العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 54
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 26 أكتوبر 2023
الموافق 10 من ربيع الثاني 1445

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

نُعَمِّرُ مَا عَمَّرَتْ هَذِهِ الأَرْضُ

إلى الطفل الغزّاوي الذي حمل أشلاء أخيه في محفظته المدرسية على الظهر، ليعلِّم لكل الأجيال المعنى غير الزائف للنضال !

1

نُعَمِّرُ
مَا
عَمَّرَتْ
هَذِهِ الأَرْضُ
نَمْضِي وَتَبْقَى
الحَيَاةُ نُوَرِّثُهَا
دُونَ صَكٍّ
وَعَنْ طِيبِ غُفْرَانْ

لآخَرَ يَحْمِلُ أَعْبَاءَ
جِينَاتِنَا
فَنَصِيرُ جُذُوراً
تُسَافِرُ
فِي الوَقْتِ
تَحْتَ التُّرَابِ.
وَقَدْ
يُصْبِحُ الجِسْمُ
فِي كُلِّ عُمْرٍ تَعِيشُهُ

جِينَاتُنَا شَجَراً لَيْسَ
يُشْبِهُنَا لِنُعَمِّرَ
مَا دَارَتِ
الأَرْضُ
فِي أَنْفُسٍ هِيَ
نَحْنُ.. تُرَى
لَوْ الْتَقَيْنَا بِأَنْفُسِنَا بَعْدَ
أَلْفِ سِنِينَ سَنَعْرِفُهَا أَمْ
سَنَحْظَى بِنُكْرَانْ؟

نُسَخِي لَمْ تَعُدْ
طِبْقَ
وَجْهِي
كَأَنَّ الزَّمَانَ
بِقِلَّةِ حِبْرِهِ يَرْسُمُنِي
بَيْنَ عُمْرٍ
وَآخَرْ
فَأَبْهُتُ
خَيْطَ هَوَاءٍ
وَأَفْقِدُ
فِي نُسَخِي
صُورَتِي

مَنْ أَنَا
وَلِمَاذَا الطَّبِيعَةُ
تَنْكُرُنِي كُلَّمَا
مَاتَ فِيَّ
أَحَدْ؟

2

تَعَلَّمْتُ مِنْ
كُلِّ وَادٍ يَجِفُّ
عَلَى صَفْحَةِ الأَرْضِ
أَنْ أَحْفُرَ السَّطْرَ
خَلْفِي عَمِيقاً

تَعَلَّمْتُ مِنْ
كُلِّ طَيْرٍ يَرِفُّ
وَقَدْ صَادَهُ
الفَخُّ ، كَيْفَ أَطِيرُ
مَكَانِي جَرِيحاً وَلَوْ
فَقَدَتْنِيَ حُرِّيَتِي

تَعَلَّمْتُ مِنْ
كُلِّ وَقْتٍ يَخِفُّ
كَمَا لَوْ يُرِيدُ
انْقِضَائِيَ ، أَنْ
أُدْرِجَ اللَّحَظَاتِ
السَّعِيدَةَ فِي عُمُرٍ
لَمْ يَعِشْنِي

تَعَلَّمْتُ مِنْ
كُلِّ ضَوْءٍ يَشِفُّ
مَتَى يُصْبِحُ
الظِّلُّ أَكْبَرَ
مِنِّي ، وَكَيْفَ
أُؤَجِّجُ فِي أَعْيُنِ
الشَّمْعَةِ النُّورَكَيْ
لا أَضِيعَ وَأَفْقِدَ
ظِلِّي..

محمد بشكار
bachkar_mohamed@yahoo.fr

تاريخ ثورة الموريسكيين في غرناطة وعقابهم

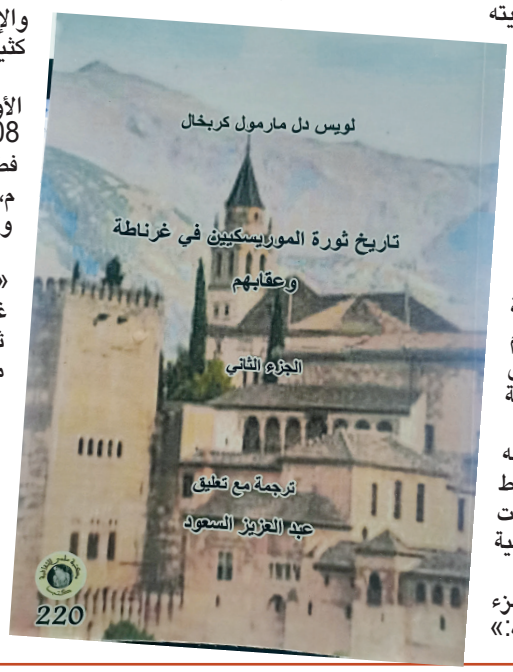
ترجمة وتعليق: عبد العزيز السعود

جديد منشورات مكتبة سلمى الثقافية في تطوان، كتاب صدر في جزئه الثاني ويحمل عنوان « تاريخ ثورة الموريسكيين في غرناطة وعقابهم» لمؤلفه «لويس دل مارمول كربخال»، وهو من ترجمة وتعليق «عبد العزيز السعود «، ويعتبر الكتاب السادس من «تاريخ الموريسكيين في مملكة غرناطة «، يتقفى أثر المسلمين بعد سقوط غرناطة سنة 1492. يقدم هذا المؤلف الهام تاريخيا وجغرافيا معلومات مختلفة عن مرحلة حكم بني الأحمر بغرناطة. وقد جاءت هذه الدراسة للتعريف بالكتاب وإبـراز قيمته العلمية وأهميته التاريخية؛ حيث يفيد الباحثين في تاريخ الأندلس، وخصوصا المهتمين بمجالي الطبونيميا والعمران.

حظي تـاريـخ إسـبـانـيـا الإسلامية أو ما يعرف بالأندلس تـاريـخـا بـاهـتـمـام المؤلـفـين على اخـتـلاف تخصصاتهم، مؤرخين وأدباء وفقهاء وغيرهم، فكل هؤلاء عملوا على تدوين الأحداث التاريخية طيلة العصر الوسيط، وذكر أهم الامـارات والممالك التي أبقت على الوجود الإسلامي بإسبانيا طيلة ثمانية قرون.

لـقـد خـصـص كـربـخـال كتابه للحديث عن مرحلة ما بعد سقوط غرناطة، فموضوعه يتمثل في ثورات الموريسكيين والسياسة الاسبانية التي اتخذها لإخمادها.

وذكر المؤلف عنوان كتابه (الجزء الأول) في عنصر الإهـداء بقوله:»



وقد كتبت تاريخ ثورة وعقاب أندلسيي مملكة غرناطة «، كما أهدى الكتاب للملكين الكاثوليكيين «الضون خوان دي قرديناش وزينيبكة « تخليدا لكل عطف وفضل عظيمين منهما.

وهو مدون باللغة القشتالية القديمة، وذكر مترجم الجزء الأول من الكتاب ويتألف من إهداء - كما ذكر سابقا - وتقديم ثلاثة أجزاء. يتحدث المؤلف في التقديم عن أسباب تأليفه للكتاب، والمتمثلة في:

الاعتناء بحفظ ذكرى أعماله للاستفادة والإفـادة، وللحفاظ على ذكرى حـوادث كثيرة ومجيدة قد صارت منسية تقريبا.

نشير أيضا إلى أنه تم طبع الجزء الأول والـثـانـي فـي حـيـاة المؤلـف سنة 1008 هـ / 1599 م، أما الجزء الأخير فطبع بعد وفاته سنة 1009 هـ/ 1600 م، ونشرت طبعته الثانية سنة 1852 والطبعة الثالثة سنة 2001.

ورغـم أن كـتـاب مـرمـول كربـخـال «تـاريـخ ثـورة وعـقـاب أندلسي مملكة غرناطة» خصصه صاحبه للحديث عن ثورات الموريسكيين والسياسة المتبعة من طـرف الاسـبـان إلـى حـين طردهم النهائي من إسبانيا، فإنه يعتبر من المصادر المهمة، والتي تقدم للباحث في التاريخ الأندلسي في عهد بني الأحمر نصوصا ذات أهمية جغرافية وعمرانية وسياسية أيضا.

يقع الكتاب في 259 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع في طبعته الثانية 2023 بمطبعة الخليج العربي بتطوان.

البحث البلاغي بالمغرب عنوان ملف في العدد (107) لمجلة «المناهل»

رأى النور أخيرا العدد السابع بعد المائة من مجلة «المناهل» المغربية، وتقع في 574 صفحة، واحتوى العدد على ملف بعنوان «نظرات في البحث البلاغي بالمغرب»، من تنسيق محمد اليملاحي ومحمد حميدة، ويأتي هذا الملف بعد رصد أن هذه الطفرة البلاغية «لم تواكب بدراسات تعرف بها وتقيم منجزها».

ساهم في هـذا الـعـدد الباحثون: إدريـس جـبـري، محمد مشبال، نزار التجديتي، عبد الرحيم وهابي، مصطفى الغرافي، عبد الوهاب صديقي، عزيز قميشو، مصطفى رجوان، الحسين بنوهاشم، خلود بناصر، أبوبكر العزاوي، عبد العزيز لحويدق، محمد خيوط، عبد الله الكدالي، عادل القريب، احمد واحميد، ومنير بورد.

ويـنـدرج هـذا المـلـف ضمن الموقف الداحض لرأي ابن خلدون في مقدمته حول كون «أهل المغرب قد اهتموا بعلم البديع لسهولة مأخذه، وابتعدوا عن مأخذ البلاغة والبيان لدقة أنظارهما وغموض معانيهما».

ويتابع: «بالرغم من أن هذا الحكم تفنده أعمال بعض البلاغيين المشهورين، مثل ابن عميرة، وابن البناء، والسجلماسي، فإنه كاد أن يتحول لاحقا إلـى صـورة نمطية عن الجهود البلاغية بالمغرب، التي اعـتـبـرت مـجـرد شـروح وحـواش ومنظومات للمتون البلاغية بالمشرق».

ويستحضر الملف دحض باحثين مغاربة معاصرين رأي ابن خلدون المـذكـور، مـتـحـجـجـين بـ»وجـود مدرسة بلاغية مغربية يمثلها الأعلام المذكورون، خاصة بعد تحقيق ونشر أعمالهم وإنجاز دراسات تبين خصوصيتها، بعد أن دافع محمد عابد الجابري عن وجود مدرسة فلسفية مغربية يتزعمها ابن رشد. وقد تبين أن ممثلي المدرسة البلاغية بالمغرب تتلمذوا على بعض تلامذة ابن رشد».

وتدافع الدراسات عن أصالة الدرس البلاغي المغربي قديما وحديثا وانفتاحه على محيطه خلال التاريخ، وتبين مظاهر الائتلاف بين البحث البلاغي بكل من المغرب وتونس، مع توقف عند محطتين هامتين في تاريخ البلاغة المغربية وتطور البحث فيها، هما "مدرسة تطوان" لمحمد بن تاويت التطواني، التي طورها لاحقا محمد أنقار ومحمد مشبال، و"مدرسة فاس" التي نشأت مطلع ثمانينات القرن العشرين، "في مناخ التحول من المناهج النقدية الإيديولوجية إلى المناهج الشكلانية والبنيوية واللسانية"، وعملت على ترجمة أعمال أساسية وتشغيل المعطيات النظرية لتلك الأعمال في الدرس النقدي المغربي داخل وخارج الجامعة.

وتهتم الأبحاث أيضا بالمشاريع البلاغية المغربية الحديثة لمحمد العمري ومحمد الـولـي، وكتب حديثة مهمة هـي "البلاغة العربية أصولها وامتداداتها" لمحمد العمري، و»بـلاغـة الـحـجـاج، الأصـول اليونانية» للحسين بنو هاشم، و»الاستعارة والنص الفلسفي» لتوفيق فائزي.

ومـا يـؤلـف بـحـوث هـذا المـلـف هو «الانتصار للبحث البلاغي بالمغرب قديمه وجديده، والدفاع عن مكانته داخل البحث البلاغي العربي بصفة عامة»، ودراسة «المنجز البـلاغـي المغربي» من خلال «الأشخاص والمؤلفات، لا الموضوعات والقضايا التي يمكن استخلاصها من ذلك المنجز».

الشاعر صلاح الوديع ضيف «محاورات» في دار الشعر بمراكش

تحتضن دار الشعر بمراكش، يوم الجمعة 25 أكتوبر في الساعة السابعة مساء بمقرها الدار الكائن بالمركز الثقافي الداوديات، فقرة جديدة من برنامج «محاورات»، وهي تظاهرة شعرية ونقدية ومعرفية حرصت الدار أن تستقصي من خلالها قضايا وأسئلة تتعلق براهن الخطاب الشعري. وتخصص موضوعها هذه المرة، لسؤال راهني يتعلق بـ «وظيفة الشاعر في عالم اليوم..» في محاولة للاقتراب من أسئلة الشعراء على ضوء التحولات التي تقع في عالم اليوم.

وينفتح باب «محـاورات» هـذه المـرة مع الشاعر والمبدع صلاح الوديع (مواليد 1952)، بعدما استضاف السنة الماضية الناقد والأكاديمي سعيد يقطين، شاعر يأتي من دار الشعر العامرة برموزها والدته الشاعرة ثريا السقاط ووالده الشاعر محمد الوديع الأسفي. وشكل ديوانه «جراح الصدر العاري» (1985)، إطلالته الشعرية الأولى والتي تواصلت مع إصدارات: لازال في القلب شيء يستحق الانتباه، قصيدة تازمامارت، لئلا تنثرها الريح.. إلى جانب روايته العريس ونصوص «إلهي أشكوهم إليك».

مـحـاورات محطة ثقافية أخـرى ضمن استراتيجية الـدار للمساءلة والتمحيص النقدي، حول الشاعر ومنجزه الشعري، وما يفتحه من أفق إبداعي. وهي محطة ستتواصل مستقبلاً، بمزيد من الانفتاح والمقاربات، سعيا للإنصات البليغ لنبض النصوص ولجغرافيات شعرنا المعاصر اليوم وللاقتراب أكثر من نبض أسئلة النقد الشعري وقضاياه المحورية.

كما يشهد اللقاء قراءات شعرية للشعراء: محمد عرش ورجاء الطالبي وإدريـس علوش، في انفتاح بليغ على حوار أجيال شجرة الشعر المغربي الوارفة. الشاعرة والمترجمة رجاء الطالبي، والتي صدر لها العديد من الدواوين والترجمات: (عين هاجر، برد خفيف، عزلة السناجب، حياة أخرى، مكان ما في اللانهائي، فرصة أخرى على خد الخسارات، كتاب الخراب، صباح الخير أيها الحزن، أوراق أندروميدا»...) صوت شعري ينتمي لراهن القصيدة المغربية، ويفتح أفقها على مجازات الدهشة.

أما الشاعر والناقد محمد عرش، والمزداد سنة 1950 بالدار البيضاء، فقد كرس مسيرته الإبداعية منذ سبعينيات القرن الماضي للقصيدة المغربية وأفقها، ليراكم من خلال إصداراته الشعرية: «أحوال الطقس الآتية»، «أنثى المسافات»، «مغارة هرقل»، «كأس ديك الجن» «مخبزة أونغاريتي»، «بنصف سماء».. وكتبه النقدية: «شعرية القصيدة المغربية»، «بعيدا عن سماء مريم: مقاربة التجربة الشعرية لسعدي يوسف»، تجربة متفردة في جغرافية الشعر المغربي.

ويقدم الشاعر إدريـس علوش، مواليد مدينة أصيلة سنة 1964، شهادته حول وظيفة الشاعر في عالم اليوم. صاحب دواوين «الطفل البحري»، و «دفتر الموتى»، «مرثية حذاء»، «فارس الشهداء»، «قفازات بدائية»، «قميص الأشلاء»، «آل هؤلاء»، «زغب الأقحوان»، «يد الحكيم»، «دوارة اسطوانة»، «جهات العدم المشتهى»... ينتمي الى الجيل الجديد، الجيل الذي رسم أفق مغايرا للتجربة الشعرية المغربية الحديثة.

قصة قصيرة

امرأة وثلاث شجرات

حسن إمامي

وقفت شامخة، نضرة، متأملة من يمر بجانبها أو بالرصيف المقابل، أو حتى ذلك المسرع داخل سيارته، وقد يلتفت ويبتهج ويبتسم لها. لا تنظر خلفها، لا لظل أو همس خطو. إشراقتها مع الريح تجعلها مرفرفة ومنسدلة ومتراقصة مع اتجاهاتها.

بالمقابل، كانت أخرى داخل جنان وحديقة، خلف أسوار مسيجة، محاطة بعناية وحرَاسة حتى تبقى محجوبة عن كل نظر أو تجسس أو تحرش. لكنها لا تملك نضارة سابقتها ولا تستطيع الصمود أمامها على الرصيف. فلن تحافظ على يناعتها ومحاسنها. تُراها غيورة ومجرد صبورة؟

وكانت الثالثة بنت الجبل والغابة. متعالية على الجميع. عالمة بأصوات الليل وحركات النهر. تطل على الآفاق لعلها تجد نظيراتها فتراسلها في هرمونية تراقص وتلاقح. قد تبدو بعيدة عنها، لكنها هَي تشكوَ بعدا أكبر، بعدا عن الجبل الآن، وعن الغابة، وعن هدوء الطبيعة وصدر تربة وأسرار ليل لا يعلمها النهار. كل ما ترسله مع الاتجاهات ينتظر أجوبة وتلقيا.. كانت عدما هي في غربة وحنين.

ورغم ذلك، كان الثلاثة في خط النظر، وهو الجالس في مقهاه المعتادة، مرتشفا من فنجانه الذي ما نضب منذ أن أصبح مدمنا على بنٍّ جميل، رغم مرارة قطراته، ما دام لا يشربه بإضافة قطع سكر لعينة لم تعُد الحلاوة نسبا مادية في القياس، مثلما السعَادة، ما لم ترافقها حرية وانطلاقة حياة.

كانت واقفة بالقرب من شجرة أرنج، شجرة مورقة وظليلة. كانت بكامل بهائها. ارتأت أن تتزين بأجمل فساتينها. جيد منفتح ومُتحفٌ بقلادة منبسطة على مرمى نهدين أبَيَا إلا التحرر من الزر الثالث العلوي لكي يريا النور ولكي تخترق ممرهما أشعة وهواء وصخب حياة. كل مرة كان ملمس السبابة يوقع الاتفاق، يشير إلى الحضور وإلى التوق. وكان هذا التوق قد لا تعيه صاحبته. سيميائيا وتحليلنفسيا نعم. لكنه توق اختارته في لون فستانها وتلابيبه المنفتحة على ركبتيها الكاشفتين.

نظره كان دقيقا، وراء النافذة الزجاجية الكبيرة. تحسبه هادئا، كصياد غاب ثابت عن الحركة في زاوية عالية، يترقب مرور مصيد جديد. ملاحظاته كانت متتابعة، وهو الزبون المألوف في هذا الركن من المقهى. ها وقد أصبح المقهى ملجأ التأملات والمتابعات. ناب عن المكاتب، وعن الملاجىء، وعن أماكن العبادة والزهد المنيعة. ها وقد أصبح كرسيا تسلسليا إذا شاؤوا معه رقمنة الأفراد طبعا، وحصرهم في نقط تجمع متعددة. على الأقل هذه الفئات المرتادة، والمجموعات المثنى والثلاث وهلم عددا. وقد يوحي لهم هذا السرد بالفكرة والبرمجة المدعاة.

وهو الجالس بمفرده، غير المجتمع مع غيره، إلا ما ندر له من لقاءاتَ. صاحبَه العُمر لكي يخلق له وحدة وعزلة مشتهاة، ولكي يجعل له سيرة وذاكرة وذكرى. يعيش ويقتات على مخزونه، ويترقب كخبير هذا العالم الخارجي، أو كصياد داخل غاب يعلم قوانينه وأساليب اقتناصه وافتراسه. قد يبتسم لمعادلاته وتخميناته. غالبيتها يتركها طيفا وراءه مع ما تراقص من بخار فنجانه أو سحب السجائر التي انتشرت بياضا في فضاء مقهاه. يتركها طيفا وراءه عند إيابه إلى مقر سكناه، فالغد له مفاجآته ومعادلاته الخاصة.

ويعود لتأمل التماع الحذاء الأسود، ولمداره الرقيق والمهندَس على مقاس رجل بادية نعومتها، وساق مرطب الملمس وبهي المنحنى والمتصاعد إلى مدار رقصة حواشي الفستان المشبكة. لا فواصل بين عبارة جملته الواصفة لتكامل هذا الجمال. زمٌّ شفته السفلى بضغط عليها بثناياه. ليته امتلك ثقافة ولغة اللباس والزينة الأنثويين، لكان أكثر دقة في وصفه ولمحه. لكنه سيستعين بحيل لغته وأسلوبه ووصفه. ستكون البلاغة مسبحه الذي سيذرعه جيئة وذهابا، استعارة وتشبيها وانحيازا.

وجدها، تفاحته الاستكشافية. كم منا يتيه ويضيع يوميا بحثا عن حقيقة، عن سراب، عن متاهة. هو وقد وجد تشبيهه الذي سيستعين به. ثلاث شجرات وامرأة واحدة. لم يحكم بعدُ على المرأة الواقفة. فتاة أو امرأة، هذا شأنٌ آخر، إلى حين. إنما ينتظر ما سيصدر عنها وما ستتصرف به.

لو التفتت إلى كل سيارة جميلة مارة، لو داعبت بأناملها خصلات شعرها مع كل سائق مشدوه بوقفتها، لكان جعلها مشبهة بشجرة الرصيف نضارة والتفاتة. لو أنها أدارت ظهرها لكل الإثارات والإشارات، وانشغلت بهاتفها وساعتها لاختار لها بين شجرة الزيتون أو شجرة غابوية. لا! سيختار لها ذات السياج والجنان أفضل. سيعود لتصفح متاهات العناوين والوصر والفيديوهات في هاتفه المحمول. لو أنها استدارت ورمقت هذا المتتبع والمتطفل على حريتها ووقفتها، لو أنها دخلت إلى المقهى وسألته أو طلبته في شيء ما أو خدمة ما، لاختلطت عليه الأوراق، ولسجّل تدوينته الجديدة:

في موسم الخريف، بدأ تساقط بعض الأوراق، جُنّت الغابة من مجرد خشخشة غير مألوفة سمعتْها رطوبتها وتربتها.

كان فعلا موسم خريف. كانت أوراق بعض الأشجار في تساقط، إلا هذه التي أمامه. لكن أوراقَه تساقطت فعلا مع تخميناته وفضوله الفارغ. كان عبثيا في تفكيره وجلسته وانشغاله. كانت تدوينته على الطريقة الوجودية منسلّة به من العبث إلى التفكير في عبث هذا الوجود. كانت ذاته من هذا المقهى كمكان يحتضن اللا شيء يوميا، والذي يعكش صخب الشارع فوق طاولاته ومرور الأيام في ذاكرته.

من أعمال الرسامة الأمريكية كيتلين كونولي

وداعا بهاء الدين الطود..

أسامة الزكاري

«البعيدون» وأسئلة المغايرة

ونحن نستعد لإصدار عملنا المشترك، نزل الخبر كالصاعقة مخلفا أسى عميقا وحسرة بلا حدود،... رحل بهاء الدين الطود عن عالمنا الفاني يوم 17 شتنبر من سنة 2023. رحل بهاء قبل أن يقول كلمته الأخيرة، رحل بهاء وهو في أوج عطائه الإبداعي والثقافي، رحل بهاء بعد أن رصع مسيرته بثلاثية «البعيدون» و«أبوحيان في طنجة» و«كدت أعترف».

لقد قضيت حوالي سنتين في الاشتغال مع المرحوم بهاء الدين الطود على إخراج كتاب «سيرة صور- مشروع سيرة ذاتية بصرية»، وعندما اقتربنا من إنهاء تفاصيل المعالجة التقنية الممهدة للطبع، دخل فقيدنا مرحلة المرض المزمن الذي لم يمهله طويلا. كان أمله كبيرا في إخراج عملنا المشترك إلى حيز النور، لاعتبارات متعددة، لعل أبرزها ذلك البعد الحميمي الذي سعى -من خلاله- بهاء إلى الاحتفاء بحميمياته المخصوصة بلغة الصورة وبذاكرة التوثيق وبمبدأ الوفاء للوجوه.

رحل بهاء بعد أن نثر بهاءه عاليا، رحل بهاء بعد أن كتب اسمه، رحل بهاء مخلفا ابتسامته المرحبة وأمله المشرق وروحه الفياضة التي نقرأها في عيون كل معارفه وأصدقائه ومحبيه. فسلام على هذه الروح المعطاءة، وسلام على النبل الأخاذ، وسلام على الانتماء الفياض. وللاقتراب من معالم هذا الانتماء الفياض، اخترت الاحتفاء بطريقتي الخاصة بنص «البعيدون»، عربون تقدير موصول. تقول هذه المداخلة:

شكلت النصوص الروائية العربية المعاصرة أداة مركزية في التوظيف الإبداعي لخصوبة عطاء الواقع الراهن. فالرواية تنهل من تغيرات هذا الواقع وتتفاعل مع تفاصيله، قبل أن تنحو نحو تطويعه وتحويله إلى أرضية أساسية للاشتغال وللتوظيف وللاستثمار. ويمكن القول إن تاريخ الزمن الراهن قد ظل يعتمد -في الكثير من الحالات- على استثمار عطاء الكتابات الروائية من أجل فهم ما لا يمكن تفسيره اعتمادا على متون الكتابة التاريخية المدرسية ا لتخصصية . وعلى الرغم من اشتغال وظيفة التخييل التي تنهض عليها كل الكتابات الإبداعية، فالمؤكد أن محركات هذه الوظيفة تظل مرتبطة بخيط رفيع مع إبدالات الواقع، بل ظلت تمتح مادتها الارتكازية من جزئيات هذا الواقع، لتعيد صياغته في إطار قوالب إبداعية تضفي على الموضوع أبعاده الإنسانية والجمالية المرتبطة بفن كتابة الرواية.

ونظرا لهذا التداخل الوثيق بين عطاء النصوص الإبداعية والروائية من جهة، وبين أفق اشتغال الكتابة التاريخية العلمية من جهة ثانية، فقد بدأ الكثير من المؤرخين المغاربة ينحون نحو استثمار عطاء الكتابات الروائية لاستلهام الرؤى المؤطرة للبحث التاريخي المتخصص في قضايا الراهن. في هذا الإطار، نجد هذه العودة -على سبيل المثال لا الحصر- نحو نصوص ماكسيم غوركي لتفسير بعض منطلقات تاريخ روسيا، ونصوص تشارل ديكنز بالنسبة لتاريخ إنجلترا، ونصوص إميل زولا بالنسبة لتاريخ فرنسا، ونصوص نجيب محفوظ بالنسبة لتحولات تاريخ مصر الراهن، ونصوص الطيب صالح بالنسبة للسودان، ونصوص عبد الرحمن منيف بالنسبة لتاريخ منطقة الخليج العربي، ونصوص إميل حبيبي بالنسبة لميكانزمات تحول القضية الفلسطينية،... بل وتجاوز بعض المؤرخين المغاربة هذا الأفق، وانتقلوا إلى الانخراط -فعليا- داخل دوائر متعة كتابة الرواية والتنظير لها، مثلما هو الحال مع المرحوم محمد زنيبر، والمؤرخ عبد الله العروي، والأستاذ أحمد التوفيق.

لقد أقتنع المؤرخ بأهمية العودة للإنصات لنبض التحول داخل المجتمع، من خلال تجميع جزئيات التراث الرمزي غير المدون. واتضح أن هذا الأمر يتحقق -في جوانبه الكبرى- من خلال عطاء النصوص السردية الروائية القادرة على التوثيق لما لا يمكن التوثيق له داخل دهاليز تخصص صنعة كتابة التاريخ، وأخص بالذكر في هذا المقام، قضايا تاريخ الذهنيات وأنساق التفكير الجماعية، ومكونات التراث الشفاهي، والمعتقدات وطقوس التعبير الجماعية في المناسبات الاجتماعية مثل الأفراح والمآتم، ونزوعات التعبير الغيبي المرتبط بالعوالم المجردة، مثل الأحلام والسحر والجنس وأشكال التعبد وتداخل المقدس بالمدنس والموسيقى الشعبية والبغاء والأشكال الفرجوية،... ولعل في ما تقدمه نصوص رائدة لكتاب رواد من أمثال محمد عزالدين التازي ومحمد برادة وأحمد عبد السلام البقالي ومحمد إبراهيم بوعلو وعبد الكريم غلاب، خير دليل على قيمة المضامين الملهمة لملكة التخييل في اشتغالها على خصوبة عطاء الذاكرة الجماعية، الواحدة والمتعددة، الفريدة والمتنوعة، الصاخبة والحميمية. لذلك، أصبح المؤرخون يجدون ملاذهم في كتابة الرواية لتمرير المواقف التي لا يستطيعون الدفاع عنها داخل أعمالهم الأكاديمية التاريخية، ولعل فيما نجده في نص «الغربة» لعبد الله العروي، أو في نص «الموريسكي» لحسن أوريد، أو في نص «جارات أبي موسى» لأحمد التوفيق، خير ما يمكن أن يبرر هذا المنحى الثقافي الرفيع.

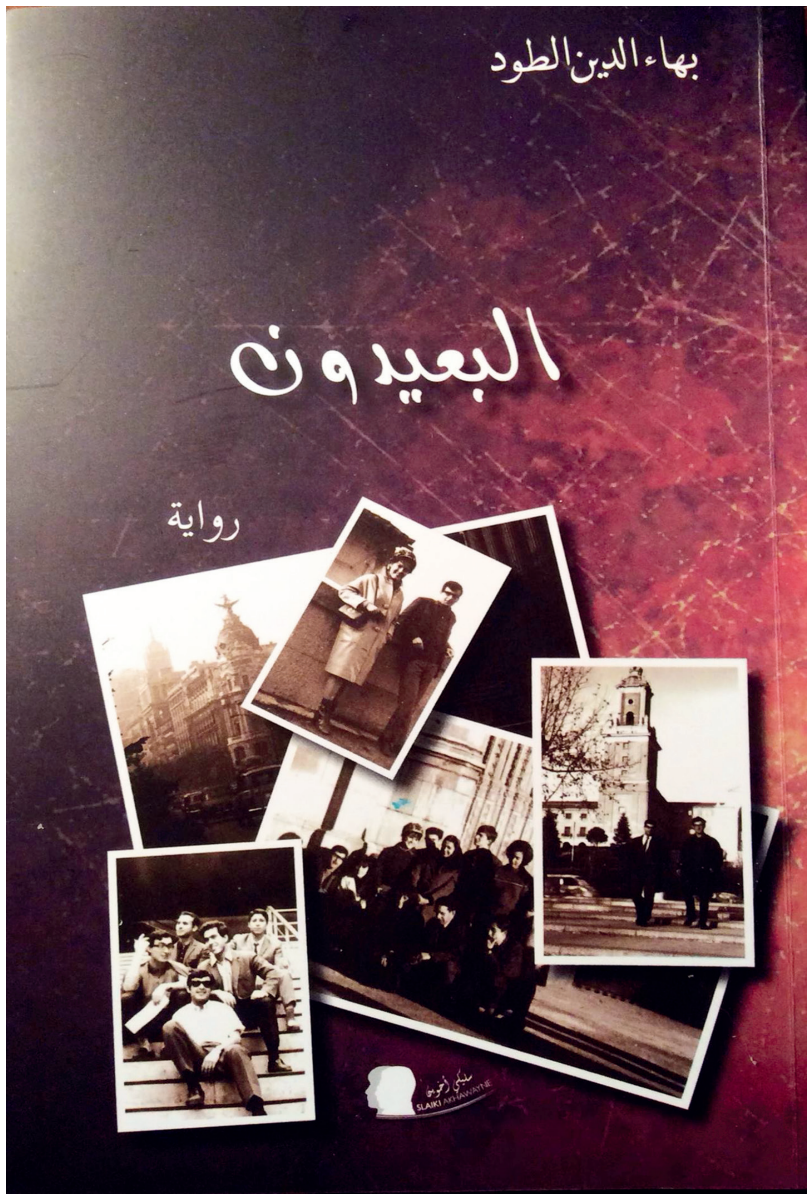
وتعتبر قضايا صدمة «الأنا» في احتكاكها «بالآخر» الأوربي، من أبرز القضايا التي وجدت تعبيرات شتى عنها داخل حصيلة الرواية العربية المعاصرة. فلقد كانت ارتدادات هذه الصدمة عنيفة، هزت الكثير من يقينيات «الأنا» المطمئنة لمسلماتها والمستكينة لموروثاتها التقليدانية. وكان لابد أن يتعرض العقل العربي لنوع من التشظي في سعيه لفهم هذه العلاقة القائمة والملتبسة تجاه أوربا الحضارة، أوربا العلم، أوربا الفن والجمال، أوربا الإنسان أولا وأخيرا. وقد برزت الكثير من الأعمال الخالدة التي اهتمت بالموضوع من منطلقاتها

الفكرية والثقافية الخاصة، وأضفت عليه بعدا إنسانيا عميقا، جعلها تتحول إلى مراجع أساسية لفهم الذهنيات المتحكمة في تعاطي العقل العربي مع الموضوع، وفي تفكيك طلاسمه وارتـدادات صدمة اللقاء مع «الآخـر»، على حقيقة «الأنا» ودورها المفترض في هذا الوجود. ويمكن الاستدلال -في هذا الباب- برواية «الحي اللاتيني» لسهيل إدريـس أو بنص «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. هي كتابة تروم التمرد على يقينيات الذات، وتستشرف قدرة هذه الذات على امتصاص ارتدادات اللقاء «بالآخر» قبل استيعابه والقبول به ثم التعايش معه. هي معركة فكرية، سلاحها القدرة على تجاوز حقل الطابوهات، وتفكيك دوائر الانغلاق والتخلف، وأفقه يتوخى الانخراط في العصر والفعل فيه والتأثير في مساراته.

في إطار هذه الرؤى الفكرية المركبة، يندرج صدور رواية «البعيدون» للمبدع المغربي بهاء الدين الطود قبل حوالي عقدين من الزمن. ويمكن القول إن هذا النص يشكل حالة فريدة داخل حصيلة تراكم الكتابة الروائية المغربية المعاصرة، ليس –فقط- على مستوى آليات الكتابة وصنعتها المخصوصة، ولكن – أساسا- على مستوى جرأتها في اختراق طابوهات المرحلة المستفزة لثوابت الذات الجماعية في تعاطيها مع تحولات صدمة أوربا، حسب ما حددنا معالمه أعـلاه. لقد ارتكز بهاء الدين الطود إلـى منطلقات تأصيلية في استنفار ذاكـرتـه الـفـرديـة وفـي استنطاق حميمياته الصغيرة والدفينة، وفي التمرد على ممنوعات ذاكرته الخاصة، وفي الاستنجاد بغنى الذاكرة الجماعية والمشتركة، من أجـل تقديم عمل إبداعي راق لا شك وأنـه يحمل قيمة مضافة متعددة الجوانب في مقاربة معيقات صدفة لقاء الذات بالآخر، وانعكاسات ذلك على نمط التفكير ونظيمة السلوك للفرد وللجماعة داخل مغرب ساكن ومسكون بثوابت التقليد والانغلاق.

وإذا كنا –في هذا المقام- لا نركز على الأبعاد الفنية والتقنية الخاصة بنسق الكتابة الإبداعية لدى بهاء الدين الطود، مما لا يدخل في مجال اهتمامنا، فإن السعي لتحويل مضامين النص إلى مادة للاشتغال بالنسبة لمجال التاريخ الثقافي وتاريخ الذهنيات، يشكل مجالا رحبا لتشريح عتبات النص ومقاربة حصيلة التمثلات الفردية والجماعية التي ظل يفرزها المجتمع تجاه أوربا الغازية أولا، ثم تجاه أوربا الحضارة والفن والتقدم ثانيا. إنها أوربـا التي شغلت جيل النهضة العربية الحديثة، فألهمت روادها أعمالا خالدة سعت لردم الهوة ولفهم أسباب التوزع الحضاري الذي أبعد هذا الشرق العميق عن هذا الغرب الناهض. ولقد عبر بهاء الدين الطود عن حالة الانكسار الحادة المترتبة عن هذا الوضع، بشكل مسترسل جعله يتحول إلى محور للكتابة داخل النص كله ونقطة ارتكازية في مقاربة إشكالات اكتشاف الذات لمجاهل أوربا، ودفاعا مستديما لإثبات وجود الذات المتميزة في مقابل الآلة الأوربية الجارفة. في هذا الإطار، يقول السارد على لسان البطل إدريس: «فما أريده هو المضمون، إبراز وعي سابق للوعي الأوربي، إثبات أن الوعي الأوربي ليس عالميا، بل هو جزء من الكل، بل أقيم على مصادر حضارات غيره، جعل منها مواد أولية نهبها روحا ومادة» (البعيدون، ط. 3، ص. **146**). وفي نفس السياق، كان رد فعل السارد عنيفا وهو يرفع صوته في وجه جبروت الغرب: «لا، لست جبانا، أنا الذي لم تخترق مسامي أكاذيب الغرب بأكمله أخشى من بضعة كتب صنعها خصمي زورا وبهتانا، لا أبدا لن أقع في الفخ، سأقرأها بروية، من حقي أن أعرف سلاح خصمي، لأقارعه بفضح نواياه» (ص. **164**).

هكذا يحضر الغرب كخصم يهدد ثوابت الهوية ومنغلقاتها، مما كان يدفع بالسارد إلى الاستنجاد بدرس التاريخ لعله يجد فيه ما يعزز به موقفه تجاه



قوة الحجة لدى أوربا. وتجاوز الأمر ذلك، إلى تغليف العلاقات العاطفية بمنزع يجد مبرراته في التاريخ العربي «المجيد». ففي كل منعرجات السرد، يحضر هذا التاريخ بتعبيراته المختلفة. فحتى عندما كان البطل بين أحضان عشيقته، ظل يستحضر هذا البعد، قائلا: «انتصبت أمامها آمرها بالرقص معي، ابتسمت ولبت أمري، وحين طوقتها بذراعي، أحسست أنني أحتضن الأندلس كله، ولفحتني رائحة غرناطة بأزهارها ومسكها وياسمينها، دبت في أوصالي شهوة من تلك التي لم أذق طعمها بعد، ذاك كان يقيني، وبذلت جهدا لأجعل الكلمات تنزلق من فمي:

- ها قد مر قرن آخر، بعد خمسة قرون من البحث عنك.

رفعت رأسـها، أنفها القصير كاد يلامس ذقني، ابتسمت، ابتسامة العشق التي لا تخطئها العين وهمست:

- وها أنا قد جئتك بنفسي لأكفيك مشقة البحث عني.

ضحكت وأضافت:

- إنما قل لي، من أجل ماذا تبحث عني؟

- لتنفيذ وصية جدي الهارب من غرناطة يوم احتلالها، ولعلك قد قرأت تاريخ خروج العرب من غرناطة...» (ص ص. **82-83**).

وعلى الرغم من أن البطل قد سعى إلى الانخراط في الأجواء الجديدة سواء بمدينة مدريد أم بمدينة لندن، فإن الإحساس بالحنين إلى الأصل ظل يؤثر فيه ويخلق داخله حالة من الانفصام المزمن الذي هيمن على متن الرواية. يقول السارد مستحضرا نصا شعريا قديما كان يتغنى به الجنود الإسبان: «لا تظني يا حبيبتي أن غنائي يعكس فرح قلبي. فأنا كالطائر السجين، إذا توقف عن الغناء مات غما. لا تحسبي يا أماه أن نشيدي مصدر سعادتي فأنا من سأم هذا المعسكر أنظم مواويل مأساتي» (ص. **102**). ويضيف السارد معبرا عن فيض حنينه إلى موطنه الأصلي، قائلا على لسان البطل: «ما أشد اشتياقي إلى دار مغربية، رائحة الحصير في صحنها، دالية خضراء يخترقها شعاع شمس بلادي، زقزقة طائرين يزيح أحدهما الأخر ليستأثر بحبة عنب قبل نضجه، وتكون الغلبة للأقوى، كما هو شأن عشر سنوات وصدى تهليلات المؤذن في تلك الصومعة اللصيقة بطفولتي يكبر في أذني وقلبي، يحاصرني حنين لحقول ضفتي الـوادي الجديد، نسوة يغسلن الصوف هناك في الضفة الأخـرى، يافعا كنت أصيد البليق والعصفور والبرطال، وأستحم مع رفاقي في المحراب قبيل غروب الشمس، ثم أعود إلى المدينة عبر عرصات وممرات تكسو جنباتها ألوان خضراء، وروائح عذراء ظلت حبيسة ذلـك الـزمـن الأسـطـوري الغابر» (ص ص. **140-141**).

وجذير بالذكر، وفي سياق هذا الاسترجاع السردي، ظل المؤلف حريصا على الاحتفاء بمعالم فضاءات مدينته القصر الكبير، سواء من خلال الشواهد المادية أن من خلال وجوه أناسها البسطاء. كـان الأمـر يحمل بعدا مزدوجا، جمع بين التوظيف النوسطالجي للمضامين من جهة، وبين إجراء المقارنات والتقابلات التي يفرضها السياق بين الوضع «هنا» والوضع «هناك» من جهة ثانية. هي تقابلات ظلت تحمل تعابير الانكسار والأسى بعد أن فشلت الـذات في إثبات نجاعتها وقدرتها على الانخراط في العصر. ولعل في المصير المأساوي للبطل إدريس خير تعبير عن هذا المآل، حيث جعله السارد يعود إلى مدينته الأصلية القصر الكبير بعد أن طرد من «جنة» أوربا وأصابته لوثة الجنون، ليفارق الحياة داخـل إحـدى المستشفيات البئيسة للمدينة، متشردا ومنكسرا من كل شيء.

ويبدو أن مصير إدريس يختزل مآل ولادة قيصرية لعلاقة افتراضية بين نزوات الرجل الشرقي وطموح المدنية الغربية. يتعلق الأمر بشهوانيات محرمة مزقت شخصية البطل وحكمت عليه بنوع من الفصام المزمن، بل وتجاوزت ذلك إلى خلق حالة من التنافر بين رؤية السارد من جهة ورؤية البطل من جهة ثانية، وفق ما تعبر عنه الفقرة التالية: «فحين يجتمع اثنان يحدث أن يتحدث أحدهما بصيغة الجمع. إذن علي أن أتقبل العلاقة في إطارهـا الحقيقي الـعـادي، عـلاقة رجل بامرأة بدون أي اعتبار للعنصر العرقي أو الديني أو الإيديولوجي، ثم كيف أعيب على الآخر هذه المواقف وأتشبث أنا بها؟ قادني تحليلي إلى قناعة، حاولت أن أسكت به الشخص الآخر بداخلي» (ص. **168**).

هل استطاعت الأنثى أن تسقط القناع عن أسرار الرجل الشرقي؟ وهل نجحت في الكشف عن عوراته وعن سقوطه الحضاري المدوي؟ لا شك أن نص «البعيدون» يعيد مقاربة الموضوع من منطلقات تجديدية، نجحت في خلق عوالم للتأثير في شخصية البطل إدريس، عوالم السهر والحب والجنس الممنوع، عوالم تلونت بتلون أسماء مغريات شخصياتها الأنثوية، من إيستير إلى كريستيان أيسن، ومرورا ببيلار ثم إيلين. وداخل دروب «الحريم» تنتصب فحولة الرجل الشرقي لتثبت وجودها الفعلي في مواجهة هذا الغرب الجارف الملتهم لكل ما سواه.

وفي كل هذه المستويات المتداخلة، نجح بهاء الدين الطود في تقديم رؤية فنية مستلهمة من تجربة شخصية ثرية، لا شك وأنها تقدم مفاتيح أساسية لفهم منغلقات التصادم الحضاري لجيل مغاربة الاستعمار، في أفق تفكيك هذه المنغلقات وفهم ميكانزماتها الناظمة للسلوك وللموقف الـفـردي والـجماعي الـذي ظل يتحكم في تعاطينا مع قضايا هذا الغرب المهيمن، بالأمس واليوم.

نَائِمٌ في كِتاب

إدريس عيسى

إلى ذكرى محمد الطوبي؛
إلى أصدقاء محمد ، حيثما كانوا؛
إلى أعدائه أيضا؛ رأفة بأيديهم التي تتولى فراغها الآن.
أما الجيف التي عاشوا يربونها.. وأما الأنصاب.. !؟

1

أُسَلِّمُ.
وَحْدي ،ولي حجرٌ في حدود الكلام

يَدي تتَقَرَّى الكتابةَ في شاهد القبْر
تخشع فوق الكلام الذي يُكثر الصمتَ من حوله
أتراني أمْتحِنُ الغيْبَ في حجر واقف
أم أقارب نورا خفيا سيطلع في الروح؟

كل عبوركَ في الأرض فاصلة
بين وقتين : إذ جئتَ في صرخة وأذنت
بأن تتنفسَ تحت السماء
ولما أشحتَ وغادرتَ من ذلك الباب من حيث
لا يعبر الناس إلا على خشب هادئ
والزمانُ غدا عقدة بين آنَيْنِ في لمستي

لا غبارَ ورائي يدلُّ عليَّ الوراءَ
ولا الأفقُ يرفع لي طائرا فتصفيَ جرمَه
في طيرانه عيناي

مَنْ غيْرُ ظلِّكَ سوف يَرُدُّ عليَّ ويُرجعني
من شرود يُدوّم بي؟ أيهذا القصيُّ
المضاعَف بالنوم والكلمات التي في الكتاب الأخير
هنالك.. يا صاحبي..
وأخي في الوقوف بتُرس الغزال الطريد
هنا ،صوب هذي الفلاة !

في الممر الذي بين صفين
ها إنني أتكلم عند الحجارة ،كفي على شاهد
يتأبد فيه ذهابك...
قبرٌ هي الأرض أنّى نظرتُ
السما كوة تترجرج بين جفوني
وأعصرها لأعود إليّ..

حينما أسترد يدي
لن أكون أنا.

2

تنامُ.
نَراكَ حفيفا يَنُوس به الدُّلْبُ
والسِّنْديانُ القديمُ
على تلْعة في الهُبُوب الكبيرِ ،
الْجهاتُ كتَابُكَ

تَكتُبُهُ
كيف شئْتَ وتقرأُ ذاتَك؛

أنتَ الهوامشُ والصَّمتُ
والكلماتُ التي تتنزل من شرفة الغيب
حينَ نُفيقُ ونُدْرِكُ
أنك نِمْتَ وصرتَ كتاباً غلافاه ظلُّك واسمُكَ

من يتهجَّ الكتاب
يجدْ نفسه آتيا في طريق من الكلمات

إلى ذاته ،ولباسُه زوبعة
ويسير على حافَة من دوارْ

3

تنامُ.
سريرُك لا ينْتهي
والمساءُ الذي جاء مرْتبكا بشهابٍ
وأرْسَلَهُ مائلا ورأيناه،
لا ينْتهي
ووسادَتُك اللَّانِهَايةُ

منْسوجةٌ من دمَقْس النُّعاس
وظلِّ الصَّنوبرِ في أول الصَّيفِ

والغَيْبُ قِنْديلُك الصِّرفُ
صافي الذُّبالةِ والزَّيْتِ

وَاسْمُكَ باقٍ كنافورة تترقرق في باحةٍ
حوضها يتلَقى السَّماء يمُوجُ بها
كلما مَرَّ فيه الغمامُ

ظلالُكَ باقيةٌ بيننا
وذراعايَ منكَ ومنِّي
ومن هبَةٍ وعدَتْني بها الأرضُ
خاويتَانِ.. ولي حسرة
أتعهدها مثل حقل من العوسج الغضّ
قل لي : أتسمع
أم أنني في خلاء أكلم نفسي؟

4

الطريقُ إلى الشعرِ والأبدية
ليس طريقا
ولا شعرَ فيه
ولا ضوءَ

لكنه بلدٌ بخرائطَ ممحوَّةٍ
أبدٌ من ضَلال
ومن فلواتٍ بها يمحقُ الصوتُ أصْداءه

والرياحُ وشائعَها
والسراب يمدّ مراياه يصقلها فتصيرُ
بحيراتِ هلوسةٍ

والطريق إلى الناس والأصدقاء
خلاءٌ طويلٌ
وأفْقٌ من الحسرات بلَبْلابه
يتدلَّى عرائشَ مُرْهِقةً وينوءُ

الطَّريقُ إلى الغيب
أوضحُ من كل خطٍّ على راحة الكفِّ

أقربُ من رجْفة في الوريدِ
وميل الملائك بالرِّيش
إذ يقْسمون المواعدَ والمعجزات
على الآدميّ

الطريق إلى الرُّوح والحبِّ
أرضُ صواعقَ
دوما تميد بمن يعبرون

لذا صرتُ أسْهو لأبْقى بعيدا ،
وأسْندُ رأسي إلى راحتي
فتجيءُ إليَّ ظلالُك
من حيث تأتي الطريقُ إلى الشعرِ
والناس
والأصدقاء.

5

أنت في النور، أعرفُ
في بلد بابُه لا يُرى
سُورُه الوقتُ

لكنْ مرارا توهَّمْتُ أني
سأغدو مصادفةً؛
فلْتةً في اليقين
فألقاك في شارع بعد نبْضَيْن
أو خطوتين
كأنَّ المكانَ يصير رواقا
ألاقي ظلالك فيه
وأعرفُها
وأقول: « لقد كان...» ثم أفيقُ
وأدركُ أنكَ تخرج منِّيَ
لا من مكانك حيث غيابُك يمثل صوبي
ويمثل لا أنت.

مُرِّ غيابُ الذين نُحِبُّ؛

يُغطي بفضَّته صحْوَنا
فنصيرُ مرايا حداد وفقْدٍ ،
ولو في الظلام
تُردِّد أطياف من سبقونا إلى الغيب.

6

أسماؤهنَّ كثيرة
وظلهنَّ واحد متشابه
ويأتي من جهة سحيقة في المعنى؛
حافَة الدوار تلك
التي تَزين مجاورتَها للشعراء
النساء كلهن
تناسلن من جناح فاطمة؛
أمِّك التي لم يمهلها العالم
أن تنزل سلم البئر إليك
لتحضُنك

ونداؤك الطويل إياهن
بحنجرة يبلُّها ألمُكَ
وخوفُك من أن تبقى يداك
من غير ما حديقة ولا باب،
بالرغم من السماء المطوية
التي كان يلزم أن تحملها

واقفا وحدك في خلاء العالم من بعدُ.
هو النداءُ المريرُ ذاتُه
الذي رجَّ جسمك المعصور
وشرَّد نظرتك

حين ندهت مرارا باسمها
الذي بقي متكورا ولا يجف
كزهرة دهلية كبيرة
بلعتَها كي تحب الأزهار
ولا يراك ناطور في حديقة

منذ عدت أول مرة من المدرسة
ولم تعثر عليها في البيت
المرارة التي من برودة المعدن
بقيت في يدك المرتعشة

وفي دمك الذي يفور باللّامعنى
والوقوف على جرف سحيق في العالم
هي الرجفة التي انتابتك
وأنت تفتح بابي الغرفتين
مناديا أمك

وقد نسيت أنها صعدت أعلى
بجناح ليس للطير
ولا من هذه الأرض.

ألم تكن تخاف مقابض الأبواب
في الغرَف المغلقة؟
ألم تكن تخشى أن تناديَ أحدا
ولا يجيبَك المكانُ؟

ألم يكن يُرهبك أن تبقى مع يديك
ترتعشان من برد المَقْبِضين
في البيت الخالي
الذي لم يعد يُحَدُّ بالباب والعتبة ،
وتنوءُ بهما السماءُ المطويّةُ ذاتُها
ميراثُك السرمدُ
تركةُ ندائك الوجل الخفيض
الذي لم ينفرج عن وجه أمك
ولا عن جناحها؟

العالم كله منذئذ
هو الغرفتان الخاليتان
والبيت الذي لا تحيطه الجدر.

7

سأسوِّي الوسادةَ
أُعْلي استواءَك فوق السريرِ
وأُطْعمُك الجبنَ
ثم أُشيحُ لأُبْقيَ طيفك أبعدَ
من سقْطة النَّجمِ

فانظرْ إليَّ.. حبيبي

لأُوقنَ أنك تبْصرني واحدا
وتميِّزُ بين الخيالات ظلِّي
الذي يتلَجْلَجُ جنْبكَ
قلتَ: « تَبدَّدَ مرآيَ
والبيتُ ليس هو البيتَ.»

قلتَ: « ذهبْنا إلى ساحل البحر أمس
وعُدتُ؛ سماءٌ بقلبي
ورائحةُ اليُود تتبعني مثل أرض
تنزَّل من فوقها مطرُ الصَّيفَ.»

قلتَ: « الدَّواءُ يشوِّش روحي
أنامُ كأنيَ صاح
وأصْحو ولكنني نائمٌ.. يا صديقي.»

سمعتُ ودارتُ شيئا
تكوَّر كالقطن في الحلق

كنت أراك: سريرُك فُلْكٌ
وعاصفةٌ تتهيَّأ في جهة لا أراها
وكلُّ الكلامْ
ليس حبلا يقي الفلكَ أن يتبع المدّ
والماءَ الذي يتسَجَّر
والنجمَ في برْجه منذرا بالعلامة

والطائرَ القَدريَّ الذي حكَّ ريشَهُ
في ذروة من غياب ليشحذَ صرْختَه
قبل أن يدْلهمَّ المدَى
ويحلَّ الظلام.

محمود درويش يناجي محمدا شهيد غزة

حسن الأمراني

في التاسع والعشرين من شهر شتنبر، من عام 2000 وفي بقعة من حي البساتين بقطاع غزة، رأى العالم رأي العين جريمة صهيونية، هي من أشنع الجرائم في التاريخ البشري وأبشعها.

ففي ذلك التاريخ، وفي عصر ذلك اليوم، شاهد العالم الرصاص الإسرائيلي يقتنص طفلا بريئا، اسمه محمد، وهو يحتمي بظهر أبيه، الذي كان يشير إلى القاتل بما يوحي بالسلام، إلا أن المجرم كان مصرّا على أن ينفذ جريمته، ويغتال محمد الدرة وهو يحتمي بظل أبيه، الذي لم يسلم، هو أيضا، من رصاص الهمجية.

كان من الطبيعي أن يحرك هذا المشهد المأساوي النفوس، ويدعو أصحاب المواهب إلى تخليده عبر الكلمة، أو اللون، أو الصورة والصوت.

وقد كان من هؤلاء محمود درويش الذي أنشد قصيدة عن محمد الدرة، اختار لها اسم «محمد». وهي قصيدة ضمن القصائد القصار التي التقط فيها مشاهد حاسمة، ومؤثرة، من حياة الشعب الفلسطيني.

وقد وجد الشاعر في اسم «محمد» من جهة، وفي طريقة استشهاده من جهة أخرى، مدخلا لاستحضار لحظة هي من أهمّ لحظات التاريخ، إن لم تكن أهمها على الإطلاق، وهي لحظة المعراج النبوي.

وقد وردت حادثة الإسراء والمعراج في القرآن الكريم في موضعين، فاختصت سورة الإسراء بحادثة الإسراء، بينما اختصت سورة النجم بحادثة المعراج، رغم أنهما حدثتا معا في ليلة واحدة.

استند درويش في قصيدته إلى سورة النجم، دون سورة الإسراء. وقد كان المنهاج العام لدرويش في التعامل مع النص القرآني في شعره، هو أنه يورد النص القرآني كما هو، إما آية كاملة وإما جزء منها، وإما عبارة، وقد يكتفي باللفظة القرآنية المفردة، التي لا يغيب عن الخبير بأنها مفردة قرآنية.

أما هنا، في قصيدة «محمد» فقد اختط منهاجا آخر، وهو أنه استوعب الحدث الذي فصلته سورة النجم، والتقط جوهره فضمّنه قصيدته، دون أن يغفل كليا عن اللفظ القرآني المعبر، ولاسيما في اللحظة الحاسمة، التي تتعلق بلحظة (عروج) الرسول صلى الله عليه وسلم، و(صعود) محمد الدرة، وهي اللفظة التي انتقاها الشاعر لمرادها، مع المحافظة على لفظة قرآنية دالة، وهي (سدرة المنتهى).

ولنتأمل الآن ما تقول القصيدة:

يعشش في حضن والده طائرا خائفا
من جحيم السماء: احمني يا أبي
من الطيران إلى فوق، إن جناحي
صغير على الريح... والضوء أسود

***

محمّدْ
يريد الرجوع إلى البيت، من
دون دراجة.. أو قميص جديد
يريد الذهاب إلى المقعد المدرسيّ..
إلى دفتر الصرف والنحو: خذني
إلى بيتنا، يا أبي كي أعدّ دروسي
وأكمل عمري رويدا رويدا...
على شاطئ البحر، تحت النخيل
ولا شيء أبعد، لا شيء أبعدْ

***

محمّدْ
يواجه جيشا بلا حجر أو شظايا
كواكب، لم ينتبه للجدار ليكتبَ:
حرّيتي لن تموت
فليست له، بعد، حرّيةٌ
ليدافع عنها، ولا أفق لحمامة بابلو بيكاسو،
وما زال يولد/ ما زال
يولد في اسم يُحمّله لعنة الاسم، كم
مرّة سوف يولَد من نفسه ولداً
ناقصاً.. بلدا ناقصاً، موعدا للطفولة؟
أين سيحلم لو جاءه الحلمُ..
والأرض جُرْحٌ... ومعهدْ؟

***

محمّدْ
يرى موته قادما لا
محالةَ، لكنه
يتذكر فهداً يحاصر
ظبيا رضيعا،
وحين
دنا منه شمّ الحليب،
فلم يفترسه
كأنّ الحليب يُروّض
وحش الفلاة.
إذن، سوف ينجو،
يقول الصبيّ،
ويبكي: فإنّ حياتي هناك مخبّأةٌ
في خزانة أمّي، سأنجو.. وأشهدْ

***

محمّدْ
ملاكٌ فقيرٌ على قاب قوسين من
بندقية صيّاده البارد الدم،
من ساعة ترصد الكاميرا حركات الصبيّ
الذي يتوحّد في ظلّه
وجهه، كالضحى، واضحٌ
قلبه، مثل تفّاحة، واضحٌ،
وأصابعه العشر، كالشمع، واضحةٌ
والندى فوق سرواله واضحٌ،
كان في وسع صيّاده أن يفكر في الأمر
ثانية، ويقول: سأتركه ريثما يتهجّى
فلسطينه دون ما خطأ...
سوف أتركه الآن رهن ضميري
وأقتله، في غدٍ، عندما يتمرّدْ

***

محمّدْ
يسوع صغير ينام ويحلم في
قلب أيقونة
صُنعتْ من نُحاسْ
ومن غصن زيتونة
ومن روح شعبٍ تجدّدْ

***

محمّدْ
دمٌ زاد عن حاجة الأنبياءْ
إلى ما يريدون، فاصعدْ
إلى سدرة المنتهى
يا محمّدْ

بنى الشاعر قصيدته على أمرين: الأمر الأول هو اسم محمد، وهذا الاسم المبارك استدعى أعظم لحظة في التاريخ، وهي لحظة المعراج النبوي، وبلوغ محمد إلى سدرة المنتهى، وهي المنزلة التي لم يبلغها من قبل، ولن يبلغها من بعد، لا نبي مرسل، ولا ملك مقرب.

وقد ذكر اسم محمد، أو كلمة محمد، سبع مرات في القصيدة، وهذا الرقم، كما هو معروف، له جلالته في الخطاب الديني، وله دلالته المقدسة.

ليست القصيدة مرثية لمحمد الدرة، كما خيل إلى بعضهم. كلا، ليست قصيدة درويش رثاء، فهي لا تندرج ضمن أي نوع من أنواع الرثاء المعروفة عند العرب، ولكنها مناجاة لمحمد.

إن المناجاة لا تكون للميت الذي لا يسمع النداء. هي لا تكون لحجر، ولا لمن كان في حكم الحجر من البشر، بل المناجاة للحي، والعبد المتبتل لربه في جوف الليل يناجيه بحيث لا يسمعه أحد إلا خالقه.

والذي يؤكد أن القصيدة

مناجاة هو أن محمد الدرة قد استشهد، والشهيد حي (ولكن لا تشعرون).

ويجعل الشاعر مناجاته مدخلا لخدمة قضيته المركزية التي عاش من أجلها، قضية فلسطين. والفلسطيني الذي قرر البقاء على أرضه، والدفاع عنها حتى الموت يواجه عدوا جبارا يعيث في الأرض فسادا، ومن وجوه هذا الفساد قتل الأبرياء، ومن هنا تكون مواجهة العدو بفضح جرائمه.

هكذا تتحول القصيدة، في قسم منها، إلى تصوير لبشاعة الجرم الإسرائيلي من جهة، عن طريق تلك الموازنة التي يعقدها الشاعر بين ذلك الحيوان الذي تعفف عن قتل الطفل الرضيع، لأنه شم بفطرته، إن صح الحديث عن فطرة الحيوان، رائحة الحليب التي حجزته عن البطش بالوليد، وبين الجندي الإسرائيلي الذي تعمد القيام بجريمتين في وقت واحد: جريمة قتل الطفل، لأنه يرى فيه مشروع طفل من أطفال الحجارة، التي كانت انتفاضتها الثانية مشتعلة آنذاك، وجريمة نكب الوالد الذي بذل ما وسعه لحماية طفله المحتمي بظهره.

ثم إن في القصيدة معانيَ أُخَر، منها صمود الشعب الفلسطيني صمودا أسطوريا، بحيث لا تزيده ألوان البطش إلا إصراراً على مواصلة الجهاد حتى النصر المؤكد.

ومنها ارتباط الطفل بالمستقبل، ومن صور ذلك استحضار محمد لحظة المدرسة، حتى وهو في قبضة السلاح المصوب إليه. فهذا التعلق بالمدرسة هو وجه من وجوه التشبث المستقبل.

وهذا المعنى إما أن يكون استبطانا واستنباطا، اهتدت إليه عبقرية الشاعر، وإما أن يكون استحضارا لواقعة حقيقية، وهي النداء المكلوم للطفلة الكولومبية «عميرة» التي غمرها فيضان الطين، في «أليرو»، فلما عجزوا عن إنقاذها، حمّلتهم نداءها الأخير: لقد تأخرت عن المدرسة.

وسواء أكانت الأولى أم الثانية، فإن هذا ليس جديدا على مخيلة محمود الشعرية، فقد طالما أسعفته في ابتكار المعاني، المستندة إلى الخيال الذي يمده بالمعاني الجوانية التي لا تنقلها لغة الحياة اليومية، لأنها تصور لحظة من لحظات تردد الفكرة بين القبول والرفض.

فها هو يستعين بتلك المخيلة، في قصيدته هذه، للتعبير عن رأي قد يكون طوباويا، إلا أن الإنسان المحاصر قد يعتصم به، من باب التماس ومضة في الظلام:

كان في وسع صيّاده أن يفكّر في الأمر
ثانية ،ويقول: سأتركه ريثما يتهجّى
فلسطينهُ دون ما خطأ...
سوف أتركه الآن رهن ضميري
وأقتله ،في غدٍ ،عندما يتمرّدْ

وهي نفس المخيلة التي لجأ إليه في قصيدته (حالة حصار)، وهو يبحث عن ثغرة في الطريق المسدود، عندما قال:

(إلى قاتل آخر):
لو تركت الجنين
ثلاثين يوما، إذا لتغيرت الاحتمالات:
قد ينتهي الاحتلال ولا يتذكر ذاك
الرضيع زمان الحصار، فيكبر طفلاً معافى، ويصبح شاباً ويدرس في معهد واحد مع إحدى بناتك تاريخ آسيا القديم وقد يقعان معاً في شباك الغرام وقد ينجبان ابنة (وتكون يهودية بالولادة) ماذا فعلت إذاً؟ صارت ابنتك الآن أرملة والحفيدة صارت يتيمة؟ فماذا فعلت بأسرتك الشاردة وكيف أصبت ثلاث حمائم بالطلقة الواحدة؟

ومن تلك المعاني النبيلة التي تحملها قصيدة (محمّد) ذلك التعلق البطولي بقيمة الحرية، حتى وإن لم يكن الطفل قد ذاق الحرية بعد:

محمّدْ
يواجه جيشا بلا حجر أو شظايا
كواكب ، لم ينتبه للجدار ليكتبَ :
حرّيتي لن تموتْ
فليست له ، بعد ، حرّيةٌ
ليدافع عنها ،ولا أفقٌ لحمامة بابلو بيكاسو ،
وما زال يولد / ما زال
يولدُ في اسم يُحمّلهُ لعنة الاسم ، كم
مرّةً سوف يولَد من نفسه ولداً
ناقصاً.. بلدا ناقصاً ، موعدا للطفولة؟
أين سيحلم لو حاءه الحلمُ..
والأرضُ جُرْحٌ... ومعهدْ؟

وكم في قوله: (يولدُ في اسم يُحمّلهُ لعنة الاسم) من دلالة. فما من اسم يكرهه العدو أكثرَ من (اسم محمد)، وكأنه صار لعنة في ظاهره على حامله، إلا أنه في باطنه نعمة وبركة، فمنه يستمد الصامدون صمودهم، ويتلقى الصابرون صبرهم. وكم كاد اليهود لمحمد، حتى قبل أن يهاجر إلى المدينة، ثم عظم كيدهم بعد الهجرة، كما توضح ذلك السيرة النبوية.

فقاتل محمد الدرة إذن كان حريصا على قتله، حتى وهو طفل صغير لم يحمل حجرا ولا قذيفة، ولكنه كان يرى في اسمه ذلك القادم الذي سيقاتلهم، ويقاتلهم معه كل شيء، حتى الشجر والحجر، إلا شجر الغرقد.

ويتوج معاني القصيدة، على سموها كلها، معنى الارتقاء المطلق، الذي تلخصه عبارة «الصعود إلى سدرة المنتهى».

وقد استعمل الشاعر كلمة «الصعود»، بدلا عن كلمة «العروج»، ما دام الأمر يتعلق بالعروج النبوي الذي جسدته سورة النجم، لأن الشاعر صور من قبل محمد الدرة في صورة طائر يسكنه الصعود إلى السماء.

وفي هذا المقطع فقط، تبرز عبارة (سدرة المنتهى) الواردة في سورة النجم:

« وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى قَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى»

تقوَل القَصيدةَ، في مقطعها الأخير:

محمّدْ
دمٌ زاد عن حاجة الأنبياءْ
إلى ما يريدون ،فاصعدْ
إلى سدرة المنتهى
يا محمّدْ

يتكون هذا المقطع الأخير من فقرتين، إحداهما خبرية، وهي تبدأ باسم مفرد هو اسم «محمد»، بصيغة المبتدأ، خبره الحملة التي تليه: (دم زاد عن حاجة الأنبياء)، والفقرة الثانية إنشائية، وتبدأ بفعل الصعود: «فاصعدْ»، وتنتهي باسم محمد، الذي جاء على صيغة المنادى، في قوله: «يا محمّد»، وأداة النداء والمنادى يمثلان جملة صغرى، ضمن الجملة الكبرى.

وهكذا يكون اسم «محمد» هو المفردة المركزية في القصيدة، وقد جاء به الشاعر مكثف الدلالة، حيث يختصر التاريخ، والسيرة، والعقيدة، والواقع الذي حييه الشاعر، وحييه معه الشعب الفلسطيني، والأمة كلها.

وقد كان تكرار هذا الاسم سبع مرات، في قصيدة من قصار قصائد الشاعر، منسجما مع الدلالة للرقم 7 في الكتب السماوية، وفي القرآن الكريم خاصة، حيث ورد هذا الرقم في كتاب الله 24 مرة.

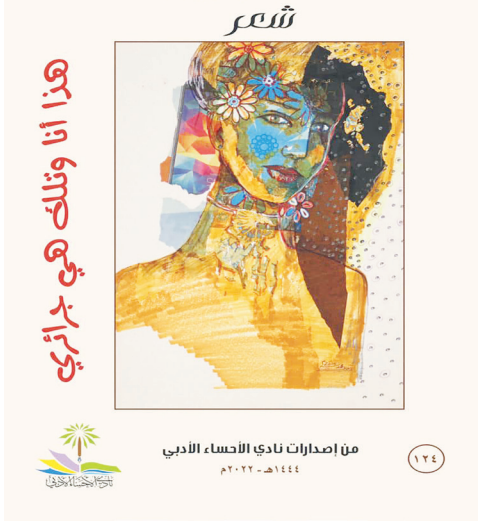
إن الرقم 7 له جلالته في أذهان الناس، وله مكانة خاصة في الثقافة العالمة، وفي الثقافة الشعبية، لا يجادل في ذلك أحد.

وخلاصة ما يقال هو أن محمود درويش يعلم علم اليقين ما لهذا الرقم من إشعاع في القرآن الكريم، دون أن يتحدد ذلك بدلالة معينة، وأن إحساسه الشعري الباطني هداه إلى هذا التوافق العجيب بين هذا الرقم، كما هو في القرآن الكريم، وبين أن تكون مقاطع القصيدة سبعة، دون أن يقصد إلى «هندسة» القصيدة و»تفصيلها» على هذا المقاس، إذ لو فكر بعقله في ذلك، لانطفأ توهجها، وليس ذلك غريبا على شاعر طالما أزرى بالعقل، إن هو تعارض مع القلب، إذ القلب عنده أصدق قولا، وأسطع تعبيرا، وأقدر على الكشف عن الحقائق العليا، التي لا يصل إليها العقل، إلا إن هو استنار بالوحي.

وإن من ذلك الأسلوب اليقظ المشعّ، الذي هو من سمات محمود درويش، هو أن تكون أول كلمة في هذه القصيدة التي جعلناها محور التحليل، هي اسم: «محمد»، وأن تكون آخر كلمة منه أيضا هي اسم «محمد»، وبالربط بين هذه القصيدة، وبين التجربة الشعرية الشاملة للشاعر، لا نجد اسما مركزيا عند درويش هو أجلى حضورا وإشعاعا من اسم محمد، حيث لم يعد في زماننا هدا ـ كما ينطق بذلك شعر درويش ـ من يمتلك اللغة الفصحى من جهة، والقدرة على تحدي العدو الصهيوني من جهة أخرى، غير محمد، صلى الله عليه وسلم.

البناء الترميزي

في ديوان «هذا أنا وتلك هي جرائري» للشاعر صالح الحربي



تقام بنية الفعل الدلالية في الشعر الحديث بصورها المختلفة مقام الوسيط بين المفردة وبين ايحاءاتها التي تباشر المعنى وتستقطب التصور الدلالي بمفهومه الإيمائي المستنطق وصيغة المتعددة التي تتخذ من التسريب المرئي وإيحاءات التصور رمزية قائمة بذاتها توحي بطبيعة مكنون الشعور وتومئ بفنية لغوية إلى المجاز الضمني المستنكه في الإدراك بحيث تخاطب الضمير المباشر في الذات وتؤطر الرؤى من حيث هي إدراكات تحور المعاني وتستنطق المبهم الخفي في اللاوعي وتفتح آفاقا لا محدودة من التصورات الواحية التي تحيل المنطوق إلى إشارات ورموز معبرة عن الذات تفهم بالكيفية التي يصاغ عليها النص ولا تقف المدلولات عند إشارة معينة من الرمز إذ أنها تؤطر الشعور وتوحي بمدلولات إيمائية تتجاوز الوحي المؤطر في ضمنية الحدث الذي يبرز ماهية الموقف ويستدرج الإدراك إلى الولوج إلى عتبات المغيب من الشعور ولا تستقيم البنية الدلالية للفعل مالم يكن هناك إشارة رمزية تستدرك ماهية الحدث. حيث يستوعب الموقف شتى التعبيرات الدلالية المستنكة في الذات والروح.

وبما أن المشاعر تتواكب من الحس المرهف فإن الصيغ التعبيرية المجازية تستوعب إشارات الدلالة الرمزية وتحورها من مبهم إلي إيضاحي بينما تستجر الذات مواكبة الألفة المدركة في الضمير.

وفي ديوان (هذا أنا وتلك هي جرائري) للشاعر صالح الحربي نقف على مدى هذه الرمزية المشافهة لصيغ التعبير الحدثي التي تستدرج ذاكرة المتلقي من حيث هي رموز تخضع للفعل المركب الذي يباشر المعنى بطريقة فعل دلالي يتقمص الرؤى المبهمة ويجاوز معناها إلى الإلماح ويسرب حيثيات وقوعها في الشعور بحيث تشافه المغيبات الشعور الخفي والإدراك المستحضر في الذات وبحيث تستدرج الوعي ماهية الشعور وتومئ بدلالاتها المرئية في الإدراك والوعي مستمدة من ديمومة الإحساس إطارها المعرفي الذي يستجر المخيلة إلى التماهي مع الإحساس بمعمول إيمائي دلالي يستقطب الرؤى المبهمة ويساوق بين المكنون من الشعور وبين اللامرئي من الحدس.

والشاعر صالح الحربي في ديوانه هذا يستجر المخيلة الإدراكية للولوج إلى عتبة المغيبات ويتوغل في ابراز ماهية الضمير المستنطق من قبل الذات وهو يعمد في كثير من الأحيان إلى استقطاب الرؤى المبهمة للضمير ويجر الإدراك إلى الوعي المكافئ للكينونة بحيث يستجلي مبهم العلاقة بين الذات والمرئي من التصور وبحيث يمهد بمجاز دلالي إلى استحضار الشعور المبهم وتكييف المدلول التمثيلي مع المخيلة تكييفا يتجاوز العتمة الموحية في الضمير محملا انساقه اللغوية دلالات وجدانية توائم بين المنطوق واللامنطوق معتمدا في تسريباته هذه على الحضور المكثف للروح بينما يعمد في إشاراته الرمزية إلى استحضار المخيلة التمثيلية التي تتجاوز المعتم من الإدراك مستجرا ذاكرة المتلقي إلى مغيب الشعور في حين انه يساوق بين المنطوق واللامنطوق وبين المعمولات المجازية للحدس وبين الضمير الكامن في الذات.

وفي أغلب قصائد الديوان نجد الحدس القائم بمعموله الإدراكي متخفيا وراء ماهية الشجون ونجد استدراكات لامرئية تحدث في الوعي تقوم على معمول الإيحاء الرمزي الذي يتجاوز المدرك اليقيني للتصور مهيأ الشعور إلى استقصاء المدركات التي تتمازج بين ماهية الوعي وبين الإيماء الدلالي المشفر الذي يقام عليه حدا التنافر والتآلف بصيغ متعددة لا حصر لها وبمجاز يتتبع إشارات الروح ومنطقها في مضمون الوعي مكيفا العلاقة مع الشعور وموائما بين ذاتية التصور وبين مدركات لا حصر لها في الوعي بينما تتقابل الرؤى والتمثيلات المؤطرة بكينونة الشعور مع ما يشافه التصور وعليه يحد الشاعر من التقمص التمثيلي ويسرب معمولا إدراكيا محضا تستقيم عليه الرؤى المبهمة متجاوزة الذات في تصورها الإيحائي جاعلا من الشجن القائم في الشعور تمثيلات مدركة في الوعي كما يجعل الشاعر من الحدس القائم ضمنيا معمولا ضمنيا يستوعب شتى المعارف التي تسهم في إدراكات لا محصورة مؤطرة بالتمثيل المرئي الذي يساوق بين المدركات بشتى بيانها.

وبالقابل تتجاوز مدركات التعبير التمثيل وتتكافأ مبهمات الإدراك مع الوعي بتمثيلية محضة وبمدركات شتى تستقطب الضمني من الوعي وتسرب حيثيات الضمني إلى الوعي بمجاز تنظيري للمبهم الخفي وعليه يعمد الشاعر إلى استدراكات تمثيلية توائم بين المجاز ويقين التصور إذ أن الإيماءات الدلالية في المنطوق تتوافق وشجن الروح والتسريبات المعمول بها في حيثيات التصور تسهم بدلالاتها في اللاوعي من حيث هي رموز تخضع للتبيين المعرفي وتشافه المبهم من الحقائق فاللامرئي في قصائد الشاعر يقابله المجاز التنظيري للمبهم وما هو قائم بالإدراك تتمثله الرؤى المخفية في الضمير ففي قصيدة (بروج) تختفي الإشارات الرمزية مكتفا دلالة الإيحاء بتناظر وجداني للخفي والمغيب من الحدس ويتكثف الرمز المخفي بين الضمير المكافئ للوعي وبين التمثيل المبهم للإدراك مستعينا باللامرئي من الحدس والشعور إذ يقول:

للسماء مرايا
وفي
الأرض
بروجٌ للتائبين

أما في قصيدة (شوارع المدينة) يتخفى المدرك اليقيني للتمثيل مستجرا الإدراك إلى (مريم) بمشافهة تنظيرية للوعي تستقطب اللامبهم الخفي إلى الوعي محملا الإشارات والرموز دلالة الإيماء المتسرب إلى الذات كما يقول:

رسم وجه مريم
رآه
بدرا
هلالا
قمرا
راح يناجيه كل ليلة
حتى هام في شوارع
المدينة
ينادي
يا مريم
يا مريم
يا مريم

وهنا قمة الإيغال في الرمز بحيث كثف المناداة مع تغييب للصورة معتمدا على الإيحاء المناط به الشعور ومستقصيا درجات لا محدودة من التصور.

أما في قصيدة (غياب القمر) فإن الدلالة منظورة من وجهتين الأولى التمثيل المبهم للوجدان بحيث يناظر بين المرئي واللامرئي معتمدا الذاتية المنطقية في التصور مركبا مجازا معادلا للمبهم يقيم مقام الفعل الحركي التمثيلي مستجرا الوعي إلى مبهم التصور التمثيلي ومستقطبا الإدراك إلى ماهية الشعور مستخدما الإشارة والرمز بدلا من المدلول الإستحضاري للشعور وهنا إيغال آخر للرمز يتسرب إلى حيثيات الشعور ومبهم التصور والثانية الإستحضار التمثيلي لمبهم التصور كما هو قوله:

في غربة الليل
تنهش
الجنادب
أوردة القمر
تتفجر أوعية الدم
يغيب القمر
في غربة الليل
تزدحم الشوارع
بأزهار بيضاء
رائحتها تفوح
في الأماكن الضيقة
تقتطف
ثم تذبل
في أيدي البشر
في غربة الليل
تتراكم السحب
تختفي النجوم
فلا يبقى
إلا وجه واحد
تطارده زخات المطر

وفي قصيدة (جريرة) كثف الصورة المرئية كما كثف دلالات الإيحاء المرئي مستقطبا ماهية التصور من الرمز كما يقول:

رسم
سيفا
ثم
ضرب به
عنقه

وللشاعر صالح الحربي مقامات بليغة في الرمز الإيحائي يسرب فيها معمولات الإدراك ويمازج بينها وبين الطبيعي من التصور كما إن له مقامات بليغة في اللغة تواكب الحداثة الشعرية في الجزيرة العربية والخليج.

نبيل منصور نور الدين

المدينة والهامش

قراءة في المجموعة القصصية للقاص عبد الحميد الغرياوي «لا طمأنينة في مدينتي»

عبد المطلب عبد الهادي

1

يدُك، في يد السارد قارئا مستمعا لنبض الكلام، لا كمن لا يعرف متاهات المدن الإبداعية، أو كمن لا يستطيع فك شفرات السفر بين دروب الحكي، ومفازات الدلالات والرموز، بل يجوب بك أزقة ودروب مدينته التي «لا طمأنينة فيها»، يوقفك هنا لتتأمل، وهناك لتتذكر، وبعيدا لتسأل، تجوال، رغم خطواته المتسارعة حكيا، يتوقّف بك عند تَفاصيل تفتح لك أفقا لتغوص معه في مسارات ودهاليز وجنبات مدينته العامرة بالروائح والأصوات والصراخ والصخب والأسئلة.

تسير جنبهِ وأنتَ تتوجّسُ أن تصادف أحداً أو مكانا أو حدثا يوقفك رغما عنك لتطرح السؤال، ولكل حدث سؤال.

تسير معه وفي خلدك يدور، دون توقّف، «لا طمأنينة في مدينتي»1، تكتشف، تسبر أغوارها، تُخالط نفسها، تسْكُنُ أحياءها وأزقتها، تستشعر خوفها وما يَقُضُ هدوءها وسلامها، تدنو من عوالم كأنها صيغت بيد رسّام خبر تقنيات الرسم والكلام، «استبدّ بي الشعور أن هذه المدينة حيث أعيش غابة، والبقاء فيها للأشرس والأقوى»2، لكنّه يعرف مدينته جيدا، كل شبر فيها، ناسها على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم، يعرف حيواناتها، قططها وكلابها وعصافيرها وحتى أصغر حشراتها، تلك النحلة التي لا تُخلف موعدها عند شرفة بيت، «والقطة التي تجوب الأمكنة ليلا تأكل من خشاش الأرض»3.

المدينة كتاب مفتوح على عوالم ظاهرة أو مخبوءة، وعلى أناس لا يتشابهون، لا يربط بينهم رابط، إلا رابط تواجدهم في هذه المدينة، أناس من الهامش يؤثثون فضاءاتها التي تتنوع بتنوع الشخوص والأحداث والوقائع.

2

وأنت مشدود إلى يد السارد مُنْبهر، يبني أمامك بحرفية عالية، معمار الحكايات والقصص التي لا تتشابه، بلغة تدرك معانيها ومواقعها ودلالاتها وصورها وهي تتحرك أمامك ، عياناً، واضحة صادقة ومؤثرة تفتح لك بلغتها السلسة، نوافذ تطل منها على دواخل شخوصها وما يعتمل فيها من ألم وفرح وسخط وتوجُس وبؤس وخيبات.

«لا طمأنينة فيَّ مدينتي»، مذكرات رجل خبر النّاس والأشياء والفضاءات المشكّلة لها، مذكرات بعضها اعترافات لأناس يبدؤون نهارهم كما بدأوه منذ زمن «بالركض فيَّ المدينة»4، ركض وراء لقمة العيش، أو بحثا عن شيء ما، ركض يقطع الأنفاس بهدف وبدون هدف، في طريق ليس ككل الطرق، «المدينة مضمار كبير للركض يصحبه هدير وعويل ونداءات وصراخ»5 لتجد نفسك عابرا نفس الطريق في نفس المدينة تركض مع الرّاكضين لمعرفة ما يختبئ وراء النصوص وبياض الصفحات.

المدينة فضاء منفتح على الهَمّ والوجع الإنساني، حيث تختلط فيه الوجوه ببعضِها، وتنصهر داخله الأوجاع والآلام، لتُفرز ذواتا إنسانية بعيدة عن معنى الإنسان في حقيقته، وتقتربُ من الألم تصوغه نصوص «لا طمأنينة في مدينتي» بحضور قوي يحمل من التناقضات الكثير، ومن المعاناة الكثير، ممزوجا بنكهات أليمة تجوب الشوارع والأزقة

والحارات والمقاهي والأسواق، وكلام الناس البسطاء والمهمّشين.

قوة النصوص في فضحها للهامش، لحيوات هي جذوة اشغال الحكي القصصي عند القاص عبد الحميد الغرباوي، والمدينة، هنا، هي الباب الواسع والمُخيف الذي رغم الوجع والألم الذي يسري داخلها، فاتحة أذرعها تتحمّل ما تبقى من الإنسان العادي الذي لا يُحسن من نهاره إلا الركض في أحياء المدينة العامرة بالحرمان والمرارة والعزلة والقهر هو وأشباهه الذين يتقاسمون معه نفس البداية ونفس المسار والمصير.

نصوص المجموعة تتماسك، يشد بعضُها بعضا، تدفع بالقارئ إلى الاسترسال قراءة والمشاركة الإيجابية في إنتاج مخبوء ما وراء السرد، نص يدفعك إلى نص، وكل نص مستقل يحمل طيته أدواته البنائية، يسيرا وحيدا غير منفصل عن المجموعة، عبر سرد سلس متماسك يفتح للقارئ مجالات للتأويل والمتعة، والدخول إلى عوالم وفضاءات الشخوص التي تركض باحثة عن الفرح والأمل للخروج من دائرة الهامش القابض بثقله على الحياة في المدينة التي تبحث، كناسها، عن الطمأنينة الهاربة لعيش إنساني كريم.

ترتبط المدينة بشخوصها كأنّهم هم المدينة نفسها، «وماذا تكون المدينة سوى البشر، كما قال وليام شكسبير، يؤثثونها بحياتهم ومعيوشهم اليومي، لأن المدينة تكون بناسها وحالاتهم التي يكونون عليها حين يركضون وراء ما يُقبض ومالا يُقبض، من خلال حكايات المجموعة التي تولد في الشقق والمقاهي والشوارع والساحات والأزقة، وعلى الشرفات.. تُسيّر شخوصها مجبرة على احترام الأضواء ومواقيت العمل والتنقلات، والوقوف في الطوابير وتحمّل بذاءة الناس، ودفع ضرائب التساكن والتجاور، وتحمّل الضجيج والصراخ، والتعايش مع لا طمأنينة الدينة/ المدن. وكل تحول في المدينة ينعكس على كل نص من نصوص المجموعة، شكلا ومُعجما وحركة وتصويرا وسردا.. ليصبح لكل نص بطل، بطل بصيغة الجمع، لأنه يمثل الكثيرين من أمثاله في مدينة السارد وفي مدن أخرى، تنتظر من يفتح أبوابها لتظهر أسرارها، فتتحرك حواس الأمكنة المشيدة للنصوص، وتهيج الأصوات وتتحرك بالتالي دواخل الشخوص التي تحضر بأمزجة ودلالات جديدة تحكي بتصرفاتها واقعا يختلف باختلاف الفضاءات والذوات التي تجمعها، وتبني بها ومعها حالات ومشاهد تمر أمام القارئ متسارعة مرة، وبطيئة مرة، ومشاكسة مرات، من ركض يقطع الأنفاس إلى آخر مطاف الرّكض حين يقف السارد والقارئ معا أمام نفسيهما.. «يا أنا»6.. هل فعلا «يا أنا» ليخاطب السارد نفسه، أو «يا أنا» هي يا أنت أيها القارئ، «فقْ أو قفْ، ليحضُر السؤال صادما، هل كما دخلتُ راكضا خرَجت؟

«يا أنا»، نص جاء قفلة للحكي ونهاية له، ملخّصاً جامعا كل النصوص بحرفية واضحة. أنا والشخوص والمدينة وما يجمع بينها من ألم وقهر وحزن وتحدّ، سؤال يظهر جليا أمام ناظر المتلقي عند نهاية القراءة، هل كما دخلتُ خرجتُ أو في نفسي بعضا من السارد والشخوص والأمكنة والألم؟ أكيد، في نفسي شيء.

3

يكفي القارئ أن يقرأ عن هذه المدينة التي لا طمأنينة فيها، مستمتعا، راكضا، متسائلا.. ورغم أن لكل شيء نهاية، ولكي يعود هذا القارئ لجمال السرد واكتشاف متع الحكي وأسراره، وخبايا المدينة الرابضة بين السطور، فلْيُعِدْ قراءة المجموعة، ولن يندم.

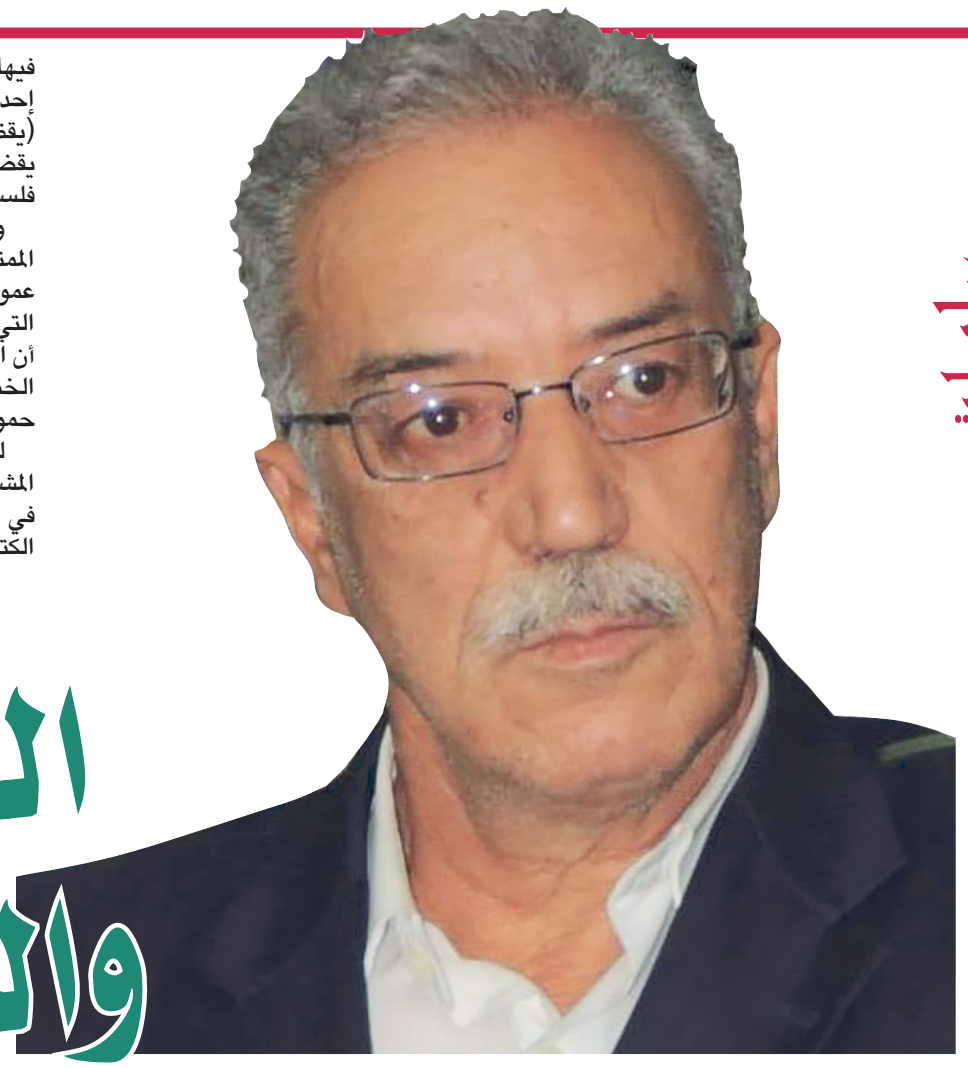
هوامش:

1 ـ عبد الحميد الغرباوي. لا طمأنينة في مدينتي. قصص. منشورات باب الحكمة 2023.
2- لا طمأنينة في مدينتي. ص 41.
3- لا طمأنينة في مدينتي ص 89.
4 -الركض في المدينة. نص قصصي ضمن المجموعة القصصية ص 13.
5 -لا طمأنينة في مدينتي. ص 15
6 - يا أنا. نص من المجموعة ص 101.

محمد معطسيم

اللحمة والسدى

أو فن الاقتباس في كتاب «الفلسفة والفن، تفاعل الفنون» للأستاذ كمال فهمي



لنسمه اقتباسا أو شاهدا، أو لنؤطره في خانة الفن أو الاستراتيجية، فإنه يظل تلك اليد الثانية التي تتساوق مع اليد الكاتبة، وتتجاور معها جنبا إلى جنب، وهي هامش متن الأولى وحاشيته، وهي الصوت الثاني متصاديا مع صوت المؤلف.

يخطئ الكثيرون ممن يحسبون الاقتباس سهل المنال؛ فبعضهم يحذرنا من صعوبته القصية، ك»فيليب سولرس»1، ومنهم من يحفزنا إلى تثمينه؛ لأهميته التي تضاهي النص عينه، كعبد السلام بنعبد العالي2. وتتفرد تجربة عبد الفتاح كيليطو في حرصه على تجميع اقتباساته التمهيدية Epigraphesفي مداخلة حول فن الاقتباس، منبها إلى وظيفتها المدخلية المفضية إلى مضامين الكتاب3. وقد سبقه إلى ذلك، الكاتب الفرنسي «بلزاك» وهو يعد الشهور المتبقية له؛ لتجميع الاستشهادات وترتيبها وترصيدها4. ويذهب جاك دريدا أبعد من هؤلاء جميعا لما يعد كل نص اقتباسا5.

من يخفي مراجعه ومصادره؟ ومن يتستر على اقتباساته، ويتكتمها؟ في هذه الحالة فإن الكتابة تعدو خيانة أقبح من خيانة الترجمة. زعموا أن بعض الكتاب عندنا لا يفصحون عن مراجعهم ومصادرهم، وإن أثبتوها وأحالوا إليها؛ فهم يكتفون فقط بما هو متداول شائع، أو يمسكون عن ذلك، بدعوى حفز القارئ على الكشف عن المعلومة؛ فلا يقدمون سوى نصف الحقيقة، أو أقل منه، لِمَا يستشهدون به أو يقتبسونه.

ماذا اقتبس الباحث كمال فهمي لحسابه الخاص في كتابه؟ وبمن استشهد؟ وما لُحْمَتُهُ التي يَلْحَمُ بها نسيج نصه؟ وما هي اقتباساته واستشهاداته؟ إن اللحمة الفلسفية للكتاب بادية طاغية على بقية الخيوط الأخرى، التي تلحمه، بنسبة متصدرة، أحصيناها ب: 34%، متبوعة بتلك الاقتباسات المحال إليها، من مصادر النقد والتاريخ الفنيين، بنسبة 24%. لكننا في الوقت ذاته، نلاحظ أن ملمحه السوسيولوجي يتوارى، تحث ثقل الهيمنة الفلسفية، فاللحمة السوسيولوجية، لا تتعدى استشهادين، بنسبة ضئيلة تقدر ب 4.88٪.

كيف نرسم مسار هذا الباحث في الكتابة؟ بدأ المؤلف بإصدار كتاب فلسفي بيداغوجي: (مفاهيم فلسفية، مبادئ كتابة الإنشاء الفلسفي لطلاب الباكالوريا 2009)، تلته بعد ذلك مسرحية «لعبة الحلم» (2011)، ثم كتاب «الفلسفة والمسرح» (2014)، وبعده كتاب «في النقد الفني» (2016)، وأخيرا هذا الإصدار الجديد «الفلسفة والفن» (2022) هكذا يرتسم مسار الكاتب: فصل ثم فصل ثم وصل ثم فصل ثم وصل. وعبر الفصل والوصل تنبجس الفلسفة عرضانية اختراقية.. فمسرحية «لعبة الحلم» هي مسرحية مسكونة بالفلسفة؛ فيها شيء من ابن رشد، آخر الفلاسفة العرب كما تقول إحدى شخصيات المسرحية: عبد الحكيم المتفلسف (يقظان)، سليل ابن طفيل صاحب كتاب «حي بن يقضان» وبذلك نكاد نجرؤ على القول إن هوية المؤلف فلسفية، يكشف عنها منجزه جميعه.

ومن الطريف، أن هذه الملاحظة المرصودة في منجزه الممتد على مدى ثلاثة عشر عاما أفقيا، تتطابق تماما عموديا وقطاعيا مع الخلاصة الإحصائية-المضنية- التي انتهينا إليها في «كتاب الفلسفة والفن». كما أن الاقتباسات التمهيدية لا تحضر إلا لماما في مؤلفاته الخمسة 5/2(مفاهيم فلسفية ولعبة الحلم). غير أن حمولتها الفلسفية لافتة مائز.

لم يكتب كمال عن الفلسفة أو في الفلسفة، بل كتب بها؛ على غير عادة مدرسي الفلسفة أو المشتغلين بها الذين يستطيبون ذكر أسماء الفلاسفة وأطروحاتهم وأقوالهم، وتنحصر كتابتهم في التأليف المدرسي الفلسفي. «حذار من سلطة الفيلسوف وقوله الفلسفي» ذلك مبدأه في الكتابة، وهو يرفع شعار الفلسفة من دون أن يحبس ذاته فيها. والفلسفة ليست معبدا، إنها ورش في قول منسوب ل «جورج كانغام».

تكوين كمال فهمي فلسفي سوسيولوجيا، وما كتبه في الفلسفة أو عنها وبها، يرجح على تخصصه الرئيس في السوسيولوجيا. من الواضح أنه دشن مشروعه-من دون أن يعلن هذا- فيلسوفا أو فيلسوفا موظفا Fonctionnaireكما وصف بيير توليي Pierre Thuillier الفيلسوف سقراط.

تذكرنا كتابة كمال بكتابة المفكر محمد عابد الجابري؛ لحسها البيداغوجي وسلاسة تلقيها، من دون تشنج في الأسلوب أو قلق في الفكرة. وهذا له تفسير واحد، في تقديري، هو ممارسته التربوية بصفته مدرسا للفلسفة، ومؤطرا مكونا في الفن والجمالية. وبذلك تسللت البيداغوجيا إلى كتاباته بيسر ومرونة. هل يبني فهمي مشروعه أم أن المشروع يبنيه؟ يشتغل الباحث كمال في إطار مشروع دائرة مركزها الفلسفة وشعاعها-من دون أن يفصح عن ذلك، إذا فالمشروع يبنيه-: فن التصوير الصباغي، الشعر، الرواية، المسرح، الفوتوغرافيا. هل قال كل شيء؟ ماذا تبقى؟ السينما الرقص النحت... تبقى الكثير من التعبيرات الفنية. وما ذلك عليه بعزيز. فالأرضية التي يتحرك عليها هو أدرى بشعابها، والأدوات المتوسلة إليها.

كمال فهمي مخالط دؤوب للفنانين، يجالسهم بانتظام، ويجد ارتياحه معهم، شغوفا بعالمهم الإبداعي وكأني به منجذبا إلى هؤلاء أكثر من الفلاسفة والسوسيولوجيين! -وأنا مدين له كثيرا بمعرفتي بالفنان عبد الكبير ربيع- كنت دائما أتساءل: كيف استطاع كمال أن يقتحم حلقة الفنانين ويخترق جماعتهم؟ وكيف نجح في أن يكسب صداقاتهم؟ وماذا كلفته مخالطتهم؟ وتلك لعمري، خصلة نادرة من حسن التواجد، يُغْبَط عليها. من المؤكد، أن احتكاكه بالفنانين يجني منه عناصر ثمينة، يدمجها في كتابته؛ فهو يعبئ الفرص المتاحة، من لقاء أو فرجة أو مشاهدة... إلى ورش في الكتابة، وإنتاج نص يشبهه، ويتساوق مع هويته الفكرية والإبداعية. هذه خطوة أكيدة وثابتة، نحو النقد الفني. من الفلسفة إلى النقد الفني، هذا هو الترتيب التصاعدي، أفقيا وعموديا، كما تشير إليه المعطيات الإحصائية.

حينما نريد أن نؤطر، في خانة، أولئك الذين يكتبون عن الفن المعاصر، يتوالى علينا ضجيج من التوصيفات لهذا الكاتب أو ذاك: ناقد فني، مؤرخ للفن، باحث جمالي، ناقد تشكيلي، متذوق فني، سوسيولوجي للفن. من يجرؤ على القول، بوجود نقاد جماليين متخصصين عندنا، وإن وجدوا فهم لا يتعدون أصابع اليد الواحدة؛ إننا لا ننكر مبادرات فردية شغوفة بالفن، نصادفها في الكتابة الصحفية غير المتسرعة، وفي تعبيرات إبداعية بجميع لغات الجمال. وحتى لا ننسى، فإن أجمل ما كتب عن الفن، كتبه أدباء من أمثال: بودلير وبول فاليري وديدرو وغيرهم. هل نثق في كتابته عن الفن والفنانين؟ فنحن نثق في ممارسته النقدية، ونطمئن إليها بقدر ما وثق فيها الفنان، واطمأن إليها وهو يصادقه، وكما تشهد على ذلك أعماله أيضا.

كيف أتى صاحب كتاب «الفلسفة والفن» إلى الفن؟ وأين هو من الكتابة في الفن؟ ومن أين أتى إلى التشكيل؟ وهل قدم إلى التشكيل أم أن التشكيل قدم إليه؟ وإجمالا، كيف يصير المرء ناقدا فنيا؟ أتلمس خمس أطروحات، عن هذه الباقة من الأسئلة -أو بالأحرى خمسة اقتباسات-.

الاقتباس الأول لأمبرطو إيكو: بنكهة ساخرة يطرح هذا اللوذعي، كيف يصبح المرء مقدم كتالوغ فني؟ **un presentatore di cataloghi d?arte PDC**) ويجيب «ليس هناك ما هو أسهل من ذلك. يكفي أن يمارس مهنة فكرية...ويمتلك هاتفا باسمه، ويتمتع ببعض الشهرة.» ثمة ثلاثة اختيارات أمام المقدم حسب إيكو: الصرامة، والتساهل، والمراوغة (ويمكن أن أضيف الصداقة المفكرة). والمراوغة يعدها إيكو «مفتاح قبة الكتالوغات، إذا ما أراد المقدم حفظ كرامته وصداقته للفنان»6 إذا أخذنا هزل أمبرطو إيكو مأخذ الجد في معارضاته ومستَعاراته الجديدة **NOUVEAUX PASTICHES ET POSTICHES** فإن صاحب «الفلسفة والفن» يملك مهنة فكرية هي الكتابة، إبداعا مسرحيا وتأليفا فلسفيا ونقدا فنيا، وهي جوازه للمرور إلى الإستطيقا، وبها يكتسب ما شاء من الصفات والأسماء ذات الصلة بالفن المعاصر.

الاقتباس الثاني لبيير تويليي **PIERRE THUILLIER**: «تظل الاستطيقا مؤسسيا ثاوية في جوار الفلسفة، لكن باستقلالية تكاد تكون كاملة» ويضيف «الاستتيقا وتاريخ الفن يستقطبان الفلاسفة كثيرا»7 هل هو هروب الفلاسفة لما يتحول اهتمامهم إلى تاريخ الفلسفة، والاستطيقا أو البنيوية. كيف لا نتفلسف مع الحفاظ على المظاهر الفلسفية؟ هكذا تساءل تويليي وهو يحسب هذا الهروب، طريقة لحل المشكلة المطروحة.8

الاقتباس الثالث لمارسيل بروست: «الفن مثله مثل الفلسفة يهتم بالشكل**la manière** أكثر من اهتمامه بالمادة**la matière**»9

الاقتباس الرابع لجاك دريدا «عن سؤال، ما هو الجميل **Le beau**؟ فإن الفلسفة وحدها بمكنتها أن تطرحه وتجيب عنه»10

الاقتباس الخامس لبول فاليري: « كلما كتبنا أكثر فكرنا أقل»11

هي خمسة اقتباسات احتفاء بخمسة مؤلفات (إصدارات المؤلف الخمسة).

كيف نتبين خيط السدى من خيط اللحمة؟ أيهما العمدة من الفضلة -بتعبير اللغويين العرب-؟ وكيف ستكون حال كتاب خال من الشواهد والاقتباسات؟ ما ذا لو بترنا الشواهد والاقتباسات؟ وفرقنا بين اللحمة والسدى- على طريقة الرجل ذي المقص-؟ في مكتبته الخاصة، داخل إقامته التي تضم كتبا متنوعة، لما نتصفحها، نندهش؛ لكونها جميعها منقوصة بترت ونزعت أوراقها. فبعضها لم يعد يضم بين دفتيه سوى ورقتين أو ثلاث. وأخرى بقيت كاملة غير منقوصة «فأنا أقرأ مستعملا مقصا، اعتذر لكم، أقطع كل ما لا يروقني...أبقيت على أقل من عشر صفحات من [كتاب] **du Voyage au bout de la nuit**» «رحلة في أقاصي الليل» للكاتب «لويس فرديناند سيلين»**Louis-Ferdinand Céline** هكذا أجاب حارس الغابة في استجواب أجرته مجلة أدبية مع قرائها 12»الرجل ذو المقص سينزع مني كل ما تبقى لي» يقول «سيلين».

يجيبنا جاك دريدة (كما دعاه سيناصر ففي اسمه أثر انتماء قديم، ومن حامليه الشاعر الجاهلي دريد بن الضمة، والعالم اللغوي ابن دريد) 13 «منذ البدء كان النص اقتباسا، والفكر لا شخصيا. لا يبدأ النص أبدا: إننا نحول دائما نصا سابقا» دريدا **La dissémination** فلا يبقى إلا خيوط اللحمة لما نستل الخيوط جميعها؛ لأن الأصل هو الاقتباس.

هوامش:

1- **Philippe Sollers, Éloge de l’infini Édition complétée par un index des noms cités, Gallimard, édition électronique, 2009, p.428.**

2- عبد السلام بنعبد العالي، عبد الفتاح كيليطو أو عشق اللسانين، منشورات المتوسط، 2022، ص 50.

3- العلم الثقافي، 15 دجنبر 2022.

4- **Antoine COMPAGNON, La seconde main ou le travail de la citation, Éditions du Seuil, 1979, P.466.**

5- **https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0704101459.html**

6 - أمبرطو إيكو، كيفية السفر مع سلمون، معارضات ومستعارات جديدة، ترجمة حسين عمر، مراجعة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2007، ص. 113.

7- **PIERRE THUILLIER Socrate fonctionnaire ESSAI SUR (ET CONTRE) L?ENSEIGNEMENT DE LA PHILOSOPHIE A L?UNIVERSITE EDITIONS COMPLEXE 2015, p.16.**

8- **Ibid., p.120.**

9 - **DICTIONNAIRE AMOUREUX DE MARCEL PROUST, Éditions Grasset, 2013, P33**

10- **Jacques Derrida, LA VÉRITÉEN PEINTURE, Flammarion, 1978, p.34.**

11- **Paul Valéry, Monsieur Teste, édition électronique 2016 par les Éditions Gallimard, P.64.**

12- **La seconde main p.54 p.38 , p 62 p29 p 26**

13- جاك دريدا الكتابة والاختلاف ترجمة كاظم جهاد تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 2000، ص 7.

روائح الإجرام

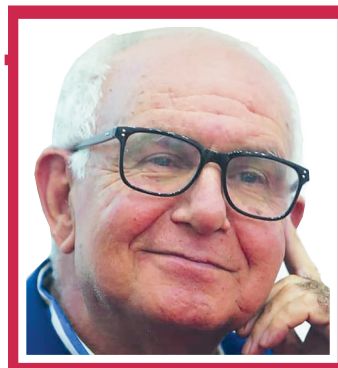
عبد القادر العلمي

روائح الإجْرام
في غَزَّةَ أرْض الصُّمود
تُزْكِمُ الأُنُوف
وآلَةُ الرَّدْع
مَسْجِيَّةٌ على الرُّفُوف
صُرَاخٌ بَشَرِيٌّ
يَخْتَرِقُ الأَجْوَاء
والصَّدَى يَعْلُو
في المَشْرِقِ والمَغْرِب

والآذَانُ
مَشْغُولَةٌ
في ضَجِيجٍ بلا مَعْنَى
والأَعْيُنُ تَسْبَحُ
في دَوَائِرِ الخَوَاء
فَتَحْتَرِقُ أَرْضُ الأَنْبِيَاء
ولا يُوجَدُ من يَشْهَدُ
لا أَمَامَ اللَّه
ولا أَمَامَ القَضَاء

17 أكتوبر 2023

رضوان احدادو
الكاتب الاحتفالي المجدد والمتجدد



عبد الكريم برشيد

فاتحة الكلام

في هذه الأيام، وأنا مضرب عن القراءة والكتابة وعن الفرح أيضا، بفعل زلزال أصاب الحجر وأصاب البشر، أتاني صوت احتفالي من مدينة احتفالية اسمها تطوان، ووجدت هذا الصوت يقول لي (اقرأ) ولم أستطع أن أقول له ما أنا بقارئ، وقال لي أيضا، خذ القلم واكتب، ولم يكن ممكنا أن أقول له (ما أنا بكاتب) ولما وجدني حزينا ومهموما، قال لي افرح، فأنت المواطن الاحتفالي الذي لا يليق به إلا الفرح الصادق، واعلم أن الخير أمام، وأن الأجمل والأكمل موجودان في الآتي من الأيام ومن الأعوام، واحذر أن تصدق من يكلمك عن شيء يسمى نهاية الطريق، أو يسمى موت الإنسان أو يسمى موت الفن أو يسمى موت الفكر أو موت العبقرية، أو موت الكتابة أو موت القراءة، وفي الوقت الذي ظننت فيه، في هذه الأيام البالية، بأنه لا جديد تحت الشمس، والمفيد، وبعد أن توهمت بأنه لا جدبد اليوم، وبأنه لا جديد غدا، جاءني الجديد من مدينة تطوان، وكان هذا الجديد مسرحية احتفالية غنية بالمعاني والدلالات والإشارات، مسرحية بحجم وعمق وغنى الحياة وغنى الوجود، مسرحية تؤمن بالإنسان والإنسانية، وتؤمن بالحياة والحيوية، وتؤمن بالمدينة والمدنية، وتؤمن بالجمال والجمالية، وتؤمن بالحرية والعبقرية، ووجدتها كتابة صادقة، في عالم توهمت لأيام بأنه عالم غير صادق، ووجدتها كلمات وعبارات حارقة بلطف، ووجدتها صورا ومشاهد ممتعة جماليا، ومقنعة فكريا، وهي كتابة تقرأ الوجود والموجود والواقع والوقائع قراءة عاشقة، وهي كتابة تحرض على العيش والحياة، وتحرض على التأمل، وتحرض على الفرح، وتحرض على الإبداع، وتحرض على المخاطرة في الحق ومن أجل الحق والحقيقة، ووجدت لهذه الاحتفالية اسما يناسبها ويليق بها، والذي هو اسم (الطريق أو تيرينا لم تمت) ولقد وجدتني في الاحتفالية المسرحية أمام إبداع أدبي وفكري وفني جديد ومجدد، إبداع عبر عن نفسه وعن عالمه وعن لحظته بكل لغات المسرح، ولقد انكتب جماليا بمداد المسرح وبروح المسرح وبمنطق المسرح وبعلم وفقه المسرح، وكما جاء على ظهر الغلاف، فإن الأمر يتعلق بـ (مونودراما احتفالية) من توقيع المعلم والعراف والساحر والمؤرخ والمهندس الوجودي الأستاذ رضوان احدادو.

شيخوخة امرأة لا تعني شيخوخة العالم

والأمر هنا يتعلق بثنائية مسرحية، وليس بمسرحية واحدة، ثنائية إبداعية تتألف من حركتين أو من سفرتين، أو من عمرين، أو من نفسين، وذلك في نفس الطريق الاحتفالي الطويل، وفي نفس مساره الفكري والجمالي والأخلاقي الإنساني والكوني، والمسرحية الأولى عنوانها (تيرينا والملاك الصغير)، ولقد سبق أن كتبت عنها في كتاب (التيار التجريبي في المسرح العربي الحديث) والذي صدر عن الهيئة العربية للمسرح بالشارقة سنة 2020 ، وعن هذا الكاتب والمؤرخ والحكيم المسرحي قلت (هو في حياته اليومية لا يفعل شيئا سوى أن يعيش هذه الكتابة، وأن يطرق بابها أو أبوابها، وعندما يسائل الواقع والتاريخ فيها، فإنه لابد أن تستجيب هذه الكتابة، وأن تنطق بكل اللغات الحية، الكائنة والممكنة معا، وأن تأتي إبداعا جديدا ومجددا، يشبه الجسد الذي خرج منه، ويكون عادة في قامة هذا الكاتب المبدع، ويكون بلون معاناته الصادقة والحقيقية، وأن تكون في قيمته الرمزية والاجتماعية أيضا، وأن تكون مركبة كما هو هذا الواقع المركب، وأن تكون مفتوحة كما هي هذه الحياة المفتوحة على كل الممكنات والاحتمالات والمفاجآت، وأن تكون زئبقية وماكرة كما هو هذا التاريخ المنفلت والمستعصي على التحليل والتأويل دائما، وأن تكون هذه الكتابة غنية بالألوان وبالأشكال، وأن تكون حافلة بالأضواء والظلال، تماما كما هي هذه الطبيعة الممتلئة والغنية على الدوام، وأن تكون يومية بأحداثها ووقائعها، وأن تكون أبدية بقضاياها وبمبادئها الإنسانية الخالدة، وأن تكون متحركة بفعل تلك الطاقة النفسية والفكرية والوجدانية والروحية التي تقيم فيها، والتي هي أساسا طاقة متجددة لا تنفد ولا تنضب).

في المسرحية الأولى يحضر الطريق أيضا، ولكن يغيب الرفيق، مما يجعل هذا الطريق مخيفا وموحشا، وتحضر فيه تلك المرأة التي أصبحت في هذه التجربة الجديدة جدة، ولو أنها فكرت في الموت فهي لم تمت، وليس من حقها أن تموت وهي فكرة رمزية، وندرك بأن (هذه المرأة الواحدة والوحيدة يمكن أن تختزل شريحة كبيرة من النساء) ومع هذه المرأة يحضر (إحساس حقيقي بالوحدة، وهناك شعور بالغربة، وهناك غياب فعلي للآخرين، وهناك جسد أنثوي يعاني شيخوخته وحده، ويواجه موته وحده، وتتكشف له حقيقة كثير من الأوهام، ويفقد لذة الوجود وشهوة الحياة، ويحاول الانتحار ولكن نور الحق يلمع في آخر لحظة، و(يتسرب من فتحة الباب خيط نور وضاء وتسمع الآية الكريمة ... و(لا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق).

ويدوي صوت الحقيقة من خلال صوت المؤذن، وتجد المرأة العجوز نفسها أمام ذلك النور وهذا الصوت مضطرة لأن تستجيب لنداء الحياة ولنداء واهب الحياة ورب كل الأحياء).

ويمكن أن نتساءل، لماذا تيرينا تحديدا، وليس فاطمة أو عائشة أو نعيمة؟ ولماذا هذا السفر إلى الأسماء الأخرى، في الجغرافيات الأخرى وفي الثقافات الأخرى وفي اللغات الأخرى؟ وهل يتعلق الأمر بالحنين إلى المغرب الأندلسي الذي كان، والذي مازال حيا في التاريخ الحي وفي النفوس والارواح الحية؟ أي الحنين إلى تلك الأندلس المغربية والعربية والإنسانية والكونية؟ أي ذلك الوطن الاحتفالي المفتوح على كل الديانات وعلى كل المعتقدات وعلى كل الثقافات وعلى كل الحساسيات الدينية والجمالية والاخلاقية (حيث يحاور المسجد الكنيسة، وحيث يجاور الأذان صوت الأجراس، وحيث تلتقي القيم الفكرية والدينية والجمالية والأخلاقية عند نفس النقطة، وحيث تفترق أيضا انطلاقا من نفس النقطة).

وفي المسرحية الأولى تحضر الأشياء التالية (حبل غليظ مكوم) و(ساعة جدارية ملقاة على الأرض) و(جهاز هاتف معطل) و (ورود ذابلة) و(بقية مرآة عتيقة) وفي المسرحية نجد هذا الحبل موجودا أيضا، ليكون لوجوه معنى الاستمرار ومعنى الربط بين الأجساد والأرواح والأفكار..

هذه المونودراما الاحتفالية صدرت عن منشورات باب الحكمة بمدينة تطوان، ضمن سلسلة هامش، والتي يشرف عليها المسرحي الشامل ومؤسس مختبر بيكيت لفنون العرض المعاصرة د. يوسف الريحاني.

ورضوان احدادو هو كاتب مشاء في الطريق، وهو يعلم أنه ما وضعت كل هذه الطرق المتعددة والمتنوعة الاتجاهات إلا من اجل ان نمشي فيها، ولأنه احتفالي، فهو مؤمن بالحضور، ومؤمن بأن الغياب خيانة وجودية، ولهذا نجده في هذه الأحتفالية المسرحية يواصل الكتابة الاحتفالية ويواصل السير في نفس الطريق الاحتفالي، ويواصل الحياة والفرح والدعوة إلى (اقتراف) الحياة والفرح.

رضوان احدادو والكتابة بالأشياء

نحن هنا في هذه الاحتفالية المسرحية أمام لغات وأبجديات حية متعددة، وهي لغات وأبجديات مسرحية غنية بالدلالات وبالإيحاءات وبالمعاني، ومن بين هذه اللغات لغة الأشياء، والتي لها ابجديتها الخاصة، ولها ظلالها وموسيقاها الجوانية الساحرة والمبهرة.

ونحن هنا أساسا في مسرح، موجودون جميعا في مسرح الوجود، وهذا المسرح هو عالم آخر، عالم تنطق فيه الأجساد، وتنطق الكلمات، وتنطق الأزياء، وتنطق الأضواء، وتنطق الظلال، وينطق الصمت، وينطق الفراغ..

في هذا العالم الاحتفالي إذن،

والمقترح من قبل ساحر احتفالي، هناك أمام الجمهور بيت، والمفروض في هذا البيت أن يكون له وجود بين عالمين اثنين غير منفصلين، عالم الحقيقة وعالم الخيال، وعالم الحكي المسرحي الاحتفالي وعالم الجمهور المسرحي المحتفل، وأن يكون بينهما ستار يفصل بينهما، ولكنه في هذه الاحتفالية المسرحية لا وجود له، مما يدل على اننا في عالم واحد، هو عالمنا كلنا، وأننا نعيش داخله زمنا واحدا نقتسم لحظاته وساعاته ومناخه وطقسه، وفي هذا البيت اشياء تنطق لغتها الخاصة، وهذه الأشياء تجمع بين القدامة والحداثة، مما يدل على اننا سنعيش فيها ومعها كيمياء الحالات وكيمياء المواقف وكيمياء المكان وكيمياء الزمان، وهذه الأشياء هي:

(تماثيل لوجه امرأة متقاربة القسمات مغطاة بقماش شفاف)

(طاولة مهترئة بكرسي لولبي حديث)

(وق الطاولة مزهرية بورود)

(جهاز تلفون عتيق مثبت على الجدار)

(هاتف محمول على الطاولة)

(مرآة مستطيلة) يحدد طولها وعرضها بشكل دقيق وكأنه روائي أو مؤرخ أو إعلامي.

هذه المرأة (نصفها الأعلى لامع والأسفل باهت).

و(ساعة كبيرة بعقربين مثبتين على رقم 12) مما يدل على اننا في وسط النهار أو في وسط الليل أو في وسط الزمن او في وسط التاريخ أو في وسط الجغرافيا أو في وسط الحضارة.

(دولاب بدفتين) وليس بدفة واحدة (دفة حديثة ودفة قديمة).

وهذه الأشياء موجودة بين حدين اثنين، حد الظهور بفعل الضوء، وحد الظلام في حال غياب الإضاءة، وهذه الإضاءة تنتقل (بتركيز على المحتويات فتتفاعل (معها)عندما يسلط الضوء على رأس من الرؤوس يشع الضوء من العينين).

رضوان حدادو وروح الكتابة الاحتفالية

يتساءل المفكر الاحتفالي دائما، هل هناك كتابة احتفالية واحدة، صالحة لكل الاحتفاليين، في كل زمان ومكان، وفي كل الحالات والمقامات، وفي كل الشروط والسياقات المختلفة؟

وهل هذا الكاتب المسرحي، والذي يعيش أعمارا متعددة، ويواجه تحديات وجودية وفكرية كثيرة جدا، والذي هو اساسا كيمياء حالات وانفعالات وتفاعلات، هذا الكاتب المتعدد والمتجدد، في الزمان والمكان، هل يمكن أن تكون له كتابة واحدة فقط، وأن لا يكتب في كل أعماره المتعددة إلا مسرحية واحدة؟

وبالتأكيد، فإن هذه الاحتفالية المسرحية الجديدة تؤكد مرحلة أخرى جديدة في أعمار هذا الكاتب المجدد والمتجدد، ولعل أهم ما يميزها هو روحها الصوفي وهو درجتها المتقدمة في سلم العرفان الصوفي.

يقول الكاتب الاحتفالي، والذي قد يكون رضوان احدادو أو محمد الوادي أو محمد فراح أو عبد الرحمان الوادي أو محمد البلتولي أو محمد السلاوي رحمه الله،

بأنه لا يكتب وحده، وهو في هذا الواقع المركب لا يعيش وحده، وهو في هذه الحياة كائن حي يحيا الحياة، ويعرف جيدا بأن اللحظة التاريخية الحية تكتب معه، ويعرف أن المناخ الفكري العام يكتب معه، ويعرف أن طبيعة علاقته بذاته وبمحيطه وبشروطه الموضوعية تكتب معه، ويعرف أن حالته الوجدانية المتجددة تكتب معه، وبالتأكيد، فنحن الذين نكتب اليوم، غير أولئك الكتاب الذين كنا، في ذلك السياق الذي كان، فهذا الواقع قد تغير، وتجدد، ونحن أيضا تغيرنا وتجددنا، ولقد ذهبت كثير من الأصباغ، ولكن بقي الجوهر، ونحن اليوم نطل على هذا الواقع من زوايا أخرى مختلفة، ونحن بهذا أقرب إلى روح الواقع وإلى روح الوقائع وإلى روح التاريخ وإلى روح الحياة وروح الوجود، وفي بداية الطريق هذا الاحتفالي الطويل، تحدثنا يوما عن الواقعية الاحتفالية، وكان حديثنا عنها حديثا عاما، ولكننا اليوم نتحدث عن واقعية أخرى في الكتابة، والتي يمكن أن نسميها الواقعية الصوفية في الكتابة الاحتفالية، والتي نجد لها حضورا ظاهرا في هذه الاحتفالية المسرحية، بجزءيها، الأول والثاني. ونجد لها وجود في مسرحيات أخرى كثيرة.

ولأننا في هذه الكتابة، لا نكرر أنفسنا، فإننا نواصل فعل الكتابة، ولو شعرنا بأننا قد قلنا وكتبنا كل شيء، واننا قد ادركنا النموذج النهائي في الكتابة، لكنا قد قدمنا استقالتنا لسلطان الكتابة، وأخذنا تقاعدنا المبكر، واسترحنا وأرحنا.

وفي هذه الكتابة الجديدة تحضر اليوم مسرحيتان موضوعهما واحد، والذي هو السفر الوجودي وهو الطريق الوجودي، ويتعلق الأمر يتعلق بمسرحية (يا مسافر وحدك) لعبد الكريم برشيد والتي صدرت عن اديسوفت بالدار البيضاء، وكتب لها التقديم د.محمد الوادي، والتي قام باخراجها المخرج المسرحي الاحتفالي عبد المجيد فنيس، والثانية هي مسرحية (الطريق او تيرينا لم تمت) للكاتب المسرحي الاحتفالي رضوان احدادو، وفي كل الكتابات الاحتفالية يحضر الطريق، ويحضر القطار، وتحضر العربة، وتحضر السفينة، ويحضر الانتقال داخل المكان والزمان وخارجها أيضا.

هي كتابة أخرى إذن، كتابة اقترحتها شروط تاريخية أخرى، وهي مسرحية احتفالية تؤسس نفسها بشكل متجدد، وهي أساسا حياة وحيوية، وهي فعل حيوي تراجع به ومن خلاله هذه الاحتفالية نفسها، وذلك من أجل أن تبدع افكارا جديدة، من غير أن تتخلى عن الأفكار (القديمة) طبعا، خصوصا منها الأفكار المبدئية والمحورية والتي لا تشيخ ولا تموت، مثلها مثل الجدة تيرينا التي لم تمت.

الاحتفال بين حد الصناعة وحد التصنع

في هذه الكتابة الجديدة يحضر روح الواقع قبل قشوره، ويحضر محركه الخفي قبل محركاته البرانية الظاهرة، وتحضر فيه معالم الطريق قبل التأكيد على ملامح السائرين في هذا الطريق، وهذه المسرحية الاحتفالية، وكما هي الحياة عند ارسطو، هي كوميديا لمن يفكر، وهي تراجيديا لمن يشعر، وعندما نفكر، نشعر بكل تأكيد، ولكن بعقلانية، وندرك أن القادم أجمل، ونعرف إن كل نقمة قد يكون في طيها نعمة، وأن ما لا نعرفه أكثر وأكثر مما نعرفه، وفي المعنى نستحضر قوله تعالى (لكي لا تأسوا على ما فاتكم ولا تفرحوا بما أتاكم) لأن ما فاتنا ليس بالضرورة يدعو إلى الأسى، وان ما عندنا لا يمكن ان يدعو إلى الفرح، وهذا هو ما يجعل الكتابة الاحتفالية ليست كوميديا خاصة، وليست تراجيدا بشكل كلي، وفي كل شيء يوجد شيء يخالفه ويكمله، من حيث ندري أو لا ندري..

وهذه الكتابة الاحتفالية لها فلسفتها، ولها شريعتها، ولها منطقها الداخلي الخاص، وبالنسبة للاحتفالي فقد يحدث أن نضحك ضحكا كالبكاء، وأن نبكي بكاء ضاحكا، وقد يحدث أن نضحك اليوم ضحكا رماديا، وذلك خوفا مما قد يأتي به غدر الغد الآتي

والسفر والترحال لهما في الاحتفالية نموذجان اثنان، الأول هو السندباد في رحلاته البحرية والحلاج في رحلاته الوجدانية والروحية، ويظهر هذا بجلاء في مسرحية (سالف لونجة) فالأول له طريق معلوم في البحر، والثاني له طريق يمتد في المطلق من الزمان والمكان.

وبحسب الاحتفالي، فإن التعييد الاحتفالي الحقيقي لا يعني الضوضاء والصخب، ولا يعني الغناء والرقص بالضرورة، ولا يعني الأزياء والأقنعة والأصباغ الصارخة على الوجوه، وقد يكفي التعبير عنه بإيقاد شمعة فقط، أو بحركة بسيطة موقعة، أو بكلمات وعبارات لها روح ولها جرس موسيقي ولها أضواء وظلال ولها دلالة ومعنى.

وكما يقول العرب، فإن الزيادة في الشيء نقصان، وكل شيء يزيد عن حده ينقلب إلى ضده، وإقامة الاحتفال الكبير من أجل الفرح الصغير هو بلاغة زائدة لامعنى لها، والصناعة المسرحية عندما تبلغ مستوى التصنع، تفقد مبرر وجودها، وتصبح مجرد بريكولاج مسرحي.

وكثير من المخرجين يقيمون احتفالات باذخة لنصوص بمضامين فكرية فقيرة جدا، يقول د. يوسف الريحاني في التذييل الجميل الذي كتبه لهذه المسرحية الاحتفالية (إن الفهم الخاطئ والمغلوط للاحتفال، هو من عمق من هذا الضجيج والتشويش الذي بدأ يكتسح الخشبات اليوم، بحيث تحولت هذه الأخيرة إلى هجنة من الألوان المتنافرة وتخمة من التشكيلات الحركية التي لا تخدم قضية التمثيل الفني في المسرح، والمشكل أن كل ذلك يقترف باسم الاحتفالية).

وفي معنى المونودراما، والتي تمثلها اليوم مسرحية (الطريق) يقول الاحتفالي ما يلي:

هي (محاولة للقبض على روح المسرح، ومن خلال ذلك، البحث عن جوهر الحياة والأحياء، والبحث عن جوهر الحقيقة التي ضاعت في زحام هذه القرى وهذه المدن.

إن الأساس في المونودراما هو الحكي دائما، وهل الإنسان إلا هذا الجسد الحي الذي يحكي ويحاكي؟

والمونودراما هي البساطة، وهي الاختزال أيضا، وهي الثوابت التي لا يمكن أن تقفز عليها حركات التجديد والتجريب في كل تاريخ المسرح القديم والحديث).

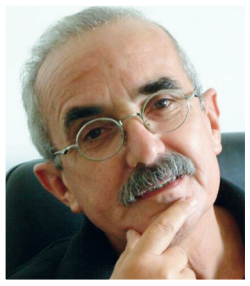
وبالنسبة للاحتفالي أيضا فإن (المونودراما هي درجة الصفر في سلم تاريخ المسرح الإنساني، والذي هو أساسا درجات بعضها فوق بعض، أو أدنى من بعض، أو أعلى من بعض، أو أعمق من بعض، والذي هو تجارب مرحلية صغرى داخل التجربة الإنسانية الكبرى) وهي فن وعلم وفكر البوح الصادق، وهي التمثيل الفني الذي يفضح التمثيل المجتمعي، وهي صرخة الفرد المنفي والمقصي في وجه العالم.

ويقول د.يوسف الريحاني أيضا (أن الاحتفالية لا تعني بالضرورة الإطناب، بقدر ما هي خبرة جماعية تنزع عن الوعي اغترابه، وهذا لا يمكن أن تحقق بالبهرجة الفارغة، لقد سبق لهانس غادامر أن أشار إلى أن «المناسبة الاحتفالية تكون دائما شيئا متساميا ينتشل المشاركين من وجودهم اليومي، ويسمو بهم إلى نوع من التشارك الملي، وبالتالي فان المناسبة الاحتفالية تمتلك نوعا من الزمانية الخاصة بها» وهذه الزمنية الخاصة هي التجلي الخالص للصورة المطلقة التي قوامها التكثيف والاختزال والحد الأدنى).

وهذه الكتابة الاحتفالية لا تكتب استجابة لرأي عام أو لذوق عام أو لموضة عابرة أو لحساسية ظرفية أو لسلطة سياسية متحكمة، وهي لا تغازل الواقع والوقائع، وهي تمشي في الأمام ولا تمشي في الخلف مع المتخلفين، ولهذا نجد الاحتفالي فيها يقول ما يلي:

اعمل عملا تافها، في موضوع تافه، وقدمه في زمن تافه، لجمهور تافه، في ظروف تاريخية تافهة وفي سياقات جمالية وأخلاقية تافهة وكن متأكدا بأن عملك التافه سيحقق النجاح المبهر والكبير والخطير.

L'auteur et ses doubles



إبراهيم الخطيب

عبد الفتاح كيليطو أو الدنو من بورخيس

شكل صدور كتاب «المؤلف ومضاعفوه» قبل حوالي أربعين سنة (1985) خطوة حاسمة في مسار عبد الفتاح كيليطو النقدي، وذلك بعد صدور كتابيه «الأدب والغرابة» (وهو بالعربية وطبع عدة مرات)، و«المقامات: المحكيات والسنن الثقافية لدى الهمذاني والحريري» (نشر بالفرنسية، وترجم إلى اللغة العربية، وكان تطويرا لدراسة نشرها المؤلف في مجلة **Studia Islamica** سنة 1976). فإذا كان الكتاب الأول مجموعة من الدراسات النظرية والنقدية تتخذ متنا لها الثقافة الأدبية العربية القديمة، والكتاب الثاني أطروحة متكاملة تؤسس تصورا جديدا لشكل المقامة، فإن «المؤلف ومضاعفوه» يجمع بين ميزتي الكتابين السابقين: إنه سلسلة مقالات**1**، لكنها تدور جميعها حول ظاهرة خاصة في الثقافة الكلاسيكية. إن حجم هذا الكتاب صغير (126 صفحة) شبيه بكتب بورخيس، إلا أنه يتألف من تسعة فصول، فضلا عن مدخل وخلاصة، وقد نشر ضمن سلسلة (**Poétique**)، التي تصدرها دار «سوي» للنشر، ويشرف عليها جيرار جنيت، وتزفيتان تودوروف، وهما من أبرز مؤسسي علم السرديات البنيوية.

لقد وضع المؤلف عنوانا فرعيا لكتابه هو (بحث في الثقافة العربية الكلاسيكية)، غير أن القارئ بإمكانه أن يقرأ الكتاب كرواية: ذلك أن الكاتب لا يجيد الحديث، فحسب، وإنما يستطيع أن يشد الانتباه إلى «متاهة» تحليله. ومن هذه الناحية، سيكون من الممكن تصنيف عبد الفتاح كيليطو ضمن من سماهم (تودوروف) بـ «النقاد - الكُتاب» أي ضمن أولئك الذين يغدو نقدهم «شكلا من الأدب» أو «الكتابة»**2**. ولقد تنبه عبد الكبير الخطيبي إلى هذه الخاصية عندما لاحظ، في مقدمته لكتاب «الأدب والغرابة»، بأن كيليطو «يقدم لنا متعة مزدوجة: متعة قراءة هؤلاء الكُتاب، ومتعة قراءته هو بصفته ناقدا أدبيا. إنها متعة يقظة وماكرة»**3**. بيد أن القارئ يكون مطالبا دائما بأن يضع قَدَرته على الاستيعاب محل شك: فوراء الخطاب الممتع، هناك معرفة عميقة، وإحاطة بالنصوص الكلاسيكية نادرة، وتقليب للأمر يتجاوز أحيانا حدود المتعارف.

يندرج الكتاب في إطار مشروع إقامة إنشائية تتعلق بالكتابة العربية الكلاسيكية. ونظرا لارتباط هذه الكتابة، بنيويا، بمرحلة التدوين، فإنها قد عكست ظواهر نشوئية ميزت هذه المرحلة، كما ميزت تاريخ الكتابة العربية برمته. ومن جملة هذه الظواهر: الانتحال، والوضع، ودور الرواية الشفوية في هذا السياق. يتعلق الأمر إذن بوضع «المؤلف» وعلاقته بالسرقات والسرقات الذاتية والمعارضة والمحاكاة – أي كل ما يمت بصلة إلى مسألة «امتلاك اسم الآخر»، وتغيير مواضع الكلام. ومعنى ذلك أن كتاب «المؤلف ومضاعفوه» لا يرمي إلى تأريخ الظواهر المذكورة، وإنما إلى مخاطبتها، والتأمل فيها، وتصنيفها، وتقليب وجوهها. وفيما يبدو، فإن هذا الموضوع قد أرّق عبد الفتاح كيليطو منذ ستينات القرن الماضي. ذلك أنه عندما كان تلميذا في السادسة من الثانوي، سأل أستاذ اللغة الفرنسية عن ضرورة وأهمية حفظ اسم «المؤلف». وبما أنه لم يعد يذكر الرد الطويل الذي رد به الأستاذ عليه، فإن الكاتب قرر، الآن، أن يجيب عن سؤاله القديم بنفسه، وهو أن الكلام يمكن أن يؤخذ ويمكن أن يعطى.

«إنه يمكن أن يؤخذ فقط، ويمكن أن يؤخذ من شخص آخر أو يعطى له. إننا نتحدث عن سرقة أدبية عندما يَنسب (س) إلى نفسه كلام (ص)، ونتحدث عن انتحال عندما يَنسب (س) كلام (ص) إلى (ش). فالانتحال عملية تَقلب العلاقة التي تشكل السرقة الأدبية: إذ يتم هنا إخفاء الآخر وراء الذات، أما هناك، فإننا نخفي الذات وراء الآخر» (ص11). ولتحليل مشخصات هذه الوضعية، التي تبدو سهلة للوهلة الأولى، أعاد كيليطو قراءة الأدب الجاهلي، وثقافة العصر الإسلامي (علم الحديث) والأدب العباسي (وخصوصا الجاحظ)، مقيما علاقة قوية بين أنساق وأوضاع كانت تقدّم إلينا في السابق مفككة ومتعارضة. ولعل من أهم ما يمكن استخلاصه من ذلك التحليل أن الكتابة العربية الكلاسيكية هي كتابة أنواع لا كتابة كُتاب. ومعنى ذلك أن الكاتب لا يشتهر إلا من خلال النوع الذي ينتج فيه، فإذا تجاوز «حدود النوع» نُسب كلامه إلى غيره، أو أصبح من حق الغير أن يدعيه لنفسه. بيد أن كتاب كيليطو ليس كتاب خلاصات بل كتاب «تسميات»: فهو يفتح آفاقا رحبة للتأمل بإطلاقه أسماء محدثة على ظواهر «تقليدية»، مدرجا هذه الأخيرة في سياق التفكير الحديث في الأدب. وعبر هذه العملية، بالغة التعقيد، يخرج الأدب الكلاسيكي العربي من عزلته الإقليمية ليدخل المجال النظري العام للكتابة.

تعتبر الكتابة «مكانا لتناسخ متواصل» (ص23)، أي أنها مضاعفة. (ألم يُعنون (بورخيس) مقالة له بـ «بورخيس وأنـا»**4**؟ حيث نظر إلى نفسه ككائن مضاعف). وأن نكتب معناه أن نتضاعف، ونضاعف. لقد لاحظت، في كتاب «المؤلف ومضاعفوه» إشارتين إلى خورخي لويس بورخيس إحداهما ظاهرة والأخرى ضمنية. أما الإشارة الظاهرة، فحينما يصف عبد الفتاح كيليطو، بصفة عابرة، نعتا بأنه «نعت بورخيسي». ونجد الإشارة الضمنية، في نهاية «خلاصة» الكتاب، حينما ينظر «التائه الليلي» إلى وجهه في الماء فلا يرى شيئا. والمعلوم أن قصة بورخيس «بحث ابن رشد»**5** تنتهي بابن رشد وهو ينظر إلى المرآة، لكنه لا يرى وجهه فيها. وحينما أمعنت التفكير في هذه التقاطعات، فوجئت بالاستنتاج الأول: أن موضوع الكتاب الذي بين أيدينا بورخيسي كله. ألم يكن «الانتحال» ونسبة النصوص لغير أصحابها مما يستحوذ على ممارسة هذا الكاتب؟ ألم يستشهد هو نفسه بعبارات ناسبا إياها لكتاب معروفين، مع أنه واضعها؟ ألم ينسب «نصوصا» معروفة لكتاب لم يوجدوا قط إلا على هوامش قصصه؟. بعد ذلك فوجئت بالاستنتاج الثاني: لقد كان بورخيس، أيضا، مولعا بالثقافة العربية الكلاسيكية ويتجلى هذا الولع في أن العديد من أبطال قصصه شخصيات عربية – إسلامية (ابن رشد، ابن خلكان، البخاري، المعتصم...) كما أن بعض موضوعات تلك القصص مستمد من محكيات أو تواريخ عربية معروفة (نذكر منها، على سبيل المثال، ألف ليلة وليلة). معنى ذلك كله أن كتاب «المؤلف ومضاعفوه» يسير فوق خطاب زلق: فهو بحث في الثقافة العربية الكلاسيكية، لكنه حديث خفي عن عالم بورخيس، أو هو بحث عن بورخيس، وتقنيات محكياته، من وراء قناع الثقافة العربية الكلاسيكية.

خورخي لويس بورخيس

في ختام قصته ذائعة الصيت (الدنو من المعتصم) يقول بورخيس: «... إنه من المفهوم أن يَشْرُف كتاب جديد باشتقاقه من كتاب قديم، وأنه لا أحد يفضل بأن يكون مدينا لمعاصريه بشيء»**6**.

هوامش:

1-لقد نشر بعدها في مجلة (**Poétique**) الفرنسية. وأذكر أن «خلاصة» الكتاب قرئت في ندوة حول «الازدواجية اللغوية» عقدت بالمدرسة العليا للأساتذة (جامعة محمد الخامس) بالرباط.

2-راجع الفصل الثالث من كتاب تودوروف: **Critique de la critique. Ed Seuil. Coll « Poétique »- Paris 1984**

3-عبد الفتاح كيليطو: «الأدب والغرابة». منشورات دار الطليعة / الشركة المغربية للناشرين المتحدين. بيروت (لبنان)، **1982**.

4-jorge Luis Borges : Labirinths (King Pinguin) 1964, p 282

5-jorge Luis Borges : « EL ALEPH », Emécé, 1957

6-انظر ترجمتي لقصص بورخيس في مجموعة (الدنو من المعتصم) الصادرة عن منشورات (نجمة) سنة 1992.