العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 54
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 1 يونيو 2023
الموافق 12 من ذي القعدة 1444

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

من أعمال الفنان الفوتوغرافي الكندي شون موندي

يا صُنَّاعُ العَطب رِفقاً بالأدب !

لا يُمكن أن تطْمس الأسْماء بجرَّة ممْحاة، ولكن في المُقابل يُمْكن أن تُجسِّر ظهْرها لتُصْبح فاحش الثراء، تُقايِض من يُساوي بتراكمه الفكْري والأدبي الكثير، بمنْ لا يساوي في سوق النخاسة شدْقَ بعير ولو سَخَّره للتَّقْبيل، لا يُمْكن مثلا أن تتساوى في الحَلبة الحَاجّة الحَمْداوية بنداءات (عْيُوطها) التي تَرُجُّ الجبال، مع الشيخة التسُونامي التي لا تتجاوز في فيضانها التأثير المُؤقّت، سُرعان ما يجف ذكْرها في الألسُن كأي لذة أو فقاعة سريعة الزَّوال، شتّانَ بين الأصْل والنُّسْخة المشوّهة التي تَحْتمل كل الوجوه، وما أفظع أنْ تتجمّل بصدْق الأدب وأنْتَ لا تُمارس في حقيقة الكِتابَةَ إلا الكذب !

لَنْ أمْضي إدْراج السّراب وأتساءل مع الحائرين، ما الذي يقع في ذلك المُسْتنْقع، وما الفائدة من السُّؤال وقد اكتملت بتكْرار الآفة مع كل تظاهرة ثقافية، الصُّورة المشوَّهة لأنْصاف مُثقفين وُضعوا في مواقع المسؤولية بتصْويت أخرس، ليس لخدمة الأدباء والنّاشئة والكُتُب المؤجّلة ومَنْ داخَل وخارج الأسْوار وتأْبين مَا أكَل السَّبُع، إنما ليلعبوا دور خفافيش تشتغل لحسابها الخاص في الظلام، وتخشى اللعب مع الكِبار في وضح الضوء، استأثروا بالغنيمة ولمْ يجدوا أفضل من ذواتهم المتضخمة مع اعتذاري لزهرة النرجس، مثالا في كل مناسبة ثقافية هُمْ على امتداد المكتب التابوتي، الهامش والمركز.. هُمَ عُصارة الفكْر وقطّارة الشعْر الذي يُحْتَسى أحياناً كالشاي المغربي المعتق بزبْله، هم المُتَرجَمُون المُكرّمون المسافرون بوكالة أشعار مَدْفوعة الثمن لمهرجانات ثقافية في أصقاع العالم، يأتون بشاعر من إسبانيا أو أمريكا أو حتى من الهُولولولو، ولا يعود إلى بلاده إلا مغسول الدماغ ينْطق بهوى أعضاء المؤسسة الثقافية، ولا تمْضي سنة حتى يُهَيء لبعض الإخوة الأعْضاء موضع قلم في الهولولولو طبعاً قريباً من الكونية، كيف لا وقد نفحوه بجوائز باهظة الثمن، مدفوعة من ظهور دافعي الضرائب رغم الغلاء واشتداد المِحَنْ!

هُمُ المُكرَّرُون بجباه أعْرَض من تلك التي تتصدّر الحافلة أو الشّاحنة، هُمُ الفائض والباقي بدون قيمة، الواحد منهم مُتعدّد على وتيرة الأشباح اللهم لا حسدْ، ما الضّيْرُ لو نُودي على أربعة أسماء من جهات المغرب الأربع، عِوض أنْ يحْتكر اسم واحد أربع مهامٍّ في برنامج ثقافي مُرْتجل مطبوخ خفية بوجَل وعلى عجل، أمْ أنهم يُفضّلون أن ينْقص رقمٌ على أن يزيد كي لا يُشاطرهم المائدة، هُمُ الذين بالأسلوب المشين لقمْع باقي المثقّفين ذَوي الحضور القوي، بثُوا الكراهية وأجّجوا الصراع الطبقي، ولم نعُد نسمع إلا كلمات الشيخ إمام تنتفض في الأنفس من جديد لتعْلن قيامتها.. هُمّا مينْ واحْنا مينْ ..حزِّرْ فَزِّرْ شغْل مُخِّك.. شُوف مِينْ فينا بياكُل مين..!

هُمُ الذين يَرُدُّون الدعْوة والجائزة هناك..بالدّعْوةِ والجائزة هنا أضْعافاً وبدعْم من المال العام، والحقيقة أنَّ تمْتين أواصر العلاقة الثقافية بين البلدين، لا تتجاوز في جيوبها الجشعة، مصْلحة شخْص أو ثلاثة أشخاص على أبْعَد تَقْدير وتبذير، وَما العيْب فما أكثر ما يُجيد الغُراب في بلاد الغير الطّرب، هُمُ الواجهة الأنيقة بربْطة عنق أو بدُونها ولو كانوا قطاع طرق، أمّا باقي مثقفي البلدَ خصوصا الجيل الجديد، فمُجرَّد بناء عشوائي من صفيح، هُمُ الواجهة البرّاقة التي تَحْجُب المثقف العشوائي وتُلْقي في نفْسه شرارة الكَمَدِ والإحْباطِ ليحْتَرق !

لَمْ أكُن لأخوِّض في هذا المُسْتَنقع أو أهيِّج الذباب بَعد أنْ امتصَّ ما يكفي من دم الشرفاء، خصوصا أنّي لقنْتُ حذائي في الأعْوام الأخيرة درساً لن ينساه، أنْ يكون في مبدئه صديق المطر، ولا يطأ أماكن تعُجّ بوحل من صُنع روْث البشر، ولمْ أكُنْ لألقم هذا المدفع صرخة أخرى، ولكن واجبي الأدبي يُحتم التّأشير لنزْعة مَرضية مَسْمومة لا تشرِّف مغربنا الثقافي، ألا وهي تفشي الزبونية والإستئثار بالذّات على الآخر، ذلك المعْزول في صمْت لا ينوبه من الفتات إلا دعوات هزيلة تسْخَرُهُ كأتَاث، أريد فقط أنْ تُمْنح الفُرْصة ليُعبِّر المثقف عنْ قدراته كفاعل أساسي في الوعْي الجَمْعي، أنْ لا تتّسع في نفْسه رُقْعة الهامش والغضب بعْد أنْ ضاقَت ساحة الشرف، أريد تذويب الجليد الذي جمَّد العلاقات الإنسانية بالأحْقاد، أنْ تُنْعش القلب بمَنْح الأسْبقية في الحُضور للأدباء والمثقفين أبناء البلد، عسى يشِيع الدِّفء ويصْفو الوِدَاد !

محمد بشكار
bachkar_mohamed@yahoo.fr

د. أحمد بلحاج آية وارهام

بذور من أرض الاختلاف

دراسات في فلسفة المكان والشعر والعرفان

الاختلاف سنة في الكون، وفي الطبيعة و الحياة، وفي بني الانسان، فهم مفطورون عليه لتعمير الكون بما يتناسب وفطرتهم لا بما يعني التفرقة والتنابذ. وهو غير التفرُّق والتشتت والانقسام. فالاختلاف يعني التنوع والتعدد والتكامل في ظل وحدة متماسكة متجذرة في تربة الوجود كالشجرة المتعددة الفروع والأغصان والأوراق.

ولا شك أن رفعَه إلى درجة القيمة العليا يقتضي أن يقوم على أسس قويمة تربط المختلف بمحيطه المادي والإنساني، وتجعله يعطي اعتبارا للآخَر، واعترافا كليا به، وبحقه في الاعتراض أوالاتفاق، وتحديد التزامات كل طرف.

وبهذا تتحقق التعددية، وتمحي أحادية التفكير والسلوك. فالعالم القائم على التعددية يتقوى أكثر من العالم المبني على التطابق الفكري، لأن الأنساق الفكرية المسلمة بالتعددية والاختلاف هي القادرة على الصمود في وجه التطرفات والانحرافات. فالنسق الفكري المنفتح يتطور كلما دخل في حوار مع الأنساق الفكرية الأخرى، بينما غيره يبقى في خندق التسلق بحكم انغلاقه، وميله إلى القضاء على كل من يخالفه الرأي؛ إذ لا اختلاف ولا تسامح ولا تعددية في دائرته.

وفي هذا المنحى صدر للشاعر الدكتور أحمد بلحاج آية وارهام منذ شهور في القاهرة كتاب موسوم بـ:(بذور من أرض الاختلاف) يدور الحديث فيه عن مباهج الاختلاف، وعن فلسفته التي لن يتأتى لنا العيش في عالم اليوم إلا بانتهاجها، لكونها النبض الحي للتعايش والتسامح والتخلي عن النظرة التصادمية القائمة على تقسيم العالم إلى أصدقاء وأعداء.

فالحقيقة متعددة الجوانب، وليست في جيب أحد، ولا في مكنته أن يحيط بها، ولا سبيل إلى الإلمام ببعض جوانبها إلا بالحوار، لوضع حد لمختلف التصادمات، فقد غدا واضحا أنه لم يعد من الممكن قبول التطرف في النظر والعمل، وادعاء طرف ما أنه وحده من يمتلك الحقيقة، وعلى الأطراف الأخرى الخضوع لأوامره، ولذا ينبغي التخلي عن المفهوم المطلق للحقيقة، والتسليم بنسبيتها، وتعدد سبل الوصول إليها؛ فالحقيقة تبنى، وليست مُعطى جاهزا وقائما بذاته. فالهوية لا تقوم على ما هو الشيء، وإنما على تفاعل الشيء مع نقيضه، فكثير من النزاعات مرجعها الهويات العمياء، والعرقيات والمعتقدات الدينية واللغوية.

فإذا كانت الهوية ترد إلى الوحدة، فإن الوحدة لا تقصي الاختلاف؛ بل تعلي من شأنه بوصفه مَعبَرا منفتحا على الغير.

فالاختلاف تحفيز على التفكير في مختلف الجوانب، وإبداع مستمر للمعنى وللقيم، وتحرير للفكر ولطاقاته من مستنقع آسن، ورغبة دائمة في مجابهة صعاب الحياة. إنه - كما يرى الكاتب - فلسفة تأمُّل الخارج، وليس فلسفة تأمل الداخل. فالحياة من منطلق فلسفة الاختلاف هي الحقيقة في بعد من أبعادها، بها نكون نمارس التفكيرالحر، وهذا لا يعني أن هذا التفكير في الحياة يعد ركونا إلى المبتذل، وإلى الحس المشترك؛ فالارتباط بالحياة مسألة ضرورية لأي فكر ناهض بالاختلاف.

ولتوضيح هذا كله بنى المؤلف عمله على فصول ثلاثة:

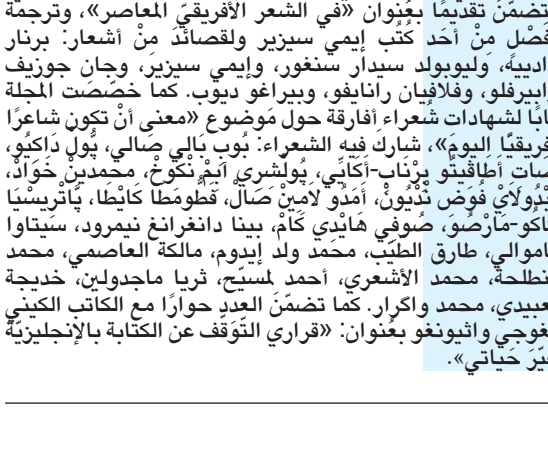
-كرس أولها لمكر المكان وفلسفته، ولغاته التي تتكلمها الذوات .

- وثانيها للاحتماء بالعرفان كقوة روحية، ومظلة واقية للنفس من التفسخ والانهزام في الحياة.

- وثالثها للرؤيا والحلم في الشعر كلغة اللغات التي يستقر بها معنى الوجود، ويتألق، ثم أتبع ذلك بخاتمة تجعل المتلقي ينشدُ الاختلاف، ويحاضنه محاضنة العاشق.

راهن الشعر الأفريقي محور العدد الجديد لمجلة البيت

اغتنم بيت الشِّعر في المغرب، مُناسبة الاحتفال بالرّباط عاصمةً للثقافة الأفريقيّة وانعقاد مهرجان الشعر الأفريقيّ أيام 7/6/5 ماي 2023 بالرباط، وأصدرَ عددًا جديدًا من مجلّة «البيت» (العدد 42)، خاصًا بالشعريّة الأفريقيّة. نصّتْ كلمةُ العدد، التي أثارَتْ سُؤالَ الدّلالة التي يحتملُها الوَسْمُ المُعتمَد في عبارة «الشّعر الأفريقيّ»، على التعدّد والاختلاف المحدِّديْن للشّعريّة الأفريقيّة، وعلى ما يَنتظرهُ استجلاءُ مَعالمهما من جُهد ترجميّ، بوَصفه مُنطلَق بناء مَعرفة بهذه الشعريّة التي ظل الاقترابُ من مجهولها مَحدودًا في المشْهد الثقافيّ العربيّ الحديث. بَعد كلمة الافتتاح، تضمّنَ «باب أراض شعريّة» القصائد التالية: «هَجْر» لبيراغو ديوب، «أخبارٌ منْ والدَتي» لجان باتيست تاتي لوتار، «السّباح» لليوبولد ويلفَريد بيترز، «عندما يُسدِل هذا الكرنفال أستارَهُ في الأخير» لجاك مابانج، «قصيدةٌ في طَريقي» لخوستو بوليكيا بوليكا، «سُهادي» سالي بوبي بالي «تروبادور» لدينيس بروتوس، «صَبيحة إثنيْن زرقاء عاديّة» لرونيلدا كامفر، «ذاكرة للنسيان» لإكتا صوميرا، «وَجدتُ قصيدةً» لكوفي جورج عَوُونو ويليامز، «سَنغنّي مِنْ جديد» لإدْزُوَرْدْزي أغْبُوزُو، «لا أملك أجوبة» لنْيي آيي صولومون، «المَعبَر» كريستوفر أوكيغبو، «دثار المال (أولايميكا)» لتوين آديوال غابريال، «المطر» أدامو أوسمان غاركو، «تماثيل صغيرَة» لأنيماشون أ. أمين، «صورةٌ لفَتاة عند الجدار الحُدوديّ» لسارة لوبَالا، «مديح (كاسالا) لجدّي كاكو» لفيسْتون مْوَانْزَا موجيلا، «إلهٌ من البرونز أو رسالة تحت الطّلب» لكليفتن غاشاغْوَا، «مَخاوف قاتمة» لوانْجيكو مْوَاوْراه، «منَ التّراب وإلى التّراب» لتْسيتْسي جَاجي، «قصيدة» لتاريرو نْدُورُو، «أشمّ الغبار» لبينا دانغرانغ نيمرود، «لقد ألغيَ الغد» لمارك ألكسندر أوهو بامبي، «وتَصمّتُ الكلمات» لمبيسَي جيرالدان. وضَمّ «بابٍ مؤانسات الشعريّ» الدّراسات التالية: «التلقي النقديّ للشعر الأفريقيّ الحديث» للناقد أوبينّي أوكونوي، و»الزّنجيّة: مُمهّداتها النظريّة والثّقافيّة» للناقد بنعيسى بوحمالة، و»الزّنوجة والسّوريالية: قراءة في أنساق الأكسيولوجيا» للباحث محند كديرة. أمّا باب «مقيمون في البيت»، الذي أعدّهُ وترجمَ موادّهُ الناقد حسن الغرفي، فتضمّنَ تقديمًا بعُنوان «في الشعر الأفريقيّ المُعاصر»، وترجمةً لفَصْل منْ أحَد كُتُب إيمي سيزير ولقصائدَ منْ أشعار: برنار داديبَ، وليوبولد سيدار سنغور، وإيمي سيزير، وجان جوزيف رابيرفلو، وفلافيان رانايفو، وبيراغو ديوب. كما خصّصَت المجلة بابًا لشهادات شعراء أفارقة حول مَوضوع «معنى أنْ تكون شاعرًا أفريقيًا اليومَ»، شارك فيه الشعراء: بُوب بَالي صَالي، بُول دَاكيُو، ضَات أَطَاقْيتُو بِرْنَاب-أَكَايِي، بُولشري آيمْ نكوخْ، محمدينْ خَوَادْ، أَبْدُولَاي فُوضَ نْدْيُونْ، أَمَدُو لَامينْ صَالْ، قطومَطا كَايْطا، بُاتْريسْيَا كَاكو-مَارْصُو، صُوفي هَايْدي كَامْ، بينا دانغرانغ نيمرود، سَيتاوا ناموالي، طارق الطيّب، محمد ولد إبدوم، مالكة العاصمي، محمد بنطلحة، محمد الأشعري، أحمد لمسيّح، ثريا ماجدولين، خديجة لعبيدي، محمد واكرار. كما تضمّنَ العددِ حوارًا مع الكاتب الكيني نغوجي واثيونغو بعُنوان: «قراري التّوَقّف عن الكتابة بالإنجليزيّة غيّرَ حَياتي».



أنت في الحب سلطان

سعيد شاطر

صدرت للشاعر «سعيد شاطر» أضمومة شعرية موسومة اختار أن يسميها «أنت في الحب سلطان «، وتكتنف بين دفتيها أربعا وعشرين قصيدة تختلج بتيمات الحب والتعبير عن لواعج العشق دون مواربة.

وقد كتب الناقد محمد الخريف تقديما يضيء هذا العمل الشعري، نقتطف منه: «شعر جميل في لغته، في معانيه، في صوره، في موضوعاته التي حصرها الشاعر في المرأة والوطن والحب، وإن كان الانجذاب إلى الحب يبدو في الديوان طاغيا بلطف ورقة العاشق الولهان. لذا جاء العنوان رقيقا لطيفا مناسبا للتيمات التي اشتغل عليها، أضف إلى عدد النصوص التي لم تعرف طولا مملا ولا قصرا مجحفا، بل لربما تفتح شهية القارئ للمزيد عن هذا الشاعر الجميل «السلطان « في دنيا الحب والعشق الذي يصف نفسه بجبل من البارود والغضب كما يقول في قصيدته «غضب»:

هكذا أنا ،

جبل من البارود والغضب ،

وكومة من نار ،

وأنهار من الدمع رغم تمنع الهدب.

فجيعة.. بألف عنوان.

يقع الديوان في 86 صفحة من الحجم المتوسط، وصدر عن دار أبي رقراق بالرباط سنة 2022.

جعفر عاقيل

الفنان والباحث الذي منح للمحيط البصري عينا تراه

سعيد بنكراد

ما فتئ الباحث والمصور الفوتوغرافي المغربي الدكتور جعفر عاقيل ، يُعمق تجربة النظر التصويرية الميدانية ، بالتحليل والتنظير ، ولا غرابة فهو يعمل أستاذا للتعليم العالي بالمعهد العالي للإعلام والاتصال بالرباط / تخصص فوتوغرافيا وتحليل الصورة. كما أنه حصل سنة 2004 على دكتوراه في موضوع «تحليل الصورة الإشهارية التلفزية بالمغرب: مقاربة سيميائية». ومنذ ذلك الحين ستتمحور انشغالاته الأكاديمية حول موضوع جوهر الصورة واستعمالاتها وتحليل تأثيراتها في الأفراد والجماعات.

نشرت له مجموعة من الدراسات والأبحاث بمجلات مغربية وعربية. كما صدر له سنة 2014 ألبوم فوتوغرافي ، بعد إقامة فنية بالإقامة الدولية للفنون بباريس ، تحت عنوان: «الدار البيضاء – باريس: تجْوالات" ، وسنة 2015 عن منشورات الفنك كتاب موسوم بـ"نظرة عن الصورة الفوتوغرافية بالمغرب». كما صدر له سنة 2023 عن منشورات المركز الثقافي للكتاب مؤلف معنونَ بـ"الصورة الفوتوغرافية».

وقد صدر له أخيرا كتاب جديد يعزز هذه التجربة الفريدة يحمل عنوان «الصورة الفوتوغرافية» عن «المركز الثقافي للكتاب» بالدار البيضاء/بيروت ، ويقع في 192 صفحة من الحجم المتوسط ، تتوزع الكتاب ثلاثة أقسام هي :

-القسم الأول الفوتوغرافيا المغربية : تاريخها وثيماتها
-القسم الثاني الفوتوغرافيا المغربية : استعمالاتها وتأثيراتها
-القسم الثالث أثر الفوتوغرافيا في الكتابات السردية المغربية

ولن نجد إضاءة أسطع من المقدمة التي خطها الباحث المغربي السيميائي سعيد بنكراد ، لتقريب القارئ الكريم من هذا المؤلف الأيقوني..

الكتاب الذي بين يدي القارئ هو تفكير في الصورة، وفي جانبها الفوتوغرافي بالذات. وهذا ما يمنحه خصوصيته وتميزه. إنه رحلة في ذاكرة عالم تسلل إلى الأذهان من خلال ما تلتقطه العين وتحتفي به. فالواقع، على عكس ما تعتقد الرؤية الساذجة، ليس معطى ممتدا أمام عين محايدة، إنه مودع في الآلة وفي النظرة التي تقود خطاها، وهو ليس واجهة من واجهات الفضاء الغفل، بل هو تصرف في تفاصيله كما تحضر في الأهواء، لا كما تتحقق في الموقف الصامت.

لذلك كان الإبصار في العين عابر وكانت النظرة فيها خالدة. إن العين ليست أسيرة ما ترى، إنها تنتقي ما ترغب فيه وتشتهيه. ومن خلال ذلك تعيد تشكيل الأشياء وتتصرف في هيآتها، بل تعيد بناء العلاقات القائمة بين الكائنات والأشياء. «فالفرجة ليست مجموعة من الصور، كما يقول ذلك ظاهرها، إنها رابط اجتماعي يتحقق من خلال الصور»، كما يقول غي دوبور. وداخل هذه الفرجة لن تكون حقيقة الناس والمجتمع والأشياء في الصورة، سوى لحظات عابرة مشتقة من زمنية لا تتوقف؛ إنها تكشف عن نفسها داخل رؤية قد تكون «أصيلة» وقد تكون «مزيفة» حسب أصالة النظرة أو زيفها. ووفق هذا وذاك تتحكم الصورة في تفاصيل حياة الناس.

فقد تكون الفوتوغرافيا تقنية مستوردة من عالم غربي يتحكم في كل شيء، كما هو حال الكثير من المستوردات في حياتنا، ولكنها تعد نافذة نستعيد من خلالها ما ضاع من الكلام أو مما استعصى على الكلام الإنساني. فالتصوير ليس استنساخا لعالم ثابت في المكان أو هارب من زمنية لا تتوقف، إنه صيغة أخرى من الصيغ التي استعان بها الإنسان من أجل إنتاج حقائق أودعها في لغته وإيماءاته واستعمالاته المضافة لأشياء محيطه وكائناته، وذاك ما يشكل الواجهات التي يحضر من خلالها المخيال البصري في الفضاء العمومي.

لذلك اهتم هذا الكتاب بما أهمله الكثير من الباحثين في ميدان التعبير التصويري. فهو يستعيد نشاطا فنيا ظل لفترة طويلة يتحرك على هامش ما يصنف ضمن فنون البصر. لقد ارتبطت الصورة الفوتوغرافية في أذهان الناس في بداية عهدهم بالمدنية الحديثة بآليات الضبط الاجتماعي والأمني. فهي جزء من هوية بصرية تسكن أدراج السجلات المدنية وأجهزة الأمن. ولكنها كانت أيضا حلقة في سيرورة تشكل كينونة جديدة تزدوج من خلالها الأنا وتتعرف على نفسها من خلال وسيط هو ذاته نفسها. لقد تعرف الناس من خلال الصورة على نظير بصري يرصد تحولاتهم داخل الزمنية الاجتماعية.

وكنا في حاجة إلى كتاب من هذا النوع، بل في حاجة إلى الكثير منها في كل القطاعات البصرية في المغرب وخارجه. فمازالت مكتباتنا، في المغرب وفي كامل الفضاء الثقافي العربي، تشكو من خصاص في مجال التفكير البصري، رغم الحضور الطاغي للصورة في محيطنا، ورغم كل ما يقال عن حضارتنا إنها تقتات من الصورة ووفق إكراهاتها تتحقق الكثير من العلاقات الاجتماعية، (لنستحضر ما تفعله السيلفي حاليا في الفضاء العام، ولنستحضر أيضا اللحظات التي يقضيها الناس مبحرين في عوالم افتراضية مطواعة سندها الصورة وحدها).

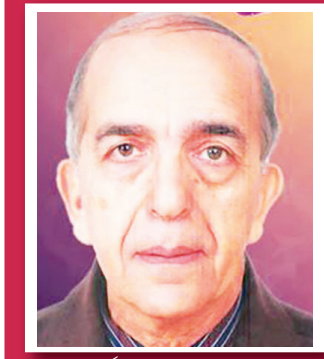
لقد اهتم الباحث بالتاريخ أولا. فقد دهمتنا التقنيات التصويرية ونحن أبعد ما نكون عن السيرورة التي قادت إلى اختراعها في الغرب. لذلك خصص حيزا هاما للحديث عن الموضوعات المصورة وعن المصورين الأوائل وتجاربهم وعن الدهشة التي رافقت فن التصوير. ولكنه اهتم أيضا بالصورة الإشهارية، فهي أيضا ليست من ممتلكات حضارتنا المحلية. لقد جاءت من الغرب كما جاءت السلع والآلات، وضمن ذلك اهتم بآليات التسويق البصري.

واهتم بالبورتريه السياسي داخل سيرورة التسويق الذي يعتمد الصورة ممرا إلى تفصيل القول في البرنامج السياسي، واعتنى أيضا بالفوتوغرافيا التوثيقية وبطاقة التعريف الافتراضية. ويبدو أنه سيكون من الأوائل الذين التفتوا إلى هذه الصيغة التسويقية الجديدة التي تؤرخ للحظة انشطار الأنا، وتخلصها من فضاء واقعي «يورث الهم والغم». وهناك الكثير من الموضوعات التي تستحق الدراسة، وتكشف عن ارتباطه، باحثا وفنانا، بمحيط بصري يحتاج إلى عين تراه.

وخصوصية الكتاب آتية أيضا من كون صاحبه، جعفر عاقيل، هو فنان في المقام الأول. لقد بدأ فنانا وجاء إلى البحث بعد ذلك. إنه لا يحاور نصوصا صامتة، لقد كان يبحث في كل دراساته التي يقدمها في هذا الكتاب عن جزء من وجدانه، كما رأته عيناه وكما هربته الآلة إلى الجسد الممثل.

سرود من أدب الأوبئة

1-1



د. مصطفى يَغْلَى

لقد واجه العالم أوبئة كارثية، فتكت بالملايين، وعانت منها البشرية في الماضي، اعتبرت مفصلية في تطور أجناس أدبية معينة، وأبرزها الطاعون بأوروبا في القرن الرابع عشر، وبالجزائر أواخر القرن التاسع عشر، والأنفلونزا الإسبانية أواخر العقد الثاني من القرن العشرين، والكوليرا بمصر في أربعينيات القرن الماضي. لكن تلك الجوائح منحت الساحة الإبداعية أعمالا مدهشة، وأسست لمستويات تعبيرية وأجناسية جديدة. وذلك لكون الوظيفة الاجتماعية تحسب ضمن وظائف الأدب(1)، بقرينة ما يتمتع به الإبداع من حساسية مرهفة نفاذة، إذ كثيرا ما تمكن الأدب من التقاط أفدح الأزمات الإنسانية حرجا، وجسدها في نصوص جمالية خالدة. وتحضرنا في هذا السياق، الأمثلة الثلاثة الدالة الموالية:

-المثال الأول، هو مجموعة (الديكاميرون) 1453، أو الأيام العشرة، للكاتب الإيطالي الشهير جيوفاني بوكاشيو، وقد تأثر فيها ببنية ألف ليلة وليلة، كما سنرى بعد قليل، إلى حد أن بعضهم قد سماها (ألف ليلة وليلة الإيطالية). ومعلوم أنه كان لهذه المجموعة القصصية، أثر كبير في الفعل الإبداعي السردي، بحيث يمكن الذهاب إلى اعتباره محطة تأسيسية، انطلق منها تطور فن القصة القصيرة الحديثة في أوروبا، حيث إن تأثيره كان حاضرا دوما في معظم المحطات المفصلية في مسيرة ذلك التطور.

-المثال الثاني، رواية الطاعون لألبير كامو 1947، وتعالج ويلات وباء الطاعون في وهران بالجزائر، بموازاة مع مآسي الحرب العالمية الثانية المأساوية. فكان عملا طليعيا مبشرا بما سمي نقديا بالتيار العبثي في الأدب، وهو التيار الذي سيتعزز بجهود وجودية جان بول سارتر، حيث مثل فقدان الحياة لمعناها مبدأ فلسفيا وجماليا جوهريا لدى هذين العلمين، خصوصا وأن الحرب العالمية الثانية كانت قد وضعت أوزارها، مخلفة واقعا دراميا، وشم الذاكرة الإنسانية بكثير من الشكوك، وفقدان الثقة في عالم ظالم مختل.

-المثال الثالث، عربي معروف، نقصد قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة، وموضوعها رثاء لمأساة الشعب المصري مع وباء الكوليرا، أواسط أربعينيات القرن العشرين، وما تركه من آلام وموت وآثار جسيمة، ألهمت الشاعرة العراقية المعروفة نازك الملائكة، قصيدة حزينة تنبض صورها الآسية بمشاعر الألم، على ما أحدثه جنون الكوليرا بالناس في مصر، وما نشره من رعب، كما لو أن الموت كان ينتقم من البشر، بتسليط الكوليرا عليهم، بين أنات الحسرة، وآهات الألم، وصرخات الموت، ونواح الثكل واليتم.

ولئن كانت (الديكاميرون) لجيوفاني بوكاشيو، قد أسست لتطور القصة القصيرة، واكتمالها في العصر الحديث، وكانت رواية الطاعون لألبير كامو مبشرة بتألق التيار العبثي في الأدب المعاصر، فإن قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة، قد دشنت انطلاق اتجاه ما سمي في النقد وتاريخ الأدب المعاصر، بالشعر الحر أو شعر التفعيلة، معززة بما اجترحه مواطنها الشاعر الشهير بدر شاكر السياب بديوانه (أزهار ذابلة)، في الفترة ذاتها.

وعليه، يمكن الحديث في حقل الإبداع، عن توجه أدبي موسوم بـ (أدب الأوبئة)، حقق تراكما إبداعيا ملحوظا، كما تدل هذه اللائحة الأولية:

- الديكاميرون، جيوفاني بوكاشيو، 1453.
- دفتر أحوال عام الطاعون، دانييل ديفو، 1722.
- الرجل الأخير، ماري شيللي، 1826.
- قناع الموت الأحمر، إدغار آلان بو، 1842.
- الموت في البندقية، توماس مان، 1911.
- حصان شاحب فارس شاحب، كاثرين آن بورتر، 1939.
- الطاعون، ألبير كامو، 1947.
- الكوليرا، نازك الملائكة، 1947.
- رواية اليوم السّادس، أندريه شديد، (1960).
- عيون الظلام، دين كونتز، 1981.
- الحب في زمن الكوليرا، غابرييل غارسيا ماركيز، 1986.
- العمى، جوزيه ساراماغو 1995.

ويلاحظ أن الأعمال الإبداعية التي تنصب على معالجة موضوع الأوبئة، غالبا ما تشترك في سمة التمركز حول عذابات الحجر والعزل الذاتي أو القسري، وسرعة انتقال العدوى، والتباعد الاجتماعي، وشدة معاناة ضحايا الوباء، واختلال القيم، وعشوائية الموت.

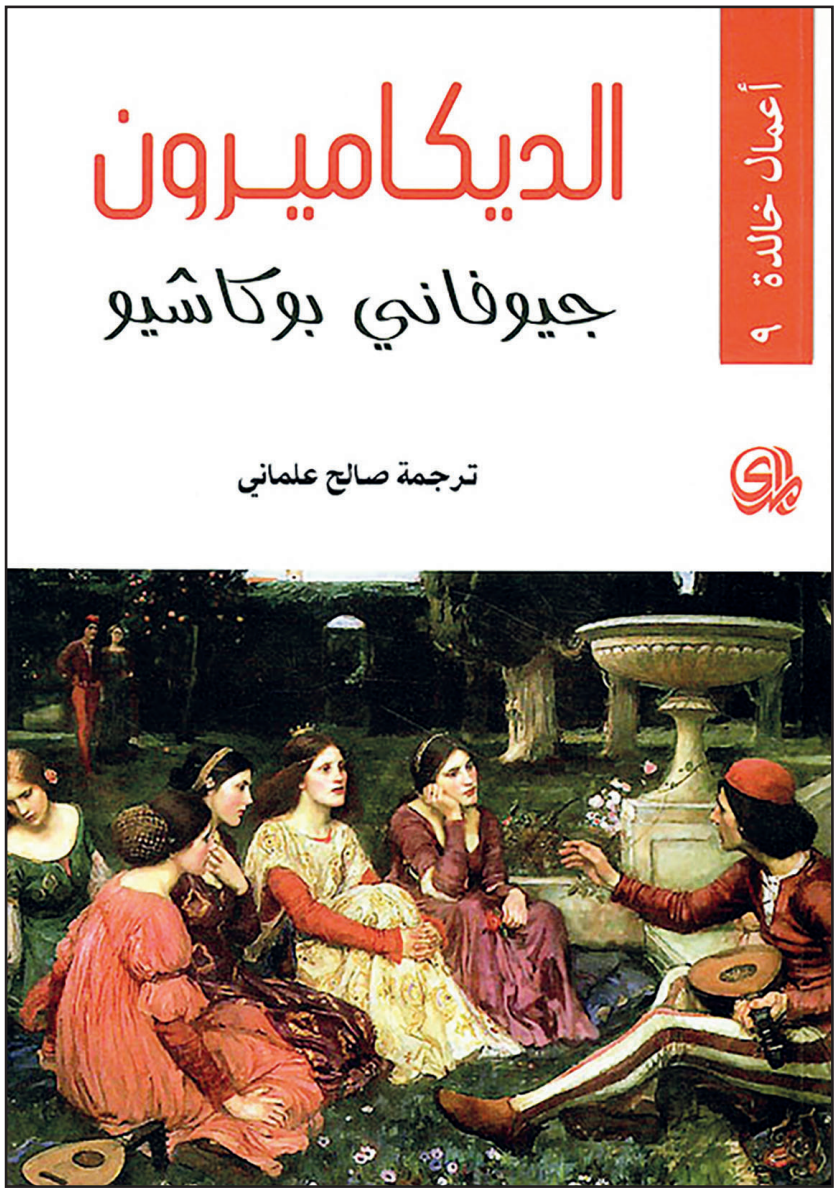
وبما أن ما يهمنا نحن في هذه المقاربة، محدد في النمذجة لتمثل الخطاب السردي لظاهرة الحجر خلال الوباء، ونظرا لأننا نعتقد أننا لن نجد من سرود الوباء الأكثر ملاءمة لمقاربة نماذجها نصيا، أفضل من (الديكاميرون) لجيوفاني بوكاشيو الإيطالي في القرن الرابع عشر، وقصة (قناع الموت الأحمر) لإدجار آلان بو الأمريكي في القرن التاسع عشر، ورواية (العمى) لخوسيه ساراماغو البرتغالي أواخر القرن العشرين. فقد تفوقت جميعها في رسم ظروف الوباء والحجر، على أن كلا منها قد صورها بشكل مختلف.

فما نسجله هنا في حق مجموعة الديكاميرون، أن بنيتها تتوزع إلى متواليتين بارزتين. الأولى عبارة عن افتتاحية على لسان الكاتب، تمثل نقطة انطلاق الأحداث، وتبدأ عند انتشار الطاعون الأسود في مدينة فلورنسا الإيطالية، سنة 1348، حيث فتحت القبور أفواهها لالتهام مئات الضحايا، إلى حد أنها لم تعد تستطيع استيعاب المزيد من الجثامين. ولعل جيوفاني بوكاشيو، قد عايش أهوال وفواجع هذا الوباء الفتاك، وفق ما يفهم من حديثه عن هذه التجربة المهولة، في تقديمه لليوم الأول من الأيام العشرة، المحتضنة لمحتوى مجموعته (الديكاميرون)، حيث يؤكد ((ويبدو مدهشا تصديق ما أؤكده، لو لم تكن عيون أناس كثيرين، وعيناي أنا بالذات، شاهدة على ذلك، وما كنت لأتجرأ على تصديقه، ناهيك عن كتابته، لو لم يره ويسمع به أناس كثيرون جديرون بالثقة))(2).

لهذا راح بوكاشيو يحكي في هذا المدخل، بإطناب وصفي، وتدقيق واقعي، وبغير قليل من الاشمئزاز، مرأوحا بين الضمائر الثلاثة (المتكلم، والمخاطب، والغائب)، دلالة على أن الجميع معني بهذا الخطر؛ يحكي كل تفاصيل البؤس المريع لكوارث الوباء المأساوية، ومشاهده المروعة، وآثاره الاجتماعية المدمرة، وانهيار سلطة القانون والكنيسة خلاله. وقد كرر الكثير من ذلك على لسان بامبينيا أكبر بطلات الديكاميرون، لدى اقتراحها الفرار من المدينة، للترويح عن النفس بأحد الحقول القريبة.

ونعتبر أن هذا الإمعان في وصف الخلل الذي أصاب الواقع الحياتي بمدينة فلورنسا، بسبب وباء الطاعون الشنيع، هو أداة لتوفير المسوغ الجمالي المحفز لانتقال رواة حكايات ديكاميرون إلى ملاذ آمن بضواحي المدينة، من أجل نسيان ما أحدثه الوباء من ترويع ومآس، وبغاية الترويح عن النفس بالموسيقى والغناء، والاستمتاع بجمال الطبيعة، ورواية الحكايات، خوفا من أن يجتثهم منجل الموت؛ مما مكن من إنجاز الهدف الأساسي من (الديكاميرون)، ألا وهو تخليق نصوص المتن السردي المائة لهذه الجموعة الحكائية.

فأمام عوامل الطرد، التي ناءت بها مدينة فلورنسا، ومن أجل نجاة رواة الديكاميررون بأنفسهم من العدوى المميتة، آثروا وهم عشر شخصيات من طبقة النبلاء: سبع شابات (بامبينيا، فياميتا، فيلومينا، إيميليا، لوريتا، نيفيله، إليسا)، وثلاثة شبان (بانفيلو، فيلوستراتو، ديونيو)؛ نقول آثروا الفرار من مدينة فلورنسا الموبوءة،



خصوصا بعد أن هجرهم أهلهم فرارا من الوباء أو موتا به، فتوجهوا إلى الانعزال في أحد القصور بحقل مجاور، مما يمكن اعتباره حجرا ترفيهيا اختياريا من نوع خاص، يحقق نسيان البؤس الذي نزل بمدينتهم فلورنسا، ويوفر متسعا للانشراح والهناء. ويخامرنا في هذا السياق، اعتبار الحجر الهروبي للشخصيات المؤطرة لسلسلة حكايات الديكاميرون، معادلا موضوعيا لهروب بوكاشيو ذاته من مآسي الطاعون، نحو الاستغراق في كتابة مجموعته ديكاميرون.

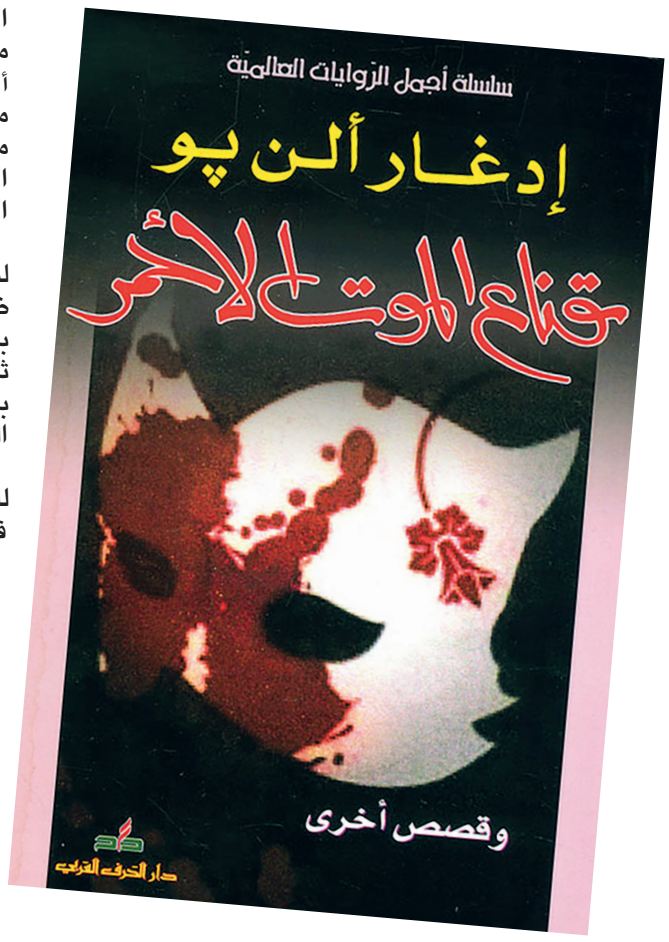
ويتفنن بوكاشيو في رسم صورة الفضاء الرومانسي الرائق، الذي تم فيه الحجر الاختياري، بكثير من الاستقصاء لمؤثثاته الطبيعية الجميلة، والمعمارية المسعفة في توفير الراحة والرضى، إمعانا في تعويض رواته معاناتهم الضاغطة في فلورنسا، ونسيان ما خلفوه وراءهم من شناعة وكآبة، معتمدا على أداة الوصف السردي، كما نرى في الاقتباس الموالي:

((كان المكان المذكور يقوم على رابية صغيرة، بعيدة من كل الجهات عن الدروب. تنتشر فيها أنواع وفيرة من الأشجار والنباتات، خضرتها الوارفة تبهج النظر. وعلى قمة الرابية قصر، يتوسطه فناء جميل وفسيح وأروقة وقاعات وغرف كثيرة، جميعها بديعة ومزركشة بنقوش ورسوم مبهجة، ومحوطة بمروج وحدائق غناء، وآبار مياه باردة، وأقبية مملوءة بالأنبذة الفاخرة، من تلك التي تناسب محترفي الشراب الذواقة أكثر مما تناسب سيدات قنوعات وشريفات. ووجد القادمون البيت نظيفا ومريحا، والأسرة مرتبة في الحجرات المترعة بكل أنواع الزهور التي يتيحها الفصل، وكذلك بأكاليل السعف.)).(3)

أما المتوالية الثانية، فقد انطلقت حين حفزت دوافع السلوان والاستمتاع، خلال الحجر الاختياري، إلى ركون مجموعة الرواة إلى التناوب على رواية سلسلة الحكايات، تناسيا لويلات الطاعون في فلورنسا. وهنا يبرز استلهام الديكاميرون لآليات ألف ليلة وليلة السردية. من ذلك، أن بامبينيا يمكن اعتبارها النسخة الثانية لدنيا زاد أخت شهرزاد. فهي التي تقترح التناوب على الحكي، ويستجيب الآخرون. وهذا يذكر بطلب دنيا زاد المتواطئة، في الليلة الأولى، من أختها شهرزاد: ((بالله عليك يا أختي حدثينا حديثا نقطع به سهر ليلتنا، فقالت [شهرزاد]: حبا وكرامة إن أذن لي الملك المهذب)).(4) ومن ثم تنطلق سلسلة الحكي عبر صفحات كل من الديكاميرون وألف ليلة وليلة. مع الإشارة إلى أن الدلالة المشتركة بين بامبينيا ودنيا زاد، تكمن في الاعتراض على الموت، والأمل في المستقبل، فبالحكي تستمر الحياة، وبالسكوت عنه يحضر الموت. كما أن المتنين يشترك أيضا في نوعية البنية السردية. فقد استنسخت الحكاية التاسعة باليوم العاشر من الديكاميرون، شكل وموضوع (حكاية المتلمس مع زوجته)، من ألف ليلة وليلة، مع بعض الاختلاف الهامشي، الذي لم يفسد الأصل. لكن أهم مظهر لهذا التقاسم البنيوي، يبدو في توزع (ألف ليلة وليلة) إلى حكاية إطارية، تدور ملابساتها بين شهرزاد وشهريار، ومتن حكائي متفرع عنها، تكاد كل حكاية فيه تستقل بموضوع نصها عن غيرها. وكذلك الأمر في الديكاميرون، التي اعتمدت حكاياتها هي الأخرى نفس البناء. ذلك أن مناقشة تجربة الرواة المريرة مع جائحة الطاعون، وما دار بينهم خلال انعزالهم في الحقل للترويح عن النفس، واتفاقهم على تناوب الحكي بينهم، كلها تكوّن الحكاية الإطارية، بينما تدخل الحكايات المائة المكونة لمتن الديكاميرون، ضمن فسيفساء الحكايات الفرعية، بموضوعاتها المتنوعة المختلفة. علما بأنه ((قد عُرف مثل هذا القالب، منذ القرن الرابع عشر، في بعض روايات الطليان الذين لا يستبعد أنهم نقلوه عن الشرق لما كان بين بلادهم والبلدان الشرقية من علاقات تجارية وتبادل منافع وخدمات)).(5)

إن هذه الفقرة تنبهنا إلى إمكانية ربط تلك البنية السردية المشتركة، بنوعية رواية الحكايات في المتنين، التي تتسم بتعدد الرواة. إذ تروي شهرزاد لشهريار حكاياتها، ثم تتوارى، فيتلقف منها أبطال الحكايات الفرعية دفة الرواية. وكذا تتدرج الرواية في الديكاميرون، من شخصية إلى أخرى، فيروي المؤلف عن مجموعة الشباب، الذين يتناوبون هم بدورهم على رواية الحكايات الفرعية فيما بينهم، ومنهم ينتقل خيط الحكي أحيانا إلى بعض أبطال الحكايات، مثل اليهودي في الحكاية الثالثة من اليوم الأول.

ويشبه ما قام به إدجار آلان بو، في قصته القصيرة (قناع الموت الأحمر)،(6) ما لمسناه في (الديكاميرون)، من حيث التركيب الثنائي للبنية السردية. فهو أيضا يبدأ في المتوالية الأولى بتقديم صورة مرعبة عن الطاعون الأسود، حيث توسع في وصف الوباء، ورسم الصورة المأساوية، الحاملة لبشاعة ما لحق بالناس العاديين، نتيجة هذا الوباء اللعين، مع حس نقدي خفي لطبقة الإقطاع، المجسدة أنانيتها في صنيع الأمير



روسبيرو السعيد، الذي انصرف وحاشيته عن الناس، وتركوهم لمصيرهم ((واتخذ من التدابير ما يجعل الحاشية تستخف بالمصابين وتسخر منهم.. فعلى العالم الخارجي أن يعنى بنفسه.))(7).

أما المتوالية الثانية، فقد تكفلت برصد حركة النبلاء في هروبهم واستمتاعهم وهنائهم، وعزفهم عن القيام بمسؤولياتهم تجاه عامة الناس، وأخيرا موتهم. فقد افتتحت القصة بـ:

((عَمَّ وباء «الموت الأحمر» الوبيل البلاد بأسرها، وكان مروعا لا مثيل له في التاريخ.. فالدم القاني لحمته، والاحمرار المخوف سداه.. ومن مظاهر هذا الوباء الآلام المبرحة، والدوار المفاجئ، وتدفق الدم على الجلد، مع انحطاط مستمر إلى درجة الانهيار.

فإذا ما انتشرت البقع القرمزية على جسم الضحية عموما، وعلى وجهه خصوصا، ابتعد عنه الناس كما يبتعد السليم عن الأجرب، وحرموه كل عطف وحنان. والمستغرب في هذا الوباء أنه لا يتطلب للقضاء على المرء أكثر من نصف ساعة فقط))(8).

وسرعان ما انتقل الراوي في المتوالية الثانية الطويلة، إلى متابعة انشغالات حاكم الإمارة المنكوبة، الأمير بروسبيرو ((بيد أن الأمير بروسبرو كان سعيدا، وشجاعا، وحكيما، فحين رأى نصف سكان إمارته قد أصبحوا في عالم الفناء، استدعى ألفا من أصدقائه المعافين، الخالين من الهموم، وكلهم من فرسان البلاط وسيداته، ولجأ معهم إلى دير شبيه بالحصن، ضاربا عليه وعليهم حصارا منيعا..)).(9)

ولما كان الفضاء في الديكاميرون متميزا بالاتساع والانفتاح والتنوع، فقد ساهم في الإيحاء بسمة التفاؤل في آفاق المستقبل، ولا عجب فهذا التوجه ملائم لإنسانوية بوكاشيو، كما انعكس على موضوعات قصصه الشائقة. بخلاف فضاء الدير المغلق في قصة قناع الموت الأحمر، ذي المعمار القوطي المهيب، الذي يذكر بالموت والعالم الآخر، سيما فضاء الغرفة السابعة السوداء، التي يتم بواسطتها تغريب الواقع، فتدخل المتلقي في دوامة حيرة فانتستيكية مرعبة، تذكر بتأثير العوالم الخرافية للحكاية العجيبة، حيث الأشباح والجن والعفاريت والغيلان.

والمفارقة، أنه نظرا لمناعة الدير، ومتانة جدرانه السميكة العالية، فإن الأمير وحاشيته قد توهموا بأنانية مفرطة، أنه سيحميهم من أي سوء، وعلى العالم الخارجي أن يتدبر أمره بنفسه. خصوصا وأن جميع الحاجيات من مؤونة وبراميل الخمر المعتقة وفيرة، وعوامل الترفيه من مهرجين وموسيقيين ومغنين وراقصين، وربات الحسن والجمال، متوفرة في الدير بكرم، ما عدا الموت الأحمر طبعا، وإن كان يساكنهم في الغرفة المظلمة.

وهنا يتدخل الراوي مثل بوكاشيو في الديكاميرون، ليتخلى عن ضمير الغائب المعتمد في الحكي، مستعملا ضمير المتكلم المفرد، في استئذانه: ((ولكن علي أن أصف بادئ ذي بدء الغرف التي أقيمت فيها هذه الحفلة...)).(10) ثم ينطلق بضمير الغائب في رسم صورة الغرف الهائلة، بألوانها ومحتوياتها المدهشة، إلى أن يصل إلى الغرفة السابعة السوداء المرعبة، التي سيبتزغ الموت من سوادها.

إن الرعب القوطي الرهيب، المجلل لعالم القصة، المثير للتوتر، هو ما يكشف مفتاح هذا النص الفاتن، المتمثل فنيا وفلسفيا في حتمية الموت. إن الموت لم يعبأ بضحايا الموت الأحمر في الإمارة، ولا جامل أميرها بروسبيرو وحاشيته المتحصنين في الدير. فالموت هنا، على عادة الأدب القوطي، هو البطل الدرامي، المجسد للوباء نصيا. ولا عجب، فهذه القصة تعد من أروع النصوص السردية في أدب الرعب، الذي ساد في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

ذلك أنه رغم تستر الراوي، ربما لأنه غير عالم بكل شيء، على حقيقة الموت ببعده المصيري الحتمي، من غير أن يتم الإعلان عنه حتى خاتمة القصة، مما ضخم من هول الصدمة التي أصابت الهاربين من الموت في الدير، وفاجأ المتلقي؛ ومع ذلك فإن طيف الموت باعتباره بطلا معنويا للقصة، كان مهيمنا على كل مراحل نمو الحدث؛ ذلك أن الوباء يحصد أرواح الناس، والحجرة السابعة السوداء تنفث بكل محتوياتها رائحة الموت، والساعة تعدُّ بنغمات جنائزية لحظة وصول موعد موت الأمير والحاشية، والجدران العالية السميكة بأبوابها الحديدية المنيعة، تنهزم أمام قدرة الموت على التسلل والاقتحام.

هوامش:

1) راجع: رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972، ص. 119.
2) الديكاميرون، تر. صالح علماني، المدى، دمشق، ط 1، 2006، ص. 41.
3) نفسه، ص. 51.
4) ألف ليلة وليلة، هذبه وصحح لغته الأب أنطوان صلحاني، وأشرف على نشر الطبعة الرابعة رأفت البحيري، المطبعة الكاثوليكية، ج. 1، ط 4، بيروت، لبنان، 1957، ص. [9].
5) نفسه، ص. [10].
6) مجموعة (قناع الموت الأحمر وقصص أخرى)، إعداد وتقديم وتحليل الدكتور رحاب عكاوي، سل. أجمل الروايات العالمية، دار الحرف العربي، بيروت، ط 1/ 2009، صص. 136 ـ 140.
7، 8، 9) نفسه. ص. 136
10) نفسه. ص. 137.

البئر

ادريس عزابي

١

انتهى فصلُ الصيف بخيره وشرّه وأقبل فصل الخريف بلهث، الجو حارٌ يلفحني نسيما منعشا، ومع ذلك أتحلى بالأمل والرجاءُ، أعرف أن عطلة الصيف في البادية لا تعني الراحة والاستجمام، وإنّما معناها العمل الشاق، فأنا مطالب مثل زملائي بمساعدة والدي في أعماله، لا يشفع لي المعدل الجيد الذي حصلتُ عليه آخر السنة، ولو أن والدي كان دائما يربط بين المردودية والمكافأة، لطالما انتظرتُ منه أن يكافئني بدرّاجة هوائية، نظير ما حصلتُ عليه من معدلات جيدة، أدركتُ في ما بعد أن الدّراسة عندَ والدي لا تدخل في نطاق المردودية، لذلك كان العمل يستمرُ بالنسبة لنا أيام العطلة، فكلُ واحد منا تُسندُ إليه مهمة؛ الأخ الأكبر يُساعد والدي في الحصاد وجمع المحصول والأخ الأصغر مهمته الرعي والأخت تساعد الأم في إعداد الطعام وتنظيف البيت. يتكرر هذا العمل طوال أيام عطلة الصيف.

كان الاستيقاظُ باكرا، قبل طلوع الشمس، يستمر العمل الدؤوب طوال بياض النهار، كانت مهمتي بالأساس، جلب الماء، إلى جانب مهام أخرى فرعية، وهي مسؤولية كل فرد في جميع أسر القرية أن يُسنَد إليه عبء السقاية، من واجبي أن أسقي الدار مرتين على الأقل في اليوم، واحدة للدواب وأخرى للدار.

كانت المهمةُ شاقةً ومضنية، تتطلب صبرا وحنكة، أضع القربتين على الحمار وأحمل سطلا وحبلا، وأتوجه إلى البئر بين جبلين على أرض مشاعة بين سكان القرية إلى جانب آبار أخرى، كانت بئرا معطاءً، مبلطةً بالإسمنت، على مقدمة الآبار، يطلب مني أحدهم سطلا أو سطلين يكمل به ملء قربتيه، أحيانا أستحيي وأحيانا أعتذر، لم يعد ماؤها يكفينا، فكيف أعطي منه للسائلين. يضطرُ والدي في فصل الصيف حين ينضب ماء البئر للنزول إلى قعرها وهو يحمل فأسا... وفي ذلك اليوم المشؤوم من شهر يونيو هوت صخرةٌ من الأعلى على والدي، كسر فكّه وألزمه الفراش أياما بمستشفى ابن سينا، لا يتناول الطعام إلا سائلا من الأنبوب عبر أنفه.

(...)

كان الطلبُ الأساسي للساكنة هو فكّ العزلة عنهم، ماءً وكهرباءً ومسالكَ... استحدث المرشح بئرا عميقة مقابل أصوات الناخبين، كانت له الأصواتُ وكان لهم البئر، بئرٌ عميقة قريبة من بئرنا، شربت ماء كل الآبار المجاورة، بما فيها بئر والدي، كانت البئرُ الجديدةُ مشاعة بين أنصار الرئيس، يسقون بالتتابع الجار ثم الجار بالجنب، يسجل الحارس كل ذلك على ذاكرته. أحرصُ على دوري، أسقي في كل يوم مرة، بعد الظهر، ثم تحول إلى ما بعد العصر، أنتظر حتى يحين دوري، حكايات تجري على جنبات البئر، كان قطب الرحى يجتمع عنده الأفراد والحمير والبغال يختلط النهيق بالكلام، كان مثل الموسم اليومي يجتمع فيه كل من صوت لأجل الرئيس.

في شهر يوليوز اشتدّ الحرُّ ومعه الصراعُ أكثر، أمسى دوري بعد المغرب، أتساءل، إن الأرضَ مشاعة بين الجميع وكذلك البئر، فلماذا غدا ماؤها مقصورا على أنصار الرئيس؟! انتقلت المشاحنة من الملاسنة إلى الاشتباك بالأيدي، ولكي يمتصَ الرّئيس غضب العامة وعدَ بحفر بئر أخرى في الانتخابات المقبلة.

(...)

لم تنته العطلة بعد، لم ينته العذاب، ويستمر البحثُ عن الماء في مكان آخر، أشدُّ الرحيلَ مَمتطيًا بغلا، رحلةُ الصَيف والخريف، أقصدُ الدوار الذي توجد به مدرستي، كنتُ أقصده مترجلا من أجل الدراسة، ها أنا أقصده في العطلة راكبا. أستغل معارفي هناك، يسقون لي، مرة ومرات وتتوالى الأيام. أجدُ نشوةَ الانتصار حين أرجع بالقرْبتين ممتلئتين، أي نشوة تعادل هذه، يهون أمامها التعب وتتجدد الطاقة، ترتوي الأغنام وتجد أمي ما تقضي به حاجتها، في اليوم التالي أشمرُ لرحلةٍ أخرى أعرف مصدرها، أطرقُ أبواب معارفي، أنتظرُ، في كل يوم تزداد مدة انتظاري، لم أعُد وحدي أقصد بابهم، أصبحتُ أجد منافسة من أبناء قريتي، أحيانا يُصابُ القلبُ بالانكسار مهما كان قويا مصرا، ولكنني لا يمكن أن أرجع خاوي القربتين.

كانت المسافة تقدر بخمسة كيلومترات، كيف أرجعُ خاوي الوفاض، حرارةُ الصيف تلفح وجهي، الأمل والرجاء، أقصد دوارا آخر، لعل وعسى، أطرقُ باب أحدهم، تنبح كلابهم على بغلي: «ماذا تريد؟»

- «أريد ماءً.».

- « اسأل من يمتلكون الآبار»

أطرقُ باب المنازل الكبيرة وأنتظرُ، الشّمسُ تميل نحو الغروب، لا يمكن أن أرجع خاوي القربتين. حرارةُ الصيف تشوي الوجوه، أشم رائحة العرق، عرقي يمتزج بعرق البغل، يغشى الحزنُ الإحساسَ ويلبسه، أكتم العَبرة، أرى في عيني بغلي التعب، وعلى لسانه يسيل لعاب جاف.

ينصحني أحدهم، بأن أتوجه إلى واد سبو، «هل تمزح؟»

- « بلى، رجالُنا يترجلون إلى هناك من أجل جلب الماء»

- «هل يكفي الوقتُ، للذهاب والإياب؟ «

- « تكفيك أربع ساعات ذهابا وإيابا»

الوقتُ على وجه التقدير الرابعة عصرا، الحاجةُ تدعو إلى المغامرة، لا خيار ثالث، إني لا أتحمل تقريع أبي ولا سخرية إخوتي، أكره الرجوع خاوي الوفاض، نظرتُ إلى وجه بغلي، التعب باد على محياه، لكن نظرته تشعُ بالتحدي.

أمَني نفسي بالانتصار، وراء كل انتصار حافز، وراء هذه الربوة أجد واد سبو، بل وراء ذاك الجبل، الوقتُ يميل نحو الغروب، أسألُ أحد المارة. أين الطريقُ إلى سبو؟ أعرفُ أنه في هذا الاتجاه. لكن، أسأل عن مسالك مختصرة.

ها هو الماء يجري في الواد زلالا أزرقَ، يجري هديرا، أو هكذا تهيأ لي، أرى الانتصار والفوز معا، أيُّ عزيمة هذه، أودُّ أن أحضنه، أن أنقله إلى الدوار، تمنيتُ أن أحمل أغنامي لتشرب حتى ترتوي.

اقتربتُ منه كما يقترب الطفلُ من حضن أمه بعد اشتياق، ترجلتُ على حاشية منبسطة عليها آثار أقدام البغال والحمير، وأنا أشدُّ بلجام بغلي بحبل متين، شَربَ البغل حتى ارتوى غمستُ قدميَّ وغسلتُ وجهي، اختلط ماء سبو بعرقي، أين يسَير هذا الماء؟ لماذا لا يمر على قريتنا؟

(...)

أغرفُ ما يحمله السطلُ من الماء وأفرغه بالقربتين المتعادلتين على ظهر البغل، أفرغ أكثره خارج القربتين، قامتي القصيرة لا تصلَ، أربط السطل بالحبل، يداي ترتجفان، أستعينُ بصخرة أقف عليها حتى أصل إلى ظهر البغل، سطل تلو آخر، مرة بالقرْبة اليمنى ومرة باليسرى، وعند كل سطل أقترب من الانتصار... وفي لحظة، لا أعرف كيف جُرفتْ الصخرة التي كنتُ أقف عليها، فقدتُ توازني، قدماي يجرهما الماء ويداي تقبضان على الحبل، يمتصني الواد، أتمسك بالحبل، أطلق السطل، أراه يغرق بالقرب مني، يجرني الواد جرًا، لا أعرف السباحة، أشرب الماء مرغما، لا أستطيع أن أبلعَ المزيد، ما زلتُ أمسِكُ بالحبل. هل هو الحبل المربوط بالسطل أم الحبل المربوط بلجام البغل؟

من أعمال الرسام الفرنسي كلاين برونو

قطب الريسوني

في لَحَظات مُخْضَلَّة فُتِحَ بابُ الكعبة ليُصلِّيَ المؤتمرونَ بمجمع الفقه الإسلاميِّ بجدَّةَ في جَوْفها ، وكان دخولُها إنْعاماً سَابغاً من عاهِل البلاَد .. وجدَتْ نفسي بين جُدران رُخاميَّة أربعة ، مُزيَّنة بلوَحات قرآنيَّة ، ومن السَّقف تَتدلّى قناديلُ بهيّةٌ ، والمهابة تجلّلُ المكانَ بغلالات نورانيّة شفيفة ، لم تكْتَحِلْ بها العينُ قَبل .. وجدتْ نفسي بين جُدارن تاريخ باذخ كرَّ شريطُه في ذاكرتي ، فاستسلمتُ لتيّار أحداثه وملاَحمه .. وعندَ خروجي من جوفِ الكعبةِ بعدَ الصَّلاةِ فيها ، كانَ عَشقُ المكانِ قد اسْتَوْلى على خاطري ، واسْتَجاش كوامنَهُ ، فقلتُ شَادياً في مِحْرابِ الموقِف ..

في مِحْرابِ الرِّوحِ

بَثَّني الحُسْنُ سَلامَهْ ... ومَضَى يَرْمي سِهامَهْ

فَهَوى القَلْبُ صَريعاً ... نازِفاً يَشْكُو غَرامَهْ

مَا رَماهُ غَيْرُ سَهْمٍ ... مِنْ رُؤاءٍ ووَسَامَهْ

ما سَبَاهُ غَيرُ نُورٍ ... شَرِبَ الرّوحُ مُدَامَهْ

كَعْبَةٌ أَهْفُو إِلَيْها ... كَغُصَيْنٍ لِيَمَامَهْ

وأُصَلّي في رُباها ... قاطِفاً شَهْدَ الإقَامَهْ

ومِنَ الذِّكْرِ زُلالٌ ... طَبَّ مِن جِسْمي سَقامَهْ

إنَّها إيرَاقُ نَجْوَى ... وَلَمَى الحُسْنِ وشَامَهْ

ورُؤى الفَجْرِ تَهادَتْ ... وتَنَدَّتْ كَغَمامَهْ

وتَسَابِيحٌ عَذَارى ... وطُيوبٌ مِنْ بَشامَهْ

طُفْ بها تَرْوِ أُوَاماً ... بابْتِهالاتِ السَّلامَهْ

جَدِّدِ العَهْدَ بِرَوْضٍ ... عَاطِرٍ يُزْجِي سِجامَهْ

لَيْسَ كالآيِ بُرَاقٌ ... أَمْسَكَ الهَادي زِمَامَهْ

فَالمَدَى أَعْرَاسُ صُبْحٍ ... والهُدَى أَمْسَى عَلاَمَهْ

لوحة بريشة فهد خلف

مكة المكرمة 26 فبراير 2023

درس أحمد اليبوري

في كتاب "في شعرية ديوان روض الزيتون"(*)

علال الحجام

1

ما من خطاب نقدي إلا ويخفي بداخله ذاكرةً سردية صلبة يطرح فيها الناقد باعتباره سارداً أسئلةً جوهرية من قبيل: كيف الوصول إلى حقائق نسبية تشكل معرفة بالنص المدروس؟ ما الذي قام به صاحبُهُ ليكون نصّه أدبا / (شعرا في حالتنا)؟ وفي حالات أخرى قد يَخرُجُ الناقد بالترسيمة السردية إلى الاهتمام بالفضاء الذي عاش فيه صاحبُ النص: من هم الأشخاص الذين أثروا فيه؟ ما الشروط التي أحاطتْ به وهو ينسج النص؟

هكذا يغدو العمل الأدبي أشبه ما يكون بحدث تاريخي، أو واقعة اجتماعية، أو قصة حبّ متشابكة الخيوطً أو خلاف عائليّ بسيط، أو حتى أسطورة يمكنَ لأيّ راوٍ من الرّواةً أن يرويها بالصيغة التي يختّارها ويرتضيُها. هذا الراوي الذواقة قد يكون قارئا عاديا، وقد يكون قارئا متخصّصا إذا رقّتْ ذائقته وبلغت حساسيتُها مستوى عاليا يخرجها عن المألوف، فنسميه ناقدا أدبيا يُصدرُ حُكما معلّلا على النص المقروء وفقاً لمنطق جماليٍّ خاصّ.

وتّبعا للعادة، تنطلق ترسيمة مثل هذا الكتاب من طرح أسئلة ضمنية أولية من قبيل: ما هي الشروط السوسيو ـ تاريخية التي شكلت المناخ الذي أنتج فيه الشاعر شعره برؤية محددة للعالم؟ ما هي الروافد الفنية التي غذّته؟ ما الذي جعل الشاعر يختار الكتابة في أغراض معينة دون غيرها؟ ونحن لا نشك في أن الإجابة الضمنية عن هذه الأسئلة الأولية هي التي حددت مسار البحث. والحال أن التساؤل حول مشروعية إيراد فرش تاريخي، أو الاهتمام بحياة الشاعر، وعلاقاته المختلفة على سبيل المثال، كان ضرورة معرفية تضيء حقيقة ارتباطه بالكلاوي ومحيطه، وتجلو تأثير حياة اللهو على شعره، مثلما توضّح اهتمامَهُ بقضايا كبيرة مثل معاناة الحرمان، وقضية فلسطين، واحتلال ليبيا، والوحدة العربية، والموقف من الإصلاح الاجتماعي.

إن مقدمة كتاب «في شعرية ديوان رياض الزيتون»(1)، هي أيضا بمثابة تمهيد سردي يقوم بنفس الوظيفة التي تقوم بها بدايات كثير من الروايات، وتلخص ما سيفصّل في مائة وستين صفحة، وتحفزنا إشاراتها الخاطفة لأحداث ووقائع نعرف أنها شعرنت لكي تغمرنا بمتعة جمالية قصوى. لم يقدم الناقد في مقدمته كل شيء بتأكيد، ولم تكن استراتيجيته السردية من السذاجة بحيث تفضح كل أوراقه دفعة واحدة، لكنها اكتفت بتشويقنا وتهييئنا لتقبل مادة الكتاب فصلا فصلا. وإذا تأملنا "اللص والكلاب"، فإننا نجد نجيب محفوظ يقوم بنفس المهمة، حين يستهلها بوصف لحظة خروج سعيد مهران من السجن قائلا: «مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن الجو غبار خانق، وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحدا. ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصم يبتعد منطويا على الأسرار البائسة»(2)، إذ يلخص في أقل من أربعة أسطر معطيات على جانب كبير من الأهمية تنبئ بما سيحدث في الرواية، من خلال المفاجأة الدالة التي اصطدم بها سعيد مهران وهو يتسلم البؤس الذي سيرتديه مباشرة (البدلة الزرقاء، الحذاء المطاط)، ويتساءل بصمت عن غياب أهله الذين لم يكن منهم أحد في انتظاره، وهو ما ينذر بالعاصفة.

ولكي لا يُعْتَقَدَ أننا نعتبر مقاربةَ أستاذنا مقاربةً خارجيةً تفصلُ جسدَ النّص عن روحه، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ ما كان يشغل دراسته لديوان "روض الزيتون" أكثر هو منجزه الشعري، أما إلقاؤه الضوء على حياة الشاعر والمناخ الذي عاش فيه فقد كان في الحقيقة مجرد وسيلة لرفع اللبس عن شروط تكوّن الكتابة، إذ ليس من السهل على القارئ أن يفهم قصائد الغزل المذكر على سبيل المثال، ما لمْ يطّلعْ على الحياة التي عاشها صاحبُها في قصر الكلاوي.

2

ميّز الأستاذ اليبوري في شعر محمد بن إبراهيم بين نوعين من القصائد، نوع ذاتي بما هو وجدان ومعاناة وملذات. ونوع ثان غيري يوجد خارج الذات، ويعالج مواضيع الإصلاح الاجتماعي والوحدة العربية والحرب العالمية الثانية، ومع أنها مواضيع لا تخلو من التفاعل الوجداني معها، فإن تفاعلها مختلف عن التفاعل مع قصائد النوع الذاتي التي بدا فيها الشاعر أكثر تحرراً حين أطلق العنان لأهوائه غيرَ مبالٍ برقابة الأنا الأعلى وقسوة عيون المجتمع المحافظ.

ويلاحظ الدّارس أنّ من سَمات هذه الكتابة الشعرية التّوليفَ بين المقدّس والمدنّس، توليفاً يعكس ما تلقّاهُ الشاعر في أحضان أسرته المراكشية المحافظة، وما تلقاه خارجها في وكر الكلاوي المتهتك الذي يعصف بكل القيم الأخلاقية. ما تعلمه في القرويين وكلية ابن يوسف بمقابل ما أكْسَبَتْهُ إياه مسامرأته الحمراء ونزقه المجنون، غيرَ أن تعامل الناقد مع النصوص كان تعاملا واحدا، لأن ما ظلّ يبحث عنه بين ثناياها ذو جوهرٍ واحد وإن غيّرَتِ التفاصيل ملامحه.

3

لا غرو أن الدّارس يعي جيدا أن النصّ الشعري طبقاتٌ بلّورية دقيقة تلفّ جوهره اللامرئيّ، وتتولى العملية النقدية إزاحتها الواحدة تلو الأخرى لكشف المحجوب، والاستمتاع بسرّه الخاص الذي لا يشبه أي سرّ آخر، مما استوجب البحث عن آليات قادرة على معالجتها وفقا لأجهزة فعالة نكتفي بالوقوف عند أربعٍ منها هي الجهاز المرجعي، والجهاز التأويلي، والجهاز الحجاجي، والجهاز التشكيلي.

أ ـ الجهاز المرْجعي: ويتجلى في الإحاطة بأمرين اثنين: أحدهما هو ما كتب عن الشاعر المدروس، وخاصة دراسات العارفين بمسالك شعَريته وحياته، عبد الله كنون، محمد بن العباس القباج، أحمد الخلاصة، أحمد متفكر، قاسم الحسيني، عباس الجراري، عبد الكريم غلاب، محمد الشرقاوي إقبال، إبراهيم السولامي، محمد شوقي بنبين وشقيقه الماحي(3)، فهؤلاء وغيرهم لا يمكن لدارس ديوان شاعر الحمراء أن يتجاهل ما سلطوه من أضواء على الشاعر وشعره.

والثاني هو الدراسات التي تسمح بالتوسع في مناقشة قضايا شتى يلتفت إليها الدارس في سياق تحليله لشعر ابن إبراهيم، وخاصة ما كان منها متصلا بالنقد والشعرية (أبو علي الحاتمي، حازم القرطاجني، جونيت) أو الجنسية الجندرية (فاطمة المرنيسي)، أوالتاريخ والسياسة (ماكسويل كابان).

وفضلا عما تقدم، لا ينبغي نسيان تجربة الدارس وحنكته في التعاطي مع النصوص الأدبية اللتين مكنتاه ولا شك من قراءة المتن قراءة مخبرية متأنية تستغور قصائده وتغوص عميقا لاكتشاف لآلئها ويواقيتها، وهي قراءة مباشرة للنصوص سمحت مصاحبتها بخلق ألفة معها قاد إلى تذليل الرحلة بين القارئ والمقروء، وردم الهوة بينهما، وحَمْل النص على الإفصاح عما يضمره، على العكس تماما مَن الاعتماد دائما على وسيط يترجم ما يقوله هذا النص أو ذاك.

ب ـ الجهاز التأويلي: إنّ دواليب هذا الجهاز جماليةٌ محضةٌ تسمح للدارس منذ البداية ببرمجة آلياته بغية التمييز بين ما هو شعري وما هو غير شعري، ومن سماته القدرة على التقاط الجوهري في النصوص المحللة.

وسواء أكان النص ذا بُعد أيديولوجيّ، أو قوميّ، أو وطنيّ، أو أخلاقيّ متهتك، فإن أهم ما يحتكم إليه تقويمُ الناقد هو المقوّم الفني. وهو أمر يعود إلى إيمان مطلق بكون النص الشعري يوجَدُ بما يَزينُه من قيم جمالية، ولا يهم بعد ذلك أن يكون وجدانيا أو سياسيا أو غزلا بالمذكر، ما دام الشرط الجمالي وحده هو الذي يؤهله ليكون شعرا أو لا يكون. علما بأن سؤال الشعرية ليس هو ماذا قال الكاتب، بل كيف قال المقول؟

في هذا السياق، نرى أن تعاطف الشاعر مثلا مع مناضلي فاس بعد اعتقالهم إثر الأحداث التي أعقبت إعلان الظهير البربري لا يؤهل نصّه الحماسيَّ ليكون ضرورة نصا شعريا إلا ما حققه له الشاعر، في تحليل الأستاذ اليبوري، من سمات جمالية (يتداخل فيها البلاغي والإيقاعي والرؤيوي)، وترتقي كلها بلغته إلى مستوى يبعدها عن النثر العادي، وليس موضوعها النبيل الذي يستطيع أيٌّ كان التعبير عنه بفيض مألوف من العواطف الجياشة.

في هذا الباب يمكننا أن نستحضر تلك الإشراقات التي يشي بها تحليل الأستاذ اليبوري لبيتي شاعر الحمراء التاليين:

فما اكتنز الـــوادي جواهره عدا
لينظمها دمـــــعاً فينثرها نثرا
وقبلا خرير الماء مـــا تسمعونهُ
والآن اسمعوا ، صار الخرير بكا مرّا

إذ يرجع الدارس إجادة الشاعر إلى إشراكه الطبيعة في المصاب باعتبار أن الحزن لم يصب المتعاطفين مثله مع المناضلين المعتقلين، بل أصاب أيضا وادي الجواهر الذي أصبحت مياهه دموعا، وخريره بكاء(4) (ص 127). وفي تحليله لقصيدة «ابن عرفة» يكشف مرة أخرى عن الثنائية الضدية المفارقة (ناسوت / لاهوت ـ مقدس / مدنس)، ومن أبدع تأملاته الخلاقة وقوفه عند اسم محمد بن عرفة واسم جبل عرفة (المحيطين بفعل مبني للمجهول (نُصر) الذي كان، في السائد من الأمداح، وملاحظته "أنه ينسب إلى الفاعل الحقيقي، وهو الله سبحانه، وهو هنا (مجهول) تكفّل بنصرة الشخص المذكور»(5)(ص 158). وبعد أن ينتقل إلى تنوير البيت:

فذاكَ سرٌّ ظاهرٌ يعرفُه من عرَفهْ

يوضح أن السرّ عادة ما يكون خفيا، غير أنه أصبح في النص معلوما لدى الجميع، والداعي إلى ذلك هو فجاجة ابن عرفة وتفاهته وعدم نضجه، وهي كلها سمات تجعل سرّه لا يخفى على الصغير والكبير(6).

ج ـ الجهاز الحجاجي: النقد أيضا باعتباره ممارسة عقلانية، مبنية على تقويم جمالي، لا يمكن أن ينبني على الأهواء حتى وهو يعلي من شأن الذائقة، وكان من اللازم أن ينتظم ضمن منطق معيّن يربط النتائج بالأسباب التي ولدتها. لذلك كان الناقد في حاجة إلى إثبات سلامة رأيه في مواجهة أي موقف جدالي، أو دحض الموقف الآخر مستدلا على صواب رأيه بالحجة والاستدلال.

ومن ذلك اختلافه مع إقبال حول بساطة الشعر عند شاعر الحمراء وقربها من لغة الحديث اليومي، معتقدا كونه كان متأثرا بمذهب الشعر للشعر. غير أن الأستاذ اليبوري يشكك في ذلك، ويذهب مذهبا آخر يتأسّس على انحياز شاعر الحمراء لمدرسة الديوان، والدليل أنه لم يخف تعاطفه مع العقاد في محنته (7).

ومن الحجج التي يقدمها الناقد في هذا الباب ما يورده

من مبرّرات نفسانية لانغماس الشاعر ابن ابراهيم في حياة اللهو، ومعاشرة أصدقاء السوء، والسقوط في التناقضات الصارخة، إذ يرى أن ذلك لم يكن في الواقع إلا تنفيسا عن تأزم داخلي في أعماقه، ظل يهرب منه في اتجاه الغيبوبة منذ ريعان شبابه، لاعبا دور الحكواتي الساخر مرة، وأخرى دور البوهيمي الذي يستهويه الدنس. وهي نفس النتيجة التي ينتهي إليها في اعتبار قصيدة «وادي الخوف» فضاءً أسطوريا يلائم الحالة النفسية المناسبة لشاعر موزّع بين نزوعات متناقضة منذ شبابه الأول(8).

د ـ الجهاز التشكيلي: جهاز جمالي مصاحبٌ ضرورةً للجهاز التأويلي، ويضطلع بتحويل الرؤية للعالم واقعية كانت أو رومانسية أو وجدانية إلى رؤية فنية تطبع النص الشعري بخصوصيته هو (أي الشاعر)، وتقوم بتشكيله بما تمتلكه من أصباغ. ويهتم هذا الجهاز أساسا بطرق تكييف الشاعر خطابَه قصدَ جعله خطابا يلائم الغرض الذي يطرق بابَه. وتتفاعل في هذا الجهاز ألوان التشكيل وخطوطُه وبقعه المختلفة سواء أكانت ذوقية أو إيقاعية أو تصويرية أو بديعية.

وهو يعتمد في وصف مقدرة الشاعر التشكيلية على الكشف عن حضور الصورة البيانية سواء أكانت تشبيها أو استعارة أو كناية(9)، او كشف المحسنات البديعية وخاصة الجناس والطباق والتكرار، أو على تقنيات أخرى يتوسل بها الشاعر عند الضرورة لتكييف خطابه مثل تقنية التشخيص، أو الوصف، أو السرد كما نجد في تحليله قصيدة الرعاف(10).

وقد أبدع الناقد كثيرا في استخلاص هذه الصور المبدعة في تحليله قصيدة (تراتيل فوق المنار) التي يلتقط فيها صورة الشاعر المتيم وهو ينتظر محبوبه في مشهد يختلط فيه المقدس بالمدنس عندما يؤذن المؤذن لصلاة الفجر، فيقول له: «لو كنت يا جهول تعلم ما أقول زهدت في الأذان»(11).

كما أن ما يثير انتباهه في هذه القصيدة هو تكرير الشاعر لعبارة (زرني) أكثر من عشرين مرة «كاشفا عن علاقة روحية تجمع بينه وبين غلامه (باجتماع نون الوقاية إلى ياء المتكلم) إلى أن انقطع ذلك الوصال، فأصبحت (زرْ) مجردة من النون والياء»(12). وفي نفس السياق يكرر (النور) ثلاث مرات، نور يوم عرفة، ونور الجمعة، ونور العيد(13). هذه الحساسية المفرطة تجاه الجانب الصوتي هي التي جعلته يرى مثلا أن اختيار الشاعر مجزوء الرمل لقصيدة «ضحايا الوطنية» راجعٌ إلى خفة هذا الوزن، قصد انتشار القصيدة المغناة بين الجماهير المراكشية (14).

والناقد قد يتّخذ له أحيانا معيارا ذوقيا كما فعل في تحليله قصيدة «المبزل» حيث يلاحظ أن المبزل لا يخترق دن الخمر وهو مستقيم، ولا يتمكن من فتحه إلا إذا كان معوجّا، ويعلّق على بيت شاعر الحمراء موضحا أيضا أن الحياة في تصوّره، كإناء الخمر لا تُسلم زمامها، ولا تنفتح إلا لإخوة الاعوجاج (15).

وقد يلتفت الدارس إلى تلوينات يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن مواقفه لا تقل أهمية عما تقدم مثل التشخيص الذي يستعمله في صورة «وادي الجواهر" حين يحزن لما يحدث مثل الإنسان تماما (16)، أو تشبيهه الجوع والفقر بسفاك الدماء في تصوره لحال الأرملة وأبنائها (17)، أو حواره مع الإرادة (18)، أو تشخيصه للفأر الذي يمارس ممارسات كيدية لا تقل دهاء عن البشر(19)، وهي كلها صور خارقة تحقق رقة في التصوير غير المألوف.

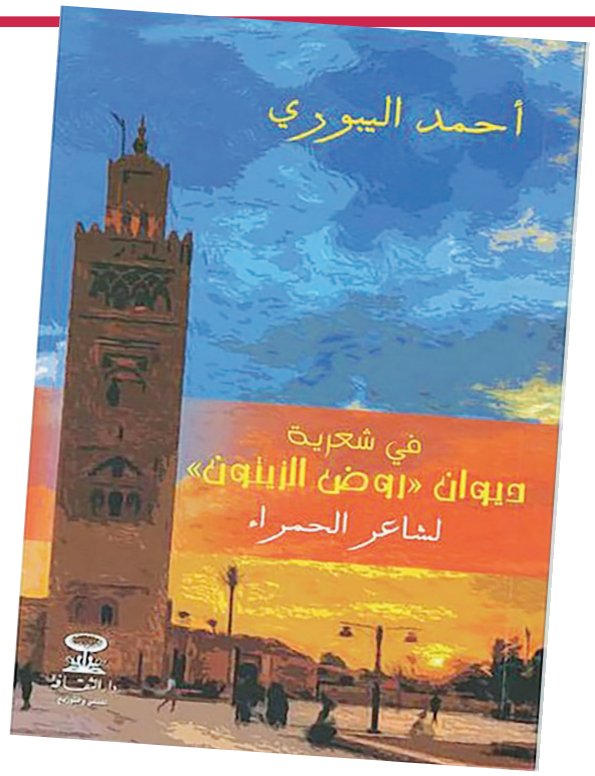
4

ما من شكّ أن نباهة الناقد المبدع تتجلّى في قدرته على الإمساك بما تحفل به النصوص من إشراقات لا يستطيع القارئ العادي الإمساك بها، ما دامت البديهة والذائقة والعدة النقدية لا تسعفه كلها على بلوغ تلك الحظوة. ومن هذه الإشراقات التي استطاعت قراءة اليبوري لديوان «روضة الزيتون» أن تكشفها لنا ثلاث:

إحداها ما اكتشفه من تقاطعات تناصية بينه وبين شعراء آخرين قدامى ومعاصرين، يصعب على القارئ العادي اكتشافها. وهي تقاطعات تتراوح في نظر أستاذنا الناقد بين المطابقة والتحويل، وقد أبدع في المقارنة الأسلوبية والبلاغية بين نصوص ابن إبراهيم والنصوص المتقاطعة معها على سبيل التناص، وأجاد المفاضلة(20).

والثانية هي فصل القول في إشكالية السجية والصنعة أو التثقيف في شعر شاعر الحمراء، إذ يورد وجهات نظر مختلفة للجراري والقباج اللذين يؤكدان أن شعره شعر مطبوع تنقصه الثقافة، وكنون الذي يقرر أنه شعر مطبوع لا يعود صاحبه لتنقيحه، وإقبال الذي يذهب إلى أن مشكلته تكمن في الغالب في خفة مضامينه، وينتهي الأستاذ اليبوري إلى أنهم جميعا يتفقون على أن الشاعر لم يكن من عبيد الشعر الذين ينشغلون بالتنقيح والتحكيك(21).

والثالثة هي فصل القول في التشكيك في بعض شعر ابن



إبراهيم، وهو ما قاد إلى تناول شعره بنوع من الريبة والحذر، إذ يتساءل الناقد تساؤله الإنكاري عما إذا كان الشاعر الذي ضاع كثير من شعره في حاجة إلى أن ينسب إليه ما ليس له؟ ويحسم الأمر بأن نسبة شعر ابن ابراهيم المشكوك في صحته لا تشكل في النهاية سوى 2 ٪، وهي نسبة ضئيلة لا تحتاج إلى تهويل(22).

5 ملاحظات

أ ـ لا شك أنّ كل كاتب ينطلق لا شعوريا في كتابته من افتراض متلق مناسب هو الذي يستهدفه من خلال ما يكتبه. من هنا نستبعد أن يستهدف ناقد كاليبوري قارئا ساذجا بسيطا لا قاعدة نقدية راسخة له. فلو كان ذلك ما يشغله لبسّط كتابته على نحو يضطره إلى شرح مصطلحاته وتبسيطها تبسيطا، لكنه على العكس من ذلك اختار أن يتحرّرَ من هذا الإكراه، ويحاورَ متلقيا نبيها لا يحتاج إلى تلقين، وهو ما أعفاه بالمقابل من بسط المقدمات الطويلة حول قضايا أصبحت مألوفة مثل التناص والإيقاع والصورة الشعرية، والتشخيص وغيرها، والاتجاه مباشرة إلى صلب الموضوع. إن الأستاذ اليبوري يعترف بأنه استأنس بالمبادئ الأساسية للبلاغة الغربية الجديدة، لكنه يتلافى شحن البحث بشواهد نقدية يراها غير ضرورية(23).

ب ـ من جانب آخر، زاوج الأستاذ في تحليله النصوص بين جهدين اثنين لكل واحد منهما أهميته: أحدهما هو الرؤية المكبرة الواسعة التي تتوجه إلى نص بعينه يتطلب الإفاضة في التفكيك. والثاني هو الرؤية المصغرة الضيقة التي لا تتطلب هذه الوقفة المتأنية وتكتفي بإلقاء الضوء بسرعة على جانب جزئي(24).

ج ـ لا بد من الإشارة إلى أن أستاذنا يبدو في دراسته متعاطفا أشد ما يكون التعاطف مع شاعر فذ كان ضحية بوهميته بصحبة الكلاوي الذي ظل يملك كل شيء فيما بقي الشاعر نفسه لا يملك أي شيء سوى شعره، وقد خسر نفسه في أرذل العمر، وأغلقت دونه الأبواب، ولم يعد يحظى حتى بمقابلة الباشا الكلاوي وهو طريح الفراش. وربما كان هذا التعاطف الموضوعي هو الذي جعل الأستاذ اليبوري يبتعد عن التشهير بابن إبراهيم سياسيا وأخلاقيا، ويكتفي بمحاورة نصوصه على نحو علمي يحتكم كما رأينا إلى القيم الجمالية، ولا شيء غير ذلك (25).

6

قبل الختم، لا أخفي أن ثمة سؤالا لا أشك في كونه لم يشغلني أنا وحدي، بل شغل كثيرا من قراء الكتاب هو: ما الداعي بالضبط إلى إقدام أستاذنا اليبوري على التفكير في تأليف كتاب حول شعر شاعر مغربي عاش في النصف الأول من القرن الماضي مثل شاعر الحمراء؟ لم يجبنا الأستاذ صراحة عن دواعي تأليف الكتاب، لكننا من خلال السياق يمكننا التقاط إشارات بليغة وردت في عرض تحليله لشعر شاعر الحمراء، تعتبر إجابة ضمنية عن سؤالنا نكتفي منها بما يلي:

أ ـ إدراكه أن شعر ابن إبراهيم، فضلا عن كونه تجربة شعرية فذة، يشكل وثيقة تاريخية جميلة تكشف اجتماعيا عن المفارقة الغريبة بين ما كان يتمتع به الطغاة من رغد عيش باذخ من جهة، وما كان يعيشه عموم الشعب من ضنك لم تسلم منه حتى النخبة المتنورة التي ينتمي إليها الشاعر، بالإضافة إلى ملابسات وأحداث في النصف الأول من القرن الماضي مثل موقف محمد الخامس من الحرب العالمية الثانية الذي آزرَ الحلفاء مميزا بين فرنسا الاستعمارية وفرنسا المناهضة للنازية.

ب ـ اعتزاز الدارس بالإنسية المغربية الذي قاده إلى التنبيه إلى تميّز شعر ابن إبراهيم، وإفصاحه عن قامة شعرية شامخة لا يقل صاحبها أهمية عن كبار شعراء المشرق العربي، وخاصة منهم شعراء البعث والإحياء، وشعراء الديوان.

ج ـ شعوره، في نفس السياق، بالحاجة إلى قراءة الشعر المغربي إبان الحماية ضمن مشروع قراءة الأدب المغربي في النصف الأول من القرن الماضي الذي لا نعرف منه مع الأسف إلا النزر القليل. بالإضافة إلى رغبته في إبراز طبيعة العلاقة التي كانت تربط هذا الشعرَ وشعراءَهُ بالشعر العربي القديم من جهة، وبشعراء المشرق المحدثين من جهة ثانية.

7

لنعد الآن إلى سردية النقد، أليس الناقد ـ في هذا العمل الذي ندرسه ـ ساردا مبدعا يسرد ما شعرنَهُ محمد بن إبراهيم من أحداث، وما شكلته حياته من وقائع صاغها شعريا، أو رواها أصدقاؤه شفويا وخاصة الفقيه بنبين؟ إنه سارد فذ يعيد خلق الأحداث والوقائع على غرار ساردي الأعمال الروائية الكبرى، يبحث عن الحقائق الروحية في المتن المدروس مثل وليم باسكرفيل في رواية «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو(26)، هذا السارد الذي ظل يشكك في ما يروج من تحميل الأرواح الشريرة مسؤولية ارتكاب جرائم الدير المتعاقبة إلى أن اكتشف الفاعل الحقيقي الذي لم يكن سوى واحد من كبار مسؤولي ذلك المعقل المسيحي، وكان هدفه هو إخفاء النسخة الوحيدة الباقية من كتاب أرسطو حول الملهاة في مكتبة الدير. أو ينصت لنبض الاصطراع الوجداني في أعماق شاعر الحمراء مثل رواة أورهان باموك المختلفين في «اسمي أحمر»(27) وخاصة الفنان الخطاط والنقاش ظريف الذي ساهم في تفكيك لغز مقتله (هو نفسه) في ظل التطاحن المعلن بين المدارس الفنية الإسلامية في عهد الإمبراطورية العثمانية.

أما الكتاب المسرود «في شعرية ديوان روض الزيتون» فهو بالنسبة لي درس بليغ بمعنيين: أحدهما وجداني يعيدني إلى محاضرات الأستاذ أحمد اليبوري في كليتي الآداب بفاس والرباط في سبعينات القرن الماضي، هذه المحاضرات التي كنت أتابعها بشغف لما كنت أجده فيها من عمق ومتعة. والمعنى الثاني نقدي يؤكد أن عملية القراءة المبدعة مهمة صعبة تحتاج إلى سائح مجنح الخيال خبرَ مسالك النصوص خبرته بوسائل غربلتها (بالمفهوم النعيمي)، ويمتلك صبرا كبيرا لبلوغ مرحلة أشبه ما تكون بالولاية الصوفية التي تؤهله لبث الروح فيها، وإبداعها إبداعا ثانيا يسعفها على التخلق من جديد. ويكفيني مُتْعةً أنني قرأت نصوصا كثيرة لشاعر الحمراء لم تسحرني مثلما سحرتني وأنا أعيد قراءتها على ضوء الرؤية الكاشفة التي قام بها أستاذنا أحمد اليبوري، إذ أخذت أراها براقة متلألئة كما لم تكن من قبل، وتلك لعمري هي المهمة الصعبة التي يضطلع بها النقد الرصين.

هوامش:

(*) مساهمة قدمتْ في ندوة نظمتها مجموعة البحث في الدراسات الثقافية بالمغرب، في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس، حول كتاب «في شعرية ديوان روض الزيتون لشاعر الحمراء" لأستاذنا أحمد اليبوري، وذلك يوم 16 ماي 2023.

1 ـ أحمد اليبوري: في شعرية ديوان روض الزيتون لشاعر الحمراء، دار المعارف، الدار البيضاء 2021، ص 7 ـ 9

2 ـ نجيب محفوظ: اللص والكلاب، دار الشروق، عمان 1998.

3 ـ أحمد اليبوري: في شعرية ديوان روض الزيتون لشاعر الحمراء، م س، ص 9

4 ـ م س، ص 127

5 ـ م س، ص 158

6 ـ م س، ص 158

7 ـ م س، ص 32 ـ 36

8 ـ م س، ص 106

9 ـ م س، ص 89، 92، 124، 139

10 ـ م س، ص 68 ـ 71

11 ـ م س، ص 100

12 ـ م س، ص 102

13 ـ م س، ص 159

14 ـ م س، ص 136

15 ـ م س، ص 161

16 ـ م س، ص 127

17 ـ م س، ص 119

18 ـ م س، ص 115

19 ـ م س، ص 112

20 ـ م س، ص 45 وما بعدها

21 ـ م س، ص 36

22 ـ م س، ص 25 ـ 32

23 ـ م س، ص 8

24 ـ م س، ص 9

25 ـ م س، ص 120

26 ـ أمبرتو إيكو: اسم الوردة، ترجمة: أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 2، بيروت 2019

27 ـ أورهان باموك: اسمي أحمر، ترجمة: عبد القادر عبد اللي، دار المدى 1998.

عبد الحميد البجوقي

روائي ضاج بلظى ذاكرة ومضرج بجرح ضفتين !

حسن بيريش

1

«تعلمت اللغة الإسبانية
وتَحَسَّنت قدرتي على التواصل بها،
والأهم أنني بدأت ألتقط معاني موازية
لا تحملها اللغة والكلمات...».
إني، الآن، في ورطة !
عبد الحميد البجوقي وأنا نفترق في لقاء النص، نلتقي في فراق التلقي.
يا لورطتك يا بيريش،
وأنت في معية البجوقي !!
إذ، كيف أكتب عن روائي يُعَلِّمُني سرده أن أُحِبّ سرده، ثم «يَتْرُكُني في مَهَبِّ الوَرَقْ..»، كما يؤكد درويش ؟!
وها هُنا، أنت يا أنا، بصدد الكتابة عن مبدع خارج جغرافية القطيع، داخل تاريخ اللاسرب، يلوذ باختلافه الخلاق، حتى وإن كان بشسوع استيقاظ الذاكرة، وصحوة التاريخ، ومكر تأويل ما تفاحش من سبات !

2

«بدأتُ أدرك أن الحب غير ثابت في هذه العلاقة، والكره غير ثابت، بدأتُ أدرك أن مُخيلة إنسان الضفتين تَخَزِّن صورا جميلة وأخرى مؤلمة من صراع السيطرة بين الدول، سيطرة لم تستقر لطرف على آخر...».
عَلَى شَفَا حُفْرَة من سؤال، يمضي حاملا وزر القلق، متأبطا جَريرة الحَيرة، حاسر الوقت إلا من نص صوغه ليس سوى سؤال يشي بسؤال، ولا إجابة محتملة !
عبر السؤال، يتحرر هو مني لكي أعتقله. وبواسطة الجواب، يضبطني أنا متلبسا به، جاهرا بي. وإني، لما أمتد فيه، وإنه، لما يحتشد بي، يحدث أن نفترق في لقاء النص، وأن نلتقي في فراق التلقي، ثم يغادر كُل منا نحو الآخر !
لذا، هو يسبقني، عبر مسافة مجاز، ويملأ حيز السطر بفراغي المهيمن عَلى امتلائه، قبل أن يملأني بشسوع المعنى المعتق بسيولة فراغاته.
بلى:
أَسْرَى بي سرده منَ لَيْل الغبطة،
إلى نهارِ الرهافة.
بَيْنَمَا أقصَى المكنات بيده، لا بيدي !

3

«أتدري موريتو، ملامحك وبريق عينيك يذكرانني بأمي كلما عاد بها الحنين لتطوان».
استفزني حينها أن تقارن السيدة حنيني لوطني بحنين سيدة ابنة عسكري مُستعمر، ولم أتمالك نفسي وسألتها بحذر ولطافة:
«لكن سيدتي، ألا تتصورين معي أن أمك ليست مغربية وحنينها لإسبانيا أقوى، وحالتي هي عكس ذلك» ؟!
أن تأمر المكر التاريخي بالمثول بين يدي الذكاء الروائي، أن
تتعب من صخرة التاريخ، أحداثا، وتقْوَى عَلَى حَمْلها رواية، أن تسير في منعرجات ما مر كي تبلغ الذي سيمر، يلزمك أن تكون حميد السرد، وبجوقي الحبكة !
كُلَّمَا رُدّ إلَى فتْنَة الذي حدث، الذي لم يحدث، استشرى فيهَا أكثر، وبلغ فيضها، وتقصى فتون أرخبيلاتها، مَزْهُوا بحَديث القَلْب الذي لا تكون روائية الرواية إلا بخبئه.
تثقر نافذة تأويلي زخات جدارته، لما تتساقط من علو يراع، عبره يضع إمضاءه عَلى قراءتي. هو لا يأخذني إليه. إنما هو يأخذني مني.
فكيف أنداح في أرخبيله،
إذا كنت لا أبتعد عن جغرافيتي؟!

4

«إنسان لا يكتمل نصفه في الضفة الجنوبية إلا بنصفه الآخر في الضفة الشمالية، تماما كما هو الحال بالنسبة للجغرافيا التي فصلت الضفتين بمضيق لضيقه سُمي بالزقاق، زقاق مائي عبرت منه الحضارات والجيوش في الاتجاهين، وهذه الأخيرة تركت بصماتها في مُخيلة ضحاياها من إنسان الضفتين بنصفيه الشمالي والجنوبي».
تهيأت لنصه بكل ما يملكه من استعلان، شأو، ووداعة. هناك، حيث تسيل الصبوات المهلكة، وحيث ينأى ما مر كي يتدانى الذي لا ينقضي. يُدَوِّنُ وصَال العبارة بنوافير الضوء، فلا يعود لعتمات مجاورة أي قدرة عَلى غياب الحضور.
إنّ البجوقي مشحوذ بغير المتوقع. ضاج بلَظَى العُمْر. مضرج بجُرْح الأُمْنيات. مشرع عَلَى زَمْهَرِيرَ الحُبّ. ولا أراه يَستعلي عَلَى انْجراف الهَجْر، بل أسمعه يدمن شَفَاعَة الوقت.
وَيَنْتَابُني سؤال:
بِأَيِّ آلاءِ نصوصه يكَذِّب تفسيري؟!

5

«يحضرني حينها سؤال علاقة ظلت قائمة رغم الانفصال القسري.. كان ينتابني حينها نفس الشعور بجاذبية متبادلة وحذر متبادل لا أستطيع فك ألغازه حتى اليوم..».
هكذا جاهرت - بعلو المتاه - بينما أنا أغادر سراديب نصوصه الروائية، بعد أن ولجت - بمتاه العلو - دهاليزه الخبيئة مأهولا بشاعرية الحكي، مأخوذا بحبكات، ذوات مسارات عدة، تنازل ثيمة الهجرة في أفضية الطفولة. وتلاحق، بذكاء السارد، ذاك الهارب فينا، ثم المنفلت فيها، أحداثا بحجم بلدين.
إن الروائي عبد الحميد البجوقي، لا ينطلق من فكرة جاهزة تتوخى كسر المعتاد، والتبذخ بالتجريب. هو يكتب دون أفق مسبق. يترك نفسه للحكي بتلقائية ماهرة، كي تكتبه الرواية قبل كتابته هو للرواية.
وما من حد، هنا ، لانسيابية نص النص، في رهانه لتأسيس بنيته، وتأثيث رهان أفضية شخوصه، أحداثه، وتحولاته.

6

يرتبط الحضور المشترك في المخيالين
بانفصال عنيف وذكريات مُرعبة، لكنها كذلك مؤشر لاستمرار حضور النصف الآخر محفورا في ذاكرة إنسان الضفتين، استمرار الوعي بوجوده ليس فقط قريبا بمسافة بحر الزقاق، بل باستمرار حضوره في الوجدان المشترك بحب وكره، بتوجس وإعجاب، وفي كلا الضفتين تتناسل حكايات كثيرة عن هذه العلاقة وعن أسرارها البادية والكامنة وأخرى مستعصية».
يتراءى لي أنّ بطارية لغة هذا الكاتب الضوئي، لا تحتاج إلى شاحن كي يستمر نبضها المتعالي.
لا أدري: لماذا ذهب هذياني إلى هذا الحَدّ.
وما أدركه: أنَّ لغته في الحلم تتشكل، ومن نبعه تمتح، وفي انهطالاته تسمي نفسها، وتعلن عن متلقيها.
من هنا، يتبدى لي وكأنه يجسد مقولتي: من لا يملك القدرة على الحلم، لا يملك القدرة على الكتابة.
وعبد الحميد البجوقي، هذا الروائي المهجور بجراح الوقت، هو أكبر حالم في تاريخ ضفتين.
سر في أراضي حكيه، تجول في مسارات رؤاه، وانظر كيف بدأ حلم الكتابة، وكيف صارت كتابة الحلم !
لمت العبارة شَعَثَها في روايات هذا المبدع الكبير، فتجلى لنا شعاع تعبيره اللغوي، هذا الذي يَتَدَفّق سُيولاً، كأنه يهبط من أسفل معناه، ليصعد نحو أعلى لفظه، مأنوسا بكنايات ماكرة، تشبيهات لعوب، واستعارات ترقص، وبغنج، في حلبة التفرد، تفرده الذي لا يجارى.
جمع ما تفرّق،
وتفريق ما اجتمع،
نشدانا لمخبوء الدلالة هناك،
في ثمالة كأس الجملة،
في نبيذ الفقرة،
وفي ارتشاف نقطة
تبقى لابثة في نكهة السطر !

7

«أنتم لا تعرفون معنى الوطن، وتعتقدون أنه يسري في الشرايين وفي الدماء ويرتبط بالاسم وباللغة وبالوراثة، أنتم مخطئون في تعريفكم للوطن وفي فهمكم لمعنى الانتماء، الوطن أحاسيس وأرض تستقبلك للدنيا، الوطن نسيم وعبير وروائح وعطور ونباتات ونعناع، الوطن لا تدخله الجيوش ولا ينهزم، الوطن لا ينتهي في الحدود الجغرافية، إنه أبدي مستمر ولا راد لحبه..».
الآن، استيقظت على حلمه، ورحت أبحث عن صحو فيه قد أجده. بيننا، هو وأنا، مسافة قدت من يقظة. ضفتان بحجم اختلاف يتفق، وبشسع اتفاق يختلف.
إنه يحلم كي يستفيق نصه.
وإني أغفو كي ينام واقعي !
وحده، الوطن، يحقق استقلالية النص الروائي عنده، ويؤكد انتفاضة التأويل الحكائي عندي.
والوطن الماثل في سويداء النص الروائي لهذا الكاتب البارع حد الإرباك، هو طقس دائم الحُبُور، مهما هبت رياح المخيلة، أو انتفضت غيوم الوقت، أو لاحت هنا في آفاق اليد الكاتبة اضطرابات الذات الهَطّالة.

أن يخلد إلى الكتابة،
أن يعيد رسم وجوه الوطن،
هو ذا صنيع هذه المبدع المُوار،
الذي يتعبأ بأنفاس جملة الانتماء،
بصرف النظر عن توقيت التعبئة !

8

«علاقة الإسبان بجيرانهم المغاربة، تُثير الكثير من الأسئلة،علاقة غريبة وعجيبة بكل المقاييس، وموضوعُها يستحق التفكير والبحث الأكاديمي والدراسة والتحقيق.

علاقة الإسبان بالمغاربة ما فتئت تستفزني منذ وطأت قدماي أرض إسبانيا سنة 1984».

لا كتابةَ دون حَدْس، مثلما لا رواية دون رؤية.

إن المسافة بين الحَدْس والرؤية، على صعيد النص الروائي، هي من تتخلق في مساحتها مرجعية الكتابة، وهي من تمنح للعمل السردي عمق بنيته، وأفقه الجدلي.

وما يثير الإعجاب - إعجابي - في عبد الحميد البجوقي، أنه يؤسس نتاجه الروائي على مفارقات التاريخ، على صيرورة الجغرافيا، مما يخول له أن يحول النص ألى وثيقة، ويحول الكتابة إلى إدانة مضمرة.

وعلى عكس كثير من الروائيين، لا يتبدى لي البجوقي - أنا القارىء - الآمر الناهي في مصائر الوجود الروائي، بل يترك هامشا حتى لتمرد شخوصه عليه، مما يشي بقوته السردية، ويرمز إلى إدراكه العميق لبنية الكتابة الروائية في علاقتها بالأفق المرجعي، الذي تتأسس عنده على بعد فكري، متسم بذكاء الصيرورة.

(9)

«حلقتُ بخيالي مع ابن عربي في مسقط رأسه في مورسيا، يردد قولته قبل مغادرته لوطنه الإسباني (كانت الأرحام أوطاننا فاغتربنا عنها بالولادة)».

أيها المارون من هنا:

البجوقي الجميل، ليس كاتب رواية، وإنما هو مبدع مشروع روائي متكامل البنيان والرؤى، وعبره يؤسس لرواية الحلم، ويبدع حلم الرواية.

في الحلم: يغريه خذلان، عبره ينزل مزن سرده.

وفي الرواية: تغويه شواظ الحلم، فيصعد إلى الحكي.

فيهما، معا، يعثر (هو) على اختلال الذات، في علائقها الدالة مع الآخر، ونحظى (نحن) بتوازنات الكتابة، في ارتباطها به، وفي التحامه بها.

10

«أنا الكاتب في الراوية. تعرّضت للملاحقة بتهمة المشاركة في انتفاضة الخبز سنة 1984، ما اضطرني إلى الهرب من البلد خوفاً من الاعتقال».

وأنا القارىء للرواية. تعرضت للدهشة، وبتهمة تأويل حبكات نصوصه، في خماسية سروده، ما اضطرني إلى طلب اللجوء الجمالي إلى يده التي لا تكف عن الإبداع !!

عود على بدء:

إني، الآن، في ورطة

تشكيل

التفكير البصري في أفق التشكيل

إدريس كثير

الجمال الطبيعي شيء جميل
أما الجمال الفني فتمثيل جميل لشيء ما.
كانط

يُقصد بالتفكير البصري أنه نمط من التفكير يركّز على سيرورة معالجة المعلومة البصرية بواسطة الدماغ، مقابل نمط آخر يعتمد على اللغة السمعية أو الإشارية. فهو تفكير و تأمل وتواصل يشكل الأفكار بواسطة ومساعدة الصور والرسومات بدل الكلمات والمفاهيم.

هل هذا النوع من التفكير ممكن؟

لنميّزه أولا عن نوعين من الأنشطة البصرية؛ أولهما ما يسمى (ميند مابينغ) أو التمثيل البصري للأفكار كالتعبير برسومات وغيرها عن الأفكار المتوخاة. وثانيهما (سكيت شنوتينغ) أي رؤوس أقلام لنص ما في صور.. و يمكن إضافة (ب) و (د) سواء أكانت رسومات متحركة أو صورا متسلسلة.

التفكير البصري ضمن هذه الحالات - إذا كان ممكنا؟ - فهو مختلف.أي أنه في هذه الحالات الأخيرة هو تفكير من أجل التعلم أو الترفيه.أما التفكير البصري الأقرب إلى مبتغانا و تأملنا هو ذاك الذي نعثر عليه ملامسا لمنجز الفنان «فيكتور فاصاريلي» مثلا: استيهامات استبصارية تتداخل فيها الخطوط فتشكل مكعبات و دوائر ومنحنيات إما بالأسود والأبيض أو بالألوان المختلفة ..... توحي بالحركة وخدع البصر، القريبة جدا من منجز محمد المليحي التشكيلي الهندسي .

كيف يمكن التفكير في مثل هذه المنجزات والموضوعات البصرية؟

التشكيل عامة (آر بلاستيك)هو تفكير بصري، أو على الأقل لا يدرك إلا بصريا... تقريبا. أليس هناك فن تشكيلي للعميان كمتفرجين أو فاعلين؟ بلى . نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الفنان التركي أشرف أرمكان والأمريكي جون برامبليت...

في كتابه حول «الحقيقة في الصباغة» يتطرق جاك ديريدا لذاكرة العميان وقضايا أخرى في هذا الفن .

نقصد بالفنون الصباغية والبلاستيكية كل الفنون التي تطمح إلى تمثيل وتجسيد موضوعاتها وتيماتها في ما يسمى الأعمال الفنية. التمثيل أو التجسيد يمكنه أن يدرك بالعين (البصر) أو باللمس (اليد) أو بالبصيرة (الحدس)؛ إذن التفكير البصري التشكيلي تفكير بالحواس والجوارح والمهج . فالأعمى يرسم بعصاه وهي امتداد ليده وعينيه كما هو الوضع في لوحة «الفنان الأعمى» لموريس سيني الفرنسي، والسليم يعتمد على بصره ويده والكل يعتمد على البصيرة في آخر المطاف...

هنا في هذا السياق تحضر العديد من المفاهيم الأخرى المغايرة كليا والتي تنضاف إلى ما هو معتاد في تحديد دلالة الفن البلاستيكي مثل: العمى واللمس والذاكرة والظلام والإحساس الباطني و فهم الألوان وتذوّقها بدل إدراكها بصريا...

وعليه .. إذا كان التفكير البصري بهذه المواصفات فبأي معنى يمكن اعتبار الفن التشكيلي أفقا من آفاقه؟

الأفق ما بعده شيء. هو المدى البعيد الذي لا مدى بعده، في منظوريته تلتقي الأشياء و تتلاشى..

«هو اللاشيء يأخذنا إلى لاشيء،

حدّقنا إلى اللاشيء بحثا عن معانيه ...

فجرّدنا من اللاشيء شيء يشبه اللاشيء.» (محمود درويش). هناك حيث ينسدّ الأفق، يتوقف التفكير البصري، ليتحوّل إلى حدس لا يمكن ردعه . اللمس لدى الضرير والحس لدى الغرير، هما من تمظهرات هذا الحدس الذي يتحول لدى البصير بصيرة ولدى النظير نظرة ورؤية جميلة.

الجماليات هي ما يروقنا ويعجبنا ويدهشنا كونيا دون مفهوم مخصوص، وهي تنبني على هذا الحدس الرهيب الذي لا يمكن لأي مفهوم لغوي أو فلسفي أن يحتضنه. فهي تتجاوز - حسب كانط - كل مفهوم بسبب لا محدودية غناها. ولهذا العجز نحدد معناه في فكرة الجمال، وهذا الأخير أفق يجعل المفهوم مستحيلا من حيث الحد والتحديد إلى حدّ المهيب: (سيبليموس) أي ما هو عظيم دينامي و مخيف...

هنا تضيق العبارة وتتسع الرؤية.

من جهة أخرى إذا فكرنا في أفق الجماليات نجد أنها تمظهر محسوس للفكرة أو للمشاعر المرتبطة بها، أي باعتبارها تعبيرا عن فكرة الروح نفسها حين تفكر أو تتأمل في ذاتها وفي جوهرها، فالفن لا يعدو أن يكون سوى لحظة في تطور وتبلور المطلق حسب هيجل. بعبارة أخرى الفن هو أفق تمثيل المحسوس للمطلق الذي لا يمكن تمثيله (سيبليموس).

وفي محاولة تجاوز الهوة السحيقة التي تفصل المحسوس عن المعقول بادعاء إنتاج تمثيل أو تمظهر مادي مطابق للمحتوى الخالص والروحي للعقل، يغامر الفن بالخوض في المستحيل. والخوض في المستحيل يعني التلاشي والموت (هل يموت الفن ؟)..أفقه على الأقل هو الاندثار ..

من أعمال الفنان التركي إرتان آتاي المعروف باسم (Failun).

إما أن ينحل الفن في الدين فيغدو المحسوس وجماله في ظلال المجرد الديني الذي لا يمكن حصره، أو أن يغيّر من جلده و موضوعه. هذا التغيير للأفق بات يسمى الآن حسب لوك فيري: «انسحاب العالم».

يبدو أن نيتشه هو الذي أدرك هذا الانسحاب جيدا لما قال:»ليس هناك من حالات ولا أحداث في ذاتها، إنما هناك تأويلات مختلفة ومتعددة فقط». أي ليس هناك من عالم واحد موضوعي بل هناك عوالم ذاتية مختلفة، ما هي إلا آفاق خاصة بالفرد الكائن الحي. فالأعمال الفنية هي منظورات متعددة لعوالم متخيلة.

بملكتين يمكن إدراك هذه المنظورات التي لا يمكن التعبير عنها هما: الذوق والعبقرية. الأولى توجد حذاء المشاهد المتأمل والثانية بجانب الفنان المبدع أو الفنان المحب للمهيب.

القدرة الإبداعية التي تستطيع جعل ما لا يمكن التعبير عنه قابلا للوجود والإفصاح والتواصل الكوني هي العبقرية. عبقرية نقل حالات الروح والحدس في ألفاظ أو أشكال أو إيقاعات مخصوصة. فهي موهبة طبيعية تمنح قواعدها للفن. وباعتبارها قابلية فطرية للروح فهي تمثل غير محدد للمادة يعتمد الحدس الخيالي للمفهوم، حيث تبدو فيه الأفكار الجمالية بواسطة الخيال لا بواسطة القصد والغاية...(كانط).

من جهة أخرى..

العمل الفني حسب هيجل هو إبداع للعقل، وهو في حاجة إلى فعالية ذاتية منتجة تسبقه وتحدد خطاه جهة حساسية الجمهور. إلا أن العبقرية بمفردها كميل فطري طبيعي غير كافية في نظر هيجل، فلا بد من تمارين وممارسة . و لا حاجة للإنسان في تقليد الواقع وتكراره و إنما عليه إبداعه. العبقرية إذن تتوقف على ثلاث فعاليات مبدعة هي الخيال والإلهام و الموهبة

الخيال هو قدرة عارمة للإنتاج الفني. لا هو تأمل ولا حكمة دينية، إنما هو انغماس في الذاكرة لإدراك ما يفتعل في الباطن وما يتجلى في برانية الأشياء لنقل العقلانية الجوانية إلى أشكال واقعية. أما الموهبة فهي تلك الفعالية المنتجة للخيال. وهي فطرية موجودة في الروح واستعداد كامن في العقل. هذه الخاصية بمفردها لا تصنع الفنان والفن، لكن حين تكتمل التجربة وتتعمق وتملأ الذاكرة تسهّل الموهبة العمل وتيسّره.

أخيرا الإلهام هو عفوية الإحساس و انقشاع شعاع الذاكرة . وهو لحظة التقاء، إحساس الخيال الداخلي بالموضوع المتاح لإدراكه. الإلهام انغماس كلي في موضوع البحث.

إذا كانت العبقرية الكلاسيكية هي الاكتشاف على الطريقة العلمية أي اكتشاف الحقيقة الكامنة في الظواهر، فالعبقرية الحديثة هي الوقوف على انسجام وتناغم الكون وإبداع هارمونيته. هنا تتحول الفطرة إلى قدرة تخييلية تبدع الأكوان وفق ذائقة جمالية.

يعود الذوق من جهته إلى ملكة الحكم، فهو سلطة تحكيمية، وهذه الأخيرة هي ملكة الذوق المرتبطة بما هو جميل. وهو حكم حسب كانط لا يقوم على منفعة ولا على فائدة.(ديزانتيريسي)

يقال عادة «لكل ذوقه».. هذا المعتاد من القول لا يعني الجمال قدر عنايته المتع. وهو قول يشير إلى اختلاف الذوات. وهناك قول جار آخر يقول «لا نناقش الذوق» وهو يدل على أن الذوق ليس كونيا ولا كليا ولا يمكن تبيانه بالأدلة العلمية. لكن هناك من يقول «ومع ذلك يمكننا مناقشة الذوق ومطارحته» دون أن يكون القصد هو المناقشة العلمية التي تروم الحقيقة. بل القصد هو تبادل الحديث حول موضوع الذوق وتقاسم الآراء والأطاريح بصدده. فكانط يخبرنا بأن حكم الذوق لا يقوم على مفاهيم وأدلة و لكنه قابل للنقاش، قابل للتشارك، وما النقد الجمالي الذي نمارسه سوى دليل على ما يقول. صحيح أن حكم الذوق لا يقوم على مفاهيم علمية محددة، ولكنه لا يخلو من أفكار ومفاهيم غير محددة وغير دقيقة. بعبارة أخرى الجمال أمر شخصي لكنه يوقظ في الشخص أفكارا عامة تعود إلى العقل والفهم. خلفية هذا القول هي الإشكالية العامة القائلة تساؤلا: «كيف يمكن تأسيس الموضوعية على الذاتية؟» الجمال هو الوسيط بين الطبيعة (الموضوع) وبين الروح(الذات)، بين المحسوس العيّاني وبين الجوهري الروحاني. بل هو التصالح بينهما. الجمال لا يمكن إخضاعه للعقل ومستلزماته المنطقية، وإذن هو لاعقلاني، ولكنه مفهوم بالذوق (أي بالحدس).

بهذين الملكتين يمكن التفكير بصريا في التشكيل كأفق.

رواية اليوميات والمذكرات

تستوعب الرواية على مستوى الخطاب عددا من الصيغ وأنواع النصوص، لأنها جنس أدبي مركبٌ تعرض لتحولات كثيرة اكتسبها من تاريخه الطويل، ثم من الشهرة التي حققها خاصة في العصور الحديثة، ولأنه برهن على أنه جنس أدبي قادرٌ على استيعاب كل القضايا المستحدثة التي أنتجتها المدنيَّة بعد النهضة الأوروبية (الغربية) والثورة الصناعية والتوسع الإمبريالي حيث تحقق حلمان كبيران، تمثلا في القضاء أو شبه القضاء على هيمنة الكنيسة على السلطة التشريعية والسياسية والاقتصادية، وفي تراكم الثروات بعد استغلال خيرات الأراضي المستعمرة أهلها وبسط اليد على الأنهار والبحار والمحيطات وما تختزنه من خيرات، كل ذلك حقق الرفاهية ووسع من قاعدة الطبقة الوسطى المتعلمة التي وجدت في القراءة متنفسا وميزة اجتماعية، كما سمح ذلك الوضع بوضع وسائل ترويج الأدب والتشجيع على التأليف الموجّه وصناعة الأدب وتغذية فكرة الامتياز الحضاري عبر فعل القراءة وتنشيطها عند تحويلها إلى وسيلة إنتاج وهو ما يصطلح عليه اليوم بالصناعات الثقافية والفنية، حيث صارت الكتابة والكتاب والقراءة والعرض المسرحي والتشكيلي والندوات مصدر إنتاج يشغل عددا مهما من الفاعلين والنشطاء في مستويات متعددة.

في روايتها الأولى (الباكورة) عمدت الكاتبة نعيمة السي أعراب(*) إلى تمثيل هذه الظاهرة والتقنية في كتابة رواية منفتحة على عدد من الخطابات السردية وأهمها اليوميات والمذكرات، إضافة إلى تضمين السرد عددا من الخطابات الموازية كالنص الشعري بالعربية والفرنسية والإنجليزية مما منح لغة السرد صفة التنوع والتعدد والاختلاف حتى على مستوى الفصيح والدارج خاصة في النصوص المغناة (الأغاني)، ليس هذا وحسب، بل جعلت الكاتبة من الخطاب الروائي (مدونة) يمكن الرجوع إليها للتأكد من أهم الأحداث التي أثارت اهتمام الرأي العام المغربي اجتماعيا وسياسيا وثقافيا. تقول مثلا:» ترى نفسها كطائر مالك الحزين، تقف على شط نهر الحياة، تلتقط ما يمر بها من أحداث قبل أن يجرفها النهر بلا رجعة، فتحفظها في مذكرتها التي أضحت بمثابة حديقة قلبها، إن لم تكن كل قلبها». ص (240)

إنها تصف بدقة جوهر «المذكرات» التي اعتاد أهل الثقافة والسياسة تدوينها والاعتماد عليها مرجعا في تأليفهم وكتاباتهم ومحاوراتهم قبل أن يسمحوا بنشرها كشهادة على عصر أو مرحلة من الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية. ففيما تختلف المذكرات عن اليوميات؟ تعرَّف اليوميات بأنها خطاب سردي بضمير المتكلم غالبا، يكتب «يوما بيوم»، ويعني ذلك أنها تدون في حدود اليوم من أوّله إلى قبل النوم، ويشمل التدوين كل أصناف النصوص والصيغ الخطابية، من الخاطرة العاطفية إلى الحدث السياسي المهم والحدث الاجتماعي أو الواقعة الإنسانية والطبيعية الأهم، لكن بضمير المتكلم، ومن وجهة النظر الشخصية والذاتية، كأن يبدي صاحب اليوميات رأيه في التعليق والتعقيب في ما شاهده أو قرأه أو عاين حدوثه، لكن لا يمكن لأي خطاب أن يكون ذا قيمة أدبية أو جمالية وفنية إن لم يكن له وظائف وغايات وأهداف يروم تبليغها.

فغاية كتابة اليوميات وتضمينها الرواية كان في أول الأمر محاولة يائسة [أي غير مؤكدة النتيجة] من الشخصية الرئيسية في رواية «عقد المانوليا» المسماة (عايدة)، ضعيفة احتمال التحقق، كأن تساعد (نوري) على الخروج

من الغيبوبة التي دخل فيها جراء حادث المرور، وهي في الوقت ذاته علة ومبرر أمام عايدة لزيارتها نوري في المصحة، ما دامت العلاقة بينهما خاصة وشخصية لم تنته إلى ارتباط عاطفي مشترك أو مدني أو شرعي، وهذا اللا اكتمال هو القاعدة التي سمحت للسرد بالتدفق والاستمرار، أي البحث عن سبل التحقق، ولعبت اليوميات والمذكرات فيه دور الاسترجاع وتحيين الماضي من خلال إعادة كتابته، وهذه الإمكانية ساعدت في الآن على التغلب على مشكلة الزمن السردي في علاقته بالزمن الفيزيقي الخطاب، وهكذا كان من الممكن سرديا الجمع في تداخل بين الماضي؛ ماضي علاقة عايدة ونوري، وحاضر الحكاية (غيبوبة) نوري، وما صاحب ذلك من محكيات صغرى أهمها ما انفتح على أدب الرحلة أو الفصل المطول الذي عنونته الكاتبة بالسفرية الذي أبرزت فيه الكاتبة بعض مهام الرحلة وخصائص خطاب أدب الرحلة حيث ظهر بصورة جلية خصوصية في الكتابة عامة ترتبط بالمرأة الكاتبة وهي الاهتمام بدقائق الأشياء، وهو ما سمح لمفهوم الوصف بالإعلان عن نفسه سواء تعلق الأمر بتتبع تحركات الشخصيات في تنقلاتهم بين المعالم مدينة الشاون/شفشاون المغربية اللون الأزرق السماوي الأزقة الضيقة في منحدراتها ومرتفعاتها الجبلية، شلالات أقشور القصبة ومتحفها، والأنشطة الأدبية التي تحتضنها، وساحة «وطا حمام» الشهيرة بمقاهيها ومطاعمها والعمران المغربي المحيط بها، ورأس الماء، وعمل الوصف على إبراز ملكتي المقارنة والتشابه والمماثلة. وهكذا قام الوصف بدعم السرد في رواية «عقد المانوليا» وقام بخدمة التركيب والتعدد والتنوع الذي أضاف إلى تنوع المحكيات السردية الصغرى؛ محكي نجاة وأختها زينب، محكي سعاد،،، من خلال التركيز على اللباس الذي يتميز به سكان مدينة شفشاون وأهل شمال المغرب، وملامح الناس ووصف الأشياء والأمكنة.

إن الرواية لم تقم فقط بتضمين اليوميات والمذكرات، بل أضافت إليهما أدب الرحلة الذي استثمرت فيه الكاتبة معرفتها وبحثها الذي سبق السرد وأقصد المعلومات التاريخية، وهذا الجانب مهم جدا في كتابة الرواية وفي تحديد أفقها وتحديد نوعها كذلك، كما في المجتزأ الآتي من الصفحة (183):» لما مرّتا بضريح الأمير «مولاي علي بن راشد»، شرحت لابنتها أنه الرمز الروحي للمدينة التي أسسها على شكل قلعة محصنة أواخر القرن الخامس عشر، بغية إيقاف الزحف البرتغالي، وكيف استمرت ابنته «السيدة الحرة» في الجهاد ضد الأيبيريين، ومنعتهم من احتلال المنطق الشمالية». هذه المعلومة البسيطة في صياغتها الخبرية (الإخبارية)، تكتسب قيمة كبيرة في إبراز البعد المعرفي للسرد، أي أن السرد لم يوجد للمتعة والقراءة أمام المدفأة في الليالي الباردة أو في محطات القطار للتسلية ومغالبة الملل ووعثاء السفر، بل الرواية بعد معرفي ووسيلة من وسائل التوعية والتنوير ونقل الخبرات والمعارف الاجتماعية والسياسية وهي في الوقت ذاته تنتج القيم وتوجِّه وتقود نحو بناء الإنسان وفتح عيونه على محيطه ومستقبله ومستقبل وطنه، ولذلك سيجد القارئ في هذا المتن السردي ذكرا لكثير من القضايا والأخبار والأحداث التي شغلت الناس لفترة قبل أن تتلاشى في ظل الوضعية الحالية لذاكرة الإنسان المعاصر الواقع تحت طائل الاستهلاك والقفز على القضايا الجوهرية.

من البواعث التي دفعتني إلى اعتبار رواية «عقد المانوليا» رواية اليوميات والمذكرات، اعتماد الكاتبة بوعي على ضمير الغائب بدلا من صياغة الخطاب بضمير المتكلم حتى يتم المطابقة بين الكاتبة والسارد والشخصية الرئيسية كما في جل الخطابات السير ذاتية، كما ورد في النص:» استفاقت عايدة في ساعات الفجر الأولى من يوم السبت لزمت الغرفة وقد تملكتها رغبة الكتابة؛ استسلمت إليها بشغف، ملاحظة أنها استمرت في تسجيل يومياتها حتى بعد إفاقة نَوري من الغيبوبة، وكيف أن اعتمادها لصيغة الغائب، بدل المتكلم، منحها

محمد معتصم

مسافة مع ما تكتب، وكأنها ليست معنية بتلك الوقائع التي تحكي عنها، حتى إنها أصبحت تجد طرافة وتسلية في اختيار العناوين المناسبة لنصوصها؛ غيرة، ورطة، والآن، السفرية التي بدأت تدوين أحداثها يوما بيوم.» ص (191).

يدل هذا الاستنتاج على أن هناك تحولا قد حدث أثناء تنامي السرد وتطوره، أي أن فكرة كتابة اليوميات كانت بهدف إخراج نوري من غيبوبته، وبالتالي، تمحيص فرضية مغزاها: هل يمكن للكتابة أن تغير أو تؤثر في الواقع وأهله؟ «-...هل تعتقد أن الكتابة، في مقدورها تغيير العالم من حولنا؟ أقصد نحو الأفضل». ويجيبها الشاعر (كمال) الذي ستلتقي به في مدينة شفشاون»- حتى إن لم تفعل، فهي تغير الكاتب نفسه، وهذا في حد ذاته إنجاز عظيم. فنحن نكتب لأنفسنا بالمقام الأول. أنت مثلا، ألم تلاحظي أي تغيير في حياتك؟» ص (225)، ومغزاها الثاني: تدوين قصة نوري وعايدة، التي هي في الآن ذاته الخيط الرابط لكل تلك الخطابات المتعددة والمتون المتنوعة مشكلة لُحمة العمل الروائي، لكنها تحولت لاحقا، إلى ممارسة فعلية، كشفت بالصدفة القشرة التي كانت تغلف ملكة الكتابة عند عايدة، وبهذه الطريقة تكون كتابة اليوميات والمذكرات ليست بهدف تسلية الوقت، أو الاحتماء خلفها للتمكن من زيارة نوري الهادي، ولكنها كانت بهدف اكتشاف الكاتبة في شخصية عايدة.

من السياقات السردية التي تصلح دليلا وبرهانا على ما سبق، المجتزأ الآتي:» كيف أمست الكتابة طقسا من طقوس الطاعة لسلطان النوم؟ لا يمنحني غمضة الجفون حتى أسلمه مفاتيح يومي. وما هذه المشاعر الحمقاء التي كانت مغيبة في الأعماق، وتصر الآن على الإعلان عن نفسها مطالبة بحقها في الوجود؟ أيهما أيقظ الآخر من هجوعه، شغف الكتابة أم رغبة التحليق بعيدا عن كل القيود؟...» ص (239). لقد كررت الكاتبة الضمنية في خطابها هذا التعبير، لأن ذلك له دلالة واحدة هي أن الكاتبة بتكرارها تؤكد على الوعي القبلي بأهمية الكتابة ودورها الأساس في تحقيق الذات والمساعدة على الخروج من الحالة الضبابية إلى الحقيقة المنشودة، وهنا يمكن القول أن موضوعة الخطاب الروائي في «عقد المانوليا» العميقة والمهيمنة والموجِّهَة للوعي تتمثل في توعية الذات، كخروج عايدة من التردد إلى الوضوح في حالتين؛ الحالة الأولى الاعتراف بدور الكتابة في ترقية الوعي وطرد الضباب، كما في المقتطف الآتي اعترافا من الشخصية الرئيسية بضمير المتكلم:» أنتَ جعلتني أخوض تجربة فريدة بكتابة هذه المذكرات، وأنا أعتبرها أروع هدية. هي الآن جسري إليك، أعبُرُهُ محملة بالمنى والذكريات». ص (146)، والحالة الثانية اتخاذ المبادرة والقرار بوعي وهدوء في التغلب على الانجراف العاطفي نحو حب مشوب بضبابية أثبتتها مواقع مسرودة، تردد نوري في حسم علاقته مع زوجته ومع عايدة، الملاسنة بين نوري وأخيه مراد حيث نعته بالمتلاعب والمستغل للفتيات ومن بينهن عايدة، ثم تداول أخباره وصوره في مواقع إلكترونية خاصة على شبكة الانترنيت، وموقفها كان «القفلة» السردية، تقول:» حسنا عزيزي، حان دورك لتثبت لي ذلك»، ثم استدرت مغادرة». ص (252). ومن بين تلك الحالة، وضع نوري أمَام الحقيقة مع الذات في اتخاذ الموقف، وكذلك انتباه الشاعر كمال لحالة تشوش ذهن وعاطفة عايدة، وهكذا دواليك.

إن انشغال الرواية بالقضايا الاجتماعية منها الهجرة العارمة للأفارقة جنوب الصحراء، وتأثير ذلك على البنية الديمغرافية المغربية، والعنف المتبادل الذي تفجر مؤخرا، وأشكال الطلاق كالطلاق الصامت والعنف بين الأزواج، يقول:» -بصراحة، أفلست مؤسسة الزواج بعدما أصبح الزوجان يتربصان أحدهما بالآخر» ص (86-87)، والقضايا السياسية مثل حملات المقاطعة ودور المعارضة الإلكترونية العارمة ضد التجاوزات المالية والاقتصادية والغلاء وصعوبة العيش الكريم...دفع السارد والكاتب الموضوعي أيضا، إلى اللجوء إلى صيغة اليوميات والمذكرات.

(*)-السي أعراب، نعيمة: عقد المانوليا، رواية. منشورات الراصد الوطني للنشر والقراءة- طنجة- المغرب، ط.1. 2022م

قصة قصيرة

عبد العزيز حاجوي

رجل الدم

الاحتمال الكبير أن الرجل الذي مات اليوم، لم يكن رجلا بالمعنى الحقيقي للرجولة، لأن المرأة التي كانت تدفع به العربة وهو شبه مقعد، كانت تقول للناس: لا يهمكم أمره، فالذي ترونه فوق هذه العربة، يجر وراءه تاريخا من الدم و الوحل، هو زوجي في الأوراق الشرعية، وأنا زوجته التي اقتناني من حانة في الدار البيضاء، كنت أعمل نادلة ثم انتقلت الى مديرة كونطوار، كان من زبناء البار الذين بامكانهم التصرف فيه بالطريقة التي تحلو له، يأتي متأخرا يصحبه شخصان، يسرع الفيدور كي يأخذ منه الفيستة ومفاتيح السيارة، إذا كان المكان الذي يشغله حين يأتي مشغولا، يضطر الفيدور إلى أن يحمل الشخص الذي بالمكان الشبه مملوك لمن سيصبح زوجي، فوق كتفه ويذهب به الى المرحاض ويغلق عليه حتى ينتهي زوجي الذي ترونه الآن من الشرب.

يضع إلى جانب القطعة ورقة بها عدة أسماء، ويقول لي: اختاري رقما من هذه الأرقام فأنا مولع بالترسي، على نيتي أختار أرقاما من اللائحة ويدونها في مذكرة جيب ويقول لي: إذا فازت هذه الأرقام سأقتسم معك المبلغ المربوح، ويضحك في خبث.

أذكر أنه في الليلة التي سيأخذونني إلى بيته بالقوة، كان جد قلق ومضطرب، قال لي تابعه الأول: لقد خسر في التيرسي اليوم، قلت له: وهل سيعوض خسارته بي؟ فصفعني تابعه الثاني وقال لي: الحاج ليس في مزاجه، لهذا احتمليه كما سنحتمله نحن كذلك هذه الليلة.

حملوني في سيارة سوداء وتوجهوا بي إلى روش نوار. وجدت الحاج الذي سيصبح زوجي، يأكل رأس خروف وقد وضع عيني الحَوْلي في صحن زجاجي وقال لي: إذا أخبرت أي أحد بالذي سترين سأقتلع عينيك!

شعرت برعب كبير، حتى إن الزجاجة التي كنت أسكب محتواها في كأسه كانت تتراقص بين أصابعي .

- وضع إصبعه على زر أبيض فوق الطاولة التي نجلس حولها، فقدم شرطي بزي مدني وقال له: هات رقم تسعة.

- لم أصدق عيني وأنا أرى شابا نحيلا اختفى جسده في بدلة باهتة وقد غارت عيناه فكأنه صاعد من قبر، ضربه الشرطي على قفاه، وقال: هاهو آ الحاج.

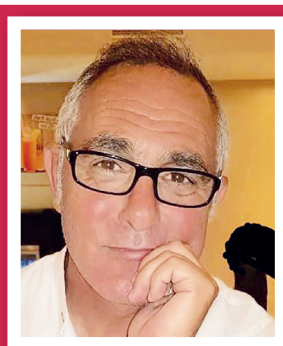
- ضحك الحاج وقال لي: هذا من يريد أن يحكم المغرب، و سكب فوق رأسه ما تبقى من زجاجة الويسكي، ثم وقف و بدأ يلكمه في وجهه.

تأملت الرجل الذي يظهر على أنه تلميذ أو طالب وقلت في داخلي: هذا رقم من أرقام السباق التي كنت أختارها دون علم مني، لقد كنت أختار الشخص الذي سيكون على طاولة الحاج الذي ترونه الآن فوق هذه العربة.

توقف الشرطي أمام العربة التي أدفعها، أدى تحية السلام للجثة التي أمامي، قال لها: كنت من ضحاياك، لقد كنت حارسا للحانة التي كانت تشتغل فيها هذه المرأة التي تدفع بك إلى الهاوية .

من أعمال الرسام الإكوادوري أوزوالدو غواياسامين

السطر الشعري في ديوان حلم أعلى الوسادة



محمد بنقدور الوهراني

صدر للشاعر محمد بشكار، عن منشورات بيت الشعر في المغرب أواخر سنة 2022، ديوان شعر جديد أعطاه من الأسماء (حلم أعلى الوسادة).

قبل (حلم أعلى الوسادة) صدر للشاعر (ملائكة في مصحات الجحيم) سلسلة شراع بطنجة /1999، (خبط طير) عن دار الثقافة بالدار البيضاء / 2003، (المتعلثم بالنبيذ) عن دار ما بعد الحداثة بفاس / 2008، و(عبثا كم أريد) / دار توبقال بالدار البيضاء سنة 2013.

بين سنتي 1990 و2022 زمن شعري معتبر يمكن من خلاله وضع اليد على مشروع إبداعي قائم الذات وتجربة شعرية كاملة الأركان، إذا ما أضفنا إلى هذا الزمن الشعري مساهمات الشاعر محمد بشكار الوازنة في تأثيث المشهد الشعري المغربي بالإشراف على واحد من أقدم المراجع الأدبية والثقافية في المغرب، ونعني به الملحق الثقافي لجريدة العلم.

يجمع الديوان الذي يتألف من 164 صفحة، بين دفتيه 19 قصيدة، تتفاوت من حيث الطول والقصر، ولكنها تظل محكومة برؤية شعرية واحدة وبناء فني واحد ونفس إبداعي واحد.

19 قصيدة كلها تستطيع إحداث الأثر والإثارة داخل المتلقي وتجعله يبحث عن المقومات الفنية التي تجعل منها قصائد ملفتة للنظر، وعن الاختيارات الجمالية التي تعطي للديوان والشاعر تلك الخصوصية المنشودة في مشهد شعري تشابهت فيه القصائد وتشابه فيه الشعراء إلى حد الاستنساخ الشعري.

بماذا يتميز ديوان (حلم على الوسادة) عن إخوته السابقين عليه في الخلق والتكوين الشعريين؟ وهل هناك عتبات فنية جديدة يمكن تلمسها فيه لم تكن موجودة في سابقيه؟

هل ديوان (حلم أعلى الوسادة) استمرار للدواوين السابقة التي أصدرها الشاعر، أم هو تجربة شعرية أخرى أراد لها الشاعر محمد بشكار أن تكون مختلفة؟

لنسجل أولا، نحن أمام ديوان شعري ينتمي تصنيفيا إلى شعر التفعيلة، بمعنى آخر، إن الأدوات المستعملة في التعاطي مع (ديوان حلم على الوسادة) يجب أن تكون مختلفة عن التعامل، سواء مع القصيدة العمودية أو قصيدة النثر.

وبمعنى أكثر دقة، إن التعامل مع الديوان يجب أن يكون محكوما بمحددات فنية وجمالية ودلالية ترتبط بالمقومات الأصيلة للشعر، قبل ظهور التغيرات الجذرية التي لحقت جسم القصيدة المغربية الحديثة، بغض النظر عن وجاهتها وجدواها ومآلها النقدي، ونقصد بها الوزن والقافية والإيقاع العام للقصيدة، وما يدخل في سياق ذلك، مع الأخذ بعين الاعتبار التحولات الطبيعية التي لحقت القصيدة المغربية المعاصرة والحديثة، وما رافق ذلك من تأثير فكري وفني ونقدي منسجم مع الظاهرة الطبيعية في الشعر، ونعني بها التغير والتجديد والتطور.

سننطلق في تعاملنا مع الديوان من مسلمة أن الشكل صورة للمعنى، وأن الشكل تعبير عن المضمون، وأن الشكل صورة أخرى للأسلوب.

سننطلق كذلك من أن الشكل هو هندسة اختيارية للسطر الشعري، وأن السطر الشعري تركيبة موسيقية تتخذ شكلا مختلفا عن الكتابة العادية، وأن السطر الشعري وحدة إيقاعية وعروضية ودلالية لها مقوماتها وخصائصها الصارمة الملزمة، وأن السطر الشعري مصطلح نقدي متعلق أساسا بقصيدة التفعيلة.

سننطلق كذلك من أن السطر الشعري دفقة شعورية محتدمة في نفس الشاعر، فتخرج على شكلي كلمة أو جملة أو مقطع شعري.

ننطلق كذلك من مسلمة وجود تباينات بين السطر الشعري والشطر الشعري، وبين الشطر الشعري والجملة الشعرية، وبين الفقرة الشعرية والمقطع الشعري.

يكاد يتفق جل الباحثين على أن السطر الشعري مرتبط أساسا بشعر التفعيلة، بالرغم من أن البعض يشير إلى أن الجامع بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر هو الاعتماد على السطر الشعري بدل البيت الشعري.

إن السطر الشعري هو الذي يتيح للشاعر اختياره عدد الوحدات (التفيعلات) تبعا لرؤيته الشعرية، في الآن نفسه، إن السطر الشعري لا ينحصر في جملة تامة، وإنما قد يكون كلمة واحدة أو أكثر، حسب التجربة الشعورية للشاعر.

بناء عليه، كيف ينتقل الشاعر محمد بشكار في ديوانه من سطر شعري إلى آخر؟

هل هو انتقال عفوي أم هو انتقال مزاجي أو هو انتقال مؤسس على رؤية فنية مدروسة؟

وبسؤال أكثر تدقيقا، كيف يمكن تحديد بداية السطر الشعري ونهايته في ديوان (حلم أعلى الوسادة)؟

أولى العتبات التي يمكن البدء بها في البحث عن مقومات ومكونات السطر الشعري في الديوان، هي الوزن الشعري، على اعتبار أن التفعيلة هي التي تحدد بداية ونهاية السطر الشعري، بغض النظر عن عددها في كل سطر.

يعتمد الشاعر محمد بشكار في الديوان على بحرين شعريين هما المتقارب وتفعيلته (فعولن)، والمتدارك وتفعيلته (فاعلن)، بدون الالتزام لا بعدد محدد من التفعيلات ولا بشكل توزيعها في السطر الواحد، لهذا نجد في كل قصائد الديوان اعتماد الشاعر على تفعيلة متعددة ومتباينة، فنجد سطرا شعريا يتكون من تفعيلة واحدة، وسطرا آخر من تفعيلتين، وآخر من أكثر من تفعيلتين، حسب حاجة الشاعر الفنية، في احترام تام للمكون العروضي المتحكم في التفعيلة، بمتغيراتها وبزحافاتها وعللها.

هذا التحديد التفعيلي للسطر الشعري يدفعنا للبحث عن سياقات أخرى متعلقة ببناء السطر الشعري، يمكن إجمالها في الأسئلة التالية؛

أين هي الوقفات في الديوان وما هي أنواعها، أم أن الشاعر لا يؤمن بالوقفة ويريد من قصائده أن تكون نفسا شعريا واحدا؟

-ما هو الدور الفني الذي يمكن أن تلعبه أدوات الترقيم في قصائد الديوان؟

هل هناك فرق في الديوان بين السطر الشعري والجملة الشعرية والفقرة الشعرية أم هناك تجانس وتداخل بينها؟

هل التسطير الشعري الذي يتبعه الشاعر يساعد على الاقتراب من مدلول قصائده؟

هل نحن أمام تأسيس إيقاعات خاصة في الديوان، على الأقل من الناحية الشكلية؟

انطلاقا من فرضية أن السطر الشعري في قصيدة التفعيلة لا يرتبط بانتهاء المعنى، ما هي محددات الوقفة العروضية والوقفة الدلالية في أسطر قصائد الديوان؟

تقسيم الأسطر في الديوان والأسطر والفقرات والوقفات، هل هو اختيار فني مدروس في مخيلة الشاعر محمد بشكار أو هو إفصاح لا شعوري عن حالة النغمة التي يحس بها، أو هو تعبير عن تحول الإحساس والشعور في وجدان الشاعر، أو هو ما يفرضه التقطيع العروضي؟

إذا كان الديوان ينتمي إلى الحقل الإبداعي المرتبط بقصيدة التفعيلة، ما هو الدور الذي يقترحه الشاعر للقافية في قصائده؟

بتعبير آخر، هل يعتمد الشاعر في ديوانه على القافية باعتبارها مكونا مهما وأساسيا في قصيدة التفعيلة، أم يجعلها ثانوية في التوظيف لا يطرق بابها إلا عند الحاجة النفسية والفنية؟

انطلاقا من الوجود الفني للتفعيلة والقافية في الديوان، ما هي الأشكال الإيقاعية الممكنة في قصائد الديوان؟

وإذا كان الإيقاع هو محصلة العلاقات الداخلية في القصيدة، وما ينتج عنها من قيم فنية وجمالية مرتبطة بالنشاط النفسي الإبداعي للشاعر، ما هي التقاطعات الممكنة بين السطر الشعري في الديوان والإيقاع الموسيقي العام لقصائده؟

في الديوان واعتمادا على شكل الكتابة الشعرية وسياقها التركيبي، هل نحن أمام أسطر شعرية أو جمل شعرية أو فقرات شعرية، أم نحن أمام تداخل وتجانس بين هذه التقنيات الفنية بأكملها؟

إذا كان السطر الشعري هو بداية مقطع جديد، وإذا كانت الجملة الشعرية هي كل لفظ مفيد مستقل بنفسه مفيد لمعناه، كيف يمكن تحديد الدلالة في قصائد الديوان أمام التداخل الشكلي الكبير في الكتابة وانعدام استقلال السطر الشعري بنفسه، سياقيا وتركيبيا؟

هل السطر الشعري في الديوان مستقل بذاته شكليا ولغويا وتركيبيا ودلاليا؟

هل يعتمد الشاعر على تقنيات فنية أخرى لتبرير اختياره لشكل سطره الشعري؟

ما هو الدور الذي يمكن أن يلعبه التدوير في تبرير اختيارات الشاعر الفنية؟

وهل التدوير، باعتباره ظاهرة إيقاعية تمنح الأولوية للتطابق الوزني واللغوي، نجد تطبيقا له في قصائد الديوان اعتمادا على تحديد نازك الملائكة ومن أتى بعدها، أم بتحديد الشاعر محمد بشكار؟

وإذا كان الكثير من مؤسسي شعر التفعيلة لا يجيزون التدوير، لماذا يصر الشاعر محمد بشكار عليه ويجعله ركيزة مهمة في بناء قصائد ديوانه؟

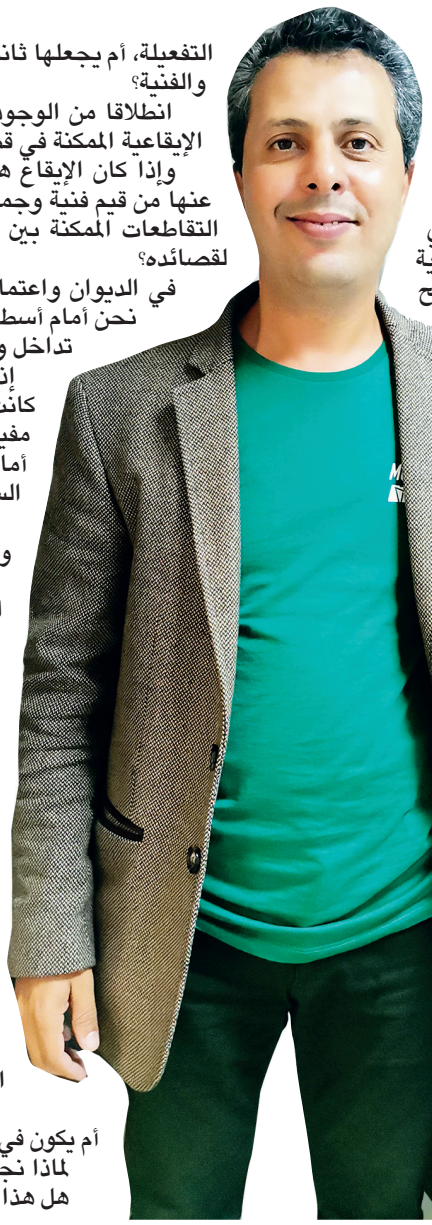
هل التدوير في ديوان (حلم أعلى الوسادة) هو تعبير عن اتصال الأسطر بعضها ببعض عند التدقيق في وزن القصيدة فقط؟

ثم، هل يلتزم الشاعر في بناء قصائده بالتفعيلة، سواء تامة أو ناقصة بزحافاتها وعللها، أم يترك لنفسه حرية نسبية في بناء السطر بعيدا عن الصرامة العروضية؟

كيف يبدو المقطع الشعري في الديوان، هل هو مكتف بذاته أم يكون في حاجة إلى ما يتممه إيقاعيا وعروضيا ودلاليا؟

لماذا نجد في الديوان أغلبية الأسطر الشعرية غير تامة دلاليا؟

هل هذا يعني أن الشاعر يراهن على الفقرة الشعرية عوضا عن



السطر الشعري لتبرير اختياراته؟
وإذا كان التدوير هو إحداث شراكة إيقاعية بين الأسطر الشعرية في المقام الأول، كيف يمكن تفسير انقسام الوحدة الوزنية (التفعيلة) بين سطر وسطر آخر يليه؟
ما هو موقع النظرية التي تقول بأن التدوير مرتبط بنظام الشطرين في البيت الشعري التقليدي، ومع انعدام الشطرين ينعدم وجود التدوير، ما هو موقع هذا الرأي من الإعراب في الديوان وعند الشاعر؟
وهل يمكن اعتبار ذلك اجتهادا وتجديدا من الشاعر له نصف الأجرين، على الأقل؟
وهو يعتمد على التدوير في بناء قصائده، هل يحافظ الشاعر محمد بشكار على قفلة النَّفَس الموسيقي، أم تتكسر موسيقاه أمام خضوعه للإكراه العروضي؟
كيف يكتب الشاعر محمد بشكار قصائده في ديوان (حلم أعلى الوسادة)؟؟؟
إذا أخذنا بكل ما سبق ذكره، وأضفنا إليه تمظهرات القصائد في الديوان، لا من حيث البناء الشكلي أو الدلالة المعنوية، سنجد أن الشاعر يمارس علينا خصوصية شعرية ملفتة للنظر، خصوصية تمتد من الشاعر لتؤثر في القارئ والمستمع على حد سواء.
نقرأ مع الشاعر قوله في قصيدة (أمرني فلا أطيع)، صفحة 51/52/53 :

مُدَّ عَرْضِ
جَبينكَ أُفقاً ،
أَخَافُ إذَا قَبَّلْتُهُ
الغُيُومُ يُبَلِّلُني عَرَقٌ
في جَبينكَ يَا
وَلَدِي

وَلا تَدَعِ
الحُبَّ يُصْبِحُ
حَبْلاً
فَمَهْمَا مَضَيْتَ
بَعيداً بِقَلْبِكَ تَبْقَى
قَريباً
مِنَ الوَتَدِ

كُنْ كَمَا أنْتَ
نَفْسَكَ كُنْهَا
سَوَاءً وَجَدْتَ الحَبيبَ
وَلَمْ تَجِدِ

وَلا تُضِعِ الوَقْتَ تُحْصي
قَطيعَ الحُرُوفِ المَسُوقَ
لِمَجْزَرَةٍ في نَزيفِ
الكِتابَةِ ، مَاذا
سَيُجْدِيكَ أنْ
تَضَعَ اليَدَ في
اليَدِ؟

في هذا المقطع وبعد التأمل في بنائه الشكلي العام، يتضح أن الشاعر محمد بشكار يوزع أسطره بناء على الوقفة العروضية، بغض النظر عن الاستقلالية الدلالية لكل سطر، على اعتبار أن التقسيم السطري للمقطع يأخذ قيمته الفنية من التفعيلة وليس من الدلالة، بالرغم من أن الدلالة تتعلق بالفقرات التي يتكون منها المقطع، وهي أربع فقرات.
وعليه، كل سطر في المقطع يحيل على السطر الذي يليه في احترام تام للوقفة العروضية، الأمر الذي يفقد السطر الشعري إمكانية استقلاليته الدلالية، وتجعله في حاجة إلى السطر الذي يليه، حتى ولو كان سياق السطر غير تام من حيث الدلالة، بالنقص أو بالزيادة، وكذلك الحال بالنسبة لكل الفقرات التي لا تأخذ معناها إلا في كليتها.
أمر آخر يؤكد أن بنية السطر الشعري في المقطع تخضع للخلفية العروضية المتمثلة في التفعيلة هو وجود قافيه واحدة بروي واحد، يمكن إذا ما أعدنا تقسيم الأسطر اعتمادا على التشطير التقليدي، بيت/ صدر/ عجز، سنجد أنفسنا أمام تسطير لا يختلف عن القصيدة العمودية، إلا في حيثيات بسيطة يمكن التغلب عليها.
هل يتنازل الشاعر، في كتابته، للعروض على حساب

حريته الإيقاعيه المرتبطة بالسطر الشعري؟
ثم، لماذا يفضل الشاعر الإيقاع العروضي على الإيقاع الدلالي وإيقاع المعنى الداخلي في كل سطر شعري؟
نقول هذا الكلام ونحن نعرف أن المقطع الشعري في ديوان (حلم أعلى الوسادة) هو السائد، بحيث ترتبط المقاطع في كل قصائد الديوان بالأسطر الشعرية، وتتوزع إلى محطات أو مجموعة من الأسطر المنسجمة فيما بينها، يفصل الشاعر بينها بعلامات أو عناوين فرعية أو أرقام أو فراغ أبيض.
نقرأ مع الشاعر قوله في قصيدة، (أرقا أضيء فتتبعني الفراشات)، صفحة 5/6:

لا عَليَّ إذَا لَمْ أنَمْ. بالغلاف
الأخير لغايَةِ هَذا الكِتَابِ الَّذي في
حُرُوفِهِ أَقْرَأُ كُلَّ حَيَاتِيَ مَحْوا ، سَأُقْفِلُ
عُمْرِيَ لأبْدَأَ لَيْلاً طَويلاً يُعَلِّمُني
كَيْفَ أنْصتُ للصَّمْتِ إذْ يَتَكَلَّمُ في
السِّرِّ جَهْرًا ، وَكَيْفَ أُضِيءُ لِتُلْقِي
الفَرَاشَاتُ في لَهَبِي
نَفْسَهَا ، كَيْفَ مَهْمَا عَلَوْتُ
بِرُوحِيَ عَنْ جَسَدِي المُتَوَحِّلِ تَأْبَى
الحَيَاةُ تُفارِقُني ، كَيْفَ أجْعَلُ
لِلمَاءِ لَوْناً إذَا مَسَّهُ الوَرْدُ مِنْ
شَفَتَيْكَ ، وَيَغْدُو بِرَائِحَةِ حِينَ تَأْتِيهِ
مِنْ غَابَةِ شَجَرَاتٍ عَذَارَى تَبُثُّهُ
أَنْفَاسَهَا..

نلاحظ في هذا المقطع حالات من التعارض بين الوزن والتركيب، إذ يظل تركيب السطر الشعري منقوصا ولا يكتمل إلا بالسطر الذي يليه.
وما يزيد من عمق التعارض هو استخدام الشاعر لعلامات الترقيم في محل غير محلها في السطر الشعري، خاصة حينما تأتي نقطة التوقف في منتصف السطر الشعري، وحينما تصبح للعلامات وظيفة أخرى غير تجديد إدراك معنى وتفسير المقاصد وتوضيح التراكيب، وظيفة تخلخل انتباه القارئ وتحدث صدمة التلقي في وجدانه الشعري.
أمر آخر يسترعي الانتباه في هذا المقطع هو إمكانيات الإلقاء الشعري في مثل هذه الكتابة، بحيث يحار المُلقي أين يقف ليأخذ نفسَه، وأين يصعد بالصوت وأين يخفت، أمام عدم نمطية استعمال علامات الترقيم والبياض بين الفقرات، الأمر الذي يدخل قصائد الديوان، من هذا الجانب، ضمن القصائد النثرية التي يصعب إلقاؤها، بالرغم من أنها موزونة وقابلة للحن والغناء.
أمر آخر يسترعي الانتباه ويستدعي التساؤل، لماذا أعاد الشاعر كتابة المقطع رقم (4) من قصيدة (أرقا أضيء فتتبعني الفراشات) على ظهر غلاف الديوان بشكل آخر غير الذي هو مكتوب في الصفحة (6) من الديوان؟ مع الاعتراف بأن السطر الشعري على ظهر الغلاف هو الأقرب إلى التلقي السليم.
نقرأ كذلك، مع الشاعر قوله في قصيدة (ما مشيته يوجزني في حذاء)، صفحة 56/57:

لَوْ تَمُرُّ
الطُّفُولَةُ في شَارِعِ
الحَيِّ هَلْ تَتَذَكَّرُنِي حِينَ
كُنْتُ أُلاعِبُهَا كُلَّ
حِينْ
مُغْمَضَ
المُقْلَتَيْنِ أُخَبِّئُهَا
في ثِيَابِي إلَى يَوْمِنَا
لَمْ أجِدْهَا أأَنْفُضُ
جِلْدِي لِتَسْقُطَ مِنْهُ
الطُّفُولَةُ أَرْضاً كَمَا لَوْ
تُرِيدُ إعَادَةَ خَلْقِي
مِنْ طِينْ..؟

ماذا لو أعدنا تسطير المقطع ليصبح على الشكل البنائي التالي:

لَوْ تَمُرُّ
الطُّفُولَةُ في شَارِعِ الحَيِّ
هَلْ تَتَذَكَّرُنِي
حِينَ كُنْتُ أُلاعِبُهَا كُلَّ حِينْ
مُغْمَضَ المُقْلَتَيْنِ
أُخَبِّئُهَا في ثِيَابِي
إلَى يَوْمِنَا لَمْ أجِدْهَا
أأَنْفُضُ جِلْدِي
لِتَسْقُطَ مِنْهُ الطُّفُولَةُ أَرْضاً
كَمَا لَوْ تُرِيدُ إعَادَةَ خَلْقِي
مِنْ طِينْ..؟

نقرأ مع الشاعر ونتساءل عن الداعي الذي دفعه لجعل كل سطر شعري غير مكتمل الذات، لا عروضيا ولا دلاليا، في الوقت الذي كان من الممكن إعادة التقطيع الشعري لإكمال البناء العروضي والدلالة في كل سطر.
نتساءل عن مغزى الشاعر فلا نجد إلا دهشة تضاهي دهشة الشعر نفسه.
يبقى السؤال الجوهري الذي يجب طرحه، ونحن نغوص بين ثنايا الديوان، بأسطره ومقاطعه وفقراته، هو هل الشاعر محمد بشكار باختياراته الفنية، واعتماده على التفعيلة بكثرة، والقافية بقلة، وعلى التدوير وعلى استعمال علامات الترقيم واللعب بالأرقام وهوامش الأبيض والأسود، هل يريد أن ينأى بنفسه عن السائد والمتداول من الكتابة الشعرية الحديثة والمعاصرة، أم يريد أن يعطي لذاته الشعرية خصوصية تميزها عما سواها من الشعراء؟
إن التسطير الشعري بات فنا قائم الذات يحيط بالقصيدة الحديثة، له طقوسه وسماته ومقوماته، والشاعر محمد بشكار، بوعي فني ونقدي ودراية شعرية يستخدمه بمهارة ساحر ليقدم لنا قصائد حالمة، هي الأخرى، قصائد لا حاجة لها للفهم أو التفسير، بقدر ما هي في حاجة إلى متلقي يقدرها ويشتهيها، تماما كما حلم لا نريد له أن ينتهي.
الشاعر محمد بشكار وهو يحدثنا عن أحلامه في ديوان (حلم أعلى الوسادة)، ويفصل القول الشعري، وعيا وممارسة، إجرائيًا وإبداعيًا، على شكل قصائد تستطيع اقتحامك وتحريك الراكد الشعري داخلك، لا يطالبنا بالحلم معه، سواء كان الحلم ورديا أو كابوسا، بقدر ما يطالبنا بضرورة الانتباه إلى أن الكتابة الشعرية طوق نجاة يعيدنا جميعا مع كل قصيدة إلى الحياة.
إنها مسؤولية الشاعر الحق، الذي يجعلك وأنت تقرأ له، انطباعيا أو منهجيا، تحس بأنه وهو يعدد دواوينه وقصائده يبحث عن باب آخر مفتوح على أفق جمالي مُغاير لا يكرره، لأنه يعلم أنه ليس ثمة ما يقتل الشعر سوى احتفاظه بنفس الملامح في كل الأعمار؛ هكذا قال الشاعر محمد بشكار ذات تقديم لديوانه (حلم أعلى الوسادة)، ولهذا يجعلك، وأنت تقرأ تجربته الشعرية، ديوانا بعد ديوان، تؤمن معه بأن الشعر أو الشاعر وهو يتقدم في التجربة، لا ينتابه إلا شعور واحد حين يصدر ديوانا جديدا، هو التخلص من محنة.. أما ما يتبقى لا يغنيه بما أنه أصبح يعني القارئ.
لكل هذا.. ديوان (حلم أعلى الوسادة) كان يعنيني.

كريمة بن سعد

الخَطّ في حَالات التَّجَلّي

بنيونس عميروش
فنان تشكيلي وناقد

يظل استرجاع مكون الرسم **Dessin** في تجربة الفن القديم والحديث مَن بين المباحث غير المطروقة بما يكفي من الاستثمار الدراسي، باعتباره معيارا هيكليا يعمل على توجيه وإغناء الإبداع «التصويري» بعامة، فيما يعمل على تنويع التقنية وتجويد المهارة وتعميق التعبير كما نلمس ذلك بجلاء في جنس الرَّشم **(Estampe)** الذي يظل متماهيا مع الرسم، ويشير إلى صنف «الصور» الصادرة عن طريق الطباعَة **Impression** التي تجمع بين طرائق مختلفة، بما فيها الحفر، واللّيثوغرافيا **Lithographie** (الطباعة الحجرية)، والسيريغرافيا **Sérigraphie** (الطبعة الحريرية)، واللّينوغرافيا **Linogravure** التي تقوم على حفر اللينوم.

ضمن هذه الفروع الطباعة، اختارت الفنانة كريمة بن سعد السير على درب الحفر **Gravure** باعتباره تقنية طباعية عريقة، ووسيلة تعبيرية، لطالما سَعت إلى توطينها في اشغالاتها الإبداعية التي باتت، من خلالها، ترفع الوَلاء للأَحْبار والأَسْناد الورقية على اختلاف طبائعها ومقاساتها، لاسيما وأنها تخصصت في فن الحفر (خريجة معهد سوسة العالي للفنون الجميلة بتونس)؛ وإن تعددت أعمالها بين الغرافيك والخزف والنسيج والفوتوغرافيا وغيرها، فإنها تجد نفسها مشدودة، أكثر فأكثر، إلى فن الحفر بمختلف تقنياته (باعتماد الخشب وصفائح النحاس وغيره من المعادن) كما صرحت بذلك. لعله الوله بعنصر الخط **La ligne** الممنوح لأسنادها، ومن ثمة، التماهي مع فعل الرسم **Le dessin** الذي يشكل صلب البدايات التي تَحيلنا على التصاوير الصخرية الأولى قبل مَنْشأ التاريخ.

في محفوراتها، تتمازج الخطوط وتتداخل وفق قَصْديَّة الحَفارَة، بحسب البعد الذاتي بالدرجة الأولى، والسَّيْر نحو الثيمة المراد معالجتها. هنا، نحن أمام مجموعات متباينة من الأنماط التعبيرية التي تتقارب وتتباعد مع كل سياق تشكيلي طارئ. تارة، نُقابل مَيْلا واضحا لنزعة تجريدية يركب فيها الخط مزاجه الحيوي الحاد، لتثبيت التشبيكات الحركية الدَّوّارة، وَتوليف الكتل التي تعكس مُخَطط التكوين. وطورا آخر، نستقبل أشكالا ومساحات مُلَوَّنة باعتبارها خلفيات، تتوارى لتُضاعف مرئية الخط، بقدر ما تَتَمَظهر بدورها، لتدفع بضوئها وحُمْرَتها، مُشَكِّلة تلك الشرائط والعلامات والوحدات الزخرفيةَ التي يزخر بها السَّجّاد التونسي، الذي يحيلنا على عراقة الزربية القيروانية، ورونق النسيج الموصول بنقاوة الصوف الطبيعي المصبوغ. بينما الكلّ؛ تَجاذُب وتَحاوُر الخلفية **Le fond** والواجهَة «الخطية» المَحْمومَة، يضع أبصارنا داخل تَلاعُب إيهامي مُتذبذب كما هو معهود في الفن الحركي **L'art cinétique**.

في المقابل، وبعيدا عن الوفاء لصور الواقع، نلمس درجة لا يستهان بها من التعبيرات التمثيلية التي تتفاعل مع النغم التجريدي في أعمال أخرى، بالشاكلة التي يمكن تأطيرها في خانة «ما يشبه التجريد» **Semi-abstrait**. بحيث تقوم اللوحة بداية على الرسم التشخيصي الذي يكشف انتماءه الإفريقي (أجساد خاضعة للنَّمْنَمَة **Stylisation**، أجواء تَجَمُّعات، شخوص انْفرادية، وجوه مطموسَة وسواها)، بينما تلحقها أنماطَ الالتباس الخطي والتحويل والتغطية والمَحْو والتفريش اللوني، لتُقْحم المَشْهَدية في دوامة حركية تَخلخل منطق المبتدأ وَالمنتهى. إضافة إلى مُصَنّف البورتريهات التي تذوب ملامحها في لعبة المُضيء والمُعْتم، لتنطبع أخيرا، فقط بظلالها الخاصة **(L'ombre propre)**، ضمن اعتماد اللون المهيمن والأحادي **Le monochrome**، كمعطى تعبيري أولا، وكخيار حرَفي يتماشى مع الشروط التي تقتضيها تقنيات الطباعة التي لا تخلو من إكراهات تنفيذية.

بطبيعة الحال، إذا كانت كريمة بن سعد تتمسك بالتنفيذ التطبيقي الملازم للطباعة وقواعد الحفر بالأساس، فإن أعمالها لا تنحصر في تَوَجُّه «موضوعاتي» بعينه، بحيث يتَمَفْصَل التعبير ويتغير بحسب ما يقتضيه التصور وحَيْثياته، خاصة وأنها مدفوعة برغبة تجريبية، كما نلامس ذلك في طبيعة الفُروق التي يمكن ملاحظتها في تَنَوُّع نتاجات معارضها الفردية: «انكشاف الصورة» **(2004)** برواق علي القرماسي في تونس، «حفريات 1» **(2015)** برواق دار الأمان في المهدية، «حفريات 2» **(2015)** بدار الثقافة في القلعة الكبرى. وفي سياق التذكير بعديد معارضها الجماعية المحلية وفي الخارج، نستحضر آخر معارضها الثنائية الموسوم بـ «تشابك **2022**» **(Enchevêtrement)** بقاعة يحيى بمركز البالماريوم في تونس العاصمة (مع رفيقتها الفنانة زهرة الشاوش)، حيث عملت على تجاوز السند الورقي المسطح وما يتبعه من طبوع الحَفْر والغرافيك، لتُضيف البعد الثالث وتؤثث الفضاء بـ «أشياء» لا تتشكل إلا من صلب «خطها»، كأن الأمر يرتبط بتَنْقيل عُنصر الخط من الترسيم إلى التجسيم، ومن ثمة، تستحيل «كتلة» الخط إلى منسوجات تراثية تغلف الجدران، فيما تتحول إلى كُبَّة الصوف المُعَلَّقَة بالحسبان الذي يجعلها في حالة رَقْص، لتنبعث الحركة في أركان الفضاء، وتصير التنصيبات **(Installations)** أكثر استجابَة لإثارة التفاعل مع المتلقي. وفضلا عن الصوف، نسجل استثمارا فنيا لمواد أخرى مثل الحديد، بينما تنوعت التقنية لتُهَنْدس تَقاطُعات وتَواشُجات تشكيلية بين الرسم والكوَلاج، والتَّقْعير والنُّتوء المَضْغوطَيْن، وكذا التركيب الذي يمس الفضاء كما الأرضية، ضمن سينوغرافيا تشتق جماليتها من طبيعة المحفورة ومهاراتها الحرَفية التي انبثقت، ها هنا، بهذه الخلاسِيَة الإبدَاعية التي تحتفي بالمكان وزواره.

هكذا، تحفر الفنانة كريمة بن سعد مسارها الإبداعي دون أن تجعل من الحفر ومُجاوراته إلزامية مقرونة بالسند الورقي، في الحين الذي تجد فيه مُخرجات تعبيرية تقوم على الخط، فيما تعمل على تجويد رفْعَته بإدماج مختلف المواد والخامات والتقنياتَ بحَس معاصر، يجعلها في بؤرة الجَمْع بين الذاتي والموضوعي، الواقعي والخيالي، الأنا والآخر، الملء والمحو، التعمير والإفراغ، لتشكيل آثارها البديعة من داخل وضعية مريحة، مدعومَة بإيقاع تطبيقي نابع من إصرار الواثقة، ورؤية النّاسِكَة.

الرباط، فبراير 2023.