العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 54
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 8 فبراير 2024
الموافق 27 من رجب 1445

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

إلى آخر الفتيل أقتفي احتراقي

مَا لمجْبرة القَلْبِ
قَدْ أفرغتْ منْ فؤادِي ،
حصَّة عَيْنِي منَ الدَّمْعِ ،
هَلْ كانَ أجْدرَ أنْ
أقتفِي فِي الفتيلِ
خُطَاهُ
لأكْتُبَ بالشَّمْعِ
خَاتمَتِي؟

قُلْتُ : أكْتُبُ..
قَالَ: لِمَنْ والحوارُ
المُدوّرُ قَدْ ضاقَ
بَيْنَ أصمٍّ وأبْكَمْ
أوَ لَمْ ترَ كيْفَ
بالكَلامِ
كَفرتُ ولكنّني
مَا كفرْتُ بِمَنْ
نَزَّلهْ

بالبَياضِ
الّذي تَرْتَديهِ
الجَنازاتُ
آمَنْتُ
مَا أفْصَحَهْ
البَيَاضُ
الّذي عارياً
طافَ
مثلَ الكَفَنْ
عَارياً التَفَّ
حَوْلي ليُوجزَ في
جُثّةِ قَبْرَ هَذا
الوَطَنْ

فَمَا لِي
وَهذا الكَلامُ
وَقَدْ أوْرَثَتْني مَراثِيهُ
أنْدلُساً ضَائِعاً ،
اسْتَوَى بالوُجُودِ
العَدَمْ !

وَمَاذَا يُفيدُ الكَلامُ وَنَحْنُ نُطوِّرُ
أسْلحَةً فِي الكتَابَهْ
وَمِنْهَا بَوَارِجَ حَاملةٌ
للحَائرَاتِ سَترْسُو
بِبَحْرِ الكَآبَهْ ،

فَهَلْ هَكَذا نُعْلنُ
الحَرْبَ هَلْ بِدُخَانٍ
نَضَخُّهُ منْ خَلْفنَا
سَنُحرِّرُ فِي وَتَرٍ
كُلَّ هَذا الأنِينِ
الّذي خَزّنَتْهُ
الرَّبَابَهْ

وَمَاذَا يُفيدُ
الكَلامُ وَقَدْ صرْتُ
كَالفَلَكيِّ أُوَزِّعُ عَيْنَيَّ
بَيْنَ كَوَاكبَ أرْمُقُهَا
فتطيحُ..
وَآمُرُ عَرَّافَةً
لتَقُولَ تَعَاليمَ تَسْبقُ
مَوْتِي المُؤجَّلَ فِي خَبَرٍ
عَاجِلٍ كَبَاقِي المَآسِي ،
لَعَلِّيَ فِي نَجْمَةٍ
أسْتَريحُ ،
لَعَلِّيَ أخْرُجُ
منْ زَمَنِي مثْلَ مَنْ دَخَلُوا
فِي خَرِيفٍ ارتَدتْهُ
جَميعُ الفُصُولْ ،
أوْ لَعَلِّي أحَرِّرُ كَلاماً
تَعَبَّأ فِي دَاخِلِي كَقَذَائفَ
تَقْصفُنِي كَيْ أقَيِّدَنِي
بِالخَرَسْ !

محمد بشكار

أحمد بوعود

الفلسفة والتواصل

قضايا وإشكالات في مبحثي الحقيقة والحرية

أورقت أخيرا دار مكتبة سلمى الثقافية بتطوان، بكتاب جديد للدكتور أحمد بوعود يحمل عنوان « الفلسفة والتواصل - قضايا وإشكالات في مبحثي الحقيقة والحرية «.

في هذا المؤلف يتساءل الباحث حول ماهية الفلسفة؟ وما الموقف الفلسفي؟ وما الذي تضيفه المقاربة الفلسفية إلى مختلف مجالات المعرفة؟ وما هي مجالات الفلسفة التي يمكن أن يتجلى من خلالها الموقف الفلسفي؟

ويشير بوعود في مقدمة الكتاب، أن لا أحد ينكر كون الفلسفة نمطا جديدا في التفكير، ظهرت في بلاد اليونان لتشكل قطيعة مع التفكير الأسطوري. ومنذ ذلك الوقت بدأت الإنسانية تشهد تطورا كبيرا في تعاملها مع القضايا الاجتماعية والعلمية، فقد كان الانسان قبل هذا يصدق كل شيء ويثق ثقة عمياء بكل شيء، ويفسر الظواهر الكونية بتفسيرات خرافية بعيدة كل البعد عن الحقيقة، كما كان سهل الانقياد، عديم التمييز بين ما ينفعه وما يضره. أما في علاقاته الاجتماعية فقد كانت علاقة يحكمها الثأر والانتقام، ولا مجال للحديث عن السلام والمحبة وغير ذلك من القيم. لذا، فإن هذا النمط الجديد من التفكير انتقل بالإنسان من الخرافة والأسطورة والخوارق واللامعقول ومن تفسير الظواهر الطبيعية وفق ذلك، إلى تحرير عقله من كل ذلك، نحو إنسان يدرك قوانين الطبيعة وقوانين الحياة، إنسان يفكر ويستخدم عقله في تدبير حياته ويقدر القيم رغم إخلاله بها في كثير الأحيان. والمتأمل في سيرة الفلاسفة الأوائل يجد هناك حديثا مهما عن الفضيلة، حيث شكلت الفلسفة عالما مثاليا جعلت الإنسانية تنشده وتتطلع إليه.

لقد وضعتنا الفلسفة أمام أسئلة تشغل بال الإنسان عامة والإنسان المفكر خاصة. من هذه الأسئلة: كيف نعرف؟ وكيف نتصرف؟

يكتنف هذا المؤلف في فهرسه المحاور التالية:

-الحقيقة وسؤال التواصل

-نصوص للمناقشة والتوسع

-الحقيقة والتواصل التربوي

-الحرية وسؤال التواصل

ويختتم الباحث هذه الدراسة القيمة بتعريف ببعض المصطلحات الواردة في الكتاب، وتعريف آخر ببعض الأعلام ثم لائحة المراجع المعتمدة.

يقع الكتاب في 107 من الحجم المتوسط، وقد طبع في نسخته الأولى بمطبعة الحمامة بتطوان سنة 2023.

رشيد الخديري

شمس نيسان

صدرت للناقد والشاعر المغربي ضمن منشورات إديسيون السلام بالمغرب، رواية موسومة بـ»شمس نيسان».

نقرأ من أجواء الرواية:

«ها أنا الآن ممدد على الأريكة. عيناي شبه مغمضتين، لكنهما حالمتين. في لحظة كهذه: الصفاء الذهني، كوب القهوة، النافذة المفتوحة على صخب المدينة، ذكرى إخلاص، وابتسامة شروق، وصوت فريد الأطرش يصدح:»عش أنت، إني مت بعدك». ممدد وقد تضاعف حزني الأزرق، المهم أنني حي. حي وهذا هو الشيء الحقيقي في الحياة.

خمّنت أن إخلاص هي الأخرى موجودة وحيّة..

ابتسمتُ ونمت».

حسن يارتي

دَوَائِر مُفرَغَة

ضمن منشورات الحلبي المغربية، صدرت حديثاً مجموعة قصصية بعنوان «دوائر مفرغة» للكاتب المغربي حسن يارتي وتضم المجموعة إحدى عشرة قصة قصيرة: انعكاس، إفلاس، سراب، رحيل، إنشراح، انتفاضة، رغبات، فرار، دائرة مفرغة، مسألة كرامة، بين الرمق والعودة.

مجموعة «دَوَائِر مُفرَغَة» تحيل منذ العنوان على أنها تخوض في فراغ منفتح عَلى فراغات لا نهائية بحيث تبدو النصوص كأنها تدور حوْل ذاتها في دائرة مفرغة مبرزة قدرة الكاتب على استخدام اللغة وبناء القصص المتنوعة بين الواقع والخيال لتأخذ القارئ في رحلة فريدة من نوعها.

قدم الدكتور القاص والمترجم محمد سعيد الريحاني تقديمًا مميزًا لهذه المجموعة، حيث ألقى الضوء على أبرز ملامح أسلوب الكاتب حسن يارتي مشيداً بعلو كعبه في تناول حرفة الكتابة، مع إلزامه بتقديم نصوصٍ قادمة لا تقل وَعْياً بالشكل وخبرة بالموضوع.

كما شارك الدكتور الناقد مصطفى يعلى في التقديم مردفاً أن الكاتب يمتلك حسا قصصيا سليقيا، مسنودا بلغة سردية موفقة ويحسن الإمساك باللحظات المناسبة، إذ غالبا ما يتم في قصص هذه المجموعة، انطلاق الحدث وتحريكه من موقف إشكالي متأزم، يغري المتلقي بمتابعته إلى الأخير.

وحملت المجموعة في طياتها كلمات العرفان للدكتور الروائي أنس الفيلالي على إسهاماته القيمة ودوره الحيوي في إخراج هذه المجموعة إلى النور، وكذا لمنشورات الحلبي التي سهرت على تحقيق هذا اللقاء بين الورق والقلوب.

أَعاذِلُ أَنْتَ نَحْنُ.. يا وائِلُ؟

إلى وائل الدّحدوح صوتاً حرّاً في زَمنٍ مرٍّ

عبد الله بن ناجي

اَللَّيْلُ باتَ مِنّا ، وَالْمَوْتُ ، يا وائِلُ !
اَللَّيْلُ الطَّوِيلُ
الْمُكْتَنِزُ الْموحِشُ ، يا وائِلُ
كَيْفَ تُسَمّي أَسْماءَ الأَشْياءِ
وَشُموسُ الْعالَمِ نائِمَةٌ؟
اَلأَنْباءُ ، وَشُموسُ الْعالَمِ نائِمَةٌ
يا وائِلُ !
كَيْفَ تَحْمِلُ جَثامينَ الْأَحِبَّةِ
عَلى كَتِفَيْكَ
وَالأَرْضُ مَقْبَرَةٌ؟
كَيْفَ تُواري أَسْماءَهُمْ
في عَيْنَيْكَ الزّائِغَتَيْنِ بِحُمْرَةِ الْحَنين .
يا وائِلُ ، لا مَعْنى لِلْمَقابِرِ الآنَ
اَلْمَقابِرُ ، في فَلَسْطينَ ، في كُلِّ مَكان !
عَيْناكَ أَرْحَمُ ..
قَبْراً جَماعِيّاً لأَطْفالِ فَلَسْطينَ ، يا وائِلُ !
اُحْضُنْ مَوْتاكَ بِلِيونَةِ الأَصابِعِ بَيْنَ يَدَيْكَ
بِرِفْقِ عَيْنَيْكَ الْفَسيحَتَيْنِ
الدّامِعَتَيْنِ ..
اُرْسُمْ وُجوهَ الرّاحِلينَ في خُطاكَ .
تَعَفَّنَ الْمِلْحُ في بَحْرِ الْعَرَبِ ، يا وائِلُ !
كَيْفَ تُنيرُ سِراجَ الأَنْبِياءِ سَمَيْكا؟
كَيْفَ تَهُدُّ الْجِدار؟
لا جِوارَ خَلْفَ الْجِدارِ يُجيرُ أَصْواتَكُمْ .
تَعَفَّنَ الْمِلْحُ في بَحْرِ الْعَرَبِ ، يا وائِلُ !
اتَّسَعَتْ دَوائِرُ الأَحْداقِ حَوْلاً
وَلا حَوْلَ !
يا وائِلُ !
أَراكَ تَتَعَقَّبُ الْمَوْتَ ،
وَأَجْراسُ الْمَوْتِ تَتَعَقَّبُ خُطاكَ ، يا وائِلُ !
يَخْفِقُ ، مِنّي ، اَلْقَلْبُ وَجَلاً
مَتى شَمَمْتُ رائِحَةَ الْمَوْتِ ، قُلْتُ :
لا أَنْتَ يا وائِلُ !
إِلّا أَنْتَ يا وائِلُ !
أَنْتَظِرُ أَنْ أَراكَ
كَيْ أَطْمَئِنَّ أَنَّ فَلَسْطينَ ما زالَتْ
هُناك !
عُذْراً ، يا وائِلُ ، أَعاذِلٌ أَنْتَ
نَحْنُ .. يا وائِلُ !؟
أَعاذِلٌ وَهَنَ الْمَمْشى إِلَيْك؟
وَهَنَ الصَّمت
وَهَنَ الصَّوت
وَهَنَ الْمَوْتِ يَسْكُنُ أَصْواتَنا في النَّظَرِ إِلَيْك .
يا وائِلُ ، لا لَوْمَ عَلى الأَمْواتِ ، وَأَنْتَ حَيٌّ .
اِحْفَظِ الْمِلْحَ في ثَنايا الْجُرْحِ
عَلى أَرْضِ فَلَسْطينَ
كَيْ تُزْهِرَ أَوْراقُ الْياسَمين
كَيْ تُمْطِرَ السَّماءُ وَشْماً
يَسْمو بِشُموخِكَ ، لا يَشيخُ بِخَوائِنا .
اَلأَطْفالُ ..
عَلى شاطِئِ بَحْرِ الْعَرَبِ
لا يَعْرِفُونَ الْمَوْتَ ، وَيَعْرِفونَكَ يا وائِلُ !
دَعْكَ مِنْ زَيْفِ النَّظَراتِ
أَمامَ الشّاشاتِ تَرْنو إِلَيْك .
اِحْفَظْ شَغَفَ الأَطْفالِ .. إِنَّهُمُ الْبَلابِلُ
عَلى شاطِئِ بَحْرِ الْعَرَبِ
يُحِبّونَكَ ، حَيّاً ، يا وائِلُ !

مدارج الروح والعبور في الذوات والأزمنة

حول رواية «واحة تينونا» أو سر الطائر على الكتف لأحمد توفيق

الجزء الأول

جامع هرباط

العنوان العبور من العتبة إلى دواخل النص

يشتغل الكاتب عادة على الرؤية البصرية للعنوان باعتباره عتبة، لأن العتبة مدخل الدار، والعمل بلا عتبة لا تكون نوافذه كاشفة للهواء والشمس، لا على الظاهر ولا على الباطن، العنوان المرْقون على لوح الغلاف بمثابة نص مصغر بمقبضه الظاهر، يتقابل مع النص المكبر بباه المنقور بعين القارئ ويتعزز ذلك بخلفية صورة غلاف الرواية حيث يفترض أن يكون أفق التوقع اكتشاف سر الطائر على الكتف، وإذا كان العنوان «واحة تينونا أو سر الطائر على الكتف» يقول شيئا مسبقا، من قبيل التّناظر بين عنوانين، فإنه ترك الخيار للمتلقي ليكتشف بحكم (أو)، ولكن متى؟ هل فقط عندما يمسك بالمقبض أو عندما يلج القارئ أدراج الباب ويقتفي أثر عتبة الخطاب الممتد والطويل، لأحداث يفترض أن تقع في «واحة تينونا»، التي ترمز إلى دور الماء في الصحراء، وإلى نظام تقليدي له خصوصياته المميزة، ثم يبدأ المتلقي بتهشيم خيال العين ويضع موضعها تحقق أفق التوقع والانتظار الذي عمد إليه صاحب المقبض والباب والخطاب.

واقعية الرواية بين الفكر والإبداع

عادة المبْحر الواقعية، وعادة الكاتب نقل الواقع إلى صور فنية لا تزيد على أمواج الكتابة، لأنه إن زاد على ذلك سيكون مضطرا للتلاطم مع الأمواج من كل الجهات لتجاهله علامات إبحاره التي حددها سلفا.

تحط الرواية أشرعتها منذ الوهلة الأولى على مرسى التاريخ التليد للمغرب، خاصة الجهة الجنوبية، مما يدفع بالمتلقي ليحزم أمتعته ويشد مآزره ويركب ركب العائد إلى الخالي وما كان فيه من سالف الذكر، والفعل والقول والحال والأحوال والمواسم والحرث والغرس والعادات والتقاليد وطرق التصوف، وما شابه اليوم بالأمس لولا التبدل في الذوات والأنفس والأجوال والممتلكات والمقدرات.

تُثبت معرفة المتلقي بالكاتب أمرين مهمين، الأول، أنه ليس مغمورا، بل باحث أكاديمي مؤرخ، سبق أن كتب في الرواية من منظور تاريخي محض وله السبق في هذا النمط من الكتابة، جارات أبي موسى/ جيران أبي العباس/شجيرة القمر والحناء... تسمح المعرفة السالفة بأن نعلم أن أحمد التوفيق مفكر وكاتب ومؤرخ، وحتما ستتقاطع الأفكار العلمية والتاريخية مع المجال السردي الروائي، مما يكشف عن الوجه الآخر للإبداع والمبدع، معا، قدرته على احتواء قضايا تاريخية واجتماعية وسياسية واقتصادية في قوالب فنية ترقى بدرجة عالية من التلقي الأدبي. فالنص كما يقول سعيد يقطين: «يكتب في زمن تاريخي. ويتحدد هنا الزمن أولا بسياق اجتماعي وثقافي محددين. ولا يمكن لإنتاج الكاتب النصي أن يكون خارجا عن هذا السياق الذي يتفاعل معه إيجابا أو سلبا، قبولا أو رفضا. وهذه البنيات المنتج في زمنيتها التاريخية هذا النص تتجلى لنا ضمنيا أو مباشرة في النص ذاته»1، لقد استطاع أحمد التوفيق أن ينتج نصا روائيا في إطار بنية زمنية متباينة تاريخية، لكنها لا تتعالى على أزمنة الإنتاج والتلقي.

اشتغال الرؤيا والزمان عبر الوليد لسردي

تنبجس أحداث الرواية من فلق الرؤيا المتكررة والمتجددة والمولدة لأهم الأحداث التي تطالعنا بها الرواية، تقع مجمل أحداث الرواية في أزمنة شتى، ولكنها هي الأزمنة المهيمنة بامتياز: (الليل، النهار، الفجر، الصبح، الضحى، موسم، الحرث، موسم أكابار)، غير أن الرواية تعالج أمر زمان مستبطن له علاقة بالمصير والمآلات وقد يكون غيبيا غير معلوم، ولكنه زمان مرغوب فيه، وأن يكتشف ما فيه من أسرار ومخاوف «أحس أحمد وأروى أنهما دخلا في زمن جديد، فيه الدهشة والتوقع، وأحس مع ذلك براحة لها نكهة خاصة، وفي كل ليلي يسكن أحدهما للآخر في وجد يفيض عن طاقة الحواس ليشارف الهذيان الذي لا تحصى ألفاظه، والذي يأبى أن يصرح بكل دواعيه، وكأن التعيين يجر إلى المخوف. كان ذلك من أمور الليل، أما في النهار فنظرات وكأنها تصطنع الحاجة إلى الشعور بالأمان»2.

والرؤيا هي استحضار لما شوهد في المنام، ولكنه يحتاج إلى العبور والتأويل، لقد استطاعت الرواية توظيف الرؤيا توظيفا توليديا، يجعل الأحداث في تنام وتطور وتعقد، وأن تكون مرجعا مهما في تفسير وتأويل الحدث الرئيس وبقية الأحداث المتتالية، وبهذا التوظيف للمتخيل استطاعت الرواية كفن أدبي أن تتخطى حدود التاريخ وأبعاده الزمانية والمكانية لتسقط أحداثها على راهنية الحاضر، وكأنها رؤيا متجددة توقظ العقل الإنساني لتُعيد مرة أخرى العلاقة بالكون وعناصره المادية والروحية، فإذا كان الإنسان اليوم نتيجة تقدم علمي ومعرفي واقتصادي أفرزه التطور الهائل الذي قطع مع الشك، فالرواية تعيد الشك إلى العقل الذي أنتج هذا التطور، نظرا لاستغراق الإنسان في الماديات، مع استلاب إنسانية الإنسان وطغيان المادة وتراجع قيمة الروحاني مقابل المادي الجارف، مضمون الرواية في نهاية المطاف دعوة إلى طرح أسئلة يقينية عن حقيقة التملك والسلطة والحرية والعبودية والعلاقات الإنتاجية والاجتماعية والعرقية إلخ، هي أسئلة استلزامية تطالعنا بها القيم التي نسجتها الرواية. ونحن نستخلص ذلك القول نظرا «للصلة الوثيقة بين الخطاب (وظيفة تواصلية) والنص(وظيفة نصية)، يتم الربط بينهما عبر ما يستنتج على صعيد تحليل الأسلوب من خلال عناصر تنتمي إلى الخطاب (علاقة الراوي بالكاتب، والراوي بالشخصيات... علاقة الكاتب بالقارئ) أو النص (الخطية والانسجام)، مع النظر إلى الوظيفتين معا في إطار علاقتهما بالقيم الأخلاقية أو الأيديولوجية، كما على الصعيد النصي كمظهر كتابي يتم فيه الربط بين الكاتب والقارئ»3، من هذا المنظور تعزز الخطاب الروائي بحمولته المعرفية وبمضامينه الأسلوبية التي حملتها الشخصيات الموظفة في العمل.

رمزية الأسماء باعتبارها شعارا

عادة، ما توظف الأسماء داخل الرواية توظيفا رمزيا يتماهى مع الصفات التي تحملها الشخصيات، ظاهريا وباطنيا، ولذلك فكثيرا ما تعكس الأسماء مجمل الانفعالات والسّلوكات والمشاعر الداخلية والخارجية، كما أنها بفعل الأوصاف التي تحملها باعتبارها شعارا لها، تساهم في تصوير الأحداث وفق مدلولها المستبطن، والأمثلة كثيرة ودالة في الرواية، ولابأس أن نتوقف عند دلالات الأسماء الموظفة توظيفا دقيقا، وسنكتفي بأسماء الشخصيات الرئيسية:

أحمد: فعل (أَحْمَدَ) الرجلُ وغيرُهُ: صَار محمودًا، أَحْمَدَ: فعل ما يُحمد عليه، أَحْمَدَ الرجل وغيرَه: وجده محمودًا، وارتاحَ إليه، أَحْمَدَ فلانًا: رَضِيَ فِعْلَه أو مذْهَبَه، اسم من أسماء النَّبيّ صلَّى الله عليه وسلَّم). أروى: فعل) أروى) يُروي، أَرْوِ، إرواءً، فهو مُرْوٍ، والمفعول مُروًى، أَرْوَى غَنَمَهُ: سَقَاهَا إِلى أَنْ شَبِعَتْ، أَرْوَى عَطَشَهُ: شرِبَ إِلى أَنْ شبِعَ، أَرْوَى غَلِيلَهُ: أَشْبَعَهُ، أَرْوَاهُ الشِّعْرَ: حَمَلَهُ عَلَى روَايَته.

عيسى: اسم (اسَم) السَّيد المسيح عليه السَّلام، وهو اسم عِبرانيّ أو سُريانيّ يُنْسب إليه الدّين المسيحيّ، ولد في بيت لحم بنفخ روح القدس في مريم العذراء، أجرى الله على يديه معجزات كثيرة مثل إبراء الأكمه والأبرص وإحياء الموتى.

وباقي الشخصيات كالآتي: نور/وئام/ دحمان/ جوهرة/ خولة/ البهات/ الوانجري/ الشيخ سَرَهَندي. تتموقع داخل مجمل الأحداث السردية وفق توازي المنظور السردي والذات الكاتبة.

البنية السردية وتنامي الخطاب الروحي

تكشف الرواية عن متن حكائي ينسج مدارجه عبر عدة دوائر سردية تنفجر منها الأحداث، والتي تنتظم في مبنى حكائي وظف فيه الكاتب عدة تقنيات تصعد كلما تصاعد الخطاب الروحاني العرفاني4 لشخصية أحمد، يتأسس الحدث المحرك للعمل عبر «رؤيا» رأتها زوجة الشيخ أحمد الذي يتوجب عليه القيام برحلة في الذات والزمان والمكان بحثا عن لغز «طائر يحط على الكتف»، ويشتغل العنوان في النص وعبر ذهن القارئ منذ اللحظة الأولى إلى آخر عبارة في الخطاب الروائي المدروس، تقول أروى :»لا تؤاخذني جاء الوقت لأقول لك إن التاجر الحاج عبد الكريم الذي أنفق على تربيتي وجاء بي إليكم قد ذهب بي قبل مغادرة البصرة للسلام على الشيخ سر هندي، ولما قبّلت رأسه قال لي: ستستظلين برجل كالشجرة يحط عليها الطائر. ثم قالت: أريدك أن تنام بعد صلاة الفجر نعود إلى الحديث»5، شكلت «رؤيا» أروى منبعا لتنامي أحداث الرواية إلى أن ظهرت زوجة الابن(نور) (وئام) التي ستؤكد نفس الرؤيا التي شهدتها الأم أروى، ويتحقق ذلك في نهاية الرواية، يقول السارد:» قالت فانو: فقد سمعت أن شيخي في البصرة يقول إن سيدتنا أروى بشرها أحد الحكماء بقوله: إنك في حياتك ستستظلين بشجرة أمان تحط عليها الطير»6.

ويرتبط الأمر في البداية وفي ظاهر الرؤيا بطائر جميل اللون اسمه (الوروار) يحط بين الحين والآخر على كتف العبد عيسى، ولكن باطن الرؤيا أبعد ما يكون، لأن عليه سيتأسس المتن الحكائي للرواية عامة، ولن يتم الكشف عن هذا السّر إلا في آخر صفحة الرواية، يقول السارد: «زادت أروى قائلة: منذ أن سمعت هذا الذي راج بين الخادمات والخدم والعبيد تسرّبت إلى أحشائي دهشة عملتُ كل ما في وسعي لأخفيها عنك، فالأمر بالنسبة لي لا يتعلق بفضول حول نادرة من النوادر جرت في سر العبيد، وإنما ارتبط عندي بالبشرى التي أتحفني بها شيخي (سَرَ هَندي) عندما قال لي إنك ستستظلين بظل رجل يكون كالشجرة يحط عليها الطائر»7.

يمكن اعتبار الرؤيا الأولى، المحرك الموسِّع الذي حرك بقية الأحداث وكل التفاصيل ولجزئيات داخل المتن لحكائي، وبالنسبة لرؤيا «وئـام» التي سمتها أروى بـ (فانو) فسيشكل ذلك تأكيدا وتحقيقا لما سلف، وستتقاطع بها الأحداث الإجمالية للعمل باعتبار الرواية:

أولا: تشكل تجربة روحية عرفانية سيمر منها شيخ الواحة مسترشدا بتبصّرات زوجته واستلهامات عبده عيسى حيث يبدو أنه ليس من يقرر في مصير سيّده، «قال الشيخ: إنك تتكلم بفصاحة ما تصورتها لك ولا أن أجاريها، لعلك في هذا الموضوع أصبحتَ مخاطبا آخر، إنك بكلامك هذا تؤكد لي أنك تملك السر الذي أطلبه، ولكنك تخفيه، ولربما كان الذي أطلبه في الحقيقة إنما أتوسم أن يكون وراءه من الأحوال والمعاني التي شوقتني إليها أروى، وهذا بيني وبينك سر من الأسرار، فما عهدنا العبيد يتكلمون هذا الكلام، وما عهدناهم يزهدون مثلك في صفة الحرية»8، سيدخل الشيخ في حوار صعب مع عبده عيسى الذي يملك السر، إلا أنه يأبى أن يفصح في الوهلة الأولى مما سيجعل السيدة أروى تدخلها في طلب الإفصاح عن السّر من قبل عيسى، قال هذا الأخير للسيدة أروى: «أرهبتني أن أكون ضانا بشيء ليس لي ولا أعرفه كما يرهبني أن يكون بحق هذا الشيء وليس لي إذن في العطاء، أتوسل إليك بالله أن تمهليني هذه الليلة وغدا أفضي إليك بما يأتيني إن قدر الله يفيض علي بفتح في هذا الأمر»9 .

ثانيا: بعدما أحس أحمد وأروى بعجزهما أمام العبد عيسى تنبها إلى أمور أخرى، كالامتلاك والغنى والافتقاد والفقر والسلطة والتملك والقوة والضعف، وواقع الرواية في عمقها تلمح لبنيه المجتمع وإلى هرميته وتسلطه ومكوناته وطبقيته، غير أن الأحداث ستسير عكس ذلك، حيث سينقلب الهرم المجتمعي في «واحة تينونا» بسبب الفقد والرغبة في الحصول على المسْتغلق الذي ينتظر فتحُهُ من قبل العبد الحر عيسى: «علينا أن نكون على بينة من أمرنا نحن الاثنين، لا يجوز أن تفهم أن هذا الذي نبحث عنه هو لإشباع نزوة كامرأة لكان وجودي معك مستغرقا منها البسائط والآفاق، أنا أطلب هذا الذي أطلب وأنت بطيبتك لا أطلبه لنفسي. لا أظن أن الذي نطلبه عند عيسى يمكن أن يشترى

بالمال، وإلا ما كانت الإشارة من شيخي في البصرة، فهؤلاء الرجال لا يطلبون الأمور التي من جنس المال»10، وقبل أن تنكشف بداية الحقيقة وليس نهايتها المتحققة، بدأت أروى تشبع عطش الشيخ، وتمهد له المسلك الصعب الذي ينتظره، وهي العالمة المتبصرة بالأحوال وتبدلها سواء أحوال الشيخ والواحة معا، وفي الحوار دلالة توليد الأحداث وتبيان المستور، والرغبة في كشف المبهم المرغوب، والمدخل كان هو تبديد المخاوف، قال الشيخ:

«لماذا تخافين وأنت ربيع متجدد، لا قَرَّ قبله ولا حرَّ بعده؛

قالت: وساوسي من حكمة شيخي (سر هندي)، سمعته في إحدى حلقات تذكيره يقول: الحب مقامات، مقامه الأسمى لا يدركه إلا من هو من الأحرار؛

قال: وماذا يقصد بالحرية؟

قالت: التّحرر من النفس؛

قال: وكيف يكون ذلك؟

قالت: كان الشيخ قول لمريديه: أدعو لكم بلقاء رجل من الأحرار يدلكم على سبيلها؛

قال: وأين يطلب الرجل الحر؟

قالت: سمعته يقول: الرجل الحر تعرفه الطير وتسعى لتحط على كتفه؛

قال: كيف يكون الوصول إليه؟»11

ستُوظف الرؤيا كمعبر لكثير من التجليات والاستتباعات السردية الروائية، وهنا ستبرز الرواية كفن أدبي يصعب حدَّه، لقد كشفت الرؤيا المتجددة والمتكررة على طول المتن روحانية الرواية واعتبارها أزمنة متجددة تنفلق منها الحقائق والتجليات، وربما بعضا من الخوارق والكرامات، وإلا فلماذا يُستحضر المتخيل المادي مقابل المتخيل الروحي المفارق لعجينة الطين في المتن الروائي؟ فعبر الرؤيا سيخضع الشيخ أحمد لشروط الاستجابة، لأن عيسى لم يفرض عليه شيئا ماديا ولا معنويا لشخصه، وإنما أراد أن يبحر به في مدارج الروح والتّرقي، وقد تحقق ذلك بمسلكين بالمجاهدة كما طلب من (الشيخ أحمد)، وبالفضل كما تحقق مع زوجته (أروى) ، ثم مع ولدهما (نـور)، وستتكلف أروى روائيا بكشف المدارج التي سيمر منها (الشيخ أحمد) مع تفسيرها، تقول في رؤيا زوجها بعدما شاهد عيسى في منامه: «لقد تسرب إلى داخلك وأراك في الليل ما رأيت، وهذا أمر محمل يقدر عليه بعض المدركين، وإنما رجعت إلى منطقي البسيط لأستنتج أن خلع عدد من الأردية عن جسدك إشارة إلى أردية تحجبك ولا تراها، أردية لا تستر بقدر ما تفضح في أعين أمثال عيسى من المدركين»12، وعبر تكرار مضمون الرؤيا (ص 50 ص 51 ص54)، حيث ستلاحظ أروى أنها شروط عيسى التي يقرها أسياده الذين لا يراهم على شيخه، وهنا ستكون بداية التحولات بين مكونات الرواية، ستكشف عنها التّموضعات والحالات التي سيعيشها الشيخ: «رجعت أروى إلى أحمد وقالت: لأمر جلل لأنه غيب ستعيشه في الشهود، ولا أرى أنه بقي لي منه ما يسأل عنه عيسى على سبيل الفضول، فقد أجمل بالقول إن الدخول في هذا العهد مخاطرة قد تكون ثمن النكوص فيها هلاك أعز من تحب، وهو يرى أنني أنا الضحية المحتملة، وقال إنه سيتحول إلى سيد وتتحول أنت إلى عبد تنفذ أوامره دون مجادلة، وقال إن إشارة الطائر إنما هي استمالة على مثال الإشارات التي تأتي لمن كتب له كشف بعض الحجاب»13.

وبعد كل هذا التصريح من قبل عيسى يشرع أحمد في خلع الأردية، بأمر منه، وهنا كما أسلفنا الذكر يلج الشيخ عولم روحية صوفية سيكتشفها مع الشيخ عيسى وليس مع العبد عيسى، حيث بداية تحول المنازل، السيد سيصبح عبدا والعبد سيدا وشيخا.

الرداء الأول: تحرير العبيد ورمزيته

يدخل الشيخ أحمد الاختبار الأول بتحرير الرقاب والعبيد، وهو الشيخ هرم الواحة وما يترتب عنه من ذهول، «جاءه عيسى في الصباح ونظر إليه وكأنما يقول له سنبدأ، قال له بصوته الباطني: أول ما يتعين عليك أن تحرر كل من عندك من العبيد، رجالا ونساء»14، ولما أراد تحرير عيسى باعتباره عبدا له، فاجأه بكونه لست عبدك، أنا عبد الله15، واستغرب الشيخ لكلامه لكن عيسى شرح له الأمر ، نظرا لارتباط فترة عبوديته بالفترة التاريخية التي نسجت فيها هذه الحكاية16، فيبدو أن المرحلة التي تحدث عنها لرواية تعرف فيها تجارة العبيد يصعب تصور الواحة بدونها لذلك فتحرير العبيد حرب على الأعيان والنخاسين، وستدخل الشيخ في مواجهات ومكائدهم وتهديدات وحروب وطرد إماء العبيد المحررين وأطفالهم لينفق عليه الشيخ17؛ لكن الشيخ استزاد في العتق ومشاركتهم في الإنتاج والخدمات، حتى تمكن (الشيخ أحمد) من تخليص المبادلات التجارية، بين المغرب وبلاد السودان من تجارة العبيد، وعيسى يثني عليه ويقره على حسن فهمه وسعيه قائلا: «بارك الله لك في الفهم والسعي، فقد انفتحت بصيرتك للواردات الربانية»18، ثم ينصحه بالثبات بقوله «فداوم على تحرير الغير تحرير تشريع، وداوم على تحرير نفسك تحرير تحقيق، فقل في السالكين من قبلك من جاء من هذه الطريق»19، وهي دعوة صريحة إلى التأمل في معاناة هؤلاء العبيد «وجب عليك أن تستحضر آلام من عاشوا في دارك من العبيد والإماء وأبنائهم ، ثم آلام من عانوا المحن في مشيختك ، في واحتك وفي كثير من الأصقاع»20. يكشف هذا منحنى آخر للرواية يولد فيه الكلام. ألا هو مسألة الرق والعبودية.

الهوامش:

1 - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النّص السياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب الطبعة الثانية، 2011، ص 34

2 - أحمد التوفيق، واحة تينونا أو سر الطائر على الكتف، الناشر المؤلف، الطبعة الأولى 2022، ص 65

3 - سعيد يقطين، م س، ص13

4 - يستمد الخطاب الروائي العرفاني مقوماته الفنية والأدبية انطلاقا من الشخصيات التراثية الصوفية، وهي شخصيات تاريخية عاشت وجودا حقيقيا، ولها بعدها الصوفي الديني، لذلك فهي تمتلك العلم والمعرفة، ولما كان الاهتمام بها في مجال الرواية، فنظرا لمسارها العرفاني ولنهجها السلوكي الروحي القائم على الأخلاق والسمو والمعرفة.

5 - واحة تينونا أو س الطائر على لكتف، م س، ص 32.

6 - نفسه، ص282.

7 - نفسه، ص 34.

8 - واحة تينونا أو سر الطائر على الكتف، م س، ص42.

9 - نفسه ص46.

10 - نفسه، ص 49.

11 - واحة تينونا أو سر الطائر على الكتف، م س، ص32.

12 - نفسه، ص 52.

13 - واحة تينونا أو سر الطائر على الكتف، م س، ص60.

14 - نفسه، ص80.

15 - نفسه، ص 64.

16 - نفسه، ص86.

17 - نفسه، ص 99.

18- نفسه، ص 93.

19 - نفسه،95 ص.

20 - نفسه، ص 94.

نظرات بألوان الفصول

الزهرة رميج

نظرات مزهرة

تقيمان في نفس الحي. تلتقيان باستمرار في فضاءاته المختلفة. تُعجب كل منهما بالأخرى. أمران يجمعان بينهما: الابتسامة المشرقة والأناقة الراقية. أما الجمال، فرغم كونه نسبيا، إلا أن من يتأملهما وهما واقفتان على الرصيف، غارقتان في الحديث، لا شك ينتشي باختلاف مظاهره، وينبهر بتلك اللوحة التي يرسمها تناقضهما المدهش. ففاطمة سمراء سمرة الهنود، تبدو كغجرية بشعرها الأسود الحريري المنسدل دوما فوق كتفيها، وعينيها الحوراوين الواسعتين، وشفتيها الممتلئتين، وقامتها الطويلة الرشيقة. أما غيثة، فبشرتها بيضاء ناصعة، وعيناها خضراوان، وأنفها حاد الاستقامة، وشفتاها الورديتان دقيقتان، وشعرها أشقر تشي بلونه خصلة تتسلل خارج حدود الشال الحريري الذي يلف رأسها في أريحية.

لم تكن الصداقة ما يجمعهما، وإنما الجوار. لكن فاطمة كانت تشعر بالسعادة كلما جمعهما فضاء من فضاءات الحي، وأتاح لهما تبادل الحديث لدقائق قد تطول وقد تقصر حسب الظروف أو درجة الزحام ومدة الانتظار مثل ما يحدث أحيانا في المخبزة أو الصيدلية أو صالون الحلاقة أو مرأب السيارات. ورغم كون هذه اللقاءات في معظمها سريعة، إلا أنها مع مرور الزمن، جعلتها تتعرف بشكل أفضل على غيثة، وتنجذب إليها، وتزداد إعجابا بها.

عرفت فاطمة أن غيثة تلقت تعليمها في مدارس البعثة الفرنسية، وكانت تشتغل في شركة فرنسية حيث أغرم بها أحد الفرنسيين العاملين معها وأغرمت به؛ لكن والدها المتدين رفض زواج ابنته من رجل غير مسلم. ورغم كون حبيبها قبل الدخول في الإسلام شكليا كما يفعل الكثير من الرجال الأوروبيين الذين يغرمون بالنساء المغربيات، والنطق بالشهادة، إلا أن والدها أصر على أن يجري عملية الختان التي تؤكد صحة إسلامه، الأمر الذي رفضه حبيبها رفضا قاطعا. بعد ذلك، طلب يدها أحد أصدقاء والدها، وهو عالم دين يحتل منصبا مهما في وزارة الأوقاف الإسلامية، فوافقت على الزواج منه رغم فارق السن الكبير بينهما، كما وافقت على شروطه في أن تقدم استقالتها من الشركة، وتتفرغ لبيتها، وتلتزم بارتداء الحجاب. لم يكن حجابها متزمتا بل متحررا، إذ كانت ملابسها تتكون دائما من تنانير طويلة وسترات تحرص على أن تختار بنفسها أثوابها التي تشتريها في الغالب من خارج المغرب أثناء أسفارها المتعددة. كما أنها تخيطها على مقاسها عند خياطة شهيرة ما تزال وفية لهذه المهنة التي انقرضت مع طغيان الملابس الجاهزة. لذلك، كانت فاطمة تعجب بأزيائها المتميزة والمتفردة على الدوام، وذوقها الرفيع في اختيار الألوان والتنسيق بينها، خاصة وأن هذا اللباس المصمم على المقاس والحذاء ذو الكعب العالي يزيدان قامتها المتوسطة طولا ورشاقة، ويبرزان أناقتها الشديدة التي لا يمكن لأي عين أن تخطئها مهما كانت غافلة.

كانت فاطمة تزداد انجذابا لغيثة كلما رأت لمعان النظرات التي تستقبلها بها. نظرات تنم عن الإعجاب، بل والانبهار. تحب فيها عفويتها في التعبير عن مشاعرها. تمطرها بكلمات الإطراء والإعجاب أحيانا، وتبدي ملاحظاتها إن لم ترقها بعض ألوانها، أو طريقة تسريحتها وزينتها أحيانا دون إحساس بتلك العقد التي تلجم ألسنة الكثير من النساء. تعبر عن الإعجاب كما الانتقاد بلغة فرنسية صافية، وبصوت دافئ ودود: «مشعة هذا الصباح، عزيزتي!»... « لون هذا الفستان زادك إشراقا!»... «هذا اللون لا يناسب بشرتك، حبيبتي!»... «يا له من عطر منعش!»... «ما بك اليوم عزيزتي؟ أرى وجهك ذابلا؟» تعبر بتلقائية شديدة ودونما تكلف، فتشعر فاطمة بالسعادة لوجود مثل هذه المرأة في حياتها أو بتعبير أدق، على هامش حياتها. فالهامش أيضا له أهميته. وأهمية هذه المرأة المسماة غيثة بالنسبة لفاطمة تكمن في كونها محرك الطاقة لديها. فكلما صادفتها في الحي، عادت محملة بطاقة إيجابية ورغبة في العناية بنفسها والحفاظ على الصورة الجميلة التي تعكسها نظرات غيثة وكلماتها الجميلة. وغيثة نفسها نموذج للجمال الذي يزيل عن النفس كل الأدران العالقة بها، ويشعرها بالخفة، فإذا بها تسمو عاليا لتعانق قمة السماء. لقد أصبحت فاطمة مدمنة على هذا الجمال وهذا الكلام المعسول لدرجة أنها عندما لا تصادفها في الخارج تشعر وكأن شيئا ما ينقصها، بل إن الأمر يصل بها أحيانا، حد تكهرب مزاجها، وإحساسها بالصداع كمدمن سيجارة وجد نفسه فجأة محروما منها. لم تعد تطيق الحرمان من رؤية ابتسامة غيثة ووجهها الصبوح، وسماع صوتها الدافئ وهي تمطرها بعبارات الإعجاب بتلك اللغة الفرنسية الراقية.

من أعمال الرسامة الأمريكية أنييلا سوبيسكي

نظرات ذابلة

مع مرور الزمن، ازدادت فاطمة معرفة بغيثة، وإن كانت العلاقة لم تتطور أبدا لتصل درجة الصداقة، وظلت في حدود الجوار، واللقاءات التي يتيحها الحي المشترك. والواقع أن فاطمة لم تفكر قط، في تطوير هذه العلاقة إلى صداقة. فهي منشغلة دوما بوظيفتها وبأسرتها وأبنائها، ولها صديقة حميمة تشاطرها الأفكار والاهتمامات، وتشعر أنها مكتفية بها ولا حاجة إلى إضافة صديقة أخرى حتى لو كانت غيثة التي ترى فيها المتحجبة المنفتحة التي لا تنظر إلى غير المحجبة على أنها متبرجة ومتفسخة بل وكافرة يجب إعدامها، والتي تحبها ليس فقط لصفاتها المشار إليها سابقا، وإنما أيضا، لتعاطفها معها بعدما علمت أنها محرومة من الأمومة لكون زوجها عاقرا.

لم تكن فاطمة وحدها من لم تسع إلى تطوير تلك العلاقة إلى صداقة، وإنما غيثة أيضا، إذ لم يصدر عنها طيلة سنوات تعارفهما ما يعبر عن رغبتها في ذلك. فهي لم تدعها يوما إلى بيتها، ولم تطلب منها رقم هاتفها للتواصل معها خارج نطاق اللقاءات التي تحددها الصدفة لا الإرادة.

مع مرور الزمن، لاحظت فاطمة تغييرا طفيفا في نظرات غيثة إليها. لم تعد ترى في عينيها ذلك الوميض الذي كان يشع منهما عندما تلتقي نظراتهما. خضرة عينيها اللامعة لمعان الأوراق الندية في فصل الربيع، أصبحت تجللها طبقة خفية رمادية لا ترى بالعين المجردة، ولا يدركها إلا من خبر هاتين العينين ونظراتهما المشعة زمنا طويلا. وفاطمة خبرتهما، وخبرت نظراتهما ما يكفي من الزمن لإدراك وجود تلك الطبقة الخفية التي تحول دون توهج خضرتهما الزاهية التي أدمنتها.

مع تغيير هذه النظرات، لاحظت فاطمة تغييرا في مظهر غيثة أيضا. فقد غابت تلك الأناقة العصرية، وحلت محلها أناقة أخرى. حلت الفساتين الفضفاضة محل التنانير والفساتين المستقيمة؛ وحلت الأحذية الواطئة محل الأحذية العالية؛ وحلت مناديل الرأس الغامقة محل

الشالات الحريرية الزاهية؛ وأُحكم الحصار على تلك الخصلات الذهبية، فما عادت تتجاوز حدودها، ولا تفتح نافذتها للشمس التي كانت تحولها إلى لوحة مدهشة تشد الناظرين إليها شدا.

أدركت فاطمة أن تلك الطبقة الرمادية الخفية لم تقتصر على استيطان العينين، وإنما تجاوزتهما إلى ملامح الوجه كله. فقد غاب ذلك النور الذي كان يضيئها، ويبث فيها الحياة. بدت لها تلك الطبقة الرمادية أشبه بالغبار على مائدة زجاجية مهملة. لاحظت أيضا اختفاء الكلام المعسول، واختفاء تلك التعابير الفرنسية الراقية، رغم أن فاطمة ظلت محتفظة بأناقتها ورشاقتها وجمالها. حتى رائحة عطرها التي لم تغيره قط، لم يعد يثيرها. كما أن حديثها انتقل من الأناقة والجمال والإعجاب، إلى الاستفسار عن زواج الأبناء وعن الحج والعمرة. تسألها أحيانا بلهجة تبدو لها مستفزة: «ألم تصيري بعد جدة؟»... «متى تفكرين في الذهاب إلى الحج أو العمرة؟»... «كيف لا تشاهدين برنامج الشيخ أبو فلان؟ لقد تابت على يديه عشرات النساء!»

اكتشفت فاطمة أن غيثة منذ وفاة زوجها، انخرطت في إحدى الجمعيات النسائية الإسلامية، وأصبحت تساهم في الأعمال الخيرية التي تقوم بها هذه الجمعية. وما كانت لتكتشف ذلك لو لم تطلب منها ذات مرة، أن تتبرع لتلك الجمعية بالملابس التي لم تعد هي وأفراد أسرتها في حاجة إليها. وهو الأمر الذي استجابت له فاطمة بفرح، ما دامت تلك الملابس ستنفع آخرين هم في أمس الحاجة إليها.

ورغم هذا التغيير الذي عكر صفو تلك اللقاءات، وحد كثيرا من متعتها، إلا أن حبل الود بينهما لم ينقطع. فقد كانت تلك النظرات الخريفية تعرف في بعض الأحيان انقشاعا، فتشرق منها شمس الربيع الزاهية التي تدخل السعادة على نفس فاطمة.

نظرات جليدية

لم تعد فاطمة تلتقي غيثة باستمرار. ولم تعد تشعر بتلك الحاجة الملحة للقائها كما كان الأمر عليه من قبل. فقد ألفت غيابها الذي أصبح يتكرر، ويطول مع مرور الزمن.

عندما غابت غيثة أول مرة مدة طويلة تجاوزت الشهر، استبد القلق بفاطمة، إذ خشيت أن يكون قد أصابها مكروه. ندمت لكونها لم تطلب رقم هاتفها يوما، ولم تسع لمعرفة عنوانها. فكرت في أن تسأل عنها في الصيدلية أو المخبزة، لكنها تراجعت. فهي لا تعرف إن كانت غيثة ترغب في ذلك أم لا، خاصة وأنها أيضا لم تسع يوما لتوطيد العلاقة بينهما. بقيت منشغلة بمصيرها إلى أن كان ذلك اليوم الذي ظهرت فيه غيثة مجددا. هرعت فاطمة إليها تستفسر بلهفة عن أحوالها وسبب غيابها الطويل. ورغم أن غيثة أخبرتها أنها ذهبت إلى الحج، وأنها بخير، إلا أن فاطمة أحست بتغيير كبير في تصرفها وبالخصوص في نظراتها. صحيح أن تلك النظرات لم تعد منذ مدة تكتسي صفاتها الربيعية الزاهية المفعمة بالفرح والسعادة وحب الحياة، بسبب تلك الطبقة الرمادية اللامرئية التي تجللها في معظم الأحيان، إلا أنها مع ذلك ظلت تشرق من حين لآخر إشراقة الشمس في فصل الخريف. لكن فاطمة في ذلك اللقاء بعد الغياب، فوجئت بانطفاء تلك النظرات المشعة وكأن غيوما سوداء تأبى إلا أن تمحو أثر الربيع في خضرة عينيها الجميلتين. استغربت برودة استقبالها، وكيف أنها بدل ان تحضنها، وتتشمم رائحة عطرها، كما كانت تفعل من قبل، طبعت بسرعة قبلتين باردتين فوق خديها.

في ذلك اللقاء عرفت فاطمة من غيثة أنها انخرطت كليا في العمل الخيري. لكن ما لم تعرفه منها وإنما من جهات أخرى، أن «الحاجة غيثة» أصبحت داعية إسلامية من أهم دعاة المدينة، وأنها تستقبل في بيتها الفخم النساء الراغبات في التفقه أكثر في الدين الإسلامي.

تباعدت فترات اللقاءات. ومع ذلك، أصبحت غيثة كلما التقت فاطمة وجها لوجه، تطبع قبلتيها الباردتين بسرعة مسافر يكاد يفوته القطار دون أن تطرح عليها تلك الأسئلة المستفزة وإن بطريقة محببة حول ما إن كانت قد أصبحت جدة، وعن متى تفكر في الذهاب إلى الحج أو العمرة. والأكثر من ذلك، أنها صارت تتجنب لقاءها. تتظاهر بعدم رؤيتها، وعندما تلتقي عيونهما وتكون على الرصيف الآخر، تكتفي برفع يدها لتحيتها دون أن تكلف نفسها الوقوف أو اجتياز الشارع للسلام عليها كما كانت تفعل عادة.

رغم أن غيثة غيرت سلوكها تجاه فاطمة، إلا أن هذه الأخيرة لم تعاملها بالمثل، إيمانا منها باختلاف الأفكار. ففي الاختلاف رحمة ما لم يكن هذا الاختلاف عدوانيا ومدمرا. وغيثة كما عرفتها فاطمة مجبولة على حب الخير والجمال، ولا يمكن لمن جبل على هاتين القيمتين الساميتين أن يكون عدوانيا.

من هذا المنطلق ظلت فاطمة تحافظ على سلوكها العادي تجاهها. لا تتجنبها إن صادفتها في طريقها، ولا تتظاهر بعدم رؤيتها. كانت في قرارة نفسها ترغب في أن تكون نموذجا للتسامح والقبول بالآخر مهما اختلفت أفكاره عن أفكارنا، بل وتصر على أن تعطي غيثة درسا في التسامح على أمل تغييرها، إذ لاحظت أنها تتجه أكثر فأكثر نحو التزمت والانغلاق. ظلت متشبثة بأمل التغيير إلى أن كان اللقاء الأخير...

كان الشارع خاليا إلا منهما. كانتا معا في نفس الرصيف، لكن في اتجاهين مختلفين. كان اللقاء المباشر حتميا، إذ لم تكن المسافة القصيرة التي تفصل بينهما تسمح لغيثة بالهروب أو التغاضي. ابتسمت فاطمة، وعيناها تحدق في عيني غيثة التي أصبحت قاب قوسين منها. غير أنها فوجئت بعيني غيثة وقد تحولتا إلى كرتي ثلج تنبعث منهما نظرات جليدية لا ترى شيئا من حولها. تابعت النظرات طريقها دون أن تحيد عن سكتها.

تأملت فاطمة لموت الربيع في تينك العينين الخضراوين الجميلتين اللتين استوطنهما الجليد إلى الأبد. أدركت بأن تلك النظرات الجليدية هي النظرات الثالثة والنهائية... ف»الثالثة شريعة النبي» كما يقول المثل. والثالثة ثابتة... تنهدت بعمق، وتابعت طريقها في الاتجاه المعاكس دون أن تلتفت خلفها.

قصة قصيرة

اللوحة

محمد لغويبي

في مرسمه...أي ذلك القبو الذي خصه السيد (سين) بحظوة لا تبلغها حتى غرف النوم الوردية، يعكف ساعات على تفصيل الذات والوجود...كثيرة هي الأوقات التي يشرد فيها ذهنه، يحاول بكل الحيل أن يجد لنفسه «مدرسة» أو «فلسفة» أو «مذهبا» أو حتى «اتجاها» يلزم نفسه بالانتماء إليه، والاحتماء به، ولم لا المرافعة عنه في المعارض والصالونات، في مدن الفنون الجميلة، يطلب عضويتها وينالها ثم لا يلبث أن ينشد غيرها ...فالفن عدوه الملل!

هو لا يشبع من البطاقات والدعوات، ولأنه تجاوز الخمسين بخمس وصار في النادي كهلا رسميا، كان يخاف من الوحدة، خاصة عندما تسافر زوجته إلى بيت خالتها أو عمتها أو صديقتها... حينذاك يترك المرسم نهائيا، وفي صالة التلفاز المعلق يتصنم مواجها الصور والصمت وأصابع يده على الهاتف الأنيق لا تريحه، تكاد عيناه تنامان على زرقته، تقصان حركة القلوب الحمراء والقبعات الزرق وتعليقات التمجيد والتكبير، صعودا وهبوطا في بورصة القيم...

غالبا ما يفكر في أنه آن الأوان ليحظى بدعوة خاصة من معدي البرامج على إحدى القنوات المشهورة...ثم هي لن تكون المرة الأولى، لقد أطل على الجمهور من عدة نوافذ، رفقة السادة والسيدات، لكن في كل مرة يحس بخيبة أمل...فلا جوائز في الطريق، ولن يضع رأسه تحت جناحيه أبدا.

ورغم أن لوحاته تشبه تلميحاته وتصريحاته إلا أن الدولة العنيدة لم تنتبه إلى قصده هذا.

عادت زوجته السيدة (ميم) من رحلتها، سألته وهي تصافحه بيد أنيقة:

«هل اشتقت إلي؟»

رد مفتعلا ابتسامة:

«بالتأكيد «

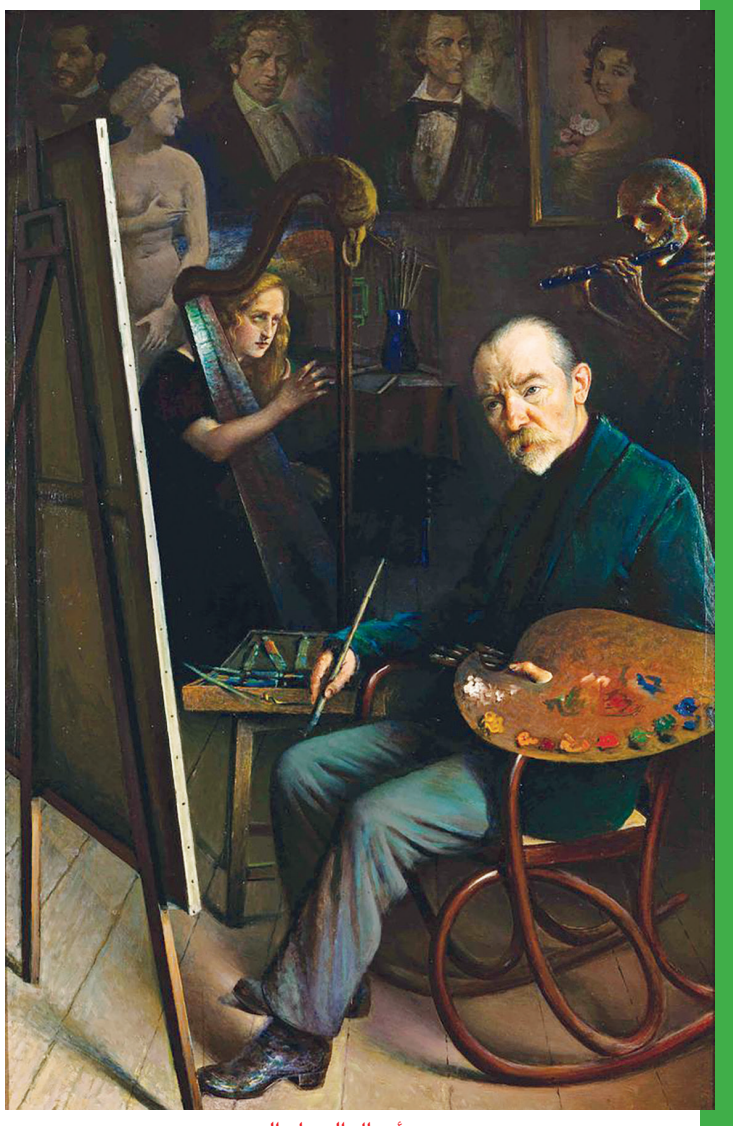
«إذن « تابعت وهي تبتسم.

«أنزل إلى المرسم أولا..ثم أعود إليك « أنهى الحديث.

لم تعلق ...تركته واتجهت إلى غرفة نومها الخالية، أما هو فنزل إلى القبو ..

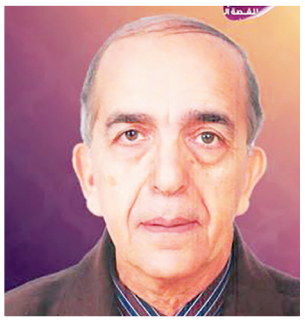
كان قد بدأ لوحة منذ أسابيع لرجل وامرأة يتناظران على سجادة ألسكا وخلفهما كلاب ذئبية...و لأن المرسم رطب جدا قرر ألا يموت من البرد، وشرع في مداعبة اللوحة، وقد أشعل سيجارة ونفث دخانا كثيفا فبدا له عملاق في اللوحة يشبهه، وتخيل زوجته كذلك، ثم هربت ذاكرته إلى مكان ما... رأى اللوحة صاخبة، حينئذ عاد إليه وعيه ولا وعيه (معا)...ودون فاصل إشهاري قفز الرجل والمرأة(معا) خارج الإطار كبطلين.. باغتته المرأة بطلق ناري وأجهز عليه رفيقها وهو يمضغ شيئا..

سقط السيد (سين) على إحدى لوحاته، كان يحلم أن يبيعها في مزاد راق... صار القبو كتلة حمراء، والجثة تحترق... أما روحه فعادت إلى اللوحة التي طارت.



من أعمال الرسام الروسي يوري بن

سؤال القصة القصيرة
أي واقع وأي أفق؟


د. مصطفى يَعْلَى

أ(أين اختفت القصة القصيرة؟)، سؤال تنثأ لوثته متعالية، ينفثه هنا وهناك بعض الظرفاء، ممن في قلوبهم هوى الرواية. سؤال فقد بوصلة التواضع، ويتعذر قبوله على ضوء تجذر القصة القصيرة في واقع الحقل الإبداعي. ومن اللياقة والذوق تغييره بسؤال (ماذا عن أزمة القصة القصيرة المعاصرة؟) مثلا. لكون هذا النوع السردي المعجز لم يختف، ويظل حاضرا ضمن دائرة الإبداع السردي عربيا وعالميا، لاسيما وأن عمره قصير، بالقياس إلى الشعر والملحمة والمسرح والقصص الشعبي، وأن شروط وجوده راسخة. ومن هنا نسأل: هل يمكن الحكم على القصة القصيرة بالوأد، نظرا لتباطؤ الاهتمام بها نقديا، خلال عقد أو عقدين من الزمن وحسب؟.

إن أضغاث الأوهام التي تنعى القصة القصيرة، مستندة إلى أسباب وذرائع غير موضوعية، من شأنها أن تنزع بالمتابع النوعي للحركة الأدبية، إلى إبداء عجبه من هذا الموقف السلبي من القصة القصيرة. لذا سوف نسعى إلى تفنيد الادعاء بوشك اختفائها في عصرنا الحاضر، وذلك بالرجوع إلى مسوغات، تتقدمها العلاقة بروحية العصر. وكيما نقترب من هذه المعضلة، نجد ألا محيص من التسليم أولا، بأن هناك حاليا هيمنة متفشية للرواية، قياسا إلى حظ القصة القصيرة، تفتقت عن مساهمة د. جابر عصفور في إضفاء هالة إعلامية متباهية عليها، بأجتراحه مفردة (زمن الرواية)، بل ووضع كتابا له بهذا العنوان، وفي ارتباط بهذه الصيغة، خصص ثلاثة أعداد متوالية لهذا الزمن الروائي من مجلة (فصول) التي كان رئيس تحريرها(1).

وإذ يصعب تجاهل المنسوب المرتفع لحظوة الرواية الماثل في المشهد السردي، فإنه ليس في إمكان أي كان أن يجادل في كونها تقابل بفيض من المواكبة الدؤوب، على مستوى الدراسات التنظيرية والنقدية، ويتسع الترويج لها في مختلف المنابر والمحافل والجامعات، إضافة إلى تجريب حشد من المبتدئين حظهم في الكتابة عنها على سبيل الموضة. لذلك، ليس غريبا بسبب هذه الاعتبارات، أن تكون مفضلة لدى الناشرين، ومدللة في الجوائز المختلفة، وخاصة منها فيض بورصة البترودولار، سواء كان بسبب جدارتها أم لأغراض غير أدبية مضمرة، مع الاعتراف بأن كثيرا من أساطين كتاب القصة القصيرة قد هجروها نحو الرواية، وإن كان الأمر لا يتعلق بها فقط، بل إن من مظاهر هذا الاستقطاب، كون بعضهم قد هجر إليها من عالم الشعر والمسرح والفكر أيضا، فهل تلاشت هذه الأجناس الأدبية هي الأخرى؟. ولنتذكر كذلك، أن مثل هذه الهجرة ليست خاصة بمرحلتنا المعيشة حاليا، بل إن كثيرا من كتاب القصة القصيرة في الماضي قد هاجروا إلى كتابة الرواية، أو راوحوا بين إبداع هذين النوعين السرديين الآسرين، من غير أن يحكم أحد بانحسار القصة القصيرة، ونستدل في هذا الصدد بأسماء وازنة أمثال أنطون تشيكوف وليو تولستوي وفيودور دوستويفسكي و ج. ويلز وجيمس جويس وفرجينيا وولف وفرانز كافكا وإرنست همنغواي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وإدوارد الخراط وإبراهيم أصلان وعبد الرحمن مجيد الربيعي وعبد الكريم غلاب ومحمد زفزاف وربيع مبارك.

أما وقد تشكلت هذه المكانة الاعتبارية المميزة للرواية في العالم العربي، فيجدر بنا في إطار ركائزنا التفنيدية، أن نشير إلى فرضية تروم الاقتناع بأن مرتكز بزوغ هيمنة الرواية على الساحة الإبداعية العربية، قد يعود إلى تأثير النموذج السردي الغربي، الذي فضلها على غيرها من الأجناس الأدبية، خصوصا خلال العقود القليلة الأخيرة، عكس أمريكا اللاتينية مثلا، حيث ضاهت القصة القصيرة أختها الرواية في شغل نفس المكانة الاعتبارية، بلغت ذروتها في إبداع أمثال هوراسيو كيروغا وخوان رولفو وخورخي لويس بورخيس وأغوستو مونتيروسو وخوليو كورتزار وغارسيا مركيز وسلبانا أوكمبو وباولو كويلهو، علما بأن منهم من اقتصر على إبداع القصة القصيرة فقط، ومنهم من راوح بين كتابتها وكتابة الرواية، لبلاغة آلياتها وشفافية رؤاها ونفاذ دلالاتها. وأيضا واكب النقد الأدبي هناك نصوص ومجموعات الكتاب القصصية. بل والمفارقة أن عددا من كبار كتاب القصة القصيرة في أمريكا اللاتينية، هم من وضعوا أهم القواعد التنظيرية لها، أمثال هوراسيو كيروغا وخوليو رمون ربييرو وخوليو كورتزار. وقد أقر هذا الأخير بحقيقة ولع الغرب بالرواية وتهميشه للقصة القصيرة، متأثرا بتجربته الشخصية، باعتباره كاتبا قصصيا، وذلك حين قال في محاضرة له بمدينة هافانا في كوبا، تحت عنوان (بعض مظاهر القصة القصيرة)(2):

((أعيش في بلد - فرنسا - حيث إن هذا الجنس ذو صلاحية قليلة، وإن لوحظ في السنوات الأخيرة اهتمام متزايد بهذا الشكل التعبيري بين الكتاب والقراء. وفي جميع الحالات، فبينما يتابع النقاد مراكمة نظريات ويعضدون النقاشات المتحمسة حول الرواية، فلا أحد تقريبا يهتم بإشكالية القصة القصيرة. وأن تعيش كقصاص في بلد يعتبر هذا الشكل التعبيري فيه نتاجا غريبا تقريبا، يحتم بكل قوة البحث في آداب أخرى عن الغذاء المنعدم هناك))(3).

وثمة تساؤلاتٍ تحضر بصدد عمر (زمن الرواية)، تستأكل من ديمومته وامتداده:

- فهل سلطة الإعلام والنشر والاحتفاء النقدي، كفيلة بتأبيد المكانة الاعتبارية للرواية؟.
- وهل ما ينشر أحيانا من غثاء يندرج ضمن هذه المكانة؟.
- وماذا عن الاستغراق في قراءة رواية من 400 صفحة مثلا، خصوصا إذا كانت رديئة، ومختلة اللغة، لكاتب شاب في العشرينات من عمره، لم تكتمل تجربة الحياة لديه، ولا نضجت خبرته الجمالية؟، فهل مثل هذا المأزق مدعم لزمن الرواية؟.
- هل كتابة (كاتب) مدع لنص يسميه رواية، فقط من أجل الحصول على جائزة ما، ثم يصمت، هو كذلك من زمن الرواية؟.
- ألا يعني تكرار واجترار موضوعات ذاتها نقديا وأكاديميا، عن قضايا الرواية بصورة أضحت مكرورة ومملة، بداية نزول الرواية عما روج لها؟.
- وترى، هل كل ما ينشر باسم الرواية رواية؟ وهل لدى أصحابها جميعهم وعي نظري بفن الرواية؟
- أليس واردا كون صعوبة كتابة القصة القصيرة الحقيقية، مسؤولة عن التحاق الكثيرين بزمن الرواية، استسهالا لكتابتها؟.

غير أن ما يثير الاستغراب، كون حركة الواقع الكثيفة اليوم، التي لا تيسر كتابة

من أعمال النحات الفرنسي فانسون فيرجون

وتلقي النصوص المطولة، تسمح بانتشار الرواية بشكل كاسح؟!. في حين أن المجال الحيوي المتمثل في طبيعة الواقع المعاصر، بما يتصف به من سرعة وكثافة وتعقيدات وتناقضات وصراعات وفوارق ومفارقات واغتراب وتهميش، وغير ذلك من مشاهد روح العصر الضاغطة، أكثر تناسبا وتقاطعا مع إبداع نصوص قصيرة، كالقصة القصيرة، وما ماثلها من أقصيصة وهايكو وقصيدة نثر وما أشبه، بدليل أن مواقع التواصل الاجتماعي، لا تسمح بقراءة النصوص المطولة، بل إن السائد فيها هو النصوص القصيرة سردية ونقدية، مع استثناءات روائية لا يقرأها سوى القلة القليلة أمثال المتخصصين والنقاد.

ثم، أليس من المسلم به، كون استكناه تاريخ القصة القصيرة، يشير إلى أنها قد نحتت مسار حقبتها الجنينية الحديثة، وتمرست على النضارة في مرحلة طفولتها، لتحقق خصوبة نضجها في مرحلة شبابها المعاصرة، في حضن الصحافة منذ ظهورها إلى ازدهارها؟، إلى حد يمكننا معه أن نزعم أن القصة القصيرة، شأنها كشأن المقالة، قد خرجت من مهاد الصحافة. فهل انقرضت الصحافة إذن حتى تختفي القصة القصيرةً بالتبعية، والحال أنها لا تزال تحتضنها وترعاها؟.

ومن ناحية أخرى، يسترعي انتباهنا أن القصة القصيرة لم تستكن إلى الخمول، حتى تستحق الطمس والإقبار، بل نعتقد أنها مادامت لم تستنفد قوة تأثيرها، ولا استكملت كل منجزها، ولا تخلت عن بلورة رؤاها تجاه مختلف قضايا الإنسان في زمننا، ولا عجزت عن إشباع ذائقة متلقيها المعاصر، فليس من الطبيعي في شيء، التشدق بتجريدها من حق الاستمرار في الحياة، والزعم بأنها آيلة إلى الانحسار، كشأن الملحمة مثلا، التي حلت الرواية محلها، بعد أن جفت شروط بقائها فتوقفت، وصارت قسماتها نهبا لمختلف الأجناس الأدبية؟، بينما حال القصة القصيرة يؤشر إلى ندية محققة مع الرواية وغيرها من الأجناس والأنواع الأدبية، إذ أنها قيمة أدبية سادرة في ارتياد ثنايا النفس، والتفاعل مع منابع العصر وتحولاته، بعد أن تَبَّثت تأصيلها بمراكمة أساليب تعبيرية، وتشكلات بنائية، وطرق فنية، ونصوص مميزة في غاية الإبداع والإدهاش، وذلك عبر مروحة من التيارات والمدارس والمذاهب والاتجاهات، إلى جانب رعاية منابر متخصصة في القصة القصيرة، وجمعيات وروابط أدبية عديدة مختلفة، وإن تكن مع ذلك لا تزال بسبب زئبقيتها وانفتاحها، في حاجة إلى المزيد من جهود المنظرين والدارسين والنقاد، من أجل ترويض تعريفها وضبط مفهومها المنفلتين، استنادا إلى النصوص القصصية الجيدة للمبدعين الأفذاذ طبعا.

وقد يقول قائل عن إخلاصنا للقصة القصيرة في هذه المرحلة، إننا نتجشم السباحة عكس التيار. ومهما يكن، فحسبنا القول عوضا عن ذلك: إننا لسنا ضد استمرار تداول القراء للرواية، وغيرها من باقي الأجناس الأدبية، فقد تعايشت والقصة القصيرة منذ انطلاق نظريتها مع إدجار آلان بو، أواسط القرن التاسع عشر. هذا فضلا عن حقيقة توفر كل جنس أدبي على قيمه الجمالية ووظائفه الفنية وغيرها، رغم ما يقال عن ذوبان الأجناس الأدبية. والحقيقة إننا لا زلنا نعتقد ((أن القصة القصيرة هي النوع الأدبي الأكثر ملاءمة من جنس السرد لعصرنا بامتياز، على اعتبار هذا الأخير المحك الذي تبرز من خلاله قدرتها على استظهار طاقتها البلاغية المتوهجة. وذلك بسبب ما يتصف به هذا العصر من وتيرة السرعة الفائقة، وزخم الأحداث اليومية المتشعبة، ونوعية التقنيات الآلية المتلاحقة الاستحداث في الحياة الجديدة، والقدرة التواصلية الخارقة المنجزة مؤخرا، وغيرها من الظواهر المدهشة التي تسللت إلى حياتنا وصارت جزء من برنامجنا اليومي. إن كل هذه الظواهر تخدم القصة القصيرة، وترشحها لاحتلال الصدارة في التعبير عن روح العصر، حيث سيزداد قصرها، وتتضاعف إمكانية التكثيف فيها، نظرا لتشعب الحياة، ويتطور معمارها وأدوات التعبير فيها تأثرا بالمنجزات التكنولوجية المتلاحقة، وخاصة في مجال التصوير السردي. مما سيمكنها من تفتيق طاقتها التخييلية بتأثير عجائبية العالم الجديد وغرابته الكامنتين في كثير من الاختراعات المذهلة كما في الأنترنيت مثلا، وتتمكن بالتالي من تجسيد نبضات الواقع الجديد وكشف تناقضاته ومعالجة أزمات الشخصية الإنسانية في عالم رقمي صاخب متوتر وتائه))(4).

ولو احتكمنا إلى تناقضات الواقع الحالي، فسوف لن نمنع أنفسنا من أن نقف مستغربين من تضخيم الحكم بتهميش القصة القصيرة، في الوقت الذي تفرز غابة الحياة البشرية، حتى في الأمم الغنية، فئات واسعة من المهمشين في المجتمعات السفلى، مما يوفر المادة الأثيرة لكتابة القصة القصيرة، وفق ما ذهب إليه فرانك أوكونور، حين اعتبر للقصة القصيرة ((«مجموعة من الناس المغمورين» وأنا أستعمل هذا التعبير غير الجيد لأنني لا أجد أجود منه. هذه «الجماعة المغمورة» تغير شخصيتها من كاتب إلى كاتب، ومن جيل إلى جيل، فقد تكون الموظفين العموميين عند جوجول، أو الخدم عند تروجنيف، أو العاهرات عند موباسان، أو الأطباء والمدرسين عند تشيكوف، أو الريفيين عند شيروود أندرسون، وهي دائما تبحث عن مخرج))(5).

وعليه، فإننا نلح على القول بأن أية هواجس سلبية تجاه مصير القصة القصيرة، إنما هي هواجس وهمية لا أقل ولا أكثر، ويمكن تفنيدها مثلا بحجة مساندة لاستمرار هذا النوع السردي المعجز، في التعبير والعطاء والإضافة وممارسة سحر توهجه. حجة يعتد بها الجميع، ماثلة في دعم حركية هذا النوع السردي، باعتباره فنا جميلا لا يستغنى عنه، وتتجسد في فوز موهبة قصصية مثابرة، نقصد الكاتبة الكندية آليس مونرو، بجائزة نوبل للأدب سنة 2013، في القصة القصيرة حصرا، تنويها بتقنية وأسلوب قصصها. فما كانت لتفوز بها، لو أن لجنة جائزة نوبل لم تتبين ثراء الجدارة الجمالية للقصة القصيرة، وتدرك مدى فاعلية هذا النوع السردي، بوصفه أداة تعبيرية عن روح العصر أساسية، فيما تطلعت مونرو لحظتها إلى «أن يعزز هذا الإدراك بأهمية شكل القصة القصيرة».

ولعله من شأن فحص مشهد القصة القصيرة في المغرب، وما يعرفه من تراكم مطرد مثمر، أن يدحض الادعاء بانحسارها، حيث ينطوي على حركة دائمة مورقة في فيء ساحة الإبداع. ففضلا عن أن كثيرا من كتابها لا يزالون يفضلونها بجانب الرواية، فإن صفحات المجلات وملاحق الجرائد الثقافية، لا تكاد تخلو من قصة أو مقالة نقدية عنها. كذلك، ما أكثر المسابقات والدورات والندوات والمهرجانات الخاصة بالقصة القصيرة في المغرب. ناهيك عن مدونة المجموعات القصصية القصيرة، التي تغتني بوفرة الإصدارات كل عام. ومن شأن مقارنة بيبليوغرافية عابرة بين كم المجاميع القصصية، المنشورة خلال عقود السبعينات والثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، وما صدر في العقدين الماضيين من الألفية الثالثة، أن تبين مدى اطراد ما حققته القصة القصيرة حتى الآن من حضور بالمغرب. وبالطبع، فإن استفحال وجود الجماعات المهمشة، يعد من بين أهم ما يرفد القصة القصيرة في المغرب. ولعل هذه المظاهر وأمثالها هي التي تبقي على استمرار هذا النوع السردي محتفظا ببريقه وتطور تجاربه التخييلية.

وماذا عن مستقبل القصة القصيرة؟. إن أفق استشراف مستقبل تجربة القصة القصيرة، المستعصية على إخلاء مكانها بين أسرة السرد، يمكن من خلال تصور متفائل يضمن استمرار حيويتها الخصبة، الاحتجاج باستقطابها للمزيد من مبدعيها، وبفرادتها المنعتقة من إسار التهجين الأجناسي السردي. فما هي بلقيطة، وما هي بزائدة، وما هي بضيفة ثقيلة، إنما هي سرد نوعي أصيل، متسم بالتطور المستمر والانفتاح على كل الآفاق، راسخ مستقل بذاته، مختلف عن غيره، بما في ذلك الأنواع السردية المجاورة، وبالذات عن معيارية الرواية، رغم ما يجمعهما من أواصر ومظاهر التراسل، إذ ((ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين مختلفين فقط من حيث النوع. ولكنهما جوهريا شكلان يقفان على طرفي نقيض. وهما ـ نتيجة لذلك ـ لا يتطوران بطريقة متزامنة وبنفس الدرجة في أدب من الآداب))(6). ومن هنا نرى أن عماد عنفوان مناعة القصة القصيرة، يكمن في حفاظها على ومضات توهجها، وتجدد أنساق بلاغتها بتجدد العصر، مسنودة بما حققته من تراكم لدى ذواكر مختلف الشعوب، وبنوعية مكوناتها الجمالية، ومهارة تشكلاتها المدهشة، وشفافية استبصاراتها الموغلة في رحاب النفس الإنسانية، مستعصمة بمؤثرات الواقع وروح العصر، وهو ما يلقي بظلاله على قابليتها للاستمتاع بتجدد انتعاشها الحثيث، ويكفل لها قوة الدفاع الفاصل عن وجودها وتكريس مستقبلها.

هوامش:

1) لقد خص د. جابر عصفور الرواية بثلاثة أعداد متوالية من مجلة (فصول)، حين كان رئيس تحريرها، العددان الأول والثاني تحت عنوان (زمن الرواية)، وهما: م. 11، ع. 4، شتاء 1993/ م. 12، ع. 1، ربيع 1993. والعدد الثالث خاص بـ (دراسة الرواية)، والمقصود به: م. 12، صيف 1993.

2) نشرت بمناسبة مرور عشر سنوات على عمر مجلة:
noviembre- ,16-Casa de las Américas, Nº 15
14-febrero,1962, pp. 3
ثم أعيد نشرها في:
Casa de las américas, N° 60, La Habana, julio 1970.
Cuadernos Hispanoamericanos, Núm. 255. ((Madrid, marzo 1971), PP. 403 - 416

3) Ibed. P. 404.

4) الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة، تر. د. محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص. 28.

5) عبد الله المتقي: حوار مع القاص المغربي مصطفى يعلى، نشر الحوار في المجلة الإلكترونية «دروب» بتاريخ 11 مايو 2010.

6) بوريس إيحينباوم: أو. هنري ونظرية القصة القصيرة، تر. نصر أبو زيد، مجلة فصول، م. 3، ع. 3، أبريل مايو يونيه 1983، ص. 84.

حوار مع الكاتب المغربي حسن وهبي

يستحيل أن أكتب عن شيءٍ لا يمزّقني

ترجمة : سعيد بن الهاني

حوار: زكريا الصالح

حسن وهبي كاتب وشاعر مغربي ، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ، التابعة لجامعة ابن زهر . بأكادير ، وهو متخصص في الأدب الفرنسي ، وتاريخ الأفكار والقضايا ذات الصلة بالمثاقفة. بعد إصداره «الليلة الإنسانيةLa nuit humaine» عن دار النشر الفنك بالدار البيضاء، أصدر كتابًا جديدا بعنوان «أسقامُ الأدب– Les maladies de la littérature » عن دار النشر المنار ، وهو عبارة عن تأملات مفتوحة ومعاصرة تدور حول القراءة ، والكتابة ، وكلّ ما يتفرّعُ عنهما. وإن اتخذ هذا الكتاب لبوس الكتابة الأكاديمية ، فإنّه قبل كلّ شيء عبارة عن نصٍّ متجذّر في اليومي. يتضمن هذا العملُ مجموعةً مقالاتٍ قصيرة مستقلّة عن بعضها البعض. لقد حان وقت شروع الكاتب حسن وهبي في إجراء سلسلة من التأمّلات حول مهنة أستاذ الآداب الجميلة ، وممارساته القرائية والكتابية ، هذا فضلا عن سخريته بأناقة من أصحاب «رهاب المكتبات « ، إذ يحذّر من أولئك الذين يتحدّثون عن الأدب أكثر ممَّا يعيشون تجربته...هل يمكن اعتبار كتاب «أسقامُ الأدب في النّهاية مديحًا ؟

حاول الكاتب تلخيص الجواب بقوله «هو في كل الأحوال ، رؤية للأدب كنفسٍ ثانٍ ، وتأمّل حول الأدب بواسطة الأدب» .

التأمّل ، هو قبل كلّ شيء نصّ يطرح أسئلة أكثر ممَّا يحملُ أجوبة حول هذا الشيء الواسع ، المركّب ، أحيانًا المروّع والمرعب الذي هو الأدب.

هذا أمر جيّد ، لأنّ الشّاعر الحقيقي لا يمكنه سوى أن يحْذرَ الأجوبة الحاسمة ، والتّأكيدات الأكثر تسرّعًا. بعد مجموعته الشعرية الصادرة عن دار الفنك في يناير 2022 « اللّيلة الإنسانية» ، التي تسائل العلاقة بالجداد ، يباشر الكاتب حسن وهبي في عمله «أسقَامُ الأدب» بنبرة متخفّفة أكثر ، إلاّ أنّها لا تقلُ بصمة من عمقٍ وتواضع يصنعان دقّة رؤيته.

أن نُحبّ الأدب ، كما يقول الكاتب لا يمنع من طرح السؤال ما إذا كان الأدبُ نافعًا حقًا ، وبنبرة أكثر ابتعاثا للسّخرية ، ما إذا كان يجب أن نضع في عين المكان شُرْطة أدبية من أجل منع الروايات السيّئة. وعلى أيّة حال ، وبنفس الحالة الجيّدة للمزاج تحدّث إليّ ..

على عكس مجموعاتك الشّعرية السّابقة، يعتبرُ كتابك « أسقام الأدب « قابلا للتّصنيف بصعوبة . مؤلّف هجينٌ، البعض ينعته بالبحث المقالي، والبعض الآخر يصنّفُه كمجموعة قصص قصيرة.. أين ستضعونه مصنّفًا في مكتبتك؟

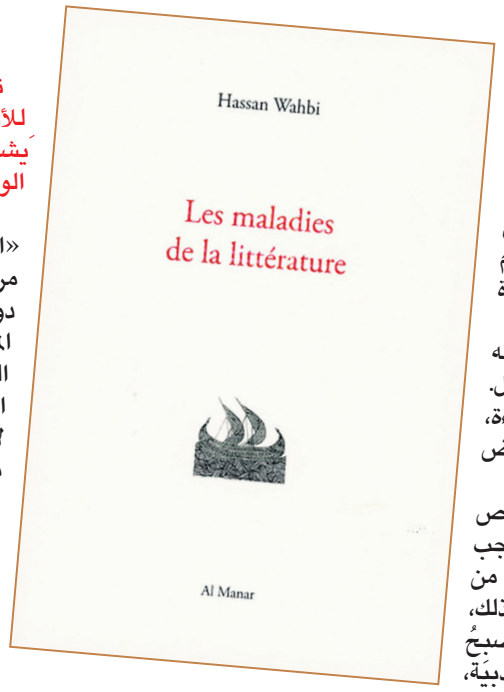
غالبًا ما نميلُ بإرادتنَا إلى تصنيف الكتب حسب حدود الجنس الأدبي، ماعدا أن تكون هذه الكتب وبشكل نادر صعبةَ التّصنيف. ثمّة لعبة تشتغل في خضمّ المكتبة، فقد وُلِد كتاب « أسقامُ الأدب « من هذه اللّعبة؟

بدأت تأليف هذا الكتاب منذ

مايقرب من اثنتي عشر عاما، عندمَا كانت تتاحُ لي الفرصة المناسبة ، أعود إلى هذا النصّ، انطلاقا من لحظات متنوّعة معيشة كانت تسمحُ لي بالتّفكير في حقيقة الأدب. إذ يتعلّق الأمرُ أحيانًا ، بطرح سؤال يسحتني على التّفكير كثيرًا : هل الأدبُ متعة أم لعنة ؟ بعد كل ذلك، كم من الكتب الكثيرة أحببناها، وكتب أخرى قد أحرقت ...

هذا هو السّؤال الذي نتجتْ عنه أساسًا النصوص التي شكّلت هذا العمل. حيث نجد فيها تأمُّلات عن القراءة، الكتابة، والعلاقة بين الأدب والعالم، بعض الملاحظات قاتلة في بعض اللحظات ...

لا أعتقدُ أنّ هذا اللاّتحديد الخاص بالجنس الأدبي، سيكون عيْبًا، ولا يجب بالضّرورة تبنّي روح مدرسية للتمكّن من تأمُّل في حقيقة الأدب. على العكس من ذلك، عندمَا ننسى كلّ ما تعلّمْناهُ، فإننا نصبحُ قادرين على أن نبني بأنفسنَا هويّة أدبيّة، ومعالجة الأسئلة التي تسكنُنَا .



ماهي الأسئلة التي تنال شغفكم عندما تشرعون في الكتابة ؟

أكتبُ من أجْل الاكتشاف. في غالب الأحيان أفكّرُ في هذه الجملة لمارغريت دوراس :» نكتب لمعرفة ما نحن قادرون على كتابته». فمن يكتبْ غالبًا ما يغوص في عتمة نفسه، فالشخص الذي يقرؤه هو من تكون له رؤية أكثر وضوحا للنصّ. وعلى نحو مفارق، في هذه العتمة نجد أشياء ملهمة تقودنَا، ولن يكون ذلك ممكنًا إلا ببطء في المسير، فعندما كنت أكتُبُ المجموعة الشعرية «اللّيلة الإنسانيّة»، فما كان يشغلني هي الكيفية التي أعرف بها بقائي على قيد الحياة بعد الجداد .

اليوم، من المستحيل بالنّسبة لي الكتابة عن شيء لا يمزّقُني . أعتقدُ بوجود جزء من ظلٍ وضوء في كلّ سيرورة كتابية، وأنهما لا يكتسيان أهمّيتهما إلا في وصلِهما، وطريقتما في التوافق بينهما.

لنأخذ على محمل الجدّ الإستعارة التي صنعت عنوان عملكم ، «أسقامُ الأدب»، أين يكمن الطابع المرَضي(الباطولوجي) في الأدب؟

يتعلّق الأمر بقضية تفكير الأدب في تعقيداته. لا ينطلق فعل الكتابة من تلقاء ذاته، هو سيرورة تصاحبها غالبًا رغبة في التنازل. ليست الكتابة ألَمًا، ولكنّها منبعٌ مضاعف للتّعقيدات. ثمّة أشياء لا ينظمُها الأدب، مع إعطاء الإنطباع القيام بذلك. هذه الفكرة المرضية الباطولوجية لنَا أن نصلَها بشكل من الهوَس: ثمّة كُتّاب حلَموا باعتزال الأدب، لكنهم لم يصلوا إلى تحقيق ذلك. يؤسّسون لطقوس وعادات في الكتابة: يفضّل البعض الكتابة في المقاهي، والآخرون في غُرَف الحمّام . وهناك مثل الكاتب ميشيل ليريس، ينهض في وسط الليل كي يدوّن حلمه بطريقة تجعله يعثر على مادّة من أجل الكتابة ..

تنطلق تَأمُّلاتُكَ من ملاحظة الحضور الملموس للأدب. يلاحظ الجميع في بلدنا، أن هذا الحضور يشغل اهتمام بعض الأفراد وليس الجمهور الواسع أليس كذلك ؟

إنّها المفارقة كلّها لمجتمع مثل مجتمعنا، حيث «اللانافع نافعٌ» يصبحُ غير ذي جدوى. لقد مررْنَا من ثقافة شفويةٍ إلى ثقافة رقمية شفوية، دون انتقال نحو لحظة حقيقية بواسطة الثقافة المكتوبة . وهذا ما يبرّر بالنّسبَة لي التجذّر الضعيف للأدب في المتخيّل الجماعي . إن فعلي الكتابة والقراءة لا يعتبران جزءا من اليومي. لا أعتقد كما هو الأمر دائما أن اختفاء الكتاب يكون بسبب هؤلاء الأمّيين، ولكن بالأحرى، بسبب المتعلّمين المثقفين الذين يتوفّرون على وسيلة للقراءة ولا يفعلون ذلك. تكفينا رؤية كم من منزل مملوك للطبقة الوسطى يتوفّر على مكتبة في صالة استقبال داخل بيوتها. اليوم لم يعد حدث صدور كتاب محرّكًا لأوتار قلب أيّ شخص. عندئذ لم يعد الكتاب

مثل شيء ضروري لليومي، وبالتالي يختفي دوره. فعندما تصبح الثّقافة دون جدوى، هذا يعني أنّ المجتمع يولّد نمطا آخر من الأفراد: أفراد يقفون عند حدّ القيود الاقتصادية والمادّية ...

إنها صحراء اجتماعية، تخلق إواليات سوسيولوجية خطيرة في نظري، حيث يتعلّق الأمر بالإكتفاء بما هو أساسي فقط، دون البحث أبدًا عن الوصول إلى ما يسْمُو بِنَا .

تلتقي مجموعة من النصوص التي تشكّل هذا العمل في إرادة تبديد غموض الشّيء الأدبي ..هل يمكننا على هذا المنوال جعل هذا الشّيء في المتناول ؟

بكلّ تأكيد، هو كلام يقوم أوّلا وقبل كلّ شيء على منهجيّة من الوفاء الفكري . رغم كل الشّغف الذي أريده للأدب، ليس لديّ أيُّ حرج للقول إنّني كرهتُ دائمًا المقدّمات، وأنّني لم أقرأ بعد مارسيل بروست، حيث لا أعتقدُ في أن الكتابَ قادرٌ على تغيير حياة مُعَيَّنة، وأنّنا قد ننزعج ونقلق من قراءة بعض الكتب ....

هذه الطّريقة في تبديد الغموض خاصّة بتجربتي كقارئ. إذ يتعلّقُ الأمرُ في النّهاية بنزع وهم الكلام الأكاديمي حول الأدبَ الذي يرافقه عدد معيّن من الإيعازات و يقوم بَدفنِ الأدب من أجل تدعيم وتأييد نزعته التنظيرية أوّلا .

في ماذا تطابق وضعية « اللاكاتب « التي أثرتموها بالنّسبة لكاتب يتوفر مع ذلك على رصيد مهم من الأعمال الأدبية في جعبته ؟

هي طريقة تجعل من الفشل نجاحا. «اللاكاتب» هو الذي يعتزل الكتابة، في انتظار أن تأتي هيَ إليه، بسبب أنّه يحلُمُ بنَصٍّ مثالي، دون أن يتمكّن من كتابته. هذا نوع من التواضع، ولكن أيضا هي طريقة لكي يحقّق وجوده فيها.

«اللا كاتب» هو أيضا نقدٌ لما أسمّيه» Les littérateurs «؛ رجال الأدب: أولئك الذين يكتبون أشياء صغيرة كثيرة، دون أن يتردّدُوا ولو ثانية واحدة، وينعتوها بأشياء كبيرة، شيئا ما مثل الطّريقة التي يحسبون أنفسهم بها شعراء، بينما حتّى كبار الشّعراء لا يُنْعَتون أنفسهم بهذه الطّريقة .

»نادرًا هم الكتّاب الذين يملكون ذوق تواضع التلقي المجهول الاسم، ولذّة الظلّ «؛ عبارة للقراءة في كتاب « أسقام الأدب « ؛ هل بإمكانكم القول إنكم جزء من مقولة الكُتّاب هذه، واسمكم غير معروف كثيرا عند الجمهور الواسع ؟

لن يكون ذلك سوى مشروع أخلاقي من جهتي. أعود إلى هذه الحصّة من الظلّ التي أثرتها قبل قليل: فهي تثير إعجابي، لأنّها مكانٌ أستطيع من خلاله أن أرى الحقيقة. فعندما أجدني في حدث أدبي لا يعجبني،لا أتردّدُ في الانصراف. أتأسّف في هذا الوسط أن تكون أحيانًا كوميديا الثّقافة أكثر أهمية من الثّقافة نفسها.

كلّ النّاس في جعبتهم ما يقولونه عن كل الأمور، والظهور ينتصر على التأمّل: الأقوال ليست موزونة، وأقل وضوحا وتدقيقا .. فهذا نوع من طغيان المشترك، حيث يظهر ميل إلى نسيان مركبية الأدب، وهو المفترض فيه أن يكون العقل نفسه لهذا التجمّع.

أحيانا، تشكّل لديّ الانطباع بأن البعض لا يعطي الأهمية للأدب أكثر من فكرة كتابة مؤلّف مهما كان الثّمن، وفي زمن قياسي، بينما اليوم، حتّى ولو كان الأمر متعلّقا بإنجاب طفل، يجب التردّد في فعل ذلك (ضحك) ...أن تقول الأدب هو شيء معيّن، بينما كتابته هو شيء آخر .

بالتّأكيد، أشياء جميلة جدًا نشرت في بلدنا، ولكن، عموما، ثمّة من يعجب أيّما إعجاب بالأدب الرّديء. وبالتّالي، فنحن باعتبارنا قرّاء، من يجب علينا أن نكون صارمين، في المطالبة بالذّهاب نحو الأدب الجيّد .

في هذا الكتاب، يكون الشّعر أيضا موضوع تأمُّل. يبدو أنّكم، تمنحونه استقلالا كليًا، ولاتدركونه كنشاط ينتُجُ عن أجناس أدبيّة أخرى. هذا أمر نادرٌ، في هذا الزّمن الرّاهن الذي تهيمن فيه الرّواية ...

ينتج هذا الأمر عن ضرورة خاصّة. من المستحيل إدراك الشّعر ببساطة كلعبة لفظية، أو مأثرة تقنية للّغة .. فمن أجل هذا الأمر، مثلا، لم أكن أبدا مريدًا (مؤيّدًا) للسّوريالية .

أدرك القصيدة كإمكان وحيد لكي تترجم نفسَكَ، وليس كشكل كتابي يسمح بالوصول إلى تجسيد لغّة شعرية. هي بَحثٌ شامل. من جهة أخرى، تُكْتَبُ مجموعاتي الشّعرية ببطء شديد. فبعضها يمضي وقته في أدراج مكتبي منذ سنوات عديدة ...

المصدر :

مجلة تيل كيل Tel Quel ، العدد : 1015 ، من 21 أكتوبر إلى 27 أكتوبر 2022 ،ص: 59 - 56

رابط المقالة :

hassan-wahbi-il-mest-/21/10/https://telquel.ma/2022 impossible-decrire-sur-quelque-chose-qui-ne-me-dechire-pas_1789029

ينشر الحوار بالإتفاق مع هيئة تحرير مجلة تيل كيل .

hassan-wahbi-il-mest-/21/10/https://telquel.ma/2022 impossible-decrire-sur-quelque-chose-qui-ne-me-dechire-pas_1789029

interview qitab 21octobre 2021

إصدارات

عدد ممتاز من مجلة الكلمة (189) شتاء 2024

ازدواجية المعايير، غزة العزة والمأزق الأخلاقي للغرب، أول دستور لمصر، دور اللغة، وتاريخ الصهيونية

مجلة (الكلمة) التي يرأس تحريرها الناقد الدكتور صبري حافظ، اختارت أن تفتتح عامها الجديد، العام الثامن عشر، بعدد ممتاز – العدد **189** لشتاء عام **2024** – محوره الأساسي هو ما يدور الآن في غزّة العزة والصمود والكبرياء، وما أحدثته المقاومة والتفاف شعبها حولها رغم الدم والدمار من رجّة دولية كشفت القناع عن حقيقة الغرب الاستعماري ومعاييره المزدوجة. التي تؤكد حق دولة الاستيطان الصهيوني في الدفاع عن نفسها، وتدعمها بالمال والسلاح؛ وتنكر حق الشعب الفلسطيني في التخلص من الاحتلال والتحرر من بطش دولة الفصل العنصري الصهيونية. وفضحت تناقضات كثير من المفكرين، ومواقفهم في التعامل مع الهجمة الصهيونية على بلادنا. فتنشر دراسة الكاتب اللبناني المرموق أسعد أبوخليل لمضاعفات الحرب وكيف تغسل بالدم عار سنوات الهزيمة والخنوع. كما تكشف الأسيرة الفلسطينية السابقة تهاني نصار تغيير الحرب لقواعد التغطيات الحداثية للحروب كما بلورها بودريارد، ووضع الحق الفلسطيني على خرائط الوعي الإنساني بنصاعة ووضوح. كما يتناول الكاتب المغربي فريد الزاهي مواقف بعض المفكرين الفرنسيين من هذه القضية. وكيف وقف الكثيرون منهم من ماسينيون وحتى رودنسون وديلوز وبورديو مع فلسطين، بينما تذبذب آخرون مثل سارتر.من القضية الفلسطينية. ويعري رشيد وحتي هابرماس الذي نشر بياناً يدين المقاومة الفلسطينية ويصطف بالكامل إلى جانب إسرائيل، ويقدم لنا الخلفية التاريخية لهذا الموقف، وتجذر تلك الماركسية المعطوبة في مدرسة فرانكفورت منذ تخليها المخزي عن والتر بنيامين. بينما يكشف بالمقابل عن موقف جيل ديلوز الوضيء، وكأنه لايزال بيننا.

وتثير الكاتبة السورية فدوى العبود مسألة تقبلنا الساذج لرؤى الفلسفة الغربية ودورها ككشافة لعنت السياسة وخطلها بعد سقطت عنها بسبب حرب غزة ورقة التوت. وتعري أكثر من مقالة وجه ألمانيا القبيح سواء ما اقترفته بإزاء جائزة عدنية شبلي أو جائزة حنه ارندت. وها هي الكاتبة الروسية الأمريكية تعاني من تلك التناقضات التي لم تتح لمن منحوها جائزة حنّة أرندت الاحتفال بتقديمها لها، لتعري بهذا الحوار مواطن الخلل في الفكر الغربي. بينما يكشف الشاعر الفلسطيني حسن العاصي المأزق الأخلاقي الذي وضعت تلك الحرب المثقف العربي فيه، وغيابه عن التأثير في هذا الموقف، وكيف تخدم السلطة الفلسطينية الرخوة مصالح الصهيونية وتحميها. ويتناول أكثر من مقال تقويض اللغة، وزيف الخطاب الغربي الإعلامي إزاء حرب الإبادة، وتاريخ الصهيونية الذي لابد من الوعي بأهدافها البغيضة. كما يكشف الباحث الفلسطيني المرموق جوزيف مسعد عن الوجه الحقيقي لعنصرية هنرى كيسنجر ولما ارتكبه من مذابح في شتى أنحاء المعمورة من أندونيسيا وحتى تشيلي ومن جنوب أفريقيا وحتى عالمنا العربي، ويعري دوره البغيض في إجهاض انتصارات الأيام الأولى من حرب أكتوبر والإطاحة باستقلال مصر، وإنقاذ عدوها اللدود من الهزيمة. ويكشف الكاتب العراقي مروان الدليمي كيف عرّت حرب الإبادة الوحشية التي شنتها دولة الاستيطان الصهيوني سردية طالما عززتها قوى الاستعمار القديم منه والحديث، وأنفقت عليها دولة الاستيطان الملايين. وها هي قوى الشعوب تستيقظ على الواقع البشع، وتتعرف على فساد تلك السردية وأضرارها على الضمير الإنساني وقيم الحق والعدل الدولية.

وبالإضافة لهذا المحور ومقالاته المتعددة، لا ينسى العدد أنه في نهاية العام المنصرم مضى قرن كامل على أول دستور لمصر الحديثة، وهو دستور **1923** الذي أرسى دعائم حركة ديموقراطية وبداية تأسيس دولة حديثة، كما يكشف لنا الكاتب المصري، أنور الهواري فيه، وقد توقف عند سنوات تأسيس حراك الدولة المدنية بعده ومنجزاتها قبل ان تنتكس تلك الحركة باستبداد حكم العسكر. ويكشف الباحث الفلسطيني نشأت زبداوي عن دور اللغة، واستخدام المصطلحات المراوغة وإفراغها من دلالاتها للتستر على جرائم دولة الاستيطان الصهيوني في غزّة، ولحجب الوجه البشع لحقيقة ممارساتها التي تتسم بالإبادة والتطهير العرقي، وكل مخازي المجتمع الغربي في تاريخه الاستعماري الطويل والممتد حتى الآن. كما يهتم العدد في أكثر من مقال بالعودة إلى تاريخ الصهيونية ومساراتها والكشف عن مواطن الخلل في هذا التاريخ، كما فعل الباحث المصري أحمد الجندي في تناوله تاريخ رفض اليهود للفكرة الصهيونية، ويستهجن التطبيع معها. طارحا السؤال المهم: إذا كان الرفض موجودًا لدى غالبية اليهود حينما نشأت الصهيونية، فلماذا تحرص النظم العربية على التطبيع مع هذه الفكرة السامة، بدلا من محاربتها؟ حيث لا تمثل خطرًا على العرب وحدهم، بل على الإنسانية جمعاء.

ولا ينسى العدد أن يهتم بمختلف الفنون الأدبية والفكرية فيحتفي برواية إيمان حميدان الجديدة، بنشر مراجعة لها، وحوار ثري مع كاتبتها، وبرواية عدنية شبلي حيث يكشف لنا الروائي المصري سعد القرش في تناوله لها أسباب خوف العدو الصهيوني ومن ورائه الغرب الذي دعم سرديته الاستيطانية الغاصبة من الكلمة وسحر تأثيرها في النفس البشرية، وكيف أن الفن وقدرته على كتابة الرواية الإنسانية ينتصر على كل ما في البشر من همجية وعنف ونزعة للظلم والانتقام. ورواية الكاتب العراقي فلاح رحيم الأخيرة، والتي خص مؤلفها (الكلمة) بفصل من قسمها الثاني الذي لم ينشر بعد، ونقدم تحليلا لها للناقد العراقي كاظم حسن عسكر. كما ننشر رواية الكاتب المصري أحمد الفخراني كاملة في هذا العدد. ونقدم في الوقت نفسه دراسة ضافية عنها. ويعود العدد أيضا إلى رواية عميد الرواية العربية نجيب محفوظ (رحلة ابن فطومة) ويقدم دراسة تحليلية لها.

كما جاء العدد غنيا بالنصوص الأدبية. فبه ديوانان شعريان أولهما من العراق لعبد الزهرة يوسف والثاني من فلسطين اختار مواده محرر (الكلمة) عبدالحق مفراني. فضلا عن احتواء العدد على قصائد وقصص من مختلف أقطار العالم العربي، ومراجعات الكتب، وأبواب الكلمة المعهودة من نقد وشعر وشهادات ورسائل وتقارير.

ناقش الطالب الباحث فَضيل ناصري، أطروحة لنيل الدكتوراه في موضوع « تقنيات الحجاج لدى أبي الطيب المتنبي؛ دراسة نصية تحليلية» ، تحت إشراف الدكتورة بإشراف فاتحة سلايعي وذلك يوم الإثنين 8 يناير 4202م ،وقد تكونت لجنة المناقشة من الأساتذة: (الدكتور الحسين أيت امبارك، والدكتور عبد الرحمن إكيدر، والدكتور عبد العالي قادا، والدكتور رشيد أعرضي) ، وقد تكللت المناقشة بحصول الطالب على درجة الدكتوراه بمشرف جدا مع تنويه خاص من اللجنة.

د. فَضيل ناصري

تقنيات الحجاج لدى أبي الطيب المتنبي

دراسة نصية تحليلية

بدءا أتوجّه بالشكر الجزيل للأستاذة القديرة د.فاتحة سلايعي، لأفضالها السابغة؛ أشكرها على قَبول فكرة البحث، وعلى إشرافها اللّين المتفهّم، والحازم الذي يتحرى العلمية وينشد الكمال فيها. وأشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين عكفوا على بحثي لتقويم أمته، ورأب صدعه.

إن طلبتي في البحث الذي وسمته ب: «تقنيات الحجاج لدى أبي الطَيب المتنبي؛ دراسة نصيّة تحليلية» هي إبراز أهمية مقاربة الحجاج اللغوي في تحليل الشعر. وقد اجتهدت في استخلاص التقنيات التي توسلها المتنبي، واتّخذها تُكَأة لإقناع ممدوحيه وخصومه، والزّج بهم في أحابيل ما يُحكِم بناءه باللغة من نتائج.

إن ديوان المتنبي خليق بالدراسة، بتجريب ما جدّ من مقاربات ومناهجَ نقدية، ليُفصح للدارسين وطالبي المعرفة الإقناعية عن معانيه، ولا يتأتّى ذلك، سوى بصبر، وبَصر ينجحان في اختيار المسبار المنهجي المناسب، واليقظة الحادة لالتقاط الإيماءات اللغوية التي ألحّ المتنبي على انتخابها.

إن تناولَ تقنيات الحجاج لدى المتنبي، بحُسبان خطابه فريدا؛ فرادة تشهد لها طرائق القول، وأساليبُ بناء الرسالة التواصلية لديه، ليُعدّ غاية معرفية مهمة. وإن تحقّقها ليُعْدي على فهم شعره.

إن خطاب المتنبئي مفارِق لغيره من الخطابات، وتَلحم عُراه مقوّمات؛ كالصور البلاغية الطريفة، والمجاز، والتّكرار القاصد، والشرط، والثنائيات، والمَثل السائر، والحكمة، والأفعال اللغوية المختلفة، والعوامل والأسوار، وحُروف المعاني. ولأنَ خطابه ثري، فإنهَ قد حاز، وَضعا اعتباريا لدى نُقدة الشعر والباحثين عن الجمال المؤثر.

وللذي ذكر، فإن البحث في موضوع حجاج المتنبي، يظل مهمّا، لاعتبارات منهَا:

-قراءة ديوان المتنبي وتحليله تحليلا مُحايثا، ومحاورته بما جدّ من مناهجَ، بما يُثمر سَبرَ أغواره، وبما يسعف في تجديد النظر إليه.

-دراسة شعر المتنبي، بوصفه أدبا تليدا نبت في التّداول العربي، وبوصفه مشتركا إنسانيا يمكّن لقيم الجمال المؤثر، وعلى الرقي الإنساني.

-تداخل الشعر والخطابة في تداولنا، بما يجعل الحديثَ عن الدعاية الحجاج في الشعر، من البداهات، ويُبصّر المهتمين بالحجاج في الشعر بتهافت كل رأي يقيم تعارضا بين الحجاج والشعر.

- توسُّلنا نظرية ديكرو «الحجاج في اللغة» في مقاربة ديوان المتنبي، يعدّ تجريبا، إلى جانب تجريبات أخرى باشرها غيرنا. وندّعي أن عملنا سيغني المكتبة النقدية، وسيسعف الباحثين في إضاءة جوانبَ كثيرة من شعر المتنبي، والإمساك بمنطقه.

إنّ هذه الاعتبارات، تجعل موضوعَ البحث في ما يُنتَسج من علاقاتٍ بين الحجاج والشعر، وإدراكَ التّداخل بينهما، لتفتح الأبواب مُشرعةً أمام الباحثين، وتبرز أهميةَ هذا المركب الصّعب الذي ركبناه، والوزنَ الاعتباريَّ الذي يحوزه ارتيادُ آفاقه بالبحث، وتحوزه تخومُه المسامتة غيرَها من المعارف.

ويمكننا أن نتحدث عن أسبابٍ مختلفة حفزتنا على بحث موضوع الحجاج اللغوي لدى المتنبي:

أ)- ذاتية:

- كَلَفُنا بالشعر قراءةً ومُدارسةً، وبخاصة شعر المتنبي بحُسبانه وثيقة تتيح القراءاتِ المختلفةَ من حيث مشاربُها وتوجّهاتُها المنهجية والفكرانية.

- وعيُنا بأن الحجاج غدا المهيمنة الكبرى في جميع المجالات، السّوقية العامة منها قبل الخاصة؛ إذ نُلفي الحجاج في الحديث اليومي، وفي برامج التلفزيون، ونجده أيضا، ومن باب أولى، في ما علا من الخطابات، داخل أسوار محاضن العلم كالجامعات، وفي ما يدبّجه المفكرون.

- اهتمامنا بالحجاج في المقام التربوي، دفعنا إلى الاشتغال على شعر المتنبي، بالنظر إلى أن بعضه شكل موضوعَ كثير من الدروس في برامجَ دراسية في وطننا المغرب وفي الوطن العربي.

- أملنا في أن تُتَلقّى نتائج بحثنا تلقّيا حسنا بما يعود بالنفع على الدراسات النقدية المتكئة على الحجاج اللغوي.

ب)- موضوعية:

- الرغبة في تجريب نظرية ديكرو في مقاربة أشعار المتنبي.

- إبراز قوانين الخطاب الطبيعي الاحتمالي البعيد عن البرهان، والسّاعي إلى التأثير، وخطابُ المتنبي خطابٌ أنشئ باللغة وحمّال قُصودٍ تبتغي إحداث التأثير في متلقّيها من القراء على امتداد تاريخ وجغرافيا متقني اللغة العربية.

- تبيانُ مظاهر الفرادة في حجاج المتنبي، والتي لا تشذّ عن مقومات (الإيطوس والباطوس واللوغوس).

بناء على ما تقدم، تشكل لدينا سؤال هو: ألا يمكننا أن نقرأ شعر المتنبي قراءة حجاجية تنير غياهبه؟ وتكشف منطقه الداخلي والمفارقَ لكل منطق حقّ عليه وَسْم الصوري؟

وتتفرع من هذا السؤال أسئلة أخرى هي:

هل الشعر متمحّضٌ للجمال؟ أم إن الإقناعَ خصيصة غالبة عليه، غلبةً تجعله جامعا بين غايتَي الإقناع والإمتاع؟

إذا كان الحجاج الطبيعي يحضر في كل قول تتصف فيه «الحقيقة» بالنّسبية، ويتغيا التأثير في المتلقين، فكيف قدَّ المتنبي إيطوسه باللغة مُحاجّا لذاته، وضد غيره بتقنيات مختلفة في القصائد موضوع الاشتغال؟

ألا يمكننا أن نعدّ مقاربة الشعر حجاجيا ضرورة معرفية ومنهجية؟

وفي ما يتعلق بالدراسات السابقة، نومئ إلى أننا ألفينا شحا كبيرا في ما كُتب عن الموضوع. أي نعم هناك دراساتٌ تناولت الحجاجَ في الشعر، لكنَّ التي تمحضت للحجاج في شعر المتنبي نادرة، وهي على قلّتها تعتورُها كثير من المثالب.

وفي ما يتعلق بمنهجنا في البحث، نقول: إننا، وكما يجْلُو ذلك العنوان الفرعي الذي اجتبيناه له، جعلنا قصائد المتنبي الأربَع منطلقَنا، لاستجلاء تقنيات الحجاج وطرائق اشتغالها في نسج خطاب المتنبي. كما اتخذنا نظرية ديكرو خلفية نظرية، بما جعلنا لا نلتفتَ إلى الحجاج الرياضي.

وعن تصميم بحثنا نشير إلى أننا جعلناه مدخلا وبابين اثنين، وجعلنا الباب الأول فصولا نظرية ثلاثة، وجعلنا ثاني البابين أربعة فصول تطبيقية.

في المدخل ألمعنا إلى أن الحِجاج مكونٌ مركزيٌّ في كل خطاب يُبْنى باللغة الطبيعية.كما

أومأنا إلى أن المتنبي متكلم ممتاز. كما لمّحنا إلى بعض المحذورات التي تحفّ المقاربة الحجاجية للشعر؛ منها ما هو نظري، وبعضها تطبيقي.

وقد جعلنا الفصلَ الأولَ من الباب الأول مباحثَ ثلاثةً:

أفردنا أولها لمفهوم الحجاج،كما عرضنا لأهم مفاهيم الحجاج؛ كالحجة، والسلم الحجاجي، والرابط، والعامل. وألمحنا إلى أن الحجاج «مُركّبي».

وفي المبحث الثاني من الفصل الأول، تناولنا ثلاثة اتجاهات هي: البلاغة الكلاسيكية [بيرلمان]، ونظرية المساءلة [ماييرا]. ونظرية الحجاج اللغوي [ديكرو]، وقد ذهب إلى أن المتكلمين، يتكلمون للتأثير في مخاطبيهم، بما استتبع، لديه، القول بأن الحجاجيَّة أهمُّ من الإخبارية في كل خطاب.

وناقشنا في المبحث الثالث العلاقات بين الحجاج اللغوي، وبين الحجاج المصوْرن، وخلصنا إلى أن الأول يحضر حيث الاحتمال، وهو عنصر يحضر في كل المجالات التي تشكّل اللغة الطبيعية نسغَها المركزيَّ.

وأقمنا الفصل الثاني على مباحث ثلاثة:

عرضنا في أولها لمفهوم «الخطاب»، وفي ثانيها تحدّثنا عن أنماط الخطاب، وفي ثالث المباحث ناقشنا العلاقة بين الحجاج والخطاب، كما عرضنا لبعض آليات التّحليل الحجاجي.

وأما الفصل الثالث ضمن الباب الأول، فقد جعلناه مبحثين اثنين، تحدثنا في أولهما عن الدلالة اللغوية ل»ش.ع.ر»، وعن الدلالة الاصطلاحية. وفي المبحث الثاني عالجنا القرابات بين الشعر، بحُسبانه تخييلا وبين الحجاج، وانتهينا إلى أن الشعر مشيّد باللغة الطبيعية الحجاجية، وأن النفس»لا تفكر بدون صور».

وجعلنا الباب الثاني التطبيقيِّ أربعة فصول، حلّلنا في كل فصل منها حجاجيا قصيدة للمتنبي. وكنا، في بداية كل فصل، نومئ إلى الإطار العام الذي حكمَ المتنبي في نظم القصيدة.

وعليه، أفردنا الفصل الأول لتحليل قصيدة «أطاعن خيلا من فوارسها الدهر» حجاجيا في سبعة مباحث. في المبحث الأول أصّلنا معجميا ل»حكمة»، وبيّنا الدلالات المشتركةَ بينها وبين «ح.ج.ج»، كالإحكام. وعرّجنا على دراسة الحِكَم الواردة في القصيدة حجاجيا. وتمحّض المبحث الثاني للتشبيه، أوضحنا في مستهلّه أن التصوير البلاغي ملازم للمتكلمين، وأن كل تصوير حجاجٌ بالضرورة دون عكس.

وصرفنا المبحث الثالث إلى الطاقة الحجاجية للشرط، بعد أن تناولنا الجذر «ش.ر.ط»، ورصدنا تقاطعاته مع صنوه «ح.ج.ج»، التي تتجلى في معاني الشجّ، وحلية الكلام. ولبيان وظائف الشرط في التّمكين لدعاوى المتنبي حللّنا سبعة أبيات. وخَصصنا المبحث الرّابع للتّكرار، الذي من معانيه التّبيين والتّحلية. وفيه درسنا كيف يشتغل الحجاج بالتّكرار على مستويات ثلاثة؛ تكرار الأحرف والمعاني، تكرار الألفاظ، تكرار التّراكيب.

وفي المبحث الخامس استخلصنا الثنائيات الضّديّةَ، وجلوْنا وظائفَها الإقناعية. وتناولنا في المبحث السادس الطاقة الحجاجية للعوامل. وأفردنا المبحث السابع للحجاج بالاستفهام، مستهلّينه ببيان التقاطعات الدلالية بين الحروف الأصول «ح.ج.ج» و»ف.ه.م» مردفينه بتحليل واف.

وجعلنا الفصل الثاني من الباب الثاني، سبعة مباحثَ، وقَصرناه على « على قدر أهل العزم تأتي العزائم». واضطررنا في هذه المباحث إلى تناول تقنيات تقدّم تناولها، وذلك لطفوِّها على سطح القصيدةَ، ولعدم تطابق السياقات التخاطبية.

ففي المبحث الأول الذي خصّص للمَثل، بدأنا بالتأصيل المعجمي ل»مثل»، وبيّنّا أنه يلتقي مع «ح.ج.ج» في الظّهور والبيان. وعُجنا إلى تحليل المَثل الواحد الذي تضمّنته القصيدة. وأفردنا المبحث الثاني للتّشبيه في «على قدر أهل العزم»، وذلك من خلال تحليله ودراسة طبيعة حضوره. وفي المبحث الثالث قاربنا حجاجيا الشرط في القصيدة. وفي المبحث الرابع درسنا التّكرار باعتباره تقنيةً حجاجيةً تتغيا الإلحاح.

وتمحّض المبحث الخامس للمقابلة، وفيه جردنا المقابلاتِ الواردةَ في القصيدة، مصنّفين إياها إلى موضوعات ثلاث؛ هي السمو والعظمةَ مقابل الضّعة، الحرب والنّزال، العدل والظلم. وتناولنا في المبحث السادس العوامل. وختمنا الفصل الثاني ببيان حجاج الاستفهام.

وفي الفصل الثالث عملنا من خلال سبعة مباحث على مقاربة «لكل امرئ من دهره ما تعوّدا» حجاجيا. ولأجل تلكم المقاربة، جلوْنا طرائق اشتغال التشبيه حجاجيا في المبحث الأول. وفي ثاني المباحث اشتغلنا على إيضاح الحجاج الكامن في أسلوب الشرط في «لكل امرئ». وحللنا في المبحث الثالث التّكرارات الإقناعية في القصيدة، وجعلناها أقساما ثلاثة؛ تكرار اللفظ والمعنى، وتكرار التّركيب والمعنى، وتكرار المعنى فقط.

وفي المبحث الرّابع أوضحنا حجاجيةَ المَثَل. وفي خامس المباحث درسنا المقابلات التي تضمّنتها القصيدة، والتي شطرناها، باعتبار موضوعها، شطرين؛ ما له صلةَ بالممدوح، وما اتصل بالمادح. وفي المبحث السادس تناولنا العوامل الحجاجيةَ، وخلّصنا المبحث السابع من الفصل الثالث لحجاجية الأفعال اللغوية في «لكل امرئ»، وذلك من خلال مطالبَ ثلاثة هي؛ الحجاج بالأمر، والحجاج بالنفي، والحجاج بالاستفهام.

وأما الفصل الرابع، فقد خصّصنا فيه رائعةَ المتنبي في العتاب « وا حرّ قلباه»، بالدرس المبرز حجاجَ الشاعر. وقد تشوّفنا إلى طِلبتنا من خلال ستة مباحث. سعى أول المباحث إلى التحليل الحجاجي للصورة، وتناولَنا في الثاني الحجاج بالحكمة. وفي الثالث الحجاج بضمير المتكلم، من خلال مجموعات أربع، وأبرزنا أن ضمير المتكلم صوت حجاجي قويّ في هدم أطروحة الأمير. وتناولنا في المبحث الرابع الحجاج بالشرط، وفي المبحث الخامس حلّلنا حجاجيا الثنائيات الضدية، واقتصرنا في المبحث السادس من الفصل الرابع التطبيقي على تحليل الاستفهام الحجاجي. وانتهينا إلى خاتمة، ضمّناها أهم خلاصاتنا.

إصدارات

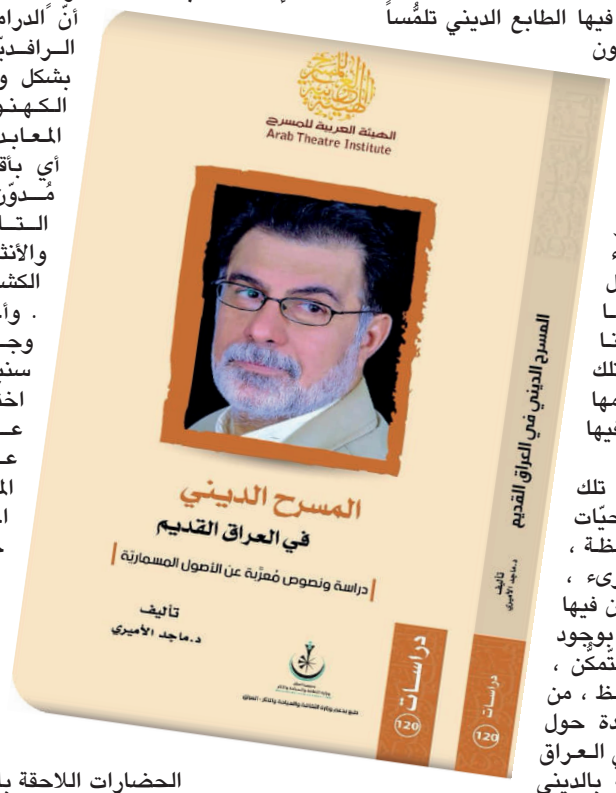
المسرح الديني في العراق القديم

ماجد الأميري

كتاب جديد صدر أخيرا للباحث العراقي المقيم بالمغرب الدكتور ماجد الأميري ، وقد رأى النور عن الهيئة العربيّة للمسرح، وهو تتمّة أخرى للمشروع الأنثروبولوجي الذي رسم أفقه وعكف عليه منذ سنوات عديدة ، باحثاً ومترجما للآثار الأدبيّة الرافديّة القديمة المكتوبة بالمسماريّة، وأنجز خلاله مجموعة من الإصدارات المتعلّقة بأقدم الأصول المسرحيّة والدراميّة في التاريخ القديم . الكتاب الجديد يحمل عنوان : »المسرح الديني في العراق القديم ـ دراسة ونصوص معرّبة عن الأصول المسماريّة « ، وهو بحث مرجعي يجتهد في عمليّة تعريف ، فتأويل المسرح ، إنطلاقاً من إعتباره واقعة إجتماعيّة محدّدة بدّقة في مجموعة مجتمعيّة يتم فيها تقديم الدرامات الشعائريّة والمسرحيّات وفق الضوابط التالية :

أ) أن نتلّمس فيها الطابع الديني تلمُّساً يكفي لكي نكون متأكّدين من عدم تشكّلها من طقوس مُعقّدة ومَحض دينيّة ، على غرار الصّلوات وشعائر الأضحيّة وبناء المعابد وغسل فم الإله وسواها ، وأنّه بإمكاننا استخلاصها من تلك الطّقوس دون ثلمها أو ترك فجوة فيها يعسر ملؤها .

ب) أنْ تكون تلك الدرامات والمسرحيّات ، قابلة للملاحظة ، أي مُتعيّنة للقارىء ، في ظروف يكون فيها التّفسير ممكناً بوجود الدليل ذاته ، والتّمكن ، مع قليل من الحظ ، من بناء فرضيّة جديدة حول أصل المسرح في العراق القديم ذات علاقة بالديني ، مغايرة للفرضيّة التي أنتجتها »المركزيّة الغربيّة « وبات قبلة للمسرحيين شرقاً وغرباً .



ج) أنْ نكون على يقين من عدم وجود أنماط أخرى من الدرامات الشعائريّة والنّصوص ، في المجتمعات القديمة الأخرى ، مثلما بالنسبة للمجتمعات التاريخيّة ، مجتمع البحث ، وأنّه يستحيل العثور على وثائق مدوّنة في الحالة الراهنة لمعارفنا لأنماط أكثر بدائيّة لدى الآخرين ، وأقدم ممّا نملك من وثائقَ عن الرّافدينيين القدماء .

لإعتقادنا باستحالة العثور على مجال أكثر ملائمة للملاحظة ، بين المجتمعات التاريخيّة التي يمكن ملاحظتها في الوقت الحاضر ، مجتمعات تنطوي على أدلّة ووثائق نصيّة قاطعة لا لبس فيها لتنظيم مسرحي أوّلي مُحكم يُضاهي تنظيم المجتمع المبحوث ، إذا استثنينا المجتمع المصري القديم ، والأوغاريتي والهندي ، فجميع التنظيمات الإجتماعيّة الأخرى صغيرة ، وفقيرة ، وذات كثافة سكانيّة منخفظة ، ومتخلّفة من الناحيتين المعماريّة والتكنولوجيّة ، وراكدة من الناحيتين الفكرية والقانونيّة . ولكن يتعيّن علينا توقّع اعتراض مبدئي يدخل في باب التمويه ، حول السؤالين التّاليين : بأيِّ حقٍّ تنتقي من بين النّصوص العديدة ، التي تعود لمختلف الوقائع الدّينيّة ماتريد وتقوم بنسبها إلى المسرح ؟ وبأيِّ حقٍّ تستنتج من المسرح في الدّيانة الرافديّة أصول المسرح عامّة ؟

من المؤكّد أنّ الطريقة الوحيدة ـ منهجيّاً ـ لإثبات أنّ المسرح العراقي القديم هو عيّنة أنموذجيّة من النّمط الأصلي للمسرح ، هي إظهار أنّ هذا النّوع من الصياغات النّصيّة هو الأصل الذي انبثقت عنه جميع الأشكال الأخرى للمسرح وتطوّرت . ومن الواضح أنّ مثل هذه البرهنة لا تجوز في غياب الدليل النّصي للوثائق المسماريّة المعرّبة التي بحوزتنا ، وفي غياب هذا الدّليل الحاسم وحده ، فإنّ من حق المعترضين أن يمتلكوا الأسباب القويّة لدحض هذه البرهنة بل وإسقاطها من النّقاش . فنحن نعتقد ، أوّلا ، أنّ الوقائع النّصيّة التي بحوزتنا من إنتاج المجتمعات الأكثر إيغالاً في التاريخ القديم المعبّر عن ذاته باللّغة ، وهذا ما يجعل احتمال أن تكون هذه الوقائع الإجتماعيّة ـ دينيّة تحمل نفس الطابع الأنموذجي الذي يطبع الوقائع الإجتماعيّة الأخرى ، إحتمالاً شبه مؤكّد . ثانياً ، سنرى أنّ الدراما الشعائريّة الرافديّة مُرتبطة بشكل وثيق بالنّظام الكهنوتي وبآلهة المعابد الرّافديّة ، أي بأقدم نظام ديني مُدوّن تمكّن علماء التاريخ واللّغة والأنثروبولوجيا من الكشف عنه إلى الآن . وأخيراً ، وعلى وجه الخصوص، سنبرهن على أنّ اختلافها الكبير عمّا نسمّيه عادة بالإسم المعروف، لا يمنع احتواءها على جميع العناصر الأساسيّة الموجودة في الدرامات الأشدّ نقاءً والأكثر تعقيداً ، والتي تخصّها الحضارات اللاحقة باسم المسرحيّات . وبكل تأكيد ، فإنّ الدرامات الشعائريّة الرافديّة ، من خلال بساطة حبكتها وصعوبة لغتها النازلة من الآلهة وشخصيّاتها الإلهيّة ، من شأنها أن تعيدنا إلى المراحل المُبكّرة من انبثاق النموذج المسرحي وتطوّره .. علاوة على ذلك ، قد يصعب تصوّر إمكانيّة وجود مسرحيّات على هذا القدر من البساطة في الشّكل لها القدرة على اكتشاف المستقبل كلّه وهو بعدُ بذرة على هذا النّحو ، ولذا فإنّ انبثاق المستقبل منها سيكون على أقلّ تقدير استنتاجاً ثميناً .

يقع الكتاب في 284 صفحة تنقسم إلى قسمين ومقدّمة ومدخل تمهيدي ، يتضمّن القسم الأوّل فصلين أساسيين، ينطوي الأوّل على : مسألة التنسيب ، المسرح واقعة إجتماعيّة ، التعريف، وسؤال ؛ هل امتلك الرافديون القدماء مسرحاً ؟ . في حين يضم الفصل الثاني : التعريفات الإجرائيّة ، الطقس ، تعريفات ثابتة ، تنظيرات سبّاقة / فرانسيس بيكون ـ فن التمثيل والخداع . نيقولا ميكافيلي / التّنكر واتقان الخداع . والمحور الثالث : الآلهة وأقنعتها، مارسيل موس ـ الشخص / الشّخصيّة / التّشخيص / والقناع . وريني جيرار ـ القناع الموّحد بين الإنسان والحيوان والإله . فالخلاصة الخاصّة بالدراما الشعائريّة ، والخاتمة . أمّا القسم الثاني فينطوي على تعريب لعدد من النّصوص السومريّة والبابليّة الدراميّة ، التي يعتقد المؤلّف أنها درامات مسرحيّة كانت تعرض في مناسبات محدودة وسط باحات المعابد في المدن الرافديّة القديمة . علماً أنّ الكتاب سيكون متوفراً في معرض الرباط الدولي للكتاب القادم .

فرجة الامتاع والبهجة

في مسرحية (لما لحافي) للكاتب حسن لهبابطة

فاطمة ميراث

يعتبر التجريب في النتاج المسرحي أساس التأصيل والتجديد في المسرح العربي - عامة - والمغربي - بخاصة - حيث أضحى في شكل اشتغالاته يمثل تناقضات حقيقية واضحة بينه وبين تيار التقليد، وتكرار التجارب وفق نمط ثابت، وفي ذلك يحرص الفاعلون المسرحيون في المغرب على إقامة تجريب ينهض على التنوع، والاختلاف الدلالي، والتباين الرمزي، وتفعيل المرجعيات الثقافية في فعل الكتابة وهم يناهضون هذا التقليد في الكتابة المسرحية بشكل علني، ويتجاوزون كل الأنماط الجاهزة بأعتبار أن المسرح التقليدي هو شكل من أشكال الانغلاق على الذات وشكل من أشكال تجميد مفاهيم هذا المسرح.

وتأسيسا على هذه المعطيات فإن ممارسة التجريب المسرحي يعتبر ثورة فكرية وفلسفية وفنية تبقى صورة من صور الصراع مع النقيض الثابت في الرؤية، والممارسة، والإنتاج المسرحي، وهو ما تبنته العديد من الأعمال المسرحية المغربية كما الشأن عند محمد مسكين، ومحمد بلهيسي، ومحمد الكغاط، وعبد الكريم برشيد، عبد المجيد شاكر، والزبير بن بوشتى، ورضوان حدادو، وغيرهم ممن أصبغوا على التجربة المسرحية المغربية خاصيات جديدة بها صار النص المسرحي المغربي المغاير ينكتب بالجديد.

وفي هذا السياق ينطرح سؤال الكتابة المسرحية عند الكاتب والمخرج حسن لهبابطة وهو كيف يسعى بكتابته الواقعية تحقيق كتابة تجريبية؟

إذا كان الأمر كذلك فضرورة القراءة المتفحصة العميقة تتطلب رصد خصوصيات هذه الكتابة الجديدة في تجربة الكاتب حسن لهبابطة التي تجاوز بها النموذج المتعارف عليه في الكتابة المسرحية المغربية، فانتمى إليها بجديد ما أنجزه من مسرحيات في التأليف وفي الإخراج.

إذا كان المسرح المغربي قد أسس بداياته الأولى في كتابة زمن التجربة المسرحية المغربية اعتمادا على الاقتباس، والترجمة، والتاريخ، والتراث العربي، فإن الكاتب حسن لهبابطة نهج نهجا جديدا في الكتابة المسرحية حين جمع بين الواقعية الرمزية، ولمحات من خصائص العبث وفلسفة الجمال كعناصر جمعت ملامحها المحكيات الشعبية التراثية بكل غرابتها و بكل عمقها الدلالي مدعومة بإعادة كتابة بعض الرموز المستمدة من المصدر المسرحي العالمي، وعن خاصيات هذا النهج الجديد نجد قراءات نقدية عملت على إبراز ما حققه هذا النهج في بناء عوالم مسرحياته.

في هذا السياق يقول الدكتور محمد آيت حنا في تقديمه لأضمومة :(لما لحافي) متحدثا عن موقع المسرحية ودلالاتها ومسألة الهوية في سياقها المغربي والعالمي أن الغاية من الكتابة لا تبقى محصورة في التجريب والجدية والتصوير الواقعي المر بل أنه يراهن على إمتاع المتلقي بما تقدمه الفرجة، وفي هذا يقول:(

يقدم حسن لهبابطة مسرحا يقف عند نقطة تكاد تكون مستحيلة في سياقنا العام، نقطة بين - بين، بين مسرحي عالمي مهجوس بقضايا جادة وخطيرة (وضعية المرأة، الأرض، صراع الهوية)، وفي الآن نفسه مسرح فرجوي، يأتيه المتفرج، فيتابعه، ويخرج منه خفيف القلب والروح....مسرح لا يقتل الفرجة والمتعة، على مذبح المبالغة في التجريب، والجدية المنفرة...)1

وتفصح دلالات المسرحية في بنائها الفرجوي على العديد من القضايا التي كتبت ميلادها الأول في عنوان الأضمومة المسرحية :(لما لحافي) الغارق في الغموض والغرابة حيث نسبة صفة الحافي ذات الدلالة السلبية قابلة لكل تأويل منه: الفقر، والحاجة، والعري، والعوز، واللاجدوى، لكن ما علاقة الصفة (الحافي) بموصوفها (لما) كعنصر سام هو رمز الخصب، واليمن، والبركات، والحياة، والانسياب، والبعث بغض النظر عن الدلالة النقيض في الثقافة الدينية بأعتبار التنور، والطوفان، واليم رمزا للعقاب.

ويبقى الماء هو رمز الكينونة والاستمرارية والبعث كما شاع في الثقافة الإنسانية، ففي الشعر الصوفي عند الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي (هو الحب الإلهي والتعبير العميق عن الشوق والعشق وعن كل ما هو روحاني وصوفي حيث يصبح الماء تعبيرا عن الإغراق في ملكوت الله وأسراره)

في حين أن رمزية الماء في الشعر العربي تبقى ذات أهمية كبيرة في علاقتها بحياة البشر، وكذلك كان الأمر عند العرب منذ العصر الجاهلي، وذلك لنذرة الماء في البيداء، ليبقى الماء مصدر الحياة فيه تزهو الطبيعة لينعم الإنسان بجمالها وبهائها وما تجود عليه به الطبيعة من عطاء، أما فيما يتعلق بالدلالة الثقافية الشعبية للماء فتوحي بالطهر من كل قذارة، ورجس ودنس بعد الوضوء، وكذلك ما يتعلق بغسل الميت قبل دفنه إكراما له.

لكن صفة (الحافي) في هذه الأضمومة تتجرأ على الموصوف (الماء) لتجرده من قدسيته، وتحد من بعده الوجودي ليصير بلا حياة، وبلا جدوى، وهو ما يجعل مجاز الصفة والموصوف في العنوان عبثية في مظهرها ليبقى تركيب عمقها الدلالي ينتظر ما ستفصح عنه القراءة المتمعنة والفاحصة لمكونات الأضمومة.

وبعد العنوان الملتبس الدال على وجود نزاع النقيض مع النقيض نتوقع بناء كل تناقضات الفرجة بمتعتها الآسرة على اختيار الشخوص المناسبة لحركية الفعل الدرامي، وحركيتها المتجاوزة للمساحة المجحفة لحريتها، وتأتي هذه المسرحيات الثلاث (لما لحافي)، (ألف هاينا.. وهاينا)، (وأعواد ثقاب) كوسيلة لتحرير الشخوص المتمردة - غالبا - على السجل الاجتماعي الجامد، والقالب الوجودي الذي اختير لها لتلعب دورها في الأحداث بمرجعياتها ومحكيها الشعبي التراثي.

إنها الأحداث القابلة للتعميم بأعتبارها إرثا مشتركا بين المتلقين الذين يرون فيها ظلالا من واقعهم ومن إشكالياتهم وهو ما عبر عنه الدكتور محمد آيت حنا بقوله: (يتجلى هذا الولع بترك مساحات للشخصيات لدى حسن لهبابطة، في عدة جوانب هي أولا، إذ تقتبس من أعمال أخرى (شأن السندباد من حكايات ألف ليلة ولية، أو من سجل آخر (شأن هاينة من السجل الشعبي الشفاهي) تكسب مساحة أوسع للتعبير عن نفسها...وثانيا هي

شخصيات تتفاعل مع النص ومع الجمهور، وهذه تقنية يضبطها حسن لهبابطة بأروع ما يكون الضبط، إذ بدون أن يكسر الجدار مع الجمهور يستطيع أن يدخل في لعبة تفاعلية معه تشدّ انتباه المشاهد، وتوهمه بأنه جزء فاعل في العمل...ثالثا هي شخصيات متمردة غالبا ما تقوم ضدا على سجل اجتماعي جامد...فتكون المسرحية وسيلة للتحرر، أو على الأقل لرفع الصوت كحال (هاينا) في ألف هاينا وهاينا، وهو رابعا نماذج وإن احتفظت بأصالتها، قابلة للتعميم ويمكن للمتلقي أن يجد فيها نفسه ويقرأ فيها إشكالاته، وهواجسه، وأسئلته...وخامسا إن الصراع الجوهري في مسرحيات حسن لهبابطة هو صراع المساحة)2

ما تجليات الصراع بين شخوص المسرحية من خلال الرموز المستمدة من التراث السردي الشعبي والدرامي العالمي؟

وما هدف وشكل بنائها في هذا الصراع من خلال وظيفة كل شخصية؟

وما دلالتها الرمزية في علاقتها بالواقع المعيش؟

ستكون الإجابة عن هذه الأسئلة متداخلة ومتكاملة، بسبب تداخل رؤية الكاتب في المسرحيات الثلاث، وهذا ما جعله يجمعها تحت عنوان واحد(لما لحافي) لكن كل مسرحية تقدم شخوصها، وشكل بنائها، ودلالاتها المؤسسة على حركية التراث الشعبي، والمرجعية الغربية في بناء النص، ونماذج ذلك كالتالي:

في مسرحية (لما لحافي) يقوم الصراع بين شخصيتين وهميتين (كودو، ومودو) حول قضية الأرض والهوية والماء حيث تبدأ المسرحية بحلم (كودو) اقتسام أرض وماء مودو، أو انتزاعهما ليطبق بالتدرج خطة حجاجية محكمة يهدف من خلالها الضغط على الجانب التخييلي لـ:(مودو) ليستدرجه د و ن وعي إلى الدخول معه في هذه اللعبة المفبركة الحاضرة بآسم (التوقيع على المعاهدات والاتفاقيات الوهمية الباطلة) التي سيستغلها للضغط عل (مودو) ليقتسم معه أرضه (قسمة بن دغل) لتنتهي بنزع الملكية ليصبح (مودو) لاجئا في أرضه ممنوعا من التجول دون إذن المالك المستوطن. ليفقد (مودو)أرضه وهويته وعقله ونفسه وحتى القدرة على حماية نفسه أمام هيمنة واستبداد (كودو) الطماع الشره، المحتال، الغدار، الخادع البوحاطي.

وعلى مستوي اللعب المسرحي تكون الممثلة هي القابضة على الزمن المسرحي، وتقديم الشخوص، وتسميتهما، ومراقبة الصراع عن بعد، فهي الساردة، والحكواتية في زمن الفرجة.

وفي مسرحية (ألف هاينة ...وهانية) تظهر الشخوص الأموات في بجماليون في عري تام مما له علاقة بالجانب الروحي، حيث لا ترى المرأة إلا كجسد ماتع ليس إلا، وفي مقابل هذه النظرة المادية للمرأة نجد حضور الشخصية (الأنا) التي تهدف إلى تحرير وانعتاق المرأة لتتجاوز هذه النظرة الدونية التي تسلبها القدرة على إبراز ذاتها في المجتمع، وإبراز مواهبها وقدرتها العقلية لتؤكد أنها قادرة على الإبداع والابتكار والعطاء لأنها حرة طليقة ليس لأحد أية وصاية عليها لآستعبادها. وترفض بالتالي أن تكون مجرد قطعة فنية تزيّن الفضاء كما أبرز ذلك برنارد شو في فلسفته في علم الجمال والموقف من المرأة. وهو ما وظفه حسن لهبابطة بإعادة صياغة موضوع برناد شو ولكن برموز تراثية مغربية مزج فيها بين الأسطورة اليونانية برمز أفروديت، آلهة الحب والجمال، وبجماليون نحات صنم (هاينة) المعشوقة في المسرحية.

وفي مسرحية (أعواد ثقاب) تكون الضمائر وهي شخوص المسرحية عارية من كل اسم، أو صفة تدل عليها، فـ: (الهو) عار وغريب كغربة (أناه)، فهو الحاضر الغائب في هذه المسرحية، يحضر منه الجانب الذكوري المحمّل بالمعنى الجنسي للكلمة، كما أنه وللأسف الشديد يفتقد المعنى القيمي والإنساني للرجولة، حيث تغيب فيه الحصافة وسداد الرأي وتحمل المسؤولية، والشجاعة، الشيء الذي يجعله يعاني الخوف من محيطه..حكايا شهرزاد، من شرطي المرور، من كل الأصوات التي ترعبه، حيث لاحقه هذا الخوف في الماضي ويلاحقه في الحاضر والمستقبل لينتهي بضعفه أمام المرأة التي يدعي أنه جاء لحمايتها، وصونها من أوجاع الذات وعوادي الزمن، ليختفي زيفه وادعاؤه وينكشف أمره.

وفي هذه المسرحية تكون شخصية شهرزاد المغنية تقوم بدور المدرسة التي هي مؤسسة لتربية الأجيال، وخدمتها، كما أنها هي الطبيب المعالج للوضعيات المأزومة،

وعلاج النفوس المكلومة، وكل هدفها هو محاربة التشاؤم، والبحث للمجتمع عن التوازن الممكن في العلاقات الإنسانية، كما أنها هي الزوج بعدما تخلى الرجل عن ذكورته ورجولته ومروءته لتقوم هي بدور تكميلي لعلها تعوض هذا الغياب، وتجبر الانكسارات بحثا عن زمن يكون خاليا من كل اعوجاج ونقص.

وتبقى شهرزاد في المسرحية هي المرأة المسلحة بالجرأة المتحدية لقمع شهريار(الطفل، الزوج،القاتل)، لتصبح هي وهو أصواتا تائهة في ديجور الخوف والظلام، والضياع في متاهات صقيع اللحظات المميتة ليكون (عود الثقاب) في حوارات المرأة في هذا النص وسيلة تنوير اللحظات المظلمة وتقريب المسافات بينها وبينه، وبين القول والفعل حيث تقرر بدء الخطوة الأولى نحو (هزم الظلام آملة أن يتسيد الأرض الضياء، بآعتبار أن هذه الأرض يوجد فيها ما يستحق النور).

وتبرز كل هذه المسرحيات قضايا عديدة متداخلة، ومتشابكة، وعميقة، تدل على أن المؤلف حسن لهبابطة قد جرّب معرفته بقواعد الكتابة الدرامية لصياغة ما يريد بناءه في رؤيته لمجتمعه، ورؤيته لهوية الإنسان من بينها:

قضية الأرض وهوية الإنسان والواقع، في علاقتها بقضية الماء بآعتباره أساس الوجود والخصب والحياة.

نقد عبثية الاتفاقيات والمعاهدات والقوانين الوضعية التي لا تراعي حقوق الإنسان وحقه في الحياة.

قضية رد الاعتبار للمرأة بتجاوز النظرة الدونية لها وآعتبارها ذاتا وروحا وليست جسدا للمتعة.

إعادة الثقة بالنفس للرجل والمرأة للخروج من كل عزلة تفصل بينهما لأهما خلقا ليتكاملا ويتعايشا معا.

ويبقى جامع هذه القضايا التي ميزت أسلوب الكاتب هو طريقة إنجاز ثلاثية (لما لحافي)، بنفس حكائي تتنوع أبعاده برمزية كل شخصية من الشخوص التراثية المغربية الشعبية، أو النتاج السردي الغربي، وهذا ما يتمظهر في الخاصيات التقنية الأسلوبية التالية:

لقد بنى الكاتب حوارات نصوصه المسرحية على جمل قصيرة يتخللها أسلوب الاستفهام، والأجوبة المدعومة بأساليب حجاجية، تارة للإقناع، وتارة أخرى للشرح والتفسير، والتمثيل.

هذه الحوارات المكتوبة باللغة العامية المغربية المتداولة تتخللها ألفاظ ذات حمولة شعبوية إما بغاية التحقير، أو المبالغة، أو الإغراء، أو السخرية، كما لا تخلو هذه النصوص المسرحية من كلمات أجنبية تتأرجح مابين اللغتين الفرنسية، والإنجليزية، كما صاغ الكاتب مسرحياته اعتمادا على تقديم صور فنية مبنية على أسلوب التشبيه، والمجاز، والكناية والتورية.

وينهض أسلوب التصوير الفني هذا على تنويع وظائف الخطاب، مرة الوظيفة الحجاجية، ومرة للوظيفة التعبيرية الانفعالية.

وما يميز هذه الحوارات هو أبعادها الشعبية المغربية ونحتها من التراث الشفهي المحكي بما في ذلك أدب الأمثال، والاقتباس من الموروث الشعبي العربي مما أفضى بهذه الكتابة إلى نجاح المؤلف في توظيف أدب الأمثال بشكل منظم مناسب لسياق الكتابة النصية للأحداث.

وبهذا تكون تجربة حسن لهبابطة في كتابة هذه المسرحية موسومة بتجريب مسرحي منفتح على التراث الشعبي المغربي، وعلى الأسطورة، والخرافة والشعر، ليكون المحكي الشعبي ممزوجا بالواقع المغربي وهو يختار الشخوص المناسبة، ويوظف تقنية التناص مستحضرا بسخرية ظاهرة خطاب بعض السياسيين فضحا لمستواهم في تدبير الشأن السياسي في مجتمعهم، كما يلجأ الكاتب إلى لعبة كسر الجدار الرابع لأنه يتعامل مع حيز الركح بذكاء ليخدم حيوية اللعب المسرحي في الفرجة المسرحية التي أرادها أن تكون واقعية بسخرية سوداء.

هوامش:

حسن لهبابطة:(لَمَا لْحَاقي) ـ ثلاث مسرحيات ـ سليكي إخوين ـ طنجة ـ الطبعة الأولى ص 3.

وداعاسي بوسلهام الكط

محمد الشايب

على حين غرة، دوّى نعيُك كالصاعقة، وكان موغلا في التعجب، غزيرا بالصدمة، عصيّا على التصديق، محفوفا بغابات الاستفهام، وناشرا للصمت، وموزِّعا للذهول..

لماذا أيها الغالي..؟! لِمَ قصفت ذوي القربى، والبعيدين أيضا، بقنابل غيابك المفاجئ؟! إن كنت هربتَ من صقيع الهامش، فكلنا في فيافي النسيان تائهون، وإن كنت اكتويت بنار الجفاء، فكلنا به محروقون، وإن كنت ارتميت طوعا في أحضان استراحتك الأبدية، فكان عليه أن ترسم على جبين الأيام إعلان الرحيل حتى نجالسك آخر مجلس، ونسمع منك آخر كلام، ونقطف من بستان ضحكاتك أجمل وردة، وأرقى عبارة.. ونشرب كؤوس المودة الأخيرة.. ونستظل تحت فيء اللحظة النادرة، ونمضي في ليالي الأنس البعيدة، فترسو بنا سفينة الكلام في ميناء اللقاء الأخير، ثم نتوادع..!

حين دوّى الخبرُ، وتداعت له الآذان، وتلعثمت به الألسن، وسار سير السكاكين في تجاويف الأفئدة.. هاجمت الصور من كل حدب وصوب، فتجلتْ حجرةُ الدرس داخل المدرسة المعلومة، وبدوتَ واقفا تقود سفينة التحصيل وسط عباب الأسئلة، كنت ربانا ماهرا تجيد الأسفار في أعالي بحار سقراط، وأرسطو، والفارابي، والمعتزلة، والأشاعرة، والحلاج، وابن عربي، والغزالي، وابن رشد.. يحضرون جميعا على منصة فصلك العامر، فيخضر السؤال، وتجري أنهار الفكر، وتتدلى عناقيد المعرفة..

وتسطع فصول الإبداع، والبحث، والنشر، والكتب، والمجلات، والملاحق الثقافية، ومؤتمرات الكتاب، والاجتماعات، والملتقيات، وتتجلى جميع المناسبات، فتعتلي منبر الكرم، وتغدق علي العطايا.. أذكر أنك كنت أول من هنأني، وشجعني حين نشرت أول قصة في جريدة «العَلم» ذات ربيع من بداية تسعينيات القرنِ الماضي، وتطفو على سطحِ الذاكرة صفحاتٌ منقوشةٌ بألوان الطيبة، والجود، والصدق وأنت تُحفزني على مواصلة السير في طريق الإبداع، وترفع همتي رغم جبال الصِّعاب العالية، وثلوج الجفاء التي تكسو السبل، وتعرقل المرور..

وتتجلى أيضا الجلساتُ الطويلة، ومكالماتُ التهاني والمواساة، وفصولُ البوح، والبسماتُ الصافية، والعنفوانُ الطافح، والكلماتُ الدافئة العميقة..

كم كتابا فتحنا..؟ كم كلاما قلنا..؟

كم رسالة بعثنا..؟ كم ضحكنا..؟ كم غضبنا..؟ كم شكونا..؟ كم مرة صعدنا مرتفعات الشك..؟ وكم مرة سرنا على سهول اليقين.. ؟

الهنا يشهد، والهناك يُؤكد، والمشرع والقنطرة حاضران، وسبو يراقب، ويُدوِّن.. والأيام، أيها الغالي، تحفظ البصمات، ورفوفُها تعجُّ بالذكريات..

اخترت طريق الصدق، ولم تزغ عنها، رفعت راية الوفاء، وظللت ماسكا بها، قابضا عليها، صعدت مدارج العطاء، وظلتْ عطاياك غزيرة، انتصرت للجمال، وأفنيت عمرك في نشر آيات البهاء، آثرت الوضوحَ على الغموض، والصفاءَ على التلوث، والجدَّ على الخمول، والكرمَ على البخل، والاستقامةَ على الاعوجاج، نقشت لوحاتِ النزاهة الساطعة، وظللت ترعى بساتينَ الوُدِّ...

لِمَ شنَّ غيابُك هذا الهجومَ القاسي؟ فازدادت المدينةُ فراغا، واتسعتَ سطوةُ الخريف، وعزف النهرُ على ناي الأحزان ألحانَ الوداع..

لِمَ عزمت على الرحيل فجأةً؟ والأحبة ينتظرون رسوَ فرح جديد على ميناء القلوب.. لِمَ هاجرت المدينة، وأدرت الظهر، وأطفأت مصابيح الوصل في وجه النهر.. ؟

رفيقي العزيز، نحن قلةٌ قليلة لا تقبل القسمة والانقسام، فلمَ أشهرت غيابَك الجارفَ في وجه البيت، والبلدة ،والوادي، والحقولَ الضعيفة.. لماذا قصفتَ الطيورَ، التي ألفتْ حضنَك الدافئَ، بصقيع غيابك القاسي؟!

يا أبا هدى، المشرع غريبٌ يئن تحت وطأة الذبول، وسبو حزين، شاخ، لم يعد قادرا على الجريان، والسنواتُ عجافٌ، والربيع صدَّ وخان، والسيولُ واقفةٌ تبكي الأطلال، والأعراسُ لاذتْ بأحضان الأحزان..

يا أبا علاء، لِمَ أطفأت مصابيحَ حضورك، ونحن في أمس الحاجة إلى أضوائك؟!.. لِمَ أوقفتَ جريانَ مائك العذب ونحن نكتوي بنيران العطش؟!..

سي بوسلهام، لن نستطيع على فراقك صبرا، وعزاؤنا أن ظلك سيظل وارفا، وأن إطلالاتك ستبقى ساطعة، وأن أثرك سيظل صامدا في وجه رياح التعرية، وثلوج الجفاء.

نم قرير العين أيها الغالي

سلاما سلاما أيها الطيب الكريم..