عمل جديد للكاتب المغربي بشير القمري

«حرب البسوس»: رواية الفضح والتجريب

إبراهيم الحجري*

■ ليس غريبا أن تنفلت الكتابة، لحظة أن تعانق إشراقها الصوفي، من ربقة الحدود التي تقتضيها سلطة التخصص، كما أنه ليس من العجب أن يطل الناقد الأدبي المتعدد الاهتمامات والانشغالات عبر نافذة البوح الروائي المنفتح على العوالم، بعين بصيرة ويد قصيرة، بقلب يعج بغيرة كبرى على القيم الإنسانية الغاربة، وبروح مسكونة بالمرح الهادف، والتي تتغيا التغيير عن طريق تشخيص بؤر الداء التي تعلق بداوخلنا، فتخرب النفوس وتهزم الهمم، تجعلها حطاما تطؤه أقدام الأنانيين والجشعين والمتهافتين، دوما، على القامات الآدمية.

هكذا، يهل علينا أستاذنا، الكاتب والناقد بشير القمري برواية جديدة، ستضفي لا محالة، على مشروعه الأدبي ـ النقدي مسحات جديدة من التميز والإشعاع، هذه الرواية تحمل وسما له وقع خاص في الذاكرة الثقافية العربية «حرب البسوس»، إذ سرعان ما يحيل هذا العنوان متلقيه، ومنذ الوهلة الأولى، على حرب عربية شهيرة أشعلتها امرأة حاقدة، ناقمة، لتدوم أربعين عاما، سقطت، خلالها، أكابر الرؤوس وفطاحل الشعراء وأشجع الفرسان من كلا الحيين بني تغلب وبني بكر. ولعل هذا الاستلهام القوي لعناصر تؤثث الذاكرة العربية، وتطرق بعنف على قبة المتراكم التاريخي والتراثي للقارئ العربي بصفة عامة، والمغربي بصفة خاصة، لم يأت عبثا، بل له ما يدعمه ويبرره من خلال المتن الحكائي للرواية هذه، وقد جاءت «حرب البسوس» عبارة عن مقولة تاريخية لها حمولتها المتعددة، لتؤكد قيمتها في المتخيل المغربي، وبوصفها تجسد، داخل التاريخ المغربي المعاصر منه على الخصوص، منطلقا لبناء تمثلات مشابهة تجد صداها في الواقع الراهن، خاصة حينما تتراكم من خلال ترددها عبر عناوين أشكال أدبية وسردية أخرى حيث نذكر على سبيل المثال مجموعة أحمد زيادي القصصية «شاهد من حرب البسوس»، والحال أن هذه المقولة، بحضورها المتعدد في الذهنية المغربية، تشكل هما جماعيا لدى جيل بكامله عاش أحداثا فيها نسبة كبيرة من التشابه والتماثل، بل وتمثل قاسما مشتركا في بنية المتراكم من حيث التجارب والمتخيلات عند الجيل نفسه، إذ هناك في العمق وفي الحلية المتعددة نفسها، حربا سرية تحرق الناس والحجارة والقلوب.

وتعتبر هذه الرواية، بالنسبة لأستاذنا، الثانية من نوعها بعد رواية «سر البهلوان» (97)، كما أنها تعد المنجز الإبداعي الخامس بعد مسرحيتين ورواية ومجموعة قصصية. إن الرواية كمكتوب، تراهن على التعدد، من حيث الشكل والمضمون معا، وتنبني على انفتاح خطابها، ليتضمن أشكالا تعبيرية أخرى تقوم على السرد أو غيره، حيث تجد حضورا للمسرح من خلال تردد فواصل الصمت الملفوظة بين المقاطع والفصول، هذا الصمت المرتفع الذي يمتلك قوة تعبيرية لا تنقص قيمة عن المكتوب نفسه، بل لعله يفوقه بلاغة وتبليغا وإيحاء، إذ يتعين على المتلقي أن يضع هذا العنصر الركحي في إطار سياقه النصي من جهة، ثم في حقول اهتمامات الروائي من جهة أخرى؛ كي يكتمل فعل القراءة، وتتضح الصورة العامة للمحكي وأبعاده، كما نجد أيضا مفاهيم الموشح مع بداية بعض الفصول (المفتاح ـ القفل ـ الاستغراق ـ الخرجة)، ونصادف أيضا بعض المقاطع الشعرية والآراء النقدية والمقاطع الغنائية، مثلما نلفي مؤشرات عن الحكي القديم (ألف ليلة وليلة ـ المقامات ـ السيرة الهلالية)، وقد يحدث أن نواجه مقولات تاريخية كثيرة من شتى العصور.

إن الكتابة السردية، هنا، تنزاح عن الخط التقليدي، لتفتح أحضانها لتجريب أشكال أخرى وصيغ مغايرة للأنماط السائدة؛ ويمكن أن نورد بعض آليات التجريب المتضمنة في «حرب البسوس» كالتالي:

فعلى مستوى اللغة، نلاحظ أن المنجز لا يقدس اللغة، بل يخرق حرماتها، يغنيها، يفجرها، يفتح لها آفاقا كبرى للتجاوز والاختلاط والتجاور والتعدد، حيث نلفي الفصحى وقد تنازلت كثيرا عن كبريائها وترجلت من عليائها لتجاور الدارجة وتتزاوج معها وتتناسل ويفرخان الجديد والجديد ويفرزان نكهة تفاعلية جديدة لا عهد لهما بها، بل إنها تتنازل أكثر ـ بما يخدم المكتوب طبعا ـ لتفسح وتوسع المكان لاقتحام اللغات الأجنبية، مانحة لها إمكانات الخط العربي وتاشيرة العبور وحق «التجنس» بالعربية، كما نلحظ أن اللغة الدارجة المغربية أضحت تحتكر لها فصولا كاملة ومستقلة من الرواية، وأتيح لها أن تدخل في تماسات حقيقية مع الفصحى واللغات الأجنبية (الفرنسية والإسبانية والإنكليزية)، إذ تجاور اللفظة اللفظة، وتشتبكان في وصل حميم، وتصبح الجملة السردية ـ في أفق هذه الهجنة الباختينية ـ مركبة من عناصر لغوية متعددة، منفتحة أكثر على ذاتها وعلى عوالم شتى دون أن تهاب الشكليات والحدود والدبلوماسيات، فهي جملة متحررة متوثبة تلهث خلف بقع سرابية من الضوء والإشراق والتفجر؛ وتبحث في دأب عن الثراء والغنى والدلالة والحمولات التي لا قبل لها بها من قبل.

وأما على مستوى السرد، فنلاحظ تعدد الرواة والمروي لهم، إذ تتناوب شخوص الرواية على رواية الحدث بصيغ مختلفة، ووفق نظرات خاصة، وتبعا للتجارب الشخصية، كما أن اتجاه الحكي يستند على رؤية استحضار المروي له (المتعدد)، وذلك باستعمال ضمير الخطاب أحيانا، والتعرض لبعض مؤشرات ومواصفات وسمات هذا المروي له، بشكل مباشر أو غير مباشر.

وينساق السرد الروائي أحيانا صوب الحديث عن تجربة الكتابة ذاتها كمعاناة وكصنعة، فنلفي الرواة يبررون اختياراتهم وتوجهاتهم، بواسطة تضمين المتن بعض الملاحظات النقدية، مما يدل على الحضور الكبير للوعي النقدي، أثناء اللحظة الإبداعية، عند الكاتب، وهذا ليس غريبا فالروائي يزاوج بين كتابة النقد واللغة الواصفة وممارسة التجارب الإبداعية في ضوء تصور نظري ومنهجي واضح، يسخر من خلاله استراتيجيات جديدة لبلورة نموذج فني خلاق ومبتكر لا يهادن الأقانيم السائدة، بقدر ما يروم هتك القوالب المقدسة للغة والأنماط والخطابات والأشكال، جاعلا منجزه الأدبي سؤالا مفتوحا، مزعجا، مستفزا، باحثا أبدا عن صياغات جديدة تتأبى على التنميط والتصنيف. إن هذين التجربتين (تجربة النقد وتجربة الإبداع)، عند كاتبنا وأستاذنا، غير منفصلين، إذ تخدم إحداهما الاخرى بطريقة ما. فالروائي يسرد، انطلاقا من خبرة واسعة بنظريات الأدب وشعريات الخطاب وتحولات الأجناسية، ويشتغل بوعي نقدي ونظري عميقين، فلا غرابة أن نجد هذا التعدد وهذا الاجتهاد على مستوى ابتكار قوالب جديدة يصب فيها سيولته الفكرية قبل السردية، ولا غرابة أن نلفي هذا البحث الدؤوب عن مسارب أخرى قصية، ومسالك مغايرة تلهمها التجربة العملية والمتراكم القرائي والتأمل المستديم في ثنايا الواقع وماهيات الأشياء.

الكتابة، هنا تجرب، تبتكر، تغامر، تنقذف في الفضاءات المجهولة، الغريبة، دون أن تأبه بالأحجار الناتئة والعواصف، مسحورة، مفتونة ببريق البحث عن صوت التفرد، تطارد إشراقته الصوفية الشاردة أبدا في كل الأماكن والتجليات، إنها تأنف من أن تكون مستعادة، تلوك الطرائق المعروفة، وتجتر المألوف، تريد أن تسلك طرقا وعرة، تتخذ من البهاء دليلا وأيقونة لاقتحام مجرات جديدة وأراض بكر.

تدور قصة الرواية حول مناضل ومثقف مغربي اسمه المبروك الفراش الفارسي الذي استغلته زوجته الماكرة، الناقمة، ذات الأشراك الأخطبوطية، فأحالت حياته جحيما، وأغرقته في الخيبات وأفسدت علاقته مع أهله وأصدقائه، وامتصت ماله ودماءه وعظامه، طيلة أربعين سنة، قبل أن ترميه جيفة في الخلاء، لتجسد امتدادا لبسوس أخرى تفتق عنها تاريخ المغرب المعاصر، هذه البسوس التي قادت حربا باردة في الظاهر، جحيمية في الباطن تحرق الأنفس، تحيلها رمادا، على غرار حرب البسوس الشهيرة؛ التي تحفظها الذاكرة العربية المتعددة، وأضحى لها طابعا شبه أسطوري، ملغزا وكثفا.

وهكذا تستنبت عين الرواة الدقيقة (الرواة المتعددين) الأخبار والتفاصيل المتعلقة بهذه الواقعة من زوايا متعددة، تسلط الأضواء الكاشفة على العلاقات الإنسانية التي يطبعها الزيف والنفاق، وتدخل عين الرواة هاته، أحيانا، إلى الشخوص وتنفذ إلى بواطنها لتستغور أعماقها الدفينة وأحوالها النفسية المخبوءة المليئة بالإحباطات والتناقضات والأمراض العفنة، وهذا يتساوق مع الرؤيا البعيدة للنص التي تقوم بتشخيص النقاط السوداء في الشخصية المغربية، ومدى فعل وأثر هذه البؤر المعتمة في التاريخ والثقافة والمجتمع، وأحيانا تصبح الشخصيات نفسها رواة، كل يحكي ما يعرفه عن الآخرين، تبعا للغاتهم وثقافتهم ومواقعهم الاجتماعية، كل يحلل بطريقته الخاصة مأساة المبروك التي تجسد مأساة جيل بكامله، تكوَّن، وناضل، وحلم، ليتبخر أخيرا فيما يشبه الإغفاءة، بطريقة درامية، لا مثيل لها.

وينزلق السرد أحيانا عن سكته ليدخل في تحاليل، أعتبرها مهمة، لأنها تسلط الضوء على نظرة الشخوص للعالم والأحداث والتاريخ، ولأنها أيضا تمنح الفرصة للروائي كي يمرر خطابه ورؤاه في ما جرى ويجري داخل المنظومة التي تحيى فيها غالبية الشخوص عيشة كومبارسية هامشية يمثلون مسرحية معتوهة لمخرج فاشل وكاتب مجنون، إن الإشارات التي ترد في هذا الصدد ثرة وغنية، وتحتاج إلى وقفة خاصة، لتصنف وتعزل وتدرس في السياق الذي أفرزت فيه تاريخيا وثقافيا، وفي ارتباط وثيق بالقضايا والأسئلة الملحاحة التي تتصل بها عبر وشائج وعلاقات معقدة.

وعلى مستوى الشخوص الفاعلة في الأحداث نجد فئتين: فئة تتميز بالطيبة والحنو والأريحية، وهي تدافع عن صورة البطل المبروك وتتبنى محنته، لكنها لم تستطع أن تقدم له الدعم الكافي لإخراجه من ورطة الأزمة التي وقع في كمائنها نتيجة زواج فاشل بامرأة مستهترة، مجنونة، وفئة معارضة غرضها النهب وسلخ جلد المبروك وتتصدر هذه الفئة زوجة المبروك السيدة فريدة الخراط، الرتيلاء، الساحرة (من السحر والشعوذة)، البسوس المغربية التي توقد حروبا وحروبا، هي الرابحة فيها رفقة عائلتها، وبعد انسحاب الفئة الأولى وتراجعها عن ساحة الوغى، تأتي لهذه البسوس الجشعة، الشاطرة أن تمتص ثروة المبروك الفارسي ودمه ولحمه لترميه أجلافا في صحراء الرباط، المدينة الغول التي لا ترحم، قبل أن تنال جزاءها وتلقى مصيرها الحقير.

وتنغل الرواية بالطقوسيات المغربية التي تعزز الأبنية الفضائية والزمانية، سواء من خلال تردد الأمكنة بأسمائها الصريحة أو المضمرة، إذ نلفي ذكرا للرباط، التي كادت تكون البطل الرئيسي في الفصل الأول، بما تحمله من قيم وتداعيات وامتدادات في ذاكرة الأبطال والشخوص والرواة المتعددين، كما نجد ترددا لأسماء مدن مغربية أخرى مثل مكناس، مراكش، فاس، طنجة، سبتة، مدينة لام وغيرها من الأفضية المعروفة التي تحيل على مرجعيات مغربية كالمراقص والمقاهي والشوارع والمحجات والمزارات... وكذا من خلال ورود مؤشرات واضحة تدل على الزمان المغربي كالأحداث والوقائع التاريخية الكثيرة التي تتراكم في شكل حشوي لتحيل على تاريخ حقبة ما تظللها أربعون سنة أو ما يزيد، حيث ترد إشارات إلى مدونة الأسرة، التواجد الاستعماري والخيانات الكبرى، حكومة التناوب، حكومة اليوسفي، عهد أوفقير، الجنرال القرمزي، مثلما ترد أسماء مشهورة في تاريخ المغرب المعاصر، لها رجع في الذاكرة القرائية المغربية، ويعرفها المتلقي المغربي ببساطة، ونذكر منها: المهدي بن بركة، بن جلون، اليوسفي، الوزاني، الذيب، عبد الرحمان المجذوب، محمد جسوس، إضافة إلى بعض العادات والتقاليد والمعتقدات التي يستعرضها المحكي مثل السحر والشعوذة و(التوكال)، وليلة الدخلة بكل طقوسها، وفن العيطة، والقعدة، وغيرها كثير. فالرواية تنتصر لهوية مغربية سواء من خلال إقحام اللغة العامية، أو من خلال الأسماء والأماكن أو الأحداث، وكل هذه المكونات الثرة تشتغل في بناء الدلالة العامة تبعا لخطة محكمة البناء، ووفق صنعة شديدة الانحباك.

ويجد القارئ نفسه مطالبا بوضع افتراضات قرائية من خلال تلمس بعض المؤشرات التي تزخر بها الرواية، خاصة على مستوى النصوص الموازية التي يصدر بها كل فصل، وهي نصوص مفكر في انتقائها من طرف المؤلف، ومصممة بعناية تبعا لرؤيا مسبقة مع الإصرار والترصد، لذلك وجب الوقوف عليها وتأمل ما تلوح به من مدلولات، وما تقترحه من إشارات بليغة بإمكانها أن توجه الفعل القرائي، وتساعد المتلقي على اقتحام النص وفك شفراته، حيث نجد حضور مقاطع نصوص موازية لكل من (أرطأة بن سهية ـ الحلاج ـ السبكي)، كما نصادف مقطعا من مثل عربي متصرف فيه (وافق شن طبقة)، وآية من القرآن الكريم، ونسجل، بشكل مثير، تردد مقاطع من فلسفة الحلاج، إذ تكرر تواجده أربع مرات، ولهذا علاقة بالمتون السردية والرؤى التي يقترحها النص بشكل أو بآخر، فالحلاج معروف بفلسفة الرفض والتمرد والخرق، ومشهور بخطه وتوجهه من حيث الاعتقاد والتفكير، مما أثار نقمة الفقهاء والساسة عليه، فتواطؤوا على تصفيته جسديا وفكريا، وأما المبروك، الشخص الذي تأبط شر امرأة فدوخته وجعلته يتبنى تيارا وجوديا غريبا لم يكن يؤمن به بقدر ما فرض عليه فرضا، والواقع أن هذه النصوص الموازية المهد بها تقتضي وقفة خاصة لتمثل الخيوط الناظمة بينها وبين المكتوب.

صحيح أن التجربة استلهمت منظورات فنية روائية مغربية أو أجنبية تنحو نفس المنحى من حيث طابع التجريب والمغايرة، لكن هذا لا ينفي وجود بقع ضوء مميزة تمنح التجربة أصالتها وتعطيها سند التميز وصنع صوت التفرد، فالروائي يعترف في إهدائه بأن رواية «جنوب الروح» ألهمته في كتابة هذا النص، ويمكننا أيضا أن نستشف حضور نفس التقنيات التي وظفها محمد برادة في رواية «لعبة النسيان» خاصة على مستوى تعدد الرواة وتعدد اللغات ووجود «راوي الرواة» أو ما يسميه الأستاذ بشير القمري بـ«شيخ الرواة»، ومعروف أن كلا الكاتبين متأثران بالنموذج الباختيني فيما يخص اشتغالهما الروائي ممارسة ونقدا.

عموما تمثل هذه التجربة الروائية دفقة جديدة على مستوى التراكم الروائي المغربي الباحث بشغب عن موقع مستقل وصوت للتفرد يحيدان به عن النمط المشرقي، وهذا المنجز بحكم ما تحمله بين طياتها من ثراء فني ومضموني عميقين تستحق أكثر من تناول وتقتضي أكثر من دراسة، وما هذه القراءة السطحية سوى «تاقة» صغيرة للإطلال على عوالم بشير القمري المسكونة بالغرابة والفتنة، قد تفتح شهية الغاوين أكثر للإبحار صوب جزرها العامرة.

* كاتب من المغرب

الشعرُ وحاسّةُ معرفةِ الناس

كمال سبتي*

■ ها نحن في شهر آذار من عام 2003.
الحرب لم تبدأ بعد. تقول نشرات الأخبار بغير العربية. وهي ستبدأ في يوم قريب..يقول الساسة الامريكان.
أكتب شعراً كل يوم..ضد الحرب.
أكتب مقالات كل يوم أيضاً.
السكر بقنانيّ البيرة الهولندية والنبيذ الإسبانيّ تحولّ إلى سكر بقنينة عرق إغريقيّ.
الهاتف لا يسكت. وإن سكت أرفع سماعته وأدير أرقام هاتف عراقيٍّ مؤيد الحرب في لندن.
أشمّ عفونةً في لندن يا صديقي القديم هاملت.
***
المذيعون كثر.
بلغات أفهمها ولا أفهمها.
لا قناة عربية عندي.
حظ حسن.
***
الكتبة العراقيون في لندن ماضون إلى تحرير بغداد.
مقالاتهم تقول هذا وشعرهم أيضاً.
***
إنهم إخوة!
والإخوة تعبير شائع في المافيا.
***
سقط الصاروخ الأول على بغداد.
سقط على قلبي.
خفت.
***
في اليوم التالي:
غضبتُ من الإغريق وعرقهم.
حولّت سكري الإغريقيّ إلى سكر هولنديٍّ وإسبانيٍّ ثانية.
***
لم أضرب رأسي بحائط بعدُ.
***
أصدقاء كثر يبكون.
ولندن العراقية فرحة بالحرب.
***
في السي أن أن:
مشهدُ الطائرة الامريكية B52 تقلع من لندن إلى بغداد.
سترمي قنابلها عليّ.
خفت.
***
البيرة ليست لحرب ولا النبيذ.
البيرة لكسر شمس ظهيرة ببرد مّا.
لخداع فتاة مسافرة كي تستمع إلى كلام ذي هدف مخفيّ.
والنبيذ لابتداء الطريق اليومي إلى السكر..
ارجعْ إلى الإغريق.
***
المشاهد المصوّرة من الحرب تكثر. هذه هي الناصرية. هذا جسرها والفرات النهر. تلك البيوت أعرفها، والشهداء.
وهذه البصرة..مدينة مستشفيات محاصرة ومشردين.
وهذه بغداد..قلبنا.
مشهد ليليّ منار بالصواريخ، لكأنه مشهدُ لعبٍ اصطناعيّ حقاً.
***
كلّ هذا وأنا أعيش وحدي. قد يرن هاتف من صديقتي الهولندية أو من صديق آخر..وقد لا يرن أي هاتف من غير عراقيّ. هذه هي الحرب الثانية عليّ في المنفى. قبلها حرب واحدة في مدريد عبر راديو ترانسستور صغير.
فلاتركُ شربَ الكحول قلت بعد أن مُنعتُ من زيارة مستشفى الطوارىء مرةً قادمة..قالوا عليّ أن أراجع الطبيب الرأسيّ.
أضحت المشكلة كيف أقضي يوم حرب وحيداً بلا شرب كحول؟
كان الكحول ممنوعاً عليّ كلّ مرة بحرب أو بدون حرب. غير أني لا أتقيد بأوامر طبيب.
أخذ الكحول يقسو عليّ أثناء الحرب كثيراً، ويؤجج عاطفةً اتجاه البلاد يصعب على رجل وحيد مثلي تحملها.
لكنني اتجهت إلى تأمل معرفيّ وقت الحرب والكتابة فيه.
فبدأت مقالي «الحرب والشعر» بقسميه « هو الآن فصل أساسيّ من كتابي في الأصل الشعري» ورأيتني أعبر منطقة الخطر الحسيّ إلى منطقة اشتباك عقليّ معقد. كأن الأمر كان استجداء إنقاذ، بالمعرفة، من الغرق في ما هو يوميّ وحسيّ وقاس.
لا أستعيد هنا أجواء مقال «الحرب والشعر»، كما أنني لست بصدد استعادة أية أجواء. ما أفعله الآن هو إعطاءُ الاستذكار شكلاً ما.
هل كانت المعرفة إنقاذاً حقاً؟ أم أنها لم تكن أكثرَ من خلاص مشوّش جعلَ الواضحَ غامضاً حتى لا يُفهَمَ فازلٍ به إلى العاطفة ثانية؟
من الطريف الآن أن أتذكر كتابة أليوت عن هاملت وابتكاره مصطلحَ «المعادل الموضوعي» الذي يقدم العاطفة فنياً في فكرٍ ومواقفَ وأحداث وما إلى ذلك.
كان ذهابي إلى المعرفة من دون أن أدري هو خلق معادل موضوعي لعاطفة قاسية. كبح جماحها بخلق شكلها في الحياة قبل خلق شكلها الفني في الكتابة.
صعب بعض الشيء. أعرف.
لكن حياتنا تشبه قصائدنا. والتنظير الأدبيّ الصرف يُطبّقُ عليها أيضاً.
بدا الأمر، قدرياً، منظماً. من نظر إليه بعد ثلاث سنوات. أي بدت المأساة منظمة. أن يُنتهَك الشاعر في عزلته بالعاطفة إلى أبعد حد حتى وهو يكتب مقالاته القصيرة، لكنّ بدءه بكتابة «الحرب والشعر» كان محطة توقف في مسير قاس.
أما كان الطريق اللاحق قاسياً؟
بلى، كان قاسياً أيضاً، ولكن عندما تُرمى في لجة ديدنك الفقهي والأدبي فعليك أن تعرف كيف تخرج سالماً. ليس ثمة عذر. هذا ما أراه من هنا وبالعقل الآن وبالعاطفة الآن على أيام صعبة سمّيت الحربَ في وسائل الإعلام آنذاك وسميتها الحربَ أيضاً بخوفي منها وكرهي إياها.
عليك أن تخرج سالماً. جملة جديدة ابتُكرَتْ تواً. هل خرجتُ سالماً؟ أنا أسأل هذا السؤال، لكنّ مؤكد أنني أخصّ به كل واحد عانى الحرب مثلي وتمزّق وبكى ومؤكد أنني لا أخص به من رحبّ بها. فالأخير كان موضع حسد مني قبل أن يكون موضع شتْم مني طبعاً.
هل خرجتُ «أو خرجتَ يا شبيهي» سالماً؟
أشكك في أي جواب بـ«نعم».
لقد خرجتُ حياً. والأخيرة لا تعني «سالماً». كم نقص عمري عند من يملك عدادَ الأيام والشهور والسنوات؟
وكم علةً ابنة كلب ازددتُ؟
وكم.. وكم..
لكن هذا كله يُسجلّ في سجلّ ظهْرٍ لا أعرف مالكه إلى الآن. إلاّ أنني أعرف أنه ليس مداحَ دكتاتور أو رسامَه أو مطبلَه وليس بائعاً الشعرَ من أجل غنيمة في حربٍ أو في سوق مخابرات الدول.
ولنجعل الأواخرَ «المداحَ والرسامَ والمطبلَ والبائع» واحداً – حتى إن اختلفوا بأكثر من عقد أو بأكثر من عقدين في وقت الخروج من العراق – وقد يضحك مني هذا الواحد «الأواخر» ومن فقري. فأقول له لا تسمّني غشيماً لأنني كنتُ سميّتُ نفسي بها منذ سنوات.
وأماً أن تحبّ المالَ فهذا شأنك ولا أسعى فيه إلا من أجل نزْر يسير منه يقيني العوَزَ. ويا ما تكررَ العوزُ في حياتي فكنت أرضى بسرير مؤجرٍ في غرفة ذات سريرين في فندق وأضحك من كل مداح دكتاتورٍ ورسامه ومطبله على أن أملك مالاً بخيانة الشعر فأبكي كلّ عمري.
ستقول وما هي خيانة الشعر والناس تخون بلاداً؟
والإجابة إجابةٌ متصوفة. وأنا لست متصوفاً تماماً..لكنْ فيّ القليلُ مما كان فيهم.
خيانة البلاد لعبة لغوية.
أنت تأخذ من المحتلّ أموالاً مقابلَ خدمتك إياه فتقول إنك تخدم بلادك.
أنا أسميك خائناً.
وأنا لا أخدم المحتلّ فلا آخذ مالاً فتسميني خائناً لأنني لا أخدم بلادي.
لكن هذا الأمر لا يمشي في الشعر مهما لعبتَ باللغة.
فالشعر لايروجُ حرباً.
والشعر لا يخدم محتلاً حتى إن كان ملاكاً.. ولا يقبض أموالاً من أيّ كان.
وإن فعلتَها فلن يسمّى الذي تكتبه شعراً، بل ستنزل عليك لعنات من مقاهٍ أدبية فقيرة يرتادها شبان أدباء ومعذّبون في هذه الأرض..ومن تعاليم محفوظة في كتب على رفوف أيضاً.
والشعر..
والشعر..
الشعر ذو حاسة عالية في معرفة الناس.
***
فقل لي: أتعيش محنة راسكولينيكوف في «الجريمة والعقاب» ؟
ومحنته محنتان في رأيي.
معاقبة نفسه على جريمته، فكان يتمزق وحده طوالَ الرواية.
ومعاقبة نفسه بالتخوف من أن يُلقى القبضُ عليه والشكّ في كل شيء والتوهم في أن أمره عُرف.
وأما المحنة الأولى فسأبعدها عنك. أو لأقل سأبعدك عنها. فأنت بعتَ البلاد علناً فهل يعقل أن أدرجك في خانة النادم على ما فعل بينما يرن في أذني الآن إيقاع تلك الجملة من رواية «الصخب والعنف»: عاهرة يوماً. عاهرة كلّ يوم ؟
كلا. لن يعقل هذا.
وأما المحنة الثانية وعلى الرغم من كونك أسْندْتَ إلى قوى جبارة..فإنك خائف منا نحن البسطاءَ الفقراءَ من كلمة نابية نقولها في حقك ومن نظرٍ إليك شزْراً.
***
وما دمتُ تذكرتُ «هاملت» عبر أليوت الناقد. فلأذكّرْك بأنها مسرحية عن خيانة أيضاً، دسيسةً ما، وجريمة ما.
درسناها عميقاً على مقاعد الدرسّ. واشتغلها العالم كله في اللغات كلها وبالرؤى المتغيرة كل حين..حتى قام مخرج أخير بإعطاء دور هاملت الرجل إلى امرأة. وكان النقد بدأ يتحدث عن عقدة أوديب فيها «هاملت وأمه» منذ فرويد.
وهي هذا وذاك وهي لا هذا ولا ذاك.
ومهما اشتطّ المؤولون بعيداً، فلن يحذفوا منها حكاية مقتل أبيه الملك ولا دورعمه في قتله ولا أمه.
لأنها ستكون أيّ شيء إلا مسرحية «هاملت».
طيف الملك ظهر لهاملت وأخبره بالمقتل بل وطالبَه بالثأر.
ومهما اشتطحت بعيداً في اخفاء جريمتك..فالطيف ظهر لنا وأخبرنا بمقتل البلد كله.
«هل طالبَنا بالثأر ؟!»..
والقصة كلها معروفة الآن. كلها.
والشعر..
والشعر..
الشعر ذو حاسة عالية في معرفة الناس.
في كتاب أنا وبلاتيرو..يقول خوان رامون خيمينيث لبلاتيرو وهو حمار طيب «بترجمتنا»: «واضح يا بلاتيرو أنك لست حماراً..لا بالمعنى العامي للكلمة ولا بحسب تعريف معجم الأكاديمية الإسبانية. إنك هو بالمعنى الذي أنا أعرفه والذي أنا أفهمه».
ولا أظنك أيها الواحد «الأواخر» الحمارَ بلاتيرو الطيب.
بل لا أظن استشهادي بمقطع خيمينيث جاء في محله تماماً حين نتذكر أنك وبلاتيرو تتضادان في جمال الروح كلّيةً.
لكنه بغير هذا التأويل جاء في محله تماماً أيضاً.
كيف خطر ببالي هذا المقطع ؟
ربما بسبب قوة إيقاع لغويٍّ ومعنويٍّ تضمنته جملته الأخيرة «إنك هو بالمعنى الذي أنا أعرفه والذي أنا أفهمه.»
أيْ أن الجملة الأخيرة هي التي شجّعتني على تذكّر المقطع كله.
فلاعدْها عليك إذن منزوعة من «روحها» في اتجاه بلاتيرو.
إنك هو بالمعنى الذي أنا أعرفه والذي أنا أفهمه.
وهذه قبل أن تكون نهاية الكلام فهي لكي تعرف حقاً أنّ الشعر ذو حاسة عالية في معرفة الناس.
ولكي تعرف أن الاستشهاد بمقطع خيمينيث جاء في محله تماماً أيضاً.

هولندا / آذار....2006

جلسةٌ قبلَ الحَرب

جلَسَ الجَميعُ على الأريكةِ مُتعبَينْ:
الليلُ والأشجارُ والجُندِيُّ والقمرُ الحزينْ،
يقولُ أوّلُهم: تَعِبتُ منَ الظَلامِ،
فَتَضحَكُ الأشجارُ منْ ضَوءِ القَمرْ.
لكَأنّما تلكَ الأريكةُ مِثْلُ تابوتٍ تفَتّحَ نِصفُهُ،
لكَأنّما كانَ القمرْ
يُلْقي على الجُنديِّ نَظْرَتَهُ الأخيرةْ

وكَأنّما الجُنديُّ جُنديٌّ يَموتُ على الأريكةِ
مِثْلَ تمثالٍ تكَسّرَ نِصفُهُ،
وكَأنّما الأشجارُ تُخفي مأتَماً
شَهِدَ الجَميعُ:
الليلُ والأشجارُ والجُندِيُّ والقمرُ الحزينُ
عزاءَ جلْسَتِهِ الأخيرةْ.

بلادي ..

بلادي التي سوْفَ تُذْبَحُ باسْمِ الجَميعْ
بلادي التي أنْجَبَتْني، فقالوا:
لقَدْ جِئْتِ شَيْئاً فَرِيا
بلادي التّي شرّدَتْني
ولَمْ تَكُ، قالوا، بَغِيا
بلادي التّي سوْفَ تُذْبَحُ باسْمِ الجَميعْ
بلادي التّي تُشْبِهُ البَقَرَة
مُسَلَّمَةٌ، لا ذَلولٌ ولا فارِضٌ، لونُها كالذَّهَبْ
بلادي الذّهَبْ
يَشِعُ بها في الظَّلامْ
بلادي التي لا تُجيدُ الكَلامْ
تَسُرُّ الجَميعْ
بلادي التي سوْفَ تُذْبَحُ باسْمِ الجَميعْ

* في القصيدة استفادة واضحة من آيتين في سورة مريم ومن ثلاث أخَر في سورة البقرة ...

المَجَزّرَة..

هِيَ مَجْزَرَةْ
قُلْ إي وربّي *
وَدَعَ السَّكِينَةَ جانِباً،
واشْتَمْ كَتائِبَ كُلّ حَرْب..
قُلْ إي وربّي
واشْتَمْ عَبيدَ المالِ،
بَلْ واشْتُمْ دُعاةَ المَوْت
مِنْ شُعَرَاءِ سَمْسَرَةٍ ونَصْب..
قُلْ إي وربّي
* الآية 53 من سورة يونس: (وَيَسْتَنْبِئُونَكَ أَحَقٌّ هُوَ قُلْ إِي وَرَبِّي..) إلى آخر الآية.

أمامَ القاضي ..

لو كانَ في البلادِ لي مالٌ
بكيتُهُ كَصَرّافٍ عَجوزْ
لو كانَ في البلادِ لي بَيْتٌ
بَكَيْتُهُ كَمالِكِ البُيوتْ
لكنّما أنا فَقيرٌ كُلّ عُمْري سَيّدي القاضي،
وإنْ أبكي فَلا أدري لماذا ؟
يُعْقَلُ أنْ أبكي أمامَ البلادُ للصرّافِ
والمالكِ بَحْصِيانِها مالاً وأمْلاكاً ؟
لهذا لا يَبْكِيانِ الآنَ مِثْلي،
لَنْ يُضيعَ مِنْهما ما قَدْ يُضيعُ
مِنّي ومِنْ غَيْري، ولا أدري: لماذا؟

* شاعر من العراق يقيم في هولندا
* كُتِبَتْ هذه القصائد في فترة متقاربة من وقت ما قبل الحرب من عام 2003.
* يترجم الكاتب الكبير الراحل عباس محمود العقاد الكتابَ عن الإنكليزية باسم: «بلاتيرو وأنا»..تماماً كما هو في الأصل الإسباني. لكنّ اللغة العربية لا تستسيغ تأخير الأنا بين الأسماء. ملاحظة تعلمتُها في فتوتي من أستاذتي الفاضلة نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر».
* والفصل كله من كتاب جديد لم ينُشرْ بعد بعنوان « الشعر والتوثيق الشخصي».. وهو كتاب مذكرات تؤرخ مرتين..مرة بالسرد وأخرى بقصيدة مكتوبة منذ وقعت الحادثة المروية سواء كانت عن تاريخ شخصيّ تكوينيّ يؤرخ مدينةً أماً أيضاً أو عن مقتل صديق وانتحار آخَر أو عن الهرب من البلاد وعيش الحرب في المنفى ..إلخ

يوسف زيدان من التراث الى الرواية:

«ظل الأفعى» رمزية الرواية تحيلها الى فضاءات تأويلية

القاهرة ـ «القدس العربي»:

صدرت للدكتور يوسف زيدان رئيس قسم المخطوطات بمكتبة الاسكندرية روايته الاولى عن سلسلة روايات الهلال تحت عنوان (ظل الأفعى) يتكثف زمن الرواية في ليلة واحدة لتعكس الأزمة العميقة في صورة المرأة ما بين القداسة الاصلية الكامنة فيها، والدنس الذي ألحقته بها ثقافة المنطقة خلال ما يقرب من ثلاثة آلاف عام، شاركت خلالها المكونات الثقافية في ازاحة الصورة المقدسة للأنثى باعتبارها الأصل المقدس للنوع الانساني، ومن خلال مجموعة رسائل تصل الى الابنة أو الزوجة من أمها التي تستعير في الرواية صورة (الأم العظيمة) التي كانت معبودة في مجتمعات المنطقة القديمة من العالم، يحدث التحول التدريجي في الاحداث مع اكتشاف ابنتها من خلال الرسائل للحقائق الاصلية للأنوثة، مما يؤدي لانقلاب جذري في طبيعة العلاقة مع زوجها من جهة، وجدها الذي تولى تربيتها بعدما انتزعها جدها (الضابط) من امها وهي في سن السابعة من عمرها.

وتغوص الرواية في تحليل مجموعة الشخصيات متوسلة في ذلك بكم هائل من المعرفة المستقاة من التاريخ وعلم النفس، ومن اعادة النظر في المفاهيم الاساسية التي تسود مجتمعنا المعاصر.. وقد تميز فيها العمل الروائي الأول ليوسف زيدان ببناء درامي مركب يمتزج فيه القص الحكائي بالاحداث المتلاحقة، والمفاجئة التي يتداخل فيها الماضي بالحاضر منذرا بانهيار مروع لطبيعة العلاقة الحالية بين الرجل والمرأة، وهي العلاقة التي قامت على اسس زائفة بدعم من الأوهام التاريخية الباطنة والاستخدامات اللغوية الشائعة، أو بالأحرى التي أشاعتها الثقافة الذكورية، منذ أواخر الزمن السومري مرورا بزمن تدوين التوراة وانتهاء بعصرنا الحالي.

يقول زيدان في احدى مقاطعه ص75: تلك ياحبيبتي، ترنيمة لايزيس (ايزت، بحسب النطق المصري القديم) سجلها المصريون القدماء، قبلما تتشوه صورة الافعى في الاذهان. كان ذلك في الزمن القديم، الذي اتخذت ف