

فلسفة الشعر

الكتاب: فلسفة الشعر

المؤلف: بدّي ابنو المرابطي

الطبعة الأولى: 2020

عدد الصفحات: 64

القياس: 19 X 13

الإيداع القانوني: 2019MO4410

الترقيم الدولي: 978-9954-705-78-0

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

توزيع:

المركز الثقافي للكتاب

الدار البيضاء / المغرب

6، زنقة التيكر

هاتف: +212522810406

فاكس: +212522810407

markazkitab@gmail.com

بيروت / لبنان

الحمراء - شارع المقدسي - بناء بليسي

هاتف: +9611747422

فاكس: +9611744733

سلسلة آفاق أخرى

بديّ ابنو المرابطي

فلسفة الشعر



المحتويات

- 7 هذه ليست مقدّمة
- 27 قبل أن تقول كلمة الوداع الأخير للصحراء
- 35 الآداب العربية والاعتراف بأدب الاعتراف
- 45 الرومانسية بين "ظلمات" الصحراء و"أنوار" باريس
- 53 فاتحة الصلوات

هذه ليست مقدمة (1)

(1) أغلب فقرات هذا النص نُشرت في شكل تقديم لمجموعة الشاعر المختار السالم أحمد سالم "البافور" (دار ذي القرنين، 2016).

- 1 -

السؤال التلقائي الذي لا يمكن تفاديه بسهولة: هل يجوز تقديم الشعر؟ هل يجوز تقديم "البافور"؟ يمكن فعلاً أن يقال عن تساؤلي هذا إنه غير جدّي وإنه فقط نوعٌ متداول من ممارسة طقسٍ تمنعيّ عرفيٍّ يبدأ عادةً بشيءٍ مثل "الكلام على الكلام...". ومع ذلك فمن الوجهه أن نلاحظ في مثل هذا المقام أنّ التقديم أياً يكنّ يظلّ في "مستوى الماويل" بينما الشعر معنيٌّ أولاً بمستوى القول وهو بذلك مكتفٍ ذاتياً من حيث المبدأ تجاه كلِّ "الماويل" و "المايقل".

إذا أخذنا هذا الاعتبار على محمل الجدّ فإن المسافة التي تفصل التقديم عن الديوان هي حتماً مسافةٌ غير قابلةٍ للعبور.

- 2 -

نعم أتذكّر فعلاً رغم السفر والوجع أيامنا الأولى في بدايات النصف الثاني من الثمانينات. ولكن ما أتذكره محدودٌ بالمقارنة مع قدرتك على استعادة واستنفاذ التفاصيل. كنا معاً

متعاونين في صحيفة "الشعب" ونعيش ما يُسميه والتير بنيامين
بميتافيزيقا المراهقة. طبعاً "الشعب" كانت حينها الجريدة
الوحيدة في البلد رغم بعض التجارب الموازية التي لم تعمّر
طويلاً. وقد حاولنا بكل ما للمراهقة من حماس، بالإضافة
إلى العمل الإعلامي "العرضي"، أن نوظف الصحيفة
المتواضعة في نشر كتاباتنا الأدبية والشعرية. كان بداهة الشعر
العمودي جواز سفرٍ ضرورياً. وهو ما يظهر مثلاً في عملي
"يموت الموت" (1988) الذي نشرته في المطبعة الوطنية، أي
في المؤسسة اليتيمة نفسها التي كانت تصدر عنها حينها
الصحيفة الوحيدة. ولكن إلى جانب قصائد الشعر العمودي
التي تفرضها الذائقة السائدة فإنَّ شعرَ التفعيلة - أو الشعر
"الحر" وفق التسمية المنافسة - هو الشكل التعبيري الذي كنا
نتبنّى بشغف. بل كانت لدينا أيضاً حتى بالنسبة للعمودي
رغبة في إثبات أنه بحكم التاريخية الجمالية للشعر العربي غير
تقليدي في جوهره. أي أنه يمكن أن يظلَّ عمودياً بالمعنى
الوزني المعياري في نفس الوقت الذي يثور فيه، صوراً
وإيقاعاً وفضاءً دلاليّاً.. إلخ على صورته النمطية السائدة في
ذلك الوقت. كنا نعتقد أننا نجحنا في كتابة شعرٍ عمودي يثور
على "العمودي"، أي يستعيد الطاقة الشعرية والنسخ الإبداعي
خلف القوالب التي أرادت المدرسية أن تُجمدها وأن تجعل
منها حُجُباً.

- 3 -

هل اختلفت نظرة الدراسات النقدية اللاحقة عن أحكامنا القطعية المندفعة؟ الشيء الثابت على الأقل هو أن الحماس كان كبيراً في الثمانينات لمشروع التحديث بشكل عام ولمفردات "الحدث" و"ما بعدها" على الصعيد الفني التعبيري. ولذلك كانت فكرة دمج الأجناس الأدبية أو تجاوزها حاضرةً إلى حدٍ كبير. نشرت حينها ونشرت أنت وكذلك المرحوم محمد عدي نصوصاً غير قابلة للتصنيف لا في قالب العمودي ولا في إطار قالب التفعيلة. ظهرت في "الشعب" دون أن تحمّل أيّ تصنيفٍ أي دون أن تُمنح صفة الانتماء إلى أحد الأجناس الأدبية المعمّدة. ويمكن أن نُدرج في هذا الإطار النصوص التي نشرها في زاويته الأسبوعية المرحوم محمد تحت عنوان "تراتيل" (1987-1988) والتي كان ينوي نشرها في عملٍ مستقل. ولعلّها هي الأكثر نضجاً حينها كَشعرٍ خارج إطار تصنيفي العمودي والتفعيلة.

- 4 -

لا شك أن الأوساط المعنية - "إنتاجاً" و"استهلاكاً" - بهذه النصوص كانت محدودة. إلا أن إصرارنا حينها على أن تكون نصوصنا حاضرةً فيما اعتبرناه، ولو وهمًا، مركزَ النقاش وتزامن ذلك مع الظهور، إرهابيًا، لبعض الفضاءات الثقافية والإعلامية، كل ذلك أعطانا الانطباع في تلك الفترة بأن جيلنا كان قيدَ خلقِ قطيعةٍ وتدشينِ مسارٍ حدائثيٍّ مُسيقٍ ومغروسٍ في قاعدةٍ محليةٍ صلبةٍ.

في تلك الفترة أيضا أصدرتُ عملي "ديلول الحكيم" وقد كان في صيغةٍ مسرحيةٍ أو محاوراةٍ تضمنتُ فقراتٍ مما نشرتهُ في "الشعب" كنصوصٍ "غير مصتفةٍ".

مع انتهاء عقد الثمانينات انتقلتُ إلى أوروبا وأنا ما زلتُ تقريباً في سنِّ المراهقة. وقد منَعني الانتقالُ إلى أوروبا من إمكانية المتابعة اليومية للحركة الأدبية المحلية. ولكن كما كتبتُ في النصِّ التقديمي الذي نشرتهُ مع ديواني "صلوات المنفى الباريسي" (1998) فإن انطباعي العام هو أن انعكاسات فشل "مشروع التحديث" كانت شاملة. لأُضفُ هنا أن ما يمكن استنتاجه من الدراسات الموجودة أو على الأقل تلك التي اطلعتُ عليها هي سرعة انحسار ما كتبتُ نراه بسذاجة "مشروعاً تحديثياً"، سرعة انحساره مع بداية التسعينات، والعودة التسونامية للذائقة التقليدية إلى الواجهة.

- 5 -

من هنا قد نفهم معنى رهانك هذا المحفوف بالمخاطر. مرّت ثلاثة عقود على تراجع تلك التجربة التحديّية. والذائقة التقليدية تزدادُ احتفاءً بانتصاراتها.

ما الذي يعنيه إذاً قرارك الحسمي بنشر هذا الديوان؟ ما الذي يعنيه أن يضمّ عدداً من النصوص التي تعود إلى تلك الحقبة مع أخرى تُمثّل استمراراً أو إثراءً لتلك التجربة؟ منذ البدايات لم تكن تحتاج إلى جرأة أو جسارةٍ خاصتين للخروج من القيود التواضعية. منذ البدايات كنتَ غيرَ "منضبط"، موعلاً في البداوة وأنتَ جالسٌ على الأرض تمارس طقوسكَ الحدائية بين أجهزتك الحاسوبية المتنافسة، كأَيّ ما بعد حدائِي متطرّفٍ، رغم البروتوكولات الجدّ تقليدية وقواعد المحافظة الاجتماعية التي ما تزال تطبع بنسبةٍ معتبرةٍ المجتمع الصحراوي.

- 6 -

في البدء يصف ديوان "البافور" نفسه بأنه قصائد نثرية ثم يدسّن إدانته الذاتية بإعلانه المَطْلعي: "هذا ليس شعراً". لتذكّر خلفية الأمر قليلاً فيما يمكن أن نُسمّيه، انتهاكاً، "تاريخ" ما بعد الحدائية. في نهاية العشرينات من القرن

الماضي، أي في حالة الحيرة التي اجتاحت أوروبا في فترة ما بين الحربين والتي عرفت بين أشياء أخرى ظهور عدد كبير من التيارات الفنية، لفت كما هو معروف الفنان البلجيكي رنيه ماغريت الانتباه إلى أحد أعماله التشكيلية الذي قد يبدو لأول وهلة أكثرها "بساطة". أعني طبعاً لوحته الشهيرة التي رسم فيها غليوناً وكتب تحته "هذا ليس غليوناً". هكذا وبكل "سذاجة" بدأت قصة "الغليون" التي ألهمت أجيالاً من الفنانين والمُنظرين خصوصاً ممن ارتبطت أسماءهم بـ "ما بعد الحداثة" كعنوانٍ ظلّ بالغ الغموض ومتضارب التعريفات أو رافضاً لها.

-7-

ولكن العقود التي تلت ظهور لوحة ماغريت عرفت تسارعاً مفراطاً لـ "تاريخ" ما بعد الحداثة كتاريخ يرى نفسه ما بعد تاريخي.

"العنوان لا يناقض الرسم؛ إنه يؤكدُه بشكلٍ آخر". هذا ما أضافه ماغريت سنة 1966، بلغة تشبه لغة ابن رشد حين يتحدث في "فصل المقال" عن أن "الحق لا يُضادّ الحق بل يوافقه ويشهد له". هل يعني ماغريت فقط ما يقوله لأن الفنّ غير مُلزَم بمبدأ اللاتناقض؟ أو لأنّ الدالّ، بلغة المثلث

السيمولوجي، غير المدلول وغير المرجع أو لأنّ اللفظ،
باللغة البلاغية القديمة، غير المعنى؟ ماغريت كتبَ جملته
الإضافية هذه على مقلوب نسخة من لوحته في شكل رسالة
بَعَثَ بها إلى ميشيل فوكو كتعقيبٍ على كتاب الأخير
"الكلمات والأشياء". ربما هذا ما دفع بديوان "البافور" - من
منظور الوعي بأنّ ما تسمح به لعبة تضادّ أو توافق الكلمات
والرسم تَسْمَحُ به ربّما أكثر لعبة الرسم بالكلمات - إلى أن
يضيف مَطْلَعِيًا لـ"إداناته" الذاتية: "هذه الحروف ليست
حروفاً". بل وأن يزيد بشكلٍ أكثر راديكالية: "ولا نغمات،
ولا أوتاراً، ولا أي شيء.."

- 8 -

"كُنْ ماءً أو كُنْ شعراً" أو كُنْ شعراً لتكون ماءً وكنْ نثراً
لتكون شعراً. فالشعر قد يكون الفضاء الوحيد الذي يعني فيه
الاندماج "الهيغلي" بين طرفي أيّ جدلية اندماجاً "لاهغلياً"،
أي اندماجاً سابقاً على تمايز الطرفين. بل الحديث عن
الاندماج هو ذاته حديثٌ عن الشعر من خارج الشعر تماماً،
ككثيرٍ من مفردات البلاغة التي تُحاولُ أن تصف الشعر
بعباراتٍ عالمةٍ تظلُّ في جمودها اللاشعريّ بعيدةً عما يعنيه
المعنى الشعري وشرارته، عما تعنيه المحاولات الحثيثة

لاختراق مجالات اللامُعبر عنه. فالاندماج مثله مثل الكلام عن الدرجة الصفر من الكتابة، بالمعنى الذي استعاره رولان بارت من الألسنية الحديثة، أو الكلام عن الاوكسيمورون (الإرداف الخلفي)، فهو يفترض أصلاً ثنائيةً جدليةً، يفترض انفصلاً أو تناقضاً بين طرفين. في أفق الشعر وفي زمن الشعر لا توجد ثنائيات تناقضية أو جدلية سابقة على وحدتها أو واحدتها. زمن الشعر هو زمن جمع، هو "شهودٌ جامعٌ". والحديث عن انفصال الشعر والنثر والتساؤل إن كان مثلاً هذا الديوان "البافور" شعراً أو نثراً أو شعراً نثرياً هو سؤال غير مطروح بالمعنى الشعري. فالتقابل هو بين النظم والنثر. أما الشعرُ وزمنه فهما فيما يتجاوز - فيما يعلو على - مثل هذه المقابلات. فالشعر بهذا المعنى هو أفقٌ أو مثالٌ تعبيريٌّ وتحققه النسبي يعلو على الأجناس الأدبية بالمعنى التقليدي كأجناسٍ تسعى كلها إلى إثبات أدبيتها عبر تحقيق أعلى نسبةٍ ممكنة لها من الشعرية.

-9-

لنميز بين الشعر كجوهر ملازم للوجود الإنساني مادامت ثمة حياة وحب وموت من جهة ومن جهة ثانية الشعر كجنس أدبي أي كأي جنس أدبي تاريخي يظهر ويختفي وقد لا يعمر

طويلاً كالمقامة مثلاً، وقد يُكتب له كالحكاية أن يقاوم الزمن جزئياً أو كلياً ويتداخل ويتصارع مع الأجناس الأخرى التي تخضع لنفس القاعدة التجديدية - يتقدم بعضها ويشيخ وأحياناً يموت أو يصل إلى حالة من فقدان الحيوية أي من الترهّل تشبه الموت ليولد البعض الآخر بعنفوان جديد يناسب تجدد الحياة وبطاقة قادرة على الانخراط في زمنيتها أي في معاصرتها. الشعر، جوهرًا، يخترق التاريخ بينما الشعر، جنسًا، ينتمي إلى مختلف الأجناس الأدبية الأخرى التي يحكمها التاريخ وتحكمها أكثر من ذلك تاريخية الثقافات التي تنتجها.

الشعر كجوهر موجودٌ لدى كل الثقافات أما كجنس فهو كالقصة والرواية والمقامة وغيرها قد يوجد في هذه الثقافة وهذه اللغة دون تلك وقد يشكل جزءاً من حاضر ثقافة ما بينما تكون أخرى قد طمرته في ماضيها أو نفته في بعض جيوبها الطرفية.

إذا قبلنا القيام بهذا التمييز الأولي بين هذين الدالتين المختلفتين للشعر فلندخر مصطلح شعر للمفهوم الأول ولنطلق على الثاني مصطلح قصيد. الشعر بالمعنى الخاص الذي حاولتُ أن أوضحه أي الشعر كجوهر قد يتحقق عبر القصيد أو عبر القصة أو عبر الرواية أو غيرها من الأجناس المعروفة حالياً أو التي قد تظهر أو تنتشر في المستقبل. بل

لنقل بجسارة أكثر إن الشعر بالمفهوم الأول يمثل السقف الأعلى لكل الأجناس الأدبية، يمثل السقف الأعلى لأنه هو نفسه ليس له سقف.

- 10 -

واقع الحال أن النصوص الإبداعية كثيراً ما أظهرت بذاتها أنها غيرُ معنية بالتصنيف المدرسي. فبديهي أن التجارب الشعرية ذات الطابع الجدّي تبحث دون ملل عن آفاق جديدة للمعنى، للصورة، للإيقاع إلخ. أي عن آفاق دلالية هي بذاتها آفاق ما بعد الدلالة.

الشعرُ في هذا الأفق ليس شعرَ خيال وإنما شعر خلق الخيال، وليس هو شعرَ الوزن وإنما شعر خلق الوزن وخلق الإيقاع وخلق الصورة إلخ. بل هو بحثٌ عن تجربةٍ رياديةٍ تهتمّ أولاً بإبداع فضاء الممكنات اللاممكنة. ما بعد الحدّات له تحديداً معنى أكبر حين يتعلّق الأمر بالشعر. لأن زمن الشعر هو زمنٌ إشراقيٌّ، زمنٌ التجليات اللازمية. أي أن زمن الشعر يختلف راديكالياً عن الزمن الخطّي، يختلف راديكالياً عن الزمن.

-11-

الأشكال أو الأجناس الأدبية لا تُلزم المبدع، لا تلزم منتج العمل الإبداعي من حيث الأخير إبداعي. إنها تدخل في إطار الجهد التصنيفي للمتلقي بشكل عام أو للناقد والباحث التجنيسي بشكل خاص.

التصنيف بهذا المعنى عملٌ خارجيٌ أجنبيٌ على النص من حيث إنه في مستواه التقعيدي العام ليس، أولوياً، معنياً بسبر فراة النص الذي يصنف إلا في حدود البحث عمّا يمكن أن يحمله - أو ما يمكن أن يلحقَ به - من ملامح مشتركة مع هذه القائمة أو تلك من الأعمال السابقة عليه على مستوى أقرب إلى الترفيف والتضبير المكتبي الشكلي.

ولا يخفى أن هذا الإشكال مطروح على صعيدٍ إيستمولوجي أكثر تعقيداً بالنسبة لكل عملٍ تقعيدي تعميمي يهيمن عليه طبعاً الميل المعياري التبويبي كضامن متوهم غالباً للنجاعة الإجرائية.

فالبحث عن أطر عامة قوائمية وعن تجنيس يتجاوز كل فراة كثيرا ما يدفع باسم علمية متوهمة إلى اختزال مستويات الامتياز والخصوصية في الموضوعات المدروسة.

"التجنيس" بالمعنى الذي نستعرضه هنا هو عمل أداتي يميل للبحث عما يجعل العمل تابعاً أكثر مما يجعله مدشناً.

يبحث عن العناصر التي تُثبتُ أن عملاً ما ينتمي أو يمكن أن ينتمي إلى هذا الجنس أو ذلك كتجسّد عيني لمعطياته العامة أكثر مما يبحث عن خصوصيته التي يمكن أن تجعله مؤسساً.

بعبارة أخرى، فالتجنيس عمل بعدي يتغيى توصيف العمل الإبداعي من خلال توزيعه على خانات، غير صادرة عن المبدع وإنما عن المتلقي أو الدارس. إنه بعبارة أخرى، في مستوياته الأقل عشوائية، عملية تقسيم وسبر وتحليل، واعية أو غير واعية بحسب الحالات، تسمح للذات المتلقية بإخضاع العمل الإبداعي المقروء (أو المسموع أو المشاهد إلخ) لما تملكه هي من أدوات تحليلية وتجعله رهينة لهذا الأدوات مرغماً على التنازل عن ذاتيته أو فرادته بما هي كذلك ليُختزل فيما يفترض المتلقي أو الدارس أنه المميزات المحددة لشكل أو جنس أدبي معين.

ثانياً، نفهم هنا أيضاً أن التجنيس، وجودياً، قبلي من حيث أدواته التحليلية. وهو إذ ذاك في الخلاصة توظيف لأدوات قبلية، بالنسبة لنص معين - أي مستقرأة - أو يفترض في أحسن الحالات أنها مستقرأة - من مدونات نصية سابقة على النص الخاص المتلقى. التجنيس إذا قبلي باعتبار أدواته، التي من بينها القولية داخل أشكال ورفوف وأصاير جاهزة. وهو بعدي باعتبار أنه جهدٌ يأتي لا حقاً على النص

ومن خارجه. وهو من الناحيتين لا يمكن أن يرى في النص إلا ما يندمج في أطرها الخاصة.

التجنيس يتجاهل غالباً الصفات الخاصة بالنص لصالح ما تفترض الذات الدارسة أو المتلقية أنها صفات مشتركة مع أعمال أخرى سابقة تخوّل قولته وتصنيفه أجناسياً.

عبارة أكثر اختصاراً، فالتجنيس في تفاعله مع المبدع يمثلُ خطرَ السقوط في الثنائية التقليدية المغلقة فحياً، تلك التي عبّر عنها قديماً عنترة:

"هلْ غادرَ الشعراءُ منْ مُتردِّمٍ"

- 12 -

"هل غادر الشعراء من مُتردّم؟" هذا السؤال يكشف، منذ عنترة بلُ وربما منذ ابن حذام، إلى أي درجة يمكن أن يظلّ سؤال الإبداع محاصراً بالاعتبارات الخطيئة للـ"ماقبل" و"المابعد"، أي باعتبارات الزمن الاجتماعي. إذا كان لما بعد الحداثة ولما بعد ما بعد الحداثة من مساهمة فإنها يلزم أن تعني أساساً إلغاء هيمنة الزمن الخطي والمفردات المدرسية المرتبطة به على زمن الشعر. الزمن الحدائي نفسه هو تكريسٌ حديّ للخطيئة حين يتوكأ على السرديات والتحقيقات التي تدفع إليها تلقائياً أقانيمُ الخطاب الإيديولوجي للحداثة.

والكلامُ التهكمي المابعد حدثي عن نهاية المعنى، ونهاية المؤلف أو موته وكلامُ ما بعد ما بعد الحادثة عمّا بعد المؤلف وما بعد التهكم كلّها تنوعات إشهارية تصدرُ عن نفس الرغبة التحقيقية المفصوح عنها أو المكبوتة.

-13-

في نظري لا يمثّل ما يُسمى مابعد الحادثة وما بعد مابعد الحادثة - بمختلف التجليات التي تُطلَق عليها هاتان التسميتان - إلاّ مشاريع حدثية أيّا تكنُ إحالاتها "التكتيكية" إلى "المابعد" أو "الما قبل". ولكنّها قد تكون أحياناً، وليس دائماً، أكثرَ وعياً بالجوانب الإيديولوجية للحادثة وبالقدرة الضخمة للأساطير الحداثية على تسويق نفسها تحت عناوين إشهارية كالـ "العقل" و"التنوير" و"التقدّم". تسمية مابعد الحادثة أو ما بعد مابعد الحادثة هي بذاتها انعكاسٌ لأوهام حداثيّة. لأنّ "المابعد" تُحيلُ إيتيمولوجياً إلى الخطيّة والتحقيقية بينما المقصودُ ليس تجاوزاً خطيّاً وإنما إلغاءً مفهوم الخطية أصلاً، أو بعبارة أدقّ تفادي الفخّ الخطي التحقيقي. والمقصودُ أيضاً تفادي عموم الفخاخ المرتبطة بالأخير كفخّ تصنيف الأجناس الأدبية الذي تُكرّسه كما رأينا النظرة المدرسية السائدة.

ولذلك فإنَّ المساهمة الإيجابية التي يمكن أن تُتوقَّع ممَّا بعد
الحدائثة وممَّا بعد ما بعد الحدائثة ليست تَخْطِيَّ مرحلة حدائثة
مُفترضة للكتابة وللفنِّ بل استعادةُ الإبداع لما به يكون إبداعاً
بشكلٍ مستقلٍّ عن الزمن الاجتماعي.

- 14 -

الإبداعيةُ تعني بين أشياء أخرى تحريرَ الشعر من وثن
المدرسية كي يستردَّ قدرته على الخلق اللانهائي للإيقاع/
الصورة وللصورة/الإيقاع، وبالتالي على خَلْقِ أوزان بكرٍ
وصورٍ ودلالات بكرٍ، خَلْقِ ما يعلو "الوزن" و"المعنى".
الخروجُ عن المدرسية والوعيُّ بإكراهاتها في آن شرطان من
شروط تجاوزها، ومن شروط تدشين الفاعلية الإبداعية.
فالإبداعيةُ تعني تجاوزَ مُقايِسةِ الشعر بمعايير خارجةٍ عنه.
وهو ما يؤول بين أشياء أخرى إلى نهاية محاكمة الشعر عبْرَ
ثنائياتٍ عديمة الدلالة في أفق الشعر، كثنائية الشعر والنثر.
يصبحُ إذاً الحديثُ عن شيء اسمه قصيدةُ النثر حديثاً
متجاوزاً. فهو، بدهاءةً، حديثٌ ليس له مكانٌ خارجَ مقولات
البلاغة التقليدية واستعادتها الحدائثة وارتهاقاتها لِخَطِيَّةِ ما
دون زمن الشعر.

-15-

ندركُ هنا إذاً أنَّ طوق الحمامة مثلاً هو بالمعنى الإبداعي نصُّ شعري حدائثي وما بعد حدائثي ... بينما عددٌ من "قصائد" أدونيس، إذا اقتصرنا على الأمثلة العربية، هي "قصائد" تقليدية لا شعرية. يمكن أن يُقال عنها حرفياً إنها خارج زمن الشعر وإذاً خارج أفقه، رغم ما يقوله مؤلفها لتسويقها. فكأنه يؤمن بقوة سحرية لنوع من النبوءات الذاتية الماغريتيّة يكفى معها أن يقال عن أي شيء - مثلاً عن أيّ قطعةٍ منسيةٍ على الرصيف وعن الرصيف نفسه - أيّاً يكن: هذا غليون، ليصبح غليوناً. ويمكن طبعاً أن يقال هذا عن عددٍ مما يُقدّمه نشطاء ما عُرف في الخمسين سنة الأخيرة بالفنّ الشعبي (بوب آرت) تحت شعار إلغاء الفنّ المعاصر للحدود بين الفنّ واللافنّ. أعني ما يُقدّم كإعمالٍ "تشكيلية" أو "نحتية" يقف حصرياً انتماؤها للفنّ على إعلانها الذاتي: هذا فنّ.

-16-

في كتابه " هذا ليس غليوناً (1973)" ألحّ فوكو على أنّ هذه العبارة - التي جعلَ منها عنواناً لكتابه - من حيث هي منصوصةٌ مع الرسم في لوحة ماغريت "تأخذ القولَ بدورها لتقول عن نفسها: هذه الحروفُ التي تُكوّني والتي تنتظرون منها، في اللحظة التي تبدوون في قراءتها أنها ستُسمي

الغليون، هذه الحروف، كيف تتجاسر على أن تقول إنها ليست غليوناً، وهي البعيدة جداً عما تُسمّيه".

لنفترض أن أحد العوامل التي تسمح بكلمتي "البعيدة جداً" يكمن في المسافة بين الرسم والكلمات. بالنسبة للشعر قد لا يكون ذلك كذلك على الأقل إذا أخذنا على محمل الجدّ التمييز الذي يعتمده جيل دولوز، تعليّقاً على كتاب فوكو، بين الشكل المرئي وبين الشكل المنصوص. المسافة التي يتحدث عنها دولوز قد تكون وجيهة حين يتعلّق الأمر بالمنصوص والمرسوم. ولكنّ المسافة بين الشكليين تنمحي حين يتعلّق الأمر بالشعر إذ هو منصوص مرئي على الأقل في صيغته المكتوبة. والواقع أنّ فوكو يركّز من خلال لوحة ماغريت على علاقة "الأيّس" (أو "الكائن" أو "الموجود") واللغة، أي علاقة التمثّل، عمليةً ونتاجاً، بالتمثّل أو، تجاوزاً، بالتمثّل. وطبعاً يُشكّل التساؤل القديم الجديد حول هذه العلاقة المحور الذي تدور حوله أغلب تيارات ما بعد الحداثة، أو التي تطلق على نفسها هذه الصفة.

ولكنَّ تعبير "هذا ليس شعراً" كجزءٍ من ديوانٍ وكعبارةٍ تتصدَّر ديواناً أي كـشعرٍ ينفي عن ذاته وعمّا يتصدَّره صفةً الشعر، هو تعبيرٌ يحمل تساؤلاتٍ أكثر تعقيداً. أولها يتجاوز علاقة الأيس واللغة إلى علاقة اللغة باللغة، أي علاقة الأيس اللُّغوي بنفسه. ويتجاوزها بصفة أكثر إلحاحاً إلى علاقة لغة الشعر، كلُّغةٍ حديّةٍ داخل اللغة، مع ما به تكون لغةُ الشعر كذلك. لغةُ الشعر هي أولاً فتحٌ لبابِ الممكنات - قطعةٌ بعد قطعةٌ - للذائقة الأدبية، لجمالية الإنتاج/التلقّي، لزمنية الكتابة/القراءة، لقولٍ ما يخترق القول، للتعبير عمّا يقصّر عن التعبير ويكبِّره في آن، لاختراع ما يفيضُ عن المعنى أو يعانده: اللامعنى ومعنى المعنى. في هذا يسعى الديوان بإعلانه " هذا ليس شعراً " إلى قلبٍ معادلةٍ ماغريت ليصوغها بشكلٍ آخر وكأنه يقول مع بعض المتكلمين القدماء: الاسم غير المُسمّى. ثم ليقول تزامنياً مع مناهضهم: الاسم هو المُسمّى.

لنقل نحن، إذاً، إنَّ هذه القصائد ليستُ نثريةً وليستُ غير نثرية. إنَّها شعرٌ يستعيد شعريته عبر "شهودٍ" جامعٍ لا يتنازل عن مرتبةٍ ممّا يسميه المتصوفة "مراتبَ الوجود". وهي إذاً من حيث هي شعرٌ تتجاوز - أو بعبارة أدقّ تعلو على - هذه الثنائية.

قبل أن تقول كلمة الوداع الأخير للصحراء⁽¹⁾

(1) نشر في 21 أكتوبر 2005 في صحيفة الشعب والقدس العربي.

-1-

ربما يكون آخر نص كتبه جنيف كلانسي هو تقديمها للترجمة الفرنسية لكتابي "أسفار العشق والموت". ولكن الموت والسفر أو الرحيل كحقيقة وكدلالة ظلّ دائماً حاضرين بقوة في مختلف أعمالها. فجلاء رؤية الإنسان لشرطه لا يتأتى إذا لم تكن حقيقة موته وعبوره حاضرة باستمرار في وعيه. "نحن فضاء في اللاحركة، العبور واحداً واحداً، في إنسان فسيح. الكلمات ترافقنا في اللانهاية حيث ننسج "افتراقاتنا" أو تسكننا حتى النهاية. لا سيما حين تأتي الأخيرة فجأة ليبدو العبور الحقيقية الدنيوية التي لا تقبل مساومة. رحلتُ الشاعرة والفيلسوفة جنيف كلانسي عن هذه الأرض قبل أن تقول كلمة الوداع الأخير للصحراء الموريتانية وقبل أن تقوم بطقس "عبور الصحراء، هذه الفيزياء الروحية القادرة وحدها على تحريرها من التيه". واصطدم ما تسميه "الشغف بالحضور في العالم" بالغياب الذي ستذوقه كل نفس. كان مقرراً أن نشارك معا في ندوة شعرية تكريمية لها يُنظّمها معهد اللغة والآداب العربية بباريس بالتعاون مع دار نشر الأرماتان. كما كانت غداة الثالث أغسطس قررتُ أن تسافر معي إلى موريتانيا لترى

"أرض الحاج ولو مرة أخيرة". وفجأة وأنا في لندن قبل ثلاثة أيام من موعد ندوتنا وقعتُ مصادفةً على خبر رحيلها. كنتُ أتصفح رسائل الكترونية فإذا بفقرة تشير إلى تأيئها وتحمل اسمي كأحد المؤيئين ثم لم تلبث الأنباء تتالي في الصحافة وتؤكد ما لا رادَّ له. اتصلتُ بالصدیق أسامة خليل مدير المركز فوجدته كما توقعتُ غارقاً مرةً أخرى في وجعه. عرّجتُ جنيف على مكتبه بالحي اللاتيني في جولتها الزوالية كالعادة ورتبنا معاً ما بقي من إجراءات الندوة ثم بعد ذلك بساعات اتصل أحد الأصدقاء ليخبره بالفاجعة. هكذا وفي لمحة بصر صار التكريم تأيئاً. لم يكن رحيلها موتَ الفجأة الوحيد الذي عرفنا في الأشهر الأخيرة بل كمُ خسرننا من الأصدقاء هذه السنة؟ بدا الموتُ وقد عزم أن يطوي المسافات دفعةً واحدة. إنه المارد كما كتب أخو جنيف الشاعر فيليب تانسلان في نصه التأييني :

"بين قرب الموت الذي لم نعد نراه وعرض الحياة الأكبر الذي نسكنه بعماء، أي نزهة تستكشفنا، أي إشارات تشكل المارد الذي يصيح في وجه صمتنا."

- 2 -

أول مرة التقيتُ جنيفيف كلانسي كانت شتاء 1999 في سهرة بيت الصحفي الانجليزي جريج اكسلي رئيس تحرير مجلة "ريبوست". قرأتُ لنا على أوتار "جمبري" صديقي الفنان المغربي مصطفى الصوري عدة نصوص شعرية قالت عنها إنها معارضة لما تسميه حائطيات مالارمي. كنتُ قرأتُ لها وعنها ولكني لم أكن بعد أعني موقعها الطليعي في الشعر العالمي المعاصر. وعندما قدّمنا لبعضنا إحدى المدعوات وقالت إني موريتاني صمتتُ جنيفيف لعدة لحظات ثم علّقتُ بشيء من الاقتضاب "أنا أيضاً موريتانية". وأعدتُ النظر إليها دون أن أجد في ملامحها ما يشفع لكلماتها. لا ملامحها ولا اسمها ولا التقديم الذي تحمله عادةً أغلفةٌ كتبها. علّ الإجابة تكون في إحدى قصائدها التي كتبتها من بعد: "العطش الأول الذي يربط الانسان بالنور ليس حيناً". ورغم ما كُتبَ عنها وبعشرات اللغات بما فيها العربية بل ورغم ما عرضتُ له هي من سيرتها الذاتية فلم يكن معروفاً عنها في الأوساط الأدبية والفلسفية سوى أنها أصلاً وفرعاً فرنسية. شرحتُ لي جنيفيف قبل طي السهرة أن جدها موريتاني قدم من أعماق الصحراء إلى المتروبول الفرنسية في العشرينات من القرن المنصرم. وأن اسمه الحاج. كانت تضغط على مخارج الحروف حتى تتخلص من اللكنة الفرنسية وتقترب من نطق

الحاء. زارت موريتانيا كما حدثتني سنة 1989 ومضت أياماً بنواكشوط تتردد على الشاطئ الأطلسي. شيء ما من تلك الأجواء بقي في دفاترها "فالليل ينحت الخرابات كأنه يمحو عنها الهلع. المدينة كانت من عواقب غير حقيقية". ولكن جنيف لم تجد سبيلاً للتعرف على "أهلها" فلم تكن معلوماً عنها عن أصل الجد تعدو كونه "الحاج" مما لا يعني شيئاً في مذهب الأنساب وأشجارها التي افتتن بها أهل الصحراء. عرفت كذلك أن أفراداً من عائلتها قد هاجروا واستقروا في وجدة بالمغرب وأحسب أن ذلك كل ما استطاعت تجميعه عن أصولها. أما الصحراء "فأمر بالغ القوة". رددت مع فواصل صامته العبارة الأخيرة وكأنها لا تريد أن تصف علاقتها بتلك الأرض العصية إلا بقدر ما تحاول أن تتفادى الدخول في التفاصيل .

- 3 -

في المركز الدولي البيجامي لإبداع الفضاءات الشعرية الذي أسسته رفقة أخيها فيليب تانسلان وعشرات الكتاب الآخرين ظلت جنيف تختبر الشعر ميدانياً والميدان شعرياً. غايتها المعلنة هي إدخال الشعر في مواجهة مع الفنون الأخرى في سبيل مواصلة ما تسميه "السفر بأقدام حافية مع المستضعفين". ولهذا كانت علاقة التصوف الاسلامي بالشعر

منطلق أغلب دراساتها ومنه كذلك يأتي اهتمامها التخصيصي ببعض الشعراء الألمان "فنداء هولدرلين كم هو داخلي من ظل يمضي من الأشياء إلى بدئها، سؤال يلقي الصورة بعيداً عن نهايتها. وكم ترنّ هذه الليلة بنور الحلاج." ثم إلى ذلك أضافت اهتماماً نادراً في وسطها حيث أنكبت على دراسة كل ما حصلت عليه مترجماً إلى اللغات الأوروبية من الحديث النبوي الشريف فهي تسميه نهر المجازات المتدفق. كان "تصوفها"، إن جازت العبارة، يجمع بين نمط ما من "الزهد الثوري" ومن "الثورة الرصينة". هذا الربط بين التأمل الفلسفي والشعري وبين الفعل الميداني هو ما جعل المصطفيين همها الميداني والفكري معاً. فوقفت مع الثوار الجزائريين ثم مع الفلسطينيين. هو أيضاً ما أغراها سنة 1973 بتأسيس لجنة الدفاع عن حياة وحقوق العمال المهاجرين التي حققت انتصارات معتبرة في جبهة الحقوق الاجتماعية. وهو كذلك ما جعلها تكتب أحد أشهر نصوصها عن غسان كنفاني وعن عالمه السردي كتجسيد- من وجهة نظرها للاندماج الجدلي للواقع مع الأدب، للحياة مع الكتابة.

-4-

في السوربون ظلت كلانسي إلى رحيلها الفجائي أستاذة الفلسفة الجمالية عبر "جمالية العنف" - عنوان أطروحتها للدكتوراه- و"جمالية الصيرورة" و"جمالية الظل" غير أن العنف الجمالي بالنسبة لها كان شيئاً آخر مخالفاً لدلالته المتداولة فكم ظلت تمقت الهمجية والعدوانية. في عدد "لوموند ديبلو ماتيك" لشهر أكتوبر من السنة قبل الماضية كتبت مارينا داسيلفا " في أعمالها الفلسفية والشعرية ظلت جنيفيف كلانسي تسائل العنف. بالنسبة لها كما بالنسبة لجيني (جان جيني) يتميز العنف عن الشراسة... عندها أيضاً أن صبرا وشاتيلا تمثل عنصراً محدداً للفكر والكتابة. تريد أن ترى تحت ترسبات الرعب والفظاعات والتضحيات التي تغطي العنف... ليس لنقل معرفة ما... ولكن في إطار التأكيد على أن من واجب التاريخ كما يتأمله الشعراء والفلاسفة أن يكون قبل كل شيء تاريخ المضطهدين."

الأداب العربية والاعتراف بأداب الاعتراف⁽¹⁾

(1) نشر في 4 فبراير 2010 في القدس العربي.

"لماذا لا نجد في آدابنا المعاصرة أدباً للاعتراف مثل كتابات سارتر وجيني... الخ؟" السؤال كما وُجّه إليّ وإلى غيري بهذه الصيغة يعود الفضل في إعادة طرحه إلى الشاعر يوسف أبولوز. لنبدأ قبل محاولة الإجابة بملاحظة إجرائية بديهية بدونها لا يبدو لي أن أي مقارنة بهذا الخصوص ستكون ذات قيمة. فمن الضروري بالنسبة إلينا أن نتفادى نوعاً من "السذاجة" التبسيطية المعهودة حين يتعلق الأمر بالمقارنة بين الصور التي يتلبّسها جنس أدبي ما داخل ثقافات أو لغات مختلفة. فحين ننظر بمقتضى ما صريح أو ضمني - كأصل التسمية أو كصيغة تعريف نظري أو كالتوكؤ تمثلاً - على كاتب أو كتابة ما - إلى تجسّد جنس أدبي معين داخل ثقافة أو لغة ليس بصفته تجلياً، بين تجليات أخرى ممكنة، لنشاط تعبيرى أي لشكل ومحتوى تعبيريين بصفة عامة وإنما بصفته تجلياً "أبويّاً" أي معيارياً نكون قد أوصدنا معرفياً وابستمولوجياً الباب مسبقاً دون كل مقارنة جادة لأننا بتعبير المناطقة نكون قد قضينا على كونية الجنس أو النوع حين حاولنا اختزالها في خصوصية عنصر أو عناصر فردية. ولمزيد من التوضيح فإننا حين نأخذ ما يقدم في الأدب الفرنسي أو

الروسي تحت عنوان "أدب الاعترافات" كتجلاً معيارياً لهذا الجنس فمن العسير علينا أن نجد أدب اعتراف في الأدب الألماني أو الانجليزي. والعكس صحيح. تصبح حينها مظان اجترار النموذج الفرنسي، مثلاً، مجال تقيينا في الأدب الانجليزي، وحين نفوز بنص انجليزي يستعيد مواصفات وخصوصيات النموذج الفرنسي فسنتكشف أن فوزنا مزيف لأن النص المعثور عليه لن يكون، بالتعريف، غير استعادة، أي لن يكون غير محاكاة واجترار. حينها ستكون الخلاصة هي إما أنه لا وجود لأدب اعترافات انجليزي وإما أنه ضعيف لا يمثل إبداعاً وإنما تمارين مدرسية محاكاتية. الخلاصة هنا ليست لها أي أهمية لأنها متضمنة مسبقاً في الخيار المنهجي. حين يكون النموذج الحصري القديس "أغسطين" فسيعسر علينا أن نضع "جان جاك روسو" في رفوف أدب الاعترافات. وحين يكون الأخير هو النموذج الحصري فسنتفي كلياً "أوسكار وايلد" عن تلك الرفوف. وحين ننظر إلى الآداب العربية من المنطلق المنهجي نفسه وبمعيار أبوي لاتيني أو فرنسي أو أنجلوساكسوني أو ألماني أو روسي، أي حين نقرأها ونحن نبحت عما يشبه اعترافات القديس "أغسطين" أو "جان جاك روسو" أو "أوسكار وايلد" أو "هايدجر" أو "تولستوي" فسنتجد تحديداً الكثير من التمارين المدرسية المحاكاتية ليس لأنه لا يوجد غيرها بل لأن خيارنا المنهجي

الأصلي يمنعنا أن نبحث عن غيرها كما يمنعنا أن نميز المقارنة عن المفاضلة، أي أن نميز وجود الاختلاف الثقافي عن التوقيع داخل هرمية قيمية ما. فمن البديهي، أيًا تكن أوجه الشبه الحقيقة أو المفترضة، أن القديس "أغسطين" أو "بويس" ليسا قس بن ساعدة وأن "كلوديان" ليس امرؤ القيس وأن الجاحظ أو أبا حيان التوحيدي أو ابن حزم ليسوا "كريتيان دوتروا" و"لا جان جاك روسو" وأن ابن عبد ربه ليس "رابلي" وأن الطهطاوي ليس "شاتوبريان" أو "توكفيل" أو "بنجامين كونستان" إلخ. هذا الفخ المنهجي ليس وحيداً في هذا الباب ولكنه الأكثر انتشاراً، وهو يقف خلف الكثير من الإجابات التبسيطية التي تظهر من حين لآخر كلما طُرح مثل هذا السؤال. ولا نريد هنا أن نطيل في استعراض الفخاخ الأخرى المعتادة كربط جنس الاعتراف في الأدب بثقافة الاعتراف في الدين المسيحي وهو اعتبار ثقافتي منعكس أي يمكن كأغلب الأوهام الثقافية أن يستدل به على طرح ما وعكسه. طبعاً وبهذه النسبة أو تلك من القدرة على الإقناع المرحلي ما زال مُنظِّرو الأدب يناقشون وسيظلون يناقشون طويلاً ويتجادلون وتتصادم صيغهم لتحديد مواصفات أدب الاعتراف كنوع خاص بالنسبة إلى بعضهم - من أنواع السيرة الذاتية أو الترجمة الذاتية أو، على العكس، كنوع قائم بذاته من حيث هو استبطان مكشوف أكثر استقصاء وسبراً للذات

الساردة الكاتبة ومختلف جوهرياً عن السيرة الذاتية وأدب المذكرات والرسائل الشخصية واليوميات والأوراق والدفاتر وأدب الرحلات والاستكشاف والاستيهام الذاتي إلخ. ومعروف إلى ذلك أن التساؤل حول كون أدب الاعتراف محصوراً أم لا في الشر ما زال مطروحاً. المنظر الأدبي الأكثر رواجاً - وليس بالضرورة الأكثر إقناعاً - في العقود الأخيرة في هذا المجال "فيليب لجين" حاول، عبر استطراد كثير من النصوص المعروفة القديمة والحديثة، أن يثبت أن أدب السيرة الذاتية والاعترافات وهما عنده تسميتان مترادفتان أدب يتمظهر شعراً كما نثرأ. وطبعاً ليست هذه الملاحظة خالية من أهمية خاصة بالنسبة إلى الأدب العربي والآداب السامية. ولكن، وباستعارة عبارة مختصرة للفيلسوفة الإسبانية "ماريا زامبرانو" في كتابها "الاعتراف جنس أدبي"، فإننا "بكل جزم لا نكتب بالنظر إلى ضرورات يملئها الفن الأدبي ولكن بالنظر إلى ضرورة التعبير الكامنة في الحياة". أو بعبارة أخرى فإن التعريفات التقييدية تظل دائماً على هامش الإبداع وغير قادرة على الإمساك به. صحيح رغم هذا أن هنالك موضوعات أدبية وفعاعات إعلانية كثيفة. وفي الأدب العربي منها اليوم الكثير. ولا يتضارب هذا مع حقيقة كون الرقابة الاجتماعية بالغة القسوة في أجزاء واسعة من العالم العربي وهي أيضاً وبصيغ تختلف من مجتمع إلى آخر قاسية في العالم أجمع. فالأهم أن قسوتها ليست أدبياً

أحادية المعنى ، فقد تكون دافعاً لرواج الكتابات التي تبدو ، فعلاً أو ادعاءً ، متمردة أو متحدية. بل إن الأعمال الأدبية - بغض النظر عن تصنيفها "الرسمي" التجاري أو المؤسسي كروايات أو سير أو اعترافات إلخ - التي أحدثت في السنوات الأخيرة ضجيجاً إعلامياً في العالم العربي تدخل في باب الكتابات الفضائية أو تتوكأ على مبرر المكاشفة الاعترافية وسرد الذات ووصف الحميمي بتفاصيله الدقيقة الواقعية أو المتوهمة أو هما معا. ولنا إن أمكن أن ننظر في نسبتها الكمية مما ينتجه إجمالاً العالم العربي من الكتب سنوياً (ومعروف أن الإنتاج العربي الإجمالي من الكتب بالغ القلة). ولا يحتاج المتابع هنا لمحلل نفساني أو اجتماعي أو غيرهما لإدراك أهم العوامل المحلية والعالمية التي جعلت هذه الفضائية أسهل الطرق للانتشار بالنسبة إلى كُتَّابِ العربية سواء كان ذلك بِنِيَّةٍ مسبقة للكاتب/الكاتبة أو بدون هذه النية. ومع ذلك فإنَّ التُّهْم التي توجه لهؤلاء هي غالباً التُّهْم نفسها السهلة التي طالما وُجِّهتْ لغيرهم. وللتذكير فإنه من النادر أن يظهر منذ "روسو" و"تولستوي" وصولاً إلى "جيني" و"سولجينستين" عمل يُقدِّم على أنه اعترافات إلا واتُّهْم صاحبه، لأسباب وجيهة أو بدونها، إما بأنه اختلق ما لم يكن أو بالغ في الفضائية لغايات تجارية أو إعلامية أو سياسية مثلاً وإما بأنه لم يُفصح عن كل شيء وأنه وجَّهَ الضوء إلى أشياء وأحداث

لإخفاء أخرى. أما كثير من الأحكام التي واجهتُ بعض الكتاب العرب من معاصريهم كعبد الرحمن شكري في "اعترافاته" وميخائيل نعيمة في "سبعينه" وتوفيق الحكيم في "سجن عمره" وغيرهم، حول فهم أو عدم فهم ميزات السيرة الذاتية وما يرقى وما لا يرقى إلى مستوى أدب الاعترافات، فهي في جزء معتبر منها أحكام سجالية متسعة تعاني حِجَابِيٍّ أو نَزْفِيٍّ "المجالية" و"المساكنة" وتحتاج اليوم إلى مراجعة أكثر تأنيباً وأقل ارتهاناً للموضات التصنيفية. ولعلنا هنا نتساءل في هذا الأفق تمثيلاً لا حصراً: هل كان "زمن أخطاء" محمد شكري و"خبزه الحافي" و"قصة حياة" ذي النون أيوب و"أيام معه" لكوليت خوري وكذلك جزء مهم من أعمال محمد زفزاف والطاهر وطار وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج وعلي أفيلال نصوصاً ذاتياتية أم سيراً أو ترجمات ذاتية غير مصرح بها أم اعترافات مواربة - كما قيل عن أعمال كثيرين من "تولستوي" إلى "جونثير جراس" بل إلى نجيب محفوظ والطيب صالح، وهو اتهام يمكن أن يوجه في الحقيقة لكل روائي - أم روايات حميمية أم أنها تنتمي إلى "قطاع" سردي "غير مصنف" بعد؟ أغلب الظن أن ما يرويه محمد شكري من تفاصيل مذهلة عن طفولته وحياته الشخصية والعائلية أقرب إلى "الحقيقة" أو أكثر "صدقاً" و"اعترافية" ووفاء بـ "العقد الأوتوبيوغرافي" مما يرويه صديقه "جان جينيه"

"بول وولز" لأسباب صارت اليوم معروفة نسبياً. وهو بكل تأكيد أكثر "اعترافية" مما يرويه "هايدجر" أو "سارتر" ربما لأن ابن الناظور وطنجة حين كتب نصوصه لم يكن لديه ما يخسره اجتماعياً عكساً للفيلسوفين. فكما لم يعد سراً كان "سارتر"، باستعمال عبارات وجوديته، يتصنع الجدّية ويتمصص دوراً اجتماعياً حتى وهو يسجل حياته الخاصة. أما "هايدجر" فلا يبدو أن الفيلسوفة "حنا أرندت" (ولتتذكر أنها كانت رفيقة دربه قبل أن تفرّ من ألمانيا ويصبح هو أحد منظري النازية) بالغت حين وصفته في مقال شهير كرسّته له بـ"الثعلب".

بيد أن السؤال الأهم هو: إلى أي مدى يمثل الاعتراف، بما هو اعتراف "خام" - صادق الصدق أو صادق الكذب -، قيمة إبداعية أو قيمة فنية تعبيرية وبالنظر إلى أي سياق خاص أو عام؟ الإجابة، عكساً لما تحمله عادة الاسترسالات الإنشائية والفرضيات اللاواعية، لا تبدو تلقائية أو قابلة للحدس المباشر. فالإبداع الأدبي كله يبرّر وجوده بأنه يتغيى، بمعنى ما، تحجيم فجوة صعبة السد بين تصور/سبر ما للحقيقة وتصور/سبر ما للحياة. وهو ما يعني من جهة أن كل أدب هو بمستوى ما أدب اعتراف ومن جهة ثانية أن الاعتراف بأدب الاعتراف لا يصدر عن تمحّض الأخير كاعتراف، كما في التحقيقات القضائية البوليسية، ولكن عن تجسده كأدب وتكثفه كقيمة أدبية إبداعية.

الرومانسية بين "ظلمات" الصحراء و"أنوار" باريس (1)

(1) نشرت في 29 ديسمبر 2009 في صحيفة القدس العربي.

"هل نعيش عصر ازدهار الرومانسية أم غيابها عن واقعنا السياسي والاجتماعي الأمر الذي ينعكس بالضرورة على المنتج الأدبي والثقافي؟" يصدر هذا السؤال المفاجئ في منطوقه الحرفي - كما بعثته إلي إحدى الصحف في إطار استطلاع طريف - من مستويين : مستوى الواقع "الخام" بما هو كذلك، ومستوى التوظيف الفني الإبداعي لهذا الواقع. نون الجماعة في السؤال تحيل إلى "بداهة" "النحن". وهي طبعاً "بداهة" إشكالية تتقدم كثيراً من حيث معناها ومبناها الإشكاليين على مصطلح الرومانسية رغم ما للأخير من تعقيد الدلالة.

استطراداً، يبدو لي بشكل عام أن مستوى التواصل بين كُتّاب دول المغرب وكُتّاب الخليج وكُتّاب اليمن وكُتّاب السودان يظلّ ضعيفاً في ظل عوامل كثيرة معروفة. وهو ما ينجم عنه تفكك فضاء العربية رغم مقاومته الصلبة ورغم المحاولات الجادة إلى حد ما في خلق فضاءات مشتركة. كُتّاب بلاد الشام وكُتّاب مصر وبشكل أقل كُتّاب العراق لأسباب معروفة تتعلق بالحيثيات الخاصة لما يسمى بالنهضة وللإشكالات الجيوستراتيجية المرتبطة بها استفادوا مرحلياً

بشكل يكاد يكون حصرياً من الانتشار الإعلامي للعربية. ولكن طاحونة "جواز السفر" قد أدركت الجميع بل أحكمت وكرست حالة متقدمة من التفكك الثقافي للعربية عبر تفكك البنية التحتية الثقافية التي يفترضها التواصل الأدبي. وأضيف أن العربية هي الآن للأسف لغة جزر مبلقنة.

في هذه الإحالة على "نحن" غير مفصوح عنه تماماً ما يُذكر بالجدور التاريخية للرومانسية. فيها ما يُذكر بتلك الرغبة الجامحة مثلاً لدى كتاب اللغة الألمانية الفصحى "الديتش"، قبل تكوّن الدولة الألمانية ووحدها، في الإحالة إلى "نحن" خاصّ بفنائهم الانتمائي، "نحن" مرتكزهُ الملموس شبه الوحيد ليس إلا لغة أدبية ثم فلسفية ما تزال حينها في صراع محتدم مع لهجاتها المتباعدة والمتنافرة. فيها ما يذكر برغبة أولئك الكتاب بالتمايز عن كتابة "أجنبية" معينة يُنظر لها حينها في فضاء اللغة الألمانية على أنها تعبير عن الروح القومية للآخر. وللتذكير فتلک الكتابة "الأجنبية" كانت بالنسبة للألمان هي أدب الكلاسيكية الجديدة الفرنسية كما هيمنت أوروبا في القرن الثامن عشر.

هذه إذا هي الرومانسية في البداية: لقد عنيت أن الإرث الروماني الإغريقي كما استعادته - أو توهمت أنها استعادته - الكلاسيكية الجديدة في فرنسا سيلزم بالنسبة للفضاء

الجرماني، وتالياً الفضاء الأنغلو ساكسوني، رفضه أديباً وسياسياً ورفض عقلانية "أنوار" القرن الثامن عشر التي تُقدّم كشمرة لاستعادته، أي لاستعادة مثل هذا الإرث. ليس ذلك فحسب فرغبة المغايرة لدى الكتاب الألمانين تجاه الكتاب الفرنسيين كانت حينها مسكونة في نفس الوقت برغبة المطابقة/المحاكاة. وفي ذلك ما يُذكر بوضعية الكتاب العرب اليوم تجاه الآخر الأوربي الأمريكي من حيث هم مسكونون بالمغايرة و"النحنية" بنفس المستوى الذي هم به مسكونون بمطابقة/محاكاة الآخر.

ثمة مفارقة حرية بأن نستعيدها بهذا الخصوص. فبالرغم من تأثر العالم العربي بالأدبيات الرومانسية الألمانية وهو أمر يظهر خصوصاً في مفردات الأدبيات الوطنية، القطرية والقومية معاً، وإحالاتها فالمعطيات الجيوستراتيجية والجيوثقافية قد جعلت التأثير الألماني يمر أساساً عبر القنوات الفرنسية (تتصارع مثلاً في الأدبيات القومية العربية مفردات رينان الفرنسي مع فيخته الألماني)، أي عبر القنوات الفرنسية التي أخذت تتأثر بالرومانسية الألمانية والانجليزية منذ سنوات ظهور لوحة الفنان جريكو التي سماها "طوف الميدوز" أو "طوف رثة البحر" (1819). وهو أمر يكفي لاستقراء عمق تأثيره في اللغة الأدبية المتداولة عربياً استقراء الصحافة العربية في مراحلها الأولى، أي الصحافة المصرية اللبنانية في

الثالث الأخير من القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين.

ولدت إذا الرومانسية من رغبة جرمانية ثم انجلوساكسونية في مصارعة الأدب الفرنسي ثم انتقلت إلى الأدب العربي عبر الأدب الفرنسي نفسه. كان ذلك أول مراحل التمزق الدلالي الذي سيعرفه هذا المصطلح. ثم جاء ما عرف بالرومانسية العربية أي ثلاثية الرابطة القلمية والديوان وأبولو لتضاف "المرجعية" الرومانسية الأنجلوساكسونية. وظل المغرب العربي لأسباب بديهية مهووساً بـ"المرجعية" الرومانسية الفرنسية. وطبعاً ليس أبو القاسم الشابي، الأكثر "مشرقية" بين "المغاربة"، استثناءً في هذا المضمار رغم ارتباطه المعروف بأبولو فقد كانت خلفيته الرومانسية فرنسية أساساً. حتى مصطلح الرومانسية نفسه يهتز أحياناً في نفس السياق الجغرافي أمام ظهور التعريب المنافس: الرومانطيقية، وإن كان حظ الأخير من الانتشار الصحفي قليلاً.

هذا التشتت الدلالي والمصطلحي ليس غريباً على تاريخ الرومانسية فأحد تعاريفها "هي أنها غير قابلة للتعريف" بحسب الصيغة الشهيرة للديشيس دوراس (1824). بيد أن الرومانسية، رغم هلامية دلالتها وتشتت "مرجعياتها" الأوربية، ظلت منذ البداية، منذ نوفاليس وشليجيل وحلقة ايننا، تدور

بشكل معلن في فلك الغرائبي والشارق والشاذ والمفرط والمذهل والصياني والنزق واللاعقلاني والمجهول.

وفي هذه المفردات الأخيرة، عوداً على بدء، ما ليس أجنبيّاً على الواقع الخام والحالي المغاربي أو العربي أو الإسلامي - أو كلها معا في ظل "نحن" ذي حدود إشكالية (وكل "نحن" بطبيعته حداً وتحديداً إشكالي) - هل في ذلك ما يسمح لنا من الانتقال من الواقع الخام إلى "الواقع" التعبيري، أي إلى التوظيف الإبداعي لهذا الخام؟ ليس من شك في أن نفس المفردات سترافقنا بنفس المستوى إذا انتقلنا إلى الصعيد الفني التعبيري. نفهم ذلك أكثر إذا تذكّرنا أن أغلب الموضوعات التي وظفها الفنانون والكتاب الرومانسيون في أوروبا هي موضوعات "إسلامية" منذ نوفاليس وتيبك مرورا بجيريكو وهيغو ودلاكروا وفيرني وصولاً إلى ليون جيروم ولدفيج ديتش إلخ. ولكن يبدو من العسير أن يكفي ذلك لإصدار حكم وجيه بوجود نتاج أدبي عربي رومانسي راهن، خصوصاً إذا كانت الرومانسية صدوراً من الناحية التعبيرية عن "الأنا" وليس "النحن" وإذا قبلنا مع بودلير بأنها "ليست تحديداً في اختيار المواضيع ولا في الحقيقة التامة ولكنها في كيفية الإحساس". فربما لا يكون الراهن يختلف كثيراً عما حصل مع السفينة والطوف الذين حملا اسم "الميدوز" أي "رثة البحر" والذين غرقا سنة 1816 بحوض

آرجين. فقد أُلهمَا الفنان الفرنسي جريكو لوحة "طوف رثة البحر" التي عُرِضَتْ ثلاث سنوات بعد الحادثة واعتُبرتُ أوروبياً بيان الرومانسية التشكيلية. الكارثة الغرائبية اكتملتُ في "بحر ظلمات" الصحراء - أو "البحر الأخضر" في اصطلاح ياقوت الحموي - واللوحة الرومانسية ظهرتُ في "أنوار" باريس...

فاتحة الصلوات⁽¹⁾

(1) كتبها مقدِّمةً لأول طبعة من ديوان "صلوات المنفى الباريسي في آهاتي الإنسية والجنية لألوان البر والبحر"، دار الحكمة، 1998.

"حملة نابليون على مصر... وبعثات محمد علي إلى أوروبا... وعودة البارودي وشوقي وحافظ إلى الشعر العربي القديم في عصوره الأولى..." بمثل هذه العبارات تجتر كل المؤسسات التربوية العربية الكلام عن بدء ما يُسمى عصر النهضة.

المعادلة التي يُقدمها عصر النهضة هي إذن معادلة الماضي والآخر.

هكذا تفهم أن السؤال الإبداعي الحداثي كان جوهرياً غائباً عن "النهضة"، ذلك أن الصراع الحقيقي، فيما يتجاوز السطح، لم يكن في الخطاب المهيمن نهضوياً، صراع التقليد والتجديد، ولا صراع "الأتباع والإبداع"، بل كان صراعاً إبتاعيتين، إحداهما تؤمّل الماضي والأخرى تؤمّل الآخر، الأولى تؤمن بوجود النموذج الكامل في الماضي والثانية تؤمن بوجوده لدى الآخر.

بمعنى ما لم تتصارع في "النهضة" العظامية والعصامية، بل تصارعت العظامية والغيرية.

الإبداع، بما هو إبداع، نفيٌ لوجود نموذج كامل يقدمه الماضي أو يقدمه الآخر.

وجودُ النموذج الكامل يلغي الإبداع، ويختزلُ إمكانات العمل في تكريسه وأتباعه. وجودُه يلغي معنى أي عمل لا يمجده ويjectه، وهو بهذا يلغي معنى المجهود الإنساني.

إبداعياً النموذج، إن أمكن الحديث عنه، لا يتحقق إلا جزئياً عبر التاريخ. والإبداع تعريفاً هو الذي يحققه.

مهمّة الإبداع أن يُنجَزَ لا أن يَجْتَر ويستعيد، مهمته أن يصبح دوماً مضارعاً. إنه حيث يكون لا حيث كان.

الإبداع إذن جوهرياً في صدام مع الإطار الذي قدّمه عصر النهضة والذي ما زال يكيّف الساحة العربية جملة، أدباً وفناً وسياسية.

ما الذي يبقى من الثقافة العربية التي أنجبها عصر النهضة إذا حذفنا منها شواهد الماضي وشواهد الآخر؟ هذه العننة المعاصرة، هذه الرغبة الجامحة في إثبات اتصال السند بالماضي أو اتصاله بالآخر، هذا الهوس الجنوني بافتراض وجود نموذج كامل مسند إلى الماضي أو إلى الآخر، تسمح لنا دون مبالغة أن نصنّف كلّ صراع في الثقافة العربية المعاصرة بأنه محض خلاف "تقلي" على السند، خلاف على أولوية عننة أو عننة أخرى.

لم يفلح عصر النهضة، أمام أوروبا التي تفرض "معقوليتها" الأدبية والسياسية، في إثارة حوار جدي حول

المشكلة الحدائثة الإبداعية. واختصر بدائله على إثارة سجل
تغطي ضوضاه ما عداه، سجل بين أنصار تراث النحن
وأنصار تراث الآخر.

هذا الوله الملفت للانتباه في الثقافة العربية المعاصرة
بالنموذج الجاهز، قسّم الشعرَ نفسه إلى نماذج لقوالب
جاهزة، على "الشاعر" والقارئ أن يتخذا منها موقفاً قبيلاً.
"الشعر العمودي" و"شعر التفعلة" و"الشعر النثري"، وهي
كلها مصطلحات لا تعني شعرياً شيئاً كثيراً، تصبح في
الخطاب السائد أدوات مطلقة لمحاكمة الشعر. النظرة السائدة لا
تتناول نتاجاً ما، قصيدة مثلاً، كعمل مستقل لا يُقرأ إلا
متكاملاً ولا يُحاكم "شكله" إلا بالنظر إلى النتاج نفسه
وتجاوبه وتناغمه ذاتياً، إنما تقتضي النظرة السائدة أن يُحاكم
من خلال نموذج. تقتضي أن يُنظر إليه هل هو عمودي أو
تفعيله. هكذا نقف أمام هذا التبسيط السائد: كل عمودي
قديم وتقليد، وكل تفعلة - نثر حديث وإبداع.

النموذج بطبيعته أحادي اختزالي. وهوسُ "النهضة"
بالنموذج أكسبها هذه النزعة التسطيفية الاقصائية التي تلغي
كل تعددية.

التعددية في سياق النهضة خطر لأنها قد تضع أحادية النموذج محل تساؤل.

وصلت هذه النزعة حداً تمّ معه اختصار التعدد المكاني للغة العربية نفسه. تم إقصاءً وتسطيحُ كل الأماكن التي لا تُكرر النموذج المكاني.

لا تتعصب "النهضة" فقط لمركزية مشرقية وهمية، بل تختزل المشرق نفسه في أحد أجزائه، تختزله في المكان- النموذج الإبداع في جوهره تعددي، تعايشٌ بين أنماط مختلفة لا تجمعها إلا بحبوحة الإبداع الواسعة. الإبداع الشعري يفلت من كل نموذج. ويتجاوز كل تجربة تميل إلى الثبات. لا يمثل كلُّ شاعر كوكباً لوحده فقط بل كل لحظة إبداع تحمله إلى جزيرة عذراء.

مشكلة الثقافة التي قدمها عصر النهضة أنها ترفض الاختلاف والتعدد، وترغب في أوجه يستنسخ بعضها بعضاً.

هكذا فشلت "النهضة" ومازالت تكرر فشلها أمام الواقع الذي هو بطبيعته تعدد وتنوع يتعالى على كل اختزال وقولبة. وهكذا تُردّد "النهضة" ثقافتها المحنطة إرضاء لولعها بالنموذج الواحد.

كلمة واقعية تأخذ اليوم دلالة استثنائية. وتبدو كل معطيات السنوات الأخيرة، من انهيار الأحلام الكبرى إلى العولمة وتكرسُ النموذج الاستهلاكي الاختراقي، تبدو في الخطاب المهيمن عربياً وكأنها تفسير واستدلال معاً. تفسير للواقعية لا كتحليل وإدراك للواقع بل كقبول بهذا الواقع وخنوع له: واستدلال على حتمية هذا القبول والخنوع.

العبيثة، عبثية المجهود الإنساني، بحكم كونه جوهرياً طموح إلى تغيير الواقع، تصبح بهذا المعنى نتيجة تلقائية للواقعية في دلالتها الرائجة. بهذا المعنى أيضاً يصبح الإبداع لاغياً بلا دافع ولا مشروع ولا غاية. الشعر في هذا الأفق تكرر واجترار، أي تنازل عن حقيقته بما هو شعر.

الواقعية إذن في الخطاب المهيمن إنما هي استقالة الإنسان نفسه عن إنسانيته، وهي إذن فرار من الواقع، أي من محاولة تغييره.

الإبداع عمقياً مواجهة وصراع، صدور عن أن إنسانية الإنسان إنما هي في مواجهته مع شرطه لتغييره، إن لم يكن للثورة عليه. بدون هذا التصور "الثوري" لمعنى إنسانية الإنسان، يكون الإنسان قد بقي منذ عصوره الأولى على الأرض "عارياً" أمام قوى الطبيعة تعصف به عصفاً، يكون قد استسلم لواقعه البدائي.

بهذا فالواقعية في دلالتها الرائجة تجاهل لواقع التاريخ،
وتجاهل للواقع مطلقاً. إنها استسلام للحاضر لا يوازيه إلا
الفرار إلى الماضي أو الفرار إلى الآخر كما عرفها عصر
النهضة.

"الأجيال الحاضرة لا تقرؤني لأنها متخلفة وأنا متقدم،
لذلك أكتب للأجيال القادمة" هذه هي خلاصة نظرية الشاعر
المتقدم كما روجت لها جماعة مجلة شعر.

وهي ترديد غير موفق لكلمة بتهوفن المشهورة عن
كتابه الموسيقى لأجيال المستقبل.

الهروب إلى المستقبل، كالهروب إلى الماضي، نفي³⁸ للحاضر،
وهو بهذا خيانة للماضي نفسه وتنازل³⁹ عن المستقبل.

الهروب إلى المستقبل كما روجت له "شعر" كان تبريراً
لفشل في الحاضر.

الكتابة للمستقبل، بالمعنى السائد، تنازل³⁸ عن الحاضر
والمستقبل معاً، استقالة³⁹ من الحاضر و"تجميد" له، تكريس
لحاضر "جامد". والمستقبل بالمعنى الإيجابي لا يصدر إلا
عن حاضر فاعل.

الكتابة للمستقبل كما هي في الواقع فرار إلى الآخر لا إلى المستقبل. تعني في الممارسة فشل الحاضر وانهيار المستقبل، وتعني في التنظير تبريراً للفشل و، ضمناً، الإقرار به معاً.

إذا لم تكن جماعة مجلة "شعر" قد أثرت في القارئ فإنها نسجت شبكة من البوابات الإعلامية وأشباه النقاد، بفَلَقَتَهُمْ (نسبة إلى بافلوف ونظريته في رد الفعل الشرطي) ليحكموا على النص، أي نص، لا حسب النص ذاته، بل حسب الاسم الذي يوقعه، بمعنى آخر أعطتهم حق "الفتوى الأدبية".

جماعية مجلة شعر تمثل بامتياز فشل التجارب التي تعاقبت منذ عصر النهضة. صدمة الحداثة هي في الواقع صدمة الآخر، صدمة أوروبا. و"شعر" تفترض وجود النموذج كاملاً جاهزاً لدى الآخر الأوربي الذي تعطيه "أبوته المطلقة".

والإبداع ضد كل أبوة للماضي أو للآخر.

جماعة مجلة شعر هي إذن في الخلاصة وجه ثقافي للدكتاتورية السياسية السائدة.

الشعر أولاً مشروع ذاتي يصدر عن أنا فردي لا عن نحن جماعي. وأياً كانت لحظة البداية التي يُحدد النحن ويُلزم بها الشعر، فالشعرُ بنزقه العضوي لا يحفل بـ "التوصيات" ولا يرفع "ملتزمات التأييد".

الشعر، حداً بالمعنى الإبداعي الخاص، يصدر عن الأنا المبدعة وعن لغتها حصراً. وهو إذن في المستوى الأول منبثق عن الأنا ولحظتها الإبداعية. وزمنه، نقضاً للزمن الأفقي الطبيعي، هو الزمن العمودي الذي تُنجمه هذه اللحظة. وهو في المستوى الثاني يتمي إلى السياق الخاص بلسان الأنا: إنه لا يتمي إلى نحن ما، جماعة ما، أو بلد ما، إلا بقدر ما يتجلى هذا النحن عبر الأنا المبدعة ولغتها بالمعنى الشامل لكلمة لغة.

ما الذي يمثله بالنسبة للمشكلة الحداثية الإبداعية الإطار الذي يقدمه عصر النهضة وتداعياته المهيمنة اليوم؟
"النهضة" تمثل فخين حقيقين: فخ تقليد الماضي وفخ تقليد الآخر. "النهضة" في جوهرها استهلاكية استيرادية، تستورد من الماضي ومن الآخر، وتجتر دون إنتاج.
والقطيعة مع المناخ الذي ولّده عصر النهضة ضرورة حيوية للحركة الأدبية العربية بمجموعها، وشرط لكل تغيير.

أهم ما في أوروبا ليس أوروبا ذاتها، ليس أوروبا التي تحققت بل أوروبا التي لم تتحقق. بمعنى آخر أهم ما في أوروبا تعطشُ بعض مبدعيها، دون فرار من الواقع بل داخل الصراع معه، إلى أوروبا أخرى متعددة يقيم فيها كل مبدع بجزيرة فرادته. وأهم ما في الماضي ليس الماضي نفسه، بل وجود مبدعين رفضوا واقعهم دون فرار منه، بل واجهوه تأسيساً للمستقبل. وفاءً لحاضرهم أرادوا تجاوزه، فالنهر لا يكون وفياً لمنبعه حين يتراجع إليه ويجف بل حين يتدفق منه وينضب.

أهم ما في أوروبا والماضي، استنتاجا، رفضُ أوروبا ورفض الماضي.

نهائاً لنعلن أما الخطاب الارتكاسي السائد:

مهما كانت المأساة التي نعيش اليوم، ومهما كانت المحنة التي نواجه في هذه السنوات الأخيرة من القرن العشرين فإنه حتى لو لم يبق لنا من جهد ممكن لمواجهة الواقع إلا أن نكتب مرثية لأنفسنا ولأحلامنا أو هجاء لجراحنا فنسكتب. وإن كان جهدنا عبثاً وسيزيفية، فإن شيئاً ما غامضاً يرينا الصخرة مهما سقطتُ تصل يوماً ما حتماً إلى رأس الجبل.

باريس 7. أكتوبر 1997

