العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 54
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 2 نونبر 2023
الموافق 17 من ربيع الثاني 1445

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

بعيدا عن الإنسان الذي جعلتنا وحشيته هذه الأيام نشكّ في آدميتنا، أستحضر منحازا لعالم الحيوان، هذا المقال من كتابي «هزائمي المنتصرة» الصادر عن مؤسسة مقاربات بفاس عام 2019.

لِعالَمِ الحيوانات أَقْلِبُ القناة!

تعيشُ مقْدار ما تعيش ميِّتاً في هذه الحياة، وحتى لو كان وجودكَ كعدمكَ منَ الذين لا يفعلون شيئاً، يكفي أن تكتفي بالسَّمع والنظر، لتكتسب مع انصرام السنوات، خبرةً في اسْتقراء النُّفوس وفهْم الدَّوافع وحتى المَدافع، تلك التي تُحرِّك سُلوكيات بعض بَني وبنات البشر، وستزْداد في فهمك لهذه النَّزوعات النفسية عُمْقاً لن يُوصلك إلا للسَّطح، فما أكثر ما تختلط في شَعْر رأسك الأفكار بالقشور، وما ذلك إلا لأنك مَلَلْت المُشاهدة من مسافة تجعلك عُنصراً غير مُشارك في صراع كلاسيكي دائر منذ الأزل بين الخير والشر، ثم تُقرِّر فجْأةً أن تقلب مع المعْطف القناة للتَّفرُّج على عالم الحيوانات، صحيح أننا نستطيع بسُلوك الحيوانات على اختلاف أجناسها تفسير بعض السلوك البشري المُسْتشرس الذي حوَّل مجتمعاتنا إلى غابة مترامية في أطراف القَرَف، ولكنني لا أقلب القناة لعالم الحيوانات إلا لأجل المتعة، أو ربما لأشعر للحظة أنني أعيش ولو استيهاماً قريباً من طبيعة بعض الناس..!

أقْلب القناة إلى عالم الحيوانات، لأشاهد الأسد الذي نصَّبه المُتخيَّل الإنساني ملكاً على الغابة، ولكن بمعايير قد تكون غير مُنْصفة، فليس فروة أشبه بالتاج على الرأس، مع احترامي الكبير لجلجلة الزئير إذا أرسلت خَطابا قويا يهزُّ الأشجار، وقد لا أكتفي أحيانا بالمشاهدة، بل أسْتنجد بسعة الخيال لأنخرط بوجداني هاربا من الأسد مع الهاربين حيث ينتظرني حتْفي، كأنَ يمكن أن أتصوَّر نفسي فيلاً وأواجه الأسد برفْسة واحدة من قدمي الثقيلة أردِيه صريعا، ولكن أفضلني دائمًا مُصْطفاً إلى جانب كلّ الضِّعفاء دون أن أنوي الترشح للإنتخابات، وهل ثمة أجْمل من الرَّكض جزَعاً بعد شرْبة ماء صافية وهنيئة من الغدير قرنا لقرن بجوار إحدى الغزالات، لن يُحْزنني أنْ أقع فريسة بين أنياب الأسد، لأنّي أخضع لسلسلة غذائية مشروطة بمنطق الغابة غير المحكوم بعقل، والطبيعة لا تظلم أحداً فهي ليست مُجتمعاً بشريّاً سنَّ قوانين وشحذ سكاكينها بالمضاء الذي يُبرِّرُ ذبْحي، أو وفْق مصالح تجعل الأسد يأكل لحْمي نيِّئاً وهو مُرتاح الضمير!

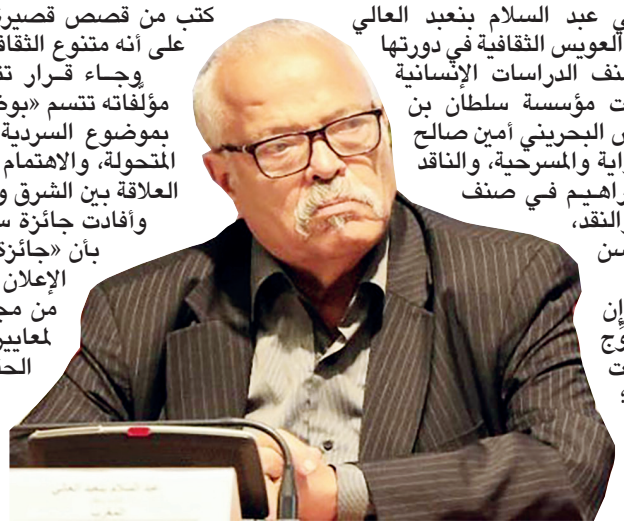
أقْلب القناة إلى عالم الحيوانات، ولأنّي لم أتعوَّد على المُشاهدة دون أن أعيش كل الأدْوار لدرجة الحُلول الوَبري طبْعاً وليس الصوفي، فلنْ يضيرني أن أكون حماراً وحشياً مُخططاً في فريق أو قطيع من لباس مُوحَّد، ستُعْجبني بلادتي التي اخْتلق وهْمَها البشر عن كل حمار، والحقيقة أننا لا نحْتاج رؤية أذنينَ طويلتين للاسْتدلال على بلادة بعض البشر، لنْ يضيرني أن أكون مع الكالئين وأكل العشب دون أن آكل الشعب فخير الله نابتٌ في حزامنا الأخضر على امتداد الطبيعة حتى أعالي الشجر، ولا أحد يُهدِّدُ بأن يَحْشر رأسي في علافة تجعل التفكير لا يتجاوز حدود البطن واحتياجاته بمقدار من الشعير، سأتزاوج بكل ما أوتيتُ من رغبة وأنتمْ أعْلم أنَّ رغبة الحمار مَهيبة في العرض والطول، وأغدو بَين الأتان سُلطان الحمير، سأنْجب من صُلْبي أسْراباً من الحُمُر الوحشيَّة ما عوض أنْ تنهق، تحْسب خطوطها مع انعكاس الشمس وهي تُعْلن النَّفير، جسوراً يمكن أن تتبيَّن من حوافرها الدقيقة رغم ما تثيره من غبار الطريق إلى المستقبل، والمحظوظ من أغرته بامتطائها فبلوغ المآرب بنجاحٍ اليوم لا يكون إلا على ظهور الحمير!

أقْلب القناة إلى عالم الحيوانات، فصغيرتي تُحبُّ برامجها أكثر من قنوات عربية أصبحت بشدَّة تعطشها لتغطية الحروب، مسرحاً لسفْك الدِّماء، صغيرتي تُصفق فرحاً حتى تُطيِّرني من مكاني حين ينتقل مُخْرج الوثائقي بكاميراه إلى مُجتمع القرود، ولا أعرف ما الذي يسْتثيره القرْد في خيالها بسُلوكياته الشاذة فهو معْفون يُقزِّزني، خصوصاً حين يُقرْفص ليسْتفْلي القمل من رأس صغيره توا إلى فمه، لذلك ربما ادَّعى داروين أنّ الإنسان كان في أصوله قرداً، وهو لا يريد بادِّعائه سوى الانتقام من ظلم وعُدْوان البشر، أعتقد أن صغيرتي تجده أقرب في هيئته من الإنسان وتتساءل في نفسها ناسية أنه مُجرَّد قرد، كيف لامْرِئ أن يتعايش مع كل هذه القذارات فاسداً في الأرض دون أن يطاله عقابٌ من أحد: إنه يقفز.. يقفز.. صاحتْ صغيرتي أكثر من مرة في طبْلة أذني كما لو وجدتْ جواباً عن السؤال الذي يُخالجها، أما أنا فاكتفيت بالابتسام مُحدِّثاً نفسي بما لا يعني أحداً، فالقرد قد يقْفز على الأشجار كما يقفز البعض هذه الأيام على كل القوانين، ولكنّه لن يستطيع القفز على قانون الطبيعة، خصوصاً حين يقع فريسة بين فكّيْ تِمْساح يلتهمه ويرثيه في نفس الآن بالدموع!

لعالم الحيوانات أقْلب القناة، فلا أجد مكرا في ذئاب البراري وهي تجتمع متآزرة في عشيرتها تعطي أبلغ الأمثلة عن التَّكافل الاجتماعي، كما تُعْطيه في الحُبِّ وهي تُمارس طقوسَها في الغَزَل بطريقة العُواء والنداء حين بزوغ القمر، ولن أبالغ إذا قلتُ إنَّ من اخْتلق قصَّة الناطور حارس حقل العنب الذي مكر به الثعلب، قد شوَّه سُمعة كل الحيوانات، وذلك شرٌّ ليس ببعيد عن مكر الإنسان، فلا وجود لملك في الغابة أو وزير أو مستشار أو قاضي أو وزير إعلام اختاروه من صنف الطيور هدهدا بعد أن أتى بالنبإ على غير ما هو عليه من سبأ، فقط نحن بمُخيِّلتنا المُسْتعْبدة وهي تبْتدع من يحْكمها، وزَّعنا على الحيوانات هذه الأدوار، بينما هي تحيا على طبيعتها بريئة من كل التفاوتات التي تنخر المجتمع الطبقي، للأسف حتى الحيوانات ونحن نثقل كاهلها بوظائف بشرية، لم ندعْها تعيش في طبيعتها بسلام !

محمد بشكار
bachkar_mohamed@yahoo.fr

تتويج المفكر المغربي عبد السلام بنعبد العالي بجائزة سلطان العويس



تُوج المفكر المغربي عبد السلام بنعبد العالي بجائزة سلطان بن علي العويس الثقافية في دورتها الثامنة عشرة، في صنف الدراسات الإنسانية والمستقبلية، كما أعلنت مؤسسة سلطان بن علي العويس فوز القاص البحريني أمين صالح في صنف القصة والرواية والمسرحية، والناقد العراقي عبد الله إبراهيم في صنف الدراسات الأدبية والنقد، والشاعر المصري حسن طلب في صنف الشعر.

وقالت الجائزة إن بنعبد العالي قد توّج بجائزة الدراسات الإنسانية والمستقبلية؛ لأنه «من رواد المدرسة التفكيكية في الثقافة العربية، وهو يرى في الأدب والكتابة والترجمة مداخل مهمة للفلسفة. وتتميّز أعماله بأسلوب سهل يقارب بين المتخصّص وغير المتخصّص».

كما ذكرت أن الشاعر حسن طلب قد فاز لأن اللجنة رأت «في تجربته فرادة وغزارة وتنوعًا، إضافة إلى وجود مشروع شعري متكامل ومتنام لديه يتسم بالتجريب ويمازج بين الشعرية والصوفية والرؤى الفلسفية».

وظفر القاص أمين صالح بجائزة القصة والرواية والمسرحية لـ«امتلاكه تجربة إبداعية مغايرة، تمثلت فيما كتب من قصص قصيرة ونصوص وأعمال أخرى تدل على أنه متنوع الثقافة متعدد الاهتمامات».

وجاء قرار تتويج عبد الله إبراهيم لكون مؤلفاته تتسم «بوضوح الرؤية المنهجية والانشغال بموضوع السردية العربية ومنجزاتها وسياقاتها المتحولة، والاهتمام بالقضايا الثقافية، وإعادة تأمل العلاقة بين الشرق والغرب.»

وأفادت جائزة سلطان بن علي العويس الثقافية بأن «جائزة الإنجاز الثقافي والعلمي سيتم الإعلان عنها لاحقاً، لكونها تمنح بقرار من مجلس أمناء الجائزة، ولا تخضع لمعايير التحكيم أسوة بالجوائز في الحقول الأخرى».

وبلغ عدد مرشّحي الدورة الثامنة عشرة 231 مرشح لجائزة الشعر، و490 في القصة والرواية والمسرحية، و290 في الدراسات الأدبية والنقد، و485 في الدراسات الإنسانية والمستقبلية، و270 في صنف الإنجاز الثقافي العلمي.

وتمنح جائزة سلطان بن علي العويس الثقافية «للمبدعين الذين يعكسون أصالة الفكر العربي، وطموحات الأمة العربية، وهي جائزة مستقلة ومحايدة لا يخضع منحها لأية تأثيرات أو ضغوطات، ولا تخضع في معايير منحها إلا إلى الجانب الإبداعي دون النظر إلى الاتجاهات السياسية أو المعتقدات الفكرية للمرشحين، كما لا تميز بين لون أو دين أو جنس».

فاطمة بوهراكة

موسوعة الشعر المغربي الفصيح 1953 – 2023

إصدار توثيقي جديد أطلقته أخيرا الأديبة المغربية فاطمة بوهراكة تحت عنوان: (موسوعة الشعر المغربي الفصيح 1953 – 2023 م : جذوة عطاء متجددة من ثورة الملك والشعب إلى عهد محمد السادس)، تضم هذه الموسوعة بين طياتها 350 شاعر وشاعرة من شعراء المملكة منذ خمسينيات القرن الماضي إلى يومنا هذا، موزعة كالتالي: 255 شاعر، 95 شاعرة.

الأحياء منهم: 284 ، و 66 من الأموات. وقد جاءت الموسوعة في جزءين ، وتضم 1778 صفحة، من الحجم الكبير.

وقد صرحت بوهراكة لصحيفة العلم قائلة : (إن التوثيق الشعري له أهمية قصوى في الحفاظ على الذاكرة والموروث الشعري العربي بشكل عام والمغربي بشكل خاص ، و هذه الموسوعة تعتبر أول منجز توثيقي للشعر المغربي بلغة الضاد بعد استقلال الوطن ليشكل بذلك مكتسبا مهما يضاهى به أمام بقية الدول خاصة المشرق العربي الذي عرف التوثيق منذ حقب غابرة فدون لشعرائه وكرس اسماهم بالمشرق والمغرب على حد سواء ، واليوم يمكننا من خلال هذه الموسوعة أن نقدم تعريفا واضحا لشعراء الوطن ونعرف بهم داخل وخارج المملكة خلال السبعين عاما مضت)

تجدر الإشارة إلى أن الأديبة والباحثة المغربية فاطمة بوهراكة قدمت للساحة الثقافية العربية العديد من الكتب التوثيقية في مجال الشعر العربي المعاصر نذكر :

كتاب (الموسوعة الكبرى للشعراء العرب1956-2006) التي انطلق العمل عليها بتاريخ 1 يوليوز2007 وتم إصدارها كمجلد شمل 2000 شاعر و شاعرة عام 2016 م .

كتاب 100 شاعرة من العالم العربي / قصائد تنثر الحب والسلام 2000/1950 صدر عام 2017 م بأربع لغات هي : العربية , الفرنسية (ترجمة الأستاذة فاطمة الزهراء العلوي) الإنجليزية (ترجمة الدكتورة سعاد السلاوي) الإسبانية (ترجمة الأستاذة ميساء بونو).

كتاب(77 شاعرا وشاعرة من المحيط إلى الخليج (2007 /2017).

كتاب (شعراء سياسيون من المغرب (2014/1944م).

كتاب (موسوعة الشعر السوداني الفصيح (2019/1919 م) .

كتاب (50 عاما من الشعر العماني الفصيح في ظل السلطان قابوس (2020/1970م) .

كتاب (موسوعة الشعر النسائي العربي المعاصر (1950م /2020) يضم 1011 شاعرة .

كتاب (الرائدات في طباعة أول ديوان شعري نسائي عربي فصيح (2011/1867م)

كتاب (50 شاعرا وشاعرة من دولة الإمارات العربية المتحدة (2021-1971م).

كتاب (موسوعة الشعر العراقي الفصيح (2022/1932م) في ثلاثة أجزاء .

خط الزناتي

شعيب حليفي

عمل روائي جديد صدر أخيرا للكاتب والروائي المغربي شعيب حليفي، وقد اختار له عنوان «خط الزناتي».

تحكي الرواية الموزعة على عشرة فصول، عن يوم واحد من حياة موسى الزناتي وباقي الشخصيات التي ينبه المؤلف في الصفحات الأولى للعمل إلى أن ‹›الأحداث بكل تفاصيلها.. حقائق وقعت بالفعل. ويشهد .. أنه نقل كل ما جرى بأقصى ما يمكن من الأمانة والمسؤولية، وحينما أطلع كائنات هذه الرواية على ما كتبه.. أذهلهم لمعان التطابق، فقرروا الخروج من الواقع، بشكل جماعي، والهروب إلى الرواية لمواصلة العيش فيها''.

وبحسب ورقة تقديمية للرواية، فإن هذا العمل «ينهض على ذاكرة مركزية بوصفها إرثا جريحا تحكي عن حياة يوم واحد، من أيام الحصاد، نهارا وليلا، يحضرهما موسى الزناتي الذي أقنع نفسه أنه سليل الشيخ الزناتي (من مغرب القرن الثالث عشر الميلادي) صاحب كتاب الرمل والخط الزناتي، فخاض مغامرة ملامسة الغيوب مع كائنات مفارقة وإشكالية، فقدت حاضرها المعلوم أو كادت، وتتطلع للقبض على المجهول».

وتسرد الرواية، في فصول النهار، الحياة تحت الشمس وما يجري، بعيدا عن عالم المدن، من تفاصيل لا تقصي تفاعل الشخصيات مع الحيوانات والطيور والحشرات والطبيعة. أما الجزء الثاني، والذي تجري فصوله بالليل، فيروي لوحة من البهجة المنسية في حياة موسى الزناتي وباقي أصدقائه احتفالا بنهاية موسم الحصاد.

وانطلاقا من ذاكرة وفضاء اليوم الواحد، يضيف المصدر ذاته، تولد عوالم متعددة من الخيال الجذري نهرا تسبح فيه كافة كائنات الرواية ومنه ترتوي.

يشار إلى أن شعيب أستاذ جامعي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ببنمسيك بالدار البيضاء. وصدرت له عدة روايات منها منها «مساء الشوق»(1992)، و»زمن الشاوية» (1994)، و»رائحة الجنة» (1996). و»مجازفات البيزنطي» (2006)، و»أنا أيضا» (2009)، و»لا أحد يستطيع القفز فوق ظله» (2010)، و»كتاب الأيام – أسفار لا تخشى الخيال» (2012). وفاز حليفي بجائزة المغرب الكتاب في صنف السرد سنة 2020 عن عمل «لا تنس ما تقول».

وإلى جانب أعماله الروائية، صدرت لحليفي في النقد «شعرية الرواية الفانتاستيكية» (1997)، و»الرحلة في الأدب العربي: التجنس، اليات الكتابة، خطاب المتخيل» (2002)، و»هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل» (2004)، و»مرايا التأويل: تفكير في كيفيات تجاور الضوء والعتمة» (2009).

الشطح وُ جناية تسمية

حنان حيون

أودّ أن أطرح، في هذه المقالة، تساؤلا قد يبدو «ساذجا» ولكنّه يشغلني منذ تعرّفت على نماذج من النثر الصوفي ولاسيّما عبارات أبي يزيد البسطامي المتوفي سنة **261** هـ. أصوغ هذا التساؤل على النحو التالي: ألا يمكن اعتبار اختيار اصطلاح «الشطح» كصفة لأقوال ونصوص المتصوّفة جنى، بصورة ما، على هذه الكتابات الجريئة فكرا وأدبا؟ ألا يكون المتصوّفة استحسنوه لأنّه يدرأ عنهم المخاطر ما دامت أقوالهم المستغربة متمخّضة عن أحوال وجد غير عادية لا تتعرّض للإدانة؟ لكن ليس كلّ اصطلاح فكري أو أدبي أو فلسفي يتّمّ اختراعه من أجل تسويغ ظاهرة ما يكون لها ملائما، قد يمثّل، على النقيض، عامل تحجيم لقيمتها أوعامل حيطة من خطابها، فيدفعها إلى الهامش أو إلى النسيان. ثمّ ألا يكون اصطلاح «الشطح» من جهة أخرى قد أرضى خصوم المتصوّفة إذ وجدوا فيه مبرّرا، في أحيان كثيرة، لغضّ الطرف عن تصوّراتهم «المتشككة» في ثوابت الدين، والكف عن معاقبتهم؟ وفي هذه الحالة أيضا يكون هذا الاختيار يمثّل جناية لأنّه يظهر ما يقوله المتصوّفة، وهو على قدر كبير من التنظيم الفكري والأدبي، في شكل «هذر» و»وسوسات». هناك ارتياب من الطرفين تخفى وراء اصطناع لفظة الشطح.

الآن آتي إلى توضيح الحوافز التي أفضت بي إلى طرح التساؤل السّابق.

فيما يتّصل بكلمة «شطح»، لا نجد لها ذكرا في معجم «لسان العرب» على سبيل المثال. على ما يدلّ هذا الغياب؟ يدلّ على عدم انغراس هذه الكلمة في تربة الثقافة العربية، وهي، لذلك، ليست من صميم نسقنا المعجمي والفكري، ومن ثمّ ليس في مقدورها أن تتحوّل إلى اصطلاح يسمّي كتابة متميّزة هي بواكير النثر الصوفي. نقرا في بعض المصادر ربط لفظة «الشطح» بلفظة «الحركة» أو تشبيها لها بفيضان ماء النهر على ضفتيه تصويرا لحالة الوجد عند الصوفي وما يصدر عنه من أقوال في هذا المقام، لكنّ هذه الوضعية النفسانية جزئية ومؤقتة، ولا تتمّ إلاّ في خلوة وانفراد، فكيف تصير سمة عامّة دالة على نمط من الكتابة؟ أمّا إذا كان المقصود بالشطح هو الكلام الذي فيه بعد عن الدّلالة، فثمّة في معاجم اللغة ألفاظ تفيد هذا المعنى إفادة واضحة كلفظ الانزياح مثلا.

إذا تتبّعنا أحوال الصوفي في الشطح من غلبة الوجد والمناجاة والغيبة عن الذات، فإنّ هذه التجربة الروحية تطابق إلى حدّ كبير تجربة وجدانية أخرى هي تجربة شعراء الغزل العذري. تكاد تكون العلاقة بين الشاعر ومحبوبته هي نفسها العلاقة بين الصوفي وخالقه؛ علاقة عشق مطلق إلى حدّ الجنون عند قيس وحدّ الحلول عند الحلاج. كان عند الصوفية من الشعراء شعر يسمّى «الغزل الالهي». ليت هذا الغزل شمل أيضا ما كتبوه من شذرات نثرية ! التجربتان الغزلية والصوفية متقاربتان ومترابطتان بشكل يدعو إلى السؤال: لماذا لم يُقل للشاعر إنّه يشطح، وهو الذي كان شديد الحركة، هائما على وجهه، يدور حول دار محبوبته مناجيا وغائبا عن ذاته؟

إنّ من اختار الشطح كتوصيف لكلام المتصوفة الأوائل سعى أن يسوّغ معانيه «المستغربة» وهي معان نجد حضورا لها في قصص الخوارق والأساطير، أو «المستنكرة» ولها في قصص المجّان أثرا، وابتغى إيضاح ازدواجية دلالته بين ظاهر وباطن وهو ما نلمسه في عدد من آيات القرآن الكريم، أو إبراز ثنائياته الضديّة وهو ما نطالعه في أدب الجاحظ مثلا. هذه خاصيات أيّ نص أدبي رفيع؛ وميزة ما يتلفّظ به المتصوّفة هو اندراجه في مجال الإلهيات، وهو مجال بالغ الصّعوبة والخطورة لقداسته.

تبقى الإشارة إلى ميدان برع فيه المتصوّفة بشكل كبير وهو الشكل التعبيري عن مضامين تصوراتهم، وهم ، في هذا الجانب، تعمّقوا وجدّدوا، أقصد أنّهم نهلوا من خيال خلاق مبتكر، وتوسّعوا في الرّمز والمجاز بصورة مدهشة، واستثمروا التشبيه والاستعارة بشكل يتجاوز ما اتّفق عليه البلاغيون من معايير ما يعتبرونه مقبولا لدى المتلقي (في التشبيه غاب وجه الشبه وفي الاستعارة انمحت القرينة)، كما وظّفوا أساليب البديع من طباق وجناس وسجع، وفي هذه الأساليب تفنّنوا، ولكنّهم مع ذلك، لم يفارقوا، من الناحية التعبيرية الفنية، النص الأدبي الرّفيع، شعرا ونثرا، كما عرفته الثقافة العربية الإسلامية القديمة.

إنّ وسم نصوص بعض المتصوّفة الأوائل بالشطح قد يكون حجب ما تتميّز به من جرأة وجدّة في الفكر وفي اللغة، وأشاع عنها صورة صدورها عن الصوفي الغائب عن الشعور، الهائم في حالة سكر لا يعي منطق قوله. وقد تكون هذه الصورة أيضا يسّرت لخصومهم نعتهم بالضلالة والبدعة والدروشة، وساهمت، بشكل ما، في الجناية على أدبهم بأن وسّعت الهوّة بينهم وبين مخاطَبيهم ما دامت غاية كلّ الخطاب هو الوصول إلى المتلقّي والتأثير فيه ذهنيا وجدانيا. لكن أكبر أثر لهذه التسمية هو هذا التهميش الذي طال النثر الصوفي. تقول الباحثة السورية وضحى يونس في كتابها «القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري» (منشورات اتحاد كتاب العرب، **2006**):»إنّ حظ النثر الصوفي من النقد كان معدوما لأنّه هُمّش ولم يُعر الاهتمام (...) أهمل النقد روح الأدب التي تسري في نصوص النثر الصوفي على الرغم من ظهوره المبكر.» (ص**8**). من المؤكد أنّ لهذا الإقصاء دوافع سياسية (واقعة مقتل الحلاج على سبيل المثال)، لكننّا نرجّح أن تكون هذه التسمية «الشطحات» وما أشيع حولها من أحوال وأوصاف سببا آخر في الإعراض عن هذه النصوص مثلما حدث مع حكايات «ألف ليلة وليلة» التي أشيع أنّ من قرأ جميع قصصها عرّض نفسه للموت، أو ما أشيع عن كتاب أبي حيان التوحيدي «مثالب الوزيرين» أنّ من طالعه أصيب بمكروه، ونحن نعرف أنّ حكايات الليالي ظلّت منسية حتى ترجمها أنطوان غالان في القرن السابع عشر، وأنّ كتاب التوحيدي لم يحظ باهتمام كبير مثل الإمتاع والمؤانسة» مثلا. إنّنا نلاحظ كذلك أنّ «الشطحات» ظلّت، إلى اليوم، محلّ ارتياب ونفور ليس بسبب محتواها فقط، وإنما بسبب ما تشيعه التسمية من إيحاءات ومضمرات تكون مدعاة لعدم الاقتراب منها، فزكي مبارك وشوقي ضيف، وقد ألّفا في النثر القديم، لم يعيرا النثر الصوفي سطرا واحدا ! حسب ما أشارت إليه الباحثة السورية.

بقي أن نطرح هذا السؤال: هل «الشطحات» نوع نثري حتى يكون له اسم يُعرف به؟ إنّ الأنواع هي من تملك تسميات متعلّقة بخصائصها ومميّزاتها.

هذه عناصر ما أفترضه جناية تسمية نصوص المتصوّفة الأوائل بالشطحات.

سأعرض الآن إلى ما أعتبره إثباتا آخر يظهر أنّ وصف «الشطح» لم يكن مفيدا لنصوص المتصوّفة، وإنّما حجب، إلى حدّ ما، قيمتها المعرفية والأدبية.

في كتاب «أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة، تحقيق قاسم محمد عباس، دار المدى **2006**) أورد المؤلّف، في القسم المخصّص للشطحات، هذه الشذرات التي تتعلّق جميعُها بشعيرة الحجّ.

نستعرضها ثمّ نعلّق عليها :

1 ـ «حججتُ أوّل حجّة فرأيتُ البيت، وحججت الثانية فرأيتُ صاحبه ولم أر البيت، وحججتُ ثالثا فلم أر البيت ولا صاحبه»؛

2 ـ «خرجتُ إلى الحجّ فاستقبلني رجل في بعض المتاهات فقال: يا أبا يزيد إلى أين؟ فقلت إلى الحجّ، فقال: كم معك من الدّراهم؟ فقلت: معي مئتا درهم، فقال: طُف حولي سبع مرّات وناولني المئتي درهم فإنّ لي عيالا، فطفتُ حوله وناولته المائتي درهم.»؛

3 ـ «خرجتُ إلى الحجّ فرأيتُ في الطّريق أسود فقال لي: يا أبا يزيد إلى أين؟ فقلت إلى مكة، فقال: الذي تطلبه تركته ببسطام وأنت لا تدري، تطلبه وهو أقرب إليك من حبل الوريد.»؛

4 ـ «المؤمن الجيّد الذي تأتي مكة وتطوف حوله وترجعُ ولا يُشعرُ به، حتى كأنّه أخذ.»؛

5 ـ «كنتُ أطوف حول البيت وأطلبه، فلمّا وصلتُ إليه رأيتُ البيت يطوف حولي».

تندرج هذه الشذرات ضمن الشطح الذي يوصف بأنّه لغة رمزية تتضمّن معنى باطنا يستره اللفظ (هذا هو جوهر الأدب على وجه العموم)، لكن بإمعان النظر فيها، نجد أنها، وقد قيلت في أوقات متباينة، تكاد تنطق بنفس المعنى أي أنّ البسطامي، من خلالها، يعبّر عن موقف واضح من شعيرة الحجّ ويعلن قدرا من عدم اليقين؛ فهي إذن ليست فيضا وكشفا ! ثمّ إنّها تشتمل على خطاب مزدوج: خطاب نقدي (التصدّق بالمال على الفقير أولى من صرفه في الحج)، وخطاب رمزي (الله تعالى موجود فيك وفي بيتك وأنت تطلبه في بيت آخر)، وكذلك معجم هذه الشذرات جاء متناسقا (الحج، البيت، الطواف...)، فضلا عن توظيف البسطامي للحكاية وما تنطوي عليه من مَثَل وحكمة.

كلّ هذه العناصر تشي بأنّ المتصوّف لم يكن في حالة غيبوبة روحانية، وإنّما كان يؤلف نصّا بأدوات التأليف التي تخوّلها له ثقافته الدينية والأدبية.

تمظهرات التمسرح في التجربة الشعرية لمليكة العاصمي

د. محمد فراح

تعتبر الشاعرة مليكة العاصمي شاعرة رائدة في التجربة الشعرية المغربية الحديثة والمعاصرة، فبفضل موهبتها وإمكاناتها الفنية والثقافية تمكنت من إغناء التجربة الشعرية المغربية خصوصا والتجربة الشعرية العربية عموما بمجموعة من المقومات الإبداعية والآليات الفنية والجمالية، وساهمت في تجديدها وبلورتها من خلال فعل التجريب الشعري الذي وسم قصائدها بحداثة شعرية، كان لها الأثر والوقع المتميز على القارئ/ المتلقي العربي.

إن المتأمل في التجربة الشعرية لمليكة العاصمي، يلاحظ أنها من الشاعرات العربيات الأوليات اللواتي كن يؤمن بأهمية الانفتاح على الأجناس الأدبية، و استثمار بعض عناصر الفنون الأخرى لتطوير تجربتها الشعرية، و تحقيق حداثتها و إكسابها لفرادتها و لخصوصيتها الشعرية المتميزة، هذا فضلا عن استحداث إمكانات تعبيرية للكشف عن مظاهرة الصراع مع الذات و الحياة و العوالم المحيطة بكل تناقضاتها، و لإبراز مظاهر انفتاح الشعر على غيره من الأنواع الفنية، يرى الناقد محمد مفتاح أن الشعر مسرح إذا حضر المتلقي و عايش الشاعر المنشد، و هو شريط إذا شاهده المتلقي و لم يحضر الحفل، و هو موسيقى غنائية أمام جمهور متحمس، و الشعر أيضا هو تشكيل ورسم و هندسة و نحت، حينما يكون مسطورا على صفحة أو منفوشا على بناء أو مرقوما على الثياب و الأنسجة.

لم يعد التمسرح خاصية تخص الخطاب المسرحي و حده، لأننا نجد له تمظهرات متعددة ومختلفة في مجموعة من الخطابات الاجتماعية و السياسية و الأدبية و الفنية، لذلك لا غرابة أن نجد له بعض التجليات في الخطاب الشعري نظرا للوشائج الوثيقة بين الشعر و الدراما، خصوصا و أن الشعر يعد من المجالات التعبيرية القريبة من روح المسرح، و في هذا السياق يرى حسن يوسفي أن التمسرح هو تلك الحلول الشعرية التي تتوسط الأمكنة و الزوايا و الأشكال، و تزحمنا بالصور، إنه جوهر الحياة و مظهرها في الوقت ذاته، و هو أسلوبنا في الاكتشاف و لاستعراض و التعرف، و من ثمة فإن التواشج و التماهي و التحاور بين الشعر والمسرح هو دليل قاطع على هجنة الأجناس الأدبية و الفنية، لأنه لا يوجد جنس أدبي أو فني خالص، و لا يعني هذا أن هناك تشابها في السمات بين الشعر و المسرح، لأنهما و إن تداخلا في بعض الخصائص، يحتفظ كل منهما بطبيعته النوعية، فإذا كان الشعر يتصف بالتكثيف و الإيحاء و المجاز، فإن المسرح يتميز بالحكي و السهولة و الوضوح، لكن ذلك لا يحول دون رغبتها في البوح و التغيير و إعادة صياغة العالم.

وعلى غرار شعراء الحداثة عمدت الشاعرة المغربية مليكة العاصمي إلى استكشاف أساليب و تقنيات فنية وجمالية جديدة، وإلى توظيفها في نصوصها الشعرية للتعبير عن آمالها وأحلامها وآلامها تجاه العديد من القضايا الإنسانية المحلية أو العربية أو العالمية و من هذه الأساليب و التقنيات تجدر الإشارة إلى التمسرح الذي يضفي على القصيدة مسحة درامية من خلال استخدام بعض التشكيلات و المقومات الدرامية التي مكنت الشاعرة من تجسيد مجموعة من المواقف الذاتية و الجماعية بشكل إبداعي جميل، و لذلك فإن استخدام العناصر الدرامية في الخطاب الشعري لمليكة العاصمي يعد وسيلة من الوسائل التعبيرية التي أكسبت الشاعرة قدرة فائقة على تصوير التجارب الحياتية للإنسان بأشكالها المركبة و بأبعادها المتعددة و المتنوعة، و يتجلى ذلك بشكل واضح في استخدامها للحوار الدرامي بنوعيه الديالوج و المونولوج و لتقنيات السرد و الوصف و الحكي، و للتشخيص و الصراع و المزج بين الواقعي و الأسطوري و غيرها من الأساليب الدرامية التي تعكس مظاهر التفاعل بين الخطاب الشعري و الخطاب المسرحي، لذلك يمكن القول إنه من مظاهر التجديد الحداثي التي تميزت بها التجربة الشعرية لمليكة العاصمي، أنها استطاعت في مجموعة من دواوينها أن تنتقل من الخاصية الغنائية إلى الخاصية الدرامية، حيث نجدها في العديد من قصائدها تقوم بتوظيف بعض العناصر الدرامية التي أسعفتها في التعبير عن مشكلات الحياة و عن هموم الذات الشاعرة و انفعالاتها التي انعكست بشكل واضح على مستويات التشخيص و الحوار و الصراع و الحكي و السرد و الوصف، و غيرها من العناصر الدرامية و بذلك تمكنت الشاعرة مليكة العاصمي في تجربتها الشعرية من المزج بين الغنائية و الدرامية، بشكل لا يلغي أحدهما الآخر، إذ نجدها تتغنى بآلام الذات الشاعرة و أحزانها و همومها، و تعبر في الآن ذاته عن مواقفها من الحياة و من قضاياها الوجودية في قوالب فنية جديدة موحية ومؤثرة، تجمع بين الأفكار والمشاعر التي تتقابل وتنمو و تتحرك لتجسد إبداعا شعريا صادقا، ترتقي به إلى المستوى الفني الدرامي الأصيل.

لقد توسلت الشاعرة مليكة العاصمي في العديد من قصائدها الشعرية بتقنية السرد/ الحكي، حيث تمكنت بموجبها من تقديم أحداث ومواقف و شخصيات حبلى بالمعاني و الدلالات التي أحدثت فوارق فكرية و جمالية لدى القارئ المتلقي، و من المقاطع الشعرية التي تحولت إلى مشاهد تعبيرية مسرحية تجدر الإشارة إلى ما يلي:

الحيوان من فصيلة الحمير
يجلس في الأريكة الكبرى
لكي يحاضر الرعاع
و ينهق الشعارات الكبار
الداء ينتشر
داء التحامر
ينفث المريض في النهيق
أعراضه: أن يتبلد الإحساس
ثم تموت النظرة الحنونه
و تستطيل الآذان
و ينبث الشعر على الجلود
ثم يصير الشخص من فصيلة الحمير ، يليق الركوب
يحمل أثقال السادة و الكبار
يظل خانعا ، و ظهره مطية للآخرين
(كتاب خارج أسوار العالم- ص 04-14)

وفي السياق ذاته تجدر الإشارة إلى أن الشاعرة مليكة العاصمي كثيرا ما تعمد إلى رفد تقنية السرد/ الحكي بملامح عجائبية كما يتبين مما يلي:

يخرج غول أشقر
ترمي أعينه المائة الشرر الأحمر
ذو أسنان تقلب صلب الأرض
و تخرج جوف الهضبات
و قلب الكرة الساكن
قلب الكرة الساخن
يجلب مصارينه ملح الأرض من الجب
و يرهن سبع عفاريت
بسوالفه السبعة
و رؤسا سبعا
يقبضن شياطينا سبعا
من قلب الغيم»
(أشياء تراودها- ص: 56-66)

وإلى جانب تقنية السرد/ الحكي، عمدت الشاعرة مليكة العاصمي إلى توظيف تقنية درامية أخرى هي التشخيص، لأنها تدرك أن الشخصية هي الذات/ الأنا أو الذات/ الآخر التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال تناغم مع ذاكرة القارئ/ المتلقي، و الارتباط بلا شعوره بموجب الحمولات الإيديولوجية و الثقافية و الرمزية لهذه الشخصية، و لعل ذلك هو ما وسم شخصيات شخوصها الشعرية بالعمق الدرامي سواء كانت هذه الشخصيات شخصيات حقيقية أو معنوية، متخيلة كما يتبين من تشخيصها للوطن الذي أنزلته منزلة الإنسان المتلقي:

في نظراتك يزدهر البرتقال
و منك تضيء الحقول
و تورق
بسمتها

تتبدى زمردة
متأنقة
و يصير المدى زمنا للتواصل
و اللهو»
(تصبح فرسا: ص-74)

أو من تشخيصها للنور، كما يتبين من المقطع الشعري التالي:

يطل القهر القاتم
من عينيك
يفز القهر الغاشم
من عينيك
و أنت تضيء بشمعتك الوقادة
أطراف الليل
المتحكم فيك (دماء الشمس: ص-51-61)

كما اعتمدت الشاعرة مليكة العاصمي على اللغة الدرامية التي تقوم على أساس الحوار بنوعيه، و تخضع لتقنيات خاصة تناسب الشخصيات و تتلاءم مع مواقفها بشكل يضفي على النص الشعري مسحة درامية تخلصه من الواقعية المبتذلة، و تساهم في خلق نوع من التواصل بين الدوات الفاعلة في النص الشعري من جهة، و بينها و بين المتلقي/ القارئ من جهة أخرى ، و من أمثلة ذلك تجدر الإشارة إلى الحوار الداخلي أو المونولوج الذي تبوح فيه الشاعرة بمعاناتها، كما يتبين مما يلي:

غيرت اسمي منذ حين
حينما العواصف
تقذف الأغصان للأغصان

سميت نفسي كالمياه تنظف الأغصان والشجر
وتكنس الأدران في القلوب والثياب
والحجر
قررت أن أدعى
«مطر»
ماذا ملكت سوى عذابي
ماذا ملكت سوى اغتراب بين أحبابي
و أصحابي
أنا ما ملكت....
ولن أكون مليكة...
إسمي مطر ....(كتاب خارج أسوار العالم : ص85)

و في سياق الحديث عن اللغة الشعرية، تجدر الإشارة إلى اهتمام الشاعرة ببعض الأساليب الإنشائية كالاستفهام و الأمر و النداء في بناء حواراتها، و شحنها بمقصديات يتطلبها المقام و السياق الدرامي، و طبيعة ملفوظ الشخصية، و وظيفته في مد جسور التواصل بين الدوات الفاعلة في النص الشعري، و بين هذا النص و القارئ/المتلقي، كما يتبين من المقاطع الشعرية التالية التي وظفت فيها الشاعرة الاستفهام/ التساؤل الإنكاري و الأمر والنداء على التوالي:

«هل مر الزلزال هنا

هل الأرض مادت

والأبراج
وهذي المدائن
هل طمرت
والصحائف
واللوح

والقلم الرطب
هل جرف السيل حبره
هل حل وقت القيامة من قبل موعده
فطوى العمر»
(الأعمال الشعرية الكاملة)
« عالج الموت
أيها الغريب
جرعة ، جرعة ، تتحجر في الحلق ،
حجرا ، حجرا
لا عليك
أيهذا الغريب
لتدع خلف ظهرك ما يقضم الزمن الوحش
عد للقيامة
هناك بقايا الدمار
التقطها
و رمم بها ما تبقى من النكبة الدارسة
و أخرج بقاياك»
(الأعمال الشعرية الكاملة)
« ياصحبتي
الأرض اعتمت
تكدس الليل بغرفة الضياء
لا تعجبوا
غرفة أعيني سوداء
فكيف أبصر النهار»
(أصوات حنجرة ميتة- ص: 07-17)

و من التقنيات الدرامية التي تحضر في مجموعة من القصائد الشعرية لمليكة العاصمي تقنية الاسترجاع، حيث نجدها تقوم من حين لآخر بتوظيف ذاكرتها لاسترجاع أحداث سابقة أو استدعاء أمكنة أو أزمنة أو أشخاص من الماضي، مما أضفى على هذه القصائد معاني و دلالات عميقة ساهمت في إبداعية تجربتها الشعرية و إغنائها بأدوات حداثية جديدة ومتجددة ، كما يتبين من المقطع الشعري التالي الذي تسترجع فيه الشاعرة لحظات ذكرياتها الأليمة:

قتامتي اكتسبتها من الحياة القاتمة
من جوع جارتي ، تعيش بالغصص
من الصغار البؤساء ، يقتاتون بالمخاط
قتامتي
من دكنة الحياة في كهوف الفقراء
في بلدتي
من أدمع الأرملة التي بلا قمح و لا طاحون
من أعين غائرة ثقيلة الجفون
من الوجوه الشاحبة
كأنها وجوه مصدورين ينفثون روحهم
مع النفس
من جهل بلدتي كيف تقود طفلها التعس(كتاب خارج أسوار العالم: ص-84-94).

وفي السياق ذاته تجدر الإشارة إلى أن الشاعرة مليكة العاصمي قد استثمرت عنصرا من العناصر الدرامية و هو الصراع الذي يعتبر من المقومات الأساسية المحققة للتمسرح، حيث تمكنت بفضل هذا العنصر من تزويد قصائدها الشعرية بالحركية و الدينامية التي تساهم في تطوير الحكي، و في إبراز طبيعة الانفعالات و المشاعر، سواء لدى الذات الشاعرة أو لدى الذوات الأخرى المتفاعلة معها، هذا فضلا عن التعبير العميق عن أبعادها الإنسانية التي تشحن

هذه الذوات بشحنات درامية متميزة، كما يتبين من المقطع الشعري التالي الذي يجسد مظاهر الصراع النفسي لدى الذات الشاعرة:

كيف أقاوم هذا المساء
حنيني لريم
و غسان
كيف أعالج
شوق عبير
و أنغام
هدي الرياح معذبة
كتباريح روحي (أشياء تراودها ، ص: 08-18)

نستنتج مما سبق أن خاصية التمسرح قد أصبحت آلية من الآليات الإبداعية المعتمدة لدى الشاعرة مليكة العاصمي التي اتخذت منها وسيلة فنية و جمالية للحوار مع الذات و مع الآخر من جهة، و لإعادة بنينة القصيدة الشعرية من جهة أخرى، من خلال التوسل بالحكي والوصف والتشخيص والحوار و غيرها من العناصر الدرامية التي مكنتها من صياغة أشكال شعرية منفتحة و متحررة، ومتفاعلة مع التحولات و التغيرات التي أصبحت تفرضها الحداثة الشعرية سواء في الغرب أو في العالم العربي، و يؤكد هذا على امتلاك الشاعرة مليكة العاصمي لوعي فني جمالي يؤمن بالتعدد و الاختلاف، و الانفتاح على عناصر و مكونات تعبيرية جديدة، أثرت خطابها الشعري و أكسبته طاقات إبداعية مؤثرة في القارئ/المتلقي.

المراجع المعتمدة:

عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين- منشورات النادي الأدبي الثقافي – جدة – المملكة العربية السعودية (2012)

ثابت الألوسي: شعرية النص – دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع – (2016)

رشيد يحياوي: الشعرية العربية الأنواع و الأغراض- افريقيا الشرق (1991).

محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء (1986)

صلاح بوسريف : حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر افريقيا الشرق (2012).

حسن يوسفي : التمسرح من الاستعارة إلى الخطاب – دائرة الثقافة و الإعلام – الإمارات (2013).

إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – (1994).

كطفلٍ هنالكَ يُشبهني

علال الحجام

[1]

قد تكونُ الهويّة
أكذوبة
والسّماءُ تلوّنُها تارةً بالسّخام
وتفضحُ أسرارَها المستسرّة بالشّمسِ أخرى.
قد أكون وُلدْتُ بعيداً
كما ابتسمَ الحظُّ لي حينما كان يطرَبُ
عامينْ قبل وصولِ الجرادِ المباغِتِ
برّاً وبَحْراً
إلى كفرِ طفلٍ نحيفٍ هنالكَ
يُشبهني رغمَ بُعْدِ المسافة ما بيننا.
هل هو الدّمُ يُخلَصُ دوماً لحِكمة أسطورة
تتلألأ في الرُّقمِ
ويصرّفُ أحْرُفَها في خليقته؟
كانَ يلعبُ مثلي،
ومثلي يُحبُّ حكايات جدّته
في أماسي الشتاءِ،
ومثليَ ترْفو أغاريدُهُ
في البراري المديدة أعشاشَ حُلْمٍ
تُشاكسُه رفرفاتُ الفَراشاتِ.
مثليَ تربّي تخاييلُهُ
دودةَ القزِّ في سطحِ بيتِه سرّاً،
يجافيه نومُهُ لما تعافُ وريقةُ توتٍ
ويحزنُ يومينِ حين تموت.

ولولا انحداريَ من دوحة
غيرِ دوحة كنعانَ في عسقلانَ
لكنتُ أنا ذَلكَ الطفلَ
يخرجُ من بين أنقاضِ فردوسه عابسَ الوجهِ،
مُنكسرَ الصّدرِ، يحضُنُ دفترَهُ الأرجوانَ
يؤاخي طفولتَهُ،
أو شهيداً يعزّي التخاذلَ
في حمحماتٍ تفرُّ
إلى فلواتِ البلاغة،
ها هو في شاشةِ سيراها القتيلُ
وقد لا يراها الرّصاصُ،
يعرّي نفاقَ الحضارة
تحرقُ أجنحةَ الصّلواتِ مخابرُها،
فإذا بالبصيرة مقفلةٌ بالغراءِ محاجرُها (1)،
وإذا بالعقولِ كراهيةٌ
تتباهى بمحقِ شعوبٍ تدبُّ على الأرضِ خانعةً،
هل تجفّفُ نبعَ السّلالة إسفنجةٌ تحتمي بالمحيط،
وتقطعُ دابرَها فيؤولُ الطريقُ إلى يدِ جرّافةٍ
تستطيلُ براثنُها؟
هل تقصّرُ حبلَ المسافة
يمتدّ في مهمهِ العبوديةِ، وتوسّعُ أهوالَها؟
سلْ فؤادَكَ: ما البيتُ
إنْ لم يكنْ خيمةً لحياةٍ وموت
ينامان جنباً لجنبٍ على مفرشِ الذّعْرِ
يرثي لحالهما القمَرُ؟

من أعمال الفنانة فلسطينية بشرى شنان التي حولت الدخان المتصاعد من قصف المباني في قطاع غزة إلى لوحات.

وانتظرْ صرْخةً قد تهشّمُ كينونةَ العدم
تتوعّدُ أحوالها./

[2]

وهبْ أنني ذلكَ الطفلُ
إنْ رجمَتْ صدفةً في الطريقِ طفولتَهُ
جمراتُ الرّصاصةِ والمدفعيّةِ والشّهُب ،
ومطاردةُ الجزمةِ العسكريّةِ ،
والجوعُ والنّارُ في خندقٍ واحد
يشربانِ كؤوسَ دمٍ نخبَ مشنقةٍ.

ذلك الطفلُ صار على شرعةِ النّفي شيْخاً
يرى ولَداً مُقعَداً يتتبّعُ كرسيُّهُ
أثرَ الأملِ الحرّ خلفَ الدّخان ،
ويبعثُ قُبلتَهُ لحفيدٍ يُنازلُ أسوارَ سجنِهِ
في رَهْبِ بيده
ليس هنالكَ مَاءٌ يُساقي حصاها ولا شجَرُ.
فكيفَ الوصولُ إلى زهرةٍ في بلاد
يهرّبُها القادمون مع الرّيحِ في عبوةٍ حبّةً حبّة
وجسورُ الأماني صراط
تضيقُ بقسوتِهِ النّبضاتُ وتعتصرُ؟ /

وإنْ كانت الأرضُ ملغومةً بالقنابلِ ،
كيفَ الوصولُ إلى أرجِ البرتقالِ
وحقلُهُ ينبتُ أوبئةً لا تُسالمُ شيْباً ،
وفأسُ الجفافِ تقومُ بما يتبقى من العَمَلِ؟
آه ، هل كانَ هذا الجحيمُ يُجانبني
دون غيري حقّاً من المتعبينَ على مَضَضٍ
ومراجلُهُ بالبراكينِ تستعرُ؟
إذاً كنتُ في هذه اللحظاتِ انتهيتُ
وأمري قضِيَ... /

[3]

وهبْ أنّكَ الآنَ مثلهُ شيخٌ
تجاوزَ عمرُهُ خمساً وسبعينَ
يبقرُ أيّامَها الفقدُ مستوحشاً ،
كيفَ لا تتعلّمُ أنّ السياسةَ ناعورةٌ
للتّقاوضِ بين هزارٍ رحيمٍ يغنّي
ورخٍ رحيمٍ يطاردُ رقصتَهُ ،
لا يُرجّحُ ميزانُهُ غيرَ كفّةِ مقصلةٍ

حدُّها النّصْبُ مبتهجاً؟
كيفَ لا تتعلّمُ أنّ المحكّمَ فينا حثالةُ نغلٍ
يُمالئُ ذئباً ويشحذُ سيفاً على عُنُقِ الحَمَلِ ،
والجبالُ التي تعرفُ السّرَّ من بدئهِ
لا تُصيخُ لجرحِ الجداولِ سمعاً؟ (2)

ولولا انحداريَ من دوحة
غيرِ دوحةِ كنعانَ في عسقلانَ
لكنْتُ أنا ذلكَ الشيخَ
يخرجُ منْ خربةٍ في جحيمٍ ترمّمُها الذّاكرة ،
ثم ينهضُ منكسرَ الصّدرِ
يحضنُ شاهدتينِ على جَدَثِ القهْرِ:
شاهدةً لنفاقٍ يُوحّدُ أفئدةَ البشريّةِ
حلكةَ ليلٍ تجلّلهُ بالدّموعِ،
وشاهدةً تتنوّرُ شمْسَ حفيدٍ
يعودُ بهالتهِ النّبويّةِ تعلو
إلى رحمٍ في التّرابِ شهيدٍ. /

[4]

وهبْ أنّ طفلتَهُ وُلدتْ في الخلاءِ
الشّراسةُ قد دمّرتْ بيتها ،
أحرقتْ كلَّ ما هيّأ الأهلُ
قبلَ شهورٍ لميلادها من لوازمَ: عشرينَ حفّاظةً
والحليبَ وطقمَ الرّضاعةِ والمهدَ واللّعبَ الزّاهية.
أيرضى لطفله ظلّ يُراوغُ شمسَ الحقيقةِ
أن يلفظَ الرّحمُ الخصْبُ أوجاعَ آتيهِ
للوجعِ
المتجذّرِ
في الأرضِ الهاربين من الموتِ
تسمعُ أشواقُها للموتِ يقذفُهُ
وقعَ أقدامِ حُمماً ، ثم يفتحُ
أحبابِها عينيه كرهاً
على فوّهاتِ القيامة.
كيفَ يقاومُ حقدَهُ طفلٌ
كطفلكَ إنْ شاءَ أنْ يرسمَ السّلمَ حُلماً جميلاً
يُقوّضُهُ طاغية؟

ولولا انحداريَ من دوحة
غيرِ دوحةِ كنعانَ في عسقلانَ
لكنْتُ أنا ذَلكَ الأبَ
ينتشلُ الكبدَ المستغيثةَ
منْ بينِ أنقاضِ فردوسه
بين قصْفةِ دمعٍ وغارةِ تنهيدة
تلوِ قصْفةَ دمعٍ وغارةِ تنهيدةٍ جائرة ،
هل ترمّمُهُ الذّاكرة؟
يتراءى له حاضرٌ يتهاوى ومستقبلٌ
يحتويه الغيابْ ،
ثم ينهضُ منكسرَ الصّدرِ
يحضنُ طفلتَهُ يخجَلُ الغدرُ منها ،
ويلْحَى نفاقاً يُسربِلُ كلَ خلاسيّةٍ ماكرة
في كهوفِ توحّدِ ألويةِ البشريّةِ يرقعُها عَبَثٌ
يتباهى على قبّةٍ في أعالي الخَرابْ.

[5]

هامشان:

(1) ما أحزنني ،
وأنا أتقرّى شريطَ المناشيرِ في صفحتي
أكتوي بالتفاهةِ تخلعُ سروالها:

شاعرٌ يُمطرُ الأصدقاءَ الذين بكوا بأسَهم
صوراً في المحافلِ راقصة
يتمنّى كعادته أنْ تخلّدَ فرحتَهُ ،
أفلا ترعوي والأسى والغٌ دمَنا ، أيّها الشّاعرُ؟

كاتبٌ همّهُ أن تُسوّقَ خردَتَهُ
وسْطَ بيتِ العزاءِ حداثتُهُ ،
أكتابُ الحِمى لا يُناسبُ عزّ عشيرته؟
أفلا يخجلُ الحرفُ من سوقه الكاسدة ،
والكتابُ الذي يقتفي همساتِ السّحابِ
ملاحمُ في طرقاتِ الجليلْ؟

غادةٌ ، كلّ صبحٍ تجدّدُ زينتها ،
التمسِ العُذرَ للفاتناتِ ،

فكيفَ تظلُّ البشاعةُ قائظةً
تفسدُ العرَصاتِ الجميلةَ حلكتُها؟
أينِ منها جمالٌ يرقشُهُ
كرَمٌ في السّهوبِ يوزّعُ أزهارَهُ النّبعُ والشّجرُ؟

بطلٌ يحتمي بوشاحِ بطولته هانئا ،
لتكنْ عاقلا ، إنّ مدرسةً دادَ عنْها تلاميذُها ،
أيها النّرجسيُّ بربّكَ ، دعْ شرفاً لصغارِ الخليلْ.

صديقٌ يعاتبُ عاشقةَ الليلِ ،
ينسى النّهارَ الذي لا يفيءُ إلى قلعةِ العزّ تبكي
وقد داهمتْ منتهاهُ فلولُ الغروبْ ،

طفلةٌ تتخطّى جدارَ طفولتها
وتباعدُ ما بين حبِّ التّرابِ المعاندِ واللعبِ ،
وهيَ تسخرُ من ناكرٍ لفحولتها
عندما يتذكرُ أعوامَهُ العُمُرُ.

قطّةٌ في الدّمارِ تودّعُ معشوقَها
قبلَ دفنِه مبتسِماً للوداعة ،
طوبى لهَا قطةً تتلظى مشاعرُها ،
وقلوبُ الورى حجَرُ!

(2) مانعاً كلماتِ العزاء ،
مانعاً عبراتِ التّضامنِ منعاً مع الأهلِ والأصدقاء ،
ينتشي زوكَنبرغ بسلاسله حولَ أحْرُفنا
تتعشّقُ أبيضَ ينفثُ سمّهُ في زرقةٍ تمكرُ ،
وتحزُ سليقتُه أحمرا
بشموخِ الأسنّةِ يقتحمُ الأبيضَا
بين ليلٍ بهيمٍ وغابٍ يعانقُه نهرُ!

الكتابة الروائية بين بلاغتي الإظهار والإضمار

الجزء الأول

د. عبد العالي بوطيب

تسعى هذه الدراسة من بين ما تسعى إليه ، أولا ، إبراز أهمية بلاغتي الإظهار والإضمار في الكتابة السردية عامة، والروائية منها على وجه التحديد، لدرجة يصعب معها إيجاد نصوص لا تعتمد عليهما في تحبيك محكياتها وتقديمها وفق نسق معماري محدد ، يتناسب و مقاصد صاحبه، أيا كان نوعها و طبيعتها.

أما المسعى الثاني المرتبط، ارتباطا وثيقا بالسابق، فيخص العلاقة القوية القائمة بين هاتين الآليتين التعبيريتين ، وكيفية تعالقهما في نسيج البناء الروائي، مع ما قد يحصل أحيانا عديدة من تنويع مقصود و مطلوب في حجم حضور كل واحدة منهما مقارنة بالأخرى، وانعكاس ذلك كله على تحديد نوعية الخطاب الروائي، والمذهب الأدبي الذي ينتمي إليه، فضلا عن الطريقة المثلى لتلقيه. إذ المعروف أن علماء السرد يجمعون على أن الرواية الواقعية تتميز عن شقيقتها التجريبية مثلا بجملة من الخصائص النصية المعروفة، تلتقي جميعها، بشكل من الأشكال، عند هاتين الآليتين . بحيث تتميز الرواية الواقعية بكثرة الإظهار وقلة الإضمار، عكس الرواية التجريبية المعروفة بقلة الإظهار وكثرة الإضمار، بالنظر طبعا لاختلاف الرهانات التعبيرية ، الفنية والفكرية، المتوخاة في كل واحدة منهما .في ارتباطها بالإستراتيجية ، الحكائية والخطابية، المعتمدة لبلوغ ذلك، ولعل هذا ما دفع بعض المنظرين لاعتبار قراءة الأولى (الواقعية) ، أسهل و أيسر من قراءة الثانية (التجريبية)، مرجعين ذلك أساسا لكثرة سوادها (إظهارها)، مقارنة بكثرة بياض (إضمار) نظيراتها التجريبية، وهو ما يؤدي طبعا لانغلاق بنية مقروئية النصوص الواقعية، ومحدودية هامش تأويلاتها، مقابل انفتاح بنية مقروئية النصوص التجريبية، واتساع هامش مغامراتها التأويلية المختلفة، والمتناقضة أحيانا، كما يؤكد ذلك أمبرطو إيكو في كتابه المعروف (المؤلف المفتوح) (l'œuvre ouverte)(+) .

إذا أضفنا لذلك كله أن مسألة تحبيك الأحداث الحكائية من قبل السارد، وتخطيبها في الرواية، بغض النظر عن حجمها وطبيعتها، تتوقف، في جانب أساسي منها، على بلاغتي الإظهار والإضمار، فبدونهما لن تكتسب الأحداث أبدا مظهرها الهندسي المناسب للمقاصد التعبيرية المتوخاة من سردها. ولبقيت مجرد أحداث خام مبعثرة، ليس لها معنى ولا غاية (+).

وبالمناسبة أعتقد أني لست في حاجة للتذكير بأن فعل تحبيك الأحداث وتخطيبها، كما يحلو للبعض تسميتها، لا تخضع لقوانين محددة ثابتة، ولا هي نمطية جاهزة متعالية عن شرطها السوسيو ثقافي العام والخاص. كما قد يعتقد خطأ، بقدر ما هي متحركة ومتطورة، تبعا لتطور الظروف والتصورات، الفنية والفكرية، الخاصة بكل روائي، في علاقتها طبعا بخصوصيات كل مرحلة تاريخية معينة، مما يشكل الفيصل الفارق بين مختلف التجارب والأعمال، ويميز بعضها عن بعض، تماما كما لاحظ ذلك بحق بعض المنظرين:(فالحكاية يمكن أن تحكى بألف طريقة، و بوسائل تقنية جد مختلفة، و بمواد متنوعة... و بعبارة واحدة ، التمظهرات يمكن أن تتنوع، غير أن المحكي ما فوق اللساني يظل منطقيا سابقا، وله الحق في تجليه الخاص)(1).

ولعل هذا ما يفسر سر اختلاف الكتابة الروائية الواقعية عن نظيرتها التجريبية، باعتبارهما اتجاهين إبداعيين مختلفين، يعبر كل واحد منهما عن خلفية مرجعية، فنية وفكرية ، مغايرة، مرتبطة بشروط سوسيو ثقافية خاصة، مختلفة كليا عن الآخر، وإن كان ذلك لا يمنع أبدا من استمرار وجود كتابات لكتاب واقعيين في المرحلة التجريبية أو العكس، في إطار مبدأ تداخل التجارب والأجيال المعروف والمألوف عادة في المجال الثقافي ، بالنظر لاستحالة الفصل التاريخي القاطع بين مختلف الاتجاهات الفكرية من ناحية، وارتباطها الوثيق بالمعطيات والشروط الموضوعية المتداخلة عادة من ناحية ثانية ، لذلك يمكن القول بأن : (الكاتب حين يتخذ طريقة أو أسلوبا في كتابة الرواية، فإنه لا يفعل ذلك بناء على اختيار عفوي يجري بمقتضاه التمييز بين التقنيات، تبعا لبساطة بعضها أو تعقيد بعضها الآخر، أو أن بعضها يحقق جمالية من نوع، وبعضها الآخر يقدم جمالية مخالفة، إن ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية و فكرية واجتماعية معا،لأن الأبعاد الجمالية، وهي تتحقق وتتجسد في الأعمال الفنية و الأدبية ليست معلقة في سماوات الفن العليا، أو متعالية عما يعتمل في المجتمع، بقدر ما هي شديدة الصلة بتحول الرؤيات في علاقتها بالواقع، وأي موقف من طريقة معاينتها، واعيا كان أو غير واع، هو موقف من الإبداع و المجتمع)(2). وهذا ما ينطبق تماما على الكتابة الروائية الواقعية والتجريبية، على حد سواء، في ارتباطهما الوثيق ببلاغتي الإظهار والإضمار، لدرجة نعتقد معها، دون مجازفة، أن هناك إجماعا حول ربط الواقعية بالإظهار، مقابل هيمنة الإضمار على شقيقتها التجريبية، لا لشيء سوى لأن المرجعية النظرية والفلسفية المؤسسة لكل واحدة منهما، كما تجسدها إبداعيا التحققات النصية، تقوم على مرتكزات معرفية، مرتبطة بشروط تاريخية مخالفة تماما لشروط قيام الأخرى.

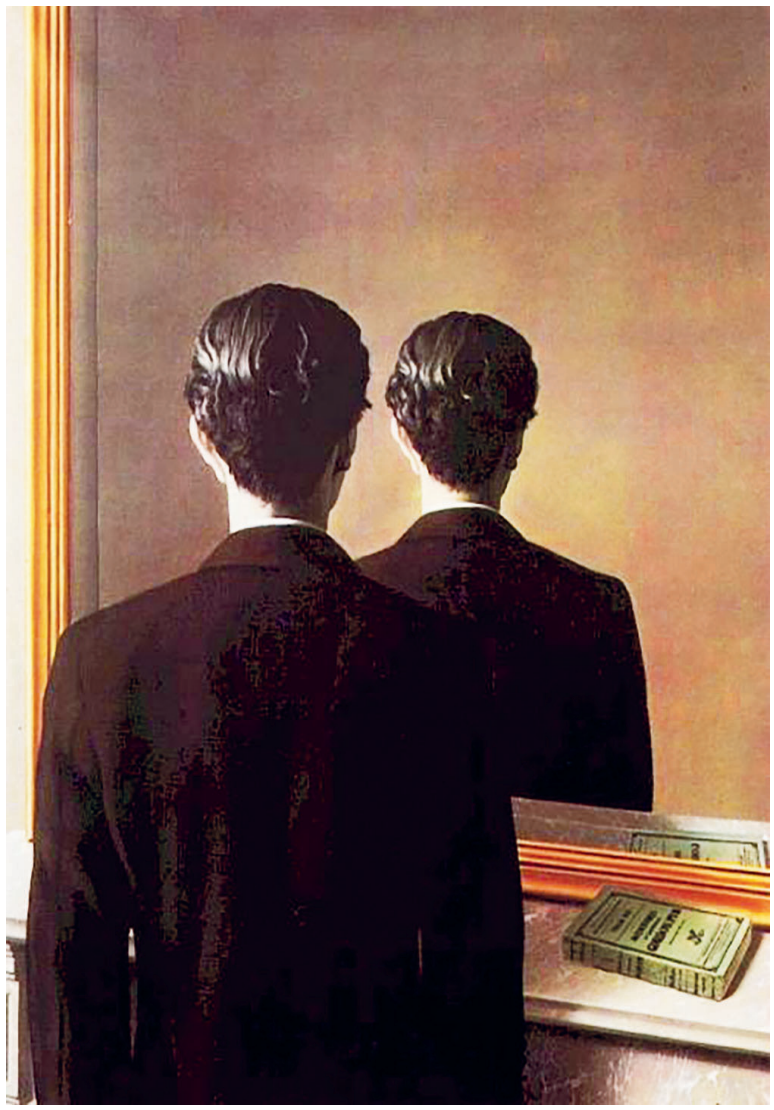
وبناء عليه يمكن القول بأن الكتابة الروائية الواقعية، بالمفهوم النقدي الحديث، كما سنحدده لاحقا، جاءت استجابة لمتطلبات مرحلة تاريخية كونية و عربية، تميزت، من بين ما تميزت به ، الوثوقية الزائدة في إمكانات الإنسان الفكرية و قدرته المعرفية على فهم العالم، و تفسير أحداثه و وقائعه بعيدا عن أي شك أو ارتياب، لدرجة تكاد تجعل منه خليفة الله في الأرض، وهو ما زكته المنجزات العلمية الهائلة وما رافقها من انتصارات كبيرة في مختلف المجالات، تماما كما لاحظ ذلك بحق بعض الباحثين قائلا: (كانت هناك درجة من الوثوقية النابعة من تبني إنجازات العلوم الطبيعية في التعامل مع الظواهر الإنسانية ، لذلك كان ثمة نزوع واضح إلى افتراض أن الكاتب والقارئ، على السواء، يتعاملان مع حقائق مطلقة، وليست نسبية، وكانت هناك مجموعة من الرواسي الاجتماعية والقيمية الصلبة التي يمكن الاطمئنان إلى تسليم الأغلبية بها، والتي تساعد على التنبؤ الذي تتخلق به مجموعة من التوقعات التي لا سبيل إلى الشك في حدوثها، فأصبح استشراف أبعادها العلمية والإدراكية، والسلوك القصدي منها يحتلان مكانة رئيسية في تناول الظاهرة الإنسانية التي لا يمكن أن نفصل فيها بين الذات و الموضوع بالوضوح والصرامة نفسيهما اللذين تعرفهما العلوم الطبيعية)(3).

لذلك فإننا حين نقول بأن الكتابة الروائية الواقعية ارتبطت بآلية الإظهار أساسا، فلاعتقادنا الراسخ بأنها الخاصية الأبرز المميزة لهذه الكتابة، وللرؤية الفكرية المعبرة عنها ، لدرجة يمكن معها اعتبار باقي الخصائص الأخرى مجرد آليات فرعية مسخرة لخدمتها لا أقل و لا أكثر. خصوصا إذا ما تعاملنا مع مفهوم الواقعية في الكتابة الروائية بطريقة نقدية حديثة، بعيدة كليا عن الفهم التقليدي المتجاوز القائم على مبدأ محاكاة النص للواقع: (لأن الاعتقاد الساذج بوجود اتصال أو علاقة مباشرة بين الكلمات و المراجع ، إنما هو مجرد وهم)(4) .

و عليه، فإن كل بحث في أوجه مماثلة الكتابة للواقع يعد مغلوطا من الأساس، ولن يفضي بالتالي لنتائج إيجابية ملموسة، لذلك ينبغي استبداله بالبحث في آليات اشتغال الكتابة الواقعية ، باعتبارها المجال الأنسب لفحص خصوصياتها التقنية ومقوماتها التعبيرية المميزة لها عن غيرها من الاتجاهات الأدبية الأخرى، والتجريبية أساسا، كما تشكل في الوقت ذاته مصدر إيهامها الواقعي: (فبالنسبة لمنظري الأدب في النصف الثاني من القرن العشرين، الواقعية أسلوب أدبي ، لا أقل ولا أكثر، يمكن وصف قواعده، شأنه شأن أي خطاب آخر)(5)، أو كما قال إيان واط بحق: (الواقعية في الرواية لا تقوم على نوع الحياة التي تقدمها، وإنما على الكيفية التي تقدمها بها) (6). ولعل هذا ما جعل البعض ينعته (بالخطاب المقيد un discours (contraint) 7)، نظرا لحجم الإكراهات التقنية التي يخضع لها بغية تحقيق التماسك الضروري المطلوب بين مختلف مكوناته السردية لخلق الإيهام بواقعية الأحداث المحكية. وإقناع القارىء بها. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن الخطاب الروائي الواقعي يقوم أساسا على الإحكام السردي، أو ما أسماه البعض (بالسرد المحكم)(8)، بهدف تقديم الأحداث بشكل متماسك تلتقي عنده جميع العناصر لخدمة غايتين مختلفتين، متكاملتين ومتلازمتين :

-الأولى : إظهار المحكي، و العمل على إبرازه (la mise en relief) (+) في ظل الاهتمام الزائد لروائيي هذا الاتجاه بمحكيات محكمة البناء (+).

-و الثانية : إيهام القارئ بواقعية الأحداث المحكية، وإقناعه بوجهة نظر الكاتب الخاصة لها، باعتباره الفهم الممكن الوحيد المقبول. ولعل هذا ما يفسر التلازم الوثيق الحاصل، من هذه الناحية ، بين الرواية الواقعية و الرواية الأطروحية، وكيف أن هذه الأخيرة تتأسس بالضرورة دائما على الأولى ، لدرجة جعلت بعض المنظرين يعتبرون كل رواية أطروحية بالضرورة رواية واقعية ، وإن كان العكس ليس صحيحا دائما ، ما دام بالإمكان وجود رواية واقعية ، دون أن تكون مع ذلك بالضرورة أطروحية ، تماما كما نبهت لذلك بحق الباحثة روبان سليمان



من أعمال الرسام البلجيكي رينيه ماغريت

في كتابها القيم (رواية الأطروحة **le roman à thése**)(+).

ولإعطاء فكرة عن هذه الخصائص، الحكائية والسردية، المميزة لهذا النوع من الكتابة الروائية، سنتوقف، بالمناسبة، عند شعرية التفاصيل في علاقتها بالوقفة الوصفية والإيقاع السردي وديمومته الزمنية من ناحية أخرى، وارتباط ذلك كله بالرؤية السردية المعتمدة في الحكي من ناحية ثانية ، و ذلك بغية تحديد السمات المميزة الفارقة لهذا المكون الهام والأساسي في قيام الكتابة الروائية، الواقعية منها والتجريبية، على حد سواء .

فإذا كان الزمن، العنصر الأساسي المميز للنصوص الحكائية عامة، والروائية خاصة، مما جعل البعض يعرفها، من هذه الناحية، بأنها فن يقوم على الزمن كالموسيقى، مقابل فنون المكان كالرسم والنحت، فإن أهم ما يميز علاقة زمن السرد (**le temps de la narration**) بزمن الحكاية (**le temps de l'histoire**) في الكتابة الروائية الواقعية ، على مستوى الديمومة (**la durée**)، أو ما يعرف بالتقاطع الكمي بين زمني الحكاية و الخطاب ، عبر آليتي الانتقاء و الإيقاع السرديين ، حيث تتراوح سرعة الحكي في النص الروائي من مقطع لآخر، بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر ، ما دام الخطاب الروائي لا يمكنه، كما هو معلوم، بناء حبكته الحكائية دون الانطلاق من إيقاع معين يتراوح بين السرعة المفرطة، كتلك التي تحدث في الحذف (**l'ellipse**) مثلا، والبطء المتناهي حد التوقف الزمني التام أو شبه التام، كما يحدث في الوقفة الوصفية (**pause**)، مرورا بما بينهما من درجات متفاوتة السرعة والبطء، تبعا لاقترابها أو ابتعادها عن هذا الطرف أو ذاك، وهي ظاهرة ليست غريبة طبعا عن ممارسة إبداعية معروفة بتعاملها الانتقائي مع زمن المتن الحكائي المعتمد مادة وموضوعا لها، ما دامت فتراته، وبالتالي أحداثه ، ليست كلها على نفس الدرجة من الأهمية: (إن غاية القصة اليومية تكمن بالتأكيد في ألا تحتفظ سوى بالمهم، أي ما كان ذا دلالة، وما يمكن أن يحل محل الباقي ، لأنه يدل عليه، وبالتالي تستطيع ترك الباقي في طي الكتمان، فتطيل الكلام في الأساسي، وتمر مرور الكرام على الثانوي)(9) .

غير أنه إذا كانت الرواية عموما محكومة، بحكم طبيعتها الانتقائية بتوظيف جميع هذه الإيقاعات السردية، فإن ما يميز بعضها عن بعض هو هذا التنوع الكمي في استعمالها ، حسب خصوصية كل كتابة و رهاناتها الفنية و الفكرية، وفي هذا الإطار فإن ما يميز الكتابة الواقعية عن غيرها من الكتابات الروائية الأخرى، هو ميلها الزائد عموما نحو توظيف الإيقاع السردي البطيء أو المتوازن، بنوعيه الوصفي والحواري (الوقفة و المشهد)، أكثر من الإيقاع السردي السريع وفائق السرعة (الخلاصة و الحذف). نظرا لقدرته الخاصة على تلبية مقاصد السارد الفنية والفكرية.

كما هو الحال مثلا بالنسبة للوقفة الوصفية المقيدة بمعنى قبلي محدد يعتبر بمثابة المعيار الأساسي المتحكم في انتقاء العناصر الفرعية الموصوفة، خلافا للوقفات الوصفية الحرة ، التي لا تخضع لأي ضابط دلالي مسبق، كما هو الحال في الكتابة الروائية التجريبية (+) ، لأنه أمام استحالة جرد مختلف جزئيات (تفاصيل) الموضوع الموصوف، تطرح عملية الانتقاء بهدف الاحتفاظ بالجزئيات (التفاصيل) الأساسية، والاستغناء عن الزوائد المشوشة ، انطلاقا طبعا من الفكرة العامة التي يريد الواصف إعطاءها للموضوع الموصوف، خصوصا إذا علمنا: (أن الوصف حين يهجر مبدأه الموجه يغرق في فيض من التفاصيل الحسية التافهة)(10)، مما دفع البعض لاقتراح تقييده بمعنى قبلي محدد، كما في الأعمال الواقعية مثلا، حيث: (الوصف يظل أسير دوره الوظيفي)(11).

لذلك فإن أهم ما يميز الوصف في الأعمال الروائية الواقعية طابعه الدقيق الهادف لتقريب القارئ من مختلف المكونات الحكائية (شخصيات / زمن / مكان إلخ)، لدرجة يشعر معها القارئ و كأنها أصبحت ماثلة أمامه، ما دامت غاية هذا النوع من الوصف هي أن: (يجعل القارئ يري) (12) ، أو كما قال البعض:(إنه يقوم بترجمة ما هو مرئي ..إلى لغة) (13). إذا أضفنا لذلك الوظائف الأخرى الموكولة لهذه المقاطع الوصفية داخل العمل الروائي الواقعي، والتي لا تنحصر طبعا في الوظيفة التزيينية التقليدية (14)، باعتبار تلك الموضوعات الموصوفة علامات على أثر الواقع فقط (**l'effet du réel**) (15)، وإنما تمتد لتشمل الوظيفة التفسيرية أيضا (16)، مما يزيد، حتما، في إبراز و إظهار العلاقة القائمة بين الوصف والسرد، ويساهم بالتالي بدور فعال، في تكريس مقروئية النص الروائي الواقعي والإيهام بمصداقية أحداثه.

نفس الشيء ينطبق على المشهد تقريبا، باعتباره أسلوبا مباشرا مكلفا بنقل الأحداث الحكائية الهامة (لغوية كانت أو مادية)، وتقريب القارئ من تفاصيلها الدقيقة الخاصة، مما يكسب هذه المقاطع طابعا مسرحيا يدمج القارئ أكثر في تطوراتها: (ويعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط في لحظة وقوعه نفسها، ولا يفصل بين الفعل و سماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت السارد في نقله، لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة، و يقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في المشهد)(17).

غير أن ما يميز الأعمال الواقعية في نقل المشاهد الحوارية بالذات هو اعتماد الأسلوب غير المباشر، باعتباره الوسيلة الأنجع لإبقاء هذه المشاهد ومساراتها تحت سلطة السارد ومقاصده، لذلك فهو يتفادى قدر الإمكان اعتماد نقلها بأسلوب مباشر خوفا من أن يفقده ذلك السيطرة عليها.

ليس معنى هذا طبعا أن الرواية الواقعية لا تستعمل الإيقاع السردي السريع وفائق السرعة (ممثلا في الخلاصة و الحذف) لما لهما من دور كبير في الإضمار الكلي أو الجزئي لبعض الأحداث الحكائية الأقل أهمية، وتجاوزها بأسرع وأقصر الطرق التعبيرية الممكنة، حفاظا وتقوية للمكانة البارزة الخاصة للإحداث الحكائية الهامة من ناحية، وضمانا لتماسك الحبكة الروائية و أبعادها الدلالية من ناحية أخرى. وهو ما لا يتحقق طبعا دون تنويع في الإيقاع السردي، بما يتلاءم وخصوصية الأحداث المروية وتباين درجات أهميتها، مما يجعل توظيف الخلاصة والحذف أمرا ضروريا لا غنى عنه في كل نص روائي أيا كان نوعه واتجاهه، لكن ما يميز الكتابة الروائية الواقعية من هذه الناحية، مقارنة بالرواية التجريبية، كونها مقلة في توظيف هذه الإيقاعات السردية السريعة، ولا تستعملها سوى في حالات الضرورة القصوى فقط، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الروائيين الواقعيين يميلون في مثل هذه الحالات لتوظيف بعض أنواع الحذف على أخرى . وهكذا نجدهم مثلا يكثرون من استعمال الحذف المحدد (18) (**l'ellipse déterminée**)، المعروف بتحديده الصريح الموجز للحجم الزمني المخصوم من زمن الحكاية، أكثر من الحذف غير المحدد ((**l'ellipse indéterminée** 19))، حيث يكتفي السارد بالانتقال من فترة لأخرى، دون أن يكلف نفسه عناء إخبار المسرود له، ومن خلاله القارئ، بحجمها. و الحذف الصريح (20) (**l'ellipse explicite**)، المصحوب بإشارة السارد الصريحة لفعل الخصم دون تحديد مدته، أكثر من الحذف الضمني ((**l'ellipse implicite** 21))، المعروف بسكوت السارد عنه، وترك مسألة استخلاصه وتحديد مدته لمؤهلات القارئ وذكائه، ونفس الشيء ينطبق طبعا على الخلاصة السردية .

وبذلك يتضح جليا على مستوى الزمن السردي، ما قلناه سابقا، من ميل الكتابة الروائية الواقعية القوي لتفضيل الإظهار على الإضمار، والتصريح على الإخفاء، نظرا لقدرته الكبيرة على تلبية مقاصدها، الفنية و الفكرية، الخاصة، ولنا في أعمال مجموعة من الروائيين الواقعيين، الغربيين والعرب، أكبر دليل على ما نقول، بحيث تكفي العودة هنا، على سبيل المثال لا الحصر، لأعمال بلزاك، زولا، محفوظ، غلاب، وطار، مبارك، شكري، زفزاف، وحنا مينة، للتأكد من ذلك .

نفس الملاحظة نسجلها بالنسبة للرؤية السردية أيضا، فمعلوم أن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الروائي عامة، والمتمثلة في نقل وقائع متنه الحكائي وتقديمها في قالب لغوي، تستوجب حضورهيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، من ناحية، وتشبع بالتالي نهم المسرود له في الاطلاع عليها، من ناحية أخرى، إنها شخصية السارد: (هذا الكائن الذي يمثل صوته محورالرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا، ولا أصوات الشخصيات، ولكن بدون سارد لا توجد رواية)(22). إنه الشخصية الروائية التي بدونها يبقى الخطاب الروائي: (في حالة احتمال)(23)، ولن يتحول لحقيقة، ما دمنا لا نستطيع تصور سرد بدون سارد.

بيان الإحالات والهوامش:

u éco : l'œuvre ouverte . traduit de l'italien(+
par chantal Roux de Beziaux.éd :seuil.1965

+) أصل الكلمة: (حبكة) بفتح الحاء، من حبك حبكا أي السد الوثيق ، و حبك الشيء شده شدا وثيقا، وفي المعجم الوجيز: أي أحكمه، ويقال حبك الأمر أحسن تدبيره، والثوب ثنى طرفه و خاطه، وفي مختار الصحاح، عن ابن الأعرابي : أن كل شيء قد أحكمته و أحسنت عمله فقد أحبكته. والحبكة اصطلاحا تعطي كاتب القصة التصور العام عن الكيفية التي يريد من خلالها أن يقدم الحدث الذي في القصة (أو الرواية) للقراء، وكيفية تسلسلها، وذلك من أجل توليد أثر عاطفي أو فني لدى المتلقي.

J F Halté et A Petitjean : pratique du récit.C(1
117-E D I C textes et non textes 1977.p :116

2) د/ سعيد يقطين : أساليب السرد الروائي العربي (مقال في التركيب)، ضمن أعمال ندوة : الرواية العربية ، ممكنات السرد ، الجزء الثاني ، الكويت ، 2009، ص:134.

3) د/ صبري حافظ: الرواية و الواقع ، ضمن أعمال ندوة : الرواية العربية ، ممكنات السرد ، الجزء الثاني ، الكويت ، 2009، ص:186.

M Riffaterre :l' illusion référentielle.in (4
littérature et réalité.éd :seuil.coll : poits.1982.p :92

T Todorov : préface de littérature et réalité. (5
éd :seuil.coll :poits.1982.p :7

I watt :réalisme et forme romanésque.in(6
littérature et réalité.éd :seuil.coll : poits.1982.p :14

PH Hamon et autres : littérature et réalité. (7
éd : seuil.coll : poits.1982

8) د/ سعيد يقطين : دراسة مذكورة ، الكويت ، 2009، ص:139.

H weinrich : le temps.traduit de l'allemand (+
par M lacoste.éd :seuil.1973.p :107

+) جان ريكاردو: قضايا الرواية الجديدة ، ترجمة: صياح الجهيم ، وزارة الثقافة الإرشاد القومي، دمشق ، ص: 169.

S R Suleiman : le roman à thése.éd : puf.1983(+

9) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة : فريد أنطونيوس، سلسلة زدني علما، عويدات ، بيروت ، باريس، الطبعة الثانية : 1982، ص:102.

+) لقد وصف جان ريكاردو هذا النوع (بالوصف المخذول)، لأن صاحبه يسخره لخدمة المعنى لا العكس.
أنظر جان ريكاردو : مرجع مذكور ، دمشق ، ص: 171.

10) جان ريكاردو : مرجع مذكور ، دمشق ، ص: 171.

B Valette : ésthétique du roman moderne. (11
éd : nathan.1985.p :73

12) ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة ، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص: 139.

13) عبد اللطيف محفوظ : وظائف الوصف في الرواية، دار اليسر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989، ص: 8.

G Genette : figures II.éd : seuil. (14
coll :poits.1969.p :58

R Barthes.l'effet du réel.in littérature et(15
réalité.éd : seuil.coll :poits.1982

G Genette : op cit.1969.p :58 (16

17) سيزا قاسم : بناء الرواية، دار التنوير، 1985، ص:91.

G Genette :figures III.éd :seuil. (18
coll :poétique.1972.p :139

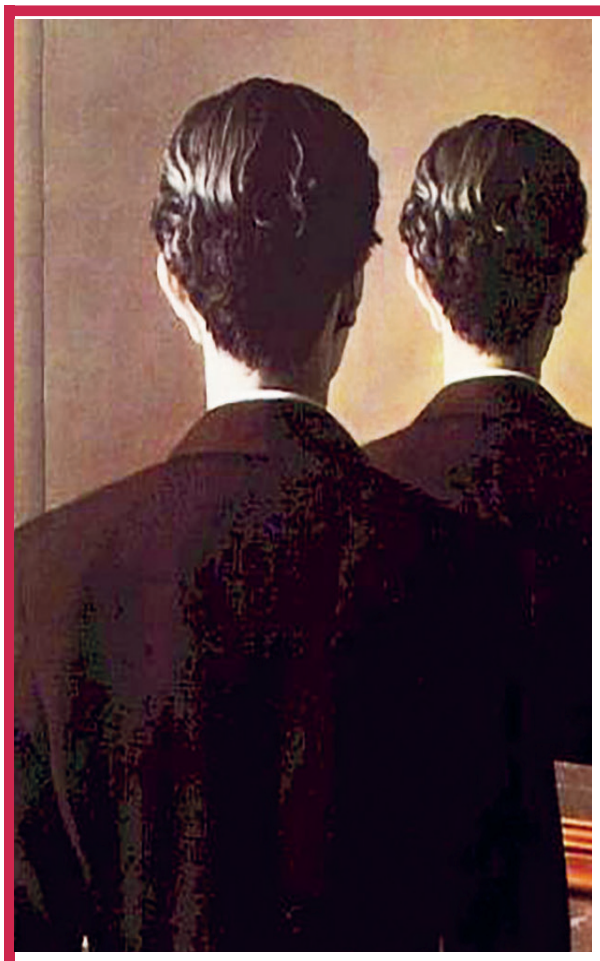
19) سيزا قاسم : مرجع مذكور، 1985، ص:76.

G Genette : op cit 1972.p :139 (20

G Genette : op cit 1972.p :139(21

22) عبد الحميد عقار : وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية ، عدد : 1 ، سنة : 1985، ص: 24.

F V R Guyon : critique du roman.éd :(23
gallimard.p :101



الخروف

ادريس عزابي

يحسبُ المرءُ قصةَ حياته أعظم قصة، يعتبرها جديرةً بالاهتمام. لهذا سأحكي لكم قصتي حين كنتُ خروفاً يافعا بين الخرفان، كانت أمي ترعاني وتخاف علي، آكل العشب بجانبها ثم أهرع إلى ضرعها أرضعُ حليبا، أحيانا يسبقني أخي التوأم إلى ضرعها فيشرب الحليبَ كله، وأحيانا نرضع معا، كان ذلك في بداية خريف العام المنصرم، هو العام الوحيد، الذي ولدتْ فيه أمي خروفين اثنين، أنا وأخي، وكان ذلك راجع إلى وفرة المأكل والمشرب، وكانت الأكباش قوية صلبة، تتصارع لتثبت هيمنتها وسط القطيع، والأرجح أن أبي كان قويا صلبا، ولو لم يكن كذلك لما ظفر بتخصيب أمي. تقول أمي؛ إنني أشبه أبي في قوائمه ويشبهه أخي في قرنيه. وطالما كنتُ أطمحُ إلى قرنين طويلين مفتولين حادينَ، كنتُ أطمح إلى ذلك وأتمناه، لكن للأسف لم يكونا بطول وقوة قرني أخي، كان أخي يتباهى بقرنيه اليافعين وكنت أعجب بقوائمي الصلبة، كان أخي ينصرني ظالما أو مظلوما، ولا يتراجع عند القتال، كانت قرنا أخي سببا في إبعاده عن القطيع وحبسه في زريبة معزولة مع قطيع من الخرفان الجيدة وليدة هذا العام، عنيَ وعن القطيع في أول رمضان من هذا العام، وعرفت فيما بعد أن مالكنا ليس هو الرّاعي وإنّما شخص ذو جاه وسلطة ومال، وأنّه هو النّاهي الآمر في الضيعة، وهو من أمر الراعي بعزل الخرفان الملاح ذات القرون القوية، ومذ ذاك والرّاعي يولي عنايةً خاصةً لأخي وأقرانه في المأكل والمشرب، لم يعد مأكلهم طبيعيا، بل علف مصنع، وماء مالح. ومنذ ذلك الوقت لم أعد أرى أخي، أسمع مأمأته فقط وأميزها في بادئ الأمر، إلى أن تماهت مع الأصوات لتصبحَ مأمأةً واحدةً تتكرر. حزنت حزنا شديدا، هل أخيَ ما زال حيا أم أنّه بيعَ إلى جزار غير رحيم؟! منذ ذلك الوقت أصبحتُ وحيدا أعزل، أعجب بقوائمي وأكره القرون، أرعى على العشب في الضيعة الشاسعة بالقرب من جبال الأطلس، في منطقة تدعى أكلموس، أتلهى بالاستماع إلى أغاني الفلاحين البسطاء، أمسيتُ وحيدا حتى أمي غدت تبتعد عني شيئا فشيئا وتقترب من أكباش ملاح يتصارعون من أجل الظفرَ بتخصيبها. لم يعد شيء يغريني بالعيش، باتت حياتي رتيبة، مرعى ومشرب وزريبة تأوينا، أغاني الفلاحين تردّد صداها جبالُ الأطلس، أغاني أمازيغية ذات شجو حزين تعكس أنغامها ما بتُ أحسُّ به من حزن، يتغنى فلاحو الأطلس، بمعيشهم وأحاسيسهم وأحلامهم، جل حلمهم في الطعام، والمسكن، والمشرب، والتكاثر، أحيانا أشفق من حالهم وأحيانا أتشفى فيهم. هي الحياةُ جميلةٌ، لكنّها مملةٌ حينَ لا تجد شيئا تناضل من أجله، أحنُّ إلى أخي ولا أملك القوةَ ولا الحيلةَ للدّفاع عنه، فالعادةُ تكرّس الضعفَ، أرعى، وأشرب، ثم أنام وأنا أجتر، يتكرر هذا الفعل كل يوم، لستُ وحدي، بل القطيع كله، حلمه لا يتجاوز المأكل والمشرب والتناسل. يحسبُ الرعاةُ أن القطيعَ ملك لهم، يكسبوننا ردحا من الزّمن ثم يذبحوننا أو يبيعوننا لمن يذبحنا بعد ذلك، منذ أن وعيتُ بهذه الحقيقة، بدأتْ الأسئلة تبحث عن أجوبة، فكنتُ أسأل النعجة الجدة، حينَ كنا نرجع إلى الزريبة، ويبدأ الاجترار، لكنني لا أجتر ما أكلت فقط، وإنّما أجتر الأفكار كذلك، أسئلةٌ محيرةٌ حقيقة أطرحها، وبصراحة ليس لدي طموحٌ لأن أكون مميّزا، أو أدعي أني على صواب، ولعل الشعورَ الوحيدَ الذي يساورني حين أطرحُ الأسئلةَ، كما هو الشأن في هذه الحالة، هو الغبطة، أشعر بالسرور والغبطة، حين لا تجد النعجة الجدة جوابا عن أسئلتي، خصوصا النعجة الجدة التي تدعي أنّها تملك معرفةً واسعة، فهي تستطيع أن تخيط كلمات بالصور مع بعض الشواهد وتقدم القصة باعتبارها معرفة يقينية، تستطيع أن تفعل هذا، لكن الحاضر باعتباره امتدادا للماضي يثير أسئلة أخرى أصعب وأعقد، هناك أمور كثيرة يتخطاها الكبار لم تستو بعد في أذهان الصغار. طرحتُ أسئلةً، وجهتُ اتهامات، أجريت تحريات، ولم أصل إلى اليقين.

(...)

في الأسبوع الماضي جاء مالك الضيعة وأخذني مع نعجة، عرفتُ حينها أنه سيُفعل بي كما فُعل بأخي، عرَفت أني سأقدَّمُ أضحية للعيد، إلى هؤلاء المتعطشين للدماء، يربطون الفرح بالدّم، يتبادلون التحايا، ويقيمون الموائد، ويشترون الثياب الجديدة، والأواني، والسكاكين...، ألا يعلمون أن لدينا أبناء، وحفدة وإخوة، ولدينا كذلك تاريخ، ربما تاريخنا أعظم من تاريخهم، هل سمعتَ بكبش ذبح أخاه الكبش؟! هل أُخبرتَ بكبش يدس لأخيه الدسيسة والبغضاء، هل رأيت خروفا يأكل لحما ويرمي عظما وهو يقيم الحفلات ويبتهج مسرات على مآثم الآخرين، إنني أفكر في ذلك مليا. إن التّفكير لا يحمينا من المصير ما دمنا لا نملك القدرة على الفعل. فقد رمانا الرعاةُ في الهوندا كما يرمون قطعة لحم، تجاهلوا أنّنا كنا نشترك وإياهم المكان والزمان معا وكذلك الأحلام. قال صاحب الضيعة: إنّه سيأخذنا إلى زبون له بمنطقة أخرى. ودّعنا عشيرتنا بالأطلس متوجهين إلى الغربِ، ما أقساهًا من رحلة، كانت الرحلةُ تحت شمس يوليوز الحارقة، مررنا بمدن وقرى، لم تنفع مأمأتي، ولم تأخذ الرأفة إحساسهم. عرفتُها حقيقةً يقينيةً، إنّني سأذبح لا محالة، وأنّها رحلتي الأخيرة، سيحل موعد ذبحي، إني أكرههم وأمقتهم، في عمق حزني وفي ذروة تعاستي وأنا أساق سوقا إلى المذبحة ستصوب نحوي كاميراتهم، سيلتقطون معي السلفي وهم يبتسمون، كأن حياتهم لن تستمر إلا بذبحنا، يتذرعون بشعيرة الأضحية، وفي الحقيقة يتوقون إلى الدّم والشراهة في الأكل، إنّ تاريخهم تاريخ الجوع، وما يزيد غرابتي هو أنّهم يتقززون حين ينظرون إلى شعوب أخرى تأكل الضفادع والثعابين وينعتونهم بنعوت شنيعة، حتى المثقف الحداثي الذي يملك قدرًا من السلطة بحكم موقعه المتميز في التراتبية الاجتماعية، يعيش تناقضا وجدانيًا بين دوره في تعديل السلوك والتفكير، وبين ولائه لأيديولوجية المؤسسة التي ينتسب إليها، وادعائه التحدث باسم الجماهير المهمشة، لسانه يلهج بالأفكار الغربية وسلوكه يمتح من التراث، عجبا، إنّهم مقسمون إلى يمين ويسار في الأيديولوجية وإلى إخوان ورفاق في الفصائل وإلى أحزاب في السياسة، لكنّهم مجتمعون جميعا في أكل اللحم وإراقة الدماء، إني أفكر بجدية كيف بدأت هذه العادة؟! لماذا نحن بالضبط؟

(...)

سمعتُ أن النبي إبراهيم كان عازما أن يحقق رؤيته بذبح ابنه إسماعيل، لكن الله عوضه بكبش مليح، إن الأفكار العظيمة لا يمكن فهمها إلا من خلال صبها في حالات السّرد، إني أتخيل جدي الأول الذي ذُبح وقتذاك وكانَ القربانَ والضحية معا،

من أعمال الرسام تشارلز إميل جاك (1813-1894)

أتصوره جميلا وقويا، بهي الطلعة، إنّه البطل، إنّه الأصل ونحن النسخ، وإني أتخيل سيدنا إبراهيم وبيده المدية وقلبه يخفق، كما أتخيل فرحه وهو يذبح الكبش عوض ابنه، إنّ الفرحَ توارثه حفدة سيدنا ابراهيم، إنّ جدي الأول قدّم فداء، أما أنا لا أدري كيف أصف نفسي. وما يثيرُ الضغينة حقا أولئك الدراويش الذين لا يملكون قوت يومهم، ويقهرون أنفسهم في الحصول على أضحية، أليس الفقراءُ والمساكين معفيين؟! وما يزيدُ الضغينة غلاً أولئك المتطوعون الذين يسمون أنفسَهم بالمحسنين؟! ألا تروا أنّهم ينافسون دور الدولة !؟ إنّهم يتذرعون بالصدقة وهم في الحقيقة يتصدقون بأرحامنا.

(...)

إن الذي اشتراني اسمه عبد الجبار، هو الذي أتى بي إلى هنا، صحبة نعجة إلى هذه الزريبة الحقيرة، مذ ذاك وأنا منزو في ركن الزريبة حيث تنبعث في النهار أشعةُ الشمس الحارقة، وفي الليل يتسلل شعاع القمر من شقوق السطح المبني من الخش وبعض الأعمدة المهترئة، كنا قطيعا من الخرفان والنعاج، كثير منا كان يعرف مصيره، ومع ذلك كان يشرب ويأكل وينام. أثار انتباهي الخروفَ صاحب القرون الطويلة، كان مهموما جدا وعلامات الحزن بادية على محياه، أيعقل أن يكون هو؟! ضربتُ بقوائمي الأرضَ كأنّي أبحث عن شيء ضاع مني للتو، اليأس والحزن، التفت نحوي الخروف صاحب القرون، خفق قلبي في جوف صدري، وحركت ذيلي أرقص به، إنه هو، أخي ابن أمي، هرع نحوي والمأمأة الحزينة غشت صوته، تمسح بي وتمسحتُ به، أيعقل أن ألتقي بأخي بعد هذا الغياب، وفي هذا المكان؟! أيعقل أن أخي ما زال حيا؟! سررتُ بذلك سرورا عظيما، أنساني عذاب ذلك اليوم ومحنته، أضحى أخي كبشا مليحا، جميلا وسمينا، غير أنّه مهموم وحزين، يدرك أن غدا هو يوم العيد، وأن المدية تنتظرنا صبيحة الغد. دنوت منه أكثر وهمست في أذنيه، لا رغبة له في التحدث، لعلنا نؤجل الموت بالسّرد، ولا رغبة له في الفعل. اقتربتُ من النعجة وهمست لها، إنّها لا تمانع، لم تصرح بذلك ولم تعترض، لكن حالة الرضا تغلب عليها، خصوصا حين قلت لها إنّنا سنموت لا محالة، وقد يعفو عنك إن شكوا أنك حامل، ورجعت إلى أخي الحزين وقلت له: قد تُذبح غدا ومن الأفضل أن تترك خروفا يحفظ نسلك، وهذه فرصتك الأخير، وتحت جنح الظلام كان ما كان، دون أن تكون لهما نفسية تروق لذلك. وفي الصبيحة فُتح باب الحظيرة وأمام مقاومة أخي جره فتية وسمعت مأمأته تتعالى ثم خمدت إلى الأبد، أصدرتُ مأمأة لعل أخي يبادلني إياها، فسمعت قهقهات وتهاني وتحايا وأصوات قرع كؤوس الشاي.

- « مبروك العواشر، عيد مبارك سعيد، مبارك عيدكم...»

ثم شممتُ رائحة الشواء. على من الدور الآن؟ أنا أم النعجة المنزوية هناك تجتر الخواء.

أذن الظهر ولم يفتح باب الزريبة بعد، إنّ الخوفَ أشد إيلاما من الموت نفسه، إني أتخيل نفسي جثةً معلقة من ساقي الخلفية ورأسَي إلى الأسفل، بل رأسي بُتر عن جسمي وأُلقي على المشواة، كيف يكون منظري حينها ؟! سيأخذون لي صورا وأنا حي ثم وأنا أذبح وكذلك وأنا أسلخ وأنا جثة هامدة، لا حراك فيها معلقة بين السماء والأرض والسكين تفرق الجلد عن اللحم، يا له من منظر !! أيعقل أن أصير كذلك، ما ذنبي ؟!

(...)

حكت لي جدتي أم أبي أن التّاريخَ انتصر لنا، في إحدى محطاته، فقد شُنق زعيمٌ عربيٌ مسلم يوم عيد الأضحى، شُنق قبل الفجر، قبل أن يذبحوا جدك، سررتُ بهذه الحكاية، وطالما كونت صورا من الخيال، أصبحتْ فيما بعد حقيقة أسردها لأصدقائي الخرفان، إن الزعيم شُنق وقد اختاروا يوم العيد لفعل ذلك، إنّ تاريخ الدّم هو تاريخ الحرب وربط انتصارات الحرب عبر التاريخ بواقعة الدم وحدها تقصي كل المعاني وتُبقي على معنى؛ إن الذي يُذبح الآن، هو الوديع، المستسلم، الضعيف.

اليوم، يوم الأحد، خمسة أيام بعد عيد الأضحى، لا أزال حيا، فقد اكتفوا بذبح أخي، أجتر في الليل ما أكلتُه في النّهار بمنطقة تدعى حد كورت، جل تفكير أهلها في المأكل والمشرب والنسل...

هذه قصتي وأَعُدُّها أعظم قصة كما تحسبون قصص حياتكم هي أعظم القصص وأقواها.

حسن برما

الشعر

أشلاء المذبحة

عاجز عن تجاوز عتبة المجزرة
يحمل كمشة شعارات
يتراجع للخلف
يضرب رائحة الذبيحة بلكمة واهنة

التفت ظلي نحو اليمين
راقص عارضة الأشلاء
يرثي شهيدا يملأ خلفية الصورة
لا أحد اهتم بأنفاسي المكتومة
لا أحد أكمل طقس المناحة

ازدحم سوق العبيد بلغط الباعة
أبواق الإغراء تُنافس الوهم
تُدنس مرسى العاهرات
وعلى يافطة الباب الكبير
مرحبا بزوار أسِرَّتنا الجاهزة

حلق الزعيم لحية الزعامة
استعار شفرة الجلاد
هاتف أبناءه حول ربع الخيمة
هنية أحلامه الجشعة
فمن يمسح لحية الثعبان؟

انتصب رأس الجبل
الممسوخ
تآمر على المشنقة
رماها بنظرة عاشق
محروم
توعد حبلها المفتول
قريبا يُقطّع أصل
الأسطورة

تجاوز معبر الشهادة
نحو كفر الأسلاف المقدس
فوق الرؤوس أعلام عُرس
تستقبل ابتسامة الأحفاد
حيث الأرض الخصبة لا تخيب

وأخذتنا الأيام
نحو محمية الأطياف
نأكل وجباتنا طعاما مرا
أعدته عجوز شمطاء
حتى جاءتنا صدفة الفرح
واستعدنا حواسنا المعطوبة

ارتعش نبض الحلم وغنى
«في القلب غصن زيتون
يحمي العش الدافئ»
أهدى روضة العشيرة اسما
يحضن ذكرى من عبروا
نحو درب الشهادة

وسمسار الحقد الأعمى
استعجل الرحيل دون أسى
يملأ الجماجم بمواعيد النواح
حين هجمت الظلمة
على يوم الحياة الفانية

هي أرضي قالت لغربان القتل
لا مقابر تقبل فوضى الجلاد
لا أسلاك شائكة تمنع عشقي
من نظرات تهفو لعاشقة
أخفت مفتاح القلب
عن عسس الأبراج الموبوءة

عفوا ،سأكمل الطريق وحدي
لن أعود لبدايات الجرح
لست من جبناء التموجات الوهمية
ذاك السراب فخ صدئ
اغتال انتظاراتي العطشانة

حوار غير منشور مع غارسيا ماركيز

نشرت مجلة «الحبر الحر (erbiLatniT)» في عددها الجديد ،محادثة واسعة مع الكاتب الكولومبي الحائز على جائزة نوبل ، حيث يتناول تجربته في الموسيقى والبحر الكاريبي والمال والحب وكتبه وأفكاره. وقد قدّمت جريدة «إل باييس (.SÍAPLE)» مقتطفات من هذا الحوار..

ترجمة: عبد اللطيف شهيد / إسبانيا٢

حوار: جون انتشوسيغي1 (IGETSUAXTNI NOJ)

(كان عمره 76، اكتشف حينها جزءًا صغيرًا من جذوره الأعمق)؛ هذا المقتطف جزء من محادثة واسعة مع غابرييل غارسيا ماركيز تم تسجيلها بكاميرتي (NOJ (IGETSUAXTNI في 6 مايو 4991 بهافانا، بمشاركة الصحفي الراحل موريسيو فيسنت (tneciV oiciruaM). وقد نُشرت المقابلة، التي لم يتم نشرها حتى الآن، في العدد 711 من مجلة « الحبر الحر (erbiLatniT)» وهي مجلة ثقافية وفكرية ، تفتتح حقبة جديدة نتيجة التحالف بين «إل باييس (SÍAP LE)» و « الخبر الحر « (erbiLofni)، (نشرت يوم 10-01-3202 على جريدة» باييس (SÍAP LE)"). يتناول الفائز بجائزة نوبل للآداب عام 2891 بكل صراحة ودون تحفظات، تجربته في الموسيقى والبحر الكاريبي والمال والحب وكتبه وأفكاره. ويبدو فيها غابرييل غارسيا ماركيز أكثر سرية واندهاشا.

الأساطير التي قيلت حولي أكثر إثارة للاهتمام من حياتي

ماركيز يتحدث عن رواياته..

- «لقد اعتبروها نكتة سيئة أو نكتة جيدة، وهذا صحيح، ولكن أعتقد أن «مائة عام من العزلة» هي «فالياناتو» 3 مكون من 450 صفحة، وأقول ذلك بكل جدية. فالجمالية هي نفسها، والمفهوم هو نفسه، والأداة هي نفسها، قصص تجوب هنا وهناك وتضيع، تضيع في النسيان الشعبي.

«الحب في زمن الكوليرا» هو «بوليرو» 4مكون من 380 صفحة وأقولها بكل جدية. عندما لم يكن أحد يعرف ما هي أغاني «الفاليناتو»، أتذكر أنني كنت طفلاً صغيرًا أذهب للاستماع إلى عازفي الأكورديون الذين يأتون خلال الاحتفالات، لأن أصل موسيقى «الفاليناتو» هو هذا، إنها موسيقى الروّاة المتجولين: كانوا موسيقيين مسافرين يذهبون من قرية إلى أخرى يروون حدثًا وقع في مكان ما، كانوا صحفيين متجولين برفقة آلة بالأكورديون. كان كل ما يهمني أكثر في البداية، هو القصة التي يروونها، وليس بالقدر الكبير الموسيقى. ولكن بعد ذلك، ارتبطت القصة والأحداث وحتى حياة المنطقة في ذهني بشكل وثيق بالموسيقى. لدي الانطباع بأنه من جميع كتبي، فإن الكتاب الذي يلخص بشكل أفضل بحر الكاريبي هو «عن الحب وشياطين أخرى». أما في «الحب في زمن الكوليرا»، ليست للمدينة الأصالة الكاريبية المؤثرة بنفس القدر وبنفس الدهشة التي في رواية «عن الحب وشياطين أخرى»، وفي الواقع، إذا كان يمكن أن يُرى في أي كتاب من كتبي إلى أي مدى نحن الكاريبيون حقا نُعتبرُ مزيجًا من العديد من الأعراق التي نشأت منها ثقافة جديدة حقًا، فإنها في هذه الرواية».

نص الحوار

على الرغم من أن رواية «من الحب وغيره من الشياطين» تدور أحداثها في قرطاجنة، إلا أنني أراها ذات طابع كوبي شديد، مع تجارب وأساليب حياة تستمر حتى اليوم.

لا يوجد أي مكان في الكتاب يذكر أن المدينة هي قرطاجنة، وهذا ليس صدفة بحتة. أنا مهتم بهذا الاشتباه والتردُّد لكي يكون واضحًا أن مكان وقوع أحداث الرواية قد يوجدُ في أي مدينة في بحر الكاريبي. لم أتعامل مطلقًا مع المكون الأفريقي لثقافة البحر الكاريبي بهذه القرب كما فعلتُ في هذه الرواية. في قرطاجنة، بسبب الظروف الخاصة للفترة الاستعمارية والظروف الخاصة جدًا للاستعمار الإسباني، لم تتجذر هذه الثقافات ولم تحافظ عليها كما حدث في كوبا. كل تلك المعلومات، لم أكن لأحصل عليها هناك في قرطاجنة وربما في أي مدينة أخرى في بحر الكاريبي.

إنه موضوع أقدِّمه، ولكن لا أحد يرغب في الاهتمام به، الكاريبي ليس منطقة جغرافية بل ثقافية: لا يشمل فقط بحر الكاريبي، بل يمتد برأيي من جنوب الولايات المتحدة، وما يشمله من ولاية لويزيانا وفلوريدا، وحتى شمال البرازيل، بمعنى آخر، فإنه ليس إقليمًا جغرافيًا بل إقليمًا ثقافيًا. لقد اعتمدت عناصر من الثقافة الأفريقية المدمجة في الكاريبي من البرازيل وكوبا التي توحي كما لو أن الأحداث تدور في قرطاجنة. ولدتُ في أراكاتاكا 5، وهي قرية كولومبية في الداخل البري، ولكن ليس في العمق الكبير، إنها الكاريبي النقي، وهذه المنطقة ليست فقط في كولومبيا، بل في جميع مناطق الكاريبي التي تتحدَّد ثقافتها بشكل أساسي من خلال الموسيقى. ربما تكون باناما هي أكثر المدن كاريبية. المكان الذي يشعرُ فيه الإنسان أنه كاريبي؛ هو في بنما، أشعرُ به بيئيا، أشعر به بالمعنى الذي يبدأ فيه جسدي في الشعور بوجوده في وسطه البيئية في الكاريبي. يحدث لي ذلك بسهولة شديدة عندما أعود من أوروبا، في المحطة الأولى التي يقوم بها أحدنا في الكاريبي. أنزل، أتنفس وأصبح شخصًا آخر. أعتقدَ أن هذا الأمر لم يتم دراسته بما فيه الكفاية؛ إلى أي مدى يعد التكيف البيئي للبشر أمرًا أساسيًا في حياتهم؟

هل صحيح أنك قُمت برحلة عبر سفينة سيّاحية إلى الكاريبي في أول أجرة من البيزو6 نِلتها؟
أظن أنه من الأفضل تجميع كل الأساطير التي قيلت حولي، سيكون ذلك مهما في حياتي.

ربما أنت من يستفزّهم لفعل ذلك؟
لنرَ الأمر، لم أقم برحلة بحرية في البحر الكاريبي، ولكن عندما كنت أكتب في برشلونة رواية «خريف البطريرك»، في لحظة ما، أدركت أنني ابتعدت عن وسطي البيئي وأن هناك أشياء لم أعد أشعر بها. يتلاشى لون البحر من الذاكرة، تُنسى الروائح البرية. فجأة وجدت نفسي لا أتذكر أشياء محددة، وأنني بحاجة إلى عناصر للتعبير عن ذلك الواقع. الانفعال والمشاعر، فالوعي بالمكان الذي كنت فيه لم يكن يتطلّبُ ذلك مني، لأن الكاتب يحمل عالمه، والشاعر يحمل عالمه، وأينما وضعوه، سواء في القطب الشمالي أو القطب الجنوبي، فإنه يحمَله في داخله. لكنني لم أكن أتذكر جيدًا كيف كانت بعض الأشياء، الروائح، الأصوات، درجة الحرارة. من الصعب جدًا تخيّل الحرارة عندما يكون هناك برودة والعكس صحيح. قلقتُ كثيرًا لأن الرواية انغلقت عليَّ؛ لذلك توقّفتُ وقمت بجولة حملتني إلى مدينة سانتو دومينغو، وَمنها نزلت عبر قوس الكاريبي بأكمله حتى قرطاجنة واستعدت كل ما كنت بحاجة إليه، استعدتُ كل ذلك الوقود الذي كنت بحاجة إليه لكتابة الرواية. لم أقم بتدوين ملاحظة واحدة، كان الأمر ببساطة مسألة العيش والتجوال، استكشاف جميع جزر الكاريبي، واحدة تلو الأخرى، دون القيام بأي شيء آخر سوى المشاهدة، وليس لمدة عام: ثلاثة أيام هنا أو أسبوع هناك. عندما عُدت، تدفقت أحداث الرِّواية كالنهر حتى النهاية؛ كل ما في الأمر، أنه ببساطة، عُدت للانغماس مرة أخرى في لب الموضوع، لكن هذا يختلف عن أنني تناسيتُ نفسي، بمعنى آخر، لا يمكن أن يتخلّى الشخص عن وجوده، حقيقة، يجب أن يكون الشخص ما هو عليه: لا يمكن أن يتوقف عن كونه من حيث هو.»

إلى أي لون من موسيقى البوليرو كنتَ تستمعُ عندما كنتَ في برشلونة؟
كنت أستمع إلى بعض أنواع موسيقى البولَيرو التي ليست من الكاريبي: كانت مقطوعات باتش (Bach)، التي لها أصول شعبية مماثلة. في النهاية، تتشارك كل الموسيقى، الموسيقى الثقافية والموسيقى الشعبية في أصل واحد من الأغاني الشعبية. هناك صورة في الأيقونات الضخمة لبيلا بارتوك (Béla Bartok) (التي تمتّد لمعظم حياته وهي غريبة جدًا لأن الرجل لديه وجه جد تعبيري) تُحرِّك العواطف بشكل فظيع، حيث يظهر وهو يحمل مسجل أسطوانات قديم لتسجيل الألحان الشعبية للمزارعين في ترانسيلفانيا، أرض دراكولا، لأن بيلا بارتوك كان ابن بلدة دراكولا. تأتي معظم موسيقاه من هذا الأصل الشعبي، كما كان الحال في حالة باخ، وكما هو الحال في موسيقى الفالِيناتو، تماما مثل معظم الأدب الكاريبي. الموسيقى بالنسبة لي ليست مجرد الموسيقى الكلاسيكية أو الموسيقى الشعبية. إنها كل ما يُسمع، وبعد ذلك أبدأ في تمييز الأنماط التي تعجبني أكثر أو تعجبني أقل. ولكن، لا يمكن أن يقال إن الموسيقى الكلاسيكية ليست موسيقى أو أن الموسيقى الشعبية ليست موسيقى أو أن البوليرو ليس موسيقى، ولكن الموسيقى هي الشا-تشا-تشا (cha-cha-chá). أعتقد أنها جميعًا تُعبِّر عن قيمة بشرية كبيرة لأن حتى التعبيرات الأقل شرعية لديها شيئًا ما. ولكن في الواقع لا يمكنني الكتابة وأنا أستمع إلى الموسيقى لأنني في لحظة معينة أُصبح مهتمًا بما يُسمع أكثر ممّا أكتب.
تُؤثِّرُ فيَّ الموسيقى أكثر من تأثير الأدب، ربما لأنها أكثر ما يعجبني أو لأن الموسيقى تستحوذُ عليَّ أكثر من الأدب. لا أستمع إليها أثناء الكتابة، لكنني دائمًا مغمور فيها، خاصة عندما أكتب.
حين كنت في برشلونة، بعد انتهائي من كتابة «مائة عام من العزلة» وأثناء البحث عن وجهة أخرى مُقبلة، كنت أستمع إلى الكثير من الموسيقى. كنتُ دائمًا أستمع إلى الموسيقى، وخاصة الموسيقى الكلاسيكية، ولكن دون تنسيق، كنت أستمع إليها هكذا، اعتباطيًا، بغض النظر عن النوع. في برشلونة، كانت الميزة في أنه يمكنك الاستماع إلى الموسيقى في كل مكان، فهي مدينة موسيقية بامتياز. كنتُ أستمع بشكل خاص إلى الكونشيرتو الثالث للبيانو لبيلا بارتوك، الذي يُعجبني كثيرًا، وكنتُ أستمع إليه كثيرًا خلال الأيام التي كنت أكتب فيها «خريف البطريرك». عندما تم نشر الكتاب، حاول بعض الخبراء في الأدب والموسيقى أن يثبتوا لي بطريقة ما، أن بنية وهيكلة الرواية تستندان إلى هذا الكونشيرتو لبيلا بارتوك، على الرغم من أنني لم أتمكن أبدًا مَن فهم التفسير الذي قدموه. من المثير للاهتمام أن نتساءل إلى أي نوع من الموسيقى تنتمي إليه رواية «عن الحب وشياطين أخرى». أنا، ليس لدي أدنى فكرة، ولكن من المحتمل أن يكون لديها موسيقاها الخاصة. ما كنت أرغب فيه هو أن تكون موسيقى دون نشاز، ولتحقيق ذلك، كان عليَّ العمل على كتابة رواية من مِئَتي صفحة لمدة أربع سنوات، يوميًا، وضمان عدم وجود أي نغمة تتعارض مع الأخرى.

هوامش:

-1مؤلِّف أفلام وثائقية من سان سيباستيان (شمال إسبانيا)
-2مترجم مقيم بين المغرب وإسبانيا، صدرت له مجموعة قصصية مترجمة «الشاب الذي صعِد إلى السماء: مختارات قصصية من أمريكا اللاتينية».
-3نوع من الموسيقى والغناء مصدرها منطقة البحر الكاريبي في كولومبيا، وعادةً ما تكون مصحوبة بالأكورديون.
-4أغنية راقصة وبطيئة الإيقاع، أصلها من كوبا، تحظى بشعبية كبيرة في منطقة البحر الكاريبي.
-5أراكاتاكا (Áracataca) هي بلدية بمقاطعة ماجدالينا في كولومبيا. ونالت المدينة شهرتها بعد حصول أديبها غابرييل غارثيا ماركيز على جائزة نوبل في الآداب عام 1982 وشهرة مصورها ورسامها الكاريكاتيري ليو ماتيث إسبينوثا. وبعدها أصبحت البلدية رمزًا وواحدة من البلديات الأكثر شهرة في أمريكا اللاتينية.
-6عُملة مكسيكية.

النص الأصلي:
Una entrevista inédita a Gabriel García Márquez inaugura la nueva época de TintaLibre"" ⌋⌈

المرجع:
entrevista-inedita-a-garcia-marquez-/01-10-https://elpais.com/cultura/2023 a-lo-mejor-las-leyendas-que-hay-sobre-mi-son-mas-interesantes-que-mi-vida. html?ssm=whatsapp

متابعات

وجدة تستنفر شاعرتها وشعراءها في أمسية تناصر بالكلمة الحرة القضية الفلسطينية

استنفرت مدينة وجدة ثلة من شاعراتها وشعرائها لنصرة القضية الفلسطينية، وقد التأموا أخيرا في أمسية شعرية بمقر جمعية «النبراس للتنمية والثقافة»، وقد جاءت هذه الأمسية أيضا حسب تعبير رئيس الجمعية المنظمة للأمسية مصطفى شعيب؛ «لأنه من حق مدينة وجدة وشعرائها ويحق لنا جميعاً أن نغضب وننتفض ونعبّر ونحرّر تعبيرنا لصالح الحق والحقيقة الفلسطينية».

وقد أقيمت هذه الأمسية في ظل استمرار الحرب على غزة، التي بلغت يومها الـ23 حين تنظيمها، وارتفع عدد ضحاياها من الشهداء إلى ما يزيد عن 8 آلاف، فضلا عن 20 ألفا و242 مُصاب منذ السابع من أكتوبر 2023، يوم انطلاق عملية «طوفان الأقصى»، كما تأتي تزامناً مع مسيرات شعبية عارمة نظمت في عدد من المدن المغربية.

وبينما تساءل الشاعر حسن الأمراني، الذي غيّبته عن الأمسية دواع صحية، في قصيدة مسجّلة بصوت نجلته أروى الأمراني عن «الشهامة»، وذكر «من يزرع الأشواك في عمق الثرى» بأن «لا يرقب الأعناب من بستانه»، تساءلت أبيات الشاعر محمد فريد الرياحي عن «العروبة»، فيما تمنّت قصيدة الشاعر محمد علي الرباوي «لو يشهر الشعب في بلدي غضبه».

في الأمسية ذاتها رثت الشاعرة البتول محجوبي «يوسف الغزي»، وهو طفل في السابعة من عمره اغتاله الاحتلال الإسرائيلي في حربه الأخيرة على القطاع، بينما كان «القدس تشكو جرحها الدامي» هو عنوان قصيدة الشاعرة دنيا الشدادي.

وفي «بطاقة حب لمحمود درويش» تساءل الشاعر الزبير خياط «هل ما يزال الحمام يطير»، ووعد بأن يأتي «جيل جديد.. على صهوة الخيل.. في بزة الفاتحين»، وبـ«أن الشهادة لا تحزن مؤمنا»، ذكرت قصيدة الشاعر الطيب هلو، قبل أن يُخاطب الشاعر بوعلام الدخيسي الشاعر المصري أمل دنقل «أنا لم أصالح.. لم أصافح».

وعن عملية «طوفان الأقصى» العسكرية، التي أطلقتها فصائل المقاومة الفلسطينة يوم السبت 7 أكتوبر 2023، أنشد الشاعر سعيد عبيد قائلا: «السبت أو فرحة بين سيدة الكرامة.. الفرحة نير مندفع.. من وجه القدس إلى المريخ.. شكرا ملء الدنيا شكرا.. يا أجمل سبت في التاريخ».

وبين قراءات شعرية وأخرى غنّت فرقة «الأطلال» للغناء العربي قصائد قال قائدها، رشيد بووشمة، إنها «صلة رحم مع القضية الفلسطينية».

الرؤيا المأساوية في رواية «حرب البسوس» لبشير القمري

د. سناء السلاهمي

الجزء الأول

بشير القمري واحد من الأعلام البارزة في مشهدنا الثقافي المغربي المعاصر، بما امتلكه من حضور وازن في الساحة الثقافية، والأكاديمية، والنقدية، والإبداعية، فقد توزع انتاجه بين كتابة المقالة، والنقد الأدبي، والنقد السينمائي، والترجمة، والكتابة الإبداعية، والتي شكلت مشروعا فكريا للكاتب، قبل أن تكون مشروعا أدبيا بمقوماته الفنية الخاصة، حيث راكم مجموعة من الأعمال السردية، منذ صدور مجموعته القصصية «المحارب والأسلحة» (1995)، وما تلاها من أعمال: رواية «سر البهلوان» (1997)، ومسرحتي «رجعة ليلى العامرية-التنين» (1998)، فرواية «حرب البسوس» (2006) -موضوع الدراسة-، ثم مسرحيات «اللجنة» و«فتنة» و«ثرثرة على ضفاف أبي رقراق» (2007) لم ينضب للكاتب قلم وهو يعبر عن مجموعة من القضايا في إطار قالب فني، يكشف عن إلمام بشير القمري بدهاليز الكتابة السردية والأدبية عموما.

تطرح رواية «حرب البسوس»1 لبشير القمري مداخل عدة لقراءتها، يتعلق بعضها بالجماليات التي صنعتها لغة النص، بينما يتصل بعضها الآخر بمواضيعها المتشابكة مع الواقع الاجتماعي، والسياسي، والفكري، وقبل كل شيء النفسي للذات الإنسانية، وهو ما جعلها تستأثر باهتمام عدد من الباحثين: هشام مداحي الذي قارب « اللغة وتشكل النص في رواية حرب البسوس للكاتب المغربي بشير القمري»2، وهي دراسة اهتمت بالنص من زاوية بنياته السردية (الشخصيات، المكان، الزمان، الرؤية السردية)، كما انفتحت على دراسة التعدد اللغوي وطابع التهجين الذي وسم الرواية، صبرينة بوسحابة التي اشتغلت على «التناص التراثي وشعرية المناقلة والتحويل رواية حرب البسوس لبشير القمري «أنموذجا»»3، حيث سعت الباحثة إلى تتبع التوظيف التراثي للموشح، ولحدث حرب البسوس داخل الرواية، إبراهيم الحجري حيث أنجز قراءة في مجمل الرواية مضمونا وشكلا بعنوان «بشير القمري يكشف «حرب بسوس» أخرى في المغرب»4.

ويظل النص الروائي بشكل خاص كما يذهب إلى ذلك بشير القمري نفسه «من أعقد النصوص (الخطابات) على مستوى الأدبية والإيحاء والتشخيص والتخيل، وما إلى ذلك من استقطاب إواليات الرمز والتسنين السيميائي، إلى جانب اعتماد إواليات الحكي والزمن والفضاء»5، في ظل ما يحفل به من مواضيع إشكالية تتجاوز حاضر الكاتب، لتلامس حاضر القارئ حاملة من القلق، والتساؤلات ما يضاهي قلق مبدعه، وهو ما يكسب النص حركيته، ومنه تستمد دراستنا شرعيتها في إعادة قراءة هذا العمل، في ظل حاضر مأساوي، وفق تصور يتغيى القبض على أهم معالم الرؤيا المأساوية في رواية «حرب البسوس»، لاسيما من خلال لغة تشكيلها.

متن الرواية

يتخذ الكاتب شخصية «المبروك» بطلا لروايته-وهو الذي لم يكن مباركا في حياته- ليكشف عن جملة من الصراعات التي تعيشها الذات، فبعد أن تزوج المبروك بفريدة الخراط انطلق مسلسل مآسيه، بدءا بزوجة أحكمت الطوق حول عنقه، مرورا بفساد علاقته مع أهله، الذين خرجوا من دائرة اهتمامه، مفسحين المجال لعائلة الزوجة في الاستفادة من «المبروك» ماديا ومعنويا، فصراعات «المبروك سياسيا، ومشاكل ابن زوجته المدلل فاروق، أمور وأخرى عجلت بانهيار الرجل، ورحيله، بل فراره من جحيم امرأة استولت على كل أملاكه، لينتهي وحيدا جثة في أحد الفنادق، تاركا خلفه جملة من التساؤلات حول أسباب وفاته: هل انتحر المبروك، أم أن الأمر كان بفعل فاعل في ظل صراعات الرجل الخاصة مع زوجته، والعامة بسبب مواقفه السياسية؟

ولقد كان طبيعيا في ظل هذا الصراع من جهة، والنهاية المأساوية للمبروك من جهة أخرى أن يتسم المحكي بتعدد أصواته السردية، المتسائلة حول أسباب الوفاة، والمنددة بجبروت الزوجة، ودسائسها، التي فاقت الحدود، محاولة كشف المستور، فصوت واحد لا ينهي، ولا يحل شيئا كما يذهب إلى ذلك باختين6، يقول أحد الرواة: «الرتيلاء فريدة الخراط التي هندست وظلت تهندس ما راق لها وطاب وهي تنظم رقعة شطرنج عائلتها وعائلة زوجها المبروك وأفلحت غاية الفلاح في التجميع والتشتيت ونسج المؤامرات ونصب الفخاخ إلى أن تمكنت في النهاية من غسل يديها من زوجها وقد كتب لها كل شيء إلا الفتات الذي احتفظ به سرا عنها ولم تهتد إليه عندما فر بجلده خوفا على نفسه من الموت البطيء»7، وأمور أخرى يلخصها قول سفيان: «أما ثقافتها الشعبية الذاتية فكانت تتزود منها بكل ما تملكه وتسعى إليه من مكاره السحر والشعودة والتوكال والنميمة والحسد والغيرة والحقد... ولعل أخي كان ضحية هذه الثقافة التي مكنتها من الإمساك به وخنقه والسيطرة عليه وجعله تحت رحمتها إلى أن تنازل لها عن كل شيء تقريبا وفر ناجيا بجلده قبل أن تجهز عليه»8.

لم تكن شخصية فريدة الخراط سوى شر دخل حياة أسرة الفارسي، فسرى في شرايينها، فهي بلغة الزهرة، ويامنة أختي المبروك «بنت الحرام»، وهي التي حارت أمهما في شأن عدائها لهم، تقول مخاطبة إحدى بناتيها «كول لي مالها معانا»9، لكن لا أحد يملك الجواب لشرور فريدة الخراط، فالإنسان يظل لغزا بالنسبة لنفسه، فما بالك بالنسبة للآخر، وكان أن هجرت فريدة الخراط أيضا صديقاتها، اللواتي نلن حقهن من الأذى في السر والعلن، ولم تزدها عزلتها إلا إمعانا في مزيد من صيغ التنكيل بالناس والأفراد والجماعات: «مخلات مادارت باعت وشرات وتكرفست على بنات الناس. استغلت فقرهن وجهلهن، أغرتهن وقدمتهن أبكارا للذئاب من المغرب والخليج وأوربا، وصورت ذلك بالفيديو للمتجارة والمساومة معا. هذا جزء من أفعالها الدنيئة لأنها، في مجال ما حرم الله والمخدرات، فاقت عصابات الرجال»10.

لقد شنت فريدة الخراط حربا على كل المحيطين بها، ولم تستثن إلا أفراد عائلتها وابنها، معتمدة تارة الخديعة والحيل، وتارة أخرى التملق لأصحاب القرار، وفي محطات عدة طقوس السحر والشعوذة، مجسدة نموذجا لإنسان اليوم الذي بات له من الوسائل الفعالة ما يستطيع بها أن يحقق ميله إلى الشر، وبقدر ما اتسعت واعيته وتمايزت، بقدر

ما تخلفت طبيعته الأخلاقية11 «دارت إيديها في كل شيء البزنس والصحافة والسياسة والثقافة والرياضة وحلمت تولي وزيرة، لما ترشحت للإنتخابات، إنما الناس الشرفاء عاقوا وكالوا للسي المبروك راجلها اللي كان براسوا ماكادش عليها ولاكاد يتفك منها، كان ولى عجينة في يديها»12، فكل طغيان بحكم طبيعته اللاأخلاقية يبيح لنفسه مختلف الأساليب والطرق، وتظل السيادة هدفه المطلق، التي من شأنها ?في تصوره الخاص-أن تكون سند أمانه.

تقوم كتابة بشير القمري في رواية «حرب البسوس» على فكرة الهم الوجودي، فنماذج فريدة الخراط لا تزال تؤثث مجتمعنا، و»مثيلاتها كثيرات متمنعات على الزجر في مغرب اليوم، ومحصنات ضد الاجتثاث والاقتلاع في مجتمع مركب كمجتمعنا المنفلت من عقال المنطق»13، أما ابنها المدلل-الذي اضطر المبروك في الكثير من الأحيان إلى التغطية على فضائحه-فأمثاله أصبحوا العنوان الأبرز للمحطات الإعلامية، متى تعلق الأمر بجرائم القتل، والفضائح الأخلاقية، «ديما سكران، ديما مبوق، ديما مخطوف ومرفوع. ماسخرش ليه الله فلي عندو حيث مشي ديالو، ماتعذب فيه ماعرك، مع ذلك يحكون عنه حكايات غريبة. يكون جالسا وشيئا فشيئا يبدأ في البكاء بلا سبب، وكم من مرة حاول الإنتحار. هذي خمس سنين أو أكثر دار كسيدة خايبة فطريق مكناس، كان غدي يمشي فيها، الي كانت معاه ماتت، بنت شي برلماني، لكن القضية دمصات.. فظل على ديدنه، يوغل في المتع والملذات من كل صنف بما في ذلك الشذوذ الجنسي»14، والكاتب حين يتقن تصوير هذه الشخصيات المعقدة في عواطفها، فهو إنما «يسعى إلى الكشف عن بؤس الإنسان، ومواطن تحلل الإنسانية، تنبيها على خطورتها، وإيحاء باتخاذ موقف حيالها، ونشدانا للقضاء على اغتراب الإنسان في الحياة.. هذا الاغتراب الذي يسلب المرء حقوقه، فيشعر بالعجز والضياع والتمزق»15، إذ تظل الشخصية الإنسانية الطريقة الفنية المثلى للتعبير عن حدس الأديب من جهة، وآماله من جهة أخرى.

تتجاوز الكتابة الروائية عند بشير القمري مستوى الوعي بالقضايا الكبرى السياسية، والاجتماعية...التي ابتدعتها الرواية العربية إلى مستوى الوعي بالإنسانية والإنسان في حد ذاته، في إطار رؤية فجائعية «رافضة للواقع في صورته كمعطى وكنتيجة وكممارسة يومية»16، وهي رؤية تسجل حضورها نصيا في صور متعددة، وفق سمات شعرية خاصة، نوردها كالآتي:

-الذات والمأساة: مسار سردي إشكالي، ومشحون، اختار الروائي أن يستهله بسرد ذاتي لراويه الأول المبروك، بعد أن تعذر على هذا الأخير فعل الانتماء، فاختار أن يترفع بنفسه نحو عزلة في إحدى الحانات، عزلة لم تكن سلبية، بقدر ما أسعفته في الوصول إلى تأمل عميق، لم يصل إليه قبلا، يقول: «مضى زمن (أبي فوق الشجرة) مضى زمن (الوسادة الخالية)، وانصرمت عهود (لوف ستوري) و(الموت حبا)، (موريرديمي)، (رجل وامرأة)، إلى غير رجعة ولم نفز بطائل سوى أشباح نساء ورجال عابرين في (فن الهوى) (ذم الهوى) وهوى هذه النار، لم يعد أحد يصدق عشق (التيتانيك)، ولم يبق لنا سوى نزر يسير من (سفر إلى أعماق الجحيم) أو (رقصات مع الذئاب) لنحقق بعض التوازن المستحيل»17.

تستمد مأساوية الذات شعريتها من التكرار الذي عمد إليه الراوي في بوحه، مفجرا قدرا كبيرا من غنائية التكرار الشجي، ف «إذا كانت الغنائية تعني فرضا إرادة البوح، وضرورة التعبير عن الوجدان الذي يعكس وحدة الشخصية فإن من يمارس البوح بقوة هو الذي يقترب من روح الشعر»18، والذات في كل ذلك إنما تتمرد على اللغة المعيارية، مختصرة في جمل كثيفة ما يمكن أن تفرد له صفحات عدة، في إطار شعرية سمتها الجوهرية الفجوة والتوتر حسب تعبير كمال أبو ديب19، حيث يستثمر الكاتب الماضي السينمائي الجميل للتنبيه على بؤس الحاضر المعاش، وعيا منه بأن القارئ- والإنسان

عمو ما -

«قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضي ونماذجه العليا»20، لكن تظل حقائق الواقع تفوق هذا الإنسان فاعلية وتأثيرا، ما يجعله في سعي دائم لتحصيل توازن قد يغدو مستحيلا في بعض الأحيان.

تأملات تعجز معها ذات المبروك عن تحقيق توازن داخلي يكسبها استماتة، لتجد نفسها قد أصبحت عاجزة عن الثقة في الآخر، بل في هذا العالم، يقول :»تعبت من عقلي ومن تعليق أصْلي وفصْلي على كتف أنثى غير محتملة تقْصيني، مرة أخرى، من هذا الذي نحن فيه، على مضض من أمرنا، منذ الأبد، هذا الذي نسميه زمنا، نسميه الزمن، نسميه حياة، UNE VIE، أو نا فيذا، ببلاهة قاسية، بكل يقين أهوج، بقناعة راسخة، بكل رغبة كاسحة تذبح كل مغامرة سخية قد نحيَاها، فجأة، ثم نسْلَم الروح، منذ أن اختارتْ أمنا الغامضة أن تقضم تفاحة نتنة وتغري الشيطان ويغريها وتخرج إلى العالم لتلقى بنسلها إلى القارعة، لكننا نداري ونحيا بالتي هي أحسن، ما أمكن لنا»21.

وسواء تعلق الأمر بالمقطع الأول أو الثاني فإن مكونات الفجوة القائمة في البنية اللغوية هي عبارة عن مواقف فكرية حول الانتماء واللاانتماء، بين تجدر الإنسان في الزمن، وإحساسه بالأمان، وبين عدم الشعور بهذا الإحساس، والإقصاء من دائرة الحياة، وضمن حركة هذا التوسيع تصبح الفجوة قائمة في التصور الرمزي للوجود.

وتستمر مأساة المبروك، ويستمر بوحه الشعري بها، وهو يستحضر في محطة أخرى مسار حياته ونهايته المذلة، مسدلا الستار على حكاية لم تكن إلا جحيما لصاحبها: «تشرئب الحكاية، حكايتي، حكايتك، والرباط مثواي وقبري، أصرخ لا يسمعني أحد إلا الذي خلقني وأسقط مجندلا مضرجا بدماء الحكاية، حكاية أنت فيها بوصلة، ماذا عساها تفيد البوصلة؟ أصرخ لا تسمعني شمس الضحى ولا ثا ميمونت ولا فاطمة، لا تسمعني أطيافي، رحلت خلفها زحفا وزيفا. أي طقس هذا الذي يهددني؟ وكيف لي أن أعبر هذا الجحيم؟... سأعلق على مشجب الوقت أسئلتي وأرنو إلى شمس غائبة وأنا قاب قوسين أو أدنى من الجنون وسأجن حتما، سأجن ككل الرجال الذين أغويتهم وقتلتهم بالسم البارد غير عابئة بهم ولا بما يحملونه مثلي، أنا المبروك الفراش الفارسي، وجلست تتفرجين عليه يتهاوى في نزل رخيص، أما أنت فراها جاياك، أو دبا تشوفي بعينك»22، فاستحضار الشخصية لآلامها وضعفها ما هو إلا مظهر من مظاهر المواساة التي تطلبها من عمق الهاوية، وهنا مكمن الحس المأساوي في النص الروائي، حيث مشاعر الوحدة تحث سماء عارية، لا سند للشخصية فيها، سوى لغة تنزف ألما، لكنها تسعى جاهدة إلى سرد حكاية صاحبها، وربما عجزت اللغة برحابتها، وشعريتها أمام فجيعة الوحدة، والانهيار عن البوح بكل التفاصيل، فكما يروي سفيان: «لا أحد بإمكانه أن يتحكم في حكاية ما، في حكاية ما يريده أن يكون حكاية، أن يكون الحكاية، حكاية تحمل في طياتها ما يريده وما لا يريده، لأن الحكاية تخضع، غالبا، للزيادة والحذف والتشطيب والتنقيح، كما تخضع للرقابة الذاتية، اللازمة والملزمة، ولا توفر اللغة، رغم رحابتها، ما نحتاجه ونحن لا نملك القدرة على ضمان التوازن بين ما نريد أن نحكيه وما لا نريد أن نحكيه، وأحيانا أخرى لا نقوى على القص، فتضيع الحكاية، تضيع حكاية، تضيع الحكاية، لتحل محلها حكاية أخرى»23، فما أوقع التكرار على نفس القارئ، بعدما تجاوز مستواه التواصلي إلى مستوى كثافة شعرية تحمل من الضعف ما يجعل الإنسان -في محطات عدة- رغم قوة الإرادة مستلب الحركة.

هوامش:

1 -رواية حرب البسوس: بشير القمري، ط1، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2006. تقع الرواية في ثلاث ومائة صفحة.

2 -مجلة شمال إفريقيا للنشر العلمي، المجلد الأول، عدد 2، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، أبريل يونيو 2023.

3 -مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، عدد5، جامعة سكيكدة، ديسمبر 2017.

4 -جريدة المساء، 2008/04/17.

5 -شعرية النص الروائي: بشير القمري، ط1، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، 1991، ص:2.

6 -شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين، تر: نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص:366.

7 -الرواية، ص:27.

8 -الرواية، ص:72.

9 -الرواية: ص:25.

10 -الرواية، ص:95.

11 -التنقيب في أغوار النفس: كارل كوستاف يونغ، تر: نهاد خياطة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1996، ص:94.

12 -الرواية، ص:36.

13 -الرواية، ص:73.

14 -الرواية، ص:53-54.

15 -النموذج الإنساني في أدب المقامة: عبد الحكيم علي عبد المنعم، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1994، ص:10.

16 -الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرب العشرين: محمد معتصم، ط1، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2004، ص:24.

17 -الرواية، ص:18.

18 -أساليب السرد في الرواية العربية: صلاح فضل، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003، ص:107.

19 -في الشعرية: كمال أبو ديب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، 1987.

20 -الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص:325.

21 -الرواية، ص:13.

22 -الرواية، ص:20.

في الكتابة الروائية
عناصر للتفكير

سعيد بنسيعد العلوي

صدوق نورالدين

أحيانا يحسب المرء أن قصة ما انتهت، فإذا بها تبدأ.

غسان كنفاني

هل الروائي يكتب رواية واحدة؟

تذهب بعض الآراء في القول أو إلى القول، بأن الروائي لا يكتب سوى رواية واحدة، والبقية تنويعات. يصدق الرأي على روائيين، دون أن يشمل الكل.

كتب فلوبير روايته الشهيرة «مدام بوفاري» (1857)، وارتبط اسمه بها. بعد خمس سنوات أبدع رائعته «سالامبو» (1862). هل نقول بأن الرواية الأولى حجبت قيمة وأهمية الثانية. قد يكون. لكن من يذكرها؟ وهو ما دعا القارئ الكاتب ألبرتو مانغويل في كتابه «شخصيات مذهلة من عالم الأدب» إلى القول، بأن الجميع يتحدث عن «مدام بوفاري»، لكن لا أحد تكلم عن «مسيو بوفاري».

جاء الطيب صالح إلى الأدب من المحيط. مثله في ذلك مثل إسماعيل فهد إسماعيل. وتدوول الاسم إبداعيا بصدور روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» (1966)، وكانت نشرت بداية في مجلة «حوار» (العدد الخامس والسادس). وفيما أبدع «عرس الزين»، «ضو البيت» (بندر شاه)، مريود(بندر شاه) و «دومة ود حامد»، ظلت الأعمال اللاحقة شبه مغيبة لطبيعة نوعية النقد الذي طبع المرحلة. لكن قبل وفاة الطيب صالح في(2009)، صدر له نص من أقوى النصوص. لم يحدده أجناسيا، بل تركه مفتوحا. ويقع في المسافة بين الواقعي والخيالي. وينبني على رسم صورة شخصية بحس فكاهي ساخر. وسم الراحل النص بـ: «منسي: إنسان نادر على طريقته».

ولعل السؤال الذي يمثل: أترى ترتبط كتابة الرواية بالإحساس بالنهاية، بالموت؟ فمثلما يفرغ الروائي الجهد في صناعة الإسم وهو يكتب نواة أعماله، يرى البعض بأن الروائي لا يكتب سوى رواية واحدة، فإنه يكرس طاقاته وخبراته في الكتابة الإبداعية لتخليد الاسم في الأيام الأخيرة من حياته.

كتب الراحل محمد زفزاف «المرأة والوردة» (71 أو 1972) وصدرت في بيروت فعلق بها اسمه. وبالمناسبة يستحضرها الروائي سعيد بنسعيد العلوي في روايته الثالثة «ثورة المريدين» (2016)، لتأتي المرحلة الوسطى في الإبداع الروائي وتجلت في «الثعلب يظهر ويختفي» (1989) (ظهرت بداية ضمن منشورات «أوراق»). لكن من يتحدث عن روايته الأخيرة «أفواه واسعة» (2001). وأعتبرها بيانا في/ وعن الكتابة، وتختزل تصوره العميق فيما يجدر أن يتأسس عليه مفهوم الكتابة، وبالتالي وظيفتها في ترجمة واقع الذات والإحساس العميق بالمجتمع، إنها الرد المباشر على من انتقدوا تجربته في الكتابة والإبداع.

رجل الفكر أم مبدع الرواية؟

يوازي الأستاذ سعيد بنسعيد العلوي بين الكتابتين: الفكرية والإبداعية. بالنسبة لي، لن أهتم سوى بالإبداعية، أي بالكتابة في جنس الرواية. فالأستاذ سعيد، رجل الفكر أصدر فاتحة كتبه في الحقل الفكري «الفقه والسياسة»، دار الحداثة، بيروت في (1982). وأما إرساء تقاليد الممارسة الروائية فتم في (2010)، حيث نشر أول تجاربه الروائية «مسك الليل» بدار رؤية، مصر. يفضي السابق إلى إثارة ملاحظتين:

- الأولى تجسد الفارق الزمني بين الكتابتين.
- والثانية تترتب عن الأولى، ومؤداها كون الإبداعي لم يكن ليزامن الفكري في الوقت ذاته. لنتأمل مثلا حالتين: حالة الراحل الأستاذ محمد عزيز الحبابي رحمه الله تعالى (1922/ 1993). وحالة الأستاذ عبد الله العروي (1933) أمد الله تعالى في عمره. فالأول أصدر كتابه «مفكرو الإسلام» في (1954)، و «من الكائن إلى الشخص» (1962)، ورواية «جيل الظمأ» في (1967)، ثم «إكسير الحياة» في (1974) وكتاب «تأملات في اللغو واللغة» (1980)، إلى آخر آثاره.

وأما الأستاذ عبد الله العروي، فنواة بداية الكتابة لديه إبداعية «رجل الذكرى»(1958)، وكتب باللغة الفرنسية وقام بتعريبه لينشر كملحق في أول طبعة لرواية «الغربة»، دار النشر المغربية(1971)، وحدد بـ»حوار تلفزيوني» غايته إضاءة الغموض الذي قد يكون طبع الرواية. والملاحظ أن نقاد رواية «الغربة» (الأساتذة: الناقوري، اليابوري، لحميداني وغيرهم...) لم يولوا اهتماما في دراساتهم النقدية بـ»رجل الذكرى» الذي سيصدر في (2014) وبصياغة جديدة في كتاب مستقل، وتقديم خاص. وبعد ذلك، توالى صدور الروايات في مشروع متكامل برر في اليوميات.

يوحي تأمل الحالتين بأن التراكم الروائي المتحقق للروائي سعيد بنسعيد العلوي: «مسك الليل»(2010)، «الخديعة» (2011)، «ثورة المريدين» (2016)، «سبع ليال وثمانية أيام» (2017) و»حبس قارة» (2021)، بأن اللحظة الإبداعية في الراهن (راهن الكتابة لدى الأستاذ سعيد)، هي للإبداع في الرواية. فما لم يقله الفكر في موضوعيته الصارمة، يرسم التخييل الروائي صورته من خلال قواعد اللعب: تقديما، تأخيرا، حذفا وإضافة.

ثلاث خاصات

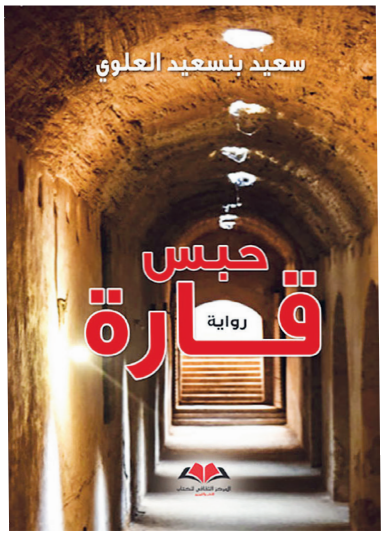
تستوقف قارئ المتن الروائي للأستاذ سعيد بنسعيد، ثلاث خاصات:

1/ الكفاءة الأدبية: ويستدل عليها تأسيسا من مكون اللغة. إذ يتأتى بناء عالم خيالي ينتج وعيا بالواقعي ليحيل عليه دون أن يكونه. وبالتأسيس على الإحالة، يتداخل الذاتي بالتاريخي والديني بالرحلي في تضام نصي صورة عن العالم ومحاولة لفهمه وإدراك صراعاته وتناقضاته.

2/ الاستمرارية: وتتمثل في مواصلة التأليف الروائي. والواقع أن الامتداد خلق لتراكم وترسيخ لقاعدة المقارنة بين ما أنجز وما سيتحقق إنجازه. ومن جانب ثالث، خلق لانتظارية القارئ الذي يتساءل: وبعد، ما الجديد؟ بالتالي، ما الصورة التي سيكون عليها؟ بمعنى، أية علاقة تصل «حبس قارة» بـ»سبع ليال وثمانية أيام» وب «ثورة المريدين». فما يثير - وهو الحد الزمني الممكن للروائي المتمكن - أن بين الرواية الأولى والثانية سنة واحدة، وهي المدة بين الثالثة والرابعة، فيما تأخر النص الروائي الخامس أربع سنوات.

إن الاستمرارية ليس الكتابة والتأليف وحسب، وإنما القراءة. إنها البحث عن مادة الصوغ، والتمثيل عن روائي مثقف تشرب ينابيع الفلسفة، وانفتح - كما سلف- على محكيات الذاكرة والتاريخ وأدب الرحلة. فمفهوم الرواية بالنسبة له يجلوه التكامل الأدبي المتمثل في بناء نص متماسك، وخلق الشخصية/ الشخصيات المقنعة من خلال تعدد هذه المحكيات.

3/ الإضافة: إن تجربة الروائي سعيد بنسعيد العلوي - وانطلاقا من التراكم المتحقق - تجربة إضافة للروائي، كما الرواية المغربية والعربية. وهي التجربة التي تقتضي شمولية الإحاطة، علما بأن الحديث عن الكفاءة الأدبية والاستمرارية الدليل على تجارب روائية قادمة.



ألقيت هذه الكلمة في حفل تكريم الأستاذ سعيد بنسيعد العلوي. وذلك في خيمة الإبداع بمنتدى أصيلة. وهي توازي الدراسة الصادرة ضمن الكتاب القيم الصادرة بالمناسبة.