صدر عن (المدى)

"شيطنات الطفلة الخبيثة" لماريو بارغاس يوسا

كاظم الواسطي

مرة قال ماريو بارغاس يوسا"في فرنسا إكتشفت قارة أمريكا اللاتينية" . ويبدو أن لإقامته في باريس خلال عقد الستينيات . اثراً واضحاً في كتابة روايته "شيطنات الطفلة الخبيثة" . كانت باريس يومذاك مركزاً حيوياً تنشط فيه مفاهيم الثورة . والحرية . والتمرد على ما هو سائد من قيم وأنساق بالية في الثقافة والمجتمع .

وبهذا كانت منطقة جذب وإستقطاب للشبان والمثقفين القادمين من القارات الخمس . وبالأخص من بلدان أمريكا اللاتينية الذين عاشوا مناخات الثورة الكوبية . وتأثروا برموزها الفتية اللامعة يومذاك –فيدل كاسترو– و –تشي غيفارا– .

وفي باريس تصير لذكريات –ريكاردو سوموكوريثو –البيروية نكهة السرد لمرويات نشأت هناك ونمت في حراك عوام مختلفة لن تسمح زحمة المشاغل وإشكالات الحياة فيها بالعودة الى براءاتها الأولى . فالطفلة الصغيرة – أوتيلا –التي "كانت تحلم على الدوام بما لا تملكه" غير مقتنعة بحظها في عائلة تعيش في فقر مدقع في حي تحيطه أكوام القمامة . ويرزح تحت قسوة الفاقة .

فما الذي يفعله أب مسن في مثل هذا الحي وهناك إثنا عشر فماً يتوجب عليه إطعامها ؟ . وعندما تنتقل هذه الطفلة الممتلئة بالنزوات مع أمها الى حي ميرافلوريس –الذي تحيطه الأشجار والزهور– حيث تشتغل الأم طاهية في احد بيوت الحي . تستحوذ بذكائها وشطارتها على افراد العائلة الذين سمحوا لها أن تكون صديقة لإبنتهما الصغيرة –لوكي– .

وفي صيف ١٩٥٠ ظهرت في شوارع ميرافلوريس فتاتان تدعيان إنهما من تشيلي – ليلي ولولي –أجادتا مع فتيات وفتيان الحي رقصة المامبو التي كانت آنذاك في بداية عهدها وإستطاعت بسرعة الإطاحة بباقي الرقصات . وقد اذهلت "الطفلة الخبيثة" ليلي الجميع بحركاتها الراقصة وإبراز مفاتنها وجمال قوامها . منهم الفتى إبن الخامسة عشرة –ريكاردو سومو كوريثو –الذي أغرم بها كثيراً وتوسلها لمرات عديدة بمبادلته هذا الحب العارم . لكن في كل مرة تتهرب من ذلك وتمتنع . رغم مسايرتها له وملاطفته في أغلب الأحيان .

وفي إحدى حفلات عيد الميلاد تقوم سيدة قادمة من سانتياغو بكشف لعبة الفتاتين التشيليتين وعرفت الجميع بقصتها . ومنذ تلك الحادثة إختفت الفتاتان ولم يعد أحد يهتم بهما .

وفي تلك الفترة سافر –ريكاردو سوموكوريثو –الى باريس . التي كان يحلم بالعيش فيها منذ قراءاته المبكرة لبول فافيل و جول فيرن وألكسندر دوماس . وهنالك عاش أجواء عقد الستينيات الباريسي المزدحم بالأفكار وأحلام الثورة.

وتعرف على الشاب البيروي البدين بول الذي هجر دراسته في السوربون في سبيل التفرغ لأحلامه الثورية وصار طباخاً في أحد المطاعم ليقدم لأصدقائه من الأمريكيين الجنوبيين المحتاجين طعاماً مجانياً من الباب الخلفي للمطعم .

وتوثقت علاقتهما بالرغم من معرفة بول بأن ريكاردو لا يهتم بالسياسة بل ويمقتها . وعندما أرسله يوماً لإستقبال فتيات قادمات من بيرو للإشتراك في دورة تدريبية في كوبا مخصصة لحركة اليسار الثوري في بيرو (ألمير) . صدمه وجود "الطفلة الخبيثة" ليلي بينهن ولكن بإسم –الرفيقة آرليت– .

وحاولت في البداية أن تخفي عنه ذلك الماضي وبأنها ليست التشيلية ليلي ولا تعرف شيئاً عما يقول .ولكن الشيطنة والجرأة والإثارة لم تفارقها حتى وهي تتحدث . خارقة للسرية . عن إنتمائها لحركة (المير) . غير آبهة بالمنطق الذي يحدد الأشياء من حولها "كل شيء مقبول من أجل الحصول على ما ترغب فيه" هكذا أعلنت لريكاردو "الطفل الطيب" الذي لا يطمح بأكثر من مترجم في اليونسكو يعيش حياة هادئة متواضعة في باريس .

وتلك هي بداية مغامرات "الطفلة الخبيثة" وعذابات "الطفل الطيب" . ولأنه لم يستطع إبقاءها في باريس فقد سافرت الى كوبا وأقامت هناك علاقة مع أحد قادة الثورة – القومندان تشاكون –الذي سهل لها الخروج من الدورة التدريبية . وتخرج من كوبا كزوجة لأحد مستشاري السفارة الفرنسية وتعود الى باريس بإسم –مدام روبير آرنو– .

وفي باريس تلتقي بريكاردو وتمارس معه نفس شيطناتها ففي الوقت الذي تسمح له . في خلوات حب صاخبة أن يمارس معها أقصى درجات المتعة التي ترغبها . وتجعله في قمة الهوس بحبها ومحاولة الإحتفاظ بها . تخبره بأن لا مكسب لها في مترجم صعلوك . وتترك له صدمة الغياب من جديد . حيث تهرب من زوجها في ظروف غامضة .

وفي تلك الفترة يسمع بخبر موت صديقه البدين بول الذي كان في أحد معسكرات الثورة في جبال الأنديز التي تعرضت لهجوم العسكر في البيرو .

وعندما يسافر ريكاردو في زيارة عمل . الى لندن . يعرف من خلال صديقه البيروي الرسام الهيبي –بارتيو –الذي يموت هو الآخر فيما بعد بمرض نقص المناعة . بأن "الطفلة الخبيثة" هي زوجة مربي الخيول الإنكليزي –ريتشاردسون –ومعروفة في مجتمع الأغنياء اللندني بإسم مدام ريتشاردسون . وحين يلتقي بها تظهر له – كعادتها –لا مبالاتها الخبيثة التي تنتهي هذه المرة بقيامها بحجز غرفة له في أحد فنادق لندن حيث يمارسان أقصى ما يمكن تحقيقه من متع اللقاء بينهما .

وهناك شعر بها "إمرأة كاملة ... مستعدة لعمل كل شيء كي لا تهزم . وكي تواصل إرتقاء سلم المواقع" . وطالما شعرت بشكوك زوجها حول ماضي زواجها في باريس . تختفي من لندن وتترك ريكاردو وحيداً ومهموماً . بعد ذلك يقرر العودة الى باريس ليقضي الوقت في ترجمة قصص تشيخوف وفي لقاءات متكررة مع صديقه الموهوب بتعلم اللغات والمغرم بدمى الرصاص المنتشرة من باب شقته الى غرفة نومه . سالمون توليدانو الذي يقرر في أحد الايام السفر الى طوكيو .

وبعد فترة يخبر ريكاردو برسالة من هناك بأنه إلتقى بالطفلة الخبيثة . فيقرر ريكاردو السفر الى طوكيو ليلتقي بها هناك عارضاً عليها الزواج "للمرة الألف" . لكنها تصده ايضاً وتعلمه بأن علاقتها بـ – فوكودا –وهو من رجال المافيا اليابانية "إلياكوزا" . ليست حباً وإنما هي شبيهة بالمرض والإدمان . وهناك وفرت له ايضاً أوقاتاً لممارسة الحب والمتعة جعلته أكثر تعلقاً بها "سأقتنع بأن أكون كلبك . مثلما أنت كلبة الوغد" .

وفي أحدى المرات تدبر –بالإتفاق مع فوكودا –لقاء معه في شقتها يكتشف ريكاردو وخلال ممارستهما الحب بأشكال مثيرة وجود – فوكودا –في الغرفة نفسها ويداه على فتحة سرواله . فيصاب بالصدمة ويهرب بعد أن تعرض للضرب والشتيمة من قبلها وهي تطالبه بالإستمرار .

ومرة أخرى يعود الى باريس متحولاً الى حطام جسدي ومعنوي . يعوضه بالعمل المتواصل مترجماً في مؤتمرات ولقاءات متنوعة وفي بلدان مختلفة .

وحزن كثيراً لخبر إنتحار صديقه سالمون توليدانو إثر علاقة حب فاشلة مع عشيقته اليابانية . وبعد عامين على مغادرته طوكيو . تعاود "الطفلة الخبيثة" الإتصال به .. وهذه المرة من باريس وبعد محاولات عديدة بعدم الرد عليها . وجد نفسه لا يقوى على الإستمرار بذلك . وحين إلتقيا وجدها "هيكلاً عظمياً لإمرأة" وقد هرمت كثيراً . وفقدت عيناها بريقهما .

وأخبرته بقصة سجنها في لاغوس وإغتصابها من قبل شرطة السجن إثر واحدة من الرحلات المريبة التي كان فوكودا يكلفها بها لتهريب حقائب بمواد ممنوعة . وحين عرضها على الطبيب النفساني الذي أجرى لها عملية تنويم مغناطيسي . إتضح بأنها لم تغتصب من قبل الشرطة . وإنها إخترعت هذه القصة لتحمي شخصاً –فوكودا – إستغلها وإمتهنتها لسنوات طويلة حيث كان يقدمها الى اصدقائه وحراسه في حفلات مجون جماعية . سببت لها تمزقاً في الرحم . بالإضافة الى تحطيم شخصيتها .

ولأنه لا يستطيع إلا أن يحبها . فقد إنفق ريكاردو كل مدخراته وأغرق نفسه بالديون من أجل إجراء عملية لها وإبقائها معه في الشقة . وقد رتب لهما أوراق زواج من أجل أن يكون وضعها قانونياً في باريس .

وفي إحدى المرات تركت له رسالة في الشقة تعلن له "لقد تعبت من لعب دور ربة البيت البرجوازية والتي يروقك أن أكونها فأنا لست كذلك ولن أكون.." ولم يكن بإمكان ريكاردو التماسك إزاء هذا التصرف الغريب فقرر الإنتحار من على جسر ميرابو لكن متشرداً أنقذه في اللحظات الأخيرة .

وعند عودته وجدها في الشقة بلا مبالاتها المعهودة حتى وهو يصفعها بقوة اليأس الذي سببته له . ولكن شيطنتها وقوة حبه لها تمسح كل ما يحدث بسهولة "أريد أن أظل على الدوام عشيقتك . كلبتك . عاهرتك . لأني بهذه الطريقة فقط سأبقيك مجنوناً بي..." بعد ذلك أوجد لها عملاً في أحدى شركات تنظيم الإحتفالات الإجتماعية حيث إستعادت صحتها ومعنوياتها المنهارة وكانت تعمل بإنتظام وتواصل لم يعهدهما ريكاردو في شخصها من قبل وعند عودته من إحدى زياراته القصيرة الى مدريد فاجأته "الطفلة الخبيثة" وجهاً لوجه بأنها لا تستطيع الإستمرار معه وإذا ما واصلت العيش معه بدافع الشفقة فإنها ستكرهه وهذا ما لا تريده .

لقد مل ريكاردو من تلك الألاعيب فغادر الشقة ليترك لها خيار المغادرة مثلما تشاء . وعرف فيما بعد خطفها لزوج صديقة لهما – مارتين –وجعله يهجر عائلته . وكان ريكاردو بوضع نفسي بالغ الصعوبة سبب له فيه إرتفاع ضغط الدم بنزف دماغي وحالة دوار دائمة أضعفت قدرته على العمل .

وفي مدريد إستقر ريكاردو بعض الوقت بصحبة فتاة إيطالية تعمل مصممة ديكور تصغره بعشرين عاماً إهتمت كثيراً بحالته الصحية والعاطفية . لكنه تركها لصديق في عمرها حالما عرف بعلاقتهما . وقبل أن يغادر مدريد فاجأته "الطفلة الخبيثة" وهي ممتلئة غيرة بعلاقته تلك . لتعلن له بأنها تركت زوج مارتين يعود لعائلته بعد أن تدهورت حالتها الصحية وتم إستئصال رحمها وثدييها وتحولت الى حطام .

بعد أن تداعى جموحها عند إنطفاء عنفوان الرغبة العارمة التي تحكمت بها لسنين طويلة . ولكن هذا الحطام الذي سبب كل تلك الطعنات لقلب ريكاردو وجد الدفء الكامل في قلب "الطفل الطيب" ساعة إحتضاره مثلما في سنوات شيطناته وعنفوانه .

وتبقى هذه الرواية حافلة بأحداث نصف قرن شهد فيه العالم الكثير من التحولات والصدمات السياسية والثقافية والإجتماعية التي وضعها ماريو بارغاس يوسا مشهداً خلفياً تماهت فيه الحياة الواقعية بلا تقنيات أو فنتازيات تميزت بها الرواية الأمريكية اللاتينية الحديثة .

ففي الستينيات شجع تطرف اليسار على صعود أنظمة الحكم العسكرية في أمريكا اللاتينية . التي قامت بتدمير مواقع الحالمين بالثورة . موت البدين بول . كما أن نهاية ثورة الطلبة في باريس أدت الى إختفاء سلالة كاملة من المشاهير –موريالك . كامو . سارتر . آرون . ميرلو . بونتي . مالرو –ليأتي بعدها "جيل التدميريين" من نوع جاك دريدا و جيل دولوز "المتعجرفون وغير المفهومين" والتي أصبحت ثقافة الجمهور الواسع في ظلهم "أكثر تفاهة" .

وفي السبعينيات نشأ في لندن جيل من الشبان المسالمين والمتحررين من كل التقاليد والقيم الإجتماعية والسياسية السائدة "الهبيز" ولكنهم إستسلموا لتأثير المخدرات . والعلاقات الجنسية الإباحية . والموسيقى الصاخبة . والحلم الهذياني وسببت لهم تلك الممارسات الكثير من المشاكل الصحية والأسرية لتأخذ . هذه الحركة . طريقها الى التفكك وتتحول الى "تقليعة برجوازية" دمجت ضمن الثقافة الرسمية : موت الرسام الهيبي –بارتيو– .

ويبقى للحقب اللاحقة شخصية –ريكاردو سومو كوريثو –المثقف المعتدل بقلبه الطيب يقابله في الجانب الآخر رجل المافيا المتوحش –فوكودا –ولا نعرف الى اين ينتهي الصراع .

الشعر والمؤسسة

شاكر لعيبي

منذ وقت طويل فَهِمتْ الثقافة العالمية والعربية أن الشعر نافِر، خارجيّ، منسلخٌ بدرجات متفاوتة عن كل شرعةٍ ونسقٍ ونظامٍ ومؤسسةٍ. هذا الفَهم الإطلاقيّ هو ما وقع على وجه التقريب تعميمه، في أوساط الشعراء المتمردين والطليعيين، الحقيقيين خاصة ، لكن من دون دائماً براهين واقعية تتعلق بالمواقف الفعلية الملموسة من طرف الشعراء أنفسهم، بعض العرب قبل غيرهم. فلقد كانت وفرة منهم، وهنا مفارقة حقيقية، في قلب المؤسسة المنبوذة نظرياً، أو أنهم، هم أنفسهم، سعوا لأن يتحولوا إلى مؤسسة حصينة باسم تمرّد منظور إليه من طرف عامة المثقفين بارتياح.

لنقرر نحن أيضا أن الشعر يقف خارج كلّ شرعة ونظامٍ ومؤسسةٍ سوى مؤسسته، وهو لهذا السببِ كائنٌ هامشي، إذَن ضروريٌ روحياً ضرورة تكاد تكون مطلقة. يتضمّن هذا التحديد المتمرّد للشعر، المكتفي بذاته والقانع بالقليل، أنه لا يستقيم البتة مع الأنساق الخارجية، الغريبة على منطقه الداخلي، ويتضمن كذلك أنه لا يستطيع الانسجام مع الخطابات الآنية المحض أو تلك المنضبطة بمصالح مباشرة، ثقافية أو سياسية، كما أنه لا يستطيع قبول التدخل بشؤونه الخاصة أو مطالبته بالمكوث في المنطق السليم وحده أو العقلاني وحده أو المنفعي التعيس، إذا لم يناهض تلك الأمور كلها أو بعضها. بهذا المفهوم فالشعر يقف بتعارضٍ صريح مع المشاريع المنظّمة على النمط العربي حتى لو كانت نواياها سليمة الطوية ظاهرياً.

الثقافة بوصفها مؤسسة

على أن مطلق المؤسسة، بمعنى من المعاني، لا تتضمن بالضرورة دلالة الحبس والسجن والأفق الواحد المغلق، إلا في ثقافاتنا المحلية. فالثقافة عموماً هي مؤسسة من دون شك من نمط مخصوص لأنها تلتزم بقواعد عملٍ واشتراطاتٍ جماعةٍ وآفاق مشروعٍ قائمٍ على تدليلٍ منطقيٍ وتاريخ، وفيها تاريخ آخر للأنواع الأدبية والبصرية. لكن مشروعيتها بوصفها مؤسسة يقوم على نقدٍ مستمرٍ ومصرٍ لمفهوم المؤسسة القاهرة من أجل أن تبقى، تلك المؤسسة عينها، بمنجى عن التقعيد النهائي والقاتل لأيّ مشروع جامد ثابت. بعبارة أخرى النقد ينقذها من التحول وثناً ومن براثن الموات.

إذا كان الشعر يَشْغَلُ مكاناً أساسياً في العملية الثقافية، وإذا كان هو نفسه ثقافة رفيعة، فإنه إذن نواةٌ لمشروعٍ يختط مساراً غير اتجاه المؤسسة الأيديولوجية واحدية الرؤية، بل مضاداً للتعسف والتسلط الأيديولوجي برمته. إن انفتاح الشعر لا يفضل الانغلاق، وإن استعارته لا تخوم ولا تعريفات جاهزة لها، وإن فكره ومعانيه لا تقارنان إلا بالمفهومات التجريدية الفلسفية، وإن روحه ليست روح المناطقة الباردة كما إن إطلاقيته لا تقارن بآنية الفانين.

الشعر إذن واقعٌ في صلب مؤسسة الثقافة. وهنا علينا استعادة التذكير بمفهوم الثقافة المشهود له عرفاً من طرف الغالبية المطلقة من المثقفين، على أنها المعرفة والعقل الذي لا حدّ له، المتحرك في نطاق الحرية. من البديهي أن يفكر المرء بأن الثقافة والمثقف قرينان بالتمرد والاختلاف ضمن منطق ما، منطق مغاير لما هو سائد في زمنٍ وحقبة، منطق منطقي على أي حال حتى لو كان حدسياً، لأنه يمكن أن يقيم الدلائل على صواب فرضياته الصعبة.

إذا كانت الثقافة مؤسسة فإنّ الشعر يقع في الطرف القصيّ منها.

الشعر والمؤسسة ومشكلة التعالقات

ثمة إشكالية ملتبسة قليلاً أو كثيراً عن العلاقة بين الشعر بصفته اختراقاً للنسق الثابت والمؤسسة بصفتها، خاصةً، تابعاً ذليلاً لطرف ما واشتراطات هذه التبعية ذات الطبيعة اللا شعرية يقيناً.

نقول إشكالية ملتبسة وليس شيئاً آخر ونحن نرى إلى شعراء بارعين مثل أوكتافيو باث ونزار قباني وسان جون بيرس وغيرهم ممن عملوا في نطاق المؤسسات الدبلوماسية ولم يكفوا، رغم ذلك، عن تقديم خطابٍ شعريٍ متعالٍ إلى أبعد الحدود عن أطر المؤسساتِ التي تحركوا في نطاقاتها وأهدافها الآنية. أكثر من ذلك فإنهم قد حاموا في أفق ميتافيزيقي وإيروتيكي قد يقف بالنقيض الكامل مع برغماتيكية وظائفهم الدبلوماسية المسيسة- الدبلوماسية كما نعلم هي فن ثعلبي، مراوغ، بل خسيس أحياناً ينفر الروح الشعري من ثعلبيته- كيف يستقيم أمرهم إذن؟.

الشعر في المؤسسة العربية

لنذكر أن شعراء عرباً قد انخرطوا في سياق مؤسساتي كامل (محمود درويش في منظمة التحرير الفلسطينية، أدونيس في مؤسسة دار الحياة، أحمد عبد المعطي حجازي في مؤسسات الثقافة المصرية، وغيرهم) بحيث أن مصدر رزقهم ومجال تحركهم الواسع، وربما البعض من شهرتهم تستمد نفسها كذلك من قدرة المؤسسة مالياً وإعلامياً. وهذه الأمثلة إشكالية بالمعنى الحرفي للكلمة في هذه العلاقة شعر –مؤسسة. وقد تنطبق عليها باحتراس وحذر نتائج تفكير الورقة الحالية.

عموما تود المؤسسة العربية تجيير الشعر لصالح نفسها فحسب، لأنها تدرج الثقافة ضمن منهاج التبشير والإجبار واللا معنى والإعلام، وأحياناً تدفعه لأن يقتدي بأمثولات فكرية واحدة. إنها تمنع الخطاب الثقافي من أن يكون ثقافياً. لقد خبرنا ذلك في خطابات البلدان القومانية العربية التي لم تقد بلدانها- عبر الثقافة كذلك- سوى إلى الكوارث المعروفة. في هذه الحالة فإن الشعر يصير مكوناً من مكونات الخطاب الإعلاني والتبشيري الذي يفرط بنفسه في المقام الأول، أي ينفي جدل الكائن الإنساني مع نفسه وقومه ومعنى الشعر العميق. من هنا كان الجدل العقيم مرتفع الصوت في العالم العربي: هل الشعر للشعر أم للآخرين، أي لصالح قضايا الآخرين؟. وحول مسألة الغرض الذي يستهدفه الشعر، يبدو أن اليسار العربي الأرثوذوكسي ما زال متوافقاً مع يمين عربي سلفي أو ديني أو قومانيّ. وفي ذلك ثمة استخفاف عميق بالعمل الشعري وبجمالياته.

صورة الشاعر في مؤسسة الثقافة العربية

في مقالة سابقة لنا عالجنا وجهاً من إشكالية صورة الشاعر في الثقافة العربية المعاصرة. وذهبنا إلى القول إن الشاعر في المخيال العربي هو، بشكل أساسي، رديف للإلهام ذي المصادر السرية التي لا تتعلق بالتتبع المنهجي والثقافي ولا تعتبرها مصادر لها. وهي صورة محاطة بقداسة وسمو من طينة ميتافيزيقية كانت زائفة غالباً، فقد كانت مجروحةً بالتبجح والصلف والإلغاء والغيرة والتدني إلى مستوى الاغتراف من بؤس الدنيوي الذي يزعم التعالي عليه. وذكرنا في المقالة أن هذه الحقيقة مبرهن عليها في الخصومات بين شعراء العربية القدامى والجدد. وذكرنا في هذا الصدد بأعمال أساسية مثل (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي الجرجاني و(يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) للثعالبي و(الموازنة بين الطائيين) للآمدي وأخبار(الأغاني) الكثيرة و(معجم الشعراء) للمرزباني والشتائم الصراح بين الفرزدق وجرير، وخصومات الشعراء المحدثين عديمة الرحمة والجدوى.

ما زالت هذه الصورة قائمة لكن مشوهة تشويهاً بالغاً. فلا الشاعر الحكيم بواقعة ثابتة في ثقافة العرب المعاصرين، ولا ثيابه بفواحةً برائحة القديسين، لأنه ينهل ويقيم بعضاً من مجده على أساس التساهل مع المؤسسات والخطابات العائلية والسياسية بل والدينية التي يزعم مشروعه المعلن الوقوف بوجهها.

إن صورة الشاعر العربي اليوم في المؤسسة الثقافية العربية لا تؤيد صورة مستلهمة من تاريخ الحكماء الجاهليين أو العباسيين ولا من صعاليكهم، بل لا تستهدي بصلابة الشعراء الأوربيين الحداثيين الخائضين المعارك والدافعين الأثمان الباهظة من أجل مفاهيمهم النظرية ومنطلقات شعرهم، فأن كثرة من شعرائنا العرب المعروفين تندغم اندغاماً لا نقدياً مع المؤسسة العربية بأشكالها كلها، من المنظمة السياسية إلى الصحيفة الورقية والإلكترونية، وتستثمرها كما يجب بقضها وقضيضها، وهي تقيم مجدها الراهن انطلاقاً من شرعية وتماسك تلك المؤسسة التي نعرف جميعا أنها ما زالت قائمة بعنف رمزي وغيره.

منذ سنوات الثمانينيات صار استثمار المؤسسة والتغزل الخفر بها القاعدة الذهبية وإن تحت تلفيقات واضحة للعيان أحياناً أو تحت ضغوط قاهرة لا يتوجب نكرانها أحياناً أخرى.

رغبة الشاعر العربي بالتحول إلى مؤسسة قائمة بذاتها

على أن الأهمّ من ذلك كله هو تحوّل بعض الشعراء العرب ممن يسمون مجازاً بالكبار (في مواجهة الغالبية المطلقة من شعراء العالم العربي)، تحولهم إلى مؤسسات فعلية، بالمعنى الرمزي والواقعي كليهما. ثم رغبة شعراء آخرين بالتحول هم بدورهم، مثل أقرانهم المعروفين، إلى مؤسسات مماثلة.

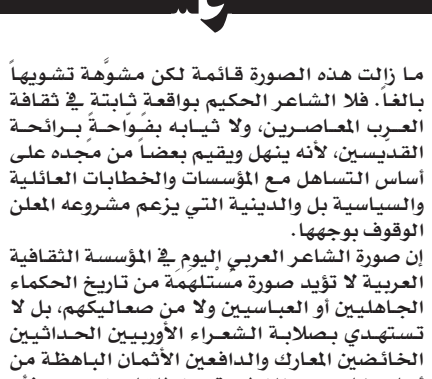
نفي الشاعر - المؤسسة لأقرانه ومعاصريه

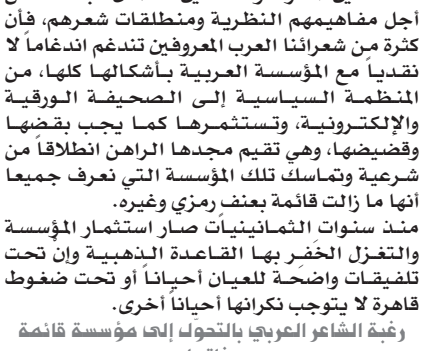
من أولى نتائج تحوّل الشاعر العربي المعروف إلى مؤسسة فعلية ومجازية هو نفيه أقرانه ومعاصريه. وهنا نرى بوضوح إلى قوة الفعل القهري الذي تمارسه كل مؤسسة حتى لو كانت شعرية. إن نواة المؤسسة ومعناها في الثقافة العربية هو بالضبط من يسمح بنفي مطلق للآخر مثل النفي المشهود له في الشعر العربي المعاصر.

في مقالة أخرى أقدم هي (الشاعر العربي ديكتاتوراً) حاولنا تقريب أوجه الشبه بين الشاعر العربي الكبير والدكتاتور العربي الكبير: الواحدية المطلقة، نفي الآخر، جَمهرته للمريدين والأتباع فحسب، من بين أمور أساسية أخرى.

كلاهما يستندان إلى مؤسسة قوية وخطاب قوي، وإرادة صارمة.

لا نعرف شاعراً في العالم العربي، أو إلا قلة لا تُذكر، براغب في دور آخر يقع خارج نطاق المؤسسة الثقافية العربية. أن الهامشية والصمت البليغ وتهميش الذات المتعمد الدال لم تعد ذات معنى كما يبدو في عالم الشعر العربي، بعد أن كان عملاً، بل متناً يحسب له حسابه. إن حمى التسابق على خلق المنابر والنشر والترويج المجاني للذات، ترجمة وعلائق عامة، تود من بين ما تود أن تخلق للشاعر العربي المعاصر هيبة المؤسسة وشهوتها الفظيعة التي تستطيع أن تقبل أو تنفي الآخر كما يحلو لها بعيداً عن الاشتراطات الإبداعية أو الأخلاقية.


محمود درويش



الشاعر من دون المؤسسة الثقافية العربية

يقدم الشعراء العراقيون مثالاً عن الوجه الآخر السالب من المشكلة: ما هي يا ترى، في حالتهم، نتائج انتفاء المؤسسة الثقافية طيلة ثلاثة عقود من الزمن، وعدم قدرتهم على "تصنيع مؤسسة" لهم، وبالنتيجة استحالة صيرورة بعضهم "مؤسسة شعرية"؟. المزدوجات التي نضع بينها بعض التعبيرات والكلمات تنتوي التخفيف من وطأة أخذ الكلام بحرفيته.

طيلة تلك العقود لم ينضو أو يمتلك الشعراء العراقيون مؤسسة يحسب لها حسابها. لقد ظلوا تحت رحمة المؤسسات والرموز الشعرية المؤساتية العربية الشرسة جداً، ساعين لاختراقها اختراقاً بنصهم وحده. لا تنقصنا الأمثلة عن الاستبعاد المرن والحريري الممارس ضد النص الشعري العراقي من طرف مؤسسات أدبية وشعرية وجامعية ودور نشر لندنية ولبنانية ومصرية وغيرها. ها هنا مفارقة جديدة: إذا لم يمتلك الشاعر العراقي مؤسسة قوية قادرة فإن المؤسسات العربية لم تكن تأخذه على محمل الجد: لا خطر أدبياً يتهددها من طرفه. وإذن فهو تحت رحمتها بالمعاني كلها. هذه النقطة لو أنها برهنت على أمر فإنها تبرهن على سطوة المؤسسة من جديد لكن على صعيد شعري. لا تنقصنا الأمثلة ولا فائدة من ذكرها من جديد.

في المثال العراقي استطاعت المؤسسات الشعرية في العالم العربي تأجيل الإعلان عن أهمية أو قلة أهمية الشعراء العراقيين، منذ ربع قرن في المنافي، لكنها لم تقم بالدور نفسه أثناء وجود مؤسسات الدولة العراقية السابقة حيث نظر لشعراء تلك الدولة بهيبة ما. ويبدو الأمر والحالة هذه وكأنه سجال في حقل آخر ليس بشعري البتة، بل صراعاً مضحكاً للديكة، حيث يبرهن كل طرف فيها على موطن قوته، وما يستطيع فعله. تبادلٌ للمنافع كذلك كما أشرنا ذات مرة. لا أحد يبادل منفعةً مع شاعر عراقي يعمل يتيماً دون مؤسسة ثقافية. المؤسسة العربية لا تعرف القيمة الجمالية وحدها، وتحتكم لشروط أخرى غير أدبية. الشعراء الساكنون منازل تلك المؤسسات اليوم يهتدون بمنطق مماثل تماماً. هذه الصورة تنقصها الكثير من الرتوش لكأنها مرسومة بالأسود والأبيض ويمكن محاججتها بأمثلة مناهضة. ونعرف نواقصها ونقصان الأمثلة الإيجابية فيها، لكن التجربة المريرة قد علمت الكثير منا أنها صورة صادقة إجمالاً.

لو أن شطراً في الأقل من هذه الصورة دقيقٌ، فهل نستطيع الذهاب خطوة إلى الأمام، ونتساءل فيما إذا كانت المؤسسة العربية تستطيع الآن أن تقيم علاقة مغايرة جذرياً مع الشعر والشعراء في العالم العربي؟

سؤال مفتوحٌ آخر.

لوحة... وتعليق

صادق الصائغ

باصرار، تتمسك عفيفة لعيبي بالمنظور الخارجي، جاعلة منه شرطا للرسم، وهي في ذلك، تجرب قدرات اللون والضوء في خلق مناخات رومانسية، شعريتها تتصاعد من مواقع الصفاء والالفة، ومن كائنات منفصلة، لا فضاء لها ولا زمن، وحيث الوهم والفنتازيا يتحولان الى واقع وبالعكس . ومن موضع الاختيار الاكيد تصر عفيفة على تمسكها بالفرشاة والكانفاس واللون الخالص، أي بالشكل الذي اوصى به المعلمون الاوائل، وواضح ان رومانسية عفيفة مستمدة من سياق كلاسيكي عريق تعلمته على يد فائق حسن ومدرسته، غير ان هذه الرومانسية ذات الاصول الكلاسيكية الغربية تتعدى النقل والمطابقة الحرفية للواقع كما هو الحال عند فائق حسن واخرين، فـ "الذات" في البورتريت الذي ترسمه عفيفة تفقد مظهرها الخارجي لتصبح "ذاتاً" داخل ذات، جماليتها متخفية تحت السطوح، وهيئتها حالمة عادمة الوزن، مسحورة، مشبعة بالألم وتخرج من الناي تعزف عليه المرأة توجعات أشبه باهة ضائعة تتضمن وداعاً وأسفاً لعصر منته.

في لوحات اخرى غير هذه نجد ذلك الشد النفسي بين ما هو ارضي تعيس تعيشه كائنات عفيفة، وبين التوق الشفاف لأرواح مسجونة داخل اجسادها، ارواح خاسرة تعوض عن خسارتها بالغناء العميق وبلغة لونية تكتشف نفسها وتستعيد جمالها من جديد، جمالها كأمرأة وكحلم. ولا يستطيع المرء وهو يتأمل التنويعات التي تكررها في كل بورتريت والتي هي على شبه كبير بعفيفة الام، إلا ان يتحسس تعدديتها وان يتذكر "اوفيليا" شكسبير الغارقة في وجود لا تعرف ماهيته، وجود خشن لمجتمع قاس فقد عاطفته، ولم يبق له الا ذلك اليأس او ذلك التفاؤل اليائس المنطلق من آله موسيقية ومن ضمير طهراني يعيش سعادة غير واقعية.

عفيفة من ناحية تقنية ورؤيوية لا تأبه بالمصائر التي آل اليها الرسم الحديث. انها في ركنها المنعزل مازالت متمسكة بنظامها الغنائي الخاص، النظام الخالي من الحشو، الخالي من اية خامة اخرى غير اللون وسطح الكانفاس.

وليس صعباً على المشاهد ان يكتشف ان عفيفة تسكن شخصياتها المرسومة، والباحثة عن الصفاء المطلق في اللون والعاطفة.