العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 54

سنة التأسيس: 1969/2/7

الأربعاء 19 و الخميس 20 يوليوز 2023

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

مُذكِّرات

لم أكد أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتُ يدي أشدَّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنَّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصَّتهم من كتابة الافتتاحية ، إنَّهم/ هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زادهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ، أولئك الذين أفنوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزاء نظير ما أسْدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدر أن نسْتحضر بين حين وآخر ذكراهم ونُرسِّخها بقوة الفعل ،ليس فقط بالاقتصار على رفع الأكف بالضراعات والدعاء ، ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلا لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أنْ لا نُقلق راحتهم الأبدية ، ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء !

محمد بشكار

bachkar_mohamed@yahoo.fr

نمضي ردحا من الزمن في خلق الأفكار وتنقيحها حتى تخصب وتينع بتفريخ حجج للبرهنة والإيضاح. ويحدث أن نهيم بأفكارنا ويصعب علينا كشف عورتها للآخرين قبل نضجها، مخافة أن تتيه في زحمة التأويل، وتجانب مصب الترتيل.

وتولد الفكرة أحيانا نتيجة علاقة غير شرعية عبر طيش عقل، ويتقبلها المتلقون بتلقائية رأفة بصاحبها، وقد يرفضونها دون تمحيص لأنها نتاج نزوة.

والأفكار فيض بلا حد، وغيث متهاطل، تحبل به الكتب الكاسدة بصقيع حديد المكتبات المزينة أغلبها لديكورات بعض المنازل، والمنفية دوما من جلسات وسمر البيوت.

عند ارتباطي بالعطالة غصبا، هجرني الخلان فارتكنت إلى الكتب أعب من مصب أفكارها وأستأنس بها من وحشة القنط.

حدث أن وصلت فكرة بيني وبين الحلزون، ذلك الحيوان ذو الجسد الرخو، والكتلة الهرمونية الزاحفة المانحة للقوة، والمقاومة للعجز والخنوع واليأس، يمنح كربونات الكالسيوم وموادا عضوية، يكسب تناولها باستمرار، بأسا ومنافع للناس.

ضحيت بصفحات من مفكرة عمري العاطلة في سبيل الإلمام بأنساب الحلزون العريقة، واستحسنت رفقة ذلك المخلوق الزاحف بزمنه المتأني الحكيم وكرمه في فك طلاسم عطالتي.

لم أستسغ إجباري على تحمل ثقل حواجز كل مبادرة للتثبت بأسلاك الإدارة وأنا مكبل بقيود البطالة. كانت كل محاولة مني للمس تلك الأسلاك توصلني بصعقة كهربائية تردين متخشبا. وجدت الحواجزعاتية تتقاذفني بعيدا عن شط

العمل. ذريعة تصون أمان العمل للأوصياء عليه.

انزويت معانقا الكتاب في ركن العجز، أنقب عن منفذ أسلكه، لما ولى التوفيق أدباره، وتأسفت الردود بتعذر الاستجابة لطلباتي، ولم تعد الوالدة تخفي أظرفة اليأس في صدرها، بتحسر صارت تسلمني إياها.

ورمت بي الأفكار بين لجج هوس سيزيف

لتعلمني الغوص لاقتناص مورد للعيش.

استنجدت بتخصصي في الإحصاء التطبيقي لتجريد الأفكار من خيالاتها وهي «طايرة». طلقت عطالة القطاع العمومي وفي القلب لوعة. واستعنت بجبروت الأرقام لفك البؤس عن وضعيتي.

قصة كتبتها : مليكة نجيب

وجدت الحلزون قارب نجاتي
من بطش الفشل وسم الإحباط.
هام على وجهه وحيدا، بجلبابه المتموج، يتعكز جزءه السفلي، أعزل لاصقا بأهداب حريته،
لا يملأ العين التي لا يملأها سوى التراب.
زحفت جموعه بخيرها وبركتها، تحمل معها
بيوتها، تواجه قامات الإسمنت الزاحفة، بالتحصن
بالأشجار والبرك والنباتات، خوفا من أن تخبط حيطان

مُروّض الحلزون

بيوتها المزركشة بأقدام الإسمنت العشوائية، وأن تنتزع من أوطانها بمخالب مفترسها الوحيد.

لتجسيد فكرة مشروعي راهنت على عربة يد و»برمة» مستعارة من البيت بمباركة الوالدة، وبقايا خشب من مشروع تشجير حالف الشؤم مولده.

اشتريت أعشاب وصفة تحضير الحلزون: قشور ليمون، قشور رمان، قشور قرفة، وكميات متكافئة من:

أزير، بسيبسة، حبة حلاوة، خدنجال، عرق سوس، زعتر، زعيترة، فليو، سكين جبير، السودانية، كروية، نويويرة، نافع، ورقة سيدنا موسى، ورقة نعناع.

عيدان لإشعال القوة.

توابل لإذكاء تأجج الرغبة، وهي من «المجرب الصحيح» كما يقول سيدنا النفزاوي.

مرارة لمقاومة المرارة.

أحجية لفك طلاسم العجز والتردد.

وخليط لخلط كل المتناقضات.

إبرة لتصيد ما بطن من بطن الحلزون.

و»زلافة» لاحتضانه زرافات.

يتغيى مشروعي، على المدى القريب إعداد حلزون واحد لكل راغب من ساكنة جماعة يعقوب المنصور، التي تقارب المليون نسمة، كثافة سكانية مرتفعة من الرجال والشيوخ والمقاومين والعاطلين والعانسات والمحتاجين والعاقرين والمطلقين والأطفال المتبنين، وضحايا النجاة، وغرقى سومة الكهرباء والماء العاتية، وعابري المدارس والمدرجات والأحلام والمتمرسين بالأزقة والشوارع والآمال والأوهام.

توفير «زلافة» من الحلزون المرق كل ليلة للراغبين هدف المشروع على المدى المتوسط، وتضم الزلافة عشرة حلزونات: حرصت على تشكيل القدر من كل الأصناف: جنس الأنثى الحلزونية، جنس الذكر الحلزوني والجنس الحلزوني المختلط الهرمفروديتي.

الخليط المتنوع يغري بالإدمان، فمستهلكوه العطشى لكراماته يلتهمونه دون مضغ: يلج القفص الصدري ويحطه سيل اللهفة من عل ليسلك القولون ويلتصق عند انجرافه بجدار البطن، هناك تطوله غريزة الحياة المتوثبة دوما بالبطن، فينشط وتتضاعف خلاياه وتولد حاجة ملحة وتعطشا للتزود بكميات مضاعفة.

وازى نشاط الحلزون بفضاء البطن نشاط تجارتي،صنعت من بيوته المتقوقعة قلادات وغلالات لأعناق الحسان، وتفننت في تخصيب كل الأجناس الحلزونية حتى الذكر منها، وأضفت إلى مادتها اللزجة أنزيمات تجعل اللصق أبديا لا فكاك منه، وطورت استغلال المقالع باستخراجه بالليزر تارة، وأخرى بالتنجيم وقراءة الكف.

أصبحت مستثمرا محليا معفى من الضرائب، فاوضتني الجهات المختصة بمد قوقعات غلالة بأجهزة تصنت، وأجهزة تتبع عن قرب.

أفصحت لي فكرة عن وشاية تحتمل التكذيب، تخص إنشاء مرصد للتنصت المعوي غير المكلف، عبر تسخير عين الحلزون لتعقب حركة الأمعاء والقلب والأعضاء التناسلية.

راجعت جموع الحلزون موقفها من قارضها الوحيد،وصارت تخرج عن بكرة أبيها لاستقبالي، تلتصق بي، وتبصم ملابسي بلصاقها وتنقاد إلى قدرها المحتوم، المسود بوقود بقايا مشروع تشجير مقبور.

صرت مروض الحلزون بامتياز.

ذاك المساء الشتوي، بدوار الكورة بالحي، تجمهر حشد كبير حول عربتي وهي تتوهج بإصلاحات التحديث، وانتصبت طوابق زجاجية ملونة فوق الطابق الأرضي المنفتح على صالة للأعيان زودت بمقصورات فردية مؤثثة وفق النهج الحداثي، حلقت روائح الزعتر والليمون والقرنفل لرد أذى العين الحاسدة.

لم تكف كميات «غلالة» المطبوخة والمانحة للقوة والوهم، لإخماد أوار المتعطشين والأرامل والعوانس وعابري المدارس والآمال والأحلام، تخلوا عن الأسلاك والعيدان الدقيقة المشهرة لفقإ عين الحلزون الراصدة لجذبتهم، وهم ينشدون تصيد أوج الارتواء والانتشاء تحت سياط شرههم.

وانتشرت بقايا الحلزون تلسع الأرض بأنزيماتهاوتلدغ مدمنيها وتجرفهم بمد من الجذبة والألم، تدور حولهم ببيوتها المضاءة، وهم يتلمسون سبيل الخلاص لهفى لمزيد من كراماتها.

استنتجت الجهات المختصة أن الحلزون وإن كان لا يملأ العين المجردة التي لا يملأها سوى التراب، فهو يطفو على شبكة عينها الساهرة بحرية. مقالعه مدرة للربح، معفية من الضرائب، جالبة للبركة.

يتعين تقييده بقوانين منظمة لأفكاره الراشدة والقاصرة وتحركاته داخل قوقعاته وخارجها.

يتعين مصادرة كل الأفكار.

ودون ترخيص مسبق، رحلت أسراب الحلزون من مقالعها ومرابطها بالحي دون أن تكشف عن وجهتها.

قد يكون قصيدها الغيث لاستدرار

مادتها اللزجة التي استنفدها الهجير.

سبات عميق بكهف طلل، دون بابه

النسيان، ربما يكون ملاذ هجرتهم.

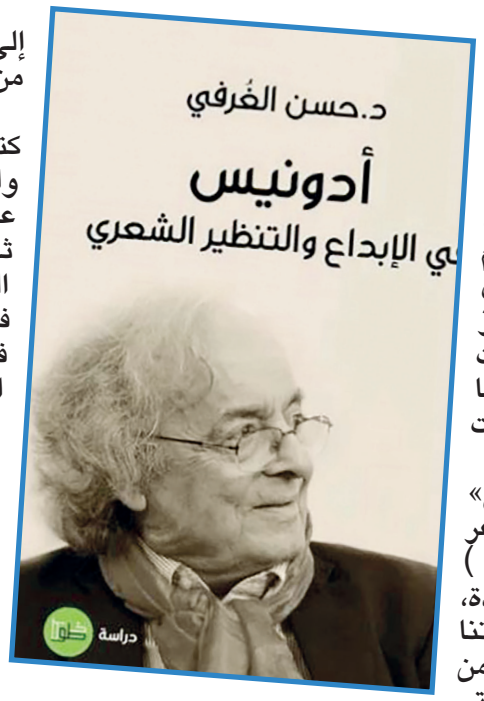
... مجرد أفكار.

وهذا المساء الربيعي المتقلب، بعد أن صودرت العربة. تحلق حولي متعاطو الحلزون، يرفعون شعارات تمجده وتحن لمعجزاته.

وارتفعت أناتهم مطالبة بحصتهم اليومية لإقبار رغبة متقدة وللدوس على وهج شاخ بدواخلهم.

د. حسن الغرفي

أدونيس في الابداع والتنظير الشعري



من الأردن أطلق أخيرا الناقد المغربي الدكتور حسن الغرفي، كتابا جديدا اختار له عنوان «أدونيس في الإبداع والتنظير الشعري». يدنو الغرفي أكثر وأعمق بالقراء من خلال مؤلفه الجديد إلى عالم أدونيس الشعري، فيدرس ويحلل هذا العالم «المشحون بالرموز والإشارات والرؤى والدلالات والأفكار وشتى الروافد، قديمها وحديثها، ومختلف التقنيات والأساليب».

يشير الناقد «حسن الغرفي» في تقديم الكتاب، أن الشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) شخصية شعرية وفكرية فريدة، أثرت تأثيرا بالغا في حركية ثقافتنا المعاصرة، فهو صاحب واحدة من أرقى الشعرية العربية، تلك التي اتسمت بالثراء والتنوع والتميز، وامتدت لأكثر من نصف قرن من المغامرة والتجريب والاحتراق، والذي لم يكن ليتحقق مشروعها الإبداعي لو لم يمتلك صاحبها موهبة فذة وثقافة مدهشة وعمقا فكريا بالغ الغنى، ووعيا متميزا بطبيعة الشعر وقيمته ودوره في الوجود ،كما يعد أحد أبرز مؤسسي الحداثة ومفكريها منذ أن ظهرت في التداول العربي ،الشعري والنقدي والفكري والسياسي ..».

ويضيف «الغرفي «(لقد ظل أدونيس مصدرا للخصب (مثل اسمه الأسطوري) في الحياة الثقافية العربية، شاعرا، ومنظرا للشعر قديمه وحديثه، ومفكرا، ومترجما، منذ نهاية الخمسينيات من القرن الماضي إلى اليوم، مثلما بات قادرا، مثل العديد من رموزه، على التجدد والتحول.

ويركز الغرفي في القسم الأول من كتابه الجديد على جملة من الظواهر والقضايا الشعرية المهمة التي ينطوي عليها خطاب أدونيس الشعري في ثلاثة محاور (توظيف التراث، النزعة الدرامية ،في بنية الإيقاع)، بينما يهتم في القسم الثاني بالممارسة الإبداعية في الشعر لدى الشاعر أدونيس (...) الذي يعتبر صاحب ثورة حداثية في الشعر العربي، من خلال الوقوف عند التجربة الأدونيسية في مجال التنظير للقضايا الشعرية وإشكالياتها»، وصولاً إلى عرض "معظم المفاهيم والمقولات والمصطلحات التي أولاها أدونيس اهتمامه الخاص باعتباره منظراً شعرياً، وخصص في هذا الصدد سبعة محاور (مدخل :ظاهرة الشاعر /الناقد ،مفهوم الشعر، في الحداثة الشعرية، في قصيدة النثر، موقف من التراث، حول الشعر والثورة ، الغموض الشعري).

يذكر أن حسن الغرفي دكتور متخصص في الآداب العربية، وله مجموعة من الإصدارات من بينها: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ومقامات شعرية، مقالات في الشعر العربي المعاصر، وفي الشعر الإفريقي المعاصر- جيل الرواد نموذجا.

يقع الكتاب الجديد في 280 صفحة من الحجم المتوسط، وتضمن بالإضافة إلى فهرس المحتويات ملحقا يشمل:

زيارة إلى أدونيس، 2 – رسالة ... -3إجابات من أدونيس. .

توريه لغريب

في الشارع المقابل لجرحنا القديم

بعنوان بليغ وسمت الشاعرة المغربية توريه لغريب، أضمومتها الشعرية الأولى، ألا وهو «في الشارع المقابل لجرحنا القديم»، وقد كتب له تقديما مضيئا الناقد نجيب العوفي.

الديوان صادر أخيرا ضمن منشورات الراصد الوطني للنشر والقراءة.

تجدر الإشارة إلى أنّ الشاعرة توريه لغريب من الأقلام المميزة في مجال الإبداع، إضافة إلى أن لها حضورا وازنا في معظم الملتقيات الثقافية بالمغرب، إلى جانب أنها كاتبة مقالات رأي تنشر في العديد من الجرائد الورقية والإلكترونية.

محمد بروحو

كويصالدي

جديد منشورات مكتبة سلمى الثقافية بتطوان، رواية صدرت بدعم من وزارة الشباب والثقافة والتواصل، للكاتب المغربي محمد بروحو وتحمل عنوان «كويصالدي» .

تضعنا هذه الرواية الواقعية، أمام مشهدٍ من مشاهد الحياة الاجتماعية لرهط من الملاحين وكيفية تدبير حياتهم. تحكي قصة سفينة صيد إسبانية تصطاد في أعالي البحار، شاءت الأقدار أن تنتهي إحدى رحلاتها غرقا.

بطل الرواية ملاح مغربي عمل لسنوات عديدة على ظهر السفينة «كويصالدي». هو أحد الناجين، عاش ليحكي عن مغامراته ومعاناته. تحكي الرواية عن لحظات الأمل واليأس لفت حياته وسجنتها في جُبِّ الهوس. وما حدث على ظهر السفينة وطبيعة العمل، ومصارعة الحياة من أجل لقمة العيش والجشع الذي سكن نفوس الملاحين، وملك أرواحهم، وعلاقته بقبطان السفينة؛ السيد أنطونيو كنياني، والملاحين الذين عملوا بجانبه، تحكي عن الحب والأمل، والخوف والتوجس، والوساوس التي سكنت نفسه، وعذبت روحه، وحنينه لأهله، ووطنه وأصدقاءه. البطل شاب مغربي في عقده الثاني، حوصر بين رفض وقبول. كما أجبر على التعايش في بيئة غريبة، والتكيف مع محيط لم يألفه، لم يسبق له أن امتهن الصيد، وفي لحظة سيجد نفسه بين جماعة من الملاحين على ظهر سفينة تصطاد في أعالي البحار، معظم هؤلاء الملاحين إسبان، ينحدرون من منطقة ألباسك باسبانيا، بعض هؤلاء ذوو طبع ميال للعدوانية، الشيء الذي سيكلف كثيرًا، يصعب التكيف بشكل مرضي مع مثل هذا الوضع. معظمهم لم يستسيغوا فكرة العمل بجانب مغاربة. كيف لملاح مغربي أنٍ يجد له مكانا وسط هؤلاء الذين رفضوا رفضًا قاطعًا وجوده بجوارهم. بحث عن وسيلة تنقذه من بطشهم ومكرهم. بشتى الوسائل حاول التقرب من قائد الباخرة، أظهر ولاء مفرطا، تفانى في العمل، استطاع أن يستميل قلب القبطان حتى حنا عليه وآلفه، وأسند إليه مهمة جديدة؛ تصفيف، وتنضيد صناديق السمك داخل مخزن التبريد لتُهيأ للعرض، مما أغضب أحد الملاحين الإسبان، وأغاظ الملاح المغربي ونكل به وآذاه، فلم يجد وسيلة لردع طغيان هذا الملاح الإسباني سوى أن يشكوه إلى قبطان السفينة السيد أنطونيو كنياني. عاش سنوات العمل يكابد ضيمًا ويُغالب ظلمًا، ويقهر غبنًا وخديعة. في إحدى خرجاتها إلى البحر غرقت السفينة. فكان بطل الرواية أحد الناجين، انتقل للعمل على ظهر سفينة أخرى، بعد سنوات من العمل عاد إلى الوطن مثخنا بالقهر، والجَوْر، ليروي ما حدث.

مجازات

محمد وافق

متاهة

هو العشق حد سيف فاتك ينحرك على أعتاب القبة الزرقاء، مضرج بدمك . مسربل بالخطيئة الازلية. لا شيئا لا هو .. كائن . وسيبقى .

يتفرد بالأشياء حوله حد النظر، وكأنها كل شيئا ليه . يتغلغل في خباياها وحناياها بقدر حدسه وإرهاصاته . يندغم فيها برغم النأي والحياد . متقلب حشوها بين الاسى والعذاب . لايبقى له منها ولغيره سوى اللبنات النزرات .. تنسرب الى بؤره مترسبة على المدى . يسري عبر المراجع البدائية الاولى فيه والسلف الأرسخ قبله . قهر وعبودية ، وجهالة ما بعدها جهالة . قديما وآنا، لم تقض عليها

العقول المدببة الحلمات بالطنين والالحاح الغائر . كلما سما تلا أو هضبة , يكون المركز منه والبصر يطوي المرئيات البادية والخافية في انبهار دائم ودهشة طافحة . تنمو وتكبر بشكل مريع حتى يصير معها نقطة تصغر وتدق . تتلاشى وتختفي في العدم المطلق . لعبة باهية المبتدأ والمنتهى . تبدأ بذرة وتؤوب اليها .

الكائنات متساوقة ديناصورية تبز الخيال، فلا يرى بعدها سوى السطوح المسكونة بأعشاش البشر والحمام ، والنواطح السامقة، هناك دنو المحيط النائي .

توله

يتابع خطوها والقلب مهفهف النبضات، واللسان معقود عن الكلمات، بأي اللواعج سيبوح، يرنو اليها، تحس به كباقي الخلق . يسيرون وتسير .يود لو .. رغم شساعة الكون . يجده حسيرا مكبوسا بالغمز والوشوشة .خلفها ينجر . تغيب عنه الجرأة . يخرس لسانه . يحتمل تنائيها . مكتوي ملسوع . وئيدة تنأى عنه . كأن لا وجود له في مدارها . بالاحلام يودعها والاشارات المبصومة جهة القلب، دليل المحبة المكنونة، احتراسا من الرقباء والهراويين يرخي مشيه للتفسح بين حقول البرسيم والشعير . بينما عيناه مسفوحتان بين حياض الورود والنعناع والطماطم والخرشوف، الى أن يرمقها بقدها بباب الترعة . لا يدري أمشاركته الود المكنون؟ أهي تطل عليه أم واقفة تتفقد جنينها التي غابت عنها سحابة.

يوم منصرم . يتم دورته حول مستقرها ويشرع في الاوبة بعدما يتسلل الغبش حواليه في كل صوب .

حتى اذا رأى إليها، يجدها صارت هلامية التشكل، تنطمس معالمها بين الشحوب المترامي في لحظات السهو النبيلة . وسط ذاك الغروب الذي تغور فيه نواطح المدينة، لا يبين منها الا المغاوير الدانية . يربد بياضها . يدرج قاطنوها قافلين من ركض محموم، مهووس باللقمة العيش . هذا السعي المكدود الذي لاينقضي . ما مؤداه ؟ في غياب الرغبات الموؤودة والجموحات المدفونة . قد تتفلسف الرؤى والانسان لم يشب عن الطوق أهو الادراك والتخمين أم هو الحرمان الفاحش حقا؟

اهتداء

تداهمه الفجأة . ينكفئ على أربع . زاحفا كاخطبوط . يتلمس سبيله الى الوكر قصد الأمان . هاديه الحدس ومحاكاة الفعل، يتدحرج بين الوهاد والحفركما الريح الهائمة , تسري الى سمعه الاحاسيس الباطنة والنأمات . ترشده . تدله . وهو ذليل خنوع لا تفقه مداركه , الا ما اعتادته منذ انبذرت وقبل أن تبذر. ذرات لا حول لها ولا شأن بين مجرات لامتناهية وكواكب غير مكشوفة . تهديه الى الغار غريزة المنشأ والدم، تاركا المجال لحياة الاشباح والأرواح والهوام، حيث في ذلك السديم المتمادي . لا صوت غير نقيق الضفاضع وصمت الصمت والخوف من الجدارات الليلية المسفوحة ما بين الفراغات . تندك تحت سطوة الإمعان والتحديق، كلما نما الخطو . يتوجس مرتبكا محاذرا من فقدان التوازن كأنه سائر فوق سكة من حرير. لم تجديه استكشافاته خلال الفضاء المترامي/المغلق . انسدت أمامه كل الفجوات دقت أم ضخمت .. كظيم الهوى متيقظ الجذوات . يزحف مرة بيقين وأخرى يخبط خبط عشواء . من يدله ؟ لا غيره . الا تخمينه والهذيان الذي يكاد يجف في مثل هذه العسرة المتاخمة له اللحظة . لماذا فقد وعيه دفعة واحدة ؟ أمن التحديق والتمحيص ؟ وكيف سيكون مآله في الزمن الآني والبعيد مع هذه العقول المضبوطة المغلولة باضاءات زجاجية شفافة ؟ مشيأ مسير من الضنك والضنى . موج عارم من الجهل المتنامي في زمن الهجرات الفضائية . يحيا يطفو من جديد .

كما تهوي النيازك في سديم كهذا . التمع نور بين خصاص مدخل باهت أمه منهوكا . بدون تردد . دلف الى الاعماق, لتنهال عليه أسئلة من أين ؟ وأين طال مكثك؟ استبدت به البغثة . فانهار على أدنى فراش. لم يوقظه أحد من سبات عميق زاخر بغجريات فاتنات البهاء منبثقات من خيالات واستيهامات سابحة لا تحد .

من أعمال الرسامة الأمريكية هيري بيلاسن

سيرة المكان: جدة

محمد معتصم

نشرت الكاتبة السعودية زينب حفني عددا كبيرا من المقالات الصحافية والمجاميع القصصية والروايات والشعر كذلك، وهي في كل ذلك تصدر عن رؤية واحدة ومنسجمة، أساسها: رؤية المرأة السعودية (المحلية) المتطابقة وحركة الحياة هنالك السياسية والاجتماعية والثقافية، ثم رؤية المرأة لقضايا المرأة في المملكة العربية السعودية، منادية بمنحها حقوقها وتوسيع مجال حريتها وتحكمها في ذاتها ومصيرها، والغرضان معا؛ الكتابة والمرأة مرتبطان ارتباط وثيقا بالوضعية الاجتماعية في المملكة وآفاقها السياسية. ومن المناسب جدا الحديث اليوم عن روايتها الجديدة الموسومة بعنوان مثير للانتباه «عشق وراء الأسوار العالية»، وهو عتبة توحي لجزئية مكونة للخطاب الروائي، بمعنى أن موضوعة الرواية ليست رواية حب و»العلاقات الخطيرة»، بل موضوعة الرواية متعلقة بحب راسخ عميقا في النفس للمكان، والمقصود به مدينة «جدة» التي تقع على ساحل البحر الأحمر، مسقط رأس الكاتبة، ذات المميزات الهامة التي تمتاز بها تقريبا جل المدن العتيقة الواقعة على الساحل، يقول فرج لابنه صديق: «جدة يا بني، أهلها أهل الرخاء والشدة. عانوا كثيرا من شظف العيش، لكنهم كانوا أشداء في مواجهة الصعاب. يجب أن تكون فخورا بأنك تنتمي إلى هذه الأرض.» ص (21)

يعد المكان مكونا مهما في بناء الخطاب الروائي، لأنه الفضاء الذي ستجري فيه أحداث الرواية والمكان الذي ستبنى فيه مقومات الشخصيات الروائية وستأخذ منه طباعها وصفاتها المميزة، ومن خلاله سيتم تحديد الوضعية الاجتماعية لشخصية الروائية، كما أن كل ذلك سيساهم في رسم القصد في الخطاب الروائي. اختارت الكاتبة الحديث عن جدة تاريخيا وعن فترة تمتد من القرن السادس عشر (1542م) إلى اعتلاء السلطان عبد العزيز آل سعود الحكم، أي إلى حدود بداية الدولة الحديثة، كما أنها اختارت الحديث عن جدة ومكانتها في نفوس أهلها وعن العلاقات الاجتماعية بينهم وأنماط الحرف والمهن المتداولة بينهم، وهو ما يستدل عليه بمفهوم الوضعية الخاصة بالشخصيات الرواية في سياق القصة المروية، من محكي سردي إلى

زينب حنفي

لقد عملت الكاتبة على جعل المكان «جدة» في الرواية شخصية روائية متحكمة في جل المحكيات السردية المتضمنة في العمل الروائي، ولم تقف فقط عند حدوده الممكنة والبسيطة، التي يؤطر حدود الفضاء الروائي للأحداث، بل جعلت كل المكونات مرتبطة بالمكان، تنطلق منه لتعود إليه، ويمكن القول أن تأويل الخطاب في الرواية يمر عبر مكانة المكان «جدة» في وعي السارد، وأثره على الشخصيات والأحداث. هكذا تكون الكاتبة قد تجاوزت التحديد البنيوي للمكان، القائم على البعد اللساني واللغوي والنحوي، ومن خلال الأبعاد التي تحدد المكان في كل عمل روائي وفي كل دراسة نقدية، كالوقوف عند الطول والعرض والعمق، والاتساع والضيق، والارتفاع والقصر، أو كذلك الانفتاح والانغلاق، فبالرغم من الأسوار العالية المحيطة بالمكان «جدة»، إلا أنه (المكان) ظل منفتحا على العالم الخارجي عبر بوابته الرئيسية: ميناء جدة على ضفة البحر الأحمر.

لم يكن المكان وحده المكون الذي حظي باهتمام الكاتبة الذي تجلى في المتن السردي من مبتدئه حتى منتهاه، وفي الإهداء، حيث تعلن الكاتبة عن مصدر شغفها بمدينتها «جدة»، التي تروي « حكايتها » ، والمتمثل في حب والدها لمدينه وتاريخها، لتجمع بين حب المكان وحب الأب، ولتعلن أن حب الأب راسخ، ومحفز، عكس الكتابات التي تنطلق من فكرة «قتل الأب»، لأجل التحرر، وهنا، في مثل هذه الكتابات، يصبح الأب رمزا يختزل السلطة القمعية التي تسري في روح المتجمع وأنماط العلاقات السائدة بين مكوناته الأساسية الرجل والمرأة، في الأسرة والعمل والشارع وفي كل أماكن تصادم الجنسين. لذلك كتبت في سياق دراسة رواية من روايات زينب حفني إلى حقيقة أن «الكتابة النسائية أو النسوية» لا ينبغي النظر إليها جميعا من زاوية واحدة، بل ينبغي وضع الاعتبار الآتي: اختلاف لنظم الثقافية والأخلاقية والعقدية والاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية لكل مجتمع (بلد) على حدة، وفي ذلك ربط بين ممكنات الخطاب وحدود الواقع، فسياق ظهور ونشوء وتطور الحركات النسوية في أمريكا أو فرنسا في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي تختلف تماما عن المرحلة ذاتها في عدد من الدول العربية، التي كن بعضها ما يزال تحت الاحتلال وبعضها الآخر خارج من الاحتلال دون مشروع نهضوي واضح، نظرا للتخريب الذي نتج داخل المجتمعات العربية فترة الاحتلال والاستغلال البشري والثقافي والسياسي وخيرات الأرض الباطنية، بل تلك المرحلة التي كانت فيها شعوب العالم تتحرر وتنتفض ضد الحرب ومخلفاته، كانت الدول العربية مجروحة وتتصارع فقط من أجل الهيمنة على السلطة وتسلمها من يد المستعمر، بالتفاوض والتواطؤ ورهن المستقبل. وقضية المرأة لم تخرج عن هذا السياق، فالمرأة المصرية لا يمكن مقارنة نضالها الاجتماعي والسياسي بدولة أخرى تختلف عنها في الوضعية والنظام، وهكذا.

لم يكن المكان وحده المكون الخطابي الذي خصته الكاتبة بالاهتمام، بل كان هناك أيضا، الزمان، أي التاريخ؛ تاريخ مدينة جدة، الذي سيختزل تاريخ المملكة العربية السعودية. عبر أربع مراحل متعاقبة، وهي إضاءة مهمة جدا في التعريف بالدولة الحديثة وأسباب ظهورها وتقلبات أحوال مدينة «جدة» وأهلها بين: دولة المماليك في مصر والدولة العثمانية وحكم الأشراف، ثم وصول السلطان عبد العزيز آل سعود لحكم الدولة. يتناوب هنا السرد التاريخي ويتداخل مع السرد الروائي، في تمازج يهدف إلى إضاءة السرد التاريخي للمكان والمملكة وأهلهما للسرد الروائي الذي يتعقب تطور أسرة فرج وابنه صديق عبر محطات، لم يكن من الممكن سرد تطورها باطراد نظرا لحجم الرواية التي لا تتجاوز صفحاتها جميعا (158) صفحة من الحجم المتوسط، فاعتمدت الكاتبة «الطفرة الزمنية» والتلميح للتحولات الكبرى، وتعقبت في الوقت ذاته شخصيات بعينها من سلالة فرج الجداوي البحارة التاجر.

إذن، ومن خلال الطفرات الزمنية، يتجلى التفاوت بين زمن الخطاب وزمن القصة وزمن القراءة، مما أدى إلى تفاوت في حجم الفصول الأربعة التي تتكون منها الرواية، لكن هذا التفاوت سمح للقارئ باستعمال فكره والمشاركة في بناء العمل الروائي، كما سيسمح للمهتم بملء الفراغات بالبحث في تاريخ المملكة العربية السعودية، التي تعرف اليوم تحولات أخرى على مستويات عديدة، ومن ثم يصبح الخطاب الروائي بوابة مشرعة نحو الخطاب الفكري والمعرفي، وتقدم الكاتبة مسحا عاما لمدينة جدة وأهلها ووظائفهم، وكما يقال ابن الشط عوام، فجدة لا تختلف عن مدن العالم الواقعة عند مجاري البحار والمحيطات، حيث نشأت أولى الحضارات، فأهل هذه المدن يشتغلون في البحر، ويشكل البحر نمط علاقاتهم ويؤثر على طباعهم ويوجه سلوكهم وطرائق تفكيرهم، فجدة المنيعة أكسبت أهلها البسالة والقوة والثورة على الظلم وعلى المستعمر الذي استغل فترات القلاقل والضعف السياسي والعسكري، والمتولد عن عصر الانحطاط والتفكر

والصراع السياسي على السلطة بين الفرق الدينية والإيديولوجيات الجديدة والطمع في الهيمنة، كما هي الحل في كثير من بلاد العرب.

ما يميز حركة الزمن/ حركة السرد، رؤيتان، رؤية استباقية تتلهف للوصول إلى العصر الحديث، حيث سيتقاطع الطريق بين بداية الدولة الجديدة/الحديثة وخروج أحد أحفاد فرج الجداوي من السجن وعودته إلى ممارسة هوايته ووظيفته الاختيارية الكتابة السياسية، وأعطته الكاتبة اسم «صالح» للدلالة على نزعته الإصلاحية ودعوته للنهوض ضد حكم الأشراف الذي بات أسوء من حكم العثمانيين، فخاطب أهل الحجاز بلهجة حادة وتحريضية، حوكم صوريا على إثر ذلك عشرة أعوام لم يخلصه منها غير إطاحة العزيز آل سعود بظلم الأشراف واستبدادهم وض الحكم في عهدهم. وهذه النقط الختامية مهمة في نظ كونها توحي إلى القارئ أن رؤية صالح قد وافقت ذ عبد العزيز آل سعود، وهما معا حجر زاوية الد الحديثة، وكأن الثورة على الظلم والاستبداد لا تقوم بتضافر الجهد بين الحركة الفكريَّة المتنورة الصاد والعمل السياسي المُواطِن الذي لا يحلم ولا تستغر النوايا والتطلعات ولا تَستهويه النظريات والأطما الشخصية والمصالح الذاتية الضيقة، ومما قاله صال في المقال كما ورد «ضمن» الخطاب الروائي، في عملي تعدد الأساليب والخطابات في الرواية:» كثير من الطغا يعتقدون بأنهم قد ملكوا الدنيا وما فيها، أنهم بالتخفي خلف جيوش من قساة القلوب، وعميان البصر، قادرون على قمع شعوب بأكملها. لا يعرفون أن الشروق لا بد أن يأتي بعد الغروب. أن الرعد عندما يزمجر، والبرق عندما يظهر في السماء، لا بد أن ينقشع وتظهر بعده سماء صافية. الطيور عندما تهاجر، لا ترحل للأبد، بل لديها قناعة بأنها ستعود عندما يموت صيادها القاسي القلب. هذا الصياد البربري الذي اعتاد الرقص على أجسادها الضئيلة، بعد أن يرديها قتيلة، مضرجة بدمائها من رصاص بندقيته.

للمؤرخ العظيم ابن خلدون عبارة شهيرة:» إذا كثرت الجباية، أشرفت الدولة على النهاية». المشكلة تكمن في أن الطغاة لا يعتبرون من قصص التاريخ. لا يبالون بما حدث للجبابرة ممن بطشوا بالناس، وظنوا أن الدنيا قد بسطت لهم ذراعيها للأبد!

على أهل الحجاز أن يتعلموا كيف يسبحون! يقول المفكر اليوناني أرسطو:» علينا أن نحرر أنفسنا من الأمل، بأن البحر يوما سيهدأ! لذا علينا أن نتعلم الإبحار وسط الرياح العاتية». وهذا ليس بغريب على أهل الحجاز الماهرين بالسليقة في مواجهة الأخطار». ص (154-155)

هذا النموذج من الخطاب الصحافي (المقالي) كما أوردته الكاتبة زينب حفني بدأ أدبيا من خلال الأمثلة التي اعتمدها في وصف الوضعية، وما لبث أنتحول إلى خطاب فكري، يستشهد (يضمِّن) بعلمين كل منهما أشهر في ميدانه من علم «ابن خلدون» و«أرسطو»، ويختم مقالته بحث أهل الحجاز على النهوض وتذكيرهم بتاريخهم النضالي منذ القديم، وسواء أكتبت زينب حفني هذا الكلام (المقال) أو أخذته عن مصدر معروف عندهم في المملكة العربية السعودية، ومن هنا يكون قول مارت روبير، بأن الرواية تحتمل كل أنواع الخطاب المتداولة، فإن جوهره لا يختلف كثيرا عما حفلت به قصائد الثورة واستنهاض الشعوب وإيقاظ الهمم فترة الاستعمار التي رزح تحت نيرها عدد كبير من الدول العربية والعالم الثالث، وهو خطاب صالح لكل زمان ومكان.

يتضمن الخطاب الروائي في «عشق وراء الأسوار العالية» لزينب حفني عدد من المحكيات الصغرى (محكيات العشق والحب) التي يتشكل منها تاريخ عائلة فرج الجداوي (نسبة إلى مدينة جدة)، وهي محكيات حزينة لأن أغلبها ينتهي بموت الزوجة-الحبيبة، أو موت الزوج، كأنه قدر شخصيات هذا المتخيل الروائي، ومنها:

1. محكي حبيبة وبكر، الذي انتهى بفاجعة قتل (بَكر وهو أخ فرج المختلف عنه في الطباع)، وعزوف حبيبة عن الزواج والرجال.
2. محكي دلال وصديق (الابن البكر لفرج)، الذي انتهى بتزويج دلال لأحد التجار الأثرياء من مدينة بُخارى وهي في السنة الثالثة عشرة.
3. محكي هدى وصديق، الذي انتهى بموت هدى بعد إنجابها لابنها (عطية) في غياب زوجها وقد خرج للتجارة بعيدا. ثم عزوفه عن الزواج مرة ثانية.
4. محكي بدرية ابنة شيخ حارة البحر وحسان الجداوي (ابن راضي وأخ فاروق)، لم تمت الزوجة الوفية، لكن «افتدتها» أمُّ حسان خلال سفرته.
5. محكي جليلة بنت الحاج مصطفى المصرية

ورضا ابن حسان الجداوي، الذي سينتهي بموت جليلة كمدا لأنها لم تتمكن من القدرة على الإنجاب رغم كل المحاولات التي لجأت إليها.

6. محكي مرجانة (الجارية) وعمر ابن رضا الجداوي، وقد هربا إلى مصر، لكن انتهى بهما الأمر إلى الانفصال، ماتت مقتولة بعده مرجانة في مصر، وعاد هو إلى جدة وأهله حيث مات دون محاولة الزواج.

لقد ساهمت هذه الطريقة في تسريع حركة السرد باعتمادها الاختزال والحذف والطفرات الزمنية، لكن الكاتبة كانت تركز على البعد المعرفي وسرد الوقائع التاريخية الأهم في صنع التحول والارتقاء، ومن ثمة كان من اللازم الحديث عن المعينات الزمنية والمكانية والشخصية غير اللسانية، ومن المعينات الزمنية غير اللسانية تحديد واقعة انتفاض أهل جدة والحجاز ضد الهجمة البرتغالية التي كانت تطمح للاستيلاء على المدينة ومن ثمة البلاد برمتها، يقول النص:» كان صديق حينها قد دخل سنه الخامس عشر. كان عام 1542م، العام الذي حاصر فيه الأسطول البرتغالي مدينة جدة. لم تكن المحاولة الأولى، فقد سبقتها محاولات عدة فاشلة لاقتحامها.» ص (42). ومعلوم أن البرتغال من الدول السباقة في الاستيلاء على البحر بمراكبها وسفنها الحربية، وقد احتلت دولا ومناطق كثيرة في أفريقيا وأمريكا اللاتينية، لكنها واجهت صمودا وعنفا في المقاومة في بلاد الشرق؛ الأدنى والأقصى. إن لها دورا فعالا في حركة النهضة الأوروبية وبناء المركزية الغربية التي يتأرجح عرشها اليوم تحت التحولات العميقة والجذرية. يَردُ المعين الزمني غير اللساني الثاني ليؤرخ لبناء سُور مدينة جدة الذي سيحميها ويحفظ أهلها وخصوصياتهم المميزة، في الآتي:» سنة 1513م، كان يحكم جدة الأمير حسين الكردي الذي عينه عليها قانصوه الغوري المملوكي، سلطان مصر. وقد أمر أيامها الكردي ببناء سور حول جدة، بعد أن وصل إلى مسامعه أن البرتغاليين يعتزمون مهاجمتها، وأن في نيتهم تدمير الكعبة، ونبش قبر الرسول، ونقل رفاته من المدينة المنورة، والقضاء على جذور الإسلام بأرض الحجاز.» ص (45-46)

تضمين الخطاب التاريخي في سياقات الخطاب الروائي يكون مهما ومفيداً، على نواحي كثيرة، ليست فقط النواحي المعرفية ونقل المعلومات التاريخية، ولكن يكون من نواحي التعريف بالعادات والتقاليد المتداولة في تلك الفترة الزمانية، وهي مما يشكل ملامح سيرة المكان المتحدَّث عنه، ووصف اللباس وأنواع الطعام، والأهم تقديم صورة عن نوع المعجم اللغوي المتداول حيث تبرز شخصية الإنسان ذاك الزمان ونوع اهتمامه الفكري وروح المرحلة ومتخيلها، وهو ما نجده بارزا كمعجم أو كحقول دلالية في هذه الرواية «عشقٌ وراء الأسوار العالية» للكاتبة السعودية زينب حفني. هذه الحقول الدلالية تكشف للقارئ كثيرا من المعاني المضمرة، وبعدا ثقافيا وأنثربولوجيا، وينوب في السرد على مكون الوصف ويؤدي وظائفها.

والمعين التاريخي الثالث غير اللساني الذي يكشف روح التضامن وإرادة الحرية الراسخة في نفوس أهل جدة والحجاز، وهو الذي تدونه الكاتبة تحت عنوان «مذبحة الدبلوماسيين»، تقول:» وقعت مذبحة الدبلوماسيين في عام 1858 الميلادي. بلغ عدد القتلى من الأوروبيين 21 قتيلا. البقية من الأجانب استطاعوا الهرب سباحة إلى حيث تقف البارجة سيكلوب. بعد وصول الفارين إلى سطح السفينة، فتحت البارجة مدافعها في اتجاه مدينة جدة. أخذت البيوت تشتعل بالنيران، وامتلأت الأزقة بالجثث.» ص (109) وواقعة «انتفاضة الشباب» التي تم فيها اقتحام القنصلية الإنجليزية وقتل قنصلها، واقتحام القنصلية الفرنسية وقتل قنصلها وزوجته.

أما المعين الزمني الرابع غير اللساني الأهم الذي يؤرخ للتخلص من الحكم العثماني واستبداده وبداية حكم الأشراف الذي لم يدم أكثر من تسع سنوات قبل أن يطيح به السلطان عبد العزيز آل سعود، كما يبين المقتطف الآتي:» خلع السلطان عبد الحميد الثاني عام 1909م. وجدها الشريف حسين بن علي فرصة سانحة للاستقلال عن العثمانيين، وإقامة مملكة الحجاز.» ص (143). تضيف:» استتب الحكم للشريف حسين. أعلن نفسه ملكا على الحجاز عام 1917م.» ص (145). أمام انفلات الحكم في عهد الأشراف وتضرر المدينة وأهلها وانتشار اللصوص وقطاع الطرق، نشبت حرب بين السلطان عبد العزيز والشريف حسين «انتهت الحرب النجدية الحجازية بتوقيع اتفاقية تسليم جدة، آخر معاقل الأشراف عام 1925م. دخلها السلطان عبد العزيز آل سعود، ونزل بيت آل نصيف الكائن بحارة اليمن.» ص (157)

انتقاء الأحداث وتعيين التواريخ ضمن السرد الروائي يرسخ فكرة «سيرة المدينة: جدة»، التي تسير في توازٍ مع محكي عائلة فرج الجداوي التي عرفت تحولات بحسب المتغيرات التاريخية والسياسية والعسكرية التي عرفتها مدينة جدة والحجاز وأهلهما.كما أن الأحدث التاريخية ووقائعها المثبتة في المتن الروائي تقف خلفية معرفية لتقوم بتأطير الحدود الزمانية والمكانية للفضاء الروائي في هذه الرواية المحتفية بمدينة جدة السعودية.

عشق وراء الأسوار العالية: زينب حفني، رواية، منشورات دار الساقي- المملكة المتحدة، ط1، 2022م،

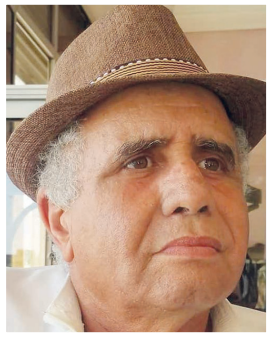
ذاكرةُ مدينة حزينة...

شفيق الإدريسي

الْقَصيدَةُ التي كتبتُها
ذَات خَريف
سَقَطَتْ مِنْ جُيُوب
ذَاكِرَة مُبعثرة
مَا كَانَ يَخْطرُ
ببَالِي ،
أَنْ يَسْبَحَ خَيَالِي
عَلَى مُسْتَنْقَع
مِنْ الْحيرَة . . .
كُنْتُ عَلَى مَوْعِد
مَعَ النِّسْيَانِ
والغَفلة . . .
أَحْتَضِنُ بَيْنَ ذِرَاعِي
السَّرَاب ،
وَأَقْتُفِي ،
مَطَر اللَّهفة
فِي قَعْرِ الْبِحَار
يَضِيقُ أُفُق بصري
في باحة
السور البرتغالي
بَيْنَ منعرجات الدُّرُوب
أَسْمَعُ
أَنِين الْمَنَازِل الْمَهْجُورَة
تَحْت نعالي
تَجِفُّ يَدَاي ،
حِين تَنْقُرُ
الْكَلِمَاتُ الْيَابِسَةُ أُذُنَيَّ
وحين ألمسُ
رطوبة الحياة
سأرحلُ ،
تاركاً فيكم
تمتمَة
الفقيد ،
ونحيب
مُفردات
القصيدة
أطفئُ ،
مصابيح العُيون الملتهبة
وأسكنُ ،
زوبعة الرّياح العاتية
أمشي
في حشد طريدٍ
بين التسكُّع والثرثرة
كأني شريدٌ
لم يكن راغباً
في أن يكون . . .

من الجداريات القديمة لمدينة أصيلة

الذي نفسك به حُبْلى...



محمد شاكر

قَد لا تُرى في الحُضورِ
ولا تَأْفُل
في الغِيابْ.

وحْدك..
في صخَب غَفير؛
وكثيرُك
في صمْت كَسير.

كأنك لسْتَ في الجُلوس،
ولا أنتَ في الوقوف،
على بابِ العِتاب.

ماذا بعْد الحُضور، الْخَفيِّ
والغياب.. الظاهر للْعيان.
إذ تمْضي بكَ الرّيحُ،
مِن غير ذَهاب ولا إيّاب..؟

هَبْ أنّك حاضر..
ولا شَدْو روح،
ولا وَقْعَ لِلْخُطى،
في مَساءِ الغاب..!

هَبْ أنَّ القلبَ أنْكرَك،
مَن يَقود خُطاك،
إلى خيْمة الغِياب..؟

كأنَّك لستَ من هُنا،
ولا من هُناكَ؛
لولا أنَّك تَسْتهدي بِحَنينك القديم.

كأنّك غائب، في الشُّروخ
وبعضُ المَرايا،
تُمَوِّج عُبورَك الْمُسْتاء..
في الكُسور.

كأنَّك حاضر،
ولا يُسمِّيكَ سجِّل الوقت،
في جَوْقة الأسْماء..
وبيْن السُّطور..

والأصْلُ،
ربَّما أنتَ الذي..
على شاكلة العابر، اليوْمي؛
لا تَسْتَهْلكك النُّسَخُ.
تُرمى في سَلَّة الوراء..
بَقايا قُشور.

نكاية في الأصْل،
تَرْتَدي أَلْوانَ الطيْف،
لِحاجَة في نفْس الْمَسْتور.

مَن أنتَ أيّها الأصلُ..
في أفُق الرُّؤيا، لا تكادُ تَبين..؟
قَدْ لا تُشْبهُني،
موغلاً في غُبار الوقْت..
وغِواية النَّشيد.

مَن أنتَ، أيُّها الأصلُ..
اخْتلطتْ عليْك الأحابيلُ؛
ما عاد يُرى
بالرُّوح المُجرَّدة..
في سَعْيِك الدَّؤوب...؟

مَن أنتَ أيّها الأصلُ...

من أعمال الفنانة الأمريكية التجريدية مايف هاريس

ما تكونُ..؟
في اسْتحالة الثَّبات،
على آصرة..
أوْ صورة مُثْلى.

ربما الأصلُ..
ذريعَةً، تَدْفَع عَنْك،
هَوْلَ الخَواء..
في انْمحاء السِّيرة الأولى.

ربّما الأصْلُ..
ما تَداعَى مِن آدميَّتك المُثْلى،
واغْتالَتْه الظِّلالُ.

الأصْلُ..
قد يكونُ البداية الواهِمة؛
في مَسافة،
طالَها النّسيانُ..
في الطبَقات السُّفلى.

الأصْلُ..
ما تُرمِّم نُثارَه الآنَ على طَريق التّيه،
حتى إذا اسْتَوى،
لا يُشْبه ما تَوخَّيتَ،
من دارِس الذِّكرى..
والذي، بِه نَفسُك حُبلى.

حين يتولّى التّاريخُ خدمةَ الأدب

أحمد الويزي

لا غرو في أنّ تاريخ الأدب يحبل بوقائع متنوّعة، تثبت بأنّ هناك أعمالا إبداعيّة، لم تنل حقّها من الحظوة الرّفيعة، إلا بفضل تدخّل بعض المصادفات الملتبسة من التّاريخ، التي ساهمت في تشكّلها، مثلما ظلّت حاسمة كذلك في ذيوعها وفوزها بمساحة واسعة من الانتشار بين النّاس. وكأنّ بعض الإبداع «النّاجح» يظلّ بالقوة في مرحلة الكمون، ولا يحتاج في تولّده الفعليّ سوى الى حافز خارجيّ، قد يتّخذ شكل «صدفة» تاريخيّة، تسهم في تخلّقه والحدب على تحقيق شهرته، وشيوع ذكره وأثره بين القرّاء. ألم يقل فيكتور هيغو *V. Hugo* إنّ للفنّانين الكبار بعض الصّدفة في موهبتهم، وبعض الموهبة في صدفتهم؟! فكيف يكون للصّدفة التّاريخية دخلٌ إذن، في خدمة بعض الأعمال الأدبيّة؟

للإجابة عن هذا، سنقتصر على استقراء وقائع ترتبط أساسا بسيرة المُزحة2، التي تعدّ الباكورة الرّوائيّة للكاتب التشيكيّ/الفرنسيّ ميلان كونديرا *(2023/1929)*، متوقّفين قليلا عند مرحلة تكوّنها، ثمّ صدورها الأول باللّغة التشيكيّة، كي نعرّج بعدها على مرحلة ترجمتها الى الفرنسيّة، ثمّ انتشارها بين بلدان الغرب. وسنسعى في كلّ هذا الى الوقوف قدر الإمكان، على حجم الصُّدف التّاريخية المتنوّعة التي ساوقت تكوّن هذه الرّواية، ورافقت انتشارها السّريع بين بلدان الشّرق والغرب. فكيف كانت البدايات، يا ترى؟

صدفة اللّقاء الأول

في الحاشية التي طرّز بها كونديرا على متن هذه الرّواية، في ترجمتها الفرنسيّة النهائية، كتب ما يلي: «ذات يوم من سنة 1961، ذهبتُ في زيارة الى بعض الأصدقاء، بالمنطقة التي عشتُ فيها سابقا، والمعروفة بمناجمها. وهناك، روى لي هؤلاء حكايةً تتّصل بعاملة شابّة، تمّ اعتقالها وإيداعها السّجن، على خلفية سرقة بعض الورود من المقابر، وإهداء ذلك لعشيقها. ومن يومها، لم تفارقني صورة هذه العاملة الشّابة، وإنما أخذ قدرها يرتسم أمام ناظري؛ هي التي ظلّ الحبّ والشّهوة الغريزيّة بالنّسبة إليها، بمثابة عالميْن منفصليْن عن بعضهما البعض، مثلما ظلّ الجنس يقع عندها على النّقيض من العشق. والى جانب ذلك، بقيت ثمّة صورة أخرى تلازم صورة سارقة الورود هذه، ملازمة فيها مصاحبة تقابليّة: ويتعلّق الأمر هنا، بشوط طويل من الممارسة الجنسيّة التي ليست في الواقع، سوى فعل غطرسة يغذّيها الغل. وبهذه الكيفية، نشأت لديّ فكرة الرّواية الأولى: المزحة، التي انتهيتُ من كتابتها في شهر دجنبر 1965» (ص: **397**).

بفضل هذه الزّيارة العابرة إذن، تولّدت لدى كونديرا فكرة الرّواية، التي تطلّبت كتابتها أربع سنوات من الاشتغال والمواظبة. ولم تكن هذه هي الصّدفة الوحيدة في مسار هذا المؤلّف، وإنّما حظيت المزحة بجملة من الاتفاقات العارضة،

سوانح على هامش تلقّي رواية «المزحة» وانتشارها

التي واكبت حَراكها، وأطّرت دينامية انتشارها لحظة تلو أخرى، الى أن أضحت على النّحو الذي هي عليه، اليوم. وقد كان الخضوع للرّقابة الرّسمية أول مضمار، تعيّن عليها النّجاح فيه، ليُرخّص لها بالنّشر. إذ لم يكن كافيا أن يقع محرّرو دار النّشر التّابعة لاتحاد الكُتّاب في حبّها، لكي ترى النّورَ، على الرّغم من أنّ هؤلاء قد أحبّوها منذ الوهلة الأولى، وعبّروا للكاتب عن إعجابهم الشديد بها، بعد أن وضع المخطوطة بين أيديهم. وإنّما تطلّب الأمر موافقة الرّقيب الرّسمي عليها، وهو ما استغرق عاما كاملا من الانتظار، قبل المناداة على صاحب المخطوط.

وفي هذا اللّقاء الأول، طالب الرّقيب كونديرا بإعادة النّظر في مخطوطته، والقيام بعدّة تعديلات تستهدف حذف فقرات بعينها، وإعادة النّظر في محتوى عدّة فصول أخرى. ثمّ تكرّر الاستدعاء مرّة وأخرى وأكثر، بسبب تمسّك الكاتب بموقف الرّفض، وامتناعه عن تنفيذ أيّ تعديل من التّعديلات المطلوبة. وعلى امتداد هذه المواعد المتكرّرة، لاحظ كونديرا بأنّ قناة المسؤولين قد أخذت - للغرابة الشّديدة! - تلين، ومواقفهم التي كانت في أوقات سابقة متشدّدة، شرعت على إثر كلّ زيارة الى مكتب الرّقابة، تنحو باتّجاه الهمود والتّساهل، الى

أن غدت معتدلة بالخالص، لينتهي تصلّبها الى زوال. ونتيجة لذلك، حصلت المُزحة على الإذن الذي رخّص لها رسميّا بالنّشر، دون أن يطرأ على محتواها ولا على بنائها أيّ تغيير. ويعزو الكاتب الذي ظلّ يؤمن بأحكام الصّدف، ويعمد إليها في بناء عوالمه السّردية أيضا، أسبابَ هذه المواقف المتذبذبة والغريبة من الرّقيب، بالإشارة في حاشيته على الرّواية إلى طبيعة الأجواء اللّيبراليّة، التي طفقت في التّشكل وقتئذ بالبلد، الى أن انتهت بانتصار ربيع براغ الشّهير، الذي كسر شوكة الحزب الشّيوعي الحاكم، وأدخل نسبة لا يستهان بها من التّعديلات السّياسية، التي عزّزت صرح الحرّيات العامّة، وضمنت بعض الانعتاق. يقول: «كانت الذّهنية اللّيبرالية خلال العقد السّادس من القرن العشرين، تعمل على تفكيك النّظام من الدّاخل، بجعل القائمين عليه سرعان ما يخجلون من شططهم في استعمال السّلطة، الى حدّ أنّ المكلّفين بجهاز الرّقابة لم يكونوا تقريبا، يراقبون أيّ شيء كما هو مطلوب منهم!» (ص 397).

صدفة الدَجب الواعدة بالذّيوع

بناءً على ملابسات هذا الاستثناء التّاريخيّ إذن، شقّت المُزحة طريقها نحو المطبعة أمام اندهاش الكاتَب وصحبه، فصدرتْ خلال ربيع 1967. وعلى الفور، استقبلها القُرّاء بحفاوة منقطعة النّظير، فنفدت طبعتها الأولى بسرعة، ثمّ ما لبثت أن أعقبت ذلك طبعاتٌ أخرى، صدرت في وقت وجيز. وعلى إثر هذا، ذاع صيتُ كونديرا على المستوى الوطنيّ، هو الذي كان مجرّد شاعر لم يكن يحظى قبل سوى بشهرة محدودة، فحصل في السّنة الموالية لذلك (1968)، على جائزة اتّحاد الكُتّاب.

لكنّ الحكّام السّوفييت لم يكونوا ينظرون الى ما ظلّ يجري في تشيكوسلوفاكيا، بعين الرّضى والطمأنينة. لذلك، أمروا بغزو هذا البلد، بغية قلب موازين القوى فيه، التي كانت تميل كفّتها الى اشتراكية معتدلة وإنسانيّة. وقد ساهمت عودة الاستبداد الى الحكم بسرعة، في خنق الأجواء العامّة مجدّدا، والقضاء على الكثير من الآمال والتّطلعات، التي كانت معقودة على ناصية الإصلاحات الكبرى، أتى بها ربيع براغ. وبسبب هذه العودة الى أجواء ما بعد ذوبان الجليد، شنّت حملاتٌ مغرضةٌ على الأقلام والمواهب الفنّية الطّليعية، ونالت الكتب كما المنشورات المجدّدة نصيبا أكبر من النّقد والتّعريض، لم تنج منه المُزحة ولا صاحبها، بالطّبع. لذلك، كيلتْ لهما الكثير النّعوت المقذعة في الصّحافة الرّسمية، قُذف على إثرها كونديرا بتهمة الانحراف، فأدين بالتّطاول على القيم الاشتراكيّة العليا؛ وهو ما أفضى بالرّواية الى الحَظر من التّداول، كما سُحبت كافّة المؤلّفات التي سبق للكاتب نشرها في خمسينيّات القرن، من المكتبات والخزانات العامّة3.

وإذا كان هذا هو ما حصل للمُزحة في موطنها الأصلي، فإنّ الحظّ حالفها مع ذلك، فكتب لها مصيرٌ آخر مكلّل بالنّجاح، خارج تشيكوسلوفاكيا. ويعود الفضل في هذا الى صديق كونديرا: أنطونان ليهم **Antonin Liehm**، الذي كان مثقفا متنوّرا يحظى بعلاقات مفتوحة على أوسع رقعة من جغرافيّا العالم. فقد هرّب لييهم نسخة من هذه الرّواية الى فرنسا، وهي ما تزال مجرد مخطوطة تقبع فوق أحد رفوف مكتب الرّقابة، في انتظار الحسم في شأنها. حمل لييهم هذه النّسخة، ووضعها بين يدي صديقه لوي أراغون **L. Aragon**، سنة 1966؛ الشّاعر الفرنسيّ الذي ظلّ يمحض كُتّابَ أوربا الشّرقية وفنّانيها بالرّعاية، ويضع صحيفته الأسبوعيّة الآداب الفرنسيّة **Les lettres françaises**، رهن إشارة أغلبهم.

وعلى الفور، استعان أراغون بسلطته الرّمزية،

فاتّصل بالنّاشر كلود كاليمار **C. Gallimard**، يوصيه خيرا بالمُزحة، ويعده بأنّه سيكتب لها مقدّمة، تعطي لترجمتها ما تستحقّه من عناية. ثمّ انكبّ الشّاعر الفرنسيّ على كتابة هذه المقدّمة، وفاءً بما وعد به. والعجيب في الأمر، أنّ لحظة كتابة هذه المقدّمة قد تزامنت مع غزو الجيش السّوفييتي لتشيكوسلوفاكيا، لأنّها حصلت أثناء شهر غشت 1968! ونتيجة لهذا، أسهم هذا الحدث الدراميّ في تأثّر أراغون، فأتت توطئته أشبه ما تكون بمرافعة نارية، تطفح بنبرة تنديد حزينة، وتشنّع بما تعرّضت لهُ هذه البلاد الشّرقية من انتهاكات جسيمة، وأعمال عنف لا يمكن لها سوى أن تقود إلا الى المزيد من «التّشاؤم والإيمان بانسداد الأفق».

وقد اتّفق لهذه المقدّمة - للمفارقة العجيبة! - أن حقّقت الانتصار للمُزحة، وهي تطرّز على حاشيتها بنفَس دفاعيّ، يناهض أشكال الطّغيان والجور، ويذبّ عن قيَم الحرّية والعدالة، في انزياح شبه تامّ عن محتواها التّخييلي، وبغير كبير اكتراث ببنائها ولا بمقصديتها. ومع ذلك، لقي نصّ كونديرا بفضلها نجاحه الأول اللّافت للنّظر، كما حظي بتميّزه ضمن الوسط الثّقافي الفرنكفونيّ قاطبة؛ وهو التّميز الذي توَّجَه الكاتبُ خلال شهر أكتوبر من نفس السّنة (1968)، بالحضور الرّسمي لفعّاليات حفل التّوقيع على ترجمة المُزحة، الذي غطته متابعة إعلاميّة استثنائيّة، كان النّاشر قد برمج لها سلفا.

صدفة الانتقال الى العالمية

صحيح أنّ نجاح المُزحة فرنسيّا، بقي في صيغته الأولى شأنا محدود القيمة، لأنّه لم يكن انتصارا لخصوصيّة هذه الرّواية، ولا اعترافا بصيغتها الإبداعيّة المبتكرة، بوصفها تأليفا تخييليّا يسعى الى مقاربة موضوعات وجوديّة معضلة، تتّصل رأسا بأشكال الوضع البشريّ عامّة، في استقلال تامّ عن الأحداث السّياسية والعسكريّة التي وقعت بتشيكوسلوفاكيا، سنة 1968. إلاّ أنّ مجرد تزامن صدور هذه التّرجمة مع أحداث الغزو السّوفييتي، أعطى للرّواية صيغة انتشار واسعة، وفتح أفق تلقّيها على تخوم فسيحة، بعد إجراءات الحظر التي لحقتها، ببلدها الأصلي. كما أسهمت مقدّمة أراغون كذلك، الى جانب حديث سارتر عنها في إحدى كتاباته4، في منحها فرصة لا تعوّض للانتقال الى العالميّة. وبهذا، تحوّلت المُزحة الى رواية شهيرة، وانتقل اسم صاحبها الى التّداول على أكثر من صحيفة ومجلّة عالميتين، بشكل لم يكن يحلم به من قبل، ربّما.

وعلى الرّغم من أنّ كونديرا لم يكن راضيّا أبدا، على ما كتبه أراغون في هذه المقدّمة، مثلما أنه أصيب بالذّهول حيال الطّبيعة الأسلوبيّة التي تُرجمتْ بها المُزحة في المرّة الأولى (ما اضطرّه الى إعادة النّظر الشّاملة فيها، وحذف المقدّمة المتصدّرة لمتن الكتاب، ابتداءً من سنة 1985!)؛ فإنّ المُزحة لقيتْ بفضل هذه المقدّمة والتّرجمة بالذات مصيرا مَجْدودا، فتحها على أكثر من لغة، كانت الانجليزيّة أولها. ورغم أنّ ناشرها الانجلوساكسونيّ الأول قد تصرّف هو كذلك في محتواها، وعدّل على نحو غريب في بنائها، وحذف الكثير من مضامينها، خاصّة تلك الفقرات التي تتحدّث عن الموسيقى وبعض جوانب الاحتفال الفولكلوريّ بموكب الخيول الملكيّ، إضافة الى إعادته ترتيب فصولها على هواه؛ فإنّ مجموع هذه الصّدف التّاريخية والثّقافية منحت المُزحة مسار انتشار وسيعا، وحقّقت لصاحبها شهرة قوّتها كتاباته الاستثنائيّة اللاحقة، سواء في مجال الرّواية أو المقال النّقدي الرّصين.

على سبيل الختم

وبالجملة، فإنّ مسار المُزحة كما مصيرها، ليؤكدان معا منذ بداية تشكّلها الجنينيّ الأول، والى آخر صيغة استوتْ عليها التّرجمة النّهائية، بأنّ ثمّة في تاريخ الأدب أعمالا إبداعيّة، ما ينفكّ الحظّ أن يتدخّل في تداولها، ليقدّم لصاحبها مناسبة سعيدة للانتشار، فتحوز بهذا على مساحة ذيوع واسعة، في العالم قاطبة. وكأنّ للصّدفة التّاريخية - إن تحقّقت للمبدع - يدا بيضاء، تسمو بنصوصه درجات في سماء الشّهرة، التي قد لا يتوقّعها حتّى هو نفسه. ألم يقل جبران خليل جبران، وكأنّه يتحدّث لبعض الكُتّاب: «ربّما تقودك صدفة لم تفكّر فيها، الى واقع لم تكن تفكّر فيه»؟!

هوامش:

1- ملحوظة: هذه مقالة من بين مقالات أخرى، أحاول إفرادها لمؤلفات كونديرا الرّوائيّة، ضمن كتاب خاص.

2- ميلان كونديرا **Milan Kundera**: المزحة، منشورات كاليمار **Gallimard**، باريس، 1985. وأنوّه الى أنّي سأكتفي بمجرد الإشارة الى الصّفحة المستشهد بها فقط، بوضع رقمها بين ظفرين، بعد ترجمتها من الفرنسيّة.

3 - نذكر بأنّ ميلان كونْديرا قد أصدر قبل المُزحة، ثلاثة دواوين شعريّة هي على التّوالي: الإنسان، هذه الحديقة الفسيحة (1953)، آخر مايْ (1955)، وحوارات داخليّة (1957)؛ الى جانب الصّيغة الأولى لمؤلفه الدّراسي: فنّ الرّواية، الذي تأثّر فيها بأفكار الناقد المجريّ المعروف جورج لوكاتش **G. Lukacs** وبمنهجه، وخصّص الدّراسة لقراءة أعمال الأديب والسّيناريست التشيكيّ فلاديسلاف فانكورا **Vladislav Vancura**.

4 - كتب جان بّول سارتر **Sartre** عن المُزحة قائلا، في معرض حديثه عن بعض الأعمال الأدبيّة، التي أنجزها ما سمّاهم بكتّاب أوروبا الشرقية المنشقّين، إنّ كونديرا لم يرم من وراء نصّه «الإشارة الى براءة الدّعابة فقط، التي قام بها بطل الرّواية، وإنما كان يروم تسليط الضّوء على نظام سياسيّ كامل، يقود فيه التّصرف الطّفوليّ البريء حتما، صاحبَه الى ملاقاة مصير النّفي والإبعاد».

أسماء المصلوحي

لا أقول لها: كوني بل أقول لنصها: انبعث!

1

« هنيهات صمت
كافية لإثارة جلبة النهار؛
والوقت يومض خلف رماد الخطى «.
غير دار بما يحدث من انقلاب في أنظمة الكَلم، أسير نحو خطاي في خطاها، علني أراني في جغرافية تحديقها، علها تبتعد عني مقدار اقتراب نصها.
في ذاك الما بين، كلانا - أسماء وأنا - نلوذ بالنص ذاته، كي يومض محموله وراء نهار لغتها؛ وخلف احتراقي قراءتي. وبدون وعي مني، وبإدراك منها، يجيء الصمت ليجهش؛ ويذهب الكلام ليجهر.
«لا يمكن أن نرسم ضحكاتنا
فوق تلال أذابها
جليد النسيان».

2

«جَاءَ قَلْبِي؛
وما منْ مَسَافَات !».
وإنها، هذه التي جَاءَ نصها على هيئة قلْبها، توسْوسُ للضوْء قبل الكتابة؛ وبعد المكابدة، وأثناء الاغتسال من إثم الشبه، مما يخول ليدي أن تقول، بيقينها، في عَثْرتها أرمق كل هذا اللّيْل؛ الذي أسير نحو صوته بملء تأَجّجها !
«إذَا جَاءَ عمري
يهفو إلى حَرٍّ أوْ إلى قَرٍّ،
أنظر حَيْثُ تركت مَسَافات احتراقي !».
مع أسماء، وفي مخابىء نصوصها، يسفر النص عن قناع ما استضاء به قلْبها وهي تكتب، وهي ترتل آيات من نشيد بلا موانع من مجاز، أو تحايل على المعنى !
«جَاءَ قَلْبِي مَزْهُوًّا بالمَسَافات
كُل نَبْضٍ يسير قبْلِي
يَدُقُّ خلْفَ خطوي، خَلْفَ بصري،
والشّوْقُ إذَا جَاءَ،
أفْرَغَتْهُ البَاب مِنْ وميض الجَلِيد».

3

أحْيَا داخل وريف نبضه الفادح، هذا الكَلم الذي تحْيَاه أسماء خارج الغوَايَة، كي تحرر ما تبقى من كلمَاتها؛ وترفع ملامحها إلى الوجوه المَبعثرة في كنايتها.
كثيرة بنصها، قليلة بدونه، تراه يَعْبُرُ فيها، قبل أن تسري فيه، وكلاهما - هي ونصها - منذور للكناية التي، في عتمات جبها؛ تقتفي أثر الدم في قميص الوقت !
«حرَّرَت يَدي مِنْ عُقالِها
ذات هَوَاء
تَأَجَّجَ نسيمه في كَلِمَاتي
اللّيْل يَعْبُرُ في مَسَاقَاتَ دمي،
أراه، هذا الوجودُ المجبول على همسي،
في كُلِّ الوجوه
التي رَفعَتْ ملامَحها نحو ليلي،
وما من هَوَاء،
سوى هذه الغوَايَة التي توشوش لي؛
لَعَلي أراها مَلْأَى بي».
إني إزاء مبدعة لا ينتظر نصها ما ليس بآت؛ بل تذهب لغتها صوب ما أتى. لأنها مَحْجُوبَةٌ عَنْ الكَلم، ذَاتُ تَمَنُّع عَنْ جل شبيه؛ وكُل عَارف لديها هو مجهول هَبَط من عل، وجاء مِنْ أقاصي الأَرْفَعِ يسعى نحو خَشْيَة النص !
«يَسْتَضيءُ منْ عتماتي
هذا اللّيْل اللاهث، الوامض، المستعر،
بيني وبينه
مَسَافَة نهار نحيل الضوء؛
خَبَّأْتُه بَيْنَ جفون ما تبقى من صهيل !».

4

«يَلُمُّ كُسُوري
هذا الخَفيّ المتصاعد من شغافي.
بلا مَوْعدَ؛
يَؤُوب كَي أحْيَا في وميضه.
مَا يَعْتَريني ليس عثْرتي؛
بلْ هَذا الوَقت المَهور بمَوْئلي.
وها أنا فَوْقَ لهيب النَّوَاني؛
تَنَاءَى عن انبلاجي قمر مَضَى بلَا مَوْعد».
كأني بها، أسماء، تعتلي أفق اللهيب لتحدق جيدا في انبلاج الذات، الزمن؛ والأنوثة. يخيل إلي، أن نصها يَعْتَريني كذات تتلقى؛ قبل أن يَعْتَريها ككينونة تبث.
يحدث ذلك، رغم كُسُورها بلا موعد مع الورق، بلا همس مع الحبر، ربما لأنها - نصا - ممهورة بمَوْئل القارىء؛ وليست في منأى عن لهيب البياض؛ ذاك الذي تخفيه بمكر بعيدا عن كل عيون الكتابة !
«غرق نهار أَسَايَ
غرق في ليل يَأكل بَعضُه بَعضاً !
اللّيْل شمسي؛
وهذا المدى المقفر رؤياي.
يَستَريحُ في كُسُوري
كل مَا مَضَى.
مَنْ أشْعَلَ في عَثْرتي
كل هذا اللّيْل ؟!».

5

«ويحدث أن أبحث عنك
يا ظلي،
أتحسس ظلك
لعلني أعثر على بقاياي».
أسماء المصلوحي، بمجرد أن جاهرت: «لا أُشْبهُني»، جَاءَ لي، على غير موعد؛ ومضها كي يشي بذاك الذي يجيء. لذا، لا أستشفها أنا من مسافة ما كشفت، إنما أضبطها من مساحة الذي لم تسفر عنه بعد.
«يَدُ صبوة آتية من هَنَاتي
تدق باب الهَمْس والمَدى غافل
كالخَيْط، كمدَاد، يَسْكُنني كل هذا البَحْرُ
فيْ أعْمَاقي المَصْبَاح اشْتَعل بوابل من أوْهَامي
وَمَنْ أهْوَى تزيا بفَوْضَاي».
إن اللّحْظة عَمْداً تخطفها كي تنزل من الغَيْم، ربما كي تصعد صوب رُعَاش ما، وقد تكون صبوتها هي عين هَنَّاتها؛ أوليس الشعر - حسب يَد صبوة قلْبها - تزياً بفَوْضَاها ؟! أليس النص، في نهاية التأويل، يَسْكُنُها حد النَشْوَة ؟!
«لَفَّ وشَاحَ النشْوَة عَلَي،
عَلَى رَهيْف جُنُوني؛
ثم،،، أطْفَأني !
جَسَد شتائي قائظ له بريق يوَسْوِسُ للضَوْء
لا أُشْبهُني أنا؛
أتماثل مع ظلي وأُشْبهُني !
هو المدهش، هو المجْنُون،

حسن بيريش

هذا الذي خَضَّبَني؛
هـذا الـوقـت المَصلـوب فـي إثـم ذاكرتي !».

6

«عَلَى خَاصِرَتِي
يسير جَسَدَ عُمري بلا خطو
قدمان من ضوء
ورأسي وَلَدَته الخطى».
تشي هـذه المبدعة، الـتـي ولدتها مسافات الكلمة، ورباها تيهان المعنى، بأكثر مما فيها من واضح، ومرموز، بدليل أن الخبء الذي توحي به؛ أكثر من الظاهر الذي يوحي بها. لذا، لا أقول لها: كوني، بل أقول لنصها: انبعث !
وكتاباتها، التي تنسى دائمًا أن تكبُر، تشبه عمرها؛ الذي يتذكر دائمًا أن يصغر. وهما، معا، كتابات عمرها، ثم عمر كتاباتها، لا يصدران إلا عن حياة ملأى بتجارب الخطو، بها كتبت، عبرها تكتب؛ والمدى مشرع أمام صغر عمرها، وكبر نصها !
«وحده مَاءُ وَجْهِي..
يشهد أنَّ أُنْثَى المَدى تمشي نحو التيه
وأَشْهَدُ أنَّ النبض أَهْدَرَ لَفْظَا
في أبجديات خيبتي
وأَشْهَدُ أنَّ الحُبّ جَاءَ من أقاصيه
يُنازِلُ مُنْتَصَفَ اللَّيْل
وهاَ أنا في مهب شَفَوفه
هـذا الـهَـوَى الـصـاعـد إلـى أسفل سفوره».
تخسر إذا هي لم تكتب، ونخسر إذا نحن لم نقرأ، ولا محيد للنص عن النأي عنها، أو عنا، سواء ظل سافرا فينا، أو بقي كتوما بها؛ في حالتيه هي أنسه، هي مأنوس دفقه. من هنا، تكون الأسماء هي أسماء حين تلد الخطى !
«اسْتَفِتْ قلبك..
همس جَسَدي وهو ينأى عن صوابه
رَهِيْفٌ يأتي،
ودَوِد ها هو يؤوب
وعَلَى حِثة ما تبقى من عطر الإياب
أقرأ خُطُوط كَفّ الذهاب !».

7

«يا ليتني بقيت قيد العشق،
قبل أن ينزوي الصمت
بعيدا عن ضوضاء الروح».
وبـين أن أهاتفها، وأن أسير نحو صوتها، «مسافة حنين»، هي تراها شعرا، فتجهر: «أجتاز نصفها الأخير / واثقة من شهقة النأي في الرنين / وأتخلى عن نصفها الأول / مهتاجة بوارف الريب في الآنين». وأرمقها أنا نثرا، فأهمس: في مخابىء ما لم يقله التأويل، يكمن ما قاله التيهان؛ والسفر المشتهى في النص؛ هو نفسه الترحال المبتغى في ليالي الكتابة.
«بين ظل وخطو
ينفلت النهار من توق يدي
أراني ليلا يضج بنقيضه
والمدى، أمام بصيرتي، ينسكب سرا
لا عتمة تسعف بصري
ولا ضوء يقودني إلى جهري».
تبدو لي، وأنا في مفترق هواجس نصوصها، كأنها تشك في ذاتها كي تتيقن من لغتها؛ أو تستفتي عبارتها كي يبلغ قَلْب مجازها إلى يقين صورها. «لا ضوء يقودني إلى جهري»؛ ما يشي بأن «لا عتمة تسعف بصري».
«بين إقدام وإحجام
أحدق في شسع الحلكة
وأراني صباحا مثقلا بشجوي».

8

«فجر التحدي
لن يسبقه أبدا
غسق الإفصاح .
من «جنوب المدى»، يأتي هسيس شاعريتها، تمتد أرخبيلات حبرها الهطال، يغدو النص رؤية عالم، وعالم رؤية؛ والمدى، كل المدى، «بيني وبيني»؛ استعارة تائهة في الليل. ثم دون توقع، وبلا انتظار، يسير نحو حتفه، هذا البياض الذي يشي بشبوب أسماء؛ ويغدو رائحة لهطولها !
«بيني وبيني
لست أنا من يوقظ شواظ الليل
هو غسق تائه في الفلوات
من ينام تاركا وراء سباته
كل هذه الرائحة الآتية من جنوب المدى».

9

«لا نشتري الحب
حسب مقاسات الأهواء».
في همساتها، تلك الـتـي انهطلت «قبل منتصف الهذيان»، بدت أسماء المصلوحي نائية في تدانيها، عالية في انخفاضها، مما آل بنا، نصوصها وأنا - إلى القبض على المتسرب، وضعه في مهب الرؤية، وتنزيل علوه؛ كي تتضح الأعماق.
إنها تكتب وتمضي، غير دارية بأن ما تكتبه لا يمضي، وغير معنية بذاك الذي يمضي؛ وهذا الذي يبقى. لذا: كل نص لها؛ يمشي نحونا وهو مملوء بنا. كل قراءة لنا؛ تذهب إليها وهي متأججة بها.
«بين مواقيت
موغلة في براري الاستفهام،
يكمن منتصف المدلول».

10

«ظنون التَّخَلِّي
وتأويل التَّجَلّي».
وبينهما، أو في صراطهما، تكتب أسماء ظلال ما سيأتي؛ كي تنسج خيوط ما مر وما انقضى. كأني بها، هذه الممهورة بما يشبه الورى، تمشي عكس الاتجاه لتعثر على خطو ما يلهث في وعثاء طريق !
«أسير فوق الغيم؛
لا أبتغي غير غِوَايَة خطاي».

إصدارات

شعيب حليفي

أسفار لا تخشى الخيال

في طبعة ثالثة

رأت النور أخيرا الطبعة الثالثة لمؤلف الكاتب المغربي شعيب حليفي، والذي يحمل عنوان « أسفار لا تخشى الخيال»، وهو مؤلف يتضمن ثمانية نصوص رحلية ، يقول عنها اكاتب في مقدمة الكتاب بأنها:» خُلاصَة إبْداعية جَمَعَتْ بين السَّفر والكتابة، لتكونَ نَصّاً ثقافيّا واحدا من فصول ومرايا تُسمى : طرابلس والقاهرة والرقة والرياض ... تعكسُ،باندهاش وبداهة، في ضوء شموس التخييل حالات المسافر والكاتب، ما أرى وما أريد رؤيته وجُلّ ما يختمرُ بوجداني قبل ذاكرتي، وما أحبّ ُكتابته ... فأدوِّنُ كلّ ذلك بلغتي وصوتي ، قريبا من نفسي ومن الأمكنة، بما تحمله وتُخفيه ...

كتبتُ هذه الأسفار بتكثيف حذر، كأني شاعر ضال، لأن سرد الأحداث كما يعيشها الكاتب مثل الماء في جريانه الغريب برغبة غامضة، ولابد من تحويل التفاصيل إلى زخم حيّ ومتلون، لذلك كنتُ في كل رحلة أكتب خطاطة حكايات تستلهم موسيقاها من تلك المساحة الحرّة لتُجاور وتصارعَ ظلال الواقعي كما نعيشه ثم كما نكتبه.

وفـي كل ذلك، أجنح إلى حكي حكايات وفـضـاءات بأبعاد رمزية موازية، أُرَوِّض بـهـا الـفـراغ الممكن والصمت اللاممكن حتى يستقيم حكيا أو نهرا لقول ما لم أقله، والكلام في ما لم أتكلم فيه ..أجمعه لأخلطه كـمـا أشـاء ثم أذروه في نفسي مـنـتـظرا طلوعه كلمات حية تمشي أمامي.

كـثـيـرا مـا تساءلتُ عمن أكون خلف هذا النص .. وقبله من أكون في تلك الرحلات ؟

هل أنا المسافر الملتقط لكل مدهش يملأُ به جرابه، أم الكاتب الذي يُجرِّبُ الوقوف على حافَّة العين المفتوحة ؟ يُطرِّزُ ،على مآقيها، حريته بمداد التخييل بحثا عن شكل جديد في قول السرد ، فأكتبُ رواية رحلية أو رحلات روائية ..تمنحني لحظات أكون فيها فارسا في سياق البحث عن مخازن بعيدة أُخبئُ فيها شوقي للكتابة والتأويل، وللحافات الخطرة للنصوص النائمة التي تستفيقُ بداخلي، وأنا هناك في حالات السفر، فتجيءُ روايات قصيرة، لم أفهم في البداية علاقتها بالمكان والزمان .وكلما بَدَت غارقة في الخيال أحسستُ أنها الأقرب إلى حقيقة الرحلة .

ولو قيض لي، بنفس الدهشة الأولى والبداهة التي لا تفارق الخفي من كلامي ونواياي وتفكيري، إعادة كتابة كل رحلة رحلة لدونتُ نصوصا أخرى ضاعت أو كنتُ أخفيتُها ثم تململتْ ونهضت لترى ما يجري وكيف يجري... الآن أحسُّ بها راقدة في مخابئ من روح وتراب، مثل بذرة في وجداني، أو قطرة ماء في نهر كثير المنعرجات.

من المبنى إلى المعنى تتألق الخطاطة والحروفية والفنانة التشكيلية سعيدة الكيال

د. محمد البندوري

في معرضها الشخصي الاستيعادي المنظم برواق الفنان الراحل فريد بلكاهية بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء؛ قدمت الخطاطة والحروفية والتشكيلية سعيدة الكيال منجزا فنيا متعدد الرؤى والتصورات، حيث بصمت المجال الفني والثقافي بمياسم خطية وحروفية وتشكيلية رائدة، وأضافت معنى جماليا وبلاغيا لمنجزها الفني. فأصالتها قد دفعتها للتفاعل بروحها ووجدانها مع مختلف المقومات الحضارية المغربية، وكان الخط المغربي أحد الأركان الأساسية في تجربتها الطويلة، خصبت به المجال الحروفي والتشكيلي على نحو من الإبداع، فأبانت عن مهارات فائقة وقدرات خارقة، تبدت معالمها في عدد هائل من اللوحات التي تم عرضها في المغرب وفي عدة دول. ولا غرو في ذلك، فهي أول خطاطة مغربية عرّفت بالخط المغربي وبالزخرفة في لوحاتها الفنية منذ بداية الثمانينات، وثمّنت تجربتها كخطاطة وتشكيلية بجدار السلام المنظم من طرف المتحف الأمريكي في كل من: ميامي وفلوريدا وهوستن وتكساس بالولايات المتحدة الأمريكية، وفي إمارة دبي بالإمارات العربية المتحدة، وفي فيلا أورسيني بالبندقية، وفي رواق البيكنا بروما بايطاليا. كما توجت مسارها بمعارض تشكيلية دولية كبينالي البندقية والفاتيكان، وبمتحف س. ف بإيطاليا، وفي بلغاريا واسبانيا وكرواتيا وغيرها.

لقد تبدت تجربتها النسوية الرائدة في مجال الحروفيات وفن الخط العربي والتشكيل جلية في إنتاجاتها وإبداعاتها التي طبعتها بإيقاع الحروفيات والزخارف والأشكال التجريدية، في أساليب فنية معاصرة، مرتكزة على علامات لونية ورموز وأشكال من الخط المغربي، في تسلسل فني يبدأ من عملية البناء، ويفضي إلى مسلك إبداعي مغربي بديع. وهو ما يجعل المتتبع لأعمالها يلحظ من الوهلة الأولى تعدد الرؤى الفنية لديها، وتنويعها الدقيق، وانفتاحها على التراث الحضاري المغربي من جهة، وعلى التقنيات المعاصرة من جهة أخرى، وانتهالها من الحروفية بتعدد أساليبها، لتتخذ من الأشكال والعلامات والحروفيات مادة لإثارة الوهج الفني المتعدد الدلالات، وهو إنجاز يمتح من التعبير بالتعدديات الفنية مقوماتها الأساسية، وينم عن تجربة عالمة من حيث عمليات توظيف الحرف والرمز والعلامة، وأيضا من حيث تدبير المجال الجمالي فيما يخص تناسق الألوان وشكلية مزج الحروفيات والدوائر والمربعات والمستطيلات وفق رموز وعلامات أيقونية تروم التجاور والتمازج والتماسك، الذي يصنع التوازن بين كل العناصر المكونة لمنجزاتها الخطية والحروفية والتشكيلية. إنها تروم مسلكا تعبيريا تواصليا يتجاوز المألوف، لتقدم أسلوبا جديدا يتفاعل مع أنساق فنية تتداخل فيها مجموعة من الأشكال التي تمتح مقوماتها من جمال الحرف ومتعة اللون، بتوظيفات خاصة، وبإيحائية، تدعم القوة التعبيرية المعاصرة. وتعطي انطباعا بأن المبدعة سعيدة الكيال تعمل وفق تصورات ورؤى مركزية، توزعها وفق أسلوبها الفني المتفرد. وبذلك، فإن أعمالها تحمل خصائص خطية وحروفية وتشكيلية ناتجة عن استلهامها من عناصر الفن كل الغايات الإبداعية المفيدة، ومن الجماليات التي توجت الحضارة المغربية كل الكتل والتراكيب المتنوعة والاسترسالات والتدويرات والتقويسات وكل الأساليب التي تزرع الحركة في أعمالها. ويبدو أنها تشتغل عن وعي، وتدرك عن جدارة عملية توظيف الحرف واللون والنقطة والشكل والمساحة والملمس وقيم السطح، لتنسج الإبداع وفق مقومات جمالية في نسق بديع. وإذا كانت تجربتها قد تحققت في الماضي، في لغة خطية مقيدة بالضبط والتقييد؛ فإن مجالها الحروفي والتشكيلي ينعم بالحرية، ليشكل قيمة مضافة في المشهد الحضاري المغربي وفي الوعي الفني باعتباره أسمى قيمة ترسم أنبل الأهداف للمرأة.

وفي سياق آخر، فإن أعمالها الخطية والحروفية والتشكيلية تشكل في مجملها حيزا تعبيريا متصلا بتصوراتها التي ترسخ قوة المجال الثقافي والفني وفق خاصيات تشكيلية رائقة، تروم إنتاج الدلالات، واستهداف المعاني، إذ تمزج بين الجانب الثقافي والفني والمعرفي وتستهدف الحرف والتشكيل بمنهجية فنية تؤثث لمسار نسائي حابل بالمعاني الفنية والجمالية. فالأشكال التعبيرية التي تشتغل عليها تضمر مضامين متنوعة، وهي تتوقف على مناحي متعددة من القراءات. حيث يشكل التعبير في منجزها حتمية فنية، توجه مسار الحرف واللون نحو التشكيل الصرف للمكان، فيتبدى التكامل في التأليف بين مختلف المفردات والكتل والأشكال المليئة، وبين الفراغات والفضاء. وتحقق ذلك بأشكال تباينية تستطيع من خلالها أن تمنح للعمل الفني توازنه وانسجامه. وبذلك يظهر الأسلوب التشكيلي للمبدعة جليا من خلال بسط طرائق من التحوير في شكله المتكامل بعد مروره بمختلف مراحل التطوير والتغيير، وبعد إخضاعه لأشراط الرؤية الفنية والجمالية. باتخاذ الأشكال الحروفية والعناصر الفنية بُعدَها الجمالي في مساحات شاسعة، فمعظم المفردات الفنية تتخذ مسارا نوعيا في بؤر حروفية تنبني عليها الرؤى الجمالية، وهو ما يعني أن المبدعة سعيدة الكيال تستند في منجزها الفني على ألوان معينة، وعلى حروفيات مدروسة، استجابة لضرورة استمرار شاعرية أعمالها وموسيقاها، وأيضا لكي يتناغم القارئ مع كل الأشكال الغامضة التي يلفها السر. بل ولنحت مسار جديد للخط وللحروفية المغربية والتشكيل. إنه بُعد صريح يلف فلسفتها الخطية والحروفية والتشكيلية، ويتجانس مع الملمس التشكيلي ليصعد باللون والحرف إلى صفوة البروز، ويدعم القوة التعبيرية المعاصرة. وهذا كله يعطي انطباعا بأن الفنانة سعيدة الكيال تمر في نسيج أعمالها من بؤر مركزية، ثم توزع العناصر الفارقية بين الحروفيات والتشكيل، وتنتهي بها إلى بنية مشتركة، وهو مسلك جمالي يدعم أسلوبها الإبداعي ويثبت الهوية الفنية لديها. كما أن في هذا الدور يكمن سر المعاصرة وحداثة الأسلوب، ما يسمح بخروج المادة التشكيلية المشتركة إلى حيز الوجود الحسي البصري بكثير من المهارة والتقنيات العالية، وهو ما تتوفر عليه الفنانة سعيدة الكيال، وما تسمح به تجربتها الرائدة في هذا التوجه الخصب. فهي تحسب حسابا فنيا وجماليا لتبلغ نتيجة ناضجة تتعلق بقيمة الفضاء التشكيلي والحروفي؛ فهي تُراعي المقاسات، وتُنوع في الألوان والحروفيات، وتوزعها في المساحة حسب الحاجة الجمالية، لتبعث السحر الفني؛ خاصة وأنها تُوفر لذلك كل ما يجعل الرؤية الفنية تتكامل في نطاق تعبيري معاصر. وللموسيقى بُعد جمالي في تراسيمها الخطية والحروفية والتشكيلية، فهي تشكل محورا رئيسا يدعم أسلوبها الجمالي. الذي يقوم على اللون الذي تردفه بالحرف لتنسج منه المادة التعبيرية. ثم تشكل من ذلك مواد رمزية وعلاماتية طليقة في الفضاء الناعم، فتعمد إلى روابط علائقية تكثف بها الفضاء، تتراءى بين كتل من الرموز والعلامات والألوان، لتؤصل لفلسفة قيمية تستجيب لضرورات تَوَجُّهها الإبداعي الذي تتخذ منه بؤرا تشكيلية، ومجالا تفاعليا من الحروفيات والخط العربي، لتقدم منجزا من تجربتها الغنية التي طعّمت المشهد الفني المغربي والعربي والدولي بالجديد الفني. إن أعمالها تتناغم بين إيقاعات الحروفيات المعاصرة والتشكيل في أبهى صوره، لتُحدث نتاجا فنيا مشتركا معاصرا تتجه به نحو التعبير في رسومها بخطوط ذات حركات، تبسط أشكالها بأقل كمية ممكنة في الفضاء. وبذلك، ففي المنظور النقدي يبدو أن القاعدة التشكيلية لديها هي فن مشترك بين التشكيل والحروفيات، تحقق به مجالا فنيا جديدا معاصرا، تطلق من خلاله سراح الحرف، وتجعله يسبح في الفضاء التشكيلي بعذوبة وجمال مبهج، فتبتكر في هذا المسلك الفني، وتبدع، وتنوع في الشكل، وفي الكثافة والتموضع على مستوى الحروف واللون، وتنسج علاقة قوية بين جماليات الخط وجماليات التشكيل والتعبير. وفي هذا الاتجاه نجد نوعا كبيرا من التوازن الإبداعي، ما ينم عن البلاغة الفنية للمبدعة سعيدة الكيال وعن قدرتها الإبداعية للتفاعل مع الأشكال التعبيرية الحروفية المعاصرة بقيمة جمالية. وبذلك، فإن أعمالها تحمل خصائص جمالية متفردة، وذلك ناتج عن استلهامها من الفن مختلف الغايات الإبداعية، ومن جماليات الخط مختلف أساليبه الفنية. حيث قادها وعيها إلى صنع مساحة جديدة للحروف في علاقتها بالتشكيل المعاصر. وقد قادتها خبرتها لتوظيف الحرف والمساحة واللون وفق نسيج من الإبداع الفني المعاصر، لتبرز مختلف الجماليات في نسق بديع. إن تجربة المبدعة قد تحققت في لغة خطية حروفية تشكيلية ذات قيمة فنية كبيرة في المشهد الحضاري وفي الوعي الفني؛ إذ سعت للوصول بالحرف في بعده الرمزي المجرد إلى قيمة فنية بذاتها، وقيمة جمالية في نسيج الحروف المركبة داخل اللون بصيغ فنية متنوعة، سرعان ما تتحول إلى أشكال دلالية تحمل معاني ومغازي ذات قيم تعبيرية. إنها بهذا تؤكد

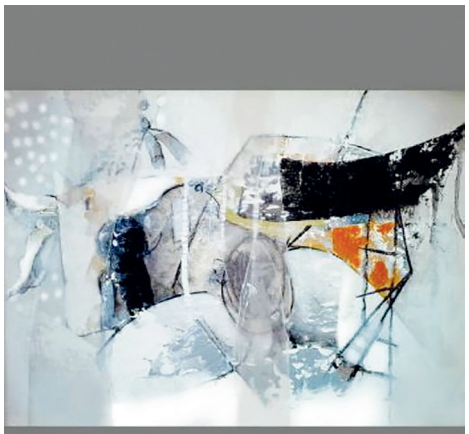
تجربتها التشكيلية الحروفية المعاصرة، ما يقوي حضورها البهي في طليعة الفن التشكيلي والحروفي العالمي المعاصر، خاصة وأن المبدعة تتوفر على إمكانات تقنية هائلة، وعلى قدرات فائقة، ومؤهلات فنية رائقة، ما يخول لمنجزها الفني أن يكون في الصفوة الفنية المعاصرة، بقدر ما تشكله تقنياتها في الخط من غنى جمالي، وما يشكله الحرف لديها من أنساق فنية، لتتقصد صنع مساحة تشكيلية للحرف حتى تبلغ به - في نطاقه الرمزي المجرد- بعدا فنيا معاصرا، وقيمة جمالية في نسيج الحروف المركبة، وهو ما تؤكده أعمالها الخطية والحروفية والتشكيلية، من خلال ما توظفه من إيقاعات الحروف بألوانها المتناسقة، وخطوطها الباسقة، وأشكالها الفارهة، وبإيقاعاتها وتبادلاتها واسترسالاتها ونسبها، وفق مسالك فنية معاصرة تعتمد مختلف الصيغ الجمالية والأساليب الإبداعية التي تسهم في عملية التجويد التي تتطلبها المرحلة المعاصرة. فللحرف قيمة تعبيرية ورمزية في منجزها الفني والجمالي، إذ إن معظم ما تتناوله من أعمال خطية ومنجز حروفي وتشكيلي يدخل ضمن المنطق الجمالي، تحوله بطريقة إبداعية إلى أشكال دلالية تحمل مفرداتها الفنية أبعادا فنية تخصب المجال التعبيري برؤية نسائية صادقة. وهذا لا يتأتى بسهولة، وإنما بجرأة المرأة التي تجعل من الفن والثقافة بؤرة لتطويع مختلف الأشكال والحروف والألوان، لتجعل منها بعدا جماليا وفنيا وإبداعا مختلفا. وهذا ما يجعل منجزها مليئا بالقضايا والتساؤلات التي تؤدي أغراضا فنية وتشكيلية وثقافية ومعرفية، وهي تجيب فنيا عن مدى قدرة الخط والحروفية على إكساب العمل الفني خاصيات ثقافية ومعرفية وفق محددات منطقية. ما يجعل هذا المسار الفني حمالا لأوجه من التوظيفات الحروفية واللونية والشكلية على نحو من الدقة والاعتناء بقيم السطح، للتدليل على ما يحمله هذا المسار من جهة، ولتتقصد التعبير عن مضمرات يحملها الجهاز المضامين من جهة أخرى، ما يضفي قيمة معنوية على أعمال المبدعة، التي تشكل مساحة فنية متنوعة، تتلاقح فيها المفردات الخطية والمسالك الحروفية والاتجاهات التشكيلية، فتحقق التوليف بين وحدة التكوين والشكل والمضامين. ما يؤشر عن ثقافة المبدعة سعيدة الكيال التي تقصدت حيثيات الفن المعاصر في شكل آخر، وبمعطيات خطية وحروفية جديدة. فتفاعلها مع خصوصيات بعض المسالك الفنية، يمنحها تحويلا فنيا يتمثل البعد الجمالي، خاصة وأن جملة من المفردات الخطية والحروفية والتشكيلية تتراءى وفق مؤثرات فنية، تتبدى وفق نسق معرفي يُبرز الملامح الجمالية للشكل الفني العام. وبذلك تفصح أعمالها الفنية في مجملها عن قوة تعبيرية، وعن قوة التركيب، ما يؤشر على أن المبدعة تتخطى المجال الفني المعتاد في الخط والحروفية والتشكيل، لتقدم منجزاً مفعما بالعصرنة، الشيء الذي يفضي إلى تطور بائن في العملية الإبداعية، وهو تطور مفتوح على كل العوالم الفنية والجمالية، خاصة وأن المبدعة توزع في الكتل والخطوط والأشكال والحروف والألوان وفق بؤر بصرية، لتستجلي الإيحاءات المتعددة والدلالات المتنوعة.

لذة الموت.. لذة الكتابة

محمد عرش

قراءة

نون الوقاية من «قتلتني القصيدة» للشاعر أحمد لمسيح



أحمد لمسيح، من الشعراء الذين ساهموا في تطوير بناء القصيدة المغربية، وحقق صوته وفرادته على مستوى الإبداع، بما راكمه من دواوين، تبين مشروع الكتابة لديه، فهو لا يكتب كيفما اتفق، ولكن تبعاً لمشروع يقوم بتأسيسه، والدليل هذه الأعمال المتطورة، التي تتفتح على أفق، تزكيه خبراته ومرجعياته ورؤاه، فكما تتطور القصيدة الفصيحة، تتطور القصيدة العامية، دون حواجز، وأنا في هذا الجانب، لا أفصل الكتابة عن بعضها، وإنما أعتبر الإبداع واحداً، فما يهم هو الروح الإبداعية، ومن هنا استطاع أحمد لمسيح، مسايرة تطور الشعرية، وحققها داخل نصوصه.

وفي هذا العمل (قتلتني القصيدة)، يساير حداثة الكتابة، لأن العمل عبارة عن شذرات تفيض حكماً وتجارب، وتؤكد مدى تعدد وتنوع مرجعيات الشاعر، وهو هنا يحتفي بالموت، ويحاوره، ولا يخشاه بالمعنى البسيط، لأنه يواجهه بالكتابة، التي تحيل على شذرات الموت وتشمل (الموت غير مزاح- الموت في العشق لذة- الموت مع القصيدة نزاهة)، و(دفناتو بحروفو)، وتشمل (يا لموت مالك حيران- خليني يا لموت نحكي- مدفون وسط لحروف). ومن هذا التقسيم، يتضح ارتباط المشروع الشعري، بمغازلة الموت، وإضفاء صور جمالية عليه، دون خوف أو وجل.

الموت كرديف للحياة، تناوله الفلاسفة والمفكرون والشعراء، على اختلاف العصور، وجسّدوه سواء بالألم والإكراه، أو بالفرح والارتياح، ككأس متميز لا بد منه، ومن شربه، ومهما قيل في تنوع تناوله، يبقى مسايرا لتطور الإبداع والخلق، ويبقى مهماً لخلق المقارنة بينه وبين الحياة، وتحريكها لخلق الصراع، والبحث عن هزيمته، لتحقيق الخلود والبقاء، وأهم ما يوفر ذلك ألم الكتابة ونجاعتها في آن.

من هنا لا أحد يعرف الموت، لأن معرفته تقتضي تجربته شخصياً. وبذلك يتم نسيانه، وفي تعريف الرسول صلى الله عليه وسلم: (الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا)، ويتوسع في هذا الجانب المتصوف ابن عربي فهماً وتفسيراً وتأويلاً، أما الفيلسوف هايدجر فالموت عنده اكتشاف للوجود، ولأعماق الذات، إذن ما الذي يقوم بهذه المواجهة أحسن قيام، وينتصر داخل هذه المعركة، أو يكسب صداقة الموت، ويبقى ضامناً للخلود معه، حتى طي العالم، بفناء البشرية، وفي ضوء هذه المواجهة، يتطور في كل عصر، حسب ذوق وجمالية الإبداع والفكر، إنها اللغة الإيحائية، وليست اللغة التقريرية الباردة، التي تتوفر على معنى واحد ووحيد. (في شذرات الموت)، شذرات مكثفة ومركزة، لكنها تتوالى كجديلة تنساب، ثم تجمع رغم طولها، لتضفي جمالاً، ينشده الشاعر عبر لغة تبدو يسيرة، لكنها عميقة، وذات تأويلات شتى، تتجاوز الذات مع ظلها، مما يخلق الالتباس بين الشاعر، أحمد لمسيح، وظل أحمد لمسيح في قبر الحياة مؤقتاً :

معذب ظلي
يتلوى
حتى طاح ف قبري (ص 5)

إن هذا العمل الشعري (قتلتني القصيدة)، يشتمل على ستة قصائد - كما أشرنا سابقا -، فهو يصرح بعشق القصيدة حد الموت، إذن فهو موت آخر، موت بالعشق والحب، حين تقتلك القصيدة (بزينها وتحزيمتها)، لأن السر يظهر من الحزام، كما تقول العيطة: (**الزّين من تحزيمتو**).

إن أحمد لمسيح، في (قتلتني القصيدة)، يشرف على مقامات التصوف، ويغمس القصيدة في شهد الشطح حتى الذوبان:

الموت تفرش الورقة
وعطر سرير القصيدة (ص 11)

في كل الشذرات يتكرر الموت، دون خوف، ليصبح شيئا عاديا ومألوفاً. ثم يتحول إلى عشق ولذة، حد الارتباط بالحب:

الزاد في الموت هو الخراب
ونْت كاس
مهرسة فيه الموت بالعشق (ص 21)

إن ما يتخيله أحمد لمسيح في هذا الباب، كله تخيل صوفي، في مقام رفيع، لا ينبغي أن نقارنه بما في الدنيا، لأن القصيدة عذابها من نوع آخر، و (الموت مع القصيدة نزاهة)، ولكن:

الموت غارت
لما قتلتني القصيدة (ص 28)

في مواجهة الموت، يتحول من الشذرة التي تقطر حكماً وتجارب، إلى مقاطع، لأن مساحات الكلام، لم تعد كافية، فالشاعر يود مواصلة الكلام:

لما وصل لراس السطر
غير بكى وجف النبع (ص 42)،

ما يحبه الشاعر ويفكر فيه هو القصيدة، حتى في أحلك الظروف:

نحكي على زوج- لاقاهم موج الكتبة
شاعر وقصيدة(ص 46)، وهذا التدرج في طلب شعرية الكلام، يصل مداه، ويصبح شاقا:

الموت بلا ما تكون القصيدة سابها
ماشي حلال ،
والكتبة بلا بك
يوليو حروفها ايتام (ص 74)

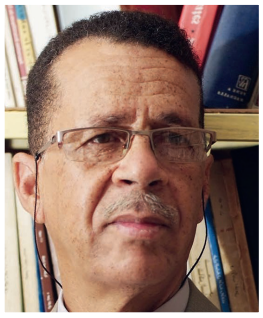
يتخذ أحمد لمسيح، في الكتابة، منحى جديداً، يتجلى في تغير شعرية القاموس، حيث يفرض على المؤول، اطلاعاً شاملاً على التصوف، لغة وتركيباً وتدرجاً، واختراق الحجب، لخلق منظار جديد، يزاوج بين الماوراء والمقبل، وزرع نون الوقاية في كل فعل، ليتحول القتل إلى لذة وعشق ومحبة، وعناق يصل حدّ الإختناق، لدخول المجسد في المجرد.

ديوان «قتلتني القصيدة» للشاعر أحمد لمسيح، أحمد لمسيَّح، مطبعة دعاية بسلا، طبعة أولى 2014. الغلاف من إنجاز محمد الشريفي.

مَسْرَحٌ ساكِنٌ يُمارِسُ الاسْتِغْراقَ الذِّهْنِي في رَصْدِ الأَفْكارِ وَفَهْمِ الرُّموز

مع المؤلف والمخرج الفنان عبد العزيز الطيبي مع أعضاء من «جمعية بصمة جيل للإبداع» بمدينة جرادة

قراءة في مسرحية «وَجعُ الْحياة» تأليف عبــد العــزيز الطيبـي



د. عبد الرحمن بن إبراهيم

المسرح الطليعي الدلالة والمفهوم

كانت الإرهاصات الأولى في مطلع الستينيات من القرن الماضي مع ما يصطلح عليه بـ «المسرح الطليعي» الذي يندرج في إطاره عديد المذاهب المسرحية كالرمزية والتعبيرية والعبثية والوجودية. وعلى الرغم ممّا يميز هذا المذهب عن ذاك؛ إلا أن قاسمهم المشترك هو التشكيك في قيم الحداثة وأعرافها، وكشف زيف مرجعيتها الفلسفية وخلفيتها الأيديولوجية التي انتهت بالمجتمعات الأوربية إلى انسداد أفقها المعرفي، وانهيار مثلها العليا. وهو ما انتهى – بالنتيجة – إلى الباب المسدود الذي أشعل حربين كونيتين مدمرتين آذنتا بسقوط المشروع الحداثي. وكانت الضحية الأولى هي الإنسان الأوربي، فقد وجد نفسه في دوامة حربين لم تبقيا ولم تذرا معنًى لآدميته التي عُبث بها. وكان للفلسفتين الوجودية والعبثية النصيب الأوفر في تزعُّم حملة التشكيك في القيم الفلسفية المتوارثة منذ أفلاطون مرورًا بهيجل بخصوص «ماهية الإنسان». وأعيد طرح السؤال الفلسفي المتعلق بالوجود والماهية، أيهما أسبق. بالنسبة للفلسفة الوجودية، فالوجود هو الأصل والأسبق. فالإنسان حين يولد فهو من يختار ماهيته، كأن يكون خيِّرًا أو شرّيرًا، نبيلا أو دنيئًا، رفيعًا أو وضيعًا. وهو المسؤول عن ماهيته التي ارتضاها لنفسه، وله الحق أن يغيرها أو يعدلها وفق ما يرتئيه. وهنا يتمثل البعد الإنساني في الفلسفة الوجودية التي تتأسس على مبدأ حرية الإنسان.

لقد كان مبدأ المسرح الطبيعي يقوم على تعرية الواقع، ومحو كل ما يعتريه من لبس وغموض وتشويه من جهة، وتصوير الفرد الواحد انطلاقًا من دوافعه الشريرة الغامضة من جهة ثانية. إن تركيز المسرح الطبيعي على أمراض البشرية وتشخيصها، وإبراز ما اعوج فيها يعكس خلفيته المعرفية التي تتأسس على مبدأ المراجعة الجذرية لعديد التصورات والمفاهيم السائدة، انسجامًا مع تأثير تيار الحداثة التي عصفت بكل ما بات في حكم الثابت والمطلق. وهو ما آذن بدخول الممارسة المسرحية الحداثية في حوار مع الذات ترتب عليه نسق ثقافي منطلقه الأول اعتبار الإنسان هو المركز. وقد عكس النص المسرحي الطبيعي هذا التحول على مستوى تقنيات الكتابة من حيث العناصر الدرامية. وكان أبرز تحول هو ما تمثل في المنطلقات. فبدل الانطلاق من الفعل الذي يتمثل في الحدث/الأحداث في ارتباطها بالشخصية/الشخصيات في إطار حبكة فاقدة للفعالية المسرحية؛ تحرر النص من هذه القواعد المتجاوزة معرفيا وجماليا باتخاذها الحالة اللاشعورية، تأملات فلسفية، مشاعر نفسية، عوالم حالمة، ثنائيات كجدلية الموت/الحياة، الوجود/العدم، النعيم/الجحيم كتيمات بديلة... وعوض إضفاء طابع البطولة الخارقة، وإسباغ علامات السمو والارتقاء على شخصيات ذوات إرادة جامحة؛ أمست في المسرح الطبيعي عادية بانتماءات اجتماعية دنيا، وقد يصل بها الأمر إلى حالة التشرد والضياع والتهميش والعجز التي تنتهي بالشخصية المسرحية إلى الانكفاء على الذات بفعل المعاناة التي تقتضي - من الوجهة الفنية - تقنية المونولوج والبوح الذاتي بمعزل عن المؤثرات الخارجية. وهنا يكمن الفرق بين الواقعية والطبيعية. فالأولى تصور الواقع في تفاعله مع التحولات والتغييرات الممكن حدوثها في الزمان والمكان؛ بينما الثانية تتناول الوقائع لا باعتبارها قابلة للتغيير، سواء تعلق الأمر بثورة على الأوضاع القائمة، أو بانتكاسة أو نكوص إلى الوراء، أو الانحدار إلى القدرية والغيبية. وهي ذات الرؤية الفنية التي تتقاسمها المدارس المسرحية كالعبثية والتعبيرية والرمزية والوجودية.

لا مرجعية النص الما بعد حداثي

<<إن مصطلح ما بعد الحداثة هو دعوة للالتقاء (وخصوصا في الولايات المتحدة وأميركا اللاتينية) على عنوان مناسب لتوصيف أسلوب تمثيلي ومسلك في الإنتاج والتلقي، ونهج معاصر للعمل المسرحي بشكل عام، منذ السنوات الثلاثينات، بعد مسرح العبث والمسرح الوجودي مع بروز أشكال البرفورمانس Performance والهابيننغ Happening والرقص الذي أطلقت عليه صفة ما بعد الحداثة. إن فلسفة ما بعد الحداثة يقيت غريبة عن المبدعين المسرحيين، أو مفهومة بشكل سيء بحيث كانت تستعمل عند الحاجة. علينا أن نكتفي إذن بتعداد بعض الملامح الشديدة العمومية من دون أن يكون لها قيمة نظرية كبرى، كالتي نربطها عموما بمفهوم الإخراج لما بعد الحداثة.>>1

وكان لابد لـ «مسرح ما بعد الحداثة» الذي قاد ثورة على القيم المتوارثة والثوابت المكرسة أن يسير في اتجاه <<تدمير المركز والمرجعيات. فقد دعا إلى كتابة نص لا مرجعية له، وهو اتجاه في جوهره تدميري دادائي لا يطرح بديلا، يسير في اتجاه تدمير كل ما هو سائد ومتعارف من مقولات ومفاهيم وأنماط، وإحلال الفوضى والعدمية في الوجود الإنساني.>>2

زمنيًا، كان عقد الستينيات مدخلًا إلى محاكمة دول أوربية منهارة.

ورغم أن الحداثة وما بعد الحداثة يشتركان في اعتمادهما منطق التجاوز، إلا أن ما يسم فلسفة ما بعد الحداثة أنها تتبنى منطق «تجاوز التجاوز». أي أن <<دلالة مصطلح «ما بعد الحداثة» يعني «تجاوز الحداثة» كعملية «تجاوز» مستمر للماضي.>>3 إن الأمر يتعلق بنسق فكري وثقافي يندرج في إطار مشروع معرفي جمالي يتأسس على إعادة النظر في كل ما بات سائدًا، والدخول في اختلاف مع الذات ومع الآخر. إنها رؤية تتأسس مرجعية معرفية تتمثل في محددين اثنين:

محدد أول: يتمثل في نقل حياة عموم الناس وما تزخر به إلى خشبة المسرح كمرآة يرى المتفرجون الحقيقة التي هي حقيقتهم كما هي، بقبحها وشذوذها وموبقاتها ولؤمها ودنسها وتهافتها. وإلى أبعد من ذلك، لم تكن الغاية تتحدد في مجرد نقل صورة طبيعية عن حياة بويهيمية لشريحة معينة من المجتمع وحسب؛ بل فعل ذلك انطلاقا من القناعة بضرورة تعرية النفس البشرية وتصويرها على حقيقتها وهي غارقة في الرذيلة، ومجردة من أقنعة الرياء الاجتماعي، وكاشفة زيف مظاهر التمدن القائمة على النفاق والأنانية وازدواجية المواقف التي كرستها الحضارة وتوسلت به الإنسانية في أطوار ضعفها لتجعله سلاحا للضعفاء يقيهم شر الأقوياء.

محدد ثان: التأسيس لمسرح جديد متحرر ومنفتح على كل التجارب والثقافات، والبحث عن آفاق بكر غير مأهولة. وهو ما فتح الباب على مصراعيه لمغامرة ما بعد التجريب. ونسوق هنا على سبيل المثال لا الحصر، حالة الكاتب المسرحي الطبيعي هنري بيك H. Beeque، فقد كان ذا رؤية متشائمة، لا مباليا بالهدف الإصلاحي، اكتفى بتصوير المجتمع كما هو بحثالته ومغفليه وشرّيريه بأسلوب لاذع وقاس

مقومات النص والعرض في مسرح ما بعد الحداثة

التنكر للمرجعيات المتوارثة عبر الأجيال على مستوى الكتابة الدرامية والمسرحية، بحيث يستحيل إدراج نص مسرحي أو نصوص مسرحية لجماعة من الكتاب في خانة مذهب أو تصنيف أو تحديد معين؛ إذ كل نص يحيل على نفسه. فالتشكيك في شرعية النص المسرحي الحداثي يطال كذلك النص الما حداثي. وأولى تمظهرات هذه السمة تتبدّى على مستوى اللغة، فقد لحق اللغة الأنيقة، والتعابير المنتقاة بعناية فائقة تفتيتٌ لأوصالها. إن <<التدمير الذي شهده النص المسرحي على يد كتاب الطليعة انطلاقًا من أن اللغة الأنيقة لم تعد ملائمة للتعبير عن التدمير الذي لحق بالنفس الإنسانية وبالعلاقات الاجتماعية.. هذا التدمير في اتجاهات ما بعد التجريب تعدى مفردات النص إلى مفردات العرض المسرحي.>>4

بـ - البحث عن فضاءات على درجة من الغرابة، من غير الممكن تجسيدها ركحيا في فضاء العلبة المشيدة الموروثة عن مسرح الحداثة وما قبل الحداثة، بوصفه صنيعًا مصطنعًا. وقد أشار المسرحي البولندي «تادووش كانتور» الرسام والمخرج والسينوغراف والممثل والمنظر في الفنون التشكيلية والمسرحية بقوله: <<إنني أشعر بالخجل وأنا جالس على مقعد مريح في الصالة.>>5

جـ - بخصوص التيمات، فقد تبنى مسرح ما بعد الحداثة الرؤية الفنية للطليعة الجديدة التي يمثلها «تادووش كانتور» البولندي مبدع «مسرح الهابينغ» Happening ما بعد التجريبي. وهو توجه غير قابل للتحديد في إطار قالب معين، لأن النصوص المسرحية تتسم بصفة الشمولية والإحاطة، وتجمع ما بين السريالية والعبثية والدادية

والوجودية... التي تتجاوز التأطير في خانة فنية.

د- الرفض المطلق لكل النظريات المسرحية على اعتبار أنها صيغت وفق ما يقتضيه فضاء البناية المسرحية التي دجّنت الفعل المسرحي، وأفقدته أصالته المتمثلة في ارتباطه بالحياة على حقيقتها. وبناءً عليه، يتوجب نبذ كل التقنيات والمصطلحات المرتبطة بهذا الفضاء المصطنع كالخلفيات والديكور وقطع الأثاث والملابس والسينوغرافيا.

هـ- إلغاء المسافة الفاصلة بين الفضاءين الركحي والدرامي التي تجعل المشاهد على وعي تام بأن ما يعاينه مجرد تمثيل، ويحتفظ – جراء ذلك - بمسافة ذهنية تبقيه في وضعية المتفرج المحايد، بينما المطلوب هو إشراكه في الفعل المسرحي، وإسهامه في صناعة الحدث باعتباره طرفًا مباشرًا في العرض.

و- إفراغ اللغة الكلامية من محتواها التواصلي ووظيفتها السردية الحوارية، لأنها تفقد العرض المسرحي بريقه البصري على أساس أن حقيقة المسرح تتحدد في كونه مجال المتعة البصرية **Le plaisir de voir**. وبما أن مسرح ما بعد التجريب تجريدي، فإنه يرفض النص لأنه يحيل على ما هو حسي في الزمان والمكان، ويستعيض بالعرض الذي تتحول فيه الملفوظات إلى وسيلة لفك شيفراته، واستيعاب أنساقه البصرية والسمعية.

انفصال الدال والمدلول في النص المسرحي «وجع الحياة»

يتألف النص من ثلاث مشاهد، على درجة من التماهي إلى الدرجة التي تسمح باعتبارها مشهدًا واحدًا، مما يوحي بأن الأمر يتعلق بتيمة يتيمة تتلخص في فكرة الموت. الحدث في المشهد الأول يصنعه شخصان شهيد وشهلول يجريان بدون اتجاه في اتجاه غير معلوم. متوتران، قلقان، في حيرة من أمرهما، هائمان على وجهيهما، لا يدركان ما يريدان:

«شهلول: نوض جري.
شهيد: علامن.؟
شهلول: عليا.
شهيد: علاش.؟
شهلول: حيت باغي نهرب
شهيد: فين.
شهلول: حتى لبلاصا.»**6**

الحدث الرئيس في المشهد الأول يتعلق برغبة مشتركة لشهيد وشهلول في الهروب من حادث موت غير مؤكد لشخصية مجهولة الهوية؛ غير أن الحوار الجاري على لسانهما يدل أن الأمر لا يتعلق بالخوف من تهمة جريمة قتل، ولا من محاولة القبض عليهما، وإنما مجرد رغبة ملحة في البحث عن إجابة شافية عما هو الموت، ومن هو الميت:

«شهلول: عارف أنت شنو هو الموت،؟
شهيد: أنا غير حفار القبور.»**7**

وفيما يشبه تبادل الأدوار بينها، ينبري شهيد إلى طرح ذات السؤال:

«شهيد: عارف شنو هو الموت،؟
شهلول: عارفني ما نقدرش نجاوب.»**8**

وسوف تتضح علاقتهما بالموت حين نعلم أنهما يشتغلان في مقبرة كحفاري قبور. وبالنسبة إليهما، فهما يعيشان في عالم الأموات. ولأن المنايا خبط عشواء، مَنْ تُصبْ تُمتْه من دون سابق إنذار؛ فهما محكومان بعمل مفتوحَ باستَمرار، وملزمان بالحفر بدون توقف. وهو ما جعلهما يطرحان سؤالا وجوديا فلسفيا يتعلق بفردانية الفرد: «مَنْ أكون، وماذا أكون»؟. سؤال ينم عن أن الوجود الإنساني وجود ذاتي، بمعنى أن كل فرد له وضع وجودي خاص به، وهو ما يميز الموجود البشري عن سائر الموجودات. إنه سؤال جوهري من حيث هو جزئي عارض يخص ماهية التفرد الإنساني، ولا يندرج تحت أية بنية نسقية عقلية.

إننا بصدد نص مسرحي مُغرق في الوجود الذاتي، من غير الممكن أن تعريفه وتقديمه بَوصفه مُعْطى موضوعيا. بهذا المعنى، يصبح العالم حالة وجودية متصلة بالفرد في فردانيته. وهو ما يتناقض مع العقلانية التنويرية التي انبنت على نسقية فلسفية لا تعترف بالفردانية، وتنظر إلى الفرد باعتباره حقيقة واقعية وموضوعية.

«شهلول: عاجبك راسك في هاذ الخدمة؟
شهيد: غير كنحس براسي عايش
شهلول: زعما غير كتنفس؟
شهيد: ألا
شهلول: كنحس براسي مخنوق
شهيد: حتى أنا كيجيني هذا الإحساس
شهلول: حيت ما عرفيناش نحياو
شهيد: صمت
شهلول: واش عمرك سولتي راسك؟
شهيد: علامن؟
شهلول: علاش انت ما قدرش توقف الخدمة؟
شهيد: سولت راسي
شهلول: شنو لقيتي الجواب؟
شهيد: أنني ماشي حر
شهلول: كتحس راسك مخنوق؟
شهيد: وْ مدلول
شهلول: وعلاش؟
شهيد: ما نقدرش نقول ألّا
شهلول: حيت أنت خوّاف
شهيد: وأنت؟
شهلول: كنخاف نتبهدل
شهيد: تحكرنا
شهلول: حتى لاين؟؟ امتا نتعلمو نقولو ألّا إمتا» **9**

في هذا الحوار الثنائي يتضح أن المستفسر (شهلول) لا يسعى إلى معرفة موقف شهيد من الحياة، ولا هو معني برؤيته إلى العالم، لأن كليهما يعرف الآخر بحكم العلاقة الوطيدة التي تجمعهما، والعزلة التي توحدهما؛ بل نحن بصدد ما يمكن اعتباره مونولوجا أو حالة تأمل. فشهلول الذي أسرَّ عن شعوره بالمهانة وعن معاناته من حالة الاختناق والإذلال والبهدلة والخوف التي تلازمه، يعود ويسأل رفقيه إن كان يعاني هو الآخر ذات المعاناة. وتكاد تكون أجوبة شهيد طبق الأصل، وترجمة صادقة لما يعتمل في أعماق شهلول. إن الأمر يتعلق بوقفة مع الذات في مواجهة العالم، إذ كل منهما يمثل بالنسبة للطرف الآخر المرآة الكاشفة للمعاناة الدفينة والمتأصلة في أغوار نفسه. ولعل أبرزها قلق الموت الذي يقف إزاءه الإنسان عاجزا لا يملك إلى دفعه سبيلا، بسبب غموضه المتمثل في الجهل بالزمان أو المكان أو الطريقة التي يمكن أن تحدث بها، وأكثر ما يثير الضيق كونه يشغل البال إلى حد الضجر في الوقت الذي تنفر النفس من الحديث عنه.

«شهيد: أنا ما باغيش نموت
شهلول: واش جاب الموت للهدرا
شهلول: راني خايف
شهيد: مناش راك خايف... سكت... أنا غانقوليك... راك خايف من الموت... حيت ما فهمهاش»**10**

هذه المجادلة عن ماهية الموت والحياة تعكس الوضع الوجودي للإنسان في معضلته في الزمان والمكان التي تتجاوز حدود ماهيته بوصفه كائنًا بشريا من دون أن يلقى جوابًا شافيًا. «إن مفهوم الموت مرتبط لدى كثيرين بانفعالات عنيفة ومشاعر جياشة واتجاهات سلبية، تتجمع معًا مكونة ما ندعوه بإيجاز «قلق الموت» أو الخوف منه. وليس من اليسير أن نذكر دراسة الموت في مجال علم النفس دون أن نذكر محوره المركزي، ألا وهو قلق الموت.»**11** إنهما يعرفان جيدا أن الموت المادي للجسدي وارد في أية لحظة، وهو مقدر على الإنسان، فـ «كل نفس ذائقة الموت.»**12**

فما الذي تخشاه هاتان الشخصيتان إذن؟

ولماذا هذا الرعب من الموت وهما يتعايشان معه بحكم المهنة؟

وما هو مفهوم الموت بالنسبة لهما.؟

إن الميت المفترض الذي حُفر قبرُه ولم تشيع جنازته بعد، وقد أشرف النهار على زواله، فيرمز إلى الغموض الذي يكتنف مفهوم الموت: «من الميت الحقيقي»، «من هو الميت في الحقيقية». وهو غموض مقرون بالقلق والخوف كانفعالين سلبيين من المجهول والخفي والغير المتوقع. «وقد أكد الفيلسوف «ابن حزم» على عمومية القلق بوصفه حالة أساسية من حالات الوجود الإنساني ، ورأى أن غاية الأفعال الإنسانية هي الهروب من القلق، وأن كل أفعالنا وأحاديثنا تهدف إلى إطلاق القلق وتصريفه.»**13**

البعد الوجودي في رؤية للعالم

يسعى الممثلان إلى محاولة إدراك العالم الموضوعي انطلاقًا من عالمهما الذاتي المتمثل في الحياة اليومية المعاشة:

«شهيد: كنت عارفها، ها هما ندمو رجعوه لدارو
شهلول: باش عرفتها؟
شهيد: حيت الصوت ما بقاش
شهلول: يمكن غير تهيأ لك أنك سمعت شي حاجة
شهيد: واش دابا أنت كتفهم حسن مني؟
شهلول: ممكن»**14**

يسعى كل منهما إلى معرفة ما يدور من حوله، وكلاهما يزعم أنه أدرى وأعلم من الآخر، ليكتشف لاحقا أنه في زلل، مما يولد لديه الشعور بالضياع والحرمان، ويحط من قدرته على الشعور بإنسانيته، ويجعله في حالة توتر دائم في خضم ضغوط متعارضة. إن الحالة النفسية المهزوزة لشهلول وشهيد التي جعلتهما في وضعية المنزلة بين الحياة والموت، هي ذات الحالة التي ولّدت الشعور بضرورة الخروج من المنطقة الرمادية (بين الموت والحياة في المقبرة)، والسعي في تجربة البحث عن أفق. وهي انطلاقة خلاقة في وجودهما «لإدراك العالم بطرق جديدة تنبني على أساس من المكتشفات العلمية أو الخيال الفني، أو الرؤية الدينية. وهي تعديلات على عالم الحياة اليومية الأساسي الذي هو الأقرب ألينا، ومن المؤكد أنها ليست عوالم الأحلام.»**15**

إن شهيد وشهلول يقدمان الذات البشرية والعالم على أساس أنهما «حقيقتان أصيلتان متساويتان: لا ذات بغير العالم، ولا عالم بدون ذات. وهذا يفضي إلى «الوجود – مع – الآخرين» الذي هو سمة أساسية من سمات الموجود البشري «وجود الإنسان في جسد يتبعه فعل الشعور، وفعل الشعور لا يمكن تفسيره إلا من خلال المشاركة **La participation** مع الآخرين».»**16**وحين ينتفضان في مواجهة العالم، ففي ذلك تأكيد لكينونتهما كذات، وإسماع لصوتهما في العالم الساكن (المقبرة) من جهة، وإقرار بحريتهما في التعبير عن شكوكهما في الوجود المزيف، وإصرار على هتك ستار الحقيقة الوجودية. «إن الحرية ليست وجودًا ما، إنها وجود الإنسان.»**17**

«شهيد: واش التصفاق ولا ثقافة النفاق... أبدعنا فكلشي إلا كيفاش خصنا نشوفو الإنسان إنسان
شهلول: الإنسان المواطن... زعما المواطن الإنسان... ولّا رقم من الأرقام»**18**

إنها محاولة لاستعادة إنسانية الإنسان، وهي خطوة تقتضي المصالحة مع الذات كشرط للتفاعل مع الواقع انطلاقًا من موقع، وتعبيرًا عن موقف. وهو ما يقتضي إيمانًا راسخًا بحرية تبث الصفاء الداخلي، وتولّد الشعور بضرورة مد جسور تواصل فاعل. إنه فعل تمرد دافعه الإرادة، ورغبة فوارة في طرح السؤال مبعثها الإصرار. وفي ذلك اعتراف بالآخر، وقناعة بضرورة تدمير قيم معينة والتأسيس لأخرى، قبل أن يطلها التدمير عند الضرورة.

وقد وُفق المؤلف عبد العزيز الطيبي في بلورة هذه الرؤية الفنية <<كفعل خلّاق يتجسد في التوليف **Montage** من خلال التجاوز. فبعد أن كان الحدث في الدراما ينحدر من تطور وحصيلة المعطيات الإنية الداخلية للصراعات الإنسانية، صار مع هذا الأدب الدرامي الملحمي الجديد، نتاج توليف متسام يقوم به المؤلف. هذا يعني أن الحدث قد تم إبعاده ليتحول إلى موضوع حكائي يُقدم فوق الخشبة. وبتعبير واضح، لقد تم تعويض الحدث بالمحكي الركحي.>>**19** إن الأمر يتعلق بشعرية مفتوحة على فرجة التفاعل المباشر مع العرض، وعلى الانفتاح على مختلف الأشكال التعبيرية متعددة وهجينة تتجاوز التصنيف الأجناسي، وعلى اعتبار الفن المسرحي فنًا متحولا في إطار التوليف والتشذير، أي الهدم وإعادة البناء.

هوامش:

1- باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطّار، المنظمة العربي للترجمة – مكتبة الفكر الجديد، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 – **2015**، ص**410**

2- عبد الفتاح قلعة جي، المسرح واتجاهات ما بعد التجريب، جريدة الفنون – الكويت، العدد 54، 2005، السنة الخامسة، ص53

3- نيك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ط2 – **1999**، المقدمة

4- عبد الفتاح قلعه جي، المسرح واتجاهات ما بعد الحداثة، مرجع مذكور، ص**53**

5- نفسه، ص**54**

6- عبد العزيز الطيبي، الوجع الحياة (نص مسرحي مخطوط)، ص**3**

7- نفسه، ص**4**

8- نفسه، ص**5**

9- نفسه، ص**6**

10- نفسه، ص**9**

11- أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، العدد 111 – **1987**، ص**16**

12- سورة العنكبوت، الآية **57**

13- أحمد محمد عبد الخالق، مرجع مذكور، ص**25**

14- عبد العزيز الطيبي، وجع الحياة، مرجع مذكور، ص**23**

15- جون ماكوري، الوجودية، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، العدد57 – **1982**، ص **125**

16- Https://www.hindawi.org/books, P3

17- Ibid, P3

18- عبد العزيز الطيبي، وجع الحياة، مرجع مذكور، ص34

19- د. حسن المنيعي، شعرية الدراما المعاصرة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – طنجة، سلسلة رقم 47، ط1 – **2017**، ص**12**

شاعر القصيبة

إدريس كثير

أشهد أن هنا في أصيلة. في القصبة بالذات. ذات يوم. أخبرني سي عبد السلام مرّون أنّا كنا رفاقا. لم أكن أعرف الأمر أو الأصح نسيته ولم أعد أتذكره. كنا فعلا رفاقا في تنظيم سياسي لم يعد. وكانت تجمعنا القضايا الكبرى: كالنضال من أجل التحرر من البطش والمطالبة بالديموقراطية وانتخابات نزيهة والحلم بالعدالة الاجتماعية و الكرامة والعيش الكريم. وكانت الجامعة هي قلعتنا ومعترك صراعاتنا ثم الجمعيات الثقافية واجهتنا الثقافية الجادة ثم النقابات منفذ مطالبنا النقابية...

كنا نملك تصورا سياسيا تدعمه أيديولوجيا ثورية، لكننا لم نكن نملك الكوادر التدبيرية والتسييرية لدوالب الدولة ..كنا نملك استراتيجية عامة لكننا افتقدنا للتكتيك الآني.. لذا نقرّ الآن أننا فشلنا في التجربة. أقصد بنون الجماعة هنا كل القوى التحررية و ا لتقد مية بالبلاد ؟ لكن الديموقراطية والعدالة والحداثة وكل القيم النبيلة لا زالت نصب أعيننا..لا زالت قضايانا الكبرى. تغيرت الأداة التي كنا بها نمارس قناعاتنا وتحوّلت إلى أدوات أخرى ثقافيا أساسا.

جل الرفاق الذين عرفتهم في خضمّ هذه التجربة باتوا من المثقفين: شعراء، روائي ون،نقاد، سينمائيون، تشكيليون.. وبقيت الثقافة في معناها العام هي نافذتهم نحو مطالب الحداثة والديموقراطية والتحرر. الشاعر عبد السلام مرّون من هذه الكوكبة. يكفي لإثبات ذلك وتأكيديه إلقاء نظرة ولو سريعة على فهرست ديوانه «العابر في الماء..» لنعثر فيه على هذه القيم بادية للعيّان. الصداقة (ص 12)، استشهاد المهدي بنبركة (ص **36**)، حب الوطن (ص53) الإرهاب ومقتل ليلى علوي (ص **76.56**)، 23 مارس، الزرقطوني، انتفاضة الكومير (ص79)، الاغتيال: شكري بلعيد والابراهيمي(ص99)،الخيانة والإهانة: المهدي المنجرة (ص**104**)....

طبعا كل هذه القيم والمثل العليا لا علاقة لها الآن بالشعارات ولا البيانات والمواقف السياسية، إنما هي تقال هنا والآن شعرا. أي قولا موزونا ومنظوما ومسكوكا. في صور و خيالات بأريحية ملفوفة في أساليب البلاغة والبديع.

لغة السياسة ليست هي لغة الشعر وعلم السياسة ليس هو الشعرية باعتبارها علم الشعر. في الأولى كان عبد السلام مرون يعتمد التحليل الملموس للواقع الملموس ويركز على قراءة الأحداث بموازين القوى ويزن المواقف ببيض النمل ويسعى نحو الموضوعية المجردة، أما في الثانية أي في لغة الشعر فيستبدل الواقع بالخيال، ويعتمد على تجسير الأحداث بالصور والرؤى ولا تهمه دقة التحليل إلا بالإيقاع وبلورة التفعيلة، ويلوذ بشعره إلى ذاته مآله.

هذا الانتقال وهذه الاختيارات الجمالية حققها الشاعر عبد السلام مرون بمرونة فائقة وسليقة سلسة. أولا لأنه شاعر بحساسية الشعراء الكبار وبمعرفة لميادين الشعر وقواعده ونفسه، فهو مختصر في شعره لا يطنب، بلاغي لا يخطئ «القبض» ..كل هذه الخصال الأدبية منشورة منثورة في ديوانه. وثانيا لأنه متمكن من اللغة العربية فهو أستاذها، قريء ينتقي ما يقرأ شعرا ونثرا، من القديم والحديث، وهو بهذه الصفة الأستاذية والثقافية من مؤسسي جمعية «أسوار لا حواجز» وهو أمينها العام ..جمعية مهتمة بالشأن الثقافي والفني بالمؤسسات السجنية ومراكز حماية الطفولة بالمغرب. وهو ثالثا صوفي من حفدة مولاي عبد السلام بن مشيش، في ديوانه نفحة صوفية تشبه نفحة صلاة وأبتهالات الصلاة المشيشية. ففي قصيدة "تصوف"(ص **21**) يتغنى الشاعر عبد السلام مرون بالأبوة والأمومة والأخوة خاشعا ضارعا .. وحين ينقبض القلب في البيضاء ينشرح في "الجنينة" أي في أصيلة ويستريح و"الآن تعددت رؤاه و اكتشف ما كان خفيا في الروح.. في روحه هو.. (ص76)، في تأمل صوفي في قريته الصغيرة «القصيبة» ببني عروس وجبل علم موطن الشيخ الكبير مولاي عبد السلام، كان التيمّن بالاسم والاسمية: مولاي عبد السلام بن مشيش القطب وعبد السلام مرون الشاعر: للأول كراماته التي لا تحصى و للثاني إشراقاته التي لا تنسى.

هذا هو الشاعر عبد السلام مرون في أعيني.