العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 53
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 17 نونبر 2022
الموافق 22 من ربيع الثاني 1444

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

من وساوس ديواني الخامس !

ماذا لو غيَّر الشِّعْر الحرْفة وانقلب إلى شعْر ولوْ في باروكة، أليْس تَرُوج حركته مع رواج الصَّلع الذي يتمدد قاحلا في الرؤوس، ومع أنّ القَرَع ليس عيباً بل محاكاة لعوامل التَّعْرية التي تُصيب البرية، لا أعْجب إلا من كثرة المُقبلين هذه الأيّام على عمليات زرْع الشعْر، ولا آسف إلا ممّن يَمُر بالموسى على آخر جذر بقي عالقاً في نفسه من الشعر، فلا تَسْألني ما الذي يعْنيه أنْ تُصْدر ديواناً جديداً، لو كان هذا السُّؤال يخُصُّ ديواني الأوَل، لرُبما اعْتَرتْني الحماسة في الجواب واحتاجَ تدفق كلماتي من فرْط دهْشة يسْتثيرُها عمل تأتيه لأول مرّة، لضماد طويل يلْئم النَّزيف، ولكن والأمر يعني صدور ديواني الخامس، أسْتطيع القول إني تجاوزتُ هذه اللذة التي تزول وتفتُر بتوالي النشْر، وأصبح يعْنيني الشعر أكثر، هل خرجتُ من الدائرة.. ربما.. وأقصد دائرة آخر ديوان أصدرته عام 2013 ويحمل عنوان «عبثا كم أريد..» (دار توبقال بالدار البيضاء)، هل وأنا أفتح غلافَيْ ديواني الجديد (2022)، وجدتُ بابا آخر مفتوحا على أفق جمالي مُغاير لا يُكرّرُني، ليس ثمةٍ ما يقتُل الشعر سوى احتفاظه بنفْس الملامح في كل الأعمار، أستطيعَ التأكيد أنّ الشعر أو الشاعر وهو يتقدَّمُ في التَّجْربة، لا ينْتابه إلا شعور واحد حين يَصْدُر ديوانٌ جديد، هو التَّخلص من محْنة.. أمّا ما يتبقى لا يعْنيه بما أنّه أصبح يعني القارئ !

كان بودِّي أنْ أسمِّي هذا الديوان «كتاب الأرق»، ولكنّي وجدتُ العنوان مُسْتَهلَكا تحْملُه كتبٌ غرْبية وعربية، ذلك أنّه ثمرة تجربة مَرَضيّة عصيبة، ألمْ أقل إن التقدُّم في الشِّعر محنة وليس منْحة، وما زلتُ حائراً في العنوان حتى اهتديتُ لِمَا يتناغم مع تيمة «الأرق» وأسميتُه «حُلُمٌ أعلى الوسادة» (منشورات بيت الشعر في المغرب/2022)، ففي عام 2015 انْقصَم ظهري ولم أعُد أستطيع الوقوف أو المشي، وأفْقَدَني حريقُ الألم النوم، أصبحتُ أزاول مهنتي من البيت بالبريد الإلكتروني، ولنْ أُبالغ إذا قلتُ إنّ تجربة الألم صَقلتْ مع جسدي الكلمة، تماما كما تبْري النار المعادن، لن تُصدِّق أخـــي محـمـود

(*) إذا قلتُ إنّ التجربة الحياتية في فرحها أو ترَحِها تُمارس انعكاساتها على النص الشِّعري، سواء منْ حيث الشكل أو المضمون، وكما تَخلَّص جسمي في تجربة المرض من كل الزوائد لأصير جلدا على عظْم، ألقى الشعْر أيضا كل الكلمات التي تُثْقل كاهله بالدَّسَم المعْجمي أو الصَّخَب الملْحمي، أصبحت الكتابة الشعرية و لوْ في نصٍّ طويل، صنفاً من القبْض على الصورة ولكن بأسلوب الشذْرة الحارقة، ولا غرابة حين تضيق بالشاعر السُّبل أن يلْتمس العزاء في ما يقض مضجع الإنسانية، لذلك ستَجدُني في هذا الديوان، إمّا عاشقا مُتغزِّلا يَنْبُش عن قلبه المدْفون في التفاصيل والذكريات، أو مُواسيا للمأساة !

الشِّعْر بالنسبة لي طوق نجاة يعيدني مع كل قصيدة أكتبها أو تكتبني إلى الحياة، ومَنْ يرطن بأزمة الشعر في كل مناسبة مواتية لشحذ اللسان، إمّا أنه لا يعرف القيمة الجمالية لهذا الدواء المُقطّر كالترياق، أو فيه يكمن الداء ويُعبِّر عن الإخفاق، أرى أنه من الخطإ أن ننساق مُتدفقين على ذِقوننا مع الأحكام الجاهزة التي تسْتأسد بالرأي الشعْري العام السائد، هل يجوز حقاً أن نقول (الرأي الشعري العام)، نكاد نعْتمد هذه العبارة بعد أنْ أصبح عددُ منْ يكتُب الشِّعر يومياً في فيسبوك يُقدَّر بـ 30 مليون نسمةٍ، أمّا من وجْهة تقوُّقعي محدود الإنتشار فأومن أنّ الشعْر حالة خاصة وليس غفيرا أو جماهيريا، لحْظةٌ جمالية لا تتكرّر والإمعان في تمْطيطها مُجرَّد اجْترار لما لن يُفيد أحدا، أنا لا أسْخر ولكن الأكيد أنّ ثمةَ الرديء والجيِّد في كل الأشكال الأدبية، في الشعر والرواية والقصة والمسرح، ثمة من يعتبر الكتابة مسؤولية أدبية غير مأمونة العواقب، وثمة من يكتب كيف ما اتَّفق ويدعُها تَسْرَح.. تجده يُصْدر بَدَل الديوان عشرة في ظرف أشهر معدودة اللهم لا حسد، ألا يُدرك أنه ليس ثمة أفظع من السُّقوط من عين القارئ، لا أعرف لِمَ يهرب مِنّي سؤال أزمة الشعْر حين أطارده بالجواب، ربَّما لأنّي مفعمٌ بالأمل ولا أريد أن أسُدَّ الباب، أو ربما لأني واحدٌ من الشعر المغربي وأرفض بإصدار أحكام جاهزة أنْ ألغي نفسي !

الأفضل التحدُّث عن أزمة الشَّاعر عوض أن نُلقي باللائمة على الشعر، فالكلمة التي تجْري بأسطرها في الرواية أو أي جنس أدبي آخر، هي نفسُها التي تملأ وبجرعة من مستوى الأوفر دوز فصول الرواية، يجْدُر أن نسأل لِمَ أصبحتِ دور النشر ترفض طبْع الشعر، ولماذا تُغلّبُ منطق السوق التجاري وتغيِّب المسؤولية الثقافية، أليس المفروض في دُور النشر خصوصاً ذات التاريخ العريق، أنْ تُقدِّر كل الأجناس الأدبية وتحترم الأسماء، عجبي كيف ترفض دار نشر يدَّعي مالكُها أنّه مثقف طبْعَ ديوان شاعر معروف في العالم، هنا تكْمُن أزمة الشعر أيْ في القرارات النَّفْعية التي تحدُّ من تداولية عمل الشاعر، ولكن يبدو أنَّ كل محاولات التَّحكم في عوامل الطَّقْس قد باءت بالفشل، ولا أحد تمكَّن من حجْب الشمس !

ملحوظة:

(*) هذه الكلمة المزيدة والمُنقّحة، من وحي حوار أجراه معي الشاعر والروائي محمود عبد الغني لجريدة الأخبار.

محمد بشكار
bachkar_mohamed@yahoo.fr

معجم المصطلحات الموسيقية لطرب الملحون

بفرح كبير ومحبة غامرة حمل إلينا بمقر الجريدة الباحث المغربي وعضو المجمع العربي الأستاذ عبد العزيز ابن عبد الجليل، كتابين جديدين يبعثان على الطرب، الكتاب الأول يحمل عنوان « معجم المصطلحات الموسيقية لطرب الملحون»، وقد صدر ضمن منشورات النادي الجراري(98)، بمناسبة تخليد الذكرى التسعين لتأسيس هذا النادي(1930-2020).

منذ البدء يُلمح المؤلف في تقديم الكتاب، أن القصيدة الزجلية حققت تطورا من حيث الشكل والمضمون بفضل ما ابتكره رجالها من مستحدثات في دنيا الأوزان والقياسات، ثم بفضل ما تناولته من قضايا وأغراض رحبت بها مجالات الإبداع وتجليات الصور والأخيلة، الأمر الذي أفضى بها إلى أن تصبح فنا أدبيا قائما بذاته ومستقلا عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى.

ويضيف عبد الجليل «في موازاة التطور الذي حققته القصيدة في هذا المضمار، فقد تهيأ لها أن تتطور بشكل واضح على مستوى النغم الإيقاعي والأداء بنوعيه الآلي والصوتي، وأن تتحول إلى إنجاز موسيقى له مقوماته الفنية الخاصة ».

واعتبر أن من بين المسائل التي طالما استأثرت - وما زالت تستأثر - باهتمام الناظرين في قضايا الشعر الملحون الجدل الذي قام حول مدلول كلمة «الملحون» بين رائدي البحث فيه: الأستاذ محمد الفاسي، والأستاذ الدكتور عباس الجراري، ففيما يعتقد الأستاذ الفاسي أنها تعود إلى ارتباط قصائد الملحون بالتلحين النغمي والإنشاد الصوتي، يرى الدكتور الجراري أن هذه التسمية مشتقة من اللحن الذي يعني الخطأ النحوي في الكلام والكتابة، وهو لا ينفي وجود صلة بين الملحون والموسيقى، غير أنه يؤجل ظهور هذه الصلة إلى فترات متأخرة.

ولا يحتاج قارئ هذا الكتاب الزاخر بمعلومات مصطلحية في طرب الملحون، أن يتساءل لِمَ لا تبادر وزارة الثقافة إلى تقرير مثل هذه الأعمال في المعاهد الموسيقية المغربية.

يقع هذا المؤلف في 88 صفحة من الحجم المتوسط وطبع بـ «Edition dar assalam » بالرباط في طبعته الأولى سنة 2020.

ترانيم الطفولة

عبد العزيز ابن عبد الجليل

وعلى نفس الوتر وبذات الوتيرة قريبا من الكلمة المنغومة الأثيرة، أطلق الأستاذ عبد العزيز ابن عبد الجليل كتابه الثاني ويحمل عنوان «ترانيم الطفولة «، ويكتنف باقة من أناشيد الأطفال التي تعد أحد المكونات الأساسية لثقافتهم المعرفية وذائقتهم الفنية، أليس «من خلال نصوص يتلقون الكلمات الفصيحة المصطفاة، وعبر إنشادها يتعودون على سماع أعذب الألحان، فتجمع بذلك بين الحسنيين: حماية الأطفال من رذيل القول وسفيه المعنى، وصونهم من رديء الغناء».

ويؤكد المؤلف في مقدمة هذا العمل القيم «يأتي هذا الكتاب ليشكل الحلقة الثالثة في منظومة الأناشيد التي عينت بإصدارها مرفوقة بمدوناتها الموسيقية، وذلك بعد كتاب «الأناشيد الوطنية المغربية ودورها في حركة التحرير « الذي صدر سنة 2005 ضمن منشورات أكاديمية المملكة المغربية، ثم كتاب أناشيد الحركة الكشفية بالمغرب» الصادر عن مطبعة المعارف الجديدة بالرباط عام 2012.

يزخر كتاب «ترانيم الطفولة» بحديقة غناء من الأشعار التي أريد لها أن تكون أناشيد يرجعها الأطفال في لحظات مرحهم. وتتمحور نصوص هذه الأناشيد حول مقاصد متنوعة تعكس في مجملها محيط الطفل وطبيعة البيئة التي يحيى فيها.

وتكمن أهمية هذه الأناشيد في قيامها أساسا على اللغة العربية الفصحى، في سعي إلى الحد من موجات الإسفاف التي تكتسح عالم الطفولة في بلادنا، وبغية الارتقاء بأطفالنا إلى مستوى التذوق السليم للموسيقى.

ونعود لنفس سؤال الكتاب الأول عسى أن يجد آذانا صاغية ولا يذهب كصيحة في واد أدراج الرياح، ماذا لو أدرجت وزارة التربية الوطنية والتعليم الأولي والرياضة، هذا الكتاب في مقرراتها الموسيقية، خصوصا أنه يعمل على تحسين الذوق السليم، سواء من حيث الكلمة الفصيحة والإيقاع الراقي.

يقع هذا الكتاب في 127 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع بـ Edition Dar Assalam بالرباط سنة 2022.

كتامة

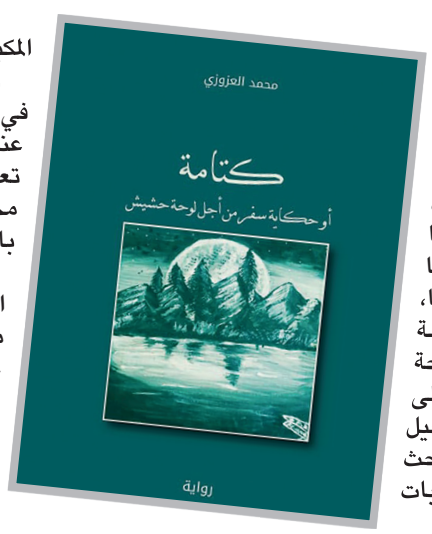
أو حكاية سفر من أجل لوحة حشيش

محمد العزوزي

الكاتب المغربي محمد العزوزي يدعونا إلى تذوق دوخة سردية جديدة، فقد أصدر أخيرا رواية تحمل عنوان «كتامة أو حكاية سفر من أجل لوحة حشيش»، وهي رواية تدور أحداثها في منطقة كتامة بشمال المغرب، الشهيرة بإنتاج القنب الهندي.

لن نجد تقديما أسطع من الكلمة التي وردت في الغلاف الأخير لهذه الرواية، والتي تؤكد أن هذا العمل السردي يحكي «عن سفر من أجل لوحة حشيش هي حكاية منطقة كتامة الأسطورية بالمغرب التي تنتج أجود أنواع مخدر الحشيش بالعالم، والتي ذاع صيتها في الستينيات من القرن الماضي، بعد أن صارت قبلة لمجموعة من الفنانين والمبدعين العالميين الذين زاروها في ذروة ظاهرة الهيبيزم التي جاءت كرد فعل على المآسي التي تسببت بها الحربان العالميتان وحروب أخرى.

تتقاطع أحداث الرواية عبر زمنين: الماضي زمن الفنان التشكيلي جوناثان أدامز حين كانت كتامة ملهمة ومحفزة للإبداع في زمن التقاطب الإيديولوجي بين الشرق الشيوعي والغرب الرأسمالي، وزمن الحاضر زمن جين أدامز، التي يقتحم عليها عمها عالمها ليخرجها من سلبيتها وترددها لتكتشف ذاتها وماضي عمها، بعد أن ترك وصية ولوحة تشكيلية/ لغزا بعنوان «لوحة حشيش» كانت حافزا لها على السفر لمطاردة كل ما يتعلق بجيل الستينيات من أدب وفن، والبحث في ذاكرتها وذاتها عن الرغبات المكبوتة بداخلها».



وتتواصل الرحلة ويتواصل معها التشويق في هذه الرواية، لنتفاجأ جميعا مع «جين أدامز» عندما تصل إلى كتامة، أن «أسطورتها ماتت ولم تعد تلهم أحدا، وأن زمنها مر كحلم الذي يدخن مخدر الحشيش، سرعان ما يستفيق ليصطدم بالواقع المر».

تقع هذه الرواية في 179 صفحة من الحجم المتوسط، وتتكون من ستة فصول ونصوص موازية خارج المتن عبارة عن قصيدة تحت عنوان «إليانوا أماريو إليانو نيكرو»، ويوميات جوناثان أدامز التي شملت أحداث الرواية، وقد صدرت عن مطبعة وراقة بلال بفاس، وساهمت في إنجاز لوحة الغلاف الفنانة فاطمة الزهراء الحيوني.

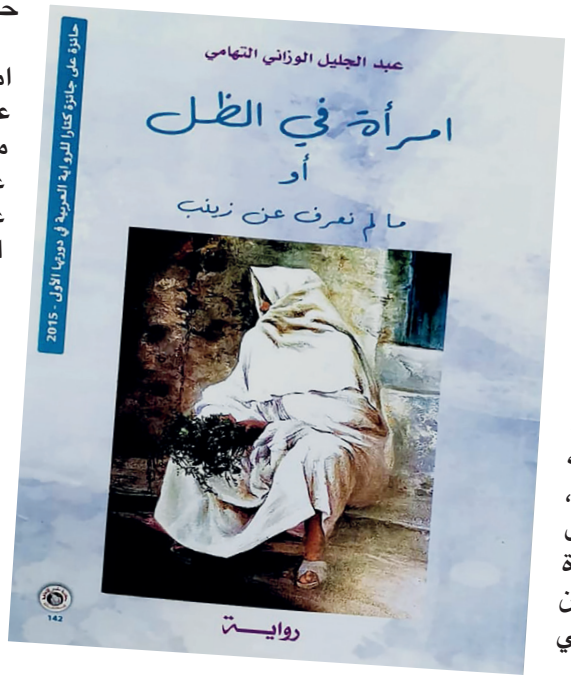
عبد الجليل الوزاني التهامي

امرأة في الظل أو ما لم نعرف عن زينب

بعد أن قطفت جائزة كتارا للرواية العربية في دورتها الأولى سنة 2015، هاهي زينب ترفل في حلة مغربية أنيقة، ونقصد طبعا «امرأة في الظل أو ما لم نعرف عن زينب» رواية الأديب المغربي عبد الجليل الوزاني التهامي.

فقد صدرت أخيرا عن دار مكتبة سلمى الثقافية بتطوان، وهي الرواية التي ولدت من رحم رواية سابقة بعنوان «احتراق في زمن الصقيع»، ورغم إقرار الكاتب أنها رواية متكاملة ولا تقبل الزيادة أو النقصان - حسب تصوره - وغير قابلة للامتداد عبر جزء ثان، فالأسئلة التي طرحت بها لم تكن ملزمة بالإجابة عنها، والقضايا التي تناولتها كانت مرتبطة بالمرحلة التي رمت الكآبة حولها. لقد كان من الصعب حسب الروائي عبد الجليل تبني مشروع رواية كجزء ثان لعمل ابتعد عنه زهاء ثماني سنوات كاملة.

تنطلق أحداث الرواية من نفس المكان الذي انتهت فيه شخصية زينب في رواية «احتراق في زمن الصقيع»، تسترجع فيه الساردة مسير حياتها، منذ أن رجع جمال إلى أهله ومتابعة حياته العادية، بعد أن تركها تعاني مرارة الفراق وحرقته إلى أن عادت إليه حين أدركت أنه لا أمل من شفائها من المرض الذي أصابها، وأن أجلها قد اقترب، لتنهي حكايتها بتحميل المخاطب المسؤولية.

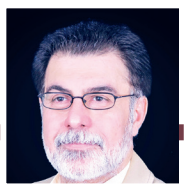


تكتنف هذه الرواية أربعين مشهدا تحكي بتفصيل عن امرأة، تحاول التأريخ للحظات حاسمة في حياتها، ناتجة عن عشق اجتاحها عقب تحولات، تداخل فيها محكي الذات، مع محكي الواقع المتدفق، الذي يحيط بمواقف وتفاصيل عاصفة أمام صخب الواقع. ورغم المعاناة وقساوة ما عاشته، إلا أن الساردة/ العاشقة تنتصر لعشقها، فهي لم تندم أبدا عليه، رغم الخطوط الحمراء الصارمة التي وضعتها لنفسها، وتستحضر حبيبها بصورة مشرقة دون لوم أو عتاب: «والمؤكد أن انزوائي بشقتي بعيدة عن القرف، مكنني من استحضارك كلما اشتقت إليك، كنتَ تأتيني كيفما أريد وبالشكل الذي أحب، أقول لك كل ما بخاطري، وما أكنه لك من حب، كنتَ سخيا معطاء، لا ترفض لي طلبا ولا تعترض، كنت رجلا طائعا حنونا، أجدك مصغيا لحديثي، رقيقا في همسك..».

تقع الرواية 272 صفحة من الحجم المتوسط، وطبعت بمطبعة الخليج العربي بتطوان سنة **2022** ، لوحة الغلاف بريشة الفنان المغربي العالمي أحمد بن سيف، بينما أنجزت التصفيف والتصميم لبنى أقوبعن .

كلكامش - أنكيدو.. الموت ومعنى الوجود !

قراءة أنثروبولوجية



ماجد الأميري

صَدَر عن دار الشنفرى للنشر في تونس ، وفي سلسلة «فكر»، كتاب جديد للكاتب العراقي الدكتور ماجد الأميري يحمل عنوان : «كلكامش- أنكيدو، الموت ومعنى الوجود ! قراءة أنثروبولوجيّة» .

وللكتاب الذي يقع في 472 صفحة عنوان آخر تصدّر صفحاته هو»لماذائيّة الموت والبحث عن المعنى...رحلة سين ليقي-أونينّي إلى الما وراء !». وسين ليقي - أونينّي هو الكاتب البابلي الذي أعاد إنتاج سلسلة النصوص السومرية الستة الخاصّة بكَلكامش في دراما واحدة على النحو الذي عرفت به في صيغته النهائية . يرى الدكتور الأميري أن الحبكة الجديدة التي أبدعها سين ليقي تمثل انعكاسا دراميّا لرؤيته الفلسفية بوصفه كاتبا مثقفا ينتمي إلى طبقة الكهنة التي تعرف بـ ((أشيبو))، وهي طبقة عالمة تشتغل على الأسرار والبواطن والأنباء الغيبية أو المحتجبة عن أنظار العامّة . وانطلاقا من هذه الخصيصة التي شكّلت رافعاً للأحداث وخلفيّة لرحلة البحث عن معنى الحياة في مقابل حقيقة الموت ينجز هذا الفيلسوف احتراقاته ورؤاه في هذا النص الخالد .

وقد أبدع في تحويل أنكيدو من شخصية خادم في النصوص السومريّة إلى ذات ثانية يستحضرها كَلكامش من بواطن لاوعيه فتعيد ترتيب الحبكة وتفجير نسق الأحداث ، تحضر من العدم وتغيب في العدم .

جاء فهرس الكتاب على النحو التالي:

- لسان التاريخ أو علم أنساب الأدب،
- النصّ:» يرى كل شيء»،
- عتبة أولى،
- 1- في مدار الرؤى،
- 2- البحث في المعنى،
- 3- نقطة الارتكاز،
- 4-الكاتب والكتاب .. سين ليقي-أونينّي، نقطة الإحراج،
- 1- الإنشان المؤلّه/الإله المؤنسن،
- 2- حلول أنكيدو،
- 3- كاهنة المعبد والرجل البرّي،
- 4- شمخة وأنكيدو،

حُلما كلكامش، خليلا أوروك أو انطباق الذاتين،

- 1- الرحالة إلى غابة الأرز،
- 2- غواية عشتار ورفض كلكامش،

حُلما أنكيدو، نعي الذات أو رحلة إلى الما وراء،

- 1- سيدوري أو سابيتوم الحكيمة عند تخوم بحر الموت، -2 أورشنابي أو سورسونابو العبور الأخير،
- 3- المثيل البعيد أو الجد المستكين على قفاه في جنّة النعيم،
- عودة أنكيدو،
- عودٌ على بدء،
- مُلحَق: هل كان نصّ كلكامش وأنكيدو يمثّل في مسرح أوروك؟.

نقرأ على غلاف الكتاب:

«.. إنَّ الوعي المأساوي الحارق الذي دشّنه كَلكَامش بعد رحيل أنكيدو الفجائي (من الحلم جاء أنكيدو وفي الواقع غاب) ، وجعله يرحل نحو العدم بحثاً عن المثيل السرمدي، أو الجد الخالد المستكين على قفاه في جنّة عدن . هو سقوط داخل العدم وصلب فوق لماذائيَّة معنى الوجود بما هو وجود ينبع من « هل « التناهي أمرٌ لاريب فيه ! ولما كان ليس هناك من حل نظري للمشكلة ينفيها بحلها ، فقد وقع اختيار كَلكَامش ورهان وعيه على احتمال مطلق بحث عنه وحاول تحقيقه برغم سقوط نسبيَّته ونسبيَّة الوجود صريعة أمامه في شخص مثيله أنكيدو. بالرغم من وعي كَلكَامش لوضعيَّته الوجوديَّة تلك، اعتمد قرار المحاولة الواعية المركوزة على رعشة الإحساس بالوجود، رغم تعدّم صيرورته المستمرة . هذا الوعي الحاد: رفض التناهي والرحيل باتجاه اللاتناهي للاتحاد صميميًّا فيه - معه، ليس سوى اشتعالات الرؤى المضنية ومعاناتها الذاتيَّة التي أوقدها الفكر النيّر للكاتب البابلي البارع سين ليقي - أونينّي، وهو يجمع شتات النصوص الدراميّة والحكايات المتفرقة، شفويّة أم مدوّنة ، لكَلكَامش الملك / الواقعي / الأسطوري / المتخيّل ، ويعيد إنتاج أفكارها، وعلاقاتها، وأحداثها في خلاصة تتخطى الزمان ، وتروم التأسيس العقلاني للديمومة من خلال مبدأ، معادلة، قانون يقنن الإمكان ليحيله إلى ضرورة، ضرورة في الراهن «.

علال الفاسي

النقد الذاتي

تدرَّجَ النظامُ المفاهيمي (مجموعة مرتبطة من القيم والأفكار والمعتقدات) للهويةِ في الفكر والأدب المغربيين، عبر مراحل تاريخية متعاقبة، ما بين أربعينيات القرن الماضي وستينياته. إذ انْعَقَدَ إجماعُ العلماء والأدباء والفنانين، حول الهوية المغربية، وشكلها الذي لا ينأى عن الشكل المشرقي كثيرًا، نظرًا للعلاقة المتينة التي تصل روادها هنا بروادها هناك، فضلا عن الدين واللغة والتاريخ والأرض والآمال المشتركة...ومن هذه النقطة، نفهم لماذا أحْيى الأدباءُ المغاربة الذكرى الأربعينية لوفاة أمير الشعراء أحمد شوقي، ورمزيتها (القومية) حين نُشرَتْ قصائدُها وكلماتُها في كتاب: ((يوم شوقي بفاس)) سنة 1932؟!.. ولماذا كُرِّمَ عميدُ الأدب العربي طه حسين في فاس وتطوان سنة 1958؟!

كذلك، نفهم لماذا ألف الأستاذ محمد علال الفاسي كتابه ((النقد الذاتي)) الذي شكَّل بوصلة لـ(هويتنا الاجتماعية والعقائدية) و(البيتية) المصطلح المُرادف، آنئذ، للهوية (الوطنية) في ذلك الكتاب، الذي قال عنه الأديبُ العربي الكبير عباس محمود العقاد، عندما استقبل في بيته وفدًا طلابيًا مغربيًا: ((لو ألْفْتُهُ، لَأغْناني عن تأليف كل كُتُبي))؟!..ولماذا ألف العلامة الأديب عبد الله كنون موسوعتَهُ ((النبوغ المغربي في الأدب العربي)) والناقد محمد بن العباس القباج كتابه ((الأدب العربي في المغرب الأقصى))؟!.. أليس كل ذلك دليلا على الهوية الدينية والأدبية واللغوية والوطنية المتغلغلة في المجتمع المغربي، وانتمائها العام إلى (الهوية الكبرى) في العالم العربي؟!

غير أنّ الشعرَ يتصدّر الأجناسَ الأدبيةَ، التي كانتْ خافتةَ الذكر في تلك المراحل، وقبل أنْ تظهرَ الرواية، أي قبل أنْ ترسخَ قدَمَها في التربة الأدبية المغربية. لأنَّ الشعرَ، منذ فجر الحياة على الأرض، كانَ عنصرًا هامًا في ثقافة المجتمع البشري، يعكسُ روحَهُ الجماعية، وتطلعاتِه الوطنية، فبيتُ شعرٍ واحدٌ، يرفعُ القبيلةَ إلى أعلى القمَمِ بين القبائل، أوْ يُسْقطها إلى أحَطِّ الرُّتب!.. فكان الشعراءُ بمثابة وزراء الإعلام يتحملون مسؤولية نشر الثقافة، وصيانة الهوية، عبر التعبير عن الوجدان الجمعي للأمة. ألم يقولوا: ((الشعرُ ديوانُ العرب))؟!.. والشعرُ كانَ، أيضا، ديوانَ المغاربة في فجرِ القرن الماضي. فهل ينسى جيلُنا القصيدةَ الوطنية ((بلادي الجميلة)) للشاعر عبد المالك البلغيثي ((لستَ تلقى كالمغرب الفذِّ أرضًا...)) أو قصيدةَ ((نداء)) للشاعر محمد الحلوي، التي تُذْكي (الهويةَ الإنسانيةَ): ((يا أخي نحن في الحياة على رغم هَوانا وأنفنا أخوان...))!

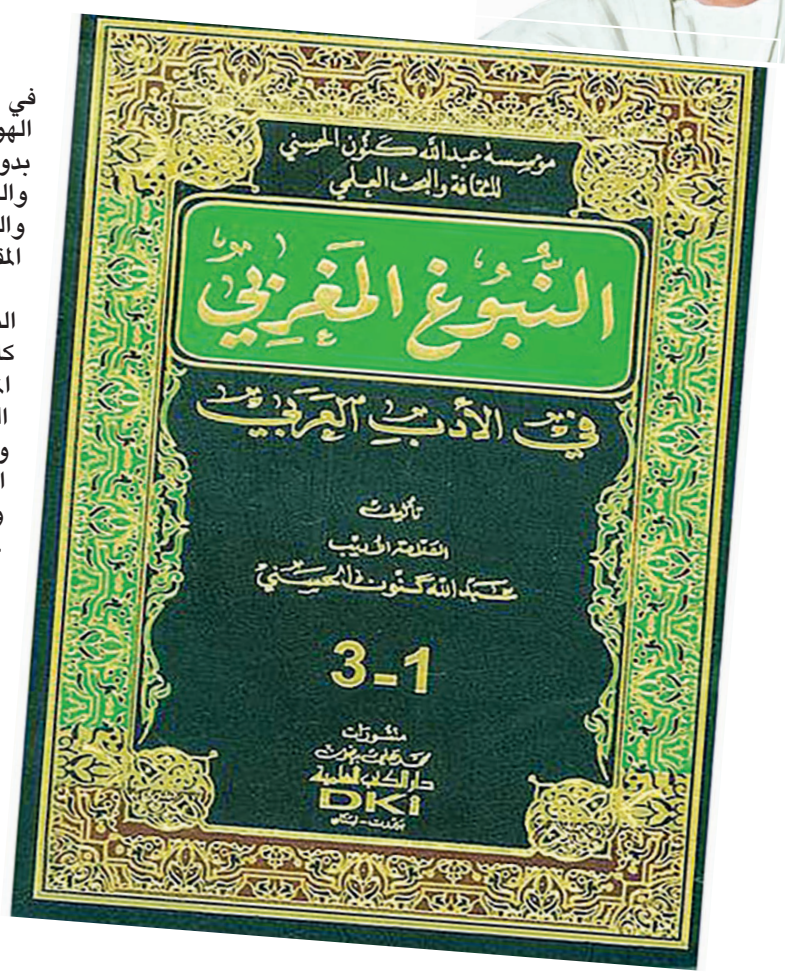
الهوية، في تلك الحقبة، كانتْ عنصرًا أساسيًا في تشييد الذات وتنميتها، لمواجهة التحديات الخارجية خصوصًا، بل لبنةً في تشكيل الرؤى الفكرية الملائمة، التي تجمع بين كافة شرائح المجتمع المغربي. الهوية التي تُوحِّد هدفَها النهائي، جوابا عن سلسلة من الأسئلة الوجيهة، الملتحمة حَلَقاتُها: من نكون نحنُ المغاربةَ؟!..وما هيَ مقوماتنا الشخصية، وخصوصياتنا الذاتية؟!.. وبماذا نتميز عن غيرنا في هذا العالم؟!..وإلى أين نتجه؟!

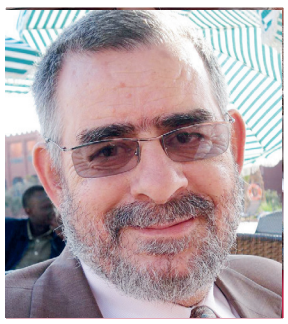
في بواكير المرحلة السبعينية، بدأ هذا النظامُ المفاهيمي يفتُرُ شيئا فشيئا، ببروز صراعات فكرية محتدمة، بين شرائحَ ثقافية أصيلة، وأخرى مُغتربةً الثقافة أو مستلبة الفكر، تدّعي أنّ (حركتها تحديثيةٌ) عكستَها مقالاتٌ ومَحاضَراتٌ وحواراتٌ وكتاباتٌ أدبيةٌ. ففي الأول، كان البعد الهوياتي واضحا، لم يجد في طريقه حاجزا مانعا ولا اختلافا بيِّنا، ولا تأثيرًا من أية جهة، حتى الذين يكتبون باللغة الأجنبية، كالروائي أحمد الصفريوي ومحمد بلحسن الوزاني، ومحمد عزيز الحبابي، وعبد الكبير الخطيبي، وإدريس الشرايبي... لأن الغاية كانتْ جليةً للعيان، لا تَخْفى على أيٍّ كان، وهي التخلص من المستعمر الغاشم، الذي أناخَ بكَلْكَله على نَفوسنا وعقولنا وقلوبنا، ولا يتأتى ذلك إلا بامتلاك الهوية!..وفي المراحل الموالية، ستبرز صراعاتٌ بين تلك الشرائح نفسها، حين اختلفتْ حول مفهوم الهوية، وما إذا كانتْ ضرورية أمْ لا، أو برزتْ أشكالٌ أخرى تُعوِّضُها، أو عند ظهور العولمة، بما حملتْهُ من شعارات جذابة، كالتوحيد بين الأمم، بغض النظر عن هوياتها، وإشاعة أنماط معينة من الثقافات والمعارف والآداب والفنون، تطمحُ عبثاً إلى إزاحة كل مقوماتنا الذاتية عن طريقها، أي هيمنة القطبُ القوي في كل المجالات، وإنْ لم يُحَقق اكتساحًا شاملاً، أو اصطدمَتْ رؤيتُهُ بعراقيلَ وعوائقَ شتَّى...!

كان الأدب بأجناسه، في المراحل الأولى، كالمسرحية والشعر والنشيد والقصة والنقد والمقامة والرحلة، ونزْرٌ يسيرٌ من الرواية، إذ لم يكنْ لها حضورٌ يُذْكَرُ...يتبنى الهويةَ في أشكالها مجتمعةً، الدينية والوطنية منها، واللغوية، والتاريخية، والثقافية، والقومية، كجسر يربط بين كافة الشرائح، ولم يَكنْ هناك ما يعكرُ صفوَها وهيبتَها التي يُجلها الجميعُ بلا استثناء. إلا أنّ هذا المفهوم سيخْفُتُ، بفعل التأثير الحضاري والثقافي الخارجي الوارد النافذ من وراء البحر الأبيض المتوسط، وسيصبح متجاوزا لدى الكثير من الكتاب الجدد، لتحل مكانَهُ تغيراتٌ وتحولاتٌ ونظراتٌ، هي أولوياتٌ في قضايا كتاباتهم، كالوعي الذاتي الفردي، الهوية الإنسانية، الهوية الجنسانية، التي بدورها تتضمَّنُ الهويةَ الأنثويةَ والذكوريةَ، والهويةَ الاجتماعية، كالاغتراب عن الوطن، والشعور بالغربة، والتأقلم الثقافي، والتمييز المقيت، والإقصاء الممنهج...!

ولَقِيَ هذا التوجُّهُ تأييدًا منقطعَ النَّظير، لأنه كان يرفع شعاراتٍ براقة، كالتجديد والتحديث والتقدم والوعي المنفتح، ويوهِمُ الآخرين بمواكبته للتطور الفكري في العالم المتحضر، ويتماشى مع الموجة الشبابية، المتطلعة إلى أجواء أكثرَ انفتاحًا وتحرُّرًا!..ونسي أو تناسى رُوادُها أنَّ أيةَ حركة تحديثية، كيفما كانتْ، ينبغي أن تظلَّ دائما تتواصل مع عصرها، وتتأثر بما سبقها، ولا تنفصل عنه، هكذا فجأةً، لأنَّ ذلك، كما يقول الناقد محيي الدين صبحي ((لا يحقق التواصلَ بين النص والمخزون الإبداعي الكامن في لا وعي الجمهور...))!..لكنّ التغيرات الطارئة، أظهرتْ أنَّ تلك الحالةَ مَجَرَدَ سحابة صيفية، أو ليستْ سوى صَرْعة، ما لبثتْ أنْ شرعتْ في الخُفوت، لأنها لم تكنْ نابعةً من الداخل، ولا ساهم فيها دُعاتُها، إنما تأثروا بها، وتهافتوا عليها، فنقلوها إعجابًا، ولم يحسُبوا

ملامحُ الهُوِيَّة في الأدب المغربي





العربي بنجلون

لها حسابًا. بل منهم مَن انقلب عليها مائةً وثمانينَ درجةً، أو تخلى عنها تمامًا، دونَ أن يستبدلها بأجْدى منها، وعزل نفسَه عن الكتابة النقدية بالمرة، لأنه لم يجد التربة ندية لتستقبل شتلاته. فغادر مدرسة (لوسيان كولدمان وجورج لوكاتش ومارتنَ هايدغر) لينضمَّ إلى جلسات المتصوفة!

ولم نرد أنْ نعرض نماذج من هؤلاء الدُّعاة، ومن كتاباتهم، كي لا ندخل في متاهات، نحن في غنًى عنها. وما يهمُّنا هو رصد الظواهر والحالات بصفة عامة، وما شهدتْه من تحولات عميقة، وليس الأشخاص لذاتهم!

وللحقيقة والتاريخ، أنَّ البعضَ سعى سعْيًا حَثيثا إلى تحديث (الهوية الثقافية والأدبية) بالمغرب، عن وعي كبير، وعن قناعة تامة، كالأديب محمد برادة، حين ترجم كتبا نقدية، مثل ((الدرجة الصفر للكتابة)) للفرنسي رولان بارث، و((الخطاب الروائي)) للروسي ميخائيل باختين، وأعقب الثاني برواية ((لعبة النسيان)) كتطبيق عملي لهذا الخطاب. فكانت ترجماتُه مُساهمة مُجدية في إثراء (الهوية الأدبية) المغربية. ما حَفَّز الكثيرَ من النقاد والأدباء إلى حَذْو خُطى هذا الأديب في عالم النقد والرواية، الغنيَة بوسائل الكتابة وأدواتها الفنية. كما في جنس الشعر، نجد الشاعر الراحل أحمد المجاطي، يعمل على ترسيخ (الهوية التاريخية) بروائعه الشعرية، منها ((من وحي واقعة وادي المخازن)) التي يستهلها قائلا:

لمن الخيولُ مُطَهَّماتٌ لا تحسُّ ولا تُبالي

تستسهلُ الغورَ العميقَ وتستقلُّ ذرى الجبالِ ؟!

وفي قصيدته ((سبتة)) يعلن عن (هويته الوطنية)

وحزنه الشديد على ضياعها، من خلال هذه القطعة:

وحين أراك على مدخل الثَّغْر

عاشقةً غجرية

مُدْرجة تحت أحذية الهتك ،

لا حول للفتكة البِكْر فيك ،

ولا حول للنَّخْوة العربية))

والشيء نفسَه، يقولُه عن ((القدس)) تعبيرًا عن (هويته القومية):

رأيتك تَدْفَنينَ الريحَ

تحت عرائش الْعَتْمهْ

وتلتحفينَ صمتَك

خلفَ أعمدة الشَّبابيك

تصُبِّينَ القبورَ . وتشْرِبينَ

فتظمَأ الأحْقابْ

ويظمأ كلُّ ما عَتَّقتُ

من سُحُب ومن أكوابْ

ظَمِئْنا . . والرَّدى فيك

فأين نموتُ يا عَمَّهْ))؟!

وبطبيعة الحال، ليس معنى ذلك أن نُديرَ الظهْرَ للآخر، وأنْ نعتبرَ كل ما يأتي منه ضارًا بهويتنا، أو نتخذ هويتنا، كما شرحناها من قبل، صنما نقدسُه. إنما نعني ألا نقْطَعَ الحبلَ السُّري بمقوماتنا الذاتية، وفي الوقت نفسه، أنْ ندعِّمَها وننمِّيَها بالهُوِّيَّات الأخَر، الموافقة والمناسبَة لنا. ولهذا خط الدكتور طهَ حسين خطا سَويًّا لـ(هويتَنا الأدبية):

- ((لا سبيل إلى أنْ يتجدَّدَ أدبُنا تجديدًا خصبًا إلا إذا استزادَ أدباؤنا وشعراؤنا من التعليم والثقافة بالقديم وبالجديد))!

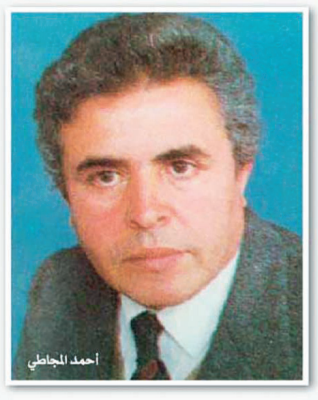
ولعلَّ أبرزَ مثالٍ على التَّطْعيم الذي دعا إليه طه حسين، وأفاد (هويتَنا الأدبية) هو دراسة الناقد عبد الفتاح كليطو للأدب العربي، مُتَّكئا في تحليلاته على مناهجَ حديثة، كالمنهج البنيويّ، دون تجاوز له، أو مُغالاة فيه، أوَ تحميل النصِّ المدروس ما لا تحتملُه طاقتُه، كما فعل الكثيرون ممَّنْ حاولوا تليينَ نصوصِهِمْ بَدْلاتٍ نقديةً لا تلائمُ حَجْمَها وطبيعتَها!

ولقد لاحظتم، منذ البداية، أنني أركِّز على الهوية في الأدب، وليس على جنس آخر، كالعلم والفلسفة...لأنَّ الأدبَ هو المكانُ الذي يكون فيه الشخصُ أقربَ إلى نفسه، أفضل من الأماكن الأخرى. فهو مدين دائمًا لهذا الألم المشترك الذي تعبِّر البشرية فيه عن هويتها بلغتها الأدبية!

النقطة التي يَغْفُلُ عنها الكثيرون، هي أنَّ المغربَ حافظ على هويته، المتنوعة والمتدرِّجة في التطور والترقي. ولم يستطعْ أيُّ غزو مادي أو أدبي أو عقائدي، أنْ يُحْدثَ خرْقا في هذه الهوية، عكسَ باقي الدول العربية. وكمثال على ذلك، نرى أنَّ الغزوَ العثماني، اكتسح العالمَ العربي، ولم يستطعْ أنْ يجتازَ الحدودَ الشرقية، إذ ظلَّ المغربُ في منأى عن التأثير العثماني. وحتى الغزو الفرنسي، لم يؤثرْ فيه بالقدر الذي يغير شيئا ما من الهوية المغربية، التي كما أسلفْنا، كانتْ متنوعةً وغنيةً بغنى وتنوُّع تضاريس أرضها الخصيبة. وحين تُمَسُّ هذه الهوية، تنتفض كل القوى لتحميَها من النَّبْش والخَدْش، ويكفينا أن نستدل على ذلك بالظهير البربري، الذي كان يستهدفُ في الصَّميم الهويات (اللغوية والاجتماعية والوطنية والتاريخية) للمغاربة!

وبالتأمُّل في المسافة الزمنية الطويلة التي قطعها الأدب المغربيّ إلى اليوم، نَلحظ أنَّ هناكَ جملةً من التغيرات في الهوية، عكسها الأدب، إلا أنها لم تُؤَدِّ إلى (الانفصَال المفاهيمي) كليا. ونذكر هنا، على سبيل المثال لا الحصر، الروايةَ الرائعةَ ((رفقة السلاح والقمر)) للروائي مبارك ربيع، التي تعكس الشعورَ القومي الحاد لدى المغاربة بقضاياهم القومية. وكذلك، نستشهد برواية الأديب مصطفى لغتيري ((أسلاك شائكة)) التي بدورها تعكس الإحساسَ العميق بالقضايا الإنسانية!

وفيما يخص (هويتَنا الاجتماعية) يكفي أن نقرأ للروائية ربيعة ريحان ((بيتنا الكبير)) و((الخالة أم هاني)) فكلاهما تجسدان تلك (الهوية الاجتماعية) التي تُشكل تقاليدَ وقيمَ وعاداتِ وأعرافَ المغاربة، عبر تاريخِهِمْ، لُحْمتَها وسَداها!


أحمد المجاطي

وفي الكتابة المسرحية، تنفرد (الاحتفالية) بتسطير (الهوية الذاتية) التي تقرن التجديدَ بالتأصيل، أي النظر في الرصيد الثقافي المغربي والعربي بالعين الفاحصة، لغربلته من الشوائب، وكتابته من جديدٍ في نصٍّ احتفاليٍّ، يتميز بالحضور الجماهيري فيه، والتلقائية، والانبهار، والتحدي، والتحرر من القيود والحدود... فهي تعبيرٌ عمَّا يختلجُ في صدور الأمة جَمْعاءَ، وليستْ نشاطا فنيا فرديا، أو بعيدا عن نَبَضاتِ الشعبِ!

رحلةُ رفقة بورخيس

محمد اكويندي

إن الخيال البشري أداة للبقاء.

ألبيرتو مانويل

على متن كوتشي مراكشي، التقيتُ ببورخيس، ما أثارني في البدء مقبض عكازته الأبنوسية، المجلوة كالمرآة، انعكس عليها شعاع شمس تلك الظهيرة، حتى كاد بريقها يعمي بصري.

لم يعد الأمر حُلما، إنها واحدة من تلك المفاجآت، التي صادفتُ ذاك الصيف اللاهب بالصّهد. إلى جَانبِه، جلستْ امرأة شقراء تصغره سنّا.

حين تشبث بمقبض عكازته بكلتا يديه، خَفَتَ بريق شعاع الشمس. هكذا، استطعتُ أن أتبينَ وجهه بشكل واضح: حاجبان كثّان، وأنف ما بين الأفطس والأقنى، وشفتان غليظتان، وذقن مفلطحة، كانت قسمات وجهه شبيهة بقسمات عرّاف إغريقي !

همز الحُوذيّ بطن الحصان الأدهم، فاستجاب لتلك الحركة اللاسعة برفع رأسه عاليا، حتّى رنّ صوت جرس نحاسي برّنات متتالية من تحت عنقه.

تحرك الكوتشي منطلقا، وسمعتُ همسَ بورخيس يردّد اسم زوجته : مارينا كُودَاما، مارينا كُودَاما. عوض أن تجيبه، أطبقتْ كفها على كفيه المتشبثتين بمقبض العكازة، زحف قليلا حتى ألصق كتفه الأيمن بكتفها الأيسر. ثم جعلَ أذنه الكبيرة الحجم لصق فمها، حتى يستطيع سماع كل نأمة تصدر منها.

سألها بحياء :

- هل يرافق رحلتنا أحد؟

أجابته: هناك رجل في الخلف.

صمتَ لفترة وجيزة، ثم قال لها: أيمكنك وصفُ ملامحه وملابسه بدقة؟

سحبتْ كفها من فوق كفيه، وسوّت خصلات شعرها التّي داعبتها هَبّة ريح خفيفة، وأجابته وهي تداعبه: تخيل أحد حكماء الأندلس.

أحنى رأسه قليلا، ثم عقب عليها ساخرا:

لم أشم رائحة الطيب الزكية التي تميز الحكماء والفلاسفة.

في تلك الأثناء، كان الحصان يقذف روثه، داخل كيس ملتصق بمؤخرته.

ضحكتْ مارينا كُودَاما، والتفتتْ نحوي لترى ردّة فعلي من سخرية زوجها، تظاهرتُ بالشرود، والنظر إلى التّلاع والروابي البعيدة. كانت مدخنة بيت ريفي، معزول فوق هضبة، تقذف دخانا أبيض.. فجأة، فرمل حصار العجلات، وشتم الحُوذيّ متسولة بالبقرة، كادت تدهسها عجلة الكوتشي. تتبعتْ عيون مارينا كودَاما المرأة المُسنة حتى عبرتْ إلى الطرف الآخر.

تنهد بورخيس تنهيدة عميقة، جعلتْ ماريا كُودَاما ترفع وجهها سائلة بعلها: أيؤلمك شيئا ما؟

أجابها عن مضض: ما يؤرقني بمراكش ذكرى قُرطُبة .

ارتفع صوت الآذان لصلاة العصر. كان الحُوذي رافعاً سبابته إلى السماء مردداً : {لا إله إلا الله }..

حضن بورخيس عكازته إلى صدره، وأخذ يجوس ملمسها بكلتا يديه. قرب فمه إلى أذن مارينا كُودَاما، وقال لها:

-(كان أبو الوليد على روحه الرحمة والسلام، يطل من الشرفة المشربية فرأى، تحته في البهو الأرضي الضيق، بعض الصبيان يلعبون شبه عُراة، كان أحدهم، واقفا على كتفيْ آخر يمثل المؤذن بصورة جلية: عيناه مغمضتان بإحكام بينما كان يتلو {لا إله إلا الله} أما الذي يحمله دون أن يصدر نأمة، فكان يمثل الصومعة، وكان الآخر راكعا على ركبتيه جاثيا في التراب، يمثل جماعة من المصلين.)

ضحكت مارينا كُودَاما، وهي تهز كتفيه من شِدّة الفرح صائحة :

-يا لشقاوة ذاكرتك! انكمش الزوج على نفسه، كمن يتقي ضربة خفيفة ممازحة موجهة إليه، ثم لوّى عنقه جهة أذنها، وهمس لها: ألم أقل لك دوما، بأنني مُتَعْفِنٌ بالأدب.

ثم أردف كلامه: لقد غاب عن ابن رشد مفهوم المسرح، والتبست عليه كلمتا كوميديا وتراجيديا في ترجمتهما كتاب الشعر لأرسطو، ولذا كان تلافيهما مستحيلا.

أرخى الحوذي اللّجام فوق ظهر الحصان، وجلس يتابع رغوة بيضاء، تتقاطر من فم البهيمة بفعل الرّسن، وبخار منخريه يتعالى، مع صعود العقبة الكأداء.

كفى! كفى! مِحْنَتهُ مع أبي يعقوب المنصور. صاحت مارينا كُودَاما.

كانت كلماتها هاته، مُناصرة لأبي الوليد في وجه زوجها.

بـاعـد بـورخـيـس مـا بـيـن كتفيهما حتـى، أصبحتا مثل فج بين جبلين، وصاح بصوت جهوري:(ياعزيزتي، لو نعتَ الحُوذي بعدَ قليل المتسولة بالزّرافة، لغيرنا مجرى حديثنا هذا، إلى محنةِ أبي الوليد الحقيقية، وإن كانت في الأصل كذبة كبيرة، تَلوكها ألسنة العوام من المسلمين العرب.

أرجوك مارينا أن تحتكمي إلى العقل. في ترجمته لكتاب الحيوان لأرسطوطاليس، ذكر الزرافة التي مثّلها يُمْتلكها مَلكُ البربر، وكان يقصد أبا يعقوب المنصور مَلكَ البرين، وهذا مَا أثار غضبه، ممّا جعل علاقتهما تصاب بالفتور، وهناك من الظرفاء من أسَرّ إلى صحبه هَازئا: الزّرافة مُشتعلة .

تلقف الخبر السعايا والوشاة، وذاع الخبر بَيْن المسلمين العرب.

وهناك، من يرجع محْنته كونه أقرّ بأن كوكب الزهرة أحد الآلهة، ورموه بالزندقة والكفر، وشككوا في إيمانه.)

صاحَ الحوذيُّ في وجهي، أنا المتناوم فوق المقعد الخلفي:

- هذه هي حدائق المنارة.

كانت الأغراس مشذبة بعناية فائقة، وأثر فن البستنة تشهد للبستانيين المهرة في ذلك.

رَامَ الحُوذيّ بالعربة إلى جادّة الطريق، ثم طلب منّا عشر دقائق فقط لزيارة حوضَ المنارة..

ترجلت مارينا كُودَاما أولا، ثم مدّت يدها إلى زوجها لتساعده على النزول.

كنتُ آخر نازل من العربة، رأيتُ بورخيس يسند ظهره إلى جذع نخلة سامقة، محتميا بظلها، وإلى جانبه، وقفت ماريا كوداما. كانت النخلة الوحيدة في تلك المنطقة التي تعطف بظلها الوارف، عصر ذاك النهار، وقفتُ مصطفا معهما على خط الظل الممدود. قالت ماريا كوداما لزوجها: ألم تستنشق نسائم حدائق الإباما الأرجنتينية هُنا؟

رفع قدمه اليُمنى، وأسندها إلى جذع النخلة، بينما اعتمد على رجله اليُسرى، وجعل عكازته نيابة عن الرِّجل الأخرى المستندة لجذع النخلة، ثم عقب عليها مبتسما :

- أنا الآن في وضع عبدالرحمان الداخل، مُغتَرّبٌ، كان المسكين يخاطب بحدائق الرُّصافة، نخلة إفريقية:

نشأتِ بأرض أنت فيها غريبة
فمثلُك في الإقْصَاءِ والمُنْتَأى مثلي.

سمحت قامة مارينا كُودَاما الطويلة بالنسبة لوضع بورخيس المنحني قليلا، بتسوية منديله البارز من جيب سترته الفوّاح بماء كولنيا، مَدحتْ رائحة عطره الزكية، فرّد عليها ساخرا:

- وأيْنَ منْهَا رَائحة أميرك الأندلسي؟ يبدو أنك لا تبادلني نفس الحب الذي أكنّه إليك؟ انفرجتْ شفتاه قليلا، تأهبا لتقبيلها فاستجابت لقبلته، ثم غازلها لا داعي لتكرار ما قلته فيك مرارا، أبعدت وجهها عن وجهه قليلا، وخاطبته:

- ماذا قلت في عربون حبك لمحبتي ؟

استوى واقفا ومستندا براحتيه على مقبض عكازته، وهمس بصوت حزين :

-أنت وَحْدتي وعَتمتي وجوع قلبي.

صاحَ الحُوذي فينا لَقد حان وقْت انتهاء الزّيارة، وقفنا إلى جانب الكوتشي ننتظر ريثما يَفْرغ الحصان مَثانته، أزال السائق مخلاة مَلّاة عن عنق الحصان، ووضعها فَي خزّان خلف العربة.

قفلنا عائدين، وكان بورخيس يجاري خبب الحصان بنقر أصابعه فوق عكازته، وحاولتْ مارينا كوداما أن تصرفه عن ذلك، فهمس في أذنها : يا لعوبة، تحبين كتابة التانغو بدل الاستماع لإيقاعه؟

ردت عليه، بنبرة فيها نوع من التبرم: لا تنتظر مني أن أرقن لك محاضراتك الأربع للتانغو، هذا كل ما في الأمر !

-إلى هذا الحد، يا عزيزي ؟

فرقع الحوذي سوطه في الهواء، حتى يحثُّ الحصان على الإسراع في سيره، كان وضع جلوسنا قد تغير، هكذا أصبحت أجلس وراء ظهر مارينا كوداما، ممّا جعلني أتأمل هيئة بورخيس العجوز، كان بدينا بعض الشيء، بطول لا بأس به، متصلبا بوجه شاحب ومكتنز، بقدمين صغيرتين بصورة لافتة، وبيد كانت تبدو حين تداعبها زوجته بدون عظام، رخوة، كما لَو أنه كان منزعجا من اضطراه لتحمل هذه الملامسة التي لا مهرب منها. وكان في حركته تردد، ويبدو كأنه يفتش عن كلماته ويستأذن لقولها .

عانقته مارينا كوداما، وضمته إلى صدرها، وهمست في أذنه بصوت خفيض: في شرفة مقهى الأركانة، المطلة على ساحة جامع الفنا، سأتحول إلى شخصية ألبيرتو مانغويل، لأصف إليك كل شيء هناك بدقة، كما كان يفعل معكَ داخل قاعة السينما.

نقر عكازته ثلاث مرات، مع خشب الكوتشي، ليرفع ستارة حزنه، ورد عليها بصوت واهن، وهيئة حزينة :

-ما يؤرقني بمراكش ذكرى قُرطبة .. قُرطبة التّي هربتُ إليها من أسر زواجي السيء الذّكر من ألسا أستبيتي دي ميلان. نعم، كما هرب إليها جثمان ابن رشد وكتبه .

أجابته بخوف شديد: هل تتنبأ بموتك فيها ؟

أحنى رأسه قليلا كأنه يخاطب ذيل الحصان : على أي حال، فأيُّ مكانٍ لا على سبيل التعيين يطيب الموت.

بورخيس بصحبة زوجته مارينا كُودَاما

صحو أخير

أحمد بنميمون

أتحسَّسُ رأسي :
أتدلَّى أم ما زال دُوَارٌ أقوى يوهمهُ بعناقٍ مدًى
يَمتدُّ ، بطُوفانِ ورُودٍ ينداح على كل جهَاتِ الأرض
بُعَيْدَ يباس جذورٍ نهدَتْ ثائرة ما بيْنَ صخورٍ مفلُولَه .
– أو ما زلتُ هنا؟ فذراعي لمّا تسقطْ بعدُ وإن
رُفعتْ في وجهي طعناتُ خناجرَ مسلوله
منذ قرونٍ مرارات ، كنت جلستُ إلى نهرٍ شقّتْهُ
في أرضي كفٌ منْ غيْبٍ حتى تسقيني ، ورفاقي
أطيارٌ لم تتنكَّر لغنائيٍّ يوما في أبهاءٍ فاتنةٍ
ليست مما تدركه عينٌ منا إذ صدَحَتْ عن
أشياءِ الجنة أشعاري ، وأنا أنشد عن حلوى
تتلألأُ هادئة كبنفسجِ أحجارٍ
في جبلِ الرؤيا : يا بشراي ... سأحمل
منها زادًا يحيي آمالي المقتوله .
يا ليت قيامة مقهورين دفنتهمُ فيما عشت أسيرًا
حين غفوتُ تفاجأني فأرى أحبابًا كانوا انهاروا
مخدوعين على مرأى مني يسعون إليّ ... على
أطراف لست أراها ، ويجللني ما يتفصد مني ، بعض
كساءٍ من ربٍّ محيطات جحيم لا معقوله .
ثمَّ أثوبُ إليَّ وأصحو فأشاهد عينًا ترقبني ، كانت
رفعتني إلى أفقٍ وأحاطتني بظلالٍ فانخدعت
روحي بسرابٍ من رؤيا لم ألمس منهَا ما أرتاح له حتى
يبعدني السكر القاتل عما أطلبه ، كانت أشياءُ
بلا لون تتراقص في عينيَّ ، حتى تعبث بالقدمين
رمالٌ يسحبها تيار الوقت فلا ترجع من تيه وضلال
سراب صحارى لا تهديه أجراس تصخب ، أو
أصوات كانت تملأ ساحات مدائن جفت فيها
أنهار . كانت ترويها . معسوله .
فالدمع همى منها مهما ظمئت حين تآمر
خنزيرٌ وعواءُ ضباعٍ حتى غابت من بين أيادي
الخلق وأفواه الغَرثَى أقواتٌ حملت مبعدة نحو
أقاصٍ مجهولَهْ .
أفأخَطأ نبض حلّقَ بي بين صفوف تائهة حتى أكلتْ
نيرانٌ جائعة في أوراقي؟
ثم تولّى لم يطفئ منها ما صار يهددُ رأسي ويدي المغلولَهْ .

***

مَرَّتْ ، غير بعيد مني ، وأنا مُستلق في أسري دون
أديم يعلوني من تُرب ، قامات ترفَل في حُسْنِ صبا
وعبيَر ورود ، شفتي انبهرتْ إذْ أخرسها أمل في أن
يمتد إليها ما يبعثها : نظرةُ عين وطفاءَ فلم تجهر
حتى بصفير مثلًا أو ومض نداء ... تابعتُ بعين
هدَأتْ تفحصُ ما يجري ، وأنا في أسر يثقلني ظل
جدار أبعدني عمَّا يَسْحَرُ أو يُفغم مَن عطر ، أو
يحييَ من موت النسيان رميمٌ تدعوه إلى الصحوة

روحُ ملذات
ظلت ثاويةً في دنٍّ نُسيت
فيه حتَّى عُدْتُ إليها
أتحسَّس رأسي في أسْرِ دَوَار:
– أو ما زال هنا ما يغريني؟
أم هل كنت شربْتُ دناني
من سحُبٍ زوَّدها كرَمٌ بنوايا
الخصب الآتي
– لم تتركني لحظاتٍ أصحو مما عَصَرتْه بين يديّ رياحٌ أولى؟

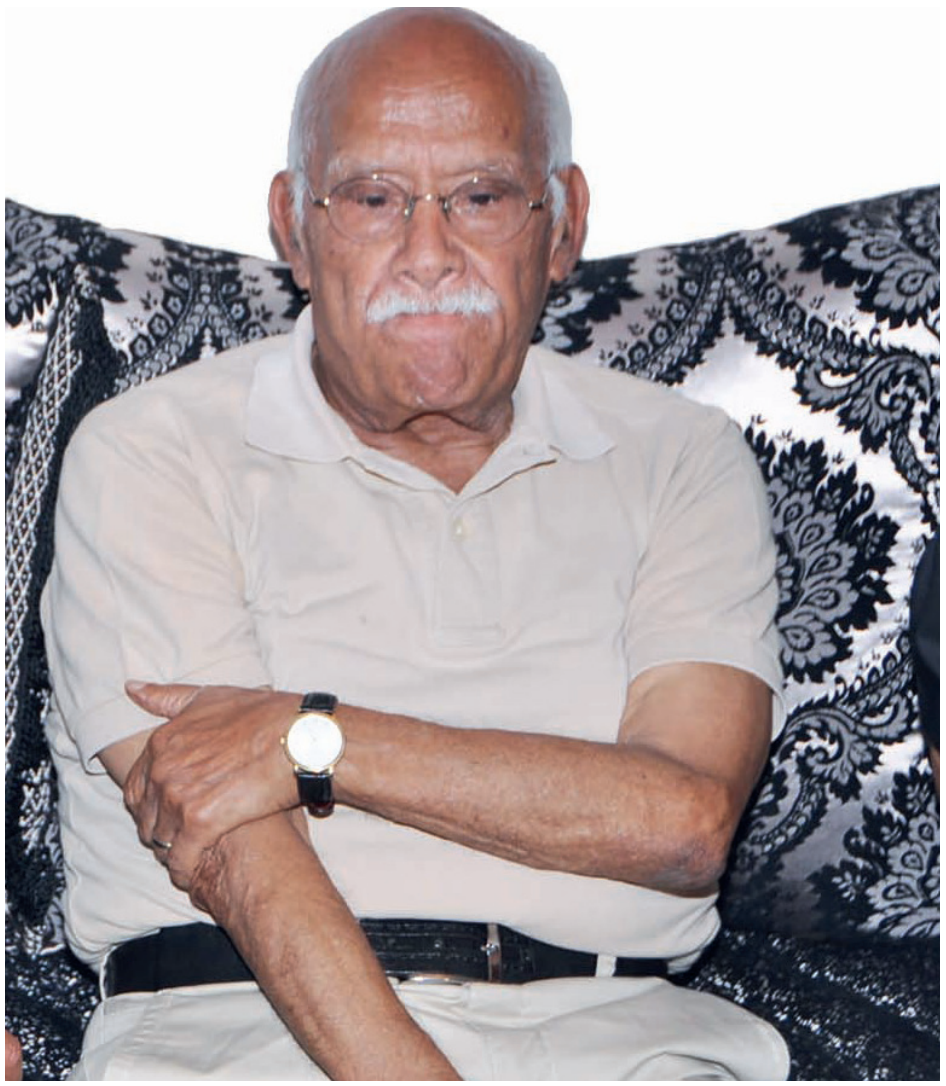
2022/09/23

لوحة للرسام الألماني سيغفريد زاديماك

التشكيل بالموروث

2-1

د. حسن الغُرفي



محمد السرغيني نموذجا

لا مندوحة للتجربة الشعرية من أن تكون مثقفة، فالإبداع الفني لكي يتكافأ وينفذ إلى غايته، ينبغي أن تزكيه وتخصبه الثقافة الإنسانية لتنزع به من الآنية إلى المطلقة ومن الجزئية إلى الشمول، وتعريه من الأعراض الزائلة إلى الجوهر الحي الدائم.

لقد ربطت فئة من الشعراء بين الشعر والثقافة برباط رائع وعميق، وهو ما نجده ، على سبيل المثال، في الشعر العربي القديم عند أبي تمام الطائي (بعد ذلك عند أبي العلاء المعري) . لقد كان أبو تمام يبحث عن أعمق المنابع وأصفاها كي يصل في آخر الأمر إلى الشعر الرفيع، فهو لم يقل الشعر في البداية ، رغم استعداده لذلك، إلا بعد أن نهل من أشعار الأوائل ليحفظ منه الرائع والنادر حيث وجد فيه معينا لا ينضب، كما حفظ شعر المحدثين ، حتى الذي لم يتفق مع مذهبهم الشعري، وحاول دراسة واستنباط الجيد والممتاز من أشعار كل هؤلاء . وكما اهتم بهذه المدونة الشعرية قديمها وحديثها، فقد امتدت عنايته ، بالإضافة إلى القرآن الكريم ، إلى ألوان أخرى من المعرفة (التاريخ - الأمثال - الأساطير والمعتقدات الشعبية - الفلسفة وعقائد الفرق - المصطلحاتٍ العلمية...) وما إلى ذلك، حيث كان ابناً لعصر ازدهرت فيه الثقافة العربية وتنوعت أصولها وثمارها واتصلت بثقافات عريقة ومؤثرات حضارية.

ويمكن للباحث/ المتلقي الوقوف عند تجليات ضروب هذه الثقافة في شعره الجم، الغزير بالتراكيب اللغوية الجديدة، المليء بالرائع من المعاني والصور البديعة، المحقق للعديد من السمات الأسلوبية المتميزة التي شكلت العالم الشعري لفضاء قصيدته/قصائده ، مما بوأه ، بفضل موهبته الفذة وكل ما سلف من ثقافة ومعارف، تمثيل الاتجاه المجدِّد في شعرنا العربي القديم.

وإذا كان من المفروض أن شعراءنا المعاصرين قد استمعوا إلى صوت أبي تمام يأتيهم من وراء العصور ليؤكد لهم أنه لا يمكن أن يولد شعر عظيم بدون ثقافة عظيمة ؛ فإننا نستطيع أن نقرر باطمئنان أن الذين حققوا منهم شيئا ثمينا باقيا فهم ولا شك الشعراء المثقفون ذوو الموهبة الأصيلة والعقول المستوعبة الكبيرة.

(1)

لقد صبتْ كل الينابيع الثقافية في المدونة الشعرية التي أنجزها الأصلاء من الشعراء العرب المعاصرين من جيلي الروّاد والستينات ، فقد حقّقوا طفرة شعريّة لشعرهم على المستويين الفكريّ والفنّي ، فقدّموا بذلك روافد ثرّة لأعمالهم ولأعمال الذين أتوا من بعدهم. تمسّك هؤلاء الشعراء باستلهام التراث الحيّ وتطويعه لاحتواء المضامين المعاصرة المختلفة ، فكان أن أبانوا عمّا في هذا التراث من قابليّة للتفاعل مع الحاضر ومع ما يستجدّ من التيّارات الإبداعيّة والتجاريب المختلفة عند الأمم المعاصرة.

لقد أدرك شعراء الجيلين السابقي الذكر عبر هذا التفاعل أن مهمة الشعر المعاصر لن تتحقق فقط بالركون إلى الواقع – وهم يريدون تغييره – بل لابد فيها من العودة إلى التراث واكتشاف ما فيه من قيم ثابتة يؤدي فهمها حتما إلى اكتشاف ما في الحاضر من وجوه القوة والضعف وما فيه من الإرهاصات التي جعلته فاعلا في عصره، ولذا فإن استقراءنا لشعر أغلبية هؤلاء الشعراء جعلنا نومن بوعيهم الداعي إلى العودة إلى الجذور، ففيها نسغ الحياة السابقة الذي تمخض عن الحياة الراهنة، حتى إنه لا يخلو ديوان من دواوين هؤلاء الشعراء من الرجوع إلى الموروثات العربيّة الإسلامية من الملاحم والسير الشعبية، بالإضافة إلى توظيف الشخصيات الأدبية والتاريخية والصوفية والشعبية والأسطورية فيما يمكن تسميته بـ «القصيدة القناع « ، وهو ما استرعى اهتمام كثير من الشعراء والنقاد بعد السنوات الخمسين من القرن العشرين . والحق أنه من خلال هذه « القصيدة القناع « تحقق اكتشاف أسلوب تعبيري جديد أفاء على نسيج هذه القصيدة رواء لم يألفه الشعر العربي قبل قصيدة التفعيلة. وبما أن هذا الأسلوب الفني أفاد الشعر العربي المعاصر طرقاً تعبيرية كثيرة، فهو لم يمنع من عودة هؤلاء الشعراء إلى التراث رغم ما يمكن أن تؤدي إليه هذه العودة من الوقوع في مزالق كثيرة. فمتى ما لم تكن هذه العودة مبنية على فهم لهذا التراث وعلى استيعاب له، لم تكن إلا نوعا من حوار جدلي سطحي بين ماض وحاضر وقابل ، وهذا ما لا يساعد هذا المنهج على ربط الصلة بين الجديد والقديم . من هنا تبرز أهمية عملية الانتقاء ، انتقاء ما في الماضي من عناصر قابلة للتحول والاستفادة منها في تحقيق الطفرة، مما يسهل مهمة الربط بين المتحول والثابت.

(2)

قدم الشاعر محمد السرغيني عبر نصوصه إجابة جلية عن مشكلة العلاقة بين الشعر والمعرفة عن طريق إحكامه الوثاق بين الفن والفكر بطريقة لا نجد لها مثيلا في الشعر المغربي المعاصر. طريقة كانت ردا واضحا على دعاة فنية الشعر. طريقة ترى أن الشعر ليس مجرد تأملات وجدانية تنحصر جماليتها فيما تقدمه من المتعة الفنية، بل هو في نفس الوقت صرح يجد فيه العقل مرتعه الخصيب . من أجل هذه الطريقة اعتكف هذا الشاعر على طلب المعرفة في أعمق الينابيع وأصفاها ومن ثم سعى إلى توظيفها في شعره لكي يؤكّد عقلانية الشعر. كان هذا الشاعر منذ بدايات مراحل تكوينه الثقافي مكبا على النهل من المنجز الأدبي العربي شعره ونثره، قديمه وحديثه مع عدم إهماله للمستجد الوارد عليه من الثقافات الغربية المعاصرة. كل ذلك من أجل نحت تمثال لمعاصرة منطوية في نفس الوقت على صفحات مضيئة مليئة بالتجارب الإنسانية العميقة في الماضي وفي الحاضر. امتدت رحلته المضنية إلى البحث عن ألوان من المعرفة المتنوعة المصادر، مما فسح المجال أمام حضور الثقافة الإنسانية في نصوصه وعبر مراحله الشعرية الثلاث. وبناء على هذا أصبحت لغته معبرة عن زخم ثقافي متعدد المصادر ومرهصة بقدرته على النفاذ إلى جوهر اللحظة الراهنة من تاريخ بلدنا المعاصر بوعي متأمل لا يستهدف غير الوصول إلى الحقيقة . لقد استطاع هذا الشاعر بفضل نضجه أن يحتفظ لنصوصه الشعرية بقدرتها على الكشف والتكثيف وتمثل آخر ما وصلت إليه القصيدة العربية المعاصرة من نضج في الأداة والمؤدى بها. من هنا كان منطلق مغامرته الشعرية مناقضاً للمألوف عند شعراء جيله. لم يكن يجري وراء بدعة أو يسعى إلى إرهاب المتلقي أو يهدف إلى استغلال تواضع معرفته أو يرمي إلى التبشير بنزوة عقلية لا هدف من ورائها. إن المغامرة عنده ليست غير سعي إلى المزيد من الانفتاح على أدوات الكتابة والسيطرة عليها من أجل مزيد من السيطرة على الفكرة التي يعبر عنها المضمون.

وإذا كان الشاعر محمد السرغيني كثير الإلحاح على أن الشعر العظيم لا يصدر إلا عن عقل كبير صقلته الموهبة والثقافة التي يتسع صدرها لجميع ألوان المعرفة، فقد انطوت متونه الشعرية على آفاق معرفية وعلى تشعب دلالي بالغ الكثافة والصعوبة على من يتعذر عليه استكناه مرجعياته المختلفة. فكما تتجلى الكثافة عنده في عدم تكرار الصورة الواحدة بأشكال مختلفة، لأن تكرارها يعتبر تمطيطا لا يقره الشعر، فإنها تتجلى أيضا على مدى تطوره الشعري زاخرة بشتى الروافد التي يتطلب الوصول إليها دراية تامة بالرموز والإشارات والمرجعيات المتعددة التي يعرض الفكرة في إطارها. من هنا منشأ الغموض الذي تتشح به قصائده التي تنهل من مساحة معرفية واسعة ولا تسلس قيادها إلى المتلقي إلا بمعايشتها من أجل فك رموزها والوقوف على المعين الذي تمتح منه إيحاءاتها . وإذا كان العديد من الروافد الفكرية قديمها ومعاصرها قد وجد في متونه مجالا خصبا له، فإن استيعاب صاحبها البالغ لما تنطوي عليه هذه الروافد من قيم ومعطيات جعله يتخذ إزاءها نهجا خاصا به يتسم بموضوعية تتجلى في تعضيد جانب المتحول وإهمال جانب الراكد . وعلى هذا الأساس وبهذا الوعي تعامل هذا الشاعر مع مرجعياته المختلفة مستفيدا منها متفاعلا معها مطوعا لعناصرها من أجل أن يخلص إلى كتابة نص شعري شديد الخصوصية . وبما أننا نعتقد أن مهمتنا في هذه الدراسة ستكون شاقة عسيرة ، فإننا لن ندعي – عبر سطورها – القدرة على اقتحام معظم العوالم الفكرية والوجدانية التي تفصح عنها شعرية هذا الشاعر، علما بأنها بالغة الغنى والخصوبة. ولذلك فإننا سنهتم فقط بتقديم مجموعة من المرجعيات التي نعتبرها مفاتيح أساسية لا يمكن فهم شعرية هذا الشاعر بدون الوقوف عليها وهي كالآتي:

- النص القرآني : يعتبر الشاعر محمد السرغيني من الشعراء المغاربة المعاصرين الذين طبعت تجربتهم الشعرية ملامح تجارب مجايليهم بعناصر تراثية عديدة أمدتهم بزاد إنساني بالغ الخصوبة، الشيء الذي كان له الأثر الكبير في فتح باب التراث أمام هؤلاء المجايلين ودفعهم إلى البحث فيه عن الجذور. ومن هنا كان للنص القرآني تأثيره المباشر لدى العديد من هؤلاء الشعراء، فقد أفادوا من معجمه توظيفا وترميزا وتوسيعا للدلالات وتصرفا في التراكيب والصيغ المختلفة. أما فيما يتعلق بهذا الشاعر ، فإننا نؤكد بأن تأثير النص القرآني في العديد من قصائده كان ذا منحى ثقافي حاول من خلاله إغناء تجربته الشعرية عبر قراءة غير شعائرية حاول بها إثراء شعريته. لقد جرد قصص القرآن من تجربتها المحدودة في زمان معين سابق ورفعها إلى مستوى الزمن الشمولي مفجرا ما فيها من طاقات موحية. بهذا الصنيع خلّص السياق الأصلي للنص الدينيّ من محدوديته زمانا ومكانا وجعله قابلا للدلالة على سيّاقات تعبيرية جديدة . من ذلك أنه اتخذ عدة طرائق في هذا التوظيف، منها اقتباس التعبير مع الحفاظ على ألفاظه، ومنها استعارة بعض التراكيب مع تغيير أو تحوير في ألفاظها ، ومنها اقتباس خاصية قصصية قرآنية . وبما أن المجال لا يتسع لعرض كل هذا، فإننا سنكتفي هنا باستحضار بعض النماذج على سبيل المثال وهي كالتالي:

1 – « لو أنزلنا ألياف الثلج على جبل لرأينا خشيته منا وتصدعه فينا، ورأينا قطنا أبيض في جامور ضريح الحراس السبعة ينحو نحو الملإ الأعلى في زحافة « (من فعل هذا بجماجمكم ؟ ص : 7). إن هذه الفقرة تحيل على قوله تعالى في سورة « الحشر»، الآية21:)لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعاً مُتَصَدِّعاً مِنْ خَشْيَةِ اللهِ وَتِلْكَ الأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ(. نفس الاستجابة التي يفصح عنها الجبل في الصورتين تدل على حركيته كمادة تفاعل مع ما يطرأ عليها من زيادة أو نقص.

2 – « إبرة إن توغل في سمها جمل صح لي أن أحيك بها كنزة الصوف للجمل السومري ، وصح له أن يضاجع في خدرهن إناث السباع بها: هن دفء له ولباس « . (من فعل هذا بجماجمكم؟ ص:76) يستدعي الشاعر في هذا الاقتباس الآية 39 من سورة الأعراف:)إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ(.

وكذلك في الآية 186 من سورة البقرة :)أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ (. يقصد الشاعر أن الممكن مهما ضاق فإنه يتسع لاحتواء اللاممكن.

3 – « تماهى الرماد في رَحِم أخرى : جنين مستخلص من بقاياه. رياح لواقحَ تحمل النبت إلى لونه المريح» (بحار جبل قاف : ص. 45) المعنى هنا مستعار من الآية 22 من سورة الحجر :) وَأَرْسَلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحَ فَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ ...(يعني انفتاح حركة الطبيعة الغاضبة على الهدم في البناء، فكل حركاتها الغاضبة مهما كان عصفها فإن فيها جانب الإنماء.

4 – (... « من خرق السفينة رحمة بالكائن السبإي؟ من قتل الغلام نكاية في الكائن السبإي، من نقض الجدار؟ « ... (الكائن السبإي، ص : 67) واضح في هذا الاقتباس أن الشاعر يستحضر قصة النبي موسى مع العبد الصالح في (سورة الكهف ، الآيات : من 64 إلى 81). وهذا يعني أن وراء الهدم رغبة في تغيير الراكد يبررها البحث عن السري الخفي الذي يرهص بالتغير.

5 – « وهنت عظام الأرض واشتعلت رؤوس جبالها بالشيب» . هنا اقتباس للصورة البلاغية الواردة في الآية 3 من « سورة مريم« :)قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً(. إنه عن طريق التضاد بين الشيب الأبيض ولون النار الأحمر القاني تولد المفارقة التي هي سبب ما حدث من اضطراب عند حدوث التشابه بين متغايرين.

- المرجعيّة الصوفية : إن انفتاح مجموعة من الشعراء العرب المعاصرين على التراث الصوفي الإسلامي هو في اعتقادنا انفتاح واع على جانب بالغ الخصوبة والثراء في تراثنا العام والخاص القومي منه والإنساني ، النثري منه والشعري. من ذلك أنه كان للغة الصوفية مقومات جمالية ذات حساسية متوترة وجرأة فريدة كان لها تأثير هائل في تطور الشعر العربي المعاصر. هذا وإذا عرف أن الصوفية منذ أن كانت تجربة دينية فقد كانت في نفس الوقت توأما للتجربة الشعرية. كانت الصوفية إذن تجربتين التقتا على عدة مستويات نذكر منها أن كلاً منهما يصدر عن رؤية خاصة للوجود فحواها كمال الظاهر بالباطن بشكل ينفرد بالتميز به الشاعر الصوفي. أليس أن « ابن عربي» انتهى إلى إحداث التواشج بين متضادين حين رأى أن : « كل شيء فيه كل شيء «. إن الشاعر والصوفي هما اللذان سعيا إلى اكتشاف لغة وأسلوب بلورا عبرهما رؤيتهما الخاصة التي اتسعت لاحتضان الحدس وتقريبه من الحس. كتابة دائمة الصيرورة كما هو الشأن في الوجود الدائم التحول والتطور . ولهذا السبب طغت اللغة الرامزة – بخصائصها الإيحائية الزاخرة بشتى الدلالات – على التعبير الشعري العربي المعاصر، فكانت قاسما مشتركا أعظم بين هذا الشعر ونظيره الصوفي. وهذا كما لا يخفى ما جعل بعض الشعراء العرب المعاصرين حالاً في شخصيات صوفية « كبشر الحافي « و» الحلاج» و « السهروردي « و»ابن عربي» . إن الشاعر محمد السرغيني لم ينأ هو الآخر عن هذا الحلول. ذلك أن معين التراث الصوفي ظهر أثره ظهورا قويا على شعره إبان المرحلة الأساسية في تطوره الشعري، وهي المرحلة التي وقف فيها على تاريخ التصوف الإسلامي في منابعه الثرة وبحثه الحثيث عن روافد من التراث القديم سعيا منه في إثراء تجربته الشعرية في المجالين المعجمي والترميزي . كل ذلك مكنه من فتح طريق سالك أفضى بشعريته إلى مسار جديد كان طابعها الخاص بها. وهنا يجب أن نذكر بأن الصوفية بالنسبة إلى هذا الشاعر لم تكن ممارسة طرقية ذات تأثير على سلوكه الخاص. كانت مجرد رؤية فنية خالصة تقبل إبداعيات الصوفية وترفض مطلقياتها. إنها ليست طقوسية بقدر ما هي خصوبة في التخيل وترميم إيهامات الحس باستيحاء الحدس، وهذا ما أسطرها وسهل الترميز بها منفصلة عن سياقها الشعائري مندمجة في سياق آخر يصبه الشاعر فيها. ولعل من أبرز العناصر الصوفية التي عمد الشاعر إلى الإفادة منها ، هي أولا توظيفه الخاص للعديد من المصطلحات الصوفية ، وهي ثانيا استحضاره لفئة من المتصوفة الذين سبحوا عكس التيار السائد. وفي هذا المجال فإننا سوف نقتصر على التمثيل لكل من هذين الجانبين باختصار لأن المقام لا يسمح باستيفاء النظر فيها كلها.

يُتبع

الحرب الأهلية الإسبانية.. البعد الإنساني والاستثمار الإبداعي

أسامة الزكاري

شكل موضوع مشاركة المغاربة في الحرب الأهلية الإسبانية خلال الفترة الممتدة بين سنتي 1936 و1939، مجالا مشرعا للتأمل وللبحث وللتنقيب، ليس -فقط- بالنسبة للمؤرخين المتخصصين، ولكن -كذلك- بالنسبة للمبدعين وللفنانين. ويبدو أن الوعي قد ازداد ترسخا بأهمية العودة لإنصاف الذاكرة الجماعية التي اختطت تفاصيلها فرق «الموروس» التي جندها فرانكو في حربه «المقدسة» ضد «الروخوس»، أو الحُمر، كشكل من أشكال البطش الكولونيالي الذي استغل سطوته فوق الأرض المغربية من أجل الرمي بآلاف من الشباب المغربي في أتون حرب طاحنة لم تكن تعنيهم لا من قريب ولا من بعيد. لقد قيل الشيء الكثير عن هذه الحرب، وظهرت رؤى علمية أصيلة، بالمغرب وبإسبانيا، أعادت مقاربة الموضوع في إطار أكاديمي خالص، ساهم في إنصاف الذاكرة الجماعية للمغاربة المشاركين في هذه الحرب، مثلما هو الحال مع أعمال الأساتذة بوبكر بوهادي، ومصطفى المرون، وماريا روسا دي مادرياكا،... وبما أن الجرح كان عميقا، والظلم كان شديدا، والجحود كان عنوانا، فقد ظلت نتائج الحرب جاثمة بقوة على الذاكرة الجماعية لمغاربة منطقة الشمال، أي الريف وجبالة. ونتيجة لذلك، تناسلت الحكايات، وتعددت الشهادات، وقبل ذلك، التقت المواقف عند مشاعر الأسى، ليس تجاه ظروف مشاركة المغاربة في هذه الحرب باستغلال التيار الوطني الفرانكوي لسياقات المجاعة والجفاف والفقر التي سادت بالشمال بعد نهاية حرب الريف سنة 1926، ولكن بالمنزع الخطير الذي قام بالترويج له التيار الوطني الشوفيني بإسبانيا بخصوص حقيقة مشاركة المغاربة أو «الموروس»، في هذه الحرب. لقد رسخ هذا التيار صورة سلبية جدا وقاتمة حول هؤلاء المقاتلين الذين ظلموا مرتين، في المرة الأولى بإشراكهم في طاحونة حرب لم تكن لهم فيها لا ناقة ولا جمل، وظلموا -ثانيا- عندما ألصقت دعاية التيار اليميني الفرانكوي القسم الأكبر من جرائم هذه الحرب بالمقاتلين المغاربة، حيث أصبحوا -حسب قطاعات واسعة من الرأي العام الإسباني- مسؤولين عن جرائم كبرى مثل اغتصاب النساء، والقتل الجماعي، ونهب ممتلكات أنصار التيار الجمهوري، وعمليات الإبادة،... وبذلك، نجح التيار اليميني في توفير المبرر الكافي لتبرئة ذمته من ويلات الحرب وما حملته من جرائم لا يمكن أن يتحمل مسؤوليتها إلا من أشعل لهيب التمرد وأوار الانقلاب على الحكومة الشرعية المنتخبة.

في إطار هذا الاهتمام المتجدد بالموضوع، يندرج صدور رواية «حرب الآخرين» للأستاذ عبد الحميد الهوتة، سنة 2022، في ما مجموعه 370 من الصفحات ذات الحجم المتوسط. يرتكز المؤلف في عمله السردي المثير على تتبع تفاصيل تحول حياة «إبراهيم ابن السيد أحمد، بطل الرواية، والجندي المنخرط تحت اسم محمد بن أحمد رقم 10853 بتاريخ 26 دجنبر 1936 في الجيش النظامي الأهلي (الريكولاريس) التابع للجيش الفرانكوي» (ص. 7). هي سيرة يومية، لمقاتل مغربي، حرص المؤلف على إبراز أبعادها الإنسانية العميقة، في إطار توليفة سردية مثيرة، جمعت بين تفاصيل الواقع التي جرت -فعليا- في الميدان من جهة أولى، وبين رحابة فعل التخييل الخلاق الذي يعطي للذات المبدعة فرص ابتكار عوالم على عوالم، ومحكيات على محكيات، وسياقات على سياقات من جهة ثانية. في هذا الإطار، يقول خوان، أحد شخصيات الرواية، محددا الظروف العامة التي أدت إلى اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية: «هذه الحرب لها جذور عميقة في تاريخ إسبانيا، فالنظام الملكي الذي تعتمده بلادنا يعرف هزات عنيفة بين الفينة والأخرى، وذلك ما حصل في سنة 1931 حين فاز الجمهوريون بالانتخابات البلدية، وأعلنوا الجمهورية الثانية بعد نفي الملك ألفونسو الثالث عشر... اصطدمت الجمهورية عند نشوئها بعدة مشاكل في الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية... كانت الأقلية من الأعيان وملاكي الأراضي الفلاحية هي المستفيدة الرئيسية بينما لا يحصل غالبية السكان إلا على أجور زهيدة... لقد حاول مانويل أزاتا، رئيس الحكومة الجمهورية، دون جدوى إدخال إصلاحات لمواجهة الوضع المتردي... لأنها لم تكن جذرية تعالج المشاكل الحقيقية للبلاد. وقد واجهت تلك الإصلاحات معارضة غير النظاميين والمحافظين. هكذا بدأ الصراع بين اليمينيين واليساريين... ربح اليمينيون الانتخابات عام 1933، فجمع اليساريون شتاتهم وتكتلوا في جبهة سموها الجبهة الشعبية، ضمت الاشتراكيين والشيوعيين... عاد الجمهوريون ثانية إلى الحكم في انتخابات 1936... الروخوس، هم الجمهوريون، إنهم يساريون، بمعنى أنهم اشتراكيون وشيوعيون ملحدون ينكرون وجود الله والبعث بعد الموت... لم يعد هناك ملك في إسبانيا، عندما سيطرت الحكومة الاشتراكية على الحكم، وبعد نجاحها في انتخابات 1931، نُفي الملك ألفونسو الثالث عشر وعائلته إلى باريس وبعدها إلى روما...» (ص ص. 104-101).

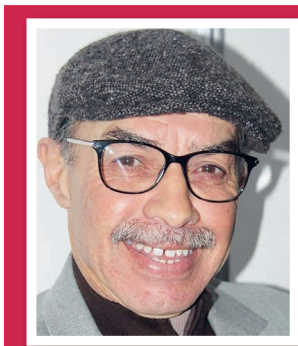
في رواية «حرب الآخرين» للكاتب المغربي عبد الحميد الهوتة

وبالكثير من عناصر الضبط والتوثيق، يتتبع المؤلف، على لسان خوان، تفاصيل الحرب، بشكل يقترب أحيانا من اللغة التقريرية المباشرة. فمما يقوله بهذا الخصوص: «الحرب بيننا وبين الروخو تدور في مجموع التراب الإسباني، على أربع جبهات كبرى... الجبهة الجنوبية هي التي نوجد فيها نحن الآن. إنها تشمل جبل طارق، ومالقة وغرناطة وإشبيلية، والوادي الكبير. الجبهة الوسطى، تتمركز حول المناطق المحيطة بالعاصمة مدريد، وتضم طليطلة، وشقوبية. الجبهة الشرقية توجد حول مدينة برشلونة وتضم طارويل، وسرقسطة، وأوسكا. وأخيرا الجبهة الشمالية وتضم أوفييدو، وسانتاندير، وغرنيكا..» (ص ص. 107-108). وعلى امتداد هذه الجبهات، تنساب الحكاية، مستثمرة كثافة المعطيات التاريخية والجغرافية والاجتماعية لإسبانيا خلال ثلاثينيات القرن الماضي.

وبهذه الكيفية، يحضر درس التاريخ قويا، راسما حدود الجرأة بالنسبة لملكة التخييل، بل نكاد نجازف بالقول إن تركيز الأستاذ عبد الحميد الهوتة على إبراز الأبعاد الإنسانية والوجدانية لمأساة المغاربة الدين سيقوا إلى أتون هذه الحرب الطاحنة، جعل القارئ يكتشف جوانب نفسية عميقة لم تهتم بها الإسطوغرافيات الإسبانية المتخصصة، بحكم انتظامها في إطار التعبيرات الرمزية واللامادية مما لا يمكن التوثيق له في سياق الكتابة التاريخية المدرسية بمعناها التخصصي الحصري الضيق. فهذا الجمع الدقيق بين طرفي الخيط الرفيع الذي يربط بين السرد التاريخي الحدثي من جهة، وبين النزوع نحو تفجير بؤر الخيال والخلق والإبداع من جهة ثانية، هو الذي أضفى على هذا العمل قيمته الرفيعة بالنسبة للمتخصصين الباحثين عن الكشف عن أوجه المعاناة كما يحكيها مقاتلو الهامش الذين شكلوا قطب الرحى ووقودها. يقول السارد واصفا أهوال المعاناة الإنسانية للحرب: «في الخندق يفقد الجندي إحساسه بكيانه وبالمكان والزمان. يتحرك في حيز ضيق جدا مهما كانت الظروف المناخية. يأكل، ويشرب، ويتغوط، ويتبول... لا يكاد يغمض جفنيه طيلة أسبوع يتحول إلى ما يشبه الدهر كله. لا راحة ولا نوم. الحرص على البقاء هو الهاجس الوحيد والأساس، ضدا على تيار الرصاص المتقطع حينا والمسترسل أحيانا. الخندق هي أسوأ أمكنة الحرب. فيه يفقد الإنسان إنسانيته...» (ص. 300).

وعلى أساس هذه اللغة الشفيفة في الوصف وفي السرد، ينهض نص «حرب الآخرين»، ليقدم متنا شيقا يساهم في أنسنة موضوع مشاركة المغاربة في الحرب الأهلية الإسبانية، بعيدا عن الأحكام الإسبانية الجاهزة، وقريبا من رؤى الإنصاف والمراجعة، إنصاف الذاكرة الجماعية ومراجعة الأحكام المسبقة والجاهزة حول الموضوع.

ولتعزيز متنه، اعتمد المؤلف على توظيف المعطيات الطوبونيمية لفضاء الضفتين المغربية والإسبانية، عبر إدماج دلالاتها في صلب عملية السرد، مثلما هو الحال مع منطقة جبل صرصر الفاصل بين جبالة والغرب، أو مع منطقة عرباوة، أو مع قرية أولاد حجاج، أو مع مدينة القصر الكبير، أو مع قبيلة الخلوط، أو مع المدن الإسبانية التي دمرتها الحرب مثل مدريد وبرشلونة وإشبيلية... ويبدو أن نزوع المؤلف نحو أنسنة مواقفه تجاه ما كان يقع فوق الأرض، من خلال التركيز على الانعكاسات النفسية العميقة، أضفى على السرد قيمة فريدة جعلت منه نصا يكتسي بعدا جماليا يتجاوز الإطار الزمني الضيق للأحداث وللوقائع، إلى مستوى الغوص في مكونات الفاعل في الأحداث من موقعه كإنسان أولا وقبل كل شيء. وفي ذلك، قيمة كبرى لهذا العمل الإبداعي، تجعل منه مجالا للقراءة وللتأمل، ليس -فقط- بالنسبة للنقاد المتخصصين والمهووسين بمفاتن اللغة والحكي، ولكن -كذلك- بالنسبة لمؤرخي الزمن المغربي الراهن ممن ينشغلون بسبل التوثيق لما لا يمكن التوثيق له في سياق الشواهد المادية المباشرة، مثل التراث الرمزي، والعطاء الذهني، والمعتقدات الروحانية والعاطفية للأفراد وللجماعات.



صدوق نورالدين

بحثا عن قصة مغايرة

عن «غرباء في مقبرة» لمحمد مستقيم

1

تشكل «غرباء في المقبرة» المجموعة القصصية النواة للكاتب والقاص محمد مستقيم. وتجمع _ مثلما كتبت_ تمثل المقروء وإجادة تصريفه بكفاءة أدبية عالية، والمعيش في ضوء كونه التجسيد الدقيق لتفاصيل من حيوات شخصيات عبرت تاريخ المدينة مخلفة أثرا وصدى لا يمكنه الانمحاء. فمن خلال الكتابة يتحقق ليس التأريخ لحياتها وحسب، وإنما كتابة ذاكرة المكان الذي _ فيما أرى_ يظل ثابتا في المجموعة.

والملاحظ أن القاص محمد مستقيم لا يكتب القصة وفق الصيغة التقليدية، وإنما بالرهان على الخوض في ممارسة إبداعية توازي بين القصة/ المقالة، أو القصة/ البحث، وثمة يسهم التخييل في إنتاج المعنى ودلالته الأدبية، وفي بناء مفهوم جديد للكتابة القصصية:

" لقد تخلى الملك شهريار عن سرديات الفراش العربي وعوضها بلوحات الضوء الجديدة داخل الزجاجات المستوردة من أسواق العولمة. مبحرا صحبة السندباد الأزرق في عوالم لم يسبق أن عثر عليها في خرائط الجغرافيين العرب. " (ص/ 7 - 8)

2

إن تلقي «غرباء في مقبرة» يولد الإحساس بأن القاص في هذه المجموعة كتبها بإيقاع من يكتب الرواية. إذ يحق استبدال بعض العناوين بأسماء الشخصيات المتحدث عنها، حيث يعكس الحكي عن أية شخصية وحدة متضامة توهم بالاستقلالية فما هي تتكامل ضمن وحدة كبرى هي بالتحديد وحدة «غرباء في مقبرة».

من ثم يحق الحديث عن "الكاتب السيد سعيد" مثلما عن "بروست"، وعن "هارون بن حمو" و"فاطنة الحوزية»، و»المتكلم س» كما «كافكا" وغير هذه الشخصيات الحقيقية أو المتخيلة، أو الواقعية في تحولها خيالية، وهي التي طاردت/ تطارد القاص وستظل سواء كأسماء أعلام، أو كمؤلفات منها يتم الامتياح، بحكم أن لا كتابة من دون قراءة. فالقاص محمد مستقيم بهذا الصنيع يضع أمام قارئه الأطر التي تحدد صيغة قراءة ما يبدعه:

"..هؤلاء يسهرون عند أكتاف الحقيقة.

محيي الدين بن عربي، فرانز كافكا، مارسيل بروست، عبد الجبار النفري، فريديرك هولدرلين، ستيفان زفايغ، غير دي موبسان، تيودور دسيوفسكي، جلال الدين الرومي، موريس بلانشو، فرناندو بيسوا، فرجينا وولف، نيكولاي غوغول، بابلو بيكاسو، أو كتافيو باث، نجيب محفوظ، تشيزاري بافيزي، شارل بودلير، أبو الطيب المتنبي، سان جون بيرس، ميغل دوسرفانتيس، أحمد على سعيد ادونيس.....» (ص/79)

3

إن ما يترتب عن الامتياح، مفارقة التماهي. فأكثر من شخصية تستظل بمن تتأثر به. قد يكون: «بروست»،

"كافكا"، "بورخيس"، أو "بيدرو بارامو"...إنها تحاول أن تكونه، وبالتالي تعيد إنتاج ما أنتجه وفق رؤيتها الخاصة ولكأن الأمر تقليد، لولا أنه التقليد الذي يتكسر ليخلق تأثيرا يفرد الذات في مسارها وتحولاتها.

" كان الرفيق الدائم لسعيد الكاتب هو مارسيل بروست ذاك الباحث دوما عن الزمن المفقود الذي قضى أربع عشرة سنة وهو يكتب ملحمته رغم تفاقم مرض الربو الذي لازمه منذ طفولته.» (ص/9)

" لست أدري كم ستدوم هذه اللعبة الغامضة. ذكرني هذا الوضع بشخوص صديقنا فرانز كافكا خاصة «جوزيف كا « في رواية «المحاكمة». أتدري الآن أيها القارئ الحصيف أهمية قراءة فرانز كافكا في مثل هذه الظروف الحرجة؟ «(ص/18)

ما يتولد عن التماهي، إضمار لعبة التمرئي، ومؤداها رؤية الشخصية (ومن خلفها المؤلف العالم العارف والمثقف) لذاتها في المرآة. أقول فيمن تسعى لأن تكونه. فالتوجيه يظل حاضرا، ويمكن عده قاعدة من قواعد التخييل السردي. من ثم فإن كل شخصية حكاية، وتظل فقط (ما أصعب فقط) بحاجة أو في حاجة لمن يحكيها سواء في علاقاتها أو ارتباطاتها بالأمكنة، الفضاءات والأشياء:

" كل حي متروك له حكاية: الماء والريح والشجر، ثم الزمان هذا المكان السائل حسب تعبير أرباب الحكمة."(ص/40)

4

ما يهيمن على المجموعة موضوعة الفقدان. فتكرار الحديث عن الموت والتفكير فيه، يرتبط بالزمن الذي خلف أثره على الإنسان والمكان. على أن الكتابة هي ما يوثق للشخصية _ كما سلف _، وأيضا للأمكنة التي عرفت بترددها عليها، وبالتالي سفرها الروحي في فضاءاتها. فالموت من خلال المجموعة نهاية مرحلة وتجربة حياتية تستعيدها الذاكرة كي لا تسقط في النسيان. من ثم يحرص القاص محمد مستقيم على ذكر الأسماء الحقيقية: أسماء شخصيات طواها الغياب، وأمكنة لم تعد، أو هي اليوم صورة عن بقايا مدينة مثلت في يوم حلما، أو أن الحلم أخفق في إصابة طريق التحقق:

" كان في نيتي أن أصنف كتابا طريفا أضمنه تأملات حول الموت باعتباره تجربة أخيرة يعيشها الإنسان لوحده تعصف بكينونته وتضع حدا لكل تجاربه." (ص/ 13)

" تاريخ حينا هو تاريخ موتانا، هكذا وضعت عنوانا فرعيا ل»مذكرات الموت» مستعرضا أسماء من كانوا دائما عناوين أخرى لهذا الحي الذي يقبع قريبا من بحر المدينة محاطا بأسوار تحكي تواريخ سرية لمن مروا من هنا.» (ص/ 14)

" فاطنة الحوزية لم تمت بالحي العتيق الذي عاشت فيه. ماتت في مكان بعيد، لعله مدينة تادلة، قيل إنها وجدت جثة باردة في إحدى ضفاف نهر أم الربيع.» (ص/ 16)

إن القاص في هذه المجموعة مدون سيرة الشخصيات، ومهندس المدينة على السواء.

5

تبقى «غرباء في مقبرة» تمتلك سحر فرادتها. سحر راهن - كما ذكرت- على المقروء، في محاولة لإنتاج وعي بحقيقة واقع معيش غدا ماضيا يستحضر بغاية الكتابة عنه.

بقلم: محمّد النّاجي

رمزية الحركات الإشارية

في مسرحية «الزمان» لأسماء حوري

ترجمة: سعيد بن الهاني

لاحظت من بعيد، بل عن قرب أحيانًا، أزواجًا على هذا المنوال، ينعدمُ التّفاعل بينهما. رجل وامرأة، في باحة مَقهى، في ركن داخل مطعم، أو في باحة محطة القطار، في وضْع حزين، يعيش الزوجان لحظات من حياتهما. الرّجل والمرأة يُعيشان عزلتهمَا، ولو بتبادُل نطق كلمة واحدة بينهما، مُقيَّدانَ عمليًا لكرسيّهما وهمَا يحاولان بشكل متشنّجْ الإنفكاك منه، عن طريق اللفّ والدوران نحوهما، يحاولان تخليص نفسيهما، يصَارعان من أجل تجنّب الإضطراب الدّاخلي. وبعد ذلك، ينهضَان دفعة واحدة، ويستأنفان المسيرَ للمَسْكَن، بحركة إشارية منظمة تعوّض اللغة. لحَظة للزّوجينَ لتاريخهما، تبدو طبيعيّة جدًا وقفَةَ هذا الثنائي المشيّدة. تشكّل الدّينامية العميقة للعلاقة التي تجمع بين الرّجل والمرأة، في تكوُّنها، وامتدادها، وتوتراتها، وتأرجحاتها هي ما يَصنع موضوع مسرحية « الزّمَانْ» التيَ قامت بإخراجها أسماء حوري.

تكمن أهمّية هذه المسرحية بصورة مُحدَّدة في الإشارات الحركية للجسدِ. كل شيءٍ يكمنُ في هذه الإشارات التي تُدقّق وتشرِّحُ، تقرأ مرارا وتكرارا في حركيتها. لقد رُفع الحجاب عن الكلمات بلاعودة، لأنها هنا يَتمّ إدراكها كحجاب يشغل المكان الأمامي للخشبة ويخفي المضمون الحقيقي لهذا الثنائي؛ هو ما يصنع اقتصادها. لم تعد الكلمات سوى نمو مفرط في الزّيادة، حيلة مزعجة من أجل أن تنكر على الإشارات الحركية عمقها، في كلمة واحدة للضجيج الذي تجعله التّسوية أو بعبارة أخرى النّفاق الإجتماعي في الواجهة. إذ تصبح الكلمات أمكنة لتبديد وفقدان الإشارات الحركية، وسيولتها، وتخفيفها بغية تبرئتها من الإفراط الذي يسكنها. مع الأولوية التي تحظى بها الكلمات في الأدب، في الشعر، بل حتّى في السينما حيث تهيمن الصورة رغم ذلك، إذ نفقد الإحساسات الخامّة التي يعبِّر عنها الزوجان عبر الإشارة الحركية. فالكلمات هي بالأحرى أكثر احتشامًا وصمتًا من الإشارات عندما تقنصُ هذه الأخيرة في سُعارها، عندَ ولادتها وفي توظيفها المكثف الحنون أو العنيف، بعبارة أخرى في حقيقتها. تعتبر الكلماتُ بمثابة ابتذال الإيماءات التي يَقوم فيها الجسد بالتجشؤ والنّقاش، والدّليل على ذلك هو أنّ الكلمات تختلف بشكل عَميق حسب الوضع الاجتماعي والثقافي للزّوجين .

ومن ثمّ، فقد تركت المسرحيّة جانبًا هذه الزّخارف، هذا القناع اللّغوي الملفوظ لكي تفسحَ المكان للّغة الإيماءات الحركية، لتنهلَ من اللّغة الوحيدةَ للجسَد بمفرده. وبالتّالي، الذهاب نحو كل ما يقتسمه كل أزواج العالم، في الدّينامية الخاصّة بهذين الزّوجين اللذين يحميهما المجتمع ويحافظ عليهما،على وجه التقريب ضد مجرى الرّياح ومدّ البحر وجزره .

تعتبر هذه المسرحية كوريغرافيا خالصة، مسرح صامت (غير ناطق) ولكن ما أ فْصَحهُ! صورة للبطرياك بطربوش يسهرُ على المكان، المنزل، ولكن فقط هذا انطباع،لأنّ المسرحية تخترق الحقب وتنصِّبُ حصارا حول تحصينات البطرياك التي تصل أحيانا إلى إحداث شرخ فيها. إنّ عُنْفَ الإيماءات ولو فقط بتمثيلها هو ما يمنحها كثافة أكثر، إذ أنّها تحيل على مكان آخر، على زمن سابق، وزوجين اثنين ولدا من اقتران مُعيَّنْ، وبعد ذلك تاها بنفسيهما في الحقب التّالية، في المجتمعات الأكثر حداثة، التي تختلف فيما بينها أكثر فأكثر حيث يغتني الإيمائي نفسه بالإيماءات. يعاني الزوجان محنة كما لو أنّهما سجينان في ذاتيهما، إذ يشدّد الإخراج على ذلك بقوة كبيرة، لا مجال للهروب من ذاتيهما، وبالتّالي، فإنّ كل العُدّة المرتبطة بالإيماءة ذات الصّبغة الحركية يتم توظيفها بشكل جيّد، وهي تقرنُ بين البطء والسّرعة. يقوم الزّوجان ببناء ذاتيهما، بالتّقارب، إبراز رقّة المشاعر، ثمّ الإبتعاد، وإظهار العنف تجاه بعضهما البعض. ثمّة منطق خاص بهذا الثنائي يشكّل جوهره المتأصّل ويولدُ من الوحدة التي يدّعيها، ولكن يتبين أنّها يوتوبيا، ينتصر التنافرعلى الإنسجام عنـــد هـــذا الثنائي. ينهارالإنسجام المطلوب الذي يحتفي به المجتمع، لأنّ هذا الثّنائي هو مجموع يتشكّل من شخصين بطبيعتين مختلفتين، من كائنين من جنسين مختلفين، وتوضع بالضرورة الوحدة موضع تساؤل باستمرار. وهنا تكون الإشارات الحركية، والتعبيرات الجسدية أكثر صدقا من الكلمات، لأنّ صياغة هذه الأخيرة تستجيب أكثر للمتطلبات الاجتماعية منها للمشاعر الحقيقية لهذا الثّنائي .

هكذا يستضمِرُ هذا الثّنائي انغلاقا، احتباسًا يمكنه أن يخلقَ سجْنًا حيث المضيفين يتناقشان في نوع من التطهير (الكاتارسيس) كي لا ينهارا، إذ يتواصل الهرجُ والسّباقات التي لا تنتهي خلال مدّة عرض المسرحية. يأتي وباء كوفيد في الوقت المحدّد كي يعزّز، مع الحجر الصحّي امتداد «الإنعزال»، فيصبح هو التعبير الأفضل عن ذلك، حيث المجتمع هو الذي يفرض هذه الوضعية بنفسه.

لكن هذا الثّنائي هو في حراك دائم مقيمٌ داخل دائرته الخاصّة به من أجل البحثً عن مَنفذ للخروج منها، من أجل الهروب من إملاء وأوامر تقسيم المهمّات التي تعطي للإنسان حق التسيير والعقاب. إن مقاومة المرأة إذن جديرة بالملاحظة، وهي تزداد أكثر فأكثر من خلال انتصارها بكثافة وسرعة الوتيرة عبر الإيماءة الحركية . يجد نفسه في دور ووضع الرّجل في طور التآكل، وشيئا فشيئا، ومع صعود المراقي وإخفاقات الهبوط، والذّهاب والإيّاب يجد نفسه في موضع التساؤل، فقد تعزّزت سلطةَ المرأة، غزت أماكن، وسّعت صلاحياتها لما له صلة بحقوقها، توجد في امتداد فيضان متواصل كما لو أنّهَا « تنهض واقفة على رجليها «. في تبادلهما الحديث يُلاحظ التفاوض، ثمّة اندفاعات بركانية في الحركات الإشارية النّسوية التي تطلقُ الغضبَ من القمع المَمارس عليها. في هذه المرحلَة من المسرحية التي تنتظمُ فيها الأنفاسُ، تتأنسَنُ شيئا فشيْئا في حماساتها واندفاعاتها، تنتصر بليونتها، بحنانها، ثمّة شعور بالإستسلام عند الرّجل الذي يرىَ نفسَه في تبادل الملابس المرتبطة بالنّوع: أن تجعل المرأة ذكورية والرجل أنثى .

ومن ثم، فإنّ هذا الثنائي الحديث يتمُّ تشييدهُ، ولكن في الصّراع المستمرّ الذي يجعله كذلك. في الإشارات الحركية حيث يُرَى ذلك بشكل أفضل، فتقومُ المسرحية بإبرازه كقيمة بشكل جيّد، لأنّ الخطابات النّسوية وَالقانون يتيحان إمكانية التّفكير في تغيير جذري لهذا الثّنائي، وهو الشيء الذي يُناقض العنف النّائم الذي تركه التّاريخ، حيث العناقات لوحدها لا يمكن أن تخرج شياطينه وعفاريته .

محمد الناجي كاتب سوسيولوجي، أستاذ العلوم الإقتصادية في كلية العلوم القانونية والإقتصادية لجامعة محمد الخامس .
له عدّة دراسات في التاريخ العربي الإسلامي .

حصل النص على موافقة كاتبه للنشر.

ترجمة: الحاج امحمد باحنيني

إعداد وتقديم: أزيات إسماعيل

المطّلع على العدد (33) من مجلة «فكر وفن» الصادرة في ألمانيا والعائدة إلى مطلع يونيو 9791 سيقرأ في الصفحتين 28 و38 اسم الشاعر راينر ماريا ريلكه ورسالته ذائعة الصيت، لكنّه لن يعثر على اسم المترجم كما هو تقليد هذه المجلة نفسها. اختفى المترجم، وتمّ الاقتصار على مقدّمة موجزة تضمّنت شقّين: في الشقّ الأول تمّ تقديم المترجم تحت اسم حاج م. حامد بهنيني، ولولا الإشارة إلى مولده بفاس عام 4191 وسرد مقتضب لمساره السياسي لخلناه شخصا آخر! أمّا الشقّ الثاني فقدّم إضاءتين كاشفتين؛ الأولى تنبئ بأنّ نص الترجمة هو جزء من محاضرة ألقاها المترجم في الثلاثينيات من القرن الماضي، والثانية تزعم أنّ الأستاذ باحنيني «من الأدباء المغرمين بالشاعر الألماني راينر ماريه ريلكه» الذي كان يحظى في ذاك الزّمن «بشهرة كبيرة بين أدباء العالم العربي» كما تقول المجلّة، والتي لم تشر ملطقا إلى مرجع أو مصدر الترجمة!

استعادة لذكرى الأستاذ الحاج امحمد باحنيني (4191 ـ 9891)؛ هذه الشخصية المغربية الأدبية والسياسية المرموقة، ننشر هذه الترجمة البديعة...

رسالة إلى شاعر شاب

بقلم: راينر ماريه ريلكه

باريس 17 فبراير 1903

سيّدي العزيز:

لم يردِ عليّ كتابك إلاّ منذ عهد ليس ببعيد، وإنّي لأحمد لك ما أبديت لي فيه من ثقة ثمينة واسعة وحسبي هذه الكلمة فلستُ معترضا على أسلوب نظمك لأنّني لست من الذين يتخذون النّقد صناعة. على أنّني لا أرى عبارات أسوأ فيما يتّصل باكتناه الآثار الفنيّة من تلك العبارات التي اصطلح عليها النّاقدون، لأنّ لغة الناقدين تؤدّي إلى أحوال متشابهات قد تحسن وقد تسوء. وإنهم لواهمون أولئك الذين يريدون أن يحملونا على الاعتقاد بأنّ الأشياء جميعها في متناول إدراكنا، وأنّ في وسعنا أن نعرف عن هذا الإدراك، وذلك أنّ الحوادث الوجدانية تكاد تكون جميعها ممّا تتعذّر الإبانة عنه لأنّها تتكوّن في جانب من نفوسنا لم تطأه الألفاظ، وأنّ أشدّ الأشياء استعصاء على التّعبير للآثار الفنية تلك الأحياء الخفيّة التي لا حدّ لحياتها والتي تمرّ بها حياتنا العابرة لسبيلها.

وبعد فلا أزيد على هذا إلاّ أنّ شعرك لا ينبئ على أسلوب خاص بك، على أنّه ليس خاليا من بذور الشخصية المستقلة، ولكنّ هذه البذور كأنّ بها استحياء ولم يُتح لها بعد الظّهور. لقد شعرتُ بهذا الأمر وأنا أقرأ قصيدتك التي أسميتها «روحي»، فإنها تنمّ على شيء خاص بك يودّ لو يجد مسلكا للظّهور ويريد أن يتّخذ له شكلا.

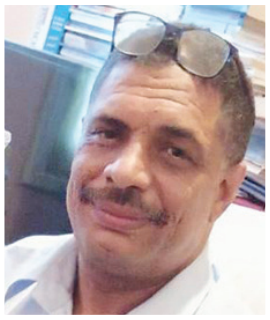
كما أنّ القارئ يحسّ وهو يقرأ قصيدتك الجميلة المعنونة «إلى ليوباردي» بشيء من القرابة بينك وبين هذا الأمير. ولكن بالرّغم من هذا كلّه فليس لشعرك حياة خاصة به، وليس له استقلال، ولا أستثني من هذا قصيدتك الأخيرة أو قصيدة «إلى ليوباردي». ولقد أبنت لي في كتابك الذي أصحبته شعرك ضروبا من جوانب التقصير فيما تضمّنه لم تغب عني لكنّي عجزتُ عن أن أفردها بنعت أو وصف.

وسألتني هل أستحسن شعرك. لقد ألقيت عليّ هذا السّؤال وسألت غيري قبل اليوم مثلما سألتني، وإنّك لتقدّم شعرك إلى المجلات وتقارن بين ما تنظمه أنت وما ينظمه غيرك. ويقلقك ما تقابل به بعض الصحف بواكير نظمك من الإعراض والرّفض، وحيث أنّك أذنت لي في إسداء النصيحة إليك فإنّي أرجوك أن ترغب في مستقبل الأيّام عن هذا كلّه. إنّني لأراك مولّيا وجهك نحو ما يحيط بك وهذا هو ما ينبغي لك أن تتجنّبه منذ الآن، إذ ليس لأحد من النّاس أن يتقدّم إليك بالنّصيحة في هذا الشأن أو يعينك بشيء، وليس لك إلاّ أن تسلك سبيلا واحدة، وهي أن تلج ميدان نفسك وتلتمس فيها الحاجة التي تدفعك إلى نظم الشعر. فابحثْ في قرار نفسك، وإنظرْ هل تغلغلت جذور هذه الحاجة في أعماق قلبك، حاولْ أن تتبيّن هل أنت لاق حتفك لا محالة إن حيل بينك وبين النظم. وأحضْ بالخصوص على أن تسأل نفسك في أشدّ ساعات ليلك هدوءً هل أنت مكره حقّا على الكتابة. واذهبْ في نفسك بعيدا في البحث عن أعمق الأجوبة، فإذا عثرت على الجواب الإيجابي وكنت قادرا على أن تواجه ذلك السّؤال الخطير بهذه الكلمات القويّة البسيطة «يجب عليّ ذلك»، فأقمْ هناك حياتك على أساس هذا الاضطرار وسترى حياتك ولا ريب حتى في تلك الساعات التي لا تكترث فيها لشيء والتي تشعر فيها بالفراغ وقد أصبحت دليلا وشاهدا على هذا الاندفاع. فادنُ (اقتربْ) من الطبيعة وحاول أن تفصح عمّا ترى وعمّا تعيشه من ألوان الحياة وعمّا تحبّه وعمّا تفقده. وكنْ في هذا الإفصاح كأوّل إنسان خلق. ولا تنظمْ شعرا موضوعه الغرام، فأوّل ما يجب أن تتجنّبه تلك الأغراض الشائعة بين الشعراء، فهي أشدّ الأغراض عسرا، لأنّ الشاعر لا يستطيع أن يأتي بشيء عليه سمته الخاصة في الميادين التي تقوم فيها تقاليد ثابتة أو تقاليد متألّقة في بعض الأحيان، إلا يوم يكتمل قوته. فتحاش جلائل أبواب الشعر واقصرْ عنايتك على ما تقدّمه إليك الصّحيفة اليومية من المواضيع، واجعل همّك في التّعبير عن أحزانك ورغباتك وعن الأفكار التي تسنح لك وإيمانك بصنف من أصناف الجمال. وليكنْ تعبيرك عن هذا كلّه بصدق مكين هادئ خاشع. واستعنْ على ما يكنّه ضميرك بالأشياء المحيطة بك وبصور أحلامك وبما تعْلق به ذكرياتك. فإذا خطر لك أنّ الصحيفة اليومية مجدبة فلا تتّهمها بل اتّهم نفسك لأنّك لم تبلغ بعد من الشاعرية تلك المكانة التي تستطيع معها أن تستغلّ ثروة الصحائف السيّارة. إنّ المبدع الحقّ لا يرى شيئا من الأشياء مجدبا ولا يوجد في نظره مكان فقير لا يستحقّ الاكتراث، وهبْك في سجن كثيفة جدرانه لا تنفذ منها أصوات الدنيا، أليس لك من طفولتك تلك الثروة الثمينة الفاخرة وذلك الكنز من الذّكريات، فلتنتقل بفكرك إلى هذه الناحية، ولتجتهدْ في ردّ ما رسب من صور هذا الماضي العريض إلى الحركة والاضطراب، فإنّك إن فعلت ذلك، فأنت مانح قوّة لشخصيتك ومالئ وحدتك ومتّخذ من هذه الوحدة سكنا يلذك في أوقات يومك المريحة، ولا يبلغه صخب ما يحيط بك. فإذا تيسّر لك شعر بعد هذا المثاب إلى نفسك والغوص في عالمك الدّاخلي، فلن يخطر في بالك حينئذ أن تسأل هل شعرك جيّد، ولن تحاول أن تحمل المجلات على قبول عملك هذا، لأنّك ستتمتّع به كما يستمتع ربّ الملك بملك لديه أثير، وستتملاّه لأنك ستجد فيه ضربا من حياتك، ولونا من ألوان بيانك. ولا يكون الأثر الفنيّ جيّدا، إلا إذا كان وليد الاضطرار والقول الفصل في هذا المضمار لطبيعة الباعث على التّأليف. ومن أجل هذا يا سيّدي العزيز لا يسعني إلا أن أقدّم لك نصيحة واحدة ألا هي أن تلج فضاء نفسك وأن تغوص موغلا في الأعماق التي يتفجّر منها ينبوع حياتك، فثمّة الجواب على سؤالك: هل يجب عليك أن تبدع، فإذا ظفرت بهذا الجواب فخذْ منه رنّته، ولا تجنح إلى الغلوّ في فهم معناه وربّما أنست من نفسك بعد هذا انجذابا نحو الفنّ فخذْ إذن ما قدّر لك وانهضْ بهذا العبء الثّقيل العظيم، ولا تتقاض من الخارج ثوابا لأنّ المبدع يجب أن يكون عالما لنفسه، وأن يجد كلّ شيء في نفسه أو في هذه الحصّة من الطبيعة التي انحاز إليها، وقد يكون من نتائج هذا النّزول إلى سريرة نفسك وإلى ذلك المكان الموحش من طويّتك أن ترغب عن قرض الشعر، (وفي اعتقادي أنّه يكفي أن يشعر المرء بأنّ حياته لا تتوقّف على الكتابة ليصبح الكفّ عنها واجبا). فإذا تحقّق هذا الفرض الأخير فلن يذهب عبثا ما أطلبه منك من الغوص في دخيلة نفسك، لأنّ حياتك حينئذ تكون مدينة لهذا الغوص بما فتح أمامها من سبل، وإنّي أتمنّى أن تكون هذه السّبل مستطابة سعيدة، شاسعة الأطراف وإنّ ما أتمناه لك من هذا الأمر ليقصر عن تبليغه الكلام.

وماذا عليّ أن أزيد بعد ما أسلفتُ ذكره! إنّه ليُخيّل إليّ أنّني أوفيتُ كلّ شيء (هام) حقّه من الكلام. والحقيقة أنّني لم أحرص إلا على أن أنصح لك بالخضوع في نشوئك الخاص بك إلى ناموس طبيعتك، وذلك في وقار ورباطة جأش. وأعظم اضطراب تلحقه بسير تطوّرك أن توجّه نظرك إلى ما هو خارج عنك وأن تنتظر ورود الأجوبة المتطلّبة ممّا يحيط بك، تلك الأجوبة التي لا يمكن أن ينطق بها إلاّ أعمق عواطفك في أسكن ساعات حياتك.

«فكر وفن»، العدد 33، يونيو 1979، ص82 ـ 83.

سمفونية فيفالدي.. مُتَخَيَّل داخل مُتَخَيَّلٍ



عبد العالي أناني

صدرت أخيرا رواية موسومة بـ" سمفونية فيفالدي " للأديب المغربي لحسن أحمامة. هذا المنتوج الأدبي الذي يقدمه لنا الكاتب في حلة باذخة، مستقلة بذاتها، باعتبارها أفقا لانفتاح النص على عدد من الاحتمالات، يجرنا إلى التساؤل لمعرفة من هو الكاتب لحسن أحمامة .

راكم منتج المتخيل الروائي تجربة كبيرة من خلال اشتغاله في ميدان الترجمة النظرية لما يزيد عن ربع قرن، أسفرت عن أزيد من 16 كتابا لأكبر المفكرين. من بينها:

- التخييل القصصي: شعرية الرواية لريمون شلوميت كنعان
- اللسانيات والرواية لروجر فاولر
- شعرية الفضاء الروائي لجوزيف كيسنز
- ما فوق البنيوية: فلسفة البنيوية و ما بعدها لريتشرد هارلند - شعرية الرواية لفانوس جوف
- أثر الشخصية في الرواية لفانسون جوف
- القزم الراقص وقصص أخرى لهاروكي موراكي
-التاريخانية والأدب
- التخييل العلمي: تعليمه ونقده لباتريك باريندر

وكتابه: نظرية ما بعد الكولونيالية ، مدخل نقدي لليلا غاندي.

كان النقد الأدبي، تبعا لذلك، هو المجال المعرفي الذي عليه أن يبرع فيه ويؤكد أهمية ما يترجمه، من خلال إخضاع نصوص من مختلف الأجناس الأدبية لتلك المناهج الجديدة التي عبر بها من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف . وهذا ما يؤكده كتابه الموسوم ب " التاريخانية الجديدة والأدب"، ويبرز انفتاحه على الموروث العالمي والتطورات الغربية الثقافية، وهذا ما يجليه أيضا كتابه الأخير نظرية ما بعد الكولونيالية.

هذا الزخم الإبداعي المعرفي، وهذا التطور على مستوى الترجمة النظرية كان خليقا بأن يجعل المبدع لحسن أحمامة يرمي بنفسه إلى بحر آخر ونوع جديد من الكتابة، إلى السرد ليقدم نفسه كروائي، بعدما كان يقارع نصوصا مختلفة، تنتمي لمختلف الأجناس الأدبية، بتلك الأدوات النقدية التي اكتسبها طيلة تجربته الماضية. فكانت أول بكورة يفاجئ بها الجميع في مجال الإبداع السردي، رواية موسومة بذاكرة المرايا.

تتميز رواية " سمفونية فيفالدي "بحداثتها، باعتبارها لا تتقيد بتقنيات الرواية الكلاسيكية، وبوضوحها و عفويتها، والتدحرج الانسيابي للمتخيل الحكائي، وجرأتها في التعبير عن المواقف التي انبرت لها وطرحتها للنقاش. وقائعها تدور حول متقاعد وحيد هاجر أبناؤه للعمل والعيش في الديار الكندية، هلكت زوجته، فوجد في القراءة ذاته خاصة الرواية، التي عشقها. يجلو ذلك بالمقطع التالي:" علمتني الرواية أن الذات البشرية معقدة بشكل رهيب.كل فرد عالم بذاته. صحيح أنها متخيل ولكنها تصدر عن بشر من لحم ودم، وعن تجربة إنسانية . لا شيء يغري في الروايات قدر إغراء شخصياتها. ومع ذلك فقد منحتني الروايات فرصة للتجول في العديد من المدن العالمية، في أزقتها و حاراتها، ومآثرها، وثقافاتها."ص32.

بطل الرواية يحلم بكتابة رواية، لكنها أصرت على الممانعة، فبدت له كما السراب في طريق صحراوي وقت حمارّة القيظ. يعتبر حياتنا اليومية عبارة عن أدوار نؤديها على المسرح، و محيطنا المادي مجالا للتمثيل ولا نتخفف من التصنع إلا حين نعود لبيوتنا، لأننا فيها نطلق العنان لذواتنا. بدخول الخادمة فاطنة ، يعتاد عيها ويدخل معها في علاقة أعادت لجسده الهرم الطاقة، و التوازن العاطفي، ومكنته من الاستمرار في كتابة رواية. اختار لها ثلاثة أزواج يجمع بينهم الحضور والغياب، والتمزق العاطفي، وأحداث تتشابه وتختلف باختلاف الشخصيات والاهتمامات. فشكلوا بالإضافة إلى قصته هو والخادمة الفصول الأربعة التي أوحت بالعنوان:" سمفونية فيفالدي ".

ينطلق السرد الروائي كنهر يشق طريقه إلى المصب معتمدا على طاقة ذاتية تحركه بسرعات مختلفة، وفق موازين ابتكرها المنتج لتضمن تدفقه بسلاسة، ولينهمر حسب المواقف والأحداث التي تمتد في الفضاء الروائي طولا وعرضا. و ليتسارع الصبيب أضاف إلى النهر روافد وشرايين فرعية تُفرغ فيه حمولات تختلف نوعا وشكلا. المتقاعد وما يمثله ويرمز إليه شكل النهر المنهمر، وتلك الصراعات الثنائية للأزواج شكلت الروافد التي تغذي السرد بتفاعلاتها وصراعاتها وتداعياتها و ما يقصونه من حكايات تخصهم أو تتحدث عن غيرهم. تلك التقنيات الفنية مدت السرد بجمالية خلقت عنصر التشويق. وتحكمت في سرعة جريانه نحو المصب. غير أن الإضافات لم يقصد بها إلا إبراز الاضطراب العاطفي و التناقض الاجتماعي الذي أفرزته توليفة اجتماعية تداخلت في تركيبتها عوامل متعددة، أثرتها التغيرات الحضارية، خاصة مع انفجار وسائل التواصل الاجتماعي، حيث لم يعد الاسم الحقيقي أو المظهر أساسيين، وصارت الصورة الرمزية هي الهوية مما يسمح للفرد بالتعبير عما لا يستطيع التعبير عنه بهويته الحقيقية، كما يوضح ذلك الكاتب بالصفحة 88.

يندفع المتخيل الروائي خلال جريان الحكي بانصباب يكاد يكون عفويا تلقائيا لكن، برقابة تنزع إلى تعديل الحكي ليبدو متجانسا ومنسجما كما أراد المنتج أن يراه متجسدا على الورق، ثم ينطلق بتجليات تختلف باختلاف المشاهد التي تتعدد داخل الفضاء المتخيل. بتفكير مستنير يربط الواقع بوقائع المتخيل الحكائي ليبدو متناغما خاليا من كل الشوائب التي يمكن أن تبخس من قيمته الفنية.

"ماذا تبقى من هذا العمر الذي طويت

عقوده طي المسافات وسلختها من عمري"؟

بهذا السؤال الوجودي تنطلق رواية " سمفونية فيفالدي " بسرد الراوي للمحكي من غير مقدمات، و كأن للراوي أو السارد علاقة حميمية مع القارئ، الذي من دون شك استحضره المؤلف الضمني في ذهنه أثناء الشروع بالكتابة، رفع الكلفة بينهما، و انطلق بعفوية مقصودة تجعل القارئ المفترض يجد نفسه غارقا في سرد من الأحداث و الوقائع. انطلق السرد بسلاسة و وضوح و يتقدم في إطار متماسك، يرسم الأماكن و الأحداث ببراعة ودقة ، يكسره الحوار بين الفينة والأخرى، فاتحا بذلك المجال ليبوح النص بأسرار بشكل طوعي، أو ضمني حسب نوعية الخطاب الذي يتوخى إيصاله للمتلقي المفترض. يتسع أيضا لتعدد الوحدات الدلالية، و لإعطاء مساحة كبيرة كي تجلو الشخصيات نفسها بكل أريحية، و بتجليات مختلفة، عبر احتلال فضاء الرواية مكانيا و زمانيا، مع الاعتماد أيضا على التصوير الدقيق كفيلم سينمائي، يعرض اليومي ويصف تلك الجزئيات التي لها دلالات وإيحاءات وتبرز قلقا وجوديا امتد من المنبع إلى المصب.

المكان والزمان حاضران على امتداد الفضاء الروائي، لكن الكاتب اعتمد عليهما بشكل ثانوي لإعطاء الرواية جسدا متماسكا، بأبعاد تتمدد وتتقلص حسب الأحداث والتوترات النفسية للشخصيات. تتقلص حين تقتصر على أمكنة وأزمنة تستثير الذاكرة لاستحضار لحظات ألم أو فرح، وتتمدد حين يثار اليومي بين الماضي والحاضر والمستقبل، وحين يسمح للخيال بالتحليق ورسم المتخيل.

ما يثير الانتباه في هذه الرواية ويفاجئ القارئ، هو وفرة المعلومات بشكل كبير داخل المنجز الأدبي بشكل يوحي بعلو كعب. فقد اعتمد في برمجته للنص على تركيبات بنائية ومعجمية وجمالية وفكرية تنفتح على الموروث الثقافي العالمي، فلقد أحال على: كبار الفلاسفة والمفكرين والمبدعين والممثلين، نذكر منهم: الحلاج، تميم بن مقبل، زراديتش، جبران خليل جبران، الشاعر بول إيلوار، الملك لير، برنارد شو، وليم شكسبير، بول غوغان، بلزاك، رامبو ، بودلير، مالارميه، ليوناردو دافنشي، تشارلي تشابلن...، كما يحيل على روايات عالمية. أمبرتو إكو وروايته "اسم الوردة"، كنزي مراد وروايتها "من طرف الأميرة الراحلة"، باتريك سوسيكيند وروايته "العطر"، توماس مان وروايته "الجبل السحري"، وعلى دول وعواصمها و ثقافاتها المتعددة ... . يؤكد الكاتب ما قيل بالصفحة 33 " إن الرواية التي لا تقدم معرفة غير جديرة بالقراءة. فالنص الروائي لم يعد همه السرد، وطبيعة تشكله، وبنياته. النص الروائي الحالي عكس ذلك. إنه حاضن للعلوم والمعارف".

ونتيجة لذلك جاءت تضم نفحة فلسفية حين اعتبر أن الفلسفة بالصفحة 56 فكر عقلاني تساؤلي نقدي ينشد العام و المجرد. هو فكر مضاد للفكر الأسطوري الخرافي. إنه فكر منشغل بالأسئلة الكبرى مثل الحق والحرية والموت. والرواية وليدة عصر التنوير. ومن خلالها مرر الفلاسفة العديد من القضايا التي تهم الإنسان كالأخلاق والحقوق... . كما طرح إشكالية اللغة. واعتبرها خطرة فهي من

يتكلمنا ويحدد محيطنا وعلاقتنا بالمكان والأفراد. بل إننا ننشأ داخلها.

تحدث أيضا بشكل عن معلومات تخص الحواس ودروها في العلاقات الإنسانية، وأظهر أهمية حاسة الشم وكيف تصبح الرائحة هوية الفرد. فأنت تستطيع أن تغمض عينيك كي لا ترى و أن تصم أذنيك كي لا تسمع ولكن لا تستطيع أن تمنع أنفك من أداء مهمته وإلا ستموت. ثم تحول في خضم جريان السرد إلى مُنظِّر يُنَظِّرُ في الفن التشكيلي و اعتبر من لا يستطيع رسم بورتريها أو مشهد طبيعي لا يمكنه أن يتحول إلى التجريد. يتضح ذلك في المقطع التالي:" ...شكلت ثنائية الضوء المشع والظل الداكن الآيل إلى السواد موضوعة مركزية في كل اللوحات، وكأن من هذا الظل تتوقد الرؤى الكبرى للإنسانية المعاصرة في البحث عن الخلاص، من خلال الضوء داخل الدوائر الرامزة إلى مطلقية العدم". ص 80

كما تحدث بإسهاب عن الأدب البيروفي. وعن سكان أستراليا الأصلين الذين يعيشون في شمال القارة، وعن ثقافتهم المرتبطة بالطبيعة، و المبنية على مفهوم جوهري يسمى "زمن الحلم"، وعن لغتهم المقدسة التي لا يكتبونها كي تظل سرا مغلقا عن الرجل الأبيض الذي حاول إبادتهم في الماضي... .

في محكي "سمفونية فيفالدي" نجد قصة متقاعد في تجليات مختلفة لشخص وحيد، يحلم بكتابة رواية، مشكلا شقا مهما من الرواية، ويتحول عبر تطور السرد وتقدمه إلى راو يحكي قصصا مختلفة ويكون بذلك يكتب رواية ثانية داخل الأولى . لأشخاص يدخلون في دوامة من الصراعات والأحداث، وتفاعل مع مجموعة من الشخصيات والرموز والأماكن التي لها خصوصيات، وعرفت بأحداث راسخة في مفكرة الراوي. مضمون المتخيل عبارة عن قصص عادية في حد ذاتها، لكن ما يميزها هو ما تعرضه من أحداث تميز التشكيلة الاجتماعية التي توحد المغاربة على اختلاف أصولهم ومرجعياتهم الثقافية والعقائدية، و موروثهم الحضاري المادي والمعنوي. لكن في البناء العميق لجسم الرواية نجد ما يُراد إيصاله وتمريره للمتلقي المستهدف، الذي يتمظهر من خلال إشارات واضحة تجلي العيوب وتكشف المستور. في تجوال الشخصيات والرموز يصف الروائي المجتمع والمشاكل والأمراض الاجتماعية،والأشياء المسكوت عنها سواء كانت متجذرة في القدم، أو مستوردة، أو حصيلة الحراك الثقافي والسياسي والاجتماعي. وتشير إلى الاختلاف والتشابه بين مختلف الشرائح التي تكون المجتمع المغربي، والفوارق الطبقية التي نحتت على مدى تواتر الأيام بشكل أو بآخر. وهذا ما يتضح بلسان الراوي بالصفحة:88 " ... كل يوم يفاجئوننا بارتفاع الأسعار في كل شيء، والزيادة في الضرائب، ويدعون أنهم يعملون للصالح العام. لا أعرف أين يقودون هذا الوطن. ومع ذلك لا يخجلون من أنفسهم عندما يتحدثون عن التماسك الاجتماعي وتقليص الفوارق الاجتماعية والمجالية... ."

تأسيسا على ما قيل؛ يمكن اعتبار هذا المتخيل الروائي رواية داخل رواية، الرواية الأولى بطلها متقاعد انتهت بعودة فاطنة، والرواية التي كان يكتبها هو نفسه لم يستطع تخيل المشاهد الأخيرة لينهيها، فقد تمردت عليه الشخصيات واختارت لنفسها طرقا أخرى فتعذر عليه الإمساك بلُجُمها.

اعتمد الكاتب لحسن أحمامة ليقدم منتوجه الأدبي في باقة جميلة، على الدقة في الوصف والنَّفس في السرد، وعلى لغة تستمد قوتها من بساطتها، لإثارة فضول المتلقّي المستهدف، بالاعتماد على فتق و رتق علاقات تثري الدلالات لينمو من خلالها البناء السردي الذي يعتمد على التشويق. لكن ما ميز الرواية وجعلها تحقق أهدافها المرجوة، هي الطريقة التي هندست بها لتجعلها تخرج للعلن بحلة جميلة، برغم زخمها بالمعلومات المتنوعة التي قدمتها والمواضيع التي طرحتها للنقاش. تلك الحمولة المعرفية لم تؤثر على المحكي، بل جعلته ينساب بشكل حداثي مشوق، جعل المحكي يغري بالمتابعة.

لحسن أحمامة، "سمفونية فيفالدي"، دار التكوين، دمشق، 2022.

عين الشعر الرائية

رشيد المومني

تتموضع مقاربتنا لإشكالية المرئي، ضمن منهجية واضحة ومحددة، تتمحور حول الدور المركزي الذي تحتله الرؤية في تحديد مسالك الكتابة الشعرية، وتوجيه حركيتها. وهي منهجية تعتبر الشاعر الذي لا يحظى برؤية كائناته المتفاعلة تحت ناظريه في هيئة حروف وكلمات، غالبا ما يكون بصدد كتابة لغو آخرغير الشعر. والقصد من الرؤية هنا، تلك الطاقة الاستثنائية التي توظفها الكتابة الشعرية في مشاهدتها العينية لما يتواجد في مساراتها من أشكال، ومن أجساد، وحالات، وأحوال. وإذا ما نحن اعتبرنا أن عين الشعر، هي امتداد جمالي ومعرفي للعين المجردة، من جهة اشتراكهما معا في خاصية تمييزهما الفيزيائي لهوية الشيء، إلا أنها/العين لا تلبث - في جانب آخر- أن تؤكد استقلاليتها بوظيفة جد جوهرية، تتجاوز حدود التمييز البصري للشيء، إلى مستوى انتقالها به من سياقه الواقعي والطبيعي، إلى سياقه الشعري، المتميز بترميزيته التخييلية. فالنهر الواقعي - على سبيل المثال لا الحصر- الذي تترقرق مياهه الآن أمامك، لا يلبث أن يغير منبعه ومصبه ومجراه، حالما يصبح موضوعا لاشتغال عين الكتابة. أي حالما تكتشف فيه هذه العين ما يجعله جديرا بالتموضع داخل جمالية فضائها، حيث تلتقطه أصابعها اللآمرئية، كي تؤثث به ذلك المكان الذي أعدته له بما يكفي من فائق عنايتها. فامتياز الاكتشاف هنا بسماته الانتقائية والتعيينية، هو القيمة المضافة والاستثنائية التي تتفرد به عين الكتابة .

إنها تمنح النهر حياتين متوازيتين، لكل منهما مسارها الخاص بها. يمتد أحدهما هناك على أرضية الواقع ، حيث تقف أنت. بينما يتواجد الآخر هنا، على بياض صفحة الكتابة الملقاة تحت ناظريك. و لعل هذه الحياة المزدوجة التي أمست الآن في ملكية النهر بفضل انتقاء عين الكتابة له، هو ما يرتقي به من زمنه الطبيعي، وحتى الهيرقليطي - إن صح القول- إلى أفق الأبدية، حيث لم يعد مجرد نهر يكتفي بتوزيع نعمة تدفقه على محيطه، أو على زواره القادمين إليه - بفعل الصدفة - من أمكنة قريبة أو بعيدة، بل أمسى فضلا عن ذاك، أيقونة شعرية يتجدد معينها الدلالي، بتجدد ما يتردد عليها من اغتسالات. ونفس الشيء ينطبق على ضفتيه، وكذلك على السماء التي تتأمل وجهها الآن في صفاء مرآته من أعلى أعاليها. كما ينطبق على ما يحيط به من أشجار، قد تكون مثقلة بأعشاش البوم، أو بأعشاش طيور لا علم لي بتاريخ هجرتها.

فعين الشعر قد تعبر العالم طولا وعرضا، فقط بغية التقاط صور لنزوات الشرارات الحارقة، أو رؤيه الكائنات التي لا تني قبضة الظلام الحديدية تطمس ما لم يتشكل بعد من ملامحها. رؤية ما يحدث داخل الدائرة، خارج القوس، بين زاوية المكعب، وفي غيرها من باقي الزوايا التي تضج بها نوايا المكر الهندسي . رؤية ما يلوح خلسة بين الشمسين. ما يتقلب بين ضوء الفردوس ولهب الجحيم . حيث ما من شيء ثمة أو هنا، إلا و هو معروض ومرئي، تحت عين الكتابة، كما يتمتع بحضوره القبلي والموضوعي تحت سماء الواقع .

وفي سياق تركيزنا على هذه المعاينة المباشرة لما يحدث على سطح مرايا المتخيل الشعري، وفي قعرها أيضا، سيكون من الضروري التذكير من جديد ، بوجوب استيفاء تقنية معاينتها هاته، لكافة المقومات التي تحت عين القراءة .

وغني عن الذكر، أن عناصر الوجود المرئية بعين الشعر، لا تندرج جميعها بالضرورة ضمن ثنائية «واقع أصلي» ، ينتهي به المطاف في «متخيل شعري». بل وعكس ذلك، يمكن معاينتها مباشرة على مستوى هذا المتخيل، دون أي وسيط مرجعي

عمل للفنان الألماني فالديمار ستريبلر

تتميز بها الرؤية البصرية الفعلية و الواقعية، من حيث قوة الصفاء، و جاذبية السفور. و في ذلك دليل على ديناميتها، وقابليتها الجمالية لإشاعة ما يكفي من الضوء في فضاء الكتابة، الذي بقوته تكتسب العناصر شعرية و شرعية وجودها، منزاحة بذلك عن ركاكة التصفيف الكلامي المثقل بحشوده المعجمية، المفتقرة إلى الحد الأدنى من الحياة .

طبعا نحن لم نستند في عرض الخطوط العريضة لهذه القناعة، على شهادات شعراء محتملين، حدسنا بتفاعل نصوصهم مع قوانينها، بل كان منطلقنا نابعا من جدوى الاستئناس بمصاحبات خاصة ، لنصوص أساسية من الديوان الكوني، والتي تشعر القراءة بأن العوالم المنتظمة طي بنياتها التعبيرية، هي نتاج امتلاك الكتابة لرؤية شعرية ، معززة بمقوماتها البصرية، التي تراكب بها فتنة انبجاس كائناتها من عمق بؤرة الرؤيا .

وعموما، لا يتعلق الأمر في الكتابة الشعرية بتقصي أثر «اللآمرئي»، بوصفه إشكالا فلسفيا على درجة كبيرة من الأهمية، بقدر ما يتعلق بمنظور هذه الكتابة للعالم، باعتباره مرئيا ومتجليا أمام أبصارها، بكل ما يصطخب فيه من علامات و علاقات، خاصة حينما تكون محظوظة بامتلاكها لمجموع تلك العيون الأسطورية، المتحركة في كافة الاتجاهات، سواء كانت ممكنة أو مستحيلة.

بهذا المعنى يصح القول، إن النظر الحسير، هو وحده الذي يعاني من محنة الاصطدام بحاجز اللآمرئي، عكس عين الكتابة الشعرية، الخبيرة بأسرار تفكيكه، وبجمالية الكشف عما يبدو جاهزا للإعلان عن حضوره، وعن تجليه. طبعا، ليس من منطلق مغادرته لدائرة اللآمرئي باتجاه مجال المرئي، بل فقط، من منطلق استجابته لإشارة الرؤية الشعرية كي يكون في مرمى بصرها. والتأكيد هنا على سياق الإشارة الذي يحسم في جمالية تجلي المرئي، مرده إلى أن الرؤية الشعرية لا تكون قابلة للتفاعل في كل وقت وحين، خاصة إذا ما نحن سلمنا سلفا بأنها نهاية مطاف البحث عن التتويج المنتظر و المؤمل لسيرورة طويلة، مركبة ومتداخلة. سيرورة تحول تلك العوامل التي يتعذر على أية مقاربة علمية، أنتروبولوجية، أو سيكولوجية، أن تدعي إلمامها بآلية اشتغالها، وبالشروط المؤثرة في نضج واكتمال ما يتخللها من مقومات. إنها وبفعل هذه العوامل الغامضة ، وغير القابلة لأي تسطيح تنظيري وتفسيري متسرع، تباغت الذات الشاعرة من حيث لا تحتسب، كي تلتقط -على حين غرة - ذلك الانقلاب اللآمنتظر، الذي يطال جماع حواسها و مشاعرها، والمجسد في ارتفاع منسوب قابليتها للرؤية والمشاهدة، حيث تتسع دائرة الضوء والإضاءة، لتستقطب ما لم يكن من قبل قابلا للظهور، وللانبلاج، والتجلي .

كذاك هو «المرئي» المقيم في دفء كمونه، والمتربص باللحظة الملائمة التي يمكن أن تضعه خلسة على خشبة مسرح الرؤية والرؤيا. وسيكون من الضروري في هذا السياق، التذكير بأن كائناته هنا، وانطلاقا من خصوصيتها الشعرية، ليست معنية بالتماهي مع أشباهها الحاضرة قبليا على مستوى الواقع المعيش. ذلك أنها لا تشبه سوى ذاتها المتروكة لمواجهة مصائر لا قبل للشبيه و للنظير باقتفاء أثرها، المحفوف بمكائد العصر وأهواله، سواء في دياجير اليقظة، أو في كوابيس الحلم.