعين إلى عالم أكثر خضرة، وما هم في الواقع سوى محترفين يحاولون إراحة الضمائر، وتخضير البرامج الانتخابية. بفضل هذا الكتاب، الذي صدر في بريطانيا قبل تسع سنوات ولم يترجم إلى الفرنسية إلا مؤخرا، نتعلم كيف نفكر بطريقة مختلفة ونتحرر من مفهوم الطبيعة، لنغادر المحلي نحو العالمي، ونعي غرابة العالم وروابط الأشياء ببعضها بعضا. حتى الفن المعاصر أو سينما الخيال العلمي يتضح أنهما منبع للإلهام. من تشارلز داروين إلى بليد رانر، ومن وليم وردزورث إلى بيورك، ومن بيرسي شيلّي إلى إمانويل ليفيناس، يقدّم لنا تيموثي مورتن الأستاذ المحاضر بجامعة رايس بهيوستن، نصا يتوجه إلى عامة القراء، رغم جدته في الحقل الفلسفي المعاصر.

الكذب في نظر كانط

هل يمكن أن يكون الكذب حقًّا؟ هل لمبادئنا قيمة عملية؟ ما معنى الحقوق؟ وأيّ عدل يمكن أن ننتظر من علاقاتنا الاجتماعية؟ «الحق في الكذب»، مشفوعا بـ«النظرية والتطبيق»، نصان لكانط في ترجمة جديدة، وشروح مستفيضة، تكشف لنا عن الجدل الذي أثاره الفيلسوف الألماني، في مرحلة التطلع إلى النظام الجمهوري الذي عقب الثورة الفرنسية، حين لم يكتف بالنظرية الخالصة، بل بيّن أننا لا يمكن أن نواجه اللامبالاة أو الانتهازية، سواء على المستوى الأخلاقي أو المستوى السياسي، إلا إذا أقررنا بعناية القيم التي نريد أن نحافظ عليها. ويخص تأمّلُه الفردَ المقبل على خيار أخلاقي معقّد، أو المتردد من جهة دوافعه العملية، حين يواجه التفاوت الاجتماعي، أو يشغله مصير الإنسانية. وكانط هنا يقترح محاولة فلسفية، إشكالية، لما تكون عليه الحياة العادلة، ويدعونا إلى التفكير في المثل الأعلى الاجتماعي الذي نحتاج إليه.

فلسفة المعيش اليومي

لنا فيض من الأخبار، ولكننا لا نعرف كيف نستغلها، وبدل أن نقيم لها وليمة، نحس أننا متخَمون. ذلك ما يطرحه الفيلسوف رفائيل إنتوفن في كتابه «أخلاقيات مؤقّتة جديدة» الذي ينصح بممارسة الفلسفة كي لا نغرق في الأحداث المتسارعة، وبشكل يوميّ، لأن الفلسفة في رأيه تعطي كل حدث نكهة لغز أو سؤال. مثلا: هل كان من الأفضل القبض على هارفي وينشتاين أم تركه بلا عقاب؟ لماذا يكون الاعتقاد بأن كل الناس الذين يشبهوننا يفكرون مثلنا أمرًا خطيرًا؟ هل يمكن ممارسة الحظر باسم التسامح؟ هل الفرج سلاح حرب؟ هل تحول أناكين سكايوولكر إلى دارك فادر من تلقاء نفسه؟ إذا كان الرّب موجودًا، فهل نحتاج إلى الإيمان به؟.. تلك كلها أفكار مسبقة عالجها أنتوفن في كتابها الأول «أخلاقيات مؤقتة»، وواصل الحفر فيها في هذا الكتاب.

بين حرية الشعب وفاعلية السلطة

هل دخلنا عصر الانحطاط الديمقراطي، وحتى عصر ما بعد الديمقراطية؟ في كتاب بعنوان «كيف نحكم شعبا ملكا»، يعتقد بيير هنري طافوايو، رئيس كولاج الفلسفة، والأستاذ المحاضر بكلية الآداب ومعهد العلوم السياسية بباريس، في وجود ثلاث خيبات وهو أن الديمقراطية الليبرالية تعاني من أزمة تمثيل حادة، ومن عجز عام فظيع، ونقص عميق في المعنى. أي أنها فقدت في مسيرتها الشعب الذي يؤسسها، والدولة التي تحافظ عليها، والأفق الذي

ريما سلمون

المختصر

يوجهها. إن ما اعتبرناه تقدما مكتسبا، أي الدمقراطية، اتضح أنه في الواقع حظيرة مدوّخة. والكتاب في مجمله رسالة في الفن السياسي، يدعو القارئ إلى التفكير في الأسباب التي تخلق سرّ الطاعة الإرادية، لأن فن الحكم في الديمقراطية هو فن المحكوم كيف يُحكَم. بين كابوس العجز الشعبي وشبح الاستبداد، كيف السبيل للمصالحة بين حرية الشعب وفاعلية السلطة؟

أشكال الحياة وأنماط الوجود

تصور الأوديسة، أقدم ملحمة شعرية في الثقافة الغربية، الانقلاب الذي يطرأ على أوليس الذي يتحول إلى ذاته نفسها أمام اندهاش من فشلوا حتى تلك اللحظة في التعرف عليه. وبذلك يمثل أوليس أول صورة من سلسلة تجسد تلك العملية الغريبة: المرور من الوجود في طور ظلمة إلى الوجود كذات في شكل حقيقة. ماذا يعني ذلك المرور؟ كيف تتمّ النّقلة؟ ما هي الأشكال التي اكتستها فكرة الوجود كذات في الفكر الغربي؟ في كتاب «أن تكون ذاتك. وجه آخر للفلسفة»، قام كلود رومانو، أستاذ الفلسفة في السوربون والجامعة الكاثوليكية بملبورن، بالبحث في مصادر فكرة الوجود بحق كما تتجلى في المثل الأعلى المعاصر للصدقية الشخصية، بالتأكيد على جينالوجيا ذلك المثل الأعلى، واستحضار بعض أشكاله القديمة. فيكتشف القارئ عدة أنماط من الخطاب، فلسفية وفقهية وروحانية وبلاغية وأدبية وجمالية. أي أن رومانو يرسم تاريخا عن الفلسفة الغربية بعيدا عن الميتافيزيقيات الكبرى للأنا والذاتانية، ويختار سبلا مغايرة في بحثه عن أشكال الحياة وأنماط الوجود.

تشظي الأمة الفرنسية

خلال بضعة عقود من السنين، تغير كل شيء، ولم تعد فرنسا، في زمن السترات الصفراء، كما كانت، فالأمة التي كانت ملتحمة، متمسكة بقيم جمهورية واحدة لا تتجزأ، تحولت إلى أرخبيل تجهل جزره بعضها بعضا. في كتاب «الأرخبيل الفرنسي» يتصور المحلل السياسي جيروم فوركي، الآثار الثقافة والأخلاقية لهذا الانجراف، ويلاحظ مدى تغير علاقة الفرنسيين بالجسد من خلال تنامي بعض الممارسات كالوشم وحرق جثث البشر، وعلاقتهم بالحيوانية كالامتناع عن أكل لحوم الحيوان، وانتشار مناهضة نظريات تفوّق الإنسان على الأجناس الأخرى، الحيوانية بخاصة، ولكن الأخطر هو امّحاء تدريجي لفرنسا القديمة تحت ضغط فرنسا الجديدة التي أدت إلى تفتيت المجتمع كله: انفصال النخب، استقلال الفئات الشعبية، تشكل جيوب كاثوليكية، إقامة مجتمع متعدد الثقافات، وتشتت المراجع الثقافية المشتركة. على ضوء هذا الانقلاب الأنثروبولوجي نفهم الأزمة التي تمر بها المنظومة السياسية.

الخصوصية الفرنسية

ترجع أصول اللائكية إلى الحروب الدينية، حين بدأت القوة الملكية في التحرر من سلطة الكنيسة. من هذه الأزمة الأصلية ينطلق فيليب راينو، أستاذ التاريخ بجامعة بانتيون أسّاس، ليذكّر بأن مرسوم نانت يسمح بأن يكون الفرد فرنسيا دون أن يكون كاثوليكيا، وهي الثغرة التي حاول لويس الرابع عشر سدّها لاحقا. غير أن الملكية المطلقة لا تستمد شرعيتها من الأسس الدينية قدر ما تستمدها من العقلانية الإدارية لسلطتها الممدّنة والمحضّرة. ولما اندلعت الثورة، لم تعد فرنسا مملكة كاثوليكية، بل بحثت لها عن سبيل تؤدي إلى دولة لائكية منزوعة من كل تصور تيولوجي. استمر النزاع بين الكاثوليكيين والجمهوريين حتى القرن التاسع عشر، عندما التزمت الجمهورية الثالثة بعَلمانية نضالية أدت إلى قانون 1905، اتخذ أشكالا أخرى لينتهي عام 1984 إلى محاولة إقحام المدرسة الخاصة الكاثوليكية في التعليم العام. ورغم أن المشاكل بدأت منذ الستينات بتطور العادات والتقاليد وظهور حقوق جديدة، كزواج المثليين والإنجاب بمساعدة طبية، ووجدت دائما طريقها إلى التوافق بين المؤمنين وغير المؤمنين، فإن ما يمثل مشكلا عويصا أمام العلمانية، في نظر الكاتب طبعا، صعود الإسلام الذي يطرح على العلمانية مشاكل غير مسبوقة ويخلق الشقاق حتى داخل العلمانيين أنفسهم.

انحراف الذكاء الاصطناعي

بعض الروبوتات المنزلية تقوم بدور الوشاة، وبعض الأجهزة المبرمجة للتخاطب مع الحرفاء يشتمونهم، وبعض المنظومات المعلوماتية تساهم في النزاعات بين البشر، بل وتكون سببا في إثارتها. في 18 مارس 2018 قتلت سيارة ذات قيادة أوتوماتيكية تابعة لشركة أوبر امرأة كانت تعبر الشارع في مدينة بولاية أريزونا، فكان أول موت لمترجل يتسبب فيه لوغاريتم. من المسؤول؟ الإجابة عن هذا السؤال تُعدّ من بين التحديات الملحّة على علاقة الإنسان بالتكنولوجيات الرقمية، وليس المطلوب كيف نجعل الذكاء الاصطناعي عطوفا بل كيف نجعله لا يعوّض الإنسان كعامل أخلاقي. في كتاب بعنوان «الروبوتات والشر» يتناول ألكساي غرينبوم الفيلسوف والفيزيائي المتخصص في علم الميكانيك الكمّي هذه المسألة، ويرى أن اللجوء إلى الصدفة وحدها هو الذي يمكن أن يحرر الآلة من المسؤولية التي نريد أن نحمّلها إياها.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

جنس وعِرق ومستعمرات

السيطرة على الأجساد من القرن الخامس عشر إلى اليوم

أبوبكر العيادي

إحدى صور الكتاب على الصفحة الأولى لجريدة ليبراسيون

بعد أربعين سنة على صدور «الاستشراق» لإدوارد سعيد، الذي فضح استيهامات كثيرة عن تمثل الغرب للآخر المستعمَر، صدر كتاب ضخم يكشف عن عملية إنتاج الصور التي صنعت نظرة الغرب واستيهاماته، ويقدم بانوراما كاملة عن ماض منسي ومهمَل ومجهول، ويقتفي خطوة خطوة سردية السيطرة على الأجساد. الكتاب عنوانه «جنس وعِرق ومستعمرات» ساهم في إعداده نحو مئة من الباحثين والمؤرخين وعلماء الأنثروبولوجيا والاجتماع ومدرسي الآداب، وأشرف عليه المؤرخ الفرنسي باسكال بلانشار المتخصص في تاريخ الإمبراطورية الكولونيالية الفرنسية، والمؤرخ الأميركي تود شيبارد المتخصص في تاريخ العرب المعاصر، والمؤرخ الفرنسي نيكولا بانسيل المتخصص في تاريخ فرنسا الكولونيالي وما بعد الكولونيالي، والفرنسي جيل بوتش عالم الأنثروبولوجيا، والفرنسية كريستال تارو المؤرخة المتخصصة في المغرب العربي المعاصر والجنس في المستعمرات القديمة، والبريطاني دومنيك توماس أستاذ الآداب الفرنسية بجامعة لوس أنجلوس.

وقد ووجه الكتاب بانتقادات شديدة منذ صدوره أواخر شهر سبتمبر المنقضي، لا لأنه قام بعملية تفكيك مخيال غربي صنعته ستة قرون من العنف الفظيع والافتتان المربك فحسب، وإنما أيضا لأنه أقدم على نشر وثائق الجرائم التي اقترفها الغرب ضد شعوب البلدان التي احتلّها منذ نهاية القرن الخامس عشر وتسليط الضوء على جانب مخفي من تاريخ الإمبراطوريات الاستعمارية، وأقام الدليل على أنها كانت «إمبراطوريات رذيلة»، توازت خلالها الهيمنة على الأجساد مع السيطرة على الأراضي والأمصار.

انطلق الباحثون من معاينة ما يقارب سبعين ألف صورة، ما بين لوحات زيتية وصور شمسية وبطاقات بريدية ومعلقات وأغلفة كتب ومجلات وأفلام سينمائية استعاروها من أكثر من ثلاث مئة خزينة من خزائن الأرشيف الخاصة والعامة، وانتقوا منها مئتين وألفا. لفت انتباههم منذ البداية، بغض النظر عن الخصوصيات المتعلقة بمختلف الإمبراطوريات والمراحل، أن النماذج الكولونيالية تتعاقب على نمط واحد: استيلاء متواصل على الأراضي وسيطرة على الأجساد. أحيانا لا يكون المخيال متماهيا مع الواقع، وأحيانا يكون الواقع غائبا عن الصورة. فأما الوجه الأول، فهو تاريخ تلك الحرية الجنسية التامة التي كان يمارسها المستعمِرون بالتصرف في الأجساد المستعمَرة دون حدود أخلاقية، وهو تاريخ عمل الغرب على التستر عليه، بل إن قانونا مطلقا يسمح بممارسة الجنس تمّ سنّه وتنظيمه و«تنقيته»، بعبارة المؤرخ أوليفيي لوكور غرانميزون، أدى إلى إنشاء صناعة فعلية للبغاء، حتى أن أول ما قام به الفرنسيون عند احتلالهم المغرب العربي هو تنظيم البغاء، كما تقول كريستال تارو. وأما الوجه الثاني فهو تاريخ استيهام، يبين كيف انقاد ملايين من الأوروبيين والأميركان وحتى اليابانيين إلى الاعتقاد بأن فتيات شبقيات عاريات الصدور والأفخاذ في انتظارهم فيما وراء البحار، بسبب آلاف من صور التجميل التي كانت تُبتكر عن إناث الشعوب المغلوبة من القاهرة إلى دمشق، ومن الجزائر العاصمة إلى الرباط، مرورا بشواطئ الأنتيل وجزر أوقيانوسيا وشبه

جنس وعرق ومستعمرات

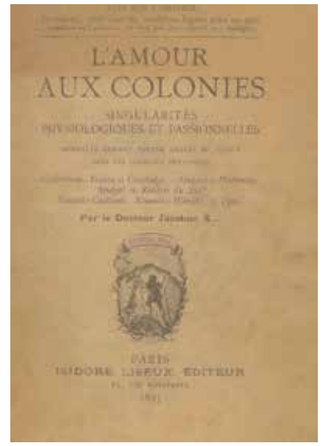
الجزيرة الكورية، تلك الصور التي ساهمت في صنع تجارة البورنوغرافيا في فرنسا بخاصة، ما ولّد رغبة في امتلاك تلك الأجساد البعيدة، حتى لدى من لم يكتب له السفر إطلاقا، على حدّ قول باسكال بلانشار.

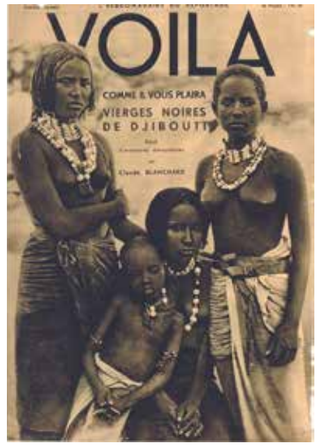
تلك الإرادة الجنسية، التي تعرض لها إدوارد سعيد في «الاستشراق» ليس الغرض من ورائها السيطرة على جسد الآخر فقط، وإنما أيضا الهروب من أنظمة أوروبية متسلطة لا تبيح الجنس خارج مؤسسة الزواج، (ذلك أن الحرية الجنسية حديثة يرجع عهدها إلى ستينات القرن الماضي) والارتحال إلى الشرق الذي صور لهم كفضاء لممارسة الجنس بلا حدود، ومجتمعات متفسخة «لا يردعها دين ولا خُلق».

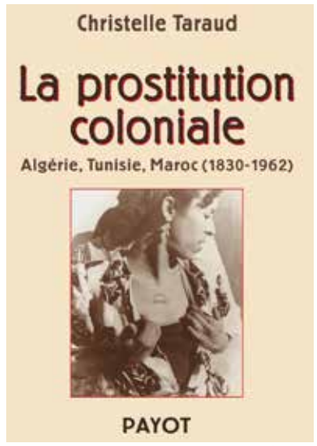
هذا الكتاب لا يقدم الاستعمار كعنف عسكري واقتصادي وثقافي فقط وإنما أيضا كعنف جنسي. وهي ثيمة اشتغل عليها في الأعوام الأخيرة عدة باحثين شبان ساهموا هم أيضا في الكشف عن تاريخ الهيمنة، ولكن الصور هنا ساهمت في فضح هذا «الاغتصاب الكولونيالي» وقدمت دليلا ملموسا على غرار نصوص الأدباء والرحالة والأطباء المجندين والمهندسين، ممن أسهبوا في الحديث عن الجنس في المستعمرات، بل إن ثمة من نظّر له، مثل الطبيب الفرنسي أرمان كور (1841-1908) الذي أطلق مصطلح «القيلولة الشبقية» في حديثه عن وطء البيض النساءَ الكريول.

الكتاب كما يدل عليه عنوانه يعالج الجنسانية والسيطرة والاستعمار، بوصفها عناصر متداخلة لم ينفصل بعضها عن بعض طيلة ستة قرون من الممارسات والتمثلات. ولئن كان تاريخ الجنسانية في المستعمرات قد خضع للبحث منذ أكثر من ثلاثين عاما، فإنه ظل مجهولا من جهة سعته وشموله، رغم أن الهيمنة الجنسية في الفضاءات المحتلة كما في الولايات المتحدة زمن الميز العنصري، كانت مسار إخضاع طويل أنتج مخيالا معقدا، تراوح بين الإيروسية والإكزوتيزم، تغذى من شعور متناقض التقى فيه الافتتان بالاشمئزاز من أجساد نُظر إليها من زاوية عرقية. وهو ما يفسر الإرث المعاصر الذي لا يزال يكيف العلاقات بين الشعوب الغربية وشعوب الجنوب التي تخلصت من الاستعمار، فالمخيال الجنسي الكولونيالي قد صنع ذهنية المجتمعات الغربية لا محالة، ولكنه صنع أيضا ذهنية المسيطر عليهم.

تبين الصور على اختلاف أشكالها ومصادرها أن المستعمرات كانت ديار بَوار، يمارس فيها البيض الجنس مع الشعوب المغلوبة بلا هوادة، لا يستثنى منها غير البالغين من الأطفال والبنات، كما يتضح من الصور المعروضة، ويضعون «الآخر» خارج حقل


الحب في المستعمرات


غلاف مجلة فوالا ١٩٣٢



البغاء الكولونيالي

المعايير المباح، فهو في نظرهم أقرب إلى الحيوان منه إلى الإنسان، متماه مع الطبيعة أكثر من تماهيه مع الحضارة، يعامَل كرمز للبراءة الساذجة، وللتفسخ والانحراف في الوقت ذاته، إذ يضفون على النساء براءة تقودهن باستمرار إلى «الخطيئة» و«الانحراف الجنسي» الذي جبل عليه أسلافهن، ما يعزز الموقع المسيطر للسيد والمستعمِر.

وبناء صورة النساء «الأخريات» كشبقيات منحرفات شديدات الشّهوة الجنسيّة، أراد المستعمرون التأكيد على صورة الزوجة البيضاء المثالية، الحييّة، العفيفة، الخاضعة للإنجاب وحده. ذلك أنهم يحرصون ألا تنتقل حريتهم الجنسية في المستعمرات إلى النساء القادمات من أوروبا، وقد استقدموهن تجنبا للزواج من «الأخريات»، وحفاظا على نقاء العرق الأبيض، وكانوا يراقبون زوجاتهم حتى يكن مثالا في السلوك والحياة الجنسية داخل المستعمَرة.

وقد نظمت الدول الاستعمارية حملات لتأهيل مستعمراتها بنساء أوروبيات يعشن على هامش المجتمع، (ملاجئ أيتام، بيوت دعارة، سجون)، بدعوى مقاومة الانحلال الأخلاقي، والتخلص من العناصر المنحرفة، ولكن الغرض كان منع اختلاط السلالة، وخشية انقراض العرق الأبيض. ذلك أن المسألة العرقية كانت في صميم بناء الجنسانية في المستعمرات، فهي العماد المركزي للتنظيم السياسي والاقتصادي والاجتماعي لا سيما تحت منظومة الاسترقاق في جزر الكاريبي والبرازيل والولايات المتحدة. فقد وجدت في شتى الإمبراطوريات الاستعمارية تراتبية تقوم على أفكار مسبقة، دينية بالأساس، شرّعت للهيمنة العرقية، ومثلت ركيزة أولى لعنصرية تمثلت في لون البشرة وفي الوضع الاجتماعي والاقتصادي.

ولئن ساهمت أعمال الفنانين والأدباء في خلق فتنة الغرب بتلك الشعوب النائية، فإن استشراء الاسترقاق بين أفريقيا والقارتين الأميركيتين، وعلاقات النزاع في الفضاء المتوسطي، وصعود القوى الإمبريالية الاستعمارية، وظهور «العنصرية العلمية» أدت شيئا فشيئا إلى محو «لحظة الانبهار» تلك، وحلول نظرة احتقار واستصغار محلها. ففي منعطف القرن الثامن عشر والتاسع عشر، حصل تحول حاسم في المعنى، انتقل فيه «الرأي المسبق عن اللون» إلى «علم عرقية» raciologie، فاختلطت بذلك الجنسانية بالبغاء والشذوذ الجنسي والعنصرية. في هذا الإطار، أقدم فنانون من شتى البلدان، في مختلف المجالات، على بناء رؤية للعالم أدخلت اضطرابا على تمثلات الأمصار البعيدة إلى حدود القطيعة الكبرى التي تولدت عن ظهور محامل بصرية جديدة كالتصوير الشمسي، والمعلقات المصورة، وأشياء الحياة اليومية زهيدة الثمن، ناشرة بذلك أذواقا شرقية وأفريقية ويابانية، مع تحميل «الآخر» شحنة إيروسية وإكزوتيك.

وكان لرواج البورنو الكولونيالي في نهاية القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين ما أضفى سمة الرذيلة على الإمبراطوريات الاستعمارية، نلمس ذلك في الأدب السردي وفي بعض المؤلفات التي تدعي العلم مثل كتاب الدكتور ياكوبوس (1850-1950) «فن الحب في المستعمرات»، تلتها الصناعة السينمائية، في أوروبا والولايات المتحدة، وكانت قد استعملت المخزون الإيروسي للمستعمرات، لتصور بطريقة منتظمة رجالا بيضا يبدون أسيادا للفضاءات المحتلة بلا منازع، وحماة للنساء البيضاوات، ومحررين لنساء البلدان المستعمَرة، وتضفي عليهم من الحسن والبطولة ما يثير فتنتهن، مثلما تصور نماذج من نساء شرقيات أو آسيويات شبقيات لا يشبعن من الرجال.

وفي القرن العشرين ظهر براديغم جديد في شكل يوتوبيا تجلت في عدة صور تعكسها محامل كثيرة، هي صورة «الجمال الخلاسي»، رافقتها من جنوب شرق آسيا

تود شيبارد الاستعمار لم يكن عنفا عسكريا اواقتصاديا وثقافي فقط بل كان أيضا عنفا جنسيا

باسكال بلانشار - كتابنا يكشف تاريخ الاستعمار الحق

نيكولا بانسيل - الإرث الكولونيالي لم يزل تماما

والهند إلى جزر الأنتيل بولينيزيا مرورا بالمغرب العربي وأفريقيا السوداء تساؤلات عن وضع الأطفال الخلاسيين في مجتمعات لا تزال متمسكة بخطوط اللون color lines، ثم ازدادت حدة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، حيث شهدت تلك المرحلة انتشارا محموما للعنف الجنسي، الذي تعرضت له نساء المستعمرات القديمة، وكأن ثمة إرادة حقيقية لتعنيف الأجساد ومعاقبتها على رغبتها في التحرر من مضطهديها، وتدمير أولئك النساء اللاتي صرن أيقونات فنية لحركات التحرر ومناضلات سياسيات ومحاربات ضد الاستعمار. بذلك يفسَّر اللجوء إلى الاغتصاب لكسر شوكة الشعوب التائقة إلى الانعتاق، كما فعلت قوات الجيش الفرنسي في حرب الهند الصينية (1946-1954) ثم في حرب الجزائر (1954-1962)، وحتى إلى الإعدام خارج الأطر القانونية والتمثيل بالأجساد (الخِصاء) على غرار ما كان الأميركان يفعلون في الخمسينات. بل إن ثورة الماو ماو في كينيا ضد الاستعمار البريطاني ما بين 1952 و1960 كانت بسبب العنف الجنسي الذي كان البريطانيون يسلطونه على النساء (اغتصاب) وعلى الرجال (خصاء). ولم تخل حتى المراحل اللاحقة من هذا العنف الجنسي كما فعل الأميركان في فيتنام من 1955 إلى 1975، والسوفييت في أفغانستان من 1979 إلى 1989، وقوات الحلفاء في العراق، والروس في الشيشان، وقوات حفظ الأمن في الكونغو الديمقراطية.

وبالرغم من قيام عدة فنانين في أفريقيا وأميركا وأوروبا بتفكيك ذلك التنميط الكولونيالي، وتغيير نظرة الغرب إلى شعوب المستعمرات القديمة، أمثال الفرنسي جان بول غود، والبريطاني بيتر توماس بلاك، والمكسيكي غييرمو غوميز بينيا، والجنوب أفريقي بريت بايلي، فإن إرث تلك الحقبة الاستعمارية المديدة لا يزال يلقي بظلاله على بلدان الجنوب بنوع جديد من السيطرة على الأجساد من خلال ما يُعرف بالسياحة الجنسية، التي تحمل هي أيضا نفس التهويمات السابقة، والنزعات الإيروسية الماضية. ولئن كانت بنى تلك الهيمنة لا تزال قائمة، حتى في مطلع هذا القرن، فإن مسارات أخرى تولدت عنها، ونعني بها الهجرة المضادة أو الهجرة ما بعد الكولونيالية، التي أدت مع مرور الوقت إلى انتشار الزواج المختلط، الذي ولّد بدوره نموذجا يرفضه الأصوليون من جميع الملل والنِّحل، والقائلون بالتفوق العرقي، والمعادون للأجانب، ولكن تجار الجنس يقبلون عليه، لأنه يمكنهم من السيطرة على أجساد بنات العرب في فرنسا، وبنات الكونغوليين في بلجيكا، وبنات الباكستانيين في بريطانيا، حتى يبقين، رمزيا، خاضعات للأدوار التي حددها الإرث الكولونيالي، فضلا عن الإرث البطريركي.

وبذلك نفهم أن إحالة «الآخر» رجالا ونساء إلى الجنسانية، كمبدأ مؤسس للدوكسا الكولونيالية منذ البداية، وكذلك إلى النماذج الاجتماعية لمختلف الثقافات في العالم لم تختف تماما، رغم أن الاختلاط صار أفقَ يوتوبيا يفترض أن تمهد لمجتمع معولم، ما بعد عرقي، قائم على المساواة.

وصفوة القول إن «جنس، وعرق ومستعمرات» يمسح ستة قرون من التاريخ، من 1420 إلى يومنا هذا، أي منذ حملات الكونكيستادور الإسبان إلى مرحلة ما بعد الكولونيالية، مرورا بمنظومات الاسترقاق، ويستكشف الدور الأساس للجنس في علاقات السيطرة والنفوذ، ويتساءل عن الكيفية التي ابتكرت فيها البلدان المستعبِدة والمستعمِرة «الآخر»، أو أعادت صياغته، لمزيد السيطرة عليه، والاستيلاء على جسده مثلما استولت على أرضه، مع الحرص على فك شفرات الإنتاج البصري الذي صنع النظرة «الإكزوتيك» واستيهامات الغرب، وهي صور تعكس سيطرة ذات وجهين: عنصرية وجنسية.

كاتب من تونس مقيم في باريس

هيثم الزبيدي

كلام في الكوميديا

هل هي دائماً ابنة بيئتها

لاحظت أن صديقا عربيا يعيش في لندن منذ أكثر من 20 عاما يتجنب الإشارة إلى المسلسلات الكوميدية البريطانية في حين لا يتوقف عن الحديث عن المسلسلات الكوميدية الأميركية. هناك شيء يجذبه إلى الإنتاج الدرامي الأميركي وينفّره في نفس الوقت من الدراما البريطانية.

يمكن استيعاب أن تقترب اللهجة منك أو تبتعد، فتحب أن تشاهد الدراما أو الفيلم أو تستمع إلى الأغنية التي تلائم لهجتك، أو ما اعتادت أذنك على سماعه. أن تكون عراقيا مثلا، فأنت تشاهد المسلسلات المصرية والسورية بشكل دائم، وعلى مدى سنوات من على القنوات العراقية، إلى جانب ما تجود به قطرات الدراما العراقية. لكن العراقي سيجد أمامه حاجزا من قلة التعود عندما يتعلق الأمر بدراما تونسية أو فيلم جزائري. بعض الأفلام الجزائرية كانت تعرض في بغداد "بترجمة" عربية مكتوبة أسوة بالأفلام الأجنبية.

لكن صديقي يعيش في بريطانيا، ونظريا فإنه أقرب إلى اللهجة الإنجليزية الدارجة من تلك الأميركية القادمة من هوليوود. كيف تستطيع الكوميديا الأميركية أن تجعله يضحك بهستيريا، بينما الكوميديا البريطانية تبدو لديه ثقيلة الدم؟

إنها البيئة. الكوميديا الأميركية مصنوعة لبيئة عابرة للثقافات. الضحك في مسلسل "أصدقاء" الشهير مبني على مواقف لا تنتمي إلى ثقافة. هي مواقف تعيشها الشخصيات ويكاد يندر في كل حلقة من الحلقات الـ236 في عشرة مواسم أن تتم الإشارة المبطنة إلى حقيقة حياتية أميركية. أكاد أراهن أن أغلب المتابعين المغرمين بالمسلسل لا يعرفون أين تقع أحداث المسلسل، أي في أيّ مدينة أميركية، أو أنهم يفكرون بأنها يمكن أن تقع في أيّ مدينة، لا يهم.

على الضفة الأخرى هناك الكوميديا البريطانية. هي كوميديا غارقة في المحلية، ومبنية بالكامل على أن المشاهد ابن البيئة ويعرف كل مداخلها ومخارجها. في مسلسل "للحمقى والخيل فقط" مثلا، تبدأ أغنية المقدمة بالقول "لا ضريبة فردية ولا ضريبة إضافية." إنهما همّ البريطاني اليومي الذي يدور حول المال، لشخصيات من قاع مجتمع لندن المسحوق. مسلسل من أجزاء من العاصمة البريطانية لا يعرفه السياح بالتأكيد، والعرب منهم بالخصوص. من دون فهم الثقافة المحلية البريطانية، سيكون من الأفضل مشاهدة مسلسل صيني ناطق بالصينية.

هذا لا يعني أن البريطانيين يفوّتون فرصة الانتشار العالمي. يستطيعون أن ينتجوا حلقات من مسلسل كوميدي، إنجليزي جدا، لكنه عابر للثقافات. أنظر روان إتكينسون وهو يقدم شخصية "مستر بين". هذا مسلسل تستطيع أن تشاهده وكأنه مصنوع من زمن تشارلي تشابلن، أي من دون صوت تقريبا. ستضحك بلا تحفظ.

هناك عدد قليل جدا من المسلسلات الكوميدية ونجوم الكوميديا الأوروبيين ممن استطاعت/استطاعوا تجاوز الحواجز التي تفرضها الثقافات المحلية. الدراما في أوروبا -مثلها مثل بريطانيا- تصنع للبلد، من دون أدنى اعتبار للانتشار العالمي. في فيلم "أنظر من عاد!" الذي يروي قصة عودة الزعيم النازي أدولف هتلر للحياة في ألمانيا اليوم، تعالج الكوميديا تبدّلات اجتماعية وثقافية ما كان هتلر ليحلم بها وهو حيّ: الألمان يشاهدون برامج الطبخ بلا توقف من دون نية لاحتلال العالم. وفيما عدا بضعة مهرجين فرنسيين في الثمانينات، لا أحد يذكر الدراما الفرنسية، كوميديا أو غير كوميدية.

لا أستطيع لوم الصديق العربي. أغلب العرب في الغرب يعيشون بعقليات الغيتو. كثير منهم يكاد لا يفهم لهجة جنوب لندن الشعبية (الكوكني). اللهجة عائق حقيقي، لكنها يجب أن لا تمنع فهم البيئة إلى درجة النفور من الإنتاج الدرامي البريطاني. الأعمال الدرامية الأميركية، بضمنها الكوميديا، تحتل حيزا كبيرا من شاشات القنوات البريطانية. البريطانيون ما نظروا للولايات المتحدة يوما إلا أنها امتداد لناسهم ولغتهم وعقليتهم. البريطاني يحتفظ بحسه الساخر ويضحك، ويشاهد الكوميديا الأميركية ويضحك. في اللاوعي هو ابن بيئتين هما في تقديره بيئة واحدة.

الاشتغال على الكوميديا والدراما في شمال أفريقيا والخليج أشبه بالطريقة الأوروبية. هذه أعمال ابنة بيئتها ولن تستطيع أن تفصلها عنها. الأعمال الدرامية العربية القادمة من مصر وسوريا سبقتها الثقافة المحلية المصرية والسورية إلى عقل المشاهد. هي قاهرية محلية وشامية أيضا وابنة بيئتها، ولكن أيّ عربي يمكن أن يشاهد مسلسلا مصريا من 60 حلقة ولا يحس بالغربة عنه. المشاهد ابن متبنّى للثقافتين المصرية والسورية. هما ثقافتنا "الأميركية" العابرة للثقافات ■

كاتب من العراق مقيم في لندن

أبوبكر العيادي
أحمد برقاوي
أيمن باي
بسام المسلّم
حاتم الصكُر
خلدون الشمعة
دانييل روندو
داوُد عبدالسيّد
رونيه أولوچ
سامي حبّاطي
سعد القرش
سُميّة عزّام
شميسة غربي
عبدالعالي زواغي
عبدالكريم جويطي
عبدالله زمزكي
عبدالمالك أشهبون
فاروق يوسف
فاضل ثامر
كمال بستاني
ليوبولد سيدار سنغور
محمد آيت ميهوب
محمد الأشعري
محمد الحجيري
مفيد نجم
ممدوح فرّاج النّابي
نبيل دبابش
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
هيثم حسين

فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com