رواية «غرافيت» لهشام الخشن... خيال يستلهم الواقع ليحكي صراع الحداثة والرجعيّة في مصر

نشأ «الإخوان» على العنف وسعوا إلى النيل من مشروع النهضة وتحرّر المرأة والنضال الاجتماعيّ

إبّان تولّي جماعة الإخوان المسلمين زمام الحكم في مصر، فوجئ أهالي مدينة المنصورة في دلتا مصر بإلباس بعض المجهولين تمثال سيدة الغناء العربي في المدينة نقاباً. هذا الحدث كان بمثابة رسالة، سلبية ويا للأسف، تبعث على القلق في بداية حكم «الإخـوان»، خاصّة بعد استحضار تجربة طالبان مع تماثيل بوذا في مدينة باميان في باكستان، ونسفها بالديناميت. قد تبدو حادثة تمثال أم كلثوم اختزالاً لعلاقة جماعة «الإخوان» بالحداثة وموقفها من الفن بصفة عامة.

يلتقط الكاتب المصري هشام الخشن في روايته «غرافيت» الصّادرة لدى «الدار العربية للكتاب» في القاهرة (أدرجت ضمن القائمة الطويلة لجائزة Booker العربية، 2015)، جوهر الصّراع الذي نَشَأَ مع بداية حكم جماعة «الإخوان المسلمين» في مصر بين الرجعية التي يثيرونها والحداثة، ويقدّم مروية سردية يمتزج فيها التاريخيّ بالواقعيّ والخياليّ معاً، في توليفة نادرة قلّما تجتمع في عمل سردي، إذ يعود إلى التاريخ ويتناول منه حدثين جوهريين يعود كلاهما إلى عام 1928 وما يمثّله من علامة فارقة في الوجدان المصري، فعامذاك أسس حسن البنا جماعة الإخوان المسلمين.

كما يستحضر من التاريخ ما يقابله في الأهمية، وإن كان يناقضه على مستوى الأيديولوجيا، قرار وزارة المعارف المصرية آنـذاك بإرسال اثنتي عشرة فتاة لاستكمال دراستهن في فرنسا وإنكلترا. بهذا الاختيار الدقيق للحدثين المتناقضين، يضع الكاتب المرأة في مواجهة «الإخوان»، ليخلصَ في النهاية إلى نتيجة صعبة هي أن المرأة استطاعت إلى حدّ ما تحرير نفسها من القيود المكبّلَة لها.

يتطرّق الكاتب إلـى نشأة جماعة «الإخـوان المسلمين» وإيديولوجيتها المؤسّسة، بل يميّز بين المفاهيم حول جماعة «الإخـوان» الحصافية الشاذلية، وجماعة «الإخوان» التي كان يترأسها البنّا، موضحاً الأهـداف التي نشأت الجمعية لأجلها، وصولاً إلى تحوّلها إلى العنف والاغتيالات والتفجيرات وإقصاء مَن يخالفها حتى ولو كان منها (أحمد السكري نموذجاً)، ساعياً إلى تفكيك مفاهيمها المؤسّسة، ومقوّضاً وناقداً إيديولوجيتها المتناقضة.

في الجانب المقابل، تتحدّث الرواية عن مشروع النهضة الذي سعت إليه الدولة بإرسال البعثات، ما أثمر دعوات تحرير المرأة ونضالها لنيل حريتها في الاختيار، مثلما عبّرت درية شفيق عن موقفها أمام رئيس البعثة حين أرادت تغيير تخصّصها إلى الفلسفة، وإصرارها على تصعيد الموقف إلى طه حسين حتى أذعن لطلبها، وفي الانتخاب قادت المسيرة النسائيّة من قاعة إيوارت في الجامعة الأميركية إلى البرلمان لتدافع عن حقّ تمثيل المرأة في البرلمان.

مع تلك الصّورة الإيجابية كانت هناك صورة المرأة السلبية التي كانت «بهيجة» ابنة عمّ نوال نموذجاً واضحاً لها، فهي استسلمت للزواج وتربية الأطفال ولأن تكون ربة منزل، وذلك ما تكرّر، ويا لـلأسف، مـع نـوال إثـر عودتها، ويعتبر خذلاناً لرهان أبيها عليها مذ تحدّى إرادة العائلة لاستكمال تعليمها في المدرسة الفرنسية، ثمّ دفعها عن طريق أصدقائه الأجانب في البورصة لتكونَ ضمن أعضاء البعثة، ومخالفته رأي الأم الرافض فكرة الذهاب. لم تختلف عن بهيجة في شيء لدى عودتها من الدراسة في السوربون وتعرّفها إلى ثقافة مختلفة، وكانت متأثرة بشخصية صديقتها درية المتمرّدة

التي من فرط إيمانها بأفعالها كرّرتها في بنتها وسمّتها درية، فتستسلم لرأي الجدة والعمّ وتتزوج من كامل ابن عمها المستهتر، وتهمل هوايتها الرسم بعدما سخر منها وضربها، وتذعن لرفضهم العمل كمعلمة في المدرسة السنية، أو حتى كمعلّمة رسم في مدرسة التربية الفنيّة.

كأنّ المؤلف يريد أن يصل إلى نتيجة مفادها أنّ الفرق بين درية شفيق في تحرّرها وانطلاقها ونوال ليس في توافر فرصة التحرّر (بالتعليم والسّفر) إنما يكمن في فروق البيئة والتربية التي مالت لدى نوال إلى المحافظة.

لا يستعيد الكاتب تاريخاً مجرّداً مع أهمية حوادثه الماثلة في تأسيس الجماعة، ورحلة الفتيات للبعثة، إنما يستعير عصراً مضى عليه أكثر من 86 عاماً بكامل حمولته الثقافيّة والسياسيّة والاقتصاديّة وبتناقضاته كلّها أيضاً (المرأة وقضية الحرية ورفض الرجل لها). وفي هذه الاستعادة تحضر صورة مصر التي كانت تماثل قطعة من أوروبا بالشوارع المنظّمَة والنظيفة والمباني الجميلة في المبتديان والفلكي والخازندار والعتبة، والمحلات المشهورة التي كانت تزدان بها الشوارع مثل صدناوي وجروبي. كما يستدعي تراثها الثقافيّ وأزياء الثلاثينات، الفساتين والقبعات للفتيات، والبدلة والطربوش للرّجال، ووسائل المواصلات، والمفردات السائدة آنذاك (الخواجة، نينة، مدموازيل، أفندي، بك...)، وغيرها من تفاصيل ذاك العصر. وبهذه الاستعادة كأن السارد يقدّم مرثية إلى مصر الحاضر بما تعانيه من ركود وتناحر سياسي وفكري وجدب ثقافي، وفوق ذلك إقصاء للمخالف والمعارض في الرأي وليس في العقيدة.

يقسّم الكاتب النص وحدات سردية أشبه باللوحات الثلاثين ويتناول في كل منها شخصية من الشخوص أو حدثا من الحوادث التي يتشكّل منها النص. كما يعتمد على تقنية قطع الحدث للتشويق، وهذا كله يأتي عبر راوٍ غائب يعطي نفسه ـ في بعض الأحيان ـ مساحة تسمح له بالوصف الخارجي، ويتماهى في أحيان أخرى مع الشخصية ليعبّر عن إيديولوجيته المنحازة إلى تحرّر المرأة والرافضة فكر «الجماعة» ومواقفها. كما يميل السرد إلى الوصف في كثير من المواضع، ويعتمد أحيانا على التوثيق على ما هو ظاهر في الهوامش المتعدّدة.

تتضافر رسائل عديدة داخل النّص تساهم جميعها في تقديم صورة للواقع الذي ترصده الرواية، بينها خطاب الرسائل الذي يشغل حيزاً مهمّاً بدءا برسالة التصدير من نوال إلى أبيها عن أحوالها في فرنسا، مروراً برسالة رحيل ديمتريا إلى أختها إيلينا، ثمّ رسالة الأب إلى نوال يخبرها فيها بانهيار البورصة وأثر ذلك في وضع عمّها، كذلك رسالة البوليس السياسيّ عن تهديدات «الإخـوان» وإحـداث الاضطرابات، إلى مقتطف من مقالة حسن البنا «صناعة الموت» في مجلة «النذير» وتضمين لأغنية من أغاني أم كلثوم في فيلم «فاطمة».

هـذا التـنـوّع أكسب الـنـصّ زخـمـاً، فضلاً عن التعددية التي برزت في النص بتعدّدية اللغة والتعارض على مستوى الفكرة وأيضاً على مستوى الشخوص، وبعضها عبر حضوره الواقعي مثل أحمد السكّري وحسن البنا ولبيبة أحمد أوّل رئيسة لـ«الأخوات المسلمات» وابنتها الفنانة زينب عبده وهدى شعراوي ودرية شفيق.

الجدير ذكره أن الكاتب هشام الخشن مهندس مدني دخل مجال السّرد متأخّراً وأصدر في فترة وجيزة ما نحو أربعة أعمال بين قصة ورواية مثل «حكايات مصرية جدا» (2010)، و«دويتو» (2013)، و«ما وراء الأبواب» و«7 أيام في التحرير» عام (2011) و«آدم المصري» (2013). وتكشف هذه الكتابة الغزيرة والمتدفقة عن موهبة مصقولة بوعي لآليات الكتابة وطرائق التشكيل، كما تكشف عن خلفية ثقافية عريضة انعكست في الرواية الأخيرة «غرافيت»، خاصة في مجال الفن والإلمام بمدارسه المختلفة.

أورهان باموك: أردوغان لا يأبه للديموقراطية وحقوق الإنسان تنتهك يوميّاً

يعكف الكاتب التركي أورهان باموك، من منزله المطل على البوسفور، على وضع رواية جديدة عن مدينة اسطنبول، من دون أن يغفل في الوقت نفسه متابعة التطورات السياسية في بلده. وحين وافق الكاتب الكبير حامل نوبل للآداب عام 2006 على إجراء مقابلة صحافية اشترط ألا يقتصر الحديث على معارضته لسياسة رجب طيب أردوغان، قائلاً: «ما يقلقني هو هذا النوع من المقابلات التي يدور فيها الحديث عن السياسة على مدى عشرين دقيقة وعن الكتب نصف ساعة، لكن في المحصلة لا يبقى من المقابلة سوى دقيقة واحدة في الأدب في مقابل عشرين دقيقة في السياسة».

يشرع باموك بالحديث عن كتبه، بدءاً بروايته الاخيرة «شيء غريب في رأسي» التي نشرت العام الفائت وما زالت قيد الترجمة. يقول: «إنها قصة بائع جوال يبيع البوظة، وهو مشروب تركي ساخن مصنوع من اللبن ومرتبط بنظرة رومنسية للحياة العثمانية، والهدف من هذه الرواية وصف الحياة اليومية في اسطنبول على مدى أربعين عاماً وتتبع تطورها». وينطلق لسان الكاتب حين يتحدث عن اسطنبول، فمذ أنهى رواية «جودت بك وأبناؤه» في عام 1982، أضحت المدينة محور قصصه. يقول: «كانت اسطنبول على مدى تلك الأعوام كلها ورشة كبيرة»، فالمنازل الخشبية التي عاينها في طفولته أتت عليها الحرائق، وأبدلت بمنازل اسمنتية سرعان ما أزيلت هي الأخرى لترتفع مكانها أبراج شاهقة. ويضيف: «لم أعد أعرف من ملامح اسطنبول سوى البوسفور ومساجدها ومعالمها الأثرية».

ويصف تطور المدينة بأنه صفحات حضارية تمحو الواحدة منها إثر سابقاتها لتعاد وتمحى بدورها.

يغوص باموك في الحديث عن السياسة في تركيا التي يتنازعها الانتماء الى آسيا والانتماء إلى أوروبا، والتقليد في مواجهة الحداثة، والإسلام في مقابل العلمانية. ويستعيد مقولة شائعة عن تركيا: «إنها باخرة تبحر الى الشرق وعيون ركابها تحدق إلى الغرب»، ويقول «عامة، لم يتغير هذا الأمر». ويوجه انتقادات إلى الرئيس رجب طيب أردوغـان قائلاً: «في السنوات الخمس أو الست الأولى من حكمه كان يغازل الاتحاد الاوروبي تجنباً لوقوع انقلاب عسكري عليه، لكنه بعدما تمكن من الحكم تراجع اهتمامه بالديموقراطية». ويكشف إن لدى عودته العام الماضي من الولايات المتحدة حيث كان يلقي دروساً في جامعة كولومبيا في نيويورك شعر «بمناخ من الخوف» أرجعه إلى أجواء الانقلابات العسكرية التي شهدتها تركيا بين الستينات والسبعينات من القرن العشرين. ويضيف: «لا يوجد في تركيا سوى ديموقراطية انتخابية، أما حقوق التعبير وحقوق الإنسان فتنتهك يومياً».

لكنه يرى أن الاحتجاجات التي شهدتها بلاده عام 2013 تؤذن ببدء انحسار الحكم الراهن، مضيفاً: «تبددت أسطورة الاسلام السياسي ورونقه».

يتخذ أورهان باموك مواقف تعرضه للمتاعب في بلده، منها موقفه من المجازر المرتكبة في حق الأرمن في الحرب العالمية الأولـى، ففي عام 2005 أدلى بتصريحات جريئة حول هذا الموضوع سببت له ملاحقة قضائية من السلطات التي ترفض الاعتراف بأن المذابح التي وقعت في عهد السلطنة العثمانية كانت أعمال إبادة، وتلقى تهديدات بالقتل. يقول: «اليوم بات ممكناً الحديث بشكل صريح أكثر عن هذه القضية».

بالعودة إلى الأدب، يشدد أورهان باموك على أن روايته الجديدة ستكون عن اسطنبول، موضحاً: «لكن هذه المرة سأكتب رواية قصيرة. سأكسر قلوب قرائي المخلصين، سنرى ماذا سيحصل»

عبدالقادر الجنابي ينتقد المثقّفين العرب في كتابه «النضال ضدّ عبادة الماضي»

يدين كتاب «النضال ضد عبادة الماضي» للشاعر والمترجم عبدالقادر الجنابي الصادر حديثاً لدى «المجلس القومي للترجمة» في القاهرة، الحركة الثقافية العربية في العصر الحديث إبداعاً وفكراً، مؤكداً أنها لم تنجز على مدار تاريخها حركة طليعية أو مستقبلية إبداعياً أو فكرياً التفّ حولها شعراؤها وساردوها ومفكروها، واستطاعوا إحداث قطيعة مع الماضي، فظلت عبادة الماضي تفرض وجودها على الرؤى الإبداعية الشعرية والسردية والفكرية كافة حتى الآن.

الإدانـة تتمّ من خـلال رؤيـة تحليلية إبداعية عميقة للاتجاهات الطليعية الروسية والمستقبلية الإيطالية بين عامي 1910 و1930، حتى أنه لايشير إلى الثقافة العربية إلا في فقرة في سياق مقدمة الكتاب حين يتساءل: «هل يمكن للثقافة العربية أن تدعي بأنها عرفت شيئاً مماثلاً في تاريخها الحديث ـ يقصد البيانات الطليعية والمستقبلية التي تعبر عن الحداثة ـ وأن لها حقاً، بياناً وحركة طليعية؟ اقرأ بيانات المستقبلية الإيطالية، وعندها أرني أيها القارئ الكريم بياناً عربياً واحداً من بين عشرات بيانات الحداثة العربية، له لهجة العنف الصائبة هذه التي لولاها لما كانت ثمة حداثة أوروبية، أو ينطوي على ربع هذه المطالب العميقة في معظم تشخيصاتها التي نقلت الثقافة العلمية من الاتباع إلى الإبداع، من العاج الذهبي إلى منعطفات الضجيج المديني، من البلاط إلى الأسفلت. ذلك لأن الحداثة الحقيقية تسعى في كل نضالها ضد عبادة الفرد للماضي من أجل ألا تكون الحرية مجرد مفهوم وإنما أن تصبح هي الأمر الواقع المتنامي بإطراد، وحتى لو اتفقنا على أن هناك طليعة أدبية عربية، فإنها بالتأكيد تيار اكتشافي وليس ابتكارياً أي طليعياً. إذ للطليعة أصالة ألا وهي: البدء من نقطة الصفر. ولادة بلا أسلاف على حد قول روزاليند كروس».

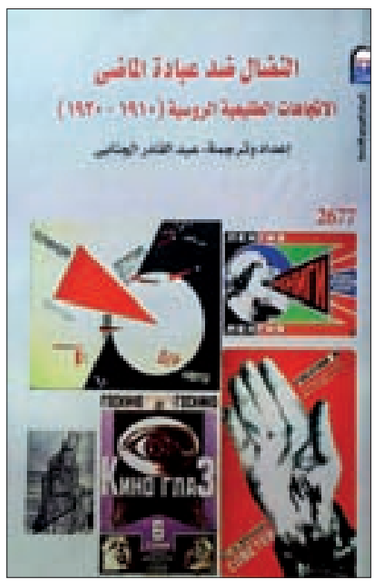
إذن يكاشف الكتاب المبدعين والمفكرين العرب بمصيبتهم التي تتجلى كوارثها اليوم على امتداد المشهد العربي، في الإرهابيين الذين استطاعوا تمكين الماضي من حكم الحاضر والمستقبل، إذ يقول لهم بهدوء وروية ومن دون افتعال أو انفعال إنكم لم تنجزوا شيئاً في الخروج على الماضي وتراثه العقيم الملوث، والدليل انظروا إلى الحركات الطليعية والمستقبلية الروسية والغربية وكيف استطاعت الانتقال من الاتباع إلى الإبـداع، وأن تبني حداثة مغايرة من جيل إلى جيل.

على امتداد الكتاب نرى بحسب للجنابي «كم يشكل احتقار الماضي مبدأ جوهرياً في الحركات الطليعية للقرن العشرين. كما إن النقطة الوحيدة التي يلتقي فيها «البيان الشيوعي» و«بيان المستقبلية»، هي أن كليهما ينسف الحدود الجغرافية المحددة انزياحاً من انتمائية المركز إلى لا انتمائية أممية، فالأول باسم الأممية البروليتارية، والثاني باسم التخلص من ماضي الأمم إلى مستقبل كوني. كلاهما حاول أن يقلب تجربة اللامركزية، التشريد والنزوح، إلى أشكال من الأممية، وهذه الصفة باتت جزءاً أساسياً من من لغة البيانات الطليعية التي بدت بعد «بيان المستقبلية» الحجر الأساسي للطليعة الأدبية. ومن الفروق الأساسية أن «البيان الشيوعي» يقدم نفسه غاية بذاتها. كان الإبـداع يقاس من خـلال ميزان الماضي، لكن مع صعود البيان الطليعي من خلال المستقبلية، بات يقاس من خلال حضوره المفاجئ من لحظة انبثاقه وما يحمله من استقلالية آنية».

يفتتح الجنابي كتابه بمقتطفات من أقوال كبار الشعراء والمفكرين والفلاسفة التي تحمل جميعها رفضاً للماضي، ليبدأ بعد ذلك «شظايا على سبيل التقديم» متوقفاً عند بودلير ومشيراً إلى مقالته «رسام الحياة الحديثة» التي وضع ونحت فيها لبنة مفهوم الحداثة، ثم يضعنا مع أول ظهور لكلمة «الطليعة» في دراسـة لإتيان باسكيهفي أواخـر القرن السادس عشر، ثم ظهورها في القرن التاسع عشر لدى أحد أتباع حركة سان سيمون، «فانزاح المعنى المجازي إلى مجال الوعي، وعي الفنان بأنه في مقدمة زمنه وتقع عليه مسؤولية القيادة في التثقيف، وهذه المقاربة كان لها صداها في النظرية الماركسية اللينينية حيث الحزب هو الطليعة الثورية للبروليتاريا.

غير أن الاختلاف جوهري بين هذا الاستخدام السياسي لكلمة الطليعة والاستخدام الفني الأدبي الذي بدأ بعد ظهور بيان مارينيتي. ففي المفهوم السياسي تعني «الطليعة» أن يخضع الفن نفسه لمطالب الثوريين السياسيين وحاجاتهم، بينما تعني في المفهوم المستقبلي والحركات التي تلت الإصرار على طاقة الفن الثورية على نحو مستقل.

يقول سـان سيمون مثلاً: «في مهمة الفنانين العظيمة هـذه سيبدأ رجـال المخيلة المسيرة، سيأخذون العصر الذهبي من الماضي ويمنحونه هدية لأجيال المستقبل». بينما الحجر الأساس في الطليعة الأدبية والفنية في نظر مارينيتي هو ردم تراث الماضي وعصره الذهبي». ويوضح الجنابي أن مارتينيتي كشف في بيانه عام 1914 «أهم العناصر التي تقوم عليها الجمالية الماضوية (الرومانسية والرمزية والانحلالية)، وعبادة الماضي في الثقافة



والحياة، والعناصر هي: المرأة القاتلة، ضوء القمر، الذكرى، الحنين، انعدام الأخلاق، ضباب أسطورة قديمة، الطريف، الفتنة الغربية التي تحدثها الأماكن البعيدة، الغامض، الوحشة، الفوضى المبرقشة، الريفية، الغسق المظلل، التداعي، الملل، زنجاز السنين الوسخ، تفتت الأطلال، رائحة العفونة، ميل إلى التعفن، التشاؤم، السل، الانتحار، ملاطفات، الاحتضار، جماليات الفشل، عبادة الموت...

في وجـه هـذه الأسـس تطرح أسـس الـيوم مع ولادة حسية جمالية جديدة تدعى «البهاء الهندسي الميكانيكي» وعناصرها الرئيسية هي: الشمس المضرمة ثانية بـالإرادة، النسيان الصحي، الأمل، الرغبة، العابر، القوة الملجمة، السرعة، الضوء، الإرادة، النظام، الانضباط، المنهج، غريزة الإنسان مضاعفاً بالمحرك، روح المتروبول، التفاؤل الشكس الـذي نحصل عليه بالتربية البدنية والرياضة، المرأة الذكية (لـذة، خصب، شـؤون)، مخيلة بلا سلك، الوجود في كل مكان، الاقتضاب والتزامن الذي يميز السياحة، القضايا الكبرى، الصحافة، صبوة النجاح، الرقم القياسي، تقليد الكهرباء والآلة على نحو تحمسي، الإيجاز الأساسي والتركيب، دقة المسننات والأفكار المزيتة، تلاقي الطاقات وهي تتقارب بمسيار واحد انتصاري.

يضيف الجنابي: «ليظهر غيّوم أبولينير احتقاره مبدأ عبادة الماضي أصدر في يوم الجائزة الكبرى (29 حزيران 1913) بياناً مستقبلياً استفزازياً ضد التراث أثار موجة من النقاشات الحادة، إذ كان البيان على شكل قسمين: في القسم الأعلى وضع أبولينير تحت عنوان بحرف أسود كبير «براز على»: أسماء حركات الماضي وكبار شخصياته الأدبية والفنية، وبينها: فاغنر، بودلير، هوغو، غوته، دانتي، شكسبير، النقاد، الروحانيون، الواقعيون، الأكاديميات، الرومانسية، المؤرخون، الأطلال، تولستوي، ويتمان، آلن بو، القواميس...إلخ.

وفي القسم الأسفل، وضع تحت عنوان بحرف أسـود كبير «وردة إلـى»: أسـماء كتاب وشعراء ورسامين معاصرين لـه، بينهم بيكاسو، ماكس جـاكوب، مارينيتي، مارسيل دوشـان، ليجيه، كاندينسكي، سندراس، جوف، أندريه سالمون، بازيتشي....

يؤرخ الجنابي ويحلل ويناقش وينتقد عشرات البيانات والوثائق والأشعار التي أصدرها الطليعيون والمستقبليون الروس الذين يعتبرون اليوم أفضل ما أنتجه الأدب الروسي في القرن العشرين: مايكوفسكي، خليبنيكوف، كروتشيونيخ، باسترناك، يَسينين، شخلوفسكي، زامياتين، تروتسكي، فيدنسكي، زامياتين.. إلخ، كاشفاً أن المبدعين الروس الجدد في مطلع القرن العشرين «شعروا بالضيق من قوانين مرسومة بينما يعيش الواقع اليومي غليان تجديد وينتج أدواته هو لتحقيق تطوره. كما أن تطور الآلات أخذت تنتج علاقات اجتماعية جديدة تحتاج إلى مواكبة جديدة تمام الجدة. ولتحقيق ذلك كان عليهم أن يشنوا أولا حرباً على الشعر الرمزي، معلنين أن الشعر لا يكمن في الرموز فحسب، خاصة الرموز الدينية، إنما يجب أن يبحث عنه في التجربة الحية في الشارع والمعمل والمدينة، وأخذت تتجلى هذه النزعة أولا عبر شعراء منفردين، ثم راحت تتطور إلى اتجاهات بينها اتجاه «الذرووية» ـ من الذروة ـ تحت قيادة نيكولاي غوميليوف وأنا أخماتوفا وأوسيب ماندلشتام، ويدعون إلى تحديث الكلاسيكية بشعر صاف متخلص من الرموز يتحلى بصور صافية ومقتصدة ومستلة من الواقع اليومي، ثم ظهر اتجاه «المستقبلية ـ الأنـا» الـذي كـان أول من استخدم كلمة «مستقبلية». وإذا كانت حركة «الذرووية» الشكل الحديث للكلاسيكية تهتم بالمهارة الشعرية وجماليات الماضي، فإن اتجاه «المستقبلية ـ الأنا» تحت قيادة إيغور سفيريانين، كان محاولة للإفادة من النقد المستقبلي الإيطالي للرمزية، وفي الوقت ذاته الحفاظ على الأسلوب الشكلي الروسي للشعر الرمزي.

غير جميع تلك هذه المحاولات بقيت في موقع المتأثر والمقلد والمنحصر في التجديد المحافظ على جوهر الرمزية الروسية في مفهوم الشعر، بحيث إن محاولتهم في نحت كلمات جديدة كانت وسـائط لأغـراض إيقاعية ونـوعـاً من التسامي فحسب. لكنّ تيار «أهليا ـ المستقبلية التكعيبية» هو الذي سيترأس غليان الانتفاضة الشعرية على الرمزية وعلى التراث وعلى أيّ عودة إلى الماضي، منطلقاً من الشارع المضطرب بالحركة والشغب والأنـقـاض والأحـجـار، وليس من الصالة الأدبية المؤثّثة بكراس نظيفة يتصدرها دوماً المنبر وجوقة الأدبـاء الرسميين. ويضيف الجنابي: «ناضل المستقبلانيون لأجل شعرية قائمة على المفاجأة، لكن لا على المفاجأة مع سلامة النحو، إنما شعرية ذات لغة غاضبة تتجلى أكثر كل ما حذفنا الفاعل، أو المفعول أو أجزاء من الجملة، وتكون للأصوات المعزولة دلالـة سيميائية. لـذا كـانـت أعمالهم التجريبية الأولى ممراً إلى سوبرماتية ماليفيتش حيث الأداة عوض الأسلوب في الرسم، وأرضاً نمت فيها اللبنة الأولى لتيار نقدي سيعرف في ما بعد بـ «الشكلانيين الروس» حيث علينا أن نفهم أن «للأدب قدرة على جعلنا نرى العالم من جديد، كما اكتشف عالم الفلك سابقاً أن الأرض ليست سوى كوكب بين كواكب عديدة» على ما أوضـح جاكوبسن»، يرى الجنابي أن المستقبليين الـروس راحـوا ينظرون إلى المستقبلية كتحقيق شمولي لروسيا الفريدة على عكس مستقبلية مارينيتي التي كانت تحصل في إطار إبداعي، محافظة على استقلالها الشعري، حتى في لحظات تواطؤها مع الواقع الفاشستي. لم يستطع المستقبليون الروس التخلص من شبح الشمولية الغائر في مظانهم السحيقة، رغم جميع محاولاتهم لهدم معالم الماضي الروسي كلها. ظلت الشمولية السلافية تتربص بثورتهم التي شنوها لخلق نظام يتصالح فيه الفني والسياسي، الجماعي والفردي، النثري والشعري. وكان أول انتصار من كل شائبة إيطالية وغربية وإذاعتها بوصفها منتجاً فريداً من منتجات العظمة السلافية، بحيث أن بعض تصريحاتهم ومقالاتهم تضمنت شتائم للغرب ومدحاً للانتماء السلافي. مثلاً في بيان الإشعاعية كتب الرسام لايونوفا «عاش الانتماء القومي السلافي... فليسقط الغرب».

المتنبّي في رحلته مع الذات... الإرادة والعزيمة الصلبة على طريق المجد

كتب محمود محمد أسد (ميدل ايست أونلاين):

ومن يكُ ذا فم مُرٍّ مريض ** يجدْ مرًّا بهِ الماءَ الزلالا

إنّ العمالقةَ في تاريخ أدبنا العربيِ معدودون، ويقف في مقدمهم المتنبي شامخ الرأس يُشارُ إليه بالبنان. ما تراه السرُّ وراءَ هذه العبقرية؟ وما مكوِّناتُها العامة والخاصة؟

كلُّ ما يُعْرف عن المتنبي تلك الولادةُ البائسةُ في أسرةٍ فقيرة، نشأ فيها وترعْرَعَ حول الفقر من دون أن ينقطع رجاءُ الأملِ والطموح، فإذا به يحملُ على كتفه همومَ الواقع المرِّ ويأمَلُ بالهدفِ المنشودِ. يحدوه الأمل وتحيط به إرادةٌ وعزيمة صُلْبة.

إنّ سرَّ مكانة المتنبي يكمن في تلك الروح الوثابة والنفس الأبية التي رضعت العظمةَ وحبَّ المجد، وسَعَتْ إلى الرفعة، فوجدت ضالّتها في شخصَ سيف الدولة الحمداني حامي حصون العَرب ودافع كيد الروم. فالدخول إلى عالم المتنبي بحرٌ متلاطمُ الأمواج عميق الأغوار، لا نستطيع الغورَ فيه إلا بمعرفة أسرارِ شعره والتعمُّق في معانيه وفهم المراد منه. فأشعاره ترسم صورةً عنَ شخصيته وتبرَز حكمته وموقفه من الحياة والناس. الشعر مرآة قائله ومرآةٌ عصره. يرسم شعر المتنبي أبعادَ شخصيته، وهذا ما يهمُّنا ونسعى إليه. لا تُخفى حقيقةُ أن شخصية المتنبي كإنسان وسلوك، وحكمَته متلاحمتان بلا انفصام. فنادراً ما نجد بيتاً من حكمه لا يدلُّ علىَ سلوكه الشخصي ومبادئه في الحياة.

رسم المتنبي أبعادَ شخصيته من خلال معايشته الناس وخبرته في الحياة. فإذا به يستنبط نظراتٍ ومواقفَ خاصة. أليس هو القائل في مَنْ تطبَّعَ على الأذى والكره:

ومن يكُ ذا فم مُرٍّ مريض ** يجدْ مرًّاً به الماءَ الزلالا

وهو القائل عَن مصائبِ الدنيا وتقلباتهَا المفاجئة على الإنسانِ:

ومن صَحبَ الدنيا طويلاً تقلبتْ ** على عينه حتى يرى صدقَها كذبا

إنها نظرةَ الحكيم والمجرِّب. خبرَ الحياة وكشف سرَّها إذ قلبَتْ سعادته في بلاط سيف الدولة إلى شقاء بعدما ترك بلاطه، وخرج حزيناً من دون أن يفقد كرامته، وهذا أغلى ما يملكه المتنبي ويدافع عنه:

إذا كنتَ ترضى أن تعيش بذلّة ** فلا تُسْعِدنَّ الحسامَ اليمانيا

لله ما أحكم هذا الإنسان! لسانُهُ متصلَ بعقله، وحواسُّهُ متصلة بالرؤية الصادقة للحياة التي لا تلين إلاَّ لقوي، ولا تخضع إلاَّ لشجاعٍ مؤمن بهدفه:

ومن طلبَ الفتح الجليلَ فإنّما ** مفاتيحُهُ البيض الخفافُ الصوارم

تلك نظرةُ المتنبي إلى الحياة وطريقه للمجدِ المرسومِ أمام عينيه. لا يفارقه لحظة، ما ترك خصومه يقلقونه ويتَتَبَّعونَهُ في كلِّ صغيرة وكبيرة وهو لا ينظر إليهم ولا يكترث بهم. كانت علاقته مع الناس محوطةً بالحذرِ والجدِّيَّة. لم يعرفْ سوى طريق واحد للمجدِ، طريقِ البطولةِ والرجولةِ لا طريق اللهو والمجون:

ولا تحسبَنَّ المجدَ زقاً وقينةً ** فما المجد إلاّ السيف والفتكةُ البكرُ

وهو القائل:

على قدر أهلِ العزم تأتي العزائم ** وتأتي على قدرِ الكرامِ المكارِم

المعادلة واضحةٌ وجليَّةٌ لديه. طريق المجد مصحوب بالعزيمة، وسبيلُ السؤدد عملٌ ودأبٌ من دون ملل وتجنُّبٍ للموبقات. مَنْ أخذ بهذه المعادلة وصلَ إلى المجد والسيادة. إنَّه قاسَ على نفسه، فلا تهاون ولَا تخاذل. علاقته مع المرأة لم تأخذ القسطَ الأعظَمَ من حياته بل حدَّدَ علاقته بشرط من غير أن يتقاعَسَ عن واجبه وينسى حقوقه وطموحاته:

وللّخودِ منّي ساعةٌ ثمَّ بيننا ** فلاةٌ إلى غيرِ اللقاء تَجابُ

وما العشق إلاّ غرَّةٌ وطماعةٌ ** يُعرِّض قلبٌ نَفْسَهُ فتصابُ

هل كان المتنبي ضعيف الصلة بالنساء؟ هل كانت له نظرةٌ معيَّنَةٌ لعلاقته بهنَّ؟

يرغب المتنبي في ذلك كسواه من الرجال، ولكنه لا يستطيعُ حيال صورةِ المجدِ والطموح وتلك النفس التي لا تعرف التنازلات والتهاون. إنه يملَك من العظمة والإباء ما لا نجدهما لدى آخرين. تلك العظمة ونظرةِ الاستعلاء على الآخرين ألبت الخصوم والأعداء ضدّه. فتعرَّضوا له في كلِ مجلس في حياته، وبعد رحيله ومماته، حتى دعي بـ«مالئ الدنيا وشاغل الناس» فالاعتزاز في شعره يكثر ويتلون فَيُمْنَحُنا صورةً عن نفسه وعن طباعه. إنه كاتم للأسرارِ وجوَّاب آفاق.

شعر المتنبي نهرٌ متدفقٌ لا ينضب عطاؤه، وهذا سرُّ خلوده كأنه بيننا وقد أعدَّ عُدَّتَهُ للسفر والترحال خلف المجد والشهرة ولسان شعره يقول:

هاتوا شاعراً نسجَ شعرَهُ فلسفةً وسلوكاً وحياةً وخلودا:

أيـن فضلي إذا قنعتُ من الدهرِ ** بـعـيش مُـعَجَّلٍ الـتنكيد

ضاقَ صدري وطال في طلب الرّز ** ق قيّامي وقلّ عنه قعودي

أبـداً أقطع الـبـلادَ ونـجمي ** في نحوس وهمّتي في سعود

عشْ عزيزاً أو متْ وأنت كريمٌ ** بـين طعْن القنا وخفق البنود

إنه لون من نسيج المتنبي يجمع الغربة والعفّة والإباء والتحدي خلال معركة إثبات الذات في معركة الحياة الصاخبة. تعلو نبرة صوته معبّرةً عن خلَجات نفسه وعن بوح أحاسيسه:

فاطلب العزَّ في لظىً وذرِ الذلَّ ** ولو كان في جنانِ الخلودِ

لا بقومي شرفتُ بل شرفوا بي ** وبنفسي فخرتُ لا بجدودي

لم يعد خافياً على أحد موقف المتنبي من الحياة ومن الناس، فهو لا يعرف إلا السعي نحو هدف رسمه لنفسه معتمداً على ذاته، تحدوه إليه نفسٌ مُتفرِّدةٌ بنسيجها وتكوينها في عصر ذابت فيه النفوس واضمَحلت الأهواء. صوت المتنبي لا يزال يطرق مسامعَنا وبعنف، علّهُ يجد فينا ما تمنّاهُ لنفسه. فماذا ترك المتنبي للأمراءِ والملوك وأولي الشأن؟ وهل هم أقلُّ شأناً منه؟:

الخيلُ والليلُ والبيداء تعرفني ** والسيف والرمح والقرطاس والقلم

هنا تبرز عظمة المتنبي. أعتقد أنه كان مصاباً بداء العظمة والشهرة التي لطالما سعى إليها وأحبَّ أن يوجدَها ويزرعها في حياته. ها هو يفتخر بنفسه معتزّاً ونـاسياً دورَ قبيلته وحقّ له ذلك طالما أنَّهُ وضيعُ النشأة والحسب. غير أنه استطاع أن ينسج لنفسه ثوباً عفيفاً مطرَّزاً بالعزِّ والفخار تصدر منه إشعاعاتٌ ساطعة توخز أولئك الناس الذين حاولوا الطعن به والتقليل من شأنه ومكانته:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ** وأسمعت كلماتي من به صَمَمُ

كذلك قوله الرائع

أنا ترب الندى وربُّ القوافي ** وسمامُ العدا وغيظُ الحسودِ

أنا في أمة تداركها الله ** غريبٌ كصالح في ثمود

إنَّها صيحَة الاغتراب والإحساس بالغربَة أينما ذهب وحلَّ وارتحل. غريبٌ بتصرُّفاته وعلاقاته مع الناس والأهل والأنسباء. كم نهتزُّ طرباً أمام عمق هذه الأبيات! وكم نفتخر بمثل هذه الشخصية العربية التي التزمَتْ بمقومات الشباب من فتوة وحكمة وقوة مهما كبر السنُّ وظهر الشيبُ في مفرق الرأس:

وفي الجسم نَفسٌ لاَ تشيب بشيبه ** ولو أنَّ في الوجه منه حراب

لا يستريح لهدف، ولا يهدأ له بال من دون أن يسعى ويكدَّ وراءَ المجدِ الشريف الذي يُؤْخذُ ولا يعطى:

ولا يدرك المجدَ إلاّ سيِّدٌ فطنٌ ×× لما يشقُّ على السادات فعَّالُ

لا أديب في العربية علىَ مرِّ الزمان تعرَّضت له الدَراسات الأدبية والنقدية بالدراسة والنقد مث