aljadeedmagazine.com
فـكر حـر وإبداع جـديد

الجديد

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
نوفمبر/ تشرين الثاني 2019 العدد 58

الشعراء لم يغادروا بيروت

رهان الكاتب لعبة الكتابة

ISSN 2057-6005

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:
سعد يكن، أسامة دياب
محمد ظاظا، صادق الفراجي، حسين جمعان
غلان الصفدي، فخري طرطوط، فاطمة مرتضى
محمد الرواس، خالد بركة، علي شرّي
صفوان داحول، محمد القاسمي، الجيلالي الغرباري
أحمد جاريد، سارة شمة، سارة نجم، سليم معوض
عبد القادري، ساشا أبو خليل، علي علي
سروان باران. حسين طربي، هبة العقاد

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 دولاراً. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

سعد يكن

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مقالات فكرية ونقدية ونصوص شعرية وأدبية ومراجعات للكتب الجديدة ورسائل ثقافية وسجال نقدي مع بعض ما نشر في العدد الماضي، وحوارين أدبيين مع كل من الروائي الفرنكوفوني أمين معلوف، والروائي الإيطالي بيترو غروشي.

ويضم العدد ملفين كبيرين الأول تحت عنوان "رهان الكاتب لعبة الكتابة" وقد شارك فيه عدد من النقاد والكتاب العرب هم أحمد برقاوي، محمد صابر عبيد، فخري صالح، حاتم الصكر، وجدي الأهدل، عواد علي، عبدالله إبراهيم، جلال برجس، رسول محمد رسول.

الملف الثاني حمل عنوان "الشعراء لم يغادروا بيروت" وضم قصائد لخمسة وعشرين شاعرا وشاعرة مسبوقة بمقدمة تضيء على القصائد وشعرائها. ويأتي هذا الملف جريا على ما درجت عليه "الجديد" من ملفات دورية تتناول الظواهر الأدبية والفكرية العربية. وقد تركت "الجديد" لمعدي الملف، وهم ثلاثة شعراء ينتمون إلى "الجيل الشعري الأجدّ" في لبنان، حرية التصرف في الاختيار والتقديم، بما في ذلك عرض فكرة مشتركة في ما بينهم تحقّب الكتابة الشعرية وفق تقسيمات معينة قد لا يتفق معها بقية الشعراء، ولا يقرّ بها، أو يراها موافقة للحال نقاد الشعر العرب. لكنها مهمة، لأنها، على الأقل تصدر عن نظرة إلى الشعر لا بد أن نتعرف عليها، وتعكس وعيا بالشعر لا بد من التواصل معه، وتطلعات لا بد أن نأخذها في اعتبارنا بينما نحن نحاول أن نستكشف وعي الشعراء بصنيعهم الشعري، أولا، وبالشعر على نحو أوسع ثانيا.

تحت عنوان "الهوية المفتوحة" حوار مع الكاتب الروائي أمين معلوف بمناسبة صدور الترجمة العربية لكتابه "غرق الحضارات"، وهو كتاب يعبّر عن أسئلته وهمومه وانشغالاته الراهنة في ظل عالم مضطرب. ويحث عبر سطوره المهتمين برأيه على التزام الحكمة والشفافية في المواقف والسياسات، وهو يرى أن الوضع العالمي اليوم بات دقيقاً وحاسماً، محذراً من أن الوقائع الإنسانية في لحظتنا الراهنة تشير إلى أننا نسير جميعنا نحو الغرق، وأن على الأمم والثقافات تحمّل المسؤولية الجماعية لإيجاد الحلول للمشكلات العالمية المتفجرة.

الحوار الثاني مع الروائي الإيطالي بيترو غروشي تحت عنوان "الرواية والسفر" ويتطرق الكاتب في جانب أساسي من الحوار إلى تجربته الأدبية مع السفر، وأهمية تجربة السفر بالنسبة إلى الكاتب.

مع هذا العدد تقترب "الجديد" من اختتام السنة الخامسة على صدورها وقد كرست نفسها منبرا للجديد المبتكر والجريء في الأدب والفكر والفن ■

المحرر

أسامة دياب

■ لوحة الغلاف للفنان أسامة دياب

المحتويات

العدد 58 - نوفمبر/ تشرين الثاني 2019

كلمة

4 بيروت أيقونة الحداثة العربية
نوري الجراح

ملف

6 رهان الكاتب
لعبة الكتابة

8 لماذا نكتب؟/الكتابةُ بوصفها هُويّة
محمّد صابر عبيد

12 صنعة الكتابة
عبدالله إبراهيم

16 العجز عن الكتابة
أحمد برقاوي

20 الكتابة البيضاء
حاتم الصكّر

24 موت المخيلة
فخري صالح

26 الكتابة بوصفها سؤالا
رسول محمد رسول

30 السمّ والترياق
عواد علي

34 حينما تصير الكتابة قارب نجاة
جلال برجس

36 التخطيط المسبق للكتابة
وجدي الأهدل

ملف

حوار

40 أمين معلوف
الهوية المفتوحة

46 الواقعية السّحرية اللبنانية
ميموزا العراوي

64 الشعراء لم يغادروا بيروت
25 شاعرة وشاعرا من لبنان

دراسة

66 أصوات الشعر الجديدفي لبنان
محمد ناصر الدين، بهاء إيعالي، مريم جنجلو

قصائد

74 أنطوان أبو زيد، باسل الزين، بسام منصور، حسن المقداد
بهاء إيعالي، حسين ناصر الدين، حنين الصايغ
دارين حوماني، زنوبيا ظاهر، زهرة مروة، زينب عساف
سارة الزين، سمعان خوام، عبير خليفة، علي الرفاعي
علي مطر، عيسى مخلوف، فيديل سبيتي، لولا رينولدز
ماري جليل، محمد ناصر الدين، نسرين كمال
محمود وهبة، مهدي منصور، مريم جنجلو

قص

108 أسباب محتملة للحبّ
إسلام أبوشكير

134 بطريق يرفرف قبالة التلفزيون
محمد الحجيري

تشكيل

110 ثلاثة رسامين من المغرب
فاروق يوسف

128 ماذا يبقى من بانكسي
علي قاسم

سجال

118 صوت الشاعرة وزهور الهندباء
قراءة تداولية في حوار "الجديد" مع كيم سنغ هي المنشور في العدد الـ57
محمد آيت ميهوب

حوار

122 پييترو غروسّي
الرواية والسفر

كتب

140 سيرة الذات والمكان
رحلة العودة إلى الجبل لخلود شرف
ممدوح فرّاج النّابي

144 حكايات المكان
"شاي باللبن في الزمالك"
رواية فتحي سليمان
نهلة راحيل

148 الشاعر سنغور كاملا بالعربية
محمد الحمامصي

المختصر

152 عواد علي

رسالة باريس

156 مجتمع المراقبة أو الرّق الإرادي الجديد
أبوبكر العيادي

الأخيرة

160 لا مرشد أعلى في صفحات فيسبوك
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي أكتوبر/تشرين الأول 2019

بيروت أيقونة الحداثة العربية

عاصمة الابتكار الأدبي وفضاء التفكير الحرّ

بيروت المدينة المحبوبة من جميع العرب ولها في وجدانهم المحل الأرفع بين مدن المغامرة الأدبية والفكرية يتطلع إليها من مدينته العربية كل شاعر وروائي وفنان، فهي عنده مدينة الحرية المدللة بين المدن.

***

لطالما كانت بيروت مدينة عربية ثائرة على السائد، ولها قصب السبق في استقبال أحدث الأفكار والموضات الأدبية، وكل ما تجود به الثقافت الغربية من حركات وظواهر جديدة لا سيما في فرنسا، إن عبر الترجمة والنشر، أو عبر التواصل المباشر بفعل ارتباط جزء أساسي من ثقافة لبنان بالحركة الفرنكوفونية، لا بل إن عدداً من الشعراء والأدباء اللامعين في فرنسا كجورج شحادة وصلاح ستيتية وفينوس خوري غاتا هم من أصول لبنانية. بينما يمكن النظر إلى جبران خليل جبران وأمين الريحاني وهما كاتبان عبقريان يتمتعان بخلفية شرقية بامتياز، بوصفهما كاتبين ملهمين في الثقافة العربية، بل إن جبران تحول إلى أيقونة ثقافية في العالم على إثر صدور كتابه "النبي" الذي طبع مئات المرات بالإنكليزية، وترجم إلى عشرات اللغات.

احتضان الجديد ورعايته ليس عملاً دخيلاً على اللبنانيين، بل إنه نزوع كامن في صلب هذه الشخصية المحبة للحياة، المنفتحة على العالم والمرحبة بالاختلاف.

***

منذ أواسط الخمسينات كانت بيروت قد بدأت تتحول إلى عاصمة للشعر الجديد، وملجأ للشعراء العرب المحدثين الباحثين عن الحرية في الكتابة والحياة. وقد شجع على ذلك وجود صحافة أدبية مزدهرة تمثلت خصوصاً في مجلتي "الآداب" لسهيل إدريس و"شعر" ليوسف الخال. وهما المجلتان اللتان احتضنتا بكفاءة لافتة حركات التجديد الشعري، وشكلتا تيارين متنافسين تفاعلت من خلالهما أدوار الجديد وتكاملت خلال عقدي الخمسينات والستينات.

***

شعراء عرب مرموقون هجروا بلادهم، ولاذوا بلبنان، أو هرَّبوا قصائدهم إليها مع المسافرين، أو هم زاروها حصة من الوقت، أو وصلوا إليها خلسة طلباً لهواء الحرية، تاركين وراءهم عواصم كانت عريقة في علاقتها بالثقافة المدينية، ومتفائلة في تطلعاتها الحداثية، ولكنها، باتت وبنوع من القدر الأعمى، ضحية لانقلابات عسكرية متتالية حملت دباباتها إلى قصور الشعب حكاما عسكريين جهلة وقساة أعملوا في مجتمعاتها آلة القمع فصادروا الحريات العامة، وفرضوا على الناس ثقافة القطيع. ازدهرت الرقابة وطالت الكلمة الحرة والكتّاب الأحرار، ولم تلبث الصحف المستقلة أن اختفت وحلت محلها الصحف الرسمية ذات اللون الواحد، وقد طال هذا العمل الانقلابي كلاً من مصر وسوريا والعراق وهي أبرز بلدان المشرق العربي، وكانت حتى مطالع الخمسينات ماتزال تشكل مع لبنان العواصم المنتجة للثقافة الحديثة في المنطقة.

***

على هذه الخلفية الكارثية، لعلب لبنان دوره البارز والكريم في حياة الهامش الثقافي العربي المتصارع مع شتى أنواع السلط الدكتاتورية العسكرية والعشائرية، فاحتفى اللبنانيون بأبرز شعراء العربية المجددين ممن حققوا خلال عقدي الخمسينات والستينات مكانة شعرية، ومن شرفة بيروت، لمعوا كنجوم في سماء الثقافة العربية، فكان نزار قباني ويوسف الخال وأدونيس وفؤاد رفقة وعبدالباسط الصوفي وعلي الجندي ومحمد الماغوط (من سوريا) وتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وسلمى الخضراء الجيوسي ومحمود درويش (من فلسطين) وبدر شاكر السياب وسعدي يوسف، (من العراق). وغيرهم كثر. ولسوف تشهد سنوات السبعينات وحتى مطالع الثمانينات جيلاً جديداً من الشعراء كسركون بولص من العراق، وسليم بركات من سوريا. وقد نشرت مطابع بيروت ما عجزت مطابع بغداد ودمشق عن نشره، بفعل جرأته الإبداعية أو الفكرية ومعارضته للسائد السياسي خصوصاً.

وعلى مدار نصف قرن من الصراع الثقافي بين القديم والجديد انتصرت بيروت من اللحظة الأولى للجديد، فاستقطبت ندواتها السجال الجمالي والفكري في الشعر، وقدمت منابرها للشعراء وقصائدهم وقضاياهم، وأفردت صحافتها الصفحات بمنتهى الحرية للسجال في قضايا الشعر الحديث وتطلعات الشعراء، وخاضت بشجاعة معارك حرية التعبير في مواجهة آلة القمع العربية المتغوّلة. كيف لنا أن ننسى أن الكتاب الذي يمنع في أيّ بلد عربي لا يجد ناشراً له إلا في بيروت، والأديب الذي يضطهد في وطنه لا يجد له مأوى ولا نصيراً إلا في بيروت!

***

سليم معوض

لقد تفوقت بيروت على كل العواصم العربية في احتضان المجددين ورعاية الجديد والدفاع عن حق الشعراء في الحلم والحرية. وقد قرنت بيروت هذه الخصال الحميدة باستقبال المقاومة الفلسطينية عندما لم تعد هناك جغرافيا تستقبل الحلم الفلسطيني بالعودة، وأسست المشاريع الثقافية الأهم التي نظرت لحركات التجديد الفكري على جانب الأدبي، فربطت الكتابة والتعبير الأدب والفني بالحركات السياسية والتطلعات المجتمعية بطريقة مبتكرة وخلاقة. وعندما كسر الاحتلال شوكة المقاومة لم يتمكن من كسر شوكتها الروحية وكرامتها الأخلاقية، وسرعان ما ابتكرت بمقاومة المدينة السلمية والمسلحة دروبا وطرائق خلاقة. كنت في بيروت عندما حوصرت سنة 1982 وكذلك عندما غدرت بها الأمم الكبرى وتركت الإسرائيليين يحتلون المدينة. في تلك الأيام قاتلت بيروت بأسنانها وانتصرت على الاحتلال، بالأصالة عن نفسها وبالنيابة عن الرابطة العربية كلها ورغم الخذلان العربي، نهضت بيروت مجددا.

لم تترك بيروت لقدرها المأساوي، ولهيمنة الطبقة السياسية الفاسدة بالأمس القريب، ولكن ذلك حدث منذ زمن بعيد. أولا عندما تغوّل وكلاء الشركات التجارية، وثانية عندما صادر حاضرَها المدني الاجتماعي والثقافي مشروعٌ ثيوقراطيٌّ خارجي عسكر جزءاً من الاجتماع اللبناني وجعله قطيعا يأتمر بأمر الخارج. وثالثا عندما تحالف الطرفان الخارجي والداخلي وهيمنا على الحياة اللبنانية بأسرها.. وأوصلا الشعب اللبناني إلى اللحظة الفارقة التي انعدم معها الخلاص في ظل الصيغة الطاغية، وبات من المستحيل على الناس الجلوس في البيوت فخرجوا إلى الشوارع ليتخلصوا من كامل الطبقة السياسية الحاكمة وعلى رأسها وكلاء الخارج.

ولقد رأى العرب والعالم كله درجة التحضر الاجتماعي التي عبّرت عنها تحركات اللبنانيين في الشارع ، بل إن مظاهر الاحتجاج عبرت عن صلابة الموقف والنزوع إلى الابتكار معاً.

***

في هذا العدد حوار مع ابن بيروت الكاتب والروائي الفرنكوفوني أمين معلوف يتحدث فيه عن اللحظة العالمية الراهنة انطلاقا من كتابه الجديد "غرق الحضارات" ومقال عن ثقافة الاحتجاج اللبناني مقرونا بملف للصور ورسوم الحائد (الغرافيتي) للناقدة والفنانة التشكيلية ميموزا العراوي، وملف شعري تحت عنوان "الشعراء لم يغادروا بيروت" وهي طريقة في توجيه التحية للمدينة العربية الثائرة اليوم انتصارا لعروبتها ومدنيتها معا، وقد انتهكتا بطرق شتى خلال العقدين الماضيين، خصوصا مع تفاقم مظاهر إلحاق لبنان بالمشروع الثقافي الإيراني الثيوقراطي، وهو ما أخذ يسلب بيروت وجهها الحداثي العربي، ويحولها إلى موقع متقدم في عملية واسعة استهدفت الثقافة المدنية العربية التي اعتبرت بيروت أبرز عواصمها، وذلك من خلال مشروع ظلامي تزيّا بزيّ المقاومة وتوارى وراء أقنعتها.

ليس أدل على قيمة الشعر وابتكاريته من ملاقاة نبرته الثائرة لأصوات الشارع الثائر بلغة جديدة، وقد ملأت ساحات بيروت وطرابلس وصيدا وصور وبعلبك وسائر المدن اللبنانية شرقا وغربا وشمالا وجنوباً، وشق في غضبه سبلا مبتكرة للتعبير عن رفضه القهر الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي ألحق بالناس. شاعرات هذا الملف وشعراؤه قدموا بدورهم من جهات لبنان الأربع ■

نوري الجراح

لندن- نوفمبر/تشرين الثاني 2019

محمد ظاظا

رهان الكاتب لعبة الكتابة

لماذا نكتب؟/الكتابةُ بوصفها هُويّة
محمّد صابر عبيد
***
صنعة الكتابة
عبدالله إبراهيم
***
العجز عن الكتابة
أحمد برقاوي
***
الكتابة البيضاء/كتابة الحرية
حاتم الصكّر
***
موت المخيلة
فخري صالح
***
الكتابة بوصفها سؤالا
رسول محمد رسول
***
السمّ والترياق/ الكتابة والكلام في منظور دريدا
عواد علي
***
حينما تصير الكتابة قارب نجاة
جلال برجس
***
التخطيط المسبق للكتابة
وجدي الأهدل

مقال

لماذا نكتب؟

الكتابةُ بوصفها هُويّة

محمّد صابر عبيد

يعدّ سؤال الكتابة أحد أبرز أسئلة الإنسان والحضارة والهوية في مضمار البحث عن الوجود القابل للعيش والإنتاج والإبداع، وحين يكون السؤال مجرّداً من أيّ أولويات ومساند ومرجعيات "لماذا نكتب؟" يمكن أن يكون دالاً على حقيقة الكتابة وجدواها، إذن ما أن يصطدم الكاتب بكتابته أو قبل ذلك بالرغبة التي يجد نفسه مدفوعاً نحوها حتى تبدأ الأسئلة تترى وتتفاعل وتُنتِج، لم تكن طريق الكتابة يوماً ما مفروشة بالورود كما يقولون، هي طريق غير معبّدة تستلزم معرفة مسبقة في السير عليها بأقلّ ما يمكن الخسائر المحتملة، وتقتضي من الكاتب أن يكون ماهراً في قصّ الأثر وتعقّب المخفيات والمضمرات والغوامض في القدرة على تفكيك ما تتركه الأقدام السائرة قبله من علامات، لذا لا يمكن لغير المشغول بهذا السؤال بالغ الاستعصاء والمجهولية المغامرة في تراب ملغوم، غير أنّ كثيراً من الحمقى ممّن يركبون هذه المركب الصعب بهدف التسلية أو الوجاهة أو الوهم، سرعان ما تنكشف عوراتهم وتُفتضحُ ممارساتهم حين يتعثرون ويسقطون ويرتبكون وتغيم أمامهم السبل ولا من منقذ.

أوّل صدامٍ يحصل بين الكاتب والكتابة هو صدام الموهبة بلا أدنى شكّ، فدون موهبة لا كتابة مهما كان نوع الكتابة ومنهجها وأسلوبها وغايتها ومقصدها، وبعد صدام الموهبة تبرز فوراً الثقافة بوصفها زيت الموهبة ووقود الكتابة، ومن ثمّ تتحرّك نحو أفق الصدامات التجربة والخبرة والقدرة الفكرية الخاصة على إنتاج المعرفة، فلا كتابة حقيقية من دون سند فكري شخصي يعرّف عن نفسه بقيم فكرية لامعة ومدهشة تترك بريقها على سطح الكتابة وفي جوفها، لذا يبقى سؤال الكتابة حياً ومثيراً ومحفزاً للسجال والحجاج طالما أنّ مستلزماتها تتكشّف عن حضور أصيل غير مزيّف، فالكتابة لا يمكن أن تكون نصف كتابة كما هي حال الأشياء الأخرى في الحياة، الكتابة إمّا أن تكون مبتكرة وجديدة وإمّا ألاّ تكون سوى تقليد وتشبيه وقناع لا يدوم إلا بزمن دوام البرق أمام عينين جريئتين.

الكتابة سلّة أسرار وخفايا ومضمرات واستعارات وكنايات ومقاصد وأهداف تحتاج إلى إمكانات كبيرة لأجل فكّ عُقَدِها وطبقاتها التي لا تظهر على السطح بوضوح، ويخضع كلامها الحاوي لهذا الخصب في درجة رفيعة من درجاته لنُظم صوغ استثنائية فريدة لا تتاح إلا لموهوبين قلائل بوسعهم إنتاج الكلام على نحو مغاير، هذا الكلام الفريد والنوعيّ هو الكلام الأدبيّ المعبّر عن تجربة حيويّة غزيرة ترقد في العقل الإبداعيّ لصاحب الكلام، فتختمر التجربة داخل العقل وتتفاعل على نار هادئة حتى تتحوّل إلى نصوص بارعة في جوّ من التخييل المشحون بعاطفة ثريّة، ويغذّيها رافدان أساسان هما الحياة والموهبة، فمن غير حياة مشبعة بالاحتدام على مستوى الفعل الاجتماعيّ والوجدانيّ والثقافيّ والفكريّ، ومن دون استعداد أدبيّ فنيّ يوصف بالموهبة وما ينطوي عليه من إمكانات في التعبير والتشكيل والتصوير، لا يمكن للكلام أن يتحوّل إلى نصّ أولاً ومن ثمّ إلى خطاب قادر على التحريض والإثارة وإنتاج الجمال.

لا تختلف أنواع الكتابة الأخرى في الميدان الفكري والفلسفي عن نوعها الأدبي الأكثر حضوراً واستئثاراً حين ينبري في الأفق سؤال الكتابة، ولكلّ نوع من هذه الأنواع سيرته ومنطلقاته ومواضعاته وأسسه وقواعده وقوانينه التي تجعل منه معرفة أكيدة وأصيلة ومحترمة، لا تتكدّس في أحياز المكان أو فضاءات الزمان إلا وهي تؤثّر في كلّ زاوية وثانية ومسار ومساحة وحدث، لتجاور عن كثب الكتابة الأدبية بوصفها عروس الكتابات حين نأخذ بنظر الاعتبار مساحة التلقّي وهي تنفعل بالكتابة الأدبية على نحو غزير وإنساني ذي طبيعة شعبية جماهيرية، وهو ما يفرض عليها الاستجابة لبعض المتطلبات التي ينبغي ألاّ تجور على أسس البناء وحيثياته الجوهرية، وتشحن هذه الشعبية أو الجماهيرية بطاقة جمالية تتأتى من الفهم السليم والتمثّل الشاسع لسؤال الكتابة في مركزيته الفلسفية.

تتطلّب عمليّة الصوغ الكلاميّ نوعاً من الصنعة المتميّزة حيث ينفتح الخيال المرهف على طاقة تنضج فيها حيوات التجربة وتنمو وتكبر وتستوي، وتقوم على حساسيّة عالية في انتقاء الألفاظ التي تتلاءم مع أساليب التعبير والتشكيل لأنّها الفعالية الأكثر خطورة في صناعة الكلام، فاللغة تحتوي على ما لا يعدّ ولا يحصى من الألفاظ التي تصلح للكلام ضمن ضوابط وأعراف وتقاليد لغوية خاصّة لا يمكن التلاعب بها، لذا فإنّ عملية انتقاء الألفاظ بما يناسب الحال الكلاميّة عملية في غاية الدقّة والخطورة على النحو الذي يجعل الانتقاء نوعاً من الثقافة والوعي والفنّ أيضاً، لأنّ كلّ لفظ من ألفاظ اللغة يصلح لمقام كلاميّ ولا يصلح لآخر ما يُلقي على عاتق صانع الكلام مهمّات ليست سهلة في وضع اللفظ موضعه الصحيح والمناسب.

يمكن النظر إلى المناسبة بمعناها الخاضع للتجربة من جهة وللحظة الإبداع من جهة أخرى بوصفها حالة ضروريّة لإنتاج الكلام النوعيّ الخاصّ، ومفهوم المناسبة هنا مفهوم واسع وعميق ومتعدّد ومتنوّع لا يقتصر على الجانب البسيط من المفهوم المرتبط بظرف مكانيّ وزمنيّ محدّد، العلاقة الدينامية بين صاحب الكلام ومتلقّيه علاقة أصيلة لا بدّ منها ترسم صورة المثلّث الكلاميّ (المتكلّم/الكلام/المستمع)، وثمّة ما يمكن وصفه بـ"جوّ الاستقبال" الذي يقيس مستوى التأثير على أرض الواقع القرائيّ ويحدّد المسافة بين أضلاع المثلث، فالمسافة هنا بين أضلاع المثلّث متحرّكة وليست ثابتة وهي تتحرّك على وفق الأجواء المحيطة بكلّ ضلع منها، وفي المحصّلة النهائيّة تؤول العلاقة بين الأضلاع إلى أفضل وضع نموذجيّ ممكن تؤدّي فيه أدوارها بما يعزّز طاقة الكلام على التأثير والتغيير والإبهار والإسعاد.

تنهض نُظم صوغ الكلام على أحوال كثيرة تحدّد قوة الكلام وقدرته على البلوغ في الوقت المناسب والمكان المناسب، ولا بدّ من مقاربة

محمد طاطا

محمد ظافا

إشكاليّة قلّة الكلام وكثرته، وكلّ حال منهما له فوائد وأضرار لا تقف عند حدّ المعنى المُراد من الصانع، بل تمتدّ نحو مفاهيم أوسع من ذلك بكثير حين يُنظر إلى إيجاز الكلام في الثقافة الأدبية العربيّة على أنه "بلاغة"، وحين يحتاج المقام إلى كلام أكثر لأجل إيصال الفكرة على أفضل نحو فإنّ صاحب الكلام يُطنب في أسلوبه، فيُنظر إلى أطنابه على أنّها بلاغة أيضاً في سياق اختيار أمهر السبل لإيصال المقولة النصيّة إلى من يستحقّها، وإذا كان الشعر يتحرّى الإيجاز بوصفه صفة شعريّة جوهريّة في الكلام الشعريّ فإنّ القول السرديّ يحتمل الإطناب أو "الثرثرة السردية" التي تنوع نحو شعريّة التفاصيل.

ثمّة فرق أصيل بين الإطناب بمفهومه البلاغيّ الدقيق والكثرة القوليّة التي لا تؤدّي وظيفة ظاهرة وأكيدة، فالكثرة التي لا دور لها سوى المبالغة الفارغة في تكديس الدوال تفسد تركيز المقولة وتقلّل من الضوء المسلّط عليها، وتُثقِل النصّ بزوائد تعمل على ترهّل مكوّناته فتكون الحركة الدينامية التي يتوقّف عليها إيقاع النصّ بطيئة وسقيمة لا مستقبل لها.

الكتابة في طبقتها الشعرية أو القول في طبقته السردية يتوجّهان لحلّ مشكلة محدّدة في عمليات بناء النصّ، وهذا الحلّ يحتاج لمقوّمات لا بدّ من توفّرها بقوّة وديمومة، منها ما يخصّ الطبيعة التعبيريّة والتشكيليّة للكلام في الكتابة ومنها ما يخصّ التجربة التي يشتغل عليها الكلام لتحويلها إلى نصّ، وحين يولد النصّ يغيب فوراً كلّ ما عداه كي يكون النصّ هو البديل الفنيّ عن المرجعيات والمكوّنات والحيثيات والفضاءات التي أسهمت في ولادته، وهو ما يُوجبُ عليه أن يكون في أعلى درجات الرشاقة والأناقة والاقتصاد ليؤدي وظائفه ومقاصده على أكمل وجه، ويطمئن على مسار الفعاليّات الداخلية لحيوات النصّ وهي تتحرّك في مسارات طبيعيّة من دون مشاكل.

لا بدّ من وعي كتابيّ استثنائيّ ومستمرّ لا يتوقّف بخصوص حاجة النصّ المكتوب من الكلام لأنّ النص كائن لا يختلف عن أيّ كائن آخر، وهذا الكائن يحتاج إلى تناسب مثاليّ بين مكوّناته كي يكون جميلاً في نظر الرائين ولائقاً لذاته وضروراته، وأيّ خلل في أقدار هذه المكوّنات وتناسبها يسهم حتماً في تشويه صورة الكائن النصيّ وإفساد فعاليّة الخلق والتكوين، لذا ينبغي بقوّة وحماس وقصديّة عالية استبعاد الألفاظ الزائدة التي لا تؤدّي وظيفة وتعيق المفردات الأخرى في سبيل تأدية وظائفها الكتابية، وعدم الركون إلى ما توسوس به هذه المفردات على ما تكتزنه أحياناً من إغراء باذخ وهي تسعى إلى تحقيق حضور لها على حساب التكوين الجميل للنصّ في تناسب مكوّناته ودقّتها، والإبقاء على ما هو فاعل ومؤثّر ومفيد ومكمّل فقط، في كشفٍ أصيلٍ عن وعي صاحب الكتابة بذلك حين يمتلىء ثقةً بما قدّمه من كلام بقدر حاجة تمثيل التجربة وصوغ النصّ، ولا يحتاج إلى إضافات بعد أن يصل النصّ إلى أعلى درجات التكامل والصيرورة الكلاميّة المناسبة من الوجوه المُقدّرة جميعاً.

الكتابة إذن هندسة وكيمياء وفيزياء لا تسمح لغير العارف بها من تداول سؤالها المارّ على الحضارات والأمم بلا فرق بينها ولا تحيّز ولا مجاملة ولا مبالغة، هو سؤال كونيّ واحد تجيب عنه كلّ حضارة وكلّ أمّة بما تمتلكه من ذخيرة معرفية تشيّد عمارة جوابها على هذا الأساس، وقد تلتقي إجابات حضارات معيّنة مع غيرها، وقد تختلف وتتباين وتتعارض، إذ لا يمكن استبعاد سؤال الكتابة عن البُعد الأخلاقي بمقامه الفلسفي الذي يحيط بجوهر السؤال وقيمته وسيكولوجيته، ولا مناص بعد ذلك من قبول الإجابات والتحرّي عن صدقيتها إذا لزم الأمر، وهذه وظيفة الكتابة التاريخية التي لا تستبعد منطق الأيديولوجيا أحياناً بما يسيء للسؤال ولا يحفظ نزاهته ومقصده الأساس في وضع كلّ شيء في طبقة تناسبه.

ناقد وشاعر عراقي

مقال

صنعة الكتابة

عبدالله إبراهيم

حينما ننظر إلى الجنس البشري تلفتنا الحقائق الآتية: كلّ الناس الأحياء يتكلّمون ما خلا من تعرّض منهم لعطب في لسانه، ونحو نصفهم يقرأون، وأقل من عشرهم يكتبون ما هم بحاجة إليه، وتنفرد من بين هؤلاء قلة قليلة جدا لها القدرة على الكتابة الأدبية أو الفكرية. يعود ذلك إلى كون الكلام ظاهرة عريقة حتى يتعذّر وضع تاريخ نشأة موثوق لها، وما أن يلد الطفل إلا ويتعلّم الكلام في محيطه العائلي؛ فالظاهرة الكلامية تحيط به في الزمان والمكان، ولكنه من أجل أن يقرأ ينبغي عليه اكتساب مهارات تمكّنه من فك شفرات الألفاظ، والتدرّب على إتقانها؛ فالقراءة مهارة يكتسبها بالتعلّم في مكان اسمه المدرسة، مهارة يمكن التحكّم فيها بتوفير الظروف المناسبة لشيوعها أو للحدّ منها، ولا يكاد يتعذّر على الإنسان معرفتها إذا ما توفرت له السُبل المناسبة لذلك، أما الكتابة فمهارة أرفع يتحصّل عليها من نجح في تحويل الألفاظ إلى رموز متتابعة حسب رتب معينة يصطلح عليها بالحروف والكلمات والجمل والفقرات، وتلك مهارة لا يحوز عليها إلا عدد أقل من بني البشر، وتنفرد من بين هؤلاء جماعة صغيرة جدا لها قدرة على التعبير عن هواجسها وخيالاتها وأفكارها بنسق مترابط من الكلمات، وهؤلاء هم الكتّاب الذين يعنينا شأنهم في هذه المقالة، فالكتابة صنعة يكتسبها صاحبها بالتمرس فيها والانكباب عليها، وذلك بأن يطلق الرغبة في الارتقاء بمدارجها نحو الإفصاح عن نفسه وعن عالمه، بجعل الأشياء تنطق بالألفاظ.

لكن ما سرّ هذه الصنعة البشرية العجيبة التي ما برحت تثير الأسئلة منذ زمن طويل؟ لم يفلح أحد في تقديم جواب شاف على ذلك السؤال، وعجز الإنسان عن حسم هذا الأمر يكشف ثراء هذه الظاهرة وقوتها؛ ولهذا سوف أقاربها من زاوية الخلاف بين القائلين بأنها صنعة والقائلين بأنها خطرة من الخواطر المرتجلة، وبعبارة أعم: هل الكتابة صنعة من صنائع الدنيا، أم هي جملة من خواطر حرة مرسلة؟ شغل قدماء العرب بشيء له صلة بذلك، فتحدثوا عن البداهة وعن الصنعة في أدبهم، وسأكتفي بمثل واحد له صلة بالكتابة السردية وافتراق سبل صيغتها في التعبير والتركيب؛ ففيما كان الهمذاني يهذّ مقاماته من خواطره المتدفقة كالسيول، كان الحريري يقاسيها كالصائغ ويتسقّط عباراتها كلمة بعد كلمة. ولا بأس من إيراد تفصيل يؤكد ذلك الانشقاق بين الموقفين من الكتابة.

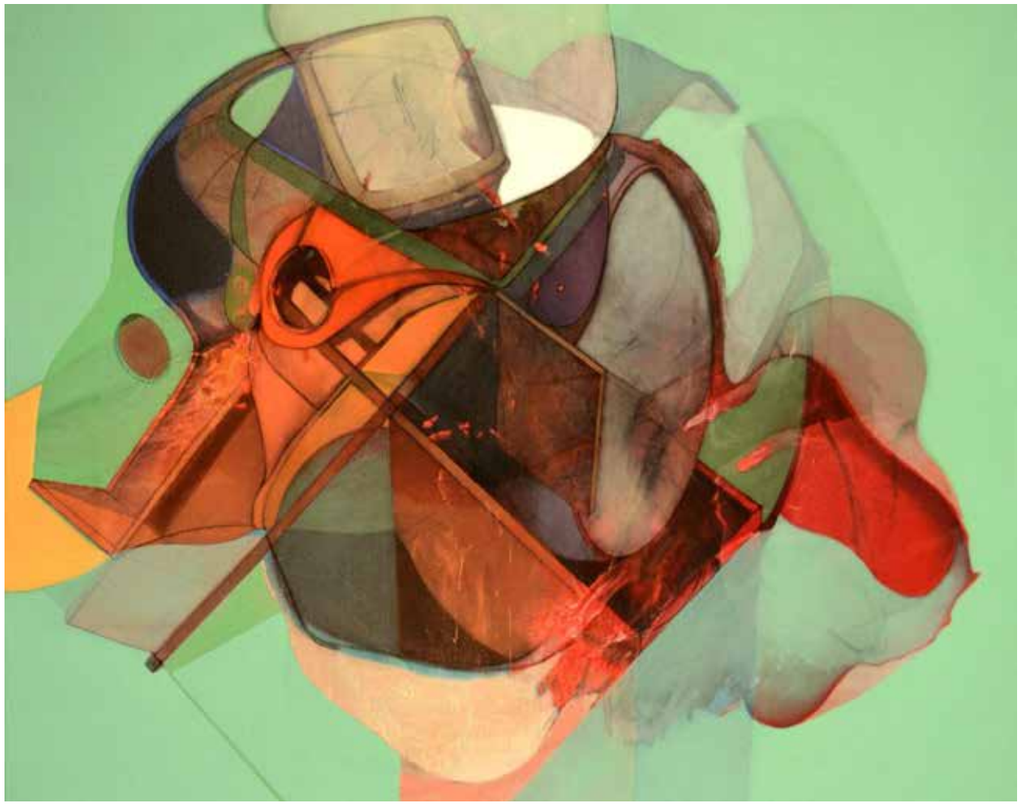
أجمعت المصادر على أن الهمذانيّ صاحب استجابة سريعة لأيّ مطلب يُعرض عليه، فلديه قدرة فائقة يتدبّر بها المعاني المقترحة عليه من عويص الشعر والنثر بكلام تتضافر ألفاظه مع معانيه في اتساق يميّزه عن سواه من كتّاب عصره، يأتي به في لمح البصر، فيثير العجب من حوله. أجمل الثعالبي سرّ بداهته المذهلة "بديع الزمان، ومعجزة همذان، ونادرة الفلك، وبكر عطارد، وفرد الدهر، وغرّة العصر، ومن لم يلق نظيره في ذكاء القريحة، وسرعة الخاطر، وشرف الطبع، وصفاء الذهن، وقوة النفس، ومن لم يدرك قرينه في ظرف النثر وملحه، وغرر النظم ونكته، ولم يُر، ولم يُرو، أن أحدا بلغ مبلغه من لبّ الأدب وسرّه، وجاء بمثل إعجازه وسحره". هذا قول فصل صاغه الثعالبي بجمل مترادفة أصبحت مثلا في تقريظ موهبة بديع الزمان. هام القدماء ببداهة الهمذاني، وتغنّوا بها، واستثارتهم براعته في الارتجال إلى درجة الاحتفاء بكلّ ما نُسب إليه، غير أن هذه البداهة سرعان ما تقوضّت أركانها بظهور الحريري الذي عُرف بالصنعة وجودة السبك في مقاماته، فجعل من الكتابة سرا لصنعة السرد، ثم تبوّأ مقامه الرفيع بأسلوب ما لبث أن أصبح عِيارا يوزن به كلّ كلام نثري فيُميّز بين جيده وسقيمه. قُبلتْ طريقة الحريري، وصاغت ملامح الكتابة النثرية العربية منذ القرن الثاني عشر حتى القرن التاسع عشر، فأصبح "حامل لواء البلاغة، وفارس النظم والنثر". وبوّأته مقاماته مكانة رفيعة، فـ"فضلها أكثر من أن يحصر، وأشهر من أن يُذكر". كانت البداهة سابقة في نيل اعتراف المجتمع الأدبي، فإذا بالصنعة تدفع بها إلى الخلف، وتجعلها أثرا بعد عين.

صار ينبغي، والحال هذه، الحديث عن الكتابة بوصفها صنعة. تقترن كلمة "صنعة" بتجشّم المشقّة في التأليف، وما يرادفها من تصنّع، وتكلّف، الأمر الذي يوحي بكتابة تخالف الطبع، فلا يصار إلى الاهتمام بجودة الصنعة وإحكامها والحذق فيها، بل التظاهر بها وتكبّدها من دون خبرة، وادّعاء المعرفة بها من غير دراية بقواعدها العامة. ومن أجل نزع الارتياب عن مفهوم "الصنعة" يلزم القول بأنّ الكتابة تقتضي خبرة بأعرافها، ومراعاة ما استقرّ عليه كبارها من طرائق في السبك وتهذيب في الأسلوب وتجويد في الأفكار، فلا تتزاحم فتتداخل أو تتفرّق فتتبعثر؛ فوقوع الكاتب في حبائل المحاكاة السلبية، وليس التأثّر الفعال هو إحجام عن الاستكشاف، وتقاعس عن الابتكار، وهو ضرب من الانتحال، وسيؤدّي إلى تخريب تجربة الكتابة، والأمور بخواتيمها.

وحذار من عدم الأخذ بأعراف صنعة الكتابة، لأنها، فضلا عن إرشاد الكاتب إلى السُبل الصحيحة للكتابة، تساعده في تلقّي ما يكتب. وقد انقضى عهد الكتابة القائمة على قاعدة الفطرة، وصار ينبغي على الكاتب الاطلاع على طرائق التأليف من مصادرها، والانكباب عليها في مظانها، فلقد اشتق السابقون مسارا ذهبيا للكتابة، واتخاذ هذا المسار طريقا يزود الكاتب بمهارات لن يتلقّاها عن طريق آخر؛ فالسير على هدي السابقين والتشبّع بأساليبهم قبل الخروج عليهم يغذّي الكاتب بأعراف الكتابة، والتشبّع بأسرارها. إنّ الاستنكاف عن التعرّف على التجارب الثرية في الكتابة له من الضرر ما لن يقدّره كاتب بدواعي الجهل، وما يتبعه من طيش، وسفاهة، ورعونة، فالانصراف عنها بذرائع كونها عتيقة، أو بالية، مبعثه تعلّق الكاتب بتصوّر ضيق للكتابة وجهل بشروطها، فكأنها تبدأ به وبجيله وبمجتمعه، وخير للمرء أن ينهل من نبع الكتابة الصحيحة من ادّعاء الارتواء من سراب.

وما وجدت كاتبا يشار له بالبنان لم يسع للاغتراف من عيون التجارب الكتابية الراسخة التي سبقته، والتشرّب بمعايير صنعتها، فللوصول إلى هدفه عليه السير في دروب السابقين أولا، والتهام ثمار صنعتهم، واستكمال عمله بفتح طريق خاص به؛ فالتجربة الكتابية مفتوحة على الاحتمالات كلها، وليس ينبغي لأحد الادّعاء بأنها تبدأ به، وتنتهي بمعاصريه. وتكشف تجارب كبار الكتّاب أنهم ينكبّون على الكتابة في إخلاص يضارع إخلاص المتعبّدين في عقائدهم، فانقطاعهم عنها يفصم حلقات السلسلة الذهبية التي تربط الشخصيات، ويعوق نمو الأحداث إلى الغاية المقصودة منه، ويبعثر الوحدة الدلالية القابعة تحت سطح النص. وبانبتات حلقة من هذه الحلقات المتداخلة تتفكّك الوقائع، فيلوذ الكاتب بالإنشاء، وينحسر تأثير المناخ النفسي والخيالي الذي يغذّيه بما يكتب، فلا يعود قادرا على استئناف عمله إلا بصعوبة بالغة، ويتعثر الشغف بالابتكار، ودونه تنطفئ رغبة الكاتب في المواظبة على الكتابة.

تعتبر الكتابة أسّ الأدب، وقد عرّفها "بلانشو"، بأنها "مجموعة من الطقوس، وهي الاحتفال الواضح، أو الخفي، الذي عن طريقه يعلن عن ذلك الحدث". من المتوقّع أن



محمد طاطا

محمد ظاظا

يقابل إصراري على التقيّد بطقوس الكتابة، ومراعاة أعراف صنعتها، بالتبرم؛ فالالتباس في فهم القصد، وارد في كل حديث، يشدّد على جودة الكتابة؛ ويعود ذلك إلى الخفّة، وربما حدة الطبع، ومعظم المشمولين بالوصف، سيحاججون بأن عالم الكتّاب غير منظّم، في أصله وفصله. وهو خلط مريع بين طقوس الكتابة، ومضامين الكُتب، فيعرضون عن هذا الكلام، إعراض المنكر له والمستهجن له. ومنهم من يبدي تذمّرا من الوقت حينما لا يتوفّرون عليه، إنما يختلسون لحظات عابرة منه، ويصبح هذا الاختلاس قاعدة يعتادون عليها، ويدافعون عنها، ويربطونها بما يظنّون أنه الإلهام، الذي يلقي في رَوْعهم، جملة من الأفكار، والمعاني المخصوصة، فكأن الكاتب، شخص أُصطفي لذلك، وتلك مغالطة، يلزم التحذير منها؛ فالكتابة نوع أصيل من الشغف والمثابرة والعون فيها يأتي من الانكباب عليها. ولكي تكتسب الكتابة مشروعيتها الثقافية فليس ينبغي التفريط بأعراف صنعتها تحت تأثير خواطر عارضة لم تثبت فائدتها، ولا تصدر الأحكام المستهجنة لطقوسها إلا من أشباه الكتّاب، فلا يقرّها كبارهم، بل يستبشعها عظامهم، وباقتراح إيقاع زمني منتظم للكتابة الخاضعة للتحرير والتدقيق والتنقيح، تتوارد الأفكار بيسر؛ لأن الأبواب تكون قد شرّعت أمام الكاتب. غير أنّ هذا لا يكفي، فالكاتب المجيد، بأمسّ الحاجة إلى مراقبة إيقاع الأحداث، ومسار الأفكار، فلا يسقط في الشروح المملّة، والأوصاف المُسهبة، والتعليقات الجانبية، والحكايات العارضة، فشرط الكتابة الإمتاع، وندر أن ظهرت نصوص عظيمة غير ممتعة. ولعلّي أفرّق بين الإمتاع والإثارة؛ فالإمتاع قرين المؤانسة والحبور بالأحداث والمؤالفة مع الشخصيات والتفاعل مع وقائع العالم التخيّلي، والتفكير بها، فيما الإثارة انفعال عارض يبعث الخوف أو الغضب أو الهياج أو الشهوة، فهي نوع من التحريض النفسي لا يجلب المتعة الفكرية والنفسية، لأنه يسدّ منافذ الاستغراق الذاتي بالعوالم المتخيّلة.

لا خلاف حول غموض منازع الإبداع، ولن ينكشف الإبهام بستره خلف دعاوى مُلغزة، ولا تُحمد المغالاة بالقول إن الإبداع نتاج استعداد فطري يتّصل بالطبع والسجية والبداهة، وأراني أشّدد على ملازمة الكاتب لعمله، والتعرّف إلى أسرار تركيبه، أكثر من تشديدي على "موهبة" الكاتب، وعندي الحجج الوافية على ذلك، فأنا أجهل مفهوم الموهبة غير القدرة على نسج النصوص بأسلوب مميز، واستعداد نفسي للتخييل المثمر، وذلك من نتاج المراس بالكتابة، وقوة الملاحظة في التفاصيل، والتفكير في بلوغ أفضل طريقة في الإفصاح عمّا يريده الكاتب، فالموهبة مفهوم مبهم، قد يراه غيري هبة، أو لُطفا يناله ذوو الحظ، أو استعدادا فطريا للبراعة في الكتابة، لكنني لا أرى في ذلك إلا محاولة تفلّت من الأخذ بأعراف الكتابة، فما بلغني، ولا أظنه بلغ غيري، أنّ وحيا هبط على كاتب، وناب عنه في كتابة قصة أو قصيدة. على أنني لا أبخس بعض الكتّاب حسّا عميقا بالكتابة لا يتوفّر عند جمهورهم، ولا أغفل تبصّرهم في شؤونها بأفضل من سواهم، فتلك من الاختلافات الطبيعية بين الكتّاب الذين يتباينون في رؤيتهم للكتابة، ويختلفون في معالجة موضوعاتهم.

حيثما يدور الحديث عن الكتابة، فيحسن الترفّع عن القول بالموهبة الخارقة، التي اختصّ بها هذا الكاتب، وحرم منها ذاك، فكأنها هبة إلهية، تُلقى في القلب وحيا، وتنفث سحرها في النفس خفية، وتأتي بالأعاجيب. ولا تجوز المبالغة في تقدير قيمة القول الشائع بأنّ النص الأدبي نفثة يطلقها المبدع في لحظة إلهام خاصة به، فذلك القول، يجانب حقيقة المقاساة التي يعانيها كبار الكتّاب، فقد تصحّ على خطرة شعرية موقّعة، لكنها لا تصحّ على عمل سردي طويل أو نص شعري مسترسل خضعا لتقاليد الكتابة.

ناقد عراقي

مقال

العجز عن الكتابة

أحمد برقاوي

ما من أحد يستطيع أن يجيب عن السؤال بدقة: من أين تأتي للشخص موهبة الكتابة؟ أقصد الكتابة بوصفها إبداعا. والكتابة بوصفها إبداعا هي نوع من التعبير عن الذكاء العقلي والعاطفي العالي الذي توافرت له شروط أسرية واجتماعية وتعليمية، لكنّ قولا كهذا عام جدا لا يجيب عن سؤال مصدر الموهبة في الكتابة الإبداعية.

ماذا يعني العجز عن الكتابة بوصفها إبداعاً؟ متى نقول عن شخص ما إنه عاجز عن الكتابة. الإنسان العادي ليس موضوع السؤال. فالعادي يكتب ولكن لا قبل له بالكتابة، فليس كل ما هو مكتوب كتابة. العاجز عن الكتابة هو شخص من شأنه أن يكون كاتباً بسبب انتمائه إلى عالم الكتابة، ولَم يستطع أن يكتب، وإن كتب فإن ما كتبه لا ينتمي إلى عالم الكتابة.

دعوني أعرّف الكتابة بأنها كلام مسطور غير معروف وغير مكرور وغير مألوف، ويتمتع بقيمة معرفية وجمالية. فكل صنوف الأدب و الفكر والفلسفة كلام مسطور. ولهذا يظهر العجز عن الكتابة في الكلام المكتوب.

ولما كانت الكتابة كلاماً مسطوراً بالمعنى الذي أشرت إليه سابقاً، فهناك ضرورة للجواب عن سؤال الكلام.

إن الجواب عن سؤال ما الكلام؟ جواب عن السؤال ما الكتابة؟ بل لا يمكن فض فكرة العجز عن الكتابة دون الجواب عن سؤال: ما الكلام؟

يميز الثعالبي في كتابه "فقه اللغة" بين القول والكلام، فالقول يمكن أن يكون قولاً ذا معنى أو قولاً بلا معنى، فقولنا الدكتاتورية مدمرة للأوطان قول ذو معنى، أما قولنا الحجر كائن حي فهو قول بلا معنى خارج البلاغة الأدبية. فيما الكلام قول يفيد المعنى.

ونحن نضيف: بأن الكتابة إما أن تكون قولاً أو كلاماً، وفي كل أحوال الكتابة من النادر أن يُكتب نص خالٍ من المعنى، فكل النصوص المكتوبة يجب أن تنطوي على معنى، ولكن هناك فرق بين المعنى الوليد الجديد غير المعهود، والمعاني المكرورة المبتذلة. والمعاني إما أن تكون واضحة، أو أن تكون غامضة. لكن الغموض في النص لا يعني خلو النص من المعنى، بل يعني أن المعنى ثاوٍ وراء النص. أما النص الخالي من المعنى فهو كقولنا الحجر كائن حي. والمعنى كلام مفيد يستطيع السامع والقارئ أن يفهما مقصوده، سواء جاء الكلام نصاً جمالياً أدبياً أو جاء نصاً فكرياً أو نصاً علمياً.

الكلام في العربية لا يعنى المنطوق فقط، بل المكتوب والمنطوق. فلا فرق عند العرب بين كلام الله وكتاب الله. وتقول العرب وقرأ كلمته. وقد سُمي الخطاب كلمة. وكلام العرب لغة العرب ولسان العرب. وعندي بأن كلمة لغة، بمعنى الكلام، كلمة واردة للعرب من أهل اليونان، فاللغة جاءت من اللوغس. وفي حدود علمي بأن هذه الكلمة -لغة- لا وجود لها في الشعر القديم، ولا في القرءان (القرآن). بل إن كلمة لسان تعني اللغة، وبالمناسبة، حتى في اللغة الروسية الكلمة الدالة على اللغة هي اللسان.

والكلام أيضاً هو المنطق، فالكلام والمنطق مترادفان: علمه منطق الطير. ولهذا سمت العرب الاشتغال بقضايا الترسيمات الدينية الإسلامية كصفات الله وأفعال الإنسان والجزاء والثواب والحسن والقبح بعلم الكلام.

والكلام بعامة، سواء كان مكتوباً أو منطوقاً، ولمن لا يعلم، على أنواع أربعة:

-1 كلام مألوف معروف مكرور، ومعناه مباشر. وهو الكلام الضروري للحياة العملية، ولا يحتاج إلى تأويل وتأمل. وهو الكلام الذي عليه أكثر الخلق. يتكون من الجمل المفيدة الإخبارية، وأفعال الأمر. وهذا الكلام ما تواضع عليه الناس. فالجو بارد، والحرارة مرتفعة، وأغلق الباب، وما هذا الشيء وما سعره إلى آخره. هذا النوع من الكلام المنطوق، قد يكتب في رواية، أو في قصة قصيرة، أو في مقالة صحفية. ولكن هذا المكتوب بمفرده ليس كتابة إلا إذا جاء في سياق نص روائي.

-2 كلام المتعة ذو القيمة الجمالية المعرفية. وهو كلام الأدب في كل صنوفه المعروفة. وهو كلام المبدعين. وصناعة هذا الكلام وقفزعلى وقلة وقليلة من المبدعين. وجمهور هذا الكلام قليل جداً. ومثلب هذا النوع من الكلام يكمن في اقترابه من المألوف والمعروف والمكرور والمباشر.

-3 الكلام القول الخالي من المعنى.لأنه كل كلام قول وليس كل قول كلام. فالكلام حصراً ما له معنى. أما القول فما له معنى وما ليس له معنى.

والقول الخالي من المعنى غياب التطابق بين ما في الأذهان وما في الأعيان.

وينتمي الخطاب السياسي والأيديولوجي العلني في الدول الاستبدادية وجماعاتها إلى هذا الصنف من القول. وهو كلام ممجوج لا قيمة عملية ومعرفية له.

-4 الكلام المعني غير المعروف وغير المألوف وغير المكرور. وهو كلام العلوم والفكر والفلسفة. وهذا الكلام يحتاج إلى تأمل ونظر وقراءة وتأويل وتفسير. وهو كلام تعافه العوام، لأن وعيها بالمألوف لا يقدر على فهم الجديد.

يساعدنا هذا التحديد للكلام على تصنيف الخطابات كلها.

فالخطاب الطبي، مثلاً، ينتمي بالضرورة إلى الكلام المفيد ذي المعنى غير المألوف، حتى ولو أثبتت التجربة خطأ بعض الأحكام الطبية. لأن الخطأ الطبي ليست مقصوداً، فالحقيقة الطبية-البيولوجية حقيقة علمية متطورة متغيرة وفق جهود المجمع الطبي العلمي.

محمد طاطا

وهو خطاب يسعى لمطابقة ما في الأذهان مع ما في الأعيان. لا ينفي هذا التحديد المجرد من الكلام التداخل والاختلاط بينها رغم الاختلاف.

نستطيع أن نتحدث عن صور العجز عن الكتابة عند عدد كبير ممن يُظن بهم أنهم قادرون عليها، فلقد وُصف أستاذ الفلسفة الجامعي القدير جدا، وصاحب أحد أهم الرسائل الفلسفية التي نال بموجبها درجة الدكتوراه من سويسرا بديع الكسم بأنه الفيلسوف الصامت، ولا أحد يدري كيف يمكن وصف المرء بفيلسوف إذا كان صامتا، فهو ما خلا رسالة الدكتوراه هذه وبعض المقالات النادرة، انقطع عن الكتابة حتى رحيله. وعندما سألته "لماذا لا تكتب؟"، أجاب "لمن أكتب؟"، طبعاً لم يقنعني جواب كهذا، فالكتابة هاجس داخلي لا يستطيع أن يبقى مأسورا في عقلٍ صامت.

وقس على ذلك حال الأستاذ الجامعي والصديق نايف بلوز، فقد كان هذا الأستاذ القدير جدا أيضا ذا قدرة شفاهية عجيبة على عرض الأفكار وإنجاب القناعة بآرائه، فضلا عن معرفته الواسعة والعميقة بتاريخ الفلسفة ومشكلاتها، وهذا يعني أن توافر المعرفة والإطلاع والقدرة الشفاهية على عرض الأفكار لا تنتج قدرة على الكتابة، أو إن أنتجت الكتابة في مرحلة لا يعني أن يستمر صاحبها، فقد يصيب الكاتب عقم لاحق.

وهناك نمط من العجز عن الكتابة هو الكتابة التي لا قيمة معرفية أو جمالية لها، وهي كتابة غالبا ما تكون نوعا من التقميش من هنا وهناك، وعرض نصوص في كتاب، أو الاتكاء عليها لإنتاج كتاب مليء بالإحالات

التي ما أنزل الله بها من سلطان، والمنتمون إلى هذا النمط يعانون من شهوة الحضور عبر الكتابة ويمارسونها دون أن تتوافر لديهم العدة الضرورية: المعرفة والموهبة، وهؤلاء جمع كثير.

وهناك العجز عن الكتابة الذي يظهر في صورة الاتكاء على نصوص الآخرين والقيام بعملية عرض ونقد وشجار دون إضافة أيّ فكرة مضيئة أو إغناء مفهوم وتوسيع دلالاته أو إعطائه دلالة جديدة.

ويقود الطابع السجالي والشجاري هؤلاء إلى شهرتهم لدى الجمهور العام المولع عادة بالمعارك بمعزل عن وجاهتها.

إن الصنف الأوسع من جنس العجز عن الكتابة هو الكتابة التي ينشغل أصحابها باليومي المبتذل والتي لا يتجاوز عمرها اليوم التالي لظهورها، أو كتابة من يتناولون بالقدح والذم هذا أو ذاك، أو من يمدحون طمعا في مصلحة ما، وهؤلاء تمتلئ بهم الصحف اليومية عادة فهم عدتها الضرورية لملء الصفحات.

وهناك الكتابة الاستظهارية، وهي مظهر فاقع على عجز الكتابة، ونماذج هؤلاء الكتاب من شيوخ الدين بعامة الذين يكررون قولا مكررا لمئات السنين، أو كتاب التراث الذين ازدهروا في مرحلة السبعينات والثمانينات من القرن الماضي .والنوع الأخير من عجز الكتابة هو الذي يمكن تسميته بالكتابة الإملائية، وهذه الكتابة المباشرة التي تمليها الأحداث على الكاتب، فينقلها دون إحداث أيّ أثر فيها، وغالبا ما يكون بعض كتاب القصص والروايات نماذج واضحة لمثل هذه الكتابة الإملائية، وهو ما أطلقنا عليهم في مقال سابق كتاب السوالف.

وإنها لمفارقة أن تكون الكتابة تعبيرا عن العجز عن الكتابة، وغالبا ما يكون العاجزون عن الكتابة ذوي نزعة عدوانية تجاه نقائضهم من الكتاب، إلاّ ما ندر. إن العجز عن الكتابة هو النقيض الكتابة المغامرة المبدعة.

يفيدنا القاموس في شرح معنى الفعل (غامَر)، بما هو آتٍ: غامَر أي رمى نفسه في المخاطر غير مبالٍ، خاطر بنفسه، اقتحم المجهول.. والكلمة في تواضع الناس: المغامر هو الذي يقتحم الخطر، بكل شجاعة غير هيّاب من النتائج؛ ففي المغامرة شجاعة وإقدام وفروسية ومواجهة، وقد يستخدمها الهامشيون في الحياة، بمعنى الذمّ للآخر، إذ تفيد عندهم التهوّر وغياب رجاحة العقل.

الكتابة مغامرة في اقتحام عالم اللغة؛ لتصنع منها نصًا ينطوي على قيمة معرفية أو قيمة جمالية أو قيمة معرفية جمالية، على نحوٍ يعتقد صاحبها أنّ ما تفتّق قلمه عنه حالٌ جديدة.

إذن، الكتابة المغامرة هي في إنتاج ما ليس بمألوف، في حين كل كتابة مألوفة هي استظهار لما خطّته الأقلام في قاعة الدرس، حتى لو لم تكن عن ظهر قلب، أو بتصرف. ولكن الكتابة اللامألوفة هي التي تتوحد فيها القيمة الجمالية والمعرفية أو إحدى القيمتين.

ولا ينتج كلام الكاتب المغامر، حين يُنتج ما ليس مألوفًا، من وهمٍ وفصامٍ ما، بل من ثقافةٍ تراكمت لديه، ورأى انحيازه عنها وتجاوزه لها، أو إثراء قضية من قضاياها، وهذا ما يُشار إليه بالمبدع؛ فالإبداع في الكتابة نصّ فذ.

دعونا من الكتابة-اللغو بكل أنواعها المنتشرة الآن في (تويتر) و(فيسبوك) أو المواقع الإلكترونية الأخرى، والتي هي نماذج عن العجز عن الكتابة لدى بعض الكتاب.

الكتابة المغامرة -بالمعنى الذي أشرت إليه آنفًا- كتابةٌ قليلة، بالقياس لما يُكتب، وليس من العقلانية في شيء أن نطلب من جميع الكتاب أن يكونوا مغامرين، وآيَة ذلك أن الأسوياء من الناس يُشكّلون الأكثرية، فيما هناك أقليتان لاسويّتان: المبدعون من جهة، والحمقى من جهة ثانية؛ وعليه فإن الأسوياء هم كتّاب التسلية والتناصيون، وراصدو الأحداث والمُعلّقون.

فيما المغامرون من الكتّاب هم كتّاب الفكرة في إهابها الأدبي أو الفلسفي، وهؤلاء أسماء لا تبلى، واستمرار أثرهم لا ينقطع غالبًا، فما زالت النخبة العربية الأدبية تعود إلى المعرّي باحثة عما وراء نصوصه، وحملة شهادة الدكتوراه، بفضل رسائل عن المعري، لا يُحصون، وقس على ذلك المتنبي، وابن رشد، وما شابههم من العبقريات.

ولا يحسبن أحد من القرّاء الكرام أنّ اتساعَ الجمهور المعجب بكاتب من الكتّاب، معيارٌ لقياس عبقرية الكاتب؛ لأن الجمهور الواسع، بما ينطوي من ثقافة عامة، يحبّ المألوف من الكلام والمعروف من الأفكار، وما يوافق هواه من المواقف.

فقصائد شاعر بالعامية الجمهورية المتلئة بالعبارات البذيئة الشاتمة والهزلية، والتي يحفظها الجمهور عن ظهر قلب، لا تجعل من شعريته ذات شأن في تاريخ الشعر العبقري، من حيث القيمة الجمالية والفكرية، فيما قصيدة الشابي التي كتبها وهو ابن الأربعة والعشرين ربيعًا: "حوار مع الله" قصيدةٌ من الأوابد، تتجلى فيها سمات الكتابة المغامرة، وشتان ما بين قصيدة (الطلاسم) لإيليا أبي ماضي وقصيدتي الجواهري في مدح الحسين بن طلال وحافظ الأسد.

محمد طاطا

في الأولى، أنت الطلاسم أمام قول يأخذك إلى كل أسئلة الوجود والمعرفة والشك، في إهاب من اللاأدرية التي تجعل السؤال مفتوحًا، وفي صور جمالية غير مألوفة، فيما أنت في الثانية، أمام كلام مُكرّر موزون، يصل فيه الممدوح إلى حالة من النشوة لا يشاركه فيها المتلقي أو القارئ.

أما بعد: فإن المهجوس بالهمّ الكلي ليس بالضرورة أن يصدر عنه نص عظيم، فهذا أمر يعود إلى العبقرية، ولكن العبقرية لا تظهر إلا إذا كانت مهجوسة بهمّ عظيم، أما ما هو الهمّ العظيم؟

إنه الهم الوجودي، والهم الوجودي أن يتوحد الشخص بالهم الكلي توحدا يمنح الذات سعادة الشعور بالمعنى، معنى الوجود في العالم. إن تجد معناك في فاعلية حرة مساهمة في صناعة الوجود كما يجب أن يكون يعني أنك وجدت مبررا لمعنى وجودك الآن. إنك وقد تحررت من اللامبالاة بالعالم وانخرطت في الهم الكلي، خبرت لذة السير على طريق الحرية ومتعة أن يكون لك ولو حجر صغير في بنائها العظيم.

الهم الكلي يصبح هما فرديا ويرتفع حزنك الى أعلى درجات السمو على عذابات ومآسي بشر لا تعرفهم.

الكاتب المبدع هنا، وهو مندرج بالهم الكلي، تنتصر ذاتيته، لأن اندراجه حر ولم يحمله أحد عليه. وهذا أول انتصار يحققه المتمرد على الوجود المألوف.

بقي أن نقول: بأن جل العاجزين عن الكتابة عاجزون عن القراءة أيضاً، بل هم قراء عدوانيون تجاه الكتابة المغامرة.

فالعاجز عن الكتابة يتحصن بالمعايير المألوفة للكتابة، ومستبد به من قبل هذا الطاغية أو ذاك من طغاة الكتابة العبقرية. ولكي ينتقم من عجزه عن الكتابة يظهر ولاءه المطلق للمستبد الخاضع له، ويقيس على كتابته كتابة المبدعين المغامرين.

فالكتابة الجديدة المجددة غالباً ما تواجه من قبل العجزة بنوع من الرفض، وحجتهم المقارنة مع القديم. لقد عاش أبو تمام هذه التجربة في عصرة مع العجزة، كما عاش نيتشة، مالئ الدنيا وشاغل الناس الآن، هذه التجربة. أجل: إن العاجزين عن الكتابة عاجزون عن القراءة.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

مقال

الكتابة البيضاء

كتابة الحرية

حاتم الصكّر

أ: لستُ من الذين يفكرون والقلم في اليد، ولا من الذين يستسلمون لانفعالاتهم أمام المحبرة، جالسين يحدقون في الورقة.. أغتاظ من فعل الكتابة وأخجل منه: الكتابة بالنسبة إليّ ضرورة. يقرفني أن أتكلم على ذلك حتى ولو بغموض.
ب: إذن لماذا تكتب؟
أ: نعم يا عزيزي، كي أعترف لك؛ لحدّ الآن لم أجد وسيلة أخرى للتخلص من أفكاري.
ب: ولماذا تريد التخلّص منها؟
أ: لماذا أريده؟ هل يعني أنني أريده؟ يلزمني...
ب: يكفي!

(نيتشه: ما وراء الخير والشر، ترجمة محمد عضيمة).

في المحاورة التي يثبتها نيتشه في المقتطف الافتتاحي لمقاربتنا تبدو الكتابة اختيارا ذاتيا للتخلّص من الأفكار التي يقرّ المحاور (أ) أنها ضرورة بالنسبة إليه. لكن تلك الضرورة يتم نفيها بفعل الكتابة ذاته، فعل يدعوه للخجل والقرف والغيظ. هي كلها أوصاف لما يثيره فعل الكتابة لدى كاتبه المتوسل به للخلاص. فهو يكتب لأنه لا وسيلة لديه للتخلص من أفكاره إلا بكتابتها. سيكون إذن نسيانها في قولها وحضورها مناسبة فذة لغيابها، واستذكارها محاولة للتثبت من ذلك الغياب. تلك كتابة تتعالى على زمنيتها ولحظة خلْقها. أما الموهبة التي منحت الكتابة فرصة تربيتها وتنميتها وغناها بما يعززها، فستكون الحاضنة وأولى درجات الوصول إلى هوية كتابية. هوية للكتابة ذاتها ضمن الخطاب، ثم كشف هوية كاتبها بما يضم خطاب كتابته من عناصر ومسمّيات، هي انعكاس مفترَض لرؤاه ومواقفه، واعتقاداته وحدوسه، وشكّه ويقينه، وخبراته الشخصية ونقصاناته، أفكار يلوح منها اتهام الكتابة بأنها صليب يسير به صاحبه في جلجلة الكتابة. صعوداً إلى لحظة سيزيفية هي دوران أبدي حول اللغة والوقوع في أسرها، عبر الكلمات التي تقال وتخضع عادةً لنظام لغوي صارم، لأغراض منها التواصل والتوصيل. وكلاهما مما لا يرتضيه الحداثيون كونه يضع الكتابة في سياق تواصلي يحمّلها رسالة، وربما كان سارتر أكثر من عبّر عنها ببلاغة حين ربط الحرية بالالتزام، وسماها حرية مسؤولة في كتابه "ما الأدب" الذي كان له أثر كبير في نشأة الكتّاب العرب وتعيين اتجاهاتهم الأيديولوجية الرامية للارتهان فردياً بالواقع، وتعقّب النصوص لرؤية ما تتضمنه من كِسَر ودوال تحيل إليه. لكن حرية سارتر في توضيح الكتابة وتوسيع مدلولها كانت مرتبطة بحرية القراء المسؤولة بدورها والوفية للالتزام. ولما كان الارتباط بين السياسي والكتابي والأيديولوجي والثقافي قد طغى على مفهوم الالتزام وحرية الكتابة المشروطة بالمسؤولية، فسوف نشهد انتفاضات عدّة على ذلك المفهوم. ستكون أسئلة الكتابة أشدّ حرجا من المهمة التواصلية مع القارئ بتلك الميكانيكية التي دعا إليها الاشتراكيون ممن حددوا جماليات الكتابة بما تقدّم لمجتمعها وواقعها بمباشرة وبتأخير الفن لحساب الموضوع، ويجري تقييمها بما تعكس من رؤية للعالم والمجتمع، وهي رؤية تغييرية تضع الأدب والكتابة في مهمة هاملتية يبرز فيها العجز عن الفعل.. هنا تصبح الكتابة مسؤولية مقيّدة للكاتب ومحددة لممارسته. والعودة إلى الذات الكاتبة غير مقبول، فلا بد للكتابة أن تجترّ ما يسود في زمنها وراهن عصرها وأسئلته وإجاباته أيضا. كل ذلك والكاتب كذات منتجة خارج الحساب الجمالي والفني، وفي مقامَيْ الكتابة والتلقي.

وسط هذا الحصر السياقي للكتابة وتحديد أسئلتها وأغراضها برزت القراءة المغايرة التي سيقوم رولان بارت بتقنينها في "درجة الصفر للكتابة"، ثم لاحقاً في "لذة النص" التي نقلت مركزية الكتابة من "نص اللذة" وشبقيته إلى "لذة النص" المسلطة عليه بالقراءة. ودوما ثمة نفي وإقصاء سيتبلور في نظرية بارت عن موت المؤلف كلحظة تكتيكية كالتخدير الجزئي لإنجاز قراءة يصفها بالبريئة والبيضاء والمحايدة أو درجة الصفر للكتابة. وكان ألبير كامو هو نموذج تلك الكتابة. الكتابة حرية يقول بارت، لكنها حرية الذات التي تقابل حرية القارئ. وهي فعل لازم يشبهها بالجنس لذاته وليس للإنجاب في مؤسسة زوجية أو عائلية هادفة.. أو كما يصفها في درجة الصفر للكتابة "كتابة لم تعد تقتصر وظيفتها على الإيصال والتعبير، بل تفرض "ما وراء لغة.."، وبذا تقيّم الكتابة لنفسها بنية فوق اللغة تتحدث عن ذاتها ولا ترتهن بسائد اللغة وأعرافها.

ويتعقّب بارت ما يسمّيه "حالات الترسيخ التدريجي: من كون الكتابة موضوعا لنظرة، ثم لصنع، وأخيرا لقتل"، ويراهن على بلوغها اليوم تحوّلا تصبح فيه موضوعا لغياب كتابات "محايدة" يسمّيها درجة الصفر للكتابة، تتميّز بحركة نفي وعجز عن إنجاز ذلك النفي، وصولا إلى طموح افتراضي بوجود كاتب دون أدب.. هي كتابة بيضاء متخلّصة من أيّ اعتبارات خارجية، وسيندفع بارت لتمثيل ذلك النفي بافتراض موت المؤلف.

كان موريس بلانشو يتحدث عن قارئ ليس له من هدف سوى أن يقرأ ذات الكاتب "أن تكتب ذاتك فهذا يعني أنك تتوقّف عن الوجود؛ لكي تستسلم لضيف آخر، لا مهمة له ولا حياة إلا انعدام حياتك". بذلك يقدّم مفهوما للكتابة يقوم على الزوال، زوال حياة الكاتب لتتقدّم كتابته. وبمعرفة الكاتب بمصيره، وزواله، وانفصال المكتوب عنه، سيتخذ وضعا لغويا فيه مناكدة للغة ومفرداتها والمتاح من مجازاتها، وسيعتمد المحو هدفا، حيث تكون للمحو قدرة تغيير وجهة الكتابة.

محمد ظافا

وبدخول جاك دريدا على خط ماهية الكتابة وأسئلتها التقنية والوجودية تنشأ مقاربة جديدة تعتمد فكّ هيمنة الثنائيات المركزية، وقيام الكتابة على الاختلاف، وتفكيك خطاب المركز القائم على الصوت. ولأجل ذلك لا بد من قراءة تكمل مهمة كتابة الاختلاف وكتابة الهوامش، وهي قراءة تفك -وتنقض- مركزية النصوص لاستجلاء المعاني المغيّبة والمطمورة في بنية النص وبيان اختلافها.

وبهذا تكون للكتابة ذاكرة تاريخية خاصة تتابع تنويعاتها بكونها سلسلة من التركيز على "فعل الكتابة" لا على تمظهراته النصية فحسب.

2

شخصياً طالما كانت الكتابة تعني لي "خلاصا" متعدّد الأسباب والوجهات، مواجهة الشظف والتربية الصارمة وتراكمات المجتمع والحرمانات والرغبات والطموح، وأساسيات المدرسة وتجاوز نماذجها التي تنتهي حداثتها في مرحلة النهضة، بينما يضج العالم بالجديد الذي ينفي ما قبله. ووجدت نفسي عبر تقليد نماذج مبهرة لجبران خليل جبران خاصة، وسيل عاطفته وزهده وإنسانيته ورمزية كتابته، ثم يأتي السياب في مرحلة لاحقة متجاوزاً عذاباته وفشله وخيباته في الحب والالتزام ودراما مرضه شديدة الألم، ومن البعيد يأتي كتّاب الواقعية الجديدة، ثم في مرحلة نضج الوعي كتّاب يؤرخون لزمنهم خارج تاريخه الرسمي: سارتر وكامو، ثم في فترة متأخرة ماركيز ساحر الكتابة السحرية. ما الأسئلة التي كنت أطرحها عبر الكتابة؟ هي دون شك قياسات التجاوز والتفرّد، أبحث عنهما في ما أكتب خارج نص يزول بزوال كاتبه من الذاكرة، كتابة نفي أو "كتابة مضادة" بتعبير عبدالله الغذامي تتخلص من النموذج لصالح "فعل" الكتابة، لكن عبر تجلياتها النصية. وربما كان هذا هو التكييف المنهجي الذي توخيته في ما كتبت، وصارت الكتابة بالنسبة إليّ اختبارا في الموازنة بين افتتاني بكتابة لازمة وماحية، ومتجددة تنقض ما قبلها كمنظومة فكرية وفنية وجمالية، وبين أعراف الكتابة ومهاراتها الأسلوبية وتأثيرها في قارئ ضمني كامن في النص، لاعتقادي بأن الكتابةَ أدبيةٌ في المقام الأول؛ لذا لم أحتكم في ممارسة التحليلات النصية لتزمّت البنيوية، واعتبارها النص بنية لغوية مغلقة، ولم أركن لإبعاد العوامل الخارجية تماما، لا سيما في المرحلة التأويلية. فكانت مقارباتي تتوخى التحديث مقاومة للألم والعوز والهيمنة الأسرية والدينية والسياسية، ورفضاً لما هو قائم، وتهديما للمستقر أو "الثابت" كما كان أدونيس يحرّض عليه في كتاباته الأولى.

بهذا صار لي فريق من الأصدقاء المتباعدين، وصورهم المغيّبة إلا عبر كتاباتهم. وامتحنتُ وصفة الكتابة كخلاص ذاتي في محنة مريرة تعرّضت لها بخطف أوسط أولادي خريف عام 2006، فيما كان متجها مع أسرته إلى عمّان، هرباً من عواقب الاحتراب الطائفي الذي شهده العراق باشتداد نشاط الجماعات الإرهابية المتطرفة. شعرت بشلل يشبه الموت وأنا أتلقّى الصدمة بعيدا عن البيت، ولم يعد لي من حلّ سوى الركون إلى فداحة الواقعة. كنتُ أنظر إلى كلماتي التي لم أكملها على الورق أو شاشة الكمبيوتر، فأبتعد مقصيا حضورها كما كانت تقصيني قبل ذلك بإتمامها وخروجها من مكامنها. كنت أكتب في حالات الأرق والعناء النفسي والجسدي وتسلّط الحزن المميت، ثم أصحو لأجد ذلك كله وقد فرَّ من الذاكرة، فأعود إلى حالتي السابقة. وفجأة قررت أن أعود إلى الكتابة كتجربة، والانغماس في أسئلتها عن ماهيتها وصلتها بالذات، وإمكان احتواء الألم بالعبور فوقه. ليست الكتابة بالضرورة عن الواقعة، لكن بتفتيتها وبعثرتها في لحظة محو ونفي لتتشظى في مقاربات عدة.

3

مهنيا مررت بتجربتين في استقصاء آراء الكتّاب العرب حول فعل الكتابة: في مطلع التسعينات من القرن الماضي، أثناء عملي في تحرير مجلة "الأقلام" ببغداد، وفي مجلة "غيمان" الفصلية بصنعاء في العقد الألفي الأول، حين كنت عضواً في هيئة تحريرها، وكان سؤال الكتابة يتضمّن مغزى أن تكون كاتبا وأن تكون الكتابة وسيلة وغاية معا. ولاحظت أن أغلب الإجابات كانت تقفز من "فعل" الكتابة إلى مظاهرها وتمدّداتها الدلالية والوظيفية، كوسيلة تواصل مع الآخر، وكتعبير نصّي. ويتساوى في ذلك بنيويون عرب (مدرسيون وتكوينيون) وواقعيون وسيميائيون وأسلوبيون. كما أسهم الشعراء والروائيون في بعض تلك المحاور، فكانت الكتابة هاجساً في الغالب أو دافعا أو تابعا لأيديولوجية أو موقف. هنا تتصاغر الكتابة وتتساوى المواهب والقدرات، وتختفي أغراض الكتابة من أجل الكتابة. وهو شعار لا يشبه الفن للفن في الذاكرة الأدبية والانقسام الاجتماعي حول ذلك بين توظيف الأدب -الكتابة عامة- وبين ترفعه عن الوظيفة المباشرة. كان الكتّاب والأدباء في العراق قد شهدوا حدة ذلك الصراع بعد التعدد الفكري والاصطفافات المتباعدة، قومية ويسارية وراديكالية، والذي جاء به قيام النظام الجمهوري في العراق، واستلاف النظريات الشرقية المنادية بنوع من الالتزام السياسي الذي يؤخر الوظيفة الفنية والجمالية للكتابة لصالح الموضوعات. وهو شبيه بما حصل في أقطار عربية أخرى دون شك. وظل سؤال الكتابة بين الالتزام والحرية معرضا للتشويش، لا سيما مع بروز التحديث الحاد في الشعر خاصة، وظهور مجلات مثل "شعر" و"حوار" وما دار حولهما من نقاش وصل حد التخوين، وظهور موجات من كتاب الرفض الجيلي وتجمعاتهم وأدبياتهم.

4

يقودنا واحد من أسئلة الكتابة الجوهرية إلى دور الموهبة وتقابلها مع الخبرة أو المهارة والصنعة. في الغرب ينشئون اليوم ما يشبه مصانع تفريخ الكتّاب وتعليم الكتابة والتدريب عليها منذ الصغر دون مراعاة الاستعداد الذاتي المساوي للموهبة. وأحياناً يُزجّ بالكبار أيضا لتعليمهم الكتابة، ويذهب الوهم بهم إلى اجتراح أسس وخطوات إجرائية لامتلاك مقدرة الكتابة.

وكان آخر ما عثرت عليه في مكتبات الكتب المستعملة كتاب بعنوان "كيف تقرأ القصيدة كبروفيسور" يقدّم وصفات ويقترح خطوات لقراءة النصوص بمهنية، دون اعتبار للملكة الجمالية في تقبل النصوص. هنا يتم نفي الموهبة التي تقوم مقام المولّد للأفعال الكتابية، وأعزو ذلك إلى صعود موجات ما بعد الحداثة أو بسببها بالأحرى، وبتأثير النزعة الشعبوية التي تستهدف تسطيح الفن والثقافة عموماً بدعوى جعلها منفتحة جماهيريةً، وانتزاعها من نخبويتها وانغلاقها. ويتعزّز ذلك بما تقدّمه الوسائل التقنية الحديثة ووسائط التواصل الاجتماعي، ما حدا بمفكر من أبرز منظّري السيرة الذاتية هو موريس بلانشو لجعلها منفتحة للكتابة للجميع صغارا وكبارا مثقفين وغيرهم؛ ليكتبوا سيرهم. صارت الكتابة مشاعاً، وزال تمركز الكتابة في المقدرة السردية التي تقوم الذات بتربيتها وتعزيزها. وتكمن المفارقة في اختلاط تلك المقترحات الشعبوية مع الدعوة النظرية لمناهج ما بعد الحداثة لإعلاء الهوامش والمهمشين، سواء أكانت فنونا كتابية أو صنفًا من الكتّاب -النساء مثلا كجنس، والسيرة الذاتية كنوع أدبي- وإذ نقرّ بضرورة نبذ التهميش ونشارك في الاهتمام المستحق لأدب الهوامش المقصاة اجتماعيًّا بسبب الهيمنة التقليدية، ونرى ضرورة تنشيط الفنون المقصاة لأسباب معروفة؛ كالكتابة السيرية، فنحن لا نقرّ بأن يغدو ذلك مبررا لإلغاء شرط الموهبة الفردية، أو التقليل من شأنها في الكتابة الإبداعية والفنون عامة. ولا تقنعنا بجدوى تلك المصانع التي يراد لها أن تفرّخ الكتّاب بوضع قوالب وأطر توقع مقلديها في البساطة والهشاشة، ويصبحون مستنسخين للنماذج المتصورة، يذكروننا بكتب الرسائل الجاهزة.

ولعل النقد الثقافي مسؤول بدعواته إلى نزع الصفة الأدبية للنقد أو إعلان موت النقد الأدبي. فهو بذلك يمنح الكتابة صفة شعبوية، وتغدو بعبارة ناقد غربي تتحدث عن لوحة إعلان الفيلم أكثر من حديثها عن الفيلم نفسه. وقد جرى تبسيط الكتابة لتدخل مسارات وحقولا هي من الشأن الاجتماعي والسياسي والشعبي أو اليومي العادي.

5

كخاتمة تؤكد وجود طوفان لا يحدّ من أسئلة الكتابة وبرنامجها وفلسفتها سأتحدث عن نموذج شعري تصدى لها وأفاد من حرية قصيدة النثر الإيقاعية والبنائية لسرد معاناة الكتابة وهدفها الذي جرى تعديل منطوقه لصالح البنية الفنية للنص.

ففي صدفة موضوعية كما كان الفنان والباحث شاكر حسن آل سعيد يصطلح على ما تتركه الطبيعة من تآكلات وتغيرات في الأمكنة واللقى، عثرت أثناء إعدادي للمراحل الأخيرة لهذه المادة على قصيدة لشاعر يمني شاب عنوانها "أكتب كي تنمو لطيبتي مخالب". في القصيدة يقدّم الشاعر أحمد النجار مكاشفة نفسية عميقة يزيدها البناء الشعري ولغته الانزياحية وعناصر السرد تعميقا للفكرة الأساسية التي تبدو جواباً لسؤال الكتابة الجوهري: لماذا نكتب؟ ولأسئلتها الفرعية فنياً وجمالياً ووجوديا. هذه أجزاء من أسئلة القصيدة التي صار عنوانها جواباً مركزياً: أكتب كي تنمو لطيبتي مخالب، كاشفاً موقعه كإنسان مغلوب لطيبته، فتكون الكتابة عوناً له للاستقواء على ضعفه. وكذلك للتغلب على واقعه المرفوض: أكتب لكي أكنس الواقع بمقشة. وللثأر من ماضيه ومستقبله، ثم يعود لتصغير دائرة هدف الكتابة: أكتب لكي يصبح لي أب وأم وأصدقاء طيبون على الورق. وهذا تعويض نفسي عن فقدان الآصرة، وكذلك للانتصار على الفشل بالتعويض الورقي المتخيل. أكتب لكي أستمتع بتمزيق خيباتي كإسفنجة. وأخيرا تتحقق دعوة الكتابة الماحية والبيضاء: أكتب لأكون شخصاً آخر سواي، وهو هدف دارت حوله كثير من اجتهادات الكتّاب وناقديهم وقرائهم.

هنا مقتطفات من أسئلة النص التي جاءت في إجابات لم تخف صياغاتها الفنية أفكارا تشتغل في بنية النص المولدة، أو خليتها المعنوية الأساسية، وهي خاتمة تنطوي على مفارقة: أن أبدأ مادتي بكلام من فيلسوف غربي وأنتهي بقصيدة من شاعر عربي، وبينهما مسافة الزمن التي يبدو أنها لا تردمها الكتابة، الكتابة التي لا تنتهي أسئلتها إلا بالنسيان.

أكتب كي تنمو لطيبتي مخالب
أحمد النجار

"أكتب لكي تنمو لطيبتي مخالب
لكي أعرج كذئب بساق واحدة
لكي أكنس الواقع بمقشة
أكتب لكي يصبح لي أب وأمّ وأصدقاء
طيبون على الورق
لكي أستمتع بتمزيق خيباتي كإسفنجة
أكتب كي أعالج تواضعي الجاف بجرعة
زائدة من الغرور
كي أبيع كلماتي مقابل "لايكات" باردة
كي أشتري قطعة أرض خالية أزرعها
بالدموع والضحكات المستعملة
أكتب لكي أمرغ الماضي بالطين،
وأتوعد المستقبل بالإصبع الوسطى
أكتب كي أمارس الدوران حول نفسي
كطاحونة هواء
كي أعثر على قطع غيار جديدة لمشاعري
أكتب لكي أضحك كمهرج في الهواء الطلق
لكي أنهمر ببطء داخل بئر
لكي أحرق قلقي وسط علبة كبريت
لكي أدّخر حزني الأبيض لليوم الأسود
لكي أفخخ لهفتي في الفراغ،
وأنفجر كبالون دون أن يراني أحد
أكتب لي فقط،
أكتب لكي أكون شخصاً آخر، سواي...!".

ناقد عراقي

مقال

موت المخيلة

فخري صالح

يتوقف الكاتب عن الكتابة عندما يشعر أن مخزونه الإبداعي نضب، أو أنه استهلك موضوعاته ووصل إلى نهاية الدرب في النوع الكتابي الذي مارس الإنتاج فيه طوال فترة زمنية، طالت أو قصرت. وفي العادة يغيّر الكتاب الأنواع التعبيرية التي يمارسونها بحثا عن آفاق أوسع للإبداع وعن مسارب غير مطروقة في تجاربهم لكي يجددوا شباب لغتهم وأشكال تعبيرهم عن الأفكار والتجارب التي ينوون نقلها إلى القراء. روائيون ينتقلون إلى كتابة الشعر، وشعراء ينتقلون إلى كتابة الرواية، وشعراء أو روائيون يبدؤون في تقليب سيرهم الذاتية أو عوالمهم الداخلية على نار أشكال مبتكرة من الكتابة.

محمد ظافا

تلك بعض الطرق التي يحتال بها الكاتب على الرتابة والتكرار والدوران في حلقة مفرغة من الإعادة المملة للكلمات والأفكار نفسها. البديل هو التوقف عن الكتابة، أو الانتحار كما فعل عدد من الكتاب الذين اصطدموا بحائط اللغة، بتعبير يوسف الخال عندما توقف عن إصدار مجلة "شعر". وهذا يعني أن الكتابة هي نوع من العيش الذي يتوقف بتوقّفها، مما يفرض على المشتغلين بهذه المهنة المتعبة أن يفكروا على الدوام بتجديد ذواتهم وحقنها لا بالأفكار الجديدة فقط بل بأشكال مبتكرة وطرائق مبدعة لامعة للتعبير عن هذه الأفكار.

يعرف الكاتب أن خياله نضب، وقدرته على تحريك مشاعر القراء قد ضعفت، عبر تناقص مبيعات كتبه، أو عندما تكف تلك الكتب عن إثارة النقاش، والنقد الإيجابي، حولها في الصحف ووسائل الإعلام المختلفة. ورغم الدور الترويجي الذي تقوم به دور النشر أحيانا فإن الكاتب الأصيل يعرف أنه قد توقف عن الإبداع وانحبست مخيلته، وصار لزاما عليه أن يجدد عالمه الإبداعي أو يتوقف. كما أن المؤسسة الأدبية-الإعلامية في البلدان، التي تعد الثقافة فيها جزءا أساسيا من الحياة اليومية للبشر، تلعب دورا حقيقيا في قياس عملية تطور المبدعين وارتفاع مستوى إنتاجهم أو انخفاضه.

هذه هي الحكاية عندهم، فهل هي كذلك عندنا؟ الكاتب في بلاد العرب يصدر عملا أول مميزا يعيش عليه طوال عمره. لكنه، رغم فشله في إنجاز عمل بحجم العمل الأول، يواصل الكتابة ودفع ما يكتبه إلى دور النشر دون أن يخطر في باله التوقف لحظة واحدة وسؤال نفسه عن مستوى ما يكتبه بالقياس لعمله الأول على الأقل. إن الكاتب العربي يواصل الكتابة لا بغرض تطوير النوع، أو تطوير إبداعه، بل بقصد الحفاظ على حضوره الشخصي، وربما حضوره الفيزيائي عندما يصرّ على الإكثار من نشر صوره في الصحف والمجلات أو يحرص على إسماع صوته للقارئ من خلال أثير الإذاعة أو الإطلال على الجمهور عبر الشاشة. يساعده على ذلك تواطؤ الإعلام والمؤسسة الأدبية، ممثلة بالجامعة والنقاد ودور النشر التي تسعى في أحيان كثيرة إلى تلميع المواهب الصغيرة أو إدامة حضور بعض الكتاب الذين نضبت مواهبهم وقلّ محصولهم الإبداعي. كما يعزز حضور هذا الكاتب، الذي توقف عن الإبداع في إطار النوع الأدبي الذي ينتج فيه، ضعف الحس النقدي في المجتمعات العربية والاندفاع إلى قبول ما تقوله الصحافة والإعلام وأخذه على محمل الحقيقة. في ظل هذا الواقع الأدبي المصطنع المزيّف الذي يستند فيه الكاتب إلى ماضيه الغابر وتُسوّق أعماله الهابطة فقيرة الفكر والخيال بالعودة المتكررة إلى هذا الماضي، هل يمكن بناء تاريخ فعليّ للإنجاز الأدبي العربي المعاصر لا يكون فيه للإشاعة والمحاباة والتعاطف مع الكبير، سنا ومنزلة أدبية، الدور الأساس في التقييم وتعظيم الأدوار أو التقليل من شأنها؟

لعل الجواب يكون: لا، إلى أن تتغير طرائق حكمنا على الإنجاز بغض النظر عن سن صاحبه أو مكانته الاجتماعية أو انتمائه السياسي أو تمكنه من الوصول إلى آلة الإعلام المهيمنة في هذا العصر. ولعل ذلك يتطلب، من بين أشياء أخرى، تنامي حس النقد والانتقاد وخفوت ظاهرة المجاملة التي تأكل أيامنا الحاضرة وتهدد مستقبلنا كذلك.

ناقد ومترجم أردني

مقال

الكتابة بوصفها سؤالا

رسول محمد رسول

الكتابة هي وجود يخلقه الإنسان في داخله ليكون إنساناً. كان الإنسان القديم، وقبل أن يعرف التدوين، يقول الكتابة صوتاً؛ فهو يكتب صوته في الفضاء الذي يعيش في كنفه شأنه شأن غيره، وإن لم يستخدم اللسان بوصفه عضو الكلام فالصوت يبقى خبيئاً في وجدانه، لكن الإنسان اخترع التدوين الكتابي، وراح يتوافر على أدوات الكتابة الخطية، فأستخدم كينونة الطين، ووصلات جلود الحيوانات، ومن ثم الأوراق والأقلام والأحبار، وكان الجدار الطيني أو الرملي أو الصخري أو المعدني أو الشجري، مثلاً، هو الصفحة التي يخط الإنسان عليها حروف الكلام المكتوب والمدوّن عليها، لكن التطوّر الحضاري للإنسان الذي نهض به لنفسه اخترع من الجلود الحيوانية وألواح الأخشاب والقصب والليف وغيرها من الأشياء صفائح حتى أصبحت سهلة التداول والتنقل.

وهكذا، أصبح للمكتوب والمدوّن وجود حسيّ يُشار إليه بالبنان، وكان كل ذلك، وعبر التاريخ، عرضة للحرق والغرق والتلف والإتلاف والفقدان والضياع والتضييع، ولكن ما وصل إلينا من كل المكتوبات تدويناً هو حصة للقدر شاء أن يبقى متوارثاً حتى جاءت الأزمنة الحديثة، ومن ثم المعاصرة، وصار الفضاء الأزرق الإلكتروني جداراً وصفحة للكتابة، وهكذا بقيت الكتابة سواء في شكلها القديم أو الحديث أو المعاصر وجوداً مخلوقاً من جانب الإنسان للإنسان ولغيره من الموجودات القارئة.

الكتابة والمصير

في خلال كل ذلك، لا تنفصل الكتابة عن الإنسان في كل تفاصيل حياته؛ الذهنية والحسية، والنقدية بالمعنى الكانطي -نسبة إلى الفيلسوف إيمانويل كانط- والقلبية بالمعنى الصوفي والأهوائية.

تغطي الكتابة جُل وجود الإنسان، الداخلي والخارجي، الذاتي والموضوعي، وفي كل ذلك تتبلور -الكتابة- تعبيراً ودفاعاً عن الوجود الذاتي للإنسان سواء كان فرداً أو مجموعاً، وهنا تبدو قضية المصير، مصير الإنسان، ذات شأن محوري، وعندما يكون المصير الإنساني بهذا الشأن سيولّد الاختلاف، وقد يؤدي هذا الاختلاف إلى التصادم، وهو ما جرى بالفعل، وعند ذاك تصبح الكتابة فعل تحدّ وفعل مصير، ولذا تجد الأنظمة التي لا تؤمن بالديمقراطية الحقيقية أنها تخنق الكتابة، تخنقها بوصفها وجوداً إنسانياً لكي تهزمها وتهزم الكاتب والمكتوب، وتقمع الكاتب وتعتقله لترميه في السجن، وقد تنزل به عقوبة الإعدام الذي هو ضمناً إعدام للكتابة، إنه الإعدام لوجود الكاتب.

أسئلة الكتابة

لا كتابة من دون إنسان، والكتابة التي لا تناغي المصير الإنساني تبقى عابرة، تبقى كتابة للتدوين الاستهلاكي ليس إلا، وهنا بيت القصيد، فما جدوى الكتابة؟ وما جدواك أنتَ أيها الكاتب بوصفك وجوداً إنسانياً بأنْ لا تأخذ الكتابة منك مأخذها المصيري فيك ليس بوصفك فرداً فحسب وإنما بوصفك الفرد المجموع كأن تكون وطناً فرداً في وطن بقية الأفراد؟

لذلك، أجد أن سؤال الكتابة الأول هو سؤال مصير الإنسان في المجموع الإنساني ضمن وطن ما، وعندما تفضّل الكتابة عندك مصير جهوياتك على غيرها؛ جهوياتك القبيلة والمذهبية والمنطقية، والرعاعية الهوجاء فيك، إنما تُفضّل كل ذلك على بُعدك الإنساني الأصل أو البُعد الإنسي فيك سرعان ما ستتحوّل الكتابة إلى مجرّد صناعة لوجود غفل، وجود للاستهلاك ليس إلا، وهي بذلك كتابة مغتربة عن أن تكون حقّة.

إن سؤال الكتابة الحقيقي لهو سؤال الإنسان بوصفه إنساناً؛ فالكتابة التي تبحث عن مجرّد العرق ومجرّد الطائفة ومجرّد القبيلة ومجرّد المنطقة هي كتابة تنزل إلى درك هذه العناصر الجهويّة تلك التي لا تحتفي بالإنسان بوصفه إنساناً وهو ما ينبغي لوجود الكتابة أن يكونه.

ولذلك، يسعى التفكير الأيديولوجي والأيديولوجي المعاصر سواء في شكلهما الإسلامي أو الإسلاموي أو غيرهما، وفي كل زمان، أن يُبعد الكتابة الحقّة عن خطاباته، إنما يريد بهذا التفكير أن تكون الكتابة مجرّد تعبير عن الطائفة والعرق والمنطقة، وكذلك عن المصالح السياسية الإقليمية والاقتصادية، إنه يسعى لأن تكون الكتابة رعاعيّة جهويّة لا إنسانية.

أن الكتابة التي تتكرّس في داخل البُعد الجمالي فحسب، لا بد أن تغادر منطقة الكتابة من أجل الكتابة رغم أن الكتابة في هذا المجال لها مبرّراتها في أطر معينة وهي أطر ضيقة، على العكس من ذلك لا بدّ لسؤال الكتابة أن يضع في صلبه مصيرية الإنسان في هذا العالم الذي تمور فيه شتى الصراعات العمياء والدموية،

محمد ظافا

لا سيما بعد صدوح نظرية "صدام الحضارات" منذ تسعينات القرن العشرين تلك التي كانت ولا تزال تأخذ العالَم إلى مصائر الجهويّات المتقاتلة، وهي نظرية عدوانية جرّبت نصيبها في العالم الثالث بقوة، فضلاً عن غيره من العوالم، ورأينا ما جرى في العراق المعاصر منذ نيسان/أبريل 2003، مروراً بعدد من الدول العربية حتى اليوم ما أدته هذه النظرية في عراق غنيّ لكنه بات من أفقر دول العالم من حيث التنمية الحضارية والصحية والثقافية والتعليمية المختلفة.

ولذلك، لا بد للكتابة أن تتجاوز كينونة ذاتها من أجل ذاتها لتفتح على ما بعد ذلك، تنفتح على المصير الإنساني عندما تعبث به أقدار الخراب واللامعقول والتخبُّط تلك التي تستهدف موجودية الإنسان في حياته الراهنة لتقتل فيها الأمل بالعيش الآمن، وهو ما سعت إليه جُملة من السياسات التي جربناها بعد نيسان/أبريل 2003، تلك المدعومة برؤية "الشرق الأوسط الجديد"، ونظرية "الفوضى الخلاقة"، وتصدير "الديمقراطية الزائفة" كما

محمد فارغا

هو حالها في عراق محرِّرٍ أميركياً حتى سُلِّم برمته إلى أطراف إقليمية أذاقته الهوان وعلى نحو مُذل.

الموهبة الإنسانية

منذ القديم، بدت الكتابة موهبة للإنسان، وهي أيضاً تتطلّب مهارات تتعلّق بفنونها وجماليات الأسلوب فيها، لكن الموهبة تأخذ مأخذها في الكتابة، وكم شاعر وروائي وناقد لولا موهبته لما كان شيئاً له شأنه في عالم الكتابة؟ بل إن كل الكتّاب الكبار هم ذوو مواهب كبيرة في التاريخ حتى أصبح للكتابة مواهبها وللكتّاب مواهبهم، وظهر في عصر التدوين العربي والإسلامي كتّاب معروفون بمواهبهم في الكتابة، لكنه، وفي المرحلة المعاصرة، لا سيما عندما ظهرت الكتابة كمهنة صارت الموهبة (Talent) فيها أقل في مقابل الكتابة كحرفة (Craft) يتداولها الناس ولا يُعرف بأنهم كتّاب موهبة، ومن ثمَّ وفي عصر الشاشة الزرقاء والألواح الضوئية أصبحت الكتابة متاحة لعامّة الناس من دون استثناء، لكن من له موهبة إبداعية فيها يحوز مكانة ممتازة في عالم الكتابة.

وفي الدول التي تتردّى فيها الأوضاع التعليمية الأساسية والإعدادية والمتقدّمة تصبح التحديات فادحة بالنسبة إلى الموهبة في الكتابة سوى ما ندر، مع العلم أنه من الصعوبة بمكان تعليم أو تعلُّم الموهبة لكونها هبة من السماء أو قدرة مُلهمة موهوبة يتمتع بها إنسان دون غيره أو هبة موهوبة للإنسان بدواع تربوية عالية المستوى، فقد تكون الموهبة مُكنة موجودة في كل إنسان طبيعياً والمرجو أن تتم عملية إنمائها عبر التربية والتعليم، ولكن الموهبة تبقى لا تمثل قيمة مُعينة إذا ما أدّت إلى مصادرة موجودية الإنسان بوصفه إنساناً في الحياة، فكم من الموهوبين فقدوا مُكناتهم في الوجود عندما ينزلون إلى مستوى بشري هو مجرّد جهوي يتحطَّم الإنسان في داخله ليفقد الإنسانية المرجوة من موهبته.

كاتب عراقي

السمّ والترياق

الكتابة والكلام في منظور دريدا

عواد علي

كرّس جاك دريدا جل أعماله لمفهوم الكتابة، ليس بمعنى الحرفة بل بمعنى الخط والحرف، أي ما هو مسجّل مقابل ما هو منطوق. وقد هدَفَ، في كتابه الشهير "علم الكتابة"، إلى سبر أغوار التوتر الذي يسببه "علم الكتابة" في المجال المعرفي الغربي، والذي أسهمت الحداثة في جعله توتراً عالمياً، فموقف الفلاسفة وعلماء اللغة والأنثروبولوچيا الحذر والمتناقض أزاء قيمة الكتابة يكشف، في رأي دريدا، عن مجموعة من المسلمات الميتافيزيقية الهشة، وعن ضروب من التواطؤ تبغي تدعيم المركزية العرقية الغربية.

في سياق التفكيك الذي طرحه دريدا رصد، في هذا الكتاب، كذلك، الميل إلى تهميش الكتابة على مدار تاريخ الفكر الغربي من أفلاطون إلى ليفي شتراوس. وقد صاحب هذا التهميش تمييز آخر في الفكر الغربي بين الكتابة الأبجدية، بوصفها الأرقى، وأنواع أخرى من الكتابة التصويرية أو الرمزية. وهذا النزوع الذي ينطلق من أولوية الكلام على الكتابة يقوم، في نظر دريدا، على ربط الدلالة بالكلام (الصوت)، واختزال الوجود إلى الحضور، "ففي الوقت الذي يكون الكلام مشحوناً بالحضور يحتل الحضور في الكتابة مكانة ثانوية"، وهو ما أدى إلى تكريس مركزية "اللوغوس"، بل والمركزية العرقية الأوروبية. وأطلق دريدا على هذا النزوع ميتافيزيقا الصوت بسيادة الكلام على حساب الكتابة، وجاء بفكرة مناقضة لهذا الموروث الميتافيزيقي وهي أن الكلام مشتق من الكتابة بدلاً من أن تكون الكتابة مشتقاً طفيلياً من الكلام. وقد اقترح وجود نموذج بدئي للكتابة تفرضه الضرورة، فالكتابة تقليد قديم يعبر عنه بصور حسية مرئية وصورية، ولا يمكن أن تخلو الطبيعة من ممارسة كتابة من نوع ما. وكان فلاسفة الإغريق القدامى قد عبّروا عن كرههم للكتابة بسبب خشيتهم من قوتها في تدمير الحقيقة الفلسفية التي يرون أنها حقيقة نفسية خالصة وشفافة، ولا يُعبِّر عنها إلاّ بالحديث الذاتي أو الحديث المباشر مع الآخرين، ولما كانت الكتابة لا تذعن لهذا التصور فهي تجسد الحقيقة بصورة مرئية، إذ ظهر وكأنها تختزلها إلى مرتبة أقل سموّاً مما هي عليه في النفس. وذهب هؤلاء الفلاسفة إلى أنّ تدوين "الحقيقة" بالكتابة هو تدنيس لها. وكان سقراط يرفض رفضاً باتاً أن تدوّن فلسفته، لأن الحقيقة فيها لا يمكن أن يحتويها جلد حيوان أو حجر جامد بدل النفس الزكية الطاهرة، وجاراه أفلاطون في اعتبارها بمثابة دواء له من الضرر على الذاكرة أكثر مما له من الفائدة لأنه يقود إلى النسيان (عبدالله إبراهيم، "علم الكتابة". جريدة الرياض، العدد 14647، 31 يوليو2008).

إن المفهوم التحديثي للكتابة الذي سنه دريدا، كما يقول خاليد القاسمي، لا يجعلها وعاء للكلام فحسب، ولكن للغة برمتها، وهي سابقة عليهما، فتكون اللغة نفسها تولدا ينتج عن النص، وبهذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة، فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، فهي تستوعب اللغة، وتأتي كخلفية لها بدلا من كونها إفصاحا ثانوياً متأخراً، وهذا هو البعد الخلاق الذي يريد دريدا منحه للغة". لكن ما الذي تكونه هذه الكتابة السابقة على اللغة، وما هي خصائصها ؟

يشير رامان سيلدن إلى ثلاثة خصائص أساسية تميز الكتابة في ضوء مفهومها الدريدي الجديد، والمتوافق مع مفهوم اللغة الجديد نفسه- عند دريدا- القائم على الاختلاف ولانهائية الدلالة، وهي:

أولاها قابلية العلامة المكتوبة للتكرار في غياب منتجها الذي أنتجها في سياق معين، وكذا في غياب مخاطب محدد توجه إليه هذه الإشارة. وثانيتها أن العلامة المكتوبة يمكن أن تخرج عن إطار سياقها الفعلي، وتستنبت في سياق مختلف لا يراعي بالضرورة قصدية منتجها الأول. وثالثتها أن العلامة المكتوبة تقبل الإبعاد، فهي تنفصل عن غيرها من العلامات في سلسلة بعينها، وكذلك لا يمكنها أن تشير إلا إلى شيء ليس حاضرا فيها.

من هذا المنطلق، يمكن القول إن الكتابة بهذا المفهوم، هي كتابة الاختلافات بوصفها أثراً، أي الكتابة المعلومة الوجود والسابقة على اللغة، والمجهولة الماهية، وهي ما يسميها دريدا الكتابة الأصلية، التي تتضمن الكلام والكتابة العادية معاً.

إن موقع الكتابة الأصلية يصعب تحديده، وهي ليست جزءاً من نظام اللغة، بل هي شرط لكل نظام لغوي يحكمه الاختلاف والإرجاء بين دواله ومدلولاته. يقول دريدا: "إن الكتابة الأصلية بوصفها حركة للإرجاء وقضية مركبة أصلية، لا تقبل التبسيط، وهي تفتح في إمكانية واحدة، السبيل للتحديد الزمني والعلاقة مع الآخر ومع اللغة، كما لا يمكنها بوصفها شرطاً لكل نظام لغوي أن تكون جزءاً من النظام اللغوي نفسه، ولا يمكنها أن تصبح موضوعاً يعالج داخل مجال هذا النظام (وهو ما لا يعني أن لها مكاناً واقعياً في مجال آخر، أو موقعاً آخر مخصصاً لها)".

ويسترسل دريدا في جدله مع إشكالية الكتابة، دون أن يقلب السلم الهرمي: كلام/ كتابة، فهو بطرحه للتصور الجديد للكتابة الأصلية يبين قدر العنف الذي مارسته هذه الكتابة على اللغة. فكتابة الاختلاف بوصفها عودةً أزليةً أسطوريةً، مزقت أوصال اللغة، وضيعت حلمها في تمثيل الحقيقة. يقول دريدا "إن تفكيك هذا التراث لا يعني قلبه،

محمد ظافا

لا يعني تبرئة الكتابة، بل يعني أننا نبين لماذا يطرأ عنف الكتابة على لغة بريئة. هناك عنف أصلي للكتابة لأن اللغة، بمعنى ما هي أولا كتابة. لقد كان التعدي موجوداً بشكل دائم. إن اتجاه الخط المستقيم يظهر بوصفه تأثيراً أسطورياً للعودة".

لقد أتى دريدا بالكتابة المزدوجة الذي يحرض نصفها الأول على قلب الهيمنة الثقافية التي يطابق بينها وبين الميتافيزيقا وسلاسلها الهرمية، في حين أن نصفها الثاني يتيح تفجر الكتابة في صميم الكلمة بحيث يؤدي هذا التفجر إلى تمزيق النسق المعهود. فالكتابة هنا تقف ضد النطق وتمثل عدمية الصوت، وليس للكينونة إلا أن تتولد من الكتابة، وهي حالة الولوج إلى لغة "الاختلاف"، والانبثاق من الصمت، أو أنها انفجار سكون. ومن ثم "فالمرجع بالنسبة للحقيقة مقرر سلفاً بالمعنى، لكن المعنى متعلق بالكتابة البدئية بوصفه اختلافاً متواصلاً للدلالات، ولهذا فإن "الغراماتولوجيا" (علم الكتابة) ترى أن ليس هناك شيء قبل اللغة أو بعدها، فمفاهيم الحقيقة والعقلانية ما هي إلا من نتائج المجاز والاستعارة".

في ضوء ما سبق، يصبح لدينا نوعان من الكتابة: "الأولى: كتابة تتكئ على "التمركز المنطقي" وهي التي تسمي الكلمة كأداة صوتية/ أبجدية خطية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة. وثانيتهما هي الكتابة المعتمدة على "النحوية" أو كتابة ما بعد البنيوية، وهي ما يؤسس العملية الأولى التي تنتج اللغة" (خاليد القاسمي "مفهوم الكتابة الأصلية في تفكيك(ية) جاك دريدا"، مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي).

وتكمن منطلقات معارضة دريدا للبنيويّة في إعلاء عالم اللغة فرديناند دي سوسور شأن الكلام، واعتبار الكتابة ملحقاً له. وتتوضّح هذه المعارضة في قراءة دريدا لجان جاك روسو، حيث شرح بشكل عميق ومفصّل العلاقة بين الكتابة والكلام؛ يقول عن روسو إنّ الكتابة بالنسبة له "ليست سوى تمثيل للكلام"، ويعلّق "من الغريب أن يولي المرء اهتماماً أكبر لتحديد الصورة بدلاً من الشيء نفسه". وفي السياق ذاته قال إنّ البنيويين أغفلوا أنّ الكتابة هي علامة منبثقة من علامة، لذا هي تحتلّ مكان الكلام. وحصيلة النّقاش الفلسفيّ عند دريدا، تكمن في مبدأ الحضور، فالبنيويّون أنزلوا مرتبة الكتابة لأنّهم خافوا من قوّتها التي بمقدورها أن تدمّر الحضور الشفّاف والبريء الّذي لا يتحقّق إلّا عبر الحديث المباشر مع الآخر أي عبر الكلام. ورأى أنّه لا يمكن العودة بعد الآن إلى التمركز حول "اللّوغوس"، لأن الصّوت قد استبدل بالكتابة، فموسى (النبي) ألقى لوحي الوصايا الذي خطّهما يهوه بيده، واستبدلهما بكتابة منبثقة من استرجاع "الذّاكرة" لا يعرف مدى أمانته للأصل. لذلك ظلّ دريدا يحفر في طبقات النّصوص علّه يصل إلى الصّوت الأوّل، صوت يهوه ليسأله عن سبب هذا التشتّت والبعثرة، عن لعنته التي جعلت الكتابة "السمّ والترياق" في آنٍ معاً (أنطونيوس نادر، "ألق الكتابة ولعنة يهوه: قراءة في تفكيكيّة جاك دريدا، مجلة معنى الالكترونية، 20 يوليو 2019).

إن إعطاء الأولوية لما يُكتب ويُدوّن يفيد أمرين، حسب علي حرب، أولهما أنه لا انفكاك للمعنى عن العلامة وللمدلول عن الدال، أو للمفهوم عن الأسلوب. ومن هنا قول دريدا "لا شيء يوجد خارج النص"، ولا يعني ذلك نفي الوقائع أو التعامي عن الحقائق، كما حسب الخائفون على الحقيقة الموضوعية والمذعورون من منهج التفكيك، وإنما يعني أن النص يسهم في تشكيل الموضوع، وأن الحقيقة لا تسبق النص عليها، وإنما هي مرجعه بقدر ما هي ثمرته، وأثر من آثاره. إنه يعني أن النص الذي يُحيل الى الواقع أو الحدث، إنما يخلق واقعه ويفرض نفسه بقدر ما يترك أثره ويشكل مجاله.

وثانيهما، الذي يفيده تشكيل علم الكتابة والأثر، هو أنه لا تطابق بين المعنى والعلامة، أو بين المقول والمكتوب أو بين المفهوم والموجود، ما يجعل من المتعذّر القبض على حقيقة الشيء واكتناه ماهية الحدث. فالمعنى يستعصي على الحصر، والمفهوم هو صيرورته الدائمة، ذلك أن النص، بما هو أثر، ليس وحيد الدلالة أو الوجهة، وإنما هو منسوج من الالتباس والتوتّر أو التعارض، بحيث يقبل غير تفسير أو تأويل، بقدر ما يكون غير مطابق لما يطرحه أو يدّعيه. بكلام آخر، إن الاعتراف بأن للنص أثره ووقائعته، بمعزل عن مؤلفه، يعني أنه أقل أو أكثر أو غير ما يقوله، ما يجعل المعنى رهن قارئه الذي يقرأ في النص ما لا يرد على ذهن مؤلفه. وهذا يقودنا الى الإرجاء بوجهيه المكاني والزماني. مفاد الوجه الأول أن المعنى، كونه يلابس النص ولا يعرف إلا من خلال أثره، لا سبيل الى التحقق منه أو التثبّت من هويته، وإنما هو يختلف عن نفسه، باختلاف القراء للأثر، أي هو نتاج بقدر ما هو نسبة لا تنفك تتغير بين الكلمة والشيء أو بين الكلمة والكلمة أو بين الأشياء. وهكذا كل قراءة تنتج معناها وتخلق حقيقتها بقدر ما تقوم بصرف اللفظ ونسخ المعنى أو تحويل المفهوم على سبيل الزحزحة والإحالة، الأمر الذي يضاعف النص عبر القراءات المتباينة والمتلاحقة وبصورة تتسع معها دوائر تأثيره وتتعاظم مفاعيله.

أما الوجه الثاني للإرجاء فهو استحالة القطع والجزم في الحكم على الأشياء، ما دام النص متعدّد المعنى، والأثر ملتبس الدلالة أو مزدوج الإحالة. ولذا لا وجود لقول فصل أو لكلمة نهائية في أي موضوع أو أمر أو شأن، فالمعنى مؤجل أو مُرجأ، لأنه لا قوام له بذاته بمعزل عن النص الذي ينتج الفروق والاختلافات بقدر ما هو مساحة للتباين والتعارض. ولذا لا سبيل إلى اختزال النص والأثر، كما لا سبيل إلى الوقوف على مراد المؤلف، فنحن نقرأ لا لكي نبحث عمّا أراد المؤلف قوله، وإنما لكي نكشف ما لم يقله، أو ما كان يمتنع عليه القول.

كاتب عراقي مقيم في عمان

محمد ظافنا

حينما تصير الكتابة قارب نجاة

جلال برجس

لم أخطط يومًا أن أصبح كاتبًا، ولم أسع حتى إلى أن أكون قارئًا متميزًا. حينما قرأت مصادفة الكتاب الأول في حياتي "البؤساء" لفيكتور هوغو شعرت بأن ثمة حالة من النجاة أو لنقل العزاء من حالة البؤس التي كنا نعيشها في القرية. وكان لهوغو -بالطبع- تلك القدرة المتفردة بأن جعلني أفهم قريتي عبر عوالم المدينة، فأجد متكئي فيما كتب. لم أكن أعي أن هذه إحدى أدوات البراعة في الكتابة. أشَبّه ذلك الأمر في تلك الأيام بمن ظل يعاني وجعًا مبرحًا وعلى نحو مفاجئ وجد عقارًا يسكن هذا الألم لوقت قصير، فهرعت إلى المكتبة العامة في "مادبا" وحصلت على بطاقة تؤهلني لاستعارة الكتب لأجدُني واحدًا من مدمني القراءة. ليس عيبًا أن أعترف أنني كنت في تلك الأيام أمارس التهام الكتب بنَفسٍ مدمن يود الخلاص من شيء يؤرقه.

مع الأيام أخذت أشعر بأن متعة ما تتحقق لي غير تمزيق صور بائسة تلوح في مخيلتي خلال القراءة كأداةِ مُجابهة؛ إنها متعة التحليق. لكن هذا التحليق أخذني إلى مرتقى يطل على سماء أخرى ما كان عليّ بلوغها إلا انطلاقًا من رأس الصفحة البيضاء وعبر القلم كأنه مكوك فضائي سريع الانطلاق. وحينما كتبت أخذت دون أن أعي أكتبني؛ إذ كنت قد اشتريت دفترًا ورحت عند نهاية كل يوم أدون ما رأيت وما سمعت وما حدث لي خلال اليوم. أكتب بجرأةٍ متيقن أن ما من أحد سوف يقرأ ما أكتب من اعترافات. أكتب أسراري، رغباتي، شكوكي، رأيي بأبي، بشيخ المسجد، بمدير المدرسة، وبكل الظروف التي منعتني من دراسة الطب في أوروبا، وأخيرًا بمسؤول المعهد العسكري الذي درست به هندسة الطيران والنجوم تتكاثر على كتفيه كأنه يمجد فكرة الليل الذي أميل إلى سكونه ومقدرته على أن يعزلني عما يزعجني في النهار.

حينما حملتني الطائرة العسكرية إلى الصحراء الأردنية الشرقية ليلة 13-12-1990، وحلقت بي على علو شاهق فوق المطار، الذي لم أكن أدري أني سأمكث فيه ستة عشر عامًا تساءلت بسخرية "هل هذه البقعة الرمادية هي المكان الذي سأنام فيه هذه الليلة؟".

كان الوقت يتكاثر بشراهة وهو يقتاد نوعًا غريبا من الحزن ويدسهما في روحي. بقيت في اليوم الأول أراقب سقف الثكنة التي خصص مكان فيها لسريري ولصندوق معدني أضع فيه أغراضي. كان عليّ أن أحمل معي ولو صفحة من جريدة. هكذا كنت ألوم نفسي أمام ما أحس به. وكان الجنود يغطون بنوم عميق. لا صوت إلا صوت شخير بعضهم، وصوت تكات عقارب ساعة يدي وقد تجاوزت الثانية عشرة منتصف الليل بدقيقة فأوغلنا في عام جديد. كانت الريح خارج الثكنة تتحرك على نحو أثار الوحشة بي بعدما أنفقت ساعات من مهادنتها إلى أن غفت وهي تعدني بالعودة. حينها ألحّت عليّ الكتابة كمن يحتاج الماء في نهار صحراوي تموزي فكتبت مستعينًا بمسمار على الجدار "الريح خارج غرفتي تعوي كطفل أضاع الجهات وأقعى ينتحب"، ثم نمت. لم أتأمل ما حدث ليلتها؛ لماذا كتبت؟ ولماذا شعرت بشيء من الراحة فنمت.

في تلك الايام كانت محطات التلفزة والإذاعات العربية والعالمية لا تتوقف عن الحديث عن قصف جوي وشيك ضد العراق تحت اسم "عاصفة الصحراء". في الصباح وحينما يممنا شطر عملنا كان معظم زملائي يحملون راديو ترانزستور صغير صنع في العراق مكتوب عليه بالعربية "القيثارة"، وينصتون للأنباء بكل ترقب. كانت مشاعري أيامها مزدوجة؛ حزين على اجتياح الكويت، وحزين على ما سوف تفعله قوات التحالف بالعراق وما يمكن أن تسفر عنه مستقبلًا كل تلك الأحداث. تدبّرت أمري وحصلت على دفتر وأقلام لأعود لكتابة يومياتي لكنني وجدتُني أكتب شعرًا. أكتب وأخبئ الأوراق كأنني أدون يومياتي التي عليّ أن أداريها عن الناس.

في 17 كانون الثاني من ذلك العام بدأت حرب الخليج بقصف جوي ضد العراق من قبل قوات التحالف في "عملية عاصفة الصحراء". أيامها كنا لا ننام إلا ساعات قليلة وكل منا يلتزم موقعه في عمله. كان في جيبي راديو "القيثارة" الذي استعرته من زميلي، وفي جيبي الأخرى قلم وعدد قليل من الأوراق كل ما وجدت قليلًا من الدقائق أكتب وأنا أقاوم المشاهد التي تمدّها لي يد الذاكرة من بلدين عربيين طالهما الوجع. وكلما سمعت نبأ عبر الراديو أتذكر مقولة تيسير سبول "هل نحن حشية قش يتدربون عليها؟".

مرت السنين كما تمرّ سكين مهترئة بجسد فتي، وصارت الكتابة عندي عادة يومية جنبًا إلى جنب مع القراءة، وصار لي غرفتي الخاصة في عملي وعزلة أستمتع بها؛ الأمر الذي جعلني أواظب على الكتابة اليومية. في تلك الأيام كنت قد زرت معتقل الجفر الصحراوي الذي أغلقته الدولة عام 2005 وُوجه إلى أن يكون مدرسة مهنية. كانت مشاعري متداخلة بشكل غريب؛ إذ أن والدي كان أحد حراس المعتقل، وعدد من أبناء مادبا معتقلون فيه. ثمة جندي هناك أعرفه أخذني في جولة في زنازين المعتقل. كنت وأنا أمشي نحو الزنازين أنظر تارة إلى البرج المخصص للحراسة وصورة أبي تجتاح مخيلتي، وأنظر إلى الزنازين تارة أخرى في يوم كانت الريح فيها تنوح وتثير بي الوحشة من جديد. في المساء عكفت على الكتابة بنهم غريب كأنني محموم، دون أن أدري أنني أكتب رواية في نهاية فصلها الأول نهضت وسألت نفسي وأنا أراقب الأوراق عن بعد كأن أحدًا يتنبه فجأة لخطيئة أوغل فيها منذ زمن: لماذا أكتب؟

في صيف عام 2007 انتهى عملي في الصحراء، وأصبحت مواطنًا بالصبغة المدنية دون أن أدري حينها أنني أحمل الصحراء التي أحببت ليلها معي، وأنني كتبت شعرًا عبر كل تلك السنين عن الأيائل والماء والاخضرار والنساء الجميلات رفضًا للقحط. بعد مدة حينما تفقدت أغراضي التي حملتها معي وجدت مخطوطات شعرية وقصصية ومقالات، وفصلا من رواية لم تنشر. فسألت نفسي من جديد عندما فكرت بالنشر: لماذا أكتب؟

هل أكتب لأرمم جبين العالم مما سقط عليه من قذائف الحروب؟ هل أكتب لأعزي امرأة وحيدة في ليلة شتاء باردة؟ هل أكتب ليشار إليّ بالبنان، ولأحظى بعشيقات يشاركنني سرير الحرمان ولأطعم جسدي امرأة تصبر على رجل يعاني جوعًا مزمنًا لنساء خلقن من نار؟

في الحقيقة -وهذا اعتراف- أنني أكتشف في ذلك العام أني أمضيت سنين في الكتابة لأردم هوة ما في روحي. اكتشفت أنني أكتب لنفسي حتى لو كتبت عن عشبة على كوكب لم يكتشف بعد. لقد كانت كتابة ذاتية دفعتني للنشر كأنني لا أرى ضيرًا من أن أشج صدري وأُري الناس ما فيه. وتوالت الكتابة والنشر دون أن أسمي نفسي كاتبًا. أضحك في دواخلي عندما يصافحني قارئ وينادني "أستاذ". قارئ لا يعرف أنني إن تخليت عن الكتابة سأمشي أعرج، ذلك العرج الذي لا يراه أحد غيري. وبالفعل حدث لي أن عجزت عن القراءة والكتابة لثلاثة أعوام متتالية لسبب أجهله؛ تلك الحالة التي جعلتني أشعر بمشارفتي على النهاية إلى أن صحوت ذات ليلة وجلست وراء طاولتي وبقيت أكتب حتى الصباح كأن أحدًا ورائي يمسك بكتفي وهو يهمس لي "عليك أن تعيش".

شاعر وروائي أردني

محمد طاطا

شهادة

التخطيط المسبق للكتابة

وجدي الأهدل

التخطيط الجيد يساعد المبدع على الكتابة وفقاً لجدول زمني محدد، وأيضاً إيجاد الوقت اللازم لمراجعة النص وتجويده قبل النشر. في حالة كتابة رواية على سبيل المثال، فإن كاتبها سيحتاج إلى فترة طويلة نسبياً من التحضير قبل الشروع في كتابة السطر الأول منها. التحضير الجيد المتأني سوف يساعد الروائي على إتمام روايته. أيضاً لا بد أن تكون حبكة الرواية على الأقل واضحة في ذهن الروائي، لكي يتمكّن من رسم مسار صحيح درامياً لأحداث روايته، والإمساك بزمام المنطق الروائي من الصفحة الأولى وحتى الصفحة الأخيرة. إذا أنت جالست أحداً ولاحظت أن كلامه مفكك ويفتقر للمنطق، فإنك ستشرد بذهنك بعيداً. لقد التقيت بالعديد من الأصدقاء الذين انغمسوا في كتابة عملهم الروائي الأول، ولكنهم لم يتمكنوا من المتابعة. وأظن أن السبب يعود إلى أنهم عندما شرعوا في الكتابة كانت البداية واضحة في أذهانهم، لكن بعد مسافة من الترحال في مملكة الخيال، ربما بعد كتابة 40 أو 60 صفحة يشعرون بفقدان الاتجاه. هذا يشبه انطلاق سفينة من ميناء معين لكن دون وجهة محددة. سوف تمخر عباب البحر لكنها لن تصل إلى أيّ مكان. يحتاج العمل الروائي إلى أن تكون النهاية واضحة في ذهن المؤلف، إلا إذا كان مرتاحاً لنهاية مفتعلة، أو قفلة تقليدية منقولة مثل قالب جاهز.

أحد أسوأ أشكال كتابة الرواية هو استخدامها كوسيلة مواصلات لنقل أطروحاتنا إلى الجمهور. تصبح الرواية بيد البعض مجرد "دابة" تحمل أفكار المؤلف، وهو يسوقها بالعصا ليبيع حمولته في الأسواق. هكذا يبدو لي الأدب الذي يتبع خطة أيديولوجية واضحة المقاصد. قد يحسب البعض أن "الرسالة" التي تتضمنها الرواية كافية للحديث عن معمار روائي ما، لكن هذه مغالطة، لأن المعمار الروائي لا يدخل في حسابه المحتوى. ومهما كانت الرسائل التي يتضمنها المحتوى سامية ونبيلة، فإن ذلك لا يشكل وزناً يُضاف إلى القيمة الفنية للرواية. وكمثال فإن معظم ما أُنتج من روايات تندرج تحت مسمى "الواقعية الاشتراكية" تعاني من التكرار واستنساخ المعمار الروائي. وهذا يذكرنا أيضاً بالعمارة الستالينية، حيث أنشئت المدن السكنية والمباني الحكومية بطراز جاف متماثل، ولم يكن للمهندسين المعماريين مجال لإطلاق العنان لخيالهم، وسميت هذه المرحلة من تاريخ العمارة في الاتحاد السوفييتي وأوروبا الشرقية بـ"الواقعية الاجتماعية".

وإذا أردنا أن نتحرى الدقة، فإن 99 بالمئة من الروايات التي تُنشر في بلداننا العربية تعاني من هذه المعضلة، أي صدور روايات متشابهة تذكّر على نحو ما بنمط العمارة الستالينية الجامدة. يمكننا أن نلتمس العذر لبناة الحوائط والسقوف لأن هدفهم نفعي، أي تلبية حاجة الإنسان للسكن، لكن بالنسبة إلى الروائي ما هو عذره الذي يعتذر به؟! إذا هو ضحى بالجانب الجمالي -وهو هنا المعمار الروائي- والفني لأجل أن يقدم لنا منفعة معنوية، فائدة تثقيفية، فإنه في واقع الحال لا يصلح لكتابة الرواية، ولكن لكتابة المقالة. والمقالة، كما نعلم، تزيح جانباً كل غرض جمالي، وتهتم أولاً وأخيراً بالوضوح والبساطة وحسن العرض لتوصيل منفعة معينة للقارئ. فلا أحد مثلاً سيفكّر في قراءة مقالة لغرض المتعة أو إشباع غريزة الجمال.

بالنسبة إلى الشاعر يمكنه الاتكال على ومضة الإلهام، والاستسلام تماماً لمزاجه الشعري، ومن ثم يمكنه التقدم في مشروعه الإبداعي دون أن تمس الحاجة إلى التخطيط المسبق، وابتكار معمار خاص يتم التحضير له بتؤدة. والشعر الحديث، وبالأخص قصيدة النثر، فعل لاإرادي، وسوسة تنبت في ذهن الشاعر كما تنبت الورود في الطبيعة. فالوردة ليست لديها خطة مسبقة لتصبح وردة، ولكنه شيء يتشكل في الطين على مهل وضمن تدفق زمني محتوم.

قرأت أن شعراء كباراً في الغرب يكتبون الشعر يومياً، لكن هذا أمر غير مناسب لطبيعة الشعر الذي ينفر من الكتابة الاحترافية، ويُقاوم المنطق وسلطة العقل. إلا أننا نستنتج من هذا الاشتغال اليومي أن هناك نوعاً من "المعمار الشعري" الذي يستهلك طاقة كبيرة من الشعراء الأوروبيين والأميركان، ولأجله يضحون بمقادير هائلة من أوقاتهم. وهذا قد يضعهم على قدم المساواة مع نظرائهم الروائيين، من حيث الحرص والتفاني في تشييد بناء مُحكم للنص الإبداعي. وربما أقرب مثال يرد للذهن قصيدة "الأرض اليباب" للشاعر الإنكليزي توماس إليوت.

من الأمور اللافتة للانتباه أن الشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام وفي صدر الإسلام كان لا يخلو من مقدمة طللية تتغزل بالحبيب، ثم يلي ذلك التمهيد دخول الشاعر إلى غرضه الشعري. وهذا يضعنا أمام تفصيلة من تفصيلات المعمار الشعري التي تبين أن الشعر الكلاسيكي كان يسير وفق هيكل بنائي متفق عليه. لكن بمرور القرون، وبسبب استنساخ هذه الخطة الشعرية من جميع الشعراء، جف ماء الشعر، وتحولت القصائد إلى شيء شبيه بالعمارة الستالينية الخالية من روح الابتكار.

الروائي إذا حاول التشبه بالشاعر وطريقة عمله، أي الاعتماد على الإلهام واللغة الشعرية الفخمة، فإنه سيهوي إلى هاوية الارتجال ومحاولة إبهار القارئ بالصور الشعرية، وسوف يتضخم صوت الأنا على حساب خفوت أصوات الشخصيات الأخرى في الرواية. حينئذ ستولد الرواية ميتة، وسوف تدفن تلك الجثة سريعاً.

إن الروائي يحتاج إلى تحكم عقلي وتركيز فائق لينجح في خلق شخصياته وإيجاد مصائرها، وبناء حياة كاملة لها من العدم. كما أن عليه أن يكون محايداً، ويزيح أناه الخاصة إلى الخلفية، تماماً كما هو حال المهندس المعماري في الواقع، فهذا الأخير لا يستحوذ على كل العمل، بل على العكس،

محمد طاطا

محمد ظافا

يترك المجال للآخرين ليقوموا بأعمال البناء، وينزوي هو في مكتبه بعد أن رسم الخرائط اللازمة لإنجاز العمل.

ويبدو لي أن الروائي الحاذق بحرفته يجدُّ في مسألة التخطيط المسبق، والتحضير الطويل لمادته الروائية، وهذا ما سيمنحه القدرة أثناء شروعه في الكتابة على تكوين عالم فريد من نوعه، يعج بالشخصيات المتباينة، والأحداث التي تلتحم ببعضها في نسيج واحد كسجادة كثيفة العقد، وذات تصميم أصيل وألوان زاهية تخلب الألباب.

التغذية الثقافية

ينجذب كثيرون إلى أضواء الأدب، وتنتابهم رغبة جارفة في الانضمام إلى هذه الجغرافيا السحرية، ونيل حق المواطنة فيها ككتّاب مُقدَّرين ومستحقين للامتيازات التي تضفيها عليهم هالة الأدب.

لكن ما يحدث لهؤلاء المجذوبين، بعد نشرهم نصوصهم الأولى، هو شعورهم بالعجز عن فعل شيء أكبر. يصطدم "مجذوب الأدب" المستجد بجدار قدراته المحدودة، ويجد نفسه محبطاً، ولا يعرف ماذا يفعل لكي تتطور قدراته الكتابية. حينئذٍ يتسرب إليه الشك، وتهتز ثقته بنفسه، ويظن أن موهبته ليست سوى وهم جميل، وأن حفر اسمه على الصخر مع الخالدين مجرد حلم غير قابل للتحقيق.

لكن العلاج الفعال لهذه الحالة من توقف نمو الموهبة هو التغذية الثقافية المتكاملة لتعاود الموهبة الأدبية النمو، وتتمكن الكلمات من التحليق عالياً.

وتأتي التغذية الثقافية للكاتب من عدة مصادر، في مقدمتها بالطبع القراءة الموسوعية، ويا حبذا القراءة المتأنية للأعمال الأدبية عالية القيمة، وكتب النقد التي تتناول العناصر الفنية للكتابة، وكتب السير عن أعلام القصة والرواية والمسرح.

وفعل القراءة هذا لا بد أن يتحول إلى روتين يومي، لأن هناك ارتباطاً عضوياً بين الكتابة والقراءة، فهما الثنائي الذي يحقق للكاتب النجاح والتطور.

المصدر الثاني لتغذية الموهبة الأدبية هو النقاش شبه اليومي حول قضايا الأدب مع جماعة صغيرة من المولعين بالأدب. لا بد أن نكون مولعين حقاً بالأدب، فإذا لم نكن نكتبه الآن، فنحن نتحدث عنه طيلة الوقت، نتلهف لسماع أخباره، ويقتلنا الفضول لمعرفة أسراره، ولا نملّ أبداً من التفكير فيه كما يفكر عاشق مدنف في حبيبته التي يرجو وصالها.

هذه النقاشات لها أهمية قصوى في رفع وعي الكاتب بأدوات الكتابة وتقنياتها وتياراتها والمجددين فيها.

المصدر الثالث لتغذية الموهبة الأدبية هو صقل الذائقة الفنية ةوتربيتها جمالياً عبر الاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية، فالنفس عندما تتشبع بهذه الإيقاعات رفيعة المستوى يتجاوب القلم معها، ويردد أصداءها حتى ليكاد القارئ الفطن يحس بتلك الألحان البديعة تترقرق في ثنايا السطور.

وعلى الكاتب الالتفات إلى الفنون المجاورة، كالنحت والرسم وفن العمارة وفنون الأداء كالتمثيل والرقص والغناء وسواها، ليُضمِّن كل تلك الخبرة الجمالية في كتاباته.

المصدر الرابع لتغذية الموهبة الأدبية هو أن يعيش الكاتب داخل كبسولة محكمة الإغلاق -قدر الإمكان طبعا- ليعزل نفسه عن المؤثرات الخارجية. وفي داخل هذه الكبسولة عليه أن يجمع ويُخزِّن الموارد التي سيتغذى عليها وتبقيه حياً -الحياة بالمعنى الأدبي- وهذا يتطلب البحث عن هذه الموارد التي تختلف من شخص إلى آخر، وتتباين من ثقافة إلى أخرى.

ليس مجدياً للمرء الذي يريد الاشتغال بالأدب أن يُزيّن جدران غرفته بصور فاتنات السينما. هذا الإجراء لن يُلهمه كتابة روائع أدبية، لكن غالباً سيذهب بخياله إلى مكان آخر!

إنه بحاجة إلى تأثيث فضائه الخاص بما هو أكثر أدبية من تلك الصور المثيرة، أشياء أو تذكارات تبقيه على صلة وتواصل دائم مع دنيا الأدب.

روائي يمني

حوار

أمين معلوف

الهوية المفتوحة

يعتبر أمين معلوف المولود في بيروت سنة 1949 والذي ترجمت أعمالة المكتوبة بالفرنسية إلى لغات عدة، وأحدا من أبرز الكتاب العالميين اليوم. بدأ حياته الصحافية في القسم الاقتصادي في جريدة «النهار» اللبنانية، ورغم الشهرة العريضة التي نالها، إثر انتقاله إلى فرنسا وإقامته في باريس، وصدور أعماله الأدبية والفكرية من هناك، فإنه ظل مرتبطا بصحيفة «النهار» حتى نهاية العشرية الأولى من الألفية الجديدة. اهتمامات أمين معلوف الفكرية سارت جنباً إلى جنب مع اهتماماته الأدبية، وهي اهتمامات عبرت، منذ صدور كتابه «الحروب الصليبية كما رآها العرب» عن انشغال بالشرق أساساً، وبالصراع واللقاء الحضاريين بين الشرق والغرب. ونجد أثر ذلك في عدد من أعماله الروائية التي مزجت الصوفي بالتاريخي والأدبي بالفكري.

مؤخراً صدرت الترجمة العربية لكتابه الجديد «غرق الحضارات»، وهو كتاب يعبر عن أسئلته همومه وانشغالاته الراهنة في ظل عالم مضطرب. يحث عبر سطوره المهتمين برأيه على التزام الحكمة والشفافية في المواقف والسياسات، وهو يرى أن الوضع العالمي اليوم بات دقيقاً وحاسماً، محذراً من أن الوقائع الإنسانية في لحظتنا الراهنة تشير إلى أننا نسير جميعنا نحو الغرق، وأن على الأمم والثقافات تحمّل المسؤولية الجماعية لإيجاد الحلول للمشكلات المتفجرة تجنباً لسوء المصير. وقد تطرق معلوف مؤخراً إلى أبرز القضايا والمشكلات العالمية الراهنة خلال تقديم كتابه المذكور في مؤسسة "البيت العربي" في مدريد.

وقد كان حضور معلوف لامعاً كإسمه المحفور في تاريخ الثقافة الفرانكوفونية وأيضاً بوصفه واحداً من أكثر الأصوات نفوذاً في المجال الثقافي في العالم العربي من خلال مجموعة من أعماله التي ترجمت إلى العربية مثل "الحروب الصليبية كما رآها العرب" و"الهويات القاتلة"، وأعماله الروائية "ليون الأفريقي" و"سمرقند" و"حدائق النور" و"صخرة طانيوس" و"سلالم الشرق" وغيرها من الروايات والأعمال الفكرية.

جرى الاعتراف بعمله كروائي على الصعيد العالمي، وقد فازت روايته "صخرة طانيوس" بجائزة غونكور في عام 1993. وفي عام 2010، تم الاعتراف بحياته المهنية الطويلة من خلال منحه جائزة أميرة أستورياس.

قبل ساعات قليلة من العرض الذي قدم خلاله عمله الجديد في مدريد، أجرينا هذا الحوار معه في مضمون كتابه الجديد، وفي الأسباب التي يمكن أن تقود سفينة الإنسانية إلى الغرق.

المحرر

أمين معلوف: عشت في فرنسا منذ أربعين عاماً وما زلت لبنانيا

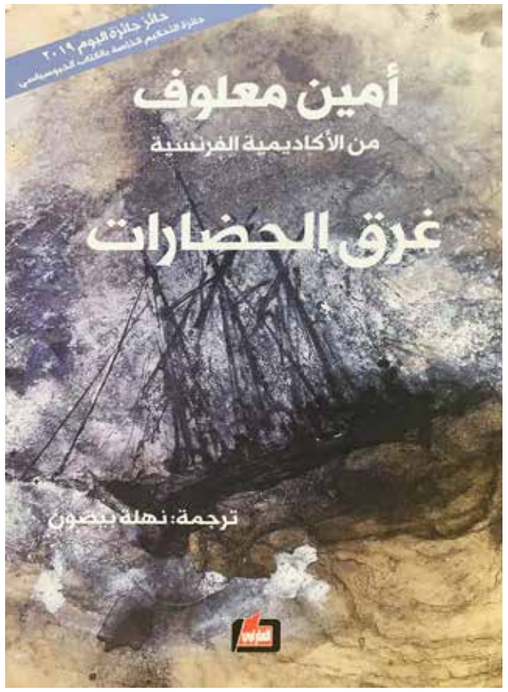
الجديد: هل تشعر بالتفاؤل بين حاضرنا وما نسميه مستقبلنا؟

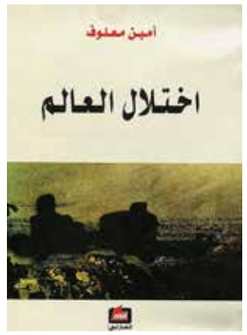
أمين معلوف: ليس في وسعي أن أقول إنني متشائم. أعتقد أن هناك مشاكل خطيرة يجب أن نكون على دراية بها ونحن بحاجة إلى حلها. لا يمكننا القول أنه لا توجد حلول، لأن مسؤوليتنا هي إصلاح هذا العالم. علينا أن نتعايش معا، وعلينا أن نبني حياتنا المشتركة على أرض صلبة، ونحن بحاجة إلى إيجاد حلول. ولا أظن أن اليأس والتشاؤم أحد هذه الحلول.

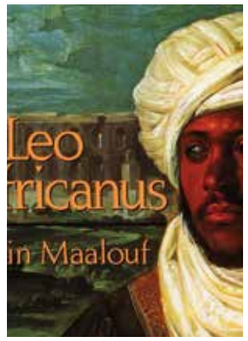
أكثر من هوية

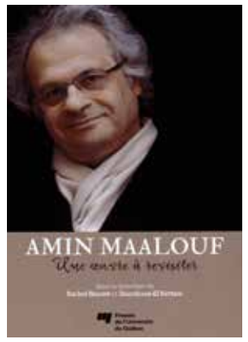
الجديد: أنت عربي ومسيحي وشامي ولبناني وفرانكوفوني وتعيش في أوروبا؛ هوية واحدة، ولكن بمتفرعات متعددة. ما رأيك في حلم الاتحاد الأوروبي، الذي جمع 27 هوية في عضوية واحدة؟

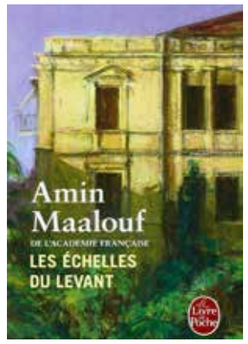
أمين معلوف: أعتقد أن مفهوم "أوروبي" لا يحتاج إلى أن يكون وحيداً. أعتقد أن الموقف الأكثر حكمة والأكثر واقعية والأكثر عدالة هو أن كل شخص يستطيع اكتساب هذه الصفة. أنا، كما تقولون، وُلدت في لبنان، لكنني عشت في فرنسا منذ 40 عامًا. ما زلت لبنانياً، لكني أصبحت فرنسيًا أيضًا. أنتمي إلى كلتا الهويتين ولا أريد الانفصال عن أيّ منهما. يوجد العديد من الأشخاص في أوروبا ممّن لديهم هويات متعددة، والذين هاجروا مثلي من مكان إلى آخر ويرتبطون ببلدهم











الأصلي بالطريقة نفسها التي يرتبطون بها ببلدهم الذي يستضيفهم. والبعض الآخر لديه ارتباط إقليمي أو لغوي كبير بهذا البلد.

الموقف الوحيد المعقول، من وجهة نظري، هو تشجيع كل شخص يملك أكثر من هوية على قبول تعدّد هوياته، والعيش في وئام مع كل منها. هذه هي الطريقة التي ستفوز بها أوروبا والتي ستساعدها على ازدهار الاتحاد الجامع لكل هذه الهويات. ومع ذلك، فإن البحث عن أدنى قاسم مشترك بين 27 دولة أوروبية هو منظور مقيد للغاية. الشيء المهم هو أن نرى إلى أين تمضي كل من هذه الهويات التي تشكل أوروبا لأنها، كما أراها، هي التي توحّد أوروبا مع العالم بأسره.

الخوف من الآخر

الجديد: دافعت دائمًا عن الحاجة إلى بناء الجسور بين الثقافات، وخاصة بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط. هل تعتقد أن هذا ممكن في ظل هذا العصر الذي تزدهر فيه القومية وكراهية الأجانب والعنصرية والفردية؟ هل هذا ممكن؟

أمين معلوف: أعتقد أنه عندما تبرز مظاهر الشعبوية وكراهية الأجانب والعنصرية، فغالبًا ما يكون هناك سبب، ومن الضروري معالجة هذه القضية. عندما يكون لدى الشخص سلوك يتسم برهاب الأجانب والعنصرية فهناك حتماً خوف من شيء ما. ليس من الضروري أن تقول ببساطة "لا تخف"، بل من الضّروري محاولة فهم سبب خوفهم ليكونوا قادرين على معالجة هذا السبب.

نحن في هذا العالم الصعب والمعقد، حيث يرى الجميع الأحداث وكل شخص لديه سبب للخوف من كل ما يحدث. لذلك، يأتي دور الزعماء، والأشخاص ممن يتعاملون مع وسائل التواصل أو الكتابة، وهو السماح للناس بالعيش في وئام مع بعضهم البعض، ومساعدتهم على التغلب على المشاكل والأحداث التي يعيشونها.

الناس سواسية

الجديد: عشت في دول عربية مختلفة ذات غالبية مسلمة. هل تعتقد أن هذه الدول الإسلامية تدرك حقًّا الحاجة إلى مواجهة تحديات الحداثة؟ هل حقيقة أنه لم يتم حتى الآن تصميم نظام سياسي ملائم للعصر الحالي ما يجعلنا نعتقد أن الإسلام يتعارض مع العقلانية العلمانية للثقافة الحديثة؟

أمين معلوف: اهتمامات الناس هي نفسها في بيروت أو الجزائر أو مدريد أو بوغوتا. يسأل الناس عن الشيء نفسه، لديهم التطلعات العميقة نفسها. يريدون أن يعيشوا حياة أفضل، وأن يكون لديهم المزيد من الكرامة، وأن يكونوا في بيئة تسمح لهم بتطوير ملكاتهم الشخصية. أنا مقتنع بأنه لا توجد اختلافات كثيرة بين تطلعات العالم

العربي وتطلعات العالم الغربي. لا يوجد أيّ تعارض، على الرغم من أن التاريخ عرف أزمنة ظهرت فيها حضارات أفضل من غيرها. ومع ذلك، يتغيّر العالم اليوم بشكل ملحوظ، إنما الهدف النهائي هو إرادة الناس ونزوعهم لتحسين حياتهم.

مسألة اللامساواة

الجديد: أنت تلاحظ أننا على الرغم من امتلاكنا جميع الوسائل المتاحة للتصرف بشكل صحيح، فإننا نصرّ على التصرف بطريقة خاطئة ومضللة. ومع ذلك، ووفقًا للعديد من مصادر الدراسة الأخيرة لك، يمكن الاستنتاج أننا نعيش في أعدل وقت في التاريخ. فالبيانات التي يقدمها برانكو ميلانوفيتش في كتابه "عولمة اللامساواة" أن مستوى عدم المساواة الاجتماعية في العالم قد انخفض إلى حد كبير. أليست هذه البيانات سببًا مقنعًا للتفاؤل؟

أمين معلوف: يدور الأمر هنا حول قضيتين. في المقام الأول، الفكرة الأولى التي تم تطويرها في غضون السنوات الأخيرة، مفادها أننا نعيش في وقت أقل عنفًا، وهذا صحيح. وهي تستند إلى العديد من الدراسات التي أجريت على عصور ما قبل التاريخ والتي تسجل معدلاً للوفيات بسب العنف أعلى مما هي عليه في الوقت الحاضر. ومع ذلك، لا ينبغي أن يكون لدينا شعور زائف بالأمان لإقناع أنفسنا بأن كل شيء يسير على ما يرام، لأننا اليوم لا نمتلك نفس المتطلّبات، ولا يمكننا الاعتماد على انخفاض عدد الأشخاص الذين يموتون بعنف. الأمر هنا يتعلق بمعرفة ما إذا كنا نستخدم القوة التي نمتلكها بشكل جيد، وما إذا كنا نتحرك بشكل صحيح نحو نماذج متطورة. لا ينبغي لنا أن نُسكت ضمائرنا بمنتهى البساطة.

ثانياً، هناك قضية عدم المساواة. وأنا أوافق أن التمييز انخفض على مدى فترة من التاريخ، وفقا لدراسات الولايات المتحدة. ومنذ بداية الثلاثينات من القرن الماضي في عهد الرئيس الأميركي فرانكلين روزفلت انخفضت معدلات التمييز وعدم المساواة واستمرت هذه الممارسات حتى سبعينات القرن الماضي ومطلع الثمانينات منه. ولكن في السنوات الأخيرة، اختلف الأمر وبدأت معدلات عدم المساواة في التصاعد مرة أخرى. وكما ذكرت سابقًا، لا يمكننا مقارنة أنفسنا بالعصور الماضية. لذلك يجب أن نظل متيقظين. نحن ننجرف في تيار تفاقم مبادئ عدم المساواة. وأصبح مبدأ المساواة، الذي كان مقدساً لسنوات عديدة، الآن موضع تساؤل. نشاهد اليوم العديد من الشخصيات العامة التي ينمو وضعها الاقتصادي يوميًا بشكل غير مسبوق.

تظاهرات اللبنانيين

الجديد: السخط والغضب يغمران شوارع لبنان، موطنك الأصلي، ماذا يمكنك أن تخبرنا عن الوضع الحالي؟

أمين معلوف: انطلقت المظاهرات منذ فترة طويلة بسبب الصعوبات التي يواجهها اللبنانيون في العيش بشكل أساسي. حيث على مدى عدة سنوات، هناك انقطاع في التيار الكهربائي بشكل متكرر، وفي بعض الأحيان هناك نقص في المنتجات الأساسية مثل الخبز والأدوية. وحتى أن هناك صعوبة في الحصول على مياه الشرب.

في لبنان، يعاني الناس كثيرًا من هذا الوضع. وفي الأسابيع الأخيرة، تسبّب فرض ضريبة جديدة على استخدام تطبيق التواصل "واتساب" في تأجيج غضب جماعي أدّى إلى خروج الناس إلى الشوارع للاحتجاج. لا أعرف إلى أين سيمضى هذا التظاهر أو إلى متى سيستمر، لأن النظام السياسي في لبنان، على الرغم من ممارساته الفاسدة، إلا أنه نظام قوي ومترسخ للغاية، لدرجة يصعب معها إزالته أو الإطاحة به. لا أعرف ما الذي سيقدر المحتجون على فعله، لكن نواياهم بالتأكيد حسنة وشرعية للغاية.

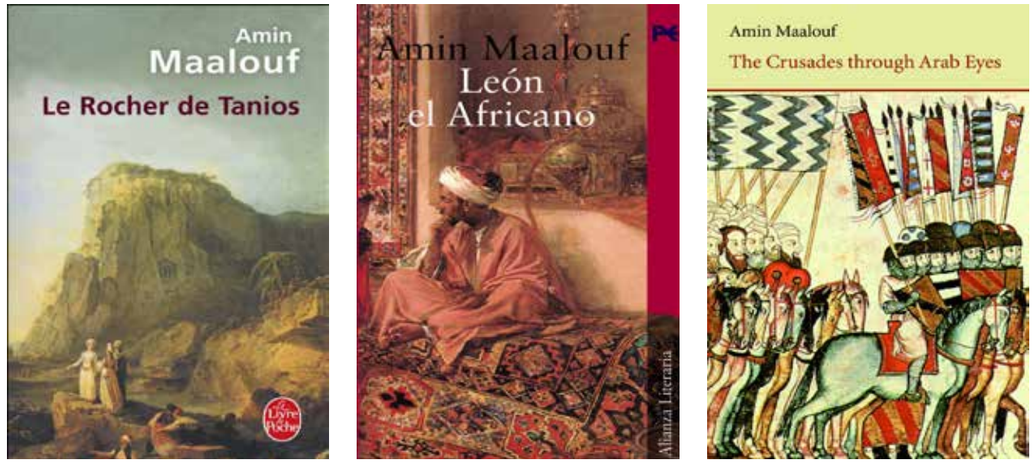
السودان، الجزائر، العراق

الجديد: هناك وضع آخر مشابه يحدث في الجزائر، في ما يسمى بالحراك الشعبي. هل تعتقد أن الشعب الجزائري سيحصل في النهاية على مطالبه بإقامة ديمقراطية حرة؟

أمين معلوف: ليس فقط الجزائر التي تمرّ بشيء من هذا القبيل. كان هناك عدد كبير من المواقف المثيرة للاهتمام في الأشهر الأخيرة حدثت في دول أخرى، كما في السودان، حيث أدى الاحتجاج إلى عمل تغيير حقيقي. لا أعرف ما الذي سيحدث في المستقبل، ولكن في الوقت الحالي، تم انتخاب حكومة مقبولة من قبل الشعب السوداني على ما يبدو، ولديها منظور جديد حول المستقبل، لذلك سيتعين علينا أن ننتظر ونراقب.

> **النظام السياسي في لبنان، على الرغم من ممارساته الفاسدة، إلا أنه نظام قوي ومترسخ للغاية، لدرجة يصعب معها إزالته**

وبالمثل، تتكرر الوقائع نفسها في العراق، رغم أن الاحتجاجات في هذه الدولة كانت أكثر عنفًا، وقد نتجت من انعدام الثقة في النظام السياسي. الوضع في العراق يشبه بشكل ما الوضع في لبنان، لأنه على الرغم من أن النظام السياسي في العراق ليس قوياً بالدرجة الكافية، إلا أنه من الصعب استبداله، لأنه يقوم على التوازن بين مختلف الفصائل في البلاد. من الصعب للغاية التحول عن هذا النظام، وحتى الآن لم يحدث أي تغيير جذري. أما بالنسبة إلى الجزائر، فالوضع يبدو غريباً بعض الشيء. فالناس في الشوارع منذ عدة أشهر، ورغم ذلك، تبدو المظاهرات



هادئة ومسؤولة. الغريب في الأمر أن المتظاهرين لم يقدموا بدائل بعد، ويزعمون أنهم لا يريدون هذا النظام السياسي المليء بالمافيا والفساد. وعلى الرغم من نجاحهم في إقالة بعض أفراد السلطة، إلا أنهم ليس لديهم قادة سياسيين يمكنهم تحمل المسؤولية وتنفيذ التغيير بأنفسهم.

يرفض المتظاهرون إجراء انتخابات، لأنهم يعتقدون أن المرشحين الذين سيخوضون الانتخابات ينتمون إلى النظام القديم. لذلك، يجب على الأشخاص الذين يحتجون تعيين مرشحيهم. لا أعرف إلى أين سيفضي بهم هذا الطريق في نهاية المطاف، لكن ما أعتقده أن من الصحي للغاية رؤية ردود الأفعال هذه.

شيئان مختلفان

الجديد: لذا، يمكن أن يكون المثال هنا هو تونس. لكن هل التعايش بين الديمقراطية والإسلام ممكن؟

أمين معلوف: نحن نتحدث عن شيئين مختلفين. لا أعتقد أن أيّ حركة دينية يجب أن تلعب دورًا لصالح الديمقراطية أو ضدها. أعتقد أنه يمكن للشعوب أن تكون ديمقراطية، وأن يكون لدى المجتمع نظام قائم على الانتخابات، وأيضًا يمكن لهذا الشعب في الوقت نفسه أن يكون لديه المعتقدات الدينية التي يريدها. لا أؤمن بأيّ نوع من التواؤم أو التعارض بين الدين والنظام السياسي، لأنهما كيانان مستقلان.

ولهذا السبب فإن ما يحدث اليوم في تونس يثير الدهشة، حتى أن التونسيين أنفسهم مندهشون. الرئيس الجديد الذي تم انتخابه، قيس سعيد، غريب على هذا العالم. الناس لا يعرفون جيداً القرارات التي سيتخذها كرئيس. أعتقد أن الوضع في تونس صحي، وأنه من الأفضل لهم إجراء الانتخابات، وانتخاب مرشحين من غير المهنيين السياسيين. نأمل الأفضل لهذا البلد.

العرب وإيران

الجديد: من أجل استكمال صورة المنطقة، من الضروري مراعاة التوتر في منطقة الخليج. ما هو تأثير النزاعات بين دول المنطقة على الشعوب في السعودية والإمارات وإيران وسوريا وتركيا، إلخ؟

أمين معلوف: اعتاد الجميع على الاعتقاد بأن كل ما يحدث في منطقة الخليج سيؤثر على بقية العالم، لأن هذه المنطقة تعتبر قلب المخزون النفطي العالمي. ومؤخراً شهدنا حادثة الهجوم على منشآت نفطية، وكنتيجة لذلك توقف نصف إنتاج السعودية، أكبر دولة مصدرة للنفط في العالم، ولم يحدث شيء. لم تكن هناك أزمات كبيرة، حتى أن أسعار النفط لم تشهد ارتفاعًا كبيراً على المدى البعيد، وإنما فقط في الأيام التي تلت الواقعة توتّرت الأسعار. هناك شيء ما يحدث، لكن من الواضح أن الأزمة في الخليج لا تؤثر على بقية العالم كما تصورنا.

ما يحدث اليوم هو صراع بين مختلف الدول. بالتأكيد إيران قوة إقليمية لها تأثير كبير على العديد من الدول المجاورة لها -العراق وإيران وسوريا ولبنان وفلسطين واليمن- ولا يقف منافسوها في المنطقة على نفس المستوى. فالسعودية دولة غنية، لكن ليس لها التأثير نفسه، وجيشها ليس على المستوى المكافئ.

تعد إيران طرفًا مهمًا تقليديًا، لذلك إذا انسحبت الولايات المتحدة من المنطقة، والذي يبدو أنه أمر يمكن أن يحدث اليوم، إذ ذاك يمكن أن يحصل الإيرانيون على نفوذ أكبر في المنطقة. ومع ذلك، يظل الاقتصاد نقطة ضعفهم، لأنهم عرضة للحظر والعقوبات، وهذه كان لها تأثير سلبي عليهم في الآونة الأخيرة.

العرب والتغيير

الجديد: في ظل ما يحدث اليوم مع التطرف الإسلامي والعنف، فإن معظم الناس يجدون صعوبة في تصديق وجود حقبة مثل تلك التي يصفها لبنان، بأنها فترة تعايش بين الأديان والثقافات المختلفة بشكل متناغم وسلمي. ما هي الظروف التي أتاحت مثل هذا التعايش في ذلك الوقت، والتي لا يمكن أن تتاح اليوم؟

أمين معلوف: إنه سؤال رائع، ليس من السهل الإجابة عليه. بيروت التي عرفتها حتى الستينات من القرن الماضي كانت تتميز بالتعايش بشكل متناغم بين الناس من مختلف الجهات والمعتقدات. أعتقد أن من الممكن استعادة طريقة العيش هذه، وأعتقد أنه لا ينبغي التخلي عن هذه الفكرة. نعم، يمكن أن نمرّ بفترات صعبة، لكن ليس بالضرورة أن تستمر هذه الفترات إلى الأبد. قد يواجه العالم العربي تغييرات. يجب أن نحاول تغيير الأشياء بطريقة تسمح لنا بالعيش معًا.

الجديد: إنه لأمر مخيف أن نفكر في تحطم العالم العربي. هل لديك ثقة في الشباب لتصحيح أخطاء الماضي وهل ترى ثمة تغيير في الأفق؟

أمين معلوف: يجب أن يدرك الشباب الحاجة إلى التغيير. الفرق بين أجيالنا والأجيال الجديدة هو أن الشباب لديهم إمكانية الوصول إلى جميع الوسائل لتنفيذ هذه التغييرات. أنا متفائل حيال ذلك. نعم التغييرات ممكنة.

الجديد: سؤال أخير من وحي وجودك الآن معنا في مدريد: ما هو الدور الذي يمكن لإسبانيا أن تلعبه في العلاقة مع العالم العربي؟

أمين معلوف: تتميز إسبانيا بأنها تتمتع بعلاقات قديمة وعميقة جدًا مع العالم العربي. في الوقت نفسه، لا يوجد صراع حقيقي كما كان يحدث مع القوى الاستعمارية القديمة. لم تأتي إسبانيا إلى المنطقة كقوة استعمارية، لذا فمن السهل جدًا على الدول غير الاستعمارية كإسبانيا أن تلعب دورًا وسيطاً بين العالم العربي وأوروبا.

طبعاً، لأن المشاكل الحقيقية التي تعاني منها الدول هي، أساساً، مشاكل ذات طبيعة اقتصادية واجتماعية. القضية الاقتصادية والاجتماعية مهمة، ولكن هناك أيضًا قضايا أخرى تؤثر على الكرامة والهوية. لا يمكنك حقا فصل هذه القضايا المختلفة عن بعضها البعض، إنها حزمة قضايا قائمة بذاتها.

الفرق بين أجيالنا والأجيال الجديدة أن الشباب لديهم إمكانية الوصول إلى جميع الوسائل للقيام بالتغيير، أنا متفائل حيال ذلك

حاوره في مدريد:
خافير هرناندس آريباس
هينار هيرناندس
نور عمار لعمرتي

الواقعية السّحرية اللبنانية

من نار الغابات إلى نور الساحات

ميموزا العراوي

متظاهرون يافعون يتسلقون نصب الحرية في ساحة الشهداء

قبل أن تشتعل الثورات تكون الفنون أرضها الخصبة، وحين تندلع، تواكبها، وحين تستمر "تصيّرها". تكاد هذه الكلمات تختصر المشهد اللبناني ليس في الأيام الفائتة فحسب بل قبل ذلك بكثير. وإن كان لبنان اليوم يصيّرُ فنونَه، فلأنه كان أبدا معجونا بالحركات الفنية كمنطق للعيش حتى في قلب أقسى المراحل التاريخية.

الشعب اللبناني لم يكن حتى هذه الثورة قد تخطى الخلل الذي أصاب ذاكرته الجماعية، فقد ظلت ذاكرته حبيسة تلك الحرب الطائفية المقيتة وانقساماتها المرعبة، إلى أن حل السابع عشر من تشرين الأول. هو انتقل منذ 15 سنة إلى مرحلة جديدة اعتاد فيها أن يقاتل ظله المتوثّب عليه من كل صوب.

أما اليوم، فقد تمكن من رصد ظله المُقلق والقلق وتخطيه تماما وصولا إلى جسده الجماعي وروحه الجماعية بكل ألقها في يوم 17 تشرين الأول، أي يوم اندلاع الثورة اللبنانية. الثورة التي رفضت الطبقة الحاكمة وحاشيتها الإشارة اليها بأكثر من "حراك شعبي" بغية تصوير الشعب أمام ذاته على أنه جنين حزين قطع حبله السري بيده مع السلطة ليخوض في الفوضى ويختنق في ماء الفوضى.

أما الاختناق المرجوّ من قبل سلطة الطائفية والفساد فتُرجم حركة لانقلاب السحر على الساحر. وكما ذهل النظام بانقلاب الشعب عليه، كذلك ذهل الشعب أمام قدرته الهائلة على اجتياح الساحات في تزامن عجيب في جميع المناطق اللبنانية المفصلية، بشكل غير مسبوق، ميزته الأساسية نهوض سحري/سلمي شلّ جميع المرافق في المدن والبلدات. اتّحد الحزن مع الفرح، الخوف مع اليقين، الواقع مع السحر كما تتّحد المعاني في معظم الأعمال الفنية التي تستخدم الواقعية السحرية كأسلوب للتعبير لا يتعاطى بفكرة "المستحيل" بل بفكرة "المُمكن". ربما لأجل ذلك أضفت الساحات المختنقة بالبشر المنتفضين تحت شعارات واحدة والتي كانت منذ بضعة أيام قبل الثورة مستحيله، نوعا من السحر الخاص على المشاهد. السحر ذاته الذي يشعر به الفرد أمام اللوحات الفنية ذات الطابع الواقعي السحري المعنية بطبيعتها بالأزمات الاجتماعية والسياسية.

يقف الفرد في هذه المظاهرات حالما أمام واقع بحت بعيد كل البعد عن الفانتازيا، إنه السحر وقد صار ممكناً يؤجّ أجيجه في المشهد العام. بزغت صيغة 17 تشرين الأول بكل مؤثراتها الصوتية والبصرية، صيغة تأسيسية مُزلزلة قفزت فوق مراحل الشغب، والضعضعة لتصل مباشرة إلى المصهر حيث زُللت

We ALL HAVE Somethin
TO Say MAKE/PICK A
BANNER

FACE PAINTING FREE

GET BANNED
#GET-BANNED

MAKE YOUR
OWN
BANNER

الشعب يريد
أسقاط
الدينصورات

Berry
Master
Curvy
Chips
Poison Flavor

حق المرأة
جنسيتها!

الشعب
عم ب
جوع يا
لما يتبع

POLITICIANS
OUR DAD

فراغ؟ الشارع مليان

BONBON
استرداد
المشروب

كلّن يعني كلّن

خائفون

UILD
MELESS
ELTERS

OUR
FO
EDU

politicians
AREN'T
OUR DAD

tamara al
25 - 10-

التناقضات والانقسامات الطائفية والحزبية، واتحدت الأوجاع اللبنانية ليولد منها جديد هو لبنان غير مسبوق، تاق إليه اللبنانيون ولم تعرفه أجيالهم الجديدة إلا في صور بالأبيض والأسود عن نضالات آباء الاستقلال.

الثورة التطهرية

دارت خاصية الاستماع في هذه الساحات. تحلّق الجميع حول بعضهم البعض في كتل مُصغّرة ونابضة وتشاركوا في ما بينهم أوجاعهم المشتركة وصولا إلى ذكرياتهم "المؤجّلة". وبعضهم الآخر تحلّق حول صحافيين ليسردوا أمام الميكروفونات سيرة فرديتهم المقهورة والمنتمية إلى منطق الجماعة، في وجد دانى انهمار الدموع واشتداد الصرخات، وقد أصبحت الكلمات القليلة، الأصوات المفردة أعدادا لا تحصى من الكلمات التي راح يتلفظ بها هؤلاء موجهة إلى الذات أولا، قبل أن تكون موجهة إلى الغير. كما باتت الكثير من الكلمات تتوالد من بعضها البعض، في سلسلة واحدة من فقرات رصها المتواجدون الواحدة في جوار الأخرى، على قماش الساحات التي استقبلت الكبير في السن والمخضرم والشاب والصغير في السن جدا.

ربما الكثير من الذين حضروا إلى الساحات حاولوا إلى جانب مشاركتهم بالهتاف وبالتعبير الجسدي شبه الشعائري المفتوح على الرقص والارتجاج على أنغام الموسيقى ووقع الكلمات، التأمل عن بعد ومن علوّ طفيف، بهدف رؤية المشهد الفني المتموّج لونيا والمُطعم بدوائر مُتلهفة/ مُتحركة تضيق وتتسع من حول الصحافيين الذين عكفوا على الإصغاء إلى أكبر عدد من الناس.

ولو أراد بعضنا تشبيه هذا التجمهر العام للمشهد فأقرب ما يمكن تشبيهه به هو ما سماه الفنان فينسنت فان غوغ الليلية المشتعلة بنجوم هي أقرب إلى الثقوب السوداء الناطقة من صلبها بالضوء ولكن، شرط استبدال الزرقة بالأحمر القاني المُرصع بالأبيض.

الانغماس الشعبي في تلك الكلية أعطى الثورة دفعا حماسياً هائلا له منطقه الخاص المحصن ضد منطق السلطة، فإذا بهذا التلاقي للأفراد مع الأفراد وهذا الالتحام الجماعي لهم في كتل بشرية يفصح عن حالات هي أقرب إلى فعل التطهر من آثام الماضي لها حرقة خاصة رمى فيها أفراد الشعب أولى تعثراتهم وأولى انقساماتهم على أمل أن يُكتب لهذه الثورة التطهرية الثبات حتى الشفاء الكامل في رحلة قد تطول، على الأرجح سيمدها الفنانون اللبنانيون كل حسب أسلوبه الفني بمبدأ يقول: لا نرسم لكي ننسى بل لنتذكر فصول غيبوبة الذاكرة الجماعية وآثارها.

من المتعارف عليه في علم النفس الجماعي أن ما يُسمى بـ"الخيال الأخلاقي" الذي يستخدمه الفن البصري بوعي أو من غير وعي، قادر على هذا التطهير وقادر على جعل الأفراد ضمن المجتمع الواحد يشعرون الواحد بالآخر، ويتعاطفون معه فيمتنعوا عن إقصائه من ساحة النضال الفكرية والمتلاقية في نوع وليد من التوحد ضد الانقسام والفساد الذي طالهم جميعا، في محاولة جماعية للشفاء من ذلك الفقر الأخلاقي المدقع.

في صلب هذا المصنع/المصهر تخطى اللبنانيون حدود بلدهم لكي يستعيدوا ولو رمزيا دورهم في المنطقة العربية فهتفوا في الساحات لفلسطين المحتلة، هتفوا لسوريا، هتفوا للعراق، والسودان ومصر واليمن والجزائر.

فنون الثورة

الـ17 من تشرين الأوّل شكل إشارة إلى اللحظة التي سلم فيها الشعب عفويا زمام سلطة الساحات إلى الواقعية السحرية تحت شعار أقصى وهو "كلن يعني كلن"، في الإشارة إلى إرادة الشعب في إسقاط النظام، فكرا ومنطقا، ومشاريع، وأفرادا، ضاربين بعرض "جدار صوت" انقساماتهم التي كرسها الزعماء على مدى سنين عديدة.

عندما تُذكر الثورات غالبا ما تُذكر الفنون المُرافقة لها من أغان وأعمال فنية لا سيما الغرافيتي والأفلام الدعائية الصغيرة الداعمة والمروجة لفكر الثورة. وقد عرف العالم العربي في السنوات الأخيرة أعمالا فنية هائلة رافقت الثورات وعبرت عنها، منها "الفوري" ومنها ما تخمّر طويلا في نفوس مبدعيها قبل خروجها إلى العلن، في أعمال تنوعت بين الفيديو آرت، والتجهيز الفني، والرسومات التوضيحية والكاريكاتورية على السواء.

لا يشكل لبنان حالة شاذة عن ذلك. وقد ظهرت أعمال فنية كثيرة منها الغرافيتي المكتوب والمرسوم على الجدران، لا سيما على جدران الساحات التي تفور فيها براكين الثورة، ومنها المشغول خصيصاً لأجل العرض على شبكات التواصل وأهمها الإنستغرام والفيسبوك.

وإن كان لا بد من إطلاق صفة أولية وعامة على تلك الأعمال الفنية هو أنها تنتمي بمعظمها إلى واقعية سحرية "هادئة" لبنانية المزاج يحتضن فيها الواقعي السحري، والعكس بالعكس. أعمال هادفة إلى مناكفة الواقع المرئي الملموس والتغلب على جنونه في آن واحد.

ويُذكر أن الواقعية السحرية نشأت في بدايتها كتيار أدبي قبل أن تصبح أيضا تيارا فنيا في ألمانيا بعد نهاية الحرب العالمية الأولى وهزيمة ألمانيا، كردة فعل، على الإحساس العارم بخيبة الأمل والغضب من حالة عدم الاستقرار والركود الاقتصادي والدمار شبه الشامل.

كانت ثورة ضد الواقعية البحتة وتوجه نحو سحرية الممكن وليس فنتازية المستحيل. كما كانت لها القدرة آنذاك في رأب الصدع العميق ما بين الواقع وقدرته على التوالد في أشكال أخرى أقل وطأة وأكثر إشراقا.

في حين ظهرت أعمال الغرافيتي في صيغتها الأولية الخام أي من خلال رسومات مُختصرة وكتابات متقطعة وحادة وغير واضحة المعالم في أحيان اخرى على جدران الساحات وفي مداخل المباني المفتوحة بعد تحطم زجاجها في لحظات الثورة الأولى، قبل أن تتحول سريعا إلى ثورة سلمية بكل ما تعني الكلمة من معنى.

عمل غرافيتي على حائط في وسط بيروت موقع باسم أشكبان يمثل الرئيس سعد الحريري يعلن مهلة الـ٧٢ ساعة

ظهرت الأعمال، لنقل "البصرية" المنشورة على شبكات التواصل لتشي بنضج لافت لا ينتمي إلى الفوران كصفة أولية تطبع عادة المراحل الأولى للثورة. وإذا كانت الفنون تشبه ثوراتها بالشكل والفكر فهذه الأعمال الفنية الأولى المواكبة للثورة اللبنانية بدت أعمالا وكأنها نضجت على نار خفيفة وعلى مدى سنوات، لتخرج وتصيب العمق اللبناني وصلب صدور الطبقة الحاكمة دون التعثر أو التلطخ بعنف الألوان وتوتر الخطوط. أعمال هي وليدة ثورة تأججت في الصدور طويلا وبعضها حتى الترمد، وصقلها الصبر والحرفة الفنية أيضا، وشذبها الاعتياد على تناقضات لا بل على تمزقات الشارع ومكامن الشرور المُحركة لها. ربما، وفي سياق آخر، ما يميز الثورة اللبنانية عن غيرها من الثورات أن مرآتها ليست الفنون المنبثقة عنها، على الأقل إلى حد اليوم، بل مشهدية الساحات المجتمعة التي ازدحمت بحضور علم واحد وحصري لأول مرة في تاريخ لبنان المعاصر وهو العلم اللبناني. هذا الأمر بحد ذاته عمل فني شاهق الهيبة والثورية معاً. ربما لن يدرك ما يعني ذلك تماما إلا اللبناني الذي لم يغادر لبنان فهو يعرف حق المعرفة أن طغيان العلم اللبناني بلونه الصارخ على كل الساحات هو بحد ذاته مانيفسيتو الواقعية السحرية/الفنية اللبنانية الوليدة.

قدم لبنان مشهدا واقعيا مُلقحا بالسحر: الساحات باتت هي العمل الفني المفتوح والمُتمدد طولا وعرضا. تحولت بملايين الناس المتدفقة إليها إلى عمل غرافيتي متأجج يتضاعف يتكرر دون أن يخلق الرتابة بل يضاعف من مصداقية السحر الذي خطف الواقع من أوجاعه المُستفحلة التي لم تجد ملاذا أفضل لها من الركون إلى قوانين اللحظة السحرية.

في تبنيهم لنار الثورة كوسيلة تعبير وتصريح أصبح كل لبناني على الساحة فناناً يُتمّ نصه أو يُشكل نصفه الفني جارحا صارخا ومدموغا بالحقائق المدوية الخارجة عن صمتها من تحت ركام الإذعان واليأس والقمع.

عمل يمثل الفتاة التي تصدت لمسلح وزير لبناني يحاول استعمال السلاح ضد المتظاهرين في أول أيام الثورة.

عمل فني يستلهم مذبحة الحيوانات لجورج أورويل تعبيرا عن ثورة اللبنانيين على سارقي الجمهورية

فتاة وطبل: مدنية اللبنانيين في مواجهة الظلاميين الثيوقراطيين المؤتمرين بالخارج

الصورتان تعكسان حالات التعبير الجمالية والفجة في الوقت نفسه.. الأريحية الشبابية تنتصر على الموات الحزبي والأيديولوجي

سحر الموسيقى وواقعية الكلمات

استخدام الغناء والرقص يُسمى بـ"اللاعنف الاستراتيجي" وهو وحده القادر على منع العنف من قمع الثورة. وقد حاول بعض الأطراف هذا من خلال إدخال المدسوسين ليحطموا ويضربوا ويثيروا النعرات الطائفية ولكنهم لم يتمكنوا من السيطرة لأن الأغنية المنشودة كانت هي الأعلى.

لا تخرج الهتافات المُغناة أو ما يُسمى "بالرديات" المُقفاة خارج النزعة السحرية الواقعية. فحين يُهتف في بيروت العاصمة باسم النبطية (في جنوب لبنان الواقعة تحت سيطرة حزب الله وحركة أمل) تضامنا مع مظاهر الثورة فيها، ويهتف لبيروت في جبيل (ذات الأغلبية المسيحية) ويهتف لجبيل في طرابلس (ذات الأغلبية السنية) ويهتف لطرابلس في الشوف (حيث حضور كبير جدا للدروز) الخ.. فذلك هو بالتحديد العيش في قلب الواقعية السحرية، وهي في أبهى صورها التي تختطف وجوه اللبنانيين نحو سحرية "المُمكن" المُشرق.

دخلت الجغرافيا هي الأخرى في صلب المُناداة (نستعيد مع هذه السحرية إرث الثورة السورية في تضامن المدن مع بعضها البعض في المظاهرات الليلية والنهارية). وقد لعب "شلّ" الحركة المرورية في البلد، وغياب مواكب رجال الدولة في سياراتهم السوداء الفارهة التي كانت تعطل مرور سيارات المدنيين أحيانا لساعات، دورا كبيرا في تكريس هذه السحرية المنسجمة مع الواقع البحت لأنها اعادت الشعب اللبناني إلى "تصديق" فكرة قصر المسافات التي تفصل ما بين مدن وقرى لبنان، تماما كما ذُكر هذا في كتب الجغرافيا المدرسية. ورصد تنقل الكثير من الثوار من منطقة إلى أخرى في يوم واحد ليشاركوا بمظاهرات متشابهة بسرعة قصوى لم يعيشوها من قبل.

في هذا المشهد الكلي تطابقت "الصورة" عن البلد مع "الأصل" لينضح الأصل بصوره الأصلية.

البذاءة المُضادة

سيطرت بذاءة الألفاظ والشتائم التي كالها المتظاهرون للغائب وللحاضر، وللحي وللميت من الطبقة الحاكمة وحاشيتها على جميع الساحات. وقد وجد الكثيرون في "وحدة" الشتائم وصليلها تشويها لـ"هيئة" الثورة، فتم تشذيب الملافظ واستبدالها بالأغاني والأناشيد والأغاني الوطنية التراثية/اللبنانية والجديدة منها، العربية واللبنانية.

غير أن الهجوم على ردة الفعل الأولى للشعب هي تأكيد على إغفال الكثيرين بأن الثورة، على الأقل في بداياتها، لا "تعتني" بملافظها ولا تلجم حنقها وهي نارية وفجّة كالفن الثوري الصادق.

عرفت الساحات نزاهة السباب، إذا أصاب التعبير، فتحولت الشتائم المُغناة الى شتائم طاهرة لصدقها ولاندلاعها من أتون الحقيقة المرة وصهيل الكلمة المباشرة. ارتاحت الرموز من عنائها في التعبير وتنازلت عن دورها في الساحات لتعطي محلها للمُباشرة التي هي السباقة والأكثر تعبيرا عن غضب الشعب، الذي لا ننسى، أنه وجه بسبابه للحكم أيضا كي يثير غضبه، وهو ما أكدته أخيرا تصريحات بعض الزعماء المُندّدة بالسباب. هنا أيضا تدخلت الواقعية السحرية في تحرير الألفاظ المُغناة من عقالها دون أن تسلخها عن الواقع التي أنتجها وكرسها كأولى مظاهر الثورة.

لا ينطبق هذا الكلام على دخول راقصة (رقّاصة) إلى ساحة رياض الصلح في وسط بيروت بغية تحويل الثورة إلى هرج ومرج لا معنى له سوى الابتذال. وقد وقع ضربها لاحقا من قبل بعض المتظاهرين وإخراجها من الساحة ليكتشف المتظاهرون من بعد، أن أحد الأطراف السياسية أرسلها لتعيث فسادا، وتتسبب بإهانة الثورة.

ما حاولت هذه الراقصة أن تفعله شيء يشبه تفعيل ظاهرة فقدان العقل الذي بدأ اللبنانيون في استرداده. والجنون ظاهرة عابرة للنصوص الأدبية التي تعتمد الواقعية السحرية، وهي تؤدي في معظمها إلى فقدان الذاكرة وبالتالي.. فقدان الهوية. وهذا تماما ما حدث في لبنان قبل الثورة، أي في الفترة التي اعتبرت زمن انتهاء الحرب اللبنانية، والتي لم ترافقها عدالة انتقالية تضع الأمور في نصابها.

وقف اللبناني طويلا كما في رواية غابريال غارسيا ماركيز "الرجل المسن جدا ذو الجانحين العملاقين" مسجونا في قفص ومعزولا عن شريكه في الوطن ناطقا بلغة مشوشة بالنسبة إلى الآخر. لم يهبه ذلك أيّ سعادة بل جعله أكثر انعزالا ووحدة، وليبقى صامتا وصابرا لسنوات عديدة ينفّذ ما يُطلب منه في استعراض ترفيهي أمام ظلاّمه الذين ما إن يفرغوا من عملية يؤطرها الفساد والتحاصص في ما بينهم حتى يبدأوا بابتكار وتنفيذ عمليات اخرى.

تدخلت الواقعية السحرية لتنقذ الشعب وتمكنه من كتابة تاريخه المعاصر على النحو الذي كان من المُفترض أن يحصل، على الأقل احتراما للأجيال القادمة وتلك التي تتبلور هويتها اللبنانية الآن في الساحات.

ليست الواقعية السحرية بكاذبة! صدق الكاتب مارك توين حين كتب "الحقيقة أكثر غرابة من الخيال لأن الخيال ملزم بأن يرضخ للاحتمالات. أما الواقع فلا"، فهو الذي يقول كلمته الفاصلة وإن جاء مُستخدما لغة الخيال الساحرة. ربما لأجل ذلك كثر القول على صفحات التواصل الإجتماعي بأن "حكام لبنان يعيشون في لالا لاند" في الإشارة إلى الفيلم الفانتازي. فهم في علمهم الخيالي لا يمتون إلى طينة "الخيال البناء" الذي صمد في الساحات.

في المقلب الآخر من الثورة مكث الواقعيون الفجّون في هذيان الخيال والتكاذب والكذب على الذات يتفرجون على اشتعال الشعب بنار قدسية، قطعت الجسور وعمقت الهوة غير القابلة للردم في ما بينهم وبين ثوار الواقعية السحرية. وكانت النار، ولا تزال إلى يوم كتابة هذه الكلمات، فيولها وقطرانها خطابات السلطة عن برامج "الإصلاح والتغيير" المرفقة برسائل التخوين والاستهزاء، نارا ارتفعت أعمدتها عاليا في سماء لبنان الجديد.

ناقدة لبنانية

ملامح من فنون الثورة .. تستلهم الثقافة الفنية للجيل الجديد وتنتج رموزيات جديدة

صادق الفراجي

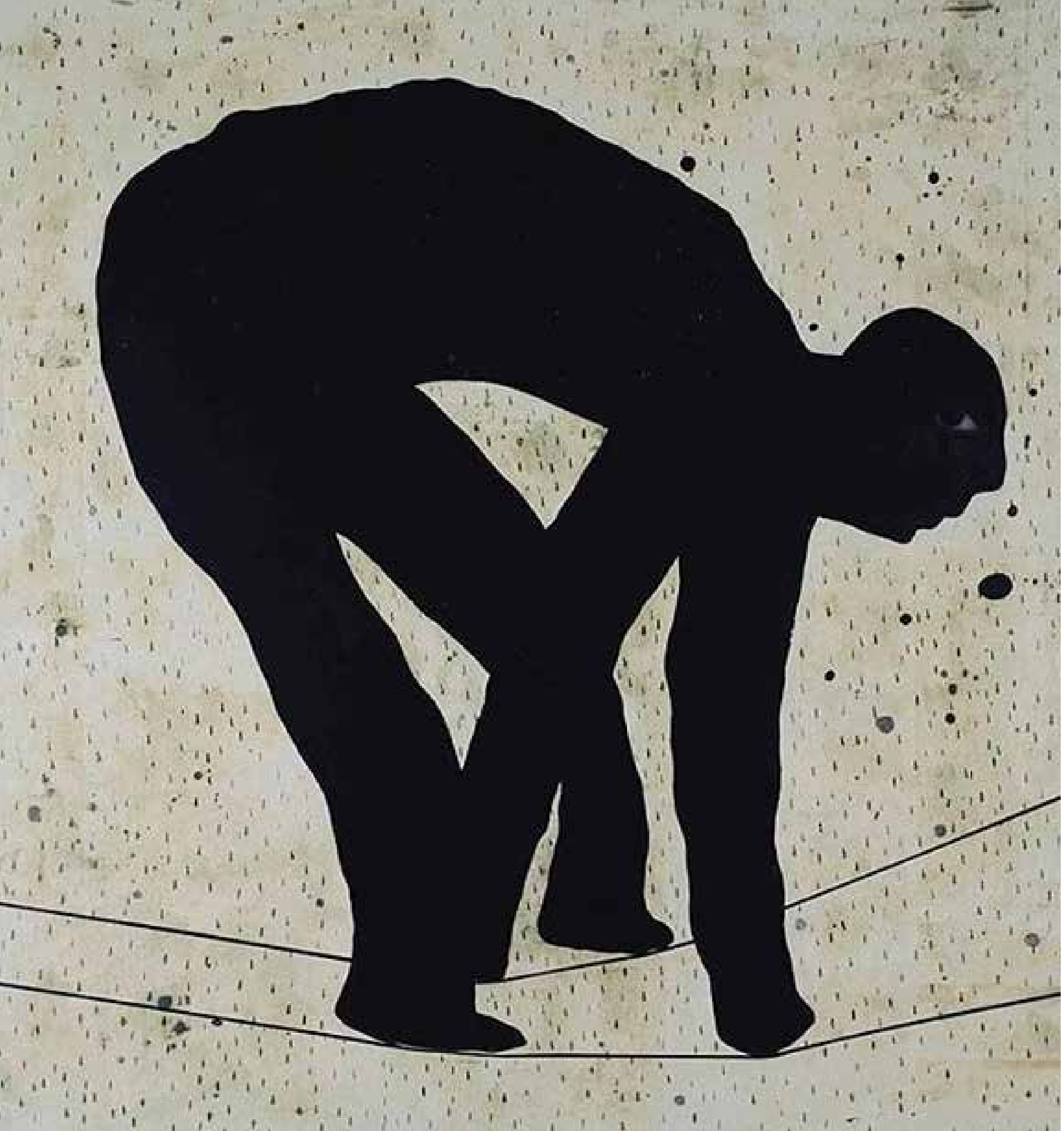
الشعراء لم يغادروا بيروت

25 شاعرة وشاعرا من لبنان

يأتي هذا الملف جريا على ما درجت عليه "الجديد" من ملفات دورية تتناول الظواهر الأدبية والفكرية العربية. وقد تركت "الجديد" لمعدي الملف، وهم ثلاثة شعراء ينتمون إلى "الجيل الشعري الأجد" حرية التصرف في إعداد الملف وتقديمه، بما في ذلك عرض فكرة مشتركة في ما بينهم تحقّب الكتابة الشعرية وفق تقسيمات معينة قد لا يتفق معها بقية الشعراء، ولا يقرّ بها، أو يراها موافقة للحال، نقاد الشعر العرب. لكنها مهمة، لأنها، على الأقل تصدر عن نظرة إلى الشعر لا بد أن نتعرف عليها، وتعكس وعيا بالشعر لا بد من التواصل معه، وتطلعات لا بد أن نأخذها في اعتبارنا بينما نحن نحاول أن نستكشف وعي الشعراء بصنيعهم الشعري، أولا، وبالشعر على نحو أوسع ثانيا.

هذا الملف يفتح الباب على جديد الشعر في جغرافية ثقافية عربية طليعية طالما احتضنت حركات التجديد في الشعر والأدب والفن، وشكلت في التاريخ العربي الحديث منبراً لحرية الكتابة والتعبير والدفاع عن الثقافة الحرة. وبيروت، التي تشهد اليوم تخلياً عربياً عنها، لم تحتفي منابرها الثقافية بشعراء لبنان وحسب، وإنما بكل الأصوات والتجارب الشعرية العربية المجددة، فكانت بيتا كريماً لألمع الشعراء العرب، ومختبراً حراً للنقاش الحيّ والحار في قضايا الشعر والفن والإنسان. وهذا الملف يرد لبيروت بعض الدين لها علينا، وهي لطالما أثرتنا برعاية الإبداع الجديد الجريء والمبتكر. وهي تحية للعاصمة العربية الأجرأ في تاريخ الثقافة العربية. وفي عزمنا أن نستكمل ذلك بملفات تستكشف الجديد في جغرافيات شعرية عربية أخرى، في مشرق العالم العربي ومغربه، مستعينين باستمرار بالشعراء أنفسهم، في ظل تخلف حركة النقد الشعري العربي وإهمال النقد والنقاد لوظائفهم وأدوارهم المنتظرة منهم، وقد أطفأوا المصابيح وأغمضوا العيون، وخلدوا إلى راحة البال.

قلم التحرير



صادق الفراجي

أصوات الشعر الجديد في لبنان

أعد الملف وقدم له:

محمد ناصر الدين، بهاء إيعالي، مريم جنجلو

أجيال ستة تعاقبت على الشعر اللبناني "الحديث" منذ خمسينات القرن الماضي. مرحلة أولى مع "الآباء الكبار" ممن أرسوا أساس الحداثة الشعرية العربية أمثال أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا ممن استوفوا حقهم نقدا ودراسة وتشريحا لتجاربهم ورؤيتهم للشعر والثقافة والمدينة في "شعر" و"مواقف" وغيرها، ثم جيل "التمكين" الذي تلاهم مباشرة وانقسم بين عصبة ناضلت لتصبح قصيدة النثر هي الولد الشرعي للحداثة أمثال بول شاوول وعباس بيضون وبسام حجار ووديع سعادة ومجموعة أخرى عُرفت بـ"شعراء الجنوب" أمثال محمد علي شمس الدين وشوقي بزيع وحسن ومحمد وعصام العبدالله وإلياس لحود جمعها هَمّ الجنوب اللبناني المحتل ثم تفرق أصحابها مذاهب شتى واختط كل منهم لنفسه تجربة شعرية خاصة في القصيدة التفعيلية. وقد نالت تجارب هذا الجيل الثاني حقها أيضا نقدا واحتفاء وغناء بصوت مارسيل خليفة وأحمد قعبور وخالد الهبر وغيرهم.

الجيل

الأخير الذي يعرفه جلّ المتابعين للشعر اللبناني خارج منصات التواصل الاجتماعي هو الجيل الثالث، وهو الذي نفرد لرواده حيزا في افتتاحية البانوراما الشعرية، منوّهين بأن ظلما ما قد لحق بهذا الجيل الذي "ضاع سجلّه" إبان الحرب الأهلية اللبنانية، كعبده وازن وعيسى مخلوف وإلياس حنا إلياس وبسام منصور وتشتت في أصقاع الدنيا. الدراسة مخصصة حصرا للأجيال الشعرية الثلاثة الأخيرة في البلد الواقع على فيلق للزلازل، بيت بمنازل كثيرة كما سمّاه مؤرخه كمال الصليبي وبويلات كثيرة كذلك. أجيال سنسميها اصطلاحا: جيل "الصحافة والهجرة" و"جيل الهموم الصغيرة" وجيل "الشعراء الشباب"، وقد قررنا عرض تجاربهم تحديدا بدراسة أفقية وعرض بانورامي شعري لأنه لا يكاد يُعرف اسم لشاعر أو شاعرة من لبنان عربيا وعالميا من هؤلاء الشعراء وهم اليوم في العقد الرابع أو الثالث أو الثاني من العمر.

تأمل هذه الدراسة الإجابة عن أسئلة راهنة بخصوص المشهد الشعري في بيروت الآن، من قبيل: من هم شعراء بيروت اليوم؟ ولماذا لا يبذل المهتمون بالشعر اللبناني مجهودا لاكتشافهم والإضاءة على تجاربهم؟ لماذا تتكرر

الأسماء ذاتها في الأنطولوجيات ومهرجانات الشعر وفي الفضائيات والمقابلات؟ هل غادر الشعراء بيروت؟ هل ما زالت بيروت بيتا للقصيد، بيروت ذلك العظم الذي يُجبر ويكسر. تكسره الحرب الأهلية وحروب الداخل والخارج باليأس ويجبره الفن والشعر والمسرح والموسيقى بالأمل؟ الأمل بأن بيروت ولّادة، وأن المختبر الشعري والثقافي لحداثة العرب ما زال قادرا على الكلمة الخصبة في زمن القحط.

جيل الصحافة والهجرة

يعتبر هذا الجيل شاهدا على أفول الحرب الأهلية اللبنانية في تسعينات القرن الماضي والأسئلة القلقة المتعلقة بهيمنة النظام السوري على الحياة السياسية اللبنانية ومشروع سوليدير الإشكالي لإعمار وسط بيروت. في هذه المرحلة لم تكن السوشيل ميديا وعوالمها الافتراضية قد خالطت عالم الأدب، بل كانت الصحافة الورقيّة في أوجها التي عمل معظم شعراء التسعينات فيها صحافيين ونقادا ومحرّرين، وإن شهدت هذه المرحلة فتوراً نسبياً في عملية نشر الشعر بعد غزو الرواية للمشهد الثقافي اللبناني بشكل خاص والعربي بشكل عام.

مجموعة من الشعراء غزت المقاهي والحانات في تحدّ للنظام الأمني والرأسمالي الطاغي مثل فيديل سبيتي وناظم السيد وغسان جواد وزينب عساف وفادي العبدالله في "جدل بيزنطي" و"شبابيك" وغيرها ترافقهم كوكبة من جيل الثمانينات أمثال يحيى جابر ويوسف بزي وإسكندر حبش ممن عايشوا الحرب الأهليّة وخبروا أهوالها، ليطرحوا في أشعارهم الأسئلة الصعبة حول السلم الهش والواقع الأمني والاقتصادي الذي كان يدفعهم دفعا كمن سبقهم إلى الهجرة، إذ استقر بعضهم في الولايات المتحدة (عساف، السيد) أو في الخليج (سبيتي) بشكل دائم أو متقطّع.

يُحسبُ لهذه المرحلة بروز بعض دور النشر بمحاولتها لإحياء الشعر وإبقاء جذوته متقدة، على منوال ما قامت به دار الجديد ودار النهار في التسعينات من القرن الماضي، وهو الدور الذي استكملته لاحقا "دار مختارات" و"دار النهضة العربية" التي ساهمت بنشر الشعر مجانا إبّان فترة إعلان بيروت عاصمة للثقافة العالميّة بين 2006 و2010. وكان لبعض شعراء تلك الفترة نصيب من هذه المبادرة، فلا يخفى أن العديد منهم اكتشفتهم الدور الناشرة وَتبنّت دخولهم عالم الأدب من بابه الواسع.

فيديل سبيتي أحد شعراء هذه المرحلة، شاعر الاستفزاز الذي كرّس شعره للسخرية من الواقع بنصٍ مقلقٍ ومضطرب وساخر، وخلخلة كل ما هو مألوف وراكد وكسول. كأنّ فيديل يملك كاميرا في عينيه، غير أنّها كاميرا تحمل جينات فنتازيّة قويّة، فيقول: **الفرح كالسم/كلاهما/يمكن أن يقتل/وكلاهما/ يمكنه أن يصير ترياقاً.**

في لغة فيديل الجارحة نوع من النبرة الدفاعيّة العالية عن الشاعر، فهو ينظر للمجتمعات بأنّها هي التي قتلت الروح الشعرية، الشاعر الذي "ضيّعه قومه" وهو الذي يعدّ ضميراً لهذه الفئة من البشر، كما ويكرّس فكرة أن السؤال هو الذي يدفع لكتابة الشعر لا الجواب، فيقول: **اقرأ كتابا عن الأشياء/ ولخصه/إذا تمكنت من تركيب جملة/فأنت قارئ مفكّر/والتفكير شيء.**

زينب عساف، شاعرة ذات نبرة متفردة في العالم المحيط بها المشوب بالتكرار والترادف، في شعرها مزاجيّةٍ خاصّة تقترب فيها أكثر من هوس اكتشاف الذات واللحظة الناتجة عنه، لينتج من ذلك قلق غير اعتيادي واضطرابات نصّية مدهشة، فتقول: خفيفة هذه القصيدة/ لاحقتها طويلاً لأسجنها داخل حروف/كانت ككل الأشياء التي لا وزن لها تقريباً: /شاش الأزهار البرية إذ يذروه نسيم الربيع/قطرة الندى المنحدرة ببطء عن عشبة في الفجر/ ظلّ جناح فراشة ترفرف خلف النافذة/ضوء خجول على جبل بعيد.

جمالية شعر زينب هي في إيغاله في الصدق والحياة، كأنّه صورة شفافة متكاملة عنهما، فالقارئ لنصّها لا يجد ضرباً من ذهنية الكتابة والاستعراض اللفظي، بل إنّه يكتشف ضروباً من المشهديّة الحساسة التي تعود بمرجعيتها إلى الحياة نفسها دون غيرها، فتقول: **دمي يفور في أنبوب ممرضة/ولا يلوّث يدها المطبقة/صورة امرأة حامل/ألمٌ خفيفٌ في الرأس /يسبّبه تكرار حلم/لا شيء/تقريباً لا شيء يحدث/سوى سقوط المطر.**

في شعر فادي العبدالله نلحظ غنائيّة موسيقيّة تحاول نبش جماليات لغةٍ ضائعة مفقودة، فما بين السطر والسطر في النصّ تتبدّى لنا أغنياتٌ تشكّل جوقة غنائيّة عن اغتراب الشاعر عن كلّ الأشياء التي يحبّها، أو التي عايشها في صباه وشبابه، فتيمة الفقد تبدو بارزة في شعر فادي، وهو الذي يمسكُ بجزءٍ خاصٍ من روحه حيث الألم وينحت به، ربما يحاول أن يجد فيها الألم الذي يعتريه، فيقول: **لا يصيبُ الروح ورمٌ/ولا ينفخها النفس، كالغرور/إلا أنّ جراحها لا تختم إلا متى يعلوها الماء.**

الشعر عند فادي هو محاولة دؤوب للمزاوجة بين الشعور والمعرفة، فلا نجدُ طغياناً شعرياً خالصاً في النص، بل يبدو وكأن الشاعر ينطلق من اتجاهين مختلفين هما الشعور والمعرفة، يصنعُ بهما سكيناً لتقشيرِ شوائبٍ غير محمودةٍ في النص ويبقي الجوهر فقط. كما وأنّ التناص اللغوي عنده واضح، وذلك لمدى معرفته، فيقول: والألم إذا تنفس/ والشعب إذا انفطر/ والحرب في الجوف ناهشة/ إن الخط صراط، للعيش، رهيف، وللموت/ في إهاب مجترح.

جيل الهموم الصغيرة

ظهر هذا الجيل فجأة في الشعر اللبناني بعد فترة ركود وفراغ وكأن الشعر في بيروت، باستثناء إصدارات الشعراء المكرّسين، قد غط في سبات عميق ما بين عامي 2000 و2010. انطلقت هذه المرحلة في الوقت الذي اكتسحت به وسائل التواصل الاجتماعي المشهد، ولم يعد الشاعر يذهب إلى الأقسام الثقافية في الصحافة المكتوبة لعرض بضاعته بغثها وسمينها عليها، لتتغير جذريا أساليب النشر والترويج: بات "الفايسبوك" مساحة للتعبير والكتابة والنشر بشكلٍ يوميّ ما أدّى لظهور ما يمكن تعريفه الكتابة اليومية، ومع تحوّل النشر إلى مواقع التواصل تأسست مع الوقت جرائد ومجلاتٍ إلكترونيّة نافست الجرائد الورقية، بل إنها نجحت في اقصائها جزئيا من المشهد خاصة عند الجيل الشاب الذي أسماه الفيلسوف الفرنسي الراحل ميشيل سير "جيل السبابة".

جيل "الهموم الصغيرة" فاجأ الجميع، هو جيل بلا آباء وبلا إرث ثقيل وأوزار يحملها في الشعر، وإن كان أقرب أسلوبيا لجيل عباس بيضون ووديع سعادة وبسام حجار، جيل يكتب قصيدة متحررة تماما من الأيديولوجيا والبروباغاندا، وتلتقط مادتها من مفارقات العالم اليومية، وترتكز على أسس ثقافية سمح بها الانفتاح على الثقافات والفنون وامتزاجها بالشعر. بعض هؤلاء الشعراء مثل محمد ناصر الدين وربيع شلهوب ومهدي منصور وسمر دياب، وداريـن حوماني، كان قد بدأ النشر فعليّاً في المرحلة التي تسبق "الفايسبوك"، غير أن معرفة الوسط الثقافي اللبناني بهم كانت عبر السوشيل ميديا وقد تمت ترجمة بعض نصوصهم كمختاراتٍ إلى العديد من لغات العالم.

في شعرِ فيوليت أبو الجلد المنتمية لهذا الجيل ضربٌ من التكثيف والاختزال والتقاط لحظةٍ تهمّ بالهرب، فالشاعرة ماهرة في صيد الصور والمفارقات الخاصة، تصطادها بسرعةٍ دون تكلّفٍ وعناء أبداً لئلّا تجد فرصة للهرب، تاركة القارئ يأخذ النص كما يريد، لا كما تريد هي، فتقول: **مجرّدُ أبوابٍ سحريّة لا تُفتح للأحبّة/ ولا تُغلق عليهم/في خانة الغرباء ترسو المراكب/التي جذّفتْ طويلاً في الرضا.**

لدى فيوليت نوع من الذاتية المطلقة في الكتابة، فبين الذات والحال الشعري هناك تفاعلٌ شديد يشبه ما يعرف بطقسية الكتابة، والتفصيل الذي يراه المرء عادياً (الخشبة مثلاً) لا تراه فيوليت بعاديته المملّة، بل تلعب لعبة تشريحه واكتشاف الجمال فيه، فتقول: **لا تسرق المال من جيوب القرّاء/حين أكتب عن لصوص آخر الليل/لا تنتشل الأسماك من جوف النص/حين أذكر الصيادين مصادفة.**

نصّ دارين حوماني يشعرنا أنّها لا تمارس طقس التأمّل والصفاء والجلوس في العتمة لتخرج القصيدة، بل إنّ أيّ ممارسةٍ منها هي نصّ بحدّ ذاته (المشي، النوم، تناول الطعام، الموت....)، هذا ما يجعل النص يحمل من

صادق الفراجي

الصدق والشفافيّة ما لا يصدّق، فتقول: **نوبةُ هلعٍ/كلّ ليلةٍ في صدري/بكامل طاقتها/ قبيحة/مثل قلب إنسان الأرض.**

قد يبدو للقارئ من الوهلة الأولى أن النص هنا يقصده، غير أنّه إن أعاد النظر فيه أكثر سيكتشف أنّه يبقى ملغزا رغم خروجه من ذاتيّة دارين، ما يشبه انسياب المياه من النبع مباشرة، يأخذ شكل المجرى الذي يرسمه الجبل له لكنّه يبقى عصيّاً على محاكاة التراب والصخر حوله، تقول: **يمرّ الخوف عليّ كمهاجرٍ دائم/يبلغني بسرعةٍ هائلةٍ/هذه الطريق وحدها تؤدي إلى الموت.**

القصيد في شعر عبير خليفة يحملُ هويّة فريدة في زمنٍ الضجيج المسيّر باتجاهٍ واحد، فعبير تحاول أن ترسم أمامها لوحات تعبيريّة عن ماهية الزمن والذاكرة الخاصة بها، أي أنّها تحكي لنا فقط ما يخصّها، بل وإن المتعمّق بنص خليفة يلاحظ أنّ الشاعرة تتماشى مع مقولة "خالف تعرف" إلى حدٍّ ما، فهي ليست لاحقةٍ لجوقة الشعر الضخمة في هذا العالم، بل إنّها تضع كنبتها في مكانٍ شاهقٍ جداً، ومن هناك تستطيع أن ترى ما هو غير مألوف عندنا في الشعر أو لم يعد مألوفاً، فتقول: **سهولٌ وحيدةٌ إلا من راعٍ/سيفرحُ بأحدٍ/يلوّحُ له/من بعيد.**

غير أنّ الشاعرة ما تلبث أن تضعك في مأزقها الذي تتركه يتلبّسك ليصبح مأزقك أيضاً، الوحدة والفردانيّة تطبع نصوص الشاعرة التي تخاف على أصواتنا التي ترتفع دون أيّ جدوى. هذا وتحملُ لغة عبير ما يشبه محاولةِ التكثيف المشبع بالبلاغة، وهو أمر في صميم مصاعب الشعر منذ الخليقة، وعبير تقرّ بالصعوبة لكنّها تحاول أن تمتعنا بها ، فتقول: **الشغف والانهيار علاقة متكاملة/ انبثاقٌ باتجاه الأبعاد/بهدف رؤية الغابة من وراء شلال الغيم/ والدّوس على العشب كملامسة الحياة الأخرى.**

لا يمكن للقارئ أن يتلمّس نصوص ربيع شلهوب دون أن يجد نفسه معرضاً لأسئلة كثيرةٍ قابلة للتأويل، الشاعر المغرق في الفلسفة يجعل من الكتابة محاولة للصراخ الذي يعجزه، فيقول: **لا أكتب حتى أرتاح/ بل كي لا أزعج مَن حولي/ بصراخي/ وأنا أطرق من داخل روحي/ فيما الناس نيام... والعالم منفردا/ يلعب في الخارج بالمفتاح.**

وما يحسب لربيع هو تمسّكه بالتفعيلة كإحدى جماليات الكتابة، تجده يحاول ألا يدع لهذه التفعيلة فرصة لإفقاد النص حساسيّته، وكأنّ الشاعر ولد وتفعيلات البحور الشعرية تسبح في مخيّلته، فينزل النص عذباً وجميلاً وليّناً تمامه تمام قصيدةٍ في الشعر الحر.

نصّ شلهوب مثقل بالمفردات والتراكيب وكأن القصيدة ذاهبة لعرسها، فيقول: **قديما/ تجوّلت خلف خيام القبائل/لا واحة أزفت في الظهيرة خضرتها/أو طلائع ركبٍ/تميل على جهةٍ كان مجهولها مستقيما/لأكثر من صرخةٍ وسماء قريبة/رقصتُ مع الذئب.**

ينتقل القارئ إلى عوالم باذخةٍ في شعر محمد ناصر الدين، فالشاعر يحملُ في شعره ما يحمله شخصه، أي أن النص يتراءى على أنّه نوعٌ من الإنصات وإعطاء السمع للكون والحياة، وكأن الشاعر هو حلقة الوصل بين الروح والمجيء لهذا الكون، وما يشوب ذلك من حساسيّة ليّنة في محاولات الشاعر الدؤوبة للأخذ بالقارئ نحو وضوحٍ يمهد الطريق لغرائبيّة مدهشة. فيقول: **الريحُ عاجزةٌ عن تحريك الوتر/والأيدي الناعمة مرمر جامد/وحدك أيها الشاعر تسمع صوتاً/ اقترب خطوتين/وانفخ على التمثال/ليبدأ الكرنفال.** شعر محمد ناصر الدين إشكالي في الاكتناز المعرفي وتسخير المعرفة في الشعر تقنية ومادة تعج بالمصطلحات والمفردات الماديّة التي ينجح الشاعرُ في تحويلها من يومية استخدامها وابتذالها الى غرائبية وجمالية توظيفها الشعري (بيضة الكيندر، مسلسلات الكرتون، علب الدخان، الفايسبوك، الشمع، الريح، الأغاني....)، فيقول مثلاً: **الرجلُ الذي يحبّ البحر/أراد منذ الأزل/أن يكون محارة/ ويلتصق بالسفينة./الرجل الذي صار محارة/ لم يخبره أحد/أنّه ليس محارة/كان منذ الأزل/يظنّ أنّه سفينة.**

ربيع الأتات، طبيب وشاعر من هذا الجيل يتخصص بكتابة الهايكو كلغةٍ شعريّة خاصة، فيقول: **هالاتُكِ السّوداء/ظِلالٌ رجال/أدركَهُم اللّيل.**

القارئ لقصيدة الهايكو التي يكتبها الأتات يكتشف أن الشاعر يجنح نحو الكثافة والاختصار والتأمل والواقعية، أي في المقوّمات التي هي أعمدة هذا الفن، الشعر لدى الأتات بشكلٍ عامٍ هو مبادرة للبحث في عمق الوجود، فكان الهايكو بنظره نبضة منعشة لتذوق اللحظة، يقول: **في لعب الأطفال/ الجنود بلا زوجات/وبلا أطفال.**

نجدُ تطرفاً سوريالياً قويّاً في شعرِ رنيم ضاهر التي ترى هذا العالم بعين الدهشة والغرابة كمثل ألعاب الخفة التي يستمتع المشاهدون برؤيتها، وهي كأنّها تقوم بمشاهداتٍ خاصّة لهذا العالم من أقاصي الذاكرة وتلاحق فكرتها حتى توصلها لجوّانيّة الشعر، فتقول: **أنت جدّي أيها الحقل/تنفس ملء عزلتي/خبّئ سعال الذئاب/في الوديان/أقفل على خرافك/ باب الليل.**

تكتب رنيم ما يشبه المتتالية الشعرية والشعر عندها أقرب للعدسة التي تنجح في تكبير وتضخيم المشهد في مكانٍ أو جعله مينيماليا في مكان آخر.... لرنيم لغةً خاصّة عارية كبرتقالة مقشّرة: **سأعلّم ابنتي الغرق/ القفز من السفن الغائمة/ التي لا تتوقف/ إلا لتتزود بالقات.**

ماري جليل في نصوصها القصيرة تعالج مسؤوليات وجوديّة بطريقتها، فبدايةً مع الحب الذي تأخذه برصانةٍ وصنعةٍ مدهشتين، مروراً باليوميات الروتينية والحكايات المتكررة فتقول: **وجوه صفراء/يبس الليل على جفونها/تحتل الأمكنة بحيادية/خلتها أصناما يائسة /لكن لهاث أنفاسها/ضباب يرسم حدود/المدينة.** تعطينا ماري صورة مغايرة عن اللغة اليومية المبتذلة، فاللغة سليمة تماماً، والنص يحمل الدهشة الطازجة للشعر: **وأنا مذهولة .....! /كعاشقة التهم صوتها دفء الجحيم/أتأمل عبور المشهد/قبل أن أسقط على هيئة رصاصة دندنت أغنيتها/بعد أن أفرغت حمولتها/في صفحات الفصل الأخير.**

صادق الفراجي

ينتمي شعر نسرين إلى أدب القصيدة الومضة، فهي تسعى لخلق كثافةٍ قويّة في نصها والخروج من الحشو والإسهاب غير المحبّذين، أو لنقل أنّها ترغب بنقل فكرتها بأقل عددٍ ممكنٍ من الكلمات، تماماً كالبرقيات المرسلة، فتقول: **أرى كل ذلك / فلا أغمض عيني/كي أحلم بجسارة. /أنت/ الفراغ المحبّب/الذي أملؤه بي. /رغم الأمتعة المبعثرة/لازلت أغسل قدمي/كي تشقّ طريقاً.**

جيل الشعراء الشباب

الدّارس لِشعرِ الجيل العشرينيّ في لبنان يتبيّن له أنّه يخوض تجارب وُلدت مع انتهاء الحرب الأهلية التي لم يسمع عنها هذا الجيل إلا بالتواتر، ولعلّ عدم معايشته للحرب حولت تجربته إلى تساؤلات وجوديّة ذاتية إنسانية خاصة، إذ أن معظمهم لم تكن تعنيه الحال السياسيّة في البلاد بقدر ما كانت تعنيه الحال الذاتية لنفسه.

بحُكم صغر سنّها، حُكم على هذه التجارب مسبقاً بأنّها لا تعدو كونها مجرد محاولات كتابية عبر وسائل التواصل الاجتماعي، وَتحديداً الفايسبوك، وناضلت هذه الأصوات لحجز مكانها على الخريطة الشعرية اللبنانية والعربية خاصة أن البطريركية في الشعر و«الشعراء المكرسون" قلما يرحبون بتجربة جديدة ومميزة، وتدافع هذه العصبة الشابة عن نفسها باستحضار سيرة الشاعر الفرنسي آرثر رامبو الذي كتب "فصل من الجحيم" و «إشراقات» وَهو أصغر منهم بقليل.

بهاء إيعالي يكاد الوحيد الذي يستحضر الحرب من هذا الجيل، لعيشه في طرابلس المدينة التي لم تنته فيها الاشتباكات المذهبية المسلحة إلا من فترة وجيزة. لا يسعى إيعالي لإقصاء الحرب نهائيّاً بقدر ما يحاول أن يبقي نفسه في أتونها لتكريس نفسه ضحيّةً لها، فتجده يقول: **في يدي بندقيّة/دون زنادٍ ومشط/ويخبرني صديقي/انتظر/سأذهبُ وإياك إلى الاشتباك.**

لتجده في مرحلةٍ أخرى يحاولُ التهرب من الحرب والمدينة وأشياء أخرى مستعيناً

بعناصر كثيرة: التسكع، العزلة، النبش في المجهول، العنف.... قبل أن يدخل عنصر الحب على كتابته، والتي كانت نهايته "ارتفاعاً للقوة" التي رمّز إليها بالدم والموت، فكانت "كريستين" التي قال إنّ موتها هو محطته للانتقال إلى الشعر، فيقول: **غيمٌ... طريقٌ/ أما وجهي فسينخلعُ ويسبح/في طريقهِ إلى الغيم، فهو متأكدٌ أنها تؤدّي إلى تلك المدينة المقفرة/فقط.**

شِعر بهاء إيعالي هو محاولات شجاعة لكتابة نص يواجه به ذاكرته وماضيه، بل لربّما يحاول الشاعر العشريني أن يتهرب من كتابة حكاياته بالشعر، وهذا ما يفسّر صعوبة نصّه وَسوريالِيتّه المتطرّفة، فيقول: **أجمعُ ريقي في كأسٍ لأغسلَ به الغبارَ العالقَ في الطريقِ/ أضعُ آخرَ أشجارِكِ رأساً لي لأفكّرَ كيفَ يقدرُ العصفورُ على النومِ.**

أما باسل الأمين فتعكس تجربته محاولة فذة لتجميل القبح في ذروته، منطلقاً من مقولة إن الشاعر ليس غرضه إعطاء الفرح بقدر ما يسعى لتخفيف الحزن، لعلّ ذلك مرجعه إلى تجربتين قاسيتين عاشهما بشكل متزامن، الأولى هي دخوله السجن، والثانية تجربة فقدان شخص قريب، فتراه يقول: **وكان رُضوان سلّةً من التفاح/وكان التفاح يأتي في موسم الحب/يا مواسم الحب الباردة/يا مواسم الحب الخفيفة/كم تشبهين وجهي/ كم تشبهين الشمس التي تغطس في البحر/ وتصيرُ حبة دواءٍ كبيرة/قمراً يسكّن آلامي.**

المثير في نص باسل هو تجلّي مظاهر الحياة اليومية فيه، وما يعتريها من حكاياتٍ وطرائف وخلاف ذلك، وَتضمّنه مشاهداتٍ لا تقال إلا في العشرين، السن الذي نتكلم فيه كثيرا، فيقول: كان هنالك أولادٌ يلعبون في الرمل في أرضٍ غير مزروعة (البورة). /علمت أنّ قلبي يشبه تلك الكرة التي يركلونها. لكنها حرّة بما فيه الكفاية لتتحوّل إلى عصفورٍ ما يندهِ لي....

عند حنين الصايغ نوع من السيلان الإيعازي، ففي مكان تجدها تحاكي نفسها بمشاهدات عامة تأخذها، بهدوءٍ وَطمأنينة، نحو ذاتها وكيفية النظر في نفسها، كما حين تقول: عن المطر حين يهب نفسه لعشوائية الأضواء فوق إسمنت الشوارع/عن الحقيقة حين تهب نفسها لِقبلة واحدة. وأحيانا هناك الإيعاز للآخر، للحبيب أيّاً كان، في كلّ تفاصيله (عيناه، ذراعه، كتفاه، جبينه، صدره....) بلغة مملوءة بالعاطفة والحميمية، فتقول: **يقولون إن كلّ فرح زائل /وكلّ كرب كذلك.../ وأعرف أن جسدينا زائلان/ولكنّ هوسي بك... آه من هوسي بك/باستدارة كتفيك/بقسوة صدرك حين يكون جبلا/وحنانه حين يصبح لي مغارة/بالمسافات الثلاث لنظرتك البعيدة/ وبالأوزان الثلاثة لذراعك فوق خصري العاري.**

وكذلك تلك العلاقة الجدلية في قلب الشاعرة بين عالمي الداخل والخارج: **وحدي أكتب على وجه العالم البارد/سيرة ركن يتهجّى الدفء ولم يره/وحدي أختار للأشياء ألوانها/وأخلق أسماء لأشياء أخرى لا يراها إلاّي.**

تنطلق ملاك مكي إلى ما يشبهُ التجارب في التقاط اللمحة، ما يقاربُ الفلسفة المشائية في الكلام، حتى ليشعرَ القارئ في نص ملاك أنّه يسير ويجمع نفسه في عدة تساؤلاتٍ إنسانية (الحب، الموت، القلق....) ليجد نفسه ملقى على الطاولة، على الضوء، على الورقة، كلّها أشياء تقرؤها عين الشاعرة من زاويةٍ خاصة لا يشاركها فيها أحد. فتقول: يخلقُ الضوء لنفسه ظلّا، ضوءًا آخر/لا يلتقيان/لكن ربّما يتحدّثان. تمتلك ملاك قدرة على التحكم بسرعة الزمن وبطئه، تقول: كأنني أسابق صخرة/لا أعرف معنى الدهشة/لا الثبات يدهشني ولا الحركة. كما أن نصّها يضج بالتساؤلات التي تطارد الشعر وهي شرط وجودي لخلوده، فتقول: **كعتبة منسيّة، مهملة/مرّ بها الزمن ومضى/لا يذكرُها سوى ضوء قمريّ/حديث ما يدور بين القمر والعتبة/لا نفهمه نحن الذين نخاف من أن نُهمل.**

تطالعنا الرغبة في ابتلاع شعر زهرة مروّة كاملاً، هي التي تستعين بالحب في نصّها الانسيابي بلغة واثقةٍ وجديّةٍ دون الإمعان في التدفق العاطفي. نص مروّة لا يضع المشاعر على سطح الكلمة، بل يتركها دفينة في أعماقها ببساطة، ليبقى هناك ما يشبه النقر الخفيف، كالزخرفة التي ينجح الحرفي الماهر في تطريزها، فتقول: طهرتُ نفسي من المغامرة السابقة/تركتُ قصص سندريلا والجميلات النائمات تيبس تحت المخدّة/الحب سبقني الى الغرفة التالية. لا تعاين مروّة مجيء الطرف الآخر بلغةٍ تقليدية عادية، بل تلج في اعتيادات الحياة اليومية لتعبر عنها بلغة طفولية طازجة، فتقول: أول الرحلة جميل، ثم تتعكر. هناك خدعة في البياض المطلق، حجر أسود تحت الشرشف الأبيض، داهيات يخفين شرورهن. سوف تحبس الأرض أنفاسها، تغدو السماء خمرية، وتمطر ناراً. في شعر باسكال صوما نبرة تحدٍ فكانت البداية بنداء خفيّ إلى الرجل الشرقي الذي تعرّيه في تناقضاته، أو تحثّه على قلب نفسه بلغة عفوية ونرجسيّة فاقعة، فتقول: **غزة ليست أهم مني/ مفهوم؟ /هي أنثى مغتصبة ستين حرباً/ وأنا عفيفة/هي عجوز الطبائع/ وأنا أول البلوغ عمري/كفى احتماء بغزة/ولرحم غيرتي.**

لنجدها فيما بعد تغادرُ هذا الجو الخطابي لتدخل في أجواءٍ خاصةٍ وحميمةٍ تتركها مفصولة عن بعضها دون أن تقطع بينها بنقاط، فتقول: **أنا غريبةٌ عن هذه البلاد/كأن أوقفَ نهراً بكتفي/وأصطادُ الحبَّ من جهةِ الرحيل، لمن كلّ هذه الغرف/حائطٌ واحدٌ يكفي/لتنهي البكاء.**

القارئ لشعر محمود وهبه يكتشف الكم الهائل من القلق والهذيان المطلق للشاعر، كأنّ الشعر تجسيد لتناقض المشاعر والمواقف والتعبير عن إشكاليات الحياة والوجود، فيقول: **بلا حسدٍ وسحرة وشعوذات/جرياً على عادتي/محمولاً في نعش/أو مرمياً في مستنقع/أكتبُ/كي لا أضلّ الطّريق.** إنها لغة تخرجُ من تلقاء نفسها، كأنّه يقيم معها علاقة طبيعية تماماً، في الفراش، فوق طاولة الطعام، في الصور المعلّقة على جداره، حميمية ابن القرية مع اللغة يسكبها في

صادق الفراجي

قوالب موجزة، فيقول: **أرجعتُ أشيائي إلى أماكنها/قلبي إلى قفصه الصّدريّ/نقطة الدّم إلى شريانيَ الأبهر/رافقتُ زوجتي إلى حتفها/ ألقي التّحية على الحضور/أرسم موتي على جدران شارع الحمراء/أخرجُ صورتي من ذاكرة الآخرين/أمسحُها.../Delete/ Delete/Delete**

تطالع نصّ زنوبيا ضاهر فتصطدم بالفلسفة، القصيدة عمليّة بحث طويلة عن الجميل والمقدس والمطلق، أو هي نوعٌ من المشاهدات التي تتحاور معها أيّاً كانت، كلها تقود إلى الشعر الذي يشبه الحزن الطويل فتقول: **فقط/حينما قرّرتُ أن أتمرّد على الغابة/وأبدأ بدفنِ موتايَ/وحين رحتُ أوزّعُ عليهم عتماتٍ ليأكلوها في أعمارهم الآتية/راحَ هذا الهذيان يفقِدُ منطِقه.**

وكأنّ الأشياء والعناصر كلها مترابطة في لغة زنوبيا، أو تدور في دائرةٍ واحدة، فالله هو العشيق، والسينما والمسرح تراها بصورةٍ شبحيّة، كلّ هذه الأشياء تؤسس لها الشاعرة في لغة متكاملة تشبه السهل الممتنع، ليكتشف فيها القارئ في القراءة الثانية إغواء الأنثى ودعوتها للعبة الإغواء والمطاردة فتقول: **لا سَفَر يُحصي عدد الشامات في جسدٍ يعدّ الفراغَ للبكاء/فالمجرّات الهائلة الخائفة التي تحمل احتراقها على كفّيها/تُهابُ ولا تُحصى.**

تنتمي أشعار زاهر مروّة إلى عالم الغربة والمنفى مع كثرة توارد مصطلحات المكان (الكورنيش/ الحقل/المدينة/الغياب/حجارة الرويس) في شعره دليلٌ قاطعٌ على حنينه الدائم لمسقط رأسه، لأحبته حتى أن عنوان كتابه "هذا النفق ليس للأبد" إحالة لهذه الثيمة الأثيرة فيقول: إنها الضرورة بأن يزورنا شبحُ المعنى مبتسماً ولو على هيئة الحلم/فهذا النفق ليس للأبد. الغياب شأنٌ خاص وَموجعٌ لدى زاهر، مرتبطٌ بكافةِ تفاصيل حياته وخصوصياتها، يكتبه بلغة فطريّةٍ سلسة بعيدة عن التكلف والاصطناع اللغوي، فيقول: هنا لأن السماء قريبة/تظنّ أنّ القمر بمتناولِ يديك/وأنّك تقدرُ أن تقطفَ حمرةَ الشمس.

في نصّ محمد سليمان ما يقول إنّه غير معنيّ بكلّ العالم من حوله، بل هو يخترع لنفسه عالماً خاصاً بعيداً ومنخفضاً، فيقول: **أمام ذاكرتي/كأنّي على ضفّة المستنقع/أشاهدُ أشجار الحورِ والصفصافِ شاهقة ومرعبة/ خيوط الشمس تعصب بطنها بمناديل وتشدّها بإحكامٍ لتنسلّ من بين الغصون.**

نصّ محمد هو غناءٌ للخراب، الفراغ مرسوما في لوحة تجريدية، فيقول: **حين داعبت الخزامةُ وجه الكون المجعّد/تحسستُ وجهي/وأدركت ماذا أراني أفعلُ كلّ يوم/... كالقلب/يكدّس الوقت ببلاهةٍ/ويكبرُ الماضي.**

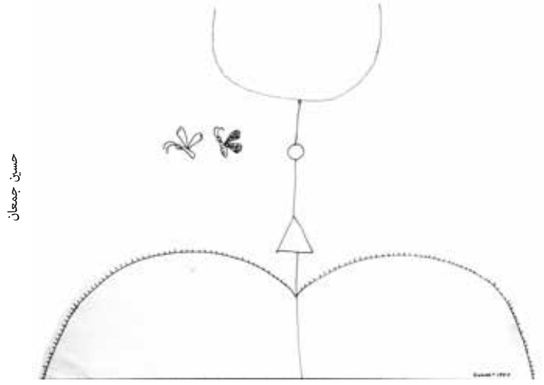
غنائية عالية النبرة تطالعنا في شعر حسن المقداد، الشاعر الذي يطفو طيف أمه الراحلة على سطح معظم نصوصه فيقول: **كنت الغريب/سألت الريح عن وطنٍ أنثى/ يدثّرني من بردي العاتي/قالت/لتدخُل مجاز العشق/سوف ترى قصراً يحيط به سور الحكاياتِ.**

تنبعث غنائيّة حسن من ثقافةٍ عربيّةٍ غنيّة تراثية، ومن حفر متين في اللغة فيقول: **هناك نساءٌ خلقنَ ليصبحنَ أهزوجة الشّعراءِ/ وينبتنَ من كلّ خصلة شعرٍ.. /وغمّازتينِ.. / قصيدة! /وليسَ هناكَ رجالٌ كذلكَ.. /من أجلِ هذا/تسمّى القصيدة أنثى.. /ومن أجلِ هذا تغارُ القصائدُ من بعضها/والغواةُ؛ / يحبّونَ كلَّ قصيدةٍ حبٍّ جديدة..**

ملف

لعازر

أنطوان أبو زيد



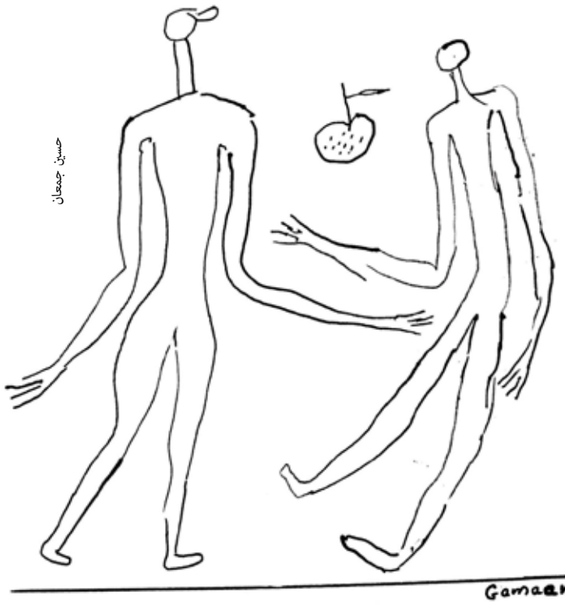
يدُكَ فوقَ التّراب
هذا أمرٌ جيّدٌ.
صحيحٌ أنّ الظّلمةَ على عينيكَ
وَيداكَ بالكادِ تشدّانِ يديّ
ها رأسُكَ
ها صلعتُكَ المتربة،
شعرُكَ المغبرّ.
ها عيناكَ تفركُهمُا
يوجعُكَ الضّوءُ،
الضّوءُ موجعٌ إيه!
تنفضُ الأتربةَ عن رأسك
لترى، أخيرًا، لتراني.
مرحبًا ...
أنظرُ برأفةٍ إليكَ،
إلى عنقكَ الذي صغُرَ قليلا عما عرفتَه.
أشدّكَ بيديّ الفَرِحَتين.
تسمعني الآن.
سمعتَني أناديك؟
أهنّئكَ بعودتكَ من الحفرة،
بلا يسوع في الظّاهر
وَلا مريمَ تشفعُ لهُ من أجلكَ.
أهنّئكَ، وأنتَ لا تزالُ تنظرُ أمامكَ
في الشّارعِ العريضِ لِترى

صانعَ الألعابِ آتيًا مع هرَرَيْه صوبكَ
لِيشدّكَ معي.
أقولُ لكَ: خذْ نفسًا عميقًا
انفضِ الغبارَ بِيُمناكَ،
وَفكّرْ أنّ قدمًا واحدةً
يمكنُ أنْ ترفعَ روحًا،
وَأنّها يمكنُ أنْ تحلُمَ بالبحرِ
وَالجبالِ والطّيرانِ معَ الكائناتِ الخفيفةِ
ما دامتْ تنبضُ، أخرجها.
عظيم!
خرجتِ الثّانية؟ عال!
صِرتَ كاملًا الآن.
أنشِدْ،
قلْ شيئًا تسمعهُ النّادباتُ في الطابق السفليّ
قلْ كلمةً للشجرتينِ الصّامدتين أمامكَ
معكَ، في حفرةِ البلادِ
في تنّورِ آب الفسيح.
قلْ إنّكَ فزعتَ من الحفرة
ولكنْ في يديكَ ذكرى يدَيْن،
وَفي صدركَ الصّغيرِ
طيفٌ لذيذٌ كَرقصة
كَرِحلةٍ تبدأُ الآن.

ملف

لم يكن يقيناً

باسل الزين



حِيْنَ أُبْتُ إِلَيْكِ
كُنْتِ تَحْرُسينَ ظِلًّا يُشْبِهُني
راحَ يَنْبُتُ رُوَيْدَا رُوَيْدَا
فِي مَهْدٍ مُطْمَئِنٍّ
كُنْتِ تَحْرُسينَ بَعْضَ ظِلِّي
وَعِنْدَما اسْتَوَى فَوْقَ سَريري
نَهَيْتِهِ
وَاَبْقَيْتِ مَكاني شَاغِرًا ...
لَمْ يَكُنْ يَقينًا ما بَلَوْتِهِ

وَإِنَّما وَعْدًا قَطَعْتِهِ عَلى حُزْنِكِ
إِذا ما اكْتَمَلَ الظِّلَّانِ يَوْمًا
أَنْ تُشَرِّعي كُلَّ الأَبْوَابِ
كَي أَرْحَل.

ملف

قصيدتان

بسام منصور

لعبة المقصلة

وُلدتَ،
رافقتكَ السلامة
وُلدتَ،
تعمّدتَ بالدّمِ
ماءُ الحيض لم يعُد مقدّسًا
ذو فقار الكلام
لم يكن قادرًا أن يُبقيك في قريتك الأولى
وَالحروف المتلاحقة لا تردُم حفرة
وَلا تجفّف الدمَ المتساقطَ منذ البداية
وُلدتَ حتى تتجدّدَ لعبةُ المقصلة
وَتبكيَ الغيومُ فوق التلال الأليفة
تَنطِقُ كرومًا ملونة
تجعل أقواسَ قزح ترقص زهوًا
حجارة سَوْداء تتمدد بنشوَتها
وَعند السطوحِ رقصُ الغسيل فوقَ الحبال
كَغزل البنات المعتّق.

ما تُراه يخرج أولًا؟
ما تُراه يستسلم قبل؟
الجسد المرميُّ كالرماد فوق الفراش
أم الجسدُ المرميُّ كالرماد عند حدود الصواعق
ما الذي يجمع نفسه أولًا؟
يربط ما تقطّع من حبال الوقت
مسحورًا بالمدينة المشعّة
بِخماراتها
وَأرصفة الحبّ فيها

بِيَديه
يُخفي أكوامَ الغيمِ القاتم
مبتسمًا
بِشهوة الربيع الجامحة...

خرجتَ
رافقتك السلامة
لا تنظر إلى الخلف بعدَها
لئلا تصير حجرًا
مقصودًا من آخر الأرض.

أبقى مبتسمًا

لا تُبعد عني هذه الكأس
وَلا تلك أو تلك أو تلك
زِدْها اقترابًا من قلبي
حتى لا أعودَ ذاك اليتيمَ الدّائم

زِدها قُربًا
حتى أعرفَ أنني لست مخلوقا من وَهمٍ
وَلا جالسًا على الأرضِ وحيدًا
في السّاحةِ المهجورة

دعِ السائلَ يتدفق
من فميَ إلى حنجرتي، فَرأسي
حتى أُصبحَ الماردَ
الخارجَ للتوّ من المِصباح

دعِ الكأس تزداد قُربًا
حتى لا أنسى أبدًا أنني الماردُ المحبوب
لَم أشرد يومًا
وَلم أهرب
وَلم يُقفل بابٌ في وجهي

زِدها قُربًا
حتى يبقى وجهي مبتسمًا.

ملف

لا أستطيع

حسن المقداد

حسين جمعان

إلى أين تأخذُني وَالشوارعُ مغلقةٌ
وَالقنابلُ فوق السطوح تشدُّ خياماً من النار؟
دَعني أرسم عالَمي في وردةٍ
مِثلما يحلمُ الغائبون عن الوعي
قل إنّني قد فقدتُ اليقينَ تماماً بما كَتبوه لنا
وَقل إنّني لم أجدْ غيرَ بضعِ قبائلَ
تبحثُ في الرّملِ عن ثأرِها
وَعن الأنبياء الذين تخلّوا عن الشّعب من زمنٍ
وأحبّوا الشرابَ.
لِمَن تكتبون الأغاني؟ لِمَن تُنشِدون؟
لِمَن ترفعون البارقَ في الشمس؟
مَن تَعبدون؟
وَكيفَ سينتصرُ الخائفون؟

إلى أين تأخذُني؟
دعني أعود لأبحثَ عن قمرٍ ضائعٍ في دخانِ مآذنِ بغدادَ
عن شَجرٍ واقفٍ خلفَ نارِ القرى وَالرّمادِ
وَعن وجهِ أمّي
وَعن دفتري الأخضرِ المدرسيّ
وَعمّا نسيتُ
فَما سوف يأتي كثيرٌ عليَّ
لن أتحمّلَ فصلاً جديداً من الكارثة.
عشرونَ طفلاً على الثلجِ ماتوا
وَقال المؤيّدُ: ذنبُ البُغاة
وَقالَ المعارضُ: ذنبُ الطُّغاة
وَقال الحداثيُّ: ذنبُ الجهاد
وَقال الإمام: ذنوب العِباد
وَقالَ الذي لم يدَعْهمُ ينامونَ في بيتهِ
إنّها حادثة.

إلى أينَ تأخذني؟
لَم أجد في اليمينِ محبّين للهِ وَالأرضِ وَالعائلة
وَلا في اليسارِ سوى ساهرين سكارى على نجمةٍ ذابلة
هناكَ الكثيرُ من الناس في المنتصف
يموتون من أجلِ أكذوبةٍ هائلة
لَم ألتقِ الشّيخَ في مسجدٍ يعظُ المؤمنين
وَلكن على مقعدٍ يقسم الرّبحَ بين المؤذّن وَالسامريِّ
وَيدعو على الرّوم والفاسقين
وَلم أصطدم بالمثقّفِ في ساحةٍ
بل أمامَ محلِّ الكحولِ
وَلم أرتكب أيَّ شيءٍ سوى قلقي
فإلى أين تأخذني؟

لن أعودَ إلى صنمي في المغارةِ
لا أستطيعُ
رأيتُ إلهي على الماءِ
كانَ خفيفاً
يدندنُ أغنيةً من تراثِ اليمامِ ويمسكُ كفّي
صحوتُ
لألقاكَ تغلقُ أبواب مقهاكَ فجراً
وَتأخذني نحوَ شارعنا
سيّدي
إنَّ بيتي كَقلبي
ككلِّ الكلامِ الذي كنتَ تقرأهُ في الكتابِ
كبيرٌ وَفارغ.

ملف

بيستوليرو

بهاء إيعالي

بيستوليرو I

1

للقتل أجواؤه الكاريكاتورية
أتفرجُ عليها
أتذكّر نيرون.... لوحده.

2

أنظرُ إلى ساعة يدي
كمن ينتظر توقيت القيامة.

3

في رأسِ القائد
مستودع تبن
لم يذق يوماً
طعمَ الماء
وطعم عود الكبريت.

4

القمر
يمدّ رأسه وراء الباب
قبيل اختفائه
أما الرصاصة
التي تذهبُ إلى الجسد
فتمدّ مؤخرتها
بزهو.

5

لا تضعي سعف نخلةٍ فوق قبري
اقتلعي أنيابي الأربعة
وضعيها على هيئة مربعٍ
في الحقل
لتبني حديقةً
من الدمِ وأزهار الجنّة .

6

كطفلٍ يكره البسكويت الناشف
أكره أن يقال لي
«آمن بالسلام».

بيستوليرو II

1

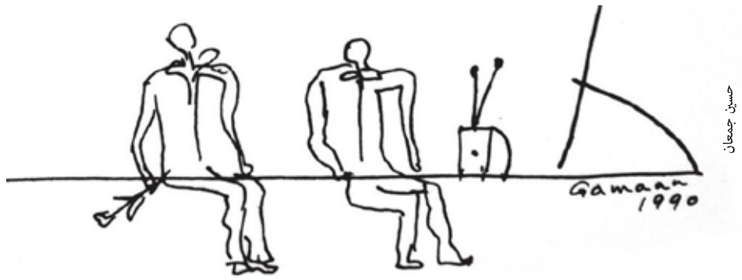
ما من صراخ أكثر من تشقّق جدارٍ رأى مقتلَ صبي.

2

الحربُ
لا تجيدُ لغة ضحاياها
فقط
حالما تبيضّ الشاشة في العينين
كمنديلٍ يلتهمه الكاميكازي
يصبحُ الحوار مفهوماً.

3

كنت أرغبُ بوضعِ بعضِ أصص الأزهار
على الشرفة
المطلّة على الحيّ المنكوب؛
كلّ نافذةٍ ترحّب بذباباتها
أمّا نافذتي
فبقيت مقفرةً كصحراء
يعوي صدى منظرها كخائنٍ مصاب.



4

كعصفورٍ
يحمل في جيبه عشبةً من الأرض الدافئة
أرحلُ عن مدينتي
أنا القويّ كطفلٍ يتشبّثُ بكرته
قليلاً ما فكرتُ
أن الطريق خلفي تطوى.

5

لكلّ واحدٍ من هؤلاء الموتى
واجبٌ واحد
وهم في المقبرة
ألّا يزعجوا بعضهم بعضاً بالكلام
ولكلّ واحدٍ من هؤلاء الأحياء
واجبٌ واحدٌ
وهم في مقهى الرصيف
ألا يتركون برهةً تمرّ صامتة
ولحفاري القبور
واجبٌ واحدٌ أيضاً
وهم في غرفهم التي تتوسّط العالمين
أن يمدّوا أياديهم إلى الشمس كعقارب الساعة
قائلين إن الوقت لا فرصة استراحةٍ لديه.

6

الحربُ تغيرُ جلدها حين تشعرُ بالتعرق لتزاحمِ الجثث.

بيستوليرو III:

1

وقت دخلَ المصوّر
ذاك الحيّ المسقوف بالصفيح المثقوب
لم يكن هناكَ دخانٌ
إلا ما التصق بأرجوحةِ الساحة.

2

حتى الموتى
يجيلون أنظارهم في قبورهم
قبل أن يدخلوها.

3

الأصدقاء
لم يصلوا
وأغنية الجنازات الكريهة بعد.

4

أروح-أجيء
في دغشةِ المدينة المذعورة
ألمحُ مصباحاً
بحجم رأسِ من يبحثُ عن عمل
أظنّ
أنّي مشنوقٌ في وحشة أصواتي الداخلية
فأتوارى خلفَ حائطٍ مهجور
حجّ إليه آلاف المتبوّلين.

5

من خوفه
يمدّ الطفلُ لسانهُ وهو نائمٌ
لئلا يفكرَ الجنود للحظة
أنّه يوماً سيطلقُ عليهم النار.

6

«إنّ القتيل لا يمدّ اصبعه الوسطى لقاتله»
.....
قالوا

ملف

القاطع

حسين ناصر الدين

صادق الفراجي

يفصِلُ بينَ النّهرِ وَأزمانِ القلب
حين يَميلُ القمر مُستترًا في خبءِ الليل
يحرِثُ فلاحون عيونَ الغيب
وَيترُكُ وَجهَ القاطعِ مَكشوفًا
كَظنون العاشق.

لكنّ الّلحن في خلواتِ الحدّائين
يقول إنّ القاطع يَطلعُ
في وجهِ صبيٍّ يُدعى «رَجُلَ القاطع»
رجلٌ وَرديّ
تَهوي من عينيهِ الأشجار
كَطيورٍ نَفَقَت
تسقطُ نَحوَ النّهرِ على أوجُهِها.

رجلُ القاطع
ينظر مفتونًا بالنّارِ إلى عينيه
يُقلّب نارَ الأيامِ على كفَّيْه
وَيهوي نحوَ المَرجِ المُشتعل.

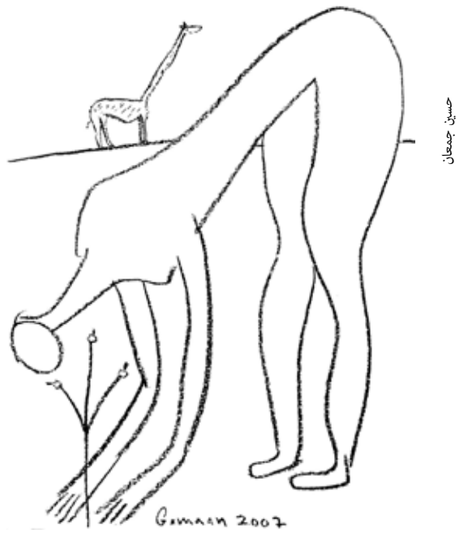
يَحترقُ القاطعُ في وجهي
أخبّئ في قلبي كفّيكِ كَالماء
علّ النار تنسحب على الأشجار
وَتتركني
أنظر
أنتِ
هناك.

**القاطع: قطعة من جبل الرفيع الأخضر في جنوب لبنان

ملف

عارية إلا من الحب

حنين الصايغ



حسين جمعان

حلمت أن حلمي تحقق
وأني في الحانة
أمسك الرجال من أكتافهم
أرجّهم
وأصرخ في وجوههم أنك حبيبي
حلمت أني وشمت اسمك فوق الجانب الأيسر
من ثديّ الأيسر
ناحية القلب
حلمت أني غادرت سيارتي في العاصفة
و من غير أن أغلق الباب
سرت تحت المطر وأنا أصرخ باسمك
وأطلق ضحكات هستيرية
حلمت أن الأشياء الصغيرة التي تشغلني اختفت
أني قشرت برتقالة ولم تزعجني بعده
رائحة البرتقال فوق اصابع
عدت وقضمت برتقالة بقشرها
مررتها فوق عنقي
مرغتها فوق صدري
وأني كنت سعيدة
حلمت اني تحولت إلى شجرة برتقال
حلمها ان تعيش تحت نافذتك
وأنك رأيت الشجرة وبحثت عن عيني بين اوراقها
وأن وجعك نضج هناك
رأيتك تحزم امتعتك
وتقطف ثمرتين من الشجر
وتودعها قائلا: سأذهب الى حبيبتي
حلمت أن الشجرة بكت كل ثمارها
ووقفت هناك عارية
إلا من الحب.

ملف

ثلاث قصائد

دارين حوماني

الشجرةُ الأخيرة

ثمَّ تَكتشفُ
أنْ لا أحدَ هنا يُشبهُ الله
وَأنْ لا أحدَ
سَيخرجُ بحديقةٍ في رأسِهِ
الموتى الذين علا صراخُهم ذاتَ عتمةٍ
يَحزِمون أصواتَهم
يَربِطونها بِمنابتِ الأشجار
كَي لا تصيحَ من جديد
ثم يناموَن على بُطونِهِم حزانى
المدينةُ تتمدّدُ على ظَهري
قاسيةً وحشيةً
من يُديرها عني نحوَ القِبلةِ
كي أردّدَ ما أحفظُهُ من الشّهادتين
وأنا أشكّكُ بهما
وَبِجدوى هذه الحياة
وَبالله
ثم أُعدَم
تحتَ الشجرةِ الأخيرةِ في مدينتي.

شقةُ المَيْت

لا يجبُ الالتفاتُ إلى الوَراء
شقةُ المَيْتِ
لَيسَت إلا نوعاً من الحزنِ الثقيل
الأشياءُ التي لا ترغبُ حقيبةُ السّفر بها
ليست إلا نوعاً من الحزنِ الثقيل
لكن لا تزالُ المكتبةُ
أجملُ ما يمكنُ أن يتجمّعَ في حقيبتي
من شقّةِ المَيّت.

في شقّةِ المَيت
لَم يَكُن من مَناخٍ ودّي
طوالَ عشرين عامًا
فنونُ الخطابةِ وَالنِّفاق
العنفُ وَالغدرُ ثمَّ الخيانة
كلُّ شيءٍ كانَ مسموحًا
مناخٌ مليءٌ بالمحرّمات
ما عدا عقدِ القران
الذي يُشبهُ مفتاحَ الزّنزانةِ.

تنبشُ بأظافرِها ترابَ الباحةِ الخلفيّةِ
حيث إيقاعُ خطواتٍ لِرجالٍ مَرّوا
قَبْضَتُها ترتجفُ
لِحى رجالٍ مثلَ أموات
تَدفعُني من علوٍّ شاهق
الرّفشُ في يَدي
وَالمدينة كلُّها تئنّ تحتَ التُراب.

القلبُ لا حراكَ لهُ على الحُبّ
يَبحثُ في طريقِهِ عن مشاهدَ خياليّةٍ
احتمالَ انزلاقٍ تحتَ الماء
في النّقوبِ العميقةِ
جوازُ السفر مختومٌ بالحُزن
على أكثرِ من مَكان
يُمكنكَ إلقاءُ نظرةٍ على الكُتُب
إنّها تحدّقُ بكَ بغضبٍ عارِم.
الذين كتبوا شريعةَ الله
لَبِسوا في الحقيقةِ إلّا

نفوسًا غيرَ مُكتَملة
وَضعوا ندوباً على ظُهورِ نساءٍ كثيرات
وَكأنّ الأمرَ يتطلّبُ رأفةً أقلَّ بِالرّجل.

الّذين كتبوا شَريعةَ الله
خُلِقوا من مياهٍ عَكِرة
التدقيقُ في ذواتِهم مُستحيل
بعدَ أكثرَ من ألفِ عامٍ
أشباحُهُم تخيّمُ على خزائنِ الكتب
احتمالُ تشويهِ الله
مدوّنٌ على كلِّ وَرَقة.

أَبقي عينيكِ مفتوحَتيَن
وَانظري إلى البقعِ الخضراء
أمّا كتبُهُم وَلِحاهُم
فَادفنيها تحتَ التّراب.

أصوات

بِمَ تُقاس المُدن؟
بالسُّحُبِ التي تتنشّقُ الدُّخان؟
بِعدَد الطيور؟
بِعدَد الأشجارِ أمْ بِعددِ الأفكار؟
الأرضُ تَعِبت من الشُّهداء
والشهداءُ لمْ يَتْعبوا.
أحاولُ تأويلَ المكان
أيّها المعنى الذي وَضعَ الحزنَ على وَجهي
وَضَعَ الجنّةَ وَالجحيمَ
إيقاعاتٍ في الرأس
أفكارًا خارجةً مِن حديقةِ الوَهم
وَمِن كُتُبِ التّاريخ
أشياءً كان بِوُسعِ اللهِ أن يتفاداها
حينَ خَلقَ هذا العالم
لنَموتَ بأقلِّ عددٍ من الجُثث.
لا يُعاقَبُ في هذه الحياة
إلا القلوبُ الرّقيقة
الإلهُ الكبير ماذا يفعل؟
حينَ يخسرُ الضعفاءُ إيمانَهم.

قانونُ الغوايةِ تيّارٌ خبيث
يطوّع الزهرةَ النقيّةَ
ثمَّ يشوّهُها بشكلٍ مُرعب.

أيتها التفاحةُ
يا أسطورةَ الخليقةِ
الخليقةُ التي من دونِ نفعٍ تتكاثر
أليسَ الوقتُ مناسبًا
لِتَخرُجي من غوايتِكِ
وَيكونَ لكِ مزاجٌ لِعالم آخر.

الشِّعر
جسدٌ مُلقًى على ظَهرِ طَبْر
يَبحثُ عن عاصفةٍ تُحييه
كَي يملأَ الأقداحَ الهشّة.

الحياة
طريقٌ ممدّدٌ فارغ
لا يُحتمَل دونَ حُبّ
الحياة
تُسقِطُ عن وَجهها الآلامُ
ثم تختارُ العزلةَ
لتُكمِل نفسَها بِنفسِها.

كائن ليس لي

زنوبيا ظاهر

عواء

القمر
شاحبٌ بما يَكفي
لِنرى ثقْبًا غيرَ مكتملٍ
منَ الغدِ إلى الآن.

شاحبٌ بما يَكفي
لنَعويَ سويًا وَنُكمِلَه.

أمّي وَأمُّك نامَتا
أيضًا لِنرى
لَم نَكُن لِنُخلَقَ مرّةً أُخرى
لَو لم تَناما هذه المرَّة.

أبوانا مُسافران
لَم نَكُن لِنزرَعَ الماريجوانا
في حقولٍ تَركاها فارغةً فوقَ دَمِنا
لَو لم يُسافِرا مرّةً أُخرى.

القمرُ شاحبٌ بِما يَكفي
ليُذكّرَني بُكائي بِأنّني البارحةَ
سَمعتُ عواءكَ في عمودي الفقريّ
تَكوّرتُ على نفسي لأُمسِكَهُ، لأَحبِسهُ، لأنجبَهُ
لَكنّهُ قبّلَني.

مؤامرة

سأذكرُ أنّني يومًا ما
لم أكُن لِأموت

لو لم يَشبِك مَعشرُ السّحَرةِ أياديهم
لِرَأى غرابٍ يحترقُ فوقَ قبّة اللّيل
سُمعَ أنينُ لبوةٍ يشبهُ أنينَ عجوزٍ حُبلى
وَحصانٌ أبيضٌ مخضّبٌ بِدمِ الآلهة الصغار.

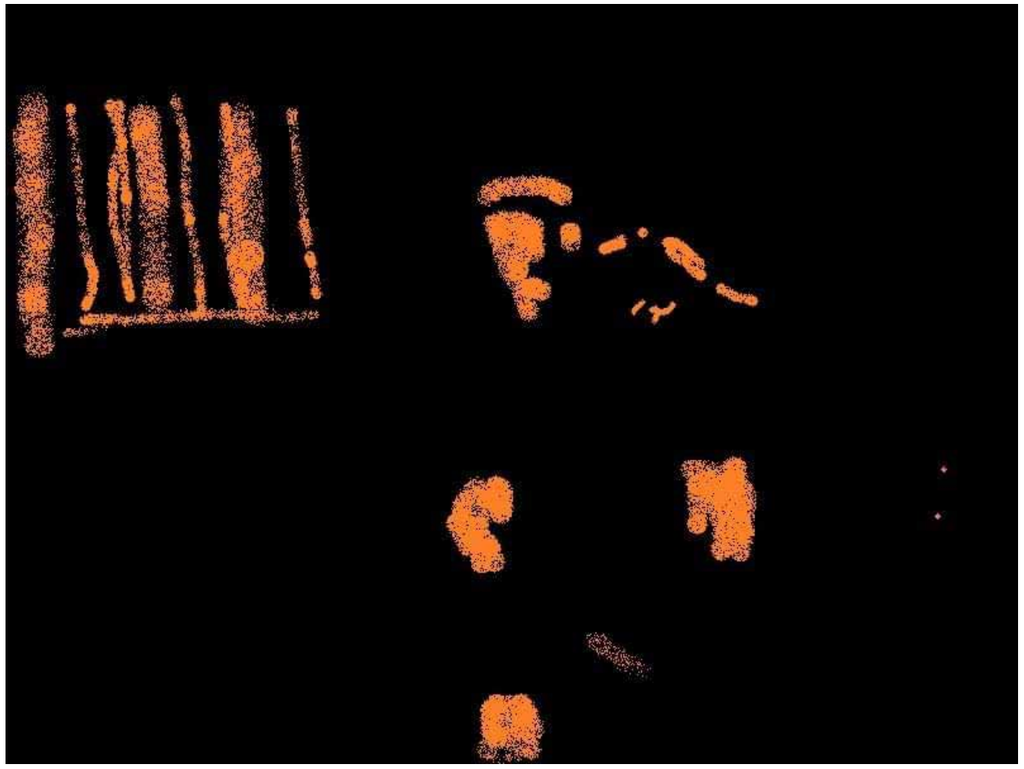
قالوا إنّ صَوتي تغيّر
لَم يَفهموا أنّ هذا فعلُ المَطر
عندما تُمطرُ يَصيرُ ترابُ صَوتي فوّاحًا
قالوا إنَّ سَوادَ عينيّ تَكاثر
قالوا إنّ يَدي يابسةٌ
وَإنّها ساقطةٌ لا مَحالة
وَإنّها تُحبّ أسرابَ الرّجال.

سَأذكرُ يومًا ما
أنّني متُّ في غَيرِ وَقتي
سَتذكُرُ هذا أنتَ أيضًا
سَتقولُ لامرأتِك:
تبًّا لِمتاهاتِ الأشياء
تعالَيْ نَعدو في الحقل
وَستموتُ امرأتُكَ
كَما متُّ أنا.

أنا الأمُّ الحزينة

أحبّ أمومتكِ يا أمي
وَأكرهُ أمومتي
تمامًا كما تكرَهينها
لحظة تَصفُرُ في البيتِ ريحٌ.

أنا ابنتُكِ العاقر



غلان المقدني

أجهضتُ نَفسي مِرارًا
ثمّ قلتُ:
في مرّةٍ أُخرى
سَأحبلُ بِكائن ليسَ لي

أنا ابنتُكِ العاقرُ لأنّني أخافُ أن أكرهَ أبَ ابني
وَأحبَّ ابني
أخافُ العكسَ أيضًا
وَلِأنّني أخاف أن أبصُقهُما معًا إن لم يَرَياني جميلةً
وَلِأنّني صرتُ الآن أخافُ أن أهرم.

لأنّني هَرِمتُ يا أمّي
هزمتُ أترابيَ في سباقِ الشّمس
وَقفَتْ هناك مَشدوهةً بالفراغ
سَقَطتْ هناك مَشدوهةً بالفراغ
في جَوفِ حيتاني
لِيَحيا أمواتي
وَحينما تلمعُ الشمسُ في جدائلها وَفي براعِمِها،
سَتَسألُني ابنتي،
«لِمَ لا ترتدينَ الأحذيةَ السّوداء ككلِّ الأمّهات؟»
سَأُجيبُها: أُميتُ سوادَ أحذيَتي بِالبَريق.

ملف

العنف الذي يجعلني أحبك

زهرة مروة

ما وراء الشرفة

لن اطل من على الشرفة لاصطياد مشهد أو شعور. النور يلفّني وأنا في مكاني، الصفاء يكلّل قلبي. بهجة عارمة تغمرني ، أو ربما ثقة. ثقة أنحدر معها الى حافة هذا النهار. سأستنسخ نهارات مشابهة.
الأشياء من حولي سعيدة في مكانها، تتغذى من الوقت ومن النور. تحافظ على نصاعتها، تستأنف رحلتها. أحاول أن أقلّدها في سلامها. أن أصبح وردة سعيدة في حديقتها، منسجمة مع الألوان التي تحيطها ، متأقلمة.
ثمة عنف في هذا السلام، سلام يقودني الى العنف. العنف الذي يجعلني أحبك، وأبحث عن عاصفة تغيّر اتجاه دمي.العنف الذي رميته جانبا، ما زلت قادرة على أن أستلّه في أية لحظة. أفضّل الحروب الناضجة التي ترميني في آخر الدرب على سهل...
لن أطل من على الشرفة، لأنه ، لربما أسمعُ صوتا يسرق مني صفائي، يغيّر ترتيب الأشياء، يشوّش علي القصيدة. سأبقى في مكاني، أستقبل التناقضات.
لن أطل من على الشرفة، لأن الشعور الذي ينتابني اليوم هو نادر وفريد. سعيدة بالمياه الراكدة، بلون ثيابي، برائحة الورق... سعيدة بالأسماك التي تمضي في قلبي بتؤدة وبمودة. لا أريد أن اهز الأكواريوم ...
ربما يأتيني اتصال ملوّن، يعلن أن لي جائزة، أو ستأتيني هدية غير متوقعة... لكن ما هو خارج الأكواريوم لا يعنيني. أنا الآن في رحم الأشياء. لا أريدها واضحة، أو استعراضية. لن أنتقل الى ما وراء الشرفة قبل نهاية الرحلة.

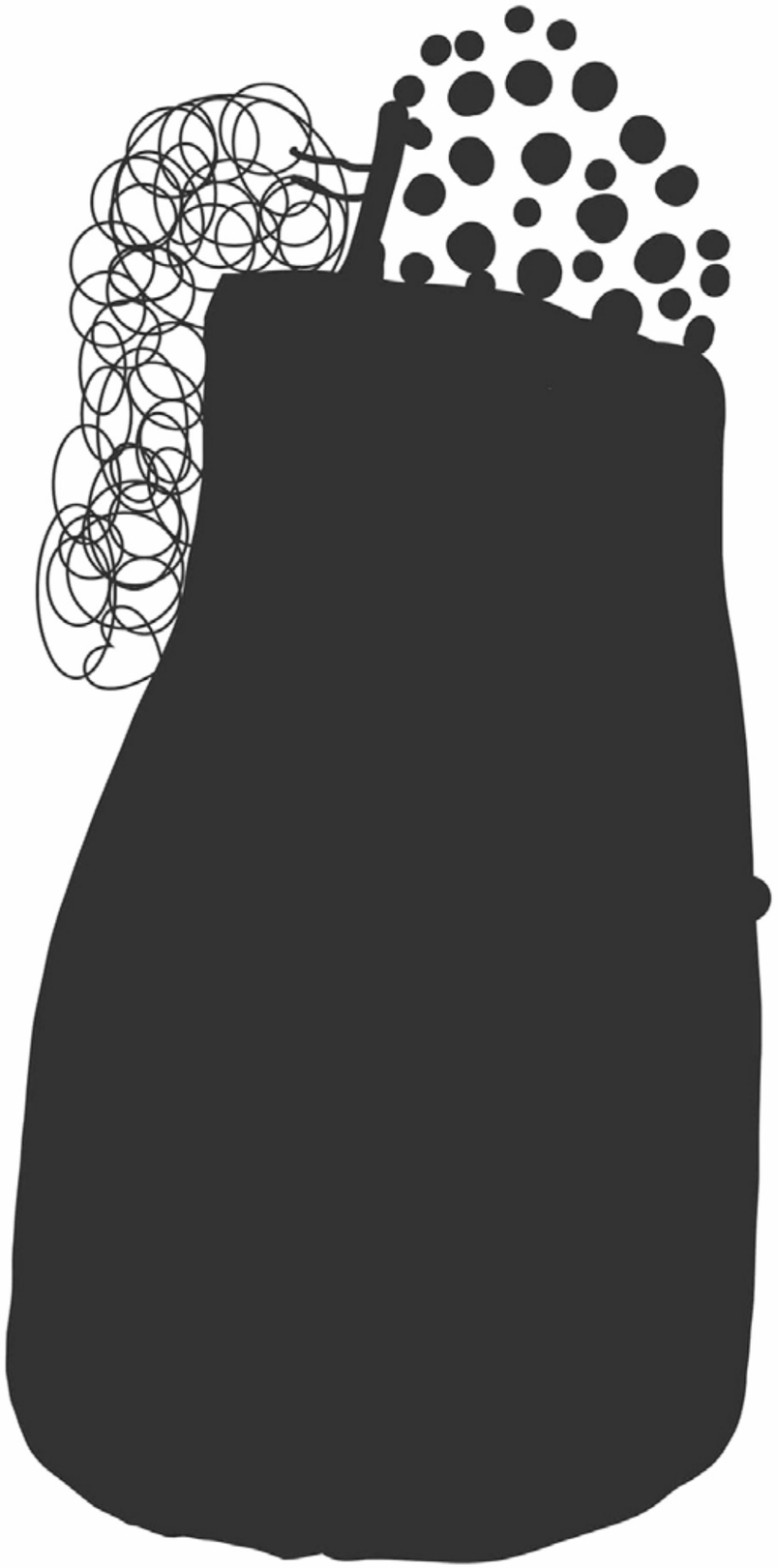
فراشة فوق الماء، سعيدة في رحلتها، في تلك الشفافية التي تجعلها تختبر حرارة الماء، دون أن تسبح فيها. كل شيء حاضر على صفحة الماضي. أبتعدُ قليلا كي أرى بوضوح.
لا أحتاج الى نكهات اضافية من أجل أن يكون مساء. ممتلئة برحلات قلبتني رأسا على عقب. جعلتني زاهدة وحيادية.

نيزك

أن أرمي بابرة في المقلب الثاني،
وأنتظررنينها،
هل ستعريني من يباسِ؟
هل ستصدر صوتا يهتز له الفضاء؟
أن ارمي بابرة في المقلب الثاني
وأراقب المشهد عن بعد،
الرجل الذي يقرأ الجريدة كل صباح، هل نبتت شجرة في قلبه؟
هل لمح من شباكه نيزكا؟

زهد

ضوء القمر يستهدف الجدران، يغير هندستها، يبعثر كل شيء. ثم يفرغ شحنته في قلبي. الأفكار والأحلام والرؤى، تأتيني وأنا هنا . اذن لا داعي لأن أذهب اليها.



فخري رطروط

ملف

قصائد الأمكنة

زينب عساف

1

- نحن أبناء المدينة الحزينة
تبنّتنا على عجل
لتسقينا حليبها المرّ،
نخرج في الصباحات المعتمة
ننهش في جسدها بحثاً عن لقمة.

2

نسمع قهقهاتها الفاحشة في الليل
وانينها في وضح الظهيرة.
المدينة الطرشاء صبغت شفاهها،
تلتهم من تشاء بحنانٍ قاسٍ
لا يليق إلا بعاهرة.
فاتنة كأنها نهاية العالم،
لا تحبّ الاطراء ولا تقبل إلا العري
فاتنة مثل نظرة أخيرة وقحة،
نُلقيها في عيون الموت.

3

في خطوة هذه المدينة المستعجلة-
ما يطردني باستمرار،
الطاولات على الأرصفة،
ظلّانا قرب متجر الشوكولا
ماريونيت الواجهات
وابتسامة الأشياء المُنجَزة..
آن آربر ابنة المليونير اليسارية
ويوغا الشرق الساحق،
أنا أحب النقص
والأيام التي بيدين عاريتين نعجنها.
ربما لأنني ابنة الضواحي
حيث يعربش الكلام والعاطفة
على جدران الإسمنت المائلة
حيث يكنس المطر والحرب
وجوه السكّان السريعة،
حيث نجفّف الأسماء على السطوح
ثم نستعملها لمولودٍ جديد.

4

في مدخل الحيّ شجرة طويلة
تبكي في المساء
وجوه عابرين لاتعرفهم،
تعدّهم في الخريف
وتتجمّل لعصفورٍ وحيد.
بيتٌ لا يطير
فيه حبٌ صغير ينمو متعرّجاً
مع العشب الضارّ في الحديقة
وأصوات بعيدة تقرع كأجراس الأحد.
أين زرعتُ قلبي؟
كان الربيع فقيراً،
وضعت كفّي على السروة
وكانت تعرف أني سأرحل.
«ظلّ القمر» وصوت كات ستيفنس،
أفكاري التي تنبت في الليل غابةً أتوه فيها،
ثم مدفع الصمت اذ يعلن الفراق.
مساء الخير ملفنديل
المدينة الصدئة كيد عاملٍ سابق
في مصانع فورد
المترهّلة كامرأة لا تقبل الشفقة،
المنحرفة كمراهقة تبيت مع الغرباء كل ليلة،
الجميلة في مرآة واحدة فقط،
مرآة الأشياء البريئة
وصبّار شبابي الذي، بيدين مواظبتين،
نزعتَ السمّ منه.

5

أعرف هذا الفجر،
يشبه ابتسامة نبات القرّاص
عند النافذة،
رائحة الماريوانا
وصخب الهيبيين في الشقة المقابلة،
الدرج الذي ينطق بكلمة
مع كل خطوة،
الأشياء غير المتقنة
كسهرة او آلة خياطة،
تاكوس آخر الليل
او البيرة في حانة أول الشارع.
يداي اللتان عذّبهما البرد
تزيحان خصلة حزنٍ عن وجه المرآة،
هروبي المستمر من ذنوبي
وإصرارك على الصلاة
تحت تمثالي الآثم.
ميدتاون وقتٌ قليلٌ للوقت،
استراحةٌ خارج العاطفة
خارج الأيام التي، اذ تتكدّس
ينبت لها شوكُ الذكريات.

فاطمة مرتضى

ملف

إرث المتنبي

سارة الزين

هوَ ذاكَ..أراهُ وأعرِفهُ
ذاكَ المنحوتُ بخصلةِ أوجاعي
سأقدّسُهُ
ذاكَ المنسيّ على حبري بين الأوراقِ
تكدّسَ صمتاً فوقَ دمي
كم عاقرَ ريحاً من بغدادَ
تصبُّ الجمرَ على لغتي
وَحروفُ الخوفِ مبعثرةٌ.

من أوّلِ «دجلةَ» حتى آخرِ مقهىً
خلْفَ زوايا الموت
وَنباحُ الليلِ سقيمُ الوَقْعِ وَيُرعبني
من شرفةِ «طوروس» المنفى
أسيرُ صعوداً نحو اللهِ
أمدُّ غصونيَ كي ترقى صوبَ الملكوت
وأظلُّ أمدُّ..
أمدُّ..
أمدُّ..
وَصوتي يخنقهُ التابوت
وَأنا ما بينَ النهرينِ المذهولُ أمزّقُ كلّ حضاراتي
وَأصفّقُ وجهَ الريحِ
أحرّرُ مجرى الماءِ من التقديسِ
وَمن «آشورَ»
لِأنقشَ فوق «تماثيلِ الثيرانِ» جناحاً من حلمٍ منحوت
وَأعبرُ دَجْلَةَ جُمْجُمتي.
هذي لغتي
صُبّي التاريخَ على وجَعي
صُبّي عينيكِ
لأُسقى كأساً من عينيكِ
لأشربَ تاريخيَ الممقوت
ويَظلُّ يؤجّلُ فيّ الوعيُ

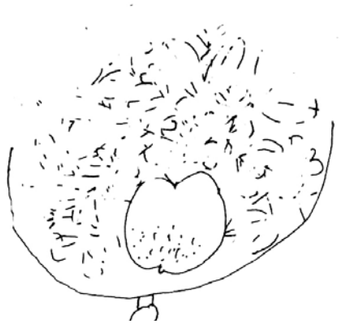
أظلُّ أقاومُ سَهْمَ الضوءِ
أظلُّ فراتيّ النزعاتِ
يُدَنّرُني صوتٌ أعلى
وَيظلُّ حنينيَ للناسوت.
جئتُكِ خوفاً من لغتي
هرباً من نعتٍ يسبقني نحوَ المنعوت
قدّمتُ لوجهكِ قرباني
أدّيتُ صلاةَ الدمعِ كآخرِ نزفٍ من شفتي
وَتركتُ يَدي
تنقَضُّ على أحلام الوهم الراكِضِ خلْفَ غدي
حتّى آتيكِ وألقى وجهَكِ
ثمّ أموت.

ملف

أحدهم فتح الباب

سمعان خوام

حسين جمعان



في المدينة

في المدينةِ نَبتسم
من معتوه لِمعتوهٍ آخر
أتنحّى جانبًا لأتناولَ دَوائي
أصطنِعُ صوتَ طفلٍ يَكُحّ
أعودُ وَأبتسم
في المدينةِ
نَنتزعُ السّاعاتِ كَبَتلاتِ الورود
في انتظارِ شيءٍ ينتَظر هوَ أيضًا
البعضُ يطلبُ الحقيقة
آخرونَ يُطالبون بالرُّعب
وَأنا قريرَ العينِ أمشي
نَحوَ مذبحِ يوميّاتي.

مِن فَوْق

روحٌ عالقةٌ خلفَ كُتلة المدينة
تَحلُمُ بأن تُسحقَ في مرجٍ بَعيد
إنها الرّابعةُ أو الخامسةُ فجرًا
أصابعُ أطفال تخرجُ من ثقوبِ الحربِ لِتلعب
بائعُ الجرائد يَلهثُ من حِملِه
أجسادٌ تخرُجُ لتُشبِعَ وجودَها
بافتراضات مُحدّدة.

قُبلَة

أحدُهُم فتَحَ الباب
الضّوء الذي دَخَل كان لُعاباً
التهَمَ نصفَ الغرفة
الآن أمتلكُ نصفَ طاولة
نصفَ كُرسيّ
نصفَ لَوحة
نصفَ أحدِهِم.

هُجوم

الفراغُ بين حائطَيْن
تَسكُنُه شجرةٌ هَرِمة
لِلحياة فلكٌ ذهبيٌّ يَلمَعُ في الأفق
لكنّه ثابتٌ لا يتحرّك
يَحرِسُ تلّةَ الخَراب
أُرسِلُ عَلَيهِ كلابي
تقضمُ الشّفَة
وَأُعلِنُها قُبلة.

أمطار الأسيد

عبير خليفة

جدار

لا نوايا طيّبة تُزكل نَحوَنا
لقد سَقَطتِ الجِمم
أمطارُ الأسيد
وَلعناتُ منْ رحلَ وَمنْ بقيَ
أمّا النوايا فعُلِّقتْ على جدار
الكلّ يدّعي أنّه مقدّس
فيما يموتُ كثيرون خلفَه.

يَنقلُ الشّرورَ
يُضحّي أحيانًا بِغابة
لِتبلغَ النّارُ فجوةً في جَبل
اختبأتْ فيها الحياة من ضوءِ الشّمس.

خلفَهُ يَرمي الثلجَ وَالملح
يرسُمُ مساراتٍ خادعة
ليُموّهَ طُرُقَ النّوايا المطالِبةِ بِدمِه.

مُتماثلات

آخرُ ما فكّر به
كان الكنزَ الذي رَماه
جمّعَ زبدَ البحر
دون أنْ ينفعَهُ هذا البياض في شيء
وَكلّما تقدّمَ تِجاه رغبةٍ
فُتِحَتْ هاويةٌ بين قدَمَيه.

في ساعةٍ ما
طلبَ من المَلَكيْن
أنْ يهبِطا عَن كتفَيه وَيترُكاهُ بِسلام
شَرَعَ ببناءِ مُتماثلات
حاولَ بصعوبةٍ
أنْ يكرّرَ بِمقدارِ ما يُحبّ
فَكرةَ أكثر.

أَفسدَ المُتماثلاتِ التي بَناها
كَنقوشِ ديانةٍ قديمة
على جدارٍ تشقّقَ بين يديه
فقال:
لم يرضَ البحرُ بعد
سَأَرمي هذا الدّينَ أيضاً!

«سيتغيّر الإنسان بعد نهاية هذه الحرب»
جملةٌ فاسدةٌ أُخرى
لكن لا بأس
نحن نوازنُ الموت بين الماضي وَالحاضر
نحن غبارُ كواكبٍ يُفكّر
وَهذه حياتنا الأولى.

احتمالٌ آخر

«سَأصيرُ شجرة»
قالَها بِفَرح
أوّلَ النهارِ صَرَخ: «في فمي رَملٌ
وَناقةٌ حزينة مرّتْ به».

هو مجرّد احتمال
أنْ يكون الليل أسود
وَأنتَ إنسان
لكن حينَ سُئلت
هل تريد هذه الحياة؟
وافقتَ بشدّة
على الجسد الذي أنتَ فيه
على خوفٍ حملتَه بِيَدَيْك
كطفلٍ ستتخلّى عَنهُ
وَلم تفعلْ.

النّسمة التي تُلامسُ أنفَك
هي نفسُها التي تحرّكُ البحر
بينما تمحو النسمةَ يَرتفعُ المَوج،
يرتبكُ صيّاد
وَتهربُ سمكةٌ من شِباكه
أنتَ احتمالٌ غيرُ مُهمّ
كِلانا يعرفُ ذلك.

حسين جمعان

شبه وصية

علي الرفاعي

شبه وصيّة

خفيفًا تجيء إلى الأرضِ
تدخل حيّز هذا الوجودِ
سحابًا يغادر أفقًا عظيمًا
إلى هامشٍ ضيّقٍ
ثم تبكي
(سيأتيكَ يومٌ وتعرفُ سرَّ البكاءِ...
فلا تتعجل)
وَتصرخُ
(تجهلُ حتّى خروجَك من رحم الأزرق السرمديّ
لماذا الصراخُ)
فأنت جديدٌ هنا يا صغيرُ
على هذه الجلجلةْ

هنا يفرحون كثيراً:
«لقد جاءنا الآن من يحمل اسم القبيلةِ»
(إسمُ القبيلةِ فعلُ انتماءٍ كفيفٍ إلى آخرينَ
انتموا ذات «رمية نردٍ» إلى آخرينَ
انتموا هم كذاك إلى آخرينَ
إلى آخرينَ
إلى آخرينَ
إلى آخر السلسلةْ)

ستحملُ يا طفلَ هذا التّشظي
ملامحَ وجه أبيكَ
وَذلك يكفي لكي يعرف الأهلُ
والنّاسُ ممن يجيدون فنَّ الفراسة من أنتَ
«إبنُ أبيكَ»
وَذلك يكفي لكي يتذكر جار الطفولة فظُّ الطباع
حكايتَه مع أبيك المراهقِ
(أمُّكَ كانت رفيقةَ أحلامه الشّارداتِ
وكانت حبيبتَه في الخيال لثانيتينِ
وجاء أبوك ليحملها تحت طرحة عرسٍ بهيٍّ
إلى واقعٍ مختلقْ)

ستحمل جيناتِ أمِّكَ
عاصفةً من رحيق الأنوثةِ
(يحتاجُ كلّ الرجال إلى قبسٍ من رحيق الأنوثةِ كي يستمروا رجالاً)
وعاطفةً كالنّسيم الخفيفِ
يسامرُ ليلاً زهورُ البتونيا
وَيعبرُ فجراً سهولَ الألقْ

سيحملُ لاوعيك الغِرُّ أيضاً
مئاتِ السنين التي لم تعشها
مئاتِ الحوادثِ
والذكرياتْ
(على هذه الأرض حيث نموت لأنّ الحياة أدارت لنا ظهرها مرتين
نوَّرثُ أطفالَنا الذكرياتِ
وَنرضعُهم حفنةً من قلقْ)

صديقٌ قديمٌ لجدِّكَ
مقّن تمرّس في الزئبقيّ
وَجاب المتاريسَ والأيديولوجْياتِ طولاً وعرضاً
وَغيّر من جلده إثرَ كلِّ انقلابٍ
سيرقصُ من زهوة النصرِ:
«هذا حفيدٌ جديدٌ سيصدح باسم الزعيم المفدّى»
(بلاديَ «صندوقُ فرجةٍ» هذا الزّمانِ
تفرّخ كلّ صباحٍ زعيماً مفدّى
وتأكلُ كلّ مساءٍ زعيماً مفدّى

محمد الرواس

تمدُّ إلى القعر أغصان جهلٍ
وَتتقن جداً فنون الغرقْ)

ستحملُ...
لا...
ستُحمَّل حال مجيئك ديناً
يقولُ لك الكلُّ حولَك أنه وجهُ السَّماءِ الوحيدُ
وكلُّ الذي ما عداه انحرافٌ عن الدربِ
واللهِ
والفطرةِ الصالحةْ
هناكَ، وفي جانبٍ آخرٍ من متاهة هذي التجاربِ،
طفلٌ صغيرٌ سيولدُ
سوف يقاسمُك اللحظة المنتقاةَ بحرصٍ شديدٍ
خروجاً إلى عالَمٍ مبهمٍ
سوف يحملُ...
لا...
سيُحمّل ديناً
يقولُ له الكلُّ أنه وجهُ السَّماء الوحيدُ
وكلُّ الذي ما عداه انحرافٌ عن الدربِ
واللهِ
والفطرةِ الصالحةْ

وَبين الجميع الذين هنا والجميع الذين هناكَ
تخونُ (الحقيقةُ) أصحابَها
(ما الحقيقةُ إلا احتمالٌ على سكّة العدم الدائريّ
وَما الدربُ إلا مخالبُه الجارحةْ)

تمرّد على (كلِّ هذا العجين)
وَكن أنت عطرَ انفجار السماءِ
على رقعةِ الأسئلةْ
وحارسَ أرواحِنا المهمَلةْ

وَكن مثلما
صدفةً، عاشقانِ على حافّة البحرِ

ملف

الفجر حجّةُ الحبّ

علي مطر

الدُّخان غجرٌ في الصّدر.
رقصةٌ واحدة وَتَحمرّ الأرض.
قالتِ المليكة بالرّداءِ الأزرق:
آياتي حمراء. قالت أيضًا، أدخّن شفتَيْك.

نراقبُ ليلَ المَليكة
لِنُنقِذ نهارًا من الضّجرِ وَالخيانة
لِمَ لا نقتفي أثرَ النهّر؟
قد نصلُ معَهُ إلى آخرِ القِدَم
وَربّما زَحَفَت معنا حَشَراتٌ
وَلّدها اللّحنُ وَالعَرَق.

«آياتي حمراء»، تصيحُ المَليكةُ
بإمكانِكَ أن ترى جفنَيْن مُتألّقَين من النّشوة
بُركانَيْنِ من ألقٍ.
لا تَسقطي يا سيّدتي
يُقال إن شتاءَكِ شعلةٌ
إذا دفعتِ بأرواحِنا
وُهِبَ المكانُ غَيمةً راقصة.

لماذا أَشمُّ جلدي بقوّةٍ كلّما مَنَحتِني عُبورًا؟
لماذا أبدّد اسميَ بلا ندمٍ تحت ردائِك؟:
عيناكِ مَليئتانِ بالحب، مَليئتانِ بِنا
وَنتساءل: «ماذا يفعل الهواء بين كائناتٍ جائعة؟»
غجرٌ كثيرون، غجرٌ كَالغيوم
من الرّواية والفيلم.. وَالأصابع.

هُنا نجدُ حبًّا في اللوحة الخرافية
عرائشَ وقطعاناً وَأرضاً ورديّةً
نسبحُ هنا كَي نَتوالى
نئِنّ بِلا وقت
طالما جِئنا بلا موعد.
هنا، في التاريخ الذي يترجّل

نجدُ حُبًّا يَحكي عن صناعة الوشم
وَعن التجاعيد التي قايضناها بالرّحلات
وَأحيانا بالبلاد.

جئنا بلا موعد
كانَ علينا أن نترك الأهل
قُلنا لا نحتاجُ إلى أفواهٍ، وَلا ديَكة
هنا نجد حبًّا
نجدُهُ في اللّحنِ السّاخنِ الذي ينبعثُ من السّرة
في الكلام الذي يسيرُ بلا عاهةٍ في العَصَب

لماذا علينا أن ننقب عن ألمٍ بين أسناننا؟
وَعن موتًى تحتَ أظافرِنا
إننا نطيرُ فوق المُدُن
وَنراها مثقوبةً بالدّبابيس
محكومةً بِسبابّةٍ ضخمة
وَظلٍّ شاسِعٍ لنيشان.

لماذا علينا أن نُفقأَ بين دفّتي قاموس
أو نُدفن في خزانةِ عانس
أو ندورَ في ناعورةٍ من نار؟
لسنا خدَمًا كَي نُسرِعَ الخُطى!
إننا نطيرُ فوقَ الأرض
وَحين نرمي عليها وردتَنا
تردُّ من خاصرتها: «الغجرُ حجّةُ الحب».
الغجرُ الخارجون ذات يوْمٍ من عُلبة
حيث مليكةٌ واحدة تحكمُ وَردة الرّقص
بِرداءٍ أزرق
وَآياتٍ حَمراءَ
وَحواجبَ فضيّة.

ملف

10 قصائد

عيسى مخلوف

خالد بركة

صمتُ الرُّخام

الذي أَوقدَ نجمةً ليبدِّدَ خوفَنا
من العَتَمَةِ الكبيرة
زادَنا خوفًا
كشفَ الغِطاءَ عن السّماء.
الذي فتحَ الأجفانَ وأَطْبَقَها
وَتركَ للأغصانِ حرّيّةَ التنقُّلِ في الهواء
يتماهى مع خَفقِ جَناحٍ
عِنْدَ تَقاطُعِ النّهارِ والليل
يَحومُ حولَ النّائمينَ
في صمتِ الرُّخام.

فَوضى

تتساقطُ الأمطارُ من نورِ الصّباح
قَوسُ القُزَحِ حبلُ غسيلِ الغيوم
أنفاسُ المُتَعَبين في المنازل المُظلمة

حيث الرّياح تَلطِمُ الوَسائد
وَبُخار رطوبةِ الأرض
يَعجِنُ الذّكريات.

احتفال

سنفتحُ الخزائنَ على فَرو المعاطفِ
على الأحزمةِ وَالأحذيَةِ الجِلد
سَنَرتدي الليلةَ، الحيواناتِ المَقتولةَ
قبل الذّهابِ إلى الاحتفال.

تقدَّم!

لا تزال الصّواري مرفوعةً في قاعِ البحر
منذ المعركةِ الأخيرة.
السّلاحُ الأكثر فَتكًا يُلهبُ المخيّلة وَيخترقُ الرّوح
يَنزعُ الأُفُقَ من مَكانِه.
أكملي زحفكِ أيّتها العلوم.

العائدون

العائدون مساءً إلى بيوتِهم
يَجمعونَ حطبَ السّاعاتِ الّتي انقضَت
كلُّ شيء ثابتٌ حتّى الهواء
السّتائرُ في مكانها وَاللّوحاتُ المعلّقة على الجدران
وَالكتُبُ وَهديرُ حروفِها المكتوم
العائدون مساءً إلى بيوتِهم
يَدلُقونَ الماءَ في أُصُصِ الزّهر
يتفقّدونَ أجسادَهم وَدقّاتِ القلوب.

ذاكَ الطائر

أرأيتِ ذاك الطّائرَ الذي يَخفِقُ أمامَنا
في مُحاذاةِ الجدار
يلامسُه بجَناحه الأيمن تارةً
وَبجَناحه الأيسر تارةً
الطّائرَ المُنهَكَ الذي
يسعى لاختراقِ الجدار؟

ذكريات

نعيشُ في ذكرياتِ الّذين سبقونا
كضوءِ آخرِ النّهارِ في الزُّجاجِ المُعشَّق
في الكاتدرائيّةِ المَهجورة
المُضاءةِ بالشّموع.

لم أجد فَرقًا

لم أجد فَرقًا بين لوحة الأمِّ ووليدِها
وَبينكِ
قليلٌ من الكلام الذي تهمس به شفتاكِ
وَيحلُّ الصّمت
في مكانٍ حيثُ لا تُحصى السّاعات
نُقطةُ زيتٍ اشتَعَلَت وانطفأَت
لتطَأَ قدماكِ الحافيتان البلاط
اليدُ التي اقتربَت ليلًا من السّرير
هي يدُكِ
وَالقبلةُ التي طبعتِها على الجبين
لم تَبرَح.

ضَياعُ الوقت

عندما يَتبدَّدُ كلُّ شيء
وَتَعوم الأسماكُ المتحجّرة في الصُّخور
عندما لا تعودُ الأقدامُ جزءًا من الرّحلة
وَتَجمُدُ مكانَها الغيوم
تبقى المرايا الكبيرة المسنودة إلى جذوع الأشجار
ينعكسُ عليها ضَياعُ الوقت.

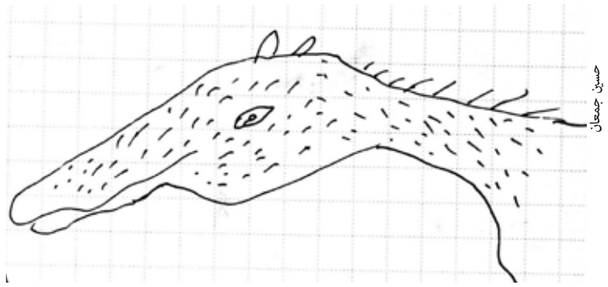
غرباء

لَم يكن ثمّةَ ما يشيرُ إلى أنّنا غرباء
كنّا نَسيرُ مع غيرِنا في الشّارع
وَمع ذلك عَرفونا.
كنّا نهرولُ خائفينَ
كنِقاطِ ماءٍ تَدلِف من السُّطوح.
ربّما رَأَوا في عيوننا
أولئكَ الذين كانوا معنا
وَغَرِقوا.

ملف

حافة الحنجرة

فيديل سبيتي



من حالاتِ علامةِ الاستفهام

الأسئلةُ التي علّقتها زينة في فضاء الغرفة
تُبدي جسدَكِ كَعلامة استفهام
رِجلاكِ النقطةُ
وَظهركِ مَحنيّ
وَرأسكِ مَتروكٌ في الفضاء
كَسؤال مُستقلٍّ بِحالِه.

فُروقٌ حرفية

الحَرفُ الأخير من «حواء»
يَخرج من قلبِ الحنجرة
الحرفُ الأول يَخرجُ من سطحِ الحنجرة.
الحرفُ الأولُ من «آدم»
يَخرج من حافةِ الحنجرة
وَالحرفُ الأخير يَخرج من حافةِ الشّفتين
هُو على الحافة يتمايلُ وَلا يقع
هي تختالُ في الغُرَف.

هاجر قبل زمزم، في طريق الانقلاب

لمْ تحزن هاجر
كان عليها أن تركضَ من سرابٍ الى سراب
وَلا تَشكو
وَلا تَئنّ
هذا دورُها وَليس لها أحدٌ في الصّحراء
زَرَعَت بزرةَ النّبي بِصَمتٍ
كَممثلة عاطفيّةٍ جميلة
فلا جنّاتَ تَجري من تحتِها الأنهارُ
وَلا جوائزَ لأفضلِ ممثلةٍ ثانوية
هاجَر.. أمُّ الكومبارس
الذي يقلّب أحشاءَ الفيلم.

عنّي

هأنذا...
كائنٌ بِلا وَداعة
قاسٍ كَتفاحةٍ نُحاسيّة
أَرمي بطاقاتِ المُعايدة قبلَ أن أفتحَها
أُحرِق شحمَ جسمي عن آخرِهِ
يا للأُبّهة...
يا للصلاةِ التي ترتطمُ بالسّقف
وَتسقطُ مُجلجِلةً.
أرسلتُ إليكِ قلبًا عَطنًا
قشّرتُهُ بِساطور
حَشَوتُ البطينَ الأيمنَ بالضّجر
وَالبطينَ الأيسرَ بالوَهم،
بات صالحًا للأكلِ الآن.
ارتَمي على ظهرِك وَانظري إلى السّقف
زيّنتُه بالصّلوات
لإلهٍ قاحل.

ملف

ما لم يكن لي

لولا رينولدز

كانَ على أمي أن تُعلِّمي حيف ابني
أمامَ الأشجارِ وَالعصافير
خارجاً في العلن
كان عليها أن تُعلِّمني أيضاً
كيف ألوّح بيَدي
بدلًا من أن أكتبَ بها
كان عليها أن تُعلِّمَني الدّموعَ قبلَ اللغة.

هذه الليلة

كتفًا على كتفٍ
تولد قصيدة
كتفًا على كتفٍ
ينزلق عالم
المشهدُ شوّه رائحةَ المكان
وَصار يعج بالموتى
هذه الليلة
أستطيع ان أضحكَ الضحكة التي لم أُردها يوماً
الضحكة التي حشوتها في أضلعي
هذه الليله
أستطيع ان أصفعَ الشّعرَ بملءِ صوتي
أترك الأمكنة كلَّها
وَكلَّ شيءٍ آخر
لَم يكَن يومًا لي.

لَنا

لَنا حبٌّ أطولُ من أن نعبرَه
وَلَنا ضبابٌ
يجيءُ الموج ويَمحي دعساتِ اقدامِنا
كما لَو أنّنا لمْ نَكُن
تصلُ الأغاني إلينا
بِجناحينِ مُتعَبَين
نتركُها تقولُ ما لديها
وَنعيش
كما لو أنّنا
ننتقمُ من هذه الحياة.

ملف

أبعد من النسيان .. تقريباً

ماري جليل

تقول أختي:
إنها أكبر مني بخمس سنوات
تقريبا
ولكن ما أذكره أنني أكبر منها بهذه السنوات أو أكثر تقريبا

أنظر في المرآة
أرى وجه أمي يقول لي :
من أنت يا فتاة ملامحك أعرفها تقريبا؟
أمر في الشارع، الجيران ينادونني باسم جدتي
أركض خائفة / تائهة مسافة خمسة كيلومترات أو أكثر تقريبا

ابنتي قرب زاوية النافذة تبكي
تقول لأخيها:
كم يبعد المصح عن بيتنا
يجيبها:
المسافة التي تفصل دموعنا عن ذاكرة أمي

أربعون حبا
ربما أقل أو أكثر
تقريبا

ملف

اقترب أيها الشعر

محمد ناصر الدين

فيزيولوجيا

١
المثلّثان
بالأضلاع المتساوية
بِدوائرِ الحُزنِ تحتهما
هندسةٌ معقّدة لجفنيكِ
لا أقفُ عندَها طويلًا،
الشِّعر سهولةَ خطِّ أسنانكِ المُستقيم.
٢
خمسُ أصابعَ مُنقبضة
تكفي لِنَصنعَ القلب
يبقى أن نغرُزَ الجمرةَ في اللّحم.
٣
جُملٌ ناقصة
تخرج من بينِ أسنانِكِ
القاسيةِ البيضاء
تستنفرُ عقلَ الكَون
لِيفهمَ عزلة الفِعل،
الشِّعرُ حتميةٌ لطيفة
تفسِّرُ جسدَكِ بالضّوء.
٤
الذاكرةُ تَسكُنُ الحَجَر
أكثرَ من العَين،
الشِعر التباسُ القسوةِ بالرِّقة.

تأنيث

جارتي الأرمنية
تؤنّث المذكّرَ في كلامها
لعلَّ السّيفَ القديم
على عنقِ جدّتِها
يصيرُ وَردةً.

التفاح

آباؤنا الثمرةُ الفجّة في الرّيف
ماتوا بعدَها بالرّصاص
وَالنّاجون حُقِنوا بأدويةِ الكيمو في المشافي،
يَطرقُ بابَ الأرملةِ رجُلٌ
يضعُ كيسَ التفاحِ الثقيلَ قُربَ الباب
تتدحرجُ تفاحتانِ أو ثلاثٌ
ضوضاء، صوتُ عصفورٍ على العتَبة.

بغضاء

اقتَرِب أيها الشِعر
وَلو كان بينَنا ثأرٌ قديم
سأضعُ جانبًا تلكَ الحربةَ المَسنونةَ
التي أحمِلُها لقتلِ الرّبِّ وَالذِّئبِ والذكريات
وَأنتَ اقتربْ حامِلًا وَردتَكَ الوحيدةَ
نَدفِن تحتَ الطاولةِ الكتبَ وَالحبَّ وَالضحايا
وَنصالح مثل جنرالاتِ الحرب
مُثقَلَيْن بالنّدمِ وَالمجزرة.

ملف

قمح الأقفاص

نسرين كمال

قربان

يحملُ حبيبتَه قرباناً
على مذبحِ الكلمات
التي شقّقها الزّمن
وَخشبة الأيام المحترقةِ بالعادات
وَالخوف
وَالرّكض المَحموم
على مذبح النسيان القسريّ
وَالجليد
الذي يُجمّد الملامح.

آه... رقصٌ وَزعيقٌ عالٍ
في الحقل
صنوجٌ تسترق أذيال الموسيقى
وَأفواهٌ فاغرة
وَأيادٍ تجذّف في الهواء الشاغر.

هوذا العاشق الغائب
يحملُ معشوقتَه
مخدّراً
ينزّ منه الليل
قطرةً
قطرة.

العاشق يسقط في الدوّامة:
من أنا في هذا الهرج؟
العشيقة تراقص النار:
أيتها النار
كوني جسدي
كوني قلبي.
ضوء واهٍ
يدُ برقٍ تتلامح في الحقل
صوتٌ يعلو
صوت يحبك خيوط الغناء:
تعال يا معشوقي الأجمل
تعال
النارُ بيتُنا العالي
النارُ جسدُنا المتّسِع.

يحمل حبيبته فوق أكفِّ اللحظات.

المصطفاة

أنا المرأة المصطفاة
أقفز من هاويةٍ لأخرى
كَطائرٍ بِنصف أجنحة
سقط عنهُ الوقت
ليُنبِت قمحًا في الأقفاص.

يُلاحقني الليل بِضلوعه المكسورة
كي أحتفي أخيرا بكل انكساراتي
أمام ضوءٍ مُرتعش.

من فرط المرآة
تُسمّيني الخدعة
تُسمّيني السم
من فرطِ جسدي الموزَّع عيوناً
فوق سرِّ قلبٍ بعيد
تصقلُه السِّكّين.
تُسمّيني الحياة
لأنّني خط التّماسّ مع التماعاتِ الموت.

أنا المرأة المصطفاة
يلاحقني المَحوُ
أجيء كَرعشةٍ
لَم تجئ.

ملف

مكان لا أعرفه

محمود وهبة

حسين جمعان

Barometre

الدّمُ أسفلُ الجدار صارَ ملحًا
الكلابُ التي تَعوي صارَت قوافل.
العيونُ التي تفتّحت
في منتصف الطّريق
صارَت سَرابًا.
هُنا، في مكانٍ لا أعرفُهُ
كلّ الأشياءِ صارَت مَقلوبة
حتّى أنا.

رؤية

رُبّما كنتِ معي
في منحدرِ البحرِ الأزرق
ربّما بَعدَ يومَيْن
ينتقلُ شحوبُكِ إلى داخلي
أو يعضُّني
أو أدخلُ في النّسيان، الغُبار.

ربّما أقولُ لكِ
كيف أعالجُ حنجرتي
وَأقولُ لنادلٍ في المقهى
أنّكِ أنتِ
وَالقنابلُ الخفيفةُ الفارغة
وَصوتُكِ المُخيف
وَذكرياتُكِ البشعة.
الطّيْر
الرّصاصة ....
أنا فقط
أراقصُ طَيفَكِ
وَأمتدُّ فوق مساحةٍ مَجنونة.

مزاج

أرجعتُ أشيائي إلى أماكِنِها
قلبي إلى قفصِهِ الصّدريّ
نقطةُ الدّمِ إلى شريانِ الأبهرْ
رافقتُ زوجتي إلى حتفِها
أُلقي التحيّةَ على الحضور
أرسمُ مَوتي على جدرانِ شارعِ الحمراء
أُخرِجُ صورتي من ذاكرةِ الآخرين
أمسحُها..
Delete
Delete
. Delete

ملف

عُبور

مهدي منصور

علي ثنّو

في كلِّ جدارٍ مرئيٍّ ثمّة بابٌ لا مرئيٌّ
وَثقوبٌ لا يعرِفُها غيرُ الله
وَمداخلُ للشعرِ وللوَحيِ وللأرواحْ.

جسدي الأعمى لم يعبرْ حتى ماءَ البحرِ
وَلَولا الريحُ لما مزّقَ سترَ هواءٍ بين الغابةِ والغايةِ
وَالأفكارُ وشاحْ
سوفَ أمرُّ بهذا الحائطِ
لا بدَّ لأقفالِ الغيبِ اللامرئيّةِ أن تقبلَ سعيَ المفتاحْ.

كيفَ يسافرُ من برلين إلى بيروتَ
إلى حيٍّ مكتظٍّ بالأحياءِ وَبالأمواتِ
إلى قبوٍ من طينِ الوحدةِ تسكنُ فيهِ
إلى هاتفك المحمولِ
إلى صمغٍ في أذنيكَ
إلى أذنيكَ
إليكَ
حضورُ امرأةٍ غائبةٍ
وَكطفلٍ صارَ نبيّاً يحملكَ الصوتُ بأيدٍ من فرحٍ
وَيكتّف أذرعه الولهى هذا الكوكبْ
وَلا تتعجّبْ!

سوفَ أمرّ بهذا الحائطِ
ما دامتْ «قد أعبرُ» تحفرُ أسنانَ مفاتيحي
وَظنونُ الشاعرِ لم تتعبْ.

ملف

زرقة الليل في كأس

مريم جنجلو

غريبٌ بعينَيْنِ تَبسِمان

لا تفتحْ نافذةَ غرفتِكَ اللّيْلةَ
حُزني إلهٌ أزرقٌ
يربِضُ في الخارجِ
يُقيم حفلةً لتوديعِ ألوهيّتِهِ
سوفَ يشربُ وحيدًا
نخبَ عينَيْنِ تَبسِمان
يختنقُ بمِلحِهما فتُمطِر
أنتفخُ وأطفو كزورقٍ مِن ورق
يحمرُّ جَفنا الإله فأفركهما
لحمٌ فاسدٌ يتساقطُ
لا أجدُ غيرَهُ لأُطعِمَ قلبي
يفتحُ الإلهُ الأزرقُ قنّينةَ نبيذٍ ثالثةٍ بفمِهِ
فتقعُ أسناني في يدي ونضحكُ عاليًا
نرفعُ الكأسَ ونُضمِرُ سويّا أمنيةً
آهٍ لَو كانَ الإلهُ الأزرقُ جدولًا صغيرًا
يَروي أديمَ زهرةٍ بريّةٍ
آهٍ لَوْ كُنتُ الزّهرةَ البريّةَ
لأنبُتَ أينما أُريدُ
على كتفِكَ، ياقةِ قميصِكَ، داخلَ خزانةِ أحذيَتِكَ العَفِنةِ
فقط لأوصيَك ألّا تتركَ غرفَتَكَ اللّيلةَ
فَالكونُ كلُّهُ في الخارجِ
يُطاردٌ غريبًا بعينيْنِ تَبسِمان.

انتظار

تثقبُ المَلَلَ برأسِ إبرةٍ
يفيضُ أمامكَ كدولابٍ مطاطيٍّ مطعون،
يدٌ بعيدةٌ. لا تميّز عمرَها ولا شكلَ أصابعِها
تشحذُ على رقبتِكَ عصًا كمانٍ مقهور.
أنتَ عبارةٌ عن 1,035,158,400 ثانيةً!
تدقُّ صدرَكَ بيدِكَ مفجوعًا،
وَفي وجهِكَ يتسعُ بؤبؤانِ كَبيرانِ
يراقبان المرورَ الملكيَّ للمنطقِ.
ربَّما يجب أن تكفَّ فورًا عن الدهشةِ
فقط لِمِلمِ الأرقامَ وافرِدْها داخلَ فِراشكَ البارِد
رقمان اثنان سيطفوانِ على السطحِ
هما عمرُكَ الحقيقيّ.

الوحدة

أن تذيبَ زُرقةَ الّليلِ في كأسٍ
تشربُ غير آبِهٍ
من أيِّ ثقبٍ فيكَ قد يتسرّبُ الكلامُ.
تبسِطُ صدرَكَ تحتَ نعلَيْ حُلُمٍ
يمرُّ مثل صيّادٍ على رؤوس أصابِعِهِ
لئلا يوقظَ الفريسة.
النظراتُ السّاهمةُ من وراءِ النّافذة
جسرٌ تعبرُهُ الشّمسُ
لتصلَ إلى مواعيدِها الكثيرةِ
وتتأخّر عَليك.

قدّيسةُ المكتبة

رفٌّ سفليٌّ معتمٌ
مختنقًا بالغبارِ ورواياتِ الحبِّ الكاذبةِ،
يسعلُ كلَّ ليلةٍ وأسمعُهُ وحدي.
أتحاشى لمسَه أو تنظيفَهُ،
خوفًا من عينٍ بنّيّة واسعة،
تلمعُ كلما لمَحتني
مثلَ منجلٍ يشتهي سنبلة.
أراها تتدحرجُ بين الكتبِ،
بحثًا عن قصيدةٍ واحدةٍ
تَصِفُ ذُعرَ الخشبِ،
قبلَ أن ينكبّ على أيدي الحطّابين يَجرحُها
لئلّا يُسجّى رفاً في مكتبة.

انعتاق

مثلَ هواء خفيف
أمضي ولا أنظرُ خلفي
من فوقِ عمود إنارة مُطفأ
أُحصي مع بائع العلكة غلّتَهُ،
وَأساعد ماسح الأحذية في تلميع صُوَرِ المارّة.
قلبي لؤلؤة في جَوفِ سمكةٍ نافقة،
داخلَ زَورقِ صيدٍ رَطِب
وَمثل كسرة خبز مُبتلّة أنامُ على نفسي،
أخرُجُ من الأفواهِ على ظَهرِ أغنية
وَأدخُلُ بين الأرجُلِ مثل جروٍ هجينٍ في نُزهة،
أعرفُ لونَ الأرصفة عند المطر
وَأحفظُ حوارَ غريبَيْن لبعضِهما
قبلَ أن تُعلِنَهما المصادفةُ زوجًا وَزوجة.
ديدانُ الأدراج المُعتمة أحصنتي،
وَالشفاه طُرقاتي الوَعِرة.
إنني مندفعةٌ دومًا مثلَ لَكمة،
مستعجلةٌ لأموت قبل الجميع،
فالشّمسُ تنتظرُني بفستانٍ أسود
باعَت ضفائرَها في الحربِ
لِتشتريَه وَتحرّرني.

حسين جمعان

قص

أسباب محتملة للحبّ

إسلام أبوشكير

لم يخطر في ذهني أبداً أنّ الحبّ يمكن أن يقع بهذه السهولة، ولأسبابٍ من هذا النوع..

ماذا يعني أن أتنحّى جانباً كي أفسح المجال لكِ لدخول المصعد أوّلاً؟ ما الغريب والمفاجئ وغير الاعتياديّ في هذا؟

بعد ساعةٍ كتبتِ لي:

- وصلتُ الآن. شكراً لكَ على هذه الحركة المهذّبة. لا. لا أعني الشكر تحديداً. أعني أنّني.. أحبّكَ.. نعم.. هذه العبارة أفضل.

هكذا.. بهذه البساطة؟!

والواقع أنّكِ كنتِ أشجع منّي في الاعتراف. كنتُ سأكتب لكِ شيئاً مشابهاً، لكنّني تردّدت. قلتُ في نفسي:

- أمرٌ مضحك. الملايين من الرجال والنساء يجدون أنفسهم داخل المصاعد كلّ يوم. لكنّ المصعد ليس غرفة نوم، ولا حتّى حديقة أو صالة سينما. أو ما أشبه ذلك من الأماكن التي تشجّع على نموّ مشاعر خاصّة.. ليس هذا سبباً مقنعاً للحبّ. لا شكّ أنّني مخطئ..

وقرّرت أن أؤجّل الأمر إلى وقتٍ آخر، ريثما يقع حدثٌ من مستوى لائق. حدث يستحقّ أن نقول إنّه مناسب لقصّة حبّ، مهما كانت صغيرة.

لكنّكِ قطعتِ الطريق عليّ برسالتك. نعم. لِمَ الإنكار؟ لنكن واضحين. هنا كانت البداية فعلاً. أنا الذي كان داخل المصعد إلى جوارك، هو شخصٌ آخر يختلف كلّيّاً عمّن كان خارجه قبل لحظات. كلّيّاً. وبالمطلق. خارج المصعد لم أكن أحبّكِ. داخل المصعد أصبحتُ أحبّكِ.

يشبه الأمر حادث سير مفاجئاً. أو سقوطاً من قمّة جبلٍ نتيجة انزلاق القدمين. أو إعلاناً بتتويج رجلٍ فقيرٍ بسيطٍ ملكاً بسلطاتٍ مطلقةٍ تجعله الآمر الناهي.

تخيّلي كم ترتّب على هذا الحدث الجديد من تغيّراتٍ هائلةٍ وعميقةٍ لم تبدأ بنبرة صوتي التي بدت لحظتها أكثر دسامةً ولمعاناً ونعومةَ انزلاقٍ بين أوتار حنجرتي، ولم تنتهِ بإحساسي بأنّني أصبحتُ بلا وزن. وأنّني أطفو. وأنّني أتبخّر. وأنّني أحلم. وأنّني عندما صافحتُكِ إنّما كنتُ أناومك.

لهذه الدرجة.

بين لحظة وقوع الحبّ، ولحظة إعلانه من طرفكِ، ساعةٌ تقريباً. ساعةٌ من الصمت. لا أدري بمَ كنتِ تفكّرين خلالها. من جهتي حاولتُ التهرّب من مواجهة الحقيقة. قلت:

- مجرّد وهم. أتحمّله الليلة، وسيتبدّد. أنا واثقٌ من أنّني سأصحو غداً وكأنّ شيئاً لم يكن. أصحو وأنا لا أحبّكِ.

ثمّ جاءت رسالتكِ.

لستُ غاضباً بالطبع لأنّكِ قطعتِ الطريق عليّ، ولم تمهليني إلى الغد كما كنتُ أمنّي نفسي. كلّ ما في الأمر أنّني أتساءل عن السبب.

تذكّرت..

هنالك شيء قد يكون وراء هذا كلّه.

قبل حادثة المصعد بشهرٍ تقريباً، الاحتفال الذي أقامته الشركة بمناسبة ذكرى تأسيسها، كانت المسافاتُ بين الطاولاتِ ضيّقة. الأغبياء. مع أنّ المساحة تكفي لتوزيع الطاولات بطريقة أفضل. لن ينفع الكلام الآن، ولن يغيّر شيئاً. غباؤهم كان وراء ما حدث. احتكاكٌ غير مقصود بيننا ونحن نحاول أن نمرّ في اتّجاهين متعاكسين. كلّ منّا أدار ظهره للآخر وحاول المرور. أذكر أنّ مؤخّرتينا احتكّتا ببعضهما.

لا، لا، لا، انسي الأمر. ليس هذا سبباً منطقيّاً. كان مجرّد حادث. وأعتذر لوقاحتي في الحديث بهذه اللغة. (المؤخّرة) ليست من الألفاظ التي تجري على لساني عادةً، لكن هذا ما وقع فعلاً. سامحيني عليها أرجوك.

حسناً، لا بدّ من سببٍ آخر.

يخطر في ذهني الموقف الذي تلا حادثة احتكاك مؤخّرتينا (معذرةً مرّة أخرى). في الاحتفال نفسه. انفراط العقد الذي كنت ترتدينه. ثمّ انشغال الحضور بالبحث عن حبّاته أسفل الطاولات، وبين الأقدام، وفي زوايا الصالة. تمكّنوا من جمع حبّاته كلّها باستثناء واحدةٍ ظلّت ناقصة. لاحظتُ حجم الحزن الذي كسا وجهكِ ساعتها، إلى درجة أنّكِ غادرتِ الاحتفال قبل نهايته.

في اليوم التالي جئتُكِ بالحبّة الناقصة. لقد وجدتُها، لكنّني احتفظتُ بها في جيبي. لا أدري أيّ شيطان وسوس لي بهذه الفعلة! لكن هذا ما حدث.

قدّمتُها لك حينها مع وردة. اعتذرتُ لكِ:

- لم أكن أقصد إيذاءكِ. مجرّد مزحة. لكن يبدو أنّها كانت سمجة.

وضحكتِ.. عن الضحكة أتحدّث.. تلك الضحكة بالذات. هذا ما أريد الوصول إليه. كانت ضحكةً مختلفة. أذكرها جيّداً. أسمعها منكِ أوّل مرّة. كلّ الضحكات السابقة كانت رسميّةً ومتحفّظة، أمّا هذه فكانت من القلب.

أتحدّث عن ضحكتكِ تلك بوصفها سبباً محتملاً، وإن كنتُ لا أزال مصرّاً على أنّ الحبّ يأتي عادةً لأسبابٍ أكثر عمقاً وإثارة. لم أسمع من قبلُ عن حبٍّ تشعله ضحكة، مهما كانت صافيةً، ومن القلب.

بصراحة.. لقد تعبتُ من التفكير. لم أصل إلى نتيجة. الأفضل أن أنسى الموضوع كلّه..

هنالك ما هو أهمّ.

تريدين أن تعرفي ما هو هذا الأهمّ؟

حسناً، سأقول لكِ..

لم تعد تشغلني الأسباب المحتملة لهذا الحبّ. ما يشغلني هو هذا السؤال:

ماذا سأفعل بهذا الحبّ كلّه؟ كيف يجب أن أتصرّف؟ التجربة جديدة عليّ. لا تشبه ما قبلها. أشعر بالارتباك والخوف والقلق والفرح وأفكّر -جادّاً- ألّا أحبّكِ.

كاتب سوري مقيم في الإمارات

صفوان داحول

ثلاثة رسامين من المغرب

مخترع الحداثة والمحلّق بجسده والمخلص لأبيضه

فاروق يوسف

ما الذي يجمع بين الجيلالي الغرباوي ومحمد القاسمي وأحمد جاريد؟ مغاربة وتجريديون وغرباء عن أجيالهم. ذلك صحيح. غير أن هناك شيئا غامضا يدفعني إلى رؤية خيط بين بداية الحداثة الفنية في المغرب متمثلة بتجربة الغرباوي ونهايتها متمثلة بتجربة أحمد جاريد. كانت تجربة محمد القاسمي هي الوسيط بين التجربتين.

تغير الرسم في المغرب بعد ظهور الجيلالي الغرباوي. أما القاسمي فقد تفوق على أفراد جيله المغامرين من جهة سعة عالمه. وإذا ما تعلق الأمر بجاريد فإنه أقفل باب الحداثة ببياض سطوحه النقي الذي استوعب الخامات كلها بخفة كما لو أن الرسم صار عبارة عن مزاج.

الرسامون الثلاثة هم ممثلو ثلاثة أجيال فنية صنعت تاريخ الحداثة الفنية في المغرب. من خلال أعمالهم يمكننا التعرف على طبيعة التحولات التي شهدها الرسم في بلاد لا يزال الفنان الشعبي فيها منغمسا بلذائذ معجزاته.

الجيلالي الغرباوي

أحمد جاريد

محمد القاسمي

الجيلالي الغرباوي

مخترع الحداثة الفنية في المغرب

الرجل الميت على مقعد بباريس

من أجل أن يغطّي نفقات دراسته الفن كان يبيع الصحف نهارا، الرجل الذي قدّر له أن يقيم في قلب العاصفة السريالية واحدا من أتباعها المخلصين ويكون صديقا لمبدعين كبار من نوع الشاعر والرسام هنري ميشو والرسامين بيسيير وريستاني وهارتونغ وجان دوبوفيه. ألم يتعرف على سولاج وهو الذي تحمل بعض لوحاته أثرا لافتا من تجربة ذلك الفنان المهم من جهة اهتمامه بضربة الخط؟ كل شيء في سيرة الفنان المغربي الجيلالي الغرباوي يشير إلى قوة وعمق وسعة امتزاجه بالمشهد الفني الباريسي المعاصر الذي عاش تفاصيله بشغف مجنون بالحداثة الفنية التي قُدر له أن يكون رائدها في بلاده، وهي صفة لم تقلل من شقائه الشخصي، ذلك الشقاء الذي امتد مثل خيط مشدود بين سنوات طفولته الأولى ولحظة مماته جالسا على كرسيّ في حديقة عامة.

مشهد موته قبل ساعات من افتتاح معرضه الشخصي في باريس لن يتكرر، مثلما لن تتكرر تلك الثقة التي كان الغرباوي يهبها لخطوطه المرهفة والقلقة لتكون جسرا بين قارتين، بين ثقافتين، بين تاريخين من الصفاء الجمالي.

حياته القصيرة لم تكن إلا مختبرا لغربة أضفت عليه طابع الإنسان المتمرد ووسمت قلقه واضطرابه وحيرته بسماتها. عاش غريبا في باريس بالرغم من كل صداقاته العظيمة التي وهبته قدرا لافتا من الافتنان بالحياة وعاش غريبا في المغرب بالرغم من أنه كان يقف على الدرجة الأولى من سلّم الإبداع، فهل كانت الغربة هي المقياس الذي يقيس به وقع خطواته على الارض؟

الرسام ومنافسه في سباق الحداثة

رسم الغرباوي أول لوحة تجريدية في تاريخ الرسم المغربي. حدث ذلك عام 1952. بعد ذلك بسنة رسم أحمد الشرقاوي اللوحة الثانية، غير أن الفنانين كانا قد تقاسما سبق الريادة الفنية، لا من جهة عنايتهما بالتجريد ومحاولتهما تكريسه أسلوبا فنيا، بل لأنهما جلبا تقاليد وقيما فنية جديدة لم تكن التربية الفنية التي تبنتها المؤسسات التعليمية التي أنشأها المستعمر تقترب منها أو تشير إليها. لقد نسف الفنانان الأسس المدرسية التي كانت قائمة على فكرة تقديس الحرف اليدوية، باعتبارها من وجهة نظر المستعمر الفن الوحيد الممكن في بلاد حُرم شعبها من نعمة الخيال. حملت رسوم الغرباوي والشرقاوي مقولة مختلفة تماما. هناك عناصر ومفردات ووحدات في الفنون الشعبية المغربية يمكنها أن تكون مصدر إلهام لبناء لوحة حديثة. لم يكن الفنانان معنيين بثنائية التراث والمعاصرة. كانت حياة الإنسان المغربي المتروك لقدره الجمالي المحض مثار دهشتهما.

كان الغرباوي بحكم تمكّن الغربة منه أكثر أوروبية من الشرقاوي، غير أن أصدقاءه الأوروبيين لم يكونوا من جهة ولاءاتهم الفنية أوروبيين تماما. كان ميشو بالأخص قد استلهم أسلوبه التبقيعي من الورق الصيني المصنوع يدويا وكان سولاج يدرّب يده على الكتابة باليابانية. الجيلالي هو الآخر عرف كيف يستعيد مغربيته من خلال الاستعانة بخيال الحرفيين المغاربة. يومها، أي في السنوات الأولى من ستينات القرن الماضي، كان المغرب يعيش مزاجا فنيا حداثويا، لذلك التف فنانون شباب مثل محمد المليحي وفريد

بلكاهية حول الغرباوي معتزين بفتوحاته الجمالية والفكرية على حد سواء. غير أن شخصية الغرباوي القلقة لم تكن ترى في ذلك التكريس إلا نوعا من الوقت وخيانة المكان.

الشقاء الذي يدرّ أموالا على من لم يعانيه

ولد الغرباوي في مدينة جرف الملح التابعة لسيدي بلقاسم في المغرب عام 1930. في سن العاشرة فقد أباه وأمه فكفله عمه. التحق بعد ذلك بدار للأيتام ليتعلم مهنة يدوية. اخترق سنوات يتمه ليصل إلى التعليم الثانوي في مدينة فاس، من بعده التحق بمدرسة الفنون الجميلة التي غادرها بمنحة دراسية إلى باريس حيث درس الرسم في المدرسة العليا للفنون الجميلة أربع سنوات ألحقها بسنة قضاها في أكاديمية جوليان. عام 1956 حصل على منحة من الحكومة الإيطالية لدراسة الفن، وفي سنة 1957 قبل دعوة من الأب دوني مارتان ليقيم في دير توموليلن بمدينة أزرو، وهو المكان الذي سيعود إليه دائما بحثا عن العزلة والرغبة في أن يكون خالصا للفن. عام 1960 يعود إلى المغرب ولكنه بسبب شعوره الملحّ بالغربة يقيم في فندق صومعة حسان بالرباط. تشق عليه حياته وهي تمزج الفشل بالنجاح. نجاح فني حيث صار اسمه مكرسا بين الأوساط الفنية وفشل عاطفي قادته إليه الفتاة الفرنسية التي أحبها. عام 1971 يعود الغرباوي إلى باريس ليودعها ميتا وهو جالس على مقعد عمومي في الثاني من أبريل من العام نفسه. بالنسبة إلى الكثيرين فإن خرافته كان من الممكن أن تنتهي عند حدود رجل موهوب مات في ظروف مجهولة. غير أن لوحاته وقد صارت تباع في المزادات بأسعار تنافس أسعار لوحات كبار الرسامين في عصرنا أعادت إليه الاعتبار رسّاما فاتحا لا في بلاده، بل في العالم. خرافة فنسنت فان غوخ تتكرر من خلال الغرباوي. الفنان الذي مات فقيرا صار خياله يدرّ ثروات على أشخاص، ما كان الرسام يسمح لنفسه بلقائهم، لا لشيء إلا لأنه لا يثق بهم.

الثائر في ثوب رسام

"إنني أرفض ذلك الفن الذي ظهر في المغرب تحت نظام الحماية. إن هذا النوع من الفن مرفوض حتى في فرنسا، بينما يأخذ الصدارة في بلادنا" يقول الغرباوي وهو يسعى إلى تفسير المسافة التي تفصل بينه فنانا مستقلا وبين ما كان مشاعا من مفاهيم، هي في حقيقتها مجرد أكاذيب ثقافية، حاول المستعمر أن يقيد الشعب الذي يستعمره بماضيه، بتقاليد ذلك الماضي الحرفية. بهذا المعنى يكون الغرباوي ثائرا لا على المستوى الفني وحده، بل وأيضا على المستوى السياسي والاجتماعي. لقد ظهر الغرباوي في اللحظة المناسبة. اللحظة التي سيكون فيها التغيير أمرا ضروريا لكي يؤكد التاريخ حتميته. بعده تغير الرسم في المغرب. غير أنه كان يحلم في تغيير الحياة، وهو ما لم يتح له القيام به. لا تزال بلدة جرف الملح حيث ولد منسية. ثمن واحدة من لوحاته يمكن أن ينقذ تلك القرية من الفقر. ولكن المعادلة ستكون مضطربة دائما، مثلما هو الجيلالي الغرباوي، الشاب الذي انفتحت أمامه أبواب باريس في الوقت الذي تعبت يداه من الضرب على أبواب الرباط التي لم تتعرّف عليه إلا بعد موته. فأعظم ما في الغرباوي أنه كان أوروبيا لم ينزع لباسه المغربي. كان مغربيا في باريس كما لم يكن في الرباط.

شيء عظيم من مغاربيته قد جلب إلى الفن الحديث حظا حسنا. من المؤكد أن العالم تعرّف من خلال لوحاته على مغرب آخر، مغرب لم يخضعه الاستشراق لذائقته الانتقائية المريبة. ليس في الإمكان القول إن الغرباوي هو ابن الرسم المغربي، فهو ابن الرسم الأوروبي، غير أنه لن يكون صنيعته حين يتعلق الأمر بالبحث عن صيغة يكون فيها الرسم المغربي ممكنا في المستقبل.

الغرباوي هو مخترع الحداثة الفنية في المغرب. أبوها الشرعي الذي استخرج عناصرها ما كان لموادها أن تتآلف لولا تجربة شقاء يومي، عاشها الفنان وحيدا، ليكون بمثابة الفرد الذي يختزل تطلعات أمّة. لا تزال رسومه تسخر من الأبجدية التي اخترعها المستعمر من أجل أن يظل الشعب سجين ماضيه التعبيري.

لا تزال الحرية الجمالية التي اخترعها الغرباوي ممكنة. ستظل كذلك مستقبلا.

محمد القاسمي

رسام الجسد المحلق بخفته

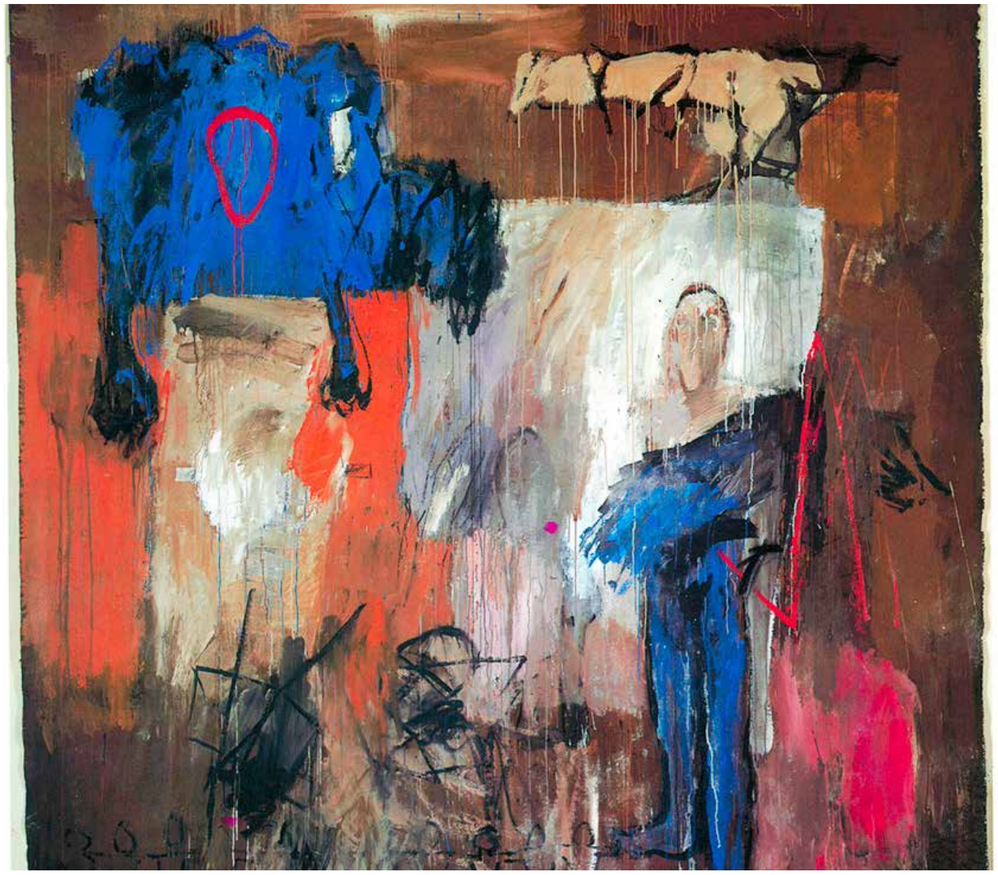
بسبب شغفه المجنون بالرسم نسي أن يدرسه. ابن مكناس الذي رأى فيلاسكز لأول مرة وهو في سن التاسعة عشرة كان قد أصيب بهلع الرسم في وقت مبكّر من حياته ولم يفارقه ذلك الهلع، بل على العكس تماما صار أسلوبه الشخصي في الرسم مرآة له.

الكادح في خدمة الجمال

كان يرسم كما يعيش. فكرته عن الرسم هي ذاتها فكرته عن الحياة. أن يقف إلى جانب كبار جيله من الرسامين الذين درسوا الفن أكاديميا، محمد شبعة، فريد بلكاهية، محمد المليحي، فذلك حدث كبير، أما أن يتقدم عليهم من جهة قدرته التعبيرية فذلك هو الزلزال الذي ضرب الحياة التشكيلية في المغرب. ربما يكمن السر في ذلك أن محمد القاسمي لم يكن ابن صنعته. كانت موهبته أكبر من كل صنعة. تلك الموهبة التي تخطت الرسم إلى الكتابة والشعر، فقدمته باعتباره وحشا. لم يكن في حقيقته هنري روسو جديدا. فالفرنسي روسو (1844. 1910) كان مدهشا في حدود فطريته وهي التي ألهمت فناني الحداثة الرغبة في اكتشافه، أما القاسمي فقد كان رائدا ومغيرا في ما طرحه من أفكار فلسفية، لا تتعلق بتقنيات الصورة حسب، بل وأيضا بطريقة التفكير فيها.

بمعرضه عام 1969 في قاعة باب الرواح وهي كبرى قاعات الرباط احتل القاسمي مكانة متميزة في المشهد التشكيلي المغربي، وهو الموقع الذي حافظ عليه عبر سنيّ حياته التي تميزت بالكدح من أجل الجمال.

عن جدارة كان القاسمي عضوا في اتحاد كتاب المغرب، فهو شاعر متميز، غير أنه فضل ذات



محمد القاسمي

مرة أن يقف رساما إلى جانب عبداللطيف اللعبي، الشاعر الذي قضى عشر سنوات في السجن بسبب أفكاره السياسية.

مأثرة القاسمي الحقيقية تكمن في أنه تخلى عن كل شيء من أجل أن يكون رساما. لقد انتصرت سلطة الرسم في النهاية على كل السلطات، غير أن "مكائد الحياة" وهو عنوان الكتاب الأخير الذي كان يعمل عليه مستعينا بقصائداللعبيولميكملهقدانتصرتعليه.

إذا كان هناك فنان مغربي أكثر تمردا من القاسمي فأنا لم أسمع به.

القاسمي فنانا تفاعليا

ولد محمد القاسمي في مكناس عام 1942. لم تسمح له ظروفه المعيشية لدراسة الرسم أكاديميا، بالرغم من شغفه المبكّر به. عام 1959 كان أول عهده في التعرف على تقنيات الرسم ومواده، حين شارك في دورة تدريبية للفن التشكيلي، نظمتها وزارة الشباب والرياضة. قبلها كان يتردد على مرسم إحدى الرسامات الأوروبيات وكانت مقيمة في مكناس. في سن التاسعة عشرة زار مدريد ورأى في متحف برادو الأعمال الأصلية للفنانين الإسبان التي سبق له وأنّ لونها بعد أن رآها في أحد الكتب مطبوعة بالأسود والأبيض. عام 1965 أقام أول معارضه وذلك في مدينة إقامته، غير أن انطلاقته الحقيقية بدأت عام 1969 حين أقام معرضه الأول في العاصمة. انتسب في وقت مبكّر من حياته إلى الجمعية المغربية للفنون التشكيلية واتحاد الكتاب في المغرب وكان ناشطا في المؤسستين إضافة إلى دأبه على إقامة المعارض الشخصية والمشاركة في المعارض الجماعية داخل المغرب وخارجه. فكان معرض الرواق المركزي بجنيف عام 1982 كما معرضه "مغارة الأزمنة الآتية" بالمركز الثقافي الفرنسي بمدينة الرباط عام 1993.

لم يثنه المرض الذي أودى بحياته عام 2003 عن إعلان موقفه المناوئ للحرب الذي شنتها الولايات المتحدة على العراق فنظم معرض "الإبداع في مواجهة الدمار والتخريب" الذي تنقلت لوحاته بين البحرين وبلجيكا وتونس والولايات المتحدة. إلى جانب الرسم، كتب القاسمي الشعر ونشر مقالات عن الفن في الصحافة المحلية. وكان ناشطا في مجال

الدفاع عن حقوق الإنسان في المغرب كما اختير ضمن نخبة من الشخصيات الفكرية والفنية والعلمية لعضوية اللجنة التي أعدت الميثاق الوطني لإصلاح نظام التربية والتكوين. عام 1990 أصدر كتابه الشعري "صيف أبيض" وفي عام 1994 صدر له كتاب "رياح بنية" بمشاركة الشاعر حسن نجمي. كان القاسمي فنانا تفاعليا. وهو ما دفعه إلى تطبيق تجربة "الرسم المفتوح" التي تعلم أصولها من إقامته الطويلة في باريس. تلك التجربة تعني أن يقوم الرسام بفتح أبواب مرسمه للجمهور بضعة أيام في السنة ليتعرف ذلك الجمهور على ما خفي من أسرار العملية الفنية وليشترك مع الفنان في حوار مباشر.

لقد ربيت جسدي

اجتهد القاسمي في مجال تكوين شخصيته المعاصرة، فكان بالرغم من عدم دراسته الفنية الأكاديمية مثقفا كبيرا، هو على دراية ومعرفة بكل تفاصيل العملية الفنية وفلسفة وتاريخ الفن، غير أنه في الوقت نفسه لم ينكر التأثيرات التي مارستها البيئة الثقافية في مكناس على حساسيته الجمالية.

فحين يكون الحديث عن ذاكرته البصرية فإن الفنان يعود إلى طقوس الطائفة العيساوية التي كانت تقام حول ضريح الولي الصالح بالمدينة. لقد سكنت رايات المواكب كيانه لتسلمه إلى اللون الأسود الذي صار خلفية مفضلة للوحاته. هناك حيث يقيم لغز حياته ونشوته الروحية وخلاصته لغته.

في العودة إلى ذلك المصدر يمكننا أن نكتشف الكثير من أسباب التوتر الذي تميزت به لوحات القاسمي. لقد اندفع الفنان إلى بحثه عن الحرية انطلاقا من لحظة تحرر من الجسد، وهو ما جعله يحرر في أحيان كثيرة اللوحة من جسدها التقليدي. عصامية الفنان قادت الفنان نفسه إلى اختراع مفهوم "عصامية اللوحة". وهو ما دفع نقاد الفن إلى اعتباره فنانا تجريبيا، وهي صفة تخون القاسمي، من جهة إخلاصه لأصوله الروحية.

كانت الممارسة الفنية بالنسبة إلى القاسمي حركة مفتوحة على المجهول. لا أسلوب مسبقا. "الأسلوب يأتي بعد الموت" كما يقول بيكاسو. يقول القاسمي "لقد عودت نفسي أو بتعبير أدق ربيت جسدي على تلقي الأشياء في سخونتها وقتامتها وعنفها".

القاسمي وأبوه المغربي

حرص القاسمي بحساسيته الجمالية الرفيعة على أن يكون جزءا من تاريخ المحاولة الحداثوية في المغرب، فكان أن وجد في الفنان المغربي الرائد الجيلالي الغرباوي (1930-1971) ضالته. يقول واصفا علاقته بالغرباوي "ربما أميل إلى جانبه أكثر.. لتعامله مع المادة واختراقه الأشياء وعدم احترامه للقوانين وللثقافات في مفهومها المبتذل. ولو كان الغرباوي أميركياً أو فرنسياً أو ألمانياً لكان أباً لجيل ليس بالنسبة إلى المغرب فحسب، بل أيضاً على المستوى الدولي، وعمله لا يزال إلى الآن يتمتع بحيوية غريبة وقوية، ولهذا أضعه ضمن الرسامين الكبار في العالم العربي الذين أحسوا بأزمة المرحلة وبالتناقضات الاجتماعية والثقافية. الغرباوي لم يكن ترقيعياً، فهو لا يعطيك جزءاً من شيء كي يقنعك بأنه يشتغل على الأصالة والمعاصرة وبأنه يبحث. كان الغرباوي كلياً وشمولياً، ويحس بالأزمة ويترجمها فنياً". ذلك رأي يمكنه أن يكون تلخيصا لفلسفة القاسمي في الفن. وهي فلسفة تقوم على أساس الحدس الشعري. كان الرسام عميقا في التزامه الإنساني، غير أنه لم يفرّط مطلقا بشروط بيعته للجمال. وهي بيعة لا تقبل النقض. لذلك كان فضاؤه يتسع. كانت أصالته كما هي أصالة الغرباوي من قبله أصالة معنى ولم تكن أصالة شكلية. كان القاسمي عروبيا من جهة التفاته إلى المشرق العربي. لا على مستوى العروض التي أقامها بل وأيضا على التماهي مع التجارب الفنية في العراق وسوريا ولبنان.

سيرة القاسمي في الفن هي مجموعة متلاحقة من التحولات التي يمكن أن تختصرها مقولة الفنان نفسه "إنني أنفتح على السماء وأراني أخترق الأزرق منها، وأراني أنحني لأشرف على الأرض فإذا هي صلصال، كل شيء يأخذني، فأنسى نفسي ولا أتمالكها".

أحمد جاريد

رسام الأناقة بشقائها

وصفه أحد النقاد بالمتصوف الأنيق في استعارة واضحة من الشاعر عبدالطيف اللعبي. لا بسبب الثياب البيضاء التي يرتديها بأناقة لافتة تهبه مظهر ملاك مستفهم، بل لأن فنه مسكون بأجنحة خفية تحلق بها لغته التي تتميز برشاقتها وخفة مفرداتها.

مغامرته التجريبية في الرسم تنطوي على قدر لافت من التماهي مع لغة المتصوفة وهي تسعى إلى تدريب العين على أن تسمع ما ينزلق على اللسان من إيقاعات لا تسمع بالأذن.

ثقة بالرسم

يرسم كما لو أنه يكتب يومياته في مخطوطة كانت قد كتبت على هيئة طبقات من الكتابة والمحو المتداخلين. طبقات تقفز بينها الرسوم في محاولة من الرسام لإنقاذ ما يتبقى بين يديه منها.

حين تعرفت عليه أخبرته أننا تأخرنا ثلاثة عقود على الأقل في صداقتنا. وكنت أقصد أننا كنا طوال تلك العقود نفعل الشيء نفسه. فإذا ما كنت في الكتابة قد أهملت السطر الأول فإن جاريد لم يقف في انتظار أن تكون كائناته مستعدة للظهور قبل أن يرسم.

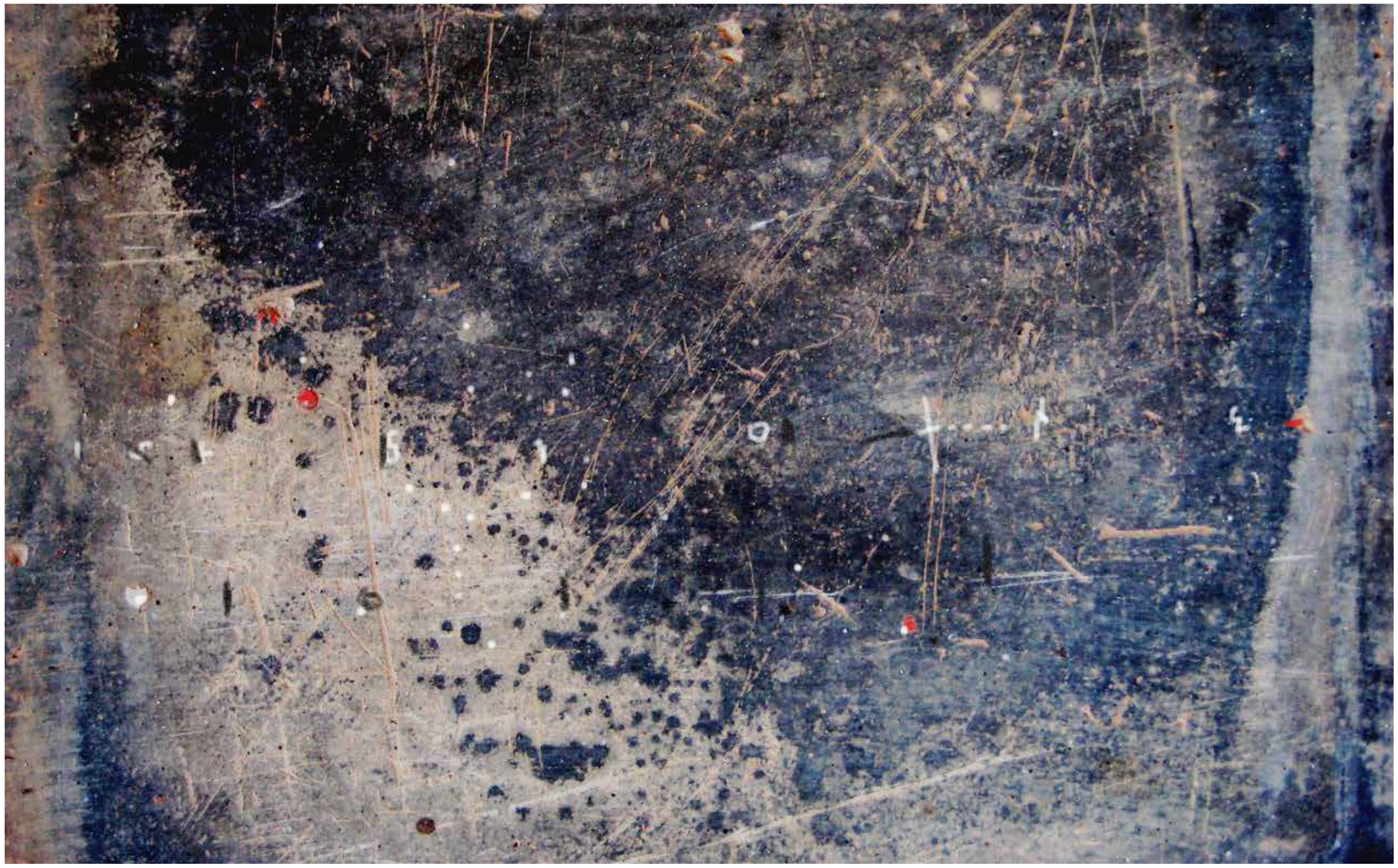
ثقته بالرسم جعلته يرسم من النقطة التي لن تكون العودة منها ممكنة. يذهب إلى محترفه يوميا لكي يرسم لا لكي يجلس منتظرا الإلهام. يهبه العمل اليومي المستمر القدرة على أن يستحضر كائناته الملهمة التي لا تفارقه. تبدو نزهته على السطوح البيضاء، في ثناياها، بين طرق متاهاتها كما لو أنها نوع من استعادة لغة طفل صامت.

المثقف المنحاز إلى الجمال

ولد أحمد جاريد في الدار البيضاء عام 1954. بعد دراسته العليا في جامعة محمد الخامس

الجيلالي الغرباوي

أحمد جاريد



بالرباط عين أستاذا للفلسفة وفيما بعد كلف بإلقاء دروس في علم الجمال بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء.

كان نشاطه في مجال التنمية الثقافية لافتا، وهو ما ظهر من خلال تأسيسه لجمعية محترفات الفنانين عام 1997. بعدها عمل مستشارا في وزارة الثقافة ثم مديرا لديوان وزير الثقافة حتى عام 2005.

أسس برفقة الشاعر محمد الأشعري المعرض الوطني للفنون التشكيلية عام 2004. إلى جوار تلك السيرة العملية كان الرسام يؤسس لسيرته الفنية من خلال معارض شخصية أقامها في المغرب وعروض شارك فيها في مناطق مختلفة من العالم، كان آخرها معرضه الشخصي المشترك برفقة الرسام السوداني راشد ذياب في الكويت "قاعة بوشهري".

معادلة الرسام المثقف يمكن أن تكون مضمونة النتائج مع جاريد على مستوى انحيازها إلى الجمال الخالص. فمع أن جاريد لا يكترث كثيرا بالمفكر الذي يسكنه فإنه لا يقلل في الوقت نفسه من قدرته الساحرة على تفكيك الألغاز وهو يرسم. متعة أن تراه وهو يرسم لا تفوقها أيّ متعة أخرى. وهو ما اختبرته شخصيا.

غير مرة رأيته يرسم. وكنت أخشى الاقتراب منه لكي لا أكسر زجاج عزلته. كمن يتعبّد كان يتأمل لوحته ليستخرج من أعماقها ما تتكرم بتقديمه من هبات باذخة في كرمها. كان منفيا في الـ"هناك" التي هي ليست استمرارا للـ"الهنا" التي تجمعنا به كائنا يصلح للصداقة.

رسم جاريد بطريقة تمتع العين ولا تحملها تبعات أسئلة لم يجب عليها أحد. كان لديه من الانحياز إلى الرسم الخالص قدر يكفي للدفاع عن تلك المتعة البريئة.

أخلص جاريد إلى صوت المتصوفة الخفيض مثلما خلص إلى الرسم التقليلي. كانت ريبته بالعالم الواقعي هي نفسها في الحالين.

ثراء خزانته اللغوية لم يعبّر عن نفسه عن طريق بلاغة متحذلقة وإنشاءات مرسلة. كانت قوته في الاقتضاب هي مصدر سلطته التي يمارسها على الفكرة وعلى تجلياتها اللاشكلية. على هذا المستوى كانت المزاوجة ممكنة بين عوالم الحلاج وابن عربي وعمر الخيام والنفّري وبين عوالم تابيس ومارك روثكو وسي تومبلي.

ما أنجزه جاريد تقنيا متأثرا بعمالقة الرسم الصفائي كان قد وجده متاحا في فكر المتصوفة. وهو ما يسّر عليه أن يهب الخشن ملمسا ناعما. وكان ذلك التحايل مدخلا لعالم تكون فيه المواد النباتية والتراب ومساحيق الصخور والمعادن ونشارة الخشب بمثابة العتبة التي تمهد للانتقال إليه باعتباره ضالة وجود تصويري.

بمعنى أوضح فإن جاريد لم يسع إلى التوفيق بين ما نشأ عليه فكريا وبين ما شغف به فنيا، بقدر ما كان موهوبا في اكتشاف الخيط السري الذي يصل فكر المتصوفة وجوهر التجريد في الرسم. بحيث كان من الممكن رؤية سي تومبلي باعتباره ابن عربي منتحلا أو معاصرا. بالنسبة إلى جاريد فإن كل شيء يظل مقيما في حقيقته ما دام فعل الرسم مقيما في توتره الذي يستلهم قوته من مواد الطبيعة.

مغربيا بطبعه كان جاريد. الروائح في رسومه تصل قبل الأصوات. لن تصل الكائنات. ولكن أيّ كائنات تلك التي نتساءل عن وصولها؟

أعتقد أن جاريد كان قد حسم أمره واقعيا في وقت مبكّر من ممارسته للرسم. الرسام المثقف ينظر إلى العالم باعتباره متاهة من الكتب التي لا تزال في حالة كتابة وهو ما جعله يجرؤ على اعتبار رسومه تمرينات لرسم لم يكتمل بعد. ولأنه يكره الجماليات المتاحة فقد كان على جاريد أن يبقي المفتاح في باب لوحته في انتظار مَن يفقه ما تخفّى من جمالها. فأحمد جاريد هو فقيه جمال غائب.

يوم من أجل لا أحد

تعدنا رسوم جاريد بفتح روحي، قد لا يكون قريبا على المستوى المادي. ولكنّ عالما تلتقطه تلك الرسوم من بين تفاصيل صوره المشاعة سيضعنا في قلب مغرب، لن نملّ من إعادة صياغة أشكاله التي يصدمنا تغيّرها بما لا نتوقع من مشاعر.

ما يقع على سطوح رسوم جاريد هو عبارة عن جدل بين ما هو طبيعي وما هو ثقافي في إطار البحث عن صيغة جمالية، يشكل الرسم من خلالها عالمه الذي يزخر بالمسلّيات. ما لم يره المرء في رسوم جاريد سيكون مصدر سرور له. شيء من متعة الرسم سيكون مفاجئا، وهو ما يعول عليه الرسام.

لن يكون الرسام مهتما بسؤال أحد. لكنّ أحدا لن يكون معنيا في البحث عن الرسام في رسومه. وهو ما سيضعه الرسام في الاعتبار وهو يكتب دفاتره. "هناك يوم كان قد مر من غير أن ينتبه أحد" يقول جاريد.

يستخرج الرسام المغربي من ذلك اليوم الغائب فراشات وسناجب وطيورا ونساء وأقنعة وأشجارا وزهورا وبحيرات وكتبا وطرقا وأرائك ومنتظرين ورفيف أجنحة وأصواتا تصل بعد أن تختفي وجوه مَن أطلقوها. تهذب رسوم جاريد خطواتنا ونحن ندخل إلى عالم لم نألفه من قبل.

درس عظيم في الرسم

برسوم من نوع رسوم أحمد جاريد يمكننا أن نراهن على رسم لا يدير ظهره إلى الماضي بقدر ما يستأنف حيويته من اللحظة التي توقف عندها ذلك الماضي متأملاً معجزاته.

بالنسبة إلى جاريد فإن التقنية ليست كل شيء، غير أنها تقع في صميم تجربته. في كل سنتيمتر من لوحته هناك إتقان مدرسي، هو بمثابة إشارة إلى شكل عالجه الرسام قبل أن يخفيه.

ما انتهى إليه جاريد من خلاصات بصرية هو متاع سفر طويل بين الأشياء، مرسومة ومحكية وما لا يمكن النظر إليها إلا في سياق خرافتها الرمزية.

إنه يسلّمنا من أجل أن نكون مستعدين للقاء غد، تكون فيه المعاني متحررة من أشكالها الثقيلة. وهي المعاني ذاتها التي سيكون على الرسام الاستغناء عنها من أجل أن تخلص الحياة إلى صفائها. يسلمنا أحمد جاريد إلى عالم تخدمه المعاني من غير أن تتحكم بمصيره. أن نتحرر من الرسم هو ما نتعلمه من جاريد. وهو واحد من الدروس العظيمة. من أجل أن أصل إليه قضيت ثلاثة عقود وأنا أشم روائح رسومه.

شاعر وناقد عراقي مقيم في لندن

سارة شمة

صوت الشاعرة وزهور الهندباء

قراءة تداولية في حوار "الجديد" مع كيم سنغ هي المنشور في العدد الـ57

محمد آيت ميهوب

ليس أبرع من نوري الشاعر شاعرا إلا الشاعر محاورا. ذاك ما وقرت به إليّ نفسي وأنا أقرأ حوار "الجديد" مع الشاعرة الكورية كيم سنغ هي، المنشور في عددها السابع والخمسين. فقد انطلق الحوار في مبتدئ أمره انطلاقة صحفية معهودة في كل الحوارات وقوامها صحفي، وإن يكن شاعرا، يحاور شاعرة يسعى إلى تعريف القارئ العربي بها بوصفها علما فكريا وثقافيا في بلدها، لكنّ هذا الحوار "التقليدي" سرعان ما أخذ يتكشف عن نص هو أكثر من حوار وأكثر من استجواب صحفي. وسرعان ما بان للقارئ المنتبه أن غاية الحوار تجاوز السعي إلى تعريف القارئ العربي بهذا الصوت الشعري القادم من أقاصي العالم.

إنّ مسار أسئلة الحوار ومضامين أجوبته وأبوابه المعدة بإتقان وخلفية فكرية لا لبس فيها، تكشف كلها أنّ الحوار قد فارق طبيعته الاستجوابية المباشرة وارتقى إلى أن يكون ضربا من الكتابة المشتركة بين المحاوِر والمحاوَرة، وفرت فيها أسئلة المحاور للشاعرة الكورية مساحة للتأمل في الذات والشعر والأدب والعالم فظهرت كاتبة لنبذ من سيرتها الذاتية حينا، وناقدة مؤرخة للشعر الكوري حينا آخر، ومفكرة أحيانا كثيرة، وفي المقابل ظهر المحاور مسكونا بهواجس ذاتية وجماعية تتجاوز كثيرا الرغبة في اغتنام فرصة زيارة عائلية إلى كوريا لإجراء حوار مع شاعرة ترجمت لها قصائد إلى العربية، فرأيناه يسعى إلى معرفة درجة حضور الأدب العربي عند الآخر، ويفتح داخل الحوار كوة للتضامن الإنساني مع مأساة وطنه، سوريا.

وعلى هذا النحو صار الحوار ضربا من المرايا المتجاورة تتقاطع فيها صورة الأنا والآخر وتصير معرفة الآخر مرقاة إلى معرفة الذات. ولعل مما يلفت النظر في الحوار ويؤكد ما قلناه، كثرة المواطن التي تحدثت فيها الشاعرة الكورية كيم سنغ هي عن حتمية التواصل بين الثقافات والتآخي بين البشر.

زهرة الهندباء

لذلك لم يكن من الغريب أيضا أن يبتدئ الحوار بالحديث عن الترجمة، ترجمة محمود عبدالغفار لمختارات شعرية من أعمال كيم سنغ هي وتأثير ذلك فيها. ولكنّ حديثها يمكن أن يكون تعريفا لترجمة الشعر عامة وكل أدب، فقد أحسنت في إجابتها اختيار صورة بذور زهرة الهندباء وهي تطير في الهواء، استعارةً لسفر النصوص على أمواج أثير الكتابة من لغة إلى لغة ومن حضارة إلى أخرى ومن أرواح إلى أرواح تشبهها وتتمايز عنها في الوقت نفسه "في ذلك اليوم الذي جاءني فيه خبر نشر المختارات الشعرية، طرأت على ذهني صورة بذور لزهرة 'الهندباء' تطير مرفرفة نحو مكان مجهول، حيث قد تجد البذور قلبا تقعد وتنمو فيه، أو قد تصل إلى حقل رملي تنتهي حياتها فيه (...) عندئذ فكرت أنّ قصائدي تسافر إلى مكان مبتعدة عني، لأن ضمير المتكلم فيها ليس شاعرها -أنا- بل إنه جزء من وجوه البشر الذين يعاصرونني". أفلا يؤكد كلام كيم سنغ هي هنا أنّ الترجمة هي التحقق بالفعل لما هو كامن بالقوة في كل نص شعري وأدبي ونعني به الرغبة اللاعجة المتمكنة بالشاعر في أن تحل ذاته في ذوات الآخرين وينصهر ضمير الأنا الذي يتعالى في نصه في ضمير المخاطب الأنت الفردي والجمعي، المعلوم والمجهول، المحدود واللا محدود؟

وقد وردت في كلام الشاعرة الكورية معلومة على غاية من الأهمية في هذا السياق تبين أنّ الشعر منذور بالضرورة للوصول إلى الآخر والتأثير فيه والتأسيس لفضاء للتلاقي الروحي، حتى وإن لم توجد ترجمة وظلت مدلولات اللغة التي كتب بها النص الشعري كهفا مغلقا ليس للشاعر إلى دخوله سبيل، لكنّ

لا شك في أن كل ما تضمنه الحوار من مضامين فكرية وفلسفية ونقدية يقوم دليلا على اتساع ثقافة الشاعرة الكورية وعمق اطلاعها على الاتجاهات الفكرية والفلسفية المعاصرة. وهذا ما تنبه إليه محاورها ودفعها، كشأنه في كل أطوار الحوار، إلى استقرائها إياه في نفسها والتعبير عنه بوضوح وسلاسة. فكأن تأكيد نهل الشعر من المنبع الفكري والفلسفي هو في وجه من وجوهه التداولية رسالة أراد نوري الجراح توجيهها إلى الشاعر العربي تنبيها إلى هذا الجانب الذي يشهد اليوم ضمورا غريبا في الشعر العربي

الإيقاع ونبرة الشاعر وهو يلقي نصه، وتناوب الصمت والكلام، وأرواح الحروف وهي ترفرف في المكان، ورقص الصور التي ترسمها الاستعارات... كل ذلك يتمرد على الدلالة ويعوضها في دورها التواصلي بين الباث الشاعر والمتلقي المستمع الجاهل بلغة النص. تقول كيم سنغ هي في ذلك "في شهر فبراير الماضي اشتركت في مهرجان القاهرة الأدبي، قابلت عددا من الشعراء المصريين. لقد استمتعت في هذا المهرجان بالإيقاعات الموسيقية الجميلة، واستمتعت بالفكر العميق الذي تحتوي عليه اللغة العربية عندما قرأ الشعراء قصائدهم، على الرغم من أنني لا أعرف تلك اللغة على الإطلاق". لا يحول الجهل باللغة دون الإحساس بجمالية موسيقى الشعر ودلالتها الخاصة بها، بل إن هذا الجهل لا يحول دون إدراك ما في النص من عمق فكري، فبين الشعراء الذين لا يتكلمون لغة واحدة خيط غريب من الصداقة والود لا ينقال وإنما يفرض نفسه فرضا ويتمرد على الصمت الذي يرسّخه الحاجز اللغوي. على هذا النحو ألفينا الشاعرة الكورية تجيب محاورها الشاعر السوري عندما لاحظ كثرة الألم في شعرها بقولها وهي تقلب ديوانه "قارب إلى ليسبوس"، "ما أظن أن شعرك صادر عن ألم أقلّ. بل إنه مترع بصور الألم".

> تخيّم على جانب من الحوار ظلالة من الكآبة وسمت حديث الشاعرة عن انعدام حبال الوصل بين الأدب العربي والأدب الكوري، وضعف معرفة الكوريين بالأدب العربي

بين ثقافتين

في مقابل ذلك تخيّم على جانب من الحوار ظلالة من الكآبة وسمت حديث الشاعرة عن انعدام حبال الوصل بين الأدب العربي والأدب الكوري، وضعف معرفة الكوريين بالأدب العربي رغم وجود أقسام للغة العربية في الجامعات الكورية، فكيم سنغ هي نفسها لا تعرف من الأدب العربي إلا " النبي" لجبران و" الاستشراق" و"الثقافة والإمبريالية" لإدوارد سعيد وقصائد لأدونيس. ولا شك في أن اللغة العربية لم يكن لها فضل كبير في تعريف الكوريين بالأدب العربي، فكتاب جبران وكتابا إدوارد سعيد مكتوبة أصلا بالإنكليزية وصاحباها يعدان مؤلفين غربيين أكثر منهما كاتبين عربيين، أما قصائد أدونيس فقد وصلت ولا شك بفضل الترجمة.

هذا الجهل الكوري بالأدب العربي لم يمنع نوري الجراح من أن يعود في آخر الحوار ناشدا من جديد الوقوف على أوجه تشابه ما بين الشعرين العربي والكوري، فوجد قرائن لهذا التشابه في إقرار الشاعرة باشتراك الحياة الشعرية في كوريا والوطن العربي في اتصال الجدل بين المتشيعين للمدرستين الوجدانية والواقعية من جهة، والمنتصرين للحداثة في الشعر من جهة أخرى.

بيد أنّ أوجه شبه أخرى بين الثقافتين العربية والكورية يمكن أن يقف عليها قارئ الحوار، تحيل عليها بعض فقراته. فلا يمكن لحديث كيم سنغ هي الفاتن البديع عن البيض اليوم وقديما، في أساطير القدماء وفي أساطير حياتنا اليومية في داخل المجتمعات الرأسمالية، إلا أن يذكرنا بحضور البيضة ودلالاتها الرمزية في الشعر العربي. ويبدو أن حضور البيضة المكثف في شعر كيم سنغ هي، حتى أن المختارات الشعرية المترجمة لها إلى العربية قد حملت عنوان "الحياة في بيضة"، قد شدّ انتباه نوري الجراح وسلب لبه فخصص له سؤالين متتابعين غطيا صفحتين من الحوار، وكان مدخلا أساسيا لمعرفة عمق تمثل الشاعرة لرمز البيضة من جهة وتجذر حضور البيضة في المخيال الكوري ناهيك أن الأساطير الكورية تروي أنّ بعض ملوك كوريا قد ولدوا في بيضة. تقول الشاعرة في ذلك "يظهر البيض كثيرا في الأساطير الكورية، حيث يحمل صفة مقدسة ويرمز إلى حلم عظيم أو شيء خارق على الرغم من كونه ضعيفا وقابلا للكسر (...) أما وصف البيضة التي يولد منها ولد بأنها نزلت محاطة بالنور المقدس، فإنه يدل على أنه ليس ولدا عاديا، بل إنه ابن الشمس أو ابن إله السماء". فلا يستطيع قارئ الحوار المطّلع على الشعر العربي القديم إلا أن يدهش من تشابه الشعرين العربي والكوري القديمين في إحلال البيضة منزلة مخصوصة واشتراكهما في بعض التأويلات الرمزية المسندة إلى البيضة. فهي عند الشاعر العربي القديم ترمز للجمال والصحة والنضارة والحماية، لذلك يكثر استدعاء بيض النعام عند التغزل بالمرأة ووصف جمالها الباهر ورفعة منزلتها الاجتماعية الدال عليها صيانتها وحمايتها من السبي. من ذلك بيت امرئ القيس الشهير: "وبيضةِ خدر لا يرام خباؤها**تمتعت من لهو بها غير معجل"

ويعود تشبيه الشاعر العربي المرأة بالبيضة لاشتراكهما أيضا في دلالة الخصب والولادة وبعث الحياة. فمن معتقدات الآشمونيين في مصر القديمة أن الظلام واللانهاية والعمق والعجز عن الرؤية قد خرجت من المحيط الأزلي واشتركت معا في صنع البيضة التي خرج منها العالم كما يفقس الفرخ البيضة ويخرج منها إلى الحياة. فالمرأة هي بيضة العالم وشمسه المشرقة. كما يرمز تشبيه المرأة بالبيضة كذلك إلى حنين الشاعر إلى الرحم الأمومي بعد أن تاه في الفلوات والوديان وحيّره طول ليل الصحراء البهيم. ولننظر في هذا الوصف الذي وصفت به كيم سنغ هي فقس الفراح بيضها "إن مشهد فقس البيض الذي تكسره الكتاكيت الذهبية للخروج منه، أريد تسميته بـ'معجزة الوجود' المتمثلة في طلوع الشمس من الجسد، وتحتاج هذه المعجزة إلى ضرورة الاحتضان الدافئ من الدجاجة الأم".

بيد أنّ الأهم والأجمل والأخطر في توظيف الشاعرة الكورية للبيضة في شعرها هو إبدالها الدلالات القديمة بدلالات جديدة مستمدة من زمنها ومجتمعها، ونابعة من تجربتها ورؤيتها للعالم وموقفها الشخصي من النظام الرأسمالي وقراءتها موقع الإنسان المعاصر في المجتمع البورجوازي وتدجين نمط الحياة الاستهلاكية للفرد وتحويله إلى سلعة بشرية تستهلك سلعا مادية ورمزية. تقول في ذلك "دائما أجد نفسي حزينة كلما فتحت الثلاجة ورأيت البيض في الرف الأعلى من باب الثلاجة، فيذكرني ذلك البيض البارد بوجهي ووجوه أفراد أسرتي وأصدقائي ووجه الإنسان المعاصر (...) ولكننا نقابل بيض الثلاجة في حياتنا اليومية، وأظن أنها قد ترمز إلى وجه البشر في العصر الحديث، والذي يحرَم حرارة جسد الدجاجة الأم الدافئة وحلمَ الفقس. إن إنسان العصر الحديث الذي أصبح الآن يفقد أمل الفقس، قد أصبح الآن محبوسا في الثلاجة المسماة بالحضارة أو بالرأسمالية أو بالسياسة أو بالسلطة".

دور الشاعر المعاصر إذن أن يعيد البيضة إلى البيضة، أن يخرجها من كل الثلاجات المجمدة للحس والروح والخيال ويرجعها إلى الطبيعة حضنا للولادة ومنبعا للضوء والدفء والجمال. لذلك توافق الشاعرة الكورية محاورها بحماس ويقين عندما قال لها متسائلا "هل قدر الشعر والشعراء أن يكونا دائما في مواجهة العالم؟"، فقالت "نعم، أنا معك. هناك خلافات وصراعات بين الشاعر وبين زمنه بشكل دائم. تدفع هذه الرأسمالية المتوحشة الناس عامة إلى طريق عبادة الثروة والمادة كإله. ولكن الشاعر يبعد نفسه عن ذلك الطريق ليتخذ طريقا آخر له يحرص فيه على إبداع لغة جديدة في العزلة، أي لخلق عالم جديد بلغة جديدة". وبذلك يغدو القول الشعري بالضرورة فعلا نضاليا مقاوما، شبهته الشاعرة بإزالة قشرة الحياة اليومية وإبعاد كل ما يغلّف حياة البشر من قهر فعلي ورمزي ومخاوف وقبح تقوم جميعها سياجا حديديا يسجن الفرد ويتحكم في حركاته القليلة المحسوبة عليه.

الجري مع الذئاب

في ضوء هذا الموقف وهذا التصور لموقع الشاعر ودوره في المجتمع الاستهلاكي، يمكن أن نفهم وصف بعض النقاد والقراء الكوريين كيم سنغ هي بـ"الكاتبة التي تجري مع الذئاب" كناية على اختلافها ومروقها من المنظومة الثقافية والفكرية المسيطرة. ويعجب المرء أيضا هنا إذ يقع على تشابه آخر بين هذا الوصف والتعالق الشهير في الشعر العربي القديم بين الشاعر الخليع أو الصعلوك أو المطرود من القبيلة وبين الذئب المنفرد عن عشيرته، المتسكع بين الوديان المهجورة والمفاوز القفراء. لكنّ تباهي كيم سنغ هي الخفي بهذا اللقب المميز، لا يخفي شوقها الكبير إلى الالتحام بالآخر والانصهار في المجموعة، وقد عبرت عن ذلك في مناسبات كثيرة مكررة رجاءها أن يلتحم ضمير المخاطِب العائد إلى الشاعر بضميري المخاطَب والغائب العائدين إلى المتلقي الإنسان في كل مكان "أعتقد أنني بتجربتي هذه أحصل على تعاطف القرّاء واهتمامهم والذين يعيشون حياتهم اليومية التي لا تختلف كثيرا عن حياتي اليومية. لذا أرجو أن يجتمع ضمير المتكلم الخائف بضميريْ المخاطَب والغائب في العالم، ويشتركان معه في الشعور بالخوف. وفي النهاية يحصل ضمير المتكلم على قوة ورؤية متفائلة يستطيع أن يتغلب بهما على الخوف. لذلك أفضل الاعتماد على أسلوب أتحدث من خلاله إلى ضمير المخاطَب".

موقف فلسفي

وسرعان ما يتطور هذا الاختيار الأسلوبي إلى موقف فلسفي وحضاري وسياسي يغدو فيه شوق الشاعرة إلى الآخر مشروعا سياسيا إنسانيا عالميا استندت فيه كيم سنغ هي إلى الفيلسوف السلوفاكي سلافوي جيجيك لترد على شعار الرئيس الأميركي ترامب " أمريكا أولا"، بقولها "إذا وجدنا العالم الذي يواجه البشر مليئا بالتنافس من أجل الهيمنة الكابوسية والجحيم المأسوي فعلينا أن نحول فكرتنا من 'أنا أوّلا' إلى 'أنا أخيرا'،". ذلك حلم آخر من أحلام الشعراء ينضاف إلى أحلامهم الكثيرة من أول الزمان، ولئن كانت الشاعرة لا تتوهم لحظة إمكان تحقق شعارها الطوباوي فإنها تتمسك به لأن دور الشاعر أن يكون منشقا خارجا عن المنظومة القيمية السائدة، فاتحا طريق الجموع إلى عالم آخر أجمل وأعدل. لذلك نراها لا توافق على مسلّمة موت الماركسية وانتفاء حاجة البشر إليها رغم ما حصل من تغيرات وتحولات عميقة منذ سقوط الاتحاد السوفييتي وضمور الفكر الماركسي وتراجع اليسار في العالم.

ولا شك في أن كل ما تضمنه الحوار من مضامين فكرية وفلسفية ونقدية يقوم دليلا على اتساع ثقافة الشاعرة الكورية وعمق اطلاعها على الاتجاهات الفكرية والفلسفية المعاصرة. وهذا ما تنبه إليه محاورها ودفعها، كشأنه في كل أطوار الحوار، إلى استقرائها إياه في نفسها والتعبير عنه بوضوح وسلاسة. فكأن تأكيد نهل الشعر من المنبع الفكري والفلسفي هو في وجه من وجوهه التداولية رسالة أراد نوري الجراح توجيهها إلى الشاعر العربي تنبيها إلى هذا الجانب الذي يشهد اليوم ضمورا غريبا في الشعر العربي. ولعل المحاور في ذلك أيضا لم يخرج عن المنهج العام الذي بنى عليه حواره، منهج التأسيس لفضاء مشترك بين المحاوِر والمحاوَر للتفكير والكتابة المشتركة سعيا إلي التواصل المثمر بين الأنا والآخر في بعديهما الفردي والجماعي.

ناقد وأكاديمي تونسي مقيم في أبوظبي

پييترو غروسّي

الرواية والسفر

رغم أنّه لم يتجاوز الأربعين إلاّ بعام واحد، فقد صار الروائي الإيطالي پييترو غروسّي واحداً من أهم روائيي إيطاليا وأحد قلائل الكتّاب الإيطاليّين الذين انتبهت دور النشر في اللغات الأخرى إلى أعمالهم وترجمتها إلى الإنكليزية على الفور، وتبعت تلك ترجماتٍ أُخرى إلى لغات عديدة، وقد تشهد الشهور اللاحقة صدور روايته «عبور» باللغة العربيّة.

التقيت پييترو غروسّي، خلال عرض كتابه الأخير «رُعب» في فلورنسا، وعدني بالاتّصال حين ينتهي من سفراته العديدة ويعود إلى توسكاني. وبعد بضعة أسابيع رنّ هاتفي وإذا به غروسّي الذي يُخبرني بعودته إلى المدينة وبرغبته في اللقاء معي للحديث، للمرّة الأولى مع القراء العرب، عبر الحوار الذي سنُجريه.

"أنا دائم السفر، وتولد رواياتي جميعها خلال السفرات التي أقوم بها، سافرت ورحلت طوال عمري، ولم يكن الأدب الذي أحببت أكثر من غيره، إيطاليّاً، لذا، فعندما أرغب في رواية شيء أشعر بالحاجة إلى الذهاب إلى مكان آخر وأوسع من بلادي، وليس مستبعداً أن تولد إحدى رواياتي في بلد عربي من شمال أفريقيا أو من المشرق".

هكذا ابتدأ پييترو غروسّي حديثه معي، بعد أيّام قليلة من صدور روايته الجديدة «رُعب»، التي صدرت بعد أقل من سنتين من صدور رواية «عبور». «ها نحن، مرّة أخرى»، هكذا تبدأ رواية «عبور»، بهذه الجملة التي يقولها بطل الرواية كارلو حين تبلغه المكالمة الهاتفيّة من والده، مُستشعراً مصيبةً جديدة، كما هي الحال كلّما اتصّل به والده المنفصل عنه منذ أعوام.

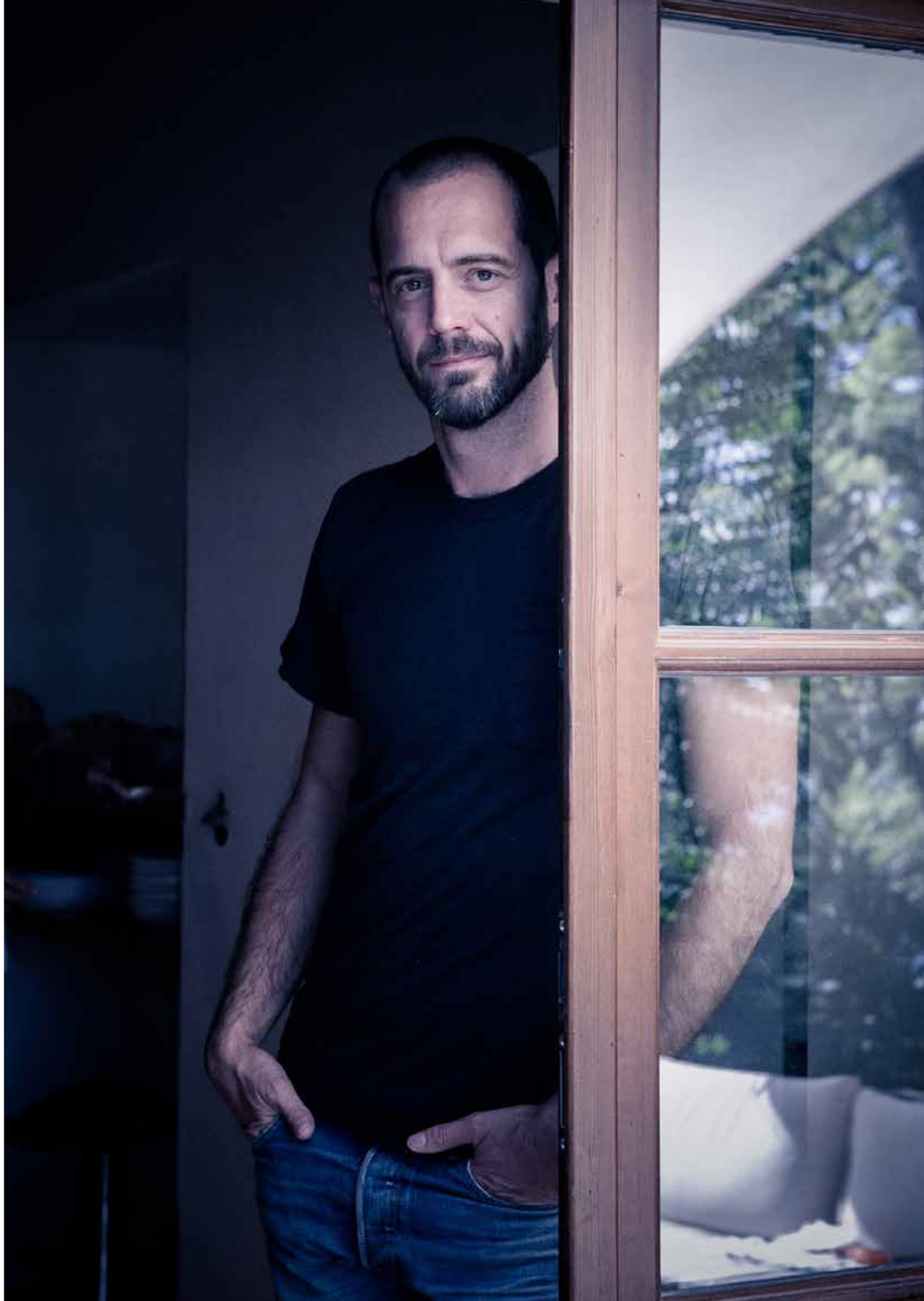
الجديد: پييترو غروسّي، ابتدأت الكتابة في وقت مبكّر، بالضبط كما ابتدأت الإبحار على متن قارب والدك، وأنت في سنّ الطفولة، وربّما لم تكن قد تجاوزت العاشرة من العمر. وكلاهما، الإبحار والكتابة، رحلةٌ في المجهول صوب المجهول. كم أسهم كلٌّ واحد من هذين الأمرين في تطوير الآخر، مع الأخذ في الاعتبار أنّك ابتدأت النشر في سنٍّ مبكّرة للغاية، في الثانية والعشرين؛ ركوب البحر والكتابة، عرض البحر والصفحة البيضاء؟

غروسّي: هذا سؤالٌ هام، جميل ومعقّد في آن، وقد يَسْهُلُ عليّ أن أذكر لك ما الذي يجمع ما بين الأمرين لديّ، وربّما يكون ذلك هو الجواب الأول والأيسر، لكن من العسير عليّ أن أُحدّد ما الذي منحه حبُ أحدٍ منهما إلى الآخر. لكن ما أجده شبيهاً إليّ سواءٌ في البحر أو في الكتابة، هو ما له من آصرةٍ بطريقتي في الكتابة، وليس ذلك قابلاً للانطباق على الجميع بالضرورة؛ فكلاهما، البحر والكتابة، بالنسبة إليّ عبارة عن المكان الذي يُهيمن عليه المجهول، وحيث يبدو المرء صغيراً للغاية.

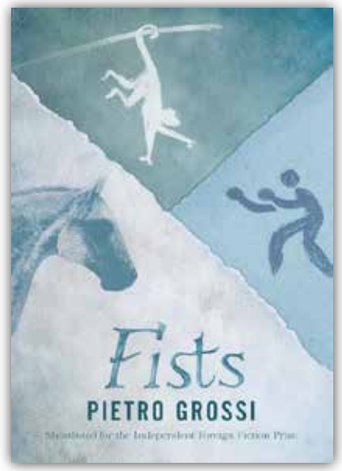
ولو حاولت البقاء في إطار لغة الإبحار، فإنّي أقول لك بأنّ من العسير على المرء تحديد مسار الإبحار الصحيح في بعض مناحي الحياة، وبالذات في عملية الكتابة، وقد يبدو غريباً أن تسمع منّي أقول بأن البحر أسهلُ بكثير من الكتابة، لكنّه كذلك، ففي البحر تُعينك الريح وتساعدك البوصلة، كما تُساعدك في يومنا هذا كل الأدوات والأجهزة الإلكترونية، وحتى لو لم تستعنْ بالأجهزة الإلكترونيّة، فإنّك حين تنساق وراء الريح وتستعين بما توفّره لك الطبيعة، فإنّك ستجد المسار الصحيح، لا محالة.

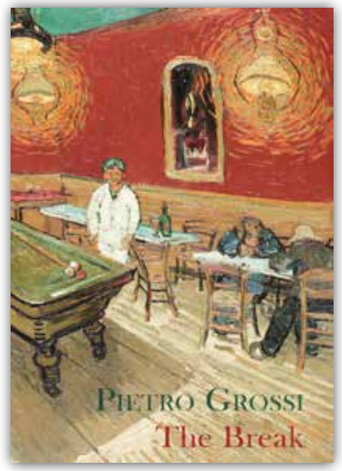
أمّا الوضع خلال الكتابة، فهو مختلفٌ تماماً، فقد وجب عليّ أن أتعلّم طرائق العثور على المفردات الطبيعية لهذا النوع من الإبحار والتي يمكنها أن تقودني، وإذا ما أردت الاخترال فإنّي أقول لك، بأنّ عليك، ككاتب، أن تشعر بنفسك في كلّ يوم بأنّك لست إلاّ مُبتدئاً، أن تستيقظ كلّ صباح دون أن تكون لديك أفكارٌ أو حلول جاهزة، أو مسارات تقودك إلى المكان الذي ترغب الوصول إليه. وقد لا تُدرك مغزى هذا الأمر في سنّ اليفاعة والشباب، لكن ما أنْ تكبُر وتبدأ بتحليل ومراجعة ما كتبت، فإن عملية الكتابة تُصبح إذّاك مشكلة حقيقيّة وأكثر إيلاماً في الكثير من الأحيان.

أن تكتب كلّ يوم يجعل منك ضائعا بمرور الوقت، وكما تعلّمت الإنصات إلى الريح وإلى نسائم البحر خلال الإبحار على متن مركب، وكيفية إدارة الأشرعة وأدوات الإبحار الأخرى، فقد تعلّمت عبر السنين كلّ الطرائق والحيل والمخارج الكتابية التي تُساعدني على إدراك مساري والتحرّك إلى أمام متتبّعاً نسائم الأفكار التي تأتيني، أو تجتاحني في بعض الأحيان.



بيترو غروسي.. قلم جديد يتألق في سماء الرواية الإيطالية





المُسوّدةُ استسلام لرياح الرؤى

هذه هي طريقتي في الكتابة، فليست المسوّدة بالنسبة إليّ إلاّ استسلاماً للرياح ولأمواج الأفكار والتأملات. ففي البدء لا فكرة واضحةً لديّ على الإطلاق إلى أين سيكون مساري. أتْبَعُ خُطى شخصياتي، وخُطى الصوت الراوي وأتبع الحكاية. لا أُخطّط لأيّ شيء، وكتابتي في هذه المرحلة سريعة للغاية، ولا يدوم إنجاز المسوّدة الأولى من الكتاب إلاّ أسابيع معدودة، بالتناسب مع طول النص بالطبع.

أكتب المسوّدة الأولى بالقلم، ومن ثمّ أبدأُ بعملية النسخ على الكومبيوتر، وأُمضي شهوراً وربما سنين في إعادة القراءة والتصحيح والإضافة والحذف، وفي الواقع فإن الزمن المُستغرق ما بين بداية الكتابة والانتهاء من الكتاب قد يدوم لثلاث أو أربع سنين. وقد تتقاطع الأعمال مع بعضها، فبينما أُصحّح كتاباً أكون قد بدأت بمسوّدة العمل الآخر، ويحدث أحياناً أنْ أتمكّن من العمل على ثلاثة مشاريع مختلفة وفي مراحل تطوير متباينة فيما بينها، لكن ينبغي أن تكون هذه المراحل من حياة الأعمال مختلفة فيما بينها، أي بمعنى ليس بإمكاني أن أبدأ بالمسوّدة الأولى لكتابين في آن واحد.

كتابة رعب

الجديد: وهل ابتدأت مسوّدة «رُعب» خلال عملية تصحيح وإعادة كتابة «العبور»؟

غروسّي: نعم، ابتدأت بالمسوّدة الأولى لـ «رُعب» قبل أن تنشر دار «فيلترينيلّي» الطبعة الأولي لـ«العبور»، والذي تمّ في أكتوبر 2016، فيما كنت قد ابتدأت بالمسوّدة الأولى لـ«رعب» في ديسمبر 2014، وهذا يعني ما يربو على سنتين من صدور «عبور»، والذي لم أنتهِ من صيغته النهائية قبل وقت طويل من البدء بكتابة «رُعب»، فقد كنت انتهيت منها في نهاية 2013 أو في بدايات 2014، لذا بإمكاني القول بأنّ الكتابين قد تقاطعا فيما بينهما.

> أكتب المسوّدة الأولى بالقلم، ومن ثمّ أبدأُ بعملية النسخ على الكومبيوتر، وأُمضي شهوراً وربما سنين في إعادة القراءة والتصحيح

الجديد: وعمّ تتحدث روايتا «رُعب» و«العبور»؟

غروسّي: رواية «رُعب» تتحدّث عن الظلال التي نحملها معنا في دواخلنا وعن القدرات الجاذبة التي يمتلكها سواد العالم المحيط ورماديّته التي في دواخلنا. أما في «عبور»، فثمة فيها مراحل تبرز خلالها تلك الرماديّات والظلال ويطفح إلى السطح الوحش الساكن في شخصية الأب، إلخ... وأعتقد أن اقتداري من الرواية جاءني ممّا يمثله البحر بالنسبة إليّ، فهو منْ حرّرني ومنحني القوّة على القيام، دائماً، بالخطوة التالية إلى الأمام، أو ربّما بإنجاز خطوة مختلفة، أي بمعنى أن أتواجه للمرّة الأولى مع منعطفات داخليّة أكثر غموضاً، وهي منعطفات تنتمي إليّ بالطبع، كما يُمكن أن تنتمي إلى الجميع، وعلى أيّ حال انتمت إليّ في مراحل متفاوتة. وثمةَ في كتبي دائماً منعطفات غامضة، وحوشٌ تخرج من الظُلمة، وحتى صفحات كاملة ملأى بالرعب، ويبرز ذلك بوضوح في رواية «رُعب».

كونراد وليس همنغواي

الجديد: دون أيّ رغبة أو نيّة في إجراء مقارنات أو مقاربات بين «عبور» وروايات عالمية تناولت علاقة المُبحر مع اليمّ ومكوّناته، كـ«الشيخ والبحر» و«موبي ديك»؛ فإنّ الخصم، في هاتين الروايتين، يكمن في لُجّة البحر وما بين مخلوقاته، في حين يكمن الخصم في «عبور» على اليابسة، أو بالأحرى يبدو وكأنّه يتواجد في داخلك، كما قلت أنت نفسك.

كم كانت الأعمال الكبرى لكتّاب مثل همينغواي وميلفيل وكونراد، حاضرة في ذهنك وأنت تكتب «عبور»؟ وكم انفصلت عنها لتتمكن من رواية البحر عبر ما يجري على اليابسة؟

غروسّي: سؤال جميل آخر وهام حقّاً. لا أدري، ما إذا كانت لديّ، بوعي، مرجعية ما من بين الكتّاب الكبار عندما أكتب قصّة ما. أنا أقضي بالفعل وقتاً طويلاً للتواجه مع موضوعة أُحبّها كثيراً، كما هي البحر، أتأملّ، وأُعيد التفكير فيه طويلاً لتمثّله بشكل كامل، ولأتركه فيما بعد ينساب بسلاسة.

قد يكون جميع هؤلاء الكتّاب قد خطروا ببالي، وأنا أكتب «عبور»، وربّما كان جوزيف كونراد، أكثرهم تماثلاً أمامي، وهو الآخر أبحر كثيراً داخل نفسه، كان يركب البحر ويروي عنه، لكنّه في الواقع كان يروي ما في داخله. ويخطر ببالي الآن كتابا «خيط الظلال» و«قلبٌ في الظُلمة».

إنّ العالم الموجود في رواياتي يبدو كمرآة مُتشظيّة تُظهر ما يحدث في الداخل. والقصّة الواردة في «عبور» ليست حكاية عن البحر بالمطلق، بل هي حكاية المواجهة ما بين رجلين، وفي العمق أكثر هو الصِدام ما بين الوحوش التي تسكن داخل هذين الرجلين، عن قدرتهما وعن عجزهما أيضاً في التواجد، أحدهما إلى جوار الآخر. شابّ صار أباً طري العود يحتاج إلى إزاحة الثقل الكبير الذي تركه على كاهله والدٌ عسير الطبع، وكي يحولَ دون أن يقع ذلك الثقل على كاهل ولديه. وربّما أحسست، في اللاوعي، بأنّ كل ما يحدث في القصّة، لم يكن إلاّ ليحدث في عرض البحر، وفي ذلك البحر بالذات.

كنت أشعر بحضور هذه القصّة في ذهني منذ وقت طويل، وكنت أستمع إلى الهمس الصاعد منها، همس والدٍ يستعين بابنه لمساعدته في عملية عبور للبحر بقارب. وقد وُلد الكتاب حقاً عندما اقترن ذلك الهمس بمكان مُحدّد الملامح، وذلك المكان كان «غرينلاند»، كما لو أنّ هذه القصّة ما كانت لتدور في أيّ مكانٍ آخر. ففي لحظة تغادر الشخصيتان العالم، تهجرانه، في لُجّة ذلك البحر كثيف المياه كما الحليب، وهو مكان شاهدته بالفعل، وصار، بالنسبة إليّ، المسرح الأهم للّقاء/المواجهة والصدام فيما بينهما.

> آت من عائلة فيها الكثير من النساء، ويصل عددهن إلى ما يربو على 90 بالمئة، إذا ما استثنينا الأزواج والعدد القليل من الأبناء

قدم في السفر

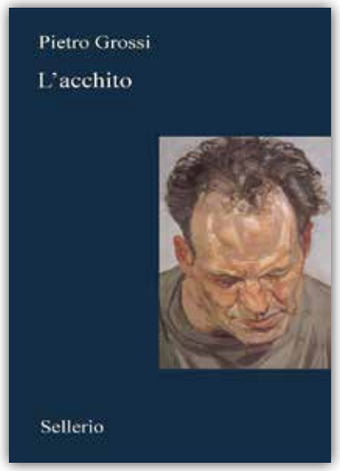
الجديد: لكتابة روايتي «عبور» و«رعب»، قرّرت، أو بالأحرى أجبرت نفسك على الذهاب بعيداً عن إيطاليا. لِمَ هذه الحاجة إلى الذهاب إلى مكانٍ آخر لتروي ما يحدث في داخلك؟

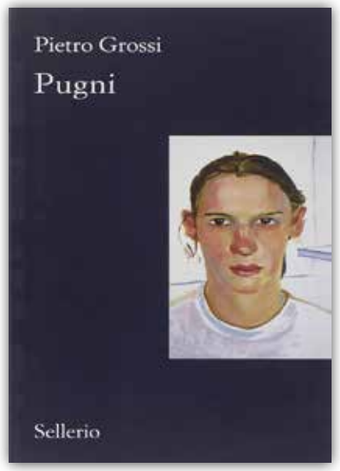
غروسّي: لأكثر الاستجابات بساطة وعجالة في هذا الإطار بالتآصر مع سيرتي الشخصية، على ما أعتقد، فقد ترعرت في عائلة، كانت إحدى قدميها مغروسة في أميركا؛ وأنا شخصياً سافرت وارتحلت طوال عمري، ولم يكن الأدب الذي أحببت أكثر من غيره إيطاليّاً، لذا، فعندما أرغب في رواية شيء أشعر بالحاجة إلى الذهاب إلى مكان آخر وأوسع من بلادي.

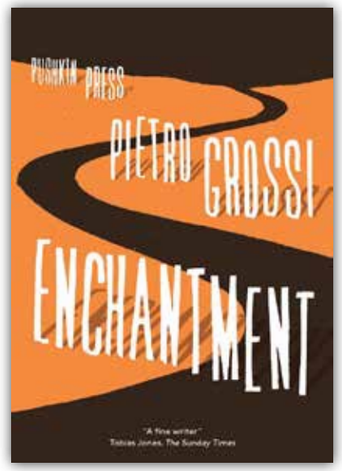
أحسست، في الأسبوعين اللذين قضّيتهما في ذلك البحر صعوداً من سواحل غرينلاند وعابراً المحيط صوب كندا، وكأنّني أسير على ذات خُطى أبطالي، ولم يكن الإحساس بالحماسة الذي انتابني حين ابتدأت بإدراك ما يحدث كالإحساس بالحماسة التي يستشعرها من تأتيه فكرة جميلة، بل تلك الحماسة النزقة، المكهربة والمُنبّهة إلى الطالع السعيد في التواجد في الأماكن التي حدثت فيها القصة التي أرغب في روايتها، إنها ذات القشعريرة التي تستشعرها عندما تلتقي في الطرف الآخر من العالم، بالصدفة المحضة ودونما أي موعد، شخصاً تعرفه؛ ما الذي يحصل إذّاك؟ تعود إلى خاطرك أفكار صوفيّة وعن احتمالات القدر والمصادفات السعيدة. إنّها ضربة الحظ التي لا تتكرّر مرّتين في الحياة، ذلك هو بالذات ما أدركته، أيْ أنّ تلك القصّة لم تكن لتحدُث إلاّ هناك، في ذلك المكان، وليس في أي مكانٍ آخر في العالم.

أنا القارئ الأوّل لما أكتب

الجديد: عندما يستلم كارلو، بطل رواية «عبور» المكالمة الهاتفيّة من والده، يشعر في الحال بخطرٍ داهم، فوالده لا يتصّل به إلاّ عندما يجد نفسه في لُجّة مصيبة أو هو بحاجة إلى عون من ابنه؛ ومع علم الآخرين، ممّن يُحيطون بكارلو، بطبيعة آصرته مع والده، فهم يمارسون عليه ضغوطاً كثيرة، تسعى بعضها إلى إجباره على الاستجابة لطلب الوالد، وأن يذهب إلى ذلك اللقاء. إلاّ أنّني أحسست، بعد الانتهاء من قراءة النص، بأن كارلو لم يستَجِب، في الواقع، إلى طلب والده لإخراجه من الحَرَجِ الذي أولجَ نفسه في خضمّه، ولا حتى انصياعاً لضغوط الآخرين من حوله، بل جاءت استجابته رغبةً منه ليتمكّن من مصارحة الأب بما كان يغلي في داخله منذ وقتٍ طويل، وهو ما لم







يتمكّن من الإفصاح عنه عندما نزل من المركب قبل سنين مضت. أيٌّ من هاتين الصورتين هي الأقرب إلى قراءتك أنت لشخصيّة كارلو؟

غروسّي: هنا لا بُدّ لي أنْ أُمهّد للجواب، وأنْ أُخبرك بشيءٍ ما عن طريقتي في العمل على كُتبي؛ فأنا، بتحصيل الحاصل، القارئ الأول لما أكتب، لذا فإنّ نظرتي حول ما أكتب تتساوى مع وجهة نظر الآخرين ورؤاهم، بشكل عام.

أنا لديّ افتراض ثالث، إلى جانب الافتراضين اللذين أوردتهما أنت فهذه القصّة، برأيي ودون أيّ رغبة منى باستحداث مقارنات ومقاربات، تبتعد كثيراً عن أجواء «خيط الظل» لجوزيف كونراد، ولأنّ الشخصية الرئيسية تتحدث عن البحر وتتعامل معه، ويتحدّث الكتاب نفسه عن عمليّة عبور، فقد فكّرت برواية «خيط الظل»، وثمةَ الكثير ممّا قد يجعله متشابهاً مع كتاب كونراد، إلاّ أنّ الكتابين يتحدّثان عن حالتين متباينتين، في «خيط الظل» يتمّ العبور من حالة الصبا إلى مرحلة المراهقة، ومن ثمّ بلوغ المرحلة الأولى من عمر الشباب، دون امتلاك وعي كاملٍ بعملية العبور هذه، إذْ أنّ بطل الشخصية يجهل تماماً ما الذي بانتظاره.

وثمةَ أيضاً في «خيط الظل» أمر آخر أعتبره في قمّة الإبداع وهو أنّ عملية التحوّل لا تتم خلال العاصفة، بل عبر بحر هادئ كسطح سهلٍ مُعشب، أي عبر القدرة على التعامل مع ذلك الهدوء المُطلق للبحر، وهذا، برأيي، ما يجعل الشخصية أكبر بكثير وفيه تكمن، في ذات الوقت، فالوقت عظمة وأصالة الفراسة التي توصّل إليها كونراد.

لكن في «عبور»، فإنّنا نجد أنفسنا إزاء العبور الأخير إلى عمر البلوغ، العبور إلى المرحلة التي يتحول فيها الشاب، بدوره، إلى أب، بالتالي فإنّ ما يشغلُ ذهنه وأنْ يسعى إلى الحيلولة دون إلقاء ثقل المصائب على كاهل ولديه، بذات الطريقة التي رماها والده على كاهله هو. فكارلو بحاجةٍ ماسّة إلى حل مشاكله مع ذاته ومع والده، وهو يُنصت إلى نصائح الآخرين ويُذعن لضغوطات النساء حوله. وكما بالضبط النساء اللاتي يتواجدن في حياتي أنا، وهنّ، إنْ أردنا يُمثّلن الحكمة، إلاّ أنّ قراره للسفر صوب العنوان الذي بعثه إليه والده إنّما ولد من الحاجة إلى تلك المواجهة، ولأنّه أدرك بأن هذه هي الفرصة الأخيرة التي بقيت لديه لحل كلّ ما هو عالقٌ بينه ووالده، فإنْ لم يلتِق به الآن فإنّه لن يحل تلك المشاكل أبداً، وسينتهي به الأمر إلى تحميل زوّادة المشاكل العالقة على كاهليه إلى كواهل ولديه. لذا فإن القرار الذي يتّخذه، قرارٌ واعٍ بشكل كبير، ويتّخذه من منطلق الرجولة المُطلقة، الرجل الذي يقرّر ملاقاة مشاكله وقَدَرِه ومخاوفه. وهذا هو الأمر المختلف عن «خيط الظل» لدى كونراد. وهو ليس ترجمةً للكلمة المقيتة «كاثارسيس» كما يحلو للبعض تسميته، بل يأتي عبر مواجهةٍ عاصفة بينه ووالده، وهذه لحظة جوهرية في حياة من يُقرّر القيام بتلك الخطوة الجوهرية في حياته، وهي لحظة وعيٍ كامل لأنّك تُقرّر التواجه مع معركة، سواءٌ مع الذات، أو من يُحيطون بك، وعلى أيّ حال مع معركة، ولو كانت صغيرة، وليس في حالة الهدوء الكامل للبحر.

حكايات الرجال

الجديد: ثمةَ في المكان والشخصيات شيءٌ ما منك، ليس ما تكتب بالضرورة جزءا من السيرة الذاتيّة، لكنّ فيها الشيء الكثير منك، ومن معاشِكَ اليومي، وهذا ما هو واضح من كتابتك. لكن، لنتحدّث عن دور النساء في أعمالك. فعلى الرغم من أنّهن منزويات، معزولات وصبورات، فإنّهن يطفونَ على السطح بقوّة كبيرة، إنّهنّ قويّات الشكيمة، حازمات وأكثر صلابة من الرجال بشكل عام، كما هي الحال بالنسبة إلى شخصيّة الأم في «عبور». أنا أعتقد بأن الكثير من الأعمال الروائيّة، كما في الأفلام، إنّما تُكتب حول شخصيات رجاليّة، وهناك القليل والقليل جداً من الأفلام والأعمال الروآئية، التي كُتبت حول شخصيات نسائية... كم هي أهمّيةُ النساء بالنسبة إليك، ليس في حياتك فحسب، بل في إنجازك الأدبي أيضاً؟

غروسّي: باستثناء قصّة قصيرة واحدة، وحيث البطلة فيها هي من تروي الأحداث، لم تحتل الشخصيات النسائية في أعمالي مركز الحدث، إلاّ أنّها، ربّما، هي الشخصيات الأقوى والأكثر أهميّة في كتبي، بمعنى أنّني رجلٌ وأروي حكايات وقصص رجال، رغم أنّني، وهذه ملاحظة فيها الكثير من الفضول، آت من عائلة فيها الكثير من النساء، ويصل عددهن إلى ما يربو على 90 بالمئة، إذا ما استثنينا الأزواج والعدد القليل من الأبناء، لذا فقد ترعرعت في وسط مجتمع غالبيّتة من النساء، وبين الحين والآخر أتندّر على ذلك بقولي بأنّ الكتب والأدب، هما الفضاء الوحيد الذي يُتيح، أخيراً، لي فرصة التواجد مع الرجال.

لكن بعيداً عن هذا المُعطى، فأنا، في نهاية المطاف، رجلٌ ومُنجذب صوب قصّ حكايات رجالٍ مثلي، مُدركاً ومُثمّناً أيضاً، انطلاقاً من قصّة عائلتي ذاتها، للدور الجوهري الذي تمتلكه النساء في حياتي وحياة شخصياتي، وكم هنّ ضروريّات فيما نفعل وفيما ننأى بأنفسنا عن فعله.

ويبدو لي سطحياً أن أصف النساء بكونهنّ بمثابة الصخرة التي نتشبّث بها للخلاص من الغرق. إنّهنّ، في حياتنا، كما الطبيعة والحكمة، وهنّ الأفضلُ الذي يُسيّرنا في المسار الصحيح. غالباً ما أشعر في نفسي بالاندفاع لرواية حكايات عدّة شخصيات، وأكتشف بأن الشخصيات النسائية أكثرُ اكتمالاً، بسبب ما تختزنه ثنايا شخصياتهن، وهي مُختَزناتٍ، وإنْ لم تكن باديةً للعيان، فإنّها هي ما يدفع الرجال صوب المسار الصحيح، حتى وإن كان ذلك الدفع، في بعض الأحيان، كما هو الحال في رواية «عبور»، إلى المواجهة وإلى الصدام بين الأب وابنه.

> يبدو لي سطحياً أن أصف النساء بكونهنّ بمثابة الصخرة التي نتشبّث بها للخلاص من الغرق. إنّهنّ، في حياتنا، كما الطبيعة والحكمة

الجمال هو المضمون

الجديد: أنت لا تستخدم المقوّسات الخاصة بالحوار أو المونولوج في النص، وفعلت ذلك، بالذات في قصتَيْ «العبور » و«رعب »، إذْ لا وجود للمقوّسات للفصل والشرح والحوار أو لتيار الوعي، ولا توجد هناك إلاّ فواصل تعبر بالحديث من مستوى إلى آخر. لماذا هذا الخيار؟

غروسّي: لهذا الأمر سببان، أحدهما أكثر نُبلاً من الآخر، وأنطلق من السبب الأقل نبلاً وهو عبارةٌ عن زهوٍ شكلي وجمالي بحت، وتعرّفت على ذلك خلال قراءاتي، وبالذات عندما قرأت كورماك ماكارثي، وشاهدت حواراته دون فواصل أو شارحات، وأذكر حينها شعرت بغيرة كبيرة إزاء ذلك الأسلوب في الكتابة، وصرحت: يا إلهي أنظروا إلى ما يفعله هذا الرجل؟

صفحات وصفحات مكتوبة بذلك الشكل، الذي لم يكن مجرّد شكل بل كان خياراً جمالياً، وبدت لي الصفحات دون تلك الإشارات الاعتراضية على قدرٍ هائلٍ من الجمال، لكن كورماك ماكارثي وحدهُ منْ كان يُنجز ذلك. لذا فقد بدا لي من المبالغ فيه تقليده. ثم لاحظت أن آخرين ابتدأوا بتقليد ذلك الأسلوب، وصدرت هنا في إيطاليا مؤخراً أعمالٌ لكتّاب وصفحاتٍ جميلة في كتاب «حياة دوبين» لبيرنارد مالامود، التي يهجر فيه الفواصل بشكل كامل في صفحات طويلة من الحوار، ما أقنعني بأن الحجر على ذلك الأسلوب قد أُسْقِطَ بالفعل، وهذا ما عنى بالنسبة إليّ إمكانيةَ أن أُجرّب.

إلاّ أنّ السبب الأهم الذي دفعني لتجريب ذلك في الآونة الأخيرة، هو تحويل الجماليّة إلى مضمون وأن أبذل جهداً إضافيّاً يُفضي إلى الوضوح، كما لو أنّني أمتلك صوتاً يروي دون أن تُرى أيّ إشارة دالّة عليه. أنا أعتقد بأن هذا الجهد يفيد النص نفسه، أي أنّه يولّد شيئاً أُحبّه في عملية الكتابة، أي ما أُحب تسميته بـ «الانسيابيّة»، وأجد في نصوص الكتّاب الذين أُحبّهم تلك «الانسيابيّة» التي تمنح النص قدرة كبيرة على الوصول السهل إلى القارئ، هذا ما أُحب، وما أسعى إلى فعله خلال عملية الكتابة، وبطبيعة الحال أنا دائم الانتباه ليس إلى اللغة فحسب، بل أيضاً إلى إيقاع اللغة والنص.

إنّ لهذه الانسيابيّة آصرة بطريقتي في الكتابة وبكيفية تسطير النص على الورق. فأنا أكتب بالسليقة تاركاً الحرية للنص بأن يرى النور دون أيّ موانع أو فواصل، أو شارحات وغيرها، وهذا برأيي يفيد النص وميلاده، رغم حَمْلِهِ المخاطرَ في طيّاته. وأعتقد بأن هناك ضرورة إلى إشعار القارئ، بين حينٍ وآخر، بأنّ ما يقرأه في تلك اللحظة عبارة عن حوار بين الشخصيات، وهو ما قد يوضّح النص أكثر ويُزيل بعضاً من مصاعب التلقّي. وبالفعل واجهني بعض القرّاء، وبالذات من بين كبار السن، بقدْرٍ من النقد بسبب ذلك، مشيرين إلى مصاعب في استيعاب النص.

أجرى الحوار في فلورنسا:
عرفان رشيد

ماذا يبقى من بانكسي

تجار الفن يسعون لترويض فنان جرافيتي الحرية

علي قاسم

من هو بانكسي؟ المعلومات الرسمية تقول إنه فنان بريطاني، من مواليد مدينة بريستول عام 1974، ولكن هناك من يعتقد أن بانكسي أكثر من شخص واحد، ويستدلون على ذلك بتنقله السريع بين الدول، يتابع الأحداث والكوارث، ويسجلها رسوما على الجدران.

مقابل هذه النظرية هناك من يقول إن بانكسي شخص واحد بدليل أن رسومه تتخذ أسلوبا واحدا، لا يمكن لأياد مختلفة أن تنجزها، والوحدة الفنية تؤكد ذلك.

هذا الجدل يخدم شهرة بانكسي، ويحوّله إلى عرض مشوق، يبدو معه الأمر وكأن هناك أياد خفية تخطط له وتحيطه بالغموض، في لعبة تسويقية بحتة.

الجهود التي بذلت للكشف عن حقيقة الشخصية، انتهت إلى اقتراح أن يكون واحداً من شخصين، إما روبرت بانكس أو روبن غونينغام، المولود هو الآخر في بريستول عام 1973، وانتقل إلى لندن عام 2000، نفس العام الذي بدأت فيه أعمال بانكسي بالانتشار.

مؤخرا قامت مجموعة من الباحثين في جامعة "الملكة ماري" البريطانية بمحاولة التعرف على بانكسي، مستخدمين علوم الرياضيات والجريمة، أو ما يعرف باسم التنميط الجيوغرافي، وهو تحليل إحصائي، يتم من خلاله حصر الأماكن التي تواجد فيها المشتبه به.

قام الباحثون بتتبع 140 عملا للفنان في مواقع مختلفة، تتوزع بين لندن وبريستول، ثم ربطوا بين هذه المواقع وبين معلومات قدمها أشخاص تواجدوا في المنطقة، ليتوصلوا في النهاية إلى قائمة تضم عشرة أسماء محتملة.. بالطبع، كان اسم غونينغام بينها.

عند هذه النقطة، قرر الباحثون التوقف، دون تقديم أيّ معلومات اضافية، ودون تفسير يبرر قرارهم هذا، ليبدو أن الجميع يفضّل بقاء بانكسي لغزا دون حل.

الفنان الكوني

تنقلات بانكسي لا تقتصر على بريطانيا وأوروبا.. إنه في كل مكان، يظهر حيث تظهر القضايا الكبرى والأزمات والكوارث. في غزة، يقولون "بانكسي مرّ من هنا" وفي أكثر من مناسبة. الزيارة الأولى صادفت أعياد الميلاد، غادر بعد أن ترك وراءه رسما على جدار الفصل العنصري، يمثل مريم ويوسف النجار، وقد اعترض طريقهما الجدار الفاصل، في الطريق إلى بيت لحم.

الزيارة الأخيرة له تلت حرب عام 2014 على غزة، التي أطلق عليها الجانب الإسرائيلي عملية الجرف الصامد، وعرفت من الجانب الفلسطيني بمعركة العصف المأكول وعملية البنيان المرصوص، إثر خطف وتعذيب وحرق الطفل محمد أبو خضير، على أيدي مجموعة من المستوطنين الإسرائيليين.

قام بانكسي برسم عدد من أعمال الجرافيتي، على الأبواب وجدران البيوت المهدمة، من بينها رسم لقطّة تلهو بقطعة معدنية، من بقايا قصف، وأخرى لفتاة تفتش جنديا إسرائيليا مدججا، في سخرية واضحة، عكس فيها الواقع المؤلم للفلسطينيين داخل قطاع غزة.

رسالة بانكسي التي أراد إيصالها للعالم هي "إن غسلنا أيدينا من الصراع بين القويّ والضعيف، فإننا نكون بذلك قد اخترنا الوقوف إلى جانب القويّ، وهذا لن يجعلنا محايدين كما نعتقد".

أنا ستيف جوبز

قضية اللاجئين، هي الأخرى، واحدة من اهتمامات بانكسي.. وكان الرسم الذي نفّذه على جدران مقابلة لمبنى السفارة الفرنسية في لندن، قد أثار موجة تضامن مع اللاجئين المحتجزين في مخيم أقامته السلطات الفرنسية في مدينة كاليه، على بحر المانش، الفاصل بين فرنسا وبريطانيا.

اختار بانكسي شخصية "كوزيت" وهي فتاة رواية البؤساء، للروائي الفرنسي فيكتور هيجو، التي تعرض على مسارح لندن. بدت كوزيت في الرسم باكية، بعد أن تعرضت لغاز قنبلة مسيلة للدموع، في اتهام واضح للسلطات الفرنسية التي استخدمت العنف للسيطرة على اللاجئين داخل مخيم كاليه.

ومن أشهر رسومه في نفس المخيم، رسم

لستيف جوبز، مؤسس شركة أبل الأميركية العملاقة، وهو ابن مهاجر سوري، في لفتة تضامن واضحة مع اللاجئين السوريين الذين تشردوا عبر أوروبا. وتبرع أحد الأثرياء بنقل الرسم في جولة عبر العالم، أملا في أن يساهم في تغيير النظرة السلبية نحو المهاجرين.

آخر هموم فنان الجرافيتي هو الربح، فهو قد اختار التحدي ومواجهة الخطر، فنانون عدة انتهوا في السجن بتهمة التعدي على أملاك الغير، أو دفعوا حياتهم ثمنا لإنجاز رسم على جدار.

إلى هنا تبدو قصة بانكسي مع الجرافيتي منسجمة مع طبيعة هذا الفن الثائر، والمتضامن مع المعذبين في الأرض أينما كانوا.

=الحياة قصيرة

=خلال الفترة الماضية تكرر اسم بانكسي أكثر من مرة، الأولى كانت خبر افتتاحه متجرا في منطقة كرويدن بضواحي لندن. افتتحه كما يقول احتجاجا على شركة تنتج بطاقات للأعياد، استخدمت اسمه في عملية الترويج لمنتجاتها. ووصف بانكسي الدافع بأنه "أقل الأسباب شاعرية لإنجاز أعمال فنية".

الدافع، مثلما هو واضح، وكما أكد خبراء قانونيون في مجال الفن الذين نصحوه بافتتاح صالة العرض، هو حماية حقوق الملكية، وحماية أعماله من التقليد والتزوير.

"الحياة قصيرة" عبارة اختارها بانكسي لتحتل مكان الصدارة، وتكون أول شيء يواجه الزوار الفضوليين وعشاق الفن، مؤكدا أن أرباح المعرض ستذهب لشراء زورق إنقاذ للمهاجرين، بدلا عن زورق صادرته السلطات الإيطالية.

الجرافيتي عند بانكسي، رسالة سياسية واجتماعية من جانب، واحتجاج على تحويل الفن إلى سلعة من جانب آخر. لا أحد يشكك في نجاحه في الهدف الأول، رسائله السياسية والاجتماعية وصلت إلى العالم.

=تدجين الفنان

الخبر الثاني، نشر بعد يومين من الخبر

غرافيتي لبانكسي في كاليه: ستيف جوبز رمزا للمهاجر السوري

عمل حائطي في فلسطين لبانكسي

افتتاح متجر يعرض أعمال بانكسي في مدية بريطانية

عمل لبانكسي يمثل مجلس العموم البريطاني

الأول، يؤكد أن بانكسي لم ينجح في الشق الثاني، الفن كان وسيبقى سلعة تسوّق، تجار الفن اقتفوا آثار أقدام بانكسي حيثما ارتحل، وانتظروا الفرصة المناسبة للحصول على أعماله وتسويقها محققين أرباحا طائلة، لم تدخل جيب بانكسي غالبا.

الخبر كان حول آخر تلك الصفقات، لوحة ضخمة طولها أربعة أمتار، رسمها الفنان عام 2009، تصور قردة الشامبانزي تجلس مكان النواب في البرلمان البريطاني، باعتها دار سوذبي للمزادات بمبلغ تجاوز 12 مليون دولار. وكان الخبراء قدروا سعرها بين 1.5 مليون ومليوني جنيه إسترليني.

بأقل من 13 دقيقة صعد السعر ليصل إلى 8.5 مليون جنيه إسترليني، وبإضافة الرسوم والعمولة بلغ سعر العمل 12.2 مليون دولار. السعر النهائي كان مدهشا، حتى بالنسبة إلى بانكسي، الذي علق على أنستغرام قائلا "سعر قياسي لعمل فني لبانكسي في مزاد الليلة. عار أني لم أعد أمتلك العمل". وأرفق تعليقه هذا بتعليق للناقد الفني روبرت هيوز، حول قيمة العمل الفني، يقول فيه "سعر العمل الفني جزء من وظيفته، وهي أن يقبع على الجدار ويعلو ثمنه. وبدلا من أن يكون ملكية عامة للبشرية مثل الكتاب، يصبح الفن ملكية خاصة لشخص يمكنه تحمل الكلفة".

قد يعلق العمل على جدار، ولكنه غالبا ينتهي في مخازن مصفحة مبنية بعناية فائقة، يتم التحكم بدرجة حرارتها ورطوبتها وإضاءتها. بالنسبة إلى الشاري هو مجرد استثمار، قد لا يجد الفرصة للوقوف أمامه وتأمله.

الغموض الذي يحيط بشخصية بانكسي بدا عفويا في البداية، شاب ثائر يخرق القانون وحمى نفسه من العقاب. ولكنه اليوم أصبح هدفا مدروسا يخطط له، لخلق جاذبية تساعد في التسويق ورفع السعر، في عالم يسوق فيه كل شيء، بدءا ببقايا الطعام، وانتهاء بأشعة الشمس. إنه عالم بانكسي.

صحافي وتشكيلي سوري مقيم في تونس

بطريق يرفرف قبالة التلفزيون

محمد الحجيري

منذ رأيتُ بصمةَ قدم ابني، مطبوعة على كرت أصفر مغلفة بالنايلون في ملفه الصحيّ في المستشفى، قبل أربع سنوات ونيف، فكرتُ أن أبدأ بالكتابة عنه، أو أن تبدأ كتابتي عنه من حيث رأيت بصمة قدمه. رأيت البصمة وأصابتني الغفلة، ولم أسأل عن سبب أخذها، وان كنت أخمّنُ أنّ ذلك العمل جزء من الروتين الإداري لتمييز الأطفال الرضع عن بعضهم بعضاً في حضانة المستشفى.

لم تكن لديّ أيّ خطّة مسبقة للكتابة، أو تصورٌ محددٌ عما ستؤول إليه فكرتي التي ولدت من مخاض الولادة. كانت هناك حتمية جديدة، أن الولادة ستفرض عليّ نمط حياة جديد، ربما أصطدم بها، بعد سنوات من التيه والهروب من الزواج والتشرّد في أروقة المدينة... كنت أهرب من الزواج، أخاف أن أرى ابني يعيش في التيه كما عشتُ أنا، أو كما أريد لي أن أعيش. في تلك اللحظة التي رأيت قدم ابني، قبل أن أراه، كأن الكتابة كانت بديلاً عن شعوري العاطفي، أو أنظر إلى كل شيء من خلالها، أو أن عاطفتي بقيت في سباتها العميق المارق.

الكتابة أيضاً شيء مارق، أسرتني بحمقها ووهمها وهشاشتها، أو تعلقت بها إلى درجة الحماقة والوهم والإعياء. لم يكن لديّ شعور تجاه الأطفال، طوال السنوات التي عشتها وحيداً في ثنايا المدينة وتيهها، وفي المرة النادرة التي عرضت عليّ زوجة أخي أن أحمل ابنهما وأرى حسنه، تفاديت ذلك. انتابني شعور أني لا أملك الحنان الذي يجعلني أحمل طفلاً رضيعاً بين ذراعي، خفتُ من خشونتي وشعوري الحطبي وربما الترابي والإسمنتي على طراوة الطفل الرضيع، بل كنت مثل لوح جليد، وعقلي في مكان آخر. لم يكن لديّ شعور تجاه ابني حين ولد.

كان مضى نحو ساعة على ولادته حين جلبت لي إحدى الممرضات ملفه الصحيّ، كي أوقّع على بعض الأوراق الاستشفائية والإدارية، ورأيت بصمته. بدا كأني أعيش في الحيز "المحذوف من الحياة" بتعبير لبسام حجار، في حيز الأشياء التي لا نراها إلا في الكتابة. لم يكن لدي ما أقوله غير الصمت والسكوت، لم أعرف ماذا أفعل. هو الشعور نفسه منذ خرج الطبيب من غرفة العمليات، حاملاً طفلاً ملفوفاً بشرشف طبي أزرق، وذهب به باتجاه غرفة أجهل وظيفتها.

كنت جالساً شريد الذهن في ردهة في الطابق الثاني من المستشفى، فيها بعض الزائرين الذين فضلوا الوقوف عند باب غرفة التوليد بدل الجلوس في صالة الانتظار، يتوزعون في الزوايا وعند الدرج وقبالة النافذة المطلّة على جانب حديقة المستشفى والفسحات القليلة في المدينة الصغيرة، لا أعرف إلى متى الترقب الانتظار، وربما لا أفكر بشيء، حين قال الشاب الجالس بقربي، هذا ابنك، هذا ابنك! كأني وطأت أرضاً مكسوّة بالرمل وعالماً مجهول الأثر والمعالم. لم أستوعب قوله.

كنت غريب الدار، أو أجلس على ناصية الطريق، تنظر إليّ السابلة، وما كان في بالي أن زوجتي ستنجب الآن، وقفت في الردهة بقيت في لحظة جفاء مع نفسي، ربما أشبه برجلٍ بلا ملامح أو صفات، صرت أسأل كيف عرف ذلك الشاب أنه ابني، وأنا "مثل الأطرش بالزفة". ذلك الشاب الذي نبهني كان برفقة زوجته التي دخلتْ جناح الولادة أكثر من مرةٍ، عرف من زوجته أن زوجتي قد أنجبت طفلاً.

طوال الوقت، كنت مطمئناً أن زوجتي لن تولد قبل وقت متأخر، وأنها الآن ما زالت في الفحوصات الروتينية، سمعت صراخ امرأة، صراخ امرأة تتألم، يأتي من غرفة مغلقة، بقيت جالساً منتظراً في الردهة الطويلة، أفكر هل أتصل بإخوتي وأهلي وأخبرهم؟ أُرجئ الفكرة، ثم أشرد، ثم يخرج طبيب يحمل طفلاً ويمشي في الردهة، وأنا في غفلتي. قبل ذلك، كنت أريد أن تتم الفحوصات، ونعود إلى المنزل وأذهب إلى عملي بعدما تأخرت لساعات. في الوقت الذي كان ينبغي فيه أن أذهب إلى العمل، قالت زوجتي إنها مريضة وطلبت مني البقاء إلى جانبها، هذه المرة الأولى التي تطلب مني أن أبقى إلى جانبها لسبب مرضي. وحين اتصلت بطبيبتها الخاصة طلبت منها الذهاب بسرعة إلى المستشفى، فالأمر لا يحتاج تأخراً.

في تلك اللحظة، وأنا أفكر بالذهاب إلى العمل، راود مخيلتي شعور ثقافي سيكولوجي تافه، مثل غريغور سامسا بطل كافكا الذي كان همه الذهاب إلى العمل برغم تقوّص ظهره، وتحوله هامة ضخمة، برغم كل شيء. وعدا التيه النفسي مع الأبوة والزواج والإنجاب، لديّ فوبيا من المستشفيات، كنت منزعجاً بلا سبب من رائحة الأمصال وأكياسها وأنابيبها، من الأسرّة البيض ولعنة الإبر. فأنا طوال حياتي أكره زيارة عيادات الأطباء ودخول المستشفيات، سواء للعلاج أو حتى في زيارات عادية، تصيبني المستشفيات بالإعياء والاكتئاب كما المقابر كما الجنازات كما المهرجانات الحزبية كما الخطابات. لم يصادف أن زرت المستشفى إلا مرات قليلة ونادرة، كانت كافية لمزيد من الاكتئاب.

الطبيب الذي نقل الطفل عاد مستفسراً عني، وحين تكلمت معه، قال لي "مبارك ما جاءكم"، ثم أردف قائلاً "إن الطفل في شهره الثامن، يحتاج كوفيزا، ويلزمه المزيد من العناية والتنفس الاصطناعي لمدة عشرة أيام على الأقل حتى يتخطى وزنه كيلوغرامين ويخرج من دائرة الخطر... قلت له "لا مشكلة، لا مشكلة"، وأنا أجهل ما يمكن أن يكلّفني، ما يمكن أن يحصل في الكوفيز، الذي كنا نسمع عنه نسميه في ضيعتنا المرطبان، وبقينا لسنوات نقول إن جارنا عصام ولد في المرطبان وأصبح رجلاً، كأننا كنا نقول ان المرطبان حياة ثانية. انتابني بعض الخوف من فكرة أن ابني ولد قبل الأوان في شهره الثامن، كنت أسمع من النساء أن الطفل السباعي، عليه الأمان أكثر من الثماني.

سارة نعيم

أعياني خبر أن ابني ولد قبل الأوان، ولم أجد ما أقول، وربما بقيت عديم الشعور، لا أذكر. كنت الغريب عن نفسي وذاتي، المغفل. لم أكن أتخيل الحاضنة التي تضم وجوها متنوعة من الأطفال الرضع، لكل طفل يومياته وحكايته وحتى مأساته أو ظروفه. انتابني شرود غبيّ بعد كلام الطبيب، انتبهت أني اتصلت متأخراً بعائلتي البعيدة بعد الولادة، زوجتي انتبهتْ أني لم أكن بجانبها لحظة الولادة أيضاً، شعرتُ أنها وحيدة في الجناح المأهول بالممرضات بثيابهن السماوية، وأنا شعرتُ أني وحيدٌ في تلك المدينة البحرية الوادعة... لم أترك

عبد القادري

زوجتي، لكني أحسب أني أجهل الأبوة، وأجهل الأمومة. زوجتي تألمت من الولادة لدرجة أنها نسيت ابننا ولم تفكر إلا بهدوء ثوران الألم... هي حياة جديدة تربك حياة أخرى، هو الزواج يجعل المرء بأكثر من حياة، وأكثر من تيه... زوجتي شعرتْ بمقت تجاه المستشفى، عندما تركوها في صالون جناح الولادة ممددة على سرير أشبه بلوح خشبي، انتظروا الانتهاء من إكمال أوراقها حتى نقلها إلى غرفة للاستراحة. خرجت من الولادة كأنها تخرج من غرفة تعذيب، أنا شعرت باللاشعور تجاه كل شيء، أو شعرت بالاغتراب عن نفسي.

حين سمحوا لي برؤية ابني في الموعد المخصص لزيارات الحاضنة، وقفت خلف الزجاج، الزجاج الفاصل بين الممر وغرفة العناية، فضلت أن أبقى خلف الزجاج، ولم أرتد ثوب الزيارة ولم أضع على يديّ سائل التنظيف أو المطهر، كأني أعيش نوعاً من إحساس متناقض، إحساس بالخوف على ابني من أي شيء حتى من زيارتي، و الإحساس باللاإحساس. كأني مجرد كائن خشبي مجرد من المشاعر والشعور. ولكن حين رأيت ابني عاريا في حاضنة زجاجية، تبدلت مزاجيتي، كأن ذلك العري كان كافياً ليقلب مزاجيتي، ويعرّي روحي من سباتها، شردت طويلاً في ذلك المشهد، لم أسأل ما الذي يمكن أن أفعله الآن؟ عيناه الغارقتان في وجهه الشاحب المائل إلى الزرقة، وبطنه النحيل قلبا مزاجيتي، شعرت بالرعب والعدم من الوجود.

***

في ذلك المساء الماطر، حين قررت البدء في الكتابة، كان مرّ أربع سنوات وبضعة أشهر، على ولادة ابني، وحين وضعت الأوراق على الطاولة، كان ابني يرفرف بيديه كبطريق قبالة التلفزيون، يقفز قفزات متناغمة حين يسمع موسيقى الإعلانات، ويطلق أصواته "ددا، دي، ما ما" يصفق بيديه، ويعيد التصفيق بشكل عصبي محدقا بعينيه، على ثغره ابتسامة عريضة، كأنه في ذروة السعادة. يرى الكون يبتسم له، كنت أسأل للحظة كيف يمكن تدوين السعادة في حروف وكلمات.

سعيد لسعادته، في مشهد اعتدت أن أراه كل يوم عشرات المرات، من قبل كنت أجهل سرّ سعادته، من سعادته عرفت معنى الحزن الذي صار يزورني في لحظة سرعان ما أنسى حضوره، ليس بسبب قوتي، بل هو الشعور باللاجدوى من الحزن، الاستسلام للإحساس او اللاإحساس لا يغير شيئا في الواقع الذي يتابعني كظلي. في ذلك المساء الماطر كان ابني يتابع مسلسل "ريحانه"، أو يسمع تلاوة قرآنية أو برامج تعلمية، أتوهّم أني قد أفهم بماذا يفكر، ولا أفهم إلا القليل. هذه المرة، وكما في كل مرة، حين أنظر إليه أفكر في كتابة يومياته، وحين أنظر إلى الورقة تعجز يدي عن تدوين عبارة، أغرق في الحيرة والحالة المضنية والكرب الشديد، الذي يجتاحني للحظات سرعان من يختفي، خصوصاً حين أفكر لماذا ابني ليس كالآخرين، لكن سرعان ما أعاند استسلامي وأقول، كل الأولاد هكذا، هذه هي الأبوة والزواج.

كان صعباً عليّ أن أكتب، وربما أخط كلمات مبعثرة سرعان ما أمزق الورقة أو الأوراق، أمزقها وأقول ما لي وله، فليعش حياته بهدوء خارج فذلكة الإعلام والتثاقف. ذات مرة بقيت من ثلاث إلى أربع ساعات أحاول كتابة جملة ولم أصل خاتمة مرجوة.

في ذلك المساء، حتى سقوط المطر، لم يكن كافياً ليحمسني على البدء في الكتابة، ثم سرعان ما شرعت الكلاب بالنباح من فوق السطوح القريبة. في العادة، في الأيام الممطرة، تختبئ تلك الكلاب في بيوتها أو جحورها الخشبية، ويصبح صوت المطر وحده المسموع في غرفتي. لا أدري في ذلك اليوم لماذا بدأت الكلاب النباح بطريقة هستيرية، كأنها رأت ما يزعجها على الهضبة المقابلة، لم أخرج لأعرف سبب الهستيريا، بقيت حيث أنا، أجلس على كرسي الخيزران أمامي صوبيا الغاز، أشعر بذلك الطقس الذي اعتدته، إذ بتّ على قناعة أنّ جلوسي بمفردي هو أمتع لحظات حياتي.

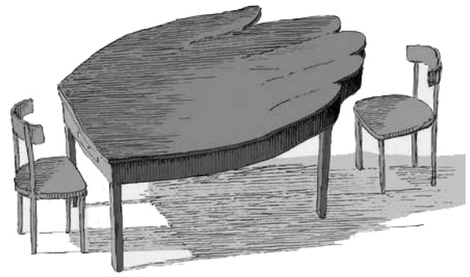
كأني كنت أحب أن أكون وحيداً برفقة كتاب، ذلك الطقس الذي اعتدته من يفاعتي، إذ جعلت القراءة نافذة على العالم، ولديّ فضول لأعرف أسرار الكتب وكواليسها، خصوصاً أنها كانت شبه ضئيلة في مرحلة من المراحل.

من قبل أن يأتي جارنا بكلابه، أكره أصوات الكلاب، وهي التي في الأشهر الأخيرة، لا تتوقف عن إقلاق سكينتي، لجأت إلى إغلاق الشرفة بالستائر حتى لا تراني، كنت أقول إنها تنبح من ضجرها، تمشي جيئة وذهابا، ترفع قوائمها وتقف على شبكة الحظيرة، وحين تشم رائحة صاحبها قادماً على الدرج لإطعامها، تكون أكثر سعادة وتروح تحرك أذنابها.

نبهتُ صاحبها مرّات بأنها مزعجة وعليه تدبير حلّ لها، فكان يجاوب بابتسامة ساذجة "إني أقفل عليها ليلاً". فكرتُ أن أستعمل بندقية صيد وأقضي عليها، كما قضى لوتريامون على حيتان البحر رأى دمها، لكن عدلت عن الفكرة، لا أريد إقلاق سكينتي أكثر من اللازم.

أكثر من مرة، كنت أخرج من البيت ويبقى نباحها ضاجاً في رأسي، كأنها أصبحت وسواساً. لا أدري إن كان صوتها مزعجاً إلى هذا الحد، أم أنني أكره الكلاب منذ كنت صغيراً، منذ كنت في سنوات المدرسة الأولى رأيت كلباً هائجاً يهاجم قطة وهي تجلس مرعوبة على غصن شجرة لوز معمّرة، كان المشهد مرعباً في الطريق إلى المدرسة، في الطريق الذي يحاذي مقبرة البلدة، حتى في البيت كنت أسمع أمي تتحدث عن نجاسة الكلاب منذ حينها، وبرغم خروجي عن كل التقاليد الاجتماعية والدينية، حين أرى لسان كلب يقشعر بدني، وأتحسس أن أنفاسه تغزو الهواء.

كاتب لبناني



يشكّل كتاب "فلسفة البدائل الثقافية"، الصادر حديثاً عن دار ميزوبوتاميا في بغداد، القسم الأول من مشروع فلسفي تأسيسي للمفكر العراقي ميثم الجنابي، أستاذ العلوم الفلسفية في الجامعة الروسية وجامعة موسكو الحكومية.

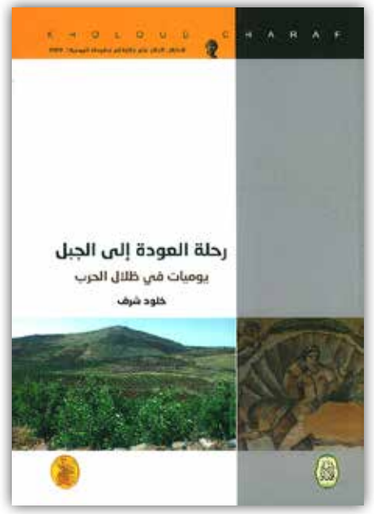
ويحتوي الكتاب على مقدمة وخاتمة وعشرة أبواب في ثمانية وعشرين فصلا تركز على مجموعة قضايا، منها "عقل الذات العربية في أطوار الملة والأدلة"، "الخروج الصعب للذهنية العربية من دهاليز الصعاليك والمماليك"، "الإصلاحية الإسلامية ومصيرها التاريخي"، "لغة الحرية ووجدان الذات الثقافية"، "الفكرة العربية وفلسفة الوعي القومي الذاتي"، العقلانيات المبتورة والأيديولوجيات الراديكالية"، "الموجة الأخيرة للأيديولوجيات الإسلامية الحديثة"، "نهاية الأيديولوجية وأزمة البدائل"، و"البحث عن البدائل".

إن المقصود بـ"فلسفة البدائل الثقافية" هو تفسير التاريخ الذاتي للأمم ورؤية آفاقه من خلال تحديد المسار الفعلي في مراحله الثقافية ووعيها الذاتي. إنها تحتوي بقدر واحد على البحث عن قوانين التاريخ ومنطق الثقافة بالشكل الذي يجعل من إدراكهما المتوحد أسلوب وعي الذات الاجتماعي والقومي، ومن ثم يجعل من التفسير أداةً لتوسيع وتعميق وعي الذات في مختلف الميادين والمستويات على النحو الذي يعيد على الدوام تأسيس منظومة الرؤية وتحقيقها الفعلي في الوجود الطبيعي والماوراطبيعي للفرد والجماعة والأمة ■

سيرة الذات والمكان

رحلة العودة إلى الجبل لخلود شرف

ممدوح فرّاج النّابي



يعدُّ أدب اليوميات واحدًا من الأدبيّات المهمّة؛ باعتبارها مجموعة التجارب والخبرات والملاحظات التي يعيشها كاتبها ويقوم بتدوينها هذا من جانب، ولأنها -من جانب آخر- تشكّل وثائق أدبية وتاريخية معًا، وقد حرص الكثير من الكُتّاب على تسجيل وتوثيق يومياتهم التي تأتي في كثير منها شارحة لنصوصهم وتفسّر غوامضها. وعلى مستوى الشكل تقترب اليوميات من أدب الاعتراف من حيث ارتفاع درجة البوح، وإن كانت تتقاطع من جانب آخر مع الحوليات والمدوّنات التاريخيّة بسبب الاهتمام باليومي والاتكاء على الزمن الكرنولوجي المتُعاقِب في سرد الأحداث. وقد راجَ الإقبال عليها في الفترة الأخيرة لأسباب تتعلّق بالتوثيق للمآسي في ظلّ الحروب والصراعات، التي دفعت بالبشر إلى التنقّل في مسارات وإلى أماكن غير مخطط لها. واليوميات كما يعرفها محمد أحمد السويدي في تصديره للكتاب الذي بين أيدينا بأنها "لوحات فنية مدهشة تكشف عن مشاعر حميمة وخلجات وجدانية فياضة، وخواطر وانطباعات ترصد المرئيات".

تأتي الأهمية ليوميات الشّاعرة السُّورية خلود شرف "رحلة العودة إلى الجبل: يوميات في ظلال الحرب" الفائزة بجائزة ابن بطوطة لأدب الرحلة (الرحلة المعاصرة) في دورتها السابعة عشرة، (الكتاب صادر بنشر مشترك بين المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ودار السويدي للنشر والتوزيع والإعلان، 2019). فالكاتبة قبل أن تذهب في رحلة عبر الزمان والمكان لمدينتها (السويداء) التي هجرتها مُضطرة، تغوص في ذاتها سعيًا لاكتشافها عبر المكان. فهي أشبه برحلة العودة إلى الطفولة؛ فما أن يعود الإنسان إلى مسقط رأسه "حتى يكتشف أن الزمن بمسافاته التي قطعت يعود معك"، كما أن كل شيء يتوقف عند اللحظة التي غادرتها بها "وبقيتْ كأنها صورة فوتوغرافية تستعيدها الآن في أليوم العائلة".

فعودتها في الأساس مرتبطةٌ باستعادة رُوحيّة لذاتها كما أعلنتْ "الآن وقد عدتُ إلى بلدتي المجيمر في الجبل بعد سنوات من الغياب، أشعر بأنها مربطُ روحي". وبهذا فإن هدف العودة المتمثّل في استعادة الذّات، وتحريرها من الأوجاع والخسارات والهزائم، يعيد إلى الذهن عودة مصطفى سعيد بطل "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، فالعودتان جاءتا كترميم للذات من تلك الهزائم التي مُنيت بها الروح في الغربة المكانيّة أو الذاتيّة، أي أشبه بتطهّر للذات من أوجاعها. ومن ثمّ تستعيد الكثير من مشاهد الطفولة المبهجة، كالعودة من المدرسة واستقبال الأم لها، والمؤلِمة كتذكرها إصابتها بحجر في رأسها وهي تراقب أحد الفتية وهو يسرق الكرز، وأيضًا ما ارتبطت بهم من بشر في طفولتها كأمها وجدها، وأشياء حميمة كالشجرة التي غادرت المكان منذ أنْ بدأت رحلتها.

لا تمثّل العودة نوعًا من الحنين للمكان فقط، وإنما هي بمثابة استعادة كاملة للمكان بتاريخه وطقوسه وعاداته وأزيائه وإنسانه ونباتاته أيضًا. فتحضر المدينة بعيون شاعرة تسبغ على كل شيء تراه دلالات جديدة غير مألوفة. فالماضي مفخرة، لكنه نقيض الحاضر الذي صار نميمةً، وكذلك الطيبة والوقت والغروب. أما الحب فيصير خطيئة بأن يُقتل بدم بارد مع أجنته، حتى الهوية صارت شبحًا، واللغة نفسها "تحتار بين الشهيق والزفير محاولة التملُّص من غضب الرجولة الكامن في قساوة الحجر".

كما يحضر تاريخ المدينة. ففي المقطع المعنون بـ"رحلة إلى روما الصغرى" تغوص بنا في تاريخ المدينة الذي

علي علي

تربَّتِ الحضارةُ الرومانيّة بكرًا في جنباته، وأمجاد الماضي حيث خرج من حوران الكبرى الكثير من الفلاسفة والشعراء، الذين كتبوا باللّغة اليونانيّة، وخرج فيليب العربيّ الذي بنى "شهبا" على شكل صورة مُصغرة عن روما. فتسرد عن تاريخ شهبا الذي يعود إلى العصر الحجري، وآثار المدينة كالبوابات الأربع، والشّوراع الرّومانية المصقولة والمرصوفة، والمسرح الروماني، وأيضًا الحمامات الرومانية والقلعة والمعابد ودور العبادة، ولوحات الفيسفساء الأربع التي تحكي حكايات الآلهة وأساطيرها. لا تتوقف علاقة المدينة بالماضي بل في حاضرها استقبلت المغاربة، الذين كان لديهم القدرة على فكّ السّحر والحسد. ومن ثم تزاوج بين تاريخ المدينة القديم والحديث. وكأن هذا السّحر يربط بين ما شهدته المدينة من حكايات أسطورية حديثة عن جِنيّة القمح التي كانت تخرج للنسوة وهن يحصدن، وأساطير الماضي.

وكذلك قريتها حاضرة بموقعها (على بعد 14 كم جنوبي السويداء) وبتاريخها العريق الممتد إلى حضارة الغساسنة. وحاضرة أيضًا بجغرافيتها (تلالها وبركها، وأنهارها)، وبمعالمها (القناطر، والبيوت، دير الراهب،

وقصر الراهب بحيرة) وبإنسانها، وبنباتاتها البرية التي "تشق وجه التراب لتشعر بالحب والندى"، وبزهورها البرية كالأقحوان بلونيه الأبيض والأصفر وشقائق النعمان بكل ألوانها (الأحمر، الأبيض الأزرق السماوي، البنفسجي الفاتح والغامق)، وأشجارها خاصة أشجار الفاكهة بعد انتقال السُّكان من زراعة القمح إلى عريش العنب، وشجر التفاح وشجر التين، وبأزيائها الكرنفالية، فتسهب في وصف مكونات كل ملبس وما يؤطره من زينات، وعلاقة الألوان بالمناسبات الاجتماعية وغيرها من مظاهر خاصّة بالمكان. إضافة إلى الشخوص الذين ارتبطتْ بهم كالجَدّ الذي تسرد عنه وعن وفاته الدرامية، وعن أمها التي تصفها بأنها "امرأة خميسنية بجمال الملكات"، وأيضًا ألعاب الطفولة كالغميضة وحكايا الطفولة نفسها، وما غرسه الأجداد من خصال كاحترامهم للطبيعة. وهي قوانين أشبه بأنساق وأعراف خاصة بالمكان، على نحو الرفق بالحيوان، حيث البقرة كانت تُعامل على أنها الحنونة. كما أن الأشجار عاشت بطمأنينة لم يصبها التجريف والحرق إلا في زمن الحرب.

وأيضًا توثّق لعاداتها وتقاليدها وطقوسها، ومن العادات التي تدخل دائرة الطقسية، عادة قتل الأمهات لبناتهن إذا عشقن، وهي تأكيد على أن الذكورة ليست حكرًا على الرجال فحسب، وإنما هي طبع تأصّل في المرأة لتمارسه على شبيهتها المرأة. وهي بهذا كله، كأنها تقدم لوحة كرنفالية عن المكان بغية التوثيق والتسجيل والحفاظ عليه من الاندثار بما في ذلك الديانات، كالدرزية، التي "تعد طائفة من طوائف سوريا الست عشرة الموازييك". ولم لا؟ فالمجيمر "أنثى برية شبيهة بزهرة شقّت برأسها التربة في أعلى التلّ تحت السرو وشجرة الكينا". حالة التأسى والفقد للمكان تتجاوز أماكن الطفولة إلى الحسرة والحزن على الشام بأكلمها، فتخاطبها :كم أشتاق الشام أنثى بكامل أنوثتها، أنثى الإنسانية والوجود. آه يا شام ماذا فعلت بك الحرب! هل أنت بخير؟ كم كانت جميلة عتبات الشقاوة على شوراعك وحواريك؟!

يوميات مفتوحة

تضعنا المؤلفة في إشكالية خاصة بالتصنيف، فالكتاب المندرج تحت نوع (يوميات)، يتجاوز مفهوم أدب الرحلة واليوميات التقليدية، وفق التقسيم المدرسي؛ ليقدّم تصنيفًا خاصًّا به، لا فقط على مستوى تقنيات الكتابة وأسلوبها المتمثّل للغة تزاوج بين التوثيق والتسجيل وإن كانت بلغة الشعر ومجازاته أحيانًا، لدرجة أنها تقترب كثيرًا من اللغة الموصوفة (المصوّرة) حيث تقدّم لقطات حيّة أشبه بلوحات فنية بعين ساردة عن النبات والأماكن والحيوان وكل شيء، بل كذلك على مستوى البناء والتشكيل.

فبناء هذه النصوص يختلف عن طبيعة اليوميات التي تندرج تحت كتابة الذات لسببين؛ الأول؛ لأن اليوميات دائمًا تلوذ بالزمن الحاضر، وتسجيل الوقائع والأحداث وفق تواريخ الرحلة التي يسير إليها الرحّالة، مسجلاً ما تقع عليه عيناه كرنولوجيا. هنا الكاتبة تتحرّر من الزمن، ولا تقف عند لحظة العودة الآنية، وإنما تعود بالزمن كثيرًا إلى الوراء (ماض بعيد)، أبعد من لحظة استيعابها للأماكن والأشياء، فتؤرخ للمكان، وتقدم لطوبغرافيته، وثقافته، وأيضًا تقترب من زمن (ماض قريب) حيث طفولتها وذكرياتها، فتستحضر ما يدعم هذا الحنين والتوق له. والثاني لأن ثمة وحدات يمكن أن تقرأ على أنها نصوص مستقلة.

في الحقيقة نحن إزاء نص مفتوح يتجاوز مفهوم اليوميات بمعناها التقليدي؛ فالكاتبة هنا تزاوج بين حاضرها المؤلم وقد تركت الحرب آثارها في كل مكان ففيها "سقطت قلوبنا، وسقوف البيت، وسقط سقف الموت"، وبين ماضيها وأمجاد مدينتها المتصل بحضارات عربية كحضارة الغساسنة وحضارات غربية كحضارة الرومان. فبقدر ما هي متحسرة على واقعها بمآسيه وخساراته على المستوى المادي والمعنوي، إلا أنها مشدودة بطرف حنين إلى طفولتها، وبمعنى أدق ماضيها باعتباره نقيضًا لواقعها. وهذه العودة مؤكدة على مستوى أحداث النص ذاته، وأيضًا عبر التناصات مع نصوص أخرى كمقتطف من نص ريلكه الذي يقول "منذ طفولتي، أنجزت جميع وداعاتي، صاغتني الأسفار ببط، غير أني أعود لكي أبدأ من جديد".

تُحدّد الشاعرة والكاتبة خلود شرف غايتها من الحكي، وهي غاية تتمثّل في العودة إلى استعادة الطفولة، وتأتي هذه الاستعادة بنظرة شاعرية رومانسية حالمة، تصبغ على البشر والحجر والحيوان صورًا وخيالات مبهجة، وفي نفس الوقت حزينة ومؤلمة فها هي تتساءل "فما الضير أن نلوّن هذا العالم الواقع علي هستيرية الحرب، ببعض الحب وقليل من زهور الجنة" ولم لا "ما دام الألم في كل مكان".

وبهذه المزواجة بين الألم ووصف الجمال، الذي يأتي كنوع من الاحتماء والمقاومة، لبؤس الواقع؛ كي تنجو الروح "مثل سماء زرقاء"، تضعنا المؤلفة في مواجهة نص وصفي بامتياز، فهي تقف أمام كل شيء في المكان لتصفه، النبات والتلال والتربة والحيوان إلخ. وإن كان كما يقول الشاعر نوري الجرّاح -في تقديمه- تأتي صور الجمال "مقرونة بالألم، والتطلعات مجروحة بالإحباط، وذلك جراء ما أصاب عالمها من دمار وما آلت إليه طموحات الجيل الذي تنتمي إليه من خسارات".

فبين سطور الجمال التي تنثرها وهي تسرد عن "رحلة العودة إلى الجنة" يبرز الشيء وضده، تظهر رائحة زهرة الجنة، التي رائحتها أشبه بالنارنج السوري، وفي نفس الوقت تطل هستريا الحرب. لا شيء على طبيعته؛ فتلال المكان تبوح بالحكايا، تجيد الغناء وتُثقِلُ التقمُّص في كل سكناتها وحركاتها، والبرد فيها لغة تنخر العظم، إلا أنها تعلّمه "كيف يعشق ليدفأ، صامدًا على ركبتين، كمسامير معدنية". والسويداء التي يتفاخر الناس بكل ذرة تحمل الماضي على أنه قيم عريقة وبطولات وحضارة، "بينما يأكلون لحم بعضهم البعض بالثرثرة في الصباحات". كما أن الدخول إلى السجن يأتي بمثابة الرحلة وإن كان "ليس إلى باطن الأرض، أو حتى إلى عالم مغاير"، بل رحلة "في سبر أعماقها"، ومن ثم كانت النتيجة بعد الخروج بأن شعرتْ "لأول مرة أعرف من أنا".

حكايات التقمص

تدخل بالقرية دائرة الأسطورة والعجائب، لدرجة أن الولَه بالمكان ينعكس على زائره، فالطقوس تتلبّس به "فيخرج من زمنه ليسقط في زمن جميل، لا يستحضر العذابات والآلام، بل يستنطق لغة الفكر الإنساني الغارق في التأمّل والبحث". وما يسرد عن تقمُّص الأجيال الحالية لحيوات إنسان من الأجيال الماضية، ينقل الحكايات إلى عوالم مفارقة لواقعها إلى عوالم رحبة، وكأنها بحاجة إلى اختراع أسطورة، وسط هذا الثراء الأسطوري للمكان. كما تقارن بين واقع المكان، وما كان عليه من قبل، ففي أثناء حديثها على الموسيقى وآلاتها المستخدمة، تذكر الكثير من الآلات وأوصافها كالربابة، التي تصفها بأنها "آلة بوتر واحد، لها ذراع كالكمان، يعزف على الوتر، تسند إلى الأرض أو إلى الفخذ لا إلى الكتف" وغيرها من آلات مثل الشبابة، وهي "آلة نفخية تشبه الناي، لها أربعة ثقوب مصنوعة من المعدن، يعزف عليها بالحفلات الشعبية والأفراح". لكن الكثير من هذه الآلات انقرض مع حركة التطوّر السّريعة ودخول المدنيّة ومستحدثاتها. وتشدّد على أن الذي يصنع التراث هو المكان، ومن ثمّ تتعحبُ من هذا التكالّب وراء سرقة آثار العالم، التي تفتقِدُ لقيمتها بافتقادها مكان اكتشافها.

وتتوقف عند الاختلافات اللّغوية بين القُرى، فكما تقول إن معظم القرى في جبل العرب تستبدل الألف الثانية في الضمير (أنا) بياء الملكية فتقول (أني) مع تخفيف الألف وخروج النون من الأنف وتثقيل الياء. كما أن اللّغة تتلوّن حسب المواسم، وتعاقُب الفصول. ومن شدة ولائها للهجة تدعم النص بقائمة بالمفردات العامية الرائجة في القرية، وكأنها تصنع لهذه القرية عالماً مستقلاً بلغته وحضارته وتاريخه وأيضًا بطبيعته وبشره.

ومن الأشياء التي تتوقف عندها في تأسّ، ما خلقته هذه الحرب من أزمات؛ كاستغلال التجار، باحتكارهم البضائع، خاصة إذا عرفوا من اللّكنة أن الشخص غريب. وأيضًا بسرقة الآثار وتهريبها خارج مناطق اكتشافها، حتى أنها تتساءل عن السبب "ما الذي يستفيد منه العالم من وراء هذه السرقات وتهريب الآثار خارج مناطق اكتشافها؟" بل إن للحرب تأثيرها على الحيوانات والأشجار التي تُحرق، فأهل القرية عادوا إلى تربية الحيوانات كنوع من الاكتفاء الذاتي في مواجهة الجوع. وتنقل تأثيرها على الفنون التي كانت من قبل أشبه بطقوس جماليّة، فتحوّلت إلى سلعة؛ فصار الرقص في زمن الحروب والمآسي وسيلة لكسب العيش، كما تهشّمَت الثقافات التراثية التي تحمل الفكر الجماعي التقليدي لحضارة المناطق.

على الرغم من تقصّيها للأشياء محليًّا إلّا أنها تجنح أحيانًا لتسرد لنا تاريخ نشأة القهوة، في الفصل المسمّى بـ"المشروب الشعبي"، في سهول الحبشة منذ أن اكتشف تأثيرها راعي أغنام في القرن الخامس عشر الميلادي. فتسرد في فصل ممتع وشيّق كلّ ما يرتبط بالقهوة. فتربط بين الخاص حيث جدها وطقسها في صناعتها، والعام حيث عادات العرب في شربها، وكيف إذا امتنع الشخص عن شربها، يشير إلى أن له حاجة، ولا يشربها إلّا إذا أخذ وعدًا بقضائها. أما إذا امتنع الشخص عن شرب القهوة بلا سبب فهو نذير شر وعداء. ومن القهوة تنتقل إلى المتّة وهي مشروب شعبي وإن كان النساء من يتميزن بشربه غالبًا، وهو طقس يلغي الوقت الدائر في أحاديث من نوع الثرثرة كتسلية. وبالمثل تتحدث عن الرقص في السويداء الذي هو من أجمل الطقوس التي تدور بدوائر محاكاة للوجود.

تستفيض الكاتبة في وصف أهوال ومعاناة الحرب؛ فتحكي عن الحرب التي دمرت ليس البيوت والشوارع والأماكن، وشردت الأطفال فقط، بل دمرت روابط الصداقة، فصار الصديق عدوًا، يرتاب فيه، ويتوجّس منه. كما تصف ما خلقته الحرب من عادات سيئة وجرأة للبعض، كتلك التي سرقتها، دون أن تظهر ردة فعل لاستيائها وشكواها من كيفية العثور على الطعام، أو العودة من جديد إلى البيت! فالحرب أعطت حكمتها بألا يثق الإنسان في أحد. وأن الإنسان إذا ما فقد شيئًا عزيزًا لديه، فإنه لا يمكن أن يستعيده أبدًا.

وفي المقابل تقدّم ما أكسبته الحرب للروح والبدن على السواء، فقد أنضجتها بعد نجاتها، وهو ما يحفّزها لأن تقدّم نصائحها للآخرين، فتعمل على هدم وتقويض كافة الأنساق الثقافية التي كانت سائدة والتي كانت أشبه بتمائم يحتكم إليها البشر كتراثٍ مَنيعٍ يصدّ في الأزمات، فترفض هذا مدعيّة أن قواعد العيش اختلفتْ، فأنتَ لست بحاجة لأن تخبّئ القرش الأبيض كي ينفعك في اليوم الأسود، فكما تقول "لن تجد أسود من هذه الأيام"، ومن ثمّ فالأجمل أن تعيش لحظتك رغم كل شيء.

ترحل عن المكان وإن كان كل شيء في روحها إلا أنّها تُصرّ على أنْ تحمل أشياءه المادية، فتحمل حفنة تراب من شهبا بلون البن المحروق وبذور حبق وحجر من الخفان الخارج من جوف الأرض إلى بولندا.

هذه الرحلة التي كانت أشبه باستعادة للنفس وصلتْ بالكاتبة إلى مرفأ النهاية والطمأنينة فكما تقول "حين تطمئن روحي أغفو"؛ جعلتها تنهي نصّها بمرثية عنونتها بـ"وصيّة رحلتي"، تكتب فيها ما يُشبه رثاء النفس هكذا "الآن سأكتب نعْوَتي وأحمل أشلائي بكيس الصوف الذي حاكته لي أمي في صغري، وأودّع كل مَن يحبني. لا تنسوا وصيتي لا تعاملوني كعدد". في إشارة إلى الوصول إلى حالة الطمأنينة التي نشدتها طوال رحلتها، ومن ثم كانت النتيجة شبه سلام مع النفس ومع الآخر.

ناقد وأكاديمي مصري يقيم في تركيا

حكايات المكان

"شاي باللبن في الزمالك"
رواية فتحي سليمان

نهلة راحيل

"الغُربة لا تُهديك حُبا بل حنينًا لما فارقته، كل شيء تراهُ في نهارك يذكرك بحدث بعيد، كُل الوجوه تُكمل الشبه الأربعين". من هذه الجملة المحورية في رواية "شاي باللبن في الزمالك" لفتحي سليمان، تطالعنا شبكة الحكايات الزمانية والمكانية، فالغربة في المكان يرافقها الحنين لملامحه الماضية فتستدعي الذاكرة كل ما اختزنه المكان من تجارب الزمن، لتأتي الحكايات غير منتظمة وغير متسلسلة، وكأن الكاتب فتحي سليمان لا يتحكم في نصه بل هو في المقابل محكوم به وبما يتوالد داخله من أحداث، تلك الأحداث التي تتشكل نتيجة جدل مستمر لشبكة من العلاقات الثنائية بين عالمين وزمانين، ونتيجة صراع الشخصية للوصول إلى التوازن بين هذه الثنائيات الزمانية (الماضي/ الحاضر) أو المكانية (المكان الغائب/الحالي).

تبدأ حكاية المكان -حي الزمالك- بداية من العنوان الذي يعلن لنا عن الهوية الهجينة التي تميز ذلك الحي الذي "يضم خليطا من البشر يسكنون الجزيرة ويشكلون مجتمعًا كوزموبوليتاني" (ص 16)، في توافق رمزي مع خليط المكونات التي تكوّن الشاي باللبن المرتبط ثقافيا بهوية ذوي الأصول الأفريقية من ساكني الحي؛ ليتخذ العنوان طابعا تيماتيا -بتعبير جيرار جينيت- يحيل بطريقة ما على مضمون النص، ويؤدي وظيفة وصفية إيحائية يخبر بها العنوان شيئا عن النص في حضور مقصدية الكاتب ورؤيته الموضوعية التي ينوي تسليط الضوء عليها.

وتأتي لوحة الغلاف في الرواية الصادرة عن دار تبارك للنشر والتوزيع في القاهرة 2018 لتشكل تواصلا بصريا مع العنوان ومع فكرة النص الذي يتعامل مع الهويات المختلطة -ذوي البشرة السوداء والبيضاء- التي ملأت أرجاء الجزيرة، ومواجهة ساكنيه للتفرقة العنصرية التي دعمها المكان نفسه الذي فصل على جانبيه بين الأغنياء والفقراء؛ أولاد الباشوات وأبناء البوابين.

فغلاف الرواية يحتوي على لوحة تشكيلية لجسدين متعانقين يجسدان هيئتين ماديتين إحداهما لذكر جاء في لون داكن والأخرى لأنثى اتخذت لونا فاتحا، ليحيل ضمنيا إلى محاولات البطلين "أحمد صالح إدريس" -ابن بواب العمارة- و"قدرية" -ابنة العائلة الشركسية- مواجهة هذا الانقسام والتغلب على مسافاته عن طريق الحب ولو كان مستحيلا كما عزز السرد.

مشهد البداية يؤكد أن المكان لا يأتي فقط كخلفية للأحداث بل كعنصر حكائي مهيمن على النص، قادر على صنع الأحداث ودفعها نحو التطور وقادر كذلك على التعبير عن أحلام الشخصيات التي تتحرك في محيطه، فـ"على مدار الأربعة والعشرين ساعةً نتناوب حراسة المكان" (ص 7)، الذي شهد اعتصام المثقفين بمقر الوزارة في 4 يونيو 2013، اعتراضا على قرارات وزير الثقافة د. علاء عبدالعزيز، وكانت شرارة انطلاق ثورة 30 يونيو.

لتطل علينا من البداية دلالات الفعل "يحرس" وما تحمله من معاني الرعاية والحماية والمراقبة بل خدمة المكان أو الفرد لحفظه والسهر على حمايته، وهو ما يشغل الكاتب المدفوع برغبة ملحة -عبر بنيته السردية الكبرى وليس في النص الحالي فقط- في توثيق هوية المكان والتأصيل لملامحه خوفا من غيابها سواء بفعل الزمن أو بسبب النسيان.

وهنا نجد أنفسنا بصدد ما يشبه السيرة الذاتية للمكان التي يرصد خلالها الكاتب التغيرات التي مر بها الحي وما شهده من تحولات اجتماعية وسياسية، وما آلت إليه أحلام ساكنيه في واقع مضطرب مليء بصراعات ذاتية خاصة وأخرى تاريخية عامة. ليتجاوز المكان كونه مسرحا لحركة الشخصيات وتفاعلها ويصبح له دورٌ أكثر فاعلية على اعتبار أنه الإطار الذي يشكل أبعاد الشخصيات وتركيباتها الاجتماعية والنفسية، والمحرك الأول للصراع في النص.

ولذلك جاء الجانب التوثيقي لتفاصيل المكان بارزا بعد أن قام الكاتب بتطويعه وصهره في نسيج السرد الروائي، فتستعيد ذاكرة الراوي -على سبيل المثال- أهم القصور التاريخية التي أقيمت في منطقة الزمالك، وهو قصر الأميرة سميحة ابنة السلطان حسين كامل، وحفيدة الخديوي إسماعيل، الذي بني في عام 1902، والذي أصبح مكتبة القاهرة الكبرى في يناير 1995، بعد وصية الأميرة بتخصيص القصر لخدمة الثقافة والفنون.

ويوثّق الراوي كذلك لسيرة الحي من خلال ربطه بالأحداث، لتصبح مهمة المكان في هذه الحالة التنظيم الدرامي للسرد كله. فاختفاء "كوبري أبو العلا" من المشهد المكاني بعد تفكيكه وإزالته يحمل -إلى جانب الهم التوثيقي الذي يؤرق الكاتب كما أشرنا- إشارة إلى مشاعر العزلة والقلق التي تحاصر شخصية البطل والتي انتهت باغترابه عن ذاته وعن المجتمع الذي اضطر إلى مواجهته وحيدا:

"نظرت إلى اليمين البعيد..لم يعد هناك! هرب الكوبري المعدني بأعمدته التي صارت تشبه التجاعيد ومسامير المغطاة بصديد أخضر، هرب يحمل بصمات أقدام أبي وبعضا من دماء ساقي العرجاء، وبطولة الكونستابل الشجاع، وذكرى قبلات تمت في ظل عروقه. تقاعد مبكرًا وفضّل الانزواء بعد أن هزمه خصم إسمنتي" (ص 85).

سروان باران

فكان من الطبيعي، بالتالي، أن ترتبط حكايات المكان بحكايات الشخصيات التي تتحرك في إطاره، ومن ثم منح الكاتب حيزا كبيرا لشخصيات همشها التاريخ الرسمي ولم يسجل مساهماتها أو يذكرها بالصورة التي تستحقها، فيضيء لنا السرد -مثلا- حادثة الكونستابل "الأمين عبدالله" الذي أحبط مخططا صهيونيا ضد مصر باغتيال اللورد موين، الوزير البريطاني لشؤون الشرق الأوسط، في عام 1944. ليعيد السرد الروائي الاعتبار لمن همشتهم السرديات التاريخية في محاولة لتصحيح المسار عبر تفعيل تجاربهم وربطها بالإطار المكاني الذي احتوى دورهم المهم الذي يجب أن يظل خالدا في ذاكرة التاريخ.

وقد حقق الكاتب مبتغاه من خلال تقنية الصور السردية التي تجسد المكان من خلال فعل الشخصية، فتُحرّك المشهد السردي وتثير مخيلة القارئ من خلال رؤيته للمكان المكتوب مجسدًا، مما يضفي على النص السردي طابع الفرجة المسرحية:

"6 من فبراير 1944 الظهيرة حدثت واقعة ظل والدي يحكيها كثيرًا: فوجئ بالكونستابل'الأمين عبدالله' يتوقف أمامه، وصوت مكابح دراجته النارية يصرخ وسأله: هل رأيت أحدًا من عمال شركة التلغراف قادمًا من ناحية الجزيرة" (ص 21).

هذا التهميش رفضه الكاتب منذ العتبة الإهدائية لروايته التي خصصها إلى (رُوحِ البطلِ المصريِّ الأمين عبدالله)، وقد ظهرت خصوصية هذا الإهداء من خلال ما يحمله من رسالة تكشف عن اتجاه الكاتب السياسي والثقافي، فكان المُهدى إليه العام يحيل -بشخصه وبدلالته معا- إلى جميع المهمشين أو المنسيين الذين يتم إقصاؤهم عن المشهد بشكل متعمد أو غير متعمد.

وتتواصل رسالة الكاتب في المقاطع السردية التي يستدعي فيها شخصيات تاريخية مثل "إبراهيم كروم" فتوة بولاق الشهير، الذي اشتهر بتحوله من تأييد الإخوان إلى مناصرة جمال عبدالناصر في النصف الأول من القرن العشرين، أو الرئيس "محمد نجيب" الأب المكلوم الذي رحل أبناؤه -علي وفاروق- في ظروف غامضة أثناء تحديد إقامته، أو التي يحيي فيها حكايات طوائف منسية مثل أبناء التكارنة من ذوي البشرة السمراء الذين عاشوا في حي الزمالك، أو بعض العائلات اليهودية التي سكنت به مثل عائلة الناشط السياسي "هنري كورييل" ووالده المصرفي "دانييل نسيم كورييل".

ورغم أن هذه الشخصيات كانت غير متحركة في الحدث الروائي فإنها جاءت فاعلة -بشكل ما- في السرد بفضل ما أحدثه وجودها من توترٍ يدفع إلى الكشف عن دلالات وجودها، التي تدعم مقصدية الكاتب الرئيسة في توثيق المسار التاريخي للمكان، سواء كان رسميا أو شعبيا.

تجسد هذا المنحى التوثيقي بوضوح في استدعاء بعض الأحداث التاريخية كـ"معركة شيكان" التي وقعت بين قوات المهديين وقوات مصرية بزعامة بريطانية عام 1883، أو انتفاضة الخبز التي اندلعت في مصر ضد موجة الغلاء في عام 1977 وأسماها السادات بثورة الحرامية، هذا إلى جوار الخيط التاريخي الرئيس بالرواية الذي تتعالق داخله أحداث ثورتي 23 يوليو 1952 و30 يونيو 2013.

وقد تجاورت حكايات المكان -بملامحه وشخوصه وأحداثه- مع تيمة رئيسة هي إدانة جماعة الإخوان المسلمين في أحداث تاريخية عديدة، تلك الإدانة التي شكلت مرتكزا أساسيا في الخطاب الروائي حتى أصبحت بؤرة العملية السردية كلها في بعض أجزاء النص، بداية من سلسلة الاتهامات الموجهة لهم بعد وصولهم لكرسي الحكم الذي استمر عاما (يونيو -2012يونيو 2013) وصفه الكاتب بالعام الثقيل، مرورا بالتشكيك في دورهم في حرب 1948 واتهامهم في أحداث حريق القاهرة في يناير 1952 وتورطهم في خروج يهود مصر بعد إثارة الغضب والكراهية تجاه اليهود المصريين في إطار الخلط المتعمد بين "يهودي" و"صهيوني" في خمسينات القرن العشرين، مما أدى إلى دعم الاستيطان الصهيوني بفلسطين عن طريق زيادة عدد المهاجرين اليهود إليها من البلدان العربية كمصر والعراق واليمن وغيرها.

وقد برز في ثنايا النص ارتياد كاتبه لأفق التجريب من خلال انفتاح خطابه الروائي على الفنون الأخرى واستعارة مكوناتها لإثراء المتخيل السردي ودلالاته المختلفة، وعلى رأسها الفن السينمائي الذي استمد منه تقنية المونتاج في ترتيب مجموعة من المشاهد السردية على نحو معين بحيث تعطي هذه المشاهد -من خلال ذلك الترتيب- معنى خاصًا يهدف الكاتب من ورائه تحقيق تأثير مقصود في المتلقي.

فتشكيل البعد المكاني-الزمني اعتمد في معظم الأحيان على الانتقال في لقطات متوازية يتم توليفها بشكل معين لتبرز مدى الصراع الموجود في الواقع الحاضر والغائب، كالانتقال في لقطات سريعة ومكثفة بين حي الزمالك وميدان التحرير، أو الانتقال بين انتفاضة الخبز واعتصام المثقفين بشكل يصدم وعي المتلقي، وكأن الكاتب يريد عن طريق ترتيب لقطاته بهذا المنحى إعادة ترتيب الواقع بالتركيز على مطالب الراغبين في إصلاحه وإبرازها في المشهد.

كذلك أدى الوصف النفسي، الذي يصور المكان من خلال إحساس الشخصية به، دورا مهما في الكشف عن الحياة النفسية للشخصية والإشارة إلى مزاجها وطبعها من خلال وصف مظاهر الحياة الخارجية، وهو ما يعرف بالوظيفة التفسيرية للوصف، خلافا لوظيفته الزخرفية أو الجمالية، التي تسهم في رصد العلاقات التبادلية بين الشخصية والمكان والحدث التي تتقاطع جميعا لتضيء موقف الشخصية من الواقع الحالي والماضي؛ فالاحتماء بالمكان أو النفور منه مرهون بحالة الشخصية وكذلك ضيقه واتساعه يتحدد وفق حاجاتها:

"وخرجت من محبسي لأستكمل سنوات العقوبة في 'أستراليا' نعم أستراليا... القارة الجزيرة التي كانت بكل شوارعها ومدنها

سروان باران

وصوت تلاطم أمواج المحيط على شواطئها أضيق في نظري من حجم الزمالك!!" (ص 66).

ولكن في النهاية جاء الشعور بالإحباط من الأحلام الثورية وقدرتها على تحسين أوضاع الشخصية -التي تراوحت على مدار السرد بين اليأس والأمل- عاكسا لمعاناة التهميش والاغتراب داخل الوطن الذي لم تحقق ثوراته توقعات الفرد وأصابته في النهاية بخيبة الأمل. من هنا لم تكن البنية الدائرية التي أطّر فيها الكاتب روايته مجرد حيلة شكلية إنما كانت شكلا ملائما لما طرحته الرواية من عالم يموج بالانكسارات على المستويين الخاص والعام، فهي بنية تكشف عن أن كل حركة ما هي إلا وهم حركة -بتعبير د. صبري حافظ-؛ لأنها تعود بنا إلى نقطة البداية، وتؤكد حقيقة الدوران في أفق مسدود.

فمشهد الاستهلال الذي فتح آفاق الرؤية على بعض المثقفين المصريين فى اعتصامهم أمام مبنى وزارة الثقافة ينغلق في مشهد أخير يرصد نظرات المعتصمين التي تتنكر لحكم الإخوان فينتج الدائرية التي تدعم الإحساس بالتوهة، مع إصرار الكاتب على إنهاء سرديته بعبارة يحاول من خلالها بث روح الأمل لدى قارئه ودعوته للتمسك بالحياة أو التفاؤل بالبدايات الجديدة رغم الانكسارات المتتالية.

"وهنا على السطوح الذي شهد أيامنا الخضراء.. تطل من السماء نجوم عادت تلمع من جديد. هناك على بُعد خطوات... أيام تبدو جميلة" (ص 92).

وهكذا حاول الكاتب في نصه الروائي ألا يقف فقط أمام ماديات المكان الذي يؤرخ له، ليحفز قارئه إلى إعادة رؤية هذا المكان بوصفه عالما متكاملا يتجاوز المادي إلى اللامادي ويحمل في طياته طبيعة المجتمع والعلاقات الإنسانية به، ورغم ثبات المكان الموصوف في السرد -حي الزمالك- فإن تبدّل الأزمنة وتغير الأحداث داخله منح الفضاء المكاني بالرواية طابعا حركيا مفتوحا وقابلا لتأويلات عدة.

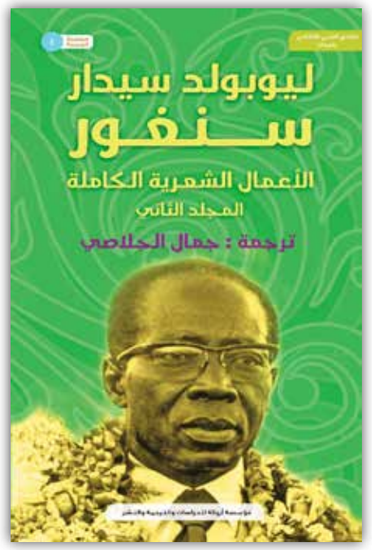
ناقدة مصرية

نشر للكاتبة في العدد قبل الماضي مقالها الموسوم «مقاييس النسوية الغربية ووضعية النساء العربيات» مذيلا باسم «ناهد راحيل» فاقتضى الاعتذار والتونيه.

الشاعر سنغور كاملا بالعربية

جمال الجلاصي ترجم أعماله وقدم لها

محمد الحمامصي



يعد ليوبولد سيدار سنغور أحد أهم أعمدة الأدب السنغالي وأحد أهم المفكرين الأفارقة في القرن العشرين وأول رئيس للسنغال، تعدت شهرته حدود بلاده والقارة الأفريقية ووصلت إلى العالم أجمع كونه كتب باللغة الفرنسية وتأثر تأثرا كبيرا بالأدب الفرنسي، لكن أيضا كانت له نصوص أخرى كتبت باللغة العربية وبلغة الولوف المحلية. وقد قام أخيرا الشاعر والمترجم التونسي جمال الجلاصي بترجمة وتقديم أعماله الكاملة ليصدر منها مجلدان الأول في 256 صفحة والثاني 294 صفحة عن مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر بالاشتراك مع نادي نجران الأدبي الثقافي.

في مقدمته أوضح الجلاصي أن الدارسين للأدب السنغالي يعتبرون سنغور أحد أشهر أدباء منطقة أفريقيا الغربية، لافتا إلى أن الأدب السنغالي هو الفعالية التي تلمع وتشرق أكثر من سواها في بلاد السنغال. فهذه البلاد أنجبت كبار الكتاب ومشاهير المثقفين، على رأسهم سنغور، صاحب نظرية الزُّنُوجة أو الخصوصية السوداء.. لكن يمكن أن نذكر أيضا أمنياتا ساو فول، عبداللاي ساجي، شيخ حميدو كين وآخرين كثيرين. وينبغي أن نذكر أيضا بيراغو ديوب، بوبكر بورسي ديوب، عثمان سيمبين الذي أخرج على الشاشة بعضا من أفضل رواياته. وفي مجال الفكر يمكن أن نذكر أعمال أنتا ديوب ومؤلفات العالم الأنثروبولوجي تيديان نديالي المنشورة لدى غاليمار والتي نالت شهرة عالمية. ويمكن أيضا أن نذكر أعمال الكاتبة ماريامًا با التي صورت بشكل رائع المجتمع متعدد الزوجات في السنغال من خلال روايتها «رسالة طويلة جدا»، فهي صرخة احتجاج ضد الظلم والقهر الذي تتعرض له المرأة السنغالية. ونذكر أعمال أميناتا ساو فول وروايتها الشهيرة «إضراب الشحّاذين». وكذلك أعمال فاتو ديوم التي اشتهرت بروايتها «بطن الأطلسي» حيث تصور فيها بشكل مؤثر أحلام الشباب السنغالي الذي لا يفكر إلا في الهروب من البلاد والهجرة إلى أوروبا. لكن يبقى صحيحا أن هذا الأدب نال شهرة عالمية من خلال الشخصية الاستثنائية لرجل الدولة والشاعر سنغور.

وقال إن سنغور ولد في 9 أكتوبر 1906 في مدينة شاطئية صغيرة تقع جنوب العاصمة داكار. وهو ينتمي إلى قبيلة قريبة جدا من الطبيعة، إحيائية ومسيحية في آن واحد، بمعنى أنه تختلط في عقائدها العناصر الإحيائية والعناصر المسيحية. والإحيائية هي أقدم الديانات الأفريقية. وهي تعتقد بوجود روح أو قوة حيوية تحرك جميع الكائنات الحية، وكذلك تحرك عناصر الطبيعة كالحجارة والريح.. وكان أبوه تاجرا ثريا، لذلك فقد عاش حياة سعيدة من دون مشكلات. وقد كبر وترعرع في مناخ مليء بالحكايات والقصص الشعبية، حيث كان الكبار يروون على مسامعه حكايات مليئة بالعجيب المدهش والساحر الخلاب. وقد أثّر ذلك عليه وملأ خياله وغذّاه، وربما كان السبب في إبداعه الشعري والأدبي لاحقا.

وأضاف أن سنغور سافر إلى باريس سنة 1929 لإكمال دراسته، كما كان يفعل أبناء البورجوازية السنغالية والعربية والأفريقية في ذلك الزمان. وعندئذ عاش 16 عاما من الشرود والضياع. وهي سنوات ضرورية للإبداع، فلا إبداع من دون ضياع، من دون شرود وحرية فوضوية، على الأقل في البداية. وأثناء دراسته التقى بجورج بومبيدو، الذي سيصبح رئيس فرنسا لاحقا، مثلما سيصبح هو رئيس السنغال. وحصلت بينهما صداقة. لكن اللقاء الأهم كان مع الشاعر المارتينيكي إيميه سيزير. وقد جسد سيزير هذه العلاقة بعبارته شهيرة «ليس لون البشرة هو ما يوحّدنا، لكن المثالية في الحياة والتعطش إلى التحرر هو ما يجمعنا». ومن خلال النقاش معه انفتحت عيناه على حقيقة الشعب الأسود وضرورة تحريره من القهر والعبودية والظلم التاريخي. وأسس معه في العام 1934 مجلة ثورية احتجاجية باسم «الطالب الأسود». وعلى صفحات هذه المجلة راح يبلور مع صديقه مصطلح الزنوجة أو الخصوصية السوداء لأول مرة. يقول إيميه سيزير في تعريفه «إن الزنوجة تعني بكل بساطة الاعتراف بحقيقة الإنسان الأسود كما هو. إنها تعني قبولنا بوضعنا كسود، نختلف عن البيض بالضرورة، وبالتالي القبول بقدرنا التاريخي وثقافتنا».

حسين طرب

أما سنغور فيقول موضحا «إن الخصوصية السوداء تعني مجمل القيم الثقافية للعالم الأسود، كما تتجسد في الحياة المعيشة والمؤسسات والإبداعات الناتجة عن الإنسان الأسود». فهل يعني ذلك التعصب الأعمى للسود ضد البيض؟ أبدا، لا. فسنغور لم يكن عنصريا أبدا، ولا إيميه سيزير كذلك. وكيف يمكن لشاعر كبير حساس أن يكون عنصريا؟

ورأى الجلاصي إن سنغور اشتهر ببلورة مصطلح الخصوصية الزنجية. وقد بنى عليه كل نظريته الفلسفية، حتى السياسية. وهو يقصد بذلك أن لأفريقيا السوداء خصوصية تميزها عن بقية الشعوب والقارات. فالإنسان الأسود أو الزنجي شخص يعيش على الحواس والعاطفة والانفعال بالدرجة الأولى، وليس على التحليل العقلاني للأمور. ولا يعني ذلك أنه شخص مضاد للعقل أو خال من العقلانية، فهو يعني أنه عاطفي قبل أن يكون عقلانيا. أما الإنسان الفرنسي أو الأوروبي عموما فهو شخص عقلاني، بارد، موضوعي بالدرجة الأولى. إنه إنسان ديكارتي.

وأشار إلى أن سنغور كان يؤمن أنّ على الإنسان «أن يستنشق هواء القارات كلِّها». وقد شكّل هذا الفهم قناعة جوهرية رافقته في إضاءة مسيرته الثقافية. فهو مؤمن بأنه ليس هناك حضارة واحدة، بل حضارات. وإذا كانت ثمة حضارة إنسانية فهي حضارة جدلية، انطلاقاً من أن كل شعب، كل عرق، كل قارة، تقدِّم مظهراً فريداً من مظاهر الحضارة؛ وهو مظهر غير قابل للطمس أو الإلغاء أو التبديل. لذا حمل شعرُه على الدوام الإحساسَ بأن المرء لا يستطيع الانغلاق على ماضيه ولا إطالة الحاضر، لأن الركود الثقافي والنقاء العرقي هو الموت، وذلك شبيه بالمياه الراكدة. فإذا أراد الشعب أن يعيش ويكبر عليه أن يغتذي و»يهضم» الأغذية الخارجية والوافدة. وهذا ينخرط لديه في عملية التهجين الإنساني والثقافي والحضاري واللغوي. لكنه لا يلبث أن يستسلم، في اللحظات الحاسمة، لروحانيَّته الزنجية التي تحمله على الاعتراف بوحدة العالم، والعمل في ضوء هذا الاعتراف. لهذا يمكننا أن نرى أن فلسفته الأفريقية تظل تأملاً في الكائن وفي علاقات المواجهة والمشاركة والتواصل. مثلما يمكننا أن نرى هاجس الشاعر الدائم في إظهار ديالكتيكيَّة الوجود والمعرفة.

ورأى الجلاصي أن شهرة سنغور تعدت حدود

هبة العقاد

بلاده إلى حد كبير، ووصلت إلى العالم أجمع. وربما كان ذلك عائدا إلى أنه يكتب بلغة عالمية، هي اللغة الفرنسية. لكنه كان يعبّر عن أعماق الشخصية الزنجية الأفريقية. واستخدامه للغة الفرنسية لم يكن تبعية للاستعمار، كما ظن بعضهم، إنما عبارة عن تعلق بهذه اللغة، التي أنجبت كبار الفلاسفة والأدباء والشعراء على مدار التاريخ. فالجزائري كاتب ياسين كان أيضا ضد الاستعمار، لكن هذا لم يمنعه من كتابة أعمال أدبية رائعة بلغة فولتير وفيكتور هيغو. وكان يعتبر اللغة الفرنسية بمثابة «غنيمة أخذناها من الاستعمار بالدم».

وأوضح أن هذا الدم الأفريقي الحار، دم الجذور الضخمة والعميقة والمتشعبة في التراب ودم الآباء والأجداد الذين يتحولون بعد الموت إلى آلهة تشارك من وراء الأبدية في تدبير شؤون القبيلة، ودم الأناشيد الاحتفالية والإيقاعات الزنجية على الطبول، والرقصات التي تأخذ أصلها من طبيعة الغابة وأصوات الحيوانات، وحركات الأجساد الحرة العارية.. ودم الطواطم والأقنعة والصلوات.. ودم صراخ المعذبين والمضطهدين في الأرض.. دم الحرية المهدور.. من هذا الدم بالذات صنع ليوبولد سيدار سنغور أشعاره. إنها إذن أشعار الزنوجة بكافة سحرها وخوفها وعذابها وإيقاعاتها. والزنوجة في أشعار سنغور إيقاع. الإيقاع في هذا الشعر أبعد من توازنات نغمية وموسيقية وشكلية. الإيقاع روح هذه الأشعار، والإيقاع الزنجي في شعر سنغور بمفهومه السحري والمكاني والموسيقي، إنّ الإيقاع الزنجي لأشعار سنغور هو حضور الروح الكلية المبدعة. الإيقاع إيقاع المناخ والمكان، الحرارة والسحر واللون الأسود، الأسلاف والأقنعة والجوع والخوف، الرقص والموت.. وهو انبثاق موسيقى من داخل المأساة ومن أنّات الصوت والجسد معا، كما تتجلى في الرقص والموسيقى والشعر.. في الحركات كما في الغناء وفي الأقنعة كما في أصوات السحرة. الإيقاع في شعر سنغور ينطوي على أخاديد أفريقية، وانبثاقات ذات تهاويل سوداء وخرافات وشغف لا واع بالموسيقى والحركة. إنه حيوية دافقة من أصول الحياة البدائية وجذور الغابة السوداء واعتمالات الجسد الأسود الحي. وهو ما يصب مباشرة في الحواس.

وأكد الجلاصي أن الشعر عند سنغور يجب أن يسمع كما الموسيقى، فهو ميت على الورقة ما لم تبعثه الأصوات إلى الحياة، تماما مثل الموسيقى. وهى خاصية أفريقية الامتياز. فما أن «تسمّي شيئا في أفريقيا، حتى ينبعث المعنى المختبئ تحت الإثارة،. ومن هنا فإن شعر سنغور أو سيزر ضروري لنا، بنفس القدر الذي كان فيه ضروريا للفرنسيين في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وللإنكليز الذين اكتشفوه متأخرين، لأن هذا الشعر، يكشف لنا كيف يشارك «الوعي الأفريقي» بفعالية في أشياء الحياة، وفى الطبيعة، بحيث يستطيع أن يربطنا، أو يعيد ربطنا، بحياة الجماعة، من خلال الشعر، وبمساحات مفقودة من التجربة. ولغير ذلك سيبقى فهمنا للحياة قاصراً، وكذلك شعرنا. إن الأجانب يعرفون من سنغور شعره وثقافته الإنسانية الواسعة، أكثر مما يعرفون سياسته التي اتبعها لتطوير السنغال وإخراجها من جحيم التخلف. ويمكن القول إنه يحتل بسبب ذلك مكانة خاصة بين قادة أفريقيا الكبار في القرن العشرين.

إن الحديث عن مشروع شعري متماسك ونسقي لدى سنغور نتج عن إرادة صلبة اِنتهجها الشاعر ليثني نصباً شعرياً هو نصب أفريقيا السوداء بامتياز. ولعل كلمة «الزنوجة» تختصر هذا الطموح، الزنوجة بصفتها كينونة وجودية وشعرية ومشروعاً إنسانياً وحضارياً. غير أن هذه «الزنوجة» لن تظل في منأى عن اللغة أو الأسلوب الشعري. فالشاعر طالما اضطلع بمهمة إحياء الأسلوب الزنوجي المشبع بالطرافة والفنتازيا، علاوة على طابعه المأسوي والرثائي والنشيدي. ولعل هذا الأسلوب الزنجي هو سليل الشعر الأفريقي الشفوي الذي تأثر الشاعر به وغرف من ينابيعه. وكان على سنغور أن يحمل إلى اللغة الفرنسية بعض المفردات والتراكيب والصور والمجازات التي لم تعهدها تلك اللغة، ناحتا إياها أحيانا أو مترجما إياها أو ناقلا إيقاعها لفظا وصدى. وكان يحلو للشاعر أن يعدد مظاهر أو مبادئ الأسلوب أو اللغة الزنجية ومنها: إيثار الكناية أو المجاز المرسل، استحسان الإيجاز، اعتماد مبدأ التجاور، التكرار.. ويرتكز مفهومه للصورة على اكتشاف قدرات الكلمة شديدة الحضور في حضارة قائمة على الشفوي. يقول سنغور «الكلمة في اللغة الأفريقية هي أكثر من صورة. إنها صورة تماثلية لا تحتاج إلى المجاز أو التشبيه. ويكفي أن يشفّ الشيء حتى يتبدى المعنى تحت العلامة. فكل شيء هو علامة ومعنى في الحين نفسه بالنسبة إلى الزنوج-الأفارقة «.

ومن خصائص القصائد التي كتبها سنغور أيضا ذلك الإيقاع الذي استخدمه سواء عبر اعتماد اللعبة الإيقاعية الفرنسية أم عبر استيحاء الإيقاعات الأفريقية المختلفة التي ظلت تصخب في ذاكرة الشاعر وفي أذنيه. وفي بعض القصائد لم ينثن عن تسمية آلات موسيقية أفريقية وكأنه يحاول استدعاء إيقاعاتها وأنفاسها وضرباتها داخل اللغة الفرنسية نفسها. يحتاج سنغور إلى أن يُقرأ كشاعر مرة تلو مرة، كشاعر أفريقي يكتب بلغة فرنسية بهية وكشاعر فرنسي عرف كيف يجد «إكسير» العبارة ليمارس سحره على لغة هي لغته الأم وغير الأم في وقت واحد.

وختم الجلاصي بما قاله الشاعر الأفريقي إدوارد مونيك الذي يعتبر من تلامذة سنغور «نحن لا نحتاج إلى أن نعود إلى سنغور، فهو هنا دوما». سنغور شاعر الزنوجة، شاعر القصيدة الإنسانية، شاعر المراثي والمآسي، شاعر الطرافة و»الهجانة».

من أهم دواوين سنغور: أغنيات الظل، قرابين سوداء، مراثي كبرى، أثيوبيات وليليّات. ومن كتبه الفكرية نذكر: مختارات من الشعر الزنجي والملاغاشي الجديد باللغة الفرنسية، الخصوصية الزنجية والنزعة الإنسانية، الأمة والطريق الأفريقي إلى الاشتراكية، الخصوصية الزنجية والحضارة الكونية، حوار الثقافات.

شاعر وناقد مصري

المختصر

عواد علي

الدهشة الفلسفية

تغيرت الأزمنة والمعايير، ولم يعد هناك مجال -ونحن في مطلع القرن الحادي والعشرين- للحديث أو الشكوى من صمت المرأة! فقد اخترقت المرأة مجال الأدب، وأصبح رواج أسماء الكاتبات أمراً عادياً، وانطوت صفحة طويلة من الثقافة العربية كانت "تتحدث عن المرأة بعداء واستهانة"، في صورة أبرزها منع النساء من تعلم الكتابة"! وهو القانون الذي وضعه "خير الدين نعمان بن أبي ثناء" في كتابه "الإصابة في منع النساء من الكتابة" ومن قبله "الجاحظ"، والذي رأى أن "الكتابة للرجل هي شرف وحق، والكتابة للمرأة خطر، لأنها وسيلة جنسية تفتح علاقات العشق والرفث"...

إن يهدف هذا الكتاب، للفيلسوفة الفرنسية من أصل بولندي جان هيرش، الصادر مؤخراً عن دار الجمل بترجمة المغربي محمد آيت حنا، إلى أن يكون مدخلاً إلى مفكّري الماضي العظماء، أولئك الذين اجتهدوا، كل على طريقته، في توضيح مشكلات شرطنا الوجودي التي لا تنقضي، وفهمها والانخراط فيها ومحبتها، لأنه من دون هذه المشكلات، التي كثيراً ما نميل إلى نسيانها وإنكارها، لن نكون بشراً.

تعود هيرش في الكتاب إلى كثير من الفلاسفة الغربيين من سقراط وأفلاطون وأرسطو وسانت أوغسطين إلى توما الأكويني، ثم ديكارت وسبينوزا ولوك وكانط وهيجل وماركس، وتقف عند فرويد وبيرغسون وكيركيجارد ونيتشه وهوسيرل، وبالطبع جاسبرز وهايدغر، محاولةً وضع تاريخ صغير للفلسفة، وتوضيح كيف كانت في حقب مختلفة. وتقول في توطئة الكتاب "ليس هذا العمل تاريخاً تقليدياً للفلسفة، وإنما هو فقط محاولة أصبو عبرها إلى أن أبرز، عبر نماذج مختارة تنتمي إلى تاريخ يمتد لألفي سنة من الفكر الغربي، كيف استبدت الدهشة ببعض من بني جنسنا، تلك التي منها ولدت الفلسفة، ما كانت طبيعة تلك الدهشة؟ ما المناسبة التي شهدت ميلادها؟ وكيف تم التعبير عنها؟".

الإنسان في فلسفة ابن سينا

يُعنى هذا الكتاب، للباحثة الأردنية بثينة المحادين، الصادر حديثاً عن دار الآن ناشرون وموزعون في عمّان، بالبحث في تفاصيل حقيقة النفس في فلسفة ابن سينا، وقواها ومصيرها بوصفها تمثل جوهر الإنسان، ابتداءً من أصله وماهيته والغاية من وجوده، وانتهاءً بمصيره. يتكون الكتاب من أربعة فصول، تحدث الفصل الأول عن أصل الإنسان وماهيته والغاية من وجوده ومصيره، وتناول الفصل الثاني علاقات الإنسان بالله وبالكون وصلة ذلك بنظرية ابن سينا في الفيض، وعلاقة الإنسان بالآخر، وتحدث الفصل الثالث عن نظرية المعرفة عند ابن سينا وأنواعها من حسّية وعقلية وذوقية، وبحث الفصل الرابع في موضوع مسؤولية الإنسان والأخلاق والفضائل التي عدّها ابن سينا الطريق الموصل إلى السعادة.

وتؤكد مؤلفة الكتاب أن ابن سينا ربط رأيه في الإنسان بنظرية الفيض المعروفة حيث وضّح علاقة الإنسان بالله وبالكون وبالآخرين، كما بيّن مسؤولية الإنسان في هذه الحياة، وأنه مختارٌ في الإجمال، وشرح أهمية الأخلاق الفاضلة في تحقيق السعادة للإنسان. وقد تأثّر ابن سينا بالفلاسفة السابقين، خاصةً أرسطو والكندي والفارابي، في موضوع النفس التي عَدّها جوهراً قائما بذاته.

فلسفة التاريخ بين فلاسفة الغرب ومؤرخي الإسلام

يكشف هذا الكتاب، للباحثين المصريين محمود إسماعيل وسلمى محمود إسماعيل، الصادر حديثاً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، عن السمات المشتركة بين الفلسفة والتاريخ، ومن أهمها موضوع الحضارة الإنسانية، تلك التي تشكل وسطا بين التاريخ والفلسفة، كما يشترك المؤرخ مع الفيلسوف في البحث عن الأسباب والدوافع التي تفسر أفعال البشر. ويوضح الكتاب أن الفلسفة، خاصة في العصر الحديث، تستمد رؤاها من معطيات الواقع التاريخي بالقدر الذي يؤرخ فيه المؤرخ للرؤى والنظريات الفلسفية بما يدخل في إطار تاريخ العلم، كما يبحث الكتاب في التفسير الديني للتاريخ، وبواكير فلسفة التاريخ في عصر النهضة الأوروبية، وتطورها في عصر الأنوار، وكذلك الرؤية المثالية للتاريخ والتفسير المادي له. كما يوضح الكتاب مفهوم فلسفة التاريخ عند المؤرخين المحدثين، وفلسفة التاريخ عند مؤرخي الإسلام.

فضيلة الأنانية

يتضمن هذا الكتاب، للفيلسوفة الروسية/ الأميركية آين راند، الصادر مؤخراً عن دار صفحة سبعة للنشر والتوزيع السعودية، بترجمة حسان رابحي ومحمد السويلمي، مجموعة مقالات تُعنى، على نحو رئيسي، بالأخلاق من وجهة نظر الفلسفة الموضوعية، وهي مجموعة من الأفكار في فلسفه الأخلاق التي بدأت آين راند بتقديمها في روايتيها "المنبع" (1943) و"أطلس هازاً كتفيه" (1957). وقد وصفت جوهر فلسفتها بأنه المفهوم الذي يرى الإنسان ككيان بطولي، ويعتبر سعادته الخاصة هدفًا أخلاقيًا لحياته، وإنجازاته المثمرة أنبل ما قد يقدمه، وهو المفهوم الذي يرى بأنّ العقل هو المحرك الوحيد للإنسان. واعتبرت راند الموضوعية فلسفةً منهجيةً وضعت مواقف حول الميتافيزيقيا، نظرية المعرفة، الأخلاق، الفلسفة السياسية، وعلم الجمال. ودعت الأنانية بـ"فضيلة الأنانية" حيث قدمت حلاً لمشكلة حقيقة الشيء، وما يجب أن يكون عليه عن طريق نظرية أخلاقية فوقية، وأسندت الأخلاق إلى احتياجات بقاء الإنسان، وأدانت الإيثار الأخلاقي باعتباره غير متوافق مع متطلبات الحياة الإنسانية والسعادة، واعتبرت أن الشروع في الاعتداء أمر شرير وغير عقلاني، ذلك أن "الاعتداء والعقل متناقضان".

الفلسفة الإنسانوية

يحتوي كتاب "الفلسفة الإنسانوية: العلمنالوجيا والعقلنالوجيا"، للباحث والمفكّر اللبناني حسن عجمي، الصادر حديثاً عن الدار العربية للعلوم-ناشرون في بيروت، على المضامين الجوهرية للفلسفة الإنسانوية التي تؤكّد على وحدة البشر والثقافات والحضارات والأديان والنماذج الفكرية. ويعتمد المؤلّف على منهجية تحليلية جديدة في طرح نظرياته فيُعرّف المفاهيم والظواهر كالعقل والعلم واللغة على أنها قرارات إنسانوية مستقبلية معتمدة في تكوّنها على الإنسان، ما يحرّرنا من الماضوية، ويضمن استمرارية البحث العلمي والمعرفي. ويهدف الكاتب إلى التوحيد بين المذاهب الفلسفية المتصارعة، وإيضاح الفضائل المعرفية للنظريات المقترحة، وإلى إحلال السلام من خلال رفض فلسفة الثنائيات التي تميّز بين الأنا والآخر، وتؤسّس للفِتَن والصراعات والحروب. كما يقدّم مصطلحات جديدةً ويشرح مضامينها الفلسفية كالعلمنالوجيا (أي علم العلمنة) الهادفة إلى علمنة كل الظواهر من خلال فصلها عن ماهياتها المُحدَّدة مُسبَقاً، والعقلنالوجيا (أي علم العقلنة) الهادفة إلى عقلنة الظواهر بفضل اعتبارها عمليات أنسنة متنوّعة وقرارات إنسانوية معتمدة على العلم والمنطق والأخلاق العالمية المشتركة بين جميع أفراد البشرية.

ثمن التنوير

يضم كتاب "ثمن التنوير: حوارات مع فلاسفة ألمان"، ترجمة وتقديم كرم أبو سحلي، وإصدار مدارات للأبحاث والنشر في الرياض، ثلاثة عشر حوارا أجريت مع ثمانية من أهم الفلاسفة الألمان في القرن العشرين، هم: مارتن هيدجر، ماكس هوركهايمر، إرنست بلوخ، تيودور أدورنو، هيربرت ماركوز، يورجن هابرماس، هانز- جيورج جادَمَر وأكسِل هونِت. وتتنوع هذه الحوارات ما بين الحوارات المباشرة مع فيلسوف بعينه، وحوارات أخرى ثنائية بين اثنين من الفلاسفة. وهي تتناول مسارات الحداثة ومآلاتها في القرن العشرين، ورموز النظرية النقدية الألمانية، ممثلةً في مدرسة فرانكفورت بأجيالها الثلاثة، إضافةً إلى فلاسفة آخرين يمثلون أعمدة الفلسفة الألمانية المعاصرة، وسعيهم الدؤوب للوصول إلى فردوس أرضي لم يتحقق بعد حسب اعتقادهم. وتتميز هذه الحوارات عن الكتب النظرية بتسليطها الضوء على الجوانب العملية في أفكار هؤلاء الفلاسفة الذين عايشوا أحداثًا كبرى في القرن العشرين، بداية من الحرب العالمية الأولى، وحتى الثورة الطلابية في الستينات والسبعينات، وصولًا إلى حقبة الليبرالية الجديدة المَعيشة، ورؤيتهم لها، ومواقفهم العملية منها، ومدى اتساق هذه المواقف مع أفكارهم النظرية من عدمه.

علم اجتماع الفلسفات

هل تنشأ الأفكار والنظريات والفلسفات نتيجة لإعمال العقل والتفكير والجدل والتأمل

فقط؟ أم ثمة أسباب ودوافع اجتماعية ونفسية وسياسية وحروب وأزمات اقتصادية وصراعات هوياتية وطبقية ومصلحية وتطورات علمية وتقنية تُمثل أحياناً المؤثر الأكبر في تكوّن الأفكار ونشأة الفلسفات؟ هذا ما تتحدث عنه موسوعة "علم اجتماع الفلسفات: التأثير الاجتماعي والسياسي في نشأة الفلسفات والأفكار"، في جزأين (1400 صفحة)، لعالم الاجتماع الأميركي راندال كولينز، وترجمة خليفة الميساوي، الصادرة مؤخراً عن دار جسور للترجمة والنشر في بيروت.

أمضى مؤلف الموسوعة 25 عاماً من العمل البحثي المستمر من أجل إنجازها، وتتبع فيها طبيعةَ الفلسفات والأفكار التي نشأت في اليونان والصين القديمتين مروراً بالهند واليابان، ثم تكوّن الأفكار والمذاهب في تاريخ الإسلام وعند المسيحية واليهودية في العصور الوسطى، وليس انتهاءً بالفلسفات والمدارس الفكرية الحديثة، راصداً ودارساً لطبيعة العلاقة الجدلية (الديالكتيك) بين عالم الأفكار وعالم المادة والمجتمع والسياسة.

فلسفة البدائل الثقافية

يشكّل كتاب "فلسفة البدائل الثقافية"، الصادر حديثاً عن دار ميزوبوتاميا في بغداد، القسم الأول من مشروع فلسفي تأسيسي للمفكر العراقي ميثم الجنابي، أستاذ العلوم الفلسفية في الجامعة الروسية وجامعة موسكو الحكومية.

ويحتوي الكتاب على مقدمة وخاتمة وعشرة أبواب في ثمانية وعشرين فصلا تركز على مجموعة قضايا، منها "عقل الذات العربية في أطوار الملة والأدلة"، "الخروج الصعب للذهنية العربية من دهاليز الصعاليك والمماليك"، "الإصلاحية الإسلامية ومصيرها التاريخي"، "لغة الحرية ووجدان الذات الثقافية"، "الفكرة العربية وفلسفة الوعي القومي الذاتي"، العقلانيات المبتورة والأيديولوجيات الراديكالية"، "الموجة الأخيرة للأيديولوجيات الإسلامية الحديثة"، "نهاية الأيديولوجية وأزمة البدائل"، و"البحث عن البدائل".

إن المقصود بـ"فلسفة البدائل الثقافية" هو تفسير التاريخ الذاتي للأمم ورؤية آفاقه من خلال تحديد المسار الفعلي في مراحله الثقافية ووعيها الذاتي. إنها تحتوي بقدر واحد على البحث عن قوانين التاريخ ومنطق الثقافة بالشكل الذي يجعل من إدراكهما المتوحد أسلوب وعي الذات الاجتماعي والقومي، ومن ثم يجعل من التفسير أداةً لتوسيع وتعميق وعي الذات في مختلف الميادين والمستويات على النحو الذي يعيد على الدوام تأسيس منظومة الرؤية وتحقيقها الفعلي في الوجود الطبيعي والماوراطبيعي للفرد والجماعة والأمة.

فلسفة البحر

يتناول كتاب "فلسفة البحر"، تأليف الكاتب الألماني جونتر شولتس، وترجمه شريف الصيفي، الصادر مؤخراً عن "مكتبة تنمية" في القاهرة، جزءاً من التاريخ الثقافي والاجتماعي والسياسي للمواطن الألماني، لذا أضاف المترجم المزيد من المعلومات والتعريفات في الهوامش بشأن تفاصيله، ووضع ما تيسر من الترجمات العربية للمصادر الأوروبية التي اقتبس منها المؤلف نصوصه الفلسفية، أو ذكرت في سياق النص. وفي مدخل الكتاب يوضح المؤلف أن ما يطلق عليه هنا "فلسفة البحر ليست فلسفةً جديدةً، أو فرعاً من فلسفة الطبيعة، تتموضع بجوار فلسفة الروح والدين والفن... إلخ، بل هي نقيض الفلسفة العامة تماماً، بما أنها تتمحور حول سؤال أساسي، سؤال بشأن علاقة التفكير الفلسفي بالبحر، وهذا له ميزة، إذ يمكّن المرء من استخدام شيء واضح دليلاً للسير عبر التضاريس الجافة للمفاهيم". ويضيف أن "للبحر هنا -بفائدته ومخاطره على الإنسان- مكانته الثابتة في الطبيعة، التي يمكن توصيفها بالحيوية. لكن الفلسفة الحديثة أيضاً لم تعُد البحر كياناً ميتاً أو مجرد مادة نافعة، بل رأت أن في داخله منبع كل حياة وأصلها، وليس أقلها نشأة الأخلاقيات البيولوجية، والموقف الرافض ضد التدمير المتنامي لطبيعة البحر". ويخلص المؤلف إلى أن الفلسفة القديمة كانت على علاقة مختلفة تماما مع البحر، وهذا ينم عن فهم الفلاسفة للنظرية بوصفها رؤية فكرية للكون منفصلة تماما عن كل التطبيقات التقنية، وكانت شكلاً من أشكال السعادة والفضيلة، ومسألةً مهمةً لتسيير المعيشة.

المفهوم الفلسفي عند جيل دولوز

ينظر الباحث الجزائري زهير قوتال، أستاذ الفلسفة والمنطق الرمزي في جامعتي باتنة وسطيف الثانية، في هذا الكتاب، الصادر حديثاً عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، إلى جيل دولوز بصفته فيلسوفا شديد الفضول، يهتم بكل ما يشكله حاضره وينتجه عصره؛ إذ وجه جلّ فكره صوب القبض على مساحة حدثية مرآوية، طاوياً سحر كتابته لتجاوز الأماكن الفارغة من المعنى. ويشير المؤلف إلى أن اختياره وقع على المفهوم الفلسفي عند دولوز لأنه أكثر الفلاسفة اشتغالًا على المفاهيم الفلسفية، من خلال حواراته مع كبار الفلاسفة. وطرح قوتال في الكتاب، المؤلَّف من ثلاثة فصول، جملة تساؤلات، منها: ما الطريقة التي توسّلها دولوز في قراءته التراث الفلسفي؟ كيف تشكّل النص الدولوزي؟ ما الخيط الناظم في الكتابة الدولوزية بين الآداب والفلسفة؟ ما علاقة الفلسفة بقطاعات أخرى كالعلم والفن والأدب؟ ما السبيل إلى الخروج من الخواء، والظفر بالاتساق والتماسك؟ وسعى إلى الإجابة عنها من خلال إقامة مناظرات بين دولوز وفلاسفة آخرين، كأفلاطون وأرسطو وديكارت وكانط وهيغل ونيتشه وهايدغر وغيرهم.

سارة شمة

مدخل إلى فلسفة ابن رشد

يقول الباحث المغربي يوسف بن عدي، في تقديمه لكتابه "مدخل إلى فلسفة ابن رشد: آفاق الدراسات الرشديّة العربية المعاصرة"، الصادر مؤخراً عن داري "الروافد الثقافية" اللبنانية و"ابن النديم" الجزائرية، "إن النصوص الرشدية التي قمنا بتقديمها في الكتاب ليست إلا أمثلة تؤشر على هذه العناية العلمية والأكاديمية بالتراث الرشدي تحقيقا ودراسة وتأليفاً، إنها رؤية تحاول إخراج ابن رشد من قمقمه المؤدلج إلى رحابة النظر والمطالعة النقدية لكثير من الأحكام التي كانت قاسية ليس في ما يخص الشارح الأكبر بقدر ما كانت في حق الكثير من فلاسفة الإسلام"، بحسب دار الروافد. ويضيف المؤلف "لا يخفى على الأنظار من أهل الفكر والتاريخ أن موضع هذه التمثلات هو الرفع من منسوب القراءة الأيديولوجية على حساب البحث العلمي والأكاديمي الدقيق، وهذا لا يعنى أننا نرفض الأيديولوجيا كعنصر من عناصر التفكير المنهجي في المتن الرشدي وقراءته، بقدر ما ننبه إلى خطورة اختزال فلسفة أبي الوليد بالكلية في المحرك الأيديولوجي، على حساب الاعتبارات الأخرى التي أسهمت حقيقةً في حدوث ما حدث".

تطبيقات فلسفية

يكشف كتاب "تطبيقات فلسفية: عينات ميدانية من فلسفة جمهورية"، للفيلسوف التونسي زهير الخويلدي، الصادر حديثاً عن دار نشر نور في ألمانيا، أن الفلسفة التطبيقية هي الاختصاص الفلسفي الذي يهتم بالأفعال والأنشطة التي يقوم بها الناس، وتتضمن الفلسفة الأخلاقية والفلسفة السياسية، لكنها أصبحت الآن تضم فلسفة الحق، وفلسفة الاقتصاد والتقنية، وتشير إلى الممارسات الجديدة للفلسفة التي تشمل ميادين البيئة والمهنة والحياة والطب والصيدلة والصورة، وغير ذلك. ويتطرق الخويلدي في فصول الكتاب إلى عدد كبير من القضايا التي تشغل الناس، ويقدم جملةً من التوصيفات المستفزة، من خلال مناهج معاصرة كثيرة بغية تشريح الذات العربية ومعالجة أسقامها، ويربط بين الفلسفة والحياة، وبين المعرفة النظرية والتطبيق العملي، وبين الحقيقة الموضوعية والمنفعة الذاتية. كما يراوح بين النقد الجذري والتخطيط الاستراتيجي، وبين الإصغاء الشعري للحكمة العملية والإنصات للضمير الإنساني، ويتوغل عبره إلى تخوم الحضارة الغربية وجذور الثقافة الإسلامية، ويعيد الفلسفة إلى حاضنتها الشعبية، ويعقد العزم على إجراء حوار استئنائي بين الفكر والجمهور، وإبرام اتفاق بين الفيلسوف والمدينة، ويتجه إلى مقاومة التصحر والهمجية والتوحش وزرع الأمل والثقة.

كاتب عراقي يقيم في عمان

مجتمع المراقبة أو الرّق الإرادي الجديد

أبو بكر العيادي

ساد الظن بأن العالم يشهد ما توقعه جورج أورويل في روايته الشهيرة «1984» من إخضاع الناس لمراقبة الأخ الأكبر، ثم جيل دولوز كوجه حديث للعرّاف الذي يستشعر لحظات التفرّع، ويحاول رصد الاحتمالات الخطرة أو الإيجابية لما يلوح بريقه في الأفق، وكان حذّر هو أيضا في كتاب «حاشية حول مجتمعات المراقبة» مما مخاطر الثورة الجديدة. ولكن ما نشهده اليوم فاق تلك المحاذير، لأن التكنولوجيا، التي كانت تكتفي بمراقبتنا ونحن نسعى داخل هذا العالم، صارت تهيئ لنا عالما حسب ميولنا ورغباتنا.

كابوس عصر رأسمالية المراقبة

لقد اتخذت مراقبة المجتمع على مرّ الأزمان خصائص نماذج ثلاثة، كما بين الفيلسوف الفرنسي مارتن لوغرو، تمّ مزجها ببعضها بعضا، مع الحرص على تخليصها بدهاء من بعدها الاستبدادي، أولها المشتمَل الذي ابتكره الفيلسوف الإنكليزي جيريمي بنثام، والثاني الشاشة الشمولية للأخ الأكبر التي تصورها جورج أوريل، والثالث المراقبة في العصر الإلكتروني كما وصفها دولوز.

فأما الأول، أي المشتمَل، وهو بناء مصنوع بشكل يجعل المراقب يرى دون أن يُرى، وينسب إلى جيريمي بنثام (1748-1832) الذي تصور مراقبة عقلانية تسمح بالجمع بين الأمن الجماعي وموافقة الأفراد، وكان بنثام قد عرض عام 1791 على المجلس الوطني الفرنسي الذي تشكل عقب الثورة مذكرة حول المبدأ الجديد لبناء دور مراقبة، أي مشروع سجن مثالي تكون فيه الزنزانات الفردية مبنية في شكل حلقة يتوسّطها برج مركزي، يمكن للحارس أن يرى من داخله المساجين دون أن يبصروه. وهو تجهيز يخضع لمبدأ الشفافية أو المراقبة بشكل يصيب الخيال أكثر مما يصيب الحواس، ويضع مئات الرجال رهينة لشخص واحد، ليكتسب نوعا من الحضور الكوني. يقول بنثام: «أنْ يكون الفرد باستمرار تحت أنظار مراقب، فذلك يفقده القدرة على فعل الشر، وحتى التفكير في إتيانه.» هذا النموذج، في حال نشره على نطاق المجتمع برمته، لا ينتج دولة شمولية بل مراقبة متبادلة للمراقِبين والمراقَبين، تسمح للمجتمع الليبرالي بتثبيت ما يسمّيه بنثام «محكة الرأي العام». ذلك أنه كان ينظر إلى الصحف والاقتراع وحياة البرلمانات كوسائل مراقبة مشتركة، وينظّر للحد من الحرية عن طريق حث كل فرد، باعتباره منحرفا محتملا، على تقدير مزايا امتثاله للقوانين. وكان فوكو قد لاحظ في كتابه «المراقبة والمعاقبة» أن «بنثام وضع مبدأ يقوم على ضرورة أن تكون السلطة مرئية وغير قابلة للتحقق منها. مرئية: أن تكون عينا السجين مشدودتين بلا انقطاع إلى الطيف العالي للبرج المركزي الذي يُتجسَّس عليه منه. وغير قابلة للتحقق: ألا يعلم السجين ما إذا كان في تلك اللحظة منظورا إليه، ولكن ينبغي أن يكون واثقا من أنه دائما كذلك.» هذا النوع من السلطة، الذي يُخضع الأفراد من خلال تأكيد رؤية دائمة لسلوكهم، عاد إلى الظهور في هذه المرحلة عبر المراقبة الشاملة للاتصالات من طرف وكالات الأمن كوكالة الأمن القومي الأمريكية NSA، أو التوقعات السلوكية التي تقترحها الـ «غافام» (الأحرف الأولى لغوغل، آبل، فيسبوك، أمازون، ميكروسوفت).

أما النموذج الثاني، فهو الذي تخيله جورج أورويل في روايته «1984»، ويطرح نوعا من المراقبة تتصل بسطلة مركزية شمولية، أداتها «شاشة» مثبتة في كل بيت هي عين الحزب وزعيمه الأخ الأكبر. في هذا المثال، لا تلغي المراقبة الحياة الخاصة فقط، بل تسعى إلى إخضاع الفرد إخضاعا راديكاليا، بالنفاذ حتى إلى أفكاره. فالشاشة التي تتلقى الأخبار وتبثها تهدف إلى التقاط كل السلوكيات والتعابير الناشزة، لمنع «جريمة التفكير». هنا أيضا لا يعرف الفرد ما إذا كان مراقبا في هذه اللحظة أو تلك، ولا متى تدخل شرطة الفكر على الخط، ومن ثَمّ كان الناس يتصورون أنهم، كلهم بلا استثناء، مراقبون على الدوام، ذلك أن كل صوت يمكن أن يُلتقَط، وكل حركة يمكن أن تُلاحَظ، إلا إذا كان صاحبها يلتحف الظلام.

هذا النوع من المراقبة نجده اليوم مع تطور سوق الوسائط الصوتية التي احتلت الصالونات والمطابخ وغرف النوم، وكذلك الفنادق والمدارس والمستشفيات، مثل أليكسا، التابعة لأمازون، التي تعدّ مئة مليون مستعمل، وتقترح خدمات من شتى الأنواع، من طلبية عشاء أو مقطوعة موسيقية إلى محادثة ودية مع ذكاء اصطناعي حول موضوع فلسفي. تلك الأجهزة تسجل محادثات المستخدمين، حتى الأطفال، وهواياتهم المفضلة، لتنقلها إلى جيش كامل من الموظفين يتولون تحليل تلك التسجيلات وفكّ شفرتها؛ أي أن أمازون، على سبيل المثال، تستخدم حرفاءها كفئران تجارب، لتحسين الخدمات كما تزعم، ولكنها قد تستعملها لغايات مغايرة، مثل وسيلتها الأخرى رينغ، التي تدير كاميرات مراقبة مجهزة بوسائل التعرف على الوجه، ومتصلة مباشرة بمخافر الشرطة في بعض الأحياء الأمريكية. تلك الوسائل، التي استعملتها في البداية وكالات مكافحة الإرهاب والأنظمة الاستبدادية، يمكن أن تشكل رافعة نفوذ هائلة، في قطيعة تامة مع الحريات الفردية التي تضمنها الأنظمة الديمقراطية.

وأما النموذج الثالث، فهو الذي تحدث عنه جيل دولوز في كتابه «هامش حول مجتمعات المراقبة» الصادر عام 1990، أي عقب سقوط الشيوعية وقبل أن تحدث الثورة الرقمية انقلابا على نظام المجتمعات، فقد جمع دولوز علامات متفرقة عن تحول لم ينتبه

مارك زوكربرغ - الحياة الخاصة لم تعد معيارا اجتماعيا

مارتن لوغرو - وسائل الاتصال الحديثة جعلت لتوجيه سلوك مستخدميها

جان كليمان مارتان - الأنوار لم يمهدوا للثورة الفرنسية

أحد لحدوثه، كنهاية المجتمعات التأديبية بالمعنى الذي ذهب إليه بنثام وفوكو، تلك التي تقوم على فضاءات حبس مغلقة، فقد كتب يقول: «إن مجتمعات المراقبة بصدد الحلول محل المجتمعات التأديبية. وعزا ذلك التحول إلى التكنولوجيا الجديدة، تكنولوجيا الحواسيب والسيبرنطيقا، التي باتت تسمح للمجتمعات الحديثة بالعمل «وفق مراقبة مستمرة واتصال فوري»، فكانت النتيجة أنْ عوضت المؤسسة المصنع، مثلما عوّض التكوين المستمر التربية، والمراقبة المستمرة الامتحان، فبعد أن كانت المجتمعات التأديبية محكومة بكلمات نظام، تحدّد الفرد بمكان ورقم، صارت مجتمعات المراقبة تمنحه «كلمات سرّ». ودولوز استبق ما نعيشه اليوم حين لاحظ أن الذكاء الاصطناعي لا يتعامل مع الفئات الاجتماعية أو مصائر الأفراد، بل مع آثار سلوكية مخزَّنة في بنوك معلومات، وكتب يقول: «إن الفرد صار متعدّدا، والجماهير أصبحت عيّنات، والمعطيات أسواقا أو بنوكا.» كما لاحظ أن المقاومة نفسها اتخذت أوجها أخرى، فقد نابت القرصنة عن الإضراب، وصار بإمكان الفرد أن يغير شقته، وشارعه، وحيّه بفضل بطاقة إلكترونية تستطيع أيضا رفع كل الحواجز، لأن المهم ليس الحاجز، بل الحاسوب الذي يستدل إلى موقع كل فرد، شرعيا كان أو غير شرعي، ويُحدث تعديلا كونيّا.

لقد كانت المراقبة عبر العصور تقتصر على النظر من موقع أعلى إلى الأفراد لكي تفرض عليهم الطاعة والانخراط في معايير قانونية أو أيديولوجية، ولكنها أضحت الآن صورة عنا، تزعم وسائل المراقبة الجديدة ردّها إلينا، فهي لا تني تقترح بيئات (إشهارية ومناخية ومنزلية...) تناسب سماتٍ تُبنى حسب قاعدة الآثار الرقمية التي تتركها أفعالنا، وكأننا صرنا مراقَبين من ظلالنا نفسها. وهو ما لخّصه إريك شميت، أحد مسؤولي غوغل في قوله: «نعرف تقريبا من أنتم، ومن هم أصدقاؤكم. ستكون التكنولوجيا جيدة بشكل يصعب على الناس معه أن يبصروا أو يستهلكوا شيئا لم يقع تعديله من أجلهم.» أي أنها في النهاية رؤية للعالم معدّلة حسب ما نحن عليه، كما يقول الإيطالي أليسّاندرو بارّيكو، حيث بات العالم يُقدَّم لمستخدمي الشبكة في شكل يناسب بقدر كبير ملامح كل واحد منهم، فإذا كان الفرد أديبا، يُقدَّم له ذلك العالم كميدان يتجادل فيه مثقفون حول مسائل أدبية وفكرية، وإذا كان رياضيا، يتبدى له العالم مجالا فسيحًا لنتائج المباريات الرياضية وأخبار نجومها. يقول مارتن لوغرو إنّ تلك الرؤية ليست مجرد مرآة، فآثار سلوك الفرد، بعد أن يتم مزجها بمعطيات الآخرين، تُردّ إليه في شكل وصفات عما ينبغي أن يرغب فيه.» وبذلك تخطينا مرحلة جديدة لم تعد تتناسب مع مفاهيم المراقبة القديمة، إذ صرنا منغلقين داخل بالونة سلوكياتنا نفسها، مع الوهم بأننا يمكن أن نتخلص منها.

لقد ثبت الآن أن تجاربنا في الحياة صارت تمر عبر منصات رقمية، لا تقدم خدمات فقط، بل تستولي على كل ما نتركه من صور وتعاليق ومدونات، لكي يتم استعمالها لاحقا في توجيه اختياراتنا، وحتى سلوكنا. وهو ما حاولت الحكومات الغربية تفاديه، دون جدوى حتى الآن، فقد أصدرت دول الاتحاد الأوربي العام الماضي قانونا لحماية المعطيات الشخصية يُخضع المواقع إلى موافقة مسبقة من المستخدمين، وصارت كل المواقع تدعو المستخدمين، عبر تقنية «الكوكيز» (أي ملفات تعريف الارتباط) إلى نقر كلمة «أوافق» بدعوى تحليل استخدام الموقع الإلكتروني وتحسين خدماته، ولكنها في الواقع طريقة للالتفاف على ذلك القانون، كي تسمح للموقع باقتراح محتوى وإعلانات تناسب ميول المستخدم ورغباته، إذ غالبا ما يُهمل زائر الموقع ما يعرض عليه بأحرف صغيرة تكاد لا تقرأ، لينفذ مباشرة إلى المادة التي يرغب فيها، ما يجعل قبوله ذاك نوعًا من الرّق الإرادي الذي تحدث عنه إتيان دو لابويسي منذ القرن السادس عشر عن الانبهار بالطاغية، فما إقبال الناس على وسائل تستغل معطياتهم لاستثمارها تجاريّا وتسويقها نحوهم إلا تعبيرٌ عن انبهار بقوة جديدة تستقطب الحركات وتشدّ الأنظار وتسحر الألباب لتردّها إلى الجميع في شكل وصفات، وتلغي فوق ذلك الحياة الخاصة. ألم يصرّح مارك زوكربرغ، صاحب فيسبوك، علنًا عام 2010 أن الحياة الخاصة لم تعد معيارا اجتماعيا؟

وقد وصفت الأمريكية شوشانة زوبوف، الأستاذة المحاضرة بهارفارد، هذا النوع من الرقابة برأسمالية المراقبة التي تحول الحياة إلى مادة ليّنة، وبيّنت في كتابها «عصر رأسمالية المراقبة» أن الرأسمالية قامت على دينامية تدفعها إلى تحويل ما كان خارجَ السوق إلى بضاعة، وأنها عمدت إلى استقطاب التجربة الإنسانية لتستغلها كمادة أولية وتحولها، بفضل لوغاريتمات الذكاء الاصطناعي، إلى توقعات سلوكية قابلة للبيع في سوق جديدة، على غرار فيسبوك الذي جاء في إحدى مذكراته أن «محور الذكاء الاصطناعي عنده قادر على إنتاج ستة ملايين توقّع سلوكيّ في الثانية. «

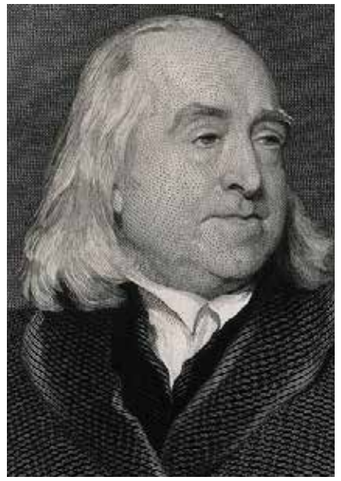
وتذكر زوبوف أن المراقبة في وجهها الحديث ظهرت مع الإشهار، وفي رأيها أن كل شخص يريد أن يؤثر على سلوك البشر يلجأ لاستعمالها كما حدث في فضيحة فيسبوك كمبريدج أناليتكيا التي كشفت عن قدرة التكنولوجيا على تغيير رأي المواطن، والمعروف أن تسريب معطيات 87 مليون مستخدم لفيسبوك، كانت كامبريدج أناليتيكا قد جمّعتها بداية من العام 2014، استعملها فيسبوك في التأثير على أصوات الناخبين لفائدة سياسيين محددين في سباق الدورة الأولى لانتخاب مرشح الحزب الجمهوري.

ورغم ما شاع عن استغلال المواقع الاجتماعية لمعطيات الأفراد، لا تزال شرائح متعددة منساقة إلى التنازل طوعًا عن كثير من تفاصيل حياتها الخاصة، والسبب في رأي زوبوف أن الفرد لا يقدّر تماما ما ينجر عن ذلك، ولا يعرف أن تلك التكنولوجيات تنفذ إلى حياته بشكل لا يمكن التفطن إليه، وأن التعليمات التي يفترض أنها تلتمس منه موافقة تأتي في لغة لا يجد الوقت لقراءتها والاطلاع على فحواها. ولكن ثمة ما هو أشد خطورة، وهو أن من يجرؤ على رفض مشاركة معطياته الخاصة على مستوى غوغل مثلا يمتنع نظام الإدارة الثرموستاتي عن تحديث البرمجيات، فتتوقف القنوات وتنطلق أجراس الإنذار بغير ضابط. أي أن اشتغال الخدمة مرهون بخضوعنا الإرادي لمراقبة أحادية، سرية، ولا حدود لها.

تقول زوبوف: «المواطنون يتجمعون في المدينة (بالمفهوم الأفلاطوني)، ويلجؤون إلى السياسة ليقرروا كيف يريدون أن يعيشوا معًا. ولكن في مدينة غوغل يمكن الاستغناء عن هذا الأسلوب في حسم النزاعات. بذلك يحل الاحتساب المعلوماتي محلّ المداولة الديمقراطية. وإذا كان وراء اللوغاريتمات رؤوس أموال خاصة، فإنها تميل إلى محاباة أصحاب تلك الرساميل.»

كاتب تونسي مقيم في باريس

شوشانة زوبوف - الرأسمالية دأبت على تحويل ما كان خارجَ السوق إلى بضاعة



جيرمي بنثام - ضرورة أن تكون السلطة مرئية وغير قابلة للتحقق منها

جيل دولوز - التكنولوجيا الحديثة ألغت المراقبة التأديبية وفتحت مراقبة أشد خطورة

هيثم الزبيدي

لا مرشد أعلى في صفحات فيسبوك

لعل أجمل ما في الشبكات الاجتماعية أنها تعاكس المنطق الاجتماعي الذي يفرز قيادات وزعامات.

القياديون حالة طبيعية تعوّدنا عليها. البيت الأكثر حضورا في العشيرة يفرز القيادة، في البداية بالمبادرة، ولاحقا بالأحقية والأقدمية. تتآلف العشائر والأفخاذ مع بعضها البعض ليبرز التجمع القبلي. في القبيلة يتقدم الأفضل أو المفوّه أكثر، من بين البيوتات الأكثر حضورا، ليصبح شيخا. تنحو بعض القبائل لكي تتآلف وتتقارب وتشكل الدول. الدول تحتاج إلى أمراء وملوك، ومؤخرا إلى رؤساء.

الأديان تنطلق من النبي القائد المؤسس. كاريزما القائد، بقوتها وصرامتها أو ضعفها وتواضعها، تشكل هيئة الدين وصورته. لكنه بشر، فتبدأ عمليات الفرز فيما بعد رحيله. بعض عمليات الفرز بسيطة، وأخرى تكون على شكل صراعات بل وحروب أهلية. لكن الأمر يؤول إلى تشكيلة سياسية تمثل الدين، سواء اسمها مجمع كاردينالات أو مجلس شورى أو الدولة الأموية أو الدولة العباسية.

الأحزاب قبائل سياسية. الأفراد يتجمعون لصلة الفكر وليس برابطة الدم، أو على الأقل هكذا يبدو الأمر في بداياته. العصبية الحزبية هي وجه من أوجه العصبية القبلية بفارق تعريف القربى، ابن العم أم الرفيق الحزبي. والأحزاب تحتاج زعماء وأمناء عامين ومرشدين ومكاتب سياسية ولجانا مركزية. في مرحلة ذكاء الأحزاب، في بداياتها عادة، يكون الانتقاء ذكيا. بعد هذه المرحلة تبدأ الترهلات ويتم التصعيد بالأقدمية حتى وإن كانت الشكليات هي المؤتمر العام والترشيحات من القواعد إلى القمة والانتخابات.

في كل هذا تتم المحافظة على التراتبيات. التراتبيات القبلية صارمة عادة رغم أنها لا تنظّم بقوانين مكتوبة. لا أحد يكسر "نهوة" الشيخ. شيوخ القبائل قد يجلسون في مجالس مفتوحة توحي بالديمقراطية ويكونون خريجي جامعات محترمة ويقلّبون برامج التلفزيون بين الفضائيات ويتراسلون بواتساب على الهاتف المحمول. لكنهم يمارسون ما كان يمارسه آباؤهم وأجدادهم من سلطة معنوية على القبيلة لا ترضى بأن يتم تحديها.

في المؤسسات الدينية والدول الناتجة عنها، لا أحد يتردد في استخدام خطاب التكفير عند بروز المعارضة أو حتى محاولات الإصلاح. الدين مؤسسة ثورية، ولكن في مراحلها الأولى فقط. في عالم الدين، هناك ثورة واحدة حدثت منذ زمن وعلى الأمور أن تستقر بعدها، استقرارا نهائيا لا جدل فيه ولا فصال. أمانة الدين وضعت بين أيدي رجال الدين أو رجال السلطة المسلحة بشرعية الدين.

الحزبيون يقصون رفاق الأمس بكل قسوة. الأحزاب تفرز قيادات عندما تكون في مرحلة السرية أو أول مراحل استلام السلطة. بعدها يكون الصراع والترقب والمنافسة هي الأساس. في الأحزاب الديمقراطية الغربية تكون العملية منظمة وإن كانت لا تخلو من خيانات وتكتلات ودموع. في مجتمعات تختلط فيها السياسة بالقبلية، أو بالمبالغة بتصديق الدافع الأيديولوجي، قد يكون الإجراء للحفاظ على السيطرة هو العنف. رفاق يعدمون رفاقهم أو يسجنونهم أو ينفونهم.

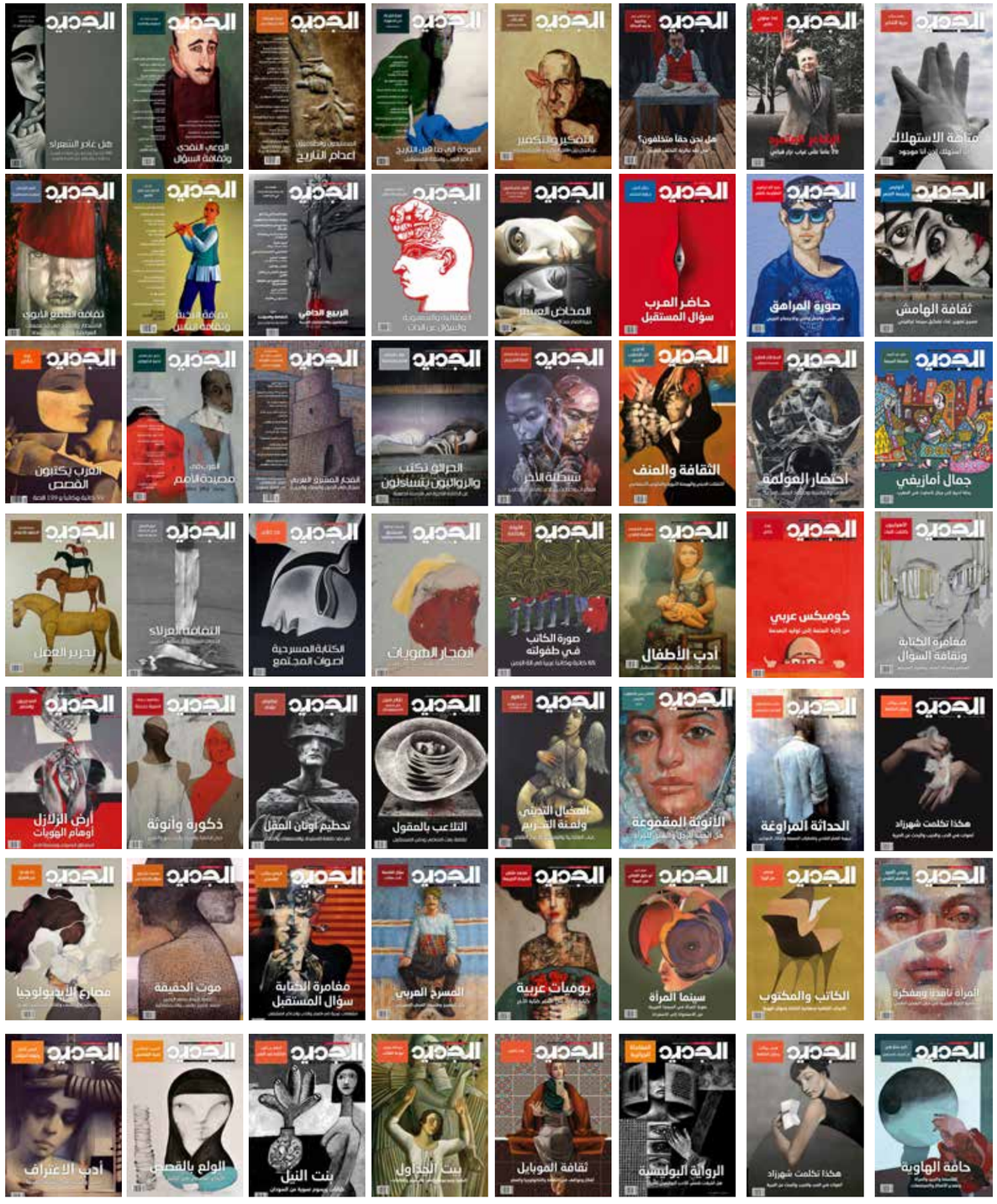
الشبكات الاجتماعية غير، فهذه ليست مشروع تمرد على السلطة ومركزية القيادات والتراتبيات، بل هي أكثر من ذلك. قد تفرز شخصيات لافتة. قد تملك قداسة غير مباشرة وتوجّه الرأي. بعض هذه الصفحات بلا وجه معرّف واضح. هذا طبيعي. لكنها بقوتها وشعبيتها لديها قدرة استثنائية كامنة على خلق عناصر التمرد على هذه الشخصيات منذ أيامها الأولى. صفحة فيسبوك لمثقف أو سياسي أو ناشط هي سجلّ لأفكاره وتناقضاته وردود الآخرين عليه وتشخيصهم لعيوبه مثل حسناته. هي السجلّ لردود فعله أيضا على الآخرين وعلى الأحداث بما لا يتيح له أن يختبئ خلف التصنع والترفع واللغة الجميلة.

هذا لا يعني أن الجميع يسقط أو ينهار أو يفضح نفسه. كثيرون يحافظون على احترامهم وجديتهم ونستطيع ان نلتقط بسهولة ميزان حسناتهم وسيئاتهم ونرجّح كفة. ولكن الفرق هو أن جمهرة المثقفين أو السياسيين الجيدين غير محصورة بعدد محدود أو مقطوع مرتبط بحزب أو قبيلة أو طائفة أو دين. لو وضع أحدهم مسمّى لنفسه على أنه الأمين العام لتجمع الناشطين المدافعين عن القضية الفلانية، سرعان ما سيتلقى سيلا من الردود الناقدة أو الساخرة، ربما قبل وصول رسائل التأييد.

هذا ربما سبب الحيرة التي يواجهها العالم الآن مع حركات الاحتجاج والتمرد. فلا مركزية الحركات شيء استثنائي، ولا تعرف مع من يمكن الحديث للحد منها أو مفاوضتها. بل إنها قد تتجمع على هدف وتختلف على أهداف مما يزيد من صعوبة تفسير الظاهرة والتعامل معها.

لا يوجد مرشد أعلى في صفحات فيسبوك، ولا زعيم تقف الدنيا عنده بكل وقار وإجلال، ولا رئيس للمكتب السياسي لحزب المتجمعين من أجل السعادة أو الغضب أو حقوق النحل. الكل سواسية كأسنان المشط ■

كاتب عراقي مقيم في لندن



www.aljadeedmagazine.com

أبوبكر العيادي
أحمد برقاوي
إسلام أبوشكير
أمين معلوف
أنطوان أبو زيد
باسل الزين
بسام منصور
بهاء إيعالي
پييترو غروسّي
جلال برجس
حاتم الصكَر
حسن المقداد
حسين ناصر الدين
حنين الصايغ
دارين حوماني
رسول محمد رسول
زنوبيا ظاهر
زهرة مروة
زينب عساف
سارة الزين
سمعان خوام
عبدالله إبراهيم
عبير خليفة
علي الرفاعي
علي قاسم
علي مطر
عواد علي
عواد علي
عيسى مخلوف
فاروق يوسف
فخري صالح
فيديل سبيتي
لولا رينولدز
ماري جليل
محمد آيت ميهوب
محمد الحجيري
محمد الحمامصي
محمّد صابر عبيد
محمد ناصر الدين
محمود وهبة
مريم جنجلو
ممدوح فرّاج النّابي
مهدي منصور
ميموزا العراوي
نسرين كمال
نهلة راحيل
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
وجدي الأهدل

فكر حر وإبداع جديد
www.aljadeedmagazine.com