العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 52
سنة التأسيس: 1969/2/7
من الثلاثاء 20 إلى الأحد 25 يوليوز 2021
الموافق من 9 إلى 14 ذي الحجة 1441

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
Bach1969med@gmail.com

لوحة للفنان إبراهيم الكلدي

رسائل الكهف

الجزء الواحد والعشرون

من تحت جلباب الجريدة !

8

الأمل أسرع من الخيل في أعيُن المُراهنين على سيقانها في سباق اليانصيب، دائما يصلُ الخيل لخط النهاية وتبقى الأرقام في الجيب بدون نصيب !

9

أجدُ بعض العُذْر لمنْ يُنادون بعَلْمنةِ المُجتمع وفَصْل عالم الغيبيات عن الدولة، لأنَّ من يتَّخذون اليوم الدين للَدَّجل والشعوذة غطوا على من يُريدونه فقط للعبادة !

10

كان الكاتب مُثقَّفاً يزيد بزخم المعارف التي يُحمِّلُني عبء أمانتها الأدبية همومي، أما اليوم فأجدُ في بعض ما أقرأه ما يُغْنِيني عن الذَّهاب إلى كاتب عمومي !

11

أن تكون أديباً ذلك شأنُكَ إذا استطعتَ أن تصْنع بما تُنْتِجُ شأنْاً، أمَّا أن تكون مُتأدِّباً فذلك شأني إذا تجاوزتَ معي الحدود ودخلتَ بسوء المعاملة منطقةً مُخصَّصة لغير البشر !

12

الله رحيم بعباده افتدى إسماعيل من سكين إبراهيم عليهما السلام بكبش عظيم، وها هو المواطن المقهور اليوم لا يجد من يفتديه بكبش وليس في جيبه سنتيم !

13

جاء أحدهم أصحابَه يشتكي فشلَه الذَّريع في تربية الكلاب، لا يكاد يقْتني جرواً إلا هرب منه واضطرَّ أنْ يُعلق صورته على جدران الحي مع عبارة: (البحث عن متغيب)، ولأنَّ أصحابه الذين ما أكثر ما يتحاشون رُفْقته يعلمون أنَّه فظ الطباع خشنُ سليط اللسان، فقد لاذوا بالصمت مُتَّقين شرَّ أن يضعوا وجهه البشع نُصْب أعين المرآة، حقا حتى الكلاب تأنف أن تُعاشر بعض البشر، لأنه دون مستوى وفائها !

14

كما لا تخلو الأخطاء من ضربات القلم الأحمر، لا تخلو الكلمة المُغْتَصبة من دماء !

15

تَنْقلبُ القمَّة لحضيض حين تُعْطيها لِمنْ هو دون قِيمة !

16

أنْ يُوصَف أحدهم لِصعْلكته بعبارة «خارج من الجنْب»، فذلك يعْني أنَّه لم يُولد كغيره من الأرحام !

17

لا أحد يَجْرُؤ على تحْريف النَّص الديني باللسان، ولكن من يضمن أثناء قراءته أين يشْتط بمعانيه الخيال !

18

نصيحة: لا تقتل البَعُوض مجاناً ودون قيمة مُضافة، بل اقتل معه ولو واهماً، كل الذين يمْتصُّون دمك يومياً، وكُنْ على يقين أنَّ هذا النَّصْب التذكاري سيبقى خالدا في ساحة الشرف، شرط أن لا تمسح الحائط من أثر الجريمة !

19

كان الإنسان يَمُدُّ عنقه عالياً كي يستطلع ما الأمر.. أمَّا اليوم فيسبق عنقه ميكروفونٌ وكاميرا ليأتيه بالخبر المزكوم وهو قاعدٌ في بيته غير ملوم ولا محسور، وليته يعلم أنَّ نظير مشاهدته يربح صيَّادو المُستنقعات النتنة الملايين، ليته يعْلم أنَّه مع انعدام الكفاءة، أصبحَ اختلاق الفضيحة وسيلة الفاشلين لإثبات الذات، شيءٌ واحدٌ يكون صادقا فيه من يُعمِّم في حياتنا هذه المباءة، هو حين يُطالب المشاهدين بدق الجرس عند نهاية الفيديو، سأكون على نيَّاتي وأفترض أنه يعني ناقوس الخطر !

20

للسان مزالق لا يتحمَّل مسؤوليتها بالضرورة صابونٌ أو معجونُ أسنان، ولن أنسى حين افتتح أحد المحسوبين على مَعْشر الأدباء دون أن يخْضع لعمليَّة الإحْصاء، أمسية شعرية بعبارة: خِلاني الشعراء خليلاتي الشاعرات !

محمد بشكار
bachkar_mohamed@yahoo.fr

1

أحترم هيئة التحرير حين تشْترط أنْ يكون النَّصُّ الوافد من الكاتب غير منشور ورقياً أو إلكترونيا، فالصحيفة ليست آلة لتدوير المتلاشيات أو مصنعا لتكرير البترول !

2

أشَدُّ النِّساء فداءً تلك التي تُضحِّي بعُمْرها وهي تركب خلف زوجها وبينهما ثلاثة أبناء على دراجة ناريةَ !

3

كادَ لشدَّة تعصُّبه للجيل وهو يُلْغي الامتداد الرمزي بين السَّلف والخلف، أنْ يصبح في جاهليَّته من أصحاب الفيل !

4

حتى الكلب حين ينبح يُعبِّر عن رأيه وتجدُ في نُباحه بعض المنطق، بل إنَّ رأيه يكْتسب قوةً حين يُمزِّق السكون بينما الجميع نيام !

5

أنتَ تُدْلي بوجهة نظر، والآخر الذي يحْسبُ كل صيْحةٍ عليه وتُهدِّده الحقيقة، يعتبرها وجهة خطر !

6

أعجب لقُدْرة أحد الأشخاص، يستطيعُ لوحده أن يصْنع ازدحاماً مُنْقطع النَّظير دون بشر غفير سَواه، تزدحمُ الكلماتُ في فمه فإذا هتَفَ هو الجمهور، وإذا تعثَّرَ حظي السيء وأوْقعني في طريقه حيث يثير الغبار، أيقنتُ أنَّ يوما من حياتي ضاع وأني آخر نفَرٌ خلف هذا الشخص الطابور!

7

تَحَسَّرَ طويلاً على زمن القلم، فقدْ كان يَحُول دون زلّة الأنامل بين حُفر الحاسوب، ويَحْدثُ أن يَجِد بعد النَّشْر، عِوض الرَّفع فتحة تَسْتلقي بِسُخرية على إحدى كلماته وتُعْطيه الأصبع

أحمد المكاوي

في رحلات مغربية إلى أقطار إسلامية وعربية

ضمن منشورات باب الحكمة، صدر أخيرا للباحث المغربي أحمد مكاوي كتاب «رحلات مغربية إلى أقطار إسلامية وعربية»، وهو يضم خمس دراسات حول رحلات جرت وقائعها على مدى خمسة عقود، ما بين 1928 و1979.

يتنوع المتن الرحلي المدروس ما بين رحلات حجية وأخرى دبلوماسية وتجارية وسياحية وثقافية... وقد انطلق المؤلف في دراسة الرحلات المغربية إلى تركيا، منذ الرحلتين السفاريتين الرائدتين لعلي بن محمد التمكروتي ومحمد بن عثمان المكناسي. وبعدها، شرع المؤلف في عرض وتقديم المتون الرحلية المشمولة بالبحث، منذ رحلة الصقلي، في أواخر العشرينيات من القرن الماضي، ورحلات بنونة والسلوي والهواري والقادري والجراري والتازي ومعنينو...

وإذا كانت بعض الرحلات مثل الحجية أو السفارية إلى تركيا، ضاربة جذورها في تاريخ المغرب، فإن رحلات إلى أقطار أخرى مثل إيران والكويت

تبدو جديدة كل الجدة، وهذا ما يضفي عليها قدرا كبيرا من الأهمية، يؤكد أحمد مكاوي. هذا بينما عبرت الرحلات الأخرى في هذه الدراسة أقطارا عربية كثيرة، من تونس إلى ليبيا فمصر، ومن لبنان إلى سوريا فالعراق.

ويقدم لنا المؤلف مدونة رحلية بالغة الثراء والتنوع، إذ نحن بصدد مستويات متعددة، ارتباطا كذلك بنوعية المتون الرحلية. فبعضها، يقول المؤلف، ورد في رسائل، ومذكرات وسير وبعضها الآخر في رحلات مستقلة بذاتها... وهي كلها رحلات تؤكد الصلات الوثيقة للمغرب بهذه الأقطار العربية والإسلامية في فجر تاريخ العرب الحديث. وقد تضمنت هذه الرحلات، فضلا عن مشاهدات في الأقطار المزارة وانطباعات عنها، إفادات بالغة الأهمية عن المغرب نفسه منذ مطالع القرن العشرين.

مجلة شؤون استراتيجية في عددها التاسع

دراسات وأبحاث حول السياسات في إفريقيا

أطلقت أخيرا مكتبة سلمى بتطوان وضمن منشورات المركز العربي للدراسات الاستراتيجية والعلاقات الدولية، العدد التاسع من مجلة «شؤون استراتيجية «، ويكتنف هذا العدد بين طياته ملفا حول محور» دراسات وأبحاث حول السياسات في إفريقيا «، وتعنى هذه المجلة بالعلوم السياسية والعلاقات الدولية .

وقد صدر هذا العدد في 216 صفحة من القطع المتوسط ويشرف على إدارة المجلة محسن الندوي، وتشرف على إدارة التحرير دينا العشري، ويشارك في ملف العدد محسن الندوي بافتتاحية تحمل عنوان «رهانات السياسات الاقتصادية الإفريقية» يليه:

- الصعود الافريقي في النظام الدولي إشكالات تحليلية ومعرفية : حمدي عبد الرحمان حسن
- التحول السياسي في شمال إفريقيا ثقل التاريخ وتحديات التوازنات الدولية(حالتا تونس وليبيا : محمد باسك منار
- التهديدات الأمنية لمنطقة الساحل والصحراء على الأمن القومي المغربي والاجراءات المعتمدة لمواجهتها : محمد السطي
- الاطار الاتفاقي للهجرة الدولية: سياقه ورهاناته : سيد المين ولد سيد عمر الشيخ
- مكافحة القرصنة البحرية في منطقة القرن الافريقي من منظور مدرسة كوبنهاجن للأمن : فاتن فايز حميدة الصفتي
- المقاربة المغربية المتعددة للأبعاد في تدبير المعضلة الأمنية بمنطقة الساحل:اليات توطيد السلام وبناء الأمن : محمد اصفيرو
- المرتزقة في ضوء القانون الدولي الانساني -حالة ليبيا :عبد الهادي قاسمي
- علاقة المؤسسة العسكرية بالنظام السياسي في مصر قراءة تحليلية :عبد اللطيف الربوزي

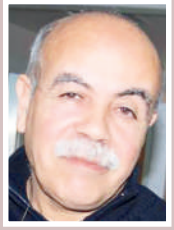
يقول حمدي عبد الرحمان حسن أستاذ العلوم السياسية بجامعتي زيد والقاهرة في تقديم لدراسة تحمل عنوان «الصعود الأفريقي»:» تحاول دراسة هذا العدد من خلال استخدام البيانات الخاصة بالسوق الإقليمي والدولي، أن تطرح رؤية تحليلية لخطاب «الصعود الافريقي» الذي سيطر على سياسات التنمية الدولية والأبحاث المتعلقة بإفريقيا منذ ما يربو على عقد من الزمان. ففي عام 2010، نشر معهد ماكينزي العالمي تقريرا وصف إمكانات وتقدم الاقتصادات الإفريقية بأنها «أسود الافريقية « ويمكن أن تتفوق على تجربة «النمور الآسيوية «.

بيد أن التحديات الهيكلية والظرفية التي أثرت سلبا على العديد من الاقتصادات الافريقية، بالإضافة إلى الصدمات السياسية التي أدت إلى تباطؤ النمو في شمال إفريقيا منذ عام 2011، جعلت رواية النهوض الافريقي غير ذات مصداقية كبيرة. كما أن جائحة كوفيد19- وآثارها الكارثية على المجتمعات الافريقية قد أضافت حالة من عدم اليقين تجاه المستقبل الافريقي ومكانة القارة سوف يفضي إلى إعادة تعريف إفريقيا، وإعادة تحديد موقعها بشكل واقعي، بعيدا عن وضعها الهامشي الموروث في الاقتصاد السياسي العالمي .

ولايمكن لإفريقيا أن تنهض إلى أي مستوى في السياسة الدولية دون إعمال التفكير في أسباب استثمارها، بعيدة عن ركب الحداثة والتقدم لفترة طويلة من جهة، وأن تبني من جهة أخرى رؤية وخارطة طريق لما ينبغي عليها القيام به لتنهض ويرتفع نجمها بشكل مستدام .

كما تسعى الدراسة إلى إعادة النظر في خطاب «الصعود الإفريقي» من خلال رؤى معرفية وتحليلية مختلفة ولاسيما على ضوء التحديات التي تواجهها القارة وتبعات جائحة كوفيد19- على المجتمعات الإفريقية. تجادل الدراسة من منظور مقترب الاقتصاد السياسي أن خطاب «إفريقيا الصاعدة « قد لا يستند على أساس صلب. ربما تكون الاقتصادات الأفريقية قد سجلت نموا متواضعا في السنوات الأخيرة ،لكن النمو لا يحدث في القطاعات الأكثر أهمية بالنسبة لقطاعات عريضة من السكان. من جهة أخرى ،قد تخفي الصورة الوردية لإفريقيا الصاعدة الوضع الهامشي المستمر للقارة في بنية الرأسمالية العالمية للسلطة والهيمنة والاستغلال. ومع ذلك تمتلك القارة من المقومات الديموغرافية والاقتصادية والطبيعة ما يؤهلها للنهوض، وهو الأمر الذي يطرح سؤال النهضة وإمكانيات تغيير الوضع الهامشي الذي تعاني منه إفريقيا في النظام الدولي منذ قرون عديدة «.

سرديات تشكيلية



شفيق الزكاري

في نسختين أنيقتين ومختلفتين في حجميهما، صدر أخيرا عن دار القلم العربي للنشر والتوزيع، كتاب للتشكيلي والناقد شفيق الزكاري، وهو إصدار من الحجم المتوسط تحت عنوان «سرديات تشكيلية»، يقع في 287 صفحة وتتخلله أعمال فنية بالألوان، نقرأ مما جاء في كلمة للمؤلف على ظهر الغلاف:

«هذا الكتاب ليس تصنيفا لتجارب تشكيلية مغربية أو تأريخا لها بالمفهوم الأكاديمي أو التاريخي، بل هو إطلالة على حكايات أردت لها أن تتناول أساليب الفنانين التشكيليين المغاربة والأجانب من منطلق سردي، تكون فيه التقنية مجرد جسر للعبور إلى انشغالات هؤلاء الفنانين من وجهة نظرهم المرتبطة بالذاكرة التي دُمغت في أذهانهم وترسخت بفعل قوة الحدث، الذي يتمازج فيه ما هو جدي بما هو هزلي، بعيدا عن التساؤلات المرتبطة بالمرجعيات الفكرية والفنية.

غالبا ما نتناول في أبحاثنا الجمالية القضايا المتعلقة بالعناصر المؤثثة للأيقونة الفنية، وغالبا ما نعمل على تفكيك مفردات العمل الفني للوصول إلى حقيقة نسبية غائبة، مرتبطة بتكوين ومرجعية الباحث أو الناقد، من زوايا متعددة، في محاولة للوقوف على مناهج علمية محددة (فلسفية، سيكولوجية، سيميائية...) في التعامل مع التحفة الفنية، لكن صعوبة تحديد هذه المناهج تحول دون احتضان الأحكام القطعية التي تمتلك الحقيقة المطلقة، بما أن الحقيقة مفهوم زئبقي متحول في الزمان والمكان.

لذلك كانت كل تلك الأحكام عن التوجهات والأساليب في إطار التجارب التشكيلية، أحكاما رهينة بمرجعية كل باحث، ولا يمكنها أن تكون إلا أسئلة افتراضية مؤسسة لفعل الحوار ومقاربة التحفة الفنية، وتقريبها كذلك لذهن المتلقي.

ولهذا لم يكن هذا المؤلف، بالنسبة إلي، سوى رفيق للاستئناس بتجارب أحترمها، لما جاءت به من مضامين فنية، تدعو إلى التساؤل وتؤسس لمرحلة جديدة في المشهد التشكيلي، سواء على المستوى المغربي أو العربي أو العالمي.

فعادة ما نلج عوالم العمل الفني من زاوية بصرية أولية، قبل النفاذ إلى عمق الموضوع المطروح، لكن في هذا الكتاب كان العكس هو الهدف، أي الاهتمام بالحدث كواجهة أو كمدخل لعوالم التجارب التشكيلية، ارتكازا على حس جدي، تارة وفكاهي تارة أخرى، مع احترام أهمية الأعمال بمضامينها المختلفة فكرا وإنجازا.

كما أنه لم يكن تجميع هذه الأسماء الإبداعية في هذا الكتاب بغية الفرز أو التصنيف، بقدر ما كان الرهان حاضرا بقوة على مضامينها، وما تختزنه من حكايا مطمورة في خلفيات هاته الأعمال.. حكايا نسغها المشترك هو الواقع المعيش، وإن اختلفت التقنيات باختلاف طرق معالجاتها للأسندة وما تحمله من مواد وأشكال وألوان وأبعاد... وهي سلسلة من الكتابات التي صدرت بيومية المساء، أردت استجماعها حتى تصبح مرجعا للمهتمين، بعدما أن كانت مرتبطة بفترة عابرة.

ركزت على الحكاية هنا، لكي أحدد وأسيج الحديث عن الجانب السردي في العمل التشكيلي في علاقته بلحظة المخاض الراهني، وارتباطه بالعامل التاريخي والنفسي في حدود ما أملته اللحظة الإبداعية العابرة التي تمت ولادتها مع تأريخها، كأرخبيل منفصل عن مشروع المبدع في عموميته، مع الحفاظ على الخيط الرابط بين التحفة وسياقات إنجازها.''.

ما أَنا إِلّا حُروفٌ تَلْتَقي

عبد الصمد الصغير

(قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدْ) ... فَرْدٌ صَمَدْ
وَالَّذي شَقَّ النَّوى ... أَعْطى الْوَلَدْ

وَالَّذي قَدْ مَرَّ بي يُدْني السَّما
ما رَأى شأْناً دَحا ... إِلّا صَعَدْ

وَالَّتي في فِكْرَتي تَبْدُو كَما
عالَمٌ يَمْشي رُوَيْداً لِلْمُرَدْ

ما أَنا ... إِلّا حُروفٌ تَلْتَقي
ما أَنا ... إِلّا أَنا عَبْدُ الصَّمَدْ

يا أَبي ... قَوْمي أَراهُمْ تُبَّعاً
قَدْ تَراضَوْا جاهِلاً حَتّى خَلَدْ

يا أَبي ... يا نائماً تَحْتَ الثَّرى
سَوْفَ أَدْعُو ، سَوفَ يَجْزيكَ الْوَلَدْ

يا أَبي ... يا مُعْرِجاً حَدَّ النُّهى
اُدْعُ لي .. كُنْ ذاكِري عِنْدَ الصَّمَدْ

يا أَبي ... أَسْمَيْتَني في جُمْعَةٍ
جُمْعَةٌ ... فيها سَيَدْعُوكَ الأَحَدْ

مَنْ أَنا؟ حَتّى تَفَلُّوا مَنْ أَنا؟
لا تَخافُوا مِنْ مَلِيءٍ بِالْعُقَدْ

قَدْ تَنَسَّمْتُ الْهَوى كَيْفَ انْتَهى
في دُخانٍ ... مَدَّهُ حَبْلُ الْمَسَدْ

ما رَأَتْ عَيْني وُضُوحاً أَوْ صَفا
فَاكْتَفَتْ بي ... ناظِراً رَبّاً أَحَدْ

قَدْ رَمى نَبْضي وَريداً لِلْوَرى
قابِضاً شأْناً لَنا ... لَمّا صَعَدْ

مَنْ رَمى وَرْداً لَنا قُلْنا لَهُ :
خُذْ سَلاماً كُنْ بِبابٍ ما انْسَدَدْ

هاكَ حُبّاً ... هاكَ قَلْباً إِذْ هَمى
هاكَنا مِنْ غَيْرِ حَصْرٍ أَوْ عَدَدْ

يا مُقيماً في فَراغٍ ... إِنَّني
مِثْلُ طِفْلٍ لَحِنَ يَنْسى ما وَجَدْ

يا مَهيباً ... يا وَقُوراً قَدْ طَغى
فادَّعى أَنْ في حَياةٍ قَدْ رَغَدْ

يا ضَميراً .. لا عَذابٌ لا شَقا
لا رَقيبٌ ، لا ضَجيجٌ ، لا عُقَدْ

لا عِظاتٌ لا صِفاتٌ لا عُرى
لا أُصُولٌ ، لا فُروعٌ ، لا وَلَدْ

يا إِلٰهي مُدَّ لي عَوْنَ السَّما
وَاسْتَجِبْ لي أَعْطِني ما في الْجَلَدْ

لَسْتُ أَبْغي غَيْرَ مَوْتٍ طاهِرٍ
تارِكٍ إِثْراً ... وَما يَدْعُو الْوَلَدْ

يا رَحيماً ، يا عَظيماً ، دُلَّ لي
مَوْعِداً ... يَنْوي صَلاةً بِالْعُبَدْ

لَمْ يَزِلْ فينا كَثيرٌ هائِمٌ
في الأَنا حُبّاً وَفينا قَدْ زَهَدْ

لَمْ يَسِرْ فينا الَّذي فيهِ الْهَوى
لَمْ نَكُنْ غَيْرَ الَّذي نَفْساً عَبَدْ

لَمْ أَقُلْ شَيْئاً ... وَلا قَدْ هَمَّني
ما ادَّعى زَيْدٌ وَما عَمْرٌ وَقَصَدْ

هَلْ رَأى الْحُبُّ الَّتي لَيْسَتْ تَرَى
غَيْرَ أَخْذٍ ... وَادِّخارٍ لِلْوَلَدْ

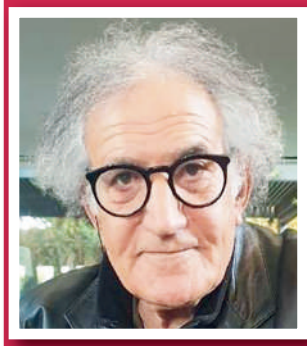
مَنْ رَأى فِعْلاً ... كَقَوْلٍ بَيْنَنا
فَلْيَنَلْ بِشْراً وَعَيْشاً في رَغَدْ

فَانْبَرى شِعْري يَقُلْ لي مَنْ أَنا
وَانْجَلى حَقٌّ لِكِذْبٍ قَدْ فَنَدْ

فَلْتَسِرْ خِفّاً .. وَضَعْ كُلَّ الْعَنا
لَمْ تَطُلْ غَيْرَ النَّوى غَيْرَ الْبُعَدْ

فَلْتَكُنْ حامي الدِّما غَضَّ الْهَوى
وَلْتَكُنْ ذاكَ الَّذي يَفْدي الْبَلَدْ

ديوان المظالم



عبد السلام الجباري

ربما فات الأوان، لكن كل شيء...
يجئ بعد فوات الأوان.

(نعومي شهاب ناي، ت: عبد الكريم بدرخان)

١

المرأة الأوربية تشرب قهوتها وتدخن.. زوجها البهي الطلعة ينظر إلى صدرها العالي بإعجاب، هي تقول، هو يبتسم.. هو يقول، هي تبتسم.. الحياة السعيدة تنتهي بالابتسامة وتبدأ بالابتسامة. الذي لا يبتسم يموت واقفا كشجرة جفت عروقها في حديقة مهملة من طرف مصالح البلدية.

مهلا.. الأمر لا يقف عند هذا الحد، بل يشمل أمورا أخرى.. الابتسامة عند سماع جملة مفيدة أو قطعة موسيقية هادئة أو عندما تقفز قطة فوق الكرسي أو عندما يتلوى كلب بين ساقي سيدة عجوز أو يقف طائر على شباك النافذة المطلة على أكاديمية شاطو بريون التي يقرأ فيها الشاعر «مبارك الراجي» محنه وآهاته وعذابه المستمر إلى آخر رمق.

لن أرحل معهم
لدي ما أقوله لظلي
وللاشيء

كملاحظة خاطفة.. الابتسامة غير الضحك والضحك غير الابتسامة.. الضحك مرتبط بالضجيج والأصوات. أما الابتسامة فهي مرتبطة بالصمت والنظرة الثاقبة للأشياء.

لا يهم.. إذا لم تكن مقتنعا.. اسأل شعراء المهجر.

المساء في هذه المدينة كجندي يأتي إلى البيت وقد أنهكه التعب. تعب الأوامر والوقوف والانتباه. لا يمكن أن تحتج أو تتذمر أو تستاء أو أن تقول لا.

المساء في هذه المدينة يأتي دون رغبة من أحد، هو زمن أو وقت يكرر نفسه كل يوم في هذه المدينة التي تشبه ديوان المظالم.

«وأنا أنظر خلفي في هذا الليل
في أوراق الأشجار وفي أوراق العُمرْ
وأحدق في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرمل
لا أبصرُ في هذا الليلْ
إلّا آخرَ هذا الليلْ»

آه.. أيها الدرويش الخارق. أنا عبدك اللحظة.. لا أبصر في هذا المساء إلا آخر هذا المساء.. ولا أنظر خلفي ولا أحدق في ذاكرة الماء ولا في ذاكرة الرمل.

«دقات الساعة تقضم عمري ثانية ثانية»

أنا مثل هذه الساعة يا محمود..

أتساءل الآن، أجل الآن، كيف تم هذا الانتقال العفوي أو القصدي. لا أدري أجل لا أدري.. من المرأة التي كانت تبتسم في وجه زوجها وهو يحاورها وهي تحاوره. بصوت خافت لا يسمعه إلا السميع العليم. إلى الحديث عن المساء والليل والليل والمساء..

عندما كنت أصعد إلى سطح منزلنا في مدينة النحاس.. الآن لا منزل لي في هذه المدينة. عدا مساحة صغيرة في مقبرة الوالد. حذاء الولي «سيدي بوحاجة». أجل.. أرى المساء يتحول إلى الليل ولا أبصر في هذا الليل، سوى تلك الحديقة السوداء للاخدوج السبتاوية. وأنا أرتجف خوفا من الشرجان «موسى الأعرج».

«دقات الساعة تقضم عمري ثانية ثانية»

في حالة للاخدوج أرى ما أريد.. لكن الشرجان يطردني مرة باسم الحشمة ومرة باسم الكتاب المقدس ومرة ثالثة كي لا تمنحني للاخدوج تفاحتها التي تتقطر عذوبة.

كانت الأشياء تتضبب في ذهني.. المساء، الليل، الساعة، العمر، الأشجار، الماء، الحديقة، حديقة للاخدوج السبتاوية وألم الانتظار وعذاب الانتظار.

آه..

«ويا نشيدُ، خذ المعاني كلّها
واصعدْ بنا جرحًا فجُرحًا
ضمِّد النسيانَ
واصعدْ ما استطعتَ بنا إلى
الإنسانِ».

فَي هذا النص الوجيز ثلاثة مستويات للتأمل فقط.

1) المستوى الأول: الابتسامة سبب تأخرنا لا نبتسم للأطفال. المرأة لا تبتسم للرجل والرجل لا يبتسم للمرأة فيختلط الحلال بالحرام. الابتسامة في عرفنا الطريق إلى بيت المعاصي. إذن إيليا أبو ماضي شيطان يغرر بنا.

2) المستوى الثاني: المساء الشعري هو غير المساء التشكيلي وغير المساء في الثقافة الشفاهية أو في القول الشفاهي. وهذا أيضا ينسحب على الليل والقول الفصل في الليل ما قاله محمود:

«لا أبصرُ في هذا الليل
إلّا آخرَ هذا الليلْ»
أجمل ما في الليل آخر الليل مجرد فرض.

الانتقال من الميتافزيقا الفلسطينية إلى ميتافزيقا دروب مدينة النحاس، يصبح الليل تحريضا على الحفر في حديقة للاخدوج السبتاوية. خصوصا عند المساء.. لكن الآخر أو «الأنا» الشرجان يميت في تلك الرغبة.

«فارِسٌ ما يُوقِّفُ الآن حِصانَه
بَدلا مِني»
هل الشرجان هو ذلك الفارس...؟

3) المستوى الثالث: ديوان المظالم، فكرت كيف الخروج من ديوان «أرى ما أريد» إلى ديوان لا أرى ما أريد.

عندما أعددت ملفي الكامل وبعد تعب وإرهاق وقلق وسهاد التجأت إلى ديوان المظالم. لكن أبواب الديوان كانت مغلقة.. فعدت إلى ديوان «أرى ما أريد».

«ويا نشيدُ، خذ المعاني كلّها
واصعدْ بنا جرحًا فجُرحًا
ضمِّد النسيانَ
واصعدْ ما استطعتَ بنا إلى
الإنسانِ».

لوحة للفنان الروسي Konstantin Razumov

من أعمال الفنان الإسباني خوان ميرو

شَذَرات من وحْي اللّيْل..

شفيق الإدريسي

1

اللّيل...
حِبْرُ حبيبَة في روايَة
لَمْ تكتَب بعْد...

2

اللّيْل...
غيمَةٌ تنَامُ على صَدْري
وفي يَدي مشكاةُ ضَوْء
مِنْ غُبار...

3

اللّيْلُ...
حِبْر حلْم ،
يَرسُم وردة
في حديقَة امْرأة
ثُمَّ يختفي خلْف
السَّتائر المتمايلَة
على السَّراب...

4

عتبَات اللّيْل...
تنبُش ذاكرتي
أنَا الذي يغشَاني الطّوفان
شبَقاً...
يُخبِئُ رعشتَه في ثَوبي.
يخفتُ في شفَتي
أنينُ صمتي ،
من خزف الكلمات.

5

مَرَّت غيمَةٌ من أمامي
فَروَتْ عطشي
واكتحلَتْ عيناي
من سمَق الغوايَة

6

ككُلِّ مسَاء...
أصْغي إلَى أنَاي ،
أرْوي همومي
على جيُوب الدُّروب
أمعن النّظَر
في ورقَة السَّماء
حينئذ...
أكتبُ اسمي
في زاويَة
مِنْ ذاكرتي

7

دمعةٌ...
تَسْقي بذور الحُبّ
على جُذوع
الأغصان الملتهبَة
وكَان فُستَان اللّيْل
على السّجَادة...
يَرقص كالفراشة
في بياض عينيْه...

8

غيمَةٌ خفيفةٌ
تدور حول السّرادق
في الشّوارع المهجُورة
متعبٌ...
أفتَح نوافذي
على رصيف الكلمَات.
أجلسُ قبالة البَحْر
أنظُرُ إلَى لون المركب العجُوز
بالمجاديف القصيرة
أغلق عينَي...
بمنَاديل يابسَة
أتأمّلُ عُزلتي...
هَزيل...
كأنّي شبَح في المرآة.

9

مَنْ يفتَحُ عينَيَّ
على نهر الفوانيس
تختال في زينتها
كما يهتَدي «الحلاّج»
إلَى كهفه.
مَنْ يُداوي صمْتي
مِنْ وَجَع السُّؤال؟

10

وأسيرُ...
سيْراً مَديداً
في حديقة غرناطَة
أزرع المَنّ والسَّلْوى
كأنّي «لوركا» عريساً
بالفجْر الجديد...
أشْرب دموعي العطْشى
وَاضعاً منديلي الأبيَض
على الرَّصيفْ...
كأنّي «المعرّي» حزيناً
أحمل دفترا عتيقاً
أنْفُثُ فيه ذاكرتي المتعبَة.

مع الروائي المغربي محمد أمنصور حول تجربته الإبداعية وروايته «في انتظار مارلين مورنو»

أنجز الحوار: عبد الله بديع

من حقل البحث الأكاديميّ الذي ضرب فيه بسهم وافر في رحاب التجريب واستراتيجياته وخرائطه، وقدّم فيه أعمالا نقدية مهمة، جاء محمد أمنصور إلى الأفياء الظليلة للرواية، ليقدم فيها نصوصا لفتت انتباه القراء والمتتبعين الذين سجلوا أن الرجل ظل يحمل هواجس التجريب وإشكالاته المتداخلة في الكتابة الإبداعية. ففي سنة 2004، أخرج أمنصور روايته الأولى «المؤتفكة»، عن منشورات الموجة بالرباط، التي يديرها الأديب الروائي الأستاذ عبد القادر الشاوي. وفي سنة 2010، أصدر ابن مدينة العاصمة الإسماعيلية العمل الروائي الثاني تحت عنوان «دموع باخوس»، عن المنشورات ذاتها. ولما كانت المقولة الجارية على ألسنة الناس تقول إن الثالثة ثابتة، فإن أمنصور أصر على أن يطلق عملا ثالثا اختار له من العناوين «في انتظار مارلين مورنو»، عن دار الفنك بالدار البيضاء (2019).

حول هذه الرواية الثالثة والأخيرة وليست الآخرة، يدور هذا اللقاء مع الروائي والباحث محمد أمنصور..

ادعاء التجرد المطلق من الذاتي أثناء كتابة الرواية محض افتراء..

يسجل القارئ المتتبع لمسيرتك الأدبية، الروائية منها خاصة، أنك تحرص على الإسهام بنوع من التأني في هذا الفن؛ بالنظر إلى تواريخ الإصدار التي تتباعد بينها (2004 /2010 /2019). ما تعليقك؟

فعلا، ملاحظتك دقيقة. الكتابة عندي معادلة للتجربة الوجودية للإنسان. عليّ أن أعيش لأكتب، وما لم تكن التجربة الاجتماعية والإنسانية للكاتب حافلة بالتجارب سيكون عرضة للتجريد. هذا تصوري للكتابة. تحتاج الحواس والجسد إلى الكثير من الاختبارات حتى تكون الكلمات والحروف ذات مضمون وجودي، وإلا فإن الكتابة تتحول إلى نوع من المقامات المسكوكة؛ أي توفر البناء والكلمات والشخصيات إلى غير ذلك من العناصر السردية، لكن بدون روح.

تنبش، في روايتك الأخيرة «في انتظار مارلين مورنو»، موضوعا ذا راهنية يتعلق بسقوط صومعة جامع «باب البرادعيين» بالمدينة العتيقة لمكناس؛ غير أنك رجعت إلى فترة من تاريخ المغرب اتسمت بكثير من الالتباس والغموض (نهاية الحماية وبداية الاستقلال)، وهي فترة لم تنل نصيبها الكافي من المؤرخين.. فكيف يتعامل الروائي مع التاريخ؟

الروائي ليس مؤرخا بالمعنى العلمي للكلمة؛ ولكنه شخص يقرأ التاريخ بعين روائية؛ أي فنية. وإذا كانت الرواية هي فن الاحتمال، فإن تعاطي الروائي مع المادة التاريخية يوسع من مساحات الخيال في تلك المادة. بالنسبة إلى رواية «في انتظار مارلين مونرو» نجد التاريخ في خلفية لوحة الأحداث، في العمق؛ ذلك أن الوقائع في الرواية تجري على المستوى المباشر بين عامي 2010 و2017، في حين تغطي من الناحية الزمنية ذاكرة مرحلة ما بعد الاستقلال إلى اليوم.. فإذا كان المؤرخ يلاحق ثوابت التاريخ وقوانينه، فأنا هنا وفق منطق روائي كنت ألاحق التحولات وما هو بصدد التشكل قبل أن يأخذ شكله وصيغته التاريخية المكتملة..

اشتغلت في تدوين فصول هذه الرواية على مذكرات وقصاصات صحافية.. ما هي حدود الواقع وحدود التخييل في هذا النص؟

لطالما انغمست، في كتاباتي السابقة، في سيرورات سردية متصدعة قائمة على التفكك والتشظي والانفلات جراء صعقة التجريب. هذه المرة، عدلت مفهومي للتجريب. وضعت أمامي طموح بناء شخصيات واقعية، حية، بحيث توهم بأنها من لحم ودم؛ فقد اكتشفت، مع الوقت، أن ما يبقى من الرواية هو شخصياتها إن نجح الروائي في نفخ الروح فيها. لهذا، ستجد المنحى العام للرواية واقعيا ـ تجريبيا، وهذا ما يبرر ملاحقة بعض الأحداث عبر قصاصات الجرائد. الكولاج والمونطاج معا كجزء لا يتجزأ من لعبة الكتابة التي تراوح بين المنحى الواقعي والمنحى التجريبي في الآن نفسه.

في رواية «في انتظار مارلين مورنو»، يغلب الحكي بضمير المتكلم.. فهل يسعف هذا الضمير محمدا أمنصور في أن يحقق مبتغاه؟

متعة الحكي بضمير المتكلم في الرواية لا تضاهيها سوى متعة التقمص في التشخيص المسرحي. يحتاج الروائي إلى مجهود خارق كي ينضج شروط كلام أي شخصية من شخصياته. وعندما يستقيم بناء الشخصية الروائية، وتمنحك «أناها» كي تتكلم عبره في صيغة ضمير المتكلم.. يا سلام.. أزعم أن التلفظ بضمير المتكلم هو أكبر هدية يغدقها القالب الروائي على أي مؤلف.

يهيمن فضاء مدينة مكناس على هذه الرواية، من خلال استحضار أسماء الأماكن (مقاه، شوارع...) وأسماء الشخصيات (تيمد / المنيعي..)... فهل يسعى أمنصور، من خلال هذا الاستحضار، إلى كتابة نص روائي يحتفي بالعاصمة الإسماعيلية باعتبارها مدينة مغربية عريقة الجذور لحقها التهميش والنسيان، بحيث يلفت الانتباه والاهتمام إليها على غرار ما صنع روائيون مغاربة آخرون مع المدن التي ينتمون إليها؛ مثل فاس والدار البيضاء وتطوان وغيرها؟

عندما أشرع في الكتابة لا أقول سأكتب نصا روائيا عن مكناس. الاحتفاء بالمعنى الوارد في سؤالك مجانب لروح الكتابة الروائية، هو شكل من الدعاية أو التبشير، وفي أحسن الحالات هو نوستالجيا أو وصف ميت. تأتي مكناس في رواياتي كعنصر سردي يمكنني من التحكم في حركة الشخوص داخل أمكنة وأزمنة، داخل فضاءات أعرفها أكثر من غيرها. ولو استطعت أن أحرك شخصيات رواياتي في مدن أخرى لفعلت.. هذا لا يبرؤني من تهمة الانحياز والانجذاب الذاتي، الوجداني نحو مكناس التي يربطني بها عمر قضيته فيها ترك لي العديد من الذكريات والشجون التي أرغب في تخليدها؛ إن كان للكتابة علاقة بالخلود...!!

على امتداد صفحات هذه الرواية، يقف القارئ عند إشارات نقدية تجاه جملة من الأعطاب ومظاهر الاختلال التي تعتري الحياة اليومية للمواطن المغربي، على المستويين الاجتماعي والسياسي (صحة/ تعليم/ شغل...).. ألا ترى أن النص الإبداعي، هنا النص الروائي، ليس من مهامه الآن أن يعري الأعطاب ويفضح الاختلالات، مثل ما هو الشأن بالنسبة للتقارير التي تصدر عن بعض المؤسسات الرسمية المختصة؟

الروائي، أيضا، شاهد على عصره.. لا يكتب تقريرا صحافيا؛ ولكنه يلتقط

العلامات. وفي هذا النص جربت أن أكتب عن المتحول مع بذل جهد لعدم السقوط في المنحى التسجيلي - الإخباري للكتابة.. لا وجود لقانون يحرم على الروائي الاستعانة بما تسميه الأعطاب والنواقص ومظاهر الاختلال التي تعتري الحياة اليومية للمواطن المغربي.. لذلك، تجدني قد تفاعلت مع حركة 20 فبراير بطريقتي الخاصة. لم أحاكمها، ولا أزعم التأريخ لها؛ لكن جعلت منها سياقا للرواية، مثلها مثل أي سياق آخر. هذا لا ينفي وجود مستويات من التقييم والأحكام لهذه الحركة على لسان بعض شخصيات الرواية؛ غير أن محاكمات الشخصيات الروائية ومصادراتها تخصها هي، ولا علاقة لها باقتناعات المؤلف. أنا لست شخصياتي ليكن هذا واضحا. ثم إن تطرق الرواية إلى 20 فبراير وحزب العدالة والتنمية وداعش... إلخ لا يجعل منها رواية عن الراهن فقط، فسقفها الزمني والتاريخي أشمل من ذلك. هي بشكل ما مرصد لأعطاب واختلالات مغرب ما بعد الاستقلال، إنما من زاوية فنية وبأسلوب روائي.

يقول الروائي المغربي يوسف فاضل، في حوار أجري معه أخيرا: «كل من كتب رواية عن حدث لا تزال آثاره وفعله باديا، كالربيع العربي مثلا، لم ينجح في نظري؛ لأن الفكرة والرؤية لم تنضج بعد. لا يمكن أن تكتب عن أحداث أو سياقات حتى تبتعد عنها زمنا يتيح لك مسافة للتأمل فيها أكثر». فهل يتفق الأستاذ أمنصور، من موقعه النقدي، مع هذا الرأي؟

أظنني قد أجبت عن هذ السؤال قبل أن تطرحه. بالنسبة لما قاله الصديق العزيز يوسف فاضل، أنا متفق معه مائة في المائة.

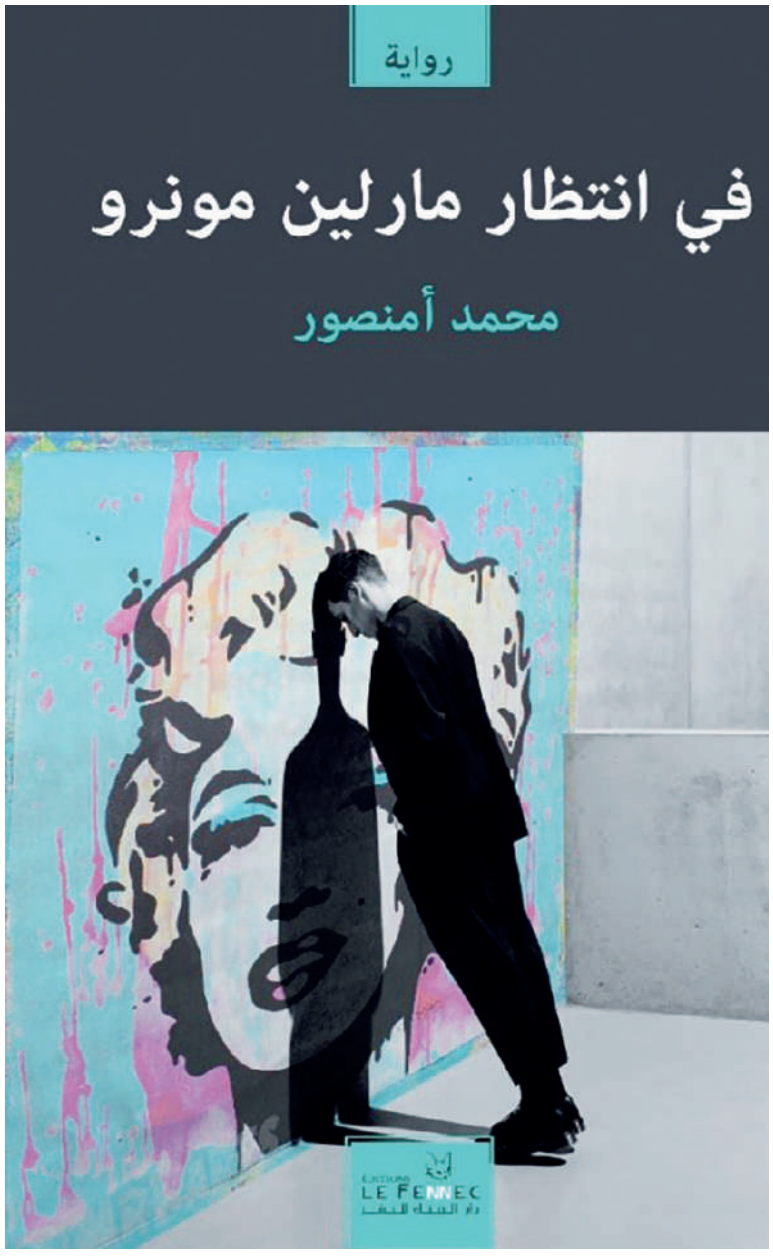
تقودنا متابعة بعض الوقائع والأحداث التي تعيشها شخصية عصام أومالك في الرواية واستحضار بعض الإشارات الواردة في حواراتك الأدبية إلى الوقوف على نوع من التقاطع والتطابق بين محمد أمنصور وبين شخصية عصام أومالك في هذه الرواية.. كما يوجد أيضا هذا التطابق بين الاسم (محمد أومالك)، الذي اخترت أن تطلقه على والد الشخصية الرئيسية في رواية «في انتظار مارلين مورنو» الذي قضى تحت أنقاض صومعة جامع البرادعيين، وبين الاسم الوارد في النص الموازي (التوقيع) المثبت في آخر رواية «دموع باخوس» (شرع في كتابة سفر دموع باخوس عام 1996، ونفض منه القلم يوم 12 سبتمبر 2007 في الهزيع الأخير من الليل. محمد بن محمد أومالك المكنى أمنصور، الله وليه)، فهل يمكن اعتبار هذه الرواية فصولا من سيرتك الذاتية؟

محمد أومالك في الرواية هو اسم وشخص والدي. إنها الشخصية الوحيدة الموجودة مرجعيا خارج الرواية، وقد تعمدت ذلك؛ لأن أبي كان في حد ذاته شخصية روائية، وما كان علي إلا أن أنقلها إلى الورق.. أرجو أن أكون في هذا الصنيع قد وفيت بعض دينه علي. لكن هذا لا يعني أنني كتبت سيرة ذاتية، أو انحزت إلى هواجس محض ذاتية. لقد كان محمد أومالك سؤالا وجوديا قبل أن يكون أبي. وقد اختبرت، عبر تجربته في الكفاح الوطني، سؤال تاريخ المغرب الحديث الغامض والمفترى عليه بين جيلين: جيل المقاومة والاستقلال، وجيل حركة 20 فبراير.

ألا يستطيع الروائي المغربي تحقيق نوع من الانفصال عن الذاتي والسير ذاتي، ولو ركب غمار التجريب؟

الانطلاق من عناصر واقعية في سيرة المؤلف لا يعني بالضرورة الانغماس في الذاتية. السيرة الذاتية شيء والرواية شيء آخر. على أن ادعاء التجرد المطلق من الذات والذاتي أثناء كتابة رواية ما سيكون محض افتراء.. أن تجرب هو أن تمد جسورا بين هذه الضفاف، هو أن تنسج عوالم روائية تنحجب فيها الحدود بين الواقعي - المرجعي والتجريبي - التخييلي.. أظن الذي لا يعرف شخصي ولا يعرف أبي لن يتخيل أن محمدا أومالك هو أبي؛ لأن وروده في النص لم يكن يصب في مسار حياتي بقدر ما ارتبط بالتأسيسات الجوهرية لعوالم الرواية.. مسارات شخصياها ومصائرها.. محمد أومالك في الرواية شخصية ورقية وعلامة لغوية مستقلة كل الاستقلال عن أمنصور المؤلف، وقد تم توظيفها في سياق افتراضي لا علاقة له إلا بالفن الروائي.

يقف محمد أمنصور في صف الأسماء الأدبية التي تناصر التجريب وتنخرط فيه، سواء على المستوى النقدي أو على المستوى الإبداعي؛ غير أن القارئ يسجل أن التيمة الأساسية التي تنشغل بها هنا في رواية «في انتظار مارلين مورنو» لا تتلاءم مع الرهان الذي تنخرط فيه، لأنه موضوع يجمع بين الواقعية والتاريخ.. وأستحضر هنا ما جاء على لسان شخصية المكي فارسي تعليقا على المذكرات التي قدمها إليه عصام من أجل الاشتغال عليها في نص مسرحي: «لست ضد مواضيع



مثل الحركة الوطنية أو التاريخ المغربي الحديث. لست ضد الواقع؛ لأنه لا قيمة لفن لا يعترف بالواقع، الذي هو بالمناسبة لصيق بنا ونحن لصيقون به شئنا أم أبينا» (الرواية ص: 80)، هل يمكن أن نعتبر هذا الكلام ردا غير مباشر أو مبطنا على كل من يريد أن ينتقد الموضوع الذي يشتغل عليه النص الروائي الجديد؟

في هذه الرواية أزاوج بين المنحى الكلاسيكي - الواقعي في الكتابة والمنحى التجريبي.. أردتها أن تكون رواية تجريبية بروح واقعية أو العكس.. رواية واقعية بروح تجريبية.. المقطع الذي أوردته يرد في نطاق تفكير الرواية في ذاتها وهي تحكي.. ما يطلق عليه نقاد الرواية عادة الخطاب الميتا- روائي الذي أعتبره جزءا لا يتجزأ من السيرورة الروائية التي توازي وتجمع بين التصوير والتفكير.... أنا ماشي حلايقي.. أنا روائي يكتب من منطلق المعرفة الروائية التي هي مزيج من العلم والفن والموهبة.. علاش لا!!.. لذلك، يأتي حرصي على إدراج التفكير في قضايا الفن الروائي من داخل الرواية كإغناء للذكاء الفني؛ فالفن له ذكاء أيضا، لأنه ليس مجرد عبرات على طريقة المنفلوطي (مع كامل الاحترام للمنفلوطي العظيم في زمنه!)..على أنني أقبل أن أحاسب على هذا الأمر في حالة واحدة، إذا ثبت أنني أفتعل الزج بقضايا نظرية في سياق روائي لا يحتمل السؤال أو الوعي النقدي..

تتجاور في هذه الرواية لغات متعددة (العربية الفصحى/ العامية أو الدارجة المغربية/ الفرنسية)، على مستوى السرد والحوار.. ألا تخشى أن تؤثر هذه المسألة على التلقي؟

أجبت، في مناسبة سابقة، عن هذا السؤال. اللغة التي أتوخاها هي اللغة الروائية، أما الفصيح أو العامي، العربية أو الفرنسية فهي مجرد أدوات وعناصر.. أستعمل العامية عندما تعجز الفصحى عن إيصال المراد.. والعكس صحيح، ثمة دائما صراع بين نسقين.. إيحائي وتقريري، وحيث يقتضي السياق الإيحاء بالعامية أو الفصحى.. التقرير بالفصحى أو العامية يتم استدعاء أحدهما في نطاق بلورة لغة روائية.

وظفت الكتابة المسرحية في هذه الرواية، من خلال إيراد نص درامي كامل؛ وهو نص يتوفر على نصيب وافر من مقومات وسمات الكتابة الدرامية، أداة وموضوعا. ألا تفكر في ولوج رحاب الكتابة المسرحية في الأعمال المقبلة؟

حلمي القديم هو أن أكتب للمسرح، وقد تهيبت هذا الأمر دائما على الرغم من تشجيع الراحل الدكتور حسن المنيعي لي كي أنخرط في الكتابة المسرحية بحكم علاقتي الوطيدة القديمة، المتنوعة والراسخة بأبي الفنون. الآن، وقد كتبت نصا مسرحيا في رحم الرواية، أتمنى أن يطلق الله عقدة قلمي فأكتب للمسرح، لأنني أحبه كثيرا.

يلمس المتتبع لأحداث «في انتظار مارلين مورنو» أن أسلوب الكتابة فيها يستجيب إلى حد بعيد لشروط الكتابة السينمائية. فهل كان هذا الحضور نابعا من وعي مسبق لدن الكاتب الروائي محمد أمنصور؟

عندما أكتب الرواية أغترف من جميع الفنون.. الرسم والفوتوغرافيا والرقص والغناء والسينما والمسرح.. إلخ. أغترف، بمعنى أستفيد تقنيا وجماليا. أما الذي يمكن أن يجزم حول مدى استجابة روايتي لشروط الكتابة السينمائية فهم النقاد. العنصر الحاسم في كل هذا هو القارئ، والنقاد طبعا.. بالنسبة لي، الانفتاح بين الفنون والأشكال التعبيرية هو لب العملية الإبداعية.

ألا ترى أن حضور المكون النقدي الجمالي في الرواية قد يضر بها ويكبح الكاتب عن الخلق والإبداع؟ ثم ألا يستطيع أمنصور المبدع أن ينفصل عن أمنصور الناقد؟

- المسألة بسيطة للغاية؛ هل أعجبتك الرواية أم لم تعجبك؟.. قل لي هل أحسست بالملل وأنت تقرأ الرواية؟ هل استمتعت أم خرجت ناقما من قراءتها ومتحسرا على الوقت الذي أضعته فيها..؟ الباقي لا يهم...!

تحضر، على امتداد فصول الرواية، تيمة الموت: (موت الأب محمد أومالك، موت تيمد، موت زهرة، موت الممثلين في المسرحية).. فما العلاقة التي ترونها بين الانتظار الوارد في العنوان وبين الموت؟

الانتظار في العنوان والرواية ككل له علاقة بالحياة.. بالحلم وحب الحياة.. انتظار المزيد من مباهجها وغواياتها.. الموت، سيف أهوج لا يحترم الحياة بقدر ما يحتقرها ولا يتردد في إيقافها وإعدامها.. إذا كنا في انتظارنا للحياة ننسى الموت؛ فإن هذا الأخير وقح، قاس وجبار لا ينسانا.. يهزأ بانتظاراتنا، ويوقف ما يبدو له مجرد عبث. أتعرف ما هو العبث عند الموت؟ للأسف، ليس شيئا آخر غير الحياة..

د. مصطفى الشليح

شعرية اللحظة في النوافير إذا تحكي..

عنفوانُ الكتابة الشعرية بالتلقي، وبالترقي إلى المشترك الجمالي بين الشاعر وشاعر يقرأ القصيدة باعتباره متلقيا محاذيا للنهائي النصي، وحاديا إلى اللانهائي التأويلي الذي يدرأ عن المنجز حياة واحدة، وتنشأ عنه حيوات متناسلة متأتية من كل بدء قرائي، ومن كل قراءة لا تنتهي إلا لتطرأ دورة إبداعية مختلفة تتماهى، عندها، الفجوة المسترسلة بين الحدث النصي والإحداث عبر النصي؛ حيث لا تكتفي الكتابة بالأثر، ولكن تختفي في ذرات هيَ كالصدى، وإن ليست صدى، وهي تشبه المدى إلا أنها الرذاذ يقدم، بماء المكاشفة، يتنعم لذاذة الإقامة في الفجوة باعتبارها منزلة بين التلقي والترقي.

لعلها منزلة بين المنزلتين، ولعلها تمتد وترتد، ولعلها تمتح وتمنح، ولعلها المنازل كلها إذا العنفوان كتابة شعرية تذوت العالم بما يكون كينونة ترفد الخطاب بالإنساني؛ إذ ما الإبداعيّ لولا أنه إنساني، وما الكتابة إذا عدمت قرابة، ولم تفد رقابة للوجود منفعلا بالموجود، ومحتملا بانوجاد العبارة حدَّ بلوغ الإشارة مطلبا تواصليا يكون الصمتُ بذرته، وقد تغدو الوجازة ذروته في المشابكة بين التلقي والترقي، بما يُيَسِّرُ للفجوة تليين التوتر إلى طي تجاذبي يكون أقرب إلى الطي النفسي، وإن بلاغته وطفاء، وإن لغته أنداء، وإن شكله أشكالٌ؛ فلا شكل أعزل للكلام الفني، وإن أوحى وما أملى، وإن أشار وما أعار، وإن كان أضاميمَ قول انتظمها ديوان، وما كان ديوانا إلا عنوانه: « النوافيرُ تحكي .. «.

والنوافيرُ تحكي ماءً سلسلا سائلا يصعدُ أعلى مائلا، والهواءُ دهشة السماء من صورة خيزرانية الحرير إذا نظرت إلى الأزرق تخطُرُ قائلة إلى الترابي المعنى: أعود إليك أختبر « الفراشة والمرايا « كيف المرمري استثناء المعنى في مراوح الأشكال، وكيف انداق قطيرات تصير عيون مرايا تستبدُّ بالأفق، استبدادَ محبٍّ، وتستلذ بالألق، استلذاذ مكبٍّ على الشوق القديم، واستحواذ متلئبٍ هشاشة الأشياء، والأسماءُ فراشة تكون نافورة إذا تحكي، وتكون ناعورة إذا تبكي. والفراشة، بين هنا وهناك، تفرد جناحيها، وحين تضمهما فلقاء مشرق ومغرب، ونداء الشارقة إلى تطوان المغرب.

المرايا فراشة مائية انعكاساتها مؤانساتها إذا ماءٌ بفسقية تذكّر أندلسًا محا المسافة بحرًا يلوحُ بحرًا، ونحا الرهافة جسرًا، وما هو للرصافة، ولكن للبداهة سفرًا، والنوافيرُ تحكي كأنَّ شخوصَها إلى هناك خلوصُها إلى هنا: ماذا إذا النوافيرُ منافراتُ عُدوتين ومسامراتُ جذوتين ؟ وماذا لو الفراشة مرايا بين الماء والنار، والهواءُ يَقرض الموجَ دثارًا مغربيا لا يغمض إذا الأثر بأندلس يقرض الشعرَ كأنّ قوافيه الطاووسُ، وكأنّ الطاووسَ حكاءُ ما تقول نافورة إلى شاعر إذا ركبٌ، روّاحُ غداءٌ، وإذا قطبٌ مشاءٌ سجّاحُ بين الحكي والكيّ ؟ ما أسنّ الغربة، وما أحنّ الصحبة، وما أرنّ الوشيجة شعرًا بمختلف إلى مؤتلف، وبمنشبك في منسبك. وبمرتقب من مقترب؛ ما أكنّ ما قالت النوافيرُ إليّ كناياتها، وما مالت به « سيرةُ الأرجوان « على ناياتها، وما سالت إليه « سلاما أيها الغيم « على استعاراتها. لا تشبّه أبدًا. أعرُ جناحَك إلى حمامة، وأنّى لَكَ تُعيرُ، وهيَ منك الحمامة بيضاء بياض سورة: حتّى عنكَ، هذه وتلك، النوافيرُ تحكي ..

أحبِّذُ الترفقَ بي حديثًا عن الشعر، وألوذ، حثيثًا، بالشفيف البلاغي ذهابا إلى الرهيف النظامي الذي لا يستوجبُ افترارًا نقديا يستجلبُ مفهوما، أو يستحلبُ مصطلحا معلومًا، أو يستكتبُ ملمومًا لمصافحة جغرافية كلام لانهائي. اللانهائيُّ اللغويُّ مسحة القول الشعري. خذ سبحة التخييل، وحل بأذكار تفضية تقاطعاتها مرجعياتها، ومواثيقها سياقاتها، وبرامجها لواعجَها، وقياماتها مناماتها. لا تكن قطّ البيان في أخذ الجنان إلى ما لا يستفتي الترجمان. لا ترجمان في الشعر إلا مرهمٌ زئبقي التركيب يموه التقريب حتى لتخاله بيمينك، وأنت تسحب اللا شيء بيمينك. للشعر تجربته في التواري حين تلح أن لمحتَ الأشياءَ بأسمائها.

كم أسماءَ للأسماء، وكم أنباءَ للنوافير تحكي، وأيّ حكي للنوافير تسلل ماءً عابرًا لا يلتفتُ إلا إذا أخيتَ كلهُ ليؤاخيك بعضه. البعض فيض، والبعض ومض، والبعض نبض لديوان شعر مغربي آض إلى الذات يرفض عنها ليكون من سلالة ذوات تتنادى وتتصادى بيانا تراسليا تفاعليا مستوثقا مستوسقَ الآصرة، ومستفتقا مسترتق البادرة بإشارات المحبة التي إذا هيَ شعرٌ، فلها أن تكون إخوانيات، في الدرس النقدي، ولها تكون تبيانيات، في الجرْس الخفي لإيقاع الذات في مهر المكان بما هوَ إلماعاتُ المشابكة الحدسية للمكان يتلمّسُ رؤيته للمعنى يجوسُ به الماءُ تجسُّه قنواتُ النوافير بيد الصداقة التي تخفي لتلقى أبعدَ من صوت وأعتدَ في صمت لهَ المهدُ، بين الطبيعة والوديعة، يمشي نهرًا حتّى ليخشى النَّهرُ من شدة الوقد، فالوقدُ مهدُ الصلاتِ، والصلاتُ صلاتٌ، ولعلها تكون للمحب صلاةً، فكيفَ إذا الواصلُ شاعرٌ ؟ وكيفَ الطريق إذا الشاعرُ واصلٌ ؟ تلك إخوانياتُ الزوايا، في الشعر المغربي، من أستاذيات أبي علي اليوسي إلى تلميذيات محمد المختار السوسي، ومن المبادهات إلى المراجعات، ومن المعارضات إلى المقارعات في تراث القصيدة المغربية، ومن كل ذلك إلى الأستاذ الدكتور الشاعر قطب الريسوني في واجهتين: المكان باعتباره ذاتا، والذات باختبارها مكانا، وأما الأسماءُ فأسرارُ التقاف الواجهتين لتكونا واجهة مفردة بصورة جمع، أو لعلها جمع بسورة الإفراد.

هي سورة إفراد ترفد الفضاءَ بما أفاء اللقيا على أشرئباب يعطو كأنه برق أندلسي سماؤه شرق، وكأنه الشرق راءَ الفتيا، فقيل: إنْ مكانٌ حيثما القلبُ رؤيا فالتفتْ، وإلا التفتَ الريُّ، وإلا انتبه الريُّ إلى بساتين الروح شخوصا كإن نصوصا عن تفتق الأمكنة إمكانا إذا لم يبل ظمأ، فقد بدا روحا وريحانا. حدائق

معلقة رقائق مطوقة بالذي يقول المكان إلى البيان، ولكن البيان إذا أبلس همّت العين فاسّاقط الجوَ، وكاد هاتف يطوي أردية المسافة طيَّ الأرض تعودُ إليها لتقرأ جذورها صاعدة، من أعمق الذكرى، ولتملي على آثارها مستدركات على خطوها كأنّ مناقيرَ عصافيرَ تكون خروم ستارة ليقرَّ الحجبُ إلي جذب. تطوان « امرأة من بحور ونور وغيم شفيف «. وحدها تطوان وطنجة وشفشاون للتأنيث الذي يعول عليه. لستُ بالمطمئنّ إلى ذلك، ولكن طنجة « من البحرْ جاءت معممة بفيروز شطآنها وتاج أساطيرها «، ولكن شفشاون « هي السلسبيل وماء الحياة ترقرق بين الذرى وساح على المرج والدالية «.

هي أسطورة الماء. ما الماء النائم في الرؤى إذا أفاق أراق المحوَ، بعادًا، على السرى؛ فهذا الليلُ الظامئ، حد الوله، شدّ البحر، ومدَّ النور، وأمدّ، بالحمى، غيمًا شفيفا شفوف خالص إلى الرسوّ في بياض المعنى بخمسة نصوص، وبتراسليات واستدعائيات ثانية إلى صرف التنائي بالتداني ؟ يا لابن زيدون وما فعل بالشّعر المغربي، ولَمْ لا العربي بنونية تتنهد بين يدي عاشق غريب، والغريبُ للغريب نسيبٌ ؟ ويا للمكان، ويا لتجريد القوافي في الحديث عن المدن في القصيدة المغربية، ويا لتقليديتها حتى لتتشابه. هي ذات مشابهة، ولكن شبهة التشاكل تدرأ عنها خصوصية لا يأخذ الحيز شكله إلا بانفلاته من التطابق، وإلا بالتوافق ميسمٌ تفرد في إطار توحد. هكذا فمراكش « عصافير هذي المدينة تشرب قهوتها على حدقات النخيل وتزرع ألحانها في النوافذ والشرفات «، والرباط « تحط العصافير فوق شبابيكها وتسأل: ماذا تخبئ هذي المدينة من غيم أسرارها؟ أي صخر يشيد عواميدها من بقايا نجوم وضيئة ؟ «.

لا أود الاسترسال في المستهل النصي لأستقي من الجملة الأولى امتدادَ القول الشعري فلذلك مقام ثان، إلا أنّ مواطن الصبا ليست مدينة. هي شيء آخر. في كتاباتي عن سلا لا أذكرني أتيتُ على سوق مفردة «مدينة»، وما فكرت في عدم الإتيان إلا اللحظة. يا الله !! هل أقول إن الحديث عن مسقط القلب أقرب إلى اللحظة منه إلى الرقعة، وأن الزمان ذهبَ بالمكان فإذا بتطوان قطب الريسوني الذات من حيث هي زمان متجدد، ومن حيث أصالتها في التماهي مع التاريخ إنسانا وعمرانا ومكانا؟ يا الله !! هذي النوافير تحكي فتذكي شجون نقد خبأها النزوع إلى إدامة القريض ولوعًا. يا لها تحكي النوافير إلى عصافير القلب بانبساط تفعيلي لم ينتظم صورة خليلية. وربك هذا الحكي بشكل فضائي مغاير خليق بتأويل المتقارب يخلع عنه الخطية، ويخلع عليه أفق دعة كتابية ليكون الكلام غمامًا، أو ليحط الكلام حمامًا، أو ليخط الماءُ النداءَ سلامًا.

أمّا بعدُ ،

كُنتُ قرأتُ، قبلُ، شعرًا ريسونيًا، وبحوزتي منه دواوين، وقر، في صدري، اشتداد أسر الكلام في قصائدها، والمراوحة بين شكلين جماليين في الكتابة إن شعرا وإن نثرا، والتوفيق بين الدرس العلمي والبلهنية الشعرية، وكنتُ عطفتُ أتأمل ظلال العبور من العلمي إلى الإبداعي، وإن اعتبرت العلميَّ لا يعدل عن الإبداعي، وإن وقفت على غير قليل من الشعر المغربي صدر عن علماء، وكان منه، في حيز ذي سعة، أقرب إلى النظم، وإذا اعتدل أخذت به منزلة وسطى، ومن ذلك اعتباري اليوسي لغويا يكتب ما قد يكون شعرًا، ومن ذلك موازنة بين علال الفاسي ومحمد المختار السوسي انتهت إلى خطيبة الفاسي في نصوص عديدة، ما عدا منفياته، وإلى اقتدار السوسي على ماء الشعر كلما انتظم قصائد إلغيات لها آن تكون من عيون شعره.

لكن الأستاذ الدكتور الشاعر قطب الريسوني إذا قرأتَ له شعرًا تعذرَ عليك القول إنه من إنشاء عالم فقيه، إذ تنعدم القرائن المعجمية التي تسعف، ولست ملفيا. في البناء النظمي، أثرا يحيل على دأب الكتابة النثرية التي تتشربُ الثقافات لا شكّ أنه متصل بالبحث الأكاديمي الصرف؛ فإنّ تركيب الجملة ذو تشكيل شعري، وإن البلاغة، منه، ليست مستدعاة من السياق النثري، وأنّ سيولة الإيقاع، في هندستها الصوتية، تخف بك إلى ملازمة لا تنتهي إلا بتصدير قرائي تعيد به عجزا على صدر؛ كأنّ الدورية النظمية التي أفاض تذكرة بها النقد الحداثي لم تتنزل من التراث النقدي العربي، خاصة في كتابات الفلاسفة المسلمين عن الشعر. بذا كان التملك المعرفي والبلاغي العالي إيذانا بصورتين لمبدع لا يتيسر إيجاد الخيط الخفي بينهما إلا لناقد خبرَ الثقافة العربية ونظر في الغربي من التلقي الثقافي.

القصائد النافوريات، في الديوان، هي كتابة اللحظة، ولذا لا تتماثل إلا في عتبات دنيا، وإلا في جذبات يقف عليها النطاسي من النقدة، ولذاً لا تتشاكل لأن الوجازة الشكلية للقصيدة أبعدت عنها العادة والإعادة، ولكن هل إلى النص سبيل إذا لم تعتدّ له، ولم تمدّ له يد التمكين المعرفي والجمالي؛

ولي القول إنها يد صناع افتنّ بها الديوان، سواء في وجدانياته، أو في قومياته، أو في صداقاته شعراءَ ابتداءً بأحمد الشوقي وانتهاءً بحسن الأمراني وعبد الكريم الطبال. هي صداقات خليلية لشوقي والجواهري والسياب والأخطل الصغير، بإشارة إلى توجيه خطاب مباشر إلى السياب إشارة إذا وقف عليها النقدُ قطف من التأويل ما قطف؛ ثمَّ هي صداقات تفعيلية أهابت بي إلى السؤال عن اعتماد ذلك الشكل في تحية عمر أبي ريشة، وهو الشاعر المنتصر للخليلي من الأشكال مع تحديث بنائي للقول فيه، وهي صداقات تدعم ما أقول به من انتفاء التنابذ بين الأشكال، ومن وجوب التنافذ إلى ما يفضي إلى كلام فني تكون منه « النوافير تحكي .. «

أمّا قبلُ ،

تحية محبة وشعر إلى الأستاذ الدكتور الشاعر قطب الريسوني تحيةً اغتباط بقراءة الديوان مرات متتاليات، وبإنجاز تصدير لعل نوافيرَ تحكي وقد ألمتْ بما اختلف إليَّ النّذاذ إبداع، فألمتْ بشيء من ذلك في منجز إذا ضارع الديوان وجازة فلعل شايعه، حيازةً، في مهذب مشذب من سؤال بيانٍ، ولكن البيانَ أسئلة الكتابة بين السُّرى والسَّراب.

تصدير الديوان الصادر عن جامعة المبدعين المغاربة. مطبعة وراقة بلال. فاس 2021. ص: 8- 15

الدهشة والجنون

في المجموعة القصصية «آيس كريم رجاء» للكاتب المغربي عبد الله المتقي

نائلة الشقراوي

قراءات

القصة القصيرة جدا هي لحظة إبداع مختزلة، مكثفة، متوترة، متراوحة ما بين الواقع والخيال، عالية الترميز ومبهرة. ومن يكتبها لابد أن يكون متمرسا عارفا بتقنياتها وفنياتها واعيا بأنها شكل مستحدث من القص القصير، وليست جنسا أدبيا منفصلا عنه. وقد صدرت عن دار الكتاب للنشر بتونس مجموعة قصصية قصيرة جدا بعنوان» أيس كريم رجاءً» ، تضمنت 158 نص للكاتب المغربي عبد الله المتقي، وهو شاعر وناقد و مدير أول مهرجان عربي للقصة القصيرة جدا بالمغرب، ويبدو أنه وهو يكتب نصوصه تلك، كان حريصا على أن يجعلها أنموذجا ومرجعا للراغبين في كتابة وفهم قواعد ق. ق ج. فبادر بكتابة ما أسماه بالوصايا، 13 وصية مكتوبة بأسلوب أدبي لخصت قواعد القص القصير جدا حسب تجربة الكاتب ورؤاه. لينطلق بعدها في «حكايا» موجزة نكتشف معها تنوعا في الأساليب المستخدمة يهدف إلى مواصلة نهج التحديث في ق.ق .ج. فجمع ما بين لذة السرد ومتعة القراءة، هو الذي جعل القارئ واعيا بأثر الدهشة التي أحدثها فيه الفعل السردي، وذلك من خلال إعادة بناء الواقع الموضوعي بأسلوب يقرن المتخيل بالعجائبي .

الدهشة في نصوص المجموعة

في وصيته الحادية عشر يقول عبد الله المتقي:» شارك الأطفال مشاهدة الرسوم المتحركة « و كلنا نعلم أن الطفل وهو يشاهد الرسوم الكرتونية يكون في حالة شغف وانبهار ودهشة، مما يشاهده ويبدو أن المتقي يريد من كاتب القصة القصيرة جدا أن يعيش كل تلك الطقوس والأحاسيس، ليكتب نصا تتوفر فيه تلك العناصر الجذابة للقارئ والمستحوذة على انتباهه وفكره ومشاعره، إذن من الدهشة يولد النص وينتهي إليها، فتتحول الدهشة من مجرد عنصر مكون للنصوص إلى غلاف جوي مميز لبنائها ولمضمونها، عبر لعبة الكلمات التي يمارسها الكاتب بكل وعي لتحدث الصدمة. وبالتالي نكون إزاء شخصيات وأحداث صادمة تخلخل القارئ من ركوده وتستفز فكره ومشاعره. الصدمة في النصوص رديف أساسي للدهشة، ولنتفق على أنها واحدة حتى نقطع مع فكرة أننا بصدد قراءة محض حكاية بكلمات مقتضبة دالة في رمزيتها، مربكة في إضمارها مدهشة في كلها، القطيعة هنا مفيدة أيضا لأنها ستجبرنا على إثبات الجدوى من النصوص القصيرة جدا لعبد الله المتقي، والتي تتأسس على قتل «الحكاية» التي تخبر عن شخص أو حدث، فهو منذ أول نص له بعد الوصايا «أصابع الكتابة» أقر بانذار فكرة أن القصة الحديثة تقف عند حدود نقل الحدث وروايته بأسلوب يتجدد ولكن ببطء (العبد الله في محطة القطار ينتظر جدته التي ماتت بما يكفي) 1.»العبد الله» هنا إشارة من الكاتب لنفسه أنه يركب قطارا كهربائيا سرعته تجاوزت قطار الأولين، فهو يقر ويؤكد أنه تجاوز ما كتب هنا وهناك من قص و انفتاحه على أكبر موجات التحديث وهذه جدوى أولى قد تنتهي باصطدام يسيل الدماء، وهذه جدوى أخرى لأن النصوص التي لا تجرح ولا تفتح مسارات وشوارع واسعة في جسد وجودنا، لا قيمة لها في عصرنا الحديث خاصة إذا سلمنا بأن الجرح يعقبه تطهير وتعقيم ورتق، أو هدم فبناء، في كل الحالات الأمر لا يظل على نفس هيئته.

تحدث الدهشة في نصوص المجموعة من خلال الحدث، إذ كثيرا ما يغير الكاتب مسار الحدث بما لا يتوقعه القارئ، وينتهي بقفلة تزيد توتره وتحثه على التأويل ليفهم أكثر، وهو ما يضطره للعودة الى أول النص في قراءة ثانية يبحث فيها عن الصلة بين ما انتهت به القصة وما سبق من سرد، والمؤكد أن القارئ سيجد صلات متعددة حسب تأويله ومستوى فهمه للرمز المستخدم لإيصال الفكرة. وأحيانا يجدها سريعا.. لأن عبد الله المتقي يتعمد أحيانا استعمال معجم لغوي له نفس الحقل والدلالة يكون خارطة سير للقارئ يفك من خلالها شيفرات المعنى،(رأس وطنه كما يشبه غربالا يكره الماء... ويرقص على أيقاع دفوف ومزامير لا يسمعها سواه) 2.

الجنون أسلوب تفكير أم ضرورة للكتابة؟

يقول الناقد الأمريكي إدغار ألان باو «سمّاني الناس مجنونا، غير أن العلم لم يكشف لنا بعد فيما إذا كان الجنون ذروة الذكاء أم لا»، إذا كان هذا حكم العلم فإن التاريخ أثبت أن الكثير من عباقرة الرسم والأدب كان بهم بعض من جنون، أو اتهموا به وعبد الله المتقي يرى أن الجنون ضرورة وأداة في الكتابة، لذلك لم تكن شخصياته عاقلة بمعنى العقل المتعارف عليه، بل هي شخصيات مركبة تخدم حدثا مركبا يعبر عن واقع معقد. حدث «يخرج عن واقع الصدفة والاختيار» كما يقول الكاتب، حيث نجد من يقطع عضوه3، ومن يأكل أصابعه 4، ومن يوقف سيارة أجرة ليذهب إلى ثلاجة الخضر (ص 5).

وقد أطر الكاتب لنصوصه بمقولة لهنري ميللر، دعا فيها إلى وضع من لا يصاب بالجنون في السجن لأنه خطر على الإنسانية، الجنون إذن في نصوص المتقي كلمة تتكرر في العديد من شخصيات «تتفرقع» 7، وأخرى تموت ضحكا، وطفلا يرسم بحرا غاضبا، طفلا تجعله صفعة واقعية متسلطة يغرق في بحر أراده طريقا لتحقيق آماله، فكان مقبرة له ولمن حوله في لحظة حلم بالهروب من ماضي وموروث قديم (كان وأخواتها) يتهاوى الحلم بالانعتاق والخلاص.

الكاتب..البطل..الموت

بين تلك العناصر الثلاثة علاقة وشائجية وصلة رحم، فشخصية الكاتب حاضرة على مستوى الملامح الظاهرية والداخلية، وقد أوجدها أيضا عبر تقنية الميتاسرد، إذ يخاطب عبد الله المتقي قارئه في العديد من النصوص ويخرج له أحيانا من النافذة وثقب الباب، بل يصل إلى الحدود التي يطلب فيها منه مشاركته الكتابة وإنهاء القفلة (عزيزي القارئ اكتب قفلتك وانسحب) ص 74 .

وبالعودة إلى الوصايا يتأكد لنا أن الكاتب لم يفصل نفسه عن البطل الواحد في نصوصه -رغم تغير الحدث والمكان والزمان تظل ملامح الأبطال واحدة تجعل منهم نفس البطل-، وبرأينا فإن بطل مجموعة «آيس كريم رجاء»، هو بطل إشكالي نموذجي 9، بطل تضج دواخله بما لا يحتمل، متأرق متردد ما بين الذاتي والواقعي، وما بين خيالاته وواقعه،عاجز عن الفعل أو التأقلم، بطل قال عنه لوسيان غولدمان «خلال بحثه المضطرب ينتهي البطل إلى وعي استحالة الوصول وإعطاء معنى للحياة»، وحين تفقد الحياة معناها يحضر الموت. وهذا ما جعل الموت حدثا متكررا في النصوص10 بصور مختلفة، أحيانا منطقية، وأخرى عجائبية متخيلة، أو تقنية أسلوبية تحل محل القفلة .

اللغة..الرمز والتأويل

لكتابة ق .ق ج لا بد أن تمتلك اللغة، ولكن لا يعني فقط سعة المعرفة بالنحو والصرف، وما في المعاجم من مفردات، وإنما أن تكون عاشقا مغازلا، بارعا في توزيعها على مساحات البياض، حريصا على أن لا تكون ككل لغة معاني مفرداتها تحفظها القواميس لدهور. عبد الله المتقي قام بتدجين اللغة ووضعها في مزارعه الخاصة، وأنبتها على خلاف ما يمكن لها أن تكون(سمكا، زهرا، دماء، مرايا،نبيذا، سكرا وعلقما وموتا يجيب من دفن) ، ساعدته في ذلك تقنية الإيحاء والرمز الضروريان في هكذا كتابات، وهذا ما منحه ترف ممارسة الجنون الذي تحدثنا عنه سابقا، فالمفردة عنده توضع في غير محلها ظاهريا، وفي المكان الذي يفترض أنها لا تعبر عنه حسب المتعارف عليه، يجمعها بما لا يُجمع ويجعلها تنطق بما يريد، هو وما أملاه عليه فكره لتعبر في النهاية عن غرابة الحدث، فمثلا كتب عبد الله المتقي هذه العبارات في نصوصه والتي تشهد على لغته الفارقة: (القمر يتدلى من سقف وجهك، المرآة تتعرى، صافح الشرطي بالضحك، يدخل الميت في كفن أنيق كدمعة، شرع الشاعر في ابتلاع أصابعه، صدر برمانة واحدة، سرير من السرد، الحذاء الذي يقتفي خطوات ذكرياته، يأكل مخه بشراهة، يقضم أصابعه بشهية، الرجل الذي التهم أحشاء زوجته، انسكب العبد الله ...).

يقول عبد الله المتقي في نصه «خطوات»:(كان مجرد خيال، كان مجرد هلوسة، كان مجرد خوف من المعرفة)؛ وهو بهذا يكاد يلخص لنا مضامين مجموعته، فالحكي والقص به كم من الخيال الذي قد يشوبه بعض من الهلوسة عندما تصل مستويات الرمز والايحاء الى أعلاها، وهو أيضا خوف من المعرفة وليست المعرفة هنا بمعنى العلم وإنما بمعنى التصورات التي يكونها الفرد من خلال تجاربه ومحاولاته لفقه الشيء، تلك التصورات ومن خلال النصوص نفسها تدخلنا عوالم ميتافيزيقية غيبية يطلق عليها الكاتب وصف الموت، فيترك قارئه على نفس الحيرة التي بدأ بها القراءة إن لم نقل أكثر .

تونس

إحالات :

-1 عبدالله المتقي، آيس كريم .. رجاء، دار الكتاب ص 14
2 -نفسه ص 57
-3نفسه ص 19
-4نفسه ص 71
-5ن فسه ص22
-6نص غرقى ص 65
-7نص الرجل الذي تفرقع ص 18
-8موت أبلق/ صفحة 55، نص رداءة الوقت/ صفحة 74
-9البطل الإشكال le héro problématique ، وفق مفهوم جورج لوكاتش.
-10نصوص «اقتلني عزيزي، موت ابلق، الميت يعود، لوحات، الرجل الذي قتله الرواة، بؤبؤ....»

حين يَحْضُر المُؤَلِّف بنَفَس المُخْرِج وذِهْنيَّة المُتَلَقّي

قراءة في الاحتفال المسرحي «تُماضر ومعزوفات للاجئين» للباحث والكاتب والممثل والمخرج الدكتور محمد فراح

د. عبد الرحمن بن إبراهيم

1- الزمن في العرض المسرحي

الحديث عن الإخراج المسرحي يحيل مباشرة على العرض المسرحي، وهذا الأخير يحيل بدوره على فضاء اللعب في معماره السينوغرافي. فالركح المسرحي فضاء لصناعة فرجة تحقق للمتفرج متعة بصرية قوامها التعبير الجسدي، وغايتها الإشباع الجمالي. وإذا كانت الفرجة لا تستقيم إلا بممثل ومتفرج؛ فإن صناعة الفرجة لا تستوي سوى بهندسة مشاهد تتأسس على رؤية إخراجية زاخرة بالعلامات البصرية السمعية، محملة بشفرات تستجيب لأفق انتظار المتلقي.

وحينما نفكر فيما يعنيه المسرح بالنسبة إلينا؛ فإن اهتمامنا ينصرف مباشرة إلى العرض. إلى تلك اللحظة التخييلية العابرة في الزمان، وتلك الصورة المختزلة لحياة معينة في المكان، وما تخلفه من إثارة ذهنية، وقراءة جمالية، وأسئلة تشكيكية فيما بات مكرسًا مألوفا، وباحثة باستمرار عن أجوبة شفافة شافية.

إن زمن العرض المسرحي لا يقاس بمدة محدودة يجتمع فيها المتفرجون في مبتدئه ليتفرقوا في منتهاه، إنه زمن تتداخل فيه أزمنة شتى: زمن التاريخ، وزمن الحدث، وزمن الشخصية، وزمن المتلقي. كل هذه الأزمنة تتداخل وتتقاطع من أجل ابتداع واقع، مشهد، على درجة من التكثيف والتقطير. في العرض المسرحي لا يهم إن كانت تيمته اجتماعية أو واقعة تاريخية أو حادثة سياسية أو انتفاضة مسلحة، أو غيرها...

إن العرض المسرحي يمثل لحظة حلم تترفع عن الواقع المعيش، وفرصة بحث في يوتوبيا زمان ومكان العرض المسرحي. إن الأمر يتعلق بمحاكمة للتاريخ، واستنطاقه، وإعادة قراءته في أفق استدراجه لزمن مستقبلي مغاير منشود؛ وذلك بإسقاط الواقع بهمومه، والمجتمع بتعقيداته على الملاحم الأسطورية التي شكلت على الدوام غذاءً روحيًا للفكر البشري وما تزال، وعلى الشخصيات البطولية الحاضرة في وجداننا، والمؤثرة في معتقداتنا. إن العرض المسرحي يتيح للمتفرج معايشة الأحداث وملامسة الوقائع، معايشة وملامسة تجعله على درجة من التفاعل الذي يتيح إعادة قراءة الماضي «الذي كان» إلى «ما يمكن أن يكون».

في المسرح تصير الأزمنة زمنًا مسرحيًا استشرافيًا يستلهم من التاريخ لقراءة الواقع، ويستشرف المستقبل من أجل فهم الحاضر. العرض المسرحي يستحضر الماضي من أجل غاية تتحدد أساسًا في فهم الذاكرة الإنسانية، وما تحتويه من عبقرية راسخة منذ عهود غابرة، ما انفكت حاضرة وفاعلة في إلهام الشعوب في صنع أقدارها، وتحفيز العقل البشري على المواجهة وصنع التحدي. وذاك هو المسرح الملتزم الذي تتحول فيه المسرحية إلى حلبة مواجهة ناقدة للواقع، متحركةً بحركة التاريخ. وأن ما يجري على الركح ليس سوى مرآة لما تشهد به الوقائع. وهي دعوة مفتوحة لوعي المتفرج ليحدد موقفًا منبثقًا من وعيه المتوقد، ولتحريك الشعور بضرورة التفكير والسعي إلى التغيير.

بهذا المعنى، فإن منزلة العرض المسرحي تقع بين منزلتين: منزلة التاريخ ومنزلة الحياة التي نحياها. وهي منزلة يسعى فيها إلى إضفاء منظوره الفلسفي، وإنزال الخاصية الدرامية في بنية الخطاب المسرحي. وبذلك تصير الشخصية التاريخية كما يرويها التاريخ شخصية درامية تتجاوز إطارها التاريخي لتنخرط في أجواء المشهد المسرحي بوصفها مالكةً القدرة على صنع الحدث المسرحي الذي يسائل الثابت، ويحاكم المكرس، في أفق خلخلته وتحريكه في اتجاه اختراق الحاضر وتخطي الواقع في اتجاه تشكيل الزمن المستقبلي.

2- النص الدرامي بِنَفَسٍ مسرحي

«إن النصوص المسرحية لا تتحقق إلا في العرض المسرحي.» بهذا المعنى فالمؤلف وهو يصوغ نصه الإبداعي، يستحضر – شعوريًا- نصوصًا أخرى، حاضرة بقوة في ذاكرته الثقافية، ومؤثرة في رؤيته الإبداعية، وماثلة في خلفيته الإيديولوجية. كما أنه يحتضن – لا شعوريًا- التجربة التاريخية المتمثلة في الحكايات والسير الشعبية والروايات والأساطير ... لا ليركن إليها، ويستكين إليها؛ ولكن ليستمد منها الحس الإنساني الذي يمثل الغذاء الروحي للإنسان على مرّ العصور، وليكتنز منها البواعث الحقيقية للحياة، وليقبض على المحفزات الباعثة على التغيير لمستقبل الإنسانية، وليكتشف عناصر القوى المساعدة على التحول والتجديد.

في الممارسة الإبداعية يسعى المبدع كاتبًا أكان أم رسّامًا أم شاعرًا أم ممثلًا إلى المختلف واللامألوف. وهي عملية لا تتأتى سوى لمن امتلك أفقًا في الرؤية وملكة في الخلق. ويكاد يكون المسرح بمستوييه: النص والعرض الأقدر على إقناع المتلقي بأن كليهما - ولئن كان فعلاً إبداعيًا اصطناعيًا -، يمتلك قدرة ساحرة على بثّ فكرة تجسّد حقيقة وليس تخييل/تمثيل. وذلك ما يفسر ذلك السحر الرهيب الذي يستطيع نص مسرحي أن يمارسه على أجيال متعاقبة، من أمثال الأوديسة، كلكامش، أوديب، السحب، أوبو ملكًا، جريمة قتل في كاتدرائية، هاملت، فاوست، دون كيخوته، في انتظار كودو، أبيدي أو كيف تتخلص منه...، ونصوص مغربية خالدة في الذاكرة نذكر منها تراجيديا السيف الخشبي، افتحوا النوافذ، الضفادع الكحلة، لحوم في المزاد، البحث عن رجل يحمل عينين فقط، ما قالك حد عينك زورق، امرؤ القيس في باريس... وعروض مسرحية تأسر المتلقي بشد انتباهه، وإقناع فضوله، وإشباع حسه الجمالي. وإذا كان من الصعوبة بمكان على المتلقي الإمساك بكافة الأنساق البصرية والسمعية المرسلة بكثافة في حيز زمني وجيز من فضاء اللعب إلى فضاء الجمهور؛ فإن الفرصة تتاح في الاستحضار الذهني لمشاهد العرض. وهو ما يقتضي منهجيًا ضرورة التأويل سعيًا إلى محاولة فك شفرات العرض بفتح أكثر من زاوية. والأمر نفسه يسري على النص سواء أكان ذات نفس درامي أو مسرحي.

3- المعمار الفني في «تماضر ومعزوفات للاجئين»

في «تماضر ومعزوفات للاجئين» نحن بصدد نصّ يندرج في إطار الأدب الملتزم **La littérature engagée**. ويتحدد مفهوم الالتزام في تعريف جان بول سارتر **Jean Paul Sartre** بقوله: <<إن الأثر المكتوب واقعة اجتماعية، ولا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعًا به عميق اقتناع، حتى قبل أن يتناول القلم. عليه أن يشعر بمدى مسؤوليته، وهو المسؤول عن كل شيء، عن الحروب الخاسرة أو الرابحة، عن التمرّد والقمع. إنه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطهدين. مسؤولية الأدب، ولتوكيد أن الكلام الأدبي ليس مجرد ترويح عن النفس أو تعبير جمالي، وإنما هو موقف يستتبع المسؤولية.>> وهو ما يتطابق تمامًا مع الرؤية الإبداعية للدكتور محمد فرح سواء في ممارسته المسرحية التي ما تزال تنهل من معين مسرح الهواة، أو في إسهاماته الأدبية في مجال القصة الشعر وحضوره الإشعاعي كما تشهد بذلك الملاحق الثقافية والصفحات الأدبية في الصحافة الوطنية.

تتألف المسرحية من خمسة نوافذ يراد بها التأكيد على أن الأمر لا يتعلق بما اعتاده المشاهد في البناء الدرامي للمسرحيات؛ بل ببناء ملحمي ينقل مجريات الأحداث إلى الفضاء الدرامي الذي هو فضاء الجمهور، ويتحوّل ذهن المتفرج إلى خشبة متخيلة. وذلك يصبح طرفًا مسؤولًا في صنع العرض. وقد وظف المؤلف/المخرج تقنيات عديدة منها:

١. المسرح داخل المسرح: تقنية درامية من صنع جماعي تبيح إقحام مسرحية (نص/مشهد) داخل المسرحية الأصل بصرف النظر عن العلاقة الممكنة بينها؛ ممّا يؤدّي إلى بنية مشهدية مركبة بحكم القطع في الحدث/الحوار ينفصل فيه الممثل عن الشخصية ليتحوّل إلى متفرّج يشاهد عرضًا/مشهدًا في المسرحية الثانية، وتتحوّل الرّكح إلى حيّزين اثنين، الذي تجري فيه الأحداث والثاني للمتفرج؛ ممّا يجعل المتفرج الحقيقي في فضاء الجمهور يرى صورة لوضعه على الخشبة، إذ الممثل يلعب تارة الشخصية المسرحية، وتارة أخرى يلعب

شخصية المتفرج. إنّها تقنية تتوخى إقحام المتفرج باعتباره طرفا معنيًا يساهم في صنع الحدث والاسهام في تطوّره. وهو ما حرص عليه المؤلف والمخرج محمد فرح، فعلى مدى النوافذ الخمسة هناك إصرار على اعتبار الفعل المسرحي احتفالا جماعيا تتحطم فيه الحدود بين فضاءي اللعب والجمهور. وأن العرض سيكون من صنع جماعي تزول فيه الحواجز بين المؤلف والمخرج والتقني والمشاهد: <<واصف: أحسنت التعبير (يصفق) أحسنت التشخيص يا فاطمة. صامد: خلتك نجمة من نجمات هوليود. فاطمة: شكرًا على الإطراء.. شكرًا.. ولكنني لم أقم إلا بما أمرني به المخرج.>>

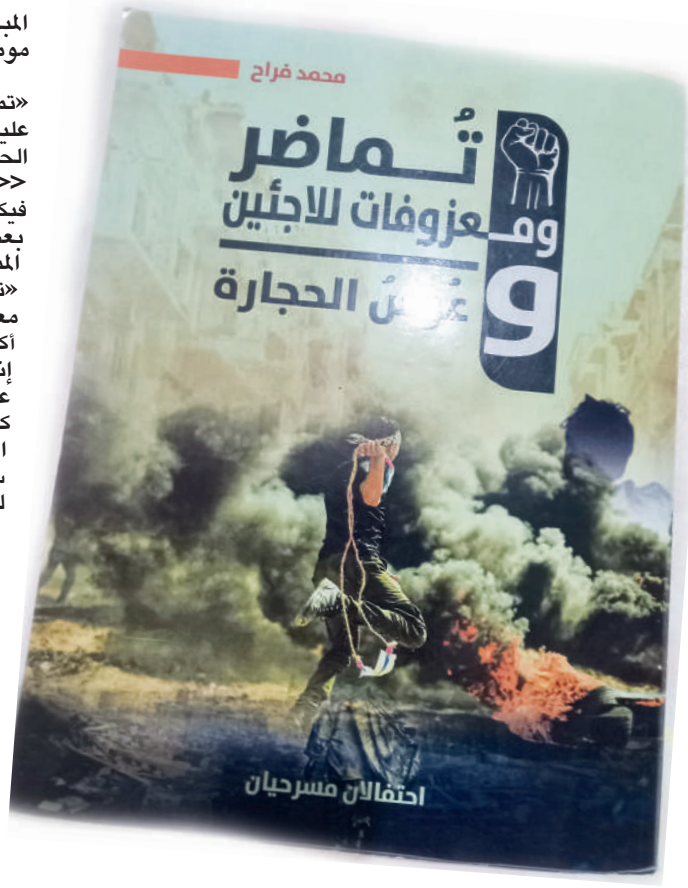
<<واصف: ألا ترى معي أن هذا خروج عن النص.؟ صامد: طبعًا هو بلحمه وشحمه وعظمه، فالمؤلف لم يكتب هذا في النص. المخرج: فليكن بتصرف... ألا تعرفون كلمة بتصرف... كل يتصرف حسب هواه، ثم أنسيتم أنني أنا المخرج وهذا من حقي أن أتصرف في النص كيفما يحلو لي. نيرون أحرق روما ولم يبال، هتلر روّع العالم وأرداه خرابًا ولم يبال... اسمعوا يا رفاق... ما شئت أنا لا ما شئتم أنتم، ولا شاء المؤلف حتى. صامد: (يدخل المؤلف حاملا بعض الأوراق) ها هو ذا المؤلف قد حضر. المؤلف: عمتم مساءً أيها الرفاق... أخبروني كيف هو حال شخوص مسرحيتي؟. المخرج: شخوص مسرحيتك الآن في استراحة، أما هؤلاء فهم من يشخصونها. المؤلف (ينظر إلى الممثلين واحدًا واحدًا) أظن أنك جمعت خيرة الممثلين.؟ المخرج: طبعًا، فهم من أوساط وعائلات مختلفة، البعض منهم من العرب الإسرائيليين والبعض الآخر من فلسطين. المؤلف: كلنا فلسطينيون، لا فرق بين هذا وذاك.>>

ب- إشراك الجمهور في العرض: على مدى كل النص عمد المؤلف إلى خلخلة المشهد/الحدث إلى الحد الذي يسمح بالقول بخلو النص من الحدث. فالمتفرج يعلم أنه بصدد عمل تمثيلي تخييلي، وهو ما يحفزه ذهنيًا للتفاعل على المستويين الفكري والنقدي، على أساس أن الأمر يتعلق بفعل مسرحي تسييسي تحريضي تعليمي. لذلك كان الجمهور حاضرًا كطرف مسؤول لدى المؤلف والمخرج والممثل منذ البداية. ففي النافذة الأولى كانت الانطلاقة باستحضار الجمهور: (... فجأة ينزل المايسترو إلى مقدمة الخشبة صائحًا، فيتوقف الرقص) المايسترو: لا... لا... ما هكذا سيستمر هذا الرقص... أيها السادة (للجمهور) ما جئناكم الليلة لنبكي وما جئناكم لنحكي... وما جئتمونا أنتم كذلك للغرض نفسه.>> وفي محاولة منه لنسف الإيهام المسرحي حرص المؤلف/المخرج على التذكير المتواتر للمتفرج بضرورة اليقظة الذهنية من خلال إشراكه عمليًا في العرض. ففي النافذة الخامسة دخل المؤلف والمخرج في حوار ثنائي: <<المخرج: إنه من حسن حظي أن أكون أنا مخرج هذا النص المتشعب. المؤلف: رغم تشعبه، فقد استطعتَ أن تزرع فيه روح الحركة والإبداع. المخرج: إن التأمل والانفعال الداخلي هو من ألهمك ولا شك ما كتبت.؟ المؤلف: صدقت...ولكن ألا ترى معي أن ما ستقدمه لا يحقق ما نتمناه إلا بالحوار مع جمهور القاعة.؟ المخرج: أحبذ هذه الفكرة، وقد أمرت الممثلين بالنزول إلى القاعة لمساءلة الجمهور.>>

جـ- الارتجال: لا بد من التذكير أن الخطوات الأولى للتجريب المسرحي بدأت أول ما بدأت بالارتجال انطلاقًا من النص. وهي المحاولات التي استهدفت قدسية النص، وانتهت بقتل المؤلف. تمرد أودى بـ «مسرح المؤلف»، وبشر بـ «مسرح المخرج» الذي استعاض بأنساق بصرية سمعية. وقاد لاحقًا إلى مسرح الممثل الذي أسس للغة بليغة قوامها تعبيرات جسدية تعيد للمسرح احتفاليته، وتستحضر ما يصطلح عليه رولان بارث بـ «الشعيرة الديونيزوسية» التي تجعل من المتفرجين ممثلين، وكل واحد يجد نفسه في الآخرين. لقد وعى الدكتور محمد فرح هذه النزعة الديوزيزوسية بتأكيده على اعتبار مسرحيته «احتفال مسرحي». وسندنا في ذلك الحوار الذي أورده في النافذة الخامسة بين المؤلف والمخرج:<<.. وكيف؟.. أتكون الأسئلة اعتباطية... لا... لا يا مخرج المسرحية.. إنني أخشى الفوضى والفتنة... وأخطارها. المخرج: إذن يا سيدي ما عليك إلا أن تضيف تفتح أخرى. المؤلف: ولهذا أتيت. المخرج: فلنفتحها إذن، وأظن أننا لن نحتاج إلى إخراج آخر. المؤلف: لا... لا... يا مخرج مسرحيتي... أنا أرفض الارتجال، وعليك أن تحرص على الضبط.>>

ما يدعونا إلى الإقرار بذلك كون المؤلف والمخرج كشخصيتين مسرحيتين على توافق تام على أن الأصل في الارتجال حيلة اضطرارية يلجأ إليها الممثل للقيام بفعل تركيبي لا متوقع ارتبط أكثر بالكوميديا المرتجلة. <<إنه إنجاز حدث لا إرادي وغير مقصود، والخضوع لاندفاع واحد لا غير. وبعبارة أخرى، فإن الارتجال بإمكانه أن يرتكز في جوهره على إبداعية نستمد فرضيتها من تلقائية حدسية أو خيالية.>> وغالبًا ما يتم اعتماد الارتجال في العروض التجريبية التي ترنو الى المختلف واللامألوف كتعبير عن رفض الزخرف المسرحي الثابت، والاستعاضة بتحقيق تواصل عفوي بالمشاهد. إنه محاولة هدم الديناميكا الفردية وتمكين التخييل الارتجالي المسرحي من الإقناع الجمالي. <<إن تقنية الارتجال المسرحي لا توحي بمعناها الحقيقي إلا إذا نظرنا إليها من خلال الاستراتيجية الشاملة للميتا التعبيرية التي تشكل إحدى فروعها الأكثر إدهاشا>>

ومعلوم أن إمكانية الارتجال تتيح للممثل أشكالاً تعبيرية تندرج في اللامتوقع بالنسبة للمشاهد، لكنها محتملة



أكثر بالنسبة للممثل. وفي هذه الحالة فنحن أمام حيل يستعملها المتحاورون ومحاورون محتملون من الجمهور للتحرر من صرامة النص، وضوابط الإخراج لضرورة فنية تقتضيها اللعبة.

د- الاستلهام من التراث: من المعلوم أن المادة التراثية يمثل رافدًا حيويًا في العملية الإبداعية. وبمقدار ما يُستلهم من الموروث شعبيا، أسطوريا، فلسفيا، أو ثقافيا يرتقي الخلق الفني إلى درجة التّفرد والخلود. ففي التراث يجد الفنان ضالته لاستنبات أفكار معبرة عن الواقع، ومترجمة لاستشرافات المستقبل من دون أن يعني ذلك اجترار الأشكال البدائية للإبداع الفني وإسقاطها على الواقع، بل إنها مناسبة للمبدع لأن يعيد الاعتبار للشخصيات التراثية. وللتذكير، فقد كانت مسرحية «أبو الحسن المغفل» لمارون النقاش 1850 أول مسرحية عربية تستلهم من التراث الحكائي العربي المتمثل في ألف ليلة وليلة، وعلى هداه سار أبو خليل القباني. ومن بعدهما توفيق الحكيم، الطيب الصديقي، سعد الله ونوس، عبد الكريم برشيد، عز الدين المدني، قاسم محمد، علي الراعي وروجيه عساف... إسهامات تعبر عن رؤية معاصرة للتراث تتعامل معه انطلاقًا من مواقف وليس مجرد مجموعة من المعارف.

لقد استلهم الدكتور محمد فرح «تماضر ومعزوفات للاجئين» من الرصيد الشعري الجاهلي لتطويع التراث، وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر ليساهم في تطوير التاريخ، وتغييره نحو القيم الإنسانية المثلى. إن تجربة محمد فرح في مسرح الهواة تمثيلاً وتأليفا وإخراجًا ماثلة بقوة في هذا النص متمثلة فيما نصطلح عليه بـ: «مسرح القضية». وبالنسبة إليه على المسرح أن يمارس دوره التثويري والتنويري المنحاز جماهيريا، من خلال الدعوة إلى سلطة حقيقية ومؤثرة للمسرح في المجتمع. وهي عملية لن تنجح سوى بالفكاك من هيمنة النموذج الغربي للمسرح في إطار التأكيد على جدلية: «الأنا والآخر»، من دون أن يعني ذلك الانغلاق والانكفاء.

في مسرحية «تماضر ومعزوفات للاجئين» تحضر شخصية مسرحية باسم «تماضر» لا علاقة لها بنت عمرو بن الحارث المشهورة بـ «الخنساء»، شهيرة قبيلتها وسيدة قومها، أفاض عليها جمالها رهبة وهيبة. عرفت بقوة الشخصية ورصانة العقل ورجاحة البصيرة. شاعرة متمكنة ومقتدرة، تنتمي إلى المدرسة الأوسية، نسبة إلى أوس بن حجر. ذاع صيتها بمراثيها لأخيها صخر، أجمع أهل العلم بالشعر أنه لم تكن امرأة قبلها ولا بعدها أشعر منها.

نحن بصدد «تماضر» من الزمن الراهن، شخصية جزوعة منهارة، مظهرها يوحي بالقهر والفقر. لباسها أسود كدلالة على قتامة زمنها ، حليقة الرأس، تكسو محياها علامات الأسى والحزن. محطمة من الداخل حتى لكأنها بقايا امرأة. <<آه يا تماضر، سرقوا الكحل من عينيك وابتسامة الصباح... حليقة الرأس... لابسة الصدار السواد تسرحين ببصرك بين الغدو والآصال عبثا لانبلاج الصباح.>> وبالرغم من يأسها ولا أملها، إلا أنها استرجعت بعضا من كرامتها، واستجمعت قليلا من قوتها واقتربت من غريمها<< (تتقدم من الجمهور) آه عليكم يا أصحاب العمائم والعقال. عرائس هذا الوجود أنتم... ديس العدل في ربعكم بالمجان، وتكرشت بطون السادة من دمائكم، وأصبحت المبادئ كلمات جوفاء تتراقص في قعر زجاجة حمراء بين فخذي مومس شمطاء تلعب بعقولكم لحساب زبنائها اللئام.>>

لقد تحول المسرح إلى محاكمة للجميع، طرفاها المدعي: «تماضر» باعتبارها رمزًا للنخوة العربية المُفتقدة، والمدعى عليه: الجمهور القابع بلا حركة في مقاعده الوثيرة كناية عن الحاكم العربي العاجز والعاض بنواجذه على كرسي الحكم. <<أسيخوا السمع إلي.. همست لكم.. تكلمت إليكم.. صرخت فيكم.. وما تململتم عن كراسيكم... أمختومة هي ألسنتكم على بعضكم بالفرقة والشقاق (تسقط على الأرض لتتحول إلى فاطمة الممثلة في الفرقة).>> في لحظة يأس تنهار الشخصية المسرحية «تماضر» فاقدة الأمل في التغيير، لتتخلص منها الممثلة فاطمة معبرة عن فخرها بمقاومة الاحتلال <<فاطمة: شرف لي بأن أكون أقدم سجينة. واصف: لقد أبليت البلاء الحسن في سجنك، إنك رفعت رأس المرأة الفلسطينية عاليا بصمودها وإصرارها على موقفها. فاطمة: إذا سيرحل الاحتلال ويخلد الشهداء في كل البقاع والأمصار... ساعتها يعزف نشيد الانتصار وتزغرد النساء في كل الديار.>> في إشارة إلى فاطمة برناوي أول سجينة فلسطينية، وسناء محيدلي المغربية شهيدة جنوب لبنان، والمقاومَة ليلى خالد حاملة السلاح في وجه الاحتلال.

4- الكتابة الإخراجية عند محمد فرح

لاعتبارات منهجية، كان لا بد أن أستهل هذه القراءة بمدخل عن مفهوم العرض التجريبي، لأن قراءة نص «تماضر ومعزوفات للاجئين» تحيل على العرض، وتستحضر شروط الإخراج. وتشهد العديد من التجارب في راهنية المسرح المغربي أن العديد ممن يجمعون بين التأليف والإخراج يُخرجون نصوصهم التي كتبوها بأيديهم وكأنها لمؤلفين آخرين، كلاهما يلغي الآخر. وفي حالة «تماضر ومعزوفات للاجئين» فنحن بصدد توافق وانسجام بين محمد فرح المؤلف ومحمد فرح المخرج كما تؤكد ذلك هندسة البناء الفني للنص، وليس من المبالغة في شيء أن أتحدث أيضًا عن محمد فرح الممثل بحكم معرفتي بتجربته الميدانية الرائدة في مسرح الهواة.

لقد فرض عليّ النص أثناء قراءته شرط مشاهدته ذهنيا في الخشبة الدرامية. وهي حالة نادرًا ما تحدث في قراءة المسرحيات. ولا شك أن السبب في ذلك يعود إلى تقليص ما هو درامي لحساب ما هو مسرحي.

إننا بصدد رؤية حداثية في الكتابة الإخراجية تتبدّى تجلياتها الفنية في العناصر التالية:

أ- أن لغة النص ولئن كانت أدبية كلامية، فهي مشحونة بحمولة الحركة والفعل.

ب- أن المسرحية تحمل مقترحها الدراماتورجي والسينوغرافي.

جـ- أنها كُتبت في الأصل للتجسيد الركحي، لأن تقنية المسرح داخل المسرح تستوجب القابلية الركحية.

د- حضور الفرجة على الرغم من الطابع التسييسي على أساس أن الارتجال يخلص الممثل من الخطاب لينخرط في اللعب المسرحي.

هـ- النزوع التجريبي في النص الذي تجاوز إلى الحالة التي يضطر فيها المخرج لإعادة صياغة نص المؤلف بحثا عن شرط اللغة المسرحية.

هوامش:

1. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع- الجيزة (جمهورية مصر العربية) سلسلة المسرح 13، ص31

2 - قدمتها جمعية الرواد للمسرح والثقافة من الدار البيضاء في المهرجان الوطني 24 لمسرح الهواة بالرباط سنة...؟

-3 بول سارتر، الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب-بيروت، 1965 https://www.marefa.org

4 - محمد فرح، تماضر ومعزوفات للاجئين وعرس الحجارة- احتفالان مسرحيان، مطبعة وراقة بلال-فاس، ط1-2019، ص15

-5 نفسه، 47

-6 نفسه، ص13

-7 نفسه، 48

8 - د. حسن المنيعي، المسرح والارتجال، عيون المقالات، ط-1 1992، ص25

-9 محمد فرح، تماضر ومعزوفات للاجئين، مرجع سبق، ص48، 49

-10 نفسه، ص25

11_ نفسه، ص 30

-12 نفسه، ص14

-13 نفسه، ص 14

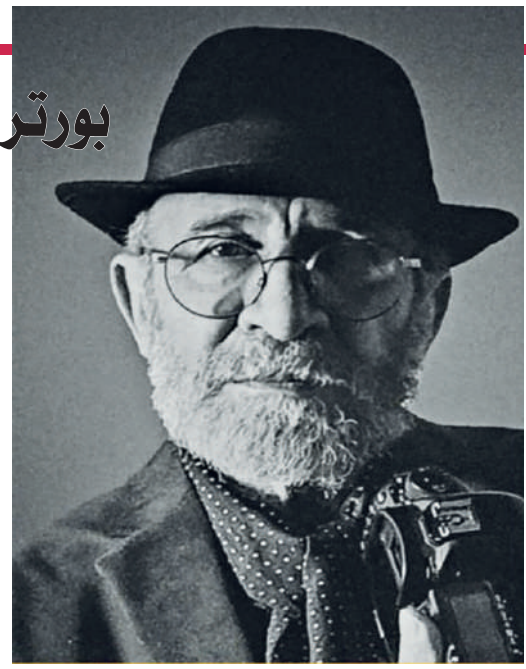
-14 نفسه، ص15

-15 نفسه، ص16

بوجمعة العوفي

بورتريه حول التّجربة الفُوتوغرافِية لعبد العالي النّكاع

تدوينات بصرية لذاكرة الوجُوه والأمكنة



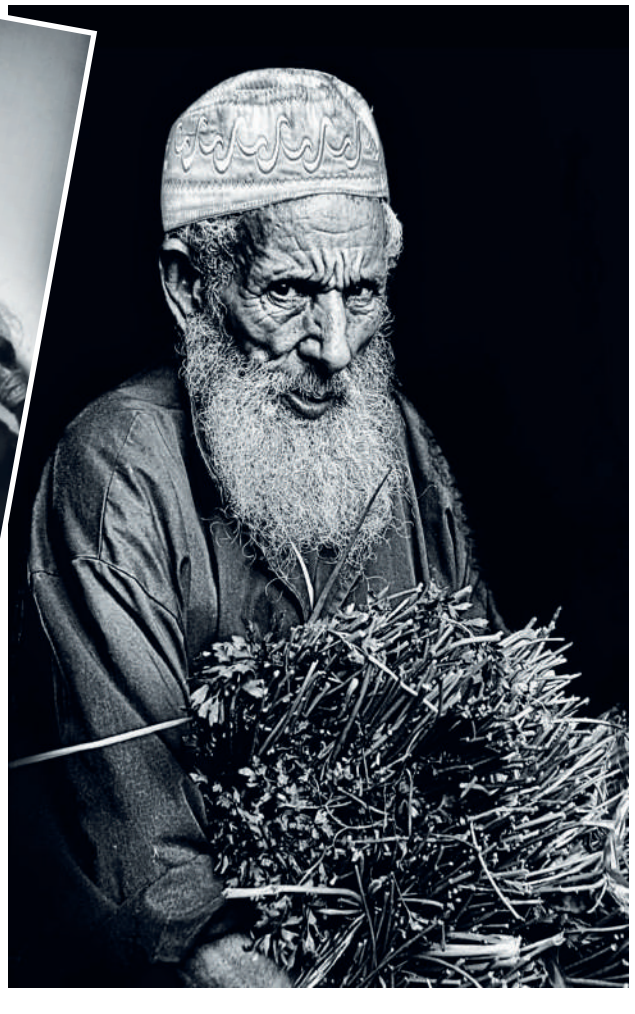
عبد العالي النكاع هو واحد أيضا من المصورين الفوتوغرافيين المغاربة المحترفين، والمعروفين باشتغالهم الخاص والمكثف على الأمكنة والوجوه (البورتريهات Les portraits). مما يجعل تجربته الفوتوغرافية، في أغلبها، تكاد تبدو على شكل أسئلة أو تدوينات بصرية ثنائية اللون (الأسود والأبيض)، تحاول الحفر بعيدا في ذاكرة المدن (مدينة تازة العتيقة بشكل خاص)، والكثير من الوجوه البشرية التي يتعقّبها عبد العالي أو يلتقي بها صدفة هنا وهناك: في المغرب أو في باريس، حيث اختار الإقامة، طوعا أو مُجبرا هناك، سواء بسبب قسوة التاريخ أو غُبن الجغرافيا؟ على أمل أن تتبدل الأحول، ويعود الطائر المهاجر L'oiseau migrateur، إلى عشه الدافئ في يوم من الأيام؟

داخل تجربته الفوتوغرافية الغنية ومتعددة التقنيات والـرؤى، يحاول عبد العالي النكاع رصد الكثير من الملامح الهاربة والمنفلتة للوجوه والأمكنة، هي الملامح التي تبدلتْ كثيرا وأصبحت عصية على القبضْ! لكن

عين الفوتوغرافي أو عين الكاميرا (لا فرق!) تعمل جاهدة على استنطاق هذا المتخفي والملغز في الأمكنة والوجوه والصور كذلك، بكل هذه الشحنة أو الطاقة الهائلة من الحنين أو النوسطالجيا La nostalgie، هي المحرك الأساسي، لهذه التجربة الفنية نفسها، والتي قد تدفع أيضا بالكثير من المصورين الفوتوغرافيين إلى اختيار المكان والوجه البشري (البورتريه) مجالا للاشتغال الفني وخيارا تعبيريا وجماليا مُهمّا وأساسيا في آخر المطاف؟ وفي نفس الوقت موضوعا لأغلب الأعمال الفوتوغرافية لعبد العالي على وجه التحديد؟

ألأن المكان بذاكرته البعيدة، والوجه البشري، بحمولته الدلالية القوية، وبالنظرات الملتبسة في العيون هي مَكْمن الرغبة والدهشة والحنين في كل شيء؟ مما يجعل الفوتوغرافي نفسه مأسورا بهذه النظرات و«ضحية» لها في نفس الوقت؟ وبما أن الفوتوغرافيا، وخصوصا في شقها المتعلق بالصور الشخصية (البورتريهات) هي «سليلة للحنين» بامتياز.

حد تعبير رولان بارط، فهي تجعلنا، كلما أعدنا مشاهدتها، نسترجع جزءا من ذكرياتنا وأزمنتنا الماضية، وهي تحاول أيضا، من خلال قوتها التشخيصية، تمثيل هذا الماضي أو الغائب وجعْله دائم الحضور في الزمن والصورة والمكان، ثم العملَ على جعل الصورة الفوتوغرافية نفسها أداة ووسيلة لاسترجاع هذا الغائب والمنسي، وإنقاذه من التلاشي والتفسخ والنسيان.



ومثل الكثير من التجارب الفوتوغرافية، الواعية بموضوعها ومجال وتقنيات اشتغالها، تكون التجربة الفوتوغرافية لعبد العالي النكاع، تجربة جمالية تحتفي بالعين ومُنجَزها بشكل أساس، وللأثر الفني بها (الصوَرة الفوتوغرافية) كما للعين (عين الصورة والقراءة) ذاكرتان: ذاكرة قبْلية، تحتفظ بها العين والأثر معا في لحمتهما، في زمنيتهما الخالصة، وذاكرة يؤسسها إيحائيا كل منهما على وجه التحديد (العين والأثر) لحظة اقتطاعه من الزمن. نفس الإيحاء يواصل هذا الأثر إحالته على عين قارئة أخرى، تبْسُط دلالته أو تكثف من رمزيته، تحركها في الثابت والمُعْتم والمنسي، تُغلقها أو تفتحها أيضا على المدهش وغير المتوقع؟ منْ ثَمَّ، تستيقظ ذاكرة العين والأثر فقط، حين تباشرهما القراءة. و تنهض، عند عبد العالي، أسئلة الأسود والأبيض، ومسألة التلاقحات الدلالية والجمالية كذلك، باعتبار الصورة الفوتوغرافية نصا تصويريا Texte Pictural أو فوتوغرافيا Photographique بامتياز!