aljadeedmagazine.com
فكر حر وإبداع جديد

الجديد

AL JADEED
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
أبريل/نيسان 2019 العدد 51

المفاجأة الجزائرية

الرواية البوليسية

هل أشرقت شمس الأدب البوليسي العربي

ISSN 2057-6005

خالد تكريتي

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على ملفين واسعين، الأول مكرس للكشف عن تصورات وتطلعات نخبة من المثقفين الجزائريين، في ظل ما يجري في بلادهم، والثاني مكرس للرواية البوليسية العربية. ويحتوي العدد على مقالات نقدية وأخرى في الفن التشكيلي والتصوير وعروض للكتب الجديدة ورسالة ثقافية من باريس وحوار مع باحث إيطالي متخصص في فن المائدة المتوسطية.

في الملف الأول مقالات لأكاديميين وكتاب تطرح الأسئلة الصعبة التي ظلت مرجأة لعقدين من الزمن، وأبرز الأسئلة: هل سينصت أهل العقد والحل في الجزائر، هذه المرة، للصوت الجديد الضاجّ في شوارع البلاد، المطالب، بعزم غير مسبوق بالدولة الحديثة، وبالتغيير لأجل طي صفحة العجز والعطالة التي ضربت مفاصل الدولة الجزائرية، وقزمت أدوار النخب في المجتمع، وفسحت المجال أمام قوى الظلام والفساد والتسلط والعطالة الفكرية والروحية، وأدخلت الذهنية الجزائرية كما يشهد مثقفو هذا الملف، في نفق النكوص والموالاة والولاء الأعمى للخراب.

المشاركون في هذا الملف يقولون إن التاريخ لا يعود إلى الوراء، وإن الجزائريين، بحراكهم السلمي، يبرهنون يوميا على أنهم لا يريدون أن يذهبوا إلى عشرية سوداء أخرى ولكنهم يتطلعون إلى المستقبل.

في الملف الثاني كتاب الرواية البوليسية ونقاد وكتاب قراء للرواية البوليسية يتناولون هذا الجنس الروائي من جوانب مختلفة. والملف يطرح السؤال: هل يختلف سؤال الرواية البوليسية عن سؤال الرواية في موضوعاتها الأخرى؟ ولماذا أمكن للثقافة العربية أن تنتج الرواية بموضوعاتها المختلفة، وتعجز في الوقت نفسه عن إنتاج الرواية البوليسية؟ هل ثمة أسباب تتعلق ببنية المجتمع والدولة؟ وهل للعلاقة بين السلطة والناس ذات الطبيعة القلقة والمختلة صلة في ضعف الاهتمام بهذا النوع من الروايات، إن من جانب الكتاب أو من جانب القراء.

والملف يطرح السؤال: هل إن ما أنجز من روايات في اللغة العربية على مدار قرن من الزمان يسمح بالحديث عن ظاهرة أدب بوليسي عربي يمكن تقسيم تاريخه إلى مراحل والوقوف على سماته العامة، وخصوصياته الفنية.

بهذا العدد تواصل "الجديد" استكشاف واقع وأحوال وتطورات الحياة الثقافية العربية ونتاجها الأدبي، مسلطة الأضواء على القضايا الشائكة، متطلعة إلى الكشف باستمرار عمّا يقدم معرفة أفضل بما يجري أدبيا وفكريا وفنيا في العالم العربي مشرقا ومغربا، غير مهملة ما يصدر عن العرب من صانعي الثقافة من مغامرات فكرية وإبداعات أدبية وفنية على امتداد المهاجر والمنافي ■

المحرر

محمد الوهيبي

■ لوحة الغلاف للفنان محمد الوهيبي

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أزراج عمر، أحمد برقاوي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة،
خطار أبو دياب، أبو بكر العيادي
ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
أمير العمري، مفيد نجم، عواد علي

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
محمد عمران، خالد تكريتي
محمد الوهيبي، عمران يونس، بهرام حاجو
محمد ظاظا، نصير حسين، أحمد قدور
سعد يكن، رافع الناصري، شاكر حسن آل سعيد
سالم الدباغ، ساشا أبو خليل، سعود عبدالله
إدوارد شهدة

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

المحتويات

العدد 51 - أبريل/ نيسان 2019

كلمة

4 **كلام في الجريمة والعقاب**
رمزية القتل في الأسطورة والأدب والتاريخ
نوري الجراح

ملف/المفاجأة الجزائرية

8 **هل حان «خريف البطريرك» ؟**
المثقفون والحراك الشعبي الجزائري
أحمد دلباني

14 **الانفجار السلمي في الجزائر**
تغيير مأمول أم تجديد مألوف
بومدين بوزيد

18 **التغيير بدأ الآن**
سؤال في المثقف ودوره التاريخي
عمار يزلي

22 **المثقف الجزائري وسؤال المعنى**
محمد بن زيان

26 **تفاحة الإثم**
علال سنقوقة

30 **رسالة هادئة إلى المتظاهرين**
أبوبكر زمال

34 **أهو فجر جديد**
رسالة إلى أمي
نصيرة محمدي

36 **جمهورية لا مملكة**
العربي رمضاني

38 **سيكولوجية تدمير الذات**
وائل يوسف

فنون

42 عدسة فاطمة الصبيحة
العين الثالثة
محمد الحمامصي

128 **السحري والشعري والرسم الخالص**
ثلاثة رسامين من العراق
فاروق يوسف

مقال

48 **رياح كلكامش**
من أور إلى أسخيلوس إلى شكسبير
صلاح نيازي

ملف/ الرواية البوليسية

هل أشرقت شمس الأدب البوليسي العربي

54 **متى تشرق شمس الرواية البوليسية العربية؟**
عبدالعزيز جدير

58 **أهو الادب غير النظيف!**
ممدوح فرّاج النّابي

70 **تحديات رواية الجريمة**
رامي أبوشهاب

74 **غيبة الرواية البوليسية**
غيبة الدولة الحديثة
محمد السيد إسماعيل

76 **الإنسان عدوّ ما يجهل**
مصطفى الضبع

78 **هل هي ممكنة في عالم ثالث**
وجدي الأهدل

80 **هل لدينا رواية بوليسية؟**
جلال برجس

82 **الرواية المستبعدة**
شعبان يوسف

84 **الأدب والخيال**
سيد الوكيل

85 **جرائم ما بعد العولمة**
لنا عبدالرحمن

86 **الرواية البوليسية في مجتمعات بوليسية**
محمد الأمين بحري

90 **تغريد خارج السرب**
فيصل عبدالحسن

92 **فتح النوافذ**
حسن المودن

96 **تراب الماس**
الرواية البوليسية على شاشة السينما
نادر رفاعي

98 **الرواية البوليسية الجديدة**
أدباء شباب ينحتون تجاربهم الخاصة
حنان عقيل

قصص

106 **ضد مجهول**
نجيب محفوظ

108 **طعم النوم**
طارق إمام

112 **القضاة والشرطيون يكتبون**
تيم محمد

شهادات وأفكار في كتابة القصة

118 طارق إمام، مصطفى لغتيري، مصطفى عبيد
أمين خالد دراوشة، قاسم توفيق، حميد ركاطة
محيي الدين جرمة

كتب

140 **حيرة القارئ أمام لغز قاتل ليلى الحايك**
عواد علي

144 **تراب الماس والجريمة المبررة**
مي المغربي

المختصر

146 كمال بستاني

رسالة نابولي

150 أرنيستو دي رينزو
المائدة المتوسّطية صحن مشترك
عرفان رشيد

رسالة باريس

156 **السترات الصفراء في عيون الفلاسفة**
أبوبكر العيادي

الأخيرة

160 **من المغامرين الخمسة إلى شفرة دافنشي**
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي آذار/شباط 2019

كلام في الجريمة والعقاب

رمزية القتل في الأسطورة والأدب والتاريخ

هل تنتمي فكرة قتل الأب بالمعنى الرمزي إلى دنيا الجريمة التي يعاقب عليها المجتمع وتعاقب عليها ثقافة المجتمع، عقابا فعليا أو رمزيا، تنزله بالشاب صاحب الجريمة الذي قام بعملية قتل رمزي للأب؟ أم هي فكرة غير مستنكرة من جانب الثقافات الحية، ولا هي أصلا بالجريمة.

أطرح السؤال في مناخ الملف الذي كرسته «الجديد» في هذا العدد للرواية البوليسية، وتضمن مقالات وموضوعات تحيط بالموضوع وتطرح السؤال عما إذا كانت شمس الرواية البوليسية العربية قد أشرقت، بينما شمس الرواية البوليسية الكلاسيكية في الغرب على أبواب الغروب، وعما إذا كان سؤال الرواية البوليسية العربية يختلف من حيث المبدأ عن سؤال الرواية البوليسية في الغرب، وعما إذا كان ما أنجز من روايات في اللغة العربية على مدار قرن من الزمان يسمح بالحديث عن ظاهرة أدب بوليسي عربي يمكن تقسيم تاريخه إلى مراحل، والوقوف على سماته العامة، وخصوصياته الفنية. ومن بين الأسئلة الكثيرة المطروحة سؤال طريف عما إذا كان يمكن لمثل هذا الأدب أن يولد في مجتمعات عربية ذات طابع بوليسي؟ أو السؤال الآخر عما إذا كان عجيبا أن نسوق السؤال عن الرواية البوليسية بينما نحن لا نستطيع أن نقرن -ولو من باب المقارنة- بين الجريمة الفردية في مجتمعات يحكمها القانون، والجريمة الجماعية في مجتمعات يحكمها الطغاة، ولا مكان فيها للقانون.

***

ما الذي حمل النقد الأدبي العربي على اختيار مصطلح الرواية البوليسية من بين مصطلحاتها الأخرى في الغرب لتسمية رواية الجريمة؟ وهل يمكن لهذا المصطلح أن يستوعب كل أشكال الأعمال الأدبية التي تتمحور من حول جريمة ما، أو تلك التي تقع فيها جريمة؟

وهل إن كل الروايات العربية التي انتسبت إلى الرواية البوليسية تملك مقومات هذه الرواية؟

هنا يمكن أن نطرح جملة من الأسئلة التي تجيب عن نفسها؟ هل إن روايتي «الكرنك» و«القاهرة 30» تنتميان إلى جنس الرواية البوليسية، وهناك من يعتقد أنهما روايتان سياسيتان تكشفان خصوصا أن الأحداث والمرامي تكشف عن سلطة الاستبداد وأساليبها؟

وبالتالي، هل يمكن، مثلا، لرواية «الجريمة والعقاب» لدستويفسكي أن تصنف في باب الرواية البوليسية، وهي عمل يقوم في مجمله على جريمة قتل، ولكنه يغوص في أعماق النفس البشرية، وقد ألهمت هذه الرواية فرويد ومدرسة التحليل النفسي مفاهيم نظرية وأعطتهم مفاتيح لفض البنية النفسية، والكشف عن الهو، وعن علاقة المكبوت الفردي بالمكبوت الجمعي وأشكال ظهوره.

وإذا ما عدنا إلى القراءة التفكيكة العميقة والبارعة التي أنجزها الناقد والفيلسوف الروسي نيقولاي برديايف لأعمال ديستويفسكي، وتحديدا «الجريمة والعقاب»، لا بد أن نجد أنفسنا أمام عالم يصعب تخيّله.

والسؤال السالف يقودنا أيضا إلى منطقة من التفكير النقدي الذي يميز بين رواية بوليسية استهلاكية، ورواية بوليسية سايكولوجية وأدبية رفيعة المستوى كتلك التي إليها تنتمي رواية «الغريب» لألبير كامو.

II

وبالعودة إلى فكرة قتل الأب، فعندي أن ما من شيء يدعو إلى الأسف على الإطلاق، أو حتى إلى الإحساس بالذنب أن نتأمل في فكرة «قتل الأب»، أو حتى تبنّيها، في الثقافة العربية. فهذه جريمة خلاقة لا ينبغي أن يعاقب عليها القانون. رغم ما قد يلوح فيها من قسوة. فالطرق التي تفضي بالأفراد والمجتمعات إلى حماية الحياة وصناعة المستقبل تقتضي ارتكاب هذه الجريمة الرمزية.

بل إن من الواجب حض الأبناء على المضي قدما في هذه الفعلة العظيمة المسماة «قتل الأب»، فالبطريركية الأبوية العربية قادتنا طوال القرن العشرين، وعلى كل صعيد، إلى كوارث ومهازل وخسارات، وأوقعت فينا الهزائم المنكرة، وأورثتنا تلك الشيزوفرينيا الضاربة حتى الأعماق منا، وجعلت من كل فرد منا اثنين: شخص

محمد الوهيبي

شجاع؛ يحلم ويتطلع ويحاول رؤية النور، والانتماء إليه لشدة توقه إلى الحرية، في ساعة، وفي ساعة أخرى، شخص جبان، رعديد، قعيد الشعور بالعجز، ولشدة نكوصه على الأعقاب تراه مستأنسا ظلام البيت، ممتدحا رنين الأغلال في المعصمين. وهذان الشخصان هما واحد، باطنه معذب بظاهره المعذب.

لننظر إلى الحكام الشموليين العرب كيف يتمحور من حولهم كل شيء، ويتحول أكثرهم استبدادا، بشخصه المعبود، إلى حقل مغناطيسي لطاغية لا يهز ضميره هلاك جماعي، ولا بؤس في عيش الكثرة، ولا تخلف عن ركب الحضارة، ولا ألم مقيم في البيوت.

مثل هذا الطاغية هو الشاعر عندما تكون قصيدته هي النموذج المحتذى، والصورة المثلى ويكون هو الطوطم لقبيلة الشعراء، وهو رب البيت المتسلط على الأسرة زوجا، وهي أنثى مستسلمة، وأبناء ضحايا فكرة الأب عن نفسه سرعان ما يصبحون أشباها له فلا يكونون أنفسهم ولا هم يهتدون، وحاكما نظر في المرآة فلم ير فيها سوى ظلّ الله على الأرض.

***

نعود إلى السؤال عن ماهية الجريمة، هل كل مظهر من مظاهر القتل في الأسطورة والأدب جريمة؟

فما الذي يربط بين جريمة قابيل وجريمة أوديب في الأسطورة، وبين جريمة راسكولينكوف وجريمة مارسو في الأدب، وفي التاريخ بين جريمة نيرون الذي أحرق روما وجريمة رماة براميل الهلاك في شرق المتوسط.

نحن أمام مشكلة، ولسنا أمام سؤال، لأن تفكيك هذه الإشكالية يحتاج أكثر من إجابة عن سؤال متعدد الأوجه والأبعاد ■

نوري الجراح

لندن في نيسان/ابريل 2019

المفاجأة الجزائرية

ما الذي يجري في الجزائر؟ هل يبدو السؤال وجيها أم هو مخاتل؟ وكل ما يرى على السطح وفي الأعماق واضح وضوح الشمس، فقد مل الجزائريون تلك المراوحة في المكان التي استمرّت عشرين عاما، والتي أعقبت سنوات الدم الأليمة التي عصفت بجزائر الثمانينات والتسعينات، وشاع فيها خلال حقبة الدم السؤال المخاتل أيضا: من يقتل من؟ بينما القاتل معروف والضحية معروفة.

ولكن ما الذي يجري اليوم؟ أهو خروج إلى الشوارع بالملايين، من غير هدف، كما يحلو للبعض أن يصور، أم أن هؤلاء الذين وعدوا على مدار العقدين المنصرمين بعودة الجيش إلى الثكنات وإرساء دعائم الدولة المدنية الحديثة الكافلة لحقوق جميع أبنائها عربا وأمازيغ ومن جميع المكونات الاجتماعية والثقافية، بما يكفل صون الهوية المتعددة المشارب للجزائر، وتوفير وسائل النهوض بالمجتمع في ميادين العمل والتعليم والصحة والعيش الكريم، سوف يصدمون مرة أخرى عندما يكتشفون أن الصورة القديمة لنمط الدولة والحكم في الجزائر لن يتغير أبدا؟

هل سينصت أهل العقد والحل في الجزائر، هذه المرة، للصوت الجديد الضاجّ في شوارع البلاد، المطالب، بعزم غير مسبوق، بالتغيير لأجل طي صفحة العجز والعطالة التي ضربت مفاصل الدولة الجزائرية، وقزمت أدوار النخب في المجتمع، وفسحت المجال أمام قوى الظلام والفساد والتسلط والعطالة الفكرية والروحية، وأدخلت الذهنية الجزائرية كما يشهد مثقفو هذا الملف، في نفق النكوص والموالاة والولاء الأعمى للخراب.

إن الإجابة عن هذه الأسئلة ستبقى مرهونة بحركة الشارع وطبيعة الاستجابات المتعددة نحو هذه الحركة، أكان ذلك من جانب النخب بمشاربها المتعددة ومواقعها المختلفة، أم من جانب الجيش، أو من جانب الطبقة السياسية؛ معارضة وموالية للحكم.

الربيع لا يأتي من الماضي ولكن من الآتي. والربيع يزهر في كل أرض يحل فيها الدفء. وكذا التاريخ لا يعود إلى الوراء. الجزائريون، بحراكهم السلمي، يبرهنون يوميا على أنهم لا يريدون أن يذهبوا إلى عشرية سوداء أخرى، ولكن إلى ربيع يزهر في ربوع بلادهم، فهم لا يتطلعون إلى الماضي ولكن إلى المستقبل ■

المحرر

شارك في إعداد الملف:

أبوبكر زمّال

مقال

هل حان «خريف البطريرك»؟

المثقفون والحراك الشعبي الجزائري

أحمد دلباني

تطرحُ الانعطافاتُ الكبرى في تاريخ الشعوب والمجتمعات دوما مسألة العوامل التاريخية والسوسيولوجية والاقتصادية والثقافية التي تكونُ في أساس لحظة التغيير أو الثورة. كما تطرحُ، أيضا، قضية إسهام المُثقفين أو النخب في هذا التغيير ودورهم في التمهيد له انطلاقا من فهم محدَّدٍ لوظائف المثقفين يجدُ مرجعيته في تراثٍ أوروبيّ-غربيّ يعتبرُ المثقف صانعا للوعي أو صوتا لمن «لا صوت لهم».

ولكنَّ التطورات اللاحقة بيَّنت أن التغييرَ لا يرتبط -بشكل حتميّ- بالقيادة والزعامة الفكرية التي جسَّدها المثقفُ الكلاسيكيّ في زمن عوالمِ شهدَ تراجعَ دوره التقليديّ بشكل لافت.. فالحراك العربيّ الذي تمَّ تعميدُه باسم «الربيع العربي» سنة 2011، كمثل بارز، لم يتوقع حدوثه أحدٌ من المثقفين وإنما اكتفى معظمُهم، كما نعلم، بمساندته أو مواكبته أو التحذير من مآلاته. وقد دفع بالكثيرين منهم إلى إعادة النظر في تحليلاتهم النظرية الكلاسيكية التي لم يكن بإمكانها أن تستوعبَ، بشكل جيّدٍ، لحظة الزلزال والانفجار المفاجئ. لقد رأينا في ذلك، يومها، طبعة عربية ممَّا سمَّاه رولان بارت «موت المؤلف» وكنا نعني بذلك موتَ مركزية الزعامة الفكرية وتراجعَها أمام حركية الواقع التي تتأبَّى على القولبة في خطاطات النماذج الفكرية النظرية الجاهزة للنخبة.

نقول هذا ونحنُ ندرك، بالطبع، أنَّ المثقفَ الغربيّ أيضا كان له أن يواجهَ، في أحايين كثيرةٍ، مآزقَ دفعت به دفعا إلى مراجعةِ نماذجه التفسيريَّة السائدة في مواجهة زئبقية الواقع كما لاحظنا عند مُفككي المركزية الغربية ونقاد الحداثة المتصلبة الرَّاكدة عند منعطف الأنوار أو ميراث الماركسيَّة التقليدية. فقد ابتهج، مثلا، ميشال فوكو كثيرًا بالثورة الإيرانية التي أطاحت بالشاه سنة 1979 وحاول أن يقاربَها باعتبارها حدثا قد يعلنُ موتَ الباراديغم الغربيّ المذكور في مقاربة الثورات والأحداث التاريخية.

ما أتينا على ذكره يجعلنا نحذرُ، بكل تأكيدٍ، من مواصلة الحديث عن المثقف باعتباره ذاتا مستقلة واعية تنحاز طوعا، ولاعتباراتٍ أخلاقية، إلى قضية العدالة والحرية والحقيقة. فالمثقفُ تموقعٌ ولحظة وعي ولكنه ليس أكبر من شَرطيته التاريخية ولا يتأمل صيروراتِ العالم من شرفة الوعي الترانسندنتالي الذي يعلو على التاريخ. نتذكرُ، هنا أيضا، ما جابه به طلبة السوربون الثائرون ذات أيار/مايو 1968 في فرنسا أستاذهم البنيويَّ جاك لاكان بمقولة لوسيان غولدمان الشهيرة «إنَّ البنيات لا تنزل إلى الشارع»، في إشارةٍ إلى إفلاس الفكر البنيويّ الذي طالما بشَّر بـ«موت الإنسان» والتاريخ لصالح البنيات الثابتة.

لقد كان ذلك، كما هو معروفٌ، تمهيدًا لبداية انسحاب البنيوية من المشهد الثقافيّ والسياسيّ من أجل إعادة التفكير في آليات عمل السلطة بأدواتٍ أخرى، والتوجه إلى التفكير في الحاضر بمعزل عن المُسبَّقات التي تجعل البعضَ يلوي عُنقَ الواقع انتصارًا للنظرية الشكلانية الجاهزة المتآكلة. ما أردنا أن نقوله، من خلال ما سبق، هو أنَّ المثقفَ ليس نبيا يستشرفُ أو «يتذكرُ المستقبل» استنادًا إلى معرفةٍ متخلصة من نسبيتها أو من شرطها التاريخيّ والإبستيمولوجي. هذا ما يجعلنا نطرحُ رؤية أخرى تتعلقُ بالمثقف المحايث الذي يحاول أن يكونَ فاعلا تاريخيّا يجسّدُ الوعيَ بالمرحلة ورهاناتها وينحاز إلى القوى والفئات الأكثر اكتنازا بطاقة التغيير الذي لا يُقاوَم. تكمنُ قيمة تدخل المثقف في الشأن العام، بالتالي، في جعل الحراك لحظة وعي نظريّ ونضال اكتسب شرعية تاريخية وأدبية.

لا يُمكننا أبدًا أن نغفل عن عوامل الحراك الشعبيّ المرتبطة بعولمة القيم وتكنولوجيا الاتصالات التي مثَّلت «حصان طروادة» الجديد الذي اخترقَ أسيجة الدولة الوطنية العربيَّة المتميزة بكونها دولة التحديث الأيديولوجي-الأمني.

إنَّ الجزائر، بالطبع، ليست بدعا بين الدول المنتمية إلى الفضاء العربيّ أو جنوب المتوسط في هذا الشأن. فلا يختلفُ اثنان حول سِمة الفشل التي طبعت مُحاولاتنا دخولَ العصر الحديث من باب بناء الدولة الوطنية واجتراح آفاق التنمية في شكلها الأيديولوجي الجاهز

منذ الحقبة التي عرفت انتزاعَ الاستقلال الوطني. وربَّما كان هذا الأمرُ، أيضا، خصيصة عربية بامتياز لا تزال تطرحُ الكثيرَ من الأسئلة، وتدفعُ إلى ضرورة مُراجعة مسيرة التعثر التاريخي والكشف عن أسبابها العميقة في الأداء السياسيّ أو في الفكر وأبنية المُجتمع أو في التبعية المفروضة علينا من قبل نظام دولي يُكرِّسُ الهيمنة والاستتباع.

فمن المعروف أنَّ مُجمل الأزمات التي نعيشها على كل المُستويات -وتحديدًا في الجزائر- أصبحت نموذجية وكاشفة، بصورةٍ تكادُ تكون فاجعة، عن الفشل الذي لازم عملنا التاريخيّ. لعلنا اعتقدنا أنَّ ولوجَ باب التنمية الفعلية والانسلاخ من أوضاع الاستلاب التاريخيّ كان مُرتبطا بوسائل مُتخلصةٍ من أصداء التاريخ ومُكابدات الإنسانية عبر مُغامراتها وهي تشهدُ انكسارَ سيف الأبدية على رقبة التاريخ الذي أصبح بيتا للإنسان مكان المُطلق. وها هي جهودنا المهدورة تذهبُ كالزبد جُفاءً وتطفو كجُثثِ طيور ميتةٍ على مُحيط حياتنا.

لعل هذا ما يُنيط بنا -باعتبارنا مُثقفين- مسؤولية تاريخية كبيرة تتمثل في ضرورة مُمارسة النقد الفكري المسؤول الذي لا يقفُ عند الزعيق السياسوي الجاهز لينبشَ في الجذور العميقة للشلل العام الذي أصاب حياتنا وجعلها تعيشُ زمنا راكدا.

إنَّ المتأمل في أوضاعنا -عبر عشريات- يستطيعُ أن يلاحظ بسهولة ويُسر بالغين أنَّ رأسيْ تنين التخلف والتعثر عندنا هما الأحادية والفساد. ونعتقدُ أنَّ الأمرين لا يرجعان إلى أهواء الحاكم أو انحرافات السلطة السياسية فحسب؛ فليس ذلك إلا الجزء الظاهر من الجبل الجليديّ. إنهما، أيضا، أثران من آثار الثقافة والبنيات الاجتماعية العميقة المرتبطة بأزمنة أبوية-ذكورية لم نعمل بصورةٍ جذرية على نقدها وتجاوزها.

سؤالنا بالتالي هو: هل يُمكنُ أن تترسَّخ الديمقراطية الفعلية -باعتبارها قيما حديثة-، دون إحداث «ثورة كوبرنيكية» حقيقية في نظام القيم التي حكمت، إلى اليوم، عمل مُجتمعاتنا وسُبل إنتاجها لتاريخها؟ من دولة «الديمقراطية الشعبية» التي رسَّخت الشعبوية والأبوية والتسلط في جُبته العلمانية إلى دولة الاحتكار والفساد المُعمَّم: هذا هو تاريخ الدولة الوطنية في طبعته الجزائرية. الديمقراطية الحقيقية مُمارسة بكل تأكيد؛ ولكنها مُمارسة تستندُ إلى ثقافةٍ وقيم يُجسِّدها الحوارُ واحترام الاختلاف وحق النقد؛ كما تقومُ على فلسفةٍ رسَّخها انتصارُ مركزية الإنسان منذ أصبح مرجعَ القيم في عالم شهدَ أفول المتعالي والمرجعيات التقليدية المعصومة. هذا ما يجعلنا نرى في مُحاولاتنا جميعا زبدًا على سطح التجارب الديمقراطية العظيمة في هذا العصر. إذ لم ننتصر كثيرًا على رواسب الماضي الأبوي في سلوكنا السياسيّ وفي مشاريعنا النهضوية والثقافية والتربوية. لم نستطع إحداثَ القطيعة مع نظام الفكر القديم ونحنُ نستنجدُ بنماذج التنمية التي اقترحتها أيديولوجيات وتجارب ناهضة منتصف القرن العشرين. كنا نريدُ خنقَ رواسب الكولونيالية فينا فإذا بنا نبعثُ صورًا كثيرة من الاستبداد والأحادية التي تجلت في غلبة العسكريّ على السياسيّ، وغلبة الانقلاب والقوة على الشرعية التي طالما تغنينا بها. أصبح الاستقلالُ يبدو، شيئا فشيئا، صورة أخرى من صُور اعتقال الشعب الجزائري في زنزانة الفكر الواحد والحزب الواحد وعبادة الزعيم.

لقد وقعنا في أسر الهرولة وراء التحديث الشكليّ والتنمية الكمية وأهملنا التنمية البشرية. وقد كان فشلنا ذريعا ومُدوّيا لولا فضائل الريع النفطيّ الذي ظل ورقة توت أخيرة تسترُ، دائما، عورة نموذجنا التنموي. ونحنُ نعرفُ أنَّ الجزائرَ شهدت انتفاضة

الشباب ضدَّ انسداد آفاق الأمل وضدَّ الاحتكار والتهميش والفشل في تحقيق التنمية المتُوازنة. وما زاد من خطورة الأوضاع هو طلوع شجرة الأصولية الدينية اللعينة على أرض خيباتنا وجحيمنا بأوجُههِ الاقتصادية والاجتماعية. لقد أدَّى فقدانُ البوصلة في الجزائر المُستقلة إلى اعتصام الشباب بقشة الخلاص الوحيدة التي وفرتها الاتجاهاتُ الدينية المتُطرفة. كان يجبُ البحث عن الانتماء في عالم فككته الأيديولوجيا الغوغائية، وعن دفء المعنى في بلدٍ لم يستطع تحصينَ أجياله الطالعة تربويا وثقافيا ضدَّ إمكان السقوط في التطرف.

انتقلت الجزائرُ بعد انتفاضة تشرين الأول/ أكتوبر 1988 إلى طور التعددية والانفتاح السياسيّ بصورةٍ غير هادئة وغير متزنة كلفتنا الكثير أمنيا واقتصاديا كما هو معروفٌ فضلا عن كوارثها الإنسانية الرَّهيبة. ولكنَّ السلطة السياسيَّة التي تحكمت في مقاليد الأمور بعد استعادة الأمن والاستقرار وفي ظل الوفرة المادية ضيَّعت، بدورها أيضا، أجمل المواعيد مع التاريخ حينما ركزت -بدل إرساء دعائم دولة القانون والحداثة والمواطنة والإقلاع التنموي- على إشباع نرجسيةِ الحاكم بأمره والتراجع عن احترام الحياة الدستورية وبناء المؤسَّسات الكفيلة بضمان استمرارية الدولة. كانت الدولة تنكمشُ والمؤسَّسات تضمحل لتصبحَ ديكورًا في ديمقراطية الواجهة تُسيَّرُ بالأمريات. شهدنا عودة عبادة الزعيم والفشل الذريع في الانتقال إلى الدولة الحديثة في ظل غياب الرؤية الاستراتيجية وتحطم بوصلة الاتجاه وهيمنة الارتجالية والمصلحة الضيقة وحكم العصابات المنتفعة من الرَّيع.

إنها تقريبا ذاتُ السّمات التي ميزت، دوما، الأنظمة العربية البارعة في الاستنجاد بشرعياتٍ ترجعُ إلى ما قبل الحداثة السياسيَّة من أجل إعادة إنتاج ذاتها وهيمنتها الرمزية على الفضاء السوسيو-سياسي. فعوض الشرعية الديمقراطية القائمة على الإرادة العامة والعقد الاجتماعيّ المؤُسّس للمواطنة تلجأ هذه الأنظمة إلى شرعية البطريرك والآمال الخلاصية الألفية وتأبيد صورة الرَّعية القاصرة، أبديا، عن بلوغ طور النضج. وقد رأينا أنَّ جوابَها الوحيد -أمام جموع المنتفضين على فشلها وفسادها وإفلاسها التاريخيّ- هو الاستعانة بوصايا ميكيافيلي الشهيرة للأمير من خلال التلويح بفضائل الأمن والاستقرار والنظام أمام احتمال السقوط في سديم الفوضى. ولكنَّ الشبابَ الجزائريَّ الذي يملأ الشوارعَ اليوم ينتفضُ، تحديدًا، ضدَّ مُمثلي الوصاية والاحتكار وأبوية العالم القديم، ويحلمُ بعالم جديدٍ يجدُ فيه متنفسا ومساحة لتأكيد جدارته بنفسه بعيدًا عن المحاباة وثقافة الولاء التي كرَّسها النظامُ القائم.

لقد انتفض الذين كنا نعتقدُ أنه «لا صوت لهم» وأخذوا بزمام الأمور في حراكٍ بهيّ سلميّ دونما حاجة إلى تأطير فكريّ أو أيديولوجيّ، ودون التماس العون من النخبة التي أصابها «مرضُ التوحد» ولم تكن في عمومها على موعد مع التاريخ. كان الاحتقانُ سيّدَ الموقف وكانت بعضُ الأصوات ترتفعُ، بحق، منددة بالشلل التام الذي أصاب الحياة العامة واليأس الذي اجتاح عمومَ الفئات الشبانية أو مُنبّهة إلى جنون نيرون ومغامراته غير المحسوبة. ولكن يجبُ التنبيه، أيضا، إلى أنَّ النظام نجح في شراء ذمم الكثير من المثقفين والسياسيين مُحوّلا إياهم إلى موظفين مُستفيدين يلمّعون واجهة الخراب العام أو إلى «كلاب حراسة» بتعبير بول نيزان. هذا بالطبع شأن كل أنظمة الفساد والاستبداد التي تعمل على تلميع صورتها وتسويقها بشكل جيّد في عهد العولمة والانفتاح الذي لم يعُد يسمحُ باحتكار الإعلام والمساحات التي يُصنعُ فيها الرأيُ العام.

تمنّى ألبير كامو بحرقةٍ، ذات تأمّل بصير، أن نعيشَ مُستقبلا لا في عالم خال من القتل فحسب، بل في عالم لا يُبرَّرُ فيه القتل بأيّ شكل من الأشكال. وأعتقدُ أننا اليوم، باعتبارنا عربا ومُسلمين، نتمنى أن نعيشَ في عالم لا يُبرَّرُ فيه الاستبدادُ ولا يُسمَحُ فيه بظهوره. الأحادية مشكلة سياسيَّة وثقافية أيضا. فلا تزالُ الكاريزما مُشكلة راسخة الجذور في اللاوعي الجمعيّ ولا يزال المُخلّصُ نموذجنا السياسيَّ المفضل.

من هنا يبدو لي أنَّ هذا الأمرَ يمثل جانبا مُهما من مهام المثقف النقدي اليوم. فلا يكفي أبدًا أن تتناسل فينا رسائل تستنسخ «إني أتهم» التي افتتحت عهدَ ميلاد المثقف الكونيّ المناضل باسم العدالة والحقيقة منذ نهاية القرن التاسع عشر؛ بل علينا أيضا، وبدرجةٍ أكثر التزاما، تفكيكُ بنياتِ الرواسب الثقافية والسوسيولوجية التي طالما جعلت من المُستبدّ العربيّ تجسيدًا لحلم الخلاص من المآزق التاريخية الكبرى. إنَّ ما تُعلمنا إياه الأحداثُ التي تطفو على سطح حياتنا، في الجزائر وغيرها، هو أنَّ الحاكمَ المُستبد ظل يحظى بنوع من الشرعيَّة الأدبية والتاريخية التي جعلت منه -في أوقاتٍ مضت- مُخلّصا أو مُنقذا. هكذا كان جمال عبدالناصر وصدام حسين والقذافي. هذا ما يجعل من نقد الثقافة الأبوية-الذكورية وبنيات القمع الاجتماعيّ أمرًا ملحّا، ويجعل من العمل على تجاوزها مهمَّة ثقافية وسياسية كبرى على درب نزع الشرعية الرمزية عن البطريرك العربيّ، وسدّ المنافذ أمام إمكان انبعاثه من جديدٍ وهذا من خلال دمقرطة الحياة العامة وبناء المؤسَّسات الدستورية الحديثة وترسيخ قيم المواطنة ومبادئ حقوق الإنسان، وبناء منظومة تربوية حديثة قائمة على العقلانية وتنمية كفاءات الروح النقدية واحترام الاختلاف، والعمل على انبعاث فينيق «الكوجيتو العربيّ» من رماده.

لقد تحدَّث الباحث الفرنسيّ موريس غودولييه عن الشروط النفسية والثقافية والاجتماعية العميقة التي تسمحُ بـ»إنتاج الرجال العظماء» وتجعلهم يحتلون كليا المخيال الاجتماعي في لحظةٍ من لحظات التاريخ. يبدو لي، شخصيا، أنَّ هذا الأمرَ يشكل جبهة من جبهات نضال المثقف النقديّ العربيّ اليوم: فالمُستبدّ الحاكمُ بأمره لا تُسيّره الأهواءُ فحسب -كما ذكرنا آنفا- وإنما يُنتجه سياقٌ تاريخيّ وثقافة ألفية لم تتعرض للنقد بشكل جذريّ.

إنَّ المسيح المُخلّص لا يولدُ إلا في مُجتمع ينتظرُه. وعلى هذا نعتقدُ اليوم كما اعتقدنا دائما -منذ لحظة «الربيع العربيّ» قبل سنواتٍ خلت- أنَّ الأحداثَ الجزائرية الأخيرة يجبُ أن تكونَ دافعا إلى التخندق مع المدّ الشعبيّ المطالب بالتغيير، وفرصة ثمينة للاستبصار ومُراجعة آليات عمل المُجتمع من أجل بلورة أشكال النضال الممكنة معرفيا وعمليا وميدانيا تمهيدًا لمجيءِ الخريف العظيم الذي طالما انتظرناه: «خريف البطريرك».

كاتب من الجزائر

مقال

الانفجار السلمي في الجزائر

تغيير مأمول أم تجديد مألوف

بومدين بوزيد

نَعتبر الانفجار السّلمي الشعبي منذ 22 فبراير/شباط ومَسيرات أيام الجُمَع، وخُروج الطّلبة والأساتذة والمُحامين والصّحفيين في الأيام الأُخَر مُنعطفاً جديداً في الاشتغال السّياسي عند الشّباب الجزائري الذي كان مُعظَمه غَيرَ مَعنيٍ بالحديث عن شُؤون الحُكم، وكان يُعتبر ذلك في نظر المُتتبعين عُزوفاً وزهداً في السّياسة، يَلحَظونه في اللامبالاة بالانتخابات ومُتابعة الأخبار السياسية التقليدية أو الانضمام إلى النشاط السياسي مما أعطى انطباعاً عند المآسِكين بمقاليد الحُكم أن الشّباب هَمّه اليومي السّكن والتشغيل وأن يُغنّي أهازيجه ويُعبّر شِعارياً عن أحلامه في مُدرجَات مَلاعب كُرة القدم.

لكن ظَاهرة الهِجرة غير الشرعية «الحَرقة الانتحارية» وتزايدها حَسبته السّلطة بَحثاً عن عَمل ورِزق في ما وراء البَحر، فكان الاعتراف بالفَشل في التغلّب عليها سياسياً ودينياً (أقصد تحريم الهجرة السّرية وما صَاحبها من خطاب مَسجدي شارح للتّحريم) لأننا كنّا في حقيقة الأمر أمَام «أحْلام البَحث عن نمطٍ حياة جَديدة» ليست بالضّرورة خبزاً يومياً ولكنّها مَشاعر ورغبات تكّونت في العِشرين سنة الأخيرة، وقِسْ على ذلك تشكّلت تركيبة نفسية وثقافية ارتبطت بعَوالم افتراضية وفّرتها وسَائل التواصل الاجتماعي مما دفع بجلّ الشباب إلى «هِجرة افتراضية» أصبحت فيها صفحات الفيسبوك مصدر أخباره وفَرحِه وابتهاجه ورغباته، فكان «مَقهاه الجَديد» الذي لا تُحدّه حدود وفضاؤه أرحَب في حرّية التعبير، في حين كان إخفاق تطوّر الخطاب السياسي والإعلامي الرسمي وغير الرسمي، ولذا نَعتبر «الانفجار السّلمي» صَدمة جديدة في الوعي السّياسي -رغم أنها كانت مُنتظرة عند بعض مَصحوب ذلك بالخوف والتحذير من مَصير بعض بلدان عربية عرفت ربيعاً تحوّل إلى صَقيع- ترى ما هي أسبابه؟ وما مستقبله؟ وكيف سيَتفاعل معها المثقف ويُفسّرها؟

الاعتبار النّفسي المَجْروح

يمكن وسْم الانفجار السّلمي بالصّدمة لأنّ ما قامت به الدّولة من بناء آلاف المَساكن وتَوفير مَناصب العمل وقروض بنكية لتشجيع الشباب على الاستثمار، وكان الإعلان عن مَسح ديونهم قبل 22 فبراير/شباط يجري في وسَط الرسميين، هذه السّياسة الاجتماعية كانت تُسمّيها المُعارضة «شِراء السّلم الاجتماعي» ولكن في حقيقته هو استمرار لنَمط تقليدي في مفهوم العَدالة الاجتماعية في تاريخ الجزائر منذ الاستقلال لم يتجدّد وكانت آثارها ضَرراً على مَفهوم «العَدالة» في حَدّ ذاته وعلى والواقع بيّناً، كانت الصّدمة في أنّ «نمَط الحياة» الذي يَبحث عنه الشباب ليس بالمعنى التقليدي ولكن البحث عن «الاعتبار النّفسي والأخلاقي» أي «الكَرامة» التي لم تَستطع الطّبقة السياسية التقليدية بشَقيّها الرسمي والمُعارض تَوفيره، هذا «الاعتبار الشّخصي» لم تُعِزه بالاً الإدارة التقليدية التي يَراها المُواطن دوماً إرهاقاً وإذلالاً، كما أنّ تصريحات وأقوال بعض الرّسميين في خُطبهم وإجاباتهم كان فيها الجرْح والألمَ لهذا «الاعتبار الشّخصي» خصوصاً ما تعلّق باستهزاء مَطالب الشعب أو الخَدش في الدّين والتاريخ واللغة، وموضوع إخفاق التّواصل الفعّال الايجابي مع المواطنين سنعود إليه بعد قليل، ومن تجليّات إهانة «الاعتبار الشخصي» الإعلان عن أسماء فريق الذي يَقود الحَملة الانتخابية لصَالح الرئيس عبدالعزيز بوتفليقة من شخصيات سياسية ومالية شكّلت مادّة إعلامية للسّخرية والتندّر والرّفض، واعتبر ذلك المُتلقّون «استخفافاً» بعقولهم وأحَلامهم، وهنا ربما نحتاج لتحليل نفسي ولغوي وسوسيولوجي لخطاب التنكيت بالعبارة والصّورة التي صَاحبت بداية الإعلان عن ترشح الرئيس عبر رفع لوحة كبيرة به صوّرته في تجمع بالقاعة البيضاوية يوم 9 فبراير/شباط 2019، وعبرّ المعارضون عن ذلك بوسْم هذا الحشد الجماهيري «بتجمع الكَادر أي اللوحة»، وأعتبر ذلك سوء تقدير وضَعف رؤية لأثر ذلك على المُتلقّي، هنا أشير إلى العَجز عند بعض المسؤولين في إدراك نفسية الشّباب وفَهم قدراته في التلقّي والتجاوب، وهذا أثر من «الإخفَاق التواصلي».

هذا «الاعتبار الشّخصي» الذي يَشعر المُواطن أنّه مفقود وتجلّى أكثر في رفضه للعهدة الخامسة للرئيس الحالي عبدالعزيز بوتفليقة لكون ذلك استمراراً لاختفاء خطاب مُباشر من حاكمهم وأنّ القابضين على السلطة يَستمرّون في الاستخفاف بالعقول وبالاعتبار الشخصي المفقود، هذا «الاعتبار» أو «الكرامة» ليس فقط في الشعور المُهين الذي تسبّبت فيه مجموعات سياسية مُتحالفة مع أصحاب المصالح والمال ولكن أيضاً يرتبط بكيان الدّولة الجزائرية ويتجلّى ذلك في أهازيج وشعارات الشباب المُدافعة عن «اعتبار الدولة وكَرامتها» في العَداء المتجدّد للنظام الفرنسي كَونه المُستفيد من خَيرات الجزائر ووضعها، بل يعتبر المُواطن أنها تتدخل في شؤون الدّولة الجزائرية، ولعلّ الوعي الذي تكّون منذ 2011 في كون الانهيار الذي أصاب بعض البُلدان العربية هو تحالف الصّهيونية مع بعض البلدان الغربية، كما أنّ التعاطف مع ليبيا والعراق وفلسطين وسوريا له حضوره في هذا التعبير الرّافض للنظام الفرنسي في المسيرات الشعبية، وهنا أيضاً بحث عن «اعتبار للأمة العربية»، هذا المَزج بين «الاعتبار الشخصي» و«الاعتبار الوطني» و«الاعتبار القومي» قوّة عاطفية ووعيٌ تلازما في الدّفع بآلاف الشباب نحو الاشتغال السّياسي الجَديد، فهل يمكن وصْف البَحث عن «الهُويّة الاعتبارية» أيديولوجية جديدة تَتجاوز خِطاب الهُويّة التقليدي ومفهوم الوطنية الموروث؟ أم تجديد وتأويل اعتباري لوطنية مَجْرُوحة في المضمون والاستغلال السياسي؟

نحو طبقة سياسية جديدة

ما يُنبئ به قادم الأيام سنكون أمَام طبقة سياسية جديدة إذا ما تمّ توظيفها وتَوجيهها واستيعابها، ففي ظِلّ ظُروف دَولية جديدة وتزايد الاتصال الجماهيري وخَيبة فشل الطبقة السياسية التقليدية بشقيّها الرسمي والمُعارض نكون أمام خريطة سياسية جديدة، طبعا سوف لن يَختَفي فيها نهائيا الشّحَن الأيديولوجي خصوصاً الإخواني لتجربته المتميّزة، أما التّيارات اليَسارية فمنذ نشوئها زمن الاحتلال الفرنسي لا تستطيع الفِطَام عن نَدي اليَسار الفرنسي -أقصد في الرؤية والتفكير- وهذا مَأزقها التّاريخي، أما التيار الوطني فقد تكلّس خِطابه ولم يبَقَ له رصيده التاريخي خصوصاً إذا أصبح حزب جبهة التحرير الوطني (FLN) في خبر

كان بعد التّغييرات القادِمة التي حَتما يقوم بها النّظام الحالي نفسه كما جاء في وعْد رسالة الرئيس الأخيرة ردّا على مسيرات 22 فبراير أو ما سَيؤول إليه مَسار التفاوض والاختيارات المفتوحة القادمة، هكذا نحن أمام مَوجَة عارمة من انتفاضة ضدّ الطّبقة السياسية التقليدية لم تستطع أن تستوعب أزمنة الشباب والتّطورات الحاصلة في وسائل الاتصال الجماهيري، وتحوّل كلّ شاب إلى مناضلٍ سياسي وصحفي ومحلّل من خلال وسيلة هاتفه عبر الصّوَر والتعليقات التي كَسّرت «الجُملة التقليدية» لغوياً ومضمونياً. ونلحظ منذ سَنوات القُدرة الاتصالية في شنّ حَملات الشباب على أقوال الوزراء والمسؤولين وقراراتهم عَبْر مِنصّات التّواصل الاجتماعي خُصوصاً ما تعلّق بإثارة العَواطف الدينية واللغوية والعرقية والجهوية والتاريخية، فقد كان حُضور المسؤولين غير المُدرك لمخاطر القوة الإعلامية الجديدة ونقص التجربة في التمرّن على المُخاطبة وانتقاء الجُمل والكلمات، وشَهوة البعض منهم في الحضور الإعلامي اليومي أثره السّلبي على صُورتهم وصُورة السّلطة التي يُمَثّلونها، آخرها تَصريح وزيرة التربية المَحسُوبة على اليَسار الفرنكفوني في مَنع الصّلاة داخل مدارس التعليم، وكان ذلك ردّاً على حادِث مُنفرد في مدرسة جزائرية بباريس، ونعطي مثلاً آخر على الإخفاق التّواصلي في استبدال الحُضور الشّخصي لرئيس الجمهورية -الذي له رمزيته الرسمية والتاريخية والوطنية- بصورة جامدة في لوحات تُهدَى في مَشاهد وكأننا نتحدّث عن رئيس توفّى ونُحيي ذِكراه، هذا المَشهد البائس المُتكرّر كان له التأثير النفسي عند المُتلقّي في كَون المُتحدّث عنه غائباً، وهذا يؤدي إلى اتساع الهُوّة بين السّلطة والمواطن في مجتمعات ثقافتها ونفسيتها ترتبط بالزعيم والحُضور للقائد بلاغة وقوّة، ونُفسّر مأزق الطّبقة السياسية الرّسمية في كونها بقيت تجنّد الشعب وتمرّر خطابها بصورة تقليدية لأدركنا أنّ السّبب في الهيجان الشعبي ضدّ «العُهدة الخامسة» سَببه هذا الإخفاق التّواصلي وفي نجاح الفَاعلين الزّرق في شَحن نفسيّة المُواطن ضِدّ التنظيمات الحِزبية التقليدية وتحميلها كلّ النتائج، وإدراكاً من بعض الشخصيات الحزبية للإخفاق انسحبت من الترشح للرئاسيات أو النزول للمسيرات والاستقالة من أحزابها.

إن الواقع اليوم في الجزائر أبلغ من الجُملة والتأمّل وأسرع في القَول والتعبير، وربما «الخَوف المُركب» من شبحين استحكم في السياسيين والمثقفين وأعجزنا عن التنبؤُ ومُصاحبة الحَدث بالتحليل العلمي، شبح الخوف من عودة المأساة الدموية التي عاشتها الجزائر زمن التسعينات من القرن الماضي، ومصيرٌ مأسوي انتهت إليه بعض بلدان الربيع العربي، هذا «الخَوف المُركب» إحساس عام يشترك فيه الجميع.

ترى هل «الانفجار السّلمي» يحرّرنا من هذا «الخوف المُركّب»؟ ومن الطبقة السياسية التقليدية؟ أم هي انتفاضة فيسبوكية حَماسية سُرعان ما تساعد على إعادة تنظيم البيت الدّاخلي للسّلطة؟ وقد تكون أيام العفوية قليلة وزائلة إذا لم تكن مؤطرة مُعقلَنة، فالمجهول شَبح نحسبه مَهديّنا المُنتظر الذي قد لا يَظهر ويبقى في سِردابه لأننا لم نقدّم لها الطّقُوس المطلوبة، فيقول لِسان الحال «سُلطان ظَلوم غَشوم خيْر من فِتنة تَدوم».

باحث وأستاذ جامعي من الجزائر

مقال

التغيير بدأ الآن

سؤال في المثقف ودوره التاريخي

عمار يزلي

لم يكن المثقفون يوما خارج دائرة التنظير للثورة وللتغيير، بل وسطها وهم مشكلوها وواضعوها والمخططون لها. لا يقتصر هذا على الثورات الكبرى، بما فيها الثورة الفرنسية كأنموذج، بل كل الثورات وحركات التغيير، بمن فيهم المثقفون في الجزائر.

أهم مشكل واجهته فرنسا المحتلة للجزائر خلال 132 سنة كانت مشكلة المثقفين. من كان هؤلاء المثقفون؟ شيوخ الزوايا والعلماء الذين تمكنوا من شحن القيم الإسلامية وعناصر المقاومة والجهاد ضد المحتل الكافر الغاصب. بالتأكيد أن هذا حصل قبل الاحتلال الفرنسي أيضا تحت ظل الأتراك وما قبل.

إذا عدنا إلى الماضي القريب فقط نلاحظ أن من خطط لكل المظاهرات ضد الاحتلال منذ 1945 وأحداث 8 ماي كان المثقفون، المتعلمون بكل أطيافهم: الراديكاليون وجمعية العلماء المسلمين والعلمانيون الليبراليون. اندلاع الثورة التحريرية كان وراءها منظرون مثقفون أمثال عبان رمضان وغيره.

غير أن الثورة وحركة التغيير ليس المثقف هو من يقوم بها من أولها إلى آخرها: هم النخبة، القدوة، الموجهون، المخططون، المنظرون المؤطرون لها وليس حطبها. وهذا ما حدث فعلا أثناء الثورة. الحطب أكل قادة الحطب، واقدي الحطب. لهذا يقال إن الثورات تأكل أبناءها. حدث هذا عندما تصبح الأغلبية «غير المثقفة وغير العالمة» أو قليلة العلم أو ذات المستوى التعليمي المتدني، تشكل قوة بفعل قوة القوة، قوة السلاح، عندها يتحول المثقف إلى مستهدف فتضعف قوته العلمية التوجيهية التربوية التعليمية التنظيرية أمام فعل القوة وقوة الفعل. هكذا قتل عبان رمضان، وهكذا قتل المئات من الطلبة الذين التحقوا بالجبال بعد إضراب 1956 من طرف قيادات الثورة المسلحة المنحدرين من أصول ريفية أو مدينية بسيطة دون مستوى تعليمي على الإطلاق أو مستوى أوّلي. عندنا صارت الصورة بحجم فيل وبرأس دبوس كما يقال في أدبيات التاريخ الجزائري الحديث.

أسوق هذا التقديم لمعرفة سبب تهميش المثقف عندنا وعن مراكز القرار، وتحويله بالقوة التي كانت لها الغلبة بعد الاستقلال إلى مجرد تابع لمتبوع، سكرتير قيادات يكتب الخطب والتقارير، عوض أن يكون في مركز القرار وينظّر بعقلانية للدولة الوطنية. لا ننكر أنه كانت هناك عندنا نخب ثقافية وأنتلجنسيا سخّرت نفسها لقراءة التاريخ بعمق بحثا عن معرفة مستقبل بلا مطبات ولا زلازل، لكن في العموم، كان المثقف والمتعلم مجرد موظف براتب لا يستشار، بل يؤمر فيطيع ويفعل ما يطلب منه أن يفعله هو ليفعلوه.

كنت قد نشرت كتابا في 2016، وأنه علينا أن نترقب تغييرا في الجزائر عما قريب ينتهي في حدود سنة 2030. وقد بدأت سيرورة هذا التغيير تظهر للعيان من خلال الحراك الذي نشهده هذه الأيام، حراك لم يكن أحد يتوقعه لأن قراءة التاريخ تكون لأخذ العبر. هذا التوقع لم يكن اعتباطيا، بل استقراء للتاريخ الجزائري منذ على الأقل 5 أجيال، أي من الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة 1830. كما أكدنا على أنه كان من المفروض أن يكون هناك تغيير في 1990، على اعتبار أن الجيل الأول الذي قاد الثورة، بمنتجيها ومنظريها وفقهائها وعسكرييها والذي بدأ في 1950، قد انتهى سنة 1990، وأنه على الجزائر أن تتغير لأن هناك جيلا شابا أكثر علما وأكثر ثقافة وأكثر عمقا وتحليلا للواقع وأكثر ارتباطا بحب التغيير بحسب نظرية ابن خلدون. إنها عصبية جديدة تولد من رحم الأمة، لا ينبغي أن يوقف زحف التاريخ. المثقفون هم من عليهم أن ينيروا هذا الطريق حتى لا تقع هنا انفلاتات وتجاوزات. للأسف، لم يحظر العقل الثقافي، بل غيّب علميا وسياسيا ودينيا وأيديولوجيا وبيولوجيا.. أول من بدأت تصفيتهم لم يكونوا بسطاء وعامة الناس: بدؤوا بالمثقفين والعلماء والصحفيين والفنانين، كما فعل بأشياعهم من قبل أثناء الثورة: أول من تمت التضحية بهم كانوا من المثقفين والعلماء والطلبة. المثقف هو ضحية دوما، لأنه هو أول من يبرز على رأس التغيير وأول من يضحى به لأجل هذا التغير.. لهذا نجد التاريخ العربي الإسلامي يزخر بهذه الأمثلة وعلاقة العلماء بالسلاطين وفتنة العلماء والفقهاء مع سلطاني السلطان.

مثقف المرحلة الراهنة هو ذلك المثقف المرتبط بثواب الأمة وبحسها الوطني القومي التاريخي، ثقافة وحضارة وتاريخا. والمثقفون، ينتمون إلى مختلف الشرائح والانتماءات العرقية القبلية والمشارب الأيديولوجية والدينية. هناك تقاطعات كثيرة بين المثقفين كونهم منحدرين من ترسبات لتشكل بنيوي لعلاقات قرابية، جهوية إثنية، لم يتخلص منها الكثير إلى الآن. المثقف هو ذلك المتعلم المنتج المفكر العقلاني، المرتبط بأمته، الفاهم لوضع أمته إزاء محيطها الحضاري والتاريخي، وليس ذلك المتعلم الفرداني الذي يفكر لنفسه ومحيطه الصغير الأناني، وإلا فلا فائدة من علمه.

لهذا، هناك فرق بين المثقف والمتعلم والأنتلجنسيا. نحن نمتك متعلمين كثرا، وقليلا من المثقفين وقلة قلية من الأنتلجنسيا. فشرط المثقف هو الاستقلالية الفكرية، أن يكون مفكرا عقلانيا غير ذي هوى أو ميول تبعية للحاكم. نفس علاقة العالم الديني بالسلطان قديما. السلطان هو من يستمع إلى العالم وليس العكس.

السياسي الحاكم هو من يستمع إلى صوت العقل والحكمة عند المثقف. طبعا ليس أيّ مثقف.. وهذه هي المعضلة. ليس كل متعلم مثقف. إذا عدنا إلى أنطونيو غرامشي في نظريته حول الثقافة والمثقفين، العضويين وغير العضويين والتقليديين، نفهم معنى المثقف، تقريبا بالمفهوم ذاته عند سارتر عندما يقول «بالنسبة إلى كل مثقف، المهم ليس هو ما فعل بنا بل ما نفعله نحن بما يفعل بنا».

من هنا، نأتي إلى قول السوسيولوجي عبدالقادر لقجع في ترجمتي لمقدمة كتاب باسكال بونيفاس «المثقفون المزيفون في فرنسا»، عندما يشير قائلا «ما يعرّف المثقف فعلا، هو موقفه النقدي في المجال الاجتماعي والسياسي وكفاءته على المستوى الفكري، وعلى مستوى استقلالية الممارسة وحريته إزاء المؤسسات القائمة. وإزاء كل الأيديولوجيات التي تحملها مختلف الأعمدة والتي تتقاطع وتتصالب اجتماعيا، وعلى جميع الأصعدة: سياسيا، مدنيا وجيليا.

بهذا المعنى، فالمثقف، من يكون بمقدوره تجاوز حدود الطبقات، الإثنيات والجنسيات، بهدف إنتاج فكر حر، نقدي وبدون تنازلات تجاه وضد الكل. وعليه، يقول عبدالقادر لعوج، هل يمكن القول بأن مثل هذا النوع من المثقفين موجود بالجزائر؟. الجواب صعب، مع ذلك، يمكن الادعاء بأن هذا النوعية 'قليلة جدا كميتها' قياسا بركام الشهادات و'الدكاترة' المنضوين تحت منطق الاغتراب والاستلاب».

الحراك الشعبي الذي يحدث حاليا في الجزائر، بالتأكيد، لولا المثقفين، ولولا المتعلمين لما كان. فكل حركة وحراك كان بفعل علم العلماء والمثقفين والمتعلمين. ولولا تطور المستوى التعليمي ما كان لشبابنا اليوم أن يكون مطّلعا على كل ما يجري ويحدث في العالم من خلال كافة قنوات الاتصال والتواصل الاجتماعي. الشاب اليوم متعلم ومتفقه في وسائط الاتصال ومبدع.

أنا أكتشف كل يوم عظمة هذا الجيل الذي كنا نخشى أن يكون قد أهمله الإهمال، وأنه لم يعد يفكر إلا في الهرب أو الانتحار بحرا أو حرقا، جراء سنوات الإغلاق والمنع والتصحر السياسي والثقافي، وإذا بالوعي يخرج من تحت الرماد كالعنقاء. هذه حتمية تاريخية لا مفر منها، وإذا لم ندرس التاريخ بكل نزاهة ونأخذ العبر منه ومن 132 سنة من الاستعمار الذي أخرج بنخبة مثقفة قلية جدا ووسائل مادية وسلاح بسيط للغاية، فكيف لا يمكن لأكثر من 5 ملايين طالب وتلميذ و3 أضعاف منه من متعلمين وذوي الشهادات العليا أن يوقفه حجر عثرة سياسية؟

دور المثقف والمفكر والعالم أن ينشر الوعي ويشعل الشمعة في ظلمة الدهاليز ويترك الأيام تمر، فالكل سيجد طريقه حتما إلى المستقبل.

السياسيون ورجال السلطة، ومنهم متعلمون ومثقفون بالتأكيد، على خلاف الأمس، هم الآخرون بحاجة إلى استقلالية العقل وتحكيم الموضوعية والعقل والحكمة وترك الأنانية الفردية المصلحية وتغليب مصلحة الأمة وتفعيل الضمير الحي الذي قد تميته المصالح المادية الزائلة. المثقف هو من يقرأ التاريخ ويفيد ويستفيد ويعرف أنه «لو دامت لغيرك لما وصلت إليك»، وأن «تلك الأيام نداولها بين الناس».

أتوقع أن الجيل الثاني للجزائر المستقلة سينتهي في 2030. إنها حتمية تاريخية أن نرى تغييرا جوهريا بعد سنوات قليلة من الآن. وقد بدأ هذا «الآن» من الآن. وهذا ينطبق على كثير من دول العالم العربي، باعتبارها كلها ولدت كدول مستقلة في الخمسينات من القرن العشرين، ابتداء من مصر ثورة 23 يوليو 1952 وانتهاء ببقية الدول التي استقلت عن فرنسا وبريطانيا وإيطاليا والتي عرفت حراكا وتغيرات عنيفة بفعل عدم فهم سياسييها للحراك الاجتماعي والتراخي وعدم تهوية المجال السياسي بنقله إلى الجيل الجديد لضمان تغير سلس غير عنيف.

كاتب وأكاديمي من الجزائر

مقال

المثقف الجزائري وسؤال المعنى

محمد بن زيان

في مواجهة الواقع الجزائري اليوم نجد أنفسنا نقول ما سبق للمرحوم بختي بن عودة كتابته «قد نقول ما معنى أن تكون مثقفا وسط الجحيم التالي: (الشفوية، قوى الماضي، الغموض، الأقنعة، الصراخ، الاستحالة، القتل، الانكسار، النكوص...الخ).. وما معنى أن يظل المعنى هو نفسه غائبا ما دام المثقف هو الباحث عن المعنى والمنتج له، ألسنا أمام إشكال آخر لا نتوفر على لغة جديدة لتسميته، كيف نسمي وكيف يكون الفكر حاضرا في صميم التسمية؟».

هو السؤال الذي يستمر مطروحا، سؤال عن المثقف وعن النخبة، وفي كل فترة تطرح مفاهيم ومصطلحات وأطروحات مرتبطة بالسياق وما يكتنفه من ملابسات.

في مطلع ثمانينات القرن الماضي ومع بداية تشكل إرهاصات ما سيعرفه العالم من تحولات صاحبتها الخيبات والانكسارات ثم انبعثت محاولات إعادة البنينة والصياغة للتمثلات، طرح السؤال جزائريا عبر المنابر الصحفية وكان الطرح مقترنا مع أحداث كالربيع القبائلي ومع تناول إحدى دورات اللجنة المركزية للحزب الواحد لملف السياسة الثقافية.. وكل ما طرح وما جرى كان بالتعبير المسرحي بمثابة «بروفة» لما سينبثق من رحم الجحيم الذي دخلته البلاد واقترن ذلك أيضا بمتغيرات عالمية، تتابعت بوتيرة متسارعة منذ ثمانينات القرن الماضي أفرزت حيثيات أعادت صياغة التمثلات والصياغات.

وتناول المسألة في سياقنا يجعل كما قال محمد أركون «من المضجر وبلا أيّ قيمة أن نعود مرة أخرى إلى تلك المناقشات التي دارت في فرنسا حول هذا السؤال: ما هو المثقف؟». طرح المسألة يعني حسب أركون «العودة إلى دراسة تطور مجريات تراث فكري ما وطريقة عمله ضمن سياقات تاريخية واجتماعية محددة تماما وخاصة به دون غيره»، وبالتالي ما حدث من تشكّل لما يسمّيه السياج الدوغمائي المغلق وهو ما جعل مهمة المثقف المسلم تختزل كما يذكر «إلى مجرد التعرف على الشيء، لا المعرفة الحقيقية به».

وصلنا مرحلة هز بها الشارع الساكن وخلخل الجاهز واستدعى تبلور العقل الذي يمد الفعل بما يثمّنه ويحوله تغييرا حقيقيا مؤسّسا للتحوّل الذي يتضمن جدل القطيعة والاستمرارية، قطيعة مع الذي ساد حتى أباد، واستمرارية رأسملة ما تراكم.

المثقف الذي نعنيه، هو الذي حدده بيار بورديو بدور منتج الرأسمال الرمزي للمجتمع، الذي يجسد دورا في المجتمع، دورا من موقعه كمثقف ينتج وعيا والوعي هو محصلة تفاعلية ديالكتيكية، جدل بين المجرد والمجسد، تفعيل المجرد بتجسيده والعروج بالواقعي إلى مستوى المثل.

الوعي هو اختراق العابر وإبداع إمكانات التخلص من هيمنة العابر ومن التفاف السطحي.. هو بعبارة عمار مرياش «اكتشاف العادي»، هو كما يقول أركون «يتمايز عن الفاعلين الاجتماعيين الآخرين لأنه الوحيد الذي يهتم بمسألة المعنى».

لاستيعاب موقع المثقف ودوره في الراهن الجزائري بكل تشعّباته والتباساته لا بد أن نضع في الاعتبار معطيات مرتبطة بما تراكم تاريخيا وما التبس بالمرحلة التي تلت حرب التحرير، مرحلة ما يسمّى ببناء الدولة الوطنية، وهي مرحلة انطلقت بنزعة شعبوية لها حساسية من المثقف النقدي، ولها نظرة محدّدة للدور المطلوب من المثقف، وهو دور لا يختلف عن دور المحافظ السياسي المكلف بالدعاية.

دون الاستغراق في تفاصيل لا يتسع لها حيز المقال، تمكن الإشارة إلى كتيّب للكاتب المرحوم عمار بلحسن، صدر بعنوان «مثقفون أم أنتلجنسيا؟»، وهو كتاب ضم مجموعة إسهامات لمثقفين في نقاشات عرفتها الجزائر في مطلع ثمانينات القرن الماضي.. والعنوان يختزل بتكثيف الإشكالية التي استمرت وباستمرارها كان الارتباك والانسداد.

رغم ما ذكر، سعى مثقفون في مراحل مختلفة إلى بلورة مبادرات ومحاولة الإسهام في صياغة وعي، ولكنهم واجهوا الحصار الناجم عن استمرارية المنطق الذي هيمن منذ استرجاع الاستقلال، منطق الشعبوية التي هي كما كتب الباحث التونسي محمد بن محمد الخراط «ظاهرة سوسيولوجيّة وسياسيّة تنتصر للأيديولوجي على حساب

المعرفي، وللكمّي على حساب النّوعي والكيفي.

هي نزعة التعصّب لفكرة لمجرّد أنّها تجد هوى في الأنفس ورضا في وعي البعض.. والمهمّ في تقديرنا أنّه ليس للشعبويَّة أساس علمي، وإنّما هي من قبيل الأفكار العامَّة التي تنتشر لتوافقها مع ميولات اعتقاديَّة لها رواج سوسيولوجي واسع».

واجه المثقف احتكار الفضاء العمومي واحتواء شبكات المنظومتين الثقافية والإعلامية وغياب منابر ثقافية، وتبدد فضاءات التواصل والنقاش.

هناك أيضا معطى مرتبط بما تراكم تاريخيا وما نجم عن الإرث الكولونيالي الاستيطاني ثم تعزز بتكتيكات سلطة تعتمد تسيير التناقضات بما يخدمها، وهذا المعطى هو الانقسامية بين المثقفين باللغة العربية والمثقفين باللغة الفرنسية، وهي انقسامية ارتبطت بتموقعات سوسيو-سياسية وتشكلات مقاولاتية بالمعنى الذي لم يرتقي نتيجة الطابع الريعي إلى مستوى رأسمالية وطنية منتجة.

الانقسامية المذكورة تكثفت في تسعينات القرن الماضي وترجمتها مواقف المثقفين في مواجهة المحنة، وهي انقسامية مستغرقة في التسييج الأيديولوجي الدوغمائي بالتعبير الأركوني ومنفصلة عن الفتوحات الفكرية والإبداعية المهندسة للأفق.

كما اخترقت السلطة الوسط الثقافي وأججت الصراعات بين محاور مختلفة هي في الحقيقة امتداد للعُصب التي تشكل النظام.

بسبب هيمنة النمط الريعي تشكلت شبكة علاقات زبائنية فرضت هيمنة نماذج معينة ثقافيا، وهي النماذج التي تشوش على مساعي الفهم وجهد التأسيس للوعي.. فمؤخرا رغم كل ما تشهده البلاد واصل أحد مثقفي السلطة المستشار والسفير والوزير الأسبق محيي الدين عميمور الكتابة

في مواضيع أخرى ولما سئل رد قائلا «أعرف أن كثيرين ينتظرون مني أن أتحدث عن التطورات الأخيرة في الجزائر، لكنني أقول دون أيّ تواضع كاذب أن المفكر السياسي (وتعبير المفكر هو مجرد اسم فاعل) لا يستطيع القيام بدور الكاتب الصحفي الذي يحلل الأخبار على الساخن أو المراسل الذي يشبع رغبة القراء في متابعة الأحداث، ومن هنا قررت أن أواصل الحديث بالمنظور الذي أردته، تاركا للرفقاء القيام بما عجزت عنه».

هناك مثقفون بعضهم أصبح نجما في الميديا الغربية، ينتجون سرديات مستنسخة للسرديات الكولونيالية بإعادة إنتاج استعارات وتمثيلات وتمثلات نمطية ومنمطة، والتركيز على المثير والمستفز، وعلى التمادي في الغربة بالتعالي عن المجتمع وقولبته في قوالب محدّدة.

لكن تعرف الجزائر حراكا في الهامش وإرهاصات تشكلات وتمثلات منزاحة عن التنميطات المتوارثة.. تشكّل وعي متحرر من الأدلجة الدوغمائية ومنفتح على المتعدد، ومستوعب لرهانات الراهن وتحديات الآتي.. وهناك أيضا حضور بدأ يسجل لمثقفين من أجل تأكيد دورهم، وتأكيد انتصارهم لمعنى أن تكون مثقفا.

أعتقد أن ذلك مرتبط بهتك تكنولوجيا المعلوماتية والاتصالية للحجب وبتراكمات ما عشناه في تسعينات القرن الماضي، وما أفرزته التحولات العنيفة في المنطقة منذ بداية ما سميّ بالربيع العربي.

في فترات سابقة كانت تحركات فردية لبعض المثقفين الذين صاغوا بيانات ورسائل مفتوحة أو كتبوا كتبا أو مقالات.. وتحريا للموضوعية فإن البعض منهم كانت مواقفهم مرتبطة بارتباطات سياسية وأيديولوجية وبالأحرى بحسابات تكتيكية أي بحسابات السياسي وليس المثقف، ولهذا لم تحدث التأثير المنتظر. الآن تتواصل بيانات المثقفين والجامعيين، والكثير منهم حاضر في المسيرات.. وهناك مع النشاط المذكور يسعى إلى تقديم قراءات استقراء واستشراف، وهي قراءات تتفاوت وتتعدد، لكنها تمثل زادا لبنينة الوعي.

هناك حساسية من كل ما له صلة بعشرية الدم، وإدراكا منها لذلك توظف السلطة ورقة الخوف من عودتها في مساعي فرض منطقها، لكن حذر المجتمع وانتباهه بلغ درجة أطاحت برهان السلطة، وهو ما أكدته مسيرات أذهلت من رصدها بحكمتها وانضباطها.. ودور المثقف هو أن يبقى جرسا ينبّه ويبدع ما يتشكل آليات تأمين اجتماعي.. وفي الحراك جاءت فرصة استثمار رائعة، استثمار لعودة وحدة وطنية تجاوزت ما كان يقلق في شهور سابقة من تنامي نزعات جهوية وعرقية غذتها ممارسات السلطة أساسا.. فرصة استدراك ما انفلت وإعادة تقييم وتقويم المسار بنقد ذاتي متبصّر ومؤسس على مواجهة ومكاشفة، فالمثقف أيضا مطالب قبل غيره بعلاج ذات أدركها العطب، والاعتراف بقصور وتقصير، قصور في قراءة واستقراء منحنيات التحولات، والعجز عن فك شيفرة مجتمع يتحول بسرعة وبكيفيات تجاوزت الرصد المارس بآليات أدركها القصور، وتجاوز الشارع من يفترض أنهم من النخب تجاوزا مثّل بعبارة إطاحة الأندغرواند بالابستشلمنت.

دون ذلك النقد ودون استيعاب المجتمع والتمكن من فك شيفرات تواصله لا يمكن تحقق الدور المنتظر، بل حتى معنى المثقف يتبدد، مادام دوره مرتبطا بالمعنى أساسا .المعنى تحقيق مستمر ومفتوح، تحقيق مرتبط بالمراجعة لأن الحقيقة تكمن كما قال غاستون باشلار في حركة التصحيح.

دور المثقف وكما سبق التنويه، التبس بما تراكم، ولا زال دون المأمول في ظل هشاشة المجتمع المدني وضمور النخبة .

كاتب من الجزائر

مقال

تفاحة الإثم

علال سنقوقة

ظلّ المثقف الجزائري بكلّ أطيافه رهين «السّياسي» أو «العسكري» المهيمن على الأدوار الأساسية في حياة المجتمع الجزائري، وتبيّن ذلك في فترة الثورة ثم في فترة ما بعد الاستقلال، فيما ظلّ صوتُ المثقف المعارض نشازا بلا صدى كبير، سرعان ما تُسارع فلول السلطة إلى قمعه وإسكاته وإبعاده وهي «خصلة» مكتسبة من الإرث الكولونيالي.

لم يظهر «المثقف» في الثورة إلا بوصفه رجلاً ينحو إلى العزلة والصمت في أحيانٍ كثيرة وحينا آخر -وهو القليل- يحاول أن يلتحق بالسلطة السياسية الفاعلة، الساعية إلى الاستفادة من «أنفال» الحرية والاستقلال وليس تأسيس وجهة نظر مستقلة عن «الجماعة» السياسية المهيمنة، ولذلك ظلّ ظلاً ممتدا للسياسي والعسكري لا يكاد صوتُه يَبين وسط الزحام الشديد للأطياف المجتمعية الأخرى.

في مرحلة الاستقلال تدثّر المثقفون الجزائريون بدثار الحزب الواحد وساروا مع جوقته، شعراء وكتابا وروائيين ومسرحيين وإعلاميين وغيرهم، لم يبرز صوت المثقف العضوي لأنّ عين الرقيب أحكمت قبضتها الحديدية على كل مسارات التعبير ومنابره، كانت السجون مأوى هؤلاء الذين رضوا بالخروج على الحاكم، أعتقد أنّ الحال كان عينه في العالم العربي بفعل هيمنة المد القومي الناصري والاشتراكي الذي اعتبر «خطابة» مفيدة للرد على الإمبريالية وهيمنة الكولونيالية أو بقاياها في الوطن العربي والإسلامي آنذاك.

لكنّ انفجار 5 أكتوبر 1988 حرّر المثقفين من قناعات حزبية أحادية وجعلهم ينخرطون في مسالك فكرية وثقافية وسياسية جديدة، جعلت بعضهم ينشئون أحزابا وجمعيات وآخرين يسارعون إلى حمل قناعات أيديولوجية مختلفة، بدت الفترة تلك، أشبه ما تكون بكرنفال شعبي، متعطّش للحرية والتعبير، آملا في الخروج من أسر الأحادية والدكتاتورية التي عمّرت طويلا في البلد باسم الاشتراكية.

كانت فترة الرئيس هواري بومدين فترة الأحلام الوطنية والخطابات القومية الشخصانية، لكنّها كانت ملأى بالثغرات والمثالب، ولعلّ أكبر الخيبات هي إبعاد المثقفين الأحرار وقمعهم والزجّ بهم في المعتقلات والسجون وتوجيه قاطرة حكام الجزائر المستقبليين وفق نظرة حزبية معبّأة بوطنية ضيّقة شوفينية وأفكار مغلقة.

من ناحية أخرى لا بدّ أن نشير إلى الدور الهام الذي لعبته المؤسسة العسكرية، فلقد كان للجيش الجزائري دور حاسم في كل محطات التحوّلات السياسية في الجزائر، بدءا من الانقلاب على بن يوسف بن خدة ثم أحمد بن بلة ثم الانقلاب على الشاذلي بن جديد وإجباره على الاستقالة عقب أحداث 5 أكتوبر 1988، ومن هنا لا يمكن الرهان على الجيش في مسألة حرية التعبير والديمقراطية، لكنّه يؤدّي دوره الكلاسيكي وهو حماية البلد من الاعتداءات الخارجية ويجهّز نفسه في كل سنة بميزانية تسليح ضخمة تربو عن كل الميزانيات الأخرى.

تشكلّ أحداث الحراك الشعبي الأخيرة في الجزائر التي أبرزتها أصواتٌ متعدّدة من شرائح المجتمع الجزائري، منهم المثقف والعامل البسيط في الإدارة أو المصنع والكشك الصغير أو سوق الخضار وباعة الأرصفة من مطرودي المدارس والبطّالين، الوجه المضمر من الشّعب الجزائري، يكون قد ملّ من سيطرة جماعة من الوجوه على ريع البترول وهيمنة الجهوية المقيتة على تولّي المناصب الوزارية وفي الإدارات المركزية.

استطاع الرئيس عبدالعزيز بوتفليقة بعد انتهاج طريق المصالحة الوطنية واعتماد محاربة الجماعات المتطرّفة أن يكسب ودّ الشعب في البدايات، كما جلب إليه رضا دول الجوار المتوسطية وخاصة فرنسا التي رأت فيه سدّا أمام انتقال موجة الإرهاب إلى أراضيها، لذلك عملت على دعمه والوقوف إلى جانبه وكانت المؤسسات الإعلامية الفرنسية تسارع إلى تزكية مشاريعه السياسية.

ويبدو أنّ أجواء الحياة السياسية كانت تحت أنظارها، لذلك لم تدخل مؤسساتها الاقتصادية إلى الجزائر إلا بعد أن استقرّ الوضع الأمني في بداية الألفية الثانية، ويجب أن لا ننسى أن مال البترول الذي كان مرتفعا في وقته ساهم إلى حد كبير في تنفيذ مشاريع السكن خاصة التي أعطت فرصة لتنظيف العاصمة وبعض المدن الداخلية من بيوت القصدير التي فرضتها الهجرة القسرية للسكان في العشرية السوداء الحمراء.

في رأينا، تصاعد موجة الاحتجاج الأخيرة أمر طبيعي لأنّ الشعب الجزائري على قدر كبير من الوعي السياسي، ولم يعد الخوف يثنيه عن الجهر برأيه علانية أمام العالم، كما أنّ الطبقة المثقفة المتكونة من النقابات والجامعيين والإعلاميين والطلبة أكثر الفئات تضررا من الفترة البوتفليقية نظرا لهشاشتها وانهيارها ماديا بفعل السقوط الحر للدينار الجزائري، فضلا عن تفاقم البطالة بين فئات الطلاب والعمال البسطاء، وانعدام آفاق حقيقية للتنمية.

كما يمكن القول إنّ انتشار الفساد السياسي والمالي وهيمنة العشائرية والمحسوبية في التعيينات في مختلف المناصب الحكومية وتوزيع الريع غير العادل أصبح من الأمور البغيضة في فترة الرئيس، ربّما ليس للرئيس يد في كل ما حدث.. لكنّ تدهور صحته وابتعاده وعزلته ولّد في الشعب شعورا بضرورة إراحته واستبداله بوجه آخر يستطيع بالفعل أن يؤدي دور الرئيس الحقيقي، كما فتحت حالة الرئيس الفرصة لبعض الانتهازيين ليعيثوا فسادا بالمال العام ولسيطرة وجوه غير بريئة على مراكز القرار في قطاعات حيوية مهمة في البلد.

لقد سار المثقفون (صحافيون، محامون، جامعيون، طلاّب..) في صف واحد مع الفئات الأخرى من الشعب، لأنهم رأوا أنّهم لا يمكن لهم أن يبقوا بعيدين عن هذا الصوت الشعبي الهادر، صحيح أنّ المثقّفين لم يكونوا دائما من الفئات الأسبق احتجاجا، بحيث قلّما يصنعون الحدث بأنفسهم في الجزائر، ولكنّهم لم يستطيعوا أن يفوّتوا لحظة التاريخ هذه، فكان لهم حضورهم الكبير في كلّ المسيرات والوقفات الاحتجاجية التي تنظّم عبر الوطن.. وهي بادرة طيبة وشهادة على أنّ المثقف الجزائري يعيش اللحظات نفسها التي يعيشها الشعب ويتألم لما يؤلمه ويحلم حلمه ويسعد لسعادته.

وعودا على بدء، فالمثقفون الجزائريون منقسمون فيما بينهم بين معرّب ومفرنس، وبين بربري ووطني شوفيني منغلق، وبين جامعي يعيش فقط في ردهات الأقسام ومنابر المؤتمرات المغلقة المعزولة عن محيطها السياسي والاجتماعي العميق، بحيث لا يمكن الحديث اليوم عن نخبة «أنتلجنسيا» تجمعها روابط عقلانية وثقافية كبيرة.

لقد نخرت هذه الفئة أحلام عاجلة ودخلت دائرة الفساد أيضا، لقد سعى المتعلّمون «والمثقّفون» مجازا، إلى أخذ نصيبهم من الريع أيضا، فانخرطوا في أحزاب صنعتها السلطة السياسية من أجل إقناع العامة بالديكور الجديد، هكذا نجد أن « الصحفي» و«الفنان» و«البروفيسور» و«الطالب».. كلّهم حاولوا الوصول إلى الكعكة الكبيرة التي يسارع كل الوصوليين إلى الأكل منها.. ولم تكن في الأخير سوى تفاحة الإثم.

كاتب وأكاديمي من الجزائر

شرطة
POLICE

مقال

رسالة هادئة إلى المتظاهرين

أبوبكر زمال

القليل من الذاكرة قد ينعش، والكثير من النسيان قد يريح.

من يصدق أنّ ما يحدث في الجزائر خلال هذه الفترة الأخيرة هو نتاج قمع وخوف وتسلّط نظام الكل شارك في صناعته والاستفادة منه بطريقة أو بأخرى، وسمحنا له أن يتجذّر في عمق أرواحنا وتفاصيل حياتنا اليومية.. شاركنا معه كنخب وإعلاميين وساسة وعسكر وعلماء ورجال دين وفنانين وأناس بسطاء عاشوا الغبن والدمار والموت والإرهاب طيلة عشريات كاملة لم يكن لأيّ أحد أن ينجو منها هكذا بلمح البصر لولا رجال قدّر لهم أن يكونوا في مستوى المسؤوليات التي أنيطت بهم في مفصل تاريخي قاتل ومدمر وخطير كالذي مرت به البلاد.

من المؤكد أن الواقع الجزائري اليوم متهالك ومريض وبائس ويائس، فمنذ وقت قصير اعتقد البعض أن الحل يكمن في الديمقراطية والحرية وهي الضامن للعيش الكريم والمستقبل الزاهر. بينما قال البعض إن الفرد الجزائري وبعيدا عن الغوغائية والشعبوية وتنميطات الساسة وإعلاميي ما وراء البحار، يريد مسكنا وشغلا محترما يحفظ له الكرامة والعزة وسط عائلته وأهله وأصدقائه.

بالمقابل حكمت باسمه سلطة اختلط فيها السياسي والفقيه والعسكري وأصحاب المال وعصب ثقافية وإعلامية هادنت أساليب حكمه ونظرته إلى الأمور وفق ما تقتضيه المصالح والأحوال، وروجت لخطاباته بالمحاباة والعشائرية والزبائنية لترضي وتبتز وتحتكر وتخوّن كل خارج عنها أو لا يدخل في زمرتها.. وكان المآل أن نشأ النظام وقام وتعاظم على هكذا مفاهيم ورؤى، وباركناه وتبنينا ما يفعله ويقوله، ورضينا به كجزء من منظومات حياتنا.

2

واليوم ونحن نشهد هذا الحراك سواء أكان عفويا أو منظما أو مرتبطا بأجندات داخلية وخارجية والذي يتبلور هنا وهناك في شكل احتجاجات مختلفة ومتباينة ومتناقضة المطالب بين من هم في الشارع ومن هم في الكواليس ومن هم في السلطة ومن هم في الأحزاب والتنظيمات ومن هم في الجامعات ومن هم في المخابر ومن هم في أقصى دوائر القرارات ومن هم في الإعلام أو في شبكات افتراضية.. الكل يناضل ويتحرك وفق شروطه الاجتماعية والثقافية.. هكذا يبدو المشهد يعج بالقلق والاضطراب وما يحدث جاء نتيجة لتراكمات أثقلته وكأن الجزائر لم يتحقق فيها شيء سوى السراب والغبار والوهم.

3

المأزق الذي نعيشه اليوم لم يكن أصلا مرتبطا بالحكم أو النظام، فالكل يعرف أن المجتمع الجزائري بما أنه بلد عربي إسلامي منتم إلى العالم الثالث، مرتبط بنمطين من القيادة: العسكري والديني وأيّ خروج عن هذا السياق فهو خروج عن الإرث القوي للتحالف المقدس بين الاثنين، ولن يسمح لأيّ أحد أن يفرض أو يغير أو يزعزع هذا.

لا يمكن أن يُخفي عن الأعين العسكرة أو التدين الذي يغلف المجتمع الجزائري، الكل منخرط في جعجعة العسكر وفي حمى السماء.. من يستطيع نفي أن ساستنا أو إعلاميينا أو مثقفينا أو نشطاء أو غيرهم كانوا أحرارا يوما.. هناك خيط قويّ دوما يقودهم إلى فضاء العسكري ورجل الدين.. فهو الذي يقرر ويأمر ويطاع، ولا يزال التحالف سواء أكان سريا أو علنيا بين العسكري والديني هو المهمين والمسيطر والقاعدة، وهو تحالف حاضر وراسخ بتجلياته كل يوم حتى في أبسط شؤون حياتنا وفي كافة المجالات.

4

كيف يمكن أن نقرأ الجزائر اليوم وهي تتحرك على تقاطع شارعين معروفين حتى ولو نظر إليه البعض أنه شارع جديد بأنفاس جديدة.. شارع العسكري والديني.. فكلاهما منظّم ومتوازن ومنسجم.. أحداهما يبني شرعيته على القوة والسيطرة، والآخر على خطاب يستلهم مرجعياته من قيم الدين من فروض وواجبات وحقوق تؤدي مباشرة إلى الجنة، من هنا كيف نفهم رمزية اختيار يوم الجمعة للحراك دون غيره من الأيام ونعي وندرك حجم قداسته في مخيال المجتمع.

لقد لاحظنا جانبًا واسعًا من الحراك ينطلق مباشرة بعد صلاة الجمعة حيث الحشد الكبير من الجماهير، ويصاب العقل بالشلل حين يعود بذاكرته إلى الوراء قليلا في مشهد ربما غاب عن الجميع أين كانت الشوارع محتلة بأنصار إحدى الأحزاب الإسلامية والكل يعرف ما ترتّب عنه، وطالما أن لهذا المشهد اليد الطولى فإن رؤية الأمل والفرح والتغير في انتقالنا إلى جمهورية أخرى على رأي المتفائلين أو إلى عالم جديد مدني متطور يبدو بعيدا جدا أو كسراب يطارده الأكثر استقلالا بيننا.

فتجربة السيطرة على الشارع مثلما أثبتته التجارب سواء هنا أو في الخارج، لم تؤدي إلا إلى وأد مشاريع كانت لامعة في الدفع بالمجتمع إلى المستقبل بل بددت روح الإنسان، وأنهكت حركيته، وأضعفت ما تبقى من قوته، وظل خائفا ليس على وطنه بل على نفسه وعلى ممتلكاته وعائلته، وما ينتجه الشارع من شعارات لم تتعدى إلى الآن تلك التي سمعناها في بداية التسعينات من القرن الماضي وكأن لا شيء تحرك من مكانه رغم المخاض والرجات التي مر بها المجتمع الجزائري، ومما يدهش حقا ما يتم الترويج له أن هذا الحراك كسر حاجز الخوف والصمت والخنوع فهل كان الشارع الجزائري حقا بهذه الصفة التي يراد إلصاقه بها.. أم أن الذين يقفون وراء هذه الأمر لا يعرفون حقيقة الشعب الجزائري؟ ولماذا يتكرر هذا الأمر خاصة من أفواه الذين يتكلمون اليوم في مختلف وسائل الإعلام أو في منابر هنا وهناك مفترضة أو عينية؟

كيف يمكن أن نحوّل الشارع إلى «خريطة طريق» تبتعد قدر الإمكان عن جميع القوى التي هيمنت على المشهد ككل من الآباء

المؤسسين إلى كل أركان النظام وتوابعه وأذياله ومريديه وعرابيه وصولا إلى هؤلاء الذين رافقوا المشهد بداية من تسعينات القرن العشرين إلى غاية اللحظة.. كيف نقولها صراحة لهؤلاء لقد تقلص وتجعد واحدودب الظهر منكم، لقد فشلتم في توكيد حضوركم كنخب فاعلة ومؤثرة في تطوير المجتمع والارتقاء بوعيه وسلوكاته ونظرته للأمور، لم تحسّنوا من رؤيته إلى حاضره ومستقبله بعيون واسعة وصافية، جلّ ما قمتم به هو الزج به في أتون التخلف والرياء والولاء الأعمى، وربيتموه على الإصغاء إلى صوت الإقصاء والريبة من المختلف والمتعدد، وأشرتم للآخر على أنه عدوّ ومنبوذ وخطير على الهوية والثوابت والقيم.

عندما نقول هذا الكلام فلكيْ نقول إن بذور سقوط هذا الشارع في العبث والفوضى والتفاهة يحملها هؤلاء الذين وجدوا أنفسهم في لحظة وعلى طول سنوات مديدة من عمر الجزائر في المقدمة والمؤخرة وفي الوسط وفي كل الاتجاهات، بوجود هؤلاء سيغدو الشارع مهددا بأن يتحول إلى ديكور يتسلى به البعض في قنواته وفي أجهزته النقالة، وسينظر إليه البعض كواجهة للغضب وللغضب فقط أو كمتنفّس للعب وتضييع للوقت، أو قد يستغل من طرف البعض في التشويش على لحظة مهمة من عمر هؤلاء الشباب الذي يتطلعون إلى فتح صفحة جديدة من تاريخ الجزائر.

5

المفارقة اليوم في هذا الحراك أنه تجاذبه فكرة الاستمرار والتغير ثم البديل استمرار مقنن، وتغيّر منشود وبديل تائه يبحث عن وجوه أخرى لم تتلوث أو تتعفن ولم تكبر عاتية في الذهن.

استمرار باسم المحافظة على المكتسب، وتغيّر باسم الخروج على نظام استهلك وفاسد، وبديل يحمل اسم التجديد والابتكار والخلق. كيف يطلع بديل آخر من هذا الحراك الشباني غير مأزوم بأسئلة الهوية واللغة والدين والتاريخ والماضي، يعفي نفسه من خطابات تقليدية غدت ترفا فكريا مغشوشا ولوكوميتف قديما صدئا متكلسا، نيران باهتة لا تشحذ الهمم وتذكيها، بديل لا يفكر في الحيرة ولا يتلبس بأوهام التحديث والدولة الوطنية والثورة والشهداء.. بديل يصطدم بالمستقبل المؤسس على روابط جديدة وعلائق وأرضيات وسماوات وقيم جديدة وحقوق أخرى وأنوار تتشكل من رحم العقل والحرية في الفعل وليس الحرية في الكلام والتعبير و«الهدرة» التي لا تسمن ولا تغني من جوع. بديل يعترض بقوة على من يسلب منه أحلامه حتى ولو كانت أحلاما لا تتعدى بيتا وزوجة وعملا. بديل يتطلع للنبل والعدالة وديمقراطية لا تتركه يبيت جائعا أو في العراء.

بديل بمشاريع واضحة المعالم في كل مناحي الحياة العامة من السياسة والاقتصاد، إلى التربية والتعليم والثقافة والفنون، بديل ترافقه المرأة لا بوصفها أنثى مطيعة خانعة مستسلمة بل بوصفها إنسانة بحقوق وواجبات تنشد حريتها من حرية الرجل. بديل يفكك كل امتثال ليكون المثال. بديل يقف ويتماهى مع الوطن بلا حدود تعزله ولا جدارات تفصله بين الفوق ولا التحت. بديل معركته الحقيقية هي مع هذا المستقبل القادم المخيف الزاحف الذي يحتاج إلى عقول واسعة وسع الأرض.

6

في ظل ما يحدث اليوم في الجزائر يخوض الشارع معركة أخرى مدججة بالكثير من الأحلام وأيضا بالكثير من الأوهام.. أحلام تحتل كل رقعة من روح الإنسان الجزائري للظفر ببهجة بسيطة في حياته.. وأوهام تبحث عن مخارج للتدفق في نهر ينذر بالطوفان أو بنيران قد تحرق الآتي.

شاعر وإعلامي من الجزائر

مقال

أهو فجر جديد

رسالة إلى أمي

نصيرة محمدي

اللحظة خرجت يا أمي من عند الطبيب بضغط مرتفع لأول مرة نتيجة الضغط الذي عشته طيلة أيام.
ها أنا في قلب آلجي، وفي قلب الحراك الشعبي الذي يهفو إلى الحرية والتغيير.
ها أنا أنصت إلى هدير الشارع. أنبض مع كل كلمة تعانق الحرية، وتكسر جليد الصمت، وجدران الخنوع. أنصت لصوت تلك الأرواح التي فاجأت يأسي، وأضرمت النار بداخلي. قضيت ليلة مريرة ورأسي يكاد ينفجر في انتظار بزوغ فجر جديد. لكن يد الاستبداد تريد انتزاع كل حلم، وكل أمل.
كان الصوت الأول إيذانا بولادة أخرى للجزائر. كان نور الحرية يشع في كل بيت، وفي كل قلب بعد كل العتمة التي كبلتنا.

في ليلة ميلادك يا أمي، وفي لحظات غفوتي القصيرة والمضطربة رأيتك. كنت ممددة في منزل غريب ولكنه شاسع؛ وكنت ترتعشين بردا، تطلبين مني أن أغطيك. نهضت من نومي مفزوعة وبردانة أكثر منك وأنا أستعيد شريط الأخبار الذي يريد أن يرهن الجزائر مرة ثانية، ويهزم أشواق رؤيتها بلدا حرا مختلفا، مدنيا، وحداثيا قائما على الديمقراطية والعدالة والحريات. ليلتها أطفأت حاسوبي، وهاتفي، وشاشة التلفزيون، أطفأت جميع الأضواء في محاولة استجداء ساعة نوم بلا كوابيس أو أشباح.

كانت آلام رأسي لا تطاق، وكان سيل الذكريات ينهمر بلا رحمة؛ وأنا أستعيد صور وأحداث الخامس أكتوبر 1988، وانتفاضة الجزائريين التي شكلت وعيا جديدا، وصار مطلب الحريات والتعددية، وتأسيس دولة ديمقراطية مدنية أكثر من مطلب ملحّ لشعب دفع ثمنا باهظا في ثورته التحريرية.. وظل استقلاله مبتورا بفعل غياب رؤية إستراتيجية، ومشروع وطني حداثي تلتقي فيه جميع الحساسيات والأطياف، وتتوحد فيه النخبة التي ظلت طوال التاريخ الجزائري نخبة هشة ومشتتة ومفككة بافتعال صراعات أيديولوجية، وانقسامات لغوية، وهيمنة أصولية كادت تقضي على كل شيء في الجزائر.

كانت هذه الهزة يا أمي في أول يوم لي بالجامعة ندبة في روحي التي وعت أن أرضنا لا تستحق كل الدمار الذي ألحقته الحركات الإسلاموية السياسية بالجزائريين. كان يمكن يا أمي أن أحتفي بعيد ميلادك في ظروف أفضل من هذه. ولكن أعداء الوطن يبترون كل فرحة صغيرة.

أكتب إليك يا أمي وأنت في العالم الآخر، وأشعر أنك في مكان أجمل وأرحب من هذا الذي حرمنا فيه أن ننعم بالحياة والأمان والرفاهية رغم خيراته واتساعه وعبقرياته التي هجرت ووئدت وقمعت.. أتذكّر أنك كنت إلى جانب والدي المجاهد الذي ظل محتفظا بأسرار الثورة، وكتوما حين يتعلق الأمر بموضوع انتمائه ومشاركته إلى جانب المجاهدين الشرفاء، لولا تلك الحكايات التي رويتها لنا يا أمي ما كنت أعرف نضالكما وصبركما وعطاءكما اللامحدود لثورة من أعظم ثورات العالم.. أفخر بذلك، وأحس بفداحة ما خسره الوطن مع العملاء والخونة والفاسدين والمستبدين. إخفاقات تاريخية، وهزائم سلطة لم تترك فرصة لعمل الشرفاء وانحيازهم للحق والديمقراطية والعدالة. نهب الوطن، ونهبت الأحلام، وتغوّلت عصبة متعفنة على ملايين الجزائريين.

انحزت يا أمي دائما للضحايا والضعفاء والمظلومين.. انحزت للهامش الذي رأيت فيه حريتي وصفائي وعدم خضوعي لأيّ سلطة. فقدت ثقتي في نخبة انتهازية ومهادنة، استفادت من كل المراحل، وأقصت كل صوت مختلف وحر. نخبة تبدي مواقفها حسب موازين القوى. تقف مع الأقوى ضد شعبها، تقف ضد حقيقتها ورسالتها في اختيار مصالحها الضيقة، وحساباتها العابرة التي سيفضحها التاريخ، وتعيها الشعوب التي أنضجتها الحروب والمحن والمآسي. التاريخ الذي يصنعه الأذكياء والقلة المتنورة تستحوذ عليه عصابات مجرمة في حق شعوبها وأوطانها.

لا أنتمي في هذه اللحظة يا أمي إلا إلى الشعب في عفويته وعنفوانه ووعيه وتوقه إلى الحرية والكرامة.. كيف تمحى رمزية بلد بحجم الجزائر بسماسرة باعوا تاريخه، ونبله وكرامته، وقطعوا كل إمكانية لتطويره ونهضته.. لم يطل عمر الكذب والخيانة، وتجلى الانهيار الأخلاقي والسياسي والثقافي والاقتصادي.. وصولا إلى حالة تراجيديكوميدية.. حالة سوريالية، تبين بشاعة الاستلاب والاستبداد والفساد المتفشي في المؤسسات والجامعات والقضاء والصحة.

نعم يا أمي أتذكّر أني ركضت بك بين المستشفيات، وأنهكت روحك وأنا ألاحق أنفاسك والمرض ينهشك نهشا.. نعم أذكر والدي الذي أجرى عمليات عديدة غير ناجحة آخرها بالمستشفى العسكري الذي تركه دون سرير لإسعاف الجرحى من الضباط زمن الإرهاب وزاد حالته سوءا وانتهى بين يدي مبطونا.. أذكر كل ذلك وأفهم أن جرحي صغير أمام جرح الوطن، وجرح الجزائر المفتوح الآن على كل احتمالات الموت والحياة من جديد.

لا زلت أبصر ذلك النور يا أمي وأؤمن بشدة بقوة هذا الشعب وحده الذي سخروا منه واحتقروه واستعبدوه. ونسوا أن جيناته مخضبة بالحرية والنار. تلك النار التي تشتعل بروحي وقلبي الآن. تلك النار بجسدي وأنا لا أقرأ إلا ما تخطه يد الثوار، يد الأحرار.

عذرا يا أمي حبيبتي كان يمكن أن أحتفي بك بشكل أجمل. أنت التي تمتلكين روحي. لن أبكي فقد تجاوزت حالة البكاء.. وذاك الصدر البعيد لا أصل إليه، ولا يصل إليّ. لن أقف على قبرك اليوم يا أمي، لأنك معي في كل نفس ونبض.

أنا مع أمي الكبيرة الجزائر التي تعشقين. نحلم معا يا حبيبتي بفجر آخر.

شاعرة من الجزائر

مقال

جمهورية لا مملكة

العربي رمضاني

«جمهورية مش مملكة»، أوّلُ الشّعارات التي سمعتها بعد لحظات من وصولي إلى العاصمة الجزائر في أوّلِ جمعة بدأ فيها الجزائريون التظاهر ضد عهدة خامسة للرئيس بوتفليقة كاسرين بذلك حاجز الخوف والحظر على التجمهر الذي استمر لعقدين.

كانت العاصمة -كعادتها عشية كل جمعة- مدينةً تتثاءب لم تدرك أنّها على موعد مع التاريخ حين قرّرت حشودٌ شبابية غفيرة التّجمهر في الشوارع والساحات العامة رافضةً التمديد لرئيس لم يخاطِب شعبه منذ سنوات وترك البلاد بيدِ عصابات مافيوية بدّدت المال العام واخترقت المؤسّسات واحتكرت القرار السياسي، وتركت للنّاس طوابير الحليب ورداءة الخدمات والتدافع ليلا عند الشواطئ للهروب إلى الضفة الأخرى بحثا عن المعنى وأفق مضيء لم يجدوه في أكبر دولة عربية وأفريقية باتت سجنا واسعا ومظلما.

لم ينتظر الشّباب الجزائري بيانا من مثقفٍ يحرضهم على التمرّد، بل المثقف تفاجأ بتلك الهبة غير المتوقعة بينما كان منشغلا بالتّنظير لخطر الأصولية.

قبل حوالي ثلاثين سنة عاشت الجزائر تحوّلا عميقا عقب احتجاجات أكتوبر 88، وجدت السّلطة نفسها مجبرة على تقديم تنازلات جمّة أبرزها التعددية الحزبية وحرية الصحافة.

وسط هذا الزخم غير المسبوق في تاريخ البلاد التي أدارها العسكر بعد الاستقلال بقبضةٍ أمنيةٍ صارمة وعبر جهازها «حزب جبهة التحرير الوطني» برصيدها النضالي ودعايتها الشّعبوية واحتكارها للمشهد السياسي، برزت حالاتٌ عديدة من الرّفض والرغبة في الانعتاق من سلطة الحزب الواحد التي انتهت إلى آلة بيروقراطية غير مدركةٍ لتفاصيل المشهد الوطني.

كلُ ما حدث مطلع التّسعينات هو تجلي لمدى التآكل الرهيب الذي أصاب بنيةَ النظام وجعل الناس تبحث عن بديل يقطع نهائيا مع سلطة شاخت وأصابها نفس الورم الذي عانت منه الأنظمة النّورية والاشتراكية في العالم بدءا من الاتحاد السوفييتي. لم يكّن فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ بعد أوّلِ انتخابات تعددية في البلاد إلا إفرازا موضوعيا لإفلاس النظام وعدم جاهزيّته لتحولٍ ديمقراطي يفتقدُ لأدنى مراجعات سياسية وفكرية فشلت في تقديم تصوّرٍ عقلاني لجزائر ما بعد 1988.

عقب توقيف المسار الانتخابي وتدخّل الجيش واستقدام الراحل محمد بوضياف ليكون واجهة لسلطة الأمر الواقع ثم اغتياله في ما بعد، دخلت الجزائر مجدّدا إلى النّكنة واستعاد العسكري سطوته على المشهد وأعاد ترتيب بيته لكي يتفرّغ لمعركته مع الظّلاميين، تلك العشرية كانت جرعة حياة أنقذت النّظام وباسم شرعية مكافحة الإرهاب استعاد توازنه وتمكّن من ضبطِ آلياته في تسيير البلاد.

نجحت العلبة السّوداء للنّظام في إقناع بوتفليقة سنة 1999 بتولّي شؤون البلاد وقدّم وعدا بإعادة السلم والقضاء على الإرهاب.

بعد العهدة الأولى لبوتفليقة حدث أهمُ شرخٍ في طبيعة سلطة القرار خاصة بعد الإطاحة بقائد أركان الجيش الفريق محمد العماري واستبعاد عرّاب السلطة العربي بلخير.

انتصارُ بوتفليقة على من جاؤوا به جعل السّلطة منذ رحيل بومدين في قبضةِ رجل واحد، دجّن الجميع وعمّم ثقافة الولاء والرشوة السّياسية مستفيدا في ذلك من ارتفاع مداخيل المحروقات وجمود السّاحة السّياسية التي فقدت دورها عقب إلغاء المسار الانتخابي وتحوّلها إلى معارضة موسميّة كل ما تجيدُ فعله مغازلة النّظام للحصول على بعض من فتات الرّيع ربما باستثناء الراحلين حسين آيت أحمد وعبدالحميد مهري.

لم يرغب أحدٌ في التّشويش على بوتفليقة باعتباره صاحب مشروع المصالحة الوطنية، لكن بعد إعلانه تعديل الدستور سنة 2008 دون العودة إلى الشعب وإصراره على البقاء في السّلطة لعهدات أخرى ليستكمل مشاريعه المزعومة، خلق موجة رفض وإن كانت خجولة لحالة استبداد قيد التشكل لا مبرّر لها إلا رغبات نرجسية للخلود في الحكم.

مرّت عهدة بوتفليقة الثّالثة دون أن يتحقّق ما وعد به من تسليم المشعل للشّباب واستبعاد ما يسمى جيل الشّرعية الثّورية بل تعمّق البؤس وأصبح الفساد مقنّنا وزاد الاحتقان خاصة بين الشّباب بالإضافة إلى موجاتِ احتجاج لقطاعاتٍ عديدة خاصة الصّحة والتّعليم، ونجح النّظام في تجاوزها معتمدا على مداخيل النّفط في شراء الذّمم وإسكات

المحتجّين وفتح البنوك للشّباب من أجل الحصول على قروض مالية أو ما أصطلح عليه بـ«شراء السلم الاجتماعي».

وسطَ هذا التّململ كانت بوادر الرّفض تنتعش أكثر وعبّرت عنها بوضوحٍ جماهيرُ كرة القدم بشعاراتها المناهضة للسّلطة ورغبتها الشّديدة في رحيلِ النّظام وحلمها بالهجرة إلى أوروبا هربا من الفساد والبطالة بالإضافة إلى احتجاجات واسعة في الجنوب الجزائري ضد التّهميش واستخراج الغاز الصّخري.

الدور الكبير الذي قامت به الجماهير الرّافضة لسلطة الأمر الواقع خلقَ وعيا جديدا يطمحُ للتّغيير فشلت النّخب في تكريسه معتبرة شبابَ المدرجات حالةً رعاعية لا تنتجُ وعيا وتنزع للعنف.

لحظة الإعلان عن ترشّح بوتفليقة لعهدة خامسة كانت هناك تراكماتُ غضبٍ ورفض لسلطة شاخت ونابت عنها مافيا خفيّة اختطفت البلاد ونهبت مقدراتها وأجهزت على ما تبقى من المؤسسات ودخلت -بسببها- البلاد في حالة مخيفة من العبث والانزلاق نحو هاوية مظلمة خاصة بعد تراجع عائدات النّفط وبروز طبقة سياسية لم تخف احتقارها للشّعب وإصرارها على البقاء في الحكم وتهديد الشّعب بالمآلات الدمويّة التي تعيشها بلدان الربيع العربي والتّلويح بالعشرية الدامية التي لم يعايشها الجيل الذي ولد قبل نهاية الألفية وعاصر بوتفليقة طيلة فترة حكمه التي تجاوزت ربع قرن. جيل تربى بعيدا عن دعاية النّظام وأبواقه التّدجينية ويجيدُ استعمال الميديا الحديثة ومنفتحٌ على العالم وتجارب البلدان النّاجحة التي يحلم بمواكبتها، جيلٌ يؤمن بجمهورية ثانية لا مكان فيها لبوط الجنرال ولا لتأميم الحكم بشرعيات كاذبة مستهلَكة، ثم أن الفزّاعات الدموية التي تروّج لها نخب النّظام لا تنطلي عليه.

فشل الأحزاب في التصدي للطغم الحاكمة وعدم تشكل مجتمع مدني فعال وإفلاس وانسحاب النخب من المشهد وتلاشي سرديات التغيير، من الأمور التي أفرزت جيلا يراهن على نفسه في التغيير سلميا والقطع مع الفساد ورموزه والتأسيس لجمهورية ثانية حقيقية تستوعب أحلام الشباب وتعيد لهم ثقتهم بأنفسهم والتفكير في غد ملون بشارات الحلم كالتي رفرفت طويلا في حواضر ومدن الجزائر الجديدة.

كاتب من الجزائر

مقال

سيكولوجية تدمير الذات

وائل يوسف

هل من الممكن أن يدمّر الإنسان نفسه بدون وعي منه؟ هذا ما نناقشه في السطور التالية، فأساليب التفكير تقود الإنسان إلى النعيم أو الجحيم، ولهذا نعرض في هذه المقالة الخطوات والمراحل التي من شأنها أن تقود الإنسان إلى تدمير الذات. مستعيدين معاً هذا المقطع من نيتشه «وما نظرت إلى المرآة حتى صرخت وخفق قلبي خفوقاً شديداً، لأن ما انعكس في المرآة لم يكن وجهي، بل وجه تقطبت أساريره بضحكة شيطان آخر».

كل فرد يتعرض لضغوط مختلفة في الحياة وهذه الضغوط ناتجة عن الحياة المعيشة والمشكلات العديدة التي يتعرض لها الفرد في حياته، ومن هنا يظهر القلق نتيجة هذه الضغوط، وهنا لا بد من التعرف على الضغوط أوّلا فهي تمثل حالة من الضيق والاختناق الناتج عن عجز الفرد عن تأدية الواجبات والمتطلبات الملقاة على عاتقه، أو عجز الفرد عن تأدية الواجبات لكثرتها وتنوّعها مما يؤدى إلى ردود فعل سيئة نفسيا وجسميا على الفرد وشعوره بالقلق والتوتر وعدم التوازن النفسي، مما يؤدى إلى فقدان السيطرة على النفس والجسد وتظهر الاضطرابات والأمراض النفسية والجسدية.

ونأتي للقلق وفى هذا الصدد لا بد أن يفرّق القارئ بين نوعين من القلق أولهما هو القلق الصحي وهو قلق محمود حيث يظهر عند تعرض الفرد لموقف ضاغط مثل الامتحان فيدفعه للعمل والإنجاز فهو يوجه الفرد إيجابيا، أما القلق العصبي فيعرفه عبدالستار إبراهيم -بروفيسير علم النفس- على أنه انفعال شديد بمواقف وأشياء لا تستدعي بالضرورة الانزعاج، والشخص في حالات القلق العصابي يجد حياته الوجدانية والفكرية والاجتماعية نهبا لهذا الشعور بحيث قد يجد الشخص نفسه عاجزاً عن الحركة الإيجابية والتفاعل العادي بالحياة، ومن أعراضه الانفعال الشديد وعدم الاستقرار النفسي والتقلب الانفعالي، وعادة يظهر هذا القلق لدى الأشخاص الذين يتعرضون لضغوط مستمرة.

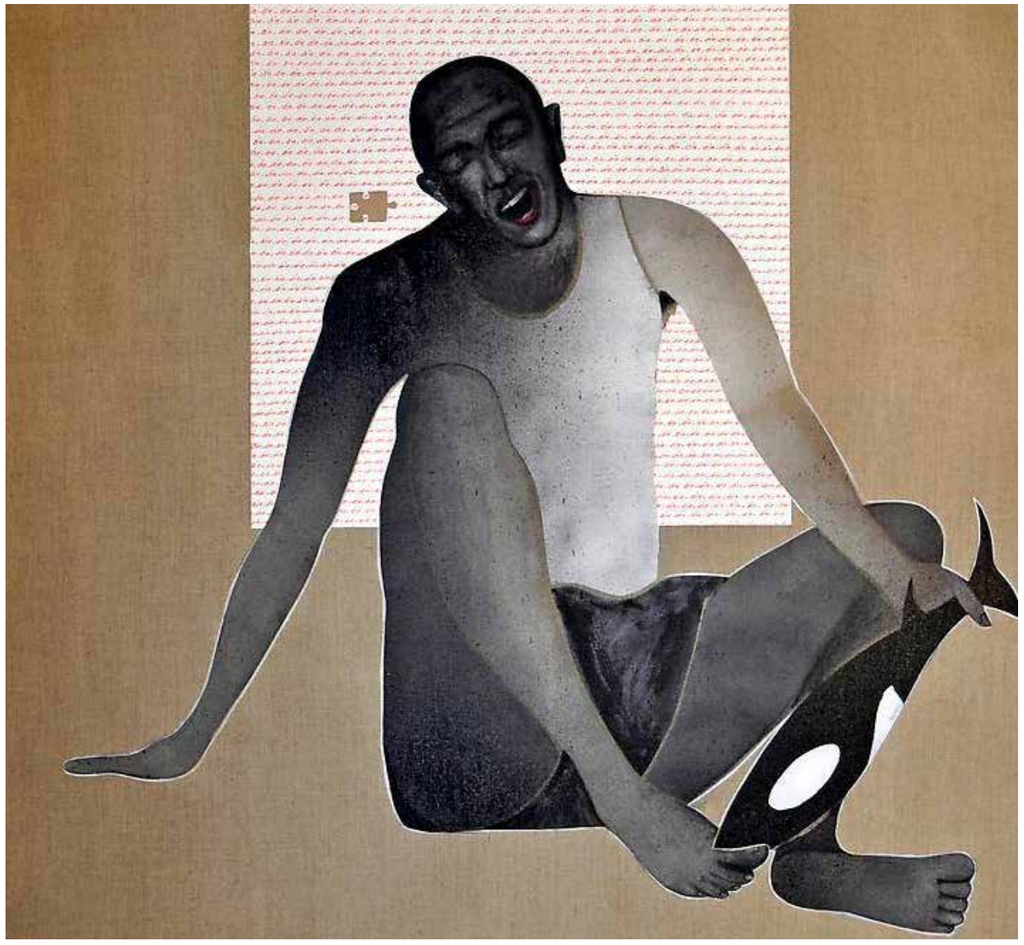
وتتطور حالة القلق إلى حالة من الخوف ويُشرح لنا شاكر عبدالحميد في كتابه الرائع «الغرابة» حالة الخوف فهي أحد الانفعالات الأساسية الكبرى، والتي تشتمل أيضا على: السرور والغضب والحزن، ويشير الخوف -عامة- إلى أخطار واقعية مدركة أو متخيلة، وهو يختلف عن القلق، الذي يظهر بشكل غير متناسب مع التهديد أو الخطر الفعلي المتضمن في موقف ما، وقد يظهر الخوف نتيجة للتعرض لمواقف محدثة للصدمة، أو نتيجة ملاحظتنا أشخاصا آخرين يتعرضون لمواقف مخيفة ويكشفون عن مشاعرهم الخاصة بالخوف.

وقد يحدث الخوف أيضا نتيجة تلقّينا معلومات مثيرة له، ويؤدى التعرض المتكرر أو طويل الأمد للخوف إلى حدوث اضطرابات انفعالية وإلى ارتفاع مستويات القلق لدى الخائفين. ثم يتطور الخوف ليصبح حالة من الذعر ويعرف الذعر بأنه حالة من الخوف والفزع. وفي الحديث «لا يزال الشيطان ذاعرا من المؤمن» أي ذا ذُعر وخوف، أو هو فاعل بمعنى مفعول، أي مذعورا، وامرأة ذعور، أي تَذعر من الريبة والكلام القبيح. هذه السلسلة من الحالات تحدث عند تعرض الفرد للضغوط بشكل مستمر ومتلاحق.

تجارب الضغوط

قام علماء النفس بتجربة على الغوريلا كان الهدف منها ملاحظة تصرفها في المواقف الضاغطة وكان اختيار الغوريلا في التجربة لأنها تتسم بالقوة الكبيرة وكذلك لأنها من أكثر فصائل القردة ارتقاء، وكانت التجربة كالتالي تعرض الغوريلا لمواقف ضاغطة بشكل مستمر مثل الصعق الكهربائي وكذلك وقوع الأشجار عليها وهكذا، وكان رد فعل الغوريلا على كل المواقف الضاغطة كالتالي عند بدء المواقف الضاغطة في الظهور كان هناك رد فعل يتمثل بالخوف وبعدها بدأت في ترقب الأحداث من حولها ومن أي جهة سوف تأتى الضغوط.

ومع استمرار الضغوط بشكل متلاحق بدأت الغوريلا في شد كل عضلات جسدها وأظهرت القوة المفرطة في مواجهة الضغوط بالقوة، فوجدت أن الضغوط مازالت مستمرة بشكل متلاحق فأدركت أن قوتها أصبحت هشة لمواجهة هذه الضغوط، ورغم ذلك حاولت تجميع كل القوة المتبقية لديها، وأظهرت قوة مرة أخرى لمواجهة الضغوط عليها وبعدها ظلت في مكانها، وفشلت في مواجهة الضغوط من حولها.



خالد تكريتي

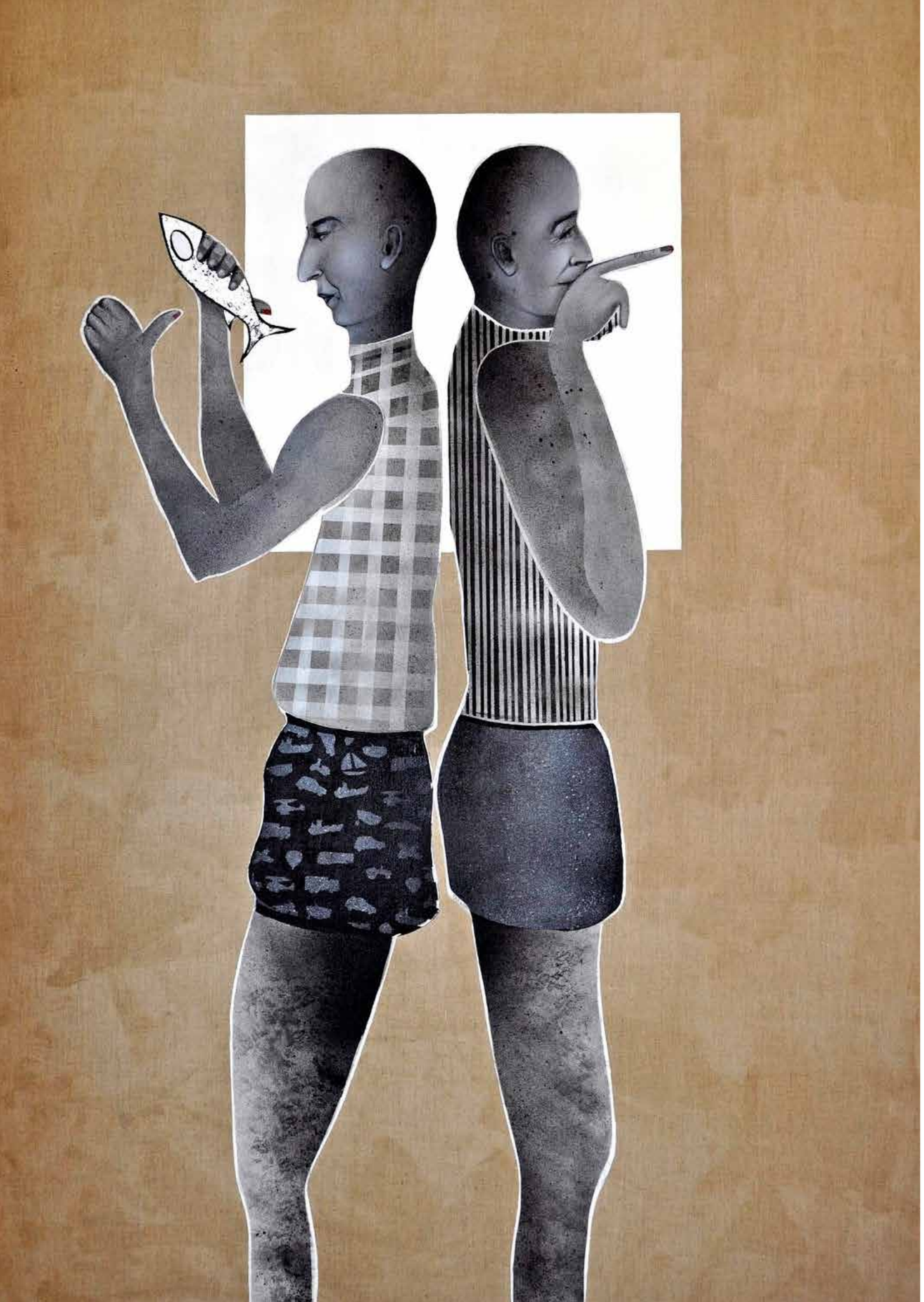
وهناك تجربة لعالم النفس الشهير سيلجمان على الفئران وهى كالتالي، وضع سيلجمان طعاما لفأر وعندما تحرك الفأر تجاه الطعام كان يعطيه صدمه كهربائية ومع تكرار الصدمات عدة مرات جعلت الفأر لا يتحرك ولا يبالى عند أخذ الصدمة، وحتى بعد أن أوقف الصدمات الكهربائية ووضع له الطعام فكان الفأر ثابتاً لا يتحرك تجاه الطعام، وعرفت هذه الحالة بحالة اليأس المكتسب.

الشخصية المنقسمة

ويعرض لنا شاكر عبدالحميد طبيعة الشخصية المنقسمة ويعرض دراسة لعلماء النفس على هذه الشخصية، حيث ركز علماء النفس على فكرة الذات أو الأنا، وقالوا إن اختلال الشعور بالشخصية هو دال على إحساس ضعيف غير متكامل بالأنا أو الذات ناتج من صراعات خاصة بعدم الكفاءة وعدم التكامل بين مكونات الذات من ناحية، وبينها وبين الواقع من ناحية أخرى، وقد نظر علماء كثيرون إلى هذه الحالة على أنها آلية دفاعية يقوم بها المرء ضد مجموعة من المشاعر والصراعات والخبرات السلبية عندما تعجز الآليات الدفاعية التكيّفية الأخرى عن القيام بدورها، أي أنها نوع من الدفاعات التي تقيمها الذات لحماية نفسها من القلق ومصادره المتنوعة.

وأضاف فرويد إلى ذلك أيضا قوله إن اختلال الشعور بالشخصية يقودنا نحو حالة غريبة خاصة (بالضمير المزدوج)، وهي تلك الحالة التي يمكن وصفها على نحو دقيق بأنها «شخصية منقسمة»، اختلال الشعور بالواقع (Derealization) واختلال الشعور بالذنب أو الشخصية (Depersonalization).

إن الشعور بالانفصال أو الانعزال والغرابة، وكذلك الوعي بهذا الانفصال، هو جوهر هذه الحالة ولها أعراض هامه تدل عليها ومنها: اختلال الشعور بالواقع، أو الشعور بأن العالم الخارجي نفسه غريب أو غير واقعي.



الماكروبيزيا (Macropasis) والميكروبيزيا (Micropasia)، وهو نوع من الشعور بالتحول الغريب والتبدل في أحجام الأشياء وأشكالها بحيث تبدو أحيانا أصغر من حجمها مثلا (الميكروبيزيا)، وأحيانا أكبر (الماكروبيزيا).
الآلية الشعورية: قد يشعر بعض الأفراد هنا بأن الآخرين يبدون لهم غير مألوفين.
خطوات على طريق تدمير الذات
تعرض لنا الدكتورة منال عمر -أستاذ الطب النفسي- إحدى عشرة علامة أو مرحلة للفرد الذي يقع تحت ضغط، ولا يستطيع التوافق معها فتؤدى به إلى حالة من تدمير الذات، وهذه الحالة وقعت في براثنها شخصيات كتب التاريخ اسمها وكان لها أثر في العالم على مختلف المجالات وخاصة المجال السياسي، ولكن انتهت حياتهم بتدمير الذات.

القلق العام

وهو حالة من الارتباك والقلق الدائم تأتى لدى الفرد عند وقوعه تحت ضغط ما، وقد شرحنا هذه الحالة بالتفصيل في مقدمة المقال.

الترقب

وهي حالة من الارتباك والقلق الحاد حيث يترقب الفرد من حوله وكل الأشياء المحيطة به، لإدراك أيّ ضغوط تأتي له. فهو دائما يترقب ما الذي يحدث ومن أيّ اتجاه سوف تظهر الضغوط عليه. (مثل ترقب الغوريلا لمصدر الضغوط).

التشتت «ارتباك القرارات»

وهنا تزداد حالة القلق عند الفرد، وعدم القدرة على السيطرة على التفكير الحكيم يؤدى إلى حالة من التخبط الشديد في أخذ القرارات التي قد تكون غير مدروسة بشكل كبير مما يؤدى إلى انفجار الأزمة أكثر من حلها.

عدم تقبل الآخر

وهي مرحلة مهمة جداً في تدمير الذات حيث يكون الفرد غير قادر على تقبل رأي الآخر على الإطلاق، وقد ينظر له بنظرة العداء، ويظل دائما يشك في كل من حوله وآرائهم.

تجمد المشاعر

يجد الفرد نفسه لا يبالى بالآخر على الإطلاق وغير قادر على التعاطف معه لأنه يكون في حالة من الانغماس في المشكلات الذاتية والضغوط المستمرة التي تقع عليه فضلا عن حالة التشتت في التفكير.

الشك

تنتاب الشخص حالة من الشك المستمر بكل من حوله وكل الآراء التي يتلقاها من المحيط الخارجي، وهنا يبدأ في الخسارة الفادحة للمعاونين والمقربين والأصدقاء وقد تصل إلى أفراد الأسرة.

ذاتية التفكير

وتتمثل هذه الخطوة في التعصب الشديد للآراء الشخصية والدفاع عنها بشكل مستميت لإظهار القوة والحكمة ولكنها في الحقيقة قوة واهية أو غير حقيقية.

العنف والهجوم

يسيطر العنف والهجوم الشديد على الفرد ضد كل من يخالفه الرأي ويصبح الفرد قاسياً جدا في الهجوم حتى على أقرب المقربين منه.

الصدام مع الآخر

الهجوم الدائم المستمر على الآخرين لا بد وأن ينقلب إلى صدام حاد بين الفرد وكل من حوله.

العدوان تجاه الآخر

يصبح الفرد عدوانياً ويظهر هذا العدوان بشدة لإثبات قوته وهيمنته على الموقف وقد يتطور العدوان لدرجة القتل.

الخلاص

وهي حالة تتشكل من التشتت والتشويش في التفكير بشكل كبير تتطور عادة هذه الحالة إلى عدوان شديد وصدام حتمي مع كل من حوله وسماع الصوت الذاتي فقط. أو تنقلب هذه الحالة إلى حالة عدم المبالاة والإنكار الشديد، فيظل الإنسان يبتسم ويضحك بشكل هستيري، دون أن يبالي بشيء من المشكلات التي تقع على عاتقه، وفي الحالتين يكون الخلاص هو تدمير الذات بشكل حتمي.
إن إدراك الضغوط بشكل فعّال ومنظم وعقلاني هو الذي يحافظ على بقاء الذات فالهروب من الضغوط دون انتصار أو هزيمة في لحظة ما يكون ضروريا جدا للحفاظ على الذات، وهذا الأمر غاية في الأهمية لأن هذه الخطوات السابقة قد مرّ بها أشخاص كانت تحكم العالم، وأثبتت الأبحاث العلمية أنّ من يمرّ بهذه المراحل حتما سوف ينتهي بتدمير ذاته. إن دوافعنا الغريزية تؤدى بنا في بعض الأحيان عند التعرض للضغوط إلى عدم القدرة على الانتصار والهزيمة، والحفاظ على الذات يكون عن طريق الخروج أو الهروب من الضغط، وتتمثل هذه الحالة -في رأى الكاتب- في حالة الإغماء؛ حيث أن الجهاز العصبي والمخ والجسم يتعرض لمثيرات كثيرة لا يستطيعون إدراكها، هنا تأتى لحظة الإنقاذ وهي الهروب من الضغط المستمر، ويتمثل الهروب هنا بالإغماء وهذا للحفاظ على الإنسان من الموت.
ومن كل ما سبق فإن هذه التجارب توضح أخطاء التفكير في إدارة الضغوط المستمرة لأن كلاً من الغوريلا والفأر لم يستطيعا تجنب الضغوط أو البعد عنها وإنما حاولا مقاوماتها حتى لو كان من المدرك أن القوة لا تنجح في منع الضغوط فيظل مواجهاً لها بشكل عنيف حتى ينتهي الأمر بهم إما بحالة اللامبالاة واليأس المكتسب مثل حالة الفأر، أو حالة تدمير القوة والذات مثل حالة الغوريلا.

خالد تكريتي
كاتب وأكاديمي من مصر

عدسة فاطمة الصبيحة

العين الثالثة

محمد الحمامصي

تعترف المصورة الفوتوغرافية السعودية فاطمة الصبيحة أن دخولها إلى عالم التصوير الفوتوغرافي كان بسبب وقت الفراغ الذي كان يحاصرها خلال فترات الصيف حيث يمتد النهار لساعات طويلة عقب انتهائها من عملها موظفة بالجمارك لتقرر شراء كاميرا والبدء في ممارسة التصوير على كورنيش الدمام، ولتكتشف من ثم أن هناك مجموعة تتبنى المصوّرين والمصوّرات عن طريق ورش ودورات معتمدة، وقد التحقت بها منذ عام 2015 وحتى اليوم، وهي الآن عضو في مركز مصوري الخليج بقيادة الفنان مجدي آل نصر، كما التحقت بمجموعات تصوير أخرى داخل المملكة وخارجها مثل جماعة التصوير الضوئي بالقطيف واتحاد المصوّرين العرب وجمعيات دولية أخرى، الأمر الذي ساهم بشكل كبير في تطور علاقتها بفن التصوير وصقل موهبتها وتحديد توجهها في هذا الفن.

ما لم تذكره فاطمة الصبيحة أن ثمة موهبة أصيلة تكمن داخلها وكانت الدافع الأصيل وراء تشكيل العالم عبر عدسة كاميرتها، لذا لم يكن غريبا أن تحصد أعمالها 35 جائزة دولية وتشارك في عدد كبير من المعارض المحلية والدولية آخرها معرض «إكسبوجر» في الشارقة ومعرض «المسابقة الأولمبية للتصوير» في اليونان، وهي معارض مشتركة وتابعة لمسابقات معينة. وتحرص الفنانة على المشاركة بأعمالها في المعارض الملحقة بالمهرجانات والفعاليات الثقافية والترفيهية في المملكة ودول الخليج عامة، وينتظر أن تقيم معرضا شخصيا خاصا بها تكشف فيه عن اهتماماتها الخاصة وميولها الشخصية في التصوير والجماليات التي تتمتع بها أعمالها.

تقول الصبيحة «التصوير هوايتي ومتنفسي من ضغوطات الحياة متكافئا مع حبّي للقراءة والسفر اللذين يساعدان بشكل كبير في صقل الموهبة من حيث الثقافة والمعرفة والرؤية الفنية».

وتؤكد الفنانة أنها لم تواجه عوائق كبيرة أمام تحققها كمصورة فوتوغرافية «لا توجد عوائق مجتمعية تواجه المصورة السعودية، وبعض العوائق التي يواجهها المصورون عامة تتلخص أولا في رهبة الكاميرا للكثير من الأشخاص، وثانيا عدم وجود هيئات أو مؤسسات معنية بإصدار تصاريح التصوير سابقا، وثالثا صعوبة الوصول إلى بعض المناطق أو الأماكن لتصويرها. إنما بشكل عام نجد التشجيع في كثير من المحافل والفعاليات.

وترى الصبيحة أن المنظور الثقافي والرؤية الفنية يختلفان من فنان إلى آخر ومن بيئة ثقافية واجتماعية إلى أخرى ويختلف معهما مدى تقبل الآخر للاختلاف. إن إيمان المصور الفوتوغرافي بأن الفن وسيلة تواصل إنسانية

لا تحتاج لشرح أو تفسير يختصر الكثير من الكلام.. الصورة تعبّر عن كلّ ما نحمله من ثقافة وحضارة ومعرفة وجمال، وغالبا ما يتم ذلك بطريقة بسيطة من حيث الموضوع والتكوين والإضاءة والتعابير، وهنا أيضا لا يمكن أن نغفل أهمية متابعة فن التصوير في مختلف دول العالم، فهذه المتابعة تصقل الموهبة والخبرة، وتساهم بالتغذية البصرية وتفعيل الحوار وترقى بالنقد البناء بين ذوي الخبرة والمعرفة والمتطلعين إلى التفرد والتحقق.

وتشير الصورة إلى أن بعض الصور تكون وليدة اللحظة، سريعة التكون، تقتنصها العدسة في أجزاء من الثانية، وبعضها يحتاج إلى تخطيط وانتظار واستعدادات مسبقة. لكن تظل الصور العفوية والمفاجئة هي الأجمل والأبلغ.

وتضيف الصبيحة «أعشق تصوير حياة الناس والشارع. أحب الاختلاط مع مختلف الشعوب والثقافات والديانات وأحب المغامرة، لذلك لا أمانع من زيارة بلد لا أتحدث لغته أو أعرف الكثير عن مقدساته ومعتقداته. السفر يغنيني عن قراءة ألف كتاب، ولذلك أسافر برفقة عدستي لأستمتع أولا وأتعرف على البلدان ثانيا، ثم أمارس التصوير بعد ذلك».

وحول مكانة الأماكن المقدسة كمكة والمدينة وأيضا خصوصيات المجتمع السعودي في حياته اليومية في أعمالها الفنية تلفت الصبيحة إلى أن التصوير في الحرمين الشريفين له ميزة خاصة، وتقول «لعلّي كنت من المحظوظين لتصويري الحرم المكي قبل عدة سنوات، ولديّ مجموعة صور لازلت أحتفظ بها، وقد شاركت هذه الصور في مسابقات ومعارض محلية ودولية وحصدت العديد من الجوائز، ولكن بسبب صدور قرار بمنع التصوير داخل الحرمين احتراما لخصوصية الحجاج والمعتمرين منعني من التجربة لمرة ثانية، ونتمنى أن تتاح الفرصة لاستخراج التصاريح عن طريق الجهات المعنية لأتمكن من التصوير مرة أخرى وإظهار جماليات هذه الأماكن المقدسة وعظمتها لنقلها إلى العالم.

وترى الصبيحة أنه على الرغم من التكنولوجيا الهائلة التي تحققت في تقنيات التصوير تظل هناك اختلافات بين مصوّر وآخر تتصل بداخله وثقافته وطبيعة ما يسعى لتحقيقه، وتقول «المصور يحمل صور عدسته ورؤاه الجمالية والفنية وينقلها للآخرين على اختلاف ثقافاتهم ودياناتهم، هو يقدّس مواطن الجمال ويبحث عنها في أبسط الأماكن، وعند أبسط الأشخاص والمواقف، ويظهر أهمية التوصل الإنساني والترابط الفكري، وتقبّل الآخر، وإيجاد الجمال في المتناقضات واعتبار الاختلاف تميزا وتفرّدا، كلّ مصوّر له عين ثالثة تخدم أفكاره وقناعاته وما يطمح إليه وما يرتجيه من رسالته الفنية.

كاتب من مصر

مقال

رياح كلكامش

من أور إلى أسخيلوس إلى شكسبير

صلاح نيازي

يمكن القول، بما يشبه البديهة، إنه لولا الإله شمش، لما استسلم خمبابا، حارس غابة الأرز، لكلكامش وأنكيدو. الإله شمش وبتكتيك عسكري محكم، جنّد الرياح فطوقته من جهاته الأربع.
لا أمامه أمام، لا وراءه وراء، وكذلك شرقه وغربه موصدان. لا مهرب، ولا مكوث. سنرى فيما بعد كيف أفاد من هذه الصورة التي يعزّ فيها الهروب ويتعذر فيها المكوث، كلٌّ من أسخيلوس في مسرحية بروموثيوس طليقاً، وشكسبير في مسرحية مكبث.

رياح الإله شمش أعتى العساكر المتجحفلة. خطورتها أنها كاملة العدة والعدد دائما وذخيرتها لا تنفد، كذلك لا يُعرف متى ولماذا تبدأ. لا تنتهي إلا بعد أن «يتعب الدمار من التدمير» كما يقول شكسبير. أمام هذا الجبروت الرباعي من الرياح تضرّع خمبابا لكلكامش وأنكيدو، تضرع مخلوق خائر مشلول، لا حول له ولا عضلة. رقّ له قلب كلكامش، إلاّ أن قلب أنكيدو كأنّه قُدّ من صخر.

كذا سنّ الإله شمش أغرب قانون كوني. الرياح إذن، ليست ظاهرة طبيعية خاضعة للفصول والبحار والجبال والوديان والحرارة والبرودة، إنما هي كتائب ورمايا مجندة بأيدي قوى غيبية. أكثر من ذلك يمكن حبسها في كيس أو قربة، كما فعل إيلوس الذي أقامه زفس قيّماً على الرياح.

ففي الكتاب العاشر من الأوذيسة (ترجمة فيتزجيرالد) يصل أوذيس إلى جزيرة يوليا التي كان يحكمها إيلوس، بعد لقاء غير موفق مع السيكلوبيين (هم قوم عمالقة ذوو عين واحدة، تخصصوا بصنع الصواعق لـ«زفس»).

كان إيلوس قد استضاف أوذيس وحاول أن يساعده في الرجوع إلى موطنه أثاكا عن طريق حبس الرياح المعاكسة وغير المواتية في كيس وضعه في سفينته. ولكن بعد تسعة أيام من السهر والتعب أخذه النعاس فنام. عندها كان رجال أوذيس من البحارة قد شكّوا في الكيس وتصوّروا أن أوذيس أخفى فيه كنزاً من الذّهب والفضة. وحينما فتحوه انطلقت الرياح، وإذا بالسفينة تعود أدراجها إلى جزيرة يوليا ثانية. ساعتئذ رفض إيلوس تقديم أيّ مساعدة أخرى إلى أوذيس، فطرده.

ماثل جيمس جويس في روايته يوليسيس الحلقة السابعة، بالفصل العاشر من الأوذيسة. فشخصية كروفورد في يوليسيس توازي شخصية إيلوس من حيث سفاح القربى، ذلك أن إيلوس زوّج أولاده الستة من بناته الست. ثم ماثل مقر الصحافة بالجزيرة العائمة التي كان يقطنها إيلوس. أكثر من ذلك في كلتا الحلقتين إحباط، وعقم، وضالة منشودة للخلاص على المستويين الشخصي والمجتمعي.

المعروف أن وقائع الحلقة السابعة من رواية يوليسيس تجري بمكتب جريدة دبلن. إنه مكان عاصف، على خلفية صخب مكائن الطباعة المشغولة بصنع الكلام المنمق مصحوبا بمناقشات ناشري الصحف اليومية. هكذا رسم جويس بحراً من الضوضاء. بالإضافة تعيد الحلقة السابعة للأذهان أيضاً بعض القصص القصيرة من مجموعة جويس «أهالي دبلن» وفيها تصوير للبطالة والخيبة والإحباط في منتصف النهار، أي ساعات العمل، تماماً كما عانت سفينة أوذيس حينما خرجت عن وجهتها بفعل الرياح التي انطلقت من الكيس.

ثمة صدى للرياح الأربع، في مسرحية أسخيلوس. فبعد أن يقاد بروميثيوس إلى أبعد نقطة على الأرض، يمسمر على صخور قمّة جبلية بسلسلة قوية. كانت الريح سافعة نهارا وصرصراً ليلاً.

بروميثيوس يسمع حفيفاً، الحفيف يقترب. ما من إنسان بقادر على الارتقاء إلى تلك القمة المنعزلة.

مع ذلك يقول:

«أيّاً كان القادم فإنه يجلب الخوف»
ورغم طمأنة الكورس له فإنه يصيح:
«لقد أصبحتُ ألعوبةً تعسة بيد كلّ ريح».

وفي آخر المسرحية حين تأخذ التهديدات دور الفعل والتطبيق يصرخ بروميثيوس:

«الغبار يرقص في نافورة مدوّمة
مهبّات الرياح الأربع تتهاوش معاً
تنتظم في صفوفٍ للمعركة».

على هذه الشاكلة وجد مكبث نفسه بلا مكوث وبلا هروب:

«لقد ربطوني إلى وتد لا أقوى على الهروب
وعليّ كدبّ المراهنات أن أقاتل
شوط الكلاب الأوّل».

على أيّ حال، قبل التمعن برياح المسرح الشكسبيري، لا بدّ من التوقف قليلا عند الكتب الدينية التي ظهرت فيها كذلك، الرياح الأربع مع الفارق، ذلك أنّ الملائكة في التوراة والإنجيل هي التي أنيطت بها مهمة التنفيذ. جاء مثلاً في رؤيا يوحنا اللاهوتي (7-1) «وبعد هذا رأيت أربعة ملائكة واقفين على أربع زوايا الأرض ممسكين أربع رياح الأرض حتى لا تهبّ ريح على الأرض ولا على البحر ولا على شجرة ما».

الفارق الآخر المهم، هي أن الرياح، قبل الكتب الدينية، كانت موجهة ضدّ أفراد معيّنين. بينما شرعت رياح الكتب الدينية بتدمير قرى ومدن، وإبادة أقوام بالكامل كقصاص. ففي سفر إرمياء-العهد القديم استنفرت الرياح لاجتياح عيلام «وأجلب على عيلام أربع رياح من أربعة أطراف السماء وأذريهم لكل هذه الرياح ولا تكون أمّة إلا ويأتي إليها منفيّو عيلام» (سفر إرمياء49.36-).

الشيء بالشيء يذكر، ثمة فرق جسيم وغامض بين دلالة الريح ومعناها بصيغة المفرد، ودلالة الرياح ومعناها بصيغة الجمع، في التوراة والإنجيل. سيتوضّح الفرق أكثر في الكتاب العزيز.

قد يكون من المفيد أنْ نذكر أن معظم مفسري القرآن الكريم فرّقوا بين معنى الريح بصيغة المفرد، وبين الرياح بصيغة الجمع. الريح بالإفراد في اجتهادهم رمز للعذاب، بينما الرياح بالجمع تعني الرحمة.

يبدو أن هذا التفريق، وإنْ صحّ في الأعمّ، إلا أنّه لا يطّرد. ففي سورة يونس مثلاً وردت صفتان متناقضتان للريح في آية واحدة. فهي ريح طيبة مرّة، ثمّ ريح عاصف. أكثر من ذلك قرأ حمزة والكسائي الرياح بصيغة المفرد في عدة سور، منها الكهف والنمل وفاطر والشورى والجاثية...

من الطريف، ما روي عن السلف من اجتهاد من أنّ «ريح العذاب شديدة ملتئمة الأجزاء كأنها جسم واحد، وريح الرحمة لينة متقطعة. قال الرماني «جُمعتْ رياح الرحمة لأنها ثلاثة لواقح: الجنوب والصدى والشمال، وأُفردت ريح العذاب لأنها واحدة لا تلقّح وهي الدبور».

على أيّ حال رأينا كيف أنيطتْ بالملائكة في التوراة والإنجيل مهمة تسيير الرياح. إلا أنّ القدرة الإلهية في الكتاب العزيز استغنت عن دور الملائكة، أو هكذا يبدو، فأصبحت تحت إمرة الخالق مباشرة، أي لا دور للملائكة في الآيات التي تضمّنت الريح.

ولكنْ مع ذلك عُهد أمر الرياح إلى النبي سليمان في آيتين في سورة سبأ وسورة الأنبياء «ولسليمان الريح عاصفةً تجري بأمره إلى الأرض...».

لا مشاحّة، اختلفت الرياح في القرآن الكريم عمّا سبقها من رياح. فهي الآن أوسع جغرافية وتضاريس، وتضرب في أعماق التأريخ تجتاح مدنا وقبائل وأقواماً، برّاً، وتلاطم السفن بحراً. هبوبها لا يُصدّ. لا تبقي ولا تذر. قاطعة لا تتراجع. هذا ما حدث لعاد «وأمّا عاد فأُهلكوا بريح صرصر عاتية سخّرها عليهم سبع ليال وثمانية أيام حسوماً فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية» (الحاقّة).

رأينا أعلاه ما كان من أمر عيلام التوراتية. كان مجرد تهديد ووعيد خطيرين، يتحدث فيها الراوية عمّا سيحدث لعيلام في المستقبل.

أما آية عاد فهي وإن تحدثت بصيغة الماضي إلا أنها مرتبطة بصورة فريدة بالزمن الحاضر. الزمنان الحاضر والماضي مضفوران معاً وكأنهما يقعان في آنٍ واحد. تأليف غريب لا ريب. أوّلاً توحي كلمتا صرصر وعاتية، وتفصيل المدة التي دامت بها الرياح، بالأيام والليالي، وحسوماً (أي المشائيم المتتابعات) على أن الراوية وكأنّما يروي الأحداث كشاهد عيان حينما وقع الحدث. وحينما قال «فترى القوم» وكأنماً أراد أن يشرك القارئ أو السامع فيما كان قد رأى. ولتقريب الصورة أكثر ولزيادة صدقها ويقينيتها جاء بهذا التشبيه النادر «كأنهم أعجاز نخل خاوية» أي لا هروب ولا ثبات. خراب بخراب وعقم.

***

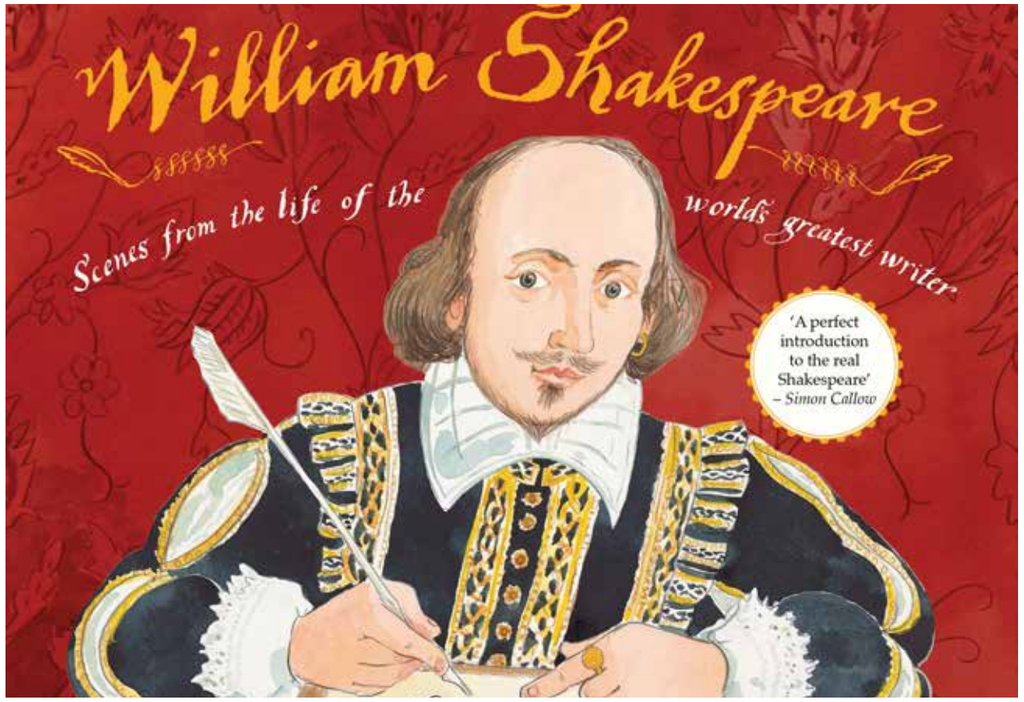
أعلاه، مجمل الرياح التي تأثّر بها شكسبير، إنْ مباشرة عن طريق التوراة والمسرح الإغريقي، أو خلاف ذلك، عن كلكامش. ولكنْ كما هو ديدن شكسبير. فإنه لا يكتفي بالنقل، وإنّما يحوّل المادة الخام إلى نفائس من مصوغات الكَلِم. يمكن القول بهذا الصدد إن شكسبير ابتكر ثلاثة أنواع من الرياح لم تكنْ موجودة من قبل. إنها بنات أفكاره هو.

ظهرت الريح الأولى المبتكرة في مسرحية «العاصفة». الشخصية الرئيسة في هذه المسرحية هو بروسبيرو. كان دوق ميلان. خلعه شقيقه أنطونيو وسلّمه مع ابنته الصغيرة إلى البحر ليواجها مصيرهما. ولكنْ نجا بروسبيرو وابنته، ووجدا نفسيهما في جزيرة خالية من السكان إلاّ من كليبان (أمّه ساحرة وأبوه شيطان) ومن طيف اسمه أريل. تعلّم بروسبيرو في هذه الجزيرة بصورة ما، السحر، فأصبحت له القدرة على صناعة العواصف.

علم بروسبيرو ذات مرة أنّ شقيقه الذي اغتصب الحكم منه على متن سفينة في البحر مع عائلته وحاشيته. فما كان منه إلاّ أنْ صنع عاصفة دمرت السفينة وألجأتها إلى الجزيرة. من النافلة أن هذه هي المحاولة الأولى في التأريخ أن يقوم شخص من الإنس بصناعة عاصفة مضاهياً بذلك الآلهة والطبيعة معاً.

ظهرت الريح المبتكرة الثانية في مسرحية «الملك لير».

الريح في هذه المسرحية، وإنْ كانت ظاهرة طبيعية محض، إلا أنها تتأثر بوضع الإنسان مأساة أم ملهاة. تبكي إنْ بكى وتحزن إن حزن. بكلمات أخرى إن الجرم الصغير-الإنسان (Microcosm) هو الذي يؤثر في العالم الكبير (Macrocosm) . (وهذا اعتقاد قديم قال به بطليموس أوّلاً، وابن عربي فيما بعد). وكان هذا هو اعتقاد الأليزابيثيين. مع ذلك فالجرم الصغير (الإنسان) يتحكم به النجم الذي وُلد تحته. محنة الملك الأليزابيثي أنه كان يسعى للتمرد على ذلك النجم. أيْ على قَدَرِهِ، وهذا عين ما سيفعله مكبث.



بين هذا وذاك ظهرت في رياح الملك لير ثيمة جديدة. أوّلاً جرّد شكسبير الريح من المهام الربوبية والدنيوية ووظفها توظيفاً فنيّاً. فمن ناحية وسّع شكسبير من جنون الشيخ لير، وعمّق مأساته عن طريق شراسة الرياح التي هبّتْ عليه بلا رحمة أو هوادة. والعكس صحيح أيْ لنا أن نقرأ جنون الريح من جنون الملك لير.

الريح المبتكرة الثالثة نعثر عليها في مسرحية مكبث. ولكنْ لنبدأْ من البداية.

نعلم من الفصل الأوّل-المشهد الأوّل أنّ ملْكية الرياح باتت بيد الساحرات الثلاث. ما من آلهة وما من طبيعة. الساحرة 2 لديها الآن «كل الرياح الأخرى/ وكلّ الموانئ التي تهبّ منها».

ربما لهذا السبب ذهب إليهنّ مكبث بعد أن يئس وفرائصه مرتعبة من الخوف لمعرفة أسرار ما يخبئه له المستقبل. (الفصل الرابع-المشهد الأوّل) راح يتوسل إليهنّ أن يجنّبنه حتى «لو فككنَ عقال الرياح وجعلنها تقاتل الكنائس...». لم يجدْ مكبث لديهنّ من طباب لعلته. بلغ يأسه الزبى، فتحوّلت الريح في تصوّره إلى قدرٍ لا بدّ من تحديه:

«تعال أيها القدر إلى حلبة القتال/ونازلني حتى الرمق الأخير» (الفصل الثالث-المشهد الأوّل).

ولكنْ حينما نزل مكبث إلى الحلبة وجد نفسه مثل خمبابا، فاعترف بقنوط «لا مهرب من هذا المكان ولا مكوث هنا/بدأت أتعب من شمس الحياة/وأرغب لو أن هيكل الوجود يتدمر... اعصفي يا رياح!/تعال يا خراب».

***

قد لا يجمل إقفال هذه المقالة دون التنويه بأهم سفينة أدبية مصنوعة من خيال خصيب وكلمات مروّى فيها، في بحر الخزر. بنى هذه المدينة وأحكم بناءها بديع الزمان الهمذاني وهو من أكبر المبتكرين في الأدب العالمي. أهمية هذه السفينة من أهمية أحد ركّابها أبوالفتح الإسكندري.

كانت السفينة عائدة إلى ديارها بقنوط. دون غنيمة. ولكنْ ما أنْ جَنّ الليل حتى انتظمت سحابة تمدّ «من الأمطار حبالاً». تلاطمت الريح بالموج فباتت السفينة بيد الهلاك. اضطربت النفوس وساد الهلع. علا صياح الركاب، ورفعوا أيديهم إلى السماء. إلاّ راكب واحد. كان هادئاً، لم يرمش له جفن. في وسط هذا الهول تفتّق ذهنه بدهاء عجيب عن حيلة، ما فوقها حيلة. قال إنّ لديه حرزاً يقيه من الغرق، ويستطيع أنْ يمنح حرزاً مماثلاً لكل راكب يدفع ديناراً مقدماً وديناراً بعد نجاة السفينة.

بقدرة ما نجت السفينة وامتلأت صرة أبي الفتح الإسكندري بالدنانير. سأله الراوية، عيسى بن هشام كيف تسنّى له أن يخترع حيلة كهذه. أجابه الإسكندري إنني لم أضرّ بالحرز أحداً، وإنما جعلت نفوسهم تطمئن أوّلاً، ولو كانت قد غرقت السفينة، لكنتُ قد غرقت معهم، فلا يطالني لوم.

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

الرواية البوليسية

هل أشرقت شمس الأدب البوليسي العربي

هل يختلف سؤال الرواية البوليسية عن سؤال الرواية في موضوعاتها الأخرى؟ ولماذا أمكن للثقافة العربية أن تنتج الرواية بموضوعاتها المختلفة، وتعجز في الوقت نفسه عن إنتاج الرواية البوليسية؟ هل ثمة أسباب تتعلق ببنية المجتمع والدولة؟ وهل للعلاقة بين السلطة والناس ذات الطبيعة القلقة والمختلة صلة في ضعف الاهتمام بهذا النوع من الروايات، إن من جانب الكتاب أو من جانب القراء.

وهل ما أنجز من روايات في اللغة العربية على مدار قرن من الزمان يسمح بالحديث عن ظاهرة أدب بوليسي عربي يمكن تقسيم تاريخه إلى مراحل والوقوف على سماته العامة، وخصوصياته الفنية.

هذا الملف يطرح هذه الأسئلة وغيرها ويجيب عن بعضها، في محاولة من "الجديد" لرصد هذه الظاهرة الأدبية في الثقافة العربية، وقد شارك في الملف عدد معتبر من الكتاب والنقاد.

وقمنا بتقسيم الملف إلى ثلاثة أقسام، الدراسات والمقالات والتحقيقات، والنصوص الأدبية، وأخيرا الشهادات ■

أعد الملف:

حنان عقيل (القاهرة)، ممدوح فراج النابي (أنقرة)
عواد علي (عمان)، زكي الصدير (الدمام)

محمد الوهيبي

مقال

متى تشرق شمس الرواية البوليسية العربية؟

عبدالعزيز جدير

تسعى الرواية البوليسية إلى الإجابة عن سؤال من فعل هذا؟ وتهدف إلى شرح جريمة، تتعدد أسبابها من قتل إلى انتحار مرورا بالاغتصاب أو السرقة.. وتتلاحق أحداث الرواية البوليسية وفق تلاحق تفاصيل التحقيق، الذي يقوم به ضابط أمن هو البطل الحقيقي. وتقوم هذه الرواية على قصتين: تلك التي قادت إلى الجريمة، ويجب إعادة تشكيلها أو تمثيلها، وقصة التحقيق التي يتبع القارئ تفاصيلها خطوة بخطوة.

اعتبر النقد الغربي هذا الجنس الأدبي شعبيا، في البداية، وأدار إليه ظهره، لكن هامة كتابه (آرثر كونان دويل، وأغاثا كريستي، ورايموند شاندلر، وروث راندل، وجورج سيمنون، وفريديريك دار..)، وجرأة لغتهم (اللغة الشعبية المضمخة بشعرية اليومي وحدة تعابيره ومكرها..)، ومقروئية هذا الأدب (نشر فريديريك دار المعروف أيضا بسان أنطونيو 1.800.000 نسخة من رواية «تاريخ فرنسا»)، وجهود نقاد الأدب النبهاء... أدخلته إلى رحاب الجامعة. بل أصبحت تقام للرواية البوليسية ندوات برحاب الجامعة، وندوات لدراسة عالم مبدع من كتابها.. وقد عرفت الرواية البوليسية تطورا لا مثيل له تمثل في ظهور اتجاهات جديدة (الرواية السوداء، رواية التشويق، الرواية البوليسية التاريخية...) ضمن الاتجاه العام، وأعلام جدد نحتوا لهذا الجنس الأدبي أبدع الآفاق (شيستر هايمز وواقعية الارث النفسي للعبودية)، داشيل هاميت (ومدرسة «hard-boiled»)، باتريسيا هايسميث (مدرسة علم نفس المجرم).... كما خلقت هذه الرواية البوليسية لنفسها أعوانا من مجلات (القناع الأسود...)، وسلاسل (الرواية السوداء، المربع الأسود...) فما وضع الرواية البوليسية في العالم العربي، ولنتساءل لِم لَم «تولد» في العالم العربي، وما أعاق النشأة والازدهار.. وما المآل؟

إذا أمكن القول إن الرواية ديوان العرب في القرن العشرين وأخيه الواحد والعشرين، فإن الرواية البوليسية لم تعرف ولادة حقيقية ولا ترعرعت في هذا الوطن الذي ترتكب فيه الجريمة بأنواعها كما تنمو الفطر. ولا نعدم نصوصا بقلم بعض الكتاب العرب الذين يكتبون باللغة الفرنسية (إدريس الشرايبي وسلسلة المحقق «علي»، وياسمينة خضرا وإن عجنها ببهارات مطلوبة غربيا «الإرهاب»). ذلك أن اللغة الفرنسية تحقق نوعا من الاغتراب، وتسمح بتناول ما قد لا تسمح به «الذائقة» الأدبية أو «الروح» الاجتماعية! من مواضيع توجه إلى القارئ العربي والمجتمع باللغة العربية.

المسكوت عنه

لعل صعوبة نشأة هذا الجنس الأدبي باللغة العربية تعود بالأساس إلى أسباب منها أن المجتمع يعاني من وجود طابوهات لا وجود لها في أوروبا. في الرواية البوليسية يتطرق الكاتب المبدع بحرية للقضايا الجنسية (ومنها قضايا الزوج المخدوع، والقَوّاد، والمومس..) في حين أن الكاتب في العالم العربي كان يأخذ العمل الأدبي مأخذ الجد، وفق مبدأ الرواية انعكاس للواقع، والكاتب مهندس الأرواح يربي ويهذب ويزرع القيم الوطنية في الأفئدة!... وإذا تحدث عن هذا الموضوع معناه أنه موضوع حقيقي أو تراه يشوه وجه المجتمع. لا يتحدث في العالم العربي بحرية عن الزوج المخدوع لأنه غير موجود لأن النساء لا يخدعن أزواجهن!.. لن تستطيع الرواية ملامسة المواضيع الجنسية لأن الكتب ستكون في متناول الأطفال أو أفراد الأسر.. ومعنى ذلك أنه لن يبقى شيء يمكن معالجته في رواية بوليسية كموضوع للكتابة والتشويق والإمتاع. ومن ثم لا يمكن أن تكتب الرواية البوليسية إلا بلغة أجنبية، إذ يصعب أن نرى رواية بوليسية حقيقية مكتوبة باللغة العربية.. كما قال لنا ذات حوار الروائي الراحل أحمد الصفريوي.

مجون اللغة

لما كانت الرواية البوليسية تقترب من الفئات الشعبية فهي ستغوص نسبيا في قلب هذا العالم المتنوع والمتجدد، كما تغوص في لغاته أو دوارجه. وهي دوارج ضمختها هذه الفئات بروائحها وعرقها وعريها.. ومن ثم وجب أن تعكس الدوارج طبقات أصحابها وفئاتهم.. ووجب أن تضمخ العبارات الماجنة أو الفاحشة جسد الرواية.. وهو أمر قد «يتحاشاه» الكتاب (العرب) أو «ينزهون» أنفسهم عن الخوض فيه، أو لا يعرفون تفاصيله والدهاليز. فاللغة الدارجة أو الفصحى أو الأمازيغية أو الكردية عنوان هوية الشخصية طبقيا؛ جلده الذي لا يمكن أن يتخلص منه، أو يتنفس من غير وساطته.

ويبدو أن هذه العبارات الماجنة أو الفاحشة تتضاعف دلالتها الماجنة في اللغة العربية.. دليل ذلك ما حظيت به سيرة الراحل (الخبز الحافي) محمد شكري من عناية حتى اعتبرت ظاهرة في الأدب العربي وطالها المنع أحيانا.. كما طال ذات يوم «الألف ليلة وليلة» بأرض الكنانة لمسها بالأخلاق... بينما كتبت كتب أشد جرأة في تسمية الأشياء بمسمياتها، وأصبحت تراثية بفعل الانتماء إلى الزمن الغابر، والأسبقية.. من ذلك «عودة الشيخ إلى صباه»، و«الروض العاطر في نزهة الخاطر»... وإن لم ترتد رداء الرواية. فلم يكن هذا الجنس الأدبي قد رأى النور يومها!

محمد الوهيبي

ولا يعني هذا الهبوط إلى قاع المجتمع أن يلغى من الحسبان تناول جرائم ذوي الياقات البيضاء كما سماهم عالم الاجتماع رايت ميلز، وإدوين ساترلاند في ما بعد. ولا نعدم أمثلة لذلك في روايات المبدعة حقا باتريسيا هايسميث.

درجة الرؤية

قد يشكل غياب الديمقراطية سببا آخر لعدم نمو الرواية البوليسية العربية وازدهارها، ولكنه أصبح ثانويا منذ زمن ليس بالقصير. فقد أصبح الكتاب العرب والكاتبات يكتبون بحرية لا يمكن إنكارها. وبالإمكان تناول كل مواضيع الفساد، إذ لا ينكر أحد وجود مظاهر تحيل عليه.. لا يوجد نظام عربي ينكر الفساد، ولكن الاختلاف يطال الأسباب... طبعا، قد لا يجري التحقيق مع المتهم بحرية ومسؤولية، وقد يعيق التحقيق التدخل، أحيانا، والرشوة التي تكاد تصبح طبيعة ثانية للإنسان في بعض البلاد العربية.. وكل قول هو حمال استثناءات.

ومعلوم أن المتردد على المحاكم أو على صفحات «قضاء» أو «محاكم» ببعض الصحف العربية يلاحظ عدد القضايا المرفوعة أمام المحاكم

محمد الوهيبي

المتعلقة بالخيانة، لكن المتابع لما يحدث داخل مكاتب مخافر الشرطة ويتابع أصداء ما يحدث بين جنبات أرجاء المدينة التي يعيش فيها ويصيخ إليها يقف على ما لا يعرض على المحاكم من قضايا الخيانة الزوجية.. ويعرف الجميع أن الأزواج يسامحون زوجاتهم بالتنازل عن متابعتهن خشية الفضيحة داخل مخافر الشرطة.. قبل تقديم الملف أمام نظر المحكمة.. وهكذا فالخيانة واقع يتكرر المئات من المرات يوميا، وممارسة القوادة واقع لا مفر منه.. بل إن الناس يشيرون بالأصابع إلى «الخائن»، في المدينة، و«الخائنة». وإلى من.. ومن.. والفيلات التي تحتضن كل هذا النشاط الإنساني يعرفها المواطنون ورجال الأمن أيضا..

لكن..

جرأة الأدب

لكن.. أسئلة عدة تجد نفسها تتزاحم على اللسان، ويجب أن يفسح لها باب السؤال: هل يستطيع الكاتب (العربي) أن يدفع بمبضعه ليشق جلد المجتمع وينقب داخل الأحشاء بل ويعكس بعض ما يصل سمعه والشم والبصر؟ وهل بإمكانه أن يحشر مبضعه بين تلافيف ما سماه القاص المغربي أحمد بوزفور «بالأذرع السبع للأمن القصصي» ومنها الذراع العائلية؟ هل يستطيع الكاتب (العربي) أن يكتب بعض أسرته (لنتذكر ما حدث للراحل سهيل إدريس حين كتب عن الوالد)، ألا يخضع «لقوانين» النقد ولا يطلب رضا عنانيه (وهو يتحكم في الرقاب منذ حدد «عمود الشعر»)، ألا يمارس النقد الذاتي (بل ويجتهد فيمارس رقابة الوعي على بركة الوجدان)؟

قال فريدريك دار ذات مرة، هو المعروف بنقل وحل المجتمع إلى سطح الصفحات ليقرأها المجتمع، بل ويدمن عليها ويتضاعف إقباله: منعت ابنتي من أن تقرأ نصوصي قبل أن تبلغ العشرين من عمرها. هو الذي لا ترف له عين ولا قلم وهو يصف علاقات الجنسين، ويراكم الأفعال والكلمات التي تحيل على ذلك «الشيء»، وينحت كلمات ويستعير أخرى من اللغة العامية الفرنسية عارية تماما، لكن ابنته أخبرته أنها أدمنت قراءة رواياته منذ بلغت الثانية عشرة من عمرها.

وإذا كان هذا أمر رجل متحرر، في بلد متحرر يؤمن بالفردية، فما واقع المجتمع العربي التقليدي في العمق، الحداثي عبر القشور من لباس، وفاكهة استهلاك يقذف بها الغرب وتسيل اللعاب وتصيب الجيوب بالإسهال؟ لعل ذراع الأسرة، والمجتمع يحول دون الجرأة على الخوض في «وحل» بعض المجتمع، ويعكس حداثة الكتابة العربية التي تستعير الاسم ولا تأخذ بالشيء.

ولما كان التغيير جارفا بسبب التأثير الخارجي، الغربي منه والآلي، فالعالم العربي مقبل على تغييرات لا قبل له بها. يبدو بعض ذلك في الأعمال الأدبية التي تشجعها جهات رسمية أو شبه رسمية للدلالة على تحرر المجتمع أو تحديثه... من ذلك أننا نشهد منذ أكثر من عقد ظهور روايات تتعرض للحياة الجنسية، للمرأة كالرجل، وأخرى حمل كتابها وكاتباتها عناوينها أسماء بعض المتع والأعضاء.. فهل يقتحم الكاتب (والكاتبة طبعا، ومهارة السيدات الغربيات أبرز من السادة!. في هذا الحقل الأدبي..) العربي قلعة الرواية البوليسية ويبدع التحف؟

لعل الكتابة الحقيقية هي زحزحة بعض المتعارف عليه بين القراء، والنقاد.. خلخلة ما تمأسس وأصبح تقليدا ترسخ عبر الزمن والكسل أي التقليد.. ولعل بعض ذلك هو ما أنجزته الرواية البوليسية (الأميركية والغربية) من خلال بعض الاتجاهات المشار إليها أعلاه.. فقد شقت طريقا جديدا، وعبدته أمام القراء والإدمان، والنقاد والتقريظ، وأكسبته مشروعية الانتماء إلى قلب حديقة الأدب وأبهى جانب منها. ثم ألقت آلة السينما كل سحرها على هذا الجنس (اللطيف!) وجلبت نحوه الكائنات البشرية من كل الأعمار نحو قاعات مكيفة، وشعبية، وفتحت أمامه الآفاق لغزو كل الأفئدة.. (ولعل في الإشارة إلى أنه تم إنجاز 280 فيلما للسينما والتلفزة انطلاقا من مختلف روايات جورج سيمنون بعض من دليل على ذلك؟).

لعل الرواية البوليسية تطلب نسج التشويق نسجا، بناء النص وفق الإمساك بنفس القارئ، معرفة قاع المجتمع وطبيعة الوحل، الانفتاح على دوارج الناس ولُغياتهم... لعل الرواية الواقعية (والسيرة الذاتية) كبحر الرجز، في ذلك العصر الجاهلي!

كاتب من المغرب

مقال

أهو الادب غير النظيف!

ممدوح فرّاج النّابي

يبدو أن ثنائية الأدب الرفيع والأدب الوضيع، أو أدب الظلّ، ستمثل ثنائية مزعجة ومربكة في آن واحدٍ لمؤرخي الأدب ونقاده، وكتّاب هذه الأنواع على حد سواء. فكثير من النصوص التي يُقبل عليها القراء، وتصنف على أنها من الأعمال الرائجة، يُقابلها إزورار وتجاهل من قبل النقد الرسميّ، وفي أحايين كثيرة، تصل إلى السُّخرية والتحقير منها على نحو ما حدث مع الرواية البوليسيّة التي وصفها أحد ممثلي النقد الرّسميّ بأنها «من الأدب غير النظيف» تارة و»بالرخص والابتذال» تارة ثانية.

السؤال الأوّل: ما الذي يدفع النقد الرسميّ إلى وصف الرواية البوليسيّة بهذا الوصف والاستخفاف بها، وهو ما كان له أثره في انزواء الكتاب عن مثل هذا الجنس وتفضيل الرواية الكلاسيكية أو التطرق إلى أنواع جديدة كأدب الديستوبيا؟ والسؤال الثاني: ما علاقة الرواية البوليسيّة برواية الاستبداد أو القمع السياسيّ؟ وهل يمكن الفصل بين رواية الجريمة القائمة على فكرة البحث عن حل اللغز، والرواية البوليسيّة بمعناها السياسيّ أي القمعي لا التشويقي؟

فكّ الالتباس

تسعى هذه الدّراسة أولاً إلى فكّ الالتباس بين المفاهيم المتداخلة -على نحو ما أظن- كنموذجي رواية الجريمة والرواية البوليسيّة التي أراها رديفة للرواية السياسية القمعية أو على الأقل تنتمي إليها. بداءة أعترف أنه لأمر صعب جدًّا. وتكمن صعوبته في القداسة التي أولاها النقد للمصطلحات وركون العقلية العربيّة لما أقرّته النظرية الأدبيّة عبر المثاقفة دون مراجعة أو حتى اختبار لواقعنا الثقافيّ بكل إشكالياته. كما تهدف الدراسة في جزء منها إلى وضع الرواية البوليسيّة موضع الدراسة الجادّة دون الأخذ بما روّج عنها والنظر إليها في ضوء المعايير الأدبيّة. وهل تتحقق في النصوص التي تمثلها معايير الأدبية أو حتى بعضًا منها؟

السؤال الآن: هل توصف الرّواية المُتعلّقة بالجريمة بأنها بوليسيّة بحكم المضمون أم برغبة الناقد وسطوة المصطلح المتوارث؟ فإذا كان بحكم المضمون واعتماد النص على عناصر الجريمة عندئذ المفهوم سيتغير وتخرج عن هذا التوصيف نماذج كانت تعدّ من الرواية البوليسية، ولنا في نموذج رواية غساني كنفاني «الشيء الآخر: من قتل ليلى الحايك» خير مثال، فالعنصر الشرطي المعتمد على البحث والتحرّي لمعرفة الجاني غير مُتحقّق، فالرواية أشبه بمحاكمة أو تحقيق طويل بين المتهم والقاضي، وفي جزء منها منولوج داخلي للبطل. وبالمثل رواية الحبيب السالمي «من قتل أسعد المرّوري؟»، فالبحث والتحرّي لكشف ملابسات جريمة القتل يقوم بهما صحفي وليس رجل البوليس.

ونظرًا لهذا الخلط في المفاهيم فسيكون تعاملي في الأساس مبنيًّا على ترددات مفردة بوليس وأصدائها على المتلقي. أوّل ما يصل إلى ذهن المتلقي من معانٍ؛ نتيجة سماع كلمة «بوليس» هو البطش والقمع، وبهذا فلا يصل إلى ذهن المتلقي معنى التحرّي والبحث مُباشرة. أما لو ذهبنا إلى المعجم فسنجد أن كلمة بوليس يُعرّف لها هكذا «البوليس (الشُّرطة)، الدائرة الحكومية التي تُعنى بالمحافظة على النظام، وتطبيق القوانين، ومتابعة الجرائم ومنع حدوثها». ووفق الآليات والإجراءات المستخدمة تأتي التقسيمات هكذا: فالبوليس الجنائي هو فرقة من الشرطة تبحث عن المجرمين، والبوليس السّريّ فرقة من الشرطة لا تظهر هويتها حتى تصل إلى المجرم، وبوليس الآداب فرقة من الشرطة تكافح الرذيلة... إلخ.

الصّفة الأساسيّة التي أنشئ من أجلها البوليس هي المحافظة على النظام وتطبيق القوانين، ومن هذه الزاوية جاءت أدوات الشرطة وآلياتها حفظًا للأمن. وبناء عليه فمصطلح الرواية البوليسية الذي راج تعبيرًا عن روايات الجريمة والمغامرة يُستخدم اختصارًا للحديث عن ذلك النوع من الرواية التي تكون فيها صفة البوليس هي التحرّي لاكتشاف الجريمة. وهو الأمر الذي يعزّزه ورود المصطلح في لغاته الأصل برواية الجريمة، وهو ما أكّدته الناقدة البريطانيّة جوليان سيمونز في دراسة مهمّة لها، بعنوان «أدب الجريمة وتقنيات روايات الجرائم» وقد صدرت سنة 1985 بطبعات متعدّدة. وفي الدراسة رأت أن أجاثا كريستي تربعت على عرش روايات الجرائم الإنكليزية طوال نصف قرن دون مزاحمة.

لذا فالصواب عندي أن الرواية البوليسيّة يمكن أن تُدرج إلى الرواية السياسيّة لأسباب منها أن معظم تعريفات الرواية السياسيّة،

عمران يونس

سواء الغربية كتعريف جوزيف بلوتنر أو إيرفنج هاو، وكذلك العربيّة كتعريف أحمد محمد عطية وطه وادي ومحمد السيد إسماعيل، جميعها تضع الاهتمام بالقضايا السياسية والتعبير عنها كشرط لإدراج العمل تحت هذا النوع، والقمع والسجن أظن أنهما يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالقضايا السياسية، وبمعنى أدق هما نتاج لهذا الاهتمام بالقضايا السياسية. وهو الأمر الذي أشار إليه محمد السيد إسماعيل بصورة واضحة في تعريفه، حيث قال «الرواية السياسية، هي الرواية التي نستطيع من خلال أيديولوجية تشكيلها الفني كشف آليات ممارسة السلطة في مستوياتها ودوائرها المتعدّدة والمتداخلة» (الرواية والسلطة، ص33)، وهذه الممارسات متحقّقة بصورة كبيرة عبر القمع المادي الذي عاني منه كل من وقف في وجه السلطة وأجهزتها.

ومن الأسباب أيضًا، لما تقدّمه الرواية البوليسيّة من صراع بين طرفين، الطرف الأول يتمثّل في السُّلطة والتي ترى حقها في الدفاع عن نفسها وقراراتها ورجالها، وهذا الدفاع حق أصيل لها فهي الدولة، والطرف الثاني تمثله المعارضة أو الموقف المضاد من السُّلطة، أيًّا كان حامله ينتمي إلى المعارضة أو النقابات، أو المثقف المؤمن بحقه في دوره في تبصير السُّلطة ومراجعتها إذا حادت عن أهدافها، أو حتى الشعب الذي تكون قرارات السُّلطة ظالمه له فيخرج محتجًا بوسائل سلميّة في غالبها، في حين تستخدم السُّلطة القوة الغاشمة لحماية شرعيتها وكيانها، وقد أوجز خالد صفوان في رواية «الكرنك» مفهوم الشرعية، حيث قال «نحن نحمى الدولة التي تُحرّركم من كافة أنواع العبودية» (ص 63).

الرواية البوليسية والأدب الرديء

لاقت الرواية البوليسية في الغرب اهتمامًا كبيرًا وأقبل عليها الجمهور. كما اهتمّ بها النقاد وأولوها اهتمامًا كبيرًا، فاتخذها البعض حافزًا لتطوير علوم أخرى حتى «صار الأدب البوليسي مناسبة لتقاطع مثمر جدّا بين الأدب والتحليل النفسي»، فكما يذكر إيمانويل فريس وبرنار موراليس أن جاك لاكان (1901-1981)، قد بنى إحدى أشهر دراساته انطلاقًا من «الرسالة المسروقة» لإدجار آلان بو. في المقابل وربما بصورة أشد إثارة للدهشة حاول بيير بيار خلال قراءته أجاثا كريستي تطبيق الأدب على علم النفس التحليلي والمقصود عنده «هو أن يبيّن أن النص الأدبي يسمح

بفهم بعض المفاهيم المفاتيح في منهج علم النفس التحليلي، بل بإغنائها» (محمد العبد، مجلة فصول، ص 154).

وقد حظي هذا الجنس باهتمام نقدي لافت في الغرب، وهذا ظاهر في دراسات جاك ديبوا وتودروف الذي خصّص فصلاً في كتابه «شعرية النثر» لدراسة «أنماط الرواية البوليسيّة»، وجيل دولوز وغيرهم، إلا أنّ هناك مَن قَرَنَ بينه وبين الأنواع الشعبيّة في إشارة إلى التهميش الذي لحق بهذه الأجناس على نحو ما فعل بيار براهام الذي خصّص عددًا من مجلة «أوروب» (Europe) المتخصصة في الدراسات الأدبيّة والنقدية للحديث عن الآداب الشعبيّة والرواية البوليسيّة. وأكّد في افتتاحية المجلة كما ذكر عبدالقادر شرشار «على أهمية دراسة هذه الأنواع الأدبية التي بقيت مهمّشة على الرغم من مكانتها العريضة والمتنامية فوق رفوف المكتبات وإقبال الجمهور الواسع على قراءتها».

في المقابل لاقت الرواية البوليسيّة في العالم العربي الاهمالَ إلى حدّ التحقير مِن شأنها واعتبارها أدبًا غير نظيف أو أنّها أدب المراهقين لدرجة أن محمد البساطي في تحقيق أجرته رشا عامر لجريد الأهرام تخوّف من كتابة هذا النوع مع أنه يحلم بكتابته «لأن هذا النوع من الروايات لا يتميز بالثقل الأدبي، إذ يمكن اعتباره من الاستسهلال في الكتابة خاصة في مجتمعاتنا». في ذات التحقيق أشار إدوار الخراط إلى أنّ انصراف الكتاب عن هذا النوع يعود إلى ما تقابله الرواية البوليسية من قبل النقاد «بالترفع والاستعلاء، ومن قبل الكتاب باعتبارها رواية مُسلّية كُتبت خصيصًا لتمضية وقت الفراغ».

وعلى مستوى النقد فقد انصرف النقد الأكاديمي عنها كليّةً واعتبرها أدبًا ظلاً. وقد جاء الاهتمام بها متأخرًا مع دراسة عبدالرحمن فهمي في مجلة فصول عام 1982 لتكون بداية للاهتمام بهذا النوع، ومع ريادة هذه الدراسة وشموليتها حيث وقفت على حدود الجنس وأرّخت لحضوره في تراثنا العربي، علاوة على التقسيمات المهمة للأجناس القريبة والمتداخلة، إلا أنّها مالت في تطبيقاتها للأدب الغربي ولم تقدّم نماذج عربية باستثناء ما أورده صاحب الدراسة عن ألف ليلة وليلة وقصة إيزيس وأوزيريس.

النقلة المهمّة جاءت بعد فترة طويلة وأيضًا كانت الريادة لمجلة فصول حيث خصصت العدد 76 عام 2009 لهذا الجنس، وجاء عنوان الملف الرئيسي هكذا «الرواية البوليسية»، واشتمل الملف على دراسات

لاقت الرواية البوليسيّة في العالم العربي الاهمالَ إلى حدّ التحقير مِن شأنها واعتبارها أدبًا غير نظيف أو أنّها أدب المراهقين لدرجة أن محمد البساطي في تحقيق أجرته رشا عامر لجريد الأهرام تخوّف من كتابة هذا النوع مع أنه يحلم بكتابته «لأن هذا النوع من الروايات لا يتميز بالثقل الأدبي، إذ يمكن اعتباره من الاستسهلال في الكتابة خاصة في مجتمعاتنا».

مهمّة تحت إشراف شعيب خليفي. كما جعلت من شخصية صالح مرسي رائد أدب الجاسوسية شخصية العدد. ومع هذه الحفاوة المتأخّرة بهذا الجنس إلا أنّ الملف دار حول ذات التقسيمات القديمة عن الرواية البوليسية المعتمدة على الجريمة دون أن تتجاوز المفهوم القديم الدارج الذي يجعل من التشويق والإثارة المحرك الأساسي لباقي العناصر فيها.

في ظنّي حدث تغيّر على مستوى النقد الرّسمي بهذا الجنس، فكون احتلال عنوان «الرواية البوليسيّة» عددًا كاملاً من مجلة متخصّصة ورصينة لهو في حدّ ذاته تأكيد على اعتراف بهذا الجنس، وإن جاء متأخّرًا فيكفي أنه جاء، ومن قبل إحدى قلاع النقد الأكاديمي المتخصص. كما أن ثمّة كتاباتٍ عربيةً متخصّصةً أَوْلت هذا الجنس الاهتمام على نحو ما فعل عبدالقادر شرشار في أكثر من عمل له، وهو ما يشير إلى تحوّل نسبي في المؤسسة النقدية لصالح الرواية البوليسية.

ومثلما كان هناك إهمال من قبل النقد الرسميّ وتخوّف من قبل الكُتّاب أنفسهم كان هناك أيضًا حذر وصل إلى حدّ الرفض من قبل الناشرين، فحسب ما يقول عبده وازن في مقالة له عن الرواية العربية والبوليس «في العالم العربي ما زال الناشرون يتعاطون مع الرواية البوليسيّة بما يشبه الاحتقار، أو لأَقُل عدم الاحترام». على العكس تمامًا ما تلقاه الرّواية البوليسية في الغرب حيث تبدأ الصحافة الغربية مع مطلع كل صيف الترويج للرواية البوليسيّة، بل إن دور النشر على حد قوله «تستعين في أحيان ببعض الكتّاب المحترفين في 'صناعة' الروايات البوليسيّة وهم يجيدون هذا الفن تقنيًّا وكأنهم 'حرفيون، مثلهم مثل كتاب السيناريو في السينما الهوليودية. ومرجع هذا الاهتمام لأن قرّاء الأدب البوليسيّ يمثّلون فئة كبيرة من هواة القراءة ودور النشر تلبّي أهواءهم».

في مقابل هذا الاهتمام النقدي الذي لم تحظَ به أنواع أخرى، من التي وُصفت -من قبل- بأنها شعبيّة ورديئة كان ثمة غياب كامل على مستوى الإنتاج الروائي من قبل الكُتّاب أنفسهم، وهو ما يُعدُّ لغزًا، فمن قبل كانت المعوّقات كما ردّد الكثيرون (وما زالوا)، راجعة إلى إهمال النقد الرسمي لهذا الجنس، وهو ما انعكس على كتابته، ومع تغيّر نظرة النقاد لهذا النوع لم تتغير وجهة نظر الكُتّاب أو الناشرين بتشجيع الكتّاب على إنتاج مثل هذه الكتابات التي تحقّق الرّواج كما هو منتشر في الغرب.

السؤال: لماذا هذا الغياب على الرغم من تغيّر الظروف والاشتراطات السّابقة التي كانت تحول دون إقدام الكُتّاب على مثل هذا الجنس؟ هناك مَن يرى أنّ الغياب مرهون وغير منفصل بالسياق العام حيث الظاهرة الإبداعيّة لا تنفصل عن سياقها المنتجة فيه. في مقدمة كتاب «الذاكرة المفقودة» لإلياس خوري مقالة بعنوان «البوليس والقصة البوليسيّة» يوضح سبب هذا الغياب قائلاً «استطاعت الحداثة العربية أن تستعير جميع أشكال الحداثة الغربية من جهاز الدولة إلى البوليس إلى الأشكال الفنية الحديثة، لكنّ شكلاً فنيًّا مُحدَّدًا بقي مستحيلاً ومتمردًا على كل استعارة، إنه القصة البوليسيّة».

ويعلّل أسباب الفشل في الاستعارة بالسُّلْطة هنا مقارنة بالسُّلْطة لدى الغرب، فالغرب كما هو معروف استطاع الفصل بين السلطات، كما أن الأجهزة الأيديولوجيّة على حدّ قوله «استطاعت تقديم صورة لامعة لرجل البوليس باعتباره أداة أخلاقية تنشر الطمأنينة لدى الجماهير، وبذلك استطاعت أن تؤسّس قاعدة لامتصاص العنف الاجتماعي وتحويله إلى قنوات نبيلة»، في حين أن السلطة في المجتمعات العربية «جهاز من خارج المجتمع، من خارج علاقاته». فصورة رجل البوليس التي ترسّخت لدى العربيّ هي أنه القامع، وهذه الصورة ليست سوى تجلٍّ لقمع الدولة السياسي والاقتصادي والاجتماعي. وينتهي خوري إلى رأي مهمّ يُفسّر به سبب غياب هذا الأدب قائلا «غياب القصة البوليسيّة ليس مشكلة ولا خطأ، إنه يكشف خطأ السُّلْطة وخطيئتها».

وهناك مَن أرجع غياب هذا الجنس في المدوّنة السّردية العربيّة في مقابل ازدهاره في الغرب، لأن الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة وارتباطها بالمدينة كما ذهب عبدالقادر شرشار حيث يرى أن المجتمع الغربي المتحضّر بما يُعرف عنه من اتّساع وتكدّس نتج عنه بروز ظواهر اجتماعيّة سلبية خطيرة كنمو الحسّ الأناني والفردية والبحث عن العزلة والطموح إلى اعتلاء مراكز السُّلْطة باستخدام طرائق مُنحطة كالتزوير والرشوة وغيرها، واللجوء إلى العُنف الشفهي أو الجسدي ومُمارسة العنف السياسيّ وغيرها من آثار سلبية وعلى مستوى الحياة الثقافيّة وتطوّر الجهاز الأيديولوجي والفكريّ.

وثمّة رأي آخر يُرجع غياب الرواية البوليسيّة إلى افتقاد مناخ الحرية في المجتمعات العربية. فقد ربط المغربي عبدالإله الحمدوشي (وهو

ترى نعمة خالد أن أسبابَ هذا الغياب تعود إلى عوامل خمسة، حصرتها في: غياب أصول الرواية البوليسيّة المتعارف عليها عن الرواية العربيّة، وتخلّف المنطقة العربيّة على المستوى العلميّ والتكنولوجي، وكذا المفاهيمي والفلسفي والسوسيولوجي، وهيمنة البلاغة والقدرية على مستوى القراءة وتعويد القارئ عليهما

مختص بكتابة الرواية البوليسيّة) بين انتشار الرواية البوليسيّة بالمناخ الديمقراطي والحرية، فيقول «الكتابة البوليسيّة لا تخضع لمنطق الطلب والعرض، بل تدخل في إطار سيروة تاريخية. الرواية البوليسيّة في إسبانيا لم تكتب إلا سنة 1973 بعد موت فرانكو. وفي إيطاليا بلد المافيا هناك كتابة بوليسيّة ولكن غير مزدهرة. الرواية البوليسيّة بدأت في إنكلترا وفرنسا، ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة الأميركية، فكل دولة تكتب روايتها البوليسيّة الخاصة حسب التطورات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي تقع في هذه البلدان» (فصول العدد 76 ص 73). وهذا ما أكّده وحيد الطويلة في تبريره لأسباب غياب الرواية البوليسيّة حيث قال «لا أظن أننا نحتاج لرواية بوليسيّة من أساسه، نحن جميعاً في عالمنا العربي نعيش رواية بوليسيّة بامتياز». ويدخل ضمن هذا الرأي ما ذهب إليه محرّر المجلة العربيّة حيث قال إنه لا يمكن أن «تُنتج في مجتمع توجد به بيئة تعليمية تَلْقِينيّة تفتقر إلى التخيُّل والإبداع؛ ولذا ما زالت الرواية السعودية تميل للجانب الاجتماعي».

وترى نعمة خالد أن أسبابَ هذا الغياب تعود إلى عوامل خمسة، حصرتها في: غياب أصول الرواية البوليسيّة المتعارف عليها عن الرواية العربيّة، وتخلّف المنطقة العربيّة على المستوى العلميّ والتكنولوجي، وكذا المفاهيمي والفلسفي والسوسيولوجي، وهيمنة البلاغة والقدرية على مستوى القراءة وتعويد القارئ عليهما، وغياب الشفافية في عرض الجرائم التي من شأنها أن تشكّل تيمة محرّضة على الخيال الروائي العربي، وأيضًا إلى تصنيف الرواية البوليسيّة بأنها رواية للتسلية، وهو ما دفع العديد من الروائيين إلى العزوف عن كتابتها.

أما بوشعيب السّاوري فيرد أسباب هذا الغياب في مقالته «في مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسيّة العربية»، إلى سببين؛ الأوّل خارجي مرتبط بالسّياق العام حيث ارتباط إنتاج الأدب في الوطن العربي بالنخب المنفتحة على الثقافة الغربية وتأثرها بموقف المؤسسات الغربية من الرواية البوليسيّة والتي رفضت الاعتراف بها واعتبرتها أدبًا هامشيًّا شعبيًّا لا يرقي إلى مستوى الأدب. وكذلك إلى السُّلطة القمعية التي ترفض أجهزتها الأيديولوجية نشر القضايا الجنائية التي تحصل في المجتمع. وهو ما يتوازى مع غياب مفاهيم الحرية. والثاني يعود إلى أسباب داخلية في السياق الخاص وتتمثل في ما ينبغي

توفّره في كاتب الأدب البوليسي من اطّلاع واسع بطرق التحقيق والقدرة على فكّ الألغاز وتتبع الآثار والطب الجنائي، وشيء من أصول القوانين وعلم الإجرام ودوافع الجريمة لدى الإنسان، مع خبرة عميقة بالنوازع البشرية. كما يشير إلى هيمنة الجانب الأيديولوجي والسياسي والاجتماعي على الرواية العربيّة مما كان له أثره في حجب هذا النوع الروائي عن دائرة الاهتمام.

اللافت أنّه مع قلة الإنتاج الكتابي لهذا الجنس في عالمنا العربي إلا أن هناك مقروئيّة ورواجًا كبيرَيْن له على مستوى الجماهير، وتحليل هذا التناقض الذي مع الأسف لم تأخذ بها المؤسسة النشرية في تحفيز الكُتّاب على كتابة مثل هذا النوع، ويرجع هذا إلى عنصر الإثارة القائمة عليه الرواية والسعي إلى فك اللغز. فالرواية البوليسيّة كما في تعريفها تتميّز بقدر كبير من الإثارة لا يتوفّر في الألوان الأخرى، كما أن سهولة القراءة عامل مساعد أيضًا لجذب جمهور القرّاء. وإن كان ثمة سبب جوهري يتمثّل فيما يحقّقه حلّ اللغز من تحقيق العدالة والانتصار لقيم الخير وهو الأمر المُنتفي على مستوى الواقع، ومن هنا يجد جمهور القرّاء في هذا الانتصار بديلاً مرضيًّا عن هزائم وإحباطات الواقع.

إعادة قراءة المصطلح

الحقيقة التي لا لبس فيها أن مصطلح الرواية البوليسيّة في أدبنا العربي يُقابله في اللغة الإنكليزية «رواية الجريمة» (The Crime Story) أو رواية المخاطرة أو المغامرة (The Adventure Story). في دراسة مبكّرة ومفصّلة نوعًا ما بعنوان «الرواية البوليسيّة» نُشرت في مجلة فصول (العدد الثاني يناير مارس 1982)، درس عبدالرحمن فهمي،فيها الرواية البوليسيّة، وأشار إلى الفوارق بين رواية الجريمة والمغامرات، كما أنه قدّم أصنافًا لرواية الجريمة على نحو: رواية التحقيق أو البحث الجنائي (Detection)، حيث بناؤها القصصي يقوم غالبًا على صراع بين مجرم ورجل شرطة سرّي أو رسمي.

وهناك رواية اللُّغز (Mystery)التي يقوم فيها بناء الرواية على كشف الغموض والخفاء، وكذلك رواية الرعب (Thriler)، وبناؤها القصصي يقوم على إشاعة جوٍّ من إثارة الأعصاب والفزع، والجريمة فيها لا تعتمد على الذكاء بقدر ما تعتمد على القسوة. وهناك أيضًا رواية المفاجأة (Startler) وبناؤها يعتمد على مفاجأة القارئ لا البطل بما لم يكن يتوقع، فالأحداث تجري أمام القارئ وكأنها لا تتطوّر نحو ذروة معينة.

أما رواية المغامرات، وهو يقصد بها الروايات التي تدور حول اقتحام المخاطر، فيقسّمها إلى رواية الرّحلة، أيًّا كان مقصد الرحلة، إلى بلد قريب أم بعيد، وهناك رواية البحر وهي قريبة من رواية الرحلة والصراع فيها أقرب لروايات القراصنة. وكذلك رواية الخيال العلمي وغزو الفضاء، وأخيرًا روايات الفروسيّة وفيها تكون الشَّجاعة والشهامة هما الدافع الذي يدفع البطل إلى العمل (مجلة فصول، ص ص -40 41، عدد 2 مارس 1982).

من التقسيمات السّابقة يتضح لنا مدى الخلط بين الأنواع المتعدّدة. فعلى سبيل المثال أسطورة إيزيس وأوزيريس تتوافر فيها عناصر أكثر من عمل، ففيها من عناصر رواية الجريمة حيث جريمة القتل، وأيضًا رواية الرحلة حيث رحلة إيزيس لتقصي الأثر وإعادة الجثة، وتتضمن أيضًا المغامرة والفروسيّة. وفي كثير من الروايات في العصر الحديث التي أدرجت تحت عنوان الرواية البوليسيّة لا يتوفر فيها إلا عنصر الجريمة والمحقّق. ومن ثمّ فالأنسب لها أن تنسب إلى رواية الجريمة لا إلى الرواية البوليسية.

الحقيقة أنّ الروايات القائمة على وجود جريمة وقاتل مجهول الوصف الأدق لها أنها رواية الجريمة أو التّحرّي أو رواية المفتش نظرًا لطبيعة موضوعها القائم في الأساس على التشويق، وأيضًا لتوافر عناصر الجريمة والسّعي لحلّها، بدءًا من الجريمة ذاتها وانتهاء باكتشاف القاتل. وهذه التسميّة في ظني ليست غريبة عن أدبيات الغرب التي أطلقت ذات التسميّة على الروايات المتحقّقة وفي التعريف العربي للرواية البوليسيّة يقترب محمد العبد من المفهوم السابق فيقول «تحكي الرواية البوليسيّة بأسلوب مُثير وشائق قصة جريمة، هي غالبًا جريمة قتل في ارتباطها بظروف القاتل النفسيّة والاجتماعيّة ودوافعه إلى ارتكاب هذه الجريمة وملابسات وقوعها ونتائجها». هنا يضع الناقد الجريمة أحد العناصر الأساسيّة للحكم على أن العمل ينتمي إلى الرواية البوليسيّة. كما أنّه يستحضر الجانب البوليسيّ في الكشف عن دوافع ارتكاب الجريمة وملابساتها وإن كان يضع الظروف النفسيّة والاجتماعيّة للقاتل كمعيار مهمّ. وكل هذا -في نظري- يُلصق العمل إلى رواية الجريمة بامتياز حيث ثمّة جريمة ومحقّق ودوافع للقتل.

فمثلا لأيّهما ننسب رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ و»موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، ورواية «مقتل فخرالدين» لعزالدين شكري، و»ميس إيجيب» لسهير المصادفة، وغيرها من أعمال، للرواية البوليسيّة أم لرواية الجريمة؟ في «اللص والكلاب» و»ميس إيجيبت»، ثمة فيها هذه السّمات، خاصة أن الغرب نفسه استطاع التمييز ووصفها برواية الجريمة، بل هناك من وصفها بالرواية السّوداء، وقد عرفها الأديب الأميركي رايموند تشاندلر في مقاله «الفن البسيط للقتل» عام 1950 بأنها «رواية العالم المهني الجريمة».

قد يكون السبب وراء التداخل غير المقصود بين الرّواية البوليسيّة بالمعنى الذي يترادف مع القمع والاستبداد (وهو المرادف الذي أقصده هنا) ورواية الجريمة والمغامرة والألغاز راجعًا للتعريفات الخاصة بالرواية البوليسيّة. ففي معجم «النقد الأدبي» لجويل جارد تامين وماري كلود هيربيت، تُعرَّف الرواية البوليسيّة هكذا «شكل روائي ظهر في القرن التاسع عشر مع التطوّر الحضري للمدينة الأوروبيّة وتطوّر الشرطة، وكذلك العلم الوضعي، وكذا التقنيات الجديدة للبحث، بالإضافة إلى تقنيات السينما. فهي تطرح غالبًا جريمة أو عدة جرائم قتل للحل».

عناصر بوليسيّة حاضرة مثل «جريمة/تحقيق/مطاردة»، وهو ما يعزّز أن يُلحقها برواية المغامرة، فالجزء الخاص بهروب سعيد مهران ومطاردة البوليس له يعدّ مغامرة. وفي «مقتل فخر الدين» تحضر جميع العناصر داخل الرواية بدءًا من الجريمة وانتهاء بالسعي لحلّ اللغز، بل تعتمد الرواية على الإثارة وهو ما يُثير المتلقّي. في حين أن رواية الطيب صالح لم توصف بأنها رواية بوليسيّة أو رواية جريمة، مع أن بعض عناصر الجريمة متحقّقة في اختفاء مصطفى سعيد نفسه. وبالمثل رواية يوسف القعيد «يحدث في مصر الآن» تتحقق في بنيتها جريمة القتل وحضور التحري كذلك ولم توصف بأنها رواية بوليسيّة.

في المقابل هناك أعمال مثل «الزيني بركات» لجمال الغيطاني ورواية «الكرنك» لنجيب محفوظ ورواية «ملف الحادثة 67»، لإسماعيل فهد إسماعيل و»الآن .. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» لعبدالرحمن منيف و»اعترافات كاتم صوت» لمؤنس الرزاز و»عشرون دستة من الرجال» لعلي حمد إبراهيم، وغيرها من أعمال، جميعها تتطرّق للقمع السياسي واستبداد أنظمة الحكم ضدّ المحكومين. كما أن هذه الروايات على اختلافات بيئاتها تتفنّن في تصوير الآليات القمعيّة المادية والنفسيّة التي تُمارسها أجهزة الدولة الأيديولوجية (بتعبير ألتوسير) ضدّ من أطلقت عليهم الخونة والمارقين والمخالفين لها وهي منشغلة بتثبيت دعائم وركائز سلطتها.

في التأصيل

في مسألة التأصيل للرواية البوليسيّة لدى الغرب، ثمّة آراء مختلفة، ففي الوقت الذي يؤكّد الكثيرون فيه على أن نشأة الرواية البوليسيّة في الأدب الغربي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمجتمع المديني وبمعنى أدق هي وليدة الحضارة الصناعيّة في مطلع القرن التاسع عشر أو نتاجها. وهو ما يعنى وضع إطار زمني يبدأ من القرن التاسع عشر، حتى أنهم يشيرون إلى أن إدجار ألان بو (-1809 1849م)، هو أبو الرواية البوليسية في روايته «حوادث القتل في شارع مستودع الجثث» في العام 1841م، ثم «رواية لغز ماري روجيه»، ورواية «الرّسالة المسروقة». كما ينُسب إلى إدجار ألان بو أنه أبدع شخصية الشرطي السّريّ «أُوجست ديوبن»، الذّكي الذي يستخدم المنطق في حلّ الألغاز. تلا هذه المحاولة الرائدة كما كتب الكثير، محاولة «تشارلز ديكنز» (1812 1870م)، فكانت روايته «البيت الكئيب» في العام 1852م... إلخ.

ومع هذه المسلّمة التي يكرّرها الكثيرون ممّن تناولوا في دراساتهم موضوع الرواية البوليسيّة،7 إلا أنّ هناك مَن جاء وشكّك في نسبة الرواية البوليسيّة إلى إدجار ألان بو، وأثبت أن ألان بو اقتبس فكرة الرواية البوليسيّة من مؤلف فولتير «زاديك» (Zadig)، والغريب أن فرانسيس لكسان أشار إلى أن فولتير نفسه اقتبس فكرة «زاديك» من مؤلف عربي، وحسب قوله وفقًا لما أورده عبدالقادر شرشار في مقالة له بعنوان «المخيال في الأدب البوليسي وأصوله الأسطورية والاجتماعيّة في الثقافة الشعبيّة والعالميّة»، حيث قال «وكما نعلم فإن فولتير استلهم فكرة زاديك من مؤلف عربي يتضمن أسطورة الأمراء الثلاثة لسرنديب، التي هي مِن أصل

عمران يونس

فارسي كما رجّح كثيرون».

ويرى البعض أنها كانت تسمى من قبل «الرواية القضائية»، وقد وجدت ونشأت وتطورت خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر في الفترة الصاخبة حيث تعاقبت الحكومات، وكان لكل حكومة شرطتها الخاصة وبوليسيها السري. واللافت أن الرّواية البوليسيّة لم تُقنّن ولم تُصبح جنسًا أدبيًّا متميزَ المعالم إلا بعد العشرينات من القرن الماضي على يد الفيلولوج الأميركي فان دين (Van dine) واضع العشرين قاعدة المشهورة.

ثمّ يأتي الناقد إبراهيم العريس ويذهب في نشأتها إلى زمن بعيد، يعود إلى أوديب وجريمته، إلا أنّه يقول إن هذه الفترة التي يجعلها البعض بداية للرواية البوليسيّة وهو يقصد القرن التاسع عشر، على العكس كان عصر ازدهار الأدب البوليسي. فكان هذا الزمن مهمًّا في رواج هذا الفن ويرجع مثل الازدهار إلى السينما ثم التلفزة، وحسب قوله «في شكل أو آخر، تعتبر الرواية البوليسيّة مرتبطة بالقرن العشرين، لا سيما بالثلاثي الذي ستأتي السينما لتعزيزه في أفلام انتصت إلى بلدان عدة طوال هذا القرن: المدينة، المرأة والجريمة».

وهناك مَن أشار إلى أنّ أصول الرواية البوليسيّة ترجع إلى تراث شرقي سواء أكان فارسيًّا كما تجلّى في أسطورة الأمراء الثلاثة لسرنديب، كما تقدم عالميًّا، أم عربيًّا كما في ألف ليلة وليلة، على نحو ما ذهب «بيار براهام في افتتاحيته لمجلة «أوروب» المتخصّصة في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد خصصّ عددًا لهذه الآداب الشعبيّة والرواية البوليسيّة أشار فيه إلى الأصول الأولى للرواية البوليسيّة، وأرجعها إلى «ألف ليلة وليلة»، حيث يقول «يستحسن كثيرًا الرجوع إلى الأصول الأولى.. إنها أصول تضيع في الزمان، ما هي إذن ألف ليلة وليلة، إذا لم تكن هذا المسلسل الشفوي الذي يتصوّر كل ليلة 'شهرزاد' من أجل إثارة فضول الملك 'شهريار'، وبفضل حكمة ومساهمة أختها 'دينا زاد'، تستطيع تأجيل حكم الإعدام الذي يهدّدها، ويهدّد أختها من فجر إلى آخر. ولم يستطع كُتّاب الروايات المُسلسلة الحديثة بناء وضعيات ومواقف أكثر درامية من التي طالعتنا بها أساطير ألف ليلة وليلة».

مع الأهمية بمكان، لما أورده بيار عن أصول الرواية البوليسية وصلتها بتراثنا العربي، إلا أن الشيء المهم هو الربط بين الرواية الشعبيّة والرواية البوليسيّة، هذا من جانب، والربط بين الذيوع والجمهور وهذه الآداب من جانب

> **أشار عبدالرحمن فهمي إلى أن عناصر الرواية البوليسيّة، وعلى الأخص الجريمة والتحقّق والتحرّي، متحقّقة في أسطورة إيزيس وأوزيريس، حيث الأسطورة تتكوّن من ثلاثة أجزاء، الأوّل يتمثّل في تخلُّص سيت من أوزيريس بوضعه في صندوق وإلقائه في النيل، والثاني خاص بجهود إيزيس لاستعادة الجثة وبعثها من جديد، أما الجزء الثالث فخاص بالصراع بن سيت وأوزيريس وحورس**

ثانٍ، كأنه يؤكّد على أن عامل الإثارة هو السرّ في جذب المتلقي، كما يكشف عن طبيعة الجمهور بوصفه «قارئًا طاغية» كما وصفته فرجينيا وولف في تحديد ماهية النوع الذي سيقرأ، فيجبر الكتاب على الرضوخ لرأيه، وهذا واضح في روايات النشأة العربية، حيث مالت جميع الروايات إلى المغامرة والجريمة استجابة إلى جمهور القرّاء الذين كانت ذائقتُهم هي الدافع وراء إنتاج مثل هذه الأعمال التي وصفت بأنها شعبية، ومن ثم استبعدها النقاد من التقييم والمراجعة.

وعن نشأتها في مدوّنة السّرد العربيّة، هناك مَن يرى أنّ ثمّة جذورًا تمتد إلى زمن قديم «منذ عرفت البشرية فن القصة»، كما ذهب عبدالرحمن فهمي حيث أشار إلى عناصر الرواية البوليسيّة وعلى الأخص الجريمة والتحقّق والتحرّي، متحقّقة في أسطورة إيزيس وأوزيريس، حيث الأسطورة تتكوّن من ثلاثة أجزاء، الأوّل يتمثّل في تخلُّص سيت من أوزيريس بوضعه في صندوق وإلقائه في النيل، والثاني خاص بجهود إيزيس لاستعادة الجثة وبعثها من جديد، أما الجزء الثالث فخاص بالصراع بين سيت وأوزيريس وحورس. وبذلك تعدّ الأسطورة وفقًا لقول عبدالرحمن فهمي في جزئها الأوّل «رواية جريمة»، وفي جزئها الثاني «رواية رحلة»، وفي جزئها الثالث «رواية فروسية».

وإذا تقدمنا زمنيًّا فهناك الحكاية في سِفْرِ «ألف ليلة وليلة» الثمين، حيث الحكاية الشهيرة في الليلة «التاسعة والستين» بعنوان «التفاحات الثلاث» والتي يعتبرها الكثيرون أول قصة بوليسيّة، حيث العثور على جثة مجهولة والبحث عن القاتل، وقد وصفها روجر ألن بأنها «لغز جريمة نموذجي» وتارة «قصّة بوليسية مصنوعة بشكل ممتاز». خاصة بالدّور الذي اضطلع به الخليفة هارون الرشيد وحنّه لوزيره جعفر بن يحيى البرمكي بأن يقوم بدور التحري في البحث عن القاتل. الحكاية تبدأ أثناء تفقد الخليفة ووزيره جعفر أحوال العوام ومعهما مسرور الخادم، فوجدوا صيادًا يشكو قلة الرزق، وأنه لم يعثر على سمكة واحدة في نهر دجلة منذ أوّل النهار، فأمره الخليفة أن يرمي الشبكة، على اسمه، وما يصطاده سيشتريه منه بمئة دينار، فخرج صندوق مقفول اشتراه الخليفة بمئتي دينار وحمله مسرور إلى القصر.

وعندما فتحوه وجدوا فيه قفة خوص مخيّطة بصوف أحمر، ففتحوها فوجدوا إزارًا مطويًّا أربع طيات، وما أن كشفوا الإزار، حتى رأوا تحته صبيّة غضّة كأنها سبيكة فضة مقتولة مقطعة، وتبدأ الليلة السبعون بقصة البحث والتحرّي عن شخصية المقتولة والقتيل. ويكلّف الخليفة هارون الرشيد وزيره جعفر بحلّ القضية وتقديم المتهم للعدالة، وإلا قتله وأربعين من أهله معه، ومنحه مهلة ثلاثة أيام فقط. ومع مرور الأيام يفشل الوزير في حلّ اللغز، فيأمر بإعدامه، لكن وهو في طريقه إلى حبل المشنقة تتوالى الاعترافات من قبل شاب، وآخر مُسنّ. فيأخذ جعفر كليهما إلى الخليفة وهناك يشرحان له ما حدث، الغريب أن الرجلين يعترفان مُجدّدًا فيأمر الخليفة بإعدامهما معًا، لكن جعفر ينصحه بالعدول عن فعله حتى لا يقتل رجلاً بريئًا.

في الحقيقة مع توافر شخصية الباحث عن الحقيقة في شخصية هارون الرشيد إلّا أن عناصر القصة البوليسيّة غير متوفّرة باستثناء وجود جريمة القتل والمحقّق، فمع الأسف المحقّق الوزير جعفر لم ينجح في المهمة، فهو في المرّتين لزم بيته واستسلم للموت حتى في نهاية القصة عندما طلب منه الخليفة العثور على العبد الأسود بعدما اتضح اللّغز وبان سبب القتل الخطأ، فالابن هو الذي أعطى التفاحة للعبد. كتب وصيّته استعدادًا للعقاب الذي سيقرّره الخليفة لفشله في العثور على العبد.

كما أن حلّ اللّغز في هذه الحكاية قائم في الأساس على الصُّدفة وليس كنتيجة عمل المحقّق وجهده في البحث والتحرّي، ففي المرة الأولى يأتي اعتراف الشّاب والمسن تلقائيًّا، وفي المرة الأخيرة عندما يودّع ابنته يلحظ شيئًا مُستديرًا داخل طيات ثيابه فتخبره بأمر التفاحة التي جلبها عبدهم ريحان، وعندئذ يبتهج ويأخذ العبد بعد اعترافه إلى الخليفة، وإن كان يشترط قبل حكاية الحكاية أن يسامحه الخليفة، وبالفعل يوافق الخليفة. بمعنى صريح غياب إجراءات التحقيق واكتشاف المجرم على نحو ما ستظهر في حكاية المعتضد واليد المخضّبة بالحنّاء.

وبذلك تبدو هذه الحكاية من وجهة نظري خارج الحكاية البوليسيّة وفقًا للمفهوم المتداول وإن احتوت على بعض العناصر البوليسيّة؛ حيث الجريمة ووجود المحقّق، فهي كما تصفها ميا جيرهارت بأنها «نصف قصة بوليسيّة»، في حين تراها فدوى مالطي دوجلاس «تمثل في أحد المستويات سردًا

> **فكرة الجريمة التي تعدُّ العنصر الأساسيّ الذي تقوم عليه الرواية البوليسيّة وفقًا للمفاهيم التي راجت عنها في الغرب أو عند العرب تحرّرت منها الرواية البوليسيّة الآن وصارت تكتب وفق معايير أخرى فمن الممكن كتابة رواية بوليسيّة بلا جثه ولا بوليس أيضًا، فكما يقول عبده وازن في مقالته «الرواية العربية والبوليس» في الرواية البوليسيّة، قد تقدمت على وجود جثة ورجل التحرّي «أمور أخرى مثل الجنس والسياسة والاضطرابات الاجتماعية والبعد النفسي والتحليل»**

معاكسًا للسّرد البوليسيّ أو حتى مضادًا له» وبعبارة أوضح «مكوّنات القصة البوليسيّة الأساسيّة مقلوبة، فلا الخليفة الذي أخذ على نفسه عهدًا بالانتقام للضحية، يكافئه في النهاية بالعفو وتقرير راتب له».

على منوال هذه الحكاية وما قام به الخليفة بأمره لوزيره بالتحرّي، تسير نادرة «حالة اليد المخضَّبة»، كما أسمتها فدوى مالطي دوجلاس وهي الحكاية الموجودة في كتاب «أخبار الأذكياء» لابن الجوزي، وتعدها دوجلاس نموذجًا للنادرة التي تتوافر فيها عناصر الحكاية البوليسيّة.

النادرة تبدأ عندما رمى أحد الصيادين شبكته في النهر وما أن شعر بأنّها أمسكت شيئًا حتى اكتشف أنها حقيبة يد، وما أن فتحها حتى وجد بين القرميد يدًا بشرية مخضّبة، وما أن رآها حتّى أصابه الهلع، فجاء إلى الخليفة المعتضد وسلّم له كل الأشياء. لكن المعتضد استفزه الأمر وأخذ يبحث عن القاتل حتى قال جملته «معي في البلد مَن يقتل إنسانًا، ويقطّع أعضاءه ويفرّقه، ولا أعرف به! ما هذا مُلك». فيصدر الأوامر لأحد عماله في البحث والتحرّي، وبالفعل يتقصّى العامل الأخبار، ويبدأ بأوّل الخيوط بسؤال الدبّاغين وصانعي الحقائب، وهو الخيط الذي سيقوده إلى الهاشمي الذي وقع في غرام إحدى الجواري، إلا أنّ مالكتها ضنّتْ بها عليه، ثمّ تواردت الأخبار لديه ببيعها لأحد التجار، فاحتال إلى المالكة لتعطيها له لوداعه، حتى فعل فعلته. وقتلها كما قال جيرانه.

هذه الحكاية تتماثل كلية مع الإطار البوليسيّ للقصة الغربيّة التي يطلق عليها «رواية الجريمة» حيث تبدأ الحكاية بجريمة ما، ثمّ يبدأ التفكير في حلّ لغزها، أي تعيين المجرم. وعملية الحل نفسها تقام بوسائل علمية حيث الاستعانة بمحقّق (العامل هنا، وجعفر في قصة التفاحات الثلاث) ويبدأ هذا العامل بأوّل طريق لحلّ اللغز ويتمثّل في التحرّي والتحقيق.

دور العامل المُوعز من الخليفة المعتضد يتوازى مع دور التحرّي أو المحقّق في روايات الجريمة حيث يجمع الخيوط للوصول إلى الجاني الأصلي. وهو ما قام به عامل الخليفة. كما أن طبيعة عمله بداية من الجثة (اليد المخضّبة بالحناء)، والحقيبة هي الأدوات التي تُساعده

على الكشف. فبفضل هذا الدور تقول فدوى مالطي دوجلاس إنّنا بإمكاننا أن نضع هذه النادرة كما أسمتها مقارنة بالقصة البوليسية الغربية. ومن ثمّ فترى أن نموذج المعتضد بوصفه محققًّا فهو أقرب إلى حدّ أكبر من النموذج الكلاسيكي.

في الحقيقة مع الاعتداد بكل الأطروحات التي تجعل من رواية الجريمة رديفًا للرواية البوليسيّة، إلا أنني أرى أن الاعتماد على العناصر التشويقيّة المتمثّلة في وجود الجريمة والقاتل المجهول (أو المشتبه فيه)، والضحية (القتيل)، وظروف الجريمة (الزمان والمكان وأقوال الشهود)، والدافع (الأسباب التي قادت المتهم لجريمته) ورجل التحرّي (الذي يتّصف بالذكاء غالبًا) ومفتاح اللغز (مجموعة الأدلة والآثار التي تقود إلى الحل)، وأساليب المحقّق أو حيله للوصول إلى كشف اللغز للانتصاف إلى قيم العدالة والحق والخير، يقرّبُها إلى رواية جريمة، ومن ثمّ فأضطر -على الأقل لقناعتي الخاصة- للتفريق بين رواية الجريمة والرواية البوليسيّة، فليس معنى وجود التحرّي في رواية الجريمة دليل على إدراجها تحت الرواية البوليسيّة.

الجدير بالذكر هنا أن فكرة الجريمة التي تعدُّ العنصر الأساسيّ الذي تقوم عليه الرواية البوليسيّة وفقًا للمفاهيم التي راجت عنها في الغرب أو عند العرب تحرّرت منها الرواية البوليسيّة الآن وصارت تكتب وفق معايير أخرى فمن الممكن كتابة رواية بوليسيّة بلا جثه ولا بوليس أيضًا، فكما يقول عبده وازن في مقالته «الرواية العربية والبوليس» في الرواية البوليسيّة، قد تقدمت على وجود جثة ورجل التحرّي «أمور أخرى مثل الجنس والسياسة والاضطرابات الاجتماعية والبعد النفسي والتحليل».

ويستمر في قوله «أصبحت الرواية البوليسيّة الراهنة رواية اختبارية حرّة ومفتوحة على مُصادفات الكتابة، رواية مُشرّعة الأفق والرؤية وغير مقصورة داخل حدود ومقاييس. بل تمكّنت الرواية هذه من أن تلامس قضايا فلسفيّة ووجودية وميتافيزيقية من غير أن تقع في شَرَكَ النظرية». ويمكن تلمُّس الوظيفة الجديدة التي تلعبها الرواية البوليسية غير التشويق الذي كانت قائمة عليه من قبل من خلال قول الناقد الفرنسي فيليب كوركوف صاحب كتاب «رواية بوليسيّة، فلسفة ونقد اجتماعي»: «تستطيع الرواية البوليسيّة أن تُساعد القارئ على حلّ السؤال: هل لحياتنا معنى في خواء العالم الحديث؟».

يبدو لي أن الخلط بين رواية الاستبداد أو القمع أو ما يمكن تسميته بالراوية البوليسية ورواية الجريمة القائمة على التشويق هو أحد الأسباب التي صرفت النقاد عن الاهتمام بالرواية البوليسيّة وإهمال جانب مهم في رصد القمع وإكراهات السُّلْطة ضد مناوئيها، وهو ما آل بها إلى أن تترك اليد الطولى للأجهزة الأيديولوجية في قمع المعارضين والسّاخطين عليها.

ما أسعى إليه أن أصف الرواية التي تعتمد على الأدوات البوليسيّة القمعيّة التي تتمثلها أجهزة الدولة الأيديولوجية في الحفاظ على أمنها واستقرارها كما تزعم دومًا بالرواية البوليسيّة، وقد يأتي مَن يقول إن مثل هذا النوع من الروايات يندرج بطبيعة الحال تحت الرواية السياسية، وهذا صحيح، لكن أدوات السُّلْطة القمعية متحقّقة باطّراد كما هو واضح في «الزيني بركات» لجمال الغيطاني و«الكرنك» لنجيب محفوظ و«حكاية تو» لفتحي غانم وغيرها من نماذج أظهرت بشاعة السُّلْطة وأجهزتها.

الشيء الثاني أن معظم روايات الجريمة التي تُنسب للرواية البوليسيّة تستعير فقط آليات العمل البوليسي من البحث والتحرّي وحل اللغز، لكن الرواية البوليسيّة تستخدم الفعل البوليسيّ والأدوات القمعيّة المستخدمة في الحصول على المعلومة أو المُحرِّضة على اعتراف المُشتبه فيهم، وفي ظني الأخير هو الذي يُقرّب العمل إلى الرواية البوليسيّة، أما بقية العناصر فهي مجرد أدوات للوصول لحل لغز الجريمة لا أكثر.

نقف قليلاً عند نموذجيْن من الروايات التي دفعتني للتفرقة بين الرواية البوليسيّة ورواية الجريمة. الوقفة الأولى مع رواية «الزيني بركات» الصادرة سنة 1974 لجمال الغيطاني. وقد أدرجها معظم النقاد ضمن المرويّات التاريخية لتناولها فترة مصر تحت الحكم العثماني، مع أن الغيطاني نفسه صرّح في أكثر من حوار أنها «ليست رواية تاريخيّة». الرواية تُقدّم صورة باذخة على تغوّل أجهزة السُّلْطة حيث أنّ بطشها لم يقتصر فقط على المعارضين، وإنما أيضًا امتدت يدها القمعية إلى الفئات الفقيرة والمهمّشة على نحو مشهد الفلاحين وهم «يسيرون مربوطين من أعناقهم بسلاسل حديدية أمام الجميع». كما أن عليّ بن أبى الجود تجاوز في ظلمه هو ونائبه زكريا بن راضي، حتى أن الأوّل «لا يكتفي بتعذيب امرأة فقيرة لا ظهر لها، بل يشنقها في النهاية على باب زويلة»، وكل هذا «بغرض ترويع الآخرين»، كما يقول محمد السيّد إسماعيل. (الرواية والسلطة، ص 46). فالرواية تجاوزت الإطار التاريخي الذي وُضعت فيه باستحضارها زمنًا وأشخاصًا تاريخيين إلى مروية دالة على بطش السُّلطة وقمعها واستثمارها لكافة أجهزتها القمعيّة والأيديولوجيّة في تثبيت سُلطانها وقمع معارضيها، لا في المجتمع الذي وقعت فيه الأحداث بل تتجاوزه إلى مجتمعات مُختلِفة عنها في الطبيعة الجغرافية وإن كانت لا تختلف عنها في وجود الطاغية أو أدواته القمعية، وهذا ما يجعل منها رواية متجاوزة لزمنها المرجعي وأيضًا زمنها الواقعي وصالحة لغيرهما من أزمان تكون فيها الكلمة العُليا للسُّلطة وأجهزتها على المستوى الأيديولوجي والقمعي. فإذا كان الزمن المرجعي نهاية الدولة المملوكية بسقوط رأس سلطانها وبداية التدخُّل العثماني أو ما عُرِفَ باحتلال دولة بني عثمان لمصر، وتبعية واليها لصدر الباب العالي في إسطنبول، وصكّ العملة العثمانية وصدور الفرمانات العثمانية، وهي تلك الوقائع التي سجلَّها الرحالة الإيطالي البندقي «فياسكونتي جانتي».الذي تبدأ به الرواية وتنتهي أيضًا. الغيطاني نفسه في أحد حواراته يشير إلى أن دوافع الكتابة مرتبطة بالآليات البوليسيّة

عمران يونس

القمعية التي مُورست ضد المثقفين في دولة يوليو فيقول «الزيني بركات جاءت نتيجة لعوامل عديدة. أهمُّهَا في تقديري، تجربة مُعاناة القهر البوليسيّ في مصر خلال الستينات.... عانينا من الرقابة في الستينات. وأسلوب التعامل البوليسي»(مجلة الهلال، 34).

الرواية قدمت صورة مُقزّزة للدكتاتورية وما مارسته من قمع وإرهاب ومن ثمّ فنحن أمام رواية كما وُصفت في الأوساط النقدية أو المُسْتَقْبِلَةِ عن طريق الترجمة عن القمع بكافة صوره وأدواته، أي رواية بوليسيّة بامتياز بفعل الآليات التي مارستها أجهزة السلطة الأيديولوجية، أو رواية عن السُّلطة القامعة التي تبرِّر تبرّر وسيلة لحماية أركان نظامها من السقوط في أيّ زمانٍ دون الاقتصار على زمن تاريخي مُحَدَّد يحيل إلى زمنٍ قَار، فقد «انسلخت الوقائع التاريخية عن لحظتها الماضية وتحرَّرت من سكونها التاريخي، وأصبحت حيَّة لا تتوقف عند زمن معين» (ص، 40).

وما بين القامع وأدواته يكون المقموع حاضرًا، بوصفه مفعولاً فيه تُمارِسُ عليه أجهزة السُّلطة الأيديولوجية وأدواتها القهرية، قمعها وجبروتها، فلا فرق في تغيير الأشخاص كتغيير «الزيني بركات» بـ«عليّ بن أبي الجود»، فالناس لا تلتمس تغييرًا، إلّا في شكل واسم الشَّخص، أما الوسيلة والأداة فواحدتان. الفرق فقط في استبدال سياسة الزيني الناعمة المعتمدة على فلسفة خاصة، بسياسة علي بن أبي الجود الفظَّة المتجبِّرة. والمقموع متمثِّلُ في جموع الشَّعب (من خلال الاحتكارات التي يُمارِسُها موظفو الدولة، والمكوس والجبايات التي تجمع منهم قَهْرًا)، والمثقفين المختلفين أيديولوجيا مع السلطة (سعيد الجهيني والشيخ الجارحي).

النموذج الثاني هو رواية «الكرنك» الصادرة عام 1974 لنجيب محفوظ وفيها يتكرّر تعاظم أجهزة السلطة، فهي المتحكّمة وهي التي تُمارس سطوتها على معارضيها بغية الحماية. فالحدث الرئيسي المهيمن في نص «الكرنك» هو هيمنة الأجهزة الرقابية على البلد وحالة الارتباك والخلل التي تصنعها هذه الأجهزة، وهو ما انتهى إلى تغوُّل هذه الأجهزة فصارت هي المُفَكِّر الأوحد، ولكي تبرِّر بطشها رسَّخت فِكْرَة حماية الثورة. لا ندري ممّن!

فلقد اخترعت للثورة أعداءً وللأسف اختارت أبناء الثورة والمؤمنين بالثورة وبالزعيم أيّما إيمان لتُمارِسَ عليهم سطوتها بفعل وسائلها القهرية، فحوَّلت المؤمنين بها إلى كافرين،

مقابل الروايات القائمة على توغّل وإظهار استبداد أجهزة السُّلطة، هناك الروايات القائمة على الجريمة، ومن هذه الروايات رواية غسان كنفاني «مَن قتل ليلى الحايك؟». فالرواية قائمة على جريمة قتل ليلى الحايك والمحامي صالح عشيقها وصديق زوجها هو المتهم، فيخضع للتحقيق خاصة بعد استدلال المحقّق على أدلة تدينه منها علبة السجائر التي وجدت أمام باب شقتها

والذين نظروا إلى صورة الزعيم في قداسة وأهابوا عليه مظاهر الآلهة أزاحوا الصُّورة بما بها من جلال ووقار إلى نقيضها، فإسماعيل الشيخ، وزينب دياب ظلت صورة الثورة والزعيم لديهما محلّ قداسة، إلى مرحلة الاعتقال الثانية، فقد ظلا على إيمانهما العميق بالثورة وأنَّ ما يَحْدُثُ مجردَ خطأ، وهو ما دفعهم إلى تبرير هذه الأفعال، وعدم المثول لِفِكر حلمي حمادة، أو حتى اليأس الذي تسرَّب إلى نفوس الناس من جرَّاء حملة الاعتقالات التي أصابت الجميع، أو الخوف الشديد الذي بدأ عليه الناس لئلا يلحق بهم ضررٌ كما يسمعون.

فالمسألة ليست مرتبطة بحلمي حمادة الشَّاب الشيوعي المُحِبَّة له قرنفلة بقدر ما هي مسألة عامة تعود أهميتها في أنها سوف تكون ردّة في مسار الثورة، وهو ما يتحقّق بعد الاعتقال الثالث وموت حلمي حمادة نفسه بما يحمل من قِيم ثورية نبيلة من شأنها المحافظة على مكتسبات الثورة، فيأتي موته أثناء التحقيق كإنذار مُسْبَقٍ بأن الثورة حادت عن مسارها ولا بد من التصحيح، ومن ثم كانت هزيمة 1967 طبيعية للمراجعة. بل أراد الراوي أنْ يُمَهِّدَ لها بموت حلمي حمادة، فالموت بهذه الطريقة البشعة من أجهزة الدولة القمعيّة، والتي في الجانب الآخر أخذت أجهزتها الإعلامية تؤكّد حتمية النصر وقربه، رغم حالة التناقض بين أجهزة الدولة وذراعها الباطش التي بدأت واضحة وماثلة للجميع؛ فأجهزة الدولة تُمَارِسُ قَمْعًا في الداخل دون صَوت، في حين الفعل الذي يحتاج إلى فِعْلٍ حقيقي ومَلْمُوس تواجهه بنبرات حماسية وخُطَبٍ فقط.

مقابل الروايات القائمة على توغّل وإظهار استبداد أجهزة السُّلطة، هناك الروايات القائمة على الجريمة، ومن هذه الروايات رواية غسان كنفاني «مَن قتل مريم الحايك؟». فالرواية قائمة على جريمة قتل مريم الحايك والمحامي صالح عشيقها وصديق زوجها هو المتهم، فيخضع للتحقيق خاصة بعد استدلال المحقّق على أدلة تدينه منها علبة السجائر التي وجدت أمام باب شقتها. الرواية في مجملها اجتماعيّة تقوم على علاقة بين صديقيْن، ويتورط صالح المحامي في علاقة مع ليلى زوجة سعيد وهي صديقة لزوجته، ذهبا إلى الفراش «تحت دافع من المصادفة والاشتهاء والتغيير»، لكن تأخذ الرواية جانبًا من الدفاع حيث يتبارى المحامي صالح في الدفاع عن علاقته بليلى الحايك، وكيف أن المصادفة هي التي لعبت دورًا في علاقتهما دون أن يكون هناك تأثير على علاقته بزوجته ديما، فهذه العلاقة جعلت من زوجته ديما «إنسانة أكثر معنى مما كانت وأقل عادية مما هي» فما حدث مع ليلى لم يكن جورًا على حصّة زوجها ولا على حصّة زوجته وإنما كما يقول «استعملنا القوة الفائضة التي أفرزتها المصادفة والشهوة خارج طوق العادة» (ص، 44)

يتحايل المحامي بعد أن صار متهمًّا ومضّطرًا لأن يدافع عن نفسه، في تقديم مبرراته لإقدامه على هذه العلاقة فيقول «قد جاءت هذه المصادفة كي تعطي ليلى فرصة لإثبات أنوثة مسلوبة هي سلاحها الوحيد في أعماقها أمام زوجها، وجاءت لتعطيني دون أن أقصد تجديدًا لعلاقتي بزوجتي» (ص، 46).

ومع إلقاء القبض عليه وتوجيه الاتّهام له تأخذ الرواية جانبًا آخر يتمثّل في البحث عن القاتل الحقيقي من خلال صيغة التحقيق وأسلوبه الذي سيطر على كثير من أجزاء النص، خاصة أن صالح روى تفاصيل علاقته بليلى والشيء الوحيد الذي كان يخشاه هو معرفة زوجته بهذه العلاقة التي رفضتها تمامًا، بل وعندما أثارها المحقّق غضبت غضبًا شديدًا ووجّهت لهم بعض الإهانات.

وإزاء إصرار المحامي بألّا يتحدث أخذت القضية بُعدًا أخر، خاصّة بعد التحقيقات مع سعيد الحايك زوج ليلى الذي نفى وجود علاقة بين زوجته وصالح المحامي. ثم حكايات الشهود بعد استجوابهم والتي تأخذ جانب التحقيق والاستشكاف. بعد كل هذا هل نستطيع أنّ نصف هذه الرواية على أنها رواية بوليسية؟ بالطبع لا، فهي رواية جريمة.

وهو ما يتكّرر مع رواية الحبيب السالمي «من قتل أسعد المرّوري؟»، فالرواية تبدو كأنها رواية بوليسيّة حيث عنوانها غايته البحث عن القاتل، مَن «قتل أسعد المروري؟». فالرواية في مجملها عبارة عن تحقيق في جريمة قتل دون أن تكون رواية بوليسيّة. ونموذج الرواية يؤكّد لنا ما سعينا إليه من التفرقة بين رواية الجريمة القائمة على فكرة البحث عن القاتل والرواية البوليسيّة التي تعتمد على آليات القهر والتعذيب المادي والمعنوي. فمن يلعب دور المحقّق، على غير عادة روايات الجريمة والتحقيق، هو الصحفي رُستم معاود. فما أن يختفي أسعد المرّوري، الأستاذ بجامعة وهران والناشط الحقوقي والمسرحي والنقابي والسياسي اليساري، أربعة أيّام، وفي اليوم الخامس تُعلن الجهات المختصة عثورها على

بعد هذا العرض النّظري وما تبعه من تحليلات لمتون بعض الأعمال نستطيع أن نطمئنّ قليلاً من صحّة التفرقة بين الرواية البوليسيّة ورواية الجريمة خاصّة أن بعض الروائيين يرفضون الاعتراف بأنّ نصوصهم تنتمي إلى هذا الفصيل من الكتابات خِشية اتهامهم بالتسطيح ومغازلة قطاع عريض من الشّباب. كما دحضت الدراسة فكرة إدراج هذا النوع إلى الأدب غير النظيف أو أدب الهامش

جثته مقتولاً في مقر الحزب الذي ينتمي إليه هو وصديقه، ساعية إلى اختلاق رواية تبرّر بها القتل هكذا «اغتيال على ضوء ممارسة الأستاذ لعلاقة حبّ مثلية، والتي لا تتوافق مع القيم المجتمعية والدينيّة السّائدة في العلن والتي يراها شذوذًا» (ص، 62). وهو الفعل الذي يتنافى مع أخلاقيات المجتمع.

لكن لا تنطلي هذه الرواية الضبابيّة التي يحاول جهاز الشّرطة تمريرها للرأي العام وفرضها واقعًا حقيقيًّا، على صديقه، فيهم الصحفي بالتحري والبحث. الغريب في رحلته لاكتشاف ملابسات الجريمة يجد نفسه عالقاً في ألغاز ومتاهات لا تنتهي وهو يبحث عن الحقيقة، خاصة أن الشرطة تتكتم على بعض المعلومات لكنه بمساعدة صهره الذي يعمل مفتشًا في الشرطة القضائية وبمساعدة «لطيفة» حبيبته التي تعمل طبيبة شرعية، وهو ما يسهّل لها الكشف على الجثة وتشريحها، يتمكّن من الوصول إلى الكثير من الحقائق التي تحاول الجهات الأمنية التكتم عليها، وربما طمسها ومحاولة تزييفها. يعتمد «رستم» في رحلة التحرّي على وثائق وتسريبات ولقاءات من رجال أمن وشهود من محيطي الضحيّة والمتهم ومن الأوساط المنحرفة، وهو ما يكشف عن توغّل أجهزة السّلْطة واستبداد آلياتها، وهو ما يُقرّب النّص من ناحية بالرواية البوليسيّة بالمعنى القمعي.

في الختام

بعد هذا العرض النّظري وما تبعه من تحليلات لمتون بعض الأعمال نستطيع أن نطمئنّ قليلاً من صحّة التفرقة بين الرواية البوليسيّة ورواية الجريمة خاصّة أن بعض الروائيين يرفضون الاعتراف بأنّ نصوصهم تنتمي إلى هذا الفصيل من الكتابات خِشية اتهامهم بالتسطيح ومغازلة قطاع عريض من الشّباب. كما دحضت الدراسة فكرة إدراج هذا النوع إلى الأدب غير النظيف أو أدب الهامش حيث أثبتتْ أنّ ثمّة جهودًا نقديةً مهمّةً اعتنتْ بتحليل وتتبّع هذه الظاهرة على مستوى مدوّنة النقد الغربي والعربي كذلك. وهو ما يعني أننا أمام جنس أدبي يستحق التوقّف عنده والتوسع في دراسته وفق هذا التقسيم الجديد سعيًّا لاكتشاف سماته الأسلوبيّة واللّغوية التي يحملها كل جنس على حدة، وهو ما يعطي كل جنس تميّزه وأهميته.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

مقال

تحديات رواية الجريمة

رامي أبوشهاب

تشكّل الرواية البوليسية رافداً مهماً من روافد الكتابة الروائية، بل إنها تكاد تعدّ معيناً إبداعياً نظراً لكونها تقترب من النمط الاستهلاكي الذي يعني في جانب من جوانبه عائداً استثمارياً نظرا للفعل الاستهلاكي، بالإضافة إلى ما تتمتع به من مقروئية عالية من قبل القراء على اختلاف مرجعياتهم العمرية والثقافية، في حين أنها تشكل أيضاً مصدراً للأعمال السينمائية أو الفنية التي تعتمد على هذا النوع الروائي في استقطاب المشاهدين تبعاً للجاذبية التي تتميز بها الأعمال المقتبسة عن حبكات بوليسية.

ولعل تقاليد إنتاج الرواية البوليسية واستهلاكها يعود إلى قرنين من الزمن، ولاسيما مع تطور التشكيل المديني في الغرب، وبالتحديد مع الثورة الصناعية التي شكلت صيغ المدن بطابعها المعاصر والمعقد. يشار إلى أنه قد انطلق هذا النوع من الفن على أيدي كتاب منهم كونان دويل، ومن ثم اشتهر على يد أجاثا كريستي، وغيرهما من الكتاب، غير أن هذا النوع من الكتابة في العالم العربي يبدو متواضع الحضور أو أنه لا يحظى بالقيمة عينها في العوالم الأخرى، وقد أشار إلى ذلك شعيب حليفي في دراسة له نشرت في «مجلة فصول» العدد 76 حيث لا ينكر استفادة الرواية العربية من الثيمة البوليسية أو الجريمة ومكوناتهما لدى كبار الكتاب في العالم العربي ومنهم نجيب محفوظ ويوسف السباعي ويوسف إدريس وإبراهيم عبد المجيد وغادة السمان وغالب هلسا وميلودي حمدوشي.

ما سبق يدفعنا للتساؤل عن الأسباب الكامنة وراء هذا التأخر في إنتاج كتابة ذات مردود عال من حيث العائد الفني والمادي، بالتجاور مع وجود قاعدة تلقّ كبير في العالم العربي بيد أن الإنتاج لم يرق إلى المستوى المطلوب، ولم تتمكن الكتابة العربية من الإفادة من هذا النوع، وأقصد هنا على المستوى الاقتصادي، فهذا النوع من الكتابة يعدّ منتجاً شديد العوائد، وهذا ما يعني بأن المؤسسة العربية لم تطور منظومة تتمكن من جعل الكتابة مصدراً للإثراء. هذا الاستنتاج يكاد ينسحب على واقع الثقافة العربية برمّتها حيث الكاتب العربي غير قادر على أن يفيد من منتجه الإبداعي، في حين أنه يعاني في سبيل نشره، وربما يتكلف الكثير من المال والجهد، ما يعني بأن الكتابة في العالم العربي لا يمكن أن يعوّل عليها أو أن تعدّ مصدر دخل حقيقي.

ثمة من الدارسين من يرى بأن محدودية الإنتاج مقابل الزيادة في الطلب على هذا النوع من الكتابة أقرب إلى المفارقة التي تحتاج إلى بحث وتأمّل. فثمة كثير من التوجهات أو الآراء التي تحيل هذا التواضع في الكتابة البوليسية إلى التأخر المتصل بولادة الرواية العربية، وبناء عليه فإن الرواية البوليسية تندرج في سياق هذا التمثل الطبيعي لتطور الفنون، بيد أن هذا ربما لا يبدو وجيهاً كون الكتابة العربية على مستوى الرواية على اختلاف أنماطها أو أشكالها تبدو حاضرة في المشهد العربي المعاصر، وهذا ما يدفعنا للبحث عن أسباب أخرى، ما يحلينا إلى عوامل تتصل ببنية المجتمع العربي وتكوينه الاجتماعي والسياسي كما الثقافي.

لقد سعت مجلة فصول في عددها الخاص بالرواية البوليسية إلى استطلاع بعض آراء الروائيين فيما يتعلق بتفسير تراجع هذا النوع من الكتابة، إذ يعزو بعض النقاد الأسباب إلى عدم توفّر أدوات الكتابة، ومن ذلك توفّر ثقافة الاستعانة بمحقق خاص، كما إجراءات التحقيق، ومتطلبات هذا العمل، في حين هناك من يرى بأن ثمة عوامل تتعلق بطبيعة المجتمع المسالم الذي يترك الأمور للتصاريف القدرية تبعاً للثقافة الدينية السائدة، في حين أن هناك من يرى بأن هذا النوع من الكتابة لا ينال تقديراً في الذاكرة العربية النقدية، كما على مستوى التلقي، حيث لا ينظر له من منظور أنه يمثل الأدب الذي يتميز بالثقل والاحترام، وهناك من يرى افتقارنا إلى مناخ الديمقراطية والحرية، ولعل الرأي الأخير الذي يتبناه الكاتب عبدالإله حمدوشي يبدو أقرب إلى الوجاهة أو المنطقية، كون الرواية البوليسية نتاجاً حضارياً، كما أنها تنتمي إلى بنية مجتمعية ذات تمثيل معقد من حيث التمثلات والممارسات الحضارية حيث يمكن القول إن بنية المجتمع العربي في تكوينها العميق لم ترق إلى مستوى المدنية الكاملة.

يشار إلى أن الكتابة البوليسية في تعريفها تتصل بنوعين: هما رواية الجريمة والرواية البوليسية، أو رواية المحقق، فالأولى تعتمد على حكاية مركزها الجريمة، في حين أن الثانية تعنى بالتحقيق في الجريمة مع محاولة اكتشاف القاتل، وبين الحكايتين ثمة دوماً قيمة أو رسالة عميقة تتسلل إلى بنية النص

بهرام حاجو

كي تجعل من الفعل السردي -القائم على الحدث والتشويق والألغاز- محوراً للعمليات السردية التي ينبغي أن تعمل بوصفها حاملة للفعل الدلالي، وفي معظم الكتابات الغربية التي تختص بهذين النموذجين ثمة دوماً منظور فلسفي أو قيمي يتعلق بتساؤلات تطال حضور الإنسان في هذا العالم، كما أنها تعكس توجهاً قيمياً لنقد بعض السلوكيات القيمية.

وبناء على ذلك فإن هذا النوع من الكتابة لا يعني شكلاً من أشكال التسلية المجانية أو العبثية كما تعتقد الذاكرة العربية، إنما يجب أن ينطوي على قيمة ما، وهذا ما يمكن أن نلتمسه بوضوح في أعمال أجاثا كريستي على سبيل المثال.

إن بنية المجتمع تتصل بمستوى انتشار هذا النوع من الكتابة، فالرواية البوليسية تنطلق من منظور متعدد يطال الحضور الإنساني في عالم مسكون بالشر والجريمة، وفي الغرب فإن محاربة قيم الشر لا تقتصر على المستوى المؤسساتي فحسب، إنما هو عمل مجتمعي يتشاركه الجميع؛ ولهذا سنجد أن الشخصيات التي تشكّل محور الفعل السردي، ونعني المحقق الرئيس، تنطلق دوماً من مواصفات تقترب من الموهبة الخارقة، كما الذكاء، غير أنها تحمل شكلاً من أشكال الانبعاث القيمي لمحاربة الجريمة، وغالباً ما يبدو هذا المحقق (الذكي) في تواصل مستمر مع المؤسسة الرسمية ممثلة في قسم التحقيقات أو الشرطة التي ربما تتخلف عن

اللحاق بموهبة هذا المحقق فتستعين به -في كثير من الأحيان- مما يعني بأن هذا الفعل لا ينطوي على أيّ انتقاص من هيبة المؤسسة التي ينبغي أن تدرك أو تثمّن قيمة الفعل التشاركي، فضلاً عن كون بنية المؤسسة أو الدولة مستقرة بحيث لا تستشعر حرجاً من هذا الفعل الخارج عن نطاق هيمنتها أو سلطتها، إنما ترى فيها أمرا طبيعياً كون المجتمع جزءاً من منظومة كبرى تهدف إلى تحقيق الأمن .

إذا ما نظرنا إلى هذا النوع من الكتابة في الثقافة العربية فسنجد أن بنية المجتمعات العربية الناشئة بعد الاستعمار إلى الآن لم تتصل حقيقة بمعنى القيم المؤسساتية التشاركية، فهي لا تقبل بوجود أيّ قوة أخرى يمكن أن تضعف من هيبتها أو تنال من حضورها القويّ.

فوجود جزئية المحقق وفقدان القدرة على التوصل لحل الجريمة يعني بأن المؤسسة الأمنية تعاني من اختلال في تمكين القوة التي تخضع لنسق دكتاتوري، في حين ثمة نماذج في بعض الدول العربية ترى في الجريمة أمراً مجتمعياً يمكن أن يسند الأمر فيه للبنى التقليدية القائمة على الحكم العشائري الذي يتولى أحياناً التعامل مع الأمر؛ ولهذا فإن الجريمة أو القضية البوليسية غالباً ما تكون بسيطة وبدائية لا تحتاج إلى بحث أو تحقيق، وبخاصة في ظلّ وجود مظلة موازية للقانون يمكن أن تنهي القضية بطريقة سريعة بحيث لا تبقى جرائم عالقة، أو أن يلجأ إلى الثأر في بعض الأحيان، وهذا في مجمله يتصل ببساطة التكوينات المجتمعية وافتقارها للتعقيد، فالجريمة المنظمة بتكوينها المعاصر لم تعرفها المجتمعات العربية أو هي موجودة ولكن على نطاق ضيق أو محصور.

غير أن ثمة أمراً يبدو لي أكثر أهمية فيما يتعلق بتراجع هذا النوع من الكتابة، على الرغم من بعض المحاولات التي بدت واعدة، غير أنها سرعان ما تلاشت في ظل الاختلال في المفهوم التشاركي، بالإضافة إلى أن الدولة البوليسية تحول دون أيّ شكل من أشكال التفعيل لصيغ الخروج عن سطوة الأمن أو مركزيته التي تنتهجها بعض الدول، ولهذا فإن وجود حضور موازٍ لقيمة البحث عن الحقيقية أو حلّ الجريمة لا يمكن أن يتحقق كونه ربما يضعف من سلطة الدولة أو المؤسسة الرسمية التي ترغب أن تحتكر كافة التمثيلات في هذا الشأن، وهذا يعدّ انعكاساً لبنية أو منظومة متآكلة من الهيمنة التي ورثتها الأنظمة العربية من النموذج الاستعماري، وهذا يكاد ينسحب على كافة مرافق الوجود المؤسساتي في دولة ما، وفي حال الخروج عن دورها المركزي فإنها تستشعر تهديداً، وهذا ما يتوافق مع البنى الأمنية المحكمة التي تنتهجها الدولة البوليسية في العالم العربي، بحيث تحاصر كافة أنظمة المحاكمة، فغياب الديمقراطية ورغبة الدولة البوليسية في عدم نشر أخبار الجرائم خشية النيل من هيبتها قد حال دون انتشار هذا النوع من الكتابة، علاوة على أن الثقافة العربية منتزعة لصالح فكرة الأيديولوجيا التي تستهلك قدراً كبيراً من الوعي الشعوري والعاطفي للقارئ العربي، إذ غالباً ما ينظر القارئ العربي إلى همومه السياسية والمعيشية إلى أنها الحقيقة الأهمّ، في حين يرى أن منطق الجريمة والبحث عن الحقيقة لا يعنيه كثيراً في ظل دولة تحتكر الحقيقة وتمارس دوماً إعادة صوغ الوعي المجتمعي.

وبهذا فإن الرواية البوليسية تحتاج إلى بيئة منفتحة ومنظومة حضارية متكاملة حيث يعلو صوت المدنية والقانون، علاوة على انتشار ثقافة مدنية تؤمن بدور القانون بمعزل عن سلطة الدولة التي لم تتمكن إلى الآن من إدراك معنى الفصل بين السلطات، وما زالت تعتقد بوجود النظام البوليسي القادر على قهر كل ما يعيق حضورها القوي في متخيل الشعوب وذاكرتها ولاسيما الشعوب العربية.

ناقد وشاعر وأكاديمي من الأردن

بهرام حاجو

غيبة الرواية البوليسية غيبة الدولة الحديثة

محمد السيد إسماعيل

متى نصف رواية ما بأنها رواية بوليسية؟ هل يمكن إرجاع ذلك إلى مجرد وجود جريمة قتل وما يستلزمه ذلك من وجود قاتل ورجل بوليس؟ إن هذا المقياس سوف يدرج العديد من الروايات تحت اسم الرواية البوليسية وهذا ما لا يقره النقد الأدبي .هناك إذن علامات أخرى ينبغي توفرها لكي توصف الرواية بالبوليسية أهمها -وهذا ما أغفله أغلب الباحثين- أن تكون هذه هي نية الروائي، ففكرة القصدية تشبه الميثاق بين الكاتب والقارئ .

غير أن هذه القصدية ينبغي أن يلازمها مجموعة من العناصر التي تعدّ شروطا جوهرية للرواية البوليسية وهذه العناصر هي: جريمة قتل-الجاني-الضحية- رجل الشرطة المحقق الذي يقوم بحل لغز الرواية الغامضة والوصول إلى الجاني. بهذه الشروط يمكن القول إننا أمام نوعين من الروايات، الأول هو الرواية البوليسية الخالصة، وهى ما تجتمع فيها الشروط السابقة دون أن تهدف إلى أبعاد أخرى اجتماعية أو سياسية، ونموذج ذلك رواية «الفيل الأزرق» لأحمد مراد التي تقترب -ولا أقول تندرج- من هذا النوع، فهي -في الحقيقة- شبه خالصة كما سوف أوضح.

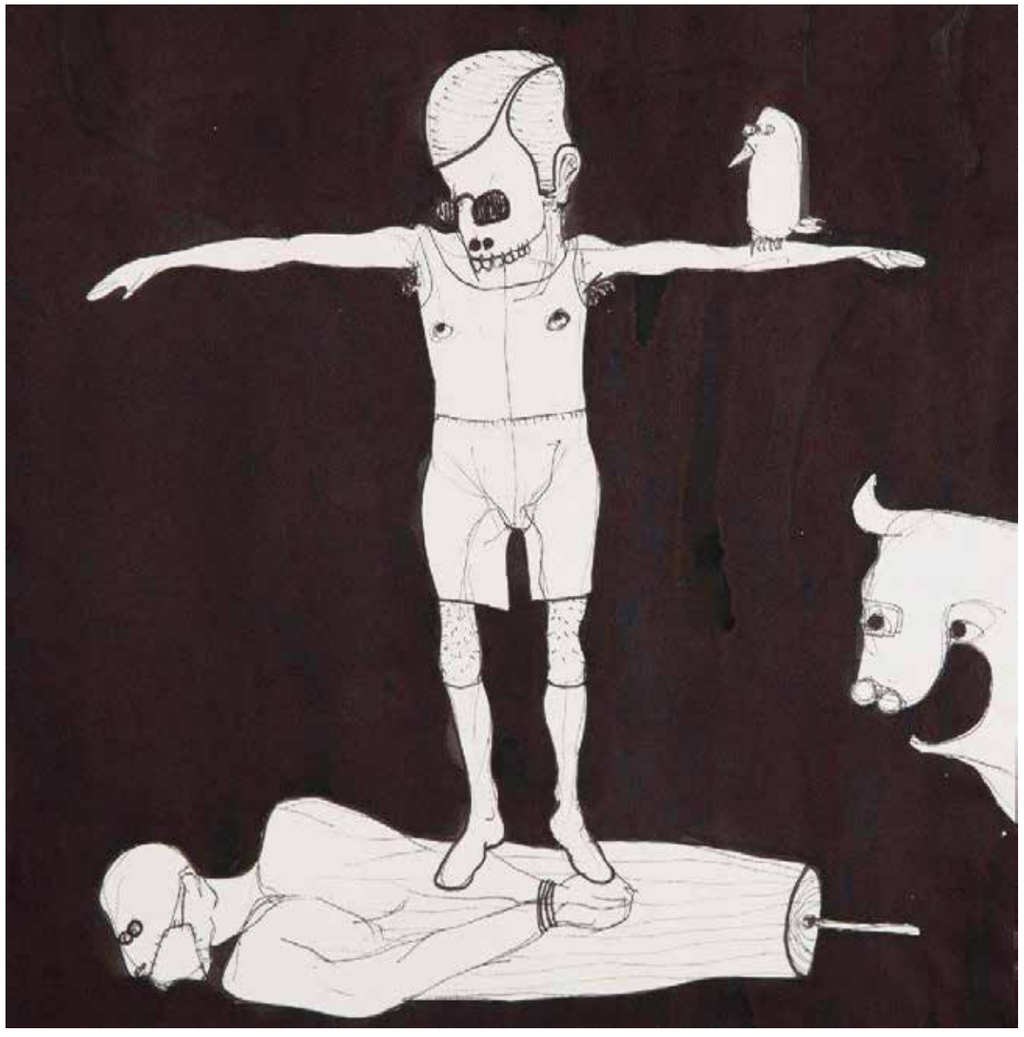
والنوع الثاني، هو الروايات التي تقوم على توظيف الحبكة البوليسية لكنها لا تفعل هذا بغرض الإثارة واللهاث وراء حل لغز الجريمة بل تسعى لأبعاد أخرى ومن ذلك -على سبيل المثال- رواية «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم و«اللص والكلاب» لنجيب محفوظ.

والرواية البوليسية الخالصة نادرة –حقًّا- في أدبنا العربي، وما كتب في إطارها لم يلتزم بكل الشروط المشار إليها. وترجع هذه الندرة إلى عزوف كبار الروائيين عن كتابتها ورؤية النقاد المتدنية لها. لكن تظل هناك عوامل موضوعية لم تساعد على ازدهارها عندنا على العكس من ازدهارها في الآداب الغربية وتفسير ذلك يرجع إلى أن الرواية البوليسية، هي نتاج ترسيخ الدولة الحديثة الغربية القائمة، على الفصل بين السلطات وبناء على هذا أخذت مؤسسة الشرطة استقلالها، وأصبح رجل الشرطة أداة أخلاقية لامتصاص غضب الجماهير بسبب شيوع الجريمة والأنانية، في ظل نظام رأسمالي يقوم على تسليع الإنسان والأشياء، ويمثل رجل الشرطة -فى هذه الحالة- القانون مُجسدًّا في مواجهة غرائز القتل وحب التملك.

لكن الدولة العربية لم تعرف بعد الفصل الحقيقي بين السلطات، بل إن هناك دمجًا -وليس مجرد خلط- بين مؤسسة الرئاسة وجهاز الشرطة. فالشرطي في الوعي العام هو رجل السلطة وأداتها القامعة ويمكن أن نذكر -تمثيل لذلك- رواية «الكرنك» لنجيب محفوظ. كما أن الجريمة -عندنا- عفوية انفعالية تفتقر إلى التخطيط الذي تتم به في المجتمعات الغربية، والذي يترتّب عليه الغموض اللازم لبنية الرواية البوليسية. والعقلية العربية غالبا ما تنتظر تدخل السماء في الحياة الدنيا أو العقاب في الآخرة، ولا تعوّل كثيرًا على القانون الذي يستطيع الجاني الإفلات من خلال ثغراته الكثيرة.

ذكرت أن «الفيل الأزرق» لأحمد مراد تقترب من الرواية البوليسية، أو أنها ليست رواية بوليسية خالصة فبقراءتها سوف نجد أن الطبيب -د. يحيى- هو من يقوم بدور المحقق الذي يكشف لغز جريمة القتل، فرغم معرفة طرفي الجريمة: القاتل -شريف المريض النفسي- والضحية زوجته يظل هناك لغز راجع إلى اضطراب شخصية شريف. فمرة يبدو هادئا ومرة يبدو انفعاليّا وقادرًا على معرفة ما يدور داخل عقل د. يحيى بل ويخبره ببعض الأمور الغيبية التي قام بها كما استطاع التواصل معه عن بعد دون استخدام أيّ وسيلة اتصال.

هنا -تحديدًا- يكمن غموض الجريمة، حيث بدا شريف بالفعل شخصيتين مختلفتين، ومع بحث الطبيب عن سر هذا الانقسام -الذي فسّره في البداية على أنه «شيزوفرينيا « -يعرف عجز شريف عن مضاجعة زوجته، ومن ثم لجوئها إلى أعمال السحر التي أتت بما هو غير متوقع حيث حل الشيطان- الذي أعطاه الكاتب اسم نائل- في جسد شريف، وضاجع زوجته من خلال جسده. وفى كل مرة كان شريف يشعر بأن شخصًا آخر هو الذي يضاجع زوجته، وأن ما في بطنها ليس ابنه الأمر الذي يدفعه إلى قتلها .بهذا التفسير ينقلب الموقف كله ويتحول شريف الهادئ الطيب من قاتل إلى ضحية.



محمد عمران

الشيطان إذن هو مغتصب الزوجة، والقاتل الحقيقي، ولهذا يصبح هم الطبيب الخلاص منه عن طريق السحر الذي كان سببا في إحضاره وهو ما ينجح فيه بالفعل. هناك تغييب لشخصية الشرطي والمحقق ربما للأسباب التي ذكرتها عن طبيعة الدولة العربية وتصعيد لدور الطبيب الذي هو أحد أفراد المجتمع وليس -كما هو حال رجل الشرطة- أداة لسلطة فوقية قامعة.

أما النوع الثاني الذي يوظف الحبكة البوليسية لأبعاد أخرى، فيمكن التوقف أمام «يوميات نائب في الأرياف» للحكيم والتي تبدأ بالإشارة الواردة بمحاولة قتل «قمر الزمان علوان»، ولشيوع هذه الجرائم في القرية، فإن مأمور المركز والعمدة لا يهتمان بالأمر، أما المحقق، فهو الوحيد الذي حاول كشف غموض الجريمة، الذي يزداد إحكاما بموت قمر الزمان متأثرا بجرحه إثر عيار ناري من مكان قريب.

وبظهور «مريم» فائقة الجمال وشقيقة زوجة قمر الزمان المتوفاة، والتي تعيش معه لرعاية ابنة أختها، بظهور مريم هذه تأخذ الرواية منحى رمزيًّا فبسؤالها يتضح أنها لا تعرف شيئا عن الحادثة، وعندما يتم حجزها لاستكمال الاستجواب، يهربها الشيخ عصفور -بهلول القرية- وأخيرا يجدون جثتها في ترعة «الرياح» بجوار صندوق الانتخابات الحقيقي، مستبدلين به صندوقا مزورا. هذا التجاور بين جثة ريم وصندوق الانتخابات يعطى الرواية بعدًا سياسيًّا، يمكّننا من القول، إن ريم بجمالها المفارق لبيئة القرية، قد تكون رمزا للديمقراطية أو الحرية التي كان لا بد أن تقتل في هذه البيئة الطاردة لها .

ناقد وأكاديمي من مصر

مقال

الإنسان عدوّ ما يجهل

مصطفى الضبع

المؤسسة النقدية تعترض على قبول الرواية البوليسية كجنس أدبي لأسباب في مقدمتها تحقيقًا لمبدأ: الإنسان عدوّ ما يجهل، فالسائد بين أعضاء المؤسسة تكرار ما يعرفون أو ما يستطيعون معرفته والأخذ من العلم بأطراف الأصابع وهو ما جعلها مؤسسة سطحية باقتدار (هذا إذا سلمنا أصلا بمفهوم المؤسسة النقدية بوصفها شخصية افتراضية لها حدودها الواضحة، فالغالب هو غياب المؤسسة بهذا المفهوم وما نعايشه ما هو إلا جهود فردية يتباين تأثيرها قدر جهدها وقدرتها على ذلك)، ثم تأتي بعدها أسباب تتعلق بجمود المؤسسة وتكلّسها واجترارها المقولات القديمة اعتمادا على العمل بعدة الناقد الجاهزة دون محاولة استكشاف النصوص ومحاورتها وقوفا على خصوصياتها والتعامل معها بمفاتيحها الخاصة وليس إجبارها على الخضوع لأدوات معدة سلفاً.

ويرجع التباس الحدود الفاصلة بين أدب الجريمة والمغامرات إلى غياب الرواية البوليسية بمعناها المعروف وهو غياب يرجع إلى عدة أسباب منها ضبابية مفهوم الرواية البوليسية لدى كتاب الرواية أنفسهم، واعتقاد الروائيين أنها جنس يستهدف التسلية بما يعني خروجًا عمّا جبلوا عليه من تضييق لمفهوم السرد، فضلًا عن سلطوية الرواية بمعناها التقليدي ممّا جعلها تفرض نفسها متجاهلة تشكيل الذائقة بما هو أوسع من مفهوم الرواية التقليدية، ومشاركة الكُتّاب في تقديم النمط المجترّ دون محاولة تطويره تحت ضغط الوهم بأن القرّاء يريدون ذلك.

يمكن القول إن الرواية من هذا النوع بوظيفتين أساسيتين: التشجيع على القراءة استثمارا لإمكانيات النوع الروائي وفي مقدمتها التشويق حيث يمكن استثمار النوع لتشجيع الشباب على القراءة في ظل عدم الإقبال عليها وهو ما ينعكس على ضعف الخيال العربي راهنا، وتشكيل ذائقة القراء عبر توسيع مساحة الذوق وتنويع مصادرها فليس كل القراء يفضلون المنتج الروائي المفروض عليهم عربيا وهو يكاد يكون قالبًا واحدًا أو مجموعة قليلة من القوالب ضيقة الأفق.

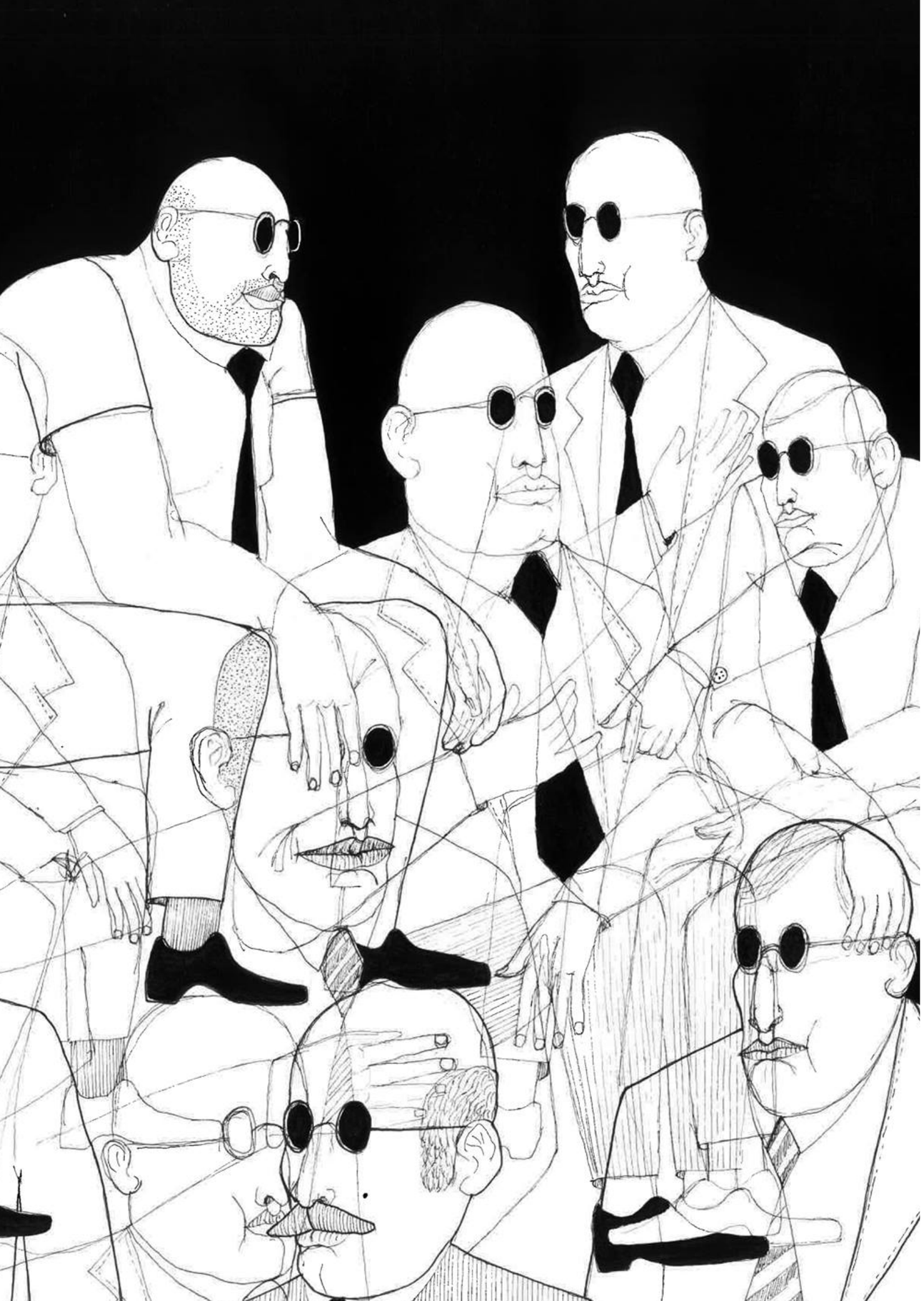
أما عن رواج هذا الجنس في الغرب فله أسبابه، ففي ظل طغيان الصورة الذي كان له تأثيره السلبي على نموّ الخيال اتجهت المؤسسة الغربية إلى الاعتماد على الأعمال ذات التأثير الإيجابي على تنمية الخيال وتوسيع أفق الأجيال وهو ما يتجلّى في مظاهر دالة مثل النسبة المرتفعة لتوزيع ألف ليلة وليلة في أوروبا وتصدّرها المستمر لقوائم التوزيع، واستثمار سلسلة هاري بوتر ورقيا وسينمائيا وتوظيفها لخدمة الخيال المستهدف تنميته، وتطور الرواية البوليسية وقدرتها على أن تحافظ على مكانتها منذ نشأتها جنسًا أدبيًا على يد إدجار ألان بو في روايته «حوادث القتل في شارع مستودع الجثث» 1841، وتطورت على يد عدد من مشاهير الكتّاب ممّن عملوا على ترسيخ مفهومها وتطويره مما كان له أثره في تشكيل الوعي بها نوعا أدبيا حقق كثيرا من النتائج في طريق تنمية الخيال ورواج النوع بين القراء حيث لم يمارس أحد الإقصاء على النوع الروائي كما حدث في الرواية العربية.

وعلى المستوى العربي، تواترت مجموعة من الأسباب التاريخية التي تشير إلى عدد من الجهات المسؤولة وعلى رأسها النقد والمؤسسة الأكاديمية وقد رسخا للمفهوم التقليدي الضيق للرواية دون محاولة توسيع المفهوم أو تطويره تغذية بروافد متنوعة، والصحافة الأدبية ضيقة الأفق في وقوفها عند ما هو مستقر دون محاولة اكتشاف كتاب جدد أو صناعتهم غير الاقتصار على ما يمكن تسميته بالكتّاب الجاهزين، فضلًا عن غياب دور المؤسسة الثقافية في التشجيع على القراءة أو التشجيع على الكتابة عبر الجوائز الأدبية النوعية تحت تأثير التفكير النمطي للمؤسسة.

من جهة أخرى، نلاحظ افتقاد الدور المؤسسي للكاتب، فالكاتب الغربي مؤسسة تفرض نفسها على المجتمع خلافا للكاتب العربي الذي يفرض عليه المجتمع ما يكتب، وهو ما يبدو جليّا في تأثير كل منهما على واقعه، كما أن المجتمع العربي المتمسك بماضيه يجعله قابضا على النوع التقليدي متجنبا ذلك الوعي المتطور، وهو ما يجعله أحادي الذائقة، أحادي التفكير غير قادر على الخروج عن النمط مهما اكتشف فيه من جمود.

ناقد من مصر

محمد طافا



محمد عمران

مقال

هل هي ممكنة في عالم ثالث

وجدي الأهدل

لن تنجح كتابة الرواية البوليسية في دول ذات أنظمة بوليسية. في الدول الديكتاتورية لا يوجد نظام قضائي مستقل، وأجهزة الشرطة غالباً ما تكون فاسدة. حين نقرأ الرواية البوليسية الأوروبية نلاحظ أنها مكتوبة لمجتمعات تحترم القوانين، والشرطة على درجة معقولة من النزاهة، والقضاء عادل ومستقل.

حين نقرأ روايات أجاثا كريستي التي عاشت في كنف المجتمع والنظام البريطاني سوف نلاحظ أن البناء الروائي يمضي وفقاً للخطة الآتية:

-1 حدوث جريمة يكتنفها الغموض.

-2 التحقيق في الجريمة.

-3 الكشف عن مرتكب الجريمة.

وهذا هو المخطط السائد عموماً في كل أدب الرواية البوليسية المكتوبة في المجتمعات المتقدمة.

لكن هذا المخطّط بصيغته الغربية لا يتناسب مع مجتمعات دول العالم الثالث.. فعلى سبيل المثال الخطوات الثلاث في كتابة رواية بوليسية لمؤلف ينتمي إلى دولة عربية ولنقل على سبيل المثال اليمن ستكون معكوسة، أيّ أنها ستكون هكذا:

-1 حدوث جريمة فاعلها معروف.

-2 التحقيق في الجريمة يخضع لمؤثرات قبلية أو سياسية أو مالية.

-3 مرتكب الجريمة لديه فرصة للإفلات من العقاب إذا كان قوياً.

أيّ مؤلف عربي يتجاهل هذه الحقائق الفنية، ويصرّ على كتابة رواية بوليسية معقمة ونظيفة على غرار الروايات البوليسية الأوروبية، رواية منبتة من جذورها الجغرافية، فإنه لن يقدم سوى روايات مصطنعة، متقنة الصنع ولكن مزيفة، حالها حال الورود البلاستيكية.

ينبغي التشديد على أن استخدام القالب الأوروبي للرواية البوليسية في كتابة روايات بوليسية عربية يعني الإقدام عمداً على تسطيح الوعي وتزييف الحقائق عن الوضع السائد.

يحتاج كاتب الرواية البوليسية في اليابان أو النرويج مثلاً إلى أقصى درجات الذكاء ليعقد خيوط حبكته البوليسية، ولكن بالنسبة إلى كاتب من دول العالم الثالث الفقيرة فإن عليه أن يُنحّي الذكاء جانباً، ويتخلى عن فكرة الجريمة التي نُفّذت بذكاء خارق، وأن يفكر في أمور أخرى أكثر حيوية وجدوى لمجتمعه.

عليه أن يتحلى بالشجاعة لفضح تلك الجرائم الجنائية التي يرتكبها أشخاص منحرفون ثم تقوم مراكز القوى بتوفير الحماية لهم.

هناك عوامل محلية في كل بلد عربي تؤثّر على مجرى التحقيق الجنائي، وهناك ضغوط يتعرض لها القضاء، وهناك اعتبارات طبقية وطائفية وعشائرية قد تعيق تحقيق العدالة بصورة مطلقة. العدالة نسبية في بلداننا العربية، أي أنها تتناسب مع مكانة الضحية الاجتماعية والطبقية والسياسية.

حرمة الدم ليس لها الاعتبار نفسه دائماً. إذا كان القتيل من أدنى الفئات الاجتماعية فإن دمه سيكون على الأرجح رخيصاً، ولن يعاقب القاتل بالقصاص أو السجن، وسيتم الاكتفاء بدفع الدية.

على كاتب الرواية البوليسية أن يدرس جيداً التشريعات في بلده.. فكثير من البلدان العربية لا تعاقب الأب الذي يقتل ولده العاق، أو الأخ الذي يقتل أخته بمبرر غسل الشرف.

في أرياف اليمن مثلاً يتمّ عرض الجرائم الجنائية على شيخ القبيلة، وهو الذي يصدر الأحكام.. وأحكامه تلتزم بها جميع الأطراف بما في ذلك أجهزة الشرطة. حيث يمثل الشيخ سلطة أعلى من سلطة مسؤولي الأمن والشرطة.

لا أحسب أن السياق التاريخي الذي نحن فيه يشجّع على ازدهار كتابة الرواية البوليسية. سوف تزدهر الرواية البوليسية العربية عندما يكون الحاكم منتخباً، ومدة رئاسته لا تزيد عن فترتين رئاسيتين، عندما يكون القاضي في مأمن هو وعائلته من الانتقام والتنكيل والتهديد بالقتل.. عندما يكون جهاز الشرطة في خدمة الشعب لا هراوة مسلطة عليه.

من المهم في الرواية البوليسية أن ينال المجرم جزاءه، أن يندم على فعلته، أن تصل إليه الرسالة بوضوح وهي أنه مذنب. وهذا حتى الآن غير متأتّ للرواية العربية البوليسية مع الأسف، وخصوصاً إذا شاء المؤلف تحرّي الصدق الفني.

روائي من اليمن

هل لدينا رواية بوليسية؟

جلال برجس

الرواية التي تستعرض فردًا أو جماعة يقع عليها القمع ليست رواية بوليسية بالمعنى المتعارف عليه. أما الرواية ذات الحبكة والقائمة على لغز ولو أنها أقرب إلى الرواية البوليسية إلا أنها برأيي لا تعد كذلك، لأن هنالك شروطًا يجب توافرها في أيّ عمل روائي بوليسي «ضحية وجان ومحقق» ومع وجود هذه العناصر تصبح بالطبع العناصر الأخرى كالتشويق، وحلّ اللغز، وسياق المغامرة دعائم للعناصر الرئيسية.

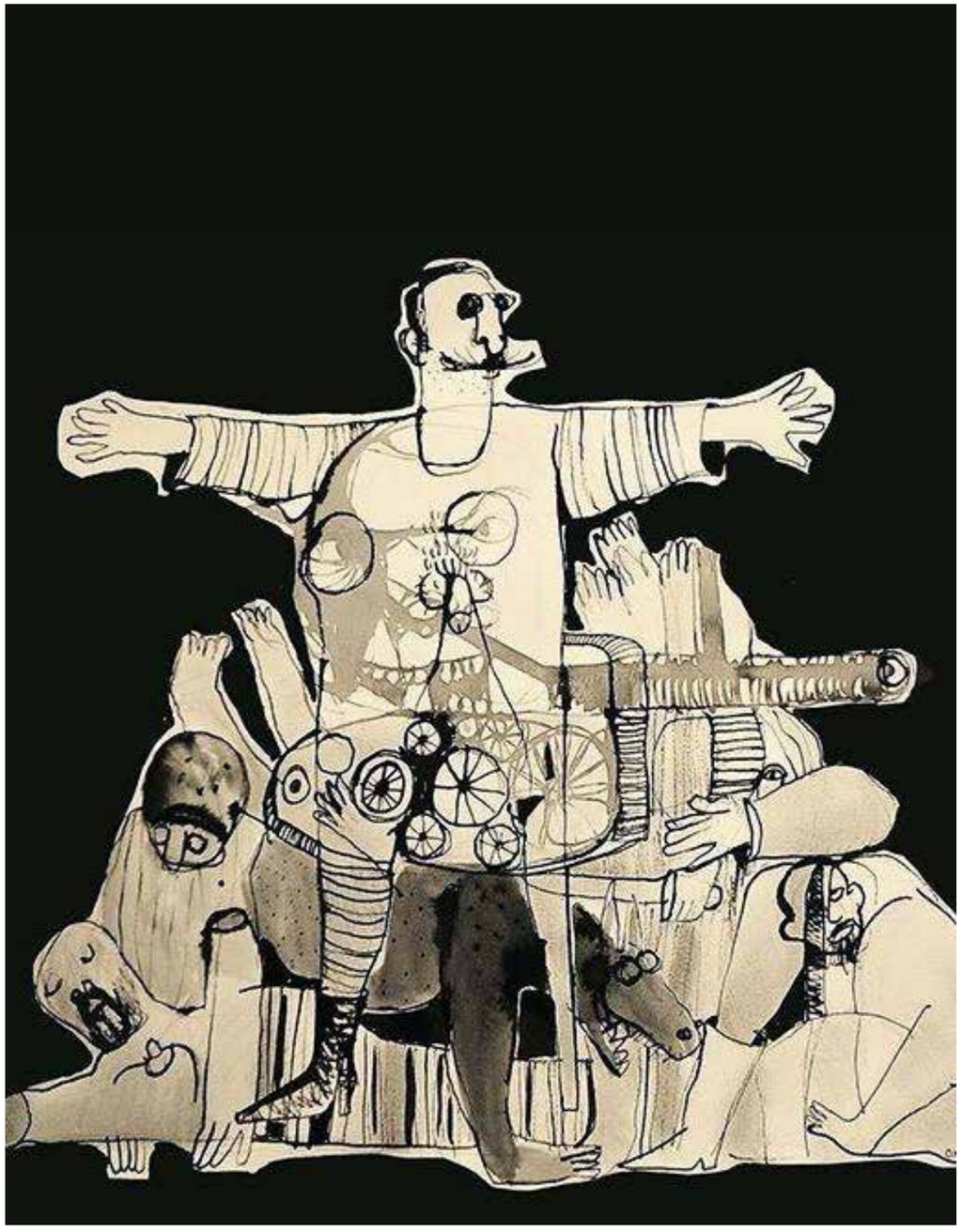
أنتجت المجتمعات الرأسمالية أدواتها الخاصة فائقة الذكاء للدفاع والمحافظة على مصالحها أمام اختلال الطبقات الاجتماعية والتفاوت بينهما وما يمكن أن ينتج عنهما من أشكال شتى من الجرائم تضر بتلك المصالح. لكن التطور وهو إحدى سمات المجتمع الرأسمالي توازيه تطورات أخرى بالمسار نفسه، فقد أنتج هذا المجتمع بطريقة غير مباشرة طبقة من المجرمين الأذكياء الذين كانوا يتفوقون على ذكاء أدوات حماية تلك المصالح، وما ذلك إلا شكل من أشكال صراع البقاء في هذه المجتمعات، دفع بأن يكون تطوير الأدوات مستمرًا.

لكن هؤلاء المجرمين انضموا إلى «مافيات» خروجًا من العمل الفردي الذي يبقى عرضة للفشل، ومن هنا أنتج الرأسمالي عقليات إجرامية خارقة الذكاء. والتساؤل الملحّ في هذا الصدد هو: هل أنتجت المجتمعات العربية هكذا عقلية إجرامية؟ برأيي الخاص أرى أننا وللأسف الشديد في بداية إنتاج هذه الأنماط، لأن جلّ العالم العربي قد دخل المنظومة الرأسمالية منذ 1991 وحتى ما قبل هذا التاريخ، ولو أنه بمكوّنه العام لم يحقّق الشّروط الكاملة للمجتمع الرأسمالي إلا أننا أصبحنا نلمس أن جرائم ذكية باتت تحدث ليس فقط بسبب طبيعة المجتمع الرأسمالي، ومتابعة الدراما البوليسية العالمية وإنما أيضًا بسبب الاختلالات الطبقية التي طرأت عليه، وهذه الاختلالات من شأنها أن تنتج هكذا سلوكات وبالتالي لا بدّ لها أن تؤدي إلى مخيلة بوليسية روائية قادرة على الكتابة في هذا الشأن ما دامت الواقعة باتت تحدث.

حينما نتأمل مصطلح الرواية البوليسية ربما يتساءل البعض هل لدينا «بوليس» بالمفهوم الغربي حتى تكتمل المعادلة للكتابة في هذا المجال، وهل يسمح للكاتب أن يطلع على الملفات المتعلقة بالجرائم. هذان السؤالان كان يمكن أن يطرحا كعقبة لو أننا عدنا انطلاقًا من هذه المرحلة إلى الوراء، حيث كان العالم العربي وبنسبة مرتفعة يرزح تحت «بوليس» سياسي يختلف عما هو قائم في الغرب، والآن ورغم ما يحدث في العالم العربي من انهيارات إلا أن تغيرًا على هذا الحال قد طرأ وبدأت النسبة تختلف من دولة إلى أخرى. ومع ذلك فقد شكلت طبيعة الحياتين الاجتماعية والسياسية جزءًا من أسباب الامتناع عن الكتابة في هذا الشأن؛ إذ نشأ الروائي العربي وشرع بالكتابة في ظروف سياسية واجتماعية جعلاه مُعِاينًا ملتزمًا، جادًا بالقضايا القومية والاجتماعية عبر مراحل تطور الرواية العربية. فمن جانب ما، ما كان بالإمكان أن تسمح البنية الاجتماعية وسلطتها بأن يتطرق كاتب إلى جريمة قد حصلت بالفعل إذ يعتبر ذلك انتهاكًا للخصوصية دون الانتباه إلى أن هذه الجريمة ضارة بالمكون الاجتماعي برمّته.

لهذا فقد تلقى القارئ العربي كثيرًا من الأعمال التي تقترب من مواضيع تؤرقه هو في الأصل، ابتداء من نكبة فلسطين، وهزيمة 1967، وانتهاء بمرحلة ما بعد «ثورات الربيع العربي»، وما تمخّض عن كل ذلك من أزمات. فقد انشغلت الرواية العربية بالقضايا القومية والصراع العربي الإسرائيلي، ومؤخرا بقضايا الإرهاب. وذهبت كثير من الروايات العربية إلى الكتابة في شؤون الحب، هذه الكتابة التي ما أراها إلا دفاعًا غريزيًا مقابل كل ما سببته السياسية والاقتتال وما أدت إليه من كوارث فسيطرت الشعرية على نسبة لا يستهان بها من المنجز الروائي العربي وخاصة هذه الأيام. وهذه الشعرية بالطبع لا تتوافق مع الكتابة في القضايا البوليسية التي تحتاج إلى لغة مختلفة.

جزء كبير من أسباب العزوف عن الأدب البوليسي يكمن في كيفية نظرة النقاد والروائيين والقراء العرب إلى هذا النوع من الكتابة رغم أن الأدب في الأصل قد تكوّن انطلاقًا من علاقته بالواقع. وهذه النظرة أراها نظرة تسلسلية ابتدأت بالابتعاد النقدي عن الدعوة لكتابة هذا الشكل، ومن ثم الابتعاد عن نقده إن كتب باعتباره في أدنى مستويات الكتابة الإبداعية إن لم يكن برأي الكثير خارجها، وبالتالي ظل هذا الشكل مغيّبًا جرّاء هيبة الروائي العربي من كتابته خشية من الناقد والقارئ على حدّ سواء.



محمد عمران

أما عن علاقة المرأة بالأدب البواليسي فما يزال النص الروائي الذي تنتجه امرأة يصنف كأدب نسوي مما أدى إلى النظر نحو ما تكتبه المرأة عبر معايير «الكوتا» إذ قيد جانبًا من حرية المرأة في الكتابة إضافة إلى التابو الاجتماعي الذي تعانيه وانشغلت روائيات كثيرات بهذا الشأن وما يزلن ممّا ساهم في ابتعادهن عن الرواية البوليسية وأنماط روائية أخرى.

محمد ظاظا

مقال

الرواية المستبعدة

شعبان يوسف

منذ بدايات القرن العشرين، وبالتحديد في فاتحة القرن 1900 تماما، نشأت سلسلة روايات تحت عنوان «الروايات العالمية»، وكانت هذه السلسلة تنشر روايات «معربة» وليست «مترجمة»، أي أن الروايات المعرّبة من الممكن أن يتم التعديل فيها بشكل واسع، وكانت هذه الروايات المعرّبة مجالا واسعا لكي يشارك ناقلها في التأليف مع المؤلف الأجنبي الأصلي، وأشاع البعض آنذاك أن ناقل الرواية العربي كان من الممكن أن يغيّر كافة الملامح التي تحملها الرواية، حتى يعطيها نكهة عربية، ومن ثم نشأ مؤلف عربي في الظل، وكانت معظم هذه الروايات روايات بوليسية.

ومن المدهش أن الذي بدأ هذه الطريقة كان الشاعر خليل مطران، فله رواية معرّبة «مجهولة وفي حوزتي» نشرها عام 1894 عندما كان يعمل محررا في جريدة الأهرام، عندما كانت في الإسكندرية، وكانت الرواية لا تحمل اسم مؤلف، وكان عنوانها «الانتقام»، وهى رواية تدور في أجواء بوليسية بامتياز، وقدّم مطران الرواية ببضعة أبيات شعرية موزونة ومقفاة، وبالتأكيد هذه الأبيات كانت من تأليفه، وليست معرّبة أو مترجمة، ومسألة تجهيل المؤلف الأصلي كانت عادة منتشرة لأكثر من ثلاثة أو أربعة عقود، ويقيني أن هذه الروايات «البوليسية» لم يكن لها أصل أجنبي، ولكنها بالتأكيد متأثرة بالروايات الأجنبية البوليسية، وكان هناك ثمة حرج يحيط بالمؤلفين المصريين، فيحاولون وصف أو وصم ما يكتبونه بالمعرّب أو المترجم.

ومذكرات الكاتب المثير والمدهش حافظ نجيب، والتي كتبها قبل رحيله مباشرة عام 1946، أفادنا من خلالها كثيرًا عندما قال كلامًا كثيرًا حول هذه الطريقة، وقال بأن معظم الروايات البوليسية التي كان ينشرها كانت من تأليفه، وهى روايات ممتازة، وبعضها كانت تحمل أسماء مؤلفين، وهناك ثمة حكاية أخرى يحكيها محمد دكروب فى كتابه «وجوه لا تغيب» عن صديقه الكاتب والمترجم محمد عيتاني فحواها أن دارا للنشر كلّفته بأن يترجم عشر قصص هندية بوليسية، واشترطت أن تصل عدد صفحات الكتاب إلى 100 صفحة، وبالفعل وجد ما يترجمه، ولكنّه وجد تسع قصص فقط، ولم يستطع أن يكمل المائة صفحة، وعندما سأل محمد دكروب أن يساعده في العثور على قصة لم يستطع، وفى الصباح أبلغ عيتاني صديقه بأنه استطاع أن يتغلّب على هذه المشكلة، وراح ليؤلّف قصّة بوليسية، ووضع فيها سرقات وحبك قصة بوليسية وزعم بأنها مترجمة، وتم قبول القصص ونشرها، وضمّنها القصة المؤلفة، وأعتقد أن المؤلفين العرب استطاعوا أن يدمجوا التأليف بالترجمة بدرجات قصوى.

وعندما نعود لحافظ نجيب سنجد بأنه نشر كتبا مؤلفة وبوليسية، وزعم أنها مترجمة عن الفرنسية مرة، وعن الإنكليزية مرة أخرى، ولأن السلطات المتعاقبة في عقود العشرينات والثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين كانت تطارده دوما، فكان يكتب على هذه الإصدارات اسم زوجته «وسيلة محمد»، ولم تكن معظم هذه المترجمات/المؤلفات روايات بوليسية أو غير بوليسية، ولكن كانت هناك بعض الكتب في الفلسفة والتاريخ.

وكان انتشار الروايات البوليسية مجهولة المؤلف الأصلي الأجنبي ظاهرة سائدة في الحياة الثقافية، وكانت تجد رواجًا كبيرًا في التوزيع والمتابعة حتى لو كانت الصحافة تتجاهل الإخبار النقدي عنها، ولكن كانت هناك مجلة تصدر منذ عشرينات القرن الماضي اسمها «الروايات المصوّرة» كانت تنشر روايات بوليسية مسلسلة، وكانت توزع أعدادًا مهولة، ولم تكن هناك علاقة بين جمهور هذه المطبوعات والثقافة الرصينة التي تصدر عن كتّاب كبار مثل العقاد وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم، ومن هنا ما زالت الرواية البوليسية مستهجنة ومستبعدة رغم أن كثيرا من الكتّاب الروائيين المصريين نشأت ثقافاتهم على ما كانت تصدره دار الجيب من روايات عن طرزان وروكامبول وأرسين لوبين.

وللأسف هناك ظاهرة استهجان الروايات البوليسية أو استبعادها، في الوقت الذي تجد هذه الروايات سوقا رائجة بامتياز، وليس سرّا أن كتّابا من جيل التسعينات في القرن الماضي، وهم بالتحديد مصطفى ذكري ومنتصر القفاش ومي التلمساني ونورا أمين، وكانوا يشكلوا جماعة نوعية بين أبناء جيلهم، قرروا أن يكتبوا روايات بوليسية، وبالفعل كتبوا هذا النوع لبعض الوقت، خاصة مصطفى ذكري، ولكن مشروعهم انكسر على صخرة الاستهجان القوية لأن معظم النقاد ينظرون إلى هذا النوع من الروايات على أنه أدب خفيف أو تافه، مهما زعموا غير ذلك، ولم نعثر على دراسات جادة من نقاد لهم وزن فكرى تهتم بهذا المجال، ولكنني أعتقد أن المستقبل سيحمل رياحا إبداعية لهذا النوع من الروايات ستجبر النقاد والباحثين على متابعته والاهتمام به.

كاتب من مصر

مقال

الأدب والخيال

سيد الوكيل

في صبانا كنا نتهافت على روايات أرسين لوبين وأجاثا كريستي وروكامبول وغيرها من السلال البوليسية التي تستهدف روح المغامرة والإثارة. فكانت بمثابة نبع التغذية الأول لخيالنا. لكن الخيال ينضج تماما كما ينضج العقل والجسد، وهؤلاء الثلاثة معا يمثلون الذات التي تحقق وجودنا في الحياة.

إن تاريخ تطوّر الفنون ليس إلا طبقات من نضج الخيال البشري ووعي الإنسان يتطور من الطفولة إلى الصبا والشباب والكهولة، والعقل لا يعرف الهرم فهو ينضج ويتطوّر بلا حدود.

البدايات الأولى للرواية في عصر الرومانس كان الناس يقرؤون للتسلية وتذكية الفراغ بديلا لجلسات السمر في المجتمعات الرعوية التي تتناول حكايات العشاق ومغامرات الفرسان واللصوص وقاطعي الطريق. لقد عاشت الرواية بهذه المرحلة فيما عرف بروايات المدفأة. حيث كان الخيال الروائي مجانيا بلا وظيفة أو قل بوظيفة تناسب مجتمعات رعوية بسيطة.

لكن الرواية الحديثة أيقنت أن للخيال السردي وظائفَ أخرى أكثر أهمية مثل قضايا الواقع الإنساني الذي أفضى إلى اكتشاف الواقع الداخلي، فظهرت على أعقابه اتجاهات جديدة لا تخلو من الخيال كالوجودية والسوريالية والكابوسية المغرقة في الخيال كما عند كافكا وصادق هدايت في «البومة العمياء». كما ظهرت الواقعية السحرية بوصفها ثورة على الواقعيات المؤدلجة. المغزى أن الأدباء لم يتخلوا عن الخيال وليس بإمكانهم ذلك.

فما الفارق بين هذه النزعة الحداثية للرواية وما قبلها الذي عرف بروايات المدفأة؟

الفارق هو نضج الخيال الأدبي، فقد أصبحت له وظائف أهم من التشويق والتسلية، والعلم الحديث كله ينهض على الخيال الناضج أو الوظيفي. كان الخيال الغريزي طريقا للتفكير عند الإنسان البدائي ليحفظ له الحياة لا أكثر، وفي مرحلة تالية أنتج الإنسان التفكير الأسطوري الذي انبثقت منه الدراما، واكتمل هذا التطور مع الرواية الحديثة فأصبح السرد طريقة للتفكير.

لقد قامت رواية المعرفة على هذا الأساس مثل اسم الوردة، العطر، اسمى أحمر، شيفرة دافنشي.. الخ، وكلها تقوم على جريمة أو ظاهرة غامضة تستدعى التحقيق فيها، وفي سياق التحقيق تتكشف معارف مدهشة. هنا يصبح للخيال وللإثارة وظيفة أسمى.. أما إذا توقف الخيال عند مجرد التشويق والإثارة فهذا نوع من النكوصية أو التثبيت الطفولي كما يسمّيه علماء النفس، ويجب أن ينظر إليه كظاهرة مرضية تحتاج إلى تفسير.

مثلا في سياق ما بعد الحداثة يوجد ما يعرف بعودة الأصوليات وتجاورها مع معطيات التقدم الذي فاق توقعات البشر وقدرتهم على استيعابه. إنها حالة نكوصية تعبّر عنها السينما الأمريكية بسيل من الأفلام التي توظف أحدث تقنيات الديجتال في التصوير والخدع البصرية لا لشيء سوى لتستولي على مشاعر الناس وتدخلهم في صيغة إدمانية للإثارة أو الخوف.. الخ.

ما يحدث في السينما يحدث في الرواية، الإدمان المشاعري المعطل لتطور وعينا، وهذا هو التثبيت الطفولي.

لقد أعطت التكنولوجيا فاعلية مدهشة للخيال أثّرت على المخيلة لدى الأجيال الجديدة التي تربت على خيال فائق القدرة. إننا ذاهبون إلى العيش في عوالم افتراضية تماما تنهض أساسا على المخيلة.

الآن أمامنا طريقان، الأول نكوصي يتّسم بالخيال الحر اللعوب وما فيه من عشوائية وسذاجة، والثاني توظيف هذه الفاعلية المدهشة للخيال في نظام طليعي يدفع الوجود الإنساني إلى الأمام.

الخيال الآن لم يعد مجرد طريقة للتفكير فحسب، بل ينظر إليه بوصفه طاقة بشرية مستدامة، وعلينا أن نعرف كيف نستفيد بها فقط.

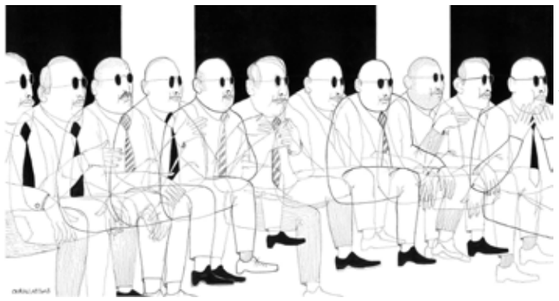
روائي وناقد من مصر

مقال

جرائم ما بعد العولمة

لنا عبدالرحمن

تنتمي الرواية البوليسية إلى الأدب الواقعي الاجتماعي، وتعتمد على التشويق وتقنية إخفاء الأحداث حتى النهاية، وهذه الركيزة التي تقوم في جزء منها على تجاهل القارئ لا تستهوي إلا نسبة معينة من القراء الذين يفضلون القراءة بغاية المتعة، وهذا جيد في حدّ ذاته لتحقيق المتعة في القراءة، لكنه ليس كل شيء بالنسبة إلى قارئ شغوف بالروايات العميقة التي تمتلك أكثر من طبقة عند التلقي، وليس محورًا واحدًا ينحصر في اكتشاف المجرم، هذا إلى جانب اعتماد الروايات البوليسية على تقنيات متشابهة تصبح مألوفة للقارئ، وتحديدًا على مستوى الصفات الشخصية للأبطال، مثل ذكاء المحقق ودقّته وتحلّيه بصفات خاصة تمكنه من كشف الجريمة، ثم وجود شخصية قد تكون غامضة أو ظاهرها بسيط للغاية لا يوحي بالشك ثم يتبين أنها المتورطة في الجريمة.



محمد عمران

هناك نصوص أدبية اعتمدت على تيمة بوليسية كما هي كتابات أدجار ألان بو، الذي يُعتبر من مؤسسي القصة البوليسية، أيضا جورج سيمنون في الأدب الفرنسي، وتتميز نصوصهما بمحاولة التوفيق بين الكتابة الأدبية وتقنيتي التشويق والإثارة، بالإضافة إلى وجود حس سخرية واضح، كما هو عند إدجار آلان بو، كما في إحدى قصص «جرائم شارع مورغ» التي يتضح في ختامها أن من قام بالجريمة هو قرد.

في ظني أن الرواية البوليسية التي عاشت أزهى مراحلها في النصف الأول من القرن العشرين في تراجع الآن على مستوى العالم ككل، فالمرحلة التي ازدهرت فيها مع كتّاب الأدب البوليسي المهمين مثل آرثر كونان دويل وأجاثا كريستي ومارجري ألنغهام لم يعد لها وجود الآن بسبب تغيرات كثيرة طرأت على واقع الحياة، وبالتالي على مستوى الجريمة أيضا، حيث تعقدت تقنيات الجرائم عن القرن الماضي.

فالآن نحن نعيش مرحلة جرائم ما بعد العولمة مثل الاختراق الإلكتروني والسطو على المعلومات وجرائم المافيا التي تستخدم فيها الوسائل التكنولوجية. أي أن مجال الروايات البوليسية التقليدية انتهى، وبالتالي على الكاتب البوليسي الحديث مجاراة العصر وأن يكون خياله متدفقًا ليحاكي مستوى الجريمة المعاصرة.

لا يمكننا أن نُغفل أيضا أثر السينما وازدهارها في تراجع الأدب البوليسي، فالأفلام القائمة على تقنية الجريمة وكذلك المسلسلات بما فيها من حركة وإبهار بصري تبدو أكثر جاذبية بالنسبة إلى عشاق هذا النوع من الفنون سواء المقروءة أو المشاهدة.

ولا نجد حضورا للرواية البوليسية في محافل النقد الأدبي، ربما لأن هذا النوع من الكتابة غير مشغول بالشخصيات وأبعادها، ولا تعمل على التغلغل في بواطن النفس الإنسانية إلا بمقدار خدمتها للحدث البوليسي، لذا يغيب التركيز على الصراع النفسي الذي يُعتبر ركيزة الروايات العالمية المهمّة التي تستمد أهميتها وخلودها من كشف الذات الداخلية وتعريتها.

أظن أنه من يريد قراءة أدب إنساني ويستمتع في أعماقه ليس من الضروري أن يتجه لقراءة روايات الجريمة.

المرأة دورها متراجع ومحدود في الروايات البوليسية لأن حضور المرأة في عالم الجريمة أقل من حضور الرجل بشكل عام، ومن ناحية أخرى يبدو أن انشغالات المرأة الإبداعية تركزت على قضايا حياتية أخرى تتعلّق بعالمها الاجتماعي والداخلي وفي شكل علاقتها مع الرجل والمجتمع. لكلّ هذه الأسباب تحضر أسماء نسائية قليلة برزت -على المستوى العالمي- في الرواية البوليسية مثل الكاتبتين الأميركيتين مارسيا مولر وسو جرافتون.

كاتبة من لبنان

مقال

الرواية البوليسية في مجتمعات بوليسية

محمد الأمين بحري

من ثوابت الإبداع ومسلماته، التي كثيراً ما شكلت منطلقاً تنظيرياً للنقد الأدبي، بل كثيراً ما سطر الواقع المرجعي الخطوط الإطارية التي تحكم الفن الأدبي الذي ينكتب منه وفيه، لتكون التقنيات السردية وأدوات الكتابة ابنة شرعية للمجتمع والتاريخ والسياق الذي أنتجها. فكيف بنا إن تعلق الأمر بحساسية الأنماط الأدبية التي تنتجها تقاليد حضارية وطبيعة مجتمع وبيئة وثقافة شديدة الخصوصية، ثم تجد نفسها ترتحل إلى أقطار وبيئات مغايرة تحت مسمّى النمط الأدبي. فهل تتحول تقنيات الكتابة التي أنتجتها بيئتها الأولى، حين ترتحل وتتبيّأ في مجتمع وحضارة وثقافة جديدة؟ وكيف تنتقل العدوى في حساسية الفكرة والموضوع، من المجتمع الواقعي إلى المجتمع الروائي؟ ثم إلى المجتمع الواقعي عبر القارئ المثقف المفترض؟

وبالنسبة إلى نمط سردي شديد الخصوصية والتعلق بالبيئة والمدينة والمجتمع الأوروبي الذي صاغه، مثل السرد البوليسي؛ هل يحافظ هذا النمط من الكتابة، بتماثل البنى الفنية مهما اختلفت المجتمعات المرجعية؟ أم إنه يغيّر عدّته وملامحه وأدواته الفنية ويسقطها من متاعه كلما غيّر الأجواء.

يعلم القارئ المتابع لفن السرد البوليسي بأن الواقع المؤسساتي في أوربا، قد أفرز -في لحظة حداثية من تطوره- واقعاً تخييلياً بوليسياً موازياً في أدبه منذ بدايات القرن العشرين. ويتعلق الأمر بنصوص شكّل واقع المدينة الغربية مساراتها الدرامية، وشكّلت هي أسس الكتابة في هذا النمط السردي فيما بعد.

ورغم اختلاف أنماطه، وتعدد مراجعه الواقعية والفكرية، فإن السرد البوليسي ينتظم شكلياً بانقسامه إلى فئتين كبيرتين، (وهما بالمناسبة نفس فئتي السرد التاريخي)، ونقصد بهما تلك التي تروي قصة حدث، أو أحداث تُنسج حول مركزها خيوط المغامرة، وتلك التي تروي قصة شخصية وتجعل منها محور الحكي ومصدر إشعاعه على بقية بنى النص. تقوم الفئة الأولى على جوهرية حدث أو وقائع تتشظى عبر تعاريج الحبكة والتعقيد، وهو نمط تجسده عن الغرب أعمال أجاثا كريستي في صورة «جريمة في قطار الشرق»، «لغز الصورة»، «كلب الموت»، و دان براون «شيفرة دافنشي»، «الرمز المفقود»، «الحصن الرقمي»، وغيرهما، أما عند العرب فنجده ماثلاً بوضوح في أعمال كل من غسان كنفاني (فلسطين) ميلودي وعبد الإله الحمدوشي (المغرب)، نسيمة بولوفة، أمل بوشارب (الجزائر)، وتدور أحداث الفئة الثانية (رواية الشخصية)، حول شخصية محورية مثل دراكولا «برام ستوكر»، وشارلوك هولمز «آرثر كونان دويل»، عند الغرب، و«رحمة» لميسون سرور (مصر)، التي تعد نموذجاً متفرداً لقصة الشخصية في الرواية البوليسية العربية الحالية. وهي شخصية ثابتة عبر ثلاثية روائية نامية الأحداث.

الرهان الأسلوبي ونمذجة الحبك

بموازاة مع نوعي السرد البوليسي السابقين فإننا نجده في حال التلقي يستثير نوعين من الاهتمام؛ عمد النقاد إلى رصدهما وصياغتهما نظرياً باعتبارهما الشكلين الأسلوبيين الأكثر استهدافاً من طرف الكتاب.

الشكل الأسلوبي الأول: رواية الفضول، ويسير الخط السردي لهذا الشكل بالمقولب، أي من النتيجة إلى السبب (حسب تودوروف- شعرية النثر ص9)، حيث يتمّ التصعيد التدريجي للتشويق انطلاقاً من عرض نتيجة لحدث ما (هو عادة جريمة تعلن عنها جثة وبعض قرائنها)، ويتّجه ذلك التصعيد التشويقي نحو تعرية الدوافع والأسباب بطريقة ملغزة، ليتم بعدها تقديم الجاني ودوافع ارتكابه للجريمة وكشف ملابساتها، ونعثر على هذا النموذج متكاملاً في رواية «الشيء الآخر- من قتل ليلى الحايك» للروائي الفلسطيني غسان كنفاني، التي يفتتحها المتهم/الراوي بتبرئة نفسه وتقديم أسباب الجريمة المرتكبة بطريقة تزيدها تعمية وتلغيزاً حين يقول «من الذي قتل ليلى الحايك إذن؟.. أجيبك ببساطة: شيء آخر هو الذي قتل ليلى الحايك، شيء لم يعرفه القانون، ولا يريد أن يعرفه.. شيء موجود فينا، فيك أنتِ، فيَّ أنا، في زوجها، وفي كل شيء أحاط بنا جميعاً منذ مولدنا»، وهو أسلوب يضاعف إثارة الغموض لدى القارئ الذي ينتقل فضوله من إرادة معرفة القاتل إلى إرادة معرفة اللغز الذي يلفّ هذا الشيء الآخر الغامض؟ الذي قام الكاتب بتلغيمه انطلاقاً من العنوان، ليزرع حقل نصه من البداية بالألغاز والمجاهيل التي تمسك بفضول القارئ وتشحذ مخياله على التقصي وطرح التوقعات التي لا تتوقف عن الانكسار والتجدد، ولا تطلق إساره حتى بانتهاء المغامرة، وكثير من هذه السرود الفضولية تترك غصاتها وخيباتها وحتى هواجس كتّابها وشخصياتها في نفوس القراء. وهي غلة التشويق وسرّ ذيوع هذا الشكل السردي.

الشكل الأسلوبي الثاني: رواية الترقب ومراكمة القلق: وتبدأ هذه الرواية بداية منطقية، أي عكس رواية الفضول، كونها تنطلق من السبب الماثل في مجموعة المعطيات الأولية حول الجريمة لينحصر اهتمام القارئ بعدها على ترقب وانتظار ما سيحصل (جثث، جرائم، مشاجرات) (تودوروف- شعرية النثر، ص9)، ليقدم له الكاتب بعد طول ترقب وانتظار وتوقعات خائبة؛ ما ترتب عن تداعيات تلك الأسباب التي قادت إلى وقوع الجريمة.

وعادة ما يبقى القارئ تحت وطأة هذا الشكل من القلق والترقب طيلة الرواية في انتظار المواجهة المرتقبة (بين المجرم ومطارديه) التي تهدد بوقف كل الأحداث، وهو ما سيحصل في النهاية طبعاً. ونعثر على هذا النموذج في النصوص البوليسية المصرية، في صورة ما تنجزه الروائية ميسون سرور «رحمة، 1و2 و3» والروائي محمد عادل الذي أنجز سلسلة روايات بوليسية إلكترونية النشر أطلق عليها تسمية «مذكرات إجرامية» أبرزها روايات (البطل المحتقر، عاشق النار، قاتل المتحرشين)، وهي نصوص يستهلها الكاتب بتعريف البطل بنفسه وسنّه ومهنته وكل متعلقات شخصيته وحالته الاجتماعية بعدها يخاطب القارئ قائلاً «هذه قصتي..» ليزرع في مسالك الرواية أجزاء الإشكالية وأسبابها وفق تسلسل تدريجي يعمل فيه على تصعيد درامي يشحن به قارئه الذي يبقى من بدية الرواية إلى نهايتها في حالة ترقّب وانتظار دائمين لما سينتج عن تداعيات عن أسباب وتراكمات حوادثية حقيقة بأن تزيح الغشاوة عن كوارث متوقعة، وهو الكنز التأثيري الدفين الذي يراهن الكتاب على الظفر به وفق هذه الأسلبة، لهذا تلعب الخلفية الاجتماعية دور الإطار الانتقائي للنماذج البشرية للشخصيات، وتركيبها في سكة المسار الحكائي للأحداث.

من المجتمع الواقعي إلى المجتمع الروائي البوليسي

الانتقاء والتفاعل والتركيب

في لحظة وعي أيديولوجي وفنّي لبناء المجتمع الروائي البوليسي، تكون هدفية الانتقاء أو اختيار النماذج البشرية مبنية على نوعية السياق المجتمعي والحوادثي الذي يحكمها. فالطبقية والعصبية وذهنية الفتوة السلطوية في المجتمع المصري، الذي يحايثه المجتمع الروائي لنجيب محفوظ؛ هو من أتاح اختيار

محمد عمران

تشكيل ثقافة سعيد مهران كشخصية نامية في اللص والكلاب، تبحث عن تحقيق العدالة الذاتية بوسائل منحطّة ومدنّسة، باعتبارها نفس وسائل مجتمع اللاعدالة الذي يصارعه. تقود محاربة المجتمع بسلاحه إلى إذكاء الصراع، ويقود الصراع إلى ضحية وكبش فداء، هو البطل الثوري سعيد مهران نفسه، وهو مصير الثائر البورجوازي في زمن القصة وزمن الحدث معاً.

بطرح بسيط يوضح هذا النموذج تقنية الانتقاء للنماذج البشرية، ويتيح اختيارات استراتيجية للروائي في تركيبها على نحو تصاعدي ثم تنازلي على طرفي قمة التوتر الدرامي، في لحظة إقرار المصارع الثائر بالهزيمة أمام مجتمع الخنوع وسلطة اللاعدالة: (يا كلاب).. لتكون هذه الهرمية الانتقائية للشخصيات، والتركيبية للسيرورة الوقائعية نتيجة تفاعل قاعدي، بين الدال (الشخصية)، والمدلول (قيمتها الوظيفية)، والقناة (المجتمع الروائي)، والمرجع (المجتمع الواقعي). لينتقل هذا التفاعل والتركيب للدوال التمثيلية والمدلولات الوظيفية إلى القارئ المعني بالأساس بالتجاذبات التشويقية للحبكة والتعقيد عسى تتحقق العدوى المرجوة بين النص والقاري على مستوى التلقي، كما انتقلت في مستوى تأليفي سابق بين المجتمع الواقعي والمجتمع الروائي المتخيل.

الواقع البوليسي العربي وأشكال الحداثة البعدية للسرد

من منظور مغاير؛ يبدو أن الأجيال الحالية للروائيين العرب قد أعادت هيكلة النمط البوليسي للكتابة على نحو أخرجه من مؤسسات المدينة والفكر المدني ومطاردة المجرمين في الشوارع والجوسسة والغموض إلى نمط قد يخرج هذا السرد من الأثر البوليسي ذاته إلى آثار ابتكارية وليدة سياقها التاريخي، مقدمة رؤية مختلفة وخطاباً جديداً يقول بأن الواقع المجتمعي والسياسي العربي لم يأتلف يوماً مع البولسة، ولم تعرف المجتمعات العربية مدينة بوليسية مكتملة الأركان، ولا نظاما بوليسياً يتيح تلك النهاية التي طالما استهدفها البولار الغربي (le polar occidental) في إرساء العدالة وقيم الإنسانية وإحقاق الحق، إذ أن أول وآخر من يشعر بالمواطنة في عالم متهالك بالفساد السياسي للأنظمة العسكرية وشبه العسكرية العربية لا يؤمن بتحقيق عدالة بوليسية مأمولة ولا بإمكانية القبض على الجاني أو محاسبته عند نهاية المغامرة، وهذا الوضع الغرائبي الساخر هو ما عكسته نهايات روايات عربية نموذجية كـ«اللص والكلاب» و«الشيء الآخر».

وإذ اهتزت أوطان العرب بداية من أزمة تسعينات القرن العشرين في الجزائر إلى انتفاضات ما سمّي بـ«الربيع العربي» في عدد من الأقطار، ظهرت إلى العلن روايات تمتاح من الفكر البوليسي في الأدوات والوقائع دون السيرورات السردية والمضامين والنمط الحكائي، فظهر نمط مستحدث يمكن أن نسميه «رواية الحروب» أو إن شئنا «رواية الأزمة»، التي برز فيها باللغة الفرنسية الجزائري يسمينة خضرة (محمد مولسهول) برواياته الأزموية «سنونوات كابول»، «الصدمة»، «فضل الليل على النهار»، «صفارات إنذار بغداد»، «موريتوري»، «خرفان المولى»، «ليلة الريس الأخيرة»، وغيرها، مستجيباً لحركية هاجس الهاجس العالمي للإرهاب، دون أن يخفي تبعيته لأقطاب إعلامية واستخباراتية غربية وتيارات فكرية سامية تؤطر مساره الكتابي، ويتبنى خطابها الإعلامي ورؤيتها الأيديولوجية للموضوع، على الرغم من أنه رجل عسكري المسار والتكوين والتجربة الميدانية في محاربة الإرهاب، تعفيه موضوعياً من أيّ تبعية قطبية. كما كتب السوري نبيل سليمان «مدائن الأرجوان» و«جداريات الشام» (نمنوما) و«ليل العالم»، مستجيباً لشعرات الثائرين على نظام بلاده، وقد دخل كلاهما في حمأة التبعية الأيديولوجية التي أخرجت سردهما من البوليسي إلى نوع من كتابة المحررين الإعلاميين عن الحروب والأزمات، بتوجيه من الخطوط الافتتاحية للأقطاب الأيديولوجية التي يمثلانها. ويكتبان تحت رايتها.

ومهما يكن من أمر فقد برزت أقلام محدثة في مرحلة ما بعد الأزمات السياسية والثورات العربية، تشتغل على أفكار جديدة ظهرت في الغرب مثلتها رواية «المجتمعات السرية»، والحبكة المخابراتية، مثلما نشهده في روايات جزائرية معاصرة «زينزيبار» (2018) لعبدالقادر ضيف الله، ورواية «ثابت الظلمة» (2018) لمواطنته المغتربة بإيطاليا أمل بوشارب. ورواية «كولاج» (2018) لأحمد عبدالكريم، وغيرهم من روائيي ما بعد الأزمات الأمنية العربية. ونلفت النظر إلى أن الرواية البوليسية المصرية تشهد في هذا الشكل السردي المعاصر تدفقاً لافتاً وغير مسبوق لجملة من الأقلام الواعدة في السرد البوليسي وبالخصوص في صنف قصص المطاردة والخيال العلمي والرعب في صورة أعمال حسن الجندي، حسين السيد، ميسون سرور، تامر إبراهيم، أحمد خالد توفيق، وشريف صبري.

وهي أقلام تبدو من نوعية مواضيعها وخطابها التمثيلي؛ متجاوزة لرواية الأزمة والحروب العربية التي سبقتها، ومُتناصة على نحو حداثي مع الثروة السردية البوليسية العالمية لأدباء الفنتازيا والخيال العلمي والرعب والأسرار، من أمثال دان براون وبول أوستر وستيفان كينغ وفق أسطرة سردية رامزة خليقة بالحالة العبثية الساخرة والغرائبية القائمة بين الوضع الاجتماعي للمواطن العربي والوضع السياسي المتقلب للأنظمة التي تحكمه بالرغيف والجزمة وهاجس الأزمة في محاولة لصنع عالم سردي مواز محمول على مفاهيم الثورة والتجاوز والتغريب والتحرر الافتراضي. وهي فضاءات مشتقة عن حساسيات هذا الجيل وملونة بخطاباته البديلة، في نمط تصويره لثقافته وأشكال تعبيره عن الذات والخيبات.

ناقد وأكاديمي من الجزائر

محمد عمران

مقال

تغريد خارج السرب

فيصل عبدالحسن

من المناسب الإشارة إلى أن الرواية البوليسية شأنها شأن كل منتج تجاري له قيمة استهلاكية أكثر مما له قيمة إبداعية واعتبارية أخرى. فهي تقرأ في جلسة واحدة أو جلستين على الأكثر، وتُنسى بعد فترة قصيرة من معرفة حلّ عُقْدَة الجريمة ووصول المحقق إلى الجاني والقبض عليه.

وتعتمد الرواية البوليسية بناء تركيبياً معقداً يتم تفريقه في فصول ومشاهد بقلم كاتب متمرّس بهذا النوع من الكتابة، معتمداً على ثلاثية متكررة (الجريمة وتفاصيل حدوثها . التحقيق وما يتضمنه من ملابسات . وحل ألغاز الجريمة والقبض على الجاني).

وهي عادة تكتب لقارئ مرفّه لا يعاني من بحث عن حلول لمشاكل اجتماعية يعاني منها كفرد يومياً، وتنطبق مواصفات القارئ المرفّه في وطننا العربي على فئة قليلة من المجتمع، وتضاف إليها فئة المراهقين كمرفّهين من نوع آخر يعيشون على مكابدات الأب والأم والعائلة. وهم في العادة لا شأن لهم بما يحصل في العالم الواقعي من حولهم من منغصات الفقر وفقدان الحرية وقلة الفرص المتاحة للحياة الاجتماعية الكريمة إلا فيما ندر.

لغة بلا فخامة

الكاتب العربي الذي يبحث عادة عن مجد أدبي في كتابة راوية وقصة ومسرحية وقصيدة، من خلال لغة فخمة، محملة بأفكار فلسفية معمقة، والبحث النفسي الجاد في المشاعر الإنسانية يجعله كل ذلك مبتعداً عن فكرة كتابة رواية بوليسية، لأنه يجدها لا تليق بالمقام الذي ينوي إشادته لنفسه بين الكتاب في العالم.

وبالرغم من أن معظم الكتاب العرب قرأوا الكثير من هذا النوع من القصص والروايات في فتوتهم المبكرة، وأعجبوا بها غاية الإعجاب، وتبادلوها مع غيرهم من الكتاب لكنهم في قرارة أنفسهم يرون أن لغتها بلا فخامة، فهي مكتوبة بلغة صحفية، مؤدية لتوصيل الحدث فقط، ولا قيمة جمالية فيها، ولا تترك أثراً طويلاً في ذاكرة القارئ.

ولذلك فقد كتب نجيب محفوظ روايته «اللص والكلاب» بالرغم من ثيمتها البوليسية، وانطباق مواصفات الرواية البوليسية عليها (الجريمة . التحقيق، الذي لا يدور في غرف ضباط الشرطة بل بما تنشره الصحافة من أخبار المجرم . والبحث عنه كسفّاح مؤدلج، ومحاصرته وقتله) بلغة أدبية تؤاخي بين اللغة الصحفية ولغة الأدب بما يحمله الإرث الأدبي العربي من ثيمات الوصف ورسم الشخصيات وقراءة الوعي وكتابة الحوار الفكري المعمق حول فكرة الجريمة والأدلجة السياسية التي تربط بين توزيع الثروات في المجتمع وطرق استعادتها بالعمل الفردي الفوضوي أو بالثورة الجماعية للذين سُلبتْ فرصهم في الحياة الكريمة وبالمفردات المتعارف عليها في المجتمع الذي تسود فيه طبقة على أخرى في المجتمع، فتوظف القانون والجيش والشرطة لحماية مصالحها وحماية أفرادها من بطش أولئك المُستلَبين.

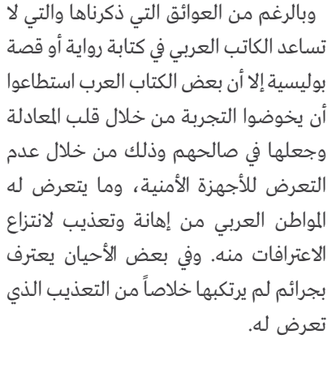
أجاثا كريستي

لسنا هنا بصدد تحليل ما كُتب في«اللص والكلاب» بل في وصف الحالة الناجحة التي يستطيع من خلالها الكاتب العربي كتابة رواية بوليسية ويحتفظ بفكرته المعنوية عن نفسه بأنه كاتب عربي مرموق، وليس كاتباً لجنس آخر لا يمتّ إلى الأثر الأدبي العربي بصلة، بل يعود بحيثياته إلى نوع من الكتابة القصصية التي كتبها قبله كتاب غربيون كإدغار آلان بو وكتابته لرواية «جرائم شارع مورغ» (العام 1841) والكاتب الأيرلندي برام ستوكر بروايته «دراكولا» (العام 1847) والبرازيلي باولو كويلو «الخيميائي» (1947)، ودوروثي سايرز (1957) ودان بروان ب»شفرة دافنشي» (1964) وأجاثا كريستي في العديد من رواياتها المشهورة ك»جريمة في قطار الشرق السريع» (1934)، و»جريمة في بلاد الرافدين» (1936) و»موت فوق النيل» (1937). وتعدّ كريستي الكاتبة الأولى في العالم لهذا النوع من الأدب الروائي الذي بدأت بكتابته منذ العام 1920 وحتى وفاتها في يناير العام 1976.

ازدهار الرواية والقصة البوليسية في العالم الغربي يعود إلى أنه متناغم مع حياة الناس هناك، وشجّع على ذلك نوع الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيشها الفرد الغربي.

صعوبات الكتابة

تختلف الظروف التي يعيشها الفرد العربي في بلدانه من نواح عديدة من بينها حياة الكفاف التي يعيشها أغلب محبي القراءة، وبحثهم عن الكتاب المفيد إفادة فكرية وذوقية، وعدم اختيار المسلّي الذي لا يُغني ملكاتهم الفكرية واللغوية. إضافة إلى ذلك اتّقاء الكُتّاب والمعنيون بالرواية البوليسية للشرور المحتملة



من الشرطة والأجهزة الأمنية في حالة نقدهم لها من خلال نسيج العمل الروائي المقترح.

فهناك الكثير من الشكوك والمضايقات التي يتعرض لها أيّ كاتب عربي ينوي معرفة ما يدور في مراكز الشرطة والمراكز الأمنية من أساليب تحقيق، أو لمن يحاول منهم معرفة قصص المسجونين أو أحوالهم قبل ارتكاب جرائمهم وما يفكرون به في سجونهم.

وتختلف كذلك وسائل التحقيق لدى المحقق الغربي مع المتهمين عمّا يفعله المحقق العربي مع المتهم المعروض أمامه من وسائل قهر وتعذيب وحرمان من أبسط الحقوق في الفترة التي لا يزال فيها المعتقل متهماً فقط ولم يثبت عليه الجرم بعد.

وبالرغم من العوائق التي ذكرناها والتي لا تساعد الكاتب العربي في كتابة رواية أو قصة بوليسية إلا أن بعض الكتاب العرب استطاعوا أن يخوضوا التجربة من خلال قلب المعادلة وجعلها في صالحهم وذلك من خلال عدم التعرض للأجهزة الأمنية، وما يتعرض له المواطن العربي من إهانة وتعذيب لانتزاع الاعترافات منه. وفي بعض الأحيان يعترف بجرائم لم يرتكبها خلاصاً من التعذيب الذي تعرض له.

روايات عربية

على سبيل المثال استطاع الكاتب المصري صالح مرسي بذكاء فطري الخلاص من كل تلك المعوقات مرة واحدة بالكتابة عن النشاط الاستخباراتي لأجهزة الدولة وتمجيدها في مصر لدورها الوطني في صراعها مع إسرائيل، فكتب «رأفت الهجان» (1978) و»الحفّار» وغيرهما من الروايات وهي تحمل ثيمات الرواية البوليسية، لكنها تناقش موضوعاً وطنياً. وهذا ما جعل كاتبها في مصاف المدافعين عن السلطة السياسية بشكل غير مباشر، فالعمل يشيد بوطنيتها في دفاعها عن بلادها.

وكتب الكاتبان المغربيان ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي «الحوت الأعمى» التي صدرت في العام 1997 وفي هذه السنة بالذات بدأت مرحلة جديدة من تاريخ المغرب في فترة سنوات حكم الراحل الملك الحسن الثاني (1929. 1999) ، وهي بحق من أفضل سنوات الانفتاح على حقوق الإنسان في المغرب. ممّا شجع الكاتبين على كتابة هذا اللون الأدبي بحرية ومن دون محاذير، إضافة إلى عمل الحمدوشين كرجلي شرطة وهو ما جعل هذا الأمر بالنسبة إليهما كصمام أمان ساعدهما أثناء الكتابة على معرفة ما يضرُّ الجهاز الذي عملا فيه أو لا يضرُّه، فتجنبا الكتابة عن كل ما يضرّ وأبقيا ما ينفع الجهاز فكتبا ونشرا براحة بال.

وفي الجزائر كتبت نسيمة بولوفة روايتها «نبضات آخر الليل» العام 2014 مستمدة طرائق كتابة الرواية البوليسية، محاذرة في طرحها المسّ بطرائق التحقيق مع المجرمين.

وفي تونس كتب كمال الرياحي روايته «عشيقات النذل» العام 2015، مستفيداً من أجواء الحرية والانفتاح المجتمعي بتونس بعد الثورة الشعبية، فيما سمّي بالربيع العربي، وتخلخل القبضة الأمنية المتزمتة السابقة على التونسيين، مما أتاح الفرصة للرياحي للكتابة بحرية عن مجتمع طبقي تتشوه فيه العلاقات الإنسانية وتشتد الصراعات، فتحدث السرقة والرشوة والقتل. وتحقيق كاتب السيناريو، الذي يقود بدوره إلى عذابات إضافية، كمقتل سارة الفتاة العشرينية، الذي يفجر الكثير من الأسئلة، عمّن قتل هذه الفتاة؟ ولماذا قتلها؟

التغريد خارج السرب

الرواية البوليسية العربية تُكتب ولكن لا يضمن كاتبها النجاح لها في واقع بوليسي قلق وغير مستقر.

وذلك راجع لما يراه المواطن العربي يومياً من موت وقتل على الهوية وتعذيب على شاشات الفضائيات وما يسمعه من فظائع عن الكثير من المركز الأمنية التي تقبع في الظل في الكثير من الدول العربية، ولا يعرف أحد بوجودها، فهي عادة تختفي خلف مسميات عديدة وأرقام سرية ورموز غامضة.

كذلك لا يجد الكاتب دائماً الجرأة في الكتابة عما يحصل في الزنازين المظلمة، كما أنه لا يُسمح له بالاطّلاع على ملفات الحوادث الغامضة والجرائم في مراكز الشرطة والأمن. وتحاول السلطات الأمنية حجب تلك المعلومات الأمنية عن الرأي العام. كما أن الكاتب العربي لا يستطيع إدهاش قارئه بالجديد لأن الواقع حوله أكثر إدهاشاً للناس من أيّ كتابة عن جريمة لفرد ما.

هذا النوع من الروايات والقص في البلاد العربية يغرّد خارج السّرْب، فهو يكتب بالأساس لقارئ يبحث عن التسلية والمتعة والدهشة، وحل الألغاز، لقارئ لا يحمل هُمُوم معيشته أو همَّ البحث عن وظيفة، ولا يعرف ما سيحل به أو أحد أفراد عائلته في الغد. ولذلك فلا غرابة في أيّ فشل يصادفه كتّاب هذا النوع من الأدب إلا إذا توفّرت موهبة جديدة، كبيرة، كموهبة نجيب محفوظ أو صالح مرسي أو غيرهما في وطن معافى يُحترم فيه الفرد ويُعتبر الرقم الأهمّ في جميع المعادلات.

كاتب من العراق

مقال

فتح النوافذ

نحو نقد نفسي للرواية البوليسية

حسن المودن

لا شك في أن للرواية البوليسية اليوم وجودا مستقلا كجنس أدبي له ما يميّزه شكلا وموضوعا، نال اعتراف العديد من الدراسات الأدبية النظرية والتطبيقية (بورخيس، كايوا، ولسون، تودوروف، بيار...). وقد تبلور هذا الجنس الأدبي في القرن التاسع عشر (مع أن أصوله أو بداياته الأولى، يجدها بعض الباحثين قديمة جدا، فبيير بيار يرى في «الملك أوديب» الإغريقية البداية الأولى). إلا أن الرواية البوليسية بخصائصها الحديثة تكون قد تبلورت (كما وضّح مارك ليتس في كتابهLe roman policier, introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire، ص 27) في القرن التاسع عشر مع إدغار آلان بو بفضل التطورات التي عرفتها المدينة الأوروبية ومعارفها وفنونها وتقنياتها ومناهجها في التحقيق والبحث عن الحقيقة؛ وعرف تطوّرات ملحوظة جعلت الدارسين يعملون على تصنيفه إلى أنواع وأشكال، إلا أنه غالبا ما يختزل تعريفه في اعتباره شكلا فنيا يطرح لغزا جرميا واحدا أو أكثر للحلّ، ويتألف من مجموعة عناصر أساس: جريمة مستعصية على التفسير، ضحية، محقق، استدلال افتراضي-استنباطي، حلّ نهائي.

إذا كان صحيحا أن هذا الجنس الأدبي قد طاله التهميش النقدي والأكاديمي مدة طويلة حتى في دياره الغربية، على الرغم من انتشاره وشعبيته الواسعين، فإن الأصح أنه نال اهتماما لافتا نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة، وعلى الأخص في النقد والفلسفة والتحليل النفسي.

ومن أجل لفت الأنظار إلى الرواية البوليسية، كما إلى نقدها المعاصر، نتوقف قليلا عند هذه العلاقة الجديدة التي يؤسسها الناقد الفرنسي المعاصر بيير بيار، بوصفه ناقدا أدبيا ومحللا نفسيا، بالرواية البوليسية.

1 - من الكتب اللافتة التي أصدرها بيير بيار تلك التي كرّسها للروايات والمحكيات البوليسية، ويتعلق الأمر بثلاثة كتب «من قتل روجير أكرويد؟» (1998) (ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية، وصدر بالقاهرة عن دار رؤية للنشر والتوزيع سنة 2015 بعنوان «الرواية البوليسية والتحليل النفسي، مَن قتل روجيه أكرويد؟»)، و«تحقيق في قضية هاملت، أو حوار الصمّ» (2002)، و«قضية كلب آل باسكرفيل» (2008). ونشير بسرعة إلى أهمية هذه الكتب، وذلك بطرح سؤالين يبدوان ضروريين في هذا المقام: لماذا يهتمّ المحلل النفسي بالرواية البوليسية؟ لماذا يخصّ بالتحليل أعمالا أدبية (وخاصة رواية أجاثا كريستي «مقتل روجير أكرويد»، ومسرحية شكسبير «هاملت») أسالت الكثير من المداد، ودرسها الكبار من النقّاد؟

يتأمل بيير بيار تاريخ العلاقة بين التحليل النفسي والمحكي البوليسي، لافتا النظر إلى التأثير الباطني الذي مارسه الثاني على الأول، مشيرا إلى ثلاثة أعمال أدبية أثّرت كثيرا في نظرية التحليل النفسي: الملك أوديب، هاملت، الرسالة المسروقة، وهي في نظره أعمال أدبية «بوليسية» جعلت التحليل النفسي يتأسس على أساس فكرتين جوهريتين: الأولى تفيد أن إنتاج المعنى يعني أن تفكّ لغزا، والثانية أن هناك حقيقة موجودة في مكان ما وأن بحثا أو تحقيقا ما يمكنه إبرازها. ومن هنا، فوظيفة المحلّل النفسي هي أن يفكّ لغزا وأن يبحث عن الحقيقة. وبمعنى آخر، لم يعد دور المحلّل هو دراسة العمل الأدبي أو كاتبه، بل إنه لن يكون محللا حقيقيا إلا إذا أدّى دور الباحث المحقّق، منافسا بذلك أكبر المحقّقين في الأدب البوليسي.

وهكذا، ففي هذه الدراسات الثلاث، ينطلق بيير بيار من أسئلة أساس: ماذا لو كانت هناك حقيقة أخرى داخل العمل الأدبي «البوليسي» غير التي اقتنع بها القرّاء والنقاد لزمن قد يصل إلى قرون، كما في حالة هاملت لشكسبير؟ ماذا لو كانت الرواية البوليسية هي الأخرى مسرحا للأخطاء القضائية والتحقيقات الخاطئة؟ ألم يسبق لفولتير أن قام بهذا النوع من التحقيق معبّرا عن تحفّظاته من المسؤولية الجنائية للملك أوديب؟ ماذا لو كان المحقّقون في الروايات البوليسية مخطئين في استدلالاتهم ومنطقهم وخلاصاتهم، كما هو الشأن بالنسبة إلى المحقق هرقل بوارو في رواية «مقتل روجير أكرويد»، أو كما هو الأمر بالنسبة إلى المحقق شرلوك هولمز في «قضية كلب باسكيرفيل»؟

هذه الأسئلة هي التي دفعت بيير بيار إلى وضع منطلقات جديدة للنقد النفسي للرواية البوليسية، من أهمها أن مهمّة المحلّل هي أن يقوم بتحقيق مضادّ، فالمجرمون، في

محمد الوهيبي

الأدب كما في الحياة، قادرون على الإفلات من تحقيقات المحقّقين، والشخصيات الأدبية ليست شخصيات ورقية، بل هي شخصيات حيّة يمكنها أن ترتكب جرائم من دون علم الكاتب المؤلّف، ولكن هناك دائما فرصة لإعادة التحقيقات من جديد وكشف النقاب عن الحقيقة.

وهكذا، ففي كتابه «تحقيق في قضية هاملت، أو حوار الصّمّ» يطرح بيير بيار السؤال من جديد: مَن قتل والد الأمير هاملت؟ وهل كلوديوس هو القاتل فعلا كما اعتقد القرّاء لقرون؟ ويخلص بيار في كتابه هذا إلى اتهام هاملت نفسه بقتل أبيه، استنادا إلى حجج ومنطق في التحليل يدفعان فعلا إلى إعادة النظر في القضية. وفي كتابه «قضية كلب آل باسكيرفيل» يفترض بيار أن المحقق شرلوك هولمز قد أخطأ في تحقيقه المشهور باتهام حيوان بئيس وترك القاتل الحقيقيّ يفلت من يد العدالة. وإجمالا، فبغير قليلٍ من السخرية، واقتناعا بأن الكُتّاب لا يعلمون كلَّ شيء عن أعمالهم، يلاحظ بيير بيار كيف أن بعضَ الكُتّاب قد يخطئون بخصوص مرتكبي الجرائم في أعمالهم، وهم بذلك يتركون المجرمين أحرارا!

ولا تعود أهمية هذه الدراسات إلى كونها تكشف الاسم الحقيقي للقاتل، بل إن قيمتها تتعلق بخاصيتين اثنتين: الأولى أنها دراسات تقترح علينا التفكير من جديد في عمل المؤوّل أو القارئ وطريقة اشتغاله، والثانية أن بيير بيار نجح في تأسيس نوع جديد من النقد، نقد الرواية البوليسية، أو الأصح أنه استطاع أن يؤسس نوعا أدبيا جديدا يقوم على ثلاثة عناصر: رواية بوليسية، كتاب حول القراءة، تفكير في التأويل. وهو نوع أدبي يمكن أن نسميه المحكي البوليسي النظري. ذلك لأن بيير بيار في كل دراسة من هذه الدراسات الثلاث نجده يقدم رواية بوليسية داخل الرواية البوليسية، وقاتلا وراءه قاتل آخر، وتحقيقا وراءه تحقيق آخر.

2 - هذا المنهج الجديد في نقد الرواية البوليسية كان قد بدأه بيير بيار في كتابه الأول من نوعه «من قتل روجير أكرويد؟»،

وعنوان الكتاب دالٌّ على أن بيار يعود بالتحقيق إلى نقطة الصفر، فالقاتل الذي عيَّنه المحقّق هركيول بوارو في الرواية ليس هو القاتل الحقيقي، ومن هنا لا بد من العودة إلى نقطة البداية من قتل روجير أكرويد؟، أي لابدّ من محقق آخر (هو بيير بيار نفسه) يعيد النظر في ملف روجيه أكرويد، وينطلق بحثا عن المجرم الذي لم ينله العقاب، كأنما على كلّ قارئٍ، بعد قراءة رواية بوليسية، أن يمدَّ العدالة بكافة المعلومات التي يكون قد حصل عليها، ولم ينتبه إليها المحقق الأول أو كان قد أخفاها لغرضٍ من الأغراض.

ولأن الأمر يتعلق بتحقيقٍ مضاد، فإن كتاب بيير بيار «من قتل روجيه أكرويد؟»، يبدو كأنه «رواية بوليسية على رواية بوليسية»، كأنما الناقد يأتي بديلا للكاتب، كأنما الرواية تستبدل مؤلِّفها: كيف ذلك؟ دعونا نستكشف الأمر.

يحيل عنوان الكتاب «من قتل روجير أكرويد؟» على الرواية المشهورة للكاتبة الإنكليزية أجاثا كريستي «مقتل روجير أكرويد»، الصادرة سنة 1926. وفي هذه الرواية تحاول الكاتبة أن تكشف من خلال محقّقها المشهور السيد بوارو (الذي كرّست له الكاتبة أكثر من ثلاثين رواية) حقيقة مقتل روجير أكرويد، لتصل في النهاية، هي ومحقّقها، إلى أن القاتل هو السارد نفسه. وهذه الخلاصة هي التي لم يقتنع بها بيير بيار، داعيا إلى تحقيقٍ مضادٍّ، وإلى طرح سؤال المنطلق من جديد: مَنْ قتل روجير أكرويد؟

وروجير أكرويد رجلٌ غني، أرمل، أحبَّ السيدة فيرارز، وطلبها للزواج، لكن يبدو أنه عرف أكثر ممّا ينبغي له، فقد عرف أن المرأة التي أحبّها قد قتلت زوجها الراحل بواسطة السمّ، وعرف أن شخصا ما يبتزّها، وجاءه الخبر الجديد بأن هذه المرأة قد انتحرت، ولما حمل إليه بريد المساء رسالة تضمّ اسم الرجل الذي كان يبتزّ السيدة المنتحرة، يأتي من يقتله ويتخلّص منه. وبالنسبة إلى السيد بوارو، المحقق في جريمة قتل السيد أكرويد، القاتل هو الدكتور شيبارد الذي ليس إلا السارد نفسه.

ولا شكّ في أن هذه النهاية التي انتهى إليها المحقق، ومن ثم الكاتبة، هي التي جعلت من هذه الرواية أشهر الكتب في التاريخ الأدبي، وهي التي تفسّر حضورها في دراسات نقّاد كبار من مثل رولان بارت وأمبرتو إيكو. ذلك لأن هذه النهاية تكشف أن القاتل هو الدكتور شيبارد الذي لم يكن موضع شكّ من قبل القرّاء، لسبب بسيط هو أنه هو نفسه السارد في هذه الرواية.

بهذه النهاية، تكون الكاتبة أجاثا كريستي قد خلقت المفاجأة، وهي عنصرٌ ضروريّ في هذا النوع من الأدب، لكنها بذلك تكون قد انتهكت عنصرا جوهريا في ميثاق القراءة الضمني الذي يربط بين مؤلِّف الرواية البوليسية وجمهورها، ومن مقتضيات هذا الميثاق أن القاتل لن يكون أبدا هو السارد. وفي رواية «مقتل روجير أكرويد» لم يكن القارئ ليتصور أن السارد الذي يجمعه به ميثاق ثقة هو القاتل نفسه.

وهكذا اقتنع الكلّ بأن السارد هو القاتل، واسمه هو الدكتور شيبارد، الذي قرّر أن ينتحر، بعد أن اتهمه المحقق هركيول بوارو. وبدا للقرّاء والنقّاد على السواء أنه لم يعد هناك من مجالٍ للتفكير في حقيقة القاتل، وأن المجال الوحيد الذي يبقى للدرس والتفكير هو بناء الرواية: كيف يكون القاتلُ هو السارد نفسه ؟

وبعيدا عن الدراسات التي اقتنعت بالنهاية المقترحة من طرف المحقق هركيول بوارو، وانكبّت على معالجة المشاكل النظرية التي تطرحها خصائص البناء وخصائص السارد في هذه الرواية، هاهو محقّق غير مشكوك في أمره يدخل إلى خشبة المسرح، إنه بيير بيار الذي لم يقتنع بتلك النهاية، وقرّر لا الاهتمام بالمشاكل النظرية التي تترتب عن رواية تجعل السارد نفسه هو القاتل، بل قرّر أن يطرح السؤال من جديد: من قتل روجير أكرويد؟، وأن يعود بالتحقيق إلى نقطة الصفر، واضعا النتائج التي توصل إليها المحقق، وبالتالي الكاتبة، موضع شكٍّ وسؤالٍ، مفترضا أن عالم الرواية يتجاوز الحدود التي يضعها له مؤلِّفه.

في كتابه «مَن قتل روجير أكرويد؟» يعيد بيير بيار البحث والتحقيق غير مقتنع بأن الكاتبة على علمٍ بكلّ شيء، وواضعا يده على تناقضات المحكي والشخصيات، وكاشفا النقابَ عمّا أصاب المحقق، والقارئ أيضا، من عمى أمام أمور وقرائن واضحة وبديهية، ومتسائلا في النهاية ما إذا لم تكن «أنا» هي «آخر».

وهكذا، وتبعا للتحقيق الذي أجراه بيير بيار، واستنادا إلى حجج واضحة في النص، فإن القاتل الحقيقي هو كارولين شيبارد، أخت الدكتور شيبارد الذي اتهمه المحقق هركيول بوارو. فهي، مقارنة بأخيها، العنصر الأقوى في العائلة، وتلعب دور الأمّ بالنسبة إلى أخيها، وهي مستعدة للقتل من أجل حمايته، وشخصيتها أقرب إلى شخصية القاتل. وبينها وبين أخيها علاقة حبّ متبادل: هي التي قتلت أكرويد لأنه كان يعرف أن أخاها الدكتور شيبارد يبتزّ السيدة فيرارز، وأخوها الطبيب يتهم نفسه، أو يقبل أن يتّهم بالقتل، وينتحر لحماية أخته، القاتل الحقيقي. وبهذا تتحول الحكاية في هذه الرواية من حكاية أموال قذرة إلى حكاية حبّ متبادل بين أخ وأخته. ويمكن بالمعنى النفسي أن نقول إنهما شخصية واحدة، وهي المسؤولة عن موت روجير أكرويد.

وهكذا، فالحقيقة الوحيدة في رواية أجاثا كريستي هي مقتل روجير أكرويد، وتبقى البقية موضع تأويل. والتأويل الذي تبنّاه المحقق بوارو ليس خاطئا فحسب، بل هو جريمة قتل، ذلك لأنه التأويل الذي دفع الدكتور شيبارد إلى الانتحار. وفي نظر بيير بيار، ليست هذه هي المرة الأولى التي يقتل فيها هركيول بوارو، ففي رواية «الستارة» قتل رجلا ببرودة دم بعد أن عرف أنه المجرم، لكن الجديد في رواية «مقتل روجير أكرويد» هو أن تأويل المحقق بوارو لم يكن محكما وصارما، كما يدّعي، بل إنه كان نوعا من الهذيان العنيف الذي أجبر الدكتور شيبارد على الانتحار.

لا تعود أهمية كتاب بيير بيار «من قتل روجير أكرويد؟» إلى كونه يكشف الاسم الحقيقي للقاتل في رواية أجاثا كريستي «مقتل روجير أكرويد»، بل إنه من خلال ذلك يدعو إلى التفكير من جديد في عمل المؤوِّل أو القارئ وطريقة اشتغاله، لافتا النظر إلى موضوع نظري هامّ: التأويل باعتباره هذيانا.

في التصور الفرويدي، الهذيان هو أقلّ من الجنون، أو أنه نقيضه وضدّه، فهو محاولة في تنظيم الجنون. وبهذا المعنى، فكل هذيان إلا ويتأسس على صوغ نظريّ ما، كما أن كلّ عملٍ نظريّ إلا ويتنظّم بجزء من الهذيان. وإذا كان الأمر كذلك، تبعا لهذا التصور، فهل يمكن أن نسائل بيير بيار، الذي أعلن أن صوغه النظري سيكون جادّا وصارما وبعيدا عن الفرضيات الهذيانية والشعرية: أليس في بحثه وتحقيقه المصاغ صوغا نظريا محكما جزء من الهذيان الذي اتّهم به بوارو في تأويله؟ ألا يمكن أن نعتبر هذيانا هذه الرغبة عند المؤوِّل في تحويل حكاية المال القذرة إلى حكاية حبٍّ عجيبة؟

ومع كل ذلك، يبقى بيير بيار هو هذا الناقد الذي يجمع بين التخييل والتنظير بطريقة مدهشة، ويزاوج بين الشك والإصغاء الحكيم للكلمة، كلمة الآخر؛ ويدعونا في كل مرة إلى عدم التسليم بسهولة، وعدم الاقتناع بالحقائق التي تُقدَّم إلينا، وأن نتعلّم البحث عن الحقيقة بأدوات مغايرة، وأن نتّخذ من اللعب أو السخرية أسلوبا في التحليل والتفكير.

ولا ينبغي لنا أن ننسى أن الفرضية التي انطلق منها بيير بيار في هذا الكتاب لا تستمد قوتها إلا من كونها تقترح، باكتشافها قاتلا آخر، نهاية أخرى للرواية دون أن «تخرج « عن النص، بل إنها تلتزم بالنص في حرفيته وكليّته، كأنما الأمر يتعلق بإعادة كتابة الرواية من ألفها إلى يائها: رواية بوليسية على رواية بوليسية.

ناقد وروائي من المغرب

نصير حسين

تراب الماس

الرواية البوليسية على شاشة السينما

نادر رفاعي

يعد فيلم «تراب الماس» العمل الثالث الذي يجمع بين كل من الأديب والسيناريست أحمد مراد والمخرج مروان حامد، بعد فيلمي «الفيل الأزرق» و«الأصليين»، ومن المعروف أن المخرج مروان حامد يداوم على تقديم أفلام سينمائية تستند إلى أصول أدبية منذ دراسته بالمعهد العالي للسينما، فقد أقبل على تحويل قصتين للأديب يوسف إدريس إلى أفلام روائية قصيرة حصدت العديد من الجوائز وهي «الشيخ شيخة» و«لي لي»، كما قدم أول أفلامه الروائية الطويلة «عمارة يعقوبيان» المأخوذ عن رواية بنفس الاسم للأديب علاء الأسواني .

وتنتمي رواية «تراب الماس» التي يستند إليها فيلمه الأخير إلى الأعمال البوليسية وهي «عمل أدبي تدور أحداثه في أجواء قاتمة بالغة التعقيد والسرية، ويتضمن جرائم قتل أو سرقة أو ما شابه ذلك، وهذه الجرائم، في الغالب، غير كاملة، لأن هناك شخصا يسعى إلى كشفها و حل ألغازها المعقدة» كما جاء في كتاب «عبدالقادر شرشار: الرواية البوليسية/بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية -دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003»، حيث تعتمد الرواية على حبكة أساسية تتمثل في محاولة البطل «طه» الكشف عن سر مقتل أبيه القعيد .

ويلتزم فيلم «تراب الماس» بنفس العبارة الافتتاحية الخاصة بالعمل الأدبي وهي «أظلم الأوقات في تاريخ الأمم هي الأوقات التي يؤمن فيها الإنسان بأن الشر هو الطريق الوحيد للخير» (من كتاب «الجمعيات السرية» تأليف/على أدهم) وتعدّ العبارة السابقة هي المفتاح الأساسي لفهم دوافع شخصيتى حسين الزهار و طه الزهار فقد قام كلاهما بارتكاب جريمة القتل العمل بعد تأكدهما من أن عدالة القانون لن تعيد للمظلوم حقه، ومن اللافت للانتباه دقة اختيار الأديب وكاتب السيناريو أحمد مراد لاسم بطل العمل الأدبي والسينمائي «طه حسين» ويحيل هذا الاسم إلى عميد الأدب العربي طه حسين، فبطل الفيلم هو أعمى لا يبصر حقيقة جرائم والده.

ويعتمد السيناريو السينمائي لفيلم «تراب الماس» على تقنية زرع المعلومات التي تتم الاستفادة منهالاحقاً داخل الفيلم، مثل قيام البطلة منة شلبي بإعداد مشروب الينسون للمذيع إياد نصار في بداية الأحداث، وهو ما يتم توظيفه في ختام العمل عندماً تضع له مسحوق تراب الماس داخل نفس المشروب.

كما يقوم السيناريست بالكشف عن أبعاد الشخصيات تدريجياً، ويتضح ذلك على سبيل المثال من خلال شخصيتي الأب (أحمد كمال) والمذيع ، فالأول يظهر في بداية الأحداث باعتباره رجلاً قعيدًا يعيش في هدوء مع ابنه الوحيد ثم يتضح من خلال الأحداث ارتكابه العديد من جرائم القتل، أما الثاني فيظهر أمام المواطنين في ثوب المذيع المناضل ليتضح في الجزء الأخير من العمل قيامه بإقامة العديد من العلاقات الجنسية، خارج إطار مؤسسة الزواج ، وتصوير هذه العلاقات التي تتم داخل منزلة، ونلاحظ أن السيناريست يقدم إدانة للواقع السياسي من خلال اختياره لعبارة «مجلس الشعب» الموجودة على حافظة الأفلام الإباحية الخاصة بالمذيع.

كما يعتمد السيناريو على عنصر المفارقة في أكثر من موضع، فبجانب مفارقة التناقض بين المظهر والجوهر المرتبطة بشخصية المذيع، فهناك أيضاً المفارقة الدرامية الخاصة بقيام طه (آسر ياسين) بالتخلّص من البلطجي (محمد ممدوح)، عن طريق مسحوق «تراب الماس» داخل كوب الشاي الخاص به، ويشترك كل من المتلقي والبطل في معرفة هذه المعلومة التي يجهلها البلطجي، كما ترتبط المفارقة بتصاعد عنصر التشويق داخل المشهد السينمائي عندما يقوم البطل بوضع «تراب الماس» داخل أكياس السكر الموجودة في المطعم قبل وصول الضابط الفاسد، وينبع التشويق داخل هذا المشهد من خلال توحد المتلقي مع البطل الذي يجلس أمام الشرطي مترقباً لحظة استخدامه لأكياس السكر المخلوط بتراب الماس.

أما المخرج السينمائي مروان حامد فيتجه إلى الربط بين الأجيال الثلاثة (الجد . الأب . الابن) من خلال توظيف اللازمات المرئية المتكررة وهي قيام كل منهم بالسير ليلاً داخل الحارة (الجد قبل وفاته بقليل . والأب عقب عودته من هزيمة 1967 . والابن عقب تهديد الضابط الفاسد له). كما يعبر عن الحالة النفسية للشخصيات من خلال تكوين الكادر، مثل اللقطة التي تجمع بين حسين الزهار (شاباً) وعلم جمهورية مصر العربية، بعد عجزة عن الالتحاق بالكلية الحربية ، والتي تجسد المسافة الهائلة بين طموح الشخصية وهزيمتها أمام الواقع القاسي، كما يحسب للمخرج دقة توظيفه للقطات المقربة، مثل اللقطة الخاصة بالعبارة الموجودة داخل منزل رجل القانون الفاسد وهي «العدالة المفرطة ليست بعدالة» والتي تحمل إدانة لشخصية محروس برجاس (عزت العلايلى)، كما يحاول المخرج وكاتب السيناريو استخدام الأسلوب الأدبي داخل الفيلم من خلال توظيف صوت الراوي/البطل في ختام العمل، عندما يتحدث عن مشاعره وأحاسيسه الداخلية.

كاتب من مصر

مشهد من فيلم تراب الماس

الرواية البوليسية الجديدة

أدباء شباب ينحتون تجاربهم الخاصة

حنان عقيل

نعوتٌ عدة تتبادر إلى الذهن ما إن يُلقى مُصطلح «الأدب البوليسي»، يتركزّ جلها في كونه نمطًا أدبيًا هامشيًا ذا قيمة ضئيلة، لا يُكتب سوى للمراهقين المتُطلعين لكتابات تشويقية سريعة، وجباتٌ أدبية خفيفة ومُسليّة وحكاياتٌ هامشية لا تُعنى بالقضايا الكُبرى أو الهامّة على أقل تقدير، كتابات من الدرجة الثانية سواء على مستوى التلقّي أو على مستوى الكتابة.

تلك النظرة والمفهوم المتُرسخ والمتُسرع في آن ليسا مُقتصرين فقط على تصورات جماهيرية تفتقر إلى الدقة المنهجية، بل من المُلاحظ أنها مفاهيم راسخة لدى المؤسسات النقدية التي لا تولي هذا النمط من الكتابة الاهتمام الكافي لأنه أدب هامشي ومن الدرجة الثانية في نظر كثير من النقاد، بل إنه على مستوى الكُتّاب أنفسهم باتت تلك النظرة مُهيمنة ومُتحكّمة إلى الحد الذي جعل كثيرًا منهم ينأون عن كتابة هذا النمط في مقابل الانصراف نحو أنماط من الكتابة التاريخية أو تلك المعنيّة بمُجريات الواقع أو غير ذلك كي لا توصم أعمالهم قبل أن تُقرأ بوصمة الأدب الخفيف أو غير المهمّ.

يُمكن أن يكون شيوع تلك النظرة وتغلغلها عاملًا رئيسيًا في ندرة الكتابات العربية التي يُمكن أن تدرج بشكل واضح تحت مُسمى «الرواية البوليسية»، فهناك بالطبع كثير من الكتابات التي وظّفت تقنيات الكتابة البوليسية أو بعض الثيمات، ولكن قلة من الأعمال يمكن أن تكون مُنتمية بشكل كامل إلى هذا النمط كما هو الحال في الكتابات الأدبية الغربيّة التي أفرزت أسماء وأعمالًا هامة ورائدة لا يزال العثور على مثيل لها في الأدب العربي محلّ استشكال على صعيد النقد العربي.

حاولت بعض الكتابات لجيل من شباب الأدباء العرب الإفلات من قبضة تلك النظرة وهيمنتها، ومن ثم ظهرت أعمال أدبية بوليسية في إطار التعريفات والمُحددات النقدية المُلتبسة بالفعل لهذا المفهوم، كما أن كثيرًا من هذه الكتابات حظي بتنويعات مُتعددة في الثيمات والأفكار البوليسية، وحاول كل كاتب أن يأخذها إلى منطقته الأثيرة ليُقدّم أدبه البوليسي المُتعانِق مع تجربته الإبداعية، فنحت بعض الأعمال منحى بوليسيًا نفسيًا، وأعمالٌ أخرى عمدت إلى البوليسية الرومانسية، وآخرون تركّز اهتمامهم على البوليسية كتجلّ لرواية الجريمة، فيما اختار آخرون أن توظف أبرز التقنيات البوليسية وكذلك الأجواء العامة في إطار أعمال أدبية لا تتخذ من الجريمة فقط موضوعًا لها، وإنما تتعانق مع قضايا سياسية أو تاريخية أو حتى اجتماعية في إطار بوليسي يتكئ بشكل رئيسي على التشويق والإثارة والمغامرة.

«الجديد» ترصد لتجارب بعض شباب الأدباء في كتابة ذلك النمط الأدبي المنبوذ من قِبل أجيال سابقة له في محاولة للتعرّف على نوعية الكتابات الجديدة لهذا اللون الأدبي المزدهر غربيًا والمغبون عربيًا.

الخلفية الشعرية

الكاتبة الجزائرية أمل بوشارب والتي كتبت رواية بوليسية بعنوان «سكرات نجمة» تتحدّث عن تجربتها قائلة: الرواية البوليسية هي المحك الحقيقي لاختبار قدرات الكاتب السردية. وبالنسبة إليّ روايتي «سكرات نجمة» كانت هي ورقة الاعتماد التي قدمتها للقارئ في هذا الصّدد. والحقيقة أنني اخترت في تجربتي السردية التواصل مع القارئ، لا تكريس القطيعة، وذلك من خلال عبور المسالك الشعبية في الأدب المعاصر على غرار «الثريلر» وروايات التشويق بأنواعها من أدب بوليسي إلى أدب الخيال العلمي وغيرها، والتي تمثّل برأيي القناة الأنسب لخلق حوارية فاعلة بين الشعبي والنخبوي، وهو ما من شأنه ترميم الشرخ الحاصل بين المثقف والقارئ، من حيث أنها لا تشعر الأوّل بأنه يخاطَب من عل، وتدرّب الثاني على فكرة عدم مركزيته المطلقة.

المقاربة ليست شكلية على الإطلاق فهي لا تقتصر على محاولة صنع إطار شعبي محبّب لأفكار نخبوية متعالية بقدر ما تسعى لتفكيك ثنائية الكاتب/القارئ، في محاولة للخروج بوصفات سردية يتناغم فيها صوت العقل المبدع وكلّ ما يحمله من زخم وعمق وتميز مع خلفية إيقاعات شعبية متجانسة وكل ما تنطوي عليه من دفء ونكهة جامعة.

تعتقد بوشارب بأن الإنتاج الروائي البوليسي في العالم العربي ليس بالغزارة إلى الحدّ الذي يدفعنا لتحميله تقسيمات فرعية على غرار رواية بوليسية تكتبها المرأة وأخرى يكتبها الرجل، فليس ثمة سبب واحد وإنما جملة من الأسباب تقف وراء الشحّ في النتاج الروائي البوليسي في بلداننا. قد يكون أهمها الخلفية الشعرية للكاتب العربي عموما والتي تجعله يرى في الرواية منفذا من منافذ التعبير اللغوي ومساحة رحبة للتدفق الذاتي والوجداني لتتحول الرّواية معه إلى ميدان مفتوح لصنع الاستعارات ورصف المجازات، حيث تغدو اللغة هي البطلة المطلقة للعمل ومحرّكه الأول، أما الحبكة فهي صاحبة الدور الثاني أو ربما الثالث وقد تسقط في بعض الأعمال إلى رتبة الكومبارس. في حين أن الرواية البوليسية رواية تستدعي مهارة عالية في الحبك، عقلية رياضية منضبطة وتنفيذ متقن للحركات الثلاث في الفعل الدرامي وهو ما يتطلّب إحاطة كاملة بتقنيات السّرد وقدرة بالغة على ضبط إيقاع الأحداث من دون الشطط في هواء اللغة الطلق، والأهمّ من كل هذا وذاك الإتيان بفكرة خلاقة لتكون هي العمود الفقري للعمل، بالإضافة إلى براعة كبيرة في صنع شخصيات متمايزة قادرة على تحريك الأحداث وتحويل مجرياتها، وهذا ما لا يمكن تحققه عندما يكون الروائي سجين ذاته الشعرية التي عادة ما تتناسل عنها شخصيات تكاد تكون متطابقة في كل أعماله الروائية.

من ناحية أخرى، وإن لم يكن شاعرا، نجد أن الكاتب العربي يميل إلى فعل التنظير أثناء الكتابة فنجده في رواياته وكأنه يقف على المصطبة على غرار معلمي القرن الذي مضى، يبشر بكيت وكيت من المذاهب الفكرية، وأحيانا كثيرة يتمّ ذلك على نحو فجّ وصريح دون أيّ مراعاة لمتطلبات «الرهافة» في فعل الإبداع. هذا النوع من الكتاب يرى نفسه -وإن لا شعوريا- المفكّر البارز والمثقف الوازن الذي يتوقع من القارئ أن ينصت له كتلميذ مجتهد يهفو لتحصيل العلم منه باعتباره سلطة فكرية متعالية. وبطبيعة الحال، هذه الصورة المتسامية عن الذات الكاتبة، لا يمكن أن ينتج عنها رواية بوليسية قائمة بالأساس على فكرة الاستثمار في ذكاء القارئ، وليس في دونيّته الفكرية. ذلك أن كتابة رواية بوليسية هي اعتراف للقارئ بقدرته على مجاراتك الفكرية وهو ما يخلق ديناميكية تشاركية في صناعة العمل من خلال فعلي الكتابة والقراءة بالتساوي، الأمر الذي لا يمكن لروائي يكتب من برجه العاجي تمثله لأنه من شأنه إفقاده ما يتصور أنه مكانته الأرفع على حساب القارئ في معادلة صناعة الفكر.

ترى بوشارب أنه ليس علينا أن نُسلّم بضرورة استنساخ التجارب الإبداعية وتوزيعها بالعدل على أقطار العالم. أجاثا كريستي كاتبة ذات تجربة فريدة من نوعها، من الجميل أيضا أن نفكر بأنها لن تكرر، ونستمتع باكتشاف تجارب إبداعية فريدة أخرى دون محاولة عقد مقارنات بينها.

وتوضح: بتقديري الإحجام عن خوض الكتابة البوليسية في العالم العربي مردّه ميل الكاتب العربي عموما لعدم الإصغاء لصوت المجتمع وتحوّلاته لأنه يعتبر أن صوته يفترض أن يعلو على كل شيء. وفي المقابل نلاحظ تبعيته الشديدة للنقد الذي توقفت عقاربه لدينا في مرحلة الستينات والسبعينات من القرن العشرين حيث كان يعتقد فيها أن الأدب البوليسي أدب من الدرجة الثانية، وذلك طبعا قبل أن يقلب المعادلة أمبرتو إيكو برواية «اسم الوردة»، وتتغير بعدها نظرة النقد الغربي لأدب الجريمة و«الثريلر» بصفة عامة، وحيث تمكنت في السنوات الأخيرة روايات مصنفة على أنها بوليسية من افتكاك جوائز عريقة كالغونكور في فرنسا وبوكر العالمية. في حين يبدو وكأن الكاتب العربي لا يزال «يُطلب» منه أن يعيش خارج ديناميكية الإبداع العالمية. فنجد المرأة مُصرّة على طرح مواضيعها النسوية من زوايا عفا عليها الزمن، وكذلك هو الكاتب الرجل الذي لا يزال يتباكى فيها على حال المجتمع من خلال سرديات مكرّرة، وذلك ربما لأنه يرى في قدرته على إضجار القارئ دليل على عدم الخضوع له. والأرجح أن فكرة الإمتاع البحتة التي تنطوي عليها الكتابة البوليسية والخوف من صنع لذة القارئ بهذا الشكل الصريح قد تكون وحدها كافية لإبعاد الكاتب العربي عن هذا الجنس الأدبي. فالكاتب العربي مقتنع أن مهمته الأساسية هي أن «يصدمك» و«يعرّيك» و«يزجرك»، لا أن يصنع متعتك الفكرية. وهذا برأيي أحد أكبر تجليات القطيعة التي نعيشها في العالم العربي بين المثقف ومجتمعه.

مسايرة السوق

عمرو الجندي، روائي مصري شاب من مواليد 1983، نجحت أعماله الروائية في أن تنال اهتمام قطاع جماهيري كبير وفي اعتلاء رفوف «الأكثر مبيعًا»، يؤمن أنه لا ينبغي أن توجد أيّ محاذير لأيّ نوع من أنواع الكتابة، فالمحاذير تفقد الكتابة رونقها، وأيّ محاولة لتحجيم الكاتب أو الالتفاف حول ما يودّ قوله ستعمل على إفساد العمل.

يرى الجندي أن الأدب البوليسي يحتاج لعقل واع وأسلوب متفرد ورسم أكثر من سيناريو على الورق الذي من خلاله يتم تقديم العمل، فالأدب البوليسي ليس مجرد حكاية بحث عن القاتل، بل يمكن اعتباره غطاء لمناقشة العديد من القضايا، وهو ما يتبين بوضوح من خلال أعمال دان براون التي يناقش من خلالها عالم الرموز والعقائد المركب على سبيل المثال.

ويتابع: دائما ما تنطوي الرواية الكلاسيكية على الجانب العقلي والأخلاقي الذي يتقيّد به أدباؤه ونستطيع أن نقول بأن مصطلح الرواية الكلاسيكية قد تم إطلاقه في الأساس ليكون مضاد للرواية أو الأدب الشعبي، بينما الرواية البوليسية لا تتقيد بهذا النوع ولكن على جانب آخر سنجد أن بعض الأدباء استطاعوا أن يخرجوا لنا أدبا جمع بين الكلاسيكية والبوليسية مثل أجاثا كريستي التي كانت تتمتع بحرفية لا يضاهيها أيّ قلم حتّى الآن، بينما على جانب آخر نجد أن الرواية البوليسية تحتاج لفنيات معقدة في التحليل والكتابة والتكنيك وغيرها من الأمور لأنها تعتمد بشكل كامل على عنصر التشويق الذي اختلف شكله بل صارت له مدارس مختلفة.

أحمد قدور

يشير الجندي إلى أن قلة هذا اللون الأدبي في الكتابات العربية ترجع إلى صعوبة إتقانه، كما أن السوق أحيانًا ما يتحكّم في تطلعات الكتاب وخصوصا الشباب منهم، بما أنه لا يوجد كاتب عربي تميز بهذا النوع ليتخذوه مثلا قدوة أو منارة لهم في هذا النوع فقد اكتفوا بالالتفاف حول السوق ومسايرته، كما أن القارئ العربي ما زالت لديه عقدة «الخواجة»، فيطلق على كل من يرتبط بهذا النوع من الأدباء العرب بأنه مثلا المحقق كونان وهذا أمر يدعو للسخرية والإحباط بشكل كبير.

ويستطرد: رغم ذلك أكاد أجزم بأن هناك من سيبرهن على وجود هذا النوع من خلال تنوّع فروع الآداب الذي نراه في الوقت الحاضر، أما عن تجربتي فقد كانت مغايرة تقريبا لكل ما قُدِم من الآداب حيث قرنته بالأدب النفسي في رواية «313» وحققت نجاحًا كبيرًا، وكان ذلك النمط ما قامت عليه رواية «مسيا»، بينما رواية المحقق السري التي قدمتها في «الغرباء» فهي مستمرة مع القارئ حيث سيصدر الجزء الثاني والثالث منها خلال هذا العام.

هيمنة السّلطات

الروائي الفلسطيني الشاب محمد هاني أبوزياد، من مواليد 1993، قدّم رواية «المأدبة الحمراء» التي تعدّ الرواية البوليسية الأولى في فلسطين برأيه، ورواية «الوشاح الأسود» التي تقترب من عالم الجريمة بشكل واضح، ويرى أن الرواية الكلاسيكية صارت مبتذلة بأفكارها وعناوينها ومواضيعها وكل ما تحتويه تقريبًا، والسبب في هذا هو توجه النسبة الأكبر من الكتاب لكتابتها، مما صنع فرقًا شاسعًا بين هذين التوجهين الأدبيين، كما أن التميز والإبداع اختفى من الرواية الكلاسيكية بعكس الرواية البوليسية، والسبب هو أن الأفكار في الكلاسيكية مستهلكة ومتكررة مما يمكّن القارئ من التنبؤ بمجريات وتسلسل الرواية الكلاسيكية بعكس غيرها من التوجهات الأدبية.

ويعزو أبوزياد قلة الكتابات في جنس الرواية البوليسية لعدة أسباب؛ فالروائي العاقل والأديب المتقن لعمله يدرك بأنه سيترك أثرًا

في روايته على قارئها مما يجعله يخشى كتابة الأدب البوليسي. كما أنه في العالم العربي قلّ ما نرى الجرائم بحبكتها الكاملة، ناهيك عن الجهل بمعالم الأدب البوليسي وتقسيماته إلى أدب جريمة وأدب غموض، وعدم وجود معرفة ووفرة كافية في المعلومات التي تمكّن الكاتب من الخوض في عالم هذا الأدب، فضلًا عن الطبيعة الاجتماعية والخلق الديني لدى العرب بشكل عام وبنسبة كبيرة تميل للاستقرار الاجتماعي والنفسي ممّا يُمكن الشخص من التفكير بمنطقية عند الوقوع بالمشاكل فيجد حلًا لها خيرًا من اقترافه لها مناقضًا له فقدان السيطرة والخروج عن الوعي لدى العرب مما يؤدي لإبطال الحبكة فتصبح مجرد جريمة واضحة المعالم يختص بها القانون.

يشير أبوزياد إلى أن هناك حذرًا قد يستدعي صرف النظر عن كتابة هذا الجنس من الأدب وهي السلطات الحاكمة في الدول العربية خاصة والعالمية عمومًا فحتى القضاء يحق له استجواب الكاتب إذا ما كانت روايته مقتبسة عن حقيقةٍ ما، وكذلك رجال الدين الذين قد يحاربونه. كما أن من يحق له كتابة هذا النوع من الأدب لا بد له من فهم الشخصيات البشرية والنفسية التي تتحكم بالعقل الذي سيقوم بإعطاء الأوامر للجوارح ليفسّر الفعل وردّة الفعل البشرية، وهذا أمرٌ معقدٌ جدًا لا يتقنه الكثيرون.

مشاكل النشر

الكاتب المصري الشاب رائد يونس، صدرت له رواية «مقتل طفل جدة» و«لغز الجريمة الغامضة»، وهو عضو جمعية كُتاب الجريمة البريطانية، يعتقد بأن القارئ العربي يُفضِّل قراءة الروايات المترجمة عن الروايات العربية ويتحمّل النقاد الجزء الأكبر من قلة تلك الأعمال؛ فهم يرون أن الرواية البوليسية من أدب التسلية ولا ترقى بالأدب مع أن للرواية البوليسية دورًا مهمًا في تربيه النشء، كما أن نشأة ذلك النوع في إنكلترا والطّريقة التي يعمل بها المحققون على غرار شارلوك هولمز وهيركول بوارو يرى القارئ أنها من المستحيل أن تتم في عالمنا العربي .

لا يؤمن يونس بوجود اختلاف كبير بين الرواية الكلاسيكية والبوليسية، فكاتب الروايات البوليسية يجب أن يكون مُلمّاً بطرق التحقيقات الجنائية وعلم النفس الجنائي كما يجب أن يكون على دراية بعلوم الإجرام باختلاف مجالاتها برأيه، أما الرواية الكلاسيكية فلها أسلوبها المتميز في السرد وحبك الجمل فيما تعتمد الرواية البوليسية بشكل كبير على التشويق ما بين السطور .

وعن تجربته في كتابة الرواية البوليسية يقول: واجهت مشكلة كبيرة في قبول دار نشر لروايتي الأولى «مقتل طفل جدة»، وكان الجواب واحد عند الجميع وهو الخوف من تقديم ذلك النوع من الأدب لكونه جديدًا على عالمنا العربي مع أن روايات الكُتاب البوليسيين العالمين من الكتب الأكثر مبيعًا، إلا أنني عرضت روايتي الأولى مع مركز الأدب العربي، وبعدها تشجعت لروايتي الثانية مع «الدار العربية للعلوم» اللبنانية ووجدتهم متفهمين جدًا لذلك النوع من الأدب ومتحمسين لتقديمه، والآن أنا بصدد إصدار روايتي الثالثة «جريمة في أرض الجولف» معهم ؛ أحببت أن أكوّن شخصية أسطورية لمحقق عربي وهو بطل رواياتي الثلاث «المحقق فهد صالح» من النيابة العامة السعودية، وقد وضعته على شاكلة شارلوك هولمز وهيركول بوارو ولكن بمواصفات عربية أصيلة.

بصمة خاصة

الكاتب المصري أمير عاطف، من مواليد 1984، أصدر عددًا من الروايات مثل «طارئ»، «لا شيء مما سبق»، «لوغاريتم»، «لا تبدأ القتل»، يرى أن الأدب البوليسي يحتاج إلى عقلية لها مواصفات خاصة؛ عقلية تستطيع نسج حبكة معقدة وقصة شيقة ومثيرة فيخدع القارئ «بمنطقية» في النهاية. وليس كل الكُتّاب يملكون تلك العقلية. لأنها برأيه في حوالي 20 بالمئة فقط من الكتّاب.

يشير عاطف إلى أن الرواية الكلاسيكية يغلب عليها طابع الحكي، الحكي الهادئ، سرد مشاعر الشخوص وتفاعلاتهم فيما بينهم، مجرد قصة يرويها الكاتب على لسان الراوي. ومع ذلك توجد روايات كلاسيكية كثيرة تغلب عليها الإثارة والتشويق. بينما الرواية البوليسية تعتمد على قصة شيقة وعقدة تبدو للقارئ أنها لن تحلّ، وفي النهاية تتفكك تلك الخيوط بسلاسة ومنطقية أمام القارئ الذي ظل يفكر طوال قراءة الرواية في الحلول، وفي النهاية يتفاجأ أن كل ما فكر فيه لم يحدث، بل حدث شيء آخر تمامًا، حينها يكون الكاتب قد نجح.

يقول عاطف: من الخطأ أن يسعى أيّ كاتب إلى أن يطلق عليه القارئ أنه شبيه بكاتبٍ ما، لأن الهدف الأكبر لأيّ كاتب هو أن يكون هو، ببصمته الخاصة. وأنا أرى أن هناك كُتّابا عربا كُثُرا رائعين في كتابة روايات بوليسية. منذ أن وعيتُ على القراءة كنت أتمنّى أن أكتب رواية مثل رواية «الواجهة» للدكتور يوسف عزالدين عيسى، رواية حبست أنفاسي من الصفحة الأولى إلى أن وصلت إلى كلمة تمّت. وروايات معاصرة مثل روايات غيوم ميسو، دان براون، جي كي رولينج.

بعدها انبهرت بالأفلام التي تحمل طابع الإثارة والتشويق وسألت نفسي هل أستطيع نسج حبكات كهذه؟ هل أستطيع أن أكتب رواية أجعل كل من يقرأها تُحبس أنفاسه ويتجمد الدم في عروقه؟ ... من السهل أن أشاهد فيلما رائعا مغمورا وأكتبه كرواية. ولكن من الصعب جدًا أن يخلق الكاتب رواية بوليسية بها إثارة وغموض وتشويق من داخل دماغه، من بنات أفكاره، إنه أمر صعب ومرهق ومتعب جدًا. والمتعب أكثر أن يكتب الكاتب رواية وتنجح، فينتظر منه القارئ رواية أخرى ليرى هل سيستطيع الكاتب خداعه وإبهاره أم لا، وهنا عليه أن يكتب رواية أروع، بشكل ما. كل ما فعلته هو أنني وقفت في غرفتي، أمام سبورتي البيضاء، وكتبت جملة واحدة لنفسي «مطلوب منك كتابة رواية بوليسية لا تشوبها ثغرة لتبهر ذلك القارئ وتخدعه» بعدها.. افعل.

شيطان الجريمة

الروائي السوداني عماد البليك يتحدث عن تجربته قائلًا: لا يمكن لي أن اسمّي نفسي كاتبًا بوليسيًا، لكن أحاول أن أوظّف أو أستفيد من الحبكة البوليسية في بعض أعمالي وليس كلها. اشتغلت على ذلك في رواية «دماء في الخرطوم» التي قامت على جريمة قتل، لكن من البدء كان معلومًا من قتل، وربما لماذا؟ وهذا يخالف قاعدة الرواية البوليسية، لهذا فإن الجريمة هنا مجرد كاشف للبنيات الاجتماعية والتعقيدات النفسية في الشخوص، أي أنها إطار بنائي للتحايل على الواقع ومحاولة فهمه. من الممكن لي، وقد جربت بعض الكتابات عن فضاءات غير عربية بحتة تدور فيها جرائم ومن ثم تعالج بالشكل البوليسي، أن أقول إنه يمكن لي أن أكتب رواية بوليسية وكثيرًا ما فكّرت في ذلك سواء برواية أو سلسلة في هذا الباب، لكن السؤال هنا هل سيكون ذلك أدبًا له أولوية، وهل سينظر القارئ إليه بجدية أم سيراه نسخة أخرى من الرواية المترجمة؟.. هناك إشكاليات يصعب الحديث عنها في مساحة مختصرة تتعلق بالتجريب والكتابة -عمومًا- ماذا نريد منها أو تريد منا؟ وأمور تتعلق بالوعي العام بفكرة النص الأدبي سواء كان بوليسيًا أو كلاسيكيًا، نحن في مساحات من الحسرة والظنون. إننا لازلنا نتخبط.

يرجع البليك قلة الأعمال الأدبية البوليسية إلى عدد من الأسباب على رأسها السياق العام للمجتمعات العربية التي لم تتخلص بعد من معالجة الإشكاليات اليومية على الأقل، فأغلب النصوص الروائية العربية تشتغل على التجارب الذاتية والمُعاش، وهي تدور في فلك الأسئلة السياسية والمجتمعية، حيث أننا لا نزال مجتمعات لم تحل بعد مشاكلها الاعتيادية. أيضا فإن هذا النوع الروائي يتطلب تقنيات ومعرفة محددة لا تتوفر للكاتب العربي الذي يجنح إلى السهولة في أكثر الأحيان ولا يريد التجريب أو المغامرة، وهناك ما هو أبعد من ذلك في قراءة الظاهرة حيث أن نمط الثقافة العربية كما يرى الكاتب الكبير رؤوف مسعد يقوم على ربط فكرة الجريمة بالشيطان وأن هندسة الثقافة العربية تقوم على تأجيل العقاب على الشرّ بخلاف ما يحصل في الثقافة الغربية التي هي أرضية ومنطقية لا تتداخل فيها شروط الغيب.

باختصار يمكن القول إن الموضوع يتعلق بجملة من الأسباب الهيكلية منها ما يتعلق بالمناخ الثقافي العام، وهناك ما يرتبط بثقافة الكاتب وطبيعة المجتمع حتى في تعاطيه مع الشر وأخيرًا تقنيات الكتابة والأدوات الفنية.

ويرى أن هناك محاذير تتعلق بالرؤية الكلية للحياة والوجود، كيف تنظر الثقافة العربية إلى مفاهيم كالخير والشر، هذا من إطار واسع. ومن إطار ثانٍ هل توجد ثقافة المخبر الحقيقي داخل السياق الجنائي العربي، هل لدينا أساسًا داخل المجتمعات العربية هذه التجربة الحقيقية لكتابة هذا الجنس الأدبي، فنحن حتى في التعامل مع تفكيك فكر الجريمة ضعفاء جدًا، فالمافيا التي توجد في الغرب مثلًا ليس لها وجود عندنا بالمعنى المعقد، كذلك حتى أسلوب القتل قد يكون بدائيًا لم يغادر فكرة الذهنية العربية البسيطة التي تقوم على تفريغ الغلّ والضغائن والثأر، ويحدث ذلك حتى على مستوى أجهزة القمع التي تنتجها الدولة وتحرس السلطة. ومن المحاذير الأخرى الخوف القابع، ذلك الرقيب الذي يسكن الكاتب العربي ويبعده عن المغامرات الكبيرة في اختراق الوصايا في فعل الكتابة الإبداعية.

ويتابع: هناك اختلافات مركزية وأساسية ما بين الأدب الكلاسيكي والرواية البوليسية، فالأدب التقليدي عبارة عن رواية ذات طابع إنشائي لغوي، وتحفر في المشاعر الإنسانية وتهتم بالبناء النفسي والأمكنة والأزمنة وغيرها من الأفكار المتعلقة بتقنيات كتابة الرواية كما هو معروف. أما في الرواية البوليسية فهناك شروط تتعلق بالحبكة البنائية التي تقوم على خيوط محدّدة مترابطة بحيث يبدأ الأمر بلغز معيّن إلى تفكيك ذلك اللغز في النهاية والعثور على القاتل مثلًا من خلال الاستقراءات والدلائل التي يجمعها المخبر، وهذا يعني أن اللغة هنا وظيفية أكثر منة كونها ذات بعد يتعلق بالعواطف والتأثير، حتى لو أن البعض قد يخرق هذه الفكرة. أيضا فالمساحة العامة للنص لا تسمح بالثرثرة أو الفراغات التي تحتملها الرواية الكلاسيكية، كما أن هناك أمورًا تتطلب دربة كبيرة في المعرفة بها من المسائل القانونية والتشريعات وحتى ثقافة أن تقتل! كل ذلك يجعلنا أمام عمل محكم وله بعد علمي ومعرفي من حيث التحضير أكثر من الاستناد على مجرد التخييل والذاكرة كما في الأدب الإنساني والرواية المعروفة بشكلها العام.

الأسباب التي ذكرت أعلاه تشير إلى ذلك، ما يتعلق ببنى الثقافة العربية، طبيعة المجتمعات والذهنية الجمعية، أيضا فكرة الكاتب وتعريفه وهل الكتابة نفسها فعل له مردود حقيقي بحيث يتفرغ كاتب لهذا النوع من الأدب لو افترضنا أنه أزاح المحاذير والقيود المذكورة. نحن نعيش في واقع سياسي واجتماعي متقلّب وتصعب السيطرة عليه، ونحن أسرى الخوف في بلداننا ويصعب علينا أن نتحرّر بسهولة لنكتب ما نريد. فالحديث عن كاتب متخصص سواء في الأدب البوليسي أو الخيال العلمي أو التاريخي أو غيره لا يزال ربما أمرا بعيد التحقق في الوقت الراهن، وهذا أيضا يرجع إلى طبيعة الذهن العربي في التعاطي مع الإبداع بوصفه حرفة وعملًا مؤسسيًا، للأسف هذا غير قائم في بلداننا. وهنا نقطة جديرة بالنظر فيها هي ثقة القارئ العربي نفسه في الكاتب العربي، أنه يمكن أن يقدم هذا النوع الأدبي، نحن نفتقد للتشجيع والعقلية البنائية والداعمة ما يجعل كثيرا من المغامرات تجهض قبل أن تبدأ حتى بين قبيلة الكتّاب أنفسهم الذي يدمرون بعضهم البعض، فمجرد الفكرة إذا طرحت من قبل أحدهم على الآخر تعني سخرية منه وقتلا للمعنويات قبل الشروع في البدء.

كاتبة من مصر

كاتبان
وقصتان

«... وثمّة تفسير آخر، أن يكون غدر به من وراء حتى أجهز عليه، ثم أنامه في فراشه وسجاه وأعاد كل شيء إلى أصله وذهب غير تارك أيّ أثر. أيّ رجل؟ أيّ أعصاب؟ يعمل بأناة ورويّة وهدوء وإحكام كما يقع في الخيال. يسيطر على نفسه وعلى القتيل وعلى الجريمة وعلى المكان كلّه ثم يذهب في سلام! أيّ قاتل هذا؟».

نجيب محفوظ

من «ضد مجهول»

«إنه الرجل الذي تسبب في كل ذلك لابنتها، الذي جعلها تنام، منذ سبعة أشهر، رافضةً الموت والحياة معاً. كان يجب أن تكون ثمة نهاية، نهاية يمثلها موتها ودفنها أو عودتها للاستيقاظ.. وها هي تصل إليه الآن، بعد أن قتلت جميع عجائز منزل الجميلات النائمات الذين كانوا ما يزالون أحياء. قتلتهم داخل غرفهم، ومنحت كلاً منهم جزءاً من حكاية. البعض قتلته في المرة الأولى، والبعض اضطرت معه لتأجيل التنفيذ بسبب طارئٍ ما.».

طارق إمام

من «طعم النوم»

محمد الوهيبي

قص

ضد مجهول

مقطع قصصي

نجيب محفوظ

لم يكن بالشقة شيء غير مألوف يلفت النظر، أو يمكن أن يفيد منه المحقّق. كانت مكوّنة من حجرتين ومدخل، وبصفة عامة كانت غاية في البساطة. أما ما استحق الدهشة حقًا فهو بقاء حجرة النوم في حالة طبيعية، واحتفاظها بنظامها العادي رغم أنّ جريمة قتل فظيعة ارتكبت بها. حتى الفراش ظلّ عاديًّا، أو لم يتغيّر إلا بالقدر الذي يطرأ عليه عقب النوم. غير أنّ الراقد عليه، لم يكن نائمًا، كان قتيلاً لمّا يجفّ دمه، وهو قد مات مخنوقًا كما يدلّ على ذلك أثر الحبل حول عنقه وجحوظ عينيه، وتجمّد الدم حول أنفه وفيه، ولا أثر وراء ذلك لعراك أو لمقاومة، سواء في الفراش أو في الحجرة، أو في بقية الشقة، كلّ شيء طبيعي ومألوف وعادي.

وقف ضابط المباحث ذاهلاً، يقلّب عينيه المدرّبتين في الأنحاء، يلاحظ ويتفحّص، ولا يخرج بطائل. إنّه يقف أمام جريمة بلا شك، والجريمة لا توجد إلا بمجرم، والمجرم لا يُستدلّ عليه إلا بأثر. وها هي النوافذ مغلقة جميعًا بإحكام. فالقاتل جاء من الباب، ومن الباب خرج. ومن ناحية أخرى فالرجل مات مخنوقًا بحبل فكيف تمكّن القاتل من لفّ الحبل حول عنقه. لعله تمكّن من ذلك وضحيته نائم، فهذا هو التفسير المقبول لعدم وجود أيّ أثر للمقاومة.

وثمّة تفسير آخر، أن يكون غدر به من وراء حتى أجهز عليه، ثم أنامه في فراشه وسجاه وأعاد كل شيء إلى أصله وذهب غير تارك أيّ أثر! أيّ رجل؟ أيّ أعصاب؟ يعمل بأناة وروية وهدوء وإحكام كما يقع في الخيال. يسيطر على نفسه وعلى القتيل وعلى الجريمة وعلى المكان كلّه ثم يذهب في سلام! أيّ قاتل هذا؟ ورتب خطوات التحقيق في ذهنه، الباعث على الجريمة، التحقيق مع البواب، والخادمة العجوز، وافترض افتراضات شتى، وقاوم ما استطاع انفعالاته الشديدة، ثم عاد إلى التفكير في المجرم الغريب، الذي تسلّل إلى الشقة، وأزهق روحًا ، ومضى بلا أثر، كأنه نسمة هواء لطيفة أو شعاع من الشمس. وفتّش الصوان والمكتب والثياب، فوجد حافظة نقود وبها عشرة جنيهات، كما وجد الساعة وخاتمًا ذهبيا، يبدو أن السرقة لم تكن الباعث على الجريمة، فما الباعث إذن.

واستدعى البواب لاستجوابه، وهو نوبيّ طاعن في السنّ، يعمل في العمارة الصغيرة بشارع البراد بالعباسية منذ عشرات السنين، وقد أدلى بأقوال لها أهميتها، فقال عن القتيل إنه مدرّس بالمعاش، يُدعى حسن وهبي، فوق السبعين، يعيش وحده مذ توفّيت زوجته، وله بنت متزوجة في أسيوط، وابن طبيب يعمل في بورسعيد، وهو أصلا من دمياط، وتقوم على خدمته أمّ أمينة فتجيئه حوالي العاشرة صباحًا وتغادره حوالي الخامسة مساء.

• وأنت ألا تؤدي له بعض الخدمات أحيانًا؟

فقال العجوز بسرعة وتوكيد:

• ولا مرة في السنة، أنا لا أراه إلا أمام الباب عند ذهابه وإيابه.

• خبرني عن يوم أمس؟

• رأيته وهو يغادر البيت في الثامنة.

• ألم يكلفك بتنظيف الشقة؟

فقال الرجل بشيء من العصبية:

• قلت ولا مرة في السنة، ولا مرة في حياته، أم أمينة تجيء في العاشرة فتطهو طعامه، وتنظف الشقة وتغسل الثياب.

• هل ترك نوافذ شقته -أو بعضها- مفتوحة؟

• لا أدري.

• ألا يمكن أن يدخل أحد من النافذة؟

• شقته في الدور الثالث كما ترى، فالأمر غير ممكن، ثم إن العمارة محاطة بالعمارات من ثلاث جهات، والجهة الرابعة تطلّ على شارع البراد نفسه!

• استمرّ في حديثك.

• غادر البيت في الثامنة ثم رجع في التاسعة، وهذه هي عادته كل يوم منذ أكثر من عشر سنوات، ويبقى بعد ذلك في شقته حتى صباح اليوم التالي.

• ألا يزوره أحد؟

• لا أذكر أني رأيت أحدًا يزوره عدا ابنه أو ابنته.

• متى زاراه لآخر مرة؟

• في العيد الكبير.

• ألا يزوره اللبان أو بائع الجرائد؟

• الجرائد يعود بها بعد مشوار الصباح، أما الزبادي فتتسلمه أمّ أمينة عصرًا.

أحمد قدور

• هل تسلّمته أمس؟

• نعم، رأيت الغلام وهو يصعد إلى الشقة ورأيته ذاهبًا.

• متى غادرت أم أمينة الشقة أمس؟

• حوالي المغرب.

• ومتى جاءت اليوم؟

• حوالي العاشرة، ودقت الجرس فلم يفتح الباب.

• هل خرج اليوم كعادته؟

• كلا...

• متأكد؟

• لم أره خارجًا، وكنت بمجلسي عند الباب حتى جاءت أمّ أمينة.. ثم عادت إلىّ بعد ربع ساعة لتخبرني بأنه لا يجيب فصعدت معها، ودقت الجرس وطرقت الباب، ولمّا لم يجب فصعدت معها، ودققت الجرس وطرقت الباب ولمّا لم يجب ذهبنا إلى القسم.

وقال الضابط لنفسه إن هذا البواب لا يستطيع أن يخنق دجاجة، ولا أمّ أمينة، ولكنهما قد يسهّلان إدخال شخص ما وإخراجه، لكن لم قتل الأستاذ حسن وهبي؟ هل ثمة سرقة خافية؟ هل تركت الحافظة سليمة للتضليل؟! وهل وجود مفتاح الشقة بدرج المكتبة لعبة أخرى.

وقالت أمّ أمنية إنها خدمت في بيت المدرّس منذ ربع قرن، خمسة عشر عامًا على حياة الزوجة، وعشرة أعوام بعد وفاتها، ولكن المرحوم قرر أن تبيت في منزلها منذ ترمّله، وهي أرملة، وأمّ لستّ من النساء، كلهن متزوجات من عمال وأصحاب حرف، وأدلت بعناوينهن جميعًا.

• كان أمس بصحة جيدة، قرأ الجرائد، وتلا جزءًا من القرآن بصوت مسموع، وعندما تركت الشقة كان يستمع إلى الراديو.

• ماذا تعرفين عن أهله؟

• من دمياط لكنه منقطع الصلة بهم تقريبًا، ولا يزوره أحد إلا ابنه وابنته في المواسم والإجازات.

• هل تعرفين له أعداء؟

• أبدًا...

• ألا يزوره أحد في بيته؟

• أبدًا، وفي أحوال نادرة كان يجلس صباح الجمعة في القهوة مع بعض زملائه أو مع تلاميذه القدامى.

وتساءل الضابط: هل يمكن أن تقع جريمة بلا باعث ودون أثر؟ واستكمل الإجراءات الواجبة ففتش بمساعدة معاونيه مسكن البواب، وبيوت أم أمينة وبناتها الست، ثم استدعى أصحاب المرحوم القلائل، ولكن لم يدل أحد منهم بشيء ذي بالٍ، وبدا مصرع الرجل لغزًا محيرًا للألباب. وشاع الخبر في الشارع، ثم نشر في الجرائد فعلمت به العباسية كلها وأسف له كثيرون. وأكد الطبيب ابن القتيل أن والده لا يملك شيئًا ثمينًا على الإطلاق، وأن حسابه في البنك لا يتجاوز المائة الجنيه وفّرها لحاجة طارئة ثمّ لخرجته آخر الأمر، وأكد أيضًا أنه ليس له أعداء، وأنّ قتله قد يكون نتيجة طمع في ثروة وهمية خمّن المجرمون وجودها في مسكنه. وجرى تحقيق دقيق مع البواب وأم أمينة، لكنه لم يؤدِّ إلى أي شيء فأفرج عنهما بلا ضمان. ووجد ضابط المباحث نفسه في حيرة ضبابية وعانى إحساسًا بالهزيمة لم يمر به من قبل. كان ذا تاريخ مشرّف في مكافحة الجرائم شهد به الريف والبنادر، وفي الجملة كان من الضباط ذوي السمعة العالية، وهذه أول جريمة ينهزم أمامها هزيمة مطلقة بلا بارقة أمل ولا عزاء. وبث عيونه في أوساط المشبوهين في الجبل وأطراف الوايلية وعرب المحمدي لكنهم لم يرجعوا بفائدة. وقرّر الطبيب الشرعي أن الأستاذ حسن وهبي مات خنقًا، وتفحّص جميع ما يخصّه من أشياء بأمل العثور على بصمة أو شعرة أو أيّ أثر مما يتركه المجرمون، ولكن مجهوداته ضاعت هباء، ووقف الجميع أمام فراغ صامت.

ومن شدة الهزيمة شعر الضابط محسن عبدالباري بالخجل وتنغص عليه صفوه، وكان يقيم بشارع يشبك غير بعيد من القسم، فلما لاحظت زوجته كربه قالت برقة:

• لا يجوز أن تحرق دمك بلا سبب.

فلاذ بالصمت ومضى يسلّي همّه بالقراءة. وكان مغرمًا بقراءة الشعر الصوفي كأشعار سعدي وابن الفارض وابن العربي، وهي هواية نادرة بين ضباط المباحث، ولذلك أخفاها حتى عن خاصة الأصدقاء. وظل الحادث حديث العباسية، لغموضه المحير، ولأن المرحوم كان مدرسًا لكثيرين من شباب العباسية وكهولها. ولكن بمرور أسبوع أو نحوه غاص الخبر في بحر النسيان المخيف، وحتّى محسن عبدالباري قيده ضدّ مجهول، وقال لنفسه وهو يزدرد هزيمته المرة: «مجهول! هذا هو حقًّا المجهول!».

(من مجموعة: دنيا الله، الطبعة الأولى 1962)

سعد يكن

قص

طعم النوم

فصل روائي

طارق إمام

كيف نامت ابنتي ولم تستيقظ؟ لا أستطيع التحديد. ثمة أسئلة بديهية تتحوّل بمرور الوقت إلى أسئلة بلا إجابات، غير أنني أملك رداً واحداً، يصعب أن أترجمه لكلمات، ذلك أنه ردٌّ على المرء حين يقوله ألا ينطقه: إنني أقتل.

يحدّق فيها العجوز المحتضر وقد أثارت كلمة قتل لمعة عينيه. غير أن البريق ما يلبث أن يخمد، بينما تكمل: إنها، ربما، إجابة لسؤالي وليس لسؤالها، لكنّ الأشخاص المقتربين من الموت، مثلي، يعرفون بعد فوات الأوان أن المهنة الوحيدة التي خُلِقت اليد لتمارسها، ليس أن تكتب (مع الكلمة الأخيرة تشهر كتابه بينما تنظر ليده، كأنها تناديها بالاسم، ثم تنظر ليدها، قبل أن ترفعها أمام عينيها كأنها تتعرف على عضو في جسدها لم تره من قبل)، وتكمل: المهنة التي خلقت اليد لتمارسها، أن تُواري شخصاً آخر التراب.

إنه الرجل الذي تسبب في كل ذلك لابنتها، الذي جعلها تنام، منذ سبعة أشهر، رافضةً الموت والحياة معاً. كان يجب أن تكون ثمة نهاية، نهاية يمثلها موتها ودفنها أو عودتها للاستيقاظ.. وها هي تصل إليه الآن، بعد أن قتلت جميع عجائز منزل الجميلات النائمات الذين كانوا ما يزالون أحياء. قتلتهم داخل غرفهم، ومنحت كلاً منهم جزءاً من حكاية. البعض قتلته في المرة الأولى، والبعض اضطرت معه لتأجيل التنفيذ بسبب طارئٍ ما.

إنها تصدق أن موت شخصٍ ما يمكن أن يعيد الحياة لشخصٍ آخر. هكذا أقنعت نفسها أن مع كل رجل تقتله سيعود لابنتها جزء من وجودها في الواقع. «لكم في القصاص حياة»، ردّدتها بوجدان المتوضئ في صلاة وهي تُفسِّرها لنفسها حرفياً رغم أنها طالما كرهت من يتعاملون بالطريقة نفسها مع أكاذيبها. بعد ذلك، ومع كل قتيل، ستعود لتراقب ابنتها، مدفونةً في ثرى أحلامها وهي تستعيد كل القصص التي لم تعشها، كأن لا شيء بوسعه إيقاظ فتاة نائمة في سبات عميق، سوى دم رجل.

كان يجب أن توزع مدام شهرزاد الحكاية على العجائز الذين قررت أن تقتلهم أو كُلِّفت بأن تقتلهم (لا يهم الآن إن كان ما تفعل نابعاً من شخصٍ آخر أم من داخلها). ستبدأ الحكاية مع العجوز الأول وتنتهي مع العجوز الأخير. محظوظان: من يحظى بأول أيّ حكاية قبل الآخرين ومن يعرف نهاية أيّ حكاية دون الآخرين. وقد رتبت مدام شهرزاد الحكاية بحيث تحكي لكل عجوز مقطعاً منها بينما يحتضر، في المسافة بين تلقيه الحقنة القاتلة وتمدد السم في دمه. هذه المسافة كانت كل شيء، فلا يجب أن يموت قبل أن تُنهي المقطع المعد له، يجب أن يتزامن موته مع آخر كلمة. يجب أن تقتله كلماتُها لا السم. ففي ذلك فقط يكمن ليس فقط نجاحها، لكن نجاتها الشخصية من حكايتها.

لا بد أن يحصل كل عجوز على جرعة من الحكي مساوية للآخرين، لكن دون أن يشترك اثنان في الجزء نفسه من الحكاية. سيقتلهم الشغف واحداً واحداً، من يريد أن يعرف ما فاته ومن يموت فضولاً ليعرف ما سيحدث. بين ماضي الحكاية ومستقبلها، لن يحصل واحدٌ إلا على نصيبه من الحاضر، ذلك الذي لا يعني شيئاً، ذلك الذي كان يعني كل شيء لشهرزاد حتى بدأت المهمة. سينتهي للأبد منزل الجميلات النائمات، وستكتمل الحكاية أخيراً، كأنّ لا وجود لحكايةٍ مكتملةٍ دون موت جميع أبطالها.

بملابس «الحكيمة» تصعد الطابق المتفق عليه. جميع هؤلاء العجائز كانوا مرضاها ذات يوم قبل أن يصبحوا ضحاياها في هذه المهمة، مهمة حياتها الأخيرة كما حدست وكما راح الواقع يؤكد حدسها كأنه يجاهد لكي يصبح تقليداً لخيالها. ربما لذلك وقع اختيار الرأس المدبر عليها دون غيرها. لقد مدّدت حيواتهم قبل ذلك بإبرة، ولا بأس أن تجرّدهم منها لمرة واحدة بنفس الإبرة.

ليست هناك كلمات قادرة على وصف وجه رجلٍ يحتضر بينما يتحرّق شوقاً ليعرف نهاية حكاية. نهاية الحكاية الأهم من نهاية حياته. ترويها ممرضة لها وجدان خادمة، يكفيها أن تفتح يدّ الباب لها لينتهي كلُّ شيء.

لكن هذا العجوز المؤلِّف محظوظ، سيسمع الحكاية كاملة، سيُكافأ بالقتل والحكاية معاً من حيث جاءت لتعاقبه بكليهما.

أرجأته للنهاية (أرجأه الرأس المدبر)، يجب أن يكون هو الأخير إن أرادت لما تفعله أن يكتمل، أن يصبح ذا مغزى كحكاية. إنها تقتلهم بحثاً عنه. وهو من يجب أن تنتهي به الحكاية. هل تبحث شهرزاد عمّا يصلح كحكاية أم عن حق ابنتها؟

هاهي تخبره أنها جاءت لتقتله. لكنها أيضاً لا تعرف إن كانت ستقتله أم لا، وإن فعلت، فهل سيكون ذلك هنا؟ على الأرجح لا. فهناك مهمة

أخيرة عليه أن يقوم هو بها، سواء نجا بعدها أو لا، ولم تكن شهرزاد على استعداد للتضحية بهذه المهمة. إنها، ولأول مرة، تحكي لرجلٍ دون أن تكون قررت مصيره.

لكن، وحتى يحدث ذلك، فلديها من الحكايات ما يفيض بالتأكيد عن ليلة. كانت شهرزاد قادرةً في هذه اللحظة أن تحكي له هو نفسه حكايته، وأن تذكّره بكل ما صار مستحيلاً أن يتذكره. فكرت أن تسأله «تحب تجرب؟».

لم تكن شهرزاد تكتفي بتذكر ما عاشه الآخرون، بل كانت تضع نفسها مكان من تتذكر له، إلى أن تصير في لحظة هو. وقد جربت ذلك الآن.

ودون أن تسأل العجوز المؤلف عن سر غياب «دميانة»، قررت أن تستدعي اللحظة التي غادرت فيها الخادمة البائسة هذا المنزل مقررةً ألا تعود ثانيةً.

كان البيتُ أكثر قدماً منه. بدا فيه طارئاً كمن زجّ بجسده في زمنٍ آخر. أغمضت عينيها واستحضرت المشهد، وكانت هذه هي المرة الأولى التي تجرب فيها التذكر نيابةً عن رجل: دخلت خادمته «دميانة» لآخر مرة. كانت معها باقة ورد. كان هو يجلس وحيداً، منهمكاً في إتمام مخطوطه، والذي يحكي فيه قصة حبّه لفتاة تصغره بأكثر من سبعين عاماً، كانت ابنتها.

كان ضوء أول الشتاء يقطع الشقة الواسعة التي ورثها عن أبويه، والتي تزداد اتساعاً كلما باع واحدة جديدة من المقتنيات التي ورثها ليتمكن من العيش في أثاث قليل هو ما تبقى من ميراث بيع بالتدريج لسداد أقساط البقاء على قيد الحياة. كان يكتب على آلة كاتبة عتيقة، لم يعد أحد يستخدمها منذ زمن طويل، لكنها كانت أحدث ما يستطيع التعامل معه من تكنولوجيا ما بعد الكتابة بخط اليد. ومن جرامافون عتيق كانت تغمره سيمفونية تخدشها أصوات شارع فؤاد. عندما انفتح باب الشقة، ودخلت دميانة، خادمته المخلصة، والشخص الوحيد الذي يملك نسخة من مفتاح الشقة، مفسحة الطريق لهواء العالم كي يدخل معها، مع قدرٍ من الضّوء والصوت، ذلك القدر الذي يسمح لكاتب بأن يكون جزءاً من العالم دون أن يموت. إنه يبدو في هذا المشهد مثل شخصيةٍ تؤدّي دوراً في فيلم، شخصية ستنهض فور أن ينتهي المشهد وتخلع ملابس الدور وتعود شخصاً آخر. ما تزال خادمته عذراء، رغم أنها أكثر امرأة ضاجعها في حياته، وقد دخلت الشقة في تلك المرة الأخيرة ليس بوصفها خادمته، بل عاشقته.

_ كانت «دميانة» قد فهمت أنك وقعت في الحب وأنت لم تعرف أبداً أن تلك الخادمة ظلت تحبك وما من سبب لتحتمل ما احتملته، بما في ذلك مضاجعاتك الشاذة لها، سوى ذلك الحب الأكثر صمتاً ويأساً. في هذه اللحظة فقط قررت أن تخرج من حياتك، صامتة كما كانت دائماً وهي تنظف البيت، وتطهو طعامك، وتئن مهانة ومحرجة من طريقتك في انتهاكها كلما انحنت لتمسح البلاط.. بالمناسبة هل «دميانة» هو اسمها الحقيقي أم أنه اسم مستعار؟ تبدو عند نطقك اسمها كأنها لا تملكه، تستدير لك بعد لحظة إدراك أنها المقصودة بالنداء.. هذا لا يحدث عندما يُنادى شخص باسمه الحقيقي.

لا يجيب، وتفكر شهرزاد أن تشوّهه هذا ما هو إلا ملابس دورٍ آخر، دور لم ينج منه، دور التهمت فيه نيرانٌ غير حقيقية البطل في ذروة شعوره بالأمان.

_ فكرتَ أنت (هنا يلتفت. إنها لا تتذكر فقط المشهد بدقة. إنها تعرف فيم فكّر يومها) أن تضاجعها لمرةٍ أخيرة. الرجال يحدث معهم ذلك. يهيجون في لحظة الوداع فجأة.

تصمت. لقد عرف ذلك الرجل الآن أن تلك المرأة تعرف حياته خيراً منه، فهي لا تتذكّرها باعتبارها وقعت ذات يوم، بل كحياة تقع الآن ولا سبيل للذاكرة كي تحرفها أو تُبقي منها ما يحلو لها.

بينما كان العجوز يفكّر في مضاجعةٍ أخيرة لخادمته المتجهة نحو باب الشقة لآخر مرة، حيث لن تعود، شعرت شهرزاد وهي داخل المشهد بالنيابة عنه أنها تنتصب. أيقظتها حرقة ذكره متمددةً بين فخذيها، وارتعبت لفكرة أنها قادرة على ذلك الشعور المتجسد والمكتمل بانتصاب رجل.

تصمت، كأنّما تمنح ذاكرتها وقتاً لتهدأ، أو لتعود امرأة.

تنظر إليه. إنه يبحث عن حكاية. كأنه يقول لها هذه ليست حكاية. ليست هذه الحكاية التي جئتِ من أجلها. يشبه شخصاً شاخ في لحظة مختصراً جميع الأزمنة التي يضطرّ آخرون ليقطعوها لكي يموتوا حيث ينبغي للمرء أن يموت، ظل عجوزاً بعد ذلك كأنه شاخ لمرة واحدة واستطاع تثبيت الزمن عند شيخوخةٍ يائسة غير قابلة للتقدم خطوة جديدة للأمام، وكأن اليأس الكامل هو الطريقة الوحيدة لتثبيت الزمن في مكانه.

ستحكي له ما مر بها خلال الشهور السبعة الفائتة. المهم أنها تملك الآن حكاية مكتملة تستطيع أن ترويها، مثلما أكمل هو كتاباً موجوداً الآن. تملك حكاية هي بطلتها، حتى أنها بدت بينما تتصفّح كتابه، كأنها على وشك أن تقرأ حياتها منه، كأن حياتها هي أيّ سطرٍ في هذا الكتاب.

كانت تريد أن تقول له إنها ابنةً لجميع الكلمات، مثلما كانت ابنتها طفلةً لجميع العجائز، وقد صار جميعُ الموتى آباءً لها. لذلك حكاية، لن ترويها شهرزاد للعجوز. ستحكيها لنفسها. كانت الطفلة قد بدأت تلحّ في زيارة مقبرة أبيها الذي لم تره أبداً. في هذه اللحظات فقط كانت شهرزاد تتعرّف على نفسها كأمّ، وقد تركت أثراً إجبارياً من أمومتها في طفولة شخص آخر: تلك التعاسة التي لا تحتاج عيناً مدربةً كي تُرى. المشهد كان ينقصه رجل، أيّ رجل تسميه الطفلةُ أباً، لكنه لم يكن موجوداً، ولم تكن شهرزاد تملك إجابة. ربما لو رأته الطفلة ما صدقت. كان عجوزاً جداً بالنسبة إليها حتى أنه، بافتراض وجوده، لم يكن ليصلح أباً. لا أحد يعرف اليتم أكثر من شخصٍ وُلِد لأبٍ يحتضر. لا مجال حتى لتخبر طفلتها عن مهنة أبيها، يكفي أنه كان عجوزاً، ففي لحظةٍ ما، تصبح الشيخوخة هي المهنة الوحيدة لأصحابها.

بعد تهربٍ متكرر بحجج واهية، انصاعت شهرزاد أخيراً. ذهبت بها ذات صباح، ببساطة، لمقبرةٍ ما، أيّ مقبرة، وأخبرتها أن خلف بابها ذاك،

سعد يكن

تحت ترابها ذاك، يرقد أبوها. بدت الطفلة سعيدة وكأنها رأته. كرّرت الطلب، وكانت شهرزاد قد نسيت مكان المقبرة، فذهبت بها لمقبرةٍ أخرى، كانت أيضاً أيّ مقبرة، لم تلحظ الطفلة الاختلافات الواضحة بين المكانين. وقفت بالخشوع نفسه، بالطمأنينة ذاتها، أمام المقبرة الجديدة، وقرأت «الفاتحة» بصوتها المرتعش الذي لم يعرف معاني الكلمات بعد. مرةً بعد مرة، وكأنهما تواطأتا، لم تعد شهرزاد تجزع من أن تكتشف الطفلة الخدعة، ولم تلحظ الطفلة يوماً، (أو لم تصرّح أنها لاحظت)، أنها لم تزُر مقبرةً واحدة مرتين.

ذات يوم، انقطعت الطفلة عن طلبها بزيارة أبيها، بادرت شهرزاد، التي أراحها نسيان طفلتها لكنه أشعل فضولها، بسؤالها عن السبب. نظرت لها الطفلة، تلك النظرة التي لن تنساها أبداً، حتى أنها اعتقدت أنها ستواجهها بكشف كذبتها، لكن الطفلة قالت لها: «علشان خلاص مات». لم تفهم ما تقصده، هل كان حياً في المرات الفائتة؟ في ذلك اليوم كان شيئاً قد انطفأ في عينيها، شيئاً رأت شهرزاد في انعكاسه شخصاً مات بداخلها، خمّنت أنه ذلك الأب الذي دفنته الطفلة الآن، في مقبرةٍ بعيدة لا وجود لها إلا في نقطة عميقة منها، مقبرة تملك على الأقل ميزة أنها ثابتة ولا يمكن لأحد أن يغيّر مكانها. من بعدها، لم تعد ابنتها أبداً للسؤال عن ذلك الرجل المجهول الذي كانت تناديه باسمه في المقابر لأنها لم تعرف أبداً كيف يجب على طفلٍ أن ينادي أباه، كأنه كان وجبتها الوحيدة التي زهدتها فجأة لفرط ما ظلت تتناولها. وكان أكثر ما أرادت نسيانه بعد ذلك هو من تكون، لكن أكثر ما أرادت الحصول عليه، وبنفس القوة، أب زائف.

الشيء الوحيدُ الذي تستطيع شهرزاد تأكيده الآن، وقد صارت مستمعةً وحيدةً لحكايتها، هو أنه كان ينتمي لنوعية الرجال الذين ستترك ابنتها جسدها لهم بعد ذلك. أيكون فعل؟ هل يمكن أن يكونا التقيا كرجل وامرأة في ذلك البيت الغريب والذي يقولون إن صوت البحر كان يُسمع داخله بوضوح؟ ربما ذهبت الفتاة إلى ذلك المنزل بحثاً عنه، وربما عثرت عليه.

تتنهد شهرزاد، مقررةً أن تبدأ حكايتها للعجوز بعد أن أنهت حكايةً لنفسها، لكنّها قبل ذلك تتأمل بعينٍ جديدة الوجه المضبّب للرجل الممدد، كأنها تبحث عن شيءٍ من ابنتها في بقايا ملامحه. هل يمكن أن يكون هذا الرجل أباً لتلك الفتاة؟ لا تتذكر أنها ضاجعته. وحتى وهي تستعيد ذاكرتها في مهمتها الأخيرة هذه، لا تتذكر.

هنا، ولأول مرة، ينظر إليها حقاً، لا، ينظر داخلها، حتى أنها ترى العينين البعيدتين، تعودان، وتضعان نفسهما دون استئذان في عينيها.

تغمض عينيها، كأنها تشيح بهما عن شمسٍ طارئة في الغرفة، بينما تتذكر ما حدث للفتاة في منزل الجميلات النائمات، وتبدأ على مهل في بعث حياتها لترويها كأنها بطلتها وباعتبارها تحدث الآن. تبحث عن عبارةٍ مناسبةٍ تبدأ بها حكايتها. كانت عباراتٌ كثيرةٍ مرشحة تتزاحم وتتصارع وتتخبط في هواء ذاكرتها، حتى أنها راحت تهشها بظهر كفيها كذبابات. وكمن ضبط مؤشر مذياعه على نغمةٍ صافيةٍ ونقية، بدا أنها عثرت على العبارة الملائمة، لتبدأ التذكر نيابةً عن ابنتها وقد وضعت جسدها في سريرها.

أخيراً تقول: أنا حلم شخصٍ آخر..

• مجتزأ من رواية جديدة بنفس العنوان، تصدر قريباً عن الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة.

كاتب من مصر

محمد عدوان

القضاة والشرطيون يكتبون

تيم محمد

لطالما كانت ساحات الأدب الرحبة جاذبة لقطاعات متباينة من الكُتّاب من شتى التخصصات والاهتمامات، فلم تكن الكتابة الأدبية مقتصرة يومًا على فئات بعينها بل استقطبت كُتّابًا من مهن قد لا يستسيغ البعض أو يتفهم دوافع انضمام أصحابها إلى فئة الروائيين والمُبدعين رغم ما تقتضيه تلك المهن الأساسية من صرامة ودقة وحيادية بشكل قد لا يراه البعض مُنسجمًا مع رحابة الكتابة الإبداعية وفضاءاتها الشاسعة وحدودها غير المُعلنة.

الكتابات الأدبية للقضاة ورجال الشرطة ظاهرة لافتة ظهرت تجلياتها في الآونة الأخيرة بما يُنشر من أعمال روائية نجح بعضها في أن يصل لتصنيف «الأكثر مبيعًا»، أو أن ينال اعترافًا رسميًا بتميّزه جرّاء النجاح، فيقتنص جوائز مهمة. معايير نقدية وأخرى جماهيرية تضعنا أمام نوع من الأدب يكتبه القضاة ورجال الشرطة، ليس بالضرورة خارجًا من تجاربهم الخاصة في العمل بتلك القطاعات لكنه منفتح بشكل ما على آفاق أدبية، في كثير من هذه الأعمال، لا تتعانق مع أجواء الشرطة والقضاء، أو على أقل تقدير لا تستند بشكل رئيسي إلى اهتمام بالرواية البوليسية التي يقتضي تفكير مبدئي الظن بأنها ستكون الوجهة الأثيرة لمثل هذه القطاعات.

نظرةٌ على أبرز الأسماء والإصدارات الأخيرة قد تكون كفيلة بتقديم صورة عامة عن طبيعة وجود رجال القضاء والشرطة في الأوساط الأدبية، فمؤخرًا صدرت للقاضية المصرية نهى الزيني روايتها الأولى بعنوان «بلا وطن» والتي قال عنها الناشر «تقدّم لنا نهى الزيني بانوراما شائقة للتطورات السياسية والاقتصادية والثقافية في مصر خلال سبعينات القرن العشرين، حيث تنامى تيار العنف الإسلامي وصراع الهويات واشتعال الفتنة الطائفية بين المسلمين والأقباط والتحولات الأيديولوجية العميقة التي غيّرت حياة المصريين للأبد».

ليس هذا هو الإصدار الأول للزيني، فقد صدرت لها من قبل مجموعة قصصية بعنوان «اغتسال» وتدور قصصها في إطار اجتماعي، فضلًا عن كتابات ترتكز على قضايا التاريخ السياسي مثل «أيام الأمازيغ»، و«العائد بالبيت: أضواء على التاريخ السياسي الإسلامي».

من جهة أخرى يُمكن أن تكون أسماء مثل المستشار المصري أشرف العشماوي، الذي حظيت أعماله بحفاوة نقدية وجماهيرية، والمستشار حسام العادلي، الذي أصدر عمله الروائي الأول حديثًا وسط اهتمام وحفاوة نقدية أيضًا، من المؤشرات على تشكّل هذه الظاهرة وتبلورها والتي تدلّ بطريقة ما على أن اهتمام هذه الفئة بالأدب لا ينبع بالأساس من رغبة في نقل خبرتها بعوالم الجريمة والبوليسية إلى الأدب، وإنما ثمة أفكار أخرى لكل كاتب قد تسبق هذا الاهتمام وتؤطره.

يمكن الركون إلى تفسير الظاهرة بالفورة الروائية في العالم العربي التي جعلت كتابة الرواية ونشرها وقراءتها على رأس الاهتمامات الإبداعية والنقدية والجماهيرية كذلك، فبات التعبير الروائي هو الطريق الأبرز والأيسر أحيانًا للتعبير عن جملة انفعالات أو أفكار قد لا تكون جاذبة أو مؤثّرة إن كُتبت في شكل آخر غير روائي. لكن هذا التفسير بمفرده قد لا يكون كافيًا لا سيما وأن الظاهرة ليست مستحدثة وإنما لها امتدادات في التاريخ الأدبي القديم والحديث، ولم يكن ظهورها قديمًا سوى تجلّ بالأساس لاهتمامات ومواهب شخصية يحملها كل فرد، وهو ما قد ينطبق على الوضع الراهن بصورة ما.

وعلى صعيد رجال الشرطة، قد تكون تجربة الضباط الأحرار في مصر خير مثال على قِدم ذلك الاهتمام بالأدب، فنجد الرئيس المصري الراحل أنور السادات من أكثر الضباط اهتمامًا بالكتابة الأدبية؛ إذ أصدر عددًا من الأعمال من أبرزها «البحث عن الذات»، «30 شهرًا في السجن»، «يا ولدي هذا عمّك جمال». كما أن الرئيس جمال عبدالناصر كتب يومياته في «يوميات الرئيس جمال عبدالناصر»، و«في سبيل الحرية». كذلك الرئيس محمد نجيب الذي كتب «كنت رئيسًا لمصر»، و«كلمتي للتاريخ».

ورغم التجارب الثرية الراهنة، لا سيما مع طبيعة المتغيرات التي رفدت المجتمع المصري في العقود الأخيرة وطغيان ظواهر العنف والإرهاب، لرجال الشرطة الذين قرروا أن يخوضوا غمار الكتابة الروائية إلا أنهم لم يجعلوا من تلك التجربة المعين الرئيسي والأوحد في أعمالهم الروائية بل كانت تلك التجارب واحدة من الروافد التي نجح بعضهم في أن يُحسِن استخدامها فيما يكتب.

«الجديد» استطلعت آراء عدد من رجال الشرطة والقضاة الذين اتجهوا صوب الكتابة الإبداعية محاولين التعرف على أسباب ذلك الاهتمام بالأدب من قِبلهم وجذوره، فضلًا عن طبيعة اهتمامهم بالأدب البوليسي وحدود علاقتهم به على مستوى القراءة والكتابة والأسباب الكامنة وراء شكل تلك العلاقة.

الحسّ الجنائي

حسام العادلي، روائي مصري من مواليد 1982، صدرت له مجموعة قصصية بعنوان «لمحات» ورواية بعنوان «أيام الخريف»، ويعمل قاضيًا في المحاكم الاقتصادية. يتحدث العادلي عن أسباب توجّهه نحو الكتابة الأدبية قائلًا «موهبة الكتابة ظهرت لديّ في وقت مبكّر عندما كان عمري حوالي 12عاما، مع حبي لدروس اللغة والبلاغة والنحو، وتفضيلي لسؤال اكتب قصة في اختبار اللغة العربية وكنت دائما أحصل فيه على الدرجة النهائية، وتطوّر الأمر معي خلال سنوات الدراسة والعمل كوكيل للنائب العام بكتابة بعض القصص القصيرة ونشرها، حتى صار الأمر مع الوقت احترافيا».

ويستطرد: الرواية البوليسية من تعريفاتها «الأدب الجنائي» ومن خلال عملي في النيابة العامة والقضاء الجنائي لما يزيد عن خمسة عشر عامًا اندمجت لا إراديا مع فهم الجرائم الغامضة وتعقبها، والأهم مقابلتي لأنماط غريبة من المجرمين والتعرف على دوافعهم الإجرامية التي يمكنك من خلال التحقيق معها التعرف على أدق خبايا النفس البشرية من المنظور الجنائي، فضلًا عن أن عملي كمحقق جنائي ثم الترقية إلى قاض يحكم في القضايا الجنائية أسهم بشكل كبير في صياغة الحس الجنائي لديّ.

رغم أن عمله الروائي الأول لا يمكن تصنيفه بأيّ حال على أنه أدب بوليسي إلا أن العادلي يتطلّع للكتابة مستقبلًا في نمط الرواية البوليسية، ليس بشكل بحت مثل الرواية البوليسية عند آرثر كونان، أجاثا كريستي، جورج سيمنون، لكنّه يُفضِّل الرواية على غرار «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ كمثال. فهو يرى أن الرواية البوليسية جاذبة لجميع القرّاء من جميع المراحل العمرية، وبقدر ما هي ممتعة للقارئ فهي ممتعة للكاتب أثناء الكتابة أيضاً.

ويُبين العادلي أنه قام بالتحقيق في العديد من الجرائم الغريبة وربما تكون بعضها نواة لكتابة رواية بوليسية، فمن أغرب الجرائم التي حقق فيها كانت جريمة حدثت قبل عشر سنوات في إحدى نيابات الصعيد لسيدة قتلت رجلا ثم مزقته بالساطور لتخفي جثته، ثم وضعت أجزاءها في فرن بلدي وأشعلت فيها النار، ثم اعترفت بالجريمة التي ظلت غامضة، وكشفها مصادفة وجود حذاء المجني عليه أمام منزل القاتلة.

يعتقد العادلي أن الإنتاج من أدب الجريمة ليس قليلًا لكنه غير متميز، لذلك لا نشعر دائما بوجوده، فهناك تجارب لكثير من الكتاب في هذا المضمار ولكنه يرى أن الكاتب أحمد مراد له السبق في صياغة روايات على قدر عال من التشويق والإثارة البوليسية.

رواج تجاري

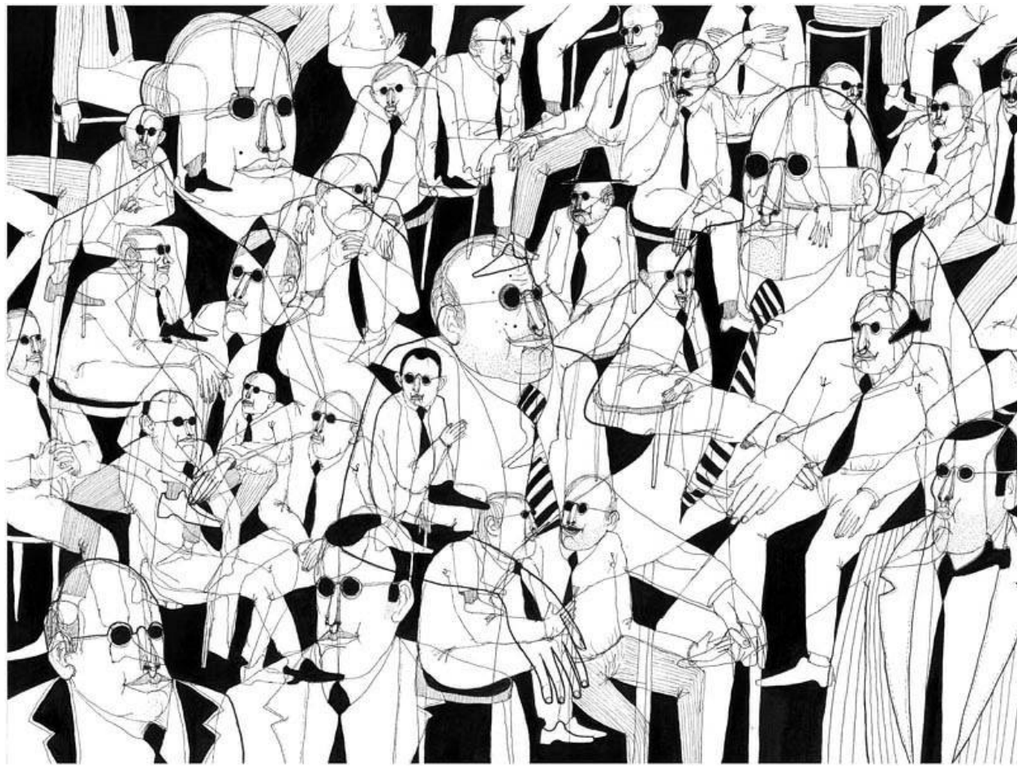
الروائي المصري أشرف العشماوي، يعمل قاضيًا بمحكمة الاستئناف، صدر له عدد من الروايات هي «زمن الضباع»، «تويا» التي وصلت للقائمة الطويلة للبوكر للرواية العربية عام 2013، «المرشد»، و«البارمان»، و«كلاب الراعي»، وأصدر في يوليو 2016 رواية «تذكرة وحيدة للقاهرة» وفي 2018 صدرت له رواية «سيدة الزمالك».

يتحدث العشماوي عن علاقته بالأدب البوليسي قائلًا: قراءاتي الأولى كانت في القصص البوليسية مثل قصص أرسين لوبين، لكنني أحببتها جدًا واستمرّت معي، لا أجد أيّ حرج في القول بأنني أحب هذا اللون من القصص والروايات لكني لم أكتبها بعد، أظن أنني لو كتبتها لن أنهج الطريق الكلاسيكي المعروف بمن القاتل مثلما فعلت العبقرية أجاثا كريستي، سأكتب بطريقة مختلفة عن أدب الجريمة، عن نفسية القاتل، عن الجريمة ذاتها وانعكاسها على الآخرين من أبناء المجتمع، عن الأخطاء الصغيرة التي تؤدي لجرائم كبيرة، هذه الفكرة تشغلني منذ فترة لكني لم أشرع في الكتابة فيها حتى الآن ومع ذلك أقوم بالتحضير لها بين رواية وأخرى فمن المؤكد أن يوم كتابتها قريب.

ويتابع: تأخرت عن عمد في كتابة الرواية البوليسية لأنني أريد تقديم جديد في أدب الجريمة، لديّ عدة أفكار لكني لم أكتبها بعد، أظن أنني أحتاج وقتًا لتقليبها أكثر في رأسي قبل مغامرة الكتابة في هذا اللون، كما أن لديّ رصيدًا كبيرًا من خبايا الجريمة بحكم عملي بالنيابة العامة، لكني كما أوضحت أنني لا أريد كتابة ذكريات عن جرائم فقط من باب التسلية.

يرى العشماوي أن القارئ العربي يحب القصص البوليسية وأنها لون من الأدب يجب أن يكون موجودا باستمرار على أرفف المكتبات، ولا بد أن يجد تشجيعًا أكبر من الصحافة الثقافية، وتخصص له جائزة لتجويد هذا الفن بدلا من الاستسهال فيه طالما يحقق رواجًا تجاريًا، وهي آفة كبيرة عندنا في الشرق، هذا اللون الأدبي محبب للناشئة والكبار وحتى القارئ النوعي في احتياج له بين كتاب وآخر.

ويستطرد: للأسف ليس لدينا من يكتب هذا اللون ببراعة مثل دان براون مثلاً، لكن كانت هناك روايات جيدة جدًا ثم توقفت فجأة من الروائي أحمد مراد بعدما غيّر جلده وكتب في اتجاه آخر، بالطبع له أسبابه التي تحترم وربما شغلته السينما وكتابة السيناريو، المحصلة الآن لم يظهر من بعده جيل آخر يكتب في هذا الاتجاه. قلة الكتابات في هذا النمط الأدبي ترجع إلى صعوبة كتابته، فعلى عكس ما يعتقد البعض بأن فكرة الجريمة وإخفاء القاتل أمر سهل لكنها تحتاج لذكاء الكاتب وقدرته الهائلة على التشويق لأنهما عمودا الكتابة لهذا اللون الأدبي. ورغم وجود بعض المحاولات إلا أنها غير مشبعة وعادية.



محمد عمران

أدب الشرطة

حمدي البطران، لواء شرطة سابق وكاتب روائي، صدر له عدد من الأعمال مثل «يوميات ضابط في الأرياف»، و«محاكمة رواية»، و«اغتيال مدينة صامتة»، كتاب «الأمن من المنصة إلى الميدان»، و«تأملات عنف وتوبة الجماعات الإسلامية».

يرى البطران أن الأدب البوليسي هو نوع من الأدب مثير للاهتمام، يتعامل مع الجريمة وكيفية كشفها ومكافحتها، وهو أدب يجذب قطاعات كبيرة من الشباب، فكانت قصص شارلوك هولمز وأرسين لوبين، وهي قصص وروايات مترجمة، لم يكن فيها من جمال اللغة أو حتى رقة السرد، ولكنها كانت مليئة بالحركة والانتقالات الفجائية إلى أن ظهرت الكاتبة أجاثا كريستي فكانت كتاباتها مليئة بالألغاز وجذبت قطاعًا كبيرًا من طبقة أكبر سنّا من القراء.

يتابع: البعض بدأ يُطلق لفظ الأدب البوليسي على ما يكتبه بعض ضباط البوليس، ومنهم سعدالدين وهبة وحمدي البطران وغيرهم، وهناك بعض الضباط كانوا شعراء حالمين مثل اللواء حسن فتح الباب، واللواء مجدي النجار مؤلف الأغاني، واللواء إبراهيم موسى مساعد وزير الداخلية الأسبق الذي ألّف أغان للفنانة شادية، ومنهم من عمل في الوسط الإعلامي والفني مثل ممدوح الليثي ونجاحاته والشاعر المعروف حسن فتح الباب.

ويتحدث عن تجربته قائلا: أنا لم أفطن إلى أن لديّ مشروعاً روائيًا محدّد المعالم إلا عندما بدأت أشعر بمدى فداحة ما يُعانيه المصريون في الصعيد، معاناتهم متعددة المعالم والأنواع، فهم يعانون مع الحكومة سواء في شؤون الزراعة أو في شؤون المساكن أو في شؤون الصحة والتعليم أو كل الخدمات التي تُقدّمها لهم الدولة، دائما تتعامل معهم بمنطق العجرفة أو السيادة لأن الدولة تمارس سلطاتها دائما مع المواطن بتعسّف. المواطن في الصعيد يستشعر هذا التعسف بحساسية زائدة، مع أن له ميراثًا طويلًا يمتد عبر آلاف السنين مع هذا الظلم الرسمي، إلا أنه في الأيام الأخيرة بدأ ينفر من تلك الأساليب السلطوية ويرفضها، لأجل هذا حاولت أن أكتب عن هذا الجانب المظلم في التعامل الأمني الرسمي مع الأهالي.

يتابع: لم أشعر بأيّ قلق لأنني كشرطي شعرت بمدى المعاناة، وربما كان الإحساس بها، بسبب معايشتي للناس، فكنت أشعر بفداحة ما يحدث، وخصوصا عندما يتولّد عن تلك الأعمال الروتينية، التي يمارسها زملائي ضرر، قد لا يرونه واضحًا أمامهم، ولا يستشعرونه. فعلي سبيل المثال عندما يستوقف الشرطي رجلاً مشتبه فيه ويستمر احتجازه بقصد التحرّي عنه يوما أو أكثر ثم

يطلق سراحه، لا يعلم الشرطة أو المسؤول الضرر الذي نجم عن هذا الاحتجاز القسري، بعيدًا عن الألم النفسي الذي هو أقسى وأشد. ويستطرد البطران: البعض رأى أن هناك تناصًا بين روايتنا «يوميات ضابط في الأرياف» ورواية توفيق الحكيم «يوميات نائب في الأرياف»، لكنني لم أقصد منافسة توفيق الحكيم، فهو قامة شامخة في مجال الفكر والأدب، وله الريادة في الحديث عن المسؤول الحكومي السلطوي، عندما يعمل وسط الأهالي، فكتب «يوميات نائب في الأرياف»، ومن محاسن الصدف أنه كتب عن نفس الأماكن الجغرافية التي كتبت عنها أنا، ولكن في سياق زمني بفارق خمسين عاما، ولعل الناقد هو من يدرك الفرق بين معالجته ومعالجتي لنفس الظروف. ولكنّ هناك خيطًا رفيعًا يربط بين العملين، هو التسجيل اليومي للأحداث.

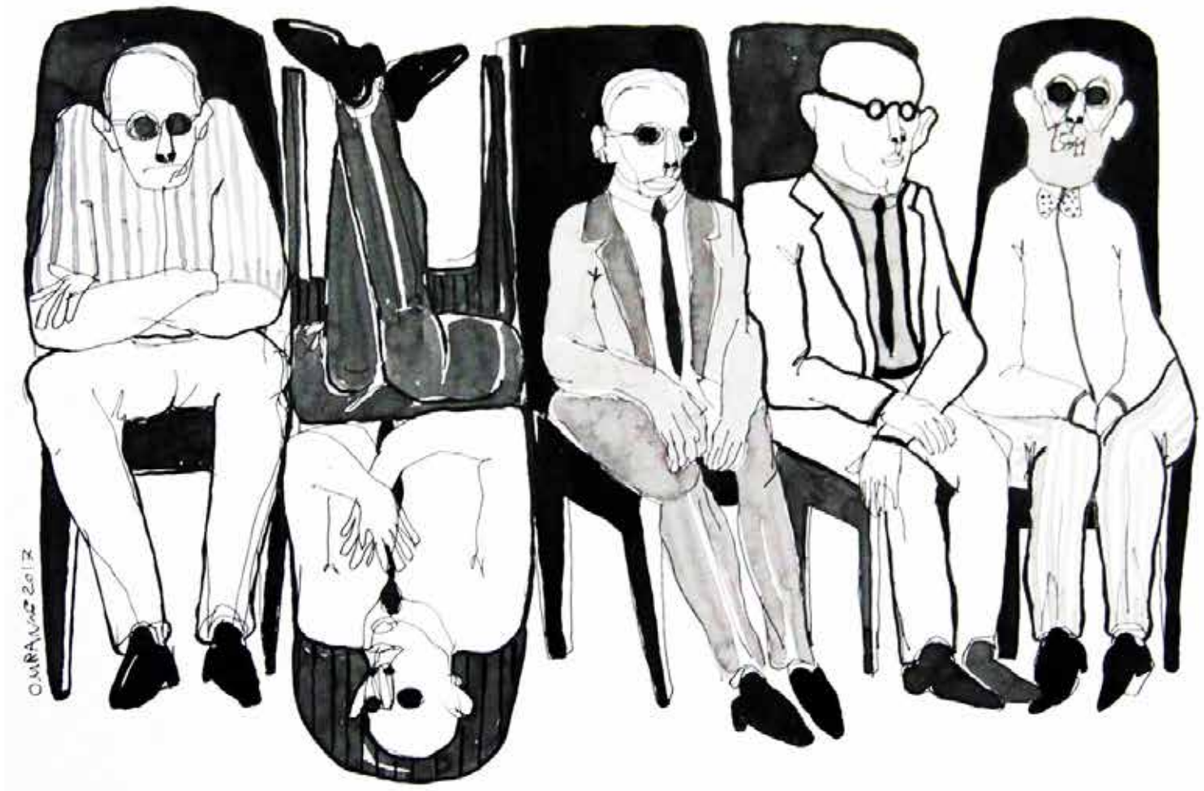
الأكثر تشويقًا

نزار السيسي، ضابط شرطة سابق واستشاري شؤون قانونية، روايته الأولى»الضحية» كتبها متأثرًا بما حدث لزملائه من الشرطة والجيش جراء العمليات الإرهابية، يتحدث عن تجربته في الكتابة الروائية قائلًا «اتّجهت صوب الكتابة الروائية لقدرتها الكبيرة على توجيه رسائل معيّنة في إطار قصصي مثير يستهدف أكبر شريحة من المجتمع وخاصة الشباب. ويتعانق عملي الأول مع الروايات البوليسية في نقاط تماس من كشف غموض الحوادث الإرهابية في أسلوب كشف غموض تلك الحوادث، فالأدب البوليسي من الأدبيات الأكثر تشويقا وتحث القارئ على الاستمرار في القراءة».

يتابع: من أشهر الروايات المفضلة بالنسبة إلىّ «قناع الموت الأحمر» لأدجار آلان بو، والتي تدور أحداثها عن محاولات الأمير بروسبيرو تجنب وباء يعرف باسم الموت الأحمر عن طريق الاختباء بالدير وإقامة حفلة تنكرية، وتتوالى الأحداث في هذا السياق.

يعزو السيسي قلة النتاج الأدبي في هذا النمط إلى عدم وجود مادة ثرية يستقي منها الكتّاب العرب هذا النوع من الجرائم، وضرورة وجود أحداث حقيقية يتمّ كشف غموضها في إطار قصصي روائي وهذه مسألة صعبة، مشيرًا إلى أنه بدأ بالفعل في طرق هذا الباب من الأدب لكن ما زالت الفكرة لم تكتمل معه إلى الآن، لكن سيكتب في هذا النوع من الأدبيات لأنه أكثر تشويقًا.

كاتب من مصر



محمد عمران

شهادات وأفكار

في كتابة القصص

«أرى في بنية الرواية البوليسية إمكانيةً هائلة لتشييد نصٍ شعري تكوينياً. ظاهرياً، يحتفي الشعر بغموضه للنهاية، يحتفظ بسره، فيما تكتسب الرواية البوليسية "كرواية شعبية" شرطها الرئيسي من كشف هذا الغموض في لحظة ما.»

طارق إمام

كاتب من مصر

«يعاني هذا الجنس الروائي من فقر كبير في المكتبة العربية، ويمكن إغناء رصيده بتخصيص جائزة في هذا الجنس تحفّز الكتاب على التعاطي معه وكتابة نصوص فيه.»

مصطفى لغتيري

كاتب من المغرب

«الروايات التي تتناول الجريمة تتطلب محاولة أكبر من الكاتب كي يبدو حيادياً، لا يدين ولا يتهم ولا يحاول أن يبدو واعظا، وهو ما يدفعه أن يبتعد بشكل ما عن فكرة أن يكون الراوي هو البطل، ليستخدم التكنيك الأبسط المعتمد على الراوي العليم غير الموجود ضمن شخوص الرواية.».

مصطفى عبيد

كاتب من مصر

«أما في العالم العربي ورغم أننا نملك مادة زخمة تصلح للكتابة، كوننا نرزح تحت حكم أنظمة بوليسية إلا أن الكتّاب العرب أهملوا الكتابة في هذا النوع من الرواية، وقد يكون السبب انشغالهم بالألم الذي تتركه الأجهزة القمعية أكثر من الاهتمام بأساليبها»..

أمين خالد دراوشة

كاتب من فلسطين

«تظلّ العقدة الأكبر قابعة في مخيّلة الكاتب والقارئ العربي، فعند الحديث عن جريمة بشعة واقعيّة نجد أنّ مخيال القارئ العربي لا يصدّقها أو هو من باب تنزيه الشخصية العربية لا يرغب في أن يصدقها. إضافة إلى أنَّ ما وصلت إليه حال الإنسان العربي من التردّي لم يكُن إلا بسبب الجرائم العظيمة التي تُرتكب بحقه».

قاسم توفيق

كاتب من الأردن

« ظلت الكتابة في جنس الأدب البوليسي شبه غائبة في المغرب والوطن العربي نظرا لتمنعه ولصعوبة تناوله ولما يتطلبه من مجهود مضاعف أثناء الكتابة وما يشترطه من بعد للكاتب عن التكرار والنمطية.»

حميد ركاطة

كاتب من المغرب

«الرواية العربية اليوم، وبينها الرواية البوليسية، في سباق محموم بين تحدي إثبات نفسها وهويتها وكاتبها وأنماط سرودها وبين التعلق بتقليد النماذج أو اتّباع طرق استهلاكية في الكتابة.».

محيي الدين جرمة

كاتب من اليمن

فرصتنا الأخيرة للبقاء في الحاضر

طارق إمام

وحدها الرواية البوليسية، من بين كافة القوالب المختلفة للرواية، تشترط أن يكتبها اثنان: الكاتب والقارئ معاً.

إنها رواية التوحّد في ذروته، ذلك أن التوحّد هنا ليس مع البطل الفني بل مع المؤلف نفسه (الصانع الواقعي لقصته). أنت في الرواية البوليسية تضع نفسك من اللحظة الأولى مكان المؤلف، تحاول أن تفكر من موقعه، أملاً في أن تصل للكشف قبله. أنت في الرواية البوليسية تكتب. بدوره، يضع المؤلف نفسه من اللحظة الأولى مكان القارئ المفترض. مؤلف الرواية البوليسية يخشى قارئه ويحتاط له ويبالغ في تقدير ذكائه مدركاً أنه، هو نفسه، بات هدفاً. يفعل ذلك ليستبعد توقعاته القريبة محاولاً أن يحتفظ بمفاجأته لأطول وقتٍ ممكن.

هذا التوحد لن يلبث، للمفارقة، أن يلد علاقةً نقيضة، من داخل شرطه نفسه، لتصبح الرواية البوليسية ساحة «تنافس» بين فعلي الإنتاج والتلقي. في لاوعيه يتمنى القارئ أن يُحبط الكاتب مفسداً عليه خطته، (مستعداً في سبيل نجاحه لإفساد الرواية نفسها). أستطيع أن أقول، استناداً لخبرتي الخاصة في كتابة روايات ذات بنيةٍ بوليسية، إن الكاتب يكتبها بوجدان القارئ، هنا لا مجال للمواربة أو التنكر لذلك المتلقي، ما أصعب أن يكشفك قارئك في نصٍ أنت صانعه. أنت في رواية خطرة وخطرها نابع من أن قارئاً ما قد يسبقك، قد يكون أكثر ذكاء منك، قد يفسد خطتك، أو قد يفتش في ثغراتك أنت وليس فقط ثغرات الحبكة. الكاتب البوليسي في الحقيقة هو مرمى روايته، هو من يبغي الوصول بفعلته لبرّ أمان دون أن يترك خلفه أثراً.

الرواية البوليسية، من ثمّ، هي الشكل السردي الأكثر نموذجية في ظني لتحقيق نص «إرجاء»، إذا ما استعرنا الاقتراح «الدريدي» للغة، حيث كل «دال» يحيل لمدلول يصبح بدوره دالاً لمدلول جديد دون أن يكون مدلول ما هو محطة الوصول. سلسلة من الإحباطات المتتالية والمداليل الناقصة تترى قبل أن تحضر الإجابة في النهاية، الإجابة التي لن تدهشك إن طرأت من العدم، إذ يجب أن تكون موجودة من اللحظة الأولى دون أن تنتبه أنت لها. هذه هي الصفقة، هذا هو الاتفاق. في الحقيقة، رأيتُ دائماً (أنا قارئ الروايات البوليسية) أن بنية الرواية البوليسية تنسحب على «بنية» علاقة كاتبها بقارئها نفسها، فالعلاقة بين فعلي الإنتاج والتلقي تصبح في ذاتها مطاردة، بحث، تساؤل.. علاقة «ندية» فعلية سبقت الأطروحات النقدية الحديثة حول شراكة القارئ، وهي الأطروحات التي لم تعن دائماً بهذا النوع باعتباره ينتمي للفن الرخيص.

إنها أسبابٌ أخرى لرواج ذلك النوع غير الأسباب البديهية التي تسم نوعاً «جماهيرياً»، يدعمها عنصرٌ جوهري قارّ في لاوعينا جميعاً كبشر، فالرواية البوليسية توفّر لكاتبها وقارئها معاً مزيةً هائلة لا يوفرها الواقع: البقاء في الحاضر. إنها فلسفتها العميقة في النظر للزمن، الرواية البوليسية «مضارع دائم» حيث يتحقق كل شيء «الآن»، كأن الرواية نفسها تُكتب بالتزامن مع قراءتها.

(2)

لماذا يلجأ «الأدب الرفيع» مرةً بعد مرة، ودون كلل، لمغازلة شكل أدبي ينتمي للأدب «الرخيص»، مع تحفظي على نقاء المصطلحين وتعسفية الفصل بينهما؟ عديدة هي النصوص الأدبية الكبرى التي اتخذت من الرواية البوليسية عموداً فقرياً لها، مستلهمةً بنيتها ومتصلةً مع أفقها.

لا وجود لرواية بوليسية تُقرأ مرتين. يعرف قارئ الرواية البوليسية جيداً هذه «الضريبة» وطالما دفعها عن طيب خاطر. إن أردت إعادة قراءة رواية بوليسية أسرّتك فاقراً واحدة جديدة لنفس مؤلفها. ربما بسبب ذلك فإن أسماء الكتاب البوليسيين أشهر من عناوينهم. أجاثا كريستي أو آرثر كونان دويل أو إيان فلمنج أشهر من رواياتهم، وربما، للسبب نفسه لا وجود لكاتب روايات بوليسية «مقلّ».

ربّما تكمن أحد الفروق الرئيسية بين الرواية البوليسية «الشعبية» ونظيرتها في «الأدب الرفيع»، أن الأخيرة تقلب قيمةً أخلاقية رئيسية في نصٍ ليس غرضه خلخلة من هذا النوع لدى الجمهور ذلك أنه يداعب ذائقة الاتفاق. هكذا تضع الأخيرة نصب عينيها جعل المتلقي في حالة توحد مع الجاني وليس الضحية، وسلبه سلاحه الأخير: جاهزية الانحياز. فعلها ألبير كامو عبر «ميرسو» في «الغريب»، ونجيب محفوظ عبر «سعيد مهران» في «اللص والكلاب» و«سيد سيد الرحيمي» في «الطريق»، فعلها «راسكولينكوف» دستويفسكي في «الجريمة والعقاب»، و«جرينوي» باتريك زوسكند في «العطر». جميع هؤلاء قتلة في روايات بوليسية البُنى وليس فقط روايات جريمة، والأمثلة كثيرة ويتعذر حصرها. جميع هؤلاء هم جلادو الواقع الذين يصبحون ضحايا الفن، حتى أننا لا نتذكر ضحاياهم.

باستعارتها القالب البوليسي تطمح الرواية المعاصرة في ظنّي لإعادة تفكيك النسق القيمي الجاهز بالبحث في فنياته لأغراضٍ فلسفية أو شعرية.

النقطة الثانية تخص بالتأكيد «الغاية»، ماذا لو وضعنا علامة استفهام في نهاية السطر بدلاً من النقطة؟ يبحث قارئ الرواية البوليسية بداهةً عن الإجابة، فليس بيننا من هو على استعداد لأن ينهي رواية دون أن يصافح الحقيقة. فعل الإرجاء، من ثم، يذهب للنهاية ليصبح غائياً. ربما يحرم القارئ من متعة ما، لكنه بالمقابل يعوّضه بمتعةٍ أبقى: القدرة على قراءة الرواية لعدد لا نهائي من المرات.

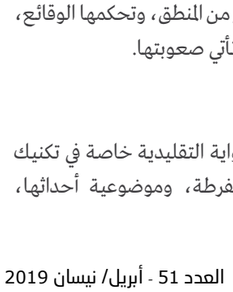
(3)

بشكلٍ شخصي، أرى في بنية الرواية البوليسية إمكانيةً هائلة لتشييد نصٍ شعري تكوينياً. ظاهرياً، يحتفي الشعر بغموضه للنهاية، يحتفظ بسره، فيما تكتسب الرواية البوليسية «كرواية شعبية» شرطها الرئيسي من كشف هذا الغموض في لحظة ما. من هنا تحديداً، من هذه المسافة بين طريقتين: التعمية والكشف، تكتشف الرواية البوليسية قدرتها على اكتشافٍ جديد لجوهرها والذي أراه يكمن في «الطريقة» نفسها وليس في اعتبار هذه الطريقة محض بناء معقّد ينتهي لجبلٍ من رمل مع السطر الأخير. يحدث ذلك بحذف الإجابة أو بتكثير الإجابات، ففي الحالتين يطرأ الأثر الشعري العميق على نص التشويق الأوّلي.

بشكلٍ شخصي كتبتُ «هدوء القتلة» (2007) في قالبٍ بوليسي، مستعيراً فكرة القاتل المتسلسل أو «السفاح» الذي يقتل بيدٍ ليكتب بالأخرى قصيدة بغية إعادة تأويل المدينة (القاهرة) شعرياً في سياق يمزج بين الواقع والخيال. مفهوم الرواية البوليسية أشمل من رواية الجريمة لكنها تظل عنصراً مهيمناً فيه، ذلك أن ما يمنح نصاً ما ملمحه البوليسي هو فكرة «البحث». كتبتُ رواياتٍ أخرى ببنيةٍ بوليسية، ليست الجريمة عمودها الفقري. في «الأرملة تكتب الخطابات سراً» (2009) حاولتُ كتابة رواية تحرّ، تفاجأ فيها سيدة مسنة بخطاب غرامي يحطم زجاج نوافذها، محا المطر سطوره في رحلته نحو غرفة نومها، وتظل طوال الرواية تبحث عن صاحب الخطاب لتقرأ عبر هذه الرحلة من البحث تحوّلات السياق الاجتماعي والسياسي في علاقته بتحوّلات الفرد المغترب. في «الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس» (2012)، ينهض النص على افتراض أن عشيق كفافيس الأخير يكتب عنه رواية سرية من خلف ظهره، يحاول كفافيس التلصص عليها وقراءتها بدوره في فترات غياب عشيقته ثم التخلص منها، ويدور صراعٌ بين شخصين يحاول كل منهما النجاة بنصه دون أن نعرف من سينتصر في النهاية، سيرة التخييل أم سيرة الواقع. كذلك تنهض روايتي «ضريح أبي» (2013)، وهي رواية رحلة، على محاولة البطل اكتشاف ماهية أمّه والتي ماتت (أو اختفت) في ظروف غامضة فور ولادته لاتهامها بالزنا، فيما أنجبته من وليّ لا يموت، ومن أجل ذلك يتحول بدوره إلى مُتحرٍ يجمع مزق الحقيقة من شهود اللحظة التاريخية التي لم يعشها ليعرف من هو. أُراجع الآن ذلك الشغف المتكرر باستلهام بُنى الرواية البوليسية، فيما أضع اللمسات النهائية على روايتي الجديدة «طعم النوم» والتي ستصدر قريباً، حيث تتشكل بالكامل أيضاً من بنية بوليسية، حيث يتسبّب رجل ما في نومٍ عميق لفتاة لا تستيقظ منه، وتبدأ أمها البحث عن ذلك الرجل ومن أجل ذلك ترتكب سلسلة من جرائم قتل تقرّبها كلّ منها من الفاعل.

لماذا تُطل الرواية البوليسية برأسها كلما بدأتُ نصاً روائياً، ولماذا تنجح، كل مرة، في ترك شيء من نفسها في كتابتي؟ إنه سؤال شخصي، ربما أيقظته هذه الدعوة لتقديم شهادة، دعوة هي الأولى من نوعها فيما يخص علاقة كتابتي بالأدب البوليسي. لا أملك رداً دقيقاً، وأعترف أن ذلك الحضور ليس مرده خطة مقصودة أو قراراً مسبقاً. ربما هي طفولة القارئ تقاوم شيخوخة الكتابة، وربما هي الرغبة المستحيلة في أن يبقينا النصُ في الحاضر، الآن وهُنا.

كاتب من مصر



بهجة الرواية البوليسية

مصطفى لغتيري

بالنسبة إلى قلة الإنتاج في هذا الجنس الأدبي، فللأسف هو ليس وحده من يعاني من هذه المعضلة المثيرة للاهتمام، فثمة أجناس أخرى تعاني من نفس المشكلة، ومنها رواية الخيال العلمي ورواية المغامرات وروايات الشباب، ولعل لذلك أسباب عدة أهمها في رأيي عدم رسوخ الفن الروائي عموما في التربة العربية بالشكل المطلوب، ثم عدم احترافية الكتاب، فأغلب روائيينا إن لم نقل كلهم هواة، لا يتفرغون بشكل كلّي للكتابة، ثم هناك من ينظر بعين الاحتقار والاستصغار للرواية البوليسية، وكأنها ليست جنسا أدبيا قائم الذات، له تقنياته وخصائصه وصعوباته كذلك.

(2)

الكتابة عموما تحتاج دربة وصبرا ومجاهدة النفس، لكنّ أجناسا بعينها يعاني فيها الكاتب معاناة حقيقية نظرا للجهد الكبير الذي تتطلبه في كتابتها ومنها الرواية، أما إذا تعلق الأمر تحديدا بالرواية البوليسية فيصبح الأمر أكثر دقة، ولا مجال فيه للتداعيات أو الارتخاء أو ملء الصفحات بما يتهادى في الخاطر، بل لا بد من تطوير الأحداث ضمن حبكة قوية ومحكمة، فيها كثير من المنطق، وتحكمها الوقائع، بعيدا عن الصدف المجانية، ومن هنا تأتي صعوبتها.

(3)

طبعا تتميز الرواية البوليسية عن الرواية التقليدية خاصة في تكنيك الكتابة، إذ أنها تتميز بواقعيتها المفرطة، وموضوعية أحداثها،

ومنطقية سردها، وقوة حبكتها، وذكاء مفرط في تحليل ألغازها، التي تتمّ ضمن جوّ من المطاردات والأحداث المتراكمة، مع مراعاة عدم انتباه القارئ لحل اللغز حتى يبقى التشويق في درجاته العليا، وإلا تخلّى غير آسف عن قراءة الرواية.

(4)

نعم يعاني جنس الرواية البوليسية من انعدام أقلام متخصصة أو لنقل قلتهم في الوطن العربي للأسباب سالفة الذكر، ويمكن أن نقول إننا محظوظون في المغرب بوجود كاتب متخصص في هذا المجال، وإن كان يكتب رواياته باللغة الفرنسية، وهو عبدالإله الحمدوشي، وروايته مترجمة إلى اللغة العربية، لكن بصراحة يعاني هذا الجنس من فقر كبير في المكتبة العربية، ويمكن إغناء رصيده بتخصيص جائزة في هذا الجنس تحفّز الكتاب على التعاطي معه وكتابة نصوص فيه.

-5 في تجربتي الروائية خضت مغامرة كتابة رواية بوليسية وهي رواية «زنبقة المحيط»، وتصنف ضمن الرواية البوليسية لاعتبارات عدة، منها أنها تتوفر على جوّ من الأحداث ذات الطابع الإجرامي، وعلى جريمة اختطاف سيتدخل رجال الأمن لفك لغزها، كما سيكون للبوليس الخاص دور في هذا البحث، بالإضافة إلى أن هناك مطاردات بوليسية ضد عصابة إجرامية، تتم أحداثها ما بين فرنسا والمغرب، فالقارئ لهذه الرواية سيلاحظ هذا الجو المضطرب المتسم بالتشويق، وبكثرة الأحداث وتراكمها في ثلاثين فصلا، تتميز عموما بكثير من الحركة والتشويق.

كاتب من المغرب

الرواية البوليسية والرواية الكلاسيكية

مصطفى عبيد

بداية أنا أتحفظ على كلمة رواية بوليسية، فكل رواية يُمكن أن تكون بوليسية ورومانسية وتاريخية وغير ذلك في آن واحد. الرواية حياة، أو نقل لجانب من الواقع المزدحم بكل ذلك. لا يمنع أن يكون بطل رواية ما مُجرما ويعيش قصة حب في آن واحد. وأتصور أن الرواية أوسع من أن تُصنف أو تُحصر في إطار.

وفي تصوري يمكن أن تشتمل الرواية على أجواء جريمة أو حادث أو عمل سياسي سري وهو ما يجعل الأمر يبدو مختلفا بشكل ما عن رواية تتناول حياة طبيعية أو إشكاليات اجتماعية أو فكرة فلسفية. والروايات التي تتناول الجريمة في ظني تتطلب محاولة أكبر من الكاتب كي يبدو حياديا، لا يدين ولا يتهم ولا يحاول أن يبدو واعظا، وهو ما يدفعه أن يبتعد بشكل ما عن فكرة أن يكون الراوي هو البطل، ليستخدم التكنيك الأبسط المعتمد على الراوي العليم غير الموجود ضمن شخوص الرواية، أو أن يستخدم فكرة تعدد الأصوات ليُقدم وجهة نظر مرتكب الجرم، وبنفس القدر يقدم وجهة خصمه أو مَن يدينه.

والاستحضار للكتابة يستلزم إما معايشة واقعية لنوع غريب من البشر قد لا يقابله الكاتب في حياته وهو المجرم، أو قراءة سمات إجرامية لشخص ما ومتابعة علم النفس الخاص بالإجرام بشكل عام.

وأعتقد أن صعوبة اختلاط كثير من الكتاب بمجرمين حقيقيين يُصّعب المهمة، خاصة أن المفترض تعاملهم مع فئة المجرمين بحكم أعمالهم قلما يتجه أحدهم إلى الأدب، ويلاحظ أن جزءا كبيرا من جمال رواية توفيق الحكيم «يوميات نائب في الأرياف» أنه عاش بالفعل جانبا كبيرا منها.

ولمّا كان المجرمون يتغيّرون في سماتهم ويتطورون من زمن إلى آخر، فإن التعرف على سماتهم وعصارة أدمغتهم صار صعباً ويستلزم جهدا مضاعفا من الكاتب، وهو ما يمكن أن يفسّر تراجع الروايات التي تتناول الجريمة في الآونة الأخيرة، وإن كانت كثير من الكتابات الشابة الذائعة التي تستهدف الجمهور بغض النظر عن المتعة الأدبية تحاول تقليد ثيمات غربية معتادة في أفلام هوليوود.

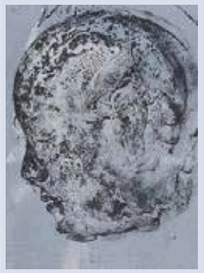
وفي كثير من الأحيان، فإن الكتابات التي تتناول جزءا من ذلك تبدو غير واقعية أو غير منطقية.

ويختلف الأمر كثيرا لو كان التعامل مع الأمر تاريخيا، وهو ما خضت معه تجربة شخصية في رواية «نيتروجلسرين»، فقد كان لزاما عليّ أن أقوم برحلة بحث عن شخصية قاتل حقيقي التقى به البعض وكتب عنه كثيرون، كما كان لزاما عليّ أن أطّلع على نصوص تحقيقات قضيتين تخصانه هما قضية اغتيال أمين عثمان سنة 1946، وقضية تنظيم محاولة قلب نظام الحكم في 1965، ولم يكن الوصول إليهما في معهد الدراسات القضائية صعبا، لأتعرف على نمط إجاباته على الأسئلة وأستنبط جانبا من طريقة تفكيره، فضلا عن قراءة صوت الضمير داخله من خلال ما يقدمه من تبريرات -يعتقد أنها عادلة- لجريمته.

إن جريمة القتل عندما تكون سياسية فإن هناك جانبين لقراءتها أحدهما قد يغفر للمجرم إجرامه، بل وأن يحوّله إلى بطل وضحية، خاصة إذا استطاع حشد كمّ من التّهم والتفسيرات المسيئة لأفعال المجني عليه. لذلك فربما يختلف الأمر كثيرا في التعامل أدبيا مع المجرم أو القاتل المسيّس عن القاتل الجنائي الذي يقتل انتقاماً أو حقدا أو لأيّ سبب آخر.

قراءة تحقيقات النيابة في الجرائم الحقيقية تدفعك أيضا إلى قراءة ما كتب عن جرائم أخرى في نفس الزمن لا علاقة لها بالموضوع لكنها قد تكون مفيدة في تعريف الكاتب بأنواع أسلحة معينة تستخدم في جرائم القتل: ماركات مسدسات، أو بنادق أو غيرها. فضلا عن أفلام وأعمال فنية معاصرة قد تؤثر في خيال القاتل، كُتب وقصص وأغان وخلافه. ذلك تصوري ورأيي الشخصي. ولك مني غاية الاحترام والمحبة.

كاتب من مصر



غياب الرواية البوليسية العربية

أمين خالد دراوشة

حازت الرواية البوليسية على مكانة مرموقة في الأدب النثري العالمي، وأصبح لها معجبون كثر نظرا لتنوعها وارتكازها على التشويق والإثارة.

وترجع جذورها الحقيقة إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وكانت الروايات قائمة على موضوعات الجريمة والفزع واللصوص، غير أننا نجد إرهاصاتها في بعض قصص ألف ليلة وليلة، كما أن الأدب الصيني في القرن الثامن عشر تضمن بعض القصص التي يمكن اعتبارها قصصا بوليسية.

وهي رواية تأخذ المتلقي إلى عالم الجريمة والفساد، وهو عالم مليء بالطرق المتشعبة والمنحدرة، وغالبا ما تتحقق فيها العدالة، وهو الأمر الذي يثير القارئ ويحقق مراميه.

إن هذا النوع من الكتابة حقق النجاح، وهو لا يقل أهمية عن الأنواع الأخرى من الروايات، فله قيمته الأدبية وله التصاقه في التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تمر بها المجتمعات.

إن الإنسان بطبعه يعشق المخاطر ويميل إلى المغامرة وهو مغرم بالأسرار والأشياء التي تخفي تحتها الغامض والمربك، لذا انتقل هذا الفن ليتجسد في السينما وحقق إنجازات ضخمة.

وكتب كبار الأدباء في الغرب الرواية البوليسية والقصص التي تتناول الجرائم وطرق كشفها، فهناك إدجار ألان بو (1809 - 1849م) في قصة «جرائم شارع مورج» وكذلك تشارلز ديكنز (1812 - 1870م) في روايته «البيت المنعزل»، سنة 1853م، وحديثا حققت رواية «شيفرة دافينتشي» للكاتب الأميركي دان براون ورواية «اسم الوردة» للإيطالي أمبيرتو إيكو نجاحا كبيرا في الانتشار نظرا لقيمتهما الفنية حتى أنهما أصبحتا مرجعا للكتّاب الذين يبحثون عن الصياغة الفخمة للرواية البوليسية.

ترتكز الرواية البوليسية على حدث معقد يرتبط بمجموعة من الأحداث التي تتخللها المطاردات والتحقيقات لكشف ملابسات الجريمة بأسلوب متخم بالتشويق والإثارة، وهذا يحقق الدرامية الملتهبة في النص مما يمنحه الحيوية، والمتلقي ينجذب بقوة لهذه الدراما ويجد نفسه فاعلا ومشاركا في النص ويبحث عن حلحلة لغز الجريمة مما يحقق له المتعة واللذة من القراءة.

لم يهتم الأدباء العرب بكتابة الرواية البوليسية، بعكس كتاب الغرب الذين أبدعوا في هذا المجال، ولا شك أن أسباب انتشار هذا النوع من الروايات في الغرب نابع من تكوينات المدنية الغربية التي تضجّ بالحياة والمشاكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وكان لانتشار الجريمة والعنف أن مهّد لهذه الروايات.

أما في العالم العربي ورغم أننا نملك مادة زخمة تصلح للكتابة، كوننا نرزح تحت حكم أنظمة بوليسية إلا أن الكتّاب العرب أهملوا الكتابة في هذا النوع من الرواية، وقد يكون السبب انشغالهم بالألم الذي تتركه الأجهزة القمعية أكثر من الاهتمام بأساليبها.

وقمت بالحديث مع الروائية العربية الفلسطينية حنان باكير المقيمة في النرويج وسألتها حول الموضوع، فقالت «إن همومنا الوطنية والاجتماعية أخذتنا بعيدا عن الأدب البوليسي، وهنا أتساءل إن كان هذا النوع من الأدب أكثر ما يزدهر عند الشعوب المرفهة والتي تتمتع بهامش من الحرية والراحة وغير المنهمكة في قضايا يومية شخصية ووطنية واجتماعية».

وأضافت إنها شخصيا انغمست في موضوع الذاكرة الذي سلباها الكثير...»ربما هي تجربة تعلّقي بوالدي ثم فقدانه، فخشيت خسارة ذاكرته».

أما الناقد والروائي وليد أبوبكر فقد عزا عدم الكتابة بسبب ظروف انشغاله بالعمل الصحفي، فيقول «رغم قراءتي للرواية البوليسية بكثرة لم أشعر بدافع لكتابتها لأن معظمها مجرّد تسلية أو إراحة دماغ، وغالبيتها لا تحمل أهدافا غير ذلك. لكن الشكل البوليسي في الرواية معترف به فنيا ومجرب، وقد اعتمدته روايات عالمية مشهورة، مثل رواية 'العطر'. وقد أنسب روايتي 'الوجوه' إلى مثل هذا الشكل». ويضيف «فالرواية البوليسية تحتاج إلى الاسترخاء، وفن التلاعب بالأحداث بحثا عن غموض لا يتفكك إلا في النهاية، ولا أظن أن كاتبا عربيا يملك مثل هذه الرفاهية».

فالمجتمع العربي ما زال بعيدا عن أن يفرز حبكة بوليسية، فالدراما غائبة عن الساحة الأدبية، و»لأن مثل هذه الحبكة لا تخرج إلا من مجتمعات تجاوزت القبلية وحملت من التعقيد ما لا تعرفه مجتمعاتنا التي يحسب الكاتب حسابا لما يحتمل أن يمسّ طواطمها الكثيرة».

ونستنتج أن غياب الرواية البوليسية عن الساحة الأدبية العربية ناتج من انشغال الكتّاب بالهمّ الوطني وتركيزهم على آفات المجتمعات العربية من فقر وأميّة وقهر وظلم واستبداد، كما أنه من الصعب أن تسمح الأجهزة الشرطية في الدول العربية بنشر القضايا الجنائية

التي تتفشى في مجتمعاتنا بحجة خطورة ذلك على المجتمع، ومحاولة إخفاء كمية الجرائم البشعة من قتل وزنا المحارم والتهريب والاغتصاب كنوع من المحافظة على القيم الدينية والأخلاقية!

هذا فضلا عن أنها تحتاج إلى مهارات خاصة قد لا يملكها الكتّاب، ولا ريب أن الخشية من تناول قضايا قد تكون حساسة تلعب دورها في هذا الموضوع.

الرواية البوليسية من أصعب أنواع الكتابة لأنها تتميز ببعد درامي عميق، وتحتاج إلى خيال مجنح وخلاق، دون إهمال العمق الثقافي الذي يرفع النص الروائي عاليا، ويضمن له الظفر.

وكي نشجع الروائيين على كتابتها لا بد من وجود الحوافز، ويمكن استثمار أجواء الجوائز واستحداث جائزة خاصة بالرواية البوليسية.

كاتب من فلسطين

الأدب البوليسي بين التمرد والاستهلاك

قاسم توفيق

إنّ رحابة سماء الخيال تُبنى على ما أُنجز على الأرض، وكلّما شطّ الخيال بصاحبه وحاول التفلّت من القيود التي تكبحه رفضه الواقع بعنف.

تنشأ الكتابة الأدبية من القارئ وليس من المؤلف، فالذائقة العامة التي دجّنتها ثقافة الاستهلاك وسَطَت على جمالياتها نجحت في السيطرة على مقدّرات الناس حتى طالت أخيلتهم، وهذه ليست ظاهرة عربيّة؛ بل عالميّة، وتعني العالم الغربي الأكثر حضارة وتمدّناً.

لقد أضحت الكتابة ردّ فعل لهذه الذائقة (المسخ)، وليست فعلاً يبدأ من عند المؤلف. الإشكاليّة تكمن في أننا من الممكن أن نجد أدباً بوليسيّاً في منتجنا العربي الإبداعي، لكنه يكون مُتضمّناً في الشكل والنص وليس متخصّصاً، وهذه مسألة طبيعية فما زال ديدن الكاتب العربي هو محاكاة الواقع الاجتماعي الذي ينتسب إليه، فالقارئ العربي هو المكبّل بالتوجّهات الفكريّة للمؤلف العربي، وهو على انخفاض نسبته مقارنة بعدد العرب يميل مثل المؤلف لقراءة ما يعني وجوده وما يستثير فيه الرغبة في المعرفة وكتابته.

إنّ طباعة ملايين النسخ من رواية في أميركا ودول أوروبا، وما يلاحظه الزائر لبلدان هذا العالم من انكباب الناس على القراءة في وسائل النقل، والحدائق العامة، والمكتبات الواسعة الانتشار، لا يعكس كمّ القراءة هذه في وعي الناس هناك.

من هنا يمكن لنا أن نفصل بين أدب الاستهلاك وأدب التمرّد. في النوع الاستهلاكي يصبح البطل البوليسي شخصيّة قادرة على حل المشكلات الصعبة والمستعصية بقدرات خارقة، ويصبح أكثر أهمية من شخصيات يكتبها روائي متمرّد بواقعية اجتماعية مفصّلة نفسياً وطبقيّاً وفكريّاً، على الرغم ممّا تحتويه من جماليات الإبداع الفني والإنساني.

لقد حوّلت المجتمعات الرأسمالية شكل الثقافة الإنساني إلى صورة ذاتيّة منغلقة، كما أنها أوغلت في صناعة أدب وفن تكمن قيمته في الإثارة والتشويق، وليس في إعمال الفكر أو البحث في الوجود بكليّته، أو بخصوصيّة المجتمعات التي يُنتج منها. أمّا الروايات التي يصل أصحابها لجائزة نوبل فهم أدباء خارجون عن النص العام، ولا تحقّق مبيعات كتبهم مهما ارتفعت ما تحققه رواية بوليسيّة تمّ الترويج لها.

قد أنحو صوب تفسير متطرف لسبب غياب الأدب البوليسي العربي إن أضفت بأنّ مفهوم العيب والحرام يشارك في لجم هذا النوع من الأدب وإسكاته. لأنّ هذه العملية ليست مشروطة بوعي الكاتب وحسب، بل بالوعي الجمعي للشخصية العربية. فالأدب البوليسي يتكئ عامة على الجريمة التي هي فعل لا أخلاقي بتفاصيلها الصغيرة والكبيرة. ففي حال مَلَكَ الكاتب العربي مواد جريمة حقيقيّة مثيرة ومشوّقة فإنه لن يكون من السهل عليه أن يمتلك الجرأة لكشفها من خلال النص، فهو يُدفع دفعاً للترميز والتورية لكي لا يقع في مأزق التعدي على التابوهات لكي ينقذ نصه من التهشُّم، وهذا ما يُفقد النص القيمة الأهم في الكتابة البوليسيّة؛ التشويق.

تظلّ العقدة الأكبر قابعة في مخيّلة الكاتب والقارئ العربي، فعند الحديث عن جريمة بشعة واقعيّة نجد أنّ مخيال القارئ العربي لا يصدّقها أو هو من باب تنزيه الشخصية العربية لا يرغب في أن يصدقها. إضافة إلى أنّ ما وصلت إليه حال الإنسان العربي من التردّي لم يكُن إلا بسبب الجرائم العظيمة التي تُرتكب بحقه، دون محاولة البحث في أسبابها بغير ما يمليه عليه الإعلام والتي يسهل عليها تحويل قاتل سادي إلى ضحيّة بريئة أو أن نصنع من الضحيّة مجرماً؛ لأنّنا أمة سماعيّة وليست قرائية.

كاتب من الأردن

الكتابة الغائبة

حميد ركاطة

رغم الطفرة في الإنتاج الأدبي العربي بأجناسه المختلفة يظل الأدب البوليسي شبه غائب عن الساحة الأدبية، كما أن من دخلوا غمار الكتابة في هذا الجنس يعدّون على رؤوس الأصابع. ويعزى هذا الأمر كون أغلبية النقاد لايتجرّأون على الخوض في تحليلها كما أشار إلى ذلك الأستاذ علي القاسمي في مقدمة ترجمته لكتاب جوليان سيمونز « القصة البوليسية، لأن النقاد يعتبرون «أنها ليست أدبا جادا» ولا ينكر «أن العديد من الكتّاب قد زاولوا هذا الفن في روسيا وبريطانيا وفرنسا».

واقتحام غمار هذه التجربة محليا يظل منحصرا في دائرة ضيقة جدا، وقد سبق لمجلة فصول القاهرية سنة 2009 في أحد أعدادها أن تطرقت لهذا المشكل من خلال الاحتفاء بالرواية البوليسية من خلال إعداد ملف كامل كان ضيفه الباحث الجامعي والناقد المغربي بوشعيب الساوري. وقدم له الأكاديمي شعيب حليفي «وتطرق الكاتب إلى وضع الرواية البوليسية في الوطن العربي ومفارقة وجود قاعدة واسعة لتلقي الرواية البوليسية، في حين أن إنتاجها متعثر وشبه منعدم، الأمر الذي لم يسمح بتبلور رواية بوليسية عربية بالمواصفات المعروفة في الآداب الغربية».

وقد برزت بوادر هذه الكتابة في المغرب حسب عبدالرحيم العلام في مقال له بصحيفة «الشرق الأوسط» مع الكاتب عبدالسلام البقالي والكاتب إدريس الشرايبي في مجال الرواية البوليسية المغربية المكتوبة باللغة الفرنسية. في حين يحددها كرواية قائمة الذات مع الميلودي الحمدوشي وعبدالإله الحمدوشي اللذين «دخلا معا مغامرة الكتابة الروائية البوليسية بالعربية. وهو ما يشكل، في نظر البعض، ثورة حقيقية في هذا المجال، وذلك بما يشبه مغامرة بعض دور النشر في المغرب من زاوية ترحيبها بنشر هذا النوع من الكتابة الروائية». ونضيف كاتبين آخرين هما عبداللطيف بوحموش في كتاباته «ملفات بوليسية» التي تمت إذاعة نصوصها على أمواج الإذاعة، كما صدر له كتاب آخر»مذكرات عميد شرطة»، بالإضافة إلى الروائي الشاب مصطفى الكناب من مدينة تارودانت من خلال باكورته الروائية «فرصة أخيرة». في حين قد نجد مبررات أخرى قد تنير عتمات هذه الإشكالية من خلال مقتطف من مداخلة القاص والناقد الأردني سمير الشريف أثناء إجابته عن أسباب تواري الأدب البوليسي بالوطن العربي حيث يقول إنه «يعود إلى غياب المدينة بتعقيداتها وتشابكاتها كما هي في الحالة الأوروبية، وهي بالتأكيد بحاجة إلى كتّاب متفرّدين بعلم الجريمة وعلم النفس. متطلبات النص البوليسي تحتاج إلى قدرات مضاعفة وجهد أكثر تركيزاً كتماسك الحبكة القصصية وتوافر الإثارة والصراع والمفاجآت والتشويق الدائم».

وعموما يرى جوليان سيمونز أنه «كان يكمن وراء القصص البوليسية التي كتبت قبل الحرب العالمية الثانية اعتقاد مفاده أن المشكلات الإنسانية يمكن أن يحلها العقل وتحكمها الفضيلة، وأن ذلك الحل يتناسب مع النظام الاجتماعي المستقر وأن العدل سينتصر في النهاية».

ونعزو أسباب هذا الغياب بالإضافة إلى ما سبق إلى الطبيعة المعقدة والصرامة المنهجية في الكتابة في هذا الجنس وإلى ضرورة التقيد بقواعد اللعبة بدقة متناهية رغم كون العديد ممن كتبوا في هذا الجنس يخطئون فيها أحيانا، كما حدث في قصص شارلوك هومز «خصوصا في قضية إخفاء بعض مفاتيح اللغز عن القارئ».

لذلك ظلت الكتابة في جنس الأدب البوليسي شبه غائبة في المغرب والوطن العربي نظرا لتمنعه ولصعوبة تناوله ولما يتطلبه من مجهود مضاعف أثناء الكتابة وما يشترطه من بعد للكاتب عن التكرار والنمطية، كما تفرض بالمقابل متلقيا سلسا مستعدا لتقبله، ونقادا يواكبونه بقراءات منهجية و موضوعية كفيلة بنحت آلياته وترسيخها في تربة الإبداع المغربي.

كاتب من المغرب

الأدب البوليسي والحرية

محيي الدين جرمة

قد يجد ما يسمى «بالأدب البوليسي» اليوم على الأرجح رهاناته في التلاشي والتضاؤل في الحضور وتأثير الجذب سواء كانت القصة تحيل إلى المشاهدة في فيلم أو تشير إلى عمل سردي تتضمنه رواية ما يشي أسلوبها بالنوع الروائي لطبيعة محددات شخصياتها وثيمتها. غير أن الرؤى اليوم أخذت تتعدد لتختلف. وتختلف في معطى تنوعها لتدرأ عن نصها شبهة التشابه أو التكرار في سمات بعينها لا يحبذها كثير من الساردين والساردات.

القارئ اليوم أمام خيارات وأمزجة غدت تتحكم بطبيعة العرض والمعروض. وعاليا كانت تشد كثيرين وأنا منهم روايات أجاثا كريستي. بيد أنني ألفيت شغفا ومتعة في فن وأسلوبيات إيزابيل الليندي وتميزا وفرادة في اتساع مفردة السرد وخفة العبارة والجملة المقتصدة في سياقها وأحيازها وشخصياتها وحركة الزمن والحادثات. كما أجد ذلك في سمات من تجربة ماركيز وسحرية تعاطيه بفضاءات السرد ونظرياته الواقعية المشعرنة وجوديا بلغة تنطوي على الفكر والتفلسف، والسياسة غير المفرطة سوى برشح غلالات منها.

وأتوخى من المشتغلين على مدونة السرد العربية اليوم وأركيولوجيا السرديات فحص مزيد عناصر الرواية العربية وتفليتها من ظلال الآخرين وهواة التكرار والارتكاس في اللغة والتعبير، لكتابة نصوص مقولبة بتعلة أن الناشرين كالمخرج «عاوز كده» بتصورات خا ج طموح الكاتب وما قد يفوته من إرهاص التجربة ومرايا تراكماتها. فمزاج النشر غدا تجارة وهذه حقيقة ممضة!

وفي العموم فالرواية العربية اليوم في سباق محموم بين تحدي إثبات نفسها وهويتها وكاتبها وأنماط سرودها وبين التعلق بتقليد النماذج أو اتّباع طرق استهلاكية في الكتابة. فالناشر في الأغلب ينساق وراء الرواية «المبولسة» معتقدا بأن ذلك هدف أقرب لوصولية ربحيته. وندرة من يجتهد منهم في الترحيب بفن الرواية الجديد في أصالة تجاربه وتجريبها. ويبقى التنوية عربيا إلى أن إشكالية «الرواية» بلبوس المخافر وتعيين صناعة الجريمة في معامل السرد المستعجلة بقيت محصورة في «كتّاب وزارات الداخلية» أو تلك المفارز التي تنتج كتابا مرسمين بختم «أرشيف الإدارة الجنائية» بدلا من إتاحة مراكز المعلومات الوطنية ككابينة اتصال مفتوحة وجانب حقوقي تتاح الكلمة عبره كمجال عام وفضاء غير مخنوق فتتصدره سمة ودلالة. إن الكتابة قبل كل شيء هي فعل حرية ومن دون ذلك ينتفي التحليق الحرّ وتغيب القضايا ببعدها الإنساني العميق، وافتراض أحقية المواطنية كامتياز متاح في الحصول على المعلومة بعيدا عن التفتيش والوصاية والرقابة على نوايا الكتاب.

أتمنى أن تزدهر الكتابة في الأدب البوليسي أو غيره لتفاعل المعنى الواحد المتعدد وكنصّ رحب يتخلله فن السرد وتطبعه الأساليب المتعددة للنوع الروائي.

ولو كان لا بد من إبداء رأي حول المقروء في سياق اطلاعي وتذوقي عربيا أشير الى بعض أعمال الروائي المبدع صنع الله إبراهيم.

كاتب من اليمن

السحري والشعري والرسم الخالص

ثلاثة رسامين من العراق

فاروق يوسف

بنسب متفاوتة تنتمي تجارب الرسامين الثلاثة إلى الفن اللاشكلي. تجريد يصنع علاقاته مستعينا بعناصر الرسم من غير أن يستلهم صوره مباشرة من الطبيعة. شيء من المزج بين الانفعال الحركي وخيال اليد التي تباشر عملها من لحظة استرسال في البحث عن مصير العناصر الفنية لذاتها. هناك قطيعة ثقافية مع الطبيعة لم تكن محكمة دائما غير أنها طغت على الجانب الأكثر تأثيرا من تلك التجارب. المسافة التي تقترحها التجارب الثلاث هي في الأساس مسافة ثقافية فرضت على الرسم طابعا نخبويا يتطلب الوصول إليه قدر من الدربة البصرية والخبرة في التعامل مع الأعمال الفنية من منطلق كونها حيوات مستقلة. «الحرية في الفن» كان عنوان الكتاب الذي أصدره شاكر حسن آل سعيد في سبعينات القرن الماضي وهو يمثل كما أرى عنوانا لما انتهى إليه الرسم على أيدي الرسامين الثلاثة.

رافع الناصري

شاكر حسن آل سعيد

سالم الدباغ

لم يخف

أحد من الرسامين الثلاثة إعجابه بتجربتي الآخرين وإن كان الناصري والدباغ ينظران إلى آل سعيد باعتباره فاتحا من طراز خاص. فالرجل الذي نظّر كثيرا للفن وكان يجد في تغيير بنية التفكير الفني فعلا يساوي في أهميته وضرورته فعل الخلق الفني، كان موهوبا على مستوى صنع الصدمات المرحة التي تنطوي على الكثير من الرؤى الانقلابية. فتوحاته في الكتابة النظرية وإن كانت غامضة وشديدة التعقيد فإنها كانت مسلية، ذلك لأنها عبارة عن مجموعة من الغوايات اللغوية، خفيفة الوطأة. ما يبقى من آل سعيد هو منجزه الفني. وهو منجز يمكن اعتباره الأكثر ثقلا في ميزان النظر إلى تجربة الحداثة الفنية في العراق. آل سعيد لا يزال حتى هذه اللحظة هو الفنان العراقي الأكثر معاصرة بعد أن نجح في فتح دروب بين نقائض كثيرة. المحلي والعالمي، الشعبوي والنخبوي، التراثي والمعاصر، العصي على الفهم والجميل بصريا، الغامض إلى درجة الانغلاق والواضح بقوة استعماله اليومي. آل سعيد هو رجل التناقضات الذي لجأ إلى مفردات مستعارة من الطلاسم السحرية من أجل أن تكون النزهة البصرية محمولة على مركب من الأسرار التي ليس من الضروري تفكيكها لذلك يفضّل الكثيرون متعة النظر إليها على الانزلاق إلى محاولة فهم معانيها الملتبسة والتي لم يكن آل سعيد يقصدها.

في المقابل فإن رافع الناصري الذي تعلّم أسرار الرسم في الصين كان شغوفا بالمشاهد الطبيعية، لكن بطريقة تشف عن رغبة شعرية في القبض على الجوهر الجمالي الذي يستند إليه تأثير المشاهد، سواء عن طريق النظر المباشر أو من خلال الرسم. صحيح أن الناصري اهتم في عدد من مراحله بالمفردات المعمارية العربية-الإسلامية كالقوس مثلا غير أن تركيزه الأساس كان منصبّا على معجزات الطبيعة الجمالية. فعلى سبيل المثال شغل الأفق حيزا مهما في تجربته، فكان بمثابة بصمته التي لم ينازعها عليه أحد. كان الناصري حين يرسم أشبه بمَن يقوم بعملية تقطير. كانت الطبيعة هي المادة التي قام بتقطيرها ليصل إلى جوهرها الشعري.

ما لم يقو الرسامان آل سعيد والناصري على القيام به فعله سالم الدباغ حين قطع صلته بمصادر الإلهام الخارجية واكتفى بالرسم الخالص. رسوم الدباغ تنبعث من السطح وتظل متشبثة به باعتباره بيئتها الأولى والأخيرة. هي نتيجة لفعل يمكن أن أسمّيه الرسم لذاته. في لوحات الدباغ ما من مفردات أو أشكال مؤكدة يمكن أن تنتج عن العلاقات التي تقيمها عناصر الرسم، بعضها بالبعض الآخر. هنالك سحر كثير. هنالك شعر كثير. غير أن كل ذلك يتعلق بعملية النظر إلى اللوحة وليس بصناعتها. لذلك يمكن القول إن موهبة التأويل ترتبط بعملية المشاهدة ولا يفرضها العمل الفني. يمكنك أن ترى في لوحة سالم الدباغ ما تشاء غير أن الأساس الذي تستند إليه تلك اللوحة يكمن في ما تحققه من تأثير بصري يعلي من شأن النظر المتعوي المجرد من الغايات.

شاكر حسن آل سعيد

بطلاسمه الغامضة

يوم عاد آل سعيد من باريس إلى بغداد عام 1960 وأقام معرضه الأول في معهد الفنون الجميلة وكان المعراج موضوعه لم يلتفت إلى الوراء. لم يعلن عن رغبته في استئناف نشاطه ضمن جماعة بغداد للفن الحديث التي كتب لها بيانها الأول عام 1951. يومها كان مؤسس تلك الجماعة جواد سليم لا يزال حيّا، غير أنه كان منشغلا بإنجاز عمله الفني «نصب الحرية» في روما. لقد حضر آل سعيد إلى بغداد منفصلا عن طريقته القديمة في التفكير الفني. عاد متأثرا بالفكر الوجودي وإن وجد في التصوف ملاذا محليّا له. وهو ما عبّر عنه في بيانه التأملي الذي أصبح بمثابة إنجيله الشخصي. تأثر آل سعيد في البدء بتجربة الفرنسي فوتريه من ثم البريطاني ويلز غير أن الإسباني أنتوني تابيس كان له الأثر الأكبر في صياغة علاقته بالمحيط. اعترف آل سعيد بذلك التأثير من خلال مقالين كانا بعنوان «أنا وتابيس» نشرهما في جريدة الجمهورية ببغداد في تسعينات القرن الماضي.

ربما رسمتْ بعد الموت

عام 1999 التقيته آخر مرة. حدث ذلك في الدوحة. كان يومها في الخامسة والسبعين

من عمره وظهر كما لو أنه ينزلق بسرعة إلى النسيان. قال لي من غير أن يكون مكترثا «لقد نسيت كيف يمكن أن يكون المرء رساما» كانت عيناه تلمعان وكان مستسلما لقدره حين أضاف «أنا أصلي في استمرار، من أجل أن لا أنسى كلمات الصلاة».

يومها أدركت أن شاكر حسن آل سعيد قد ختم رسالته في الفن.

لم يعد لديه ما يرسمه. كان محرجا أمامنا لأن البعض منا كان ينتظر أن يراه وهو يرسم. لذلك صار يلهي نفسه ويسلينا برسم نقاط بأحجام مختلفة على الورق، نقاط بالحبر، على طريقة فازريلي الذي أحب فنه يوما ما وكان يعتبره أقرب الرسامين المعاصرين إلى الرؤية الإسلامية للفن. وهو ما يعكس ولع آل سعيد بالزخرفة، بالرغم من أنه كان يتحاشى الزخرفة، لأنها لم تكن تشبع ميله إلى نأمل الأثر الزائل.

لم يكن الآخرون الذين أحاطوا به بمحبة يشعرون بالأسى الذي كان شيخ الحروفيين العرب يعالجه عن طريق النقطة، وهو الذي كان يقول بلغته الصوفية «أنا النقطة فوق فاء الحرف». وكانت تلك الجملة الغامضة عنوانا لأحد كتبه.

«ربما رسمت بعد الموت» قال لي قبل عقدين من لقائنا الأخير. فهل كان يفكر بتلك النقطة التي سيضيع فيها كل أثر يُذكّر بماضيه؟

الثناء الجمالي على المخلوقات

عام 1955 ذهب إلى باريس لدراسة الفن، وكان يومها فنانا مكرسا. فبعد دراسته العلوم الاجتماعية في دار المعلمين وقبل أن ينهي دراسته المسائية للفن في معهد الفنون الجميلة ببغداد كان آل سعيد قد احتل مكانة بارزة في جماعة بغداد للفن الحديث (1951). يمكننا أن نصفه بأنه كان منظر تلك الجماعة فهو كاتب بيانها الأول. وهو أول بيان تصدره جماعة فنية في التاريخ الفني العراقي المعاصر. كما أنه كان قد أقام أول معرض شخصي لرسومه قبل سنة من سفره.

غير أن باريس لعبت دورا غريبا في حياته. لقد تعرّض الشاب المتحمس للفكر الوجودي إلى صدمة، لم يفصح عن مضمونها في أيّ من مقالاته أو كتبه وكان يتفادى الحديث عنها. غير أن من نتائج تلك الصدمة أنه تحوّل من الوجودية إلى الإيمان، بل إلى الفكر الصوفي. وهكذا يكون آل سعيد قد ذهب إلى باريس وجوديا فعاد منها متصوفا. ذهب إليها رساما تشخيصيا ولكنه غادرها إلى بغداد رساما تجريديا. كان ذلك التحوّل هو واحد من أهم تحولاته الفكرية والأسلوبية، وهو ما مهّد الطريق أمامه ليكون رائد بحث جمالي جديد في الفن العربي.

حين أصدر آل سعيد بيانه التأملي الشهير عام 1966 كان قد شق طريقه الخاص في الفن، رساما تأمليا، يصنع عن طريق الفن حياة مجاورة، هي بالنسبة إليه محاولة ثناء على الخلق الإلهي المتجسد ففي الإنسان كما في الطبيعةمنحوله.

كان فردا خلاقا وزعيما فاشلا

لم تكن شخصية آل سعيد تنطوي على أيّ من مقومات الزعامة، فهي شخصية قلقة، مرتبكة، حائرة، مترددة وميالة إلى الشك في البداهات. كائن يليق به أن يكون الشخص الثاني، وهو ما كانه يوم كان جواد سليم (الرسام العراقي الرائد ومؤسس جماعة بغداد للفن الحديث والمتوفّى عام 1961) حيا. غير أن الرجل كان يدرك أن كشوفاته في الفكر الجمالي وفتوحاته الأسلوبية والتقنية كانتا تؤهلانه لكي يكون زعيما لجماعة فنية. بهذا الإحساس أنشأ آل سعيد تجمع البعد الواحد الذي أقام أول معرض له عام 1971. كان استلهام الحرف العربي جماليا محور تلك المحاولة. غير أن فشل آل سعيد في أن يكون زعيما جعل عددا من أعضاء ذلك التجمع ينفض من حوله، وهو ما ألحق ضعفا في المحاولة الثانية لإقامة معرض للتجمع، حيث لجأ آل سعيد إلى إشراك عدد من الخطاطين الذين لا علاقة لهم بالرسم.

في حقيقته كان آل سعيد فردا خلاقا، غير أنّ فكرة الزعامة الفنية التي هو ليس أهلا لها كانت تقض مضجعه. وهو ما دفعه إلى إحياء فكرة تجمع البعد الواحد في معرض أقامه في المتحف الوطني الأردني في تسعينات القرن الماضي، يوم غادر العراق ليعمل في مؤسسة شومان. كان ذلك المعرض بمثابة رثاء لفكرة جميلة. لم يكن واحدا من المشاركين في ذلك المعرض ذا علاقة بفكر آل سعيد.

شيخ الحروفية التي تأخر عنها

كانت التجربة الحروفية واحدة من أهمّ مراحل سيرته الفنية، غير أنها كانت تلاحقه باعتباره شيخ الحروفيين في العالم العربي، بالرغم من أنه تاريخيا لم يكن الحروفي الأول. لقد سبقه العراقيان جميل حمدي ومديحة عمر إلى ذلك. غير أن حروفية آل سعيد كانت شيئا مختلفا. لم تكن تزيينية كما هو الحال مع حمودي ولم تكن توضيحية كما ظهرت في لوحات عمر. كان آل سعيد قد شقّ طريقه إلى الحرف العربي بقوّة الرسام الشقي الذي كان يرى في الكلمات المحذوفة والجمل الناقصة التي يكتبها الناس على جدران المدينة بعدا جماليا يشير إلى نوع مكتمل من الحياة. لم تكن فكرة استلهام الحرف العربي جماليا لدى آل سعيد محاولة للغزل بالحرف لذاته، بل ذهبت تلك الفكرة إلى ما يمكن أن ينطوي عليه الحرف من فزع وخوف وارتباك تعبيري. كان آل سعيد سيد الحروفيين لأنه لم ينسخ الحرف، بل اعتبره منجّما لمشاعر، فجعت بالطرق المسدودة من حولها. كان الحرف بالنسبة إليه فضاء تأويليا. غير أن شيخ الحروفيين لم يعد حروفيا في العقدين الأخيرين من حياته. حين تسنّت له فرصة كتابة مقالته «أنا وتابيس» في منتصف ثمانينات القرن الماضي اعترف آل سعيد بأنه استلهم فكرة الجدار العام من الرسام الإسباني. وكان ذلك الاعتراف نوعا من الفضيلة التي كان آل سعيد يحرص على أن تكون ميزانا في الحياة الفنية. كانت علاقة آل سعيد بتابيس تنطوي على التحدي أكثر من أن تكون علامة للاستسلام. كان آل سعيد يومها أكبر من أن يكون متأثرا. غير أنه عثر في تجربة تابيس على ضالته التي كان يفكر فيها.

رافع الناصري

سالم الدباغ

شاكر حسن آل سعيد

سيقول «شكرا» معلنة لتابيس لأنه أهداه تلك اللقية غير أنه لن يقلده. ولو أتيحت الفرصة لتابيس أن يرى رسوم آل سعيد لخر أمامها ساجدا. سكون أمام تجربة رسام تعلم منه ما لم يكن قد سعى إليه.

الرسام النخبوي الذي يحلم بالشعب

لم يكن آل سعيد نخبويا في فهمه للفن. غير أن الفن في طبيعته هو شيء نخبوي. فهل كان على الرسام وهو يلتقط مواده من الحياة اليومية أن يقلق حين يرى أن الغموض يخيم على العلاقة بين المشاهدين ولوحاته؟ إن مهمّا بالنسبة إليه أن لا يكون رساما بالمعنى الشعبي. فهل كان سعيدا بغموضه؟ يوم رسم لوحته المزدوجة التي تُرى من جهتين كان سعيدا بالتأكيد. كانت تلك المحاولة إنجازا شخصيا في تاريخ الرسم، من خلالها استطاع آل سعيد أن يلغي ثبات اللوحة عل خلفية بعينها. في تلك اللوحة يمكنك النظر بطريقتين مختلفتين. كانت اللوحة المزدوجة واحدة من وصفاته التي سيقف أمامها الرسامون والمهتمون بالرسم ونقاده مندهشين. الرسام الذي توفي عام 2004 كان فاتحا، لا بكتبه أو رسومه وحدها، بل وأيضا بنظريته في أن يكون الفن مستلهما من حياة الشعب. بمعنى أن يكون الجمال سيدا في لعبة لن يمتنع الشعب عنالمشاركةفيها.

رافع الناصري
في سيرته الشرقية

ما تعلمه رافع الناصري في الصين يكاد يكون درس حياته الأهم. كما لو أن كل شيء كان معدا للقاء زاووكي (1921 . 2013) الرسام الصيني الذي أقام الجزء الأكبر من حياته في باريس. تعلم الناصري هناك الإتقان في الصنعة والتأمل العميق بحثا عن الجمال الكامن في أعماق المفردة ومن ثم المشهد وهو ما قاده إلى الاختزال. لقد أهّلته قدرته على التقاط الجمال بأقلّ المفردات أن يخلق عالما ثريا من مواد لو لم تمتد يده إليها لكانت مجرد علامات تشير إلى التقشف والزهد. التجريد الذي انتهى إليه الناصري في آخر أعماله وهي مجموعة سماها «إلى جانب النهر» كان عبارة عن مساحات لونية تقطعها جمل غامضة لا تشير إلى معنى بعينه. بعد جدل عميق في معنى أن يتعامل المرء بصريا مع التاريخ «بوابات اليمن، باب البحرين» انتهى كل شيء إلى الصفاء الذي يحدثه إيقاع سقوط ورقة من شجرتها في الخريف.

المثقف الذي يصف أحواله رسما

ينتمي الناصري إلى قلة من الفنانين عبر العالم تؤمن بامتزاج الفنون وتأثيراتها المتبادلة وحاجة الفنان إلى ثقافة تتجاوز أدواته المباشرة وممارسته العملية، فكان الناصري نموذجا فريدا من نوعه للفنان-المثقف الذي لا تثنيه معاصرته وهو الدؤوب على متابعة ما يجري من تحولات فنية في العالم عن القيام بين حين وآخر بنزهة بين صفحات التراث الأدبي العربي، مستلهما من الشعر طاقة تصويرية تصل بالكلمات إلى ذروة نغمها، حتى وصل برسومه إلى مرحلة الموسيقى.

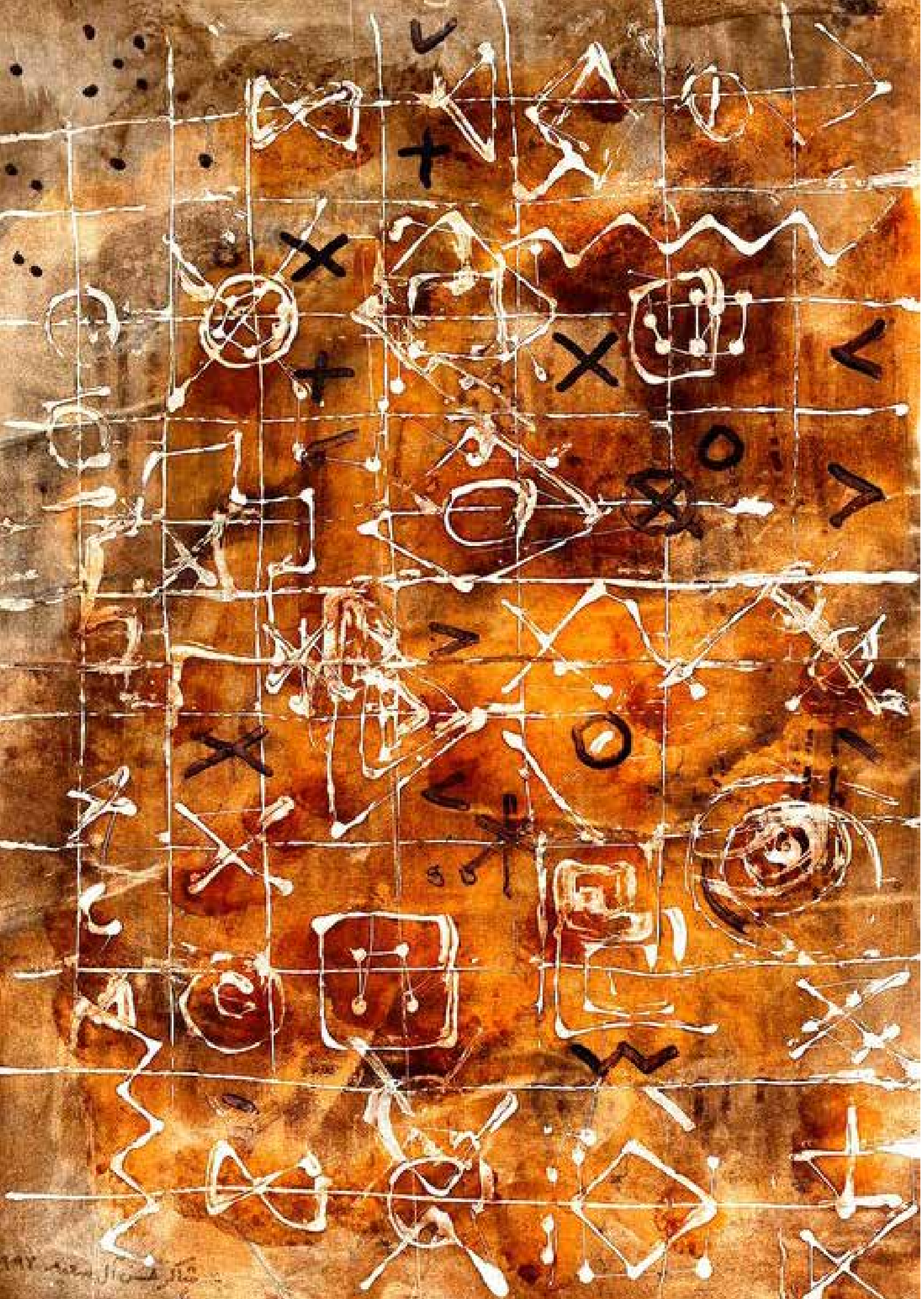
كان يقرأ بشغف عين مولعة بالتقاط الصمت بين جملتين.

قال لي ذات مرة وهو يريني واحدة من سلاسله الراكضة بين وديان الشعر «أتاح ابن زيدون لي فرصة ابتكار نوع غزلي من التجريد» أطلق بعدها ضحكته التي كانت تأسرني. لم أخبره يومها أن ضربة فرشاته على قماشة اللوحة أو على الورق كانت دائما مشحونة بالغزل الذي يربك النظرات كما الخطوات. فلأننا كنا نقول لبعضنا جملا لا يمكن استعادتها لخفة وعمق ما تنطوي عليه من حساسية جمالية فقد كنا نقع في وهم المسافة بين ما قلناه وبين ما لم نقله.

كيف يمكنني أن أصفه في غيابه وأنا أشعر بقوة حضوره كلما رأيت واحدة من صوره؟ كان قد تعلم ذاتيا التصوير الفوتوغرافي فأجاد في نقل الصور التي لم تعد تفاصيلها تشغل حيزا في خيال يده. غير أنه في السنوات الأخيرة صار يستعيد بداهته رساما يخطط لاحتواء العالم كما يراه لا كما يتخيله، كما يحضر لا كما يتم تخيّله. هل فعل ذلك استجابة لهاجس المعلم وهو يلقي درسه الأخير؟

سيرة شرقية

ولد رافع الناصري عام 1940 في تكريت، غرب العراق ابنا لعائلة ذات مكانة ثقافية وهو ما



شاكر حسن آل سعيد

جعل الطريق سالكة أمامه حين اختار دراسة الرسم في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام 1959. وهو أيضا ما شجعه على القيام بمغامرته الأولى حين ذهب إلى الصين عام 1963 ليدرس فن الحفر الطباعي (كرافيك). في كتابه «رحلتي إلى الصين» يروي الناصري فصولا من ذلك الخيار الفني العذب، الذي أحيا في أعماقه غريزة الانتماء إلى الشرق. وإذا ما كان الناصري قد ذهب إلى الصين فنانا مكتمل العدة حيث أقام معرضه الأول في هونغ كونغ سنة وصوله إلى الصين غير أنه يعترف أن ما تعلمه هناك هو مزيج من الحرفة وخيال النظر إلى الطبيعة. كان خيال الطبيعة يبقيه صامتا بل كان يعذبه. تلمع عيناه حين يجري الحديث عن الطبيعة. حين عاد إلى بغداد عيّن في معهد الفنون الجميلة ليؤسس فرعا لدراسة فن الحفر الطباعي فيه. في العام 1969 بدأت عروضه الفنية تترى بدءا من بيروت وهو العام نفسه الذي ذهب فيه إلى لشبونة في منحة فنية من مؤسسة كولبنكيان. استمر الناصري في تدريس الرسم إلى أن أحيل إلى التقاعد، يومها (بداية تسعينات القرن الماضي) اختار أن يغادر العراق ولم يعد إليه. درّس الحفر الطباعي في جامعة اليرموك بإربد الأردنية ثم أقام مشغلا للحفر الطباعي في دارة الفنون بعمان ثم رحل إلى البحرين ليدرس في جامعتها. بعدها عاد إلى عمّان ليتفرغ لفنه وقد كان مرسمه صومعة العارف التي لا يرتادها إلا من اهتدوا إلى حقيقة أن الرسام حياة. كبر الناصري وترفعه جعلا منه الشخص الغريب الذي يأبى المشاركة في النفاق الاجتماعي على حساب الفن. نادرا ما كنت أسأله عن رأيه بفنانين كنت بحكم الصداقة أعرف رأيه بهم، غير أنني كنت أسأله رأيه بفنانين جدد كان قد رأى تجاربهم الفنية فكان يقول رأيه بصرامة وحدس المعلم. في معرضه الاستعادي الأخير الذي أقيم في المتحف الوطني الأردني يوم الحادي عشر من شهر نوفمبر عام 2013 حضر الناصري بهيا بطلعته كما لو أنه أمير شرقي يستعيد مملكته. همست لي صديقة سورية «ينافس جماله جمال رسومه» كان رافع يومها يودع أصدقاءه الآتين من مختلف أنحاء الأرض. مشهد لا أظنه يتكرر في تاريخ الثقافةالعربية.

عينه على بغداد من أجل أن لا يرثيها

سيغفر لي القراء هذياني العاطفي وأنا أكتب عن رافع الناصري. فالرجل المقصود كان قد أخذ معه جزءا من حياتي وغاب. منذ أن عرفته كان رافع الناصري رساما تجريديا. غير أنه لم يكن كذلك في الحياة. كان رجلا صعب التضاريس من جهة عفته الأخلاقية. كان اهتمامه بالتفاصيل روائيا. غفر للكثيرين غير أنه لم يغفر لمن هرولوا وراء المحتل عام 2003. ظل العراق بالنسبة إليه الجدار الوحيد الذي لا تزال أدعيته معلقة عليه. أغمض عينيه على بغداد حين قال لرفيقة عمره الشاعرة مي مظفر «لم أعد أرى شيئا» كانت كلماته الأخيرة دليله إلى بغداد. لقد رسم مدينته في كل أحوالها. رسمها حية ورسمها ميتة، غير أنه لم يكن يطيق الحديث عن أسباب ذلك الموت لأنه لم يكن مستعدا لكي يكره. حين كتبت ذات مرة عن موت زاووكي، الرسام الصيني المقيم في باريس اتصل بي من عمان ليقول لي «إنه أبي». لوحاته أمامي، في ذاكرتي البصرية تؤكد أنه كان يرى كل شيء. هو الذي رأى كل شيء كما سلفه جلجامش. سيضحك الناصري لو أخبرته بنظريتي بعد غيابه. لا لأنه متواضع بل لأنه يعرف أن ينابيع الخلق لن تنضب مياهها. لم يفارقه حس المعلم، غير أن عينه ظلت على بغداد باعتبارها عمارة عاطفية ناقصة. سيصف في رسومه شيئا من خرابها غير أنه لن يبكيها.

الأول والأخير

بالنسبة إليّ فإنّ الكتابة عن رافع الناصري في غيابه هي نوع من الحزن. كان بالنسبة إليّ القارئ الأول. سيكون بعد غيابه القارئ الأخير. كان صوته يلهمني المزيد من العزم. كم كان عليّ أن أستوعب فواصل الصمت بين كلماته. كانت لاؤه تأمرني ونعمه تحلق بي في الفضاء. كان معلمي يوم قررت أن أجلس في مواجهته وهو ممدد على السرير. كنت أسعى إلى أن أفر من صداقتنا بارتعاشة طير مذبوح. في تلك اللحظة كنت أقبل في أن تكون رسام الأفق وحده. أفق حياتي وحياة العراقيين معي. غير أنك استثنيتني فكنت كما أنت الأول والأخير. في حياتي كما في حياتك وكانت مي مظفر وهي رفيقة خيالك تعرف السر الذي قررت أن يذهبمعك.

سالم الدباغ
ومربعه الاستفهامي

لا يزال سالم الدباغ ممسكا بأسباب ريادته، فنانا تجريديا مطلقا. فالدباغ هو الرسام العراقي الوحيد الذي لا تحيل رسومه إلى الطبيعة وهي أيضا لا تسعى إلى أن تكون وسيطا تعبيريا. عالم الدباغ التجريدي لا يتضمن سوى اللغة دافعا ووسيلة وهدفا. خلاصة المغامرة من بدئها إلى نهايتها تكمن في الفن لذاته، حيث لا تخرج المتعة البصرية من دائرة العناصر الفنية التي يتألف منها السطح التصويري. وليس من الصعب تخيل أن فنا من ذلك النوع لا يمكن أن يصل إلى خط نهاية. فهو معجون من مادة المغامرة. لذلك يمكنه أن يستمر مقتفيا أثر إيقاعاته الداخلية.

لو سُئلت مَن هو الرسام العربي الذي وصل بالتجريد إلى أقصى مراحل نقائه وصفائه لأجبت من غير تردد «إنه العراقي سالم الدباغ».

الرسم هو شيء آخر

منذ أكثر من خمسين سنة والدباغ يتعامل مع لوحته كونها سطحا يصنع ذاته بذاته، من غير أن يستعين بأيّ عنصر قادم من خارجها. ليست لديه مصادر إلهام تقع خارج الرسم. الرسم بعناصره المحدودة كان ملهمه، غير أنه في كل لحظة رسم كان يقدم مشهدا نضرا لم يُرسم من قبل. لم يقع في فخ اللوحة الواحدة ولم يكرّر ما فعله. كان ولا يزال يتجدد كما

لو أنه يستمد طاقته على التجدد من ينابيع خفية لا تجف. لا يزال كل ما يرسمه طريا، ليّنا، طازجا ومنعشا للبصر. كل لوحة منه هي بمثابة جزيرة مكتفية بطاقتها الداخلية.

لا تعيدنا لوحات الدباغ إلى الحياة أو الطبيعة بل تهبنا بكرم حياة وطبيعة تقيمان في عالم مجاور لعالمنا. إنه عالم الجمال الخالص. ذلك العالم الذي يمحو بنفسه الفائض منه، إذا كان ذلك الفائض موجودا أصلا.

ثراء عالم الدباغ يقيم في زهده وتقشفه واكتفائه وعزلته. رسوم مترفة من غرور بذخ شكلي وأناقة تذهب إلى أصلها من غير بهرجة أو تزيين.

لقد توصل الدباغ في سن مبكرة من حياته إلى معادلة لا يصل إليها الآخرون إلا في نهاية أعمارهم. القليل الذي يمسك بالخيط الذي يقود إلى جوهر الجمال. لقد رسم بقوة ذلك القليل القابض على الحقيقة.

وإذا ما كان الدباغ قد تعلّم الرسم باعتباره حفارا فإن تلك الصفة قد ساعدته على التفكير في ما ينطوي عليه عالم الرسم من لذائذ داخلية، لا علاقة لها بما يصوره أو يقتبسه من مفردات الطبيعة.

الرسم هو شيء آخر. ولأن الرسام الحقيقي يعرف أن هناك رساما آخر يقيم في داخله فقد ترك الحرية لذلك الرسام يفعل ما يشاء. فكانت لذلك الرسام ذاكرته التي يحركها ليحصل على المزيد من نعم الجمال. كان المربع مفتاح تلك الذاكرة. لقد عُرف سالم الدباغ بمربعه الذي يحضر في كل لوحة بشكل مختلف، ذلك لأنه لا يُضاف بل ينبعث من السطح باعتباره وعدا بالمكان.

هل كان الدباغ يفكر في البيت أكثر من أيّ شيء آخر؟

حياة ما بعد اللوحة

ولد سالم الدباغ في الموصل عام 1941. ما بين عامي 1958 و1965 درس الرسم في معهد وأكاديمية الفنون الجميلة ببغداد. في سنة تخرجه شارك في المعرض الأول لجماعة المجددين التي كان عضوا مؤسسا فيها وشارك في معارضها اللاحقة. عام 1966 حصل على دبلوم شرف من معرض لايبزغ الدولي لفن الحفر الطباعي. ما بين عامي 1967 و1970 حصل على زمالة دراسية من مؤسسة كولبنكيان لدراسة فن الحفر الطباعي في لشبونة. أقام معرضه الشخصي الأول خارج العراق في غاليري سلطان/الكويت وذلك في عام 1972. ما بين عامي 1971 و2000 قام بتدريس مادة الحفر لطباعي في معهد الفنون الجميلة.

بالرغم من غزارته في الإنتاج الفني فإن الدباغ أقام عددا قليلا من المعارض الشخصية مقارنة بحضوره اللافت من خلال المعارض المشتركة والملتقيات الدورية التي تقام لفن الحفر الطباعي في مختلف مدن العالم بدءا من عام 1968، حيث أقام معرضا مشتركا مع فنانين عراقيين في لشبونة. ومن ثم عرض رسومه في بينالي لوبليانا بيوغسلافيا السابقة وبينالي ليتش ببلجيكا وبينالي بوينس أيرس بالأرجنتين وسواها من اللقاءات الفنية التي كان معظمها خاصا بفن الحفر الطباعي (غرافيك).

ومن يتأمل لوحات الدباغ لا بد أن يدرك أيّ أثر عظيم تركه فن الحفر الطباعي على طريقة معالجة الفنان لعناصره الفنية. فالدباغ الذي شغف بالأسود والأبيض «الأسود لي وللآخرين الأبيض، كما يقول» يستخرج عالمه الذي يبدو قليل المفردات من أعماق السطح ليهبنا مشاهد لا تقع عليها العين مباشرة بل تضطر للخضوع إلى إيحائها. وهو إيحاء ماكر تتغير تجلياته بين وقت وآخر. لذلك يهتم المتلقي بما لا يراه أكثر من اهتمامه بما يظهر على سطح اللوحة. وهنا بالضبط تكمن فكرة الدباغ عن وظيفة الرسم. إنه ينتزعنا من الواقع ليلقي بنا في خضم حقائق جمالية غير متاحة.

هناك تناقض واضح بين سكونية السطح وما يتفاعل تحته من أحداث. صمت يسبق صخباً كان مُعدّا سلفاً.

غادر سالم الدباغ إلى دمشق بعد الاحتلال الأميركي عام 2003 وعاش هناك لسنوات. ثم عاد إلى بغداد ليغادرها إلى عمّان قبل سنوات ومن ثم انتقل للعيش في الولايات المتحدة.

تجربة التجريدي الأول

تاريخيا يمكن اعتبار سالم الدباغ رائدا للفن التجريدي في العراق. هو صاحب أول لوحة تجريدية عرضت في العراق (1965). لم يسبقه أحد من فناني جيله أو الجيل الذي سبقه إلى التجريد. كانت المغامرة الفنية يومها لا تخرج عن نطاق محاولة التحرر من قواعد وشروط الحداثة الفنية التي انطلقت نهاية أربعينات القرن الماضي وتجلت في أوضح صورها في الخمسينات. ما فعله الدباغ أنه تبنى وحده القيام بمغامرة، تقع خارج سياق ما كان معتمدا باعتباره خروجا على الحداثة السابقة. ففي الوقت الذي كان فيه رسامون آخرون منهمكين في تفكيك ثنائية التراث والمعاصرة ألقى الدباغ خطوة جريئة على حافات المعاصرة العالمية حين طرح علنا مفهوم الرسم الخالص. وهو ما سيتأخر الكثيرون عن فهمة لأكثر من عقد من الزمن حيث شهد عام 1975 تحولا واضحا نحو التجريد.

تميز سالم الدباغ منذ بداياته بنزعته الثورية المتحررة. وهو ما دفعه إلى قطع صلته بما كان يُطرح من أفكار في شأن مسألة استلهام التراث أو المواءمة بينه وبين المعاصرة. اللافت في تجارب الدباغ التجريدية الأولى أنها ظهرت ناضجة، ولم تكن مجرد محاولات بدائية. وهو ما يؤكد أن الرسام الذي امتلك مهارة كبيرة في مجال الحرفة التقليدية كان قد اطّلع على الأساليب التجريدية العالمية بعمق وحين قرر أن يمضي قدما في تجربة التجريد الصافي فلم يكن ذلك القرار إلا انعكاسا لرفضه في أن يفصل بين الرسم والطبيعة، وهو ما يعني انحيازه الكامل للجمال الذي يصدر عن الرسم.

لحظة تختزل تاريخا جماليا

«ما الذي يعنيه لك ذلك المربع؟» أعتقد أنه سؤال مسلّ لطالما واجهه سالم الدباغ بشيء من عدم الاكتراث، بالرغم من أنه يكون أحيانا جادا في تأويلاته التي لا تمتّ إلى الحقيقة بصلة، غير أنها ترضي الآخرين وتنهي إصرارهم على الحصول على جواب مقنع.

لقد قُيض لي أن أرى الدباغ وهو يرسم. حدث ذلك في الدوحة عام 2000. ولأن الدباغ لا يخشى الرسم أمام الآخرين فإن حضور الآخرين بشرط أن يصمتوا لن يقطع الطريق أمام خيال يده. الرسم بالنسبة إلى الدباغ ممارسة جسدية. إنه رسام حركي. تتبع عينه خيال يده. وحين ينفصل عن اللوحة تستعيد عينه خيالها.

ذلك المربع الذي كان دائما موضع استفهام يولد من تلقاء نفسه. إنه ينبعث من أعماق السطح. لا يُرسم باعتباره مفردة مستقلة. ليس هناك ما هو جاهز ليُرسم. ما يظهر على سطوح لوحات الدباغ هو وليد لحظة الرسم. وهي لحظة تختزل تاريخا من الكشف الجمالي.

الدباغ يرسم مدفوعا بقوة ذلك التاريخ الذي هو ملكه الشخصي. يمكنه من خلال لوحته أن يروي لنا حكايات عن عالم لم يسبق لنا التعرف عليه. إنه ذلك العالم الذي يقيم بين دفتي كتاب لن يكتبه أحد. إنه كتاب الرسم.

ملاحظات في السيرة الثقافية

عام 1965 تأسست جماعة المجددين وكان سالم الدباغ عضوا مؤسسا فيها.

عام 1966 نشر شاكر حسن آل سعيد البيان التأملي.

عام 1969 نشرت جماعة الرؤية الجديدة بيانها التأسيسي وكان رافع الناصري أحد الموقعين عليه.

عام 1972 أقيم معرض «نجمع البعد الواحد» الذي دعا إليه شاكر حسن آل سعيد. كان الناصري واحدا من المشاركين فيه.

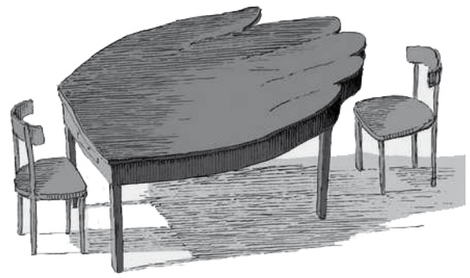
درس آل سعيد في باريس عام 1955.

درس الناصري في بكين عام 1958.

درس الدباغ في لشبونة عام 1967.

كاتب من العراق مقيم في لندن

سالم الدباغ



يتوقف الكاتب والباحث المغربي حسن طارق في كتابه «حقوق الإنسان أفقا للتفكير: من تأصيل الحرية إلى مأزق الهوية»، عند المرجعيات التي حكمت التطور الحقوقي بالمغرب، والسياقات المعرفية لتبلور فكرة حقوق الإنسان وتقعيدها على المستوى المحلي، إلى جانب عرضه للتطور التاريخي لمفهوم «الحق»، خاصة في علاقته بالتأطير الأخلاقي للمسألة الحقوقية بمختلف تشعّباتها المدنية والقانونية.

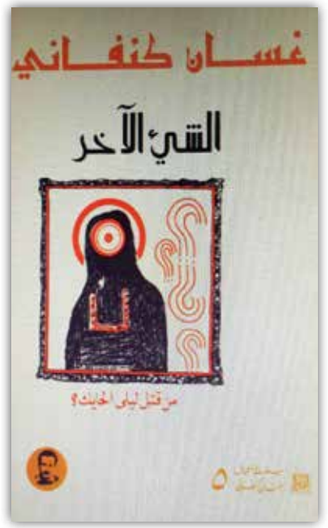
ويجد المفكر محمد سبيلا، في تقديمه للكتاب، الصادر مؤخرا عن دار توبقال للنشر في ثلاثة فصول، أن الكتاب يعكس اتجاها جديدا في مجال البحث في العلوم الإنسانية، معتبرا أن كتابات حسن طارق تشهد في مجملها على التطور البيّن للفكر المغربي في هذا المجال، إضافة إلى ما تتميز به من انفتاح معرفي على باقي التخصصات.

ويضيف سبيلا أن الكتاب يؤرّخ لتحوّل معرفي ضمني يتراوح بين التلقائية والوعي بأن العلوم السياسية في المغرب تعيش نوعا من المخاض المعرفي، الذي يبقى، بالنسبة إليه «مخاضا إيجابيا لأنه يعبّر عن طموح ثقافي نحو الانتقال أو المزاوجة بين البعد الوصفي والنقد الإشكالي» ■

حيرة القارئ أمام لغز قاتل ليلى الحايك

المنحى البوليسي في رواية "الشيء الآخر" لغسان كنفاني

عواد علي



نُشرت رواية غسان كنفاني "الشيء الآخر، أو من قتل ليلى الحايك"، أول مرة في مجلة "الحوادث" الأسبوعية التي كانت تصدر في بيروت، على تسع حلقات متتالية ابتداءً من يوم الجمعة 25 يونيو 1966. وهي الرواية التي تزامنت، في العام نفسه، مع روايتيه "ما تبقّى لكم" و"العاشق" (رواية غير كاملة). ولم ينشرها كنفاني في كتاب مستقلّ، قبل استشهاده عام 1972 مع ابنة أخته لميس في انفجار سيارة مفخخة على يد عملاء إسرائيليين. وصدرت طبعتها الأولى عام 1980، تلتها طبعة ثانية، ثم ثالثة. وقد تعرض كنفاني بسببها إلى حملة انتقادات عنيفة جدا، لأن عالمها يختلف جذريا عن عالم روايتيه السابقتين "ما تبقّى لكم" و"رجال في الشمس"، وكأن منتقديه وضعوا له إطاراً يحظر عليه الخروج منه، وهو الإطار "الوطني والقومي والنضالي"، كما يقول الكاتب المغربي مصطفى الولي (الجديد: 1/3/ 2015).

غسان كنفاني

يفصح عنوان "الشيء الآخر، أو مَن قتل ليلى الحايك" عن السؤال/اللغز الذي يهيمن على البنية الدلالية للرواية، وهو "من قتل السيدة ليلى الحايك؟"، وبذلك فإن العنوان يشكّل عتبةً استباقيةً تتحكّم في توجيه قارئ الرواية إلى ناحية سياقية محددة هي إثارة فضوله لمعرفة القاتل الحقيقي وليس شيئا آخر، أو لجعله يخمّن أياً من المتهمين (على افتراض وجود أكثر من متهم) تنطبق عليه مواصفات القاتل؟ وأرى أن من عيوب عنوان كهذا أنه يضع القارئ في دائرة مغلقة ليدور في حدودها، في حين أن العناوين الأكثر "مقبوليةً"، في تصوّري، هي التي تخرق أفق انتظار القارئ (أو ترقبه)، حسب منظور جمالية التلقي، وبتعبير ياوس "تدمير المعيار القائم للتوقعات"، وهو ما يسميه بـ"الجمالية السلبية"، أو "الجمالية الانتقائية". ويبدو لي لو أن كنفاني اكتفى بالعنوان الأول "الشيء الآخر" لما كان له هذا الأثر "السلبي" في توجيه القارئ هذه الوجهة.

على أيّ حال، الرواية ذات طابع بوليسي أو شبه بوليسي، وإذا كانت السمة الكبرى للرواية البوليسية ترك القارئ في حيرة من أمره أمام لغز موضوعها، فإن رواية كنفاني من هذا النوع. لكن لغز هذه الرواية ليس في تفاصيلها، بل في ثيمة محددة هي "القاتل المجهول" مقابل صمت المتهم بقتل السيدة "ليلى الحائك"، وهو المحامي "صالح"، الذي يؤثر الصمت طوال أيام التحقيق والمحاكمة. لكن لماذا؟ يقول في إحدى لحظات اعترافه إنه "وليد شيء آخر: لو كان وليد الشجاعة لحطّمه الخوف ولكنه وليد الاقتناع.. كلا، وليد ما هو أكثر عمقاً من الاقتناع، وليد الشعور بالعبث" (ص 84، ط 3). ويحيلنا هذا الشعور على شعور "ميرسو"، بطل رواية "الغريب" لكامو، بالعبث واللامبالاة، لكن الفرق بين الشعورين أن الأول يدفع "صالح" إلى الصمت، أما عند كامو فإنه يدفع "ميرسو" إلى قتل الشاب العربي، الذي وقع بينه وبين "رايمون" (صديق ميرسو) شجار على الشاطئ نتجت عنه جروح سطحية في ذراع الثاني وفمه.

المصادفة

ثمة عنصر مشترك بين كلا الروايتين هو "المصادفة"، ففي رواية كنفاني يقتنع "صالح" بأن الذي رتّب قصة مقتل "ليلى" كلها هو "شيء" أكبر من تسلسل الحوادث المنطقي، وأن البطل الوحيد فيها هو قوة لا يستطيع القانون الاعتقاد بوجودها إلاّ إذا جاءت لتثبت بطلان شيء حدث، وليس حين تكون هي وراء شيء يحدث (ص 63). هذا الشيء هو "المصادفة". وفي رواية كامو يجيب "ميرسو" القاضي، الذي سأله عما إذا عاد إلى النبع بقصد قتل العربي، "كلا.. إن الأمر محض صدفةً" (ص 104، ترجمة محمد آيت حنّا، طبعة دار الجمل). وتتردد كلمة "الصدفة" في المحاكمة على لسان "رايمون"، والمدّعي العام أكثر من مرة، بل إن الأخير يتصدى لـ"رايمون" قائلاً "إن الصدفة أثقلت كاهل الضمير بما يكفي من الأوزار في هذه القضية" (ص 111).

ولعل وجود هذا العنصر المشترك بين الرّوايتين ما يدعو إلى القول إن كنفاني ربما كتب روايته ببعض التأثر برواية كامو، في سياقها العام، وقد أشار بعض الكتّاب إلى شيء من هذا القبيل في ملاحظته أن "صالح" حوّل المحاكمة في ذهنه إلى محاكمة شبيهة بمحاكمة "ميرسو". لكن لا بد من التأكيد أن "المصادفة" لعبت دوراً حقيقياً في رواية كنفاني، في حين أنها أقرب ما تكون إلى اصطناع حجّة واهية من طرف رجل عابث، غير مبالٍ، يستبطن حسّاً "عنصرياً"، "كولونيالياً" في رواية كامو. وما يعزّز ذلك أنه عاد إلى موقع الشجار، عقب ساعات قليلة من وقوعه، حاملاً مسدساً، وحينما ينتهي من تنفيذ جريمته يصف جسد ضحيته بأنه "جسد كانت تخترقه الرصاصات دون أن يظهر عليه أثرها. وكان الأمر أشبه بأربع طرقات خفيفة أطرقها على باب الشقاء" (ص 72).

الصمت

لا يكتفي "صالح" بتسويغ الصمت على أنه وليد الشعور بالعبث فقط، بل اختاره لعدة أسباب، مدركاً معناه ونتائجه، أكثر من أيّ إنسان آخر، إدراكاً كاملاً، فهو يعزوه تارةً إلى أنه قرّر عدم الاعتراف بعلاقته بـ"ليلى"، أوّلاً لأن تلك العلاقة ليس لها أدنى ارتباط بالأمر كله، وثانياً لأن "ليلى" يجب أن لا تدفع ثمن اعترافه الذي لن يحل اللغز بأيّ حال من الأحوال، وثالثاً لأن مثل ذلك الاعتراف سيدمّره هو وزوجته وأطفاله. ويعزوه تارةً أخرى إلى أنه لو أطلق لسانه لأساء إلى عدد كبير من الناس الذين يحبهم دون أن يقدر على إثبات براءته، ومن بين هؤلاء "سعيد الحايك" زوج "ليلى".

الرسالة

السارد في الرواية هو الشخصية الرئيسة نفسها "صالح"، يكتب رسالةً لزوجته "ديما" بينما ينتظر تنفيذ الحكم الصادر بحقه "الإعدام شنقاً حتى الموت"، بعد إعلان القاضي أن هيئة المحكمة مقتنعة تماماً بأن صمته هو نوع من الاعتراف الرسمي بالجرم

سببه وفرة الأدلة، ويطلب "صالح" من محاميه تسليم الرسالة إلى زوجته. في هذه الرسالة يعترف بكل شيء، يخاطب "ديما" والقارئ معاً، راوياً القصة الحقيقية، قصته وقصة ذلك "الشيء الآخر" الذي كان، طوال أيام السجن القاسية، في عراك صامت معه. واستهلال الرسالة هو مفتتح الرواية نفسها "أنا لم أقتل ليلى الحايك.. أقولها لكِ أنتِ، يا ديما الحبيبة الرائعة.. وأقولها لكم جميعاً أيضاً. أقولها لكم جميعاً للمرة الأخيرة، دون أن أتوقع مردوداً لا بالجزاء ولا بالعقاب، ولذلك لا بد أن تكون صادقةً: فليس ثمة أصدق من حكم يطلقه على نفسه رجل ميت! أنا لم أقتل ليلى الحايك" (ص 11).

من الذي قتلها إذن؟

في سياق تبرئة "صالح" نفسه يقول مخاطباً زوجته "شيء آخر هو الذي قتل ليلى الحايك، شيء لم يعرفه القانون، ولا يريد أن يعرفه.. شيء موجود فينا، فيك أنت، فيّ أنا، في زوجها، وفي كل شيء أحاط بنا جميعاً منذ مولدنا. نعم: أنا جزء من الجريمة، وأنت كذلك... ولكن الذي نفّذ الجريمة هو وحش غامض ما زال -وسيظل- طليقاً" (ص 13).

يسرد "صالح" في الرسالة، مجريات التحقيقات التي تمت معه، ويكشف من خلالها أن "سعيد" صديقه، وأن "ديما" هي التي عرّفته، في نادٍ ليلي، ليلة عيد ميلادها، إلى زوجته وصديقتها أيام الدراسة "ليلى"، ويعترف بأن ليلى كانت نصف جميلة، لكنها امرأة سهلة، تتوقد باهتياج مثير، وليس بوسع الرجل العاقل أن يمنع نفسه من التفكير بها كعشيقة. ويقوده هذا الهاجس إلى بذل محاولة لاصطيادها، رغم أنه يحبّ زوجته، مستثمراً تكليف زوجها "سعيد" له بأن يتولّى الدفاع عن دعوى يريد أن يرفعها شاب في الأرجنتين يدّعي أنه ابن غير شرعي لوالد "ليلى"، ويطالب بحصته من الثروة التي تركها ذلك الوالد. والموضوع برمته بالنسبة إلى "سعيد" أنه يحب "ليلى" ولا يريدها أن ترث المال كي لا يفسد عليه كل شيء، ولا هو يريد أن يرث ذلك المال. ويستغل "صالح" زيارة "ديما" لأختها في بغداد، ورحلة "سعيد" إلى الأرجنتين لإجراء تسوية مع الابن غير الشرعي، فيدعو "ليلى" إلى سهرة في أحد المطاعم، ويقنعها بشرب كمية من النبيذ أكثر ممّا أرادت، ثم يوصلها إلى شقتها، ويتبعها إلى الداخل لتحقيق نزوته. ويعترف بعد ذلك بأنه ذهب معها إلى الفراش تحت دافع من المصادفة والاشتهاء والتغيير، وقد استعمل كلاهما القوة الفائضة التي أفرزتها المصادفة والشهوة خارج طوق العادة.

ويستمر السرد، وصولاً إلى اتهام "صالح" بقتلها لوجود أدلّة تدينه، قبل أن ينتقل إلى وقائع المحاكمة، بكامل تفاصيلها وإفادات الشهود فيها، والتي تنتهي إلى الحكم عليه بالإعدام.

يسفر كنفاني، في هذه الرواية، عن امتلاكه ثقافةً قانونيةً رصينةً، مظهراً معرفةً دقيقةً بأصول القوانين والمحاكم وأساليب الادعاء والدفاع، إلى جانب ثقافة معرفية يوظفها في غاية السلاسة، وعبر تساؤلات شبه فلسفية حول الموت والحب والزواج والخيانة والحقيقة والعدالة والأخلاق والغضب، وافتقاد القانون إلى العاطفة والحس الإنساني "هل يستطيع القانون أن يغضب" أن يغار؟ أن يشعر بمرارة الخيانة؟ أن يمزّقه الملل؟ أن يفهم منطق الخروج عن العادة؟..." (ص 90)، تساؤلات تجسد، بشهادة الناقد صدوق نورالدين، صورة الروائي المثقف الذي لا تنحصر كتاباته الإبداعية في الأيديولوجي كواقع سياسي أو كوجدان، وإنما في الكوني كقضايا تتطلب المزيد من الاهتمام.

كاتب من العراق

سعود عبدالله

تراب الماس والجريمة المبررة

مي المغربي

إن علاقة علم النفس بالرواية علاقة نقدية في الأساس، فقد استخدم المنهج النفسي في تحليل نفسية الكاتب من خلال أعماله الأدبية، والمنهج النفسي حين يستخدم في النقد يعتبر بمثابة الآليات والأدوات الإجرائية التي اعتمدها الناقد في فهم أسرار الأدب ودراسته مرتكزا على نظريات علم النفس التي جاء بها سيغموند فرويد. فعلم النفس وسيلة مهمة في عملية كشف أسرار الرواية ذاتها والدخول في أعماقها، وذلك باستخدام آلياته لسبر أغوار أنماط الشخصيات لفهمها.

وبناء على ما سبق سأقرأ رواية «تراب الماس» في ضوء فنيات فرويد، وهو ما يطلق عليه التحليل النفسي الكلاسيكي. وعن طريق القراءة المتأنية لمونولوجات شخصيات الرواية نجد أنها -الشخصيات- معقدة وتمر بمراحل مختلفة تظهر كوامنها المعتلّة ودوافعها لما ارتكبته.

وبشيء من التفصيل ننظر عن كثب في شخصيات الرواية المحورية ونبدأ بـ«طه» بطل الرواية، الشاب الكلاسيكي الذي يعيش حياة رتيبة روتينية، يعاني من اضطراب القلق العام وهو ما يظهر على تصرفاته لما مرّ به من اضطرابات إثر ترك أمه له دون إبداء أسباب، وهو ما كان سببًا في عدم استطاعته الاعتراف بحبّه للفتاة التي تعجبه. أما «سارة» وهي الفتاة التي يحبها البطل، فلديها عدة أعراض من اضطراب الهستيريا «تساعد طه بل وتنقذه مرة من الموت وتدعمه معنويا بشتّى الطرق».

سارة تنهش في وجدانها صراعات نفسية بسبب عدم قدرتها على التوازن بين أفكارها وبين عادات المجتمع المفروضة عليها. فهي تعيش شخصية بشبه نمطين. فكما يقول الراوي «غريب أمر تلك الفتاة تريد أن تكون ملفتة دون أن يلتفّ الذباب حولها».

أما عن الجانب المظلم من شخصيات الرواية فنجد «السرفيس» الذي يتجلى فيه بوضوح أبعاد الشخصية السيكوباتية. يستلذ بالقتل والأذى ولا يشعر بالذنب فهو مجرم حقيقي ويحب ذلك. ثم «وليد سلطان» الضابط العدائي النرجسي الذي لا يهمّه أحد قدر نفسه، والاحتفاظ بسلطته، لديه لمسة من السيكوباتية أيضًا. تلك الشخصيات التي ذكرناها ينطبق عليها كل ما تحتاجه روايات الجريمة. حفنة من المرضى والمضطربين، يسعون للثأر من شيء ما حسب وجهة نظر كل واحد منهم..

في الجزء الأول من الرواية يكون طه مدفوعًا بشيء من الإجبار لارتكاب الجرائم، ولكن عندما نصل إلى النصف الأخير من الرواية، يكون طه هو من يريد فعل ذلك ويخطط بشكل دقيق للانتقام حتى يشفي غليله ويربح جولة أخري وبذلك يضعنا الكاتب أمام أكثر من مجرم ولكنهم مختلفون ودوافعهم مختلفة. وسنأخذ طه والسرفيس كمثال للشرح. الاثنان قاما بالقتل عمدا بل حتى في نهاية الرواية، فطه صار يريد القتل وأصبحت لديه الإرادة التي تعتبر القوة المتكاملة للشخصية وقدرة الفرد على اتخاذ القرارات.

أحمد قدور

لكن السرفيس ينطبق عليه مثل ما قال فرويد في كتابه «ومن الأشياء المشتركة في كلتا الصفتين ومن الشروط الضرورية للتعبير عنهما انعدام الحب والافتقار للتقدير العاطفي في الموضوعات الإنسانية». أما طه فيختلف عن السرفيس فهو شخص يمكن وصفه بأنه لا أخلاقي. فالرجل اللاأخلاقي -كما قال فرويد- هو الإنسان الذي يستجيب للإغراء بمجرد أن يشعر به في قلبه دونما تأجيل. والإغراء هنا هو تخليص الأرض من الشر، من الفساد. تغريه تلك المسألة مثل والده «حسين الزهار» الذي أغري من قبله حتى مل وتمنى الخلاص من نفسه ومن ما يدفعه للقتل.

وبتتبع أحداث الرواية وعند احتدام الأحداث، وانتصار طه في عدة جولات تعجبه اللعبة، خصوصا أنها تشعره بأهميته، وأن يفعل شيئا ينتشله من الروتين والتهميش والعجز الذي يشعر به، خصوصا وأنه وجد الغائية التي تعتبر الهدف الأسمى والأساسي في حياة الفرد بدافع التخلص من الشر. وهذا ما يتجلى في آخر مشهد في الرواية عندما يقرر أن يتخلص من سلاحه -تراب الماس- ويقف عند تلك النقطة. لكنه يجد دافعًا يلوّح له للاستمرار بمثابة دافع مغلف بشيء من النوايا الجيدة.

باحثة من مصر

المختصر

كمال بستاني

النهضة المهدورة

يرى الباحث والأكاديمي الأردني زهير توفيق في كتابه «النهضة المهدورة: مراجعات نقدية في المشروع النهضوي العربي»، الصادر حديثا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، أن أزمة النهضة العربية تتمثل في تناقضاتها الداخلية والذاتية التي مهدت الطريق للأسباب الخارجية لإعاقتها ومنع تحققها في الواقع، وأن تلك الأسباب لم تترك للعوامل الداخلية الفاعليةَ اللازمة لتقوّم مسيرتها وتحميها من السقوط والتصفية، وقد تداخلت العوامل الداخلية والخارجية في مرحلة لاحقة، وشكّلت عاملاً واحداً ظهرَ في التأخر التاريخي الشامل الذي تعمّق في التخلُّف لاحقاً، وكان سبباً ونتيجة للاستبداد والتقليد، ومن ثم السقوط والفشل.

ويوضح الباحث أن مسؤولية الفشل والانهيار الممتد تقع على عاتق النهضويين العرب الذين أنتجوا خطاباً نهضوياً قابلاً للتفكك والانهيار من حيث المبدأ، مستوحين نظرية مالك بن نبي القائلة بقابلية الاستعمار، والتي فسّرت نجاح الاستعمار في السيطرة واستغلال الأرض والإنسان، باستسلام الإنسان الشرقي لقدره.

حقوق الإنسان أفقا للتفكير

يتوقف الكاتب والباحث المغربي حسن طارق في كتابه «حقوق الإنسان أفقا للتفكير: من تأصيل الحرية إلى مأزق الهوية»، عند المرجعيات التي حكمت التطور الحقوقي بالمغرب، والسياقات المعرفية لتبلور فكرة حقوق الإنسان وتقعيدها على المستوى المحلي، إلى جانب عرضه للتطور التاريخي لمفهوم «الحق»، خاصة في علاقته بالتأطير الأخلاقي للمسألة الحقوقية بمختلف تشعّباتها المدنية والقانونية.

ويجد المفكر محمد سبيلا، في تقديمه للكتاب، الصادر مؤخرا عن دار توبقال للنشر في ثلاثة فصول، أن الكتاب يعكس اتجاها جديدا في مجال البحث في العلوم الإنسانية، معتبرا أن كتابات حسن طارق تشهد في مجملها على التطور البيّن للفكر المغربي في هذا المجال، إضافة إلى ما تتميز به من انفتاح معرفي على باقي التخصصات.

ويضيف سبيلا أن الكتاب يؤرّخ لتحوّل معرفي ضمني يتراوح بين التلقائية والوعي بأن العلوم السياسية في المغرب تعيش نوعا من المخاض المعرفي، الذي يبقى، بالنسبة إليه «مخاضا إيجابيا لأنه يعبّر عن طموح ثقافي نحو الانتقال أو المزاوجة بين البعد الوصفي والنقد الإشكالي».

استعادة الهوية الحضارية العربية

يبحث كتاب الباحث الفلسطيني إبراهيم يحيى شهابي «استعادة الهوية الحضارية العربية»، الصادر حديثا عن دار الفكر بدمشق، في طبيعة الهوية العربية، وما أصابها من علل أدت إلى إخفاق أبنائها في التفاعل مع الأحداث بصورة صحيحة، حتى آلت حالها إلى ضعف.

قسّم المؤلف كتابه إلى خمسة فصول ألقى فيها الضوء على نظريات تشكل الأمم، وناقش النظريات القومية، وعرّف الهوية الحضارية ومكوناتها، وتحدث عن الهوية الحضارية العربية ومكونيها الأساسيين: النظرية الكونية الإسلامية والعروبة ثقافة ولغة.

وناقش ما آلت إليه الهوية الحضارية العربية من خلال جملة عناوين، منها «التتابع: توصيات كامبل بنرمان»، و«إحلال اللغات العامية محل العربية الفصحى»، و«حاجز البشري المعادي لشعوب المنطقة»، و«إخفاق الأحزاب والحركات مقابل المشروع الصهيوني»، و«الوضع الراهن للحضارة العربية. وختم الكتاب بعنوان «العلاج»، مشيرا إلى تجارب الشعوب الحية في النهوض من كبواتها، ومن ثم الخطوات التي يجب على العرب اتّباعها للنهوض.

أصول التأويلية

تأتي ترجمة الأكاديمي التونسي فتحي إنقزو لكتاب الباحث الفرنسي ج. غوسدورف «أصول التأويلية»، الصادر مؤخرا عن مؤسسة «مؤمنون بلا حدود» في الرباط، لتمثّل حدثًا في حقل الثقافة الفلسفية العربية. فوفقًا للدكتور محمد أوهاشم محجوب، في تقديمه للترجمة، يعد غوسدورف من أهمّ الجامعيين الفرنسيين العارفين بتاريخ الفلسفة الغربية، ولاسيما الألمانية الحديثة والمعاصرة، وكتابه هذا ليس فحسب واحدًا من النصوص الكثيرة التي تحكي فترات «عمر العقل التأويلي»، على حدّ عبارة الهرمينوطيقي الكبير جان غرايش، بل هو استعادةٌ موجَّهةٌ للأصول في نوع من القصّ الذّاتي المفضي إلى اضطلاع العقل بنفسه واعترافه بإيّائيته التي له؛ إنه، في تبدّلاته الكثيرة، وفي تغيرات السؤال المطروح عليه، يظلّ هو إيّاه. هي استعادةٌ موجَّهةٌ؛ لأنّ غوسدورف يدافع عن أطروحةٍ في تكوُّن العقل الهرمينوطيقي، ويستبعد، في مقابل ذلك، أطروحة قامت عليها غالبية سرديّات العقل الهرمينوطيقي إلى اليوم.

يتألف الكتاب من ثلاثة أبواب، الأول «الأصول»، وجاء في سبعة فصول، ابتداء من «العصر الذّهبي للتأويلية الإسكندريّة»، وانتهاء بفصل «من الشّرح إلى التأويلية»، الثاني «التأويلية الرومنطيقيّة» وجاء في خمسة فصول، والباب الثالث «المنوال البيولوجي في العلوم الإنسانية» وجاء في فصلين «مقولة الحياة في العلوم الإنسانية»، التأويليّة العضوانيّة».

ديكارت وإليزابيث

يتضمّن كتاب «مراسلات ديكارت وإليزابيث»، الصادر حديثاً عن دار «الرافدين»، المراسلات التي تبادلها الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت مع أميرة بوهيميا «إليزابيث». وتكاد تكون هذه المراسلات، التي ترجمتها نوال طه ياسين وابتسام خضرة، سبباً في شهرة هذه الأميرة في حقل الفكر والفلسفة وتشكّل أفكارها الفلسفية، وفيها تضغط بشكل كبير على ديكارت في نقاشها حول العلاقة بين مادتي العقل والجسد، وعلى وجه الخصوص إمكانية تفاعلهما السببي وطبيعة اتحادهما.

تتفق الأميرة مع ديكارت في طبيعة العواطف وتنظيمها وطبيعة حرية الإنسان في الإرادة وتوافقها مع الإصرار السببي، لكن ما يهم حقاً في هذه الرسائل ما يمكن معرفته عن وجهات نظر ديكارت في أمور مختلفة.

تبدأ مراسلة إليزابيث مع ديكارت بمبادرة منها عام 1643 وتستمر حتى وفاة ديكارت في أوائل عام 1650. ومن المثير للاهتمام أن إليزابيث تقدّم طبيعتها الخاصة كأنثى كشرط جسدي واحد يمكن أن يؤثر على العقل، بينما يعترف ديكارت بأن هناك عتبة معينة للصحة الجسدية ضرورية للحرية التي تميّز الفكر العقلاني، ويتجاهل التفاتة إليزابيث لمسألة الجسد المؤنث.

فلسفة البدائل الثقافية

لا يهدف كتاب «فلسفة البدائل الثقافية»، للباحث العراقي ميثم الجنابي، الصادر مؤخرا عن دار ميزوبوتاميا في بغداد، إلى وضع تاريخ شامل لفلسفة الحضارة الإنسانية، رغم وجودها الدائم والذائب فيما يضعه هنا، بل إلى تأسيس الرؤية الفلسفية الثقافية للتاريخ والفكرة المستقبلية من أجل تأسيس الفكرة العربية، وتحديد مهمّاتها الواقعية للانتقال من المرحلة الدينية السياسية، التي مازال العالم العربي مقيدا في شرنقتها لخمسة قرون متوالية، بعد سقوط الأندلس وغرناطة عام 1492، إلى المرحلة السياسية الاقتصادية. ومن ثم فإن المقصود بـ«فلسفة البدائل الثقافية» هو تفسير التاريخ الذاتي للأمم، ورؤية آفاقه من خلال تحديد المسار الفعلي في مراحله الثقافية ووعيها الذاتي. إنها تحتوي بقدر واحد على البحث عن قوانين التاريخ ومنطق الثقافة بالشكل الذي يجعل من إدراكهما المتوحد أسلوب وعي الذات الاجتماعي والقومي. وبالتالي يجعل من التفسير أداة لتوسيع وتعميق وعي الذات في مختلف الميادين والمستويات بالشكل الذي يعيد على الدوام تأسيس منظومة الرؤية، وتحقيقها الفعلي في الوجود الطبيعي والماوراطبيعي للفرد والجماعة والأمة. وذلك يعني أنها فلسفة تاريخية ثقافية قومية بالمعنى المجرد، وسياسية بمعناها العملي. وفي كلتا الحالتين لا تحتوي على استعداد للتأويل المفتعل والمتحزّب، على العكس، فإنها تنفيهما بمعايير الرؤية العقلانية والنزعة الإنسانية وفكرة الاحتمال الدائم، بوصفها الأضلاع الثلاثة القائمة في تاريخ المسار الطبيعي للأمم ومنطق ارتقائها الثقافي. وفي هذا تكمن منهجيتها الخاصة.

بنية الذات وسؤال الهوية

ينطلق الباحث الأردني سمير عميش في كتابه «بنية الذات وسؤال الهوية: تعدد الهويات الفردية وتنوعها»، الصادر حديثا عن دار أزمنة في عمّان، من قناعته بالتقاء تجارب الأمم والشعوب عند مجموعة من القيم الإنسانية، التي تشترك في الغايات العامة، وفي التأكيد على حق الإنسان المطلق في تحديد هوياته، وفقاً لتعدد مصادرها وتصنيفها تبعاً

المختصر

للنمط السائد في المجتمع الذي ينتمي إليه أو يعيش فيه. وهو في سبيل خدمة هذه الفكرة يضع «التعددية» و«التنوع» بمفاهيمهما الأساسية وعناصرهما الأولية في مساقات بنية الذات البشرية، ومصنفات دوافعها التي تشكل لغزاً يحول دون صياغة نظرية عامة، يمكنها أن تغطي مختلف أنواع المزاج الإنساني ورغبات الأفراد وهواياتهم ومواهبهم وقدراتهم، وتقوم على قواعد علمية يمكن البناء عليها، في سبيل تكوين فهم نمطي للذات.

إن «التعدد» من وجهة نظر عميش لا يقف عند حدود الاختلاف في الرأي أو الموقف أو المنهج، بل يتعدّاها إلى الكينونة التكاملية، وخاصة عندما تتكامل صيغ الأهداف المقصودة ومراميها وغايات النشاط العملي، ذلك النوع من النشاط الذي تسعى إليه الفعاليات المعنية. وتبدو الثقافة التعددية، بحسب توصيف المؤلف، بملامح يعدّها مهمة وأساسية، وتتمثل بمبادئ ديمقراطية مستقرة، ووضوح المعايير الحياتية ووجود ضوابط متناسقة وحيوية المعايير الخاصة بالعملية الديمقراطية، إلى جانب المهارات والتقاليد.

فتنة الأسلاف

يعتقد الكاتب والباحث العراقي رسول محمد رسول، في كتابه «فتنة الأسلاف: هايدغر قارئاً كانط»، الصادر عن مؤسسة مؤمنون بلا حدود في الرباط، بأن الافتتان هو شغف، لكنه الشغف القرائي التأويلي بحسب تجربة فيلسوف الغابة السوداء مارتن هايدغر، وهذا الأخير نفسه بدا مفتوناً بعدد من الفلاسفة كانوا سبقوه، ومنهم إمانويل كانط، ولهذا جاء العنوان الفرعي «هايدغر قارئاً كانط».

يذهب مؤلف الكتاب إلى أن للفيلسوف هايدغر رؤية واضحة بشأن التراث الفلسفي؛ ذلك أن التّراث ليس مجرّد ركام إنّما هو حضور، ويسوق نصّ ما قاله هايدغر نفسه في كتابه «مبدأ العلة»، فلا بد «أن نرى في فكر السَّلف أكثر من مجرّد ركام من الآراء الفلسفية الدائرة؛ التراث حضور يحمل الفكر، ويجعلنا نبحث عنه حيث تنقاد الذات إلى أفق يتخطّى الذات (نفسها) لتتوحّد فعلياً مع التراث وبه، فها هنا الحافز، الحافز الوحيد الذي يشدّنا إلى الطواف حول مبدأ ما في التراث». ومن قبل كان سلفه الألماني نيتشه قال «التفلسُف هو فن التواصل الراقي مع الأسلاف». وبهذه الرؤية الفلسفية عاش هايدغر مع أسلافه خلال عقود حياته على نحو تواصلي راقٍ فكانت قراءاته رائعة الوفاء لأسلافه كما هي لذات هايدغر نفسه، وهو ما توقّف عنده رسول الذي راح يفرّق بين «الهرمينوطيقا» من وجهة، و«التأويل» من وجهة أخرى في فلسفة هايدغر وعلى نحو باكر استناداً إلى نصوص مارتن هايدغر نفسها، وهي تفرقة جوهرية في فلسفة هايدغر برمتها.

الحرية في الفكر العربي المعاصر

يتناول كتاب «الحرية في الفكر العربي المعاصر»، لمجموعة من المؤلفين العرب، الصادر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات في 25 فصلا، مفهوم الحرية وقضايا الفكر العربي منذ انطلاق النهضة العربية الحديثة وحتى الآن، ويعالج مؤلفو الكتاب الإشكالات التي تحيط بمفهوم الحرية وطريقة مقاربة وإعادة صوغه بما يجيب على أسئلة التقدم والتنمية والحداثة في المجتمعات العربية، وكذلك علاقة مفهوم الحرية بالليبرالية والحرية الدينية والإبداع الفكري والمشروعية السياسية والدستورية والتحرر الوطني وقضايا المرأة.

يتضمن الكتاب، الذي توزع على ثمانية فصول، أبحاثا لكل من: علي مبروك، شمس الكيلاني، المنجي السرياني، عبدالرزاق بلعقروز، رجا بهلول، مهند مصطفى، عبداللطيف المتدين، عبدالوهاب الأفندي، محمد أوريا، ثناء فؤاد، معتز الخطيب، سعيد أقيور، محاسن عبدالجليل، سهيل الحبيب، أحمد مفلح، وفريدريك معتوق.

وشارك كذلك في فصول الكتاب كل من علي مُولي، شاكر الحوكي، نابي بوعلي، محمد مريني، عبدالحق هقي، محمد الحاج محمد، سامية إدريس، خالد العسري، وإبراهيم بوتشيش. وافتتح المفكر فهمي جدعان الكتاب بكلمة عن «الاستبداد»، مذكرا بإرث الوطنية العربية التاريخي المستمد من استبداد ذي مرجعية مدنية أو علمانية، أو استبداد مستند على فقهاء حرّموا الخروج على الحاكم.

نقد الحرية

يقدم كتاب «نقد الحرية: مدخل إلى فلسفة إمانويل ليفيناس» للباحث الجزائري رشيد بوطيب، الصادر مؤخرا عن دار الاختلاف الجزائرية، في فصله الأول، علاقة ليفيناس بالفلسفة اليهودية، الألمانية ورموزها الكبار: هرمان كوهين، فرانس روزنتسفايغ، ومارتين بوبر، الذين يُعدون من رموز الفلسفة الحوارية في ألمانيا، وكان لهم تأثير كبير على الفلسفة الأخلاقية التي أسسها ليفيناس، والتي يمكن قراءتها مثل ردة فعل على مركزية الذات في الفلسفة الغربية.

في الفصول الأخرى للكتاب يدخل الفيلسوف الفرنسي ليفيناس في حوار نقدي مع النظرة إلى الآخر (سؤال الغيرية) عند كل من عمالقة الفلاسفة هوسرل، هايدغر، وسارتر، مؤكدا أن الآخر، أو وجه الآخر يظل أصل المعنى ومآله في آن.

وللتعريف بفيلسوف الغيرية ليفيناس يكتب رشيد بوطيب «المكتبة العربية تجهل ليفيناس، فيلسوف الغيرية بامتياز. ليفيناس، صوت الآخر في الفلسفة الغربية، الذي فقد كلّ أسرته خلال الحكم النازي لشرق أوروبا، وبالضبط لبلده الأصلي ليتوانيا، صوت مختلف ومغاير. جاءت كتاباته لتندد بالعقل كسياسة توسعية وبالحرية كنزعة إرهابية ترفض غيرية الآخر المطلقة، تختزله في معنى، تشكله بحسب نموذجها، تسيطر عليه». ويتابع بوطيب «من منا يذكر كلمات ليفيناس عقب مذبحة صبرا وشاتيلا «الإنسان أكثر قداسة من كل أرض مقدّسة». جاءت فلسفة ليفيناس أو أخلاقه كفلسفة أولى -أخلاق الأخلاق كما يسميها لأنها لا تبغي بناء قواعد أخلاقية- تفكيكاً للتقليد الأنوي للفلسفة الظاهراتية من جهة، ولأنطولوجيا هايدغر بعمائها الأخلاقي من جهة ثانية».

أسئلة قلقة في الراهن العربي

بلغة سلسة وضمن مقالات تشكل انطباعات حرة، تبتعد عن ثقل الكتابات الأكاديمية، وتقترب من عمق الراهن العربي وتحولاته، يطالعنا الباحث الجزائري بشير ربوح بكتاب جديد عن منشورات الاختلاف يحمل عنوان «أسئلة قلقة في الراهن العربي».

يضم الكتاب، الذي صدر بالاشتراك مع منشورات ضفاف اللبنانية، تسعة عشر دربا تشكل عصارة تأملات عارفة بأسئلة الراهن الجزائري والعربي، خاصة في ما يتعلق بصدمته بالحداثة.

ودون أن يثقله بالهوامش والإحالات يستهل الدكتور ربوح كتابه بمساءلة للمفكرين الجدد الذين ذهبوا ضحية الإعلام، مستشهدا بحالة ميشال أونفري، منبّها إلى الدور المتعاظم لوسائل الإعلام التي غدت مؤسسة أسطورية مهيمنة على الفضاء العام ولها المقدرة المطلقة في صناعة الواقع وتسييره وتوجيهه إلى مرام تصنع في غرف السياسيين، مؤكدا أن وسائل الإعلام تحوّل «الشعوب إلى مجرد حشود» وهو ما تنبه له أونفري.

وفي حديثه عن الواقع العربي يؤكد صاحب الأسئلة القلقة أن»الوقت لم يعد مناسبا للحديث عن خطاب جنائزي نحتفل فيه بجلد الذات» مضيفا أن المنزع النقدي هو الدرب الوحيد، معترفا في الوقت ذاته «بأن توطين النقد في الثقافة العربية محاولة على درجة عالية من الخطورة والتعقيد، لأن البنية العميقة لهذه الثقافة لا تقبل على الإطلاق حضوره في مسطح تفكيرها».

أوديسا الرمز

يدرس الباحث الأكاديمي العراقي سمير الشيخ، في كتابه «أوديسا الرمز: دراسات في الكون السيميائي»، الصادر مؤخرا عن دار الرافدين في بيروت، المغامرة الجديدة في تحليل منتوجات الثقافة المكتوبة والمرئية، والسيميائيات في المسار العام: نظرية النظم الرمزية وإنتاج العلامات، وفي الكون الثقافي: تحليل وتأويل الأشكال الثقافية.

حملت فصول الكتاب مجموعة عناوين منها «ممر إلى السيميائيات»، «الترجمة السيميائية»، «النقد السيميائي»، «سيميائيات الصورة»، «اللغة الاستعارية والبصرية في الشعر»، «سيميائيات الفن: جماليات الفن العراقي الرافديني»، و«السباحة في قارورة عطر»، عبر تحليل سيميائي للإعلان بوصفه منظومة من العلامات والرموز المرتبطة بالثقافات المولدة له.

يؤكد سمير الشيخ أن كتابه يقوم على مغامرة جديدة في تحليل منتوجات الثقافة المكتوبة والمرئية، واللسانيات التي تُعنى بنظام الرموز اللفظية، مشيرا إلى أنّ السيميائيات تتعدى اللغة لتدرس نظم العلامات لدى الحيوان والنبات، بل أبعد من ذلك لتشمل دراسة الرسائل التي تبثها المرئيات الصورية والأبنية الموسيقية عبر السيميائيات البصرية.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

إدوارد شهدة

أرنيستو دي رينزو
المائدة المتوسّطية صحن مشترك

نحن لسنا مجرّد أَكَلَة الباستا أو أَكَلَة للكسكسي أو السوشي، بل نحن متناولو رموز وصورٍ وسردٍ مُغاير، بالذات لأنّ الغذاء شيءٌ أكثر تعقيداً وتشكّلاً ممّا يقوله لنا، في العادة، خبراء التغذية أو الطبّاخون المشهورون. إنما ينبغي ألاّ نتناسى أبداً بأن الغذاء ثقافة نعيشها، ولكونه كذلك يُصبح الطعام الذي نتناوله معطى هاما للهويّة، فهو يُتيح لنا، من جانبٍ، الترابط مع هويّتنا، ومن الجانب الآخر يتحوّل أيضاً إلى أداة لتجاوز تلك الهويّة.

قلم التحرير

في جنوب إيطاليا، خلال الدورة الحادية والعشرين للبورصة المتوسّطية للسياحة الآثارية التي أُقيمت في حاضرة بيستوم اليونانية والتي حضرها للحديث عن «المشتركات المجتمعية للسلام في المتوسّط»، وغداة استلامه تكريماً خاصّاً من «جمعية الصحافة الأجنبية في إيطاليا» لإسهامه في نشر وترويج المطبخ والطعام المتوسّطي كنموذج للتعايش والحوار».

عرض البروفيسور أرنيستو دي رينزو، أستاذ الأنثروبولوجيا في جامعة روما، رؤيته حول القِران الذي عقدته شعوب المتوسّط، شمالها وجنوبها، للتعايش معا أفضت منذ منتصف القرن الثاني عشر إلى اجتراح لغة لا وجود لها، ولا يحتاج من ينطق بها إلى قاموس ليتحاور مع مواطني شعوب أخرى، وتلك كانت «لغة سابير» التي استنبطها صيّادو الأسماك وملاحو السفن التي تمخر عباب المتوسّط، «وحوّلت المتوسّط من بُحيرةِ ماءٍ تُشاطئها أقوام وتواريخ وشعوب مختلفة، إلى وطنٍ جامع، ومن صورة مرآة زرقاء تظهر على خرائط المنطقة إلى بوتقة حيّة ملآى بالتاريخ والحضارات..». كما يقول لنا البروفيسور دي رينزو في الحوار.

«إنّها لمُصادفة جميلة، وهي بالنسبة لي مدعاةٌ لزهو كبير، أن تحتفي بي جمعية إعلامية جامعة لصحافة العالم في روما، فمن جانب أرى الجائزة اعترافاً بدوري في البحث والترويج لهذا التاريخ المشترك، ولما أُنجزه في الجامعات وفي الندوات العلمية التي أحضرها، أو حتى في الشوارع والأسواق التي ألتقي فيها بالناس، لكنّي، من الجانب الآخر، أقرأ ذلك كاحتفاء بالجهد الجماعي الذي يبذله جميع الذين، مثلي، من أنثروبولوجيّين وعلماء اجتماع وخبراء بيئة وصحافيّين ينظرون إلى الغذاء ليس كعلبة تحتوي على مواد مُغذّية فحسب، وليس كمجرّد تجميع للفيتامينات والبروتينات والكربوهيدرات، بل ينظرون إليه بمجمل ما يعنيه، وفي مجمل ما يختزنه من قيم؛ ينظرون إلى الغذاء، مكتشفين إيّاه ومروّجين له، كمُعطى ثقافي بالأساس، وذلك لأن الغذاء، قبل كل شيء، عبارة عن ثقافة وفكر، وهو يختزن قدرة غير ملموسة، غالباً ما لا ننتبه إليها، لكنّها تتغلغل بقوة في لُعبة تقييماتنا عندما نُقرّر ما علينا تناوله من طعام».

الهوية المفتوحة

ويُضيف البروفيسور دي رينزو قوله «نحن لسنا مجرّد أَكَلَة الباستا أو أَكَلَة للكسكسي أو السوشي، بل نحن متناولو رموز وصورٍ وسردٍ مُغاير، بالذات لأنّ الغذاء شيءٌ أكثر تعقيداً وتشكّلاً ممّا يقوله لنا، في العادة، خبراء التغذية أو الطبّاخون المشهورون؛ لا أُشكّك في ما يقوله هؤلاء السادة، بل بالعكس أُقيّم عالياً ما يروون عن الطعام وعن بُعدِهِ المتعلّق بالصحة، لكن ينبغي ألاّ نتناسى أبدا بأن الغذاء ثقافة نعيشها، ولكونه كذلك يُصبح الطعام الذي نتناوله معطى هاماً للهويّة، فهو يُتيح لنا، من جانبٍ، الترابط مع هويّتنا، ومن الجانب الآخر يتحوّل إلى أداة لتجاوز تلك الهويّة ذاتها، فعبر ما نُقرّر تناوله من طعام، وعبر الطريقة التي نتآصر فيها من غذاء وطعام الآخرين، فإنّنا

المائدة المتوسطية على ضفة روما

إنّما نخلق لذواتنا هويّات أخرى قابلة على ضمّ الآخرين، بحيث تُصبح بالفعل أداة واستراتيجية للمساواة».

البورصة المتوسطية

الجديد: ما هي برأيك أهميّة تظاهرة من هذا النوع، حوّلت خلال السنين العشرين الماضية، الآثار من مجرّد مُعطى وطلل تاريخي، إلى مفردة ثقافيّة للّقاء والحوار؟

أرنيستو دي رينزو: لها بالتأكيد أهميّة خاصة، تتجاوز طابعها الأساسي كبورصة ومعرض، يفيد في ترويج الآثار وعقد اللقاءات الثنائية بين من يُنظّمون النشاطات ويعرضون للسيّاح فرص الاستمتاع بالآثار، ولا غرابة بأنْ يكون الهدف النهائي للمشتركين في هذه التظاهرة هو بلوغ السيّاح وزيادة أعدادهم؛ لكنّ هذه «البورصة» تُنجز ما هو إضافي أيضاً، فلديها، ولدى منظّميها، القدرة والذكاء والحذاقة لخلق أرضية للحوار والتجاور ما بين مظاهرَ قد تبدو، في ظاهرها، بعيدة إحداها عن الأخرى، لكنّ تكاملها يُمثّل حجر زاوية فلسفية لمواصلة السعي لبلوغ أهدافٍ ترفع من القيمة الاقتصادية لمناطق تواجد هذه الآثار.

نعم، هذه بورصة سياحيّة قبل كلّ شيء، لكنّها تضمّ في داخلها منطق «المتوسّطيّة»، فهي البورصة المتوسّطية للسياحة الآثارية، إذاً، فهي ليست مجرّد السياحة، وليست مجرّد الفنون، وليست مجرّد الإرث الثقافي الملموس وغير الملموس فحسب، بل، كلّ ذلك معاً في عالمٍ وكيانٍ يضمّ الجميع، وذلك العالم هو المتوسّط؛ والمتوسّط ليس مجرّد بحر كغيرة من البحار، وهو ليس تلك المرآة الزرقاء التي تظهر على سطح الخرائط العالمية، بل هو جسرٌ، حُلُمٌ ورحلة، والمتوسّط هو الوحدة التي تتجاوز كلّ شيء لتصل إلى ما وراء الاختلافات، تلك الاختلافات التي صرنا نُجذّرها نوعاً ما في السنين الأخيرة، لكن من سبقونا لم يأخذوها حتى في الاعتبار، في الواقع، بل على العكس، قرأ من سبقونا تلك الاختلافات كفرصة للثراء وفرصة لخلق هويّة أسمى؛ هل تعلم بأنّه من القرن الثاني عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر، بأن أولئك الذين كانوا يعيشون في المتوسّط، الصيادون، التجار، ملاحو السفن والشعوب المُشاطئة للمتوسّط، اجترحوا لغة خاصّة، جامعة، كانت بمثابة «لغة الحياد» المنتمية إلى الجميع، وكان اسمها «سابير» وتكوّنت من اللغات العربية والقطلونية والجنوية والإسبانيّة والبروفنسية. كانوا يتمكّنون من التحاور وإنجاز تبادلاتهم التجارية عبر «سابير»، وكلّ هذا ليس بالشيء القليل، لأنّ الشعوب عندما تُقرّر على التشارك في لغة والتشارك في الطعام، إنّما هي تُقرّ بالمساواة بين بشر يحيون في

أطايب المتوسط على مائدة إيطاليا القديمة

فضاءٍ متساوٍ، وهذا هو الفضل الكبير الذي علينا الاعتراف به للمائدة والطعام، وهو ما ركّزت عليه هذه الدورة من بورصة بيستوم عبر ندوة خاصة كالتي شاركت فيها شخصياً. المائدة بحق بمثابة المبتغى الذي لا يمكن أن تقوم في وجهه أي فكرة للحدود.

ثقافة الزيتون

الجديد: خلال حديثك في الندوة استشهدت بمقولة للفيلسوف الألماني لودفيغ فيورباخ (1804 - 1872) حين قال «... ما نحن إلاّ ما نأكل...»، ونحن اليوم نتناول أطعمة وأغذية تصلنا من مختلف أرجاء العالم، فهل بإمكاننا اعتبار الطعام المعطى الأبعد عن «العنصرية» أو بالأحرى النقيض العملي لأي سلوك أو تفكير عنصري؟

أرنيستو دي رينزو: نعم، بالتأكيد يمكن للغذاء أن يُعتبر النقيض للعنصرية، فالمطبخ يُشبه الغمامات، فهو يسعى في فضائه المكوّن من دروب المذاق، بالضبط كما الغمام الساعي في فضائه، ومن بإمكانه التفكير بحبس الغمام؟! إنّه مستحيل، وهو ما يحدث مع الطعام والمذاقات، يكفي أن ننظر كم من الطرق قطعت الأطعمة وهي تتبع حركة البشر والأفكار، وبحركتها أفضت إلى تشكيل هويّات. خذْ مثلاً، نحن الإيطاليون نُعرّفُ باعتبارنا أكلةَ المعكرونة، وغالباً ما نفكّر نحن أيضاً في كون المعكرونة صحننا الوطني الخاص بنا، لكن إذا ما ذهبنا وفكّكنا هذا الصحن، فما الذي سنعثر عليه؟ سنعثر قبل كلّ شيء على الثقافة العربيّة التي نُدين لها منذ القرن الحادي عشر كونها منحتنا «الباستا الناشفة»، ثمّ سنعثر على جميع المواد القادمة إلينا من الرحلة الكولومبية، التي لم يكن لنا دونها امتلاك كل ما له علاقة بعالم الفلفل، وبالذات لم يكن لنا امتلاك الطماطم، التي تُعتبر المكوّن الأساسي لصحن الباستا؛ نحن مدينون إلى جل ثقافات المتوسّط الشرقية التي منحتنا فنون زراعة الزيتون، ومدينون إلى الشرق الأدنى الذي منحنا الريحان والنعناع؛ يمكن اعتبار المائدة بحق بمثابة المبتغى الذي لا يمكن أن تتواجد فيه أي فكرة للحدود.

مائدة التشارك

الجديد: ما الذي تركه العرب في المطبخ الصقليّ وفي جنوب إيطاليا، إضافة إلى مفردات اللغة والعمارة وأسماء الشوارع والمدن؟

أرنيستو دي رينزو: تركوا لنا منتجات ما تزال موجودة حتى اليوم، تركوا وصفاتٍ وطرائق لتناول الطعام، فعندما نتحدّث عن نماذج التغذية والطبخ لا ينبغي لنا أن نأخذ في اعتبارنا فقط المكوّنات أو الطرق التي يتم التشكيل بها ما بين هذه المكوّنات للحصول على طبخات معيّنة، فعندما يجري الحديث عن المطبخ المتوسّطي، فإنّ ذلك يعني أيضاً القيمة التي نمنحها للطعام؛ نتحدّث هنا عن الوقت الذي نقضيه خلال المأدبة حول المائدة التي نتناول عليها الطعام، عن المكان الذي يتم فيه ذلك، وعن الطريقة التي يحتل فيه الطعام مساحته في تجارب حياة الإنسان؛ فأنْ تتناول طعاماً متوسّطياً، فإنّ ذلك يعني أنك تتناول الأكل العربي واليوناني والإيطالي والإسباني، ولا يتعلّق ذلك ببعضٍ من المواد فحسب، بل بالطريقة التي نتآصر فيها مع تاريخ الطعام. للفيلسوف والبيوغرافي اليوناني القديم بلوتارك مقولة يتكرّر استخدامها دائماً: «نحن لا نجلس إلى المائدة لمجرّد الأكل، بل نجلس إليها لنتناول الطعام معاً!». مبدأ التشارك هذا نعثر عليه في صلب ثقافاتنا الغذائية ومتشكّلةً معها، فهي موجودة لدينا، نحن الإيطاليون، عندما تجتمع العائلة معاً لتناول غداء الأحد، وهي موجودة في الثقافة العربية أيضاً وفي ثقافات اليونان وإسبانيا وفرنسا وغيرها؛ خذْ الشكل الدائري لقرص الخبز العربي، على سبيل المثال، إنّه شكل يلغي كلّ أشكال الاختلاف ما بين من يتجاورون حول المائدة، يُلغي جميع الأشكال الطبقية؛ فالشكل الدائري يوحي بالمساواة، والتكامل وبالتواجد معاً، إضافة إلى مفردات عديدة تُتيح لنا التأمل في هذا الإطار، وتُتيح لنا بالذات معرفة مقدار ما تسرّب إلى ثقافتنا المطبخيّة وفي عاداتنا من الثقافة العربية والإغريقية والمغاربيّة.

الجديد: إذاً بإمكاننا الاقتراح على من يُنظّمون لقاءات ومؤتمرات للمصالحات والاتفاقات السياسيّة أن يُدرجوا ضمن فريق العمل خبراء في تاريخ الطعام وطُهاةً ماهرين استوعبوا ذلك التاريخ التشاركي في المتوسّط؟

أرنيستو دي رينزو: بالتأكيد، بل لو كان الأمر بيدي لذهبت أبعد من ذلك، كأنْ تنطلق لحظات المواجهة ما بين الثقافات والمعتقدات المختلفة هذه، من المائدة والطعام بالذات، أي عدم الاكتفاء بخبير للغذاء أو بطاهٍ بارع، بل أن تتحوّل مائدة الطعام لحظة الانطلاق لذلك اللقاء، إذْ تجمع المائدة بين الأطراف وتدفعهم إلى الحديث والحوار وتبادل الأفكار، بالضبط كما نفعل عندما نجلس إلى المائدة، تخيّل طاولة واسعة تضمّ حواليها مدعوين ينتمون إلى ثقافات وأديان ومجتمعات من العالم، ويتبادل الجالسون من حول تلك المائدة الحديث في ما بينهم. هناك حين يلتقي الناس للتشارك في لقمة تنهار، بشكل سحري، كل حدود العنصرية والتسلّط والإقصاءات. التشارك في الطعام مع الآخر هو تعرّف على الذات في الآخر.

يمكن للغذاء أن يُعتبر النقيض للعنصرية، فالمطبخ يُشبه الغمامات، فهو يسعى في فضائه المكوّن من دروب المذاق، بالضبط كما الغمام الساعي في فضائه، ومن بإمكانه التفكير بحبس الغمام؟! إنّه مستحيل

الطعام والكلام

الجديد: أنت تقترح، إذن، تبادل الكلام ما بين المتجالسين حول مائدة الطعام، وهذا معاكس لما يوصف بـ«عدم اللياقة» حيث لا كلام عادة أثناء الطعام؟

أرنيستو دي رينزو: آه، بالتأكيد، يقول البروفيسور دي رينزو، وهذا ما يجري دائماً، رُغم أن البعض يدّعي ويُطالب بضرورة السكوت أثناء تناول الطعام، أو كما يقول مفوّض سالفو مونتالبانو، بطل روايات آندريا كاميلّيري البوليسية «أسكت عندما تتناول طعامك!...». تناول الطعام، أو على الأقل تناول الأطعمة المتوسّطية، ليس عملية ميكانيكيّة لملء المعدة. أجل نحن نُطعم ذواتنا، لكنّنا في الواقع نُعطي قيمة مجتمعية إلى أواصرنا، وتتحقّق تلك القيمة عبر التشارك والتواصل، وعبر تبادل الكلام مع من يُجالسنا. ورُغم أن تبادل الكلام ليس واجباً بالضرورة، إلاّ أنّه يقوّي الآصرة، وفي بعض الأحيان يتحول تبادل الأطعمة والصحون ما بين مجالسي مائدة واحدة، فعلاً للتواصل والتشارك في الأكل من ذات الصحن، وهو ما نعهده في الثقافة العربية، ولكنه موجود أيضاً في بعض ثقافات المائدة الإيطالية، وهو جزءٌ من التقاليد المجتمعية، ويرتبط ببعض أنواع الأطعمة، على سبيل المثال «البولينتا»، أي عصيدة الذُرة الصفراء التي تُحضر شتاءً. ففي مدن الشمال، أو حتى في مناطق أخرى، تِقدّم الـ«بولينتا» الحارّة على طاولة خشبية يتشارك حولها روّاد المائدة، وكمثل الـ«بولينتا» ثمة أطعمة لا تقبل فردانيّة الصحن، بل يتناول الجميع من ذات الطبق الموضوع في منتصف المائدة، وهو ما يرفع من قيمة الوجود معاً. فالتشارك في الطعام مع الآخر هو تعرّف على الذات في الآخر، والتشارك في الطعام مع الآخر هو أن تتحوّل أنت نفسُك إلى الآخر المجاور أو المقابل لك على المائدة.

أجرى الحوار في ساليرنو/إيطاليا: عرفان رشيد

السترات الصفراء في عيون الفلاسفة
أهو صندوق بانادورا

أبوبكر العيادي

لم يكن الملاحظون يرون في خروج «السترات الصفراء» إلى العلن أكثر من مظاهرات تمّ تدبيرها عبر المواقع الاجتماعية احتجاجا على الترفيع في أسعار المحروقات، ولكن اتّساع رقعة تلك المظاهرات وتزايد حجم المساهمين فيها وتنوع شرائحهم وتعدد مطالبهم حولتها إلى ما يشبه الثورة على النظام القائم، خصوصا بعد تدخل عدة أطراف سياسية ونقابية، فضلا عن طابع العنف الذي اتسمت به منذ حلقتها الثانية، بين «المكسّرين» الذين ينتمون في الغالب إلى الأحزاب المتطرفة يمينا ويسارا، وشباب الضواحي الناقم على النظام أيّا ما تكن أيديولوجيته من جهة، وبين النظام من جهة أخرى. هذا النظام الذي اختار التصعيد ومواجهة العنف بالعنف، بل والإفراط في استعماله حتى ضد المسالمين ورجال الإعلام الذين أصيب عشرات منهم إصابات بليغة. ومنذ ذلك التاريخ لا تزال «السترات الصفراء» حديث المحللين على مدار اليوم.

السترات الصفراء.. هل هي شرارة الربيع أم أم صندوق باندورا؟

هذه التظاهرة، التي وصفها بعضهم بشرارة الربيع الغربي، بعد أن وجدت صداها في بلجيكا وألمانيا وسواهما عبر تحركات مماثلة، شكّلت عودة الشعب إلى الواجهة لينكر على أقلية نخبوية تقرير مصيره بدلا عنه، وكشفت عن عمق الأزمة الاقتصادية والاجتماعية وحتى القيمية التي يعيشها الفرنسيون منذ أجيال. ولئن فاجأت الجميع بسرعة انتشارها وتعدد مشارب المنخرطين فيها، فإنها لم تفاجئ من دأبوا على متابعة ما يجدّ في الساحة الفرنسية والعالمية، ونعني بهم علماء الاجتماع والمؤرخين والمفكرين.

تنفي الفيلسوفة شنطال ديلصول، مديرة معهد حنة أرندت بجامعة مارن لافالي، أن يكون الاحتجاج الحالي ثورة جياع، ولو أن المطالب المالية (كالتخفيض في الضرائب وتحسين مستوى المعيشة بعامة) لعبت دورا أساسا في انطلاق شرارته، ذلك أن تنوع المتظاهرين واختلاف مطالبهم، التي وردت أحيانا في شكل إنذارات، وإصرار حركتهم واستمرارها، تعكس كلها ضيقا عميقا قادما من بعيد، ضيقا ثقافيا ناجما عن إحساس بالقطيعة بين الشعب والنخبة.

لا جدال أن كل مجتمع يتألف من نخبة وشعب، وأن من غايات السياسة المحافظة على الانسجام بين الطرفين، انسجاما يقوم على ثقافة مشتركة تجعلهما يعيشان في تفاهم برغم التفاوت. هذه الثقافة المشتركة انتفت اليوم، وقد صار الاختلاف في جوهره أيديولوجيا، حيث النخبة كوسموبولية ما بعد حداثية فيما الشعب محافظ متجذر. ولو لخصنا المشهد لقلنا إن النخبة منشغلة بنهاية العالم، بينما الشعب منشغل بنهاية الشهر. والمشكل أن النخبة هي التي تقرّر كل شيء دون الرجوع إلى الشعب: تريد أن تفرض على الشعب بعضا من طوباوية العولمة كمبدأ الوقاية والصحة الجيدة. ولا يمكن في نظر ديلصول إجراء إصلاحات لتمكين المناطق من استقلالية ذاتية، على غرار الكانتونات في سويسرا، لأن فرنسا يعقوبية ونخبها ليست ديمقراطية. وفي رأيها أن فرنسا منذورة لثورات متناوبة، شأن أيّ شعب ناضج، يعامَلُ على أنه غير ناضج، مثلما هي منذورة لصدامات بين شعب متجذر ونخبة معولمة.

وفي هذا تأكيد على الانتقادات التي ما انفكت توجه إلى الرئيس ماكرون، متهمة إياه بالانحياز إلى من أوصلوه إلى السلطة، أي رجال المال والأعمال، فكانت سياسته في مجملها إرضاء لهم وتحقيقا لرغباتهم، وهو ما ساهم في تقليص شعبيته وشعبية رئيس حكومته، لأنهما عادة ما يتكئان على النخب.

يقول الفيلسوف بيير زاوي الأستاذ المحاضر بجامعة ديدرو بباريس «لسنا في حاجة إلى قراءة ماكيافيلي كي نفهم أن 'الأمير' الذي يعتمد باستمرار على الكبار، ولا يعتمد أبدا على الشعب، يعرّض نفسه لأخطار كبرى. ولسنا في حاجة إلى ماركس كي نعرف أن الصراع الطبقي لا يُسنّ ولا يُلغى، بل قد يأخذ أكثر الأشكال ابتكارا وجدّة، كما هي الحال مع 'السترات الصفراء' التي ابتدع أصحابها شكلا جديدا من أشكال المقاومة، بتحويل مظاهر البؤس والتهميش التي كانوا يحيونها إلى قوة لفرض الذات على الآخر قولا وفعلا، واجتياح الفضاء أفقيا وعموديا، واحتلال شتى المواقع داخل المدن وخارجها».

أما عالم الاجتماع جيرالد برونر فقد لاحظ تماثل حركة «السترات الصفراء» مع الإنترنت، من حيث هيكلته وتعدد نقاط تحركه على الميدان، فقد ألقوا شبكة استولت على رقعة كبيرة من التراب الفرنسي، ومن حيث اقتناعه بنظرية المؤامرة لا سيما بعد عملية ستراسبورغ في 11 ديسمبر 2018، إذ رأوا فيها محاولة من النظام لتحويل الأنظار عن مأزقه، وعجزه عن الخروج من الأزمة. ثم ركز على ما بعد النزاع، ماذا يتبقى من أسابيع من الهياج الإعلامي والسياسي، والمواقف المتناقضة من مطالب السترات الصفراء التي قسمت المجتمع الفرنسي؟ ففي خضم صراع الأحزاب على تقاسم مكاسب هذه الثورة الاجتماعية تبدو الشعبوية اليمينية أنشط من سواها. وفي رأيه أن مشكلة سياسة الكارثة أنها لعبة تمارس بعدد من اللاعبين، وفي النهاية يكون اليمين المتطرف هو المنتصر.

إن السردية التي ترافق هذه الأحداث تركز على خيانة الشعب، وهذا من الكلاسيكيات في الديمقراطيات الغربية، حيث يزعم كل طرف أنه يريد ممارسة سياسة تعيد الشعور بالانسجام إلى أمة تفككت فئاتها الاجتماعية، وحتى طوبولوجيا ترابها. ليس مؤكدا أن الشفافية أو الديمقراطية المباشرة، تلك الحلول التي تردّ عفو الخاطر، ذات جدوى، ومن ثم لا بد من تحديد إبلاغ حيّزي سياسي «proxémie politique» (مجمل الملاحظات والنظريات الذي يستنبطها الإنسان من الفضاء بوصفه منتوجا ثقافيا مخصوصا، وهو مصطلح صاغه الأنثروبولوجي الأميركي إدوراد تويتشيل هال) لتعيين المسافة الدنيا التي ينبغي أن تحافظ عليها الهيئات المتفاعلة فيما بينها، وهي مسافة رمزية أكثر منها فضائية يمكن تقييمها بنوعية المعلومات بين

بيير زاوي

فاليري شارول

جيرالد برونر

كورين بيلّوشو

شنطال ديلصول

فرنسيس وولف

تلك الهيئات الضرورية للحياة الديمقراطية أي بين المنتخَبين والمنتخِبين، وإلا فسوف يحدث ما لا تحمد عقباه كما هي الحال اليوم، حيث صارت التظاهرات مشفوعة بعنف غير مسبوق.

هذا «العنف الذي يستفيد منه الجميع باستثناء الضحايا» كما يقول الفيلسوف فريديريك غرو، لكونه أدى وظيفة استراتيجية وسياسية استفادت منها الحكومة أولا، لأن الاحتجاج يسمح لها بوصف كل إعلان جديد عن تنظيم مظاهرة بأنه عمل غير مسؤول، ما دامت المظاهرة قد تحولت إلى تهديد موضوعي بالحرب، برغم نوايا المنظمين السلمية. واستفادت منها الحركة ثانيا، لأن العنف الذي ارتكبه المتطرفون والمكسّرون يبرّئ المتظاهرين، ويتيح لهم في الوقت ذاته الانتفاع بآثاره السياسية. واستفادت منه وسائل الإعلام أخيرا، لا سيما قنوات الأخبار المسترسلة، إذ دأبت كل يوم سبت على تنظيم «نشرات خاصة» لمعاينة الكارثة عن كثب.

ولئن تساءل المحللون عن الطبيعة السياسية والمصدر الاجتماعي والتراتيب الاستراتيجية للسترات الصفراء، فإن فريديريك غرو يتساءل عن وضعية العنف في ما بدا للناس أنها حركة غير مسبوقة. فقد كان أشبه بحرب عصابات حرص كل طرف فيها على استعمال ما يتوافر من «سلاح» لإلحاق أكبر قدر من الأذى بالآخر، حتى أعوان الأمن، ولو أنّ حيازتهم حق «العنف الشرعي» جعل المحللين يقدّمون عنفهم كعمل دفاعي لحماية الأنفس والأرواح. هذا العنف لا يقر بمسؤوليته أحد، ولو أنهم يبحثون كلهم عن المكاسب التي تحدد مشهدا سياسيا معقدا ومعتكرا قد يستمر طويلا.

بيد أن فرنسيس وولف، أستاذ الفلسفة بدار المعلمين العليا بباريس، ينفي عن الحركة طابعها السياسي، ففي رأيه أنها مؤلفة من فرنسا الضواحي، تلك التي ترتاد المراكز التجارية، والتي تكدح وتكسب قليلا، ليست فقيرة بالشكل الذي يهم خطط مقاومة الفقر، ولا غنية بشكل يسمح لها بالعيش الكريم، تلك التي لم تتظاهر قط مع الموظفين قررت ذات يوم أن تعبّر عن غضبها ضد الزيادة في أسعار الوقود بسد مفترقات الطرق ومعابر الأوتوستراد ومداخل المدن قبل أن تقتحم الشوارع والميادين. اليمين صفق إذ رأى فيها ثورة ضريبية. اليسار اقتفى الخطى معتبرا ذلك عدالة اجتماعية. اليمين المتطرف رأى فيها صحوة «البيض البسطاء» الذين أهملتهم العولمة. اليسار المتطرف شخّص التمرد القادم. وهكذا تدخّل الجميع في الحركة ليذكوا نارها، ووجدوا فيها ما يلبّي حاجتهم لأن المطالب كانت متحوّلة ومتناقضة، والحال أنهم كلهم مخطئون، كما يقول. لأن الطبيعة العميقة لهذه الحركة، المرتبطة بالمرحلة، مناهضة للسياسة إذ يحدوها سلطان «حقوق ذاتية» لا حد لها ولا مقاس، ومناهضة للاشتراكية لكونها ثورة طبقية لا تحمل وعيا بالنظام الطبقي ولوجودها خارج إطار الإنتاج. وهي أيضا مناهضة للتراتبية لكونها رهينة المواقع الاجتماعية وأفقيتها المغلوطة التي توهم بالمساواة فيما هي تنشر خطاب حقد وتروّج للأخبار الزائفة ونظريات المؤامرة... والخوف أن تكون الأولى في سلسلة ثورة أحادية خارج أي إطار مؤسساتي، اجتماعيا كان أو سياسيا، لا مدبّر يخطّط لاشتعالها غير قوة شبكات التواصل الاجتماعية ما يدخل البلاد في مرحلة من الحرب الأهلية الباردة تتسم بتأجيج المواقف اللاديمقراطية باسم الحرص على مزيد من الديمقراطية والشفافية والإنصات لأنين الشعب، ما يفتح باب الشعبوية على مصراعيه، كما حدث منذ وقت قريب في إيطاليا مع حركة «النجوم الخمس».

أما كورين بيلّوشون، أستاذة الفلسفة بجامعة باريس الشرقية-مارن لافالي، فقد اعتبرت أن تلك التظاهرات ناجمة عن سياسة تكنوقراطية، تم سنّها دون مشاورات أو مراعاة للظروف الجغرافية والاجتماعية، وهي تظاهرات تعكس مأزق اقتصاد لا ينمّ عن إدارة حكيمة للبيت المشترك، وإنما حوكمة عن طريق الأرقام. كذلك البيئة التي تأخذ شكل تأديب عندما تنحصر في إجراءات قسرية. وفي رأيها أن الإيكولوجيا التي ينظر إليها كحكمة للإقامة على الأرض والتعايش مع الآخرين لا تنحصر في بعدها البيئي، بل تتمفصل أيضا مع إيكولوجيا اجتماعية ذات صلة بالتوزيع العادل للثروات وتكاليف التلوّث وإعادة تنظيم العمل وأنماط الإنتاج. وتُعنى أيضا بذاتيتنا، فهي لا تنفصل عن تحوير جذري للكيفية التي نستهلك بها ونتواصل بها مع غيرنا. إن العمل بتلك العناصر ضروري لجعل الانتقال الإيكولوجي والتضامني ممكنا من أجل تنمية عادلة حتى يشعر كل فرد أن له مكانا في العالم.

ولئن كان الفيلسوف برنار ستيغلر الذي شغل منصب مدير معهد البحث والتجديد بباريس لا ينظر إلى المستقبل باطمئنان، ويسجّل غياب الحس التاريخي لدى الرئيس ماكرون ووزرائه العاجزين عن الإجابة على الأسئلة التي تطرحها «السترات الصفراء» وتقديم مقترحات في مستوى ما يحاك لا في فرنسا وحدها بل في أوروبا كلها، فإن فاليري شارول الفيلسوفة والباحثة والقاضية بدائرة المحاسبات تعتبر أن الديمقراطية ليست إعطاء السلطة للشعب أو النخبة بل للمواطنين، في إطار يحترم فصل السلطات ويضمن الحريات، بدءا بأن يكون الفرد غير خاضع لمنظومة اقتصادية غير متكافئة، وحاضرة في كل موضع. وفي رأيها أنه ينبغي وضع حد للملكية الانتخابية التي تسم النظام السياسي في فرنسا، لأن جعل القانون يستند إلى نساء ورجال يمثلون المواطنين في تنوعهم، والعمل على أن يعيش النواب والوزراء كمواطنين على نمط شمال أوروبا، من شأنه أن يضمن عدم تشبه النواب بالقلة القليلة من كبار الأثرياء الذين أفرزتهم الرأسمالية المعولمة. بذلك يمكن للديمقراطية أن تعيد الاقتصاد إلى مكانه، وتضع في مركزها المنشأة لا المالية، وتعترف بالعمل كقيمة مثلى، للخروج من مخلفات العولمة وإيفاء العقد الاجتماعي شروطه.

الملاحظ بعد عدد من المظاهرات الأسبوعية أن بعض قادة «السترات الصفراء» بدؤوا يفكرون في تأسيس حزب يخوض عبر المعارك الانتخابية صراعا طبقيا ضد من استأثروا بالمناصب والمكاسب، ووضعوا أنفسهم في خدمة رجال المال وأصحاب المؤسسات الكبرى، ولكنّ ذلك الصراع قد يقود المجتمعات إلى تغيير ثوري، وقد يقودها إلى الإفلاس، لأن أغلب أشكال الصراع الطبقي غير المسيسة كانت الأكثر استعدادا لفرض الدكتاتورية. ومن ثم يستحضر بيير زاوي التمييز الأرسطي بين خطاب ظاهري «exotérique» يتوجه إلى الجميع، وآخر باطني «ésotérique» يقتصر على الأنصار والأتباع، ويذكر بأننا نعرف منذ ماكيافيلي وسبينوزا أن الشعب في أغلب الأوقات لا يقلب نظام حكم إلا ليأتي بما هو أسوأ. ففي ظل موازين القوى الحالية، أي اختفاء اليسار عمليا ونظريا بصورة تكاد تكون كلية، وهوس العظمة لدى بعض القادة التقدميين، ورياح اليمين المتطرف التي تجتاح أغلب البلدان النامية من الولايات المتحدة إلى تركيا مرورا ببريطانيا والمجر وإيطاليا والبرازيل، قد تقود حركةُ «السترات الصفراء» حزبَ مارين لوبان اليميني المتطرف إلى السلطة، إذا ما استمر الوضع على ما هو عليه، أو تفاقم إلى الحدّ الذي يضطرّ فيه النظام إلى تنظيم انتخابات سابقة لأوانها.

كاتب من تونس مقيم في باريس

من المغامرين الخمسة إلى شفرة دافنشي

هيثم الزبيدي

القصص والروايات البوليسية بالإضافة إلى الكوميكس، هي الخطوات الأولى للاهتمام بالأدب لدى الأطفال. هكذا كان الأمر على الأقل بالنسبة إليّ. كان هذا قبل عصر التلفزيون الذي لا يتوقف عن البث والقنوات التي تقدم سلاسل لا تنتهي من الشخصيات وبرامج المغامرات المدبلجة.

بدأ الأمر بالمغامرين الخمسة. هي سلسلة كتبها محمود سالم ولاقت رواجا كبيرا في مصر والعالم العربي. استخدمنا العدسات المكبرة والحبر السري وتعلمنا كيف تضع الصحيفة تحت الباب وتدفع المفتاح من ثقب الباب ليسقط على الصحيفة وتسحبه إليك. تختخ ومحب ونوسة وعاطف ولوزة صاروا جزءا من حياتنا. كنا نريد أن نصبح مغامرين خمسة. لكن مجتمعاتنا البسيطة كانت خالية من الجرائم تقريبا. انتهى الأمر بانتظار بداية الشهر لنقرأ العدد الجديد من السلسلة.

تطور الأمر وصرنا نقرأ روايات اللص الظريف أرسين لوبين التي كتبها موريس لوبلان. كانت الروايات نقلة نوعية في طريقة معالجة الروايات البوليسية بالنسبة إلينا. كيف ترى الأمر بعين اللص؟ اللص هنا ليس شرا مطلقا. هو مغامر على طريقته.

ثم تحركنا خطوة أبعد مع الغوص في روايات شرلوك هولمز ومسيو بوارو. باللاوعي صرنا نعرف الفرق بين الأدب الفرنسي كما شهدناه في روايات أرسين لوبين المليئة بالمغامرات، والطريقة البريطانية الباردة في عرض الأحداث. السير آرثر كونان دويل قدم شخصية شرلوك هولمز ورفيقه الدكتور جون واطسون بكل احتفاء بالبرود الإنكليزي. وأنت تقرأ الروايات، تكاد أيضا تشم رائحة الفحم المحترق والشوارع المعتمة الباردة في لندن. أغاثا كريستي استعرضت عوالم من الأسرار والأماكن في روايتها من خلال شخصية بوارو. روايات بوليسية تقوم على الاستنتاج وليس المغامرة. شيء إنكليزي بحت.

ونحن نتوسع بقراءة الروايات العالمية اكتشفنا كمية الاستعارة من تلك الروايات في سلسلة المغامرين الخمسة مثلا وعرفنا أيضا لاحقا أنها نسخ مترجمة لسلسة معروفة نشرت في الأربعينات والخمسينات في بريطانيا. المجتمعات العربية تعيش عالما مختلفا، وطبيعة الجرائم وعمل الشرطة فيها لا يوفّران ما يكفي لعناصر الخيال لكي يبحر ويقدم الشيء المختلف بالوفرة التي تجدها سابقا وحاليا في المكتبة الغربية. كيف تكتب رواية بوليسية عن حرامي غسيل يتسلق السطح أو مدن ببيوت من دون خزائن حديدية؟

لا أدري أين تقف الرواية البوليسية في الأدب العربي اليوم. لعلي أعرف بعد الانتهاء من مطالعة هذا العدد من «الجديد». لكن من المؤكد أنها تعاني أسوة بحال الأعمال الروائية العربية.

لنأخذ روائيا عربيا يريد أن يكتب عملا روائيا بوليسيا. القارئ العربي ما عاد ذاك القارئ المعزول والبسيط. يوميا يشاهد عددا من المسلسلات الغربية المترجمة أو المدبلجة. معروف أن الجريمة-المغامرة البوليسية ركن أساس في الدراما التلفزيونية والسينمائية. تتسابق القنوات اليوم على عرض أفكار ومشاهد مذهلة لانتزاع اهتمام المشاهد. ألغاز تتفرع من ألغاز. الكتّاب في الغرب يكتبون على خلفية مجتمعات مركبة وغارقة في تفاصيل لا علاقة لشرقنا فيها. لهذا فإن الرواية البوليسية/الفيلم/المسلسل القادم من الغرب يقدم جرعة ذهنية كبيرة سيقف الكاتب العربي أمامها متسمّرا.

كاتب عربي يريد أن يقدم عملا أدبيا بوليسيا إبداعيا. الطبيعي في عالم اليوم هو أن يمرّ بمرحلة بحث وتجميع للمعلومات والأفكار قد تستمر لأشهر وربما سنوات. إذا كان القارئ العربي قد قرأ «شفرة دافنشي» أو «ملائكة وشياطين» و«الرمز المفقود» و«الجحيم» و«الأصل» لدان براون، فإنه سينتظر من أديبه المحلي أن يقدم شيئا قريبا في المستوى. هل لدى أديبنا ثلاث أو أربع سنوات يصرفها في تجميع المعطيات التي تصوغ رواية بمستوى روايات دان براون؟ براون نقل لنا عالما من الأسرار القديمة، من الفاتيكان وروما، وربطه بالمؤامرات الحديثة ليقدم رواية تستطيع أن تستقطب الملايين من القراء وأكثر منهم من المشاهدين عند تحويل الرواية إلى عمل سينمائي. أغرقنا بالمعلومات والمعارف القديمة والجمعيات السرية وحاكها لعالم الكمبيوتر والاندماج النووي. شخصية روبرت لانغدون في روايات براون هي شخصية ثرية بالتفاصيل ومعرفية، وليست ساذجة.

هذه امتحانات صعبة، ليست للكاتب العربي المهتم بأدب المغامرات البوليسية بل للكاتب الغربي الذي يريد أن يقدم أشياء تستثير اهتماما أكبر في المجتمع الغربي نفسه. في عالم الدراما تحول الأمر إلى ورشة تأليف لصناعة العمل البوليسي الذي يقدم تلفزيونيا. واحد يصنع الفكرة العامة وآخرون يكتبونها حلقة بحلقة باستشارة المنتجين المنفذين الذين لديهم كلمة مسموعة في النسق الدرامي والروائي وطريقة سرد الحكاية. الأجناس الأدبية تتخالط فيما بينها فننتهي برواية تجمع البوليسية مع الخيال العلمي أو البوليسية مع الطب. هل مسلسل «الطبيب هاوس» سوى شرلوك هولمز طبيب يتحرى الأسباب كما كان المحقق البريطاني يجمعها ويحللها بحثا عن السبب أو الجاني؟

الرواية البوليسية تحدٍّ أدبي مختلف نوعيا عن النسق الروائي المعروف.

لا بد من الاعتراف بهذا أولا قبل الحديث عن أدب بوليسي عربي ■

كاتب من العراق مقيم في لندن

aljadeedmagazine.com
السنة الخامسة

أبوبكر العيادي
أبوبكر زمال
أحمد دلباني
أمين خالد دراوشة
بومدين بوزيد
جلال برجس
حسن المودن
حميد ركاطة
حنان عقيل
رامي أبوشهاب
سيد الوكيل
شعبان يوسف
صلاح نيازي
طارق إمام
طارق إمام
عبدالعزيز جدير
العربي رمضاني
عرفان رشيد
علال سنقوقة
عمار يزلي
عواد علي
فاروق يوسف
فيصل عبدالحسن
قاسم توفيق
كمال بستاني
لنا عبدالرحمن
محمد الأمين بحري
محمد الحمامصي
محمد السيد إسماعيل
محمد بن زيان
محيي الدين جرمة
مصطفى الضبع
مصطفى عبيد
مصطفى لغتيري
ممدوح فرّاج النّابي
مي المغربي
نادر رفاعي
نجيب محفوظ
نصيرة محمدي
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
وائل يوسف
وجدي الأهدل

فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com