مصابيح أورشليم

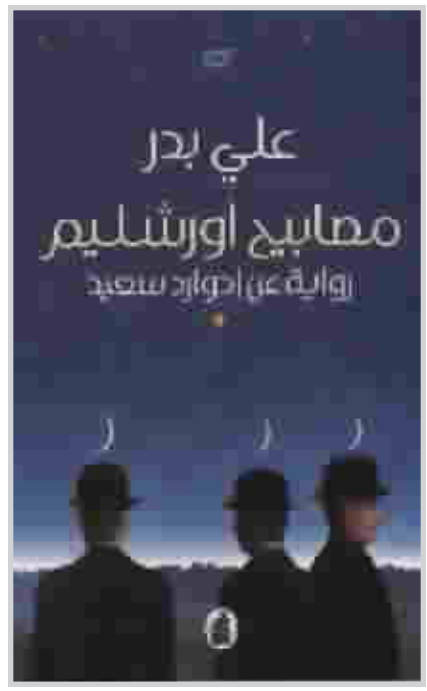
أضخم رواية عربية عن إدوارد سعيد

د.حسين كناني

صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر رواية لافتة في موضوعها ومضمونها، وكاتبها هو الروائي العراقي علي بدر الذي كتب فيما مضى رواية لافتة في موضوعها ومضمونها أيضا هي بابا سارتر، أما الرواية الجديدة لعلي بدر فهي "مصابيح أورشليم/ رواية عن إدوارد سعيد"، حيث بطلها المفكر الفلسطيني الراحل إدوارد سعيد، وتدور أحداثها في القدس، أثناء زيارته لها في التسعينيات، وهذه الرواية الكبيرة نسبيا (٣٥٠) صفحة، بانورامية في أحداثها ومسيرتها، تغطي حقبة كبيرة من تاريخ فلسطين والعالم العربي والعالم، ومكتوبة بصورة ملحمية ودرامية وبإيقاع شفاف للغاية، وربما هي أكثر رواية تتناول موضوعة الصراع العربي الإسرائيلي بموضوعية وحيادية تامة.

تبدأ الرواية بتقرير أولي، وهو تقرير مهم للغاية، حيث يكشف فيه الكاتب عن انشقاق النخبة المثقفة العراقية وصراعها مع بعضها قبيل الغزو الأميركي للعراق، ويتناول فيه أيضا بالوقائع أثر إدوارد سعيد على هذه النخبة في التسعينيات، ثم انشقاقها فيما بعد على خلفية سجال إدوارد سعيد مع الكاتب العراقي كنعان مكية الإستاذ في جامعة برانداير والمؤيد للغزو، حيث ينقسم المثقفون الشباب إلى قسمين، الأول يؤيد إدوارد سعيد ويعادي الغزو الأميركي للعراق، والآخر يؤيد كنعان مكية ويطالب باحتلال العراق.

الشخصية الأولى يمثلها علاء خليل المؤيد لكنعان مكية، وهو معجب بالغرب وبالثقافة الغربية وبمشروع الديمقراطية ويريد من أميركا التدخل في العراق وتغيير نظام الحكم، والآخر أيمن مقدسي، مولود في بغداد ولكنه من أصل فلسطيني، حيث يدرس في جامعة كولومبيا بإشراف إدوارد سعيد، وهو بعيد نوعا ما عن مشاكل وهموم الشباب العراقي، حيث لم يخدم العسكرية وهو ليس منخرطا في مشاكلهم الاجتماعية والسياسية، فيحدث بينهما جدال وسجال وتصادم واتهامات متبادلة، فيشعر أيمن مقدسي بأنه غريب ومنفي وللتخلص من منفاه يبدأ بكتابة رواية عن إدوارد سعيد، أو كتابة ملاحظات، ويجمع وثائق مهمة، غير أنه يتركها دون أن يكملها. أما الراوي وهو الكاتب والصحفي المحايد وصديق علاء خليل وأيمن مقدسي معا هو الذي يقوم بكتابة الرواية، ويضع هذه الوثائق جميعها في نهاية الرواية تحت عنوان: تخطيطات وأفكار ويوميات انسكلوبيدية للكتابة.



غلاف الرواية

والمطلع على الشؤون العراقية يدرك أهمية هذا التقرير الذي يأخذ من الرواية ٧٧ صفحة، حيث يكشف علي بدر بإمكانياته المعروفة أساس الصراع وجذوره، ويقدم لنا معلومات غنية بحيادية تامة، دون أن يفسد جو الرواية، إذ لا يتخلى عن مهنته كروائي بالرغم من أن المفكر السياسي والمثقف الذكي تحت ملابسه.

أما الجزء الثاني من الرواية فهو يخص إدوارد سعيد، وهو يسير في شوارع القدس، هما يائيل وايستر، وهذان الشخصان هما بطلان في روايات إسرائيلية، حيث يلعب علي بدر لعبة سردية مدهشة حقا، يأخذ الشخصيات الروائية الإسرائيلية، وكلهم أبطال في روايات الكتاب الإسرائيليين: عاموس عوز، ديفيد غروسمان، إبراهيم بن يشواع، وزولية شليف، ويجعلهم يروون حياتهم من جديد، حيث يقلب علي بدر الأحداث السردية لهذه الروايات ويجعلها مسرودة بطريقة جديدة.

أما لغة الرواية الشعرية، فيأخذها الكاتب عن طريق تفكيك بنية الشعر الإسرائيلي وهي قصائد مناحيم بياليك وألترمان ويهودا عميخاي وغيرهم، وبالفعل كانت طريقته جديدة في الكتابة، حيث يتوصل إلى مزج بين اللغة العبرية والعربية ليظهر واقعة الموت والدمار والخراب في التاريخ المتداخل للشعبين اليهودي والعربي.

أما ثيمة الرواية الأساسية فهي الاغتراب، حيث يشعر إدوارد سعيد وهو يسير في شوارع القدس باغترابه عن مدينته الأصلية التي عرفها وهو طفل، هناك حين كان يلعب على البسكلته في الحي العربي الذي أصبح مستوطنة عبرية، وبالمناسبة فإن الكاتب يكشف عن إلمام كبير في جمع معلوماته عن القدس الحالية، شوارعها، محلاتها، متاجرها مستشفياتها، مكتباتها، باراتها، ولكن هذه المدينة أصبحت إسرائيلية، فقد غيرت الكولنيالية معالمها بالقوة، وأصبحت غريبة عن ساكنها المحلي، وفي هذه الفصلة نصل إلى مراحل متداخلة شيقة بين طفولة إدوارد سعيد وبين وصول العصابات الصهيونية وهم يحملون بنادقهم وزواداتهم إلى فلسطين أيام الانتداب البريطاني، ويقدم الكاتب معلومات ثرية ووقائع جديدة عن فترة الانتداب وبدء رحيل العرب واستيطان اليهود في المدينة.

أما الثيمة الثانية فهي التاريخ، فيصور الكاتب عملية فبركة التاريخ واختراعه وسرده، وهو يعتقد مثل هومي بابا أن الأمة هي سرد، ومن خلال رؤية إدوارد سعيد يصل إلى تفكيك الرواية التاريخية، ويقدم سردية جديدة تناقض السردية الأولى وتهدمها، وبالتالي يبدأ القارئ ينتقل من مرحلة تاريخية إلى أخرى في السياق السردي للقدس تحت الفتح العربي، ثم الصليبي، ثم العثماني، ثم البريطاني، ثم اليهودي، أما الطريقة السردية فهي في جعل المدينة مثل الطرس، والطرس هو عبارة عن ورق جلدي قديم تتم الكتابة فوقه دون أن تنمحي، وهو يأخذه من مفهوم التناص لجيرار جينيت الناقد الفرنسي الشهير، وهكذا تصبح القدس تناصا، أو طرسا، حيث هي كتابات فوق كتابات، كتابة عربية وعبرية ورومانية وانكليزية وهكذا...أو كما يصفها في الصفحة ٦٣:

"كل شيء قديم يتراءى خلف الشيء الجديد ويقضي عليه، لا شيء يمحى ويزول: المدينة مثل الطرس...كتابات تنكتب فوق كتابات، صور ترتسم فوق صور، رموز جديدة فوق رموز قديمة، قبور فوق قبور، لا شيء يمحى إنما يصبح فوقه وعليه، كتابات ترتسم فوق كتابات، كل كتابة تبدأ بالامحاء ترتسم على هذا الطرس كتابة أخرى...

صاح: أورشليم هي الطرس...

-فكرة جميلة...قلت له.

-التاريخ سرد متقطع، وهو مختل وغير متسق، وهكذا سأرويه..."

في الواقع نحن نقرأ رواية عن حياة إدوارد سعيد، عن مسيرته، والأشعار التي كان يحفظها وهو طفل، عن صوره في شبابه وكتاباته، ثم يقوم الكاتب بدمجها في حياة مدينة القدس، ويستخدم في هذه الدورة المسيرية (يسير إدوارد سعيد على أقدامه في شوارع القدس) الكتابات تاريخية، والخرائط والنقود والوثائق والمذكرات.

أما الهدف الإشكالي في رؤية الكاتب فهو أن القدس "مدينة لكل المنفيين، لكل اللاجئين، هي المكان الأعظم الذي ينسى فيه المنفي منفاه، هي مكانه بعد أن غادره كل مكان، هي شفاء لكل عذابه وموطنه من كل طرد". أما السؤال الذي نطرحه عليه:

هل يتساوى اليهودي والعربي في منفاه؟ هذا السؤال الذي نطرحه على الكاتب علي بدر والذي نرى أنه أخفق في حله في هذه الرواية الإشكالية والتي ستثير جدلا كبيرا حتما بين المثقفين العرب. فالمشكلة أن الكاتب العربي وهو يتطلع إلى العالمية يأخذ بوجهة نظر عالمية أو أوربية وينسى حقائقنا نحن على الأرض.

الجزء الثالث من الرواية، كما أسلفنا تحت عنوان " تخطيطات وأفكار ويوميات انسكلوبيدية للكتابة"، وهذا الجزء بغاية الأهمية، فبالرغم من أن لعبة الرواية تقوم على أساس أنها وثائق ويوميات تركها لنا أيمن مقدسي بعد اختفائه المفاجئ في بغداد عقب الاحتلال إلا أنها تنطوي على معلومات ووثائق مهمة لا نعرف من أين حصل عليها الكاتب: وثائق عن مسلمين، ومسيحيين، ويهود، ومجموعة كبيرة من الكاتلوغات السياحية، ومخططات المدينة، وأشياء لا نعرف مدى صحتها عن الدعايات الإسرائيلية والإعلانات وخطوط الباصات، والقصص، وأسماء السكان والشوارع والمقابر والصور والصحف..

هذه الرواية تدل على أن الرواية العربية تخطو إلى العالمية بخطوات واثقة.

التفصيل يخلق شخصية في السينما

أ.د. عقيل مهدي يوسف

ان كانت الفظائع مختلفة، كذلك هي (الافلام) تقدم موضوعات زاخرة بالتحريض، واعادة التفكير بالطبيعة الاخلاقية والايديولوجية للواقع المعيش (هناك مواضيع اكثر تحريضا والسينما توازي اختراقات استخدام "اللغة والعري" شاهدوا "القيامة الان"، "اناس عراة"، "نورماراي" و"كل ذلك الجاز" في هذه الافلام، نرى وننظر بعين الاعتبار الى ما يلي: مثيرات الحرب من خلال اعادة خلق الحرب الفيتنامية: الام التي اقشعر بدنها من القمع بحيث لم تعد تستطيع ان تعبر عن الحب لولدها، فتاة طيبة وقد تحولت الى زعيمة عمالية تخاطر بمهنتها وحياتها، ومصمم رقصات نيويوركي يجهد نفسه الى حد الموت المبكر قبل الاوان).

الموت يتربص بنا، زرافات ووحدانا –كما يقال –وباتت السينما سلاح عبقري، نطير به الى افاق وسماوات لم تكتشف من قبل وان كان عصرنا، يكثف امراض البشرية، ويشدها في رزمة قاتلة مرعبة، وكأن صندوق (بندورا) الحاوي على الشرور بات لعبة ساذجة تجاه افانين العذاب والتدمير الذي ابتكرناه.

((قدمت لنا "السينما" العنف في شكل املس بارع، والوحشية مغلفة بورق السيلوفان (..) رأينا قنابل تنفجر في طائرات مخطوفة، وشهدنا في (افلام الكوارث) زلازل وفيضانات وتهدم عمارات شامخة وغرق سفن، وهجوم نحل قاتل وتجميد الاعضاء في بنك، وغزاة لانظمة جسم الانسان فينمون فيه وينبثقون عنه، وحاربنا مهاجمين على متن سفن فضائية وصولا الى البحث الانفعالي عن "الهوية. في فيلم" امرأة غير متزوجة "يجسد" مايكل موريفي "شخصية رجل مقعد يسعى الى الحب من خلال التلاعب بالاخرين، اما في فيلم "كرايمر ضد كرايمر" فتجبر الظروف (داستن هوفمان) على اكتشاف امر مبهج حول مدى قدرته على الرعاية الابوية.. هنا نجد (الطلاق) تجسيدا لازمة شخصية ولتغيير ما) الفردي والجماعي، الخاص والعام، العابر والنموذجي، هي بعض من الاشكاليات "النظرية" التي بحثت فيها نظريات الفيلم الكبرى وليس للفيلم الغرائبي امتياز على ما يسمى بالفلم "الواقعي" إلا بنسبة ما يحتويه كل منهما من لغة سينمائية، ابداعية. لان الواقعية، وفيها الواقعية الاشتراكية، قدمت معالجات مذهلة وارتقت باللغة البصرية للسينما العالمية. ولا يمكن ان تتحقق "الواقعية" في الفن –حسب بودوفكين – إلا اذا كانت الصورة اعادة تجسيد لواقع موضوعي مصور باقصى الدقة، واقصى الوضوح واقصى العمق، واقصى التعقيد).

اذا كان الامر كذلك، فان هذا يعني ان الارضية المشتركة ما بين الانواع والاجناس السينمائية، هي واحدة ، لان في توصيف (الصورة) على انها (اعادة تجسيد للواقع) انما يعني، انها قائمة على (تجربة خيالية) مغايرة للمألوف المنطقي الرتيب، للوصول الى اقصى دقة ووضوح وتعقيد في الصورة القلمية.

قال (لورنس اوليفيه): انه بمجرد ان يجد الافق المناسب او الحاجبين للشخصية التي يلعبها، يستطيع باقي جسده وذهنه ان يندمج في تلك الصورة الجديدة.

وهذا ما يتوافق مع قناعة (انغمار برغمان) بان الابداع في السينما يبدأ من الوجه الانساني، فانه يستخدم دائما الكاميرا ليعطي الشخصية ومتطلبات الكاميرا، اي فن كشف ما سماه شكسبير "بناء الذهن عن طريق الوجه".

وتلعب (تعبيرات الوجه) دوراً –حيوياً –في المسرح، لكنها في السينما، تعتبر الحامل التعبيري الرئيس للصورة السينمائية، لما تحتويه من أمكانات تعبيرية فذة ومعان مستترة، او مباشرة، ومرونة عالية على تركيب انسقة من البوح الابداعي الذي نطل من خلالها على عالم الشخصية السري.

(فيكو) وأصول الشعر

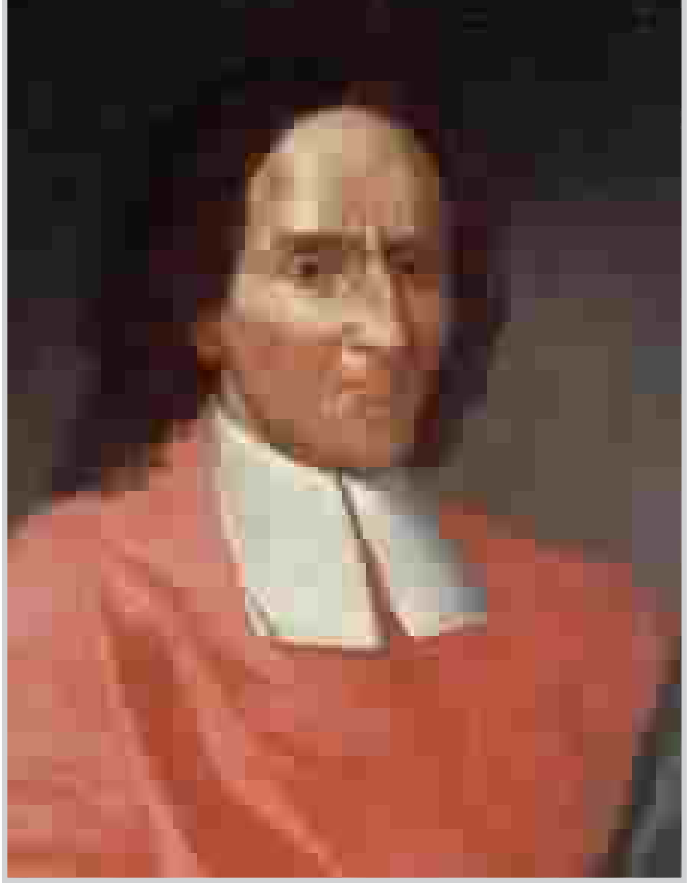
آلان بون
ترجمة جودت جالي

يحمل عمل (فيكو) Vico الأكثر أهمية، المطبوع بنسخته النهائية عام ١٧٤٤ وهو العام نفسه الذي توفي فيه، عنوانا يبين بدقة مقاصد مؤلفه (مبادئ علم جديد متعلق بالطبيعة المشتركة للأمم) والغاية من هذا العمل تأسيس علم العالم (بفتح اللام)، بالمعنى الأكثر قوة لمصطلح علم، له ميزة اليقين المساوية، لابل والمتفوقة على علم الطبيعة المادية الذي أنصرف أليه حتى ذلك الحين العلماء والفلاسفة أنصرافا يكاد يكون كليا. كان يقينه متفوقا في نطاق أن لاأحد، حسب رأي فيكو، يعرف شيئا في حقيقته ألا حيث يوجد المعيار الذي خلق له بحيث أن الله وحده الذي خلق العالم الطبيعي، يمكنه معرفته، وعلى هذا القياس وبمنطوق الصيغة المشهورة فأن ((هذا العالم المدني قد خلقه الناس بكل تأكيد وبالتالي يمكننا، لأننا خالقوه، أن نجد مبادئه في داخل نفسنا البشرية)).

درس فيكو هذا العالم البشري ضمن حقائقه المادية تأريخيا ألا وهي الأمم التي كان عليه أن يميز المشترك بينها، (طبيعتها المشتركة). أن الأمة Nation والطبيعة Nature هاتان الكلمتان تحيلاننا الى الفعل (يلد) . Naitre الأمم مثل الناس الذين يكونونها، تولد، وتتطور، وتموت. تمنح لها طبيعتها مع ولادتها، وتتكشف هذه الطبيعة بالأبانة عبر الزمن، وهو مالم يدركه حتى ذلك الوقت الفلاسفة الذين أرادوا رؤية الأنسان بحد ذاته، الأنسان الأبدي، نتاج التطور، يعني الأنسان الغربي، الحديث، الرشيد، العالم، المتمدن. لم يكن الهدف بالنسبة الى فيكو نكران هذا الأنسان، بل كان هدفه هو أن يفهم ماالذي ومن سبقه ؟

بربرية الحس

هكذا نقع على الأسباب التي من أجلها ساق فيكو في كتابه جوهري أبحاثه في مايدعوه العالم الأنساني (الوليد) وأيضا العالم الأنساني (الطفل). لم يدفعه فضول آثاري بسيط، لكن الدافع بالنسبة أليه كان فهم (أصول) الأمم وهذه الأصول لانعرف عنها شيئا، أنها مطمورة في ظلمات كثيفة، ولكي يبدد هذه الظلمات قدر لتبديدها أن يستخدم أداتين، الأولى فلسفية والثانية فقهية لغوية. الأولى كما رأينا هي تحليل عقلنا الأنساني، والثانية هي مايدعوها (شظايا) العصور القديمة تحت شكل التقاليد الموغلة في القدم، الأساطير، والخرافات التي حافظت عليها بعض الأمم، وبخاصة، الكنز الذي لاينفد للميثولوجيا الأغريقية التي ليست في الحقيقة سوى فكر ديني وثني. لقد سمح لفيكو الجمع بين الفلسفة وفقه اللغة، وهو الهدف الذي زعم تحقيقه في علمه، أن يصعد بثقة الى المنابع.


فيكو

هذا الأسقاط للذات على العالم الخارجي يتأتى ((بفعل الطبيعة المبهمة للعقل البشري، حين يسقط في مهاوي الجهل، يجعل الأنسان من نفسه معيارا للكون)). آذن ((أنطلاقا من نفسه يصنع عالما قائما بحد ذاته)). الصيغة مدهشة ويذكرنا فيكو أن Poetes في الأغريقية جاءت من فعل Poiein الذي يعني يصنع ويخلق. يخلق الأنسان البدائي عالما يكون عالما خاصا به، عالمه هو دون غيره.

أن مأثرة فيكو العظمى هي أنه فهم أن الميثولوجيا الأغريقية التي هي ثيولوجيا وثنية كانت في الحقيقة لغة، لغة شعرية كون بها الذين يسميهم فيكو ((مؤسسي الأمم)) تجربتهم للعالم، وبها أعطوا لهذه التجربة معناها، ونظموها بالأفلات من مد الأحساس الذي لاينقطع، ومنحوا أنفسهم وسائل التواصل حتى قبل أن ينجزوا الكلام البين.أذا كانوا يستحقون أسم ((الشعراء الثيولوجيين)) فلأنهم درسوا كلام الآلهة ليفهموه، وسأطلق على هذا الكلام وصف ((بلاغة الآلهة)). أن الآلهة والأبطال في الميثولوجيا هم من سماهم فيكو ((خواص شعرية)) وأيضا ((كونيات خرافية)) بمعنى أن المخيلة خلقتهم. أن البشر الأوائل الذين لم يكونوا قادرين على التفكير المجرد المعنوي ((جعلوا لمعظم الماهيات الحية صور آلهة وأبطال يرجعون أليهم كل صنف أو كل قضية)) ٣٤ . يقول فيكو أيضا أنهم صور بقدر ماهم مادیون جسمانیون كل على حدة يرجعون أليهم كل مايتخيلونه ويرونه وحتى كل مايفعلونه، وبهذا فقد كانت لهؤلاء الأبطال والآلهة وظيفة معممة (بكسر الميم) تسمح بالسيطرة على تنوع المحسوس، باجتياب حالات الدوام، تسمح بأقامة روابط تجاور وتشابه، وباختصار، روابط تفكير وفعل. هكذا يعني جوبيتر Jupiter كل مايتعلق بالدين تحت أشكاله البدائية (الكهانة، وأستشارة العرافين، والأضاحي) وجونون Junon تعني كل مايتعلق بالزواج والعائلة، وهرقل البطل يعني الكفاح ضد الطبيعة الخارجية وأستصلاح الغابة البدائية العظمى وكذلك كفاح الأنسان ضد طبيعته الداخلية التي تنطوي على صفات بهيمية.

هذه ((الخواص الشعرية)) كانت في الوقت نفسه ((أساطير صغيرة)) تبلور حكايات حقيقية وليست ألعاب خيال مجانية. أنها حقيقية لأنها، بالنسبة الى من يعرف قراءتها، تكشف ليس فقط عن ماكان البشر الأوائل عليه بل وأيضا عن ماكانوا يفعلونه، ويرتدونه من أزياء، وعن أسلوب حياتهم، وباختصار تكشف عن مؤسساتهم الأجتماعية والسياسية.

ويظهر الفكر الفلسفي الى أن تدرك الأمم ((أنسانيتها)) الكاملة، وبكلمة أقل قوة، تدرك ماندعوه ((حضارة))، فنعبر من عصر ((الآلهة)) الى عصر ((الأبطال)) وأخيرا الى عصر ((الناس)). آذن يمكننا القول أن التأريخ البشري ولد من الشعر.

هوميروس

أنفصلنا عن الشعر المؤسس للعالم الأنساني. بقي لنا أن نتبع الشعر الى اللحظة التي أصبح فيها ((فنا)) بين فنون أخرى. نحن نعرف أنه أصلا لغة، منذ البداية في عصر ((الآلهة))، يعني منذ مرحلة العوائل المبعثرة، لغة خرساء لأن قاموسها هو الآلهة التي لاحصر لها والتي تسكن الأرض. يتواصل البشر بالأشارات أو بأشياء مادية ذات دلالة، هذه اللغة يسميها فيكو كلاما ((واقعيا)) منشأ بأشياء، هي نوع من الكتابة الحسية والمادية. كان يمكن لفيكو أن يقول، فيلقى قوله أهتمام الكثير من الفلاسفة وعلماء الألسنيات، أن الكتابة سبقت الكلام.

تبعت هذه اللغة الخرساء لغة عصر الأبطال وذلك عندما نظمت المجتمعات الأولى سياسيا تحت قيادة زعماء أنزلوا أنفسهم منزلة الأبطال، أي المتحدرين من أصلاب الآلهة. هذه اللغة بقيت خرساء تعبر عن نفسها في الأعم الأغلب بالعلامات والرموز والشعارات الغنية بالأستعارات والصور والمحاكاة والتشبيهات التي كونت فيما بعد كل مصادر التعبير الشعري عند ظهور اللغة البينة. أن اللغة البينة، في الحقيقة، أنحدرت من أغاني وأناشيد بشرنا الأوائل ومن المحاكاة الصوتية لأشياء الطبيعة خالقة أول مرة لغة على شكل شعر موزون بحيث يمكن القول أن البشر تكلموا شعرا قبل أن يتكلموا نثرا.

يسمي فيكو اللغة الثالثة، التي تنتمي الى الأزمنة الأنسانية والى الحواضر الديمقراطية، لغة ((رسائلية))، لغة تناسب أناسا متباعدين يتبادلون فيها ((شرح ضرورات الحياة اليومية)). أنها لغة النثر والكتابة، وهي لغة الفلسفة أيضا.

ضمن هذا المخطط المتكلف نوعا ما والذي يعمد فيكو نفسه الى أيضاح فروقه الدقيقة يظهر الشعر بقدر ماهو فن بظهور هوميروس أول الشعراء وأعظمهم على الأطلاق بكل ماتحمله كلمة ((شاعر)) من معان. نعرف أن فيكو أهتم بهوميروس الى درجة أنه كرس للحديث عنه كامل الكتاب الثالث من علمه الجديد تحت عنوان ((عن أكتشاف هوميروس الحقيقي)).

أذا كان هوميروس بالنسبة اليه أعظم الشعراء طرا فلأن هوميروس حفظ في شعره كل ماخلق طاقة وقوة الشعري البدائي الذي خلق به شعراء الأزمنة الخرافية الثيولوجيون عالمهم، ولأنه هو الذي عرف كيف يترجم بالكلمات العمل المجازي السامي للذين خلقوا الآلهة وأرسوا أساس الأمم. آذن فهوميروس فيكو هو النقيض المقابل لهوميروس الشاعر الحكيم، نموذج كل الكلاسيكيات، كما بدا في القرن السابع عشر، وبالمنظور نفسه فأن أخيل عند ((هوميروس الحقيقي)) ليس رجلا مهذبا من رجالات بلاط لويس الرابع عشر بل هو بربري فظ جلف، ليس سوى ((خاصية شعرية)) لمحاربي العصر البطولي. وخلص فيكو الى التساؤل فيما آذا كان هوميروس قد ؟وجد فعلا في زمنه بوصفه فردا تأريخيا وليس ((خاصية شعرية)) أيضا عرف الشعب الأغريقي نفسه فيها وأكتشف طبيعته الشعرية التي مكنته من خلق آلهته.

تطرح نفسها هنا مسألة شائكة. ضمن منطق هذا المخطط الذي يسميه فيكو ((التأريخ المثالي الأبدي)) والذي أتبعته الأمم كلها فأن الشعر القرين الطبيعي لأناس ((العالم الطفل))، العالم الذي ما زال بربريا، يبدو أنه لم يعد له وجود ممكن في الأزمنة الأنسانية المتمدنة تماما، وقد أصبحت الفلسفة بديلا عنه بالمعنى الهيجلي لمصطلح البديل.

دانتي

فأين، في هذا كله، موضع دانتي الذي يعرفه فيكو بوصفه ((هوميروس توسكانيا)) والذي يعود للحديث عنه مرارا باعتباره شاعرا ساميا أيضا ؟ يقول فيكو أذا كان دانتي ساميا فلأنه، على وجه الدقة، عاش في عصر نظير لعصر هوميروس ((البطولي)). برأي فيكو، وهذه من آرائه الأكثر شهرة، بعد أنهيار الأمبراطورية الرومانية فأن العالم الغربي المعتبر أمة واحدة عاد للسقوط في البربرية وكان عليه أن يقطع مجددا من البداية الطريق الذي لابد للأمم من سلوكه.. أنها نظرية Ricorso الشهيرة. أن مانسميه العصر الوسيط هو آذن بالنسبة الى فيكو عصر ((البربرية العائدة))، عصر الآلهة والأبطال، والفرق الوحيد هو أن الآله المسيحي حل محل الآلهة الوثنيين، لقد عاش دانتي برأيه في كون شبيه بكون أبطال هوميروس، ونطلع منه على وصف غير معقول لمنطقة توسكانيا في القرن الثالث عشر، ونفهم من وصفه أن دانتي ولد وسط بربرية شنيعة في زمن عاد الناس فيه الى اللغة الخرساء، لغة الأمم الوثنية الأولى، حين كانت تعبر عن نفسها بالأشارات والأشياء المادية قبل أن توجد اللغات البينات. هذه المطابقة للصراع بين آل غويلف وآل غيبلن مع حرب طروادة غاية في الفنطازية ولكن لها دلالة دقيقة فيما يخص فن دانتي. أن قوة شعره التي يسميها فيكو ((عبقريته الغضوب))، ((السيول الكبرى لقصائده)) لم تكن منحدرة من أي موروث، لاتنتسب الى أي فن معلوم، وقد كان دانتي شاعرا بطبعه كما كانت الأمم في أصولها عندما كان الشغف والمخيلة تغليان فيها. في عصر فيكو حين كانت ذائقة (أركاديا) الكلاسيكية هي المهيمنة فأن تمجيد سمو بربرية دانتي وعدم الأكتفاء بجعله رمزا قوميا عظيما كان له جانب ثوري. أن دانتي بالنسبة أليه شاعر بكل ماتي الكلمة من معنى فقد كان على دانتي وهو يخلق قصيدته أن يخلق في الوقت نفسه اللغة الأيطالية وكذلك الأمة الأيطالية.

بربرية التفكر Reflexion

هل يجب علينا أذن أن نرجع الى الأزمنة البربرية لكي يعود الشعر العظيم الى الظهور ؟ يلخص فيكو في واحدة من صيغه المدهشة التي يحتكر سرها مايسميه ((النظام الذي تتبعه الأشياء البشرية)) بقوله :

((كانت في البدء الغابات ثم ظهرت الأكواخ وبعدها القرى ثم الحواضر وأخيرا الأكاديميات)) ٢٣٩ . هل يجب العودة الى الغابات والأكواخ لنجد الشريان الشعري الذي نضب عند الأكاديميين ؟ لم يكن فيكو بعيدا عن هذا التصور، فقد شرح وجهة نظره في رسالة مثيرة للأهتمام موجهة في عام ١٧٢٥ الى شاعر شاب من أصدقائه هو جيراردو ديغلي آنجيولي. يكتب له قائلا لقد آتيت في زمن ((تسود فيه حكمة تجمد كل عطاء في الشعر الجيد الذي لايقدر أن يعبر عن نفسه ألا بالمجازات والذي يتخيل الأشياء والأخلاق والأنفعالات بقوة ويتحسسها بحيوية)) ولكنه يضيف ((لابأس عليك فأسلوبك أصبح أفضل منذ مغادرتك فلورنسا منذ شهرين (كان الشاب قد ذهب لقضاء بعض الوقت في أرض عائلته) ((الغابات والغياض التي لاتبعث الطمأنينة في القلوب ولا تهذب الأخلاق عادة مسؤولة عن تقدمك المحسوس بقدر ماهو مفاجئ)) ثم ((أنت تحب دانتي أكثر من حبك للشعراء الآخرين، أنت تحب هذا الشاعر العظيم الذي يبدو فظا جلفا وفكاهتك الكئيبة تتصل بفكاهته دون شك. لقد ولدت لتفكر كشاعر)) (٢).

غير أن الأمر لايتعلق عندنا بالسخرية من الرابطة المقامة بهذه الصورة بين الشعر العظيم والذهاب الى الغابات. ليس فيكو نصيرا للبدائية كما يؤكد البعض وهو صادق في مدحه حين يمدح الأزمنة ((الأنسانية))، المستنيرة، المتحضرة، الفلسفية التي يعيش فيها (يطالب فيكو عن جدارة بلقب فيلسوف) لكنه يظل مبهورا بالخاصية الفجرية، الخلاقة، المؤسسة ((للحكمة الشعرية)) التي كرس لها الجزء الأعظم والأقوى من عمله، وآذا كان عليه أن يختار مابين مايسميه ((بربرية الحس)) للشعراء الثيولوجيين الأوائل ومايسميه بتعبير رهيب ((بربرية التفكر)) حيث العالم لم يعد ينكتب ألا في نثر مثبط الهمة، وحيث ((العقل مكتمل التطور)) يمحو الحس الأنساني المشترك ويترك كلا من الناس فيما يسميه ((عزلة المشاعر والأرادات)) فأنه كان سيختار الأول دون شك.

ولكن ربما كان فيكو قد كذب عفوا هذه التشاؤمية في عمله بالذات. يثبت (العلم الجديد) أن الفلسفة لم تسبب أختفاء الشعر بل على العكس أستندت اليه الى درجة أنها تتطابق معه. ذكر فيكو في مكان ما أن القانون الروماني للوائح الأثنتي عشرة كان Serioso poema قصيدة جادة. ألا يمكننا القول أيضا أن La scienza nuova العلم الجديد هو Serioso poema قصيدة جادة ؟ أسلوبه، وقاموسه يحير ان الأيطاليين أنفسهم، ولسبب أقوى، يحير ان المترجم الذي يتصدى لترجمتها. ولكن هذه الغرابة لاتدلل على أنحراف تعسفي ومجاني عن الأستعمال الدارج للغة بل على أرادة سبر للكلمات الى حد العثور في غياهبها على أثر الأصول المندرس. أليس في ذلك يكمن عمل الشعر الأكثر سموا ؟.

===

الهوامش :

(١)الأرقام هي أرقام مقاطع (العلم الجديد) الذي ترجمه وقدم له آلان بون (دار فايار عام ٢٠٠١).

(٢) غياماتيستا فيكو (حياة غياماتيستا فيكو بقلمه. الرسائل. منهج دراسات زمننا) التقديم والترجمة والملاحظات بقلم آلان بون . دار غراسيه عام ١٩٨١ ص ١٦٠-١٦٧.