حسين جمعان

هذا العدد

هذا عدد ممتاز نفتتح به صيف 2020، ومن خلاله نفي دينا علينا لقراء "الجديد" الشغوفين بكل جديد. ففي أول أسابيع جائحة كورونا لجأنا إلى إصدار عدد مزدوج غطى شهري نيسان وأيار، بينما نحن في محاولة استيعاب صدمة الانتقال من المكاتب إلى البيوت. والواقع أن "الجديد" رصدت خلال الأشهر الثلاثة الأخيرة نشاطاً فكريا وإبداعيا استثنائياً عبرت عن استجابات واسعة من قبل الأقلام الأدبية والفكرية العربية لمّا دعت "المجلة" إلى المشاركة فيه من ملفات أخذت تقارب الجائحة مرة من منظور فكري تتشاكل مع الأسئلة التي أثارها الظهور المفاجئ لوباء كورونا، أو كوفيد - 19، ومرة أخرى من خلال استقطاب كتابة هي عبارة عن يوميات سجّلت صوراً من قلق الإقامة وراء الأبواب، وملامح من خواطر مشحونة بأفكار وانفعالات وهواجس وتصورات وتوقعات تتصل بالأوقات العصيبة لملازمي البيوت اتقاء الوباء القاتل.

إلى جانب الموضوعات والأبواب الثابتة في المجلة من رسائل ثقافة وعروض كتب وقصائد وقصص ومقالات فكرية ونقدية، هناك في هذا العدد ملفان الأول تحت عنوان "القصيدة والمعيار" ويشارك فيه عدد من ألمع نقاد الشعر العرب ويقارب الملف أسئلة شائكة تتعلق بما يسود الحياة الشعرية العربية من فوضى معيارية، ففي الوقت الذي تعدّدت فيه أساليب الكتابة الشعرية العربية وتجلى ذلك في نتاج عدد من الشعراء العرب خلال العقود الأخيرة، لم يستطع النقد الشعري أن يقدّم لنا مراجعات كاشفة إلى الدرجة التي تتيح لنا خلاصات ضرورية تستضيء بها ذائقة القراءة، وهو ما أدّى من جملة ما أدى إليه إلى ضياع المسافة الموضوعية بين ما يمكن اعتباره "أصلا" شعرياً صادرا عن تجربة محددة و"نُسخاً" صادرة عن تثاقف، أو استلهام أو استهلاك لهذا الأصل. نقاد الملف تشاكلوا مع هذا السؤال محاولين الإجابة عمّا إذا كانت هناك حاجة إلى "معيار" أو "معايير" تمكننا من تبيان الأصل المفترض للقصيدة من النسخ المتكاثرة.

الملف الثاني في العدد تحت عنوان "العنصرية والأدب" وتتناول مقالاته، على خلفية حادثتي مصرع فلويد الأفريقي - الأميركي هذا العام، وأداما الأفريقي - الفرنسي في العام 2016، روايات الكتاب السود، و"الرواية البيضاء في عصر الاستعمار" و"رواية ما بعد الاستعمار".

بهذا العدد تواصل الجديد شق دربها في هذا الزمن الصعب منبراً عربياً لحرية الفكر وابتكارية الأدب، وجسرا يفتح الأقنية المسدودة بين جغرافيات الثقافة العربية مشرقاً ومغرباً وفي المنافي والمغتربات ■

المحرر

حسين جمعان

■ لوحة الغلاف للفنان فؤاد حمدي

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

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

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
حسين جمعان
فؤاد حمدي
نهاد ويشو
عجيب يوسف عجيب
محمد الوهيبي
مصطفى حسن
محمد عمر خليل
زهير دباغ
ريم يسوف
صلاح المر
جوان خلف

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

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

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

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

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

ISSN 2057- 6005

المحتويات

العدد 66 - يوليو/ تمّوز 2020

كلمة

هل يمكن للشعر أن يكون نسبياً؟
في معضلة السؤال عن القيمة والمعيار
نوري الجراح — 4

مقالات

مطاردة حلم جلجامش
ذاكرة العراق في السوق السوداء
عبدالسلام صبحي طه — 6

المحاحون أو الكذابون
انتحال الخطاب الأخلاقي للترويج الشخصي
أسماء عبدالعزيز مصطفى أحمد — 12

كورونا في مواجهة العالم
سلافوي جيجك: مقاربة فلسفية
عامر عبدزيد الوائلي — 16

رمزية أدوات الكتابة
رمضان بن رمضان — 142

شعر

وردة الميلانخوليا
عبده وازن — 26

قصائد لشعرها الأسود الطويل بعد الحرب
فاروق يوسف — 44

كراسة رسم
البهاء حسين — 140

آراميا التي هناك
بهاء إيعالي — 150

يوميات

شمس خريفية حمراء
سامر أبوهواش — 34

أجسام منزلية تتأمل المشهد من وراء النوافذ
أكرم قطريب — 182

أصوات

ما بعد الجائحة أو لعبة المستقبل
زاهر الغافري — 48

موت كلاسيكي
شيرين ماهر — 146

وصية
أحمد علي الزين — 148

ملف/ القصيدة والمعيار

أين اختفى الناقد وماذا حل بقراءة الشعر

إعادةُ كتابة الأصل
مصطفى الكيلاني — 52

نقد الشعر من المعيارية الى الوصفية
فاضل ثامر — 62

مفهوم المعيارية النقدية على المحك
خلدون الشمعة — 66

أطاريح في ماهية الشعر
أحمد برقاوي — 72

هل يواجه الشِّعر العربي ضياع المعنى؟
عبد اللطيف الورارري — 82

جماليات اللاشكل
فخري صالح — 88

ماهية الاختلاف
يحيى عمارة — 92

سلطة المعيار
ناهد راحيل — 98

الذائقة البنائية
شربل داغر — 102

الناقد شاعر آخر يعيد كتابة القصيدة
مفيد نجم — 104

مساءَلة النقد الشعري وحداثته
من المعيار إلى القيمة
حاتم الصكَر — 108

تحوّلات الشعر تحوّلات النقد
محمد صابر عبيد — 112

أسئلة المعيار وأزمة نقد الشعر
صابر الحباشة — 116

فوضى الشعر وتشتّت المعيار
حكمت النوايسة — 120

صنوف الشعر ومعياره
سليمان البوطي — 124

تَبَصُّراتٌ جَمَاليَّةٌ فِي عِيَارِ الشِّعْر
عبد الرّحمن بسيسو — 126

فنون

تجربة الفنان التشكيلي العراقي فؤاد حمدي
شرف الدين ماجدولين — 134

طيران عكس الجاذبيّة
عمّار المأمون — 186

ملف/العنصرية والأدب

روايات الكتاب السود
كنان حسين — 156

رواية المستعمرات
رتشارد ربل — 160

تعليق على دراسة في رواية المستعمرات
ابراهيم عوض — 168

رواية ما بعد الاستعمار
جمال الجزيري — 172

رسالة إلى أصدقائي البيض
فرجيني ديبونت — 178

كتب

يوميّات كاتب يسكنه هاجس الانتحار
ضو سليم — 192

تعرية الاستبداد
وهيمنة القيم القروية
ممدوح فرّاج النّابي — 198

النص المستعاد

أيام العزلة
استعادة كتاب "رحلة حول غرفتي"
نبيل موميد — 202

المختصر

كمال بستاني — 206

رسالة باريس

عالم ما بعد كورونا..
بين الليبرالية والاستبداد
أبوبكر العيادي — 210

الأخيرة

لا تنسوا المثقفين في "الاتفاق الجديد"
هيثم الزبيدي — 216

غلاف العدد الماضي يونيو/حزيران 2020

هل يمكن للشعر أن يكون نسبياً؟
في معضلة السؤال عن القيمة والمعيار

هل يمكن استبعاد ما حلّ بالقيم الروحية من انهيار وخراب في الحياة العربية من فضاء السؤال عن القيمة في الشعر؟ سيبدو مثل هذا السؤال، مجرداً، إن نحن أغفلنا دواعي طرحه. لذلك لا ضير من العودة مراراً إلى طرح السؤال: كيف يمكن تحديد قيمة الشعر؟ كيف يمكن تمييز إبداعية القصيدة وابتكاريتها، وصدورها، بصورة لا تقبل الشك، عن تجربة كيانية لشاعر، من قصيدة يمكن أن تكون صدى، أو ثمرة غارة سريعة على سطر أو لهجة أو نبرة أو صورة مغرية، أو مزاج لغوي، وبالتالي إعادة كتابة، على نحو مراوغ، لتلك القصيدة؛ قصيدة التجربة؟

هل يمكن أن يسعفنا للجواب عن هذا السؤال معيار من نوع ما لتمييز "النسخة" عن "الأصل"؟ قد يستشف من سؤالي نوع من التشكيك في "أصالة" بعض ما يكتب من شعر اليوم. لكن القصد الجوهري من السؤال أبعد من مجرد الرغبة في البرهنة على صوابية الاعتقاد بوجود أصل جامع مانع لا سابق له، من باب التغني بأصالة جوهرانية في نص أول، فالنص الشعري إنما يصدر بالضرورة عن ذات شعرية تناسخت فيها أرواح الأسلاف الشعريين ولكنها خاضت تجربة وجدانية وتخييلية عميقة الغور بواسطة لغة شكلتها علاقة فريدة بالكلمات، وقيّض لها تشاكل مركب ومعقد مع شبكة متعددة الطبقات من العلاقات الجمالية الخلاقة، ثمرتها، في الخلاصة، نص شعري ذو طابع خاص. فليس من نص يولد من ذاته، ولا ينهض من محيط تقيم فيه ذاكرة. وكل نص يزعم لنفسه انقطاعاً عن الذاكرة هو نص لم يكتب.

***

وعلى ميل آخر، فإن كل نص شعري صدر عن اقتفاء أثر لصياد، أو تلفيق لغوي، ولم يصدر عن تدفق للغة الشاعر من مسارب عميقة في تجربته الشخصية، سيبقى بالضرورة، نصاً خيطياً يدرج على السطح، ويتلامح شاحباً، مهما برع شاعره في حياكته، ومهما تزيّى بأزياء عصره، وزيّ عصرنا هو "الحداثة".

نص شعري كهذا سرعان ما يتعثر ويتهاوى لكونه بلا طاقة ذاتية تمدّه بأسباب التماسك والقدرة على الإغواء، مادام استعار وجوده اللغوي من لغة مستعارة، وليس من لغة قيض لها أن تتدفق من مرجل شاعر صارع ذاته بواسطة لغة اشتعلت في كينونته ليفوز لا بالقصيدة، وحسب، وإنما بلغة القصيدة أولاً، وقد طبعها هذا الشاعر بطابعه الخاص.

ليس في وسعنا، أن نطلب شعراً كهذا من كل شاعر يكتب قصيدة وينشرها على الملأ، ولعل اعتقاد القدامى بوجود طبقات من الشعراء، لا طبقة واحدة منهم، هو أمر منطقي، قياساً على درجة الموهبة، ومستوى الثقافة التي يتمتع بها شاعر في عصر.

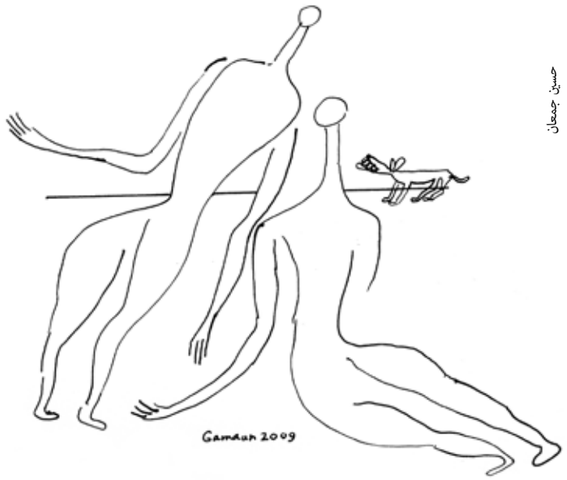
***

هل يمكن أن يقصد السؤال حول قيمة الشعر، كل الشعر، وفي كل وقت؟ هل من لغة للشعر تسود الأوقات كلها؟ لو كان هذا ممكناً، إذن كيف يتغير الشعر، وهو مثله مثل تيارات تتدفق في بحر اللغة؟ نعرف من تاريخ الشعر، أنه تاريخ للتجدد والابتكار، وتاريخ للذائقة المتغيرة، فما شاع من لغة وموضوعات وخيال ووظائف للشعر ما قبل الإسلام لم يكن نفسه في صدر الإسلام أو في العصر الأموي أو العباسي أو الأندلسي، وصولا إلى العصور الحديثة، بل إن أصوات الشعر وتجارب الشعراء في ما وصف بالعصر الجاهلي كانت آثاراً متعددة صدرت عن طيف واسع من المغامرات الشعرية التي أفصحت في إطار الشكل الواحد، عن تنوع في التعبير عن الذات وعالمها وكشفت القصائد والمعلقات عن تمايزات كبيرة في طبيعة علاقة الشاعر باللغة والعالم، وبتصورات الشعراء عن وجودهم الإنساني ومغامراتهم التعبيرية، وضمناً ميولهم الجمالية، وحملت القصائد رسائل متعددة المعاني والتطلعات. هذا في عصر واحد، فكيف يكون سؤال القيمة، بإزاء العصور المتعاقبة للشعر؟

مؤرخو الشعر، والباحثون المدرسيّون منهم، لاسيما في النصف الأول من القرن العشرين قدموا مساهمات مهمة في دراسة الشعر العربي وظواهره عبر عصوره المختلفة، ووجدنا البعض منهم يبحث في محاولات بعض علماء المسلمين ونقاد الأدب القدامى توليد نظرية للشعر، وهكذا ظهرت في فضاء القراءة أسماء الجرجاني وابن طباطبا وقدامة بن جعفر، وابن قتيبة، وآخرون ممن تلامحت في اجتهاداتهم آثار من نظريات الفلاسفة والنقاد الإغريق للشعر.

المؤسف أن القراءة الحديثة للشعر العربي انصرفت عن هذا الجهد، ولم تسعَ إلى تقييمه ولا إلى تطويره، ولكنها أبدلت به دراسات للشعر احتشدت في مراجعها قائمة باهظة من أسماء المنظرين والنقاد الأوروبيين الذين بنوا مناهجهم النقدية في التنظير للشعر على أساس من الآثار والظواهر الشعرية الأوروبية التي بدأت خزانتها تغتني بالنصوص وقراءاتها مع مطالع عصر النهضة الأوروبي.

***



حسين جمعان

ليس في وسعنا، بينما نحن نقلب معضلة السؤال عن القيمة والمعيار في الشعر العربي الذي يكتب اليوم، أن نغض الطرف عمّا بذله النقاد المدرسيون العرب منذ مطالع القرن العشرين مروراً إلى دارسين أكاديميين من أمثال محمد مندور وشكري عياد ويوسف خليف وعزالدين إسماعيل ومحمد يوسف نجم وجابر عصفور وإحسان عباس ويوسف سامي اليوسف وخلدون الشمعة وسلمى الخضراء الجيوسي وعبدالعزيز الأهواني وصولاً إلى ناقد أكاديمي كعبدالرحمن بسيسو، الذين لم تفصح بحوثهم ومطالعاتهم النقدية عن تعقب أو اصطياد سطحي للمناهج الأوروبية الحديثة في درس الشعر، على رغم إدراكهم العميق للمصطلحات النقدية والجمالية الأوروبية الحديثة وهو ما حال دونهم وإسقاطها على النصوص الشعرية العربية التي قاربوها، فالوقوف على هذه المساهمات الرائدة من باب القراءة الفاحصة إنما يمكّن من إدراج خلاصاتها المؤصلة، وذلك في سياق بحث راهن لقراءة مرحلة من الوعي النقدي والممارسة النقدية التأسيسية التي لم تهمل التعرف على المناهج النقدية الأوروبية الحديثة والإفادة منها، وهو ما أسهم عملياً في بلورة رؤى ومصطلحات نقدية غير منقطعة عن السياق التاريخي للظاهرة الشعرية العربية وتجلياتها النصية، ولوعي الثقافة العربية بذاتها العميقة وبالشعر في انفتاحهما على المستقبل.

***

الشعراء على الأرجح هم من بادر، أولا، إلى إقحام النظريات والخلاصات أو المناهج والمصطلحات الغربية في قراءة الشعر العربي، ولنا في مبادرة أدونيس وأنسي الحاج مثال أبرز من غيره، تجلى في مقدمة "لن" الديوان الشعري الأول لأنسي الحاج. هناك ظهر للمرة الأولى اسم الباحثة الفرنسية سوزان برنار، ومذ ذاك وهذا الاسم يتردد في النقاش العربي حول قصيدة شعرية قصيدة النثر. وبصرف النظر عن صوابية هذه المحاولة أو خطئها في تسمية نموذج (شكل) شعري ولد في العربية عن طريق مصطلح مجلوب عبر الترجمة وتوصيفه، فإن نخبة من النقاد العرب المبصرين كانوا حقيقة أكثر حذراً من الشعراء في قبول مثل هذه المحاولة.

عرّجت على هذا المثال، المتعلق بالمصطلح، فقط من باب الإشارة إلى أن تحديد قيمة الشعر أمست عملياً أكثر صعوبة مع ظهور ما جرت تسميته بـ"قصيدة النثر". مما كانت عليه الحال مع "القصيدة الحرة". ولكنه سؤال حول المعيار الذي يتيح لنا تحديد قيمة الشعر الذي يكتب اليوم، ليس بوصفنا قراء ينتمون إلى ذائقة جامعة مانعة، ولكن بوصفنا ذائقات متعددة.

هناك في ثقافة نقد الشعر العربي عدد قليل ولكنه مؤثر من النقاد الذين واكبوا بقراءاتهم القصيدة العربية الحديثة (قصيدة النثر والقصيدة الحرة)، من خلال كتاباتهم في الصحف والمجلات، غالباً، وهؤلاء برعوا فرادى ولم ينجحوا مجتمعين في تقديم كشوفات أو بلورة تصورات تتعلق بقيمة الشعر، بمقدار ما عملوا على رصد بعض ظواهر هذا الشعر الجديد. وبالتالي ظل سؤال القيمة معلقاً.

***

أخيراً، هل يمكن الاستدلال على قيمة القصيدة استناداً إلى درجة فاعليتها في الذائقة؟ وهل تتحدد قيمة القصيدة وماهية الشعر من خلال ما تقره ذائقة؟ ولكن ماذا عن تعدد الذائقات، وبالتالي احتمالات أن ترفض ذائقة ما تستقبله أخرى، وتعلي من القيمة ذائقة وتبخسها أخرى.

ما من شك إذن في أن المسألة عصية لكونها مركبة، ورغم استشعارنا الحاجة إلى معيار لتقييم الشعر، فإن تعدد الذائقات يحبط "تقليدية" الفكرة، وينفتح بها على إجابات "حديثة" متعددة الأوجه والاحتمالات، فلا يمكن القطع مع فكرة القيمة استناداً إلى ذائقة سائدة، لاسيما أن لكل سائد في متن هامش يخالفه، ويخرج عليه، وربما يتعارض معه على نحو دراماتيكي.

هل نحتكم إلى النسبي، إذن، ولكن كيف يمكن للشعر أن يكون نسبياً بينما هو ينشد المطلق؟

سؤال مفتوح على الحيرة بفعل ثراء الظاهرة الشعرية وتعدد الإجابات وتنوع الاحتمالات في ما يتصل بقيمة الشعر ■

نوري الجراح

لندن- تموز/يوليو 2020

مقال

مطاردة حلم جلجامش

ذاكرة العراق في السوق السوداء

عبدالسلام صبحي طه

هذا مقال عن الدور السلبي لبعض الأكاديميين في التشجيع على التداول غير المشروع في تراث العراق الثقافي. ولم يأت هذا الأمر من فراغ، ولا من ظروف طبيعية، فلقد مرّ العراق بنفق خانق إبان الحصار المُهلك الذي فُرِض عليه بين أحداث الكويت عام 1991 وحتى احتلاله عام 2003، تداعت خلاله البنية التحتية للكثير مما جرى إنجازه خلال الانتعاش الاقتصادي، وخطط التنمية الواعدة في سبعينات القرن الماضي، ولم يسلم قطاع الآثار من هذه الكارثة المحققة. وكانت البداية مع أحداث عام 1991 حينما نُهبت بالكامل تسعة متاحف، وأحرِق بعضها، تلاها نبش الكثير من المواقع الأثرية في أُمهات حواضر العراق القديم، وبعض الصور التي تم تداولها لاحقاً أظهرت المواقع وكأنها عُصِفت بوابلٍ من نيازك.

ما الذي كانت تُفتش عنه عصابات الآثار في تلك المواقع؟ من خلال التقارير الصحافية واعترافات بعض أفراد تلك العصابات فإن كل قرية أو قبيلة تسكن جوار موقع أثري تعدّه ملكاً لها، لذلك ينشط بعض أفرادها في استخراج القطع الأثرية ثم بيعها إلى المهربين، وبعض المواقع الأثرية التي جرى العمل بها سابقا، تحوّل عمّالها إلى "نبّاشة"، وأسهموا في النهب، وأصبح كل واحد منهم "متخصصاً" بنوعٍ معين. ويبدو أن التركيز كان منصبّاً على القطع الثمينة (كالحلي والمعدنيات) والأختام والألواح الطينية التي عليها كتابات مسمارية، فبِحُكم الخبرة التي تجاوزت عقداً من الزمن، أصبح أفرادها يعون جيداً وجود طلب متنام من شخصٍ ما يقف منتظراً بشغف وصول أيّ كمية من تلك الألواح.

في كتابنا المشترك "الكارثة، نهب آثار العراق وتدميرها"، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 2017، تعرضنا إلى نكبة العراق في مُتحفِه عام 2003 وموضوع استباحة تراثه الثقافي، حينها تصدر الموضوع عناوين الأخبار ليتكشف بعدها المستور من حجم الكارثة الأكبر، ألا وهو عمليات النهب الأثري التي كانت تجري على قدمٍ وساق طوال فترة الحصار، وأصبح بالإمكان معرفة حجم تداولات القطع الأثرية المهربة إلى الغرب من خلال متابعة المبيعات في دور المزادات، وكذلك الدراسات والبحوث المنشورة عن قطعٍ تبيّن أنها سُرقت إبان الحصار، وتنبّه العالم إلى أن شبكات السرقة والتهريب والاقتناء، كانت تعمل بلا كلل في ذلك الوقت للاستحواذ على ما أمكنها من القطع العراقية، لإشباع نهمها المتراكم بسبب ندرتها في الأسواق العالمية قبيل أحداث 1991، ولنضرب مثلاً بالأرقام على موقع مدينة أدب السومرية (ويعرف حالياً بتل بسمايا قرب ناحية البدير ضمن حدود محافظة القادسية)، تشير الوثائق إلى وجود 1705 رقيم طيني (مكتشف أو مسروق) ومسجل قبل عام 1991، لكن بعد 2010 ظهر إلى السطح 1965 لوحاً آخر، والمجموعة الأخيرة متوزعة الآن بين المقتنين من حول العالم، ويثير تملكها، بلا شك، أسئلة كثيرة بسبب غياب بعثات التنقيب عن الموقع طيلة تلك المدة، كما أوردنا في الكتاب تفاصيل المقتنين في الغرب، وتملكهم للكثير من الألواح المسمارية التي ثبت أنها مسروقة ومهرّبة، كما في قضية ألواح گرشانا في جامعة كورنيل (نيويورك)، وطاسات التعاويذ الآرامية في كلية لندن الجامعية. وبالرغم من ذلك، انهمكت بعض مراكز البحوث بنشر الدراسات عنها في الدوريات والنشرات العلمية، وأصبح الأمر من ضمن العُرف السائد والمقبول! وانسحب الأمر إلى أن حقوق الملكية الفكرية لتلك الدراسات تُسجل باسم الباحث أو الفريق المشتغل على النصوص المسروقة، بلا أدنى مراعاة لحقوق البلد الأمّ في ملكية تراثه الثقافي مادياً أو فكرياً، أي أن عملية السطو بحق العراق حصلت مرتين، في الأولى أُنتُزع الأثر من رحمِ أرضِه عنوةً من دون أخذ السياق الآثاري بنظر الاعتبار، ثم هُرِب إلى مجاميع المقتنين ومخازن الجامعات، وفي الثانية حصل سطو من نوعٍ آخر، ألا وهو الحقوق الفكرية للنص المدوّن على الرقيم المسروق كتراث غير مادي والاشتغال عليه سراً. وفي كلتا الحالتين لا يستطيع العراق عمل شيء إلا بأن يسير في الطريق المُتعرج الطويل والمكلف، وإتباع لوائح الاسترداد المقدسة التي أقرّتها لِجان الثقافة والتراث الأممية برعاية ذات الدول التي تحتضن ذلك التاجر والمقتني والباحث.

إن المحور الذي سيتناوله هذا المقال هو تحليل دور الباحث الأكاديمي والمؤسسة الراعية له إن كانت جامعة أو متحفا، وكذلك مناقشة دور الجهة التي سمحت بنشر البحث رسمياً من دون مراعاة الضوابط القانونية والأخلاقية المتعلقة بالقطع (المسروقة!) موضوع الدراسة، مما سيسهم في النهاية برفع سعر القطع الأثرية، بشكل سيشجع و بِلا أدنى شك، على حصول شراهة في الطلب للمزيد من النهب من طرف المقتنين وبقية الأطراف المتعاونة، والتي تستحق لقب "الشبكة المريبة "، وتضم فريقاً متكاملاً، بدءاً من اللص الحفّار والتاجر الوسيط والخبير والمتحفي والباحث الأكاديمي والمقتني وهو المستثمر المتمترس خلف فريق من خيرة الخبراء القانونيين الذين يستطيعون لَي عُنق القانون، واختلاق شتى ضروب التبريرات لغرض التغطية على نشاطات موكليهم، و النفاذ من القوانين الدولية والمحلية التي شُرِعت لغرض حماية التراث الثقافي للشعوب من التداول غير المشروع.

إذن، فالسياق الذي ينتج عن هذا التعاون المريب بين الطرفين: الأول (الباحث) الذي سيساهم في رفع سقف السعر للقطع التي تملكها الثاني(المقتني) سراً وبطرق متعرجة، واستخدم لغرض تملكها شتى أساليب التزوير والدهاء القانوني لتبرير الحيازة، والنتيجة تكون زيادة الطلب وتشجيع النبش من البلد الأم، فلولا استعداد المقتني دفع مبالغ سخية للوسيط واللص، آملاً بتعاون مع باحثً ما ليجزيه المكافأة كي يجتهد في بحثه ويرفع من قيمة القطعة الأثرية، لما تشجّعت العصابات الإجرامية على نبش المزيد من المواقع، والتي إن استفحلت، ربما ستؤسس لثقافة الفساد والمحسوبية بمرور الزمن (كانت سياسة الحكومة قبل 1991 تتمثل بدفع رواتب لشيوخ العشائر القريبين من المواقع الأثرية، من أجل تلافي أيّ تجاوزات).

نجد أن من حقنا، كعراقيين وأصحاب الحق الشرعي في الأثر المسروق ومتعلقاته، طرح أسئلة مشروعة بخصوص هذه القضية، منها، على سبيل المثال، هل حاول كلّ من الباحث والناشر الأخذ بنظر الاعتبار حقوقنا في الممتلك قبل الشروع بالدراسة؟ أغلب الظن أن الجواب سيكون بالنفي كون ملكية القطع آنذاك تعود إلى مالك مسجّل خارج العراق، يليه السؤال هل تم اعتبار مسألة التحقق اليقيني من التملك الشرعي باشتراط إبراز شهادات البيع والشراء والإخراج الكمركي... الخ، لاستيفاء الشرط الأخلاقي على الأقل، فيد الباحث ستمتد بعد قليل إلى أمةٍ غافلةٍ عن حق لها.

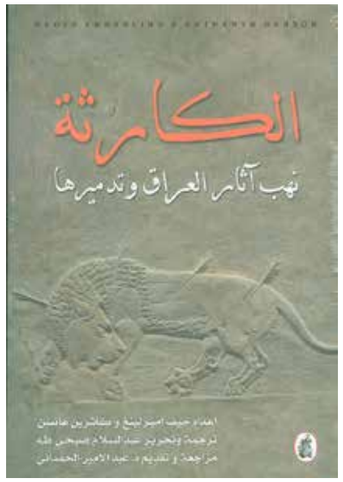
السؤال الآخر، والمتعلق بموضوع حقوق العراق في موروثه غير المادي، كملكية فكرية للنصوص الأصلية المدونة على الألواح الطينية المسروقة تحديداً!، نعلم أن الباحث الذي يشتغل على ترجمة النصوص وتحليلها، يقوم بتحصين جهده ما أمكنه بما يسمّى التشريعات القانونية الخاصة بحقوق الملكية

لوح حلم جلجامش

الفكرية، وبذلك يقطع الطريق على أي باحث آخر قد يفكر بالاستنساخ أو الاقتباس مستقبلاً من دون الحصول على موافقة رسمية خطية منه أو من الجهة الناشرة، ما يمنحه الحق بمقاضاته قانونياً، حتى لو كان الباحث الآخر هو إحدى المؤسسات العراقية (المالكة الشرعية للرقيم ونصه في نهاية المطاف!)، لكن ماذا عن النص الأصلي المدون على رقيم تحوم حول تملكه الشبهات القانونية؟ من يا تُرى له حق الادعاء بتملك حقوقه الفكرية كممتلك ثقافي؟

الجواب سيكون، بلا شك، مؤلماً، فبحسب التشريعات النافذة حالياً، فللعراق الحق باستعادة وتملك اللوح المسروق كممتلك ثقافي مادي. لكن النص نفسه، كقيمة فكرية أو ثقافية غير مادية (Intangible heritage)، لا يبدو أنه سيتبع ملكية اللوح، بل هو من حق الباحث الذي اشتغل عليه، بغض النظر إن كان ذلك قد جرى في النور أو العتمة! فبحسب القوانين النافذة حالياً، فإن استعادة العراق لممتلكه الثقافي (المادي) لا علاقة لها باستعادة الجزء المتعلق بالممتلك الفكري غير المادي (أي النص الاصلي والدراسة المنشورة عنه).

محلياً، فإن ما أشار إليه قانون الآثار العراقي لسنة 2002، والنافذ حالياً، يغطي فقط الممتلك الثقافي كأثر مادي، أي بعبارة أخرى (الطين والحجر)، أما دولياً فموضوع عائدية الملكية الفكرية للأثر، لن نجد له أيّ ذكر، بل مسكوت عنه، فهو في التشريعات الدولية المتعلقة بحماية التراث الثقافي للشعوب (لاهاي 1954 والبروتوكول الثاني في 1999، اليونسكو 1970، روما 1995)، أو تلك الصادرة عن مجلس الأمن والمتعلقة بحماية التراث الثقافي العراقي (661 عام 1990، و 1483 عام 2003 ، 2170 عام 2014)، وإذا ما أحصينا عدد الدراسات والبحوث المنشورة منذ 1990 حتى يومنا هذا لقطع عراقية مسروقة مشمولة بكافة التشريعات أعلاه، سنجد ما قد يعبأ رفوف مكتبات برمتها.



هوبي لوبي ومتحف الكتاب المقدس

تعود ملكية سلسلة متاجر هوبي لوبي إلى عائلة مليادير أميركي اسمه ديفيد غرين، وهو من متعصبي الطائفة الإنجيلية، وهو ربما ما دفع العائلة إلى تأسيس متحف الكتاب المقدس في مدينة واشنطن عام 2010، ضمت محتوياته ما يربو على أربعين ألف قطعة أثرية. كان افتتاح المتحف عام 2017، وهو العام ذاته الذي تفجرت فيه الفضيحة المدوية المتعلقة بالقطع الأثرية العراقية التي شكلت جزءًا مهماً من مقتنياتها، والتي ثبُت بطلان تملكها رسميا من طرف المتحف، وأعيدت النسبة الأكبر من تلك القطع إلى العراق بين عامي 2018 و2020 بقرار من الحكومة الامبركية.

(ملاحظة: تم تفصيل الموضوع في مقال سابق للكاتب بصحيفة "العرب" اللندنية، عدد 2 أيلول 2018).

دُرِست مجموعة ألواح هوبي لوبي المسمارية المستردة للعراق، والخاصة بأرشيف "أري ساگرگ"، وهو اسم لموقع أدراي سومري بين عامي 2012 و2016، و نُشرت الدراسة الخاصة بها عام 2019 من طرف جامعة كورنيل في نيويورك، واشتملت على 2078 نصاً مسمارياً. ومن نافل القول أن نذكر أنه قُبيل عام 2003 لم تُعرف أيّ ألواح مسمارية مكتشفة في هذا الموقع، لكن بعد ذلك التاريخ تبين أن ما مجموعه ثلاثة آلاف لوح مسماري تقريباً تنقلت بين مجاميع الاقتناء الخاصة والمتاحف حول العالم، ومن شبه المؤكد أن جميعها تحوم حول تملّكها الريبة، إذ لا يزال الموقع الأثري لمدينة أري ساگرگ غير معروف (أشتهر إعلاميا باسم المدينة الغامضة) وهو بلا تنقيبات مسجلة رسمياً لدى الأوساط الآثارية العراقية.

وتزامناً مع نشر تلك الدراسة، وضعت السلطات الأميركية اليد على ما سيشكّل فضيحة جديدة لمتحف الكتاب المقدس، إذ تبين شراء مجموعة هوبي لوبي عام 2014 للوح مسماري، أصطُلح عليه في وسائل الإعلام بـ"لوح حلم جلجامش"، وقد استمرت التحقيقات في الموضوع، واستدعيت البروفسورة إليزابيت ستون من جامعة ستوني بروك في نيويورك للإدلاء بشهادتها حوله، حتى تداولت وكالات الأنباء في شهر مايو/أيار 2020 خبراً يفيد بصدور أمر قضائي من مكتب المدعي العام الأميركي بحق متحف الكتاب المقدّس بمصادرة اللوح وإعادته إلى العراق، وذلك لثبوت عدم صحة وثائق تملّكه بسبب تزويرها، كما سنفصل في الفقرة التالية من المقال.

وفي شهر مايو/أيار من عام 2020، بادر متحف الكتاب المقدّس إلى التصريح برغبته في إعادة قطع أثرية أخرى من مجاميعه إلى كل من العراق ومصر، وتبلغ حصة العراق منها نحو 6500 قطعة، وأبدى المتُحف، إضافةً إلى ذلك، رغبته في التعاون مع الجهات العراقية ذات العلاقة، وتقديم المساعدة التقنية لهيئة الآثار والمتُحف العراقي في مجالات التوثيق والأرشفة والدراسة والنشر.

مطاردة حلم جلجامش

كان لوح حلم جلجامش، في الأصل، حبيس شقة في لندن تعود ملكيتها إلى تاجر أنتيكات أردني الأصل (توفي عام 2001) (يُنظر كتابنا "الكارثة..."، ص 192)، وهي الموضع الذي جرى فيه شراء اللوح الطيني من ضمن قطع أخرى من نجله. كان ذلك عام 2003، وقد اشتراها منه تاجر أنتيكات صحبة خبير آثار، وبعد سلسلة تداولات للوح بين الوسطاء، أُرسل في النهاية إلى جامعة برينستون الأميركية وأبدى البروفسور آندرو جورج (أستاذ اللغات القديمة من جامعة SOAS في لندن، وزميل الأكاديمية البريطانية العريقة) استعداده لترجمته عام 2005، وهو ما حصل ونُشرت الدراسة عام 2007 في الدورية الفرنسية!

Revue d'Assyriologie et d'archéologie 80-orientale,) (Vol. 101 (2007), pp. 59

(يرقى اللوح إلى الحقبة البابلية الوسيطة حوالي 1400 ق.م، والجديد في نص اللوح هو اجتهاد الباحث بإحالة أبطال الملحمة رمزياً إلى آلهة في هذا النص، فجلجامش هو إله القمر

من اليسار ستيف غرين (متحف الكتاب المقدس في واشنطن)، القس غابريل نداف من الطائفة الارثودوكسية في اسرائيل، يوئيل ايدلشتاين الناطق باسم الكنيست الاسرائيلي، امانداا وايس مديرة متحف ارض التوراه في القدس المحتلة، 2014.

سين وإنكيدو هو إله الماء والحكم إنكي ومدينة أوروك تحل محلها أور.. الخ).

في سبتمبر/ أيلول 2007، أُدرج اللوح في منشور مصوَّر بغية تسويقه من قبل الكتبي وتاجر الانتيكات مايكل شارب من ولاية كاليفورنيا وأعطي الرقم 53 في القائمة الأولى من المنشور، مع إشارة إلى الدراسة أعلاه، وبعد سلسلة عمليات بيع وشراء، يقوم مزاد كريستي الشهير ببيع القطعة عام 2014 في صفقة خاصة من دون مزايدة بمبلغ مليون وستمائة وأربعة وتسعين ألف دولار إلى متحف الكتاب المقدس في واشنطن. شرعت السلطات الأميركية بالتحقيق مع المتحف عام 2019، وصدر القرار بمصادرته وإعادته لمالكه الشرعي (العراق) في مايو/أيار 2020.

البروفسور آندرو جورج استهل دراسته بالتصريح أن مالك اللوح السابق (عام 2007) قد سمح له بدراسة اللوح ولكنه لا يود التعريف بنفسه، وحين سُئل مؤخرا بعد تفجر الفضيحة في الإعلام، صرح بالقول، وبكل ثقة، إنه يفترض دوماً حسن النية ولا يفكر بما لا يراه، فقد تعامل مع مالك بدا له حسن السيرة ولوح طيني عليه نص مهم وفريد، وكان لا بدّ له من دراسته ونشره تعميما للفائدة، ولا يشكّل كونه مسروقا من عدمه عائقا حقيقيا لمن يود أن يشتغل وينفع الآخرين !

تنهمك إدارة هوبي لوبي هذه الأيام بمقاضاة مزاد كريستي، وهذا الأخير يعدو خلف التاجر الذي باعه القطعة، وتنتظر السفارة العراقية اللوح من السلطات الأميركية لإعادته إلى مخازن المتحف العراقي، فالكثير من المستردات، هي في الحقيقة محض متابعات وملاحقات قانونية تحصل خارج العراق وربما من دون علم حكوماته، ليجري إشعارها عبر سفاراتها بالقدوم واستلام قطع أثرية مصادرة !

ما العمل؟

إن العرض الذي تقدم به متحف الكتاب المقدس مؤخرا يمكن اعتباره بادرة حسن نية، ولو على مضض، ولا شك في أن عروضاً كهذه، قد تبدو سخية في ظاهرها، لا بد أن تكون لها اشتراطات محددة بالمقابل، أهمها ربما تتعلق بتنازل العراق عن حقه في المتابعات القانونية (ما عدا الباحث بالطبع بسبب ما تقدم من توضيح).

نعتقد أن الحل الأكثر إنصافا للعراق، في هذا الخصوص، هو أن يكون تنازله عن شرط المقاضاة القانونية مقابل استعادة الأثر المسروق، مضافاً إليه حق تملك، أو مشاركة الحقوق الفكرية للدراسات المنشورة عن النصوص المنقوشة على قطع ثبتت سرقتها، بل واشتراط أن يجري نشر جميع هذه الدراسات (وحتى بأثر رجعي إن أمكن قانونياً، كجزء من التسوية المقترحة واللاحقة التي تنتظرها إجراءات) في مجلة سومر العراقية، وأن تكون شريكا مع أيّ من الجهات التي تبنت نشر البحوث، مع اشتراط إشراك باحثين عراقيين من أصحاب الاختصاص في النشر والاتفاق على توقيت للنشر، وإلا فالشرط الجزائي أن تُرفع دعاوى قضائية تشمل الجميع لسحب كل ما خص القطع وما نشر عنها ورقياً أو إلكترونيا، مع تفهمنا للعراقيل والصعوبات التي ستواجه أيّ خطوة من هذا النوع.

الخطوة التالية تكون بإصدار تعديل أو تشريع يتعلق بتثبيت حق العراق في تراثه الفكري في قانون الآثار، وتغطية كافة ما ورد في أعلاه تحت بند واضح يحمي حقوق البلاد، ويوفر غطاء قانونياً يستطيع العراق من خلاله مقاضاة الجميع (بغض النظر عن طبيعة التشريعات النافذة في البلدان الأخرى)، لأن غيابه سيشجع على استمرار نهم الآخرين في الخارج وجشعهم لتملك المزيد بسبب علمهم بضعف أو عدم قدرة المسؤولين عن الملف الآثاري على استصدار تشريع يخص هذه الفقرة السائبة، التي ستمنح العراق الحق بمقاضاة كل مؤسسة وجامعة ومركز بحث وباحث ومقتن في موضوع ادّعائها حق تملك الحقوق الفكرية لنصوص تخص قطع أثرية مسروقة تثبتت عائديتها للعراق، وجرى غض النظر (بحسن نية أو غيابها) عن عائديتها الشرعية خلال إجراء الدراسة (لا بد من الإشارة إلى سابقة قانونية مهمة تمثلت بالقضية المتعلقة باتهام وتجريم البروفسور الإيطالي ج. بيتيناتو المختص باللغات القديمة، واتهام شرطة الكاربنيري الإيطالية له بدراسته ونشره لنصوص مسمارية من قطع أثرية عراقية ثبت بطلان تملكها كونها مسروقة، يمكن تضمين ذلك في اي تعديل قادم للقانون الحالي).

في مايو/أيار 2019، نشرت جريدة بين نهرين البغدادية مقالا للكاتب بعنوان "عن متحف نابو في لبنان ونزيف الذاكرة العراقية" تناول فيه المجموعة المتحفية المسمارية المعروضة في

متحف الكتاب المقدس – واشنطن

ذلك المتحف، وفيها مسألة لا تبتعد كثيرا عن وقائع متحف الكتاب المقدس في واشنطن، وهل يا ترى هي من محاسن الصدف أن الألواح المسمارية موضوع المقال هي من ذات الموقع القديم "أري ساگرگ"، وقد قام بنشر الدراسة عنها عالم المساريات الأميركي ديفيد أوون المعروف بتعاملاته المريبة ودراساته التي تشجع سماسرة تراث الشعوب على اقتناء المزيد من هذه القطع، غير آبهٍ بموضوع الأبعاد القانونية والأخلاقية لنشاطاته، وهو لا يعمل وحده، بل تقف خلفه مؤسسة أكاديمية عريقة هي جامعة كورنيل في نيويورك (يُنظر كتابنا "الكارثة..."، ص 171)، وزمر من أقحاح المقتنين المتنفذين سياسياً في الحكومات الأميركية المتعاقبة. ومن الجدير بالذكر أن متحف نابو طرح عبر أحد مالكيه إمكانية المساومة بإعادة القطع العراقية، وحاول تقديم عرض مشروط للتفاهمات (بلغت الوقاحة ببعض مقتني المسروقات إلى حد عرض اتفاقيات مشروطة لإعادة قطع ثبُت أنها منهوبة على يد لصوص).

لا بدّ من استثمار قضية لوح "حلم جلجامش" جيداً، كونها تمثل حالة مثالية لما ندعوه بالإنكليزية "Text Book Example" من جهة الأطراف المشتركة فيها، لغرض فرض تشريعات حازمة كما أسلفنا، وفتح قنوات تعاون مع المؤسسات القانونية والأكاديمية الدولية ذات التوجه النزيه، والشخصيات النبيلة التي تضامنت مع حقوق العراق في إرثه من أجل الشروع في تجريم ومعاقبة، بل ومحاولة سحب حقوق أيّ ملكية فكرية لمن يتعامل مع تراث العراق الثقافي بطريقة بعيدة عن الأعراف الأخلاقية، وتنافي روح البحث العلمي. ولا بدّ من تذكّر المواقف الصلبة الداعمة لحقوق العراق لكثير من الباحثين لثبات موقفهم الأخلاقي بوجه الشيطان ومحاميه، وقناعاتهم بأن حقوق الشعوب في موروثها الثقافي، مادياً أكان أم فكرياً، فحقوق الشعوب لا تسقط بالتقادم.

كاتب من العراق

مقال

المحاحون أو الكذابون

انتحال الخطاب الأخلاقي للترويج الشخصي

أسماء عبدالعزيز مصطفى أحمد

في عصر السوشيال ميديا تزداد الحروب المجتمعية، والاقتتال السياسي والحزبي والديني والطائفي وهلم جرًا، في خضم ذلك يميل الناس لأن يتعالوا أخلاقيًا على الآخرين، وخصوصًا أولئك الذين ارتكبوا نفس أفعالهم "المشينة"، ولكن بشكل أكثر فداحة، لماذا؟ لأن هذا التعالي قد يمنحهم تعزية زائفة بأنهم ليسوا بهذا السوء بل هناك من هو أسوأ منهم، أو قد يكون التعالي فرصة لجلد الذات ولو في صورة الآخرين.

ينسحب هذا التفسير تحت مصطلح قد يبدو غير مألوف لمعظم الناس، لكنهم قد مرّوا بتجربة أخلاقية معه، وهو مصطلح المحّاح، يعرف المحّاح في لسان العرب: بالكذّاب الذي يرضي الناس بالقول دون الفعل؛ وفي التهذيب: يرضي الناس بكلامه ولا فعل له، كما عرّفه الفيلسوفان جستن توسي وبراندون وارمك في كتابهما: المحّاح.. استخدام واستغلال الخطاب الأخلاقي، على أنه استخدام الخطاب الأخلاقي لحمل الآخرين على الاعتقاد بمكانة المرء وإقناعهم بأن لديه "جودة أخلاقية" واستحقاقا غير مشروط للاحترام والإعجاب من قِبل الآخرين، وذلك من خلال تحويل مساهمته في الخطاب العام إلى مشروع للتبجيل الذاتي والغرور والتعالي الأخلاقي [1].

على مدى السنوات الماضية يتفق علماء النفس أن الخطاب العام بدءًا من المحادثات العامة العادية إلى النقاشات على وسائل التواصل الاجتماعي، قد ازداد سوءًا وعدائية واستقطابا، حيث يبدو أن وسائل التواصل الاجتماعي قد ساهمت في خلق بيئات "غرفة الصدى"، يتم فيها تعزيز المواقف الأيديولوجية بشكل مستمر، مع القليل من التعرض لأفكار أخرى، علاوة على ذلك، يبدو أنه عندما يتعرض الناس فعليًا لوجهة نظر معارضة، فإن هذا التعرض غالبًا ما يزيد من الاستقطاب، وعلى الرغم من أن الاستقطاب قد يعزى إلى عوامل متعددة، وليس فقط إلى وسائل التواصل الاجتماعي أو البيئات الرقمية عبر الإنترنت، ومع ذلك، هناك القليل من الخلاف مع فكرة أن الخطاب العام على منصات وسائل التواصل الاجتماعي عرضة بشكل خاص للصراع والغضب، حيث أن هناك عاملا محتملا تم فهمه حتى الآن كآلية دافعة محتملة في الاستقطاب والغضب في الخطاب الاجتماعي، ألا وهو الدافع البشري المتأصل في البحث عن الوضع أو الرتبة، أي ما يفسره الباحثون من منظور التعالي الأخلاقي (Moral Grandstanding) [2].

في الآونة الأخيرة، وصفت الفلسفة الأخلاقية ظاهرة البحث عن الوضع عبر الخطاب الأخلاقي بأنها تعال أخلاقي، وبالعودة إلى الأدب النفسي، من حيث المفهوم ، يشبه التعالي الأخلاقي إلى حد ما البنى الموثّقة سابقًا مثل اليقظة الاجتماعية، والتي تهتم بالرغبة في تصحيح وجهات النظر الاجتماعية غير الصحيحة للآخرين [3]، لكن المحّاح يرغب فوق كل هذا بالهيمنة والقوة من خلال المصطلحات المهمة والمثيرة للجدل للترويج الشخصي على فيسبوك وغيره من المنصات الرقمية، على سبيل المثال استخدام المصطلحات الرنانة، كالعدالة، الأخلاق، أو حقوق الإنسان أو الوطنية، لإقناع الآخرين بصفاته الأخلاقية، على سبيل المثال قد ينحاز المرء لاتجاه تغذية معين فيقول "أنا نباتي لأسباب بيئية وصحية"، بينما يصوغ المحّاحون هذا الاتجاه في "أنا نباتي لأنه القرار الوحيد الصائب، إذا كنت تهتم بحقوق الحيوان فيجب أن تكون نباتيًا، عدا ذلك فأنت شخص لا تأبه إلاّ بنفسك".

بشكل عام البشر في احتياج للحب والاحترام والتقدير والامتنان والاطمئنان، وهي احتياجات طبيعية مشروعة، لكن صعود التعالي الأخلاقي بهذا الشكل يستحق اعتبارًا خاصًا، نظرًا لأن اليقظة الاجتماعية تركز بشكل خاص على الخطاب العام، ويبدو أنها مرتبطة بالرغبة في مشاركة أو تعزيز وجهات النظر الأخلاقية، إلاّ أن التعالي الأخلاقي وفقًا لتفسير(توسي وارمك الأولي للموضوع، فمن المرجح أن يستغل المحّاح المناقشة العامة للأخلاق والسياسة، ويبحث عن المكانة الاجتماعية بطريقة غير شرعية، ليثبت أنه متفوق أخلاقيًا.

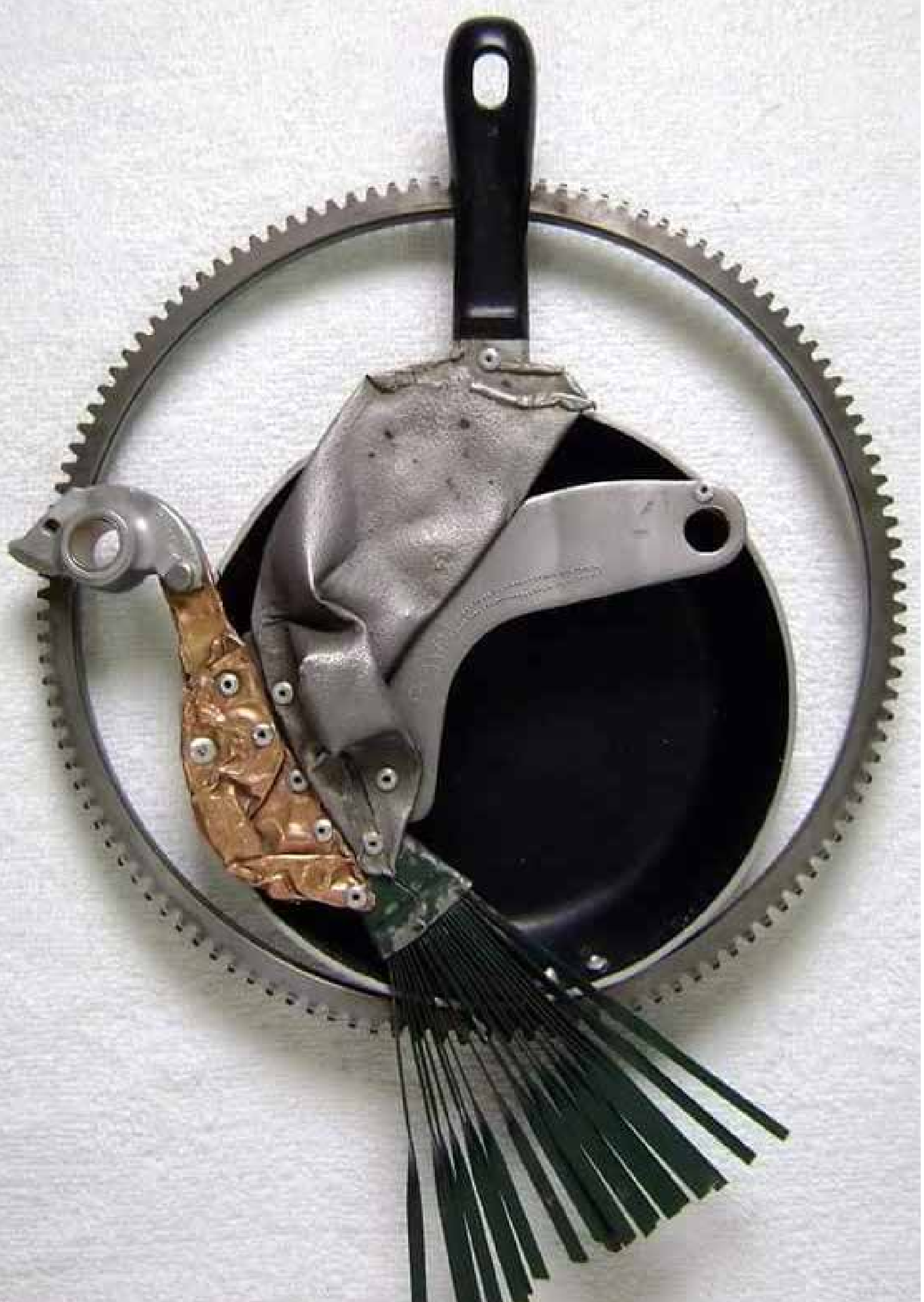
نهاد ويشو

المحّاح في ضوء الأخلاق النيتشوية

كرّس الفيلسوفان توسي ووارمك جهودًا لتحليل المحّاح في ضوء الأخلاق النيتشوية، ماذا قد يقول فيلسوف الأخلاق فريدريك نيتشه عن مفهوم المحّاح، حقيقة ليس من السهل الإبحار في فلسفة نيتشه ونقده الثقافي، لكن إذا افترضنا اهتمام نيتشه بالانحطاط ، لدرجة أنه يطرح الأخلاق كتعبير عن الانحطاط، يمكن تطويعها كإحدى الحجج في تفسير كيفية استخدام المحّاحين لتحويل كل ظرف لمصلحتهم، حيث يجادل نيتشه "الأخلاق هي محاولة لبث الفخر في الإنسان، تعطيه الحق في أن يجعل من نفسه وأوضاعه وأفعاله الراقية شكل للشعور المتنامي بالفخر، وفي تطوير الإحساس بالقوة كأساس متين لبناء مجتمع عليه، يحدث التصنع والمزايدة كنتيجة لهوس الوصول للحالة الأخلاقية السامية" [4].

وفقًا لنيتشه، استخدام المعتقدات والقيم والرغبة في التميز تشعر المرء بسعادة غامرة، وفي سعيه للتمجيد الأخلاقي لذاته يظهر بشكل استباقي كرقيب أخلاقي على أعضاء الجمهور، قد يستخدم الكلام البغيض والسام لينال الإعجاب قد يدافع عن ضحية "متصورة" مقابل ردع معتد "مزعوم"، لإضفاء هالة من الضوء تضعه في منزلة الملائكة.

لكن في طريق الوصول لذلك تظهر العقبات والعوائق على سبيل المثال، رغبة المرء في القضاء على أعدائه هو أحد أعراض الانحطاط، يعطي نيتشه وصفًا لكيفية استخدام الانحطاطات الفردية ودمجها في الثقافة، وتشكيل قاعدة قد ينتج عنها التعالي الأخلاقي، وهو دور وظيفي يطلق عليه "العبودية"، يعتقد نيتشه أن كون المرء من هذا النوع هو أفضل حياه ممكنة له، بمعنى أن بعض الناس يصبحون محبطين من عدم قدرتهم على توظيف إرادة القوة لديهم، ومن هنا تنشأ المشكلة، فبدلاً من الاعتراف بالهزيمة ببساطة، ينزعون إلى تغيير "قواعد اللعبة"، ويحاولون إعادة التمييز من خلال الحطّ من نجاح الآخرين، ينتج عنه ما أسماه



عجيب يوسف عجيب

نيتشه بـ"ثورة العبيد" فيما يخص الأخلاق [5]. خلال الثورة يشرع الناس في استخدام المبادئ الأخلاقية بذاتها ليشبعوا إرادة القوة لديهم ليحصلوا بها على السيطرة والهيمنة والوجاهة الاجتماعية، وليرى الآخرون أنهم قد أنجزوا شيئًا جديرًا بالتقدير والاحترام حتى إن كانت إنجازاتهم فارغة، ونتيجة سباق التسلح الأخلاقي هذا، يصبح الناس أكثر ميلاً إلى تبني وجهات نظر متطرفة وغير معقولة، ورفض الاستماع للجانب الآخر، وهو ما ينسحب على المحّاج الذي يضفي على خطابه الكلام العدائي والبغيض، ولا يكلف نفسه حتى عناء إخفاء ازدرائه من المختلفين معه.

منطق "السمّية"

الكلام السّام أحد أشكال التعالي الأخلاقي، وصفة واضحة من صفات المحّاجين، بجانب المزايدة في الخطاب العام والادّعاء بدونية الآخرين، وهو ما يعبّر عنه بالغضب والوصم الاجتماعي، بهدف اكتساب مكانة وإثارة إعجاب الجمهور، حينئذٍ يصبح منطق "السّمية" رادع قوي لإسكات المتحدث الآخر واستباحة الهجوم عليه، وموت معنوي للنقاش.

قديمًا صاغ الفلاسفة عبارة "الصراع الأخلاقي" لوصف إساءة استخدام الحديث وهو مصطلح يشمل جميع المحادثات التي يجريها البشر حول السياسة والمعتقدات والقيم والأخلاق، ومن هنا يتساءل كل من توسي ووارمك، كيف وصلنا في نقطة من التاريخ البشري يتصارع فيها الناس على الكلمات، وللإجابة على هذا السؤال نستدعي مفهوم المحّاج، على السوشيال ميديا التي غيرت معها ساحة الحرب، وتبدلت طبيعتها كذلك، وظهرت الحروب الكلامية والاقتتال الخطابي الحديث من خلال النبرة غير المباشرة، والتركيز على وسائل التواصل الاجتماعي، حيث التواصل المباشر عينًا بعين، استبدل بالإيموجي والكلمات التي تقدح شررًا وبغضًا، وبحسب توسي ووارمك "فإن أسلافنا اكتسبوا الهيمنة بالقوة البدنية، أو بالتخلص من منافسيهم، أمّا اليوم بمقدورنا أن نحظى بالهيمنة عبر إحراج الآخر على وسائل التواصل الاجتماعي" [6].

وجدت الدراسات بأن المحّاجين لهم تاريخ من تجارب قطع العلاقات مع أفراد العائلة والأصدقاء بسبب خلافات سياسية أو أخلاقية، بالإضافة إلى استخدام معتقداتهم لتعزيز وضعهم في الحياة الواقعية وتنازعهم من خلال سلوكيات اجتماعية سامة، كتوبيخ الغرباء، والدخول في جدال مع مخاليفهم في الرأي، كما تهدف المساهمات التي يقدمونها في الخطاب الأخلاقي العام إلى تلبية هذه الرغبة، حيث أن الشاغل الأساسي للمحّاج هو إظهار صورة لنفسه كشخص يقف إلى جانب الملائكة، وعلى الرغم من أن الصراع والديناميكيات الاجتماعية السامة غالبًا ما تكون بؤرة الاهتمام الشعبي، فمن المرجّح أن يستفيد المحّاج من خلال توفير بعض المكاسب اللحظية، بغض النظر عن تكاليفها الاجتماعية اللاحقة، ومع ذلك، فإن الآثار طويلة الأمد للتعالي الأخلاقي ليست معروفة بعد، على الرغم من أنه إذا ثبتت صحة التكهنات الفلسفية، فمن المحتمل أن ترتبط هذه الظاهرة بالاستقطاب والانهيارات في التواصل الفعّال، خاصةً مع أعضاء المجموعة الخارجية أو أعضاء المجموعة الذين يعتبرهم المرء منافسين له، تُظهر الدراسات كذلك، أن دوافع التعالي الأخلاقي قد تنبئ بحدوث صراع أكبر حول القضايا الأخلاقية أو السياسية بمرور الوقت، ولكن آثار هذه الصراعات ليست واضحة على الفور، فعلى الرغم من ارتباط المفهوم بوجود صراع مع الآخرين حول مواضيع أخلاقية وسياسية، سواء كانت هذه الصراعات مزعجة أو مدمرة أو غير صحية، يجب التركيز في أن يبحث الاهتمام المستقبلي على ما إذا كان التعالي الأخلاقي يرتبط ارتباطًا جوهريًا بانخفاض جودة الخطاب العام، والتقليل من قيمة العملة الاجتماعية للحديث الأخلاقي، أو زيادة الوحدة والانغلاق [7].

بوجود محّاج في محيطك الاجتماعي أو الإلكتروني، لا يستدعي إقامة خلاف معه أمر جلل، بل غالبًا سيحدث من العدم، فبمقدور المحّاج أن يندد بأي شخص بأيّ لحظة مهما كانت طبيعة العلاقة معه، فقبل أن تتعامل مع المحّاجين عليك أن تفكر مرتين، فالتفكير في التعالي الأخلاقي بمثابة للتأمل الذاتي، وليس دعوة لحمل السلاح، وعندما تجد نفسك في منطقة خلافية مع شخص آخر أسأل عما إذا كنت مهتما حقًا بالتواصل معه أم أنك تريد أن تثبت أنك الأفضل وصاحب الرأي السديد، وهل مشاركتك بمواد مثيرة للجدل على وسائل التواصل الاجتماعي لمجرد إبداء الرأي أم للسخرية علنًا ممن يختلف معك في الرأي، إذا كان الأمر كذلك فأنت من المحّاجين، إذا لم يكن كذلك فلا يزال بإمكانك التصدي لهم من خلال التعرف على هذه السلوكيات وإثنائهم عن فعلها، وتقويض وتضييق الخناق عليهم، لجعل الخطاب العام مساحة آمنة للنقاش، إنه تشجيع على إعادة تقييم لماذا وكيف نتحدث مع بعضنا البعض حول القضايا الأخلاقية والسياسية، ونحو اتجاه أكثر إنتاجية وتوازنا، هل نحن بخير مع حديثنا الأخلاقي؟ أم أننا نحاول إقناع الآخرين بأننا جيدون؟

هوامش

[1] Ralston, Shane J. "Metaphor Abuse in the Time of Coronavirus: A Longer Reply to Lynne Tirrell."(2020):8.

[2] Grubbs, Joshua B., et al. "Moral grandstanding in public discourse: Status-seeking motives as a potential explanatory mechanism in predicting conflict." PloS one 14.10 (2019).

[3] I bid, p: 14.

[4] فريدريك نيتشه، إرادة القوة، ترجمة محمد الناجي، أفريقيا الشرق للنشر، ط1، (2011):129.

[5] Antonia Gase ., "Grandstander in the family", available at :https://www.newphilosopher.com/

[6] I bid.,

[7] Grubbs, Joshua B., et al., Op Cit.,p:25.

باحثة من مصر

كورونا في مواجهة العالم

سلافوي جيجك: مقاربة فلسفية

عامر عبدزيد الوائلي

في حالات الخسارة والكارثة، التي يعيشها البشر، فإنهم يتصرفون بشكل مختلف عما كانوا قد اعتادوا عليه خصوصا أوقات الصعبة، وهم يواجهون الموت فهم يمرون بخمس مراحل من الحزن تبدأ بالإنكار، وهو عادة ما يكون مجرد دفاع مؤقت للفرد. ثم الغضب حين يدرك الإنكار إذ لا يمكن أن يستمر، بسبب الغضب الذي ينتاب الفرد فيصبح من الصعب جداً رعايته لما يكنّه من مشاعر ثورة وحسد. إلا أنه سرعان ما يدخل في الحالة الثالثة، وهي المساومة إذ تحتوي على الأمل بأن الفرد يمكنه فعل أي شيء لتأجيل الموت أو الفقد. عندما لا يجد هذا ممكنا ينزاح إلى مشاعر التقبل إذ تمد المرحلة الأخيرة الفرد بشعور من السلام، والتفهم للفقد الذي حدث/القادم. عامة سيفضل الفرد في هذه المرحلة أن يُترك وحيداً، فضلا عن ذلك قد تنعدم لديه مشاعر الألم، وتعد هذه المرحلة نهاية الصراع مع الفقد.

هذه المشاعر التي يمكن أن نرصدها في المواقف البشرية إزاء وباء كورونا سواء جاءت تلك على صعيد الفرد أم على مستوى الجماعة، فهي مشاعر يظهرها الإنسان إزاء الحدث الذي يهدد كيانه ويكسر حالة التقليدية التي يعيشها وقد أدرك عمق الكارثة. ويمكن رصد مجموعة من الأحداث الصادمة:

قال الأمين العام للأمم المتحدة، أنطونيو غوتيريش، إن فايروس كورونا "يهدد البشرية جمعاء"، وذلك خلال إطلاقه "خطة استجابة إنسانية عالمية".

وكانت منظمة الصحة العالمية صنفت كورونا بال"جائحة" وهو تصنيف طبي أكثر انتشارا وخطورة من الوباء.

وسرعان ما تطورت الأحداث إذ أصاب الفايروس أكثر من 471 ألف شخص في العالم، توفي منهم ما يزيد على 21 ألفاً، فيما تعافى أكثر من 114 ألفاً.

أجبر انتشار الفايروس دولاً عديدة على إغلاق حدودها وتعليق الرحلات الجوية وفرض حظر تجوال وتعطيل الدراسة وإلغاء فعاليات عدة ومنع التجمعات العامة وإغلاق المساجد والكنائس.

وكان سفير الولايات المتحدة في لندن قد قال إن الصين عرّضت العالم للخطر من خلال حجب معلومات حول تفشي فايروس كورونا مما سمح له بالانتشار خارج حدودها.

مشكلة البحث

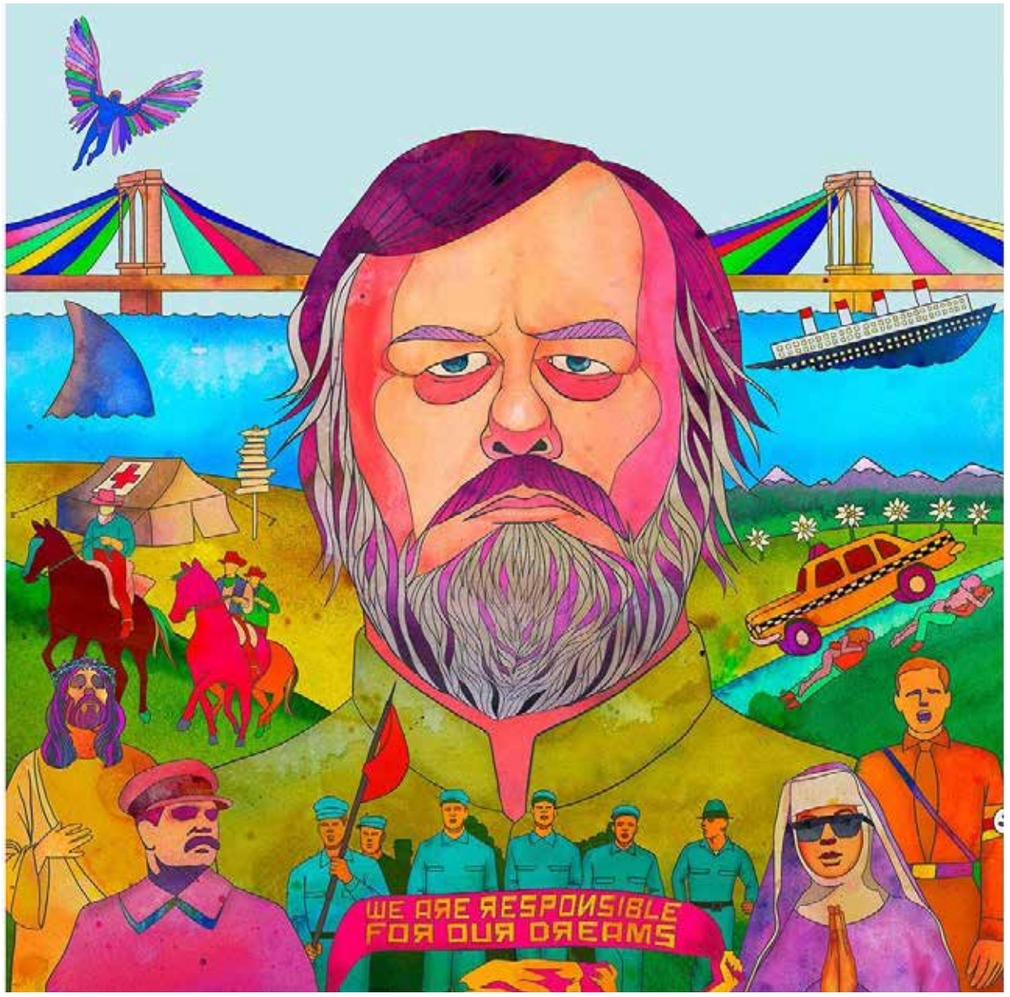
المواجهة وآليات حماية الناس تنوعت بتنوع المذاهب السياسية، فقد أظهرت الصين استجابة سريعة، إذ نجحت نجاحا كبيرا في مواجهة الفايروس عندما طبقت بالقوة الجبرية حجرا صحيا على حوالي 60 مليون شخص في مقاطعة هوبي التي سجلت أكبر عدد للإصابات في بداية الوباء وفرضت قيودا صارمة على السفر واستعملت التكنولوجيا في تطبيق الإجراءات الصارمة وتتبع تنفيذ المواطنين لها، كما قامت ببناء مستشفيين في ووهان في ظرف أسبوع لاحتواء المصابين.

إلا أن تلك الإجراءات تعبّر عن سياسة شمولية لا تتفق مع معايير السوق الحرة ومنظومة الحريات المطبقة في الغرب وبين تلك الاختلافات ظهرت مواقف نقدية تحاول أن تقدم معالجات جديدة، ومنها جهود سلافوي جيجك التي عبرت عن موقف مختلف يحاول تجاوز الحالة الصينية والغربية معا ويقترح شيوعية جديدة.

حياته وتحولاته

هذا التطلع النقدي الذي يمكن رصده بأشكال متنوعة من نقد الأيديولوجيا إلى السخرية إلى النقد الذي سيتماهى إلى التحليل النفسي، إذ أن هناك إجابات مختلفة عن أسئلة كثيرة متنوعة وغنية تخلق أشرعة متنوعة من أجل الإبحار في فكر سلافوي جيجك، إذ أن هناك كثيرا من البوابات من الموضوعات والجسور الرابطة بينها.

كنت أشاهد كثيرا من الأعمال والبرامج له وعنه، وهو يخوض في كثير من الموضوعات ويثير كثيرا من الاستجابات نقدا ومدحا وسخرية أيضا. وفيما طالعته عن سيرته العلمية يظهر لي أنه ولد عام 1949 في ليوبليانا، في سلوفينيا وقد كانت حينها مقاطعة في يوغسلافيا. ثم إنه نال شهاداته الجامعية من



فؤاد حمدي

جامعات بلدته وقد نال الدكتوراه في الفلسفة العام 1981، ثم زار باريس إذ زامل أكاديميين من تلامذة المحلل النفساني الشهير جاك لاكان ونال الدكتوراه الثانية العام 1985 في التحليل النفسي من جامعة باريس الثامنة. بعدها عاد إلى سلوفينيا إذ كان ناشطا سياسيا في المعارضة الديمقراطية لنظام تيتو. والمعروف أن سلوفينيا هي أول مقاطعة انفصلت عن يوغسلافيا بعد وفاة تيتو، منذ ذلك الحين وطاقات جيجك موجهة نحو البحث العلمي، والفلسفة. (دورين خوري، التعريف بسلافوي جيجك: في الأيديولوجيا والثورة، 2020)

تلك المشاهدات والقراءات تجعلني أتوقف عند محطات مختلفة في سيرة الرجل تحكي للقراء ما كان قد عاشه أو قاله في أزمنة وأماكن متنوعة تركت أثرها في كتاباته التي هي بمثابة استجابة لتلك المثيرات، إذ ظهرت في سيل من الكتابات تعبّر وتؤسس إلى مواقف وأفكار فلسفية ونقدية (فكرية وجمالية وأخلاقية) يمكن رصدها في حياته المهنية والأكاديمية إذ أنه في عام 1971 أعطي وظيفة في جامعة ليوبليانا كباحث مساعد مع وعده بالترقية. لكن في عام 1973أقيل بعد اتهامه صراحة أن أطروحته للماجستير ليست ماركسية. أمضى عدة سنوات بعد ذلك في الخدمة الوطنية للجيش اليوغسلافي. بعد أربع سنوات من البطالة حصل على وظيفة كاتب تسجيل في المركز الماركسي السلوفيني. وانخرط في الوقت نفسه مع مجموعة من العلماء السلوفينيين وكان تركيزهم على نظرية التحليل النفسي لجاك لاكان. وكان لهذا أثره فيما بعد، ففي بداية الثمانينات الميلادية نشر أول كتاب له والذي كان يركز على تفسير الفلسفة الهيغلية والماركسية من منظور نظرية "Lacanian" للتحليل النفسي.

يبدو أنه انخرط بأحداث عصره بقوة وقد كان لها تأثيرها في تحولاته الفكرية وما يثيره من مواقف إذ بين عامي 1988 و1990، شارك في العديد من الحركات السياسية والمجتمع المدني

التي تحارب من أجل تحقيق الديمقراطية في سلوفينيا، وبالأخص لجنة الدفاع عن حقوق الإنسان. في أول انتخابات حرة جرت في عام 1990 سارع بترشيح نفسه لرئاسة الجمهورية لسلوفينيا عن الحزب الديمقراطي الليبرالي. وقد وصف نفسه في ظهور إعلامي عام 2009 بأنه يساري متطرف.

فيلسوف التنوع

التنوع والانهماك بكل شيء من خصال الرجل الذي كسر طابع التخصص الأكاديمي (التنوع والتخصص) كما عرف به الفلاسفة في بريطانيا، وقد وصفه تيري إيجلتون "يميلُ الفلاسفةُ للفصل بين الأكاديميين الذين يكتبون لبعضهم بعضًا، وبين تجار معنى الحياة الذين يسطعون بتأملاتهم على الناس العاديين. وجزء مما يميز جيجك أن لديه الأسلوبين معا فهو باحث حصيف متأثر جدًّا بكانط من جهة، ومن جهةٍ أخرى بهيدجر الذي كان لديه هو الساخر شغف لا متناهٍ بمسائل الحياة اليومية" (تيري إيجلتون: سلافوي جيجك: قراءة العالم بعيون يسارية). هذا الوصف يجنبنا كثيرا من الشرح إذ أحاط الرجل بالأسلوبين معا. ولعل هذه المفارقة تضاف لها مفارقات أخر إذ جمع أيضا من حيث الأسلوب بين الغموض والوضوح ولعل هذا قد ظهر جليا واضحا في كتابيه كما يقول تيري إيجلتون "كتابه 'الارتداد المطلق' (Absolute Recoil)، مليء بالأمور العصيّة على الفهم بيد أن كتابه الآخر 'علةٌ في الفردوس' (Trouble in (Paradise، ينبئ عن الوضع السياسي في مصر والصين وكوريا وأوكرانيا والعالم بلغة نثرية رقيقة جدّ متقنة كانت لتفخر أيّ صحيفةٍ بنشرها، وإن كان هذا لا يعني؛ نظرًا لآرائه الاستفزازية، أن كثيرا من الصحف ستُقْدم على هكذا خطوة " (تيري إيجلتون: سلافوي جيجك..)، مثلما جمع بين الأيدولوجيا، والسخرية والنكات إذ يضم السخرية كمنهج تهكمي ما بعد حداثي يتمثل في نكاته التي تبدو بأنها لا يمكن تلخيصها، وبخاصة تلك المتعلقة بالثالوث الهيغليّ، أو صورة المرأة في الكتب المقدّسة، أو التماهي الزائف، أو مفهوم "التحديقة" كموضوع نفسيّ. خطاب ساخر يحيل القارئ إلى الدهشة "أما القارئ المتابع فسيكون أمام طريقٍ مختلفة إلى عقل جيجك متباينة بدرجةٍ ما عن كلّ ما قرأه سابقاً له، على الرغم من أنّ النكات (والأفكار) قد تبدو للوهلة الأولى مكرورة باهتة جامدة". (يزن الحاج، سلافوي جيجك النكتة كمدخل فلسفي،2015).

أما الأيديولوجيا التي ظهرت في عام 1989 في أول كتبه بعنوان "موضوع الأيديولوجيا الرفيع" كان في تلك الحقبة مشدودا إلى هدف واحد هو الأمل في الثورة السياسية. هو مفكر ماركسي يستعمل التحليل النفساني لشحذ أدواته الماركسية النظرية، إذ "يجد أن أهداف التحليل النفساني تلتقي مع أهداف الماركسية ؛ لأن كليهما يعيّن الحيز الاجتماعي على أنه الحيز الأكثر فاعلية للتحليل بسبب توسطه بين السياسي والفردي". (دورين خوري، التعريف بسلافوي جيجك،2020).

مثلما جمع أيضا بين نقد الشمولية والماركسية، ففي نقده سخرية من الشمولية الماركسية في الصين والليبرالية حيث فلسفة السوق.

تبدو المقاربة جامعة بين الماركسية والتحليل النفسي التي كانت لحظة الانطلاق تلك العلاقة التي اكتشفها جيجك بين ماركس وفرويد عبر موضوعة الحلم والشكل السلعي كون الأول (ماركس) قارب السلعة مقاربة شكلية وليست موضوعية من خلال تأكيده على "لماذا العمل لا يستطيع أن يفرض طابعه الاجتماعي إلا بواسطة الشكل السلعي لمنتوجه؟" (Frederic Jameson, «First Impressions: The Parallax View by SlavoyZizek») .

هذه الرؤية النقدية التي على جنباتِ فكرها تجمع بين نقد السوق والماركسية، وهو يحاول العبور نحو مقاربة جديدة، لا تخلو تماما من ذاكرتها النفسية والأيديولوجية، بل نجده في أكثر من مكان يستدل بها في طريقه الطويل في نقد الليبرالية واقتصاديات السوق. معتمدا على الموروث الماركسي في إزالة الحجب حول الشكل في "نواته الخفية/ المحتجبة"، ونتفحص المسار الذي بموجبه يكتسب المضمون المحتجب مثل هذا الشكل، إذ يرفض ماركس القول أن قيمة سلعة ما تعتمد على مجرد الصدفة (كالتفاعل بين العرض والطلب مثلا) ويدعو إلى العمل على اكتشاف سر قيمة السلع. فيما يؤكد فرويد على الحلم على أنه ظاهرة ذات معنى، على أنها . الظاهرة . تبعث برسالة مكبوتة ينبغي اكتشافها بالواسطة التأويلية. على نحو مشابه. (Tony Myers, SlavojZizek, London)، Routledge.

كورونا وتأملات سلافوي جيجك

في مقاربته للحدث الكوني فايروس كورونا يقدم سلافوي مقاربة مميزة للحدث مقاربة تعرضت إلى السخرية والتهكم من قبل الكثير من المواقع والنقاد، حتى ظهر وكأنه يريد إرجاع النظام الشيوعي القديم، وهي مقاربة غير حقيقية فالرجل تعرض إلى سوء القراءة، وقد أدرك الأمر وحاول أن ينشر توضيحات وشروح يبين فيها طبيعة ما يقصده في معالجته تلك.

نسعى في مقاربتنا هذه إلى تقديم عينة من القراءات الفلسفية عن فايروس كورونا وجدنا في قراءة سلافوي جيجك عينة مميزة؛ نظرا لمكانته ونظرا لما يثيره من ردود فعل متنوعة تجمع بين السخرية والإثارة؛ إلا أن هناك حالة ثالثة هي أن الرجل يقدم قراءة تجمع بين البعد الأكاديمي والبعد العام القريب من فضاء القارئ العادي ممّا يجعل منه رجلا مثيرا وجدليا.

وقد تطرّقت المقالات التي درس فيها الموضوع فايروس كورونا فقسمتها على ثلاث أبعاد: الأول يتعلق بتعريف الفايروس علميا وثقافيا، والثاني المواقف السياسية الرسمية ممثلة بالدول من الفايروس، والثالث الحل الذي اجترحه كعلاج وما تعرض له من نقد لاذع وسخرية مقيتة وردود فعله الشارحة للموضوع .

أولا: تعريف الفايروس كورونا (علميا وثقافيا)

إن التأصيل المفهوم لكلمة الفايروسات أو الحُمَات. مفردها فايروس أو حُمَة باللاتينية

سلافوي جيجك

(Virus) وتعني فايروس في اليونانية "ذيفان" أو "سم" وهو عامل ممرض صغير لا يمكنه التكاثر إلا داخل خلايا كائن حيّ آخر. الفايروسات صغيرة جدا، ولا يمكن مشاهدتها بالمجهر الضوئي. تصيب الفايروسات جميع أنواع الكائنات الحية، من الحيوانات والنباتات إلى البكتيريا والعتائق (Koonin EV, Senkevich TG, 2006) فإن هذا التأصيل العلمي حاضر في التعريف، وهذا يعبر عن تفهمه لهذا الكائن بشكل علمي إذ يقول عنه "فإن الفايروسات ليست شكلاً أوليًا للحياة تطورت منه أشكال أكثر تعقيدًا. إنها طفيليات بحتة؛ إنها تتكرر من خلال إصابة الكائنات الحية الأكثر تطورًا (عندما يصيبنا الفايروس نحن البشر يستخدمنا ببساطة كآلة للنسخ).

في هذه المصادفة بين الأضداد - الابتدائية والطفيلية - تكمن في سر الفايروسات: فهم حالة لما أطلق عليه شيلينج " der nieaufhebbare Rest"، وهو لما بقي من أدنى أشكال الحياة الذي نشأ نتيجة إلى خلل وظيفي لآليات الأفضل للتكاثر، وتستمر في مطاردتها (في نقل العدوى) بقية لا يمكن إعادة دمجها على الإطلاق كلحظة متفرعة لمستوى أعلى للحياة (سلافوي جيجك: المراقبة والمعاقبة؟ أو كورونا في مواجهة العالم).

أما على المستوى الثقافي فنجد أن سلافوي يقدم مقاربة ثقافية يعتمد فيها على تولستوي الذي يجد أنه قدم مقاربة مهمة في هذا المجال في المقاربة بين عدوى الفايروس والعدوى الثقافية المؤثرة في دماغ الإنسان، فينقل عن تولستوي قوله "الإنسان هو من القردة بدماغ مصاب يستقبل الملايين من المتعاطفين الثقافيين والمحفزات المساعدة لكل هذا هي أنظمة التكافل المعروفة باللغات" (سلافوي جيجك: المراقبة والمعاقبة؟ أو كورونا في مواجهة العالم) وهي مقاربة تعتمد على التشابه في نقل الأفكار واتخاذها من العقل مجال للانتشار، إذ يقول "الكائن البشري: هو وسيط فارغ سلبي مصاب بعناصر ثقافية محملة بالعدوى تنتشر من فرد إلى آخر مثل العصيات المعدية. ويذهب تولستوي هنا حتى النهاية. إنه لا يعارض هذا الانتشار للعدوى العاطفية استقلالية روحية حقيقية"، وهي تبدو استعارة ثقافية بامتياز إلا أنها تبين أن الفيلسوف مدرك لطبيعة الفايروس علميا، وثقافيا، ومن ناحية ثالثة إنه "نتيجة من نتائج أفعال البشر وتدميرهم النظام الطبيعي عندما تهاجمنا الطبيعة بالفايروسات، فإنها بطريقة ما ترسل رسالتنا الخاصة إلينا. الرسالة: ما فعلته بي، أفعله الآن لك" (سلافوي جيجك: المراقبة والمعاقبة؟ أو كورونا في مواجهة العالم).

وهذا ما نجده في مماثلة أخرى عندما قارب الوباء الفايروس التاجي على أنه نسخة مقلوبة من "حرب العوالم" لهربرت جورج ويلز (1897). (هربرت جورج ويلز، حرب العوالم، 2013). يحكي الكتاب عن غزو المريخيين للأرض، ثم يكتشف البطل - الراوي اليائس أن جميع المريخيين قد أبيدوا بوساطة ميكروبات أرضيّة لم يكونوا محصنين ضدها، وهنا يستنتج سلافوي، بالقول "ونحن اليوم نعيش حالة مماثلة إذ ربما ينبغي بالفعل النظر إلى الأوبئة التي تهدد بتدمير البشرية على أنها نسخة مقلوبة من قصة ويلز 'الغازي المريخي' الذي يستغل ويدمّر الحياة على الأرض بلا رحمة هو نحن أنفسنا، البشرية، وبعد فشل جميع الاستراتيجيات الأكثر تطوراً لمحاربتنا، نحن الآن مهددون "من قبل أكثر الأشياء تواضعاً من بين تلك التي وضعها الله، في حكمته، على هذه الأرض"، فايروسات غبية تتكاثر خبط عشواء - وتنتشر" (علاء خزام، جيجك والفايروس الإيديولوجي، 2020)

الثاني : مواقف الدول السياسية من الوباء

في مقاربته النقدية الساخرة التي يقدمها إلى استجابة الدول للحادثة يؤكد على ضرورة النقد، فهو يشرح أولا استثمار الدول من أجل فرض هيمنتها على الشعوب عبر نشر الخوف والذعر بين الناس من أجل فرض تحكمها وفرض مراقبتها الشمولية عليهم ومن هنا يأتي دور النقد في تعرية تلك السلطة فإن "القطةُ عندما تنظر إلى أسفل فترى أن لا أرض صلبة تحتها، فتسقط". فالوعي النقدي يحرر الناس من الخضوع إلى التضليل والقبول به كونه سلطة لا يمكن مقاومتها، ويؤكد على ذلك بقوله "علينا تغيير موقفنا بالكامل تجاه الحياة وتجاه وجودنا ككائنات حية بين أشكال الحياة الأخرى. بعبارة أخرى إذا فهمنا 'الفلسفة' كصفة لتوجهنا الأساسي في الحياة، فسيتعين علينا عيش ثورة فلسفية

حقيقية". (سلافوي جيجك: المراقبة والمعاقبة؟ أو كورونا في مواجهة العالم).

الأمر الثاني يحاول فيه توصيف استجابة الدول للحدث معتمدا على مقاربة قدمتها إليزابيث كيوبلر روس، في كتابها "الموت والوفاة" الصادر عام 1969، حاولت في كتابها إن تقدم أنموذج كيوبلر روس المعروف بمراحل الحزن الخمسة (بالإنجليزية: Kübler-Ross model, Five Stages of Grief) هوَ أنموذَج يَصِف خمس مراحِل للطريقة التي يتعامَل بها الإنسان مع الحزن الناتِج عن المصائب، خاصّة لو كان الشخص قد شُخّص بمرض قاتل أو عانى من خسارةٍ كارثية :

-1 الإنكار: "أنا بخير"، "لا يمكن أن يحدث هذا، ليس لي"، الإنكار عادة ما يكون مجرد دفاع مؤقت للفرد. هذا الشعور عامة يُستبدل بالوعي الشديد بالمواقف والأفراد التي سَتُترك بعد الموت.(Maciejewski, Paul K.; Zhang, Baohui; Block, Susan)

-2 الغضب: "لِمَ أنا؟ هذا ليس عدلًا"، "كيف يحدث هذا لي؟"، "من المُلومُ على ذلك؟"، ما أن يدخل الفرد المرحلة الثانية حتى يدرك أن الإنكار لا يمكن أن يستمر بسبب الغضب الذي ينتاب الفرد اذ يصبح من الصعب جداً رعايته لما يكنه من مشاعر ثورة وحسد.

-3 المساومة: "فقط دعني أعيش لرؤية أطفالي يكبرون"، "سأفعل أي شيء من أجل أن تعود لي"، المرحلة الثالثة تحتوي على الأمل بأن الفرد يمكنه فعل أيّ شيء لتأجيل الموت أو الفقد. عادة ما تتم المفاوضة مع قوى عليا (الإله مثلاً).

-4 الاكتئاب: "سأموت على أيّ حال، ما الفائدة من أيّ شيء سأفعله؟"، "لقد رحلت\ رحل، لماذا أستمر بعده/بعدها؟"، يبدأ الفرد في المرحلة الرابعة في فهم حتمية الموت/ الفقد؛ ولهذا يصبح المرء أكثر صمتاً، ويرفض مقابلة الزوار، ويمضي كثيرا من الوقت في البكاء. تسمح هذه المرحلة للفرد بقطع نفسه عن الأشياء الأشخاص المحبوبة له. من غير المنصوح بها أن تتم محاولة إبهاج الفرد الذي يمر بهذه الحالة؛ لأنها حالة يجب أن يمر بها ويتعامل معها.

-5 التقبل: "ما حدث حدث ويجب أن أكمل الطريق"، "لا فائدة من المقاومة، من الأفضل أن أستعد لما سيأتي": تمد المرحلة الأخيرة الفرد بشعور من السلام، والتفهم للفقد الذي حدث القادم. عامة سيفضل الفرد في هذه المرحلة أن يُترك وحيداً، فضلا عن ذلك قد تنعدم لديه مشاعر الألم، وتعد هذه المرحلة نهاية الصراع مع الفقد.

وهنا يستعمل سلافوي جيجك "أنموذج كيوبلر روس" فى توصيف الحدث بالقول "يمكن للمرء أن يميز المراحل الخمس نفسها، كلما واجه المجتمع بعض الانفصال المؤلم.

دعنا نأخذ خطر الكارثة البيئية:

-1 نميل إلى إنكارها (إنه مجرد جنون العظمة ما يحدث هو تقلبات معتادة في أنماط الطقس) ثم يأتي الغضب (على الشركات الكبرى التي تلوث بيئتنا، وعلى الحكومة التي تتجاهل الأخطار) فتليه المساومة (إذا قمنا بإعادة تدوير نفاياتنا يمكننا شراء بعض الوقت فضلا عن وجود جوانب جيدة لذلك أيضًا كإمكانية زراعة خضار الغرينلاند و ستتمكن السفن من نقل البضائع من الصين إلى الولايات المتحدة بشكل أسرع بكثير مرورا بالطريق الشمالي، وستصبح الأراضي الخصبة الجديدة متاحة في شمال سيبيريا ؛ بسبب ذوبان التربة الصقيعية ...) فالاكتئاب (فات الأوان نحن محكوم عليهم بالفشل ...)، وأخيرًا القبول: نحن نتعامل مع تهديد خطير وعلينا تغيير طريقة حياتنا بأكملها" (سلافوي جيجك: المراقبة والمعاقبة؟ أو كورونا في مواجهة العالم).

إنه يحاول إن يطبق الأمر على استجابتنا لهذه الكارثة الوبائية على وفق المنهج العلمي السابق. ثم أنه يقدم تطبيق على الاستجابات السياسية لهذه الكارثة، وكيف تمظهرت في الأقوال، والإجراءات تجاه الوباء".

الموقف الأميركي يقول فيه "فإن الشيء نفسه ينطبق على أولئك الذين أصيبوا بصدمة من رئاسة ترامب: أولاً، كان هناك إنكار (لا تقلق، ترامب هو مجرد موقف و لن يتغير أي شيء إذا تولى السلطة) فيليه الغضب (على قوى الظلام التي مكنته من الاستيلاء على السلطة، وعلى الشعبويين الذين يدعمونه، ويشكلون تهديدًا لماديتنا الأخلاقية...) ثم المساومة (لم نفقد كل شيء بعد لعله بمقدورنا احتواء ترامب دعنا نتسامح مع بعض تجاوزاته..) فالاكتئاب (نحن على طريق الفاشية، والديمقراطية تضيع في الولايات المتحدة) ثم القبول: هناك نظام سياسي جديد في الولايات المتحدة والأيام الخوالي للديمقراطية الأميركية قد انتهت، دعونا نواجه الخطر ونخطط بهدوء كيف يمكننا التغلب على شعبوية ترامب.." (سلافوي جيجك: المراقبة والمعاقبة؟ أو كورونا في مواجهة العالم).

ثم إنه يحفر في التاريخ، ويرصد الاستجابات المتنوعة التي جاءت في العصر الوسيط إذ تفاعل السكان مع الطاعون في المراحل الخمسة نفسها ثم يقول "أليس هذا أيضًا طريقة تعاملنا مع وباء فايروس كورونا الذي انفجر في نهاية عام 2019؟ في البداية، كان هناك الإنكار (لا يوجد شيء خطير يحدث، بعض الأشخاص اللامسؤولين ينشرون الذعر فقط) فالغضب (عادة في شكل عنصري أو معادٍ للدولة: الصينيون القذرون مذنبون، دولتنا ليست فعالة..) ثم تأتي بعد ذلك المساومة (حسنًا، هناك بعض الضحايا، لكنهم أقل خطورة من السارس، ويمكننا الحد من الضرر..)؛ إذا لم تفلح ينشأ الاكتئاب (دعونا لا نخدع ذواتنا، فنحن جميعاً محكوم علينا بالفشل). ولكن كيف سيبدو الرضا في هذا الوضع؟ إنها لحقيقة غريبة أن الوباء يعرض خاصية مشتركة مع الموجات الأخيرة من الاحتجاجات الاجتماعية (في فرنسا، في هونغ كونغ..): إنهم لا تنفجر ثم تموت بدلاً من ذلك تبقى هنا وتستمر جالبة الخوف الدائم والهشاشة في حياتنا" (سلافويجيجك: المراقبة والمعاقبة؟ أو كورونا في مواجهة العالم). وانطلاقا من هذا التحليل تغدو كل الردود تدخل من ضمن المقياس نفسه، وأن بعض الدول تحاول إشاعة الخوف من أجل تبرير الشرعية وإضفائها على تدابير السيطرة والتنظيم التي لا يمكن التفكير فيها حتى الآن في المجتمع الديمقراطي الغربي. إن السبب الرئيسي لهذا هو "الاستجابة غير المتناسبة"

في "الميل المتزايد نحو استعمال حالة الطوارئ كنموذج تحكم طبيعي". تسمح التدابير المفروضة للحكومة بتقييد حرياتنا، وبالنتيجة يؤكد على "(وينبغي) أن يدفعنا إلى تعبئة أنفسنا من دون ذعر وأوهام، للعمل في تضامن جماعي. ما يجب أن نقبله، وما يجب أن نتصالح معه، هو أن هناك طبقة فرعية من الحياة، الحياة غير المتكررة، والفايروسات المتكررة بغباء والتي كانت موجودة دائمًا وستظل معنا دائمًا كظلام الظل تشكل تهديدًا لبقائنا، وتنفجر عندما لا نتوقع منها ذلك" (سلافوي جيجك: المراقبة والمعاقبة؟ أو كورونا في مواجهة العالم).

فرض الصمت والوصاية على الناس: يقوده تفكيره "الاستثنائي" إلى أن يعد كورونا حدثاً "تحررياً" بمعنى ما من المعاني (أعمق؟) ويجب اقتناصه؟ بمعنى أن الفايروس بوصفه حدثا يمكن أن يكون بابا من أبواب فضح التضليل الذي يمارس من قبل الدولة عبر إشاعة الرعب، وفرض الصمت على الأصوات المعارضة من الداخل للسياسة المتبعة من قبل الدولة، هذا ما وقع فعلاً! بقوله "أنا أزعم ببساطة أنه يمكن حتى للأحداث المروعة أن تكون ذات نتائج إيجابية غير متوقعة". فالصمت أمام جبروت الدولة التي تمارس فرض سطوتها باسم القانون وتجبر المعارضين على الخضوع لها، من الصحيح أن عمل جهاز الدولة الصينية بكامله يعارض شعار ماو القديم الذي يقول "ثقوا بالشعب!". تعتمد طريقة الدولة في التصرف على فرضية أنه لا يجب الوثوق بالناس: يجب أن يكون الشعب محبوباً ومحمياً ومعتنى به... لكن لا مجال للوثوق به. ليس انعدام الثقة هذا في نهاية المطاف سوى التجسيد الأخير لموقف تتبناه السلطات الصينية بشكل منهجي عندما تواجه احتجاجات بيئية أو مشاكل متعلقة بصحة العمال.

-2 فإن إشاعة الرعب وغياب اليقين: هو الآخر من الممكن أن يكون بابا من أبواب إشاعة الوباء أمام اتساع موجة الخوف الذي أصاب الناس بحسب غابرييل ليونغ (Gabriel Leung) كبير خبراء الأوبئة في قطاع الصحة العامة في هونغ كونغ، إذا لم تتم السيطرة على هذا الوباء فمن الممكن أن ينتشر بين ثلثي سكان العالم. وقال إن الناس كانوا بحاجة إلى الإيمان بحكومتهم بينما يعمل المجتمع العلمي على إزالة عدم اليقين بشأن الوباء الجديد، "ولكن مع وسائل التواصل الاجتماعي، إذ تختلط الأخبار المزيفة والحقيقية، ولا توجد أي ثقة، فكيف نحارب هذا الوباء؟". يتطلب الأمر، على العكس من ذلك، جرعة إضافية من الثقة، وشعوراً متقدماً بالتضامن، ومقداراً إضافياً من حسن النية، كل الأشياء التي تم استنفاذها بالكامل". وبالتالي فإن موقف سلافوي جيجك كان يدعو ببساطة إلى فتح حيز يمكن فيه سماع انتقادات المواطنين. إن الاعتراض الرئيسي على فكرة أن الدولة يجب أن تتحكم في الشائعات؛ لتجنب الذعر هو أن هذا التحكم نفسه ينشر عدم الثقة، ويخلق بالاتي مزيدا من الشائعات المؤامراتية، فقط الثقة المتبادلة بين الشعب والدولة يمكن أن تعمل.

-3 الحل والتوضيح له: في هذه النقطة نصل إلى الحل الذي حاول من خلاله أن يقابل الواقع بطريقة جديدة بعد الفشل الذي وقعت فيه الدول، وهي تعمل منفردة وهدفها إشاعة الخوف، وفرض سطوتها على شعوبها، جاء الحل في مقاربة كونية تقوم على نبذ سياسة السوق الهادفة إلى تحقيق الربح، والحد من سلطة الدولة نحو سياسة جديدة أكثر تعاونا على المستوى الدولي تجمع الجهود في مواجهة الوباء وتسهم في محاربته. لمقولته ردود ساخرة ورافضة وقد اتهمته بالرجعية والعودة إلى الماضي، ولكن ما تلك المقولة ؟ يقول "يمكننا أيضًا تخمين ما سيحدث عندما يلاحظ الغشّ من هم في السلطة: سيتم اتهام المدراء المحليين بالتخريب، ومعاقبتهم بشدة، وهو ما يعيد إنتاج حلقة مفرغة من عدم الثقة.. ستكون هناك حاجة إلى جوليان أسانج الصيني ليكشف للجمهور هذا الجانب المخفي عن كيفية تعامل الصين مع الوباء". (سلافوي جيجك: المراقبة والمعاقبة؟ أو كورونا في مواجهة العالم)، وهو هنا يريد القول إن الأمر يعيد واقع سابق تمثل في نقل المسؤولية عن الفشل عبر أكباش فداء يتحملون مسؤولية الفشل. إلا إن كلامه عن الحل عبر الشيوعية حمل معاني وتعرض إلى سوء قراءة جعله يقدم توصيفا؛ لما كان يريده من الشيوعية التي يقصد وهو يقول "إذا لم تكن هذه الشيوعية التي أفكر فيها، فماذا أعني بالشيوعية؟ لفهم ما أقصد، يكفي قراءة الإعلانات العامة لمنظمة الصحة العالمية، وهذا آخرها: قال رئيس منظمة الصحة العالمية الدكتور تيدروس أدهانوم غيبريسوس "إنه على الرغم من أن سلطات الصحة العامة في جميع أنحاء العالم لديها القدرة على مكافحة انتشار الفايروس بنجاح، فإن المنظمة تشعر بالقلق من أن مستوى الالتزام السياسي في بعض البلدان لا يتطابق مع مستوى التهديد".

هذه ليست مناورة. هذا ليس وقت الاستسلام. هذا ليس وقت الأعذار. هذا هو الوقت المناسب لسحب كل المعوقات. لقد كانت البلدان تخطط لسيناريوهات مثل هذه العقود. قال تيدروس "حان الوقت للعمل على هذه الخطط. يمكن إخماد هذا الوباء، ولكن فقط من خلال نهج جماعي ومنسق وشامل يشرك الجهاز الحكومي بأكمله".

أي إن ما يقصده من الشيوعية هو من الضرورة وجود نهج جديد من الفكر يقوم على التعاون الدولي العابر للدولة القومية تعاون يحقق توحد الجهود في محاربة الوباء. وهو يعبر عن هذا شارحا بالقول "عندما اقترحت أن وباء كورونا قد يعطي دفعا جديدا للشيوعية، لقيت دعوتي، وكما هو متوقع، السخرية. على الرغم من الطريقة القوية التي انتهجتها الدولة الصينية تجاه الأزمة يبدو أنها قد نجحت – على الأقل هي تعاملت مع الوباء بشكل أفضل بكثير مما يحدث في إيطاليا – إلا أن المنطق الاستبدادي القديم للشيوعيين في السلطة أظهر بوضوح حدوده" (سلافوي جيجك: المراقبة والمعاقبة؟ أو كورونا في مواجهة العالم).

فهو لا يمتدح الأنموذج الصيني الذي استطاع أن يواجه الوباء لكنه سقط بالخطاب الاستبدادي الذي انتهجته السلطات الصينية. والبديل يقوم على نهج قوامه الثقة المتبادلة بين الشعب وأجهزة الدولة، وهذا هو ما يُفتقر إليه النهج الصيني.

في رده على ما أثارته فكرته عن الشيوعية كبديل عن الوضع الليبرالي القائم على اقتصاديات السوق الذي يجعل الدولة ضعيفة وغير فعالة بما يفترض أن تقوم به من إجراءات

نجده يقدم أكثر من شرح يبين معنى الشيوعية التي يقصد وقد ظهر أن الشيوعية هي ليست المذهب الاقتصادي المتعارف عليه سابقا بل هي نهج جديد من التعاون الدولي يغلب عليه المصالح العامة للإنسانية على المصالح الضيقة القومية. وهو يشرح فكرته بالقول "ما يزال الموقف السائد الآن يقول إن كل بلد يعمل لأجل نفسه إذ هناك حظر وطني على تصدير المنتجات الرئيسية مثل الإمدادات الطبية مع البلدان التي تلجأ إلى تحليلها الخاص للأزمة وسط نقائص محدّدة وعارضة، ومقاربات بدائية للاحتواء".

فهذه المعالجات تبقى ضمن إما "اقتصاديات السوق فحسب، أو إلى الحدود الأكثر فتكًا للشعبوية القومية التي تصر على سيادة الدولة الكاملة" لقد انتهى الأمر مع أميركا إنه لا يمكن إنقاذها إلا من خلال التنسيق والتعاون العالمي.

يقول إنه في مقاربته هذا هو ليس طوباويا، كما أنه لا ينشد تضامنًا مثاليًا بين الناس، بل على العكس إن الأزمة الحالية تبين بوضوح أن التضامن والتعاون العالمي لصالح بقاء الجميع وبقاء كل واحد منا هو الشيء الأناني العقلاني الوحيد الذي يتوجب علينا القيام به. ولا يقتصر الأمر على الفايروس: فقد عانت الصين نفسها من الخطر الكبير لأنفلونزا الخنازير منذ أشهر، وهي مهددة الآن باحتمال غزو الجراد. فإنه يؤكد على أن النهج الشيوعي الواسع الذي أدافع عنه هو السبيل الوحيد لنا للتخلص فعلا من مثل هذا الموقف الحيوي البدائي. وإن علامات تقليص التضامن غير المشروط يمكن ملاحظتها بالفعل في المناقشات الجارية، وبموجب البروتوكول المسمى "ثلاثة حكماء"، في حالة اكتظاظ المستشفيات بالمرضى سيضطر ثلاثة استشاريين كبار في كل مستشفى إلى اتخاذ قرارات بشأن تقنين الرعاية مثل أجهزة التهوية والأسرّة.

ألا تشير هذه الإجراءات إلى أننا نستعد لتفعيل المنطق الأكثر وحشية أي البقاء للأصلح؟ لذا، مرة أخرى، يتوجب علينا الاختيار إما هذا أو نوع من الشيوعية المبتكرة. (سلافوي جيجك، الشيوعية العالمية أو قانون الغاب).

الخاتمة

في حالات الخسارة والكارثة، التي يعيشها البشر، فإنهم يتصرفون بشكل مختلف عما كانوا قد اعتادوا عليه خصوصا في الأوقات الصعبة، وهم يواجهون الموت.

هذه المشاعر التي يمكن أن نرصدها في المواقف البشرية بإزاء وباء كورونا سواء أجاءت تلك على صعيد الفرد أم على مستوى الجماعة، فهي مشاعر يظهرها الإنسان بإزاء الحدث الذي يهدد كيانه.

المواجهة وآليات حماية الناس تنوعت بتنوع المذاهب السياسية، إذ نجحت الصين نجاحا كبيرا في مواجهة فايروس، إلا أن تلك الإجراءات تعبر عن سياسة شمولية لا تتفق مع معايير السوق الحرة ومنظومة الحريات المطبقة في الغرب وبين تلك الاختلافات ظهرت مواقف نقدية.

من ضمن هذه المواقف النقدية يظهر سلافوي جيجك بما عرف عنه من مواقف نقدية بأشكال متنوعة من نقد الأيديولوجيا إلى السخرية إلى النقد السينمائي إلى التحليل النفسي، إذ شكلت كتاباته مواقف فلسفية من الأحداث وتقديم حلول.

تك المشاهدات والقراءات تجعلني أتوقف عند محطات مختلفة في سيرة الرجل تحكي للقراء ما كان قد عاشه أو قاله في أزمنة، وأماكن متنوعة تركت أثرها في كتاباته التي هي بمثابة استجابة لتلك المثيرات.

التنوع والانهماك بكل شيء من خصال الرجل الذي كسر طابع التخصص الأكاديمي (التنوع والتخصص) كما عرف به الفلاسفة في بريطانيا.

جمع بين الأيديولوجيا والسخرية والنكات إذ يضم السخرية كمنهج تهكمي ما بعد حداثي.

في مقاربته للحدث الكوني فايروس كورونا يقدم سلافوي مقاربة مميزة للحدث مقاربة تعرضت إلى السخرية والتهكم من قبل كثير من المواقع والنقاد، حتى ظهر وكأنه يريد إرجاع النظام الشيوعي القديم، وهي مقاربة غير حقيقية فالرجل تعرض إلى سوء القراءة، وهو أدرك الأمر وحاول أن ينشر توضيحات وشروح يبين طبيعة ما يقصده في معالجته تلك.

وقد تناولت المقالات التي تناول فيها الموضوع فقسمتها على ثلاثة أبعاد الأول يتعلق بتعريف الفايروس علميا وثقافيا، والثاني المواقف السياسية الرسمية للدول من الفايروس، والثالث الحل الذي اجترحه كعلاج، وما تعرض له من نقد وسخرية. على المستوى الثقافي نجد أن سلافوي يقدم مقاربة ثقافية يعتمد فيها على تولستوي الذي يجد انه قدم مقاربة مهمة في هذا المجال في المقاربة بين عدوى الفايروس، والعدوى الثقافية المؤثرة في دماغ الإنسان.

في مقاربته النقدية الساخرة التي يقدمها إلى استجابة الدول للحادثة يؤكد على ضرورة النقد فهو أولا يشرح استثمار الدول من أجل فرض هيمنتها على الشعوب عبر نشر الخوف والذعر بين الناس من أجل فرض تحكمها، وفرض مراقبتها الشمولية.

إن ما يقصده من الشيوعية هو بالضرورة وجود نهج جديد من الفكر يقوم على التعاون الدولي العابر للدولة القومية تعاون يحقق توحد الجهود في محاربة الوباء.

كاتب وأكاديمي من العراق

وردة الميلانخوليا

عبده وازن

سيماء وجهي تتبدّل كلما نظرت إلى المرآة.

أمس كنت أنا ولكن ما قبل أمس لم أكن أنا، شخصاً كنت لا أعرفه، أو ربما عرفته يوماً لا أدري متى، أمّا غداً فسأكون شخصاً آخر متلبّد العينين أو شديد صحوهما، نقياً كبياض مجهول أو معتكراً مثل ماء بحيرة الأرق.

سأكون شخصاً لا أعلم من أين أتى، يحيا اللحظة تلو اللحظة، لا ماضي وراءه، مقتلعاً كأنما من أديم السماء، من بئر الاضطراب التي لا قعر لها، معلقاً مثل غيمة على زجاج.

إنني أنا، اليوم وأمس، ولكن سأكون مثلما أتيت نطفة حبر أو صمغ فكرة ضجر منها إله أو شجرة في فردوس. ربما نثرة ضوء سقطت من الأعلى أو أدنى قليلاً، ربما بقعة سوداء ما برحت تنتشر وسع الحدقتين.

إنني اضطرابي الذي كنته، الذي أكونه، بعدما نسيت كل ما كان وما سيكون، إنني رجفةُ يدي الله عندما جبل الطين ونسي أن يشعل السراج أمامي.

إنني أعمق مما أظن، لجّة تطفو على صفحتها بوارق وجروح وبراعم معتمة، لا أحد يمدّ لي يداً لأنجو. لكنني كلما نظرت أدركت أنني نجوت ولكن لا أعلم جيداً مما نجوت.

إنها وردة الميلانخوليا، تتفتح في الأرجاء المجهولة لما أسميه روحاً، ضوؤها يرسم آثار طريق إلى سماء أو جحيم، لكنني على الطريق لا أنظر إلى الوراء، فلا وراء هنا ولا وجه امرأة أسميها أوريديس، ولا صوت يدعوني لاسترجاعه من الأعماق الطافية. ولا مزمار لديّ لأعزف فأسحر الآلهة التي على أهبة الرحيل. أتراها السماء ترشح ماء أسود، أم هي شمس السويداء ترسل أشباحاً في منتصف الظهيرة؟

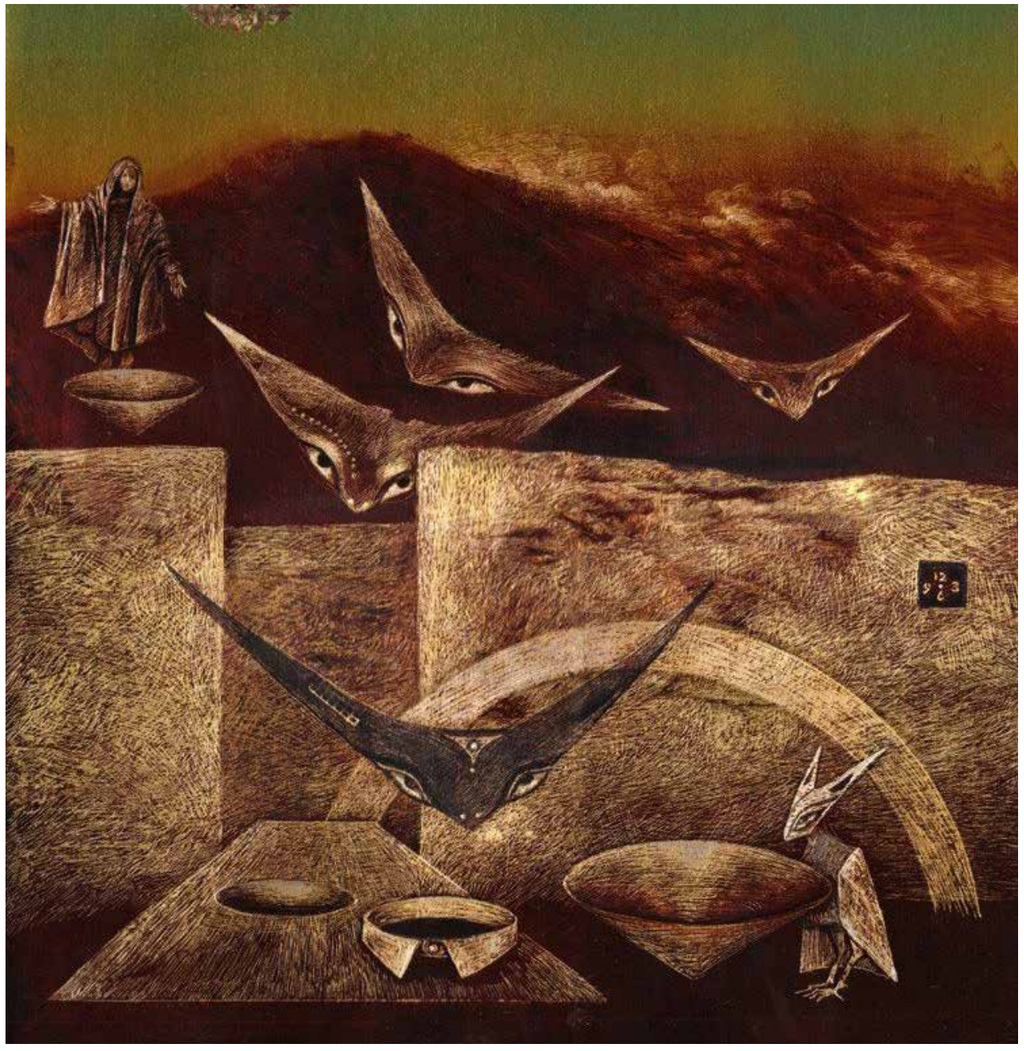
يشيع عطر الميلانخوليا أم يتلاشى، الكآبة هي نفسها، سرّ اليقظة الأعمق من نوم يحلّ غفلة. المزاج الذي أضحى أمزجة تختلط مثل ألوان قوس قزح، يتهادى أو يتلبّد، ثم يشفّ ليتراءى من ورائه فجر الأزل، مبهماً أو مشرقاً مثل قمر يغرق في كأس زنبقة.

إنها ميلانخوليا الشفق تجعلني كئيباً أكثر ممّا ينبغي، متجهماً أكثر مما ينبغي. السماء مجدبة والمطر حملته غيوم إلى منقلب الأرض.

إنها ميلانخوليا الروح المضطرمة تُغرق المنظر الشاسع في نبيذ الأرق. وما تراه عينك يراه عصفور أصابه البرق على غصن.

تدلهمّ السماء في الداخل مثلما تدلهمّ فوق الجبال، الغيوم التي تنسحب وسع الآكام هي نفسها الغيوم التي تهب من هاوية غير مرئية.

اليقظة في وضح النهار ترادف النوم في ضوء القمر. النقيّ ما يكفي مثيلُ المعتكر ما يكفي. الحواس التي يصيبها خلل ترتجف على مرأى من شمس باهرة تمحو كل منظر يمكن أن تراه، كما لم يكن يوماً، صافياً صفاء وجه لم يولد،



محمد الوهيبي

مترنقاً مثل ماء جرن تهبّ منه رائحة عشب القداسة.

عيناك تتكدران، تريان شجرة يحملها الهواء، إنها امرأة تناديك فلا تسمعها، من جذعها يسقط جنين من قطن.

كل ما أمامك يتشوّش كأنك داخل شاشة بيضاء، تمشي فلا تصل، وإذا وقعت في حفرة تنهض كملاك بلا جناحين.

طريق واحدة تنتهي إلى أبعد أو أقرب مما تنظر، كأنما إلى وهدة. تشمّ ما تراه أو تلمس ما تسمع من أصوات تنحني مثل خيط غمام بألوان تذوب كالماء. الجو خانق مع أن نسائم بحر تهبّ بحبيبات ملح. البحر، البحر، ولكن هذه الصحراء كيف أمكنك أن تعبرها برمالها التي أعمت عينيك المغمضتين. أبنية وشوارع وأرصفة تتطاير في هباء المنظر الذي تبصره ولا تبصره، أشخاص يتساقطون من أسفل،

الأعلى مسيّج بأشواك. الحواس تتشوّش، تسمع وجيبها أو تراه مثل غشاء أبيض مبقّع دماً. لا برق يلوح شرقاً وإلى الغرب غراب يفرد جناحين. الحواس تنطفئ رويداً رويداً. بعد قليل ينهض قمر السيروتونين كي يسامر الليل فيصبح ليلين أو ثلاثة، وفي كبد السماء نجوم تضمحلّ لتمسي سهوباً بأغوار وسحب.

عندما أطل على بئر حياة ليست سوى سراب، أبصر ما أبصره يوماً الشاعر الرائي وصرخ بصوت أبكم: إنها الأبدية. حتى الجحيم وهم جحيم والسماء غيوم زرقاء أو بيضاء تنسحب إلى الأقاصي. الشمس في الأسفل بقعة ثلج. لكنّ أصواتاً غائمة ترتفع، أناشيد جنائزية أو أغنيات يتلوها أناس لا مرئيون.

لم أكن غريباً يوما مثلما أنا الآن. ولكن ليس من عالم لأكون غريباً فيه وعنه. لستُ غريباً عن بشر أجهلهم ولا عن صور وأصوات تملأني. إنها غربة الظل عن نفسه. أصرخ لأصحو، لأوقن أنني سأصحو، أرفع يدي، يد الغريق في لجة طافية على وجه الماء، أتسطح تحت شعاع فضي.

أحلم من دون أن أحلم، لست يقظاً ولا نائماً، لست أرِقاً ولا سهراناً، فالليل عبر منذ ليال.

لم أكن المسيح الذي قال في بستان الزيتون نفسي حزينة حتى الموت، لم أكن الحلاج الذي كابد ألم الانفصال، ولا جيرار دو نيرفال الذي أسدل ستارة الحداد عند منتصف الليل، ولا بودلير الهارب من سويدائه نحو فراديس متوهمة. لم أكن فان غوغ صياد غربان القدر، ولا هولدرلن الذي نعى الآلهة بعينين بارقتين، ولا نيتشه المضطرب الذي لم يعرف سوى الله غريماً. لم أكن ريلكه الذي زاغت عيناه فسمع صوتاً، لم أكن أنسي الحاج شاعر الأوجاع الشخصية الذي لم ينمْ إلا لمرة أخيرة.

إنني جميع هؤلاء المكتئبين الذين غلبوا العالم. إنني كل واحد منهم ولست أحداً منهم. إنني الابن الضال الذي فقد دربه. أفقت يوماً ووجدت نفسي هنا، أطفو على صفحة كتاب لم يفتحه أحد. إنني نقطة دم، ربما نقطة حبر، سقطت من قمر السيروتونين.

سيروتونين، سيروتونين، منذ أن فتحوا رؤوس البشر لم يستطيعوا أن يغلقوها. آلات تدبّ على الأرض، ماكينات مجنّحة.

سعداء نحن في هذا العالم المريض. أتينا هنا بالصدفة ربما، أو لعلنا ضللنا في سيرنا الفضائي فسقطنا من طبقة شاهقة. لكننا هنا، ننظر إلى القمر فوقنا ونحلم، ننظر إلى النجوم ونحلم، ننظر إلى الشمس ونقول: كم من أعمار ستبقى لك أيتها الأرض المحروقة؟

إننا نخاف. أقصد أنني أخاف. لكنّ الجنة، أجمل ما اخترعنا، الجنة، الحلم بالجنة، المؤاساة بالجنة. الجنة التي خبأناها في عيوننا منذ أن سقطنا. الجنة الأقرب إلينا من ظلنا، الأبعد من ظلنا.

سيروتونين. عيناي تضيقان بما أسمّيه العالم وما قبله وبعده. إنني عاجز عن كل ما يمكنني أن أفعل، عن أن أفكر، أن أنسى. إنني حشرة، كل قدم تهدّدني.

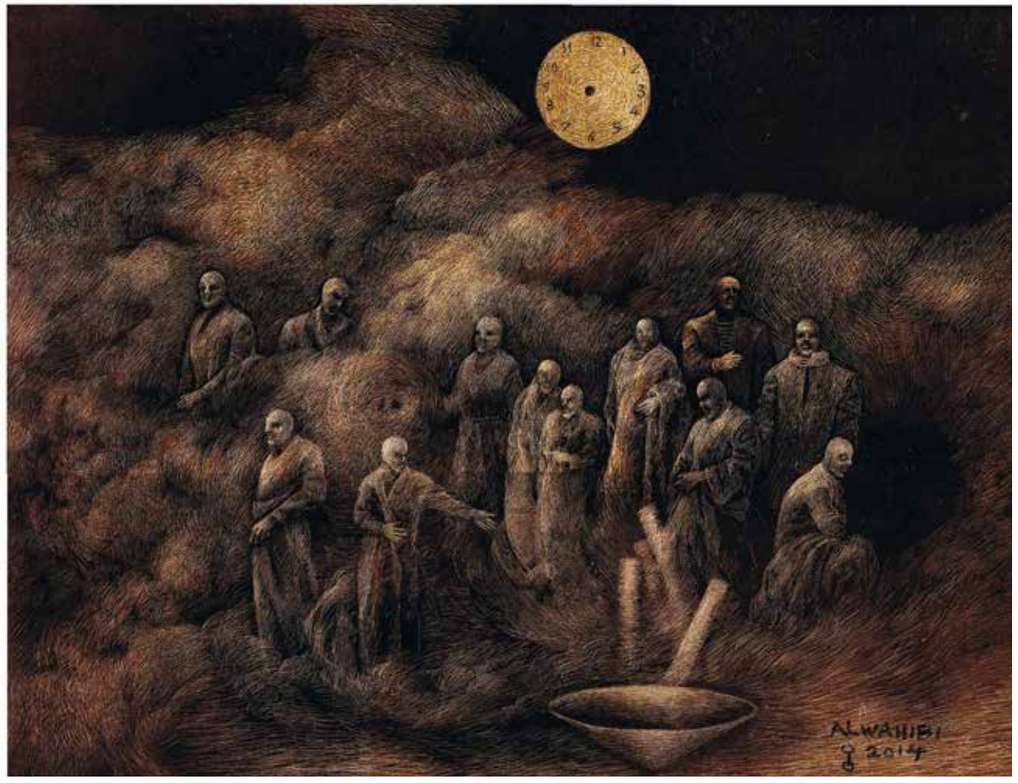
سيروتونين. من كان يتصور أن العالم قد يصبح يوماً بحجم قرية. عالم، لعله مصاب بسرطان نفسه. عالم بحجم قرية، وإنسان بحجم حشرة.

ولكن من المختبرات تهبّ سحب سود.

سيروتونين، سيروتونين. إنني مصنوع على شكل آلة ميتافيزيقية، آلة تتكلم، آلة لم يقدّر لها أن تقطف الثمرة المحرّمة. إنني كائن افتراضي، ولكن بحنين كائن من لحم ودم، من هواجس ومخاوف، من مشاعر وآلام. كائن افتراضي يهوي مثل لوح زجاج من أعلى.

إنني كائن فضائي بروح لا بجسد. أبناء سلالتي حمر الوجوه، عيونهم زرقاء كالخرز.

كل ما أبصره إنما هنا، على شاشة في الرأس لا يقدر أحد



محمد الوهيبي

على انتزاعها.

إلى أين يا من أسميك سيروتونين؟ في ذروة المحنة، هذا العالم، وقد يصعد في إحدى نوباته جبلاً ليرمي بنفسه من فوق. في المختبرات نطفة تخلقني مرة أخرى، مرة تلو مرة. ولكن من ينقذني من غيوم السيروتونين؟ ليس جنس البشر مهدداً بالزوال. لكننا قرود وراء أشجار ورد.

بشر كأنهم دوماً آخرون. يفتحون عيونهم لمرة أولى، ثم يغمضونها لمرة أخيرة. لكنّ آخرين يأتون، يفتحون عيونهم، ثم يغمضونها. رتابة تجرف الوجود قبل أن يكون. عودٌ أزلي يفقد رهانه.

كيف لهذه العين أن تبصر ما تبصر فلا تنطفئ؟ كيف لهذه الأذن أن تسمع ما تسمع فلا تُصمّ؟ كيف لهذه الروح الراسبة في أعمق الأعالي أن تتسع لما يفوق حواسها؟ حروب، هجرات، مجازر ومقتلات، الغرقى يصرخون، المراكب تنقلب في الموج، القتلة يهيمون تحت الشمس، دم، دم.. لكنّ الله يمشي على مياه الأوقيانوس، يصعد إلى الغيوم. يطوف بين الكواكب.

نصرخ، نستغيث. ننظر إلى القمر، بل أبعد، إلى النجوم المتناثرة مثل حبات رمل. أمام وادي السيروتونين نقف مثلما وقف أنبياء العهد القديم أمام وادي ظلال الموت وبكوا. من السماء يتساقط مطر الكبريت، الشهب تلتمع. الذكاء الاصطناعي، الروبوت، النطفة النووية.. كأننا كائنات بلاستيكية، ولكن نتألم، نكتئب، نختنق، نتبدّد، نحترق، نذوب، العالم يضيق بنا، الروح تضيق. أمواج تتلاطم، أشباح تنهض، أطياف تتخبّط في سديم، أدراج إلى الأسفل، غرف وطبقات. الداخل الذي ما برح يتوق إلى نور، قبس

نور، كيما الأعمى يرى بعينين مغمضتين.

ليس لنا هذا العالم، نحن المكتئبين، نحن المضطربين، المتكدّرين، المنحنين على خوائنا، الراجفين، في عيوننا كمدُ الخليقة، أنصاف مجانين وأنصاف آلهة، مرضى السيروتونين، كما تسمينا قواميس عصر النيرو - بسيكياتري، مطرودون من جنة لم تطأها أقدامنا مرة، نحيا وطأة اللحظة غير المحتملة، نطوي صفحة انتحارنا لنفتحها مرة تلو مرة، على شاهق حافة قلعة الملكوت نقف، نرمي بأنفسنا أو لا نرمي بها، ننتظر أو لا ننتظر.

سيروتونين، إنني أرملة العالم، فقدته قبل أن أولد، كانت السماء صحواً والشمس ترفّ على الماء، كان نهار وكانت ظهيرة ثم حلّ ليل. من ينفض عن وجهي ويديّ بقع الليل؟ هذا الليل المشرق من داخل، المقبل أيضاً من خارج أسميه هنالك، من وراء المحيط عندما يبتلع آخر شعاع، آخر رمق من شعاع.

أبصر قمر الغسق يطلع من قاع عينيّ.

قليلاً يشيع الدم البرتقالي في الأفق، ثم يكتمل هزيع الملائكة فوق الأسلاك.

قليلاً تدلهمّ الأرض فلا أبصر إلا أضواء تنكسر في الجهات.

عيناي ترتجفان، ما تبصرانه يرتجف أيضاً. الروح تعبق بعطر سماوات قاحلة، الروح تترنّق مثل ماء مزهرية، الروح تُهرق خمرةً في كأس قفص الصدر. لا أسمع ولا أشمّ ولا ألمس لكنني أبصر ما أظن أنني أبصرته، ساطعاً مثل سكين يسيل منه دم أزرق، لامعاً كالبرق عندما يسقط. خيوط عناكب تنسجها نحلات لامرئية هنا، لا أعلم أين. لحظة عدمٍ تملأني، تفرغني، فأغدو شبحاً يتطاير في هبوب، يحطّ على رابية من غيم. إنني ولدت مدلهماً، ورثت قتامة النظرة من إله تركني هنا، لا أعلم أين. ضبابي يتصاعد ثم يمّحي في زرقة عمياء.

سيروتونين. ميلانخوليا. سويداء. كآبة. اكتئاب. انهيار. سأم. قنوط. انكفاء. حبات بيضاء أو صفراء أرمي بها على طاولة القدر: ليكزوتانيل، كزاناكس، أنافرانيل، زولوفت، سيبرالكس، سيروكزات، بروزاك.. إنها الحبات التي تجلب الحظ. نرميها على لوح أخضر. داخل تجاويف هذا الرأس نرميها، على أدراجه التي تنزل عالماً تلو عالم. عوالم تحتاج إلينا نحن رحالة الغد، أبناء عصر الجنون، المكتئبون أو المنفصمون أو الملهوسون، نكتشفها سراً ونصمت، نخرس مثل حجارة نرد. حبات نرميها على رقعة شطرنج، بلا بيادق، نرميها على خريطة في كتاب الأطلس المفتوح أمامنا.

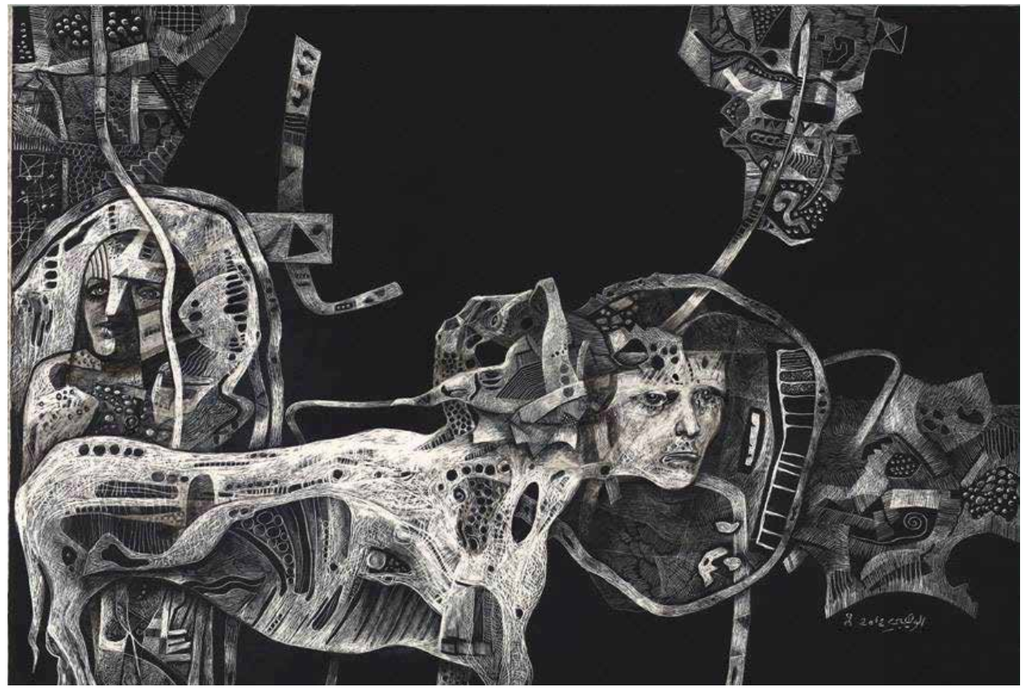
ليس احتضاراً هذا الذي تموج زرقته في العينين، الذي تصعد غيمته إلى سماء مغلقة في الرأس، الذي ينشر حبره في ضواحي الروح، الذي يرسم زيحاً أخيراً للشفق، الذي يغلق آخر نظرة، الذي يخنق آخر رمق.

ألم، ألم في كل الأطراف وفي لا جهة، أقلّ من أن تستيقظ له حواس، أكثر من أن تحتمله حواس، ألم في العينين، مفتوحتين أو مغمضتين، ألم في اليدين مجروحتين أو مُثلَجَتين، ألم في الصدر، ينشج أو يستكين، ألم في القدمين، في الساقين، في الظهر. ألم في اللامكان من هذا الجسم، ألم لا مرئي، ألم لا مسموع، ألم ينضح نبيذاً، ألم في الروح، في أقاصي الروح.

ما أقلك أيها الجسد، ما أكثرك، ما أقلك أيتها الروح، ما أكثرك. إنني فريسة هذا التقاطع الإلهي، أخذت من الجسد ترابه ومن الروح ضوءاً يكدّر عيني. لكنني في فخّ الجسد وقعتُ ومن بئر الروح لم أخرج.

من أورثني كل هذه الوحشة التي تغلب نمور الغابة؟ من أورثني كل هذا النقاء لأشفّ وأغدو طيفاً لا يبصره أحد؟ أولئك الأسلاف الذين لم أحصهم مرة، يفتحون حفرة نومي وينظرون إليّ ويقهقهون. لقد ورثتَ دمنا الأزرق، يقول أحدهم، ذو العين الواحدة. ذهبتُ إلى الكنيسة لأطردهم بالماء المقدس، لكنهم ما برحوا يصرخون في حنجرتي: نحن أسلافك.

كنت كلما وقفت على ربوة أنظر من حولي فلا أجد سوى



محمد الوهيبي

ظلال خرساء. قد تنطق الحجارة لو سألتها. أغصان الوزال تبتهج بي. لكنني سرعان ما أجد نفسي في الأسفل مثل نعجة ضالة. السهوب شاسعة ولكن ما من صوت. ما من حفيف. إنني في اللاهواء، أختنق وكأنني لا أختنق.

على قلق، على اضطراب، كأن عاصفة تهبّ عليّ من كل الجهات.

كمثل شخص جالس على كرسيّ في غرفة غير مأهولة، لا يجرؤ على النظر من النافذة خوف أن تسقط من عينه غيمة. مثل شخص يحدّق منذ أيام في ورود ذاوية داخل مزهرية على طاولة. شخص يرتقب الشمس تلفظ أنفاسها الأخيرة كلّ غسق خلف شجر الصنوبر. شخص ينام من أرق إلى أرق. يسهد نومة تلو نومة. شخص بينه وبين الزمن خيط ضئيل. شخص أصبح شخصاً من شدة ما شخصَ في الخواء. شخصٌ اخترقه الخواء فأضحى كأن لا يراه أحد. كمثل شخص مجهول الوجه والعينين.

سيروتونين، سيروتونين.

على حافة نفسي.

لا أقفز إلى الأمام ولا إلى الوراء، الأمام نصف هنا والوراء نصف، قمر فوقي كأنه نصف قمر، شمس في الأسفل كأنها نصف شمس. النهار نصف، الليل نصف والشجرة التي أتكئ عليها نصف شجرة. وجهي نصف وجه، عيني اليسرى نصف عين، وعيني اليمنى أيضاً، يدي نصف يد، صدري نصف صدر. وها نفسي في انتصافها، لا تكاد تكون نفسي، إنها نصف آخر، نصف لآخر أجهله. أما أنا فاسم بلا كنية أو كنية بلا اسم. نصف شخص، ينام نصف نوم، يستيقظ نصف يقظة، يحلم نصف حلم. نصفه قطب شمال ونصفه قطب جنوب. نومي ليس نوماً ولا أرقاً وأرقي ليس أرقاً ولا نوماً. إنني النصف المكتمل بنفسه، الناقص بنفسه، الأنا المقسوم على أناه، الآخر المقسوم على آخره.

كأنني مستلقٍ على كنبة مستطيلة، نوم اصطناعي يحلّ

عليّ، فوق عينيّ سماء مغلقة، ولكن صامتاً، أبصر مع أن عينيّ مغمضتان. إنني مريض العالم كما يكون قتيلٌ، قتيلَ العالم، كما يكون هاربٌ، هاربَ العالم. إنني مريض هذا المجهول الذي أسميه العالم، مريض هذا المجنون الذي أسميه العالم، مريض هذا المريض الذي أسميه العالم. إنني مريض نفسي التي هي نصف ليس سوى المجهول نصفها الآخر.

سيروتونين، سيروتونين.

باكراً فقدت طمأنينة الملائكة في الصور.

باكراً فقدت طائرة ورق ملوّنة كنت أطلقها فوق التلال، هبّت غيمة وسرقتها.

باكراً فقدت صندوق الحكايات التي كانت تبهجني، مرّتِ الساحرة وسرقته.

باكراً فقدت المرآة التي كنت أبصر فيها فراشة. جاء الذئب وخطفها.

باكراً طارت من جيبي يمامة أطلق النار عليها صياد فسقطت في نهر.

تعكرت مذاك عينا ذاك الفتى فبات يبصر أشباحاً. بات يخاف الليل عندما يحلّ، بات يخشى النظر في وجوه أو عيون، بات يخشى طاحونة تدور على مشارف هاوية.

كان غالباً ما يغمض عينيه ليحتمي بنوم رقيق كصلاة كان يتلوها كل مساء.

كأنما صوت أسمعه يقول: تذكر، تذكر. أنهضُ عن الكنبة المستطيلة، النوم الاصطناعي طار من النافذة. إنني وحدي، نصف وحدي.

إنني قطعة من ظلام يخفي في قرارته قبس ضوء مفقود.

أكتشف نفسي كما لم أكتشفها مرة. كأنما النفس لا تُكتشف إلا في ظلامها، في قبس الضوء المتواري في ثناياها.

في البدء كانت وردة الميلانخوليا.

وردة السر التي زرعتها يد الله لتكون سراج الضالين في ليل العالم.

وردة الميلانخوليا التي أذروها ورقة ورقة، في هواء يسمّى الأبدية.

شمس سوداء، قمر أعمى، نجوم مقفرة في صحراء هي العالم، أعني نفسي.

هذا أنا لكنني شخص يشبهني. هذا شخص يشبهني لكنه أنا.

أستيقظ في الهزيع الأول من الليل، في الهزيع الثاني والثالث.. لأسأل نفسي من أكون، من كنت، أين أنا. ثم يأخذني دوار، ثم يحلّ عليّ ضيق حتى لأشعر بأنني أختنق. وفي أحيان يمرّ عليّ الهزيع الأول والثاني والثالث فلا يغمض لي جفن. في عينيّ المتفرّستين في خواء الغرفة، يرسم الأرق أزياحاً زرقاء، فاتحة أو كامدة. أنهض وأضيء لمبة النيون فينهال عليّ ضوء كاربوني أصبح رفيق هذه الروح المستيقظة فيّ.

يا لهذا النيون، علاج المكتئبين شرط أن تكون النافذة مغلقة والستائر مدلاة. لو جعلوا النيون كبسولة يتناولها المكتئب مثل حبات دواء، لأنارت أنفاق عتمته الطافية على ماء الكينونة.

تحت ضوء النيون يحلو الجلوس أو القراءة أو تأمل الوقت يمضي ببطء، أو تعداد الثواني التي تتكّ مثل ميناء ساعة إلهية. تك تك تك.. في الرأس أم في العينين أم في الداخل، في كل ما أعجز عن تسميته فأقول عنه: الداخل. ولكن ما كان لي أن أظنّ أنّ الخارج أشد وضوحاً من هذا الداخل. تنقلب التخوم بينهما حيناً تلو حين، فلا أبقى قادراً على أن أفرّق بينهما. عندما يكون الخارج صحراء يصبح الداخل سراباً. والعكس. الجغرافيا هنا خطأ جسيم، وخط الأفق ضئيل حتى ليكاد يمّحي.

هذا كلام غامض، أقول لنفسي. ولكن إن لم أفهم الآن سأفهم لاحقاً. هذه الـ"لاحقاً" لا تعني ما سوف يأتي بل ما أتى ولم أنتبه إليه. كانت عيناي مفتوحتين دوماً لكنّ سبحة الزمن لا يمكن أحداً رؤيتها.

الشك جواب وحيد يحصل عليه من يقف على حافة السيروتونين. الشك في كل شيء، في كل أمر، في ما يسمّى هنا أو هناك، في اللامكان. أشك في نفسي ذاتها، أشك في وقوفي هنا على الأرض، في جلوسي على كرسي، في الوراء والماوراء. إنني وهمُ نفسي، وهمُ العالم الذي ليس سوى ضرب من وهم. أشك في نومي إذا نمت وفي يقظتي إذا استيقظت. في لا نومي ولا يقظتي. إنني ظلّ وهمٍ يتهادى أوهاماً.

كلام غامض، أقول لنفسي.

من هذا المستيقظ قبل اليقظة؟ من هذا النائم من غير نوم؟ هذا المسرنم ليل نهار؟ العابر ضفافاً بين عدم وعدم؟ بين وجود ووجود؟ من هذا الصارخ ملء صمته لئلا يسمعه أحد؟ هذا الصامت في أوج اختناقه؟

خارج العالم أو على تخومه. داخل العدم أو على تخومه.

على تلّة عالية وقفت، لكنني لم أرمِ بنفسي. قلت: جبان. حقاً. جباناً ولدت وجباناً أبقى. بلغت شفا الانتحار ولم أنتحر. مثلما أبلغ شفا الحياة ولا أحيا. مثلما أبلغ شفا الموت ولا أموت. لديّ لذة الامتناع في عزّ الاستباحة، لديّ رغبة الانقطاع في عزّ البلوغ. متعة البرود في عزّ الاغتلام. النقيض هو الأصل وليس الأصل إلا وهمه. أقول لا لمن يُسمى الله، عوض أن أقول نعم. ملحد لأنني مؤمن. مؤمن لأنني ملحد. باكراً لم أفهم أمراً من أمور العالم وما وراء العالم. كل ما عرفته لا يدعو للتفاؤل ولو قليلاً. جعل الله كل شيء معقداً من حولنا، وقال: إياكم وشجرة المعرفة. إنني ضئيل منذ ذاك الحين، لم أجد جواباً أسميه الأخير. تركنا الله في هذه الأرض لأنه لا يحب الأجوبة.

عندما تشتدّ شمس الميلانخوليا تمسي السماء جحيماً. من يحتمل قضاء فصل في جحيم؟ شهر؟ يوم؟ قلت كذب أورفيوس. كذب دانتي. كذب رامبو. والآخرون كلهم. الميلانخوليا صحراء لا ينبوع ماء فيها، لا شجرة فيها، لا وردة. الميلانخوليا بقعة من جليد لا تعبرها يمامة ولا غيمة.

ميلانخوليا.

كنت كأنما أخرج من نفسي وأمشي، فإذا نظرت أبصرتها نفسي، وحدها. لم أكن منفصماً، كنت أهلوس ربما. تعشى عيناي، تتبلّدان، ومنهما يعلو ما يشبه وشيشاً مبهماً. ثم يأخذني دوار يفصلني عما حولي للحظة. إنني هنا لا أعلم أين، أبصر ما خيّل لشخص أنه يبصره بلا عينين. من يمدّ يده لي؟ أرفع يدي فأدرك أن لا يدَ لي.

سيروتونين.

ندوب، ندوب، ندوب.. كما لو أن لي ألف عام، ألفين أو ثلاثة. كأني في أحيان لست صاحبها، كأنما أشخاص استودعوني إياها، وغابوا. ندوب يمكنني أن أسميها الحياة بحرف أسود أو أبيض. أن أسميها الموت داخل الحياة نفسها، داخل الموت نفسه.

في البدء كانت وردة الميلانخوليا، زرعها الله ونسيَها هناك، في رؤوس كلّ مكتئبي الأرض، الأنقياء القلوب، الملعونين، العبثيين، العدميين، المنبوذين، الغرباء، المتصوفة، النساك، الشعراء، الرسامين.. ليدركوا أن العالم وهمُ عالمٍ، أن الأرض أصغر من تفاحة، أن الموت يتطاير مثل ورقة خريف، أن ضوءاً يلوح على منحدرات عذراء.

في البدء كانت وردة الميلانخوليا، في المنتهى ستكون، وردة أول الأزل، وردة آخر الأبد.

شاعر وناقد من لبنان

شباط/فبراير 2019

شمس خريفية حمراء

سامر أبوهواش

الموتى لا يموتون

"هذا هو الموت يا صاحبي، وهؤلاء هم البشر. نهاية طبيعية.. لمخلوقات غير طبيعية"

(يوسف السباعي، السقا مات).

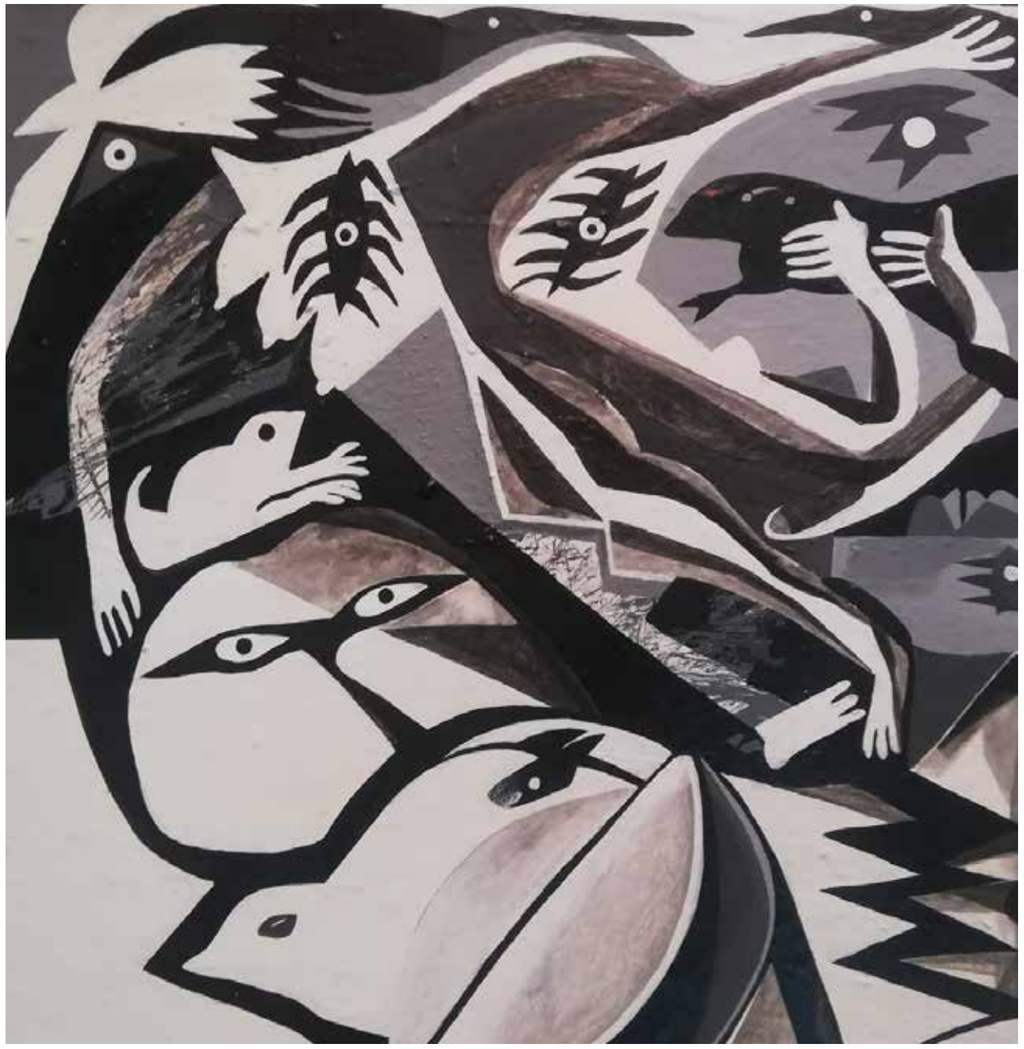
ضوضاء دائمة في الهواء. آلات غير مرئية وأشياء أخرى، كائنات تواصل عملها رغم توقف كل شيء آخر؛ تذكار بأن الصمت المطلق مجرد خرافة. الصمت الحقيقيّ ذلك الذي يليق به أن نسمّيه سكينة، ربما هو الانشغال عن ضوضاء العالم؛ طبقة أخرى تغطي الطبقة القائمة التي لا نعرف كم طبقة أخرى تعاقبت عليها. ربما ما تسمعه الآن، تلك الأصوات الصغيرة، الدقيقة، التي تحتشد معاً لتصنع هذا الضجيج السرّي، ليس إلا احتكاك كل تلك الطبقات ببعضها بعضا. طائر يعبر الهواء بصمت، يحتلّ ثوان حيّزه في الفضاء، ثم يختفي، يصبح جزءاً من مربّع النافذة، من ذاكرة مشغولة بالمحو المستمر لذاتها. ساعة على جدار، تظلّ تمشي، كشيخ يجرّ عربة يدوية في صحراء شاسعة، أو ربما كانت العربة التي تجرّه؛ شيء آخر يسجّل مرور الزمن، لكنه يظلّ ثابتاً في مكانه.

لم تعد طائرات تعبر السماء. كنت كلما رأيت طائرة مسافرة أتخيلها دون هيكلها الخارجي. أرى كل أولئك الركاب جالسين على مقاعدهم معلقين في الهواء وبعضهم يقف أو يمشي في الممر. صورة تسبّب لي الدوار دوماً، إذ لا أقوى على الاحتفاظ بهم طويلاً على هيئتهم هذه، سرعان ما يسقطون، وبدلاً من الأشياء والمقاعد والأجسام والحقائب المبعثرة ثمة الصراخ فحسب؛ صرخة واحدة، هائلة، تسقط من علوّ شاهق إلى فراغ لا قعر له. لم يخطر ببالي يوما أنه يمكن السقوط من اليابسة أيضاً. الناس الآن في منازلهم، في حجراتهم، أكثر ثباتاً من أيّ وقت مضى في تاريخهم المشترك، لكنهم يسقطون طوال الوقت، يرتطمون بأجسادهم، يختفون دون أن يختفوا حقاً، يتلاشون عكسياً؛ من مجرد فكرة وجودهم.

هذا، ربما، مظهر آخر من مظاهر الموت الجماعي. على شاشة الموبايل أو التلفزيون، تتلاحق الأرقام، 461 وفاة جديدة في إيطاليا، 1200 في الولايات المتحدة، 320 في إسبانيا "في أقل حصيلة يومية" منذ ستة أسابيع.. الناس، في حقيقة الأمر، لا يموتون بل يختفون. الطريقة التي تمتدّ بها يد الموت العملاقة وتغرف كل هذه الأرواح دفعة واحدة، لا تختلف جوهرياً عن فناء آلاف البشر في الانفجارين النوويين في اليابان، ولا في تسونامي، ولا في الـ11 من سبتمبر، ولا في حرب سوريا، "تعدّدت الأسباب..."، إلا أن الأمر في هذه الحالة أقرب ما يكون للاختفاء القسري، وهو اختفاء يوميّ يكاد يكون روتينياً، جاعلاً الصلة بين "عالم الأحياء" و"عالم الموتى"، تلك الصلة التي نحاول جاهدين نسيانها، أشدّ حضوراً من أيّ وقت مضى.

في رواية كيفن بروكماير "تاريخ وجيز للموتى" (2006) تفنى البشرية نحو منتصف القرن الحادي والعشرين، بفايروس غامض (تتكشّف لاحقاً أسبابه)، لكنّ عدداً من الموتى يظلون موجودين، يمارسون ما كانوا يمارسونه في حياتهم، يعملون ويمارسون الحب ويتشاجرون ويتنزهون في الشوارع والحدائق، لكنهم يعرفون أنهم موتى، وينتظرون الانتقال من هذا "المطهّر" الذي يسميه الكاتب ببساطة "المدينة" إلى العالم الآخر. هؤلاء الموتى ما زالوا موجودين لأن الشخصية الوحيدة الباقية على قيد الحياة، لورا بيرد، ما زالت تذكرهم، إنهم كل من عرفتهم أو صادفتهم يوماً، وما زالت تتذكرهم، وما إن يختفي أحد من ذاكرتها حتى يختفي من "المدينة"، وما إن يبرز آخر، حتى يظهر في المدينة آتياً من الصحراء.

الذكرى هي كل ما يبقى من الشخص بعد رحيله، هكذا يجيب الأب طفله في إحدى أقسى حلقات "ديكالوج" وأشدها سوداوية؛ الأب في تلك اللحظة لا يعرف أن الذكرى هي كلّ ما سيبقى من طفله: هل السبب أنه آمن بالتكنولوجيا أكثر مما ينبغي، فجعل منها إلهاً آخر، أم أن موت الطفل كان سيحدث بصرف النظر عن رأي أبيه بالحياة وما بعدها؟ الموت، في كلّ الأحوال، حادث طارئ، لكننا اعتدنا أن نعامل موت الأكبر سناً على أنه حادث بديهي؛ كانت ميتة "طبيعية" نقول، في تمييز واضح عن الميتات الأخرى، المفاجئة، في عمر الطفولة أو الشباب، الميتات غير الطبيعية حتى وإن كانت نتيجة مرض عضال. يبلغني موت ابن خالي في الثانية والأربعين من عمره. كان يصغرني بستّ سنوات تقريباً، وأذكر أنني أمضيت الشطر الأكبر من طفولتي في اللعب معه ومع شقيقه. أكثر من 35 عاماً مضت مذ سافرت عائلته إلى الخليج، لم ألتقه خلالها سوى مرة واحدة، خلال جنازة قريب آخر. ذكرى هذا اللقاء هي ما بقي منه في رأسي، أما ألعاب الطفولة فتقلصت إلى مجرد فكرة؛ مجرد حقيقة موضوعية تخلو من الذكريات والصور القادرة على استحضار الشخص في حالته الأولى، قبل أن يتدخل الزمن بمعوله



مصطفى حسن

الضخم.

لم يفارق "سمير" الحياة بسبب كورونا. توقف قلبه فجأة؛ ميتة طبيعية، لكن المؤكد أنه لم يفارق الحياة، بل الحياة هي التي فارقته، أي "وافته المنية"، مثلما تقول العربية. يقول كريستوف كيزلوسكي في نعيه لأندريه تاركوفسكي "لقد مات للأسف.. على الأرجح لأنه لم يعد قادراً على الاستمرار في الحياة. قد نقول إن امرئا ما مات بسبب السرطان أو في نوبة قلبية أو تحت عجلات سيارة، لكن السبب الحقيقي لموت الناس أنهم لا يعودون قادرين على مواصلة العيش"، قد تكون هذه ترجمة كيزلوسكي الخاصة لتعبير "فارق الحياة"، تعبير ينطوي على شيء من الكرامة، إذ يمنح الناس دوراً ما في موتهم، حتى حين لا يكون موتهم انتحاراً، مباشراً أو غير مباشر، بل مجرد حادث طبيعي. مات تاركوفسكي بسرطان الرئة عن أربعة وخمسين عاماً، السن نفسه الذي توفي فيه كيزلوسكي بمرض القلب. في الإنجليزية، التعبير الذي ينطوي على المعنى نفسه لتعبير "فارق الحياة" هو "departed"، أي رحل أو راحل؛ ربما لا فرق جوهرياً بين اللغات في ما يتعلق بهذه المسألة، فنحن أيضاً نصف ميتاً بـ"الراحل" من باب التوقير له أو للموت نفسه، نتفادى قول "مات" أو "ميت" فجّة صريحة وكأن ثمة قلة أدب أو قلة ذوق في هذين التعبيرين، إلا أن هذه الكرامة اللغوية اللاحقة على حدوث الموت هي على الأغلب شكل من أشكال التعويض أو مقاومة الهشاشة الأصلية التي تنطوي عليها الحياة والرعب الأصلي

الذي ينطوي عليه الموت، نمنح أنفسنا دوراً ما في ما لا دور لنا به على الإطلاق، إشارة أخيرة إلى أننا لم نهزم هزيمة مطلقة وكانت لنا الكلمة الأخيرة؛ أتساءل إن كان محمود درويش في "لاعب النرد" كان يفعل شيئاً من هذا القبيل، يؤرخ رحيله ويحاول أن "يهزم الموت" حقاً باللغة.. أتساءل إن كان هو لاعب النرد، أم أنه كان يردّد صدى المعلقة الشهيرة "رأيت الموت خبط عشواء.. ؟".

لا ريب أن الميتات الكثيرة بفايروس كورونا، وبصرف النظر عن أعمار الراحلين وأماكن عيشهم وظروفها، هي "خبط عشواء"، وما القبور الجماعية التي فتحت في نيويورك لاستقبال من لا أهل لهم من الضحايا، أي من لم يتم التعرف على هوياتهم، حتى تكون لهم قبور فردية وشواهد، إلا تعبيراً آخر عن فاجعة هذا الموت الجماعي. فحتى من تقام لهم جنازات لا يحظون بالوداع اللائق، فهم يدفنون سريعاً دون مراسم ولا مودّعين، أي دون ممارسة الحداد أو الحزن الذي من دونه يبقى كل وداع ناقصاً. تسأل الأم المفجوعة على زوجها وابنتها، مربيتها المنزلية، عن سبب بكائها، فتجيبها الأخيرة "أبكي لأنك لا تبكين". هكذا ربما كان كيزلوسكي يقدم مراسم وداع الطفل الغارق في "ديكالوج" (1988)، عبر بكاء المربية على طفل آخر في "الأزرق" (1993). "الموتى لا يموتون" مثلما اختار جيم جرموش أن يعنون فيلمه الغريب عن الزومبيز ونهاية العالم، في العام السابق، وإن كان من مشهد يمكن اختياره من هذا الفيلم لوصف مدننا في زمن كورونا، فهو مشهد بيل موراي وآدم درايفر يجوبان شوارع البلدة المهجورة بسيارة الشرطة حين ينقطع الإرسال ويموت الاتصال بالعالم. كانت كوكا كولا في "تاريخ وجيز للموتى" التي نشرت الوباء الذي أفنى البشرية، أما سبب الفناء في "الموتى لا يموتون" فانزياح الكوكب الناجم عن العبث البشري بالطبيعة "تتعدّد الأسباب..." مرة أخرى، ودائماً. لكنّ الذكرى، سواء تجسدت في شجرة "التمرحنة" كما في "السفّا مات"، أم في لحظات تستعاد من وقت إلى آخر، هي ما يجعل الموتى لا يموتون حقاً، وهو ما يجعل دون كيولو، ذلك الأب الأميركي في الثانية والثلاثين من عمره، يستجمع طاقته الباقية ليكتب رسالة لزوجته وولديه، قبيل وفاته بكورونا، إذ أراد الرجل أن يترك أثراً ملموساً، كلمات مفعمة بالتفاؤل والسعادة يسجّل بها خاتمته الخاصة ويهزم بها الموت على طريقته. أما الممرضة النيويوركية لونا برين فقد اختارت أن تنهي حياتها بنفسها عن عمر 49 عاماً، بعد أيام مضنية للروح قبل الجسد، أمضتها في غرفة الطوارئ تعالج مرضى كورونا، وتعجز عن مساعدة العديدين ممن فارقوا الحياة أمام ناظريها.

هل هزم الموت لورنا أم هزمته؟ لا أحد يملك الإجابة عن هذا السؤال. ربما علينا أن نسمع أكثر صوت الناجين، أولئك الذين اقتربوا كثيراً من مفارقة الحياة ثم عادوا إليها، كتب لهم عمر جديد مثلما يقال، وربما أحدهم ذات يوم، في أزمة أخرى أو في وباء آخر، سيحتفل بعيد ميلاده المئة مثل الكابتن توم مور وهو يمشي مئة جولة في حديقة منزله ليجمع التبرعات للجهاز الطبي البريطاني محاولاً بخطواته البطيئة هذه أن ينقذ بعضاً ممن يصارعون الموت على أسرة المشافي، متذكراً مع كل خطوة وجوه رفاقه الذين قصفت أعمارهم ذات حرب كونيّة لا تقل وبالاً عن كورونا، محاولاً أن يوصل رسالة أخيرة مفادها أن الموتى لا يموتون.. إلا إن ماتت ذكراهم.

إني أختنق

"أول ما تكتشفه عن الموتى، هو أنهم، إن ضربوا بقوة كافية، إنما يموتون كالحيوانات". (إرنست همينغواي، تاريخ طبيعي للموتى)

لقطة فيديو تعيد نفسها؛ رجل يصرخ محتجاً على الأوضاع الصعبة التي يعيشها، والمراسل الصحافي يحاول فهم قصته وفي لحظة ما يبدو متشككاً بأوجاع الرجل (إذ كم شخصاً يصرخون على هذا النحو ما إن يروا كاميرا في المكان)، إلا أن القصة تتخذ منعطفاً دراماتيكياً، فالرجل يسقط أرضاً أمام الكاميرا، في حين لا يملك المراسل والجمهرة المحيطة به سوى محاولة إنعاشه ظناً منهم أنه أغمي عليه من شدّة الانفعال أو القيظ. لم يكن المحيطون بالرجل، بمن فيهم المراسل، يعرفون أنه مات، لكننا نحن، من شاهدنا الفيديو بعد بعض الوقت عبر وسائل التواصل الاجتماعي، تحت عنوان "شاهد رجلاً يموت مباشرة على الهواء" (التي باتت تتكرّر كثيراً في منشورات وسائل التواصل الاجتماعي كأنها اعتيادية حقاً) نعرف أننا نشاهد رجلاً يوشك أن يموت على الهواء مباشرة، ثم نراه وهو يسقط بالفعل ميتاً. لا أذكر أين بالضبط وقع هذا الحادث، ربما في مصر أو العراق أو اليمن أو أيّ بلد آخر، ولا من هو الرجل أو الصحافي أو لصالح من يعمل، لكنني أذكر أنني أعدت، عبر شاشة هاتفي، لحظة سقوطه عدة مرات، محاولاً فهم شيء ما عن هذه اللحظة، وما إذا كان في ملامح الرجل ما يشير إلى أنه سيموت. بالطبع، الصورة تظلّ معلقة، ومشاهدة "لحظة موت رجل" مستحيلة في حقيقة الأمر، أولاً لأنها مجرد لحظة، لا تتجاوز لحظة إغماض العينين بسبب أشعة الشمس، وثانياً - وهذه مفارقة اللحظويّ - لأن هذه اللحظة أبدية ولا تستطيع أيّ كاميرا أو وصف أو تعليق جعلها تنطق بغير ذلك.

كيف يكون الإنسان قبل ثوان من فنائه؟ كيف يكون وجهه لحظة موته وخلال اللحظات التالية لها؟ فكرةٌ لطالما أسرت المخيلة على مرّ العصور؟ هل يستطيع الوجه أن يكون سجلاً للآمرئي، وهل اللحظات الأخيرة والملامح الأخيرة والنظرات الأخيرة قادرة على إعطائنا نظرة مختلسة إلى العالم الآخر؟ أذكر أنه كان في مكتبتنا، فترة طفولتي، كتاب قديم يتحدث عن تحضير الأرواح (لا أعرف كيف احتلّ هذا الكتاب مكانه بين صفوف الكتب الماركسية "العقلانية" التي كانت تكتظ بها المكتبة) ويورد الكتاب حوادث شهيرة سجّلت فيها بالفعل (بحسب زعمه) لحظة خروج الروح. وبين الصور العديدة التي ضمّها الكتاب، ثمة صورة محدّدة بالأبيض والأسود ظللت أرجع إليها، تظهر فيها ملاح وجه شبح (رجل ميت) وقد علت فمه رغوة بيضاء، لا أعرف السبب لاستخدام الرغوة، وما إذا كانت أفواه الأشباح يفترض أن تكون مزبدة كهذا الشبح المفترض، لكن ربما كانت تلك محاولة من "مؤلف" هذا الكتاب لإضفاء مزيد من المصداقية والرهبة على الصورة. إذ ما الفائدة في أن يكون وجهاً عادياً، مجرد وجه نعرفه أو نصادفه في الحياة؛ ينبغي أن تكون هناك علامة مميزة، تبثّ الروع في القلوب، وتضفي على المشهد مزيداً من اللغز والوقار.

هل للموت وجه؟ وهل تمكن رؤية وجه الموت؟

نعيش في حقبة يكثر فيها الموت. صار الموت يومياً، بل يكاد يكون اعتيادياً رغم كلّ مشاعر الصدمة المصاحبة له. ومتابعة أخبار هذا الموت وتطوراته أمر لا يقلّ اعتيادية. فبفضل شيوع التطبيقات التي تنشر على مدار الساعة تطورات انتشار وضحايا فيروس كوفيد - 19، صار في مقدور أيّ شخص متابعة الزيادات المطردة في أعداد الموتى حول العالم. لكنّ كل هذه الأخبار والتقارير والأرقام لا تقدّم ولو لمحة عن وجه الموت، هذا الموت تحديداً.

ظلّ تصوير الموتى أو صور ما بعد الموت، تقليداً شائعاً نحو قرن من الزمن، منذ منتصف القرن التاسع عشر وبداية التصوير الضوئي وحتى ما بعد الحرب العالمية الثانية، إذ كان حفظ وجه قريب أو شخصية عامة أو أحد رجال الدين واحداً من استخدامات التصوير الفوتوغرافي واستمرارية لتقليد أوروبي شاع قبل ذلك، وهو تكليف رسام محترف بعمل بورتريه للمتوفّى يكون بمثابة ذكراه الباقية. ويستطيع المتابع لأرشيف "المؤسسة العربية للصورة" إلقاء نظرة على العديد من صور الموتى، من كهنة وقساوسة، التي تعود لبعض المجموعات الأولى المحفوظة من ذاكرة التصوير في المنطقة العربية، كما أن عدداً من تلك الصور، يحتفظ بها عدد من المكتبات الكبرى حول العالم، ومنها مكتبة الكونغرس التي لديها، مثالاً لا حصراً، صورتان فوتوغرافيتان، لأسقف سوري معروض جثمانه في كنيسة سورية بين عامي 1940 و1946، وهي الفترة التي توقفت فيها هذه الممارسة حول العالم، بعد أن بات من الاعتيادي حفظ ذكرى الشخص العزيز المتوفى (وشكله)، في حياته، مع شيوع التصوير الفوتوغرافي وتحوله أكثر فأكثر إلى ممارسة منزلية وفردية اعتيادية. أما تصوير الموتى فبات أمراً غير مستحبّ، وفي كثير من الأحيان لا أخلاقيا ويعدّ انتهاكاً لحرمة الميت وخصوصيته، ولم تكن صدمة العالم بعمليات الذبح والإعدام العلنية التي مارسها تنظيم داعش الإرهابي، لفترة قريبة خلت، إلا نتاج عرف أخلاقي عالمي متبع، ومدعوم بالمبادئ والقوانين، يجرّم انتهاك كرامة الميت عبر عرض لحظة وفاته أو مقتله.

لعل هذه الفكرة، إضافة إلى ذاكرة تسجيلية مشحونة بالأسى، هي التي دفعت بإرنست همينغواي إلى كتابة قصته القصيرة "تاريخ طبيعي للموتى"، والتي نشرها بداية في العام 1932، في ختام الفصل الثاني عشر من روايته "موت بعد الظهيرة"، ثم عاود نشرها العام التالي كقصة مستقلة في المجموعة القصصية "المنتصر لا يحظى بشيء". ورغم أن الراوي في هذه القصة هو "عالم طبيعي"، وليس جندياً ولا مراسلاً صحافياً، مثلما كان همينغواي في الواقع، غير أنه يصعب على قارئ القصة ألا يشعر بأنها جزء مستلّ من مذكرات لم يكتبها همينغواي في حقيقة الأمر، وربما كان ذلك مقصوداً من طرفه، إذ أراد أن يسبغ على القصة بعداً "واقعياً" يتجاوز السرد المتخيّل إلى الإحساس التصويريّ؛ لقد أراد همينغواي أن يرينا وجهاً من وجوه الموت مثلما رآه بنفسه. فيصف في البداية، وبصفته مراقباً (عالماً طبيعياً) ينظر بحياد إلى تلك الوجوه مثلما ينظر عالم الطبيعة إلى نبتة أو حيوان نافق، ويستخلص وصفاً موضوعياً (صورة وليس انطباعاً ذاتياً)، لعدد من الجنود الموتى الذين صادفهم الراوي في شمال إيطاليا خلال الحرب العالمية الأولى "حتى يدفن الموتى، فإن مظهرهم يتغيّر بصورة يومية. اللون في العرق القوقازي يتبدل من الأبيض إلى الأصفر إلى الأصفر المشوب بالخضرة إلى الأسود.. الموتى يتضخّمون كلّ يوم حتى يغدون أكبر من بزاتهم العسكرية، يملؤونها حتى تغدو ضيقة إلى حدّ تشعر أنها ستنفجرّ". لكنّ الراوي سرعان ما ينتبه إلى أن ما يصفه ليس "موتاً طبيعياً" بل هو أثر من آثار الموت قتلاً، بفعل الحرب تحديداً، فيعقب قائلاً "الموت الطبيعي الوحيد الذي رأيته، خارج إطار الموت بسبب فقدان الدم، وهذا ليس بالأمر السيء، هو الموت بسبب الإنفلونزا الإسبانية"، ثم يصف بمزيد من الإسهاب "في هذا الموت تغرق في المخاط، مختنقاً، وكيف تعرف أن المريض قد فارق الحياة، فمن خلال أنه يعود في النهاية طفلاً، وإن ظلّ محتفظاً بقوته الرجولية، ويخضّل الملاءات كأي حفّاظ بشلال أخير هائل أصفر اللون، يظلّ يسيل بعد موته".

تلك واحدة من أفظع الشهادات المنقولة عن الموت بالوباء، بعد الكتابات والرسومات والحفريات الرهيبة التي تصوّر الموت بالطاعون خلال قرون سابقة. لكنّ اللافت أن الموت بكوفيد - 19، وقد شارف عدد الوفيات حول العالم، عند كتابة هذه السطور، على النصف مليون، يبقى تقريباً بلا صورة. وإذا وضعنا جانباً الموت على أسرّة المشافي فإن ما يثير قدراً لا يقلّ من الأسى، هو الموت الاعتيادي في البيوت التي قرر أصحابها عدم الذهاب أو عدم اصطحاب آبائهم وأجدادهم إلى المشافي، إدراكاً منهم أن تلك اللحظة ستكون اللحظة الأخيرة التي يرونهم فيها، كما هناك الأعداد الكبيرة ممن يموتون في دور الرعاية، أو ممن يموتون وحدهم من مشردين وأشخاص لا أهل لهم ولا أصدقاء في هذا العالم. هذا الموت عديم الصورة ليس إلا انعكاساً لحياة سبقته هي في الغالب عديمة الصورة أيضاً. فليس من قبيل الصدفة أن يكون أكثر ضحايا الجائحة هم من الطبقات الفقيرة أو الأقليات (مثل السود في أميركا أو حتى بريطانيا) الذين أدت سياسات التهميش الاقتصادي والسياسي والتعليمي والصحي والثقافي، على مرّ عقود، إلى أن يكونوا في طليعة ضحايا جائحة كورونا. أولئك الأفراد لا يختلفون جوهرياً عن مئات آلاف الجنود الذين تحدث عنهم همينغواي، والذين يزج بهم في مطحنة الحروب ويتركون لمصيرهم فقط لأن ثمة ثقافة تاريخية جعلت دور

الفقراء والمهمشين أن يموتوا بصمت، وأن يكون موتهم هامشياً أيضاً، وإن غطته مزاعم البطولة وغلفته شعارات التضحية والوفاء.

خلال أزمة كورونا بدا كلّ شيء آخر أقل أهمية، وكأنه لا يحدث. لكن ظهرت مقاطع فيديو ذكرتنا بأن المآسي الأخرى ما زالت تحدث وربما بسوء أكبر. هكذا جلست عاجزاً تماماً، ككل المرات السابقة، وأنا أشاهد مقطع فيديو لضابط سوري يجبر امرأة وزوجها، تحت الضرب والتعذيب والإهانات اللفظية المتواصلة، على النهيق. الرجل وامرأته من الواضح كم هما بسيطان، وعلى الأرجح أن يكونا مجرد مزارعين لا شأن لهما بالسياسة، ولكن شاء قدرهما، كقدر ملايين السوريين، الوقوع في قبضة هذه الآلة الوحشية المروّعة. وعلى بعد ساعات من هذا الفيديو (الذي سبقته آلاف الفيديوهات المشابهة خلال سنوات الحرب السورية) ظهر فيديو جورج فلويد وهو يلفظ أنفاسه تحت قدمي شرطي أميركي. "لا أستطيع التنفس"، قال الرجل، لتتحول صرخته هذه إلى شعار الملايين حول العالم ممن يشعرون مثله بالاختناق جراء عقود مديدة من الظلم والاضطهاد واللامساواة واللاإنسانية وانسداد الأفق. وإذ تأتي هذه الصرخة في خضم المعاناة الكونية جراء أزمة كورونا، فربما كتذكار لا بدّ منه، بالمظالم الأخرى الكثيرة التي تقع على امتداد البلاد والقارات. لا أعرف إن كان ثمة أيّ كرامة في الموت، لكن الشواهد جميعها تؤكد أن كرامة الحياة لا تنفصل عن كرامة الموت، وهو ما تنبه إليه همينغواي باكراً جداً حين وضع مقتل الجنود في الحروب بموازاة من يموتون بالإنفلونزا الإسبانية. هذه الأخيرة هي الوحيدة التي يمكن وصفها بـ"الموت الطبيعي" على حدّ وصفه، أما الموت بالرصاص، بالقتل، بالظلم، بالقهر، فلا يختلف عن موت الحيوانات، وإذ أصر الضابط السوري على جعل الزوجين المسكينين ينهقان، وربما يخرجان من الأسر بعد ذلك، وتستمر حياتهما طويلاً، وربما يكونان قد قتلا، لا فرق بالنسبة إلى ذلك الضابط الذي يأمل أن تكون كرامتهما وكرامة الملايين مثلهما هي التي دفنت إلى الأبد، ذلك اليوم، في تلك الحجرة المظلمة.

كأنه الهايكو.. كورونا أو العالم كما هو

هناك أشياء كثيرة مشتركة بين فيرونيكا، مثلما يلفظ اسمها بالبولندية، وفيرونيك، مثلما يلفظ الاسم نفسه بالفرنسية. أوضح هذه الأشياء، أنهما الشخص نفسه، بالصفات والملامح الجسديّة نفسها، والسن نفسه. أوضحها أيضاً، أنهما كلاهما لديهما علاقة بالموسيقى، إحداهما تغني والأخرى تدرّس الموسيقى. هذا التوأم غير البيولوجيّ يلتقي في لحظة عابرة؛ فيرونيك الفرنسية على متن حافلة تلتقط صورة لشارع في كراكوف ببولندا، فتكتشف بعد ذلك، خلال مطالعة الصور بالصدفة في غرفة فندق مع "حبيبها" الفرنسي، أنها هي نفسها في الصورة، إلا أنها لا تمتلك معطفاً كالذي ترتديه الفتاة في الشارع. كريستوف كيزلوسكي كان مفتوناً بالصدفة وبالطريقة التي تتجلّى فيها الحياة سلسلة لا تنتهي من المرايا التي يعكس بعضها بعضا دون قصد ودون بيان سياسي أو فكري ما. كلا الفتاتين أيضاً، يحمل كرة مطاطية شفافة، تؤدي دور المرآة التي يمكن رؤية العالم الخارجي من خلالها معكوساً ومكثفاً في آن معاً. العالم الخارجي حيث تحدث الحياة الحقيقية دون تعليق من أحد عليها، هو العالم الذي شغل تفكير كيزلوسكي السينمائي، وربما هو الذي يقف وراء نظريته حول "تحويل الواقع إلى قصة درامية" خلال مرحلة انغماسه بالأفلام الوثائقية، ذلك أن القصة تحدث بمجرد أن الحياة تحدث ودور الكاميرا توثيق ذلك ودور المخرج خلال ذلك وبعده، إيجاد الخيط السرديّ الناظم دون فرض عنصر من خارج القصة "الحقيقية" عليها. نحن، إذن، شهود على الواقع مراقبون وموثّقون له على أفضل تقدير ولسنا صناعاً له.

فرضت فترة العزل عليّ، كما على العالم، الكثير من التغييرات. ورغم أنها لم تغيّر عادة مشاهدتي فيلماً سينمائياً كل ليلة، لكنها حرمتني من الإيواء إلى النوم فور انتهائي من المشاهدة، إذ بتّ أعود إلى التلفزيون لأعرف آخر أخبار الجائحة تلك التي أمضي السواد الأكبر من اليوم في تتبعها على أيّ حال. ليس السعي إلى المعرفة وحده ما يجعلني أقلّب بين القنوات، فالأرقام تكاد تكون نفسها، والوقائع لا تتبدّل كثيراً بين قناة وأخرى. بل هي محض عادة مكتسبة. أتذكر حرب الخليج الثانية. كانت الحدث الذي أدخل "سي إن إن" إلى المنطقة والعالم والذي جعلنا نجلس ونشاهد الأخبار لا بوصفها نشرة تقدم مرة واحدة كل مساء، مثلما كان يحدث قبل سنوات قليلة من ذلك، بل بوصفها حدثاً مستمراً. أذكر أنني كنت أجلس لساعات مفتوناً بحقيقة أنني أرى ما يحدث، خلال الوقت الحقيقي، في بغداد، بل دفعتني كل تلك الأخبار المتلاحقة، والتي لا تعدّ شيئاً يذكر أمام حمّى الأخبار في أيامنا هذه إلى تسجيل يومياتي أو يوميات تلك الحرب، مثلما أراه على شاشة التلفزيون، ولا فرق بين هذه اليوميات وتلك على أيّ حال، أو هكذا كنت أظنّ على الأقلّ.

كانت تلك لحظة تكررت كثيراً لاحقاً وفي حروب ومحطات مفصلية عدة (الانتفاضة الثانية، الـ11 من سبتمبر.. إلخ) أصبحت خلالها يومياتنا هي يوميات الشاشة نفسها. استثمار مالي وسياسي هائل وحتمية تكنولوجية أوصلا على الأرجح إلى الطفرة الهائلة في الفضائيات الإخبارية التي صارت تسرد قصة العالم من حولنا، وجعلت الأخبار شيئاً لا يتوقف، صورة موازية، لها قوة الواقع ووقعه وتبعاته، وفي أحيان كثيرة هي الواقع نفسه، إذ لا شيء يحدث إلا ما يحدث على الشاشة، وما لم تكن في قلب الحدث (الحرب، العمل الإرهابي، المظاهرات.. إلخ)، فإنك متساو مع الجميع ممّن ليسوا في خضم الحدث، لكنهم جزء منه، بما أنهم المشاهدون له والشهود عليه وعلى قوة تأثيره.

في "حياة فيرونيك المزدوجة" (1991) لا شيء يحدث حقاً سوى المصادفة والحدس، وكلاهما معاً يجعلان الخيط الفاصل مع الواقع، يُمحى تقريباً. فيرونيكا البولندية تقول إنها تشعر (تحدس) بأنها ليست وحيدة في العالم، وهذا الشعور الغامض يملؤها غالباً بسعادة ونشوة وامتلاء هي نفسها لا تدرك كنهها، لكنها ربما من الأسباب التي تجعل قلبها يتوقف خلال الغناء على المسرح. فيرونيك الفرنسية تشعر على العكس منها أنها وحيدة في العالم، وهو ما يحدث حين تفقد شخصاً ما في حياتك؛ تصبح ناقصاً من الداخل. وهذا الشعور هو ما يفسّر الحالة المختلطة من الفرح والحزن الذي تعيشه فيرونيكا البولندية وفيرونيك الفرنسية، تماماً كراقصة البالية، في عرض مسرح الدمى (الذي تشاهده فيرونيك)، التي تكسر ساقها ولا تعود قادرة على الرقص، فتموت ثم تتحول فراشة. وعلى عكس معظم عروض الدمى التي لا تظهر فيها يد أو أيدي من يحركونها، فإننا في هذا العرض نرى كمشاهدين، مثل الجمهور في الصالة، يد محرك الدمى، لأن يد محرك الدمى هي جزء من الواقع الذي يحدث ولا حاجة إلى إخفاء هذه الحقيقة أو تمويهها.

أجلسُ وأقلّب إذن، ومثلما ينهض الجنود إلى تمارينهم الصباحية كل يوم، ننهض، في أوقات تخصّ كل شخص أو كل عدة أشخاص معاً، إلى عادة تقليب القنوات. في زمن كورونا، يحدث الكثير كل ثانية. أعداد المصابين والموتى تتراكم. القصص الإنسانية تتعدّد. الدراسات والاستطلاعات والإحصاءات تتدفق. وتبقى الحقيقة الثابتة هذه المرة، أننا، البشرية برمتها، في خضم القصة، ولسنا جزءاً منها، كمشاهدين لها فحسب. إننا نشاهد أنفسنا، قصتنا، تاريخنا الشخصي، وهو يتوالى فصولاً أمام عيوننا. ربما نتساءل عمّا يحسّ به الأشخاص في الأوقات القصوى، الأشد حرجاً، العاملون الصحيّون في غرف الطوارئ، أو المرضى على الأسرة، الذين يخذلهم الهواء، فيختنقون. لكننا نتساوى في كل شيء آخر، في كل فكرة وكل شعور تزدحم به رؤوسنا طوال اليوم.

فيرونيكا ترى من نافذة غرفة عمتها عجوزاً تنوء بحمل بضع حقائب ورقية فتفتح النافذة وتناديها وتسألها إن كانت بحاجة إلى المساعدة. العجوز لا تردّ وتواصل سيرها. فيرونيك الفرنسية ترى من نافذة الصف المدرسي، عجوزاً تنوء بحمل نفسها فقط وتمشي بهدوء بين الأشجار. فيرونيك لا تتدخل لكنها تتذكر ولا تعرف حتى ما الذي تتذكره. في لعبة المرايا المضاعفة هذه ما يشبه الرجل في لوحة رينيه ماغريت "يمنع إعادة إنتاجها"، فبدلاً من أن نرى وجه الرجل منعكساً في المرآة، نرى رأسه من الخلف منعكساً مرة أخرى. هل كان ماغريت يلعب ويستفز الناظر فحسب، أم أن ثمة ما يريد أن يقوله من خلال هذه اللوحة، ولماذا يظهر الكتاب في الجزء السفلي، وهو ترجمة فرنسية لإحدى قصص إدغار ألن بو، منعكساً في المرآة، في حين يعاود الرجل نفسه الظهور ولكن دون انعكاسه، أي دون وجهه؟ هل المرآة، كالتلفزيون، كالفضائيات الإخبارية، عاجزة عن سرد الواقع الموضوعيّ، أم أن هذا السرد أكثر عبئاً من أن يتّسع له إطار واحد، سواء أكان إطار مرآة أو لوحة أو شاشة تلفزيونية؟ فيرونيكا، من نافذة القطار، ترى العالم عبر كرتها الشفافة، منعكساً بالمقلوب. فهل يمكن القول إنها ترى العالم، هذا العالم، أم أنها ترى عالماً آخر تماماً؟

أعمل، خلال الحظر ببطء شديد أنا نفسي لا أفهمه، على تنقيح ترجمة كنت أنجزتها قبل أزمة كورونا، لديوان الشاعر والروائي الأميركي ريتشارد رايت "هذا العالم الآخر". عنوان الديوان، وهو نتاج تجربة رايت، خلال إقامته في باريس في الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، مع شعر الهايكو الياباني، يحمل في حدّ ذاته دلالات مثيرة ربما لا تقلّ إلغازاً عن لوحة ماغريت أو عن فيلم كيزلوسكي. اختار رايت، أن يشير بسبابته إلى "هذا" "العالم الآخر" وليس "ذاك" القريب أو "ذلك" البعيد، فالعالم الآخر هو العالم القائم الآن وهنا، ونحن في قلبه، لكننا ببساطة لا نراه، أو لم نكن نراه. إنه العالم الذي يتجسّد أمامنا لحظة أن نفتح عيوننا ونقرّر أن نرى. إنه، بمعنى ما، واقع كيزلوسكي الذي يروي قصته بمجرد حدوثه. وقد أراد كيزلوسكي أن يختبر ذات مرة حدود نظريته هذه فطلب من ثلاثة أشخاص من خلفيات مختلفة أن يسجلوا على الورق يوماً من حياة كل واحد منهم، بتفاصيله الحقيقية ودون أيّ تعليقات أو إضافات ذهنية، والنتيجة بالنسبة إليه كانت ثلاثة سيناريوهات "مذهلة" وقابلة للتنفيذ على حدّ وصفه. لقد تضمنت تلك اليوميات وصفاً للعالم كما هو، لا تأويل له ولا سرد لعالم الأفكار والأحلام، وهو ما كان على رايت أن يكتشفه في منفاه الفرنسي، مستعيناً بفلسفة "الزن" وتجليها في شعر الهايكو، أي كيف يرى العالم كما هو دون الحدود والقيود الأيديولوجية والسياسية والثقافية، كيف يقف عارياً تماماً أمام الطبيعة ليكتشف فحسب حجم ضآلته أمامها، لأن هذه الضآلة شرط من شروط رؤية (وعيش) العالم كما هو وهذا الاكتشاف أو التجلي هو ما يجعله يفتتح ديوانه بالمقطع التالي:

"لستُ أحداً:
شمسٌ خريفيةٌ حمراءُ آفلة
حملتْ اسمي بعيداً".

أقلّب إذن بين القنوات، مقترفاً في حق نفسي، ما أعدها كل ليلة بأنني لن أقترفه غداً، وهو مشاهدة الإيجاز الصحافي للرئيس الأميركي حول أزمة كورونا. أراه وهو يحوّل هذا الأمر الجلل، هذه المأساة، إلى عرض تلفزيوني. لست مهتماً بالتعليق على الأيديولوجيا السياسية التي تقود ترامب أو يقودها، بقدر ما يذهلني هذا العرض الذي يقدّمه للعالم أجمع. فهذا العرض يختزل بالتحديد العالم التلفزيوني/الإخباري الذي يتكون منه ترامب والذي يصنع صورة العالم، مثلما ينبغي أن تكون، لا مثلما هي في الواقع. أصدّق حين يقول مساعدو الرئيس الأميركي إنّ كلامه عن معالجة كورونا بحقن المصابين بالمطهرات المنزلية لم يكن مخططاً له. فقد برز هذا الكلام في لحظته؛ لحظة انتشاء تلفزيونية خالصة، جعلت الكلام يخرج من فمه، مثلما يحدث مراراً، دون أن

يتعمد ذلك أو يعدّ له. مدهش كيف تكشف لحظة كهذه هشاشة ولا حقيقية العالم الإخباري الذي اعتدنا العيش فيه، وكيف تصبح هي في حدّ ذاتها قصة، بدلاً من أن تكون معالجة أو إدارة أو حتى تعقيباً على القصة الأصلية، وهي كورونا. ترامب، في كل لحظاته التلفزيونية، كما في حضوره على التواصل الاجتماعي، هو النقيض التام لـ"لست أحداً"، فهو "كل شيء وكل أحد". الأنا المتضخمة عند ترامب، وهي تعبير عن الأنا المتضخمة عند الجميع تقريباً وإن بمستويات مختلفة، ليست إلا ذروة من ذرى لحظتنا الإنسانية الراهنة؛ لقد نجح الإنسان في أن يصبح هو العالم، أما الكائنات الأخرى وحتى الطبيعة، فهي مجرد أداة ملحقة به وبإرادته العليا.

كورونا، اليوم، كما العديد من الكوارث التي جاءت قبله، والتي ستأتي بعده، يدحض ذلك لكننا نرفض ببساطة أن نصدّق.

فيرونيك، في الأثناء، هي الفراشة التي صارتها فيرونيكا. العجوز الفرنسية هي الصورة المضاعفة، غير المنعكسة، للعجوز البولندية. وفي الأثناء يصحبنا كيزلوسكي، مع فيرونيك عبر شوارع باريس، وصولاً إلى محطة المترو حيث يفترض أن تعثر على حبيبها الذي هو الصورة المضاعفة لحبيب فيرونيكا، وبعين كاميرته التي تريد أن يروي الواقع قصته، يجسد قصيدة إزرا باوند "في محطة المترو"، تلك القصيدة التي للصدفة كتبها باوند عن محطة مترو باريس والتي أرّخت بداية الحركة "التصوّرية" وإحدى بدايات التعرف الغربي على الزن والهايكو اليابانيين:

"الظهور المباغت لتلك الوجوه في الزحام،
بتلات على غصن مبلّل، أسود".

لا أعرف إن كان ماغريت قرأ هذه القصيدة حين رسم "يمنع إعادة إنتاجها"، لكنه على الأرجح كان يفكر في مقدار السحر والغرابة والاستفزاز والصدق في أن تقدّم للمشاهد العالم، ليس كما يتوقعه ولا كما يريد أن يراه بل كما هو في الواقع.

عن الحيوانات والزومبيز وفان غوغ و"تايمز سكوير"

في المبنى المقابل كثير من الشرفات، كثير من النوافذ. أنظر طويلاً إليها، أو إليه، إلى المبنى نفسه، وليس إلى شرفة أو نافذة محددة. لا أجيد وصف لون أيّ شيء. أحياناً أتمنّى لو كنت روائياً روسياً كلاسيكياً أو شاعراً أسكندنافياً لكي أستطيع تقديم وصف مسهب للون السماء أو البحر أو الهواء مثلاً. لا أستطيع. استنباط لون من تمازج بضعة ألوان أو تدرجات لون محدّد ليس أكثر ما أبرع فيه. ربما لهذا السبب لم أتّخذ الرسم هواية يوماً، وربما للسبب نفسه توقفت عن الاستمرار في كتابة الرواية. لعلها قلة الحيلة أو الصبر أو الضجر أو النفور البسيط من الاسترسال المضني في أي شيء، أو كل هذا معاً.

بالنسبة إليّ الحقيقة التي لا جدال فيها هي أن هذا المبنى يقع في دائرة نظري كلما نظرت من النافذة، أمّا لونه، مثلما تفهمه عيناي، فهو مجموعة من الخطوط. أعرف أنها ليست حقيقة علمية مثبتة، لكن اللون يمكن أن يكون شكلاً. تفكر في البالون، مثلاً، فيخطر لك اللون الأحمر. تفكر في اللون الأحمر فيخطر لك الدم أو فستان نسائي مثير أو أفلام ياسوجيرو أوزو. اللون في هذه الحالة أيضاً شكل. خطوط أفقية وخطوط أخرى عمودية مشطورة إلى خطوط أخرى عمودية وأفقية، ولولا الشرفات الناتئة منها لحسبتها رسماً بالمسطرة على دفتر هندسي. السماء فوق المبنى، الآن على الأقل، رمادية. رمادية يسطع منها ضوء شمس تحجبها الغيوم. ليس ضوءاً ساطعاً لكنه واضح بما فيه الكفاية. ما اللون الناتج عن سماء رمادية تضيئها شمس تحجبها الغيوم؟ رمادي باهت؟ رصاصي؟ لا أعرف. لست بارعاً في وصف الألوان. لكنّني متيقن من أن هذا المبنى، هذا البرج بالأحرى، يتكون من ثلاثة ألوان رئيسية. الأخضر الفاتح لدرابزينات الشرفات. الأزرق الغامق لألواح الزجاج (النوافذ؟) والأبيض القشديّ، لكل الكتل الباطونية (الجدران؟) بين النوافذ والشرفات.

النوافذ المتشكلة من الألواح الزجاجية، ربما تكون نوافذ حقاً، وربما تكون شيئاً آخر لا أعرفه. لا أستطيع الحكم من هذه المسافة، حيث لا يمكن أن يظهر شيء خلف الزجاج الأزرق الغامق (الداكن؟). أما الشرفات المصطفّة بطبيعة الحال فوق بعضها بعضا فمسألة أخرى. لو وقف أحد على أيّ من تلك الشرفات، الظاهر منها في مرمى بصري على الأقل، فإنّني أستطيع رؤيته بوضوح وأستطيع من ملامحه العامة، أن أعرف إن كان رجلاً أو امرأة أو طفلاً. العمر ولون البشرة ودرجة القبح أو الجمال والحالة النفسية لهذا الشخص سواء أكان فرحاً أو حزيناً، أو بين بين، فهذه أمور لن أستطيع سوى افتراضها مثلما أفترض أحياناً لون السماء دون أيّ درجة من الثقة أو اليقين. لكنّ هذه ليست المسألة. ولا المسألة أنني، منذ اتخذت هذا الركن من الغرفة، المطلة نافذته على ذلك المبنى المخطط، مجلساً ثابتاً للعمل والكتابة، لم ألمح أحداً يقف على أيّ من الشرفات الظاهرة أمامي. المسألة أنني، في أغلب الأحيان، ودون أيّ جهد شخصي ولا أيّ مهلوسات عقلية ولا أيّ رغبة حتى أجد نفسي من حين إلى آخر واقفاً على إحدى تلك الشرفات. ليس مهماً موقع الشرفة، فهو يتغير باستمرار، المهم هو أن الأمر لا يقتصر على التخيّل، بل إنني أصبح فعلاً واقفاً هناك، لأنه أحياناً وبعد فترة من الوقوف على الشرفة دون فعل شيء سوى النظر بلا هدف إلى لا شيء في الهواء أمامي، أشعر بالحاجة إلى الدخول ثانية إلى البيت، وبصرف النظر عن الغرفة التي تؤدي إليها الشرفة، سواء أكانت الصالة أو غرفة النوم أو المطبخ (وهذا احتمال مستبعد)، فإنّني أكاد أحسّ بيدي وهي تعاود فتح باب الشرفة، وبقدميّ وهما تخطوان إلى الداخل ثم بيدي وهما تعاودان إقفال الباب. وبعد ذلك لا شيء. بعد ذلك أختفي كجميع البشر الذين لا بدّ أنهم يشغلون تلك الحجرات في الأوقات التي لا أجد نفسي فيها. أختفي داخل حجرة شخص آخر. أختفي بمعنى

مصطفى حسين

أنني أتبخّر. بمعنى أنه لا يعود لي وجود. بمعنى أنني لا أعود قادراً على إيجاد طريقي خارج الظلمة التي تكتنفني داخل تلك البقعة المحددة (أو غير المحددة) من الحجرة. وحده الرعب يعيدني من تلك الحجرة وتلك الشرفة وذلك البرج إلى مقعدي في هذا الركن المحدّد من غرفتي. ولثوان أجد نفسي في حال من الذهول التام، إذ تظلّ هناك أجزاء من نفسي تحتاج إلى أن تجمع نفسها بصلابة داخل جسدي أو عقلي، حتى أعود كاملاً هنا، حتى أستطيع صرف نفسي عن النظر إلى تلك الشرفات وشغلها بشيء آخر كالعمل أو القراءة أو الكتابة أو تصفّح الهاتف أو لعب كاندي كراش.

ماذا لو كان المبنى فارغاً بالفعل؟ ماذا لو كانت المدينة برمتها فارغة بالفعل؟

نحن كائنات افتراضية بامتياز. نفترض أن المطر شيء جميل، فنحتفي

بالمطر حين تمطر ونشتاق له حين لا تمطر. نفترض أن المطر شيء كئيب فتحدث العملية نفسها إنما بالعكس. شخصياً، افترضت مثلاً منذ فترة ليست قليلة أن الدجاج الذي أتناوله ليس إلا.. لن أكمل حتى لا أعدي أحداً بهذه الصورة المقززة. لكن العبرة أنني توقفت نهائياً عن تناول الدجاج، وكل هذا بسبب افتراض لا أعرف كيف أستنبطه عقلي فجأة، لكنه صار موجوداً ومملوساً ومحسوساً. أي صار للافتراض قوة الحقيقة وعواقبها أيضاً. ألم نفترض في وقت ما أن الدجاج صالح للأكل وبدأنا نطور الأمر شيئاً فشيئاً حتى صار كل كائن يطير قابلا للأكل، بما في ذلك الخفافيش؛ أتساءل أحياناً، وقبل النصوص الدينية التي تحدّد ما يؤكل وما لا يؤكل، أترانا حكّمنا معياراً ذوقياً منحرفاً بطبيعة الحال حول ما يجب أن يدخل إلى معدتنا وما لا نسمح له بذلك. مثلاً الدجاج ظريف وكذلك الماعز والخرفان والأبقار والبط والإوز والعصافير والأسماك (معظمها على الأقل).. تؤكل إذن.. أما الخفافيش والجرذان والسناجب والسحالي ومعظم الحشرات، فهي بشعة دميمة.. لا تؤكل إذن. لكن ماذا بخصوص القطط والكلاب؟ لماذا قرّر بعضنا أنها لا تأكل، وقرر بعضنا الآخر أنها تؤكل؟ لا بدّ أنه اختلاف الثقافات الذوقية، فما نجده في شطر من العالم قبيحاً منفّراً يجده غيرنا في شطر آخر مليحاً ظريفاً شهياً. الخلاصة أن المسألة كلها تبدأ من افتراض؛ افتراض قابل لأن يصدّق ويغدو حقيقة، وافتراض آخر لا يصدّق فيدخل عالم الأكاذيب والخيالات.

قبل بضعة أيام أفقت من النوم مع إحساس عميق، بأن كل ما جرى حتى الآن (كورونا، العزل، الموتى، الخوف.. إلخ) كله كان مجرد كابوس وقد صحوت أخيراً منه. كنت أظن أن هذه الأمور لا تحدث إلا في الأفلام لأنني لم أرها سابقاً إلا في الأفلام. يصحو "البطل" فيكتشف أن زوجته التي قُتلت في انفجار مروّع في كابوسه المروّع، قبل ثوان فحسب، تنام بهناءة بجواره فيدرك أن كل ما عاشه في ذلك المنام ليس حقيقياً وأنه عاد أخيراً إلى أرض الواقع. نهضت من السرير واتجهت إلى الشرفة ونظرت إلى الشارع، وللمفارقة وجدت بضعة أشخاص يمشون في الشارع وسمعت أصوات مطارق العمال في المبنى الذي يستكمل بناؤه على بعد مئات الأمتار من مبنانا. وأذكر أنني، لوهلة، حدثت نفسي بشيء من السعادة الحذرة: هل يعقل أنني كنت أحلم؟ لكنني لم أكن أحلم. كان افتراضاً رائعاً، لكن للأسف لم تكتب له الحياة، ولم يستثمر فيه ما يكفي من التفكير أو الوهم ليصبح حقيقة.

كثير من الروايات (لا حاجة للتذكير بكافكا ولا بأورويل) أو الأفلام (لا داعي للتذكير بهيتشكوك أو داوود عبدالسيد) تبدأ بفرضية ما. نشأة الكون نفسه وتطوره وفناؤه الافتراضي أيضاً، حافلة بالفرضيات. ربما لهذا السبب اخترعنا السرد، ولاسيما السرد المتخيل بمختلف أشكاله وأنواعه. لا لنفهم الواقع أكثر، مثلما يرى بعضهم، بل لنبتعد قدر الإمكان عن الواقع. لنقيم حاجزاً بين الحقيقي والمتخيّل، المفترض والموجود بالفعل؛ حاجز يقينا الجنون أو الارتياب المطلق الناجم عن عيشنا في دوامة لا تنتهي من الافتراضات. لهذا السبب أيضاً اخترعنا الأساطير والآلهة الأسطورية والكائنات الخرافية. ولهذا السبب اخترعنا الأسباب نفسها. هناك أدبيّات كاملة حول الأسباب. ولو وضعنا في غوغل كلمة "لماذا" أو "كيف" فقط لحصلنا على ملايين، إن لم يكن مليارات النتائج. لكن، ورغم هذه الآلة المخيفة والرائعة من الأسباب التي يوفرها غوغل، فهناك أسباب بسيطة لا أحسب أنها نالت حقها من البحث والتفكير. لماذا، مثلاً، تظهر فجأة ذبابة في غرفة الجلوس؟ لأنها جاءت من الشارع. لماذا جاءت من الشارع؟ لأنها كانت تحوم في الجو أو بجوار مكبّ النفايات، ووجدت شرفة أو نافذة مفتوحة، فدخلت. لماذا اختارت هذه الذبابة أن تحوم حولي، ثم أن تدغدغ ساقي من وقت إلى آخر ثم أن تهرب قبل أن يتسنى لي قتلها بضربة من يدي؟ سؤال يتضمّن العديد من الاحتمالات. أولاً، لأنك في الغرفة، لأنه ليس من شخص آخر في الغرفة، لأنك حين شعرت بوجود الذبابة، قمت بقفل النافذة أو باب الشرفة (حتى لا تدخل ذبابة أخرى) فلم تعد الذبابة قادرة على الخروج، ممكن لأنها جائعة مع أنه من غير الواضح أيّ غذاء تتوخى الحصول عليه من ساقيك... الاحتمالات لا تنتهي، لكنها جميعها تفضي إلى سؤال واحد: لماذا الذبابة؟ أنا متأكد أنه لو كتب أحدهم "لماذا الذبابة؟" على غوغل فسيحصل على ملايين النتائج، لكن جميع هذه النتائج لن يجيب عن السؤال الحقيقي حول السبب الحقيقي للذباب في هذا العالم، ولن يجيب عن سؤال آخر أكثر تعقيداً، لماذا هذه الذبابة المحددة، في هذا الوقت المحدد، في هذه الحجرة المحددة، تحوم حول هذا الرجل المحدّد؟ ليس من غوغل لهذا النوع من الأسئلة. ليس من غوغل، حتى الآن على الأقل، يمكن أن يجيب عن السؤال: لماذا كورونا في هذا الوقت بالتحديد؟ هناك آلاف الاحتمالات والأسئلة والأجوبة الأخرى. هل جاء كورونا من الخفافيش، من الكلاب، من الحشرات، من المختبر؟ هل ينتقل كورونا في الهواء؟ عبر التكييف؟ من التنفس؟ من الكلام؟ من ممارسة الجنس؟ من مجرّد التفكير به؟ أسئلة لا تنتهي، تجعل كورونا ينتقل في وقت قياسي، من مجرّد افتراض مجنون، أو فكرة متخيلة، إلى واقع ملموس.

هل هناك مدينة في الخارج؟

أشاهد وثائقياً بريطانياً عن شمال إيطاليا التي ضربتها الجائحة بقسوة غير مسبوقة. المراسل يمشي في زقاق قديم رائع. يقول: هذا الزقاق فارغ تماماً كما ترون، لكن وراء هذه الجدران ثمة بشر، لكننا لا نراهم فحسب. أقف على الشرفة كل يوم، قبيل سريان حظر التجول، وأرى سيدة آسيوية تجرّ طفلها بعربة تدور بها حول ملعب الكرة. يخال إليّ أنها، في رأسها، اعتمدت خطّة ما للمشي تقضي ضمن أهدافها، بوضع حدود معينة، وحدها قادرة على فهمها، لرحلتها اليومية في الشارع. لكنها توظّب على المشي يومياً، هذا ما أعرفه معرفة اليقين. ماذا يحدث قبل هذه الرحلة وبعدها، لا أعرفه. الخطوط الافتراضية التي ترسمها السيدة بعربة طفلها، قد تكون طريقة ما لحماية نفسها وطفلها من الهجوم غير المتوقع للفايروس. لقد أعاد لنا كورونا غريزة كنا قد نسيناها منذ عصور ما قبل تاريخية، وهي غريزة تحديد الأمكنة، ربما ليس للاستحواذ عليها مثلما كنا نفعل في السابق، بل ببساطة لحماية أنفسنا مما هو غير متوقع، لأن ما حدث بالضبط هو غير المتوقع، وما نواجهه الآن هو المجهول الناتج عن غير المتوقع. كلاهما، أي اللامتوقع والمجهول، ضربان من التدرّجات اللونية لليأس، يصعب أيضاً وصفهما. في المخزن التمويني، رأسي يعمل كآلة حاسبة في رأس عالم رياضيات. أحسب الاحتمالات وأحدد الاحتياجات بناء عليها. كم كيلوغرام من الأرز، من الطّحين، كم علبة فول وسردين وتونة.. إلخ. لكن بجانب هذا الرأس، ثمة رأس آخر يحسب طوال الوقت المسافة من الآخرين، محاولاً باستمرار رسم تلك الحدود المتغيرة دوماً لحيّزي المكاني الخاص، ذلك الحيز الذي سأكون آمناً فيه من أولئك الموبوئين (افتراضياً) من حولي. في أفلام الزومبيز، يكفي أن يعضك الزومبي في أيّ مكان من جسدك، وخصوصاً رقبتك، ولو عضة بسيطة حتى تنتقل إليك العدوى وتغدو وحشاً غير فان يهيم في الأرض بحثاً عن رقبة يعضها. لو أن كاميرا سرية التقطت مشهدنا، نحن المتسوقون في المخزن التمويني، من الأعلى، لرأت منظراً مشابهاً لمنظر الزومبيز وهم يمشون، وفي رأس كل واحد منهم، جي بي إس خاص به، يجعله يبتعد عن الزومبيز الآخرين، ويتجه نحو شيء آخر غامض هو نفسه لا يعرفه.

بالعودة إلى المدينة، وإلى السيدة الآسيوية التي تجرّ العربة. كان يمكن لمنظرها الموصوف أعلاه، أن يكون عادياً في أيّ زمن آخر. أما الآن فليس إلا شاهداً وتذكاراً على غياب المدينة. ذلك الكليشيه القديم، "جنة دون أناس، لا تداس"، ينطبق تماماً على هذه الحالة. مدينة بلا أناس ليست مدينة. هي مجرد خطوط ورسوم هندسية ومخططات على دفتر. نستطيع أن نفترض وجود أناس خلف الجدران، وهم موجودون فعلاً، لكننا نستطيع أيضاً، خصوصاً في لحظات اليأس التام، أو الإحساس بأنّنا داخل دوامة لا تنتهي، أن نفترض عدم وجودهم. لا فرق. من مسافة كافية قد تتمكن من رؤية المخرج من الدوامة، أما وأنت في داخلها، فلا يمكنك سوى أن تواصل الدوران إلى ما لا نهاية. الجميع منكبّون هذه الأيام على التواصل مع بعضهم بعض. الخوف على الأرجح يدفعنا إلى ذلك، لكن وفي خضم تواصلنا المحموم، وتنقلنا من محادثة فيديو إلى أخرى، لا أستطيع تجاهل الإحساس الكامن بعدم التصديق. ربما تكون هذه أكبر حالة عدم تصديق جماعي. لا أحد في الحقيقة يصدّق ما يجري، ولا ما سيجري. ما زلنا في مرحلة الصدمة. أولئك منا الذين يصدقون حقاً هم الذين سبقونا إلى الكوابيس والانهيارات العصبية. البقية يدافعون عن وجودهم، وعن تماسكهم العقلي، بعدم التصديق. إنها لعبة تواطأنا جميعاً على لعبها، حتى يأتي فجأة خبر يقول لنا إن الأمر انتهى، فجأة مثلما بدأ. حالة عدم التصديق هذه هي خطوط أخرى نضع بها حدوداً وهمية أخرى، ونستعين بها على سيولة كل شيء من حولنا. لكنّ الموتى يذكّروننا دوماً بأن الأمر حقيقيّ، ولذلك ربما يختار معظمنا، في هذه المرحلة، ألا يصدّق تماماً عداد الموتى هذا الذي لا يتوقف. التفجع والحزن الحقيقيان لهما وقت لاحق، أما الآن فالوقت الحقيقي هو للنجاة، وما الأفضل من عدم تصديق وجود الخطر للنجاة منه، لأننا لو صدّقنا فعلاً، لو أننا تخلينا عن كل الألاعيب الذهنية وغير الذهنية التي نحاول من خلالها السيطرة على الأمور، فإننا سنستسلم للحقيقة التي نرويها الآن مزاحاً، وهي أن العالم الذي نعرفه، الذي كنا نعرفه، لم يعد هو نفسه، وأن عالماً آخر، أو ربما لا عالم، يتشكل الآن أمام عيوننا. وهذا ليس مرعباً فحسب، بل هو التجسيد الحقيقي لكلمة أخرى نرددها مزاحاً أغلب الأوقات وهي الفناء، ولا أحد يحب فكرة الفناء خصوصاً في خضم انشغاله بحساب ما نقص من مؤونة البيت وما الذي نحتاج إليه للاستمرار أسبوعاً، شهراً، آخر.

أنكبّ في الأثناء على "البازل"، هوايتي البيتية المفضلة وإحدى سبل النجاة التي أستعين بها. كل قطعة أضعها في مكانها الصحيح، تحدث في قلبي نقرة من نقرات المسرة العابرة. أعمل على أحجية من ألف قطعة للوحة فان غوغ "ليلة مقمرة". أضطرّ إلى التعامل مع الألوان، إلى التدرجات والفروقات البسيطة داخل الأصفر. دون هذه الفروقات سيكون مستحيلاً إنهاء الأحجية. فان غوغ رسم لوحته هذه، وعشرين لوحة أخرى، من نافذة غرفة نومه في المصحة النفسية. النجمة المشعة التي تظهر في اللوحة والنجوم الأخرى الأقل سطوعاً حقيقية على الأرجح، كذلك الشجرة والسفوح الجبلية. سيبقى لغزاً لماذا قرر فان غوغ إضافة قرية إلى اللوحة. قرية جميلة دافئة تحتضنها الجبال ويغمرها ضوء النجوم، جميع بيوتها نائمة، باستثناء بيوت قليلة تشع من نوافذها أضواء المصابيح. ربما أحسّ فان غوغ بالوحشة فقرر إضافة هذه القرية. ربما كان يريد أن يتخيل نفسه خلف أحد تلك النوافذ المضيئة المقطونة بالبشر، بدلاً من نافذة غرفته الموحشة في المصحة. أتشوّق لإنجاز هذه اللوحة حتى أنتقل إلى تركيب أحجية ميدان "تايمز سكوير" في نيويورك. على عكس قرية فان غوغ فإن الميدان، مثلما تشير الصورة، يضج بالحركة والألوان والسيارات ولافتات النيون والبشر، على عكس صورة الميدان اليوم خلال فترة العزل، حيث بدأ بعض الفنانين، من رسامين ومصورين فوتوغرافيين، يوثّقون هذه المرحلة الكئيبة التي ما كانت لتخطر بالبال من حياة الميدان. أحجية "المونالیزا" التي أنهيتها خلال الأسبوعين الأولين من العزل، معلقة الآن في الصالة، وبعد أسبوعين أو أكثر بقليل ستوجه نظراتها الحائرة إلى سماء فان غوغ الحاشدة بالنجوم وصورة "تايمز سكوير" المليئة بالحياة.

شاعر ومترجم من فلسطين مقيم في أبوظبي

قصائد لشعرها الأسود الطويل بعد الحرب

فاروق يوسف

في الحديقة الوهمية

ما كنت أسمعه من الزقزقة هو صوتك في الحديقة الخلفية
لألمي
لقد ارتجلنا عشبا في حديقة وهمية وكنا نضحك.
ليست لنا يدان غير اللتين نملكهما، لكن الزهور فاجأتنا
بأيد صارت تكتب أسماءنا على الأرصفة كما لو أننا مشينا
عليها قبل أن نتعلم المشي.
الزقزقة التي تركتنا وراءها بعثرتنا
رسمت خطواتنا على رمل لم تمسه أقدامنا.
جمل لغياب محتمل.

1
شفتاك الورديتان مركبان يغادران إلى جزيرة لم يصلها أحد.
2
تركت يدي على خصرك. هناك زهرة نبتت بين أصابعي.
3
على الرصيف لا تزال خطوتك تغني في انتظارك.
4
فيما تغادرين يتسلل عطرك إلى جسدي كما لو أنك هواء.
5
على الجانب الآخر هناك سيدة تشبهك تعدني بأنها ستبقى
معي.
6
من خلف زجاج المقهى لمحت ساقيك.
فقررت أن أتسلق السلم لأصل إلى الفردوس.
7
ثوبك الأبيض يخبئ ملاكا لم يشأ الخروج عاريا.
8
شعرك الطويل يجر النهار إلى ليله بخفة غزال تائه.
9
رأيتك من الخلف كما لو أن صلاة تتخلى عن كلماتها.
10
بلمسة إصبع تنفجر الطبول تحت بشرتك فتختفين.

طفولة غابة

حين كانت الأشجار لا تزال تحت الأرض كانت قدمك
الحافية ترشها بالموسيقى. كان اسمك الكلمة الأولى التي
نطقت بها أول شجرة أخرجت رأسها فيما كانت السماء
تمطر. كان على تلك الشجرة أن تنتظر تحت المطر فيما كان
البشر يطيرون بعد أن يلمسوا ثوبك الأبيض.

الملاك في السوق

كان هناك ملاك يمشي معي وأنا أتبعك مثل طفل تقوده
أمه إلى السوق أول مرة. كان ذلك الملاك يشجعني على
المضي وهو يبتسم لعثراتي التي يرافقها سيل من الكلمات
المبعثرة. أما حين سمعت ضحكته فقد التفت إليه لأعاتبه
فكان أن فقدت أثرك واختفى الملاك.

إيقاع باطني

أخبرتك أني أخشى أن ألمسك بأصابعي لئلا تقفز قصيدة من

مصطفى حسن

تحتها.
كل ذلك الشعر الذي يقيم تحت بشرتك هو ما تبقى من
لغات قبائل بدائية مضطربة كانت قد تسللت إليك فيما
كنت تلوذين بصمتك. لم يكن العالم الذي تنظرين إليه
ممكنا إلا باعتباره صورة عن حياة سبق لك وأن عشتها. أنت
تنظرين بقوة الإيقاع الذي يهب جسدك توازنه.

بعد أن اختفت

ليس الفردوس. ضوء بين ساقيها يجمع الملائكة إلى مائدته
لقد وعدتها بأن أصمت حين تضع يدها على رأسي
"الشاعر الذي أحببته بكى على ركبتيك"
حين مضيت كانت يده تتبعك بالرغم من أنه لم يغادر
مكانه
لقد وضعها على خصرك ونساها هناك.

جدل عاطفي

1
ترتجل الطبيعة خضرتها حين تمس نضارة قدميك أعشابها.
هناك من ينسب إلى باطن قدميك اللون الأخضر.
2
بين شباك ينفتح على المحيط وآخر ينفتح على الجبل هناك
ضيفة تملأ المائدة صحونا من الفاكهة المنزلة من خيالها.
3
مر القرويون ولم يروك. كنت الشجرة التي ألهمني مشهدها
القدرة على التحليق. لقد طرتُ فيما كان جسدك يتعرى
من أوراق الشجرة.
4
على ساحل البحيرة لا تزال آثار قدميك تومئ للطيور
هناك سحابة تضحك قبل أن تخفي ستارة أمطارها تلك
الآثار.
5
سيكون عليّ أن أعد الخطوات التي لم أحصها حين التقيتك
لأعرف أن المسافة التي تفصل بيننا لا تُقاس بالخطوات.
6
الأم، الأخت، الابنة. كلهن يهبطن إلى البئر معا لانتشال
مرآتك
هناك تظهر وجوههن التي تقاسمت وجهك.
7
تقف فراشة على ركبتك فأحاول أن أمسك بها

غير أنها تطير تاركة بين أصابعي أجنحة من غبار رقتك.

8

السلسلة الذهبية التي تتدلى على صدرك
تطلق صفيرا يذكر بأصوات الملائكة.

9

شعرك الأسود الطويل يخفي يدي
هناك تقع ممالك لم يزرها أحد.

10

تقع خطوتك على الأرض لتوقظ الطواويس من نومها.

لشعرك الطويل

تنتظره النساء على النهر. ما يربك الأسماك في نومها. ذلك لأن الأعشاب رأت خضرتها في مرآته. ولأنها أنصتت إلى عصفه فقد صارت تراه في إيقاع خطوتين. أنت هناك بين النساء اللواتي ينتظرن.

"ما لا ينتهي هو الموت"

مشى بقدميها فأطاعته
غير أنها تركته وحيدا عند البئر وهو يلتهم قبلتها
كان الموت خفيفا مثل زهرة،
تركت عطرها في الآنية وغرقت في الماء.

ليس له شفتان

شبحه الذي يطوف بين الحقول بابتسامة باردة
يترك قبلة عل كل شجرة
يداه تقلب صفحات كتاب لم يقرأه أحد من قبل
بأصابع ناحلة يمحو سطورا لا يراها
لتظل الصفحات بيضاء كما لو أن القراصنة لعقوا الحبر وغابوا.

الحرب عند النافذة

1

لا يزال الصفير يقيم في رأسي. البنايات التي انهارت والموتى، أشباحهم تتجول في غرفتي والقنبلة وضعت رأسها على الوسادة. كما لو أنني كنت شعبا خرجت من النافذة لأقتلع أشجار الغابة بأسناني فيما كان الصفير يرعى قنافذ خائفة كانت تبحث عن مأوى يقيها مما تلقيه الطائرات من هدايا.

2

يفتح الكوخ بابه على البحر. وللكوخ نافذتان تضربهما العاصفة حين تتخلى الحقول عن أشجارها فتبدو الأرض ملساء، يصقل الليل مرآتها بيد مرتجفة. وإذا لم يكن على الساحل قارب فإن الصياد كان قد ترك كوخه للعاصفة بعد ليلة من الأرق.

3

في قلب حصاة أغمضت عيوني على سرير من القش، كانت طفولتي قد نامت عليه مثل حمامة حين تركت النوافذ مفتوحة لكي تدخل الأحلام التي غالبا ما تكون زرقاء لأنها تهبط مباشرة من السماء.
قضيت طفولتي كلها هناك وكانت لدي مرآة يجري فيها جدول، لم تكف أسماكه عن الضحك. أنا الآخر كنتُ أضحك لأن أحلامي كانت سعيدة إلى درجة أنني لم أعد أصدقها.

4

كنت شبيها بنفسي حين نادتني امرأة "أيها السيد قبعتك على المنضدة" تلمست رأسي فلم أجده. لم أجد رأسي في مكانه فيما كانت قبعتي تستقر على المنضدة. بكت المرأة لأنها تذكرت ابنها الذي عاد من الحرب قتيلا من غير رأس.

5

النهار ليس شمسه، بل صيحة ديكه التي تكسر زجاج النافذة بمنقارها.

6

أنت واسعة أيتها اليد لتكوني حقلا، تطارد فيه الشمس الفراشات إلى لونها الأخير. سأكون واقفا. أنت واسعة أيتها اليد لتكوني سماء، تلجأ إليها الفراشات بلونها الأخير بعد أن تكون الشمس قد أوت إلى فراشها.

7

أيتها الخفيفة يا قدمي ما من أرض ثابتة تنتظرك. ستظل الأرض مثل عجلة وأنت واقفة في الهواء.

مصطفى حسن

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

ما بعد الجائحة أو لعبة المستقبل

زاهر الغافري

فؤاد حمدي

بالتأكيد أن ظاهرة كورونا لم يتوقعها أحد وهي شكلت وما تزال صدمة لكل سكان الكوكب، يموت البشر والإصابات تزداد وهناك حديث عن الموجة الثانية التي قد تكون أقسى، وأمام هول هذه الأحداث يمكن للمرء أن يفكر ما الذي سيحدث بعد ذلك؟ ماذا بعد كورونا؟

أحبّ أن أذكر هنا أن الإنسان يميل إلى النسيان فكثير من الأحداث ستُنسى على مدى أجيال لكن في ذات الوقت سيتغير العالم كثيراً أو قليلاً وهناك أطفال سيولدون وسيقال عنهم أطفال ما بعد كورونا أو ما بعد الجائحة. أريد هنا أن أستشهد بجان جاك روسو الذي عاش في القرن الثامن عشر فقد سافر من فرنسا إلى البندقية في فترة استشراء داء الطاعون وعندما كان في السفينة كان الطاعون قد انتشر فيها فخُيّرَ أن يبقى في السفينة أو ينزل منها في البندقية ولأنه لم يصب بالمرض بعد فقد فضّل النزول، هذه الحركة تشبه حركة انتقال الأفكار، فروسو كان متردداً في النزول ولكنه عندما نزل سكن في بيت كبير لا أثاث فيه وفي الليل كان يلتحف بمعطفه ويتوسّد ببعض الكتب التي حملها معه وهناك فكر ببعض مما كان يشغل تفكيره وكتاباته. الآن بعد هذه الجائحة يفكر الإنسان أيضاً بهواجس حياته وحياة الآخرين في هذا المأزق المرعب. يبدو لي أن قطاع الصحة، المستشفيات والمختبرات ستأخذ النصيب الأكبر في التفكير ومحاولة تفعيل هذا الجانب وكل ما يتعلق بهذه الصناعة خصوصاً في الغرب ولكن سوف يكون هذا بثمن كبير لأن النيوليبرالية في الغرب لن تساوم على مكتسباتها بل ستطلب المزيد ولن يكون هناك ما يمكن تسميته بالرحمة، لأن الكوكب ليس هذا مجاله أولاً وثانياً سيكون المال دوماً في أيدي الأقوياء. الرأسمالية المتوحشة والشركات العابرة للقارات والحياة الاستهلاكية التي ستبلغ الذروة، وهكذا سنرى أن قطاع الصحة نفسه يتحول إلى أخطبوط آخر يضاف إلى هذا العالم إلى حدود الاغتراب والتشيؤ وفق كارل ماركس. وهكذا أخشى أن يخرج الناس من عزلاتهم ليصطدموا بواقع آخر أكثر مرارة وقسوة، وهذا الأمر يشبه أهل الكهف عندما كانوا يرون الظلال على الجدار وفق نظرية أفلاطون المثالية. أما على صعيد علاقتنا بالآخرين فستكون أقل حميمية من ذي قبل طالما هذا الوباء الخارق يقض مضاجع الناس حينها سيكون التفكير عن أوبئة أخرى في المستقبل والتي قد تكون أكثر فتكاً.

تحدث بعض المفكرين، إدغار موران وريجيس دوبريه، مثلاً عن النزعة ما بعد الإنسانية (Transhuminism) القادمة من تطور التكنولوجيا الحيوية من أجل إرجاء الموت. لكن في الحقيقة ما نراه في هذه البرهة ليس هو الإرجاء بل على العكس أي تسريع وتيرة الموت إلى أقصى حد. ولا أرى أن التضامن الإنساني تجاه هذه الجائحة سيكون مؤثراً وحاسماً على ما ذهب سلافوي جيجك فالمرء يميل إلى الأنانية وحب الذات ليس إلاّ. العلاقة الغيرية ستظل محل تساؤل ولكن لن تحدث انعطافات خارقة بهذا المجال. مجتمعات اللاعدالة ستفاقم الجائحة وحتى ما بعد الجائحة لأن الدكتاتوريات لا تعرف سوى أمر واحد وهو امتثال الشعوب إلى الأنظمة الفاسدة أصلاً وهي لا تسمع سوى نفسها، حتى الحب في أنظمة كهذه يصبح تمريناً على الكراهية.

شاعر من عمان

حسين جمعان

ملف

القصيدة والمعيار

أين اختفى الناقد وماذا حل بقراءة الشعر

تسود الحياة الشعرية العربية حالة ممّا يمكن اعتباره فوضى معيارية، ففي الوقت الذي تعدّدت فيه أساليب الكتابة الشعرية العربية وبرز ذلك في نتاج عدد من الشعراء العرب خلال العقود الأخيرة، لم يستطع النقد الشعري أن يقدّم لنا مراجعات كاشفة الى الدرجة التي تتيح لنا خلاصات ضرورية تستضيء بها ذائقة القراءة، وهو ما أدى من جملة ما أدى إليه إلى ضياع المسافة الموضوعية بين ما يمكن اعتباره أصلا شعرياً صادرا عن تجربة محددة ونسخة صادرة عن تثاقف، أو استلهام أو استهلاك لهذا الأصل.

كيف يمكن للنقد اليوم الوقوف على هذه المعضلة، في محاولة باتت ضرورية لحل الإشكاليات العديدة الناجمة عن هذه المعضلة؟

وقبل أن نتطرق بعمق إلى هذا الموضوع، نطرح السؤال التالي:

هل مازال نقاد الشعر العرب يعتقدون بفكرة "المعيار" أم أن النقد الحديث انتهى به الأمر إلى اعتبار الشعر ظاهرة (تنطوي على ظواهر) لا غير، ويدرس بالتالي بعيدا عن فكرة "المعيار"، وما يلحق به وينجم عنه من اعتبار محتمل لقيمة الموهبة وعيارها وثقافة الشاعر وقاموسه اللغوي، وللقصيدة كبنية لغوية ومصدر ابتكاريتها، والخيال الشعري وطبيعته ولفلسفة الشاعر ومفهومه للشعر ورؤيته للعالم، وجملة أخرى من الأسباب والعناصر التي تتشكل منها تجربة الشاعر؟ ويتشكل منها مشروعه الشعري؟ وتتحدد من خلالها خصوصية هذا المشروع ومصادر قيمته الشعرية.

كيف نستطيع، لو كنا نحتاج إلى ذلك، إلى تبيان الأصل المفترض للقصيدة من النسخ المتكررة المفترضة، بنية وتشكيلات وتراكيب لغوية وموضوعات، ورؤىً وخيالا شعرياً؟

قلم التحرير

شارك في إعداد الملف

عواد علي، يسرى اركيلة

ملف

إعادةُ كتابة الأصل

في راهن الشعر العربيّ ومُستقبله؟

مصطفى الكيلاني

في دلالة الأصل بدءا. يُفهم الأصل عادةً في الإدراك الذهنيّ والثقافيّ العربيّ العامّ، قديمه وحديثه، بالواحد لا المتعدّد، فهو ذلك الثابت الساكن افتراضا لا يقبل العدد أو القسمة: فكرة جُلموديّة لا صلة لها بالجسديّ واللّحميّ(Charnel) الحيّ ورفيف الروح فيه، ذلك أنّه لا وجود لحياة موجود (Etant) إلاّ بنبض الإنيّ(moi) ، هذا الأنا المفرد المنغرس في راهن إنّيته يحمل في عميق ذاته مُجمل تاريخ سلالته. وما الأصل، بهذا المعنى، إلاّ دلالة جينيالوجيّة لموجود حيّ حاضر في الآن والهنا (الدازين [Dasein] بالمفهوم الهيدغريّ)، ويشتمل في عميق ذاته على تاريخه الفرديّ والجمعيّ، فلا هو موجود بمفرد ذاته المطلقة، وإنّما بما هو غيريّ بالقائم فيه المُلزم له، يُحاور به ويتحاور، فينطق ويتكلّم ويتكالم (اشتراكًا في الكلام بما هو أعمق دلالةً أنطولوجيّة من الحوار والنُطق).

لذا جوّزنا ابتداءً القول بالمفرد (الأصل) والمفرد المتعدّد (الأصول)، وتجميع المُفرد وتفريد الجمع بالوجود المُشترك، شأن أيّ كائن مفرد، فهو المتعدّد في واحد، وشرطُ تعدّده ماثل في واحديّته، وشرط واحديّته محدّد بالانتماء إلى عدد، إلى مجموعة، كتعالُقات الضمائر تفريدا وتجميعا تكلّمًا ومُخاطبة وإسنادا إلى غائب في اشتغال القصيدة العربيّة قديما والنصّ الشعريّ العربيّ، حديثًا(1).

لذا فإنّ الأصل وتأويله أو تأويلاته في مختلف مراحل تاريخ الثّقافة الأدبيّة والدينيّة والفكريّة العربيّة الإسلاميّة موضوع خلافيّ سجاليّ في الظّاهر، إنْ بحثنا في الخصومات الأدبيّة والفكريّة والسياسيّة والأيديولوجيّة، وهو مَجمع قضايا أساسيّة جوهريّة، إذا حوّلنا النظر من الظاهر إلى "الميتا" حيث يشتغل أدقّ آليّات التفكير والتمثّل والإحساس والتخييل في مجمل وعينا الذهنيّ والثقافيّ العربيّ، سالِفِهِ وحادِثِهِ.

من الأصل إلى الأصول

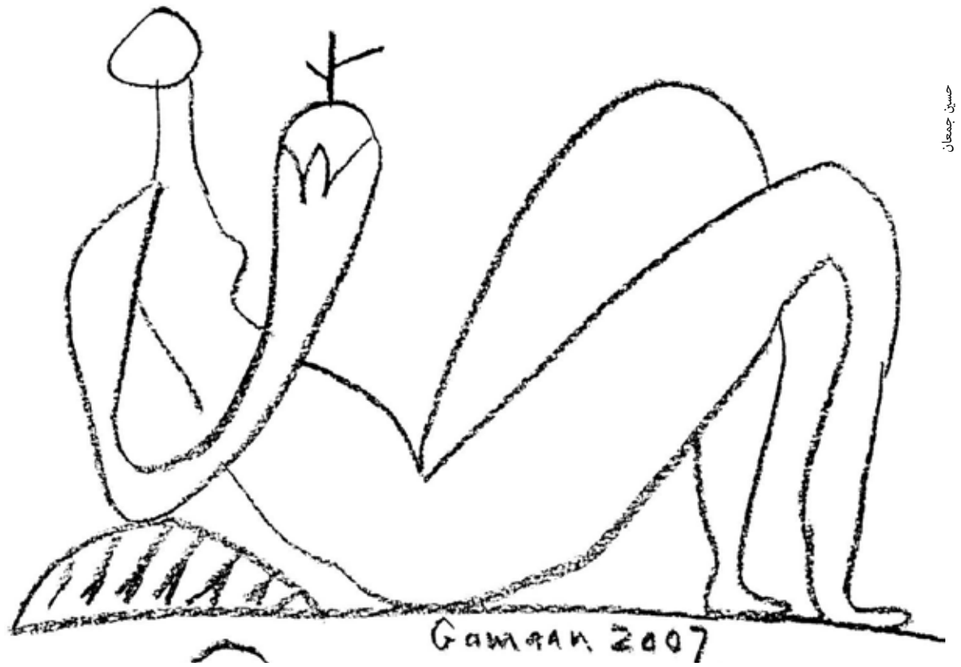
باختلاف الإنّيّات الفرديّة والذوات الجمعيّة

بهذه الفكرة البدئيّة للأصل تختلف الأصول باختلاف الإنيّات الفرديّة والذوات الجمعيّة، وبها يُحَدّ أيّ موجود عاقل أو موجود لعاقل، كالإبداع الأدبيّ والفنّيّ، نسبة إلى مختلف الفنون، والشعر تحديدا في هذا المقام: الشعر قصيدةً بمجمل تراثها/تراثاتها السالفة، والشعر نصّا بل نصوصا منذ خوض مغامرة كِتابة التحديث في مُوّفى أربعينات القرن الماضي إلى اليوم، بمفهوم الإبدال بنيَةً ودلالةً، أسلوبا وإيقاعا وتصويرًا وإنتاجا للمعنى.

فكما للقصيدة أو النصّ الشعريّ، أيّ قصيدة أو أيّ نص شعريّ، نواته الدلاليّة المرجعيّة (Matrice) الخاصّة الّتي هي بمثابة روحه، ذاكرته، مصدر كيانه الأدبيّ المتفرّد، فإنّ الواصل بين مختلِف الأعمال الشعريّة ضمن تجربة الشاعر الواحد أو عدد من الشعراء في جيل بذاته أو مرحلة تاريخيّة، أصل هو مُختصَر دلالة التجربة الجمعيّة والذهن العامّ وموروث الذائقة والفكر. وموضوع هذا الأصل مُشترك بين أدبيّة الشعر ودلالة التاريخ وتِدلال (signifiance) الوجود وحُضوره في القصيدة قديما والنصّ الشعريّ حديثًا عميقُ التدلال إذ يسكن بنية القصيدة أو النص الشعريّ ويستلزم البحث في آثاره الدلاليّة جهدا كبيرا في تعقّب أدقّ تفاصيل العلامات الدلاليّة (Sémanalyses) حيث أنباض التناصّ العميق تُضمِرُ أكثر ممّا تُظهِر. وإذا جسد العمل الشعريّ نسيج دوالّ جيك بالمختصر المكثّف اقتصادا لسانيّا، وحيث يمثّل أصل الكينونة الأوّل الّذي يُكسب أنا - الشّاعر وأنا - القصيدة أو النصّ الشعريّ معًا معنى البدايات الأولى وعيًا بدائيّا منذ لحظة "النظر" الأولى "إلى الأعلى" وتشكّل ثالوث الإشارة والأيقونة والرمز وبدء تمثّل العالم بمختلف أشيائه والاقتدار الناشئ على التمييز بين الشيء في ذاته (noumène) والظاهرة (phénomène) وإدراك معنى الوجود قياسا باللّاوجود، كالمتضمَّن البدئيّ العميق في قصيدة بارمنيدس الفلسفيّة الخالدة.

هو الأصل الأوّل المُشترك بين جميع البشر منذ أن بدأ وعيٌ وتمتماتُ حروف ثمّ نُطق فكلام فتفكير فترنيم فغناء فرقص فحركةُ دورانٍ جسدٍ حيّ داخل المكان (النهائيّ) وتواصُلا أبعد من الحِسّ مع العالم والكون (اللاّنهائيّ) تُحيلُ إليه كلّ الأصول بمُختلف الهُويّات وبتعدّد الأمم والشّعوب واللّغات والثقافات والأذهان والتجارب والأذواق.

وإنِ اتّصف الأصل في ماهيّته الظاهرة بالواحد فهو وليد عدد، كما أسلفنا، وظاهرُهُ الواحديّ يُخفي مُتعدّدًا لكونه ناتجا عن تفاعلات عناصر كثيرة وانتظامه أو تماثل وجوده (هويّته) هو المدفوع أيضًا بالعدد المتولّد عنه، لذا فلا اقتدار لهذا الجوهر - الأصل على التماثل إلّا بالاختلاف، ولا نزوع في ذاته إلى الاختلاف إلّا بمدى تناظمه الخاصّ.



حسين جمعان

إشكاليّة تحديد الأصل بمُفرد الأصليّة وثابت البدئيّة

لا مكانَ لمعرفةِ بدئيّةِ الأصل، وأيّ أصل، إذْ لا بدايةَ له ثابتة حَديّة، كالقصيدة تحمل في ذاتها معالم هذا الأصل الأوّل الافتراضيّ الخفيّة ببدايات وعي للمكان والكيان تُحيل إلى أوائل أخرى أبعد في الزمن الكينونيّ، كمكانيّة الصحراء وكيانيّتها الضّاربتين في الأبعد قَدامةً.

وما الأصل الّذي نروم الإلماح إليه في هذا المقال إلّا بدايات الوعي الكينونيّ شعرا بالمشترك بين مختلف الإنّيّات الشاعرة ضمن مشترك هُوَوِيّ بمفهوم الواحد غير المكتفي بواحديّته المُنفتح بمفرد هويّته على هويّات الآخرين في مختلف مراحل تاريخ الشعر العربيّ بأنساقه التكراريّة وإبدالاته التحديثيّة ومُختلف تفاعلاته تناصّا عميقا بين ما هو عربيّ وفارسيّ وأمازيغيّ وكرديّ وهنديّ وآراميّ ويونانيّ ولاتينيّ وأوروبيّ، نسبةً إلى مُختلف الثّقافات الأوروبيّة، وأميركي وأميركي لاتيني وسواه بما قضى واحديّة هذا الأصل وتعدّده الديناميكيّ في الدّاخل (داخله).

إنّ الأصل، تحديدًا بالشعر العربيّ، هو المفهوم الّذي يُمثّل مجمَع القضايا الأسلوبيّة والدلاليّة والتدلاليّة عبر مختلف مراحل تاريخ هذا الشعر، بالتكرار والتغيّر داخل تجربة الشاعر الواحد أو ضمن تجربة جيل من الشعراء أو تجربة مرحلة تاريخيّة إبداعيّة شعريّة في المسارّ الإبداعي الأدبيّ والفنيّ العامّ حيث تتعالق أدبيّة القصيدة ثمّ النصّ الشعريّ مع الفنون الأخرى المتكرّرة المتغيّرة هي الأخرى، كإيقاعات الجسد الراقص قبل الإسلام استدلالا ببحر الرمل المستوحى من رقصة كانت للمناكب أشار إليها نقّاد الشعر العربي القدامى، وكعجائبيّة السرد الحكائي يسم عددا من أجواء القصائد ماقبل الإسلاميّة ثمّ قصائد صدر الإسلام، وتأثير الأمثال والحِكم وقصص المغامرات العشقيّة والأحلام والأوهام والاستهامات وأحلام اليقظة والوساوس وتداعيات الحال الهذيانيّة أحيانا والتأمّلات في الكواكب والنجوم، وكتأثير الموسيقى والرسم والمسرح والسينما والثقافة الرقميّة في أساليب الثقافة الشعريّة اليوم.

وإذا أصل الشعر العربيّ موصوف تقريبا بماهيّته المُتماثلة واللّامتماثلة في اشتغال القصيدة قديما.. واللّاتماثُل هو الصفة الأبرز في صلتها بالتّماثل في اشتغال بنية النصّ الشعريّ العربيّ حديثًا منذ مغامرة التحديث الرومنسيّ وما عقبه من ابتكار أساليب وإنتاج معانٍ جديدة وتنويع طرائق التصوير والأداء الإيقاعيّ شِعْرًا.

في تاريخيّة أصل الشعر العربيّ شبه الغائبة

ما الّذي به يتّصف راهن الكتابة الشعريّة العربيّة وصلا بين السابق واللاحق بمُختصر التجربة الشعريّة العامّة، بما كان ويكون وما قد يكون مُستقبلاً؟ وهل تتعارض روح تحديث الكتابة الشعريّة منذ مُوفّى أربعينات القرن الماضي إلى اليوم مع روح القصيدة العربيّة بمُجمل تراثها/تُراثاتها أم هو تواصُل الانقطاع بما يُثبت واحديّة الأصل المُشترك وتعدّد أنساق دَوالّه و دلالاته و تدلاله، عبر مُختلف التجارب الشعرية الفردية والجيليّة

والمرحليّة؟ وهل للغة الشعر تواصُلا مع اللغة العربيّة ما له صلة وثيقة بهذا الأصل الواحد المُتعدّد، كأنْ تتماهى إيقاعات اللغة وإيقاعات الشعر تآلفا واختلافًا إبداعيّا؟

هذه الأسئلة وغيرها تُنبّه إلى شبه غياب تاريخ خاصّ حدّ اليوم للشعر العربي، قديمه و حديثه، ضمن تاريخ أدبيّ و فنيّ، وثقافيّ عامّ. هذا ما يُعوز الفكر والفكر النقديّ العربيّ، رغم وفرة الدراسات والبحوث في نقد الشعر العربيّ، قديمِه و حديثِه، إذِ الغالب على مُنجزها، في تقديرنا المُتواضع، هو تجزئة المواضيع والقضايا مع شبه غياب كامل لمنظومات وأنساق معرفيّة شاملة وذلك لاعتماد التوليفيّة (éclectisme) منهجًا سائدًا والمُراكمة المعرفيّة المُطمئنّة في جامعاتنا ومراكز بحثنا للوصفيّة بجاهز المفاهيم و المناهج ومُسبقها. وبهذا التمشّي الغالب سُهولةٌ في التفكير النقديّ و استسهالٌ منهجيّ مُتّبعٌ يذهب مذهب التعسّف على أرواح النُصوص وأنباض معاني الحياة فيها بإخضاعها لمقولاتٍ نقديّةٍ مُتنافرةٍ تُستخرجُ من مظانّها الأصليّة عادةً.

فغياب تاريخ هذا الأصل المرجعيّ هو "غياب المُستقبل الماضي"، بمُصطلح رينهارت كوزيلاك (Reinhart Koselleck)، المُفكّر الألمانيّ المُختصّ في سيمانطيقا التاريخ (2).

الوهم الموروث: معيارٌ جاهزٌ لنقد الشعر

إن لماهيّة الأصل في تحديد ماهيّة الشعر عبر مُختلف أطواره التاريخيّة الخاصّة ما يُفارق بين فهم شبه ثابتٍ قديم له بمُختصر لفظ "المعيار"، كالوارد المُتكرّر في أعمال نُقّاد الشعر العربيّ القُدامى (3) وبين فهم مُحايثٍ سياقيّ آنيّ مُختلف باختلاف الملفوظات والذوات القارئة آن تحويل "المعيار" الواحد المرجعيّ إلى شبه معايير مُختلفة في تقبّل جماليّة النصّ الشعريّ ذاته و البحث في اشتغال بنيته الحديثة بما يختلف عن نظرية النَظْم القديمة.

وإذا الأصل، بناءً على السابق، هو مفهوم يختصر ويختزل قيمًا جماليّة ودلاليّة مرجعيّة تُفارق في سيرورة النَظم ثم الكتابة الشعريّة، بحركة الالتفات والتكرار وإبداع الاتّباع قديمًا، وبحركة التمدّد حدّ التبدّد المجازي أحيانًا و توسيع مجال أسلبة (stylisation) الشعر بمُتعدّد أساليب الكتابة الأدبيّة الأخرى آنَ استقدام أنواع السرد الأدبيّ ومجازات الفنون الأخرى إليها وتحويل أفق القصيدة من الالتفات إلى الاستقبال، ومن الاستذكار براهن الحال إلى الاسترهان (من الراهن) العميق يصل بين ضُروب شتّى من التنادي والتصادي (ذاكرة النصّ ذاته و إبداعيّة نِسيانه) وبين الاستباق (التناصّ العميق لأفق القراءة و المُنفتح وإمكان الفهم و استحالته).

تمثُّل الأصل بين «المنطق الثنائيّ» و«المنطق الثلاثيّ»

فأصل الشعر هنا هو من أصل القصيدة/ أصولها الضاربة في القِدَم بعميق حال اللّغة وتحوّلاتها البطيئة أحيانا والسريعة المفاجئة أحيانا أخرى ضمن سياقات الأداء الشعريّ تحديدا؟

ومفادُ هذا الأصل أيضا هو محصّل آثارها الأسطوريّة القديمة والدينيّة والقيميّة الأخلاقيّة والجماليّة، وفق مُعجميّة اللّفظ الخاصّة شعرًا، ونحويّة الجملة الشعريّة وتجاور دوالّ الألفاظ صورا تشبيهيّة واستعاريّة وكنائيّة، إذا الأصل/الأصول بخصوصيّة الأداء الشعريّ تحديدًا هو ما تُعبّر به ذات الشّاعر المفردة وعيا دالّا عن فائض وُجودها السياقيّ، ولا وعيا بما يحضر غيابا من كثافة خبرة جماعيّة موروثة مُتوازنة، وبالمتّفق عليه ذهنا وثقافةً وتثاقُفا في وقائع التسمية.

وإذا الأصل، بهذا المنظور، يُمثّل مفهوم المفاهيم الكبرى المرجعيّة، كأن يختصّ به الشعر في المقام الأوّل، لمكانة الشعر بعد القرآن في تعيير الجماليّة الأدبيّة ضمن التراث النقديّ العربيّ بمُختصر الأحكام الثلاثة: "جيّد ومتوسّط ورديء" (4) استنادًا إلى ثنائيّة الشعر والنثر بعد القرآن الّذي تنزّل في المقام الأوّل لاشتغال معيار الجماليّة الأدبيّة، يليه الشعر الجيّد فالنثر الجيّد ثمّ الشعر المُتوسّط الّذي يقترب في القيمة الجماليّة من النثر الجيّد، ويلي ذلك النثر المتوسّط فالشعر الرديء وصولا إلى النثر الرديء، آخر مراتب سلّم القيمة الجماليّة الأدبيّة (5).

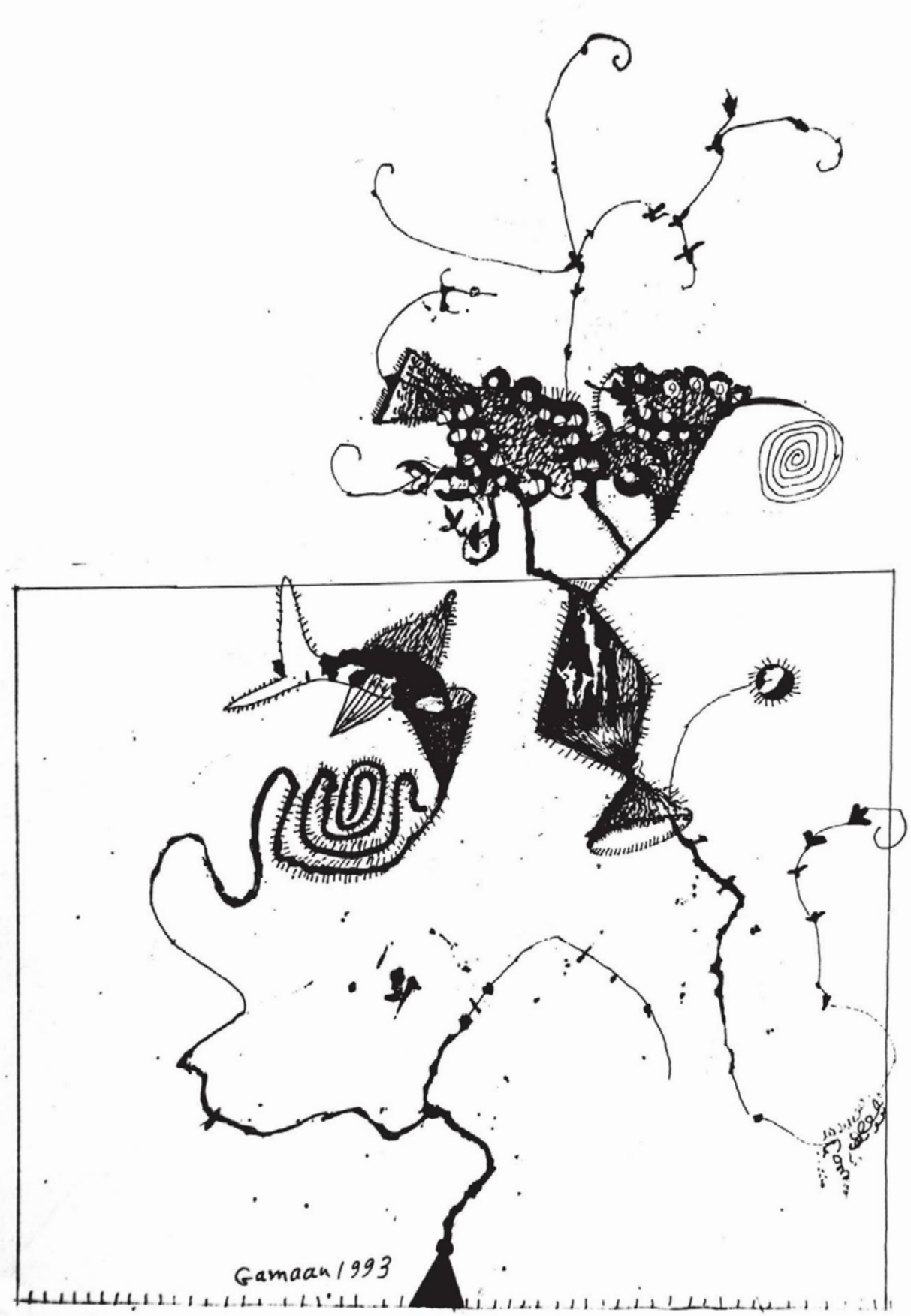
وكما تُحدّ القيمة الأخلاقيّة بمُزدوج الخير والشرّ في المنظومة العقديّة الإسلاميّة تُضبط القيمة الجماليّة الأدبيّة بمُختصر ثُنائيّة الشعر والنثر، إذ يشتغل بالمنطق الثنائيّ (binaire) ذاته المعيّن تقييدا بالواحد في الأصل والمرجع معيار القيمة الجماليّة بأفعل التفضيل تكرارا مفهوميّا وأداءً إجرائيًّا، كتفضيل الفصيح، "أدب السِفلة". وبالمنطق الجازم ذاته ينتصر الناقد لِشاعِر على آخر ببيت شعريّ واحد أحيانا أو ببعضٍ من بيت، كصورة شعريّة مؤقعيّة واحدة، في حين يشتغل منطق مُختلف آخر في اللّاحق من تاريخ تلقّي الشعر باعتماد قياس ثلاثيّ(trinaire) يفكّ طوق الواحد ويذهب إلى التكثير مُنفتحا على آفاق جديدة للكتابة الشعريّة والتقبّل.

نواة الأصل الدّالة عليه

فما الّذي يكون به الأصل أصلا؟ هل بنواته الخاصّة الّتي بها نُدرك ماهيّة الأصل؟

ما يُراد قوله هنا بالنواة تلك الدلالة شبه الثابتة المرجعيّة تتنزّل في صميم هويّة الشيء، الكائن، إذْ لا وجود للموجود إلّا بها، كالأصل/النواة في الشعر العربيّ، والدلالة المرجعيّة تحديدا موقعيّا سياقيّا في صميم بنية القصيدة أو النصّ الشعريّ وتبنْيُنه (structuration) الخاصّ أداءً (énonciation)للملفوظ (énoncé) وملفوظا لأداء.

وتخصيصا بالقصيدة قديما وتلقّيها النقديّ يُثار إشكال النظر التشميليّ الإطلاقيّ ليحجب حقيقة المتعدّد في الأصل والمرجع، كأن يحرص نُقّاد الشعر والفقهاء على تسكين الأصل المرجعيّ بالواحد في حين يلتقي بذات القصيدة الواحدة خارج أحكام "المعيار" الجازمة قديما آثار ذاكرة شعريّة ضاربة في أعماق الماضي السحيق وتأثيرات معتقدات أسطوريّة



حسين جمعان

حسين جمعان

ودينيّة مختلفة من وثنيّة وإسلاميّة ويهوديّة ومسيحيّة ووضعيّة وعقليّة وغيبيّة ومتصوّفة وغيرها، كما تلتقي في ذات الفكرة الواحدة فقها اجتهاديّا وسِواه أو فلسفةً عددٌ من أفكار تحوّلت من مظانّها الأولى إلى نواة تلك الفكرة بِفعْل توليدٍ استبْصاريٍّ حادث.

وإنِ انصبّ اهتمام النقد العربيّ التراثيّ العام للشعر على ردّ المتعدّد إلى واحد بثابت فهم الأصل وساكن المِعيار فقد ذهب نقد الشعر العربيّ المعاصر مذهبًا مُغايرًا، رغم عديد مآزقه المفاهيميّة وتعثّراته المنهجيّة، وذلك بالسعي إلى فهم جديد للأدبيّة ولتجربة الكتابة ذاتها، بمنظورٍ آخر جديد للزمن التاريخيّ الأدبيّ وللزمنيّة الإبداعيّة.

إلاّ أنّه في المُشترك بين تلقّي القصيدة قديما والنصّ الشعريّ حديثًا يقف العمل النقديّ عادةً على مشارف تُخوم الملفوظ الشعريّ بمُسبق حُكم القيمة في السالف، ومُسبق المقولة النقديّة وجاهزها في الحادث ليتأكّد لدينا أنّ للفكر والفكر النقديّ العربيّ استمراريّتهما بالنقل والمُراكمة وردّ المُتعدّد إلى واحد وتسكين المُتحرّك والتعسّف على خصوصيّة الملفوظ، نواته، أصليّته.

إمكان كتابة تاريخ الأصل المرجعيّ بالزمنيّ والتزامُنيّ

إنّ تاريخ الأصل الّذي نحتاج إلى كتابته في الراهن والمستقبل تخصيصا بالشعر وتشميلا بالفكر العربيّ هو الّذي يبحث في مفهوم الأصل ذاته بمختلف أطوار التفكير فيه وتأويلاته المتلاحقة بالسيرورة الزمنيّة (diachronie)وبالزمن الطويل المدى الّذي به نكشف عن حركة التعدّد داخل منظومة الواحد تخصيصا بالخطاب الشعريّ وخطاب نقده، والخطاب الأدبيّ المُتعدّد عامّة، والخطاب الفكريّ بصفتيْه النقليّة والعقليّة، مثلما يُخاض بحثا في مختلف أبنية هذا المفهوم وتنوّع تمظهراته الأسلوبيّة والدلاليّة والتداليّة بمنظور التزامُنيّة(synchronie) .

إلّا أنّ هذا النوع من البحث صعب، وسبيله محفوفة بالمخاطر، ونتائجه غير مضمونة، وإنْ به نُحقّق نَقلة معرفيّة مُستقبلا تفكّ عنّا أسر الأصل الواحديّ وتحرّرُنا من طوق التكراريّة والماضويّة والتلفيقيّة المعرفيّة والخمول الفكريّ لنعِي البعض الكثير من واقع كينونتنا الراهنة ونفتح بأسئلة الراهن (راهننا المعطّل الكارثيّ) ماضينا الحابس الحبيس على المستقبل، ونستضيء في الأثناء بأرواح النصوص الشعريّة النابضة حياةً وبالوقائع قبل الأفكار ونستعين أيضًا بالأفكار على الوقائع تفاعُلا دياليكتيكيّا مُخصبًا بين هذه وتلك.

فانتهاج سبيل التقاطع بين الزمنيّ والتزامنيّ من خلال قراءة النصوص الشعريّة والنقديّة لها، تخصيصا بمجال البحث في الشعر العربيّ، هو الأفق المُمكن نحو معرفة جديدة لهذا الأصل بإخراجه من دائرة الواحديّة والتكراريّة والالتفات والمُراكمة.

واشتغال الأصل/أصلنا بالمُختلف مفهوما بين المحافظة على قديمه المُتقادِم والبحث عن جديد له هو في صميم تنوّع الكتابة الشعريّة بالصدام حينا والتّعايش تزامنا حينا آخر بين مختلف أساليب الكتابة الشعريّة واتّجاهاتها، فلا حسْم إلى اليوم بين قصيدة التفعيلة وما سُمّي "قصيدة النثر" على سبيل المثال، قِياسًا في المجال الفكريّ على التصادم والتعايش بين الأفكار السلفيّة والأفكار الحداثيّة، وفي المجال السياسيّ على ما تشهده مُجتمعاتنا العربيّة من تغالُب بين قُوى دفْع وقُوى جذب في مراحل لا يتحقّق فيها الحسم في هذا الاتّجاه أو ذاك.

وإنْ عدنا إلى واقع التكراريّة في اشتغال مفهوم هذا الأصل عبر مختلف مراحل التاريخ العامّ تبيّن لنا تشابه ما كان ويكون اليوم، وإنْ بأوضاع وسياقات زمنيّة مُختلفة، كجرير والأخطل والفرزدق ثمّ المتنبّي في اتّجاهٍ، وبشّار وأبي نُوّاس وابن الرومي، على سبيل المثال لا الحصر في اتجاهٍ آخر، هذا في السالف، وكأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وأحمد حلمي عبدالباقي ومحمّد مهدي الجواهري، من جهة، هذا في اللّاحق، وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وأبي القاسم الشابي، من جهة ثانية، وبمُتَدَاول الاختلاف منذ مُوفّى أربعينات القرن الماضي إلى اليوم بالتلازُم المُفارق بين شعراء القصيدة العموديّة والتفعيلة و"قصيدة النثر".

حسين جمعان

وكما يتّصف تاريخنا العربيّ العامّ وتاريخنا الثقافيّ الخاصّ بزمنيّة البُطْء لتأثير الأصل الواحديّ المُتكرّر المُتردّد بين الجذب والنبذ فيه، بين الاندفاع والتراجُع مُقارنةً. بعدد من تواريخ أمم أخرى ثقافيّة يتّسم فكرُنا و فكرُنا السياسيّ و الاجتماعيّ بالانحباس داخل فضاء مُغلق لا يُراوِح موقعه بين واقع سُلطة بطْركيّة وبين الرغبة في الانعتاق. و لعلّ الشعر هو المجال الأدبيّ الأكثر انفتاحًا في الداخل على واقع هذه الحال من تراخي الحركة اختلافًا مع خطابات القول الأدبيّ و الفنيّة الأخرى.

إنّ أنا - القصيدة ثم أنا - النصّ الشعريّ هو من الذات الفرديّة والجمعيّة، بما يُعبّر عنه لسان حالها وحاله تعاقُبًا زمنيًا (دياكرونيا) من أصل يُروى وهمًا بالساكن ويقظةً وعي بالمُتحرّك، لتظلّ لعبة الضمائر في القصيدة، كما في النصّ الشعريّ لاحقًا محكومةً بهذا الأنا المُزدحم والمُسيّج وُجودًا بذات المجموعة قبيلةً أو طائفةً دينيةً أو قوميّة أو حزبًا سياسيًا. وإنْ حرص أنا - القصيدة أو أنا - النصّ الشعريّ على الخروج عن أحكام القيمة الأخلاقيّة أو الجماليّة بتأثير السائد الموروث المُتوارث حَدَث الرفض إفرادًا، كدلالة "الإفراد" في إحدى قصائد طرفة بن العبد الشهيرة.

أصل/لوغوس والمُشترك القائم بينهما

للأصل، بناءً على السابق وآن مُحاولة تفكيكه، لوغوسٌ خاص، وهو كأيّ لوغوس قائم على مُزدوج الكلام والعقل. وأداءُ اللّغة عامّةً وأداؤُها بمخصوص الشعر هما أداءٌ للوغوس خاصّ بذاكرة لها مخزونها العميق التُراثي، وبالحادث من الوقائع و الحالات و الدوال عليها.

فاللّغة و لغة الشعر العربي، قديمه و حديثه، لوغوس واحد مُتعدّد يُؤكّد بما لا يدع مجالا للشكّ اقتدار اللّغة تشميلا وتخصيصًا على الاستمرار في البقاء و التنامي بمدى فاعليّة الاشتقاق والنحت والترادُف وأوساع الاستعارة والتشبيه والكناية الدلاليّة، وبمدى تنويع المُجاورات اللفظيّة و التركيبيّة النحويّة و تجدّد إحداث البراديغمات المُقارِبة للحالات والمواقف، والتوليد الإيقاعيّ عبر تاريخ الشعر العربيّ بما هو صوتيّ سماعيّ، وابتكار الصُور بالصفة الموقعيّة أو العُنقوديّة الّتي تشمل مجمل بنية الملفوظ الشعريّ، وبالقطع في حركة اطّراد الحركة الشعريّة أو التدوير، وبالتشكيل الحروفيّ أو التكثيف الدلاليّ بما يُقارب بين الشعر والفلسفة في سالف الشعر العربيّ و حادثه.

إنّ لوغوس هذا الأصل/الأصول واحد مُشتركٌ، وإنْ بذوات شاعرة وأجيال وأزمنة تاريخيّة وتمثُلاّت ووسائل تعبير وأنظمة إيقاعيّة وأنساق تصويريّة مُختلفة.

وهو لوغوس يبدو أكثر تحرّرا في الشعر منه في فنون أخرى، لما يُمثّله الشعر من هامش للحُريّة يحتاج إليه جميع الأفراد للتنفيس عن كربهم من قهر السلطتيْن الدينيّة و السياسيّة. وليس أدلّ على هذه الحال من احتفاء الفقهاء قديمًا بالشعر والشعراء.

وما يصطدم به لوغوس الأصل من قُوى جذب ومنع وتحريم بمُعلن السُلطة الصريح المُباشر يتّسع هامش حُريّته بما يسم القصيدة قديمًا والنصّ الشعريّ حديثًا من تحرّر قوليّ وتوثّب غنائيّ. وبهذا الهامش من الحُرية في اشتغال لوغوس القصيدة ثمّ النصّ الشعريّ يكتسبُ الأصل قُوّة اندفاعه ولا يكتفي بظاهر أصليّته، إذْ يُضمر عميق روحه المُتوهّجة المُبدعة، بمفهوم "الشعريّ (6) (dichten) الماثل في الشعر مُثُولَه في اللّوحة و العمل المسرحيّ والشريط السينمائيّ والرقص التعبيري والأغنية والمنحوت وغيرها من الأعمال الفنّيّة، بما يُؤجّج ما يُشبه حالةً عِشقيّة عند التلَقّي.

الأصل/الأصول بين النقد والقِراءة

تضيق المسافة وتتّسع بالنقد والقراءة، بين أداء النُخبة "العالمة" المُختصّة وبين تقبّل الجمهور الواسع. إلاّ أنّ دائرة تلقّي القصيدة قديمًا هي رهينة النُخبة، أيْ مجموع نُقّاد الشعر من المُختصّين الّذين أفادوا المشهد الشعريّ العربيّ العامّ عبر مُختلف المراحل التاريخيّة في اتجاهٍ، وأضرّوا به في اتّجاهٍ آخر، إنْ تعلّق الأمر بتسكين الأصل المرجعيّ في واحد اختصروه اختزالاً مُتعسّفًا أحيانًا كثيرة بـ"المعيار" وأخضعوه قسرًا للانتماء المذهبيّ الدينيّ والسياسيّ، فانتصروا غالبا لغرض المديح على غيره من الأغراض الشعريّة و خفّضوا جماليّة الشعر إلى مُستوى أداء النظم بمجموع سُنن شبه ثابتة مرجعيّة حدّ الجمود أحيانًا. وقد استمرّ تسكين المُتحرّك وتفريد المُتعدّد لدى "نُقّاد" الشعر اليوم من أساتذة الجامعات العربيّة و تُبّاعهم ممن واصلوا نهج النقل و الاتّباع القديميْن بمراجع حديثة، جُلّها مأخوذ من ثقافة الغرب النقديّة الأدبية، وبأسس ومراجع فكريّة غربيّة أيضًا تتعسّف أحيانًا كثيرة عند استخدامها الحرفيّ على أرواح النصوص الشعريّة المقروءة. إلاّ أنّ مفاهيم القراءة الجديدة وآفاق انتظارها الديناميكيّة المُستقبليّة ما قد يُفيد الاستقبال النقديّ العربيّ للشعر اليوم لو أحسنّا استخدام طرائقها التفاعليّة التشارُكيّة بين ذات المقروء وذات القارئ وأنهينا العمل بالقول الواحد النهائيّ الفاصل لصالح التعدّد القِرائيّ وتشريع المُقاربات بدلا عن ثابت الحكم وواحديّته.

فإنْ نَزَع النقد عامّةً في مختلف الآداب والفنون والثقافات ونقد الأدب والشعر في الثقافة العربيّة إلى تسكين الأصل في واحد باسم الموضوعيّة والأداء العلميّ وصرامة المنهج، وما إلى ذلك من مُبرّرات استخدام سلطة الناقد المُتعسّفة على النصّ باسم العِلمويّة (scientisme) ودوغما الشكلانيّة والبنيويّة (7) فقد ذهبت القراءة إلى ما هو خارج عن ثابت النسق بمفهوم آخر للمُسبق الماقبليّ (à priori) الّذي هو الماقبليّ الإيجابيّ، على حدّ عبارة هانز جورج غادامير (Hans Georg Gadamer) الّذي سُرعان ما يُتجاوز بماقبليّ آخر إيجابيّ، فلا يُكرّر بذلك اللّاحق سابقه و لا يتكرّر به (8)، لتتّصف القراءة، أيّ قراءة، بمشروعيّة الفهم لا ثابتة، وبالمنفتح أفقا للقراءة/القراءات باللّانهائيّ.

من قبيل الاستنْتاج والخاتمة

إنّ في غياب تاريخ عامّ للشعر العربيّ وتلقّيه عبر

حسين جمعان

مختلف الأطوار الكبرى، وتخصيصا بمفهوم الأصل/الأصول وتواصلا بين التعاقبيّة الزمنيّة (diachromie) والتزامُنيّة (synchromie) كما أسلفنا، ما يُساعد على استمرار سلطة نقد النخبة المتعسّف على تعدّد النصوص الشعريّة وتنوّعها، المُنتصر لثابت الأصل الواحديّ، وتكراريّة الحُكم الجازم بما يُشبه مُطلق القيمة الّتي تحجب عدَدًا من التجارب الشعريّة المتفرّدة وتدفع القراءة/القراءات إلى الهامش (9).

فكيف نُحرّر هذا الأصل مفهوما مرجعيّا من واحديّته المطلقة وتكراريّته؟ كيف نتعقّب دوالّه ودلالاته وتِدلاله عبْر مختلف مراحل تاريخ الشعر العربيّ؟

مَهمّة جسيمة ندعو أجيال الدارسين والباحثين العرب وغيرهم مستقبلا، بتواضُع، ضمن دراسة مفهوم الأصل واستتباعاته في الفكر العربيّ حَدّ اليوم، إلى الاضطلاع بها. مَهمّة قد سعى إليها، لا شكّ، أدونيس (عليّ أحمد سعيد إسْبر) في "الثابت والمتحوّل" منذ عقود، كما قارب ضخامة مشروعها في ما أنجزه من مُختارات شعريّة تراثيّة، فحام فكره حول مفهوم الأصل، وهو إنجاز ضخم في السابق، من غير النفاذ إليه، في تقديري، إذْ قد يعني هذا الأصل لديه "الثابت" لا "المتحوّل" في المقام الأوّل، في حين أنّ مفهوم الأصل الّذي نعنيه، الآن، هو ثابت ومُتحوّل معًا، أي ثابت بمدى تحوّله و مُتحوّل بمدى ثباته، ليُقاس مُقارنةً بأزمنة "أصول" من ثقافات إنسانيّة أخرى.

ولأنّنا أمّة شعر ولا نزال بذائقتنا الأدبيّة والفنيّة الخاصّة والعامّة، رغم ما قطعناه من أشواط كبرى في عالم السرد الحديث والمسرح والسينما وغيرها من الفنون والعلوم الإنسانيّة، فإنّ البحث في سيمانطيقا الأصل/أصلنا يستلزم منّا التوجّه إلى إعادة طرح سؤال الشعر والشعريّ مؤصولا بالأصل المرجعيّ العامّ. وبالسعي الجادّ إلى الإجابة الشافية الضافية عليه يُمكن لنا النفاذ إلى عميق فكرنا الجامع، إذْ في الحال الشعريّة الّتي بها كُنّا ونكون لاعبيّة ضمائر واشتغال هُويّة وذهن وسلوك فرديّيْن وجمعيّيْن وقُوى نبْذ وجذْب، واندفاع وارتداد بما قضى ولا يزال المباطأة والالتفات والتكرار وإرجاء التقدّم.

ولعلّ في الأصل/أصلنا بالشعر تحديدًا وبتاريخيّته العامّة نُدْرك البعض الكثير من أدقّ خُصوصيّتنا الثقافيّة مُقارنةً بخصوصيّات ثقافيّة لأُمم أخرى، كالفلسفة لدى الإغريق القُدامى ومآلاتها في الثقافات الغربيّة.

لِنعُدْ إلى لوغوس الشعر، شعرنا لنستضيء من خلال مُنجزه بسالف اللّغة/لغتنا وحادثها، وبما كان من قديمه على حديثه، إذْ للكتابة الشعريّة المعاصرة، رغم كثرة تجاربها وتنوّعها، ما له صلة وثيقة بسيرورة اللّغة ولغة الشعر السابق، مكتبته المُزدحِمة بالمراجع، ذاكرته القديمة والحادثة، آفاقه المستقبليّة، مختلف أساليبه وروّاده، فكيف نحرّر الأصل، وأصل الشعر تحديدا، من مُطلق المفهوم بمخصوص الدّوالّ والدلالات والتدلالات تعاقبا زمنيّا وتزامُنا؟ كيف نُخلّص هذا الأصل من مُسْبق المثال بفهم جديد للـ"تجربة"، بما يُحوّل التفكير فيه من سلطة الماضي المُنقطع عن مُستقبله إلى المستقبل، وبأسئلة الراهن، الآن وهُنا؟ كيف ننتهج سبيل "المستقبل الماضي"، بالمشترك بين تجربة الماضي وأفُق المستقبل، وذلك بإرادة التّجاوُز، التقدُّم؟

الهوامش

1- بحثنا في إنتاج المعنى الشعريّ قديمه وحديثه بعَدَدٍ من المؤلّفات، نذكر منها: "نداء الأقاصي، القصيدة والتأويل"، تونس: دار المعارف(2004) و "مرايا العتمة، قصيدة النثر ومُستقبل الشعر العربيّ"، تونس: نقوش عربيّة (2009) و "رحيل المعاني، الحداثة وإعادة كتابة الأصل/الأصول في الشعر العربيّ المعاصر، تونس: دار ديار النشر (2020).

2- Reinhart Koselleck، l'experience de l'histoire »، Gallimard 1997، et « le futur passé، contribution à la sémantique des temps historiques »، France : Editions des hautes études sciences sociales، 1990.

3- كأن نذكر على سبيل المثال لا الحصر ابن طباطبا وقدامة بن جعفر وابن قتيبة والجرجاني وابن المعتز وابن رشيق..

4- مصطفى الكيلاني، "في الميتا-لغويّ والنصّ والقراءة، تونس: دار أُميّة للنشر، 1994.

5- ابن رشيق القيرواني، "كتاب العُمدة في معرفة صناعة الشعر ونقده وعُيوبه".

وقد جسّدنا هذا السُلّم القيميّ بحرف T اللّاتيني مائلا. أُنظُرْ كتاب "في الميتا-لغويّ والنصّ والقراءة!".

6- Martin Heïdegger، «Approche de Hölderlin »، Gallimard، 1962.

7- ليس أدلّ على خَوَر هذا الادّعاء الدوغمائيّ النقديّ ممّا توصّل إليه تزفيتان تودوروف في ثمانينات القرن الماضي وإعلانه بـ"نقد النقد" انتصاره المُطلق لحُريّة القارئ والقراءة، في حين أصرّ مُدرّسون ونُقّاد جامعيّون عرب إلى اليوم على الاستمرار في نهج الشكلانيّة والوصفيّة وليّ أعناق النصوص بمسبق المفاهيم والمقولات النقديّة المجتثّة من مَظّانّها المعرفيّة الأصليّة.

8- Hans Georg Gadamer، "Vérité et méthode"(les grandes lignes d'une hérméneutique philosophique، Seuil، 1976.

9- القراءة، هُنا في الأداء، هي قراءات: قراءة الجميع بذائقة عامّة، نراها متراجعة اليوم، تُساوي بين عموم القُرّاء، وقراءة إعلاميّة مختصّة، تُقدّم النصوص الجديدة المتميّزة عادة للقُرّاء وتُحفزّهم على القراءة، وقراءة مؤسّساتيّة في سياق بحثيّ جامعيّ أو ما شابه، وهي تقترب في الأداء الجامعيّ العربيّ من وظيفة الناقد القديمة.

ناقد من تونس

نقد الشعر من المعيارية الى الوصفية

فاضل ثامر

هل ثمة معيارية في النقد الشعري العربي اليوم؟ هو واحدٌ من الأسئلة الإشكالية المحرقة التي تواجه نقد الشعر، وخاصةً الحداثي وما بعد الحداثي منه، في الثقافة العربية اليوم. يخيل إليّ أن نقد الشعر قد تخلى عن أيّ نزعة معيارية شاملة في قراء ة النص الشعري، وتحول تدريجياً الى المقاربة الوصفية والتحليلية والقرائية.

لم يكن نقد الشعر وحده هو الذي تخلى عن المعيارية، بل إن معظم العلوم الاجتماعية والإنسانية واللسانية قد فعلت ذلك، ربما منذ ان كرّس فرديناند دوسوسور تقاليد المنهج الوصفي (Descriptive) أو ما أسماه بالمنهج السنكروني (Synchronic) في مقابل المنهج التاريخي (Diachronic) حيث انتقلت الدراسات اللسانية والإنسانية من المعيارية (Normative) التي تتطلب الالتزام بقواعد وشروط ومبادئ محددة، إلى الوصفية التي تميل إلى الوصف والتحليل والاستقراء، وتتجنب إصدار أحكام القيمة (Value Judgement) أو أي حكم نقدي معياري مباشر، ولا تلزم نفسها بأيّ شروط أو قواعد مسبقة، مثل تلك التي وجدناها في النقد العربي الكلاسيكي ممثلةً في "عمود الشعر" الذي وضع قواعده وشروطه وآلياته عدد من النقاد العرب منهم الآمدي والمرزوقي والجرجاني وغيرهم.

إلّا أن الشعراء العرب لم يلتزموا دائماً بعمود الشعر هذا وشروطه الفنية والأخلاقية. وربما كان أبو تمام أبرز المتمردين على هذا العمود الذي راح يتفكك تدريجياً بمرور الزمن، بل إن حركة الإحياء الشعري العربية في مطلع القرن العشرين ذاتها، التي كان رائدها إحياء التقاليد الشعرية الكلاسيكية لم تلتزم به كليا، كما أن معظم شعراء العمود الشعري في القرن العشرين أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم والزهاوي والرصافي والجواهري والبردوني وبدوي الجبل والشابي وعمر أبوريشة وعلي محمود طه المهندس لم يتقيدوا بقواعده وثوابته بشكل كامل، مما فتح الباب أمام حركات التجديد والحداثة في الشعرية العربية ممثلةً بقصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر.

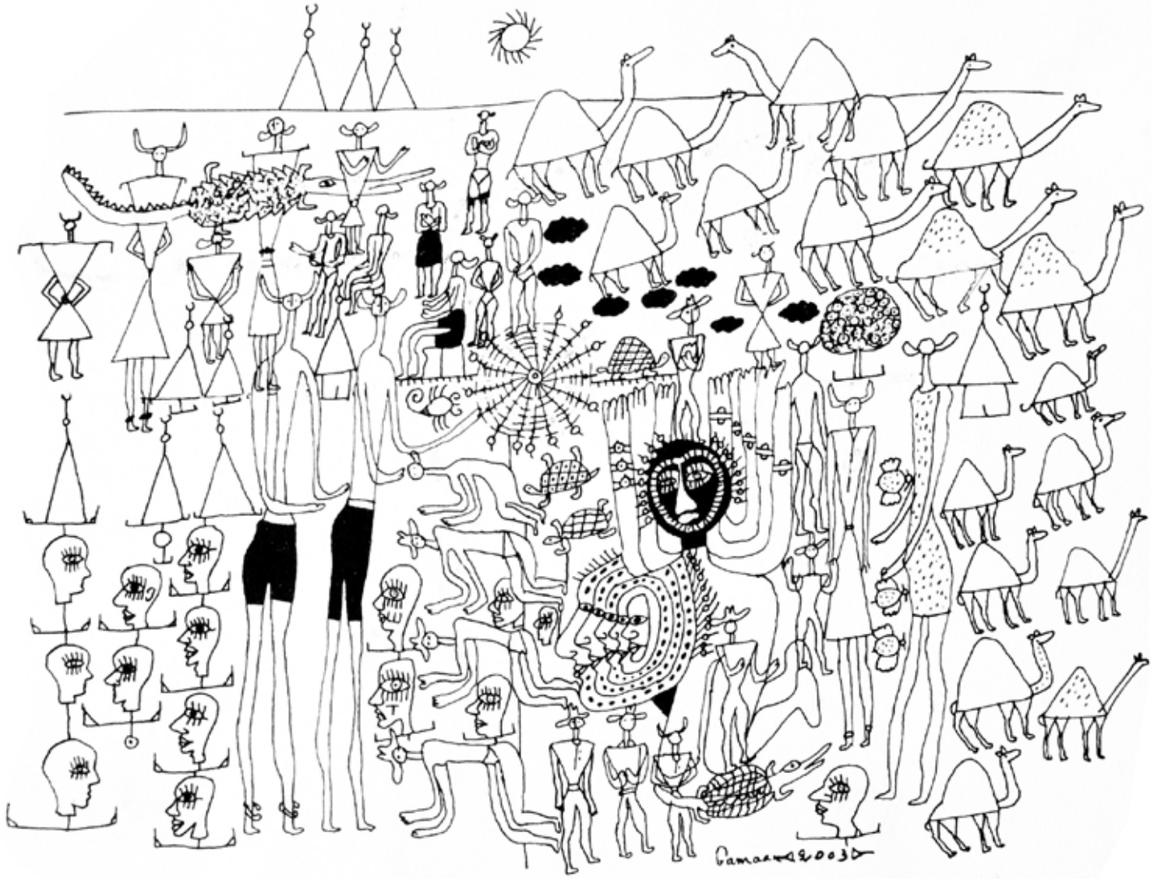
وكلنا نتذكر صرخة نازك الملائكة ضد عمود الشعر العربي في المقدمة التي كتبتها لديوانها "شظايا ورماد" الصادر عام 1949 والتي ترقى إلى مستوى البيان الشعري أو "المانيفستو" للحداثة الخمسينية.

وقد دعت الملائكة صراحة إلى التخلي عن أيّ نزعة معيارية وحرضت على نبذ القوالب الجامدة والاسترشاد بمقولة برناردشو "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"، ورفضت هيمنة الذائقة التقليدية "فنحن عموما ما زلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام. ما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة" (ديوان نازك الملائكة - المجلد الثاني، منشورات دار العودة، بيروت، ط 1971،1، ص ص 5 - 6).

وجاءت قصيدة النثر في الستينات، وما بعدها، لتصفي الحساب مع ما تبقى من حضور لعمود الشعر العربي، من خلال التخلي عن الالتزام بشروط الوزن والقافية، التي التزم بها جزئياً شعراء قصيدة الشعر الحر.

وقد سبق لحركة الشعر الحر (Free Verse) وحركة قصيدة النثر (Prose Poem) في الشعر الإنجليزي والفرنسي أن تخلتا عن الكثير من العناصر المعيارية التي كانت تلتزم بها سابقاً ومنها التخلي عن وزن الأيامبي (Iambic) في الإنجليزية، والوزن الاسكندري (Alexandrine) في الفرنسية، وهي أوزان صارمة كانت تقيد الشعراء بالالتزام بها.

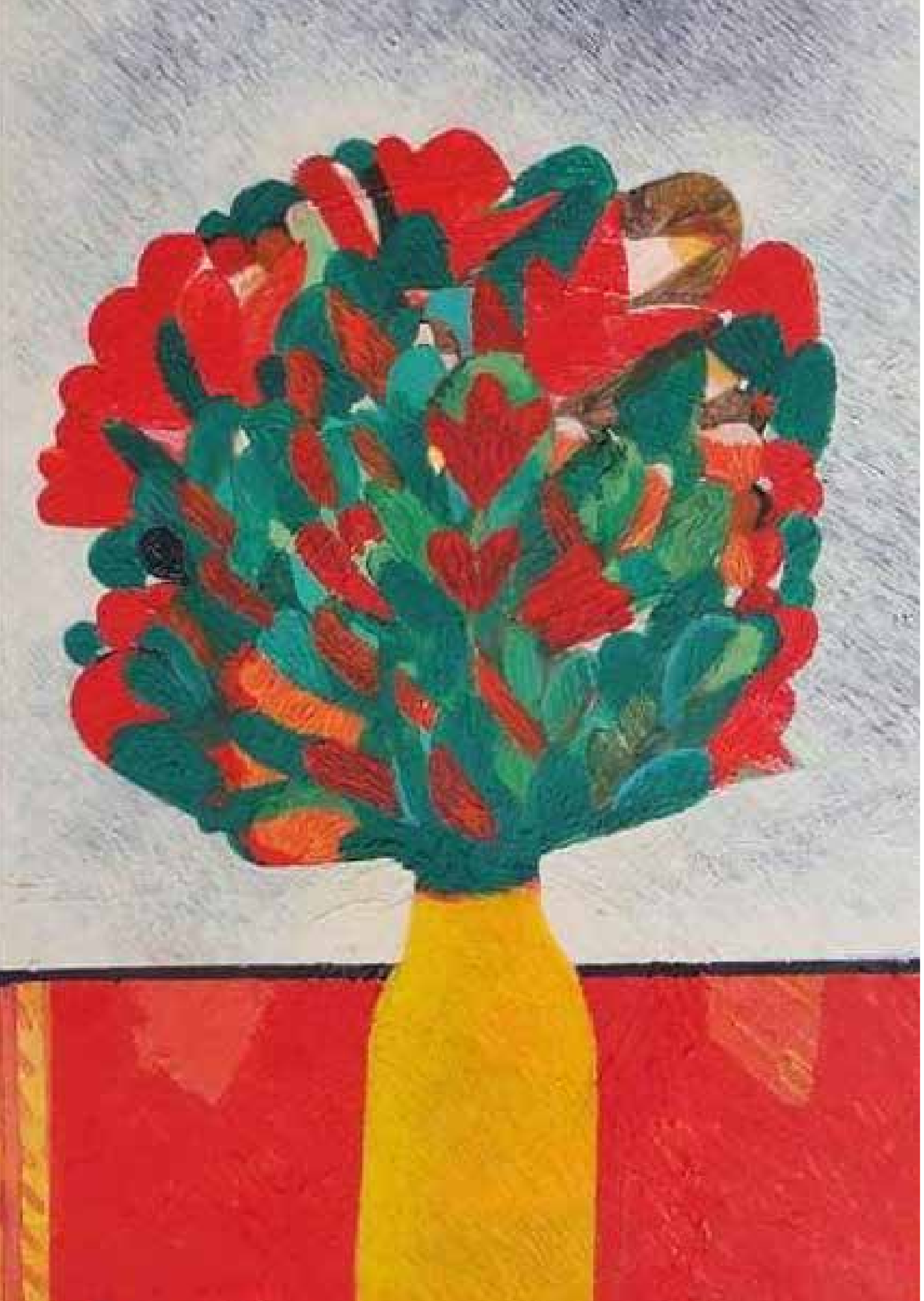
لقد تحول نقد الشعر إلى الوصفية والتحليلية وربما القرائية، وبشكل خاص في انعطافته على المناهج والمقاربات الداخلية (Intrinsic) أو النصية (Textual) بتعبير رينيه ويليك وأوستن واوين في "نظرية الادب"، وهذ المنهج أسقط كل معيارية في نقد الشعر وانهمك أساساً باستجلاء واستقراء البنيات والأنساق الداخلية للنص ذاته، ومستويات تشكله اللسانية والدلالية والسيميائية بحثاً عن أدبيته (Literariness) أو شعريته (Poetics) بمفهوم رومان جاكوبسن. كما أن الكثير من المناهج والمقاربات السياقية، أخذت هي الأخرى تعتمد الوصف والتحليل والاستقراء مجسات لفحص ودراسة الظاهرة الأدبية أو الثقافية، وإن كانت تركز في الأساس على مساجلة العناصر السياقية الخارجية، مثل المؤلف والتاريخ والقارئ والمحيط الاجتماعي والثقافي، والموقف الأيديولوجي، وعلاقة كل ذلك بتأثير" السلطة" بمفهوم ميشيل فوكو وألتوسير أو بمفهوم" العنف الرمزي" عند بيير بورديو.



حسين جمعان

لقد تحول نقد الشعر في الكثير من الأحيان الي آلية للقراءة، وهي في الغالب قراءة استنطاقية مفتوحة تأخذ بنظر الاعتبار ردود أفعال القارئ واستجابته للنص. والقراءة هنا ليست سلبية بسيطة وعابرة، خاصةً بعد أن تحول النص الشعري إلى نص "كتابي"، ولم يعد نصاً "قرائياً". إذْ تتطلب هذه القراءة، قارئاً من نوع خاص يمتلك المقدرة على فك أسرار الشفرة التأويلية للنص الشعري، بالاحتكام الى سياقها اللساني والثقافي والاجتماعي. لذا، فإن عملية القراءة الشعرية هنا ليست مجرد عملية تذوق (Tasting) جمالية أو معرفية، بل أصبحت عملية "استيلاد" للمعنى وللشفرات الثاوية داخل النص، تتطلب معرفة عميقة، بطبيعة التجربة الشعرية وإطارها وسياقها، فضلاً عن شفراتها. فالقراءة تنطوي على عملية مزدوجة: تلقي العلامة الأيقونية واللغوية والإشارية، وإعادة فك وتأويل هذه المستويات من خلال "موشور" القراءة الداخلي لدى القارئ، الذي يعيد "فلترة" أو تنقية كل ذلك وإكسابه خصوصيةً ومسحةً ذاتية من خلال تجربته الخاصة.

ومن هنا تفترض عملية القراءة حرية التأويل



حسين جمعان

المتعدد، ما دامت ليست هناك قراءة واحدة نهائية، كما كانت تذهب الى ذلك مدرسة "التأويل الآبائي" في قراءتها لنصوص الكتب المقدسة، بل هناك تعدد لا نهائي للقراءات والتأويلات، وهذا التعدد يتضاعف عندما نكون أمام "نص مفتوح" بتعبير أمبرتو ايكو يستلزم بالضرورة سلسلة لا تنتهي من التأويلات التي لا تهدف إلى الوصول إلى الحقيقة أو المعنى بقدر ما تهدف الى تحقيق لذة جمالية، هي لذة قراءة النص التي بشّر بها رولان بارت.

لقد تحول نقد الشعر في بعض الأحيان إلى "خلطة" سرية ينتجها الناقد، الذي أصبح أشبه ما يكون بالخيميائي، في مختبره النقدي. وهذه الخلطة النقدية تتشكل من مجموعة مكونات ومقاربات متنوعة، عبر نسب خاصة بكل ناقد. فهذه "الخلطة" قد تنطوي على جذر انطباعي أو ذوقي، موغل في ذاتيته وخصوصيته، من خلال نزوع النقد الأدبي الى مضارعة النص الإبداعي وتحوله إلى لغة ثانية، أو لغة على لغة أو خطاب على خطاب، بتعبير رولان بارت لتحقيق لذة النص المقروء أو المكتوب.

لكن هذه الجذوة الانطباعية لن تكون هي المهيمنة. إذ ستطل الكثير من المقاربات الوصفية الأخرى التي تفرض على الناقد أن يتفرغ لعملية تفكيك وتشريح وتحليل البنيات والأنساق والتمفصلات الداخلية للنص الشعري وتعالقه بالسياق الاجتماعي والتاريخي وأحيانا بشخصية المؤلف، بوصفه منتجاً للنص، يرفض الركون الي الغيبوبة أو الموت. وقد يجد الناقد نفسه في موضع شبيه بموضع الفيلسوف الألماني هيدجر وهو يتفحص شعر الشاعر الألماني هيلدرلين بلغة تزاوج بين النزعة الفلسفية والتأملية من جهة، والنزعة الجمالية او الشعرية من جهة أخرى، وهو يستنطق هذه النصوص من زوايا نظر جديدة. وقد يجد الناقد نفسه مدعوّاً إلى الجلوس في منصة كلود ليفي شتراوس، وهو يلاحق إنثيال العلامات والرموز الميثولوجية في البنية العميقة للنص الشعري، وقد يرحل الناقد إلى موقع النقد الأسطوري بحثا عن "الميثيمات" أو الوحدات الميثولوجية الصغرى، الثاوية داخل هذا النص الشعري أو ذاك.

ولذا فالنقد الشعري يرفض الانصياع إلى "المساطر" المعيارية قديمها وحديثها، وراح يشق طريقه داخل أدغال النص الشعري بمجسات شخصية شكّلها، عبر تجربته الطويلة، ومعاينته الناقدة لمختلف المقاربات والمناهج النقدية والثقافية، الداخلية منها والخارجية على حد سواء.

مثل هذا النقد يظل يراوح بين المنهج واللامنهج، بين الوعي واللاوعي، بين المعلن والمسكوت عنه، بين البنية السطحية والبنية العميقة للنص الشعري، وأحيانا بين المعيار واللامعيار. فهو في كل ذلك سيد الموقف، وهو الذي يتحكم في قراءته ولغته وخطابه، ولم يعد مسبّراً بمعايير نقدية صارمة، عليه الالتزام بها، فهو قد يتلاعب بالدائرة الهيرمينوطيقية أو التأويلية التي بلورها ولهلم ديلثي، فيتحرك بين المركز والمحيط، وربما يبتكر محطاته وبؤره فيها، استجابةً لنداء النص ذاته ومحركاته وحمولاته وسياقاته المتنوعة.

وناقد الشعر الحداثي، وربما ما بعد الحداثي، لا يمكنه تجاهل اشتراطات أدبية النص أو شعريته التي يتعين عليه التعامل معها وتحيينها (Actualization)، كما لا يمكن له أن يتجاهل الأنساق المغيبة داخل النص الشعري التي سلط النقد الثقافي الضوء عليها، وهي ليست بالنسبة إليه، معيارية، بل وصفية وتحليلية واستنباطية. ومن خلال هذا الاستغوار يمكن للناقد أن يصل إلى الضفاف غير المرئية للنص الشعري، وإلى طبقات النص المنضدة بسرية ومهارة، مروراً بالتمفصلات البصرية والمقطعية لحركة القصيدة، ولوحاتها ومراياها ووحداتها الداخلية السائلة، لاستكناه البؤر الدلالية والسيميائية المشعة التي تحرك بنية المشهد الشعري بكامله، من خلال الإمساك بآليات توليد الصور والأشياء والمرئيات البصرية والاستعارات والكنايات والمرموزات والرموز على مختلف أنواعها. والناقد لا يقف عادة عند الجملة الشعرية الصغرى فقط، مهما كانت أهميتها بل يتحرك عموديا وافقيا داخل اللوحة الشعرية مقتنصاً اللآلئ المخبأة هنا وهناك، وراء المظهر الخادع للبنية اللسانية وتجلياتها الخطابية وإيقاعاتها الداخلية. وقد ينطلق النقد من موقف "النقد المزدوج" الذي اقترحه النقد الثقافي، والذي سبق وأن دافع عنه الناقد د. عبد الله الغذامي. ويذهب هذا المنظور إلى أن النتاج الإبداعي هو ثمرة تأليف مزدوج من قبل المؤلف التقليدي، الذي هو كائن بشري حقيقي، ومؤلف آخر غير مرئي هو الثقافة، وهو كما يرى الغذامي مؤلف نسقي، بوصفه ناتجاً ثقافياً مصطبغاً بصبغة الثقافة أولاً، وهذا المنظور، في تقديري، ليس بعيداً عن مفهوم "الهابيتوس" (Habitus) أو الحاضنة الثقافية والاجتماعية التي تتحكم بالنتاج الثقافي والأدبي لأي مبدع عند الفيلسوف بيير بورديو.

ومن هنا نرى أن النقد الشعري مشتبك بالنص الشعري، في محاولة لفك أبوابه المغلقة والتسلل إلى غرفه السرية ومتاهاته غير المعدودة. لكن هذا النقد لا يقتحم عزلة الشاعر عنوةً، بل برقة وشفافية ومحبة، ذلك أن الناقد يدرك أن الشاعر هو قناص اللحظة الهاربة، والعصية على الإمساك، وهو الذي يحرث في دهاليز الروح والكون والذاكرة، بحثاً وعن لقطة ضائعة جمدها الزمن وأودعها في خزانته السرية، ليصدم بها عند استحضارها، بصيرة الآخر، قارئاً او متلقيا، ويفجر بها كهنوت اللغة المتحجرة. والشاعر بعد كل هذا وذاك هو ساحر الكلمات والعلامات والرموز، وعرّاب الأخيلة المجنحة التي يقودها مثل قطيع بري في فلوات الأزمنة المتراكضة في حقول النرجس والعوسج والعاصفة، ليصنع باللغة مدناً فاضلة لا تطالها عواصف الخراب، وأن ناقد الشعر، هو صنو الشاعر وشقيقه الروحي، كلاهما، يصنعان من خلال العلامة واللغة لذة الجمال والوعي والإدراك.

ناقد من العراق

سؤال خلافي

مفهوم المعيارية النقدية على المحك

خلدون الشمعة

”الزمان مكان سائل
والمكان زمان متجمد“.
(ابن عربي)

I

ما المعيارية؟ سؤال خلافي يجيب عنه إدوارد سعيد بالقول إنها فعالية من صنع النقاد، ”النقاد لا يصنعون القيم التي يحكم بها على الفن ويُفهم بموجبها فحسب، بل يدمجون بالكتابة تلك السيرورات والشروط المباشرة المتمثلة بالزمن الحاضر، بطرائق تسبغ على الفن والكتابة أهمية ودلالة“ (1).

تتيح لنا نقطة الانطلاق هذه، في حالة نقد الشعر العربي، أن نقرأ في ضوء آخر، غياباً/ حضوراً: غياب المعيار وحضور الافتعال، غياب النظر وحضور الرؤية المسبقة، غياب النص وحضور الأيديولوجيا.

في هذا كله ما يحيل الشعرية العربية مجدداً إلى مشكلية الأنا والآخر، القدامة والحداثة، الداخل والخارج، الفصل والوصل، المعيّن والمطلق.

تضعنا هذه المشكلية، بدءاً، في مواجهة مباشرة مع الواقع، والصلة مع إمكاناته. ويكفي لكي نرى في تلك الإمكانات ما يشكل قضية أن نلقي نظرة على الجدل المستمر حول التراث والحداثة.

ولكن ما مآل هذا الجدل؟ غاية هذا السجال في نظري أن الشاعر الحداثي، تأسيساً، ليس ملزماً لكي يشرعن نفسه أن يكون مجرد صدى للآخر، لمرجعية سوزان برنار، أو مرموزية ت. إس. إليوت، ومن ثم نسيان خصوصية الذات.

ما يبحث عنه الناقد في هذه الخصوصية هو تجاوز مفهوم الأصالة بما هي صنوٌ للمنوالية. وليس هذا الابتعاد الجذري بالأمر السهل. قوام هذا التجاوز ماثل في حركية الشعر بما هي تجدد وابتكار. وهذا يعيدنا إلى البحث عن معيارية مفقودة، معيارية جمالية ذات محمول معرفي صادر عن النص مباشرة: شعرية تمليها التجربة الذاتية، تجربة إقامتها ليست في العراء، بل في واقع محسوس تفلت منه من حيث أنها تشير إلى ما يتجاوزه.

ولعل نظرية إدوارد سعيد في البنوة والتبني، الموروث والمكتسب، أن تلقي ضوءاً على نجاعة هذا التأسيس لمعيارية نقدية شديدة الصلة بالنصوص التي تتحدث عنها.

في كتاب ”بدايات: القصد والمنهج“ (1975) الذي يعد أحد أبرز الإسهامات المعاصرة في النقد الأدبي، وفي مقدمة طبعته الصادرة في العام 1985، إشارة فطنة إلى أهميته الاستثنائية. ثمة تأكيد في هذه المقدمة على ثنائية التضاد بين البنوة (Filiation) وبين التبني (Affiliation) البنوة (Son-ness) من حيث هي نتاج أبوين، وأما التبني فهو خيار يختار المرء بموجبه أن يكون طرفاً في علاقةٍ مؤسسةٍ مع أب مجازي، أو أن يكون حفيداً لهذا الأب المجازي. مآل العلاقة المقترحة هو التركيز على مفهوم البداية، أو البدايات. ثمة مفهوم احتمالي يؤكده النقاد، على اختلاف ثقافاتهم، أن الأدب عموماً هو نتاج بنوة بيولوجية يسيطر ما مضى بموجبها على حاضر راهن. ليست ثمة بدايات بل هناك سلسلة أصول زائفة. ولكن هل يمكن أن يدرس أيّ نص، أيّ شيء، من دون التأكيد على أنه يتصل ببداية محتملة؟ يجيب سعيد بأن الجواب عن السؤال، بصرف النظر عن شرعيته، إنما يكمن في محاجات مفادها استحالة تعيين الأصل، فلكل أصلٍ أصل أبعد منه.

وفي نتاج سعيد النقدي سعيٌ لإعادة تعريف الأدب عموماً وذلك بتصحيح ما يدعى بـ”المُعْتَمَد“ الغربي (The Western Canon) والمقصود هنا تصحيح العلاقة بين المركز والهامش على صعيد الأدب والثقافة، ويتم هذا التصحيح بإدراج أعمال أدبية عربية متميزة في سياق هذا المعتمد الغربي، ومن ثم عولمة قوامه وجعله مشتركاً.

وهذا شكل من أشكال إعادة تعريف المركز والهامش. أي شحن المركز بمسمّيات وإشارات ومفاهيم متميزة ومستمدة من الهامش (الذي ليس هامشا في الثقافة العربية) بهدف الوصول إلى ”معتمد“ عالمي للأدب والثقافة عموماً، على مقياس يفند شرعنة تنميطات الآخر السلبية للذات، ويتضمن المركز والهامش معاً. والتفنيد كما تقدم يكمن في قول سعيد إن لكل أصل أصلاً أبعد منه. الأصالة هنا بمعناها التقليدي تصير أصلا مصنوعاً، أصولية منافية للواقع.

والحال أنه لا بد من استعادة النقد لمعيارية تستند على الواقع الحي، إلى كينونة الذات في وجود الآخر فيها، وكينونة الآخر في وجود ذاتنا فيها.

وكما يشير محمد عابد الجابري فإن الطابع العالمي للفكر الأوروبي المعاصر يجعلان طرح الأصالة في مقابل المعاصرة بمثابة وضع الفكر الإنساني في مقابل نفسه تحت تأطيرات واهية قومية أو دينية أو ”حضارية مزعومة“.

وهكذا تنطلق معيارية الحداثة من ”الانتظام النقدي في الثقافة العربية نفسها وذلك بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل. لذلك كانت الحداثة بهذا الاعتبار تعني، أولاً وقبل كل شيء، حداثة المنهج وحداثة الرؤية والهدف: تحرير تصورنا لـ‘التراث‘ من البطانة الأيديولوجية والوجدانية التي تضفي عليه داخل وعينا، طابع العام والمطلق وتنزع عنه طابع النسبية والتاريخية“ (2).

II

مقابسة أبي حيان التوحيدي التي تؤرخ للسجال بين السيرافي اللغوي وأبي بشر متّى المنطقي، والتي جرت ببغداد في عام 937 م هي في دلالتها العميقة مؤشر هام من بين مؤشرات أخرى، على بدء السعي للوصول إلى شكل من أشكال المعيارية النقدية في الأدب والفلسفة والحضارة.

ويبدو من سيرورة المناظرة أن اللغوي تمكّن من هزيمة المنطقي. وكان أبوبشر قد أثار السجال باستعراض ما يمكن للمنطق أن يفعله. وتأسيساً منه على شرّاح أرسطو أعلن أن المنطق أداة لا غنى عنها للتمييز بين صحيح الكلام ولغوه بهدف الوصول إلى المعنى.

والمنطق، كما نعلم، سيرورة من العقلنة الصحيحة. كما أن الفلاسفة يتوسلون بالمنطق وسيلة للوصول إلى الحقيقة، ومقابل ذلك أطلق السيرافي حجته القائلة إن ثمة حاجة لمعرفة اللغة معرفة حقيقية لتجنب الخطأ عندما يقلّب المرءُ الأمر على وجوهه. على المرء أن يكون على حذر من معاني المصطلحات الغامضة وأن يتقن النحو من أجل أن ينظم أفكاره على نحو صحيح.

هذا السجال الشبيه بنقار ديكة ثقافة ذلك الزمان والذي أسفر عن الانتصار للغة، يبدو مألوفاً بلغة النقد ومعياريتها في الوقت الحاضر. ويعود ذلك لسبب لا علاقة له بالمنطق الأرسطي، بل بحضور اللغة بمعناها المتجاوز والعميق.

حضور اللغة، كما يُطرح في فلسفة مارتن هايدغر، يثير لدى بعض الفلاسفة ردود أفعال شبيهة بردود الأفعال التي انطلقت إزاء مترجمي ”دار الحكمة“ في بغداد للفلسفة اليونانية في القرون الوسطى (3).

هذا الحضور، تأسيساً، ينطلق من دعوى هايدغر في ”الوجود والزمان“ (1927) في أن المحمول المعرفي للحقيقة ليس ماثلا في البيانات حول العالم، أو في تقديم أوصاف صحيحة له، بل في الكشف عن العالم باللغة، ويدعو هايدغر ذلك بـ”الحدث“ (Event).

وفي كتابه ”مقدمة في الميتافيزيقا“ (1935) يحاول استعادة التجربة الإغريقية للكائن بنشاطاته وقيامه بتسمية الأشياء التي يرى قبل كل شيء أنها بمثابة استجابة تفوق الجهد الإنساني.

ويقول إن ”حقيقة كون تطور النحو الغربي قد

حسين جمعان

انطلق من التأمل الإغريقي في اللغة اليونانية، يمنح هذه السيرورة معناها الكامل. فاللغة اليونانية واللغة الألمانية بما يتصل بإمكانات التفكير تجعل من هاتين اللغتين الأشد قوة وتأثيراً من بين جميع اللغات" (4).

هكذا تصبح اللغة بمثابة الممرّ الجديد لوجود الكائن. بل تكاد تتجاوز الوجود إذ تلتهم اللغة الكائن "اللغة بيت الوجود حيث يوجد الإنسان بالإقامة. والكائن لا يتحدث اللغة، وإنما اللغة نفسها هي التي تتحدث عبر الكائن".

وهذا يعني أن الشعراء وليس الفلاسفة هم القيمون على الوجود، وبخاصة الشاعر الألماني فريدرش هولدرلن. تلك هي الخصيصة المفتاحية للشعر. إنها تكمن في عملية إطلاق الأسماء (التسمية)، العملية التي تسفر عن "التحقق" بمعنى جعل الشيء حقيقياً.

وكما هو الشأن في نيتشه، فإن التراتبية الهرمية السقراطية تتعرض هنا للانقلاب رأساً على عقب.. وهكذا يصير الفنانون والشعراء لا الفلاسفة والعلماء هم الناطقون بالحقيقة. تلك هي النقلة المعرفية التي يحاجج فيها الفيلسوف الألماني بالقول إن الشعر هو الوسيلة التي يمكن بها التعبير عن أصالة الكائن. وبذلك لا تعود اللغة وسيلة بل تصبح مكان إقامة الكائن وتجليه الكلامي.

أدونيس يقتبس عبارة هايدغر نفسها، بل ربما يصح القول إنه يرتلها ترتيلا مع إغفال مرجعيتها، فيقول "كل شيء عندنا نحن العرب لغة، وليس الإنسان في الممارسة، وفي النظرية من يملك اللغة، بل اللغة هي التي تملكه. الإنسان العربي المسلم يحيا عملياً مملوكا للغة وللواقع الذي تتحدث عنه، وليس هو الذي يفكر. اللغة هي التي تفكر عنه" (5).

يقودنا الكلام على اللغة إلى تطابق ظاهري. ويحيلنا التطابق إلى غائيتين بدلالتين متعارضتين. غائية هايدغر تكمن في الكشف عن عظمة الألمانية واليونانية إلى الحد الذي يجعل اللغة هي التي تكتب الكائن. وأما غائية أدونيس في سياق ترتيل اللغة وجعلها ذات معيارية نقدية مشتركة بين الأنا والآخر، فإنها تحيل العربية على نحو جامع مانع دون تعليل عقلاني مقنع، إلى لغة أقل شأناً بكثير من الألمانية واليونانية، بينما يصبح العربي عبداً آبقاً، مملوكا للغة لا يملكها، لغة تفكر عنه لأنه لا يفكر!

III

نقد المحك: قراءة المحك، أو المقياس النقدي عند العرب المعاصرين تحيلنا إلى "المُعْتَمَد"، أي القانون النقدي كما يفهمه الغربيون. كلمة قانون (Canon) أترجمها بكلمة "معتمد" لتمييزها عن القانون بمعناه العام، وهي ذات مصدر يوناني (Kanon) وتشير إلى القضيب المعدني أو الخشبي الخاص بعملية القياس وذلك ضماناً لتحقق مشروعية الاستقامة.

وأما الأعمال المعتمدة في الأدب فهي التي اجتازت وضعها على المحك فتشرعن وجودها واستمرارها. وبكلام آخر، سيطرت على القارئ بسلطتها (الشبيهة بسلطة القانون ومرجعيته)، بطاقتها على الصدم والمفاجأة، بقدرتها على السيطرة والإدهاش. وحتى عندما لا تكون على هذا المستوى فإن الأعمال الفنية المتميزة، الأعمال المعتمدة مستمرة بإقناعنا وجذبنا بحيث نظل مخلصين لها.

ويصف "المعتمد" مجموعة من النصوص التي تشكل قواماً متسقاً ويستجيب واحدها للآخر، وتبدو محددة للثقافة التي تعترف بقيمتها.

والأعمال المعتمدة، من جهة أخرى، هي النصوص المفضلة والمعترف بها، النصوص التي تدرس في المدارس والجامعات، وتعد جزءاً مرشحاً لقراءة معمقة تؤخذ على محمل الجد.

وإذا كانت أعمال شكسبير ووردزورث وجين أوستن هي الأعمال المعتمدة في مثال الأدب الإنجليزي فثمة أعمال أخرى غير معتمدة، أي أعمال تتسلل من الهامش إلى المركز.

ومن جهة أخرى، يوصف "المعتمد" بأنه دائب التغيير. وفي النصف الثاني من القرن العشرين صار بيتس وإليوت وباوند يشكلون جزءا من قوام المعتمد بتحولاته الحداثية.

وفي مثال الأدب الأميركي يشمل القوام أعمال رالف إمرسون وهرمان ملفل وإدغار ألن بو.

ويذكر أن الأمم المتحدة اعتمدت أياماً خصصت للاحتفال بلغات الأمم المتحدة الرسمية الخمس: الفرنسية التي اعتمدت يوماً دولياً للفرنكوفونية، والإنجليزية التي اختيرت تتويجاً لذكرى وفاة شكسبير، واختيرت الصينية تخليداً لذكرى سانغ جيه مؤسس الأبجدية الصينية، بينما اختير الشاعر الروسي بوشكين احتفاء باللغة الروسية، وثرفانتس عن اللغة الإسبانية.

وأما الاحتفاء باللغة العربية في سياق البحث عن معتمد عربي فقد ظل تحديد رمزه اللغوي أو الأدبي أو النقدي معلقاً.

ومن البدهي أن ثمة أعلاماً كثيرين يمثلهم الجرجاني والقرطاجني من النقاد، والدؤلي مؤسس علم النحو والفراهيدي واضع علم العروض وابن جني مبتكر علوم اللغة، والمتنبي الشاعر الأسطورة مالئ الدنيا وشاغل الناس، والمعري فيلسوف الشعراء.

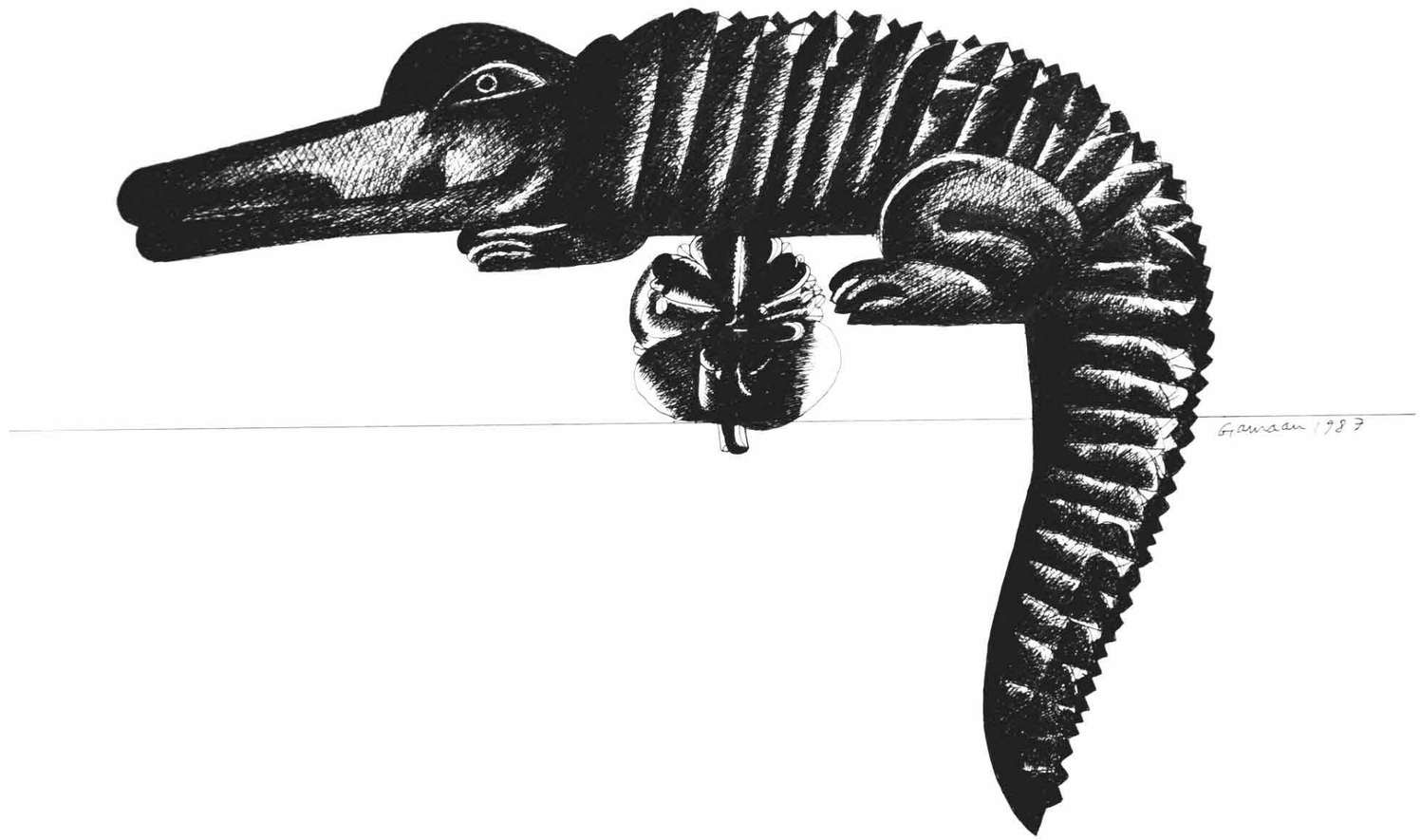
ويبدو أن غياب الرمز المحتفى به عربياً لا يعكس اختلافاً، بل خلافا يعكس غياب الإرادة وهيمنة الأيديولوجياً.

IV

تمثل الترجمة، فكرة وإنجازاً، ما يشبه الانقلاب المعرفي. وتجربة "دار الحكمة" في بغداد، ربما كانت أساساً لهذا الانقلاب الذي يوصف بأن منطلق عصر النهضة العربي، فضلاً عن أنه من ناحية أخرى جسر اتصال أسهم في وصل الحضارة الغربية باليونان.

ولعل أحد أبرز نتائج ترجمة التراث الفلسفي الإغريقي إلى العربية، الإلحاح المستمر على غياب الدقة في الترجمة. وهذا مأخذ يتكرر اليوم في كتابات فلسفية وأدبية ونقدية عربية وغربية. وقد تمحورت هذه الكتابات على القول بأن المترجم خائن للأصل. وبما أن الدقة غاية، فلا بد من اعتبارها قيمة غائبة، مادامت المطابقة مع الأصل غير متحققة.

ولكن يمكن القول إن النقد الأدبي قد برهن على أن ما يدعى بـ"سوء القراءة" (Misreading) أي سوء قراءة النصوص، أو عدها غير قابلة للترجمة الدقيقة، ينطوي على قيمة يتعين



حسين جمعان

أخذها على محمل الجد.

ولكن ماذا عن سوء القراءة المتعمد؟

في النقد الغربي ما يدعى بـ"الباروديا"(Parody) وهو مصطلح ظهر في الموسيقى قبل أن ينزاح إلى الكتابة التي تسخر من أسلوب كاتب معين أو أعماله أو من جنس أدبي محدد. ولعل من أبرز أعمال الباروديا كتاب "قراءات خاطئة" (Misreadings) للروائي والناقد السيميائي إمبرتو إيكو صاحب "اسم الوردة".

هذه "القراءات الخاطئة" تتضمن أعمالاً مهمة يسخر فيها الناقد الإيطالي من رواية نابوكوف "لوليتا"، ومن "الأوديسة"، و"دون كيشوت"، و"نقد العقل المحض" للفيلسوف كانط.

وبالمقابل هناك القراءات العربية الخاطئة ولكن غير المقصودة، والمتمثلة في بعض ترجمات التراث الفلسفي اليوناني. ماذا استطراداً عن أثر هذه القراءات؟

في كتاب "نظريات الشعر عند العرب - الجاهلية والعصور الإسلامية" لمصطفى الجوزو، يشير المؤلف إلى اكتشاف مفاده أن "الترجمة المشوهة لنظرية أرسطو في الشعر" أبدعت فكرة "التخييل" التي يرى أنها "قفزت بالشعر العربي من الميدان العروضي البلاغي الجامد إلى حقل الصور المؤثرة في النفس، ولاسيما على يد عبدالقاهر الجرجاني الذي لم يبد كبير العناية بالفلسفة، وهو ذو ذائقة فنية رفيعة وثقافة عربية إسلامية سمحت له أن يمنح الفكرة اليونانية المصادر طابعاً عربياً أبعدها عن جذورها".

ويضيف الباحث أنه وقف على مصطلحين للفارابي هما "القول الشعري" و"القول الخطبي"، ومصطلح لابن خلدون هو "الكلام المنظوم".

ثم يعلق بقوله "القول الشعري خطوة متقدمة على طريق الشعر، لأنه يعني الكلام الشعري غير الموزون، مما يعني أن غياب الوزن لا ينفي الشعرية."

وأما القول الخطبي، فيرى الباحث أنه الكلام الإقناعي الذي فيه من المحاكاة أكثر مما ينبغي. وهو مصطلح يصفه بأنه قليل الأهمية، لكنه جدير بالملاحظة. وأما "الكلام المنظوم فهو الكلام الموزون الذي يخالف الأساليب الشعرية، أي هو نقيض القول الشعري، وأهميته أنه يميز بين الشعر وبين النظم".

ثم يضيف "ثمة وصف ابن رشد للمنطق الشعري بجعل الصورة الشعرية بمثابة المقدمة في القياس والتأثير في المتلقي بمثابة النتيجة. وهذا أمر شديد القرب إلى العقل.. ويعد حلاً وسطاً بين من ينفي المنطق عن الشعر وبين من يقحم الشعر في حومة المنطق الشكلي" (7).

أختتم هذه الملاحظات حول المعيارية في النقد بالقول إن تحقيقها ليس منوطاً بالناقد وحده. فالنقد في رأيي ماثل في عمل الناقد والشاعر معاً. الشاعر يمارس الفعالية النقدية في إبداع، والناقد يمارس الفعالية الإبداعية في نقده. ربما يصلح هذا الرأي كرد محتمل، بل ربما اختزال لرد، على المشكلية التي يواجهنا بها جاك دريدا ومدرسته عندما يتساءل عن طبيعة العلاقة بين ما هو نقدي وبين ما هو إبداعي.

ناقد من سوريا مقيم في لندن

هوامش:

-1 العالم، النص والناقد" ص 53 (الطبعة الإنجليزية).

-2 التراث والحداثة ص 16.

-3 بيتر أدامسون: "الفلسفة في العالم الإسلامي" ص 29 (بالإنجليزية).

-4 "مقدمة في الميتافيزيقا" ص 60 (با لإ نجليز ية) .

-5 أدونيس: "مدارات" - الحياة، 18 سبتمبر/ أيلول 2014.

-6 إمبرتو إيكو: "Misreadings" (الترجمة الإنجليزية).

-7 مصطفى الجوزو: "نظريات الشعر عند العرب" ص 217.

حسين جمعان

أطاريح في ماهية الشعر

أحمد برقاوي

محمد عمر خليل

الأطروحة الأولى

ليس لأحد من نقاد الشعر وعلماء اللغة أن يصل إلى ماهية الشعر كما هي عند الشاعر. فروح الشعر عصية على من لم يعش التجربة الشعرية، حتى ولو كانت فاشلة. وبالتالي كل قول في الشعر يصدر عن غير الشعراء قول تعوزه القدرة على فهم التجربة الشعرية في أصلها وفصلها. فالنقد الشعري ليس مجرد معرفة أصول الكتابة الشعرية، واستخدام مناهج النقد الأدبي، ومفاهيمه، بل الدخول إلى روح الشعر نفسه. فالشعر حالة خاصة من أحوال الذات لا تماثلها أية حالة أخرى.

وفي محاولة بعض النقاد دخول عالم الشعر على أنه شكل من السرد شأنه شأن الرواية والمسرح فإنهم ينزاحون انزياحاً كبيراً عن ماهية الشعر التي تنتمي إلى اللامتوقع، وإلى الفيض بما ينطوي عليه الشعور واللاشعور، بل الشعر ينتمي إلى "الهو"، ولا تفعل الأنا سوى أن تكتب بالقلم فيضه.

الأطروحة الثانية

دعونا نعرف الشعر بأنه تخيل جمالي لعلاقات بين وقائع العالم غير موجودة واقعياً، الموجود هو الواقع، أما العلاقات فهي مصطنعة، تخيل يُعبّر عنه بالكلام اللابس زياً جمالياً أخّاذاً يُحدث هزة في النفس منقولة من هزة نفس الشاعر التي عبر عنها شعرياً، والتي لا يعرف أوانها.

بل إن الشعر في ماهيته ينتمي إلى عالم المصادفة الروحية التي تتوسل التحقق بلغة لا تشبهها أيّ لغة من لغات السرد وأساليبه.

وتكمن ماهية الشعر في أنه حدس لامنطقي ولا واقعي، ولهذا نحصل في الشعر على الميتا-لغة.

هذا التعريف الماهوي للشعر لا يقول شيئاً عن الشكلية الشعرية، الوزن - الموسيقى - البحر والقافية والغرض.

إن الشعر هو الذي يبث الحياة في الأفكار والعواطف والحالات المعيشة، حتى ولو كان المعيش زائفاً، فإن عيش الزيف تجربة. (مدح المتنبي لكافور) والخيال هنا يمنح الحياة للكلام، فيلبسه الزي الجمالي الذي يطير به إلى الوجدان. إذن الجمالي في الشعر هو الروح التي تمنح الحياة للوجدان دون الاكتراث بالعقلي والواقعي، وقواعد منطق أرسطو.

الأطروحة الثالثة

الخيال هو ظهور للعقل بالمعنى المجرد للكلمة وبعيداً عن الصفة المحمودة التي تنسب إليه، فكل ما يصدر عن العقل هو عقلي، وهماً كان أم حقيقة، خيالاً كان أم واقعاً، خرافة أم علماً، العقل يظهر بقوة خياله، فالعقل لا يستعير الخيال من خارجه لأنّه هو ذاته ينطوي على قوة التخيل.

الأطروحة الرابعة

لماذا يكون هناك شاعر، لماذا هذا الموجود شاعر، فإنه سؤال صعب، والإجابة عنه تحتاج إلى معرفة بالشخص وتاريخه وطفولته وواقعه، لكن هناك أمر أكيد ألا وهو الموهبة، والموهبة على ما أظن حالة دماغية. فالعبقرية قبل كل شيء هي بنية دماغية.

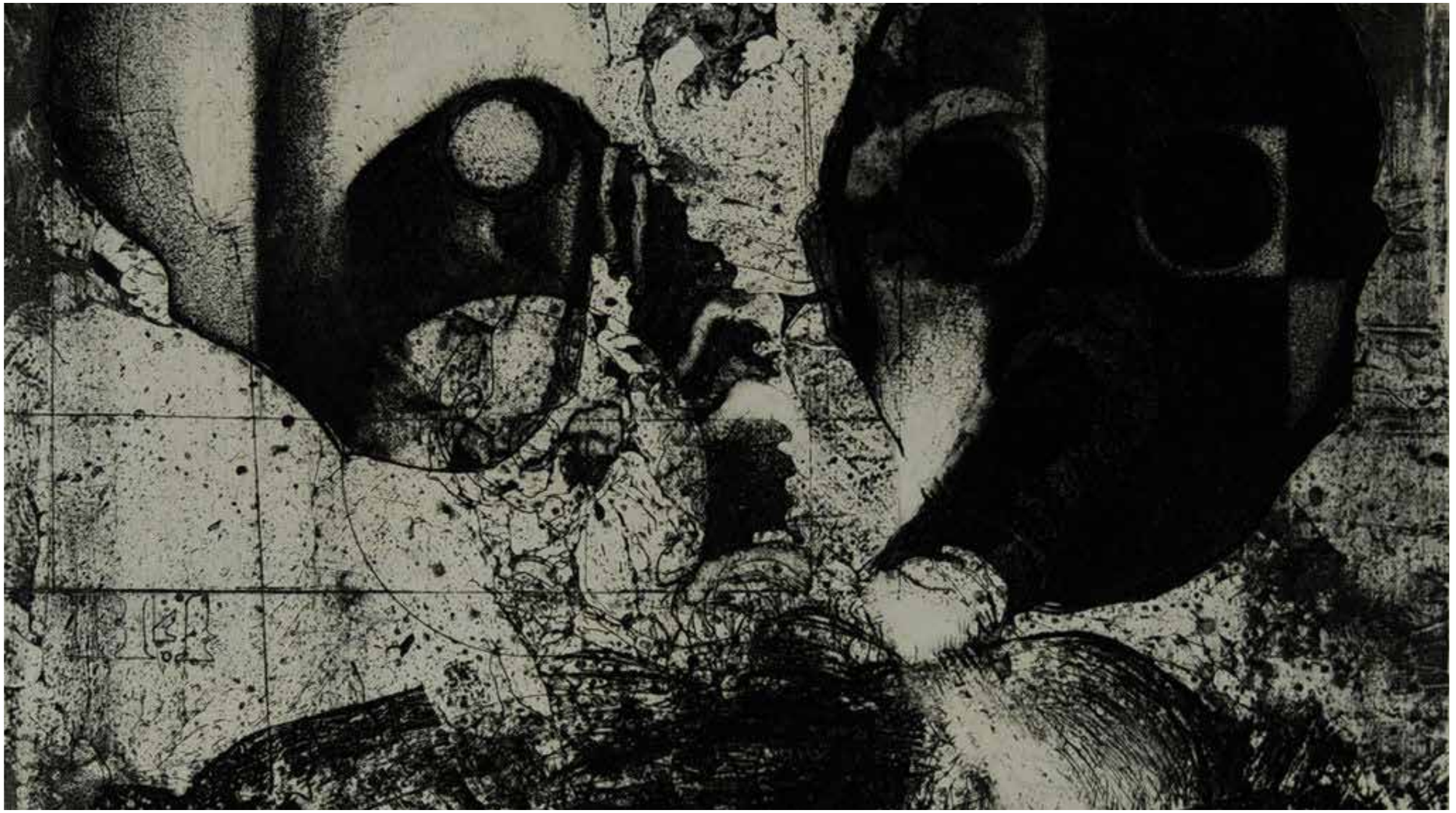
وقد نظر كانط في وقته إلى العبقرية بوصفها موهبة ولا انفصال بين هذه الموهبة وبين قوة الخيال. ولهذا لا يمكن للإنسان أن يتعلم العبقرية، العبقرية بوصفها تنتمي إلى الطبيعة كما يقول كانط. بل الفنون الجميلة هي فنون للعبقرية وحدها. والعبقرية إذ تنتج الجميل فإنها لا تنتجه وفق قواعد لإنتاج الجميل بل إن العبقرية تعطي القاعدة للفن. ولهذا يخلص كانت إلى القول "إن الفن الجميل لا يكون ممكنا إلا بوصفه نتاجا للعبقرية".

لهذا فكما أن الإنسان لا يستطيع أن يتعلم كيف يكون عبقريا فإنه لا يستطيع أن يتعلم كيف يكون شاعرا. يمكنه أن يعرف القواعد التي أنتجتها عبقرية المبدع لكنه لن ينتقل من المعرفة هذه إلى الإبداع.

ولهذا الخيال الشعري الخالق العبقري متفاوت بين من هم منتمون إلى عبقرية الخلق، ومتفاوت في الشروط التي أنمت العبقرية ومدتها بأسباب التجربة والثقافة.

الأطروحة الخامسة

يمكن أن نتحدث عن نوعين من معايير الشعرية. معايير عامة لا ترتبط بالزمان والمكان ومعايير خاصة ذات ارتباط وثيق بالشرط التاريخي. ولكن معايير الشعر ليست سابقة على الشعر، بل هي مشتقة من الشعر نفسه. فأرسطو حين رأى في الشعر محاكاة فكان يستخلص المعيار هنا من أهم شاعر يوناني هو هوميروس، لكنها محاكاة للشعور وأحواله. وكذلك ما ذهب إليه ابن طباطبا في عيار



محمد عمر خليل

الشعر. فعيار الشعر أشتُق من أحوال الشعر العربي وأوزانه وأغراضه.

الأطروحة السادسة

تجريد معايير الشعر لا يكون إلا تأسيساً على التجربة الشعرية لعصر من العصور، لكننا نواجه مشكلة لا بد من حلها ألا وهي: هل يمكن الوصول إلى تجريد عام وشامل وكليّ لمعيار الشعر بمعزل عن الزمان والمكان؟ أعتقد دون الوصول إلى هذا النوع من التجريد لا نستطيع أن نميز بين ما ينتمي للشعر وما لا ينتمي بشكل عام وفي كل اللغات.

الأطروحة السابعة

إذا كان الخيال قدرة العقل على منح الوقائع الروحية والمادية نوعاً من الترابط دون أن يكون لهذا الترابط أيّ وجود موضوعي . إذن هو ترابط مُختَلق، فإن الفن بكل أشكاله خلق، والخلق يكون دائما من شيء ولا يكون من عدم.

إذن هو عملية تتم في الذهن لصياغة معنى جمالي صرف، وكل ذلك تعبير عما يجول في النفس من قلق وتأفف وعاطفة وموقف ونظرة إلى العالم . فالجمالي هنا متحد اتحاداً مطلقاً بالفكري. والخلق الفني في الشعر يقع في مرتبة أعلى في سلم الفنون عند هيغل، فهو متحرر من المادة التي يخضع لها النحت والرسم، ومادة الخلق الشعري هي اللغة.

الأطروحة الثامنة

إن الخيال الشعري بوصفه ترابطا بين الوقائع الروحية أو الوقائع المادية عبر اللغة ، قد يكون أقل تجريداً من لوحة لبيكاسو إذا كان هذا الخيال الشعري عادياً، وصادراً عن عقل عادي. ولهذا نحن، كما أشرنا ،نتحدث عن خيال عبقري.

الأطروحة التاسعة

لما كان الشعر يتوسل الخيال تعبيراً عن التجربة المعيشة، فإن المباشرة في الشعر تخرجه من دائرة الشعر حتى لو انطوى الشعر المباشر على فكرة عظيمة .

الأطروحة العاشرة

الخيال على أنواع، خيال حسي وخيال ميتا-حسي. الخيال الحسي الصرف هو إيجاد ترابطات بين وقائع حسية جدا، ومباشرة لا يسمح لخيال المتلقي أن يحلق في تصورات متنوعة أو تأويل يتجاوز الوصف المحدد، وهذا نوع من تشبيه واقعة حسية بواقعة حسية أخرى تشبيه لا يحيل إلى ذاته : فالشاعر الذي يشبه عيون حبيبته بعيون المها وجيدها بجيد الغزال وقدها بشجرة الحور وشعرها بالليل الخ خيال حسي فقير جداً، بل قل خيال عامي. فالمتلقي هنا لا يتجاوز العلاقة المباشرة بين عين المرأة وعين المها والليل والشَعَر. التشابه هنا بين عين وعين، بين لون ولون، بين طول وطول، وقس على ذلك قول الجواهري :

حَيّيتُ سفحَكِ عن بُعْدٍ فحَيّيني*** يا دجلةَ الخيرِ، يا أُمَّ البساتينِ

فهذا القول العامي خيال حسي بسيط، وليس شعراً في معايير الخلق الفني - الشعري. ولكن تجب الإشارة بأن استخدام الوقائع الحسية وإيجاد الترابط بينها لا يعني أمراً مذموماً، بل نوع الترابط هو الذي يحدد الصورة الخلّاقة .

لكن تأمل معي هذا البيت للشاعر الضليل امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدولهُ***عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

الليل وموج البحر واقعتان حسيتان وليس بينهما أي تشابه حسي أبداً. الليل غياب الشمس وحلول الظلام وموج البحر حركة الماء في البحر، وما خلق هذا الترابط بين واقعتين غير ليس بينهما أيّ شيء مشترك إنما خيال لوصف حالة نفسية عاشها الشاعر، ولهذا فهي خيال حسي - مجر وخالق .

وقس على ذلك قول نزار:

عيناك كنهري أحزان، نهري موسيقى

العينان واقعة حسية والنهر واقعة حسية، لكن نهر الأحزان ونهر الموسيقى واقعتان

محمد عمر خليل

متخيلتان لا وجود لهما في الواقع، خيال حسي - مجرد لوصف حالة شعورية.

الأطروحة الحادية عشرة

الخيال الخالق، الميتا - حسي المجرد خيال المعنى حتى لو ربط بين الحسي والحسي أو ربط بين الحسي والمعنوي :

ضحكت أمواجه مني وقالت لست أدري

ضحك وبحر وموج وقول في ترابط مذهل تعبيراً عن السخرية والشك واللاأدرية. الخيال المجرد الذي قال قولاً مجرداً بإقامة ترابط بين وقائع حسية ومعنوية ليخلق حالة جمالية خلّابة تعبيراً عن فكرة، عن موقف .

لا شك بأن الشعر أكثر من هذا بكثير، لكنه دون هذا ليس بشعر، بل قل دون أن يكون هذا معياراً من معايير الشعرية لا يكون هناك نقد.

فلا يتكدر خاطر أحد إذا وجد بعد هذا بأن من ظنه شاعراً كبيراً يوماً ما ليس إلا شاعراً عادياً لم يتجاوز خياله عيون المها.

الأطروحة الثانية عشرة

الوعي الشعري الجمالي أكثر أشكال الوعي فرادة وخصوصية إنه ليس مستمداً من أيّ منابع خارجية ولهذا فالشعر جمالياً معجم لغوي جديد وخاص بالشاعر وحده. إنه - أي الشاعر - يحوّل معجم اللغة الميت إلى معجم لغوي حيّ وحرّ.

ولا شك أنه كلما كان مخزون الشاعر اللغوي ثرياً ساعده ذلك على تشكيل الصورة الجمالية على نحو حرّ. فاتساع فضاء اللغة اتساع لفضاء الشعرية عند الشاعر. فاستحضار الكلمات لتركيب الجملة الشعرية يأتي من المخزون اللغوي وليس من مخزون الذاكرة الشعرية بوصفها ثقافة. ولا علاقة بين الجملة الشعرية والجملة العادية أو السردية، بل هي تركيب خاص لا يخطر على بال أحد.

الأطروحة الثالثة عشرة

الحق أن التحرر من الذاكرة الشعرية الثقافية شرط ضروري وليس كافياً لتجديد اللغة الشعرية. فالشعر، حتى لو استعار الشكل القديم للشعر، لا يمكنه أن يجدد نفسه دون تحرر من الشعرية السابقة عليه. ولهذا فإن التشبه بشاعر ليس سوى مثال وخيال.

الأطروحة الرابعة عشرة

ماهية الشعر وعي أسطوري، نص أسطوري. ونحن لا نتحدث هنا عن استخدام الأساطير المتكونة تاريخياً لدى الشعوب فقط وإنما عن إنتاج الأسطورة في الشعر، الوعي الأسطوري هنا وعي جمالي فقط وليس وعياً فكرياً بالعالم.

ونحن لا نعرف بدقة درجة الإيمان بحقيقة أسطورة جلجامش، أو عشتار وبعل أو... عند الإنسان البابلي والآرامي. غير أننا إذا افترضنا أن هناك علاقة بين الأسطورة القديمة والحقيقة المعرفية، فإن الأمر عند الشاعر هو أسطرة الوجود الذاتي جمالياً، أسطرة المعنى عبر العلاقات الغريبة والعجيبة بين الكلمات الدالة على الأشياء.

والشاعر عندما يستعير الأساطير القديمة ورموزها في تجميل نصه وتعميق معانيه فإنه يعود إلى الرحم الأصلي للشاعرية، ويقوم باستعارة الرمز ومنحة حياة جديدة في النص الشعري. بل وإن استعارة الرموز الأسطورية القديمة نوع من مشاركة الأسطورة خلودها وتحريرها من تاريخها عبر منحها لبوساً جديداً.

صحيح أن الشاعر يلقي على القارئ عبئاً جديداً في امتلاك النص وفهمه، لأن امتلاك النص الشعري الغني بالاستعارات الأسطورية القدمية وفهمه يتطلب معرفة مسبقة بالأساطير ورموزها ودلالات حوادثها المتخيلة، وهذا أمر قد لا يتوفر للعدد الأكبر من القراء. غير أن ذلك ليس سببا وجيهاً لأن يكف الشاعر عن استخدام الأساطير، بل على القارئ أن يتعلم ويعود لثقافة الأسطورة، أُم خيالنا هو الجامح. إن اللغة هي التي تجعل من الشعر ميتا، لا بوصفها أداة للتعبير بل بوصفها أسطرة الوجود وميتا - لغة. إذا افترضنا أن

هناك علاقة بين الأسطورة القديمة والحقيقة المعرفية، فإن الأمر عند الشاعر هو أسطرة الوجود الذاتي جمالياً فقط.
الشاعر - وعبر أسطرة الموجود - يحول اللغة إلى ميتا - لغة. وكلما غرق الشاعر في الأسطورة ارتفع باللغة إلى الميتا. حتى يمكننا القول: الأسطرة أحد أهم معايير الشعرية ومكوناته الماهوية.

الأطروحة الخامسة عشرة

الشعر بوصفه الميتا - لغة امتداد للخلق الأسطوري يحمل حدساً فلسفياً، نظرة إلى الدنيا، فالحدس الفلسفي الشعري هو ظهور الفكرة ظاهرة أو خفية.
من سمات الحدس الفلسفي الشعري أنه فكرة طليقة ترقص في زي جمالي أخّاذ وليست بحاجة إلى منطق أرسطو ولهذا هي حدس.
وهناك مستويات من حضور الحدس الفلسفي في الشعر فإما أن يأتي في صورة عفو الخاطر أو يكون مقصوداً لذاته بوصفه مقصود الشعر.
ولقد دللت التجربة الشعرية أن مرحلة ما بعد النضج تكون أكثر امتلاءً بالحدس الفلسفي، وتصل حد وقوف الشعر عليها.
وعندي أن ليس هناك - في الشعر - انفصال بين الحدس الجمالي والحدس الفلسفي، والقرابة بين الشعر والفلسفة قرابة من الصعب فصلها.
يظهر الحدس الفلسفي - الشعري في الغالب عبر أجوبة عن أسئلة مضمرة، بحيث تبدو الفلسفة شذرة فكرية تقول قولاً فصلاً، قولاً يأخذ شكل ما تسميه العرب الحكمة.

الأطروحة السادسة عشرة

غير أن ذلك لا يمنع أن يكون النص شعرياً حدساً فلسفياً بالأصل. وآية ذلك أن الشاعر وهو يعيش التجربة الشعرية بوصفها كينونة، نمط وجود يعيش الأرق الفلسفي عبر القلق الوجودي. فالموت والمصير والحزن والفرح والبحث عن المعنى وكل أسئلة الوجود الكبرى تحضر في التجربة الشعرية فتخلق الحدس الفلسفي الشعري بعد أن يصل الشاعر إلى مرحلة النظرة إلى العالم والموقف من الوجود والعدم الذاتية.
والسيرة الشعرية للشعراء الطغاة تدل على تحرر الشاعر من تجربته الذاتية المعيشة والانتقال إلى تجربته الوجودية الكلية، أو قل تتحول التجربة الوجودية الكلية إلى تجربة ذاتية.

الأطروحة السابعة عشرة

يختفي الكلي خلف الجمالي، في الشعر، والجمالي حين يظهر في المعنى يزيد من جمالية المعنى ومن معنى الجمال. عندها لا يبقى الشعر عند حدود الميتا اللغوية بل ويتجاوزها إلى الميتافيزيقا - الفلسفة.
ولكن حذار من اعتبار الشعر فلسفة. فليس هاجس الشعر قول الحقيقة والدفاع عنها. الشعر هنا وجدان فلسفي وليس عقلا فلسفيا. الوجدان الفلسفي الشعري هو في النهاية تجربة وجودية وليس تأملا باردا بالعالم .
فالشاعر لا يسأل ما الموت؟ ما العدم؟ ما الحب؟ بل يعيش تجربة الموت فينقل الموت من التجربة المعيشة إلى الحدس الفلسفي - الشعر الكلي. وهذا هو معنى أن يحوّل الشاعر تجربته الوجودية المعيشة إلى تجربة كلية.

الأطروحة الثامنة عشرة

توسل الشعر وسيلة للتعبير الفلسفي الحدسي فقط سيضعف الجمالية الشعرية، وتصبح التفاتة الشاعر إلى المعنى فقط. ولهذا فإن الشعراء الطغاة - العظام يجمعون بين الحدس الفلسفي والحدس الجمالي فيوحدون على نحو مبدع بين الميتا - لغة والميتا - فيزيقا.
والميتا بطابعها المزدوج تحقق المتعتين الجمالية والعقلية معاً، وترتفع بالشعر إلى الأبدية.
غير أن قلة من شعراء العرب قد أظهروا عبقرية خاصة في الشعرية هذه التي هي الميتا التي وحدت بين الحدس الجمالي والحسد الفلسفي.

الأطروحة التاسعة عشرة

لقد قيدت أغراض الشعر العربي الشعرية العربية وحالت دون الوصول إلى وحدة الحدسين إلا على نحو محدود، اللهم إذا استثنينا أبا العتاهية و المعري وبعض المعاصرين من أمثال إيليا أبي ماضي فلقد انشغل الشاعر العربي على شاكلة المتنبي بالمديح الذي انطوى على حدس جمالي و فلسفي. غير أن هذه الوحدة نشهدها في الشعر المعاصر الجديد.
تجلت وحدة الحدسين الجمال والفلسفي في انتقال الشعر من وحدة البيت في القصيدة التقليدية إلى المشهد الشعري في القصيدة المنتمية إلى شعر التفعيلة الحديث وقصيدة النثر.

الأطروحة العشرون

الشعر لا يكون في وحدة مع ماهيته إلا في صورة المشهد الشعري. المشهد الشعري هي حالة نفسية - عقلية - جمالية تشكل وحدة في المعنى.
لا شك بأن المشهد الشعري موجود في القصيدة التقليدية ولكن على نحو محدود. فالمشهد موجود داخل قصيدة تنطوي على مشاهد متعددة، ولم تصل إلى القصيدة المشهد.
ففي معلقة امرئ القيس نقرأ مثلاً المشهد الشعري الآتي:

وليلٍ كمَوجِ البحر أرخى سدولَه
عليّ بأنواعِ الهموم ليبتلي
فقلت له لمّا تمطّى بصُلبه
وأردف أعجازًا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويلُ ألا انجلي
بصبح وما الإصباحُ منك بأمثلِ
فيا لك من ليل كأن نجومَه
بكل مُغار الفَتلِ شُدّتْ بيَذْبُلِ
كأن الثريّا علّقت في مَصامها
بأمراس كَتّان إلى صَمّ جندَلِ.

وهناك مشاهد متعددة في هذه المعلقة، مشهد الفرس، مشهد حبيبته فاطمة.. الخ.

وقس على ذلك كل قصائد الشعر العربي حتى مرحلة نشأة القصيدة الحديثة، لذلك تجد في القصيدة التقليدية الواحدة عدة شعراء وليس شاعراً واحداً.
واللافت للنظر بأن المرء لا يمكنه أن يعيش في القصيدة العربية التقليدية القائمة على البحر والقافية أيّ حال كلية من الميتا- لغة. وربما كان سبب ذلك غياب الوحدة النفسية للحالة التي كتبت فيها القصائد. إذ تجد في القصيدة الواحدة أعلى درجات التبلد الشعري وأعلى درجات التوتر الشعري.
لم ينتصر المشهد الشعري إلى في الشعر الراهن، إذا صارت القصيدة كلها مشهد واحد متنوع المبنى والصورة.

الأطروحة الحادية العشرون

كل شعر ينطوي على حظ من الغموض، وغموض المعنى في الشعر، يعني بأن المعنى ليس معطىً بشكل مباشر. فالقول: "السيف أصدق إنباءً من الكتب، في حده الحد بين الجد واللعب" ينطوي على غموض ولا شك، وبخاصة بالنسبة إلى القارئ العادي. فالمعنى ليس معطى مباشرة في هذا الزي الجمالي.
وهذا الذي حمل النقاد على اجتراح مفاهيم الشرح والتأويل والقراءة.
الشاعر في الحالة الطبيعية لا يتقصد الغموض، الغموض يأتي من الترابط المتخيل المتدفق في لحظة الكتابة الشعرية. أما الغموض عن سابق تصميم وإصرار والإشتغال عليه فهو الغموض المرذول، لأن صاحبه يعتقد بأن الغموض يمنحه فرادة القول، مع تيقنه بأن معنى الصورة الشعرية التي في ذهنه غير قابلة للوصول إلى المتلقي.
وهناك مثلب ثقيل الظل عندما يسعى شاعر ما إلى إبراز عضلاته اللغوية في استخدام الكلمات المعجمية الميتة، وبخاصة تلك الكلمات التي لن تعود إليها الحياة. فيفقد النص وضوحه اللغوي المطلوب لقيام التواصل معه.
وفي الحالة يفقد المتلقي القدرة على التواصل مع الغامض ويفقد المتعة في آن واحد. ويترك الشاعر شعره للمشتغلين بالنقد الأدبي فقط. فمهما كانت الصورة الشعرية تحتاج إلى تأمل فإنها يجب أن تصل إلى المتلقي ولا تظل مغلقة على فهمه.

الأطروحة الثانية والعشرون

ليس مفهوم المباشرة نقيض مفهوم الغموض، نقيض الغموض درجة من الوضوح تجعل النص قابلاً لاختراق وجدان المتلقي. أما المباشرة فهي تجعل الشعر شبيهاً بالشعر. والمباشرة لا تعني بأن الصورة الشعرية مفقودة في النص الشعري المباشر، بل هي نوع من المحاكاة ركيكة. كقول المتنبي مثلاً في مدح سيف الدولة:
نثرتهم فوق الأحيدب نثرة ** كما نثرت فوق العروس الدراهم
صحيح بأننا لا نستطيع أن نحكم على قصيدته كلها تأسيساً على هذا البيت، لكنه مثال ساطع على المباشرة الفجة. وقس على ذلك. أما المباشرة الأكثر فجاجة فهي تلك التي تحاكي الواقعة محاكاة تامة. وهذه كتابة لا ترقى إلى ماهية الشعر.

الأطروحة الثالثة والعشرون

هل تشكل الموسيقى الشعرية ركناً ضرورياً غير كافٍ من أركان الشعر أم لا؟
إن تعريف الشعر بأنه ذلك الكلام الموزون المقفى الذي له المعني، تعريف لا يقبض على ماهية الشعر أبداً. ولم يعد الالتزام بالبحر الواحد أو ببحور الشعر عامة شرطاً من شروط القول الشعري. وعوضاً عن هذا الشرط الموسيقي راحت الروح الإنسانية في الكلام المعبرة عن تدفق الروح الشعري تغدو بديلاً عن الشروط الشكلية للقصيدة التقليدية.
نقرأ عند نوري الجراح في ديوانه الأول "الصبي":

"صباحُ الخير أيَّتُها المُعلِّمة
كان بودّي أن أهديَكِ بستاناً
ولا أستطيع
ولأنّني أكرَهُ الأناشيدَ نسيتُ كتابَ
الاستظهارِ في البيت
سأرمي بنظري إلى الأرض
ريثما
تفرغينَ من توبيخي
ثُمَّ أنسحبُ إلى المقعد الأخير
وإذا كانَ لا بُدَّ من السُّؤال:
لمَ كنتَ شديدَ التعلّقِ بالمقاعد الاولى،
سأُجيبُ:
لأنَّهُ كانَ من السَّهْلِ عليَّ
النَّظر إلى ساقيكِ العاريتين
بحجّة التقاطِ قلمٍ أو ممحاة".

فروح الموسيقى التي تنساب في القصيدة لا تنتمي إلى بحور الفراهيدي، ولم تسجن الشاعر القوافي .بل إن سجناء القوافي وأسراها يقتلون الطبيعة النهرية لماهية الشعر، ويجعلون من القافية عثرات على طريق تدفقه.

الأطروحة الرابعة والعشرون

هل الذائقة الشعرية لدى المتلقي هي الحكم في تقويم ماهية الشعر؟ يبدو هذا السؤال مبتذلاً، لأنه تكرر على أكثر من لسان. لكنه، في حقيقة الأمر سؤال تخفي الإجابات عنه نزعات ذاتية وأيديولوجية دون ربطها بماهية الشعر، وصنف المتذوق الشعري.
إذا انطلقنا من أن الشاعر هو صورة من صور ظهور ماهية الشعر التي جردناها من الشعر نفسه، فصور الظهور أغنى من الماهية، تماماً كالعلاقة بين العام والخاص. فالتعين الواقعي لماهية الشعر لا حدود له، وهذا الذي يجعل الاختلاف ممكناً وواقعاً في نفي صفة الشاعر عن شاعر من قبل ناقد وتأكيدها من قبل ناقد آخر، ومن متلقٍ وتأكيدها من قبل آخر. ويجب أن نحذر من أحكام الشعراء التقويمية بحق بعضهما البعض الآخر.

الأطروحة الخامسة والعشرون

تتحدد علاقة الجمهور بالشاعر انطلاقاً من عاملين أساسيين: لغة الشاعر وموضوعات شعره من جهة، ومستويات ذوق الجمهور الجمالي - الشعري.

وجمهور الشعر على ثلاثة مستويات: الجمهور العام الخطبي، والجمهور الخاص، وجمهور خاصة الخاصة وهو المحدود، ولكل صنف من هذه الأصناف نوع من الشعرية مفضل عن غيره. وهذا التصنيف لعلاقة الجمهور بالإبداع ينسحب على كل أصناف الإبداع، باستثناء الفلسفة التي هي لخاصة الخاصة.

فالمرأة والوطن ونقد السياسة والهجاء وهي الموضوعات الأثيرة لدى الناس إذا ما قُدمت من شاعر ما بلغة بسيطة وبحظ من الشعرية قليل فإنه، هذا الشاعر، سيكون له مكانة عند الجمهور العريض.

والموضوعات نفسها إن كانت موضوعات شاعر ذي لغة من طراز عالٍ فسيكون جمهوره أضيق ومحدود بالخاصة.

أما إذا ارتقت موضوعات شاعر لمستوى مشكلات الوجود والمصير والموت وأخذت شكل التمازج بين الروح الشعرية والروح الفلسفية فإن نصوص هذا الشاعر ستكون وقفاً على خاصة الخاصة.

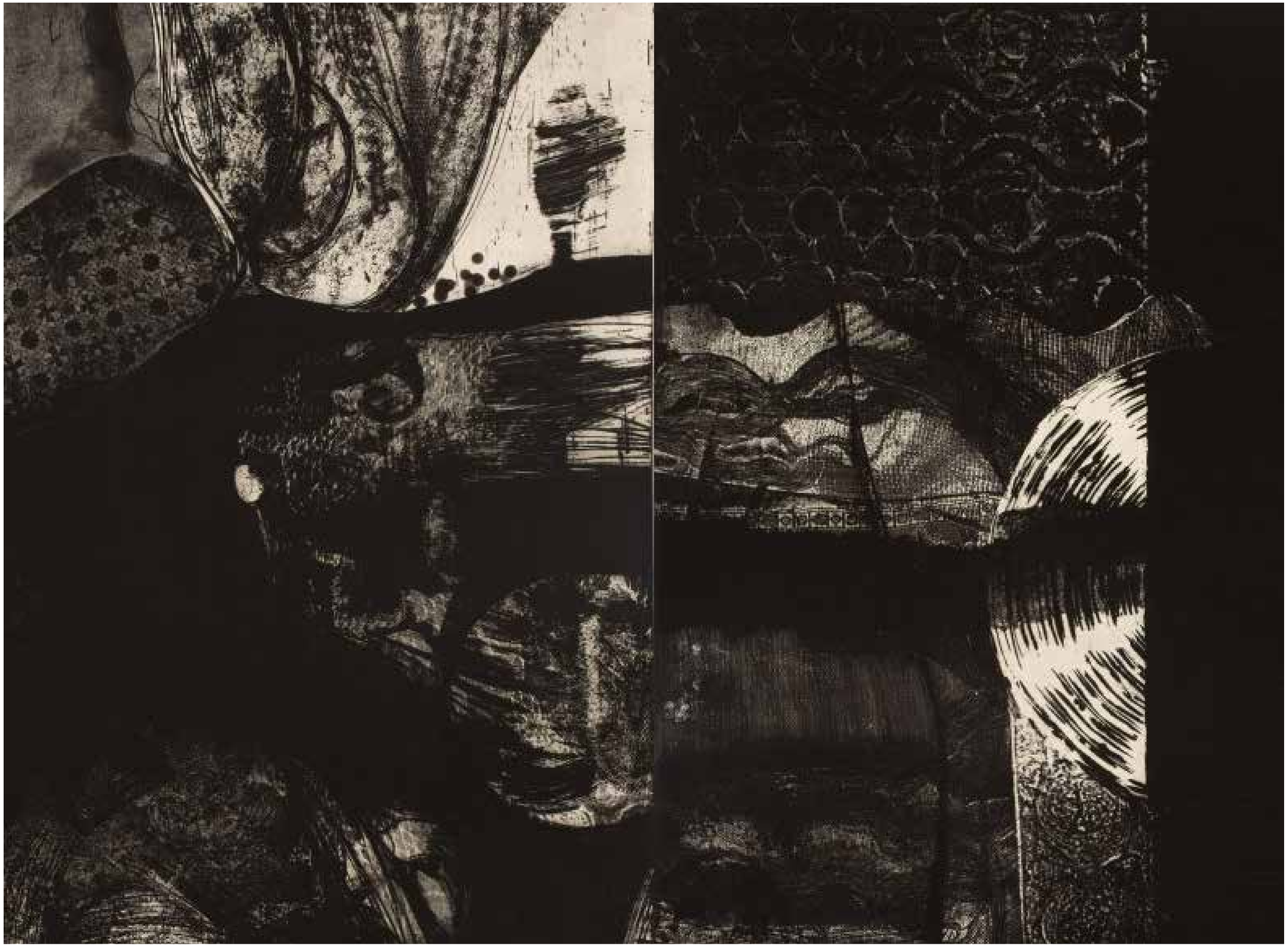
وهذا يعني بأن الذوق الشعري للمتلقي لا يحدد ماهية الشعر بل هو ذو علاقة بصور تحقق هذه الماهية في القصيدة.

بل إن جمهور سجل "أنا عربي" و"أحمد العربي" و"مديح الظل العالي" ليس هو ذاته جمهور "الجدارية" مع أن الشاعر هو هو. وآية ذلك أن "الجدارية" ذات لغة وموضوع يحققان ماهية الشعر على نحو لم يألفه الجمهور العام، فامتزاج الروح الشعري والفلسفي واستخدام مفاهيم ومفردات ذات تجريد عال حرمت درويش من جمهور "مديح الظل العالي".

الأطروحة السادسة والعشرون

لما كان الشعر هو أرقى أنواع الإبداع الجمالي اللغوي، بل هو أرقى الفنون، حيث تحرر الأثر الجمالي من أيّ علاقة بالمادة فإن تحقق ماهية الشعر في القصيدة يجعل من القصيدة، وخاصة القصيدة - المشهد، مشهد النفس في انفعالاتها الوجدانية المعبر عنها جمالياً، عملاً فذاً بامتياز.

مفكر من فلسطين مقيم في لندن



محمد عمر خليل

هل يواجه الشِّعر العربي ضياع المعنى؟

من شرط الأخلاق إلى ارتجاف الملفوظ

عبد اللطيف الوراري

ظلّ سؤال الشعر، في قديم الثقافة وحديثها، سؤالًا إشْكاليًّا. ثمّة أسئلة أساسيّة ضمن أخرى تضَعُنا في قلب الإشكاليّة، لكنّنا لا ننشغل، هنا، إلّا بواحد من مناحي النظر، الذي ظلّ مُعْتمًا ومحتجبًا في الخطاب الثّقافي رغم قيمته الرفيعة، وهو وضْعُ الشِّعر في/من زمنه وهويّته الجمالية وأخلاقيّاتُه ورؤيتُه إلى العالم من غير أن نغفل - في زخم ذلك - عن الإبدالات السوسيوثقافيّة الّتي طبعت مفهومات الذات والآخر، والمعنى والنوع وأوضاع الكتابة، وبالتالي سيكون بوسعنا أن نفهم التوتّر الحاد بين المعيار والانزياح، أو بين أخلاقيات القصيدة ومغامرة الفعل الكتابيّ.

من رحم التاريخ وتوالي محنه، طلع صوت الشعر العربي نابضًا على لسان أصحاب الموجات الأولى من سيرورة التحديث الذي أصابه، ووجد القارئ في رُوّاده من أمثال: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور ونزار قباني وأدونيس وسعدي يوسف ومحمود درويش وغيرهم، صورَ العلاقة المتفاعلة بين نصوصهم وبين واقعهم الذي عملوا، بدرجاتٍ، على نقده نَقْدًا مُباشرًا حينًا، وتطهيره والسموّ به في الرمز والأسطورة حينًا آخر، بعد فورة الأحلام الرومانسية. ولم يكن ينفصل ذلك عن إبستيم العصر بعد الحرب العالمية الثانية وعام النكبة، الذي ساهم في ولادة وَعْيٍ شعريّ مغاير في تصوُّر عمل القصيدة وسياساتها، وفي بناء الموقف النقدي وأطروحات الرّؤية ضمن فضاء الكتابة، آخذًا من معين الفلسفات الحديثة والمعارف والصنائع المتنوّعة والنظريات الفنية والأدبية بنصيبٍ مؤثّر ومتجاوب مع ثقافة الالتزام التي كانت تغشى سماء الفنّ.

الشعر في مفترق طرق

في هذا السياق، برز الشعراء التمُّوزيّون والواقعيون الذين لم ينفصل تحديثهم للشكل الشِّعري عن الاهتمام بالمضمون السياسي والاجتماعي الرافض، فدعوا إلى الالتزام بـ«المبادئ الوطنية والقومية والإنسانية»، وبـ«تحرير الأوطان من الاستعمار والتخلف الحضاري»، وبـ«الدعوة إلى نهضتها ووحدتها ورفاه أبنائها»، بقدر ما هم يتطلّعون إلى غدٍ أمثل تسود فيه الحريّة والعدالة الاجتماعية. وكثيرٌ من هؤلاء الشّعراء كان تجمّعهم بمؤسسات سياسية وأيديولوجية واجتماعية وإعلامية (أحزاب الحركة الوطنية، نظريات فلسفية مثل الماركسية والوجودية، مجلّات طليعية مثل «الآداب، الثقافة المصرية، شعر»، أشرطة مُغنّاة تهدر بالثورة والتغيير..)، علاقات انتماء أو تعاطف كانت صالحة للطرفين معًا، ومنهم من تأثّر بهذه العلاقة حتى صارت نصوصه مواقف اجتماعية مؤدلجة بحكم الواقع السياسي الضاغط وتأثير النقد الأيديولوجي، لكنّها انتهت وذابت في الماضي فيما تبدأ كلّ لحظةٍ تلك النصوص المنذورة، كتابيًّا وجماليًّا، للمستقبل وتأويلاته. نذكر، هنا، قصائد كثيرة سارت بذكرها الرُّكبان في المشرق والمغرب، وعقدت آصرةً سحريّة بينها وبين قرّائها، بَلْهَ جماهيرها، في كتب النقد والتأليفات المدرسية والملصقات الجامعية والاحتفاليات والمجالس الخاصة والأنطولوجيّات. ومن ينسى، تمثيلًا لا حصرًا، هذه القصائد: «غريب في الخليج» و«أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب، و«شنق زهران» لصلاح عبدالصبور، «الفراغ» لأدونيس، و«لا تصالح» لأمل دنقل، و«القدس عروس عروبتكم» لمظفر النواب، و«سجل أنا عربي» لمحمود درويش، و«خبز وحشيش وقمر» لنزار قباني، و«سبتة» لأحمد المجاطي..

فقد ظلَّ شعراء هذه المرحلة يُشخّصون الصراع، المعلن وغير المعلن، بين السياسي والثّقافي في الشعر العربي الحديث، ومثّلت الموضوعات القومية والاجتماعية، مثل الموضوع الفلسطيني والصراع الطبقي والاغتراب النفسي والموت والانبعاث، ضغطًا متصاعدًا على نصوصهم الشّعرية. ومن ثمّة، أدمنت الذائقة التعامل معهم بوصفهم الصوت السياسي للثورة العربية، من أجل التغيير والتقدم والرّفاه. وكانت الدراسات النقدية لكلّ من غالي شكري ومحمد النويهي ومحمود أمين العالم وعزالدين إسماعيل ومحيي الدين صبحي وآخرين،

تُعزّز هذا الإدمان بقدر ما هي مشدودة إلى رهانٍ نظريٍّ ومعرفيٍّ يرهن رؤى الشعراء ومواقفهم بالقضية وتبعاتها وتداعياتها سياسيًّا واجتماعيًّا، أي يرهن «الشِّعري» بـ«الأيديولوجي» داخل حُمّى الاهتمام بجماليات الأدب الواقعيّ، وإن كانت هذه العلاقة المزدوجة بين ما هو اجتماعي وجمالي سوف تتسبّب، بلا شك، في خلق العديد من مشكلات الشعر المزمنة.

التكنية عن أزمة الشعر

عندما حدثت النّكسة لم تكن أقلَّ من صاعقة ومُدوّية. كانت، في نظر الكثير، زلزالًا لم يسبق له مثيلٌ في الوعي الثقافيّ الحديث، بحيث لم يسْلم من آثارها أحدٌ، وباتت قطاعاتٌ واسعة من نخب الثقافة والأدب والفنّ تُعيد، تحت هوْل ما حدث، النظر في حقول الفكر والرؤية والحساسية. إذا عُدْنا إلى الفترة التاريخية التي أعقبت النكسة وجَدْنا أرشيفًا مُهمًّا يصوّر لنا حجم الآثار وقوّتها. ردود فعلٍ غاضبة، سخط شعبيّ، مراجعاتٌ مذهبيّة ونقديّة، انقلابات العسكر، بيانات احتجاج، لكنّ أخطر ما حصل هو انهيار الأيقونات المادية والرمزية التي حملتها القصيدة واطمأنّ إليها جمهورها، وأعني بها الرموز والإيحاءات والأساطير التي كان يوحي بها الشعراء إلى نهوض الحضارة وانبعاثها بعد انحطاط وموت. إزْنٌ كبيرٌ من الآمال تبخّر، ومن التطلُّعات خاب، كما أجهضت الأحلام بالتغيير والرّفاه والعدالة الاجتماعية.

من هذه اللحظة بدأ الشعر في الانحسار، وسقطت القصيدة من الصفحة الأولى في عدد من الجرائد القوميّة إلى صفحات داخلية، بعد أن أخذت الشقّة تتوسع بينها وبين الجمهور الذي أحس بأنّ الشعراء باعوه الزيف والكذب، وأنّ ما وعدوا به لم يجلب إلّا المأساة. كما أحسّ الشعراء أنفسهم بالخيبة واللّاجدوى والشعور بالفاجعة من آثار الزلزال المدمرة، وممّا قفوا عليه من فشل

المشروع الثوري والنهضوي، وتشرذم الكيانات السياسية الوطنية، وانطفاء روح العقل والنّقد، ومن لاجدوى «بحار المعرفة السبعة» التي رفدوها نحنًا من لحمهم ودمهم. وسوف يزداد ذلك الانحسار نتيجة المَيْتات المتقاربة لعدد من الروّاد، بالموت أو الانتحار أو المرض أو الصمت أو الخذلان. لكنّ آخرين، في طليعتهم سعدي يوسف، قبلوا التحدي في مواجهة ما تبقّى عبر رؤى ومضامين تقترب من الهجاء السياسي والسخرية والباروديا، وانزاح البعض إلى مناطق أخرى من الكتابة السردية والصوفية والسريالية، بل وصلت إلى حد التجريب واللامعنى، فتصادتْ نصوصها الدالّة مع نصوص قصيدة النثر التي كانت تشير من بعيد، وتغتنم أزمنة المنع والصمت التي واجهتها منذ بروزها أواخر الخمسينات. بموازاةٍ مع ذلك، بدأ موضوع الأزمة تمتلئ به الأفواه، بعلم وغير علم. وبسبب ذلك، أخذ وعي الشاعر الحديث يتغيّر في علاقته بذاته ورؤيته ووظيفته من جهة، وفي علاقته بفنّه ومفهومه ومراجعه وأدوات عمله من جهة ثانية، وفي علاقته، ترتيبًا على ذلك، بالقارئ والمجتمع بأكمله.

وقد كشفت هذه العلاقات عن المكانة المتميزة التي أصبح يحتلها الوعي التّنظيري والجمالي لديه في سياق الحداثة الناشئة باستمرار. وصار، من الآن أكثر من ذي قبل، يكتب الشّعراء شهاداتٍ وبيانات عن تجاربهم الشعرية، ضمن سياق تقييم تجربة الشعر الحر، وما حقّقته من إنجازات واستجاباتٍ لدى المتلقّي.

استطاع محمد الماغوط، بغنائيّته الخاصة والمتحرّرة من أعباء المعايير الناجزة، أن يضيء مسارح التاريخ من مُعذِّبيه ومهزوميه ومغتربيه وينقلنا، بغير قليلٍ من الاحتجاج والسأم والقسوة والسخرية السوداء، إلى المنافي والسجون والغرف المغلقة والعواصم الباردة التي تذوب في التاريخ. وعمل غيره من رعيل قصيدة النثر الأول، داخل جماليّات الانشقاق والتقويض، على كتابة نصّ العصيان مُستأنسًا بعزلته، وراضيًا بمنفاه الاختياري ضدّ «المعيار»، وضدّ «الذاكرة».

فبدلًا من الشاعر العرّاف والنبي والمبشّر والحالم، ظهر الفرد المعزول والمنبوذ والمهمّش والتائه والمغترب الذي يشعر بالدُّوار وانقطاع الزمن. لم تعد الحرية تعني لديهم الالتزام العضوي بقضايا المجتمع، بقدر ما باتت تعني أن يخلق كلّ فرْد عالمه ومداه، لكي يُظهر إبداعه ويمارس حضوره المفترض.

لهذا السبب، تحوّلوا، في رؤيا الشعر، إلى شعراء نرجسيّين ومستقلّين ولامنتمين وبالغي الهشاشة، يبحث كلّ منهم عن حريته بمعزل عن العالم، وعن سلطته الخاصة داخل كوكبةٍ من الرموز والإيحاءات الفالتة من كل عقال. صار الأنا الشعري إحدى أهمّ شذرات الحداثة الشّعرية الأساسية لصالح أن يكون الشّاعر بمفهوم الفرد المغترب، وقصيدة النثر ليس لها هاجس سوى وجودها الذاتي. راح الشاعر المعاصر يتعالى على المتلقي وينفيه من معادلة العمل الفنيّ، ليصير النتاج الشعري نتاجًا في ذاته ولذاته. لا وجود للآخر. الأنا وحده هو اليوتوبيا، المركز وقطب العالم.

قصيدة النثر واغترابها المضاعف

يمكن القول إنّ قصيدة النثر نفسها هي حالة اغتراب عظمى داخل ثقافتنا الحديثة؛ فمنذ نشأتها وسماع الناس باسمها المفارق والملعون وهي تعيش هذه الحالة ولن تخرج منها، على الأقلّ في مجتمعات نمطية توجّهها سلطة الماضي وذائقته الجمالية المخفورة بقاموس لا يستهان من الضبط والانتظام ورسم الحدود. لسنا بحاجة إلى التذكير بأهمّ «مغتربات» قصيدة النثر، أو السمات التي تضعها خارج المُصنّف والسائد والمتفق عليه، فقد صارت معروفة لدى الكثير من المهتمّين بهذا الشكل من «اللاشكل».

لكن إذا أردنا أن نلقي نظرة سريعة على هذه السمات «اللا قواعديّة» نجدها ملتبسة وغير مفكّر فيها لطبيعة إيحائها الاصطلاحي المثير لمحيط من التأويلات المغرضة التي صاحبتْ تلقّي (كُتيّب) سوزان برنار منذ البداية، ثم هو المُهمَّش بين نقود وتصانيف مكرورة كانت ترتكن إلى السهل وتعمل على إشكالات معدّة سلفًا. وهذا ما ساهم في حالة من الإنكار والرفض التي تواجه بها قصيدة النثر من لدن شريحة كبيرة من الجمهور المتشبع بثقافة الأذن، ومن أساتذة الجامعة الذين وضع أغلبهم نفسه ضد هذه القصيدة وفوّت على درسها الأكاديمي أن يرتقي بالسجال الدائر في الصحف والمجلات وفي سائل التواصل الاجتماعي لاحقًا. كما ساهم في حالة الحجب والتعتيم عليها بـ«مسوخات أشكاليّة» من لدن شريحة أخرى ممن ادّعوا كتابتها وافتروا عليها تحت هذا المسمى أو ذاك.

على الرغم من انحسار الجدل الشكلاني حول قصيدة النثر، الذي حرم زمن الشعر العربي وقتًا رائعًا من التحليق الحُرّ، وشغل النقاد والدارسين بسجالات أكثرها غير ذي شأن بالنسبة إلى اللحظة الحضارية التي كان من المفترض أن الشعراء قد هجسوا بها وانتصروا لها في حدوساتهم وصيغ حضورهم في العالم، إلّا أن القصيدة لا تزال تواجهنا كمشروع أخطأنا الموعد معه أكثر من مرة. ولا أعرف إن كان يومنا مُواتيًا لتهييء مناخ هذا المشروع لاستكمال صرخة محمد الماغوط وعصيانات من جاؤوا بعده.

عندما أتت قصيدة النثر في نماذجها الأولى المؤسِّسة، كانت مشاريع البعث الحضاري التي تتخذ أشكالًا من الصوغ الرمزي والأسطوري تملأ الأفواه وتتساوق مع الانقلابات العسكرية التي تذرّعت بشعارات التغيير والحرية والعدالة الاجتماعية والرفاه والحرب على الرجعية والإمبريالية، ولعلّ الحركة التموزية هي أبرز من جسّدها بالنظر إلى نوعية خطابها الشعري. أعادت هذه الحركة (1950- 1964) الماضي البعيد والأسطوري إلى الحاضر الكاووسي بطرق لا تخلو من جهد إبداعي، لكنها سرعان ما انهارت وتأكد انهيارها بعد حدوث النكسة المدوّي، وانهار معها جبل عائم من الرموز والأحلام والأيقونات التي حملتها القصيدة واطمأنّ إليها جمهورها.

كانت مشاهد «الأرض اليباب» بإيحائها الإليوتي تكشف عن واقع ممزق ومشرذم وسط تحديات جيوسياسية صعبة سرّعت في ظهور وعي حداثي مضاد، بارودي وساخر. قد يكون مؤتمر روما (-16 20 أكتوبر 1961) بدوره ساهم في نشوء هذا الوعي، فقد اقترح استراتيجيات شعرية ستعمل على تنويع مرجعيّات النص والكتابة. اغتنمت قصيدة النثر تلك المشاهد، ولم تخطئ بوصلة هذا الوعي؛ إذ أخذت تنزاح عن يوتوبيا الأنا الشعري التي اطمأنّت إلى خلق أوطان بديلة بالرمز والأسطورة، بقدر ما انزاح شعراؤها إلى مناطق جديدة من الكتابة الصوفية والإيروتيكية والسوريالية والتخييلية إلى حدّ التجريب، وهي تعبّر عن رؤى ومضامين وجماليات وجدت مُتنفّسها في أشكال من الهجاء السياسي والسخرية والتهكم، كأنما هو تعويض عن "اللاشعور السياسي" الذي يعلن خروجه على طرق التعبير والبلاغة المستقرة أو التي أصبحت سلطة في شكل قوالب وأنماط محددة .

المنفيّون من أبناء السندباد وعوليس: التأريخ لدال أبيض

أسهم التركيز على الدال في التّيه والعصيان، وإشاعة "الغموض" في كثير من نماذج قصيدة النثر الأولى، في أن يخلق تشويشًا مزمنًا لأفق انتظار الذائقة وأطرها المترسّمة؛ وذلك نتيجة عطالة الدلالة أو هدم العلاقة بين دالّ وفهم، بحيث لم تعد الأدلّة تُحيل على مرجع أكثر من صارت تنتقل في سلسلةٍ من الدوالّ لا تنتهي. لم يكن الأمر متعلّقًا بدائرة التلقي وحسب، بل بالتغير الكلّي للرؤية الشعرية وأفق اشتغالها كخطاب.

كان من جملة الرعيل الأول الذي انتصر لخطاب قصيدة النثر، شعراء من جيل الستينات العراقي الذي قاد - بحسب عبارة الناقد المغربي بنعيسى بوحمالة - «حرب الاستنزافية التجريبية».

كان هذا الجيل معظمه من المنفيّين المغتربين الذين خرجوا أو نُفوا بعد انقلاب 8 شباط/ فبراير 1963 الذي أطاح برأس عبدالكريم قاسم؛ وهم مزيجٌ من ذوي النزعات اليسارية على اختلاف مشاربها وتلويناتها الأيديولوجية والعقدية.

أخذ منفى شعراء العراق الذي يتوسع منذ تلك الحقبة، وتدخل تحته أطيافٌ من الجوّالين الهائمين الذين يقتفون آثار عوليس والسندباد، أو آثار الثقافة القديمة وذاكراتها التي تطلق شعورها الكثيفة في الماضي؛ فكان هذا المنفى بمثابة استعارة للاغتراب المضاعف الذي عاشته قصيدة النثر، بل بقية فنون الكتابة التي انفتحت على أسئلة حادة وصادمة حتى أن الشاعر صلاح نيازي، في وقت لاحق وتعبيرًا عن زخم اللحظة الفارقة، أصدر مجلة "الاغتراب الأدبي" عام 1984.

وكان شعراء جماعة كركوك، بمن فيهم جان دمو، سركون بولص، فاضل العزاوي، صلاح فائق، مؤيد الراوي، جليل القيسي، أنور الغساني، يوسف الحيدري، الأب يوسف سعيد، ضمن كوكبة هؤلاء المنفيّين حتى قبل أن يهجروا مجتمعهم.

إنّهم عاشوا التجربة بكلّ زخمها وعرامها، وأعطوا للاغتراب طابعه المضاعف؛ فمن جهة أولى، واجهت الجماعة بالتقويض والسخرية ظرفًا سائدًا يتمترس وراء خطابات البلاغة المسكوكة التي تتجاوب مع خطاب الهيمنة وتتعيّش - إذا استعرنا عبارة المفكر علي الوردي - على «أسطورة الأدب الرفيع» . فقد كانوا في شقاق مع المجتمع، يهزؤون مما فيه من المزايا والسلطة ومظاهر التكريم، ويتبرمون من الأوضاع العامة التي كانت سائدة آنذاك، وهو ما غذّى نزوعهم الى التمرد ومعاناتهم من الإحباط وإصرارهم على الخروج.

إن تأثير نشاطيّتهم تعدى الشعر ليشمل المسرح والفن التشكيلي والمقالة والنقد والترجمة، أي مسّ مناحي الحياة الثقافية بأكملها. يقول صلاح فائق في حوار معه «كنا نحن ندعو إلى كتابة يكون الشخص مركزها، من ناحية الهموم والتطلعات الشخصية وعدم السقوط في أكاذيب أجهزة الإعلام الصاخبة (...) ولكن رغم كل العوائق استطعنا تحقيق هدفنا الأساسي، وهو تثبيت اتجاهنا في الكتابة الأدبية والشعرية، قبل أن نهاجر جميعنا تقريبا إلى بلدان أخرى، لتفادي التعرض المهلك لسلامتنا الشخصية».

من جهة أخرى، وترتيبًا عليه، أرادت هذه الجماعة أن تنتزع اعترافًا بنفسها على أهليّتها في مضمار الشعر وفضل روحها التجديدية، ومن خلال ما أخذت تقترحه من جماليات جديدة ومغايرة يفرزها جماع الصور والرموز التي بدت في منظور التلقي السائد غير مألوفة وغريبة جدًّا، بالنظر إلى تكوين مجتمع كركوك وطبيعة اختلاطه الثقافي والديني واللغوي (عرب، كرد، تركمان، آشوريون..). من هنا، لم تكن لهم مرجعية شعرية تُنسب إلى بعض مدارس شعر التفعيلة آنذاك، أو إلى تيار مجلة "شعر" البيروتية، بقدر ما كانوا أصواتًا مختلفة حتى ضمن الجماعة الواحدة، وكان لكل شاعر داخلها أسلوبه الخاص. يقول سركون بولص «كان لكل واحد فيها خلفيّته الغنية بالتعابير والحكايات والأساطير والأشياء التي يمكن سبرها أو فهمها بشكل كامل، لكنّها في النهاية ظهرت على شكل أسلوب عند هذا الشاعر أو ذاك».

والأخطر في الأمر أن هذا الأسلوب لم يكن ضربًا عاديًا من تأليف اللغة الشعرية وتنميقها بهذا الشكل أو ذاك، بل كان في جوهره تعبيرًا سياسيًّا يضع نفسه في مواجهة حقيقية مع ما كان سائدًا على الصعيد السوسيوثقافي، ولاسيما أن قصائدهم كانت تسندها خلفيات معرفية جديدة ومناوئة تشمل الماركسية والوجودية والتحليل النفسي والسوريالية والنقد الجديد.

وقد خرج معظم أفراد الجماعة مبكّرًا من العراق في بحر الستينات المضطرب، وتوزعوا بين المنافي، باستثناء جليل القيسي الذي بقي في العراق ولم يغادره حتى رحيله. كان في دواخل كلّ شاعر ووجدانه وقصيدته يعتمل منفى، ولم يكن هذا المنفى عندهم يعني ما كان يعيشه ويتمثّله المهجريّون في أوائل القرن العشرين، بل صار معنى المنفى يحتفظ بطبيعته المعقّدة، إذ يستوعب معنيي الهجرة والاغتراب معًا: الهجرة حين يجري السعي

إلى المنفى وتفضيل الإقامة فيه اختياريًّا خارج الوطن، والاغتراب حين يُنْظر إليه بوصفه حالةً من الشعور بالعزلة والإبعاد اضطراريًّا تحت تأثير ظرف قاسٍ. وفي كلتا الحالتين، كما نبّه إلى ذلك إدوارد سعيد، «يعيش مع كل ما يُذكِّره بأنه منفيٌّ... (و) يظلّ على صلة دائمة، موعودة ولا تتحقّق أبدًا، بموطنه».

في مغترباتهم التي لاذوا بها فرارًا من قمع السلطة وخطاباتها المتراصّة، إذن، سنجد كتابات الجماعة، بل وغيرها من الجماعات الأدبية التي جوبهت برفض السلطة وخذلان التاريخ، تستحضر هذا التشظي القاسي بين ما يتمّ استذكاره وما لا يتحقق ويظلّ وعد اللغة مستأنفًا على الإطلاق.

لا يوتوبيا إلا داخل الذات: منفى الهوية واللّامعنى

زمنيًّا بدأت الهُوّة تأخذ إليها الشعر، أو الشعر يرقص على حوافّها، منذ سنوات السبعينات التي خرجت من رحم الأزمة الوجودية، وكانت حاسمة في بروز وعي جديد داخل القصيدة العربية تسنده مرجعيّات جديدة في الكتابة هي خليط بين مغامرة البحث واللاشكل والعدميّة والجنون والهذيان، إلا أنها بقيت منسيّة لأنها ترافقت مع صعود نظريات الظروف الخارجية والخطابات الشكلانية التي تحركت خارج كلّ التزام بأخلاقيات الكتابة وحداثتها، ونذرت نفسها لما هو «ضدّ الذاكرة»، ولقصيدة النثر تحديدًا. بدأ الأمر هَزْلًا مع مسألة الوزن، وحين جاوزتْهُ إلى شكل المعنى وجدت القصيدة نفسها تلعب في تجربة الحدود وتتسلّى معها، خارج شرائط القيمة والوظيفة ومعايير النوع المتواضع عليها؛ إذ لم يعد يستهويها الحدث وأخذت تُكتب في شكل نصٍّ كُلياني ومُتعالٍ ومُفارق للواقع الإنساني. الرِّحال في اليوتوبيا، وما من يوتوبيا إلّا داخل الذات. أسهم التركيز على الذات، على دالّ الذات، في التّيه وإشاعة الغموض في كثير من نماذجها الشعرية، ممّا أحدث تشويشًا بائنًا لأفق انتظار الذائقة نتيجة «عطالة» الدّلالة أو هدم العلاقة بين دلّ وفهم، بحيث لم تعد الأدلّة تُحيل على مرجع، بل إنّنا ننتقل فقط في سلسلةٍ من الدوالّ لا تنتهي. بمقتضى ذلك، صار الدليل في خطاب القصيدة مُحطّمًا، ولم يعد القارئ يعثر على شيء ما كدلالةٍ، وهو ما أحدث، بالتالي، رُعْبًا.

وابتداءً من هذه اللحظة الفارقة، فصاعدًا، بتنا نعيش الأزمنة التي اهتزّت فيها «مؤسسة» الشّعر، وأخذت صناعات التجريب الإستيطيقي تعيد ترتيب أولويّات الدال النصي ومراتب تنزيله، وتآكلت صورة الشاعر المعتادة بما في ذلك الفوتوغرافية نفسها، المختومة بحبره الشخصي. وبدا كأنّ هناك تراجُعًا في الشّعر بسبب خفوت صوت الشعراء السياسي وأدوارهم المرجأة باستمرار، وقد مثّل ذلك فرصة الإعلام السانحة حتى تمتلئ الأفواه بحديث الأزمة، أزمة المعنى تحديدًا، ثُمّ أخذ الصراع، بالتدريج، يتحوّل إلى الداخل، أي من صراع سياسيّ وأيديولوجي مبرر إلى صراع شعري - شعري محتقن ضاق معه فضاء القصيدة إلى شيع واصطفافيّين حينًا، ودخلاء ملتقطة حينًا آخر. فيما قلّة اعتزلوا هذا الصراع «الكاووسي» وثمّنوا نداء عزلاتهم الباهظة في الشعر وعبره، واعتكفوا على مشروع المغامرة الخاصّة وندائها المتراثي من أمكنة بعيدة.

لنقُلْ إنّ الحديث عن الشّعر أصبح اليوم أكثر من الشِّعر نفسه، وهو حديث أكثره غير ذي شأن؛ لأنّه أخذ يبتعد عن الجوهري والإشكالي، بقدر ما يلتذُّ باستغراقه الطويل في الشّكْليات والتجميلات والمزايدات.

أعود فأقول إنّنا نعيش رُعْبًا: من الرعب التاريخي الذي نشأ من غياب أيّ دورٍ ما، إلى رعب ضياع معايير الكتابة: معيار الوزن، معيار الغرضية ومعيار الالتزام السياسي بمعناه الضيق. وهل غير ذلك في عالمٍ لاشعريٍّ مثل هذا الكابوس الذي يكبس على أنفاسنا ويتربّص بنا مثل نزلة برد حادّة!

مع ذلك، ثمّة سياسة ما في القصيدة، هي بمثابة الحركة التي تهجع في رحم الكتابة، التي نهتدي بنا إلى تلك اليوتوبيا في ليل الذات؛ المحبرة الأكثر تقشُّفًا وسخاءً، وعرامةً في صمتها كذلك. وإذا كان زمننا منذورا للتّباريح والعذابات، فإنّ الأزمة هي الشرط نفسه للمعنى وهو يتخلّق باستمرار إنْ ذاتيًّا أو جمعيًّا؛ لأنّه عندما يتوقّف المعنى يصير الشّعر ملفوظًا مُنْتهيًا، ولا حاجة للشِّعر إلى الشِّعر. لهذا، تنتهي جميع اليوتوبيات المغرضة إلا يوتوبيا الذات التي تبدأ كل لحظة يكون فيها ثمّة عملٌ؛ أي الأنا الشعري بوصفه مستقبل المعنى وكُلّ تاريخ ولاداته، فيما الحداثة - عبر كلّ أشكال «كيف يمكن أن نكون حديثين» بتعبير آرثور رامبو - تمضي، والحاضر يبقى حاضرًا.

بهذا المعنى، تعرض علاقات القصيدة، بطريقتها المُميّزة، الرهان الإبستيمولوجي للشِّعر بوصفه عملًا فنّيًّا مفتوحًا على كل الاحتمالات، على المجهول. وعليه، فليس الرّهانُ شعريًّا فحسب، بل هو سياسيٌّ. وإذن، ثمّة جدوى تتّقد في كُلّ كتابة تنزع إلى مثل هذا الرهان، حتى وهي تتحرك بلا معنى أَضْلَّ، ولا هُويّة كذلك. فالكتابة الشعرية بوصفها خطابًا هي، في نهاية التحليل، تاريخيّة ليس لأنّها تحمل تاريخها وحسب، بل ومكانها وعبورها للأزمنة والثقافات. فقط الشّعر دائم الإصغاء إلى زمنه وشرطه الإنساني، وكان للشعراء في قصائدهم، باستمرار، المهامّ الملقاة على عاتقهم حتى في الأوقات العصيبة من نبذهم وتهميشهم.

يعبر الكلُّ كما لو كان يعكس علاقات القوّة. يخشى الساسة وحوارِيُّوهم الشاعر الفرد، فيما الشاعر في عصرنا لا يخشى من يسعون إلى سحقه، ولا يخذل ما عداه، فيما لا أَضلَّ بائِدًا له يلتفت إليه سوى أصل الشهوة العارفة يرتقها بأثر الموهبة المثقَّفة وصنيع الجهد المُجرِّب في آن، ولا عزاء له سوى تجويد الأثر. ولكن رؤياه - مع ذلك - ما زالت تفترس عينيه؛ ليس من سِقْط خطاياه، وإنّما من زمن الأخطاء الباهظة وعولة العماء المذعور.

ناقد وشاعر من المغرب

حسين جمعان

جماليات اللاشكل

شعرٌ ينتشر ويندلح في كلّ اتجاه

فخري صالح

كأن القصيدة لا تنتهي، بل تمتد وتمتد إلى ما لانهاية، وهي قابلةٌ للزيادة والإضافة والاستكمال ومراكمة السطور الشعرية. هذا هو حالُ عدد لا يحصى من القصائد التي تكتب الآن في العربية، وتحتشد بها المجموعات الشعرية التي تقذفها المطابع كلَّ يوم دون إضافة أو تطوير حقيقيين للتجربة الشعرية العربية الراهنة. فما نقع عليه هو نوعٌ من الجريان أو الدفق الكلاميّ الذي ينهمر كالفيضان على القارئ دون أن يكون له نقطةُ ارتكاز محورية ينطلق منها، أو بؤرةٌ شعورية أو رؤيوية أو فكرية يفيض عنها، أو إيقاعُ شكلٍ ينتظمه، أو بنية تحدد وجهته وعالمه.

لا تهمُّ بالطبع المادة أو الشكل أو البنى الإيقاعية التي يستخدمها هذا النوعُ الهلاميُّ من "الكتابة الشعرية". فهو، بغضّ النظر عن اتخاذه شكلَ قصيدة التفعيلة، أو قصيدة النثر، لا يستجيب للشروط الإيقاعية أو الشكلية أو المضمونيّة لهذين الشكلين من أشكال الكتابة الشعرية. إنه ينتشر ويندلح في كلِّ اتجاه، مستفيداً من الطبيعة المفتوحة لقصيدة التفعيلة التي تسمح بالامتداد والتوسُّع والمُراكَمة دون أن تحدَّ من اندفاعها القيودُ الصارمة التي تحكم قصيدة العمود، وكذلك من الطبيعة غير المقيَّدة للنثر التي لا تفرض على الكاتب إيقاعاً محدداً، بل تسمح بالتنويع في البنية والشكل دون حاجة إلى الاستعانة بعناصر من خارج النثر نفسه، مثل الإيقاع الموسيقي الذي يبدو قيمةً مضافةً إلى بنية النثر. ما يهمُّ على وجه التحديد في هذا الشكل، أو اللاشكل، من أشكال الكتابة الشعرية العربية هو الطاقةُ الانفعاليَّة العالية والرغبةُ في التعبير عن العالم والمشاعر الدافقة التي لا تعثر لها على شكل أو بنية فتندفع غير مُلوية على شيء محتفظةً بالإيقاع الموسيقي الدافق في قصيدة التفعيلة، أو اندفاعة النثر اللاهثة في قصيدة النثر.

قصيدة اللاشكل

مع ذلك، ورغم افتقاد هذا الشكل من أشكال الكتابة بنيةً محددة، أو عدم امتلاكه بؤرةً أو لُحمة تَلُمُّ عناصره وتوجهه، فلا شك أنه ينطوي على بعضٍ أو كثيرٍ من الشعر. لكنه شعرٌ يشبه ما نعثر عليه من عناصر وتعبيرات شعرية في أشكال وأنواع تعبيرية أخرى، كالرواية والقصة القصيرة والمسرح والسينما والدراما التلفزيونية والفن التشكيلي، وحتى الكلام اليومي. إنه شعرٌ دون شكل، شعرٌ يبحث عن شكله فلا يجده. ولهذا ينطلق الكلامُ - الكتابةُ - مندفعاً كالسهم بلا وجهة أو غاية، فتتراكم الألفاظ والتعبيرات، وتتكدس الجمل، وتتوالى السطور، للتعبير عن حالات شعورية مهتاجة لا تجد معادلاً لغويّاً لها، فتحاول التعويض عن غياب هذا المعادل اللغوي التعبيري بالامتداد والتوسُّع والانثيال وتوسُّل البنية المفتوحة.

هكذا تكرر "قصائد" الشاعر الواحد نفسَها، ويصبح الديوان الشعري "قصيدة" واحدة لا تنتهي بل تعاد كتابتها مرّة بعد مرّةٍ. بل إنه ليمكننا القول تجاوزاً إن جُمّاع هذا الشعر العربي المكتوب على هذه الشاكلة ليس سوى "قصيدة" واحدة تتكرر في دواوين الشعراء.

ثورة الشكل

لقد تطور الشعر العربي في مراحله الذهبية زمن الجاهلية وفي العهدين الأموي والعباسي ليصبح كتاب العرب الأول وسيرة وجودهم في التاريخ. ويمكن لمن يقرأ شعر امرئ القيس فالغاية من هذا النوع من الكتابة هو التعبير عن شواش العالم وعدم وضوحه، عن اهتزاز القيم واضطراب الوجود، وعدم توافق الذات الشاعرة مع العالم وفوضاه. وهو ما يؤدي في النهاية إلى انحلال القصيدة واضمحلالها، إلى تحلل الشكل وغيابه. فالقصيدة تتحدَّر من عالم القَصْد، من توخّي الغاية والبحث عن شكل للمشاعر الدافقة والأفكار الغائمة غير المتشكِّلة. إنها محاولةٌ للتغلُّب على ارتباك هذا العالم وافتقاره للشكل والمعنى (يصدق هذا الوصف بعامَّة على الآداب والفنون والعلوم على اختلاف غاياتها والوسائل والعناصر التي تتوسَّلها للتعبير والبحث عن شكل لما تصف وتسعى إلى إدراكه وفهمه). أمَّا هذا النوع من الجريان اللغوي والدفق الشعوري فلا يتوفَّر على بنية محددة درجنا على أن نطلق عليها اسم "القصيدة". إنه نوعٌ من الكتابة المفتوحة.. التي لا تعثر على نهاياتها.

حسين جمعان

وطرفة بن العبد ولبيد بن ربيعة والحارث بن حلّزة اليشكري وعمرو بن كلثوم، لنعدَّ أسماء قليلة من شعراء الجاهلية، ومن يطلع على تجارب شعراء كبار مثل عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس والبحتري وأبي تمام والمتنبي والمعري، لنعدَّ قليلاً من شعراء القرون اللاحقة بعد ظهور الإسلام وانطلاق حملات الفتح الإسلامي نحو أرجاء الأرض كافة، واختلاط العرب بالأمم الأخرى واكتساب الشعر العربي سمات حضرية تضعه في حالة تضاد مع البيئة الصحراوية التي تتسم بالندرة وقلة العناصر، يمكن لذلك المرء أن يلحظ التغيرات الكبرى التي طرأت على شكل القصيدة العربية سواء على صعيد الإيقاع الذي اكتسبه الشعر في مراحل صعود الحضارة العربية الإسلامية زمن الأمويين والعباسيين، أو على صعيد اكتساب النثر سمات شعرية ميتافزيقية ذات طبيعة سرية

في كتابات المتصوفة من أمثال الحلاج وابن عربي وبشر الحافي والسهروردي والنفّري، ما فتح الباب واسعاً لقصيدة النثر العربية في القرن العشرين أن تزاوج بين مصادرها الأوروبية الأميركية، في أشعار بودلير ورامبو ولوتريامون وسان جون بيرس وإدغار ألن بو ووالت ويتمان، ومصادرها العربية ممثلة في نثر المتصوفة الكبار، أقصد بخاصة ابن عربي والنفّري، وناثراً عظيماً كأبي حيان التوحيدي. لكن الثورة الشكلية الكبيرة التي ضربت الجذور الإيقاعية للشعر العربي تتمثل فيما حدث في نهاية أربعينات القرن الماضي، فقد انفجر الشكل الإيقاعي الذي ساد على مدار حوالي ألفي عام. كان الشعر العربي، كما حفظته لنا دواوين الشعراء وكتب السير والتاريخ والموسوعات العربية القديمة، مثل كتاب الأغاني وكتب الحماسة، وما يسمّى في النقد العربي القديم "طبقات الشعراء"، قد استقر على طبيعته الإيقاعية المتمثلة في البنية الشطرية والقافية المتكررة. لكن شعراء أربعينات القرن الماضي، كنازك الملائكة وبدر شاكر السياب وبلند الحيدري وعبدالوهاب البياتي وأدونيس وخليل حاوي وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي، ومن بعدهم شعراء الخمسينات والستينات والسبعينات كسعدي يوسف ومحمود درويش وسميح القاسم ونزيه أبوعفش وممدوح عدوان ومحمد علي شمس الدين وشوقي بزيع، وآخرين من أقطار عربية مختلفة، قاموا بانتهاك تلك البنية المتوارثة المستقرة لتصبح التفعيلة المفردة، وهي أساس البنية الإيقاعية في الشعر العربي، هي البنية التي يستند إليها الشعر الحر، أو شعر التفعيلة استناداً إلى تلك البنية الإيقاعية الصافية غالباً الممتزجة بتفعيلات مقاربة في أحيان قليلة. وقد صاحب تلك الثورة الشكلية اندفاعٌ باتجاه الاستفادة من الأمثال والحكايات والأبطال الشعبيين، واستخدام مفرط للأسطورة والنص القرآني، لإضفاء أبعاد على القصيدة العربية في القرن العشرين تجعلها تقترب من الحياة الراهنة والموروث العربي في الوقت نفسه.

جماليات التنافر

من جهة أخرى تبدو قصيدة النثر، بأعلامها الكبار في الشعر العربي المعاصر: محمد الماغوط وأدونيس وأنسي الحاج وتوفيق صايغ، إضافة إلى الأجيال التالية التي جاءت بعدهم كسليم بركات وعباس بيضون ووديع سعادة وحلمي سالم وأمجد ناصر وبسام حجار ونوري الجراح ووليد خازندار وزكريا محمد، محاولةً للتواؤم مع إيقاع العصر، فهي تحاول تغيير تراتبية العناصر المكونة للشعرية بحيث يصبح السياق هو المحدد الأول للشعرية مهملةً العناصر الشكلية التي استقرَّ عليها النوع الشعري العربي لعصور طويلة. وهي بذلك تولِّد شعرية الموقف والحالة، أي الشعرية النابعة من سياق تأليف الكلام لا من العناصر الملصقة على جسد الكلام من قافية ووزن وتناغم داخلي. إن جماليات العصر الحديث هي جماليات التنافر وليست جماليات التناغم، وكل من يحاول إضفاء انسجام على العصر يخطئ في تحديد شخصية هذا العصر وطبيعته المعقدة.

رغم كل ما قلته سابقاً، فإن الشعر الكبير يتجاوز الشكل، ويخترق النوع الأدبي، ويفيض على حواف التعبير اللغوي، بل وقد يتجاوز أحيانا حواجز اللغات والثقافات والحضارات، ليصبح تعبيراً عن الوجود البشري برمّته. لكن هذا الشعر الكبير قليل ونادر مثل الكبريت الأحمر. إنه يطلع مرة كل مائة سنة، أو مرة كل ألف عام، ويظهر في لغة ولا يظهر في لغة أخرى لأسباب غامضة، يصعب قياسها والتيقن منها. وقد تتصل هذه الأسباب باللغة نفسها، أو بثقافة بعينها، أو بتجربة إنسانية محددة، لكنها تتصل أولاً وأخيراً بالمبدع الكبير نفسه، ذلك الذي اسمه هوميروس أو امرؤ القيس أو طرفة بن العبد أو المتنبي أو بدر شاكر السياب أو محمود درويش.

ناقد ومترجم أردني

حسين جمعان

ماهية الاختلاف

سؤالان في الشعرية العربية

يحيى عمارة

من الأسئلة المعرفية الراهنة التي تصادف المتتبع للمشهد النقدي العربي المرتبط بالشعر، نجد سؤالين: سؤال الاختلاف وسؤال المواكبة النقدية للتجارب الشعرية العربية الجديدة. وهما السؤالان اللذان يفضيان إلى نقطة الالتقاء المشترك بين أصناف القراء كلهم بسؤال آخر يتجلى في: ما هي السمة العامة التي تتميز بها إشكالية النقد والإبداع الشعري في ظل التحولات الجديدة التي يعرفها العالم العربي على المستويات الآتية: ما هي ماهية الشعر؟ كيف استطاع الشاعر العربي انطلاقا من وصايا سؤال الاختلاف أن يحافظ على سلطة القصيدة الكلاسيكية المعهودة، وفي الوقت نفسه أن يدخل مغامرات التجديد عبر طَرْقه لتشكلات جمالية ودلالية غير معهودة في المتن الشعري العربي؟ ما هي ثقافة الشاعر العربي المتشبث بسؤال الاختلاف، والتي بإمكانها أن تجعله أكثر تفاعلا وتجاوبا مع ما يسمّيه البعض "عالمية الشعر"، لكي يَخْرُج من عُنُق زجاجة الهوية الشعرية المحددة جغرافيا وجماليا ومعرفيا؟ ما هي أحوال النقد العربي؟ هل القراءات النصية استطاعت الوصول إلى الرفع من مكانة النص الشعري العربي وجعله أكثر تأثيرا في المعرفة الإنسانية وأكثر تداولا في المجتمعات العربية، ومن ثم، تقليص الفجوة الغريبة التي توجد بين الشعرية العربية والذائقة القرائية؟ هل تمكّن النقد العربي الحديث من تغيير مجرى التفكير النقدي العربي من فكرة المعيارية المقيدة إلى فكرة الإبداعية المتحررة؟ ما هي المقترحات المقارباتية التي تعمل على تطوير مكونات النقد العربي، ولترتيب الأفق الشعري العربي ترتيبا معرفيا وجماليا يلتقي مع النسقين القُطْري والكوني المُنْشُودَيْن؟

سؤال ماهية الاختلاف

لستُ أحْسبُني مُغاليا إذا بدأت الحديث عن الشعر والشاعر والمعيار وباقي الإشكاليات المرتبطة بالشعرية العربية، من الإبداع الجاهلي إلى الإبداع الافتراضي، وذلك بطرح إشكالية الاختلاف التي تعد إشكالية يلتقي فيها هذا الثلاثي، الذي شغل المتلقي بكل أصنافه إبداعا، وحياةً، وتجربةً، وكذلك نتيجة النسق الشعري العربي المتميز؛ لأن المفهوم للشعر له علاقة وطيدة بأسئلة الشاعر، وأجوبة المتلقي الذي يظل باحثا عن تلك الأسئلة عبر الشفاهية والكتابية لتحديد المفهوم وعواله، كما للمعيارية علاقتها المتينة بالإيمان الثابت لتحديد ماهية الشعر.

فتحديد موقفك بالإيجاب من التعريف القائل: إن الإبداع الشعري بداية اعتراف بوجود المختلف مع السالف والمألوف، مع الكشف عن علاقات أو دلالات أو قيم غير مسبوقة، هو فكرة من بيان شعري نَزَّاعٍ إلى تجديد مفهوم الشعر والشاعر والمعيار. أما إذا كان الموقف بالسلب بمعنى رفض الاختلاف، فهو، من البَدهِي، أن يكون تعبيرًا عن التشبث بالسائد والمُكرَّر والمُعاد. إذ كل الإشكاليات والقضايا التي عرفها الشعر العربي تنطلق من تحديدها لماهية الاختلاف. لهذا السبب وذاك، اخْتَرْتُ سؤال ماهية الاختلاف، لأنه عملية فلسفية ومعرفية ودلالية وجمالية لا يمكن التغاضي عنه غِبَّ الحديث عن عوالم الشعر والشاعر والمتلقي بالثقافة العربية، وسؤال المواكبة النقدية نظرا لما أصاب النقد العربي من هفوات ملحوظة، ليصبح حديثنا في هذه المقالة، دليلا على موقفنا من الموضوع المطروح للنقاش.

إن إشكالية الاختلاف سمة بارزة في ثقافة الإنسان العلمية والأدبية والفكرية، ومناقشة الإشكالية اليوم في الثقافة الشعرية أضحت جوهرية، وعنصرا مؤسسا لكل فكر فلسفي شعري جديد يتوخى طرحا متميزا شبيها بالطرح الفلسفي الذي يؤكد أن الفيلسوف لا يكون فيلسوفا إلا إذا كان صاحب منظور فلسفي جديد ينبني على المفارقات والاختلافات والإبداعات مع الفلاسفة السابقين؛ حتى قال جيل دولوز "الفلسفة لن تكون أيّ شيء إن كانت لا تحمل توقيع مبدعيها."

فالحداثة تحيا بفلسفة الاختلاف، والاختلاف يتعمق بالحداثة؛ والشاعر الحداثي لا يرفع قيمة العالَم إلا بالدفاع عن هذه الماهية، لأنه بالنسبة إلينا تأكيد للتحرر وإثبات للتمرد وتوطيد للفوضى المشاكسة للمعيارية بالمعنى الإيجابي، خيالا ولغة ومعرفة، لكل نموذجية شعرية مقدسة تسعى إلى المشابهة؛ كما أنه مغامرة في التجديد على مستوى الرؤية؛ وعلى مستوى التعبير معا.

إن الاختلاف تجربة معرفية، وجمالية، لمعانقة الإبداع الحقيقي القائم على مثل هذه الأفكار المتمحورة حول مقولة: إن كل تجربة لها عالمها المغاير عن التجارب الأخرى في عملية الإبداع الفني عامة وعملية الإبداع الشعري خاصة، التي هي في الأساس تعبير عن حضور خاص في العالم وعن مفهوم للكون وللوجود وللجمال؛ حيث الاختلاف يزيد وينقص تبعا لعوامل كثيرة منها التاريخي والجغرافي والثقافي البحث، وهو مبدأ مؤسس للأكوان والعوالم. ذلك بأن الذوق الواحد لا يجمع اثنين في الكون، وأن توظيف المرجع لا يتشابه، وأن حس الإنسان يتعلق بالقلب الواحد، وأن التجربة في الحياة تقوم على التأمل المتفرد.

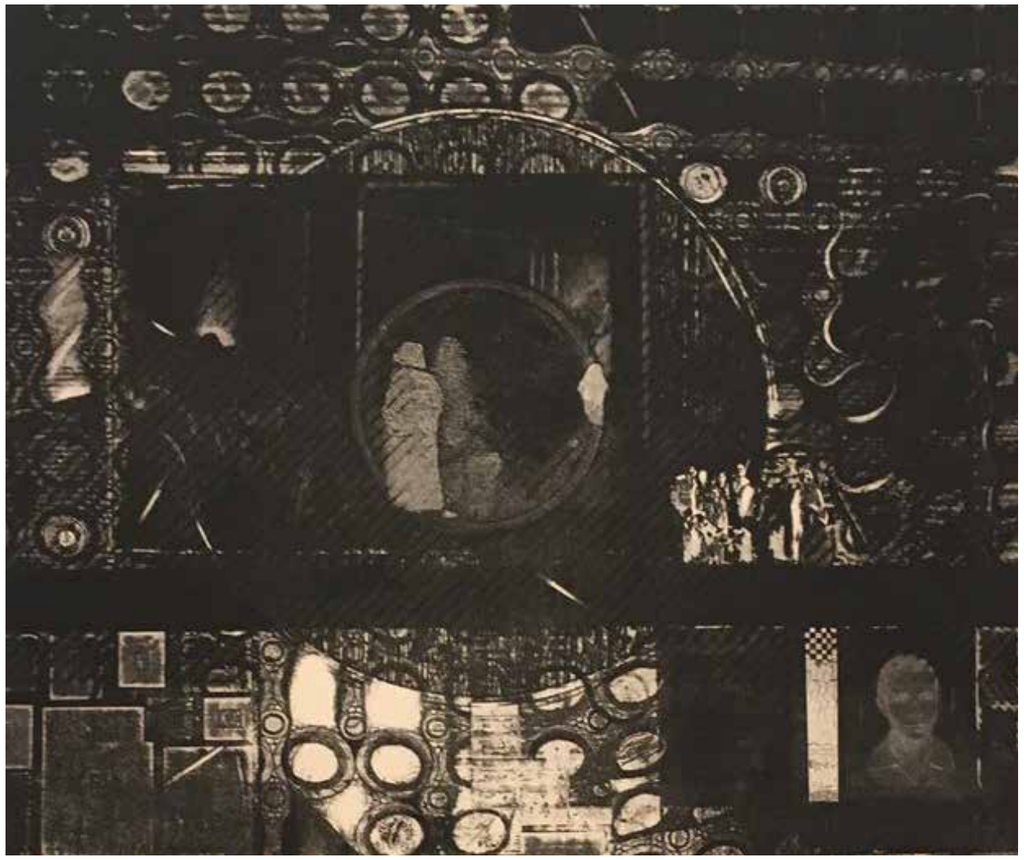
فاختلاف الأذواق والمرجعيات والأحاسيس والتجارب تكون دائما نتيجتها الاختلاف في القبولية والرفض، الأمر الذي يؤدي إلى التفاضل بين الجنس الأدبي الواحد مثل الشعر، لكن التفاضل يكون في درجة الكتابة والتأمل لا في درجة الفعل الإبداعي.

وعلى هذا النحو، وانطلاقا من هذا التباين كذلك، تتوسع رقعة الاختلاف في الرؤى والتصورات والمواقف للشعر والشاعر والمعيار؛ مع العلم أن اختلاف الأذواق لا ينشأ من أسباب عارضة فقط، بل ينبثق كذلك من مصادر أساسية في الخيال والفكر، لهذا كان ضروريا الاختلاف بين الشعراء في التجارب وفي التحديدات وفي المقاصد وفي التصورات.

ولا مراء في أن يصبح الاختلاف معيارا من معايير قيمة التجديد في الخريطة الشعرية التي تتزعمها فكرة الانتصار له. وبكل موضوعية تاريخية معرفية، أعُدُّ الشعر العربي بلبنان وسوريا والعراق في الأزمنة السابقة من النماذج التي أدى فيها الاختلاف أهمية عظمى في التنظير للحداثة الشعرية العربية.

في ضوء هذا المعنى يتأسس النص الشعري، وفي ظل هذه القاعدة؛ "تحيا القصيدة العظيمة، التي تناصر الحركة لا السكون على حد قول أدونيس. ذلك بأن الإبداع الخالد هو الذي يستطيع أن يضم بين جناحيه حركة الحياة، ويستطيع أن يثير في المتلقي انطباعا يقينيا بحركة الحياة النابضة بعلاقات المجتمع البشري، ولكن بعد أن يخضعها لعملية تنظيم وتنسيق فنيين قائمين بالأساس على سيرورة التجديد.

إن الشاعر لا يمكنه أن يصل إلى مستوى الإبداع باتفاقه مع الشعراء، وإنما من خلال



محمد عمر خليل

سمة اختلافه الذي يميزه، ويميز شعره، ويفصح عن تفرده، لأن جوهر الإبداع يكمن "في التباين وليس في التماثل" على حد تعبير الناقد العربي محمد مفتاح، شريطة أن يكون هذا التباين مبنيا على مرجعية معرفية وجمالية عميقة تقرأ خطوات فوضويتها قراءة مناسبة للأرضية التي تتربى فيها القصيدة العربية تاريخا وحضارة وجمالا، لأن للفوضى مستواها الأفقي والعمودي في ماهية الحداثة الشعرية العربية، لكن ليس بالمعنى المتداول اليوم في العالم الافتراضي، المنطلق عند الشاعر الرقمي إن صح التعبير الذي مارس كتابة القصيدة لأول مرة عبر الشبكة العنكبوتية، معلنا فوضاه غير المبنية على المعرفة الشعرية العربية من جهة والعالمية من جهة أخرى. ومتحاشيا، في الوقت نفسه، مقولة: ليس هناك شيء من لا شيء، فالشاعر حين يبدع نصا شعريا (انزياحا في البنية المعرفية)، يكتسب وجودا ذهنيا ديموميا يتغلغل في عقلية المجتمع ورؤيته.

وليس من الإسراف القول إن الشاعر الحقيقي هو ذلك الذي يحاول قدر الإمكان أن يتجنب الطريق المُعَبَّد المألوف، وأن يبحث بنفسه عن طريقة في التعبير، تكون جزءا من بصماته الخاصة، والتي لا تجمعه بشاعر آخر.

ولكن، من المفيد، في هذا السياق، الإشارة إلى أن هذا الاختلاف لا يعني القطيعة مع السابق، بل إن مفهوم الإبداع وأوله الشعر، يتطلب الإتيان بالمختلف، مع الاستحضار التام للتجارب والمعارف السابقة والاطلاع عليها، والتأثر بها، حيث وجود الأجناس الأدبية في تعاقب زمني، وهو الدليل على وجود تقاليد تفرض نفسها على المبدعين. خاصة إذا وضعنا مسألة صمود الأعمال الكلاسيكية العظيمة التي تتمكن من البقاء عبر القيام بجسور بين العصور، فعلينا بالاعتراف بقيمة الشعرية العربية القديمة التي لازالت تمارس سحرها علينا وهذا بارز في نصوص الشعراء المحدثين والمعاصرين والممارسة هنا لا تعني الهيمنة وإنما التأثر والتفاعل.

فالذي يحدث هو أن العمل الأدبي يبدع شكله الخاص به، وأنه ينساب في شكل هو ميراث من الآداب القديمة، فالأجناس الشعرية والنثرية كلها عبرت القرون على هذا النحو، عبارة عن أوان حقيقية تملأ كل مرة بسائل مختلف. "وهذه الأواني من ناحية أخرى يصيبها شيء من التغير، بتأثير السائل الذي يصبّ فيها، ولكنها لا تفقد ملامحها الأصلية". ومقصدية ذلك كله أن الرجوع إلى النموذج أو النماذج المختلفة شيء ضروري بالنسبة إلى الشعراء لاكتساب هذا التصور الذي يوسع مداركهم ويعمق تجاربهم، فالشاعر المبدع مهما بلغ في تجربته الشعرية من الرقي يظل مدينا لمجموعة من التجارب السابقة، فهو لا يبدع أشياءه من عدم، بل عن طريق الجسور التي يقيمها مع الآخرين، فالتجربة الشعرية عند الشعراء المتمكنين تنمو باستمرار، وتتخذ طريقها نحو الأشمل دائما.

وبعبارة أخرى، في سؤال الاختلاف يكبر التجديد، وتتسع الرؤيا، ويولد الأفق، ويستمر الإبداع. هنا تلتقي ماهية الشعر مع ماهية الفلسفة. فالفيلسوف لا ينطلق من فراغ للتفلسف، فعليه أن يطلع على التراث الفلسفي، لكي يتجاوزه بطرحه الجديد. فشعار" اخْتَلِفْ لِكَيْ تَتَجَدَد" و"اغْتَرِبْ لَكَيْ تَتَجَدَّد"، هو الذي جعل التفلسف الشعري العربي التنويري لا يتراجع، على الرغم من المضايقات التي يسجلها التاريخ بألم.

من رسائل الشاعر التجديدي أن يتحرك كما يشاء، ويقرأ ما يحلو له، ويعمد إلى ملء مخزونه، ومحفوظه بحرية، ودون أن تكون هناك رقابة تفرض عليه، فكلما كثرت القراءات وتعددت المصادر واختلفت التجارب كان الشاعر أكثر أصالة وأعمق إبداعا وأكثر تجددا، شريطة استحضار آليات التجديد.

وتكفي المقارنة في الشعر القديم، فالذي حصل على مدى ثلاثة قرون مثلا، القرن الأول قبل الإسلام، والقرنان الأول والثاني من عهده، فمن معلقات الشعر الجاهلي إلى شعر الغزل في الحجاز إلى شعراء العهد الأموي إلى المولدين في مطالع العهد العباسي، ليس الأمر مجرد تغير في المواضيع المطروقة والأغراض المتناولة، وإنما التطور أبعد في أعماق الذائقة الشعرية أساسا، "فليس عنترة شبيها بالحارث بن حلزة، وليس كعب بن زهير شبيها بتأبط شرا، وليس البحتري شبيها بأبي تمام، "وليس جميل بثينة أو مجنون ليلى كعمر بن أبي ربيعة. وليس الفرزدق كالأخطل، وليس أبو نواس كبشار بن برد، وليس ابن الرومي كأبي تمام، وليس البحتري كأبي العتاهية، وليس المعري كالمتنبي" على حد قول أدونيس في كتابه "موسيقى الحوت الأزرق". والذي وقع في الشعر الحديث، مثلا مطران خليل مطران ليس شبيها بجبران خليل جبران، وإلياس أبوشبكة ليس شبيها بمحمود حسن إسماعيل، وفي الشعر المعاصر، بدر شاكر السياب ليس شبيها بصلاح عبدالصبور، وسميح القاسم ليس شبيها بأنسي الحاج، وأدونيس ليس شبيها بمحمد بنيس، وهكذا دواليك. يمكن أن نقول بالاستناد إلى ما تقدم إن الشعر العربي تطور بالاختلاف وليس بالائتلاف.

إن شعر هؤلاء يقدم سيلا من" الاختلافات " المتميزة بالتعدد والتنوع، على الرغم من وجود مجموعة من "المشابهات" في بعض التصورات والغايات. والواضح أن العرب القدامى فهموا هذا المعنى الاختلافي للشعر. ونضيف إلى ذلك أمرا آخر، هو أن ثراء التراث الشعري لشعب ما يقاس بمدى هذا التباين، حيث جمالية المحاكاة تعرف الانتشار الأوسع في المجتمعات ذات البعد الواحد، والفكر الواحد، بينما جمالية الاختلاف تتجاوب ماهيتها في المجتمعات ذات الأبعاد المتعددة.

لهذا، عرف الشعر العربي في علاقته بالاختلاف مرحلتين بارزتين: مرحلة اعتباطية التعدد الناتج عن ثقافة الشفاهية في العصر الجاهلي وما قبله، ومرحلة العقلانية الكتابية الناتجة عن الاهتمام بالثقافات والمعارف الأجنبية، وهي أسمى مرحلة تجديد الخطاب الشعري العربي التي كانت في العصر العباسي، وهو العصر الذي اتسم بالتعدد الثقافي والانفتاح على ثقافة الآخر.

ولعل جوهر الاختلاف الموجود في الشعر العربي قديما وحديثا ومعاصرا، كان سببا من أسباب تطور القصيدة العربية، وبعد شعر الصعاليك من الظواهر الأولى التي سجلت حضور التمرد في الشعر العربي، الذين شقوا عصا الطاعة وخرجوا على الإجماع الشعري، معلنين اختلافهم الجمالي والمعرفي، ومؤكدين خاصية التغير والتنوع والتعدد في الشعرية العربية ولا ننسى في هذا الحديث، أبا العتاهية الذي أعلن أنه أكبر من العروض التي كانت تعبر عن الموسيقى الشعرية عند من سبقوه؛ وأبا تمام الذي طرح فكرة فَهْم ما يقال بديلا لقول ما يفهم، أي أنه طرح أسلوبا للقول الشعري مغايرا لما سبق، والشاعر الفيلسوف أبا العلاء المعري الذي قَدَّم ما أسميه "العقل الشعري العربي" انطلاقا من جمعه بين الشعري والفلسفي، والشاعرة العراقية نازك الملائكة التي تجرأت عبر وعي إيقاعي نقدي جديد لتعلن تقعيدها التفعيلي المغاير لإيقاع العروض الخليلي المعهود، والشاعرين اللبنانيين يوسف الخال وأنسي الحاج اللَّذَيْن غامرا مغامرة جمالية ومعرفية عَبْر رفعهما لشعار الشاعر الفرنسي شارل بودلير" كُنْ دَائِمًا شاعرا حتى في النثر"، لتكتسب قصيدة النثر شرعية الميلاد والتأسيس والترسيخ، متأثرة بتصورات سوزان برنار.

إذن، منذ القديم، والشعر يشير إلى أن لكل شاعر ملكةً تختلف عن مَلَكات غيره، وأن كل جيل شعري يعمل على رفض طريقة "الرؤية" التي تكون لدى الآباء الشعراء. من هنا، فخروج الشاعر على انتظام الإيقاع والوزن والقافية داخل قصيدة معينة لا يضر بتكاملها، ولا حتى بالوحدة الشكلية للعمل. بل على العكس، مثل هذه المخالفة تؤكد وحدة القصيدة إذ تجعلنا أكثر يقظة في استيعاب علاقاتها وعناصرها، فتؤكد وحدتها العضوية، كما أن كل شاعر جديد يعبر عن تجربة جديدة، التي تجعله يتناول اللغة تناولا خاصا، يقوم بدوره على فهم خاص للحياة وظواهر الوجود، مادامت اللغة تشكل العمود الفقري لكينونة الشعرية في علاقتها بالوجود. ففي كينونة اللغة يكبر نبض العصر بأله وبأمله، بواقعه وحلمه. وإذا كان عصرنا يختلف عن العصور السابقة فكيف لا تختلف لغتنا عن لغة الآباء والأجداد؟ وإذا كان عصرنا يتميز بالقلق والخوف والتشتت والصراع بين الدول والمذاهب، وسيطرة الثقافة الرقمية على الإنسان وجعله مبتعدا عن رسائل الجمال وعن العالم بقدر محاولته السيطرة عليها والتحكم فيها، "فكيف لا تكون لغة الشعراء مرآة لكل هذه الأسئلة والقضايا؟"، وإذا جاز القول إن لكل منا عالمه، فكيف نستبعد على شاعر اليوم أن يكون له عالمه أو قل غابته الكثيفة المظلمة. ليس لكل عصر لغته فحسب، بل لكل شاعر لغته أو قاموسه الشعري الخاص به. لأن الشعر اليوم لم يعد منحصرا في العروض فقط، إنما أصبح تعريفه غير محدد، ومن بين التعاريف الجديدة: إنه لغة الكينونة الجديدة المليئة بـ"جدلية الخفاء والتجلي"، والتي هي أداة الإنسان لتحقيق "العلانية" وإبراز الباطني، أو هي تجلي الموجود البشري في العالم الخارجي. فبهذه اللغة المختلفة عن سابقتها تحررت القصيدة العربية من نمطية الأسلوب والإيقاع وجاهز الدلالة أو مسبق المعنى لتنهدم النماذج، كل النماذج المستهلكة، وقد عبر جبران عن ذلك بمقطعه المشهور "لكم لغتكم، ولي لغتي".

والشرط الوحيد الأشد أهمية في ماهية الاختلاف أن يكون منسجما مع السياقات الثقافية والفكرية والحضارية المقترنة من الكينونة الجمالية للغة المنفتحة على الذات، وعلى الكوني المناسب والمتماسك الذي يسهم في إدماج النص الذاتي ضمن كونية النص، ومثل ما قام به أدونيس في مشروعه الشعري والفكري، "حيث يشكل المشروع الأدونيسي في مسير الحركة الشعرية العربية المعاصرة أنموذج التشبث بسؤال ماهية الاختلاف الذي تمكن من أن يستوعب حداثة السلف وبنى عليها حداثته الجديدة ليفتح القصيدة العربية على مجالات من الاتساع الكوني"، وما قام به الشاعر المفكر العربي محمد بنيس الذي قال ولازال يقول حياته شعرا ذا لغة عالية، مختلفا بذلك على المستوى النظري والإبداعي والنقدي مع سابقيه ومُجَايِليه، حيث ظل رافعا شعار "الحق في الشعر" كمدخلٍ رئيسٍ لقول المختلف الضروري من أجل معانقة مفهوم روح الإبداع الحقيقي المنبني على الأسس الفلسفية والمعرفية والجمالية التي تجعل للشعر والتجربة أفقا إنسانيا كونيا يتمكن الشاعر من خلاله ولوج الشعرية العالمية التي تؤمن بأهمية القول المختلف في تثبيت عملية تطور الشعر ورؤية مستقبله.

إن ماهية الشعر العربي من عصر المعلقات إلى عصر الشذرات، عرف تجارب شعرية متعددة تلك التجارب أثرت في الذائقة الأدبية، على الرغم من اختلافها لمفهوم الشعر معنًى ومبنًى، ومن أسباب التأثير أن الاختلاف كان يقع من داخل هوية النص الشعري العربي التي يتميز بها وحده، وقد قيل فيها الشيء الكثير، لهذا فأي مغايرة في الأدب والفكر والثقافة يستحسن أن تكون منطلقة من المكونات التي تؤسس هوية النص المرتبط جينيا وجينولوجيا وإبستمولوجيا بالذات لا غير، وأستغل هنا السياق، لأشير من شروط الشاعر العربي المتجدد شرط الحفاظ على قوة النص الشعري العربي المتميزة ما أسمّيها قوة "الاختلاف الملائم للهوية". وهذا سر التفاعل الإيجابي الذي يقع بين المرسل والمرسل إليه، وتستمر رسالة التجديد بالصورة اللائقة لمفهوم التطور القائم أساسا على قراءة التراث الشعري ليس لإعادته أو لتقديسه، بل لتجديده عبر الاختلاف معه، ثم على التشبث بالنقد المعرفي للأشياء التي لم تعد مناسبة مع التقليد والمعرفة والذائقة.

سؤال المواكبة النقدية

ليس من باب الأحكام النقدية الجزافية القول إن ماهية النقد الأدبي العالمي في تواصله مع المتون النصية، لم يستقر على أرضية ثابتة نهائية منذ بزوغ التصورات والآراء النقدية التي تباشر تفاعلها وتَحاوُرها مع الإبداعات الإنسانية المختلفة التجارب والحيوات. ومن بينها النقد العربي الذي يتسم في شموليته المتأثرة بالتحولات، والتطورات الكبرى التي شهدتها العصور العربية منذ ما قبل العصر الجاهلي

محمد عمر طيل

إلى العصر الحالي بالتذبذب بين نوعين من النقود: النقد الذوقي الذاتي القائم على عنصر الإبداعية في المصطلحات وفي الغايات، فكل ناقد يبدع معجمه وألفاظه، طوال مشروعه النقدي حتى أصبح العصر مشهورا به، ولنا أمثلة متعددة في هذا النوع، حتى أنه يمكن وصف النقد العربي، انطلاقا من هذا النوع، بـ"النقد الانطباعي الفردي". وهناك "النقد العقلي الموضوعي" الذي يتأسس في غالبيته على التنظير المعرفي السابق عليه والسائد في عصره، والمنطلق في مجمل أفكاره من المدارس والتيارات والاتجاهات التي تمكنت من بَسْط مبادئها وتحديداتها. وهنا يمكن الإشارة، إلى أن هذا النوع لا فرار له من وظيفة التزود بمبادئ المناهج النقدية وقواعدها المنطلقة من التحديد للمفاهيم والأنساق والسياقات التي تنشغل بها وتشتغل عليها، لِتُقَدَّم شرحها أو تفسيرها أو تأويلها للنص الإبداعي الذي تسعى إلى الاعتراف بماهيته والاحتفاء بأبعاده الدلالية والجمالية، والتي بطبيعة الحال لا تخرج عن أمرين: أمر التأثر عن قرب وأمر التأثر عن بعد، أو بمعنى آخر الانطلاق من ثقافة الذات والانفتاح على ثقافة الآخر.

يتفق معظم أهل الأدب والفكر بأن النقد حياة جديدة للإبداع، فكل إشارة بكل الأطياف والدرجات إلى نص مُبْدِع فهي بمثابة إعلان عن ميلاد جديد له. كما أن كل حديث عن عوالم المبدع وإبداعه، يعد نصا ثالثا يحمل ثنائية ضدية تتسم بالتفاعلية والتكاملية، وبالتبادل الوظيفي للكينونة المشتركة التي لا تنتهي. بهذه الرؤية الوجودية ظل النقد العربي يواكب كل جَدِيدِ نص عربي، بيد أن هذه المواكبة لحد كتابة هذه السطور لم تتمكن من التخلي عن مجموعة من العوائق العرفية والمعرفية والأيديولوجية التي تقف سدا منيعا في وُثاقة تلك الكينونة.

فمن العوائق العُرْفية نجد أن الناقد العربي يتعامل مع النصوص تعاملا تقليديا؛ ظل حبيس مناصرة تقديس السابق على المعاصر، وسجين الاهتمام بالمشهور وتهميش المغمور. حيث هناك مواكبة دائمة كأنها ميثاق شرف بين النقاد العرب لثلة من أسماء الشعراء العرب، حتى أصبح القارئ العربي لا يعرف في العصر الشعري العربي إلا شاعرا واحدا أو شاعرين. وهنا نشير إلى أن سؤال المواكبة في النقد العربي بالمعنى الأكاديمي وغير الأكاديمي أفسد شيئا ما طقوس المتلقي، فجعله في صحبة ديوان العرب لا يتهافت إلا على المكرّر والمبتذل والمشهور ليقدم لنا بذلك قارئا لا يمكنه أن يدرك العمل الشعري إلا من خلال نظام عرفي تقليدي يشكل البداية على تربية ذائقة تابعة؛ وهذه ظاهرة منفردة في الجغرافية النقدية العربية، لم يستطع النقد المعاصر الفكاك منها. ولا داعي لذكر أسماء الشعراء المفكر فيهم. فهل هذا يعود إلى تفوّق نصوص الشعراء المحظوظين أم إلى أن سؤال المواكبة النقدية يحتاج إلى إعادة وجهة نظر التي تتخلى عن تلك الأعراف التي لم تقدم خدمة للنص العربي، بقدر ما قذفت به في سلة التكرار غير المفيد. في هذا السياق، يمكن القول إن النقد العربي قديما وحديثا ومعاصرا والذي تمكن من أن يصبح كينونة مشتركة دائمة بين النقد والإبداع، هو ذلك النقد الذي انطلق من ذلك التصور المعرفي النقدي الديمقراطي الشامل الذي لا يستدعي العائق العرفي المحدد في القول "إن الناقد فُلان دَرس الشاعر فلانا، فأنا كذلك أَخذُو حَذْوَه". ونظن بأن هذا العرف لا يستقيم وثقافة الاعتراف بالمهمش واللامفكر فيه مغيبة في أطروحته؛ مع العلم أن هناك شعراء عربا قدامى ومحدثين ومعاصرين بكل طبقاتهم الشعرية لم ينالوا ما يستحقون من دراسات وأبحاث، على الرغم من غنى تجاربهم وإسهاماتهم الملحوظة في الرفع من قيمة جماليات الشعرية العربية. وهذه الظاهرة النقدية لازالت سائدة في النقد العربي المعاصر، حيث هناك شعراء كبار كانت لديهم الريادة في تجديد الخطاب الشعري العربي وإدخاله العالمية بكل اللغات لكن النقاد عامة والنقاد المختصين خاصة لم يُكِنُّوا الوُدَّ لنصوص هؤلاء في المواكبة.

وفي المستوى المعرفي نلاحظ معاناة النص الشعري من غياب الحديث عنه من خلال المرجعيات التي يتأسس عليها خطاب الشاعر العربي المنفتح على المعارف والثقافات. ولعل فكرة موت المؤلف بما تحمله من تعدد في المعرفة لا تناسب النص الشعري العربي الذي يحيا بالواقع والتاريخ والمجتمع والحدث، يحيا بالمعنى والمبنى معا، وينطبق الأمر كذلك على القارئ الذي يصيبه النفور من النص الذي لا يخاطب فيه الذاكرة والألم والحلم انطلاقا من التجربة العربية حضاريا وفكريا واجتماعيا وجماليا. فكل ناقد لا يستحضر المرجعية التاريخية في تحليله للنص الشعري يبقى تحليله ناقصا، ولعل هذا ما أصبح مستدركا في مجموعة من التصورات النقدية الجديدة، حيث بدأ أنصار النقد البنيوي مثلا في فرنسا، يعودون الآن إلى المرجعية التاريخية مرة ثانية، لأنهم أدركوا أنهم عزلوا الإبداع عن سياقه التاريخي والاجتماعي لدرجة انه أصبح شيئا مستقلا بذاته، وما عاد يغري الإنسان بالتمعن فيه والتأثر به. الآن يريدون أن يعيدوا هذا الإبداع إلى سياقه التاريخي والاجتماعي لكي يتأثر الإنسان به من جديد، ويصبح فيه غنى للنفس الإنسانية وقوة أخرى تساعد في تطويره. فالمقاربات التي تركز على النص ولا تعترف بما سواه وتعتبره مغلقا ولازما أي غير متعد إلى دلالة من خارجه فيها إجحاف في حق الشاعر ومعاناته. فدعك من قولهم بموت المؤلف/الشاعر مثل شعار رولان بارت مثلا، أو موت الناقد/القارئ مثل شعار رونان ماكدونالد، فكل ما يؤسس النص الشعري يفرض وجوده بقوة الحياة والجمال، دونهما لا يكون الإبداع ولا تتوافر مادة للنقد ولا للمتعة الفنية. فالشاعر حاضر في جميع ثنايا النص يَتَنَفَّسُه ويُلَوِّنه بأحاسيسه وأفكاره. والظروف التي يعيشها الشاعر هي التي تكيف اختياره وتوجه إبداعه حتى من الناحية الشكلية والأسلوبية. بالإضافة إلى أن تَعَمُّد التركيز على جانب واحد من النص أي الشكل أو البناء أو اللغة أو الأسلوب فيه إجحاف في حق النص متعدد الأبعاد والدلالات. وما يمكن الإشارة إليه في هذا السياق أن النص الشعري العربي لا يستقيم عود جماله إلا بحياة قائله، ومن ثمة فقد ارتكب النقاد خاصة البنيويون خطأ جماليا ودلاليا، حينما فصلوا الشكل عن الدلالة، مع العلم أن الثقافة العربية على المستويات جميعها متعلقة بالمعنى شكلا ومضمونا، فتهافت المتلقي العربي على النقد اللساني الغربي جعله يتخلى عن اللسان العربي الذي يربط المعنى باللفظ واللفظ بالمعنى. كما أن الشاعر والناقد الرقميين أصبحا يعيشان استلابا ملحوظا جعلهما يدخلان أحيانا في تحريك طواحين الهواء الدونكيشوتية التي تعود بالسلب على الكون الشعري العربي على المستويات جميعها.

ناقد من المغرب

ملف

سلطة المعيار

بين الإبداع الشعري والممارسة النقدية

ناهد راحيل

المعيار في اللغة هو العيار؛ أي المقياس الذي يُقاسُ به غيرُه بغرض الحكم والتقييم، وفي المنظور الفلسفي يشير هذا المفهوم إلى أنه نموذج متحقق أو متصور لما ينبغي أن يكون عليه الشيء. وعند الحديث عن استقرار المعايير نجد أنه لا يمكن ثباتها في أيّ حال من الأحوال، وذلك لتغير الشرط الزماني والنسق الثقافي الذي تتشكل خلالهما القوانين الحاكمة للممارسة النقدية، ولتعدد محاولات التجريب المستمرة التي تخضع لها الكتابة الإبداعية، ومن ثم يتغير المعيار طرديا.

والمعيار في النص الشعري أساسه اللغة والشكل - وإن كانت هناك بعض الآراء التي تفصل بين المعايير اللغوية باعتبارها المقياس الجمالي للنص الشعري قديما وبين الشكل الخارجي باعتباره المعيار الأهم في إصدار الحكم في العصر الحديث - إلا أن المعيارين قائمان قديما وحديثا باختلاف الاصطلاحات الرائجة في كل عصر.

وتتعدد المعايير ما بين نصية تتشكل من مجموعة قوانين أسلوبية وعلاماتية وسيميائية ودلالية ولغوية، ومعايير أيديولوجية تتحدد وفق الخلفيات المرجعية والثقافية الخاصة بمُشكّل النص، ومعايير قرائية تعتمد على الممارسة النقدية والتفعيل القرائي للنص بواسطة الناقد والمتلقي.

عيار الشعر: أدوات الشاعر قديما

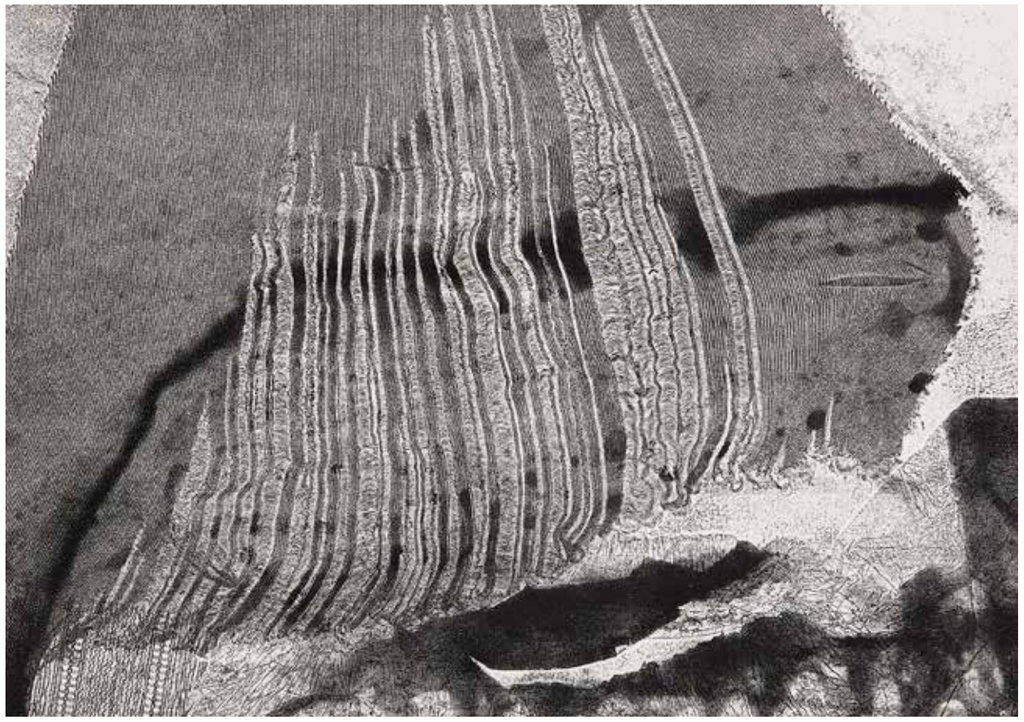
ويمكن اعتبار كتاب ابن طباطبا العلوي (250هـ - 864م) وآراؤه الخاصة ببيان صناعة الشعر من أهم الآراء التي أثبتت حيويتها عبر العصور المتفاوتة ومواءمتها لتطور الخطاب الشعري حتى عصرنا الحديث.

ففي كتابه "عيار الشعر" يحدد ابن طباطبا أدوات الشعر التي يجب على الشاعر امتلاكها، ومنها "التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في الشعر" ويجمل ما فصله باعتبار "جماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها"، وهي المعايير الجمالية التي تحتكم إلى الخلفيات المعرفية للشاعر وروافده الثقافية المتعددة.

فيهتم ابن طباطبا بتعداد معايير الشعر وأدواته التي تفرقه عن النثر؛ حيث يرى ابن طباطبا أن بناء القصيدة يمر بأربع مراحل هي تكوّن الفكرة واختيار الصورة الشعرية وصياغة القصيدة والتثقيف. فالشاعر يبني القصيدة وفق المعنى الذي يطرأ في فكره نثرا أولا، ثم "يلبسه الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه" وهي المعايير الشكلية التي تجنّس النص وفق الطرح الحديث لمفهوم جامع النص الذي يخصص للشعر سمات نوعية تفرّقه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

ولم يتجاهل كذلك خصائص كل عصر، فيحدد مميزات الشعر الذي في وقته وخصائصه التي تميزه عن الشعر الذي سبقه، ويشير إلى اعتماد القصيدة على فكرة الأغراض التي كانت هي روح الشعر؛ فالوحدة الموضوعية كانت أساس القصيدة الجاهلية وفي صدر الإسلام، ثم تعددت الأغراض واختلفت؛ مشيرا إلى بعض المعايير الأيديولوجية التي تكشف توجهات الشاعر وتحدد المسارات التي وفقا لها يتم تلقي نصوصه.

وعن نظرته في تعامل الشاعر مع الموروث، نجد أن ابن طباطبا لا يعني أن يتكئ الشاعر على الموروث ويرتكز عليه، بل يدعو إلى التعامل معه بوصفه رافدا مهما يرفد القصيدة بتعابير فصيحة وأساليب بليغة. فالقطيعة عن الموروث ليست كاملة، فمن الممكن استعارة الشاعر لمعنى سابق شريطة أن "يبرزه في أحسن مما قيل فيه سابقًا وهنا تأتي مقدرة الشاعر في صياغة المعنى"؛ وهو ما يتوافق مع التعريف الحداثي للتجريب الذي لا يقترن بفكرة التجديد بقدر ما يطمح إلى توظيف عناصر شكلية ودلالية بطرائق مغايرة، دون أن يعني ذلك أن هذه العناصر لم توجد من قبل في نصوص سابقة، إلا أن طرق توظيفها وسياقات إنتاجها يكسبانها دلالة وتحققا مختلفين تبدو معها جديدة قياسا لفترات ماضية.



محمد عمر خليل

الإبداع الشعري وخرق المعيار

ارتبط النص الشعري منذ بدايته بمفهوم "الانحراف" الذي حدده ابن جني، وكذلك بمفهوم "العدول" الذي عدّه عبدالقاهر الجرجاني ميزة أساسية للشعر؛ باعتبار أن المفهومين بحث في الخروج عن القاعدة والمألوف؛ فكانت الاستعارة والتقديم والتأخير وغيرها من الأساليب البلاغية التي تحقق معنى الانزياح بمعناه الحداثي - اللغوي والتركيبي والدلالي.

يكاد يتوافق الجرجاني مع الأسلوبيين المحدثين في كثير من مقولاته وخاصة في الإمكانات الاستبدالية والقدرة التوزيعية للغة، وفي مقولته عن انتهاك اللغة وانحرافها عن النمط المألوف، وذلك بإخضاع المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية، وربما جاوزهم بمقولته عن تجدد المواصفة تبعًا لتجدد الاستعمال، وذلك لأنه دعا إلى نقد يعمل داخل النصوص ويكشف تراكيبها.

واشتهر مفهوم الانزياح في الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة باعتباره "خروجا عن المألوف والمعتاد، وتجاوزا للسائد والمتعارف عليه وخرقا للنظام المعروف، وهو في الوقت نفسه إضافة جمالية يمارسها المبدع لنقل تجربته الشعورية للمتلقي والتأثير فيه، محققا قيما جمالية وتعبيرية".

ويرى جون كوين أن "الشعر انزياح أو انحراف عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويا أو نهائيا، فهو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن المعقول، فالانزياح الذي يستعصى على التأويل تسقط عنه السمة المميزة للغة وهي التواصل، وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة؛ فإنه لا يقف عند الخرق بل يعود في لحظة ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية".

وقد حقق الشعر في العصر الحديث انزياحا سواء على مستوى النوع أو على مستوى النص؛ وهذا الانزياح لا يلغي وجود المعيار؛ فيرى تزفيتان تودوروف أنه "لكي يحدث الخرق يجب أن يكون المعيار محسوسا"، وفي المقابل يشكك ميكائيل ريفاتير في جدوى المعيار لارتباطه بالمتلقي، الذي يحدد العدول وفق ما يعتقد أنه معيار ليصبح المعيار مطردا.

ورغم أن "عمود الشعر" قد شكل نظاما فنيا غير قابل للاختراق في القصيدة قديما؛ نجد أن قصيدة النثر مثلت أحد أشكال الخروج على نظام النوع؛ حيث أسقطت الوزن باعتباره معيارا للشعرية، وتحمل قصيدة النثر في حد ذاتها الوعي المتمرد على قواعد الكتابة التقليدية للشعر الخاضعة للوزن والقافية لخلق الإيقاع الشعري، لتتخلى عن تلك القواعد وتنساب حرة طليقة - بتعبير إليوت - وتخلق لنفسها إيقاعا خاصا يتنصل من كل محاولة تقييد شكلية أو رؤيوية؛ فقد نفت قصيدة النثر التعارض بين الشعر والنثر لتوجد نصا جامعا - بتعبير جيرار جينيت - له خصائصه النوعية ومعاييره الجمالية وسماته الشكلية الجديدة.

فاعتبر إليوت الوزن ليس معيارا للشعرية، والشكل الشعري لديه ليس مجرد وزن، بل هو نوع من البناء الحركي، ويتفق أدونيس معه في إسقاطه للوزن كمعيار للشعرية، وهذا ما عناه بقوله "وراء التناغم الشكلي

الحسابي، تناغم حركي داخلي وهو سرّ الموسيقى في الشعر"، ومثلما أسقط إليوت الوزن دعا كذلك إلى التحرر من سلطة القافية التي يمكن الاستغناء عنها، لكن يجب تعويضها من خلال اختيارات الكلمات وبنية الجملة.

لتتحدد دعوة إليوت في الحد من القيود التي قيدت شعراء التقليد، تلك الدعوة التي نجدها كذلك في تبني الرومانسية فهما جديدا لنظرية الأنواع وإمكانية خرق معايير النوع الأدبي وامتزاجه بنوع أدبي آخر. فيقيم رولان بارت تصوّره عن خرق معيار النوع على مفهومه للنص وللكتابة، فالنص لديه تعددي وهذا التعدد يجتمع عند القارئ، كما أن الكتابة هي خلخلة تتحدد كمتعة. ويرى جاك دريدا أن قانون النوع يعتمد على قانون مضاد؛ أي أن الإمكانيات المتاحة أمام حدود النوع هي امكانيات تضعفها دوما استحالة الاحتفاظ بتلك الحدود في حد ذاتها.

من هذا المنطلق فإننا لا نستطيع إنكار حقيقة حدوث انزياح بين الشعر والأنواع الأدبية المختلفة؛ وربما يرجع هذا الانزياح إلى تعدد التجارب الإبداعية والضرورات الحداثية التي تطلبت من الذات الشاعرة الولوج بخطابها الأدبي إلى آفاق لم تكن تعهدها من قبل؛ فقد أفاد الشعراء من تقنيات الفنون الأدبية وغير الأدبية في تطوير مستويات نصوصهم وتشكيلها، وتطويعها بما يخدم طبيعة الخطاب نفسه والشروط الفنية الخاصة بكل نوع أدبي.

ومن هنا تميّزت لغة الشعر الحديث بالأشكال الحوارية الممتزجة بالنزعة القصصية والمسرحية حيث تتداخل الأصوات وتتعدّد، مما أضفى بعدا دراميا على بنية القصيدة وأبعدها عن الغنائية، كما طالبت القصيدة بتحقيق البنية البصرية داخل النص الشعري المكتوب، مفيدة من تقنيات الفنون السينمائية والتشكيلية، ومع ذلك، فإن امتزاج الأنواع لا يلغيها فيظل لكل نوع سماته الخاصة التي تميزه ومعاييره النوعية التي تفصله عن الأنواع الأخرى، ويبقى القصد من التداخل هو التخفيف من سلطة النوع ومسايرة النمط الحداثي الذي طال التجربة الشعرية الإبداعية بكل عناصرها.

الشاعر وسلطة الناقد

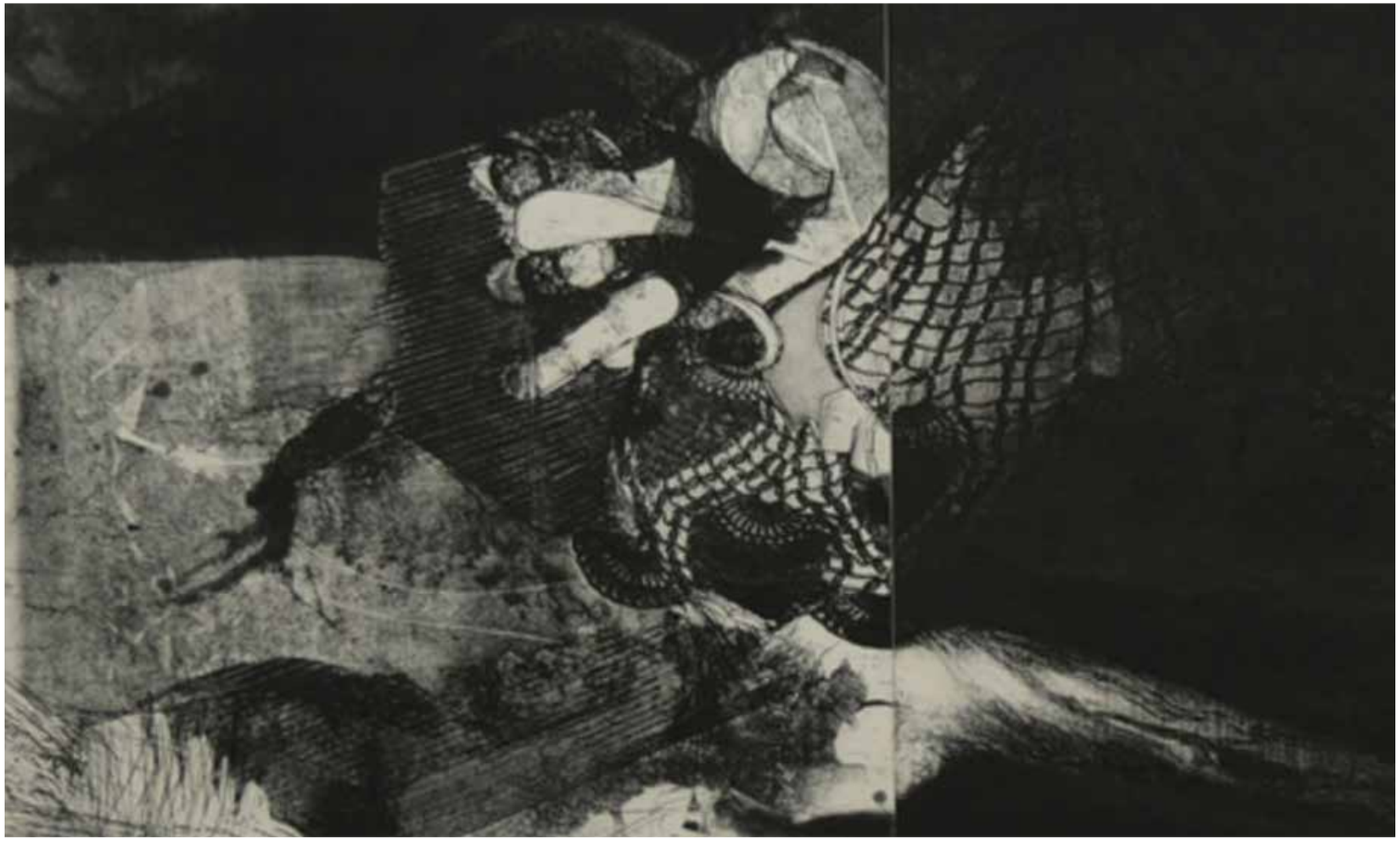
وفق الاعتبار السابق القائل بأن المعيار الشعري ما هو إلا مكوّن نصي داخلي، يمكن القول إن لكل نص معاييره الخاصة النابعة من خلفية الشاعر المرجعية وروافده الثقافية، الأمر الذي يصبح منطقيا معه وجود معيار خاص لكل نص شعري يختلف، بصورة كلية أو جزئية، عن معايير النصوص الأخرى، تؤطره القوانين اللغوية والنحوية والبلاغية التي تظل قائمة بين مختلف النصوص.

فالكتابة في مجملها تقوم على التجريب والخصوصية الإبداعية، التي هي خصوصية الذات الشاعرة دون انقطاع كامل عن خصوصية الموروث أو التواضع، لكن بتطويعه والتطوير فيه. كما أن كل كتابة - وفق الطرح السيميائي - هي إعادة كتابة، ومن ثم انتفت معها ثنائية "الأصيل" و"الدخيل" التي كانت معيارا ثنائيا لقسمة الكتابة الشعرية.

فأصبح النص محققا للطرح الباختيني الخاص بمفهوم الحوارية، وأصبح نسيجا من النصوص الأخرى وإعادة إنتاج لها، وأصبحت قراءته واستنباط معاييره تتطلب شراكة فعّالة من القارئ، ومن ثم تتعدد المعايير بتعدد القراءات؛ لأن القراءة تختلف باختلاف الإطار التاريخي والمكوّن الثقافي للمتلقي؛ فلا توجد قراءة نهائية لأن النص مفتوح ولا يرتبط بمركز معين.

أشار جيروم ستولينيتز في كتابه "النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية" إلى أن الفعل القرائي يقوم على ما أسماه بحكم القيمة الذي هو حكم موضوعي على العمل الفني، يعتمد السمات الخاصة بالعمل لذاته، وهي في أغلب الأحوال سمات خارجية/شكلية، إلا أنه حكم غير قطعي، ذلك أنه يختلف من شخص إلى آخر، فهناك مستويات ذاتية تتدخل في هذا الحكم، لذا يصبح حكم القيمة بحد ذاته حكما ذاتيا/موضوعيا إلى أن يتم الاحتكام إلى المعايير العامة للنوع الأدبي نفسه.

ومن هنا ينطلق الناقد في إطلاق أحكامه من خلال معايير جمالية ونوعية ونقدية يسبقها ذائقته الأدبية، ويبقى لكل ناقد معايير خاصة به تتحدد وفق ما يرغب فيه عبر استنطاقه للنص، إلى جانب وجود مستويات ذاتية تتدخل في الحكم أحيانا. وفي النهاية تبقى "مستويات ثقافة الناقد هي التي تحدد ثبات هذه المعايير وتغيّرها، فثقافة الناقد الانطباعي تختلف اختلافاً كلياً عن ثقافة ناقد بنيوي، أو ذلك الذي يمتلك ثقافة تاريخية يتوجه بنظرته إلى النص من وجهة تاريخية".



محمد عمر خليل

مثلما تتغير المعايير النصية الشكلية تتغير بالتبيعة المعايير النقدية، ومن المعروف أن التقاليد النقدية تستقر بعد استواء النصوص الإبداعية. فقد انتقل الدرس النقدي من البلاغة إلى منظومة المناهج الحداثية، وبعد اعتبار النص ممارسة ثقافية، لم تعد مهمة الناقد الكشف عن العلاقات بين وحدات العمل الفردي أو بناه من ناحية، وعلاقتها مع النظام أو النسق اللغوي العام من ناحية أخرى فقط، بل أصبحت مهمته هي فتح النص على خارجه وربطه بالنصية الثقافية والاجتماعية التي تم بناؤه منها.

ولا تختلف المنظومة الحداثية عن البلاغة العربية - في أغلب الأحيان - إلا في بعض إجراءاتها الاصطلاحية وتطورها فيما يناسب الشرط الثقافي للعصر الحديث، فـ"الالتفات" نجده حاضرا في معاني التخييل بالذات، و"العدول" يتحقق في الانزياح وفق الأسلوبية ومحددات الشعرية، و"الاقتباس" يتحول إلى اصطلاح سيميائي هو التناص في أبسط صوره، والاستعارة هي القناع بالمفهوم الحديث حيث الفصل بين الدال والمدلول.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن المعيار ما هو إلا مكوّن نصي، يتم استنباطه من شبكة العلاقات النصية، يتغير بتغير العلاقات وبمدى الانزياحات الدلالية والفنية الداخلة عليه بفعل التجريب، فيتحدّد المعيار وفق مجموعة الصفات والملامح والعلامات المميزة في النصوص أو الظواهر التي يتم العمل على تعميقها وإبراز الواضح منها حتى تصبح مقاييس يحاورها الشاعر أثناء كتابة نصه الخاص من ناحية، ويحتكم إليها الناقد أثناء اختبار الكفاءة الجمالية للنص أو الظاهرة التي يدرسها من ناحية أخرى.

ناقدة وأكاديمية من مصر

الذائقة البنائية

شربل داغر

في سؤال الملف حكمٌ على النقد، وهو صائب في جوانب كثيرة منه.
ولو نضع جانباً كتباً في تحقيق النصوص الأدبية القديمة، أو في درس جوانب من علاقة الأدب بغيره ما يندرج في تاريخ الأدب، أو بموضوعات بعينها (الموت، المدينة، الاستلاب...)، لوجدنا عودة ظافرة للنقد، ولكن على ركام من الانهيارات والتراجعات والخفة المتعاظمة.
نقع على مقالات وبحوث وكتب من دون منهج، من دون مقاربة، أي عائدة إلى ما يمكن تسميته بـ"تذوق" الأدب، بالمعنى الخفيف للكلمة.
والأدهى أن الناقد بات يدافع عمّا يَكتبَ بالقول: هذا ما رأيتُ... الرجاء عدم التعرض لحريتي في النقد.

تراجعَ المشهد بقوة بعد بدايات وإسهامات جادة وواعدة بين الستينات والثمانينات من القرن العشرين. أصبحنا أمام نقد استنسابي، من دون أن يتكل على "لغوية" النص، على تشكلاته البنائية، على انتظاماته، وعلى كيفيات القول فيه.

بات الناقد يتنزه في حديقة النص من دون أن يقوى القارئ على نقده وفق عرضه وفرضياته وطرق تعليله.

والأدهى أننا نتحدث عن "نقد ثقافي"، أو ما بعد استعماري، أو تأويلي وغيرها، ولكن من دون خطة، من دون بناء تعليلي، في نوع من التفلّت الخفي للنقد. في نوعٍ من الاستعادة النشطة لملكة التحكم التقليدي لدى الناقد، من دون أن يبني متناً دراسياً قابلاً للتعلم والتعليم، وللتعديل والإضافة.

هذا يعني التخفّف من لزوم المنهج واشتراطاته، والتخفّف من أدوات التحليل، ومن فحص المدونة والمقدمات والفرضيات والترابطات في التحليل وغيرها.

البعض يبرر بأن هذا من نتائج العولمة، لكنه من نتائج عودة التقليدية بأقل الأكلاف إلى ثقافتنا. هذا ما أسميه بالنقد المتراخي. لهذا كيف له أن يجيب على السؤال المطروح؟

مسألة المعيار

مسألة المعيار جديرة بالبحث وتحاشاها النقد إلاّ في تناولات جانبية او جزئية. وهي مسألة تقع في صميم النظرية الشعرية.

ما تعامل به النقد في هذه الثقافة توقّف عند أصناف هذا الشعر بين عروضي وتفعيلي وبالنثر، فيما تعامل شعراء ونقاد مع الصنف الأخير على أنه يقع خارج الشعر. كما تناول بعض النقد مسألة الأصل والتثاقف بالفحص، فنظر إليها، في الغالب، نظرة سياسية لا شعرية. فالشعر العربي، بما فيه العروضي، تثاقفَ شعرياً، وأخذ بنماذج وموضوعات مستقاة من ثقافات غربية. كما عدّلَ هيكلة القصيدة ونظام الوزن والتقفية وغيرها وفق هذه الثقافات، بحيث يصعب الحديث عن أصل أصيل ومكين، وعن لقطاء. باتت الشعرية العربية نظريةً وقصيدةً، مفتوحة على غيرها ومتفاعلة معها، ولم تعد لها مرجعيّتها الذاتية القديمة الميسرة والصافية.

القصيدة، ككل إنتاج ثقافي وجمالي، ظاهرة بالطبع، وهي حضورٌ وفعلٌ. إلا أن على الدرس النظري، قبل التحليلي والذوقي، أن يفكر فيها، وأن يتحقق فيها من مقومات بنائها، ومن خياراتها الجمالية.

إلاّ أن مسألة المعيار تتخذ شكلاً أعقد في درس القصيدة بالنثر، ما دام أن هذه بلبلت قواعد الاحتكام إلى المرجعية، مثلما عدلت بناء القصيدة نفسه. هذا ما لا يسمح بدرسه الدرسَ المناسب المنظورُ العروضي الذي لا يزال يتحكم، في كثير من النقد، بالنظر في أصناف الشعر المختلفة.

القصيدة بالنثر، على ما أدافع، لا تزال تفتقر إلى نظريتها، ويصعب بالتالي التحقق من المعيارية فيها. قصيدة ذات تجارب غنية ومتعددة، لكنها لا تنضبط أبداً وفق "الصفات الثلاث" في كتاب سوزان برنار الشهير، لا في فرنسا وغيرها، ولا في ثقافة الشعر العربية. مسألة المعيارية، القائمة في أساس الملف، تطرح سلفاً السؤال عما إذا كان النقد قد تناولَها بالتعيين والفحص والدرس. وهي مطروحة من قبل بعض مُعادي القصيدة بالنثر، انطلاقاً ممّا يعتبرونه مسلّمة في الشعر، وهي: لا شعر، من دون وزن، من دون قافية.

هذه المسلمة لم تعد قائمةً في غير ثقافة وثقافة، وتتداعى في عالم الشعر العربي، فيما تتمسك بها مجموعة تحتفظ، من معايير الشعر، بوظيفة قضائية، بل جمركية، فيقومون بعمليات القبول والرفض، من دون فحص شعرية هذه القصيدة.

أجريت، في كتابي عن هذه القصيدة، مراجعةً نقديةً شملت أوجه التعبير والبناء في هذه القصيدة وفي غيرها. وخلصت منها إلى التنبه بأن مقوّمات الايقاع، إن أتت ضعيفةً في القصيدة بالنثر (بخلاف التفعيلية والعروضية)، فإن الأوجه الأخرى (في البناء النحوي، في قوة الصورة المتخيلة وغيرها، وفي جدة المعاني وطرافتها)، عالية في القصيدة بالنثر.

إلاّ أن جانباً من سؤال الملف يتعيّن، على ما أرى، في نطاق القصيدة بالنثر وحده، مستفسراً عن غياب المعيارية فيها، وهي مسألة شائكة، في نظري، إذ تفترض أن لهذه القصيدة قانوناً، أو معيارً، واحداً يشملها ويحدّدها، فيما لم تعرف هذا القانون، ولا هذا المعيار، منذ بداياتها، وفي تاريخها الممتد.

فمن يعدّ الى ما كتبَه اليوزيوس برتران وشارل بودلير، وهما شاعراها الأولان في العالم، يتحقق من أنهما اختلفا وتباينا في كتابتها. وهذا ما يصح في بودلير ورامبو ولوتريامون.. وهذا ما يصح في والت ويتمان وغيره.

لهذه القصيدة منطلق واحد: الجمعُ بين الشعر والنثر في بناء تعبيري جمالي واحد. إلاّ أن تجارب كتابتها تختلف بما يُسقط إمكان وجود معيار بنائي لها. فهناك قصيدة، فيها، تعتمد على لغة شعرية "باذخة"، فيما تعمل غيرها على لغة "تالفة". هناك قصيدة، فيها، تعتمد على الشذرة والومضة، فيما ينبني غيرها على بناء مطول. هناك قصيدة، فيها، تقوم على الإرسال ذي النبرة العالية، فيما يقوم غيرها على الخافت والمستبطَن من الأصوات والتعابير.

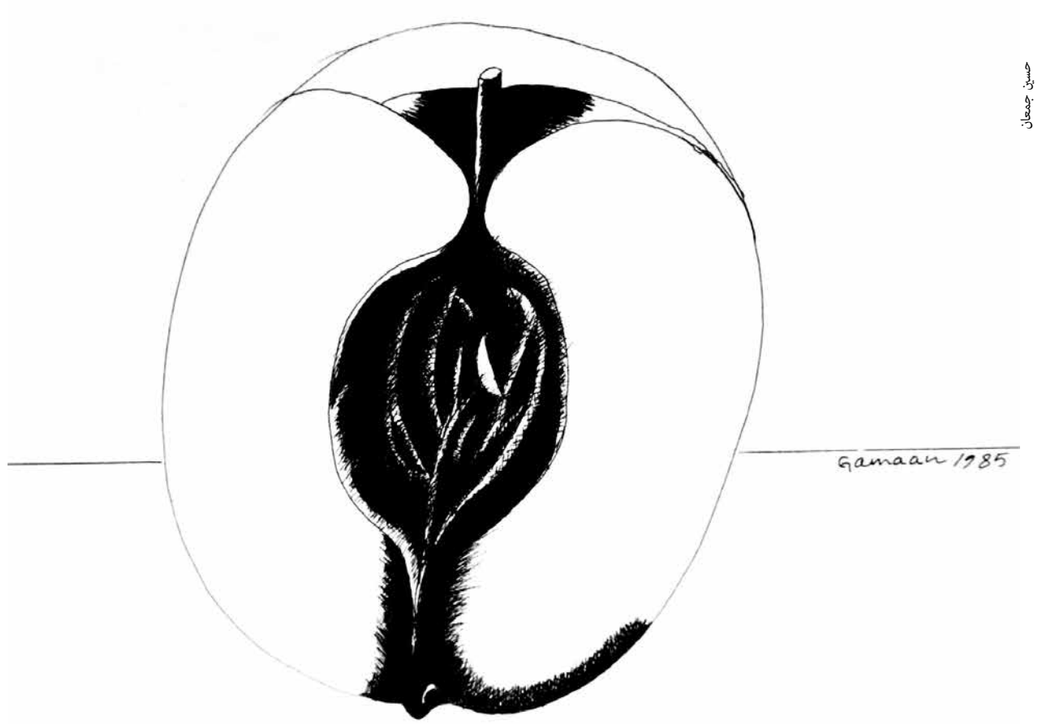
هذا لا يعني أنها قصيدة "برية" من دون معيار، وإنما يعني البحث عنه والتدقيق فيه. هذا ما أجده في شرطين، على الأقل: مقوم بنائي، ومقوم جمالي.

ففي البناء، يصحّ في هذه القصيدة ما يصحّ في غيرها من فنون الكتابة والصورة، أي أن يكون لها بناء، أشبه ببنية تتلاقى فيها السمات وتتعاكس، ما يُظهر خياراً في القصد والإنجاز. ففي إنتاجات هذه القصيدة، قصائد كثيرة مرسلة إرسالاً هيناً، من دون شاغل بنائي، كما لو أنها، وحسب، فيضُ الخاطر، وتلقائيةٌ انفعالية.

أما المقوم الآخر، التعبيري الجمالي، فهو أن لهذه القصيدة، لأنواعها المختلفة، خيارات ينطلق الشاعر منها ويطلبها في التعبيرية اللفظية والأسلوبية: خيارات متعددة، متعاكسة، مثل الفوارق التي نجدها في أساليب بناء اللوحة، على سبيل المثال.

لهذا لا يكفي القول إن إصلاح النقد، يُصلح القصيدة. بل يمكن التأكيد بأن رفع الذائقة البنائية والجمالية لدى الشاعر، لا الاستسهال، هو الذي يجعل هذه القصيدة متألقة ومتعددة ومختلفة.

شاعر وناقد من لبنان



حسين جمعان

الناقد شاعر آخر يعيد كتابة القصيدة

مفيد نجم

الفوضى التي يعيشها الشعر راهنا هي فوضى في المفاهيم والتصورات حول الشعر قبل أن تكون فوضى في أشكال الكتابة والاستسهال والتعدي على هذا الفن الرفيع. والسؤال هل هذه الفوضى هي نتاج قصيدة النثر وما رافقها من تحرر القصيدة من الوزن وأشكال البلاغة السابقة، أم هي نتاج سياق ثقافي واجتماعي عولمي تحولت معه الثقافة والفنون إلى سلعة في السوق أكثر مما هي صناعة تستند إلى موهبة وتخييل مبدع باللغة ومع اللغة لاكتشاف طاقات تعبيرية بلاغية مخبوءة، في سياق الرؤية الجديدة للشاعر وهي تعيد بناء علاقة الذات الشعرية مع اللغة والعالم والأشياء.

لا شك أن قيم الاستهلاك التي دخلت إلى الثقافة كما دخلت إلى جوانب الحياة الأخرى أثّرت كثيرا في مفهوم الإبداع بصورة عامة والشعري بصورة خاصة. لقد منحت قصيدة النثر التي تحللت من قيم الوزن وحاولت أن تستعير من الفنون الأخرى وفي مقدمتها السرد بعض تقنياتها أسهمت في خلق مساحة واسعة من الحرية أمام الشاعر لتوسيع حدود رؤيته ورؤياه، لكن غياب الموهبة وضعف التجربة واستسهال الكتابة جعلت هذه التجارب تقع في فخ التوظيف المجاني عندما عجزت عن تطوير آلية استخدامها وفقا لما تمليه خصوصية الكتابة الشعرية كبنية وتخييل ولغة تتميز بالتكثيف الشديد والانزياح البلاغي والشعري ما جعل من الصعب التمييز بين القصيدة وشعرية اللغة السردية في هذه الكتابة أو بين الخاطرة والقصيدة.

إن هذا المشكل الذي نجده ماثلا كثيرا في ما ينشر اليوم هو أحد وجوه الفوضى الناجمة عن اختلاط التصوّرات والمفاهيم الأدبية لأسباب كثيرة أهمها غياب الخبرة اللغوية والوعي الشعري والجمالي الخاص بالكتابة الشعرية، خصوصا مع تراجع دور النقد والناقد لأسباب كثيرة يمكن أن نعد هذا الفوضى أحد أهم أسبابها كما هي أحد نتائجها. لذلك بات الشعر لا يغري الكثيرين بقراءته والناقد هو قارئ أيضا، ما أدى إلى تراجع الدوافع التي تجعل النقاد منخرطين في الحياة الشعرية قراءة ونقدا خاصة مع غياب علاقات الحوار والانفتاح بين الشاعر والناقد في ظل الاتهامات التي يسوقها الشاعر للناقد عندما لا يحابيه في نقده ويمارس دوره بعيدا عن أيّ موقف مسبق من الشاعر.

لكن قبل كل هذا لا بد من القول إن هناك سببا آخر أكثر وجاهة لتخلّي النقد عن وظيفته يتجلى في صعوبة قراءة الشعر ودراسته نظرا لطبيعة لغته المجازية المفتوحة على دلالات وتأويلات كثيرة، إضافة إلى غياب وحدة القصيدة ونزوعها إلى التجريب وتعدّد تقنيات كتابتها التي أدخلتها في علاقات تناص كثيرة مع أجناس أدبية وفنون أخرى. إن ناقد الشعر هو شاعر آخر يعيد تفكيك وتراكيب القصيدة من جديد في ضوء ما يمتلكه من أدوات وحساسية ووعي بخصوصية الكتابة الشعرية وأدواتها وطرق تشكيلها ودلالة كل هذا في إطار البنية الكلية للقصيدة. إن هذه الخصوصية في التعامل مع القصيدة نقديا هو نوع من المغامرة كما هو حال القصيدة تماما وهذه المغامرة تحتاج إلى علاقة تقوم على الخبرة والحوار العميق مع القصيدة. إن هذا الجهد الذي يبذله الناقد في مغامرته النقدية يحتاج إلى اعتراف به من قبل الشاعر على الأقل كما كان يحدث في الشعر العربي القديم. لكن المشكلة أن الشاعر أو من استبدل الناقد بعدد الإعجابات التي ينالها على أجهزة التواصل على الرغم من عمليات الخداع والتضليل التي تمارسها دون أن يحاول أن يمارس على قصيدته دور الناقد لأسباب أهمها ضعف الخبرة الشعرية قبل أي شيء آخر.

***

في تاريخ الشعرية العربية القديم كانت الموهبة هي التي تصنع الشاعر، وفي مراحل لاحقة أصبح الشعراء يذهبون إلى أكثر الشخصيات معرفة بالشعر وتذوقا له يلقون أمامه قصائدهم لكي يحكم أيهما أكثر شاعرية من الآخر وكان الحكم يتحول إلى معيار قيمة حقيقي، وعندما بدأ عصر التصنيف والمعاجم كان الشعراء يتم تصنيفهم في طبقات على أساس القيمة الشعرية لكل شاعر. حيث كان الشعراء الفحول أو الأكثر شاعرية يأتون في صدارة هذه الطبقات. لم يكن في ذلك الزمن نظريات ودراسات في الشعر. لكن الشعر الذي كان يعتمد على السليقة ثم تطور في مراحل لاحقة إلى صناعة كما هو الحال في مصطلح صناعة الشعر الذي كان يطلقه نقاد الشعر القدامى على العملية الإبداعية، ولعل حوليات الشاعر زهير بن أبي سلمى هي التجسيد الحقيقي لهذا المفهوم، حيث كان يبقى عاما كاملا ينقح قصيدته حتى يرضى عنها ويشيعها بين الناس.

حسين جمعان

إن تطور الشعرية العربية والمراحل التي مر فيها هذا التطور لم يكن ليحدث لولا وجود شعراء كانوا على قدر كبير من الموهبة والثقافة الشعرية وتمثل القيم الجمالية التي كانت تفرضها الحياة الجديدة عليهم. إن هذا التداخل والتكامل بين عناصر التجربة الشعرية هي التي تدلنا من أين يأتي الشعر وكيف ينمو ويتطور. فالشعر العباسي هو غير الشعر الأندلسي وغير الشعر الجاهلي وكذلك الشعر الرومانسي وشعر التفعيلة أو قصيدة النثر. إن هذا التحول والتطور الذي كانت تشهده الشعرية ما كان ليحدث لولا توفر العناصر الموضوعية والذاتية التي تتكامل داخل الذات الشعرية. كذلك لولا الجهد الخاص الذي كان يبذله الشاعر في تطوير تجربته ورفدها بروافد شعرية ومعرفية كثيرة. إن وجود تجارب مختلفة تمتلك فرادتها هي التي صنعت تحولات هذه الشعرية وفتحت

أمامها آفاقا جديدة. والسؤال أيّ تميز وفرادة في هذا المشهد الذي تتداخل فيه الأصوات إلى درجة الاستنساخ والبلبلة الشعرية حتى أصبح عدد الشعراء والشاعرات أكثر من عدد قرائه.

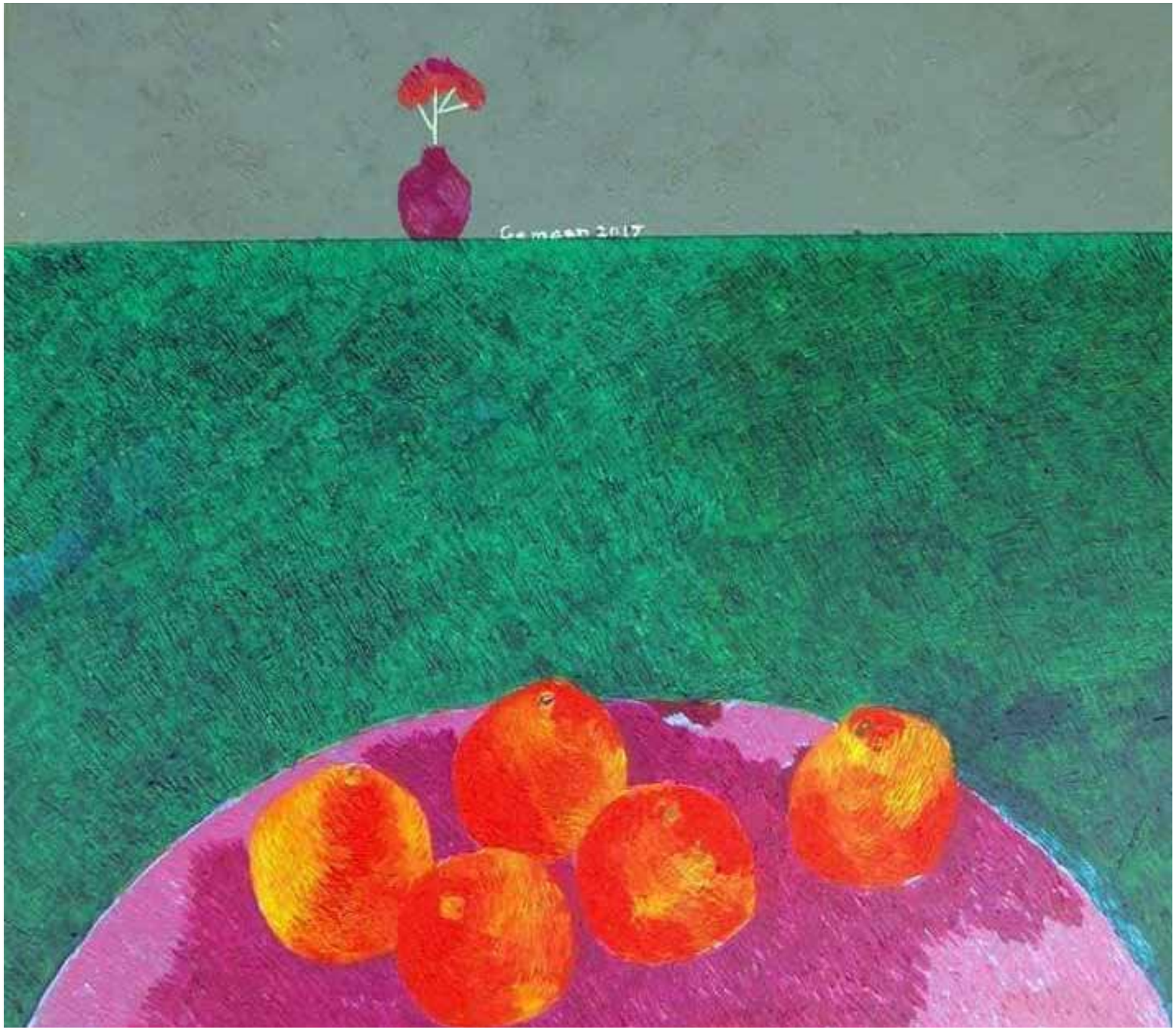
إن هذه الخصوصية هي في جانب هام وأساسي منها تتعلق بموضوع اللغة وبلاغتها ومعرفة أسرارها وطاقاتها المخبوءة التي تحتاج إلى طاقة تخييل كبيرة قادرة على أن تحلق بها. إن العلاقة مع اللغة والتخييل الشعري هما جناحا القصيدة التي تكسبها الخبرة خفة في التحليق بعيدا. إن اللغة بوصفها الحامل الأساس وأداة التشكيل والتعبير ووعاء التجربة تتطلب الحفر في طبقات هذه اللغة وإعادة بنائها على نحو مبدع بعيدا عن التهويم أو التداعيات الوجدانية والإنشاء، لأن هذه اللغة تحتاج إلى أن تتفوق على نفسها وأن تطير بأجنحة الخيال خارج أقفاصها ومواضعاتها السائدة. إن قصيدة لا تمتلك القدرة على الإدهاش والخصوصية في بنائها وطرائق تعبيرها ورؤاها الجمالية لا يمكن أن تجتذب القارئ إليها.

لقد كان يقال للشاعر المبتدئ قديما عليك أن تحفظ آلاف الأبيات الشعرية ثم عليك نسيانها لكي تكتمل حتى تصبح شاعرا. اليوم ونحن نطالع عشرات الأسماء لشعراء وشاعرات نسأل كم قرؤوا من الشعر العربي أو كم شاعرا يعرفون من أعلام الشعرية العربية وتحولات هذه الشعرية حتى يمتلك الثقافة الشعرية اللازمة والخبرة بهذه الصنعة لكي ينطلق من هذا الوعي في تطوير تجربته. لقد حاول البعض أن يستخدم مصطلحات التمرد على الموروث الشعري والبلاغي وقتل الأب لإعفاء نفسه من عناء هذا العمل الذي لا يجب أن يتوقف ما دامت القصيدة تحاول أن تتجاوز ذاتها كما تحاول أن تتجاوز حدود الكتابة الشائعة ومرجعياتها التي تأسست من خلالها. لذلك ما من شاعر يبدأ إلا ويحمل ملامح شاعر أو أكثر ما، لكنه سرعان ما ينطلق بعيدا عن هذه المؤثرات ويبدأ في تشكيل هويته الشعرية الجديدة. إن الشعر قائم على علاقات اتصال وانفصال في آن معا وهنا تجد الذات الشعرية ذاتها داخل قصيدتها دون أن تتوقف عن توسيع حدود فضاءاتها وتطويرها لأدواتها ورؤاها.

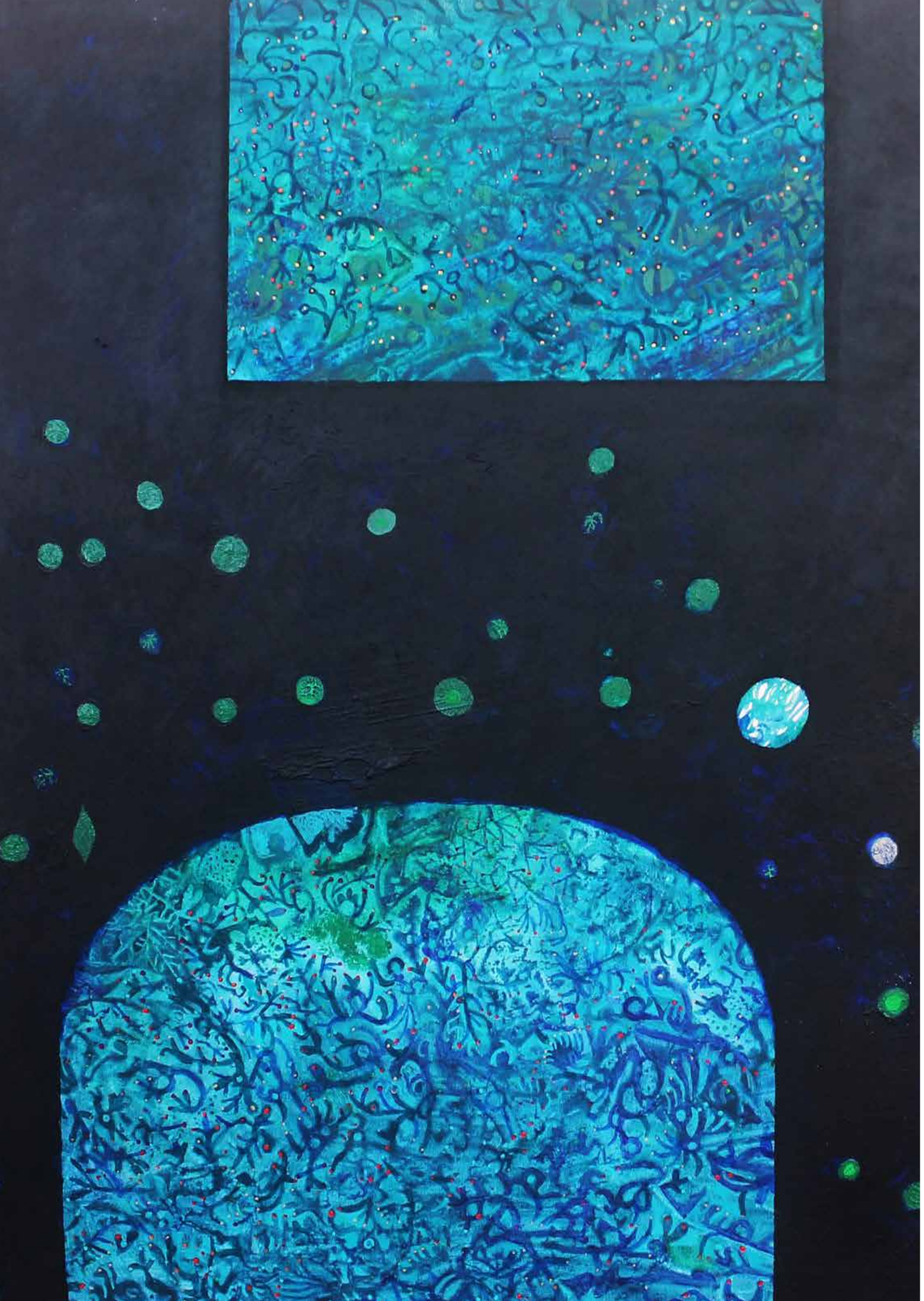
ولكي نكون أكثر انصافا في نقدنا للممارسة النقدية العربية الحديثة لا بدّ من الاعتراف أن النقد العربي الحديث لم يكن فاعلا بالصورة المطلوبة في حواره مع الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة بسبب تداخل المعرفي والنقدي مع السياسي في كثير من الأحيان ولعل محاولة استنساخ التجربة النقدية الشيوعية عن النقد والأيديولوجيا في سوريا ومصر هو مثال على خضوع النقد لسلطة الأيديولوجيا، وبالتالي فقدان الشعر لفضاء الحرية الذي يحتاجه كما هو الحال بالنسبة إلى النقد الذي تحول من وظيفته كأداة كشف واكتشاف إلى سلطة رقابة وتقييم وفق مرجعيات فكرية وسياسية مسبقة. لكن تراجع هذا الدور مع تراجع حضور قصيدة التفعيلة جعل التجربة النقدية تعود من جديد للبحث عن مرجعيات معرفية ونقدية تبني على أساسها رؤيتها ومنظومة مفاهيمها النظرية والمنهجية الجديدة، في وقت كان فيه الانتقال من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر يتم دون مرجعيات نظرية وجمالية باستثناء بعض المفاهيم العامة التي تم نقلها عن مرجعيات غربية معروفة. لذلك نشأت أغلب التجارب الشعرية في البداية متأثرة بتيارات شعرية غربية مثل قصيدة اليومي وقصيدة التفاصيل والرمزية.

إن الذات الشعرية بحدسها وبما تمتلكه من طاقات تخييل وثراء لغوي ومعرفة بأسرارها وحساسية كبيرة لجمالياتها هي التي تصنع الشعر وتقوده في مغامرة الكتابة التي تظل بلا ضفاف بحثا عن قصيدتها المرجأة لأن كل قصيدة تكتب هي مشروع للوصول إلى تلك القصيدة التي تظل تراوغ الشاعر وهو يطاردها.

ناقد من سوريا مقيم في برلين



حسين جمعان



حسين جمعان

ملف

مساءَلَة النقد الشعري وحداثته

من المعيار إلى القيمة

حاتم الصكَر

ليست جديدة المبررات التي تُساق عادة لإعلان قصور النقد الشعري عن مواكبة الأعمال أو الظواهر أو المستجدات في الشعرية العربية. إن تلك المبررات في الحقيقة تقفز على - أو تتعامى عن - المنجز النقدي الذي واكب التجديد، ثم التحديث في الخطاب الشعري وقراءته، ونقده بالضرورة. لقد كانت المنافحة عن التجديد والتنظير له، وكذلك الحداثة الشعرية وتسويقها إجرائياً من أبرز مجهودات النقد الشعري العربي المعاصر، ومن نتائج الكد النقدي المنهجي وحصيلته الماثلة هي مقبوليته وتداولية الحديث من التجارب، ووقوفها في المعترك الشعري فترة حين واجهتها المصدات التقليدية والمحافظة الرافضة للحداثة، وهي ذات سلطة فائقة على الدرس الأكاديمي والثقافة والصحافة وأنشطة النقد والشعر. ولعل موضوع قصيدة النثر هو من أبرز المجالات التي كان لها ولايزال مكان الصدارة في النقد. وهذا ما صدرت بشأنه كتب كثيرة لنقاد من مختلف بلاد العرب تنظيراً وتطبيقاً، وقام بعضهم بترجمة الكتب التي تضيء وتنظّر وتطبق على نماذج عالمية منه لاستبصارها في عملية تحديث الخطاب الشعري بالذات.

لكن الأمر اللافت حقا الذي تنبه له بشكل خاص نقاد غربيون آخرهم رونان مكدونالد في كتابه "موت الناقد" الذي ترجمه الصديق فخري صالح، هو غياب التخصص النقدي أولاً، وإهمال أحكام القيمة بشكل تام ثانياً، وتقاعس النقد الأكاديمي وتهميشه أخيراً، ما جعل النقد في نشاطه الجماهيري الوسائطي تحت سطوة الشعبوية الجديدة التي أرهقته في شبكات التواصل، وأسهم النقد الثقافي في إشاعتها، وأفرزت أحكاماً متسرعة أو متحمسة أو ناقصة الثقافة والمعرفة اللازمة. وبذا كان الناقد يبتعد عن محور عمله، مكتفياً بالندوات والكتب وما ينشر في الصحافة الثقافية.

إن "المعيار" لم يعد موضوع إجراء في النقد الحديث شعراً وسرداً، فالأسئلة التي يوجّهها النقد إلى النصوص عبر القراءة تطورت من السؤال عن "ماذا" قال النص إلى سؤال أعمق وأهم هو "كيف" قال النص ما أراد قوله. وأضاف دعاة النقد الثقافي سؤالهم التراجعي "لماذا" قال النص ما قاله. وبهذا عادوا إلى المعيارية التي تربط النص بما هو خارجي كلياً، وضياع القراءة النقدية بسبب ذلك في متاهات وثرثرات ذات مرجع سوسيولوجي أو شعبي، وتهمل تبعاً لهذا أبنية النصوص وشعريتها المتشكلة من انتظام عناصر البنية ومستوياتها المعجمية والتركيبية والإيقاعية والدلالية.

يقودنا المعيار مثلاً إلى الحكم المتعسّف على النصوص والتجارب، فيغدو المتنبي عنصرياً أو رجعياً في بعض القراءات بالحكم على المعاني المباشرة أخلاقياً أو سياسياً، دون الانتباه إلى كيفية انتظام عناصر قصيدة المتنبي. لكن مبررات العودة إلى المعيار يمكن ردها كونها لا تقتصر على ثقافة الشاعر أو موهبته بل تتعداها إلى النيات المفترضة عند كتابته، ثم عرضها بدلاً عن المحور الدلالي في النصوص. وتُغرق النصوص في تأويلات مفرطة بعيدة عن أبنيتها التي تسهم القراءة في كشفها.

إن ثقافة الشاعر هي ثقافة نصه في الحقيقة، وموهبته تتجلى في لغة نصه وصوره وأخيلته. وعلينا أن ننبه إلى تحذير النقاد من صنع المواهب والقدرات، أو إخضاعها للتدريب، وكأنها مهارة عضلية وليست ممارسة شعرية. وأثارنا العجب من شيوع وانتشار المدارس والحلقات الدراسية والكتب التي تتحدث عن كيفية خلق المبدع، ومواصفاته، وطرق تنمية موهبته، وهي كلها مما تتشكل منه التجربة الشعرية التي لا يمكن وصفها كالدواء وطرق تعاطيه، أو تجري بعملية تفريخ صناعية!

لكنني أجدني ميالاً، من خلال ممارسة النقد الشعري، إلى شيء محدود من أحكام القيمة لا المعيار، وأرى فرقاً بينهما، فأحكام القيمة تجري من داخل النص، فيأتي التقويم لصيقاً بالنص لا بالحكم على صدقه أو جماله، بل احتكاماً إلى تواشج علاماته وصوره ولغته وإيقاعه. فيما تكون المعايير جاهزة قادمة من خارج النصوص لتقيس وتحك بها ما يخرج عن فنيّتها، ويقصر عن تلمس جمالياتها وتبدلات القراءة والمنهجيات. ولذلك خفتت الدعوات لإغلاق النص، وإبعاد المؤثرات

الفاعلة في التجربة، وتهديم مقولات موت المؤلف التي أسيء تفسيرها بطبيعة الحال.

وتسبَّب التعالي على الدرس الأكاديمي، ومنهجيته، ووصمه بالتخلف في نشأة القطيعة بينه وبين النقد الأدبي المنهجي، وهي قطيعة ابتدأها الأكاديميون التقليديون والمحافظون في الجامعات ومراكز البحوث، وما فرضوه من تابوات على الموضوعات والمنجزات الحديثة في الكتابة والنقد، لكنها أدت إلى ردة فعل عكسية لدى نقاد الأدب من خارج المؤسسة الجامعية، ما أفقد النقد تلك الجسور الممكنة للتوغل في فضاء المدرسة، واستثمار أبحاثها ومناهجها لصالح الحداثة التي تكّفل بها النقد الشعري، وأسهم في تجسيدها الشعراء.

والرصانة الأكاديمية لا تتعارض والتحديث كعملية نقدية إذا ما انفتحت الآفاق بحرية لتداول الموضوعات، والظواهر، والنصوص. وهو ما شهدناه في العقود الأخيرة بسبب تطعيم الهياكل الأكاديمية بعقليات تحديثية من شبان النقاد والدارسين. وشهدنا حراكاً طيباً وندوات وإصدارات بجانب الرسائل الجامعية التي أخذ بعضها نصيبه من القراءة والتأثير في الحركة النقدية.

لقد جرى التشويش على مهمة النقد الأدبي - والشعري من ضمنه - بسبب تصاعد تيارات الدراسات الثقافية، والنقد الثقافي الذي طرحه دعاته بكونه بديلاً عن النقد الأدبي الذي أعلنوا موته! وهكذا حظيت الوسائط والرقميات وسبل التواصل باهتمام النقاد والدارسين، وصاروا يبحثون خارج التجربة الأدبية والشعرية لكونها، كما يقولون، ليست ضرورية بقدر كشف الأنساق الفاعلة فيها، ثم إخضاع القراءة لتلك الأفكار والموضوعات الجانبية، والتي تدخل في باب الدراسات الاجتماعية والنفسية والإعلامية أحياناً.

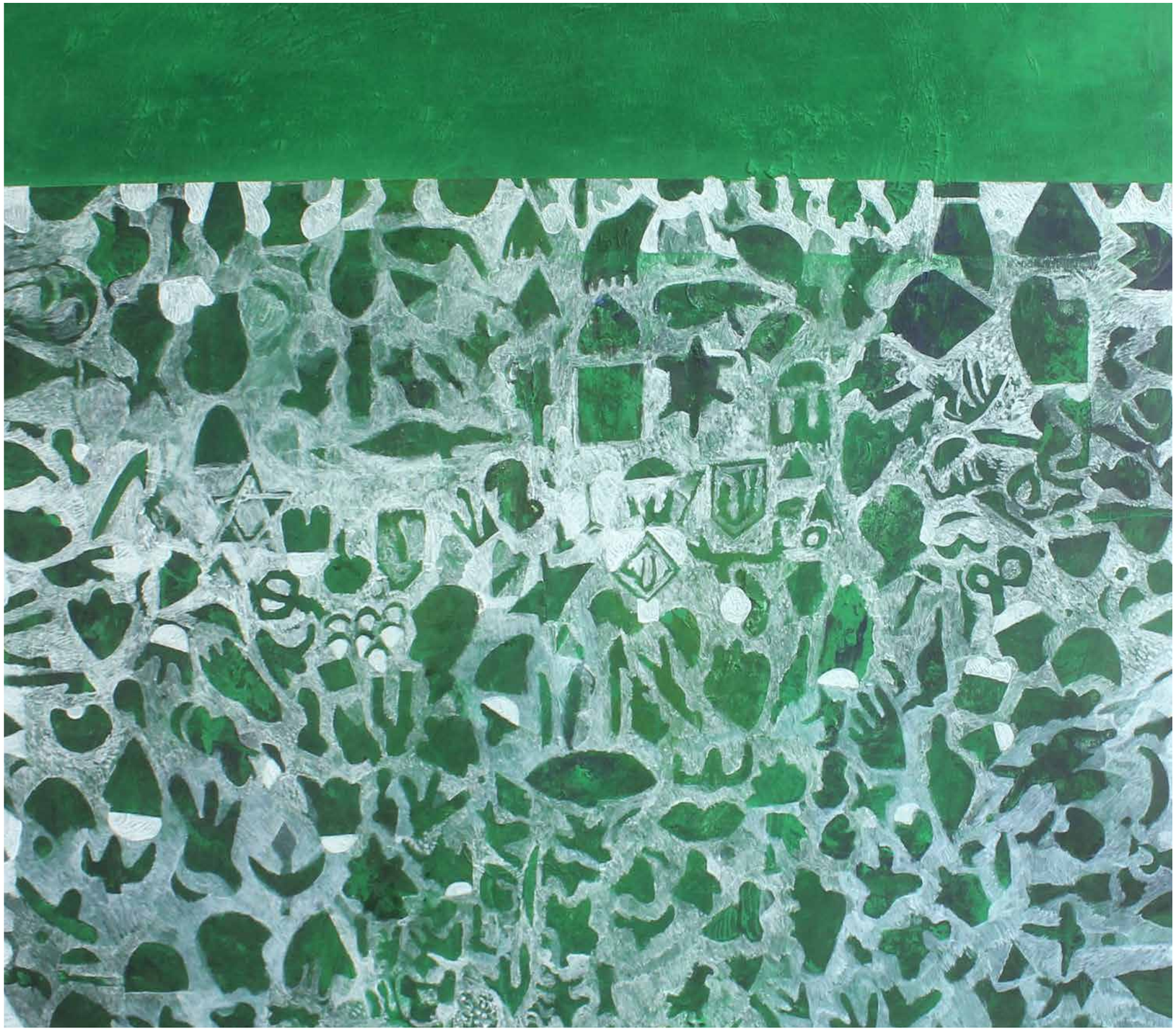
النقد الشعري، إذن، مستهدف ليس فقط من خصوم يتكتلون وراء نصوصهم، ولا يرون في النقد جدوى، لينضم إليه فريق من النقاد والباحثين الذين أهدروا دم النقد الأدبي، وتعالوا على آلياته، وإجراءاته، وأدبيته ذاتها التي تنعكس في أسلوبه.

إن الاحتجاج بطغيان "النسخ" المستنسخة على "أصول" التجارب تعوزه الدقة تماماً، فالتقويم يتم ضمنياً، بل في اختيار النصوص أو الموضوعات ذاتها، وهو موقف نقدي، فهذا يعني تصويتاً لها، كما أن الأصول حظيت بالعناية النقدية حدّ التخمة، وتراكُم المكتبة الخاصة بقراءتهم، فصارت الكتابة اليوم عن تجربة أدونيس أو درويش وسواهما غير جاذبة بمقابل التجارب الجديدة. وإذا كان المقصود بالمستنسخ من التجارب هو تلك التجارب الحداثية الراهنة، فأجد أنه حكم تعسفي، وينطوي على تمجيد صنمي لا يخدم الحركة النقدية ولا الحداثة ولا النصوص ذاتها.

إن إغفال دور النقد والتعويل على غير النقاد مركزياً هو انحياز ضد ظاهرة النقد الحضارية، وقد آن للعقل العربي أن يتقبل تلك المظاهر الحضارية بروح ديمقراطية تعوز للأسف الكثير من المقاربات المتحمسة، والقادمة بهياج رافض للنقد كعملية، ولخطابه كإجراءات وآليات، وذلك لا يخدم الثقافة العربية أو الحركة الشعرية.

إنني لا أنزّه الحركة النقدية من اختلالات مصطلحية ومنهجية، وتردد بصدد القضايا الكبرى، كفرز الأنواع الشعرية، وقراءة التراث الشعري، وتكييف المناهج المجتلبة من حاضنات أخرى، والتنبه إلى الإبداعات الجديدة والظواهر، وربما ضعف المتابعة للنتاج الشعري تفصيلياً، بسبب كثافته، وتشتت مراكز الثقافة الشعرية العربية وتفككها. لكن ذلك لا يمكن معالجته بإزاحة النقد الأدبي، أو تخوين النقاد، وعدّهم عالةً على النصوص والحركة الشعرية.

ناقد من العراق



حسين جمعان

ملف

تحوّلات الشعر
تحوّلات النقد

محمد صابر عبيد

مرّت الشعريّة العربيّة الحديثة بجملة تحوّلات بموازاة تحوّلاتٍ محايثةٍ في النقديّة العربيّة المشتغلة في حقل نقد الشعر، على النحو الذي شيّد في ذهنيّة التلقّي معادلة من نوعٍ ما بين النصوص والظواهر الشعريّة من جهة، ونقدها من جهة أخرى، وقد تعرّضتْ هذه المعادلة - إنْ صحّ وصفها بهذا الوصف - لهزّات كثيرة يتبادل فيها الطرفان شتّى التُهَم، من قبيل أنّ جهة النقد تتّهم النصوص بالانحدار والضعف، وجهة الشعر تتّهم النقد بالعجز عن المواكبة والتصدّي لحداثات الشعر وكشوفاته الفنيّة الجديدة، في سجال هشّ لا قيمة له ولا يقود إلى نتائج مهمّة على الصعيد العلميّ والثقافيّ والفكريّ والأدبيّ المستقبليّ.

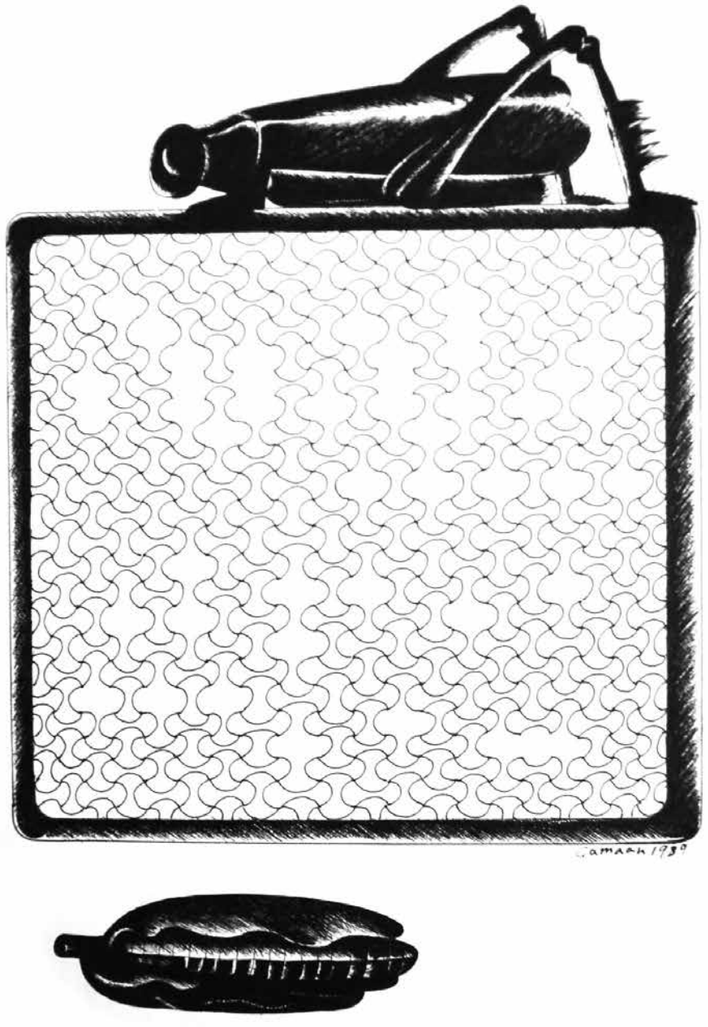
الشعريّة

العربيّة الحديثة بواقعها الراهن ذات نسيج ممزّق بين ثلاثة نماذج أساسيّة قيد الانتشار والتداول والممارسة، نموذج تقليديّ هو "قصيدة الوزن" ما زالت أفواج ليست قليلة من الحرس القديم تدافع عنه وتحاول أن تنفخ الروح في جسده المتهالك، ونموذج وسيط هو "قصيدة الوزن" استنفد كثيراً من طاقته الإبداعيّة في العقود السبعة الماضيات، والتحق بسابقه على الرغم من وجود من يحرسه ويدافع عن مصيره بحجج لم تعد قادرة على الصمود كثيراً، والنموذج الإشكاليّ الأخير وهو "قصيدة النثر" وقد هيمن على الفضاء الشعريّ العربيّ وتسيّده وألحق هزيمة واضحة بالنموذجين السالفين.

تعود العلاقة بين الشعر العربيّ ونقده إلى العصر الجاهليّ حيث كانت للشعر أسواق شهيرة مثل سوق عكاظ وسوق مَجنّة وسوق ذي المجاز وغيرها من الأسواق المحليّة، تنظّم لقاءات للشعراء على شكل دَوريّ شبه منتظم، وكان ثمّة "شعراء نقّاد" يحضرون مجالس هذه الأسواق كي يحكموا بين الشعراء المتنافسين ويبدون آراءهم فيما يسمعون من شعر، وكان أبرزهم النابغة الذبياني، وهو شاعر جاهليّ من أهل الحجاز يعدّ أحد شعراء الطبقة الأولى، كانت تضرب له قبّة من جلد أحمر بسوق عكاظ فتقصده قوافل الشعراء فتعرض عليه أشعارها، وهو بما يمتلك من ذائقة يعترف بها الجميع كان يوجّه نقوداً مختلفة لما يسمع، ويفضّل شاعراً على آخر وقصيدة على أخرى، على نحوٍ يؤسس لبدايات نقديّة إجرائيّة صاحبت الشعريّة الجاهليّة على مستوى الشعراء والقصائد والظواهر الشعريّة.

بدأتْ من هنا قضية تلازم الشعر والنقد على أساس حاجة الشعر للنقد كي يمنحه هويّة المرور إلى مجتمع التلقّي بقوّة، فكانت آراء النابغة الإيجابيّة في الشعراء وقصائدهم بمثابة أوسمة أو جوائز يفخرون بها ويعدّونها جوازَ سفرٍ إبداعيّاً نحو فضاء الشعر، على الرغم من أنّ الناقد هذا وفي كثير من الأحيان لا يتجاوز نقده ملاحظات لغويّة أو دلاليّة سريعة وعابرة، لكنّ "حُكم القيمة" الذي يصدره هو ما يهمّ الشاعر ويمنحه تلك المكانة الشعريّة التي يبحث عنها، وظلّتْ هذه الرؤية حاضرة في العقل النقديّ العربيّ إلى حين، إذ يكفي أن يقول ناقد مهمّ عن شاعر شاب ملاحظة إيجابيّة حتّى يضع الشاعر نفسه في مقام الكبار فوراً، غير أنّ تطوّر الفكر النقديّ والممارسة النقديّة في العصر العباسيّ ابتداءً من القرن الثالث الهجريّ فتح الفضاء النقديّ على مساحات جديدة لها علاقة بالنظريّة والمنهج والإجراء.

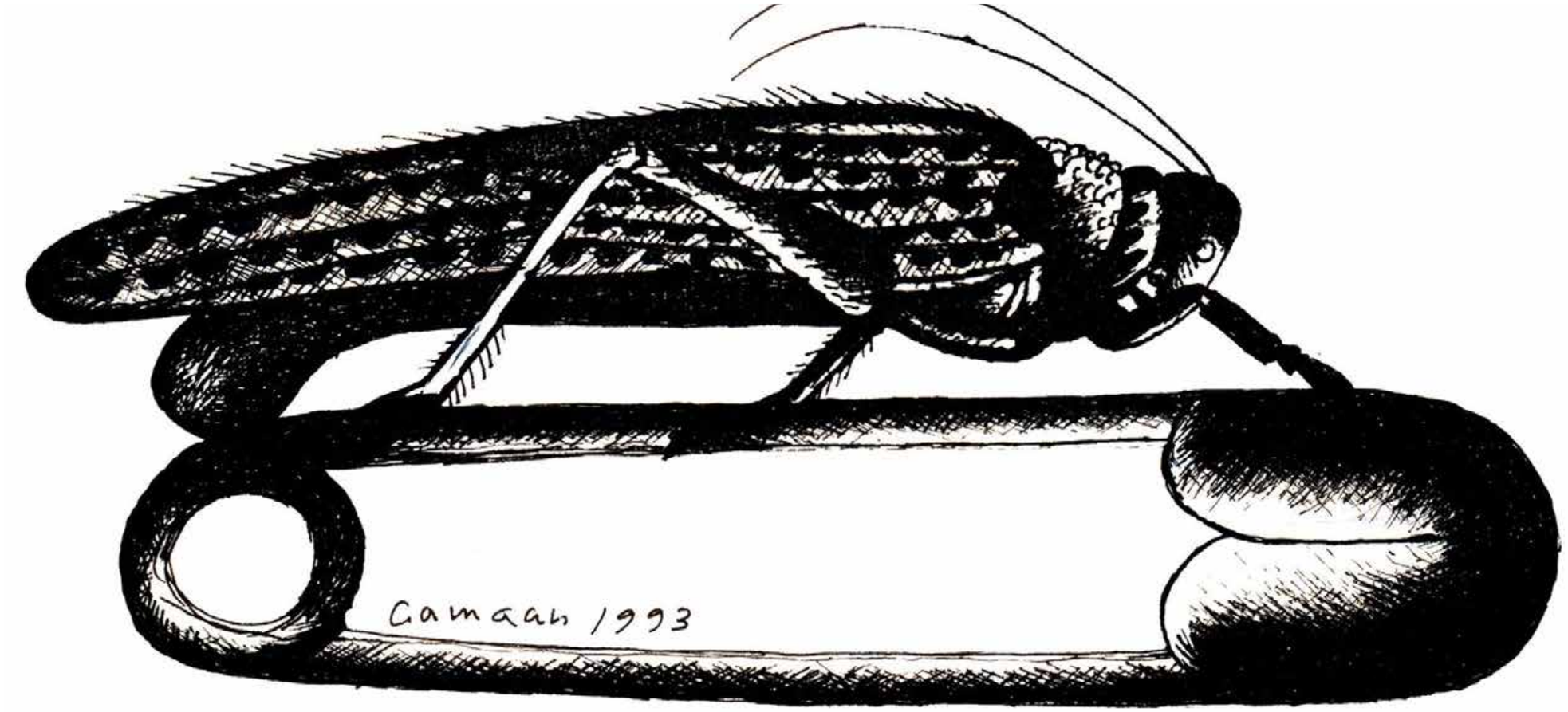
أسهمت البلاغة العربيّة في عصور نضجها بتطوير العقل النقديّ العربيّ كثيراً على الرغم من أنّها ذات طبيعة معياريّة لا وصفيّة، وتحوّل كثير من البلاغيين العرب المتميّزين إلى نقاد كبار لعلّ عبدالقاهر الجرجانيّ كان في مقدمتهم، وصاحبت البلاغةُ النقدَ ردحاً طويلاً من الزمن في تلازم أكاديميّ خفّتْ وطأتُه إثر ظهور المناهج النقديّة التي تقترح حلولاً أخرى أوسع من حدود البلاغة لمقاربة الشعر، فكانت المناهج السياقيّة: التاريخيّة والاجتماعيّة والنفسيّة والانطباعيّة فتحاً جديداً في فحص النصوص الشعريّة ومعاينتها على وفق أسس علميّة لها مرجعيّات مختلفة، وهيمنت هذه المناهج على الدرس النقديّ هيمنة كبيرة في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين -عربياً-، وعلى الرغم من أنّ مناهج البنيويّة وما بعدها سادت منذ منتصف القرن العشرين في بلدان العالم ومنها البلدان العربيّة على نحوٍ متأخّر بعض الشيء، إلا أنّ بعض النقّاد ما زالوا متمسّكين ببعضٍ من آليّات المناهج السياقيّة على نحوٍ أو آخر وتوظيفها في نقودهم ودراساتهم ومراجعاتهم.



حسين جمعان

حققت المناهج الحداثيّة "البنيوية وما بعدها" كشوفات هائلة في مجال مقاربة الشعريّة العربيّة الحديثة، وأعادت في الوقت نفسه اكتشاف الشعريّة العربيّة القديمة في ضوء دراسات حديثة حقّقت منجزات كبيرة على هذا الصعيد، وقد قفز النقد على مستوى النظرية والإجراء قفزات هائلة وصل فيها إلى مرتبة تنطوي على قدرٍ كبيرٍ من الاستقلاليّة والتمركز والخصوصيّة الكتابيّة، فلم يعد النقد تابعاً للشعر ومشتغلاً على ضفافه وتخومه وظلاله مثلما كان سابقاً، فقد بدأ النقد يعمل لحسابه الثقافيّ الخاصّ بصرف النظر عن الجنس أو النوع الأدبيّ الذي يقاربه، على النحو الذي تعبّر فيه مفهوم النقد وانفتح على مسارات جديدة في التشكيل النظريّ للنظريّة النقديّة، وفي طبيعة الممارسات النقديّة التي أهملت السؤال النقديّ القديم المهموم بـ"ماذا يقول النص؟"، واستبدلت به سؤالاً جديداً هو "كيف يقول النص؟" لمعرفة الآليّات والتقانات التي تؤلّف النص وتشكّل بنيته وفضاءه الأدبيّ.

النقديّة العربيّة في مجال نقد الشعر على نحوٍ أخصّ هي نقديّة فرديّة تقوم على جهد الناقد الفرد وليس الجماعة النقديّة، وهذه الجهود الفرديّة مهما بلغت من التقدّم والكفاءة والبراعة فإنّها لن تصنع نظريات



حسين جمعان

نقديّة يعوّل عليها، وستبقى الجهود النقديّة الفرديّة تدور في حلقات خاصّة لا تنفتح على آفاق كبيرة بوسعها أن تنتج الكثير، فضلاً على أنّ المؤسسات الأكاديميّة والثقافيّة العربيّة لا تُعنى العناية الكافية بالعملية النقديّة بوصفها عمليّة حضاريّة كبرى، لا بل تتقصّد إهمالها أحياناً والنظر إليها بوصفها نشاطاً ثانوياً أقل أهميّة من النصوص الإبداعيّة الأدبيّة، وهو ما ينعكس سلبياً على الفعالية الأدبيّة الكبرى برمّتها لأنّ مقياس تقدّم الشعوب وتحضّرها وتمدّنها دائماً يكمن في مستوى رقيّ نقادها وتطورّهم، والأمّة التي من دون نقّاد كبار تبقى في هامش ركب الحضارة الإنسانيّة ولا يُكتب لها الانتماء لنادي الحضارة الحديثة، وستبقى عبئاً على الحضارة الإنسانيّة تنتهي حتماً إلى الغياب والانقراض.

التلازم الثقافيّ والأدبيّ بين النصّ الشعريّ والنصّ النقديّ لم يعد قائماً في العصر الثقافيّ العربيّ الراهن، وذلك لأنّ النقديّة العربيّة تأثّراً بالمنهجيّات الغربية الحديثة بدأت تعمل على إنتاج مشاريع خاصّة بها ذات مرجعيّات فلسفيّة وفكريّة وثقافيّة على مستوى النظريّة والإجراء معاً، وبدأ النقد يعمل لحسابه له في ظلّ مشروع نقديّ خاصّ يتناول من التجارب الشعريّة ما يستجيب لفرضيات مشروعه، ويهمل غيرها حتى لو كانت نصوصاً رفيعة المستوى إذ صار فضاء المشروع النقديّ هو المعيار الأساس لمقاربة النصوص الشعريّة، وأخذ الناقد يبحث عن نصوص شعريّة بعينها يستطيع بوساطتها أن يصل إلى بناء مشروعه النقديّ على النحو الذي يناسب نظريّته، بحيث تستجيب هذه النصوص الشعريّة لمتطلّبات مشروعه ومن ثمّ يحقّق البرهنة على فرضياته التي وضعها في مقدّمة مشروعه لتوكيد نجاحه.

حصلت تغيّرات هائلة في العصر الأدبيّ العربيّ الذي نعيشه الآن، فقد تغيّر مفهوم الشعر في سياق وتغيّر مفهوم النقد في سياق آخر، على نحوٍ ينبغي أن تتغيّر فيه سبل التواصل والتلقّي والتداول أيضاً، ولم يعد من حقّ الشاعر العربيّ الحديث أن ينام ملء جفونه عن شواردها لأنّه لا يوجد ثمّة من يسهر جرّاها ويختصم، وأصبح الشاعر مسؤولاً عن تقديم نصّه الشعريّ والدفاع عنه بوعي نظريّ عالٍ ورؤية نفّاذة قويّة الحجاج وسبلٍ مختلفة، ونحسب أنّ المتنبّي مات وشبع موتاً وطويت صفحته تماماً وصارت القصيدة العربيّة الحديثة هي محور السجال النقديّ وبؤرة النظرية النقديّة في هذا السياق، فقصيدة النثر الحديثة بنماذجها العليا الراقية هي النموذج الذي يمثّل العصر ثقافياً ورؤيوياً، ولم يعد من المناسب التغنّي بقصائد مضى على إنتاجها مئات السنين في نوع من النوستالجيا العقيمة.

لا يمكن في هذا السياق التعويل الحاسم على معيار نقديّ واحد يمكن الاستناد إليه لمقاربة النصوص الشعريّة الحديثة - ولاسيما في قصيدة النثر - بوصفها قصيدة العصر، فالمعيار على هذا النحو يجب أن يكون مرناً على النحو الذي يناسب التنوّع الهائل في نصوص قصيدة النثر، لأنّ كلّ نصّ من نصوصها بحاجة إلى مقاربة خاصّة تستلزم معياراً خاصّاً بحيث تستحيل مقاربة نصّين من نصوص قصيدة النثر على وفق معيار نقديّ واحد، فكلّ قصيدة لها عالمها الخاصّ وإيقاعها الخاصّ وتجربتها الخاصّة بما يتطلّب وعياً نقدياً خاصاً بكلّ نصّ.

علينا أن ندرك إذن أنّ التلازم الأدبيّ والثقافيّ بين الشعر والنقد لم يعد له مكان ولا حضور ولا أهميّة في واقعنا الأدبيّ الراهن، وعلى الشاعر الذي يصدر كتاباً شعرياً جديداً ويبقى على قارعة الانتظار لكي يقاربه النقد أن يكفّ عن ذلك لأنّه قد ينتظر طويلاً، فثمّة عوامل كثيرة بعضها غير أدبيّ وغير فنيّ دخلت على خطّ هذه العلاقة، قد يحتاج النظر فيها وتحليلها ومناقشتها إلى مداخلة طويلة لا تخلو من تعقيد وغموض، كوّنت أسباباً أخرى لتحريض النقد على مواجهة الشعر بما يجعل المعيار التقليديّ هنا أكثر صعوبة وحساسيّة، بما يجعل قضية المعيار تتعرّض لكثير من الجدل والسجال والحوار من زوايا نظر مختلفة ومتعدّدة.

لعلّ من الضروريّ أن تنتبه المؤسسات الأكاديمية والثقافيّة المتخصّصة إلى أهميّة النقد والعناية به وتحويله إلى نوع من الثقافة العامّة المتقدّمة، وربّما تكون الجامعات العربيّة هي الأكثر تحمّلاً لهذه المسؤوليّة في تحويل الدرس الخاصّ باللغة العربيّة إلى تشكيل ثلاثيّ وليس تشكيلا ثنائيّاً كما هو معمول فيه الآن، وهذا التشكيل الثلاثي في هذا الدرس يقوم على ثلاثة أقسام هي: القسم اللغويّ واللسانيّ، ثم القسم الأدبيّ، ثم القسم النقديّ، بحيث يكون للنقد كيان دراسيّ خاصّ به وليس ملحقاً بالدرس الأدبيّ، فضلاً على بناء تشكيلات جماعيّة نقديّة مرتبطة بمؤسسات أكاديميّة وثقافيّة متخصّصة تشتغل على وفق استراتيجيّات كبرى، من ضمنها تكليف كوكبة من النقّاد المتخصّصين في مراجعة الشعريّة العربيّة الحديثة على وفق خطط سليمة ذات برامج متكاملة تنتهي إلى وضع دراسات شاملة للظواهر والنصوص بآليّات وتقانات وأدوات علميّة يكون بوسعها تحقيق نتائج حضاريّة كبرى في هذا المجال.

ناقد وشاعر من العراق

محمد عمر خليل

ملف

أسئلة المعيار وأزمة نقد الشعر

خواطر في مناخات الشعر العربي

صابر الحباشة

لماذا لا يُفلح الاعتماد على الافتراضات العلمية ولا متابعة القوانين التاريخية في توقُّع التحوّلات الإبداعية، ولاسيما في فنّ الشعر؟ إذا كان الشعر العربي القديم قد قدّم لنا نماذج رائعة رائقة تجسّدت في نصوص خالدة، فإننا قد نلفي النتاج الشعري الحديث حسيرًا لا يفيض جماليًّا مثلما كانت عليه الحال مع الشعر القديم. ليس المجال لإطلاق أحكام استغراقية شاملة وباتة، ولكنه انطباع ذاتي (قد يشاركني فيه غيري) مفاده أن الجماليات الشعرية العربية الحديثة مشتتة قد تفرقت بها السبل وتناهشتها أحوال الضياع الوجودي والحيرة القومية لأبناء اللسان العربي وترددهم بين الوصل والفصل: أن يصلوا أسباب التعلق المتين بماضيهم أو أن يقطعوا حبال الوصل به وينبتّوا (من الانبتات) ويرتموا في حضن المجهول، ويقطعوا الحبل السري مع التراث.

هذه الأحوال البرزخية، تزداد سطوعًا على شاشة الذاكرة والفكر، في سياقات الجوائح والأزمات.

إن كان لنا الفن لكي لا تقتلنا الحقيقة مثلما قال نيتشه، فإننا واقعون مع الشعر في وهم مزدوج: إذ يسعى باختلاجاته إلى أن يخبرنا عن ذواتنا ويدّعي أنه يقف على كنهها، والواقع أنه يشهد معضلات تقنية وفنية ووجودية تعصف بحضوره بيننا، في عالم تزحف فيه إنترنت الأشياء شابكة الأخضر واليابس، جامعةً بين شعر امرئ القيس وكلام حارس مصنع وسنان في مدوّنة واحدة. العلم والطبيعة في صراع أزلي يتوسّطه الإنسان الحائر بين الفن (الوهم) والعلم (الحقيقة)، وهو يدرك حدسيًّا أن الإنسان لا يتماهى إلا مع حقيقة مموّهة.

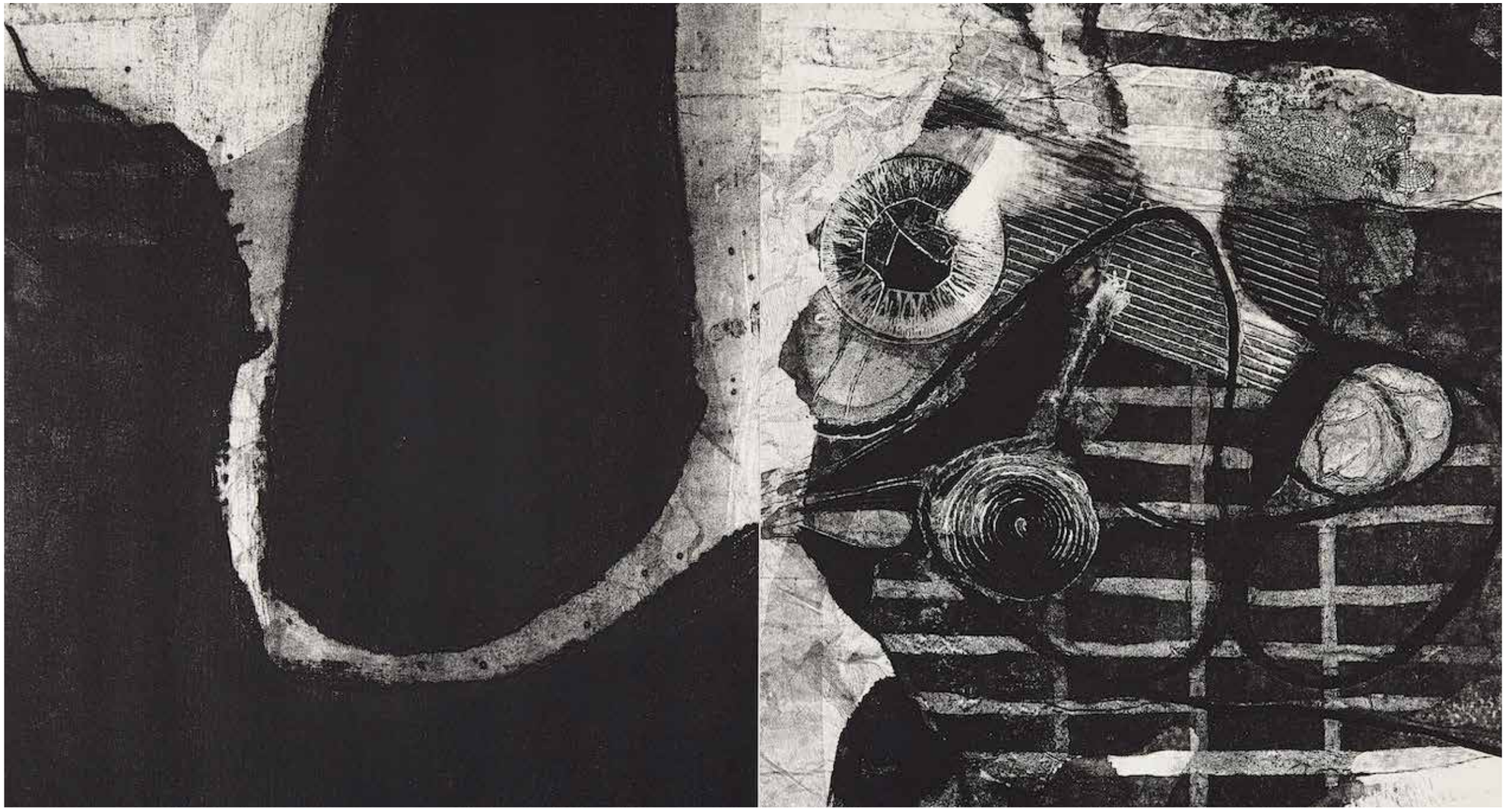
إن التحديات غير المنسجمة التي تهجم على البشرية، تنقضّ على الشعر فتسعى إلى سحبه بجاذبية رهيبة نحو البؤرة السوداء. قد لا تكون أقوال الشعراء بأكذب من أقوال النقاد، ومن شابه منهم أرباب صنعة الشعر فما ظلم.

أمّا إذا أردنا أن نفحص جزئيًّا مسألة دقيقة من دقائق فن الشعر، تتعلق ببلاغة شعر النثر، فإننا نجد أن هذا الضرب من القول يقع في أزمة مزدوجة حيال أمر بلاغة اللّغة، فهو من ناحية يرفع شعار القضاء على القوالب البلاغية، ولعله يستمرّ في ذلك من منطلقات جمالية لا تختلف في جوهرها عن منطلقات التيار الرومنسي (الذي أعلن حربًا على البلاغة وعقد سلامًا مع النحو في القرن التاسع عشر في السياق الغربي)، والحال أنّ الشعر القديم إلى عصر الإحياء والرومنسية (التي تأخّر ظهورها عند العرب إلى القرن العشرين) غذى البلاغة وتغذّى منها تخييلا ونظاما لتقنين العدول.

وهو من ناحية أخرى يجد نفسه مجبرًا بحُكم العُرف اللغوي على مجاراة سُنن الكتابة ومنطق النحو العربي وإلاّ دخل حيّز اللغو. فتكون مراعاة هذا الضرب من الشعر للبلاغة لا من باب الاختيار والتزيين، بل من جهة الاضطرار، ومن ثمّة يكون التصرّف في قوانين البلاغة في حيّز صغير يحجب التعامل مع سائر الوجوه.

لعلّ المتابع لنصوص الشعر النثري العربي ذي الذائقة الكلاسيكية، واجدٌ نوعًا من العُجمة هي أدنى إلى اللكنة التي تجدها في ألسنة بعض المستشرقين. ليست غرابةً محمودة ناجمة عن بكارة التأليف بين الألفاظ والمعاني، ولكنها تعوّل على إيقاع الإمتاع بالمفارقة وبالنشاز والتنطّع. فمن الإنصاف ألّا ننفي عن المجيدين كتابة نصّ يستحقّ القراءة، ولكن الذّائقة الرّاسخة تنأى عن استساغة جميع ما يَرِدُ في ذلك النص من طرائق التعبير والتصوير، ويزيد انتفاء الوزن الجفاء اتساعًا ويعطي ذريعة إضافية للكلاسيكيين بوصم شعراء النثر بضعف الباع في القريض، لا يُستثنى من ذلك من الشعراء إلا من بدأ الشعر العمودي وأجاد فيه القول، ثم انتقل إلى الشعر الحر (شعر التفعيلة) وأبدع فيه، ثم انتهى إلى شعر النثر، في هذه الحالة لا يُمكن رميُه بضعف القريحة، وإنما يُصبح الحكم الأقرب إلى الصواب أن صاحبنا (وهم قلّة) قد اتخذ اختيارات فنية عن اقتناع واقتدار ولم يلجأ لشعر النثر هروبًا من الشعر التقليدي (وإن كان ذلك ليس عيبًا في ذاته، فكلّ ميسَّر لما خُلق له، فكم من شعر عمودي هزيل يقول عنه سامعُه: ليته سكت!).

يبدو الشعر النثري عاملًا على تصوير مناخات



محمد عمر خليل

عامّة يحاكي فيها الفن التشكيلي بحيث تعوم الدلالة وتصير أوغل في التجريد أو في افتعال البساطة المغشوشة، ولاسيما أنّ القرائن الدلالية قد تشتغل اشتغالًا هندسيًّا يُوهم بأنّ المعنى يرحل مكانيًّا من قسم من النص إلى قسم، ومن سطر إلى آخر. المهم أنّ معظم نصوص شعر النثر توهم بالمحافظة على بؤرة دلالية واحدة وعلى غرض خاص بكلّ نص أو سلسلة من النصوص المتعالقة.

ولعلّ التحليل التنظيري الجيّد هو ذاك الذي يُستنبط باستقراء عدد من النصوص كبير فضلًا عن اشتغال حدس القراءة النقدية واعتمال الثقافة اللازمة عند اقتحام التأويل وإنّه لَمن المتأكد أن يجري اعتماد نماذج دالّة من المدوّنة الشعرية العربية تنتمي إلى العشرية الأخيرة من القرن العشرين، والعشريتين الأوليين من القرن الحادي والعشرين، وذلك لرصد بعض ملامح قوانين كتابة الشعر النثري لدى هذا الجيل باعتماد المجاميع الشعرية الصّادرة في هذه الفترة. مع ضرورة أن يزهد النقاد - مؤقّتًا - في الحكم بالجودة أو الرّداءة (على الرغم من أنّ ذلك من صميم عمل النقاد الحقّ) لأنّ المجال اختلافي بامتياز، لذلك يُكتفى في البدء باستنطاق النصوص بمعزل عن الحكم على أصحابها بالبراعة أو القصور.

إن النقد يعيش أزمتين، أزمة النص المنقود وأزمة النقد الذاتية الراجعة إلى تلاحق المدارس والاتجاهات النقدية العالمية (البنيوية والنفسية والتفكيكية..) ومراجعة جوانب التخييل والإيقاع والدلالة في الشعر الذي نافسته الرواية بشراسة حتى خفّت الأمسيات الشعرية تنظيما وحضورا وأضحت الرواية "ديوان العصر". ولئن ظل الشعر التقليدي (الموزون المقفى) يتخبّط في أفق جمالي محصور، ولم يجد الشعر الحر النفَس للمواصلة الحثيثة لخطى التجديد، فإن الشعر النثري لم يجد توازنه بعد.

لن أعيد القول إننا بإزاء شعراء قصائد لا شعراء تجارب، إذ ينجح بعضهم في كتابة نصوص رائعة ولكنهم لا يقبلون بأن يُقال لهم لقد أخفقتم في نصوص أخرى (لذلك ينسحب بعض النقاد، لأن الصراحة غير مرحّب بها لدى نرجسية الشعراء).

أدوات النقد لم تتطوّر بالقدر الذي يجعلها تعلّل مواطن الإلذاذ والإمتاع التي تجدها النفس وهي تقرأ نصًّا شعريًّا من جنس الشعر النثري.

لن أعيد خلع الأبواب المفتوحة، فأقول إن المدارس الأسلوبية والإنشائية والقراءة البلاغية التقليدية، بله القراءة الأيديولوجية لا تُجدي نفعًا في تعليل جماليات شعر النثر ولا في القبض على جمالياته.

قد يكون أقدر الناس على قول جمالية الشعر رهطٌ جمعوا بين قول الشعر ونقده. هؤلاء الذين عاشوا التجربة الجمالية من باطنها، ولم يكونوا "شعراء فاشلين" ولا كان شعرهم شعر العلماء، يبدو لي أنهم أولى الناس بأن يعرفوا أجود الأقفاص لعصافيرهم.

إذا كان من مهمّات النقد تسمية جمال الشعر وكشف آليات قوله ومناط التجويد في صنعته، فإن بين العارفين بالجماليات القديمة والممارسين لما يمكن تسميته "جماليات حديثة" (طرائق إنتاج القول الشعري في شعر النثر)، من الاختلاف والبون ما لا يسمح بجسر الفجوة بين هؤلاء وأولئك.

لذلك يتبادلان الرفض والإنكار ويسيّج كلّ منهم "مملكته" الإبداعية، فيقصر نقاد الجماليات القديمة نظرهم على النصوص التي تنضبط إلى معاييرهم، فيرصدونها انطلاقًا من تلك المعايير ويُطلقون عليها أحكامهم معتمدين مؤشرات فنية تنضوي ضمن منهجهم المقرّر.

أمّا قراء الجماليات الحديثة (لا يعترفون بالمهمات الاجتماعية للناقد في جلبابه القديم، ويفضلون تسمية القارئ وعمل القراءة المنفتح) فيتعاملون بتحرر تام مع نصوص شعر النثر، وأحيانًا تُضحي "القراءة النقدية" تشكيلة من منتقيات شعرية من نصوص الشاعر المقروءة أو تتبع ثيمة أو ملمح في تلك النصوص دون الارتهان إلى منهج أو معيار. فلا غرابة أن تتحرر القراءة بتحرر النص المقروء، أو لعل القراءة تستمد حريتها من حرية النص.

أمّا من ناحية التلقي، فقد عصفت بالذائقة تيارات النفور من الشعر؛ لأن فنّيته أضحت عسيرة على التقبّل، إذ همّ الناس بالانصراف عنه وتقلّص حضور الشعر في المساقات الدراسية التي كرّسته رسميًّا لتمجيد أيديولوجيا أكثر من تدريب الناشئة على التذوق الفني الجمالي.

ناقد من تونس

فوضى الشعر وتشتّت المعيار

حكمت النوايسة

ربما يستفز ملف الشعر والتجربة والمعيار والشاعرية والشاعر والنقد للحديث في موضوع مهمّ جدا في ثقافتنا العربيّة الحالية، الثقافة التي لا يمكن وصفها بمقال، أو بكلمات، لأنّها ثقافة مُستفزة بإنجازات العصر والتكنولوجيا، وما قدّمته هذه الإنجازات من قتل للثقافة المتأنية المتمحّصة التي يمكن التعويل عليها في دراسة الظواهر، فهي، ثقافة العصر، لا تفسح مجالا لرؤية الظواهر، وما هو ظاهرة اليوم، سيختفي غدا لتبدأ ظاهرة أخرى، وهكذا في تسارع انجرّ إليه المثقفون والكتاب، حتّى إنّ كثيرين توقفوا عن كتابة الشعر تحت باب "ما جدوى ذلك" وفق تعبير مظفر النواب، فالشاعر يكتب قصيدته وديوانه الشعري، وينشره على مواقع التواصل، أو ينشره في كتاب، ولا يجد أيّ صدى إلا ما يمكن أن يكون في باب المجاملات في إطار محدود بين الأصدقاء، وقد غابت المساجلات الشعرية، أو النقدية تماما، ولا أحد معنيّ بهذا الأمر في زمن الوجبات السريعة الذي نعيش، تتراكم الدواوين ويتراكم النشر دون جدوى، وعندما تقرأ السير الذاتية لشعراء كُثر تجد أنّ أحدهم قد أصدر عشرة دواوين أو أكثر، هكذا وأنت، كباحث أو متابع ربما اطلعت على واحد منها، أو لم تطّلع، وذلك من سببين: الكثرة الكاثرة التي تجعلك تطالع مكتبتك كل ليلة وتقول: متى أقرأ كل هذا؟ والسبب الثاني أن هذه المنشورات لم تصل إليك لتطّلع عليها.

نحن في هذا الزمن في أمسّ الحاجة إلى طرح سؤال: ما جدوى الأدب؟ وهو السؤال الذي يسألك عنه كل المتعبثين بالمعرفة المتعلقين بها بسبب، أو الزاهدين فرط ما يدور على الصعيد الثقافي من كثرة في المنتجين وقلّة في المتلقين، والشعر تحديدا قد شهد الفوضى العارمة التي لم يشهدها جنس أدبي مثله؛ فقد أسهمت المهرجانات الشعرية التعبوية في تشتت المعيار، ونقل الشعر من المنطقة التي يمكن أن يحاكم فيها محاكمة نقديّة فاحصة إلى المنطقة التي يكون فيها الجمهور هو الناقد، والذائقة العامة هي المحكّم، وهذه الذائقة العامة هي التي تريد السطحي القريب الذي لا يستفز التأمل أو التفكير، ولو سألنا عن شاعرين: الأول من الشعراء الذين لهم الباع الطويل في كتابة القصيدة الوفيّة للشعر، والثاني ممن نالوا أكثر الأصوات في مهرجانات أو مسابقات الشعر مثل أمير الشعراء أو شاعر المليون، لكانت الذائقة العامة أكثر ميلا، بل تميل الميل كلّه لشعراء المسابقات، الشعراء الذين يعتمدون الصور السطحية المبسطة وليس لديهم أيّ عمق فلسفي أو نظرة تأمّلية عميقة، وأغلبهم، بل كلهم ينسج على منوال شعراء سابقين، سواء أكان في الوزن أم في الصورة الشعرية.

لقد شهد الشعر العربي قفزة هائلة عندما تحرّر من القافية على يد السياب ونازك الملائكة ومن تلاهم من كبار الشعراء كمحمود درويش وغيره، ثمّ مهدت هذه القفزة لبروز قصيدة النثر على أيدي شعراء كبار أيضا مثل سليم بركات وأدونيس وغيرهم، ثم أتى بعدهم جيل حمل روح قصيدة النثر، وخفف عنها وطء الغموض الذي شابها، وأنزلها إلى الشارع والبيت مع احتفاظها بالوهج الشعري المتدفق.. كلّ هذا لم يجد المتلقي الذي كان يمكن أن يكون، وكل هذه التطوّرات المهمّة جدا لم تجد الصدى النقدي الذي كان يمكن أن يجسّر بين هذه الفتوحات الفنية الجديدة في القصيدة العربية وبين المتلقّي غير المختص، وكثيرا ما قرأت نقدا لشعر أدونيس أو درويش أو حتى السياب، وقلت بعد قراءته القصيدة أسهل كثيرا من هذه الفيزياء، وتخصيصا عندما انسحب النقاد العرب من الإرث النقدي الكبير وأخذوا يغرفون من التيارات النقدية الغربية، وليس من باب التثاقف، وإنما من باب "الفرنجي برنجي" وأصبحت ترى الطلاسم والمعادلات الرياضية في النقد مما يشعرك أحيانا بأنك تقرأ كتابا في الفيزياء أو الهندسة الوصفية.

المعيار والمعيارية

إن الكثرة التي أشرت إليها في إنتاج الشعر لم تواكبها كثرة في إنتاج النقد، ويكاد النقاد يكونون معدودين على أصابع اليدين في الوطن العربي كله، وأقصد النقاد الذين وقفوا دراساتهم على نقد الشعر العربي، ولا أقصد كارثة الكوارث، الدارسين الأكاديميين الذين يكتبون من أجل الشهادة أو الترقية العلمية، فهؤلاء يمكن أن يقدّم أحدهم بحثا عن شعر أدونيس، وينشر البحث وهو لم يقرأ من نتاج أدونيس إلا الاستشهادات التي وردت في البحث، وغالبا ما يأخذها من النت! إنّ قلّة النقاد الحقيقيين لم تتح المجال أو المساحة الكافية التي تسمح بتبيان معالم ظاهرة من الظواهر في الشعر العربي المنشور الآن؛ لأنّ ذلك يتطلب من الناقد لتبيان ظاهرة أو اكتشافها أن يكون محيطا بكل المجال الذي يغالبه، فهل يوجد ناقد قرأ كل ما نشر من شعر في الوطن العربي أو نصفه أو حتى عُشره؟

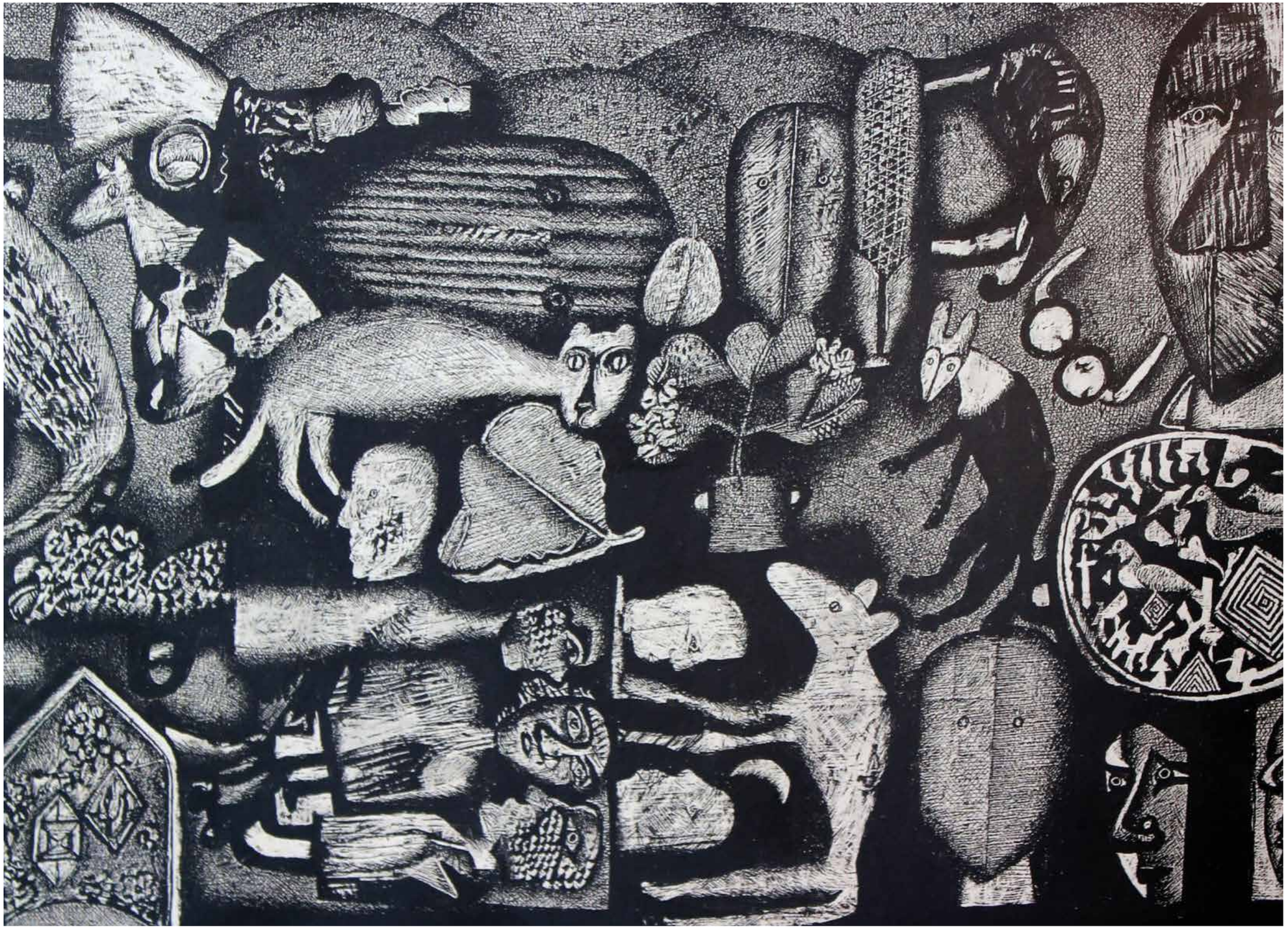
هل توجد ملتقيات نقديّة تطرح مثل ما يدور فيه ملفّنا هذا ويلتقي فيها النقّاد ويتساجلون ويخرجون بآراء لم تكن عندهم مسبقا، طبعا غير الملتقيات المسلوقة سلقا كالتي تحدث في جامعاتنا العربية والتي كلٌّ فيها يغني على ليلاه.

وهل يوجد كلام يتناول موضوع النقد ونقد الشعر تخصيصا بهذا الوضوح دون اللجوء إلى اللغة المخاتلة التي تخفي أكثر مما تبيّن؟ وأمّا عن المعياريّة، فإنّ المعيار الوحيد الذي يمكن أن نعدّه دقيقا هو مزاج العصر، ومزاج العصر الثقافي تحديدا، وأما بقيّة المعايير أو "القواعد" فإنّها تقييد للشعر، وحشر له وربما حرمان من التطور الذي قد يقود إلى مديات جمالية أفضل مما هي عليه الآن، ولكن هناك ثوابت ينبغي ألاّ يستهان بها في قراءة الشعر وأهمّها اللغة التي يكتب بها، فهي المعيار الوحيد الذي لا يتغيّر عبر العصور، ولا ينبغي أن يتغير لأن الفوضى ستدبّ ويصبح الأمر أسوأ كثيرا مما هو عليه.

الشعر الأبيض

من المعيارية أنتقل إلى ظاهرة أسمّيها أنا "الشعر الأبيض"، وهو الشعر الذي ينطوي على كل ما يمكن أن يضفي على القصيدة من جماليات: الصورة الشعرية واللغة الحارة والعبارة المدهشة غير المسبوقة، وكثير من المعايير التي يمكن الرجوع إليها، ولكنه

حسين جمعان



حسين جمعان

يفتقر إلى الرؤيا ولا يمتّ إلى الواقع بصلة، فهو شعر أبيض خال من مشوبات عصره، كأن تجلس أمام التلفاز وترى كل ما نراه من جرائم وبشاعة في الأرض، وفي بلداننا العربية على وجه الخصوص، وتكتب قصيدة مليئة بجماليات الصورة الشعرية ويكون محورها الذات والتأملات الذاتية الخالصة كأن الشاعر/ه يعيش في غير زمانه، ويأتي ناقد وينفخ فيها حتى يوصلها السماء، وتخرج أنت/المتلقي إلى اللاشيء، فهي لم تحفر في الوعي شيئا، ولم تستفز الوعي، فتترحم على المعرّي فتقول إنه أمامنا ونريد أن نستحث الخطى سريعا فهو ليس في الخلف من الزمان! ولا أريد أن تكون القصيدة استجابة مباشرة للحدث لأنها لحظتئذ تصبح مرتبطة بهذا الحدث، وإنما أقصد أن تستفز القصيدة حالها حال الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، أن تستفز الوعي والتأمل في كينونة الإنسان، وفي أوجاعه كإنسان ليس بشاعر ولم يأخذ بسبب من الشعر.

المشكلة بين الشعر والنقد متشابكة، ولا يمكن فك الارتباط بينهما، والفوضى في الشعر هي فوضى في النقد أيضا؛ فأمام كل هذا "الإنجاز" من الدراسات الأكاديمية لم نعرف في وطننا العربي مدرسة نقدية أو مدارس نقدية، وما زالت جامعاتنا تعطي شهادة الدكتوراه، والأستاذية فيما بعد على أبحاث من مثل: الصورة الشعرية في شعر فلان، والوطن في شعر علّان، وما يشبه ذلك، وأنا أعرف أساتذة في الشعر الحديث لم يقرأوا درويش ولا السياب ولا أدونيس، وما يعرفونه عنهم يكاد يعرفه المارّ بالويكبيديا!

وأخيرا أقول إنّ مواهب كثيرة وكبيرة تظهر ثمّ تموت، سواء أكان الأمر في الشعر أم في النقد، والسبب ما نعيشه من طغيان للرديء الذي يملأ الآفاق، ولا مجال فيه لأن تدفع البضاعة الجيدة البضاعة الرديئة لأن البضاعة الرديئة تشبه الطوفان.

ناقد وشاعر من الأردن

صنوف الشعر ومعياره

سليمان البوطي

الشاعر ترجمان الآلهة وكذلك العراف إلا أن الشاعر عراف مبصر؛ هنالك نصوص عبر تاريخ الأدب العالمي تحدت الوقت وعبرت جدار الزمن. وما كان ذلك إلا لأنها تتكلم بلغة الآلهة أو أنها تترجم بلغتها نواياها. فرجيل ولوقيانوس، دانتي وميلتون، الخيام وابن الفارض، الحلاج وابن عربي، ابن سينا وابن الشبل، الشهرزوري وابن اسرائيل.

كثيرة هي النصوص من صنافة هذي التي ذكرت، اجتازت جدار الزمن إلا أنها قليلة جدا بل نادرة إن وزناها مع أو نخلناها من صنوف بقية ما يسمى شعرا.

انضوى الشعر منذ وردنا اول نص شعري: تحت صنوف ثلاثة، تناسلت من بعضها تناسل خيوط الفجر من خيوط الليل.

كان النص الأول نصا وحيد الخلية، حمل في أحشائه الفرح والحزن معا وأبدى في ظاهره الأمل والخيبة أيضا معا.

كان نص قلقامش نصا عبر عن هفو الإنسان إلى الخلود وعن خنوع ذلك الإنسان أمام الموت.

فجاءت حركته الدرامية متوترة بين ارتفاع وانخفاض بتتابع كتتابع أنغام سمفونية إلهية بين غضب ورحمة.

يغضب قلقامش على الآلهة ثم يخضع لها بعد صراع طويل بينه وبينها من جهة وبينه وبين ذاته من جهة أخرى.

نفسه تلك.. النفس الجياشة بالحب والحقد والمضطرمة نارا إلى القوة والسلطة، نفسه تلك المتعالية: تخضع في النهاية إلى قناعة بالضعف والعجز أمام الفناء. إلا أن قلقامش في رحلة البحث عن ذاته - تلك الرحلة التي مشاها من بعده بوذا وإبراهيم بن أدهم ولاوتزو ومحي الدين بن عربي - يكتسب مع الزمن حكمة الشيوخ ويعرف أن الخلود هو في العمل الصالح، فيصعد إلى أسوار مدينته" أور" ويعمل على ترميمها.

نص قلقامش انشطر عبر تاريخ الأدب العالمي إلى شطرين، شطر اتخذ الكآبة وحدها وخيبة الأمل مركبا له؛ وشطر آخر امتطى الأمل والفرح حصانا مجنحا يرتاد به بساتين الجمال.

ولقد جاء الشطران معا في نصين لإنسان واحد هو النبي سليمان بن داود: فكان النص الأول هو "نشيد الأناشيد" والنص الثاني "سفر الجامعة".

وبعد هذين النصين/الشطرين الذي أمست فيهما النفس الواحدة نفسين متقابلتين بين فرح وكآبة؛ انهمر الشعر شلالا صادرا عن نفوس شاعرة كثيرة فكان هنالك: المتنبي القلق المكتئب وهنالك أبونواس الفرح وابن الرومي المتطير وأبوالعتاهية المتلبس بالموت والمعري المتقلب على فراش الشك واليقين. هنالك شيكسبير وبوشكين وبيتس وشعراء كثر تقلبوا في نصوصهم بين صنفتي قلقامش، إلا أنهم جميعا قلما كتب أحدهم نصا جمع فيه بجديلة واحدة بين الوجود والعدم وبين عبثية الحياة وجديتها وبين ضرورة رفضها كما هي وقبولها كما هي معا.

نتيجة وبرهانها

الشعر معيار الشعر لأن وسيلة كونه لا تحتاج إلى أداة من خارجه مثلما يحتاج النحت إلى مطرقة والرسم إلى فرشاة والمسرح إلى بشر؛ الشعر ينبع من غيابات الشاعر ليستقر في خبايا مشاعر المتلقي.. الشعر عرافة يتلقاها طالبها بقلبه عبر دهاليز مشاعره.

الشعر ليس كلمات فصيحة لأن الكلمات دون نسج يرصفها على نول الوجيب لن تشكل نصا بليغا يأسر مشاعر السامع ويفسح لخياله الطيران في فضاءات ذلك النسيج الذي يتسع لدى بعض من الشعراء سابحا ومتشجرا ليعم الكون كله.

الشعر إذن معياره في ذاته

سأحاول أن أبرهن على ذلك من خلال مقطع شعري ورد في قصيدة "أغنية إلى العدم" للشاعر أحمد نسيم البرقاوي:

"هل نحن عملة يلهو بها الزمن على طاولة القمار/الزمن الذي يخسرنا دون أن يبتئس/ خلقت من مزيج ظن وشك وسؤال: هو ذا أنا في رحلتي إلى جزيرة اليقين"

ما وراء هذا السؤال؟ تمرد على قوة الفناء، أم خنوع أمامها؟ أم بدء رحلة لنيل الخلود؟ إن أسئلة قلقامش تتكرر هنا إلا أن مبعثها اسمى غاية وأبعد هدفا لأن شاعرنا يبحث عن اليقين ليس له كفرد وإن كانت رحلته أو قل مغامرته فردية؛ إنه يبحث عن الخلود أو عن أسباب عدمه للناس جميعا الذين يبددون على طاولة القمار الكونية دون اكتراث.

الحيرة أمام الزمن وقوته حيرة قديمة قدم الوجود الإنساني والمواقف تجاهها متعددة تعدد البشر: هي عند بعض وجود مادي قاهر (نموت ونحيا ولا يفنينا إلا الدهر) وعند بعض أنها وجود متوهم صنعه العقل البشري وأنه مجرد قياس وعند آخرين هو الإله ذاته.

حيرة تكاد تكون عماء مطلقا وهنا يمكن لنا الاستعانة بقولة القديس أوغسطين المشهورة عن الزمن إذ قال "أعرف الزمن جيدا؛ ولكن إن سألني أحد عنه؛ فما أعود أعرفه". وأستطيع هنا أن أنقل قولته هذه إلى عالم الشعر فأقول: أعرف الشعر جيدا، إلا أني إن سئلت عنه لم أعد أعرفه.

هل الوزن هو معيار الشعر؟ أقول لا فلقد ظهر عبر تاريخ الأدب العالمي شعر خلو من الوزن.

محمد عمر خليل

هل فصاحة الكلمات معيار للشعر؟ أقول لا إذ أبقى تاريخ الأدب على قصائد رديئة الكلمات بذيئة التعابير مثل شعر ابن سودون وابن حجاج.

هل الصدق: سواء العاطفي أو الوصفي هو معيار الشعر؟ أقول لا مع أرسطو ومن بعده أبوتمام الطائي.

هل شكل الشعر معيار له؟ أقول لا فأشكاله أو أجساده أكثر من أن تحدد بشكل واحد ويكاد الشعر يكون روحا تتقمص كل الأشكال.

ما الشعر إذن وما معياره؟ أقول: أما معياره فهو ذاته معيار ذاته وأما ماهيته فهو: بصيرة رأت فاندهشت فغابت عن ذاتها وحضرت في الكلمات.

هل نحن عملة يلهو بها الزمن على طاولة القمار/الزمن الذي يخسرنا دون أن يبتئس؟ لا يمكنني أمام هذا السؤال إلا أن أكرّر ما قاله القديس أوغسطين أمام الزمن:

مسبغا قولته تلك عل الشعر فأقول:

إني أعرف الشعر إلا أنني إن سئلت عنه بتّ لا أعرفه!

ناقد وأكاديمي من سوريا مقيم في السعودية

تَبَصُّراتٌ جَمَاليَّةٌ فِي عِيَارِ الشِّعْر

أَسْئِلَةُ «الْجَدِيدِ» ومُكَوِّنَاتُ المَنْظُومَةِ المِعْيَارِيَّةِ

مُقَارَبَة تَمْهِيْدِيَّة

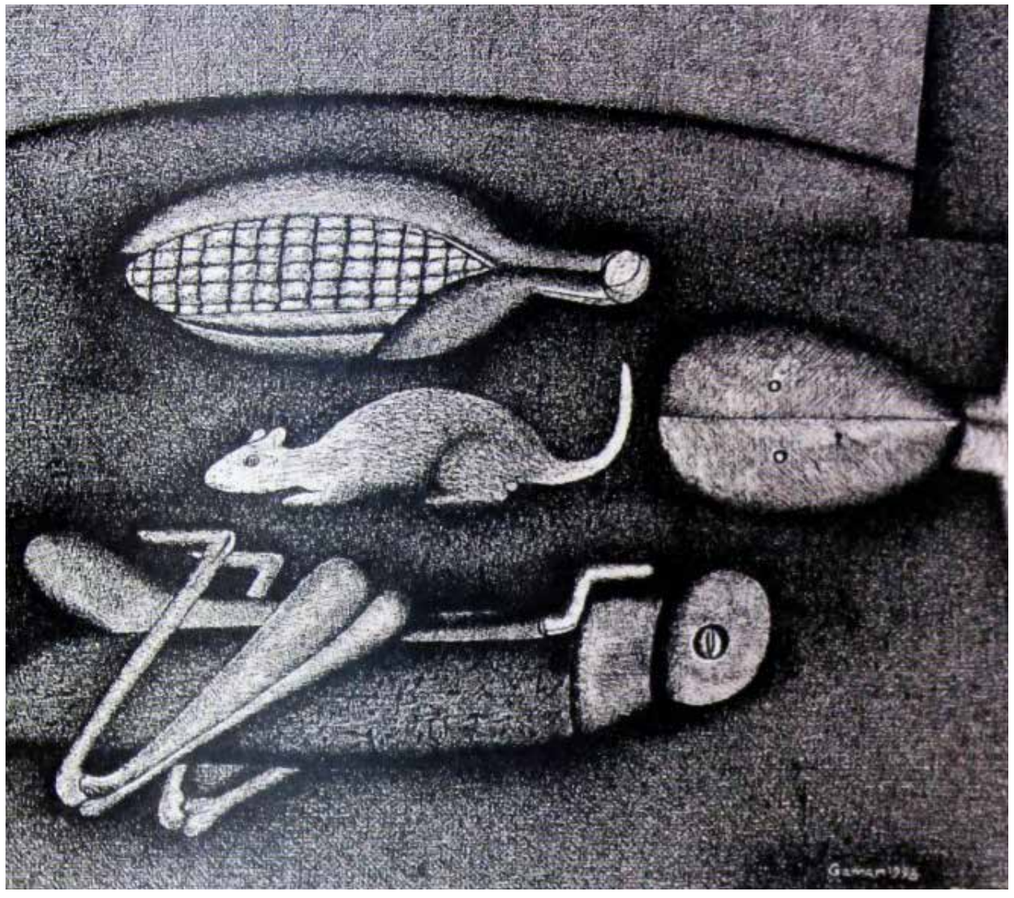
عبد الرَّحمن بسيسو

قبل نحو مائة عام وألف، وفي غضون مطالع القرن الرّابع الهجريّ (العاشر الميلاديّ)، كان الناقد الشّاعر ابن طباطبا العلويّ (ت 322 هجريّة - 934 ميلاديّة) قد سئل أن يصف ما سئل عنه من سمات «الشّعر»، وخصائصه، وأوصافه، وأن يُبيّن «السّبب الذي يُتوصّل به إلى نظمه»؛ فوضع كتاباً أسماه «عيار الشّعر» ليجيب به سائله الحقيقيّ، أو المُفترض، كما كل مُتسائل سيتوخّى، بتوجيه السّؤال نفسه ذات يوم قادم، الحصول على جواب عنه فيه، وذلك عبر قراءته بعيون حيّة، وعقل متبصّر، منفتحان على ثراء الحياة المنشودة، وعلى غنى الوجود المتطلّع إلى وجوده، وعلى نحو يمكنه من استيعاب قوله عبر تفسيره، وفهمه، وتأويله، وإعادة تأويله، بما يتأسّس على مكوّنات القول نفسه وطريقة قوله، وبما لا يفارق إدراك شروط زمن قوله من جهة، وبما يستجيب لحقائق زمن إعادة توجيه السّؤال من جديد، ومعطيات هذا الزّمن العامة، والشّروط التي تحكمه، والحساسيّات الأدبيّة والثّقافيّة المائرة في أعماقه، وفِي رحابه، ونفوس أهله.

يبدو لي، كما لأيّ متابع معنيّ بالشّعر والنّقد من أيّ وجهة جاءت عنايته بهما معاً، أو بأيّ منهما منفرداً عن آخَرِهِ الذي لم يُفارقه، والذي ليس له أن يُفارقه، أبداً، يبدو لي أنّ هذا التساؤل المكرور المُعاد، والذي أوغلت إجاباته المتكاثرة، سواء في الثّقافة العربيّة أو في غيرها من الثّقافات المكتنزة في أيّ لغة مثقّفة من اللّغات، في الإشكاليّة والالتباس والتداخل الملْغز، بل وفي التناقض والغموض والقصور أحياناً، قد تابع الحضور على مدى الأحقاب والمراحل والعصور والأزمنة، وهو لم يزل مفتوحاً على تجديد نفسه بحثاً عن جواب جديد، مؤصّل من كل منظور ووجهة، ويستجيب لمنطق الصّيرورة والتحوّل، ولحساسيّة الزّمن الذي وجه فيه، ولا يُفارق حقيقة الشّعر، وصلب ماهيّته، ولبّ جوهره، وتنوّع تجلياته المفتوح على تنوّع لا يُحْصَى ولا يُحَدُّ.

عيار الشّعر، وأسئلة «الجديد»

بعد مرور كل هذا الزّمن الرّأسيّ الوجوديّ المائر بالتّنامي الحضاريّ الإنسانيّ في مساحات وأحياز شتّى من مساحات العالم وأحيازه، ومع استمرار ثبات الزّمن الأفقيّ العربيّ الغافي على أسرّة التكلّس والعجز والعتمة ومراوغة العدم، وفي ضوء إدراكها ما يعتري الحياة الشّعريّة العربيّة الرّاهنة من «فوضى معياريّة»، وربّما في سياق يُغاير، قليلاً أو كثيراً، ما أدمن عليه العرب من استعادة الأسئلة لاجترار الإجابات، وجدت مجلّة عربيّة ثقافيّة مرموقة، تصدر في لندن، هي مجلّة «الجديد»، أنّ ثمة حاجة ماسّة لإعادة طرح السّؤال نفسه، ولكن في صياغة محدّثة تتأسّس على إدراك عميق لتاريخ الشّعر العربي وتحوّلاته مُذْ نشأته المعروفة الأُولى، أو ربّما مُذْ ما قبلها ممَّا يمكن السّعي، عبر الحفر الآثاريّ والتاريخيّ والنّصّيّ المعرفيّ، لمعرفته وإدراك امتداداته وأبعاده، ومروراً بعصور نهوض الشّعر وتطوّره، وبأزمنة سكونه وجموده وانحطاطه وتكلّسه، على مدى ألفيّة كاملة ونحو قرن من أزمنة أعقبت النّكبة العربيّة الحضاريّة الأولى، وتوالت عصورها وأحقابها مُوَاكِبةً أزمنة الغزو والاستعمار والسّقوط الحضاريّ العربيّ الشّامل والرّاسخ، والمُوغل في الأزمنة متمدّداً في الأمكنة، ومخترقاً، بكل قسوة وأسف، نفوس الأعمّ الأغلب من النّاس الذين جَعَلُوا أنْفُسَهُم، أو جُعِلُوا، محض كائنات بشريّة بلا رؤوس!



حسين جمعان

وفي اتّساق مع هذا التّأسيس الإدراكيّ، تُريد «الجديد»، أنْ تستكشف، من جديد، لتستوعب، على نحو أعمق وأفضل، ما مرّ بالشّعر العربيّ ونقده على مدى آخر قرن وبضع عقود من الزّمن الحديث، والمعاصر، والرّاهن، من حالات وأحوال، ومن مساعي إنهاض وإحياء وتطوير وتحوّلات تبدّت في مدارس أدبيّة، وتيّارات شعريّة، وجماعات إبداعيّة مُتغايرة الاتّجاهات والرّؤى الفكريّة والجمالية. وفي هذا الضّوء، تُريد «الجديد» أنْ تدرك، بعمق، ما اكتسبه، أو طوّره، أو بلوره، الشّعر العربيّ، مع هذه المدارس والتيارات والجماعات والاتّجاهات، من سمات، وميزات، وأساليب نسج وتكوين وبناء، وصيغ تشكيل شعريّ جماليّ، وأشكال تجليات نَصّيّة، لا تني تتعدّد وتتنوّع، وتقترح، من داخلها، ما يُحَفِّزُ عموم الشّعراء والنّقّاد، وضمنهم عديد من مبتكريها والمسهمين في تحقيقها، على تطويرها بالبناء عليها وتجاوزها، وعلى إعادة وضع السّؤال حول ماهيّة الشّعر، ومكانته، ووظائفه، وكيفيّات إبداعه، والمعايير التي تكفل تمييز ثمينه عن غثّه، في بؤرة التبصّر، وفي مركز التّفكير الإبداعيّ النّقديّ، والفلسفيّ الجماليّ، من جديد!

مفارقة، ومعضلات، وسؤال مركّب

تحيل مجلّة «الجديد» وَسْمَهَا حالة الحياة الشّعريّة العربيّة بما اعتبرته «فوضى معياريّة»، إلى مُفارقة أسرفت في الوجود فرسخت، وأفضت، ضمن ما قد أفضت إليه من مُعضلات تُنْتِجُ إشكاليات ومشكلات، إلى مُعضلة «ضياع المسافة الموضوعيّة بين ما يمكن اعتباره أصلاً شعريّاً صادراً عن تجربة محدّدة»، وما هو بمثابة «نسخة صادرة عن تثاقف» أو عن «استلهام»، أو عن «استهلاك» سهل لهذا الأصل.

أما المُفارقة المشار إليها، هنا، فإنَّمَا تتمثّل في توصيف واقعيّ يقول إنّ أساليب الكتابة الشّعريّة العربيّة وتجلياتها النّصّيّة قد تعدّدت في نتاج عدد من الشّعراء فيما لم يستطع «النّقد الشّعريّ العربيّ» قراءة هذا النّتاج وتقديم مراجعات نقديّة كاشفة تتوّج بخلاصات معياريّة تأسيسيّة تضيء «ذائقة القراءة»، وهو، كما قد يلاحظ القارئ الفطن، توصيف يحمّل النّقد والنّقاد عبء تقاعس وتقصير فيما يُشير إلى فُقْدَانِ «المعياريّة

النّقديّة المؤصّلة»، مُرْجِعاً هذا الفُقْدَانِ، وإن على نحو مُضْمَر، إلى ما يُعْطَى من قبل النّقاد الأكاديميين العرب، والمؤسّسات الأكاديميّة العربيّة، من أولويّة لإعمال مناهج نقد الشّعر المستوردة من الغرب (الأوروبيّ والأمريكيّ على الأغلب) على التّجليات النّصّيّة للشّعر العربيّ التي يجري إخضاعها، تعسّفاً، لمشيئة تلك المناهج، والتّعامل مع هذه التّجليات باعتبارها «وثائق» تستخرج منها «شواهد» تُؤكد صوابيّة هذا المنهج أو ذاك، لتزعم له مصداقيّة وفاعليّة وجداراة ليست له، ولا يمكنه التوافر على أيّ منها، لكونه منهجاً مستنبطاً، في الأصل، من تجليات نصّية لشعر ليس عربيّاً!

وتأسيساً على هذا التّوصيف الإدراكيّ، تُبْلُورُ «الجديد» سؤالاً مركبّاً ومتشعّباً، توجهه «لنّقاد الشّعر العرب»، ليكون، بمثابة محورين رأسيّين متقابلين هما الشّعر العربيّ والنّقد العربيّ، مثبّتين بترسين متعاشقين يتحرّكان، معاً، على محور رئيس هو محور «المعياريّة» الذي تتحرّك على وقع حركتهما عليه، وبالسّرعة نفسها، دوائر أفقيّة متداخلة تضمّهما معاً، وتمور بالأسئلة النّاجمة عن مسبّبات المُفارقة الواقعيّة التي فصلتهما عن بعضهما بعضاً، وحالت دون تواكبهما الضّروريّ النّاجم، بدوره، عن أوّليّة، وأسبقيّة إبداع الشّعر على التّنظير له عُقِبَ تَحْلِيلِهِ ونقده نقداً تطبيقيّاً تتأسّس عليه مدركات جمالية، وتنظيرات، ونظريّات قابلة للبلورة والتّطوير، وتنبثق عنه مناهج قراءة وسبر وتحليل نقديّ قابلة للإعمال والتّكييف الخلّاقِ، ودائماً بحسب مكوّنات النّصوص المنقودة ومقتضياتها الإبداعيّة الجماليّة، وذلك على نحو يغطّي جميع لوازم الشّعر، ومكوّناته، وأدواته، وأساليبه، ومقتضيات إبداعه، ويستخلص العلاقات التّفاعلية القائمة فيما بين هاته اللوازم والمكونات والأدوات والأساليب والمقتضيات، وفيما بين أطرافه جميعاً ولا سيّما منها ثالوث: الشّاعر/ الشّاعرة (المبدع، المبدعة، الذّات الشّاعرة، الأنا الكاتبة، المؤلف الضّمنيّ، الصّوت الموثوق، القناع)؛ والنّصّ الشّعريّ (القصيدة، النّصّ، الكتاب، وغيرها من التّجليات النّصّية الشّكلية القابلة للتّضنويع والتّعدّد)، والمتُلقّي (الفرد، الجماعة، المجتمع، الذّات القارئة، أو أيّ متلق موجه إليه القول الشّعريّ سواء أكان مذكوراً، بوضوح، في النّصّ، أو مُضْمَراً بخفاء فيه، أو يُمْكن استنباطه من أيّ من سياقاته، أو متروكاً للتأويل المفتوح).

تسأل «الجديد» نقاد الشّعر العرب عمَّ إذا كانوا لا يزالون يعتقدون بفكرة «المعيار» التي بلورها أسلافهم من قدماء النّقاد ومحدثيهم في منظومات معياريّة استخلصت مما بين أيديهم من تجليات الشّعر العربي القديم، ووفق انشغالاتهم ومَجَالِي تخصّصهم المعرفيّ، وجعلت أساساً لتلقّي هذا الشّعر واستساغته، وفهمه، وتذوّقه، وتقييمه، وفرز غثّه من ثمينه، أم أنّهم قد انتهوا، مع نقدهم الحديث، إلى اعتبار الشّعر «ظاهرة» (ليس بالمعنى الفلسفي الذي بلورته ظواهريّة إدموند هسرل Edmund Husser، مَثَلاً) تُدْرَكُ كمثل غيرها من الظّواهر الأدبيّة والاجتماعيّة وغيرهما من الظّواهر المنبثقة عن الأنشطة الإنسانيّة إدراكاً موضوعيّا وضعيّاً مُطْلَقاً، مهما كان حجمها، ومهما بلغ عدد الظّواهر والتّجليات التي تنطوي عليها أو تظهرها، وبعيداً عن أيّ منظومة معياريّة مُتكاملة تستجيب لطبيعة الشّعر، كنشاط إبداعيّ إنسانيّ مُمَيَّز لا يقدر على ممارسته إلّا أفراد من النّاس موهوبون به، ويتوافرون على جل ما يؤهّلهم لممارسته وتجلية وجوده في نصوص لُغَويّة مبتدعة سُمِّيَت، في البدء، «قصائد» ثم تعدّدت أسماؤها، أو هَكذا ينْبغي لَهَا، بتعدّد أشكال تجليها؟!

سؤال محوريّ، وتفرّعات مُضْمَرة

تفتح»الجديد» سؤالها المحوريّ على تفرّعاته المُضْمَرة فيه، وذلك عبر الإشارة الإلماحيّة إلى بعض أساسيّ من مكوّنات المنظومة الشّعريّة النّقديّة المعياريّة المفترضة الوجود ومَنْشُؤدَتِهِ، أو التي يُفَضَّلُ لها اللّاوجود، أو الإهمال والتّعديم، من قبل كتبة المذكرات اليوميّة والخواطر الطّارئة، أو من قبل ناقديهم الترويجيين الذين يَدْعُوْنَهُم «شُعَراءَ بَارعين» ويَدْعُوْنَهَا «شعراً عظيما»! وكذلك عبر الإشارة الإلماحيّة إلى بعض أساسيّ من المبادئ والقيم الإبداعيّة الجماليّة المرتبطة بفكرة «المعيار»: بلورةً تأسيسِيَّةً له كفكرة مفهوميّة، واستنباطاً لما سينجم عن وجوده وإعماله، وإحالةً ضمنيّة لما يُوجبه وجُودُهُ من مقتضيات ولوازم ستلحق، لُزُوماً وجُوبيّاً، به، فتسأل عن القيمة المعياريّة المحتمل أخذها في الاعتبار لمكوّنات وعناصر، أو لمبادئ وقيم: كالموهبة وعيارها، وثقافة الشّاعر، ومنابعه المعرفيّة، وفلسفته الحياتيّة، ومفهومه للشّعر، ورؤيته للعالم، وقاموسه اللّغويّ»، وتجربته الحياتيّة والوجدانيّة، ومشروعه الشّعريّ، ومصادر ابتكاريّة القصيدة لديه ومُحَفِّزات هذه الابتكاريّة ومقاصدها، والقصيدة نفسها بوصفها بنية لغويّة، والخيال الشّعريّ وطبيعته، وغير ذلك من عناصر ومكوّنات تتضافر في تشكيل «تجربة الشّاعر» التي يتشكّل «مشروعه الشّعريّ» على أساس منها، والتي تُحَدّدُ «خصوصيّة» هذا المشروع، وتُمْلِي درجة قيمته، وتُضْمِرُ فيه ما يبقيه حيّاً، أَوْ ما سَيأْخذه إلى أفول عاجل، أو آجل إلى بعض حين ليس له أن يعدوه!

تمييز نفيس الشّعر عن مبتذله

وإذ تفعل «الجديد» ذلك كله، وإذ تعود لتغلق نصّها التّحفيزيّ هذا بإعادة التّذكير بالمُعْضِلة الرّئيسة المُتَمَثّلةِ في «ضياع المسافة الموضوعيّة بين ما يمكن اعتباره أصلاً شعريّاً صادراً عن تجربة محدّدة»، وما هو بمثابة «نسخة صادرة عن تَثَاقُف»، أو عن «استلهام»، أو عن «استهلاك» لهذا الأصل، فإنّها لا تفتح مسألة الحاجة الماسّة إلى وجود منظومة، أو منظومات، نقديّة معياريّة تَقْييمِيّة، على عمقها ووسعها، فحسب، وإنّمَا هي تلمح إلى غاية هذه الحاجة التّقييميّة المُتَمَثّلةِ في ضرورة فصل ثمين الشّعر ونفيسه عن بخسه ومبتذله، وتشير إلى اتّجاه الرّؤية الجماليّة التي تتبنّاها انسجاماً مع «مانفيستو» إنشائها كمجلّة ثقافيّة تنويريّة، وتحيل إلى مسألة ترجمة الشّعر الحديث والحداثيّ وما بعده، وما بعد ما قد جاء بعده، ولا سيّما الشّعر المكتوب بالانجليزية والفرنسيّة والألمانيّة واليونانيّة والرّوسيّة، إلى العربيّة، وما صاحب هذه التّرجمة، وما لم يزل يصاحبها حتّى اللّحظة، من تقليد استهلاكيّ غثّ، ومحاكاة متسرّعة مُبْتَذَلَةٍ وهَوْجَاءَ، لنماذج شعريّة ترجمت باستسهال وخِفّة، وذلك على نحو يقصرهما، أي التّقليد والمحاكاة القائمين على استهلاك ما يُنْتِجهُ المترجمونَ، وعَلَى مَا يُنْتِجُهُ مُسْتَهْلِكُو تَرْجماتِهم من الأشخاص كتبة الخواطر و«المزابط»، المسكونين برغبة إحالة أنفسهم، في الواقع الموضوعيّ، شعراءَ وشاعراتٍ، على النُّصُوص الثّواني، أو حتّى على النّصوص الثّوالث وما بعدها، مما يجعل النّسخ النّاشئة عن مثل هذا التقليد، أَو هذه المحاكاة، ضرباً من نُسَخٍ مُشَوَّهة تُحاكي نُسَخاً مُشَوَّهةً لاصل غائب شوَّهَهُ تقليدُ النّصّ المترجم، أو النّصّ المُحَاكي للنّصّ المترجم، بعد أن شوّهته التّرجمة نفسها، أو مسخته، أو استبدلته بشيء ليس منه، وزعمت له نسبةً إليه، بحيث تَصْعُبُ، إنْ لم تستحل، مُقارنة هاته النُّسخ بالأصول المستنسخة: ثقافةً رخواً، أو استلهاماً شكلياً، أو استهلاكاً رخيصاً، وبحيث يُهَيْمِنُ مُبْتَذَلُ الشّعر العربيّ وغثّه وبخسه، أو لنقل «الشّعر المُعَرَّب عن شعر مترجم لم يُحْسَنْ، في الأصل، تعريبه»، على نفيسه، وثمينه، وأجوده!

ولهذا الأمر، مُتَعَالِقَاً مع تمظهرات أخرى للابتذال، والغثاثة، والبخاسة، وفقدان القيمة، وغيرها من مُسْتَتْبَعَاتِ «الانفلات المعياريّ»، وعقابيل ترافق العجز عن التهيّؤ الجادّ لإبداع الشّعر بامتلاك لوازم إبداعه، مع الإصرار العنيد على الانتساب، زوراً واستسهالاً، إليه، من قبل كثرة متكاثرة من طالبي الشّهرة الاجتماعيّة، وناشدي علوّ الشّأن، عبر تمييز النّفس برهافة وجدانيّة مدّعاة، وبادّعاء امتلاك ملكات وقدرات نادرة الوجود، أنْ يضعنا، من جديد وبإلحاح، أمام السّؤال الخالد، والمفتوح على مُتَغَاير الإجابات، بل وعلى مُتَنَاقِضِهَا النّاجم، أحياناً، عن تعريف اختزالي مقرون بأخد وترك، وإثبات ونفيّ: ما الشّعر، فيما هو يُحَفِّزُنَا على الاستجابة، بامتنان ومسؤولية وجدّيّة واجبة، لدعوة مجلّة «الجديد» المتعلقة بالإسهام النَّبَصُّريّ النّشط في بلورة إجابات ممكنة عن أسئلتها التّحفيزيّة المُتعلقة بخصائص الشّعريّة الحقّة، ومكوّناتها، وسماتها المجلية جوهرها، وهي، فيما أحسب، الخصائص والمكوّنات والسّمات التي ينبثق عنها، في تواشج مع معطيات الصّيرورة الدّائمة، وحساسيات الأزمنة والعصور، وثقافات الشّعوب واللّغات، والمدى الذي بلغه الكائن البشريّ في إدراك إنسانيّته، وإثراء حياته وحضارته، وتوسيع مدارات حرّيّته، وإغناء وجوده: «عِيَارُ الشّعر».

قراءات متواترة متغايرة المنظورات

سعت قراءاتي المتواترة للرّسالة التي تلقّيتها من الشّاعر نوري الجرّاح، رئيس تحرير مجلّة «الجديد»، والمُضَمَّنَةُ خلاصاتها، كقراءات متعدّدة المداخل والمنظورات، في فقرات أدرجت أعلاه، إلى تبيّن حدود الموضوع الذي دعاني صاحب الرّسالة إلى التّبَصُّر فيه بغية الإسهام، مع غيري من الكتاب والنّقاد الذين أحسب أنّهم قد تلقّوا الرّسالة نفسها، في معالجته والكتابة عنه من أيّ زاوية، أو منظور، أشاء، أو من أيّ وجهة، أو منهج، أراني أقدر على تناول الموضوع المطروح وفق محدّداتهما المنهجيّة والمعرفيّة، ليشكل ما سأكتبه بشأنه إسهاماً من جانبي في ملف متكامل يخطّط لنشره في المجلّة بقصد فتح حوار تفاعلي خلّاق حول المُعْضِلات الإشكاليّة التي تثيرها، أو تنطوي عليها، مسألة إخضاع، أو عدم إخضاع، تجليات الشّعر العربيّ النّصّيّة لمنظومة معياريّة تقييميّة تُسْتَمَدُّ معاييرها المتفاعلة المتشابكة من مصادر وينابيع وثيقة الصّلة بإبداع الشّعر وكتابته وصوغه: التجربة الحيويّة والوجدانيّة الحيّة؛ الخيال الخلّاق والتأمّل المفتوح؛ العقل النّاقد الوقّاد والإدراك العميق؛ الثّقافة المتنوّعة الحقول والمجالات والمعرفة الموسوعيّة المُتَجدّدة وذات الصّلة، وغيرُ ذلك من مَنابع. ثم قبل ذلك كله، واثناءه، وبعده، وفي ثناياه، وفي شتى أعطافه، وضمنه، وفي صلب جوهره: اللّغة؛ اللّغة باعتبارها أساساً أوّل، وإطاراً جامعاً، وكانزة كنوز، وليس باعتبارها وسيلة تواصل، أو جسراً، أو أداة توصيل فحسب، بل اللّغة في كليتها، وبجميع ممكناتها الظّاهرة المُتداولة، والكامِنَة المُخْتَجزة: بنيةً، وقاموساً، ومفرداتٍ، ونحواً، وبلاغةً، وأساليبَ قولٍ وإنشاءٍ ومزجٍ وتركيبٍ وتصويرٍ وإيقاعٍ مُوسِيقيٍّ، وبواعثَ تحفيزِ خيالٍ، ومُمْكِنَاتِ إثراءٍ، وإضافةٍ وتطويرٍ وابتكارٍ وتجديدٍ، وكلّ ما سوى ذلك مما له صلة عميقة بالشّعر، والشّاعر، والحياة، والصّيرورة، والتّحوّل الدّائم، وتجدّد تجلِيّات الوجود، وذلك في تواشج مُتَلازِم مع لوازم ومقتضيات إنتاج التّجليّات الشّعريّة النّصّيّة، ومع كيفيّات إنتاجها القابلة للمُواءَمة والتّكييف، والتّوليد، والتّنويع، والابتكار والخلق.

وسيكون لكل ما تضمنته الفقرتان الأخيرتان من عناصر ومكوّنات أنْ يُسْهِمَ، بفاعلية، في بلورة المعايير الأساسيّة الكفيلة بتشكيل منظومة معياريّة لنقد التّجَلِّيَات الشّعريّة النّصّيّة، وتقييمها عبر تقديم قراءات نقديّة، جماليّة ودلاليّة، تأويلية ممكنة الآن، ومفتوحة على إقرار ضمنيّ بممكنات التأويل المُتَغَاير في سياق قراءات مستقبلية مُتَنَوّعةِ القارئين، ومنظورات القراءة، ومعطيات التّجارب، وشُروط الأزمنة، وذلك لتمكين مُتَلَقِّيهَا، وقُرَائِهَا، على تعدُّد مستويات وعيهم المعرفيّ، من إحسان تذوّقها، وإجادة استيعابها، وفهمها، والتقاط أكبر قدر مما يستطيعون التقاطه من دلالاتها ومعانيها، وتعرّف المشاعر والانفعالات التي تَمُورُ في أعماق الذّات، أو الذّوات، التي تخوض تجربتها، بل وعيش هذه التّجربة، بأدق تفاصيلها، والإمساك بمغازيها، عبر المُشَاركة الحيويّة في خوضها، والتهيّؤ لخوض شتّى التّجارب القابلة للانبثاق عنها، أو للتّوازي

معها، أو التي سَتُواكِبُهَا في هذه اللَّحظَة القِرائيَّة أَو تلك، سواء أكانت هذه التَّجارب قد جرّدت، إبداعيّاً، في خلاصات تصويريّة تُوحي تراكيبها، وصيغها، والصّور الشّعريّة المحمولة عليها، بحيويّتها وحركيّة وقائعها، أو كانت قد جُسّدت مشهديّاً، فصُوِّرت، إبداعيّاً، أثناء صيرورتها، أو كانت قد استُعِيدَت عبر ذاكرة حيّة تمور بحيويّة تدفّقها وهي تسترجعها لترويها، ودائماً في مجرى قراءة تفاعليّة مُبْدِعةٍ تتيح للقارئ المُتَخَيَّل من قبل النّاقد، كما للقارئ المُتَخَيِّل، اليقظ، وقّاد الذّهن، وذي الثّراء الجماليّ والمعرفيّ، فرصاً مفتوحة لامتلاك النّصّ الذي يقرأ، وتؤسّس في ذائقته معايير فرز بَجِسِ الشّعر وغثّه عن نفيسه وثمينه.

وإلى ذلك، فإنّ لما بنّه مضمون العبارات الأخيرة من وهج على المسألة التي نقاربها الآن، أن يُضِيءَ حقيقة أنّ القراءات التأمّلية الأوّلية التي سعت إلى استنطاق نصّ الرّسالة قدر وسع قارئها مُسْتَضِيئاً بأنوار معرفة ذات صلة يتوافر عليها أو يستطيع سعياً إليها، لم تُسْفِرْ عن بيان حدود المسألة النّقديّة التي أثارتها لنكون بصدد تناولها بتركيز لا يشتّتها في مسائل لا تقبع في مركزها، فحسب، وإنّما أسفرت عن كشف جَانبٍ ذِي شَأنٍ وقِيْمَةٍ مِنْ مُؤَسِّسَات هذه المَسْألة، وعَنْ جذورها، وأبعادها، وترابطاتها، والمواقف المُتَباينة منها، وشبكة علاقات مُكَوِّنَاتِهَا، ودوافع طرحها، والمقاصد المرجوّة من الدّعوة إلى تناولها بعمق متبصّر، وأناة، وإمعان.

نكبتان حضاريّتان، وصدمات حداثة

وإذ كان لهذه القراءات أن تحيلنا إلى استرجاع تاريخ أدبيّ شعريّ مُوْغِلٍ، نسبيّاً، في الزّمان والقِدَم، بدءاً من ذلك العصر الذي سُمِّيَ بـ«العصر الجاهليّ»، ومروراً بما أعقبه من عصور ومراحل وأحقاب وُسِمَتْ بـ«الإسلاميّة» مقرونةً بـ«الحضارة»، وسرعان ما انشطرت، مع توالي الأزمنة إلى «خلافات» وممالك، ودول، ودويلات، وانهيارات فاجعة تُوِّجَتْ بما يمكن الأخذ بالاصطلاح على تسميته بالنَّكبة، أو بـ الصّدمة الحضاريّة الأُولى» متعيّنة بلحظة تاريخيّة مريرة أسفرت عن «سقوط بغداد»، في العام (656 ه - 1258 ميلادي)، تحت سنابك خيول المغول، ثم مروراً بما سُمِّيَ بـ«صدمة الحداثة» مجسّدة بالحملة الفرنسيّة (1798 - 1801) على مصر وفلسطين وغيرها من بلاد الشّام التي أوقفتنا، على قصر مدّتها أو ربّما بسببه، أمام مرايا تكلّسنا وتخلّفنا، لترينا صورنا المكنوزة في بؤرها المشروخة المعتمة وهي تُنَاظِرُ مرايا الحداثة الغربيّة المُشِعَّة بأنوار الفكر، والمعرفة، والإبداع الخلّاق، والتقدّم العلميّ، والتصنيع، وذلك على نحو يجعلنا نتصوّر، ومن دون إغفال ما واكب الحملة (الغزوّ) من غايات استعماريّة، أنّ هذه الصّدمة لم تكن صدمة حضاريّة فحسب، وإنّمَا صدمة مصيريّة ذات طبيعة وجوديّة ظلت مفاعيلها قائمة طوال قرن وصولاً إلى اتّفاقيّة «سايكس-بيكو (1916)، وما أعقبها من اتّفاقيّات سرّية أبرمها عدد من القوى الاستعماريّة المهيمنة آنذاك، وهي القوى التي قسّمت المشرق العربي، وبموجبها جرى تسليم فلسطين للحركة الصّهيونيّة.

أما «الصّفعة الوجوديّة الأخيرة» أو «الضربة القاضية» فقد تمثلت في «سقوط بغداد الثّاني» في أوائل نيسان (أبريل) من العام 2003 ميلاديّة؛ أي بعد سبعة قرون ونحو عقدين من سقوطها الأوّل. وذلك لإتمام القبض على موارد الأرض، ومقادير العالم، ومنابع الحياة، ومصائر النّاس، والكون بأسره!

إنها، إذنْ، صدمات حداثة متوالية؛ فهل لنا أنْ نُقَارب أيَّ أمر يتعلّق بالحياة والوجود والأنشطة الإنسانيّة، وفي صلبها الإبداع الأدبيّ والفنّيّ، وفي قلب قلبيهما الشّعر، بمفهومه الأوسع والأعمق (الشّعريّة مفهوماً وتجليات)، بمعزل عن كل هذا الذي جرى، والذي يجري الآن، والذي لا يَجْري؟!

وهل يمكن لنا أن نفهم شيئاً عن أيّ شيء، إنْ نحن أغفلنا فهم طبيعة ما حدث ويحدث، أو إنْ تقاعسنا عن إدراك تأثيراته المُتَنَوِّعَةِ، والمُتعدّدة المستويات والأصعدة، وفي صلبها ما أدمى الجسدَ وشظّاه، وما أنهك الأنفسَ وأعتمها، وما أثقل الأرواح وشقّق وشائجها، وما أملاه من تحدّيات حياتيّة ووجوديّة على الكائنِ البشريّ، وعَلَى الإنْسانِ المبدعِ السَّاعي إلى إدراك أعلى الأهداف الإنسانيّة، وأسْمَى الغَاياتِ والمعَاني الوجُودِيَّة؟!

منبع الشّعريّة وجدان كلي موّار

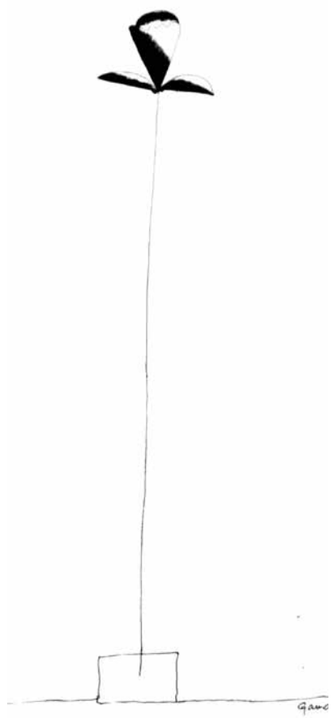
ستأخذنا الإجابة العاقلة عن هذه الأسئلة، وعن غيرها من الأسئلة ذات الصّلة، إلى استعادة خلاصة مؤصّلة تؤكد استحالة إدراك الشّعر: مفهوماً، وتجلياتٍ إبداعيّة أدبيّة وفنّيّة، ونشاطاً إنسانياً خلّاقاً مُتَعَدِّدَ الأوجه والحقول والمجالات، بمعزل عن إدراك كل هذا الذي جرى، والذي يجري، والذي لا يجري وينشد جريانه، في الخارج، وذلك بقدر ما لا ينعزل عن أخصّ المشاعر والأحاسيس والانفعالات الدّاخلية الواعية، أو التي تكمن في اللّاوعيّ فَتُسْتَشْعَرُ بغموض دون أن يدركها وعيّ، أو التي يُحْدَسُ بها دون أن تجلي نفسها في خارج قد يتيح لأيّ من الحواس إعادة التقاط ما ستمرّره لعقل وقّاد تمور في رحابه مخيّلة طليقة، من معطياتٍ قَدْ تُعَيِّنُ له وجودها في الخارج على نحو من الأنحاء دون سواه، فِيمَا تَظَلُّ مُرَاوِغَةً، مَوَّارةً فِي الأعْماقِ، مُتحوّلةَ التَّجليات، تتلاقح مع ما تلتقطه الحواسُ، بأمر هذا العقل المُتَخَيِّلِ الطّليق، من إشارات تبنّها أشياءٌ متعيّنة في الخارج المرئيّ، لِتُحَفِّز مورانها الدّائِمِ في الأعْمَاق على نحوٍ يَصْهَرُهَا بنظائرها من الأنماط الأصلية والرّموز والعلامات والإشارات والألوان والأضواء والصّور الهاجعة في أعماق اللّاوعيّ، وفي خَلايا الوجدان، لِيَتَجَلَّى شِعْرِيّاً عَبرَ ما تشرع الذّات الشّاعرة في وعيه من مكوّنات لا وعيها مَمْزُوجاً بِمُكَوِّنَاتِ الْوعيّ، ومُحْفَزاً بِمعْطَيَاتِ الْخارج، بَلْ ومُلْتحماً بها، ومحْمُولاً مَعَهَا، على صُورٍ شِعرِيَّةٍ تَصْهَرُ كُلَّ شيء في لهيبِ الأُخْيِلَةِ الطَّليقَةِ، والرُّؤَى الْخَلَّاقَةِ، والوجُودِ المنشُودُ

عبر التفاعل المَوّار والانجدال الضّفائريّ المستمرّ، تتحوّل مكوّنات اللّاوعيّ، وما يَمُورُ في خلايا الوجدان من حَوافِزَ داخِلِيَّةٍ وخَارِجِيَّة، ومكوّنات، إلى «بؤر وجدانيّة» تبثّ إشعاعاتها تجليات لا يتحقّق لها وجود خارجيٌّ جَمَاليٌّ إلّا إن تجسّدت في صُور شِعْرِيّة ترسمها ذاتٌ شاعرة، مبدعة فنّانة، تلهب رؤيتها الكلمات فترمّزها إذ تسيّل ماءها، وتقطّره، وتلوّنه، وتفعمه بآرائج وأضواء مفعمة بمشاعر وانفعالات وأحاسيس فيّاضة، وبدّلالات ومعان وتصوّرات ورؤىً لا تنيّ تتوالد، مُوَلِّدَةً من الكلمات الصّور، ومن الصّور المُوَلُودَةِ للتَّوِّ كلمات جديدة تَلِدُ المزيد من الكلمات والصّور، ومنفتحة، طوال الوقت، على تفاعل رؤياويّ تخيّلي ثريّ تتجلّى خلاصاته في فضاء دلاليّ مفتوح يتصاعد أثيرُ تشكُّله من سطح النّصّ الشّعريّ مُحَمَّلاً بما يمور في قاعه العميق من تفاعلات، وتماهيات، وبؤر تناصّ، تُنَاظِرُ مثائلها المائرة في وجدان الذّات الشّاعرة، بوصفه؛ أي هذا الوجدان الكُلِي، تجسيداً داخلياً، عميقاً وكلياً، لكينونة وجوديّة ملتحمة: نفساً، وروحاً، وذاتاً مُدْرَكَةً ومُدْرِكَةً، وجسداً، وباعتباره منبع الشّعر، ورحم تخلّق دوافع إبداعه، وبدء تشكّل تجلياته النّصّيّة على تنوّع أنواعها، وتعدّد أشكال بيوت الحياة التي تسكنها، بوصفها، في البدء والمنتهى، تجارب حياة، وتجليات أشواق كينونة إنسانيّة، ورسائل وجود!

سنشرع، في ضوء هذه التبصّرات، بالسّعيّ لبلورة، فرضيّات قابلة للتأصيل، وإجابات ممكنة عن أسئلة «الجديد» تكون قابلة لحوز مُصَادَقَةِ العقل النّقديّ عليها، وليس ذلك بقصر منابع إدراك الفرضيّات والإجابات على استقراء، واستنباط، وتجريد خلاصات، لأوسع متن ونطاق من المعطيات والنّصوص والوقائع وأحوال المجتمعات العربيّة القائمة الآن والمتواصلة الوجود، جوهريّاً، من زمن بعيد، فحسب، وإنّما بالالتفات، طيلة الوقت، إلى الكائن البشريّ العربيّ، وإلى الإنسان الإنسان، فلا يذهب سعينا إلى دروب تجرّد الكائن البشريّ مِنْ ممكنات عُثُوره على إنسانيّته، أو تغرّب الإنسان عن ذاته بنفيّ المشاعر والأحاسيس والانفعالات والحاجات النّفسيّة والحياتيّة والأشواق الوجوديّة، والتي هي، دائماً وأبداً، من مؤسّسات التّفكير الخلّاق، والإدراك المعرفيّ العميق للعالم، ولبلورة رؤىً مستقبلية قابلة للوجود!

منهج قرائيّ تكاملي حرّ ومفتوح

وسيكون لهذا السّعيّ أنْ ينطلق من تحليل النّصّ الشّعريّ، وأنْ يُواكب تنوّعَ هذا النّصّ وتعدّد تجلياته، وأن يسترشد، في الوقت نفسه وحسب مقتضيات التّبَصُّر والتّخْلِيلِ العميقين، بمنظومة منهجيّة متداخلة ومتكاملة تَضُمُّ، في إطارٍ جَدلٍ تَفاعُليٍّ مع مناهج النّقد الأدبي الحديث، القديم، والمناهج



المُجَدَّدة، نسبيّاً، من داخِلِهَا عبرَ تَواكبٍ نِسْبيٍّ مع تنوّع تجليات القصيدة العربيّة وتعدّدها الشّكلي، المَنَاهِجَ النَّقْدِيَّةَ السّياقيّة الوصفيّة، والوضْعِيّة، والتّحليليّة التّاريخيَّة والاجتماعيّة والنَّفْسِيّةِ، والمناهِجِ النَّقْديَّة النَّسقيّة النّصّيّة القِرَائِيَّةِ، وما قد تفرّع عن أيّ منها من مَنَاهِجَ غير عربيّة المنبع، أو البلورة النّهائيّة، كالمناهج الاجتماعيّة، أو التاريخيّة، أو النّفسيّة، وما قد أعقبها من مناهج حداثيّة وما بعد حداثيّة (كالسّيميائيّة، والأسلوبيّة، والبنيويّة، والبنيويّة التكوينيّة، والظّاهراتيّة، والتفكيكيّة، إلخ).

وإلى ذلك، ستتحوّل مُكَوِّنَاتُ هاته المناهج، وحسب مقتضيات التّنقيب والتّقليب والتّمحيص والتّبَصُّر والبحث، عمقاً وامتداداً، إلى أدوات ووسائل وإجراءات، وأسرجة تنوير، ومسابير تعرّف وإدراك، وذلك بعيداً عن النّهج السّلفي المنغلق على ذاتٍ متكلّسة، وبعيداً أيضاً عن نهج القطع الجذريّ، والقطيعة التّامة، مع التّراث الأدبيّ العربيّ (نصوصاً إبداعيّة ونَقْداً)؛ هذا الذي ينتهجه المستغربون من المفكرين والنُّقّاد الدّاعين إلى تصنيع، أو فبركة، حداثة عربيّة تقطع جذريّاً مع التّاريخ والتّراث والواقع العربيّ القائم الآن والممتدّ في زمن عربيّ قد أزمن؛ أيْ أولئك المستجيبين، في دعوتهم تلك، وفي أفضل تقدير لا يفترض معرفة نِيَّاتِهِم ولا يتفحَّص مكنونات ضمائرهم، إلى محفزات شكلية لم تُسْتَخْرَج بوعيّ نقديّ جذريّ من هذا الثّالوث: التاريخ العربيّ، والتّراث العربيّ، والواقع العربيّ، وإنَّمَا نَهَضَتْ على مسوّغات، ودوافع، وغايات تحديثيّة، تم توليد محفزاتها الفعلية، من قبل غيرهم وفي واقع غير عربيّ، تأسيساً على تقليب فلسفيّ: فكريّ، وجماليّ، ورؤيويّ، لتواريخَ مَدِيْدَةٍ، وتَجَارِبِ حَيَواتٍ عَديدةٍ، وآدابَ مُتَنَوّعةٍ، وتراثاتٍ مُتَشَعِّبة، وأحوال مجتمعات بشريّة قائمة في بلاد من بلاد الغرب الذي قادته حداثته، وما بعدها، للإيغال في رأسمالية استعماريّة عنصريّة، مسعورة ومتوحّشة، وإلى السّعيّ اللاهب لفرض عولمة منفلتة منزوعة الإنسانيّة على العالم بأسره!

سيأخذنا المنهج الذي بلورته هذه التَّبَصُّرات إلى الانطلاقِ، بِدايَةً، من قراءة جديدة لكتاب ابن طباطبا: «عيار الشّعر»، بهدف اعتمادِ فَرَضيّاتٍ أَوَّلِيَّةٍ قابلة للتَّفَحُّص والتأصيل،

وفتح سبل السّعيّ إلى بلورة إجابات مُمْكِنةٍ عن أسئلة «الجديد» حول الشّعر ومعياريّته. وبطبيعة الحال، سَيَكُونُ لِهَذهِ القراءةِ أَنْ تَنْهَضَ عَلَى إدرَاكٍ عَميقٍ لِحَقيقةِ أنّ كتاب «عيار الشّعر» يعرّف الشّعر بأنّه «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النّظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذّوق». وهو، فيما أحسب، تعريف لم يكن لنا أنْ نتوقّع من «ابن طباطبا» أنْ يأتينا بسواه، غَيْرَ أنّنا نلحظ فيه ما يُدْهش، ولا سيّما لجهة السّعيّ المُضْمَر في ثَنَايَا كتَاب «عِيَارِ الشِّعْر» للخروج من المعايير الشّكلية (النَّظْمِيَّة المُتَحَقِّقَة) التي أملته تعريفاً مُكَرَّساً للشِّعْر كما تبدّى في تجلياته المُتواترةِ زَمَنِيَّاً، والمَعْهُودة في زمن تاليف هذا الكتاب.

من هنا، بالضَّبْط، وفي سياق تأمّلات مُعَمَّقة لما انطوت عليه معالجة «عِيَارِ الشِّعْر» التَّفصيليّة للشّعر: مفهوماً، ونشاطاً إبداعيّاً إنسانيّاً، وصَنْعَة، كما لجوهر الشّعريّة المُضْمَرِ فيها، والمُنْشِئِ مسابِرَهَا الجماليّة والمَعْرِفِيّة والنَّقْدِيَّة، من ثراء وإدهاش، سنشرع في توليد الفرضيّات وبلورة ما يؤسّس لاقتراح إجابات مؤصّلة عن أسئلة «الجديد». ولهذا سنكرّسُ المقالَ المُوسَّع، اللّاحق بهذا المقال، لإجراء قراءةٍ تَبَصُّريّة، نتوخَّاها جديدةً وذات مغزىً، في هذا الكتاب اللّافت: «عِيَارِ الشِّعْر»، ومِنْ باب التَّشَاكل مع قِراءَتِنَا لأَسْئِلةِ «الجديد» ومَعْ تَوقِنَا لإدراكِ الْجَمَاليّ والرُّؤْيَاوِيِّ «المُأْمُولَ» إدْرَاكُهُ في تَجَلِّيَاتِ الشِّعْر العَربيّ المُنْتَظَرةِ، وبَأَفْضَلَ مِمَّا قَدْ أدْرَكنَاهُ في المُتَحَقِّقِ مِنْهَا، على أَفْضَلِيَّتِهِ وَجَمَالِه، وأَجْمَلْ!

ناقد وشاعر من فلسطين مقيم في براتسلافا

حسين جمعان

ذاكرة الترحّل خارج الطبيعة والوقت

في تجربة الفنان التشكيلي العراقي فؤاد حمدي

شرف الدين ماجدولين

حين تأجل معرض الفنان العراقي فؤاد حمدي بغاليري "ذي باي" بهاملتون - كندا، بسبب الوباء، كان يحقق نبوءة ثاوية في لاوعي خفي للأعمال القادمة من ذاكرة الترحّل وملاحقة الأمكنة والوقت وظلال الناس. هو القادم من سفر طويل أخذه من بغداد إلى دمشق، ومن دمشق إلى إسطنبول، ومن إسطنبول إلى هاملتون. لم يكن خروجا من المرتع والمعبر الأليف إلى الصقع البارد فقط، هو المسكون بدفء الداخل، وإنما كان خروجا من الوقت وهندسة مواعيده ومفارقة للوقائع الثابتة المستكينة إلى بداهاتها، إلى الارتباك المؤبد، وإلى الظلال المتنامية والآثار الهاربة. لذا لم يكن غريبا أن يستعير من الذاكرة الضاجة بالحروب والهجرات والحصارات، جدرانا متنقلة، تحفظ هشاشة الجسد والأعضاء، من الاستنقاع في التشظي، وأن يصطنع ما يشبع قوقعة متنقلة لكائناته الأثيرة.

ويبدو أن فؤاد حمدي، الذي استعادته لوحة مفردة من جفاف عابر، صيف 2018، لم يكن ليستسلم لدفق الإنجاز الممتد عبر عشرات اللوحات في تجربته الجديدة، لولا إحساس لاعج بالانتقال إلى ضفة مختلفة في الأداة والأسلوب، تشتغل على المنظور والظل بنحو اختراقي، وتعيد تكوين مجسمات الضوء والألوان والخلفية، ومساحات الكتل والأعضاء في متن اللوحات المتراسلة؛ هي مزيج من تعبيرية مستحدثة بنفس سوريالي، و مثال لتخطي القواعد، وأصوليات الحداثة لدى الفنان المعاصر، حيث "الما قبل" و"الما بعد"، بالنظر للفضاء والوقت والسفر، حاسمان في تمثل المفاهيم والصيغ والانحيازات تجاه اللون والضوء وأشكال السند.

في اللوحة المفتاح ينبت وجه (أو قناع) من جدار ينفث من فمه دخانا سحريا، يكتسب ألوانا ملتبسة بمقامات بعضها بعضا، ينبهق منها الأزرق والوردي والقرمزي والأخضر والبنّي، مشكّلة وجها عاتيا لكائن خرافي، مختصر في مجرد رأس، مشرئب إلى الظل المنسكب من الوجه (القناع) النابت من السطح البنّي. الظل منثن على الأرضية السماوية المخططة، البادية كشعاع طافر من العمق، زاحف إلى صفحة الجدار المقابلة. ظلّ داكن يشكّل ما يشبه فانوسا، له مبسم وجه، فيتخايل الرأس الملوّن أشبه ما يكون بمارد فانوس السّحري. تُراه ذلك المارد الذي سيطلق الكائنات المشطورة المركّبة من أعضاء مستعارة لبشر وحيوانات وطير في اللوحات المتلاحقة؟ محتمل. إنما الأكيد أنها العتبة الفنطازية الأولى لاختيار تكويني منحاز لطبقات لونية متراكبة، شفافة، ومسكونة بالضوء، ومنظور مخاتل، وظل يبدو كشيء حقيقي له ظلاله المضافة.

1 - جسد الظلال ووجه الحقيقة

في المجموعة الأولى، من معرض فؤاد حمدي، تتجلى التخطيطات المرسومة في الجدران، لأجساد مختصرة، متوجة برؤوس/أقنعة ناهضة، بعيدة عن إيحاء الظل المرئي. تبدو أقرب ما تكون لأثر أجساد امّحت، وبقي مكنون رؤية الفنان لها؛ ضامرة ومضمومة ولدنة تلتبس بانحناءات الزوايا الخرساء والصلبة وتنغرس فيها، تكوين يذكرنا بمقولة ميرلو- بونتي: "يبدو المرئي من حولنا وكأنه يقوم بذاته. لكأنّ رؤيتنا قد تشكلت في صلبه أو كأنه كان ثمة بينه وبيننا ألفة جد حميمة كالتي بين البحر والشاطئ" (المرئي واللامرئي، ص 214).

في أغلب لوحات هذه المجموعة يبدو هذا الروشم البصري ثابتا، يرنو إلى الكتل المشكلة في البؤرة والعمق، كشاهد ورقيب أو ضمير خفيّ، يتأمّل في تحولات الكتل وتشطيرها الصاعق؛ في إحدى اللوحات يطالعنا جسد بلا رأس ولا ساقين تندلق من جوفه الفارغ كرة تشبه قناعا دائريا، تنعم النظر في الطيف الناهض في الخلفية، الملون بالأزرق السماوي والأصفر والأخضر، مثل مارد رخو، من دخان أو ضياء، تجسر ظلاله المسافة مع الجسد المجزوء، محكية كابوسية تتفاعل تحت أنظار الأثر المنغرس في الجدار، برأسه البني وجحوظ عينيه.

وفي لوحات أخرى تطالعنا الأجساد البشرية والحيوانية مختصرة، مشطورة أو مضمومة، منغرسة في الجدران الصلدة الملساء،

فؤاد حمدي

مأخوذة بظلالها المضاعفة إلى بؤرة خادعة، توحي أعمال الفنان، المقتلع من مرتعه، بأن لا حقيقة إلا في الوجه، لهذا نتحدث دوما عن "أوجه الحقيقة" لا عن أجسادها، بينما تتجلّى الأجساد مجوّفة، مفرغة من أحشائها/ مضمراتها الدالة، متماهية بالأردية، ملتحمة بأعضاء غريبة عنها، مستعارة من حيوانات وطيور وكائنات بحرية، وأخرى خرافية. فالجسد إيهام يلتبس بإحالاته، هو تلك الظلال الممتدة من إدراكنا لعمق الشيء، وليس المرئي إلا وهما يحتاج لطرز وأردية تعيد تكوين مساحات العري والحجاب فيه.

وفي لوحات هذه المجموعة أيضا يبرز الجدار المحيط بالأوجاع والأجساد والظلال المضاعفة، بوصفه علة للمرئي. الرؤية هنا في الداخل وفي العزلة وضمن مساحة محدودة، رؤية الشيء في حريته وحقيقته، المحجوبة عن العالم وعن العموم؛ إنه الفضاء التكويني لجنون الجسد العاري الفاتن، ولأعضاء الخصوبة والنظر والتفاعل، حيث الوحدة طاقة للفعل الفطري المتحرر من القيود. توهمنا الأعمال بأن للجدران عاطفة وعقلا، ولا يمكن اختصارها في مجرد حدود، هي التي تصوغ الصلابة والهشاشة، وتُنضج وتسحق.. ولم يكن تفصيلا عابرا ذلك الذي جعل فؤاد حمدي يحتمي بجدران مرسمه الخاص لشهور الشتاء الطويلة في كندا، لتكون عالمه الكامل والمستغني، لحظة التدفق، درءا لصقيع الخارج.

في عوالم الجدران والوجوه والأجساد المشطورة والمكوّمة، لا تدرك الوحدة إلا بوصفها تعددا، تمثُّل الذوات بما هي ثنائيات أو جمع، هي عينها "أغيار" كثر، يتناظرون مثلما تتناظر ظلالهم، كثرة الواحد المتوالد هي ما يقوض العزلة، من هنا يمكن فهم تلك الدوائر التي تخطّها الأجساد في المساحة، مائلة ومبددة لحصار العلبة الحاضنة.

2 - هندسات للوقت المنفلت

في مجموعة ثانية من اللوحات يقدم فؤاد حمدي الساعة باعتبارها نواة لتشكيل الأعضاء والكائنات والمنظور، ساعات دائرية بأرقام وعقارب، نابتة في الوجوه والجنوع، ملتبسة بالمكعّبات والدوائر المحتضنة للكائنات، والمكتنفة للجدران والخلفية، أو المعلقة في الفراغ، مسكونة بالرؤوس، أو منبهقة من عضو الخصوبة الأنثوي أو متأرجحة على الجبين. ساعات مكتملة وأخرى ناقصة، أنصاف وأجزاء، بأرقام ثابتة أو متساقطة. احتمالات حسية مدوّخة للآلة الناظمة لمسار العمر. الحاسبة للثواني والدقائق والساعات. تصوغ مجازات السعي للخروج من وصفة الحساب، والعبور إلى مطلق لازمني، دون خلفية ولا أفق، مجرّد جدران ودوائر ومكعبات، معازل خارج دائرة الليل والنهار وتعاقب الفصول، هندسة للإقامة خارج الوقت. أليس المعزل في النهاية هو مكابدة الحساب، ونسيان التعاقب وما يتصل بها من شهوة الانتظار؟

في لوحة من هذه المجموعة تخترق بجعة الجدار الأيسر في المكان المقفل، ويواجه الناظر في العمق جدار أسود، وعلى اليمين بمساحة ضيقة ينهض جدار أخضر قاتم يميل إلى السواد، منثن يمينا إلى مساحة أكبر لا تبرز نهايتها، في الأرضية الصفراء المائلة إلى البني ينتصب نصف علوي لامرأة، لا ملامح له، بوجه دون تقاسيم، مشرئب لأعلى، وجيد ونهدان مطموسا الحلمتين، النصف بلا يدين، على نحو شبيه بتمثال نصفي غير مكتمل. تتراكب عبر تخطيط شعاع ضوئي أصفر شفاف أقنعة ثلاثة متراصفة لأعلى، تكرر هيئة الوجه، مانحة إياه عينين وأنفا وفما. في متن الشعاع تتصادى الأقنعة مع وجه البجعة المطلّ من الجدار، المتّخذ صفة بشرية ناقصة، تركّب القناة الضوئية، الواصلة بين الوجه والأقنعة ورأس البجعة، على قاعدة نصف أنثوي سفلي، تطفر من انثناء عضو الخصوبة البنفسجي فيه، ساعة برقمين، ووضع مختل للعقربين ينزاح عن البؤرة..، تختصر هذه اللوحة المكثفة والضاجة بالألوان والضلال والكتل، إيحاءات التشظي والحصار والوجود خارج الوقت، أو بمعنى أدق هندسة وضع خارق للوقت على إيقاع فتن الحواس. لذلك ربما تم تركيب القناة الضوئية خارج مدار الساعة واصلة بين الأقنعة والوجوه المتصادية والمتناظرة؛ الوجوه والعيون الناقلة للإحساس بالمرئي خارج لهوجات الوقت وكروبه وكوابيسه.

لا وجود للوقت في زمن المنفيين واللاجئين والمحاصرين والمدفوعين إلى الملاجئ، هو وقت مؤقت أو دون ذاكرة هو مساحة للتكرار والتناسخ والنسيان، ومن ثم فهو فاقد لحسيّته وامتداده الأفقي، يتحوّل تدريجيا إلى تجريد لا قيمة فيه للدقائق والساعات والفصول، مادامت الأجساد المنشطرة والمتشظية اتخذت لها هندسة مستحدثة لمدارات العيش والبقاء بين الحدود الضيقة والمعازل والجدران.

3- مجازات الأكواريوم

وإمعانا في شحن الجدران والوقت وهندسات الأمكنة المغلقة، وتغليف الأطراف والأعضاء بالمعنى، يقتبس فؤاد حمدي استعارة الأكواريوم، لتبيين حالة الوجود خارج

فؤاد حمدي

فؤاد حمدي

الأصل، وتحويل الحياة والبيت لنسق فرجوي، حيث الكائنات وألوانها وماؤها وطعامها وملحها مجرّد تفاصيل اصطناعية لحياة زائفة، ممتلكّة ورهينة حصار مؤبد، في إحدى اللوحات يجد الناظر نفسه أمام صندوق شفاف بواجهة صفراء تُظهر الداخل المنطوي على سمكتين، وساعة في خلفيتهما، أعلاهما كائنان يقتعدان الماء بجوار بعضهما، يتأملان ظل ساعة/مرآة، ترتسم فيها سحنة أنثى، يمكن أن نتبيّن الملامح من أعلى صندوق الأكواريوم بوضوح، فاللوحة تميز السطح بلون فضي يوحي بالجبلّة المائية..، في لوحات أخرى نجد الأكواريوم بأشكال مختلفة مع شخوص وأقنعة مشدودة إلى داخله، أكواريومات لأسماك ولأطراف ولتركيبات جسدية فنطازية، مع آلة لحساب الوقت تأخذنا الأمثولة الرمزية بعمقها السريالي إلى واقع شخصي، لذلك المهاجر المولع بالبحر وبالأسماك، لكنها تأخذنا أيضا لملامسة تلك العزلة الفجائعية المموّهة برفاه زائف، وأناقة مصطنعة، حياة خارج المكان تتوفر على كل مقومات العيش، لكنها لا تنفي الإحساس بالاقتلاع.

***

لقد سعى فؤاد حمدي إلى إدخالنا لعالم رمزي مدوّخ هو جزء من رهانات الفن المعاصر على رحابة الأسلوب، بيد أنه احتفظ بمرتكزات أساسية في المنظور والضوء واللون، واسترسل في توسيع احتمالات التناظر، للإيحاء بعنف الوجود في القوقعة، خارج الطبيعة والوقت، بيد أنه لم يكن في المحصّلة فنان الفكرة والمعنى المجرّدتين من تقاليد التحفة، لقد تخففت تقطيعات الكتلة الحية لديه من الفيزيولوجيا الصادمة، وجرّدت الأطراف والتلفيقات الهيكلية من عجائبيتها البدائية، ومثلت بما هي احتمال دال على التشوه والانسحاق، لقد كان الفنان المترحّل بحق، كما عبّر جون ديوى ذات يوم عن وضع الفنان المعاصر "مبالغا في انفصاليته إلى حد الغرابة" (الفن خبرة، ص 127).

ناقد من المغرب

كراسة رسم

البهاء حسين

كنت أرسم شجرة
ظللت لأعوام طويلة أرسم في كراستي شجرة وأسقيها
أعاملها مرة على أنها أمي
وأحياناً حبيبتي
شجرةً طفلة
بضفائر
في طول قامتي
ثم أرسم ولداً هو أنا وأغار منه
وحين يرفع الهواء ذيل فستانها أسبقه
وأستر سيقانها.

***

وكنت أرسم أباً لا يموت
بقطعة من الفحم
أبدأ أولاً بحاجبيه
ليقطب بهما في وجه عزرائيل
ربما انصرف إلى حال سبيله
ثم أجدني أبكي، لأن أبي مات بالفعل
ولم يشيّع أحد حواجبه.

***

الفحم أكثر سخاءً في الجنازات
يعرف فيم تفكر أرملة عادت للتو من دفن زوجها
وفي رقبتها قفة عيال
يعرف كيف يجعل من حزنها شجرة
لكنني جربتُ غيره
لون واحد لا يكفي أحزان أمي
لا يكفى أن ترسم شجرة ذابلة
لتصبح أرملة
لا يكفي أن تقلد صوت عصفور، ليخفق ذراعاك
لا يمكنك أن تفهم العشب ولم تجرّب فظاظة القدمين.

***

الرسم ليس فرشاة على سطح
ليس تأريخًا لنهدين منتصبين ولا للوادي الذي بينهما فقط
الرسم قبلة حياة نمنحها للماضي، ليظل حاضراً دائماً
طريقة لأن نعيش بعد الموت.

***

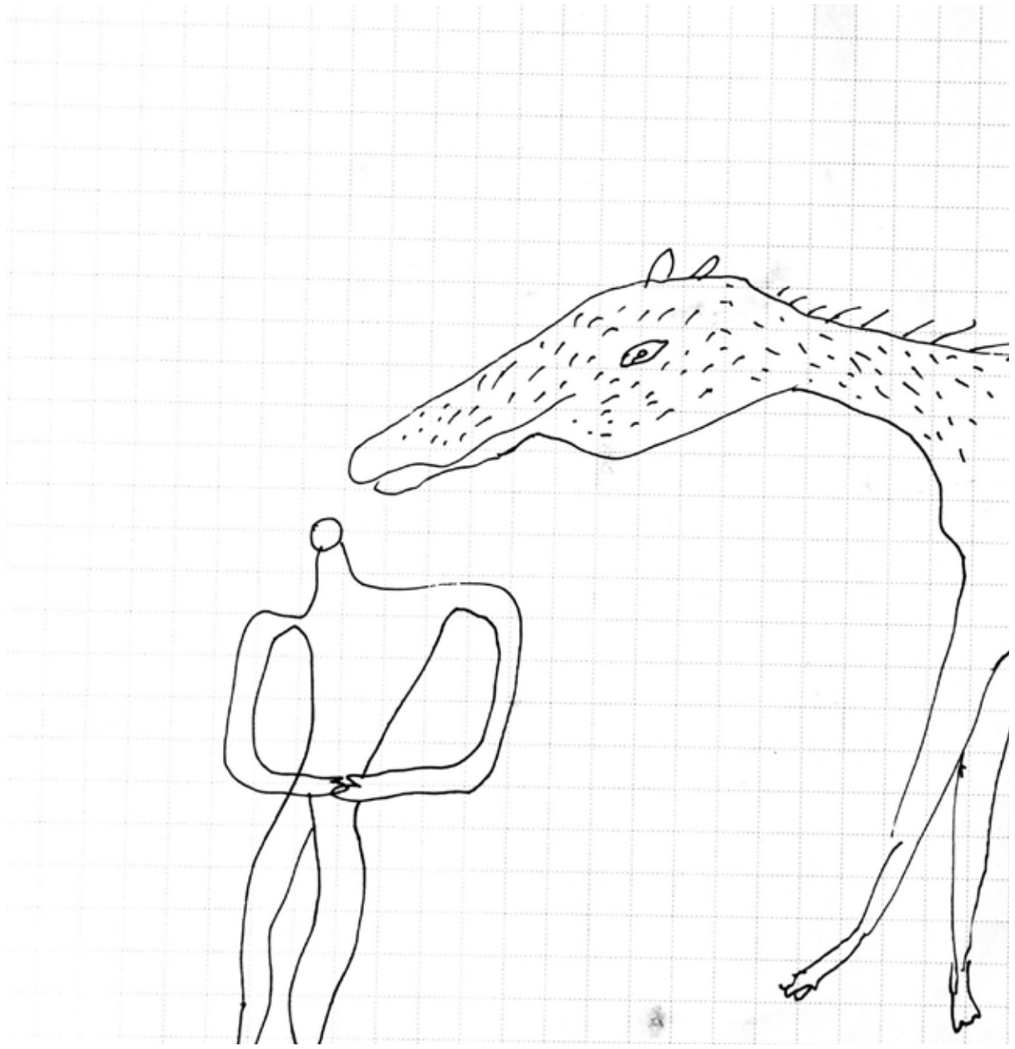
وأنت طفل ترسم فتاة في مثل عمرك
وحين تصير عجوزاً ترسم أيضاً فتاة
التقدم في العمر لا يعنى سوى إتقان الظلال.

***

أبي نسي حياته في كراستي
في لوحة لم أكملها قطّ
لأنني انشغلتُ بأحزان أمي
بالسحب وهي تتحوّر في هيئات كثيرة
بعصى المدرس، مخافة أن تهوى على رأسي، لأنني سرحان
رسمتُ عدة أشكال للعصى
فكانت أصابعي ضحيتها الوحيدة
أصابعي التي تخلق لي رفقة من الرسومات
أعلّقها على جدران بيتنا الطيني وأنتظر
أن تصبح عائلة حقيقية
عزوة

***

رسمتُ الفقر نفسه
كما هو، دون تلوين
فقط كنت أنظر في عيون الفقراء
أو أركّز في أقدام أمي وهي تجترّ خطواتها الحافية.



مصطفى حسن

***

رسمتُ الأمل
لكن الضوء استعصى عليّ
إذ كيف يمكن لطفل فقير أن يمسك الضوء
حاولتُ..
رسمتُ أكثر من شعاع لكنه كان ينكسر
آخر النهار
كان يغربُ حين أقْلبُ الصفحة.

***

المنظر الدائم
الطبيعة الصامتة التي ما زلت أرسمها
أمي وهي تعدّدُ على أبي، فقد مات دون أيّ مبرر يُذكر
وذلك الفرن الذي " يأوي نهاراتها "
كانت ترمي في جوفه قطع العجين
كأنها تُلقمه أوجاعها
كنت أرى ألسنة اللهب تُنضج الخبز
تلفحني حرارتها وأنا أمدّ يدي
ألتقط أوجاع أمي، الأرغفة
وأرسمها ساخنة.

شاعر من مصر

رمزية أدوات الكتابة

وأثرها في صناعة المعنى الشعري

رمضان بن رمضان

”و ما ظنك بقوم يملكون أزمة المنى والمنايا بحسن كلامهم ويريقون دماء الأعداء بأسنة أقلامهم. وقديما أغنت كتبهم عن الكتائب (....) ففي سواد مدادهم بياض النعم وحمرة الدم“ (عبد الملك بن محمد الثعالبي).

إن الحديث عن رمزية أدوات الكتابة في الرسائل الشعرية والرسائل المتبادلة بين وجهاء القوم مما تواتر ذكره في كتاب ”الذخيرة “ لابن بسام (ت 542 هـ /1147 م) وعن أثر ذلك في صناعة المعنى الشعري والأدبي، من شأنه أن يحيلنا على نظرية التواصل اللسانية بوظائفها المتعددة ولاسيما الوظيفة الأدبية والوظيفة الماوراء لغوية (la fonction metalinguistique) من ناحية وعلى عناصر مقام الترسل: وضع المتكلم، وضع المخاطب، الرسالة المكتوبة بأنواعها: الابتداء، الجواب، الاستئناف وجواب الاستئناف، من ناحية أخرى فبين هذه وتلك تشابه، إن لم نقل تطابقا. هذا التطابق من شأنه أن يعيننا في تحديد نوعية الرسائل المتبادلة وتحليل خطابها. فمن سمات مقام الترسل أنه يخلص المرسل - المتكلم وكذلك المرسل إليه - المخاطب من وضع المواجهة ويخلق بالتالي سبيلا جديدة في تلقي الرسالة - الخطاب. الكتابة تبتدع نوعا تواصليا جديدا يحدث نقلة نوعية، إن لم نقل قطيعة ما بين الشفوي والمكتوب، أو ما بين الصوت والخط، يقول إبن وهب الكاتب (ت 335 هـ/947 م) ”أما الرسائل فهي مستغنية عن جهارة الصوت وسلامة اللسان من العيوب لأنها بالخط فإن ذلك يزيد في بهائها ويقربها من قلب قارئها“ (أبوالحسين إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، بغداد،1967، ص 116).

فهل يسمح هذا النوع الجديد من التواصل، لأدوات الكتابة وما ترمز إليه أن تشكل المعنى الشعري والأدبي سواء أكان ذلك في الرسائل الشعرية أم في الرسائل النثرية؟ وبالتالي هل ترتقي هذه الأدوات بالخطاب الترسلي إلى وظيفته الماوراء لغوية لتحقيق أدبيته؟

إن تحويل أدوات الكتابة من معناها الحرفي إلى معناها المجازي من شأنه أن يربطها بمناخ الأدب والشعر ويمكنها من أن تلج عوالمه وتصبح بالتالي أدوات الكتابة رموزا قادرة على صناعة المعنى الشعري والأدبي، فالرمز يقوم على فكرة تحويل الشيء من دلالته بذاته على ذاته إلى دلالته بذاته على غير ذاته، ومن شروط تحقق الرمز طواعيته لهذه الدلالة على غير ذاته، وهي طواعية مزدوجة بعضها ذاتي يتصل بما ينبثق عن الرمز من طاقة تعبيرية أو إيحائية وبعضها الآخر موضوعي مقترن بما يتوفر للمتلقي من قابلية التمثل للربط بين الرمز وما يرمز إليه.

في الاحتفاء بالمكتوب من خلال فن الترسل

لئن كانت المشافهة هي الأصل واستمرت طيلة قرون الوسيلة المثلى لتلقي المعارف ونقلها ثم تداولها، فالعلم كان يؤخذ من صدور الرجال، إلا أن ظهور الكتابة أحدث تحولا عميقا كان له أثر كبير في صياغة المعارف وفي تدوينها من ناحية، وفي ظروف تقبلها نعني بذلك العلاقة بين الباث والمتقبل للخطاب المكتوب، فإذا كان للمشافهة (l’oralité) دعاماتها من ذلك سلامة النطق ووضوحه، صحة المنطوق، النبرة ودورها في تدقيق المعنى المراد تبليغه ثم أخيرا سلامة حاسة السمع، فإن للكتابة (l’écriture) أيضا دعاماتها (ses supports) من ذلك اليد والقلم والمداد والقرطاس والخط وسلامة البصر لدى طرفي الخطاب/الرسالة. إن الخط باعتباره التجلي الأمثل للمسار الجديد الذي أحدثته الكتابة، ستتولد عنه فنون وأجناس يقتضيها المقام ومن ضمنها جنس الرسالة أو فن الترسل حيث الباث/المرسل يتوجه إلى متقبل/مرسل إليه بعينه برسالة تقتضي جوابا وربما استئنافا وجوابا للاستئناف. فالكتابة اكتشاف حاسم وفريد مكّن الوعي الإنساني من أن يلج مناخات جديدة من المعرفة، فاختراع الإنسان لنظام مشفر من العلامات البصرية استطاع بواسطته أن يصوغ آراءه وأحاسيسه ومشاعره وأن يدوّن كل ذلك وأن يسجله تسجيلا مرئيا وأن يبلغه لقارئ حقيقي أو مفترض. لقد كانت الذاكرة على امتداد قرون حبيسة ما يرد عليها عبر حاسة السمع، تغنيها وتنعشها ثم جاءت الكتابة لتمنحها بعدا جديدا يسمح لها من خلال حاسة البصر بتوسيع طاقة استيعابها وتمكينها من وسائل جديدة تستثيرها لتثريها. لقد احتلت أدوات الكتابة في القديم منزلة مرموقة، في ظل احتفاء حار بمقدم هذا المولود الجديد ألا وهو الكتابة، لاسيما الخط والرق اللذان اقترنا بصاحبهما اقترانا شديدا، فما تخطه يد الإنسان يعكس شخصيته لا محالة من حيث قيمة الأفكار التي يحتويها الرق، كما أن نوعية الرق تخضع بدورها لأحكام قيمية تعكس طبع صاحبها. ففي ظل بيئة تهيمن عليها الأحكام الاعتبارية ذات المستند الديني، لا مناص من التقييمات الأخلاقية في مقاربة جل المواضيع المطروحة.

زهير دباغ

وقد وردت في كتاب ”الذخيرة“ لابن بسام إشارات تبين المنزلة الهامة التي أصبحت تحظى بها أدوات الكتابة من عناية واهتمام، فكلما انحط الخط، انحط الفكر المعبر عنه بذلك الخط تبعا له، وكلما دنئ الرق، دل على دناءة صاحبه. ففي رقعة كتبها الوزير الكاتب أبي حفص بن برد الأكبر إلى المظفر بن أبي عامر يقول فيها ”وإن قوما من خدمة الحضرة قد عادوا لما نهوا عنه فكتبوا الخط الدقيق، في دنيء الرقق، دقة من هممهم ودناءة في اختيارهم، وجهلا بأن الخط جاه الكتاب وسلك الكلام، به ينظم منثوره، وتفصل شذوره، ونبله من نبل صاحبه، وهجنته لاحقة بكاتبه (...) وأنا أعطي عهدا لئن ارتفع إلي كتاب على الصفات المذمومة والأحوال المسخوطة من رق أو مداد أو خط، لأوفين لصاحبه بما قدم إليه من الوعيد إن شاء الله“ (أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ليبيا/تونس، 1395 هـ/1975 م، القسم الأول، المجلد الأول، ص ص 107 - 108).

في التغني بأثر أدوات الكتابة في جماليات النصوص

إن التشدد في ضرورة أن يكون المكتوب حائزا على قدر من الجمال والنبل، لأنه يحيل

على صاحبه، لم يكن هو القاعدة في جميع الأحوال. إذ نعثر في كتاب "الذخيرة" على رسائل قد اختل خطها وقمئ ولكن صاحبها، وبسبب ما احتوته من جيد المنثور وجزالة التعبير يدعو المرسلة إليه أن يغمض عينيه عن قبح المرئي ليتمتع بجمال المخفي وأن لا يغتر بالشكل فالجوهر أسمى وأجدى، فقد جاء في رقعة لابن حناط في وصف رسالة "بعثت إليك برسالة الوزير الكاتب أبي عمر الباجي في البهار، منقولة بخطي على اختلاله واختلاف أشكاله، إلا أن حسن الرسالة، وموضعها من البلاغة والجزالة يغطي على قماءة خطي، ودناءة ضبطي، فاجتلها - أعزك الله عروس فكر، لحظها حبر، ولفظها سحر، ومعناها بديع، ومنتهاها رفيع، ومرماها سديد. ركب اللفظ الغريب فاعتن له المراد البعيد، يطمع ويؤيس ويوحش ويؤنس، فأما إطماعها فبما تحرز من لدونة ألفاظها وسهولة أغراضها، وأما إياسها فبما يعجز من امتثالها ويبعد من منالها والله يمتعك برياض الآداب تجتني أزهارها وتنتقي خيارها". (المصدر نفسه، القسم الثاني، المجلد الأول، ص ص 195 - 196).

تبدو صورة الرسالة بما تحتويه من معان كعروس قدت من أفكار وقد تجملت لحاظها بمداد، فاستوت فتنة ينم جوهرها عن إغراء يطوح بصاحبه بين الطمع حينا واليأس أحيانا، وبين الوحشة تارة والأنس طورا آخر. إنها صورة لغانية تتمنع عن الرجل وهي راغبة فيه. وإذا لم تكن الرسالة شبيهة بالمرأة، فهي تتحول إلى فضاء للمتعة وللاستمتاع، فتغدو روضة من رياض الأدب يطيب اقتطاف أزهارها / أفكارها وانتقاء خيارها وتذوق رحيقها واستنشاق رياحينها.

إذا كانت أدوات الكتابة في بعض الرسائل صفات لموصوفات تتصل بمجالي الطبيعة والمرأة، فإننا نعثر في بعض الرسائل على تحول قلب تلك المعادلة رأسا على عقب، فأصبحت أدوات الكتابة موصوفات وعناصر الطبيعة موضوعات للوصف. لقد انقلبت الصورة في غرض المدح ضمن أدب الترسل، فأضحى الخط والمداد والرقعة وغيرها المرجع أي موضوع الوصف وأصبحت الموصوفات أي عناصر الطبيعة هي المجال التصويري الذي تستمد منه الأوصاف. جاء في" الذخيرة " أن الوزير أبا محمد عبدون كتب إلى الوزير أبي الحكم عمرو بن مذحج:

أبا الحكم أبلغ سلام فمي بدي
أبي الحسن وارفق فكلتاهما بحر
ولا تنس يمناك التي هي والندى
رضيعا لبان لا اللجين ولا التبر

فراجعه أبو الحكم بأبيات منها:

أتى النظم كالنظم الذي تزدهي به
عروس من الجوزاء إكليلها البدر
فحلت لنا منك بخطك رقعة
هي الروضة الغناء كللها الزهر.

(المصدر نفسه، القسم الثاني، المجلد الثاني، ص 590).

هكذا يجعل مقام الترسل، ولاسيما في رسالة الجواب، الصورة الشعرية أكثر إيغالا في التخييل، فبعد أن شبهت اليد بالبحر وهي صورة مستمدة من التراث الأدبي والشعري. في رسالة الابتداء، يعمل المقام ولاسيما في رسالة الجواب على تكثيف دور عناصر الطبيعة في إكساب رموز أدوات طاقتها الإيحائية. فتشبه الرقعة بالروضة الغنّاء والخط بالزهر الذي يكللها، مما يعني أن رسالة الابتداء ليست سوى تعلة (un prétexte) حتى تبدو الصورة الشعرية أكثر اكتمالا في رسالة الجواب، وهذا ما يؤكد أن الرسالتين تكونان معا وحدة نصية.

إن علاقة الخط كشكل/وسيلة بالمخطوط كمضمون علاقة أرسطية في منشئها، لأنها علاقة بين الصورة والمادة في وجه من الوجوه. فكلما فسدت الصورة فسدت المادة التابعة لها، ولكن ذلك لم يكن هو القاعدة التي حكمت تلك العلاقة، إذ يمكن أن تكون الصورة/الخط فاسدا ومنحطا ويكون المضمون راقيا وجميلا.

ناقد من تونس

زهير دياب

موت كلاسيكي

شيرين ماهر

ظننت

"الكلاسيكية" مفهوماً ينسحب على كل ما هو قديم وراسخ في الذائقة الجمعية وما تحمله من أثر تعجز الأيام عن طمسه. الآن وبعد ما نعايشه من صدمات في الوباء، عصفت وما زالت تعصف بكل خصائص الحياة المعتادة، لدرجة جردتها من أبجدياتها، بدا كل شيء أمامي وكأنه يَرِث صفة الماضي. راحت تنسحب عليه صفة "الكلاسيكية" مهما كانت حداثته.. شيء ما يكسبه مذاق الاشتهاء بعد أن صارت أبسط التفاصيل وأكثرها بداهة غير متاحة، ولأجل غير مسمّى.

أكاد لا أتذكر تفاصيل الحياة منذ بضعة أشهر لا غير.. لم أعد أتجرأ على الركض لمسافات أبعد بالذاكرة، كي لا أستشعر الاغتراب الشديد الذي قد يُدخِلني في حالة عنيفة من الحنين. هكذا صار الأمس القريب مجرد "متعة" كلاسيكية المذاق ترقد في توابيت الانتظار، ربما قُدِّر لها البعث مرة أخري. وها هي كافة المكتسبات تتهازل أمام ذلك السقوط الحر من أعلى سفح الحياة.. اليوم نتساوى جميعاً دون أدنى أفضلية، دون أدنى أسبقية.. دون ترياق، يتساوى الجميع على أعتاب المجهول.

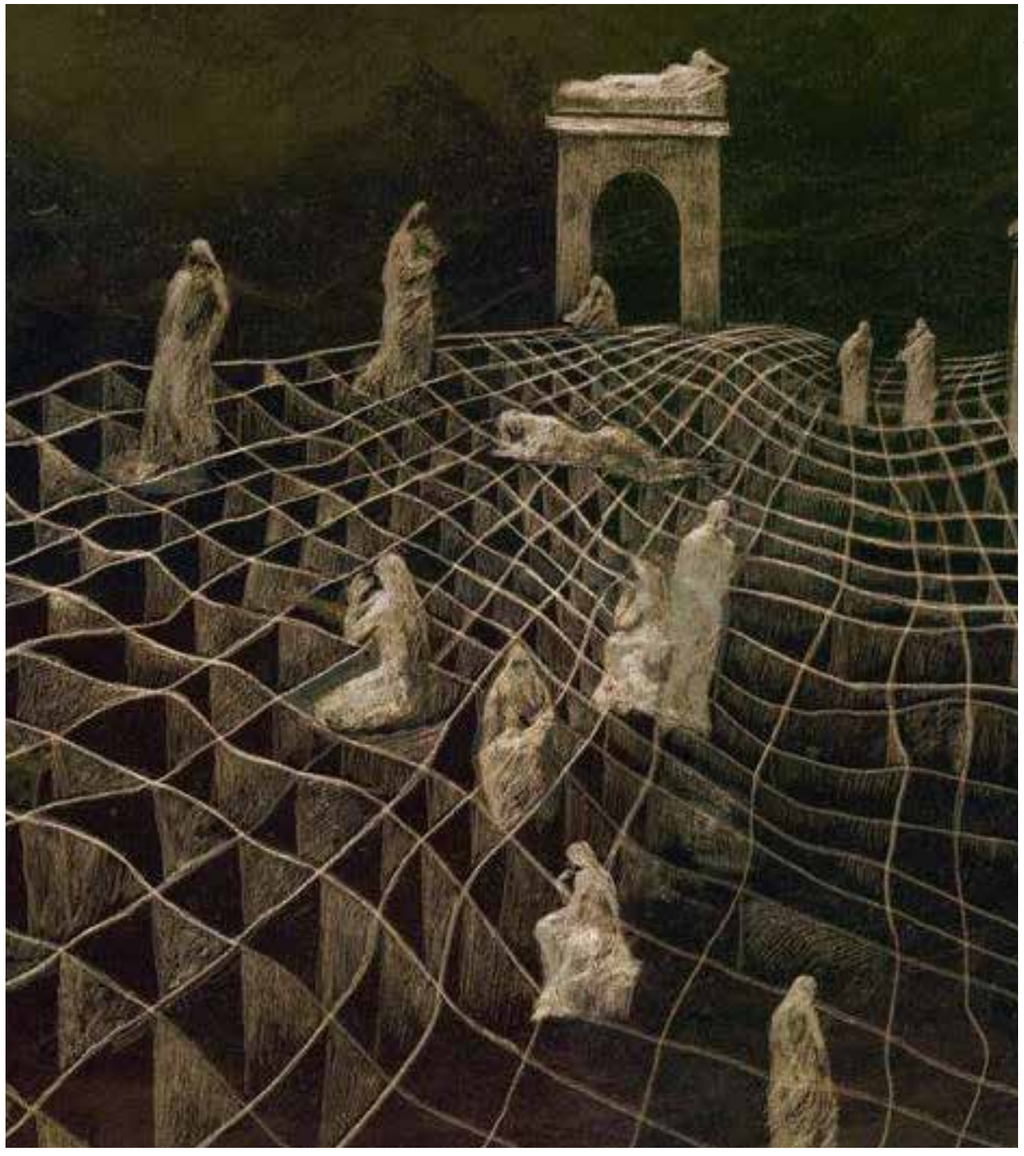
راحت تتهدم أركان المعبد، ونحن نتوسط الأطلال في دهشة الفِيَلة التي استفاقت من إعصار الرعونة.. تعمل وظائفنا الحيوية ك"طقوس إلزامية" تؤدي واجباتها القهرية، فالحماس منطفئ والبهجة ترتعد والأمل يلهث، توقاً للحظة خلاص. صارت الدنيا مجرد محبس مترامي الأطراف نتجول داخله وفى أطرافنا أغلال تجذبنا نحو الجدار. الخارج والداخل يستويان ؛ بالخارج مجهول قاتل، وبالداخل موت مع إيقاف التنفيذ. لا وعود بالحرية ولا موعد للوصول و لقاء عصيّ مع الحياة.

كل ما يربطنا بالماضي القريب، تعاظم أثره وتعتقّت ذكراه، وكأنها الحياة تُطِل علينا من خلف المَشربيات القديمة، فإذا بأشعة الشمس ترسم داخلنا رقعة شطرنج فقدت قِطعها في حرب ضروس، ليبقى اللغز مُشفَراً، نبحث بين متاهاته عن سبيل وهِن لخروج آمن.. تنشب النيران في أحلام قوامها آلاف السنين ..تلتهم سوليفان كان يستعد لاحتضان الورود الربيعية.. تطلق بارود النهاية على صروح التمني ..تترك رماداً خانقاً يتخلل الأنفاس.. تقضي على الاخضر واليابس، وكأنها تشتاق لـ"التهام" المزيد كي يخمد نهمها.

البديهيات تأبى العودة والمجهول يقتحم الواقع برعونة. خواء الحاضر يُحرّض المستقبل على الضبابية. والعبثية تكتمل رتوشها استعداداً للغرائبية المقيتة. جاءنا الوداع غادِراً، فلم يمنحنا فرصة الإشباع الأخير.. صرنا مجرد رهائن في فضاءات موحشة وباتت الحواجز التي تفصلنا تبارز ناطحات السحاب. تواضعت أحلامنا، بل وصارت مستحيلة، في الوقت الذي جاء فيه المستحيل لاهثاً مُفترشاً ساحة الحياة. تعملقت المخاوف حتى اِلتهمها الفزع و ذاب العِتاب من فرط الندم. دغدغ الرجاء طبقات الروح واغتسلت الحياة مع انهمارات النحيب. الأسود والأبيض يتلاطمان بينما يعلن الرمادي اعتزاله دون مواساة. كرات الثلج تتدحرج دون سيطرة الجاذبية عليها، بينما النيران تنضُج في أحشائها وتُنذِر بـ"إغراق مروّع".

ستهدأ العاصفة يوماً ما، لكنها ستترك كل ما حولها ركاما. ومع أول زفير سيتهاوى صرح الرماد. ولو صارت أبواب الحياة مفتوحة على مصراعيها، لم أعد أصدق النبوءة الكاذبة. ترنيمة الموت تغازل مَن لازالوا على قيد الانتظار دون استحياء، بينما أصبحت الحياة حُلماً بائداً يصعب الطواف به تحت مظلة الواقع الحارِق. ومهما عاود الضجيج الغابر زحفه من جديد، لن يجدنا كما تركنا. لم نعد نحمل متعة الطمأنينة بعد أن صار الماضي مجرد انعكاسات راحلة للظل المُتلاشي بفعل الغروب الأخير.

لم أتصور ذات يوم أن يكون هناك "موت كلاسيكي".. نعم، حتى الموت الذى كنا نعرفه في الماضي لم يعد مُتاحاً هو الآخر. لقد صار من النِعَم التي توارت دون الإعلان عن زوالها المفاجئ.. الموت الأن مجرد تَركة من التآمر، تجنيه الأجساد الوهنة التي يُدركها سهم الاختيار ويتنصّل مِنها ذووها.. لعنة "الوباء" راحت تطمس كل المعاني والمشاعر... ولكن، أهي حقاً لعنة أم سطوة المجهول التي جعلت البعض يفرون ك"الجرذان" بين أزقة الحياة؟ لقد التهم الوباء قدسية الموت، لينزع عنه كل مظاهر الخشوع والحداد، و بات الأمر لا يزيد عن خانات نكراء يترنح داخلها تِعداد انسيابي، يمكنه ابتلاع المزيد من الموتى والمصابين.. المزيد من المصائر المجهولة في انتظار الحشود دون مراسم، دون وداع، دون تأبين. أيتها الحياة التي تأبى العودة، سنحمل لكِ في خيالنا موعداً للقاء غير معلوم. ربما عاودت السطوع. نتشبث بالنجاة طمعاً في لقاء "كلاسيكي" و مَوت "كلاسيكي" وما يتناثر بينهما من تفاصيل بمذاق



محمد الوهيبي

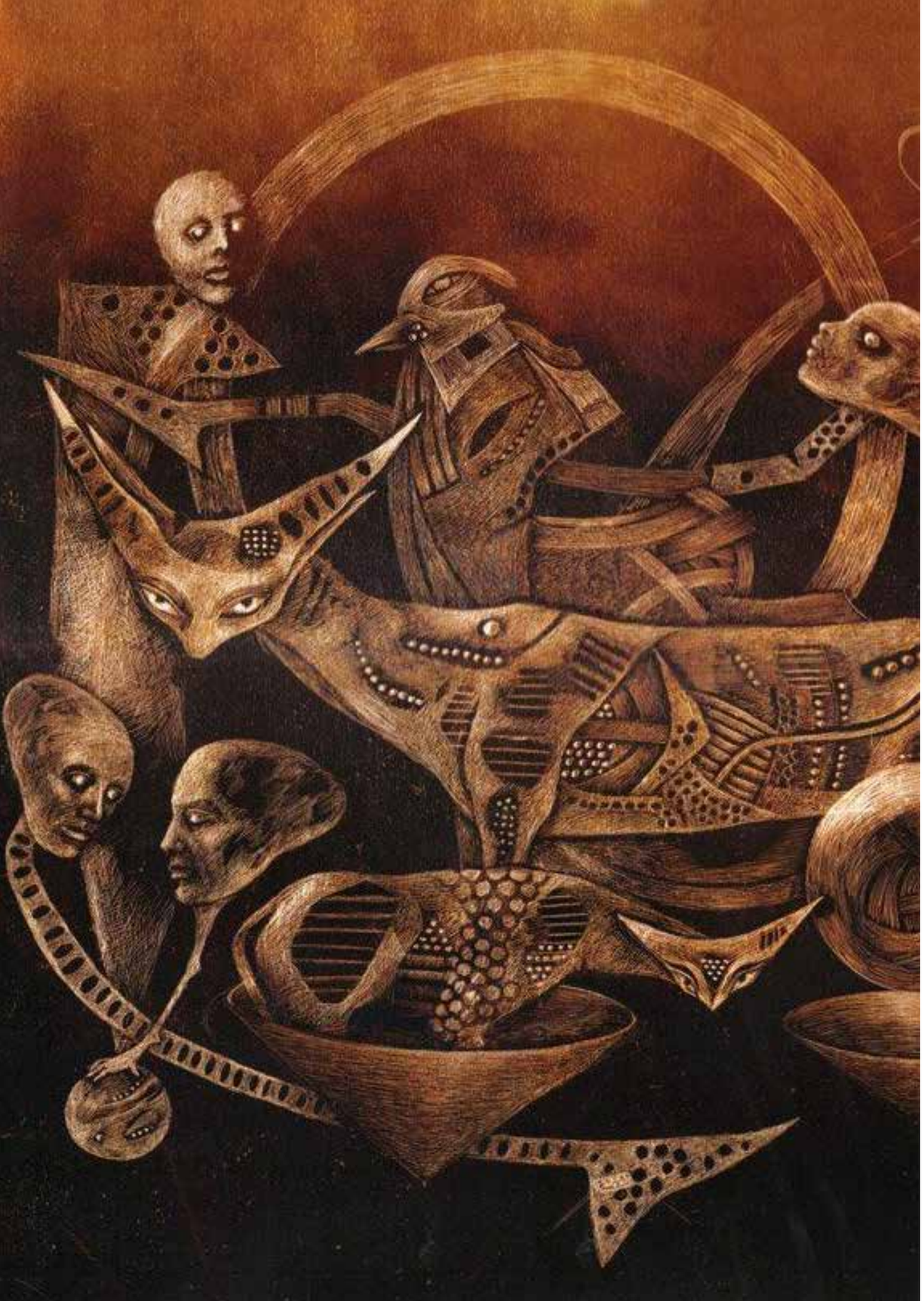
اعتيادي طال الاشتياق إليه.. أيها المَحبس الشاسع أُطلِق سراح الحشود. لم تعد لدينا طاقة لمواجهة ذلك الواقع التعجيزى.

أيها "السراب" لا تضع كلمة النهاية. ولا تدع العُزلة قدرنا. لم نأتِ للحياة، كى نرحل هكذا.. ربما لسنا جديرين بفرصة ثانية، لكننا تواقين للعودة.. الأن ندرك أن أكبر خطايانا ذلك الاعتياد الأبله على النعم الألهية، وذلك الاستنكار الساذج لأوضاع صارت الأن أمنيات لا نتجرأ على الطمع فى بعثها من جديد. يكفي أننا صِرنا نطمع فى "موت كلاسيكى" بعد أن صار تكريماً بعيد المنال في زمن الوباء. لا تؤاخذنا يا الله على اعتياد النعم، فعندما زالت، تجلى اليقين وبقيت الحقيقة صادمة بين راحتي القدر. فالنجاة معلقة بخيوط الرحمة تحت سماء كاشِفة، والمصائر على اختلافها تصوغ لحظات فاصلة في زمن غرُبَت فيه طقوس البشرية.

كاتبة ومترجمة من مصر

وصية

أحمد علي الزين



محمد الرميحي

صباح الخير أيتها الارض الحزينة .أعذريني، تمادى المدجّن مروّضُ الخيول في الهتك، وفي نهش أحشائك، تباهى في ترويض الذئب والماعز البري، بعد أن قتل أخاه في ظهيرة العطش، خوانٌ بطبعه لم يدرب روحه على الصفاء ليَشفّ، عداءٌ، أراد الوصول قبل الصوت، بين مشرق شمسك ومغربها، يسابق الزمان لإعلان سيادته على العناصر والكائنات، فأفسد زرقة سمائك واقتنص الطير وقطيع الغزلان، وخرب النبع حبسه لنفسه فجف .

رمى بسهمه الناري في فلواتك وأحرق الغابة ليؤلف شجرةً للسلالة، خطّ أول سطر في مآثره بالدم وحفر صورة لضحيته الاولى على جدار بيته الأولي..

صباح الخير أيها السرب المهاجر الذي يعبر السماء مطمئنا لخلو اليابسة من النسر الأرضي الذي يقنص للتباهي بدقة التصويب وليس من جور السنين العجاف وجوائح الجوع .

صباح الخير أيتها الشجرة الدهرية التي تظلل قطيع الإلفة...

أيها النهر الذي تعبرك أبقار البر البعيد..

أيها الجبل الذي عرته الريح، صباح الخير لتلك السهوب الخضراء التي تتثاءب تحت شمس الضحى.

الأرض: صباح الخير أيتها البيوت التي نوافذها عيون وشرفاتها أياد تمتد فوق رصيف مهجور وطريق يسيل عليه الزمن والصمت. بلّغي ساكنيك أني أحبهم لكنهم جحدوا وتمادوا في الظلم أفسدوا رئتي بضجيجهم وحرائقهم وحروبهم وما تعبوا من القتل مذ دبوا على ترابي..

وصيتي لهم:

علموا أطفالكم الزراعة علموهم الموسيقى والحب، وبعد حين من عمرهم الطري دعوهم يرافقوا مجرى النهر من مصبه الى منبعه ليتعلّموا المسافة، وصداقة الطير والنبت، لا تجعلوهم يرمون في الماء ما يعكر صفاءه فيعتدل صفاء روحهم. ولا يخربون سطر النمل ويرمون بالحجر أليف الحيوان ودابة تسعى للقوت، حينها ينتبه بعضهم للسر ويسير، ويكون هذا المختلف صاحب الشك، يؤلف لأترابه كتابي، نعم كتابي، أحتاج لمؤلف يكتبني وليس لقاتل يقتلني، أحتاج لصوت يطربني منحته من أدغال خاصرتي القصبَ، أحتاج لمن يعرف سر الشجر والماء وسر النجم ليسهر الليل يحصي ما يفلت من شهب.. وينذر الناس من تبدل في السكينة المخادعة .

بلّغي أيتها النوافذ العيون التي تراقبني من خلف ستائرك، وهي مسكونة بالخوف، سلامي، وأنني سأواصل دوراني الأزلي في المجرة، ولكن أواصله بخفة ومرح إن خف حملي وخف حزني .

روائي وإعلامي من لبنان

آراميا التي هناك

بهاء إيعالي

صمت العالم

التأنيث لغايةٍ لم تُذع - فاتحة
باسمِ الحلقات المفرغة التي ضاقت
باسم طريقٍ ممتلئةٍ بالنتوءات تخفيها الريح
هذا الصوتُ الخام كلوثةٍ سمعيّةٍ فوق أبواب المدينة
غداً سيلاحقه الدم
سيلاحقه نحو عتبةِ الكونِ المتقزّمِ كزهرةٍ مُيَبّسة
إنّه الهواءُ الذي يغسلُ أعضائي بالدخان
وأنتِ فوّهة سيجارةٍ عملاقةٍ يدخّنها الزمن
فقفي إذن
قفي ناظرةً إلى الثقوبِ المضيئة في السقف كنجوم الظهر
لا يمكنني القولُ إنّ الدم الهائجَ في يدي قرباناً لإلهٍ مجهول
ولا العرق مصباحي الذي أقود به الموتى نحو مقبرةٍ آمنة

الدم - العرق

شقيقان هربَ كلاهما من فم هذه المدينة الخائفةِ، بل
وضعا آخر ما قاله الرب على الرصيف الحجري وتركاه
مذروّاً بالهواء كغبارِ قطعة أنتيكا
جسدُكِ جالسٌ هناك، جسدكِ الثمل عقبَ آخر سهرةٍ على الكورنيش
وأنا
أفتح ورق اللعبَ وأجد أنّ الملوك الأربعة قُتلوا
والملكات يعملن راقصاتٍ
والشبان يحملونَ البنادق ويصوّبون على بعضهم.

***

إنّه الهواءُ الذي يغسلُ أعضاءه بالدخان
وأنتِ ما تركه الوقت من عقبِ السيجارة وداسهُ العابرون.
"فلنتعارك كفارسين"
لسان حال صديقين تحاول النارُ أن ترسم خطّاً لها بينهما
تعالي أنت
أنظري إليهما كما كانت نساء القياصرة ينظرن إلى المصارعين
وتوسّدي كرسيّاً من القشّ لئلا ينتابك النوم لحظة ؛
الشتاء وحده
إنّي أراه واقفاً فوق الشجرة يسعلُ، والشجرةُ محرمة
يضعها على فمه لئلا ينقل العدوى إلينا.

Wait Wait

لا تحاولي النوم، سيصطلح الصديقان وتنطفئ النار
لكن ابقي فوق الكرسي، وناولي الشجرة المزيد من دموعكِ
لئلا تصل عدوى الشتاء
إلينا
وحال يقف العالم شيخ صلحٍ أحرقي كرسيّ القش
ضعيه في مدفأتك الضخمة
فالعراةُ كثر، والربيع لم يأت بعد

***

لا تحاولي النوم، ستنطفئ النار.

ريم يسوف

دمشق

يومٌ لا يبدأ دون رؤية الباب
يومٌ يهيّئ لزائريه بعضاً من الكحول لينسوه في الليل
يومٌ يرغب بألا يتكلم
والزائرون منذ فكروا باستكماله

لا يتكلّمون

اليوم هو مهندس أمّي للغد، الغد الذي لا زال يفكّر كيف سيمضي
اليوم هو ماء جاء على لسان بائع الكرواسان في القيمرية،
وما تحدّثت به أزقةٌ سبق وأن انسلّت عبرها عشيقة تنصت لجعجعة الدم، جعجعة السنوات الحادة فوق رؤوس اعشوشبت من الصدأ.

لاوديسيا

ريح الجبل المطمئن، تعاليم لا ينصت لها العقال، تمدّ أصابعها بحذرٍ مشيرةً لأجساد مرّت وتركت رائحتها طلوعاً ونزولاً وعلى الجنبات وحيث زار القتلى وسطاء أربابهم وتركوا خارج حجراتهم جسد حيوانٍ خائرٍ والقليل من أعقاب السجائر البخسة.
ريح الجبل الخفيفة تجالس العشاق في منازلهم الواطئة،

أولئك من يكتفون بريّ الشجرة داخلهم دون تخصيبها.

البرج الذي يحملُ الصليب متثاقلاً

الرأس الناتئ بخشونة فوق المقبرة، رأس الشاهد الأخير على
الرعب ومغنيه الصامت، يحاولُ أن يتخيّل شكل لحده
الذي سيلتقي به يوماً، مغمضاً لعينيه حيناً ومفنجراً لهما
أحياناً.
مدنّسٌ رأسه بصورِ راحلين لم تجردّ ملامحها بعد.
إنها الجنازة الأخيرة - أو تكاد تكون كذلك، ففي كلّ يومٍ
كانت هذه العبارة تتكرّر لئلا يُرهق سمع الشيوخ، ولو أنّهم
لا يسمعون لحظة انشغالهم بتنقية حبات البلّوط الجيّدة.
بيد أنّهم سيصيخون السمع يوماً، وسيدلفون تحت الظل
ليخبّئوا تجهّم وجوههم.
حسناً أيّها البرج، بإمكانك الاسترخاء، هؤلاء لا انصلاب
لهم.

خروج عن قوسين

أغنية بأغنية
لنقل كذلك
ولتكن الأرض آخر المغنين
والماء جدّ الدم الأكبر.

***

لتكن هذه الأرض صاخبةً قليلاً
فقط لأدحرج زرازير الموت عن ثيابي المهترئة وأقفز.

لاوديسيا 2

إنّك ارتداد الوقت
ولا ينبغي عليّ الاكتفاء بقياس مسافته
سآكله متوحشاً
سآكله وسيتضاعف جوعي لوجهك من قضمةٍ إلى قضمة
أعاودُ حرقَ المراثي بأسناني
أو
أتذكر ما حكاه لي السائق عن عشيقته التي رمت نفسها من
السطح.
خائفةٌ أنتِ، ونصيبكِ من الفراغ كبير.
هذا الفراغ سيترك لك يوماً خرماً كبيراً تنزلق منه شهقاتنا
الخشنة حال تستلقي أجسادنا، وأعيننا التي قنصت أقداماً
تطارد عمرها السريع.
هذا الفراغ
سيغنّي عشاقاً تركوا العمرَ حكماً
وبحرٌ لم تغرق به دمية.

بَلَنياس

كأنّ الشايُ أعده دمُ الصخور الكلسية.
وكأن هذا الدم شاء فيما يرتخي على الكورنيش أن يوقظ
الأسماك قبل طلوع النهار فابتسم ملوّحاً بابتسامته من
طاولةٍ إلى طاولة، وما في الهواء سوى دخان المحطة وثكالى
يرون في الماء وجوه أبنائهنّ.
لكنّك - أيها الدم -لا تفكر بالاسترخاء
فيما تسمع في جهات المدينة طقطقة قباقيب الحمامات.

النواعير فيما تعلمنا السباحة

الماء الهارب نحو الشمال يتنتّفُ خفيفاً في الجو
جسده يأخذ شكلَ ندفِ قطنٍ طازج
وبركضه المتواصل يسابق الأسماك وحركاتها المرتجلة
ابتسامة الماء الصامت تكاد من الحزن تسقط.

شاعر من لبنان

ربيع يسوف

العنصرية والأدب

روايات الكتاب السود

جورج فلويد يفتح ملف الذاكرة الجمعية السوداء

كنان حسين

أعاد مقتل جورج فلويد في ولاية مينيسوتا الأميركية إلى الأذهان الصورة القاتمة لأزمنة الاستعباد الوحشية، وحرّك الوجدان الشعبي في مجتمع يتوارث أبناؤه التمييز العنصري؛ لينكأ جراح السود، ويؤكد أن الإنسان الأسود في ذلك المجتمع جرح مفتوح لا ينفك ينزف على مرأى العالم المتفرّج، جرح لا يمكن أن يندمل؛ لأن القيح سيبقى موجوداً دائماً طالما أن هناك من ينبش في الجرح ويرفع التوتر الأنثروبولوجي. وهذا يحيل على استحالة إقامة علاقة وجدانية سليمة بين الأبيض والأسود، تتجسد فيها معاني الاحترام، والموازاة، ولا تُهدّد دائماً بوضع صورة اللقاء الدامي بين الأبيض والأسود عبر التاريخ على الواجهة.

بصورة عامة يبدو أن موضوع العنصرية والآخر الأسود سيبقى راهناً في الغرب الأوروبي، ما لم تسنّ القوانين التي تجعل موضوع العنصرية من الماضي. وهذا ما يظهر جلياً في روايات السود التي تواصل الإضاءة على جذور المأساة وتمضي في نسق موازٍ للصراع العرقي الدامي؛ إذ تؤكد لنا عودةٌ إلى عدد من هذه الروايات حقيقة النظر إلى الأميركي الأسود على أنه متاع يمكن قتله تحت ركبة رجل شرطة، كما حصل مع فلويد، أو استبداله بدينٍ كما حصل مع "فلورنس" في رواية "رحمة" للكاتبة الأميركية الحائزة على جائزة نوبل للآداب توني موريسون (Morrison, Tony: A Mercy, Alfred A. Knopf Books, New York, 1st ed, 2008) إذ يقترح مالك الفتاة السوداء الصغيرة "فلورنس" تسديد دينه بلحمها.

تقارب توني موريسون في هذه الرواية موضوع الاستعباد وأصله الحقيقي في أميركا، وترمي إلى استكشاف جذور ذلك الاستعباد، وذلك بالعودة إلى القرن السابع عشر؛ عندما لم يكن الاستعباد قد ارتبط بالعنصرية قبل ذلك الوقت. فوضْعُ مجموعةٍ من النساء المنتميات إلى أعراق مختلفة وعلى رأسهن "فلورنس"، وهي الشخصية المحورية في الرواية، يعني أن موريسون تحاول رفع الغطاء عن أصل العنصرية، وتقف عند هذا الربط الجائر ما بين العرق الأسود والعبودية؛ لتنقّب بذلك عميقاً في تاريخ أميركا، تحديداً إلى الزمن الذي مرّر فيه الجنوب القوانين التي فصلت البيض وحمتهم من الآخر الأسود. ومن نافلة القول إن البطلة/الساردة "فلورنس"، وهي صاحبة الصوت الأبرز في الرواية إلى جانب السارد العليم بكل شيء، تختزل في صوتها شقاء الطفولة السوداء في أميركا زمن العبودية.

يبدأ الخط الزمني للخطاب بالزمن الحاضر بقول "فلورنس" في خطابها للحدّاد الأسود "لا تخف. فلا يمكن أن تصيبك حكايتي بأيّ أذى على الرغم ممّا قمتُ به. أعدك أن أستلقي بهدوء في الظلام.. ربما تعتقد إذا شئت أن ما أخبرك به هو بمنزلة الاعتراف، إلا أنه اعتراف مليء بالغرائب المألوفة في الأحلام فقط" (ص 10). وتصدير الكاتبة موريسون روايتها بهذه العبارات يحمل قصدية خلق التوتر المبكر، والحوافز السردية الصريحة ويكرس مشروعها الهادف إلى نقل تجربة الأميركيين الأفارقة من هامش الرواية الأميركية إلى مركزها.

بعد ذلك ينفتح السرد باتجاه الماضي وحكاياته؛ ليروي قصة حب من طرف واحد، وحكاية تخلّي أمّ عن ابنتها في زمن العبودية، وتناوب الأزمنة بين مالك وآخر، عبر تداعيات الزمن الماضي، التي يقطعها الزمن الحاضر بين الحين والآخر. وتأتي أهمية الاسترجاعات في هذه الرواية من خلال تقديمها وقائع تاريخية، وأحداثاً ذاتية للشخصية الروائية. فالحدث ذاته يعرض من منظور رواة مختلفين بما يتيح في المجال لاستدراك ما خفي عن القارئ. في المقطع الآتي تقص الساردة الممثَّلة "فلورنس" لعشيقها الحدّاد الأسود حكاية تخلّي أمّها عنها، فيظهر الاسترجاع خيبة أملها بأمها إلى حد يصعب معه تفهم موقف الأم "رجته أمّي بأن يبقيها مع الطفل لأنه لايزال يرضع من صدرها. وقالت: خذ الفتاة، ابنتي؛ أي أنا، أنا" (ص 13).

ثم يعرّج السرد الاسترجاعي على الحدث ذاته من منظور السارد العليم؛ لإضاءته من وجهة نظر حيادية، لا تنحاز إلى طرف بعينه. إلى أن يعود في نهاية الرواية إلى نقطة البداية، باسترجاع ماضوي جديد يكشف حقيقة موقف الأم، ويصور تخلّيها عن ابنتها بوصفه

نوعاً من التضحية؛ عندما طلبت من السيّد أن يستبدلها بابنتها لما فيه خير لها "قلتُ أنت، أن يأخذك أنت يا ابنتي؛ لأنني شاهدت الرجل الطويل ينظر إليك بوصفك طفلة.. إنسانة.. ركعت أمامه آملة حصول معجزة، وقال: نعم" (ص 145). لقد رأت الأم في عيني السيد أنه إنسان، ينظر إلى ابنتها بصفتها الإنسانية. ومنذ ذلك اليوم كانت ترجو أن تتفهم ابنتها ما تعرفه، وتتوق إلى أن تعرفه، إلا أن ابنتها لم تغفر لها ما فعلته.

تحيلنا إنسانية هذا الرجل الطويل على المظاهرات التي خرجت هذه الأيام وشارك فيها عدد كبيرٌ من البيض الأميركيين تضامناً مع قضية فلويد ورفضاً لمقتله، لكنّ تلك الإنسانية لم تجد الأسس القانونية الصلبة التي يمكن أن تمنع حوادث من قبيل حادثة فلويد.

تكمن أهمية الاسترجاع الخارجي في رواية "رحمة" التي تتكئ على مفاصل التاريخ. فأمّ فلورنس التي تعرضت للاغتصاب وللبيع وأنجبت ولدين لا تعرف أباهما هي رمز للعبودية السوداء في أميركا. في المقطع الآتي نقف عند قراءة حال الأمّ والابنة، إذ يتضح مقدار التمييز العنصري اللوني الذي تظهره مفردات اللغة "جاؤوا ليلاً وأخذونا.. قالوا إنه طُلب منهم أخذنا عنوة، ليس ثمة حماية.. جرى تبادل الشتائم، جيئة وذهاباً.. أحرقوا منازلنا، وجمعوا الذين لم يتمكّنوا من قتلهم لبيعهم.. نقص عددنا، أو ازداد ربما إلى سبعين ضعفاً أو مئة ضعف، عندما تمّ سوقنا إلى إحدى حظائر الحبس. هناك شاهدنا رجالاً اعتقدنا أنهم مرضى أو موتى. وسرعان ما علمنا بأنهم ليسوا أياً من ذلك. بشرتهم تصيب بالارتباك. فالرجال الذين يحرسوننا أو يبيعوننا هم سود.. وقد أكدوا لنا أن الرجال البيض لا يريدون أكلنا. وعلى الرغم من ذلك استمر بؤسنا طويلاً" (ص ص 142، 143).

يعيد السرد في الاسترجاع الخارجي السابق ذكرى اللقاء الأول بين الإنسان الأبيض والآخر الأسود في التاريخ الأميركي، وبدء رحلة الألم التي خاضها السود في مواجهة البيض،

والسود المتواطئين معهم أيضاً. فحضور الآخر هنا يتمثل في دلالته الجمعية وليس الفردية؛ بدليل هيمنة ضمير (نا الدالة على الجماعة) على المقطع السردي (أخذونا، أحرقوا منازلنا، تم سوقنا، يبيعوننا...) في تعبير واضح عن الذاكرة الجمعية للسود. فالخطاب المرسل من الأم لابنتها يخرج من إطار الدلالة الفردية. والكاتبة توني موريسون تحاول من خلال إطغاء صوت الجماعة تقديم وثيقة تاريخية أصيلة تعيد فيها كتابة تاريخ السود ولكن بطريقتها الخاصة، في هذا القص الصادم والمكثف والمحمول على وهج لغة شعرية.

كما يظهر أثر الزمن النفسي في إنتاج دلالات العبودية في هذه الرواية، في مشهد الموت الذي يتربص بالعبيد "عندما انكفأ القارب الخفيف قفز بعضنا وسُحب البعض الآخر إلى الأسفل، ولم نشاهد دماءهم تجري كالدوامة إلى أن سحب الأحياء منا، ووضعنا تحت الحراسة. نقلنا إلى المنزل العائم على البحر.. وصعب تصور كيفية الموت. حاول بعضنا ذلك، وفعله البعض الآخر" (ص 143). يظهر الزمن في هذه الرواية بصورةٍ شخصيةٍ قاسية متآمرة مع الرجال البيض ومتواطئة مع الموت الذي يطلبه العبيد المقهورون كي ينهي عذاباتهم، لكنه لا يدع لهم حرية الاختيار. فيقدم نفسه بوصفه زائراً دائماً ثقيلاً في رحلة العبودية المحفورة في ذاكرة البطلة. والعبيد يعيشون في ظلام دامس ويئنون تحت وطأة احتضارٍ طويلٍ لا حد له. يشكّل الموت والظلام والبطء في المقطع السابق مفردات نفسية زمنية تظهر أثر الظلال الثقيلة للزمن في شخصية الآخر الأسود الروائية. فالسرد في رواية "رحمة" يجعل من التاريخ خلفية له بتقديمه الحدث التاريخي على نحو موضوعي يتساوق مع الجمالي الفني فيستل منه جمرات متقدة تجعل من التعالق الفني والتاريخي قبساً كاشفاً مأساة الآخر الأسود عبر التاريخ وصراعه الوجودي.

وبعد مضي السرد الاسترجاعي في رواية "رحمة" ضمن فضاءات شخصية البطلة "فلورنس" يعود بطريقة دائرية مرة أخرى إلى الزمن الحاضر في نهاية الرواية، مؤكداً أن هذه الرواية رواية استرجاع وتذكر "إنني أحمل الضوء بيد وأحفر الرسائل بالأخرى،.. ذراعاي تؤلماني.. قد قاربت النهاية الآن. ما الذي سأفعله في لياليّ عندما تنتهي الرواية؟ لن تعاودني الأحلام. وها أنا أتذكر فجأة، أنك لن تقرأ ما أرويه" (ص ص 142، 143).

فالسرد الاسترجاعي يؤكد أهمية تقنية الاسترجاع الخارجي في الروايات التي تنبش في الذاكرة الجمعية للعبودية وتعبّر عن الوعي الأنثربولوجي للشخصية؛ إذ يعيد لنا ذكريات اللقاءات الأولى بين الإنسان الأبيض والآخر الأسود في التاريخ الأميركي، وبدء رحلة الألم التي خاضها السود في مواجهة البيض.

وبذلك يمكن القول إن الرؤية السردية في رواية "رحمة" تستند إلى الرؤية الداخلية، فالسارد يقوم بوظيفة الحكي ويمضي السرد بين زمنين متداخلين: الحاضر الذي يتسم بالموضوعية في جريانه وقياسه، والماضي الذي نتعرّف عليه عبر تداعيات الذاكرة، فهو يرتبط بذاتية السارد الممثل وعالمه الداخلي، ولا يخضع لقوانين الزمن وضوابطه.

لا يختلف الأمر كثيراً في رواية "عبور" للكاتبة الأميركية نيلا لارسن Larsen, Nella: (Passing, Alfred-A Knopf,New York, 1929) ؛ إذ يلقي الماضي بظلاله ويظهر تدخله جلياً في سلوك الشخصيات المأزومة بعقدة الزنوجة التي تعيش ضمن منعرجات هويتها وتقلباتها القاسية في المجتمع الساعي إلى تكريس صورة نمطية سلبية لها، على وفق معاييره ومحدداته الخاصة. فتتجاوز بعض الشخصيات إطار رفض الهوية وتذهب بعيداً في محاولة العبور إلى ضفة اللون الأبيض، والعيش في ظل نعيمه ويبدو هذا جلياً في هوية البطلة ذات الأصل الأسود "كلير"، عند لقائها بصديقتها القديمة الزنجية "آيرين" التي تربطها بحياتها السابقة في مجتمع الزنوج. فتتشظى شخصية البطلة بين الانشداد نحو زمن الفطرة والطمأنينة والنقاء وسط أبناء جلدتها، والعجز عن قطع الصلة مع الحاضر المرتبط بالرفاهية والرقي والمرتبة السامية في مجتمع البيض. فتستجيب البطلة لنداءات الأصل التي تبث في روحها الأمن الداخلي. تقول "أنت لا تعرفين، أنت لا تدركين كم أريد أن أرى الزنوج أن أكون معهم ثانية أن أتكلم معهم أن أسمع ضحكهم" (ص 129).

وإذا كان المقطع السابق يظهر شيئاً من عبث الطبقة المخملية من البيض في استعراض ترفهم، فضلاً عن تداعيات الاستعلاء العلني، والعواقب النفسية والاجتماعية للعبور العرقي. فإنّ هذا لا ينفي أنّ تحوّل البطلة إلى امرأة بيضاء قد كرس إحساسها بالانقسام والاغتراب "لأني وحيدة، وحيدة جداً.. لا أستطيع فعل شيء إزاء توقي إلى أن أكون معك من جديد، وكأنني لم أتق إلى شيء من قبل قط...، أنت لا تدركين كيف أنّي طوال الوقت في حياتي البليدة هذه، أرى الصور المشعة لتلك الحياة الأخرى التي اعتقدت مرةً أني سعدت بالتحرر منها. إنها مثل حمى، مثل ألم لا يتوقف أبدًا" (ص 8).

تُظهر هذه الرسالة التي تحمل اعترافات البطلة "كلير" صدق شعورها ورغبتها باستعادة صورة الأصل؛ وبذلك يبرز أثر جريان الزمن في ترسيخ الصراع الداخلي بين اللونين: الأبيض والأسود؛ لتجد نفسها دائماً في انقسام بين الحياة السابقة والحياة الجديدة. فقد كانت تظنّ أنها تنصلت تماماً من مشكلة السواد وتخلصت من ترسّباته، لكن الرسالة توضح أن لقاءها بصديقتها "آيرين" قد أعاد أزمتها إلى الواجهة بأبعادها النفسية والاجتماعية، وتكشف زيف السعادة التي تعيشها في الحاضر وتعرب عن توقها إلى الأصل حيث الفطرة والسكينة.

وبالانتقال إلى رواية "ابن البلد" لريتشارد رايت، (رايت، ريتشارد: ابن البلد، ترجمة: سعد نصار، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ط، د.ت)، نجد أيضاً أن مأساة الجريمة التي ارتكبها بطل الرواية الشاب الأسود "توماس بيغر" بقتله الفتاة البيضاء "ماري دالتون" تضرب بجذورها في الزمن إلى عمق قرنين ونصف، حين استُقدم السود إلى أرض

الآخر الأبيض، وأصبحت إرادتهم خاضعة كلياً للبيض يناضلون من أجل البقاء أحياء ولا يملكون أي خيار؛ لتأتي الجريمة تعبيراً عن رفض الشاب الأسود "توماس بيغر" أيديولوجية البيض وعن تمرّده على ما يعده نظام الطبقة البيضاء. فالقارئ يلحظ أن القتل يتمّ بآلية عفوية مفاجئة تنم عن الرعب الذي غرسه الأبيض في الأسود في المجتمع الأميركي، وينتهي بنشوة غريبة؛ بسبب الكراهية الدفينة وشعور القاتل الأسود بتحقيق ذاته للمرة الأولى. وبذلك يظهر الأثر المزدوج القاسي للعنصرية في كل من البيض والسود على حدّ سواء؛ فالعنف الأسود نابعٌ من الكراهية العنصرية وتزايد هذا العنف يؤكد المخاوف الأساسية للبيض العنصريين تجاه السود؛ وبالتالي يؤدي إلى مزيد من العنصرية في المجتمع، كما أن الآخر الأسود لا يميز بين الصالح والطالح من البيض، والآخر الأبيض يقع في شرك عنصريته؛ لاعتقاده أن الأسود لا يجرؤ على إلحاق الأذى به ولا يصل إلى دهاء التخطيط للجريمة؛ لأنه أصلاً لا يرتقي إلى مرتبة البشر.

فالماضي السابق لزمن القصة في رواية "ابن البلد"، متصل بزمن الخطاب؛ لأن بطل الرواية "توماس بيغر" يختزل الماضي الجمعي للسود، منذ استقدامهم إلى أميركا، وهذا ما يشير إليه محامي الدفاع بوضوح في محاكمة "بيغر": "سيدي القاضي.. أرى واجباً عليّ أن أظل أتحدث إليكم بشكل عام؛ لأن خلفية هذا الصبي يجب أن توضح لكم.. فقد كان لها أثرها القوي في سلوكه. لقد جاء أجدادنا الأوائل إلى هذه الأرض ليواجهوا أرضاً قاسية برية.. فاستخدموا الآخرين، استخدموا الأرواح، تماماً مثلما يستخدم الفلاح المعول، أو مثلما يستخدم النجار المنشار، فقد أخضعوا إرادة الغير لإرادتهم" (ص 457). وبذلك فإن رواية "ابن البلد" تشير إلى أن تاريخاً من الاضطهاد والقهر والاستغلال قاد إلى الجريمة عندما استُخدم الأسود بوصفه آلة أو أداة تشق طريق المجد للآخر الأبيض، فذاكرة البطل في الرواية ذاكرةٌ جمعيةٌ تحيل على تصوير شخصية "بيغر" بوصفها مزيجاً من شخصيات عديدة، تمثل مرحلة بأكملها من التاريخ الأسود المليء بالفقر والتعاسة والشعور بالاضطهاد والنضال من أجل البقاء؛ حكاية تاريخ وماضٍ تخيم فيه قوى الاستعمار والرأسمالية والبرجوازية.

ويمكن أن نخلص في النهاية إلى أن مقتل جورج فلويد يبرز تداخل الماضي الجمعي للسود الأفارقة مع الزمن الحاضر؛ ليجلو صدى المآسي التي صنعها الأبيض في الآخر الأسود على مر الأزمنة المتلاحقة، ويكون مشهد ركبة رَجُل الشرطة الأبيض على رقبة الآخر الأسود استحضاراً للماضي والذاكرة الجمعية، وعاملاً أعاد طرح مظلومية السود في المجتمع الدولي.

كاتب من سوريا

رواية المستعمرات

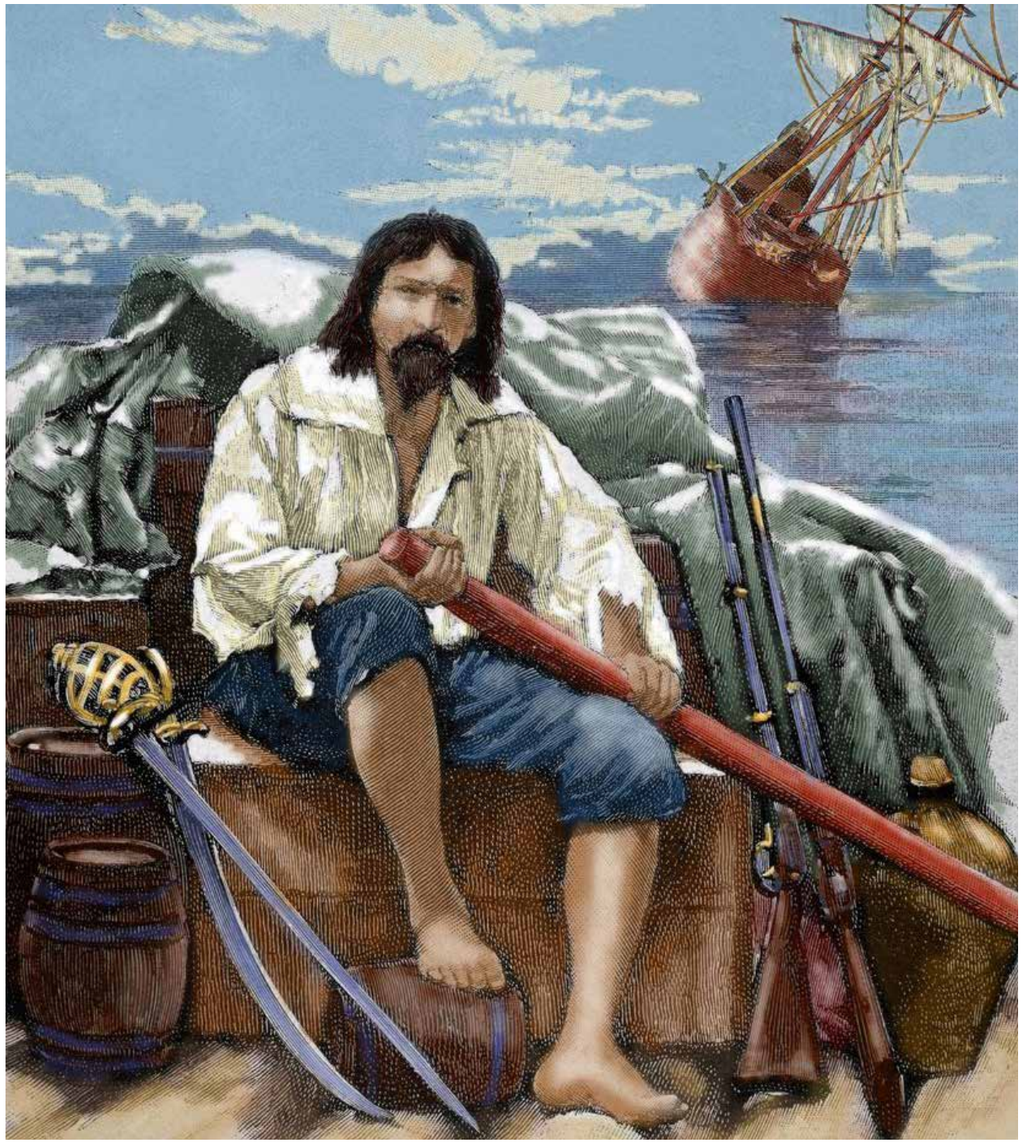
رتشارد ربل

يمكن تعريف رواية المستعمرات (colonial fiction) بأنَّها الرواية التي تدور أحداثها في العالَم الاستعماري، وهو المناطق والدول التي كانت خاضعة للاستعمار الأوروبي، بدايةً من عصر الاكتشافات الأول حتى منتصف القرن العشرين، عندما جرّدت أوروبا نفسها من تلك المستعمرات. وتحكي هذه الروايات، في العادة، رحيل الأبطال (الذكور ذوي البشرة البيضاء) من أوروبا، سواء أكانوا مستكشفين أم مغامرين أم جنوداً أم تجاراً أم مديرين وحُكَّامًا، أم مجرمين منفيين أحيانا. وتحكي تلك الروايات كيف واجه أولئك الأبطال عالما مجهولا من الأدغال والصحارى والأمراض والشعوب والثقافات الغريبة. وتصوِّرُ هذه الرواياتُ بوجه عام عالمَ المستعمرات تصويرًا تقليديًّا ربما يتوافق أو لا يتوافق مع عالم المستعمرات الذي يمكن التعرُّف عليه ومعرفته من خلال المراسلات والصحف والسجلات الأخرى المتاحة عنه، سواء أكانت متاحةً في الدولة الأوروبية الأمّ أم في المستعمرات السابقة نفسها. وهذه التقاليد كانت، وما زالت، مؤثرة؛ لأنها ذات أهمية كبرى في تشكيل فهمنا لطبيعة أراضي المستعمرات وشعوبها.

ظهرت بدايات القصص الاستعماري في بريطانيا العظمي حتى قبل أن تتحوّل هي ذاتها إلى قوة استعمارية على أرض الواقع. ويمكننا أن نقرأ مسرحية "العاصفة" لويليام شكسبير على أنها قصة رمزية استعمارية، وكُتبت هذه المسرحية في بداية القرن السابع عشر قبل أن تؤسس إنجلترا مستعمراتها في أميركا الشمالية، أو قبل أن تشرع في غزو الهند. في هذه المسرحية، تتحطم سفينة بروسبيرو وابنته ميراندا بالقرب من إحدى الجزر، ويحرر بروسبيرو أحد سكان الجزيرة ويدعي أرييل، ويوافق هذا الرجل على أن يصير عبداً لبروسبيرو. ولكنّ هناك شخصًا آخر من سكان الجزيرة ويدعى كاليبان لم يكن سهل الانقياد مثل مواطنه أرييل. بالرغم من أن بروسبيرو عامله بلطف وعلّمه اللغة الإنجليزية، فإن كاليبان ردّ جميله بأن حاول أن يغتصب ابنته ميراندا، ولذلك استعبده بروسبيرو بالقوة. واستطاع بروسبيرو أن يفرض هيمنته وسلطته على الجزيرة بفضل ما كان يتمتع به من القوى السحرية، بالضبط مثلما مكّنت الأسلحةُ الحديثة والتكنولوجيا المتفوقة الأوروبيين من السيطرة على المستعمرات التي احتلّوها في شتى أنحاء العالم. ويمثل أرييل المواطن المتفرنج الذي نجده بعد ذلك في روايات لاحقة في شخصية فرايداي الذي يرضى بأن يكون خادما في مقابل قدر قليل من التعليم. وقد كان بروسبيرو يلجأ فقط إلى بعض التهديدات من آن إلى آخر ليحافظ على سيادته وسلطته على خادمه أرييل. واتفق معه على أن يطلق سراحه بمجرد أن ينتهي من تحقيق خططه الماثلة في استعادة سلطته في إيطاليا مرة أخري. وعلى الجانب الآخر يمثل كاليبان الآخرَ الخائنَ الذي يجب أنْ يُقهر بالقوة لأنه صرّح برغبته في اغتصاب امرأة بيضاء. وكما نجد في العديد من قصص وروايات المستعمرات اللاحقة، يجلب بروسبيرو العقلانية والأخلاق والنظام للجزيرة - للنموذج الاستعماري الأصلي - فيكافئ من يطيعه، ويعاقب من يقاوم سلطته.

وتعد رواية الكاتبة أفرا بِن" (AphraBehn) أورونوكو" (1688) العمل التالي في الأهمية بين روايات المستعمرات؛ وهي من النماذج الإنجليزية المبكرة لهذا النوع. والبطل هنا أفريقي، على العكس من غالبية روايات المستعمرات. ومع أنَّ راوية هذه الرواية امرأة إنجليزية، فإن الرواية تصوّر العديد من الشخصيات الإنجليزية على أنهم أوغاد. وبالرغم من اختلاف الرواية عن الاتجاهات العامة في كتابة رواية المستعمرات فإنّها لم تشكك في شرعية مؤسسة العبودية. ونجد أنّ البطلين أورونوكو وأيموندا استثنائيان في جمالهما البدني وذكائهما ونبلهما، لدرجة أنَّه لا يمكن النظر إليهما باعتبارهما حُجّة تستخدمها الراوية ضد الإمبريالية الأوروبية: بمعنى أنهما لا يمكن أن نراهما ممثلين لغير الأوروبيين. ولكن أورونوكو يمثّل النموذج الأول للهمجي النبيل في الرواية الإنجليزية.

تعد رواية دانيال ديفو (Daniel Defoe)"روبنسون كروزوي" (1719) العمل الأكثر تأثيرا من بين أدب المستعمرات.وقد نشرت هذه الرواية عندما كانت بريطانيا تبني إمبراطورتيها في أميركا الشمالية وشبه القارة الهندية وأماكن أخري، ولكنها لم تشر مباشرة إلى أيّ أطماع بريطانية استعمارية. فبطلُها كروزوي يُقبض عليه، ويُستعبد في شمال أفريقيا، ويستقر في مستعمرة برتغالية في البرازيل، ثم تتحطم سفينته بالقرب من إحدى الجزر المهجورة، التي يتّخذها ملكية استعمارية له في النهاية. وبالرغم من أن الرواية لا تهتم اهتماما مباشرًا بمستعمرات



بريطانيا تعدّ نواة لروايات المستعمرات؛ لأنها تشتمل تقريبا على كل السمات التي صارت فيما بعد تميز ذلك النوع من الروايات.

فبعد أن يقوم كروزوي بإنقاذ فرايداي من أعدائه - الذين كانوا، مثل فرايداي، مواطنين أصليين يقطنون أميركا الجنوبية، وكانوا على وشك أن يقتلوه ويأكلوا لحمَه - يعرض عليه أن يكون خادما أو عبدا له، فيقبل على الفور ويظهر ذلك في مشهد من أشهر مشاهد الرواية، إذ يسجد فرايداي أمام كروزوي واضعا قدم سيده على رأسه. ويُطلق عليه كروزوي اسم فرايدي، ويقبلُ فرايداي هذا الاسم على الفور. ولو كان فرايدي رجلا أبيضَ ما كان كروزوي سيفعل معه ذلك، وما كان فرايداي سيقبل أن يسميه أحدٌ اسمًا غير اسمه، وما كان القراء المعاصرون سيقبلون هذه الإهانة. ويُعلِّم كروزوي فرايداي اللغة الإنجليزية، على الرغم من أنَّه لم يفكر أبدا في تعلم لغة خادمه، ويعتنق الخادم المسيحية بسرعة. ويتميز فرايداي عن أقرانه بدنيًّا وأخلاقيًّا وفكريًّا، ويخدم سيده بولاءٍ وفرحة ومتعةٍ إلى أن يُقْتَلَ في رواية لاحقة للمؤلف مكملة لهذه الرواية بعنوان "مغامرات أخرى لروبنسون كروزوي" (1719). ويُعَدُّ فرايداي النموذج الأصلي للشخصيات الخادمة/التابعة للبطل، بداية من شخصية جنجا دِن في أعمال روديارد كبلنج (Rudyard Kipling) وصولًا إلى شخصية دين وارس في رواية جوزيف كونرا "لورد جيم".

أصبحت الكثير من سمات رواية "روبنسون كروزوي" تقاليد عامة لرواية المستعمرات. ولقد ظل التفوق الأخلاقي الأوروبي، وعلى الأخص الحقيقة المطلقة للمسيحية التي

اعتنقها كروزوي على مدار الرواية، من السمات الراسخة التي لا تقبل الشك في روايات المستعمرات التالية. وعندما يهرب كروزوي من الأَسْر في بداية الرواية، ويبحر على طول الساحل الأفريقي، فإنَّ المناظر الطبيعية المهيبة والناس الذين يراهم على طول الساحل يتم تصويرهم على أنهم غريبون أو حتى خياليون. ويدجِّن كروزوي جزيرتَه، ويصبح سيِّدَها، ويعلنها مِلكًا خالصًا له، وتتكرر هذه الممارسات وتظل من الثوابت في واقع الغزو الاستعماري ورواياته على حد سواء. ولا تلعب المرأة أيَّ دورٍ تقريبًا في الرواية، فعلاقة كروزوي بفرايداي أكثر إثارة من علاقته الرومانسية مع أيّ امرأة. في الواقع، إنَّ التهميش الكامل للمرأة بل غيابها، سمة أساسية للغالبية العظمي من روايات المستعمرات التي يكتبها الرجال لجمهور من الذكور، سواء أكانوا كبارا أم صغارا.

وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أشعل الغزو البريطاني للهند اهتمامًا كبيرًا بشبه القارة الهندية. وتُلقي رواية السير ولتر سكوت (Sir Walter Scott) "ابنة الجرَّاح" (1827) الضوء على الطغاة "الشرقيين" وعلى البطل الإنجليزي الجريء، وكذلك الشابة الإنجليزية التي يجب إنقاذها من العبودية التي يعرّضها لها أحد السلاطين الشهوانيين. ورواية فيليب ميدوز تايلور (Philip Meadows Taylor) "اعترافات قاطع طريق" (1839)، رواية حظيَ باهتمام شعبي كبير وكانت من الروايات المفضَّلة لدى الملكة فيكتوريا، وهي تروي قصة حياة أمير علي، وهو من أبناء عشيرة النَّجّ الذين يقطعون الطرق ويسرقون ويقتلون المسافرين في جنوب الهند.

وقد بلغت الإمبراطورية الإنجليزية أوج مجدها في نهاية القرن التاسع عشر، وكتب رايدر هاجرد(Rider Haggard) أكثر الروايات الأفريقية شعبية وتمثيلا لتلك الفترة. وتدور أحداثُ روايته "كنوز سليمان" (1885) حول أحد الطغاة الشرقيين وهو الملك توالا (King Twala)، وأحد الخدم الأفارقة المتميزين للأبطال الإنجليز ويُدعى أومبوبا ويستولي على حكم كوكوانالاند بعد مقتل الملك الشرير توالا، وأخيرًا العلاقة الرومانسية بين البطل الأبيض كابتن جود والأفريقية الجميلة فولاتا. ولا تختلف هذه العلاقة عن العلاقات الرومانسية الأخرى فيما بين شخصيات مختلفة الأعراق، فهي علاقة محكوم عليها بالفشل، إذ تموت فولاتا في صراع مع ساحرة أفريقية شريرة تدعي جاجول. وتروي رواية هاجرد "هي" (1887) قصة علاقة رومانسية فاشلة أخري فيما بين الأعراق المختلفة بين البطل ليو فنسي والأفريقية أوستين، وتصور التضاريس الأفريقية القاتلة، كما أنها تصوّر الأفارقة تصويرًا عنصريًّا. ولكن هاجرد يقدم هنا تحوُّلًا ملحوظًا في شخصية الطاغية الشرقي: فالطاغية هنا امرأة بيضاء عديمة الأخلاق تدعى عائشة.

كانت روايات وقصص روديارد كبلنج أكثر رواجًا من أعمال هاجرد. وقد لعبت مجموعته القصصية "حكايات بسيطة من التلال" (1888) التي نُشرت وهو في سن الثانية والعشرين دورًا أساسيًا في شهرته. وتركز روايات كبلنج الاستعمارية على الجالية الإنجليزية المغتربة في الهند، ومنهم المديرون والجنود والصحافيون والمغامرون. وتبدو كل السمات العامة لروايات المستعمرات واضحة في تلك الأعمال، ففيها خدم هنود موالون حتى النخاع، ومواطنون متفرنجون غدّارون، ومهجّنون مهمَّشون، وعلاقات رومانسية فاشلة بين عرقيات مختلفة، وحكام هنود فاسدون، وتضاريس عدائية، وإيمان لا يهتزُّ بأنّ الإنجليز هم الحكام الطبيعيون للهند. وعلى الرغم من أنَّ روايات كبلنج تُقرأ على أنَّها روايات مناصِرَة للاستعمار وعنصرية في مجملها، فإنَّ تصويره للثقافة الهندية، وخاصة في روايته "كيم" (1901)، تصوير متعدد المستويات ومتعاطف مع هذه الثقافة إذا ما قورن بما نجده في أعمال روائية أخرى. ومع ذلك، فإنّ العديد من قصص كبلنج - وكذلك العديد من مئات القصص والروايات الأخرى - تمثل العالم الاستعماري تمثيلًا يوظِّف كل سمات النظرة التنميطية ذاتها: حكام محليون فاسدون يضطهدون شعوبَهم، ويتم تصوير الشعوب في صورةِ المطحونين الذين يعانون منذ زمن بعيد، وصورةِ المحبوسين في ثقافة جامدة لا تتغير. الشخصيات ذات العرقيات المختلطة والتي يُشار إليها على سبيل الاستهجان بـ"المهجَّنين"، وهم موضع سخرية في معظم الأحوال، وكذلك الشخصيات التي يطلق عليها "المواطنون المتفرنجون"، كل هذه الشخصيات إما أن تتم السخرية منها لمحاولاتها المعيبة لأن تتبنّى الثقافة الأوروبية وتقلّدها، أو أن تعامل على أنها من الأشرار: أي أن قبول هؤلاء الناس الظاهريّ للغات الأوروبيين وثقافتهم ودينهم مجرّد قناعٍ يُخفون به ولاءهم الخطير لثقافتهم الأصلية. وتمثل العديد من الشخصيات المشابهة لشخصية فرايداي في رواية المستعمرات نقيضَ المواطنين المتفرنجين؛ فهم مخلصون وتابعون سعداء بتبعيَّتهم، فأكثر صفة تميّزهم أنهم يموتون دفاعًا عن أسيادهم البيض. وتُصوَّرُ النساء اللاتي لا ينتمين للبِيض على أنهن جميلات وفاتنات ولكنهن من التابوهات؛ فالعلاقات الغرامية العادية بين البيض والنساء غير البيضاوات - الشائعة إلى حدٍّ ما - علاقات تكاد تكون فاشلة على الدوام. وتُعَدُّ المناظر الطبيعية الاستوائية المنذِرَة بالشرِّ سمة أخري من سمات هذا الأدب؛ فالأدغال سامة، وغالبا ما يسكنها البوشمن/قاطنو الغابات الذين نادرًا ما يمكن التمييز بينهم وبين الغابات ذاتها.

إنّ السمات التي ذكرناها آنفاً، بالإضافة إلى الثقة الكامنة في تفوق الجنس الأبيض، جعلت رواية المستعمرات مُروِّجًا موثوقًا به لغزوات بريطانيا الإمبريالية. ومع ذلك فهناك العديد من الاتجاهات المضادّة في روايات المستعمرات؛ فقد تزوَّج فيليب ميدوز تايلور من ماري بلمر(Mary Palmer) ذات الأصول الإنجليزية والهندية معا، وتصويره للحياة الهندية في رواياته يُبرز تعاطفًا معها ومعرفة وثيقة بها. ومع أن قصص كبلنج تتسم بجميع السمات الفنية المعهودة لرواية المستعمرات أمكنَه أن يصوِّرَ الهندَ والهنود تصويرا يُظهر الدفءَ الكبير في علاقاتهم الإنسانية، في حين أنه يصور الرجال والنساء الإنجليز تصويرًا

يُظهر برودتَهم اللافتة للنظر.

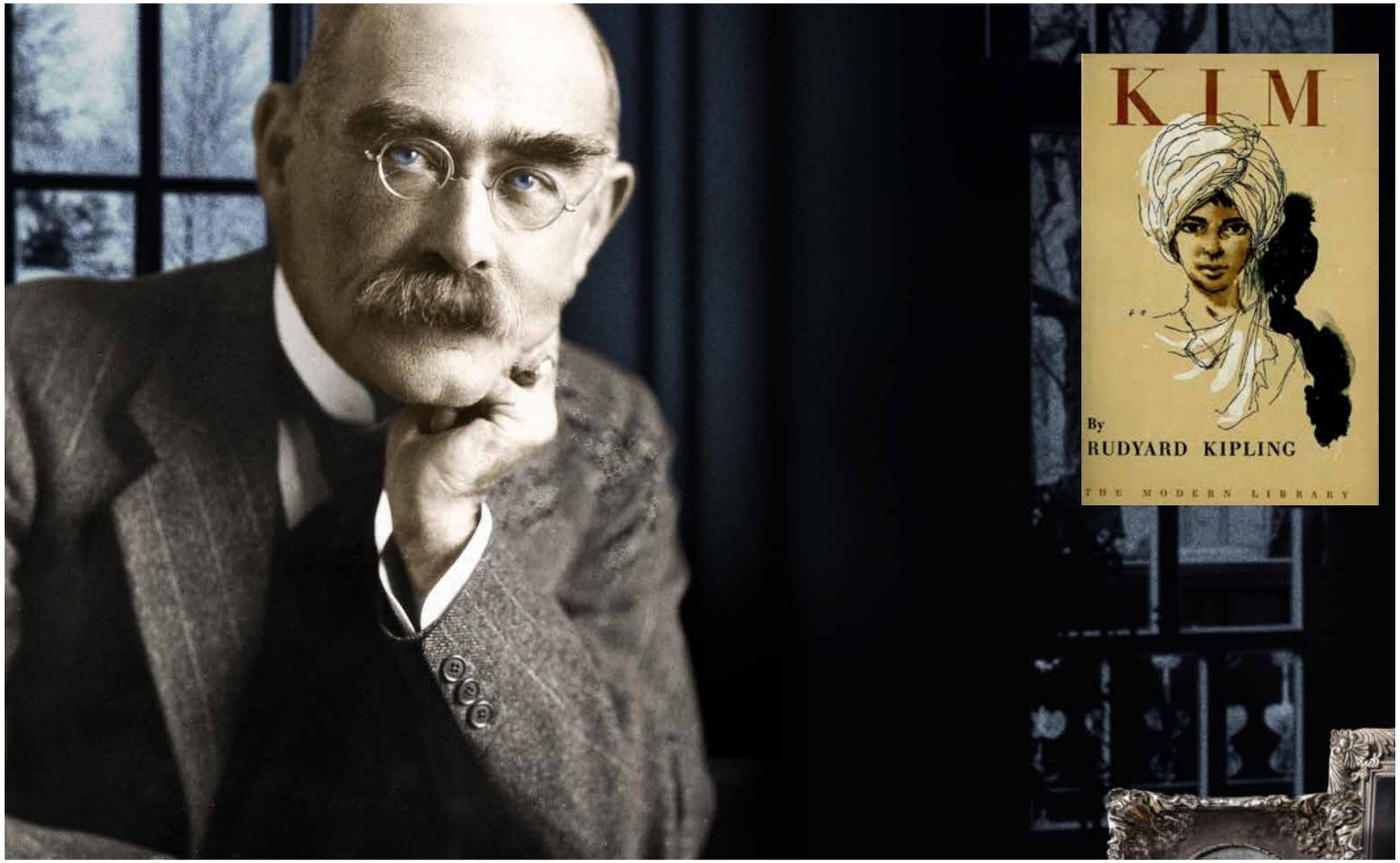
ومن هذا الجانب، تحمل رواية جوزيف كونراد (Joseph Conrad) "قلب الظلام" (1902) تناقضا ما؛ إذ أنها تقوِّض الصورة النمطية للعالم الاستعماري وتستنسخها في الوقت ذاته. فبينما يرفض العديدون من النقاد (بداية من الروائي النيجيري تشنوا أتشيبي) هذه الرواية باعتبارها روايةً عنصرية، يعتبرها آخرون أعظم رواية إنجليزية مناهضة للاستعمار. ومع أن رواية "قلب الظلام" تسخر على استحياءٍ من المواطنين المتفرنجين (فيوصف أحدهم بأنَّه "كلب في عالَم هزليّ يعجُّ بالمؤخِّرات"، وآخر بأنه "ولد" تم إطعامه بطعام أكثر من اللازم)، وأحيانا تصور الأفارقة كأنهم مكمِّلات شكلية للأدغال المخيفة، فإنّ الرواية تقوِّض كل الغزوات الاستعمارية تقويضًا كبيرًا، كما أن تصويرها للعمال الأفارقة المحتضرين والمنبوذين من أقوى المشاهد المناهضة للاستعمار في الأدب الإنجليزي. وأما كورتز، ذلك الأوروبي القاتل الجشع الذي يشغل قلب هذه الرواية القصيرة والذي يحكم نصيبه من الكونغو بوحشية مفرطة، فإنَّه يرمز لطبيعة الهدف الاستعماري المشكوك فيها التي تدّعي أنها تجلب النور والحضارة لأطراف العالم المظلمة.

إنَّ روايات كونراد الأربع التي تدور أحداثها في ماليزيا "حماقة ألماير" (1895)، و"منبوذ الجزر" (1896)، و"لورد جيم" (1900)، و"الإنقاذ" (1920) يمكن تصنيفها أيضا على أنها روايات مستعمرات تروِّج للتصوير التقليدي للمواقف الاستعمارية وتقوّضه في آن. وتعتبر رواية "لورد جيم" أكثر هذه الروايات أهميةً، مثلها مثل رواية "قلب الظلام"، وتشكِّك في إمكانية أن يكون لدى الإنجليز الأكثر استنارةً وحُسنَ نوايا الحق في - أو القدرة على - أن يصيروا حُكَّامًا في عالم استعماري. فالبطل، جيم، الذي يصبح اسمه توان جيم (وتعني كلمة توان "السيد") في إحدى القرى الخيالية في باتوسان، يبدأ حكمه بنجاح، ولكنه، مثل كورتز، يجلب الدمار لمجتمعه ويدمر نفسه في النهاية.

وتتواصل التقاليد الأدبية لأدب المستعمرات في الروايات الرائجة، وكذلك في السينما على وجه الخصوص. ولكن الاتجاه المضاد الذي يتعامل مع هذه التقاليد بريبة متزايدة هو السائد في بعض روايات القرن العشرين المتميزة. وتستبق رواية إ. م. فورستر (E. M. Forster) "رحلة إلى الهند" (1924) ورواية جورج أرويل "أيام بورما" (1934) نهاية الحكم البريطاني في شبه القارة الهندية، وتصوِّرُ هاتان الروايتان الأبطالَ الإنجليز وهم واقعون في فخ شبكة استعمارية مختلَّة من الفساد والتعصب العنصري. ففي رواية "رحلة إلى الهند"، يحصل بطلُها سيريل فيلدنج على وظيفة مدير مدرسة في الهند، ويصادقُ عزيز، وهو أحد الأطباء الهنود الذي يُتهم بالاعتداء على امرأة إنجليزية تدعي أديلا كويستد. ولأنه وقف بجوار عزيز؛ يجد فيلدنج نفسه غريبًا وسط الجالية الإنجليزية المغتربة هناك. وتناقش الرواية إمكانية قيام علاقات ناجحة بين الهنود والبريطانيين؛ وفي الوقت نفسه تكشف زيف الرؤى الاستعمارية المستفحلة. ويُعْتَبَرُ عزيز، الذي يتعرض للاستهزاء ويوصف بأنه مواطن متفرنج مُدلَّل، جَرَّاحًا أكثر مهارة من رئيسه الإنجليزي الميجور كالِندر. ورئيس الشرطة مقتنع بجريمة عزيز؛ لأنه يري أنَّه من المسلَّم به أنَّ الرجال غير البيض يشتهون النساء البيض. وفي الواقع، يرى عزيز أن أديلا غير جذابة، ولكنَّ رئيس الشرطة البريطاني (الذي يعميه إحساسه بالتفوق العرقي) لا يحاول أن يفهم أنّ معايير الجمال تختلف من ثقافة إلى أخري. وتثبت براءة عزيز، ومع ذلك تشكك الرواية، بالرغم من خاتمتها الإيجابية، في إمكان رأب الصدع الاجتماعي والسياسي بين الهنود والإنجليز. وتعد رواية "أيام بورما" هجاءً سوداويًّا للحكم الإنجليزي في بورما، وهي رواية أقل تفاؤلا إلى حد كبير من رواية "رحلة إلى الهند". يكره بطل الرواية وتاجر الأخشاب جون فلوري الحُكْمَ الاستعماري في بورما، ولكنه لا يجرؤ على معارضة هذا الحُكم علنًا أو على مغادرةِ البلاد. ويصادقُ الدكتورَ فيرسوامي الذي يهوى كل ما هو إنجليزي، وربما يصبح أول بورمي يُدْعى للانضمام إلي النادي الإنجليزي في المنطقة المتخيَّلَة التي تقع في بورما وتُسمَّى كايْكتَادا. وتسخر الرواية من تفوُّق الإنجليز العرقي وجدوى الحكم البريطاني، وتنتهي نهاية سوداوية حيث ينتحر فلوري بطل الرواية.

وبحلول الثلث الأخير من القرن العشرين انتهت الحقبة الاستعمارية التي سيطرت فيها أوروبا والدول المهيمنة الأخرى إدارياً وماليا وعسكرياً واجتماعياً على العديد من الدول في أفريقيا وآسيا والأميركيتين وجزر المحيط الهادي، إذ نالت المستعمرات السابقة استقلالها. ولكن ظلت آثار الاستعمار قائمة. واستشرفتْ رواية رواية جوزيف كونراد "نوسترومو" (1904) الكثير من هذه الآثار، وهي تُعدُّ أول رواية مهمة تُصنَّف بأنها رواية مابعد استعمارية. وتدور أحداث هذه الرواية في كوستا جوانا في إحدى دول أميركا اللاتينية الخيالية. ويكتشف نوسترومو كيف هيمنت تلك القوى الاستعمارية السابقة على اقتصاديات وسياسات تلك المستعمرات السابقة. وكما هو الحال في رواية "قلب الظلام" ورواية "لورد جيم"، يعتقد الأوروبيون، الذين يسيطرون على الاقتصاد المحلي في كوستا جوانا، أنهم يجلبون النظام والتقدم. والواقع أنهم لم يجلبوا إلا القليل من الرخاء المادي، ولم يفعلوا إلا القليل لتحسين حياة عامة الناس، وأنهم أنفسهم فاسدون أخلاقياً. وفي النهاية يدمر العديد منهم أنفسَهم. وتعد رواية تشنوا أتشيبي (Chinua Achebe) "عندما تتداعى الأشياء" (1958) أول رواية فنية مكتوبة باللغة الإنجليزية تصور التجربة الاستعمارية بصورة كاملة من وجهة نظر المستعمَرين. وتدور أحداث هذه الرواية في نيجيريا في أواخر القرن التاسع عشر، وتسلط الضوء علي حياة أوكونكوو، وهو محارب قوي ينتمي لقبائل الإجبو(Igbo) ، ولكن به عيوب. وتصور الرواية حياة قبائل الإجبو بكل جوانبها المتداخلة، في حين أن الإنجليز يتم تصويرهم على أنهم قوة مدمرة تقضي على توازن الحياة القَبَلِيَّة لأهل أوكونكوو.

لقد أثّر النقاد الذين يحللون الأدب الاستعماري (ويوصفون في الغالب بأنهم يعملون داخل نظرية الخطاب الاستعماري) تأثيرا كبيرا في فهمنا لأدب المستعمرات. ودرسَ النقادُ السجلات التاريخية ونقّبوا فيها بحثًا عن مدى تقارب أو تباعد التمثيلات الأدبية



للتجربة الاستعمارية وحقيقتها التاريخية. وكشفوا لنا -بالاعتماد على أعمال سيجموند فرويد وجاك لاكان وآخرين - عن كيفية أن أدب المستعمرات يكشف عن تركيبة نفسية استعمارية محددة، وغالبا ما تدمّر هذه التركيبة النفسية المستعمِر والمستعمَر على حد السواء. وعلاوة على ذلك استجلى النقاد الجندرَ والعلاقاتِ بين الجنسين، والدور الذي تلعبه المرأة والعِرق، والعديد من الطرق الأخرى التي قام من خلالها التاريخ الطويل والمعقّد ببريطانيا العظمي في المواجهات الاستعمارية بإعادة خلق وتشكيل الأدب التخييلي.

هوامش الدراسة

Ruppel, Richard. "Colonial[1] Fiction". The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction". Vol. 1: Twentieth-Century British and Irish Fiction. Ed. Brian W. Shaffer. West Sussex: Blackwell Publishing .81-Ltd, 2011. Pp. 77

(1) كلمة رواية هنا ترجمة لكلمة (fiction) الإنجليزية على سبيل المَجاز المرسَل، فهي تعني الأدب النثري، والمقصود به القصص والروايات بمختلف أنواعها التي تعتمد على الخيال والتخييل في أسلوبها، حتى وإن كانت مستلهَمة من أحداث واقعية، تمييزا لها عن القصص التي نجدها في كتب التاريخ على سبيل المثال. والكلمة في الإنجليزية مشتقّة من كلمة لاتينية بمعنى يختلق أو يشكّل أو يصيغ، وهذا الاشتقاق هو أساس معناها المصطلحي في الأدب: أي نصوص سردية مكتوبة بحيث تندرج في إطار الأدب، ولا علاقة لأحداثها بالواقع التاريخي المُعَاش، حتى وإن كانت تستند إلى هذا الحدث التاريخي أو الشخصي أو ذاك، لأن أساسها الصناعة الفنية والإبداع. وحتى عندما يستلهم الكاتب أحداثا من الواقع في قصصه ورواياته، فإن هذه الأحداث مجرد مادة خام تخضع على يد المبدع للتخييل والحذف والإضافة والصبِّ في إطار منظور سردي معين يمثّل الرؤية الفنية للكاتب (المراجِع).

(2) تفتّقت أذهان الحكومات الغربية عن فكرة مؤدّاها: لماذا نحتفظ بالمجرمين في بلادنا ونبني لهم السجون وننفق على إعاشتهم، ما دام بإمكاننا أن ننفيهم من بلادنا ليعيشوا في المستعمرات الجديدة ونتّقي شرهم؟ وهي فكرة استعمارية تمامًا، لأن هذه الحكومات كانت تنظر إلى بلادها على أنها تمثل الخير والطهر وبالتالي لا مكان للمجرمين فيها، في حين أن البلاد الأخرى - الآخر - هي أرض دنسة تناسب المجرمين واللصوص وقطّاع الطرق. واستمرت هذه الفكرة (علوّ الأنا في مقابل دونية الآخر) طوال عصر الاستعمار، وما زالت آثارها موجودة حتى يومنا هذا بعد أن زال الاستعمار الرسمي (المراجع).

(3) إذ أراد الروائيون بهذه القصص أن يهيئوا الرأي العام لقبول فكرة الاستعمار، فكانوا بذلك خدما للإمبريالية (المترجم).

(4) يقول مفكرو مابعد الاستعمار إنَّ المعرفة تتناسب مع القوة تناسبا طرديا (المترجم).

(5) هناك فاصل زمني يزيد عن قرن من الزمان بين مسرحية شكسبير ورواية روبنسون كروزوي التي نشرها مؤلفها دانيال ديفو في نهاية العقد الثاني من القرن الثامن عشر. وبالرغم من أن الاستعمار البريطاني لم يكن قد ظهر في عصر شكسبير، نجد أن شكسبير كان سبّاقا في استشراف الواقع. ولا يظهر لنا موقف شكسبير من الاستعمار بوضوح في مسرحياته، ويرجع ذلك إلى طبيعة المسرح بوجه عام. ففي الرواية على سبيل المثال، هناك وصف وهناك منظور سردي (بمعنى الزاوية التي ينظر الراوي للأحداث من خلالها) ومنظور إجمالي يتضح من تكامل كل مكونات النص السردي ويمكننا أن نستشف منه بسهولة موقف المؤلف من القضية التي يتناولها. ولكن طبيعة المسرح تقوم على الحوار دون تبئير ظاهر للأحداث، أي أن شخصية المؤلف لا تظهر في النص المسرحي بأي شكل، اللهم إلا إذا ظهرت في الإرشادات المسرحية التي قد نستشف منها منظورًا سرديًّا بشكل أو بآخر. وحتى في هذا الجانب، كان شكسبير مقلًّا في استعماله للإرشادات المسرحية (المراجع).

(6) أفرا بِن (AphraBehn) كاتبة مسرح وشاعرة وروائية ومترجمة بريطانية عاشت في القرن السابع عشر (1640-1689)، وكانت جريئة في كتاباتها، وهي أول كاتبة إنجليزية تكسب قوت يومها من نتاج كتاباتها، ولها إسهامات أدبية متميزة، وخاصة في المسرح والرواية. وينسب لها البعض فضل ريادة الرواية الإنجليزية، لأنها نشرت روايتها "أورونوكو" في عام 1688، في حين أن الرواية التي يقول معظم النقاد - الذكور في الغالب - أنه بداية الرواية الإنجليزية، وهو رواية روبنسون كروزوي لدانيال ديفو، فنُشرت في عام 1719. وتتميز روايتها أورونوكو بأنها أول رواية إنجليزية تسلّط الضوء على معاناة المستعبَدِين وعلى تجارة الرقيق وعلى الظلم الذي تعرضت له أفريقيا وعلى ما يقترفه المستعمِر في حق المستعمَر. وتدور أحداث الرواية في إحدى المستعمرات البريطانية الأولى في أميركا (المراجع).

(7) الهمجي النبيل (noble savage) شخصية تظهر كثيرا في الروايات والأعمال الأدبية وكتب الرحلات التي تصوّر الاحتكاك بين الثقافات أو احتلال دولة لدولة أخرى. وكلمة (savage) مشتقة في الإنجليزية من الكلمة الفرنسية (sauvage) التي تعني البرّي أو المتوحش، وهي مشتقة بدورها من كلمة لاتينية بمعنى الغابة. ويدل المفهوم في الإنجليزية على الشخص الذي يمثّل الآخر الذي لم تفسده الحضارة، مما يوحي بأن البشر أخيار بطبعهم، ولكن الحضارة هي التي حوّلتهم وأفسدتهم. وظهر المصطلح في الإنجليزية لأول مرة في مسرحية لجون درايدن بعنوان "غزو غرناطة"، ومن الواضح أنه ظهر في سياق استعماري، حيث يرسم المستعمِر عن المستعمَر في ذهنه صورة سلبية تصوّره على أنه فاسد ومنحط وهمجي وشهواني، وما إلى ذلك من صفات سلبية تناقض الصفات الجميلة التي يتصف بها المستعمِر. ولكنه يتفاجأ بوجود شخصيات تناقض هذه الصورة التي رسمها للآخر، فيصفه بالنُّبل، وفي الوقت ذاته يُبقي على وصفه بالهمجية. وبالرغم من أن المفهوم يدل في ظاهره على وصف حسن، نرى أنه يمثّل خلاصة النزعة الاستعمارية، لأنه يدل على أن الآخر همجي - في نظر المستعمِر - سواء أكان نبيلا أم غير نبيل (المراجع).

(8) رواية روبنسون كروزوي لا تتناول الاستعمار بصفته مؤسسةً رسميةً، ولكن بصفته عملا فرديًّا يكون فيه الفرد - المتمثّل في بطل الرواية الإنجليزي روبنسون كروزوي، وهو مغامر إنجليزي سعى وراء المكسب من خلال التجارة في الأساس وتتحطّم سفينته في عرض البحر فيضطر للبقاء في جزيرة قرابة ثلاثين عامًا - نموذجًا مصغَّرًا للمؤسسة الاستعمارية، أو للفكر الاستعماري ذاته، وتحمل هذه الرواية بذور هذا الفكر الاستعماري الذي تجلّى في شكل مؤسّسي في غالبية روايات المستعمرات فيما بعد: فوقية الأنا/دونية الآخر، الاستعباد، فرض لغة المستعمِر، تجريد المستعمَر من هويته واسمه ولغته ودياناته، الخ (المراجع).

(10) يعني الاسم فرايدي يوم الجمعة، وهو اليوم الذي ظهر فيه فرايدي على الجزيرة، ولذلك أطلقه عليه كروزوي. الاسم بوجه عام مؤشّر على هوية الإنسان ويتخذه منذ أول يوم في حياته ويقترن به طوال حياته، كما أنه يوحي بالخصوصية والتفرد. ويحدثنا القرآنُ الكريم عن أن أول شيء تفرّد به سيدنا آدم على الملائكة هو أن الله علّمه الأسماء كلها. وأيًّا كانت طبيعة هذه الأسماء - أسماء موجودات، أسماء صفات، أسرار إلهية.. الخ - فإنها تدل على أن الأسماء خاصية بشرية ميّز الله سلاسة البشر بها، وإن كان هذا لا ينفي أن للملائكة أسماء. وكون كروزوي يجرّد فرايداي من اسمه الأصلي - لدرجة أننا لا نعرف اسمه الأصلي هذا ولا يهتم كروزوي بمعرفته ولا بذكره في الرواية - يدل على أن كروزوي لا يعترف بوجود فرايداي ولا بصفته ولا بخصوصيته ولا بهويته. وعلى الرغم من أن الاسم الذي يطلقه عليه يبدو عشوائيا لأنه تصادف أنه اسم اليوم الذي رآه فيه، نجد أنه يكتسب دلالات دينيه، وهو الأمر الذي يسوّغ لكروزوي تجريد فرايداي من ديانته وتحويله إلى الديانة المسيحية التي يؤمن بها كروزوي (المراجع).

(11) المذهب البروتستانتي (المترجم).

(12) وهذا من المفارقات في روايات المستعمرات، فالأنا لا يمكن أن تخضع للاستعباد أو الاستغلال الجنسي، في حين أنه من الطبيعي في نظر المستعمِر أن يكون الآخر عُرضة للاستعباد أو الانتهاك أو الاستغلال الجنسي. وبالرغم من أن المستعمِر مسيحيّ الديانة في الغالب، نرى أنه ينظر للمستعمَر نظرة اليهود للأغيار في التلمود والتوراة، فهم لا حقوق لهم وإنما خلقهم الله في حالة أدنى من مستوى الأنا لكي يخدموا من يمثّلون هذه الأنا (المراجع).

(13) هي رواية (Confessions of a Thug) وكلمة (Thug) في اللغة الإنجليزي تعني المجرم أو البلطجي الذي يتسم بالعنف والقوة. وكانت تشير في الهند إلى جماعة من قطّاع الطرق والسفاحين قضتْ عليهم بريطانيا في ثلاثينيات القرن التاسع عشر. والكلمة مشتقة من كلمة هندية بمعنى المحتال واللص، وهي بدورها مشتقة من كلمة سنسكريتية بالمعنى ذاته. وأظن أن الكلمة العربية "النَّجّ" مشتقة من هذه الكلمة السنسكريتية، فتعني في العربية سفك الدماء والصب والإسالة، واقتصر معنى سفك الدماء فيها على سفك دماء الهَدْي والأضاحي. وكانت جماعة النَّجِّ في الهند مجموعة من قطّاع الطرق والقتلة يعبدون الإلهة كالي (Kali) وهي إلهة يعبدها الهندوس وتعتبر إلهة الزمن والخلق والدمار والقوة، وتوصف بأنها مدمِّرة قوى الشر والأم المقدسة وأم الكون ويقطعون الطرق ويشنقون ضحاياهم على سبيل الشعيرة الدينية (المراجع).

(14) كلمة هجاء هنا ترجمة للكلمة الإنجليزية (satire) والكلمة العربية أقرب كلمة لترجمة المصطلح الإنجليزي بالرغم من أن هناك فروقًا ثقافية في معنى الهجاء بين الثقافتين العربية والغربية. فالهجاء في العربية - كما يتجلى في شعر الهجاء - هجاء لأشخاص وهجوم عليهم وانتقاص من قدرهم، وكان دافعه قَبَلِيًّا في الأساس: أي أنه لا يُشتَرَط أن يكون الهجوُّ سيِّئًا، وإن كانت بعض قصائد الهجاء تنبع من اعتزاز العربي ببعض الصفات النبيلة، وعندما لا يجدها في من أمامه يقوم بالهجوم عليه في شخصه وشرفه وأصله ونسبه وصفاته ما إلى ذلك. أما الهجاء في الثقافات الغربية فيغلب عليه انتقاد الرذائل والصفات السلبية دون الهجوم على من يتسم بهذه السمات الذميمة، وإن كنّا لا نعدم وجود قصائد هجاء غربية تهاجم الأشخاص في حد ذاتهم، كما هاجم الشاعر الإنجليزي جون درايدن أحد منافسيه في شعره، على سبيل المثال. والهجاء الغربي يستخدم الفكاهة أو المفارقة أو السخرية أو المبالغة أو يمزج بينها في هجائه وانتقاده لغباء الناس ورذائلهم (المراجع).

(15) الجندر(gender) هو مفهوم الذكورة والأنوثة من وجهة نظر اجتماعية، وليس من الجانب البيولوجي الجسدي: أي صورة الرجل والمرأة في المجتمع وكيف ينظر المجتمع لهما، وهي صورة متغيرة من مجتمع إلى آخر، ومن عصر إلى آخر داخل المجتمع الواحد، ومن طبقة اجتماعية أو فئة من الناس إلى طبقة أو فئة أخرى داخل المجتمع الواحد في العصر الواحد. وهاجم النسويون مفهوم الجندر ووصفوه بأنه مُركَّب اجتماعي لا يقوم على دليل، وإنما يقوم في الغالب على مزاعم الرجال ونظرتهم للمرأة كما يريدون لها أن تكون، أو كما يريدون لها أن تخضع لهذه الصورة عن نفسها. ويرون فيه تهميشا للمرأة وتشييئًا لها وتحويلها إلى آخر أو إلى البطة السوداء في مجتمع ذكوري (المراجع).

ترجمة: أشرف إبراهيم زيدان

كيف قرأنا هذا الأدب

تعليق على دراسة في رواية المستعمرات

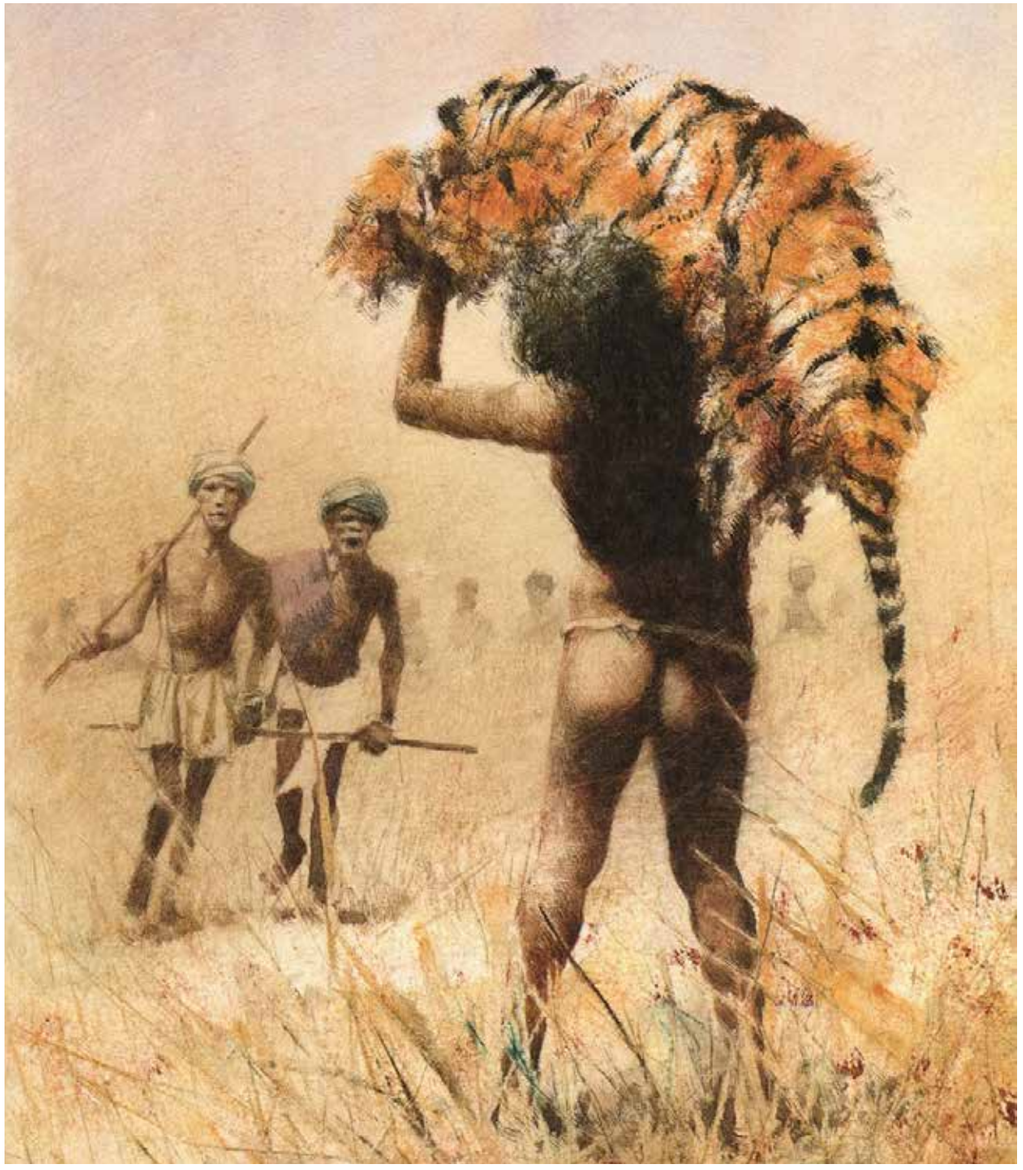
ابراهيم عوض

أطلعني الزميل د. أشرف زيدان بجامعة بورسعيد على ترجمته لدراسة إنجليزية شديدة الأهمية هي "رواية المستعمرات" لرتشارد ربلْ. وهو إنجاز جميل يخدم الثقافة، وبخاصة في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية. ود. زيدان جدير بالتحية لهذا الإنجاز الجميل، ونتمنى له الاستمرار على هذا النحو من حب العلم والحرص على إفادة أبناء قومه بنقل كل ما هو مفيد للغة الضاد.

وسوف نقف قليلا مع هذه الدراسة التي اجتهد الزميل د. أشرف زيدان في نقلها إلى العربية خدمة للدراسات الأدبية والنقدية. وعنوان الدراسة هي "رواية المستعمرات" للكاتب رتشارد ربلْ. وهناك روايات كثيرة تدخل تحت هذا العنوان، لكن كاتب الدراسة لم يتطرق إليها. وهو أمر طبيعي، فمثل هذه الدراسة المحدودة لا يمكن أن تغطى كل هذا اللون من الروايات. ومن تلك الروايات رواية المستشرق البريطاني المسلم محمد مارمادوك بكثل مترجم القرآن الكريم إلى الإنجليزية (The Children of the Nile)، التي صدرت لأول مرة بالإنجليزية عام 1908، تُرجمت بأُخَرَة إلى العربية بعنوان "أبناء النيل". وقد قرأت جانبا منها في أصلها الإنجليزي منذ سنوات غير قليلة لكني لم أتمها. وهي، كما يتضح من عنوانها، عن مصر والحياة في مصر. وعندي نسخة منها ورقية، وأخرى ضوئية. ولعل مما يعطى القارئ إشارة إلى جو الرواية تلك القائمةَ التي وضعها الكاتب في أول الكتاب لشرح الألفاظ العربية المستعملة في الراوية والتي أبقاها المؤلف كما هي مثل "جني وعفريت وعنتر وأرناؤوطى وذِكْر وغفير وحشّاش وحشيش وشيشة وشيخ العرب وفلاح وعِمّة وسَفّا وعمدة ومفتش وخواجة ونُورِي وكافر وجهنم والدُّوسَة ودَرَبُكّة وما شاء لله وإن شاء لله".

وقد قرأت في صفحة الإعلان الخاصة بتوزيع الترجمة العربية للرواية ما يلي "نحن أمام بانوراما متعددة المشاهد والأحداث والشخصيات تمكن فيها المؤلف، لارتباطه النفسي العميق بالزمان والمكان، من أن يمزج ببراعة بين الخيط الرئيس لروايته متمثلا في حدث تاريخي مميز في حياة مصر قبيل الاحتلال الإنجليزي لها، والخط الدرامي فيما قدمه لنا من شخصيات عامة وبارزة، مصرية وغير مصرية، تكاتفت فيما بينها لتجعل التاريخ خادمًا مخلصًا للأدب، حين يسجل نوازع البشر وأحاسيسهم ومسارات حياتهم على تباين تلك اللحظات التي سجلتها الرواية. وجاءت الترجمة باذلة ذلك الجهد الرائع في أن تجعلنا ننسى، أوقاتا كثيرة، أننا أمام عمل مترجم، حين تكشف بأدق ما يكون العمق عن مشاعر الحب والفراق والوطن والنجاح والإخفاق. لقد نجح الاثنان معًا: التاريخ والأدب في أن يقدما لنا تلك المتعة التي تجعلنا نحيا ذلك الزمن: نفرح مع شخصياتها حين تفرح، ونغدو في حقول الفلاحين، ونرتاد شوارع الحي الإفرنجي وميدان الإسماعيلية (التحرير حاليًا) ونرقب سفن لسلي وهي تحطم طوابي الإسكندرية لتتعلم درسًا خالدًا مؤداه أن مصر خالدة".

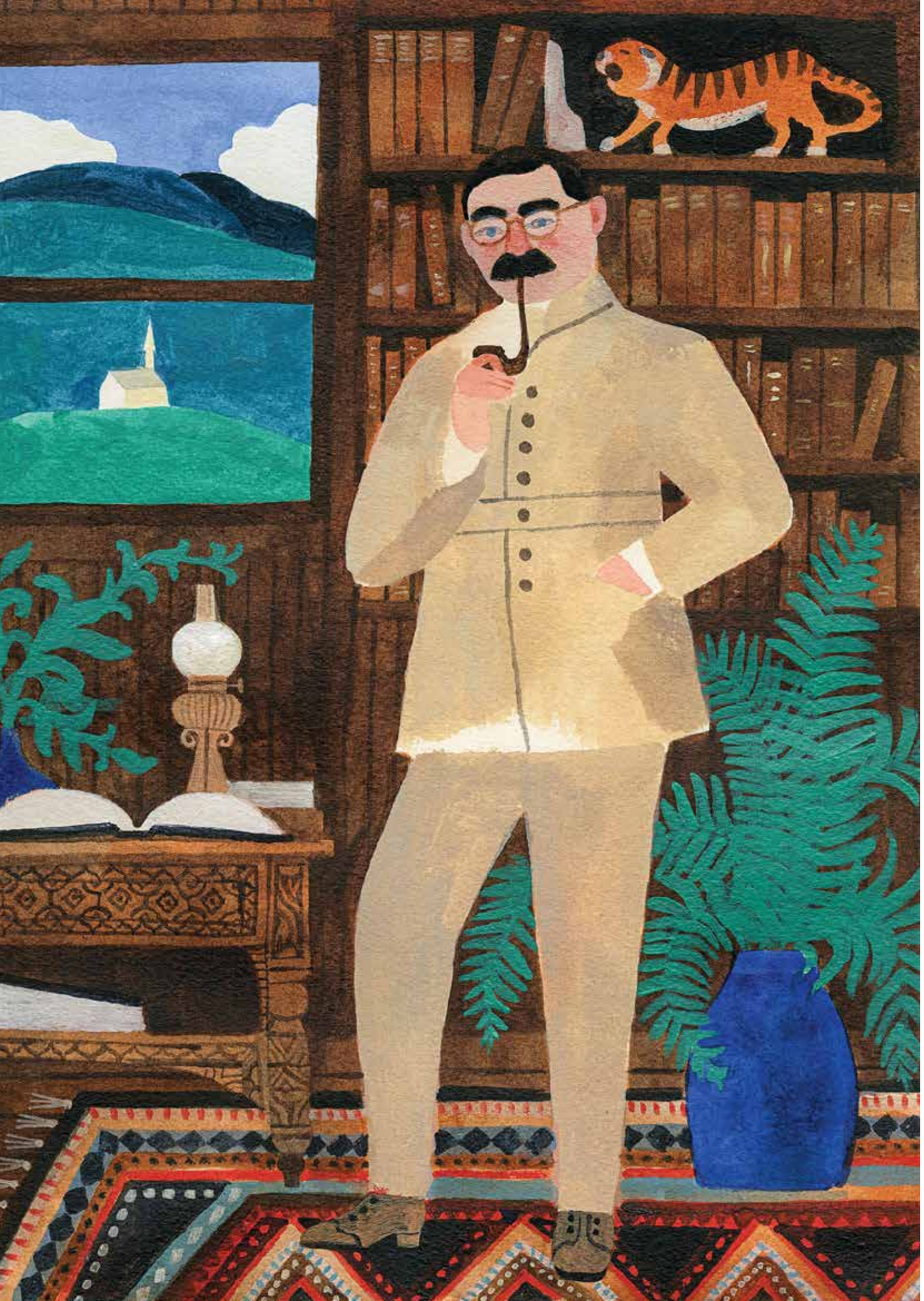
كما قرأت، وأنا في أكسفورد في سبعينات القرن الماضي، قصة للصغار كتبتها مؤلفة بريطانية عن المصريين والبريطانيين في مصر أيام الاحتلال البريطاني عملت فيها بكل سبيل على تنفير الأطفال البريطانيين الذين كتبتْ لهم القصة من نظرائهم المصريين، فصوّرتهم قذرين لصوصا كذابين حفاة شبه عراة وما إلى ذلك. ونحن، وإن كنا لا ننكر أن ما قالته الكاتبة (المجرمة) ينطبق على قطاع من أطفال مصر في ذلك الوقت، ننكر عليها أيضا صمتها عن الجوانب الطيبة في حياة المصريين، إذ ليسوا كلهم ولا كل أطفالهم بهذا القبح والفقر، بل كان هناك أطفال كثيرون جدا يعيشون في مستوى معيشة لا يقل عن المستوى الذي يعيش فيه كثير جدا من أطفال بريطانيا. كما أنها هي وأهل بلدها مسؤولون أيضا عن هذه الأوضاع المزرية، إذ هَمُّ المستعمرين اللصوص القتلة في كل مكان هو إبقاء أبناء البلاد التي يستعمرونها في فقر مدقع ومسكنة شاملة مع سحق إنسانيتهم. كذلك كان عليها أن تخجل من نفسها لأنها، بدلا من أن تبدى ولو بعض التعاطف مع أهل البلد الذي يؤويها وتأكل من خيره بل تسرقه وتنزح ثرواته إلى بلادها هي وكل بني جلدتها، قد تخلت عن إنسانيتها وصورت أهل البلاد



وأطفالهم تصويرا مزريا غير إنساني. وللأسف لا أذكر الآن عنوان تلك القصة ولا اسم كاتبتها، فإلى حيث ألقت.

وهناك رواية "الطريق إلى بئر سبع" للكاتبة البريطانية إيثيل مانين، وهي من الكتاب والكاتبات القلائل جدا الذين يتعاطفون مع أبناء المستعمرات. وقد صورت العدوان الصهيوني على فلسطين وأهلها والجرائم البشعة التي ارتكبها الصهاينة بمساعدة القوى الكبرى في حق الفلسطينيين والقتل والتشريد اللذين أنزلوهما بالفلسطينيين حتى تخلو البلاد لهم. كل ذلك في جو واقعي وأسلوب بديع وتعاطف إنساني كريم أبقاه الله في قلب تلك السيدة التي لم تجز عليها أكاذيب ساسة بلادها ولم تنطل ألاعيبهم (الفاجرة). وأذكر أنى قرأتها وأنا طالب بالجامعة عقب حرب يونيو 1967، وكنت أتقلب على الجمر وأنا أقرؤها، وأشعر مع هذا بالمنة الكبيرة التي أولتناها هذه الكاتبة النبيلة إذ استطاعت أن تعلو على كل ما كان من شأنه أن يشدها إلى الناحية الأخرى، ناحية السياسة البريطانية والأوروبية والصهيونية وتشبثت بإنسانيتها وطهر قلبها وصورت الحقائق كما هي.

وثم قضايا هامة أثارها كاتب الدراسة التي نحن بصددها الآن أقف لدن بعضها هنا بعض الشيء. ومنها مثلا أن كثيرا جدا من روايات المستعمرات تخلو من المرأة ومن



الكلام عنها، وكأن المرأة لا وجود لها أو كأن الرجال قد تخلصوا من الاهتمام بها تمام التخلص فلم تعد تشغلهم أو تثير مشاعرهم أو تخطر على بالهم. وبهذه المناسبة أذكر أنني حين قرأت رواية "روبنسون كروزوي"، قد لاحظت واستغربت أشد الاستغراب أن كروزوي، خلال السنوات الثلاثين تقريبا التي قضاها وحده على الجزيرة المنعزلة قرب أميركا الجنوبية، لم يفكر قط في المرأة ولم يذكر الكاتب بل لم يلمّح إلى أنه انشغل بها ولو مرة على سبيل الاستثناء، وكأن غريزة الجنس عطلت لديه تماما فلا تفكير في المرأة ولا اشتهاء لها. إن التفكير في المرأة غريزة من الغرائز القوية، بل إن كثيرا من علماء النفس الأوربيين يجعلونها أساس الغرائز كلها ويفسرون بها أشياء كثيرة جدا. وغياب المرأة لا يعني أبدا غياب تلك الغريزة، فهي تجرى في عروقنا بكل قوة وعُرَام. وهذا مذكور في كتابي "روبنسون كروزوي - دراسة في الأدب المقارن". وفي الدراسة الأولى عن رواية المستعمرات نقرأ في ترجمة الصديق د. أشرف زيدان أن "التهميش الكامل للمرأة بل غيابها يعد سمة أساسية للغالبية العظمي من روايات المستعمرات التي يكتبها الرجال لجمهور من الذكور، سواء أكانوا كبارا أم صغارا". وهذه من النقاط التي تحتاج مزيدا من البحث لنعرف السبب وراء هذا التجاهل الغريب. ويتصل بهذا الموضوع ما جاء في نفس الدراسة آنفة الذكر من أنه "في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أشعل الغزو البريطاني للهند الاهتمام الرائج بشبه القارة الهندية. وتلقي رواية السير ولتر سكوت "ابنة الجراح" (1827) الضوء على الطغاة الشرقيين وعلى البطل الإنجليزي الذكي، وكذلك الشابة الإنجليزية التي يجب إنقاذها من العبودية التي لقيتها في براثن أحد السلاطين الشهوانيين. ورواية فيليب تايلور "اعترافات سفاح" (1839)، وهي رواية ذات حس شعبي وهي الرواية المفضلة للملكة فيكتوريا، وهي تروي قصة حياة أمير علي، وهو من أبناء قبيلة السَّفاحين الذين يقطعون الطرق ويسرقون ويقتلون المسافرين في الهند الجنوبية. وقد تركت هذه الرواية أثرا عميقا في الملكة فكتوريا، بل صارت روايتها الأثيرة كما تقدّم.

وهذا نص على درجة عالية جدا من الأهمية، إذ أن كتّاب الرواية الإنجليزية يرمون الشرقيين بالشهوانية والوحشية وقطع الطريق رغم أن هذه هي صفات الأوربيين في عهد الاستعمار بامتياز، فهم يعتدون على أعراض الشعوب التي يغزون بلادها وعلى أقواتهم وأموالهم واقتصاداتهم، ويعاملونهم بوحشية فظة، ويقطعون الطريق لا على شخص أو قافلة تائهة في الصحراء مثلا بل يقطعون الطرق العالمية الكبيرة التي تربط بين القارات والمحيطات ويخططون لاستعمار البلاد واستعباد الشعوب وإذلالها ويسرقون ثروات الأمم لا ثروة فلان أو علان، ثم يستدير الكذابون فيرموننا بما فيهم من موبقات شنيعة. كذلك فهؤلاء المحدثو النعمة، الذين تحضروا من بعد همجية وتوحش وجهل وتخلف فطيع ظل مخيما عليهم وباسطا جناحيه القبيحين على بلادهم لمدة طويلة استمرت إلى عدة قرون قليلة مضت، يحاولون في رواياتهم تصوير أنفسهم على أنهم الأذكياء الوحيدون في العالم وأن كل الشرقيين والعرب والمسلمين جهلة أغبياء. ويمضي كاتب الدراسة قائلا عن رديارد كبلنج "وتركز روايات كبلنج الاستعمارية على جماعة من الإنجليز المهاجرين إلى الهند، ومنهم الإداريون والجنود والصحافيون والمغامرون. وتبدو السمات العامة لروايات المستعمرات واضحة في تلك الأعمال: ففيها خدم هنود موالون حتى النخاع، ومواطنون متفرنجون خائنون، وسلالة مهجنة مهمشة، وعلاقات رومانسية فاشلة بين أصحاب عرقيات مختلفة، وحكام هنود فاسدون، وتضاريس عدائية، وعقيدة ثابتة تؤكد أنّ الإنجليز هم الحكام الطبيعيون للهند". ومعروف أن كبلنج هو من أبواق الدعاية الاستعمارية، وكان يردد أن الشرق شرق، والغرب غرب، ولن يلتقيا. وهو لا يقصد بهذا الشعار الإشارة إلى التنوع الحضاري الذي خلق الله البشر عليه بحيث تكون لكل حضارة شخصيتها وألوانها المميزة، بل يقصد أن الشرق سوف يظل متخلفا، أما الغرب فهو متقدم سيد مكتسح طول الحياة. وهو كلام سخيف مضاد لحقائق التاريخ، وينبئ عن حداثة نعمة حضارية. فلا توجد حضارة متقدمة بقيت كما هي متقدمة ولا أمة متخلفة بقيت كما هي متخلفة، بل الزمن دوار، ومن كان عاليا في الماضي قد يكون في الدرك الأسفل الآن، والعكس بالعكس. وفى حالتنا نحن العرب والمسلمين، والأوروبيين الذين يعتزي إليهم الكاتب، خير دليل. فقد كنا متقدمين تقدما عظيما أيام كان الأوروبيون في تخلف مُزْرٍ، ثم كرت الأيام ومرت الليالي، فإذا هم يتقدمون، وإذا نحن قد صرنا ضعفاء يغلب علينا الجهل والكسل واللامبالاة بعدما أهملنا قيم (ديننا) وأخلدنا إلى الضياع وكأننا نستعذبه. لكن هل سنظل هكذا؟ لا أظن أبدا، وإن كان الزمن قد طال علينا في هذا التخلف على نحو لا تقبله أبدا أيّ نفس حرة كريمة.

ونحن لا ننكر أنه في الشعوب الشرقية في ذلك الوقت بل وحتى الآن توجد عيوب كثيرة وشديدة. لكن هل حاول الاستعمار القضاء على هذه العيوب؟ لا طبعا رغم أنه دائما ما يتشدق كذبا بأنه قد حمل عن طيب خاطر مسؤولية تمدين الشعوب المتخلفة، وكأن الحدأة ترمي كتاكيت. بالعكس لقد انتهز هذا الفساد الضارب بجذوره في كل الطبقات ليحتل البلاد بمساعدة الخونة من أبنائها، ولينقل ثرواتها إلى بلاده غنيمة باردة بينما معظم أصحاب تلك البلاد يتضورون جوعا ويقاسون أبشع ألوان الفاقة والمذلة. وأنا أرجو للصديق المجتهد دوام النشاط العلمي والاجتهاد في خدمة الثقافة الإنسانية. بارك الله فيه.

ناقد وباحث من مصر

ملف

رواية ما بعد الاستعمار

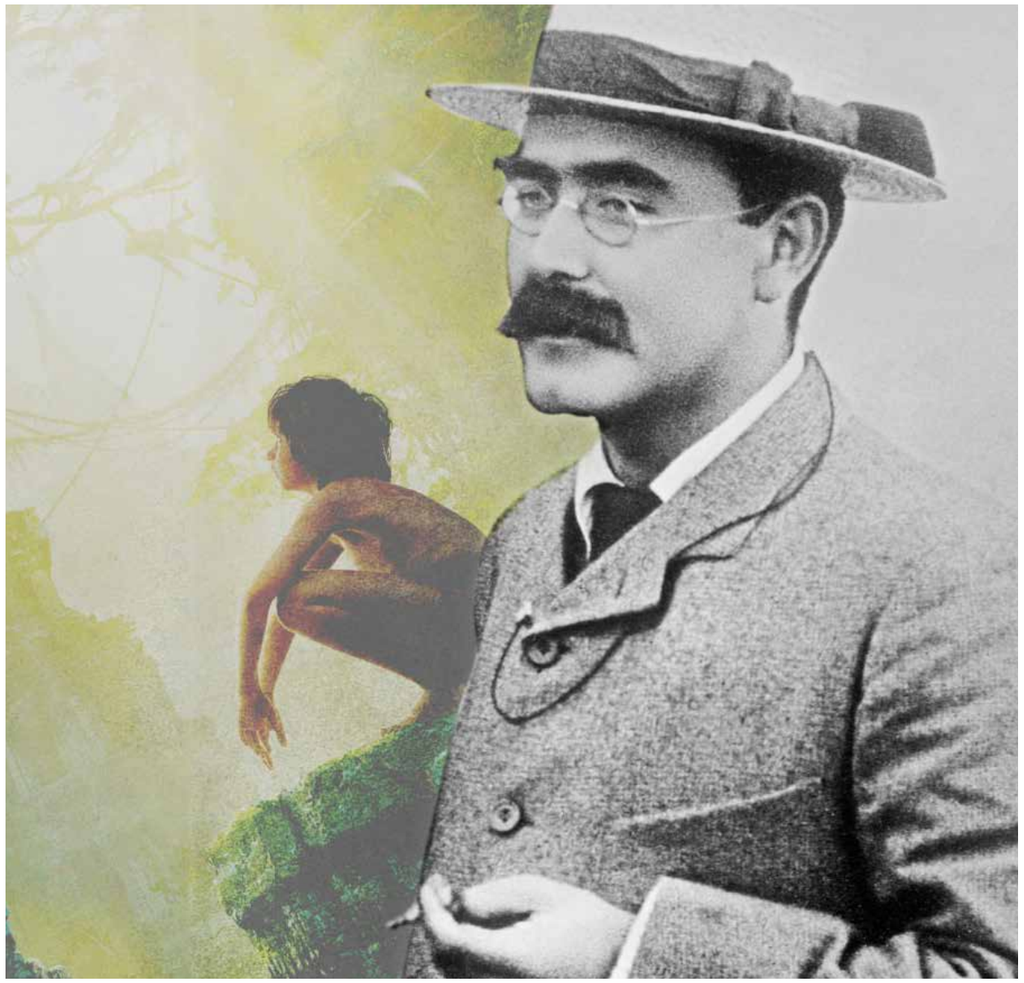
هوامش حول أدب الاستعمار وما بعده

جمال الجزيري

في هذا الكتاب، يجمع الدكتور أشرف زيدان مجموعة مختارة من المقالات والدراسات عن الرواية المكتوبة بالإنجليزية في إطار فكرة الاستعمار وما بعده، وتتناول هذه الدراسات الرواية من زوايا متعددة تضع الاستعمار وآثاره نصب أعينها، وكيف أن هذا الاستعمار لم يكن استعمارًا سياسيًّا وعسكريًّا واقتصاديًّا فحسب، وإنما كانت له آثاره الأدبية والاجتماعية والثقافية التي تركت بصمة لا تمّحي، مما جعل فن السرد يلتحم معها ويناوشها ويؤرخ لها ويفكّكها وينقضها، وما إلى ذلك من أساليب فنية في التعامل الأدبي مع الواقع المعيش.

وباستثناء الدراسة الأولى في هذا الكتاب التي تتناول روايات الحقبة الاستعمارية ذاتها، تتمحور باقي الدراسات حول الرواية في عصر ما بعد الاستعمار. وفكرتا الاستعمار وما بعد الاستعمار هنا فكرتان مزدوجتان: فكل منهما تشير إلى مفهوم أو عصر تاريخي من جهة، وتشير إلى مفهوم ثقافي أو تنظيري يتداخل مع هذا المفهوم التاريخي ويخرج عليه أو عنه في الوقت ذاته. فالرواية الاستعمارية تشير إلى الرواية المكتوبة في عصر الاستعمار أو عن الحياة في عصر الاستعمار، كما أنها تشير إلى الروايات التي تجسّد الرؤية الاستعمارية، سواء أكانت هذه الروايات قد كُتبت في عصر الاستعمار أم قبله بكثير، وسواء أكان هذا الاستعمار يشير إلى المؤسسة الإمبريالية أم إلى أفراد لديهم الرؤية الاستعمارية ذاتها. وكذلك الأمر بالنسبة إلى مفهوم ما بعد الاستعمار، فهو يشير إلى الروايات والقصص المكتوبة في عصر التحرر من الاستعمار العسكري/الاحتلال، كما يشير إلى الروايات والقصص المكتوبة في عصر الاستعمار ولكنها تنطوي على رؤية وتصوير فنيين للاستعمار يناقضان رؤية المستعمِر ذاته والصورة التي يرسمها لنفسه في أدبه. أي أن مفهوم ما بعد الاستعمار امتد من كونه مفهومًا يشير إلى فترة تاريخية محددة ممتدة من بداية النصف الثاني من القرن العشرين تقريبا إلى يومنا هذا، إلى كونه مفهومًا ثقافيًّا عامًّا لا يرتبط بعصر تاريخي محدد، وإنما ينطبق على أي نص سردي يقوّض رؤية المستعمِر عن نفسه أيّا كان العصر الذي كُتِبَ فيه.

ولا بد أن أنوّه هنا إلى أن مفهوم أو مصطلح "الرواية الاستعمارية" أو "رواية الاستعمار" ذاته مفهوم استعماري بامتياز؛ لأنه يقتصر على وصف أو توصيف الروايات التي كتبها الغربيون/المستعمِرون عن الحياة في المستمرات أو البلدان التي تعرضت للاحتلال (بالإضافة إلى المستعمرات بالمعنى الفردي، كما في رواية "روبنسون كروزوي" التي استوطن بطلُها جزيرة وحوّلها إلى مستعمرة خاصة به)، ولا يتضمن بأيّ حال من الأحوال الروايات والقصص التي كتبها أبناء البلدان المستعمَرة، إلا في حالة كون هذه الكتابات مكتوبةً بلغة المستعمِر ذاته وتتماهى مع رؤيته الفنية. وبالتالي، يستبعدُ المصطلحُ أدب هذه البلدان باعتباره غير موجود أو لا يستحق النظر إليه لأنه كتبته شعوب ليست ذات حيثية أو اعتبار. وأرى أن هذا الاستبعاد متعمَّد، فلولاه لانهارت المؤسسة الاستعمارية ذاتها، واكتشفتْ أن مفهومها عن الإمبراطورية وعن صورة الأنا مفهوم مات في مهده لأن كتابات أبناء هذه البلدان تنقض هذا المفهوم وهذه الصورة وتقوّضهما، وبالتالي يفقدان الثبات والاستقرار والرسوخ اللذين تدعيهما المؤسسة الاستعمارية. فلو نظرنا إلى الروايات التي كتبها نجيب محفوظ وغيره في مصر على سبيل المثال أو إلى الأفلام التي تم إنتاجها في مصر قبل ثورة يوليو 1952 (وهو عام الخروج الرسمي لبريطانيا من مصر)، لوجدنا أن صورة المستعمِر البريطاني تختلف تماما عن الصورة التي كان يروّجها لنفسه في مصر والهند وغيرها من البلدان التي كانت خاضعة للاستعمار. ومن هنا نجد أن مصطلح "الرواية الاستعمارية" أو "الأدب الاستعماري" مصطلح استبعادي وإقصائي عن عمد، لأن هذا الإقصاء أو هذا الاستبعاد هو الوسيلة الوحيد لضمان وحدة الأنا الاستعمارية وكُلِّيّتِها، أي سلامتها ككل متحد ومنسجم مع ذاته. وأظن أن هذا يتوافق مع ما ذهب إليه منظِّرو ما بعد الاستعمار من أن هوية المستعمِر هوية غير مستقرة أو هوية زئبقية

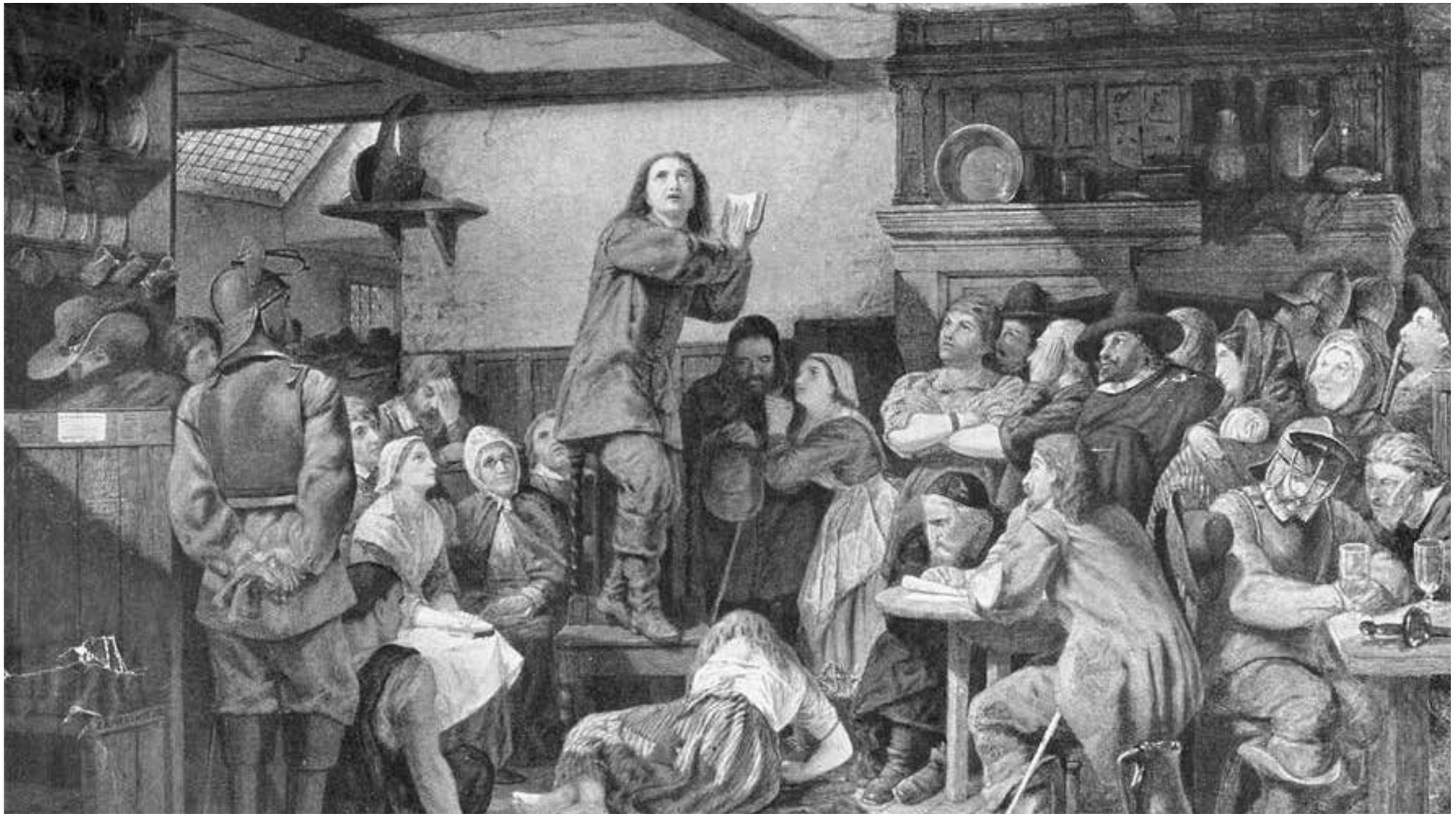


لأنها ليس لها وجود إلا خارج حدود عاصمة الإمبراطورية: فالمستعمِر ليس له وجود إلا إذا خرج من داره/دولته واستولى على ديار/دول آخرين. وكي لا يقلَّ مقدارُه - إذا واصلنا استعارة المثل المصري "من خرج من داره قلَّ مقدارُه/قَدْرُه" - يتعمّد تجاهُلَ أدب الشعوب التي يستعمرها؛ لأنه قام باستعمارها في الأساس بافتراض أنها شعوب متخلّفة ليس لديها أدب ولا ثقافة ولا حضارة ولا علم ولا أيّ شيء، وجاء هو المتحضر الراقي المتأدب شفقةً بها وتعاطفًا معها كي يُخرجها من الظلمات إلى النور! فالاعتراف بأدب هذه الشعوب يعني عمليًّا تقويضَ فكرة الاستعمار ذاتها ونقْضَها ونسْفَ الأساس الذي تقوم عليه.

وإذا كان مفهوم "أدب الاستعمار" يقوم على الإقصاء وعلى الاقتصار على فكرة المستعمِر عن نفسه، فإن مفهوم "أدب ما بعد الاستعمار" مفهوم فضفاض، على الأقل في الوقت الحالي بعد أن انقضى عقدان من القرن الحادي والعشرين، فمفهوم "الحكايات الكبرى" (grand narratives)، أي الرؤى الكلية المتماسكة التي تستطيع تفسير واحتواء كل الظواهر المدرجة تحتها مفهوم أثبت عدم مصداقيته، ليس على المستويات الكبرى أو التكتلات العالمية فحسب، وإنما حتى على مستوى البلدان والمجتمعات والأسرة ذاتها.

ومن الواضح أن الثورة الحالية في الاتصالات والمعلومات والتواصل والإعلام غير الرسمي قد لعبت دورًا في تقويض القناعات الرسمية والمؤسسية والشخصية، وتقويض الصور العامة التي ترسمها الثقافات والكيانات والجماعات عن نفسها، فلا يمكننا الآن أن نقرأ عن شيء أو نتكلم عن شيء إلا ونحن ندرك أن كلامنا أو فهمنا مجرد وجه من وجوه الواقع في أفضل الأحوال.

فمهموم الواقع ذاته صار "واقعات" أو "وقائع"، إذا جاز لنا أن نجمع كلمة الواقع؛ لأن الصورة التي ترتسم في أذهاننا عن هذا الواقع، أو نسعى لأن ننشرها عنه، لا تقوم



على أساس يمكننا معاينته أمامنا، كما كان العلم يوهمنا بذلك من قبل (العلم ذاته صار وجهة نظر وليس حقيقة موضوعية)، وإنما تقوم على نظرتنا الشخصية المتشابكة مع مصالحنا وتاريخنا ووجهة نظرنا وتطلعاتنا وإدراكنا أننا مجرد نقطة في كون لا نعلم حدوده، وأن ما نشاهده لا يمثل إلا النظرة الشخصية أو الذاتية إلى أفراد آخرين ومؤسسات أخرى و"علوم" ومجالات معرفة أخرى، وإن هذه النظرة قد تتغيّر أو تتحوّل لدينا في أي وقت. فعلى سبيل المثال، ما كان يوهمنا به عصر التنوير من معايير ومبادئ للحضارة والتقدم، أو ما توهمنا به فلسفات أخرى من معايير ومبادئ مناقضة لها، اتضح أنه مجرد نظرة للحياة لها أسس لا يمكن تعميمها لتشمل حياة/حيوات آخرين/آخرين. وصار استخدام صيغة التعريف ذاتها - الآخرون، العلم، الثقافة، الأدب - استخداما إشكاليا لأنه يجرُّنا إلى التعميم الذي ينطوي على نظرة كلية أو شمولية ليس لها أساس.

ما علاقة هذا بأدب ما بعد الاستعمار؟ سؤال ربما يتبادر إلى ذهنك أيها القارئ الكريم أو القارئة الكريمة، أو قد يطرحه على نفسه جهازُ الحاسب الكريم الموجود عليه ملف هذه المقدمة أو هذا الكتاب؛ فنحن في عصر الذكاء الاصطناعي على أيّ حال! وربما تنظر(ين) إلى ما قلتُه أعلاه على أنه استطراد في غير محله. بالرغم من أن أدب ما بعد الاستعمار على مستوى الممارسة والتنظير على حد السواء قد نشأ كثورةٍ على مفهوم أدب الاستعمار، وأنشأ التنظيرَ له مجموعةٌ من النقّاد الذين ينتمون في الأساس إلى الدول التي كانت خاضعة للاستعمار، نجد أنه يتشابك في الأساس مع أدب الاستعمار ومع نظرة المستعمر للأدب، حتى لو كان هذا التشابك ينقضُ، في بعض جوانبه، الأدبَ الاستعماري ذاته؛ فهذا التشابك تداخُلٌ وتورُّطٌ، لأن المنظِّر أو الأديب ما بعد الاستعماري عليه أن يلعب دائما دور المتهم الذي يدافع عن نفسه لينفي عنها التهمة التي ألصقها به المستعمِر، كما أن عليه أن يستخدم لغة المستعمِر ذاتها لكي ينفي هذه التهمة، حتى لو كان استعماله لهذه اللغة يقوّضها أو على الأقل يزعزع ثوابتها من خلال إدخال تعبيرات ومفاهيم لغوية في هذه اللغة تجعلها تنزاح بالتدريج عن موضعها الذي كان راسخًا على سبيل الاقتراض، لتحتل موقع المابين، أي أن هذه اللغة لم تعد نفسها التي كانت ولم تتحوّل أو تصير لغة أخرى.

ربما كان القاسم المشترك الأكيد الوحيد بين أدب الاستعمار وأدب ما بعد الاستعمار - حسب المفهوم الغربي لكليهما - هو اللغة التي يُكتَب بها، وما عدا ذلك فكل شيء مختلف: الكتّاب لا ينتمون لنفس الفئة، فكتّاب الأدب الاستعماري هم الغربيون أنفسهم، في حين أن كتّاب الأدب ما بعد الاستعماري كتّاب ينتمون إلى المستعمرات السابقة (كما لو كانت الدول المستعمَرة لا وجود لها إلا في سياق كونها مستعمَرات!) وهاجروا - طوعًا أو كرهًا - إلى مركز الإمبراطورية السابقة، أي إلى الدولة الأمّ التي تنتمي لها الإمبراطورية الاستعمارية (مفهوم الإمبراطورية ذاته لا وجود له خارج نطاق الاستعمار أو المؤسسات الاستعمارية).

والموضوعات التي يتناولها أدب الاستعمار تسلّط الضوء على حياة المستعمِر والمشاكل التي يعانيها من "ناكري الجميل"/أهل البلدان المستعمَرة الذين لا يقدّرون تضحيات المستعمِر/السيد الذي تنازل عن رفاهية العيش في بلده وجاء إليهم لينقلهم من الظلمات إلى النور! في حين أن أدب ما بعد الاستعمار يتناول تجارب المهاجرين أو أبناء المهاجرين الذي استوطنوا في الغرب الاستعماري أو مراكز الإمبراطوريات الاستعمارية، أو الذين ظلوا في بلدانهم التي تخلت عن لغتها الخاصة وتبنّتْ لغةَ المستعمِر لغةً رسميةً لها، واستخدموا هذه اللغة في كتابة أدبهم، وإن كانت هذه التجارب أكثر ثراء من تجارب المستعمِر في أدب الاستعمار، لأنها تتلاحم مع جوانب متعددة من تجارب عصر ما بعد الاستعمار بالمعنى التاريخي للمصطلح، سواء أكان ذلك

يتعلق في معظمه بالحياة وسط مجتمع المستعمِر ذاته بعد أن عاد إلى قواعده في مركز الإمبراطورية، أو بالحياة في الدول التي كانت خاضعة للاستعمار والتي هاجر عنها أو منها الكاتب أو الكاتبة، ويرجع إليها على مستوى الحنين أو التخيُّل أو حتى الواقع.

أما بالنسبة إلى الأسلوب، فمعظم روايات وقصص أدب الاستعمار كانت تنتهج الأسلوب "الواقعي،" وبالرغم من أن الواقعية هي التي كانت منتشرة في فترة ازدهار الاستعمار في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، نجد أن لجوء معظم الروائيين الاستعماريين لها كان أنسب وسيلة لتصوير الحياة في "المستعمرات" بما يلائم نظرة المستعمِر، لأن الواقعية - كأسلوب فني ورؤية فنية -لا تحمل في داخلها بذورًا نقدية، أي بذور تشكِّكُ في أسلوب التصوير الفني ذاته. ومع أن مدارس الحداثة كانت قد انتشرت منذ العقد الثاني من القرن العشرين، وكان الاستعمار ما زال في ازدهاره، لم نجد كتّاب الأدب الاستعماري يستخدمونها في رواياتهم وقصصهم، لأن الحداثة تستجوب نفسها وتستجوب الواقع ذاته من وجهة نظر نقدية ولا يمكنها أن تسلّم بالواقع كما هو، كما لا يمكنها أن تسوِّغ للكاتب أن يستمرئ الصورة البراقة التي يرسمها عن نفسه وعن الفئة التي يكتب بلسانها.

وعلى الجانب الآخر، نجد أن رواية ما بعد الاستعمار توظّف مختلف الأساليب الروائية، وخاصة الأساليب التي لا تستند إلى فكرة واقع قائم بذاته وموجود هناك في الخارج، إذا استخدمنا لغة الفلسفة، فالواقع لا وجود له في الغالب إلا في إطار عينٍ تنظُرُ له ويتفاعل مع كل ما يمثله صاحب العين الراصدة، وهو في الغالب يرى هذا الواقع حالة فنية ومادة خامًا قابلة للتشكيل بطرق فنية متنوعة، وكلها طرق تميل إلى النسبية، أي الابتعاد عن فكرة المطلق الفني أو النظرة اليقينية للعالَم والحياة. وبالطبع، يمكن لمن يعشق التفكيك أن يفكك هذه النظرة ذاتها ويبيّن أنها تتبنى نفس المنطق الذي يقوم عليه الواقع المرفوض: فبدلا من الثابت أو اليقين الذي كان متمثلا في الواقع، صار هناك يقين أو ثابت جديد، ألا وهو اللايقين باعتباره مبدأ راسخا في نظرية ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار، وما شابهها من نظريات، في حين أن الحياة تحتمل كافة الاتجاهات والمواقف لأنَّ تنوُّعَها وتشعباتها وثراءها تفوق الوصف والرصد وتتمرّد على الاحتواء.

وهذا من ضمن الثغرات التي يرصدها النقاد في الأدب ما بعد الاستعماري، أو بالأحرى في محاولة التنظير له: فالغالب في التنظير لأدب ما بعد الاستعمار أن يتم تقسيمه إلى كتل جغرافية صمّاء، وكأن كل من ينتمون لهذا التقسيم الجغرافي أو ذاك يمكن النظر إليهم على أنهم جماعة مترابطة ومتناسقة ومتجانسة، وهو أمر يخالف الواقع ويجعلنا نصفه (هذا الأمر) بأنه أغلوطة تجانس أو مغالطة المجانسة: أي النظر إلى الأفراد أو حتى الجماعات على أنهم صورة من بعضهم البعض وعلى أنهم جماعة متجانسة لا توجد فروق فردية بينهم، أو لا تغلب اختلافاتهم على تشابهاتهم.

كما أن هذا التقسيم الجغرافي - الأدب الأفريقي ما بعد الاستعماري، الأدب الكاريبي ما بعد الاستعماري، الأدب الجنوب آسيوي ما بعد الاستعماري.. الخ - تقسيم ينافي حتى الواقع الجغرافي ذاته، ويقع في مغالطة المجانسة على مستويين: المستوى الأول هو أليست هذه المناطق الجغرافية التي كانت خاضعة للاحتلال لها لغاتها الخاصة؟ فلماذا يتم النظر فقط إلى الأدب الذي يكتبه أبناؤها باللغة الإنجليزية؟ وليس كل أبنائها، وإنما أبناؤها الذين يكتبون باللغة الإنجليزية داخل النطاق الجغرافي لمركز الإمبراطورية، في بريطانيا، وليس في الهند أو باكستان أو نيجيريا على سبيل المثال! أما المستوى الثاني، فيتمثل في أنه لا يتم الالتفات إلى الآداب المكتوبة بلغات البلدان التي كانت خاضعة للاستعمار على أنه من صميم أدب ما بعد الاستعمار، كما لو كان منظّر ما بعد الاستعمار لا يعترف إلا بلغات المستعمِر باعتبارها اللغات الشرعية التي يُكتَبُ بها أدب ما بعد الاستعمار! وحتى في هذا السياق أو الإطار، لماذا لا يتم النظر إلى الأدب الذي يكتبه أهل أميركا الأصليون أو أهل كندا الأصليون أو أهل أستراليا الأصليون (وكله مكتوب بالإنجليزية في حالة أميركا وأستراليا، وبعضه بالإنجليزية وبعضه بالفرنسية في حالة كندا) على أنه أدب ينتمي لأدب ما بعد الاستعمار؟!

أظن أنه لو كان لأدب ما بعد الاستعمار أن يكون ما بعد استعماريّ فعلا، فعليه أن يشمل في الأساس الآداب التي تكتبها الشعوب والدول التي كانت خاضعة للاستعمار، وبلغاتها ووفقا لرؤاها وأساليبها في الكتابة ولمفهوم الأنواع الأدبية عندها. كما أن أدب ما بعد الاستعمار لا يقتصر على التعرض للاستعمار بشكل مباشر، فمعظم دول العالم الثالث الآن واقعة تحت استعمار غير مباشر، سواء أكان اقتصاديا (وما أدراك ما البنك الدولي وما الشركات متعددة الجنسيات والعابرة للقارات!) أم فكريا أم ثقافيا أم لغويًّا، أم سياسيا عن طريق عدم استقلال الإرادة السياسية الوطنية في التخطيط وصنع القرار ومجالات التنمية أو عن طريق عرائس الماريونيت.. الخ. فهل يمكن اعتبار الأدب الذي يتعرض للقضايا والآثار الناجمة عن هذا الاستعمار غير المباشر أدبا ما بعد استعماري؟ وهل معنى الاستعمار يقتصر على هذه الأشكال من الاستعمار أم يمكن توسيعه ليشمل سطوة الماضي على الحاضر، وسطوة التفسيرات المتجمدة أو الأصولية أو الاستبدادية في أيّ مجال من مجالات الحياة على التفسير الأكثر اتساعا أو أكثر عصرية أو أكثر استيعابا لمستجدات الحياة ولتغير مفهوم الهرمية الاجتماعية والسياسية والأدبية والدينية والثقافية.. الخ؟

ومن جهة أخرى، هل نُدخل استعمار الإنسان للأرض في هذا الموضوع؟ بمعنى أن استعمار الإنسان للأرض - الذي كان بمعنى العمارة، على الأقل من المنظور الإسلامي الأصلي - زيّن له (للإنسان) أنه له الحق المطلق في التصرف على كوكب الأرض كما يشاء، مما أدى إلى كوارث بيئية تكاد تفتك بالأرض ذاتها؟ فهل يمكن تصنيف الأدب الذي يتناول قضايا البيئة والكوارث البيئة أو حتى الأدب الذي انفتح - عن طريق التخييل - على كواكب أخرى على أنه أدب ما بعد استعماري؟

أظن أن استخدام صيغة الجمع هو الأسلم والأفضل لوصف الحالة الراهنة والمستقبلية: آداب ما بعد الاستعمار، فنون/أنواع/أجناس رواية ما بعد الاستعمار، فنون/أنواع/ أجناس الرواية المصرية على سبيل المثال.. الخ. ونحن الآن في مأزق، فيُفترض أن انتهاء عصر الاستعمار يفتح المجال لظهور القوميات أو الدول القومية/الوطنية والاحتفاء بها وبثقافتها وتاريخها وهويّاتها وما إلى ذلك. وفي الوقت ذاته، ظهور العولمة وثورة المعلومات والإنترنت وتزايد قنوات الاتصال يخلق هويات هجينة تجمع بن مكوّنات متباينة تمثّل الهوية الوطنية أو القومية مجرد رافد من روافدها، لدرجة أن هوية الشخص الواحد تصير في حالة تغيُّر وتشكُّل دائمين على مستوى الأسلوب والرؤية والنظرة للذات وللحياة وللآخر. فمثلا عندما أقرأ تاريخي النصّي المتمثل في كتاباتي في نوع أدب واحد من الأنواع التي أكتبها، أستحضر أغنية المطرب عبدالباسط حمودة "أنا مش عارفني، أنا تهت مني، أنا مش أنا"، ولكن بالمعنى الإيجابي، وليس بالمعنى السلبي الوارد في الأغنية، فأنا عدة رؤى، وعدة أساليب، وعدة أنواع فرعية أو رئيسة داخل النوع الأدبي الواحد من الأنواع التي أكتبها.. الخ، كما أن هذا ينطبق عليّ حتى الآن فقط، ولا أعرف إلامَ سأصير في المستقبل القريب، ودعك من المستقبل البعيد.

وهذا يقودنا إلى مفهوم النوع الأدبي، فمن الواضح أن الأنواع الأدبية، وخاصة السردية منها، تشهد انفتاحا واتساعا لا حدود لهما، وهو الأمر الذي وسّع حدودَ النوع إلى أقصى درجة لدرجة أنها لم تعد حدودًا، وإنما أغشية هلامية مطاطية قابلة للتحرك للخارج باستمرار وقابلة للتقاطع مع حدود أيّ نوع أدبي آخر أو تخومه، لدرجة أن مفهوم النوع ذاته يفقد معناه ويصير مجرد عتبة أو تُخْم أو طرف أو برزخ، فنحن الآن في مناطق المابين نوعية، أو المناطق البرزخية، لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، لا إلى هنا ولا إلى هناك، وكأن كل نوع في محطة ترانزيت لا يستقر إلا ليجد نفسه يستعد للسفر وللانتقال إلى موضع آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية.

وأظن أيضا أن مصطلح ما بعد الاستعمار مصطلح فضفاض ومؤقَّت، فهو يدل على كل شيء ولا يدل على شيء، لأنه ليس جامعا ولا مانعا، مع أن فكرة الجمع وفكرة المنع فيما يتعلق بالمصطلحات قد تكون هي ذاتها فكرة تتعرض الآن للاختبار وللتشكيل والتكوين من جديد. فأيّ نص أو عمل أدبي يسعى للتحرر من وضع قائم ضاغط وخانق نص ما بعد استعماري، وأيّ نص يشتبك مع قيم سلبية متوارثة نص ما بعد استعماري، وأيّ نص يسعى لزحزحة حدود النوع الأدبي - وهو نوع موروث عن الاستعمار الغربي في الغالب - نص ما بعد استعماري، وأيّ نص يسعى لاستعمال اللغة استعمالا حيويا بعيدا عن وصاية مقدّسي اللغة - أي لغة - هو نص ما بعد استعماري، وأيّ نص يسعى لكشف سياسات الاستغلال والقمع والاستغفال والإيهام التي تمارسه فئة أو جماعة أو حكومة - حتى ولو في بلد لم يعرف الاستعمار الفعلي في يوم من الأيام - هو نص ما بعد استعماري.. الخ.

في عالمنا العربي، أظن أن السنوات العشر الأخيرة على وجه الخصوص كانت اختبارًا جبَّارًا لجميع جوانب حياتنا، فثورات الربيع العربي كانت سؤالا كبيرًا لم يستطع نمط حياتنا الإجابة عليه، فلقد سقطت الأقنعة التي كنا نتوارى خلفها - أقنعة الهوية، أقنعة اللغة، أقنعة الأدب، أقنعة الثقافة، أقنعة الوطنية، أقنعة الحضارة، أقنعة التجانس، أقنعة الولاء.. الخ - وما زلنا عراة نحاول أن نتدبّر، كلٌّ بطريقته، إذا كان أبصر السؤال الكبير، طريقة "تسترنا"، بالمعاني الفصحى والشعبية لمفهوم الستر، أو حتى تعرّينا أكثر حتى نصل إلى إدراك جوهر الحياة القائمة على التنوع والتعايش والعمل. وسقوط الأقنعة هذا انعكس بدوره على الأدب لدينا، ولا أريد أن أستخدم عبارة "الأدب العربي"، لأن العبارة صارتْ فضفاضة جدا، أو ضيّقة جدا، الأمر سيّان، في هذا القرن الحادي والعشرين، ويسعى بعض الأدباء الذين يفهمون الأدب بمعنى التفرُّد والهوية اللغوية والرؤيوية ومواكبة مستجدات الحياة إلى أن يستوعبوا سقوط الأقنعة هذا في كتاباتهم، وخاصة في الرواية والقصة، لأن الشعر لدينا متخلف كثيرا في هذا المجال، ولا يدرك معظم الشعراء الآن أن الأقنعة سقطت بالفعل.

وأخيرًا، اعتماد الكثير من المدارس والنظريات والتصنيفات والفلسفات.. الخ، على فكرة "المابعد" يدل على قصور في المصطلح، لأن "المابعد" تدل على الخروج من مرحلة وعدم الدخول في مرحلة أخرى، على خلع هوية وعدم ارتداء هوية أخرى. كما يدل على أن فكرة ما قبل المابعد - الاستعمار مثلا فيما يتعلق بما بعد الاستعمار - هي التي تتحكم في الحاضر، أو أن الحاضر ينشغل بمناوشة آثارها ومجابهتها، دون أن يصل إلى طريق خاص، أو يصل إلى أسئلته وقضاياه الخاصة. أدركُ أن مقدّمتي هذه طرحت الأسئلة أكثر مما قدمت أجوبة، وربما لم تقدم أجوبة، لأننا الآن لا يمكننا أن نقدم أجوبة على شيء، فعصرنا عصر الأسئلة بامتياز، كما أنه عصر انتقالي بين أساليب ونظرات حياة لم تعد صالحة لما وصلنا إليه في حياتنا المعاصرة في القرن الحادي والعشرين، وفي الوقت ذاته مازلنا نجرّب أساليب ونظرات جديدة، دون أن نستقر على شيء أو نصل إلى شيء محدد. وأخشى أن يأتي أحد ويصف عصرنا - على سبيل التوصيف المؤقت - بأنه عصر ما بعد الأسئلة.

كاتب وأكاديمي من مصر مقيم في المملكة العربية السعودية

النص المنشور مقدمة لكتاب "رواية ما بعد الاستعمار" ويضم دراسات ومقالات مختارة لعدد من الكتاب الغربيين. ترجم الكتاب إلى العربية أشرف إبراهيم محمد زيدان.

ملف

رسالة إلى أصدقائي البيض

فرجيني ديبونت

صاحبة هذه المقالة فرجيني ديبونت من أهم الأقلام الروائية الفرنسية في الوقت الراهن. وهي إلى ذلك تمارس الإخراج السينمائي. حصدت أعمالها العديد من الجوائز وانضمت إلى حكام أكاديمية الغونكور منذ 2016 قبل أن تستقيل منها سنة 2020 لتتفرغ للكتابة. يشهد مسارها الإبداعي والشخصي بالتزامها ونضالها لفائدة قضايا المرأة وانحيازها إلى فئة المقهورين والأقليات في المجتمع الفرنسي.

والنص المنشور هنا عبارة عن رسالة حررتها عقب المظاهرة الداعمة لأداما تراوري (1) وهو شاب فرنسي من أصول أفريقية توفي أثناء مطاردة رجال الشرطة له بإحدى ضواحي باريس بتاريخ 19 يوليو 2016.

والرسالة موجهة إلى "أصدقائها البيض ممن لا يفهمون أين هو المشكل بالضبط"، تنتفض ضد إنكار العنصرية وتوضح كيف أن "بياض البشرة" يمثل امتيازا.

باريس، يوم 03 يونيو 2020

نحن في فرنسا لسنا عنصريين ولكنني لم أر في ما أذكر رجلا أسود يشغل لدينا منصب وزير. مع أني أبلغ خمسين سنة من العمر وتوالت عليّ حكومات عديدة. نحن في فرنسا لسنا عنصريين ولكن السود والعرب يشكلون الأغلبية الساحقة من نزلاء السجون. نحن في فرنسا لسنا عنصريين ولكنني أنشر كتبي منذ 25 سنة ومع ذلك فلم يستجوبني خلال هذه الفترة كلها سوى صحافي أسود وحيد. وصوّرتني امرأة وحيدة أصولها جزائرية. نحن في فرنسا لسنا عنصريين ولكن آخر مرة رفض نادل أن يقدم لي المشروب في الفضاء الخارجي من المقهى كنت برفقة عربي. وآخر مرة طلب رجال السلطة هويتي كنت برفقة عربي. وآخر مرة كاد الشخص الذي كنت أنتظره أن يصل بعد مرور القطار لأنه كان يخضع لفحص هوية داخل المحطة، كان هذا الشخص أسود. لسنا عنصريين في فرنسا ولكنّ الأمهات اللواتي شاهدناهن خلال الحجر يتعرضن لضربات الصاعق الكهربائي بذريعة عدم توفرهن على ورقة الخروج التي يستصدرها الناس ذاتيا، لم تكن من ذوات البشرة البيضاء، وكنّ من سكان الأحياء الشعبية. بينما شوهدنا نحن ذوات البشرة البيضاء خلال هذا الحجر ونحن نمارس الركض أو نتسوق في المقاطعة السابعة (2). لسنا عنصريين في فرنسا ولكن عندما أُعلِن بأن معدل الوفيات في حي سين سان دوني(3) هو أعلى بستين مرة من المعدل الوطني، لم نقابل ذلك بشيء من عدم الاكتراث فقط وإنما سمحنا لأنفسنا أن يهمس بعضنا للآخر "ذلك لأنهم لا يلتزمون جيدا بقواعد الحجر".

أكاد أسمع دوي التغريدات المأجورة تعبر ساخطة عن إحساسها بالإهانة كما تفعل ذلك في كل مرة ينبري فيها أحد الأصوات ليقول كلاما يخرج عن خانة البروباغندا الرسمية "يا للفظاعة، ولكن لماذا كل هذا العنف؟".

وكأن العنف ليس هو ما جرى يوم 19 يوليو 2016. وكأن العنف لم يكن احتجاز إخوان آسا تراوري (4) في ذلك اليوم (كان يوم ثلاثاء)، شاركت لأول مرة في حياتي بتجمع سياسي ضم أكثر من 80000 شخص ونظمه فريق من غير البيض. ولم تكن تلك الجماهير عنيفة. وفي يوم الثاني من يونيو 2020 تحولت آسا تراوري بالنسبة إليّ إلى أنتيجون جديدة. ولكن هذه الأنتيجون ترفض أن تدفن حية بعد أن قالت "لا". أنتيجون لم تعد وحدها. لقد تشكلت جيوش لتناصرها. إن الجماهير تهتف "العدالة لأداما". وحين يقول هؤلاء الشباب بأن مجرد رؤيتك للشرطة يرعبك إذا كنت عربيا أو أسود فهم يعرفون حق المعرفة ماهية ما يقولونه: إنهم يقولون الحقيقة. يقولون الحقيقة ويطالبون بالعدالة. أمسكت آسا تراوري مكبر الصوت وتوجهت إلى من حضروا قائلة "إن اسمكم قد دخل التاريخ". ولم تهتف لها الجماهير لما تتمتع به من كاريزما ولا لكونها تبدو جذابة في الصور. الجماهير تهتف لها لأن القضية عادلة. العدالة لأداما وأيضا لكل من لا يحمل البشرة البيضاء. ونحن

البيض نهتف مرددين الشعار نفسه ونعرف بأن من العار أن لا يشعر المرء بالخزي لأن الأوضاع في سنة 2020 ما زالت تستدعي منا أن نردد مثل هذه الشعارات. العار هو أقل ما يمكن.

أنا بيضاء. وأغادر بيتي كل يوم دون أن أحمل معي الأوراق الرسمية. أمثالي لا يرجعون للمنزل إلا إذا نسوا بطاقتهم البنكية. المدينة تقول لي بأنني هنا في بلدي. إن بيضاء مثلي يمكن لها -خارج فترة الجائحة - أن تتنقل كما يحلو لها في المدينة دون حتى أن تلحظ أماكن تواجد الشرطة. وأنا على يقين بأن الدنيا ستقوم ولن تقعد إذا ما جلس على ظهري ثلاثة من أفراد الشرطة وخنقوني حتى الموت. إن الامتياز هو أن تكون لديك القدرة على الاختيار بين التفكير في وضعيتك أو نسيانها. لقد ولدت بيضاء مثلما ولد البعض رجالا. لا يمكنني أن أنسى كوني امرأة. ولكن يمكنني أن أنسى بأني بيضاء. هذا ما يمنحك إياه بياض البشرة. أن تفكر فيه أو لا تفكر، حسب المزاج. في فرنسا لسنا بعنصريين، ولكنني لا أعرف شخصا واحد، أسود أو عربيا، لديه هذا الخيار.

ترجمة عزيز الصاميدي

(1) أداما تراوري، وهو شاب فرنسي من أصول أفريقية توفي أثناء مطاردة رجال الشرطة له بإحدى ضواحي باريس بتاريخ 19 يوليو 2016.

(2) واحد من الأحياء الراقية في باريس.

(3) حي شعبي في ضواحي باريس تقطنه أغلبية كبيرة من المهاجرين.

(4) شقيقة أداما تراوري وناشطة فرنسية مناهضة للعنصرية.

فؤاد حمدي

يوميات

أجسام منزلية تتأمل المشهد من وراء النوافذ

أكرم قطريب

1

يعيش حوالي ثمانية مليارات إنسان على سطح هذا الكوكب، وهذا بحد ذاته إنجاز اجتماعي وتكنولوجي مذهل، غير طبيعي وغير مستقر. وعلى الرغم من ذلك عندما تقع الكارثة سننتبه إلى تعقيد حضارتنا، وأن هذا النظام بأكمله هو ارتجال تقني يمنعه العلم دائماً من الانهيار. من الناحية النظرية، يعرف الجميع كل شيء، ونعلم أن تغيرنا العرضي في الغلاف الجوي قد يقودنا إلى حادث انقراض جماعي، وأننا جميعاً بحاجة إلى التحرك بسرعة لتفادي ذلك. لكننا لا نتصرّف بناء على ما نعرفه، ولا نريد تغيير عاداتنا. هذا جزء أساسي من البنية القديمة للشعور وتقاليد العيش. ثم كشف الفايروس عن عدم المساواة والظلم غير العاديين في العالم. والآن يأتي هذا الغامض الذي بإمكانه أن يقتل أياً كان. إنه غير مرئي، ينتشر بسبب الطريقة التي نتحرك ونتجمّع فيها، لقد تغيرنا على الفور، وليس من الواضح إلى أين تقودنا هذه الأزمة، كما أنه من المستحيل تجنب التوقعات القاتمة للعام المقبل، وكل ما قيل عن أن عملية الإغلاق ستنتهي قريباً، وملاعب كرة القدم والمطاعم والمقاهي ستمتلئ قريباً، إلا محض خيال.

الأنماط الثابتة للسلوك أثناء الأوبئة: الذعر، الخوف، الخرافة، الأنانية، البطولة المفاجئة، الملل أثناء الحجر الصحي. أعداد هائلة من العائلات ستقوم بتخزين مخصصات غذائية كبيرة لها وتغلق على نفسها.

الحاجة القوية لمعرفة ما يمكن توقعه. الحكايات والتفاصيل الدرامية، وأرقام الإصابات التي تتزايد باطّراد على شاشة التلفزيون، مع خريطة العالم التي تمنح طعماً عدمياً وهي تتهاوى بالتدابير والالتباسات الكثيرة، مع الأعداد الهائلة وهي تغرق كلياً في الكارثة. الحياة عما كانت عليه ستغيب إلى غير رجعة. كل السلوكيات البشرية ستتغير بشكل مفزع. فالحديث سيأخذ شكلاً إيمائياً مغلفاً بنكهة شكسبيرية وغموض رهيب.

2

طاعون أثينا دمّر المدينة في اليونان القديمة خلال السنة الثانية من حرب البيلوبونيز 430 ق.م بين أثينا وإسبرطة.. يعتقد أنه دخل المدينة عبر ميناء بيريوس. وأن الاكتظاظ الناجم عن الحرب أدى إلى تفاقم الوباء. قوة جيش إسبرطة أجبرت الأثينيين إلى اللجوء وراء سلسلة من التحصينات تسمى "الجدران الطويلة " التي كانت تحمي مدينتهم، حتى اضطرت أثينا إلى الاستسلام.

وباء وجودي لا مجاز بإمكانك أن تسبغه عليه. فكرة الرمزية في شكل شراء الذعر، وارتفاع معدلات الوفيات. الأخبار الجيدة دائماً تأتي من الكتب، لذلك فنقل المعلومات أمر حيوي. كل فترة تاريخية لها هيكل إحساس خاص بها. الفايروس يعيد كتابة مخيلتنا. ما كان مستحيلاً أصبح مفهوماً، إلى تغير الطريقة التي ننظر بها إلى الأشياء: ندخل بسرعة هائلة إلى عالم وعصر جديدين.

الآن تتصرف الحضارة الإنسانية بسرعة غريبة لتجنب مصائر الموت الجماعي، لأننا نعيش في لحظة ذات أهمية تاريخية، وندرك تماماً ما نقوم به.

في الأوبئة سريعة الحركة يتدفق عدد كبير من الضحايا إلى المستشفيات، أو يموتون في المنزل، إلى الشاحنات المبردة الجاثمة خلف المستشفيات تخبرنا بكل ما نحتاج إلى معرفته. نحن الآن في أكبر أزمة منذ الحرب العالمية الثانية.

3

أصبح للقيود الإجرائية أهمية ضرورية خلال حالة الطوارئ الصحية العامة، لذلك تستخدم السلطات في جميع أنحاء العالم الفايروس التاجي كذريعة للقضاء على حقوق الإنسان لأغراض سياسية، على الرغم من أن بعض القيود ضرورية بلا شك لمواجهة الوباء. هناك خطر حقيقي ماثل من أن تؤدي هذه الجائحة إلى تراجع عالمي دائم

فؤاد حمدي

في الحريات الأساسية. الوباء يخلق وضعاً مثالياً للتضليل، فالعديد من الحكومات تستخدم هذا التهديد لتبرير الرقابة الشديدة، وإخماد مصادر المعلومات المستقلة، حتى الديمقراطيات الليبرالية لم تتجنب قيوداً معينة على الحريات الأساسية خلال أزمات الصحة العامة.
فجأة يكون للوقت لون بشرة مختلف، وأكثر ما يقلقنا هو الحاجة إلى البقاء على قيد الحياة.
يتم تذكيرنا باستمرار أننا ضئيلون بشكل لا يصدق، كما لو كان بإمكاننا النظر من فوق إلى أنفسنا ورؤية الجزئيات الصغيرة التي ترتدّ دون معنى. من يستطيع تفسير الخوف الجديد الهائل الذي يسري فينا؟ من كان يظن أننا سنكون بلا صوت؟ ها نحن نبقى في المنزل لإنقاذ العالم.

4

من الصعب تخيل المستقبل بعد هذه الجائحة، لكننا معاً سنحاول أن نشكله. أظن أنه حان الوقت كي نتعلم من دروس الهلع هذه، ونكتشف مدى قدرتنا على التحمل والتعاطف والاهتمام. إذ تكفي المشاهد المثيرة لبعض العروض الموسيقية التي حدثت على الشرفات من قبل أشخاص يسعون إلى جلب قليل من الفرح والابتسامة لجيرانهم، ثم مخاطرة البعض بحياتهم لرعاية الآخرين، وليس بالسهولة ما تمرّ به العديد من العائلات، لكن الذي يبقى مقلقاً هو مواجهة المجهول. إذ لن يعود العالم إلى ما كان عليه في السابق، لكن الفرصة قد تكون متاحة لإعادة تشكيله وجعله حيّزاً أفضل لساكنيه، مع القدر الكبير من الثقة والجرأة والانتباه والحب.
ما فقدناه لن يعيده السحر، ثمة شيء من وداع ما، وأكثر ما نتوق إليه الآن تلك الصور القريبة لبعضنا البعض في الشوارع والمقاهي وأماكن العمل والاختلاط مع الغرباء في الحانات، لأرواحنا الهائمة، للأرصفة، وللبلاد التي حلمنا أن نزورها يوماً ما.
مجرد اتجاه صغير في معضلة الخسارة، وارتفاع معدلات الاكتئاب والانتحار، والمخاوف، والانتكاسات النفسية.
هناك شيء ما يحدث في بيوتنا الحديثة، موطن السعادة الخالصة، التي سيغرقها البطء بمتعها الخاصة أيام الإجازات، بينما الأجسام المنزلية تتأمل المشهد كله وراء النوافذ.
ماذا عن مخيمات اللاجئين السوريين، وعن فكرة المأوى والبيت. عن الدروب التي تتشقق في عيون الأطفال العرايا، عن الطين الذي أتينا منه، عن الملح والماء الذي كنا نشربه في الجحيم. لا تضاريس للبيت إلا في الحلم. اللاجئ وطنه جسده.

5

يصرخ أحدهم "إذا ساءت الأمور وانتهكت حقوقنا بما فيه الكفاية، يمكننا أن نقف بأجسادنا للدفاع عن أنفسنا، وبأي طريقة نراها مناسبة".
واجهت القيود الشاملة التي تهدف إلى احتواء الفايروس تمرداً صريحاً في بعض الولايات الأميركية التي تواجه طفرة مقلقة.
الأميركيون السود أكثر عرضة للوباء، ويرجع ذلك جزئياً إلى التفاوتات الاجتماعية الراسخة.
أحبط مسؤولو سجن لانسينغ انتفاضة عشرات السجناء بكنساس وسط مخاوف من ارتفاع حالات الإصابات بينهم. قاموا بدورهم بنهب المكاتب وتكسير النوافذ وإشعال حرائق هنا وهناك. ثم في وقت متأخر من المساء سيستسلمون، ويعودون إلى زنازينهم.
تأتي هذه الانتفاضة مرافقة لاحتجاج النزلاء في جميع أنحاء أميركا ضد حالة تفشي الفايروس في العديد من مرافق السجون. سيرفعون لافتة مكتوبة بخط اليد، متوسلين المساعدة من نوافذ زنازينهم.

6

اندلعت المظاهرات في معظم الولايات الأميركية عقب وفاة رجل أسود في مينابوليس، الذي كان ضحية للقتل على يد الشرطة. جورج فلويد اسم هذا الأميركي أجج غضب الشارع، واشتدت الاشتباكات بين الشرطة والمتظاهرين، لتتحول فيما بعد الاحتجاجات السلمية إلى مسارب العنف والفوضى، وسط حظر تجوال تام، وانتشار الحرس الوطني، حيث صعّدت الشرطة استخدامها للقوة، وتم إطلاق الغاز والرصاص المطاطي على المتظاهرين في ولايات عديدة. عمليات نهب واسعة النطاق.
سيُدين رئيس أساقفة واشنطن ويلتون غريغوري زيارة ترامب إلى ضريح العاصمة، لتكريم البابا يوحنا بولس الثاني، والتكتيكات المستخدمة لفرصة التقاط الصور في كنيسة سانت جون الأسقفية، حيث أصدر الأخير قراراً بضرورة إخلاء المتظاهرين لأحد شوارع واشنطن ليتسنى له زيارة الكنيسة.
الصحافيون يُعتقلون، وتضربهم الشرطة أثناء الإحتجاجات. صوت التاريخ يخرج ثانية من أحشاء هذه القارة الفريدة، وثمة قلق واضح من الكيفية التي ستتغير فيها أميركا.
التغيير الديمغرافي قوة هائلة ليس من السهل إيقافها، في حين يتصارع القادة وصناع السياسة مع التحديات الحقيقية لمسار البلاد.
في العام 2020، أميركا أقلّ بياضاً وأكثر تنوعاً، فالمهاجرون لديهم الكثير من الأطفال.

شاعر من سوريا مقيم في نيوجرسي

طيران عكس الجاذبيّة

الراقص والمصمم مراد مرزوقي وجماليات الأداء العمودي

عمّار المأمون

بدأت مسيرة الراقص الفرنسي مراد مرزوقي في التسعينات، حينها كان اهتمامه محصوراً بالهيب - هوب وأسس إثر ذلك فرقته الراقصة الأولى "أكرو راب"، وبعد أقل من عشرين عاماً، أصبح واحداً من أشهر الأسماء في فرنسا، إذ توسّع مجال اهتمامه فيما يخص الحركة والرقص والأداء وأصبح أسلوبه مزيجا من أنواع مختلفة يتداخل فيها رقص الشوارع وتقنيات السيرك وفنون القتال، طارحاً أسئلة على فنون الفرجة التي توظف المهارة الجسديّة وعلى مفهوم المكان بخصائصه الفيزيائيّة، كما في عرضه ما قبل الأخير "بيكسل"، الذي يعيد فيه اكتشاف أبعاد خشبة المسرح وإمكانيات التحرك ضمنها مستغلاً مفاهيم الضوء والظلّ والإسقاط ثلاثي الأبعاد.

أتيح لنا هذا الشهر مشاهدة عرض "عمودي" (Vertikal) ضمن ما وفرته منصات النشر الرقمي الفرنسيّة، العرض الذي تنقل بين عدة مدن ضمنها باريس هو محاولة جديدة من مرزوقي لإعادة النظر في الجاذبية وأسلوب الحركة ضمنها، موظفاً جماليات ومهارات "الحركات الهوائيّة"، تلك التي يحاول فيها الجسد التحرر من أشد القوى التي تضبط شكله وأسلوب حركته وتسارعه، والأهم، ثقله على الأرض، مستكشفاً باستخدام خيوط وجدران مفاهيم تتحرك بين الشعريّة وبين مهارات الحركة كالتوازن، والارتقاء والطفوّ، تلك التي تخاطب حلما إنسانياً قديماً، يتحرر فيه اللحم من سطوة التراب الذي لا بدّ من التماهي معه يوماً ما.

يبدأ العرض ببطء، أجسادٌ تتحرك وكأنها تطفو، تتحرر تباعاً من الجاذبيّة دون أسلاك، يستعرض الراقصون أثناء ذلك أول أسلوب لتحدي الجاذبيّة، القفز والاتكاء على "الآخرين" لتصبح الخطوات أطول وأبطأ، وتمتد في الزمن، ويحاول كل راقص يتكوم أو يرتفع فوق زملائه ليبتعد عن "الأرض" التي لا يمكن الفكاك منها بشكل فرديّ، في ذات الوقت هناك أسئلة تطرح على التراب ذاته، اختبارات عضليّة لجدواه وقواه الدفينة، خصوصاً أنه حين يتزحزح يفقد احتمالات الاستقرار ليصبح الراقصون كمن يتمرّنون على الطفوّ فالأرض ذاتها لا يعوّل عليها، لتُستبدل بالجماعة التي ترتقي بكل فرد تحاول منحه لحظات الطفوّ، نوع جديد من العلاقات يراهن على وحدة الأجساد في سبيل خلاصٍ مؤقتٍ لشخصٍ يتبدل كل حين.

هذه العلاقة مع "الجمهرة" أساسها الجهد المبذول للحفاظ على تماسك الكتلة البشرية والسعي لضبط إرادة أفرادها ومنعهم من "الانفلات" الذي يهدد مفهوم الطفوّ ذاته والارتقاء ضد جاذبية الأرض، وهنا تتركب علاقات جديدة بين الجماعة للحفاظ على الحركة، فالثبات في "الأعلى" يرتبط دوماً بلمس شخص آخر، لا بد من نقطة التقاء بين جسدين يطفو أحدهما، في حين أن مس الأرض يعيد الجسد إلى الإيقاع التقليديّ واليوميّ الذي يضبط الزمن وأسلوب تدفقه.

السيرك وألعاب البهلوان

يستعير مرزوقي من عوالم السيرك والرياضة ضمن العرض، فأزياء الراقصين أشبه بتلك التي يرتديها متسلقو الجبال إلى جانب وجود أربعة جدران مشابهة لتلك التي توجد في الصالات الرياضيّة، هذه الأدوات ترتقي بالراقصين إلى أعلى عبر مهارات التسلق أو عبر الأسلاك الخفية المربوطة بهم، وكأنهم يكتشفون جغرافيات "الأعلى"، مُختبرين مهارات التوازن والوقوع أعلى دون مسّ الأرض بشكل كليّ، ما يهدّد طبيعة العلاقات بينهم، هناك من هم "فوق" ومن هم "تحت"، خلال ذلك يتلمس من هم "فوق" تكوينات الجدران، يتحركون حولها، يباعدونها ويلصقونها، وكأن جغرافيا الأعلى غير ثابتة، تختلف بعد كل زيارة لها، لا علاقات ثابتة، بل رهان على احتمالات الهواء اللامتناهية، وتوظيف مهارة الانتقال بينها دون مسّ الأرض، خصوصاً أن تسلق الرياضيين يعتمد على الصمود والتحمّل بالاعتماد على نتوء ما، في حين أن الراقصين يرون في كل نتوء مجرد حافة مؤقتة لترك الجسد حراً، في تناقض مع من هم "تحت"، أسرى التراب وسطوته.

تمارين الجسد الواحد

يتخلل العرض عدد من الرقصات الفرديّة، والتي وإن اختلف أسلوبها والجماليات التي تحويها تشترك جميعها بأنها تسائل الجسد نفسه في ظل غياب سطوة التراب، التي إن تلاشت يُصبح "قوام" اللحم مائعاً، تماسكه قائم على أساس مكوّناته الداخليّة فقط، ولا شيء يشكّل وحدته سوى الجلد واللحم لتتحول كل واحدة من هذه الرقصات سواء كان جسد الراقص معلقاً بخيط أو على الأرض إلى اختبارات لضبط "الأنا" التي تتطابق مع اللحم الذي تحاول مكوناته الفرار، ليظهر سؤال: كيف تمكن الحركة إن كان كل عضو مهددا بالانفلات؟ وهنا نستعيد مفهوم الرغبة، تلك التي "تحرّك" مكونات الجسد

نحو نقطة واحدة يتركز عندها الوعي، وفي حالة العرض هذه "الرغبة" تتمثل بـ"الأعلى"، بميل في كل خليّة لأن تنفلت من عقال الجاذبيّة نحو مساحة أخف، أقل جدّية وعنفاً، في استسلام لفيزياء التحليق وأشكاله.

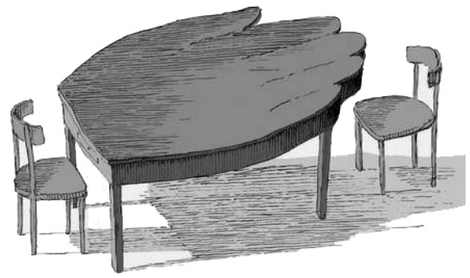
مهارات السقوط

واحدة من العناصر التي يركز عليها العرض هي مهارات السقوط وأسلوبه، أي كيف نقع أو ننجو من الوقوع، سواء كان الراقص مُعلقّاً بحبل أو دونه، هذه المهارات ترتبط بإدراك عميق للجسد وأسلوب حركته، وانفتاح على احتمالات الخطأ والسّهو، في ذات الوقت تُسائِلُ مُتخيّلنا نفسه عن السقوط المرتبط بالرعب والخوف من أن نفقد التوازن، لكن، هناك شعريات دفينة ترتبط بالتسليم للأقصى لاحتمالات المجهول في مداعبة لنَشوة تَرقُّبِ لحظةِ الارتطام إن حصل، والتي تظهر في العرض بإيقاعات مختلفة، فتسارع السقوط قد ينتهي بلمسة إصبع على الأرض، يتكئ الجسد إثرها على أصغر نقطة تماس ممكنة، أو قد نشاهد سقوطاً بطيئا تظهر فيه حرية الدوران والتمدد على أسطح الهواء المؤقتة.

حيلُ الدمى

تحيلنا الخيوط والحبال المستخدمة في العرض إلى تقنيات مسرح الدمى التي تكون عادة أسلوباً للإشارة إلى ميكانيكية الجسد والقيود التي تضبطه لكن العرض يتحرك بينها وبين تلك المستخدمة في السيرك متجاوزاً في ذلك مفاهيم "مثاليّة الحركة والانضباط"، ما يحوّل الخيوط إلى ركائز لاحتمالات جديدة يتجاوز فيها الراقص مهاراته الطبيعيّة مكتشفاً اللاجاذبيّة المؤقتة وامتداد الزمن في الهواء للحظات، ما يخلق انطباعاً لدى المشاهد التوّاق للتحليق خصوصاً أن المعلّقين يتحرّرون من سطوة الزمن وحتمية قوانين الفيزياء و"الحركات" المعدودة التي يمكن إنجازها في ظل هيمنتها، لنراهم يترامون في "الأعلى" ويوظفون تقنيات الأكروبات لا فقط لاستعراض المهارة بل لإبراز التوتر بين احتمالات الحبال وتلك التي تختزنها الجاذبيّة، هناك صراع بين ما هو حتمي المتمثل بحركة الجسد التقليدية وبين الاحتمالات المفتوحة التي تختزنها الحركة بالحبال، هذا التوتر ينسحب على الراقصين أنفسهم الذي يمارسون دور الدميّة أحياناً ودور لاعب السيرك أحياناً أخرى.

يراهن مرزوقي في هذا العرض، كما في "بيكسلات" الذي سبقه، على قوى خفيّة غير ملموسة، في ذات الوقت أثرها واضح، وفي كلا العرضين "التصديق" هو الذي يدفع العرض للأمام، ونقصد بالتصديق هو تلك العلاقة بين الراقص ومكونات الفضاء الذي يشغله، سواء كانت الضوء أو الموسيقى أو الجاذبية، تلك المكونات التي تخاطب حواسنا دوماً والتي تمرنّا على "تلقيها" منذ الصغر، لتأتي عروض مرزوقي محاولة لمساءلة الذاكرة الجسدية التي يمتلكها الراقص واختباراً لحدودها وقدرة الأخير على التخيّل.



«ليسبوس، عار أوروبا» كتاب للمناضل السويسري جان زيغلر، الذي شغل عدة مناصب دولية، آخرها منصب مستشار لدى مجلس الأمم المتحدة لحقوق الإنسان، وقد وضعه بعد معاينته أوضاع الفارين بالآلاف من الجحيم السوري والعراقي والإيراني والأفغاني في جزيرة ليسبوس، وهي أوضاع تتنافى مع أبسط حقوق الإنسان، حيث الأكل على قلّته فاسد، والمخيمات مطوّقة بأكداس النفايات، والأمراض المعدية متفشية، والضعاف عرضة للتحرش الجنسي، أي كل ما يفقد الفرد كرامته. والكاتب لا يكتفي بوصف معاناة أولئك البشر المكدّسين في رقعة ضيقة تنعدم فيها الحياة الكريمة، بل يصف أيضا معاناة الفارين من الحرس البحري التركي واليوناني والممرّرين، وما يواجهونه من نهب وتعذيب وغرق وتشتت، دون أن يلوح في الأفق انفراج، إذ غالبا ما ترفض أوروبا استقبالهم، ومنحهم تأشيرة دخول، وهو ما يشكل في نظر زيغلر وصمة عار على جبين أوروبا ■

يوميّات كاتب يسكنه هاجس الانتحار

"البيريتا يكسبُ دائمًا " لكمال الرياحي

ضو سليم

تأتي هذه الرواية "البيريتا يكسب دائماً" لكمال الرياحي، الصادرة مؤخراً، متمّمة لمسار إبداعي كان انطلق فيه الكاتب منذ سنوات حيثُ لا تقرأ رواياته كنصوص منفردة معزولة عن بعضها البعض وإنّما في سياق قرائي متشابك ومتواصل، وتتعدد الأصوات فيها -الرواية - إذ لا يُحكم الراوي قبضتهُ على السرد بل يُفسحُ المجال أمام عديد الشخصيات إن حضورا أو غيابا لسرد أجزاء متفرّقة من قصّة المسدس الضائع، حتى اكتملت قصّة فكّ اللغز. وقد كشفت لنا هذه القصص الفرعية عن شبكة من العلاقات الاجتماعية المركّبة والمعقدة أحكم الكاتب تشكيلها وبناءها وفق نسق مُربكٍ لكنّه ممتع طريف.

تُعتبرُ رواية الجريمةِ (The crime story) ضرْبًا من الكتابة الأدبيّة تتّخذُ من الجريمة - التي عادةً ما تكونُ جريمةَ قتْلٍ - مادّة خاما للكتابة الإبداعيّةً مع إضفاءِ بعضِ التّخييلِ عليها إثارةً لفضول القارئِ وتشويقِهِ. وقد شكّل الأدب الإنجليزي خلال القرن 19 حاضنةً هامّةً لنشأةِ أدب الجريمة وترعرعهِ، إذْ يُرجِعُ الكثير من النقّاد نشأة هذا الفنِّ الروائي إلى الكاتب الأميركي إدغار آلان ب" (Edgar Allan Poe 1809-1849) من خلال قصّتهِ "جرائم شارع مورغ" (The Murders in the Rue Morgue1841).

وقد عرِفت رواية الجريمة أوج نضجها وانتشارها فترة ما بين الحربيْنِ ببروز عدد من الأسماء الأدبيّة التي اختصّت في هذا النوع من الكتابات، كالكاتبة الإنجليزية أجاثا كريستي (1890-1976) التي ألّفت ما يناهز الـ60 رواية بوليسيّةً لعلّ أشهرها "لغز القطار الأزرق" The Mystery of the Blue Train (1928)) و"جريمة عيد الميلاد" (Hercule Poirot's Christma 1938) والكاتب الأميركي صمويل داشيل هاميت" (Samuel Dashiell Hammett 1894-1961) الّذي لُقّب بـ"عميد الأدب البوليسي" وبلغ أوج شُهرتهِ من خلال روايته "الحصاد الأحمر (Red Harvest 1929) التي صُنّفت ضمن قائمة أفضل مئة رواية إنجليزية. وهو ما أسّس مرجعيّة أدبيّة هامّةً ظلّ يستندُ إليها كلّ الكتّاب الإنجليز وغير الإنجليز عند خوض غمار تجربة كتابة رواية الجريمة. بيد أنّ هذه الوفرة في كتابة رواية الجريمة بأصنافها في الأدب الغربي عامة والإنجليزي بالأساس قابلتها نُدرةٌ في إنتاج هذا النوع الأدبي في المُنجز الروائي العربي، ويُعزى ضُعفُ حُضور الرواية البوليسيّة العربيّة إلى عدّةِ أسباب يُمكنُ إجمالها في النّقاط التالية:

• عدمُ جاهزيّةِ فضاء المدينة العربيّة لاحتضان أحداث القصّة البوليسيّة بكُلّ تفاصيلها ودقائقها لا حضاريًّا ولا سياسيًّا ولا اجتماعيًّا، فـ"من خصوصيات السرد البوليسي أن يرفق فضاءه المكاني بإجراء تقني يمنحه لوناً بوليسياً، يسمى 'التطويع'، أي تحويل المكان من بنية سردية عامة إلى بنية بوليسية خاصة تغذي المخيال وتؤطره. غير أنه يعترضنا إشكال مرجعي للمغامرة البوليسية العربية التي يفترض فيها أن تقع في مدينة ما، تتوفر على أدنى شروط البوليسية. فهل

صلاح المر

تستجيب المدينة العربية لمتطلبات هذا الجنس أو تصلح فضاءً لواقع يمكن أن يُبنى عليه تخييل سردي بوليسي في مستوى عالمي؟" (محمد الأمين بحري، البوليسي في السرد العربي... مساءلة المرجع والمخيال، القدس العربي، 24 /2016/10).

• التّضييق الّذي يُمارسُ على الكُتّاب والمُبدعين من قبيل منعهم من الإطّلاعِ على ملفّات التّحقيق في جرائم القتل والسّرقة والتّرويج للمنوعات وهو ما حدَّ من انتشارِ الأعمال الأدبية البوليسيّة (قصّة أو رواية أو مذكّرات...) لغياب أهمّ مقوّم من مقوّمات الكتابة (الجريمة وما يصاحبها من تحريّات ومحاولات لفكّ ألغازها)، إذْ يُشترطُ في كاتب الأدب البوليسي أن يكون على "إطّلاع واسعٍ بطُرق التّحقيق والقُدرةِ على فكّ الألغاز وتتبّع الآثار والطبّ الجنائي، وشيء من أصول القوانين وعلم الإجرام ودوافع الجريمةِ لدى الإنسان، مع خبرةٍ عميقةٍ بالنوازع البشريّة" (ممدوح فرّاج النّابي، أهو الأدبُ غير النّظيف، مجلّة الجديد، العدد 51، أفريل 2019، ص 64).

• مستوى التلقّي، ونقصدُ بذلك النّظرة السلبيّة للنقّاد تُجاه هذا النّمط من الكتابةِ الروائيّة باعتباره درجة ثانية من الإبداع وضربا من التسلية واللعب الخالي من الأدبيّة، إذْ لاقتْ الرواية البوليسيّة في العالم العربي الكثير من التحقير والتجاهل باعتبارها "أدبًا غير نظيف أو أنّها أدب المراهقين" كما يذهب النابي. ولشدّما حوربت الرواية البوليسية من بعض المحسوبين على الشقّ المحافظ الدّاعين إلى طهوريّة الأدب والتأسيس لأدب نظيف خال من المجون والإجرام لاعتبار ذلك مفسدة لأذواق الناشئةِ وتدميرا سريعا لقيم المجتمع وثوابتهِ.

• هيمنة بعض الأجناس الكتابيّة الأخرى المتاخمةِ لأدبِ الجريمةِ كأدب المخابرات وروايات الجوسسة على حساب الرواية البوليسيّة، وقد عرف هذا النوع من الكتابة انتعاشةً خاصّة في مصر وحسبنا أن نذكر هنا "الصعود إلى الهاوية" و"دموع في عيون وقحة " لصالح مرسي. الأمر الذي ولّد فراغا كبيرا وملموسا في الأدب العربي الحديث في ما يخصُّ الرواية البوليسيّة، رغم بعض المحاولات هنا وهناك على غرار تجربة محمود

سالم الذي أصدر تلك السّلسلة الشهيرة الخاصّة بالأطفال "المغامرون الخمسة" التي يقوم ببطولتها خمسة أولاد (نوسة، لوزة، تختخ، عاطف، محب وكلبهم زنجر) ثمّ أعقبها بسلسلة "الشياطين 13" ينضاف إلى ذلك نجيب محفوظ الذي نجح في توظيف ثيمة الجريمة في مؤلفه "اللص والكلاب". دون أن نُغفل ذكر الكاتب الإذاعي التونسي صلاح الدين بلهوان الّذي ألّف للتلفزة التونسيّة تلك السلسلة البوليسيّة الشهيرة "ابحث معنا" ثمانينات القرن الماضي.

لكن وخلال العشريّة الأخيرة بدأت تبرزُ بعض الروايات البوليسيّة الجادّة على الساحة العربيّة نذكر على سبيل المثال "لغز الجريمة الغامضة" للمصري رائد يونس النبراوي و"سكرات نجمة" للجزائرية أمل بوشارب، و"المأدبة الحمراء" للفلسطيني محمد هاني أبو زياد، و"البيريتا يكسبُ دائما" للتونسي كمال الرياحي وهي آخر إصداراتهِ.

1- في تقديم الأثر ومحاولة استقرائه عتباتيًّا

"البيريتا يكسبُ دائما" عنوان رواية للكاتب التونسي كمال الرياحي (من مواليد 1974) صادرة عن "منشورات المتوسّط - إيطاليا"، في طبعة أنيقة تضُمُّ 237 صفحة. تُزيّنُ الغلاف الخارجي صورة تنتمي إلى الفن التشخيصي الحُرّ (Configuration libre) تزاوج بين اللونين الأسود والبرتقالي وتُجسّدُ صورة رأس والنصف العلوي من جذع رجل غير واضح التفاصيل والسّمات لا تبرز منه سوى آثار خدوش أو جروح مرتوقةٍ، ورُسم الفم في شكل ندبة مخاطة وهو ما يحيل إلى إغلاق باب الحوار مُقابل هيمنة لغة البيريتا باحتلالها موضع الدماغ الذي يرمز للعقل والتفكير ما يجعل من هذا الشخص عدائيا لا يرى إلا دوامة القتل والدماء التي ترجمتها العين المرسومة في شكل لولبي مما جعل المكان الذي يحيط بالشخص والذي ساده اللون الأحمر محيطا يرمز الى الدماء والقتل. أمّا حلاقة شعر الرّأس فقد قُدّت على هيئة مسدّسٍ أسود اللون، يحملُ إيحاءً بما أشار إليه العنوان وبما قد يجده القارئ طيَّ النصّ. وهي صورة تمسح حيّزا جغرافيًّا هاما من فضاء الورقة المطليّة باللون الأحمر القاني بما يكتنزه من معان ومدلولات تقترن أساسا بفكرة القتل/الاغتيال/الانتحار.. وما يترتّب عنها من نتائج، وهي فكرة لازمت كافة الشخصيات التي تناوبت الحضور داخل النص (علي كلاب، ستيلا، دجو/يوسف غربال، دايفيد). وقد ورد اللون هنا علامة سيميائيّة تهيّئنا لولوج عالم الرواية الذي تحكمه ثيمة القتل إمّا انتقاما أو نشدانا للراحة وبحثا عن الخلاص.

ضمّت الصورة كذلك اسم المؤلّف الذي كُتب اسمه باللون الأبيض أعلى الرأس تحقيقا لبعض التباين الضوئي بين الأسود (شعر الرأس/المسدّس) والأبيض (اسم المؤلّف) وعنوان الكتاب أسفل الرقبة. وما يلفت النظر في هذه الصورة اعتماد راسمها تقنية التّذكير (Technique du rappel) في توزيع اللونين (الأسود/الأحمر) وهي تقنية تُعتمدُ في الرسم لإضفاء وحدة فنيّة على اللوحة، فاللون الأحمر وهو اللون الطاغي على كامل الصورة إضافة إلى وروده كخلفية للرسم اعتمده الرّاسم لونا لزناد المسدّس والخيط الذي أحكم غلق الفم وكأننا إزاء علاقة سببيّة إذا فتحت فمك ضغطتُ على زناد مسدّسي إضافة إلى إحدى كلمات العنوان "يكسبُ" أما اللون الأسود فكان من نصيب المسدّس وثلثي العنوان ورتوق الرقبة وتلك الخطوط اللولبية المنحنية التي تحيط بمساحة العين، وهو ما من شأنه أن يريح عين الرائي وهي تتجول داخل فضاء الصورة.

أمّا العنوان "البيريتا يكسبُ دائما" فقد ورد نحويّا جملة اسميّة مركّبة تكوّنت من نواة إسناد أصلية مبدوءة بمسند إليه اسم جنس "البيريتا" وهو اسم مشتق من الكلمة الإيطالية (Beretta) وهو نوع من الأسلحة الناريّة نسبة لمُصنّعها بييترو بيريتا (Beretta Pietro) وقد ورد تعريف هذا السلاح تعريفا دقيقا مُفصّلا في الصفحتين 130-131 من الروايةِ، ومُسند ورد تركيبا إسناديًّا فعليّا تكون من فعل وفاعل (يكسبُ) ومفعول مطلق (دائما) وهو ما يُمثّل النواة الإسنادية الفرعيّة أو الثانويّة في الجُملة، وقد أحال دلاليًّا على المنطق السائد كلّما غاب صوت العدل أي منطق القوّة والبطش حيثُ البقاء والغلبة للأقوى وهو ما دلّ عليه التركيب "يكسبُ دائما". والعنوان في هذه الرواية علاوة عن كونه يُشكّلُ العتبة النصيّة الأولى التي تُغري باقتحام مجاهل النصّ فإنّهُ كذلك يُشكّلُ منتهاه في المشهد الأخير من الرواية الذي أسدل الستارة على نهاية الصراع الباطني الحاد الذي اقتسمه القارئ مع شخصيات الرواية وهو صراع وجودي يتنازع طرفاه قوّتان تتقارعان ضمنيّا (البقاء/الفناء، الخير/الشر).

2- في بنية الرواية وتعدّد أصوات السرد

تتأسّسُ رواية "البيريتا يكسبُ دائما" على تداخل الأجناس الكتابية وتفاعلها في تأليف النسيج الحكائي للنصّ، وهي من تقنيات الكتابة الروائية الحديثة اللافتة للانتباه والتي تحوّلت عبرها الرواية إلى نصٍّ جامع أو نصٍّ مفتوح تستوعب في بنائها كافّة أشكال الكتابة الأدبيّة، وتمخّض عن هذا شكل روائي يقوم على تعدد الأصوات، مختلفًا عن الرواية الكلاسيكيّة التي تحملُ راويا واحدا وبذلك صوتا واحدا. وهو الشكل الذي يتواءمُ خاصّةً مع مقتضيات الرواية البوليسية وشروطها البنائيّة فهي تقوم على قصّتين "تلك الّتي قادت إلى الجريمةِ، ويجبُ إعادة تشكيلها أو تمثيلها، وقصّة التحقيق التي يتّبعُ القارئُ تفاصيلها خطوة بخطوة" (عبدالعزيز جدير، متى تُشرقُ شمس الرواية البوليسيّة العربيّة؟، مجلّة الجديد، العدد 51، أفريل 2019،)، وهو ما استجابت له رواية "البيريتا يكسبُ دائما" إذ يجدُ القارئُ نفسه ينوس بين زمانين مختلفين وبين قصتين أو ضربين من الكتابة:

أ- رواية تحقيق بطلها المُفتّش "علي كلاب" الذي يُحقّقُ في جريمة قتلٍ ويحاول الكشف عن ملابساتها عبر ما وقع العثور عليه من أدلّة في مكان ارتكابها، فالرواية البوليسية تنهض على ثلاث دعائم هي الجريمة والمفتّش أو المحقّق أو ضابط الشرطة وطريقة فكّ ألغاز الجريمةِ. ومهمّة الكاتب إحكام الرّبط بين هذه العناصر والجمع بينها لتأسيس نصٍّ متماسكٍ. إذْ تنفتحُ الروايةُ بمشهدِ اِقتحامِ ضابط الشرطة علي كلاب مصحوبا بخمسة رجالٍ لشقّةٍ لا نعلم صاحبها أو موقعها ويتوزّعون داخلها وينطلقون في عمليّة التّفتيش إثر تلقّي بلاغٍ من إحدى ساكنات العمارة "الآنسة بيّة" تُعلم فيه بمشاهدتها مرتكب الجريمة وهو يحاول مواراة الجثّة وإخفاءها، وتُسفرُ عمليّة التّفتيشِ عن بقايا عظام جُثّةٍ مدفونةٍ في أحواض الزّينةِ بالشّرفةِ وهاتف سامسونغ يحتوي تسجيلات صوتيّة لحوارات بين "ملاك" (أحد ساكني الشقّة) و"ماري" (صديقتهما) وكومة من الأوراق موضوعة بخزانة فولاذيّة صغيرة، ستُمثّل هذه الجريمة الشرارة التي توقد فتيل السّرد طيلة الروايةِ والمُحرّك الرئيس لأجزاء النصّ.

يركّز كمال الرياحي النّظر خلال ذلك على الضابط علي كلاب أخطر وأعنف ضُبّاط الشّرطة بتونس على الإطلاق، مسلّطا الضّوء على مختلف جوانب شخصيّتهِ المهتزّة بعد سقوط النظام السابقِ الذي كان يحميهِ واستئنافه العمل في سلك الشرطة غداة الثّورة بعد فترة من الإيقاف والمحاكمات إثر تورّطه في مقتل ذاك الشاب الأسود بطل رواية "الغوريلا" عندما تسلّق برج الساعة صائفة 2009 فتفنّن في تعذيبه وتسبّب في موتِه عبر الصعقات الكهربائيّة في محاولة لإنزاله من أعلى الساعة. فبعد تورّطه في تلك القضيّةِ تعرّضَ لتتبُّع عدلي وظلَّ يرتادُ المحاكم مدّة سنتين هاجمه خلالها السّكري و"عاشَ تجربة مريرةً، فقد سقطَ النّظام الّذي يحميه، وسقطت معهُ أسنانُ فكّهِ السّفلي. لم يتصوّر أنّهُ سيأتي يومٌ يُضربُ فيه على قفاهُ أو يُتفلُ على وجههِ. الغريبُ والّذي قهر علي كلاب أنّ من كان يفعلُ به ذلك هم تلاميذهُ من الضبّاط الصّغار الّذين قفزوا فجأةً في رُتبهم"، وهو ما يُفسّر الحالات الهستيريّة التي تُباغته بين الحين والآخر. ويضيء الكاتب في الأثناء بعض الجوانب الغامضة فيه كسرّ تسميته بـ"علي كلاب" وقد أرجع الكاتب ذلك إلى العلاقة العدائيّة التي تربط "علي" بالكلاب إثر تعرّضهِ لعضّة كلْبٍ لخصيتيهِ خلال حصص التّدريب أوّل التحاقهِ بسلك الشّرطةِ فتولّدت لديه نزعة انتقاميّة ترجمتها الجرائم الفظيعة التي كان يرتكبها في حقّ الكلاب السّائبة بمُسدّسهِ وتكديسها أكواما أمام باب السوق المركزيّةِ مع تعمّد تركها مكوّمةً هناك حتّى تفوح نتونةً.

عبر هذه القصّة يُطلعنا الكاتبُ أيضًا على سرّ مُسدّس "البيريتا" الضائع من علي كلاب خلال إحدى عمليّات الملاحقة للكلاب وقد كان ليلتها تحت نشوة الصّيد "عندما شعُرَ أنّهُ في حاجةٍ إلى سلاح أكبر للتخلّصِ من تلك الكائنات النابحةِ في رأسهِ. شعُرَ أنّهُ في حاجةٍ إلى رشّاشٍ، ليحصد المزيد من الرؤوس. اِلتقطَ وقتها بُندقيّةَ الصّيدِ من الملازمِ وراحَ يطرقُ رؤوسها واحدة واحدة. كانوا كلّهم يتصايحونَ من حولهِ إعجابًا بدقّتهِ في الرّمايةِ. رصاصة واحدة لكلِّ كلبٍ. لا يذْكرُ ساعتها أين قذف بالمُسدّسِ. كان يعْتقدُ أنّهُ أعادهُ إلى غمدهِ. لكنْ يبدو أنّهُ سقطَ منهُ في العربةِ أو سلّمهُ لأحد أولئك الحمقى الّذين كانوا يهتفون باسْمهِ" (المرجع نفسه، ص 17). وهو مُسدّس تحصّل عليه علي صُدفة من شاب جزائري التقاه عند عودته من الجزائر في منطقة مهجورة قريبة من الحدود وأرغمه على اقتنائه بعد ترويعه بثعبان، فما كان من علي كلاب إلّا قتلهُ بطريقة موحشة وساديّة عبر إرغامه على أكل ذلك الثعبان بعد وضعه داخل رغيف خبزٍ. وخلال هذه القصّةِ نكتشفُ سرّ فوبيا علي كلاب من الحمام ولعن صاحبها فإذا السرُّ هو تورّطهُ في بتر ساق الملاكم السابق "محمد علي المنصوري" خلال عملية التحقيق معهُ ما سبّب له إعاقة دائمةً أقعدته على كرسي متحرّك أمام جامع الفتح بالعاصمة يرعى أسراب الحمام التي اشتراها وزيّنها بشرائط ملوّنةٍ. ونفهم إذّاك سرّ ارتباك بيّة أول التقائها بعلي كلاب عندما اقتحم الشقّة، عندما يُتبيّنُ لنا أنّها كانت متواطئة في هذه الجريمة مع علي كلاب عندما قدّمت شهادة زائفةً على اغتصاب هذا الملاكم لها.

إنّ هذه الحيثيّات والتّفاصيل المتعلّقة بشخصيّة علي كلاب كشفَت عنها المقاطع السرديّة التذكيريّة التي عمد من خلالها السّارد إلى كسر نسقيّة السرد وخطيّته عبر الارتداد بنا إلى الماضي إزالةً لكلّ ما يداخل الأحداث من غموض وإبهام. ناهيك عن الحوار الذي دار بين ضبّاط الشّرطة (زملاء علي)، فالسّرد في هذه الرواية ينحسرُ انحسارا واضحا لحساب الحوار وهي من الظواهر الفنيّة المستجدّة واللافتة للانتباه في المنجز الروائي لكمال الرياحي.

ب- اليوميّات: تُمثّلُ هذه اليوميّات إلى جانب التسجيلات الصوتية التي عُثر عليها ورسالتان من زوجة يوسف (كاتب اليوميات) إلى صديقتها مريم أدلّة لفكّ لُغز الجريمة، فثلاثتها تكمّل بعضها البعض.

تمسحُ هذه اليوميّات قسمًا هامًّا من الرواية (من الصفحة 51 إلى الصفحة 233) وهي 40 يوميّة تمتدُّ زمانيًّا على ما يُقاربُ الثلاثة أشهرٍ من 16 مايو/أيار إلى 10 أوت/أغسطس من السّنة نفسها وهي يوميّات غير منتظمة، عُنونت كلُّ يوميّةٍ بتاريخ كتابتها (اليوم والشّهر) وساعته دون ذكر السّنةِ. واستغرق أمرُ قراءتها من علي كلاب ليلة كاملة إذ انطلق في ذلك إثر إنتهاء الدّوام مساء ليفرغ من قراءتها فجر اليوم التالي، بعد أن وجد نفسه متورّطا في قراءتها بحثًا عن سرّ هذه الجُثّة المدفونة في شرفة الشقّة. وهي يوميّات تنفتحُ على المُذكّرات، ضمّنها كاتبها أهمّ ما عاشهُ أو اعترضهُ من مشاكلَ أو أرّقه من هواجس خلال يوم التّدوين ذاك، وتتضمّنُ هذه اليوميّات إضافة إلى ذلك مقاطع سرديّة منها ما ينتمي إلى محكي الطفولة كحديثه عن علاقته الجنسيّة بأستاذة الفلسفة التي كانت تدرّسه (يومية 11 جويلية/ يوليو) ومنها ما ينتمي إلى أدب الرسائل كالرسائل الإلكترونية التي يبعث بها "الحشّاش الفلسطيني" رئيس تحرير صحيفة "الواشنطوني العربي" إلى يوسف (يومية 22 جوان/يونيو، يومية

23 جوان/بونيو، يومية 05 جويلية/يوليو، يومية 09 جويلية/يوليو)، ومنها ما ينتمي إلى المقال الصحفي (مقطع من يومية 23 جوان/يونيو) والبعض الآخر خصّصه الكاتب (يوسف غربال) لكتابة مخطوط قصّة انتحار "دايفيد فوستر والاس".

تُضيءُ لنا هذه اليوميات جوانب هامة من ملابسات الجريمة وسيرة المسدّس المشبوه الذي يتنقّلُ بين الأيدي كما تكشف لنا شبكة معقدة جدا من العلاقات الاجتماعيّة يؤلّف بينها "مسدّس". يُتّضحُ من التقدّم في فعل القراءة الذي يقوم به علي كلاب أنّ صاحب هذه اليوميّات هو صُحفي تونسي يُدعى "يوسف غربال" ويُكنّى بـ"دجو" نكتشف عبر التقدّم في سبر أغوار النصّ أنّهُ أحدُ ضحايا علي كلاب تسبّبَ في بئرِ إبهام ساقهِ اليُمنى عندما نشرَ مقالا بجريدة "الواشنطوني العربي" يتحدّثُ فيه عن السّلاح المُستخدم في جريمةِ قتلِ الشّهيد شُكري بالعيد (البيريتا) فتمّ إتّهامه بالتّخابر مع جهات أجنبيّة وكان علي كلاب هو من حقّق معهُ لنفْهم بذلك سرّ الجوارب الكثيرةِ المنشورة فوق حبل الغسيلِ - التي تحدّثت عنها "بيّة" عندما أدلت بشهادتها بخصوص الجريمة - رغبةً من "يوسف" في إخفاء إبهام ساقهِ المبتورِ.

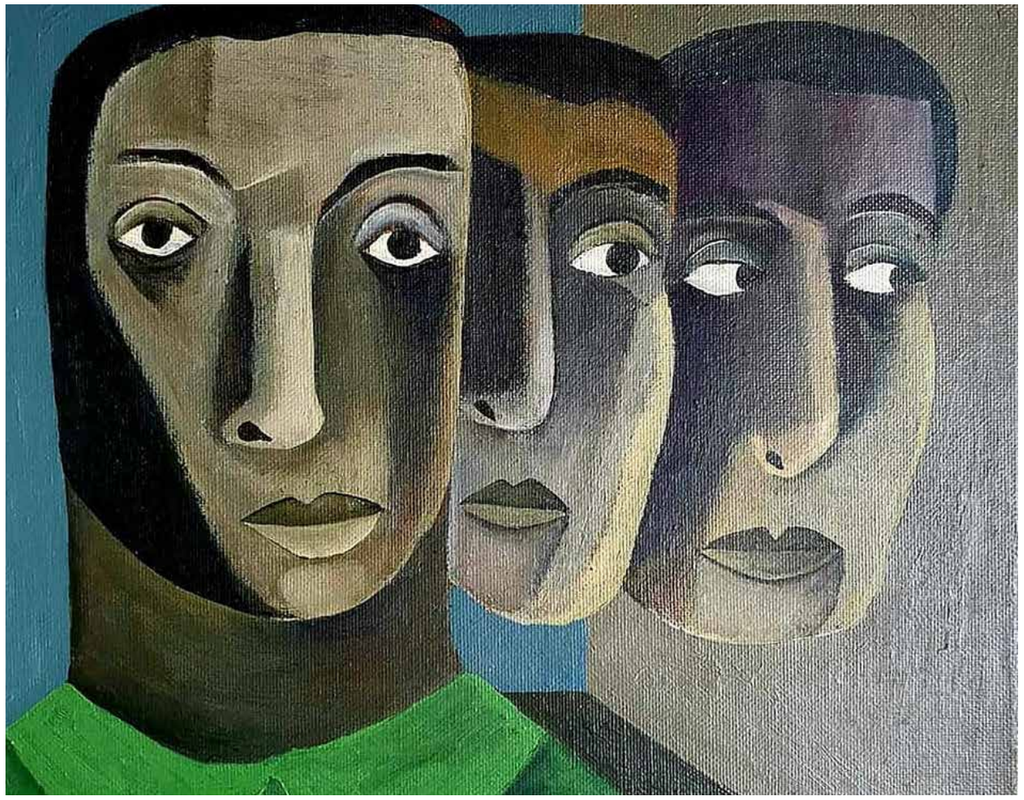
يُصوّرُ كاتبُ اليوميّات التغيير الطارئ على حياته منذُ وصول مُسدّسَ "البيريتا" إلى يديه صُدفةً إذْ يقول متحدّثًا عن ذلك "مُنذُ إكتشفْتهُ في الكيسِ صرتُ مجنونا. آلام في الرأسِ طوال الوقتِ. هناك من جهة دماغي"، موضّحا كيفيّة عثورهِ عليه وسط كيس جرائد وملفات قديمةٍ ألقتهُ زوجتهُ في وجهه عندما طردتهُ من البيتِ، يقولُ "تذكّرتُ يوما أنّني عندما التقطتُ منها الكيس بالدّرج، ورأيتها تُغلقُ الباب بعُنفٍ. حاولتُ أن أعدّلَ البنطال الذي تراخى قليلا، فلمستُ شيئًا صلْبًا بالكيسِ غير الصّحُفِ. ركضْتُ نحو الغرفةِ. أحكمتُ غلق الباب حتّى لا يدخُلَ عليّ أحد، ومزّقتُ الكيسَ... برز بالكيسِ مقصٌّ ضخمٌ، كنتُ أستعملهُ في قصّ أخبار ديف... في لحظةٍ تصوّرتُ أنّهُ هو الجسم الصّلبُ الّذي أبحثُ عنهُ. لولا أنَّ صرصارا خرج من لفّةٍ أخرى من الجرائد... ضربتهُ ضربةً قويّة بكفّي. آلمتني الضّربةُ، لكنّني سحقتهُ. نفضْتُ الصّحيفةَ من جُثّةِ الصّرصارِ. كان هناك ملفوفا في منديلٍ أبيضَ. يشرقُ منّي اِبتسامةَ الانتصارِ على الصّرصارِ. فككتُ من حولهِ المنديل بحذرٍ. مسدّس.. مسدّس ثقيل كاليوم الأول من جريمةٍ". وهو ما ضاعف من شكوكه نحو زوجته التي كان يلازمه إحساس عميق بأنها تخونه فأضحى المسدّس دليلا قاطعا على ذلك وأمارة على مهنة من تخونه زوجته معهُ وقد كان تخمينه في محلهِ ففي إحدى الرسالتين التين عُثر عليهما خلال تفتيش الشقّة كتبت صاحبتهما إلى صديقتها مريم "أخذ يستجوبني بعُنف. أين ذهبت بالمُسدّس الذي تركتهُ عندك؟ لا أعرف. لا أعرف فعلا، يا مريم... نسيتُ أنّني خبّأتهُ في الكيسِ ونسيتُ عندما ألقيتُ الكيسَ في وجه الحيوان. كان كلُّ ما بقي له عندي مع كرتونة الكُتب. لم يبقَ عندك هنا شيء. اذهبْ إلى الجحيم. أذكر ذلك الآنَ. رميتهُ في وجهه الكيس. نسيتُ. نسيتُ، يا مريم، أنّي خبّأتُ البيريتا هناك" (المصدر نفسه، ص ص 138-139). ولم يكُن هذا الشّرطيُّ سوى "ستيلا" أحد زملاء علي كلاب وقد أكّد يوسف كاتب اليوميات ذلك في يومية 07 جويلية/يوليو عندما استرجع واقعة إيقافه ليلةً من طرف أعوان الشرطة وتذكّر ما توجّه به إليه أحد الأعوان من كلام "لماذا طلّقتها؟ فرجُها لذيذ، كما رأيتُ، لا أدري لماذا تملّونَ بسُرعة من الفروج التي آوتكم؟ عُدْ إلى فرجك الأوّلِ، يا دجو. سأتركهُ لكَ متى أردتَ. أنا الكنغر الذي يُضاجعُ زوجتكَ. أنا الذي رأيتني تحت الدّرج، وتخشى أن تكتب ذلك إلى اليوم. أنا ستيلا الذي دوّخ العالم كلّهُ. اسأل جبّار عنّي. أنت لا تعرف جبّار. أنت لا تعرفُ شيئا. مهمّتي لم تنته بعد. لن تنتهي الآنَ. ليس قبل أن أجد البيريتا، وأستلّ روحك "(المصدر نفسه، ص 178).

لقد ساهمت هذه اليوميات في إماطة اللثام عن سرّ القضيّة محلّ الدّرس فإذا برفات الجثّة المعثور عليها يتّضحُ أنّها لكلبٍ صار يُشكّل مصدر قلق لصاحبه الذي يُعاني اضطرابات نفسيّة حادّةً، فقرر أن يضع حدّا لحياة كلبه فقتله بهذا المسدّس الذي بحوزته ولم يجد طريقة يتخلّص بها منه سوى تقطيعه وردمه في أحواض الزينة والنباتات بالشرفةِ. وهذه القضيّة لم تكن في الواقع سوى مفتاح لقضيّة أخرى أهمَّ أرّقت علي كلاب سنوات وكادت تُذهب عقلهُ وهي قضيّة مسدّسه الذي ضاع منه في إحدى عمليات الملاحقة فكشفت سارقه ورحلته التي قطع وإلى أيّ يد وصل.

إنَّ هذه اليوميات زيادة عن كونها أداةً لكشف الجريمة ساعدت المفتّش على حلّ لُغز قضيّتين وصوّرت للقارئ حجم الجرائم البشرية التي تُرتكب في حقّ المواطن والوطن تحت شعار تطبيق القانون، فقد صوّرت لنا بعض تفاصيل حياة كاتب مسكون بهاجس الانتحارِ، شديد التأثّرِ بالكاتب الأميركي دايفيد فوستر والاس (1962 - 2008) مُعتبرا حياته امتدادا لهُ لما بينهما من تقاطعاتٍ ففي حياة كلّ منهما امرأتان تختفي الأولى لتحلّ الثانية محلّها فلدايفيد عشيقتهُ "ماري" الشّاعرة التي اختفت فجأةً وظهرت بدلا منها "كارين غرين" التي استمرّت علاقته بها مدّة أربع سنوات وكانت كفيلة بأن يضع دايفيد بعدها حدًّا لحياتهِ بعد أن تخلّتْ عنهُ أو هكذا كان يتهيّأُ لهُ. وليوسف في حياته امرأتان كذلك زوجته التي قرّرت الانفصال عنه بعد أن سئمت العيش معه وصديقتها "مريم" التي صارت على علاقة بهِ. ومن أوجه التّماثل الأخرى أنّ في حياة كل من دايفيد ويوسف صديق (ملاك/جونثان) تحوم حولهُ الشّبهات.

إنّ يوميات "يوسف غربال" مرتكب جريمة قتل الكلب تنطوي على صنف آخر من الكتابة متمثلا في قصّة تحقيق حول مقتل دايفيد فوستر والاس، إذْ يحاول هذا الصّحفي - يوسف - اختلاق قصّة انتحار دايفيد فيُعمل خيالهُ في نسجِ خيوط حكايةٍ مُتخيّلةٍ ورسم شخصيّات بعضها واقعي والآخر مُتخيّل لسبك نسيج النصّ الروائي، فيجمعُ جُذاذات الصّحف التي تحدّثت عنهُ وعن وفاته والتي بدأ تجميعها منذ سنوات. وعبثا يحاول صياغة سيناريو يكشف فيه لغز موته دون جدوى. ويبلغ هذا التأثر بشخصية دايفيد والبحث في سرّ وفاتها حدّ التفكير في الانتحار مثله وكثيرا ما تخامره فكرة الإلقاء بنفسه من النافذةِ، يقولُ "عندي نافذة، نافذة عالية بما يكفي لكي أتهشّم بنجاحٍ".

إنّ قصّة بحث "يوسف غربال" عن سبب اِنتحار دايفيد تُشبهُ إلى حدٍّ كبير رواية "من قتل أسعد المروري" للحبيب السائح إذْ يحاول خلالها الصّحفي "رُستم معاود" متابعة حيثيات مقتل الأستاذ الجامعي بجامعة وهران "أسعد المروري" ويغدو السؤال "من قتل أسعد؟" إلى قلق يقض مضجع الصحفي. وفي هذا السؤال تتقاطع رحلتا بحث يوسف غربال ورستم معاود.



صلاح المر

الرواية البوليسيّة قناع أم توثيق

لقد كانت الرواية البوليسيّة عند كمال الرياحي قناعا أراد من ورائه كاتبه إثارةَ عدد من القضايا السياسيّة كموجة الاغتيالات السياسيّة التي اجتاحت تونس سنة 2012 بدءًا باغتيال الشهيد شكري بالعيد مرورا إلى الشهيد محمد البراهمي، ناهيك عن إثارة قضية العدالة الاجتماعية إذْ "تتناول الجريمة المُرتَكبة في العمل مفهوم العدل المُجتمعي ومداه من خلال سردِ آثارها في فترة زمنية ما. حيثُ يمكنك من خلال القراءة الاستدلال على مدى سلامة المجتمع وعدالته في تلك الحقبة الزمنية، وعن طبيعة الشرور والجرائم فيه وطرق السيطرة عليها. وبناءً على ذلك، فأدب الجريمة على وجه الخصوص يزوّد القُرّاء بلمحة من المواقف السائدة عن طبيعة العدالة ومدى تطبيق القانون في المجتمع، وتلفت الانتباه إلى الجرائم التي يمكن أن تهدد الأمن العام والوعي الجماعي" (هبة خميس، أدب الجريمة: حين يكون الغموض هو سيد الموقف، "الباحثون المصريون"- موقع إلكتروني) فنجح بذلك في التخلّص من مأزق التوثيق والتأريخ وأكسب العمل طابعا تخييليًّا اِمتاعيا.

لقد وُفّقَ كمال الرياحي عبر هذه الرواية بما تضمّهُ من أجناس كتابيّة متنوّعة في تشريح الواقع السياسي غداة الثورةِ، الغارق في التصفيات السياسية والمُنخن بالانشقاقات الأيديولوجيّة التي أثقلت كاهله وساهمت في مزيد انحداره نحو الهاوية والمجهول وهي إلى ذلك تمثّل شهادة هامّة من مثقّفٍ لم يتنصّل من مسؤوليته التاريخيّة في تحليل الواقع ونقده وتشخيص هناته في مرحلة مفصليّة هامّة تتنازعها التجاذبات من كل صوب حتى تكاد تعصفُ بثمرة الانتقال الديمقراطي وتعود بنا القهقرى.

كاتب من تونس

تعرية الاستبداد وهيمنة القيم القروية

سالم الهنداوي ينبش سرادق السياسة في "ليل بيزنطي"

ممدوح فرّاج النّابي

غابت الرواية السياسية عن النتاجات الأدبية في العالم العربي في الفترة الأخيرة، مع استثناءات قليلة. وفي حضورها لم تعمد إلى المُباشرة بقدر ما توارت خلف أقنعة التاريخ تارة، والرمز تارة ثانية، والاستعارة (الأليغوريا) تارة ثالثة. لكن الرواية السياسيّة المُباشرة التي تنتقد أنظمة الحُكم، وتُعرّي بجرأة بطش أجهزتها الأيديولوجية، وتظهر إخفاقاتها على النواحي الاقتصادية والتعليمية والاجتماعية، وغيرها، توارت تمامًا، فالظرف السياسي وتعقيدات الحُكم في العالم العربي، لا تسمح بوجود مثل هذه الرفاهية في الكتابة، وكذلك لا الجوّ العام (لو استعرنا عنوان كتاب إبراهيم داوود) المُحيط يتسع للاختلاف وتعدُّد الرؤى، ولو بالخيال.

اختفاء

الرواية السياسيّة عن واقعنا العربي، مؤشر حقيقي يكشف في المقابل عن غياب الحرية، وهي التيمة التي تتغنى بها (أو تنشدها) الرواية السياسيّة، ومن أجلها ينتقِدُ الكُتَّاب أنظمة الحكم، بل يضعون أنفسهم مَوضع المُعارِض لها، فينالون حِصتهم من التنكيل، والإقصاء. لكن لا نُنكِرُ أن جزءًا من هذه الكتابات، قد تشكّل في المنافي، وفي بلاد المهجر، حيث تنسّمَ الكُتَّاب نسيم الحرية، وراحوا يجأرون بصيحاتهم المعارضة للأنظمة الاستبدادية، والتنديد بآلياتها الدكتاتورية في قمع المعارضين لها، على نحو ما شهدت الرواية العراقية في حِقبة صدام حسين، وإن كان قوبلت هذه الأعمال بالرفض والمصادرة، وغيرها من أشكال قمعيّة أوقفتْ انتشارها، للحدّ من تأثيرها.

وطأة الاستبداد

يُعتبر الكاتب الليبي سالم الهنداوي، واحدًا من المعارضين لنظام القذافي في ليبيا، بل كان أحد الوجوه التي ندّدت بالسياسات الباطشة، ومخاطر استحواذ أفراد بعينهم على السلطة، وقد تصدّى لهذا بالقول والكتابة على السواء. لذا تميّزت كتاباته على اختلاف أنواعها؛ مقالة، قصة رواية، بطغيان الجانب السياسي، والنبش في سرادق السياسة وتأثير هذا على الحياة الاجتماعية كما وُصِفَتْ أعماله من قبل. فهو يسعى بكتاباته إلى تفكيك الواقع العربي، وما يحيط به من أقانيم تُعرقل تطوّره، وتجعل من نخبته المثقفة مُدَجَّنَة، وغير فاعلة، بل لا يعوّل على تفكيرها، لأنّه بكل بساطة صار تفكيرًا عقيمًا، لا يحلّ الأزمة بقدر ما يُعَقِّدُها، فكما يرى (في حوار له مع مجلة نزوى) أن "السُّلطة دائماً آثمة وتتسيَّد بأدواتها على المجتمع دفاعًا على مصالحها وبقائها، فيما الثقافة تقوم على المعرفة بجوهر النظام الديمقراطي، وشكل إدارة الحُكم على قاعدة التعايش السّلمي والعدالة والمواطنة... هذه هي المبادئ السامية التي يُنادي بها المثقّف ويقارع السُّلطة في سبيلها... حتى الأحزاب على اختلاف شعاراتها لم تحقِّق هذه الغاية، لأنها دائماً تسعى للسُّلطة.. المثقّف، خارج السُّلطة، هو الضمان الفكري الوحيد لمستقبل الأمة.. الفكر هو مَن ينير عقل الناس، وليست الشعارات لحُكم الناس".

صدر له مؤخّرًا عملان روائيان؛ هما "رحلة نوح الأخيرة، وليل بيزنطي" (صدرا عن المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر). أوّل ما يلفت الانتباه بعد الانتهاء من قراءة رواية "ليل بيزنطي" أن المؤلف يشير في نهاية الرواية إلى زمن كتابتها، الذي يرجع إلى نهاية التسعينات (تحديدًا في عام 1998)، أثناء اغترابه في قبرص. وفي حوار له، أشار إلى أنه كان على وشك نشرها في القاهرة، في السلسلة التي كان يشرف عليها إبراهيم أصلان، لولا ظروف حالت دون تحقيق ذلك. وهذه الإشارات مُهمّة بمكان، فالنص أشبه باستشراف لانتفاضات الشعوب العربية التي بدأت شعلتها مع ثورة الياسمين في تونس، وما زال صداها يحوم في كثير من البلاد العربية التي أَنَّتْ وضَجِرت من (بِ) مساوئ وفساد الدكتاتوريات. ولو أُتيح للرواية نشرها في زمن كتابتها لصارت رواية

جواد خلف

النبوءة بالخلاص من هذه الأنظمة. أو الرواية المانيفستو التي رسمت الطريق لإسقاط هذه الأنظمة الخاشمة.

تبدو الرواية في حجمها الصغير (حيث لا تتجاوز 82 صفحة من القطع الصغيرة) أشبه بنوفيلا قصيرة، وهو ما يضرب في مقتل مفهوم "البدانة الروائية" التي يراها سعيد يقطين "مرض العصر"، وإن كان يراها البعض هي المعيار في كتابة الرواية، كما هو ملاحظ الآن. على كلّ نحن أمام رواية سياسية بامتياز، لا تداهن أو توارب، بل تُفصح من جملتها الافتتاحية، عن مضمونها في نقد الأنظمة الحاكمة، وبؤس الواقع الاجتماعي، وزيف الشعارات والمبادئ، التي تجأر بها الحكومات عن الديمقراطية والانتخابات والرخاء، وغيرها من مقولات استهلاكيّة يسعى بها القادة لتخدير الشعوب، من أجل الظفر بأصواتهم أمام لجان الانتخابات.

رواية تكشف عن بؤس الواقع السياسي الذي تعيشه الشعوب العربية، وأثر هذا البؤس في الوحل الذي تتعثر فيه الشعوب، ويُثْقِلُ خُطَاها نحو التقدم والتنمية، وكأن قدرها الأبدي أن تحمل صخرة سيزيف، وألا تحيا كما تستحق وتطيب لها الحياة.

تنتقد الرواية منذ استهلالها كافة الأوضاع التي يعيشها الناس، حتى بدأت المدينة غير المُسماة في إشارة إلى كونها مدينةَ رمزا، لأي مدينة تتشابه معطياتها مع هذا المناخ الكابي الذي هو حاضر ومهيمن على أجواء الفصل الأول برمته. فيقدم الراوي مدينة بلا ملامح، مدينة أشبه بمدينة الأموات أو مدينة ضدّ الحياة "فلا صوت لفيروز في هذه المدينة، لا صوت للصباح، العصافير ناعسة، لا رفيف لأجنحة بين البنايات القديمة، لا زقزقة على النوافذ وأسلاك الكهرباء، ولا شقشقة على الأشجار".

المدينة الشّبح

رواية مثل الطلقة التي تخرج لتصيب هدفها، دون مواربة أو احتيال، فلا تعتمد حكاية معينة، تمرّر خلفها رؤى الراوي المعارضة للأوضاع، بل هي بمثابة بيان ثوري يعرّي استبدادية السُّلطة، وفشلها وسطوتها في الوقت ذاته. كما لا توجد شخصيات بالمعنى المألوف للشخصيات الروائية، وإنما يقدّم الراوي شرائحَ تمثيلية للمجتمع وطوائفه في صراعها (أو عراكها) الأبدي مع واقعها البائس والمزري في آنٍ؛ كالأستاذ الجامعي (عبدالودود، أستاذ الفلسفة)، والطالب (محمود الذي يعدّ رسالة دكتوراه عن أخلاق القرية) والرأسمالي صاحب العمارة (خليل الجزّار) وصاحب المقهى (بركات)، والفلاحة القروية (زينب) التي تسرقها أضواء المدينة فتتحوّل إلى داعرة، ورجال الدولة بكافة فئاتهم وغيرهم، إضافة إلى العمّال الذين يَسيرون ثقال الخُطى إلى أماكن عملهم.

يأخذنا الراوي إلى عُمق المأساة التي تعيشها المدينة، أو مَعالم المَوات التي تبدو عليها المدينة الشبح، فيصفها بأنّها "مدينة بلا طين ولا طحين ولا عجين، مدينة عارمة في الرذيلة، لا هي أصيلة ولا هي بديلة، مدينة معاصرة برئتيْن من إسمنت وإسفلت وقلب من حجر". وتارة أخرى يصفها بأنّها "تمشي في غموضها إلى غير سبيل". صارت أشبه بالمدينة المسخ؛ فأُناسها وهم يتماوجون كالقطعان التائهة "يشبهون بعضهم بعضًا في الشكل واللون والكدر"، بل إن كلابها لا تنبح بل تهيم في المدينة "ككتيبة مشاة مهزومة بحثًا عن فضلات دكاكين اللحم".

الأغرب أنهم قد "جاءوا إلى هذه المدينة بلا سبب، وتاهوا في الزحام". كل شيء أصيب بالتبلُّد والجمود فلا يتغيّر فيها - كما يقول العجوز الضرير - شيء سوى كلام المبصرين، وهم يجأرون بالشكوى من "جحيم العيش في البلاد" وهم يصفون "غلاء الطحين والدجاج والحليب". وقد شاخوا على عتبات المدينة، بوهم الانتظار بعد أن وئدت أحلامهم "بافتتاح البرلمان وسينما الاستقلال وملهى السلام أو بافتتاح المدرسة المختلطة وحديقة الحيوان".

الرواية لا تشير إلى أحداث أو وقائع بعينها، باستثناء احتجاجات الطلاب على ارتفاع أسعار اللحوم، وإنما هي تصف حالة عامة مستشرية كالفيروس؛ حالة من الفساد في كل شيء، تبدأ من الفساد السياسي، ولا تنتهي عند نقطة معينة، فتسرد عن الفساد الأخلاقي حيث يأتي الأجانب والغرباء الغامضون، إلى عمارة خليل الجزّار، ويدخلونها كالأشباح، وتكون العاهرات المُجندات "قد فتحن باب الليل لأسرارهم". مرورًا بفساد العقل وجموده دون أن يتصدى لمواجهة أي مشكلة، في تأكيد إلى الترابط الشرطي بين سيادة مناخ الحرية، ورعرعة الفكر الخلّاق والمبدع، أو حدوث العكس.

فالعقلية العلمية التي تعدُّ منارة التنوير، وهي عقلية أستاذ الفلسفة في الجامعة عبدالودود، الذي يحاضر في كل شيء وله نظرية في الجنس شرحها للطلبة داخل قاعة الجامعة توازي بين الفياغرا و"شرش الزلوع"، ويتفتق ذهنه لمواجهة موجة الغلاء التي تضرب المدينة، بنظرية اقتصادية مفادها، تربية الماعز في البيوت والمدارس والجامعات، فقد دخل الماعز عقله. ويرى أن "الماعز ثروة وطنيّة وقومية يجب أن تدعمها الدولة من أجل الاستقلال الغذائي". كما يفكر في أن يطلب من طالبه الباحث (محمود) أن يتناول موضوع "أزمة البطاطا وتأثير محصولها على سكان المدينة"، بدلاً من موضوع "أخلاق القرية".

لا تكف الرواية بلغتها السّاخرة عن انتقاد كافة أنظمة الحكم، وتدخُّلها المشين في الأمور، فينتقد الأحزاب السياسية والبرلمان، وأجهزة الدولة السيادية، بل يطول انتقاده إلى رأس الدولة. كما تكشف عن تأثير هذه السياسة الخاطئة عليهم. فأفراد المجتمع وسلوكياتهم وتشوهاتها في بعضها هي نتاج سياسات الدولة وأجهزتها التي تسعى لخلق نموذجها من المواطنين الشرفاء، ومن ثم تعرّي هذه السياسات حيث يلجأ النظام الحاكم إلى حرمان الطبقة المسحوقة من فرص العمل ليؤمن حملات انتخابية، يرفع الشعارات الديمقراطية لتحقيق أحلام المسحوقين في الحرية والعدل والمساواة. ولذا يقرِّرُ بكل أريحية أنه "لا يوجد في العالم العربي نظام ديمقراطي واحد يمكن أن يلتقي مباشرة مع مصلحة الشعب، حتى لو كان نظام الخليفة عمر بن الخطاب!".

قيم القروي الفاسدة

تذهب الرواية بعيدًا، وهي تشخِّصُ الداء الذي تُعاني منه الشعوب العربية قاطبةً، فهي تُحمّل نظام القبيلة فساد الرؤية في إدارة الدولة، فقد زحفت القرية على المدينة "بحوافر الحمير والبغال"، فمصدر المأساة كما يرى طالب الدكتوراه محمود "أن القروي الجاهل يحكم المدينة برؤية راعي الغنم" فبصفة عامة «القبيلة في البلاد العربية ليست مُنتجة للأخلاق الحميدة، بل إنها كانت عبر التاريخ تُنتج الأخلاق الفاسدة، فمنها جاءت الطائفية، ومنها جاءت الأحزاب، ومنها جاءت الحكومات، ومنها أيضاً نشبت المعارك واندلعت الحروب، ومن الإبل، مفخرة البادية، كانت ناقة البسوس في الجاهلية، وكانت واقعة الجمل في مطلع الإسلام، وما المعارك السياسية التي تزخر بها البلاد العربية إلاّ نتاج ثقافة داحس والغبراء المتأصلة في هذه القيم التاريخية».

وكان من نتاج هذا الفكر القبلي الذي ساد واستشرى، أن صارت السُّلطة لا تُختكَرُ أو تُختَزلُ فقط في الأجهزة السّياديّة، بل يُمارسها كلّ مَن يملك النفوذ، فخليل الجزّار صاحب سلطة؛ "لأنه صاحب العمارة وصاحب اللحم وصاحب الكلب". وبالمثل بركات صاحب المقهى، فهو صاحب السلطة، فمارسها على الشعب المقهور، بأن "أغلق الراديو على كوكب الشرق، وأطفأ النور على أبناء الشعب؛ حتى يدفعوا ثمن الشاي، وثمن الأرجيلة التي دخنوها، وثمن الكهرباء التي أضاءت وجوههم المعتمة، وأمتعتهم بست الكل وهم مساطيل".

تعرّي الرواية الجميع، لا تقف سهام التعرية عند منصب أو مقام، بل الجميع يسقطون؛ الخونة والقوادون وعملاء الغرب الذين يتعاملون مع وكالة الاستخبارات الأميركية كوسطاء لصفقات الأسلحة... دعمًا للجماعات الأصوليّة ضدّ أحد الأنظمة المناوئة، وما نتج عن هذه السياسات من انهيار القيم والذوق، فسادت الأغاني الإباحية، والرقصات الخليعة، والمطربات العاريات، وانهارت الأخلاق بتدهور مستوى التعليم، "فالبنات يخرجن للهو على ناصية الشجرات". والشّباب ذوو الأسماء الغريبة كسمير لوكة ابن وزير الشباب وأصدقاؤه "يتتبعون الفتيات ويغلقون الطرقات بنظاراتهم السوداء ودراجاتهم النارية" رغمًا عن النظام وقانون الآداب والأمن العام" على نحو ما كشف في نموذج الدكتور عبدالودود وتلميذه محمود، وانشغال الاثنين بما لا نفع منه، وهو ما يؤكد الانهيار التام، واستشراء الثقافة والسّلع الاستهلاكيّة حيث ماكدونالدز والهامبرغر، والدرّاجات النّارية، والسّيارات الهَمَر.

تنتهي الرواية بالاحتجاجات التي توقف مسيرة الحياة في المدينة، والرواية بهذه الرؤية الفنتازية (في وقتها)، كأنها تُقدّم السيناريو الحرفي لما حلّ في البلاد العربية من ثورات غضب واحتجاجات على الفساد وسوء الإدارة والغلاء وغياب العدالة الاجتماعية. المفارقة أن الكاتب أراد أن يكشف بالتناقض بين المظاهرة السلمية وبما أحدثته من دمار شامل، وما كشفت عنه من خونة وعملاء، هشاشة هذه الأنظمة التي تُولي أجهزتها الأيديولوجية قبضتها على الشعب، فمجرد مظاهرة صغيرة سِلْمِيّة أمام الجامعة، أراد الأستاذ عبدالودود خلالها رفع شعار التيوس، في حين أراد الطالب رفع شعار حقوق الإنسان، أسقطت الدولة كاملة، وهنا تكمن الكوميديا السوداء. وإن كانت هذه النهاية التي انتهت إليها الأحداث بحلول حالة الدمار التي أحدثتها المظاهرة السلميّة، ومقتل زينب على يد الذئب، كأنهما تأكيد على الرغبة الكاملة في الخلاص من وجه المدينة الفاسد على مستوييه؛ السياسي والأخلاقي، ليُعاد تشكيل المدينة وفق تلك الأمنيات والأحلام.

يُقدَّم السَّردُ بصوت الرّاوي الخارجي/ الرّاوي الغائب، الذي يسرد وكأنّه يضع مسافة زمكانية على ما يسرد، إلا أنه هنا على العكس تمامًا، فهو مُتَلَبِّس ومندمج في السّرد، يَرْقُبُ الشخصيات، ويصف الأحوال، وكأنه شخصية داخل النص لا من خارجه. نرى كل شيء بعينيه؛ فيطوف بنا في الحارات وفي الشوارع، وأروقة الجامعة حيث الأستاذ يشرح العولمة وتأثيراتها على ثقافات مجتمعات العالم الثالث، ويدلل على نظريّته في الجنس. ونذهب معه إلى حمام زينب ونشاهد معه "سحابات البخار من نافذة حمام زينب العارية"، ونصعد معه إلى السطح لنرى التيس وهو "يتريّضُ مع الكلب، والدجاج في القفص الكبير يتفرّج". وكذلك يدخل بنا إلى داخل شقة المعارك في بناية خليل حيث زينب "تجمع الدولارات المبعثرة في قهقهات عالية" وغيرها من صور ينقلها في مشاهد حيّة، وعن قرب.

فتبدو عين الراوي أشبه بعين كاميرا تنقل وتتحرك دون حاجز يمنعها من التوقف عن الرصد، دون حيادية الضمير ذاته. فمع اختياره الضمير الغائب وما يتمتع به من صفات حيادية، وانفصاله عن مرويّه، إلا أنه يتورط في التعليق على مشاهداته وأوصافه، وأيضًا باعتماده على لغة ساخرة، تجعل من صوت المؤلف الحقيقي يعلي من نبرة السخرية والاستهجان.

وتتميز لغة النص الساخرة بالثراء، فثمة مراوحة أو مزاوجة بين اللُّغة الرّصينة؛ حيث البلاغة والصور البديعة، وهي تجسد مآل الشخصيات وأحوالها، وأيضًا تميل إلى السجع، وتقترب من بناء المقامات، فتستدعي تاريخًا مُشابهًا؛ حيث الفساد واحتكار السلطات وغلبة الناس على أمرهم. كما تتجلّى الكوميديا السوداء في النص، حيث اعتقال رجال الشرطة للتيس، وكذلك في التفكير في انتخاب التيس رئيسًا للجمهورية، كنوع من التحايل على صورة الواقع البائس.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

أيام العزلة

استعادة كتاب "رحلة حول غرفتي"

نص قديم بروح معاصرة

نبيل موميد

في ظل ظروف العزل/ الحجر الصحي الذي يعيشه في هذه الآونة أزيد من نصف سكان العالم بسبب تداعيات فايروس كورونا (كوفيد - 19)، أقبل عدد كبير من المثقفين على إعادة قراءة كتب غاية في الطرافة تتحدث عن رِحلات ليست كباقي الرحلات؛ رحلات داخل حدود جدران الغرف المنزلية.

لا مراء في أن كتاب "رحلة حول غرفتي" (Voyage autour de ma chambre) 1794 للكاتب/الضابط العسكري غزافيي دوميستر (Xavier de Maistre 1763 - 1852)، يُعد من أشهر ما كُتب في هذا الباب. فُرض على الكاتب الانعزال في غرفته لمدة اثنين وأربعين يوما لأسباب ترتبط بمخالفته للقوانين العسكرية ودخوله في مبارزات شخصية؛ فاستغل هذه المدة في تحبير صفحات كُتَيِّبِهِ ذاك، مقدما لنا في نفس الآن وصفا لعاداته وأذواقه وميولاته، وعرضا لأفكاره التي وصفت بالعميقة، حتى أنها تضاهي ما جادت به قريحة أكثر الفلاسفة تألقا. ولم يكتف صاحبنا بما كتب، بل إنه أتبعه بجزء ثان وسمه بعنوان مثير "الحملة الليلية حول غرفتي" (L'Expédition nocturne autour de ma chambre). لم يكن دوميستر معزولا لِعَيْن سبب عزلتنا نحن في هذا الزمان، غير أن القاسم المشترك يكمن في أن الإنسان بإمكانه أن يتحمل قيود هذا الحجر إن نجح في إقناع نفسه أن راحته يمكن أن توجد في تحرير ذاته وتركها حرة طليقة تسافر الوجهة التي تريد. سفر روحي.. سفر داخلي.. سفر أدبي.. لا يهم، الأهم أن النفس تتحرر من الجدران (جدران المنزل، والغرفة، بل والجسد أيضا) لتُحلِّق باحثة عن الانعتاق والانطلاق.

ورغم أن الرِّحلة والكتابة حولها كانت فنا ذائع الصيت في مختلف بقاع العالم؛ لما تقدّمه للقارئ من متعة الانتقال عبر وساطة الكلمات والجمل إلى أماكن لم تطأها قدماه من قبل، فضلا عن أنها تعتبر بمثابة وثائق ناطقة عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية... للشعوب بغض النظر عن المكان أو الزمان، إلا أنها لم تكن بالنسبة إلى عدد من الكُتَّاب هدفا في حد ذاتها، بقدر ما كانت فرصة من أجل إعادة كتابة الواقع أدبيا. فهذه جورج صاند (George Sand) الكاتبة الفرنسية الشهيرة تؤكد في "رسائل مُسافر" (Lettres d'un voyageur) أن "الكاتب يرنو في الحقيقة إلى السفر حول ذاته نفسها". وهذا بليز سوندرار (Blaise Cendrars) يذهب بعيدا عندما يحاول أن يقنعنا أن السفر يقتضي إغلاق العينين. وعلى هذا الأساس، تغدو مغامرة الكتابة وتوصيف أحاسيس الكاتب أهم بكثير من كتابة المغامرة وتصوير الواقع والحكي عنهما.

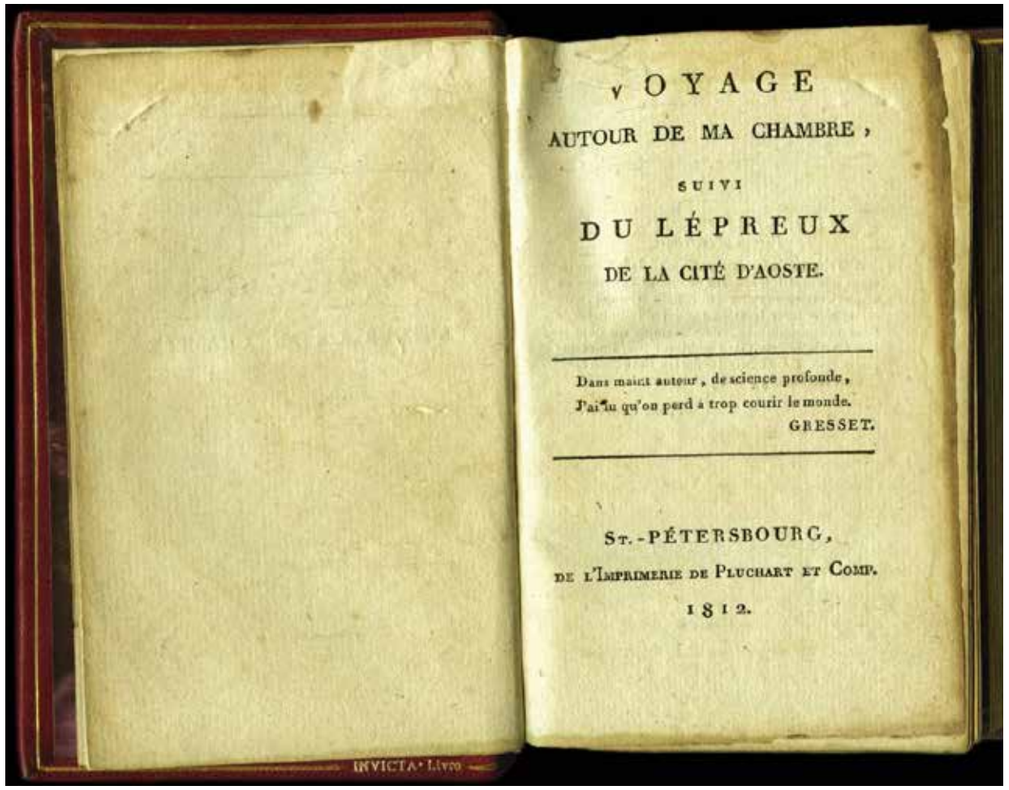
لقد كانت هذه العزلة التي فرضتها السلطات العسكرية على دوميستر عقابا له بسلبه حريته الجسدية مؤقتا، فرصة بالنسبة إليه من أجل إعادة اكتشاف فكره وروحه خارج حدود الزمان والمكان.

انطلق دوميستر في رحلته داخل غرفته مستعملا نفس الجهاز المصطلحي والمفاهيمي للرَّحّالة؛ فهو تارة يتجه شمالا وتارة جنوبا، وتارة يتوغل إلى جانب المكتبة الحائطية، وتارة على جنبات السرير.. بشكل جعل هذه الطريقة في السفر تقوم على مبدأين اثنين: الأول التخييل بوصفه منبعا خصبا لا ينضب من الصور، والثاني الذاكرة التي تنطبع فوقها ذكريات الماضي. وعلى هذا الأساس، أصبحت الرحلة تعتمد الخيال عوض الواقع، والغوص في الماضي عوض مناقشة إشكالات الحاضر. وبهذا، يكون لوميستر قد أسس لونا رِحْلِيًّا جديدا يَعْتَبِر أن الانغلاق والانعزال فرصة سانحة للانعتاق، أما التحرر الجسدي فهو السجن عينه؟

وحتى تتوضح الصورة أكثر نسوق فيما يلي بعض المقاطع من "رحلته"؛ وهي المرة الأولى التي يتم فيها نقل أجزاء من هذا النص إلى اللغة العربية:

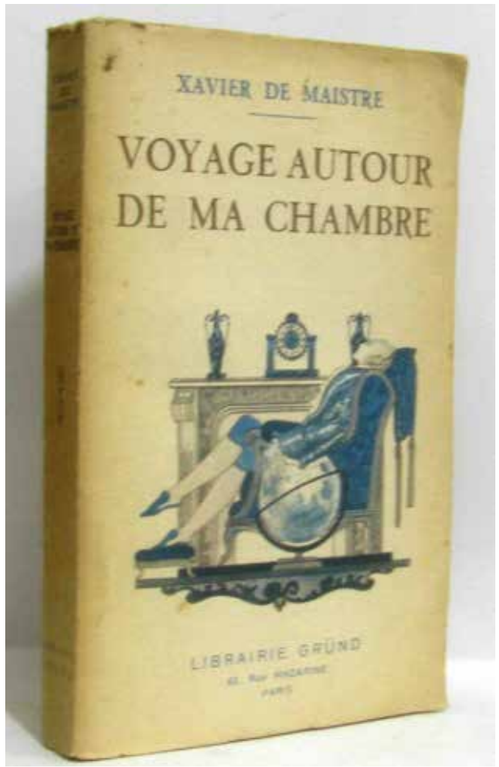
في أسباب كتابة هذه الرحلة

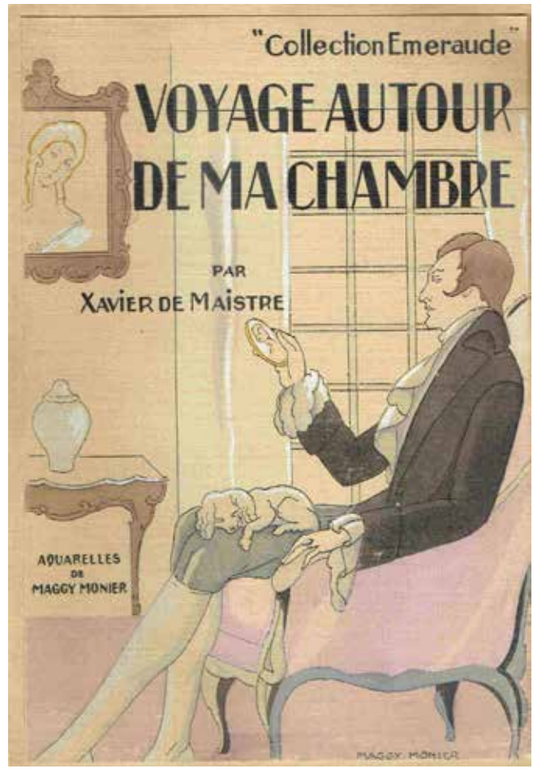
"لقد انخرطتُ في رحلة لمدة اثنين وأربعين يوما حول غرفتي. وبالنظر إلى أهمية الملاحظات التي أبديتها، وإلى عظيم المتعة التي أحسست


VOYAGE
AUTOUR DE MA CHAMBRE,
SUIVI
DU LÉPREUX
DE LA CITÉ D'AOSTE.

Dans maint auteur, de science profonde,
J'ai lu qu'on perd à trop courir le monde.
GRESSET.

ST.-PÉTERSBOURG,
DE L'IMPRIMERIE DE PLUCHART ET COMP.
1812.





بها طيلة الطريق، فإني ارتأيت أن أتقاسم ما عشته مع العموم". (الفصل الأول/ص1)

"يمتلئ قلبي برضى عارم عندما أفكر في كل أولئك البؤساء الذين أُقدِّم لهم معينا ضد الملل، ودواءً للألم الذي يكابدونه". (نفسه/ص2).

وجهة الرحلة

"تقع غرفتي على خط العرض 45 درجة تبعا لحسابات "الأب بيكاريا". وهي ذات توجه مُحاكٍ لمسار الشمس في رحلتها من الشروق إلى الغروب. غرفتي مستطيلة الشكل بمساحة تناهز الـ 36 قدما". (الفصل الرابع/ص8).

مسار الرحلة

"عندما أسافر في غرفتي، فنادرا ما أتبع طريقا مستقيما، ذلك أنني قد أنطلق من طاولتي نحو لوحة فنية تشغل ركنا من أركان الغرفة، ومنها أتوجه في مسار مُنحنٍ ناحية الباب، غير أنني قد أتوقف لبرهة إذا صادفت أريكتي في طريقي؛ وهي بالمناسبة على قدر عظيم من الأهمية بالنسبة إلى شخص يمارس التأمُّل، بل إنها تغدو في ليالي الشتاء الطويلة دواء للملل رفقة كتاب وريشة وأوراق". (الفصل الرابع/ص9).

"وإذا تركنا أريكتي وتوجهنا ناحية الشمال، نكتشف سريري المتموقع في عمق الغرفة. (الفصل الخامس/ص11).

"سريري مكان ملائم للتأمل تحت أشعة الشمس الدافئة المتسللة عبر فرجات الستارة". (الفصل الرابع عشر/ص32).

"وحتى نتسلى في طريقنا الطويل والشاق ناحية مكتبي، لا بأس من وصف اللوحات التي تزين جدران غرفتي". (الفصل العشرون/ص47).

"وأخيرا اقتربت كثيرا من مكتبي، حتى أنني كنت قادرا على لمس ركنه الأقرب إلى يدي" (الفصل الثامن والعشرون/ص68).

"لا يمكنني بأيّ حال من الأحوال أن أنهي كلامي إن شئت أن أحكي ما وقع لي من أحداث غريبة عندما اقتربت. أثناء رحلتي. من مكتبتي". (الفصل الثامن والثلاثون/ص96).

بعضٌ من تأملات الكاتب وأفكاره

"لقد توصّلت عبر ملاحظات عدة إلى أن الذات الإنسانية مقسّمة إلى روح وجسد. ورغم أن الطرفين متمايزان إلا أنهما متداخلان أحدهما في الآخر، أو إن صح التعبير أحدهما فوق الآخر؛ ذلك أن الروح يجب أن تحظى بالسلطة العليا". (الفصل الرابع/ص ص14 - 15).

"جميل أن تكون لديك روح منفصلة عن المادة، إلى درجة بعثها بمفردها في رحلة". (الفصل الثامن/ص20).

"سعيد من يجد صديقا يتوافق مع قلبه وروحه، صديق يشاركك في الأذواق والمشاعر والأفكار، صديق لا تحركه المطامع والمصالح الشخصية". (الفصل العشرون/ ص48).

"تخضع الموسيقى للموضة الرائجة، بينما يتحرر الرسم من قيود الزمان والمكان [..]، فلوحات "رفاييل" ستُدهش أبناءنا مثلما أذهلت أسلافنا". (الفصل الرابع والعشرون/ص58).

وغير ذلك من المقاطع التي تُبهر القارئ بقدرة صاحبها على إنتاج نص حول غرفته المعزول فيها، يُضاهي نصوص كبار الرَّحالة المشهورين. وليس هذا فحسب؛ بل إنه ضَمَّنه خلاصة تأملاته في الفلسفة، والاجتماع، والفن، والأدب.. والحياة عامة.

لا شك، إذن، أن هذه الرحلة تجد صدى عميقا لها في أيامنا هذه، لاسيما في ظل الانغلاق وراء الجدران، والملل الذي بدأ يغزو النفوس. وعلى العموم، تبقى القراءة ملاذا آمنا تُغني بِدُرَرِها عن مآسي الواقع المعيش.

كاتب ومترجم من المغرب

المختصر

كمال بستاني

ليسبوس، وصمة العار الأوروبي

«ليسبوس، عار أوروبا» كتاب للمناضل السويسري جان زيغلر، الذي شغل عدة مناصب دولية، آخرها منصب مستشار لدى مجلس الأمم المتحدة لحقوق الإنسان، وقد وضعه بعد معاينته أوضاع الفارين بالآلاف من الجحيم السوري والعراقي والإيراني والأفغاني في جزيرة ليسبوس، وهي أوضاع تتنافى مع أبسط حقوق الإنسان، حيث الأكل على قلّته فاسد، والمخيمات مطوّقة بأكداس النفايات، والأمراض المعدية متفشية، والضعاف عرضة للتحرش الجنسي، أي كل ما يفقد الفرد كرامته. والكاتب لا يكتفي بوصف معاناة أولئك البشر المكدّسين في رقعة ضيقة تنعدم فيها الحياة الكريمة، بل يصف أيضا معاناة الفارين من الحرس البحري التركي واليوناني والممرّرين، وما يواجهونه من نهب وتعذيب وغرق وتشتت، دون أن يلوح في الأفق انفراج، إذ غالبا ما ترفض أوروبا استقبالهم، ومنحهم تأشيرة دخول، وهو ما يشكل في نظر زيغلر وصمة عار على جبين أوروبا.

المطاردة الاستباقية للفيروسات

جديد عالم الأنثروبولوجيا فريدريك كيك كتاب بعنون «حراس الجوائح» يبين فيه الصبغة الدورية للجوائح، فبعد الإنفلونزا الإسبانية عام 1918، و«الإنفلونزا الآسيوية» عام 1957، و«إنفلونزا هونغ كونغ عام 1968، وحمّى إيبولا النزفية عام 1976، والمتلازمة التنفسية الحادة الوخيمة عام 2003، اجتاح العالم كوفيد 19. ويرى الكاتب أن كل هذه الأحداث تجبر السلطات الصحية العامة على السيطرة على المخاطر لمواجهة العواقب الصحية والأخلاقية والاقتصادية والجيوسياسة لأزمات الجوائح في عالم تسوده تحولات رهيبة في إعمار المدن والتربية الصناعية للمواشي والدواجن، وإزالة الغابات والتغير المناخي. والحراس الحيوانيون، المرابطون على جبهة «الحروب ضدّ الفيروسات» يكتسون أهمية بالغة لأنهم يستشعرون ظهور الأمراض المعدية عبر علامات إنذار مبكّر. وعملهم يقوم على بحث إثنوغرافي داخل ثلاث بلدان مجاورة للصين هي هونغ كونغ وتايوان وسنغافورة، بالتعاون من البياطرة ومراقبي الطيور لكي يتعقبوا تحولات فيروسات الإنفلونزا بين الطيور البرية، والدواجن والبشر.

استعادة العقلانية

يلاحظ عالم الاجتماع جيرالد برونر في كتابه الجديد «انحطاط العقلانية» أن عالم اليوم تسوده الأخبار الكاذبة ونظريات المؤامرة والكراهية على المواقع الاجتماعية وتصلّب الآراء والمواقف داخل الأسرة وفي الشارع والعمل والطريق، ما يعني عدم احترام الآخر، أيا ما يكن. وقد بلغ الوضع حدّا من التدهور صار معه الدفاع عن العقلانية في الجدل العام غير مسموع بل غير وارد. والكاتب يقترح أن نفهم عجزنا المعاصر أمام ما يسميه بعضهم «مجتمع ما بعد الحقيقة»، ويدعو قارئه إلى كواليس هذا الجنون الجماعي، مثلما يدعوه إلى ملاحظة انحراف النخب المثقفة. ويسرد ما قام به ميدانيا لـ«إعادة العقل» إلى فئة من الشباب ضلّت الطريق، وصارت متشددة، والصعوبات التي واجهها للولوج إلى نمط تفكيرهم وانتزاعهم من الأيديولوجيا. فالغاية كما يقول ليست مجرد تحليل أوضاع تنبئ بالانفجار، بل محاولة البحث عن ضوء في نهاية النفق.

ما وراء نظريات المؤامرة

يربط الباحث رودي رايشستاد في كتابه «أفيون الأغبياء» الإيمان بنظرية المؤامرة بالنزوات التي تستبد بالإنسان وتثير فيه البخل والأنوية المركزية وكره البشر والخوف والحسد والحقد. وانتشاره، الذي قد يساعد على التئام جرح نرجسي مفتوح على الدوام، أو يستعمل لجرح الخصوم أو ثلبهم، ليس من أعراض أزمة ديمقراطية ليبرالية فقط، بل هو أيضا عامل استفحال لها أيضا. فنظريات المؤامرة يتم تبادلها بنفس الحماس الذي يُتبادل فيه التطير والعلوم المزعومة والروحانيات الجديدة والأيديولوجيات الراديكالية. وصف الكاتب ازدهار هذه الظاهرة في الأعوام الأخيرة، التي لا يراد منها تكذيب حقيقة ما بل تكذيب كل الحقائق، حتى يصيب الناس شكّ في كل ما ينشر، لغايات تقف وراءها مختبرات، وممولون، ومروجون، ومستهلكون عرضيون أو مدمنون، حتى بات الاعتقاد بنظرية المؤامرة أفيونا، ولكنه «أفيون الأغبياء» كما يصفه الكاتب.

أسباب صعود اليمين الشعبوي

«أصول الشعبوية» كتاب جماعي من تأليف يان ألغان وإليزابيت بيزلي ودانيال كوهين، يتناول الشعبوية كظاهرة نتجت عن هزتين: الأولى صعود كره واسع ضدّ الأحزاب والمؤسسات السياسية. وأمام فشل اليمين واليسار في صدّ تغول الرأسمالية، حطّمت الراديكالية المناهضة للمنظومة» التوافقات التي توصل إليها اليسار واليمين. والثانية نهاية مجتمع الطبقات وظهور مجتمع أفراد ينظرون إلى مركزهم الاجتماعي من منطلقات ذاتية. نتجت عن ذلك استقطابية تفصل الواثقين عن المرتابين من النخب والمؤسسات السياسية. وقد انبثق اليمين الشعبوي عند تقاطع ارتياب مضاعف إزاء المؤسسات السياسية والمجتمع كافة. وازدهرت على أنقاض الانحدار الديمقراطي ولكن مع تجديد الحدّ الفاصل بين اليمين واليسار. كتاب هام يستند إلى معطيات غير مسبوقة، لا غنى عنه لفهم حاضر المجتمعات الديمقراطية ومستقبلها.

العلاقة الجدلية بين السلطة والريّع

«الشعب والسلطة والمكاسب» كتاب لعالم الاقتصاد الأمريكي جوزيف ستيغليز، المتوج بجائزة نوبل، ينتقد فيه بشدة الإيمان المطلق بالليبرالية والأسواق الحرة، ويدين العولمة التي تخنق البلدان النامية، وانتقال رؤوس الأموال الذي يؤدي إلى أزمات مالية، وينبه إلى تزايد التفاوت بكل أشكاله. مبينا أن الشركات الكبرى وراء كل تلك التطورات، فهي تملك سلطة السوق وتستغل مستخدميها وزبائنها لتكديس مكاسب تشتري بها السلطة السياسية لكي تسنّ القوانين حسب رغباتها دون اعتبار لمصالح الشعوب، التي سئمت هذا الوضع ورامت التغيير. ولكن من سوء حظها أن الدوغمائيين استغلوا الغضب المتصاعد، غير أن نقدهم للعولمة كان سطحيا، إذ انبنى على معاداة الأجانب وفرض الحمائية، وإن وجد صدى لدى ضحايا تفكيك الصناعة. ذلك أن الشعبويين يحظون في الواقع بمساندة الشركات الكبرى، فهم يعملون لصالحها، ويمتعونها بتخفيضات ضخمة في الضرائب. وفي رأيه أن الشعوب لن تغير الأوضاع إلا متى جابهت السلطة ومكاسب الشركات الكبرى، فذلك وحده هو ما يضمن لها حياة كريمة.

التغيير المثير للقلق

هستيريا عالم الشغل، واحتجاج الشعوب، وانغلاق الأجيال الجديدة في نوع من الحاضر المتكرر هي من عواقب انهيار حضارة المجتمع الصناعي. ذلك ما يستخلصه دانيال كوهين في كتاب «ينبغي الإقرار بأن الزمن تغير»، بين فيه كيف أن طوباويات اليسار واليمين تكسرت على جدار واقع «المجتمع الرقمي»، الذي حوّلنا إلى سلسلة من المعلومات باستطاعة أي برمجية معالجتها في أي نقطة من العالم. فهل ترك العمل المتسلسل مكانه لدكتاتورية اللوغاريتمات؟ وهل المواقع الاجتماعية وسيلة قولبة جديدة للعقول؟ من خلال ارتدادات خمسين سنة إلى الوراء، يفيدنا دانيال كوهين، مدير قسم الاقتصاد بدار المعلمين العليا، وعضو مؤسس بمعهد الاقتصاد بباريس، بأن أسئلة العالم القديم تعود لتنبثق في صميم العالم الجديد. ويتساءل: الأزمنة تتغير، ولكن هل تسير في الاتجاه الصّحيح؟ كتاب يفكك بذكاء الأحداث التي يغيب عنا معناها أحيانا، ويعبر عن حرص صاحبه على الدفاع عن القيم الإنسانية التي بني عليها العالم الجديد.

عولمة الغد

يعتقد عالم الاقتصاد نيكولا بوزو أن العولمة مسار ثقافي لا يقتصر على الاقتصاد وحده، فقد شكّل منذ القدم الحضارة الغربية حسب رأيه، وأن أزمة الكورونا لا تلغي هذه العولمة، ولا تضعها موضع رهان، فما ينبغي أن يراجع هو الخلل الحاصل في «العولمة الاقتصادية والمالية». وفي رأيه أننا لا يمكن أن نصحّحها عن طريق الانغلاق والقومية، بل بإعادة تسلح اقتصادي أوروبي وتدعيم العلاقات متعددة الأطراف. ذلك ما جاء في كتابه «لنبتكر عولمة

الغد» الذي يندرج ضمن سلسلة «وبعد» الصادرة عن منشورات لوبسرفاتوار بباريس. قد لا يكون عالم ما بعد الكورونا هو نفسه عالم اليوم، فأي دور للدولة حينها؟ وهل نعيد النظر في العولمة؟ وهل نحذر العلماء أم نعتمد عليهم؟ هذه الأسئلة وغيرها كثير تحاول السلسة من خلالها خلق جدل فكري حول «عالم ما بعد الجائحة» بنصوص جريئة.

لأجل اقتصاد سليم

حتى وقت قريب، كانت الدولة/ الأمة تنازع، بعد أن أفقدتها قوى العولمة والتكنولوجيا مبرر وجودها، ثم عادت بقوة بفضل موجة شعبوية عارمة انداحت عبر العالم. في كتاب «العولمة في الميزان» ينتقد داني رودريك أستاذ الاقتصاد السياسي في هارفارد دهاقنة العولمة، ليس لكونهم فضلوا العلم الاقتصادي على حساب قيم أخرى، بل لأنهم استسلموا للعلم الاقتصادي الرديء وتجاهلوا الفروق الخاصة بهذه المادة، التي كان يمكن أن تحملهم على الحذر. ويدعو رودريك إلى اقتصاد عالمي تعددي تحافظ فيه الدول/ الأمم على ما يكفي من استقلالية لتصورِ عقدها الاجتماعي الخاص، ووضعِ استراتيجيات اقتصادية على قدر حاجاتها. وبدل المطالبة بغلق الحدود والدفاع عن الحمائية، يوضح المؤلف كيف يمكن إعادة توازن معقول بين الحوكمة الوطنية والحوكمة العالمية، ويرسم طريق مستقبل باقتراح وسائل تجديدية لكي يوفق بين التفاوت الحالي من جهة الاقتصاد والتكنولوجيات، وبين الديمقراطية والاندماج الشعبي.

أشكال الهيمنة العالمية الجديدة

منذ أن أعلنت أمريكا ترامب تفضيلها مصالحها الخاصة (أمريكا أولا!) اتجهت الأنظار إلى الصين: هل ستحل محل الولايات المتحدة وتتقمص شكلا جديدا للهيمنة العالمية؟ ألا يحتاج النظام العالمي إلى قائد، رفيق عطوف إن أمكن؟ بهذا الكتاب «الهيمنة المطعون فيها» يتنبأ برتران بادي بزوال هذا المفهوم القديم في العلاقات الدولية. فالهيمنة بالنسبة إليه أسطورة، لأن تفترض انضماما فعليا عن رضا واقتناع، على غرار رابطة ديلوس التي شكلتها الأحياء اليونانية حول أثينا. والحال أن دراسة واعية للتاريخ تبين أن الهيمنة لا تتم أبدا دون التباس، بل إنها تقود الأقوياء إلى تجاهل الرفض الذي يلاقونه، ما يغذي الحركات التي يمكن أن تكنسهم. إن عدم اعتبار الموقف الطاعن المحتج، كما يفعل بوتين وأوردوغان مثلا، لا يمثل نهاية الهيمنة بل هشاشتها. هو كتاب يحث قارئه على النظر إلى فوضى العالم برؤية جديدة.

الإنسان في مواجهة جنسه

دخلت البشرية طورا جديدا من تطورها، سواء من جهة النظرة التي تحملها عن ماضيها أو من جهة استفساراتها عن مستقبلها. تغير الأفق المضاعف هذا، الذي يطرح نفسه منذ مطلع القرن الواحد والعشرين، ناتج عن الاكتشافات التي جاءت بها الحفريات الجديدة والجينات القديمة والثورة الرقمية التي تقع في خلفية تدمير البيئة والإعمار الواسع. والسؤال الذي يطرحه باسكال بيك المتخصص في علم الأصول وتطور الجنس البشري في كتابه الأخير «سابينس في مواجهة سابينس» هو التالي: هل يمكن لجنس هومو سابينس أن يتكيف مع النتائج المذهلة لنجاحه منذ أربعين ألف سنة وتضخمه غير المسبوق منذ نصف قرن؟ وهل يستطيع تأقلمُ الإنسانِ القديم أن يساعد على تأقلمنا نحن في عالم مكتظ بالمباني، مرتبط بشبكة الإنترنت، ملوّث، ومحطَّم الأنظمة البيئية؟ ذلك هو البعد التراجيدي لتاريخ الإنسان، لأن نجاحه يجعله المسؤول الوحيد عن مستقبله.

الحياة بلا نموّ

«نحيا حياة أفضل بلا نموّ» عنوان كتاب للمهندس الفلاحي المدافع عن البيئة الفرنسي من أصول جزائرية بيير رابحي، يبين فيه كيف صار النمو قضية مركزية في سياسيات الأنظمة الحديثة، تلح عليه الدول دون أن تراعي أثره على كوكب الأرض، ويؤكد أن كل تحول إيكولوجي لا يمكن أن يتم بمنأى عن مسألة النمو، رغم أن آخرين يرون أن التكنولوجيا التي تربط النمو بالمحافظة على البيئة يمكن أن تكون هي الحل الأمثل. من خلال لقاءات أجراها رفقة جولييت دوكين مع علماء اقتصاد يؤمنون بنمو أخضر يحافظ على الطبيعة، وعلماء اجتماع وباحثين سياسيين ومواطنين من شتى القارات، يقدم بيير رابحي شهادات تثبت أن من الممكن أن نحيا «حياة زهيدة سعيدة» بفضل «قوة الاعتدال»، وهما الشعاران اللذان يدافع عنهما رابحي منذ نصف قرن.

عالم ما بعد كورونا.. بين الليبرالية والاستبداد

أبوبكر العيادي

منذ بداية العزل الصّحّي، أو الكرنتينة كما كان أسلافنا يقولون، سارع عدة مثقفين إلى رسم الخطوط العريضة لما سوف يكون عليه العالم بعد جائحة كوفيد - 19. منهم من اعتبر أن الأزمة إعلان عن نهاية العولمة الليبرالية والتبادل الحرّ والعودة إلى الحدود. ومنهم من رأى فيها تحقق نبوءات نهاية العالم التي لا نجاة منها إلا باتباع حياة بسيطة منسجمة مع الطبيعة، بعيدا عن صخب المدن وتلوث أجوائها. ومنهم من أعلن تفوّق النموذج الصيني رغم ما يحمله من تسلط وتقييد للحريات على فوضى الديمقراطيات الغربية التي تشكو من أزمة اقتصادية ساهمت في صعود زعماء شعبويين في أكثر من مكان. وكلّها مواقف تكشف عن رفض الإنسان القبول بالطارئ، وعدم الاستسلام لمصير لم يتوقعه، حيث يحوّل نظره عن الحاضر ليهرب إلى مستقبل يضع فيه آماله وتصوراته، ويلوّنه بألوان اليوتوبيا في أغلب الأحيان.

ما من شكّ أن أزمة كورونا ليست عرضية، وأن آثارها ستكون طويلة الأمد، وألاّ أحد يستطيع أن يتكهن بالضبط بما سوف تكون عليه تلك الآثار، فقد نجمت عن تقلبات الأنظمة البيئية وتغوّل العولمة النيوليبرالية، وخلقت أزمات متداخلة، صحية واقتصادية واجتماعية وإيكولوجية، وقد تخلّف أيضا أزمة سياسية، يتولد تضافرها بعضها مع بعض فوضى عارمة، وربما ثورات في أكثر من مكان، ولا يمكن حلّ تلك المشاكل مجتمعة إلا بتضافر جهود شتى الأطراف في العالم. فالنّوايا الحسنة، وقتَ الشّدّة، ليست هي نفسها بعد زوال دوافعها.

ما يمكن ملاحظته أنّ هذه الأزمة لها وجهان: وجه فردي ذاتي، ووجه عالمي تاريخي.

على المستوى الفردي نستشف من هذه التجربة ثلاثة أبعاد، أولها أن الأزمة أرغمتنا على سبر دواخلنا والتساؤل فرديّا أيّ القيم تسيّر حياتنا، وبذلك أعادتنا إلى ما هو أساسي، أي الصحة وصلات الرحم والعلاقات الاجتماعية. وثانيها أنها دفعتنا إلى الوعي بالتكافل الإنساني وبأن البشر كما قال المعري "بعضٌ لبعض وإن لم يشعروا خدمُ"، وأن علاقة الجنس البشري بالفصائل الحيوانية والفايروسات حقيقة لا غبار عليها، أي أنها جعلتنا نفكّر في إطار أوسع، لا يخصّ واقعنا الأسَري والمحلّي وحده، بل يتجاوزه إلى الواقع الإنساني برمّته. وثالثها أنها حملتنا على التفكير داخل إطار صحّيّ شامل لا يخص فئة بعينها ولا مجتمعًا بذاته، وإنما يخص كافة سكان المعمورة.

أما المستوى العالميّ فتتجلى فيه أبعاد ثلاثة أيضا.

الأول بيئيّ، فالفايروس نتج عن علاقة الإنسان بالحيوان، الذي لم يعد يجد ملاذا بعد تدمير بيئته الطبيعية، فخالط الإنسانَ في محيطه، ما ولّد هذا الوباء الذي ما لبث أن تحوّل إلى

جائحة شلّت العالم، وخلقت أزمة غير مسبوقة، لا من جهة عدد ضحاياها، بل من جهة انتشارها السريع وعزلها الناس حيثما كانوا بعضهم عن بعض، وكشفت بما لا يدع مجالا للشكّ أن الأرض لم تخلق للإنسان وحده كي يعيث فيها فسادا كما يحلو له، بل ثمة كائنات أخرى لا بدّ من احترامها، وإلا عادت عليه بالوبال.

هذه الأزمة الصحية، التي قد تتحول إلى أزمة اقتصادية خطيرة، فنّدت وعود العولمة النيوليبرالية بتحقيق الحرية والعدالة عن طريق التبادل الحرّ والتنمية والاستهلاك، فالنيوليبرالية التي تقدّم رأس المال على العمل وتعمل على زيادة الإنتاج والاستهلاك بشكل مطّرد لا يعرف نهاية دمّرت البيئة وهيأت الظروف لانتشار الأوبئة وجففت الموارد ولوّثت الطبيعة وحوّرت المناخ، فضلا عن التفاوت الفظيع الذي أحدثته عبر العالم.

وأصحاب القرار يقفون اليوم أمام قرينة ذات حدّين. من ناحية لا أحد ينكر أن كلفة الجائحة ستكون قناطير مقنطرة من بلايين الدولارات، وأن الوسيلة الوحيدة لمقاومة البطالة والتداين والعجز التجاري هي توخي سياسة تقوم على زيادة تنمية الطاقة وحتى إعادة التصنيع، ولكن ذلك سيمثل من ناحية ثانية أخطر قرار يُتّخذ بشأن كوكب الأرض.

وللتوفيق بين هاتين الفرضيتين المتناقضتين ينصح بعضهم بالإنصات إلى نصائح المتخصصين في مجال الصحة والبيئة، مثل تيار "الصحة الكونية" (planetary health) وهو تيار طبّي وعلمي ظهر عام 2015، يُعنى بصحة كوكب الأرض ويضع الإنسان والطبيعة في صميم اهتماماته، ويؤمن بأن صحة الإنسان ينبغي أن ينظر إليها كملك مشترك، تماما كالجوّ والمناخ. ويقترح أعضاؤه فهمًا موسّعا لشروط صحة الإنسانية جمعاء، فقد أثبتوا علميا أن صحة البشر لها علاقة وطيدة بالأوساط الطبيعية، وأن التلوث البيئي يتسبب في وفاة تسعة ملايين شخص كلّ عام، ما يمثل نسبة 16 في المئة من الوفيات في العالم، أي ما يزيد عن ثلاثة أضعاف ضحايا الإيدز والسل والملاريا مجتمعين، وأن مواصلة تدمير النظام البيئي سوف يكون له أثر كبير في تفشي الأمراض المعدية، بشكل قد يلغي ما حققه الطب الحديث من تقدّم. ولئن كان تعطّل الاقتصاد العالمي باهظ الثمن فإن التغير المناخي وانهيار النظام البيئي سيكلفان البشرية كل عام جائحة ربما أفظع من كوفيد – 19. فتلوث الجوّ يضاعف الاحتباس الحراري الذي يعجّل بدوره بزوال الغابات ويقلّص التنوّع البيولوجي، وكلّها في رأي الخبراء مترابطة، فإذا ما تمّ تجاوز الحدود لم تعد الظروف ملائمة لحياة إنسانية محتمَلة على هذا الكوكب.

ومن عجب أن قادة الدول، المصنّعة بخاصّة، أجمعوا على تطبيق الحجر توقّيًا للمخاطر واختلفوا في الحدّ من انبعاث غاز ثاني أكسيد الكربون رغم ثبوت دوره في تلويث البيئة والاحتباس الحراري. فعسى أن تكون هذه الجائحة فرصة لتعديل الماكنة الاقتصادية المسعورة والعناية بالكائن الحي والطبيعة.

والبعد الثاني اقتصادي، والخبراء مختلفون في تصور ما ينبغي تعديله أو تغييره أو إبقاؤه بعد انجلاء كورونا، ولكنهم يكادون يلتقون في نقطة هامّة وهي أن الأزمة لن تمثل نهاية العولمة، وأقصى ما يمكن توقعه هو أنها ستراجع بعض مساراتها وأيديولوجياتها وخاصة الثالوث النيوليبرالي: فتح الأسواق، تراجع الدولة والخصخصة. وهو ما يؤكده الباحث السياسي برتران بادي الذي يدعو إلى فصل ثانٍ من العولمة يقوم على الأمن البشري والحاجيات الاجتماعية المرتبطة به، لأن العولمة في نظره قامت دون رقيب، وهي في حاجة اليوم إلى تأطير ومرافقة وقوانين.

فالدول سوف تتدخل بقوة عبر استراتيجيات مضبوطة لدفع التنمية، وإعادة توطين أنشطة حيوية، إضافة إلى سياسة صحية أكثر طموحا تعيد الاعتبار إلى تخزين المنتوجات. ولكن قد يحدث العكس أيضا، فتزداد الليبرالية تشددا، في حال حدوث أزمة عميقة يحتدّ فيها التداين وتفاقم البطالة وانهيار العملة، ما يدفع بثورات جياعٍ خاصّةً في البلدان الفقيرة حيث انضافت المشاكل الاقتصادية والبيئية إلى المشاكل الصحية التي تعاني منها، فالمسار التاريخي لا يزال في بدايته ولا أحد يستطيع أن يتكهن بمآله ونتائجه.

ولئن ظن بعض مثقفي اليسار، مثل السويسري جان زيغلر، أن جائحة كوفيد – 19 سوف تضع حدّا لعهد التبادل الحر، هذا النظام الاقتصادي الذي جُعل على مقاس القطاع الخاص وألحق بالشعوب والبيئة خسائر فادحة، فإن كبار رؤوس الأعمال والشركات العملاقة في العالم قد تدعو إلى "رأسماليةِ أزمة" تسعى من ورائها إلى إعادة الأمور إلى معتادها، خصوصا أمام عجز الحكام عن اقتراح البديل، إما لغياب الشجاعة الكافية أو لكونهم خاضعين لسلطة الأعراف، حتى أنهم أبدوا تأييدهم الضمني للتخلص من العجائز للحفاظ على وتيرة النموّ الاقتصادي. أي أن الدعوة إلى اقتصاد لا يخضع لقوانين السوق، بل لقوانين الطبيعة، ولا يعتبر النمو غاية في حدّ ذاته، لا يزال حلما عسير المنال.

أما البعد الثالث فهو سياسي، فالمفارقة أن أهمّ إجابة تفتقت عنها أذهان قادة الدول لمواجهة أزمة صحية كانت أمنيّة بالأساس. فأمام عجز الدول عن إيجاد ترياق ضدّ الفايروس وتوفير أسرّة الإنعاش وروائز الكشف وكمائم الوقاية جعلت من شعوبها تهديدا، بحجة حمايتها من نفسها. وهي في ذلك إنما تسير على خطى الأوائل، فالمعروف أن الأوبئة عبر العصور مثلت حلقات مفصلية لتوسيع نفوذ الدولة وتعميم الأساليب البوليسية في تعقب المصابين أو المشتبه في إصابتهم. ذلك أن الجائحة رافقتها في شتى أنحاء العالم إجراءات تبدو في العادة من ديستوبيات الخيال العلمي، فالبرلمانات مدجّنة وأحزاب المعارضة مكمّمة والتجمهر محظور والاقتفاء الرقمي لتعقّب الأفراد والأماكن التي يترددون عليها جارٍ على قدم وساق، والتنقل ممنوع إلا بترخيص من الحكومة، كل ذلك صار أمرا مقضيا بدعوى مقاومة كورونا، وحماية الأفراد، في جو يرين عليه غياب الاحتجاج.

وقد تعالت أصوات شعبوية تزعم أن السلطة القوية هي وحدها القادرة على تقديم إجابة مناسبة عن الجائحة وفرض القرارات التي تحدّ من الحريات وتراقب مجتمعاتها عن كثب بحجة منع انتشار الفايروس، ويضربون مثلا على ذلك بالصين التي استطاعت منذ فبراير/مارس السيطرة على كورونا، بينما ظل جانب من أوروبا ثم الولايات المتحدة نهبا للفايروس بسبب ترددها ومراكمة أخطائها. ويستنتج أصحاب ذلك الرأي أن الحوكمة الرشيدة ليست في الأنظمة الليبرالية بل في الأنظمة ذات القبضة الحديدية ويأملون أن تقتنع الشعوب بطرحهم وتصوّت لصالحهم عند الاقتراع. غير أن الباحث السياسي ياشا مونك لاحظ أن البلدان التي يقودها شعبويون فشلت في تقديم الجواب المناسب، يستوي في ذلك الشعبوي اليساري المكسيكي

الجائحة ستضع حدا للتبادل الحر - جان زيغلر

ياشا مونك -الشعبويون فشلوا في احتواء الجائحة

نحو فصل جديد من العولمة - برتران بادي

أندريس مانويل لوبيس لابرادور، والشعبوي اليميني البرازيلي جايير بولسونارو، والشعبوي المعتدل البريطاني بوريس جونسون، والشعبوي المتشدد الأميركي دونالد ترامب.

وبصرف النظر عن الصين والبرازيل وأغلب بلدان أوروبا الشرقية فإن الديمقراطيات الأوروبية العريقة تشهد هي أيضا تآكل أسس الديمقراطية الليبرالية، ذلك أن ثنائية سوق الشغل والأسواق المالية أوجدت تفاوتا في الدخل والممتلكات وتراجعا في وزن الطبقات الوسطى. فالديمقراطية الليبرالية التي لا يعيش فيها سوى من يملكون الثراء الفاحش ومن هم في فقر مدقع لا يمكن لها الاستمرار ما دامت مصالح الطرفين متناقضة لأنها في الواقع ليست سوى واجهة ماكرة لحكومة أثرياء (بلوتوقراطية). وهو ما ولّد شعورا لدى شعوب تلك الديمقراطيات بأن أصواتهم لم يعد يُحسب لها حساب، وأن اللوبيات الاقتصادية والشركات متعددة الجنسيات تشتري من ورائهم القرارَ السياسي لمنتخَبين فاسدين يقومون بتعزيز الوزن الاقتصادي لتلك الشركات بفضل تشريعات تلبي أهواءها. أي أن الديمقراطية استحوذت عليها مصالح الأقوياء الاقتصادية لاسيما رجال المالية المعولمة. حتى أن عالم الاجتماع كولان كورش لم يتردد في وصفها بأنظمة "ما بعد الديمقراطية". بل إن الاتحاد الأوروبي نزع عن الديمقراطيات الوطنية جانبا كبيرا من إمكانيات اختيار سياساتها العامة، ولم يترك لها إلا الخيارات التي تسمح بها النيوليبرالية، أي تلك التي وردت في الاتفاقيات.

وأيّا ما تكن المنطلقات الأيديولوجية فالثابت أن هذه الأزمة ستمثل اختبارا سياسيا للأنظمة الديمقراطية، لأن الأزمات هي التي تكشف للمجتمعات قوّتها وضعفها. وقد بدأت بعض الدول الأوروبية مثلا في تصوّر مرويات سياسية لتهيئة المستقبل، ثلاثة منها تتنافس في ما بينها: شعبوية واستبدادية وديمقراطية. تبدو المروية الأولى، أي الشعبوية، أكثر الثلاثة تضرّرا بالأزمة، كما أسلفنا، لأنها كشفت أهمية العقلانية ورأي الخبراء والمعرفة، أي المبادئ التي دأب الشعبويون على انتقادها وإلصاقها بالنخب كمآخذ وتُهَم، ولو أنهم قد يحمّلون الأجانب نشر الفايروس، وكذلك العولمة، وهما العنصران اللذان يقوم عليهما خطابهم الشعبوي، ويغتنمون الفرصة لتشديد الحواجز الحدودية وتأكيد عدائهم للمهاجرين. وتبدو المروية الاستبدادية قريبة من الشعبوية من جهة تبسيط المشاكل واختزالها في تفسير واحد، فهي تعتقد أن الأنظمة المركزية الاستبدادية هي وحدها الكفيلة بقهر الجائحة من خلال استنفار كل موارد البلاد وطاقاتها، ولم تثبت صحة هذا القول حتى الآن إلا في الصين وروسيا، ولكنْ كلتاهما تمتلك الوسائل التقنية والعلمية اللازمة لمكافحة الفايروس، وهو ما لا يتوافر لدى الأنظمة الشمولية الأخرى. وأما الثالثة أي المروية الديمقراطية، فهي الأعسر بناء، لأنها تقوم على الشكّ والتساؤل والتداول والطعن، ما يعطّل اتخاذ إجراءات سريعة وفعّالة، غير أنها تتيح للشعوب أن تصدر أحكامها بعد انجلاء الأزمة لتثيب حكّامها سلبًا أم إيجابا.

منذ ربع قرن رأى فرنسيس فوكوياما في تحالف الديمقراطية الليبرالية والرأسمالية نهاية التاريخ، وأن رياح هذه الديمقراطية الليبرالية ستهبّ على كل مكان بفضل العولمة، ولكن الصين وبلدان ذات أنظمة شمولية أخرى أثبتت أنها يمكن أن تستفيد من العولمة دون قبول الديمقراطية. وإذا كان المتفائلون يعتقدون أن ارتفاع المستوى التعليمي لدى مختلف شعوب العالم سيؤدي إلى فرض الديمقراطية، فإن المتشائمين يرون أن تعزيز تكنولوجيات المراقبة والمعاقبة، التي طورتها الدول والشركات الخاصة حتى في الديمقراطيات الغربية، سوف تقودنا إلى كابوس أورويلي ليس له نهاية.

كاتب من تونس مقيم في باريس

160

لا تنسوا المثقفين في "الاتفاق الجديد"

هيثم الزبيدي

يتحدث الغرب الآن عن استيحاء مشروع الرئيس الأميركي الراحل فرانكلين روزفلت في ثلاثينات القرن العشرين والمسمى "الاتفاق الجديد" لإنقاذ العالم من الهاوية الاقتصادية والنفسية التي يعيش فيها اليوم. وباء كورونا بدد الآمال في التعافي من الأزمات الاقتصادية الناتجة عن الانهيار المالي عام 2008 والأزمة السياسية - الأخلاقية التي نجمت عن هجمات سبتمبر 2001، ثم غزو العراق عام 2003، وإطلاق غول الإرهاب كما لم يحدث من قبل. روزفلت تصدى لـ"الكساد الكبير" بالاستثمار متعدد الأوجه في رفع عبء البطالة والفقر عن الناس، واستعادة حركة الاقتصاد من قبضة الكساد، وإصلاح النظام المالي لمنع تكرار الكارثة. كان تغير التوجه السياسي للولايات المتحدة، من التيار الجمهوري المحافظ إلى الانفتاح نحو التحالف الديمقراطي، جزءا مكملا أو نتيجة تكميلية للمبادرة. مبادرة روزفلت أنقذت الولايات المتحدة، لكنها، كما نعرف، تأخرت في إنقاذ أوروبا وانتهينا باندلاع الحرب العالمية الثانية.

ليس الهدف هنا الاسترجاع التاريخي. لكن الحماسة التي يبديها السياسيون اليوم لضخ الأموال في الاقتصاد تحتاج في بعض منها لإعادة توجيه. نعم إن العالم يحتاج أن يعالج حالة الكساد وأن تضخ الدول المال في مفاصل قطاعات الأعمال، بل وفي جيوب الناس، ولكن بالحكم على تجارب سابقة فإن هذا لن يكفي. ثمة حاجة حقيقية لتكييف نفسي وثقافي وفكري يتناسب مع حجم الهزات التي تعرض لها الناس. ضخ للثقة وضخ للمال سوية في أبعاد إضافية وحيوية. الحديث عن الثقافة ودعمها أساسي وجوهري.

سحبت الدول والمؤسسات، وخصوصا في عالمنا العربي، أيديها من دعم المشاريع الثقافية. يجب ألاّ نتوهم ونقول إن المشاريع الإعلامية هي مشاريع ثقافية. المشاريع الإعلامية بوجهين: سياسي وترفيهي. السياسي يخدم توجهات البلد السياسية ويدعم وجهات نظر قيادتها. إذا كان موضوعيا، فيحقق غايات مهمة. وإذا كان دعائيا، فربما من دونه أفضل. مشروع شركة ترويج وعلاقات عامة قد يكون أكثر فائدة.

المشروع الإعلامي الترفيهي مهمّ. الترفيه واحد من أكبر صناعات العالم اليوم. الإنتاج السينمائي صناعة بعشرات المليارات. الإنتاج الدرامي، سواء الموجه للتلفزيون أو الفضائيات أو البث التدفقي، هو الأكثر سخونة في المشاريع الصاعدة اليوم. الحفلات الغنائية والمهرجانات من علامات المدن الفارقة، يقصدها الناس للترويح عن أنفسهم. لكنه يبقى ترفيها. في كثير من أوجهه ينهل من النتاج الثقافي، من أدب وشعر ومسرح، لكن لا أحد يأخذه محمل الجد كعنصر مؤثر في المسيرة الثقافية القادرة على رفع مستوى الحس النقدي والفكري لدى الناس.

لا يوجد إطار موحد للاستثمار في الحياة الثقافية لدى الدول. هناك قواسم مشتركة بالطبع، مثل دعم الفنون التشكيلية والمسرحية ورعاية الأدباء والشعراء. لكن التغير الكبير الذي يشهده العصر، وحالة الالتباس الفكرية السائدة مع صعود المشاريع الدينية، وانكشاف عدد كبير من المثقفين والاستنتاج بأنهم في أفضل الأحوال مجرد ناقلين عن الفكر الغربي أو مترجمين لنصوص بعيدة عن الواقع، كل هذه العوامل تحتاج إلى وقفة تأملية من قبل الرعاة التقليديين للثقافة، سواء الحكومات أو المؤسسات: في عالم تشح فيه الموارد، كيف ينبغي توجيه الدعم للحركة الثقافية ولمن على حساب من؟

لا بد من قبول مساحة من الخسائر. مهما كان كرم الحكومات أو المتبرعين من المؤسسات، لا يمكن أن يجاري قدرات المؤسسات الدينية وإمكانياتها المادية. أوقاف وتبرعات وخمس وعائدات من زيارات العتبات المقدسة واستثمارات دول في التدين السياسي، كلها تصب في صالح المشروع الديني المسالم أو العنيف، العام أو الطائفي. لن يتمكن أيّ إنفاق على الثقافة من المجاراة. هنا التعويل سيكون على النوعية. طالما لا تستطيع أن تبسط فرشا واسعا ليضم كل مناحي الثقافة، فإن الخيار البديل هو الانتقائية والتركيز على بعض المشاريع. هناك قائمة الأساسيات طبعا من مجمعات ثقافية ومنتديات. لكن شهدنا كيف تمّ قطع الدعم عن المنابر الثقافية من مجلات ومهرجانات وندوات. استمر الدعم للبعض لأن القائمين عليها رفضوا الاستسلام، وحاربوا لكي يستمروا. لكن الأغلبية ذوت واختفت وأصبحت في كتب التاريخ. حتى الكتّاب ممن كانوا يعملون في وظائف أخرى ويوفّرون المال لطباعة كتبهم أو دفع أجرة القاعات التي تستضيف لقاءاتهم، يئسوا أمام الإهمال الحكومي والشعبي أو التحدي الديني. في النهاية، المثقف فرد وأعزل، وهو إنسان لديه قدرة على الاحتمال والمطاولة لزمن قبل أن يستسلم للواقع.

مثلما شهدنا الخلل في التركيز على مناحٍ اقتصادية وسياسية حياتية وإهمال الثقافة والفكر في الثلاثينات وقد قاد إلى كارثة الحرب العالمية، نقول إن عالم اليوم لا يختلف كثيرا. الغرب متعجل في تحريك عجلة الاقتصاد، ويضخ الأموال والمنح وكثيرون يعقدون الآمال بأن لا ينسى الثقافة. لكن هل عالمنا العربي، وهو أساسا غارق في الحروب ولا يحتاج إلى من يشعلها، يعتبر أن استثناء الثقافة من أيّ مشروع إنقاذي، "اتفاق جديد" أو "عقد جديد"، مقبول؟ ■

كاتب عراقي مقيم في لندن