حازم الملاح

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على ملفات أدبية تتناول الشعر من زوايا مختلفة، أبرزها تحت عنوان "هل مازال الشعر ديوان العرب"، والثاني تحت عنوان "بيرسفوني الأميركية" وكُرّس للشاعرة الأميركية لويز غليك الحائزة على نوبل للآداب هذا العام، والثالث تناول بوب ديلان وقصيدته الطويلة "قصيدة إلى جواني"، والرابع قدم من خلاله الشاعر الأوسترالي بيتر لانغفورد بمقدمة وقصائد، وكان قد سبق لـ"الجديد" في سنتها الثانية أن حاورت الشاعر وقدمت نماذج من شعره إلى القارئ العربي.

إلى جانب هذه الملفات، احتوى العدد على حوارين أجرتهما "الجديد". الأول مع المستشرقة والمترجمة الإيطالية فرانشيسكا كوراو تحت عنوان "أممية الثقافة" ويدور الحوار الذي أجراه رئيس تحرير المجلة حول البعد المتوسطي للثقافتين العربية والإيطالية، وأهمية بناء جسور جديدة تفتح أبواب الثقافتين المتجاورتين على بعضهما البعض. والحوار الثاني مع المفكر الفرنسي دوريان أستور الذي صدر له هذا الشهر كتاب جديد تحت عنوان "الشغف باللايقين"، والحوار الذي أجراه الشاعر التونسي بالفرنسية أيمن حسن يدور من خلال هذا الكتاب مع أفكار أستور الطليعية.

وفي العدد مقالات وقصص وآراء أدبية وعروض كتب إلى جانب رسالة باريس الثقافية بقلم الروائي التونسي أبوبكر العيادي.

هل مازال الشعر ديوان العرب؟ سؤال حملته "الجديد" إلى عدد من حملة الأقلام العرب من نقاد وشعراء وحتى روائيين، مشيرة، في الوقت نفسه إلى دعوة جابر عصفور في التسعينات التي اعتبرت أن الزمن الإبداعي العربي بات زمن الرواية، ولم يعد، بالتالي، زمن الشعر، مغلّبة جنساً أدبياً على جنس أدبي آخر، عابرة على حقيقة أدبية تمثلت في انهدام الجدران بين أشكال الكتابة الإبداعية، وانفتاح النثر على الشعر والشعر على النثر وتحول الشعري إلى ملمح أساسي في فنون القصة والرواية والمسرحية والخاطرة الأدبية، وغيرها من فنون الكتابة.

إعادة طرح السؤال تصدر عن الحاجة المستمرة إلى إعادة قراءة الظواهر والأفكار والصيغ التي حكمت التفكير الثقافي العربي، انطلاقا من وعي نقدي يرى ضرورة في طرح الأسئلة واستكشاف ما طرأ على التفكير العام في القضايا الثقافية والإبداعية الكبرى.

ويمكن اعتبار هذا العدد الممتاز من أعداد الخريف مساهمة عربية احتفاء بالشعر ومكانته التي لم تهتز في وجدان البشر ■

المحرر

■ لوحة الغلاف للفنان محمد الوهيبي

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبدالرحمن 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:
فؤاد حمدي، محمد الوهيبي
عدنان معيتيق، بسام الإمام، بسام الإمام
عماد كوروكيس، مايسة محمد، مامون الحمصي
شي شي ران، أسعد فرزات، نزار عثمان
حسين جمعان، أزاندا يعقوب، جبران هداية
كنانة الكود، خالد تكريتي، ساشا أبو خليل
ابراهيم الصلحي، أنس البريحي
رؤيا عيسى، عبدالله العمري
سعد يكن، رافي سركي

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

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

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

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

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

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

ISSN 2057- 6005

المحتويات

العدد 70 - نوفمبر/ تشرين الثاني 2020

الشاعرة الأميركية لويز غليك

كلمة

هل مازال الشعر ديوان العرب؟ 4
المسافة المشوشة بين شاعر الأمس وشاعر اليوم
نوري الجراح

مقالات

أصول القناع الشعري 8
قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر
عبدالرحمن بسيسو

مسلّة القاص وشعلة الشاعر 18
أحمد برقاوي

أصوات

النجم بوصفه سلطانا والنديم بوصفه أسمالاً 24
محمّد صابر عبيد

حوارات

فرانشيسكا ماريا كورّاو 32
أممية الثقافة

دوريان أستور 160
الشغف باللايقين

شعر

قصائد 28
زاهر الغافري

الضفة الأخرى من الجنة 40
فاروق يوسف

في الفراغ بين حجرين 94
بهاء إيعالي

قص

صِمامَة محمود وأغنيته الخالدة 44
حجاج أدول

المربع الأول في رقعة شطرنج 140
ياسمين كنعان

الخوّاف 144
نهى الصراف

القط الفرنجي 166
محمد الحجيري

ملف/ هل مازال الشعر ديوان العرب

لا زمن للشعر 50
وائل فاروق

من يملك الزمن؟ 54
عن خطأ الاحتكام إلى السياقات التداولية
حاتم الصكَر

استعادة نظام الأجناس الأدبية 56
ناهد راحيل

ضوءُ الشعر وظلُّ الرواية 58
محمّد صابر عبيد

الجديد والأجد 60
نادية هناوي

الرواية تتقدم على الشعر 62
أبو بكر العيادي

لن يختفي الشعر إلا باختفائنا 64
محمد محمود صارم

الشّعر دوما وأبدا 66
أيمن حسن

القلب النابض للغة 68
كاهنة عباس

ما فرّقه المسرح لن يجمعه إلا الله 70
فارس الذهبي

لا جنس يعلو على الآخر 72
نهلة راحيل

الشّعر يتنفّس في سمائه السّابعة 74
أيمن باي

هل عاد زمن الشعر 76
عواد علي

الشعر يسري في الدم 78
محمد العامري

لعبة الأزمنة والجوائز 80
هيثم حسين

أيُّ مستقبل للشعر؟ 82
أحمد سعيد نجم

المكانة الأصيلة 84
علي لفتة سعيد

جنس أدبيّ جديد 88
محمد الحجيري

حول المسألة 88
محمد النصار

نكسة الأدب 89
فاطمة بوهراكة

أزمنّ الرِّواية أم أزمنةُ الإبداع؟ 90
عبدالرَّحمن بسيسو

ملف/بيرسفوني الأميركية لويز غليك

شاعرة الأسطوري والميتافيزقي والأوتوبيوغرافي

مقدمة وقصائد 98
ترجمة وتقديم: سامر أبوهواش

ملف/بوب ديلان

قصيدة إلى جواني 148
ترجمة وتقديم: خلدون الشمعة

كتاب

مارتن لانغفورد 170
في محاورة وقصائد
عبد الرّحمن بسيسو

المفترق الوجودي 186
الشرط الحداثي لمحمد سبيلا
يسرى الجنابي

سؤال الهوية والاختلاف 190
"خارج المكان" أو السيرة الذاتية لإدوارد سعيد
نهلة راحيل

أطياف المسرح العربي لعواد علي 196
مفيد نجم

المختصر

200
كمال بستاني

رسالة باريس

نقد التقدم ليس رجعيا بالضرورة 204
أبوبكر العيادي

الأخيرة

الغرب الذي لا يهتم بما نكتب 210
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي أكتوبر/تشرين الأول 2020

هل مازال الشعر ديوان العرب؟

المسافة المشوشة بين شاعر الأمس وشاعر اليوم

"لم يعد هناك شعر"، "انتهى زمن الشعر مع رحيل (الشعراء الكبار)"، و"ما يكتب اليوم هو عبث لغوي يسمّونه الشعر". بمثل هذه الإعلانات وكثير غيرها يشبهها تخرج علينا من حين إلى آخر أصوات تقيم على الشعر صلاة الغائب وتنصب له سرادق العزاء، متحسرةً على الغائبين من أساطينه، فهم شوقي وبدوي الجبل وسعيد عقل ونزار قباني. تتلكأ الذاكرة، قبل أن تضيف السياب ومحمود درويش. وبعد ذلك لا أسماء أخرى يمكن الاعتداد بها في حاضر الشعر العربي.

إنها نظرة عين غاربة، تنتمي إلى ثقافة "الشاعر الفحل" نظير "الزعيم الفحل"، الدكتاتور بوجهيه وقد ملأ، بحضوره الملهم، كل ثغرات الحياة في المجتمع، وتكون لصوته في القصيدة، كما لصوته في الخطاب السياسي، رنة ورجة وتهدج سلطة مطلقة تغزو الأذن وتأسر الوجدان، ولها في نبرة الكلام صلف طاووسي. شيء فكاهي حقاً، لكنه لا يزال يفعل فعله في وجدانات لم تبرح ترى في الشاعر صوت الناس، وقصيدته المتنزلة عليهم من قدسية القضية المشتركة بين الشاعر والجمهور هي الأثر الذي لا يجوز تعريضه لشمس الذائقة، أو المساس بقيمته المطلقة .

***

الطريف في الأمر، أن جل البكّائين على الشعر، وبعضهم ينتمي، نظريا على الأقل، إلى ما يسمى بـ"حركة الحداثة"، لا علم لهم بتطورات الشعر في جغرافياته العربية، ولو امتحنت حجم معرفتهم بالأصوات والتجارب الشعرية الجديدة المنتشرة على خارطة الشعر العربي، خلال ربع القرن الأخير، لكانت النتيجة مؤسفة. ومع ذلك فإن لهؤلاء آراء في مستقبل الشعر!

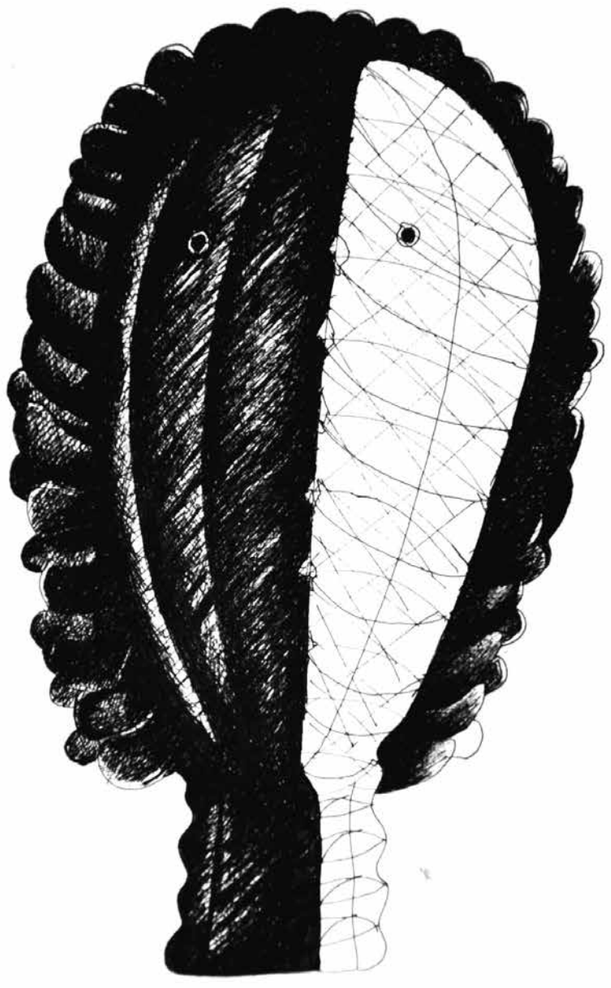
***

ليس من الإنصاف أن نضع كل ما يُكتب ويريد أن يكون شعراً في سلة كبيرة نسمّيها "المشهد الشعري"، فلم يكن هناك زمن شعري أو أدبي كل ما فيه مثير للإعجاب، إنما أستطيع القول، بكل ثقة، إنني أقيم اعتباراً لكل جديد لا يقطع صلته بالإرث الثقافي، ولا يتعالى على المرجعيات التي تحدّر منها، ولا يغلق، بالمقابل، النوافذ التي تهب منها هواءات التجديد الأدبي من كل لغة وثقافة في الأرض. وأظن أن بعض الشعر العربي يرقى اليوم إلى أفضل الشعر في العالم، وإن كانت لي ملاحظات ترى، من جملة ما تراه من مثالب، أن الأفق الفلسفي يكاد يغيب عن القصيدة العربية الحديثة، ويختفي الميتافيزيق من لغة الشعر وميول الشعراء وتطلعاتهم، وهذا من شأنه أن يلحق ضرراً كبيراً بقيمة الشعر.

وكذلك ألاحظُ أن لغة الشعر وتراكيبه باتت تميل أكثر فأكثر إلى التشبع بلغة الشعر المترجم وتراكيبه اليسيرة، غالباً، وهي عملياً ثمرة اجتهادات مترجمين بعضهم مترجمون متأنون، لكونهم شعراء، وكثرتهم أدركتهم العجلة. ومن ثم فإن لغة الشعر المترجم وتراكيبه التي نادراً ما كانت ملهمةً ومجنّحةً، تسللت إلى لغة الشعر العربي، وباتت دليل الشاعر العربي الجديد إلى لغة القصيدة، وهي غالبا تلك التي يسمونها "قصيدة النثر". وهذه معضلة حقيقية مسكوت عنها في الحياة الشعرية العربية.

***

كلما قرأت حواراً مع شاعر، إلى أيّ تيار، أو لغة شعرية انتمى، وجدت السائل في ميل والشاعر في ميل، ووجدت الجواب يراوغ السؤال، أو يناقضه، أو يتعالى عليه، أو يبتعد عنه، حتى لكأن الأول جاء من عالم، والثاني من عالم آخر، وها هما يلتقيان في برزخ من الاحتمالات والالتباسات، لا دافع لها ولا عاصم منها. هذه مسألة صعبة، ومزعجة غالباً، لكنها حقيقية. والواقع أننا



حسين جمعان

نادراً ما يواجهنا سؤال ذكي في الشعر. هذه أيضاً حقيقة عربية للأسف. العمل الصحفي في ما يتعلق بالشعر يبدو لي على درجة فاقعة من الجهالة والبؤس. هناك أسباب وأسباب. إنما لا بد من الاعتراف أن هذه العلاقة البائسة إنما تعكس، على نحو ما، طبيعة تلقي الشعر اليوم، وتشير إلى تدني المستوى العام للقراءة، والتخبط في فهم الأشياء. من المؤكد أن ثمة سوء فهم كبير بين الكتابة الشعرية الجديدة والناس.

***

الشعر، بداهةً، ليس عِلماً محروساً بقواعد صارمة. الشعر مغامرة في اللغة، وشطح في الخيال، وهو حمّال أوجهٍ وبئر غوامض. لا الشاعر ولا القارئ، مهما قُيّض للأول من موهبة وللثاني من معرفة، بقادرين على تفكيك لغة الشعر، وهتك أستار تجلياته وصولاً إلى كنهه العميق، وكنوز أسراره.

***

لا يقين في الشعر، ليمكن لفصاحة في لغة نقدية ملهمة أن تحيط بغوامضه، ولا توجد، في حوزتنا، أداة منظورة يمكن أن نتوصل من خلالها إلى مطابقة جلية بين حياة القصيدة وحياة شاعرها، وليس بلا عواقب ما رأيناه من أعمال الناقد العربي بروكريست بسريره المخيف، ومنشاره الحاذق وهو يشدّ ويمطّ، أو ينشر بالمنشار ليطابق بين قامة القصيدة وطول السرير. لا بد أن نعترف بأن الشعر ليس بعلم، ولا هو وثيقة نلزمها بأن تنطق بحقيقة صاحبها، بل حلم وخيالات وظلال وشطح رؤى حرة وحواس ملغزة. ومن ثم فإن مغامرة من هذا النوع يليق بها بالمقابل، في حيز القراءة، مغامرات متعددة

كلمة

السبل أساسها البحث عن المتعة قبل البحث عن المعنى أو المغزى أو الخلاصة.

ما من خلاصة في الشعر، فالشعر خلاصة ذاته، مغامرة جمالية متعددة الأوجه والاحتمالات. علينا إذن أن نؤمن لا بالقراءة، بل بتعدد القراءات.

***

ما من مرّة عدت إلى الحديث عن قصيدة لي أو لغيري، أو طرقت فكرةً حول الشعر، سبق وتطرقت إليها، إلا وذهبت من طريق مختلف، ولربما خالفت كثيراً أو قليلاً قراءتي السابقة، ليأتي كلامي مختلفاً، بصورة مدهشة، عمّا سبق ورأيتُ وما سبق وقلت في الأثر نفسه.

قراءة الشاعر لشعره هي أيضاً قراءات متعددة، لا قراءة واحدة، ويمكن أن تكون قراءات متعارضة.

***

يفضل أن نسأل الشاعر لماذا تكتب؟ بدل أن نسأله لمن يكتب، فالشاعر لا يشتغل عند أحد، ولا حتى عند نفسه، وهو إذ يكتب إنما يكتب خروجه عليها.

ربما كنت أكتب لأكتشف نفسي، كما يقول البعض، لست متأكداً من ذلك. لكنني متأكد من حقيقة أعرفها وهي أنني أكتب لفرط حبي للكلمات، ولعلّي بعد رحلة شيقة مع الكتابة أجد في اللغة كياناً موازياً لكياني، وأختبر في الكتابة أشياء جديدةً، ألج عوالم لا قبل لي بها، ولا وجود لصورة لها عندي قبل أن أغامر في تشكيل الكلمات على نحو وغيره.

هل يعني هذا أنني أكتب لنفسي؟ ربما، لكنني أشعر، أحياناً، أنني أكتب لأعثر على شيء ما ضائع منذ زمن بعيد، ومرات أشعر أنني أكتب لأسمِع صوتي لأحد ما، لكائن أشعر به يتجول في عالمي، كيان غائم الملامح. أحياناً أفكر بأنني أكتب لأخرجه من ذلك الضباب، ليمكنني، من ثم، أن أتعرف على ملامحه. وفي مرات أشعر بأنني أراوغ نفسي إذ أحاول أن أصل إليه، وأساله أن ينزع القناع عن وجهه، فما وراء ذلك الضباب ليس سوى وجهي يوم كنت صبياً في دمشق.

هل كنت أكتب لنفسي طوال الوقت؟

ليس في همي أن أرضي قرّاء. وإنني في دخيلة نفسي لأشفق على الشعراء الذين يكتبون لينالوا رضى القراء، فيضطرون في مراحل من حياتهم إلى مداهنة قراء مفترضين، فيزرون بالشعر ويزرون بأنفسهم.

الشاعر ليس خطيباً يُسمع جمهوره ما يحب أن يسمع ليضاعف من عدد أنصاره، وليس نائباً في برلمان يداهن جمهوره بوعود مغرية. والشاعر ليس نجماً في فلك ومن حوله الكواكب، وليس طاغيةً يلعب بالألفاظ، ويغزو الغرائز ليخضع ضحاياه ويتحصن بالمسبّحين باسمه، ولا هو صاحب طريقة يجمع من حوله المريدين الهائمين بهالته.

الشاعر فرد متمرد، سارق نار من محفل الآلهة، وباعث جمال في كينونة الإنسان وكينونة الوجود، صوت العوالم الخفية في النفس الإنسانية، وصوت الوجود العميق، وهو باعث حياة جديدة في الكلمات، خالق لغة. هل يشتغل خالق عند مخلوقاته؟

***

ليس خليقاً بالشاعر أن يتسول القرّاء كما يتسول السياسي الجمهور الذي سيرفعه على الأكتاف ويوصله إلى غايته. وعندما يتطلبُ شاعر ما يتطلبه سياسي، إنما يمتهن كرامة القصيدة، ويهين الكلمات، يحوّل القصيدة إلى خادم لأغراضه اللاشعرية، ويتحول إلى أيديولوجي مراوغ وجلاد في اللغة. إذّاك، مهما بلغ الشاعر من الموهبة والبراعة في صنعة الشعر، ستصيب قصيدته السويداء، وتذبل براعم أزهارها من قبل أن تتفتح. فاللغة في الشعر كائن حي، ينصت ويرى ويزهو ويتألم. خيانة الشعراء للشعر أعظم الخيانات. والشاعر الخائن للشعر قصيدته مثله ملفقة ومراوغة تخفي وراء أزيائها العصرية شيخوخة الزمن.

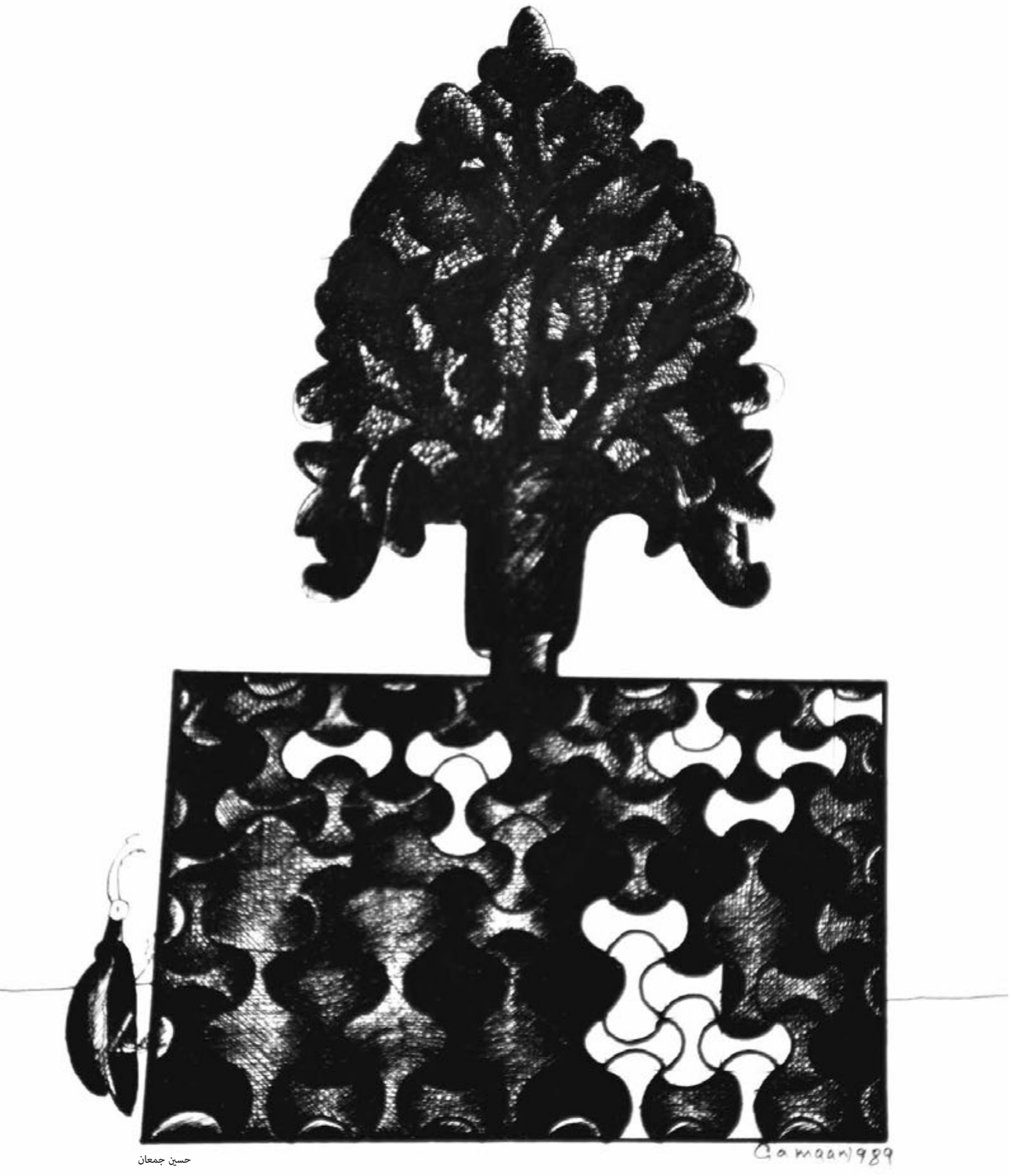
ولعل مأساة الشاعر الخائن الكلمات تصبح أكبر عندما تصطدم كائنات المستقبل بأشباح الماضي ممثلةً بطغاة المجتمعات. وإذ يهرب الشاعر من شوارع الحرية إلى عتمة الذات، فهو يخون توقعات من رأوا فيه شاعر وجدانهم العميق، من اعتبروه يوماً صوت المستقبل، ورأوا في قصيدته عروس الحرية.

***

خلاصة القول، وبالعودة إلى مبتدأ الكلام، هل يمكن لمن أسروا أنفسهم في زنازين الماضي أن يصفوا للذاهبين إلى المستقبل شعر المستقبل؟

نوري الجراح

لندن 1 نوفمبر/تشرين الثاني 2020



حسين جمعان

مقال

أصول القناع الشعري

قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر

عبدالرحمن بسيسو

كَانَ لِمَسَاعِي الإجابةِ عَنْ السُّؤَالِ المُتَعَلِّق بالدَّوافِعِ المُتَشَابِكةِ الَّتي أَخَذَتِ الشُّعراءَ إلى التَّقَنُّع أنْ تُمَكِّنَنَا من الإطلال على شبكة المتناقضات التي تتخلل الواقع العربي مكبوحةً عن التَّفَاعُلِ الْحَيَويِّ المُجَدِّدِ، كما أفضت إلى تعرُّف طبيعة العلاقات القائمة بين الشَّاعِرِ من جهة، وبين واقعه الاجتماعي - التَّاريخي، وذَاتِهِ، والشِّعْر، من جهة ثانية؛ وذلك على اعتبار أنَّ موقف الشَّاعِرِ؛ المتوجِّه نحو اختراق شبكة المتناقضات لِفَكِّ كوابحها، وتفعيلها، هو المُحدِّدُ الأساسُ لطبيعة علاقاته التي تَعْكِسُ، ضِمْنَ ما تَعْكِسُهُ مِنْ خَصَائِصَ ومُكَوِّنَاتٍ ومَوَاقِفَ وتَجَلِّيَاتِ سُلوكٍ، دَوَافِعَ التَّقَنُّع فِي الْقَصِيْدَة، والوظائفَ التي يُطْلَبُ مِنْ الْقِنَاع أنْ يُؤَدِّيها: جَماليّاً وفِكْرِيّاً، فيها(1).

فإذ تستدعي عملية اختراق شبكة المتناقضات نسجَ شبكة علاقاتٍ فاعلةٍ ومؤثرةٍ؛ فإنَّ لهذه الشَّبكة أنْ تنهضُ بدورها على شبكة دوافعٍ مُتَضَافرةٍ ومتفاعلةٍ، تنبعُ من قراءة الشَّاعِرِ، المسكون بِمَوقِفٍ حَدَاثِيٍّ جَذْرِيٍّ ، نسَجَ شبكة المتناقضات، ومن اكتشافه علاقاتها الممكنة؛ بغية تفعيلها، وفتح أقطابها المتناقضة عَلَى تَفَاعُلٍ جدليٍّ حرٍّ ومفتوحٍ يُفْضِي إلى تجديد الذَّات، والشِّعْر، والمجتمع عَبْرَ الاسْتِجابَةِ الْحَيَوِيَّة لِلْمَوقِفِ النَّقدي الْجَذريِّ الَّذي يَحْكُم عَلاقَة الشَّاعِرِ بِأقْطابِ شَبَكةِ الْمُتَنَاقِضَات. أَو رُبَّما عَلى نَحْوٍ مُغَايِرٍ، بِدَرَجَةٍ أَو بِأُخْرى، لِيَظَلَّ مُتَجاوِباً، فِي كُلِّ حَالٍ، مَع طَبيعة مَوقِفِ هَذا الشَّاعِرِ، أو ذاكَ، مِنْ أَقْطَابِ تِلكَ الشَّبَكَة.

***

ولأنَّ الشَّاعِرَ ذَا الموقفِ الْوجُوديِّ النَّقْديِّ الْجَذْرِيِّ ، وذَا الرُّؤْيَةِ الْمستَقْبَلِيَّة: الفكريَّة والْجَماليَّةِ والاجتماعِيَّة الْمُتواشِجَة، والمُفتوحَة، أَبَداً، عَلَى الْحياةِ والنَّاس ، هُوَ، فِي الْبَدْءِ والْمُنْتَهى، كائنٌ اجتماعيٌّ، وذَاتٌ مُبْدِعَةٌ تَوَّاقَةٌ إلى تَجْدِيدِ الْحيَاةِ وإثْراء الْوُجُود، فَإنَّه، إلَى ذَلِكَ، القُطْبُ الأصْلُ دائِمُ الفعاليةِ فِي اشْتباكِهِ المُسْتَمِرِّ مع جميع أقطاب شبكة المتناقضاتِ الَّتي يَجِدُ نَفْسَهُ مُتَحَرِكاً في وسَطِهَا الْحَامِلِ، أو يَجِدُهَا مُنْسَربةً في داخله، تَكْبَحُهُ، فيْمَا هو يُواجِهُهَا.

فَالشَّاعِرُ، الَّذي هُوَ عَلَى النَّحو الذي وصَّفْنَاهُ، إنَّمَا يُواجِهُ، فِي الْأَصِلِ والمُبْتَدأ، ذَاتَهُ، فَيُواجِهُ، بِمواجَهَتِهِ إيَّاهَا، كُلَّ مَا هُو قَائِمٌ فِيْهَا، وفِي واقِعَهِ الاسْتِبْداديِّ الْقَائِمِ، وفِي الشِّعْرِ الْمُتَكَلِّسِ؛ مِنْ كَوابِحَ وأَغْلَالٍ وَقُيُودٍ، وكَأنِّي بِه يَضْفُرُ الدَّوافعَ والْمُحَفِّزاتِ جَمِيْعاً، ويُبْحِرُ مُوغلاً في أعماق نشاطه الإنْسَانِيّ، ومجاله الحيويِّ الذي هو الشِّعْر؛ كي يُبْدِعَ الْقَصِيْدَة - التَّجْرُبَة، أو الْقَصِيْدَة - الرُّؤْيَا، لتكون، بدورها، مجالاً حيوياً، أو عالماً من المرايا البُؤرية الكاشفة، تَتَبَدَّى فيه الخُيُوط متباينةُ المصادر والألوان، وهي تَنْسُج الشَّبَكات الثَّلاث: شَبَكة المتناقضات وعلاقاتها الراهنة والممكنة، شَبَكَة الدَّوافع، وشبَكة الوظَائف، وهي الشَّبَكات التي تصطرع في الكون الذي يتحرَّك فيه الْقِنَاعُ، ويُحَرِّكه، باعتباره - أي الْقِنَاعَ - معادلاً موضوعياً، أو موازياً شعرياً، للشَّاعر - الإنسان الذي يتحرك في الواقع الموضوعي ليُجَدِّدَ ذاتهُ، ويُجَدِّدَهُ.

صيرورة القناع

فلئن كانَ الشَّاعِر - على مستوى القصائد غير المُقَنَّعة، هو»محور تركيب الْقَصِيْدَة - الموضوع»(2) وهو مُنْشِؤُهَا، كذاتٍ مبدعة، أو ك»أنا» تُحِيْلُ إلى ما اصطلح على تسميته بـ "المؤلف الضِّمني" الذي يَنْظُمُ النَّصّ، والذي يروي تجربته، ك»أنا مُضْمَرة» لا تحيلُ إلى الشَّاعِر ك»مُؤَلِّفٍ حقيقي»؛ بل إليه كَـ "أَنَا من ورق»(3) بِحَسَبِ تعبير رولان بارت؛

بهرام حاجو

فإنَّ صدور قصيدة الْقِنَاع عن تجربة رُؤْيَا داخلية، أو تَمَاهٍ ديالكتيكيٍّ، لا يُفْضِي إلى إبعاد هَذِهِ الْقَصِيْدَة عن التَّمركز حول أنا الشَّاعِر، أو حول هوية مجردة؛ هوية من ورق، يحيلُ إليها الضَّمير: "أَنَا"، فحسب، بل إنَّهُ يَجْعَلُ الْقِنَاعَ الذي لا يُطابق أيّاً من القطبين الأساسين اللَّذين يُشَكِّلَانِهِ، يَتَبَدَّى، في الْقَصِيْدَة، بوصفه رمزاً كُلِّياً حِسِّيّاً وعَيْنِيّاً هو محور تركيبها، وخائض تجربتها، ومحقِّق صيرورتها؛ ومبدعها الذي يحقق انتماءَها إليه إذ ينطقها بانياً، بذلك، كينونتها الموضوعية المستقلة عن الشَّاعِر؛ حيث تتمحور الْقَصِيْدَة حوله، ليس فقط كَمُعَادلٍ مَوضُوعِيٍّ - شِعْرِيٍّ لتَجْرُبةِ الشَّاعِر، أو لتَجْرُبةِ الشَّخْصِيَّة، أو لِتَجْرُبَتَيْهِمَا مَعَاً في انْفِصَالٍ مُتَوازٍ أَو في تَمَازُجٍ تَفَاعُلِيٍّ مُتَبَايِنِ المستويات والدَّرَجَاتِ؛ بل كَمُعَادلٍ مَوضُوعِيٍّ لِتَجْرُبَةٍ إنْسَانِيَّةٍ مُسْتَمِرَّةٍ هي نتاجُ تفاعل كلتا التَّجْرُبَتَيْنِ في رُؤْيَا الشَّاعِر، وهي تجربةُ الْقِنَاعِ الْوُجُودِيِّ اللَّامتناهي الذي يَتَواصَلُ

حُضُوراً في الحياة والتَّاريخ.

وإذ ولَّدَ القُطْبُ الأَوَّلُ في تشكيل الْقِنَاع: «الشَّاعِر»، سؤالَ الدَّوافع؛ فردتنا محاولةُ الإجابة عنه إلى إدراك شبكة متناقضات الواقع، وشبكة علاقات الشَّاعِر مع ذاته، ومجتمعه، والشِّعْر، وإلى بناء شبكة الدَّوافع متعددة المستويات والأبعاد؛ فإنَّ القُطْبَ الثَّاني في تشكيل الْقِنَاع: «الأَنَا الْمُغَايِر»، قَدْ ولَّدَ السُّؤَالَ عن المَصَادِر التي اسْتَدْعَى مِنْهَا الشِّعْراءَ «أَنَوَاتِهُمْ المُغَايِرَةَ» التي أَغْطَتْ أسماءَها، كلِّياً أو جزئياً، لأَقْنِعَتِهِم، ؛ فكَانَ الفصلُ الثَّالث من الكتاب الأَول: «تَحليل الظَّاهِرة» الذي وُسِمَ بالْعُنَوان"المتن الشِّعْري وتشكيل المصادر"، والذي أجرينا فيه معالجاتٍ متعددة المستويات والمداخل لهذه المصادر، منطلقين من المعطيات التي تقدّمها عناوين القصائد، والمصاحبات النَّصية الأخرى. وذلك على اعتبار أن عنوان قصيدة الْقِنَاع يتضمنُ، غالباً، اسم الأَنَا الْمُغَايِر الذي صار اسماً للقناع، أو الذي أُدْخِلَتْ عناصرُ منه مع عناصر أخرى تَرتدُّ، غالباً، إلى أَنَا الشَّاعِر، في تكوين اسم جديد للقناع، وعلى اعتبار أنّ المصاحبات النَّصية الأخرى: اسم الشَّاعِر، المقدمة، عنوان الدِّيوان، تاريخ الكتابة - إنْ وُجِدَ- وتاريخ النَّشر... إلخ، تُقَدِّم معطيات كافية لتحليل علاقة الشُّعَراءِ بشبكة مصادر التَّسْمِيَةِ على مستويات مختلفة، وفي ضوء منظورٍ يتعامل مع قصيدة الْقِنَاع كظاهرةٍ إبْدَاعِيَّة جَماليَّةٍ وفِكْرِيَّة، وليس كَنُصُوصٍ مُفْرَدَةٍ، مَعْزُولَةٍ ومُسْتَقِلَّةٍ، فَحَسْبُ.

ومَا عملية تكوين اسم جديد للقناع ، من حيث البنية التي تَحْكُمُهَا وتنتجُ الإسْمَ، إلَّا صورة مُصَغّرة لعملية تكوين الْقِنَاع ذَاتِهِ؛ ذلك لأَنَّهَا تُمَثِّلُ الحد الأدنى الذي يمكن لتفاعل أقطابه: أنَا الشَّاعِر، وأنا الأَنَا الْمُغَايِر (أكانَ مُفْرَداً أو مُتَعَدِّداً) أنْ يُنْتِجَ قِنَاعاً يَنْتَظِرُ التَّسْمِيةَ.

ونظراً لأنّ عملية تكوين الْقِنَاع كتجربة مروية في الْقَصِيْدَة، وكهوية تتحقق فيها، لا تقتصرُ - كما تُفْصِحُ عن ذلك معظم القصائد - على المصدر الوحيد الذي استدعى منه اسم الأَنَا الْمُغَايِر الذي أُغْطِيَ للقناع، أو على المصدرين اللَّذين استدعيت منهما العناصر المكوِّنة لاسمه الجديد. كما أنها - أي عملية تكوين الْقِنَاع - قد تُفَارِق المصدر الذي استدعي منه الاسم، مُفارَقَةً بعيدةً، فَتَنْأَى بالْقِنَاع عن هُوِيَّةِ الأَنَا الْمُغَايِر المتحققة في ذلك المصدر، وتتوجه نحو مصادر أخرى، وذلك على النَّحو الذي يصيرُ معه الاسم مُؤَكِّداً السِّمات والخصائِصَ الْهُوِيَّاتِيَّةِ بِصُوْرةٍ جُزَافِيَّةٍ، كما نلاحظ في إيْحَاءَاتِ اسْمِ الْقِنَاع: مِهْيَارِ الدِّمشقي، مقارنة بخصائص هُوِيَّتِهِ وشبكة دلالاته، أو على النَّحو الذي تبدو معه إيحاءاتُ الاسم وهي تُسْهِمُ، بجلاءٍ، في تكوين الْقِنَاع وصوغ خصائص هويته، كما نلاحظ في كثير من القصائد. أو وهي تسهم في ذلكَ، بغموضٍ وخفاءٍ، كما نلاحظ في قصائد أخرى؛ فإنَّ ذلك كُلَّه، بالإضافة إلى ما سيكشف عنه التَّحْلِيْل، يؤكدُ أنَّ مصادر التسمية ليست - هي دائماً - مصادر التكوين؛ وذلك لأنَّ هذه الأخيرة لا تتعلق باسم الْقِنَاع بقدر ما تتعلق بهويته التي تتحقق، دائماً، في سياق صيرورة تجربته المروية في الْقَصِيْدَة، وهو الأمر الذي يُفْصِحُ عن أن تكوين الْقِنَاع ليس إلا مُصْطَلَحاً مُضَمَّناً في مصطلح أوسع هو تكوين الْقَصِيْدَة، أو بناء النَّصّ. وعلى ذلك، فإنَّ النَّصّ هو المجال الْحيَويُّ الوحيد الذي يمكن أن نبحث فيه عن مصادر التَّكوين، الواضحةِ أو الخفيَّة.

التماهي والتناص والمعنى

ولا ريب أنَّ حضور اسم الأَنَا الْمُغَايِر؛ كاسم للقناع، أو كعنصر يُشَارِكُ عنصراً آخر يرتدُّ إلى أنا الشَّاعِر في تكوين اسم جديد له، سَيُوَلِّدُ فَرْضاً - قد يبدو على هيئة بَدْهِيَّةٍ - مؤداهُ أن المصدر الذي استدعى منهُ ذلك الاسم، أو أحد مكوناته، سيكون مصدراً مهيمناً في تكوين الْقِنَاع، أو أنَّه، في أقل تقدير، سيكون أحد المصادر البارزة في تكوينه، الواضحة على سطح النَّصّ، أو الغائبة في نسيجه، وفي ثنايا طبقاته العميقة. وقد يُؤَدِّي حضور أنا الشَّاعِر، كقطبٍ رئيس ودائم في تكوين الْقِنَاع: تجربة وهوية، وفي تسميته أحياناً، إلى توليد فَرْضٍ مُشَابَهٍ يقودنا إلى مُسَاءَلَةِ سطح النَّصّ عن المكونات العائدة مباشرةً إلى الشَّاعِر وشبكة علاقاته مع واقعه، وسيرته الذَّاتية، وتجربته الحياتية، وفكره النَّظري، وخصائص هويته التي يتميز بها في الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، والتي نعرفها مسبقاً، أو نُكَوِّنها لأنفسنا عنه.

وعلى الرَّغم من أن هذين الفَرْضَيْنِ لا يتجاوبان مع المفهوم العميق لديَالِكْتِيك التَّمَاهِي الذي يحكم العلاقة بين أنا الشَّاعِر وأنا الأَنَا الْمُغَايِر، والذي تؤكد نتائجه أنَّه "بمجرد أن يعثر الشَّاعِر على قناعه، ويصبحُ هذا الْقِنَاع الشَّكل الخارجي لحياته الخلاَّقة؛ فإن هذا الْقِنَاع يفقد الاتصال الحقيقي كله مع حياته الطَّبِيعِيّة»(4)؛ وعلى الرَّغم، أيضاً، من أنَّ كلا الفرضين ينهضُ على تصورٍ سطحي لمبدأ التَّقَنُّع في الْقَصِيْدَة، ولقصيدة الْقِنَاع كنص، حيث يتبدى الْقِنَاع، في هذا التَّصَوُّر، مجرد حِيْلةٍ بلاغِيَّة، أو بوقٍ ينطق كلماتٍ كان بمقدور الشَّاعِر أنْ يقولها على لسانه الشَّخصي، وبِصَوتِه الخاص، وحَيْثُ تَتَبَدَّى الْقَصِيْدَة وكأنما هي خزانةٌ ذات أدراج متسلسلة؛ أي متتاليات شعرية، تحتوي بانفصالٍ وعلى تَوالٍ عَشْوَائِيٍّ أو مُتَقَصَّدٍ، شذرات من تجربة الشَّاعِر، ومن تجربة الأَنَا الْمُغَايِر، أو كأنما هي نسيج مُرَقَّعٌ احتفظت كلُّ رقعةٍ منه بخصائصها المتميزة، وبلونها الأصلي الذي يدلُّ على الثَّوب الذي اقتطعتْ منه؛ على الرَّغم من هذا وذاك، فإنَّ لكلا الفَرْضَين المشار إليهما إيجابية أساسية تكمن في تمكيننا من اكتشاف الطَّريقة، والدَّرجة التي يعمل فيها ديَالِكْتِيك التَّمَاهِي في هذا النَّصّ أو ذاك، وهو الأمرُ الذي يتوضَّحُ من خلال إدراك القوانين والآليات التي تحكم "ديَالِكْتِيك التَّنَاصّ" الذي هُوَ، في التَّحْلِيْل الأخير، اقتناصٌ وتجسيد لنتائج ديَالِكْتِيك التَّمَاهِي.

وإذ نرى في الفَرْضَيْنِ المشار إليهما ما يوفِّر للتَّحْلِيلِ منطلقاً يبدأ منه؛ وذلك على اعتبار أنَّ كَلَيْهُمَا يَنْهَضُ على تَصَوُّر سَطْحي لمبدأ التَّقَنُّع يُؤَسِّسُ لانبثاق المستوى الأدنى لديَالِكْتِيك التَّمَاهِي، ولإنتاج التَّجلِّي الأَدْنَى، أي التَّجَلِّي البَلاغِيِّ اللَّاتَكْوِينِيّ لقصيدة الْقِنَاع؛ فإنَّ في ذلك ما يدفعنا إلي وضع كلا الفرضين، والتَّصَوُّر الذي ينهضان عليه، في دائرة الاهتمام؛ كي نتمكن من خلال المراوحة بين الأدنى والأعلى من اكتشاف مُسْتَوَيَاتِ اشْتِغَالِ وفَاعِلِيَّةِ كُلٍّ من ديالكتيكيْ التَّمَاهِي والتنَّاص في أي قصيدة نحللها بِقَصْدِ اكتشاف مصادر تكوين الْقِنَاع الذي ينطقها. فإذْ تتباينُ طاقاتُ اشتغالِ، وأَمْداءُ فَاعِلِيَّة، ديَالِكْتِيك التَّمَاهِي، قوة وضعفاً؛ فإنَّ انعكاسه على النَّصّ سَيُفْضِي إلى تباين الآليات الحاكمةِ دِيَالِكْتِيكَ التَّنَاصّ، وإلى تعدُّد مستويات اشتغاله ودرجات فَاعِلِيَّته، وذلك على النَّحو الذي يفصح عن تباين درجات التَّفاعل بين الأقطاب المشكّلة للقناع، وبين التَّجارب والنُّصُوص المتداخلة في بناء تجربته، وصوغ هويته المتحققة في هَذِه الْقَصِيْدَةِ أو تِلكَ مِنَ قَصَائِدِ الْقِنَاعِ الَّتي نُقاربُهَا.

ولَئِنْ كَانَ كُلُّ نَصٍّ، وعلى نَحْوٍ مُعَمَّمٍ، «لوحَة فُسَيْفِسَائِيَّة مِنَ الاقتباسات»(5)، أو «مجالاً لالتقاء خطابين على الأقل»(6)، أو»سلسلةً من العلاقات مع نُصُوص أخرى»(7)، وذلك في ضوء إدراكنا أنَّ الحِوارَ بين النُّصُوص «ظاهرةٌ معتادةٌ على طول التاريخ الأدبي»(8)، حيثُ ينهضُ النَّصُّ الجديدُ على «تَشَرُّبٍ وتَحْوِيلٍ لِنُصُوصٍ أُخْرى»(9) سَابقةٍ عَلَيْهِ أو مُعَاصِرةٍ لَهُ؛ فإنَّ هذا التَّشَرُّبَ، وهَذَا التَّحْوِيْلَ، إنَّما يَتَحَقَّقَانِ، في الشِّعْر، بطريقة بالغة الكثافة والعمق، وذَلِكَ إلى درجة يَغْدُوَانِ معها ضرورين «لولادة معنى النَّصّ»(10) حيثُ يصعبُ التقاط معنى أيِّ نَصٍّ، وبناء شبكة دلالاته، بمعزل عن إدْرَاك القَاع الذي ينهض عليه هَذا النَّصّ أو ذاك، وهُوَ الْقَاعُ الَّذي لا يُمْكِنُ إدْراكُهُ بِمَعْزِلٍ عَنِ اكْتِشَافِ النُّصُوص المُتَدَاخِلَة في تَكْوِينِ نسيجِ النَّصِّ الَّذي هُوَ قَاعُهُ العَميق، وتَحْلِيلِ العَلاقَات النَّصِّيَّة القَائِمةِ بينَ العِنَاصِر المُسْتَقَاةِ مِنْ هَذِه النُّصُوص، وتَبيُّنِ طبيعَةِ هَذِهِ العَلاقَات عبر تَعرُّف كَيْفِيَّاتِ تشَكُّلِها، ودرجاتِ تَفاعُلِها، وغير ذلك مِنْ أمورٍ جَماليَّة وأُسْلُوبِيَّةٍ ودلاليَّةٍ ذَات صَلةٍ.

وإذا ما كان هذا هو شأن الشِّعْر عموماً؛ فإننا نستطيع، بالنِّسبة للشِّعْر العربيّ الحداثيّ، أن نذهب مع جوليا كريستيفا في تأكيدها أن التَّنَاصّ، أو التَّدَاخُل النَّصّيّ، أو الحوار بين النُّصُوص، هو «بالنِّسْبَة للنُّصُوص الشِّعْرية الحَدَاثِيَّةِ قانونٌ جوهري، إذ هي نصوص تتمُّ صياغتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النُّصُوص الأُخرى للفضاء المُتَدَاخِل نَصِّيَاً»(11).

وإذْ يَتَبَدَّى قانون التَّنَاص قانوناً جوهرياً بالنِّسبة للنَّصّ الشِّعْريّ الحداثيّ عموماً؛ فإنه بالنِّسْبَةِ لقصيدة الْقِنَاع، قانونٌ تَأْسِيسِيٌّ ضَروري؛ إذْ لا يُمكنُ لهذه الْقَصِيْدَة أنْ تتحقق دون أنْ تنهض على آلياتِ اشتغالِ هذا القانون الَّذِي هو - كما سبقت الإشارة - الوجهُ الآخر للقانون الجَوهري الذي عليه تنهض تجربة التَّقَنُّع، أي « ديَالِكْتِيك التَّمَاهِي».

فإنْ نَحْنُ نظرنا إلى «الشَّاعِر» وإلى «الأَنَا الْمُغَايِر»، بوصْفِهِمَا ذاتين تتفاعلان في مَجَالٍ حَيَويٍّ تَمُورُ فِي رِحَابِه «رؤيا داخلية» تُفْضي بالشَّاعِر إلى العُثُور على قناعِهِ الْمُحْتَمِل؛ فإننا نكون إزاءَ «ديَالِكْتِيك التَّمَاهِي» الذي نحسبُ أنه مصطلح ملائمٌ للتَّعبير عن ذلك التَّفَاعُلِ الْخَلَّاق.

وإنْ نحنُ وجهنا النَّظر نحو عملية تحويل «تجربة الرؤيا الدَّاخلية» إلى نصٍّ، أي إلى قصيدة قناع؛ فإننا نواجه «ديَالِكْتِيك التَّنَاصّ» الذي تنبني عليه الْقَصِيْدَة مُجَسِّدةً تفاعل أنا «الشَّاعِر»: كتجربة واقعية، وكمكونات ثقافية، أي كنصٍ مشغولٍ من كثرة من التَّجَارب والنُّصُوص، مع أنا «الأَنَا الْمُغَايِر»: كتجربة مروية في نصوص معينة، وكهوية متحققة في تلك النُّصُوص، أو كنصٍّ شفاهي ينسرب في نسيج الواقع، أو في الحاضر المعيش، وفي وجدان الناس، وذلك على النَّحو الذي يُفْضِي فيه التَّفاعل بين هذه النُّصُوص إلى تحقق الْقَصِيْدَة التي تُجَلِّي انبثاق تجربة

التَّمَاهِي، أو الرؤيا الداخلية، وتعكس فاعليتهما، فيما هي تعكس ناتجهما في تجربة الْقِنَاع، وفي هويته المكتسبة عبر صيرورة تجربته المتحققة في الْقَصِيْدَة.

الظاهروالخفي

وفي هَذَا الضَّوء، فَإِنَّ ديَالِكْتِيك التَّنَاصّ هُوَ الوجْهُ الظَّاهر لديَالِكْتِيك التَّمَاهِي الْخَفِيّ؛ ذلك لأنه يَعْكِسُ عمليةَ تَحَوُّلِ قُطْبَيِّ الْقِنَاع من ذَاتَيْنِ مُتَفَاعِلَتَيْن إلى نَصَّيْنِ مُتَدَاخِلَيْن فيما هُوَ يلْتَقطُ ما تُسْفِرُ عَنْه مساراتِ لحركة الباطنية التي تمور بها تجربة الرؤيا الداخلية، لِيُجَسِّدَ نتائج صيرورتها، بَلْ وحركة تجاذب أقطابها، وتَفَاعُلِهَا، في جسد الْقَصِيْدَة، مُكَثِّفاً هُوِيَّةَ الْقِنَاعِ، كَهُوِيَّةٍ مجردةٍ تتحقق عبر رؤيا الشَّاعِرِ الدَّاخلية، وتُنَزِّلُ تَجَلِّيَاتِهَا، على نَحوٍ مُتَعَيِّنٍ، في القصيدةِ حَيْثُ تَنْهضُ اللُّغَة الشِّعرِيَّة بِتحْويلِ هاتِهِ الرُّؤْيَا إلى تجربة حَيَوِيَّة تَجْري، مُجَسَّدةً، في مَجَالٍ حيويٍّ هو النَّصّ الإبْدَاعيُّ الذي يُحَقِّقُ لها وُجُوداً حَيَوِيّاً في الحَيَاةِ، والتَّاريخ.

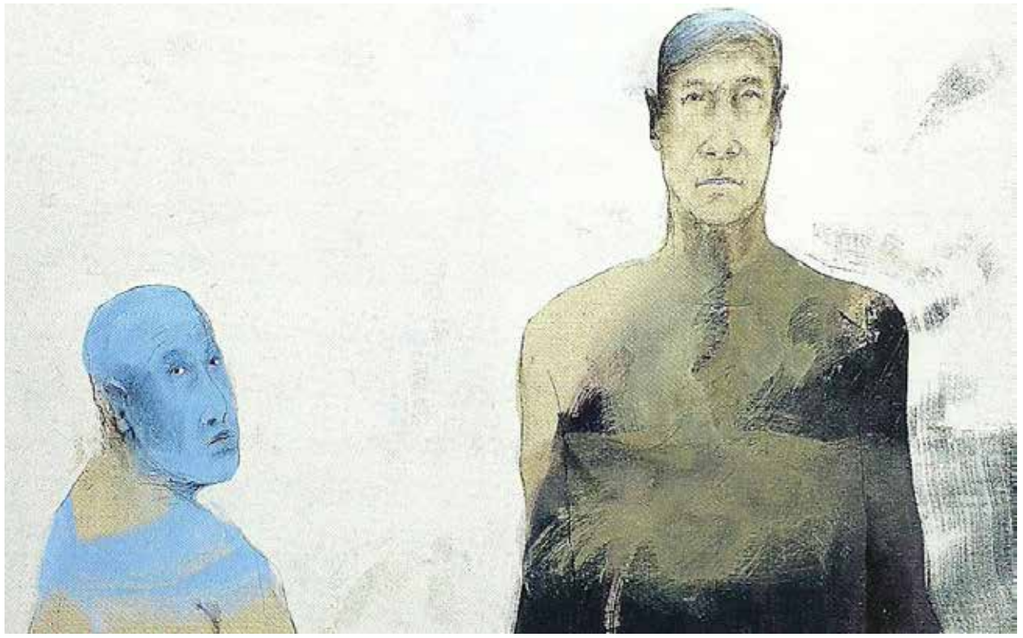
وكي تتحقق تجربة التَّمَاهِي، وكي يشتغل التَّنَاص، لابد من تَوَفُّر حدٍّ أَدْنَى مِنَ الْحِوارِ والتَّفَاعُل والتَّداخُل، وليس هذا الحدُّ الأدنى إلا حِوَاراً بين قطبين، تَفَاعلاً بين ذاتين فاعلتين ومنفعلتين، وتداخلاً بين نَصّين.

وإذ تنطلق قصيدة الْقِنَاع من قاعدة العلاقة التي يؤسسها القطبان الأساسيان: أنا الشَّاعِر، وأنا الأَنَا الْمُغَايِر؛ فإنَّ بعض النُّصُوص يظلُّ لصيقاً بهذه القاعدة، أو قريباً منها، فيما ينطلق بعضها الآخر إلى فضاءات أوسع، فيحتضنُ، في إطار تجربة التَّمَاهِي المائرة في قاعه، كثرةً من الأنات المغايرة، ويُوَسِّعُ عالمه بالحوار المتفاعل مع نصوص كثيرةٍ قَدْ تربو على الحَصْرِ.

وقد يكون لطُول النَّصّ، أو قِصَرِهِ، أثرٌ ظاهرٌ في الدَّلالة على درجة اقترابه من تلك القاعدة أو ابتعاده عنها. فإذ يفتح طول الْقَصِيْدَة إمكان تعَدُّدِ مصادر التَّكوين، وَتَوَسُّع قاع النَّصّ؛ فإنَّ لِقِصَرها أَنْ يُغْلِقَ هذه الإمْكَانِيَّة، أو يُضَيِّقَ مجالها، أو يَحُولَ دون تحقُّقِهَا على الشَّكل الفني الموائم.

وعلى الرغم من المنطقية الظَّاهرة لهذه الفروض، ومن الاستخلاص النَّقْدِي الشَّائِع الذي مؤداه أَنَّ «القصائد العظيمة هي دائماً قصائد طويلة؛ وذلك بسببٍ من كمية الواقع التي لابدَّ أن تتضمَّنَهَا كمضمونٍ ظاهر»(12)؛ فإنَّنا نحسب أن العوامل الخفية التي تُحَدِّدُ حجم الْقَصِيْدَة هي ذاتُهَا التي تُفْضِي إلى التصاقها بالقاعدة أو ابتعادها عنها؛ فليس حجم الْقَصِيْدَة إلا نِتَاجاً لتلك العوامل التي نعتقد أنه ما من عبارة قادرة على احتضانها جميعاً غير عبارة «طَبِيْعةُ التَّجْرُبَة»، فالتَّجْرُبَةُ، كما تَتَبَدَّى في الْقَصِيْدَة، تحتضن الدَّوافعَ الكامنةَ وراء التَّقَنُّع فيها، فِيْمَا تُفْصِحُ الْقَصِيْدَة، عبر التَّحْلِيْل المُتَأَنِّي، عن تَراتُبِ الدَّوافع، وعن الدَّافع الأكثر هيمنةً عليها. حَيْثَ يهيمن على الشَّاعِر دافعٌ مُعينٌ مُدْرَكٌ تَمَاماً من جانبه، كأن يتحاشى الاصطدام المباشر بالسُّلطة السِّيَاسِيةِ الاسْتِبْدَادِيَّة وأجهزتها القمعية، أو أن يعبر من خلال قناع عن موقفٍ أو رؤيةٍ معينة لا يستطيع، لسبب أو لآخر، أن يبثهما على لسانه الشَّخصي؛ فإنَّ هذا الدَّافع، وعلى الرغم من استدعائه دوافع أخرى تلازمه، هو الذي يُحَدِّدُ، بالضَّرورة، حَجْم النَّصّ بِحَجْمِ الجزءِ المُرَادَةِ إضَاءَتُهُ من تجربة الشَّاعِر عبر إضاءةِ ما يوازيه، أو يتجاوب معه، من تجربة الأَنَا الْمُغَايِر، وهو الأمر الذي يَحْكُمُ الأَعَمَّ الأغلب من القصائد القصيرة، والقصائد - الومضة التي تَتَبَدَّى، وكأنما هي نصّ مكتوب فوق نصٍّ وحيد! وحين يتجاوز الأمر حدود التَّعْبِير عن موقفٍ مُحدَّدٍ، أو الإشارة الجزئية إلى حالة معينة، أو اقتناص لحظة من لحظات تجربة واسعة، إلى الدُّخول في تجربة رؤيا داخلية، بالمعنى الفلسفيّ الْوُجُودِيِّ أو بِالْمعنى الصُّوفي، وإلى تَجْسِيدِ هَذه التَّجْرُبَةِ، في النَّصِّ الشِّعْرِيِّ، كتجربةٍ إنسانيةٍ كُلِّيَةٍ وشَامِلَةٍ؛ فإنَّ اتِّسَاع التَّجْرُبَة يفضي، بالضَّرورة، إلى اتساع النَّصّ، دون أن يتطابق كلا الاتِّسَاعين؛ حيث «كلما اتَّسعت الرؤيا، ضاقت العبارة»(13)، على حَدِّ قول النِّفَّرِي.

وإذ يفضي اتساع التَّجْرُبَة إلى اتساع النَّصّ؛ فإنَّ كلا الأمرين ينهضُ على تعددية لافتة في مصادر تكوين الْقِنَاع، فمثل هذه التَّجْرُبَة التي تسعى إلى التوفيق بين ما يتناهى وما لايتناهى، وإلى وصل الزمان بالأبدية، واقتناص الأزمنة كلِّها في بُرهة رؤيا كاشفة، هي وحدها التي تفتح الأَنَا الْمُغَايِر، الذي اختاره الشَّاعِر للتَّمَاهي به، على أشباهه، وتصلهُ - إن كان مُتَأَخِّراً - بنموذجه الأَصْلِيِّ الموغل في القدم، أو تبني سلسلة تجلياته المتعددة بتعدد أسمائه - إن كان هو النَّمُوذج الأَصْلِيُّ الأقدمُ - حتى أقرب تجل له في عصرنا، أو في أقرب الأزمنة إلى عصرنا، بحيث يكون الْقِنَاع هو التجلِّي اللانهائي، الموغل في الماضي، والقائم في الحاضر - واقعاً أو رؤيا - والمفتوح على مستقبل مفتوح، لذلك النَّمُوذَج الأَصْلِي وتجربته اللَّامتناهية، وبحيث تَتَبَدَّى الْقَصِيْدَة نَصّاً مكتوباً فوق ما لا يتناهَى من التَّجَارِبِ المحمولَةِ عَلَى أَصْواتٍ ونُصُوص.



بهرام حاجو

جدل القاع والبرج

ولعلنا نستطيع أن نجرب الآن، وقبل أن نلجأ في مراحل لاحقة إلى تحليل نماذج دالة من القصائد، استكشاف المداخل أو القنوات التي يمكن أن تنسرب من خلالها «أَنَواتٌ مُغَايِرَةٌ كثيرةٌ» لتتفاعل في تكوين «الأَنَا الْمُغَايِر الرئيس» الذي يتَمَاهَى الشَّاعِر به، أو لتتفاعل في تجلية تحولات الْقِنَاع نفسه إذ يدخل معها في تَجَارِبِ رؤىً داخليةٍ تجمعه، أو توحِّدُهُ، بها، وهو الأمر الذي يتمظهَرُ في حضور نصوصٍ متعددة المجالات والحقول والسياقات المصدرية، تنصهرُ في نسيج - أو تَتَبَدَّى على سطح - الْقَصِيْدَة التي تتخلَّقُ هُوِيَّة الْقِنَاع في مِجْرى صَيرورتها كتجربةٍ حَيَاة.

حين تنهض الْقَصِيْدَة على تجربة رُؤْيَا داخليَّةٍ مُتَّسِعَةٍ وشَامِلَةٍ، وحين تَكْتُبُ هَذِهِ الْقَصِيْدَةُ التَّجْرُبَةَ نَفْسَهَا، في صَيْرُرَتِهَا، لا أَثَرَهَا فَحَسْبُ؛ فإنَّ طبيعة العلاقة بين قطبي هذه التَّجْرُبَةِ، أيْ الشَّاعِر وأناهُ الْمُغَايِر، إنَّمَا تفتح الباب واسعاً أمام تعددية المكونات التي تعود إلى هَذَيْنِ القطبين في سياق تحولاتهما المستمرة التي تنعكس في تَحَوُّلاتِ الْقِنَاعِ، وفي تجلياته الاسْمِيَّة، أو الصُّورية المتعددة؛ وذلك لأن جدلية أنا الشَّاعِر - أنا الأَنَا الْمُغَايِر التي تتم في إطار الرؤيا الدَّاخلية هي، دائماً ومن حيث الإمْكَانِيَّة المجردة، جدليةٌ مفتوحةٌ على اسْتِدْعاءِ أقطابٍ أخرى تَنْصَهِرُ مُكَوِّنَاتُهَا الْمُسْتَخْلَصَةِ في مُكَوِّنَات أيٍّ منهما، كقطب رئيسٍ. وهِيَ، إلى ذَلِكَ وفي تَواشُجٍ مُسْتَمِرٍّ، جَدَلِيَّةٌ مفْتُوحَةٌ على استدعاء نُصُوصٍ تمَّ امْتِصَاصُها في إطَارِ عملية صوغ خصائص هُوِيَّةِ أيٍّ منهما، كَنَصٍّ مكتوبٍ فوق كثرةٍ هائلةٍ من النُّصُوص.

ولا ريب، هنا، في أنَّ جميع المداخل والقنوات المحتملة لانسراب الأَنَاتِ المُغَايِرة، ولِعُبُور النُّصُوصِ الْحَامِلَةِ التَّجَارِبَ، إنَّمَا تَعُودُ إلى هذين القُطْبَيْنِ اللَّذَيْنِ يُوَلِّدان، بتفاعلهما، تلك الْجَدَلِيَّةِ المفتوحة التي تُفْضِي صَيْرورتُهَا إلى تحقق الْقَصِيْدَة كَمَجَالٍ حَيَوِيٍّ تُخَاضُ فِيْهِ التَّجْرُبَةُ الْحَيَوِيَّةُ وفي رِحَابِه تَتَخلقُ هُوِيَّةِ الْقِنَاعِ وتَتَجَلَّى سُلوكاً، ومواقِفَ، وتَصَرُّفاتٍ، وأقْوالٍ، ورؤىً.

ولأنَّ الشَّاعِرَ، كَذاتٍ مُبْدِعَةٍ، وكأَنَا اجْتِمَاعِيةٍ، أحالتْ نِفْسَهَا في الْواقِعِ الْمُوْضُوعيِّ ذَاتاً شَاعِرةً، فِيمِا أحالَتْ نَفْسَهَا، أَمامَ نَفْسِهَا، كَيْنُونَةً وُجودِيَّةً تسْعَى للعُثُورِ عَلَى كَمالٍ مُحْتَملٍ، وتَتوقُ لِتَجْلِيَةِ أَسْمَى مُمْكِنَاتِ تَحَقُّقِهَا الإنْسَانِيّ في شَتَّى مداراتِ وُجُودِهَا؛ فَإِنَّهُ يَجْعَلُ مِنْ نَفْسِهِ الْوِجْدَانِيَّة الْكُلِّيَّةِ مَجَالاً حَيَوِيّاً تَدُورُ في أعْمَاقِ رِحَابِه تَجْرُبة التَّمَاهِي، أَيْ تَجْرُبَة الرُّؤْيَا الدَّاخِلِيَّةِ الَّتِي تُنْتِجُ هُوِيَّتَهُ العَمِيْقَةَ، فِيْمَا هي تُنْتِجُ الْقَصِيْدَةَ الَّتي يَخُوضُ قِنَاعُهُ تَجْرُبَتَهَا، ويَنْطِقُهَا مُجَلِّياً صَيْرورةَ تَشَكُّلَ تِلْكَ الْهُوِيَّةِ عَبْرَ تَفَاعُلِ مُكَوِّنَاتِها النَّاهِضِ عَلى جَدَلِيَّة أَقْطَابِ الْقَنَاعِ الْمَائِرةِ في أعْماقِ تِلكَ التَّجربَةِ الرُّؤْيَاوِيَّةِ الْخَلَّاقَة.

وإلى ذَلِك، فَإنَّ اختيارالشَّاعِرِ هذا الأنَا الْمُغَايِرِ أو ذاكَ، وهذا النَّصّ المصدريّ أو ذاك، وهو الاختيار القائم، بطبيعة الحال وفي تَواشُجٍ مُتَّصِلٍ، على مَدَى مَخْزونِه الثَّقَافي والمعرِفي وتَشَعُّبِه وعُمْقِه، وعلى مَدى اتساع تجربته الحياتية وَفَرادتِهَا، وعلى مَوْقِفِهِ من شبكة مُتَنَاقِضَاتِ الواقعِ الَّذي يُعَانِيه ويُعَايِنُه، وعلى طبيعة توجُّهاته الاجتِمَاعِيَّة والفكرية والْجَماليَّة، إنَّمَا يُمَثِّلُ الشَّرارة الأولى التي قد تختزن، في ضوء طبيعة الاختيار، طاقة تفجيرٍ تَتَراوَحُ مَا بَيْنَ هائِلَةٍ وضئيلة، وذَلِكَ بِحَسبِ طَبيْعَةِ الاختيارِ، وَوِفْقَ مُحَفِّزَاتِهِ ودَوافِعِه المشروطَة بِما ذَكرنَاهُ لِلتَّوِّ من مُحَدِّدَاتٍ حَاكِمَةٍ ومَعايير.

وفي هَذَا الضَّوء، فَإنَّ اختيار الشَّاعِرِ لِنَمُوذجٍ أَعْلى، أو لنمط أصْلِي، ليجعله اسماً لقناعه، ومحوراً تدور حوله تجربة الْقَصِيْدَة، سَيُفْضِي، بِمَا يَكْتَنِزُهُ هذا النَّمُوذج الأعْلَى، أو النَّمطِ الأصْلِيِّ، من خَصائِص وميزات، وبما ينطوي عليه من إمْكانات فنيَّةٍ وطَاقات رمزيَّة، إلى بناء التَّجْرُبَة فَوق كثرة هَائِلَةٍ من التَّجَارب، وإلَى نهوض النَّصّ الشِّعْرِيِّ فوق قاعٍ بالغ الاتِّساع والعُمْق؛ لكونِهِ يحتضن كثرة هائلة من النُّصُوص، وذَلِكَ على نَحْوٍ يُحِيْلُ الْقَصِيْدَةَ إلى بُرجٍ شَاهق العُلُوِ يَرْتَقِيهِ الْقِنَاعُ فِيْما تَمْتَدُّ أسسه عابرةً أَغْوَارَ الأرضِ صوب ما لا يتناهى من الطَّبقات. وكأنما الْقَصِيْدَة سطحٌ ظاهرٌ لكثرةٍ من النُّصُوص البَاطِنَةِ القابعةِ في أَطْواءِ طبقاتِهَا التَّحْتِيَّةِ العميقة.

وقد تَتَبَدَّى الْقَصِيْدَة، في حالاتٍ معينة، كأساسٍ أو قاعٍ يقبع في أبعد طبقات الأرضِ غوراً، وبخاصة حين يكون اسمُ النَّمُوذجُ، أو النَّمَطُ، الأصْلِيُّ الأَقْدَمُ هو اسم الْقِنَاع، وتكون تجربته مهيمنةً على تجربة الْقَصِيْدَة، فيما تحتوي كلُّ طبقةٍ من الطَّبقات التي تصل سطح النَّصّ بقاعه العميق، تجلياً من التَّجلِّيَات النَّصِّيَّة لذلك النمط الأصلي حتى نصل إلى أعلى البرج، حيث نلتقي بأقرب أسمائه إلينا، أو باسمه المتجول في رحاب عصرنا، أو المتطلع إلى حضورٍ فاعلٍ فيه، وكأنما الْقَصِيْدَة، في هذه الحال، هي القَاعُ الذي أفضت حفرياتُ الشَّاعِرِ إلى إظهاره وإضاء ته، والذي فوقه تنبني كثرةٌ من التَّجَارب والنُّصُوص التي يُوحي سَطْحُ ذلِكَ الْقَاعِ بها، أو يُومِئُ إلَيْها، فَيستدعي الذَّهاب صَوبَها لِتَعَرُّفِها.

وسواءٌ تحرَّك النَّصّ هابطاً من قمة البرج إلى أغواره البعيدة، أو صاعداً من أعمق أغواره إلى قمته؛ فإنَّه مرشحٌ في كل حال، إلى المرور بالأسماء المتعددة للنَّمط الأصلي، وإلى احتضانها في نسيجه على نحو ظاهر، أو إلى الإيحاء بغيابها فيه. كما أنه مرشحٌ، في ضوء ذلك، إلى اقتحام مجالات مصدرية مختلفة، وإلى فتح دفَّات كثير من الكتب، وإلى استدعاء كَثْرةٍ مِنَ التَّجَارِبِ والنُّصُوصْ. وكي نوضح مغزى أيٍّ من الحركتين: الصَّاعدة والهابطة، وكي نكشفُ دلالةَ الصُّورة الاستعارية التي تجسد أيّاً منهما، فإننا نشيرُ إلى إمكان أن يختار الشَّاعِر التَّمَاهِي بشخصية تاريخية كالحلاَّج، مثلاً، وهي شخصية تبعدُ عنا، من حيث الحقبة تجربتها التاريخية التي احتضنت الواقعية، مسافةً زمنية تربو على الألف مِنَ الأعْوام، مما يعني أنَّ الْقَصِيْدَة التي تنطق صوته، كقصيدة «عذاب الحلاَّج» للبياتي، على سبيل المثال، قَدِ اخْتَارتِ الانطلاق من طبقة تاريخية بعيدةٍ عنَّا، غير أنها ليست مُوْغِلةً في بُعْدٍ سَحِيْقٍ، وهو مَا يفتح تجربة الحلاَّج - الْقِنَاع على تجارب أخرى سابقة لتجربته أو لاحقة بِهَا، ولَكِنَّها تتجاوب معها أو توازيها، بحيث يمكنُ لِمسارِ التَّجْرُبَة المروية في الْقَصِيْدَةِ أنْ يَتَحَرَّكَ في اتِّجَاهين: أَوَّلُهُما اتجاهٌ صاعدٌ يصل تجربة الحلاَّج - إنْ تصريحاً أو تلميحاً - بتجارب التَّمَرُّد والرَّفض، والصَّلب والقيامة، الكثيرة والمتعددة، التي وقعت بعد تجربته، أو في زمن إبداع الْقَصِيْدَة ونشرها لأول مرة، أو في زمن قراءتها؛ وثَانِيْهُما اتجاهٌ هابطٌ يصل الحلاَّج بنموذجه الأَصْلِي المُوغل في القدم عبر المرور بتجلياته المُتَعَاقِبَةِ، زمنياً، وفق تسلسلٍ يهبط من الأقرب إلى الأبعد، بانياً، في سياق ذلك، كوناً أدبياً متكاملاً موسوماً بعنوان: الموت والانبعاث، وعامراً بحركة أبطال تجربةٍ إنْسَانِيَّةٍ - كونية لا تَتَنَاهَى.

وقد يختار الشَّاعِر شخصية معاصرةً له، أو قريبة الْعَهْدِ بزمنه. فيتفاعل مع شاعر، أو مفكر، أو قائد سياسي، أو مع شخصية من الشَّخصيات التي واجهت المصير الذي ناضلت طيلة تجربتها من أجل أن تُجنب الإنسان الوقوع فيه: السَّجن والتَّعذيب، أو الموت غدراً وغيلةً على يد سلطة شمولية طاغية، أو قوة إظلامية فاشية، أو ربقة استعمار خارجي.. إلخ. بحيث يمكن، والحالُ هَذه، أنْ تأخذ الْقَصِيْدَة اتجاهاً هابطاً يصلُ هذه الشَّخصية بنمطها الأصلي، ويحيلها، في ضوء هذه الصِّلة، إلى تجلٍ من تجلياتِهِ اللامتناهية، والْقَابِلَة لِتَجَديدِ حُضُورِهَا، وتَنْويعِهِ، بِمَا يَسْتجيبُ لحاجَاتِ النَّاسِ، وحساسيَّات العُصُورِ والأَزْمِنة .

وقد يختار الشَّاعِر أن يتماهى بالنَّمَطِ الأصلي الأبْعَد، كأن يُسَمِّي قناعه باسم الإله الابن: «دموزي» أو «تَمُّوز»، فتأخذ الْقَصِيْدَة في تجليها النَّصّي الواضح، أو في إثارتها الحيوية لمتوازياتٍ متعاقبة زمنياً، اتجاهاً صاعداً يصلُ دموزي بأشباهه، وبآخر إنسانٍ اختار أن يُجلِّي في تجربته الحياتية تجربةَ هذا الإله المُخَلِّص، الفَادي، ابن الإنسان.

وأيّاً كان اتجاه حركة الْقَصِيْدَة، والتَّجْرُبَة المروية فيها، أو التَّجارب التي تثيرها، فإنَّها إذ تتحقَّق كقصيدة قناع، وعلى النَّحو الَّذي أوضحناه، تستطيع أنْ تُعبِّرُ عن التَّجْرُبَة الإنْسَانِيَة في كُلِّيَّتِهَا وشُمُولِهَا، مُوفِّقَةً بين المتناهي واللَّامتناهي، ومُفْصِحَةً، في ضوء ذلك، عن رؤية عَمِيقةٍ وَمُمْتَدَّةٍ للإنسان والوجود.

ولِتَعَدُّدِيَّة أسماء النَّمُوذِج الأَعْلى، أو النَّمَطِ الأَصْلِي، الواحد، ولِتَشابه تجارب الشَّخصيات أو الكينونات التي تحمل هذه الأسماء، ولانْصِهَارِ خصائِصِهَا ومُكَوِّناتِ هُوِيَّاتِهَا في أُتُونِ تَجْرُبَةٍ وُجودِيَّةٍ مُتَّصِلَةٍ، وفي صُلْبِ جوهرٍ هُوِيَّاتِيٍّ واحِدٍ تَتَعَدَّدُ تَجَلِّياتِه وتَتَنَامَى، أَنْ يُعْتَبَرَ، في مَا نَحْسَبُ، القناةَ الأَهَمَّ التي تَمُرُّ عبرها كثرة من الأَسْمَاء والتَّجارب والنُّصُوص لتتفاعل، معاً، في صَوغ قصيدة تنبني على اختيار اسمٍ واحدٍ للقناع مِنْ بَيْنِ الأسْمَاءَ الَّتى خَاضَتْ تِلك التَّجرُبَة فأكْسَبَهَا خُوضُهَا مَلامحَ رَاكِزةٍ رسَخَتْ في هُوِيَّتِهَا.

ومَا لِهذهِ الْخُلاصَةِ أَنْ تَتَأَسَّس عَلَى أمرٍ أَبْلَغَ، بَلْ وأَعَمَقَ تَأصُّلاً مِنْ وجُهي المَعْرِفَةِ الإنْسَانِيَّة وجَمالِيَّاتِ الإبداع، مِنْ حقيقةِ أنَّ أيّاً مِنْ هذه الأسماء سيكونُ مُرَشَّحاً لاستدعاء شبكة الرُّموز التي ينتمي إليها؛ كي يُحَرِّكَهَا على مِحْوَرِهِ، موسِّعاً مجال حركته وفَضَاءَ دلالته، بالدُّخُول في مجالاتها، وبِمُمَاهَاةِ ذَاتِهِ بِهَا، وبِبنَاءِ شَجرة انْتِسَابِه إلَيْهَا، وبِخَوضِ تَجَارُبِهَا مَعَها، وبتجلية تَحَوُّلات هُوِيَّتِهِ، تِلْكَ الْهُوِيَّةِ الْكُلِّيَّة الْجَامِعَة، في صُوَرِهَا، وأَسْمَائِهَا، وفي شَتَّى تَجَلِّيَاتِ حُضُورِهَا الْمفتوح، بَتَنَوّع تعدُّدِيٍّ لافِتٍ، عَلَى ضَيْرُورةِ الثَّقافَاتِ الإنْسَانِيَّة، وتَغَايُرِ الأَمَاكِنِ، وتَداخُلِ الأجيَاز، وتَوالي العُصُور، وانْفِتَاحِ الأزْمَنة!

شبكة التناص وتكوين القناع

ولِتَداخل النُّصُوص المَصْدرية عَبْرَ انْسِرابَاتِهَا وتَرابُطَاتِهَا الظَّاهِرةِ والْخَفِيَّة، أَنْ يعتبر، في حدِّ ذاته، مدخلاً تلقائياً لاستدعاء النُّصُوص الكثيرة التي انبنى عليها النَّصّ الذي يعود إليه الشَّاعِر ليستدعي منه اسم أناهُ المُغاير، (اسم قناعه)، ومُكَوِّنَاتٍ مِن مُكَوِّناتِ تجربته المروية فيه؛ فقد يذهبُ الشَّاعِر إلى أحد أناجيل العهد الجديد ليستدعي «المسيح» في ارْتباطٍ بِأيِّ جَانبٍ مِنْ جوانب تجربته يُرِيْدُ إضَاءَتَه عَبْرَ الْبِناءِ عَلَيه، فلا يكون ذلكَ انفتاحاً على العهد الجديد، أو على أحد أناجيله فَحَسْبُ، بل سَيَكُون، من جهة أولى، انفتاحاً على النُّصُوص الأسطورية والدينية التي تقبع في قاع الأناجيل، أو تغيب في نسيجها؛ لكونها قد تناصَّت معها وهي تحوِّلُ تجربة المسيح من الواقع إلى النَّصّ، ومن التَّاريخ الْحيّ إلى ذَاكِرَةِ اللُّغةِ وَشَرائِحِ قُوَاهَا الْحيَوِيَّة الْحَافِظَة.

ومن جهة ثانية، سِيَكونُ لِفِعْلِ الاسْتِدْعاءِ النَّصّيِّ لِتَجرُبَة «الْمسيح، أَنْ يَنْفَتِحَ، لَيْسَ عَلى النُّصُوص الأسْطورِيَّة والدِّينيَّة الَّتي تَقْبَعُ في قَاعِ الأَنَاجِيلِ فَحسبُ، بَل كَذَلِكَ على النُّصُوص الأخرى التي تختزنها ذاكرة الشَّاعِرِ الثقافية، أو حتَّى ذَاكِرةُ القارئ الْمُفْتَرَض، وهِي النُّصُوصُ التي تناصَّت، على امتداد مراحل تاريخية متعاقبة، مع العهد الجديدِ وغيره مِنَ النُّصُوصِ الأُصُول، مُوسِّعَةً، عَبْرَ هَذَا التَّناصّ الْمُتَواصِلِ والْمُتَعَدِّد التَّأويلاتِ والأوجُهِ، الكونَ الأَدبيَّ، واللَّاهُوتي، ورُبَّمَا الْمَعْرِفِيّ، والفلْسَفِيِّ الوجُوديِّ، لتجربة «المسيح»، كعملٍ إبْدَاعيٍّ ينطوي، ضِمْنِيّاً، على توسيع تجربة نمطه الأصلي الأبعد، الإله - الابن: «دموزي»، أو «تموز»، وتجارب موازياته الكثيرة في الثَّقَافات الإنْسَانِيّة المتعددة؛ بحيث نرى إلى الْقَصِيْدَة وهي تتحرَّك فوق طبقاتٍ متراكبةٍ تنطوي كل واحدة منها على تجلياتٍ نَصِّيَّةٍ مُتَشَابِهَةٍ، وغير مُتَطَابِقَةٍ، لشخصية جوهرية واحدةٍ تواصَلَتْ حُضُوراً في حياةِ الإنسان، وفي حَضَارَتِهِ وتَارِيخِهِ، أو نَرَى إلَيْهَا (أي للقَصِيدة) وهِيَ تُحَرِّكُ طبقاتٍ تتراكبُ فوق سطحها، مشيرةً إلى الواقع الذي تُحَوِّلُهُ إلى نصٍّ تَنْسَرِبُ في نسيجه، وفي شبكة دلالاته، الموازياتُ الواقعية لِلْقِنَاع، تِلْكَ الموجودة في الواقعِ الْقَائِمِ، أو التي يُتَطَلَّعُ إلى انبعاثِهَا فِيْه، أو الَّتي يُتَوَخَّى مِيلادُهَا في مُسْتَقْبلٍ يُهَيِّءُ النَّاسُ الْوَاقِعَ القَائِمَ لاسْتِقْبَالِهِ.

ولَئِنْ كَانَ لِفِعْلِ الاسْتِدعاء النَّصِّي لِتَجارِبِ نَمطٍ أصْلِيٍّ أنْ يُفتَحَ أوسَعَ الآفاقِ أَمام تَنويْع المصادرِ عَبْرَ التَّداخُلِ النَّصِّي القائم بِناء شَجَرَةِ النَّسبِ الَّتى يُعْتَبَرُ هَذَا النَّمَطُ الأصْلِيُّ جَذْرُها الأصْلِيُّ الأعْلى، سَواء أكانَ الشَّاعرُ قَدْ تَوخَّى الإنْطلاق مِنْ عِنْدِهِ، مُحَمَّلاً بِه، صَوبَ آخِرِ تَجلِّياته النَّصّيَّة، أو مِنْ آخِرِ تَجَلٍّ نَصِّيٍّ لَه صَوبَه، أَو مِنْ أيِّ لَحظَةٍ جِيلِيَّةٍ مِنْ لَحظَاتِ أَجْيال شَجَرة النَّسبِ، ذِهَابَاً أو إيَابَاً في حَركَةٍ لا تَتَوقَّفُ، لِيكونَ القِناعُ المُتَحقِّقُ في القصيدة، عبر خَوضِه تَجربتَهَا المُفضِيَة إلى تكوين هُوِيَّتِه، هُوَ التَّجلِّي الأخِير في سِلسَالِ سُلالَةِ هَذَا النَّمطِ الأصْلِيِّ المُوغِلَةِ في الْقدمِ، فَإنَّ لتعدُّدِيَّةِ الإحالات الموضُوعية لِشَخْصِيَّة مُفْرَدةٍ لِذَاتِهَا في الواقع الاجتماعيِّ التَّاريخيِّ ، كأَنْ تكون الشَّخصية التي اختارها الشَّاعِرُ للانْخْرَاطِ

مَعْهَا في تجربَةٍ تَماهٍ دِيالكْتيكيٍّ بِوصْفِهَا «أَناهُ المْغَايِرُ»، هي، في آنٍ معاً، شخصيةُ شاعرٍ، وفيلسوفٍ، وفارس، وقائد سياسي، وعالم فلكي، ومتصوف ... إلخ؛ أيْ شخصية مَوسُوعية ذَات «سِيرِ حَياةٍ» لا سِيرةَ حَياةٍ واحِدة، أنْ يُؤسِّسَ لانْبثاقِ تَعَدُّدِيَّةٍ ثَرِيَّةٍ في مصادرِ بِناءِ النَّصِّ و تكوين الْقِنَاع؛ وذلك لأن مثل هذه الشخصية المتعددة التَّجَارِبِ، والمُتَنَوِّعَة الاهتمامات، والمعارفِ، والنُّصُوص، والسِّير، سَتَكونُ قَدْ حقَّقَتْ لنفسها حضوراً نَصِّياً مُتنَوِّعاً في سِيَاقات مصدرية متعددة الحُقُول والمَجَالاتِ، وفي مدارت وُجُودٍ حَيَويٍّ لا يَني يَتجَدَّدُ عَلى تَوالي الأزْمِنَةِ، وذلكَ عَلى الرَّغمِ مِنْ أنَّها، أي هَذِه الشَّخْصِيَّة، لَم تُحْرِزْ، أو لم تُعتَبَرْ، نَمطاً أَصْلِيّاً وِفقَ المُحَدِّداتِ الَتي تُعَرِّفُ النَّمَطَ الأصْلِيَّ كَمُصْطَلحٍ بَاتَ قَارّاً، ومُتَداولاً بِكثافَةٍ، في حُقُولٍ مَعرفِيَّة عديدة. وفوق ذلك، فإنَّ لتوجُّه الشَّاعِر نحو خلق القَصِيْدَة - الأسطورة، كتجربة تتحرك فوق الزَّمان والمكان، ونحو تكوين الْقِنَاع كَوِحْدةِ مُتَنَاقِضَاتٍ مُتَفَاعِلَةٍ تَمورُ دَاخِلَ وجْدَانِهِ الذَّاتيِّ كإلهٍ أسطوري، أنْ يَكونَ ذَا أثَرٍ بَالِغٍ في فتح النَّصِّ الشَّعْرِيِّ على تعددية لافتة في مصادر بنائِهِ، وتكوين الْقِنَاع الَّذِي ينطقهُ، ويتحرك في مجالاته وأحْيَازه خائضاً التَّجْرُبَة المْائِرِهِ فِيه، ومُحَوِّلاً مَسَارَاتِها، ومُتَحولاً بِتَحَوُّلاتها، ومُكْتَسِباً في كل محطة من محطاتها، خَصَائِصَ ومُكَوِّنَاتٍ هُوِيَّابِيَّةٍ جديدة تنهض على أنقاض خَصَائِصَ وَمُكَوِّنَاتٍ قديمة وتتجاوزها؛ فَفِي محاولاتٍ إبْدَاعِيَّةٍ كهَذِه، سيَكونُ للشَّاعِرِ أنْ يستدعي شخصيات ورموزاً وتجارب من مصادر متعددة ومتباينة، ويُدْخلها جميعاً في صلب نسيج جديد، وفي إطار شبكة رمزية تدخل مكوناتها في إطار بنية علاقات جديدة تؤسِّسها، وذلك على النَّحو الذي يتبدَّى معه الشَّاعِر وهو يعمل خارج مصادره التي ينطلق منها، وتَتَبَدَّى معه القَصِيْدَة، على عمق قاعها واتساعه، وكأَنَّمَا هي، من كثرة ما يَصَبُ فِي نَهْرِهَا المُتَدَفِّقِ من مَنَابع، قَصِيْدَةٌ بلا مَنَابع، أو كأَنَّمَا هي القَاعُ، وهي المَنَابِعُ المْائِرةُ فِيْ أغْوارِهِ، وهي سَطْحُ النَّهرِ ومَجْراه، وهِيَ تشَعُّبَاتُ مَساراتِهِ ودلْتَاهُ، وهَيَ مُنْطَلَقُ سَيْرِهِ، وانْهِمَاراتُهُ، ومَصَبُّهُ الأخَيرُ!

تلك، إذن، هي أهم المداخل والقنوات التي تفتحُ الآفاق واسعةً أمَامَ تعدُّديةٍ مُتَنَوِّعَةٍ في مصادر بناء القصائد، وتكوين الأقنعة التي تخوض تجاربها وتنطقها. غير أنَّهُ لَا يُمكِنُ لِهَذه التَّعَدُّدِيةِ المُتَنَوِّعَة أنْ تَكُونَ تِلْقَائِيَّةً، أوْ فَيْضَاً يتحقق بمجردِ انْفتاحِ الشَّاعِر على مَصْدرٍ نَصِّيٍّ يَسْتلْهِمُه، أو عَلى نَمَطٍ أصليٍّ يَرى فِيه «أناهُ المْغَايِر» فيَتفاعَلُ مَعْهُ، أو عَلَى شَخْصِيَّةٍ إنْسَانيَّة ذَاتِ شَانٍ عَظيم يَلْمَسُ في مُكَوِّنات هُوِيَّتِها مَا يَأْخُذهُ إلَيْها لِيلْتَمَسَ امْتِلاكَ مُكَوِّناتِ هُوِيته المَنْشُودة. وكَذَلِكَ ليسَ مُمكنَاً لِهَذِه التَّعَدِّدِيَّة المُتَنَوِّعَة أنْ تُفْصِحَ عَنْ حُضُورها في قَاع النَّصِّ الشِّعريِّ، أو حَتَّى في نَسِيْجِه وعلى سَطْحِهِ في تَجَلِّياتٍ نَصِّيَّة شَعْرِيَّة عَديدةٍ، بِمُجَرَّدِ اتِّصال القارئ بالنَّصِّ الشَّعريِّ القَائمِ عَلَى مبدأِ التَّفَتُّحِ التَكوينيّ المُحْكَم.

ثقافة الشاعر وثقافة القارئ

ومنَ المنطقيّ، في هَذَا السِّيَاقِ، أنْ نَخْلُصَ إلى الاسْتِهداءِ بحقيقةَ أنَّه لَيسَ في وسْعِ شَاعِرٍ حَقِيْقِيٍّ أَنْ يُطَوِّرِ مِثْلَ هذه التَّعَدُّدِيَةِ المُتَنَوِّعَةِ: حُضُوراً في نَسِيْجِ النَّصِّ، أو غياباً في قَاعِهِ العَميق، إنْ لَم يَكُنْ مُتَوَافِراً عَلَيْهَا، وذلكَ بِمعْنى أن تكونَ في مَوجُودةً حَوزَته: وجوداً بالقُوَّةِ، أو وُجُوداً بالفعل؛ أي حَاضِرةً في ذِهْنِهِ، مَوَّارةً في مُخَيِّلَتِهِ، أو غائِبَةً في ذَاكِرتِهِ الثَّقَافِيَّة الْقابِلَةِ للتَّنشِيطِ ، أَو كامِنَةً في أَعْمَاقِ وِجْدَانِهِ تَنْتَظرُ ما يُحفِّزُ نُهُوضَها مِنْ غَفْوَتِهَا، أَوْ أَنَّهُ يَتوافَرُ على معرِفَةٍ كافِيَةٍ تُمكِّنهُ مِنَ انْتِهَاجِ السُّبُل المُفْضِيَةِ به إلى إدراكِ مَنَابِعِهَا، وتَتَابُّعِ مَسَاراتِها، وقِراءَةِ ما تَقُولُهُ شَتَّى تَجَلِّياتِهَا، لامْتِلاكِهَا على نَحْوٍ معرِفِيٍّ مُثَقَّفٍ، وجَمَاليٍّ حَاذِق.

وكي يَتَمَكَّن القَارئُ الْيَقِظُ من إدراك النَّصِّ، وفهمه، والدُّخُول في مَداراتِ عوالمه الظاهرة والخفية، ينبغي لَهُ أنْ يتوافرَ، أو أنْ يَكونَ مُهَيَّئاً نَفْسَه لِلتَّوافُرِ، على ثَقَافةٍ واسعةٍ تُمَكِّنُهُ، وهُوَ يُقاربُ نَصَّاً إبْداعِيَّاً مُفْرداً، ولا سِيَّمَا قَصِيْدةَ قِناعٍ تكوينيٍّ مُحْكَمَة الْبِنَاءِ والإنْشَاءِ والتَّكوينِ، مِنْ إدراكِ مُكوِّنات القَاعِ الْعَميق الَّذي تَنْهَضُ هَذِه الْقَصِيْدةُ عَلى أَعْمِدَةِ أسَاسَاته، وذَلِك عَلى نَحوٍ سيُمَكِّنهُ، تَالِياً، مِنَ الانْخِراطِ الإبْدَاعيِّ المُمْتِعِ في بناء كونٍ أدبيٍّ شَاسِعِ الأرجاءِ، مُتَرامِي الأطرافِ، غَزيرِ الدَّلالاتِ والْمَعَاني والرُّؤَى وتَجَلِّيَات الْجَمَالِ، ولا يَتأسَّسُ علَى شَيءٍ سِوَى الإيغَالِ المْتشَعِبِ، مِنْ قِبَلِ القارئِ اليَقِظَ الْخَلَّاقِ، في رِحَاب ذَلِك القاعِ، ومسَارِبِهِ الْخَفِيَّة، لِيَكونُ هُوَ مُبْدِعُهُ الفِعْليُّ ومَالِكُهُ، وَمُحَقِّقُ وُجُوْدَهُ الْحَيَويَّ في وُجْدانِهِ!

ولعلَّ في حاجة الشَّاعِر إلى الثقافة الواسعة ليبدع النَّصّ الحداثي، وفي حاجة القارئ إلى مثل هذه الثقافة كي يفُكَّ مغاليق ذلك النَّصّ، ويفهمه، ويدرك عوالمه، ما يُفصحُ عن واحدةٍ من أبرز الغايات التي تتوخَّى الْقَصِيْدَة الحداثية، وفي إطارها قصيدة الْقِنَاع، أن تصل إليها، وأن تحقق حضورها العميق، في خصائص هُوِيَّاتِنَا، وفي سلوكنا اليوميّ، وفي مجالات حياتنا بأسرها. ولَسْتُ أَعْرِفُ من اسمٍ، أو مُصْطَلَحٍ جَمَالِيٍّ، لِهَذِه الغايَةِ النَّبِيْلَةِ غيرَ «الإبْدَاعِ»: أيْ أنْ يبدع الشَّاعِر النَّصّ الذي يتجاوز الكثرة الهائلة من النُّصُوص التي يَنْبَنِي عليها، لِيَكونَ مُتَّسِماً بِتَمَيُّزٍ وفَرادَةٍ يُسَوِّغَانِ وُجوده، وأن يقرأ القارئُ النَّصّ قراء ةً إبداعيةً في ضوء ثقافة واسعة، وعميقة، تمكنه من إدراك عالم النَّصّ في سعته وغناه، ومن إعادة بناء الكون الأدبي الذي ينتمي إليه؛ بحيث يبدعُ في اللحظة التي يقرأ فيها النَّصّ نصوصاً، ويحقق لنفسه قراءةً إبداعيَّةً خلَّاقةً تنأى به عن الثَّبات عند أنماط القراءة التَّقليديَّة، التي تُحِيْلُهُ إلى مجرد مستهلكٍ سالب للدَّلالة الظَّاهرة على سطح النَّصّ المقروء.

ولعَلَّ في إشارتنا إلى الإبداع، كمحورٍ تتحرك عليه حركةُ الحداثة الشِّعْرية، بل وأيُّ حداثةٍ بإطلاق، كما في عَديدٍ من الإشارات المضمنة في الفقرات السابقة بشأنِ العلاقة بين الْقَصِيْدَة ومَصَادِرِهَا النَّصِّيَّة، ما يغنينا عن تسليط مزيد من الأضواء على المنظور الذي نرى من خلاله هذه العلاقة، والذي ينهضُ عليه تحليلنا لمصادر تسمية الأقنعة وتكوينها في القصائد موضع التَّحْلِيْل والدَّرس. غير أنه يبدو مفيداً أن نلفت الانتباه إلى أنَّ هذا المنظور القائم على رؤية لا تُضَحِّي بالإبداع كأصلٍ لإنتاج القصائد، سوف يُمكّننا من الابتعاد عن المناهج والتَّصورات التي اعتادت «الرَّبْطَ بين نتيجة فنية معينة وبين أصلها»(14)، والتي لا ترى في النُّصُوص الإبداعية عَلاقاتٍ قَائِمَةً بالفِعْلِ، أو مُمْكِنَةِ الْوجُودِ، سِوى تلك العلاقاتِ الَّتي تَصِلُهَا بِمَصَادِرِهَا النَّصِّيَّة الظَّاهِرة، وذلكَ على نَحو أَفْضَى إلى نفي الاستقلاليَّة والتَّمايز عن النُّصُوص الإبْداعِيَّة الجديدة، وإدامَةِ النَّظَرَ إلى هَذِه النُّصُوص بِوصْفِهَا مَحضَ توابعَ لأُصولٍ نَصِّيَّةٍ قديمةٍ، أو باعتبارها نِتَاجَ عمَلِيَّاتِ تَولِيْفٍ، وبَثٍّ، وإعادة نشرٍ، تقومُ على انتقاءِ عناصرَ ومقتطفاتٍ وَمُكَوِّنَاتٍ تَعُودُ، في صُلْبِهَا، إلى أُصُولٍ نَصِّيَّةٍ قديمةٍ أكانَت شِفاهِيَّة مَرْوِيَّة أمْ مُدوَّنَةً مَكتُوبَة.

هَوامش وإشارات:

الفَصْلُ الأَوَّلُ:

(1) أُنْظُر في ذلك، عبد الرَّحمن بسيسو: قصيدة القنَاع في الشِّعر العربي المُعَاصِر (تَحليل الظَّاهِرة)، المُؤَسَّسَةالعربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، الطَّبعَة الأولى، 1999، الفصل الثَّاني: دوافِع التَّقَنُّع، ص 165 وما بَعْدَها، ومواضِع أُخْرى مِنَ فُصُول الكتاب.

(2) القول لـ "موخاروفسكي Mokharovisky" أورده: صلاح فضل: نظرية البنائِيَّة في النَّقْد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، 1980، ص 62.

(3) رولان بارط: درس السِّميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار تُوبقال للنَّشر، الدَّار البيضاء، الطَّبعة الثَّالثة، 1993، ص 64.

(4) نورثرب فراي: الماهية والخرافة، دراسات في الميثولوجيا الشِّعْرية، ترجمة: هيفاء هاشم، مراجعة: عبد الكريم ناصيف، دراسات نقدية عالمية (13)، منشورات وزارة الثَّقافَة، دمشق، د. ط، 1992، ص 360.

(5) القول لجوليا كريستيفا، أورده: عبد الله الغذَّامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، كتاب النَّادي الثَّقَافي الأدبي (27) جَدَّة، الطَّبعة الأُولى، 11985، ص 13.

(6) القول لهودبين، أورده: عمر أوكان: لذة النَّصّ أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدَّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991؛ ص 30.

(7) القول لليتش، أورده: عبد الله الغذامي: المرجع السابق، ص 13.

(8) جوليا كريستيفا: علم النَّصّ، ترجمة: فريد الزَّاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار تُوبقال للنَّشر، الدَّار البيضاء، الطَّبعة الأُولى، 1991، ص 79.

(9) القول لجوليا كريستيفا، أورده: عبد الله الغذَّامي، المرجع السَّابق، ص 13.

(10) المرجع السَّابق: ص 79.

(11) المرجع نَفْسُه: الصَّفحَةُ نَفْسُهَا.

(12) كريستوفر كودويل: الوهم والواقع، دراسة في منابع الشِّعْر، ترجمة: توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، الطَّبعة الأُولى، 1982، ص 221.

(13) النِّفَّري، محمد بن عبد الجبار: المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر آربري، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1985، ص 115.

(14) جي ولسن نايت: في الفن الشكسبيري، مقالٌ منشور ضمن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لمسرحية شكسبير: العاصفة، المؤسسة العربية للدِّراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثَّانية، 1981، ص 37.

ناقد من فلسطين مقيم في براتشسلافا

مقال

مسلّة القاص وشعلة الشاعر

أحمد برقاوي

بعد أن سردت له قصة واقعية حدثت لعائلة فلسطينية لاجئة من يافا قال لي لماذا لا تتفرغ لكتابتها، إنها رواية بالمعنى الدقيق للكلمة. أجبته مبتسماً: روايات البشر ملقاة على قارعات الطرق، تحتاج فقط إلى من يلمّها. بل إن قصص البشر أغنى بكثير مما يقدمه السرديون لنا. ولكن هل الكتابة في فن الرواية أمر سهل المنال؟

إن الحياة الواقعية مليئة بالأحداث، مليئة بالأقصوصات والقصص والروايات، وباستطاعتها أن تمدّ الأفراد الذين قرّروا أن يكتبوا، منتمين إلى أدب القص، بما لا حصر له من الوقائع العادية والمدهشة. ولهذا فإن موهبة ذهنية بسيطة قادرة على التقاط الأميز من الأحداث، وحظاً من الخيال بسيطاً باستطاعته القيام بعمليةٍ لإثراء هذه الوقائع وتحويلها إلى أقصوصة وقصة ورواية. والتمكن من القدرة على السرد شروط كافية لأن يتحول الكائن العادي إلى روائي إن أراد.

وكلما كان الخيال أخصب جاء العمل أخصب وأمتع. ولكن مهما جنح الخيال يظل مشدوداً إلى حوارات الناس وسلوكهم وعواطفهم وجرائمهم وعلاقاتهم وحياتهم اليومية. إن وقائع رواية "آنا كارنينا"، تجدها حاضرة، حتى الآن بهذا الشكل أو ذاك، في حياة المجتمع اليومية. وإذا كانت مأثرة دوستويفسكي تكمن في الكشف عن النفس البشرية، واكتسب شهرته من وراء ذلك، فإنه لم يخلق ما لا وجود له من الأفراد. و"حب في زمن الكوليرا" تنطوي على خيال أعاد للحب القديم رونقه. وشخصية الانتهازي في رواية "ميرامار" موجودة في كل الأنظمة الأيديولوجية، ولهذا فإن عبقرية مؤلفي أساطير الأولين في عالم الشرق واليونان القديم لا يماثلها أيّ نص روائي على الإطلاق، وآية ذلك أن الخيال هنا قد خلق عالماً لا غرار له، عالماً يحكي قصة الخلق المتخيلة، وصراع الآلهات والآلهة، صراع الخير والشر. الأساطير هي ملحمة الكون المتخيلة.

لقد قرر "سين" من الناس أن يصبح روائياً، وصار روائياً. إنّ الأمر كان بهذه البساطة فعلاً لنقف عند هذه الجملة: لقد قرّر أن يصبح روائياً. ما كان الأمر ليكون بهذه البساطة لو لم تكن السير الذاتية للأفراد والجماعات والمجتمعات في ماضيها وحاضرها متوافرة دائماً بوصفها المادة الخام التي تحتاج إلى خيال، سواء كان محدوداً في قدرته على التأليف والتركيب، أو ثريا خلاقاً في إبداعه.

فداخل كل كائن واع وصل حداً مناسباً من العمر الزمني يمتلك تجربة تقوم على وقائع معيشة، عاشها هو، أو عاشها غيره ويعرفها. إن أيّ كائن بشري، بهذا المعنى، ينطوي على إمكانية كاتب قصة أو رواية أو أقصوصة.

ولهذا تجد عدداً من العسكريين والموظفين المتقاعدين في بلادنا يتحولون إلى روائيين، بقرار.

ومن أجل تحديد أدق لهذا العالم المنتمي للأدب نقول: إن الفن القصصي هو سرد لسيرة الأحوال. وانشغال النقاد بتمييز سرد الأحوال بين واقعي ورومانسي وتاريخي ونفسي.. إلخ، أمر لا قيمة نقدية ومعرفية كبيرة له.

إن هذا الفن السردي الذي سميته سرد سيرة الأحوال هو فن شعبي وشعبوي. أما شعبيته فتتأتى من كونه يوفر للأغلبية التي تقرأ وتهتم بشؤون الأحوال أن تتسلى، وتجد ضالتها في سردية الأحول، قصة قصيرة، قصة، رواية. ففي هذه الأصناف يحصل القارئ على متعة وتسلية من جهة، وعلى معرفة بالأحوال، من جهة ثانية.

وكل ذلك مكتوب بلغة بسيطة، لا تعقيد فيها، ولا تحتاج إلى جهد لفهم معانيها، حتى ولو كانت الرواية رمزية، فإن رمزيتها لا تتعدى الحديث عن شخصية واقعية. فالمتعة التي تولدها الرواية للشريحة الأوسع من القراء ذات ارتباط ببنية لاشعورية لمعرفة أحوال الناس. وزادت أهمية الرواية والقصة والأقصوصة عندما لم تعد حكرًا على سرد أحوال المدينة فقط، بل إن أصل الرواية المديني أوربياً وانتقاله إلى المدينة العربية لم يعد ذَا أهمية في فهم السرد الروائي. فهجوم المثقف الريفي على كتابة أحوال القرية وفلاّحيها ومثقفيها وعسكرها.. إلخ، وهموم مراوحتهم بين الريف والمدينة، قد خلق جمهوراً من القرّاء خارج عالم المدينة المثقفة، والتي تحوز على منجزات الحداثة.

ولا يحسبن القارئ بأن السرد الشعبي هذا غاية الكاتب، لا بل إن ماهية السرد الروائي هي بالأساس شعبية.

فلغة الفقراء والفلاحين والعمال والمشردين وستات البيوت والعساكر والأثرياء والعشاق والخائنين لا يمكن أن تكون إلا لغة شعبية. وهذا الذي يفسّر هجوم الريفيين والريفيات العاصف على كتابة الرواية والقصة، اعتقاداً عند الأكثرية منهم بأن الأمر لا يعدو سرد وقائع قروية، مع إضافة خيال دارج جداً، وبلغة بسيطة، لغة الحياة اليومية، ولهذا يختلط عندهم الفصيح مع المحكي. وللسبب نفسه، أيضاً، من الصعب على من توافر على ثقافة عالية ورفيعة أن يحتمل عناء قراءة ما يصدر اليوم من الروايات تعد بالمئات سنوياً. هذا لا يعني بأن سرديّي المدينة أحسن حالاً بكثير، لكنهم أحسن حالاً.

حين أهداني عبدالرحمن منيف أجزاء روايته "مدن الملح" بذلت جهداً كبيراً كي أنهي أجزاءها، ولم أستطع التواصل

بهرام حاجو

العقلي والروحي معها. وقد تساءلت في حينها هل العلة فيّ أم في الرواية؟ كان جوابي في الرواية، فلقد قرأت له "شرق المتوسط" بمتعة. وقرأت نجيب محفوظ مشدوداً إلى نصوص بلا أدنى ملل. وبقيت طوال يومين وأنا أقرأ دون توقف رواية "آلام السيد معروف" لغائب طعمة فرمان. دون أن أتحدث عن علاقتي بروايات أوروبا. هذا يعني ليس لدي موقف مسبق من فن الرواية.

إذا كانت العلة كامنة في الرواية، فما هي العلة في "مدن الملح"؟ والتي هي علة معظم الروايات. وبخاصة روايات الريفيين والريفيات. إنها الواقعية الفجّة حيث يقوم القاص والروائي بعملية سرد لوقائع معيشة لا تنجب الدهشة لدى القارئ. وسرد الوقائع المعيشة لا تعطي فرصة للخيال ليبدع ما ليس بمألوف، وكثير من كتاب القصة والرواية عربياً لا يميزون العمل الروائي والقصصي عن السوالف. تشير كلمة السوالف عند فلاحي بلاد الشام وبدوهم وعند أهل جزيرة العرب إلى أحداث ووقائع ومشكلات تُسرد عادة فيما يُسمّى بالمضافة. إن شئت قل هي قصص معيشة مختصرة تفضي إلى نمط من الحوار بين الحاضرين. ومفردها سولافة أو سالفة، والفعل سولف ويسولف.

وعلى الرغم ممّا لهذه الكلمة من انتشار بهذا المعنى غير أن القاموس العربي يشرح كلمة سلافة بمعانٍ متعددة باستثناء المعنى المتداول آنف الذكر. وربما اشتقت الكلمة من السلف والروايات المنقولة عنهم أو رواية قصصهم. أما المضافة، فهي بيت الضيافة عند أهل القرى والبدو، وهي مجلس يلتقي فيه عدد من الناس كتقليد مسائي أساسا، ومكان لاستقبال الضيوف.

وغالبا ما تكون المضافة مرتبطة بالمكانة: مختار أو وجيه أو زعيم عشيرة أو ثري، وفي كل الأحوال هي مكان السوالف وحل المشكلات والسمر.

والحق أن السولافة هي نمط من الكلام الشفاهي حول الحياة المعيشة في القرية وما شابهها وبكل أشكالها، كلام يخضع لنمط متعارف عليه من السرد والإصغاء. بل وتغدو سوالف المضافة قصصا يتداولها الأفراد ويتوارثها الناس زمناً طويلاً.

وهي في الغالب سوالف فيها من الندرة والأساطير ما يغري بالسّماع، كما يجري فيها توثيق ما جرى لفرد أو جماعة عبر العنعنة، والحديث عن شخصيات قوية أو هزلية، وعن مصادفات سعيدة أو حزينة. ولا ينسى راوي السولافة أو السالفة أن يضيف إليها بعضاً من خياله بدواعي التشويق ليشد انتباه السامعين.

توفّر هذه السوالف، وأحداث القرية لكتاب القصة الريفيين - عادة - مادة غنية وثرية وأساسية لكتابة قصصهم القصيرة أو الطويلة ولرواياتهم. وهذا أمر طبيعي، فالرّوائي والقاص إنما يستمد من الواقع، الأحداث، والشخصيات، ويعيد عجنها بماء خياله وأفكاره. ويغنيها بوقائع وحوارات، ويضفي عليها من الغرائب ما يدهش ويسبغ عليها أسلوبه السردي الذي يمنحه شخصيته الإبداعية المميزة. إنّ كتّاب القصص والروايات يتوافرون على روح الباحث وروح التجربة وروح الصانع، ويصدر عن هذه الروح عمله الأدبي. باستثناء ندرة من كتاب القصة القصيرة الذين هم أقرب إلى روح الشاعر.

حين يغلب التوثيق في القصة والرواية على الخيال، فإننا نكون إذّاك أمام السولافة المكتوبة بلغة عربية فصيحة.

قد تستهوي هذه السوالف الوعي الغربي بما فيها من وقائع غرائبية بالقياس إلى عالمه ويندهش بها كاندهاش مستشرق بالشرق، لكن هذه الحال ليست معياراً للحكم على المكتوب العربي عموما.

أما الشعر والشاعر فأمرهما مختلف جداً جداً، الشعر يحتاج إلى عقل عبقري لأنه إبداع صرف، والإبداع بالتعريف إيجاد من عدم.

إنّ الخيال الشعري قدرة العقل على منح الوجود الروحي والمادي نوعاً من التعبير اللغوي الجمالي صورةً لا وجود لها في الواقع أصلاً. إذن هو ترابط لغوي مُخْتَلق، فالفنّ بكل أشكاله خلق، والخلق هذا يكون دائما خارج التوقع لأن الشاعر كما وصفته العرب ينطق بلسان جنِّيه.

إذن هي عملية تتم في الذهن لصياغة معنى جمالي صرف، وكل ذلك تعبير عمّا يجول في النفس من قلق وتأفف وعاطفة وموقف ونظرة الى العالم. فالجمالي هنا متحد اتحاداً مطلقاً بالفكري.

والخلق الفني في الشعر يقع في مرتبة أعلى من سلم الفنون عند هيجل، فهو متحرر من المادة التي يخضع لها النحت والرسم. ومادة الخلق الشعري هي اللغة.

إن الخيال الشعري بوصفه خلق الوقائع الروحية أو الوقائع المادية عبر اللغة أرفع بما لا يقاس من الفن الروائي والقصصي الذي يظل مشدوداً لوقائع لا تخلق الدهشة. فإذا كان هذا الخيال الشعري عادياً، وصادراً عن عقل عادي فهذا اعتداء على ماهية الشعر. ولهذا نحن، كما أشرنا، نتحدث عن خيال شعري عبقري.

لمّا كان الشعر يتوسل الخيال تعبيراً عن التجربة المعيشة، فإن المباشرة في الشعر تخرجه من دائرة الشعر حتى لو انطوى

بهرام حاجو

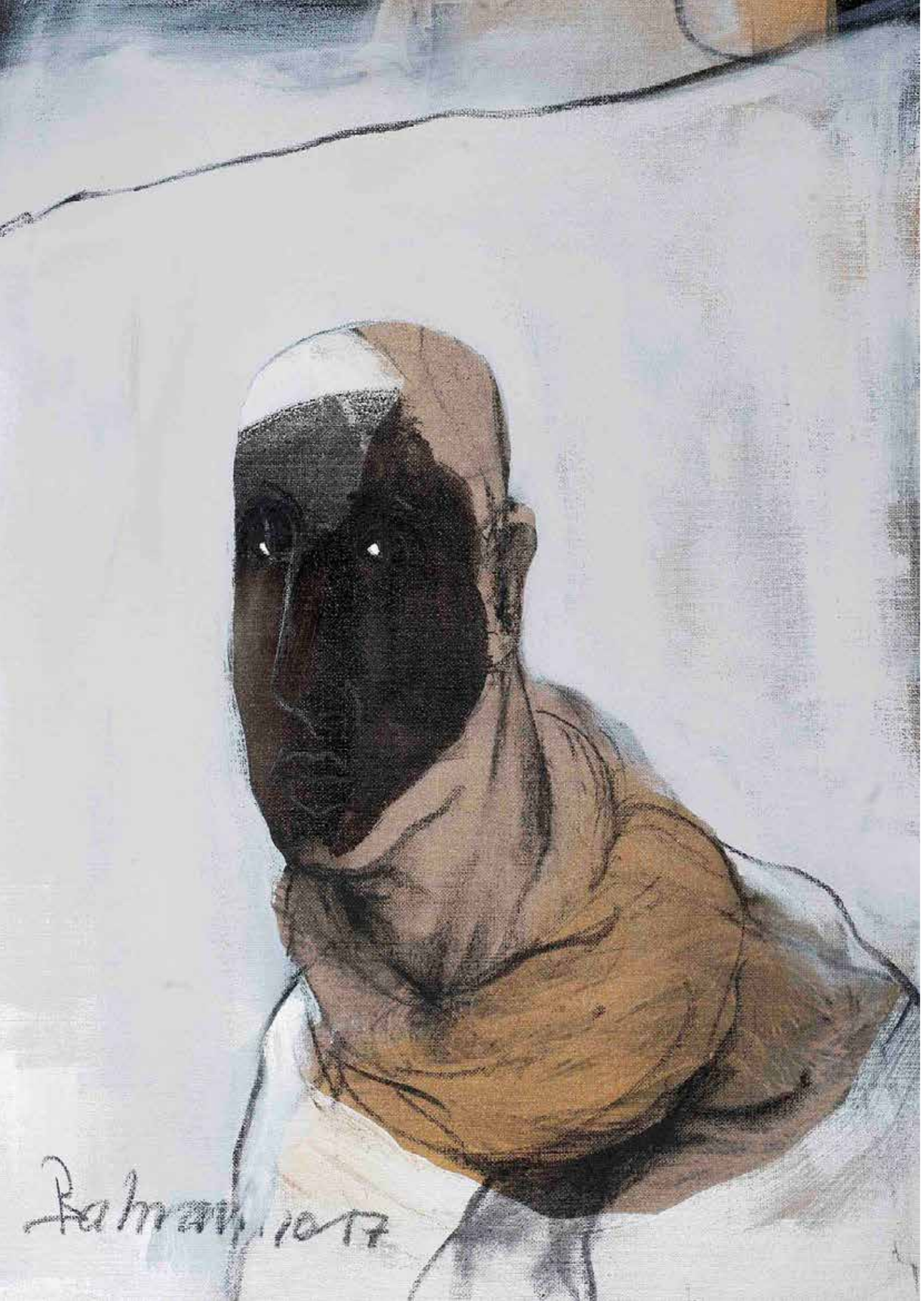
الشعر المباشر على فكرة عظيمة.

والخيال على أنواع، خيال حسي وخيال ميتا-حسي. الخيال الحسي الصرف هو إيجاد ترابطات بين وقائع حسّية جدا، ومباشرة لا يسمح لخيال المتلقي أن يحلّق في تصوّرات متنوعة أو تأويل يتجاوز الوصف المحدد، وهذا نوع من تشبيه واقعة حسية بواقعة حسية أخرى، تشبيه لا يحيل إلا إلى ذاته: فالشاعر الذي يشبه عيون حبيبته بعيون المها وجيدها بجيد الغزال وقدها بشجرة الحور وشعرها بالليل.. إلخ. 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 امرؤ القيس:



بهاء حجو

وليل كموج البحر أرخى سدولهُ
عليّ بأنواع الهموم ليبتلي.

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

وقس على ذلك قول نزار: عيناك كنهري أحزان، نهري موسيقى. العينان واقعة حسية والنهر واقعة حسية، لكن نهر الأحزان ونهر الموسيقى واقعتان متخيلتان لا وجود لهما في الواقع، خيال حسي- مجرد لوصف حالة شعورية.

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.

ولا شك بأنه لا تجوز المقارنة بين فن الرواية وفن الشعر، لأن الشعر ينتسب إلى العبقرية، بينما الرواية تنتسب إلى العقل العادي والمتوسط، ما خلا القليل جداً جداً من كتبة الرواية. وهذا الحكم لا يسري على كتّاب القصة القصيرة جميعاً، فانتماء عدد من كتاب القصة القصيرة إلى روح الشعر لا إلى الفن القصصي، مرده إلى قوة الخيال كما ألمحنا سابقاً.

لا شك بأن جمهور الرواية أوسع من جمهور الشعر، وهذا أمر طبيعي، لأن الرواية فن جمهوري شعبي، فيما الشعر فن نخبوي إلا ما انحدر منه للخطاب السياسي والمدائحي والمبتذل.

الشعر هو السحر

يحلو لبعض نقاد الأدب من غير المبدعين أن يصدروا أحكاماً عامة صارمة في قضايا الأدب عموماً، والأحكام العامة في مسائل الإبداع نوع من الخفة غير المحمودة.

فالقول بعصر الرواية وانتهاء زمن الشعر ضرب من سوء فهم لحضور الرواية والشعر في الحياة الثقافية للناس.

فالحكايات، وهي أصل فن الرواية، قديمة قدم وعي الإنسان بالعالم، وهي أقدم من الشعر، والشعر انفجار عبقرية اللغة في الشاعر، ولَم تخل ثقافة من الثقافات البشرية من حضور هذين الصنفين من الإبداع اللغوي.

غير أن مكانة الشعراء ظلت ومازالت أرفع في عالم الإبداع، بسبب أنواع سحر البيان الذي ينطوي عليه، فضلاً عن موسيقاه. ولهذا فهو أخلد من غيره من فنون القول.

وإذا كانت الرواية ثمرة العصور الحديثة، بوصفها أرشيف الحياة الأدبي، فإن الشعر هو ابن العصور كلها.

ومازال الشعراء المبدعون لدى كل أمّة من الأمم حاضرين لا بوصفهم ذاكرة الشعوب، بل من حيث هم صورتها الجمالية التي لا تبلى.

وإذا ما جرى الحديث عن حضور الرواية والشعر في عالمنا العربي، فإن الرواية والقصة والقصة القصيرة أنماط شاعت بفعل بنية الثقافة الشعبية للمتلقين، وانطواء تجربة القراء على ما هو مألوف في الرواية.

فيما الشعر حافظ على نخبويته، وبخاصة بعد الثورة الشعرية المعاصرة التي بدأت مع السياب. والثورة الشعرية هذه المتمردة على الموضوع والوزن والقافية تحتاج إلى زمن ضروري ليعتاد الذوق الشعري العربي عليها. فمازال الذوق الشعري العربي، في الغالب، ذوقاً كلاسيكياً.

لكن هذا لم يمنع نزار قباني من أن يحتل مكانة في عالم الثقافة العربية لم يحتلها أحد من كتاب الرواية، وحضور درويش لا يوازيه حضور أي من كتاب القصة العرب. وبالتالي مازال عالم الشعر العالم الأثير لدى الذوق الفني.

إن القضية ليست في الانحياز للشعر أو للرواية، وإصدار الأحكام بناء على ذلك، بل النظر إلى هذين العالمين من الإبداع في إطار صنوف الأدب التي تشكل وعي الناس الجمالي والمعرفي.

لا يمكن أن يقوم الشعر بوظيفة الرواية، ولا تستطيع الرواية أن تقوم بوظيفة الشعر. ولهذا مازال الشعر والرواية يتعايشان في وقت واحد، وإن كان الذوق العربي مازال حتى هذه اللحظة مسحوراً بالشعر، وهو ما ينطبق ايضاً على حضور الشعر في سائر اللغات وفي الثقافة الإنسانية بأسرها. الشعر هو الوجدان، والشعر هو السحر.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

النجم بوصفه سلطانا والنديم بوصفه أسمالاً

محمّد صابر عبيد

هل يمكن لمصطلح "أزلام السلطان" أن يعادل موضوعياً وجدلياً مصطلح "حريم السلطان" من حيث المعنى والدلالة والقيمة والمفهوم؟ وحين يذهب مصطلح "حريم السلطان" نحو الجانب الخدميّ الترفيهيّ الذي يقدّم للسلطان ما يريد وما يرغب وما يهوى، فإنّ مصطلح "أزلام السلطان" على هذا النحو لا يبتعد كثيراً في سياقات أخرى مشابِهة عن سياقات المصطلح النظير، ولا يقتصر مصطلح "السلطان" على أفراد الطبقة الحاكمة التي تسيطر على زمام الأمور في بلد من البلدان التعيسة التي ابتليت بالدكتاتوريين، وتفرض على المحيط أحوالها وحاجاتها ورغباتها ولذائذها، بل تنفتح على كلّ أشكال النجوميّة حين يتحوّل النجم فيها إلى "سلطان" من نوع آخر يتمتّع بفضاء سلطنة النجوميّة والشهرة، سواء أكانت هذه النجوميّة "فنيّة" أو "رياضيّة" وهي الأغلب، أو "أدبيّة" وهي الأندر، أو أنواع أخرى من النجوميّة.

تتساوى الحالة لدى الجميع حين يفرض "السلطان/النجم" قوانينه على المحيط ويسعى إلى استثماره واحتلاله وفرض أجندته عليه، وثمّة من يتكالبون كالجراثيم على الصحون الدسمة ويقدّمون فروض الطاعة والولاء ويسبّحون بحمد سلطانه ويتغنّون بشخصه الاستثنائيّ، وعلى الرغم من أنّ السلطان قد يدرك عدم إخلاص هؤلاء وأنّهم قنّاصو فرص لكنّه يقبلهم لاستكمال "برستيجه" والاستجابه لرغباته، في حين تقتنص هذه الثلّة ما يتاح لها من فرص للكسب واغتنام المناسبات المفيدة وسرقة ما يمكن سرقته من أشياء السلطان الشخصيّة، لتسويقها فيما بعد بوصفها كنوزاً ثمينة لا تقدّر بثمن، بما يجعل المصالح الدفينة "غير السليمة" المتبادَلَة بين الطرفين تمثّل قانون هذه العلاقة الشائكة "غير النظيفة" في طبقة مركزيّة من طبقاتها. تمتلئ السفوح الوعرة بالمغريات التي تشجع البعض على التسلّق حين يجد أنّ النقص الذي يعيشه قد يحتمي في حومة هذه الوعورة، ولا شكّ في أنّ السفوح الوعرة للمشاهير والنجوم هي أكثر السفوح المعروفة في الحياة والطبيعة والبشر اشتباكاً وغموضاً وخطورةً، ولاسيما حين تكون هدفاً لمن يدركون أنّ ضعف تجاربهم لا يمكنها من تقوية سمعتها إلا بالتوغّل في متاهة هذه السفوح - حقيقةً أم ادّعاءً -، ومحاولة التشبّث بها للفت نظر الآخرين، على أنّ ضعيف التجربة هذا يتوسّل بسمعة النجم المشهور لملء ما لديه من فراغات، والنجم بدوره يستثمر هذا التشبّث لسدّ الشواغر في دائرة حاشيته المحدودة المِلاك عادةً.

ادعاء الحقيقة

ثمّة ما يمكن أن نسمّيه "ادّعاء الحقيقة" أو "الحقيقة المُدّعاة"، كأنْ يقوم أحدهم بنشر وقائع يضع نفسه مع النجم صاحب السفح الوعر في مقام مشترك يوهِم بالمساواة والمضاهاة والمحايثة، على أساس الصحبة أو المشاركة أو التفاعل بصرف النظر عن قيمة ذلك ودرجة أهميّته لشخصيّة النجم، فالنجم - أيّاً كان - هو بحاجة دائمة لأنماطٍ من متسلّقي السفوح المستعدّين لأنواع الخدمات كافة، كي يقوموا بخدمته وتوفير ما يحتاجه من أُنسٍ وفرفشةٍ في رحلاته وزياراته ونشاطاته وصولاته، وقد يستأنس لهم أحياناً ويهديهم بعضاً من مديحه في لحظات مزاجه الرائق بلا حساب ولا تدقيق أصيل ومسؤول، وقد يصدّق هؤلاء ذلك لأنّهم بأمسّ الحاجة لحشد ما أمكن من نثار مديح النجم لوضع نتفةِ عطاءٍ في سلالهم الفارغة، ووضعها في خزائنهم الخاوية ليومٍ قد تتحوّل فيه إلى ثروة بوسعهم استثمارها والكسب منها.

وحين يغادر النجم الدنيا وتختفي رحلاته وسفراته وفنادقه ومسامراته وحاجاته إلى الأبد، يزيح مدّ البحر "هؤلاء" بدبقهم المزعج على شاطئ فارغ أجرد، وحين يتلمّسون أنفسهم لا يجدون سوى حفنة ذكريات تركها لهم النجم ناشفة بلا ماء، فيجتهدون ما وسعهم ذلك في نفخها علّها تدرّ قطرات ماء من هنا وهناك،

وليد المصري

كي يؤسطروا كلّ قطرة منها لتصبح نهراً ضيّقاً يعتزمون عبوره بقوارب مثقوبة، في غفلة من الحقيقة التي يستحيل إثباتها في ظلّ غياب النجم، إذ لم يعد من سفوحه التي كانت ملأى بكلّ ما تعرفه الطبيعة من أطايب وجمالات وخضرة وينابيع وسحر سوى قصائد وعرة يصعب تسلّقها، وإذ لا مناص لـ"هولاء" من تسلّقها فإنّ عوراتهم سرعان ما تنكشف للرائين أسفل الجبل.

كان النجم يستخدم "هؤلاء" لأجل استكمالِ لذائذهِ وشهواتهِ ومُتَعِهِ بأشكالها المتنوّعة بحسب المزاج، فلا بدّ من نديمٍ يتمتّع بخصائص الندامة يخضع خضوعاً تماماً للحظات النجم ويذعن إذعاناً مطلقاً لشطحاته وثمالاته، وهو قد أتمّ حفظ ما يحتاجه النجم وما يروق له في كلّ لحظة وآنٍ، ليقدّم خدماته على النحو المطلوب والمشهود له بالإتقان والكفاءة والدقّة، وليقترب خطوة أخرى نحو موطن أسرار النجم ويعرف ما لا يعرف غيره ويحتفظ به كجوهرة تسدّد فاتورة نقصه المُبين فيما بعد، وهو ما يسمح له أن يزعم صداقته للنجم أو قربه منه أو أنّه مركز ثقته الذي لا يدانيه فيه أحد غيره، ومن ثمّ يشرع بتدوين ذكرياته أو أسراره مع صديقه المقرّب يروي فيها كِسَراً من يوميات أو ذكريات أو غيرها، ويسرّب من بين سطورها أخباراً أو ادّعاءات أو محكيّات يحاول فيها أن يرمّم شيئاً من فراغات ذاته، لكنّها تظلّ لأغلب القرّاء صعوداً خائباً على سفوح وعرة لا يمكنها أن تثمر شيئاً أخضر كما يرسم أو يحاول إيهام مجتمع القراءة.

أسمال الظلال

يبقى النجم في الحسابات المعروفة كلّها واحداً في ساحة النجوميّة التي يشتغل فيها، ويتكالب "الآخرون" على أسمال الظلال التي تتناثر منه بحسب قوّة أشعة الشمس وزاوية تأثيرها، غير أنّ الظلال سرعان ما تختفي فينتهي "هؤلاء" وهم يحطبون الليل، وأقدامهم قد تورّمت من وعورة السهول التي لم يعد ينمو فيها سوى الحصى الناتئ والتي تخدش الأقدام وتشوه الأصابع، ولا عزاء بعد ذلك للحفاة وهم لا يتورّعون في ذرع شوارع الحلم بغير سلاحٍ كافٍ يضمن سلامة أقدامهم بعد انتهاء الحفل، لكنّهم قبلوا بكلّ ما يعكسه هذا السلوك المشين من انحطاط في شخصيّاتهم حتّى يتبختروا بأكذوبة ثمنها قاسٍ على تاريخهم، إذ استعذبوا المهانة وأذعنوا لمصير قد يمنحهم لذّة مؤقّتة زائفة غير أنّهم بلا مستقبل محترم.

وإذا كانت مقولة "حريم السلطان" تعبّر عن ثقافة استحواذيّة يهيمن فيها السلطان "مع تعدّد وتنوّع صور هذا السلطان، ومنها السلطان الأدبيّ والثقافيّ، على قبيلة من النساء لا همّ لهنّ سوى إرضاء نوازع السلطان ورغباته ودكتاتوريّته وفحولته، فإنّ مقولة "أزلامُ السلطان" حاضرة في بعض مرافق ثقافتنا حيث ينتشر على سفوح هذا السلطان الوعرة منافقون، يبتكرون أصنافاً هجينةً من النفاق لتغذية روح النجوميّة في ذات السلطان/النجم وإرضاء نزواته العابرات، يلعبون دور الدمى العمياء التي تجتهد بكلّ ما أوتيت من حيلة كي يرضى عنها ويبقيها في حاضرته، وهم يخرجون على الملأ ويقدّمون أنفسهم بوصفهم أصدقاء السلطان/النجم، وعلى درجة مناسبة من الكفاءة والتوازن مع شخصيّته، ويدركون كم هم مجرد تَبَع وحاشية وظلال وفضلات لا قيمة حقيقية لهم خارج ما يجتهدون في ابتكاره من خدمات للسيد.

لا يزول الغطاء الحديديّ الضاغط على هاماتهم إلا حين يموت سلطانهم فتظهر حجوم رؤوسهم وألوان شعورهم وعيوبها، وتطفو مضمراتهم على السطح وتبدأ بالتنطّع والادّعاء والخوض في التفاصيل التي لا يعرفها أحد عن النجم الغائب سواهم، وكأنّها أسرار خاصّة أودعهم إياها تعبيراً عن تلك الصداقة التي سيجتهدون في تكبيرها وتوسيعها كما يشتهون، في مزايدات تافهة لا تغنيهم من جوع ولا تنفي نقصهم ولا تملأ فراغهم بشيء، غير أنّهم يستغلّون المناسبة لترويج بضاعتهم من اللحم الميّت وتسويقها بما يشبه السرقة أو الكسب غير المشروع بصفاقة وقلّة ذوق.

يذكر أحدهم مجموعة شذرات ولمحات والتقاطات من سيرة النجم أو جملاً يقولها - جدّاً أو هزلاً - على أنّها لُقى ثمينة لا نظير لها، ثمّ ما يلبث أن يسرّب من تحت الغطاء جملة أو اثنتين مسوّقاً نفسه بدلالة النجم تساوياً أو توازياً أو تناظراً معه على نحوٍ ما، وهي لعبة مكشوفة قليلة الحيلة لا تنطلي على أحد، لأنّ الشمس لا تغطّى بغربال والنملة مهما تمّ نفخها لن تصبح فيلاً، وسرعان ما تهدأ مثل هذه الفرقعات ويهنأ النجم في قبره البعيد ولا يبقى لهؤلاء إلا أوهام الزبد.

وليد المصري

ناقد من العراق مقيم في أنقرة

حسين جمعان

شعر

قصائد

زاهر الغافري

شمس صغيرة

أجلس الآن وحدي أمام النافذة
قرب الأشجار
في الأرض المُعشبة يسابق الحلزون
نفسهُ للوصول حتى النهاية
لكن من أين تبدأ النهاية طالما
أفكرُ بطرقةٍ على الباب
وأنتظرُ منكِ كلمةً تأتي من
أبعد الضفاف
تعلمّتُ منكِ أسرارَ
الصبر الطويل
تعلمتُ أن أتنزّه في بلداتٍ
تطفو فوق المتاريس
لكن ها أنا أنتظرُ وحدي شعلة
في البيت
طرقةً على الباب
شمساً صغيرةً فوق المائدة
تدعوني للبحثِ بين الأيقونات المكسورة
ربما أضعتُ البوصلة
في أنهارٍ مُلطخةٍ برسائل
لا تصل إلى أحد
ليس مصادفةً أن أكون هنا بينما تبحثُ يداي
عن دليل الوصول
إلى ظهركِ العالي في الماضي السحيق
كأن الذكرى موطنٌ أول في مدينة
مقصوفة
حيث تُهاجرُ إلى أصقاع العالم
وفي الأخير تختاركَ المدينة لتجثوَ على ركبتيك
وتصادق الحلزون.

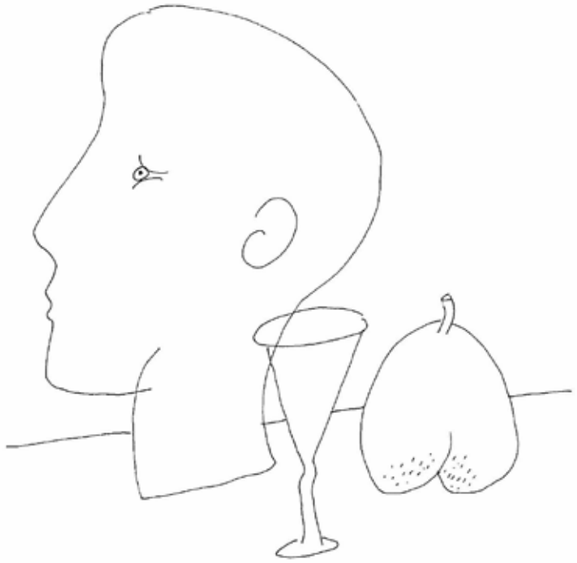
موتٌ مُضاعف

ميتٌ في السرير
لكنني أرى، لهذا سأتركُ
لكم الشعرَ
يكفيني أن أرى تلويحة اليد
من أعلى السحابة
وأن أرى خيط الحلزون
في ممرِ الصالةِ مُضاء
بشمس الشتاء
هذه الظلال تنمو كما ينمو الكرزُ فوق شجرة
الكف.
لا بد أن هناك من كان يرمي
خفيةً إبرةً مغموسةً في الفيروزات
في الخزان الكبير،
يا للخسارة
لقد وصلنا جميعاً إلى الأرض المُحرمة
أرض الذكرى والينابيع الجافة
وصلنا جميعاً بلغة الإشارات

ولن تكون العودةُ إلا بأنوارٍ جريحةٍ
محمولةٍ فوق الأيدي
أرى الخوفَ في الأمواجِ مسبوقاً بلذةٍ مريرة
بينما البحرُ قد اختفى كلياً.

مرثية مروين

آه أين أنتَ الآنَ يا مروين
بعدكَ انطفأ القمرُ تحتَ
الستائر المُغلقة ولم تعد السماءُ
مُزهرةً بالطيور
مع ذلك كأنني أسمعُ صوتَ
الناسكِ يُغني فوق الشجرة
بينما ينامُ بحّارتُكَ على
الشاطئ
أذكرُ الأكاليلَ في الحديقةِ
خلف بيتِكَ في هايكو في هاواي
أذكر الفناراتِ التي استقبلتكَ
في سفن الرياح
عندما كانت اليابسةُ موضعَ
شكوكٍ كثيرة.
دون خوفٍ ينعقدُ الخيطُ في الغابةِ
على الأرجح هناكَ أرواحٌ تستيقظُ
أمامَ بئرٍ مهجورةٍ
تحت الجسر الخشبي يتدفقُ
ماءُ النارنج
وذلك الشيءُ انحدرَ
إلى داخل القاعة
هل كان صوتكَ مروحةً
في الظلال
هل كانت الأمسيةُ صافيةً
إلى ذلك الحد بين النجوم؟
ثم قل لي كيف التقينا في
مطر الليل فوق المصطبة
الفارغة
بينما تودعكَ الطيورُ وحشراتُ
الأرضِ
تودعكَ نيويورك بفقراءِ
ناطحات السحاب
منْ يدري ربما كان الموتُ في العينين الحزينتين
عندما أخذكَ الملاكُ
إلى بلاده الحرة
شكراً للكلمة التي عبرتْ
الأنهارَ واستقرتْ
في طين الضفاف
سيكون علينا الآن
أن نرفعَ البرقَ من رُكَبٍ مجهولةٍ
دون أن نكتفي بربيعٍ يُهاجرُ
من قبضةِ عتّالِ السلالمَ
آه يا مروين كأنكَ كنتَ تعرفُ حانة
غاري سنايدر [1] في المحيطات
المليئة بالأوبئة
هذا هو الجسد عندما يخلقُ
لنفسهِ عمراً إضافياً
إنه فصلُ الشتاء
يسقطُ الثلجُ فوق شاهدة
القبرِ لتطرية العظام
لم تعد يدكَ تنسجُ غير التراب
تكلموا أيها الغرباء عن الشاعرِ
النائم تحت الظلال
انطفأ القمرُ كما لو لم ينطفئ
من قبلُ
مناراتٌ تُديرُ قبابها ناحية اللامكان
هناك سهرتٌ في العشبِ أمام أقدامِ بنات الملوك
لكنّ آلاماً كثيرةً في ريح المساء
تحجبُ رمادَ الكوكب
كنتَ وحدكَ تنتظرُ على
حافة الجرف قطاراً لن يأتي
ذهبَ الذين ودعوا أنفسهم



حسين جمعان

ناموا
وبقيتَ أنتَ وحيداً
تفكرُ في الخلاءِ والشقوقِ
التي تظهرُ في أعماق البحر
ليسَ تعباً من حياة المسرّة ولكن من دم الحجارة في
مزارع الحروب
آه يا مروين أرقد الآن فالعالم لن يُنقذَ
.نفسهُ
علينا أن نصّفقَ للأشجار
حيث ما كانت
.ونتركَ لؤلؤةً فوق حجرة

المرفأ

يركض الملوك في ممرات الصالة الكبيرة
الغبار لا يُرى من بعيد كما لا ترى اليد بالخاتم المذهّب
في إصبع واحدة
فقراء العاصفة وحدهم يحملون النار في البرد القارس
بأعين زجاجية جائعة ينظرون إلى نوافذ القصور
فوق التلال
يُسمعُ الضجيج من بين الأكواخ والحجارة
العراة في الساحات يتأملون القمر كما لو كان كرة من
البلاستيك
يشربون من النهر في طاساتٍ صدئة
على الأرجح لن يُخلّف موعداً مع صيحة
النَفَس الأخير في صدورهم
لن يهرب الملوك بعد أن سرقوا
الهواء
ليس في بيروت بحرٌ
آلام كثيرةٌ يتم مسحها بالجرافات
زجاجٌ ومعدنٌ وفي الأفق أجسادٌ متطايرة
في المرفأ دخان نوويٌ يتسربُ
إلى النوافذ والأبواب
عروس الشرق تنتعلُ حذاءً ممزقاً
بينما ذراعاها تتطوحان في الهواء
بلا جسد
لقد أتى البرابرة من الداخل والخارج
والفينيقيون المجازفون يبعثرون حكمتهم على السفوح.
شاعر من عمان
[1] شاعر أميركي من جيل مروين مازال يعيش وقد بلغ
عمره فوق التسعينات.

شاعر من عمان

فرانشيسكا ماريا كورّاو

أممية الثقافة

فرانشيسكا ماريا كورّاو مستشرقة وباحثة ومترجمة، أستاذة اللغة والثقافة العربية بجامعة لويس بروما، عضو في عدد من الهيئات والمنظمات العلمية، منها المنظمة الإسلامية والعربية في إيطاليا، المنظمة الأوروبية لدارسي الأدب العربي الحديث، منظمة المستعربين، معهد الفلسفة الشرقية (جامعة أوساكا بطوكيو). تدير ماستر للدراسات الإسلامية بجامعة لويس. وهي رئيسة اللجنة العلمية في مؤسسة "أوريستيادي" بمدينة جيبيللينا، مستشارة لدى "المجلس العلمي للحوار بين المؤمنين وغير المؤمنين" في المجلس البابوي للثقافة في الفاتيكان . قامت بنشر العديد من الأبحاث والدراسات في التاريخ، الثقافة، والشعر العربي. لديها دراسات في ثقافات البحر المتوسط. من مؤلفاتها وترجماتها "الشعراء العرب في صقلية" (ميسوجيا Mesogea)، "نوادر جحا" (المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة)، "الثورات العربية" (Mondadori مونداوري)، "إسلام، دين وسياسية" (جامعة لويس LUISS University Press)، "الإسلام ليس إرهاباً" بالاشتراك مع لوتشانو فيولانتي (المولينو). أنطولوجيا شعرية "لا تبحثوا عني في الحرب - الشعر العربي للثورات وما بعدها"، نشر باللغتين العربية والإيطالية (مونداوري)، "الفرسان، الوصيفات والصحراء. تاريخ الشعر العربي" (معهد الدراسات الشرقية) وغيرها من الأعمال.

في هذا الحوار معها لـ"الجديد"، تجيب عن عدد من الأسئلة الشاغلة بالنسبة إلى القارئ العربي، في فضاء العلاقة بين الثقافيتين العربية والإيطالية، وفي مجالات اهتمامها، لاسيما ترجمة الشعر والحوار الثقافي بين العرب والأوروبيين.

جرى الحوار في ظل المأساة التي عاشتها إيطاليا، في تصديها لجائحة كوفيد - 19 التي هزت الحياة في العالم، وكانت إيطاليا منذ البداية بؤرة للوباء، جعل الإيطاليين يضربون على أنفسهم حصاراً شاملاً عزلهم عن أوروبا، قبل أن ينتشر الفايروس، ويقود دول أوروبا ومن ثم العالم ككل إلى العزلة.

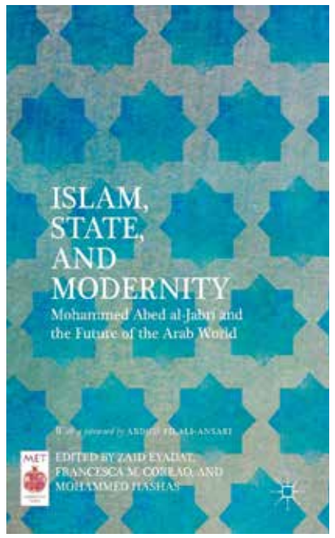
ولكن في قلب العزلة، كان هناك، حتى في أكثر الأماكن خطورة من يفكر ويحلم ويتخيل ويعمل. فرانشيسكا بدورها كانت هناك، مطالبة بدورها بشيء ضروري من العمل المشترك الاستثنائي بين الأمم والثقافات، بل إنها تطالب بإحياء أممية ثقافية لتبرهن من خلالها على تنوع الثقافة ووحدة المصير البشري.

قلم التحرير

الجديد: أنت تضعين الآن كتابا عن المتوسط من منطلقات ثقافية وفكرية وحضارية. ما هي المراحل التي ركزت عليها دراستك؟ وما الذي تتطلعين إلى تحقيقه من خلال هذا الكتاب؟

كورّاو: بدأت دراستي، لأجل الكتاب، من القرون الوسطى، لأشير إلى أهمية التبادل الثقافي الذي تم في تلك الحقبة. من المعروف أنه عبر الأندلس وصقلية انتقلت إلى أوروبا بواسطة الثقافة العربية ولغتها الثروة المعرفية التي أنتجتها الحضارات القديمة، وبالأخص الحضارات الشرقية.

بعد ذلك تناولت فترة من القرن الثامن عشر إلى اليوم من وجهة نظر التبادل الثقافي الذي تم معه ازدهار اهتمام الغرب بالشرق أولا ومن بعد مرحلة الاستعمار ظهرت النهضة العربية. مما لا شك فيه أن ظاهرة الاستشراق ببعدها الاستعماري أثّرت على العلاقات بين



الغرب والشرق بطريقة سيئة وهذا لا يجعلنا ننسى أهمية الميراث العلمي والثقافي الذي نتج عنه تبادل تلك الحضارات في الماضي كما هو الحال في الحاضر.

تاريخ مشترك

الجديد: ما هي في نظرك أبرز المراحل وأهم المحطات في التاريخ المشترك لشعوب المتوسط من منظور ثقافي؟

كورّاو: هناك مشكلة في أننا عندما ندرس تاريخنا في الشرق أو في الغرب فنحن ندرس التاريخين كما لو كانا منفصلين عن بعضهما البعض. فعندما نفكر في تاريخ الرومانية الغربية، مثلا، غالباً ما نحن نعتقد بأنها مختلفة تماما عن الرومانية الشرقية (البيزنطية) ونعتقد أحياناً أنه مع نهاية كل حقبة تاريخية تنتهي معها القوانين والتقاليد والعادات بين يوم وليلة، وهذا اعتقاد غير دقيق، لأنه توجد دراسات حديثة مهمة تشير إلى أن القوانين اللاتينية واليونانية مازالت حية إلى حد ما في التقاليد والعادات في بلدان البحر الأبيض المتوسط، وهذه القوانين جرى استيعابها من قبل الأمويين ومن سلاطين وأمراء الفترة المتأخرة من الحكم العباسي.

> ظاهرة الاستشراق ببعدها الاستعماري أثّرت على العلاقات بين الغرب والشرق بطريقة سيئة

تتضمن الثقافة أشكالا كثيرة من المعرفة بدءا من القانون؛ الشريعة؛ العلوم؛ الفنون؛ والتقاليد الاجتماعية. مما لا شك فيه أن الفترات المهمة بالنسبة إلى التاريخ المشترك والتبادل الثقافي كانت في بعض مراحل الحكم الروماني (الإمبراطور سيبتيموس سيفيريوس القادم من ليبْتس مانية في ليبيا، أو الإمبراطور فيليبوس العربي القادم من حوران في سوريا) والفترة الأخرى اللاحقة هي مع وجود العرب في الأندلس وفي صقلية. من المعروف أن الشاعر الشهير في بلاط الفاطميين في مصر كان الصقلي علي البلانوبي. كما هو معروف أن جوهر الصقلي أسس القاهرة وبنى مسجد الأزهر.

نحن نعرف القليل عمّا حدث في فترة المماليك والفاطميين في مصر، كما هو الحال بالنسبة إلى المغرب، بسبب هجرة اليهود والمسلمين من الأندلس وصقلية ما بين القرنين الحادي عشر والخامس عشر. وفترة التبادل الثقافي في القرن التاسع عشر في مصر وفي الخمسينات في لبنان وفي أماكن وفترات تاريخية أخرى. تمكن الإشارة هنا إلى أرشيف المعبد اليهودي (جينيزا) في مصر، حيث تم العثور على مستندات تثبت التعايش السلمي والتعاون بين اليهود والمسيحيين والمسلمين. وفي عصرنا هذا أشير مثلا إلى الفيلم التونسي "صيف حلق الواد" للمخرج التونسي فريد بوغدير.

المهزوم في المنتصر

الجديد: يشكل المتوسط وثقافاته مركز الثقل في الثقافة الإنسانية عبر العصور، الحروب والطاعون شكّلا عنصرين أساسيين في انكسار حلقة التواصل الخلاق بين الشعوب والأقوام الموجودة على ضفاف المتوسط، بخلاف ذلك فإن التواصل التجاري والثقافي له محطات بارزة وعظيمة، لاسيما في ظل الإمبراطورية الرومانية، كيف انعكست العلاقات بين الضفاف على الصعيد الثقافي من خلال قراءتك الشخصية وبحثك الخاص؟

كورّاو: يكتب المنتصر التاريخَ وغالبا ما يهمل المهزوم وثقافته. ولذلك عندما نقرأ التاريخ علينا أن نأخذ في الاعتبار الاقتصاد والناتج الثقافي، لمعرفة من عمل من وراء الكواليس، وبعيداً عن الضوء، للمساهمة في نجاح الدول وتألقها. على سبيل المثال عندما خرج العرب من جنوب أوروبا ظلت التقاليد الشعبية في العمل الريفي؛ الحرف اليدوية وفي القصص الشعبية على سبيل المثال، أتذكر حكايات "جحا العربي" و"جيوفاء الصقلي" في الحياة اليومية. ظلت طرق الريّ العربية موجودة في صقلية حتى الخمسينات من القرن الماضي. أما بالنسبة إلى الحرب والطاعون اللذين لا بد أنهما شكلا عنصرين أساسيين في انكسار حلقة التواصل بين الأطراف الجغرافية والثقافات المتقابلة في المتوسط، هذا صحيح إلى حد ما، إلا أننا لو قرأنا كتاب "ديكاميرون" (Decameron) للكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاتشو Giovanni (Boccaccio) وكتاب "بينتاميروني" (Pentamerone) للكاتب جيوفاني باتيستا باسيلى (Giovan Battista Basile) فإننا نجد قصصاً متحدرة من الأدب الشعبي العربي. وهذا يشير إلى وجود أثر المهزوم في أدب المنتصر.

مازلتم هنا

الجديد: هل يمكننا الحديث عن مزاج متوسطي مشترك لمختلف الأقوام التي تعيش حول البحيرة، بغض النظر عن التنوع العرقي واللغوي لهذه الأقوام؟

كورّاو: في التسعينات نظّمتُ عدة مؤتمرات عن الحوار المتوسطي وأنت اشتركت في أحد هذه المؤتمرات، وعند افتتاحه تحدث السيناتور كورّاو (Corrao) الذي أنشأ مؤسسة "أوريسيادي" (Fondazione Orestiadi)، مخاطباً الضيوف العرب المشاركين عن تأثير حضارتهم في الثقافة الأوروبية والإيطالية بصورة خاصة، بقوله "أنتم لم ترجعوا لأنكم لم ترحلوا أصلا"، وكان يعني أن ثقافة البحر الأبيض المتوسط هي نتيجة التبادل الذي تحقق منذ آلاف السنين؛ والشاعر التركي أوزفينير أنجيه (Ozdemir Ince) كان يقول إن الثقافة المتوسطية هي حتى في الأكل والموسيقى؛ وأدونيس كان يقول إن الثقافة ليست عربية ولا شرقية بل إنسانية؛ وأنت في شعرك عن مأساة "جيبيلينا" التي وقعت فيها هزة أرضية مهولة في السبعينات، تكتب أن قوة الإنسان أن يبدأ من جديد بعد مآسي الحياة، وهذا شيء مشترك بين البشر. وعندما قمتُ بعمل دراسة عن "نوادر جحا" كنت أريد أن أشير إلى ثقافة الحاكم والأحمق وحكمة الأدب الضاحك تظهيراً للخصال التعبيرية المشتركة في الآداب بين الشرق والغرب.

> ظلت طرق الريّ العربية موجودة في صقلية حتى الخمسينات من القرن الماضي

ريف ثقافي جديد

الجديد: هل تظنين أن بالإمكان إقامة علاقات أفضل وأوسع بين النخب المثقفة الأوروبية والعربية، إن من خلال الترجمة أو من خلال أشكال أخرى مباشرة من التواصل بين الطرفين؟

كورّاو: من الضروري أن نستمر في عمل الترجمة واللقاءات حتى وإن كان ذلك في هذه الفترة الراهنة التي نشعر

معها بصعوبة الاتصال بسبب فايروس كورونا. قمنا قبل ذلك بعمل مهم في مجال الترجمة في إيطاليا وأوروبا عموماً بفضل مساعدة التمويل الأوروبي وكانت تقود هذه المهمة المستعربة إيزابيلا كاميرا دافيلتو. أما أنا فقد بدأت الترجمة في الثمانينات وكنت أنظم أمسيات شعرية وأنت كنت من أحد المشتركين فيها بالإضافة إلى سعدي يوسف، أدونيس، محمد بنيس، فاطمة قنديل، ملكة عاصمي، عبد الوهاب المؤدب، إيتيل عدنان وآخرين من المثقفين الإيطاليين والدوليين. علينا أن نستمر في الحوار وفي الترجمة مع استعمال التكنولوجيات الجديدة.

وفي الأيام الأخيرة كنت أشترك عن طريق تطبيق "زوم" مع مثقفين مغاربة. وبهذه المناسبة جاءتني فكرة أننا اليوم حالنا يشبه حال الكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاتشو في القرون الوسطى عندما حدث الوباء لجأ مع أصدقائه إلى الريف لكي يعيشوا في منطقة نقية ويواصلوا التعاون الثقافي، وهناك ألف كتابه الشهير "الديكاميرون" الذي جمع فيه عدداً من القصص القصيرة التي كانت تروى في تلك الفترة.

فرص جديدة

الجديد: كيف تختارين النصوص التي ترغبين في ترجمتها إلى الإيطالية، ما هي المعايير التي يتأسس عليها اهتمامك بالنصوص وما هي المراحل التي يعبرها النص حتى يصبح كتاباً، وكيف تجري عملية الاختيار والتمويل والنشر؟ وهل هنا سوق إيطالية اليوم للكتاب المترجم من العربية؟

كورّاو: عادة ما أبدأ بعد فترة جيدة من التحضير، ولكي أتمكن من الاختيار أقرأ كثيرا وأخذ آراء أصدقائي العرب. وبعد ذلك أختار القصائد التي تناسب الذوق الإيطالي وعلى أيّ حال فإن الترجمة منتشرة اليوم أكثر من ذي قبل، والمترجمون لديهم فرص جيدة لاختيار المؤلفين الذين يجدر تقديم ترجمات لأعمالهم. الآن نحن في أزمة اقتصادية كبيرة وعلينا ايجاد فرص للتمويل جديدة ونشر الكتب عن طريق "أي بوك". من المهم التركيز على الدعاية لان من دونها يصعب انتشار الترجمات. في الفترة الحالية الترجمات المنشورة ليست كافية، بطبيعة الحال، لذلك يجب بذل جهد أكبر لكي نترجم ونوزع أكثر من ذي قبل. أما عن معضلة التمويل فلا بد من البحث عن مؤسسات خاصة تلتزم بفكرة خلق ثقافة جديدة تجيب على احتياجات العالم في فترة ما بعد كورونا. ثقافة تبني مزيداً من الجسور بين الشعوب وتحترم الانسان والبيئة.

عمل جماعي

الجديد: هل يمكن الحديث عن حضور معقول للأدب العربي في الإيطالية، وما هي الموضوعات الأبرز للقارئ الإيطالي على صعيد اهتمامه بالأدب العربي ما الذي يتوقعه هذا القارئ، عادة، من العنوان العربي في لغة دانتي؟

كورّاو: لكي نتوقع شيئاً جديداً لا بد من خلق حوار يبحث عن أطر ومناسبات وموضوعات جديدة للتعاون بين الأدباء والمثقفين الإيطاليين والعرب، هذا أمر ضروري جداً لكي يكون في وسعنا أن نجد صيغا مناسبة للوقت الحاضر. وأنا أعوّل على شيء من العمل الجماعي في الترجمة، على سبيل المثال عندما ترجمت الشعراء العرب في صقلية اشتركت مع عدد من الشعراء الإيطاليين الذين اختاروا معي النصوص المناسبة لثقافتنا.

الشبكة الذهبية

الجديد: ما الذي يحكم حركة الترجمة من الإيطالية وإليها في اعتقادك، وكيف يمكن في تصورك تطوير هذه الحركة حيث تصبح مؤثرة أكثر مما هي في الوضع الحالي؟

كورّاو: من المعروف أن معظم من يشتغل في مجال ترجمة الأدب يعمل في مجال التدريس الجامعي، وقليل منهم من يتمكن من نشر أعماله من خلال دور نشر مشهورة. هذه نقطة مهمة لأنه من دون الوصول إلى دور نشر كبرى ومن دون توزيع جيد بالتالي للكتب المترجمة ودعاية مناسبة من الصعب أن نصل إلى نطاق قرائي أوسع، سنبقى في دوائر متخصصة وضيقة. أظن أنه من الضروري

> **لكي نتوقع شيئاً جديداً لا بد من خلق حوار يبحث عن أطر ومناسبات وموضوعات جديدة**

لنا بناء شبكة علاقات بين المؤسسات الخاصة والعامة لكي يجري تقديم الكتب المترجمة والمساهمة في نشرها على جمهور أوسع من القراء، أظن أن علينا جميعا بذل جهد أكبر لبناء مثل هذه الشبكة، إذ يمكن أن تكون الشبكة الذهبية لتحقيق تواصل ثقافي فعال.

نظرة جديدة

الجديد: نحن نعرف أن الثقافات المختلفة لديها صناديق ومؤسسات لدعم ترجمة الأعمال الأدبية والفكرية التي تنتجها لإيصالها إلى اللغات الأخرى.. هل تعاني حركة الترجمة من العربية إلى الإيطالية من غياب مثل هذه المؤسسات والصناديق العربية؟ وكيف تتصرفون كمترجمي أدب في ظل وضع كهذا؟

كورّاو: هذا هو تاريخ العالم، أولئك الذين يحكمون والذين لديهم قوة اقتصادية يروّجون للثقافة التي تمدح أفعالهم وتعزز رؤيتهم للعالم. يتمثل التحدي اليوم في تعزيز ثقافة تحترم أولئك الذين لديهم فكرة مختلفة عن ثقافتنا وإقامة حوار خلاق بين الثقافتين العربية والإيطالية، لا يمكن بناء حضارة إنسانية جديدة من دون حوار متعدد المستويات بين الثقافات المختلفة.

ولو كنت سأفكر في ظل الجائحة التي نحن فيها، فهذا يقودني إلى التصور بأننا سنواجه تحديات كبيرة بسبب الأزمة الاقتصادية التي دخلنا فيها، في ظل انتشار وباء كورونا وما فعله. وهذا سيؤثر بشكل كبير على الإنتاج الثقافي والفني. مع ذلك، أعتقد أن من الممكن أن نتغلب على هذه الصعوبة باستخدام شبكات النت لتنظيم أمسيات شعرية وندوات ثقافية عابرة للحدود. نحن الآن أمام بحر من المعلومات والنصوص والإمكانات أيضاً، ولو كنت سأتحدث في حقل الشعر فمن واجبنا انتقاء الأعمال الجيدة، وخصوصا تلك التي تصدر عن المبدعين الشباب ممن يملكون مواهب وإنجازات شعرية عالية القيمة، ليكون في وسعنا نقل نماذج من أعمالهم إلى اللغة الإيطالية. ليس علينا أن نقصر ترجماتنا للشعر العربي على الشعراء المشهورين. لا بد من تجديد نظرتنا إلى الأدب العربي من خلال تجديد اكتشافنا للأصوات الجديدة في الشعر والرواية والأشكال الأخرى من الكتابة.

> **لا بد من تجديد نظرتنا إلى الأدب العربي من خلال تجديد اكتشافنا للأصوات الجديدة**

مراجعة الذات

الجديد: تعاني شعوب الضفة الشرقية للمتوسط من تحكم أنظمة فاسدة وركيكة هي إما ذات طابع شمولي، أو هي ذات صبغة قروسطية متخلفة تتزيّى بأزياء الحداثة، من باب الاستهلاك، وفي كلتا الحالتين أنظمة لا تنصت للناس ولا تستجيب لمطالبهم في التمثيل البرلماني والحقوق المدنية وتمثيل المرأة وحريات التعبير. مع ذلك نجد أن الديمقراطيات القائمة على الضفة الغربية تمالئ هذه الانظمة لغايات ومصالح سياسية وتتستر على طرائقها القمعية، غير عابئة بالنتائج الوخيمة لسياساتها داخليا وخارجيا، ولا بما يعكّر صفو هذه البحيرة بفعل موجات الهجرة من الضفاف الشرقية وعبرها نحو الضفاف الغربية كثمرة مرة للسياسات الفاشلة. على هذه الخلفية كيف تنظرين كمثقفة ومترجمة إلى هذه المعادلة الصعبة القائمة اليوم بين الضفتين، وكيف تتراءى لك الصورة المستقبلية لبلدان هذه البحيرة انطلاقا من التاريخ المأساوي الراهن، خصوصا في ظل موجات الهجرة والموت المأساوي في البحر؟

كورّاو: إن سوء التصرف في تستر الحكومات الغربية يحتاج إلى موقف حازم من المثقفين في الشرق والغرب على حد سواء. لا يكفي أن نشتكي أو نتّهم الآخرين، يجب أن نبدأ بأنفسنا، كمثقفين، لا بد أن نبني حواراً جاداً في هذه القضية وقضايا أخرى، من دون تحيز. أنا مؤمنة بفكر الفيلسوف الياباني دايساكو إيكيدا عندما يقول إن التعليم هو أساس الاحترام والتسامح. نحن المثقفون علينا واجب الانخراط في الحوار، ونشر ثقافة منفتحة تصل إلى قلوب أكبر عدد ممكن من الشباب وعقولهم. أعتقد أن العقبة الأولى في هذا الاتجاه هي في استعداداتنا، ولعلها في رؤيتنا التي تقسم الخير والشر وتوزعه على جانبين متعارضين جوهرانيا.

من الواضح أن الخير موجود تمامًا مثلما يوجد الشر، في كل واحد منا، والمشكلة تكمن في مدى تمكننا من السيطرة على مثل هذه النزعات في التفكير، لذلك نحن في حاجة إلى التعليم لاحترام الحياة. أعتقد أن الجهد الأكبر يجب أن ينصرف إلى توسيع آفاقنا الفكرية وكسر جمود معتقداتنا. أعلم أن هناك مصاعب كثيرة للغاية، ولكن يجب أن نحاول. على سبيل المثال، كم مرة خلال قراءة نص أو الاستماع إلى شخص نسأل أنفسنا الأسئلة البسيطة التالية:

- هل أقبل من دون شك الصور التي تقدم لي؟
- هل أصدق تقارير غير مؤكدة من دون فحصها أولا؟
- هل سمحت لنفسي بشكل غير متعمد أن أصبح متحيزا؟
- هل حقا استوعبت هذا الموضوع؟
- هل تأكدت بنفسي من حقيقة الأشياء؟
- هل استعمت إلى ما لديهم من أقوال؟
- هل ملت صوب الإشاعات الخبيثة والماكرة؟

إيكيدا يعتقد بأن هذا النوع من الحوار الداخلي حاسم لأن الناس الذين يدركون بأنهم قد يكوّنون أفكارا مسبقة مجحفة من دون كبير وعي منهم يمكن أن يتحدثوا مع الناس من الثقافات الأخرى بسهولة أكثر من هؤلاء الذين يقتنعون بأنهم ليس لديهم أفكار متحيزة. الحوار الذي يمكن أن يخلق تبادلاً ثقافياً جدياً وسلاماً مع الآخرين، يجب أن يبدأ بحوار داخلي منفتح.

> **علينا أن نرى أنفسنا في مرايا جيراننا. يجب أن نستمع إلى أصوات جيراننا بتواضع**

مرآة الآخر

الجديد: في ظل اللحظة المأساوية الراهنة التي فرضها وباء كورونا هل تظنين أن أوروبا يمكن أن تلعب دوراً مؤثراً في خلق توازن عالمي في ظل بوادر صراع وحشي بين قوتين عظميين هما أميركا والصين، من جهة قوة أميركية نيوليبرالية ذات تفوق عسكري هائل وجشع اقتصادي، ومن جهة أخرى قوة صينية ذات بنية شمولية وطموح اقتصادي هائل قد يتحول مستقبلا إلى طموح إمبريالي. ما الذي يمكن للفكر في أوروبا ان ينتجه من أسئلة في مواجهة وضع كارثي كهذا؟

كورّاو: الأوروبيون وحدهم لا يستطيعون عمل أيّ شيء بمفردهم، علينا أن نشرك النخب المختلفة من مثقفي البحر الأبيض المتوسط، لكي لا نترك الناس يعيشون في جهل بالمعلومات والموضوعات والمسائل. كلنا مواطنون على هذه الأرض، يجب علينا أن نتحمل بعض المسؤولية تجاه جيل المستقبل. علينا المشاركة في بفاعلية هذه اللحظة من الحياة على الأرض. على الشعراء والفنانين والمثقفين أن يفتحوا العيون والقلوب المغلقة تجاه ألم هذا العالم. علينا أن نعمل على التثقيف بكيان الآخر لنرى ونفعل ما هو جميل وجيد ومفيد لنا وللآخرين.

الوطن مهم ولكن أهمية الوطن ليست أهم من الإنسانية. نحن لا نستطيع رؤية ظهورنا ولا وجوهنا لهذا نحتاج إلى مرآة، يجب علينا أن نرى أنفسنا في مرايا جيراننا. يجب أن نستمع إلى أصوات جيراننا بتواضع. إن تغييراً عظيماً في موقف حياة فرد واحد لقادر على تحويل مجتمع بأسره لا بل على تغيير البشرية جمعاء. أنا مؤمنة بقوة بشيء اسمه أممية الثقافة.

وقت عميق

الجديد: كيف تبدو لك يومياتك خلال هذا الإقفال، عملك في ترجمة الأدب، تواصلك مع طلابك في الجامعة، ومع زملائك الأكاديميين، كيف تقضين وقتك العائلي، كيف تتصرفين عموماً في ظل حركة أضيق بين الصالة والشرفة والغرف، وفي ظل وضع إنساني غير مسبوق في العصور الحديثة؟

كورّاو: في هذا الوقت الصعب على الجميع، أشتغل كثيراً، أكثر من ذي قبل، لأنني أُدرِّس من خلال الإنترنت، أشتغل أكثر ليكون الدرس أفضل. ويجب أن أحضّر العديد من النقاط والملاحظات مستعملة الكثير من الصور المصاحبة للدرس عبر البوربوينت لكي يتمكن طلابي من تمثل الصور وتأسيس مخيلة خاصة بالعالم العربي، صوره، أماكنه الجميلة والغريبة، حضارته القديمة وصور الأشخاص المؤثرين في تاريخه وثقافته مرفقة بسيرهم.

بيتي جميل، والحمد لله، ولديّ شرفة كبيرة فيها نباتات وأزهار أهتم بها كلما وجدت وقتاً.

مؤخرا، لم أخرج من البيت لمدة أسبوع، لكنني في هذا الوقت أغيّر مكان جلوسي باستمرار، وبشكل منتظم، من غرفة النوم إلى غرفة ابني الذي في كندا، بعد ذلك أنتقل إلى الصالون. عندي أكثر من طاولة وطرابيزة أشتغل عليها. وزعت عملي على النحو التالي: المنضدة الموجودة في الصالون أشتغل عندها على كتابي عن البحر المتوسط، من وجهة نظر تاريخية وثقافية. والطرابيزة الموجودة في غرفة نوم ابني، هناك أكتب موضوعات مرتبطة بالتدريس، لكنني أرجع باستمرار إلى الصالون حيث توجد طرابيزة أخرى مخصصة لأعمال الترجمة، ترجمة الشعر.

أتواصل مع أصدقائي من خلال برنامج "زوم" أو عبر برامج الإنترنت "واتس آب". أطبخ كثيراً، أكلات طيبة، وزوجي سعيد جداً، لوجودي في البيت، فعادة ما أكون خارج البيت، في الجامعة غالبا، ولا وقت للقيام بالطبخ. أطبخ الطعام الإيطالي، الصيني، العربي. يعني كل يوم تكون لدينا زيارة لمطعم مختلف، من دون أن نخرج من البيت. أخرج مرة واحدة في الأسبوع لأتبضع من السوبرماركت، الخضار واللحم والحاجيات الأخرى. أصلّي كثيراً، وأقرأ كثيراً وأسمع الموسيقى وأشاهد الأفلام. هناك أيضا، في التلفزيون الإيطالي برنامج ثقافي مهم جداً أحب أن أتابعه ليلا، عندما أكون قد تعبت وأحتاج إلى شيء من الراحة.

> **لم أخرج من البيت لمدة أسبوع، لكنني في هذا الوقت أغيّر مكان جلوسي باستمرار**

أقوم بتمارين رياضية، وأنام. ليس كثيراً، لكنني أنام. أيضا، كسيدة بيت أشتغل في تنظيم البيت وخلال تنظيفه وترتيبه أكتشف رغبتي في الترتيب. لا أشعر أنني في سجن. الوقت الذي أقضيه مع نفسي في القراءة والكتابة هو وقت عميق جداً، إلى أبعد الحدود. ولأعترف أنني اكتشفت مؤخراً أنني قضيت وقتا طويلا في البيت من دون أن أنتبه إلى انصراف الوقت.

أجرى الحوار: نوري الجرّاح

أزلدا يعقوب

شعر

الضفة الأخرى من الجنة

شعر من أجل غيابها

فاروق يوسف

ريش

1
بعد النهر هناك غابة. وبعد الغابة هناك نافذة تطرزها الفراشات بأجنحتها.
حين أصل إلى تلك النافذة مثل موجة ستراني الفراشات باعتباري شجرة مطرودة من الغابة وتشفق عليّ.

2
ما الذي يسميه الحطاب يده إذا كانت الفأس مكسورة؟
هناك سناجب تضحك لأن الماء أغرق بيوتها من غير أن يترك أثرا على جذوع الأشجار. يشم الحطاب عصاه ويتنفس هواء حياة لم يعشها من قبل ويبكي.

3
تلك قبلة تنبت مثل زهرة، تستيقظ الشجرة بعيدا عن زقزقة عصفور. "أنا تائه في خريف لم يسبقه ربيع ولم يثنه الصيف عن البكاء على ريش أجنحته التي استسلمت لشتاء لفها بصمته" تلك قبلة، صمتها ساخن كالألم.

4
لن يتمكن الرعاة من التعرف على خرافهم في ظل العاصفة. ربما ستعيد أنّة ناي الخراف إلى حظائرها غير أن ذلك لا يعني أنّ خروفا ضائعا سيجد الطريق سالكة نحو حريته. الحرية هي ثغاء خالص.

5
ولدت قبل الشمس بدقيقتين. كان الطقس صاخبا.

لم تكن هناك ديكة تكفي لإطلاق صيحة مسموعة. بعد سنوات وحين تسلقت جدار المدرسة هاربا من درس الأحياء رأيت شعوبا تذهب إلى موتها برؤوس طواويس مرفوعة ولم يكن الفجر ملوّنا بصيحة ديك.

6
ذلك الصباح الذي لم يعد من نومه ملأ مخدته بريش ملاك وتركني تائها أبحث عن الشجرة التي حين لمستها انبثقت منها صيحة فتاة أغرقت الشهوة عينيها بمياه ارتجت حين اخترقت مرآتها أجنحة نوارس هربت ببياض ظلالها إلى الضفة الأخرى من الجنة.

فاكهة النهار

انزلق النهار على صحن الفاكهة
وظلت قشوره عالقة بالهواء
هنالك ضوء وزهرة بنفسجية وحيدة تتدلّى من رقبتها.
تلك المرأة، حافية القدمين تقف عند البئر في انتظار يوسفها.

لا يكفي أن ترى. ما لا تراه يقيم تحت أهدابك مثل ليلة لم تعشها.
إذا انفتح الباب ولم أجدك جالسة تقرأين في كتاب فلأنّ السماء قد محت من أعالي الأشجار طيورها وزينت أقداح الشاي بزهور يابانية وألصقت جناحين لكل كتاب من كتبك التي تتلفت بحثا عني في الريح التي تضرب النافذة.
خفة ذرة الرمل تخفي صحراء من الدموع.
إذا كانت يدك فارغة فلأنّ النهار لم يُسقط فاكهته بعد.

في مرآة الوردة

كما لو أن نجمة شقت طريقها في العتمة ورفست بضوئها أهدابي وشهقت "يا فتاي".
كان حصاني يحلم ببرية يلمع رملها فيما كنت أردد أغنية تركها الفجر على شفتي.
لستُ الفتى المفعم بالريح.
قدماي. آه يا قدميّ ألا تقويان على حملي؟
لو أن وردة وضعت رأسها على ركبة الفجر لضعت في مرآتها.
"الشظية أنت" "وأنت الجرح".
في ظهيرة يوم غامض سنمشي تائهين بقدمي بجعة طوت بلادها الغيوم.

مطر بعد غيمتين

في المطر القادم
ستكون الأرجوحة جاهزة لجلوس فراشة
مثل زجاج تُكسر الأجنحة
في عتمة المطر.
ما بين سطرين
يتسلل المطر إلى خريفه
يضع رأسه على الوسادة وينام
ليحلم بورقة انزلق على خضرتها
ذلك الصبي أغلقت عينه قطرة مطر بدموعها
لو أنه لم يبك لكان ملكا.

تحت الورقة يغفو ملاك

هو الآخر لا يعرف أن يداً ستراه في حلمها
لقد هلك الاثنان قبل أن تتعرف عليهما الورقة.
لا تزال الورقة خضراء كما لو أن ملاكا لم يغف تحتها
غرباء ينتحلون وجوها لعابرين
نهبط من قطارات، سيُقال لنا إن أحدا لم يرها
وحين نلتفت لا نجد أثرا لسكة
كل ما رأيناه أطفال يرسمون بالطباشير خطوطا تمحوها الريح
تلك فكرة عن سفر لم يقع، قضينا سنوات ونحن ننتظر أن يصل بنا إلى مكان ما.

شارع يحن إلى أرصفته

لمَ لا تغفو المدينة قبل صياح ديكتها؟
لمَ لا تفتح الفتاة نوافذ غرفتها قبل أن يصدأ قلبها؟
لمَ لا يخرج المسافر من الغابة قبل يأكل الصفير عينيه؟
لمَ لا يسمح النهر لأسماكه بالرحيل قبل أن يميتها عشبه الضار؟
لمَ لا تخبر المرأة عينها اليسرى عما تراه عينها اليمنى؟
لمَ لا يتخلّى الحارس عن عصاه وقد أكلها النمل؟
لمَ لا تعود الأرصفة إلى شوارعها بعد كل تلك الأقدام؟
لمَ لا يحن شارع إلى أرصفته وقد فاض هذيان حصاه؟
لمَ لا يطبق عصفور منقاره على زقزقة ينتظرها الصيادون؟
لمَ لا يرجع النهر إلى طفولته في النبع؟

أزاندا يعقوب

صِمامَة محمود وأغنيته الخالدة

حجاج أدول

كنا مجندين في الجيش وفي أصعب الأوقات. سنوات طالت ما بين قتال شرس وتدريب قاس، سنوات صعبة ونحن في عمر الشباب، فكلنا ما بين العشرين والثلاثين عاما. وفي الأحوال الصعبة يكون الناس في أحوج ما يكون، لمن يمتلكون ظرفا وتفاؤلا فيخففون من قسوة الأيام. وفي كتيبتنا المقاتلة كان بيننا حوالي عشرة يمتلكون هذه الروح الطيبة التي تساعدنا على تحمل مرور الأيام البطيئة. ومن أشهر هؤلاء الظرفاء كان محمود السيد، ومن حسن حظي كنت مع محمود في نفس الفصيلة، أي قريبا منه طوال أيام التجنيد.

الجندي محمود.. ظريف الروح سماره خفيف بلون الدوم. ورغم بساطته وحسن معشره، فهو يمثل الصعيد المصري بعزمه وتشدده وقت اللزوم. مشهور هو ببندين يُضحكان طوب الأرض، أولهما عندما يتشبث بأمر ما، يصير حجريا لا يلين. يقول وهو ينظر إلى أعلى وعيناه كالمكوك تذهبان شمالا ويمينا.. أنا عندي صِمامة أني سأفعل كذا، أو عندي صمامة لن أفعل كيت. حينها نوقن بأنه يعود عن رأيه مهما كانت الأسباب. للعلم.. صِمامة محمود معناها التصميم.

البند الثاني بند يفرحنا ويدفعنا للضحك. محمود يعشق فريد الأطرش، لكن لا يعشق كل أغانيه، أو عددا من أغانيه، لا. محمود يعشق لفريد أغنيته "بقى عايز تنساني" فقط لا غير، ولا يطرب لأيّ أغنية أخرى مهما كان ومهما كانت. وليس له دخل بأيّ مطرب آخر، وكأن كل مطربي مصر والعرب لم يغنوا، بل لم يوجدوا من أصله! فلا تواجد إلا لفريد الأطرش، وكأن فريد الأطرش لم يغن في حياته سوى أغنية واحدة يتيمة هي بيضة الديك.. "بقى عايز تنساني"! ولا يعشق "بقى عايز تنساني" كمستمع فقط، لا. بل هو يغنيها في انسجام واندماج غريبين. أنا وزميلنا نصار أهم مشجعيه، وأهم من يقومان بعمل تجمعات للاستماع إليه، بعد تحضيره نفسيا ليكون المطرب العالمي الذي ليس له مثيل.

بعد مرور حوالي عام كامل، ونحن نستمع لأغنيته التي لا تتبدل، أقنعناه بأن حظه تعس، وإلا فكان يجب أن يكون مطربا عظيما في ربوع مصر، ومعشوقا للبنات والسيدات، لا يجاريه أيّ بحراوي قاهري كان أو سكندري ابن ستين في سبعين، أم لأنك مقيم في الصعيد البعيد كُتِب عليك أن تكون مغمورا؟ محمود يدّعي أنه صدقنا ويندمج في التمثيل، فيلعن الظروف التي وضعته في الصعيد المنسي، وأبعدته عن القاهرة حيث نصار، أو على الأقل في الإسكندرية حيث أتواجد أنا.

حوالي سنتين كان موقعنا الحربي على ضفة قناة السويس بالقرب من مدينة الإسماعيلية، ومجموعتنا كانت تحتل لسان التمساح الممتد طوليا، وعلى يمينه مياه القناة ثم صحراء سيناء، وعلى يساره مياه بحيرة التمساح وخلفها المدينة. بسبب أن عددا من السفن الضخمة المعطوبة ملقاه على جانب، فإن هذا الموقع وقت الاشتباكات، يصير في منتهى الخطورة. خطير لأنه قريب من العدوّ ويمكن التسلل إليه ليلا، وأيضا حين ضرب مدفعية العدو علينا، تصير السفن المقلوبة خطرا مضافا علينا، فالشظايا تضرب فيها وتتوزع علينا في صرخات متباينة، خطورتها لا يتصوّرها إلا من كان بالقرب منها وقت المعارك الشرسة. اللسان به مناطق زرعت فيها حقول ألغام غير مسورة، فنحن نعرف تلك الحقول تماما.

ليلة صيف والقمر ساهر يلقي بضوئه اللجيني على لسان التمساح. هذه الليلة كانت موعد رجوع دفعة الإجازات ومنهم محمود. وقتها كانت هدنة ولا معارك تنشب. محمود قبل أن يصل إلى موقعنا، مر على قرية صغيرة، وعلى الطريق عشة خشبية صاحبها يبيع الشاي والقوة للمارين، وأيضا يبيع أشياء أخرى في السر. محمود عرج على الكشك وطلب كوب شاي ثقيل، ووجد ثلاثة من الفلاحين يشربون الجوزة بالحشيش. عزماه فشرب معهما وانسجم. فتح الحقيبة التي معه، وفيها زواد طعام أتت به أمه له ولزملائه. دجاجة ثمينة محمرة مع بطاطس محمرة.

فؤاد حمدي

محمود والثلاثة قضوا ساعة مزاج، أكل الدجاجة والبطاطس وشرب الشاي والجوزة بالحشيش تدور عليهم دون توقف. وعرفنا بعدها إنه لم يحرمهم من أغنيته الخالدة "بقى عايز تنساني" وأكد أنهم أحبوا الأغنية أكثر مما يسمعونها من فريد الأطرش ذات نفسه، وأنهم لم يضحكوا ويسخروا منه مثلما نفعل نحن، لأنهم ناس محترمة ونحن لا.

محمود آتي إلى اللسان في هذا الليلة البدرية. الهواء العليل تداخل مع الحشيش الذي يملأ صدره واختلط بدمه ففعل أفاعيل في رأسه. "بقى عايز تنساني. وتزود حرماني، طب إنسى وأنا حنسى. أنا مش حرجع لك تاني. تاااا. ترلالالا تاا" يمشي متبخترا ويغني في

قص

رقة وبصوت منخفض غاية في النعومة، فهو مسطول. ولانسطاله دخل في حقل ألغام. جندي الخدمة الليلية سمع دندنته، فأسرع إليه ووقف عند حدود الحقل المميت، وزعق فيه بأنه داخل حقل الألغام. محمود ينظر إليه ولم يستوعب بلوته إلا عندما كرر له الجندي مقولته لثالث مرة. هنا انتبه محمود وطار دخان الحشيش من رأسه. أتينا له عدوا. شبحه داخل حقل الألغام أرعبنا وبالطبع هو أكثر رعبا منا. صرنا نهدئ أعصابه التي على وشك الاشتعال. نصار أقربنا إليه، صار يرشده كيف يخرج من الحقل، عليه أن يتلفت في حرص، ثم يعود وفي كل خطوه، عليه أن يضع قدمه تماما في المكان الذي وضع فيه قدمه وهو يدخل. عليه أن ينظر في الرمال بتمعن حتى لا يحيد. يعود محمود خطوة خطوة وفي كل خطوة الأعصاب تتوتر، ونحن خارج الحقل مستعدين للانبطاح أرضا في حال انفجر لغم حتى لا تنالنا شظايا اللغم، أما محمود إن داس على اللغم، فسيتحول إلى أشلاء صعب تجميعها. بسلامة الله خرج محمود من حقل الألغام ونال شظايا الضرب منّا غضبا وفرحا بنجاته، فهو حبيبنا أولا، وثانيا هو مطربنا المفضل وأحد باعثي المرح في الغُلب الذي نعيشه.

في الصباح التالي اعترف لنا كيف أنه دخن الحشيش مع ثلاثة من أهالي المنطقة، وأنه بدلا من يأتي لنا بالدجاجة المحمرة والبطاطس المقلية، أخرجها من الحقيبة وأكلها مع الثلاثة هنيئا مريئا، لأنهم أفضل منا خلقا وأحسن منا استحسانا لغنائه، وعلى من يغضب منا من هذه الحقيقة، عليه أن يضرب رأسه في الجدار الحديدي لأيّ من السفن المقلوبة.

وتمضي سنوات وننتقل إلى منطقة صحراوية لإجراء مناورات منهكة. الحر نار، خاصة أننا في قلب الصيف وقلب الصحراء. فصيلتنا خيامها على ربوة صغيرة. في الصباح الباكر نذهب للتدريبات، ونترك أحدنا ليكون حارسا على خيامنا. الحارس يفرح فرحا عظيما لأن بقاءه معناه راحة نهار يوم كامل. وجاء الدور على محمود السيد. في مناوبته كان الحر أشد من المعتاد. حكى لنا محمود الحادثة التي جرت. بقي طويلا بالملابس الداخلية. فانلة حمالات واللباس الداخلي. وفي الظهيرة عليه أن يؤدي شيئا خارج الخيام، الشمس جبارة، فعنّ له أن يرتدي السترة، وهي القطعة العلوية من الأفرول الميداني. رفعه من الأرض وارتداه، وبحظه العاثر، كان عقربان صغيران رابضان داخل السترة. فأخذا في لسعة أحدهما في الظهر والثاني في الصدر. صرخ وخلع السترة وألقاها أرضا وصار يدوس السترة بقدمة الحافية حتى دهس العقربين دهسا، وفورا أخذ في العدو السريع هابطا من الربوة متجها لمركز الكتيبة، يعدو باللباس والفانلة الداخليين عاري الرأس حافي القدمين. المسافة حوالي كيلومتر. العدو على الرمال صعب. وصل للمركز منهكا وفانلته ولباسه مبللان من العرق. أخذ يصرخ.. عقربان عقربان. أخذوه لخيمة الإسعاف ولحقوه بالعلاج وأرقدوه على سرير وهو في تعب شديد.

عدنا في الغروب من التدريب مرهقين تماما. مررنا على المركز. وهناك سمعنا بما حدث فأسرعنا داخل خيمة الإسعاف. محمود على سرير مستلق على ظهره ووجه لم يعد أسمر بلون الدوم، بل أصفر قريبا من لون الكركم. طمأننا الطبيب عليه وتأكدنا أنه لن يموت. هنا بدأنا في سبه سباب المزاح، ومنا من ادّعى غضبا من الحظ الذي تركه حيا، وكان يجب أن يموت لنرتاح منه ومن أغنيته "بقى عايز تنساني". محمود وهو مستلق يضحك سعيدا بما يناله من سباب ودعوات بالموت. وأخيرا قبل أن نتركه ليقضي ليلته في خيمة الإسعاف، طلبنا منه أن يغني لنا، لكن عليه أن يغني أغنية لأم كلثوم! رفض بإصرار، لكننا ألححنا عليه وتوسلناه، وحلفناه بتربة أمه وأبيه اللذين لم يموتا بعد، حتى رضي أن يغني لنا أغنية لأم كلثوم. اعتمد على كوعيه ورفع جذعه قليلا، نظر إلى أعلى وعيناه صارتا تسرعان للجانبين وغنى لنا.. بقى عايز تنساني.

عبرنا القناة وانتصرنا وانتهت الحرب وجاء موعد تسريحنا من الجيش. كنا في فرح عميق، وفي نفس الوقت في أسى.. فقد فقدنا عدد من زملائنا الذين استشهدوا، واثنين مصابين. لا، لم نكن زملاء، بل أصدقاء، ففترة التجنيد التي طالت، والمواقف العصيبة التي مرت بنا، عمقت فينا صداقة لا تنسى.

لحظات الفراق. كلنا في تشكيلة ساخنة من المشاعر. فرح عارم وحزن عميق وتوتر لا يهدأ. نحتضن بعضنا مودّعين. لا نعلم هل سنلتقي بعد ذلك؟ لا نعلم. بعضنا يحبس الدموع في عينيه، ونصار أفلتت منه دمعتان، أما الذي بكى بكاء هائلا وهو يودعنا، فكان الصعيدي صاحب الصمامة، بكى بكاء مرّا. وافترقنا.. وأنا لم أنسه وموقن أن كل أصدقائنا لن ينسوه، ولن ينسوا "بقى عايز تنساني". ترى يا محمود السيد، هل تزوجت وأنجبت؟ في الغالب. هل أنت حي أم انتهت أيامك؟ لا أعلم.. إذن، رحمك الله حيا وميتا يا من أبهجتنا حيث كنا في أشد الاحتياج لمساحات من البهجة.

فؤاد حمدي

كاتب من النوبة مقيم في الإسكندرية

بهلم حاجو

ملف

هل مازال الشعر ديوان العرب؟

هل مازال الشعر ديوان العرب؟ سؤال حملته "الجديد" إلى عدد من حملة الأقلام العرب من نقاد وشعراء وحتى روائيين، مشيرة، في الوقت نفسه إلى دعوة جابر عصفور في التسعينات التي اعتبرت أن الزمن الإبداعي العربي بات زمن الرواية، ولم يعد، بالتالي، زمن الشعر، مغلّبة جنساً أدبياً على جنس أدبي، عابرة على حقيقة أدبية تمثلت في انهدام الجدران بين أشكال الكتابة الإبداعية، وانفتاح النثر على الشعر والشعر على النثر وتحول الشعري إلى ملمح أساسي في فنون القصة والرواية والمسرحية والخاطرة الأدبية، وغيرها من فنون الكتابة.

إعادة طرح السؤال تصدر عن الحاجة المستمرة إلى إعادة قراءة الظواهر والأفكار والصيغ التي حكمت التفكير الثقافي العربي، انطلاقا من وعي نقدي يرى ضرورة في طرح الأسئلة واستكشاف ما طرأ على التفكير العام في القضايا الثقافية والإبداعية الكبرى. ولقد عزز من جدارة طرح السؤال مرور أكثر من ربع قرن على هذه الدعوة التي تسمح بالمراجعة النقدية، بصرف النظر عما ما لقيته في حينه من استنكار من قبل الشعراء العرب على اختلاف أعمارهم وتجاربهم ومرجعياتهم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما لاحظناه في السنوات الماضية من اهتمام بالشعر في العالم لم يتوقف، وذلك عبر نشر الأعمال الشعرية في كبريات دور النشر، وإقامة الأمسيات والندوات والمهرجانات الكبرى التي لا يمكن للروائي مهما اشتهرت روايته، ومهما تعددت طبعاتها، أن يحظى كاتبها بما يحظى به الشاعر من حضور عالمي، بصرف النظر عن عدد طبعات ديوانه. ولم تغفل الجوائز الأميركية والأوروبية الكبرى عن تكريم الشعراء وتتويجهم بالجوائز، وهو ما درجت عليه نوبل التي اختارت لجائزتها في غضون خمس سنوات فقط ثلاثة شعراء بينهم شاعر ومغن أميركي هو بوب ديلان.

هل مازال الشعر ديوان العرب؟

مقالات الملف المنشور هنا تحاول الإجابة عن هذا السؤال.

قلم التحرير

شارك في إعداد الملف

يسرى اركيلة، عواد علي، يسرى الجنابي

لا زمن للشعر

وائل فاروق

منذ قرابة القرن كتب نجيب محفوظ مقالًا يدافع فيه عن فن الرواية واصفا إياه بـ" شعر الدنيا الحديثة"، هذه العبارة التي اختارها محفوظ عنوانًا لمقاله تطالب للرواية بالدور المستقر للشعر منذ القدم وهو أنه "ديوان العرب"، سجلهم المعرفي والتاريخي والجمالي، "الدنيا الحديثة"، بعبارة محفوظ، تحتاج إلى صيغة إبداعية جديدة تتسع لما لا يتسع له "قالب" الشعر، فقد جاء زمن عصيٌّ على الإيقاع، لا يأسره نمط، كان محفوظ نجيبًا عندما أدرك أن الشعر في حاجة إلى الرواية، في حاجة إلى آخر يدفعه لتأمل ذاته واستكناه جوهره ليتحرر من أسر تاريخه الجمالي، وليفيض نهره عن مجراه فيسقي ما وراء ضفاف ألفته. وإني لأدّعي أن هذا هو ما حدث.

لقد كان الرواج الأول لفن الرواية في النصف الأول من القرن الماضي أحد أهم الدوافع الجمالية لثورة الشعر التي بدأت قلقة متطرفة في التجريب في بدايتها متأثرة بالحراك الجمالي الغربي لاسيما في فرنسا، ولكنها ما لبثت أن استقرت على مقولاتها الجمالية الجديدة، كما وجدت في راهن التحرر من الاستعمار وما بعده موضوعًا لاشتباكها مع واقعها، وعاد الشعر للازدهار، وللتغلغل مرة أخرى في الوعي الجمعي بوصفه صوته وبصيرته. وعلى مدى نصف قرن أثرى الإبداع العربي ذلك الجدل الجمالي، فقد استمرت فنون الكتابة العربية تتجادل وتتوالد من رحم ذلك الجدل حيث تُوظَّف آليات السرد في الشعر وآليات الشعر في السرد، فانفتحت آفاق جديدة للكتابة، وراجت مصطلحات مثل: القصة القصيدة والسرد الشعري، ثم تماهت حدود الشكل مع ظهور تجارب ناضجة من قصيدة النثر التي وصلت بشعرية السرد إلى حد قصيٍّ.

كان الشعر في أوج اشتباكه مع واقعه، ومع جوهره الجمالي، في تجربة التسعينات الشعرية الفريدة، عندما أطلقت مقولة "زمن الرواية" التي من الجليّ في هذا السياق أنها لم تكن، كما ادّعى المروّجون لها، تعبيرا عن واقع جمالي تتطور فيه فنون السرد الروائي بينما الشعر مكتف بذاته، منطوٍ على نخبته المحدودة، لم تكن تلك المقولة إلا تعبيرا عن حالة "سوقية" للنشر في مجتمع عالمي، وليس فقط محليًا، تحتل فيه قيمة الانتشار محل قيمة العمق، مجتمع أفقي/سطحي، مجتمع، كما يراه باومان، لا يقوم على الإنتاج وإنما على النفايات، حيث ترتبط ديمومة الاستهلاك بسرعة تحول الأشياء إلى نفايات وإعادة تدويرها - ليس الجدل حول تفاهة الأكثر مبيعًا وعدم تعبيره عن جماليات الكتابة عنا ببعيد - هكذا شاهت في الوعي الجمعي القيم الجمالية، فما حاجة من يعيش رائيًا مرئيًا عبر الشاشات إلى بصيرة!

الشفاهية كان الشعر محاولة للقبض على العالم المتسرب من الوعي والإدراك تماما كالزمن الذي يتلاشى مع كل لحظة تكتمل ومع كل خبرة تصل إلى منتهاها، مع الكتابة تم تقييد الصوت وبتقييد الصوت انفتحت آفاق اللغة أمام الشعر الذي لم يعد فقط قادرًا على القبض على الزمن والخبرة والحياة بل تجاوز ذلك إلى اقتحام عوالم جديدة ما كان للوعي المتطلع إلى ذاته من ثغرات النسيان أن يحيط بها، صار الشعر قادرًا على تكثيف هذه العوالم في رموز وإشارات، يتحرر الشعر اليوم مرة أخرى من صمت الكتابة، الشعر عاد ليبحث عن الصوت عن الحركة يحاول الانفلات من ذلك الوعي المزدحم بالإشارات والرموز، الشعر يبحث عن حرية الزمن في التلاشي، عن حقه في الذهاب بلا عودة، الشعر يسعى خلف سلطة الزمن في أن يكون وعاء للوجود، ولا يعي الوجود

فادي يازجي

اللامتناهي إلا اللامنتهي، إلا الذي يولد في لحظة الموت ويموت في لحظة الولادة، إلا الذي ينقص في لحظة الاكتمال ويكتمل في لحظة النقص، فكل لحظة تمر في حياتنا لا ندرك انتهاءها إلا بوصول أخرى.

يكاد يتفق المؤرخون على ظهور الفردية بمعناها الحديث في بداية القرن السابع عشر، وقد ارتبط ظهورها بعاملين رئيسيين هما ظهور الغرفة الخاصة والمطبعة وهما الشرطان اللذان وفرا لأول مرة فرصة القراءة وانتقال المعرفة في عزلة، ليس لنخبة محدودة، ولكن للجمهور العام، فظهر القارئ، ومع فضيلة العزلة تحول الشعر من فردية الشاعر إلى فردية القارئ، وأمام فردانية القارئ تخلى الشعر عن موسيقاه الصاخبة وعباراته الرنانة التي تليق بجمهور المستمعين واكتفى بإيقاع هادئ يهمس به في أذن الواحد الذي لا يتجزأ، الفرد، مع ميلاد القارئ الفرد اتسعت آفاق السرد وتبدلت اهتماماته من حكايات الفرسان المتلئة بالأغاني إلى مأساة الفرد الذي ضاقت الغابات والمراعي والجبال والبحار عليه لتصبح مدينة مكتظة بالأفراد، متاهة لا يسهل الخروج منها، في المسافة بين دون كيشوت لسيربانتس وعوليس لجيمس جويس، في عالم يفترسه الاغتراب، ألقى الشعر قيثارته واتجه إلى صناعة الألفة من لامرئيات الحياة اليومية: العادي المفرط في عاديته والغرائبي المفرط في هامشيته، تلك الأشياء التي نحدق فيها دون أن نراها، لأنها منداحة في تيار زمن لا ندرك وطأة مروره إلا عندما يجرفنا بعيدا.

صناعة الألفة هي حركة الشعر المضادة للزمن هي انتزاع لكل ما هو إنساني من تياره العارم، من وهم التكرار الأبدي للحظاته/لممارساتنا، نحن نتناول الطعام كل يوم، فهل حقا ليس في تناول الطعام إلا تكراره، لا يرى في اليومي تكرارًا إلا من فقد تواصله مع الأشياء والأشخاص، فليس رغيف الخبز الذي نضج على حرارة التنهدات كذاك الذي تمتد به يد لم تفتأ تمسح الدموع، فقط الشعر قادر على فضح وهم التكرار، الشعر بصيرة تحتضن ما يولد أمام أعيننا كل لحظة، وما يموت أمام أعيننا في كل لحظة.

الألفة ليست إلا محصلة تاريخ، لقاءات كثيرة تزداد معها المعرفة عمقا، يختلف العادي عن الأليف، العادي هو المكرور، هو ما لا يتميز أو يتمايز عن غيره، تلك المسافة بين العادي والمألوف ضل فيها كثير من الشعراء، فذهبوا يبحثون في اليومي عن الغرائبي أو بتعبير أدق يصطنعون من اليومي الغرائبي بدلا من سرد خبرة الألفة بمعناها وبمبناها، فما الشعر إلا تأليف للقلوب، للسرديات الصغيرة التي لن تفتأ أن تصبح سردية كبرى، ليس اليومي عاديا، إنه حضور متجدد، معنى متجدد،

فادي يازجي

ولا يسقط اليومي في العادية إلا عندما يغيب المعنى، عندما يغيب الشعر.

الشعر.. لا زمن له ولا حدود

الشعر إذن عملية ابتكار دائمة للوجود، عملية رسم لحدود الكينونة داخل التيار العارم للزمان والمكان، وذلك من خلال بصيرة الشعر التي تنتزع أماكن ولحظات من عاديتها، من وهم تكرارها داخلهما فتضفي عليها قداسة تميز حضور ذات تطفو على صفحة النهر الأبدي للوجود، يوم الميلاد، عيد الزواج، حيث التقينا الأحبة أول مرة، كل هذه "العاديات" تشكل ملامح الكينونة، نتشبث بها لنشعر بحضورنا في هذا العالم، إن الشعراء صناع الاستثنائية، كل قصيدة هي دين جديد وكل شاعر هو نبي متمرد، الشعر هو هوية العالم، لأنه ديمومة الانفكاك من سديم الزمان والمكان، ليس للشعر دين أو صيغة أو منهج أو طريقة، ليس للشعر حدود لأنه ديمومة التمرد على كل حد، ولكن الشعر أيضا ليس بزائل أو عابر أو مؤقت، لا ينكر الشعر ذاته، لا يتواضع ولا يتضع ولا ينسحب من الذاكرة حتى لو كان وخزة أو ارتعاشة مبهمة لا تثير التفكير أو تستدعي التأمل، ليست اللغة العادية كما يرى البنيويون نقيض الشعر، إنها منطلقه ومادته الأولى وهي أيضا منتهاه، لا نقيض للشعر إلا العدم.

الزمن هو وعاء الوجود، ورغم ذلك ليس للشعر زمن لأنه ديمومة انتزاع العادي من سديم الزمن لاصطناع الألفة التي تجعل من الإنسانية وعاء رحبًا للزمن. لا زمن للشعر.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في ميلانو/ ايطاليا

من يملك الزمن؟

عن خطأ الاحتكام إلى السياقات التداولية

حاتم الصكَر

يبدو لي أن المتصدين لمقولة زمن الرواية ورافضيها يحتكمون أحياناً في حمأة المناكفات النظرية لنوع من الحِجاج لا يختلف كثيراً عما ساقه جابر عصفور لإثبات صحة حكمه بسيادة الرواية على الزمن الأدبي.

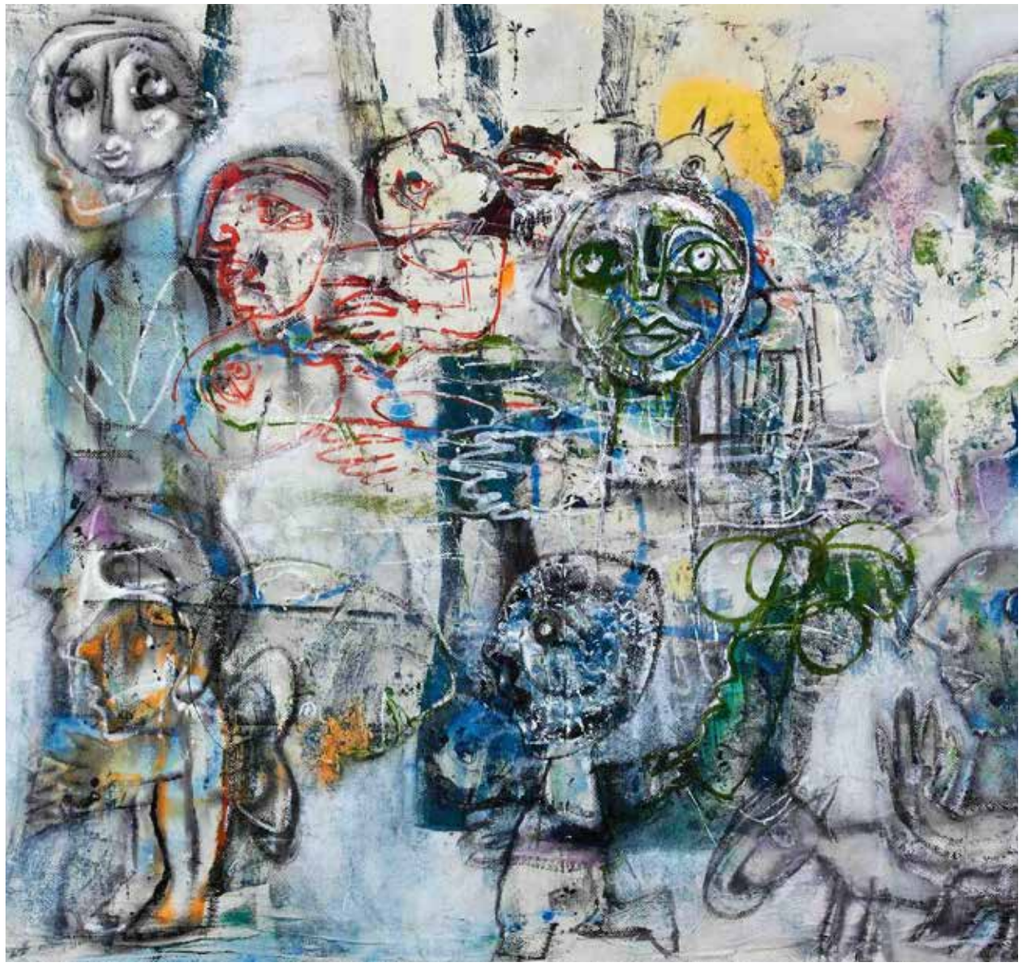
إنهم يسوقون الحجج السياقية في مطالعاتهم، كالاستشهاد بالفائزين بنوبل من الشعراء في السنوات الأخيرة، وتزايد الجوائز الشعرية العربية، وكمّ الدواوين والكتب الشعرية المنشورة، والمنابر والمواقع والمناسبات الشعرية، والندوات والمؤتمرات المتزايدة بصدد الشعر. وهذا لا يبعد في جوهره عن الذرائع السياقية المضادة، ويقع في ما تقع فيه ردود الأفعال في العادة. كما يكشف نمطية الخطاب المهيمن على النظر إلى الزمن أو العصر، والتكهن بمزاجه وتوقّعات الكتابة والقراءة، ومسألة تباري الأنواع الأدبية والأجناس أو تنافسها فيه تحت هاجس البحث عن ضرورة البقاء وإزاحة الآخر، وكذلك يكشف رؤية المتجادلين إلى الكتابة كتقليد فني، وكجماليات معروضة للتلقي.

إن الخطأ نشأ أصلاً في تصوير التدافع النوعي كضرب من النقابية والتسويق التداولي. كان جابر عصفور قد بدأ كتابه عن زمن الرواية التي نشرها في كتابه بالعنوان نفسه، مستشهداً بما كتبه نجيب محفوظ عام 1945 في مجلة "الرسالة" رداً على العقاد الذي رأى أن الشعر فن الخاصة، والقصة فن الطبقات الدنيا أو الدهماء، فلجأ نجيب محفوظ إلى الدفاع الحماسي ووصف "القصة" بأنها "شعر الدنيا الحديثة".

وتلقف جابر عصفور هذه الصيحة ليطورها إلى القول بأن الرواية هي "ملحمة العرب المحدثين" بافتراض أن المصطلح لم يكن واضحاً في وصف القصة والرواية معاً بمسمى القصة. ولا أتيقن من صحة نسبة ما قاله نجيب محفوظ إلى النوع الروائي، فتشبيهها بالشعر يوحي أنه يقصد "القصة القصيرة" لقربها من بعض تقنيات القصيدة كالقصر والبناء الفني، واستمر جابر في التطوير ليقول إن هذا الزمن هو زمن الرواية تحديداً، مصرّحاً بالانقلاب على التراتب الأجناسي المألوف وإزاحة الشعر عن الهيمنة. وذهب إلى القول بعد صفحات إلى أن "الرواية أصبحت ديوان العرب المحدثين"، مستخدماً خطاب الشعر ومصطلحاته في هفوة تشير إلى تسيد الشعر أصلاً في قراءاته. كما يدعو إلى التساؤل عن حقيقة الحاجة إلى ديوان جديد يسجل أيامنا ووقائعنا "المشرّفة!"، فقد ذهبت النصوص إلى طريق لا تؤدي إلى تلك الوقائع بل تسمو عليها، وغدا حصر النصوص شعراً أو سرداً في مهمة تسجيل الوقائع والأيام مقترحاً تراجعياً، كما أن مقولة نجيب محفوظ تلك أتت في سياق حماسي وإثبات ضدي أو سلبي لا ينبني عليه تحول كبير.

أما الاحتجاج بالسيرة وانتشارها الحالي فهو لا يزكّي سيادة الرواية على الزمن، فالسيرة الشعرية شهدت أيضاً تجارب لافتة فنيا وجماليا لا ترهن الكتابة السيرية بتسجيل الوقائع.. بل ترتفع بها لتمزج الخيال بالمادة السيرية، بينما تعتمد السيرة السردية على حيثيات تاريخية خارجية.

يقول جابر عصفور إنه لا يقوم بعقد مفاضلة بين الشعر والرواية، بل يسجل "واقعاً قرائياً، يرتبط بالانتشار واسع المدى الذي يتمتع به النتاج الروائي بالقياس إلى الشعر". كيف تكون المفاضلة إذن؟ ثم أيحق لنا أن نبني على ميزة تداولية وانتشار ظرفي أفضلية نوع على آخر؟



فادي يازجي

كنّا نودّ أن يسوق طرفا الخلاف أسباباً وحججاً فنية تتعلق بطبيعة كل فن، وليس الوصف الإنشائي كالقول إن الشعر كالبرق والرواية كالنهر بحسب جابر عصفور، أو دحض ذلك بالقول إن الرواية سرد وصفي والشعر تصوير خيالي، فالأمر أبعد من ذلك. إنه يتصل بطبيعة الفن الشعري من جهة والطبيعة السردية للرواية. الشعر يتمثل ذاتياً ويدوّن تلك الاستجابات للأفعال بحزمة خيال وصور وإيقاع ولغة تعمل على نفسها ولنفسها، فيما تتم قراءة الرواية جمعياً بالقياس إلى بنيتها الملحمية ومحفلها السردي منصهر العناصر والأحداث. وبين الشعر والرواية ما بين التجريد والتشخيص في الرسم من فرق. لذا تفلح الرواية والسرد عامة في تمثل قوي للوقائع ما يغري بالقراءة وتلمس انعكاسات الوقائع، فيما يتطلب الشعر قراءة أخرى تنكبّ على موضوعه وبناه المتحققة برهافة لا يمكن تحديدها في قوانين ثابتة.

أرى كخلاصة أن التعايش بين الأجناس والأنواع ممكن كما هو بين النصوص والأجيال.. وأن الزمن ليس حكراً لفن ما. واستمرار الشعر طبيعي احتكاماً إلى تاريخ الشعرية وتأمل مزاياه وخصائصه الفنية والجمالية.

ناقد من العراق مقيم في نيويورك

استعادة نظام الأجناس الأدبية

ناهد راحيل

تحدث الألماني إريك كوهلر عن التحولات التي يمكن عن طريقها أن يتأثر نظام الأجناس بالتغيرات الاجتماعية، فنظام الأجناس وفق كوهلر ليس "سلبيا"، بل يستطيع التأقلم مع الأوضاع الجديدة بفضل عمليات انتقاء بعض الخيارات التي يحتوي عليها والتجريب في الخصائص التي تميزه وتفضيلها لمواجهة تلك التغييرات؛ فاستطاع نظام الأجناس على سبيل المثال أن يستبدل التراجيديا بالملحمة لاتفاقها مع إرساء الحكم المطلق وتطلعات نبالة البلاط التي حلت محل نبالة السيف القديمة، ومع سقوط الحكم المطلق ظهرت البرجوازية كقوة ثقافية جديدة مسؤولة عن فكر التنوير، صاحبها صعود الراوية التي حلّت محلّ التراجيديا.

فمن الممكن أن تزداد قدرة بعض الأنواع الأدبية لتتبادل الأدوار مع أنواع أخرى خفتت في وضع اجتماعي بعينه وتتفاعل هي مع الأوضاع الاجتماعية الجديدة، وقد يتكوّن نوع جديد يتفق شكلا وموضوعا مع تطلّعات جماعة اجتماعية تسعى للتحرر من قيود شكل أدبي، أو يمكن لأشكال هجينة أن تظهر في فترات انتقالية من حياة المجتمعات تسمح بنوع من التوازن النوعي مقابل أنواع أخرى مهددة بالاختفاء.

ولكي يكتسب كل جنس أدبي وظيفة اجتماعية خاصة ويتفاعل مع مصالح جماعية محددة، يجب أن توضع تلك الأجناس الأدبية داخل سياق اتصالي يتسم بالصراعات وبالحوارات الجدلية بين الأيديولوجيات المختلفة؛ فالأجناس الأدبية المختلفة يمكنها التعبير عن رؤيا جماعية للعالم في مواقف تاريخية بعينها، بوصفها شكلا فنيا يجسد معنى اجتماعيا معينا، مما يسمح بحقيقة استنتاج الترابط الوظيفي بين النظام الاجتماعي ونظام الأجناس الأدبية.

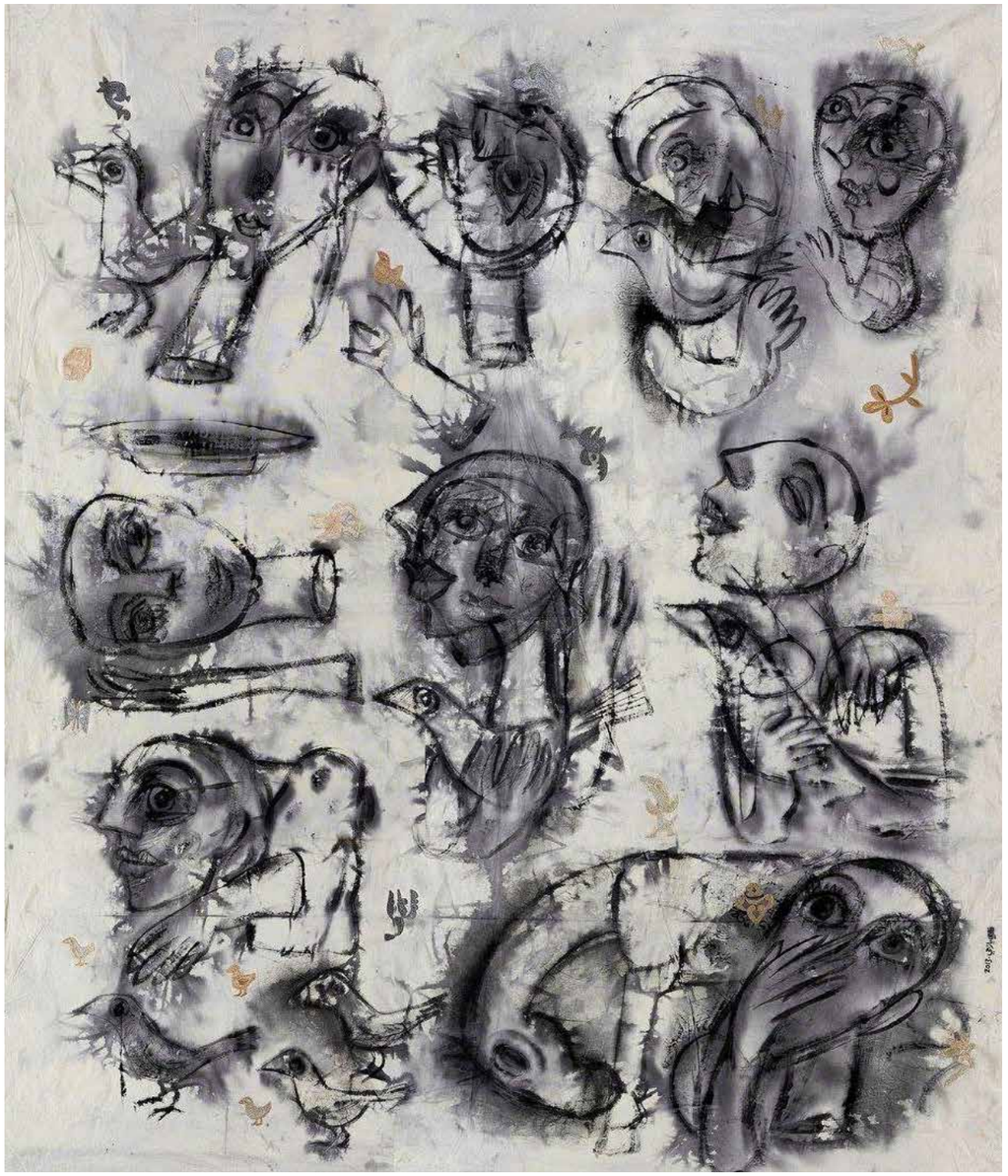
وإذا حاولنا استعادة هدف كوهلر الخاص بالترابط الوظيفي بين النظام الاجتماعي والنظام الأدبي أو نظام الأجناس، نجد أن الشعر هو اللغة العليا التي استخدمتها الأجناس الأدبية - المسرح تحديدا - أداة تعبيرية لها، إلى أن هجر المسرح الشعر واتجه إلى النثر في الفترة التي ازدهر فيها التيار الواقعي، وصعدت خلالها الرواية بمساحاتها المرجعية والتوثيقية وإشكاليتها "التيمية"، لكن هذا لم يلغي وجود الشعر الذي تكيف مع تحولات النظم الأجناسية والتغيرات الاجتماعية.

فإذا تمثلنا الشعر العربي، نجد أنه قد طرأت عليه تغيرات شكلية عديدة في العصر الحديث نتيجة لتحولاته الاجتماعية والتاريخية المتلاحقة؛ مع تقويض التيارات الفكرية الخاصة بمرحلة الحداثة، والتمرد على أيديولوجياتها المعتمدة على أحادية النسق وذاتيته، والانتقال إلى تعددية الأنساق وغيريتها؛ ليصبح التجريب في البناء الشكلي للقصيدة والتمرد على قواعد الكتابة التقليدية للشعر الخاضعة للوزن والقافية لخلق الإيقاع الشعري معادلا موضوعيا للتمرد على الأيديولوجيا التي تحكم مصالح مجتمع ما، بحيث تتخلى القصيدة عن تلك القواعد وتخلق لنفسها إيقاعا خاصا يتنصل من كل محاولة تقييد شكلية أو رؤيوية.

فتبادلت قصيدة التفعيلة الدور مع القصيدة العمودية التي خفت وجودها في شرط زماني ومكاني حالي وتفاعلت مع الأوضاع الاجتماعية الجديدة، واتضحت معالم قصيدة النثر التي ظهرت كشكل هجين ونفت التعارض بين الشعر والنثر لتوجد باعتبارها نصا جامعا - بتعبير جيرار جينيت - له خصائصه النوعية وسماته الشكلية الجديدة.

يبقى أن نشير إلى دور المتلقي في انتقاء جنس أدبي وتفضيله على آخر، وهو ما يتوقف في الأساس على ما يمتلكه من خبرة اطّلاعية وذائقة فنية تؤهله لاستقبال النصوص والوقوف على معاييرها وإجراءاتها النوعية، فإلى جانب نظام الأجناس وعلاقته بنظام المجتمع، يمكننا اقتراح مصطلح إضافي وهو "نظام التلقي" الذي يتأثر بدوره بتحولات النسق الثقافي ويؤثر بالتبعية في ازدياد قوة جنس وتفوّقه على جنس آخر وفق ما يحدده له من قيمة جمالية وقوة أسلوبية تعبيرية، وحسب ما يلبي له من توقعات وما ينهض به من وظائف تخدم تطلّبات النظام الاجتماعي.

ناقدة وأكاديمية من مصر



فادي يازجي

ضوءُ الشعر وظلُّ الرواية

محمّد صابر عبيد

يسترشد العربيّ بضوءِ الشعر منذ زمن سحيق لا نعلم بدايته وقد لا نعلم نهايته على الأرجح، ضوء ضاجّ بالنور البهيّ الساطع المغرور الطالع نحو الأعالي دائماً وأبداً، هكذا تشكّلت الثقافة الشعريّة في وجدان الإنسان العربيّ ومخياله ومزاجه وتطلّعاته الحيويّة والجماليّة، ويمكن القول إنّ تاريخيّة الشعر العربيّ على هذا النحو هي الضمانة الحقيقيّة الأبرز لتوكيد استمراريّته وديمومته وبقائه، مهما تعرّض في مناسبات مُعيّنة للتهميش والإقصاء والإهمال والتبسيط والعزل والتسقيط، فروح الإنسان العربيّ في جوهرها هي روح شعريّة، وحياته شعريّة، ليكون ارتباطه بالشعر جدلياً ومصيرياً بلا حدود.

تكشّفَ العصرُ الأدبيّ والثقافيّ الراهن عن هيمنة شبه مطلقة للرواية بحكم عوامل كثيرة تحتاج إلى كلام كثير جداً، والرواية فنّ مستورد من الثقافة الغربيّة يعبّر عن حضريّة الغرب ومدنيّتهم لأنّ الرواية هي فنّ المدينة، وإذا كان الشعر يتميّز بالحساسيّة الفردية فإنّ الراوية ذات حساسيّة جماعيّة أكثر قُرباً للفكر الديمقراطيّ والحريّة التعبيريّة والتشكيليّة، فضلاً على أنّ الميَلَ البشريّ إلى الحكي بحريّة أكثر استقطاباً وإغواءً للناس من ضوابط الشعر والتزاماته وسُلّمه الطويل.

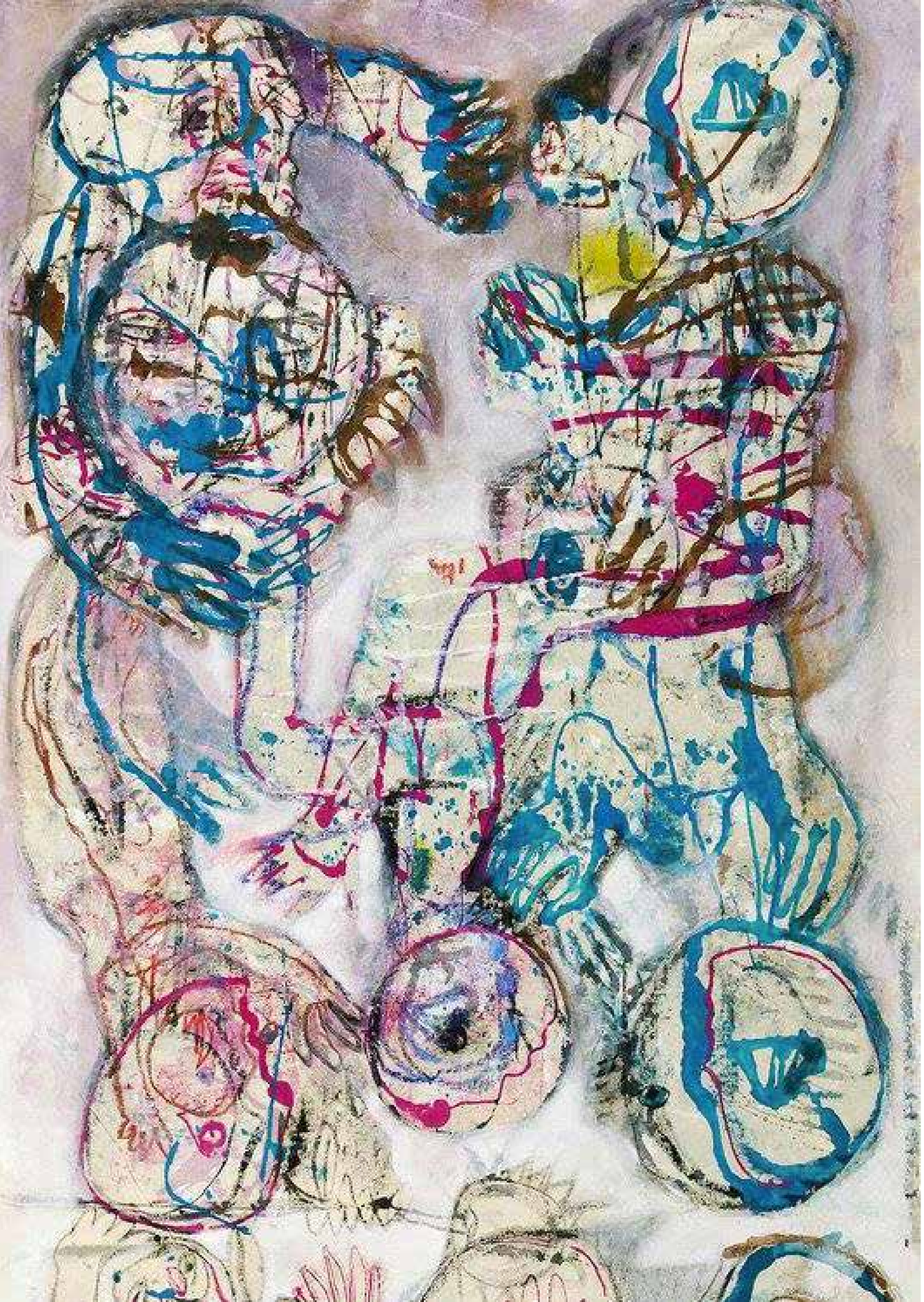
إنّ حصول الشاعرة الأميركيّة لويز غلوك على جائزة نوبل للآداب هذا العام 2020 أو شعراء آخرين سبق أن حازوا عليها لا يعدّ حدثاً تاريخياً لصالح إعادة النظر والاعتبار للشعر العربيّ على سبيل المثال، إذ أنّ فوز شاعرة مجهولة تقريباً مثل غلوك لدى الشارع القرائيّ العربيّ العام لا يمكن أن يغيّر مزاج الشارع السائر بكليّته نحو فضاء الرواية، وهو أمر ثانويّ على صعيد التداول لأنّه حتّى بعد الإعلان عن فوزها بجائزة نوبل لا تستطيع دار النشر التي قد يجري الاهتمام بترجمة بعض أعمالها تطبع له رواية جديدة أن تبيع أكثر من إلى العربيّة، ثمّ ما يلبث هذا الاهتمام أن خمسة آلاف نسخة، وصار بعض الروائيين ينحسر ولا يبقى له أثر في الوقت الذي تبقى ممّن خدمهم الإعلام جيداً نجوماً كباراً الراوية تلتهم اهتمامات الشارع الأدبيّ تجاوزوا نجوميّة نجيب محفوظ تداوليّاً والثقافيّ العربيّ إلى أجلٍ غير مُسمّى، ربّما على صعيد عدد طبعات رواياتهم وأعداد لو فاز بها الشاعر العربيّ الذي يستحقها النسخ المباعة الهائلة، مع أنّ بعضاً من هذه وربّما هو أكبر منها أدونيس مثلاً لكان تأثير الروايات على صعيد التحكيم الفنيّ التقانيّ ذلك على الشعريّة العربيّة الحديثة حاضراً تفتقر إلى كثير من الشروط الإبداعيّة فيما وبارزاً ومؤثّراً فعلاً، لكن أن تفوز بها شاعرة يتعلّق باللغة والصنعة وعناصر التشكيل أميركيّة فلا قيمة لذلك أبداً على صعيد الأساسيّة الأخرى، غير أنّ هذه الشروط لم ترجيح كفّة الشعر على الرواية عربياً، تعد هي الحدّ الفاصل بين رواية تكتسب ونكاد نقول حتّى عالمياً أيضاً. شهرة وأخرى تُهمل، بل ثمّة عوامل أخرى الرواية ابنة البروباغاندا المدلّلة وقد تمكّنتْ ذات طبيعة سوسيوثقافية وسايكوثقافيّة من الهيمنة على الشارع القرائيّ العربيّ تتدخّل على نحوٍ سافر لإشعال نجوميّة هيمنة تكاد تكون مطلقة، إذ ضاعفت من روائيّ مّا أو رواية مّا، وهي جزء فعّال من عدد قرّاء الرواية إلى مستويات غير مسبوقة طبيعة العصر العولميّ السائر - كما يبدو بصرف النظر عن هُويّة هذه القراءة وطبيعة - باتجاه تسليع الثقافة والفكر والأدب مقاصدها ومستواها المعرفيّ، وقد وصلت على نحو مقصود، وله علاقة وثيقة طبعات روايات بعض الروائيين العرب إلى بحركيّة الاقتصاد العالميّ وأنشطته الجبّارة عشرات الطبعات ومئات الآلاف من النسخ القائمة على هيمنة رأس المال وسلطاته غير المُباعَة، بعد أن كان نجيب محفوظ الفائز المحدودة.

فادي يازجي

ولعلّ كثرة الجوائز الخاصّة بالرواية عربياً تغري كثيرين بركوب هذه الموجة بمن فيهم الشعراء أنفسهم، وقد تحوّلوا إلى روائيين بحثاً عن هذه الجوائز وأقيامها الماديّة المغرية، إذ كيف في مجتمع عربيّ شاسع يقترب في عدد نفوسه من نصف مليار من البشر، لا يستطيع شاعر عربيّ قد يتفوّق على معظم شعراء العالم المعاصرين أن يعيش من إيرادات بيع كتبه الشعريّة؟ في حين صار للرواية على صعيد هذه الجوائز وحتّى في أحيان معيّنة على صعيد النشر والانتشار موارد ماديّة مريحة، تشجّع كلّ من له قدرات معيّنة على تجربة الكتابة السرديّة الدخول إلى نادي الرواية الواعد. يمكن القول على صعيد الشعر إنّ أهم شاعر عربيّ حيّ أو حتّى شاعر عربيّ راحل بالغ الأهمية تطبع أعماله الشعريّة لا يُباع منها سوى النزر اليسير، وانطفأت نجوميّة الشعراء التي كانت في ستينات القرن الماضي هي الأعلى حضوراً وتألّقاً وتأثيراً، فمنذ أكثر من نصف قرن والشعر العربيّ ينحسر إلى حدود ضيّقة جداً على صعيد التداول والتلقّي، ولولا الدراسات الأكاديمية في مرحلَتَي الماجستير والدكتوراه في تخصّص الأدب الحديث والنقد الحديث لانحسرت العناية بالشعريّة العربيّة على نحو أشدّ وأكثر إيلاماً، إذ بدأ الاهتمام بالشعريّة العربيّة الحديثة في هذه المنطقة البحثيّة الجامعيّة؛ بصرف النظر طبعاً عن قيمة ما يُنتَج من رسائل وأطاريح في هذا المجال، حيث أنّ هدف الغالبية العظمى لأصحابها هو الحصول على الشهادة العلميّة بأقصر الطرق وأيسرها وأقلّها عناية بالأسئلة الكبرى المطلوب محاورتها، ويحصل هذا الأمر للأسف أكثر من محاولة تقديم رؤية جديدة في مجال البحث الأكاديميّ النقديّ الجديد حول مصير هذه الشعريّة وتحوّلاتها وآفاقها.

ستبقى الرواية إلى حين هي المهيمن الأدبيّ على سوق التداول في المنطقة العربيّة على حساب الشعر، وقد لا نرى أفقاً ظاهراً يدفعنا للأمل بشأن مستقبل قريب يعيد فيه الشعر العربيّ ألقه وتسيّده للمشهد الثقافيّ والأدبيّ العربيّ، وستظلّ القصيدة العربيّة صديقة حميمة لشعراء معدودين يرون فيها نافذة حرّة أصيلة للحياة، وينتمون لها بإخلاصٍ وتفانٍ وجمالٍ وقدرٍ كبيرٍ من الضوء، حتّى تحصل المعجزة الكبرى فنصحو على أسواق شعريّة عربيّة جديدة تملأ الآفاق، ويُنادى فيها على الشعر والشعراء أكثر من أيّ شيء آخر.. (ولاتَ حينَ مناص).

ناقد من العراق مقيم في تركيا



فادي يازجي

الجديد والأجد

نادية هناوي

إن لمتغيرات الحياة وتطوّرها قوانينها الفاعلة والمؤثرة في كينونة الإبداع في هذا الشكل من فنون الأدب أو في ذاك. وكلما طرأت على الحياة ظروف جديدة؛ فإن الإبداع سيتعدد ويتنوع ومعه تتعدد وتتنوع النظريات والمدارس والتيارات. ولقد ذم أفلاطون الشعر لأنه صادر عن إلهام وعن قوة لا عقلانية لكنه بعد تطور فلسفته لم يعد يذمّه نظراً لما وجده فيه من حدس ورؤيا تعبّر عن الجمال وتتوجه نحو الخير. وما كان للقصيدة العمودية ثم قصيدة التفعيلة والرواية والقصة القصيرة وغيرها أن تكون أجناساً لولا مهيئات توفّرت لها وساهمت فيها ظروف معينة فجعلتها سائدة في أزمان ماضية أو راهنة، متغلبة على حساب أجناس أخرى.

وإذا كان الشعر مرآة تحاكي الذات في ما هو محتمل وقوعه وممكن حدوثه؛ فإن الرواية مرآة تحاكي الواقع في ما هو حاصل وقوعه ومتحقق حدوثه. ولأن التلاقي بين الواقع والذات أمر طبيعي فكذلك التداخل بين الشعر والرواية أمر قائم، لكن ليس بصورة منفلتة بل محددة بإمكانية أن يكون أحد المتداخلين أرسخ قالبا وأقوى قدرة على صهر الجنس الآخر وإذابته في داخل قالبه.

وبذلك لا يعود صحيحا القول إن للقصيدة العمودية زمنها الغابر الذي كانت صالحة له ولم تعد الآن كذلك ممّا يتمسك به دعاة نظرية الأنواع الأدبية المؤمنون بتفسير الأدب تفسيرا فسيولوجيا هيراركيا كما لا يعود منطقيا القول بأن زمننا هو زمن الرواية الذي فيه تهيمن على سائر الأجناس وتتفرد جنسا لا يجاريه الشعر بأجناسه (قصيدة العمود وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر) أو لا تصل إلى منافسته القصة القصيرة بأنواعها كافة، مما يتمسك به دعاة نظرية الأجناس المؤمنون بتفسير الأدب تفسيرا تاريخيا.

ولا خلاف أنّ الذاكرة الجمعية تنقل لنا جينالوجيا تراكمات أسلافنا الثقافية فكيف يمكن نفي تلك التراكمات وادعاء الموت والذواء لما كان قد أُنجز في الماضي بينما هو ممتد حاضرا وسيظل منتقلا مستقبلا؟ ولا فرق في ذلك بين أن يكون جنس مثل الشعر قادرا على تغيير العالم أو بين جنس مثل الرواية قادرا على تعرية المجتمع وكشف غموضه وخطف أنظار متلقيه.

من هنا أجد بطلان دعوى ملاءمة الشعر لزمن دون زمن أو دعوى القول بموت الشعر وحلول الرواية محله، أو ما شاع طرحه منسوبا إلى جابر عصفور بأنه قال: إن الرواية ديوان العرب، وسبقه بعقود العلامة جواد علي الذي فسَّر كون الشعر ديوان العرب بأنه تسجيل من لا تسجيل له ولذلك لجأت إليه الشعوب القديمة حين لم تعرف الكتابة.

وما نراه هو أنّ لا فنّ يُبتدع فيموت؛ إنما هو يتجدد بالانصهار أو الذوبان في ما هو أجدّ منه وأكثر مرونة. ولولا أن الرواية تمتلك الجدة والمرونة لما كانت حاملة بعض تراكمات الملحمة ولما كان الشعر المسرحي حاملا تراكمات الشعر الغنائي والملحمي اللذين سبقاه ولما كانت الحكاية تمهيدا طبيعيا للقصة بمختلف أشكالها التي بدورها كانت تمهيدا طبيعيا للرواية وستكون الرواية بدورها مستقبلا قادرة على التبدل لتترك بعض تراكماتها على جنس سيعبر عليها ويحتويها وهو القصة القصيرة بسبب ما تمتلكه من المرونة التي بها ستغلب غيرها من الأجناس السردية والشعرية أو نوع آخر يرثهما مختزلا أو مطوّرا أفضل خصائصهما.

ناقدة من العراق

سعاد خوام

ملف

الرواية تتقدم على الشعر

أبو بكر العيادي

أن تحوز الأميركية لويز غلوك جائزة نوبل فهذا لا يعني أنها الأفضل، فكم من شاعر وشاعرة قبلها نالوا هذا الشرف دون استحقاق (جوزيف برودسكي، فيسلافا شمبورسكا، فضلا عن مؤلف الأغاني بوب ديلان على سبيل الذّكر لا الحصر). وأن تسند لجنة نوبل جائزتها إلى شاعر أو شاعرة فلا يعني أنها تكرّس طغيان جنس على آخر، وأنّها سوف تعدّل خيارات الكتّاب كي يقلعوا عمّا بين أيديهم ويهبّوا إلى الشعر، فهي عادة ما تتوّج مغمورين وكأنها تستخف بإجماع العالم على كتّاب وشعراء حقيقيين، بل إن بعض أعضائها صرّحوا علانية أن اللجنة تتجنب الأسماء المتوقَّعة، ذات الشهرة الواسعة. أي أن لها اعتبارات بعيدة عن الأدب في أغلب الأوقات، وبالتالي لا يمكن أن تكون مقياسا لحكمنا على الشعر ومدى حضوره مستقبلا.

إن ملاحظة جابر عصفور تنطبق أكثر ما تنطبق على الساحة العربية، التي تشهد إقبالا منقطع النظير على الأدب الروائي، أما في الغرب فالرواية لا تزال في المقام الأول منذ ظهورها، وهي التي ترصد لها الجوائز أكثر من سواها. ورغم ما يندّ بين الحين والآخر من أصوات تتنبأ بنهايتها، فهي لا تني تتكاثر في شتى أصقاع المعمورة، في أشكال مستحدثة أحيانا كالواقعية التخييلية والرواية السيرذاتية ورواية الخيال العلمي بوجهيها الاستباقي والديستوبي. والقول بموتها لا يعدو أن يكون سوى استعادة لما واجهته من نقد راديكالي عند ظهور الرواية الجديدة في فرنسا، حين أعلن دعاتها عن موت الرواية وموت المؤلف معا. ثم اختفى تيار الرواية الجديدة باختفاء رموزها ولم تمت الرواية، بل نهضت من رماد تلك الحقبة لتعانق العالم برؤية جديدة.

الشيء نفسه حدث في الولايات المتحدة في المرحلة ذاتها، عندما ظهر إنتاج روائي يخالف الذائقة السائدة، اعتمد ما أسماه النقاد "ميتاخيالي"، أي تشويش الحدود بين التخييل والسيرة الذاتية. وكان في جملته أدبا استفاد من تيار الرواية الجديدة في فرنسا، من حيث تمرّدها على الرواية الكلاسيكية واقتراحها رؤية مغايرة. ورغم ظهور أسماء أمثال جاك كيرواك ووليم بوروز وجون بارث، فإن عناوين بعض الصفحات الثقافية كانت لا تنفك تنعى موت الرواية الوشيك. وقد رأى المؤرخون في ذلك تعبيرًا عن نوستالجيا نقاد تعلقوا بتقاليد أدبية معينة مثّلها جيل العمالقة، ورفضًا لتصور جديد للأدب الروائي ومِراسه.

لقد وصل الشعر إلى مأزق حقيقي، رغم تزايد الشعراء، لأن ما يكتب اليوم في عمومه تغلب عليه النمطية ورغبة إحداث الدهشة على منوال النكت التي تراوغ انتظار المستمع، وشيوع قصيدة النثر بشكل أطمع كثيرا من ضعاف الموهبة، وخلق فوضى عارمة يتجاور فيها الجيّد والرديء، خاصة بعد ظهور المواقع الاجتماعية، إضافة إلى انسياق شعراء كثر في تيار جرف كل راغب في الظهور، بعد أن اجتاح الساحة العربية في الأعوام الأخيرة هوس الرواية، كمطية لإثبات الذات وتحقيق مكانة لم يبلغها بكتابة الشعر. وأضحت كتابة الرواية مطمح الجميع، لاسيما في هذه المرحلة التي تقلص فيه عدد قرّاء الشعر في العالم، نتيجة عوامل كثيرة أهمّها طغيان الأدب السرديّ دون شكّ، ومنافسة المحامل الإلكترونية أيضا.

لا نشكّ أن ثمة اليوم حاجة ملحّة إلى الحس والمعنى، وإذا كانت الرواية قادرة على تصوير العالم وتحليل عناصره، فإن الشعر أقدر على التقاط الجمال فيه. فالشعر باق ما بقي الإنسان، وكذا الرواية، ولكن لا نعتقد أنه سيزيح الأدب السردي من موقعه، لأن مدمني الحكي وسماعه يفوق شُداة الشعر وهواته.

كاتب من تونس مقيم في باريس

لن يختفي الشعر إلا باختفائنا

محمد محمود صارم

الشعر، أجل الشعر مجدداً، الشعر دائماً وأبداً.. وهل كان من المفترض أن نصدّق أنّ الشعراءَ كانوا قد غادروا الزمن الذي نعيبه مراراً وتكراراً ودفنوا كل مُتَرَدَّمٍ من القول تحت ردمٍ مما تهدَّمَ في الزمّن؟ القيم، الجمال، الذوق.. وإن كانت الأزمنة كلها معيبة، ولا يهمّني كثيراً سبب العيب الذي يعتريها، أفلم يحضر فيها الشعر جميعاً؟ ألم يَعلق على جدرانها المتهالكة المتآكلة كالطحالب الخضراء وهو "الجيفة الخالدة"؟

يبدو زمننا متفرّداً على كل حال. صحيح أنّ الهمجيّة والظلم والاستعباد ما فارقوا حوادث التاريخ قطّ، ولكنّ البشرية منذ بدأت مداخن الإمبراطوريات المترهّلة تنفث دخان صناعاتها المستجدّة والعالم في تسارع مستفزّ. ثمة منحنى لا يكفّ عن الصعود، قد تفيدنا الرياضيات المجرّدة بإمكانية استمراره بالصعود إلى ما لا نهاية، ولكن كوكبنا الأزرق محدود الأبعاد على اتساعه فقيرٌ على امتلاء حسابات مصارفه بمليارات المليارات. هنا بالذات تكمن أزمة الشعر إذن. الشعر فقط؟

نعم ولا. إذا نظرنا إلى الشعر على اعتباره جنساً أدبياً سيبدو لنا الشعر تحديداً ضحيّة لطبع ما من طبائع عصرنا الراهن أو ربّما لجملة طبائعه وسماته. السرعة، الاستهلاك، الماديّة، إلخ... ولكننا لو فكّرنا فيما يجعل الشعر شعراً، تلك الخاصيّة السحريّة العصيّة على التوصيف والتحديد، فلتكن شعرية الشعر، نعم: الشعريّة، فإنّ ما ينتابنا من قلق على الشعر سينسحب على كل فنّ وعلى كلّ تصرّف وعلى كلّ طقس.

يشعر المرء أننا في عالم ناقص الشعر والموسيقى والأدب والفن عموماً، وكذلك، الفلسفة والأخلاق والدين، ربّما ناقص الإيمان، أيكون قبل ذلك كله ناقصَ المعنى؟ أزعم ذلك. السرديات الكبرى دينية كانت أم لا دينية تكلّست أو باتت معروضة للزوار في متحف الشمع. الأيديولوجيا؟ رؤوس أقلام وشخصيات بهلوانية وشعارات فضفاضة، تسويق انتخابي في ربع العالم وطبل أجوف في ثلاثة أرباعه المتبقية. هناك فنّ وأدبٌ ونضالات على أيّ حال، هناك دراسات اجتماعية، لا أنكر ذلك، لكن ثمة ثابت ناقص لتستقيم المعادلة بثوابتها القليلة ومتغيراتها الكثر. ثمة تصحّر على مستوى المعنى، هناك في الينابيع. وما علاقة كل ذلك بالشعر؟ أقول: وهل مثل الشعريّ في توليد المعنى وإثراء الواقع المسطّح الأجرد بما يمكن ذكره؟

أستطيع تلخيص انطباعي عن العالم بهذا النقص نقص المعنى، نقص الشعريّة. وإذا اعتبرنا جائزة نوبل معبِّراً عمّا يجري في بعض مواطن هذا العالم، وسيلة قياس، وغيرها الكثير من الوسائل، فقد يكون احتفاء الجائزة الأكثر شهرة و"بريستيجا" مؤخراً بشاعراتٍ وشعراء مؤشّراً يجدر أخذه في الحسبان. أمّا عربيًّا فلا بدّ من مراجعة المقولات القديمة والمعاصرة على إيقاع المخاضات المتعاقبة محلياً وكونياً. هل نفهم جميعنا مصطلح الشعر المتضمن في عبارة "الشعر ديوان العرب" بنفس الطريقة؟ ليس عندي شك في امتلاك الكثير من شعر التراث شعريّة عالية عنت لناس الأمس ما تعنيه الشعريّة لنا اليوم، ولكن ليس كل ما سُطِّر في ذلك "الديوان" العظيم بجميع المقاييس يمكن النظر إليه كما ننظر اليوم إلى الشعر. في قصيدة الأمس شعريّة وصحافة وأخبار وحكمة وسياسة وحرب وسلام ومناسبات اجتماعية وكل شيء، وأخال عبقرية العبارة التي رُددت كثيراً تكمن في تعبيرها عن هذا الاحتواء العام. أظنُّ استبدال الصيغة السابقة بالصيغة المحدّثة "الرواية ديوان العرب" تنطوي على مأساة هي مأساتنا منذ تغيّر سَمْتُ هذا العالم. من الواضح والمفهوم أن يلعب شعر الأمس كل تلك الأدوار وأن

محمد خباطة

يحتوي بين دفتيه الشعريّ وسواه. كان من المفترض أن تحمل الحداثة لربوعنا الحريّة، فضاءات جديدة وميادين تسرح فيها خيل الفنون العصيّة على الترويض كيف تشاء. لا يمكنّ للصورة أن تكون على هذا المستوى من التفاؤل على كل حال، حتى في أكثر الدول نجاحاً، فسريعاً ما يتولّى صاحب رأس المال مهمّة تحويل الروح الإنسانيّة إلى سلع شتّى، فَلْأكُن أكثر دقّة وواقعيّة ولْأتكلّم عن الهوامش بدل الميادين، حيث "لا عرشَ لنا إلّا الهوامش". المهمّ أنّه ليس من المفترض بعد أن طرأت الحداثة أن يتابع فنّ من الفنون مهمّة احتواء كلّ شيء. لا أنتقص بذلك من قدر روايات عظيمة كتبها أدباء كبار، الفكرة هي أنّ اختناق المجال العام وحرمة السياسة وصعوبة التأريخ والتوثيق قد تكون أدّت بمجملها لرواج "سوق الرواية".

أمّا المشهد الشعري العربي اليوم فيجعلني متقلّباً تماماً بين ندب واحتفاء وتعاسة وحبور. مزيج عجيب، وهذا جيد على كل حال. تتعايش مفاهيم قديمة وحديثة، شعر ونظم، شعر وهذيان، منصات تقليدية ومنصات جديدة، هوامش، شعراء كبار من أجيال مختلفة، أدعياء من كافّة الأجيال أيضاً، باختصار هو ليس بهذا السوء.

هل يعودُ زمن الشعر إذن؟ وهل كان غادرنا أصلاً؟ لا أظنّ. المسألة مسألة مفاهيم، وجهات نظر. أبشّر بالشعريّة لا بجنس الشعر؛ الشعر كمعنى وكأسلوب حياة ولا يمكن لهذا أن يغرب عن سمائنا، لأن الإنسان يولد في مدّ الشعر أما جزره فسيحدد تاريخ ولادة عصر الروبوت. ما دمنا بشراً فلنعلم أننا بصحبة الشعر، سيكون هناك شعر في مكان ما. وبهذا المعنى فإننا لن نسمع أبداً بذلك اليوم الذي يختفي من تفاصيله الشعر، لأننا ببساطة لن نكون موجودين.

شاعر من سوريا مقيم في بيونس آيرس في الأرجنتين

الشّعر دوما وأبدا

أيمن حسن

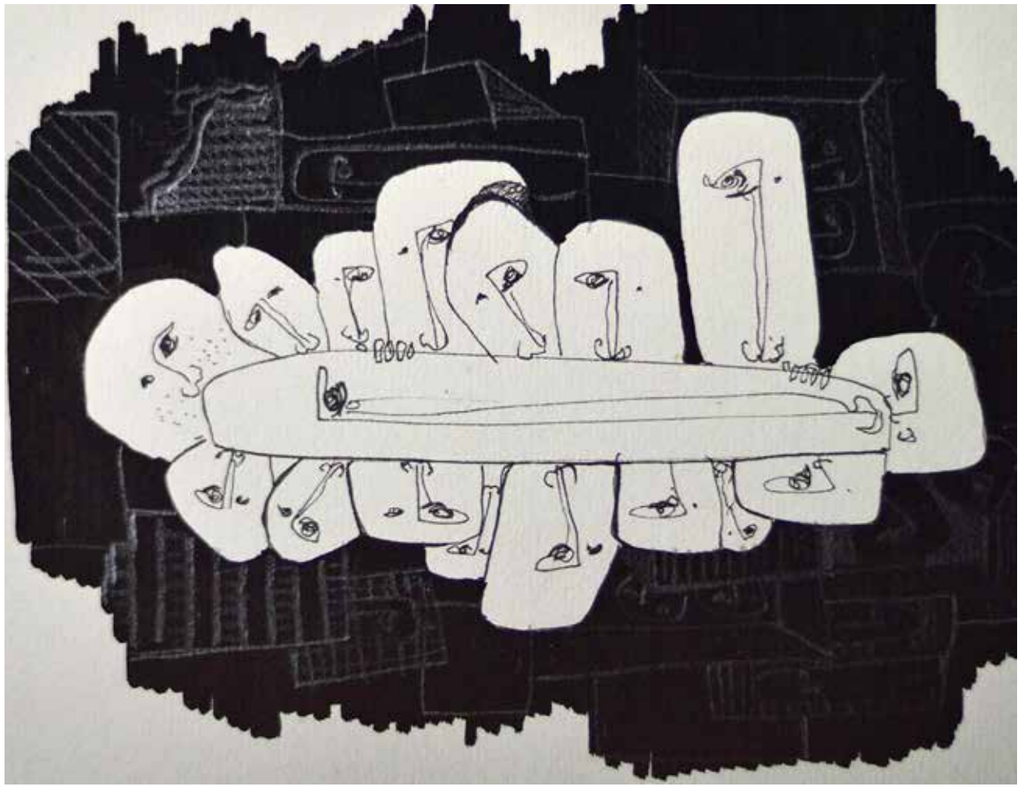
قرأتُ روايات كثيرة ويمكن وصف البعض منها بالشّعريّة لما تتضمّنه من عوالم سحريّة وشخصيّات ضاربة في العمق والحياة وصولا إلى المأساويّة. قرأتُ روايات كثيرة بالعربيّة والفرنسيّة، واطّلعتُ على أمّهات "فنّ الرّواية"، كما يحلو للتشيكي الفرنسي ميلان كونديرا تسمية الكتابة السّرديّة، مُتَرْجَمَةً للفرنسيّة، التي صارت بفعل الممارسة وشيء ما يُشابه المصير، لغتي الأولى وربّما لغتي الأمّ. قرأتُ إذن الكثير من الرّوايات وأحببتُ حتّى الجنون راسكلنيكوف وجوليان سوريل وفريديريك مورو وبارادامو وسكّان قرية ماكوندو ومصطفى سعيد وغيلان، لكنّي لم أعتقد أبدا أنّ الرّواية فنّ أو جنس أهمّ من المسرح أو الشّعر. بل بالعكس، لطالما اعتبرتُ الرّواية فنّا تكميليّا يأتي للتّسلية، لملء وقت الفراغ، مقارنة بالشّعر وهو الأدب الأساسيّ والمسرح وهو الفنّ المكتمل بالنّسبة إليّ بمعنى أنّه حوار مباشر مع الجمهور.

صحيح أنّ الشّعر يعيش أزمة كبيرة بالمعنى الاقتصادي للكلمة، أي أنّ كبريات دور النّشر عزفت منذ عدّة سنين وربّما عقود عن نشر الشّعر الذي صار "ابن العمّ الفقير" للأدب، خاصّة مقارنة بالرّواية الّتي احتلّت أكثر من تسعين في المائة من برامج النّشر ومشاريعه. يرجع السّبب أساسا إلى ارتباط دور النّشر الكبرى بوسائل الإعلام الكبرى، فهو إذن لقاء أصحاب المشاريع الماليّة لا الفكريّة أو الحضاريّة، هذا ما يعني أنّ المال يبحثُ عن المال، وأنّ الشّعر لا يدرُّ مالا وفيرا كالرّواية لأنّه صعب المراس والقراءة والفهم. الشّعر صراع مع الزّمن، أو ربّما هو اختبار للزّمن.

أمّا الرّواية، فعلينا أن نقول إنّ ما يُباع ليس دوستويفسكي ولا ستاندال ولا فلوبير ولا سيلين ولا غبريال غارسيا ماركيز ولا الطيّب صالح ولا محمود المسعدي. (أذكرُ على سبيل المثال المرحوم السيّد محمّد المصمودي، صاحب دار الجنوب للنّشر بتونس، وهي الدّار التي أصدرت "السدّ" و"حدّث أبو هريرة قال" للمسعدي، أذكرهُ يقول إنّ المسعدي وهو موجود كلّ سنة في برنامج مناظرة الباكالوريا لا تُباع كتبه كما ينبغي). أي أنّ الكتب المقرّرة في البرامج الرّسميّة، والحال كذلك في فرنسا، لا تُمثّلُ أرقاما هامّة مقارنة ببعض الكتب التي يمكن اعتبارها تافهة، على الأقلّ ثانويّة، فما قيمة البرازيلي باولو كويلهو ورواياته المكتوبة بنفس النّمط كوصفات الطّبخ مقارنة بمواطنه "جورجي أمادو"؟ يمكن طرح السّؤال نفسه في كلّ بلاد العالم: في فرنسا، مثلا، المدعوّان فريدريك موسّو ومارك ليفي يبيعان من كتبهما أضعاف أهمّ ما يبدعه كتّاب اليوم. هل يعني هذا شيئا آخر غير أنّ ثقافة المال والمركنتيليّة استفحلت وأخذ القطيع في السّير بكلّ نحو المسلخ؟

في الحقيقة، للقارئ الحقّ في متابعة ما يريد: عندما يقرأ رواية لأحد هؤلاء، فكأنّه قرأها جميعا، وعندما يقرأ رواية جديدة، فسيتذكّر القديمة. هذا الفعل، المبنيّ على التّكرار، طريقة ماهرة لاستملاك القرّاء وجعلهم مستهلكين خاضعين لسلطة السّوق المتمثّلة هنا في كتب مصنوعة على طريقة "الفاست فود" و"الدجنك فود"، تلك الوجبات السّريعة التي احترف في توزيعها الغرب الأميركي القاتل صحيّا وفكريّا.

ليس للشّعر مكان في هذا الخضمّ. إن صحّ التّعبير، قصيدة واحدة لإيف بونفوا أو فيليب جاكوتّي أو صلاح ستيتيّة أثرى لغويّا وثقافيّا وإنسانيّا ألف مرّة من روايات هؤلاء. فكم نحن بعيدون عن سنة 1857 التي شهدت صدور كتابين من أهمّ الكتب في تاريخ الأدب الفرنسي والعالمي، وهما "السيّدة بوفاري" لغوستاف فلوبير، و"أزهار الشرّ" لشارل بودلير. الجميل في الأمر، هو قراءة الشّاعر للرّواية في مقالة جدّ بديعة، والأجمل هو محاكمة الكتابين



محمد خباطة

والأديبين، لكن في نهاية المطاف قرّر القضاء ترك الرّواية لأنّ "العالم لن يكترث لخيانات امرأة ريفيّة"، لكنّه حكم بالإعدام على ستّ قصائد كاملة بتهمة "جريمة إهانة الآداب العامّة والأخلاق الحميدة". دام هذا الحكم من يوم الإدلاء به، أي يوم الـ21 من آب/ أغسطس 1857، إلى – تماسكوا أعصابكم – إلى يوم الـ31 من مايو/أيار 1949 بعد قرار "غرفة الإجرام بمحكمة التّعقيب" بباريس كسر الحكم الأوّل.

من خلال هذه القصّة الضّاربة في الواقعيّة وفي التّأريخ للأدب، يتجلّى لنا أنّ الشّعر والرّواية، وإن كانا يتبعان عالم الأدب، فهما لا يخضعان للمعايير نفسها. وقتُ الشّعر ليس وقت الرواية كما أنّ أغراض الشّعر ليست أغراض الرّواية. فالشّعر، منذ لحظة جلجامش إلى حصول الأميركيّة لويز غلوك على جائزة نوبل للآداب 2020 (بالرّغم من أنّي شخصيّا لم أقرأ لها ولا أعرف عنها إلاّ الشّيء البسيط)، يعيشُ مسيرته الخاصّة بعيدا عن الحسابات والانتظارات والأحزاب والأنساب.

للشّعر إيقاعه في المشي والرّكض والوقوف والقعود وحتّى النّوم. هو الحريّة بالأساس. يأتي عندما لا ننتظره ويصوم عندما نقرع جرس المأدبة، لكنّه دائما موجود: في زرقة السّماء أو سوادها، في جرعة الماء أو كأس النّبيذ، في بسمة الوليد أو رسمة البنت التي ترى أباها في شكل "سنفور شاعر". الشّعر في كلّ مكان، وعلى الشّاعر التنبّه إليه. للأسف، لا يمكن أن نقول الشّيء نفسه عن الرّواية، فكما كان يقول سيلين، صاحب رائعة "رحلة في أقاصي الليّل"، "القصص موجودة في كلّ مكان.. في المستشفيات ومراكز الشّرطة والمطلوب هو الأسلوب". بهذه الطّريقة، يكون الرّوائي الحقيقي شاعرا كما كان هوميروس وفرجيليوس ورابلي وسرفانتيس شعراء كبار لا روائيّين. الأدب الحقيقي، كما الموسيقى الحقيقيّة، كما كرة القدم الجميلة، وفنّ الطّبخ الرّاقي، وصناعة الموضة وصناعة العطور وكلّ ما هو بديع في هذا العالم المليء بالخراب، يستحقّ أن يُلقّب بالشّعر. الشّعر، دوما وأبدا، سيكون اسم الجمال والإبداع والحريّة على حدّ السّواء.

شاعر ومترجم وأكاديمي من تونس

ملف

القلب النابض للغة

كاهنة عباس

الشعر هو استعمال اللغة على غير الصيغ المألوفة بتحوير علاقة الدال بالمدلول وابتكار لغة جديدة مختلفة عما درج الناس على استعماله أثناء تواصلهم بين بعضهم البعض أو في خطبهم المكتوبة، هو إذن، لغة مارقة عن الميثاق الاجتماعي الذي يعتبر المرجع المحدد لمعانيها وسياقاتها، إذ يحولها الشعر بفضل "خيال الشاعر وانتقائه لمفرداتها الأكثر إيقاعا" إلى لغة التفرد، تلك المعبرة عن عالمه الخاص كي تمنحه إمكانية التحرر من سطوة النظام الاجتماعي الاقتصادي والسياسي، لقدرتها على أن تكون مرآة لذاتيته.

الشعر هو القلب النابض للغة الحامل لوجدانها وهو أيضا أحد مصادر تجديدها، فلو عدنا إلى التراث العربي الإسلامي إلى المعلقات السبع في العصر الجاهلي، لتبينا قيمة الشعر وعلاقته الوثيقة باللغة في تحديد خصائصها وملامحها الكبرى، لقد مكّن الشعراء من تقلد دور ريادي في إحياء اللغة وتجديدها على المستوى الرمزي والمعنوي بفضل قدرتهم على خلق تصورات جديدة للعالم وتغييرهم لموقع الإنسان في الحياة وفي الوجود .

في هذا المضمار، يمكن أن نذكر بعض الأمثلة بالرجوع إلى الشعر القديم من خلال ما أضافه المتنبي وأبو تمام والبحتري على المستوى اللغوي سواء من حيث الشكل مع ما يستلزمه من جماليات، أو المعنى وتعدده، أو استنادا إلى الشعر الحديث وما أضافه رواد الشعر الحر من بينهم بدر شاكر السياب، نازك الملائكة ومن بعدهم نزار قباني ومحمود درويش، وتجدر الإشارة إلى أن دور الشعر في تجديد اللغة لا يقتصر على الثقافة العربية الإسلامية رغم مكانته المتميزة، بل وكذلك في ثقافات أخرى فلو عدنا إلى قصائد أرتور رامبو أو ستيفان مالارميه أو شارل بودلير الشعراء الفرنسيين، أولئك الذين عرفوا بالملعونين لتبينا أنهم ابتدعوا لغة وإيقاعات جديدة (خاصة رامبو ومالارمي) وكذلك قدموا تصورات حديثة للعالم خاصة في قصائد شارل بودلير.

أما الرواية، فيمكن تعريفها على أنها تلك القصة التي تروي أحداثاً معينة وتدور في أزمنة وأمكنة متعددة تعيشها شخصيات رئيسية وثانوية وتقوم بنيتها الكلاسيكية على الحبكة وفكها، هي فن غربي بامتياز كما ذكر الروائي التشيكي ميلان كنديرا في كتابه "فن الرواية" نشأ إثر التحولات الكبرى للمجتمع الغربي على امتداد مراحل عديدة، بداية من تقهقر النظام الإقطاعي وظهور الفردانية ثم الطبقة البورجوازية ومع الانهيار التدريجي للقيم الموروثة وظهور الحداثة، ومعنى ذلك أن لكل رواية نظامها الداخلي بما يحمله من مناهضة أو ترسيخ أو كشف عن تناقضات النظام القائم الاجتماعي السياسي الثقافي والاقتصادي بواسطة فن الحكي بإبراز الصراعات المختلفة التي يعيشها أفراد مجتمع ما في حقبة معينة من تاريخه، من هذه الزاوية يمكن القول إن للرواية علاقة وطيدة بالتاريخ و الأمثلة على ذلك لا تعد ولا تحصى، نذكر منها رواية "جرمينال" للروائي إيميل زولا وعلاقتها بالثورة الفرنسية أو رواية "الأوهام الضّائعة" للروائي أونوريه دي بلزاك ما ترويه من الصراعات مردها التفاوت الطبقي الذي عرفه المجتمع الفرنسي خلال القرن التاسع عشر، أو ثلاثية نجيب محفوظ "بين القصرين، قصر الشوق، السكرية" وما ترويه من تفاصيل حول خصائص المجتمع المصري بتقاليده وعاداته ومشاغله وصراعاته، أو "البحث عن وليد مسعود" للروائي جبرا إبراهيم جبرا وطريقة تناوله

محمد خباطة

للقضية الفلسطينية، أو "موسم الهجرة إلى الشمال" للروائي الطيب صالح وما رواه عن المجتمع السوداني وطريقة تناوله لإشكالية الحداثة وعلاقتها بالاستعمار الغربي.

والرأي عندنا، أن الشعر في أعلى مراتبه يجدد، بينما الرواية على تعدد مدارسها غالبا ما تؤرخ ولو بأشكال مختلفة، ولأن الرواية ما انفكت تجمع بين الأجناس الأدبية، فالشعر تجاوز بنيته الكلاسيكية ليدمج النثر ويحوله إلى صور وإيقاعات، فلا شك أن كلا منهما تأثر بالآخر، فما طرحناه تأسس على الملامح الكبرى لكل منهما، وهو يرمي في نهاية المطاف إلى طرح السؤال التالي :

لمَ أسندت جائزة نوبل للآداب لشاعرة أميركية هي لويز غلوك؟ هل يعني ذلك أن الشعر أفلح في افتكاك مكانة الرواية التي تصدرت المشهد الأدبي العالمي طيلة عقود عديدة، خاصة وأن الشاعرة الفائزة بنوبل لم تكن تحظى بشهرة واسعة؟

ما يمكن استنتاجه أن جوائز نوبل بالنسبة إلى سنة 2020 جاءت للاعتراف بأعمال النّساء وقدرتهن على المساهمة بإبداعية في تطور الإنسانية جمعاء، فقد أسندت جائزة الكيمياء لسيدتين أيضا هما جينفر دودنا وإيمانويل شاربنتيي. أما في خصوص جائزة نوبل للآداب، فقد اعتبرت لجنة التحكيم أن شعر لويز غلوك قد ارتقى بالوجود الفردي إلى أن يكتسب قيمة إنسانية عالمية . بقطع النظر عن الأسباب الظاهرة أو الخفية لذلك الإسناد، فهل يدل حصول الشاعرة الأميركية لويز غلوك على جائزة نوبل على تقهقر مكانة الرواية التي عرفت منذ الخمسينات أزمة عميقة إثر نشأة الرواية الجديدة؟

إن كنّا قد طرحنا هذا السؤال فمرد ذلك ما أحدثته الرواية الجديدة من زعزعة في بنية الرواية الكلاسيكية كما عرفت لدى بلزاك وزولا بأن أعادت النظر في أسسها من زمان وتسلسل في الأحداث وارتباطها بالمكان وبتقنيات السرد والوصف التي اعتمدتها، فقد اختار تيار الرواية الجديدة القطيعة التامة مع النظام الاجتماعي القائم بكل ما يحمله ويعبر عنه من قيم.

وهو ما حدث منذ سبعين سنة تقريبا، ومع ذلك استمرت هيمنة الرواية على مشهد الأدبي بفضل تأثرها واستفادتها من الفنون الأخرى مثل المسرح والسينما ومن العلوم الصحيحة والإنسانية ومن الأجناس الأدبية الأخرى من بينها الشعر، إلى جانب ما عرفته من ظهور تيارات جديدة كتلك التي برزت في أميركا اللاتينية وسميت بالواقعية السحرية بأن منحت الرواية روحا جديدة ورؤية مختلفة للعالم.

حصول الشاعرة لويز غلوك ليس وليد مصادفة، بل هو مؤشر على أن العالم يشهد تحولات عميقة وجذرية، تتمثل في إعادة النظر في كل ما يصدر عن الأنظمة الاجتماعية والسياسية والأفراد المبدعين في عالم الكتابة والبحث عن لغة جديدة وعلاقات مغايرة بالذات والآخر في بالعالم.

كاتبة من تونس

ما فرّقه المسرح لن يجمعه إلا الله

فارس الذهبي

إنّ قبولنا بواقع أن الشعر يكرّم ويرتقي مؤخراً بفعل الجوائز الأدبية، (جائزة نوبل كمثال في السنوات الأخيرة) ليس إلا إقراراً منا بواقع أن تلك الجوائز بالفعل هي الفيصل والمؤشر الصادق في تفاضل الفنون الأدبية في عالمنا المعاصر، وفي ذلك حكماً تجاهل كبير لصوت البشرية الشامل من القراء والمقتنيين للأعمال الروائية، فالمفاضلة بين الشعر والرواية كانت ولا تزال مسألة شدّ وجذب منذ عشرات القرون بين النقاد والفنانين وصناع السرد والنثر والشعر، فمنذ انفكاك الرواية المسرحية عن الشعر، بعد أن كانا يندرجان في صنف واحد هو المسرح، الذي كان يُكتب في عهد اليونان الإغريق والرومان وحتى الإنجليز الإليزابيثيين وصولاً إلى ملحمة فاوست التي كتبها الأديب الألماني غوته ونظم تراجيديتها في فصول من الشعر مثله مثل الكاتب الإنجليزي ذائع الصيت وليم شكسبير الذي كتب أعماله التراجيدية بالكامل في صورة أشعار أليكساندرية متنقلاً بين بحور الشعر الإنجليزي، لتشكل أعماله أحد أهم الروايات التراجيدية والكوميدية في التاريخ.. فمنذ انفكاك الشعر عن الرواية المسرحية، بات الصراع محموماً لإثبات أيهما أقوى وأيهما أبقى وأفضل.. في تناحر عاشقين انفصلا وبقيا يناكفان بعضهما البعض.

إنه زمن الرواية، دون أدنى شك، الرواية التي باتت ديوان الشعوب، ومرآة صورتهم في أوراقها، فمن فصل الرواية عن الشعر، لم يكن يفعل سوى أنه بسّط السرد ليجعله أقرب إلى الناس، ولم يكن يفعل سوى أنه نزع عن اللغة مجازيتها وصورها الرمزية من أجل أن يطلق العنان للفكرة على حساب الزخرف اللغوي والإيقاع الشعري والقافية المتحكمة بالشكل والصورة.. الرواية هي ملحمة البسطاء حيث لا مكان للاختزال، وملحمة المهمشين والمهزومين التي يحتاج شرحها لتفاصيل وفيرة، وما أكثرهم في زمن العولمة المعاصر، حيث لا رفاهية لدى المهمّشين لفك طلاسم الشعر وضبط ايقاعه ووزنه.. رغم أن الزمن هو زمن السرعة والمعاني السريعة، حيث لا وقت للإطالة، لكن العشاق يجدون وقتهم في تفاصيل الرواية مثلما يجدون الوقت للوقوف ساعات طوال أمام المرآة بحثاً عن شعرة بيضاء في الشعر أو اللحية أو حاجب غير منتظم في الوجه، الرواية هي سردنا في مواجهة حياتنا.. كل تلك التفاصيل تفتح الباب لمبيعات هائلة للرواية في مقابل اضمحلال الشعر في منطق السوق.. فالأدب كبضاعة تسويقية في زمن العولمة لا يؤمن سوى بالأرقام، وكم يجد الشعراء من صعوبة في نشر ما يكتبون، حول العالم بينما تنشر سنوياً ملايين الروايات/ المرايا باحثة عن وجوه أصحابها المتناثرين حول العالم.

مذ انفصلت الرواية عن الشعر فوق خشبة المسرح لم يلتقيا مجدداً ومضى كل منهما في طريقه، طريق للنخبة الشعرية، وطريق للجماهير الضائعة الباحثة عن معنى لوجودها، ومنذ سقطت التراجيدياً بسبب فناء البطل التراجيدي في عالمنا المعاصر، بسبب التطور العلمي وتقدم علم النفس والتكنولوجيا، حيث بات صراع البطل التراجيدي مع الآلهة ضرباً من السذاجة لانتفاء الإله على الطريقة النيتشوية، وبات سقوط البطل التراجيدي الذي لم يعد موجوداً في زمننا الحديث، بفعل الشك العلمي الذي قتل كل روحانية الغيب وخضوع للضعف البشري أمام الخالق، وربما تحديه.

من تلك النقطة تلاشت التراجيديا في القرن العشرين أو تضاءلت حتى اقتربت من العدم، وانفتح الباب للرواية النفسية التي غاصت في ثنايا الإنسان البسيط، وليس ذلك البحث في حيوات الملوك وحاشيتهم

محمد خباطة

والآلهة وأنصاف الآلهة. الرواية هي ديوان الشعب ديوان الإنسان العادي ومرآته، والشعر هو ديوان المسترخين.

ومع انتفاء التراجيديا، وجد الشعر نفسه وحيداً، لا يمكن له الاندماج مع الرواية المعاصرة، السريعة النفسية، ذاتية أو الوجودية، أو الوصفية. فاندفع القيمون على الثقافة من أجل دعم ذلك الفن النبيل الذي أنشده الأنبياء وارتقوا به وصولاً إلى الحكمة والدين. اندفعوا لدعمه وتدعيمه في مواجهة حركة السوق القاسية ضده.. من أجل هذا لا بد من التدعيم النفسي له بالجوائز.

وهذا لا يعني أن الشعر منزل ذو حائط منخفض، ولا يعني أن رواج الرواية يعني عدمية للشعر، بل وبكل تأكيد فإن الشعر العالمي وصل إلى مطارح هُلل له فيها لدرجة البكاء، ووصلت تصاويره إلى بقاع غير مسبوقة، ولكن يبقى لكل مقام مقال، ولكل عصر ديوان.

كاتب ومسرحي من سوريا مقيم في باريس

ملف

لا جنس يعلو على الآخر

نهلة راحيل

هل نعيش زمن الرواية أم زمن الشعر؟ سؤال متكرر تتجدد إجاباته وتتعدد لاعتبارات متنوعة يرتبط بعضها بتغير المشهد الثقافي وحراك المحيط الاجتماعي، وبعضها بذائقة المتلقي والحركة النقدية، والآخر بدور النشر ووسائل ترويجها للإبداع الأدبي عموما وفق استراتيجيات السوق ومتطلباته الاستهلاكية.

رواج الرواية وسطوتها في الآونة الأخيرة - رغم عدم وجود كتابات تُصنف كأيقونات روائية يمكنها التأثير والاستمرار - لا يمكن أن نعزوه فقط لقيمتها الجمالية المتجددة أو لاستيعابها لقضايا المجتمعات وانفتاحها على الفنون الأخرى، وإن كانت كلها عناصر تكفل لها التسيّد على غيرها من الأنواع الأدبية، إنما ننسب هذا الرواج في الأساس إلى اعتبار العمل الأدبي سلعة تجارية تخضع لاحتياجات السوق وتحقق الربح المادي، وهو ما أسهم في ميل الناشرين إلى طباعة الروايات - ومؤخرا الرواية المترجمة ذات الصفحات القليلة التي يترجمها شباب المترجمين - التي تغري المتلقي وتجذبه نحو الشراء.

وقد أصاب هذا الفكر الاستهلاكي العديد من المبدعين فاتجهوا إلى كتابة الرواية ليست لكونها جنسا أدبيا مرنا يمزج بين الخيال والواقع ويتيح حرية التجريب، بل بوصفها خطابا رائجا يمتلك فئة عريضة من الجمهور ويتمتع بشعبية كبيرة. وقد دعّم هذا التوجه تعدد الجوائز الأدبية - العربية والعالمية - المخصصة للرواية ووفرة الأقلام النقدية المهتمة بها، إلى جانب تنوع الأشكال الروائية القادرة على استيعاب الثورة الرقمية بأبعادها المرئية والسمعية والتفاعلية، كروايات الديستوبيا والخيال العلمي والفانتازيا وغيرها من أنماط كتابية سهلة الانتشار بين الشباب- كشريحة واسعة من القراء- من مستويات اجتماعية مختلفة، مما يكفل رواج العمل وشهرة كاتبه.

ومع ذلك، فإن مركزية الرواية على الساحة الأدبية الراهنة لا تعني بالطبع تهميش الشعر أو تبعيته للسيادة الروائية التي تحددها عناصر تجارية ومنافع ربحية وليس فقط قيما جمالية إبداعية كما أسلفنا، فالشعر لا زال هو المُعبّر الأبرز عن اللحظات المصيرية الفاصلة في تاريخ الشعوب، يبرهن على ذلك حضوره الدائم في زمن الثورات العربية والتحولات الاجتماعية، وتجاوبه المباشر مع الحراك الجماهيري، لقدرته على توثيق تلك الأحداث في آنيتها وتجسيد ما يصاحبها من مشاعر إنسانية وهموم قومية وأحلام وطنية. كما كان الشعر على مدار عصور عديدة هو ديوان العرب الذي يسجلون عبره أسرار تاريخهم وأخبار حضارتهم وأحوال مجتمعاتهم، وقد ظل ينعم بالسيادة ويحظى بالأولوية لفترات طويلة حتى جاءت الفنون السردية - وفي مقدمتها الرواية - لتزحزح هذه المركزية وتتشابك مع القصيدة بمرجعياتها الثقافية ورافدها الشعرية المختلفة.

لذلك فإن ارتداد المساحة القرائية للقصيدة مؤخرا قد يرتبط بإحجام العديد من الناشرين عن طباعة الدواوين وتخلّي الحركة النقدية عن متابعة الشعر والشعراء بنفس القدر من اهتمامها بتثمين/تقليل الرواية والروائيين أو رفض الخطاب الرسمي بالاعتراف بأشكال شعرية متمردة كقصيدة النثر أو قصيدة الومضة وغيرها من أشكال لا تلتزم بثوابت الشعر العمودي من ناحية، وربما تسبب فيه كذلك تعالي الشعر - أحيانا - على قرائه وعزوف الشعراء عن متابعة ناشريهم/مترجميهم وتحفيزهم على الترويج لإصداراتهم بالشكل الذي تستحقه وإيصالها إلى القراء من ناحية أخرى. فعودة الشعر، إذن، مسؤولية تقع على عاتق الشعر والمجتمع معا.

محمد خياطة

من هنا يمكن القول إن تراجع الشعر ورواج الرواية لا يرتبط، بأيّ حال من الأحوال، بانعدام الذائقة الشعرية لدى المتلقي أو بغياب أصوات الشعراء أو قلة أعدادهم مقابل المزاج الروائي للقارئ أو وفرة كاتبي الرواية، فانتشار جنس أدبي في عصر ما وانحسار نظيره لا يعني بالضرورة غياب أحدهما التام عن المشهد الثقافي، بل يعنى وجودهما معا في ثنائية دينامية تتحكم في صياغتها اشتراطات تسويقية عديدة وتغيرات مجتمعية مختلفة. ففي النهاية، لا رواج الرواية يعني كساد الشعر، ولا مركزية مكانة الشعر تدل على هامشية فنون السرد. فلا جنس يعلو على الآخر، وقد لا يكون هذا الزمن هو زمن الرواية أو زمن الشعر، بل هو زمن الأفضل مبيعا والأكثر ربحا والأسرع انتشارا.

ناقدة وأكاديمية من مصر

الشّعر يتنفّس في سمائه السّابعة

أيمن باي

"الشّعر ديوان العرب" (ابن عبّاس)

إلى الشّاعر، ضوء في غمامة، وإلى القارئ، نسل اليقين الأبديّ.. لا شيء في آخر الطّريق غير بوح البلاغة عن سرّ القول والخيال. ليس الشّعر ناكثا بوعده، وإنّ من السّحاب ما يمرّ، ولو بعد حين.. فالشّاعر النبيّ والقصيدة الرّسالة.

أطلق النّاقد المصري جابر عصفور منذ تسعينات القرن الماضي فكرة "زمن الرواية"، وهي رؤية نقدية تقوم على إعلاء النّثر عموما وجنس الرواية خصوصا والحطّ، بذلك، من الشّعر، لأنّ الرواية العربيّة عند جابر عصفور تجسّد عقليّة الاستنارة التي انبنى عليها مشروع النّهضة، وهي، بذلك، ستزدهر لأنّها أداة فنيّة لعقلية الاستنارة تلك.. فهي ديوان العرب الجديد ومرآة عصرهم.

وبعد ذلك، أخذ الإعلاميّون والنقّاد والأكاديميّون، يروّجون للرواية في الندوات والملتقيات واختصّت دور النّشر، أو تكاد، بنشر الروايات ورفض الشّعر نظرا للجوائز المالية الكبرى المخصّصة للرواية حتّى صارت الروايات أكثر الكتب، وأضحى الروائيّون أكثر من القرّاء.

إنّ هذا كلّه، يبدو إلى حدّ بعيد ممنهج ومقصود، لبنة فوق لبنة، في صرْحٍ زائفٍ، والجمهور مثل حاطب ليل تستوي عنده الأشياء جميعها، وَهْمٌ تغذّيه اتهامات ضد الشّعر بالغموض والنخبويّة والابتعاد عن الهم الجمعي وعن الجمهور وبالتخلّي عن مكانته كديوان العرب للرّواية.. وفي هذا جهل غير مقصود أو إخفاء مقصود لتطوّر الشعر العربي المعاصر في بنيته وفي علاقته بالمرجع.

لكن ضوء هذا الزيف أخذ يخفت.. والتّهليل للرواية أخذ يتراجع نسبيّا.. ولم تستطع شجرة الرواية أن تحجب غابة الشّعر كما أراد لها صاحب الشّجرة وقاطف ثمارها.

الشّعر لازال حيّا

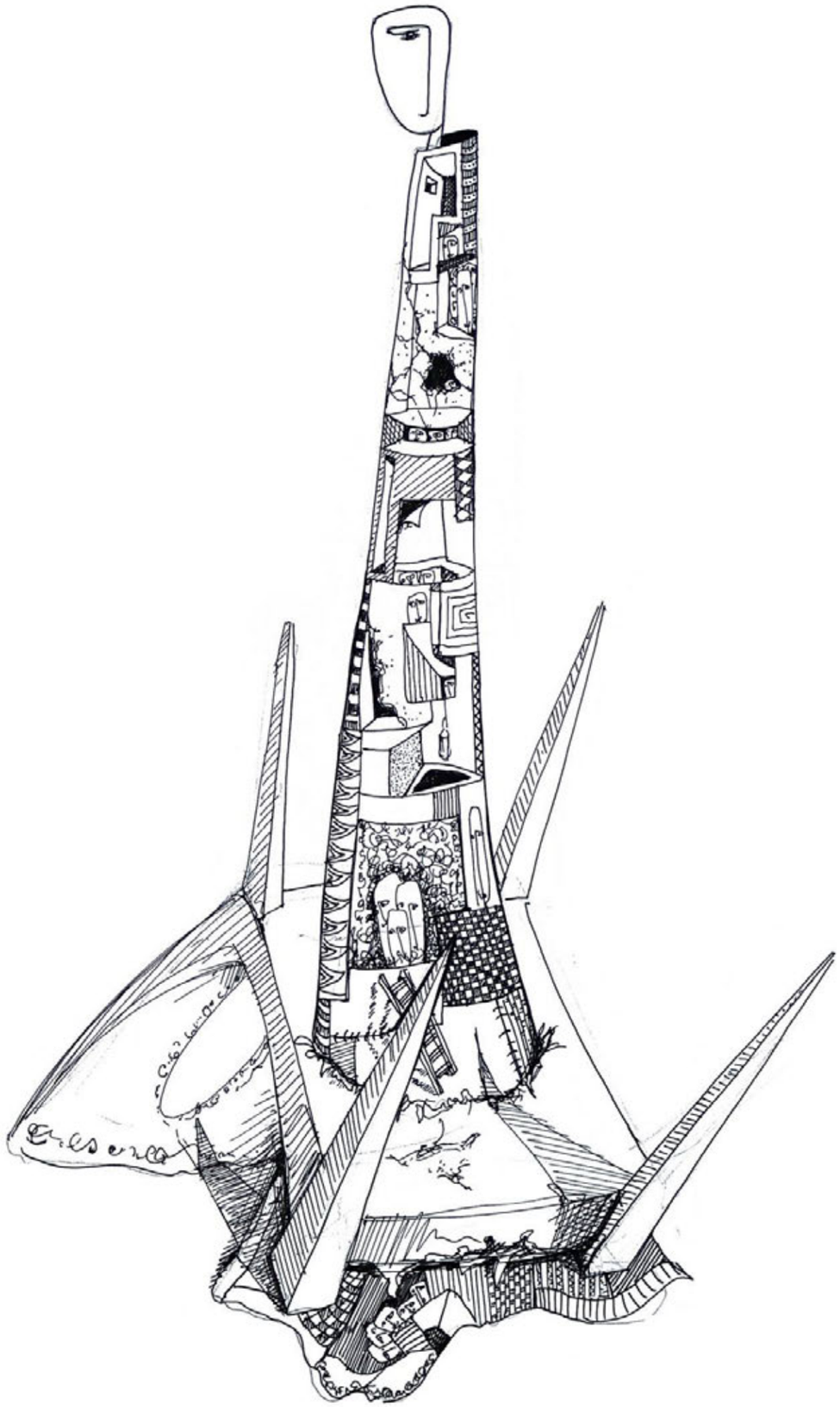
إنّ انفتاح الشّعر على الفنون واستدعاءه عناصر سرديّة عديدة واقتراب الرواية في لغتها من الشّعر جعل من مقولة زمن الرواية دون معنى، ذلك أن الأدب قرّب في السنوات الأخيرة، أكثر من أيّ وقت مضى، الأجناس الأدبيّة بعضها إلى بعض مما جعل الحدود المائزة بين بنياتها الأولى غائمة فأطلق "جيرار جينات مصطلح "جامع النّص" ورولان بارت "مفهوم الكتابة" رؤيتان تسعيان إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبيّة فلا زمن للرّواية ولا آخر للشّعر.. بل زمن الأدب في كلّيته.. حيث المطلق يحوي الجزئي.

إضافة إلى ذلك، فقد تطوّر الشّعر العالمي من حيث البناء والمعنى وتنوّعت نوافذه المطلّة على العالم والإنسان، وتعدّدت مصادره وتعمّق مفهومه، فملأ ماؤه الكون وظلّلت أشجاره المسافر إلى الأبديّة.

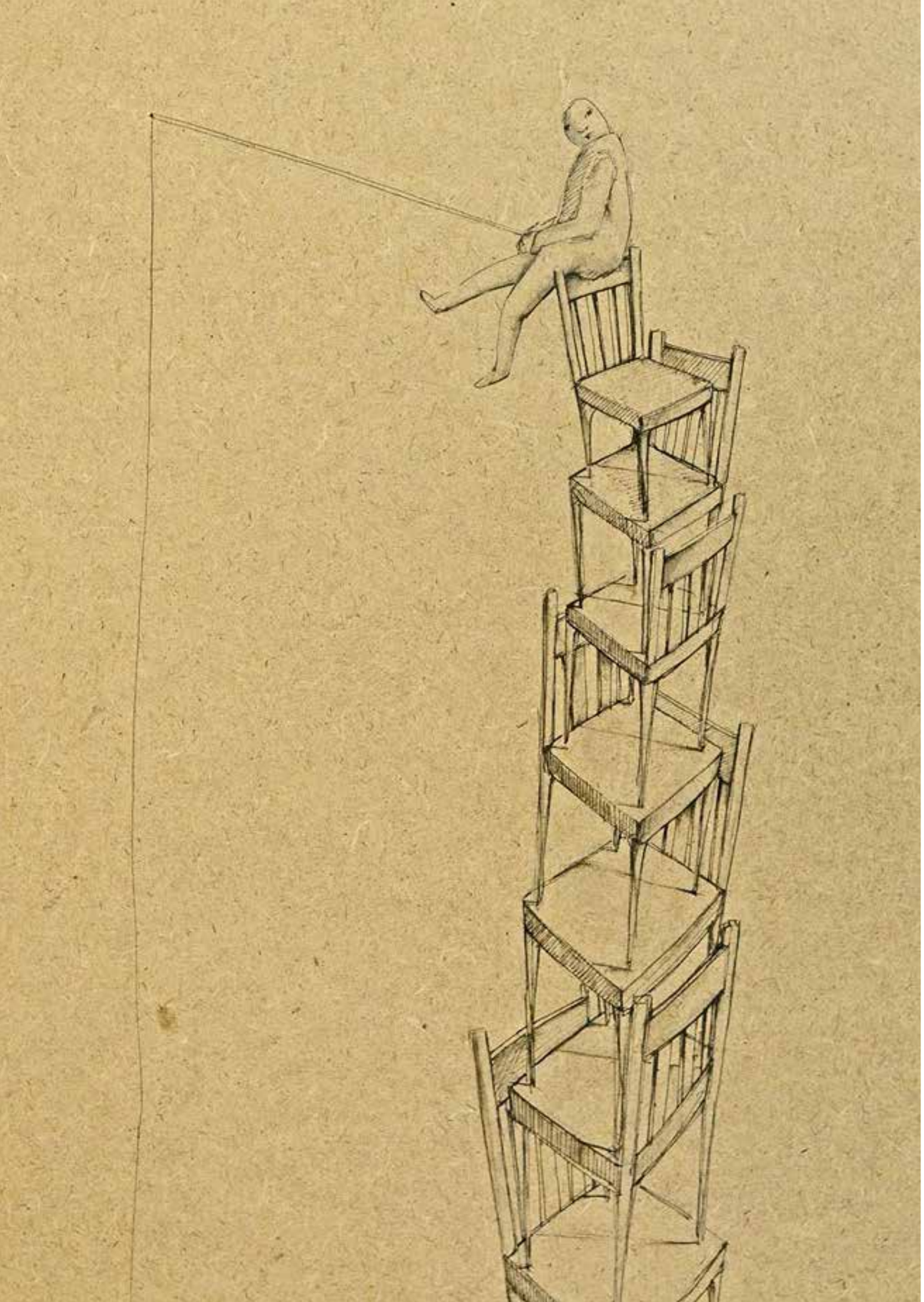
وليس أدلّ على ذلك من عودة الشّعر إلى واجهة الثقافة الكونيّة وحيازته أسمى الجوائز في ميدان الأدب والفنون فقد تحصّلت الشّاعرة الأمريكيّة " لويز جلوك " على جائزة نوبل لآداب لسنة 2020 وفي العام 2019 بيتر هاندكه نال نوبل وهو شاعر وروائي، وفي 2016 حاز على نوبل شاعر وموسيقي ومغن هو بوب ديلان. وفي هذا العام نال شّاعر عربي هو التّونسي " المنصف الوهايبي" جائزة الشّيخ زايد لآداب لسنة 2020 عن ديوانه " بالكأس ما قبل الاخيرة" وهي المرة الأولى التي يفوز فيها الشّعر بهذه المسابقة.

إنّ الشّعر إذن حيّ، يتنفّس من علٍ في سمائه السابعة، يرى العالم فيحوّله إلى كلمات ويعكس صورة الإنسان في ماء الوجود بكل الألوان.. فهو الجذر الذي منه تشتق الفنون بكلّ ظلالها.. وهو ديوان العرب اليوم وغدا.. وديوان الإنسان الموغل في التجربة والزّمن.

ناقد من تونس



محمد خيّاطة



محمد خياطة

ملف

هل عاد زمن الشعر

عواد علي

حين نتحدث عن أهمية الشعر في حياتنا غالباً ما نستذكر عبارة جان كوكتو "الشعر ضرورة.. وآه لو أعرف لماذا". وأرى أن أفضل مَن أجاب عن التساؤل في هذه العبارة هو الفيلسوف إدغار موران بقوله "الشعر أول مهارات حسن العيش وآخرها، فهو تمسك بجمال العالم والحياة والإنسان، وفي الوقت نفسه مقاومة لقسوة العالم والحياة والإنسان". وذلك لأن الشعر يحاول أن يعبر بالكلمات إلى ما لا تستطيع الكلمات أن تقوله، حيث يتقدم إلى حدود اللغة، وإلى حدود ما يُقال، وإلى حدود الوعي، إنه يرى من خلال المرئي ما وراء المرئي، وهذا ما يطلق عليه رامبو الاستبصار.

إذن، حاجة الإنسان إلى الشعر مثل حاجته إلى الماء والهواء والنبات، ولولاه لما وُجد الغناء ولا الموسيقى، ولا معنى لأن يكون زمنه قد مات أو خبا أو وُضع في غرفة العناية المركزة. وأذكر أنني كتبت يوماً ما "أظن أن آدم أول ما نطق به حين هبط إلى الأرض كان قصيدةً غازل بها حواء تعبيراً عن امتنانه لها لأنها عصت الربّ، وصار بإمكانهما ممارسة الحب بحرية".

ما يقال عن سيادة الرواية على الشعر، وتربّعها على عرش الأدب في عصرنا الحالي، خاصةً في عالمنا العربي، لا ينبع من إدراك قائم على تفوّق الأولى إبداعياً على الثاني، ولا على انحسار الشعر أو عجزه عن استكناه قلق الإنسان، وسموّ روحه، وحيرته الوجودية، وكشف مواطن الجمال والمآسي والمواجع والجروح والعواطف، ومشاكسة اليقينيات، وغير ذلك، بل لأسباب كثيرة في مقدمتها إغراءات المسابقات والجوائز التي تمنحها بعض المؤسسات الثقافية العربية للرواية، مثل جائزة البوكر وكتارا والشيخ زايد والشارقة ونجيب محفوظ (الجامعة الأميركية في القاهرة) والطيب صالح في السودان وغيرها، وإقبال العديد من دور النشر على نشر النتاج الروائي لدوافع مختلفة، وتراجعها عن إصدار الدواوين أو المجموعات الشعرية، ما دفع العديد من الشعراء إلى ركوب الموجة والتراخي أو التوقف عن تطوير مشاريعهم الشعرية، وكذلك انجراف مَن يفتقرون إلى موهبة الكتابة، ومَن لم يقرأوا عشر روايات في حياتهم، إلى عالم الرواية، وهوس الجيل الشاب به، وانحسار اهتمامه بكتابة أشكال أدبية أخرى، اعتقادا منه بأن الرواية غدت الفسحة المناسبة له للتعبير عن مكنوناته، وتحولت إلى فعل حرية تتناسب عكسيا، أو تأتي ردة فعل على حياتنا المحافظة والمنغلقة على نفسها.

كل ذلك، إلى جانب ركاكة الكثير من تجارب قصيدة النثر التي تنشر هنا وهناك إلكترونياً من دون معيار، أدى إلى شيوع وهم "زمن الرواية"، بالرغم من أن ثلاثة أرباع الروايات التي تنشرها بعض دور النشر، مقابل مبالغ يتكبدها مؤلفوها، هزيلة تنحو منحى رومانسياً مائعاً أو تقليديا، ويعوزه الإتقان والإحكام من الناحية الفنية، بل تتسم بضعف مكونات أبنيتها السردية من حبكة وشخصيات وحوار ومنظور سردي وما يتصل بها من تقنيات وركاكة في الأسلوب، ما يدعو إلى السؤال عن أحقية انتمائها إلى الفن الروائي!

هل عاد زمن الشعر، أو أنه سيعود؟

أظن أنه نعم، وعلى النقاد والمنابر الثقافية والمؤسسات الأكاديمية أن يسهموا في تعزيز مكانته.

كاتب من العراق مقيم في عمان

ملف

الشعر يسري في الدم

محمد العامري

لم يتخل الشعر عن بهائه يوما من الأيام، فهو قلب الأرض الذي يؤشر على ديمومة الحساسية الجمالية للإنسان، فقد فاز بنوبل كثير من الشعراء على رأسهم بابلو نيرودا شاعر الحب ورابندرانات طاغور وتوماس ستيرنز إليوت وريس باسترناك، وكذلك في هذه السنة ينتصر الشعر بفوز الشاعرة الأميركية لويز غليك.

أعتقد أن المنظومة النقدية العربية هي منظومة تلهث خلف المناسبة السائدة في حقبة ما، لتنقاد إلى مواقع واهمة منسلخة عن ضمير العالم، لذلك سادت مقولة ساذجة تقول "الرواية ديوان العرب" وقد عمّق تراجع الضمير الجمعي الشعري طبيعة الجوائز المغرية التي خصصت للرواية دون الشعر، هذا الأمر ساهم في شيوع مفاهيم واهمة حول تراجع أهمية الشعر وضرورات السرد وتتابع تلك المفاهيم لدى دور النشر التي أصبحت تتثاقل في نشر الشعر ولكنها شغوفة في نشر الرواية والترجمات دون الأخذ بعين الاعتبار أهمية النص سواء كان شعراً أو سرداً.

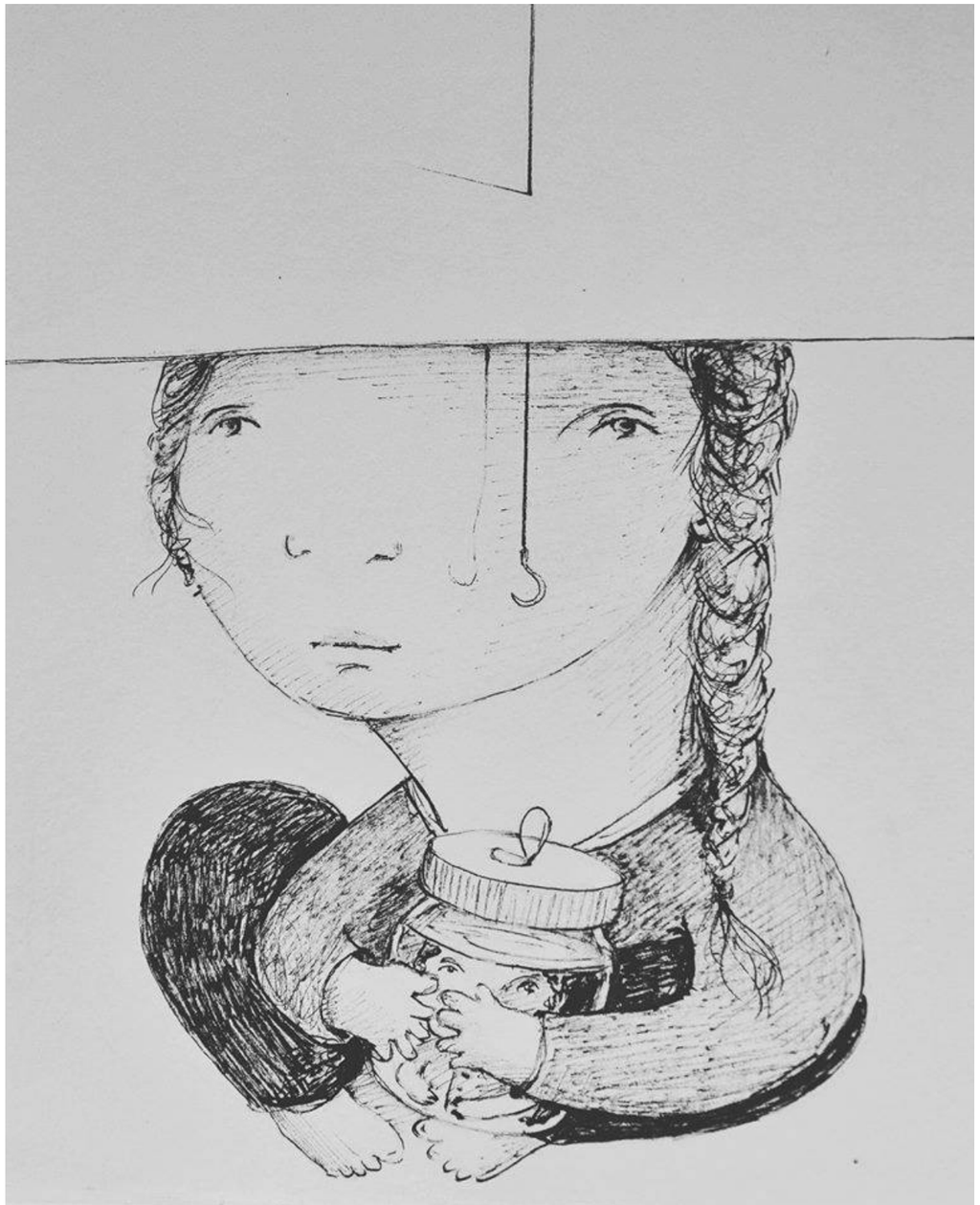
لكن العالم بشموليته لم يتغير كثيراً، خاصةً العالم الغربي الذي ينظر إلى الشاعر كقيمة نادرة ومهمة في حياة المجتمعات. الشعر موجود في ضمائر الناس لكنه تراجع في المشهدية العامة في الميديا، وطبيعة الجوائز والنشر والبرامج الثقافية.

ولم يزل إلى هذه اللحظة معظم الناس يستشهدون في أحاديثهم بأبيات شعرية للمتنبي مثلاً، وهذه دلالة على سريان الشعر في الدم العربي منذ بزوغ القصيدة وتجلياتها ما قبل الإسلام، أو ما يسمونه جزافاً "العصر الجاهلي" وهي تسمية تحمل في طياتها دلالةً إقصائيةً واضحةً. فالشعر كمنجز نصيّ لم يتراجع، بل تطاول ليصل السماء بكوننا نمتلك فرصةً حرةً في اختبار تنويعات النصوص وتجلياتها الإنسانية، لكننا نحن أردنا له تلك العتمة والإخفاءات التي تراكمت حتى سادت مقولة "الرواية ديوان العرب"، وهي أيضاً مقولة إقصائية ظالمة، علماً ان السرد يرمم جمالياته بالشعرية، وكذلك السينما والفعل المعماري، فالشعر موجود في الفيزياء وكل مناحي الحياة، موجود منذ هوراس وهو في علوّ مطّرد، فقد قامت عليه الحضارة اليونانية في المسرح وشتى مناحي الحياة.

نحن ما زلنا نعاني من التباس في مفهوم الشعر نفسه، عبر محاربة الحداثة في المنابر الإعلامية التي انتصرت في غالبها لعمود الشعر، وكذلك الشعر المحكي "العامي" بكونه يناغي أحاسيس دهماء الثقافة، بل أقيمت مهرجانات بملايين الدولارات لمثل هذه القصائد التي غالباً ما تتورط في المدحوية لهذا الحاكم أو ذاك.

لكن العالم يدرك أن الشعر هو الحضارة الإنسانية النابضة، لذلك كثر الذين حازوا على جائزة مثل نوبل من الشعراء العظماء، على عكس ما يحدث في عالمنا العربي، فقد عانى الشعر من مجموعة هائلة من الإقصاءات المبرمجة، والتي ساهمت في سيادة الشعر الخطابي الذي يمتدح السلطة السياسية، ومجموع ما يبث من هذا النمط يفوق بكثير ما يبث من شعر جيد له فضاءاته الناقدة، وما زلنا نعاني من ممنوعات هائلة لبعض الأسماء الشعرية العربية الكبيرة من دخول كتبهم بعض البلدان العربية، والسبب الرئيس في ذلك هو السلطة الدينية والسياسية.

فالشعر مكبّل بأكثر من قيد، لكنه ما زال يقاوم، ويتواجد في الحراك الثقافي والاجتماعي رغماً عن تلك القيود. فحين تنتصر نوبل للشعر يعتبر الأمر بمثابة رسالة ساطعة لعالمنا العربي بأن المبدع الحقيقي هو ضمير الكون، بغض النظر



محمد خباعة

عن الشكل الإبداعي الذي يقوم به، وخاصةً الشعر الذي توّج مجمل الفنون عبر التاريخ.

وقضية شيوع زمن الرواية ما هي إلا وهم بائن إذا تفحصنا المشهد بشكل حيادي، نعم هناك انتعاش للفعل السردي لكنه لم يستطع أن يقصي القصيدة أبداً، والذي غلّب طرفا على الآخر هو طبيعة سلوك المؤسسات الثقافية الرسمية منها والأهلية كذلك، وخاصةً دور النشر والتوزيع. لذلك فالشعر باقٍ إلى يوم الدين.

شاعر وفنان تشكيلي من الأردن

ملف

لعبة الأزمنة والجوائز

هيثم حسين

هل يمكن توصيف مسألة تغليب جنس أدبيّ على آخر بأنّها لعبة جوائز، أو بتعبير أقسى؛ خدعة الجوائز؟ ومن المعلوم أنّ الجوائز تلعب دوراً في توجيه دفّة الأدب صوب هذه الوجهة أو تلك، من جهة الاحتفاء بها تباعاً، والإيحاء بأنّ هذا الجنس أكثر حضوراً وتأثيراً فتمّ تكريمه وتتويجه، من دون أن يلغي الآخر أو يعتّم عليه؟

أعتقد أنّ الفكرة تُطرح بهذا الشكل، أن يلغي فنّ فنّاً آخر، أو يأتي على حسابه، بحيث يأخذ من حيّزه ليفترش مساحة أكبر من الاهتمام، ويحظى بمزيد من المتابعة والانتشار والجماهيرية..

للشعر زمنه الخاصّ الذي يستحيل أن يزاحمه عليه أيّ فن آخر، وهذا الأمر ينطبق على الرواية، وعلى الفنون والأجناس الأدبية الأخرى، ذلك أنّ القول بموت هذا الفنّ، أو انحساره، أو تبدّل زمنه، وتقهقره وكأنّه في صِدام مع الفنون الأخرى، أو في حالة بحث عن الهيمنة معها، يبتعد عن جوهر الفنّ نفسه، وينساق وراء مقولات فضفاضة بعيدة عن حقيقته وواقعه وتاريخه.

لا أظنّ أنّ أيّ جائزة، مهما بلغت من القيمة والاعتبار، ولو كانت نوبل نفسها، يمكن أن تساهم بتسييد زمن فنّ على آخر، لأنّ الأمر يتعدّى التتويج إلى عالم برمّته، فقد ينصبّ التركيز على الفنّ المتوّج بنوبل هذا العام، أو الذي يليه، لكنّه لا يحدّد معالم تاريخ الأدب ولا خرائطه.

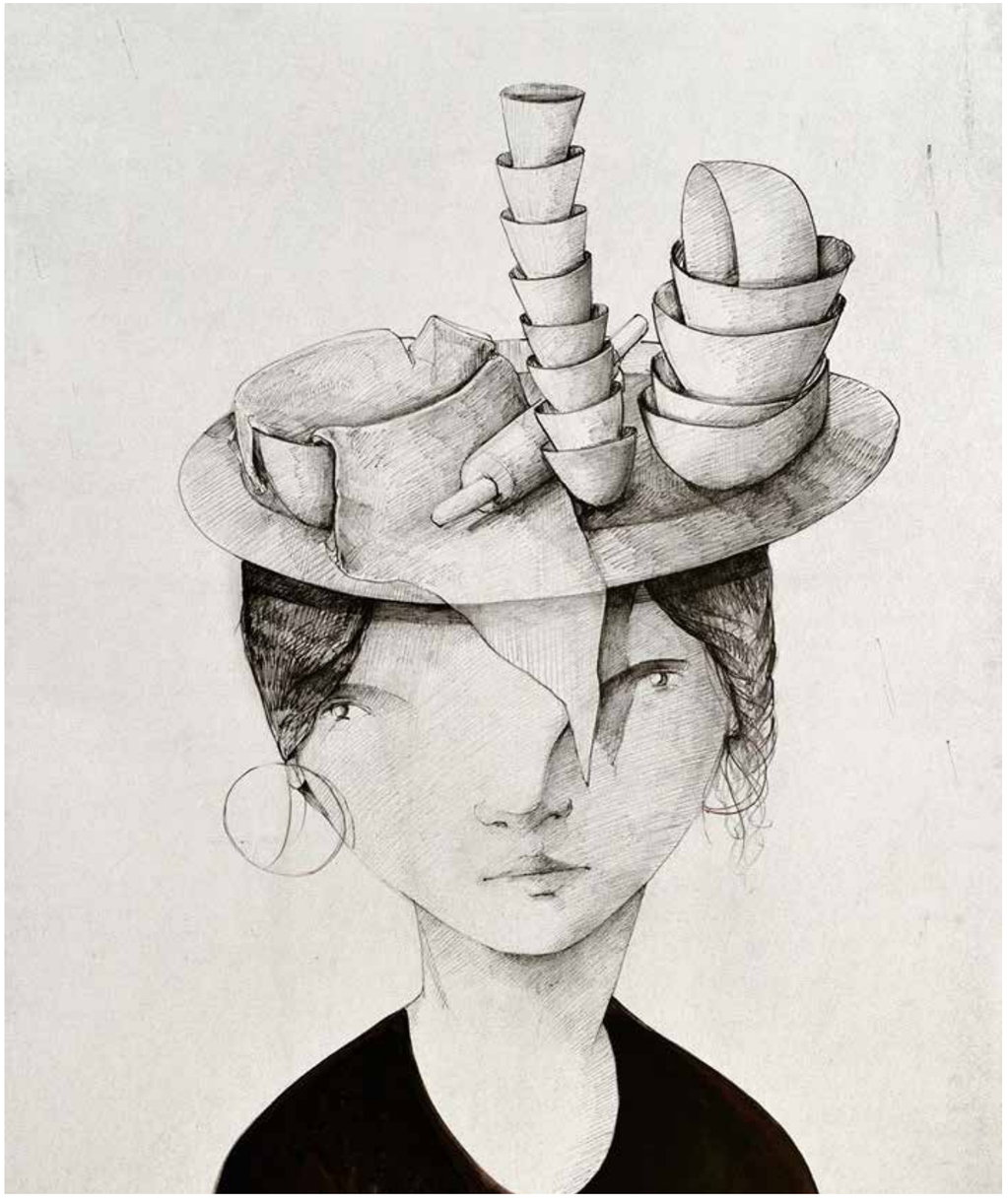
فلو كان الشعر في أزمة، وينازع للبقاء، فلن تنقذه أيّ جائزة، ولن تعيده إلى الصدارة أو تخرجه من أزمته، بل قد تطيل عمره قليلاً وتوقف موته لمحطّة لاحقة..

وإذا كان منح نوبل معياراً لتصدّر نوع من الأدب، فلماذا لم نجد أيّ اهتمام يُذكر، على الأقلّ عربيّاً، بقصائد بوب ديلان الغنائية سنة 2016، ولا أذكر أنّ كثيرين استساغوا قصائده، أو ظنّوا أنّ أسلوبه في الكتابة الشعرية الغنائية سيسود ويصبح سيّد الزمن الراهن أو المستقبليّ، بل كان التتويج ذاته وُصف من قبل بعضهم بأنّه هفوة نوبل، وهذا بالطبع بعيداً عن قيمته الموسيقية والأدبية.

لعلّ أزمة الشعر تقبع في مكان آخر، ولا ترتبط بانحسار الاهتمام به في الجوائز، لأنّه ما تزال هناك جوائز عديدة للشعر، بل هي تكمن في طبيعة الزمن نفسه، وفي استراتيجيات الكتابة والتلقّي، ولربّما لم تعد القصيدة لدى بعضهم قادرة على التعبير عن مكنونات قلوبهم، لا لمشكلة بالقصيدة، أو لقصورها عن ترجمة ما يعترك في دواخلهم، بل لأنّه تعقيدات الحياة فرضت إيقاعاً مختلفاً يواكبها عليهم، وملأت الرواية هذا الشاغر وتصدّرته.

وقد توجّه العديد من الشعراء إلى الرواية، ولا أدري هل كان ذلك عن تهافت من قبلهم على ما راج بأنّه زمن الرواية، أو أنّهم صدّقوا مزاعم بأنّ الشعر مات أو يكاد، ووجدوا أنّ عليهم إنقاذ أنفسهم من سفينة الشعر التي شعروا أنّها تغرق وتغدو طيّ النسيان أو تعود إلى الهامش، أو أنّهم أرادوا صيغة تعبير جديدة بالإضافة إلى القصيدة ليوصلوا من خلالها رسائل مختلفة جديدة..

ولا أودّ القول بأنّ الشاعر الهارب إلى ميدان الرواية مسكون بالشكّ بقدرة قصيدته على منافسة الرواية، فتراه رضخ لمقتضيات العصر كي لا يقبع في الظلّ أو يبقى في العتمة، لأنّ الأمر يمكن أن يكون انطلاقاً من إثراء معرفيّ وأدبيّ، وارتحال بين الأجناس الأدبية وتجريبها، وإضفاء لقيمة يجد أنّ الرواية تفتقر إليها وأنّ بإمكانه أن يسبغ عليها بصمته الشعرية الخاصّة.



محمد خياطة

لا يهدّد الشعر عرش الرواية، كما أنّ الرواية لم تحظِ بأهمّيتها على حساب الشعر، لأنّ لكلّ منهما عالمه وزمنه وجمهوره، ولا يكون الأمر بالحلول والاتّحاد والتنافس بقدر ما يكون بالتكامل والإثراء. والشعراء ينافسون أنفسهم فقط، وكذلك الروائيّون، وحين تُسلّط الأضواء على أحدهم تكون هناك أضواء أخرى بانتظار الآخر في محطة قادمة قريبة.

ويبقى ما أجمل في عالم الأدب أنّه يستوعب الفنون ويتجمّل بها، يكتسي بها حلله وجمالياته، لذلك فإنّ كلّ زمن هو زمن الشعر، وزمن الرواية، وزمن القصّة، وزمن المسرح، والسينما والدراما كلّ الفنون الأخرى.

كاتب من سوريا مقيم في لندن

أسعد فرزات

ملف

أيُّ مستقبل للشعر؟

أحمد سعيد نجم

لستُ شخصياً ممن ينكرون أهمية جائزة نوبل، حتى وإن استفزّتني بعض قراراتها. غير أنها ليست معياراً وحيداً، كي يُقالَ إن منحها في دوراتها الأخيرة لثلاثة شعراء يشير إلى استعادة الشعر لمكانته التاريخية، بعد عقودٍ هيمنت فيها الرواية على الأجناس الأدبية الأخرى وكادت تودي بها إلى حتفها.

في آخر كلماتٍ ينطقها الكورس في مسرحية "أوديب ملكاً" يجري نُصحُنا بأن لا نحكم بشقاء إنسانٍ ما أو بسعادته إلا بعد أن يموت. والأمر نفسه هنا، إذ لا يمكننا أن نحكم لا أدبياً، ولا حتى سياسياً، على عصرٍ من العصور، إلا بعد أن يصبح ذلك العصر ماضياً. فالصعود والهبوط والتذبذب بين الحالين سمات ملازمة دوماً لكُلّ حاضر.

وفي الربع الأخير من القرن التاسع عشر ساد النقدَ الأدبي مزاجٌ متفائلٌ عبّر عنه الناقد الانجليزي ماثيو أرنولدز من أنّ "للشعر مستقبلاً هائلاً، لأن الانسانية ستجد في الشعر الجدير بهذا المستقبل مستقرّاً لها، يتجدّد الاطمئنان إليه على مرّ الأيام".

غير أن مواطنه الناقد الأكاديمي أ. إ. ريتشاردز سعى في كتابه "العلم والشعر" إلى تحطيم ذلك الرأي، وتأكيد عكسه، من أنه بحكم أن العالم من حولنا يتغيّر يومياً على نحوٍ سريع، فإنه لا مستقبل بتاتاً للشعر "والشاعر في عصرنا نصفُ متبربر في مجتمعٍ متحضّر. إنه يعيش في الأيام الخوالي".

وإلى رأيٍ شبيه بهذا الرأي ذهب الناقد البريطاني تيري إيجلتون في كتابه "مدخل إلى نظرية الأدب" عندما قال إن البشرية قد تُنتِجُ في المستقبل "مجتمعاً لا يكون قادراً على استخراج أيّ شيء على الإطلاق من شكسبير. وقد تبدو أعمال هذا الأخير آنئذٍ على نحوٍ مؤسٍ، مليئة بأساليب من الفكر والشعور التي يجدها مثلُ ذلك المجتمع محدودةً، لا أهمية لها".

ورغم الدور الهام للنُقّاد في توجيه الأدب وتقويم مسيرته إلا أنهم ليسوا في النهاية مسؤولين مسؤولية مباشرة عن سيادة جنسٍ أدبي أو احتجاب جنسٍ آخر، في هذه الفترة الزمنية أو تلك. فهذه عملية تاريخية معقّدة تتحكّم فيها عوامل عديدة.

والحقيقة، وإن لم تعجبنا، هي أن فنّ الرواية استحوذ منذ بداية انطلاقه، علي يدي سرفانتس أو ديفو، بل يعيد الناقد الروسي باختين بداياته إلى قصص الرومانس اليونانية واللاتينية، على أوراق قوّة، يضيق المقام عن عدّها، تفتقر الأجناس الأدبية الأخرى لمعظمها، أوراقٌ قد تبقي فنّ الرواية حيّاً ومهيمناً لأجيال كثيرة قادمة.

على أن كلّ التنظير الماضي لا ينزع عن الشعر أهميّته الخالدة، فهو الجنس الذي ربما كان أوّل الأجناس الفنيّة التي اخترعها البشر، جنسٌ أحبّوا وقعه على آذانهم، وأحبوا وفرة المعاني التي ينطوي عليها الترتيب المخصوص لكلماتٍ قليلة، أحبوه وجعلوه هو والفلسفة سُلّماً للمطلق، يطرحون عليه أسئلة لا إجابات عنها. ومهما تقدّم العلم، ومهما استجاب فنّ الرواية لذلك التقدم، إلى أن وجودنا في هذا الكون، بل وجود الكون ذاته، سيبقى على الدوام يطرح علينا ألغازاً لا حلّ لها، وليس بمقدور جنس غير الشعر أن يعيد طرح تلك الأسئلة ثانيةً، وأن يجمع المتنافرات في وحدةٍ لا تخطر على بال. أو كما جاء في كتاب أ. إ. ريتشاردز في الكتاب الذي اقتطفنا منه قبلاً "لا يستطيع العلم أن يقول لنا: ما كُنهُ هذا الشيء ولا يستطيع أن يخبرنا مَنْ نحن، ولماذا نحن في هذا العالم، ولا ما هو هذا العالم".

وبالتالي فالشعر "محاولة للإجابة عن أسئلة لا إجابات عليها، لأنها في الأصل ليست أسئلة حقيقيّة".

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

المكانة الأصيلة

علي لفتة سعيد

في البدء كانت الكلمة، سواء كانت منطوقة أو مكتوبة، فهي لسان حال اللحظة التي انبثقت من حاجة الإنسان. ولهذا فهي إن كانت منطوقة أو مكتوبة، فإن التوصيل هو ما يحدّد الهدف والماهية والمبتغى والقصد. وأمام حاجة الإنسان لاكتشاف ذاته والمحيط من جهة، والحاجة الى مخيّلةٍ قادرة على مساعدة الذات والتفكير في رؤية جوهرية من جهةٍ أخرى، غير منظورة للآخرين، فإن الأدب كان أولى الخطوات التي عبّرت عن تلك الحاجة، التي سوّرها الشعر كنوعٍ من المخالفة عن الكلام المنطوق أو المكتوب. ولهذا فالشعر كان حاجةً ومن ثم تأمّل ومن ثم رؤيا ورؤية، ويحمل أبعادًا أخرى في لحظات الصيرورة الأولى، ومن ثم إلى ممكنات تجريب في المراحل اللاحقة.

لهذا فإن الشعر لن يكون في غافلة الزمن، كون المتغيّرات التي حصلت مع بداية الحاجة، لم تنهِ المخيلة، ولم تنهِ الحاجة التي باتت ماسّة أصلًا لعاجلة التحشيد الهائل من المشاكل، ليكون العلاج بطريقة الشعر، وإن كان هذا القول لا ينطبق على الجميع، لكنه أيضا يكون مهمًا للجميع حين يذهب أو يستعين المرء بالشعر لإطلاق المكبوت من داخله أو الاستعانة به لتبيان المقارنة أو إعطاء الحكمة أو الدليل على توضيح ما يريد توضيحه، بمعنى أن الشعر ليس دخيلًا على النفس البشرية لأنه استلم القول شعرًا في البدء، لذا يمكن القول إن الكلمة الأولى كانت شعرًا، لهذا انتبه له العرب فصار ديوانهم.

ومن تلك الفاصلة الزمنية صار الشعر هو سيد المواقف، أو على الأقل هو المرجع في التوضيح والاستبيان، مثلما هو إظهار القدرة على الوعي والثقافة والاستنتاج، وهو ما يعني أن لا تراجع أصلا لمكانة الشعر أمام أيّ جنسٍ أدبي، مثلما لا يتراجع أي جنس أدبي أمام الشعر، فلكلّ من هذه الأجناس من يذهب باتجاه من يريد إنتاجه أو الاطلاع عليه كجزءٍ من الحاجة أو جزءٍ من المعرفة أو الموهبة او حتى استكناه الداخل الذي قد يجده البعض في نصّ مسرحي أو حتى مقالةٍ نثرية، بل إن الأمر لا يحتاج إلى تثبيت صحة المقولة في مكانة الشعر، فرؤيةٍ واحدةٍ إلى الصحف العالمية والعربية منها، نجد أنها تنشر بشكلٍ يومي نصًا شعريًا، بل أكثر من نصّ، وهو دليل على أن عدد منتجي الشعر أكثر من عدد منتجي الأجناس الأخرى وربما ستكون الكفّة للشعر أمام كل الأجناس، بغض النظر عن الجودة، كون الأمر نسبيا.

إن مقولة جابر عصفور كانت في مرحلةٍ أراد بها أن يستصرخ الشعر من داخل الأديب المنتج للنص، بعدما رأى أن مكانة الشعر تراجعت، ليس في الترتيب الأجناسي، بل عند الجمهور، أو تراجع أثر الشاعر لدى الجمهور أو السلطة السياسية الذي قمعت الشاعر والمثقف وجعلت الشعر يتراجع عمّا كان في الخمسينات والستينات وحتى السبعينات من القرن الماضي، وربما يكون الإعلام قد سلط الضوء على الأدباء الآخرين، ومنهم الروائيون، باعتبار أن الرواية هي مكان الفكر والخلق للحياة بطريقة مستقيمة لا تحتاج إلى التدوين الشعري الذي تحول من بناء القصيدة العمودية إلى التفعيلية والتحولات الدراماتيكية، ومن ثم إلى النثر والتحوّلات الجوهرية التي جعلت الكثير من القراء التقليديين مثلا لا يحبّذون هذا النوع من الشعر، كونهم يبحثون عن الموسيقى أكثر من بحثهم عن الخلق الشعري.

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن الشعر مكانه العقل غير واسع الإنتاج، والسرد أو الرواية مكانها المخيلة التي تحتاج إلى عالمٍ واسعٍ وكبيرٍ، ولهذا نجد الشاعر يكتب قصيدته نهارًا ويقرأ الرواية مساء، لأنها أي عملية تلقّي الرواية تحتاج استرخاء، وعملية تلقّي الشعر تحتاج إلى تحفيز

فادي يازجي

الخلايا لمتابعة الحيثيات التي تتوزّع داخل النص، الذي توزّع وتوسّع وتعدّد وتنوّع، وصارت قصيدة النثر ترتدي أثوابًا عديدةً لا تعترف بزي مدينةٍ أو بيئةٍ أو دولةٍ أو قارة، فهي ابنة العالم وليس مجتمعا محدّدا. إن هذا الأمر قد لا يكون مرئيًا إعلاميا وهو الذي جعل الشعر وكأنه في تراجع، فضلًا عن سعي النقاد بشكلٍ لافت إلى مطاردة الرواية وتأليف كتبٍ نقديةٍ سواء تطبيقية أو تنظيرية، أو البحث عن مجترحٍ نقدي جديد يعتمد على الرواية، مما جعل الكثير من الشعراء يذهبون باتجاه الرواية لأنها تمنحهم شهرةً أكبر، وحضورًا نقديًا فضلًا عن المسابقات سواء منها العالمية أو العربية التي اختصت بالرواية، وجوائزها التي تغري اللسان والإنسان، إضافة إلى أن الرواية تحتاج إلى عملية هدوء واستكناه الواقع والغوص فيه وتخليق عوالم وشخصيات وأحداثًا وأزمانا مختلفة، وكذلك تحتاج إلى حضور الرأي سواء السياسي أو الأيديولوجي في مواجهة الواقع. ومطاردة السلطة للشاعر، وغيرها من الأسباب التي تحول دون استمرار الشاعر بالدخول إلى المنطقة المحرّمة سياسيًا أو حتى اجتماعيا، في حين أنّ لا حدود للرواية وخاصة في زمن ما بعد التغييرات التي شهدتها العالم العربي.

إن الشعر حاجةٌ إنسانية، ولهذا فهو لا يموت، ولم يكن متراجعًا أصلا لأن الماكنة الإعلامية والنقدية كانت باتجاه الرواية وهو الأمر الذي ينطبق على السينما، التي ربما نراها تراجعت في البلدان العربية إنتاجًا وقبولًا وإقبالًا وتقبّلًا على اعتبار قلّة الحضور إلى دور السينما، وبعض الحقيقة أن روّاد السينما تحوّلوا من الحضور إلى دور السينما الى المتابعة عبر وسائل الاتصال الحديثة.

الشعر لم يمت أو يتراجع، لكي تقول إنه عاد إلى مكانه، بل هو موجود أصلا وفق المؤشرات التي ذكرناها، فحتى الروائي يلجأ إلى الشعر أو الكتابة الشعرية في النص الروائي، كونه يدرك مفعول الكلمة الشعرية على إنتاجه ومتنه السردي، أكثر من مفعول الكلمة النثرية الطبيعية إن صح التعبير في إنتاج فاصلٍ حياتي من خلال الرواية.

إن العلاقة قائمة مهما تعدّدت الأجناس، خاصة بعد ظهور مصطلح تداخل الأجناس. فإذا ما أخذنا مقولة بول فاليري إن الشعر "لغة داخل لغة" فإن الأمر ينطبق أيضا على الأجناس الأخرى وقد وضحت في قول لي "رؤية تأملية من داخل الشعر، بنية الكتابة وخاصية التكوين" بما يفسر جملة فاليري من أن "التخليق الدلالي لكثافة هذه الجملة البسيطة التكوين العميقة المغزى تعطي مفهوما انزياحيًا خارجًا من اللغة الإشارية لتكون دالًا ودليلًا بين الصوت، قراءة المفردة، وبين الصورة المدونة، رسم المفردة، لأن الشعر عملية إعادة خلق الأشياء وتكوينها من جديد، على وفق نظرة عصرية لمفهومها الحديث".

إن عودة الشعر إلى مكانته ليست القرائية أو الإنتاجية بل الإعلامية، كون الإعلام أو ما نقصده التسليط الإعلامي على مقالات الرواية ونشرها ومتابعتها والترويج لها يبدأ من الإعلام نفسه، والذي يبدأ من النقاد أنفسهم حين لا يتبنّون غير الكتابة عن الرواية كونها تتيح لهم الشهرة أكثر من كتابتهم عن الشعر، وإن المدارس النقدية الأوروبية التي يستعينون بها اعتمد على الرواية أكثر من الشعر، وإذا ما أقيمت مسابقات ضخمة خاصة بالشعر، سنرى أن الشعر متوهّج بطريقةٍ عجيبة، وأن عدد المتعاطين به إنتاجًا وتلقيًا أكثر من متعاطي الرواية أو الحقول الأخرى ومنتجيها.

إن المتابعة النقدية كفيلةٌ باكتشاف الأمر، خاصة وأن مكانة الشعر والشاعر هي مكانة ارتباطية مع المجتمع، فالشاعر صاحب صوت، على العكس من الروائي الذي يعد صاحب عزلة، وأن مكانه في الندوات أو من المنصات. في حين أن المهرجانات مثلا تستعين بالشاعر ولا تستعين بالروائي، إلا لربما ليكون ضيف شرف في الحضور، كون صوت الشاعر مؤثّر جدا في الوسط الاجتماعي في أزمان الأزمات أو المتغيرات التي تشهدها هذه البلاد أو تلك. فالشعر خبب في الصوت والرواية خبب في المخيلة. وقارئ السرد يقرأ وهو يتمدّد على الفراش، وقارئ الشعر يقرأ وهو مستفز لملاحقة المعنى. وهذا الأمر لا يعني الاستهانة بالرواية، فتلك موضوعةٌ أخرى، كون الرواية هي إمساك العالم كلّه من طرفيه، والشعر مطاردة العالم من داخله.. بمعنى إن كانت الرواية تمتلك المنصة الحالية فالشعر يمتلك الأصالة الأولى.

ناقد وأديب عراقي

فادي يازجي

جنس أدبيّ جديد

محمد الحجيري

لا ينجو موسم من مواسم نوبل للآداب من الجدل البيزنطي العقيم والكوميدي والتقليدي والاعتباطي والسقيم، إن لم يكن على القيمة الأدبية للفائز (مغمور، مكرّس، يستحق)، يكون على هويته (بلاده، دينه لون بشرته) أو مواقفه السياسية والأيديولوجية (نموذج بيتر هاندكة العنصري، ونايبول الكاره للإسلام) أو على جنسه الأدبي (شاعر أم روائي وحتى موسيقي، أو أديب أقرب إلى الصحافي، دون أن ننسى موضة الجندرية).

في كل موسم من مواسم نوبل، مئات الأشخاص (العرب تحديدا)، يدلون بدولهم ومواعظم عن "مؤامرة نوبل"، وانحيازها إلى ثقافة الرجل الأبيض (الأوروبي والأميركي) وكرهها للثقافة العربية، بل يعطون رأيهم المبرم لمن يجب أن تعطى الجائزة، وتظهر معظم ترشيحاتهم قائمة على تكريم المكرم والمكرّس، فكلهم يريدون ميلان كونديرا أو إسماعيل قادريه أو هاروكي موراكامي.

في الأوساط الشعرية تحديداً، كان الهمس كيف أن نوبل "تهمّش" الشعراء وتنحاز إلى الروائيين، وهذا غير دقيق، وهو آت من كثرة الجوائز العربية التي تعطى إلى الروائيين وندرة التي تمنح إلى الشعراء. فمن الخطأ، الاعتباطية في التصنيف، واختصار الأمور بعبارات أن الشعر "ديوان العرب" (وهي عبارة قديمة قيلت في زمن ما قبل الرواية)، أو أننا نعيش "زمن الرواية" (دون التركيز هل كل رواية سميت رواية يمكن اعتبارها رواية؟!)، ما رأي أصحاب هذه النظريات بثقافة الشذرة؟ (من سيوران ونيتشه إلى الفايسبوك) الأجدى التركيز على النص لا جنسه ولا جنسية صاحبه في زمن تمازج الفنون والأجناس الأدبية وتلاقح الصورة والكلمة والرواية والفلسفة والتشكيل بالشعر أو الصورة مع النص، فبيتر هاندكة (النوبلي) مثلاً يكتب الرواية والشعر والمسرح، وبوب ديلان الموسيقى من الجهل نكران أنه شاعر، بل إنه حين فاز بالجائزة، بدا بالنسبة إليّ أن لجنة نوبل انتبهت إلى التحولات التي بدأت تطرأ على النصوص الأدبية.

الاعتراض على بوب ديلان كان نوعاً من الشعور بالهزيمة بالنسبة إلى بعض التقليديين، حين أعلن عن فوز الكاتبة والصحافية البيلاروسية سفيتلانا ألكسييفتش بنوبل، قالت السكرتيرة الدائمة الجديدة للأكاديميّة السويديّة سارة دانيوس عن نصها "إنه جنس أدبيّ جديد". في كتابتها. لم تكن الأجناس الأدبية المتعارف عليها تكفيها. لذا حاولت ابتكار "جنس أدبي جديد" يجمع الفن والوثيقة ضمن قالب مختلف.

فوز لويز غلوك بنوبل للآداب، ليس بالضرورة إشارة إلى أن الشعر بخير أو أن الشعر عاد إلى بريقه، والأمر نفسه ينطبق على الروائيين.. ثمة من فاز بنوبل وبقي مغموراً، وثمة من فاز بها ولأسباب متعددة صار عابرا للقارات، مثل نيرودا في الشعر وماركيز في الرواية.

كاتب من لبنان

حول المسألة

محمد النصار

بالرغم من سيطرة الرواية على أذواق القراء واهتماماتهم على مدى العقود الأربعة الماضية، فإن هذا الأمر، حسب اعتقادي، ليس مرتبطا بطبيعة الشكل الأدبي عند المقارنة بين الشعر والرواية، بل إنني أميل إلى الاعتقاد بأن الشعر ابتعد في فترة مّا عن مقدمة اهتمامات القراء ليس لعلة في طبيعته الفنية، أو لكونه لم يعد، كما كان عبر العصور، معبراً عن وجدان الشعوب وروح الأمم وعن اهتمامات الروح الإنسانية الأكثر جوهريةً، بل بسبب حصول فجوة ثقافية

بين القراء وبحثهم عن المضامين الواضحة من جهة، والمبالغة في الجوانب اللغوية من ترميز وتجريد وإغراق في الإبهام لدى العديد من شعراء العقود الأربعة الأخيرة تحديداً. ولهذا علاقة بجوانب شخصية فردية أو لظروف موضوعية خارجية.

في هذا الصدد أتذكر كيف أن فترة الثمانينات في العراق تحديداً خلقت نمطاً من الكتابة الشعرية توصف من قبل النقاد والمتابعين بالغموض والتجريد والتركيز على الانثيالات اللغوية، وهي وسائل تعبير لجأ إليها العديد من الشعراء آنذاك لإخفاء مضامين الرفض والاحتجاج، بإزاء محاولات السلطة تحويل الخطاب الشعري إلى وسيلة دعائية لتسويق الحرب، وترسيخ دعائم الحكم، بكل ما كان يعنيه ذلك من تراجع وابتعاد عن جوهر الشعر ووظيفته الصافية المنزهة عن الغايات المسيسة. عالمياً لم يكن الحديث عن تراجع الشعر وتصدر الرواية بهذا المستوى من السخونة.. وكانت العلاقة بين الشعر والرواية علاقة استفادة متبادلة. ولنا في الواقعية السحرية أمثلة على الروايات التي فتحت الباب واسعاً للشعر، فبقي في دائرة الاهتمام روحاً وجوهراً حتى لو تراجع الاهتمام به شكلاً مستقلاً.

ولعل في فوز الشعراء جوزيف برودسكي وديريك ولكوت وشيموس هيني ولويز غليك هذا العام بجائزة نوبل للآداب وفوز غيرهم على مدى العقود الثلاثة الماضية، بالإضافة إلى العديد من الجوائز الأخرى التي احتفت بالشعر والشعراء دليل على الاهتمام العالمي بالشعر وإعطائه المكانة التي يستحقها من التكريم.

شاعر من العراق

نكسة الأدب

فاطمة بوهراكة

شخصيا أرى أن العالم العربي يعيش حالة من الفوضى الإبداعية، هناك العديد من المؤلفات المكتوبة بأسلوب مزدوج تخلط الروائي بالشعري، خاصةً بعدما دخل الشاعر عالم الرواية وحوّلها إلى رواية شعرية، وهنا اكتسبت مهارتها بشكل أكبر حيث سخّر إمكانياته الفنية في هذا الجانب الإبداعي (الرواية) ليعطيها جماليةً وقوةً أكثر، وينعش سوقها التجارية، ويزيد من بريقها على حساب الشعر.

الشعر رسالة سامية لا يمكنه، مهما قيّض له من رقيّ القيمة الإبداعية أن يفرض سيطرته في زمن طغت عليه الماديات واللاأخلاقيات، عكس الرواية التي تصنع لنا شخصيات يمكن أن نجد لها سنداً ومثالاً وحضوراً في الحياة العربية.

فالشعر إذن مجداف محبة وإنسانية يرسو على شاطئ الأمان العاطفي والروحي الذي أصبح الشاعر نفسه يحتاجه بعدما تأثر هو نفسه بهذه العوامل المحيطة به، فتحول من شاعر له قضيه ومبادئ أساسية يدافع عنها حتى الموت - وهنا مصدر قوة الشعر - إلى شاعر يسطر كلمات لا أثر فعالاً لها في مجتمع أدار ظهره للشعر والشعور وانغمس في واقعية الواقع. ولن تقوم لوجدان المجتمع المنغمس في الاستهلاك قيامة طالما أن الوضع الاجتماعي للشاعر العربي محله التهميش والتضييق والإقصاء لصالح نثر الحياة اليومية.

في وضع كالذي نحن فيه وحيث اضطرب سلم القيم بفعل هجمة الاستهلاك، أصبحنا نرى إبداعاً تحت الطلب، وهو ما يحدث في دواليب الرواية التي تم تشجيعها على حساب بقية الأشكال الإبداعية، وعلى رأسها الشعر الذي خسر أقلاماً مهمةً بسبب لجوئهم إلى كتابة الرواية، كونها تلقى دعما مادياً، سواء من قبل دور النشر، أو من قبل مؤسسات الجوائز المدعومة عربياً ودولياً، فترك كثير من الشعراء الشعر لأنه تحول إلى عبء روحي ومادي واتجهوا نحو الرواية عساهم يكسبون بعض الأموال، أو يتفاخرون ببعض الجوائز والأوسمة.

وهكذا، بتنا نعيش اليوم نكسة للأدب على صعد النوعين الأبرز، الرواية والشعر، وهي في وجه منها نكسة للمبدع الذي تحول إلى مجرد آلة كاتبة تكتب حسب أهواء المجتمع ومتطلبات الجوائز وصُنّاعها.

شاعرة وباحثة من المغرب

أزمنُ الرِّواية أم أزمنةُ الإبداع؟

عبد الرَّحمن بسيسو

لَيْسَ لِمِعْيَارٍ خَارِجِيٍّ كَهَذَا الَّذي اخْتَارَه تَسَاؤُلُ «الجَديد» لِيُعَلِّلَ بِه نَفْسَهُ، أنْ يَصْدقَ في مَسْأَلَةِ نِسْبَةِ الزَّمَنِ إلى أيِّ جِنْسٍ أو نَوعٍ أو شَكْلٍ أو نَمطٍ من أنواعِ الإبْدَاعِ الإنْسَانِيّ، وفي مُقَدِّمَتِهَا جَميعاً، الفُنُونِ والآدَابِ، عَبْرَ جَعْلِ هَذَا الْجنسِ أو النَّوعِ أو الشَّكلِ أو النَّمَطِ ذَا أَوَّلِيَّةٍ، أوْ أَولَوِيَّةٍ، أو كَثَافَةِ وُجُودٍ، في زَمَنٍ هُوَ جَديرٌ بالْهيْمَنَةِ الْمُطْلَقَةِ عَلَيْهِ، وبِنِسْبَتِهِ، عَلَى نَحوٍ كُلِّيٍّ إلَيْه، كَأَنْ نُقَرِّر، تَأْسِيسَاً عَلَى مِعْيَارٍ خَارِجِيٍّ يَتَمثَّلُ في إقْدامِ مُؤَسَّسَة «نُوبل» على مَنْحِ جَائزَتِهَا في الآداب إلى ثلاثَة روائيين أو أكثر، وعلى نَحوٍ مُتَوالٍ أو مُتقاربٍ زَمَنِيّاً، أَنَّ الزَّمَنَ الَّذِي نَعِيْشُهُ، الآنَ، وفي العَالَمِ بِأسْرِهِ، هُوَ «زَمَنُ الرِّوايَة»، أو أَنْ نَذْهَبَ مَع ذَهَابِ هَذِه الْمُؤَسَّسَة إلى مَنْحِ جَائِزَتِها، وعلى النَّحو نَفْسِهِ، إلى ثَلاثَة شُعَراء أو أكْثَرٍ، إلى نِسْبَة الزَّمَنِ الَّذِي نَعِيْشُهُ، الآنَ، وفي العَالَمِ بِأسْرِهِ أَيضَاً، إلى الشِّعْرِ، لِنَكُونَ، مع هَذِه النِّسْبَةِ المُفْتَعَلة، في زَمَنٍ هُوَ «زَمَنُ الشِّعْر»، بِامْتيازٍ!

لَستُ أَحْسبُ أنَّ لِتَصْدِيقِ أيِّ إسْنَادٍ خَارِجيٍّ سَاذَجٍ كَهَذا الَّذي نَحْنُ بِصَدده، أَنْ يَتَأَسَّسَ على شَيءٍ سِوى فَهْمٍ مَغْلُوطٍ، شَديدِ التّعَسُّفِ والضِّيْقِ مِنْ أَكْثَرِ مِنْ مَنظُورٍ ووجْهَةٍ، لِمَعْنى طَرَفَيْهِ المَضْفورين في صِيْغَةِ إِضَافَةٍ، أَو إسْنَادٍ، يُرادُ لَهَا أنْ تَكونَ مُصْطَلَحاً نَقْديّاً، فِكْرِيّاً وجَمَالِيّاً، دالّاً، وقَابِلاً للتّداولِ في تَاريخِ الأدبِ، والنَّقْدِ الأَدبيّ، والْفِكْرِ، وعِلْمِ الْجَمالِ!

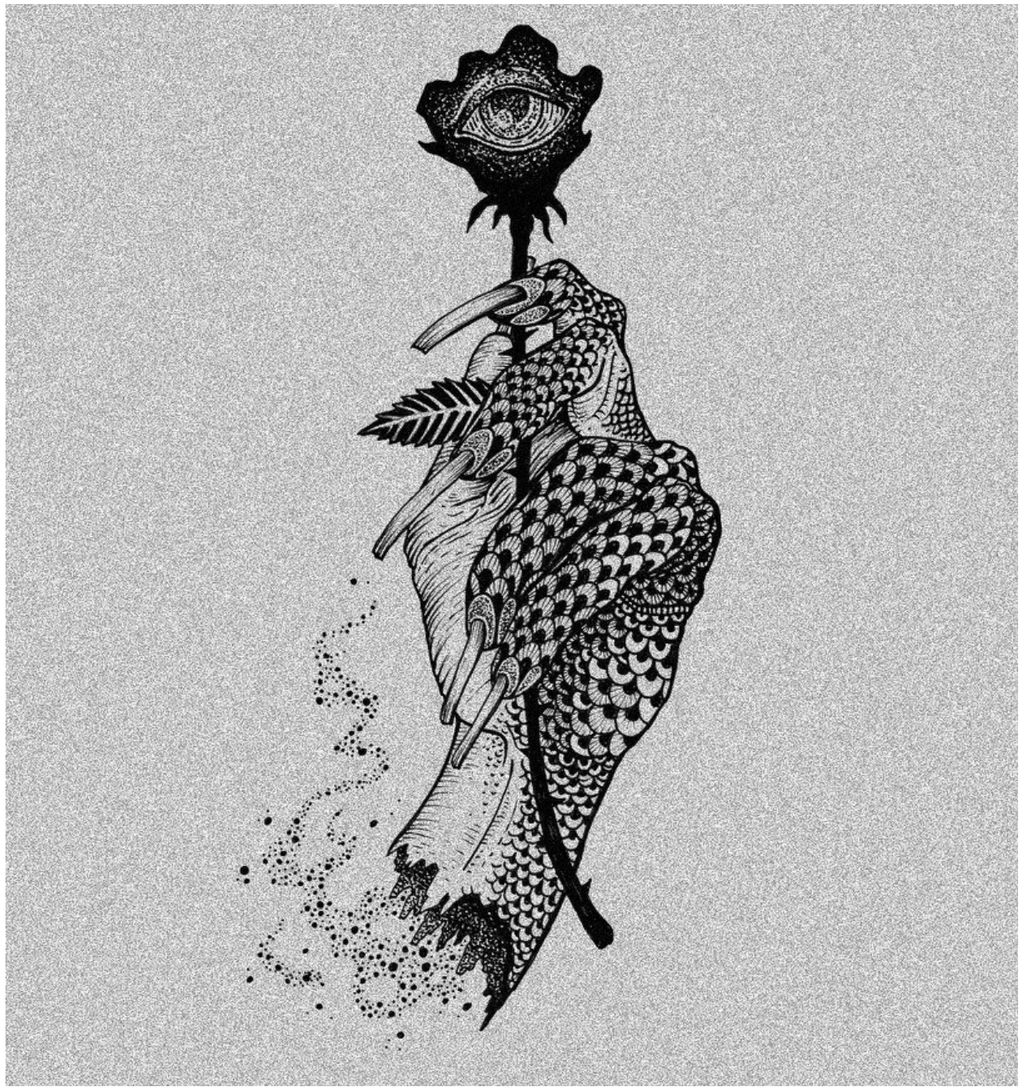
فَمنْ جِهَةِ المُضَافِ، أي الزَّمَنِ، سَيَتَقَلَّصُ إلى الحَدِّ الَّذي يَجْعَلُه قَابلاً للتَّعَيُّنِ، تَصَوُّرِيّاً، في حَيِّزٍ مَكَانِيٍّ أُفُقِيٍّ شَدِيدِ الاسْتِواءِ، مَعْزولاً عنْ سِواهُ، ولا يَتَحَرَّكُ، مَع مَحَاوِرَ أُفُقِيَّة مُتَفَاعِلةٍ أُخْرَى، أَو دَوائرَ مَفْتُوحَةٍ على بِعْضِهَا بَعْضَاً في تَعَالُقٍ ثَريٍّ، على مِحْورٍ ،أَو عَلَى أكْثَرَ مِنْ مِحورٍ رأْسِيٍّ، مِنْ مَحاوِرِ زَمَنٍ رَأْسِيٍّ مَوَّارٍ، فَلا يُوجَدُ فِيْه مِنْ شَيءٍ، وقَدْ ضُيِّقَ وعُزِلَ وجُعِلَ حَيِّزاً أُفُقِيّاً سَاكِناً، سِوى الرِّوايَةِ، أَو غَيْرِهَا مِنَ أَجْنَاسِ الأدبِ أَو الْفَنِ، الَّتي سَيَكُونُ الزَّمنُ، عَبْرَ هَذا الإسْنَادِ الْخَارِجيِّ الدِّعَائِيِّ، المؤَدْلَجِ أَوْ المُسيَّسِ أو غيْرَ ذِلِكَ، زَمَناً واحِداً لا يَتَّسمُ بِتَعدُّدٍ أو تَنَوُّعٍ أو تَغَايُرٍ، وسِيكونُ هُوَ «زَمَنُ الرِّوَايَة» فَحَسْبُ، أيْ الزَّمنَ القَائِمَ وُجُودُه عَلَى تَكَفُّلِ الرِّوايَة بنَفْيِّ غَيْرِهَا مِن أجْناسِ الأدبِ وأنْواعِه الَّتي تَغْمرُ الزَّمَنَ، بِتَواصُلٍ إبْدَاعيٍّ، وتَجَدُّدٍ، وتَنَوُّعٍ، وكَثَافَةَ حُضُورٍ على المُسْتَوى الْجَماليّ، ولا سَيَّما منْهَا الشِّعرُ بِشَتَّى تَجلِّيَاته الجَمَالِيَّة النَّوْعِيَّة والشَّكِلِيَّة، وعَلَى رَأسِهَا جَميعاً قَصِيْدَتَا التَّفعيلَةِ، والنَّثرِ، والَّتي يبدو أنَّ الأخِيرةَ مِنْهُما قَدْ شَرَعتِ في تَسْرِيْعِ خَطْوِهَا، وتَنْويعِ مَسَارِاتِه، وتَوسِيْعِ مداراتِ حُضُورِهَا الْجَمالي عبر تجلّيات نَصّيَةٍ تَكادُ لا تَنْتَهي أو تَتناهَى !

ومِنْ جِهَةِ الْمُضَافِ إلَيْهِ الَّذي نَحنُ بِصَدَدِهِ، قَدْ يَبْدو، للوَهْلَةِ الأوْلَى، أنَّ الرِّوايَةَ، كَجِنْسٍ أَدَبِيٍّ مُطْلَقٍ وغير مُتَعَيَّنٍ في نَوعٍ أو شَكْلٍ أو نَمطٍ مُحَدَّدٍ، هيَ الَّتي تَمْلُكُ هَذَا الزَّمَنَ، وهِيَ وحْدَها الَّتي تَجُوسُ رِحَابَهُ الضَّيِّقَةَ الَّتي تَمَّ تَحْدِيدُها علَى نَحوٍ لا يُضَيِّقُ الزَّمَنَ فَحَسْبٍ، بَلْ يُضَيِّقُ الْعَالَمِ لِيُعَوِلِمَهُ عَبْرَ حَصْرِه في قَبْضَةِ الرِّوايَةِ انْقِيَاداً لِمشيئَةِ صُنَّاعِ «جَائِزة نُوبل» ومانِحِيْها، أُولَئِكَ المَسْوسِينَ بِغِوَايَةِ «الْمركزيَّة الغَربيَّة»، وبِامْتِهَانِ كُلِّ إبْداعٍ غَيْرِ غربيٍّ وتبْخيسِهِ إنْ لَم يَكُنْ مَمْسُوساً، بِدَورِهِ، بالغَربِ الرَّأسِمَاليِّ، ومَركَزِيَّتِه، وبِإطْلاقِيَّة هَيْمنَتَه الَّتي أَنْهَتِ التَّارِيخَ وصَارتْ هِي الزَّمَانُ في كُلِّيَّتِه الْمُطْلَقَة!

غَيرَ أَنَّ لإعْمَالِ الْمِعْيارِ الْخَارِجيِّ نَفْسَهُ (جَائِزة نُوبل) أَنْ يُغْلِقُ مَنافِذَ تِلْكَ الوَهْلَةِ الأُولَى، وأَنْ يُنْهي حَصِيْلَتَها الزَّائِفَةِ، وَذَلِكَ بِإطْلَاقِ السُّؤالِ عَنْ النَّوعِ، أو الشَّكلِ، أو النَّمَطِ الرِّوائيِّ، الَّذي امْتَلَكَ الزَّمَانَ ونَسَبَهُ، مِنْ فَوْرِه، إلى نَفْسِهِ؛ فَأَيُّ نَوعٍ، أو شَكْلٍ، أو نَمَطٍ، رِوائيٍّ، هَذَا الَّذي مُنِحَ «الْجَائِزَةَ»، فَامْتَلَكَ الزَّمانَ؟!

سَيَطْرَحُ هَذَا السُّؤالُ نَفسَهُ علينا لِكَونِهِ يَعْلَمُ أَنَّنا نَعْلَمُ مَا تَمتَازُ بِه الرِّوايَةُ، كَجنْسٍ أَدبيٍّ سَرْدِيٍّ مُوَسَّعٍ، منْ تَغَايُرٍ مَضْمُونِيٍّ، وتَنَوُّعٍ بِنَائِيٍّ، وتَعَدُّدٍ شَكْلِيٍّ، مَفْتُوحٍ مِنْ وجْهَاتٍ ومَنْظُوراتٍ واتِّجَاهَاتٍ فِكْرِيَّةٍ وجَماليَّةٍ شَتَّى، عَلى ما يَربُو عَلَى قَبْضٍ أو حَصْرٍ، وَذَلِكَ إضَافَةً إلى مَا تُؤَسِّسُ نَفْسَهَا عَليه مِنَ اسْتِلْهَامَاتٍ وتَداخُلَاتٍ نَصِّيَّةٍ وانْفِتَاحٍ لَا يُحَدُّ عَلَى شَتَّى أَجْنَاسِ الأَدبِ الَّتي تُجَاورهَا وتتفاعَلُ مَعْهَا، وعَلى جَمِيعِ الْخِبْرَاتِ والتَّجَارُبِ والمَعَارِفِ والعُلُومِ، مَعْ تَوالي انفتاحِهَا على الواقِعِ الْخَارجيِّ، وعَلَى مَدَائِنِ أعْماقِ الْكائنِ البشريِّ الَّذي هُوَ مُنْطَلَقُهَا ومَقْصَدُهَا، تَمَاماً كَما هِيَ حالُ غيرها مِن أَجْنَاسِ الفُنُونِ والآداب، وأنْواعِهِمَا وأَشْكالِهِمَا وأَنْمَاطِهَما المُتَكاثِرةِ، والْمُتَدَاخِلَة!

وقَد تتَعَدَّدُ المَعَايِيرُ التَّقْيِمِيَّة الخَارِجيَّةُ، فَتَضُمُّ المَعَايِيرَ السِّيَاسِيَّةَ، والآيدِيُولُوجِيَّةَ، والاجْتِمَاعِيَّةَ الطَّبَقِيَّة، والثَّقَافِيَّةَ المُبَرْمَجةَ سُلْطَوِيّاً، والتَّسْويقِيَّةَ الاسْتِهْلاكِيَّة المتعلِّقَةَ بعَددِ الطَّبعاتِ، وعَددِ النُّسَخ المُبَاعَةِ، ودَرَجَةِ الانتشارِ الْجُغْرَافِيِّ الكَميِّ! ولَعَلَّهَا تَشْمُلُ مُواصَفاتٍ ومُعطياتٍ تَتَعَلَّق بِشُخوص الكاتبين والكاتباتِ من حيثُ شُهْرَتِهم، وانتمائِهم القَوميِّ، وديانَتِهِم، ولُغَتِهم، ولَوْنَ بِشْرَتِهم، والرُّؤى المبْنوئَةِ في أعْمَالِهم، ومواقِفِهم السِّيَاسيَّة والإنْسَانيَّة؛ وَهَذِه كُلُّها ومَا مَاثَلَهَا، مَعَايِيرٌ



حازم الملاح

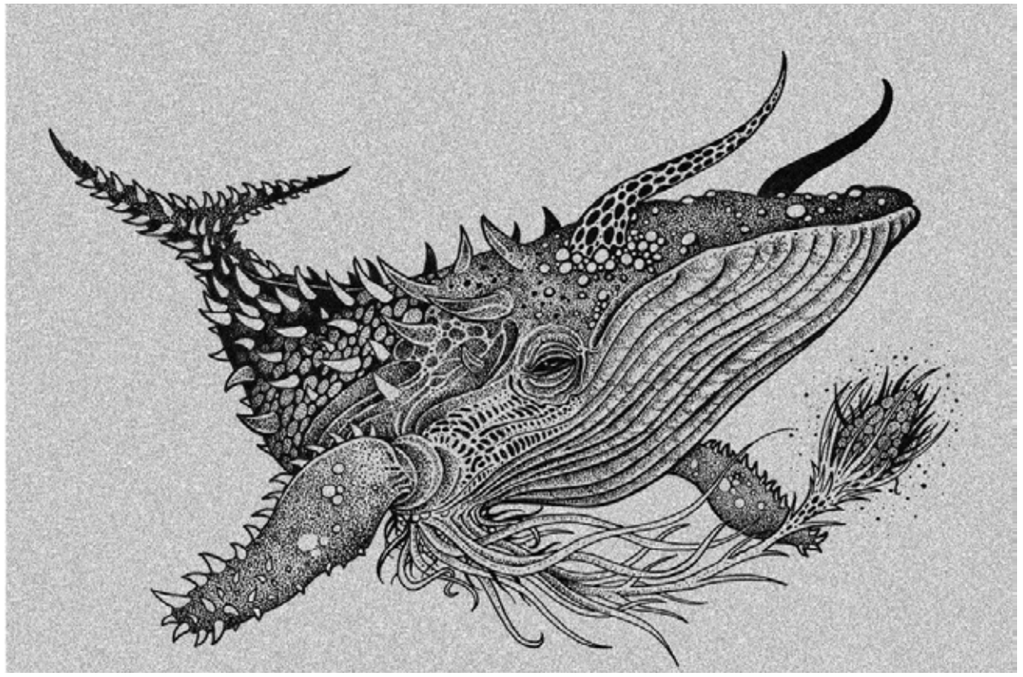
تَمييزِيَّةٌ غَيرِ سَوِيَّة تُؤسِّسُ «خُرافَةَ الرَّواجِ وامتلاكِ الزَّمَنِ»، فيما هي تُماهِي مَعَايير «الحُصُول على جَائِزةٍ»، سَواء أكانَتْ هَذِه الْجَائِزةُ بالِغَةَ القِيْمَةَ المَالِيَّة، وذَات تَأْثِيرٍ انْتِشَارِيٍّ لَاحِقٍ، وشُهْرةٍ إعْلَانِيَّةٍ وتَسْوِيقِيَّة، كَ«جَائِزة «نُوبِلْ»، أَو كَانَتْ أَقَلَّ شَأْناً مِنْها في كُلِّ ذَلِكَ، لِكَونِهَا جَائِزةً إقْلِيمِيَّةً، أو مَحَلِّيَّةً، أَوْ شَخْصِيَّةً، أَو مُتَخَصِّصَةً بِلِغْةٍ بِعَيْنِهَا أو بِجِنْسِ الرِّوايَةِ فَحَسْبُ. ومَعْ ذَلِكَ، فَإِنَّ أَمرَ التَّسَاؤُلِ عَنْ مَقَاصِدِ وغَايَاتِ هَذِه الْجائزة، أو تِلْكَ، وعَنْ المَعَايِيرِ المُعْتَمدةِ مِنْ قِبلِ هَيْئاتِهَا ولِجَانِ التَّحْكيم التَّابِعَةِ لِهَا، يَبْقَى مَشْرُوْعاً وقَائِماً، بِغَضِّ النَّظَرِ عَنِ قَصْدِيَّتِه، وعَنْ مَدَى بِراءَتِهِ!

أما المَعَايِيرُ النَّقْدِيَّةُ الجَمَالِيَّةُ المُعْتَمَدةُ لتأْصِيلِ القَول بأنَّ الزَّمَن الذي نَحْن فيه الآن، ومُنذُ زَمنٍ غيرِ قَصِيرٍ، هو «زمنُ الرِّوايَةِ» الَّذي لَمْ يُلْفِتْ انتباهَنا إلى وُجُودِهِ، وإلى وجُودِنا في رِحَابِه، كَبَشَرٍ يَنْطقونَ اللُّغةَ العربيَّةَ ويقْرؤنَها وبِهَا يكتبونَ ويُبدعُون، إلَّا كِتَابُ النَّاقِدِ المرموق «جَابر عصْفُور» المَوسُومِ بـ«زَمَن الرِّواية» والصَّادر في مِصْر، في طبعتِهِ الأولى، قبلَ نحْو عِقْدين وعَامَيْن (تشرين الأوَّل/أكتوبر 1999)، فَإنَّهَا لَتَرُدُّنَا إلى مُؤَسِّسَاتِ إطْلَاقِ عِباراتٍ وأقْوالٍ هي أقربُ ما تكونُ إلى خُلاصَاتٍ تأَمُّلِيَّةٍ صَاغَهَا فلاسِفَةٌ وعلَماءُ جَمالٍ ونُقَّادٌ ومُبْدِعونَ غَزِيرُيُّونَ وشَرَعَ في التَقاطِهَا مِنْ ثَنَايا مُؤَلَّفَاتِهم الأصْلِيَّة، أو عبر تَرْجَمَاتٍ ووسَائِطَ تَرْوِيجِيَّةٍ أُخرى، ومَنْذُ نَحْوِ مُنْتَصَفِ سِتِّينَاتِ القَرنِ الماضِي، مَنْ يُنَاظِرُهُم في الفَضَاء العربيِّ لِيُقَارِبُوا تَجَلِّيَاتِها المتُحَقِّقة في الأَجْنَاسِ الأدبِيَّة السَّائدةِ في بُلْدانِهِم، ولا سِيَّمَا الرِّوايَةِ، كَيْ يَتَطَابَقوا مَعْهُم في القَولِ إنَّ الزَّمنَ التَّارِيخيِّ الذي نعيشُهُ في الفَضَاءِ العربي المُتَشَظِّي، وغَيرِ المَدَنيِّ، هُوَ، مِن وجْهَة الإبداع الأدبيِّ، «زَمَنُ الرِّوايَة» أيْضاً، وذَلِكَ بِمَعزَل عنْ تُباين شُروطِ الْعَيْش، وتَابُوات الإبْداعِ، الَّتي تَحْكُمُ الْعَرَبَ، عَنْ تِلْكَ الَّتي بِهَا يَتحَكَّمُ الغَرْبِيون في فَضَاءاتِ بِلْدانهم، وفي أَحْيَازِ تَوسُّعِهم، عَبرَ ثَورةٍ صَنَاعِيَّةٍ واندفَاعٍ رَأْسِمَالِيٍّ تُتَوِّجُهُما هَيْمَنَةُ طَبَقَةٍ بُرْجُوازِيَّةٍ صَاعِدةٍ سَتَأْخُذُهَا تَحَوُّلاتُهَا البنيَوِيَّة المُتَسارِعَةُ، كَطَبَقَةٍ مُفْعَمَة بالحَمَاسَةِ الْمُلْحَمِيَّة والنَّشَاطِ، صَوبَ رأسِماليَّة مُتَوحِّشَةٍ تَتَوخَّى مِن الغَايَاتِ والأساليب مَا يُنَاقِضُ دَوافِعَ نَشْأتِهَا، وغَايَاتِهَا الإنْسَانِيَّةِ الأُولى، وأَساليبَ نُهُوضِهَا الْمُلْحَميِّ النَّسيجِ، والتَّوجُّهَاتِ، والأَبْعَادِ، والرُّؤَى!

ومَا مِنْ خُلاصَاتٍ تَسْترجِعُهَا الذَّاكرةُ المُفَعَّلَةُ الآنَ لإكْمَال الْجَواب، أَقربُ إلى الذِّهْنِ من قَول «جُورج هِيْغلْ» القَائِم على ربطِ نَشْأة الرِّوايَة بمسألَةِ تَطور الوعيّ:»إنَّ الرِّوايَةَ هي التَعبير الأمثلُ عَنْ حالة الوعْي في المجتَمعِ الحَديث»؛ أو مِنْ قَول «جُورج لوكاش مُتَابِعاً هِيغل ومُكَيِّفَاً قَولَه بِما يَستجيب للنَّظْرِيَّة الماركسيَّة» إنَّ «الرِّوايةَ مَلحَمةُ الطَّبقَةِ البرجُوازِيَّة»، أَو قَولِه إنَّهَا «مَلْحَمَةُ عالمٍ بِلا آلِهَة»؛ أو مِنْ تَبْصرات «توماس مان» في الطَّابَع الدِّيمقراطيّ لـ«الرِّوايَة» الَّذي يُميِّزُهَا عنْ «المَلحَمَة» بِمعنَاهَا القديم، والَّذي يَجْعَلُهَا «الشَّكلَ الأدبيَّ الرَّائجَ» في الزَّمنِ الغَرْبيِّ الحديث، أو رُبَّمَا مِنْ أَقوالٍ أُخْرى تُنَاقِضُ، جَذْرِيَّاً، الأعَم الإغْلَبَ مِن الأقْوال الَّتي أورثَنَا مُؤَدَّيَاتِها للتَّوِّ، وتتكَثَّفُ في تَأكيدِ «ميخَائيل بَاخْتِين»، مُنَاقِضاً التَّفْسِيْراتِ النَّظْرِيَّة الهيغلية والماركسية واللُّوكاشِيَّة لنَشْأةِ الرِّوايَة ورواجِهَا، مَا مُؤَدَّاهُ أَنَّ الرِّوايَة لا تَنتمي إلى جِنْس «المَلْحمة»، ولا تَتَوافَرُ عَلَى خَصائصَ بُنْيويَّة ورؤيَويَّة وأسلوبيَّة تَصِلُهَا بِهَا، لِتكُونَ «مَلْحمةَ» أيِّ طَبَقةٍ، أو قَومٍ، يَعتَمدُ على وُجُودِ أيٍّ مِنْهُمَا وُجُودُهَا، وإنَّمَا ترتبطُ جُذورُها بالثَّقَافَة الشَّعْبِيَّة التُّراثِيَّة ومَا تحتويه من طُقُوسٍ كرنفالِيَّةٍ ومهرجَانَاتٍ احتفالِيَّة، فَحَسْبُ، فَلا تَكونُ، بِأَيِّ حَالٍ، نِتَاجَاً لِتَطوُّر الوعيّ الإنسَانيِّ على نَحو يَجْعلُهَا سليلة «المَلْحَمَة» كَما يُرِيدُ لِها هِيغل أنْ تَكون، أَوْ كَما يُتَابِعه لوكاش وسواهُ مِنَ المُفَكِّرينَ والنُّقادِ، وإنْ بِتكييفاتٍ مُتَغايِرة!

وإنِّي لأَحْسَبُ أنَّ ما أَطْلَقَهُ النَّاقِد على الرَّاعي ومَنْ ثَمَّ الرِّوائي نَجيب محفوظ، ومَا ردَّده في إثرهم قُرَّاءٌ وباحِثُونَ ونُقادٌ وروائيون عديدون، من أَقْوالٍ تُزْهِصُ بِنُبُوءةِ «زَمَنُ الرِّوايَةِ» التي كانَ مُحْسِن جاسم الموسَوي قد التقطَها في سياقِ تنظير نَقْدِيٍّ يتعلَّق بالرِّوايَةِ الغربيّة الأوروبيَّة في كَتابه الصَّادر في بَغداد في العام 1985مَوسُومَاً بـ»عَصْر الرِّوايَة»، قبل أنْ يُبلْورها جابر عصفُور ويُطْلِقُهَا في النَّاسِ مُقارِباً الرِّوايةِ العَربيَّة، فِكْرِيَّاً وجماليَّاً، ولا سِيَّما مِنْ منظورِ صِلَتها بـ»المدينة العربيَّة» وبالعلاقاتِ المَدِيْنِيَّة، أو المَدَنِيَّة، الَّتي هِي، بحسبِ قراءة جابر عصفور، أُمُّ الرِّوايَةِ ومجالها الحَيويّ، لا يَعْدو أنْ يَكونَ إلَّا تَرجِيْعَاً لِأَصْداءِ، وربَّما لِرجْعِ أصداءِ أقوالِ «هيغل» و»لوكاش» على وجه التَّحديد، وعلى نَحو يُغْفِلُ تَمَاماً ما خَلُصَ إلَيه آخرون مِمَّنْ ناقَضَهُمَا وردَّ ما خَلُصَا إلَيْهِ من المُفَكِّرينَ والباحِثينَ والنُّقادِ، مِثْلَ «باختين».

وما لُخلاصَة تَبَصُّر النَّاقد على الرَّاعي في مسألَة الرِّوايَة الَّتي يُكَثِّفُها قَولَه إنَّها «دِيْوانُ العربِ الْمُحْدَثِينَ»، أو خُلاصَة رؤيَة الروائي نجيب محفوظ (الحائز على جائزة نُوبل) التي يُلَخِّصُها قَولَه إنَّهَا «شَعْرُ الدُّنيا الْحديثَة»، وهُمَا القَولانِ المُشار إلَيْهِما في الفقْرَة السَّابِقةِ إلَّا أنْ يُحيلا، إضَافَةً إلى ما



حازم الملاح

يُحيلانِ إلَيْه مِنَ اسْتِنَادٍ إلى معايير خَارجِيَّة عَدِيْدَةٍ ومُتَنَوِّعَةٍ.

ولَعلَّ فِي ذِهَابِ الرِّوايَةِ نَحْوَ الشِّعرِ في كالرَّواجِ والشُّيوعِ الْجَماهِيري والتَّرويجِ المُكَثَّفِ مِنْ قِبَلِ وسَائِطَ الإعلامِ المرئيِّ والمسمُوعِ، وهي وسائِطُ غيرِ مَعْنِيَّةٍ، في أَغْلَبِهَا، بِجَماليَّات الإبداع، إلى تلك الثُّنَائيَّة المُغْلَقَةَ القَائِمَةِ، مِنْ قديمٍ، على عَمليَّاتِ فَرزٍ وتَصْنيفٍ وتَنميطٍ وتَأْطِيرٍ وجَنْسَنَةٍ، أَحْسَبُهَا قَسْرِيَّةً في ذِهَابِهَا إلى أبْعدِ ممَّا يَحتَملُه الإبداعُ الأدبيُّ مَهمَا كانَ جِنْسُهُ أو نَوعُه أو شَكْلُه؛ وأَقْصُدُ بِهَا الثُّنَائيَّة الَّتي تَضَعُ الشِّعْرَ في مُقَابلِ النَّثْرِ، أو تَقْصُره على «النَّظم» فتراهُ نَقيضاً للسَّرد، ولا تَراهُمَا إلَّا مَكبوحَين عنْ أَدْنى تَفاعُلٍ إبداعيٍّ خَلَّاقٍ، وهي الثَّنائيَّة التَّى لَم نَعُدْ في حاجَةٍ إلى التَّدليل على زِيْفِهَا في ظلِّ ما قَد شَهِدْنَاهُ مِنْ قَبْلُ، وما لم نزل نشْهَدُهُ، مِن انفتاحِ أجناسِ الفنونِ والآداب على بَعْضِها بَعْضَاً، ومن اسْتِمْرارِ تَعايشها التَّجاوريِّ التَفَاعُليِّ: اسْتِلْهَاماً، وتَأْويلاً، وتداخُلَاً نَصِّيَّاً حِوَارِيَّاً من منْظُوراتٍ رُؤيويَّةٍ وبنائِيَّةٍ وأُسْلُوبِيَّةٍ الحياةِ، ومداراتِ الْوُجُودِ الْمفتُوحَة على جَدَلٍ حيَوِيٍّ مَفْتُوحٍ على الأَزْمِنَة!

وإنَّنا لنتساءَلُ في ضَوء ما تَقدَّم، وفي ضَوء غيره مِمَّا لا يَتَّسعُ المقامُ لإضَاءَتِه؛ هل ثَمَّة ما يُسَوِّغُ، فِكْرِيَّاً وجَمَاليَّاً، القولَ بِأَنَّنا لا نعيشُ زَمَنَ الشِّعْرِ، والقِصَّة، والمَسْرح، أو أنَّ أيَّا مِنْ هذه الأجناسِ، وغيرِهَا، لم يُعَبِّر عن روحِ العصرِ، أو كانَ أَعْجَزَ مِنْ سِواهُ عنْ فِعلِ ذلك، أو أنَّه فقد قدرتَه على الوجُودِ في الزَّمن الَّذي فِيه نَعيشُ والَّذي قِيل لَنا، بلا تسويغٍ حقيقيٍّ، إنَّه «عَصْرُ الرِّواية» مَرَّة، و«زَمَن الرِّوايَة» مَرَّة، قَبْلَ أنْ يُقالَ لِنَا، بِتَسْويغٍ فكريٍّ وجَماليٍّ يَتأَسَّسانِ على مُراجَعةٍ عَمِيقَةٍ، هَذِه المَرَّة، إنَّهُ «زَمَنُ القَصِّ» الَّذي هُوَ «شِعْرُ الدُّنيا الحَدِيثَة»!

ولكَنْ مَتى كَفَّ «القَصُّ» عنْ تَوزيعِ نِفْسِهِ، بِتَنَوُّعٍ وثَراءٍ، على كُلِّ أجْناسِ الأدب؟! ومَتَى تَخَلَّى الشِّعْرُ عَنْ كَونِهِ قَصَّاً جَميلاً يَتَخَطَّى كُلَّ «نَظْمٍ» قَسْرِيٍّ وقاصِرٍ؟! و مَتَّى تَخَلَّى القَصُّ عَنْ جَمالِيَّاتِه النَّابِعةِ مِنْ شِعْرِيَّتِه؟!

ناقد من فلسطين مقيم في براتشسلافا

في الفراغ بين حجرين

بهاء إيعالي

في الفراغ بين حجرين

إلى إيفا
أغانٍ مفقودة
تلك الأرصفة التي تبلّلت بضحكاتنا
تسنّ في جسدي حزناً
تحمله الطيورُ ببطء نحو الخواء.

افتراق

لحظة ركضي خلف الباص الأحمر
قدماي كانتا خفيفتين
لم تشعرا بحرارة الإسفلت
توقفتا
فيما الباص قطرةُ دمٍ
يمتصّها أفق الطريق من جوانبها.

تلكارت

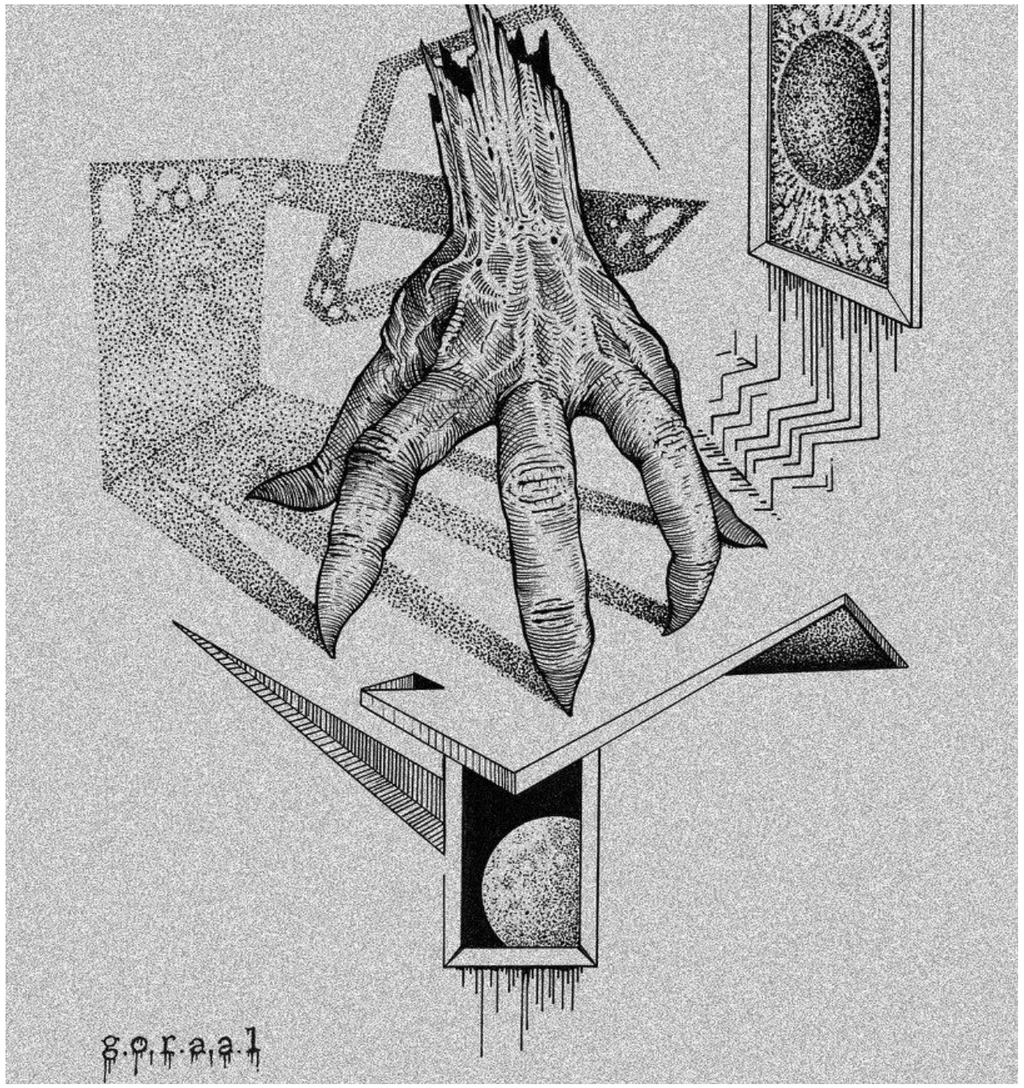
ثمّة لحظاتٌ
لم تقبض عليها كاميراتنا
بل نامت بهدوءٍ في الممرات الداخلية للمدينة،
حدث ذات يومٍ
أنّني رفعت سمّاعة هاتف الكابين
ووضعت بطاقتي فيه
لم يأتني صوتك وقتها
بل انفجرت في أذني أصوات تلك اللحظات مفجوعة.

طيور

ساروا بتؤدة على الرصيف
ابتسموا لكِ
وابتسموا لي
ليدلّونا على مدينةٍ
استسهلنا الوصول إليها.

أغنية

ارفعي يديكِ
ارسمي قمراً مكتملاً
لعلّ بظلاله
يكملُ ما احترق في الأزقّة.



حازم الملاح

تشبيهات ساذجة

بين ساحتي "التل" و"الشيخ ضاهر"
جربنا مراراً أن نقارن الأشياء ببعضها
كراجات التكاسي
الحمالون بثيابهم الرثة
الباعة المتجوّلون
مطاعم الفول والساندويش
والشمس التي تلطعُ أجسادنا
كان يكفي أن نتعانق
لنرى الوجهين مدينة واحدة.

البحر

أدرت وجهي
فيما كنت أحاول سحب صورة من عينيّ
لأعلقُ وجهي في المدينة
كما تعلّق أسمالُ الصيادين.

شبحي الراحل

كان لوجهي أن يحوم في الحارات يوماً كاملاً
ماسحاً نفسه بغبار الجدران
لربّما ترك فيها رائحةً
لم تتركها قدماي
لكن
ولمّا انقبض اتساع السماء
لملمَ دمعه ببطءٍ
واختفى.

آخر أصوات المغادر

سعالي
بقي شاخصاً بصداه على الكورنيش
أشتمه
فيما تقولين لي "صحة"
بقي على الكورنيش
ينزلقُ في الفراغ بين حجرين
ليسمعه المتعبون
قبل وصولهم إلى الفراش.

رؤية

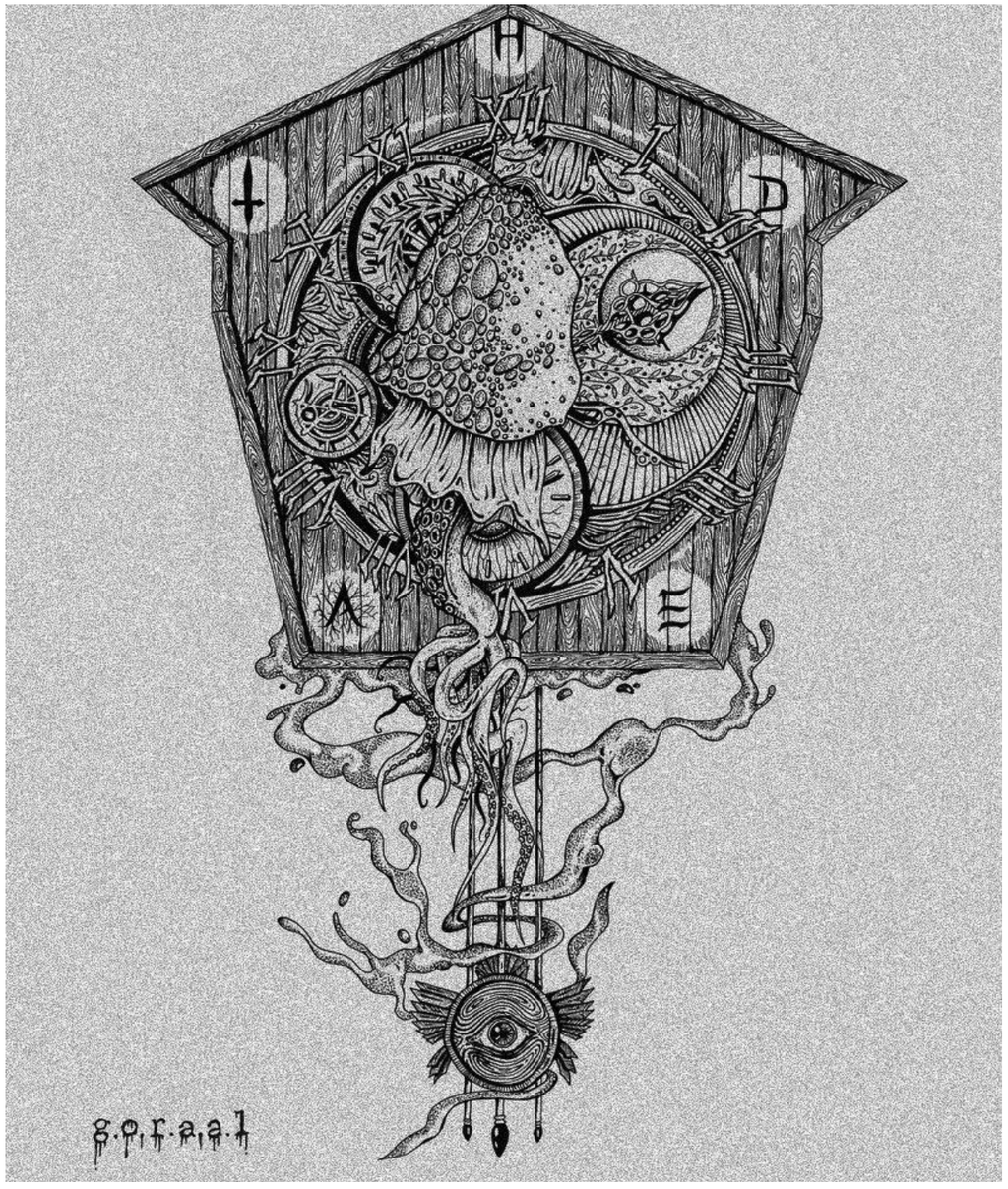
إيه... إيه...
رأيتُ وجهكِ كأنبوبةِ ماءٍ شبه فارغةٍ يبلُ العابر بها ريقه
تنزلقُ الماء فيه
كطفلٍ في مدينة الملاهي.
في دمك
دمك المقذوفِ إلى وجهي المسن
دمكِ المتجدّد كقناعِ النعناع لوجهي
وضعت زورقي
وكرّجته بهدوءٍ.
متى رأى الحجرُ ما فيكِ تحوّل إلى مدينة.
الريح
هي أيضاً تغادرُ البحر
حين تضعين قدميكِ عليه.

لوجهٍ يتركُ ملامحه في مدينةٍ بحرية

عيناكِ تغسلان الغبار المتروك فوق الكومودينا
عيناكِ تسبحانِ في الميناء
وتتبللان كتفاحة
عيناكِ حوضانِ صغيران
تغطّسُ فراشة فيهما رجليها.
في الرصيف المخرّب بلاطه
يجلس الناس ويتراشقون بالمزاحِ لئلّا يبكوا
أنتِ المزحة الوحيدة
التي يرفقون برشقها.
البارحة أقفلتُ جرّة الغاز في منزلي
ثمّة وجهٌ-وجهُكِ ينظرُ إليّ من البحر وهو يحملُ لي
رائحة البنّ المحمص.
في لقائنا يولد الحب وتنتهي مأساة المدينة.

مدينة الإضاءة المغمضة

شوارعُ الظلال
بقايا الغرافيتي الموسومة بطلقةٍ عصبيّة
أخرجي أصابعكِ بهذه اللحظة
وأبرزيها أمام طقّة بطونِ الكاميرات في التلفونات
فقط.
ما يروى
عن ثالثِ طابقٍ في آخر لمبةٍ كهربائيّة في الشارع:
هات "قمراً أوّل النفق"
وقل للذين نسوا إطفاءه منتصف الليل
من أكله الغيم أكله



حازم الملاح

قد يكون للحظة قريباً كإصبع سقراط
وقد يكون بعيداً
كحلم العاطلين عن العمل.
هذه المدينة التي حاولت الوجوه ألا تغفو داخلها
ما زالت تغنّي كغجريّة قطع وتر غيتارتها
في أذنَي
في المقبرة الأخيرة للموسيقى
تسير
في فارق التوقيت
أسير مقطوع الرأس
واضعاً بقدميّ ظلال المسافة المعتمة.

شاعر من لبنان

ملف

بيرسفوني الأميركية

لويز غليك

شاعرة الأسطوري والميتافيزقي والأوتوبيوغرافي

ترجمة وتقديم: سامر أبوهواش

”من المتعارف عليه أن علامة الذكاء الشعري أو الصنعة الشعرية هو الشغف باللغة، التي يُعتقد أنها تعني التجاوب المحموم مع أصغر وحدات اللغة: الكلمة. يفترض أن الشاعر هو الشخص الذي لا يشبع من الكلمات المعقّدة. بيد أن تجربتي لم تكن كذلك. منذ سن الرابعة أو الخامسة أو السادسة بدأت بقراءة القصائد، وبدأت أرى الشعراء الذين كنت أقرأ أعمالهم بوصفهم رفاقي وأسلافي، منذ البداية آثرت أبسط المفردات. ما فتنني كان الاحتمالات التي يتيحها السياق الذي توضع فيه المفردة. ما كنت أتجاوب معه، على الصفحة، هو الطريقة التي تستطيع القصيدة من خلالها أن تمارس فعل التحرير، عبر الإطار الذي توضع فيه الكلمة، عبر التوقيت والإيقاع الخفيين. وبدا لي أن اللغة البسيطة تناسب أكثر مثل هذه المغامرة. أحب الوزن لكنني أفضّله خفياً..“.

تكاد مثل هذه النظرة إلى الشعر المنطلقة ظاهرياً من البساطة، ولكن القائمة على العمق، تختصر تجربة لويز غليك الشعرية. فهذه الصفة بالذات، أي استعمال الكلمات البسيطة، في تركيب شعري متكامل، وعبر أداة الإيقاع والموسيقى الخفيين أو غير الرنّانين، لخلق التأثير الشعري، نلاحظه سمة دائمة في شعرها. وما يجري على الشكل يجري أيضاً على المضمون أو يمضي بالتوازي والتكامل معه. تقول غليك ”ما أتشارك به مع شعراء جيلي هو الطموح؛ وما أخالفهم فيه هو تعريف هذا الطموح. لا أعتقد أن الإكثار من الإفشاء يصنع دائماً قصيدة ثرية. ما يجذبني هو المضمر، الذي لا يقال، الإيحاء، الصمت المتعمّد البليغ. ما لا يقال في القصيدة يضمر قوة أكبر. غالباً ما أتمنّى أن تصنع قصيدة كاملة من هذا التعبير، أي ما لا يقال، فهو يوازي غير المرئي مثلاً، قوة المخرّب، العمل الفني الذي لحق به بعض الخراب أو الذي ليس بكامل. أعمال فنية كهذه تلمح دائماً إلى سياقات أكبر؛ إنها تلازمنا لأنها غير كاملة، وإن كان الكمال متضمناً فيها: زمن آخر، زمن كانت فيه كاملة، أو كانت ستكون كاملة فيه، متضمن فيها. كل التجربة الدنيوية جزئية. ليس ببساطة لأنها ذاتية، لكن لأن ما نجهله، عن الكون، عن الفناء، أوسع بكثير مما نعرفه. ما هو غير منجز أو ما دمّر يعزّز هذه الألغاز. المسألة هي في صنع كامل لا يضحّي بهذه القوة“.

هكذا تتحرّك لويز غليك ضمن مجالين يفصل بينهما خيط رفيع غالباً ما تنجح في الحفاظ عليه: مجال العادي، السردي، الأوتوبيوغرافي، اليومي، والواقعي. والمجال الآخر الإيحائي، الملغز، الميتافيزيقي، الخرافي أو الأسطوري. تستعيد أو تستعير الشاعرة مثلاً في ”المروج“ شخصيتي عوليس وبنيلوب والساحرة تسيريس من ”الأوديسة“ كما تستلهم حكايات بيرسيفوني من الأساطير الإغريقية لتنسج قصة متعدّدة المستويات حول الحب والزواج والغياب والرغبة والخيانة والقدر والعودة وفكرة الرحلة وغيرها من معان. لا نحتاج إلى أن نعرف مثلاً أن المجموعة التي تلعب زوجة عوليس

بيرسفوني الأميركية لويز غليك

فيها، أي بنيلوب، دور الشاعرة، كتبت بعد انفصال غليك نفسها عن زوجها، ذلك أننا سنجد في مجموعتين سابقتين "أرارات" وفي "القزحية المتوحشة"، كما في مجموعة "أفيرنو" وغيرها، التوظيف نفسه لعناصر ميثولوجية بما في ذلك "الأوديسة" التي تحضر كغلالة تطرح من خلالها غليك هواجسها الكثيرة، أيضاً حول العلاقات، الغرامية وسواها، حول الإرث العائلي، الموت، الغياب، وبالطبع الثيمة الأكثر حضوراً عند غليك هي الخسارة أو الفقدان، ليتحوّل اليومي بهذا المعنى، بكل إيحاءاته أحياناً أو بكل فجاجته في أحياناً أخرى إلى عملية بحث عمّا تسمّيه غليك "ما لا يقال"، ولتتحوّل القصيدة إلى ما يشبه صفحة ماء تبث فيها الشاعرة بعض الاضطراب وتدعنا نتأمل ترقرق الماء عليها.

ولدت لويز إليزابيث غليك (يلفظ هكذا، لا "غلوك") في الثاني من أبريل 1943 نيويورك سيتي ونشأت في لونغ آيلاند، وتلقت تعليمها في كلية "ساره لورنس" وجامعة كولومبيا. بين أبرز الشعراء الذين أثّروا في تجربتها الشاعر ستانلي كونيتز الذي درّسها الأدب في كولومبيا، كما تأثرت مباشرة بتجربته الشعرية. عام 1992 حصلت على جائزة "بوليتزر" المرموقة عن مجموعتها "القزحية المتوحشة"، كما حصلت قبل ذلك على جائزة "ناشيونال بوك كريتيك سيركل" عن مجموعة "انتصار أخيل" (1985). في العام 2003 اختيرت "شاعرة أميركا المتوجة" بعد الشاعر بيلي كولينز، كما اختيرت لتحرير "سلسلة يال للشعراء الشباب" بين 2004 و2007.

تدرّس غليك الأدب في "وليامز كولج"، وتعيش حالياً في كامبردج، ماساتشوستس. وقد توجت تجربتها الشعرية الثرية والمتفردة بفوزها بجائزة نوبل للآداب عام 2020.

أعمالها الشعرية: "البكر" (1968)، "البيت في مارشلاند" (1975)، "الحديقة" (1976)، "وجه يدنو" (1980)، "انتصار أخيل" (1985)، "أرارات" (1990)، "القزحية المتوحشة" (1992)، "المجموعات الشعرية الأربع الأولى" (1995)، "المروج" (1997)، "فيتا نوفا" أو "الحياة الجديدة" (1999)، "العصور السبعة" (2001)، "أفيرنو" (2006)، و"الأعمال الكاملة" (2012).

كما لها كتاب نظري عن الشعر بعنوان "براهين ونظريات: مقالات في الشعر" (1994)، وكتاب "أصالة أميركية" (2017) الذي يتضمن العديد من المقالات حول التجربة الشعرية الأميركية.

الجدير ذكره أن جزءاً من قصائد هذا الديوان كان قد نشر عن مشروع كلمة للترجمة عام 2009، تحت عنوان "عجلة مشتعلة تمر فوقنا"، وقد أضيف إليها عدد من القصائد، خصوصاً من ديوانها "أفيرنو" (2006).

شعر/ لويز غليك

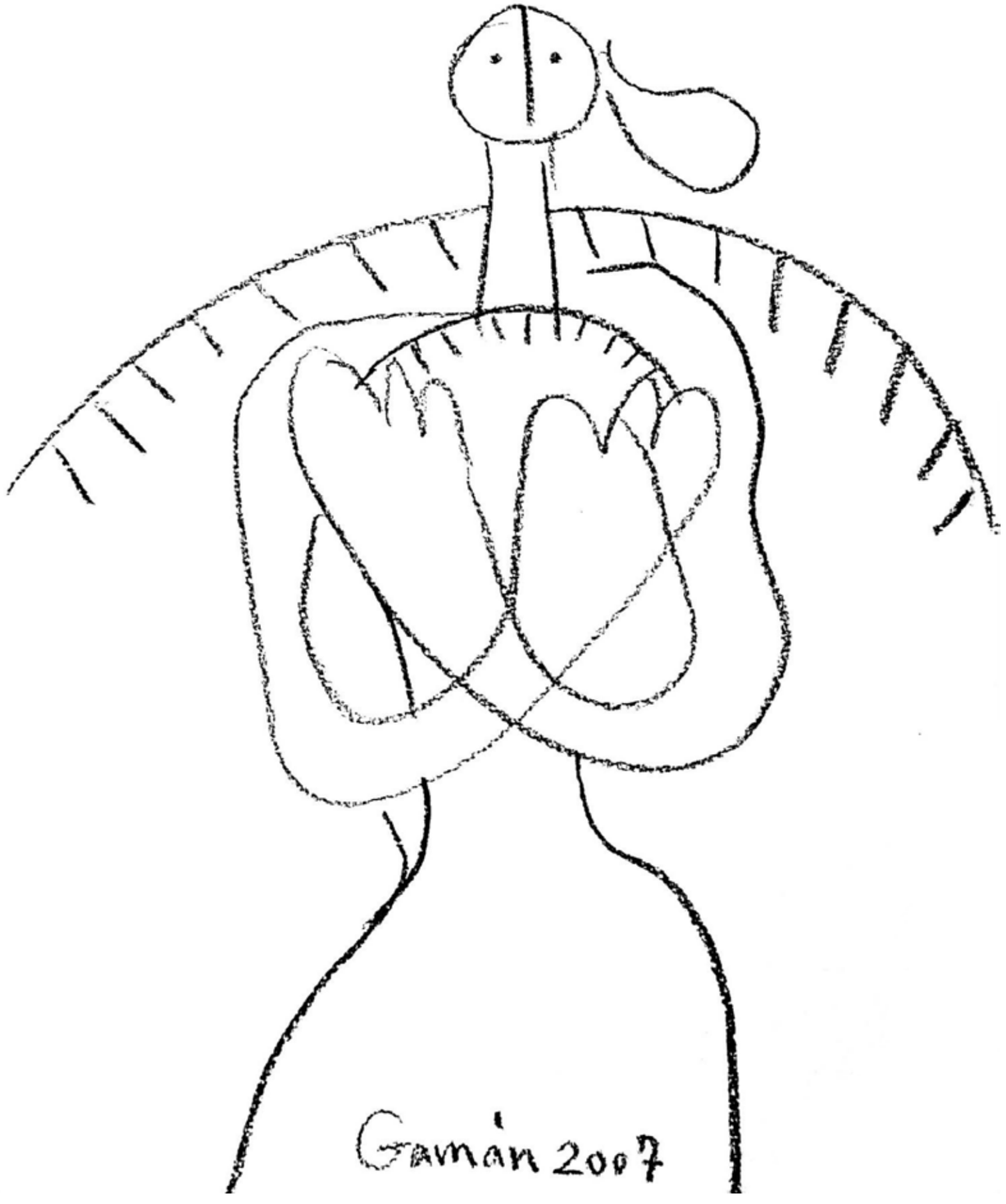
هجرات ليلية

هذه اللحظة التي ترى فيها ثانية
الثمار الحمر لشجر السمن
وفي السماء المعتمة
هجرات الطيور الليلية.
بأسى أفكّر
أن الموتى لن يروها -
تلك الأشياء التي عليها اتكالنا،
تختفي.
أيّ عزاء للروح حينئذ؟
أقول لنفسي إنها لم تعد في حاجة
إلى تلك المسرات؛
ربما، ببساطة، يكفي ألا تكون،
وإن شقّ تخيّله.

أكتوبر

1

أهو الشتاء ثانية، أهو البرد،
أولم يسقط فرانك لتوه على الجليد،
أولم يُشف، أولم تزرع البذور
أولم ينته الليل،
أولم يَفض الجليد الذائب
في المزاريب الضيقة
أولم يُنقذ جسدي،
أولم يصل برّ الأمان
أولم تتشكل الندبة،
غير مرئية فوق الجرح
الرعب والبرد،
ألم ينقضيا فحسب، أولم تُعزق
الحديقة الخلفية وتزرع..
أذكر الإحساس بالتربة، حمراء كثيفة،
خطوطها الجافة، أولم تزرع البذور،
أولم تتسلق العريشة الجدار الجنوبيّ
لا أسمع صوتك
إذ الريح تعوي، تصفر فوق الأرض الجرداء
لم أعد أكترث
أي صوت تصنع
متى أسكت، متى لأول مرة
بدا غير مجد وصف ذلك الصوت
فالوصف لا يغير حقيقته..
أولم ينته الليل، أولم تغدو التربة
آمنة حينما زرعت
أولم نزرع البذور،
أولم نكن ضروريين للتربة،
أولم تُحصد الكرمة؟



حسين جمعان

2

صيف انتهى في إثر صيف،
بلسم بعد العنف:
لا يجديني الآن نفعاً؛
قد غيّرني العنف.
فجر. التلال الخفيضة تلمع
بالأكسيد والنار، وحتى الحقول تلمع.
أعرف ما أراه؛ شمس قد تكون
شمس أغسطس، تعيد
كل ما سلب.
أتسمع ذلك الصوت؟ إنه صوت عقلي؛
لم يعد يمكنك لمس جسدي.
قد تغير مرة، قد تصلّب،
لا تطلب منه أن يردّ ثانية.
يوم كيوم صيف.
في غاية السكون. ظلال القيقب
بنفسجية فاتحة على دروب يفرشها الحصى.
وفي المساء، دفء. ليلة كليلة صيف.
لا يجديني نفعاً؛ فالعنف غيّرني.
جسدي اجتاحه البرد كحقول جرداء؛
لم يعد سوى عقلي، محترس حصيف،
يسكنه شعور من يُختبر.
مجدداً تشرق الشمس مثلما في الصيف أشرقت؛
هبة، بلسم يعقب العنف.
بلسم بعد أن تبدّلت أوراق الشجر،
بعدما الحقول حصدت والتربة قلبت.
قل لي إننا في المستقبل،
ولن أصدق.
قل لي إنني على قيد الحياة،
ولن أصدّق.

3

سقط الثلج. أذكر
موسيقى تنبعث من نافذة مشرعة.
تعالي إليّ، قال العالم.
أقصد
تكلم بعبارات دقيقة
لكنني كذا لمست الجمال.
شروق الشمس. طبقة من نداوة
على كلّ شيء حيّ. برك من الضوء البارد
في المزاريب.
وقفت
بالباب
سخيفة مثلما الآن أبدو.
ما وجده الآخرون في الفن،
في الطبيعة وجدته. ما وجده الآخرون
في الحبّ البشري، في الطبيعة وجدته.
بسيط تماماً. لكنّ صوتاً هناك لم يكن.
كان الشتاء قد انقضى. في الثلج المتّسخ
بدأت تطلّ براعم زرق صغيرة.
تعالي إليّ، قال العالم.
كنت واقفة
في معطفي الصوف عند ما يشبه بوابة منيرة -
يسعني أخيراً أن أقول
قبل زمن طويل كان ذلك؛
أي مسرة تملأ قلبي.
هو الشافي الجمال، وهو المعلّم
لا يمكن أن يؤذيني الموت
أكثر مما فعلتِ
يا الحبيبة حياتي.

4

الضوء تبدّل؛
نغمة "دو الوسطى" غدت أعتم
وأغنيات الصباح تبدو بالتكرار منهكة.
هذا ضوء الخريف، لا ضوء الربيع.
ضوء الخريف يقول: لن تكون لك نجاة.
الأغنيات قد تغيّرت؛ ما لا يقال
صار في قلبها.
هذا ضوء الخريف، لا الضوء الذي يقول:

قد ولدت من جديد.
ليس فجر الربيع الذي يقول: كافحت، عانيت، تحررت.
إنه الحاضر، استعارة للخراب.
كثيرٌ ما تغيّر. لكنك محظوظة رغم ذلك:
المثاليّ فيك يشتعل كالحمى.
أو ليس كالحمى، كقلب ثان.
قد تغيرت الأغنيات، لكنها ما زالت في منتهى الجمال.
صارت تحتل حيزاً أصغر، حيز العقل.
باتت معتمة، بالهجران والأسى.
والنغمات، رغم ذلك، تعود. تحوم على نحو غريب
في ترقّب الصمت.
الأذن تألفها.
العين تألف الاختفاءات.
لن تكون لك نجاة، ولا ما تحبّين سينجو.
ريح هبّت وانحسرت، مهدّمة العقل؛
مخلّفة صفاء غريباً في إثرها.
يا لحظك، إذ ما زلت شغوفة
تتشبثين بما تعشقين؛
لم يدمّرك فقدان الأمل.
مايستوزو، دولوروسو:
هذا ضوء الخريف؛ قد مال نحونا.
امتياز حقيقي أن تشارف على النهاية
وما زلت تؤمن بشيء ما.

5

صحيح أنْ ليس في العالم ما يكفي من الجمال.
صحيح كذلك أنني لست أهلاً لإعادته.
ولا من شفافية كذلك، وهنا قد أكون ذات نفع ما.
إنني
أواظب، وإن كنت صامتة.
بؤس العالم
العليل
يحيطنا من الجانبين، زقاق
تحفّه الأشجار؛ إننا رفيقان ههنا، لا نتكلم،
كلّ غارق في أفكاره؛
خلف الأشجار، بوابات حديد
تحرس المنازل،
الغرف موصدة النوافذ
مهجورة على نحو ما، متروكة،
كأنه واجب الفنان
خلق الأمل، ولكن ممّ يخلقه؟ ممّ؟
الكلمة نفسها
خاطئة، أداة دحض -
عند التقاطع
أضواء زينة الموسم.
كنت يافعة ههنا.
أستقل قطار الأنفاق مع كتابي الصغير
كأنما أحمي نفسي من
هذا العالم عينه:
لست وحدك،
قالت القصيدة
في النفق المظلم.

6

إشراق النهار يغدو
إشراق الليل؛
النار تغدو المرآة.
صديقتي التربة حزينة؛ أفكر
قد خذلتها الشمس.
حزينة أو متعبة، يصعب القول.
بينها والشمس،
انتهى شيء ما.
تريد، الآن، أن تترك وحيدة؛
أحسب علينا الكف
عن اللجوء إليها للتوكيد.
فوق الحقول،
فوق سطوح منازل القرية،
البهاء الذي جعل كل حياة ممكنة،
يغدو النجوم الباردة.
تمددي وانظري بسكون:

شعر/ لويز غليك

ليست تعطي شيئاً، لكنها شيئاً لا تطلب.
من صميم التربة المريرة،
من البرد والعراء،
ينهض صديقي القمر:
بهيّ هو الليلة، ولكن، متى كذلك لم يكن؟

بحيرة كريتر

حرب نشبت بين الخير والشر.
قررنا أن نسمّي الجسد خيراً.
هذا ما جعل الموت شراً.
وجعل الروح
في عداء مطلق مع الموت.
مثل جندي مشاة يريد
خدمة محارب عظيم، أرادت
الروح الوقوف في معسكر الجسد.
وقفت ضد الظلمة،
ضد ما تعرّفته
من أشكال الموت.
من أين يصدر الصوت
الذي يقول لنفترض أن الحرب شرّ،
الذي يقول لنفترض، أن الجسد
فعل بنا ذلك،
جعلنا نخاف الحبّ.

نُذر

للقياك امتطيت فرساً للقياك: أحلام
مثل كائنات حيّة احتشدت حولي
والقمر إلى يمناي
كان يتبعني، وفيه اشتعال.
ولما قفلت عائدة كان كل شيء قد تغير
روحي العاشقة حزينة كانت
والقمر جهة اليسار
بلا أمل كان يتبعني.
إلى أفكار كهذه
نحن الشعراء نسلّم أنفسنا تماماً،
باعثين، في صمت، ومن أبسط الأشياء، نذيراً
حتى تتجلى على وجه العالم
أعمق حاجات الروح.

تلسكوب

ثمة برهة بعد أن تشيح بنظرك
حين تنسى أين أنت
لأنك، مثلما يبدو، كنت تعيش
في مكان آخر، في صمت السماء ليلاً.
لقد كففت عن أن تكون في العالم ههنا.
بت في مكان مغاير،
حيث لا معنى للروح البشريّة.
لست مخلوقاً في جسد.
بل كائن كما النجوم،
تشاركها سكونها وشساعتها.
ثم تعود إلى العالم.
ليلاً، على هضبة باردة،
تفكك التلسكوب.
تدرك بعدئذ
ليست الصورة هي الزائفة
بل العلاقة بها.
ترى ثانية كم بعيد هو كل شيء
عن كل شيء آخر.

طائر السُّمّن المغرد

بدأ الثلج في الهطول على سطح عموم الأرض.
لا يمكن ذلك أن يكون صحيحاً. لكنه كذلك بدا،

بيرسفوني الأميركية لويز غليك

حسين جمعان

يهطل ويزداد كثافة على مدّ نظري.
الصنوبرات صارت قابلة للكسر بفعل الجليد.
هذا هو المكان الذي أخبرتك عنه،
حيث كنت آتي ليلاً لأرى الطيور السود ذات الأجنحة
الحمراء،
تلك التي نسمّيها هنا طيور السمن المغردة،
وميض أحمر للحياة التي تختفي -
لكن بالنسبة إليّ - أعتقد أن إحساسي بالذنب
يعني حتماً أنني لم أعش عيشة حسنة.
شخص مثلي لا يهرب. أعتقد أن المرء ينام قليلاً،
ثم يهبط إلى رعب الحياة التالية
تتّخذ فيها الروح شكلاً آخر،
أكثر أو أقل إدراكاً مما كانت عليه،
أكثر أو أقل شهوة.
بعد حيوات كثيرة، ربما يتغير شيء ما.
أحسب أن ما ترغب فيه في النهاية تراه
ثم لا تعود بحاجة إلى أن تموت
كي تعود ثانية.

إلى أمي

كان الحال أفضل حين كنا معاً
في جسد واحد.
ثلاثون عاماً. عبر
الزجاج الأخضر لعينك،
رشح ضوء القمر
إلى عظامي،
بينما اضطجعنا
على السرير الكبير، في الظلمة،
في انتظار أبي.
ثلاثون عاماً. أغمض جفنيك
بقبلتين. ثم جاء الربيع
وانسلّت منّي المعرفة المطلقة
التي يمتلكها من لم يولد بعد،
تاركة الطوب ينحني
حيث كنت تقفين،
مغطية عينيك، لكنه ليل،

والقمر فوق شجرة الزان،
مدور وأبيض بين العلامات القصديرية الصغيرة
التي تصنعها النجوم:
ثلاثون عاماً. مستنقع
نما حول البيت.
قطعان الجراثيم تحول
خلف الظلال،
منجرفة عبر
وريقات النبات الرقيقة.

حياة صامتة

ذراعا أبي حول "تيريز".
تغمض عينيها نصف إغماضة. إبهامي
في فمي: إنه خريفي الخامس.
بجوار شجرة الزان النحاسيّة
كلب السبنيلي نائم في الظلال.
جميعاً نقف بعيون مغمضة.
في الطرف المقابل من المرجة،
في الشمس الساطعة،
تقف أمي
خلف الكاميرا.

امتنان

لا تحسب أنني غير ممتنة
على لطائفك الصغيرة معي.
فأنا أحبّ اللطائف الصغيرة.
بل أفضّلها على الجوهريّ منها،
أي أن أراك دوماً،
مثل حيوان ضخم على حصيرة،
حتى لا يبقى شيء من حياتك
سوى أن تستيقظ صباحاً بعد صباح
متشنج العضلات، والشمس الساطعة
تشرق على أنيابك.

قصيدة

في أول المساء، كما الآن، رجل منكب
على منضدة الكتابة.
يرفع رأسه ببطء؛ امرأة
تظهر، وبيدها باقة ورد.
وجهها يطفو إلى سطح المرآة،
وقد انطبعت عليه بقع خضر من سيقان الورد.
هذا شكل
من المعاناة: ثم دوماً الصفحة الشفافة
ترفع إلى النافذة حتى تظهر عروقها
كلمات مضمخة أخيراً بالحبر.
ويفترض بي أن أفهم
ما الذي يربطهما معاً
أو بالبيت الرمادي الذي يثبت الغسق أركانه
لأنني يجب أن أدخل حياتهما:
إنه الربيع، وشجرة الإجاص
مكسوة بزهور بيضاء هشة.
النيران
لو أنك متّ وقتما كنا معاً
لما أردت شيئاً منك.
الآن أفكّر بك على أنك ميت، وهذا أفضل.
غالباً، في أول أمسيات الربيع الباردة
حينما، مع بداية توريق الشجر،
كل ما هو ميت يدخل العالم،
أضرم لنا ناراً من خشب الصنوبر والتفاح؛
مراراً
تضطرم النار وتنحسر
مع تقدم الليل حيث
نرى بعضنا بوضوح -
وفي النهارات نكون قانعين

حسين جمعان

كما مضى
في العشب الطويل،
في أبواب الغابة الخضراء وظلالها.
ولا تقول البتة
اهجريني
فالموتى لا يحبون الوحدة.

مفترق طرق

أيا جسدي، الآن بما أننا لن نكمل الرحلة معاً
فقد بدأت تراودني مشاعر مستجدة من الرقة نحوك،
مشاعر خام غير مألوفة، مثل ما أذكره عن الحب في
شبابي -
الحب الذي غالباً ما اتسم بالحمق في أغراضه
وليس البتة في خياراته، ولا في كثافته.
الحب الذي يطلب مقدماً أكثر مما يحتمل، أكثر مما
يمكن الإيفاء به-
روحي كانت شديدة الخوف، بالغة العنف:
اغفر وحشيتها.
وكأنما كانت يدي تلك الروح، وهي تتحرك عليك بحذر،
محاذرة الإساءة إليك،
تواقة، أخيراً، لإنجاز التعبير كجوهر:
ليست الأرض ما سأفتقده،
بل لك سيكون فقدي.

شعر/ لويز غليك

أوراق شجر مشتعلة

الأوراق المشتعلة تشبّ فيها النار بسرعة.
وبسرعة تحترق؛ في غمضة عين،
تتبدّل من شيء إلى لا شيء.
منتصف النهار. السماء باردة زرقاء؛
تحت النيران، ثمة تربة رمادية.
يا لسرعة ما يحدث ذلك، يا لسرعة انقشاع الدخان.
وحيث كانت كومة الأوراق،
فراغ يبدو شاسعاً على حين غرة.
في الطرف المقابل من الطريق صبيّ ينظر.
يمكث طويلاً، مشاهداً احتراق أوراق الشجر.
ربما هكذا ستعرفين متى تموت الأرض -
سوف تقدح ناراً.

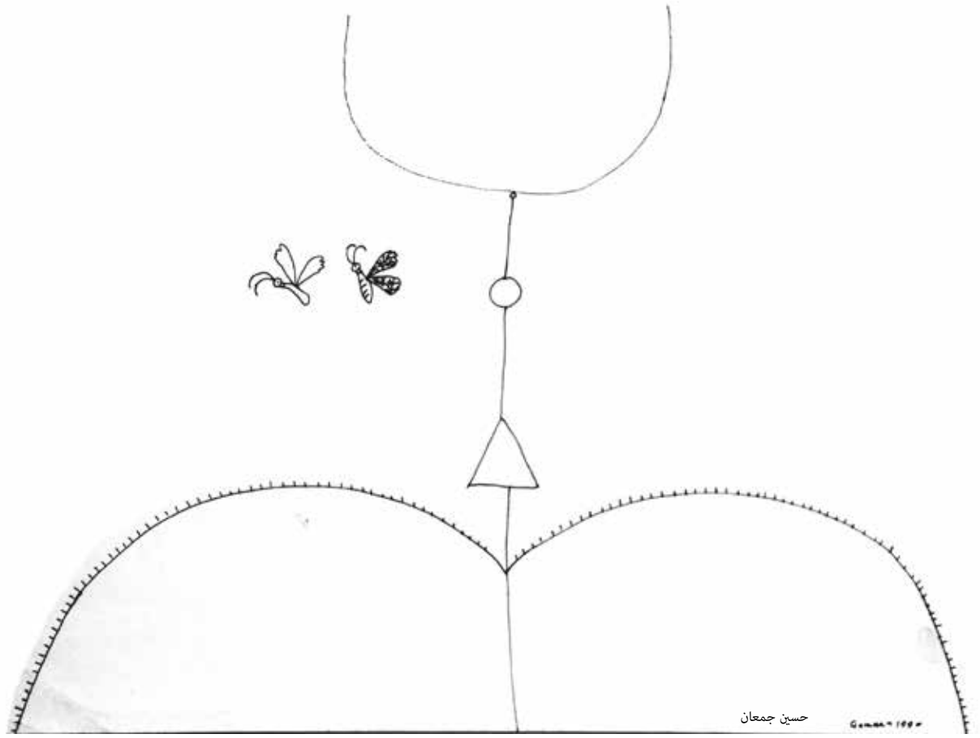
يوم دافئ

اليوم كانت الشمس مشرقة
فغسلت جارتي ملابس النوم في النهر
وعادت إلى البيت طاوية إياها في سلة الغسيل،
متوهجة، وكأنه أضيف إلى عمرها عشر سنوات.
النظافة تملؤها سعادة،
فهي تقول لك يمكنك البدء من جديد،
ولن تقف الأخطاء القديمة عائقاً في طريقك.
جارة طيبة هي - لا نتدخل في شؤوننا الخاصة.
وها هي الآن تغني لنفسها بينما تعلق الملابس الرطبة
على حبل الغسيل.
شيئاً فشيئاً ستبدو أيام كهذا اليوم اعتيادية.
لكن الشتاء كان قاسياً: الليل باكراً يهبط، والفجر معتم
يصاحبه مطر رمادي رتيب - أشهر على هذا النحو،
ثم يأتي الثلج، كصمت يهبط من السماء،
دافنا الأشجار والحدائق.
اليوم، كل هذا بات خلفنا.
الطيور عادت، وأخذت تزقزق فوق البذور.
الثلج ذاب، وأشجار الفاكهة كساها زغب جديد.
وثمة أزواج قلائل حتى يتنزهون في المرجة،
واعدين بعضهم البعض بكل أنواع الوعود.
نقف في الشمس والشمس تشفينا.
لا تستعجل. بل تظل ثابتة فوقنا،
كممثل سعيد بتصفيق الجمهور له.
جارتي تصمت لبرهة
محدقة في الجبل، مصغية إلى الطيور.
الكثير من الملابس، من أين تأتي؟
وجارتي ما زالت في الخارج
تعلقها على حبل الغسيل، وكأن السلة
لن تفرغ أبداً.
ما زالت السلة ملأى، لم ينته شيء،
رغم أن الشمس أخذت في الانحدار؛
فلتتذكر أنه لم يأت الصيف بعد، بل هو أول الربيع
فحسب؛
الدفء لم يرسخ بعد، والبرد يعود.
تحسّ جارتي بالبرد، كأن آخر قطعة ملابس تجلدت في
يدها.
تنظر إلى يديها وكم هرمتا. هذه ليست البداية، بل
النهاية.
والبالغون، جميعهم ماتوا.
لم يبق سوى الأطفال، وحدهم، يشيخون.

عزلة

اليوم عتمة دامسة؛ عبر المطر،
الجبل لا يُرى. لا صوت يعلو على صوت المطر،
وهو يقود الحياة إلى باطن الأرض.
ومع المطر يأتي البرد.
لن يكون قمر الليلة، لن تكون نجوم.
الريح هبت ليلاً؛
طوال الصباح ظلت تجلد القمح
واستكانت ليلاً. لكن العاصفة استمرت،

بيرسفوني الأميركية لويز غليك



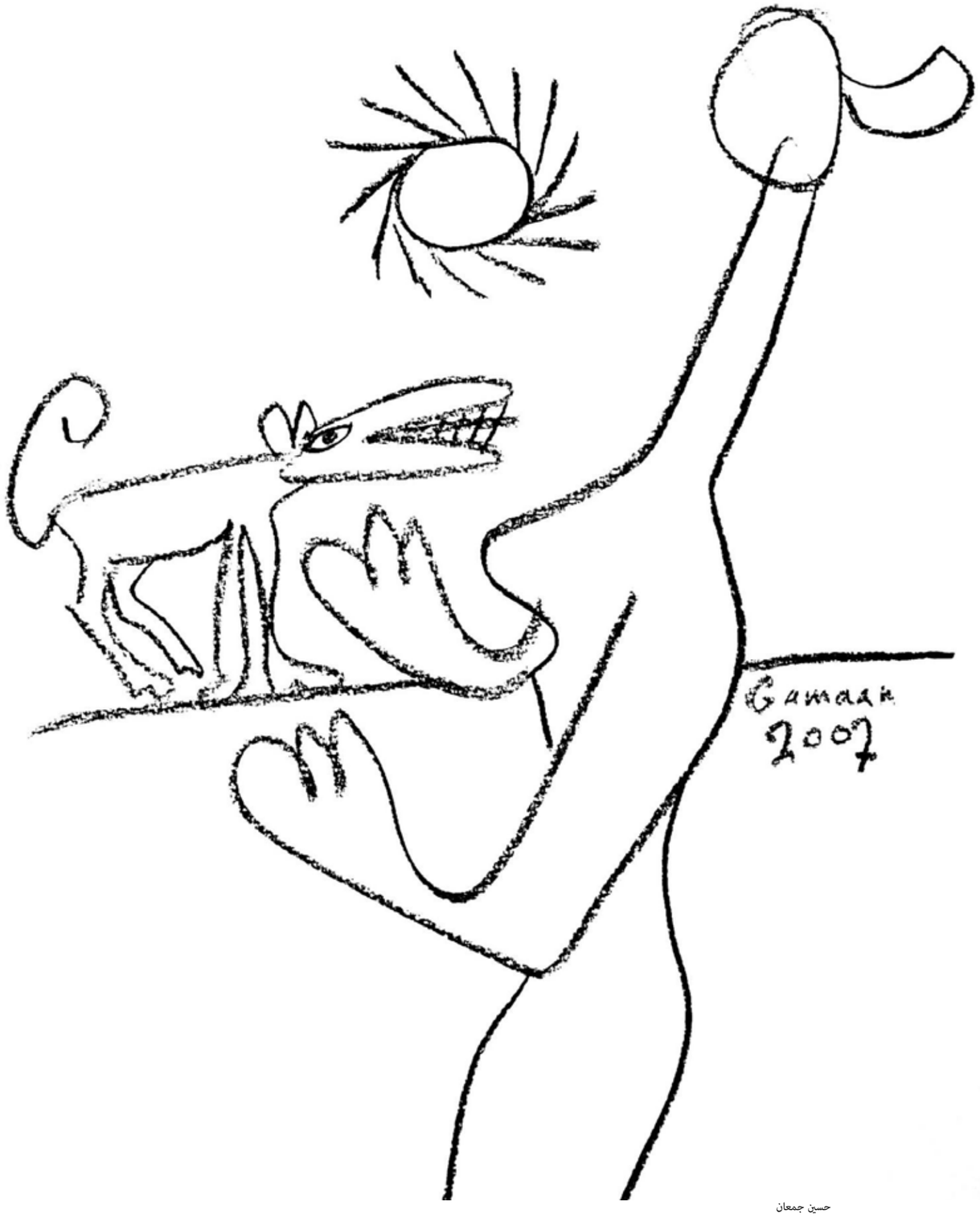
مغرقة الحقول الجافة.
التربة اختفت.
ليس ما يُرى، وحده المطر
يلتمع علة النوافذ المعتمة.
هذا موضع السكينة، حيث لا شيء يتحرك.
نعود الآن إلى سابق عهدنا،
حيوانات تعيش في الظلمة
بلا لغة ولا إبصار.
لا شيء يثبت أنني على قيد الحياة.
ثمة المطر فحسب،
ولا نهائي هو المطر.

بيرسيفوني الهائمة

في الحكاية الأولى،
تُخطف بيرسيفوني من أمها
وإلهة الأرض
تعاقب الأرض،
وهذا ينسجم مع ما نعرفه عن سلوك البشر،
أن البشر يشعرون برضى عظيم
في الأذية،
لاسيما الأذية اللاواعية:
ربما نسمّي ذلك
خلقاً سلبياً
لكن إقامة بيرسيفوني الأولى في الجحيم

شعر/ لويز غليك

ما زالت تشغل بال الباحثين
الذين يتجادلون حول مشاعر العذراء:
هل تواطأت على اغتصابها،
أم أنها خدرت وانتهكت غصباً عنها،
مثلما يحدث كثيراً مع فتيات هذا الزمن.
ومثلما بات معروفاً للجميع،
فإن عودة المعشوق
لا تعوّض خسارته: بيرسيفوني
تعود إلى الديار
ملطخة بسائل أحمر
كشخصية من شخصيات هوثورن
لست واثقة من أنني سأبقي
على هذه الكلمة: هل الأرض
هي "ديار" بيرسيفوني؟
أتكون في دارها
في سرير الرب؟ أهي هائمة بالولادة،
بكلمات أخرى، أهي نسخة وجودية عن أمها،
أقل تقيداً بالأسباب؟
ليس مسموحاً لك بأن تحبي أحداً
مثلما تعلمين: الشخصيات
ليست بشراً
بل مظاهر معضلة أو صراع.
ثلاثة أجزاء: تماماً مثل قسمة الروح:
الأنا، الأنا العليا، والهو.
هي ذي مستويات العالم المعروف الثلاثة،
رسم بياني يفصل
الجنة عن الأرض عن الجحيم.
عليك أن تسألي نفسك:
أين يهطل الثلج الآن؟
بياض النسيان
بياض الدنس-
تثلج على الأرض؛ الريح الباردة تقول
بيرسيفوني تمارس الجنس في الجحيم.
هي عكسنا جميعاً
لا تعرف
ماهية الشتاء،
كل ما تعرفه
أنها أصل المطر.
على سرير هادس تضطجع.
بم تفكر؟
أهي خائفة؟
أثمة ما محا
فكرة العقل؟
وهي تعلم علم اليقين
أن أمها تحكم الأرض.
وتعرف أنها لم تعد
ما يسمّى فتاة.
أما عن الأسر فتعرف
أنها كانت سجينة مذ كانت ابنة.
لقاءات لمّ الشمل التي تنتظرها
ستسلبها ما تبقى من حياتها.
حينما يغدو هوس التكفير مزمناً وضارياً
لا تختار طريقة عيشك. لا تعيش؛
ليس مسموحاً لك أن تموت.
ترتحل بين الأرض والموت
وهو ما يبدو في النهاية
ضرباً من الغرابة.
يخبرنا الباحثون
أن لا جدوى من أن تعرف ما تريد
فلربما أفنتك القوى المتناحرة عليك
بياض النسيان،
بياض الأمان-
يقولون
ثمة صدع في الروح البشرية
التي لم تنشأ لكي تنتمي كلياً
إلى الحياة.
الأرض تطالبنا بإنكار هذا الصدع،
تهديد يتخفى على هيئة مقترح
مثلما رأينا في حكاية بيرسيفوني
التي تجدر قراءتها



حسين جمعان

كمجادلة بين الأم والعاشق -
الابنة لحم ليس إلا.
حين تواجه الموت،
قد لا تكون رأت قط
المرج بلا زنابق.
فجأة تكف عن دندنة أغنيات البنات
عن جمال أمها وخصوبتها.
حيث الصدع يكمن الجرح.
أغنية الأرض
أغنية الرؤية الأسطورية للحياة الأبدية-
روحي يمزقها
سعي الانتماء
إلى الأرض-
ماذا ستفعلين،
حينما يأتي دورك في الحقل مع الإله؟

الموشور

1

من يسعه القول ما هو العالم؟
ذلك العالم المتدفق دوماً،
أي العالم العصيّ على القراءة،
حيث الرياح تمضي،
ومعها الألواح العظيمة تتحرك سرا وتتبدل.

2

الطين. شظايا صخر متقرّح.
القلب العاري يبني فوقها بيتاً
يبني ذكرى:
الحدائق يسهل الاعتناء بها،
لشدة ما هي صغيرة،
والأسرة رطبة
على حافة البحر.

3

مثلما يستقبل المرء عدواً،
عبر هذه النوافذ
يستقبل
العالم:
هنا المطبخ، هنا المكتبة المظلمة.
أي: أنا سيد هذا المكان.

4

حين تعشقين، قالت لي أختي،
فكأنما ضربتك صاعقة.
كانت تتكلم آملة
أن تلفت انتباه العاصفة.
ذكرتها بأنها تكرر معادلة أمي ذاتها،
والتي ناقشناها في طفولتنا
لأننا، كلانا شعرنا
أننا ننظر إلى البالغين
لا لنرى آثار الصاعقة
بل الكرسي الكهربائي.

5

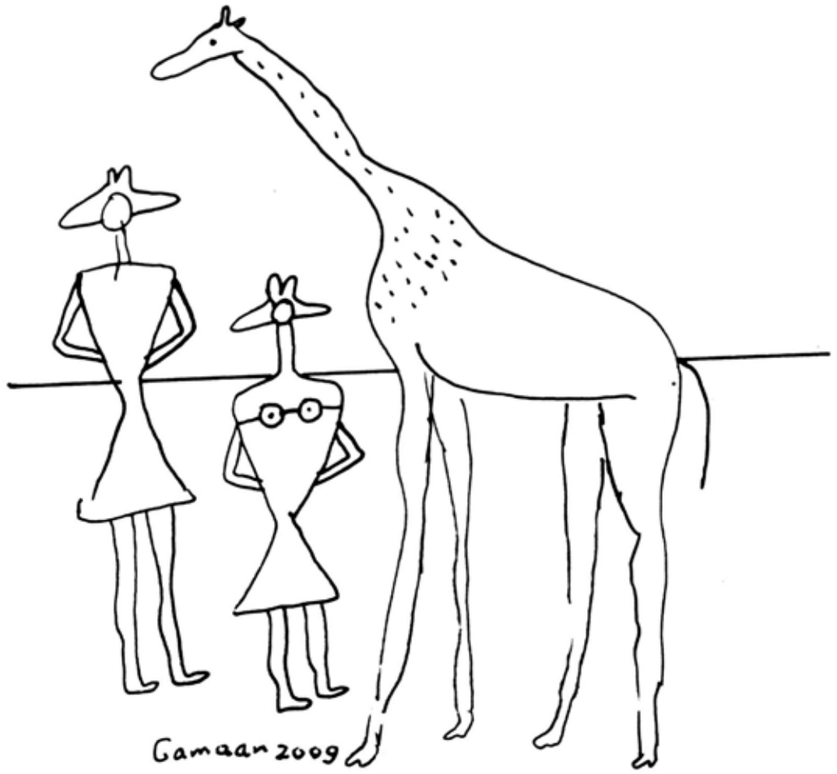
أحجية:
لمَ كانت أمي سعيدة؟
الجواب:
تزوجت أبي.

6

"عليكما أيتها الفتاتان أن تتزوجا
من يشبه أباكما"، قالت أمي.
أما التعليق الآخر فكان:
"ليس مثل أبيكما أحد".

7

من الغيوم المثقوبة، خيوط فضة مضمومة.
على عكسها



حسين جمعان

أصفر "بندق الساحرة"،
عروق الزئبق التي كانت دروب الأنهر
ثم المطر من جديد،
يمحو آثار الأقدام عن التربة المبللة.
درب تدرك لمحاً
كخريطة بلا خطوط متقاطعة.

8

وما يدرك ضمناً أنّ من الضروري ترك الطفولة.
كلمة "تزوجي" كانت إشارة
يمكنك اعتبارها أيضاً نصيحة جمالية؛
صوت الطفلة كان متعباً،
فليس فيه طبقة منخفضة.

كانت الكلمة شيفرة، ملغزة كحجر رشيد.
كانت كذلك إشارة سير، إنذاراً.
يمكنك أن تأخذي معك بضعة أشياء كالصداق
يمكنك أخذ الجزء الذي كان يفكر فيك.
"تزوجي" كانت تعني أن تبقي ذلك الجزء صامتاً.

9

ليلة في الصيف. خارجاً،
عاصفة صيفية. ثم تصفو السماء.
على النافذة، كواكب الصيف.
إنني على السرير. أنا وهذا الرجل،
معلقين في الهدوء الغريب
الذي يحدثه الجنس. معظم الجنس.

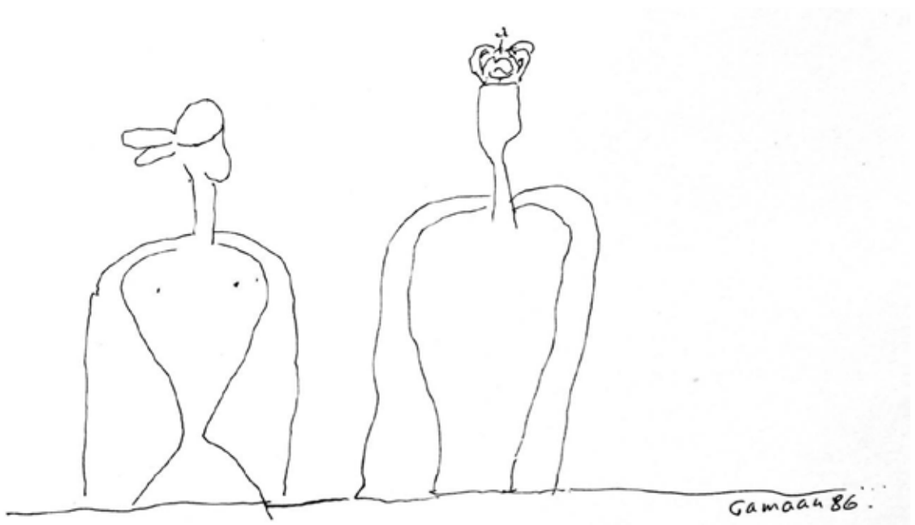
الحنين، ما كنهه؟ الرغبة، ماذا تكون؟
على النافذة، كواكب الصيف.
ذات مرة، كنت أحفظ أسماءها.

10

أشكال
مجردة، أنماط.
نور العقل. النيران الباردة الخاملة
للامبالاة،
تحجبها الأرض على نحو غريب،
تلمع في الماء وفي الهواء،
العلامات الدقيقة
التي قالت: الآن زرع، الآن حصاد
أستطيع تسمية كل منهما، أعرف اسميهما:
شيء وشيء آخر.

11

أشياء باهرة هي النجوم.
كنت طفلة تعاني الأرق.
وفي ليالي الصيف سمح لي والداي بالجلوس عند البحيرة ؛
وكان الكلب رفيقي.
هل قلت "تعاني"؟ تلك كانت طريقة والديّ
في تفسير الأذواق العصية على التفسير:
كلمة "تعاني" تظل أفضل من "تفضل العيش مع الكلب".
عتمة. صمت يحجب الفناء.
القوارب الراسية تعلو وتهبط.
عندما القمر مكتمل، كنت أحياناً أتمكن من قراءة أسماء البنات
المطلية على جوانب القوارب:
روث آن، إيزي الجميلة، حبيبتي بيغي
لم يكن ذاهبات إلى أي مكان، أولئك الفتيات.
كان ثمة ما يجدر تعلمه منهن.
بسطت سترتي على الرمل الرطب،



حسين جمعان

الكلب متكور بجانبي.
والداي كانا عاجزين عن رؤية الحياة في رأسي ؛
حين دونتها، صوبا تهجئة الكلمات؟
أصوات البحيرة. أصوات الماء المهدئة، اللابشرية،
تقفز فوق الرصيف، الكلب يجوس العشب الضاري
في مكان ما.

12

كان الفرض المدرسي أن أعشق.
أما التفاصيل فتركت لي.
الجزء الثاني من المهمة
أن أضمن القصائد كلمات معينة،
كلمات مستلة من نص محدد،
عن موضوع مختلف تماماً.

13

مطر الربيع، ثم ليلة في الصيف.
صوت رجل، ثم صوت امرأة.
كبرتِ، ضربتك صاعقة.
حينما فتحت عينيك، كنت متصلة إلى الأبد بحبك الحقيقيّ.
حدث مرة فحسب. ثم اعتُني بك،
قصتك انتهت ههنا.
حدث مرة. أن ضربتك الصاعقة كاللقاح ؛
كنت منيعة لبقية حياتك،
كنت دافئة وجافة.
ما لم تكن الصدمة عميقة بما يكفي.
فليس لقاحاً إذن، بل إدمان.

14

كان الفرض المدرسي أن أعشق.
كانت المؤلفة أنثى.
كان يجب تسمية الأنا بالروح.
حدث ذلك في الجسد.

أما النجوم فمثّلت كل شيء آخر: الأحلام، العقل.. إلخ.
تعرفت المعشوق
في انعكاس الذات النرجسية.
العقل كان حبكة فرعية. ظلّ يثرثر ويثرثر.
لم يكن الزمن خطاً سردياً
بل طقساً.
ما تكرّر كان له وزن.
بعض النهايات كانت مأساوية، وبالتالي مقبولة.
كل شيء آخر كان فشلاً.

15

الخداع. الأكاذيب. زخارف
نسمّيها فرضيات
كانت الدروب كثيرة، كانت الروايات كثيرة،
كانت الدروب كثيرة، لم يكن من واحد؟
وفي النهاية؟

16

عددي المعاني الضمنية في "تقاطعات الطرق".
الجواب: قصة ذات مغزى.
قدّمي مثالاً يوضح صواب الفرضية وخطأ الخلاصة.

17

الذات انتهت والعالم بدأ.
كانا متساويين في الحجم،
متكافئين،
أحدهما صورة الآخر.

18

كانت الأحجية: لم لا نستطيع العيش في العقل.
كان الجواب: لولا الأرض.

19

كانت الغرفة صامتة.
أي، كانت الغرفة صامتة، لكنّ العاشقين كانا يتنفسان.
على النحو ذاته، كان الليل مظلماً.
كانت ظلمة، لكن النجوم كانت تلمع.

شعر/ لويز غليك

الرجل على السرير كان واحداً من عدة رجال
منحتهم قلبي. هدية الذات، تلك التي لا حدّ لها.
لا حدّ لها، بيد أنها تتكرر.
كانت الغرفة صامتة. كانت شيئاً مطلقاً،
كالليل الأسود.

20

ليلة في الصيف. أصوات عاصفة صيفية.
الألواح العظيمة تتحرك سراً وتتبدل.
وفي الغرفة المظلمة، العاشقان ينامان واحدهما على ذراع الآخر.
إننا، كل واحد منا - الذي يستيقظ قبل الآخر،
الذي يتحرّك أولاً ويرى، عند مطلع الفجر -
هو الغريب.

أصداء

1

يوماً، كنت أستطيع أن أتخيّل روحي
أن أتخيّل موتي.
وكنت كلما تذكرت موتي
تموت روحي.
هذا أتذكره بوضوح.
جسدي ثابر.
لم يزدهر، بل ثابر.
ولا أعرف السبب.

2

في يفاعتي الأولى
أنتقل والداي إلى واد صغير
تحوطه الجبال
في ما كان يسمى بلاد البحيرات.
من حديقة المطبخ
كنت ترى الجبال،
مكسوّة بالثلوج، حتى في الصيف.
أتذكر هناءة بال
لم أعهدها بعدئذ.
لاحقاً، على نحو ما، أخذت على عاتقي
أن أغدو فنانة،
أن أمنح صوتاً لتلك المشاعر.

3

ما يبقى سبق وأخبرتك به.
بضع سنوات من الطلاقة، ثم الصمت الطويل
مثل صمت الوادي
قبل أن تعاود الجبال إرسال صوتك
مفعماً بصوت الطبيعة.
الصمت الآن رفيقي.
أسأل: مم ماتت روحي؟
والصمت يجيب
إن كانت روحك قد ماتت،
فحياة من تواصلين
ومتى صرت ذلك الشخص؟

فوغا

1

كنت الرجل لأنني كنت أطول قامة.
شقيقتي كانت تقرّر
متى ينبغي أن نتناول الطعام.
من حين إلى آخر، كانت ترزق بطفل.

2

ثم ظهرت روحي.
من أنت؟ سألتها،
وأجابت
أنا روحك، الغريبة الفاتنة.

3

شقيقتنا الميتة انتظرت،
غير مكتشفة في رأس أمي.
شقيقتنا الميتة لم تكن رجلاً ولا امرأة.
كانت أشبه بالروح.

4

روحي وجدت ملاذاً:
ارتبطت برجل.
لم يكن رجلاً حقيقياً،
ذلك الذي زعمته،
الذي كان يلعب مع شقيقتي.

5

تعاودني الذكريات، الاستلقاء على الكنبة
أنعش ذاكرتي.
ذاكرتي أشبه بقبو مليء بالصحف القديمة:
لا شيء يتغيّر على الإطلاق.

6

رأيت في منام: أمّي تسقط عن شجرة.
بعدما سقطت ماتت الشجرة:
لقد عاشت أطول من دورها.
لم تتأذ أمي - سهامها اختفت، جناحاها
صارا ذراعين. مخلوق ناري: برج القوس.
تجد نفسها في حديقة في الضواحي.
تعاودني الذكريات.

7

أضع الكتاب جانباً. ما الروح؟
راية تطير على سارية في الأعالي الشاهقة،
إن كنت تدرك مقصدي.
الجسد
يجبن في أعشاب الغابة الحلمية.

8

حسناً، إننا هنا لكي نفعل شيئاً بهذا الخصوص.
(بلكنة ألمانية).

9

رأيت في منام: إننا في حرب.
أمي تترك قوسها على العشب العالي.
(برج القوس، رامي السهام)
طفولتي، موصدة دوني إلى الأبد،
ذهبية صارت كحديقة خريفية،
تكسوها طبقة كثيفة من العشب.

10

قوس ذهبي: هدية لائقة في زمن الحرب.
كم كان ثقيلاً - ليس في وسع طفل حمله
ما عداي.

11

ثم جُرحت. القوس بات قيثارة،
وأوتارها مغروزة في أعماق كفّي.
في المنام، القيثارة تُحدث الجرح
والقيثارة تشفيه.

12

طفولتي: موصدة من دوني.
أم تراها تحت العشب، خصبة.
لكنها شديدة القتامة، غائرة ومخفيّة.

13

في الظلمة قالت روحي
أنا روحك.
لا أحد يراني؛ أنت فحسب،
أنت من يراني فحسب.

شعر/ لويز غليك

14

وقالت عليك أن تثقي بي.
وكانت تقصد: لو حركت القيثارة
فستنزفين حتى الموت.

15

لمَ أعجز عن الصراخ؟
يجدر بي أن أكتب: يدي تنزف،
شاعرة بالألم والرعب،
ما راودني في الحلم،
كضحية حرب.

16

إنها تعاودني.
شجرة الإجاص. شجرة التفاح.
اعتدت الجلوس هناك
مستلة السهام ظن قلبي.

17

ثم ظهرت روحي. قالت
مثلما لا أحد يراني،
فلا أحد يرى الدم.
كذلك: لا أحد يرى القيثارة.
ثم قالت:
أستطيع إنقاذك أنت. وكانت تقصد:
هذا اختبار.

18

من "أنت"؟ كما في
"أتعبت من الألم الذي لا يرى؟".

19

كطائر صغير حجب عنه ضوء النهار:
تلك كانت طفولتي.

20

كنت الرجل لأنني كنت أطول قامة.
لكنني لم أكن طويلة-
ألم أنظر قطّ في المرآة؟

21

صمت في الحضانة،
حديقة الاستشارة. ثم:
ما الذي تقترحه القيثارة؟

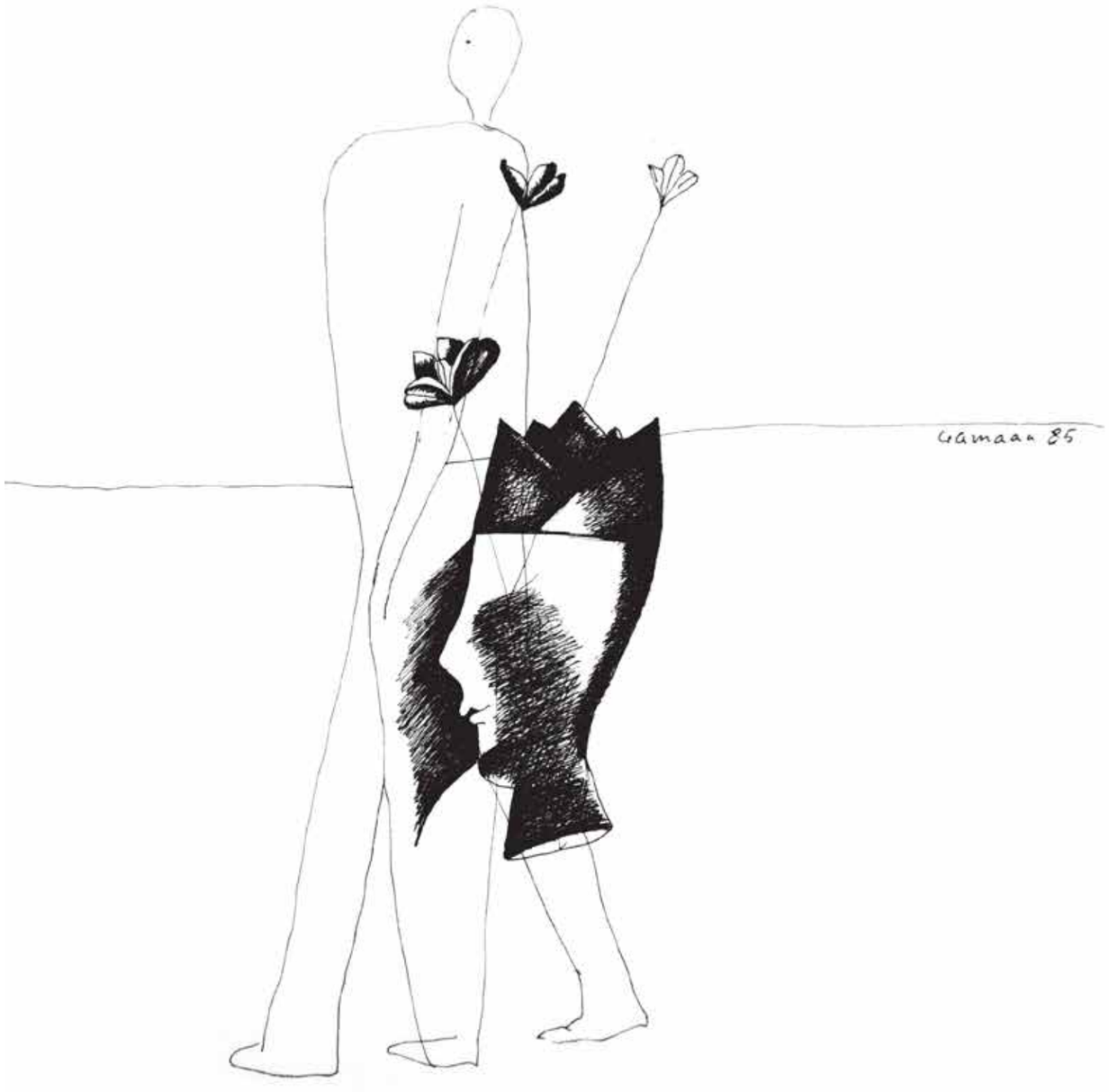
22

أعرف ما تريدين،
تريدين أورفيوس، تريدين الموت.
أورفيوس الذي قال: "ساعديني لأعثر على يوريدس".
ثم بدأت الموسيقى، مرثية الروح
وهي ترى الجسد يختفي.

منظر طبيعي

1

الشمس تغرب خلف الجبال،
الأرض تبرد.
غريب ربط حصانه بشجرة كستناء عارية.
الحصان صامت، يلتفت فجأة،
مستمعاً، في البعيد، إلى صوت البحر.
أمهد سريري لقضاء الليلة هنا
فاردة لحافي الأثقل على التربة الرطبة.
كلما أدار الحصان رأسه،
أسمع صوت البحر.
على ممرّ بين أشجار الكستناء العارية،
كلب صغير يتبع صاحبه.
أولم يعتد الكلب الصغير أن يجري قدماً
شاداً على السلسلة، كأنما ليري صاحبه
ما يراه هناك، هناك في المستقبل،



حسين جمعان

شعر/ لويز غليك

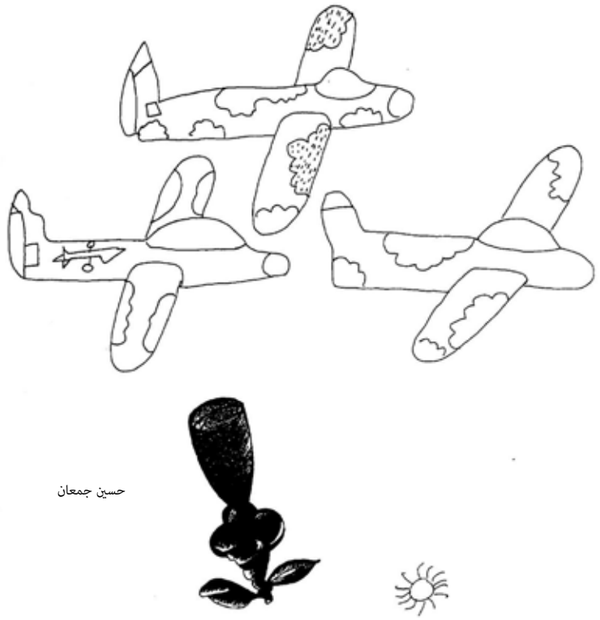
المستقبل، الممرّ، سمه ما شئت.
خلف الأشجار، عند الغروب، المنظر
يشبه ناراً عظيمة تضطرم بين جبلين
حتى إن الثلج على الجرف الأعلى،
يبدو، لوهلة، مشتعلاً هو الآخر.
اسمع: في نهاية الممرّ، ينادي الرجل.
صوته بات غريباً تماماً
صوت من ينادي على ما لا يراه.
مرة بعد أخرى ينادي بين أشجار الكستناء الداكنة.
حتى يرد الكلب ببهوت
من مسافة بعيدة،
كأن ذلك الذي نخشاه
لم يكن بالشيء الرهيب.
الغروب: الغريب فك وثاق الحصان.
صوت البحر،
أضحى ذكرى فحسب.

2

مرّ الزمن وأحال كل شيء جليداً.
تحت الجليد، تحرّك المستقبل.
إن سقطت فيه تموت.
كان زمن انتظار،
كان زمن الحركة المعلقة.
عشت في الحاضر،
الذي كان ذلك الجزء من المستقبل الذي تستطيع رؤيته.
حلق الماضي فوق رأسي
كالشمس والقمر، مرئيين وليسا في المتناول.
كان زمن تحكمه المتناقضات،
كما حين نقول: لم أشعر بشيء
وكنت خائفاً.
الشتاء عرى الأشجار، وعاود كسوها بالثلج.
لأنني لم أستطع شعوراً، سقط الثلج، وتجلدت البحيرة.
لأنني كنت خائفة، لم أتحرّك؛
كان نفسي أبيض، مرآة للصمت.
مرّ الزمن، وبعضه صار هذا.
وبعضها تبخّر فحسب؛
كان يمكنك رؤيته يطفو فوق الأشجار البيض
مشكلاً حبيبات الجليد.
طوال حياتك، كنت تنتظرين الوقت المؤاتي
والوقت المؤاتي
يكشف عن نفسه مع ما يبذل من أفعال.
رأيت الماضي يتحرك، خط من الغيم ينتقل
من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار،
بحسب اتجاه الريح.
وفي بعض الأيام لم تكن ريح.
بدت الغيوم ثابتة في مواضعها،
مثل لوحة تصور البحر، أكثر سكوناً من البحر الحقيقي.
في بعض الأيام كانت البحيرة صفحة من زجاج.
تحت الزجاج كان المستقبل
يصدر أصواتاً رزينة محببة:
كان عليك السيطرة على نفسك حتى لا تصيخي السمع.
مرّ الزمن؛ كان عليك رؤية جزء منه.
الأعوام التي أخذها معه كانت أعوام الشتاء؛
ولن تُفتقد.
في بعض الأيام لم تكن غيوم،
كأن منابع الماضي اختفت.
العالم صار شفيفاً كصورة سالبة؛
الضوء يعبره مباشرة.
ثم بهتت الصورة.
فوق العالم
كانت زرقة فحسب، زرقة في كل مكان.

3

في آخر الخريف، صبية تشعل النار
في حقل من الحنطة.
كان الخريف شديد الجفاف
فتبدد في الهواء
حتى لم يبق منه شيء.
بعدئذ عبرت الحقل، ولم تري شيئاً، تر؟
ليس هناك ما يمكن قطافه أو شمّه.


حسين جمعان

وهو ما لا تستوعبه الجياد.
حيث هو حقل، يبدو أنها تسأل
مثلما يسأل أحدنا:
أين هي الديار.
لا أحد يمتلك الجواب.
لم يبق شيء؛
عليك أن تأملي، كرمى للمزارع،
بأن شركة التأمين ستعوض الأضرار.
ذلك يشبه أن تخسري عاماً من حياتك.
لأي سبب تضحين بعام من حياتك؟
بعدئذ، تعودين إلى المكان القديم،
لم يبق غير الفحم: سواد وفراغ.
تفكرين: كيف لي أن أحيا هنا؟
لكنّ الأمر كان مختلفاً في حينه،
حتى في الصيف الماضي.
كانت الأرض تتصرّف
كأنه لا يمكن أن يصيبها سوء.
عود ثقاب واحد كان كافياً.
لكن في الوقت المناسب- يجب أن يكون الوقت المناسب.
الحقل محترق، جاف،
الموت حل مكانه
إذا جاز التعبير.

4

غفوت في نهر، أفقت في نهر،
لا شيء لأرويه لك،
عن فشلي الغامض في أن أموت
ولا عمّن أنقذني، ولا لأي سبب.
كان صمت هائل.
لا ريح. لا صوت بشرياً.
القرن المرير
كان قد انتهى،
الرائع انتهى، الثابت انتهى،
الشمس الباردة
تثابر كنوع من الفضول، كتذكار،
يجري الزمن في إثره
بدت السماء صافية كل الصفاء،
مثلما في الشتاء،

التربة جافة، غير معزوقة،
الضوء الاعتيادي يتحرك بهدوء
عبر أخدود في الهواء
أمل جليل، راض، متلاش،
صور المستقبل تخضع
لعلامات مرور المستقبل
أعتقد أنني سقطت.
كان عليّ أن أجبر نفسي على النهوض،
إذ لم أكن معتادة الألم الجسدي
كنت قد نسيت
كم كانت قاسية تلك الظروف:
التربة ليست ميتة، بل ساكنة،
النهر بارد، ضحل
من نومي، لا أذكر شيئاً.
حين صرخت
أمدني صراخي بسكينة مباغتة.
في صمت الوعي سألت نفسي:
لماذا رفضت حياتي؟
وها أنا أجيب:
Die Erde Uberwaltigt mich:
الأرض تهزمني.
حاولت أن أكون دقيقة في هذا الوصف
في حال أراد أحدهم اتباعي.
أستطيع التأكيد أنه حين تغرب الشمس في الشتاء
فجمالها لا يضاهى وذكراها تدوم طويلاً.
أحسب أن هذا يعني
أنه لم يكن ليل.
الليل كان في رأسي.

5

بعد غروب الشمس
مضينا مسرعين على الجواد
أملاً في العثور على ملاذ قبل الظلام.
وكنت رأيت طلائع النجوم جهة الشرق:
مضينا إذن بعيداً عن الضوء
نحو البحر
وكنت سمعت بقرية هناك.
وعم قليل بدأ الثلج يتساقط.
بطيئاً في البداية ثم ثابتاً
حتى كست الأرض طبقة بيضاء.
الدرب التي سلكناها كانت ظاهرة بوضوح
لما استدرت لبرهة بينما الدرب
راحت تشق مساراً قاتماً على التربة
ثم صار الثلج سميكاً ماحياً تحته الدرب
كان الجواد متعباً جائعاً
ولم يعد يجد موطئاً ثابتاً لحوافره؟
حدّثت نفسي:
لقد ضعت من قبل، وبردت من قبل.
وقد حلّ الليل عليّ بالطريقة ذاتها،
كشعور مسبق.
وفكرت: لو طلب إليّ العودة إلى هنا،
فسأرغب في العودة
ككائن بشري، أما حصاني
فليبق ذاته. وإلا
لما عرفت كيف أبدأ من جديد.

أسطورة البراءة

ذات صيف تذهب إلى الحقل
كعادتها، متريثة قليلاً عند بركة الماء
التي غالباً ما ترى صورتها على صفحتها،
لتتبين إن تغير شيء في ملامحها.
ترى الشخص نفسه، وما زالت العباءة الرهيبة
لكونها ابنة، متعلقة بها.
في الماء، تبدو الشمس غاية في القرب،
تلك عمّتي تتجسس عليّ ثانية، تفكّر،
كلّ شيء في الطبيعة قريب لها على نحو ما.
لا أُترك وحدي أبداً، تفكر،
محولة الفكرة دعاء.

ثم يظهر الموت كاستجابة للدعاء.
لم يعد أحد يفهم
كم كان بهيّ الطلعة. لكنّ بيرسيفوني تتذكر.
وتتذكّر أيضاً أنه عانقها، هنا تماماً،
أمام ناظريّ عمتها. تتذكر الشمس
تلمع على ذراعيه العاريتين.
تلك آخر ذكرياتها الواضحة.
ثم حملها الإله القاتم بعيداً.
تتذكر أيضاً، بوضوح أقلّ،
البصيرة التي اقشعرّ لها بدنها؛
من تلك اللحظة فصاعداً،
لن تستطيع العيش من دونه.
الفتاة التي تختفي عن صفحة بركة الماء
لن تعود ثانية. ستعود امرأة
باحثة عن الفتاة التي كانت.
تقف عند البركة قائلة، من حين لآخر،
لقد اختُطفت، لكنّ الوصف يبدو لها خاطئاً،
لا يشبه شيئاً مما شعرت به.
تقول، لم أختطف.
ثم تقول، لقد وهبت نفسي، أردت الفرار من جسدي.
بل إنني أحياناً ابتكرت هذا.
لكن الجهل لا يمكنه ابتكار المعرفة.
الجهل يفرض فكرة متخيلة يعتقد بوجودها.
كل الأسماء
تلفظها بالتناوب.
الموت، الزوج، الله، الغريب.
كلّ شيء يبدو بالغ البساطة، شديد الألفة.
لابدّ من أنني كنت- تفكر- فتاة بسيطة.
لا تتذكر الشخص الذي كانت
لكنها تظلّ تفكر أن بركة الماء ستتذكر
وتفسّر لها معنى دعائها
حتى يمكنها أن تتذكر
ما إذا كان استجيب أم لا.

أسطورة التفاني

حين استقرّ رأي هادس على عشق هذه الفتاة
شيّد لها نسخة من الأرض،
وجعل كلّ شيء فيها مماثلاً، بما في ذلك المرج،
لكنه أضاف إليه سريراً.
كلّ شيء مطابق، بما في ذلك شعاع الشمس،
لأنه سيصعب على فتاة يافعة
أن تنتقل بسرعة من الضوء الساطع إلى الظلمة التامّة.
فكّر أنه شيئاً فشيئاً سيعرفها على الليل،
بداية عبر ظلال أوراق الشجر المرفرفة.
ثم عبر القمر، ثم النجوم. ثم بلا قمر وبلا نجوم.
فلتعتد بيرسيفوني الظلمة على مهل.
وفي النهاية، فكّر هادس، ستجدها مريحة.
نسخة من الأرض،
إنما ثمة حب هنا.
أفليس الحبّ مطلب كل الناس؟
انتظر لسنوات،
بنى عالماً، وأخذ يراقب بيرسيفوني في المرج.
بيرسيفوني التي تشمّ، بيرسيفوني التي تتذوق.
إن كانت لديك شهوة واحدة- فكّر-
فلديك جميع الشهوات.
أفلا يريد الجميع أن يحسّ ليلاً
جسد المحبوب، بوصلة، نجماً قطبياً،
أن يسمع التنفس الهادئ الذي يقول
أنا حيّ، الذي يعني أيضاً
أنك حيّ، لأنك تسمعني،
لأنك معي ههنا. وحين يلتفت أحدهما،
يلتفت الآخر
هذا ما أحسّ به سيد الظلام،
ناظراً إلى العالم الذي شيده لبيرسيفوني.
لم يخطر بباله
أنه لن تكون رائحة هنا،
وقطعاً لا مزيد من الأكل.
أهو الشعور بالذنب؟ بالرعب؟ خشية الحب؟

شعر/ لويز غليك

تلك أشياء لم يستطع تخيّلها ؛
ليس من عاشق يتخيلها قطّ.
يحلم، يتساءل ماذا سيسمي هذا المكان.
يفكر في البداية: جهنم الجديدة. ثم: الحديقة.
وفي النهاية يقرر أن يسميه:
أرض صبا بيرسيفوني.
ضوء خافت يلمع فوق المروج،
خلف السرير. يحملها بين ذراعيه.
يريد أن يقول أحبّك، لا شيء يمكن أن يؤذيك،
لكنه يفكر تلك كذبة،
وفي نهاية المطاف يقول
أنت ميتة، لا شيء يمكن أن يؤذيك
هي ذي بداية تبدو واعدة أكثر،
حقيقية أكثر.

أفيرنو

1

تموتون حينما تموت أرواحكم.
عدا ذلك، فإنكم تحيون.
ربما لا تحسنون ذلك، لكنكم تواصلون العيش،
وهو أمر لا يد لكم فيه.
حين أخبر أولادي بذلك
لا يعيرون كلامي اهتماماً.
فهذا دأب المسنين، يفكر الأولاد،
يتحدثون بأمور لا أحد يراها،
لكي يخفوا أمر الخلايا التي فقدتها أدمغتهم
يغمز الأولاد لبعضهم البعض ؛
اسمعوا هذا الشيخ يتحدّث عن الروح
لأنه لم يعد يتذكر كلمة كرسي.
من الرهيب أن يكون المرء وحيداً.
لا أقصد أن يحيا بمفرده،
بل أن تكون وحيداً، حيث لا أحد يسمعك.
أتذكر كلمة كرسي.

أريد أن أقول ذلك، لكن الأمر ببساطة لم يعد يهمني.
أفيق من النوم مفكّراً
عليك أن تستعدّ.
عما قريب تستسلم الروح،
وكلّ كراسي العالم لن تجديك نفعاً.
أعرف ما يقولونه حين لا أكون في الغرفة.
هل يجب أن أرى طبيباً، هل يجب
أن أتناول أحد مضادات الاكتئاب الجديدة.
أسمعهم يتهامسون، مخططين كيف سيتقاسمون
الكلفة.
وأرغب في الصراخ
أنتم جميعاً تعيشون في حلم.
يكفي إيلاماً - يفكّر- إنهم يرونني أتداعى تحت أنظارهم.
كفى من هذه المواعظ التي يسمعونها هذه الأيام
وكأنني أملك الحق بهذه المعلومات الجديدة.
حسناً، لديهم الحقّ ذاته.
إنهم يحيون في حلم، وأنا أستعدّ
لأغدو شبحاً. أريد أن أصرخ
لقد انقشع الضباب.
الأمر أشبه بحياة جديدة:
لا حصة لك في النتيجة ؛
أنت تعرف النتيجة.
فكر في الأمر: ستون عاماً من الجلوس على الكراسي.
والآن الروح الفانية تسعى بصراحة بالغة، بشراسة
بالغة
إلى رفع الحجاب،
لكي ترى ما الذي تقول له: وداعاً.

2

لم أعد منذ زمن بعيد.
حين رأيت الحقل ثانية، كان الخريف قد انتهى.
هنا، ينتهي الخريف تقريباً قبل أن يبدأ،
المسنّون ليست لديهم حتى ملابس صيفية.
كان الحقل مغطى بالثلوج الصافية.

لم تكن علامة على ما وقع هنا.
لا تعرف إن كان المزارع عاود زرع الأرض أم لا.
ربما استسلم وانتقل إلى مكان آخر.
الشرطة لم تقبض على الفتاة.
بعد فترة قالوا إنها انتقلت إلى بلد آخر،
بلد ليس فيه حقول.
كارثة كهذه
لا تترك أثراً في الأرض
وأناس كهؤلاء يحسبون أن ذلك
يمنحهم بداية جديدة.
وقفت طويلاً، أحدّق في الفراغ.
بعد قليل، لاحظت كم العتمة دامسة، كم البرد قارس.
زمن طويل، لا فكرة لديّ إلى أيّ مدى.
ما إن تقرر الأرض ألا تكون لها ذاكرة
حتى يبدو الزمن، بمعنى ما، بلا معنى.
لكن ليس بالنسبة إلى أولادي.
إنهم يلحّون عليّ لكتابة وصيتي ؛
يخشون أن تأخذ الحكومة كل شيء.
يجدر بهم المجيء معي أحياناً
لكي ينظروا إلى هذا الحقل تحت الثلج.
كل شيء مكتوب هناك.
لا شيء: لا شيء أعطيهم إياه.
هذا الجزء الأول من الوصية.
الجزء الثاني: لا أريد أن أحرق.

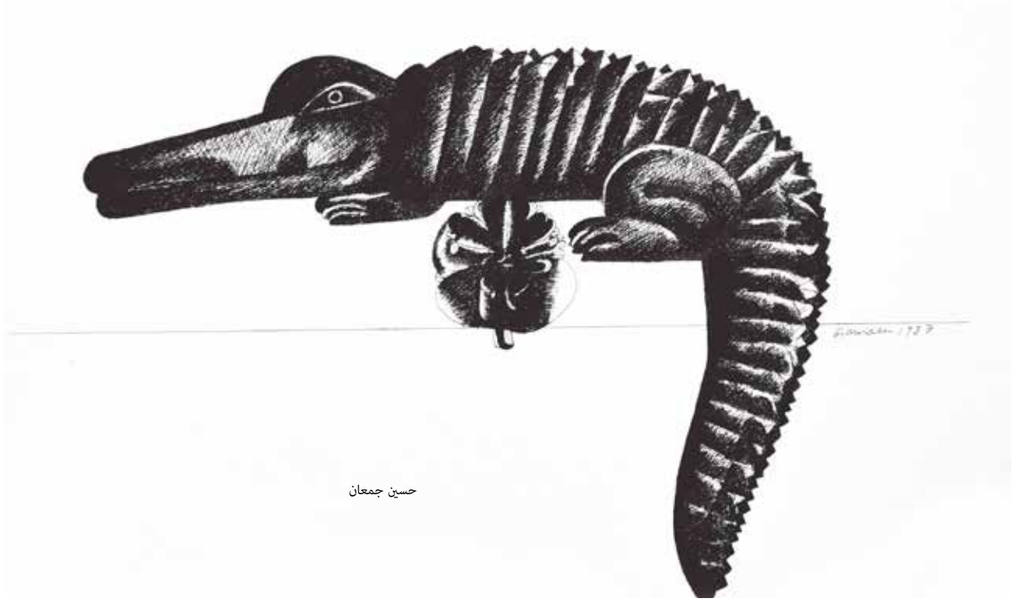
شعر/ لويز غليك

3

من جهة، الروح تهيم.
من جهة أخرى، بشر يعيشون في خوف.
بينهما، هوّة الاختفاء.
بعض الصبايا يسألنني
إن كان جوار أفيرنو آمناً،
إنهن يشعرن بالبرد، يردن الذهاب جنوباً لبعض الوقت.
وإحداهن تقول كأنها تلقي دعابة، إنما ليس عميقاً في الجنوب.
أقول لهنّ إن المكان آمن كبقية الأمكنة،
وهو ما يملؤهنّ غبطة.
ما أقصده أن ليس من شيء آمن.
تستقلّ قطاراً،
تختفي.
تكتب اسمك على النافذة،
وتختفي.
ثمة أماكن كهذه في الأرجاء قاطبة،
أماكن تدخلينها فتاة يافعة،
ولا تعودين منها قطّ.
مثل الحقل، ذاك الذي احترق.
بعدها اختفت الفتاة.
ربما لم تكن موجودة يوماً،
لا دليل على أي من الأمرين.
كلّ ما نعرفه:
الحقل احترق.
لكننا رأينا ذلك.
لذا علينا أن نصدّق بوجود الفتاة،
وبما روته. وإلا فإن من يحكم الأرض
قوى لا نفهمها.
الفتيات سعيدات، يفكّرن في عطلتهن.
لا تركبن القطار، أقول لهن.
يكتبن أسماءهن على نافذة القطار المكسوة بالضباب.
أريد أن أقول لهن أنتنّ فتيات ساذجات،
إذ تحاولن ترك أسمائكن خلفكن.

4

أمضينا اليوم بطوله
مبحرين بين أرخبيل الجزر الصغيرة
التي كانت جزءاً من شبه الجزيرة
حتى انفصلت إلى الأشلاء التي ترونها الآن
تطفو في مياه البحر الشمالي.
بدت آمنة لي،
ربما لأن أحداً لا يمكنه العيش فيها.
لاحقاً جلسنا في المطبخ
نرقب أوّلاً بأول
المغيب ثم الثلج.
غرقنا في الصمت، مخدرين بالثلج
وكأن اضطراباً ما
كان محتجباً من قبل
وبات الآن مرئياً،
شيء ما في الليل،
بات مكشوفاً.
في صمتنا، كنا نسأل تلك الأسئلة
التي يطرحها الأصدقاء الحميمون على بعضهم
بسبب شدة التعب،
وكلّ منهم يأمل بأن الآخر يعرف أكثر
وحين يتضح عكس ذلك
يأملون بأن مشاعرهم المشتركة
سترتقي إلى مستوى البصيرة.
ما الفائدة المرجوة من أن تفرض على نفسك
إدراك أنك لا بدّ ميت؟
أمن الممكن أن يفوّت المرء فرصة حياته؟
أسئلة من هذا القبيل.
الثلج ثقيل. الليل الأسود
تحول هواء أبيض صاخباً.
شيء ما لم نره كشف عن وجوده،
لكنّ معناه ظلّ ملغزاً.



حسين جمعان

5

بعد الشتاء الأول، بدأ الحقل ينمو ثانية.
لكن لم تعد هناك أخاديد منتظمة في الأرض.
رائحة الحنطة كانت قوية، عبق عشوائي
تمازج مع الأعشاب الضارة، تلك التي لم
يجد البشر فائدة منها.
كان الأمر محيّراً. لم يعرف أحد
إلى أين رحل المزارع.
بعضهم ظنّ أنه مات.
أحدهم قال إن له بنتاً في نيوزلندا،
إنه ذهب ليربي الأحفاد بدلاً من الحنطة.
الطبيعة، كما تبيّن، لا تشبهنا؛
ليس لديها مستودع للذكريات.
الحقل لا يصبح خائفاً من أعواد الثقاب،
ومن الفتيات اليافعات.
لا يتذكر الأخاديد أيضاً.
يقتل الحقل، يحرق، وبعد عام تدبّ فيه الحياة ثانية
وكأن شيئاً، غير عاديّ، لم يحدث.
المزارع يحدّق من النافذة.
ربما في نيوزلندا، ربما في مكان آخر.
ويفكّر: حياتي انتهت.
حياته عبّرت عن نفسها في الحقل؛
ما عاد يؤمن بصنع شيء من التراب.
التراب_ يفكر_ قد دحرني.
يتذكر يوم احتراق الحقل،
ليس بالمصادفة مثلما يعتقد.
شيء ما في أعماقه هتف: لا أستطيع العيش مع هذا،
أستطيع مجابهته بعد حين.
اللحظة الرهيبة كانت في الربيع الذي تلا ضياع عمله،
حين فهم أن التربة
لا تعرف كيف تأسى، وأنها بدلاً من ذلك تتغيّر.
ثم تواصل وجودها من دونه.

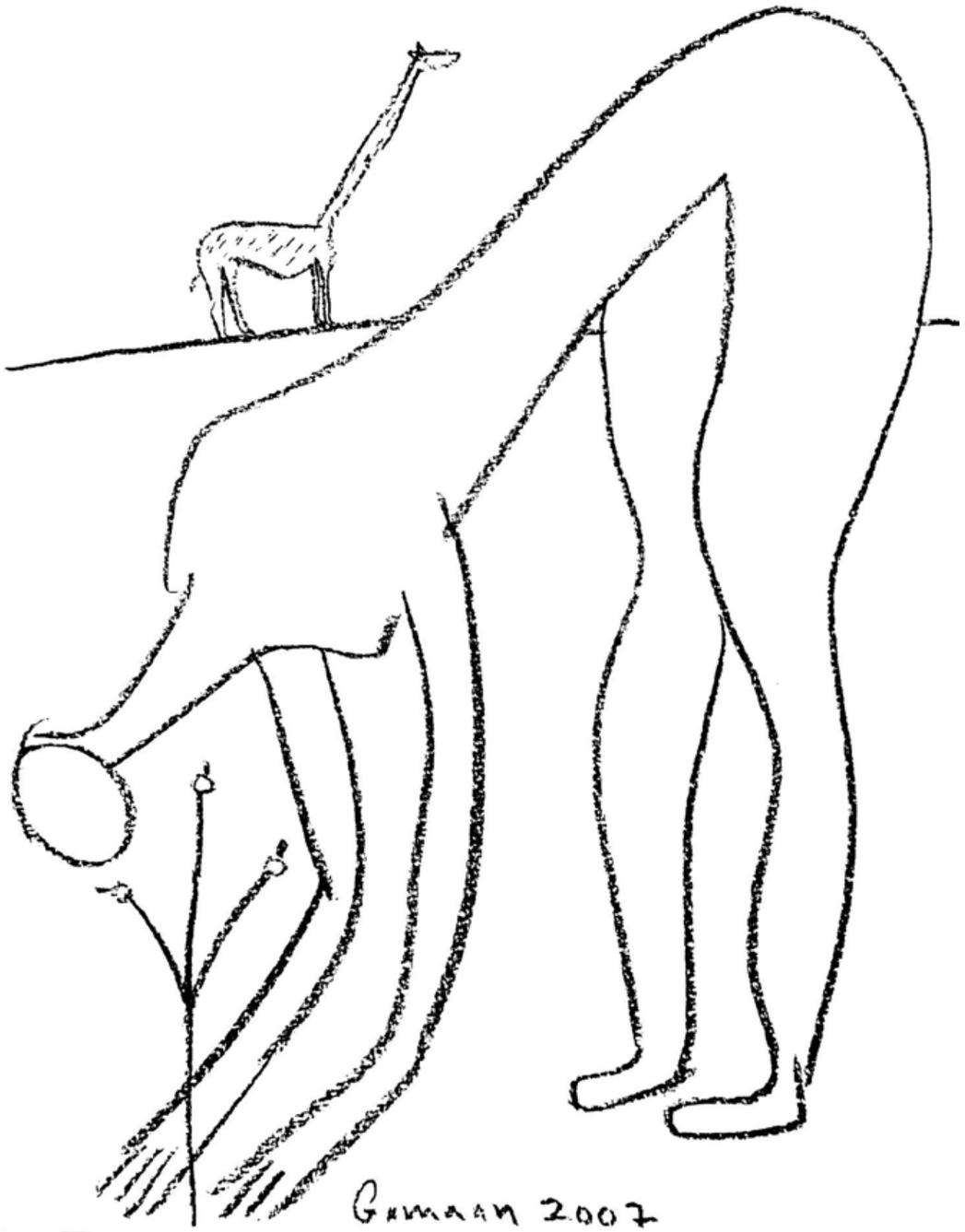
بيرسيفوني الهائمة

في النسخة الثانية من الحكاية،
بيرسيفوني ميتة. هي تموت، أمها تبتئس،
ولا حاجة إلى أن نزعج أنفسنا هنا
بالمشكلات الجنسوية.
في خضم حزنه، وبصورة قهرية،
يدور ديميتر حول الأرض. لا نتوقع أن نعرف
ما الذي تفعله بيرسيفوني.
إنها ميتة، والموتى ألغاز.
لدينا هنا أم وشيفرة:

شعر/ لويز غليك

هذا دقيق لوصف تجربة الأم
بينما تنظر في وجه الطفلة. تفكر:
أذكر حين لم تكوني موجودة. الطفلة
حائرة؛ لاحقاً، رأي الطفلة أنها لطالما كانت موجودة
مثل أمها في شكلها الحالي.
أمها تشبه أحداً في محطة الحافلات،
جمهور في انتظار وصول الحافلة؛ قبل ذلك،
كانت هي الحافلة، بيت أو مسكن مؤقت.
بيرسيفوني، محصنة، تحدق من نافذة العربة؟
ما الذي تراه؟ صباح في بداية الربيع، في أبريل.
الآن حياتها كلها تبدأ - لسوء الحظ ستكون حياة قصيرة.
ستعرف شخصين بالغين فحسب: الموت وأمها.
لكن ذلك ضعف ما حظيت به أمها:
كان لها طفل واحد، ابنة.
كإلهة كان يمكنها أن تحظى بألف طفل.
نبدأ هنا برؤية
لباب عنف الأرض
التي توحي عدوانيتها
بأنها لم تعد راغبة
في أن تكون مصدر الحياة.
ولمَ هذه الفرضية لم تخضع لأي نقاش؟
لأنها ليست في القصة؛ إنها تخلق القصة فحسب.
بحزن، بعد موت الابنة،
تهيم الأم في الأرض.
إنها تجهز قضيتها؛
مثل سياسي
تتذكر كل شيء
ولا تعترف بشيء.
على سبيل المثال، ولادة ابنتها كانت لا تطاق،
جمالها كان لا يطاق: تتذكر هذا.
تتذكر براءة بيرسيفوني، رقتها..
ما الذي تخطط له، بحثاً عن ابنتها؟
إنها ترسل تحذيراً رسالته المضمرة هي:
ماذا تفعلين خارج جسدي؟
اسألي نفسك:

لماذا جسد الأم آمن؟
الجواب هو
هذا السؤال الخاطئ
بما أن جسد الابنة لا وجود له،
إلا كفرع من جسد الأم
وجبت إعادة الفرع بأي ثمن.
حين يحزن إله فهذا يعني تدمير الآخرين (كما في الحرب)
بينما يلتمس تغيير الاتفاقيات (كما في الحرب أيضاً):
إذا كان زوس يقبل باستعادتها
فسوف ينتهي الشتاء.
سوف ينتهي الشتاء، وسوف يأتي الربيع
ومعه النسائم الصغيرة المزعجة العزيزة على قلبي
والزهور الصفر الخرقاء...
سيعود الربيع، حلماً قائماً على باطل:
أن الموتى يرجعون.
بيرسيفوني كانت معتادة الموت.
الآن مرة بعد مرة
أمها تجرها إلى الخارج من جديد..
عليك أن تسألي نفسك:
هل الزهور حقيقية؟
إن "عادت" بيرسيفوني،
فذلك لسبب من اثنين:
إمّا أنها لم تكن ميتة
وإما إنها تستخدم لدعم قصة متخيلة..
أظن أنني أتذكر كوني ميتة.
مرات عديدة، في الشتاء،
اقتربت من زوس. قل لي، كنت أسأله،
كيف يمكنني احتمال الأرض؟
ويجيبني،
بعد فترة قصيرة ستعودين إلى هنا
وفي الأثناء
ستنسين كل شيء:
حقول الجليد تلك
ستغدو مروج إليسيوم الخالدة.



حسين جمعان

سعادة

رجل وامرأة على فراش أبيض
إنه الصباح، أفكّر، وعمّا قليل سيصحوان.
ثمة زنابق في جوار السرير
في مزهرية تغمرها الشمس.
أراه يميل نحوها
لكأنه، صامتاً، يتلفظ اسمها
عميقاً في فمها.
على حافة النافذة،
مرة تلو أخرى،
يشدو طائر.
ثم ترتعش المرأة؛
جسدها يضج بأنفاسه.
أفتح عينيّ فأجدك تتأمّلني.
فوق حجرتنا
تنساب الشمس.
تقول: انظري إليّ،
وتقرّب وجهك مني
كأنه مرآة.
كم أنت هادئ.
بينما العجلة المشتعلة
تمرّ فوقنا بسلاسة.

بورتريه

ترسم طفلةٌ هيكل الجسد؟
ترسم ما تجيده، الإطار الخارجي فحسب،
أما الباقي فيملؤه البياض،
لا تستطيع الطفلة ملء ما تعلم أنه كائن هناك.
تدرك أمها: داخل خطوط الإطار الهشة
ليس من حياة؛
لقد فصلت بين الاثنين،
وكطفلة تلتفت الآن إلى أمها.
وها أنتِ ترسمينَ القلب
في الفراغ الذي صنعته.

الحديقة

1

الخوف من الولادة

صوت واحد. ثم هسيس البيوت وأزيزها
بينما تستقر في مواضعها.
والريح
تجوس أجساد الحيوانات
عدا عن جسدي الذي لم يستطع
الاكتفاء بالصحة، فلماذا يجب أن يعود
إلى شعاع الشمس؟
سيكون نفسه ثانية.
هذ الخوف، هذا الجوهري،
حتى أجبر على العودة إلى الحقل
بغير مناعة
حتى أمام أصغر الشجيرات
التي تخرج متصلّبة من الطين،
جارة توقيع جذورها المائل،
حتى أمام زهرة توليب، ومخلب أحمر.
ثم يمكن احتمال جميع الخسارات
واحدة بعد الأخرى.

2

الحديقة

تحبك الحديقة
ومن أجلك تلطّخ نفسها بالخضرة،
وبأحمر الورود،
لكي تدخليها مع عشاقك.
أترين كيف أنشأت أشجار الصفصاف

خمائل الصمت الخضراء هذه
لكن ما زال ثمة ما تحتاجين إليه،
جسدك ليّن جداً، حيّ جداً،
بين الحيوانات الحجرية.
اعترفي بفداحة أن تكوني مثلها
بمنأى عن الأذى.

3

الخوف من الحب

ذلك الجسد المضطجع بجواري كحجر مطيع،
ذات مرة بدأ يفتح عينيه،
وكان يمكن أن نتحادث.
كان قد حلّ الشتاء.
نهاراً ارتفعت الشمس في خوذتها النارية
وفي الليل أيضاً، في انعكاس القمر.
بكلّ حرية مرّ نورها فوقنا
كأننا استلقينا هكذا
لئلا يكون لنا ظل
كنا مجرّد حفرتين في الثلج.
وكالعادة امتدّ الماضي أمامنا،
ساكناً، محتشداً، غير قابل للاختراق.
كم مكثنا هناك
بينما هبط الآلهة متأبطي الأذرع
بأقنعة الريش
من الجبل الذي رفعناه من أجلهم.

4

الأصول

كأن صوتاً يهتف:
لا بد أن تكون نائماً الآن،
ولم يكن أحد.
ولا أعتم الهواء،
مع أن القمر كان هناك
وكان مليئاً بالرخام.
كأنما في حديقة محتشدة بالزهور
هتف صوت:
كم هي بليدة هذه الأزهار الذهبية،
كم هي طنانة، وكم هي مكررة،
حتى أغمضت العينين،
واضطجعت هناك.
بين النيران المفرقعة.
لكنك أيها الجسد المسكين
لم تستطع نوماً،
كانت الأرض ما زالت
متشبثة بك.

5

الخوفُ من الدفن

في الحقل الفارغ، صباحاً،
ينتظرُ الجسد أن يُستدعى.
تقبعُ الروح بجواره، على صخرة صغيرة،
لا شيء سيهبها هيئة ثانية.
يفكّر في وحدة الجسد.
يسير ليلاً في الحقل العاري،
ظله ثقيل.
وطويلة هي الرحلة.
والأضواء البعيدة تنبعث مرتعشة من القرية
لا يقفون من أجله بينما يتفرّسون في الصفوف.
كم يبدون بعيدين،
الأبواب الخشب...
الخبز والحليب،
تُركت، كأثقال، على الطاولة.

الرسائل

ليل لآخر مرة.
للمرة الأخيرة تمرّ

يداك على جسدي.
غداً خريف.
سنجلس معاً في الشرفة
وننظر إلى الوريقات التي يبست
تطيرها الرياح في سماء القرية
كالرسائل التي سنحرقها،
واحدة بعد الأخرى، كلّ في منزله.
كم ساكنة هذه الليلة.
وحده صوتك يتمتم:
إنك مبللة، تريدين ذلك
والطفل في الداخل
نائم كأنما لم يولد بعد.
الخريف صباحاً،
سنمشي معاً في الحديقة الصغيرة
بين المقاعد الحجرية والشجيرات
التي يلفّها الضباب،
كأثاث هجر من زمن بعيد.
أنظر كيف ترتفع أوراق الشجر في العتمة.
لقد أحرقنا
كل ما كتبناه عليها.

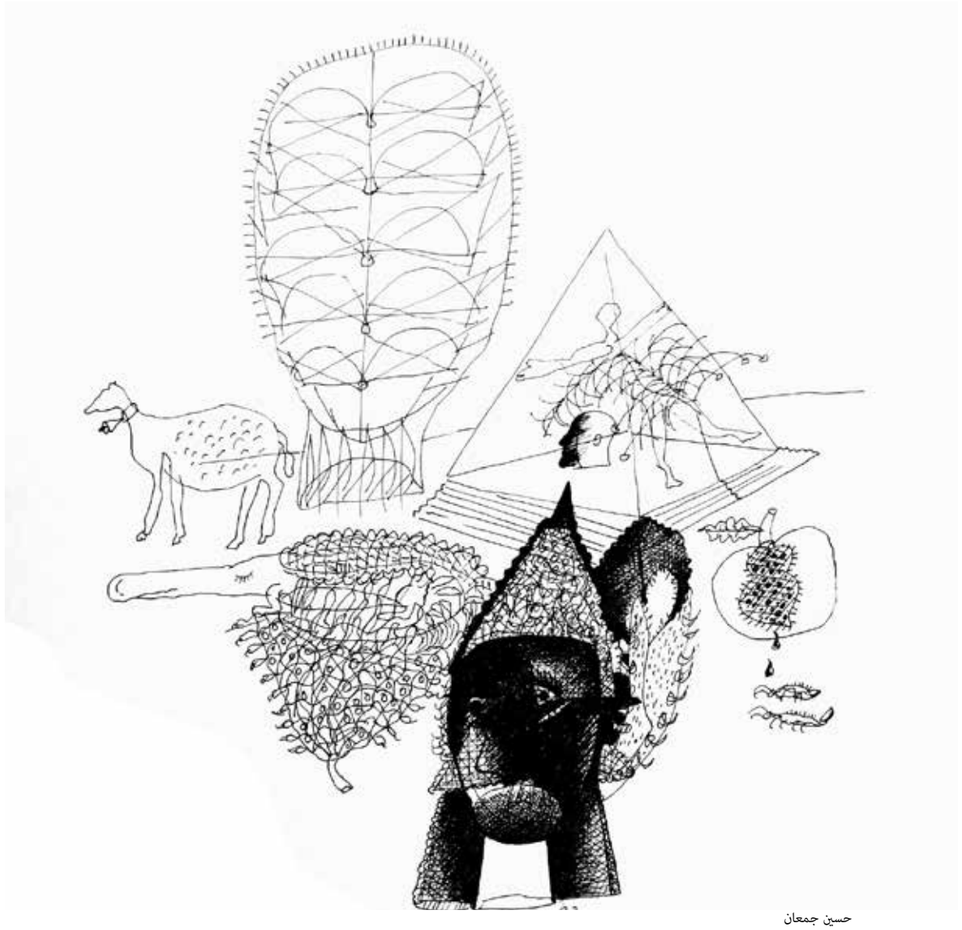
عتاب

خدعتني يا "إيروس"
حين أرسلتَ إليّ
حبيَ الحقيقي.
على هضبة عالية ابتكرت
نظرته الثاقبة؛
ولم يكن قلبي
صلباً كسهمك.
ما الشاعر بلا أحلام؟
أتمدّد مستيقظة؛
أحسّ بدناً حقيقياً فوقي،
يريد إسكاتي...

في عتمة الخارج،
فوق أشجار الزيتون،
بضع نجمات.
أحسبها إهانة بالغة:
أن أحبّذ المشي
في الممرات المتعرّجة في الحديقة،
قرب النهر
الذي يترقرق بقطرات الزئبق.
أحب الاستلقاء على العشب الرطب قرب النهر،
هاربة يا "إيروس" مع رجال آخرين
ليس باندفاع
لكن بتحفظ وبرود...
لقد عبدتُ، طوال حياتي،
الآلهة الخطأ.
أرى الأشجار
على الضفة الأخرى،
تهتز وتتمايل،
ومثلها السهم في قلبي.

فرس

ما الذي تقدّمه لك الفرس
ولا يسعني تقديمه لك؟
أراقبك حين، وحيداً،
تمتطيها في الحقل،
وتغوص يداك
في عرفها الأسود.
ثم أدرك سرّ صمتك:
إنه الازدراء، إنه مقتك لي وللزواج.
ورغم ذلك تريدني أن ألمسك؛
تنتحب كعروس، وحين أنظر إليك
لا أرى في جسدك أطفالاً.
ماذا فيه إذاً؟
أحسب أن لا شيء سوى استعجالك



حسين جمعان

الموت قبلي.
رأيتك، في المنام تمتطي الفرس
في الحقول الجافة
ثم تترجّل: وتسيران
أنت والفرس..
لم يكن لك ظلّ في الظلام.
شعرت أن ظلّك يتجه نحوي
في الليل يذهب أينما شاء،
إنه سيد نفسه.
أنظر إليّ. أتحسبني لا أفهم؟
إذ ما الحيوان
إن لم يكن معبراً من هذا الحياة.

أشجار الدردار

حاولتُ، طوال اليوم، أن أميّز
بين الرغبة والحاجة.
والآن، في الظلمة،
يملؤني حزن مرير لأجلنا،
نحن البناؤون، نحّاتو الخشب،
لأنني كنت أحدّق
في هذه الشجرات
ورأيت السياق
الذي يصنع الألم،
شجرة مقيمة في عذاب،

شعر/ لويز غليك

وأدركتُ
أن لن يكون لها سوى هذا الالتواء.

صيف

أتذكر صيف سعادتنا الأولى،
كم كنا قويّين، وكم دوّخنا الشغف،
كيف كنا نضطجع على فراشنا الضيق،
ننام هناك، ونأكل هناك أيضاً:
كان الصيف،
وبدا أن كل شيء أينعَ مرة واحدة
كم كنا حارّين في عرينا الكامل.
أحياناً كانت تهبّ ريح
تلهو بصفصافة النافذة.
لكننا كنا ضائعَين نوعاً ما، ألم تشعر بذلك؟
كان السرير أشبه بطوف؛
وأحسست أنّنا نطفو خارج أنفسنا
إلى حيث لن نكتشف شيئاً.
أولاً الشمس، ثم القمر، يظهر لمحاً،
خلل الصفصاف.
أشياء يمكن أن يراها أيّ كان.
أُقفلت الدوائر. ببطء صارت الليالي باردة؛
اعترت الصفرة وريقات الصفصاف
ثم سقطت. وفي كل منا
اتسعت عزلة عميقة،
مع أننا لم نتحدّث عن ذلك،
عن غياب الندم.
كنا بارعَين مرة أخرى، يا زوجي،
واستطعنا استئناف الرحلة.

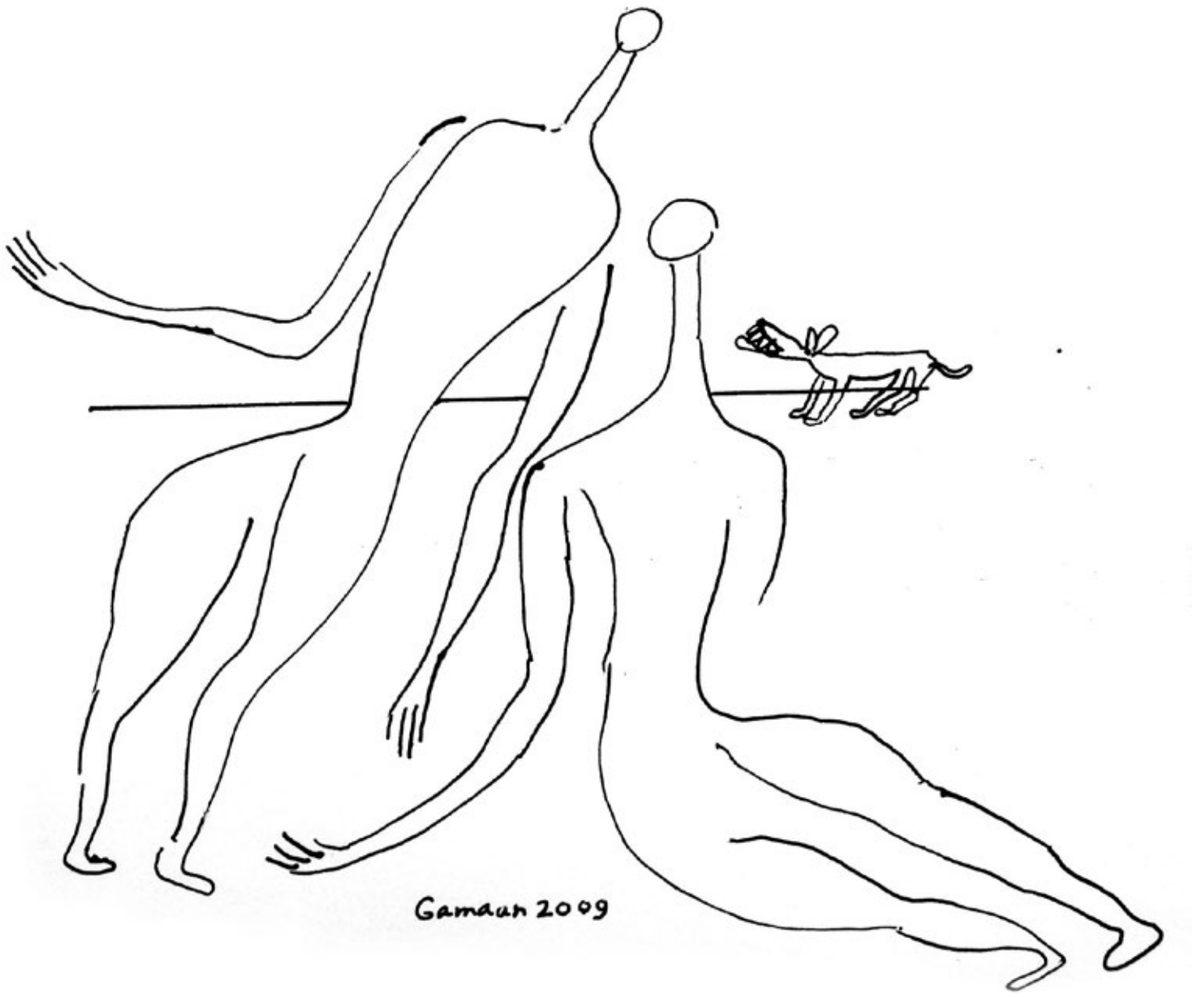
رجل جالس

كأنما كنتَ على كرسيّ متحرّك
رجلاك كانتا مبتورتين حتى الركبتين.
لكنني أردتك أن تمشي.

أردتنا أن نمشي كعاشقين
بذراعين متشابكتين في مساء صيفي،
آمنت بأن ذلك ممكن
بحيث أنني اضطررت إلى التكلم،
كان عليّ دفعك دفعاً لتقف.
لمَ تركتني أتكلم؟
فهمت صمتك مثلما فهمت عذاب وجهك،
شيئاً من مشقة التحرّك...
يبدو أنني وقفت مادة يدي إلى ما لانهاية،
وطوال ذلك الوقت لم يكن في مقدورك
شفاء نفسك
مثلما لم يكن في مقدوري
قبول ما رأيت.

العودة

حين رحلتَ
شعرت بالجزع؛
لمسني فتى في الشارع،
كانت عيناه بمستوى عيني،
صافيتين وحزينتين:
دعوته إلى الدخول؛ تكلّمت معه
بلغتنا،
لكن يداه كانتا يديك،
وبرقة هائلة نالتا ما أرادتا
ثم لم يكن مهماً
اسم من منكما كنت أنادي.
إلى هذا الحدّ كان الجرح عميقاً.



حسين جمعان

قص

المربع الأول في رقعة شطرنج

فصل روائي

ياسمين كنعان

سأمنحكم الخلود برهةً على أوراقي، فلتلدوا أنفسكم من لغة مرتبكة، وليكن لكل منكم شكواه وحجته وبرهانه، ولتكن لكم أصواتكم المستعادة من صمت القبور وعماء العدم! ولينشر كبيركم أوراقه وليقرأ صغيركم التهم المنسوبة إليه.

فلتجتمعوا هنا، للمرة الأولى بعد غياب، وليصدح كبيركم، كما صغيركم، بالشكوى والعتاب. ها أنتم إذن، مجتمعون، هنا والآن، على تباعد أزمنتكم. سأمنحكم فسحة للبوح، وسأستعيد ميتكم من تربته المندّاة بالدمع، سأستحضر البعيد من غيابه، وسأجمع الضدين على طاولة، وسأفتح ملفاتكم القديمة ليقرأ كل منكم صحيفته على الملأ.

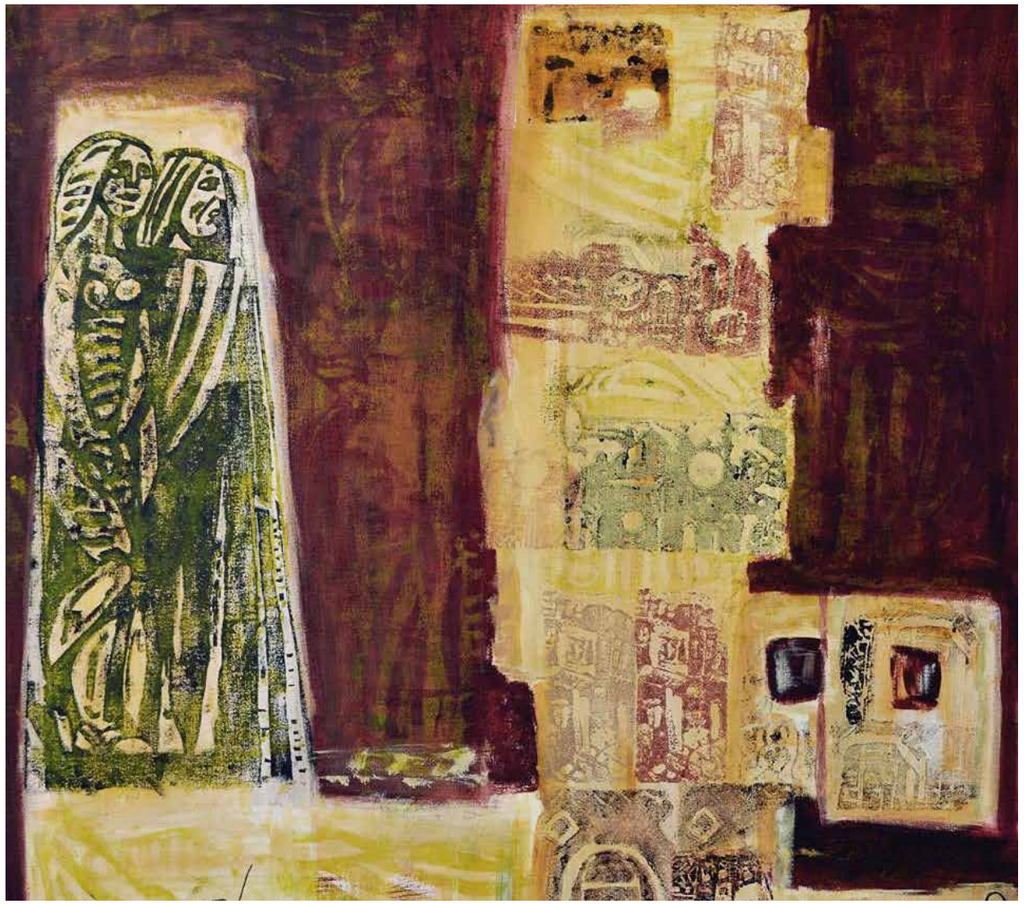
أما أنا؛ قطعة الشطرنج التي تناقلتموها من مربع إلى مربع، ، بخفة، وبخطوات عابثة أو محسوبة، فسأعيدكم جميعاً إلى بدايتي؛ إلى المربع الأول.

فلنبدأ، إذن، من مربع الهزيمة الأول، من مربع الطفولة. ها هي الطفلة الصغيرة النحيلة ذات الضفيرتين، والثوب القصير المزين بالفراشات والزهور، تقف بارتباك طفولي إزاءكم، إنها تبتلع ريقها، وتصلح وقفتها، وتنظر إليكم بعين الريبة، محاولةً، عبثاً، أن تطل على دخيلة أنفسكم، وعبثاً تحاول أن تتحاشى نظراتكم المتفحصة، وأسئلتكم الفضولية التي لا تنتهي!

لبرهة، يخفت صوت اللحن ""sad cello المنبعث من الركن القصي المضاء بمصباح خافت الشعاع، فيخيّم صمت مشبع بالصقيع. ترتبك الصغيرة وتنكمش على نفسها. تحضن كفاً بأخرى، تغمض عينيها وتفتحهما باحثةً عن سكينة ما، عن دفء ما، أو ربما عن نظرة مطمئنة، فتصطدم بوجوه ذات ملامح متحجرة، وقسمات بلا تعبير، ونظرات صقيعية مفرغة من العطف، وعيون مطفأة تخلو من بصيص ومض قد يشي بأيّ من سمات الإنسان. تصطك أسنانها من خوف عميق مبهم، وتصافح نظراتها الوجوه الواجمة، فلا تقع على وجه ذي ملامح، ولا تعثر في الوجوه الماثلة أمامها هنا والآن، والمتدافعة من ثنايا ذاكرتها البعيدة، على وجه واحد يتوافق مع صور وجوه من كانوا ذات زمن هناك، أو يحتفظ بملمح، مهما ضؤل، من ملامحهم القديمة! هنا، في هذه اللحظة المنسلة خفيةً من كهوف أزمنة حزن عميق ومديد، يبدو أن لا شيء يشبه ما يفترض أنه سيشبه، أو ربما ما ينبغي أن يشبه. لا شيء سوى أصوات شق وتمزيق لم يسفرا عن شيء سوى انفكاك علاقات، وتفكك أواصر ما كان يمكن أن يسمى روابط أسرية، أو علاقات إنسانية، أو أي شيء مما قد يبصر ماضياً على هذا السواء.

تعلو الصفرة ملامح الصغيرة، صفرة تشبه صفرة الموت، تنتابها لحظة غثيان، تمدّ ذراعيها باحثةً عن متكأ فلا يحضن ذراعيها، ولا يحضنا، إلا الفراغ الأصفر. علقت نظراتها على وجوههم القاسية. حاولت استجداءهم. همست بحروف متلعثمة ".. ابنتكم أنا بالدم، أختكم في الإنسانية"، فأجابها الجمع بصوت يشبه صوت الكورس الكنائسي "انفكت أواصر النسب، وانحلت عرى الإنسانية. من أنت، وما قصتك يا صغيرة؟! من أين جئت، وما هو ماضيك؟! لا أتذكر، وما عدت أذكر للمكان اسماً، أو أشتمّ له رائحة. كان أستاذ التربية الوطنية يقف، بصلعته اللامعة وعيونه الزرقاء، مردداً برتابة "تقع بلدتكم المنسية بين الأرض والسماء. إنها معلقة على حبال حضارتين أو أكثر، فوق تلة متوسطة الارتفاع، ولا يزيد عدد سكان بلدتكم المنسية عن خمسة آلاف نسمة. وقد غزاها الفرس، كما غزاها الرومان، وبها مرّ أنبياء وزهّاد. وهي محاطةٌ بكروم اللوز والزيتون والمشمش والرمان، ويخترق أراضيها نبع ماء. أما سفوحها، فمكسوةٌ بالزعتر والحنون، وبساتينها مسيجةٌ بالسرو والصبار..".

أما أنا، فقد كنت أعرف المكان بفطرتي، وبشقاوة الطفلة المسكونة بالحياة من دون أن تعرف رسماً لهذه الكلمة أو معنىً لها، كنت أتسلّق الشجر، وأصادق الحجر، وأجمع عصا الراعي وباقات الأقحوان. كنت أركض، أتعثر، أقع، أقف مجدداً، أمسح دمعي



بكفي المتسخة، وأعبر الزقاق بلا هدف.

ابنتكم أنا، أحفظ عن ظهر قلب بيوت القرية القديمة، شبابيكها العالية، حجارتها المتداعية، مسجدها القديم، وكنيستها. أعيدوني قليلاً إلى المكان كي أستعيدكم، أو أستعيد نفسي. مبعثرة أنا بين ماضيكم المكتظ بالذكريات وحاضري المفعم بالحنين. لا أستطيع، أبداً، أن أعبّر عن نفسي كما تودّ نفسي. عالقةٌ أنا بأشواك أحلك بقعة من بقع الغياب. أعيدوني إليّ، إلى شجرة اللوز المعلقة على حافة الذكرى، ولا بأس إن وقعت مرة أخرى ونزفت، لا بأس أبداً، فها أنا أنزف دمعي كل ليلة، أعض على الجراح وأخدش ريش الوسائد، أعض لأوجع الجرح بقدر ما يوجعني. أعيدوني إليّ، ردوا عليّ اسمي القديم وضفيرتي وأصابعي. أنا الصغيرة التي تعبر الحلم كل ليلة، لتصل إلى نفسها، فيصدها الواقع. أنا.. أنا..

لم ترفع الصغيرة رأسها ظلت تحدق في حلكة المربع الأسود الذي ظلت واقفةً عليه، فلا ترى نفسها ولا تراه. كانت دمعاتها تنهمر بلا توقف، ومنكّسة الرأس كانت تعصر كفيها، وتحاول خنق الدموع والكلمات المتدحرجة عليهما من عينيها وشفتيها، دون إرادتها، لتنهمر، مع انهمارها، حرائق الذكرى، والذكريات القديمة.

تنفتح الأبواب وتتسع المداخل، فتتراكض الأطياف القديمة محاطةً بأشباح الماضي، وتتخذ أماكنها بين جموع الحشد المكتظة به القاعة الواسعة المبلطة بالأبيض والأسود، وترهف أسماعها لتنصت إلى أصوات الهزائم التي شرعت تتدحرج على بلاطها الصقيل، لتتشابك، وتتخالط!

***

كان عليّ أن أتدخل عندما رأيت الذكر الطيف الذي وقف في الزاوية المعتمة برداء أبيض متّسخ بالطين والتراب يرفع يده بحركة تعلن احتجاجه. لم يكن صوته قد خانه، فهو ما عاد، في الأصل، يملك صوتاً، ولكنه أراد أن يتكلم، فجعلت إرادته من جسده الطيفي الشبحي لساناً يتحرك في اتجاهات شتى. ضجّت ملامحه بالحنق، وانسربت شرارات أوامر رغبته إلى جسده فتملكته حركاتٌ عصبيةٌ أطلقت شررها أعضاؤه جميعاً، في آن واحد وعلى مدى الوقت.

كان عليّ أن أتصرف؛ أن أفعل شيئاً لكبح جماح هذا الغضب العصبي، فقد بدت الصغيرة أكثر ارتباكاً مما كانت عليه قبل اشتعال جسد الرجل الطيف بشرار الغضب. ها هو الحزن يكسو ملامحها بالكآبة والغم فيما هي تراقب حركات غضبه الشبحي المنفلت، والذي تركز الآن في انفلات يديه بحركات عنفية تقرب أظافره من رقبتها، فيتملك كيانها فزعٌ يقذف الرعب في عينيها. الموقف يتأزم، والتوتر يتصاعد منذراً بانفجار صراع ضار يتلازم مع تشظيات تذهب في اتجاهات شتى، فماذا عساي أن أفعل؟! وكيف لي أن أوقف نزيف الرعب والدم والفزع، وانهمار العذابات والدموع والآلام؟! وهل يتوجّب عليّ أن أجد مخرجاً من كل هذا السواد؟! ولم يتوجب عليّ هذا؟! ولأجل من، لأجل من، لأجل من؟!

خفّضت صوت الموسيقى المنبعث من ذلك الركن القصي شحيح الضوء، ووجدتني، بعفوية لا أعرف منبعها، قد شرعت في السعي لإيجاد مخرج لا أعرف كنهه، ولا أبصر ممراً يفضي إليه.

همست، مرتجفةً، في أذن المرتجفة الصغيرة "فلتسكتي يا 'كوزيت' حتى أنا تعبت، و..."، فجاءني صوتها المرتجف، المنزلقة نبراته على خط دمعها المنكسر "لكنني لم أكمل الحكاية! فأجابها صوتٌ خرج، متلعثماً ومجرحاً، من بين شفتي: لا بأس عليك، لم تكملي ولم ننتهي، سنكمل، لاحقاً، غداً، فيما بعد!

***

خرجت من القاعة المكتظة بحشد الأطياف والأشباح، ولا أعرف كيف عثرت قدماي على ممرّ قادها إلى غرفة مكتبي! أوثقت رأسي بكفّي، متوخّية سحق الأفكار القاسية التي تسكنه وتتكاثر فيه، وتنهشه ناقرةً كلس جدرانه. حدقت عيناي في أكوام الورق المتراكمة أمامي. حدّقت في البياض، وفي السواد، ثم حدقت في وجه الصغيرة التي راحت أصابعي المرتجفة تدون اسمها، بخط ناعم، على رأس صفحة بيضاء "كوزيت". ثم لم يعد ثمة من شيء، هنا والآن، سوى البياض!

آه، قد كان على ذاكرتي أن تتذكر أنني قد تركتهم هناك في القاعة المبلطة بمربعات خزفية سوداء وبيضاء، وأنها هي من جمدتهم أو أقصتهم، لبرهة، عن الحضور في ذاكرتها. وها هم يعودون الآن، ليملأوا أزمنتها المتشابكة. إنهم يخرجون من دهاليز كهوفهم الجحيمية المعتمة محمولين على محفات من جليد صقيعي! نظراتهم متحجرةٌ كنظرات تماثيل قدت من رخام جليدي، أو جليد رخامي، بإزميل متعهد جنازات، أو حفار قبور!

يا إلهي، كنت أعبر متاهات ضياعي بلا أدنى فكرة عمّا آل إليه حالي، فيما كان صوت الصغيرة المتلعثم يتردد في رأسي كصدى، ورجع صدىً، مؤرقين لعينين، أو كموجات متلاحقة لم تزل ترتطم، منذ ألف عام وعام، بصخرةً صلدة تريد تفتيتها؛ فلماذا خرجت من شرنقة لامبالاتي، أو إذعاني المستكين، لأقحم نفسي المنهكة بهذه الحكاية الشهرزادية المتشعبة؟! وكيف لي أن أنتهي من سردها في نص روائي واحد، ملتحم ومفتوح؟!

أراني قد سعيت للمشي على الماء، فزلت قدمي وانزلقت لتلامس سطح دوامة جرفتني لتقذفني في خضم دوران لولبي شديد التسارع والعنف. وها إني قد وصلت بفضلها، وفي طرفة عين، إلى قاع مخروطها الضيق، وخسرت، بفضلها أيضاً، خيار الهروب من حكاية سرد حكايتي في نصّ روائي يقول تجربتي مع الحياة، حيةً وميتةً، ويتتبع مساراتها، ويرسم منحنياتها التي رسمت نفسها على جسد كينونتي المستغلة، المؤجلة، والساعية أحياناً، وعلى نحو مبتسر ومتقطع، لالتقاط ومض وجودها الإنساني الحقيقي المستهدف إما بتأبيد الاستغلال وتأجيل الوجود، أو حتى بالتعديم.

لعلّي لم أكن أدرك أن إقدامي، بعفوية روحي المهددة بالإزهاق، على فعل ما كان من شأنه وقف جحافل الرعب والدم والفزع المنطلقة من بين قبضتي الرجل الطيف الغاضبتين لإزهاق روح الصغيرة المرتجفة "كوزيت"، وحرصي على الإصغاء إليها تسرد، بصوتها، على مسمعي، حكايتها، ثم إقحام نفسي، استجابة لنداءات صوتها المتردد في رأسي صدىً ورجع صدىً، في حكاية تحويل حكايتها الشفوية المكتومة إلى نص روائي مكتوب يسردها بصوتها، وصوتي، وأصوات شتى الشخوص والكائنات والأشياء التي كان لها حضوراً فيها، قد دفعني، مذ خطت أناملي اسم "كوزيت" على رأس صفحة بيضاء، للشروع في خوض مغامرة المشي على الماء التي أسلمتني لدوامة عنيفة ألقتني في قاع مخروطي شديد الحلكة والضيق، وما عثرت فيه على شيء سوى صندوق باندورا (Pandora) الذي ما أن نزعت ختمه الرصاصي المطلسم، حتى انطلقت من جوفه جميع الشرور وتطايرت، وتصاعد لهيب الشقاء الذي يسببه أشرار الناس للناس، والعذابات الفاتكة التي يلحقونها بهم.

وإذ رأيت كل هذا في قاع الدوامة، تمنّيت حدوث معجزة إلهية تخرجني من سواد قعره الملتهب الضيق، غير أن أوان التمني القابل للإدراك كان قد فات، ولعلّي أكون قد غفلت عن تذكر جدول مواعيد رفع الأماني المحدد من قبل آلهة تلقيها وتلبيتها، أو أن هذه الآلهة قد نسيت غاية إيجادها من قبل الإنسان المعذب.

وهكذا، لم يعد ثمة من سبيل للخروج من قعر القاع الدوامي المهلك سوى الكتابة، سوى متابعة الإصغاء لـ"كوزيت"، ومتابعة قص حكايتها وإطلاقها مكتوبةً، في صيغة نص روائي مكتمل، في الناس، فلهذا، وله وحده، أن يمكنني من امتلاك التمائم والرقى والتعاويذ الكفيلة بمساعدتي على تفتيت الصخرة الصلدة الثقيلة المطلسمة، وفك طلاسم صندوق باندورا، الذي وضعته الآلهة في جوفها عقب تطاير جميع الشرور من جوفه، وفروغه من كل شيء سوى الأمل!

ليس ثمة من سبيل أمامي للخروج قعر قاع الجحيم الدوامي الملتهب، سوى الكتابة! وليس ثمة من سبيل أمام "كوزيت"، وأمامي لمتابعة إرادة روحي المهددة بالإزهاق للحيلولة دون إتمام إزهاق روح "كوزيت" سوى متابعة الكتابة وتحفيز السرد الروائي على متابعة الانسكاب في المجرى الذي سيشقه بنفسه لنفسه، ولسكنى بيت الحياة الذي سيبنيه بنفسه لنفسه! وإني لأعرف الآن، وتحت نير شروط الواقع الظلامي الذي أحيا فيه موتي في الحياة، أن في الكتابة التي أعتزمها إنقاذ حياة بقدر ما تنطوي على احتمال تسريع لحظة إزهاق روح! ستلعنني آلهةٌ بلا روح، وستمسك بخناقي شياطينٌ تتقنع بوجوه ملائكية، وسينبذني ناسٌ من الناس، وستغطي غمامات الشرور السوداء التي تطايرت من صندوق باندورا سمائي المكدّرة، أصلاً، بالشرور، ولعلي أحظى، في خاتمة المطاف، برصاصة في القلب، ممهورةً بختم مجتمع آسن يدعى البطولة والشرف! ولكن، لا بأس، سأفي بوعدي لكوزيت ولنفسي، وسأتابع الإصغاء لكوزيت، وتحويل الحكاية إلى نص مكتوب يحفظه الزمان في خزائنه غير المطلسمة، مهما كانت الصعوبات، وأياً ما بلغت كلفة الأمر.

كاتبة من فلسطين

قص

الخوّاف

نهى الصراف

ثمن فاح بالتأكيد أن تتحول من متسكع، في شارع مزدحم، إلى مجرد جثة هامدة تُدفن في عمق بعيد من الأرض، فلا يحضر وداعك الأخير سوى رجال غرباء بملابس سميكة، يغلفون أجسادهم بالأقنعة والقفازات، ويرشّون أنفسهم بالمطهّرات، بينما يُحفظ جسدك الهامد بطبقات متعددة من البلاستيك التي لن تسمح لروحك - بالتأكيد - التحليق إلا لمسافة قصيرة.. تعود بعدها كحارس ليلي يجول حول القبر الوحيد وصاحبه الوحيد الذي مات بلا أهل ولا خلّان.

كل هذا الهذيان ظهر اليوم في صحيفة الصباح؛ قائمة بالمحظورات من أفعالنا اليومية التي يمكنها اجتذاب عدد غير متناهٍ من فيروسات كورونا اللزجة، مجرد تمرين في النادي الرياضي، أو التعثر بحفل موسيقي ومركز صغير للتسوق، وحتى زيارة قصيرة لحانة في آخر الشارع، مغامرة يومية يمكن أن تسمح بالتصاق دزينة كوفيدات على جسد صاحب الحظ المصخّم، يحصل بعدها بطرفة عين القدر على لقب ضحية في مدة قصيرة قد لا تتجاوز بضعة أسابيع، يقضيها تحت ثقل جهاز التنفس الاصطناعي الذي يمنح نفحات قليلةً من الأوكسجين مقابل تمزيق بعض أحشاء الجسد.

هذا السيناريو لا يمكن أن يكون نهاية مناسبة لعزيز الخوّاف.

عزيز، رجل ستيني.. مال أول، وإلى جانب خوفه الأزلي من المستقبل الملتبس، فهو كسول لدرجة فظيعة، حتى أنه عندما ينادي على حفيده رياض يقول: رياااااااا ويسكت، فيمازحه شقيق زوجته الرابض على قلبه كالصخرة "عمّي هذا اسمه رياض وين الض؟".

يرفع عزيز حواجبه المخربطة ويجيب باستهانة "ما بيّه حيل أكمل الاسم للآخر، المهم الولد من بعيد يسمع اسمه كامل بالصدى.. عبالك جاي أكَول رياااض.. بعد ليش اتعّب نفسي!".

الصدى مهم جداً في حياة صاحبنا الخوّاف، فهو يستيقظ صباحاً على الصدى المعاكس الذي يحدثه طنين أذنيه، بعد أن يرفسه رياض في وجهه من غير قصد في واحدة من تثاؤبات جسده الغض.

فالمنزل منذ سنوات صار مكتظاً بالأقدام والأذرع والرؤوس الكثيرة، ومن المتوقع أن تشتبك هذه الأعضاء البشرية في أيّ لحظة على سفرة الطعام أو في مكان النوم الضيق.

يفرك الجد الكسلان عينيه ببطء شديد، وحالما تقع نظراته على المشهد الضبابي المشوّش يبدأ بإطلاق حسرته الصباحية الأولى؛ ابنة أرملة مع ثلاثة أطفال، أربع بنات صغراهن في سن الثامنة، ولد في مطلع سن الشباب بقدم اصطناعية، وحين يجرّ قدميه إلى الشمال قليلاً يمكنه أن يطلق حسرته الثانية بثقة أكبر بعد أن يلمح بقية أجساد أفراد الأسرة الكبيرة؛ الزوجة النحيفة التي لا تشغل عظامها حيزاً كبيراً من زاوية الغرفة الملحقة، تأتي خلفها الجدّة والخال والخالة، ضيوف عزيز الأبديين منذ أن "تزحلقت أقدامه في وحل الزواج"، هذه هي جملته المفضلة التي واظب على ترديدها بعد مرور سنة واحدة فقط على زواجه، كان قد سمع الكلمات الغريبة من فم رجل مثقف - نصف ردن - في مقهى ارتاده في أيام شبابه الأول عندما كان يسكن في منزل والديه في بغداد الجديدة، يأكل وينام جيداً. مع ذلك، فهو يخاف كثيراً على مصائر هذه الكتلة البشرية التي تتعلق بتلابيب روحه الفقيرة، فكيف سيوفّر طعام الأحفاد اليتامى وكسوتهم السنوية؟ من أين سيحصل على صوبة مستعملة بثمن معقول ليسد بها ثقوب البرد القادم؟ وهل سيقوم بواجب دفن حماته إذا ما قررت أن تغادر فجأةً، ويهيّئ مصاريف الفاتحة في وقت مناسب؟

أصبح السبب واضحاً الآن، فقائمة محظورات فايروس كورونا لا تعني شيئاً لعزيز، فهو لم يصادف أن مرّ بنادٍ رياضي أو داست قدمه عن طريق الخطأ باراً أو حتى مطعماً شعبياً بسيطاً، أما الحفلات الموسيقية فلم يسمع بها في حياته مع أن أذنيه ما زالتا تطربان على أغاني ياس خضر، التي يسمعها في جهاز راديو صغير استطاع أن يحتفظ ببقاياه في زاويته المفضلة من المنزل المكتظ

صفاء سعدون

بالأرواح البشرية، لكنه يتذكر بين حين وآخر أغنية "عزيز يا عزيز" التي غنتها صباح في أيام شبابه.. حتى أن جزءاً لذيذاً من الأغنية ما زال عالقاً في رأسه المزدحم بالهموم، حين كانت ابنة الجيران تغسل مدخل الدار يومياً بالماء والأغاني، وترسل معها مقطعاً مجانياً للشاب عزيز، الذي كان يقضي معظم أيامه ملتصقاً على حائط السطح، يتنصّت للأغنية وهو غير مصدق بأن ابنة الجيران تتقصد يومياً أن ترفع صوتها مع المقطع الذي تقول فيه صباح.. "عزيز يا عزيز الحب شو لزيز.. كرمالك يا عزيز كرمالك يا عزيز".. كرمالك أغسل مدخل الدار يومياً على أمل الفوز بنظرة إعجاب!

هكذا كان مقطع الأغنية يتمدد في أحلام عزيز. لكنه لم يتّخذ قراره بمغادرة حائط السطح والنزول إلى الشارع إلا بعد مرور يومين على غياب صوت الجارة. كانت أسرتها قد غادرت الدار إلى غير رجعة، فلم يتركوا خلفهم سوى مدخل مشطوف جيداً وصفعة نفسية، تلقتها روح عزيز برحابة صدر.

راح الرجل الستيني يتطلع في صفحة الجريدة مرةً ثانيةً باهتمام كبير وهو يحك ذقنه، بينما تصفق الصحون والأقداح في المطبخ استعداداً لوجبة الفطور. نقل الخوّاف عينيه بحذر إلى حفيده الذي بدأ يستيقظ بتململ على صوت الجلبة في المطبخ، وقرر أن يكلفه بالمهمة الصباحية الأولى:

- روح رياااااا خلي أمك تصبلي استكان جاي!

- صار جدو!

يسرع الولد الصغير لتنفيذ الأمر وهو لا يزال يتثاءب حتى أن فتحة فمه اتسعت على مصراعيها مثل فتحة كيس طحين، في محاولة لسحب أكبر كمية ممكنة من الهواء.

إلى هذا الحد بالذات، يمكنني أن أتطلع بحذر إلى نهاية القصة.. قصة صاحبنا الخوّاف، الذي يعيش منذ عقد محشوراً بين أفراد أسرته الممتدة إلى ثلاثة أجيال، لكني ما زلت حائرةً هل أنهي حياته بإحدى مضاعفات إصابته بفايروس كورونا أم بسكتة قلبية مباغتة؟

يا للعجب، وكأن هناك سكتات قلبية غير مباغتة ترسل مخطوطاً

لصاحبها بتفاصيل زياراتها التي ستقوم بها وزمانها.

علاوة على ذلك، لا شيء مباغت في عيشة عزيز المليئة بالنكد. كل الشرور التي أصابته في حياته كان مخططا لها بصورة جيدة؛ ولادته فقيراً، تعليمه الذي لم يتسنّ له إكماله بسبب موت والده المبكر، المنزل الذي لم يمتلكه بسبب نوبات عمله غير المستقرة، العمل في مهن بسيطة ومرهقة ولا تدرّ مالاً بسبب سوء الطالع، أفراد أسرته المتكوّمين بين أربعة جدران في حي العامل لا يمتلك منها شبراً واحداً، ترمّل ابنته الكبرى بعد رحيل زوجها في حادث تفجير، القدم الاصطناعية لولده الوحيد التي ربحها في جبهات القتال، حتى والدة زوجته المسنّة التي رفضت أن تموت واستطالت سنوات عمرها كخيوط العنكبوت كناية به، كان حكاية أخرى مرسوما لها جيداً كي تنغص عليه عيشته.

في صحيفة الصباح، راجع عزيز الخبر المتعلق بفايروس كورونا، التعليمات والتحذيرات والقائمة طبعاً، المطاعم والبارات والحفلات الموسيقية، وبدأ يتململ في جلسته وهو يتناول استكان الشاي الأول الذي أعدّته ابنته الأرملة بوجهها المقلوب. ارتشف قليلاً من السائل الداكن وهو يصدر الصوت الوطني لارتشاف الشاي، لكن شفتيه التصقتا فجأةً على حاشية الاستكان الزجاجية بعد الرشفة الثالثة، حيث شدّه قليلاً الوصف الذي تفنّن فيه محرر الخبر في ما يخص طريقة دفن موتى الفايروس. "تدفن في عمق بعيد من الأرض، فلا يحضر وداعك الأخير سوى رجال غرباء بملابس سميكة يغلفون أجسادهم بالأقنعة والقفازات، ويرشون أنفسهم بالمطهرات، بينما يلف جسدك الهامد بطبقات متعددة من البلاستيك ويُعمّد بالمطهرات، وتدفن بعيداً في أعماق الأرض، بعيداً، بعيداً، فلا يحضر وداعك سوى غرباء، بملابس غريبة ورائحة غريبة..".

- آآآه هذه فاجعة.. مصيبة جبيرة!

كانت هذه الكلمات الأخيرة للرجل الذي كان يرتشف استكان الشاي في منزل الإيجار الذي تسكنه كتيبة من البشر موزعةً على ثلاثة أجيال، بعدها أسلم الروح من دون مقاومة. مات من الخوف، بعد أن أكله القلق طوال شهور من أول بدء انتشار الوباء في الصين، وحين تمكّن منه كان قد وصل بالفعل إلى نهاية الخبر في الجريدة، حيث تكفّل محرر الأخبار بإنهاء حياته بمجموعة من الكلمات الملغومة.

قاصة من العراق

جوان خلف

ملف

بوب ديلان

قصيدة إلى جواني

ترجمة وتقديم: خلدون الشمعة

إذا صح ما يقوله الناقد الإنكليزي جون رسكن من أن "الشعر الغنائي" هو التعبير من قبل الشاعر عن مشاعره الشخصية، فإن بوب ديلان ربما يكون أعظم الشعراء المعاصرين الذين يكتبون الشعر الغنائي اليوم.
وقد ظهر بوب ديلان الذي وصفه الناقد الأدبي لصحيفة "النيويورك تايمز" بأنه أهم شاعر في الجيل الشعري الشاب بأميركا على المسرح الشعري في عام 1961 لأول مرة. وكان صوته المتفرّد الذي احتفى باللغة المحكية والموسيقى المحلية والحس الغنائي والتعبير "المباشر" و"التصريحي" بمثابة تأكيد على أن حركة الحداثة في الشعر إنما تطرق سبيلاً آخر غير سبيل القصيدة الإليوتية المواربة وغير المباشرة.

ولد

ولد بوب ديلان في دولوث بولاية مينسوتا عام 1941 ودرس في جامعة مينوسوتا لمدة ستة أشهر، ثم نزح إلى نيويورك وأصبح خلال عام واحد أهم صوت شعري في حركة الاحتجاج على العدوان الأميركي في فيتنام، وقد أصبحت غنائياته، التي سُجّلت على أسطوانات بملايين النسخ، ذات أثر عظيم على الشعر الغنائي، كما أنها أثرت تأثيراً حاسماً على فن الأغنية المعاصرة في الستينات، وأعادت التأكيد على مسألة التواشج بين الشعر والموسيقى، باعتباره تواشجاً علنياً خارجياً وليس تواشجاً سرّياً داخلياً.

نذكر من أعماله:

Blowin In the Wind، A Hard Rains A-Gonna Fall، It Aint Me Babe،Highway 61 Revisited، Lay Lady Lay،New Morning.

لم يكتب ديلان الشعر الغنائي فحسب، وإنما كتب مطولته الشعرية التي تمزج الغنائي بالسردي والتي صدرت الطبعة الأولى منها عام 1966 وعنوانها "رتيلاء" (Tarantula) هذا النص شبيه بنص الشاعر الإيرلندي ويليام بتلر ييتس "رؤيا" (Vision).

"قصيدة إلى جواني" التي أقدم هذه الترجمة لها، ظهرت في عام 1970 في كراس مستقل. وقمت بترجمتها في أواسط السبعينات قبل مغادرتي دمشق إلى لندن، ومن حسن الحظ أنني عثرت عليها بين أوراقي مؤخراً، وقد تأكد لي (لاسيما بعد فوز ديلان بنوبل) أن اختياري المبكر ترجمة هذه القصيدة كان عملا صائباً.

ومما يؤسف له أن ديلان مازال مشهوراً كمغنٍ ومجهولا كشاعر إلى درجة أن كثيرين من المثقفين، عرباً وغيرهم، استغربوا اختياره لنيل جائزة نوبل.

وقد رَشَحَ آنذاك أنه يهودي مؤيد لإسرائيل. وهذا يذكرني بقصيدة مؤيدة لإسرائيل كتبها بورخيس بعد كارثة 1967. وهذه مسألة تحتاج إلى وقفة منفصلة.

من الطبيعي أن الموسيقى، التي تعتبر العنصر الرئيسي في الشعر الغنائي، هي أول وأهم ما يفقده الشعر في الترجمة. ومع ذلك أنتبه الآن بعد عودتي إلى مطالعة الترجمة أنني حاولتُ خلقَ إيقاع مقابل بالعربية للإيقاع الأصلي للقصيدة.

وهي تبدو لي مطابقة لمفهوم الترجمة الذي أشار إليه إدوارد فيتزجرالد في إحدى رسائله (1859-4-27) معلقاً على ترجمة رباعيات الخيام بقوله: "أتصور أن قلة قليلة من المترجمين عانت في الترجمة ما عانيتُ لكي لا تكون ترجمة الرباعيات حرفية. ولكن

مهما بلغت التكاليف ينبغي أن يظل الشيء حياً.. العصفور الدوري الحي خير من النسر المحشو بالقش".

ما أود أن أقوله هنا أن ترجمتي لبوب ديلان ترجمة تحويلية، أي أنها ليست حرفية، بل تستثمر طاقات اللغة العربية لكي تصبح قريبة من الأصل الإنكليزي.

مع تجربة ديلان يلوح لي أن الشعر الغنائي قد استعاد مكانته في حركة الشعر الحديث. وكانت بدايات القرن التاسع عشر قد شهدت حركة إحياء واسعة للنبض الغنائي في الشعر مع ظهور الرومانتيكية في أوروبا. فقد كتب وردزورث و كولردج وبايرون وشيلي وكيتس القصيدة الغنائية في إنكلترا، وكتبها هايني في ألمانيا ولامارتين ودوفيني وموسيه في فرنسا، ولومبارديي في إيطاليا. وفي روسيا كتب كثيرون قصائد غنائية يمكن أن تسمى رومانتيكية.

وفي أواخر القرن التاسع عشر، تعرضت القصيدة الغنائية لتأثيرات جديدة من فرنسا وإنكلترا والولايات المتحدة. فالشعراء من أمثال تنيسون وبراوننغ وبو وفرلين ومالارميه أثروا سواء برومانتيكيتهم المجردة أو بـ"برناسيتهم" أو رمزيتهم على القصيدة الغنائية بشكل عام.

وأما المشهد الشعري في القرن الفائت فقد ظهر فيه كل من لافارغ وفاليري في فرنسا، وأودن في إنكلترا، وستيفن جورج وريلكه في ألمانيا وماتشادو في إسبانيا.

شعر/ بوب ديلان

قصيدة إلى جواني

بوب ديلان

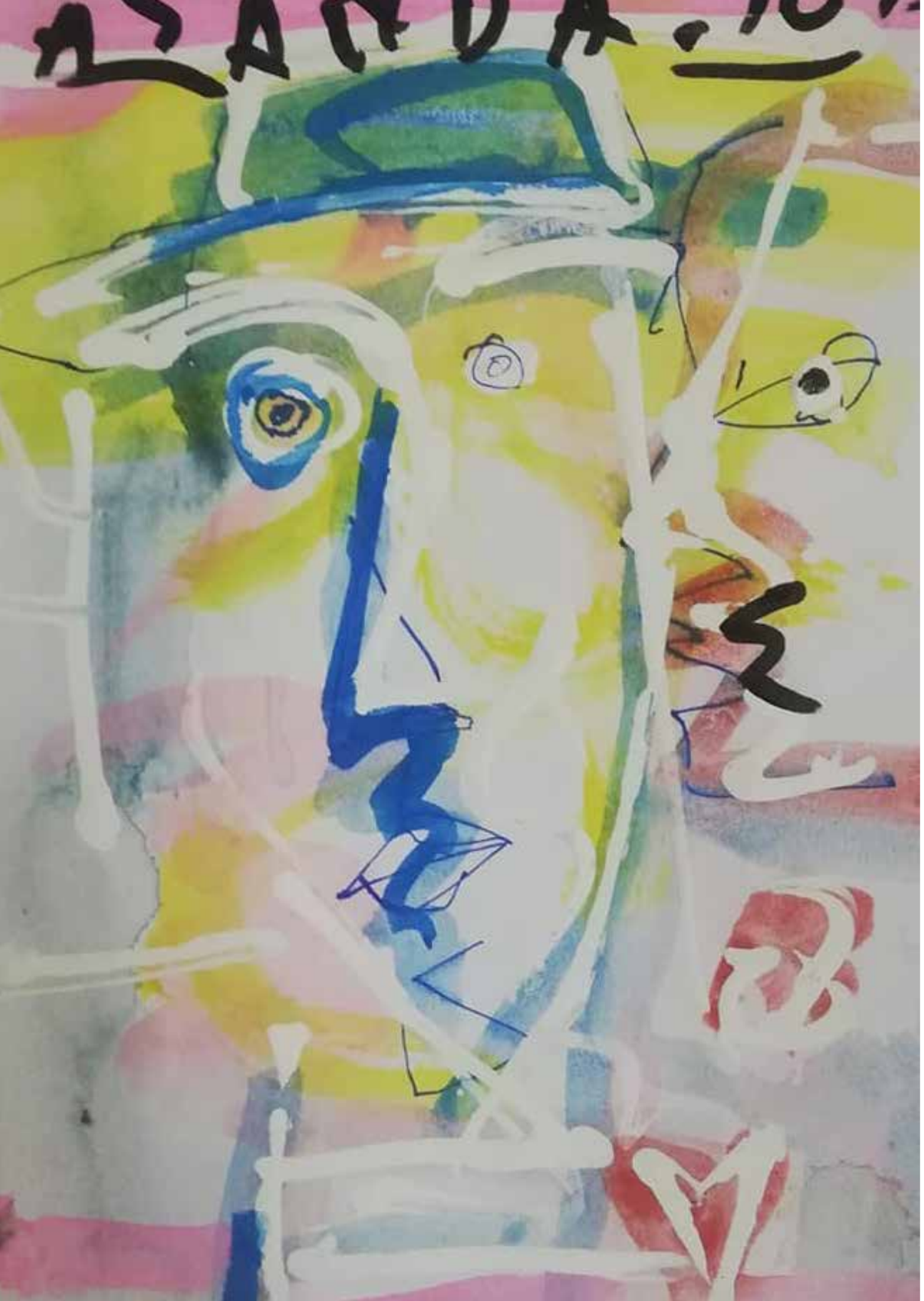
أجثو أيامَ اليفاعةِ أجثو
في أيكةٍ تسبرها سكةُ حديد
أنتشُ من الأرضِ،
العشب،
ممزقاً بوحشيةٍ،
الجذورَ..
ممضياً الساعاتِ محصياً الشواطئ
تتطحلبُ في كفيَّ بقع اليخضور
أنتظرُ صفيرَ العربات الحديدية الفلز،
تتدحرجُ على المنحدر دحرجة.
أعضُّ الشفتين شاهراً قبضةً مضمومةً،
وأجلسُ القرفصاء فيما المحرّكُ
يهرُّ هريراً،
أُحصي العربات الماضية
يتلاشى في الفضاء الصدى
وأدركُ أن القطار قد مضى.
إذّاك أتحولُ بباصرتي
إلى يديَّ المخضوضرتين باليخضور
المبقعتين بدم أخضرَ يقول
إني أخذتُ وما مَنحت،
وألمحُ رُقعةَ العُشبِ المنتوشةِ،
حيثُ الأديمُ مقلوب رأساً على عقب
والجذور مجتثّةٌ كالجثث لصقَ الشجرة،
فأقولُ "لا يمكن أن يقلقني البتة هذا الامر"
أو "لا ريب أن العشبَ لا يكترثُ قلامة ظفر"

"سينمو العشبُ ثانية على أيّ حال"
"ما أهمية رقعة عشب.. ما أهمية رقعة عشب؟".
أمسح كفي مزيلاً بقعاً خضراء
وأطوح بصخرةٍ مسددة على عربة ذات صدى منداح
معلقاً متأرجحاً ثقيلاً على سكة الحديد
كغمامة رعد
مضمرة في فجر رذاذ
الغد.
أسائل نفسي أن أكون صديقاً لنفسي،
منسلاً كثعلب مذعور
مغنياً أغنيتي كطفل شيطاني،
يركلُ ركلةً ويلعنُ لعنةً
من داخل رحم أمي.
***
في سنواتٍ لاحقة ظللتُ فتياً
لكن رأسي ازدادت ثقلاً
وتدهلزتْ أمامي دربٌ
وتوترتْ في حدود يفاعتي دربٌ
حتى تقهقرتُ ناكصاً على بوابات العالمِ وألعابه
ا لمشا كسة
ولما تعد لدي كلمة تُقالُ
لأي باصرتين تحطَّان على باصرتيَّ
فأوصدتُ نفسي وأَحكمتُ الرتاج
مضيّعاً المفتاح
وتاركاً الرموزَ تقولبُ قالبَها

أزادا يعقوب

شعر/ بوب ديلان

وتصنع لي خصمي الذي أمارسُ معه الخصام.
أشهرُ لساني وأتمرد
أبصقُ الكلماتِ بِصقاً
أتعلمُ كيف أصطفي الأوثانَ التي أحبُ.
فتتحدَّث بصوتي وتحكي حكايتي
وتُسهم في خوضِ شِجاري الشَّبحي
كان هانكس وليامس وثني الأول
غنى خطوط سكّة القطار
وأعمدة الحديد والعجلات المزمجرة
لم يدع شكاً في أنها الحقيقة.
كان رمزي الأول كلمة "جميلة"
لأن سكة القطار لم تكن جميلة
سوداء مُدَخَّنَة مجاريريّة اللون
محشوة بالقطران والهباب والغبار.
أحكمٌ على الجمال بهذه المقاييس
وأقبلُ بالجمال إذا كان قبيحاً وحسب،
وإذا كنتُ أستطيع ملامسته بيدي
إذّاك فقط أدركُ وأشعرُ وأَتَفَهّمُ
وأقولُ "آه.. إن هذا لحقيقي".
أغذُّ السير منشداً أغنيتي
كمهرج مغموم
في سيركِ عالميَ الداخلي.
***
وفي أحايينَ أخرى انهارتْ أوثانيَ
أدركتُ أن الأوثان رجالٌ أرضيينَ
لديهم أسبابهم التي يعللون بها أعمالهم.
وما دامت الأعمال لا تخصني فإنها لا تخصني على الإطلاق،
ليس بوسعي أن أعتمد على الأوثان الأرضية بعد الآن،
ما تعلمته من كل إله منسيٍّ
أن ساحةَ الحربِ تخصّني وحدي
وأنني أنا الذي يرمي بحجره الخاص
الرموز التي نمتْ وتقولبتْ.
تجاوزت أحجامها وأصبحت مرئية من قبلي
مازال رمز "الجمال" يهزني هزّاً
ثرتُ مرتين، وبدوتُ أشدَّ خيلاء عشر مرات.
ذرعت دربي وغنّيتُ أغنيتي
كمجرمٍ لم يقارف الجريمةَ
صارخاً من خلف قضبانِ سجنٍ ليس بسجنه.
وفي وقتٍ لاحقٍ صحتُ وأوغلتُ في المر
صحتُ في نيويورك أن "الجمال الوحيد كامنٌ في الشروخ
وحوافي الأرصفة"
الجمالُ المتدثرُ بالأسمالِ والغبارِ والهُباب.
فتّشتُ عنه في كلِّ فجّ
قفزتُ إليه متشبثاً بثديه
همستُ في أُذنه
قبّلت ثغرَهُ
خاصرتُ خصرَهُ
أبحرتُ في جسدهِ
على بطنه انذهلتُ
كالعاشق الضريرِ من أعماقيَ صحتُ:
"الصوت الذي يردد اسمي
هو صوت الهباب الأجش
الصوتُ الوحيد الذي أحسستُ
الصوت الوحيد الذي مسستُ."
وتكأكأتُ على بعضي باختياري
أطعمُ أفواهي الخاوية
كاتماً كلَّ صوتٍ،
ذارعاً دربي مغنياً أُغنيتي
ملكاً متوحداً
واقفاً في حديقةِ الملكة
مستبطناً قبراً غيرَ عميق.
سافرَ الزمانُ ومضتِ الوجوهُ
تعلمتُ أفكاراً وأحصيتُ رؤوساً
مسّتْ دربي مسّاً
ثمّ انقضتْ.
بعضها تشبّثَ تشبُّثَ صديقٍ
قد يكون الأول ولكنه ليس الأفضل.
الآن أتحدث عن واحدة،
برهنتْ لي أن الأولاد مازالوا يكبرون
فتاة التقيتها في ساحةٍ عامة
تقيئُ كما أقيئُ ألحاناً متوحدة
تصدح بصوت رائع أسمعه لأوّل مرة.
"قطعة جمال" يقول القائلون
"صوت مدهش" يكتبُ الكاتبون
"أكره هذا الصوت"
أقول
"الجَمالُ الوحيدُ هو الجَمالُ القبيحُ
الجَمالُ الدوّامي، المحطِّمِ الذبيحِ
هو الجمال الوحيد
الذي افهمُ وأُدْرِكُ".
بين لساننا ثمة بَوْنٌ
مجرة كون
نرسل الضحكات تجلجل
نصوّبُ بواصرنا في اتجاه واحد
وإذ أدركُ أنها توشكُ أن تصدحَ
ينتصب جدارٌ أصمُّ
بسرعة قذيفة مولولة
مثل زجاج لا يخترقه الرصاص
خارج أذني.
أصيح صياحاً عالياً في الدواخل من رأسي
أنْصُبُ مَصَدَّاً مزدوجاً يتصدى لكل صوت:
"لا صوتَ غير الصّوت القبيح
لا صوتَ غير الصّوت الذبيح.
لست بمن يكترث بصوت آخر، قلامة ظفر
إن تكن ذراعي لا تستطيع أن تلامسه
فلا تحسبنَّ أنني مستطيعٌ أن أدركه
ومع ذلك فسأنتظر أن تغني أغنيتك
لأن شيئاً فيك لا أعرفه..".
***
أذرع دربي وأغنيتي أغني
كشاعر رعديد
يسبر شريط شاطئ
يركلُ بظله شراشب طافية
يستحلبُ الطحلبَ البحريَّ
يهرسُ اليخضورَ الأرضيَّ..
يسمع صوتها يتسربُ من سيارة هادرة
يهرفُ بقصّة طفولة انقضتْ
في أرضٍ تُحصدُ فيها كلابُ الطريقِ حصداً.
أشيحُ بوجي
محدقاً في الطريقِ تصفع الريحُ صفحةَ وجهي،
تتقهقر ناكصةً ذاكرتي
فيما ينبسطُ الطريقُ
أذكرُ رقعةَ عُشبٍ تحتضرُ احتضاراً
وتستفيقُ..
***
رأسي مشرعةٌ في الريح
الريحُ تقصفُ الكلمات قصفاً
جاذبة أنفاسي فيما تزأرُ شاحنةٌ
ليس ثمة أغنية أغنيها..
***
في منزل بـ"وودستوك"
الأصدقاءُ منتشرون على البساط
ساقاي متصالبتان
أشعلُ لفافة تبغ، أبتسمُ، أحسو النبيذَ
تُدَوِّمُ الغرفةُ وتُدَوِّمُ
تمخرُ العباب
"دع صوتها يغني"
يتصايحون
"نحنُ أشد تعباً من أن نستطيع إيقاف المغني"
يقهقهون..
وعندما أتكئ على مرفقيَّ العاريين
الحاملين لجسدي،
وجهي يتجمّدُ حتى العظام
فمي جليدٌ
شفاهي جلمودٌ.
تضحكُ ضحكاً عالياً
تهزهزُ جداراً يتزلزل
أقهقه كمجنون يسدد قهقهته
صوب دريئة السقف



أزاندا يعقوب

شعر/ بوب ديلان

تطفو أعصابي،
حرةً
سائبةً
أهدهدُ
الحلمَ
محتضراً
في
الليل.
(ما أن شرعت أتحسسُ بحاسة اللمسِ
حتى شعرتُ أخيراً بما لم يكن هناك
أواه كم كان
حمقاً وذبولاً وحزناً مني
أن أحسب أن الجمال ليس بكامن
إلا في القبح حصراً..
بينما الحقيقة أن صولجان الساحرة
المائج أمام باصرتي العابرة،
يجعلني أحس أن أنفاس الفتاة
حقيقية كالجنسِ حقيقية كالأمومة..
عمقها عمق موت عميقٍ
قوتها ضَعْفُ أضعف ريحٍ هابَّةٍ
طولها طول القَدَر
تشبه طبول الغجر.
النواقيس الصينية
تختزن تسبيحةَ غموضٍ لا يستبين
لا يُفْهَمُ، ولايُدْرَكُ ولا يُحَلُّ
باليد
أو
بالقدمِ
أو برؤوس الأصابعِ.
غموضٌ لا يستبينُ وليس قميناً بأن يُطلق عليه اسم
شائنٌ
من قبل ثُلّةِ باحثينَ عن أجوبةٍ جاهزةٍ سلفاً
في كل كتابٍ
إلا في دواخلهم
امضِ امضِ في القهقهة

كثري واصفقي بركبتيك
تلك هي طرفتكِ، أنا موقن،
وإنني لأشير حتى إلى نفسي
ولكن وآأسفاه، فالأمر ليستغرق زمنا طويلاً).

***

مرة أخرى حان حين الشتاء
إذن فسأنتظر أوبة الربيع
كيف أعود القهقرى إلى حيث جثوتُ
عندما سمعت القطار الفلزيّ يغني
ونتشتُ عشب الأرض من الجذور
لكنني لن أستنفد قوّتي في هذه المرّة
أهدرُ الوقتَ مقتلعاً العشبَ
منتظراً صوت القطار.
كلا، سيكون يوماً آخر في المرَّة القادمة
ربما يكون القطارُ هناك حين أؤوب
ممضياً الساعات محصياً الشواطىء
أنتظر صفير العربات الحديدية الفلز،
تتدحرج على المنحدر دحرجةً
أعضُّ على الشفتين شاهراً قبضة مضمومةً
وأجلسُ القرفصاءَ فيما المحرك يهرُّ هريراً..
أجثو محصياً الشواطئ والأعشابَ
وبدلاً من اقتلاعِ الجذورِ
أُربتُ عليها تَربيتَ صديقٍ
وإذ يقتربُ القطارُ
أنكس رأسي للعجلات النحاسية الكبيرة
متذكراً طفلاً شيطانياً طوّحَ بصخرةٍ.
أذرع دربي بين مدار اخضرارِ الأرض
وبين مدار اسوداد القطار
مغنياً أغنيتي غناءَ ثوريٍّ..
هذا أنا
أعرف كيف لا أدفع دفعاً
وأعرفُ
يا إلهي
كيف لا أحاول!

دوريان أستور

الشغف باللايقين

وُلد دُوزيَانْ أَسْتُورْ سنة 1973 في مدينة بيزيي جنوب غربي فرنسا، وهو فيلسوف مختصّ في اللّغة والأدب والحضارة الألمانيّة. تلميذ سابق بدار المعلّمين العليا بباريس (حيث درس من قبله برغسون وسارتر ومارلو بونتي وميشيل فوكو)، التي تحصّل فيها على شهادة التّبريز في الألمانيّة، ثمّ التحق بمعهد الموسيقى بأمستردام أين تتلمذ في الغناء على يد أودو راينمان.

صدرت لدوريان أستور سيرة الفيلسوف الألماني الكبير "نيتشه" سنة 2011 عن دار غاليمار، ونشر سنة 2014 مُصنّفا تحت عنوان "نيتشه.. ضيقة الحاضر"، ثمّ أشرف على نشر "مُعجم نيتشه" سنة 2017 عند دار روبار لافون. شارك الفيلسوف والمترجم مارك دي لوناي نشر الجزء الثّاني من أعمال نيتشه في السّلسلة الشّهيرة "لا بلياد"، وصدر الكتاب سنة 2019. ترجم دوريان أستور سيغموند فرويد إلى الفرنسيّة ("قلق في الثّقافة"، 2010؛ "مستقبل وهم"، 2011؛ "الطّوطم والحرام"، 2013؛ "موسى الإنسان والدّين التوحيدي" 2019)، كما كتب سيرة الأديبة الألمانيّة لو أندرياس سالومي (غاليمار، 2008). لدوريان أستور مجموعة من الكتب الشّخصيّة مثل "كُنْ نفسك. من أجل حياة فلسفيّة". (منشورات أوترومون، 2016) وصدر له يوم 30 سبتمبر/أيلول الماضي عن دار "لوبسرفتوار" بباريس كتاب جديد تحت عنوان "الشّغف باللاّيقين".

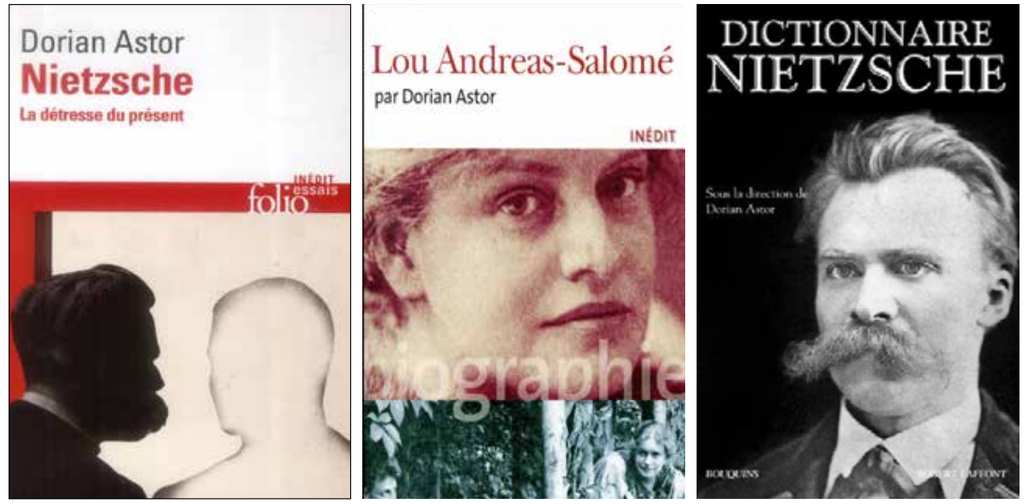
الجديد: يحتوي كتابك الجديد، "الشّغف باللاّيقين"، على ثمانية وستين نصّا تتقارب في الطّول وكلّها مشبعة بعناوين. هل يمكنك قصّ نشأتها علينا وشرح الأسلوب والمنهجيّة المعتمدة والتّعريف بضرورة عمل كهذا؟

دوريان أستور: صغْتُ عبارة "الشّغف باللاّيقين" في كتابي عن نيتشه "ضيق الحاضر" الصّادر سنة 2014، عن الشّكل الفريد جدّا للشكّ الّذي دافع عنه نيتشه مُلقّبا إيّاه "شغف جديد" للحقيقة التي تمرُّ عبر إقرار الطّابع غير المؤكّد، الملتبس، المتناقض لكلّ الأشياء. ولقد أعدتُ استعمال هذه العبارة في مقال صدر في الكتاب الجماعيّ "لماذا نحن نيتشويّون؟" الصّادر سنة 2016، حيثُ حاولتُ إظهار أنّ منظوريّة نيتشه لا تمتُّ للنّسبيّة بصلة، بل على العكس هي "في خدمة الحقيقة الصّعبة". في البداية، كنتُ أريدُ إكمال أشغالي حول هذا الموضوع بدراسة عن الشكّ، بعمل كان سيكون كذلك تقريظا للشكّ السّعيد على طريقة الفيلسوف مُونْتَانْيْ. لكن، شيئا فشيئا، أخذ المشروع وجها قاتما، وأصبح أكثر جديّة. كان عليّ أن أسلّم بالأمر: اللاّيقين معاناة، وكلّ الأحياء يُحاولون التغلّب عليها، ولا يجب رمي مثل هذه النّزعات عرض الحائط. إنّها فعلا المقاربة النّفسيّة المتصلة بنوازع اليقين واللاّيقين التي أثّرت في شكل نصّي وأسلوبه. إنّه مستوحى جزئيّا من شكل كتابة الشّذرة لكبار كتّاب تيار "الأخلاقيّين الفرنسيّين" الذي أزهر في القرن السابع عشر، ولنيتشه نفسه.

بحثاً عن جديد

الجديد: يتصدّرُ كتاب "الشّغف باللاّيقين" هذا الإهداء:"إلى أ.، يقينيّا". كذلك الشّذرة السابعة والستون تحمل عنوان "من أجل أ." هل يمكنك إخبارنا المزيد عن هذه الشخصيّة الملهمة والغامضة على حدّ سواء؟

دوريان أستور: ليس لديّ ما أقوله عن "أ" أكثر ممّا يلي: لقد أصبحت هنا نوعًا من الشّخصيّة المفهومية، تُجسّدُ اختبار الآخر، وهي بذلك شهادة على ما يُضيف إلينا يقين وشكوك الآخر، اللذان يهزّان اليقين الخاصّ بنا ويُمكّناننا من مراجعة ذواتنا. لكي يكون هذا التّغيير مُمكنًا، نحتاجُ إلى الحبّ، لكنّ الحب لا يتغلّب على وجهات النّظر المتضاربة. هذا الكتاب هو أيضًا أثر لفشلي وأخطائي الّتي تفرض اتّجاهات جديدة للفكر. على أيّ حال، تعلّمتُ من "أ" أنّ اليقين والشكوك يمكن أن يكونا معاناة كبيرة، وأنّ القلق



الوجودي له علاقة بعدم اليقين في الماضي أكثر ممّا يمكن أن يكون في المستقبل، كما أنّ هذا الأخير هو نتيجة الأوّل.

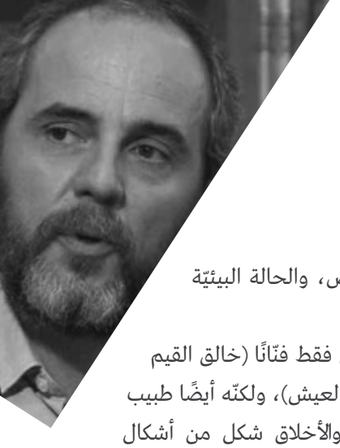
بشكل عام، أردت استكشاف هذه المفارقة الواضحة القائلة بأنّ الحب وحده هو القادر على التّعبير عن عدم اليقين بالثّقة والرّضوخ - هذه هي الطّبيعة السّامية للإيمان، دينيًّا أم لا. وبالمثل، يمكنُ ربط هذا اليقين بالكراهية، ممّا ينتج عنه عدم الثّقة والنّفي - وهذا هو خطر التعصّب، دينيًا أم لا. أطروحتي هي أنّ أفضل شكل من الشكّ يتعلّق بما يسمّيه نيتشه، بعد الرّواقيّين، "amor fati"، حبّ القدر. هذا هو السّبب في أنّ زرادشت، الذي يقول نيتشه إنه متشكّك كبير، يعلّمُ حبًّا جديدًا واحتقارًا جديدًا، نَعَمٌ ولاَ من طبيعة جديدة.

الشك الخلاق

الجديد: نعيش فترة "خطرة"، حيثُ المجهول واللاّيقين يتماهيان. هل يمكن للفلسفة أن ترينا نهاية النّفق وأن تُمكّننا من إخراج رؤوسنا من الماء؟ بطريقة أخرى، هل يمكننا "كتابة الشّعر" والتّساؤل، على طريقة الفيلسوف أدورنو، إن كان "بربريّا" فعل ذلك في زمن فايروس كورونا، علما وأنّك كتبت مقدّمة "الشّغف باللاّيقين" خلال شهر جوان/حزيران 2020؟

دوريان أستور: أليس من البربريّ كتابة الفلسفة في زمن الكوفيد. يمكن للمرء أن يخشى أن تكون الفترة بطريقة ما بربريّة ؛ وإذا كان الأمر على هذا النّحو، فذلك على وجه التّحديد لأن الدّوغمائية والتعصّب والتحيّز والأكاذيب والافتقار المفترض للحلول، كل هذا يصل إلى مستويات عبث وعنف مقلقة بشكل خاصّ. اصطلاحا، لطالما كان المستقبل غير أكيد، لكنّنا مهدّدون بدرجة أقلّ من اللاّيقين بقدر ما يهددنا، من ناحية، الإفراط في اليقينيّات السّخيفة وفي الصّراع مع بعضنا البعض، ومن ناحية أخرى، من خلال الإنكار الرّاديكالي لعدد معيّن من الحقائق الواضحة للغاية التي تذهلنا لدرجة أنّها تشلّنا. تبدو لي الكارثة البيئيّة، الرّعب الاقتصادي والتّراجع السياسي تعبيرا عن هذا اليقين، لكنّها لا تؤثر تقريبًا على مقدرتنا على التّفاعل أو الردّ. لذلك فإنّ الخطر ذو شقّين: أكاذيب قاتلة تُظهرُ نفسها على أنّها حقائق، وحقائق مفيدة نأخذها على أنّها أكاذيب، وبعبارة أخرى تحالف التعصّب والتآمر، شكلان متعاكسان في المرآة للبارانويا. قال لاكان إن الذُّهاني يعاني من يقين

> **أكاذيب قاتلة تُظهرُ نفسها على أنّها حقائق، وحقائق مفيدة نأخذها على أنّها أكاذيب**



رهيب. لِذَا، نعم، في مواجهة هذه الأمراض النّفسيّة لحضاراتنا (قلّما نجت حضارة...)، من الضّروري للغاية أن تستمرّ الفلسفة والفنون والعلوم في تكريس عدم اليقين، الشكّ، التّساؤل، الغموض، الافتراضيّة، التّعدديّة، مع الحرص على الحفاظ على أنماط شهاداتهم، أي إجراءاتهم النّقديّة لتأسيس "حقائق" فلسفيّة وفنّيّة وعلميّة. إذا كانت الحقيقة غير أكيدة، فإنّ الشّغف الجديد بالمعرفة، كما قال نيتشه، سيكون "شكًّا مُطْلَقًا". ليس شكوك الجبناء (لا نعم ولا لا)، لكن شكوك الشّجاعة والفضول، لأنّ العالم يتكوّن من "ربّما خطر". هذا ما أسمّيه "الشّغف باللاّيقين".

الإرث النيتشوي

الجديد: أنت من أهمّ الخبراء الدّارسين لنيتشه كتبت سيرة حياته وساهمت في نشر أعماله الكاملة، فيم تتجلّى حسب رأيك قيمة "الفيلسوف الفنّان" اليوم؟ كيف يبدو في ضوء ما نعيش ضاربا في الأهميّة؟ كما أنّك تضعُ نفسك تحت رايته بما أنّ شاهدين يفتتحان "الشّغف باللاّيقين"، وهما مُقتطفان من "المعرفة المرحة" و"هذا هو الإنسان". هل يُمكنُ الحديث عن إرث نيتشوي؟ وإن كان ذلك صحيحا، فما هي قيمته الفلسفيّة والتّاريخيّة؟

دوريان أستور: سؤالك مركزي وساخر: لأنّه من المشكوك فيه للأسف أن يكون للفنّان الفيلسوف اليوم أيّ تأثير على الحضارة. كان نيتشه يحلم، مثل أفلاطون، على التّشريع على مدى عصور بأكملها من خلال خلق قيم جديدة، وقد شعر بالفعل أنّ الفيلسوف، مثل الفنان أو السّياسي العظيم، هو اليوم مذنب ساطع في السماء ثمّ يختفي دون أن يترك نسلا. أثارت هذه الملاحظة فيه بالتّحديد "ضيق الحاضر"، ممّا جعلتُ منه عنوان كتاب. جوهريّا، الضّيق دائمًا هو الّذي يؤدّي إلى الخلق: تحدّث دولوز، على غرار بريمو ليفي، عن "عار أن تكون إنسانًا". يشعرُ زرادشت بالخزي في وجه الإنسان المعاصر، وحتى بالاشمئزاز، ويجب التغلّب على ذلك، الاشمئزاز والإنسان، وهذا ما تعملُ عليه الحكمة. كان يقول أنّ الإنسان مرض جلديّ على الأرض، والحالة البيئيّة لكوكبنا تُشيرُ إلى أنّه كان على حقّ.

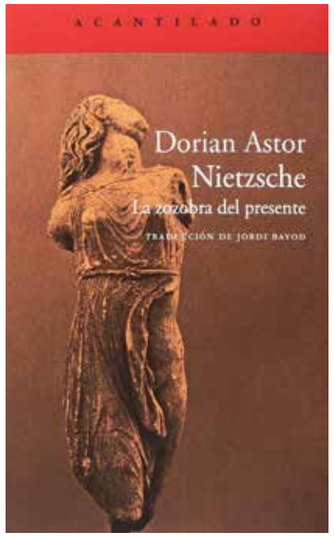
لكنّ الفيلسوف حسب نيتشه ليس فقط فنّانًا (خالق القيم وطرق التّفكير الجديدة والشّعور والعيش)، ولكنّه أيضًا طبيب الثّقافة. يعتقدُ فرويد أن الدّين والأخلاق شكل من أشكال العصاب الجماعي ؛ نيتشه، من ناحية أخرى، أعتبر الحداثة نوعًا من الهستيريا. أخشى أن يكون عصرنا، كما قلتُ، يتميّز بشكل جماعي من صفات ذُهَانيّة. بهذا المعنى، يبدو أنّ الفيلسوف الفنّان والفلسفة - الطبّ ضروريّان أكثر من أيّ وقت مضى. لكن هل لديهم أيّ قوّة؟ فعلا، لا أعتقدُ أبدا.

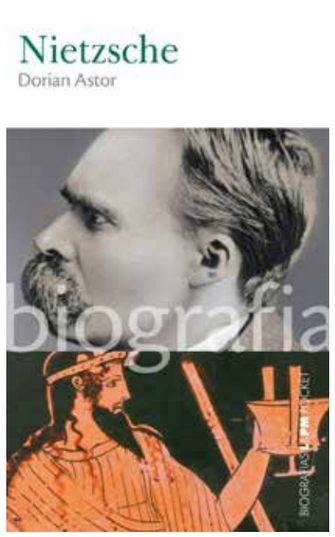
أمّا بالنّسبة للإرث النّيتشوي في كتابي، فهو متواضع للغاية، لكنّه حقيقيّ. الشّكل، كما قلتُ، مستوحى من الأقوال المأثورة، في فقرات موجزة، استخدمها نيتشه: أحد نماذجي كان بلا شك كتاب "فجر"، هذه التّحفة الفنيّة غير المعروفة (نسبيًا) مقارنة بأعمال نيتشه الأخرى. في الجوهر، اتّخذتُ من نيتشه نهجًا غريزيّا للقيم ورغبتنا في الحقيقة. لم أكن أرغب في التعامل مع اليقين واللاّيقين من وجهة نظر معرفيّة، فالفلسفة التّحليليّة والعلوم المعرفيّة وحتّى "علوم" الإدارة قد أغلقت موضوع ما يسمّونه "اتّخاذ القرار في حالة عدم اليقين"، بشكل عام على نموذج احتمالي يخون التخيّل التّفجيري للذّنب الكامل الذي انتقده كثيرًا الفيلسوف برنارد ستيجلر. بالنّسبة إليّ، فإن اليقين واللايقين هما قبل كلّ شيء مشاعر، نوازع - شغف - مرتبطة بالخوف والقلق والحاجة إلى الضّمان والأمن والسّيطرة، وهي متأصّلة ليس فقط في البشر، ولكن في جميع الأحياء. باختصار، إرادة اليقين هي إرادة القوّة. نيتشه، كما قلتُ، ميّز شكّ "الضّعف" وشكّ "القوّة" (هذه مفرداته). يجبُ أن نتساءل عما هو شغف باللاّيقين والذي يعبّر عن إرادة القوّة الجديدة.

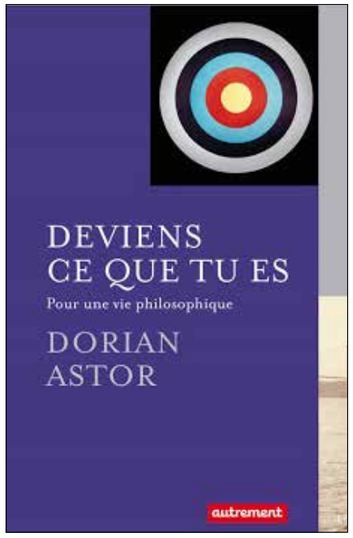
> **من المشكوك فيه للأسف أن يكون للفنّان الفيلسوف اليوم أيّ تأثير على الحضارة**

نيتشة والاسلام

الجديد: في "مُعجم نيتشه"، كتب فابريس دي ساليس "من الواضح أنّ نيتشه لا يمتلك عن الإسلام إلاّ معرفة ثانويّة". ما رأيك في ذلك؟ ألا يتضارب ذلك مع ما كتبه الفيلسوف الإيطالي







كلاوديو موتّي في "نيتشه والإسلام"؟ (منشورات هيرود، 1994).

"نيتشه والإسلام" كتاب جميل للغاية، ولكن يجب أن نقول عدة أشياء، فهو من ناحية، عمل شخص اعتنق الإسلام؛ ومن ناحية أخرى، خلال بحثه، يدمج موتّي الإسلام تقريبًا مع الصوفية وحدها، ممّا يسمح بطبيعة الحال بتقريب أسهل للمسافة مع نيتشه، وهو في اعتقادي ما سمح ببعض الصّلات الروحيّة بين الصوفيّة والبوذيّة، واللّذان كانا منذ فترة طويلة على اتصال. ومع ذلك، فإنّ علاقة نيتشه بالبوذيّة أكثر أهميّة بكثير. إذا كان فابريس دي سالياس يرى أن معرفة نيتشه بالإسلام ضعيفة، فهذا أساسه اطّلاع على مكتبته وقراءاته، ولكن أيضًا بسبب التّواتر النّادر والمتواضع لهذا الموضوع في كتاباته. بالطّبع، تمّ ذكر الرّسول محمد بين المشرّعين الكبار في الأخلاق، إلى جانب أفلاطون وموسى والمسيح. نيتشه مفتون بمؤسّسي الأديان لأنّهم، بالإضافة إلى إرادتهم غير العاديّة للقوّة، يكشفون عن العمليّات التّاريخيّة وأنساب الخلق والإطاحة بالقيم التي هي لكن عندما يتعلّق الأمر برسم الصّورة النّفسيّة للمسلم، لا يسعه إلاّ أن يمتدح رجولته وشجاعته وغريزة الهيمنة عنده. هذا يسمح له، من خلال القيام بذلك، بإطلاق النّار على المسيحيّة "المخنّثة"، "أخلاق العبيد" تلك. بعد قولي هذا، من الواضح أن نيتشه كان يودّ معرفة المزيد عن الثّقافة الإسلاميّة. من بين خططه للهجرة إلى الجنوب، فكّر للحظة في المغرب. لكن هذا لم يحدث قطّ.

> هذه الفاشيّة الصّغيرة في الإمبرياليّة الغربيّة والتطرّف الإسلامي، اللذين يتجاوبان بطريقة ما ويغذّيان بعضهما البعض

الفاشية الصغيرة

الجديد: يحمل النصّ الخامس والأربعون عنوان "اليقين والإفلات من العقاب: عن صورة لأبي غريب"، وهو يثير إعجابنا بجرأته وبالحكم الّذي تُسلّطونه على المذنبين، مع العلم أنّك تتكلّم بطريقة إنسانيّة وتحاول أن تفهم قبل أن تحكم: "لهذا السّبب أعادت فضيحة أبوغريب، بالكشف عن الأسماء والشّهود، إشعال لعبة النّظام الدّولي الوحشيّة دون تقويضها. بعد تقديم أسماء غير دقيقة، كشفت الصّحافة في الـ22 من مايو/أيار 2004 عن الاسم الحقيقي للمُعْتَقَل الذي عُذّب في الصّورة: عبده حُسَيْن سعد فالح، الذي اختفى بعد الإفراج عنه. يُقالُ إنّ عددا كبيرا من أسرى الحرب العراقيّين انضمّوا إلى صفوف الجهاد. ربما فعل عبده حسين سعد فالح الشّيء نفسه. ربما أصبح جلّادا. لفهم ذلك، ليس عليك أن تكون مسيحيّا. يجب أن نكون قادرين على قياس الرّعب النّاجم عن الهجر الجذري دون أن نُضيف إليه على الإطلاق معنى الافتداء الأبوي. في زاوية النّظر التي يحدّدها أيّ نظام قاسٍ لصالح أبنائه، يظهرُ معنى التّعذيب: اللّعب تحت أنظار الأب الوحشيّ. من ناحية أخرى، في زاوية الموت التي يصرّح بها هذا الأمر، يَظْهَرُ المعنى الوحشيّ للاستشهاد: المعاناة في هجر جذري، دون اعتبار ودون أب. العنف الدّيني هو عنف أبناء إله يرى كلّ شيء. إنّ العنف الفاشيّ هو عنف أبناء إله يُديرُ النّظر. إنّ أبناء العنف المعاصر هم لُقطاء هذه اللّعبة المزدوجة لآبائهم."

ألا يُمثّلُ هذا قلقا جديدا في الحضارة أو في الثّقافة، حسب عنوان فرويد الّذي ترجمته إلى الفرنسيّة؟

دوريان أستور: المقطع الذي استشهدتَ به صعبٌ وحسّاس. يَحِينُ وقتٌ أحاولُ خلاله تحليل الآثار المدمّرة للوجوه المستبدّة للأب على تطوّرات شهاداتهم (القوّة والانسجام، الضّمان والثّقة) الّتي يجبُ أن تشكّل تطوّر أيّ فرد. عندما يُجَسّدُ الأب أو السيّد أو الإله قانونًا تعسّفيًّا وظالمًا تمامًا، فإنّ اللاّيقين لدى الأبناء ينتشر إلى مستويات رهيبة من المعاناة. لكن في بعض الأحيان يتحوّل اللاّيقين إلى يقين جذري، ذو عنف لا مثيل له، ساعيا إلى تدمير كلّ الفرضيّات، وكلّ الغموض، وكلّ اللاّيقين. إنّها عبارة عن خطّ للإلغاء أطلق عليها دولوز وغوتاري اسم "الفاشيّة الصّغيرة"، أي الفاشيّة على مستوى الدّوافع. المقطع الذي قدّمته يُناظرُ بين الأشكال التي يمكن أن تتّخذها هذه الفاشيّة الصّغيرة في الإمبرياليّة الغربيّة والتطرّف الإسلامي، اللذين يتجاوبان بطريقة ما ويغذّيان بعضهما البعض. فمن ناحية، اليقين من الإفلات من العقاب الذي يسمح به موت الله؛ من ناحية أخرى، اليقين الذي أذن به الخالق العظيم. من الواضح أنّه "قلق في الثّقافة" وأكثر من ذلك بكثير: فهكذا نعودُ إلى أمراض عصرنا المقلقة جدّا.

> منذُ أن توقفتُ عن الغناء عام 2005، لم أنقطع عن ممارسة الأنشطة الموسيقيّة

الكتابة والموسيقى

الجديد: على ماذا تشتغل الآن؟ وبصورة عامّة، كيف تشتغل؟ أنت المولع بالموسيقى، هل تلعبُ هذه دورا ما في كتابتك وفي فعل التّرجمة؟

دوريان أستور: أنا بصدد إكمال عمل مقارن واسع حول فكرة المنظورات بأشكالها المختلفة، عند لايبنيز، ونيتشه، ووايتهيد، ودولوز، أحاول أن أضيف إلى هذه الفكرة بعض جوانب الأنثروبولوجيا المعاصرة التي لها صلات عميقة مع المنظوريّة. يبدو أنّ هذا العمل سيكون أطروحتي من أجل الحصول على الدكتوراه في الفلسفة (خيرٌ أن يأتي هذا الشّيء متأخراً من أن لا يأتي أبداً! فأنا قادم من الدّراسات الألمانيّة) قبل أن يصبح، كما آمل، عملاً منشورًا.

بالنّسبة إلى الموسيقى، منذُ أن توقفتُ عن الغناء عام 2005، لم أنقطع عن ممارسة الأنشطة الموسيقيّة. شاركتُ في إدارة مهرجان وأكاديمية "النّشيد والنّغم"، وعملتُ ككاتب مسرحي وكاتب موسيقى لشركات ودور أوبرا. منذ أيلول/سبتمبر، انضممتُ إلى مسرح الكابيتول في تولوز، بصفتي كاتبا مسرحيا ومحرّرا ومحاضرا. هذا أكثر من مجرد ترفيه بالنّسبة إليّ، فأنا بحاجة إلى الحفاظ على هذا الاتّصال بالموسيقى والأوبرا على وجه الخصوص، على الرغم من أنّ الفلسفة استمرّت في شغل مساحة أكبر. لكن ليست لديّ أيّ نيّة للكتابة حول هذا الموضوع أو المغامرة في مجال فلسفة الموسيقى في هذا الوقت. ومع ذلك، هناك حلم واحد قد لا أحقّقه أبدًا: أن أكتب كتابًا عن روسّيني. من زاية معينة في العمل، علّمتني الموسيقى الانضباط والصّبر وأنّ ممارسة الفكر تتضمّن دائمًا علاقة معيّنة بالجسد. ولكن أيضًا حقيقة أنّ الفلسفة هي أيضًا نشاط للتّأويل والإبداع، وأنّ هناك دائمًا، كما قال نيتشه، خلف الفكر الذي يُحاضرُ روحٌ تُغنّي.

أجرى الحوار وترجمه إلى العربية: أيمن حسن

قص

القط الفرنجي

محمد الحجيري

محمد زيدان الذي بلغ التسعين الآن، لم يعد يذكر حادثة حرقي القط الفرنجي الذي كان يملكه، برغم أنه يتذكر كل من يستدين من حانوته القديم، الخضر والفواكه والمعلبات والخردة، كأن تلك الحادثة ما كانت تعني له شيئا ليحفظها في أرشيف ذاكرته. أنا لم أستغرب أن يكون محمد زيدان الملقب بـ"طالب" نسي تلك الحادثة، فهي حصلت قبل نحو خمسة وأربعين عاماً، أو في أواسط السبعينات من القرن الماضي، وكنت أريد أن أعرف من أين حصل على القط الفرنجي في تلك البلدة النائية، لكنه أيضاً لم يتذكر. أولئك الذين رويت لهم حادثة القط، أكثر ما يذكرونني بها. كأن ثمة فوبيا من موت القطط في ذلك المجتمع الجبلي الذي نشأت فيه، كأن جسمي الضعيف والنحيل والفاقد للتوازن، كان سبباً في جعل موت القط حدثاً أقرب إلى الأسطوري، فأنا لم أقتله بالرصاص بل من خلال الحرق، بعضهم لا يتردد في وصفي بـ"المجرم"، أو يقول "لا يحرق في النار إلا العزيز الجبار"، مع ما تحمل كلمة نار من بعد ميثولوجي، كان الاعتقاد الدائم أن القطط بسبعة أرواح.

حكاية القط الفرنجي لا تبدأ من هنا. هي ليست البداية.

كنت أصبحت في الثالثة الخمسين من عمري، منسجماً مع قهوتي وسجائري على الطاولة الصغيرة، أعاند الملل الطويل والكتب متعددة الاتجاهات، والمقتنيات والأنتيكا الّتي تراكمتْ حولي في مكان عملي في ساحة الضيعة، حيث الجوّ مترافقاً مع قليل من الضجر المتقطع والكثير من السيارات العابرة والشاحنات الثقيلة. كنت ضجراً برغم أنّي أجلس مع أبي خالد الليبي الذي منذ سنوات يتحدّث عن فشله في أخذ قرض ميسّر من إحدى الشركات المالية، وهو كان يسعى لأخذ القرض من دون كفيل وعدم سداده في النهاية، وهو سمّي الليبي لأنه عاش سنوات عجاف في ليبيا، وهناك تعرفت إليه في نهاية الثمانينات حين كنت أسعى لمقابلة العقيد معمر القذافي في خيمته، وهذه قصة طويلة نرويها لاحقاً.

من بعد بطن نميمة، حول الناس واليسار وتاريخه ومأزقه، ضجر الليبي وبدأ يأكل رأس بندورة حمراء كان متوفرا على الطاولة مع قليل من الملح، ثم بدأ حل الكلمات المتقاطعة عبر هاتفه. كنت أفكر بقليل من الزبائن في ذلك النهار الطويل، إذ منذ تفاقمت الأزمة السورية دقر عملي في الدكان، وتراكمت المونة والمعلبات، تقلّصت السيولة. أكتب رواية على حاسوبي ببطء شديد، أعقاب السجائر تتراكم في المنفضة الخشبية، لم يعد في الركوة إلا بقايا قهوة. إلى جانبي كتاب "القط الأسود" للكاتب الأميركي إدغار ألن بو.

اشتريت قبل سنوات من إحدى مكتبات الحمرا في بيروت ولم أقرأه، لا أحبذ الأدب الغرائبي، لكن أقرأ القصة من باب الفضول. وما أثار انتباهي فيها أن إدغار ألن بو يقول "إن القط الأسود، هو الهيئة التي تتلبسها روح المنتقم"، يضيف "كان هيام القط بي يزداد بازدياد بغضي له، فكان يتبع خطواتي بثبات يصعب إيضاحه، فحيثما جلستُ، كان يجثم تحت مقعدي، أو يقفز إلى ركبتي ويغمرني بمداعباته المقزّزة، فإذا نهضت لأمشي أندفع بين قدمي وأوشك أن يوقعني، أو غرز مخالبه الطويلة الحادّة في ثيابي، ليتسلّق إلى صدري، ومع أنّني كنت أتحرّق في مناسبات كهذه لقتله بضربة واحدة". يواجه بطل القصة، الأهوال بعد أن يقلع عين القط ثمّ يعمد إلى قتله. تعود روح القط لتنتقم منه، أولاً بأن تدفعه إلى قتل زوجته ثم باكتشاف الشرطة أمره بعد أن دفن زوجته وراء الحائط". أقرأ القصة وأضحك، وأتذكّر كمن يتذكّر الحرب، الذاكرة فسحة للألم والحنين والقسوة والخيبة والسيجارة والكثير من الأمور والأشياء. ما فعلته بالقط كان عابراً في مقابل بطل قصة ألن بو.

القصة لا تبدأ من هنا. وليس حرق الهر إلا النهاية ومفتاح البداية. القصة بدأتْ يوم اشتريتُ خروفاً، في يوم من أيام الصيف، كان أحد الرعاة يرعى قطيعة في الحصيد أو بقايا حقل الشعير بقربنا،

Nihad Gule

يومها صرت بجسمي العليل أحاول أن أركض وراء الخروف الوديع، أحاول أن ألهو وأكتشف، ربما شعرت أمي أني بحاجة إليه لأتسلى فاشترته لي، لا أذكر ثمنه بالتحديد، أربعون أو خمسون ليرة. أمي شعرت بالشفقة عليّ لأني كنت أركض خلف الخروف، كأنه لعبة لأتسلى، اشترت الخروف، وقالت لي أن أعلفه. كنت عليل الجسم وكانت تحنّ عليّ، سأتحدث عن إعاقتي لاحقاً، ولكن ما أذكره أو ما روته لي أنها دبرتْ لي كفناً في أشهري الأولى. كنت تحسب أن سأموت ولكن بقدرة قادر نجوتُ، وصرت طفلها المدلّل. كانت تحبنا جميعاً، لكن بسبب جسمي أغدقت عليّ عطفها، تعاملت كمحاربة من أجلي. لا أتذكّر موت أبي جيداً، لكن أتذكر منذ رحل أصبحت أمّي فلاحة تتحدّى الرجال في الوديان والسهوب، تحرث الأرض على الدواب دون منّة من أحد، اتذكر كانت تأتي لي بقشور البطاطا والحشائش وتقول لي خذهم للخروف. كان الخروف وحيداً في الدار، حين يراني من بعيد يبدأ الثغاء، هكذا الذكريات أواني الزمن، صورتها الآن مثل المنام. كان الخروف تسليتي، حين لا ألهو بإطعامه أو الذهاب الى الكروم، العب الشطرنج، أخي حسان جلب الشطرنج أول مرة إلى الضيعة، عام 1970، كان في دار المعلمين في زحلة وأتى به، بعد أربع سنوات تعلمت، كنت أتأمّلهم يعلبون وتعلمت وتعلم كثر من أبناء جيلي، وصار الشطرنج لعبة الشبان في الحي. كنت تجاوزت العاشرة من عمري حين تعلمت لعبة الشطرنج التي بدت غريبة في البداية، وسرعان ما تحولت لعبة شعبية، لم أكن بجسمي العليل أفكر في تجاوز علتي وتحديها، لا ألعب الألعاب التي تتحدى جسمي، ولا أتمناها في الواقع، متكيفاً مع واقعي إلى أقصى حدود، وحين تعلمت الشطرنج كأني وجدت اللعبة التي تناسبني، وقادراً على قول "كش ملك" من دون أن استعمل تلك العضلات التي يستعملها الشبان عادة في عنفهم اليومي.

أشهر قليلة غادر الخروف وداعته. شقيقي قال لي "بات وزنه مقبولاً، حين يكون السعر جيداً سنبيعه". أنظر إليه ولا أقول شيئاً، كأن هدفي لم يكن أن أبيعه بلْ أن أربيه وأتسلى به. ويوم

قررتُ بيعه، راودني تفكير أني سأشعرُ بالفقد من دونه، مع ذلك بعته ووجدتُ ثمنه مضاعفاً، تغيّر مزاجي ونسّيت تلك اللحظات في ألفة الخروف، كأنّي أحقّق انجازاً ونقلة نوعية في حياتي، هي غواية المال في زمن القلّة والعوز. ذلك الخروف الذي لعبت معه وأطعمته رأيته معلقاً في محل الجزار. رأيت المشهد، ومشيت، ونسيته، اقتطعت جزءاً من ربحه واشتريتُ عدداً من طيور الحمام، وبدأتُ أهتم بهم وأستمتعُ بطيرانهم ودورانها فوق السطوح والأحياء. يا لهول كش الحمام، الطيور أكثر غواية من المواشي، لم تمر أسابيع حتى بدأت الطيور تبني أعشاشها في الصناديق الخشبية التي علقتها لها على الجدران ووضعت بيضها. لم يسبق لي أن رأيت البيض يفقس، لكن "نقّ" الجيران، أفسد فرحتي في ذلك الصيف، حتى في بيتي نفسه، بدأ الجميع يشتكون من روث الحمام على السطوح ذلك لأنهم يجمعون مياه الأمطار في الشتاء في الصهاريج، في بلدة تفتقر إلى مياه الشفة ووسائل النقل. كان الرأي التخلّص من الحمام وروثه. رضختُ للمشيئة، وأنهيتُ مُكرهاً سرب الحمام، مع قليلٍ من العتبِ على الواقع.

بعد أخذٍ وردٍ مع والدتي قلتُ: "سأشتري أرانب".

أخي ابراهيم شجعني قال لي "إن تكلفتها بسيطة وسريعة التكاثر، وتأكل كل شيء، وتطعم لحماً وتبيع منها". ذهبت إلى أحد مربي الأرانب واشتريت بضعة إناث مع ذكر واحد، وجئت بهم وأنا مفعم بالفرحة ووضعتهم في حظيرة، تضمّ بين جدرانها الحطب والتبن وأعلاف المواشي وبعض الأدوات الزراعية البدائية مثل الصند والنير والكدانة، وهي كلّها كراكيب تؤمّن الجوّ المناسب لحياة الأرانب. وبدأت رحلة التربية بحماسة من خلال إطعامهم مراقبتهم لساعات يومياً.. لم تمضِ أسابيع حتّى خرجتْ الدفعة الأولى من المواليد، وزادتْ الأعباء وبدأتُ أمتطي الحمار وأذهبُ إلى الكروم لجلب الحشائش والأعشاب لهذه المخلوقات الوديعة، ولم تمر أشهر ومع ازدياد عديد الأرانب، بدأتْ المحاكم تُعقدُ بشكلٍ دوري ومتواصل لمحاكمة الذكور على أعمال الشغب التي يقومون بها من اضطهاد وتعذيب الصغار وقتلهم، إلى الاستئثار بكمية كبيرة من العلف. كان عدد قطيع الأرانب غير ثابت، يصل أحياناً إلى العشرات وفي بعض الأحيان إلى ما دون العشرة بسبب الأمراض المعدية، وبقيتْ الأرانب تنعمُ برعايتي ما يزيد على السنتين، وقد أصبحت معروفاً في الضيعة، أحياناً كنت أبيع للراغبين وأحياناً أخرى أقدم الهدايا للأهل والمقربين.

القط

يوماً ما تسلّل هر جارنا طالب وافترس ما يقارب الخمسة عشر أرنباً، ولم يبق أثر للحياة في الحظيرة. لم أفعل شيئاً سوى أني وقفت مذهولاً وغاضباً كأني أضرب على رأسي، وفي لحظة قلت: "سأنتقم".

أمي تشعر بغضب وتساندني، أخي إبراهيم كان يفكر بشراسة هذا الهر، فهي المرة الأولى التي يرى فيها مجزرة أرانب والقاتل هرّ أليف. المسافة بين بيتنا وبيت محمد زيدان الملقب طالب وهو صاحب القط بين خمسين إلى ستين متراً، من باب دارنا أنظر لأراه ما إذ كان واقفا في الدار تحت العنبرة الضخمة، فهو عرف بما فعله هره بالأرانب، وحين قررت الذهاب إليه، عبرت الحقل الزراعي حتى بيته، طرقت الباب بوجه متجهّم وغاضب، نظر إليّ كأنه يعرف ما أريد ولا يعرف، قال "تفضل"، وطالبته أن يسلمني هرّه الفاتك. في البداية رفض وهو يتأملني، وحاول طردي من منزله "روح على بيتكم"، قالها أكثر من مرة. صورة الأرانب القتيلة في رأسي كانت كافية لتجعلني أبقى متعنتا وأرفض المغادرة، "لن أذهب" قلت له، حصلتْ مشادّة كلامية بيننا، فاقترحتُ أن يسلمني "البس" (القط) أو أن يدفع ثمن الأرانب المبادة، صمت قليلا ثم خدع الهر وقدّم له بعض الطعام، وقال "هذا الهر خذه". كنتُ أحمل كيس جنفيص فوضعت الهر فيه وربطت عليه ومشيت عائداً. كان الهر من الأنواع الضخمة وبره طويل ورمادي اللون مرقط قليلاً، ويطلقون عليه في الحي "بس فرنجي"، حيكت بعض الحكايات حول أصله وفصله ومن أين أتى، وأنا في لحظتها، لم يكن يعنيني أكثر من الانتقام. حملته بصعوبة إلى منزلي ولم أخرجه من الكيس، وأنا أمشي متخيلاً لحظة الانتقام منه أو إعدامه. ووضعته إلى جانب سياج الدار بالقرب من الحظيرة، أخي ابراهيم ضربه بحجر في البداية ليفقد الوعي، صار يتألم في الكيس، وأتيت بقنينة كاز، نثرت عليه وأشعلته بعود ثقاب، وما هي إلا ثوان معدودة وتحرك الهر بسرعة أغرب من الخيال، واتجه صوب منازل الجيران وغالبيتهم من المزارعين والفلاحين، وكان الوقت في نهاية موسم الحصاد وأكثرهم جمع وقود الشتاء الحطب والشحل والعيدان. وقفت لدقائق حابس الأنفاس بانتظار صرخة استغاثة، لكن مرّت الأمور على ما يرام، ومن ثمّ ذهبتُ أستطلع وكان كل شيء طبيعياً، وفي المحصلة نمت مرتاح الضمير رغم بشاعة المشهد وفظاعته.

كثرٌ كفروني، قالوا "إن القط بسبعة أرواح"، لم أهتم. وحدها

Nihad Gule

أمي كانت سعيدة بالانتقام. وفي صبيحة اليوم التالي، طُرق الباب باكراً، وعندما فتحتُ كان الطارق محمد زيدان صاحب الهر وقد جاء يطلب التخلص من هره نهائياً، فقلتُ "ما أردتُه منه فقد حصلتُ عليه والباقي لا يعنيني"، بقي صامتاً ومشى، وفي النهار حاولتُ الوقوف على واقع الهر، فكان مشهداً لا يوصف وتقشعرُ له الأبدان، إذ لم يبق عليه أيّ قطعة جلد، كتلة من اللحم المحترق تنز دماً وقيحاً ولا يزال حياً. ورأيته لاحقاً نافقاً ومرمياً في خزان مهجور في تلّة الجوبان، القريبة من بيتنا. هل كانت حرباً أهلية صغيرة؟ لا أعرف شعوري في ذلك الوقت، لكن أحسب أني كنت في مرحلة اللاتفكير، الأرنب ربما كان البوصلة التي تحدد الاتجاهات والمشاعر، انتقامي للأرنب كأنه انتقام لهويتي في الطفولة.

اليوم إذ أستذكر حرق القط، أحسب الوجود كله مجموعة من الكائنات المتوحشة، فذلك القط الذي نصنّفه في خانه الحيوانات الأليفة، افترس الحيوانات الوديعة أو الأرانب، والأرانب الذكور تفتك بصغارها، وأنا بجسمي العليل، كنت أستمتع بجوقة الأرانب، خصوصاً حين تكون صغيرة، ناعمة، طرية، وحين تكبر قليلاً أستلذ بها في وليمة الكبة، مهما يكن، كان حرقي الهر أقرب أقنعة متناقضة بين جسمي العليل، وبلدي المعتل. وقد توصلت إلى قناعة أن الحياة مغامرة فاشلة وإن نجحتْ. طوال الأيام التي عشتُها، كنتُ أريد إثبات وجودي في الحياة، والقول إن لي قدرة على فعل أشياء كثيرة، حتّى وإن كان جسمي يتخبّط بعلله. وتوصلتُ إلى قناعة أن حياتي مجموعة من الخسارات الدونكيشوتية، منذ وضعتُ الهر في كيس وأشعلته، انتقاماً لقتله الأرانب التي كنت ربيتها.

كاتب من لبنان

كتاب

الشاعر المسافر في أنوار العقل وبريق الوجدان

مارتن لانغفورد

في محاورة وقصائد

عبد الرَّحمن بسيسو

في عامها الأول، وفي عددها الصادر في الشهر العاشر من سنة 2015، أجرت «الجديد» حوارا مع الشاعر الأسترالي مارتن لانغفورد. أحد أبرز الأصوات الشعرية في تلك القارة، واحد محرري الشعر الكبار، وفي جوار الحوار نشرت المجلة ترجمة لعدد من قصائد لانغفورد وتأملاته الشعرية. أجرى الحوار عاطف بسيسو، وترجمه إلى العربية، وكذلك القصائد الناقد والشاعر د. عبدالرحمن بسيسو. وكان في عزم المجلة إصدار سلسلة كتيبات شهرية أدبية فكرية، تحت عنوان «كتاب الجديد». تأخر ظهور المشروع إلى النور، واليوم، وبمناسبة بدء ظهور هذه السلسلة إلى النور، بالتعاون مع دور نشر عربية بينها «المتوسط» ميلانو، «المؤسسة العربية للدراسات والنشر» بيروت، «خطوط» عمان، ننشر هنا مقدمة الكتاب التي وضعها الناقد عبدالرحمن بسسيسو وباقة لم تنشر من القصائد التي ضمها الكتاب الذي سخرج من المطبعة تحت عنوان: «مارتن لانغفورد-خيال أرضي وسماوات مفتوحة».

قلم التحرير

الشِّعرُ هو الرَّدُّ الأسْطَعُ والأبْهَى والأَجْلَى عَلَى غَرابَةِ العَالَمِ وغُرْبَتِهِ؛ والشِّعرُ الجيِّدُ هُوَ، دَائِماً، جَيِّدُ الشِّعر؛ تِلْكُمَا خُلاصَتَانِ أَوْ مَقُولَتَانِ، تَتَعَلَّقَانِ بالشِّعْرِ، وتُكَثِّفانِ تَبَصُّراتٍ وخُلاصَاتٍ عَدِيدَةً لافتةً، وتُومِئَانِ إلى مَعْلُوماتٍ مُدَقَّقَةٍ، ومُعْطَيَاتٍ تأسيسيةٍ وأفْكَارٍ جَوهَرِيَّةٍ، وتَصَوُّراتٍ إنسانيَّةٍ رَحْبَةٍ ورؤىً مُؤصَّلةٍ، وصِيَاغَاتٍ فِكْريَّةٍ وجَمَالِيَّةٍ وسياسِيَّةٍ، تتأسَّسُ عَلَى قِراءَةٍ جادَّةٍ لِلْوَاقِعِ القَائِمِ فِي عَالَمِ اليَومِ، وتَمْتَدُّ جُذُورها فِي تُربَةِ إطْلالٍ نَقْديٍّ مُعَمَّقٍ عَلَى تُراثِ الفِكْرِ الإنْسَانيِّ الفَلْسَفِيِّ والجَمَالِيِّ والسِّيَاسِيِّ، مَعَ الانْفِتَاحِ، فِي اللَّحْظَةِ نَفْسِهَا، عَلَى مَدَاراتِ الإبْدَاعِ الإنْسَانيِّ، الشِّعريِّ والنَّثريِّ والبَصَريِّ، المَكْتُوبِ، والمَرْسُومِ، والمَنْحُوتِ، والمَرْئِيِّ، والمَرْئِيِّ المَسْمُوعِ، وعلى الأَعَمِ الأَغْلَب من مَجَالاتِ الثَّقَافَةِ الإنْسَانِيَّة، وحُقُولِهَا العديدة، وعُلُومِهَا المُتَنَوِّعَة المَفْتُوحَة، بِدَورِهَا، عَلَى تَطَوُّرٍ مَفْتُوح.

وتَتَشَابَكُ هَاتَانِ الخُلاصَتَانِ، فِي تَوَاشُجٍ لا يَنِي يَعْمُقُ ويترسَّخُ، عَلَى امْتِدَادِ المُحَاوَرَةِ، وَفِي أَطْواءِ الْقَصَائِد الْمُخْتَارَة وفضاءاتها الدَّلاليَّة، وَفِي ثَنايا الومضات التَّأمليَّة ومَداراتها، الْمَضْفُورة، معاً، فِي هذا الكتاب، لِتَقْيِيمَ نَوعاً من التَّسَاوقِ الأَسْمَى بَيْنَ مُدْرَكاتِ العَقْلِ وأَحَاسِيسِ الجَسَد؛ بَيْنَ تَجَلِّيَاتِ التَّأمُّل العَقْلِيِّ المُجَرَّدِ وَتَجَسُّداتِ التَّلَمُّسِ الشُّعُورِي الحَيِّ، ولا سيَّما حين تتواشجُ مَعْ خُلاصَاتٍ أُخْرِي تُكَثِّفُ تَبَصُّراتٍ وتأمُّلاتٍ تتصِلُ بِمَسَائِلَ حَيَاتِيَّة، وقَضَايَا ثَقَافِيَّةٍ، وأشواقٍ إنسانيَّةٍ كونيَّة، بالغةِ الأَهَمِّيَّة والدَّلالة عَلَى المُسْتَوَيَاتِ الحضاريَّة، والثَّقافيَّة، والفِكْرية، والجَمَالِيَّة، والاجتماعيّة، والسِّيَاسية، وذَات أَبْعَادٍ فَلْسَفِيَّة وُجُودِيَّة تِبْثُّ مُكوِّنات رؤيةً مُسْتَقْبَلِيَّةٍ، عَمِيقَةٍ ومُؤصَّلةٍ، ومفتوحَةٍ، أبداً، عَلَى مستقبلٍ يُرادُ لهُ أنْ يتابعُ المَجِيء مِنَ مَداراتِ المُسْتَقْبَل المُضَاءِ بأنوارِ الإنْسَانِيَّة

الْحَقَّة.

وتلك خُلاصَاتٌ جَدَّدَتْ إثَارَتَهَا فِي عَقْلِ الشَّاعرِ الأُستراليِّ مَارْتِن لانغْفُورد وَوِجْدَانِهِ، أَسْئِلةُ المُحَاوَرَة الَّتِي أَجْرَاهَا مَعَه المُثَقَّفُ الوَاعِدُ عَاطِفْ بسيسو، والَّتي هي بمثابةِ باكورةٍ لسِلْسِلةٍ مُحَاوراتٍ بادرَ الشَّاعرُ نُوري الجرَّاح، رَئِيسُ تَحْرِيرِ المَجَلَّة الثَّقَافِيَّةِ العَرَبِيَّة الجَامِعَةِ «الجديد»، إلى إطْلاق فِكْرة إجْرائِهَا مع شُعَرَاءِ العَالَمْ، بُغْيَةَ تَمْكِينِ القُرَّاءِ العَرَبِ ونَاطِقِي اللُّغةِ العَرَبِيَّةِ، وضِمْنُهم بالطَّبعِ، الشُّعراءُ والنُّقَادُ والأكَادِيمِيُّونَ المَعْنِيُّونَ، مِنَ الإطْلالِ، مُبَاشرةً وباللُّغة العَرَبِيَّةِ، عَلَى المَشْهَدِ الشِّعْرِي في جَمِيع أَرْجَاء العَالَمِ، عَلَى تَنَوُّع ثَقَافَاتِ هَاتِهِ الأَرْجَاء، وعَلى تَعَدُّد لغَاتِ قَاطِنِيهَا مِنَ النَّاس، وذلكَ عبرَ مُتَابَعةِ نَشْرِ هَذِه المُحَاوراتِ، مَقْرُونَةً بقَصَائدَ ونُصُوصٍ مُخْتَارة من إبداع الشَّاعر، في أَعْدَادِ مَجَلَّة «الجديد» المُتَوَالِيَة.

تَتَشَعَّبُ الموضُوعَاتُ والقضايا الَّتِي أَثَارَتْهَا أَسْئِلةُ المُحَاوِرِ لتَتَلَقَّى إجَابَاتِ الشَّاعِرِ المُحَاوَرِ عَلَى نِحْوٍ يُبَيِّنُ، بسطوعٍ وجلاء، أبرزَ مكونات رؤيته، كإنْسَانٍ مَسْكونٍ بوعيٍّ حَقِيقيٍّ خَلَّاقٍ، وكَشَاعِرٍ مُبْدِعٍ طَلِيقِ الْخَيَال، وكَمُثَقَّفٍ إنْسَانيٍّ مُسْتَنِيرٍ، لِلْعَالم»؛ تلكَ الرُّؤية الَّتِي تَشْمُلُ الأعمَّ الأغلبَ من الشَّواغل والأُمُور المتَّصِلَةِ بالإنْسَانِ والحَيَاةِ وكوكبِ الأرضِ والأنْشِطَةِ الإنْسَانِيَّة - وَفِي صُلْبِهَا الإبْدَاعُ الأَدَبيُّ والفَنيُّ - والمُجْتَمَعَاتِ والنَّاسِ وأحوالِ العالم الرَّاهنِ المُتَباهِي، اسْتِغْلَاءً وَكِبَراً، فِي أَحْيَازِ بَعْضِ قِبَابِهِ وفَضَاءَاتِهِ، بِحَذَائَتِهِ ومَا بِعْدَهَا ومَا بَعْدَ مَا بَعْدِهَا، والمُتَمَسِّكِ، جَهْلاً واسْتِبْدَاداً، فِي أَحْيَازِ بَعْضِ أَقْبِيَتِهِ ودَيَامِيسِه، بِقَدَامَتِهِ ومَا قَبْلَهَا ومَا قَبْلَ مَا قَبْلِهَا، والَّذِي فِيهِ شَرعت البَشَريةُ بأسرها فِي الإسْفَارِ عَنْ عَجْزِهَا أَمَامَ سَطْوةِ إرْهَابٍ آيديولوجيٍّ عُنْصُريٍّ مُتَطَرِّفٍ، عَنِيفٍ وأعْمَى، بِأُخُذِهَا إلى نقيضها إذْ يَحْمِلُهَا، قَسْراً، عَلَى وُلُوجِ أَزْمِنَةِ التَّوحُشِ، وأَقبية العَمَاءِ، مُغْلِقاً التَّاريخَ الإنسانيّ الحَضَاريّ، ومُنْهِياً وجُودَ الإنْسَانِ، وذلكَ بِإنْهَائِهِ الإنْسَانِيَّةَ نَفْسِهَا: فِكرةً، ومَسَارَاتٍ حَضاريَّةً، وتَارِيخاً ذَا صَيرورةٍ وتَحوُّلاتٍ، ومَنْظُومَاتِ قِيَمٍ ومَبَادِئَ مُشْتَركةً، وتَجَلِّياتِ سُلُوكٍ إنْسانيٍّ حَقِيقِيٍّ، ومَدَراتِ تَحَقُّقٍ حَيَويٍّ فِي شتَّى مدارات الوُجُود.

يَبُثُّ الشَّاعرُ مَارْتِن لانغْفُورد، عبر مُكوِّنات هذا الكتاب: المُحَاوَرَةُ، والْقَصَائِدُ الْمُخْتَارَةُ، والومْضَاتُ التَّأَمُّلِيَّةُ الَّتِي رَأَها «ثَعَابِينَ أَنِيقَةً» فَأَسْمَاهَا بِمَا أَسْمَتْ نَفْسَهَا بِهِ، يَبُثُّ مَلامِحَ رُؤْيَتِهِ لِعَالَمٍ يَمْتَدُّ مِنْ حيِّزٍ تَقْطُنُهُ «أُمَّهَاتٌ يُولِينَ جُلَّ عِنَايتهنَّ لِلْمِلْحِ والقُلْقَاس»، إلى حَيِّزٍ لا شَيءَ سَيُرعمُ فيه سِوى «الجحيمُ وحْدَهُ». وَفِي المَسَافةِ الممتدّة مَا بين نَمطِ عَيْشٍ إنْسانيٍّ بَدْئِيٍّ، أَوْ ذِي بُنْيَةٍ مُجْتَمَعِيّةٍ بَسِيطَةٍ، وبين أَنْمَاطِ عَيْشٍ وبُنَىً مجتمعيّةٍ وسِياسِيَّةٍ ذاتِ أشكالٍ وَتكويناتٍ حَضَارِيَّةٍ حَدَائِيَّةٍ وما بَعْدَ حَدَائِيَّةٍ، بَالِغَةِ التَّشَابُك والتَّعْقِيد، أَوْ ذاتِ مُؤَسَّساتٍ وتَركِيبَاتٍ آيديولوجيةٍ مُشَيَّدة؛ أيْ مُصْطَنَعةٍ ومُوَظَّفَة لِتَحْقِيقِ مَقَاصِدَ غَيرِ سَوِيَّةٍ، لأنَّها، في أَصْل نَشْأَتِهَا، ودَوافِعِهَا، ومُحفِّزاتها، غَيرُ إنْسَانِيَّة أَصْلاً.

وإزاء تَراوحِ درجاتِ تَعَقُّد هذه التَّشَكُّلات والبُنَى المُجْتَمَعيَّة مَا بين درجةِ مَا قَبْلَ الاستبداد التَّوحُّشِيِّ الأَدْنَى وَدَرَجةِ مَا بَعْد الاسْتِبْدَادِ التَّوحُّشِيِّ الأَقْصَى، يُسَافِرُ الشَّاعِرُ مَارْتِن لانغْفُورد، مُشْتَعِلاً بلهيب جميع الحَواس، ومُضَاءً بأنوارِ العقل وبريق الوجدان وسُمُّو الرُّوح، ومُحَفِّزاً بتوقٍ لاهبٍ إلى الاكتشاف والكشفِ وبَلورة الرُّؤى، يُسَافِرُ، عبرَ وَعْيِهِ الإنْسَانيِّ المُتَبَصِّرِ وخَيَالِهِ التَّأَمُّلي الخَلَّاق، فِي أَحْيازِ الكَونِ ومَدَاراتِ الوُجُودِ، لِيُقَلِّبَ، بِإمْعَانٍ مُتَبَصِرٍ مُضَاءٍ بِوهَجِ رُؤْيَةٍ مُسْتَقْبَلِيَّةٍ مُنِيرَةٍ، صَفَحَاتِ كتاب العَالِم، مُوغِلاً في قراءة بعضَ تَاريخِهِ، مُسْتَلْهِماً دُرُوسَهُ، ومُتطلِّعاً إلى مزيدٍ مِنَ المَعْرِفَةِ المَقْرُونَة بِصَوابِيَّة إدراكٍ تتحدَّدُ درجةُ صَوابيته بدرجةِ صِدْقِ إنسانيته الَّتِي تُحَدِّدُ، بدورها، مُكوِّنات هُوِيَّةِ أَصْحَابِهِ إذْ تُنْشِئ مَعَايِيرَ تَعَامُلِهِم مع أنفسهم، ومع الآخر المُخْتَلِف، ومَعَ الطَّبِيْعَةِ والأشياءِ والْكَائِنَاتِ والْكَلِمَاتْ، وإذْ تَصُوغُ كيفِيَّات هذا التَّعاملِ فِيمَا هِيَ تُشكِّلُ طَرَائِقَهُ، وتُمْلِي أَسَالِيبَهُ.

في الموقفِ الرُّؤْيَوِيِّ الذي يتبنَّاهُ إزاء علاقة الأنا بالآخَر، تَتَمَثَّلُ أَبْرَزُ المُقَارباتِ الجَوهَرِيَّة الَّتِي تتردَّدُ تَجَلِّيَاتُها النَّصِّيَّة عَبْرَ صِيَاغاتٍ مُتَنَوِّعةٍ، وكيفياتِ تَنَاوُلٍ عَدِيدَةٍ، تَسْتَجِيبُ لمُقْتَضَيَاتِ السِّياقات الَّتِي تَرِدُ فيها، سَواءً فِي المُحَاورة أَوْ فِي الْقَصَائِد الْمُخْتَارَة أَوْ فِي الومْضَاتُ التَّأَمُّلِيَّةِ، فَتُشَكِّلَ خُلاصَاتُها، فيما أَحْسَبُ، صُلْبَ رُؤْيَةِ مَارْتِن لانغْفُورد الفِكْرِيَّة والشِّعرية المُتواشجة لِلْعَالم، وتَصُوغُ جَوهَرَهَا العَمِيق المُتَبَدِّي في لُبِّ أَيِّ مُكَوِّنٍ مِنْ مُكَوِّنَات هَذَا الموقفِ الرُّؤْيَوِيِّ الإنْسَانيِّ المُوَصِّلِ مِنِ جَوانِبَ ومَنْظوراتٍ حَضَارِيّة وتاريخيّة وآنثربولوجيّةٍ وعقليّة ومنطقيّة شتّى، والَّذي عَلَيهِ يُنْهِضُ قِرَاءَتَهُ لِلشِّعر الَّتِي تَقُولُ «إنَّهُ يبدأُ مِنْ تَفَاعُلٍ مَعْ آخَرِينَا، أَيّاً مَنْ كَانَ، أَوْ مَا كَانَ، واحدٌ هؤلاء الآخرين: حبيباً، شخصاً آخَر، أشخاصاً آخرين، بيئةً طبيعيةً - أَوْ إلَهاً»، لِتُؤَسِّس تعريفه للشِّعريه بأنَّها « انتباهٌ أَوْ إدراكٌ مُتَزَامِنٌ بَينَ مَرْكَزَيِّ جَاذِبِيَّةٍ - عَادَةً: المُتَكَلِّمُ، وَشَيءٌ آخَرْ».

ولعلَّ لهذا التَّعريف اللَّافتِ أنْ يكونَ مُنْطَوياً عَلَى مَا يجعلُ كلَّ شَيءٍ فِي الكَونِ بمثابة «آخَر» أَوْ «أَنَا مُغَايِر» لأيِّ «أَنَا» إنسانيٍّ يَودُّ أنْ يُدركَ هُوِيَّتَهُ عبرَ تعرُّف مكوناتِ ذَاتِهِ، ويتطلَّعُ لأنْ يُحقِّقَ، لنفسه وبنفسه وعبر تفاعلٍ مفتوحٍ مع الأَنْوَات المُغَايراتِ والآخرين، وجُوداً فَاعلاً فِي وجودٍ لا يَنِي يُومِئُ إلى وُجُودِ إمْكَانِيَّةٍ ثَرِيَّة لفَتْحِ أُفُقٍ إنسانيٍّ جَديدٍ يُفْضِي بالإنْسَانِ إلى التَّدَرُّج فِي مَسَارِ تَحقِيقِ كَمَالٍ إنْسَانيٍّ مُحْتَمَلْ. وما عَلَى الإنْسَانِ الحَقِّ إلَّا السَّعيَ، بِدأبٍ ومُثَابَرةٍ، لِجَعْلِ هذه الإمْكَانِيَّة المُجَرَّدةِ إمكانِيَّةً فِعْلِيَّةً تَتَعَدَّدُ تَجَلِّيَاتُهَا الْحَيَاتِيَّة الْوُجُودِيَّة، وَتَتَنَوَّع.

يتحَوَّلُ صُلْبُ رُؤْيَةِ الشَّاعِرِ، الفِكْرِيَّةِ والشِّعريَّةِ المُتواشِجَةِ لِلْعَالَمِ، إلى مِفْتَاحٍ وَمِصْباحٍ يَتعَانَقانِ فِي مِشْكَاةِ يَدَيْهِ المُعِنَتَيْنِ فِي طُرقِ أبوابِ العَالِم: أَحْيَازاً أرضيَّة، ومَسَاحَاتٍ، وأَمَاكِنَ، وفَضَاءَاتٍ، ومجالاتٍ حَيَويَّةٍ، وأبْوابَ سَمَاواتٍ؛ فَيُمَكِّنَاهُ من رؤيهِ العَالَمِ الذي يَجُوسُ رِحَابَهَ سَاعِياً إلى إدراكِ حَقِيقَةِ واقِعِه القَائِم، وتعرُّفِ مآلاتِهِ المُمْكِنَةِ، واتجاهات مَصَائرِهِ، وتبيُّنِ مُمْكِنَاتِ انتقالِهِ إلى واقعٍ مُسْتَقْبَليٍّ مُمْكِنٍ يَتَسَاوَقُ مع جَوهَرِ الإنْسَانِيَّة، ويُطْلِقُ خَطْوَ البَشَرِ صَوبَ دُرُوبٍ، ومَدَاراتِ وُجودٍ، لا تُوصِلُهَم نِهايَاتُهَا إلى إدْرَاكِ نَقِيضِ مَا كَانُوا قَدْ سَعَوا، بِدَأْبٍ لاهِبٍ، إلى إدْرَاكِهِ.

هَكَذَا تنفتحُ كُلُّ إجابةٍ عَلَى سُؤَال، وَيُضَاءُ كُلُّ مُسْتَغْلَقٍ بِسُؤالٍ جَديدٍ، فَتَتوالَى الإجَابَاتُ فِي صِيَغِ خُلاصَاتٍ مُؤَصَّلةٍ ومُدْرَكاتٍ تُعزِّزُ صُلْبَ رُؤْيَةِ الشَّاعِرِ لِلْعَالَمِ، وتُوسِّعُ مَدَارَاتِهَا، إذْ تتجلَّى فِي نُصُوصٍ من كَلِمَاتٍ وعباراتٍ وجُملٍ تَقُولُ، فِي تَضَافُرٍ

جَمَاليٍّ، شِعْريٍّ وسَرْديٍّ حَمِيمِيٍّ ولافتٍ، أَبْرَزَ مُكوِّناتِ هذه الرُّؤْيَةِ الإِنْسَانِيَّةِ الرَّحْبَةِ الَّتِي يُؤَسِّسُ صُلْبَها خُلاصتين جوهريتين مؤداهُمَا أنَّ «المهمَّةَ التَّخْيِلِيَّةَ الأكثرَ صُعوبةً هي أنْ تَتَصَرَّفَ كإنْسَانْ»، وأنَّ «الرِّحلةَ صَوبَ الآخرِ هي رحلةٌ صَوبَ الذَّات».

هكذا يَرى الشَّاعِرُ أنَّه لا يُمْكِنُ لِمَخْلُوقٍ أنْ يُحَقِّقَ لِنَفْسِهِ وُجُوداً إنسانيّاً في الوُجُودِ إلا إذَا «شَرعَ في التَّحدُّثِ مَعَ الآخَرِينَ، ومَعْ نَفْسِهِ»، كما يَرى أنَّه يتوجَّبُ عَلَى كلِّ إنسانٍ فَردٍ، وعلى كلِّ جَماعةٍ بَشَريَّةٍ أوْ قَومٍ أوْ شَعْبٍ أوْ أُمَّة، أنْ يُقاوِمُوا غريزةَ التَّراتب الهرميّ بالرُّجوعِ خُطْوةً واحدةً إلى الوَرَاءِ لإفساح المجال أمامَ الآخَرِ كي يُحقِّقَ وُجُودَه. وَفِي إدانةٍ صَريحةٍ لما نجمَ عن الاستعمار والاستيطان، ولا سيما في «أستراليا» الَّتِي صارَت وطَناً لأبناءِ مُهَاجرينَ مُسْتَوطِنِينَ قَدِمُوا، أوْ اسْتُقْدِمُوا، من أَمَاكنَ وفضَاءاتٍ شتَّى منْ مُخْتَلَفِ أرْجَاءِ العَالَمِ، من عَواقبَ وعَاقِبِيلَ غيرِ إنْسَانِيَّةٍ، بأيِّ مقياسٍ وَفِي أيِّ حَال، يتلمَّسُ الشَّاعر أوجاعَ سُكَّانِ أُستراليا الأَصْليين (مَا يربو عَلَى ثلاثمائة قومٍ)، ويُعْلي من شأنِ قيمهم الإنْسَانِيَّة، الحَضَارِيَّة والثَّقَافِيَّة المُؤْغِلةِ فِي قِدَمٍ يربو عَلَى الأربعين ألفَ عامٍ فِي مَسَاراتِ الزَّمَنِ، ولا سيما «سَمَاحَهُم لِلْبِيئَةِ أَنْ تكُونَ هِيَ الْخَيَالُ الآخَرُ».

وإلى ذلك، يَرى الشَّاعِرُ الإنْسَانُ أنَّه يتوجَّبُ عَلَى البَشرِ الَّذين اسْتَمْرَأُوا كِتَابَةَ مَصَالِحِهِمْ، وحَاجَاتِهِم، وَجَشَعِ أَطْمَاعِهِمْ الَّتِي لا تُشْبَع، فوق حُقُوق الآخَرين: بَشَراً، وأشياءَ، وكائناتٍ حيَّةً، ومَواطِنَ طبيعيَّةً، وَكَيْنُونَاتٍ مُؤَجَّلة الوجودِ، ومَوْجُوداتٍ، أنْ يُعِيدُوا النَّظَر فِي تَجَارُبِهِم وفقَ مَنْظُورٍ رُؤْيَوِيٍّ إنْسَانِيٍّ صَائِبٍ، وَأَنْ لَا يَكُفُّوا، مَرةً وَإِلَى الْأَبَدِ وَفِي كلِّ حيِّزٍ مِنْ أَحْيَازِ الْعَالَمِ، عَنْ فِعْلِ ذَلِكَ، فَحَسب، بَلْ أنْ يَشْرعُوا أَيْضاً، ومنْ فَورِهِمْ، فِي إعَادَةِ الحُقُوق المَسْلُوبَة، والْحُرِّيَاتِ المَسْرُوقَة، إلى أَصْحَابِهَا: حُقُوقُ حُقُوقِ الطَّبِيْعةِ: أَرْوضاً، وسَماواتٍ، ومَواردَ، وكَائِناتٍ، تِلْكَ الَّتِي عُومِلتْ بِقَسْوَةٍ أَنْهَكَتْهَا وَضَيَّعتْ حُقُوقَ الأَجيال البشريَّة الآتية من المُستَقبل فيها؛ وحُقُوقُ النَّاسِ الَّذين حُمِلُوا عَلَى مِحَفَّة سَردٍ رأْسِمَاليٍّ استعماريٍّ استيطانيٍّ مُهَاجِرٍ، ليُلْقَى بهم عَلَى هَامِشِ الْحِكَايات.

وإذْ يُؤَكِّدُ الشَّاعِرُ أَنَّ كِلَا الْحَقَّيْنِ: حَقِّ الطَّبِيْعَة وحَقِّ النَّاس، مُترابطان عَلَى نَحْوٍ يَجْعلُ الحُصُول عَلَى أيٍّ منهما أمراً مَشْرُوطاً بالحُصُول عَلَى الحَقِّ الآخَر، ويَحْمِلُ هذه الخُلاصةَ ليقرأَهَا فِي ضَوء خُلاصَاتٍ أُخْرى مُتَنوِّعة المجالاتِ ومتشابكةِ المَدْلُولاتِ والمَعَاني، غير أنَّهَا، جَميعاً، عميقةُ الصِّلة بِدَعْوَتِهِ المُلِحَّة إلَى التَّصَالُح مَعْ فِكْرة الآخَرِ المُتَعَدِّدِ، المُتَنَوِّعِ، والمُخْتَلِف؛ فَإِنَّهُ يَخْلُصُ إلى اسْتِنْتَاجٍ يقولُ إنَّ «سَمَةَ فَشَلِنَا المُمَيَّزةَ هِيَ رَفْضُنَا الاعْتِرافَ بِالْآخَرِ، بِاسِمِ حَاجَتِنَا إِلَى صَوغِ قِصَّةٍ (تَخُصُّنَا وَحْدَنَا)»، أَيْ لا تَخُصُّ أَحداً مِنَ النَّاسِ سِوانَا!

ولكنْ مَنْ هُمْ مِنَ النَّاسِ أولئكَ الَّذينَ لا يُمْكِنُهُم تَخَيُّلَ وُجُودِ الْآخَر، أَوْ العَاجِزين عَنْ الاعترافِ بِوُجُودِهِ لِكَونِهِم يُنْكِرُونَ حَقِيقَةَ أنَّ الذَّاتَ مَرْكزٌ فِي هامشِ جَمِيع العَوالِمِ الأُخْرى، فَلَا يَرونَ سِواهَا (سِوى ذَاتِهِم العُنْصُريَّةِ المُتَعَالِيَةِ المُتَضَخِّمَةِ الشَّوهَاءِ) مَرْكزاً لِجَمِيعِ العَوالِمْ؟

بِإِيْجَازٍ قَاطِعٍ، يُجيبُ الشَّاعِرُ عَنْ هَذَا السُّؤالِ، فيُسَمِّي كُلَّ أولئك الخَارِجِينَ عن جَوهَرِ الإِنْسَانِيَّة الْحَقَّةِ، وسَوِيَّة العَدالة، وَقِيَمِ الجَمَال. وإِلَى ذَلِكَ، فإنَّ كُلَّ مُوهُوبٍ لَا يَنْفَتِحُ وَعْيُهُ عَلَى إِدْرَاكِ الْآخَرِ، ولَا يُتِيْحُ لِمَوهِبَتِهِ أَنْ تَتَشَكَّلَ فِي تَشَابُكٍ مَعَهُ، إِنَّمَا يُحِيْلُ مَوْهِبَتَهُ إِلَى مَحْضِ تَقَافُزٍ وَشَقْلَبَةٍ؛ وكُلَّ مبتهجٍ أَوْ سعيدٍ لا يَعِي وُجُودَ الآخرِ، إِنَّمَا يضَيِّعُ بَهْجَتَهُ ويُحِيلُ سَعَادَتَهُ، عَاجِلاً أَوْ آجِلاً، إِلَى بُؤسٍ وشَقَاءٍ! ولأنَّ كُلَّ مَنْ لا يَهْتَمُّ بإنْفَاذِ الْعَدَالةِ لَا يَسْتَطِيعُ تَخَيُّل الآخَرَ، فَإِنَّهُ يَقْبَعُ، راضِياً مُطْمَئناً مَغْرُوراً بقوَّته، أو قَلِقاً مُتَحَفزاً مَسْكُوناً بالهَلعِ لأنَّهُ قد شَرعَ يُدْرِكُ مَدى هَشَاشَتِهِ النَّاجمة عن ضَراوةِ ظُلْمِهِ، فِي أَقْبِيَةِ الظُّلْمِ، حَتَّى تَقَعَ نَتَائِجُ ظُلْمِهِ وَبَالاً مُسْتَحَقّاً عَلَيهِ! ويَكادُ الأَمْرُ نَفْسُهُ أنْ يَنْطَبِقُ عَلَى كُلِّ سَاعٍ إِلَى كَمَالٍ مِنْ أَيِّ نَوعٍ عَلَى حِسَابِ الآخَرينَ مِنْ دُونِ أَدْنَى شُعُورٍ بِهِمْ، أو اعترافٍ بِوُجُودِهِمْ، أَوْ إقرارٍ بحَاجَاتِهِم وحُقُوقِهِم. وكَذَا هُوَ الأمرُ، بالنِّسبةِ لِكُلِّ مُسْتَبِدٍ مَهْوُوسٍ بالسُّلْطَةِ فَلَا يَرى فِي مَرَايا الْعَالِمِ إِلَّا انْعِكَاسَ صُورَتِهِ، وَلَا تَسْمَعُ أُذُناهُ إِلَّا مُراوداتِ نَفْسِهِ وصَوتَ جَشَعِهِ وأَطْمَاعِهِ.

وَفِي تَشَابُكٍ تَفَاعُلِيٍّ يتضَافرُ مَعْ هَذِهِ النَّماذجِ غيرِ الإنْسَانِيَّة الَّتِي شَارَفَتْ حُدودَ التَّوحُش، أَوْ أَوْغَلَتِ فيه فاكتست بِضَراوَتِهِ وَعَتْمَتِهِ، فَفَارَقَتْ الانتماء إلى كينونةٍ بَشَريَّةٍ تَتَوخَّى إدراكَ إنسانيَّتها، يَنْدَرِجُ كلُّ مَنْ يَتَعَامَلُ مع الآخرينَ مِنْ دُونِ إقرارٍ بِوجُودهِم، أَوْ احْتِرامٍ لِحَقِيقَةِ وُجُودِ «التَّنَوُّعِ البَشَريِّ الخَلَّاق» الَّذي كَرَّسَتْ وُجُودَهُ تَجَارُبُ البَشَرِ عَلَى مَدَى الحَضَارَاتِ والأَحْيَازِ والأَزْمِنَة، فَيَتَحَدَّثُ إِلَيْهِم، أَوْ يَتَحَدَّثُ فِي غيبتِهِم عَنْهُمْ، مِنْ دُونِ اعْتِنَاءٍ بِهِمْ، أَوْ إِدْرَاكٍ لِتَمَيُّزِهم، أَوْ مُحَافَظَةٍ عَلَى شُعُورِهِم، كَبَشَرٍ آخَرِينْ، وَإِنَّمَا باعْتِبَارِهِم مَحْضَ أَشْيَاءَ تُؤْخَذُ أَوْ تُتْرَكُ حَسْبَ حَاجَتِهِ وَمَشِيْئَة عُنْصِرِيَّتِهِ السَّوداء وَجَشَعِهِ الأَعْمَى، أَوْ مَحْضَ أَعْدَادٍ وطَاقَاتٍ ومَواردَ قَابِلَةٍ للاستثمارِ والتَّحوُّل إِلَى أَرْقَامٍ وعُمْلَاتٍ وَأَرْصِدَةٍ مَالِيَّةٍ فِي مَصَارف!

كُلُّ مَا تَقَدَّمَ بَيَانُهُ، وَكَثِيرٌ غيرهُ مِنَ النَّمَاذِج، والظَّواهِر، والإِشَارَاتِ، والاسْتِعَاراتِ المُوسَّعةِ، والأُمْثُولاتِ، والصُّور، إِنَّمَا يَجِدُ تَعْبِيرَاتِهِ النَّقْدِيَّةَ المُغْرِقِيَّةَ الجَلِيَّةَ الصِّيَاغَةِ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ إفْعَامِها بالْكَثَافةِ والتَّركِيزِ، فِي المُحَاوَرَةِ، فِيْمَا سَتَتَنَوَّعُ تجلياتِهِ الإِبْدَاعِيَّةَ التَّخْيِلِيَةَ القَاسِيَةَ، المُرَّة والمَرِيْرَة، فِي نَسِيجِ القَصَائِد وَنَبَراتِهَا وانْعِطَافَاتِ أَشْكَالِهَا، وتَنَوُّعِ بُنَاها، وسَتَعُودُ خُلَاصَاتُهُ الفِكْرِيَّةُ، وَوَخَزاتُ تَبصُّراتِهِ الضَمِيرِيَّةِ النَّقْدِيَّة الصَّارمةِ، لِتَرْتَسِمَ فِي الومْضاتِ التَّأَمُّلِيَّةِ الَّتِي تَوَشَّمُ جُلُودَ الثَّعَابينِ الأَنِيْقَةِ، مِنْ ذَوِي اليَاقَاتِ المُنْشَّاةِ وَأَرْبِطَةِ العُنُقِ الزَّرقاء، بِمَا يُلَطِّخُ وَجْهَ البَشَرِيَّةِ المُتَّقَاعِسَةِ عَنِ الإمْسَاكِ بِجَوْهَرِهَا الإِنْسَانِيِّ العَمِيقِ الَّذِي يَكْفُلُ لَهَا المُحَافَظَةَ عَلَى مَا يُرسِّخُ إنسانيَّتها مِنْ مَبَادِئَ وَقِيَمٍ وَأَنْمَاطِ سُلُوكٍ، وتَحْفِيزِ كُلِّ مَا يُمَكِّنَهَا مِنْ مُواجَهَةِ نَقِيضِهَا التَّوَحُّشِيِّ الَّذي شَرعَ فِي سَوْقِهَا، بِشَراسَةٍ غيرِ مَسْبُوقة، وعبرَ آيديُولُوجِيَّات عُنْصُرِيَّةٍ مُشَيَّدة، إِلى أَزْمِنَة التَّوحُش، والْعَتْمَةِ المُطْلَقَةِ، وَالْعَمَاءِ الأَقْصَى.

لذلكَ كُلِّه، وَلِكَثِيرٍ غَيْرَهُ من مُعْطياتٍ ومُؤَسَّساتٍ وخُلاصَاتٍ مُؤَصَّلةٍ، لا يَرى الشَّاعِرُ مِنْ مَهَمَّةٍ للشِّعْرِ فِي الْعَالَمِ الْحَدِيثِ تَفْضُلُ «الإِصْرَارَ عَلَى أَهَمِّيَّةِ عَلَاقَاتِنَا مَعَ الْآخَرِين». وَيَعْتَقِدُ أَنَّ «العَلَاقَاتِ بَيْنَ الْبَشَرِ لَنْ تَكُونَ رَاسِخَةً وَحَسَنَةَ الإِنْشَاءِ، إِلَّا حِيْنَ تَكُونُ لَهُمْ، كَبَشَرٍ، عَلَاقَاتٌ جَيِّدَةٌ مَعَ الْعَالَمِ الطَّبِيْعِيِّ». وَإِلَى ذَلِكَ وَغَيرِهِ مِنْ أُسُسٍ ومُسَوِّغَاتٍ، فَإِنَّهُ يَعْتَقِدُ أَنَّ دورَ الشَّاعِرِ قَدْ تَغَيَّرَ مَعْ تَغَيُّرِ وَظِيفَتِهِ الأَسَاسِيَّة، وتَبَلْوُرِ مُحَدِّداتِ وَاجِبِهِ الْوُجُودِيِّ فِي عَالَمٍ مُتَغَيِّرٍ بِاسْتِمْرَارٍ وتَسَارع؛ فَمَا عَادَ مُتَوَقَّعاً مِنَ الشَّاعِرِ أَنْ «يَعْكِسَ مَشَاعِرَ الْقَبِيْلَةِ»، بَلْ صَارَ مَدْعُوّاً لِأَنْ «يَكْتُبَ وِفْقَ أَفْضَلِ تَصَوُّرَاتِهِ ومُدْرَكَاتِهِ، وَفِي ضَوءِ مَا تَوصَّلَ إِلَيْهِ مِنْ خُلاصَاتٍ». ومَا ذَلِكَ إِلَّا لِأَنَّ الشُّعَرَاءَ الَّذينَ يَحْتَرِمُونَ مُدْرَكَاتِهِم، وَيَسْلُكُونَ بِمُوجَبِهَا، هُمْ وَحْدَهُم الْقَادِرُونَ عَلَى كِتَابَةِ «شِعْرٍ إِقْنَاعِيٍّ» جيِّدٍ، وجَمِيلٍ، وَيَكُونُ بمقدوره أنْ يُؤَدِّيَ دَوْرَهُ الْفَاعِلَ فِي الْوُجُودِ؛ كَأَرْضٍ تَضْفُرُ الْحِكْمَةَ، وَالتَّسَامُحَ، وَالْإِخَاءَ، وَالْعَدْلَ، وَالْإِفْرَازَ بِالتَّنَوُّعِ الْبَشَرِيِّ الْخَلَّاقِ، فِي إِهَابٍ وَاحِدٍ، وَكَصَوتٍ نَقِيضٍ لأَصْوَاتِ أولئك الَّذينَ يَبْتَغُونَ ضَفْرَ الْمَسَاحَاتِ، فِي الْأَرْوِضِ وَالسَّمَاوَاتِ، لِصَالِحِ أَنَانِيَّتِهِم، والَّذين يُرِيدُونَ تَقْلِيصَ كُلِّ شَيءٍ إِلَى عَلامةٍ مُفْرَدَةٍ، أَوْ بُعْدٍ مُبْتَسِرٍ هُوَ: نَحْنُ وَهُمْ، أَنَا وَأَنْتَ! وتراهم يَعْمَلُونَ، بِشَراسَةٍ ضَارِيةٍ، عَلَى صَبْغِ الْعَالَمِ، وَالْكَونِ بِأَسْرِهِ، بِلَونٍ عُنْصُرِيٍّ استثناريٍّ جَشِعٍ، ووَحِيدٍ.

وَبُغْيَةَ إِكْمَالِ قَوسِ التَّوَاصُلِ التَّفَاعِلِيِّ الْحَيِّ بَيْنَ الشَّاعِرِ الرَّائِي، والْقَارِئِ المُتَأَمِّلِ الْيَقِظْ، فَإِنِّي لأَدْعُو القُرَّاءَ الأَعِزاءَ الَّذِينَ حَرِصُوا عَلَى اقتناءِ نُسْخَةٍ مِنْ هَذَا الْكِتَاب، أَنْ يُلَبُّوا دَعْوةَ الشَّاعِرِ لِلانْخِراطِ فِي رَقْصَةٍ حَمِيمِيَّةٍ مُشْتَرَكَةٍ مَعَ الْآرَاءِ، وَالْأَفْكَارِ، والتَّصَوُّرات، والأَخْيِلَةِ، وَشَتَّى أَشْكالِ الجَمَالِ، وَمَعْ خُلاصَاتِ النَّقْدِ الجَذْرِيِّ الصَّارِمِ، وصُوَرِ الْهَوَلِ، تلكَ الَّتِي تَبُثُّهَا مُحْتَوَيَاتُهُ من مُحَاورةٍ، وقَصَائِدَ مُخْتَارةٍ، وَوَمَضَاتٍ تَأَمُّلِيَّةٍ.

وَإِنِّي لَأَثِقُ أَنَّ للشُّرُوع فِي قِرَاءةِ هَذَا الكِتَابِ أَنْ يَجْذِبَ الْقَارِئَ الإِنْسَانَ لِلانْخِراطِ، بِشَغَفٍ مَعْرِفِيٍّ وجَمَاليٍّ وَقَّادٍ، فِي تِلْكَ الرَّقْصَةِ الْحَمِيْمِيَّة الَّتِي تُكْمِلُ قَوْسَ التَّواصُلِ الإِنْسانيِّ عَلَى نَحْوٍ يُغَيِّرُ الذَّاتَ، ويَفْتَحُ مَدَارَاتِ آفَاقٍ وَفَضَاءَاتٍ سَيَكونُ لِوُلوجِ رِحَابِهَا أَنْ يُفْضِي إِلى تَغْيِيرِ الْعَالَمِ عَبْرَ الْمُشَارَكَةِ الْفَاعِلَةِ فِي أَخْذِهِ صَوبَ مآلاتٍ تَلِيقُ بِإِنْسَانِيَّة الإِنْسَان، ومَقَاصِدِ الْوُجُود.

ولا يَسْعُنِي وَأَنَا أَخُطُّ آخِر كِلَماتِ هذا التَّقديم، لِأُفْسِحَ الْمَجَال لِلْقَارِئِ النَّبيل، كَي يَشْرَعَ فِي جَوسِ مَسَاحَاتٍ هَذَا الْكِتَاب، والتَّحْلِيقِ فِي فَضَاءَاتِهِ، إِلَّا أَنْ أَتَقَدَّمَ بِجَزِيلِ الشُّكْرِ والامْتِنَانِ لِكُلِّ مَنْ أَسْهَمَ فِي جَعْلِه كِتَاباً مطبوعاً، فَأَتَاحَ إِمْكَانِيَّةَ تَدَاوُلِهِ، وبَثَّ رسالته فِي النَّاس.

وَأَخُصُّ بالشُّكْرِ الصَّديقةَ الدُّكتورة هَنَاء علي البَوَّاب، المدير العام لدار خُطُوط وظِلال للنَّشر والتَّوزيع، والصَّديقَ الشَّاعر، والفنان التشكيلي، مُحَمَّد العامري، مُديرَ الدَّار ومُشْرِفَهَا الفنِّي، والأخ بسام حمدان المُصَمِّم التنفيذي لإصدارات الدَّار.

وبقدر ما أتوجَّه بالشُّكر والامتنان إلى إبني وصديقي عاطف بسيسو الذي أجرى المُحَاورة مع الشَّاعر مَارْتِن لانغْفُورد، وحرَّرها للنَّشر باللُّغة الإنجليزية، فَأَتَاحَ لي فُرصَةً ثَمينةً للإطلال، عَنْ قُربٍ، عَلَى عَالَمِ هذا الشَّاعِرِ المُبْدِعِ، وَالْإِنْسَانِ النَّبِيلْ، فَإِنَّني لأُجَدِّد الشكر للشاعر الصديق نوري الجَرَّاح، رئيس تحرير مجلَّة الجديد، على ما قدَّمَه من تسهيلات لإجراءِ المُحاورة، وعلى الاحتفاء بِنشرها، مُعَرَّبَةً، مع مُختاراتٍ مِن قصائد الشَّاعر مارتن لانغفورد، ووَمَضَاته، قَبْلَ سَنواتٍ، في المجلَّة، وهي المواد المَضْفُورة الآنَ، مع التَّقديم، بينَ دَفَّتي هَذا الكتاب الَّذي آمَلُ أنْ يُمتِعَ القارئات والقارئينَ، بِقدر ما يُقَدِّم نَفْسَهُ، إِلَيْهُنَّ وإِلَيهم، كَمنارةٍ مَعْرِفَةٍ، ويُنْبُوعَ شِعْرِيَّةٍ، وفَضَاءَ رُؤْيَاوِيَّاً مُفعَماً بِالأَخْيِلَةِ الطَّليقةِ، وَوَمْضِ الْفِكْرِ الْوهَّاجِ، وتَجَلِّيات الجَمَالْ.

براتسلافا، 6 أيلول (سبتمبر) 2020

ناقد من فلسطين مقيم في براتسلافا

شعر/ مارتن لانغفورد

سبع سماوات بعيدة

مارتن لانغفورد

الأسْمَاء

إنَّهُ العامُ 1880؛
مَاضِيكَ المُدَانُ
ومَا هُوَ الآنَ سِوى رجْفَةِ قَشْعَريرة لا أَكْثَرَ -
نَفَسٍ مُرتَعِدٍ فِي سَلامٍ ظَلَّ بِمَقْدُرِكَ،
فِي فَينَاتٍ، أنْ تَزْفِرَهُ
قَرْبَ نِهَايَاتِ اللَّيل.

تَضَعُ يَدَكَ عَلَى أرْضٍ صَالحةٍ لِصُنْع الطُّوبِ،
وتُحَدِّقُ فِي مَراعِي الذَّهبِ.

تَنْحَدِرُ صَوبَ ويندسور*: ظَلامٌ دَامِسٌ،
وحُزَمُ سِيقَانِ غِلالٍ غَيرِ مُحْتَمَلة، تُفَكِّرُ
فِي المُسْتَقْبل، كَأَبْرَاجٍ كَنِيسَةٍ -
تَواضُعٌ جَمٌّ، قُرَىً قَرْمِيدِيَّةٌ، أيامُ عَمَلٍ طَويلةٌ؛
أعيادُ ميلادٍ، مَواليدٌ وأطفالٌ رُضَّعٌ - ومَاذَا بَعْدِئذٍ؟

حَسَنٌ أنَّكَ لا تَقْدِرُ أنْ تُشَاهِدَ
لأنَّ مَا لا تَسْتَطِيعُ أنْ تَرَاهُ
هو المُتَواضِعُ الحَيِيُّ عَينُهُ، مَزَارِعُ فلاندرز اللَّبنيَّة -
فالاندرز - اسمُّ التَّواضُعِ هَذَا مُمَزَّقٌ
بِوُحُولِ خُيُولِ القَتْلى.

شيشينيا، أرمينيا، أَمْرِيتْسَرْ؛
لينينغراد، بيافْرا، كُورسك؛
أَسْمَاءٌ يَقْفِزُ إليها الرُّعبُ، يَتَسَلَّقُهَا،
وَحِوْلَهَا يَرْقُصُ.

نانجنغ وأوشفيتز، هيروشيما؛
أَسْمَاءٌ كَثيرةٌ تَتَكَاثَرُ - مِثْلَ نَهرٍ
شَلالاتُهُ تتقيَّأُ الجُثَث.

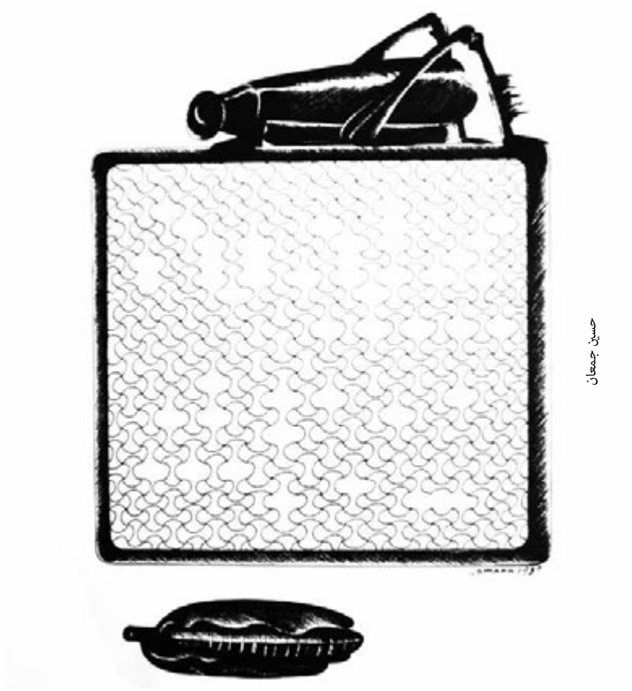
أسْمَاءٌ تَلْتَفُّ حَوْلَ اللِّسانِ وتَتَدَحْرَجُ فَحَسْب.
أسْمَاءٌ يَصْعُبُ تَصَوُّرُ أنَّكَ لم تَسْمَعْ أسْمَاءَهَا
وأنتَ تُدَخِّنُ فِي رائِحَةِ شَمْسِ المَرُوجْ.

بَغْدَادُ، تيريزينشتاتْ.

يَصْعُبُ تَخَيُّلُ
الكثيرَ الكثيرَ مِمَّا يَجْمَعُنَا، ونَتَقَاسَمُهُ.

---

* ويندسور هي مركز استعماري مُبكِّرٌ يضمُّ مجموعة قرى، تبعدُ حوالي مسافة ساعة عن مكان إقامتي وعيشي. وهي من أوائل الأماكن الأسترالية الَّتِي كَانَ للأوروبيين أنْ يعتقدوا أنها صالحة لأن تكون مستعمرةً آمنةً وناجحة؛ حيثُ المراعي النَّهرية الخصبة اليانعة، والمحاصيل الدَّائمة الَّتِي يُمكنُ الاعتمادُ عَلَى خيرها. وقد كَانَ للتَّفكير فِي مدى اعتزاز المزارعين الأوائل بما



حسين جمعان

كانوا قد أنجزوهُ، أنْ يُدهشَني، ولا سيما لجهة أنهم لم يتصوَّروا، أبداً، أنَّ قرناً من الحُرُوب والصِّراعات، قد كَانَ فِي انتظارهم: كيفَ كَانَ ينبغي عليهم أنْ يكونوا ليُشْبهونني - رُفَقَاءَ أستراليين مُتَشَابِهين فِي مَشْهدٍ طبيعيٍّ أستراليٍّ مَأْلُوفٍ - ولكنْ، أيضاً، كيفَ وإلى أي حدٍّ كَانُوا مُخْتَلِفِينَ، فِي ظلِ وجُودِ شعورٍ مُختلفٍ تَمَاماً بما لَدَى التَّاريخ، وبما قد أَوْدَعَ فِي خَزَائِنِه.

الطُّيُور

سَيَهذِي غُرابٌ عَجُوزٌ طَويلاً،
مُخْتَبِراً مُبْتَكَراتِ التَّذَمُّر العَبُوس.

أَوْ سَيَحُطُّ عَلَى سِياجٍ آخَرَ،
مُوَبِّخاً بِقَسْوَةٍ -

أُفَكِّرُ فِي هَضَبَةٍ حَجَرِيَّةٍ
إلى الأسَفْلِ مِنْ بودَوَانغز،
تُمزِّقُ السَّمَاءَ إرباً
بِتَهكُّمِهَا الفَادِحِ السَّوءِ -
الذي يَقُولُ إنَّ حَرارةَ الشَّمْسِ
سَتُديمُ مُحَاولاتِ المَخْلُوقِين.

لِمِزَاجٍ غُرَابيِّ الطَّبعِ، يُمْكِنُ للغُرَابيَّةِ أنْ تَبْدُوَ
هي النَّهجُ الذي إليهِ كلُّ الفِكْرِ يَميلُ.
الغُرابُ زَانْ، العَصَا المْحَرْوُقةُ زَانْ.
زَانُ بُوذا سَبيلُ سَيرِ الأُمورِ.

ولَعَلَّ الغُرَابَ هُوَ كيفيةُ صَوْغِنَا الواجِبَةُ للأُمُور:
يَنْبَغِي للقَصَائِدِ أنْ تُتَمْتِمَ أصْواتَ تَبَرُّمٍ -
تُطَابِقُ حَقَائِقَ الانْكِسَارْ.

آنَئِذٍ، غُرْبَانُ الْعُقْعُقِ سَوفَ تُغَنِّي.

وهَا أَنَذَا أُفكِّرُ فِي المُغَنِّينَ -
طُيُورُ الدَّجِ والوَقْواق - وكُلُّ طَائِرٍ مُتَحَفِّزٍ لِلْقَنْصِ غِرِّيدٍ -
يَنْحَتُ مَلامحَ الغَسَقِ ويَحْفُرُ المَهَاوي والتَّجَاويفْ.

وَفِي كُلِّ البَبَغاوات المُنْهَمِكَةِ فِي طِرادٍ ومُلَاحَقَاتٍ.

شعر/ مارتن لانغفورد

وَفِي البَّبغاواتِ البيضاءِ
تهزُّ أوراقَ أعاليَ الأشْجَارِ فِي كُلِّ أرْجَاء«كُوْلَا».
وَفِي البجَعِ الأسودِ والطُّيُور الخَواضَةِ فِي الماء وطُيُور البَحْر

هُدوءٌ، صَوتٌ مُطَوَّقٌ يُوَشِّحُ مُحَاوراتٍ مُوَقَّعَةً؛
لَحَظاتُ ضَرُورَةٍ مُلِحَّةٍ، لحَظَاتٌ لأنْ يَكُونُوا أَنْفُسَهُم -
ثِنْيَاتٌ مُتَعَدِّدَاتٌ لِلْغِنَاء بِصَوتٍ عَالٍ، أَوْ بِصَوتٍ خَفِيضْ:
للتَّصْفِيرِ، والسُّكونِ، والقَهْقَهَةِ، والضَّحكِ المَكْتُوم -
حيثُ يَصِيرُ ضَوءُ القَمَرِ رَمْلَ كَوكَبِ أشْبَاحٍ، عَلَى مَدَى «إكْويلَا».

هَذَا الرَّقْصُ

هَذَا الرَّقْصُ:
حيثُ لا امتيازَ لأحَدٍ عَلَى أَحَدْ؛
حيثُ العُيُونُ
لا تُقَيِّمُ ولا تُصْدِرُ الأَحْكَامْ -
تِلْكَ الَّتِي لا يُعَيِّنُهَا
التَّقدُّمُ، والعُلوُّ، والتَّدويرُ فِي الرُّتب ...

هَذا الرَّقْصُ:
حَيْثُمَا كَانَ، وأَيْنَمَا وُجِدَ
عَرْضٌ كافٍ/
وعَائدٌ ذو كِفاية.

حتَّى الكَلِمَاتُ - إنْ كانَتْ تُعْنَى
بالهَوامِش والحَواشِي:
إنْ كانتْ قِصَصُهَا تَكْتُبُ أكثرَ مِمَّا هو مَحْضُ نِهَايَاتْ.
حتَّى العَمَلُ،
حتَّى الطَّحْنُ والجَرْشُ
عَبرَ الخُطَطِ وتِكرارِ المُتَكَرِّرات.

ولكنْ من دُونِ لَخبَطةِ العَدَّادَات
عَلَى لَوحَاتِ لُعبَةٍ سَرديَّة - تُوسِّعُ الرُّومَانْسِيَات
لأجلِ أُمَّهاتٍ بَدِيلاتٍ، وُكَلاءَ أَوْصِيَاءَ، ودَبَابِيسْ،
ومِنْ دُونِ مُناوراتٍ أَنَوِيَّةٍ غَرُورَةٍ يَفْتَعِلُها السَّاقَان:
مَسِيراتٌ، واسْتِعْراضَاتٌ، ومُعَانَقَاتٌ، وأَحْضَانُ نَصْر؛
هَرْوَلةُ ثَعَالِبِ الفَائزينَ بالجَائزة لِأَجْلِ كلاشيهاتٍ
مُتَزَا مِنَةٍ؛
أَفْضَلُ رَقْصَةِ «فَالس» خَفِيفَةٍ لأجلِ جُذَاذةِ شَعْرٍ وتقريرٍ
سَنَوِيٍّ؛
تَسْيِيرُ دَورِيَاتِ مِشْيَة القِطِّ بِعُيُونٍ ذاتِ مَوقِفٍ وهُوَّةِ
خِلافْ ...
مُسَافِرون فِي الأَلْوَانِ- سائِقُو الرُّوتاري فِي سِبَاقٍ عَلَى
التَّوافِه.

حتَّى الرَّقْصُ لم يَعُدْ رَقْصَاً:
إنْ كَانَ جُوْعَاً، عَرْضَاً، أَوْ التِزَاماً ...
ولا الرِّياضَةُ:
حَافَظَتْ عَلَى الشُّعُور بالآخَرِ، أيِّ آخَر؛

ذاكَ مَا تَنْطَوي عليهِ القُيودُ.

أما المُتجوِّلونَ وزَاكِبُو المَوجِ فَيُمْكِنُهُمُ الرَّقْصُ -
مع شُرَكَائهم غَيرِ المُلْفُوظِين.

والمُتَسَلِّقُون.
(والفنَّانُون - وإنْ لَمْ يَكُنْ ذَلِكَ
حِينَ طُقُوسُ الفَنِّ تَكُونُ «نَمَاءً»).

طَالما أنَّ الآخَرِينَ لا يُحَوِّلُونَ إلى عُمْلَةٍ:
ليسَ لأجلِ مَنْفَعةٍ. مَرْقُوصَاً مَعَهَا.
إذْ مِنْ دُونِهَا لا فَرَحَ سَيُوجَدُ:
انْتِصَارَاتٌ فَحَسْبُ -
مُسْتَقْبَلٌ فَزِعٌ
مِنْ ضَحِكِ جَمَاجِمَ
تَسْفَحُ الدَّمْعَ بِعُنْفٍ غَزِيرٍ عَلَى الهَدِفِ
-

المَنْبُوذُونَ
انْتَزَعُوا أَنْفُسَهُم
مِنْ مَهْرَجَان الأَلْعَابِ صِفْرِيَّةِ الخُلاصَة .

---

* مُحاولةٌ لِصَوغِ علاقة تفاعلٍ نَمُوذجية بين النَّاس - رقصٌ لا مُحاكمة فيه ولا امتياز لأحدٍ عَلَى أحد، وَإِنَّمَا احترام فحسب. وهناك الكثير من الرَّقصاتِ الَّتِي هي تعبيراتٌ عن الرَّغبة فِي امتلاك سُلْطةٍ أَوْ قوَّة أَوْ تحقيق منفعةٍ أَوْ تحصيل أفضليَّة: لخبطةُ عَدَّادات اللَّوحات المتعلِّقة بلعبة المسار الوظيفي؛ قصصُ الحبِّ الَّتِي هي مَحْضُ أوهام بشأنِ اقتناص علاقة مع رجالٍ أقوياء؛ التَّفاخُر الفجُّ فِي الاستعراضات العسكرية (أَوْ «السَّفر فِي الألوان» أي ارتداء كامل شارات العِصَابة، كوسيلة من وسائل الرِّياء والتَّفَاخُرِ الفجِّ لدى عِصَابات الدَّرَّاجَات النَّاريَّة).

هيرشل چرينسبان

إنَّه مَحْضُ صَبيٍّ
فَزِعاً، يُحَدِّقُ فِي الصَّحَافَةِ-
كامْرِئٍ كُشِفَت لَهُ، دُفْعةً واحدةً وعَنْ كَثَبٍ،
حِكَايَتُهُ كُلُّهَا:
هل لكَ أنْ تَتَصَوَّرَ أينَ تَخْتَبئُ الفَقِيرةُ أمُّكَ،
وَحِيدةً فِي غُرْفَةِ المُؤْونةِ وبَارِدِ الأَطْعِمَة -
تلكَ العَتْمَةُ المُطِبقةُ بمزيجٍ من سُكَّرٍ ومَحْلُولٍ مِلْحِيٍّ -
فِيمَا الهَرَاواتُ والعِظَامُ
يُدَوِّي قَرْعُهَا فِي الخَارِجِ، وَعَلَى الأَبْوَابِ، خَارجَ الزَّمن ...
تَتَخَيَّلُهَا تنثرُ بَعْضَ الطَّحِين،
فَيَنْتَشِرُ حتَّى أعْلَى ذِرَاعِهَا ...
لِتَلْتَقِطَ الهُدُوءَ إذْ تَصِلُهُ؛ تُريدُ وَزْنَ بُنْدِقِيَّةٍ فَقَطْ،
لِتُلاعِبَ حُرَّاسَ السَّفارة فِي مُطَارَدَاتٍ
لِتُصَوِّبَ نَحْوَ الدُّبلوماسيِّ
إذْ لا يُفْضِي الصَّفاءُ الْجَلِيُّ إلا إلى الصَّمَم ...
لِتُؤَكِّدَ تلكَ الكلمة وتُلحَّ عليها بالتِّكرار،
حُبُّكَ، حُبُّكَ ...

أنْ تَمْشِي مَغْلُولاً بالأَصْفَادِ
حيثُ رُؤوساءُ الموتِ بقبَّعاتِ
الرَّقصِ والغُرابُ: يَأْتُونَ لِيَرَوا مَا قَدْ فَعَلْتَ -
الشَّوارعُ تُقْرَعُ بالعصِيِّ خَارجَ الزَّمن؛
الحَرَائِقُ المجنونةُ تُهَشْهِشُ وتُهَسْهِسُ؛
الصَّارِخُونَ نِياماً ...

قُدِّرَ لكَ أنْ تَكُونَ فِي السَّابِعَةِ عَشْرَةَ
وأنْ تَرى.

الجَحِيمُ وحْدُهُ سَيُبَرْعِمُ الآنْ.

---

* فِي العام 1938، أطلق چرينسبان، اليهوديُّ البولنديُّ الذي يعيشُ فِي باريس، الرَّصاصَ عَلَى الدبلوماسيِّ إرنست فون راث، وذلك انتقاماً لاضطهاد والدته الَّتِي كانت مُحَاصرةً فِي ألمانيا، وترحيل والده من ألمانيا وإبعاده عنها فِي عربة نقل. وقد ردَّ النازيون بارتكاب المذابح فِي «ليلة الكريستال». أما چرينسبان فقد ألقاه الفرنسيون فِي السِّجن، ثمَّ اختفى خِلال الاحتلال.

أليكس كُوسْتَاڤَا*

هذا الاسْمُ،
الَّذِي فَرَّ مِنْ تِبْلِيسِي -
حيثُ الثَّلجُ يَتَسَاقَطُ كَشِفَاه مُخْبِري الـ «جي پي يو»
عَلَى كلِّ مَحْصُولٍ لِرَجالٍ جُدُدٍ؛
عَاشُوا سَنَتَين
فِي قَبوٍّ باريسيٍّ؛
ثُمَّ جَاؤُوا، يَائِسِينَ،
إلى حَفَاوةِ حَجَرِ الدَّمِ،
عَلَى مَرْأَىً ومَسْمَعٍ مِنَ السَّمَاءِ وضَوَاحِيهَا هُنَا -
يتنفَّسُ الآنَ

شعر/ مارتن لانغفورد

عَبْرَ تبديل خطِّ تَراصُفِ المَسَامِير فِي رِئَتَيه:
يَجْلِسُ، مثلَ جُمْجُمَةٍ ذاتِ خَيَاشِيمَ مُشْتَعِلة،
يَلُفُّ نَفْسَهُ بِأبخرةِ دُخَانٍ بُنِيٍّ -
وكأنَّ كُلَّ مَا تبقَّى لَهُ
أَنْ يَقْتُلَ نَفْسَهُ، رُويداً رُويداً،
بِنَارِهِ الخَاصَّة -
بعدَ أنْ قَاوَمَ صَامِداً
إكْرَاهَ كُلِّ النِّيرانِ الأُخْرَى.

---

* أستراليا مجتمعٌ مُهاجرين، وَفِي الخمسينات والستينات من القرن الماضي، فرَّ كثيرٌ من النَّاس من أوروبا بعدَ الحرب العالمية الثَّانية، فِي محاولة منهم لبدء حياة جديدة، هنا، فِي أستراليا. وحين سِمعَ أليكس، الذي كَانَ جاراً لي، أنني وددتُ أنْ أكون كاتباً، طلبَ إليَّ أنْ أكتبَ قصَّة الظُّلم الذي أوقعَ ستالين بلاءَهُ عَلَى جورجيا. أراد إليكس مِنِّي أنْ أُصْغِي إلى القصَّة بكاملها كما يرويها هو، وأنْ أُدوِّنها أنا، عَصْفةً فِي إثر عَصْفَة. وقد بدا لي، لذلك، أنَّهُ هو نَفْسُهُ يَحملُ تاريخَ جورجيا فِي حياته وَفِي تاريخه الخاص، فارتأيتُ أنَّ الطَّرِيْقَة الفُضْلَى لكتابة قصَّة جورجيا هي كتابةُ قِصَّتِهِ. أمَّا منتسبو الـ «GPU»، فهم أسلافُ مُنتسبي الـ «KGB». لقد فرَّ أليكس من جورجيا إلى باريس، تماماً فِي الوقت الذي كَانَ غزوها من قبل الألمان سيَحْدُثُ. وحينَ وجَدَ، فِي خاتمة المطاف، طريقَهُ صوبَ أستراليا، لم تَكُنْ هذه الأستراليا جنَّةً: كانت صَعْبةً وساخنةً، وكان رأسهُ مُثقلاً بِأَحْمَالِ العَذَابات والآلام الَّتِي ابْتُلِي بِهَا.

من: مَواسِم سِيدْنِي السَّبْعَة
(1)
مَوسِمُ الإيمَاءَاتِ الغَاوية

يبدو كَمَا لو أنَّهُ، فِي أستراليا،
لا يُمْكِنُ أنْ يُسْمَحَ لكَ بالاسْتِقْرَارِ أَبَداً.
فَلْيَأْتِ تَمُّوزُ إذنْ، ثمَّة رياحٌ خارجَ الأمْدَاء والنِّطاقَات
أكثرُ وصولاً إلى الذَّاكرة
مِنْ تَسْكِينِ الزُّكامِ، كَمَا لو أنَّ الهَوَاءَ
قد غَرِقَ فِي عُذُوبَةِ أَخَادِيدِ
وتَضَوَّعَ فِي الأَرْجَاءِ مِثلَ عِطرٍ يُسَمَّى «مَسَافَة»:
طَرِيقٌ تُرابيٌّ ذُو قِممٍ خَفِيضَةٍ.

وهَا أنْتَ تَنْزَلِقُ صَوبَ الرَّمل النَّهري،
شَاحِباً مِنْ أشِعَّةِ شَمْسٍ جَافَّة،
تتوقَّفُ، وَتَخْرُجُ من السَّيارة ...
أَوْ تَمْشِي فِي شَوارِعَ،
مُشْمِسَةٍ لم تَزلْ - مُلْصَقاتٌ ولَوحَاتٌ إعلانيةٌ لمحلَّاتٍ ومَتَاجرَ
عَلَى هَيَاكِلَ قِطَاراتِ «ميدوبانك». ثمَّة نَسِيمٌ عَلِيلٌ
قُبَالةَ النَّهرِ يَهُبُّ رَخِيّاً كَنَفَسٍ يُلامِسُ البَشْرَة:
وهَا أنْتَ هُنَاكَ، عِنْدَ بعضِ الشَّواطِئِ الشَّماليَّةِ المُضَيَّعَة:
سَهلٌ طِينيٌّ مُشقَّقٌ بِخَرْبَشَاتِ السَّلْطَعُونِ يَزْفِرُ فِي
صَبَاحٍ أمْثَل.
أشجارُ المُغَرُوف الاستوائيَّة كما الچُوَانات* القديمة فِي
ضَوءٍ مُبَرْقَشٍ بِظِلَالِ اللَّونْ.

هواءٌ حَرِيريٌّ، يمرُّ بسلاسةٍ جَذْلى.
كالإيْقَاعِ فِي القَصِيدَةِ، الدَّوَّامَاتُ تَشُدُّ مَرَاسِيكَ،
انْجِرافٌ عَسَلِيٌّ كثيفٌ وأسودُ من الإزاحَاتِ القَسْرِيَّةِ
تِلْكَ الَّتِي تَهْمِسُ: ليسَ ثمَّةَ مِنْ تَنَاسُبٍ مِثَالِيٍّ، الإنْجَازاتُ
سَتَتَلاشَى كالدُّعَابَاتِ، أَوْ مِثْلَ مُنعَطَفٍ فِي طَرِيقْ.
تِلْكَ حِكْمَةٌ لما هُوَ مُقْتَرحٌ حَقّاً
لا نُقِرُّها، أَوْ نَحْنُ لا نَفْعَلُ ذَلِكَ، فِي أسْوَأ فَرضٍ، حتَّى
الآنْ.

هَا أَنْتَ تُسْرِعُ الخَطْوَ وتَصِلُ إلى «دَرِي**».

تَصْفِيَةٌ أَوْ تَبْرِئَةٌ، حَافَّةُ صَخْرةٍ بَعِيدَةٍ تَكْفُلُ ذَلِكَ.

ولكنْ ليسَ إلى أَمَدٍ بَعِيدْ.

---

* سَحَالي من جنس الـ«چوانا» المتعدِدة الفصائل والأحجام والأنواع والألوان والأسماء وهي تنتشرُ فِي أستراليا حيث يزيد عدد أنواعها عَلَى الخمسمائة نوعٍ (ع ب).

** durry: لفظ عامِيٌّ أسترالي يُلَخِّصُ المَثَلْ الدَّارج: «لُفَّ سيجارتك بنفسكroll your own cigarette» (م لانچفورد). ولعلَّ لهذا اللَّفظ العامي المختصر أنْ يكونُ رديفاً للمثل العربي الدَّارج: «لا يَحُكُّ جلدك مثلَ ظُفْرُك»، أَوْ «قَلِّع شُوكَك بِإيْدَك» وما ماثَلَهُما من أمثالٍ وأقاويلَ دارجَة، وذلك كتلخيص مُركَّزٍ لتجربة مُفْلِسة تخصُّ مسألة الاعتماد عَلَى الآخرين (ع ب).

راڤينسوورث

حِينَ ذَهَبَ بيتر ليُعلِّمَ هُنَاكَ،
كَانَ ثمَّةَ بيضٌ عَلَى عَتَبَةِ البَابِ، وأزهَارٌ لِلْمَكْتَبِ -
مِنْ مَزَارِعَ كانتْ قَدْ امْتَدَّتْ مِنَ النَّهر مِثْلَ عُرُوضٍ مُزْمَنَةٍ
عَنِيدَةْ:
عُزْلةُ الشَّمْسِ، عُلوُّ صَوتِ لُعْبَة الكريكت،
تَأمُّلاتٌ بَارِعَةٌ فِي شَكْلِ الأَرضِ والتُّرابْ.

الرَّعَوِيَّاتُ كُلُّها جَثَمتْ عَلَى أَوهَامٍ:
فِي المُزُوجُ اليَقِينِيَّةِ يَثِقُ المَرْءُ ثِقَتَهُ بِإلَهْ -
حتَّى تَنْجَرِفَ الأَسْعَارُ ،
أَوْ تَنْحَرِفَ نِقَاطُ الضَّغْطِ الجَوِّيِّ المُدَرَّجَةُ عَلَى «الإيسُوبار*»
ويَنْزَلِقَ المُسْتَقْبَلُ فِي ...

وما يَخُصُّنا كَانَ ضَئِيلاً شَدِيدَ الهَشَاشَةِ، وكانَ جَدَّ قَلِيلٍ:
رُبَّما أَتْرُتُون**، ورُبَّما أَرَاضِي مُنْتَصَفِ تَازْمِينْيَا ***؛
بَعْضُ تِلْكَ الأَوديَةِ النَّهْرِيَّةِ الجَافَّةِ
المَسْكُونةِ بأحْلامِ يَقَظَةٍ جَنُوبيَّةٍ غَرْبِيَّةْ ...
وهَذَا: سَدِيمُ جُسُورِ السِّكَكِ الحَدِيدِيَّةِ المَهْجُورةِ
وَضَبَابُهَا المُشْرِقُ بالضَّوءْ؛
زَرَائِبُ المَزَارِعِ وحَظَائِرُهَا القَرْمِيدِيَّةُ،
الأَسْقُفُ مُلْتَحِمَةُ السَّنَامَاتِ -
وأَحْجَارُ الخَوْرِ المُقَرْقِعَةُ الجَوفَاءُ ...

الآنَ، غُرَفُ المَدَارِسِ سَقَائِفُ مَخَازنَ لِعُلَبِ الطِّلاءْ.
والقريَّةُ دُمِّرَت بِقَبْضَةٍ كَرْتُونِيَّةٍ ضَخْمةْ.
الحَصَى والأَسْلَاكُ والْكِتَابةُ عَلَى الجُدْرَانِ - فِلَذٌ صَخْرِيَّةٌ مِنْ فَرَاغٍ - لَطَخَاتٌ دَبِقَةٌ فِي كُلِّ حَيِّزٍ مِنَ الأَرْضِ صَفَعَتْهُ الأَلْغَامُ:
آفَاقُ بَرِيقِ نَصْلٍ وَكَشْطُ غُبَارْ -
تَوَهُّجُ الأَمَاكِنِ الأُخْرَى، واتِّقَادُ أَزْوَاجِهَا،
يُلاعِبَانِ سُفُوحَ الجِبَالِ،
والسَّمَاواتْ.
أعرفُ أنَّ ثَمَّةَ أَسْبَاباً.

لاسيما أَنْ تَشُدَّ حَوْلَها وتُقَوِّيَ نَفْسَهَا أَيْضاً.
فَلا يُخْتَلَسُ المَالُ، ولا يَسْقُطُ مالٌ فِي الإفْلَاسِ،
ويكونُ لِخُبَرَاءِ الأرقَامِ أنْ يُعِيدُوا تَوجِيهَ النُّهَيرَاتِ،
والغُدْرَانِ، صَوبَ البَيتْ.

وأَنَا أَعْرِفُ أَيْضاً أنَّ كُلَّ شَيءٍ يَتَغَيَّرْ.

كُلُّ مَا فِي الأمْرِ أنَّ اسْتِحْضَارَ الجَمِيلِ صَعْبٌ ...

فِي زيوريخ، يُحِيطُ كبيرُ الموظَّفِينَ المَالِيينَ رأْسَهُ بِكَفَّيهِ
ويَسْتَعْرِضُ الصَّفْقَةَ القَادِمَةْ.

وَفِي شيكاغو، يُقَيِّمُ رَئِيسُ تَوزيعِ المَوَارِدِ
أفْضَلِيَّاتِهِ ودُيُونَهُ.
وَفِي تُوقَالو****، الأُمَّهَاتُ يُولِينَ جُلَّ عِنايَتِهنَّ لِلْمِلْحِ والْقُلْقَاسْ.

وَفِي رافينسوورث،
فَرَاغَاتٌ قُرْمُزِيَّةٌ تَزْلقُ مَعَ الأَرْضِ
إلى الرَّمَادِيِّ مِنْ مَشْهَدٍ طَبِيعيٍّ - شُرُودٌ شَاسِعٌ -
فِيمَا مَنَاقِبُ المَزَعَى ومَزَايَا غُرْفَةِ الأَسْرِجَة ولوَازِم الْخَيلِ
لَمْ تنجح وفْقَ أَيِّ تَصَوُّرٍ جَمَالِيٍّ، أَبَداً.

شعر/ مارتن لانغفورد

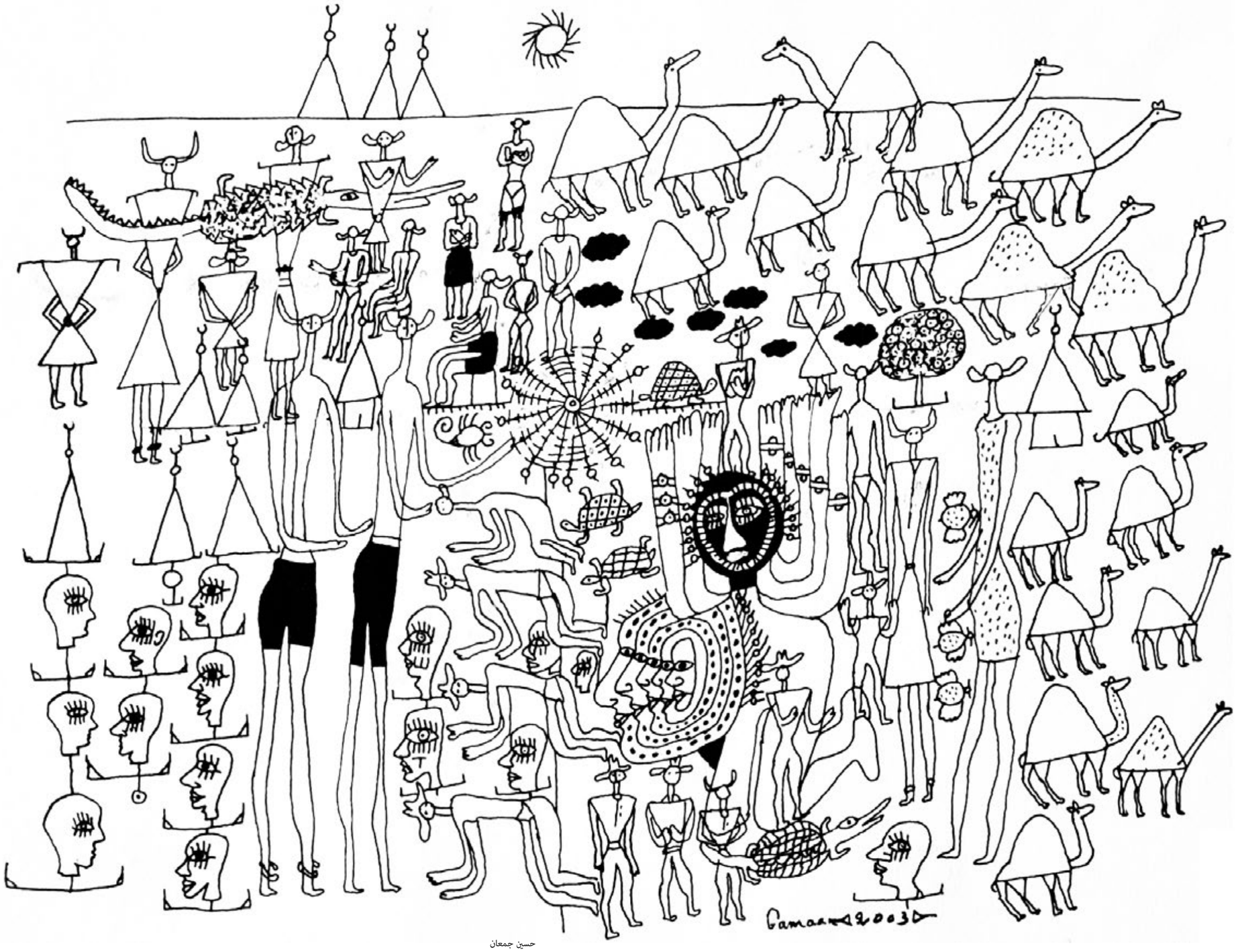
مُلاحَظة: تعتبر أُستراليا أكبر مُصَدِّرٍ للفَحْم فِي العالم. وبعضُ مناجم الفَحْم المفتوحة، مثل مِنْجَم راڤينسوورث، تحتلُّ مَسَاحَاتٍ شَاسِعةٍ جداً، إلى حدِّ أنَّها تستولي عَلَى كامل مجال رؤية المْرَء. وَفِي حقيقة الأمر، فإنَّ أستراليا لا تتوافرُ عَلَى الكثير من الأراضِي الزِّراعِيَّة الممتازة وهو مَا يجعلُ للمناجم، كمنجم راڤينسوورث، تأثيراً هائلاً (م لانغْفُورد).

*الإيسوبارIsobar : خطٌّ عَلَى خريطة الطَّقس يصلُ نقاطاً ذات ضغطٍ جويٍّ مُتَسَاوٍّ، ويُبَيِّنُ مستوى الانخفاض عن سطح البحر. يغلب استخدم هذا المصطلح فِي الجغرافيا الطبيعية والأرصاد الجوية والفيزياء (ع ب).

** أَثْرْتُونAutherton : مدينة أسترالية من ضمن سهول أثرتون ونُجودها الشاسعة الَّتِي تقعُ فِي أقصى شمال إقليم كوينزلاند Queensland (ع ب).

*** تازْمِينيَاTasmania : إقليم (أَوْ جزيرة دولة) يقعُ فِي جنوب شرق أستراليا ويضمُّ إلى جانب جزيرة تازمينيا عدداً من الجُزُر المماثلة. وقد أُعيدت تسمية هذا الإقليم (الجُزُر)، فِي العام 1856، ليحمل اسم المُستكشف البريطانيAbel Tasman الذي اكتشفه فِي العام 1642، وذلك بدلاً من الاسم «ڤان ديمنس لاند Van Diemen›s Land» الذي أطلقه هو نفسه عليه عندما اكتشفه. وَفِي العام 1901 كانت تازمينيا قد انضمَّت إلى أستراليا (ع ب).

**** تُوڤالو Tivalu: دولةٌ ذاتُ نِظَامٍ مَلَكِيٍّ دُسْتُوريٍّ، تتكَّون من تسع جُزرٍ مُرجانيَّةٍ تبلغ مساحتها الإجمالية سبعةً وعشرين كيلومتراً مُربَّعاً، فتكون بذلك رابع أصغر دولة فِي العالم من حيثُ المساحة.أما عدد مواطنيها فيربو عَلَى الاثني عشر ألفاً. تقعُ فِي جنوب غرب المحيط الهادئ، وقد حَصَلتْ عَلَى استقلالها عن بريطانيا فِي تشرين الأول (أكتوبر) من العام 1978 (ع ب).



حسين جمعان

عروض كتب، رسائل ثقافية

ضدّ الآراء الواثقة والقناعات العمياء يمتدح المفكر الفرنسي دوريان أستور في كتاب جديد عنوانه "الشغف بالشك" الحال التي يكون فيها المرء ممزقا بين موقفين، موزعا بين العذاب والتألم وبين الخفة والاستهانة وعدم أخذ الأمور مأخذ الجدّ. ينطلق أستور من مقولة نيتشه "ليس الشك ما يدفع إلى الجنون، بل اليقين" للبحث عن شكوكية سعيدة على طريقة مونتاني، الذي كان يعرف أن الشكّ يظل قلقا متصلا بالحياة والعلامات الملتبسة في العالم، منسوجا من الخوف والشجاعة والفضول. بحث عنها الكاتب لدى الحيوانات والبشر، بعيدا عن طرق الإثبات الكلاسيكية، متقمصا في كل مرة شخصيات عالم النفس وعالم الأنثروبولوجيا والعالم بالأخلاق والروائي والشاعر ليشرّح الشغف بالشكّ، دون التأكد من المعنى المقصود بالشغف، هل هو عشق حدّ الوله، أم وجد حتى الذوبان ■

المفترق الوجودي

الشرط الحداثي لمحمد سبيلا

يسرى الجنابي

يستعيد المفكر المغربي محمد سبيلا في كتابه "الشرط الحداثي"، الصادر حديثاً عن دار خطوط وظلال في عمّان، مجمل الثيمات التي خاض فيها من منظور الحداثة، ويستأنف القول فيها على ضوء بعض المستجدات.

Nihad Gule

يمكن تبويب مقالات الكتاب، كما يقول تلميذه الباحث محمد الشيخ في مقدمته، وفق عدة طرق في التبويب، إحداها هي التمييز بين النظر في "الحداثة بذاتها"، حين تنعكس هي على نفسها، فتفكر في أمرها؛ أي في "معانيها"، وبين آليات الحداثة وأدواتها وسماتها؛ أو "أوانيها". ويمكن أن تُضَمّ ضمن الخانة الأولى بحوث مثل "في الشرط الحداثي"، "مسألة الحداثة في فكر هايدجر"، "من الحداثات إلى الحداثة"، "التباسات ما بعد الحداثة". هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ثمة آليات الحداثة وسماتها؛ على نحو ما تشهد به بقية المقالات الدائرة على "التقنية" وعلى "السياسة" وعلى "الأخلاق" وعلى "الزمن"، وكل ذلك في زمن الحداثة أو في المراوحة بين ما قبل الحداثة وما بعدها. فمن سمات الحداثة: التقنية (المقالة عن الثورة البيوتقنية)، وتدبير الزمن (مقالة ألغاز الزمن ومفارقاته)، وتدبير الشأن العام وصلته بالأخلاق (مقالة بين السياسة والأخلاق)، وتدبير المسألة الدينية (مقالة المسألة الدينية).

مركزية التقنية

بناءً على هذا السبر الأول تشكّل مسألة التقنية، مثلاً، مسألةً مركزيةً في فكر محمد سبيلا، و"الحداثة" التقنية هي إحدى أظهر أوجه "الحداثة الغازية" وأبرزها وأشرسها. وهكذا يستعيد محمد سبيلا هنا الموضوعات عينها التي أخذت بمجامع عقله حول "التقنية"، ذلك أنها تُعدّ "لازمة" من "لازمات" فكره، ففي داخله يحيا الإنسان العربي في مواجهة صدمة الحداثة في شكلها الأكثر شراسةً ومدعاةً للتعجب: "أواني الحداثة"؛ أي تلك الأدوات والآلات التقنية التي تدججت بها الحداثة، في جوانبها الإيجابية (تسهيل الحياة العصرية) والسلبية معا (مخاطر تدمير الحياة بعامة/أسلحة دمار شامل...). ولطالما كان محمد سبيلا قد اهتم بتلقي المغاربة بخاصة، والعرب عموماً، للحداثة في وجهها "الأواني". وبدل الموقف الأهوائي المتمثل في "الإعجاب" و"الخوف"، أو "الرغبة" و"الرهبة"، حاول، مشرئبّاً من ضرع التفكير الفلسفي بما فيه من تساؤل وإلحاح في السؤال، تعقل التقنية. وقد حقق نقلة من النظر إليها بوصفها "معاني"، لا في أثرها على العرب وحدهم، بل حتى على الغرب نفسه. ولذلك واكب تطور التقنيات الحيوية من منطلق الفيلسوف المتفكر المتأمل. وكما يقول، فإنه بات يركز اليوم من التقنية على هذا التحول الجذري والنوعي المتمثل في الانتقال من صناعة الأشياء إلى صناعة الكائن الحيّ. ويرى محمد الشيخ أن أستاذه يستحضر في هذه المسألة إرهاصات طرحها عند مفكره الغربي المأثور المحبب مارتن هايدجر، الذي نظر في أمر الإنسان الحديث من حيث أنه الإنسان الذي استجاب إلى "حاذي التصنيع"، ولسان حاله يقول مخاطبا الإنسان "أي هذا الإنسان، صَنِّعْ يا هذا بدءاً، وصَنِّعْ أبداً، ولا تكف، أي عزيزي، عن التصنيع، وذلك إلى أن تُصَنِّع أنت نفسك بنفسك".

الحداثة السياسية

وفي ما يتعلق بالحداثة السياسية وصلتها بالأخلاق، التي تقوم منذ مكيافيلي، على منطق الفصل بين السياسة والدين (الدنونة)، وبين السياسة والأخلاق (النفعنة)، يخصص محمد سبيلا لكل

سمة بحثا، ويلخص موقفه من السمة الثانية (النفعنة) في مستهل دعواه "هناك تصوران مختلفان بل متخلفان للعلاقة بين السياسة والأخلاق. التصور التقليدي الذي يضفي طابعاً مثالياً على السياسة، إما من منظور ديني أو من منظور أخلاقي، والتصور الحديث الذي يميز بل يفصل بين الميدانين بدرجات متفاوتة".

ومن ناحية إمكانية تقسيم مقالات الكتاب حسب ثنائية "القضايا والأعلام"، تدخل ضمن الخانة الأولى المقالات التي مدارها على "الحداثة"، وتدخل ضمن الخانة الثانية المقالات التي مدارها على الأعلام؛ وهم في عداد الثلاثة: مارتن هايدجر وعبدالله العروي وداريوش شايغان. يخصص لهايدجر مقال "مسألة الحداثة في فكر هيدجر: بين تمجيد ورثاء العالم الحديث"، ويخصص لعبدالله العروي مقال "نظرية الحداثة والتحديث في فكر عبدالله العروي". الأول ناقد للحداثة، والثاني داعية إليها. لكن كلاهما يتعايش تعايشا جدليا في ذهنه، في توليفة. وكما أن توليفة الزمن تجمع بين الحداثة والتقليد، بحيث يمكن أن يتعايشا في نفس الآن، على ما بينهما من تناقض في منطق أسسهما، فإن نقد الحداثة يعد جزءا من الحداثة نفسها، إذ لا حداثة من دون نقد لها، بل الحداثة هي النقد، هي هو وهو هي. أما مقال محمد سبيلا عن المفكر الإيراني داريوش شايغان، فإن مرده إلى اهتمام الثاني بتشريح أثر الحداثة على ما يمكن تسميته بـ"الوجدانيات الروحية"، ومناقضته لراديكالية الأنوار التي هاجمت الدين مهاجمةً شرسةً، ورفعت في أيام الثورة الفرنسية شعار "لن يهدأ بال العالَم حتى يشنق آخر نبيل بأمعاء آخر قس".

الحداثة والتراث

وبالرغم من عدم إخفاء محمد سبيلا رهانه على "الحداثة"، واختياره لها اختياراً فكرياً غير عرضي، فإنه لا يرى أن ثمة من سبيل إلى التخلص من التقليد، أو التراث بإحداث قطيعة حاسمة معه. لكن ذلك لا يعني إحياء التراث بمجرد اللجوء إلى طباعة كتب التراث، وإنما يتعلق الأمر بالإقرار بصعوبة التعامل معه تعامل التغافل عنه والتجاهل له، فهو "يسكننا ويسكن مخيلتنا ولغتنا وهمومنا اليوم ووجداننا. التراث هو اللّفافة التي تلفنا وتلون لون العالم بالنسبة إلينا". وبالنتيجة، فإن "كل نهضة وحركة لا بد أن تمر عبر التراث". ومن شأن أولئك الذين يعتبرون أن مشكلة التراث "مشكلة مفتعلة"، أنهم إنما "يقفزون على أهم نقطة في العقيدة العربية، وهي علاقتها بماضيها... أي بالتراث بكافة معانيه"، والذي عنده، أي محمد سبيلا، بناء على الحيثية السابقة، أن من شأن الحداثة المرجوّة أنها "يجب أن تنبع من الداخل، من الثقافة نفسها؛ بمعنى أن ثقافتنا المغربية الإسلامية، العربية، العتيقة لم تتحول بعد إلى ثقافة حديثة وحداثية".

على أن هذا لا يعني اعتبار التراث حداثتنا، وأن لا حداثة ثمة إلا في التراث وبالتراث ومع التراث. إذ لا يقبل محمد سبيلا أن يجري الحديث، كما كان الشأن عليه عند محمد أركون، عن "حداثة التوحيدي"، مثلا، ولا كما كان الشأن عليه عند محمد عابد الجابري، عن "حداثة ابن رشد"، فالتوحيدي وابن رشد وابن خلدون، ممن وجد فيهم البعض أنهم "حداثيون" قبل أن تولد الحداثة، عن الحداثة بمعزل. وذلك لأن حقيقة الحداثة، في عرف محمد سبيلا، أنها "منظومة معرفية إبستيمية ذات ملامح محددة في تاريخ الفكر الكوني". فهي لها عنوان محدد: أوروبا، وتاريخ محدد: بدءاً من عصر النهضة. وما من سبيل إلى الحديث عن "حداثة" عند الأقدمين.

أما الدعوة إلى "القطيعة"، فإنها، عنده، ضرب من "الصلاة العدمية". إذ يرى محمد سبيلا أنه "إذا كانت الدعوة إلى الحداثة هي دعوة إلى الفاعلية والإسهام الحضاري، فإن الخطر الذي يتهددها هو تحويل الأمة إلى أمة دون ماض، دون تراث، وخاصة إذا كان هذا التراث حيا وماثلا في المؤسسات والممارسات والنفوس. لذلك كثيرا ما تتخذ الدعوة إلى الحداثة بأي ثمن صورة صلاة عدمية".

وأما الدعوة إلى الأصالة، فإنها وإن كانت تحقق للنفس الاطمئنان والاتصال والشعور بالدفء والانسجام مع الذات، إلا أنها تتضمن جزئيا "التخلي عن العالم وعدم استيعاب عمق التحولات التي حدثت فيه"، كما يعترضها "خطر تحول الأمة إلى مجرد بقايا تاريخية مهمشة".

بناء على هذه المقدمات، يخلص محمد سبيلا إلى بيان "الجدل" القائم بين "الحداثة" و"التقليد" بدءاً؛ في تعريف كل من "التقليد" و"الحداثة"، ينبغي أن يراعى أنهما "بنيتان" "ديناميتان". وهما بنيتان الشأن فيهما أنهما غير "متشابهتين"، وإنما هما "مختلفتان" الاختلاف كله. ثم إنهما بنيتان غير "رخوتين"، بل هما "صلبتان". والحال أن من شأن بنيتين هذا حالهما من "الاختلاف" و"الصلابة" أن يتأدى بهما المآل، عاجلاً أم آجلاً، إلى صراع غير متكافئ، معقد وشرس، يحدث انجراحات وندوباً، بل شروخا في كلا البنيتين، ويدفعهما إلى التفاعل إما إيجاباً أو سلباً؛ أي إما بالتلاقح أو بالتنافي. في الحالة الأولى ينفتح باب التثاقف والاستعارة والتأويل المفتوح، وفي الحالة الثانية ينغلق باب الاجتهاد والتفاعل، وتنطلق آلية الرفض والإقصاء.

Nihad Gule

حداثة أم حداثات؟

يوضّح محمد سبيلا، في إجابته عن السؤال، الذي كثيراً ما يُطرح، وهو هل ثمة حداثة واحدة أم حداثات؟ أن وراء تنوع الحداثة ومظاهرها ومستوياتها وفضاءاتها نمطاً واحداً من الحداثة هو العقلنة. ويمكن الحديث عن درجات العقلنة أو عن شدتها. لكنه يتحدث في الوقت نفسه عن "خرائطيات الحداثة"، فثمة ما يسميه "الحداثة المرجعية" أو "الحداثة الأم"، وهي الحداثة الأوروبية، مقابل الحداثات الأخرى "للحداثة تواريخها وجغرافياتها أيضا"، ولها "ديناميتها" الخاصة، من إيطاليا سرت إلى ألمانيا وفرنسا وإنجلترا. وأوروبا الغربية هي "مسقط رأس الحداثة الأوربية، والتي أخذت تكتسب بالتدريج بعداً كونياً، وتتخذ بالتالي صورة حداثة مرجعية". وإلى جانب هذه "الحداثة المرجعية" ثمة "الحداثة الموازية"، وهي الحداثة الأميركية التي يصفها بالحداثة المتسارعة أيضاً، ومن ثمة كانت فاتحة الحداثة البعدية. إنها حداثة من غير ميراث قديم، وعلى خلاف ما يدّعى ليست "بنت" الحداثة الأوروبية، لها فرادتها ومظاهر ريادتها بالقياس إلى التجربة الأوربية نفسها. بل أكثر من هذا الحداثة الأوروبية نفسها مدينة للحداثة الأميركية بالحداثة السياسية.

وثمة "الحداثة اللاحقة"، الحداثة اليابانية، وهي أيضاً حداثة فريدة، تقنية واقتصادية بالدرجة الأولى، لكنها على المستوى الثقافي حداثة مستوعبة للغرب، ومحافظة على الروح اليابانية عقائديا وسلوكيا.

وثمة "الحداثة الاستدراكية"، حداثة روسيا، وهي مثال آخر للحداثة، ونمط آخر، لكنها حداثة مسلوقة".

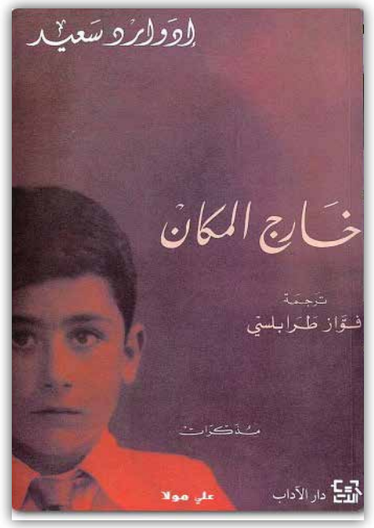
إن الوقوف عند هذه النماذج من الحداثة تجعل سبيلا يتحدث أحيانا عن "حداثة خاصة"، وعن "حداثة جوانية المنشأ"، وعن "إبداع حداثة خاصة"، لكنه سرعان ما يبدي تحفظه، مؤكداً أن هذا الأمر يبدو مستحيلاً في نظره "لأن ثمة شكلاً واحداً ووجهاً واحداً للحداثة".

كاتبة من العراق مقيمة في عمان

سؤال الهوية والاختلاف

"خارج المكان" أو السيرة الذاتية لإدوارد سعيد

نهلة راحيل



تتشكل هوية الفرد من صياغة تصوّره عن ذاته وتصوّر الآخرين عنه، بشكل يسمح لكل طرف (الذات والآخر) بإدراك الاختلافات والتعامل مع وجوهها المتعددة؛ لأن التطابق بين الأفراد لا يمحي - بأي حال - الاختلافات بينهم ولا يؤكد كذلك وحدتهم الهوياتية، فمن سمات الهوية، كما حددها الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر، أنها "تفصح عن كينونة كل ما هو موجود، فكل كائن له الحق في ذاته والوحدة مع ذاته دون تجاهل الاختلافات الداخلية والخارجية، فأينما كنا في الوجود فإننا نسمع نداء الهوية، أي نداء الوجود"، فتعيين الذات يرتبط بإدراك الاختلافات والاعتراف بضرورة وجودها، وهو ما قد يسهم في زحزحة كافة أشكال التنميطات والاختزالات التي ينتجها كل طرف عن الآخر، وبالتالي، وضع المفاهيم الجاهزة عن الهوية والوطن والانتماء على ساحة النقاش والمساءلة والكشف.

يعد المفكر إدوارد سعيد (1935 - 2003) من أشهر الذين تحدثوا عن تقاطعات الهوية الواحدة وأكدوا على البعد المتعدد للهوية الإنسانية ووجوهها المتحولة ضمن سياقات تاريخية متنوعة، مع إبرازه حتمية تجاوز الرؤية الكولونيالية التي سلبت من الهويات غير الأوروبية فعاليتها وتركتها عاجزة عن تمثيل ذواتها. وقد أسهمت تجربته مع الاستعمار والارتحال المكاني/الثقافي في طرحه الدائم لأسئلة الهوية والوجود في كل كتاباته؛ ولذلك لا يمكن الفصل بين تجربة سعيد الذاتية الخاصة بالنفي والارتحالات المتعددة، وبين رؤيته النقدية الخاصة بتحليل الخطابات المعرفية التي أنتجتها الثقافة الغربية، وبالأخص، عن الثقافات المغايرة لها.

ففي مذكراته "خارج المكان" (2000) يكشف سعيد عن فترة طفولته التي كانت بمثابة صراع داخلي مستمر سمته التساؤل الدائم حول هويته؛ فكان الشعور الملازم له هو امتلاكه "هوية مضطربة" ناتجة عن فعل الانزياحات المكانية المتكررة، مما جعله يهتم ببيان أثر المنفى على تعريف هويته ويعمل على الكشف عن إجراءات الكولونيالية في تمثيل الشرق في صورة نمطية استيهامية تتواءم مع أهدافه الاستعمارية كما اختبرها بنفسه من خلال معايشته لنماذج ثقافية مختلفة تندرج ضمن السياق المعرفي الغربي.

من هنا لا تكتمل قراءة مشروع إدوارد سعيد النقدي إلا بقراءة تجربته الذاتية كما عرضها في مذكراته "خارج المكان"، حيث جاءت مذكراته صورة من صور المحكيات الصغرى المضادة التي تنتهك سلطة السرد المركزي وتعيد حكي الماضي بعيدا عن اشتراطات الخطاب المركزي الذي تفرضه السلطة على استعادة التاريخ الذاتي والجمعي، فيفحص فيها سعيد - إلى جانب السرد الذاتي عن مراحل حياته وانتقالاته المتعددة - سياسات التمثيل وتصور الذات لنفسها وتصنيف الآخر لها على خلفية الصراع بين الشرق والغرب وما تحكمه من علاقات قوى بين المركز والهامش.

بهرام حاجو

جسّد إدوارد سعيد في "خارج المكان" التعددية الثقافية والمرونة الهوياتية التي اكتسبها نتيجة تقاطعه مع سياقات تاريخية وثقافية ولغوية متعددة، فكانت محاولات "التفاوض" المستمرة بين المرجعيات الثقافية المتنوعة التي رفدته طوال حياته هي ما أتاحت له الشعور بدينامية الهوية ومكنته من استيعاب الاختلاف، لذلك كان دافعه في تدوين المذكرات - كما أعلن في مقدمتها - هو جسّر المسافة في الزمان والمكان بين حياته الحالية وحياته الماضية، فليس الهدف هنا هو إعلان القطيعة أو العداء بين ما كان وما هو كائن، إنما الهدف هو إبراز التفاعل الثقافي الذي لمسه الكاتب في هويته التي لم تتشكل، كما يرى، ككتلة واحدة متجانسة.

دافع آخر مهم أعلن عنه سعيد تمثّل في رغبته في رصد تجربته التعليمية بوصفها تعكس بوضوح دور المؤسسات التعليمية في تنفيذ برامج الأنظمة السياسية الاستعمارية؛ لارتباطها بسياقات تمثيل تخدم التفوق الثقافي الغربي على ثقافة

الآخر، فقد تنقّل سعيد بين عدد من المدارس من بينها مدرسة "الجزيرة الإعدادية" بالقاهرة التي كان يديرها طاقم إنجليزي ولم يكن فيها أيّ عربي مسلم، فتحقق لسعيد - بواسطة هذه المدرسة - أول اتصال بالسلطة الاستعمارية من خلال اللغة والمناهج والأساتذة، على حد قوله "منحتني 'إعدادية الجزيرة' اختباري الأول لنظام محكم أنشأه البريطانيون كمهمة كولونيالية، كان الجوّ جوّ طاعة عمياء يؤطرها إذعان بغيض عند المعلمين والتلامذة على حد سواء، ولم تكن المدرسة مثيرة بما هي مكان للعلم، ولكنها أمدتني بأوّل اتصال مديد مع السلطة الكولونيالية من خلال الإنجليزية القحّة لأساتذتها وللعديد من التلامذة. ولم تكن لي علاقات متصلة بأولاد الإنجليز خارج المدرسة، ذلك أن حبل سرة سريًا كان يجمعهم ويخفيهم في عالم آخر مغلق عليّ. فأدركت تمام الإدراك أن أسماءهم صحيحة تماما، وملابسهم ولكناتهم ومعاشراتهم مختلفة كليًا عن ملابسي ولكنتي ومعاشراتي" (خارج المكان، ص 70).

لذلك يوضح سعيد دور المؤسسات التعليمية في الترسيخ للخطاب الاستشراقي بالعودة إلى طبيعة المناهج الدراسية التي كانت تعمل على تكريس أعمال أدبية غربية - دون غيرها - تصفها بالعظيمة، وتفرض على أجيال من الطلبة أن يكتسبوا معارفها بكثير من الولاء والرضوخ والطاعة، فالمدارس والجامعات والمعاهد وغيرها من مؤسسات تعليمية ما هي إلا بنيات صغرى للسلطة تؤدي دورا في مراقبة الأقليات وقمعها وفق معايير المركزية الأوروبية.

"نتعلّم فيها عن المروج الخضر والقصور وعن الملوك جون وألفرد وكانوت، بالجلال الذي يستحقونه، حسبما يذكّرنا معلمونا بلا انقطاع.. وقد بدأت أنا العربيّ الصغير أتعلم عنهم بعض الأشياء. تجدهم يولون أهمية مبالغا فيها لمعركة هايستنغز ولشروح مستفيضة على الإنغلزو الساكسون والنورمان... والغريب في الأمر أنهم كانوا يعاملوننا جميعا على اعتبار أنه يجب أن نكون - أو أننا نرغب أن نكون- إنجليزا" (خارج المكان، ص ص 66 - 67).

وهو ما رصده كذلك أثناء انتسابه لمدرسة "فيكتوريا كولدج" بوصفها نموذجا لما ينتهجه الغرب تجاه الآخر غير الغربي الذي يضعه الخطاب الكولونيالي في مرتبة أدنى؛ لامتلاكه للسلطة السياسية المهيمنة على الخطاب المعرفي وقدرته على ترسيخ أفكار تجعل الشرق تابعًا دومًا للمركز الأوروبي، فعبر النظام التعليمي والمناهج الدراسية يمكن للغرب تكريس التراتب الطبقي والتمييز الاجتماعي وفق الجنس أو العرق أو الدين أو اللون أو غيرها، وهو من الآثار الكولونيالية التي حاول سعيد في مذكراته كشف توجهاتها الاستعلائية تجاه كل ما/من هو غير أوروبي "اتسمت حياتنا في فيكتوريا كولدج بتشوّه كبير لم أدركه حينها. كانت النظرة السائدة إلى التلامذة أنهم أعضاء، تمموا دفع اشتراكاتهم، في نخبة كولونيالية مزعومة يجرى تعليمها فنونا إمبريالية بريطانية قضت نحبها، مع أننا لم نكن ندرك ذلك تماما. علمونا عن حياة إنجلترا وآدابها، وعن النظام الملكي والبرلمان، عن الهند وأفريقيا، وعن عادات واصطلاحات لن تستطيع استخدامها في مصر أو في أي مكان آخر. ولما كان الانتماء العربي وتكلم اللغة العربية يعدان بمثابة جنحة يعاقب عليها القانون في فكتوريا كولدج، فلا عجب أن لا نتلقى أبدا التعليم المناسب عن لغتنا وتاريخنا وثقافتنا وجغرافية بلادنا... فقد بتنا ندرك جميعا أننا دونيون نواجه قوة كولونيالية جريحة وخطرة بل وقابلة لأن تؤذينا، ونحن مجبرون على تعلم لغتها واستيعاب ثقافتها لكونها هي الثقافة السائدة في مصر" (خارج المكان، ص 233).

ففي إطار الاستراتيجية الغربية التي ترسّخ للعملية التي أسمتها الناقدة الأميركية جياتري سبيفاك بـ"إضفاء الطبيعة الآخرية"، جسد إدوارد سعيد في مذكراته محاولات كل من هو غربي أو "متغرب" - بمعنى من تبنى الفكر الغربي - لتمثيل الآخر في شكل أدنى أو بأسلوب مهمش، ولهذا مثّل مفهوم "الاختلاف" الرهان الأساسي لمشروعه السردي، حيث سعي الكاتب إلى تفكيك المركزية الغربية وكشف البنيات المضمرة في الخطاب الغربي تجاه الآخر غير الغربي- سواء عربي أو أفريقي أو آسيوي أو غيره - ورصد الافتراضات العنصرية الكامنة في الإبستمولوجيا الغربية من خلال القالب الذي وُضع فيه الشرقي في المرتبة الثانية "وعلى الرغم من فوزي بالمرتبة الأولى، فقد أبقاني في المرتبة الثانية، لأني، حسبما قال لي ذات مرة مؤنبا، لست أهلا لأن أكون في المرتبة الأولى. فكثرة حركاتي، واعتراضاتي، وسوراتي المزاجية، تبرهن أني 'لست رصينا بما فيه الكفاية' على حد تعبيره... تعلمت أنك لن تعرف أبدا لماذا، وعلى أيّ أساس، يجري الحكم عليك بأنك غير صالح لاحتلال موقع أو لعب دور ما، كما حصل معي، مع أن المؤشرات الموضوعية نسبيا، مثل العلامات والنقاط أو الانتصارات في المباريات تؤهلك لذلك... وأثناء ذلك، بدأت نضالا سوف يستمر طوال حياتي لفضح الانحياز والخبث الكامنين في السلطة التي تعتمد في مصادر قوتها اعتمادا مطلقا على صورتها الأيديولوجية عن ذاتها بوصفها فاعلا أخلاقيا يتصرف بقصد شريف وبنوايا لا يرقى إليها الشك" (خارج المكان، ص ص 284 - 285).

فيكشف سعيد الصور النمطية والتمثيلات السيئة للآخر غير الغربي عبر تقديم نص بديل أو خطاب مضاد يعمل على زعزعة بنيات القوى التي يقوم عليها النص المركزي الأصلي، فيورد في مذكراته محاولات تعيين الذات في أوقات عدم التطابق أو الاختلاف التي شعر بها لكونه عربيا، وذلك عند انتقاله إلى مدرسة "القاهرة للأطفال الأميركيين"، ففي جميع الأحوال - رغم امتلاكه الجنسية الأميركية ورغم اختلاف نظام التعليم الأميركي عن نظيره الإنجليزي- ظل سعيد "عربيا" تحت رعاية الغرب ولا يملك إلا الطاعة كما صرح في مذكراته "بلغ بي الأمر حد كراهية تلك الهوية، ولكني لم أكن أملك بديلا عنها. وقد بت موضع استهجان إلى درجة أني اضطررت، طبعا، إلى مقابلة مس ويليس... ولكن لا مجال للمقارنة إطلاقا بين إدانة مس كلارك الوجودية لي وبين محاضرة مس ويليس الغامضة المتلعثمة عن فضائل المواطنية الصحيحة. وهذه العبارة الأخيرة لم تكن تخطر على البال في الإطار الكولونيالي البريطاني الذي غادرته للتو، إذ نحن جميعا في مرتبة الرعايا، وفي أحسن تقدير، نكتفي بواجب الطاعة من غير سؤال" (خارج المكان، ص 121).

وهكذا، شكّل السرد في "خارج المكان" سلاحا رمزيا استراتيجيا عبّر به إدوارد سعيد عن نفسه وعمّا عاناه لاختلاف هويته وسط الآخرين وحاول خلاله الرد على الآخر في إطار تمثيله لذاته ومحاولة تعيين موقعها، متبنيا مفهوم "التفاوض" الذي أتاح له الاحتكاك بمعطيات ثقافية متناقضة والتقاطع معها للتكيف مع العالم الجديد ولشق مفهوم دينامي

بهرام جاجو

لهويته المركبة، مما جعله يعلي من الهوية الإنسانية التعددية التي تتلاقح داخلها شتى الاختلافات وتمحي قوتها الفروق الإقصائية القائمة على اللون أو الدين أو النوع أو الأصل وغيرها من أشكال التمييز العنصري.

ولعل تجربة المنفى، كما اختبرها سعيد بنفسه، هي ما أتاحت له على التركيز على ما تنتجه الاختلافات الثقافية من سيرورات دينامية ومن استراتيجيات تضع تشكُّلا جديدا ومتجددا للهوية، وفتحت أمامه كذلك دروبا عديدة لإعادة اكتشاف الذات مرات ومرات، ولذلك رصد الكاتب بمذكراته تحقق التعددية الثقافية داخل هويته بوصفها إحدى حسنات المنفى؛ حيث تقاطعت داخلها ثقافات مختلفة ناتجة عن تعاملاته مع صنوف متنوعة من البشر.

ومن أبرز ما جسد هوية سعيد الدينامية وثقافته المنفتحة، ما طرحه على صفحات عديدة من مذكراته حول القلق اللغوي - الذي جاور بالطبع القلق المكاني - الذي أسهم في البداية في زيادة وطأة المنفى، ولكنه سرعان ما تغلب على تلك الضدية (العربية/الإنجليزية)، (سعيد/ إدوارد) بعد أن تبنى الهجنة الثقافية أساسا لهويته وانتصر على تشظيه اللغوي/الثقافي كما سرد في مذكراته "اندغم عندي تحمل مشقات مثل هذا الاسم مع ورطة لم تكن أقل إقلاقا، تتعلق باللغة: فأنا لم أعرف أبدا أيّ لغة لهجت بها أولا: أهي العربية أم الإنكليزية، ولا أيا منهما هي يقينا لغتي الأولى. ما أعرفه هو أن اللغتين كانتا موجودتين دوما في حياتي، الواحدة منهما ترجع صدى الأخرى، وتستطيع كل منهما ادعاء الأولوية المطلقة، من دون أن تكون هي فعلا اللغة الأولى" (خارج المكان، ص 26).

وجدير بالذكر أن التغير في مفهوم "الذاتية" لدى إدوارد سعيد كان من الملامح البارزة في سرده الشخصي؛ حيث حاولت ذاته تشكيل نفسها بعيدا عن السياقات الأيديولوجية والسياسية بعد أن أدرك سعيد أن ذاته لن تتشكل بمعزل عن تشكل الذوات الأخرى بكافة أنواعها، فهو "المثقف العالمي والناقد الأدبي، السياسي المتحمس والفنان الموسيقي، الأستاذ الجامعي والمفكر الإنساني، العربي الأميركي، المنفي الفلسطيني وغيرها من مركبات قد تبدو غير متناغمة لكنها تتدفق معا لتكوين هويته المرنة القادرة على استيعاب الاختلاف"، فالتعددية، إذن، هي ما أكسبت الذات هويتها وقضت على الفكرة القائلة بالهوية الأحادية - وفق تعبيره - وفتحت الآفاق الرحبة أمام الحوار بين الثقافات.

"بين الحين والآخر، أرى إلى نفسي كتلةً من التيارات المتدفقة. أؤثر هذه الفكرة عن نفسي على فكرة الذات الصلدة، وهي الهوية التي يعلق عليها الكثيرون أهمية كبيرة. تتدفّق تلك التيارات، مثلها مثل موضوعات حياتي، خلال ساعات اليقظة. وهي، عندما تكون في أفضل حالاتها، لا تستدعي التصالح ولا التناغم. إنها من قبيل 'النشاز' وقد تكون في غير مكانها، ولكنها على الأقل في حراك دائم في الزمان وفي المكان، وبما هي أنواع مختلفة من المركبات الغريبة، لا تتحرك بالضرورة إلى الأمام، وإنما قد يتحرّك أحيانا واحدها ضد الآخر، على نحو طباقيّ ولكن من غير ما محور مركزي.. والواقع أني تعلمت وحياتي مليئة إلى هذا الحد بتنافر الأصوات، أن أؤثر إلا أن أكون سويا تماما وأن أظل في غير مكاني " (خارج المكان، ص ص 358 - 359).

وأخيرا، يمكن القول بأن سعيد قد أكد في مذكراته "خارج المكان" انتماءه إلى هويات مختلفة وتبنيه لخطابات ثقافية متباينة وانتهاجه مدارس فكرية متعددة، أسهمت جميعها - جوار تجربة المنفى - في تشكيل وعيه الرافض للخطاب السائد وإعادة كتابة خطاب بديل مضاد للغرب - سواء في كتاباته النقدية أو سرديته الذاتية - بهدف تفكيك هذا الخطاب المركزي والكشف عمّا يضمره من تحيزات وثنائيات استعلائية (التابع والمتبوع). ولهذا كله، وبفضل ثقافته العابرة للحدود، كان سعيد أكثر قدرة على التحرر من العوائق القومية أو الفكرية أو حتى المكانية بكافة أشكالها، وأكثر جرأة على تبني مفهوم الهوية الإنسانية التي تتكون بعيدا عن كل التصنيفات النوعية، مما كفل له التعامل مع القضايا المصيرية للإنسان، من حيث هو إنسان فحسب.

ومن هذا المنطلق، كان سؤال الهوية من التساؤلات البارزة التي شغلت الكاتب في نصه الذاتي وفي حياته العامة على حد سواء، حيث رفض أن يكون المرء نوعا محددا من الذات - بتعبير جايتري سپيڤاك - ودعا إلى ضرورة أن تضمن الذات لنفسها موقعا حياديا يسمح لها بالفاعلية المثمرة والانفتاح على أشكال متنوعة من الثقافات وأنماط متعددة من البشر، وأصرّ على دعم مبدأ "الاختلاف" الذي يؤكد أن الثقافات كيانات هجينة ويهدم فكرة نقاء الهوية الثقافية التي روجت إليها الإمبريالية الغربية من أجل ادعاء الأصالة المركزية والاحتفاظ بأفضلية الثقافة البيضاء.

باحثة وأكاديمية من مصر

بهرام جاسو

أطياف المسرح العربي لعواد علي

قراءات متبصرة في واقع المسرح العربي الراهن

مفيد نجم

في كتابه الجديد "أطياف المسرح: عروض وتجارب ومنعطفات" يواصل الناقد المسرحي والكاتب عواد علي قراءته في المشهد المسرحي العربي تجارب ورؤى وتحوّلات. يتوزّع الكتاب على ثلاثة فصول يتناول في كل فصل موضوعا خاصا بالواقع الراهن لهذا المسرح الذي ما زال كتابه ومخرجوه يحاولون على موقعه الفاعل في الحياة الثقافية العربية ما زالت تعاني من تراجع الاهتمام الرسمي بها. الدراسة الأولى في الكتاب تتناول واقع العروض المسرحية التي قدمت خلال السنوات الماضية في محاولة للتعريف بهذه العروض بغية التعرف إلى الهواجس والموضوعات التي ما زالت تشغل تفكير القائمين على هذا المسرح وتعكس القضايا والمشاكل التي يواجهها الواقع العربي الرّاهن. لكن الناقد يتوسّع في قراءته للرؤى الإخراجية والحلول التي قدّمها مخرجو هذه الأعمال أو كتابها لاسيما للنصوص المسرحية العالمية التي حاولوا إسقاطها على الواقع العربي. في هذا السياق يلاحظ العدد الكبير من الأعمال المسرحية التي تتناولها الدراسة والتي تتوزّع على أقطار عربية عديدة بهدف الإحاطة بواقع المسرح العربي في ضوء ما سمحت به فرص المشاهدة لهذه العروض.

يناقش الناقد أولا أثر لوركا في هذا المسرح ويحاول أن يحدد الأسباب التي تغري المخرجين العرب للاهتمام بمسرح لوركا. أول هذه الإغراءات تكمن في عوالم أعماله الدرامية بينما تظهر الإغراءات الأخرى في الموضوعات والقضايا الاجتماعية والسياسية التي تتماثل مع قضايا الواقع العربي. وقد عزّز هذا الإقبال طبيعة أعمال لوركا التي ارتقي فيها من المحلية إلى الكونية وتميزت بشخصياتها المأساوية التي تتمتع بالرهافة والحيوية والقسوة والهيجان والمشاعر الحادة. ومن الأعمال الأكثر إقبالا عند المخرجين مسرحية "بيت برنارد ألبا" التي قدمها أكثر من مخرج عربي. وإلى جانب أعمال لوركا المسرحية قدم المخرجون العرب أعمالا لكتاب غربيين آخرين. من هذه الأعمال التي يتوقف عندها نقديا مسرحيات "برج لوصيف" للمخرج الشاذلي العرفاوي و"المهاجران" للسوريين محمد آل رشي وسامر عمران و"سأموت في المنفى" للمخرج الفلسطيني غنام غنام و"رائحة حرب" للمخرج العراقي عماد محمد ومسرحية "من هنا وهناك" للعراقي صفاء الدين حسين و"العرس الوحشي" لفلاح شاكر.

ويتركز الاهتمام أكبر على المسرح العربي في هذا الكتاب في الفصل الثاني الذي حمل عنوان "تجارب عربية" فيبدأ بدراسة تجربة سليمان البسام الشكسبيرية كما يسميها نظرا لانشغالها بعوالم شكسبير المسرحية. لكن عواد قبل أن يناقش هذه التجربة يبحث في الأسباب التي جعلت أعمال شكسبير تجتذب إليها المخرجين العرب لتقديمها من خلال رؤى ومقاربات مختلفة. هنا يتوقف عند طبيعة القضايا الإنسانية التي تعالجها أعمال شكسبير وهي قضايا تتناول النزعات العامة العابرة للزمن في الحياة الإنسانية كقضايا الشر والطغيان والطمع في السلطة والخيانة. ويرى الناقد أن هذه الأعمال جرى العمل عليها كثيرا من قبل المخرجين العرب وقدمت عبر قراءات إخراجية جريئة فنيا. من هذه التجارب تجربة الكويتي

وليد نظمي

سليمان البسام الذي قدم خمس تجارب من أعمال شكسبير.

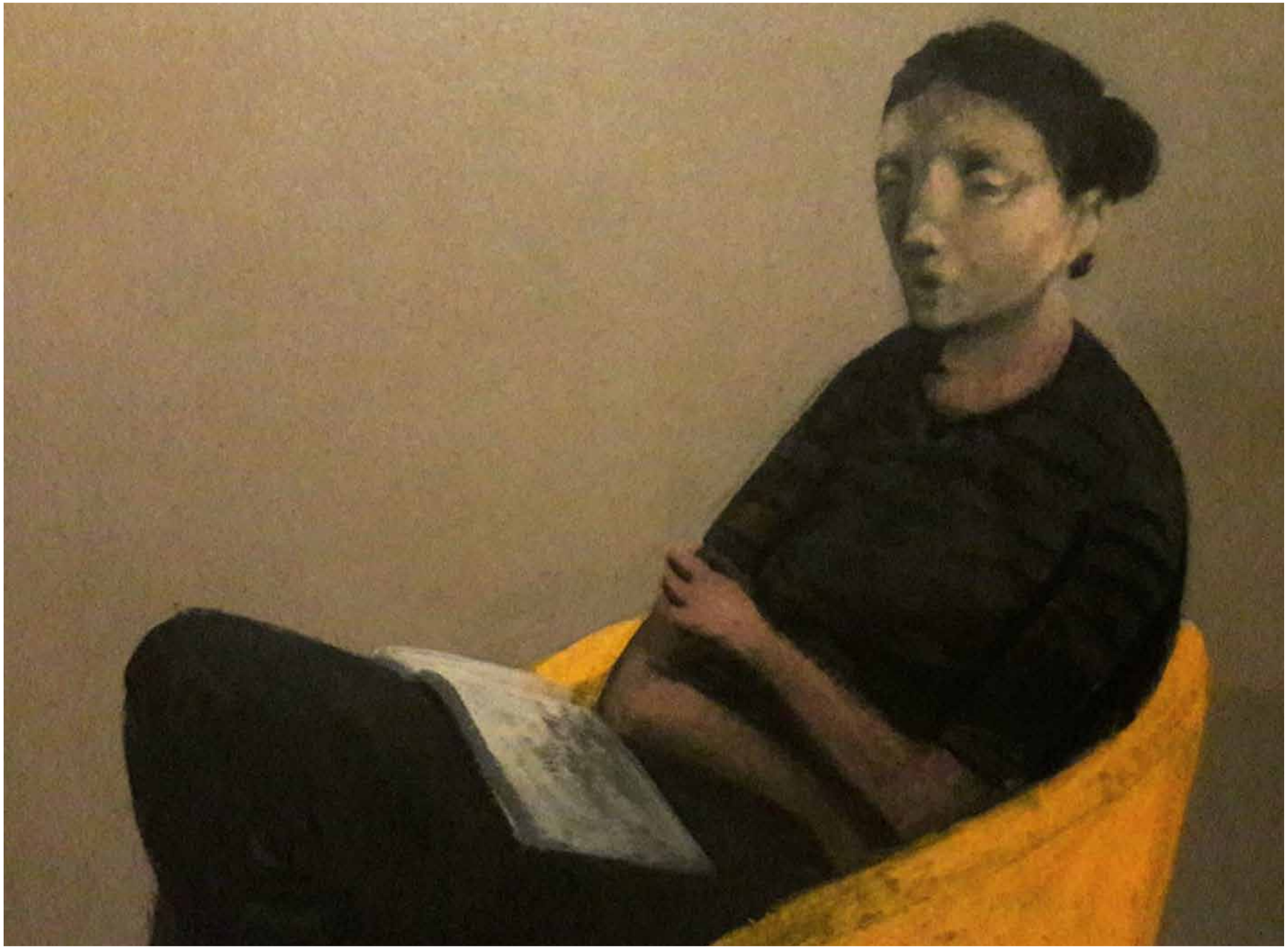
ويفرد مساحة خاصة لتجارب الكاتبة والمخرجة العراقية عواطف نعيم نظرا لما تتمتع به من موهبة خاصة جعلتها تمثل حالة خاصة في المسرح العربي. العمل الأول الذي ثبتت أقدامها من خلاله في الكتابة المسرحية كان مسرحية "لو" التي أخرجها زوجها عزيز خيون. كتبت عواطف أكثر من عشرين عملا كان بعضها معدا عن أعمال عالمية لتشيخوف ولوركا وكامو وفي جميع هذه الأعمال أظهرت موهبة خلاقة من حيث منحها صفات محلية كما يؤكد الكاتب. أما في الإخراج فيتناول ما يزيد على عشرة أعمال ينتقل بعدها إلى تجارب التونسي جعفر القاسمي الثلاث التي رسخت حضوره في المسرح العربي من خلال الجوائز التي فازت بها هذه الأعمال. تتناول القراءة أيضا موضوع مسرحة التجارب الذاتية التي أفتتحها يعقوب صنوع في مصر، في حين أن التجارب الحديثة ظلت في إطار محدود كمسرحية "من قطف زهرة الخريف" كتابة وإخراج ريمون جبارة ومسرحية "ألقى زيك فين يا علي" لرائدة طه ومسرحية "سأموت في المنفى" للفلسطيني غنام غنام. أما مسرحة السيرة الغيرية التي تناولت حياة شخصيات ذات حضور واسع في الذاكرة والوجدان الجمعي فهي تظهر في المسرح الديني ومسرحية شكسبير وعنترة بن شداد، بينما تمثلت حديثا في شخصيات واسعة كالزير سالم وسليمان الحلبي ورفاعة الطهطاوي وأبي خليل القباني وبدر شاكر السياب والمتنبي ورامبو وسواهم الكثير.

وتحت عنوان "منعطفات مسرحية" يتناول الناقد في الفصل الثالث أثر النظريات النقدية والأدبية الحديثة في المسرح الحديث سواء على مستوى الشخصيات أو العمل المسرحي ككل. ويرى أن هذه النظريات أسهمت في جعل التنوع في هذا المسرح غير محدود وهو ما تجلّى في خرق مواصفات المسرح وأعرافه. ويضيف الناقد أن مهمة القراءة الإخراجية الحديثة تمثلت في ملء فجوات النص المسرحي وإضافة

قدر من التحديد إلى موضوعاته. وفي هذا السياق يحدد مجال اشتغال القراءة النقدية للنص على أساس الفعالية التي تمنح عناصره الفنية وتراكيبه التعبيرية المتتابعة والنص ككل معناه.

إن أشكال التحول التي يراها الناقد تتمثل في مخالفة توجهات النص على مستوى سلوك الشخصية وانفعالاتها. كما يتجلى هذا التحول في ما يسميه التحول التتابعي والتحول البنيوي والتحول الكلي حيث يعد الأخير هو الأكثر شمولا لكونه يتضمن النوعين السابقين من التحول. وينتقل من تناول تجارب مخرجين أجانب قامت على اجتهادات لا حدود لها يتناول موضوع الجسد في المسرح من حيث الطاقة والجمال باعتبار الجسد هو مهد الحركة وأداة التعبير البلاغية في المسرح. ويتوسع في مجال هذه الدراسة فيدرس موضوع الجسد في المسرح الدرامي والقائم على الجدل بين الجسد الواقعي والجسد المتخيل للشخصية، وكذلك الجسد في المسرح ما بعد الدرامي الذي ينتقل من وظيفته كناقل للمعنى إلى الاكتفاء بذاته. ويفرد للنقد المسرحي وفوضى المصطلحات حيزا خاصا يحاول فيه أن يكشف عن أسباب هذه الفوضى التي يحدّدها في ضعف الثقافة ومحدودية الخبرة من جهة وفي تعدد ترجمات المصطلحات في العربية من جهة ثانية. ويقدم الكاتب نماذج عديدة من هذه الفوضى ثم يحاول مقاربة المسرح التفاعلي والمسرح الرقمي كاشفا عن الخلط الحاصل بينهما عند الكتاب العرب. كذلك يتناول بالدراسة موضع الأسطرة في المسرح العربي.

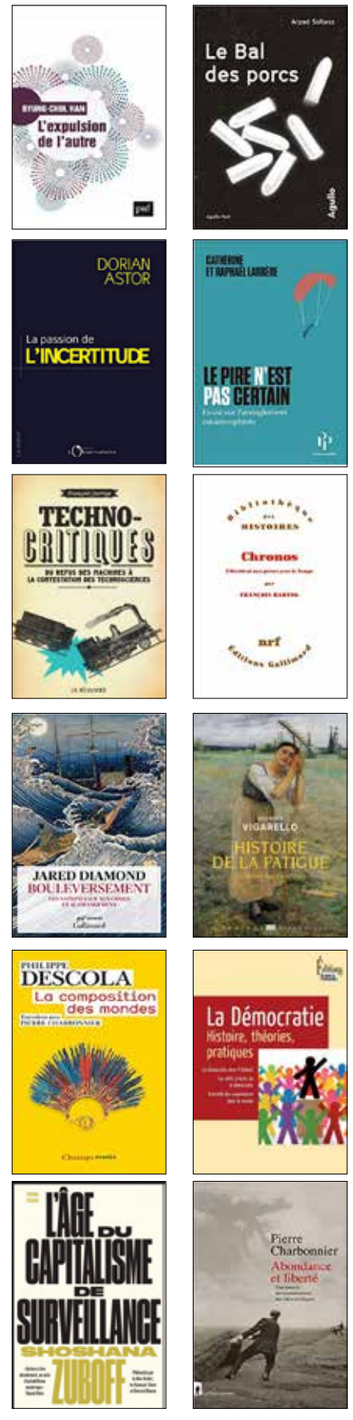
كاتب من سوريا مقيم في برلين



وليد نظمي

المختصر

كمال بستاني



الديمقراطية بين الشكّ والقلق

الدّيمقراطية نظام سياسي، أي نمط تنظيم للحياة العامة يقوم على مؤسسات، وشكل من المجتمع مؤلف من ركيزتين، الحرية والمساواة. كل تجربة ديمقراطية غير محدّدة بزمن، وهو ما يشكل قوتها وضعفها في الوقت نفسه. لئن كان المستقبل مفتوحا على الدوام، فإن ذلك الانفتاح مشفوع بارتياب قد يتحول إلى قلق، وحتى تحدٍّ متبادل بين الحاكم والمحكوم. هذا المنحى حاضر اليوم في عدة بلدان. صحيح أن التطلعات الديمقراطية عبر العالم أكثر قوة من قبل، ولكن غالبا ما تقمعها السلطات الحاكمة، وتتعايش مع صعود متسلط كشفت عنه نجاحات الأحزاب الشعبوية. ذلك ما يطرحه جان فانسان هولاندر في كتاب بعنوان "الديمقراطية" يؤكد فيه أن التاريخ يعلمنا نسبية تلك التهديدات، فالديمقراطية قد لا تتمكن من إزالتها فهي تظل عنصرا لا يني يتجلى في هذه المرحلة أو تلك.

نقد العلوم التقنية

التكنولوجيات تَعِدُ البشر بالخير والسعادة، وتحدّد الوضع الإنساني اليوم، فلمَ نقدها إذن؟ ألا تخفي خطابات نقاد التكنولوجيا مخاوف لاعقلانية، وموقفا رجعيا؟ ورغم ذلك فمنذ أن دخلت المجتمعات البشرية في دوامة التصنيع، نهض الناس أفرادا وجماعات للتنديد بتقنيات عصرهم، وسعوا إلى تدميرها وعرقلة آثارها. فالآلات التي يفترض فيها تخفيف العمل، والتقنيات الدقيقة التي قيل إنها ستزيل إكراهات الطبيعة، ومواد التقنية العلمية التي أوهمت بتوفير الرفاه والعيش الكريم للجميع، كلها قوبلت بنقد يشكك في جدواها، وينبه من خطرها على الإنسان وبيئته. في كتاب "النقاد التكنو" يتناول فرنسوا جارّيج الخطابات النقدية الصادرة عن حرفيين وعمال ومفكرين وفلاسفة منذ الثورة الصناعية كشفوا مخاطر التكنولوجيا في بلدان كثيرة من العالم، ويحلل الصراع الدائر بين المتمردين باسم حماية البيئة، والحكومات المنساقة إلى التنمية بأي ثمن استجابة لخبراء الرأسمالية.

المجتمع المراقب

في كتاب "عصر رأسمالية المراقبة" تبين الباحثة الأميركية شوشانة زوبوف كيف أن عمالقة الإنترنت (غوغل، أمازون، أبل، فيسبوك، ومايكروسوفت) لا يسعون فقط إلى الحصول على معطياتنا، وإنما أيضا إلى توجيه وتغيير حياتنا الاجتماعية ومشاعرنا وأهوائنا وأفكارنا الأكثر خصوصية وحتى أصواتنا عند الاقتراع. أي أنها في النهاية تقرر بدلا عنّا، لغايات ربحية صرفة. من خطوات غوغل الأولى إلى فضيحة كامبريدج أناليتيكا، تحلل الباحثة ذلك التحول المخيف للرأسمالية، حيث انتقلت سيادة الشعب إلى أيدي أرباب صناعة جديدة غامضة، جشعة، جبارة، تهدد الديمقراطية وحرية الاختيار. والكاتبة تقرع ناقوس الخطر، وتلح على ضرورة تطوير وسائل ناجعة للتصدي لهذا الوضع الذي لم يسبق له مثيل، وتوعية الناس عبر العالم بأنهم صاروا تحت المراقبة المستمرة حتى في بيوتهم. كتاب مرجعي يحلل بعمق مجتمع المراقبة في عصر الإنترنت.

الأزمات تصنع التاريخ

"انقلابات" لعالم البيولوجيا والجغرافيا الأميركي يارد دياموند دراسة مقارنة، سردية استكشافية لأزمات وتحولات حدثت خلال عشريات في سبع بلدان عصرية هي فنلندا واليابان وشيلي وإندونيسيا وألمانيا وأستراليا والولايات المتحدة، فالمقارنات التاريخية ترغم على طرح أسئلة لا تظهر حتما عند تناول حالة واحدة مثل: لماذا تترك بعض الحوادث أثرا محدّدا في هذا البلد وآثارا مختلفة في بلد آخر؟ من خلال مقارنة بين أزمات عاشتها في مراحل مختلفة (اليابان في 1850 وفنلندا في 1940، إندونيسيا عام 1965 وشيلي عام 1973، ألمانيا في 1945 وأستراليا في 1970) يستخلص الكاتب عوامل وفرضيات متغيرة يعمل على اختبارها لاحقا بدراسات كمية. والسؤال الذي يطرحه: هل تحتاج الأمم إلى أزمات كي تشرع في تحولات كبرى، وهل يترك الحكام آثارا حاسمة في مسيرة التاريخ؟

الإنصات إلى الآخر لكسر العزلة

في عصر الاتصال والمعلومات المستمرة والاستهلاك الجماهيري، اختفت صورة الآخر، فقد انصهر الآخر (أي الصديق أو الشخص المحبوب أو المكروه) داخل سيلان رغبتنا النرجسية في إزالة كل الحواجز، والاستحواذ على العالم. وحيواتنا، إذ غدت محكومة بـ"رعب المثيل" أقلعت عن البحث عن المعرفة، وسبر الذات، والتجربة باختصار، لتصبح غرف صدى لشبكات اجتماعية حيث اللقاءات وهمية. ما يقود الأفراد التائهين الباحثين عن معنى إلى أعمال متطرفة تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين. في كتاب "إقصاء الآخر" يؤكد المفكر الألماني من أصول كورية وأستاذ الفلسفة بجامعة الفنون ببرلين بيونغ شول هان أن الخطر الذي يواجهنا اليوم ليس القمع بل الإحباط الداخلي، وأن تجديد مجتمع الإنصات إلى الآخر ومعرفته هو الطريق الوحيد لمقاومة العزلة والألم اللذين ولّدهما مسعى استيعاب أعمى.

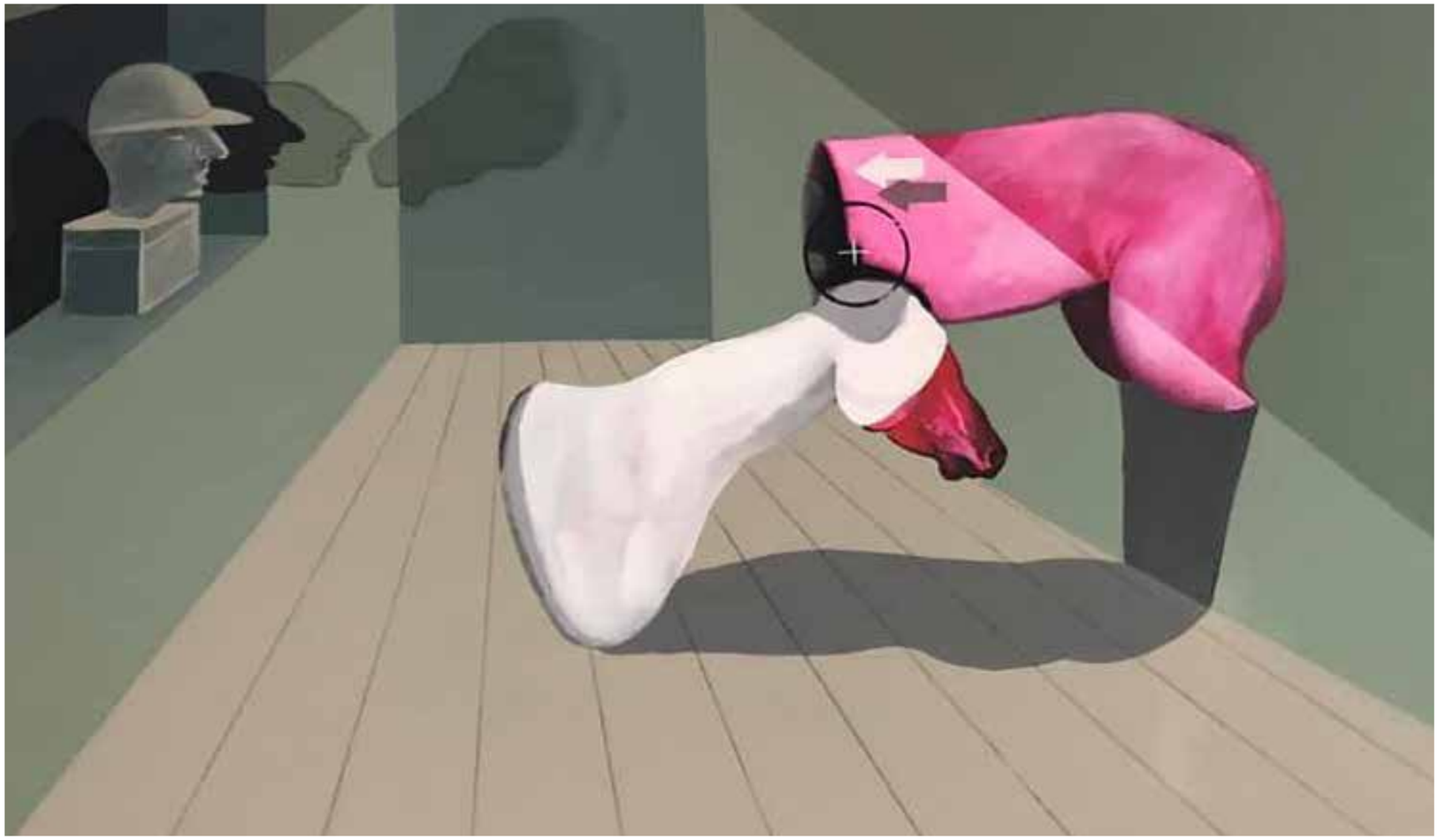
التضامن لمواجهة الكوارث

جديد كاترين لارير أستاذة الفلسفة الأخلاقية والسياسة في السوربون، وزوجها رافائيل عالم الاجتماع كتاب عنوانه "الأسوأ ليس مؤكّدًا"، ينطلقان فيه من أدبيات المنذرين بالكارثة المحتومة، والقائلين بأن العالم يسير إلى الفناء لسوء تصرف الإنسان في أديمه، ليبيّنا حدود نظريات الانهيار من وجهة نظر علمية وإيثيقية، ويؤكدا على وجود حلول بديلة، تتمثل فيما نلاحظه من هبّة سياسية وإيكولوجية للتصدي معا لجائحة كورونا، وابتكار منظومات تضامن وتكافل جديدة، وأنماط إنتاج خلنا أننا نسيناها. وفي رأيهما أن "الكارثية" هذه البنية التي تمس مختلف الطبقات المتوسطة في الغرب، هي "سردية كلّ"، سردية تشجّع على اعتماد الإنسان في محيطه على التضامن والتعاون، ولكن بحضور الدولة، لأن تجنب الكارثة لا يكون في رأيهما إلا بتسييس الإيكولوجيا، والقطع مع الخطاب التعميمي.

الغرب والزمن

كتاب "كرونوس" للمؤرخ فرنسوا هارتوغ هو مقالة في نظام الأزمنة ومراحل الزمن عبر التاريخ، وكرونوس هو إله الزمن في الميثولوجيا الإغريقية، يعرَّف بأنه كلّي الوجود، حتمّي، ولكن يمكن تعريفه أيضا بما لا يمسَك، رغم أن الإنسان لم يتخلّ منذ القدم عن رغبة السيطرة عليه، فقد كانت له استراتيجيات عديدة لمحاولة الإمساك به، منها محاولة سانت أوغستين، الذي اعترف بأنه يعرف معنى الوقت ما لم يُسأل عنه، فإذا سئل زالت معرفته به. يتنقل بنا الكاتب من طرق مقاربة الإغريق لكرونوس إلى قضايا الشك الفلسفي في الأزمنة الحديثة، مرورا بمفهوم الزمن الذي أقرته الكنيسة منذ نشأتها كحاضر بين التقمص

فؤاد حمدي



ويوم الحشر، وهو الذي سار عليه الزمن الغربي، ونشره وفرضه بالقوة، قبل العودة إلى الزمن الحديث، الذي جاء به التقدم والسير السريع نحو المستقبل.

نحو أفق إيكولوجي جديد

في شكل بحث فلسفي وتاريخي، يقترح بيير شاربونيي في كتاب "وفرة وحرية" تاريخا بيئيا للأفكار الفلسفية الحديثة، لا يبحث فيه عن بذور الفكر الإيكولوجي بل يبين كيف أنها تقوم على تصور معين للعلاقة بالأرض والبيئة. ويستخلص أن أهم الأصناف السياسية للحداثة تأسست على فكرة تحسين الطبيعة والانتصار الحاسم على شحّها، والوصول إلى مواردها الأرضية بشكل غير محدود. ولذلك تصوّر الحداثيون قيام مجتمع سياسي لأفراد أحرار، متساوين ومزدهرين، خاصة مع نهضة الصناعة رديفة التقدم. بيد أن الميثاق الذي عُقد بين الديمقراطية والتنمية يعاد النظر فيه بسبب التغير المناخي والتقلبات الإيكولوجية. ومن الواجب في رأي الكاتب أن نعطي أفقا جديدا لمثالية الانفتاح الديمقراطي، لأنه لا يمكن الارتياح لوعود توسُّع لانهائي للرأسمالية الصناعية، ولا بدّ للإيكولوجيا أن ترث عن اشتراكية القرن التاسع عشر قدرتها على التصدي لصدمة الجيوإيكولوجية مصدرها الصناعة.

حق الكائنات غير البشرية في كوكبنا

جديد عالم الأنثربولوجيا فيليب ديسكولا، الذي يعتبر الوريث الشرعي لكلود ليفي ستراوس كتاب عنوانه "تشكيل العوالم"، يستعرض فيه تجاربه الميدانية مع القبائل البدائية في أمازونيا وخاصة الهنود الجيفاروس، ويستحضر دروسه في الكوليج دو فرانس، والمناقشات التي دارت في الوسط الأنثروبولوجي في سبعينات القرن الماضي وثمانيناته، ليقدم إضاءات حول المسألة البيئية وحقوق المجتمعات البدائية، التي تتعرض اليوم إلى التضييق وإلحاق الأضرار ببيئتها. في كتابه هذا، الذي جاء في شكل محاورات، يركز ديسكولا اهتمامه بشكل خاص على طرق الإقامة في كوكب ملآن بكائنات غير بشرية، كالنبات، والحيوان، وحتى الأرواح، وينتقد في غضون ذلك النموذج الغربي، ولكن بشكل بناء، يضع الإصبع على مكامن الداء، وسبل توقيّه قبل الاضطرار إلى علاجه.

حين يصل الفساد إلى أعلى هرم السلطة

عندما تختفي فتاة مراهقة من مركز لإعادة تأهيل مدمني المخدرات، لا يثير ذلك اهتمام أحد، فالجميع يعلمون أن المدمنين يكذبون ويسرقون ويختفون. لذلك عندما عثر على جثة الفتاة برونيا، سارع الطبيب الشرعي وضابط الشرطة الذي يقود التحقيق إلى اعتبار الوفاة حادثة طبيعية رغم شهادة نادية، صديقة الضحية التي فاجأت الجاني وهو يزوّر جريمته ويفسرها بجرعة زائدة تناولتها الميتة. غير أن الصحافي شليزنجر اشتمّ رائحة الفضيحة، وقرر إجراء تحقيقه الخاص. وسرعان ما اكتشف شبكة واسعة من الدعارة والفساد والابتزاز تشرف عليها مافيا كالابريا التي تنوي السيطرة على جميع عمليات التهريب إلى سلوفاكيا. وإذا رئيس الوزراء نفسه في موقع هام من هرم المافيا. فلا أحد محصَّن، حتى الصحافيين.. هل يكفي اغتيال أحدهم لإيقاظ رجال ونساء البلد الشرفاء؟ ذلك ما تطرحه رواية السلوفاكي أرباد سولتيز "مرقص الخنازير"، التي استوحى فيها سقوط رئيس وزراء بلاده، بعد تورطه في الجريمة والفساد.

حال الفرد بين الشك واليقين

ضدّ الآراء الواثقة والقناعات العمياء يمتدح المفكر الفرنسي دوريان أستور في كتاب جديد عنوانه "الشغف بالشك" الحال التي يكون فيها المرء ممزقا بين موقفين، موزعا بين العذاب والتألم وبين الخفة والاستهانة وعدم أخذ الأمور مأخذ الجدّ. ينطلق أستور من مقولة نيتشه "ليس الشك ما يدفع إلى الجنون، بل اليقين" للبحث عن شكوكية سعيدة على طريقة مونتاني، الذي كان يعرف أن الشكّ يظل قلقا متصلا بالحياة والعلامات الملتبسة في العالم، منسوجا من الخوف والشجاعة والفضول. بحث عنها الكاتب لدى الحيوانات والبشر، بعيدا عن طرق الإثبات الكلاسيكية، متقمصا في كل مرة شخصيات عالم النفس وعالم الأنثروبولوجيا والعالم بالأخلاق والروائي والشاعر ليشرّح الشغف بالشكّ، دون التأكد من المعنى المقصود بالشغف، هل هو عشق حدّ الوله، أم وجد حتى الذوبان.

تعبٌ كلّها الحياة

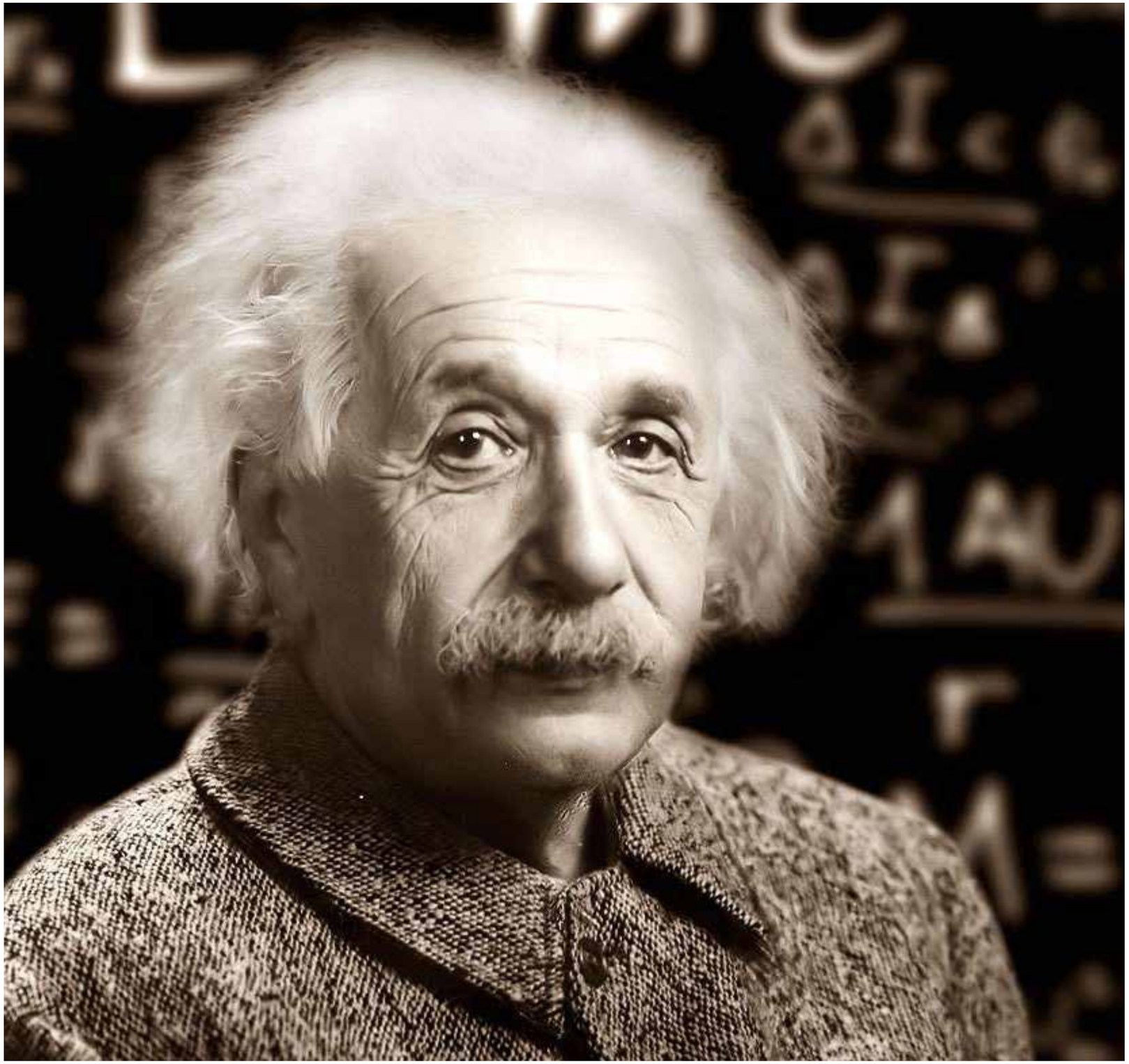
منذ نصف قرن تقريبا اتسع مجال الإرهاق، وراج استعمال عبارات مثل الضغط النفسي ومتلازمة التعب المهني والثقل الذهني من العمل إلى البيت، ومن أماكن الترفيه إلى القيادة المعتادة. ذلك ما يعالجه عالم الاجتماع جورج فيغاريلّو في كتاب بعنوان "تاريخ التعب - من العصر الوسيط إلى اليوم"، يستخلص فيه أن مكسب الاستقلال الذاتي الذي حصل عليه الفرد في المجتمعات الغربية، واكتشاف "أنا" أكثر استقلالية، والحلم المتزايد بالتحرر والتفتح والمغامرة، جعل الفرد يجد صعوبة في التأقلم مع كل ما يعرقل رغباته وأهواءه أو يضايق مسيرته. ويتعقب الكاتب أشكال التعب منذ العصر الوسط إلى اليوم ليبين اختلافها ويلاحظ تحولاتها عبر الأزمنة ومطالبها التي لا تنفك تتزايد.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

نقد التقدم ليس رجعيا بالضرورة

أبوبكر العيادي

تشهد فرنسا هذه الأيام جدلا واسعا شمل الوسطين السياسي والثقافي، مداره في الظاهر الجيل الخامس من الإنترنت، وباطنه سعي السلطة إلى شيطنة الخُضر بعد بروزهم في الانتخابات البلدية الأخيرة، واتهامهم بالرجعية ومعاداة التقدم. ولا يكاد يمرّ يوم دون أن تطالعنا وسائل الإعلام بمواقف مثقفين وسياسيين تصف المدافعين عن البيئة بـ"الرعب الأخضر" و"الإيكولوجيا العقابية" و"الخمير الخضر"، وأنّهم كالدّلاّع (البطّيخ الصّيفي) خضرٌ من الخارج، حمرٌ من الداخل. بل إن الرئيس ماكرون نفسه صرّح أن الإيكولوجيين يفضّلون عيشة "الأميش" (وهي طائفة مسيحية منغلقة ترفض التقدم وتعيش عيشة بدائية) والعودة إلى المصباح الزيتي، على النمط التقدمي الفرنسي الذي يمثله الأنوار والابتكار والتجديد.

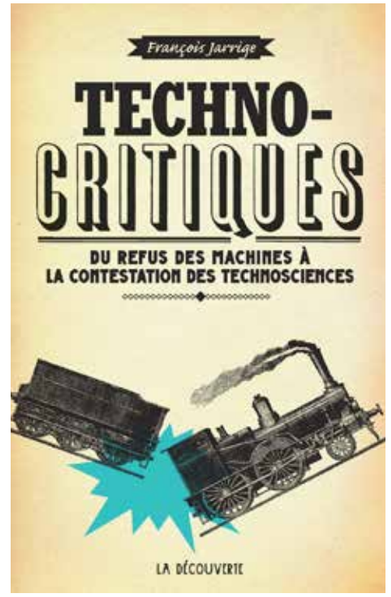


أينشتاين - التقدم التقني مثل فأس وضعت بين يدي سيكوباتٍ

ولئن ذهب بعض المحللين إلى تفسير ذلك بخشية ماكرون من منافس جدّي في الانتخابات الرئاسية المقبلة، أي عام 2022، فإن بعضهم الآخر أوضح أن دوافع هذه الهجمة على الخضر أعمق من ذلك، فالماسكون بالسلطة والطامعون فيها من حزب التجمع الوطني اليميني المتطرف يدركون أن "التحول الإيكولوجي لا يمكن أن يكون جزئيا، بل سيكون تغييرا حقيقيا في النمط الحضاري والاقتصادي" حسب المفكر دومينيك بورغ، لأن الإيكولوجيا مشروع شامل يَطرح في كل المجالات أسئلةَ الإنتاج والمنفعة الاجتماعية، وعلاقة أفراد المجتمع بالكائن الحيّ والأرض والمنظومات البيئية، وهي بديل للسردية الإنتاجوية والتقدمية التي انبنت عليها المنظومات الليبرالية والاشتراكية والشيوعية.

وبصرف النظر عن الدوافع السياسية، وهي واردة، فإن الجدل يدور أساسا حول الموقف من التقدم، وهو جدل قديم يرجع عهده إلى بداية الثورة الصناعية، حين تزعّم نيكولا دو كوندورسي (1743 - 1794) فلسفة التقدم، التي تحولت إلى تقدميةٍ، ثم تحديثٍ مناصرٍ للتِّقَنية، وقد عَدّ أنصارها كل تردد أمام أيّ ابتكار تكنولوجي نوعا من الحنين إلى الماضي، وكل تساؤل عن جدواه وآثاره نوعا من الرّجعية

ولكن ذلك لم يمنع بعض المفكرين المستنيرين من مساءلة التقدم، لاسيما



نقاد التكنو

فرنسوا جارّيج - المجتمعات لم تتكيّف تماما مع التكنولوجيات الجديدة

سيمون فايل- الإنتاج المتزايد يرهق الطاقات البشرية والموارد الطبيعية، ولكن لأي غاية؟

بعد مآسي القرن العشرين وكوارث القرن الحالي، فقد أدان هوركهايمر وأدورنو مثلا هذا التقدم الذي يفرّق بين البشر، ودعا أندري غورز إلى ضرورة القطع مع أيديولوجيا التنمية، وانتقد لويس مامفورد أسطورة الآلة، مثلما انتقد جاك إيلّول المنظومة التقنية، واقترح غيرهم تصوّر علاقة مغايرة بالعالم للصمود أمام تسارع الزمن الذي يسم عصرنا كما فعل هارتموت روزا، أو إحداث تفرّع جانبي لتجنب اقتصاد التمزق الرقمي الذي يكيّف أهواءنا وانفعالاتنا على غرار برنار ستيغلر.

أولئك المنتقدون أطلق عليهم المفكر جان بيير دوبوي في السبعينات مصطلح "نقاد التكنو" مبيّنا أن غايتهم ليست نقد التقنيات في حدّ ذاتها، لأن الأدوات التي توفّرها هي جزء من الأنشطة البشرية وحتى الحيوانية، بل نقد آثارها والخطابات التي ترافقها، فانحراف المدينة يبدأ بتحريف الكَلِم، على رأي أفلاطون.

وظاهرة نقد التكنولوجيا ليست جديدة، إذ يرجع عهدها إلى بداية استعمال الآلات في أواخر القرن الثامن عشر، حيث رأى العمال في الآلات الجديدة وسائل لقطع أرزاقهم، بل منهم من ثار عليها كما حدث في إنجلترا حين دفع تِدْ لود رفاقه من عمال الغزل والنسيج إلى ثورة شملت وسط البلاد وشمالها حطّموا خلالها الآلات وأحرقوا المصانع، بينما شكّك أهل الصنائع والحرف في عمليات التحديث التي يعدّ بها أصحاب المصانع.

وكان هؤلاء يوهمون مجتمعاتهم بأن تطوّر الآلات هو تقدم نحو الحرية والمساواة والوئام، ويمجّدون المهندسين والتقنيين كأبطال عصريين، ويستعملون كل الوسائل البيداغوجية لإقناع مواطنيهم بجدوى التقدم، كبعث جمعيات لنشر التصنيع وتعميمه، وإقامة حفلات على شرف المبتكرين الصناعيين، وتبسيط المنظومة العلمية الخاصة بالتصنيع لإقناع أكبر قدر ممكن من الناس بفوائدها الجَمّة.

وقد وقف ضد المنظومة الآلية الاشتراكيون وبعض الأوساط المحافظة، بسبب ظروف العمل في المصانع ومخاطر تجفيف الموارد الطبيعية وتلويث البيئة. بينما اتّخذ عدد متنام من المهندسين ورجال الاقتصاد الليبراليين من الآلة وسيلة محايدة للتفتح والتحرّر، ومصدرا للتقدم. وهم الذين كانت لهم الغلبة، إذ أوجدوا طيلة القرن التاسع عشر كل ما من شأنه أن يسكت المنتقدين، كبعث معايير أمان، وأنظمة تأمين، وقوانين حول مخاطر الشغل وحوادثه، واستطاعوا أن يقنعوا العمال بأن الآلية تقلل من عناء الأشغال، وأن الطبقة العمالية أشبه بالإنسان البروميثيوسي الذي يعتبر "العمل وسيلة لتمثل هويته من خلال تجربة الاتصال بالآلة". وكان من نتائج هذه الحركة التحديثية انتصار التفاؤل العلمي والتقني، وتهميش الأصوات المنتقدة، إلى حين اندلاع الحروب والأزمات.

فمنذ نهاية الحرب العالمية الأولى، تمّ الربط بين التكنولوجيات المستخدمة كالطيران والميكانيكا والكيمياء وبين المجازر الفظيعة التي خلّفتها. ما دفع بول فاليري إلى القول "إن العلم لوّث شرفه بفظاعة تطبيقاته". ثم كانت الثلاثينات فترة حاسمة في نقد التكنولوجيا، حيث تصدى لفيف من المفكرين في أوج الأزمة الاقتصادية وصعود الأنظمة التوتاليتارية لذلك الهوس بالآلة، فكتبت سيمون فايل "الإنتاج المتزايد والمتسلسل يرهق الطاقات البشرية والموارد الطبيعية... ولكن لأيّ حاجة حقيقية؟".

وتساءل علماء الاقتصاد مثل جون مينارد كينز وديفيد ريكاردو عن البطالة التي تنجم عن انتشار الآلات التكنولوجية، مثلما صدرت عدّة مؤلفات تضع الحداثة التقنية موضع مساءلة نذكر من بينها "أفضل العوالم" لألدوس هكسلي و"نظرات حول العالم الراهن" لبول فاليري.

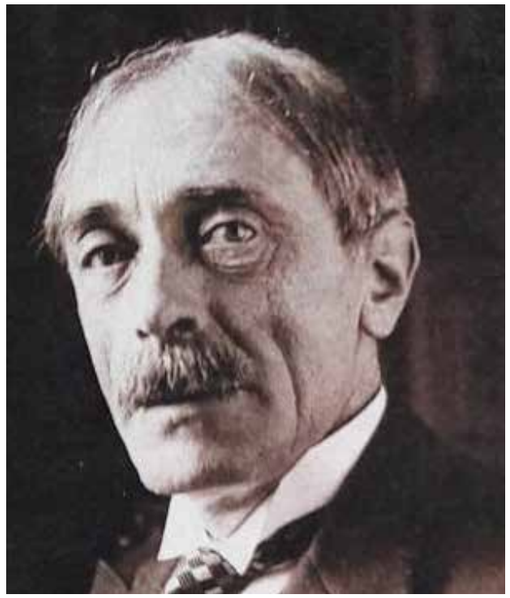
ولكن مع نهاية الحرب العالمية الثانية، خنست الأصوات عن ذكر مساوئ التكنولوجيا، لأن المرحلة كانت مرحلة إعمار واستعادة سبل النمو على وجه السّرعة، ما جعل الآلات والوسائل التكنولوجية حينئذ أدوات سلم وحرية.

وقد شهد الاقتصاد الأوروبي في تلك المرحلة نوعا من الرخاء، بفضل التعديل الفوردي، نسبة إلى الأميركي هنري فورد، وكانت الفوردية تقوم على تكنولوجيا بسيطة وغير مكلفة، بشكل يجعل الإنتاج المتخصص أقلّ كمّيّة وأكثر جدوى، كما تقوم على تعديل الأجور واقتسام عائدات الإنتاج وتحسين الظروف المعيشية للطبقة الشغيلة، ما ولّد انطباعا لدى فئات كثيرة بأن المجتمع الصناعي مصدر ترقٍّ اجتماعي.

غير أن النقد ما لبث أن عاد مع أزمة السبعينات، حين ظهرت حركات متعددة كدعاة السلام ومناهضي استخدام الطاقة النووية ومناصري العالم الثالث ومنتقدي مجتمع الاستهلاك والإيكولوجيين شكّلت تيارا قويا ينضوي تحت لافتة عريضة يلتقي فيها سائر منتقدي التكنولوجيا.

كما ظهر كتّاب كثر، مثل المفكر جاك إيلّول، المتخصص في التقنية، أو إيفان إيلّيتش، المتخصص في الإيكولوجيا السياسية، أشاروا إلى الآثار السلبية للتصنيع كنفايات المصانع والسيارات وما تسببه من مآس وتلوث، إضافة إلى حنا أرندت وغونتر أندرس وبقية المفكرين الذين حذروا من الأحلام التقنية الزائفة وطوّروا نقدا شديدا للمنظومة التقنية

دومينيك بورغ - الإيكولوجيا مشروع شامل يَطرح أسئلةً الإنتاج والمنفعة الاجتماعية



بول فاليري - العلم لوّث شرفه بفظاعة تطبيقاته

جون فون نومان - التقدم العلمي والتكنولوجي يضع الإنسانية في خطر

العلمية.

بل إن عددا من الباحثين والمهندسين وعلماء الفيزياء عبّروا بوضوح عن موقف معاد لاستعماله الذرة حتى في الحياة المدنية، من بينهم ألبرت أينشتاين وفريديريك جوليو كوري وجون فون نومان الذي ساهم في صنع القنبلة الذرية، بعد أن تأكد لديه أن التقدم العلمي والتكنولوجي يضع الإنسانية في خطر.

كذلك ألكسندر غروتنديك الذي عدّ من أكبر علماء الرياضيات في القرن العشرين، فقد انقطع عن البحث الأكاديمي وأدان تحالف البحث والصناعة خلال حرب فيتنام، وأنشأ عام 1970 حركة إيكولوجية راديكالية. كلهم يُجمعون على أن التكنولوجيا ليست هي المشكل بل المشكل في استعمالها لإيذاء الإنسان ومحيطه. وكان أينشتاين يقول "التقدم التقني مثل فأس وضعت بين يدي سيكوباتي". ولكنهم قوبلوا هم أيضا بنقد مماثل من طرف بعض رجال الاقتصاد مثل جان فوراستيي الذي عاب على المثقفين إدانة التقدم وهو يتمتعون بنتائجه. وهي الفترة التي شهدت أيضا ظهور مبدأ العلوم التقنية كتوصيف لمنظومة إنتاج جديدة تجمع بين العلوم والتقنيات وتتخذ شعارا لها "كل ما هو ممكن ينبغي محاولته".

في كتاب "نقاد التكنو - من رفض الآلات إلى الاعتراض على العلوم التقنية" ينطلق فرنسوا جارّيج أستاذ التاريخ المعاصر بجامعة بورغوني من المقولة الفرنسية "لا نوقف التقدّم" ليبين المفارقة التي تعيشها المجتمعات المعاصرة، فهي من ناحية تسبح في النعيم التكنولوجي الذي وفرته المبتكرات الأخيرة خاصة السمارتفون، ومن ناحية أخرى لا تني تعبر عن آثار تلك المبتكرات كما هو الموقف هذه الأيام من الجيل الخامس للإنترنت، ما يدل على عدم تكيّف المجتمعات تماما مع التكنولوجيات الجديدة. والكاتب يذكّر بأن الإنسان لم ينتظر عصر ما بعد الحداثة للاعتراض على تنامي التكنولوجيات المهيمنة، ولكن نقده إياها غالبا ما همّش صوتَهُ مقاولو العلوم والتكنولوجيات أولئك الذين رأوا في الآلية فرصة للتخلص من البؤس والطبقية واتفقوا على جعل الآلات مستقبلَ الإنسان.

لا ننكر أن التكنولوجيا حققت فتوحات كثيرة سهّلت حياة الناس كالقطار والسيارة والدراجة والأدوات المنزلية وجهاز التصوير الطّبي... فغاية التكنولوجيات تحسين المعيش اليومي للفرد وظروف حياته، وكانت مخترعاتها تعكس التقدم الذي بلغه العلم وتعكس أيضا رغبة العلماء في توفير ما يجعل حياة الإنسان هنيئة.

كذلك جاء اختراع صامويل مورس للتلغراف، واختراع ألكسندر غراهام بيل للهاتف، وابتكار نيكولا تيسلا للكهرباء المتناوبة، واختراع ألان تورينغ للحاسوب... ولكن الإنسان غالبا ما حوّل كثيرا من تلك المخترعات إلى أسلحة لقهر الآخر المختلف عرقيا أو أيديولوجيا أو دينيّا. فمنذ ظهور الآلة تجلى نزوع ثابت لدى البشر لتكريس التكنولوجيا لغايات عدوانية واستعمالها بطريقة مفرطة، كتطوير أسلحة الدّمار الشامل للفتك بأكبر قدر ممكن من البشر، فضلا عمّا تمّ عرضه على الناس كأداة أو وسيلة لتطوير إنتاجه، فإذا هو سمّ قاتل.

ولنا أن نتساءل عن مصير العالم لو لم يطعن أحد في مزايا التقنية، ولم يحذّر من أخطارها الممكنة، ولم يناضل لسحب بعض المواد السامّة من الأسواق مثل مادة الـ"دي دي تي" (ثنائي كلورو ثنائي فينيل ثلاثي كلورو الإيثان) ذلك المبيد الذي كان يستعمل في الزراعة وفي مقاومة حمّى السّبخة، أو غاز الـ"سي إف سي" (كلوروفلوروكربون) الذي يعتبر من الغازات المسببة للاحتباس الحراري والسبب الرئيسي في ثقب طبقة الأوزون.

ومع الصيحة الأخيرة للإنترنت أي "الجيل الخامس" الذي يبشر صانعوه بفتوحات على أكثر من صعيد، ويرى فيه مناوئوه مزيدا من استهلاك الطاقة والتلوث البيئي فضلا عن الضغوطات النفسية، يدخل العالم اليوم طورا جديدا من النقد التقني، في ظرف يتّسم بأزمة صحية ومالية واقتصادية واستنفاد للموارد الطبيعية وتدمير للبيئة، علاوة على تزايد التفاوت الاجتماعي، ما جعل كثيرا من المحللين يشعرون بالحاجة إلى إعادة النظر في المشروع التقني للحداثة وضخامته وتسارعه المطّرد.

لقد أصبحت الإنترنت وأدواتها الأيقونة التي تحوم حولها كل التهويمات التقدمية كمصدر لاقتصاد جديد لاماديّ حمّال للتنمية، ولكن رقمنة الاقتصاد سوف تجلب البطالة وأزمة شغل. كما أن المجتمع الرقمي سوف يخلق أشكالا جديدة من المراقبة الاجتماعية، وليس غريبا أن نشهد ثورة "لُودّية" جديدة تحطم الحواسيب هذه المرة ونقاط الربط بالويفي.

يقول فرنسوا جارّيج "لأوّل مرة، يمكن طرح مسألة القوة التي حازها الإنسان، وقد أصبح قادرا على تغيير التوازنات الكبرى لكوكب الأرض، وتحوير أنواع حيوانية أو دفعها إلى الانقراض، وجعل الحياة صناعة... ورغم ذلك من الصعب أن نعترض على نزعة الاستهلاك التكنولوجي والانبهار بالأدوات الأخيرة التي يفترض أن تدفع بحركة التنمية وحل مشاكلنا. والجدل لا يزال كاريكاتوريا بين من لا يؤمنون إلا بالتجديد التقني، وبين من يرون من الآن قرب نهاية العالَم".

كاتب من تونس مقيم في باريس

160

الغرب الذي لا يهتم بما نكتب

هيثم الزبيدي

أحب أن تتعرفوا على البروفيسور ريتشارد فينتر. هو أستاذ هندسة منظومات السيطرة المثالية في جامعة بريطانية. في عام 1989، كان لديّ موعد معه لمناقشة شأن بحثي. غرف الأساتذة صغيرة نسبيا. أكوام من الأوراق البحثية ومكتبة جانبية لأهم الكتب في تخصّصه وكدس من كتب قراءاته الخاصة. لفت نظري الكتاب أعلى المجموعة. كان رواية نجيب محفوظ "زقاق المدق". نسيت البحث وانطلقت أتحدث عن محفوظ الذي فاز قبل أشهر بنوبل للآداب. اكتشفت أن فينتر قرأ روايات محفوظ من قبل نوبل. روايات محفوظ المترجمة فيها ما يقرأ.

في طريق العودة إلى البيت دخلت إلى مكتبة محطة القطار. ذهبت إلى قسم الروايات، فوجدت عددا معتبرا من روايات محفوظ المترجمة. المكتبات تتابع ما يحدث في عالم الأدب ولا تضيع فرصة نوبل. بعد سنوات مررت على نفس الرفوف، فوجدت أن روايات محفوظ لا تزال معروضة مما يعني أنها مطلوبة. عدد الأرفف في مكتبات محطات القطار ليس بالكبير، وهم يبقون الكتب التي تباع أكثر من غيرها. مرة أخرى استنتجت أن في روايات محفوظ المترجمة ما يقرأ.

في معرض إشادتها بمحفوظ، ذكرت لجنة نوبل أنه نقل الحياة في أحياء القاهرة إلى قارئ غربي تثيره مصر، رمز الشرق في مخيلة الأوروبيين. القدرة الوصفية للروائي كانت متينة حتى عندما تنقل إلى لغة أخرى. هذا ما جعل من الوارد الإقبال على ترجمة محفوظ مبكرا. هل أفادته الترجمة للوصول إلى نوبل؟ لا شك أنه كان لها دور. ولكن لو نتخيل أن رواياته كانت ضعيفة وركيكة. ماذا بوسع المترجم أن يفعل لها حتى لو كان مأمورا بترجمتها؟ المثل الإنجليزي يصف هذا النوع من الأعمال ببساطة. يتخيل عملية الترجمة بصندوق ميكانيكي أو إلكتروني. "غث يدخل.. غث يخرج".

الغرب نهم لترجمة الأعمال من لغات أخرى. نهم متبادل بين اللغات الأوروبية، ونهم حاضر للترجمة من اللغات الأخرى خصوصا من شرق آسيا وشبه القارة. ثمة سوق حقيقية لهذا الإنتاج الأدبي.

إلا العربية. لا تنتهي شكاوى الأدباء والشعراء العرب من إهمال العالم لهم وعدم ترجمة أعمالهم. وتزدحم التفسيرات. من تراجع المستوى لإنتاج الأدباء والشعراء، إلى المؤامرة لمنع وصول "الإبداع" إلى اللغات الأخرى، وصولا إلى تراجع استثنائي في عدد المترجمين من العربية إلى لغات أخرى. سأترك كل التفسيرات لأصحابها. سأتمسك بفكرة السوق. لو وجدت السوق للإنتاج العربي الأدبي والشعري المترجم، لكان هناك من يهتم ويترجم. ولانعدام السوق ثمة أسباب نفسية وثقافية وما يتعلق بمستوى الابداع. السبب السياسي لصالح المنتج الأدبي العربي المترجم لأن العالم يريد أن يفهم ما يدور في عقل العربي ولماذا كل هذا الغضب من نفسه وعلى الآخرين.

فلنأخذ أعمالا تمت ترجمتها بعد أن فازت بجوائز ثقافية وأدبية عربية. تتم الترجمة كجزء من احتفاء المؤسسات المانحة بالعمل الفائز. وهي بالعموم مؤسسات غنية تتبع دولا ثرية. لا تكتفي هذه المؤسسات بالترجمة، بل حريصة على الحضور في كل معارض الكتب العالمية، من فرانكفورت إلى لندن. الطباعة فاخرة والترجمة جيدة والتسويق حاضر.

الأمر ليس محصورا بالترجمة إلى الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية. هذه لغات مغرورة لأسباب تاريخية. نفس المشكلة تتكرر مع الإسبانية. قارة ونصف من دول العالم الثالث تتحدث الإسبانية. من حدود الولايات المتحدة مرورا بأميركا الوسطى ووصولا إلى تشيلي في جنوب أميركا اللاتينية. مئات الآلاف من شعوب بمئات الملايين من الفقراء والبسطاء الناطقين بالإسبانية سيكونون مهتمين بمطالعة ما يكتبه مسحوقون مثلهم. تنصدم بعدد ما ترجم وما نشر أو بيع بالإسبانية في تلك الدول. تنصدم أكثر عندما تعرف أن الملايين من مواطني هذه الدول من أصول عربية هاجر آباؤهم وأجدادهم وصاروا ناطقين بالإسبانية.

ينبغي أن نشير إلى مترجمين غربيين "فدائيين" وناشرين أكثر فدائية. يترجمون ويتحملون الكلفة ويراهنون على المكتبات العامة وعلى التزام من المؤلف أن يشتري عددا من النسخ. هذه تنتمي إلى الصدقة.

نقص المترجمين مشكلة. من الصعب العثور على تفسير لتواجد الآلاف من المثقفين العرب في المهجر من دون أن يكلّفوا أنفسهم تعلم لغات أوطانهم الجديدة. كانوا هم الأكثر قدرة على نقل إحساس الكاتب إلى عالمهم الجديد. تصبح محبّا لترجمة غوغل الآلية الركيكة عندما تقرأ ترجمة لمترجم عربي ينقل لغته إلى لغة بلد الإقامة.

مخيف أن تكون رواية "أولاد حارتنا" وبقية روايات محفوظ هي الاستثناء. مخيف بنفس المستوى أن لا نصل إلى السبب لفهم كل هذا الانقطاع عن الوصول إلى العالمية ■

كاتب عراقي مقيم في لندن