البنـــاء
السنة السادسة / الاثنين / 30 آذار 2015 / العدد 1745
Sixth year / Monday / 30 March 2015 / Issue No. 1745

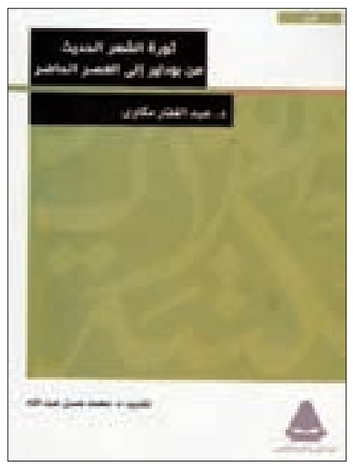
«ثورة الشعر الحديث» لعبد الغفّار مكاوي إصداراً جديداً بعد ربع قرن

تباركنا الآلهة بنعمتها فتهدينا بيتاً من الشعر... والعاطفة المتأجّجة هي نشوة القلب

في مُقدمة كتاب «ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر»، يذكر المؤلف د. عبدالغفار مكاوي أن هذا الكتاب «صدر قبل خمسة وعشرين عاماً، أما كتابة مُقدمة جديدة فلأني لمست بنفسي في مُناسبات لا حصر لها أن القُرّاء، وبخاصة من الشعراء والأدباء الشبّان الذين سمعوا عنه، لم يتمكّنوا من التوصُّل إليه، أو أنّ الكهول الذين قرأوه في شبابهم أضاعوه في الزحام، أو استعاره أحدهم، ولم يعده كما هي العادة. لا بد من أن تستحضر في القلب والعقل لحظات ومواقف وأفكار عديدة، وربما أثارت بعض الهموم وحرّكت بعض الأمنيات التي لم يقدر التعبير عنها في الطبعة السابقة، ويهمني الآن أن أتناوَلها. رويت قصة هذا الكتاب في التقديم المطول للطبعة الأولى، ويسعدني اليوم أن أغتنم فرصة هذه الطبعة، لتجديد الحب والوفاء لذكرى صديق العمر صلاح عبدالصبور، وإهداء كل الود والإعجاب للشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي».

يوضح الكاتب أيضاً: الصورة التي يُقدّمها إلينا الشعر الحديث صورة جذّابة بقدر ما هي مُحيّرة، إنها تذخر بالألغاز والرموز والمفارقات، لكنها تحفل كذلك بشخصيات لا يمكن تجاهُلها، تدل على أن الشعر الحديث والمعاصر لا يقل شأناً عن الفلسفة أو الرواية أو المسرح أو الفنون التشكيلية. ما من شاعر استحق هذه التسمية مثل بودلير، فلم يقتصر أثره في الشعر الحديث على يومنا الراهن فحسب، بل امتد كذلك إلى نظريات فن الشعر التي تتحدث عن طبيعة بنائه. كان بو أول مَنْ فصل فصلاً حاسماً بين الشعر والشاعر أو بين الكلمة والقلب، كان يريد أن يكون موضوع الشعر هو العاطفة المتأججة، على أن تكون عاطفة لا صلة لها بالعاطفة الذاتية أو الشخصية، ولا بما سمّاه «نشوة القلب».

يبدو شعر مالارميه (1842 – 1898) في نظر مكاوي كأن لا سبيل إلى مقارنته بشعر أحد من السابقين عليه أو المعاصرين له، وأهم ما يميّز شعر مالارميه أنه شعر هامس حي، لا يفرض على قارئه. ومالارميه يتمم الرأي الذي نعرفه منذ عهد بودلير، أن المخيلة الفنية لا تنسخ الواقع ولا تصوّره تصويراً مثالياً، بل تغيّره أو بالأحرَى تشوّهه، وهو يُتمّم هذا الرأي حين يرسيه على أساس أنطولوجي (وجودي)، كما يبّرر غموضه وصعوبة فهمه تبريراً وجودياً، وكلمة الوجودية هنا لا صلة لها بالفلسفة المعروفة، بل بعلم الوجود أو الأنطولوجيا. ولا قصيدة تصوّر مأساة الشعر والشاعر أروَع من القصيدة التي كتبها سنة 1855، تحت عنوان «اليوم البكر الحي الجميل»



ويقول فيها:

اليوم البكر، الحي، الجميل
أتراه سيفتت لنا بضربة جناح مخمور
هذه البحيرة الجامدة المنسية التي تغشاها تحت الصقيع
الثلاجة الشفّافة للأسراب التي لم تهرب!

في هذه القصيدة رمز واضح للشاعر في صورة طائر البجع أسير الثلج والصقيع، فقصيدة مالارميه تُعبّر عن مأساة شاعر لم يحقّق ماضياً رسالته الشعرية، ويبدو الآن هدفاً بعيداً عصياً، بل لعلّ هذه الرسالة مثال يستحيل تحقيقه على بني الإنسان.

يتناوَل المؤلف الظواهر العامة في شعر القرن العشرين، قائلاً: «ليس من العسير أن نضع أيدينا على اتجاهين رئيسيين في بناء الشعر الحديث، سار فيهما رامبو ومالارميه في القرن الماضي، فهناك إن شئنا التبسيط ما يمكن أن نسميه بالشعر المتحرر من الشكل المحكم أو الشعر غير المنطقي في جانب، وهناك الشعر العقلي الملتزم من جانب آخر. وتم التعبير عن كلا الاتجاهين سنة 1929 في صيغتين تُناقض أحدهما الأخرى، أما الصيغة الأولى فيُعبّر عنها فاليري بقوله: «ينبغي أن تكون القصيدة عيداً من أعياد العقل»، وأما الاتجاه الآخر المضاد فيُعبّر عنه رائد المدرسة السوريالية أندريه بريتون (1896 – 1966) حين يقول: «إن القصيدة ينبغي أن تكون حطام العقل»، أو حين يقول بعد ذلك: «إن الكمال هو الكسل». إن الشعر الحديث يتسم ببرود العقل، والتأمُّل فيه تأمُّل بارد محسوب، والكلام عنه يحتاج إلى دقة المعرفة والتخصُّص والصنعة، إنما لا ينفي ذلك البتة أن الشاعر الحديث يعلم في الوقت نفسه أن الشعر سر ومُعجزة، سحر وقوة، منطقة رقيقة ينتزعها الشاعر؛ ما يكاد يقصر عنه التعبير والكلام، ويصبح الشاعر مُغامراً يُخاطر بنفسه في مناطق لغوية ظلت مجهولة قبله. ولم تبقَ حرارة الإلهام منذ مطلع القرن التاسع عشر معياره الوحيد، فالسحر الذي ينبع من الشعر الحديث فيه رجولة، والعذاب فيه عذاب صلب خشن، ويكاد مُعظم روّاد الشعر يتفقون في سوء ظنهم بالإلهام، ويفرّقون تماماً بين الانفعال والقوة، وبين المعاناة الشخصية وصدق العقل. وها هو فاليري يكتب في مقاله عن قصيدة «أدونيس» للافونتين: «إن الشعر فن مشكّك إلى أقصى حد، إنه يفترض الحرية البالغة حيال عواطفنا الشخصية، والآلهة تُباركنا بنعمتها فتهدينا بيتاً من الشعر، ثم يصبح علينا بعد ذلك أن نؤلّف البيت الذي يليه، والذي ينبغي أن يكون جديراً بشقيقه العلوي القديم».

قسّم د. عبدالغفار مكاوي كتابه إلى جزءين، الأول خصّصه لدراسة الشعر الحديث وثورة الشعر في القرن العشرين، والثاني يحتوي على نصوص الشعراء ونبذة عن حياة كل شاعر وأعماله.

صدر كتاب «ثورة إلى الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر» للدكتور عبدالغفار مكاوي في طبعته الجديدة مع مقدمة للدكتور محمد حسن عبدالله ضمن منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، ويقع في 670 صفحة قطعاً كبيراً.

أرمينوهي سيمونيان تقود الفرقة السيمفونيّة الوطنيّة السوريّة

جلس المايسترو ميساك باغبودوريان هذه المرة في قاعة الأوبرا مراقباً زميلته المايسترو أرمينوهي سيمونيان تقود الفرقة السيمفونية الوطنية السورية، كأول امرأة مايسترو عربية تضطلع بهذه المهمة مع فرقة ضخمة، منجزةً بذلك سبقاً فنياً، قائدة عشرات العازفين وبينهم الفنان جوان قرجولي الذي شارك في الأمسية على آلة العود.

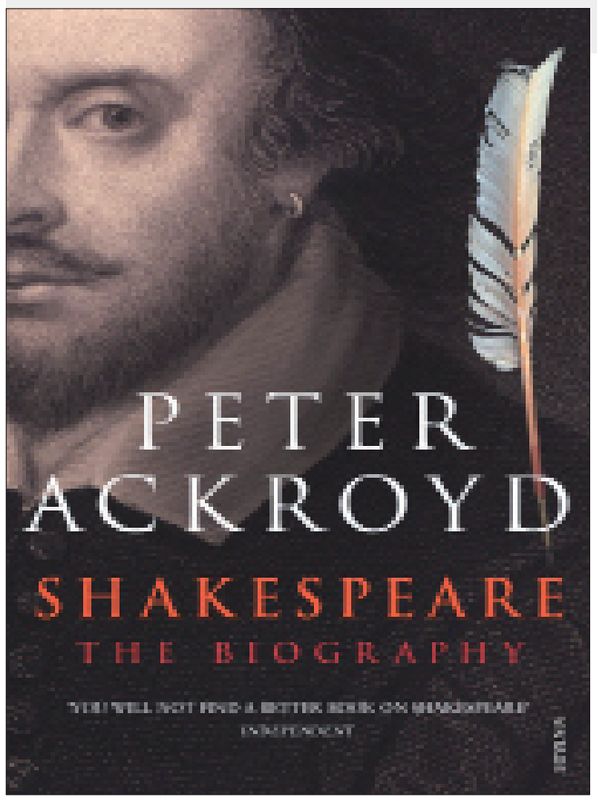
صعدت المايسترو سيمونيان إلى عالم قيادة الفرقة السيمفونية بعدما درست آلة البيانو ونالت شهادة الماجستير في الفنون من كونسرفتوار كوميداس في العاصمة الأرمنية يريفان، ثم تابعت الدراسة في قيادة الفرق السيمفونية والأوبرا حائزةً ماجستير في الفنون ثم دكتوراه في القيادة عام 2006، لتكمل بذلك شخصيتها الفنية كامرأة ذات حضور قوي في هذا المجال.

برنامج الحفل كان عامراً وافتتح بمقطوعة لسفيليوس عنوانها «فينلاندياً» تلتها مقطوعة لبيازولي مع العازف وسام الشاعر الذي أدى جملاً سريعة ونشيطة على آلة الأكورديون في تناغم موسيقي لافت مع عازفي الآلات الوترية والنفخية والإيقاعية والنحاسيات. وتبدّت قدرة المايسترو سيمونيان في توليف جوقة عازفي الصف الأول والثاني في إنسيابية أخاذة، وبحساسية أنثوية لا تخلو من الدقة وحسن توزيع الأدوار الموسيقية.

تضمنت الأمسية أيضاً مقطوعة تشايكوفسكي المشهورة بعنوان «روميو وجولييت»، تلتها مقطوعة «أسمر اللون» التي نقلت حس الموسيقى الشرقية إلى جمهور دار الأسد للثقافة والفنون، وفي محاولة جريئة تدمج الجملة التراثية السورية بالبناء الموسيقي السيمفوني ذي الطابع الكلاسيكي، فعبر قوالب هذا النوع من الموسيقى برز أداء الفنان قرجولي على آلة العود كضيف استثنائي ضمن الفرقة السمفونية.

أوبرا المؤلف الفرنسي جورج بيزيه قدّمت في الأمسية السورية وتضافرت قدما راقصة الفلامنكو الغجرية مع يدي المايسترو سيمونيان لتكملا لوحة مضيئة لامرأتين على خشبة الأوبرا السورية، الأولى كانت ولا تزال رمزاً للتمرد والجموح والفتنة، والثانية أدارت بموهبة عالية فرقتها.

الناقد الإنكليزيّ بيتر أكرويد يرصد الحقائق والوقائع في سيرة شكسبير



صدرت حديثاً الطبعة العربية الثانية من كتاب «شكسبير السيرة» لمؤلفه الشاعر والروائي والناقد الإنكليزي بيتر أكرويد، ترجمة عارف حديقة (منشورات «جرّوس برس» بيروت). وفي هذه السيرة يخوض أكرويد تفاصيل شتى عن حياة شكسبير الاجتماعية، ورؤيته الفكرية والسياسية والدينية، ووضعه الاقتصادي، وإنتاجاته الدرامية والشعرية، ومكانته الإبداعية بين معاصريه.

يتعرض أكرويد في كتابه للاحتمال الذي بحث فيه ستيفن جرينبلات، ويارك هونان، وآخرون، وهو أن شكسبير ربما كان مسيحياً كاثوليكياً، أسوة بأهل مدينته ستراتفورد، ويتوصل أكرويد في تأملاته إلى أنه لم يكن على الأرجح مؤمناً البتّة، وبقي متجرّداً على نحو متعمد حتى في المسائل الخاصة به أو السرية. ويبدو أن اهتمامه الأساسي، خارج الإبداع، كان منصباً على إدامة موارده المالية. ويستنتج أكرويد من ذلك أن شكسبير ربما كان بخيلاً جداً إلى حد أن جيرانه في ستراتفورد كانوا يتذمرون منه، ويعيبون عليه ادّخاره الشعير. ومن علامات بخله أنه أورث في وصيته بعشرة باوندات فحسب لأحد فقراء المدينة، رغم من كونه ثرياً.

يفترض أكرويد أن أسرة شكسبير سلالة قديمة من أصول نورماندية، وأن أول ظهور لهذه الكنية في السجلات الإنكليزية كان عام 1248 لشخص يحمل الاسم نفسه قدم من قرية كلوبتون، معرفاً القارئ بأسرته، ومبيناً الظروف التي عاشها مع والديه، مستعرضاً المراحل التي مرّ بها منذ طفولته والمدارس التي التحق بها، والعروض المسرحية التي نشأ عليها حين كانت الفرق التي تؤديها تزور ستراتفورد، كذلك الدقة والصرامة التي خضعت لها مدارس ذلك العصر لإدراك دورها في تدريب المجتمع ذاته، ودورها في حياة الشعر من خلال العلوم المختلفة التي كانت تقدمها من خلال مضامين النحو واللغات إلى فن الخطابة والثقافة الشفوية، إذ كان لزاماً على كل شخص أن تكون له حيويته الخاصة به لناحية الإلقاء واللفظ، والحوار.

يؤكد أكرويد أن شكسبير كائن جنسي على نحو مفرط، ففي مسرحياته من البذاءة أكثر مما في مسرحيات معاصريه. ويقارن بين هذا الإفراط الجنسي في التأليف، والشحّ أو البخل في حياته الاجتماعية، مؤكداً على أن مثل هذه التناقضات تزخر بها شخصيته في صورة شاعر غامض. لكن أكرويد يتجنب اتخاذ سونيتات شكسبير مرجعاً يحيل على حياته الشخصية، منبهاً القارئ إلى أن مؤلفي السونيتات غالباً ما عبروا عن حالات، أو قدموا صوراً ذات علاقة ضعيفة بتجاربهم الحياتية. ويصف شكسبير بأنه كان ذا نزعة محافظة في معتقداته السياسية، وبأنه الكاتب المسرحي الوحيد في عصره الذي نجا من مشكلة التفويضات، فشريعته تكشف عن أنه استمدّ الرؤية المعتمة للدهماء متعددي الرأس، كما أنه كان، بوصفه فناناً، مبدعاً مجدداً، فهو الكاتب المسرحي الإنكليزي الأول الذي جعل من الغناء جزءاً لا يتجزأ من المسرحية. وهكذا فإنه يعدّ خالق المسرح الموسيقي. ويضيف بأن شكسبير كان حكيماً، وبارعاً في تجسيد الاتجاه الشعبي، فلم يكن يقتبس ممّا يقرأه إلّا ما يحتاج إليه فحسب. إن مخياله كان استيعابياً واسع الأفق، ما جعل فنه يفيد، على نحو مؤكد، من تجربته ممثلاً، وعضواً في فرقة مسرحية أمدته بنماذج الممثل لشخوصه الدرامية، والتغذية الاسترجاعية الدائرة في حواره. منحه العمل المغلق مع محترفي المسرح حدة ومضاء أكثر من الكتاب المسرحيين الذين لم يكونوا ممثلين مثله، ويفتقرون إلى براعته المشهدية.

يقارن أكرويد شكسبير مع ديكينز ويجد تقاطعات مثيرة للفضول بينهما، فكلاهما حقق نجاحاً كبيراً وكتب بلا انقطاع، ولم يحظ أي منهما بتعليم جامعي، ما يوحي نوعاً من التناقض الظاهري، ذلك أن كبار الكتاب الذين ساهموا في اللغة الإنكليزية ينحدرون من أوساط وبيئات متواضعة ويفتقرون إلى التعليم العالي.

يعتبر بيتر أكرويد من أشهر كتّاب السيرة المعاصرين في بريطانيا. ارتبط اسمه بسير أبرز الأدباء الإنكليز مثل ديكنز، وليم بليك، ت. س. إليوت، توماس مور وشكسبير. ومن أبرز رواياته: «أوراق أفلاطون: النبوءة»، «شاترتون»، «الضوء الأول»، «منزل الدكتور دي»، «أضواء لندن»، و«الخرّاط». ويجمع في أسلوبه الروائي بين تقنيات متعددة أكثرها أهمية النوع الذي يلغي الحدود بين كتابة السرد التخييلي وكتابة السيرة.

الرسّام الصيني يان مينغ بين ثقافتين

عاش الفنان التشكيلي الصيني يان بي مينغ (مواليد شنغهاي 1960) خلال الثورة الثقافية البروليتارية الماوية الكبرى، وعمل كفنان في خدمة الدولة. بعد ذلك، انضم إلى المجموعة الأولى للفنانين التي تركت الصين عام 1980. وبآمال كبيرة، وصل إلى فرنسا لدراسة الفنون الجميلة، وحاز ديبلوماً في هذا المجال من باريس وروما.

هذا التغير الجغرافي والثقافي والفني أثر على نحو قاطع في عمله، ويتميز فن يان بي مينغ بالدوائر الحمراء والبيضاء والسوداء وبالخطوط العنيفة والقاطعة. وتدور أعماله حول «الصورة» وهو نوع فني يفسر الضغوط النفسية التي تعكسها شخوصه الأيقونية.

لدى دخولنا استوديو الفنان الفرانكو- صيني نشعر للتو بالترحال عبر تاريخ الرسم الغربي، وأيضاً بالتعرف إلى بعض أدوات الفترة التي كان فيها في خدمة نظام ماو. وقد يكون ذلك خير مثال على ما يمكن أن نسميه اليوم بـ«العالم المتعولم»، إذ يعاني الإنسان بطريقة دراماتيكية تجربة العزلة والموت.

نشأ يان مينغ في الصين في ظل الثورة الثقافية حتى بلغ سن العشرين، ثم انتقل للعيش في فرنسا، كيف كان التطور التصويري من مرحلة قيود الفن الدعائي في خدمة الدولة إلى مرحلة الحرية المطلقة؟ يجيب: «في تلك الفترة كان التأثير الفني في الصين هو تأثير الأكاديمية الوافدة أساساً من الاتحاد السوفياتي. كان رسماً دعائياً في خدمة نظام تلك الحقبة. الأعوام الخمسة التي أمضيتها في المدرسة العليا للفنون الجميلة في ديغو كانت بالنسبة إلي الحرية الكاملة. بدءاً من تلك اللحظة استطعت أن أصهر ما تعلمته من الرسم الدعائي مع رؤية شخصية جداً لعالم اليوم. حريتي في التعبير ظاهرة جداً في عملي الحالي». لكن كيف عاش الصدمة الثقافية بين شيوعية الصين واشتراكية فرنسا زمن ميتران؟

يوضح: «أبرز ما في فرنسا الفردية. بالنسبة إليّ، كانت سياسة ميتران بلا شك اشتراكية، لكنها ليبرالية أيضاً. أمّا في إيطاليا فإني عشت تجربة فريدة عاماً مذهلاً. كنت كأنني في الجنة مقتفياً خطى جميع الرسامين العظماء الذين عبروا تلك المدينة. هؤلاء الأساتذة القدامى يساعدونني في فهم فن الماضي ويفتحون لي طريقاً نحو فن اليوم. كانت تجربة لا تنسى».

عن طفولة الفنان وذكرياته عنها؟ يعود بالذاكرة قائلاً: «كانت طفولة سعيدة ومنعزلة. حلمت دوماً بأن أكون رساماً لأنني أستطيع أن أعبر عن نفسي بالكلمات. إنها قوة. لطالما رسمت أبي. نظرتي إليه تطورت مع السنين. صفات له، تحمل ما شاهدته من عيوب ومزايا. أن النظرة إلى الأب طفلاً تختلف عنها راشداً. أعتقد أن لوحاتي تعكس ذلك. كما ظهر ما في عملي منذ طفولتي. كان الصورة الأكثر تداولاً وانتشاراً في الصين. وترك فيّ بصمته. أتذكر كذلك درسي الأول في المدرسة: يحيا الرئيس ماو. إنه شخصية أسطورية».

قلق هذا الفنان الوجودي بدأ باكراً جداً، الحضور المستمر للموت في تفكيره ماثل باستمرار في أعماله، فهل تدفعه فكرة الموت إلى الحياة؟ يجيب: «في أعمالي حالات شعورية كثيرة: استياءاتي، آلامي، ارتيابي. حضور الموت فيها مهمّ جداً. كذلك، الطاقة والحياة. لا أحتاج إلى ديكور أو شيء مصطنع. الرسم عناق محض. عندما أفكر في الموت أنتفض. انطلاقاً من هنا يمتلئ عملي بالحياة. لا أخاف الموت. أخاف ألا أعيش أكثر».

ميشال أونفري يحطّم أسطورة الماركي دو ساد الذي تحتفي فرنسا بمئويّته الثانية!

لا يزال الماركي دو ساد يشغل الكتاب والمثقفين الفرنسيين منذ القرن التاسع عشر، وعاد الجدل حوله هذا العام لمناسبة إحياء المئوية الثانية لوفاته، من خلال معرضين في متحف أورسي ومعهد الآداب والمخطوطات في باريس، وطبع أعماله كاملة في سلسلة «لابلياد»، أو إعادة نشرها متفرقة في «كتاب الجيب». وثمة فريق يعتبره أيقونة من بين قلة وُلّدت من أسمائهم نعوتٌ مثل كافكا ومكيافيلي، وثمة فريق ثان لا يرى فيه أكثر من كاتب متواضع وفيلسوف متهافت وثوريّ مزوّر ورمز للشر بجميع معانيه.

افتتن الفرنسيون منذ مطلع القرن الماضي بدوناسيان ألفونس فرانسوا دو ساد (1704 – 1814) المشهور بالماركي دو ساد، حتى باتت له في الأذهان صورة أقرب إلى الأسطورة. فبعض المثقفين جعلوه رمزاً وأضفوا عليه صفات مثل «محطّم المحرّمات» و«محرّر الحياة الجنسية» و«الثوريّ» و«المناصر للحركة النسائية» قبل الأوان والسبّاق إلى اكتشاف اللاشعور قبل فرويد نفسه... والحقيقة على ما يبيّن الفيلسوف ميشال أونفري في كتابه الأخير «شغف السوء... حول ماركي رباني مزعوم» هي عكس ذلك تماماً. فالرجل بحسب أونفري «محترف اعتداءات جنسية » و«ثوري متخفّ في جلد أرنب»، وسجنه لم يكن بسبب أفكاره وإباحيته على ما يشاع بل بسبب جرائمه الجنسية وتعذيبه ضحاياه، إذ سجن للمرة الأولى عام 1763 في فنسان بعد اعتداء جنسي رهيب على عاملة شابة، ثم حكم عليه بالإعدام غيابياً عام 1772 بعد اعتدائه بالعنف نفسه على أربع بغايا، فرّ إثرها إلى إيطاليا ولم يقبض عليه إلّا عام 1784، ونقل إلى الباستيّ فسجن للمرة الثانية. ثم قاده تلونه السياسي إلى ما خلف القضبان مرة ثالثة عام 1794.

في هذا الكتاب يحطّم أونفري أسطورة ساد التي انبنت على مغالطة تاريخية لم ينهض إلا القليل لتصويبها أو دحضها مثل آني لوبران أو موريس لوفير. هذه المغالطة سببها الشاعر أبوليير الذي دُعي عام 1909 إلى وضع مقدمة لأنطولوجيا تضم بعض نصوص ساد بغية نشرها ضمن سلسلة «أسياد العشق»، فأوفى بما طلب منه – لقاء مقابل مادي – من دون الاشتغال على النصوص جدياً، بشهادة كتّاب سيرته، فابتدع للماركي خصالاً وشمائل ليست فيه، وصنع بذلك أسطورة ساد الثوري والمتمرد على النظام القائم ونصير النساء ومحرر الجنس... وتلقفها أندري بروتون والسرياليون من غير التثبت من صحتها، ثم تبنّاها كما هي جميع الدائرين في فلكهم مثل جورج باتاي وموريس بلانشو، رغم أنهما سجلا، كلٌ من جهته، أن ساد في راديكاليته المعادية للمجتمع داس على جميع القيم الإنسانية، وميشال فوكو الذي وصفه في كتاب «تاريخ الجنون» برسول ما سماه «اللاعقل»، وجاك لاكان الذي رأى فيه «صورة للمنحرف إذ يواجه السلطة ويسعى إلى إلغائها بلا طائل»، ورولان بارت الذي حاول الفصل بين جسد ساد ورأسه، أي بين انحرافه وفكره، وفيليب سولرز الذي نشر عام 1989 في ذكرى المئوية الثانية للثورة الفرنسية كتاباً عنوانه «رسالة إلى الكائن الأسمى» يتماهى فيه مع ساد «ذلك المتحرر من كل قيد» بحسب تعبيره.

يصف أونفري ذلك كله بالهلوسة الجماعية التي تميز النخبة الباريسية عادة، فالجميع انطلقوا مما كتبه أبوليينر من باب الارتزاق بلا بحث أو تمحيص، وساروا عليه فاعتبروه ثائراً على النظام الملكي، وعلى القتل والرعب في الوقت نفسه، ومفكراً طليعياً، وفيلسوفاً مستنيراً حر العقول وفتح الباب المعرفي أمام مثقفي القرن العشرين. ولم يلتزم أونفري مثل سابقيه برأي أبوليينر بل عاد إلى الأصل، واستند إلى كتابات المؤرخ ميشليه ويوميات ميشال لايريس وتأملات ريمون كينو في كتابه «عصيّ وأرقام وحروف» وأعمال أدورنو وهوركايمر في «جدلية العقل» وكامو في «الإنسان الثائر» وحتى هانّا أرنت في «أصول التوتاليتارية»، لتفكيك أسطورة ساد وتحطيم الهالة التي ضربت حوله، داحضا كل ميزة كانت سبباً في ذيوع صيته، بدءاً بأسلوبه وأدبه وفلسفته، وانتهاء بمواقفه الثورية الزائفة ودفاعه المزعوم عن حرية المرأة ودعوته الكاذبة إلى إلغاء عقوبة الإعدام.

لناحية الأسلوب، يقول أونفري: «قياساً بسخرية فولتير، وباروكية سان سيمون، وفاعلية هلفيسيوس ورومانسية روسو وصفاء لاميتري ودقة ديدرو، لا يبدو أسلوب ساد الشبيه بأسلوب موثق العقود جديراً باهتمام مخصوص». أما الأدب فلا يشكل بالنسبة إليه مطهراً نفسيا (catharsis) بحسب الطرح الفرويدي المعروف، وحسبنا أن نقرأ سيره الذاتية – وهي في الغالب سيرٌ معظّمة كسير القديسين – لندرك أنه كان يكتب مشاهد جنس وتعذيب يبتكرها عقله المريض ثم يعمد إلى تطبيقها على غيره. ويرصد أونفري قائمة مرعبة في أكثر من صفحتين لعمليات التعذيب الواردة في كتاب ساد «مئة وعشرون يوما من سدوم»، مثل: »جيء بأديلايد، ومُرر علي فخذيها من أمام رفش محمرّ، كوي بظرها، ثُقب لسانها، جُلدت رقبتها، قُطّعت حلمتاها، بُتر ما تبقى من أصابعها، نُتف شعر عانتها، قُلعت لها ستّ أسنان وكمشة من الشعر». وتجد بعد ذلك من يزعم مثل لاكان وبارت وفوكو أنه احتفاء بالحرية!

أما فلسفته فيصفها أونفري بعملية «كولّاج» لأفكار فلاسفة ماديين تتبدى في شكل «لازاني»، يتواتر فيها البورنوغرافي والإيديولوجي تواتر طبقات تلك الأكلة الإيطالية الشعبية، طبقة إباحية تعقبها طبقة فلسفية (من دون معقّفات ولا ذكر للمصادر، فحقوق التأليف لم تقنّن بعد) هي جملة مقولات لديرو وهولباخ وهلفيسيوس ولاميتري وآخرين، ليصوغ منها فكرته القائلة بهيمنة الطبيعة على كل شيء، من دون اعتبار للخير والشرّ، ما يعني نفيه حريةَ الاختيار. لكنه يؤكد العكس حينما يزعم أننا يمكن أن نعترض على الطبيعة بواسطة التربية، ثم يرفض تلك التربية ليترك المجال لقوة الشر. ويمكن أن نلخص هذه «الفلسفة» المتناقضة بتأكيد ساد أن في الإمكان تجنب الشر، ولكن ينبغي أن نسعى إليه! أما ثوريته فهي الكذبة الكبرى التي رسّخها الأميركي مان راي (1890– 1976) في بورتريه لوجه ساد ملتحماً بحجارة الباستيّ ناظراً إلى القلعة المشهورة تحترق. تلك اللوحة التي أشاد بها بول إلوار والسرياليون كافة كرمز لثورية ساد، إضافة إلى مقالته الحماسية «أيها الفرنسيون، مزيداً من الجهد إن أردتم أن تكونوا جمهوريين !»، لم تمنع المؤرخ ميشليه – الذي كان له اتصال مباشر بمن عرف ساد – من الطعن فيها، فالرجل في رأيه مخادع بارع استطاع أن يوهم البعض بأنه من «اليعاقبة» فيما هو «أرستقراطي» يكره المزارعين ويعتبرهم «بؤساء ينبغي جلدهم»، ويحنّ إلى عهد الإقطاع أو ما يسميه «الفردوس الإقطاعي». وهذا ما يؤكده موريس لوفير: «هو أبعد من أن يكون رجل 1793، أو حتى رجل 1789، فهو من نبلاء النظام القديم، ونظرته الطبقية بلا حدود». ثم كيف لهذا الرجل أن يكون ثورياً، يتساءل أونفري، وقد ظلّ منتمياً إلى مجمع أصدقاء الدستور الملكي حتى عام 1891، وصرّح في العام نفسه، في رسالة وجهها إلى محاميه غوفريدي، بأنه يكره اليعاقبة ويمجد الملك، ويريد أن تستعيد النبالة ألقها ويكون الملك قائد الأمة، وأنه لا يرغب البتة في برلمان. ويذكّر أونفري بأن هذا الثوري المزعوم كان عرض خدماته على الحرس التأسيسي للملك، وانتدب على رأس فرقة الرماح، قبل أن يتفطن روبسبيير لنفاقه وخطابه المزدوج ويلقي به في السجن، ولم يطلق سراحه بعد مقتل روبسبيير.

كذلك الادعاء بأن ساد ثار على عقوبة الإعدام، بينما لم يصدر موقفه هذا عنه إلا يوم كان في سجن بيكبوس يشاهد من خلف القضبان إعدام المئات تحت المقصلة (1800 في 35 يوماً) كما أنه لم يخجل في النص نفسه الذي دعا فيه إلى إلغاء عقوبة الإعدام، من الإعراب عن ابتهاجه بقطع عنق لويس السادس عشر، ثم ماري أنطوانيت، ثم شارلوت كورداي التي اغتالت صديقه مارات. ويثني على تصويت لوبلتييه دو سان فارجو لإعدام الملك.

أما موقف ساد من المرأة، فهو يرى فيها الأم التي تنجب، أي تلك التي تمنح الشر فرصة الكينونة والديمومة. ومن ثَمّة كان يكره الطبيعة مثلما يكره المرأة التي ترمز، بما لها من طاقة على وهب الحياة، إلى الطبيعة بامتياز. فالنساء في نظره مجرد أشياء كسائر الأشياء التي ليست له، يمكن أن يتمتع بهن ولكن في إطار الأذى الذي يلحقه بهن.

الخلاصة التي ينتهي إليها أونفري أن ساد جمع إلى العنف الإجرامي واستعباد الضعاف من الجنسين استهانة بالقيم الإنسانية وتمجيداً للقسوة والفظاعة، إذ خيّر على منهج الأنوار سبيلَ الظلام والمتعة المشفوعة بالشر. وفي كتابه «مئة وعشرون يوماً من سدوم»، الذي يحتفي متحف أورسي بلفيفة مخطوطه المقدرة بسبعة ملايين يورو، نحو ستمئة جريمة فظيعة لا تصدر إلاّ عن نفس مريضة، ما قاده في النهاية إلى مستشفى الأمراض العقلية في شارنتون، جنوب باريس، حيث مات عام 1814.