في ضيافة شارل بودلير: على هامش مؤتمر قصيدة النثر العربية في بيروت [2-2]

ألم يكن أجدى القول ان العرب لم يعرفوا قصيدة النثر.. ولم يكتبوها؟!

محمد بنيس

7

■ عدم المعرفة بقصيدة النثر الفرنسية هو ما اجتمعت (وأجمعت) عليه ورقات كل من عبد القادر الجنابي وأمجد ناصر وعبده وازن وعباس بيضون، مع فوارق في طبيعة التناول. ألم يكن من الأجدى القول بان العرب لم يكتبوا قصيدة النثر؟ إن العرب لم يستوعبوا قصيدة النثر ولم يكتبوها باعتراف جماعي، ولكن قصيدة النثر العربية رغم ذلك موجودة، باستثناء عباس بيضون الذي أعلن، من غير احتراس في رأيي، أن الشعر لم يبدأ بعد. لم أقرأ كلمته بتمامها حتى أفهم جيدا. والتصريح بأن الشعر لم يبدأ مباين لعدم كتابة قصيدة النثر، وقد تنقله عاصفة الكلمات إلى ما سبق لسواه من الشعراء العرب أن احتموا به في التبشير بسيادتهم الشخصية على مستقبل القصيدة العربية. أما عبد القادر الجنابي، الذي كان نال إعجابي لقناعته، من قبل، في الدفاع سنوات عن السوريالية (والسوريالية، كما نعرف، كانت تمج قصيدة النثر وكان أندري برتون يشعر بالتقزز كلما سمع اسمها ويكره كلا من ماكس جاكوب وريفيردي)، فيختار ليوسف الخال قصيدة "العشاء الأخير" (الصادرة سنة 1960 في ديوان قصائد الأربعين. وهي نفس سنة صدور لن) ضمن الأنطولوجيا ويصنفها في خانة قصيدة النثر فيما هي تنتمي لتصنيف الآية التوراتية ـ الإنجيلية (نعلم كذلك أن يوسف الخال من مترجمي الكتاب المقدس). في الاتجاه ذاته، يصرح عبده وازن : " أعترف أنني لم أنتبه يوما إلى أنني أكتب قصيدة نثر. كل ما في الأمر أنني أكتب قصيدة لا أقف عند عتبة اسمها. وأعتقد أن هذا الشأن ينطبق على سائر الشعراء العرب الذين يكتبون هذه القصيدة تلقائيا (التأكيد من عندي) وهذا أيضا ما يحصل في فرنسا، مسقط رأس قصيدة النثر".

ما جاء به عبد القادر الجنابي أو جاء في اعتراف عبده وازن بصدد قصيدته أو بوضعية الشعر في فرنسا يجعلنا أمام حالة أعجز عن فهمها من منظور معرفي صرف. قصيدة بلغة وموضوع إنجيليين، كتابة قصيدة لا يعرف صاحبها بأي استراتيجية كتبها ولا الجنس الشعري الذي تنضوي تحته. فمن له بعد هذا سلطة تسمية قصيدة ما قصيدة نثر ومن لا يملك سلطة التسمية ؟ إما أن ما فعله بودلير وما فعله السابقون واللاحقون عليه وفعله النقاد والدارسون كان عبثاً أو أن ما فعله الشعراء والنقاد العرب كان عبثاً. لكن ما لا ندركه جيدا هو أن صحافيين في العالم العربي هم الذين أخذوا مكان الناطق باسم المعرفة الشعرية، ولا يعطون الحق لأحد من خارجهم أن يتكلم، أكان شاعرا أم لم يكن. صحافيون وحدهم لهم الحق في أن يهبوا التسمية ما يشاؤون وينزعوها عما يشاؤون.

8

تصريحات واعترافات بان العرب لم يفهموا قصيدة النثر ولم يكتبوها. وأضيف إنهم لم يفهموها ولم يكتبوها بمعان متعددة. ليس الشكل وحده ما لم يفهموه، بل تاريخ هذه القصيدة السابق على بودلير، واسمها، ومكانتها ضمن الشعر الفرنسي (ومنه شعر وكتابات بودلير)، وطبيعة هذه القصيدة التي هي ابنة باريس، تحديدا، المدينة الفرنسية الكبيرة في زمن الثورة الصناعية واكتساح الخطاب العلمي فضاء البحث العلمي كما فضاء الحياة الفرنسية، ثم بعدها الميتافيزيقي، كما أعطاه إياها بودلير، شاعر "الانحطاط" بامتياز.

في مقدمة أنسي الحاج لديوان لن نعثر على استعمال غير مضبوط لمفهوم التدمير ("أول الواجبات التدمير") وفي كلمة عبده وازن نلاحظ التنصيص على اللاشكل. أما سوزان برنار فكتبت ما يلي: " تأكيداً أن قصيدة النثر تنطوي على مبدإ فوضوي ومدمر، ما دامت ولدت من ثورة على قواعد العروض والنظم – وأحيانا ضد القواعد المعتادة للغة: لكن كل ثورة على القواعد الموجودة مجبرة، إن هي كانت تبتغي إنشاء عمل قابل للحياة، أن تعوض بسرعة هذه القواعد بأخرى، حتى لا تصل إلى اللاعضوي، اللاشكلي. من ثم فإن من المتطلبات الخاصة بالشعر الوصول إلى خلق شكل، وبعبارة أخرى تنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في داخله والتعبير عنه" (ص. 13) بهذا المعنى أيضا كتبت سوزان برنار " لا يبدأ الفن إلا حيث يوجد إبداع إرادي وواع". وهو ما استخلصته من قولة ماكس جاكوب "الفن هو إرادة الإفضاء بوسائل مختارة" (ص. 12 دائما).

شعراء عرب لم يفهموا قصيدة النثر ولم يكتبوها بمعان متعددة. لكنهم ، وهم يتبرمون من المعرفة ويتنصلون، مصرون مع ذلك على أن قصيدة النثر العربية موجودة، وأنهم المالكون لها، الساهرون على ديمومتها. هناك ما هو أكثر من ذلك. قد لا ينتبه هؤلاء المتكلمون، بغير معرفة، أن بودلير كان تأثر بالشاعر لويس بيرتران، الذي حمل لاحقا الاسم الروماني ألوزيوس. كتب بودلير عن ذلك إلى صديقه الشاعر أرسين هوساي: " لدي اعتراف صغير أفضي به إليك. إنني وأنا أتصفح للمرة العشرين على الأقل، غاسبار الليل لألوزيوس بيرتران (...)، جاءتني فكرة أن أحاول شيئا مماثلا، وأطبق عند وصف الحياة الحديثة، أو بالأحرى حياة حديثة وأكثر تجريداً، الطريقة التي طبقها عند وصف الحياة القديمة، المثيرة على نحو بالغ الغرابة". تصفحٌ للمرة العشرين (هل هو مجرد "تصفح" في لغتنا؟) لعمل شاعر لم نعد نعرف عنه سوى هذا الشكل، الذي لم يصنع من صاحبه شاعرا كبيرا. بل كان هذا الجنس الجديد يحتاج إلى شاعر كبير، هو بودلير، حتى يصبح له معنى في تاريخ الأدب الحديث. بودلير تصفحه للمرة العشرين على الأقل حتى يتعلم كيف يكتب قصيدة لها خصائصها في قصائد بيرتران. كان بودلير متواضعا عندما اعترف بتأثره بديوان شاعر صغير وبقضاء وقت طويل في التعلم منه. تلك هي العلامة الأولى على المعرفة وعلى المسؤولية. لم يكتب بودلير جنسا شعريا جديدا لأنه لم يخطر من قبل على باله ولا يعرف ما هو مثلما لم يحتقر السابقين عليه ولو كانوا من بين الذين يسمون في الثقافة الأدبية الفرنسية من القاصرين أو من القاصرين الكبار. نعلم عند ذاك أن بودلير ليس مخترع هذا الجنس ولكنه هو الذي منحه الحياة. وسوزان برنار، بالمناسبة، كتبت، في الفصل الأول من الكتاب، بخصوص تاريخ هذه القصيدة وتجذرها في تربة الثقافة الفرنسية: "إن قصيدة النثر، بالفعل، لم تتفتح على نحو مفاجئ في حديقة الآداب الفرنسية: فقد كان عليها لتبلغ ذلك أن تجد لها أرضا ملائمة، أقصد عقولا مهيأة، واعية بهذا القدر أو ذاك، برغبة العثور على شكل جديد للشعر".(ص.19.)

وأضيف أن بودلير وملارمي، وهما معلما قصيدة النثر بامتياز، كتبا أعمالهما الكبرى خارج قصيدة النثر. لا أحد يدحض حتى الآن القيمة الاستثنائية لديوان بودلير أزهار الشر. بل لا بأس من الإشارة إلى أن نيتشه كان يقرأ (هل هناك حاجة لقول كيف يقرأ نيتشه؟) قسماً من المذكرات الحميمة لبودلير، الحاملة لعنوان تعرية القلب، إلى جانب أزهار الشر. كان بودلير استعار عنوان تعرية القلب من إدغار آلن بو. وفي مراسلاته لسنة 1861 أشار أول مرة إلى أنه "يحلم" منذ سنتين بهذا "الكتاب الكبير". على أن ملارمي، من جهته، كان همه الذي كرس له حياته يتلخص في كتابة شيء آخر غير قصيدة النثر، أعني عمله "رمية نرد" وعمله الذي لم ينجزه "الكتاب".

9

لو قمنا بإعادة قراءة لتاريخ قصيدة النثر العربية لتأكدنا من أن هذه القصيدة، التي لا تنضبط شكلا ولا فكرة ولا تسمية لقصيدة النثر الفرنسية، تأويل يستند إلى الارتجال والعفوية، مثلما الشعر الحر لدى نازك الملائكة تأويل للشعر الحر الأروبي. تأويل فاسد. فقصيدة النثر، في عرف الشاعر العربي، هي، قبل كل شيء، قصيدة تخلت عن الأوزان الشعرية. بهذا التأويل البعيد كل البعد عن قصيدة النثر الفرنسية يكون الشاعر العربي ألغى طبيعة وتاريخ القصيدة الفرنسية، بمنعرجاتها الألف. إنه بعيد عنها في التسمية والتحديد والفكرة. اختار الشاعر العربي الكسل المعرفي من أجل ممارسة شعرية لا مسؤولة، بقدر ما نقل ممارسة كتابة قصيدة النثر من مكان التعدد لدى الشاعر الواحد (وعدم وجودها لدى كثير من الشعراء أيضا) إلى منطقة الواحدية التي رصد لها وضعية حقيقة القصيدة. كسل ونقلٌ أنشأ كل منهما صراعاً غير مبني على أسس معرفية، له بعد الامتياز والسيادة، موجه لإلغاء السابق وإلغاء ما عدا الناطق باسم الحقيقة، قبل أن يكون له سند في صرامة بناء قصيدة النثر والبحث مجدداً في معنى الشعر واستراتيجيته في زمننا. ذلك هو انبثاق الأشكال الشعرية من خارج الشعر العربي وتاريخه.

لنا عناصر تتطلب التوضيح. سوء ترجمة المصطلح أولا. في اللغة الفرنسية هناك مصطلحان: "قصيدة في حالة نثر" و"قصيدة في حالة أبيات". فالأبيات، في الجنس الثاني، يمكن أن تكون موزونة (ومقفاة) ويمكن ألا تكون. وإذا كان أدونيس اختار ترجمة الأولى بـ"قصيدة نثر" فإن ترجمته الثانية بـ"قصيدة الوزن" (في دراسته) وتحولت لاحقا إلى "قصيدة التفعيلة"، جلبت الالتباسات التي فعلت فعلها في تسييد الفوضوي واللاشكلي. (أنا الآخر وقعت ضحية عدم تدقيق الترجمة، عندما استعملت، من قبل، المتداول من غير انتباه). هناك، إذن، في التعريف الفرنسي، فرق بين الوزن (والقافية) وبين الأبيات. هنا مكمن الخطإ في الترجمة. معنى ذلك أن قصيدة النثر هي، بصريا، تلك التي عندما نراها في الصفحة نتبين أنها تتبع وضع السطر النثري وفقراته، القابلة لاستغناء بعضها عن بعض. فكل قصيدة تستعمل البيت (الأبيات) أكانت موزونة (ومقفاة) أم لم تكن، خارجة حتما وفورا من قصيدة النثر. إن الشاعر العربي، الذي لم يعرف قواعد (لا أقول قوانين) هذا الجنس، ظن أن ما يكتبه في شكل أبيات شعرية تتخلى عن الوزن (والقافية)، هو قصيدة نثر، فيما كل استعمال للبيت، بصرف النظر عن شكل البيت، يخرج القصيدة، في عرف معلميها، بودلير وملارمي، ونقادها ومنظريها، من قصيدة النثر ويلحقها مباشرة بالقصيدة، قصيدة الأبيات. المقارنة بين قصيدة النثر وقصيدة الأبيات لدى بول تسيلان، الروماني المطلع حقا على تاريخ قصيدة النثر الفرنسية وقواعدها، يعفينا من أي استدلال إضافي، ما دام شاعرا غير فرنسي. وعندما نكتب قصيدة أبيات غير موزونة (وغير مقفاة، لأن هناك من ينبذ الوزن ولكنه يستحلي القافية) فلنا آنذاك أن تبحث لها عن اسم وعن تصنيف.

ثم هناك ثانيا فكرة قصيدة النثر لدى بودلير. إنها قصيدة الحياة اليومية في باريس، والمدن الأروبية الكبرى تحديدا. (هذا من بين ما اختلف فيه بودلير مع بيرتران، الذي كانت قصائده وصفا لمدينة ديجون.) الحياة التي يستنطقها المتجول المتوحد أوالمتسكع الباريسي، كما كان يفكر في عنونة مجموع القصائد. حياة المدينة بعد أن يغادر الشاعر المنزل ويتجول أو يتسكع في باريس (ومدن أروبية أخرى) برغبة اكتشاف جمال وتناغم العالم الذي أصبحت عليه المدينة في زمن التحديث الصناعي. يختلط بالحياة اليومية للمدينة وبلغة الناس فيها، يطارد "الجمال العابر، الزائل، للحياة الحاضرة"، كما جاء في رسالته إلى هوساي. من ثم تحتاج هذه القصيدة، بصفتها قصيدة مدينة باريس، الضخمة، إلي "نثر مرن، مرن جداً" أو هي تتطلب، كما كتب لصديقه سانت بوف من بروكسيل سنة 1865، " إثارة غريبة تحتاج إلى مَشاهد، إلى جموع، إلى موسيقى، بل وحتى إلى فوانيس". من دون هذه الضرورات الشعرية اللازمة لقصيدة النثر تبطل القصيدة في اعتبار بودلير.

ونقف، مع بودلير، على ما آلت إليه قصائد القسم الأول التي كتبها، مقارنة مع نموذج بيرتران. ففي الفقرة الأخيرة من رسالته إلى هوساي، التي يقدم فيها القصائد، يعترف بودلير بخشية وتواضع الكبار: " حالما بدأت العمل، بدا لي لا فقط أنني يقيت بعيدا جدا عن نموذجي العجيب والمتألق، بل أنني كنت أيضا أقوم بشيء ما (إن كان ذلك يمكن أن يسمى شيئا ما) مختلف على نحو خاص، حادثة بإمكان أي أحد عداي أن يتباهى من دون شك بها، لكنها التي لا تستطيع سوى أن تعذب بعمق نفساً تنظر إلى أي حد تصل سعادة الشاعر الكبرى وهو ينفذ بصواب ما خطط له."

10

تدقيقات استدعاها تأمل، في ضيافة بودلير، وأنا أتابع العودة إلى ماضي بيروت. أسأل، عندها، هل ما وقع يحتمل نتيجة مفاجئة؟ الماضي الذي يفتقد الماضي. فالدعوة إلى عقد مؤتمر قصيدة النثر العربية اكتست مسحة أصولية في غفلة حتى عن المبادرين إليها. أصولية بخلاف الأصولية التقليدية، التي عادت إلى ماض موجود، له تاريخه وله خصائصه وحدوده.

إن المسألة، كما طرحتها الدراسات النظرية، الشعرية والدلائلية، في السبعينيات ثم كيف أصبحت اليوم تطرح، لا تنحصر في أن نكون مع أو ضد قصيدة النثر بل كيف نقرأها وبأي متاع معرفي نقرأها. إذا كان كتاب سوزان برنار يقتصر على التاريخ والمقارنة والتحليل والتوثيق، للقصيدة ونظريتها، فإن المعارف الجديدة أضاءت ما لم يكن ممكناً لسوزان برنار التفكير فيه. إن قصيدة النثر ليست واحدة. وما يهم هو وضعية اللغة ووضعية الذات فيها. ذلك ما عناه رولان بارط عندما نظر إلى النص (الأدبي) من حيث "أن الجسد يعود، ولكن عن طريق غير مباشرة، مقيسة، وموسيقية حتى تقول كل شيء بدقة، عن طريق المتعة لا عن طريق التخيل (الصورة)". بين الجسد والمتخيل ترتسم الحدود بين قصيدة نثر وبين قصيدة نثر. فإذا كانت قصيدة النثر قائمة على المتخيل (على غرار القصيدة العربية التي تعتبر السريالية أو الاستعارة حقيقتها) فهي تنتمي إلى الأدب، أما قصيدة النثر القائمة على الجسد فهي من الكتابة. ولنا أن نلاحظ حضور الجسد في قصيدة بودلير وفي وعيه النظري بها. قصيدة النثر بالمعنى الأول جنس من الأجناس الأدبية، لها تعريفها الخاص بها، مع مراعاة صعوبة التعريف. أما الكتابة فهي تخترق جميع الأجناس الشعرية والنثرية.

معارف جديدة تسمح لنا بأن نقرأ قصيدة النثر من مكان أخر. هناك تناقض في مصطلح قصيدة النثر، على المستوى الإبستيمولوجي أيضا. نعم، إن قصيدة النثر تعني أن النثر فيها يرتفع إلى مستوى الشعر. وهي لذلك لا تستعمل البيت كما في القصيدة، قصيدة الأبيات. إنه شرط سابق على كل شرط. لكن التناقض في استعمال المصطلح يأتي من كون درجة الإيقاع في الخطاب هي ما يميز النثر عن الشعر. فالخطاب إما أن يكون شعرا أو نثرا. فإذا اكتسب النثر خصائص الشعر أصبح شعرا وكذلك إذا اكتسب الشعر خصائص النثر أصبح نثرا. لذلك فإن وجود الوزن (والقافية) ليس ما يحدد الشعر، وغياب الوزن (والقافية) ليس ما يحدد النثر. هناك ما هو أبعد من الوزن (والقافية). إنه الإيقاع. كان همبولد في كتاب المدخل إلى العمل عن الكافي ثم فردناند دو سوسير في دروس اللسانيات العامة وفي الكلمات تحت الكلمات وبنفنيست في قضايا اللسانيات العامة تناولوا العلاقة بين النثر والشعر. وجميعهم برهنوا على أن العلاقة بينهما موجودة، من خلال الخطاب، في كل زمان ومكان. والفرق بينهما هو فرق في الإيقاع والمعنى.

هذه القراءة هي نفسها التي نعثر عليها لدى شعراء أساسيين في كل من فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية وروسيا. ولا نعدم شيئاً من ذلك في الشعريتين العربية والصينية القديمتين. نستشير هنا اسمين من كبار شعراء العصر الحديث. نبدأ بإزرا باوند، لقربه التاريخي. لم يكن باوند يرى الفرق بين الشعر والنثر إلا في درجة المعنى. كتب باوند في كيف نقرأ "الأدب العظيم هو ببساطة الكلام المحمّل بالمعنى حتى أقصى درجة ممكنة" و" كلام النثر محمل بـ[معنى [أقل علواً بكثير، وهو لربما الفرق الصالح بين النثر والشعر". ولدينا ملارمي، البعيد عن زمننا، القادم من مستقبلنا. نعثر لديه على الفكرة الشعرية، التي لا تزال غريبة عن العالم العربي. فهو، مثلا، في جوابه على جول هوري، كتب " ولكن، في الحقيقة، لا يوجد نثر: ثمة الحروف الأبجدية ثم الأبيات المضغوطة بهذا القدر أو ذاك". وكتب في مكان آخر: " تبقى القصيدة مختصرة، تتعدد، في كتاب واحد؛ ثباتها كان يشكل معيارا، كما البيت. كذلك هي، على الأقل، رؤيتي. والآن، بالنسبة للتنغيم الشعوري المتجزئ، إنني أتذوقه تماماً، لكن كنثر، رهيف، عار، محرم". وعن تجاوزه للثنائية، التي عرفتها فرنسا نهاية القرن التاسع عشر، بين الشعر الحر والقصيدة الموزونة والمقفاة (وهما معا من قصيدة الأبيات)، بين القدماء والشبان، كتب إلى غوستاف كاهن، مخترع الشعر الحر، عما يفكر فيه من" عمل أعلى قادم ليعوض الشكلين معاً". وتلك إشارة إلى ما قام به في "رمية نرد" التي لم يتخل فيها عن الوزن والقافية والبيت، بل أنشأ تركيباً جديداً للوزن والقافية والبيت، في بنائه لعمل شعري أساسه المكان، بياض الصفحة، الإقامة على حدود المسرح والموسيقى. كل ذلك جعل هنري ميشونيك يخلص إلى فرضيته القائلة بـ"أن الإيقاع أوسع من العروض". وللإيقاع هو الآخر معرفته.

11

نحن هنا في أرض معرفية لا تقبل أي تبرم أو تملص. وما دام كتاب سوزان برنار كان مصدر الحديث باسم قصيدة النثر العربية في المشرق والمغرب، فإن كل نقاش في موضوع قصيدة النثر يتبرم أو يتملص، اليوم، من المعرفة ومن زمن المعرفة، يفيد أن العودة إلى الماضي تظل بدون ماض فيما هي متخلية عن المستقبل. ولكن التبرم أو التملص لا يلزم الباحثين عن المعرفة الشعرية، المنشدين إلى زمن هذه المعرفة.

المعرفة، التي أقصد، هي التي سعى شعراء وشاعريون حديثون إلى بلورتها، منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى اليوم. هذه المعرفة هي ما يدل على أن الشعر فعل مسؤول ضمن الأنساق الثقافية البشرية. وكل تجاهل لهذه المعرفة يترك خطابنا عن الشعر لا معرفيا، أي لا مكان له في فهم الحركة الشعرية في العالم الحديث ولا في فهمها في العالم القديم، ومنه العالم العربي. ولعل الخطاب الصحفي، الفضفاض، المتأفف، المجنح، الذي يستبد بالخطاب المتداول عن قصيدة النثر، يقنع بالقراءة المتعجلة التي لا تطالب صاحبها بصرامة معرفية ولا نظرية ولا منهجية. بمعنى أن انتفاء الصفة المعرفية والنظرية والمنهجية عنه يجعل منه خطابا غير قابل للهدم لأنه ليس مبنياً. فما يستحق الهدم هو وحده ما هو مبني. لذلك كنت بالإجمال أجد صعوبة في قراءة خطاب كهذا، مثلما كنت أجد صعوبة في قراءة قصائد تعتبر التنصيص وحده على أنها قصائد نثر يمنحها الامتياز. لكن الأصعب هو أن استبدادية هذا الخطاب بالصحافة الأدبية، مشرقا ومغربا، يجسد الرداءة فيما هو يحولها إلى قوة، كما يقول أرسطو. ومع قوة كهذه للرداءة يبطل كل نقاش معرفي. ذلك ما يفرض علي أن أقر بأن مثل هذا الخطاب ينقلب إلى عائق كبير في بناء خطاب معرفي عن الشعر في العالم العربي، وإلى إمكانية حدوث حوار بيننا وبين أنفسنا وبيننا وبين العالم. ذلك ما اختبرته في مناسبات عديدة. ورقات ومواقف مؤتمر بيروت تدل على ذلك. ونحن سعداء بهذا الخطاب السهل، الذي نرفع له ألوية انتصار في معركة لم تقع أصلا.

12

صمت في المغرب، أقول المغرب العربي. أهل قصيدة النثر يحتفلون، دعوة وتكريما واحتفاء، في بيروت، بما كان لهم (وحدهم) مع هذه القصيدة. من لبنان وسوريا وفلسطين والأردن ومصر. حتى المدعوون الغائبون احتفلوا. في هذه المنطقة المغلقة، التي اقتطعها المتخيل الثقافي العربي، في الماضي القريب، للثقافة العربية وتحديثها. شعراء من المغرب العربي وما كتبوه باسم قصيدة النثر وبغيرها من الأسماء، نقاد وباحثون، لا مكان لأي منهم في الدعوة، الاحتفال، الاحتفاء والتكريم. حتى عبد القادر الجنابي (المدعو الغائب) لم يعثر في ما كتبه شعراء المغرب العربي على قصيدة واحدة تستحق أن تدرج ضمن القصائد النموذجية التي اختارها لشعراء يمثلون برأيه هذه القصيدة.

مكان المغرب العربي كان مبعدا عن المتخيل الثقافي العربي في القديم القريب. وهو لا يزال. تلميحٌ صديقٌ من أمجد ناصر وجمانة حداد يتضامن مع شعراء من المغرب، المغرب العربي، ومع آخرين من المشرق (قاسم حداد، بندر عبد الحميد، سيف الرحبي، سليم بركات، عبد المنعم رمضان، بول شاوول، حلمي سالم، من بين آخرين). تلميح أسميه صديقاً لأنه لم ينس مغاربة ولا مشارقة، لأنه يدافع عن فكرة جديدة عن العالم العربي، مثلما أدافع عنها أنا الآخر. مشرق غائب (ومن داخل بيروت نفسها) من دعوة تختار فكرة عن القصيدة تنتمي إلى الماضي ، بما هي دعوة تعترض على القبول بالتعدد والاختلاف. صوت واحد يبدأ المؤتمر لينهيه. تلك هي أيضا العودة إلى الماضي بوعي لا نقدي. ينفر من زمن القصيدة، اليوم، ومعرفتها، اليوم، عربيا وعالميا. على أن عدم توجيه دعوة لأي شاعر من خارج الدائرة المغلقة للمشرق يؤكد بدوره أن فكرة المؤتمر لا تجيء من المستقبل، ويؤكد أن المغرب، المغرب العربي، هناك لا يزال، منطقة غير مرغوب فيها ككل. داخل أسوار ذلك الماضي، معتقلة. دعوة واحتفاء وتكريم هناك، صمت هنا.

وأنا لهذا الصمت أنتصر، كما كان ابن عربي في "رسالة الانتصار" وقف، في الماضي، إلى جانب المتصوف المغربي الشيخ أبي عبد الله الفاسي المعروف بالصيقال وقد صمت عن الجواب على أسئلة كان طرحها عليه عبد اللطيف بن هبة الله البغدادي. رد ابن عربي صمتَ المتصوف المغربي إلى موانع أربعة. وأنا اختار المانع الرابع لأنه يعلل به صمت الشيخ عبر النظر إلى المغرب كمكان مولود من رحم الليل. لذلك كتب أن "فتح المغرب لا يجاريه فتح" وأن فتحه "فتح أسرار". لسنا في زمن ابن عربي. ومعنى الانتصار، في خطابه، تكسوه طبقات عليا من الرمزية ليس هنا سياقها. وأنا، بانتصاري لصمت المغرب، المغرب العربي، لا أنتصر للمغرب على المشرق. إنني بالأحرى أنتصر للفكرة المفتوحة على الفكرة المغلقة، للوعي النقدي، الذي لا يعنيه الماضي إلا بمقدار ما تكون للماضي قوة القدوم من المستقبل، على الوعي الأصولي، الذي يريد عودة الماضي ذاته أو العودة إليه.

زمني هو زمن المغلق، زمن الوعي غير النقدي. وهو، في الوقت نفسه، زمن القصيدة في المغرب، المغرب العربي، وزمن الشعر العالمي في المغرب، المغرب العربي. ذلك ما يجب إدراكه. فالمغاربيون، منذ السبعينيات، ترجموا ونشروا أهم النظريات الشعرية في القرن العشرين. وهم كانوا المنجزين لدراسات فتحت طرقاً مجهولة في قراءة الشعر العربي الحديث وفي التنظير له، وكانوا أول من أنشأ بيتاً للشعر في العالم العربي وأول مهرجان عالمي للشعر على أرض عربية، فيه يلتقون مع شعراء من أقصى الأرض إلى أقصى الأرض. والشعراء، الذين لم يعثر أي واحد منهم على مكانه في دعوة بيروت، يهاجر شعرهم اليوم بين لغات لا حصر لها وبين مهرجانات في العالم.

المغاربة، المغاربيون، يختارون صمتا هو فتح الأسرار. به يؤالفون بين المغرب والمشرق. وبه ينادون على أصدقائهم المشرقيين. يهيئون لاستضافتهم، والاحتفاء بهم وتكريمهم. دعوات لا تتوقف. بيوت مفتوحة الأبواب. ابتهاج يمتد ليل نهار. هذا هو المغرب، المغرب العربي. وأنا أعلم أن شعراءه، نقاده وباحثيه، يفعلون ذلك دفاعا عن فكرة جديدة عن العالم العربي، عن ثقافته ومستقبله. وهم في صمتهم يقاومون. صمت لا يبلغ مقصده إلا أهل الذوق، من أصحاب العلم العرفاني بما نحن فيه وما نحن إليه سائرون. صمت أقسى من الكلام، في زمن نفتقد السؤال عما نفعل ولماذا نفعل وكيف نفعل. صمت هو تجربة الإقامة في الزوابع، على حافة الخطر، بجسد كله عيون. صمت هو سيد الكلام.

13

مؤتمر عن قصيدة النثر في بيروت نسي الاحتفاء ببودلير وتكريمه، بخلاف ما فعله بودلير وهو يحتفي بشاعر صغير (قاصر) تعلم منه كيف يكتب قصيدة النثر.

ولأن بودلير أحد أساتذتي الكبار، على يديه حاولت أن أتعلم (هل تعلمت؟) القياس والحرية في آن، فأنا رمزيا أحتفي به، هنا، وأكرمه، شاعراً بحث عن قصيدة جديدة وفكرة جديدة للقصيدة، لأجل زمن جديد. باسم قصيدته كتب شعراء عرب قصيدة النثر العربية، وباسمه أدافع، اليوم، عن المعرفة بها في زمنه وفي زمننا، مثلما أدافع عن جميع شعرائها، مغربا ومشرقا. وأنا سعيد بأن أكون في ضيافته كتبت هذه الكلمة.

الحمدية، في 28 . 04 . 2006

شاهد نفي

ثقافة البحر!

خيري منصور *

■ بخلاف أي توقع لجغرفة الثقافة، فإن المقصود بثقافة البحر ليس تصنيفا للثقافات بين برية وبحرية وبرمائية، لهذا فالبعد الرمزي لثقافة البحر هو المقصود في هذا السياق على الاقل، لأن البحر يمتاز بخطاب صامت مضلّل، بقدر ما تعجّ اعماقه بصخب الصراع، وهذا ما دفع فيركور الفرنسي الى جعل صمت البحر معادلا لصمت الفرنسيين في جمهورية المقاومة التي سمّاها سارتر جمهورية الصمت!

ثقافة البحر معمار ومزاج وأزياء وألوان، فهي تسامح مع العري، وإشهار للجسد في وجه الشمس، وقد تكون مقالات البير كامو في كتاب أعراس، خصوصا تلك المكرّسة لتأملات صيفية وبحرية في تيبازا وجميلة الجزائريتين من أسطع وأبهى ما كُتب في مديح البحر، رغم أن بطل روايته الغريب، حمل إسما مركبا من الشمس والبحر، وهو ميرسول وارتكب جريمة قتل غامضة الدوافع، وإن كانت حرارة الشمس اللاهبة ورطوبة البحر قد لعبتا دور البطولة في تلك الدراما العدمية! والفريدة.

وقد ينصرف الذهن عند عنوان كهذا ... وهو ثقافة البحر الى روايات وافلام كان البحر بطلها، من طراز العجوز والبحر وموبي ديك وتايتانيك، والحقيقة هي ان البحر لم يكن البطل او الكومبارس في تلك الصراعات، بقدر ما كان ساحة الحرب، ومن عاشوا بالقرب من البحر وبلل الرذاذ اهدابهم في ليالي الصيف، تداعب كلمة البحر على الفور وترا خفيا في قلوبهم، وتستيقظ في ذاكرتهم نوستالجيا زرقاء وشفيفة، حيث المدى محرر من الحدود وتعاقب الامواج يتحول الى تمارين على لعبة عدم الوصول، ما دامت تتكسر تباعا على الشاطىء.

والصفات التي اطلقت على البحر تراوح بين حرية وضياع «عوليسي»، مضمّخ بالاسطورة وبين حنين صحراوي يجعل من الماء وعدا بكل ما هو يافع وأخضر.

وأغرب ما في هذه المسألة ان شاعرا مثل آرثور رامبو كتب قصيدة بعنوان الزورق السكران، وهناك من نقّاده من يقولون انه لم يكن قد غامر في بحر او حتى غدير، فالبحر ليس معطى جغرافيا او حصة رخوة من تضاريس كوكبنا، انه ايحاء باللامحدود، والغامض، والاسطورة ذات الوجهين .... لأنه يحيي ويميت .. القليل منه يحيي والكثير منه يُغرق، ويجرف الاحياء.

لهذا لا يراه البعيدون عنه في اقاصي الجبال كما يراه الماكثون على تخومه.

البعيدون عنه يحلمون به شراعا وشعرا وانعتاقا من اليابسة، والقريبون منه يخافونه، وقد يعلفونه بأجمل العرائس كي يكف عن قضم اعتاب بيوتهم.

قبل أشهر قليلة، نُشر خبر في الصحف عن سيدة اسبانية ماتت في الثمانين في قرية تبعد عن البحر أقل من ميل واحد.. لكنها لم تشاهد البحر ولم تغسل قدميها في مائه... وكأنها عاشت وماتت في الربع الخالي... وبالمقابل هناك من عاشوا وماتوا في الربع الخالي، كتبوا عن البحر ما لم يكتبه جيرانه، وهذا يجزم بأن الحلم ببلوغ الماء يتجاوز الاسطورة الى التاريخ.

فثمة شعوب هاجرت بحثا عنه، وشعوب بادت بسبب طوفانه، لهذا فالثقافة المنسوبة اليه لا تشترط الاستحمام فيه بقدر ما تشترط ابتكاره من ذاكرة عطشى، مفعمة بالحنين، الى ما يحررها من رمل اليابسة وحصاها الناشف!

أما التسامح الى حدّ ما مع العري، واشهار الجسد لدى من يعيشون جيرانا للماء فهو أكثر من مجرّد حاجة عضوية، او خشية على الثياب من بلل، فالفراعنة كانوا يستحمّون بأثواب من الكتان تتيح للجسد ان يتّضح أكثر في عريه، وأن يعلن تضاريسه بفصاحة لا يشوبها تردّد..

ان التداعيات التي تنساب في ذاكرة من يجلس الان، وفي هذه الظهيرة القائظة على مقعد خشبي أبيض تحت مظلّة زرقاء على شطآن البحر الابيض المتوسط من اسكندرية وبيروت الى اثينا لا يمكن لها ان تتكرر في مكان آخر.

وسيبدو المشهد مثيرا للسخرية اذا قلنا مثلا بأن الكتابة عن ثقافة البحر تتطلّب من المرء أن يجلس بالمايوه ويكتب، او يلحس بقايا الملح عن وسادة ابتلّت بشعره بعد السباحة، فثمة بحّارون لا يعرفون البحر الا كمجال حيوي لحرفهم، لأنهم لا يرون من البحر غير قارب وشراع وشبكة صيد، وهذا ما تنبّه اليه بحصافة نادرة ت. إس. إليوت عندما وصف رحلة الصيد بأنها ليست من أجل السمك، بل هي جلوس على الرمل، وتحت سماء عارية، وتدخين وتأمل..

وقد يعود صيّادو إليوت بشباك خاوية، لكن هناك شباكا اخرى مثقلة بماً اصطادوا من افكار وصور، وكل ما سيتحول الى مؤونة خضراء للذاكرة في زمن البطالة!

***

ثقافة البحر أمثولة للتسامح والحسم معا، خصوصا في تلك الثغور التي كانت لقرون مهددة بالقراصنة والغزو، وهذا ما أحسست به مرّتين على الأقل، مرّة عندما سمعت عن عجوز فلسطينية ولدت في عكا عبارة ذات مغزى تاريخ عميق، وهو لو أن عكا خافت من هدير البحر لما سكنت على الشاطىء، ومرّة عندما وقفت تحت صومعة حسّان في الرباط المغربية.

ثقافة تتزاوج فيها رعونة المجازفة بالهلع من غضب الماء، وما قد يحمله من قراصنة قادمين من العتمة الزرقاء، لهذا تبدو الصوامع كما لو انها تدير ظهرها للبحر، وفي الوقت ذاته تقف في مواجهته وهي تحدق الى عينيه!

وما كنت لأسلم نفسي لهذه التداعيات حول البحر وثقافته لولا انني ولدت قاب موجتين عاتيتين او أدنى منه، لكنني حرمت من غسل قدميّ في مائه المالح، في زمن أخرس، كنّا نأكل فيه السردين المعلّب القادم في شحنات ولا نرى السمك الحي ونلامسه..

كنّا نرى الاشرعة بالعيون المجرّدة لكنها أشبه بتلك القصيدة السوريالية التي كتبها شاعر فرنسي عن الشراع ... بحث تتكرر كلمة شراع وهي توغل في الصغَر حتى التلاشي عند أفق داكن من الصمتَ!

وما يقال احيانا عن الطابع الكوزموبوليتي للمدن البحرية، بسبب تلاقح الثقافات في الموانئ المشرعة، يوغل في التعميم، فثمة مدن بحرية أدارت ظهرها للبحر، وتشرنقت كي لا تكون ضحيّته في المد والجزر، ووصفته بالخائن الخاذل.

كما أن هناك مدنا اعتبرت البحر عدوّها وناشدته بالكفّ عن التهام الناس، وحين سمعت لأول مرة بقصة كتبها كويتي وتحوّلت الى فيلم بعنوان (بس يا بحر) أدركت على الفور أن ثرثرة البحر تعني