المشهد الروائي الجديد في مصر: [3]

شعراء انقلبوا الى روائيين بسبب قدرة الرواية على التعبير عن الواقع المرعب للحياة المصرية وهدف الكتابة لم يعد رسوليا بقدر ما هو كتابة بشر الى بشر آخرين

القاهرة ـ «القدس العربي» ـ من محمود قرني:

هذه الشهادات الغاضبة ـ في معظمها ـ تعكس واقعا اردنا تسجيله وتثبيت زواياه بقصد النظر اليه بمزيد من التأمل.

اردنا في هذا الاستطلاع التوقف امام عدة اشكاليات تطرحها الرواية الجديدة في مصر، بالتزامن مع الانحسار المنظور للقصة القصيرة وللشعر معاً، بالاضافة لتعثر اشكال فنية مؤثرة تعتمد الاشكال الجماعية وتفتقر الى الدعم والى غياب المشروع مثل المسرح والسينما، ولا يتم ذلك بانفصال عن اتساع الهوة بين المنجز الابداعي ـ بشتى صوره ـ وبين متلقيه، دون الافتئات على ارقام التوزيع واعداد المشاهدة التي يتجرأ ويعلنها اصحاب مصلحة هنا او هناك.

الرواية الجديدة في مصر ساعية ـ بالتأكيد ـ للتماس مع افكار الواقع الانساني في صورته المعولمة، فثمة قناعات مفرطة بتفتيت المركزية الروائية من دون انفصال عن مفهوم تفتيت المركزية القومية، وهناك عودة للجيتوهات المهمة والجماعات الصغيرة، التي تمثل نقائض هذا المركز الذي عاش مقهورا بفكرة صناعة العقل العام، وتعاظمت ايضا مفاهيم العمل الفردي والذوات المتشظية التي ترفض ان تتزيا بمسوح الرهبان والقديسين، لذلك سنجد اعتمادا واسعا ومفرطا للغة هشة، رومانسية، تنأى ـ بكل قوة ـ عن التركيب والمعاضلة والتأويل، سنجد سيرة شخصية تضفي على آثامها حيادية تشي بأن آخرين هم مقترفوها، وفي كل الحالات لا يتم ذلك بعيدا عن الوعي العام بالتفكك المأساوي الذي لحق بالشخصية المصرية والعربية على السواء، وترسيخ مثل هذه الصورة عمق فكرة المبدعين الجدد عن المفهوم السالب للالتزام، وباتت الوظيفة الابداعية مخيفة الى حد المخاطرة. وربما كان ذلك كله يقبع خلف الانجاز النوعي للرواية الجديدة الذي ـ لا شك ـ ميزها عن رواية الاسلاف، بمن في ذلك الاسلاف من ذوي القربى، وهذا هو نص السؤال الذي وجهناه الى المشاركين في هذا الاستطلاع: «حققت الرواية الجديدة طفرات نوعية في عدة مفاهيم سواء على مستوى السرد او اللغة، وكذلك على مستوى الوعي بالذات لكنها ظلت رهينة ذوات محدودة وعوالم افقية لا تؤمن بأهمية الوعي المركب في النظر الى العالم.

ترى ما هو المستقبل الذي تراه لهذه الكتابة، وبأي معنى يمكن تصنيف تجاربها الراسخة، وهل يمكن لهذا الوعي بالعالم ان يعد بصياغة جديدة تحدث في اطار تجربتك؟».

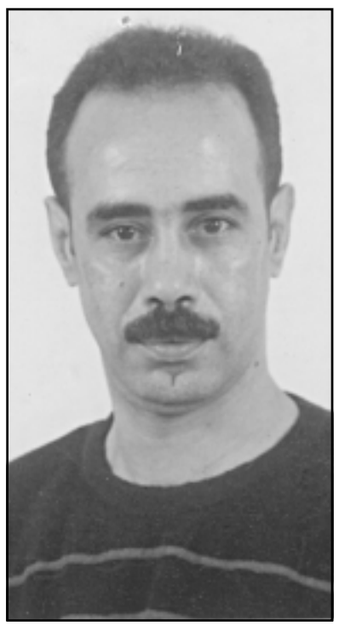
ولا يزعم هذا الاستطلاع لنفسه النهوض بالتغطية الجامعة للمشهد فهناك اسماء مهمة غابت عن المشاركة لأسباب مختلفة، ولا يزعم كذلك انه سيكون آلية وحيدة للفرز وان زعم انه خطوة في طريق هذه القراءة الكاشفة.

وتتبقى بعض الملاحظات:

لم يلتزم كثير من الكتّاب بنص السؤال وبدا جيل الستينات في خلفية المشهد قابعا رغم التأكيد الدائم على اشراف دوره على النهاية.

ما يبدو وكأنه عنف وغضب من بعض شباب الكتاب يعكس الأزمة التي وصلت اليها المؤسسة الثقافية، التي عليها الواجب الاول في تقديم كافة الظواهر وتهيئة المناخ لقراءتها وفرزها دون وساطة، ودون القائها في «مستوطنات العقاب الجماعي» التي تعاني من ثقلها الآن، ويبدو انها ستظل كذلك لأمد ليس قصيرا.

وهنا نص شهادات الروائيين الجدد:



شحاتة العريان (القدس العربي)

حسين عبد الرحيم (القدس العربي)

سعيد نوح (القدس العربي)

الرواية الجديدة والمعرفة المطلقة

شحاتة العريان

■ المشهد الروائي المصري، ككل ما هو مصري الآن يعاني من طاقة تغيير محتجز، فخلاله تتجاور انماط عدة من طرائق السرد، فبينما ما زال نجيب محفوظ يواصل الكتابة تتواتر في الصدور اعمال كتّاب الستينات ـ واقصد هنا بهاء طاهر والبساطي واصلان والغيطاني وشلبي والديب والخراط وصنع الله ـ مؤكدة على طرائقهم في الكتابة فيما يتنازع الجيل الأحدث تياران كبيران يتجهان في عملية استقطاب حاد الى طرفي معادلة البساطة والتعقيد فينحو اصحاب المنحى الاول الى الكتابة بأيسر السبل في محاولة للامساك بالعالم الدرامي الواقعي والمراوغ في آن، حيث يبدو الزمن لا معقولا وسرعة التغيير مدهشة حتى لا تكاد تلمح ألوان الصورة إلا وهي تتوارى وتبهت، وهي السمة التي صبغت تيار الرواية الجديدة وهو تعبير اطلق على عدة أعمال روائية توالى صدورها منذ نهاية التسعينات لكتّاب لم يكتبوا القصة من قبل واغلبهم كانوا شعراء خاصة من تيار قصيدة النثر وهو الجنس الأدبي الذي كانت له صدارة المشهد طيلة التسعينات. وبالنسبة لي على سبيل المثال، كان الديوان الاول بمثابة مقدمة للرواية الاولى والمقطع صفر في الرواية ليس سوى فقرة من القصيدة الاولى في الديوان، وتعود لتيار الرواية الجديدة الذي اشاع ذائقة فنية طازجة منحازة الى العذوبة والتلقائية وسلاسة السرد في سبيل التقاط الوجود الدرامي للشخوص والأحداث والأماكن التي تتبعها حكاية الكاتب والفارق هنا ان الكاتب متورط في حكايته لذا شاع استخدام ضمير المتكلم في السرد وبطريقة أشاعت اعتقادا خاطئا لدى نقاد الأدب دفعهم لطرح تعبير (السيرة الذاتية) في مواجهة تلك الروايات، وكأن الرواية كانت طيلة تاريخها شيئا آخر بخلاف سيرة كاتبيها!! وهي مفارقة تثير التساؤلات حول طبيعة فهم هؤلاء النقاد للرواية والسيرة في آن، وما ازعجهم في مذكرات ماركيز (عشت لأروي) انها كشفت بوضوح ان ماركيز لم يكن يكتب طيلة حياته سوى سيرة واقعية تماما لتلك الحياة التي عاشها فقط وهي تتضمن اوهام الناس واكاذيبهم واحلامهم وخرافاتهم كجزء من الحياة الواقعية وبنفس حجمها الواقعي، فيما اطلق عليه نقاد الأدب تعبير (الواقعية السحرية) الملتبس والذي عانى كثيرا من سوء تفسير كلمة السحرية.

وعلى عكس تيار الرواية الجديدة، ينحو اصحاب المنحى المناوئ ناحية التعبير والألعاب الشكلانية والايغال في افساد أي دلالة قد تتولد عن العمل الأدبي لدى القارئ الذي ينكرون وجوده وتعتمد تلك الكتابة على ذات المعطيات التي أودت بظاهرة شعر السعبينات وقصة الثمانينات الى مهاوي العزلة والغموض النبوي الذي يدعى معرفة عميقة غير واضحة بحيث لا يكون لدى القارئ الافتراضي سوى النظر اليها باكبار، دون فهم، حيث تتحول لنوع من السلطة فلا تسعى لاجتذاب القارئ وانما تعتمد قمعه وانكار وجوده اصلا، وغالبا ما يكتب الكاتب منهم لقارئ افتراضي واحد، هو الناقد الصديق الذي سيشهد بتلك الكتابة بمناسبة ودونها لتكتمل حلقات الفساد المقترنة بالسلطة في كل تجلٍ من تجلياتها.

الرؤى قصيرة النظر

حسين عبد الرحيم

■ سأتحدث في المستقبل لهذه الكتابة وهذه الرواية الجديدة التي ترى أنها حققت طفرة نوعية في مفاهيم عدة على مستوى السرد واللغة والجماليات والمعنى والاشتباك مع العالم، ففي اطار الوعي بالذات تكمن الرحابة والرؤية الكلية في رسم معالم الطريق والمسار المغاير في مفهوم الوعي المركب في الآني والمستقبلي.

فالوعي المركب الذي اعمل عليه في كتابتي روائية كانت أم قصصية او حتى تلفزيونية كمادة منطوقة بقصدية معبرة في صور عديدة عن حالات كتابتي وعلاقتي بمن يحملون مفاهيم مختلفة للكتابة تنحو نحو ترسيخ وتأكيد هذا العالم للانطلاق فيه ومنه وتجلية.

واذا أتينا الى هذه الرؤية المفصلة التي طرحت في ارتباط وعي الذات بالعالم يلزم كاتب الرواية او السارد او الراوي للأحداث كلها في هذه اللحظة الآنية والمتناقضة والمتشعبة ان تنهض النهوض بمعنى الإلمام بكل ما هو سياسي ثابت ويتحول ويراوغ ومستهلك محليا او عالميا. وكذلك القبض على ذواتنا كلها في كافة تجلياتها انطلاقا من ارث او موروث اجتماعي شكوك في شرعيته وفي تربته من قبل شرعيته وبالتالي في هويته وانطلاقاته بل ودوافعه وحصاده المعرفي الثقافي والتقني على طريقة التحصيل الذاتي للفرد المبدع. ففي هذا الاطار الذي أراه حتميا مفروضا من نفس على نفس او من نفس على العالم تكمن لحظة الانطلاق بمعنى ان تقول لي كيف الى العالم اقول لك هل العالم هو نفسك أم علاقة هذه النفس بعدة انفس تتعدد وتختلف وتتناقض بل وتتوارى احيانا مع حالات اشتباكاتها مع كل ما هو مطروح في هذا الكوكب من صورة فوتوغرافية او لوحة او شريط موسيقي او فيلم سينمائي أو قصيدة شعر او سيمفونية او حدث سياسي، فنحن من نرسم العالم ولكل منا نقطة ارتكاز ومحور او محاور اهتمام تربطه بحراك الكون وشكله ومدى قربه ببشره او بعده عن ارواحنا، ويأتي حصاد تفاعله بهذه الرؤية من منطلق ادراكه لحقيقة وجوده المادي او الانساني لتكون التجليات الابداعية هي الخلاص والمنتهى والحكمة في دواعي او دوافع الكتابة وعلاقة المبدع بها فاذا تطرقنا الى الحديث عن الجانب الادنى من طرحك الجذري لدور الروائي في اعادة صياغة العالم والمشاركة في بنائه بفعالية منفردة سنتحسر آسفين على كل منتجاتنا الابداعية على مدار خمسة وسبعين عاما هي عمر الرواية المصرية الحديثة، فما هي علاقة هذه المنتجات بمفهوم الرسوخ في المطلق او في الفن او في مفهوم التجاوز واعادة الصياغة للوعي بالعالم وليس بالرؤى الجديدة في الصياغة والمشاركة المنتظرة، فاذا ما عددنا رموز الابداع الروائي في مصر وهم كثيرون واعمالهم اكثر سنجد ان هناك نصوصا قليلة وحضورا أقل لحق الاشتباك او الغوص في الركب والتشييد الحضاري للانسانية والبشرية ابداعيا وجماليا واني لاتساءل وبعيدا عن الفعال والحاضر الشيخ نجيب محفوظ الذي ادرك كل هذه المفاهيم منذ ان كان عنده ستة عشر عاما فصار نتاجه يزغرد في هذا المشهد حتى وان كان خافت الصوت محالا لرؤيا عالم ثالثية، فهل كان يدرك ادريس؟! وهل ادرك من بعده شلبي والغيطاني وصنع الله او الغطاس دلالات هذا التماس في ضرورة الاشتباك الطبيعي والحتمي لاعادة صياغة رؤية جديدة للعالم اكثر جذرية وايمانا ونكهة؟ وما مدى علاقتنا نحن هذا الجيل او ما قبله او بعده بهذه الركب؟ للأسف كل منا يملك رؤية لا تصل اكثر من قدميه. بمعنى هل اعددنا انفسنا بشكل حقيقي لاعادة رسم عالم يخصنا نحن كعالم ثالث مثلا او عالم متوسطي فما بالنا بأننا قد تخلفنا عن موكب البشرية بمفهومها البدائي، فصرنا نتنافس على جزر معزولة ولا نعي أو نقف، فبالتالي لا نملك أية كيفية لبثها في رؤية جديدة تخص العالم إلا بطموحات فردية اراها كأنها شكل قدري بالنسبة لي بمعنى: كيف ترهن نفسك للمعرفة والثقافة والعيش بين البشر في كل لحظة على مدار اربع وعشرين ساعة على مدار عمرك؟

في زمن بلا بداية.. وفي فضاء لا يُعرف حدوده.. أكتب

سعيد نوح

■ المبدع الحقيقي هو رد فعل لمبدعين رائعين سابقين عليه في الحياة. فما الذي يمكن لواحد مثلي ان يقدمه في ظل وجود ذاكرة معرفية تضم اسماء كثيرة بداية من سرفانتس مرورا بالأدب الروسي العظيم والأدب العالمي الرائع وطه حسين ويحيى حقي وعمنا نجيب محفوظ وسعد مكاوي ويوسف ادريس وجيل الستينات العظيم خيري واصلان وبهاء والغيطاني والبساطي وصنع الله وعبد الحكيم قاسم والكفراوي ويحيى الطاهر ومحمد ناجي واميل حبيبي والتكرلي والطاهر وطار وبن جلون وشكري والطيب صالح ومنيف واسماء كثيرة لو ظللتُ اردها لانتهت سويعات قبل ان انتهي من بعضها. ولقد حققت الرواية او ما عرف بالفن الروائي انجازات هائلة خلال العقود الماضية.

ولقد كان الانجاز على كافة المستويات من سرد ولغة ووصف وحبكة واضمار وتصريح ومستوى وعي بالذات، ولقد استطاعت خلال وجودها الذي لا يزيد على خمسة قرون ان تضم اليها كل الاجناس الأدبية التي تم التعرف عليها خلال التاريخ سواء التي استقرت كالشعر او الحدثية كالتحليل والتعليق.

ان الشكل الروائي هو الشيء الوحيد في مختلف الفنون المتعارف عليها القادر على الابتكار والتجديد والادهاش من داخله.

ولقد حاولت على مدى علاقتي بالأدب ان انتبه الى قدرتي على الاستفادة والاستثمار من كل الاعمال الأدبية. فمثلا في روايتي الاولى «كلما رأيت بنتا حلوة اقول يا سعاد» كان الحدث الهام في الرواية هو الموت. والموت هو حدث عادي ومتكرر ملايين المرات. ليس داخل الحياة فقط ولكن داخل الاعمال الأدبية. ولأنني اعرف ان أهم ما يميز الكتابة الجديدة والجيدة ايضا هو البعد عن تنقيب واقع سبق تعريفه وتحديده من قبل، فقد كنت في موقف لا احسد عليه. ماذا اصنع ومادتي الخام تم تدوينها منذ آلاف السنين على جدران المعابد الفرعونية بلغة معروفة؟ ماذا افعل لأخرج من مأزق الموت عند المبدعين السابقين؟ لقد وجدت ان الحل الأمثل هو الدخول في قلب الأحداث. اذن لا بد من وجود لغة شاعرية وايجازية في نفس الوقت، الايجاز في عالم مليء بالتعقيدات، والايجاز الذي أعنيه هو الدخول في قلب الاشياء مباشرة دون تورية او اضمار. ماتت سعاد. وكلما رأيت بنتا حلوة اقول يا سعاد.

هذه كانت علاقتي باللغة في رواية «سعاد»، ربما اتسعت لتشمل بعض الاصوات في الرواية مثل خالد خطيب سعاد واوراق سعاد والأم. لكن على مستوى آخر كانت هناك لغة ماجدة اخت سعاد التي تنتمي الى لغة العديد ولغة هويدا لغة تقريرية. لقد كنت ابحث عن موت جديد، او على الأصح عن الحياة التي عاشتها سعاد. أما في رواية «دائما ما ادعو الموتى» فقد كانت اللغة وعاء للشخصيات. ومن هنا كانت اللغة العامية هي لغة العمل. أما عن الحدث فهو حكاية حب بين شخصية انور المنسترلي وتوحة. انور هو ممثل درجة ثانية من هؤلاء الذين يطلقون عليهم لقب «كومبارس»، جعلته يظهر في مجموعة من الافلام الهامة في ذاكرة السينما المصرية. فمثلا جعلته، أحد الكومبارس الذي يردد وراء محمد عبد الوهاب اغنيته الشهيرة «عاشق الروح» في فيلم «غزل البنات» ثم جعلته العسكري الذي يصاحب انور وجدي في فيلم «اربع بنات وضابط». ويظهر صديق لفريد شوقي في فيلم «الاسطى حسن»، واعتقد ان تلك المرجعية المخترعة من الألف الى الياء جعلت انور انسانا من لحم ودم كما اخبرني كثير من الاصدقاء حتى ان مبدعا كبيرا اتصل بي وهو يشاهد فيلم «قلبي دليلي» ليسألني عن انور، في حين ان داخل الرواية شخصية حقيقية ومهمة مثل يوسف صديق أحد الضباط الاحرار وأهمهم ايضا من حيث الفعل الذي قام به والذي لولاه ما حدثت الثورة في موعدها، على الأقل لم يتم الالتفات اليها. ولقد مات انور في بداية الرواية ومن هنا كانت التفاصيل هي شغلي الشاغل.. وأنا اكتب لماذا؟ ببساطة لأن البطل كان غائبا عن الواقع ومن هنا كان لا بد للتفاصيل لرسم صورة حقيقية للبطل كما طرحت في مقدمة عمي يحيى حقي. على الجانب الآخر كانت هناك شخصيات لم أكن ابحث لها عن تفاصيل او حتى عن اسم ثلاثي او عن دوافع شخصية لأنني كنت اريده في لحظته الراهنة مثل شخصية القاضي الذي اراد ان يرى مفهوم العدل بعيونه بعد ان ظل يحكم اعواما كثيرة دون ان يعرف مصير احكامه ومن هنا نزل الى الشارع واختفى في زي بائع متجول.

هذه الشخصية مثلا لم يكن يعنيني ذكرياته او حتى لونه. فقط هو حاضر لخلق صورة معاكسة لشخصية الباشكاتب في حين ان السيد زغلول العريان ابو العريش الذي ظل طوال عمره داخل الرواية يحلم بأن يقول اسمه كاملا امام حشد من الناس دون ان تنتابه الرعشة والخوف، وفي اللحظة التي وقف فيها امام الناس جميعا في بولاق ابو الطلاق، وقال اسمه وبيانه المختصر أحس بمدى ضآلة حلمه ومدى ضياع عمره وراء حلم كان سهل المنال. اريد ان اقول ان كل شخصية لها تفاصيلها التي تحترم وجودها، فشخصية توتة الايطالية التي جاءت الى القاهرة للبحث عن ابنها الغائب بعد حرب العالمين وعملت مع انور في بعض الافلام ثم عملت في مستشفى «فؤاد الاول» واستقرت في مصر وانتهى بها الحال في مستشفى الامراض العقلية كان يمكن لحياتها ان تتغير لو قال لها أحد ان ابنها مات. ان حياة الافراد متوقفة على تفاصيل صغيرة يقوم بها الآخرون. وفي «تمثال صغير لشكوكو» تلك المتتالية التي رأت النور بعد عشر سنوات على كتابتها ويرجع الفضل في ذلك الى الصديق المبدع الجميل محمد هاشم صاحب دار «ميريت» والذي قام بطبعها على نفقته كاملة دون ان يأخذ مني مليما. اعود الى المتتالية لأقول ان الفكرة كانت الحافز على الكتابة، والفكرة باختصار تتحدث عن زوجة ظلت لمدة ثلاثة وثلاثين عاما تحافظ على سر زوجها وأفشته في موقف غريب أمام مجموعة من النساء ولم يمض إلا اسبوع ومات ذلك الزوج صاحب العضو الكبير. وبعد دفن الزوج تسترجع الزوجة الايام الكثيرة التي كانت تنام فيها بجوار ذلك الزوج على السرير الذي يستطيع ان يحمل ثقلا لا يقل عن ثلاثمئة وخمسين كيلوغرام دون ان يصدر عنه صوت كما قال لها بائع العاديات وهم يشترون العفش. وتروح تتذكر كيف اقاموا بيتا من اربعة ادوار وكيف استطاعوا ان يربوا سبعة من الاطفال. انها المعرفة التي أبحث عنها. واظن ان اي عامل فني لا يكشف لي جزءا من الوجود كان غائبا عني بدونه هو عمل لا اخلاقي. ان المعرفة هي اخلاقيات الرواية كما اظن. ولقد انتهيت في الاعوام الأربع الاخيرة من كتابة ثلاثة اعمال روائية طويلة كانت المعرفة هي الهم الاساس الذي أبحث عنه. ففي رواية « 61 شارع زين الدين» والتي تحكي عن تاريخ ونشأة ذلك الحي المتخيل اكتشفت ان المقدس «فرج» قد اختار بيته بجوار الجامع الوحيد في بداية النشأة، ومن هنا رحت ابحث داخل اطار الرواية عن لماذا اختار فرج ذلك المكان وظل طوال عمره يستمع الى ميكروفون الجامع في بيته ليل نهار. انها المعرفة الجديدة بطبائع البشر. لقد ظل المقدس وفياً لدينه الذي يضرب في كل صلاة من خلال بعض الدعاة الاسلاميين الجهلاء. أما في رواية «أم مليحة» فلقد كان السؤال الاساس في انفجار ذلك العمل هو عندما اخرجت أحد الشخصيات الروائية ورحت أملي عليها كيف ستجسد شخصية أم مليحة وكيف انها استمرت في العيش طوال واحد وثمانين عاما، وكيف انجبت ثلاثة عشر ابنا وبنتا ماتوا جميعا وتركوها تعيش مع الاحفاد، وكيف ردت على الكاتب حين قال لها انه يشك في تقمصها للدور، وكيف تركت الورق وراحت تعطي لذلك الكاتب الاحمق خبرتها الطويلة وعادت بالرواية مرة اخرى الى نقطة الصفر.

وفي رواية «الكاتب والمهرج والملاك الذي هناك» كانت المعرفة الجديدة التي تفجرت من داخل العمل هي دخول ما يشبه الدراسة الميدانية الوثائقية عن حكر ابو دحروج ذلك المكان العشوائي والذي نشأ في بداية حكم الرئيس الحالي والذي اخرج لنا ابطالاً جدداً لم يتم التعامل معهم من قبل في العمل الروائي.

وفي النهاية، اظن وان كان بعض الظن اثم، ان الرواية هي الفن الوحيد القادر على تغيير نفسه والتأقلم مع الواقع المرعب الذي يفوق الخيال الذي نعيشه.

اريد ان اقول من وراء ذلك ان روح الرواية هي روح الاستمرار، ولكن الاستمرار الذي أعنيه هو استمرار الاستثمار، استثمار ما سبق انجازه وإلا فلن يبقى إلا ثرثرة لا طائل من ورائها ولا نهاية لها ايضا.

على عكس تيار الرواية الجديدة، ينحو اصحاب المنحى المناوئ ناحية التعبير والألعاب الشكلانية والايغال في افساد أي دلالة قد تتولد عن العمل الأدبي لدى القارئ الذي ينكرون وجوده وتعتمد تلك الكتابة على ذات المعطيات التي أودت بظاهرة شعر السبعينات وقصة الثمانينات الى مهاوي العزلة والغموض النبوي الذي يدعى معرفة عميقة.

الى من طالتهم جمرة الشعر

صلاح بوسريف*

1

■ غريبٌ أمرُ هؤلاء المغاربة. الشَّرقُ عقَّدتهم، وكأنهم لا يوجدون بما يكتبون. أتصوَّرُ، مع نفسي، لو أن «مؤتمر قصيدة النثر..»، هذا، عُقِدَ في المغرب، فكم عددُ المغاربة ممن يشتغلون بالشعر، أو يكتبونه، كانوا سيُدْعَوْنَ لهذا اللقاء.

نفس الأسماء، ونفس الولاءات، ومَنْ لا يحضَ بقبول المؤسَّسات، وأمزجة الأفراد، سيظل، كعادته، خارجَ هذا اللقاء.

كثيرة هي اللقاءات التي عُقِدَتْ في المغرب، كما في غيره، وعديدون هم الشعراء الذين تمَّ إقصاؤهم، لأنَّ اللائحة نفسها، دائماً، تتكرَّر، وما يُضافُ إليها لا يكون أبداً، دليلاً على تواضُع هؤلاء، بل إمعاناً في قتل المُبْعَدِينَ.

2

وحتى لا ننسى، فثمةَ لائحة للمَدعُوِّين، إلى بيروت، أُعلِنَ عنها في أحد المواقع الإلكترونية، لمْ تشمل سوى بعض المغاربة، وهي اللائحة التي تمَّت إزالتُها، بدعوى أنَّ خطأ ما حدث في الإعلام.

وأنا أتساءل، هنا، متى كانت كل المؤتمرات، واللقاءات التي تتمَّ باسم العرب(هكذا)، ولا يحضُرُها سوى بعض المغاربة، وهم أنفسهم دائماً مَن يحضرون، لم تثِرْ احتجاج أحد، سوى هذا المؤتمر؟

لابدَّ أنَّ أمراً ما حدث، وهو ما جعل بعض هؤلاء يكتبون بطريقة تُجَرِّمُ الجميع، وتتستَّرُ وراء حُجَّة المعرفة في تأكيد فشل المؤتمر.

اليوم، فقط، أصبح هؤلاء يتحدثون باسم المغرب، وكأنَّ الشِّعْرَ هُمْ، وليس غيرهم، أو كأن «قصيدة النثر..»، هذه، هُم حُرَّاسُها في المغرب، وهُمْ مَن يُمَثِّلونها، أو يملكون مفاتيح الدخول إلى أسرارها.

3

أليس هؤلاء « الغاضبون! »، هم مَنْ يملكون زمامَ مؤسسات، تدَّعي الانتساب للكتابة، كما للشعر، لماذا لم يُفكِّروا في عقد مؤتمر يُحَقِّقون فيه صفةَ الانتساب العربي، هذه، ويتنازلون، ولو لمرَّة واحدة، عن ذواتهم الصغيرة، ليتركوا الكلمة لغيرهم، ممن يسعون، اليوم لكَسْبِ مَوَدَّتهم، لأنَّ «وليمة»، ما ضاعت، ولَم يحضروها لينوبوا عن الأمَّة، كما دأبوا على ذلك في ما هبَّ ودبَّ من لقاءات ومؤتمرات.

4

إذا عُدنا إلى «قصيدة النثر»، فمَنْ من هؤلاء الذين لا يوجَدون إلا بكتابة النثْر دون غيره، خاض في موضوع هذه «القصيدة! »، أو بحث فيها، وشغل نفسه بقراءة أعمال كُتّابها وممُارسيها.. عملٌ واحد، أو عملان، فيما أعرف، هما اللذان خاضا في هذا الموضوع، ولا داعيَ للحديث عن فرضياتها، وماترتَّبَ عنها من اختلالات في القراءة، كما في الفهم.

وأشير، هنا، إلى أنَّ وُرودَ دور الجامعة في أحد الردود، لم يكن حُجَّة تخدم الجامعة، بقدر ما كان دليلاً آخر على ما أقدمتْ عليه بعض وحدات البحث، في بعض الجامعات المغربية، من إقصاء لكل ما له صلة بموضوع هذه، «القصيدة»، وبكل ما له صلة بما بعد السبعينيات، وما قبلها، ربمّا.

لا بدَّ، في هذا السياق، أن أحَيِّيَ بعض وحدات البحث، وتحديداً بالمحمدية، وكلية الآداب ظهر المهراز بفاس، لانفتاحهما على كل المُقترحات الشعرية، بما فيها «قصيدة النثر»، وعلى مختلف الأجيال، والحساسيات، وأنماط التعبير الشعرية.

5

لن نخوضَ في المفهوم. في اختلالاته، وفي ما يحمله، في ذاته، من أسباب هَدْم وتفكيك. لعل قراءة أوراقَ المؤتمر تَكفي لوضع اليَد على المأزق الذي كان الجميع يستشعرونه تجاه المفهوم، رغم أنَّ الذهاب إلى أقصى احتمالات هذا المفهوم لم تتمّ، وهو، في نظرنا، ما جعل هذا المؤتمر، ناقصاً، أو هو بالأحرى، كان نوعاً من تأكيد سلطة المرجع الشعري لـ«قصيدة النثر». وكلمة أنسي الحاج، كانت إشارة إلى ذلك. فاقرأ ما تلا الكلمة من تمجيد وإطراء.

6

يبدو لي أنَّ النص وحدَهُ كفيل بتأكيد وُجُودِه، وما دون ذلك يأتي تالياً، وليس شرطَ وُجُود.

فأنا، شخَّصياً، لم يعد يبدو لي مُمْكناً الحديث عن «قصيدة نثر»، فثمة مياه كثيرة جرت تحت الجسر، وثمة أفق آخر فتحته كتابات ذهبت بالشعري إلى أقصى تُخومه، وهي الكتابات التي ما زلنا، خطأ، نعود بها إلى «النثر». فـ«القصيدة!»، بما تحمله من تبعات، لم تعُد شرط انتساب، لأنَّ الشعر، كائنٌ، دائماً، هو الأفق الذي يتحقق فيه الشرط الشعري بما يحمله من قلب معرفي، ينقل النص من الشفاهة إلى الكتابة، ولا أعني الكتابة الصوتية، كما يخوض اللغة، في كليتها وشموليتها، دون وضع مسافات بين ما يصلح للشعر، وما هو خاص بالنثر.

إنَّ الكتابة اليوم، مُمَارَسَةً، هي ما تذهبُ إليه ممارسات وتجارب شعرية، خرجت بالشعر من هيمنة الشفاهي، لتُمارسَهُ نصّاً بلوُرياً، بأضلاع متعدِّدة، وبرؤوس، لا يمكن حصرُ احتمالاتها، أعني نصَّ أفق، وليس نصَّ نَمَط.

7

مازلنا نبحث عن مشروعية للنص من خارج النص، وكأنَّ ما نكتبه يحتاج إلى مَن يُبَرِّرُه. ويبقى الشرق هو هذا الذي ننتظر منه مُبَاركَة كتاباتنا، أو نفخ روح الشعر فيها.

كثيرة هي الكتابات الوافدة من الشرق، ولاتهمُّني الأسماء، هي محض ظواهر إعلامية، والقارىء المُتأمِّل في النص، دون غيره، لا يحتاج إلى مَن يُوَجِّهُهُ إلى عطالة كثير من هذه الكتابات وضحالتها. وحين أقول الشرق، فأنا أعني الأماكن التي مازالت تحرصُ على مركزيتها، وما حولها من الأماكن هو مجرد «صدى». أليس هذا ما زكَّاهُ، بعض هؤلاء الذين دخلوا اليوم على خط «قصيدة النثر»، دون حساب الدور السَّيِّء الذي لعبوه هم بدورهم، في إخفاء الغابةَ الشعرية المغربية كاملة، خلف بضعة أشجار، هي اليوم، التي حركتها رياح «قصيدة النثر»، لا لأنَّ المغرب أُبْعِدَ، بل لأنَّهم لم يكونوا هُمْ حاضرون، لأنهم لا يقبلون بأقل من الحضور، ما داموا يحسبون أنفُسَهم المثلين الدائمين للشعر المغربي، والناطقين باسم هذا الشعر، في كل مكان.

إنَّ هؤلاء، ينسون، أنَّ وسائل اللقاء تغيَّرت، وأنَّ إمكانات الحضور غيَّرت طُرُقَها، وأصبح الحضور مُمْكناً دون مؤسسات، ودون علاقات، أو وَلاءَات، واتَّضحَ لمن يشغل نفسه بالشعر، لا بغيره، أن الخرائط القديمة، كانت غير ما تكشف عنه المُمارسة ذاتها. ومَن يعتقد أنه يَسُدُّ الأبواب على غيره، أو ينفرد بأرض ما دون الآخرين، فإنَّه كمن يعيش داخل غُرفة مُغلقة، لا ماء فيها ولا هواء، مُعْتَقِداً أن العالم هو هذا السَّديم الذي ما يزال يحجُبُ عنه ما يجري من حوله.

* شاعر من المغرب

الهام مانع: شعر ومواقف فكرية تحاول ان تروي

بيروت ـ من جورج جحا:

كتاب المؤلفة الهام مانع «صدى الانين» الذي وصف بانه رواية.. جدير بان يوصف بطريقة اخرى قد تكون اكثر انصافا له. رواية الكاتبة التي اذا استند القارىء الى تكهناته فقد يتوصل الى استنتاج شبه اكيد هو انها خليجية.. لكنه لا يستطيع تحديد موطنها لان دار النشر لم تورد شيئا عنها.. هي في نهاية الامر «تروي» بشكل اوباخر. انها تروي عذابات والاما وتصور مأساة هذه وتلك فهي دفاع عن المرأة المظلومة –وأعداد المظلومات كبيرة جدا– لكنها في نهاية الامر تبدو اقرب الى ان تكون مجموعة كتابات شعرية او خطب عاطفية حماسية مؤثرة موحية وجريئة في مقارباتها الصريحة لافات على رأسها استعباد المرأة. صدر الكتاب عن «دار الساقي» في بيروت وضم 191 صفحة متوسطة القطع. البداية بليغة تشي بمعظم سمات عمل الهام مانع الذي اذا اعتبر نتاجا شعريا فلا بد من الاشارة الى قدر كبير من النجاح فيه. هذه البداية تروي عن حكاية الام اي ام بطلة الرواية. تتكلم الكاتبة هنا بلسان الام ثم تقيم حوارا بينها وبين «هي» وهي هنا تعنى البطلة او فلنقل الشخصية الاولى ففي تعبير البطل كثير مما لم يعد ينسجم مع شخصيات هي من نوع نقيض البطل اي ما يصح اجمالا وصفه بانه انسان مهمش مسحوق.

قصة هذه المرأة كثيرات غيرها هي قصة «عبودية» مهما اعطيت من الاسماء الاخرى. انها عبودية معتّقة للرجل المتحكم. اللغة الشعرية التي كتبت بها النصوص تجعلنا نفهم ان المرأة عندما «تحدثت» عن تحكّم الزوج.. ادخلت الى منفي اخر غير منفاها الاساسي العادي اي بيتها الذي لا طريق للخروج منه الا الى مقبرتها كما كان يقال قديما.

نجد في عمل الكاتبة ان الفكرة تتحكم بالقول تحكما لا يبدو انه يحفل تماما باختلاف تقنيات العمل السردي عن تلك التي تعود الى الكتابة الشعرية او الخطبة الاجتماعية او السياسية. في ما سمي «المرحلة الاولى.. مع المرض» تبدأ بالقول «يقولون انني مجنونة وان افعالي الخرفة تدل على هذياني وان مخالب المرض قد نهشت عقلي. افترسته ثم حولته رمادا. لذا هم يؤكدون ان المستشفى هو خير مأوى لامثالي».

ولربما وجد القارىء ان الكاتبة تقول «كل شيء» تقريبا في الاسطر القليلة الاولى ليتحول الباقي الى انواع من التفاصيل والى ندب وبكاء وأنين ونقمة ودعوة الى تغيير.. وفي الوقت نفسه اظهار شيء من العجز امام الاحداث. تضيف الكاتبة «وانا لا اتفق معهم في الرأي. هم المجانين وليس انا. كل ما في الامر اني قلت لهم ان زوجي هو ملك الجن والانس وان الكون بأسره يدين له بالطاعة واني كذلك احمل لهم رسالة. كلمة حق وهدى».

ننتقل الى الطرف الاخر في الحوار الى «هي» اي الابنة التي تقول معلقة على ما قرأنا «مسكينة قضت المقادير ان تفقد عقلها..». وتضيف قائلة عن نفسها وعن الناس الاخرين «وكثيرا ما حدقت الى تلك العيون المشفقة غاضبة ولعلى كنت كارهة... كارهة لطبع مجتمع حكم على امرأة بالجنون وهو قاتلها. هي لم تخطىء كثيرا في اعتقادها. هم المجانين وليس هي».

وتعود الام لتروي حكايتها مختصرة اوضاعا وحالات اجتماعية مألوفة في عالمنا العربي وغيره. ويبدو ان الكاتبة التي تورد نتائج خالصة توصلت اليها «تفلسف «الامور لتصل الى اقوال عن المشكلات الاجتماعية والتربوية لا تحتاج بالضرورة الى هذه الطريقة. تقول الام «ابي احبني الى درجة العبادة وأمي ايضا... صحيح ان والديّ لم يدركا عهد تحديد النسل وان حياتهما لذلك كللت باثني عشر طفلا كل يستجدي لمسة حنان الا ان حبهما كان واسع المدى شمل القاصي والداني. وصحيح ان مشقة الحياة مسحت محياهما بقساوة تجهم غير ان حياتي لم تخل من بسمات متقطعة اثبتت لي بادراكهما انني كنت ولا ازال موجودة. لذا فقد كنت محظوظة. محظوظة لانني موجودة ومحظوظة لانهما حرصا قليلا او كثيرا على تذكر وجودي».

اما «هي» الابنة فتنتقل بعد هذا مباشرة الى كلام يج