العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 55

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 12 من محرم 1446

الموافق 18 من يوليوز 2024

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

مُذكِّرات

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

محمد بشكار

bachkar_mohamed@yahoo.fr

حين كانت الموسيقى والطرب المغربيان في أوج العطاء

كتبها: صبري أحمد

في الستينيات كان العالم العربي شيئاً وشأناً آخرين من الماء إلى الماء في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية والفنية كذلك. وبخصوص هذه الواجهة الأخيرة، كانت الآذان تشتغل أكثر بالإنصات إلى ما يجري هنا وهناك عبر الأثير الذي تسيدت فيه الإذاعات المشرقية وفي طليعتها صوت العرب مع الجلجلات الصوتية للإذاعي أحمد سعيد، كما أن السهرات الكلثومية (وبعدها عائشة حسن وهدى سلطان) وبعدها الحافظية كواجهة للاهتمام بالطرب العربي، الموحّد الأقوى لمشاعر ومشاغل الإنسان العربي آنذاك في محنَه وتقلباته وحروبه من أجل استكمال الحرية وترسيخ القومية ومحاربة الاستعمار والصهيونية...

هي نفس الفترة التي صعدت فيها القيمة الفنية للمسرح البلدي لمدينة الدار البيضاء عالياً، حيث كان هذا الفضاء المأسوف عليه رَحبا رُحباً بالتدفقات الفنية المشرقية العربية والغربية شرقيها وغربيها، والأمريكية شماليها وجنوبيها والإفريقية نفسها، والتي كانت تتسلل عبر أوربا الغربية نظراً للهيمنة الاستعمارية عليها آنذاك...

في هذه الأجواء «يهبط» علينا اسم عبد الحليم نويرة قائداً أوركسترالياً فريداً من نوعه في العالم العربي، عندما كانت الموسيقى والطرب المغربيان آنذاك في أوج العطاء مع العمالقة التاريخيين وفي طليعتهم الرائد أحمد البيضاوي رحمه الله وفرقة الإذاعة الوطنية برجالاتها الأفذاذ رحمهم الله... وأطال في عمر الباقين...

كان من الصعب ساعتها أن نعرف معنى الفريق الأوركسترالي العربي في زمن كان التخت هو السائد محدوداً في الناي والعود والقانون والدف إلخ...، لكن الأدوات الهارمونية والانصياع للكتابة الموسيقية ودخول آلات جديدة كالبيانو والأكورديون وتوابعهما الفيلارمونية المنفوخة والملموسة والوترية والمنقورة والطبلية إلخ... كانت أشياء وتقنيات غير معهودة في استمالة الذائقة العربية.

وبعد العديد من الأسئلة حول هذا الوافد الجديد، وجدت في مكتبة صغيرة بزنقة كليمانسو في قلب فضاء لاكوميدي، حيث مقر سكناي آنذاك وهو فضاء المسرح البلدي كذلك... وجدت وبتزامن مع حلول فرقة عبد الحليم نويرة أسطوانات مرفوفة على الواجهة وفوقها إعلان بالفرنسية: «هنا تباع أسطوانات فرقة عبد الحليم نويرة... » وهي مكتبة متواضعة لأسرة روسية مقيمة بنفس الحي مختصة في بيع الإنتاج الثقافي الأوربي الشرقي...

وفيما كنت أتصفح منشوراً بالعربية والروسية حول هذا الإنتاج الجديد، فوجئت بدخول المجاهد علي يعتة رحمه الله رفقة زوجته وطلبا إلى شابة زعراء إطلاق العنان لإحدى الأسطوانات المعروضة، فذهلت في البداية للمستوى الأوركسترالي الراقي وتساءلت: هل هذا العمل سيعرض مساء غد في المسرح؟ فبادرتني الشابة قائلة بفرنسية ملثوغة: اسأل ذلك الرجل الجالس هناك مع أمي في الجانب الأيمن للفترينة فبادرني الراحل يعتة: إن صاحب هذه الأسطوانة هو ضيف المغرب مغرب الأحرار... فقدمني له وكنت ساعتها أشتغل في جريدة «الكفاح الوطني» كمتعاون عندما منعت جريدة «التحرير»...

أجريت مع عبد الحليم حواراً صحفيا طويلا وعلمت من خلاله أنه تلقى تعليمه الموسيقي العالي بموسكو في إطار تبادل ثقافي بين مصر وروسيا أيا زمان العدوان الثلاثي!!!) لمدة أربع سنوات، رجع بعدها إلى مصر ليكون جيلا من العازفين الممتازين تكويناً علمياً وفنياً يشهد بهما محتوى هذه الأسطوانة الذي رفعني ساعتها إلى عوالم العمالقة: هايدن، باخ، البينوني، سترافينسكي إلخ... فقلت: مرحى لقد انطلقت الموسيقى العربية إلى العالمية وتجاوزت هويتها التختية والطقطوقية إلخ...

أيام العرض بالبيضاء والرباط، كانت مشهودة سواء في استعراض الرصيد العربي والمصري على الخصوص في أوج عطائه أو في مماهات خالدات العظماء من المؤلفين الغربيين.

الأستاذة رتيبة الحفني، مديرة دار الأوبرا مغرمة بالتراث العربي الأصيل، لكنها في توقانها لأزمنة النهضة الموسيقية العربية أرادت أن تظل وفية لرواد التجديد، وفي طليعتهم المرحوم عبد الحليم نويرة الذي أطلقت اسمه على الأوركسترا العظيمة المنتمية لدار الأوبرا اليوم، تحت قيادة الفنان غباشي الذي يدرك جيداً معنى تسمية الفرقة بقيمة فنية من حجم عبد الحليم نويرة. وإنها لعمري لفرقة عرفت وتعرف كيف تحافظ للموسيقى العربية على طهارتها ونبلها وأصالتها في إطار فيلهارموني راق، كما سبق لي أن عشت ذلك شخصيا بالقاهرة سنتي 2006 و2009 بمسرح دار الأوبرا، حيث سقيت روحي من روائعها سواء في المقطوعات والمؤلفات الارتدادية التي تخلد إنتاج عباقرة التلحين العربي قديمه (الأصول) أو في حديثه حيث تؤطر أصواتاً جديدة وأنامل عازفة شابة تشرئب نحو مستقبل زاهر...

إنني واثق من أن المايسترو غباشي سوف يرفعنا إلى زمن نويرة رحمه الله ويسخن جوانحنا في هذه الأمسية الباردة وفي هذا الزمن الذي يخنق أنفاس أصالة الموسيقى العربية.

وأتذكر أن الراحل أحمد البيضاوي كان مندساً بين جمهور المسرح البلدي ساعة عزف أوركسترا نويرة لمقطوعة من أعمال محمد عبد الوهاب، فقال لي رحمه الله بتأثر بالغ: كم أتمنى أن أكون قائداً لهذه الفرقة الرائعة أو على الأقل عازفاً على العود أمام قائدها العظيم نويرة!

وفي نفس الأسبوع، أقام المسرح البلدي حفلا موسيقياً أحيته فرقة الإذاعة الوطنية برئاسة الفنان أحمد البيضاوي، وكان المرحوم نويرة قابعاً في لوج فوقي مع بعض الصحفيين والفنانين وهو يصيخ السمع بإعجاب، وعندما «شخد» السي أحمد تنهد عبد الحليم وقال: كنت أتمنى أن أكون قائد هذه الفرقة المزدانة بعزف راق وصوت رائع لسيدي أحمد البيضاوي!....

2010 - 02 - 23

ملحوظة: العنوان الأصلي للمقال هو « فرقة عبد الحليم نويرة بقيادة المايسترو غباشي . .الطريق إلى قراءة الأصالة في الإبداع العربي الموسيقى».

سيرة العبور الأخير

جديد الكاتب المغربي محمد رفيق، رواية ثانية اختار أن يجترح لها عنوان « سيرة العبور الأخير»، وقد صدرت عن دار النشر الموجة الثقافية، وهي رواية من الحجم المتوسط، تعبر عن تجربة في الكتابة، في ظل الأفق الراهن المغموس في بؤر التوتر والمستقبل المشوب بالغموض.

هو نص روائي تمت كتابته سنة 2019 قبل كورونا، يؤسس لسفر جديد من أجل إيجاد بوصلة للحياة، بعد نهاية مأساوية عنوانها حرب عالمية بين القوى المسيطرة على كل كبيرة وصغيرة في العالم، تأتي على كل شيء جميل وخاصة البيئة والإنسان، لتكتب نهاية وجودية جراء جشع الإنسان وحبه للسيطرة. وكأنها عودة للبداية من جديد بسبب مخلفات الحرب وآثارها بعدما أتت الحرب على الأخضر واليابس، ونشرت سمومها القاتلة من أثر الأسلحة المستعملة وسحبها التي كلما مرت على منطقة حولتها إلى رماد. دمرت الإنسان وأتت على كل بقعة خضراء في كارثة بيئية، فلا الطبيعة نجت ولا الإنسان نجا، إلا من أعطته الحياة نفسا ممن نجا، ويحاول أن يستعيد الوجود.

يحاول أحد الشخوص الذين نجوا بعد محنة أن ينطلق من أميركا في اتجاه الشرق للبحث عن كتاب والعودة للبحث عن مكان محدد توفره بعض الآثار، وكتابة الحياة من جديد، مع كل من نجا من هول الكارثة العالمية وآثار الحرب المدمرة للبحث عن ملاذ لكتابة الوجود الإنساني من جديد. فهل تتسع الحياة لكتابة بداية جديدة بعد النهاية المأساوية.

تقول الرواية : «لاشك أن قلق الطبيعة على جسدها المتهالك، هو ما يشي به هذا الغموض الرصاصي، حيث اختلطت الألوان بعدما طالعت السحب كل فجوة، وأضحى الكون نهارا وليلا بدون هُوية.

لماذا يسود الخراب في كل الحَجَرات والمناحي؟ لا يدري ماذا وقع ؟ وكيف وقع ؟ ما السر في كل هذا؟

ربما هذا زلزال ضرب المنطقة، فالعين لا ترى إلا الانهيارات. لازالت العمارات تَسَّاقط كحبات البَرَد ونَدَف الثلج. الفراغ يَعُمُّ المدينة، لا وجود لإنسي. الحرَكة المعتادة ساكنة. كل الشوارع مغلقة. السيارات مُكدسة فوف بعضها البعض، تعوق السير الطبيعي. لا شيء يشي بالحياة في الأفق، العمارات والبنايات استوت على الأرض. فقط عواء بعض الكلاب ومواء قطط المجاري بين الفينة والأخرى، بعد أن دَبَّت من تحت الأنقاض وفي بعض الزوايا بحثا عن ملاذ آمن.»

النخبة التطوانية زمن الحماية الإسبانية 1916-1936

سياق النشأة والتشكل ومسارات التحول

عن دار أفريقيا الشرق (2024)، صدر أخيرا كتاب «النخبة التطوانية زمن الحماية الإسبانية 1916-1936: سياق النشأة والتشكل ومسارات التحول».

وحسب ما ورد في كلمة على ظهر الكتاب فإن موضوع النخب حظي وما يزال يحظى براهنية ممتدة؛ إذ لا بُد لكل مجتمع، تشكل في التاريخ، من وجود النخب، ما دام ذلك المجتمع خاضعا لسلطة ما، وتزداد إشكالية موضوع النخب حدة، حسب تعقيد وصعوبة كل مرحلة من مراحل تاريخ الدولة والمجتمع؛ فدور النخبة خلال الأزمات، ومختلف الوضعيات غير العادية، يكتسي أهمية كبرى، ويحظى بمتابعات وتحليلات؛ تتقاطع بين السياسي والسوسيولوجي والتاريخي، وغيرها من المقاربات البحثية.

ويحدد الباحث دوافع بحثه وراهنية الاشتغال على موضوعه باعتباره أن أحداث المنطقتين المغاربية والعربية انطلاقا من سنة 2011 في إطار ما سميّ «الربيع العربي»، أعادت مفهوم النخبة إلى دائرة الاهتمامات البحثية المغربية والعربية، من خلال التساؤلات، المختلفة السياقات، حول أدوار النخب بمختلف أقسامها السياسية، والفكرية، والدينية، والاقتصادية أيضا، وعلاقتها بالشعوب والجماهير والمواطنين، ومدى مساهمتها في التغيير، ومستوى كفاءتها وإمكاناتها السياسية. من هنا تأتي دوافع البحث في تاريخ ومسارات النخبة الوطنية، وخاصة في مرحلة تشكلها الرئيسية وهي مرحلة الحماية الأجنبية المزدوجة الفرنسية والإسبانية.

ويضيف أن إشكالية النخبة، في السياق المغربي المرتبط بالخضوع للآخر الغربي في إطار الإمبريالية (L'impérialisme)، تشكل حقلا خصباً لإعمال البحث والتحليل؛ نظرا لتعقيدات مرحلة الوصاية الأجنبية وأيضا بحكم بداية تفكك البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية المغربية القديمة، وتوسع الهامش الذي جسّده أو مثله هذا التفكك للفئات الاجتماعية الجديدة (بروز النخبة الحضرية بدل «الخاصة» المخزنية). ومن جهة أخرى لحداثة التجربة التاريخية لتلك النخبة التي ساهمت بأدوار تاريخية مهمة في توعية مواطنيها ودفعهم إلى مواجهة السيطرة الأجنبية. لذلك يعتبر يوسف الزيات أن تناول ومراجعة تاريخ ومسارات النخبة الوطنية في مرحلة الحماية (1912-1956) له ما يبرره.

يسعى الكتاب، حسب مقدمته، إلى الوقوف عند خصوصية تجربة النخبة التطوانية، عبر رصد التحولات التي حدثت في مسارها ضمن «الوضعية الاستعمارية» الإسبانية بالشمال المغربي، باعتبارها تحولات وتغيرات تاريخية حملت معها شروطها وظروفها المتميزة عن التجربة السلطانية الفرنسية. ويقارب الكتاب هذه الجوانب من خلال سؤال النخبة وعلاقتها بمجتمعها المحلي بتطوان وسلطة الحماية الإسبانية، طيلة المرحلة الممتدة بين سنتي 1916 و1936.

واعتبر يوسف الزيات في هذا الاتجاه أن البحث في تاريخ الحركة الوطنية انطلاقاً من مفهوم النخبة بشكل توجها منهجياً يمكن من خلاله فهم وتفسير وقائع وأحداث الواقع التاريخي المغربي في مرحلة الحماية، في جوانبه ومجالاته السياسية، والثقافية، والاقتصادية. كما يمكن أن يساعد في رصد أوجه ومظاهر التغيير والتحول السياسية والثقافية والاجتماعية، التي أحدثها تفاعل المغاربة مع فكر الحماية وتوجهاته الاستعمارية، ويمكن أيضا أن يمنح ويعطي صورة تاريخية عامة تساعد في فهم تحولات مرحلة ما بعد الحماية.

تدافع التأويلات حول المنجز الفني بالمغرب

الجزء الأول

حسن لغدش

مقدمة وتوصيف نظري

جاء على لسان أرسطو أنه ليست هناك منهجية وحيدة لدراسة الظواهر كيفما كانت طبيعتها. لكن في المجال البصري هناك إجماع على توطين مقاربات بعينها لاستبيان منطوق علم الجمال، كمدخل يهتم بنقد الذوق وتأسيس نظرية فنية، ثم إرساء خطاب حول معايير الجمال الفني، كما حدده بومكار سنة 1750م Alexander Gottlieb Baumgarten. أمام تنافر وتغيير الخطابات الفنية، كان لابد من استخراج صيغ تأويلية بمقتضى ديداكتيكي يساعد على فهم المنجز الفني، وتذليل شفراته. هكذا انبثقت عن هذا التأسيس التركيبي نماذج تأويلية نحصرها أولا فيما يلي :

1ـ المقاربة المرتكزة على العلاقات الإدراكية وتعتمد هذه المقاربة تحليلا ‹›ايكونولوجيا‹› ، بحيث يتم التعامل مع العمل الفني كوثيقة حاملة لدلالات رمزية: فكان كتاب «الفن الديني خلال القرن الثالث عشر» لإيميل مال Emile Mâle سباقا لتأويل الإنجيل وفق ثلاثة مداخل أساسية وهي المدخل التاريخي والأليغوري، Allégoriqueوالمدخل التروبولوجي Tropologique أي الدلالة الاصطلاحية أو المجازية لإيفاد المعنى الاستتيقي، ثم المدخل الأنالوجي Analogique الذي يفضي إلى استنباط المعنى الباطني لأي عمل. إلى جانب نظرية مال Mâle، هناك القراءة الايكونولوجية كدراسة لدلالة الصورة مقارنة مع أشكالها، وبالتالي تخضع الوثيقة البصرية إلى تحليل تدريجي حتى تصل إلى المعاني المضمرة من خلال ثلاثة مستويات، وهذا ما قام به إيروينErwin Panofsky في كتابه «مقالات في علم الأيقونات» 1939.

2ـ المنهج الذي يعتمد العلاقات الحسية ويقوم بالأساس على التحليل التشكيلي أي تعقب عمليات التحول في قراءة العمل الفني، لأن كل معنى حسب دريدا Derridaهو مؤجل. ولهذا فهو موزع ومنتشر بين ثنايا العمل الفني نفسه. في تقدير دريدا،Derrida كل فك لشفرة العمل الفني هو في حد ذاته تشفير جديد، بحيث تبقى الدلالة معلقة، لأن التعبيرات اللغوية عما هو بصري وحسي. قد لا تتطابق بالضرورة مع الامكانيات التي تزخر بها

اللغة أو التي تكتنفها المشاهد البصرية. ولأن الفكر يشتغل وفق أضداد ثنائية بالنسبة لهذه الرؤية الجمالية (مقدس/مدنس، الظاهر/ الباطن، الأصل/ المستنسخ، الكون المنظم/السديم ـ الواضح / الداكن)، فإنه بالتالي يصعب على القارئ أن يحدد هذه المعارضات داخل العمل الفني والحسم في أيهما جدير بالمعنى الأولي. ثم إن العمل الفني عبارة عن توليفة مختلفة أمام عالم خارجي دائم الانفلات بالنسبة لأي مبدع. هذا يحيلنا إلى مفهوم «عمياء الفن».Aveuglement de l’art ولعل نشأة الرسم كعمل فني قد تعود أصولها اليونانية إلى امرأة تسمى «بتاديس» Butadés التي قامت برسم لوحة لعشيقها من خلال خطوط الظل المنعكسة على الجدارات. هكذا فالرسم إذن هو مرتبط بالذاكرة أكثر منه إدراك وإحساس، كل هذا من أجل الفراغ الناجم عن غياب النموذج. مفاد هذه المحكية أن الرسم يظل عملا فنيا يتأرجح بين الحضور والغياب. وعليه، فسلطة المرئي هي في الحقيقة عمى.

3ـ المنهج الذي يرتكز على العلاقات النفسية، ويعتمد التحليل من منطلق مبدأ الخرق ويعتني بمدى تأثير العمل الفني على المتلقي. تاريخيا، يقترن ميلاد الفن بوعي الانسان بفكرة الموت، حينما بدأ ينقش على الصخور قاطعا بذلك مع جانبه الحيواني، عبر السمو بفكرة الموت والجنس، وبالتالي خرق مبدأ الغريزة بواسطة التمثل والتشخيص. فلم يعد الأمر يقتصر فقط على ممارسة الصيد بل على ترجمة أحاسيس وتوليفها عبر تراكيب فنية. من الجانب الآخر، يمكن للمتلقي أن يتماهى مع العمل الفني ويوطن شحناته إما عبر الموضوع الفني أو المادة التشكيلية المعتمدة. ففكرة السمو بالموت عابرة للفنون بكل أصنافها بمعزل عن الرقعة الجغرافية أو الزمنية التي أنتجت العمل.

4ـ المنهج القائم على العلاقات العاطفية وفسح المجال أمام القارئ للتماهي مع المبدع، مبدأ هذه المقاربة يقوم على اختزال العمل الفني في نوايا المبدع لتمكين المتلقي من معاينة ظروف وشروط إنتاج العمل الفني، أي من خلال تكتل القوانين الجمالية والثقافية التي ساهمت في تأسيس العمل الفني. وهنا تكمن أهمية الهرمينوطيقا Herméneutique بالنسبة لكدامير Gadamer H.G الذي يؤكد على أن السبيل إلى الحقيقة ليس بالضرورة قائما على منهج علمي بحثي صرف، لأن العمل الفني يخاطبنا كأشخاص معنيين بالعمل.

استنتاج جزئي

يتضح من خلال هذا التوصيف أن العمل الفني التشكيلي يطرح إشكال الفهم، شأنه في ذلك كشأن باقي الخطابات، ذلك لارتباط الأمر بالمعنى المضمر الذي يضع المؤول أمام رغبة بل وحاجة إلى الفهم. فمتى استشعر المتلقي الحاجة إلى الفهم، إلا وجد نفسه أمام مسعى هرمينوطيقي. يعود الفضل اذن لكدامير Gadamer في توسيع دائرة الدراسات الهرمينيوطيقية، بدل الاكتفاء بحصرها في المتون التيولوجية فحسب. إن العمل الفني يطرح بدوره التباسا باعتباره نصا بصريا له ظهر وبطن بالتعبير التراثي وله معنى ظاهر وآخر خفي. فلرصد الأثر الذي يحول المعنى من معنى ميت إلى معنى حي، يجب الاحاطة بمجمل الأسئلة المركبة، ولبلوغ هذه الغاية، لابد لعلم الجمال أن يكون متشربا بمعنى التأويلية. تكمن إذن أهمية الهرمينوطيقا Herméneutiqueبالنسبة لدلتي Wilhelm Dilthy وشليرماشر Fredrich Schleiermacher وكادامير Gadamerفي فهم أصل العمل الفني ودلالته الحقيقية. ولبلوغ هذه الغاية، يستوجب إزالة الحجاب عن الأشياء وتجريدها من وظيفتها النفعية المبتذلة، لأن العمل الفني يخاطب كينونتنا.

إن هذه المقاربة تتجاوز الفهم الاستتيقي وتتقاطع مع الطرح الفينومينولوجي لمرلو بونتي Merleau Ponty الذي اعتمد مبدأ المماثلة بين الفن والتحليل الفينوميولوجي، لأن من مميزات الخطاب الفني هو القبول بالحقيقة دون الارتكاز إلى نموذج خارجي وبدون أدوات تعبيرية مسبقة. بمعنى آخر أن الفن يجتر العالم من خلال القيام بامتداد الأشياء في ذواتنا، لأن كل من الذات والأشياء متلازمين.

بدورهما سارا بركسونBergson وروبيرت كلاين Robert Klelinعلى نفس المنوال سعيا منهما في تخليص الخطاب الفني من قاعدة المحاكاة. وذلك لكونه ينفذ إلى أصل الأشياء، بل وأحيانا إلى استكمال اكتشافات العلم المرئي.

أهمية الهيرمينوطيقا Herméneutique:

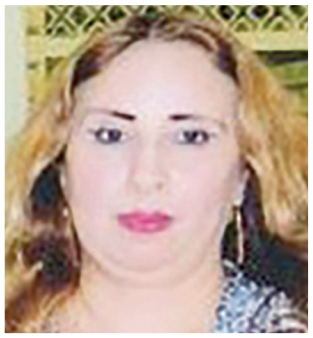
في قلب هذا السياق السجالي والمتغير، يمكن القول إن الهرمينوطيقا هي منطلق تأويلي وأنطولوجي جامع لفهم الخطاب الفني. كان صراع المناهج أو ما يصطلح عليه ب»ميثود دنشتريت» Methodnscthrei باللسان الألماني مناوئا للقراءة الفونولوجية السببية مقابل

الهرمينوطيقا التي اعتمدت المقاربة الايديوغرافية. فالعودة إلى أصل العمل وحقيقته، فكرة هايدجرية، بحيث يسعى هايدجر Heidegger بدوره إلى كشف سر العمل الفني بدون خدائعه.

فكانت القراءة التأويلية للهرمينوطيقا سباقة إلى الحديث عن الحداثة الفنية في كل أبعادها بعيدا عن الخطابات التنميطية السالفة الذكر. فأصبحنا نتحدث عن اختفاء المرجعية في العمل الفني أمام قوة الشكل و التركيبات، بل أبعد من ذلك، عن براعة الفنان في تمكيننا من بلوغ المدرك الواعي، عبر فكرة التزامن والعلاقة الدائرية بين العمل الفني وموضوعاته. وقد يكون هذا المدرك الواعي أشد بلاغة وحقيقة من الأسس المعتمدة. وهذا في تقديرنا ما نبه إليه مرلوبونتي Merleau Ponty في كتابه «العين والفكر» l’œil et l’Esprit حيث أكد بوجوب النفاذ إلى» طبقة المعنى الخام» للعمل الفني، لأن هذا الأخير يرسخ فينا الرابط الجسدي بالأشياء الخارجية. بالمقابل، فالفن لا يعيد إنتاج المرئي، بل يمكننا من المرئي، لذلك نحتاج دائما إلى مجهود بصري أو بعبارة أخرى إلى حيز زمني من الاستئناس مع الفكر الصامت للفن.

بريشة الرسام البريطاني جوزيف رايت 1734 – 1797

حميد سعيد.. هالة الكتابة



د. بشرى موسى صالح

حين نتحدث عن (الهالية) في شعر حميد سعيد، فإننا لا نتحدث عن أي شاعر، بل عن نمط من الشعراء كانت هذه الرؤية محدقة بتجاربهم، فيقيمون حوارًا بيّن ذواتهم الشخصية، والأخرى الشعرية، حتى يمكننا أن نمايز بينهم طبقا لهذه (الهالية) المهيمنة على كتاباتهم.

في شعرية حميد سعيد، ولاسيّما في دواوينه الأخيرة، نلحظ تمكّن التحوّل (الهالي) في شعره، فبدأت القصائد وكأنها تتجاوز ثباتها، ضمن ما وصف به نقاد الشعرية هذا الأسلوب بـ (الأسلوب الحيوي) الذي يرتكز على حرارة التجربة المعيشة، وهو الذي يتأسس على شبكه من الانحرافات النصيّة، وتوسيع المسافة بين الدال والمدلول نسبيًا، ليشتمل على القيم الحيوية الشعرية، والكثافة التصويرية النابعة من مرجعين ثقافيين رئيسين، أحدهما: تراثي، والآخر: حداثوي.

وتبدو (الهالية) الثقافية متغلغلة في نصوصه، بمساحات غير نمطية، ولا ثابتة تصغر، أو تكبر، تتعدد، أو تتكثف.. وهكذا، ففي واحد من دواوينه الأخيرة (من وردة الكتابة إلى غابة الرماد) وبالتحديد رباعيته الأولى، نجد حضور (الهالية) في صناعة القداسة للكتابة، والبحث عن المرأة المثالية (الطوباوية)، في لحظات تجلٍ للمخيّلة الحالمة، وجمالية الانتقال من الواقع إلى مراحل تاريخية مناسبة في القدم، ومتجذّرة في النفس لدى الشاعر، فالعنوان يعطي الإشارة إلى تلك القداسة الخاصة بالكتابة ووسمها بالـ(وردة)، وسواء أكانت وردة حقيقة أم رمزية، فهي تشير إلى دلالات منفتحة خارج الإطار الثـقـافـي للمرحلة، نظرًا لما تحمله الوردة من بعد ثقافي مرتبط بالمرأة، في النص بدءًا من العنوان الذي يشيرُ إلى وجود (الأنثى) في ثنيات النص، وهو ما يتحقق في مقاطع النص كلها.

تبدأ ملامح (الهالية)، التي توحّد بين ما هو شخصي وما هو ثقافي عندما يدخل في فضاء العزلة، فيكون ملاذه الخيال والبحث عن الحب الضائع، ضمن صورة الكتابة، الحاملة لبعدين، الأول متمثل بالكتابة ?سلاح الهرب بوساطة المخيلة- لتحمل القدسية الخاصة به، والآخر يتمثل في الأنثى، الباحث عنها في منطقة خارج الواقع، ليرسم لنا الشاعر مساحة (هالية) تحمل رؤيته المزدوجة:

بعدَ أنْ نفدتْ خمرتي..
واستباحَ الخليّون أسرارها والخُمار
وانتبذت مكاناً.. قصياً .. قصياً.. قصياً
وصارَ الرمادُ أخي..
والنديمُ الغبار..
فاجأتني عطاياكَ
شمسٌ مبجلةٌ وطيورٌ محجلةٌ
وندى من يديكَ .. يبلّل روحي
أيهذا السرورُ المضيء
صبِّبْ .. ورعودٌ تجيءْ»1

في هذا المقطع يوظف الشاعر الدوال الحاملة لإشارات السعادة وعلاماتها، التي تنفد منه، فيكون المكان المنعزل (قصيًا) يمثل منطقة الانفتاح، على غرار أنّ بعد كل عقبة انفتاح، فيصبح كل ما حوله مقيدًا وغير قابل للحركة (رماد، غبار)، لكن الانفتاح يحمل أبعادًا حلمية، لتكون العتبة هي الدخول في منطقة مغايرة، صانعًا لنفسه العقدة التي تحتاج إلى انفلات، لتحقيق الحلم، على غرار كسر الغصن الذهبي، أو قتل المسيطر2، أو على غرار فكرة بروب في وجود العقدة3، المؤدية إلى وجود بنية لغوية متكاملة من المعطيات الذاتية، لتحقيق الحلم، وبناء الرؤية.

وبعد تلك المرحلة النافية للذات، والعزلة التامة، ونفاد الوسائل المساعدة في الحياة، تتكسر العوائق في ضوء توظيف الشخصية الوهمية (حلم، طيف، وردة، أنثى..إلخ) ليقول:

شدِّني من جَليد المنام
ومدَّ يدا.. بين غيبوبتي وغيابي
قلتُ دعني .. أنا متعبٌ
وأريد ..
أنام
أنام
أنام
هزّني حيث كانت ثماري
مثلما لم يغنِّ المغنون.. غنَّيت..
فانفتحت غابة في غباري
وأقمت على ما تبقى من الوقت..
داري»4

فما حددناه من وجود العقدة، وغياب الحياة، انكسر في لحظة، لحظة اشتعال المخيلة القادرة على صناعة الحلم والأمل، فبعد مرحلة المعاناة، التي تتضح في تكرار مفردة (أريد.. أنام)، التي تعكس حالة الأرق بحثًا عن الرغبة، أو وجود الحياة الحالم بها، يبدو النوم فاصلًا بين فراغين، أو بين زمنين، زمن الراحة، والدعة، وزمن الصحو، والمباشرة بقطف الثمار، (هزني حيث كانت ثماري) وهذه صورة (هالية) تفصل بين الزمنين، لتباشر الكتابة موسمها الجديد حيث الأغاني وانفتاح الغبار.. وتقفل صورة (وأقمت على ما تبقى من الوقت.. داري)، باب النوم (شدّني من جليد المنام) وتفتح باب الصحو على ما تبقى من الوقت.

وهذا الفصل بين الزمنين كان صريحًا وعاليًا، وهو يعكس ملامح الشخصية الضائعة بين الواقع والحلم، التي نسج النص على وفقها رؤية حالمة عارفة بما يجري، وبما جرى، لتبدأ مرحلة الهيام والسفر عل ضفاف التاريخ، بعد طرحه للأسئلة والرؤى حول ما يراه:

ربما كان هذا .. النداء الأخير
ربما كان هذا.. النفير5

فهو يضع نفسه أمام مرحلة التمسك بالحلم، وتحقيق الرغبة في الحياة، ليوظف دوالًا متتالية تكشف عن (الهالية) المسيطرة على كيانه، في البحث عن المفقود، ليقرر في لحظة أنّ الهرب من الواقع، ومن العدم هو الفرصة الأخيرة، ليحقق أسطورة الذات، عن طريق صناعته للمقدس الخاص به (الكتابة / الأنثى)، في مسرح المخيلة ضمن دلالات مفتوحة في تحقيق الغاية:

آن للؤلؤ.. الهروب من القوقعة
كي تكون معه
آن للنجمة الهاربهْ
أنْ تعود إلى بيتها
آن لي أنْ أشاركها في ثمار بساتينها
آن لي أن أعلّم أشجارها.. أتعلّم منها
أفكّ مغاليق أسطورة غائبة
وأرافقُ غطرسة اللحظة الشاحبهْ
آن لي .. أن أفتّش بيت الضحك
آن لي.. أن أعيد إلى النوم.. سلطانهُ»6

فتوظيف الدال (آن) يكشف عن تأرجح الذات بين الوجود والعدم، وبين فاعلية الكتابة في صناعة الحلم وإيجاد ذاته المفقودة، عبر التوظيف الكتابي الدال على العدم، فعندما نقول الكتابة (دالة العدم)، فثمة إشارات كتابية ? كما تبدو لي- دقيقة، تكشف عن هذه (الهالية)، ذات الأبعاد المختلفة، المرتكزة جميعًا على الذات الكاتبة والأنثى، فوجود السكون في نهاية المقاطع، يشير إلى ذلك الواقع الساكن، فهو يحرّكه في النفس بتوظيف (آن) غير أنه يصطدم بالواقع بتوظيفه للسكون، والسكون يحمل دلالة العدم، والارتباط مع الأصل في الخلق، والملاحظة الأخرى ?إذا ما أقررنا بدقة الكتابة- سلبه للتاء في مفردتين (الهاربه، الشاحبه) -خارج قصدية الوزن- اللتين تحملان دلالة عدم التمكن الواقعي، فسلب الحرف وجوده الكتابي، يعني سلبه الواقعي، في غياب الأنثى (النجمة) في الواقع، ومن ثم تصبح المرافقة للحظة، مجرد حلم، حين يجرد (الشاحبة) من تمكنها، من حرفها الدال عليها، فضلًا عن وجود السكون، الذي يحمل دلالة الذهول والحيرة.

ويبدو لي أنّ التشكيل الدلالي والتصوري هنا يتسم بالإشارات الدقيقة، الكاشفة عن (الهالية) المسيطرة على الذات، وهي تبحث عن لحظة للنوم، للهرب من التفكير بما يدور في الواقع، ليوهم نفسه بالقدرة على صناعة الحلم الذي يمكنه (النوم) بتوظيف الدوال (سلطانه)، إذا ما وضعنا في الحسبان أن النوم يهرب من الإنسان في لحظات التفكير العميقة، أو لحظات البحث عن المفقود، تصبح الطاقة الداخلية بتمثلاتها المختلفة، مسيطرة على الذات، ليمحوها عن السيطرة في توظيف مقدسه (الكتابة).

ويرسم الشاعر لوحة كاملة، تعبر عن حالة الصحو العالية، حين يدخل في حلم آخر، وصحو آخر، يجسد لونًا تعبيريًا جديدًا بعد (غابة الرماد) وبعد أن (فتشت بيت الضحك) ليحضر صوت الآخر ولعله المرأة، أو طيفها الذي يهزه مرة أخرى ليكون النوم بطرًا:

صاح بي..
أيها الرجل البَطرُ
يا قائمًا بين فراغَين .. من ورق يابس وجرادْ
أوقفتك الثواني على بابها .. وَاصطفّاك الرمادْ
إنّ هذي البلاد...
كوكبٌ من شذى ومدادْ
إنّ هذي البلادْ.. وَاحدٌ قَبْلَ أن تلتقيها
واحدٌ بعد أن فارقتكَ
فإن صارت اثنين
كان الحداد»7

فالصوت الصادر من العمق، من النفس، هو الصوت الداخلي الباحث عن الذات، ليكون النص في لحظات صراع بين الماضي والحاضر، ولا فارق بين الأمس واليوم، وجملة (يا قائمًا بين فراغين) تشير إلى (الكتابة

الأنثى) التي يحاول ملأها كتابيًا، مشكلًا هالته الكتابية، فيعود إلى توظيف الأسطورة لصناعة أسطورته الخاصة، وهو ما سيتضح في سيرورة النص، وبالتحديد في المرحلة الرابعة من رباعيته.

في نهاية المقطوعة الأولى يصنع العتبة لدخول منطقة الأساطير، وهي المنطقة الممثلة للمعادل الموضوعي، في البحث عن الذات، فنجده يوظف الماء، بما يحمله من رموز الحياة، ليكون المنطلق لديه والرابط مع المقطوعة الثانية، فجملة (أشارت إلى الماء.. جاء إليَّ)8، تكشف عن لجوئه إلى القوى الخارقة المغيّرة لواقعه، الواقع الذي سلبه ذاته، ليكون الحلم هو المنقذ والمسافر به إلى مناطقه الخصبة عبر الأساطير:

الأساطيرِ تُقبل من يومها.. من بواسقِ أشجارها
يتساقط تُفاحها..
أخلعُ نَعليَّ.. أتبعُها.. فتُريني مفاتنها
وأرى..
ثم أفتح بابي»9

فالأسطورة بما تحمله من تقبل وانفتاح، ومقبولية لدى المجتمع، تصبح الملاذ، بل الباب الذي يدخل منه لينظم ذاته، ليصنع أسطورته الخاصة (الهالية) في إشارات صريحة ورمزية إلى ثنائية (الكتابة/ الأنثى)، فصناعة الذات تتطلب التخلص من التأرجح الثقافي بين الماضي والحاضر، والاقرار بما يكون، وهو ما لا يتحقق عند الشاعر، لتكون النهاية في الوردة الأولى هي المفتاح والباب المفتوح إلى الوردة الثانية.

وهذه الطريقة من القول تعكس التماسك النصي، والتراتبية في عمليات اقصاء للواقع، ليبدأ الوردة الثانية بما أنتهى به من الوردة الأولى:

بابٌ على ما كان
ماذا لو يكون الباب مفتوحًا على الآتي..
وماذا لو يكون؟!
تتنزل الأفراح في روحي .. ولكنْ..»01

فالصراع الداخلي للشاعر بين الحاضر والماضي يحوله إلى منطقة التمني، أو منطقة صناعة الذات، حين يجعل الباب مفتوحًا أمام المخيلة (ماذا لو يكون الباب مفتوحًا على الآتي)، فتوظيفه للدال (لو، مفتوحًا) يكشف عن التوجه الثقافي للانتماء إلى الماضي المطلق، وتنمي حضوره المستقبلي، ما بين الماضي والمستقبل، لتصبح (الهالية) الثقافية والذاتية هي المحرك للبناء النصي، الذي يجسده في المسرحة الصورية الذهنية، فينتقل بالقارئ إلى منطقة الأمان (الماضي/ الأساطير)، ضمن مجموعة من الاحتمالات التي يطرحها في انبناء الذات، في ضوء الوجود الواقعي (الإستلاب) والثبات في الماضي، ليجد مخيلته في السيرورة قائلًا:

رُقمٌ مُخرَّمةٌ وألواحٌ.. بقايا من نقوشٍ.. أو بقايا من لقى..
ومعابد وملاعبٌ وقصورْ
مرَّ الظلامُ .. يجوس بين كواكب الماضي.. ويأتي بالضياء
ونزلتُ أتبعه إلى ريًا بساتين الفرات.. إلى الفرات
إلى النشيد البابلي.. إلى إيناناـ..»11

فإذا كانت الأسطورة ليست بابًا لصناعة الحاضر، فهي منطقة للهرب صوب الذات، وهو ما نجده في هذا النص، وما يليه من دوال حاملة للبناء المشابه للفكرة نفسها، فالرؤية لدى الشاعر تقع ضمن الهاجس الداخلي (الهالية)، التي يرسمها بوجود ملامح الضياء، والبساتين الحاملة لدلالة الحياة والخضرة، وليصدر ذاته ضمن الفاعلية الداخلية بتوظيفه للدال (آت..)12، بعد عودة الصوت الصادر من الداخل، وهو الصوت المغاير للصوت في الوردة الأولى، فهناك إيقاظ من الحلم، وهنا دعوة إلى الحلم:

آت..
سَمعتُ نداء غيمتها.. فأطلقت البروق
قلتُ املأي بحري بمائك .. وليكنْ ظمأي امتيازك
وليكن خمري.. صبوحكَ والغبوق
كُنا هناك معًا ببابل .. قبلها في أور
في آشور..»31

وفي هذه الرحلة الأسطورية تنفلت الدلالة من الذاتية إلى الكلية، من الأنا المسلوبة إلى الوطن المسلوب، ليعمل الشاعر على صناعة الأمل باسترجاع الأمل الماضوي، الذي تمنى حضوره المستقبلي، وهذا الهمَّ المسيطر على الشاعر هو (هاليته الكبرى) في البناء القولي، ومسرحة المخيلة ضمن فضاءات متعاقبة زمنيًا، وتراتبية في الألق والوجود، ومن ثمَّ الحضور الذاتي، في تصويره للغياب التام للهوية (مُذ فارقتني...)14، فهي الهوية والأنثى والحضارة والوطن، وهي الكتابة التي جسدت الوجودِ ضمن رسم يحدده الشاعر:

كان اسمها في البدءِ.. لا ماء أطل ولا أطلوا
كان اسمُها قبل الفيَافي والبحار
قبل الكلام..
قبل الكتابة..
كان اسمُها.. ما لا يكون.. وما يكونْ51

فهذه (الأنيما إليش)16، يوظفها الشاعر ضمن نصه، ليصنع صورةِ الذات المفقودة آنيًا، والحاضرة في التاريخ، ليصنع له ذاتًا خارج نطاق السلب القسري، فقبل كل الحضارات، قبل الكون كان الوجود، فيتحول الشاعر من مرحلة المصنوع إلى الصانع، من مرحلة متقبل الأسطورة إلى صانعها، في لحظات تضخم الذات، وبناء الهوية، فالماضي يشبه الغيبوبة، والغيبوبة هي الرؤيا القائمة عليها الأسطورة، والمنتجة للرؤيا الأسطورية، والمنتجة للذات، لتصبح ذاته رهينة الحضور التاريخي، ضمن مراحل البحث عن الهوية فيقرّر:

كوني .. أكون

تجررت سفني وعاد إلى الصبا..
حُلمي ومائي»71

فالحلم عائد ضمن نهاية مشابهة لنهاية الوردة الأولى، لتكون الأسطورة والتاريخ فاعلين في صناعة الذات، القائمة على وجود (الهالية) والثيمة المهيمنة على صناعة القداسة للكتابة والذات المسلوبة، فالأنثى متشظية الحضور بين (الوطن، التاريخ، الأسطورة، الخليقة.. إلخ)، ليبدأ الوردة الثالثة بما أنتهى إليه في الوردة الثانية، المرتبطة بالأولى:

بين قوسين كنا معًا ، في الكتابة.. كُنا
وإذ غادر القوس من جهتي.. فلبثتُ
وأنت تسللت .. غادرتني.. وبقيتُ وحيدًا..
ومنشغلًا بالوَعود..»81

فالصراع الحقيقي هو صراع داخلي، بين الحاضر والماضي، وترميزات الدوال تشير إلى عبق الأسطورة، وسطوتها على المخيلة، وعبق الماضي، وحضوره الفاعل في بناء الهوية التي تتشكل في ضوء البناء النصي ضمن الوردة الثالثة التي تشكل مرحلة التحقق الذاتي، الذي يرتسم للوجود في صراعه مع الحضور والغياب، ومع الواقع والخيال، ليهندس الصورة التكوينية للذات على وجود الأنثى، ووجود الحضارة التي تتحدد في نهاية الوردة الثالثة ضمن رؤية كاملة مترابطة مع ما تقدمها، فيتماسك النص ضمن هالِيته الوجودية فيقول:

معي تكون.. وإذ نكون معًا..
أكون..»91

فالذات تتحقق بوجود الماضي، سواء أكان على مستوى (الأنثى، الحضارة، التاريخ، الأسطورة)، فهي مكونات الهوية والذات، ضمن انسلالات الرموز البشرية وتكوين الهوية، فالضياع الحقيقي هو ضياع تلك الهوية، وهو ما يحدده في الوردة الرابعة التي كانت مغايرة للوردات الثلاث السابقة شكليًا، ومغايرة من ناحية الموضوع، بوصفها عاملة على نفي المتحقق الخيالي، واللجوء إلى الواقع.

وهذه الصورة تعكس قدسية الكتابة لديه، فرسم الكتابة في الوردات الثلاث قائم على وجود اثني عشر مرحلة تكوينية للنص، وهذه المراحل ترتبط بالرقم الذي يحمل التاريخ، وبملحمة كلكامش المتكونة من العدد نفسه، وهي مرتبطة بالعدد القدسي (الكواكب البابلية، الكواكب القرآنية (يوسف)، الاثنا عشرية، السنة التقويمية) أو (دلالة خاصة) أخرى، فكلها مكونات قائمة على العدد نفسه، مما خلق لنفسه أسطورة ثلاثية ترتبط بالثالوث المقدس (المسيحي) والعربي، ضمن تحديد الهوية والوجود، فالمسيحي يتجسد في ثالوثه (الله ?الروح- عيسى) العربي (الصفا، مكة، المروة)، وهو ما يتجسد ضمن النص القرآني في تحديد نوع العبادة «أَفَرَأَيْتُمُ اللاتَ وَالْعُزَّى (19) وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الأُخْرَى»20، التي تمثل الحضور الثلاثي للوجود، المرتبطَ بالقوة الخالقة، التي تتماهى مع الثلاثة، لينتج الكينونة (الهوية) التي تتمظهر عند الشاعر في الوردة الرابعة، الحاملة لرمزية الاطلاق، ضمن تجليات البنية العميقة، لتكون الرابعة خالية من ترميزات العدد، ومتماهية مع الثلاثة، وهي الصورة الحاملة للهوية الضائعة في الوجود السابق.

وتصبح صناعة النص بحسب الصورة التي رسمناها قائمة على (الهالية) أو البحث عن الذات بوساطة الكتابة (المقدّسة) التي اكتسبت الوجود من الذات أولًا، ومن البناء التركيبي الشعري ثانيًا، فالوردة الرابعة جسدت الغياب والحضور، ومن ثَمَّ صنعت الهوية المنتمية إلى الوطن في ترميزات الكتابة والأنثى، عندما يقرر أنه على الرغم من الانفصال القسري بين الحضور والغياب إلَّا أنه في حالة عشق دائمة:

أقول لها أحبُّك.. ثمَّ أقول لها أُحبكِ..
ثم أقول..12

ليصبح القول منفتحًا على المطلق، ضمن توظيف الرسم الكتابي، وانفتاح الدلالة في الحب، بين الأنثى ورمزياتها المختلفة، والقول صادر من الذات، التي وجدت هويتها في الماضي، وضاعت في الحاضر، لكنها ما زالت تقول، والقول هو العامل على بناء الذات.

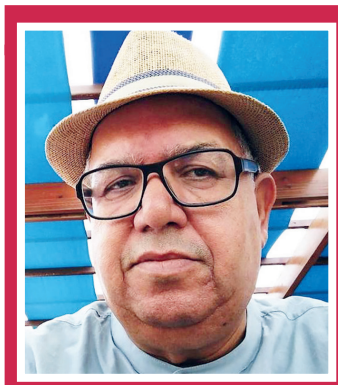
مما سبق يتضح أثر (الهالية) في صناعة النص الشعري، ضمن توظيفات الدوال المختلفة التي تشير بكل ثنيات النص إلى تلك الهالية، التي تجسدت في صناعة المقدّس الكتابي لدى الشاعر (البحث عن الذات)، وفي وجود الأنثى، الحاملة لرمزيات مختلفة في النص، لكنها تبقى الهاجس الأكبر المسيطر على المخيلة، لتصبح (الكتابة/ الأنثى) هي (الهالية) التي وظفها الشاعر في صناعة رباعيته الشعرية.

بغداد

الهوامش:

1 -من وردة الكتابة إلى غابة الرماد، حميد سعيد: 13.
2 - ينظر: الغصن الذهبي، جيمس فريزر، ترجمة نايف الخوص، دار الفرقد، ط1، 2014: 15-17.
3 - ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991: 25-26.
4 -من وردة الكتابة: 14.
5 - من وردة الكتابة: 15.
6 - من وردة الكتابة: 16.
-7 من وردة الكتابة: 21.
8 -وردة الكتابة: 24.
-9المصدر نفسه: 24.
10 - من وردة الكتابة: 27.
11 - من وردة الكتابة: 29.
12 - المصدر نفسه: 30.
13 - من وردة الكتابة: 30.
14 - من وردة الكتابة: 31.
15 - من وردة الكتابة: 32.
16 - أسطورة الخلق البابلي.
17 - من وردة الكتابة: 38.
18 - من وردة الكتابة: 41.
19 - من وردة الكتابة: 52.
20 - النجم: 19-20.
21 - من وردة الكتابة: 60.

الأطلس الكبير في الكيس الصغير



المصطفى كليتي

سرب مروحيات يحط متلاحقا على سفح الجبل، غبار شديد يتطاير في عنان السماء ويحجب الرؤية فيتبدد تدريجيا ثم تصفو الأجواء.

منذ أيام والقائد والشيخ والأعوان على قدم وساق يشرفون ليل نهار على الجبل، وقد كشطت منه الأعشاب ونباتات الدوم والسدر والشيح، وأقيمت في حواشيه الأعلام واللافتات الترحيبية ونصبت الخيام هنا وهناك.

حجّت فرق شعبية بغاية تقديم أنواع مختلفة من الفلكلور: رقصات أحواش، والكدرة، وأحيدوس، والهيت، والدقة المراكشية، والطقطوقة الجبيلة، وامتزجت أصوات المزامير وهي تتصادى مع أسراب «التبوريدة» والفرسان يتبارون في تقديم فرجة شبيهة بفرجة «المواسم» التي تقام بعد الجني والحصاد.

زخر الحفل بالزوار الذين حلوا من دواوير ومداشر قريبة ونائية والغبطة تغمر المكان وتسربله بأنداء الفرح.

راجت شائعات بأن خيرات الجبل العميقة ستعود بالفضل على الجميع، هناك من راهن على الذهب والفضة والماس، وهناك آخر راهن على النفط والغاز، أما الثالث فأكد على اكتشاف مياه معدنية شافية ومعالجة لشتى الأمراض والأوبئة.

الأعوان يحثون الحضور على حسن استقبال زائر هام ممثل الشركة التي ستتشرف على تدشين مشروع الجبل.

تنهد شيخ معمر وهو يدب على عكازته:

- الكنز في بطن جبل أطلسنا منذ زمان ونحن لا ندري يا خسارتك يا عمري.

يترجل من الطائرات وفود بياقات وربطات عنق أنيقة، يتبادلون التحيات والمجاملات ثم يتراصون منتظرين.

ساكنة الجبل تترقب وتتشوف القادم إلى قريتهم المعزولة والمحرومة من الضروريات، فلا مدرسة أو مشفى أو مرافق ضرورية.

نصبت ركائز الخيام وبسطت البسط والزرابي، تعالى دخان الشواء وفرش سماط طويل بتمر وحليب وحلوى كعب الغزال، وطيبات الأكل والشرب على شرف الضيف الرفيع المقام والذي يُشرّف القرية الجبلية وقد أتى من بلاد برّانية.

أجلت السلطات مظاهر الفاقة والبؤس ورهطا من الممسوسين والبهاليل وهجّرتهم قسرا إلى منافي قصية، عمد القائد مع مساعديه من شيوخ ومقدمين وأعوان على إعطاء الأمر بصباغة الحمير والبغال وبطلاء البيوت بالأبيض ورفع الأعلام في كل الشعاب.

كان سكان القرية في بهرة من هذه الحشرات الحديدية العملاقة، والتي تطير في السماء مترنحة تشبه لحد كبير حشرة فرس النبي، بلونها الأخضر لكنها من حديد وزجاج وهدير كثير الصداع مثير للغبار، لم يسبق لهم أن رأوا طائرة تحوم وتطير مثل الطيور.

الفرسان على ظهور خيولهم المطهمة يتبارون في لعبة الفانطازيا وقد أخذتهم الحماسة مأخذا قويا، واندمجوا في تقديم فرجة للجمهور الحاضر بتنافس متواتر.

على حين غرة سمع هدير مدوّ وطائرة صغيرة بلون دَعْسوقة الخمائل أو لعبة يعبث بها طفل لاه، نزل رجل قصير يتزيّا بلباس غريب.

قالت عائشة قابلة نساء القرية معلقة دون أن تستطيع كبس ضحكة تمرجلت في صدرها:

- أويلي على نص رجل ديرلو َهاد الهندقة والحلقة بالطبل والغيطة !

أعوان القائد وزمرة من الدرك يسعون لضبط الصفوف والمحافظة على بروتوكول النظام.

أقدمت الشخصيات الرسمية ونخبة من الأعيان، على تحية الشخصية المحتفى بها والمقبلة على إعطاء انطلاقة العمل للبدء في المشروع.

تصدر الجمع الغفير مستمعا للكلمات الترحيبية التي تعقبها عاصفة من التصفيقات وزغاريد تتعالى.

قال مسؤول مرافق للضيف المميز:

- مرحبا بكم أيها الصديق الكريم مسيو «دافيد» وبمساعي بلدكم وشركتكم العابرة للقارات، نحن سنوفر لكم الإمكانيات التي تخدم مصالحكم وتيسر لكم كل ما تجدونه صعبا.

قال كبير أعيان القبيلة:

- حللتم أهلا ووطئتم سهلا، أرضنا أرضكم ونحن خدامكم.

قال نائب القبيلة في قبة البرلمان:

- لقد وصلنا إلى نتائج مرضية للطرفين بين وفدنا ووفدكم، فكل الامتيازات الاستثنائية تحظى بها شركتكم، فمرحبا بكم وعلاقتنا بكم وببلادكم ممتدة عبر الزمن، ونحن في هذه اللحظة التاريخية نربط حلقات الماضي المجيد بآمال مستقبل عريض.

سادت هنيهة صمت، ترقب الجمع أن يلقي الضيف الكبير كلمة بالمناسبة، دنا من ميكروفون المنصة الذي عُدِّل حتى يصبح في مستوى قامته القصيرة، وما فتئ أن أخرج كيسا أسود اللون ونفضه نفضا أمام الملأ ليظهر للمتتبعين بأنه فارغ تماما. أدخل يده في جوف الكيس، مسرحا قبضة كفه بحصيات صغيرة ودقيقة، سرعان ما تحركت واستوت حمائم تتماوج وتطير في العلياء. وأعاد الكرة مدخلا يده، وأخرج حصيات إذا بها تتحول إلى طيور جارحة تتعقب سرب الحمام وتلتقطه بمخالبها الحادة وتهصر عظامها الفتية هصرا وتزدردها بنهم.

الدهشة تخلب الأبصار والجمع يهلل ويعجب لتصرف الرجل الرفيع القدر، والذي تجلى ساحرا حقيقيا، تنشد إليه الأنظار بدهشة وانبهار.

أدخل يده للمرة الثالثة فنطت أرانب تجري خلفها ثعالب، وطفق يدخل يده ويخرجها، فتقفز قرود تمرح مع الأطفال يرشقونها بالكاوكاو والموز فترشقهم بالقشور والحجارة، تستدير وتضرط مبرزة مؤخرتها الأرجوانية سخرية واستهزاء.

وعاد المرة تلو المرة لإدخال يده في كيس العجائب والغرائب، فأخرج أسدا ونمورا وفهودا وفيلة صغيرة أول الأمر، ثم تضخمت وكبرت متعاظمة، تدافع الناس وقد استبد بهم الذعر والفزع ناشدين الغوث والنجاة، هاربين من غلواء الهول المحدق والهزل أمسى جدا وخطرا مترصدا من كل وجهة، ووقع التدافع وداس القوي الضعيف رفسا تحت الأقدام.

كان الغريب ثملا منشرح الصدر وهو يضحك مخرجا محتويات كيسه العجيب.

قال مسؤول وهو يلهث وقد ضاع منه حذاؤه وحقيبته وسط الجلبة:

- أضاع الخبير الدولي عقلي وحذائي.

لم يتوقف الرجل عن لعبه، تملى الجبل الشامخ برهة فانحنى أمامه متصاغرا في حجم ورقة طواها طيا، ودسه في تلافيف الكيس، سوى قلنسوته على رأسه ثم اختفى عن الأنظار..

من أعمال الرسام الكندي بول بيل 1860 - 1892

تِطْوَانُ !

إدريس الملياني

حُورِيَّةُ الْجَبَلِ
الْجَاثِي
عَلَى قَدَمَيْكِ
غَابَةً
وَعَلَى يَدَيْكِ
بِالْقُبَلِ !

الْأَبْيَضُ اللَّازَوَرْدِيُّ
بِأَحْلَى
وَأَغْلَى
مَا لَدَيْكِ
يُغَنِّي
أَعْذَبَ الْغَزَلِ !

حَمَامَةٌ
حُرَّةٌ
بَيْضَاءُ
مِثْلَ أَيَادِيكِ
مُحَلِّقَةٌ فِي أَجْمَلِ
الْحُلَلِ !

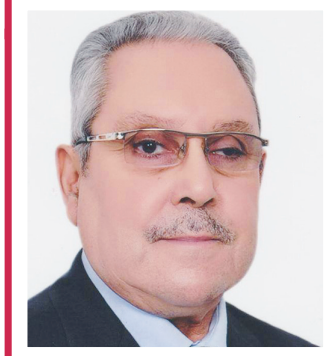
مَحَجَّةُ الْعَاشِقِينَ
مَعْبَرٌ
مَطْهَرٌ
لِكُلِّ ذِي أَلَمٍ
وَكُلِّ
ذِي أَمَلٍ !

تِطْوَانُ !
حُورِيَّةٌ حَسْنَاءُ
مَجْبُولَةٌ
مِنْ دُرَرِ الْبَحْرِ
وَالْغَابَةِ
وَالْجَبَلِ !

مَاطَا
وَتِيسْلِيتُ أَنْزَارِ،
عَرُوسُ بَنِي
عَبْدِ الْكَرِيمِ
وَكُلِّ فَارِسٍ
بَطَلٍ !

لوحة بعنوان «امرأة من تطوان» بريشة الرسام البلجيكي جان فرانسوا بورتايل (1818-1895)

رأس الرخامة
نوستالجيا تطوانية



نجيب العوفي

على امتداد المسار الفكري والثقافي اليانع الوئيد لعبد العزيز السعود، كانت تطوان هي الهمّ الجميل الذي شغل هذا الباحث النّابه، والسؤال التاريخي الفاتن الذي سكن فكره ووجدانه .

وفي جلّ بحوثه وكتاباته يبدو باحثا متيّما بتطوان، ساهرا تحت شُرفاتها، وطائفا بأبوابها، ونابشا في أطواء ذاكرتها . لكنه إلى ذلك يبدو باحثا ناقدا ومشاغبا لتاريخ تطوان .

تطوان هذه الحمامة الأيقونة الرابضة بين جبلين والعابرة للتاريخ ، هي هاجسه المركزي الذي يقود خطى مشروعه التاريخي الأثير .

تطوان القرن الثامن عشر والتاسع عشر، وتطوان الأمس القريب. تطوان الحركة الوطنية وحزب الإصلاح الوطني إبّان (الحماية) الإسبانية .. كما يتبدّى ذلك جليّا وبهيّا من خلال أعماله النسقية الموصولة:

- تطوان في القرن الثامن عشر، السلطة المجتمع الدين
- تاريخ تطوان السياسي والاجتماعي خلال القرن التاسع عشر
- تطوان وجوارها خلال عقود قبل الحماية
- الاستعمار الإسباني في المغرب ، المقاومة المسلحة والنضال السياسي والإصلاح الوطني

وهكذا وسيرا على نهج سلفيه وشيخيه التطوانيين، المؤرخ الفقيه أبي العباس أحمد الرهوني صاحب السفر الرائد (عمدة الراوين في تاريخ تطاوين)، والمؤرخ العلامة محمد داود صاحب السفر – الموسوعة (تاريخ تطوان)، وتكملة وتوسعة لمشروعيهما، يلتقط عبد العزيز السعود «الشفرة» التطوانية المسافرة بين الأجيال مع رفاق جيله من الباحثين، ليغوص في تاريخ تطوان السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي والسيكولوجي، بمنهجية علمية حصيفة ومرجعية تاريخية وثقافية ثرية ، وإحاطة ضافية بمسالك ومسارب موضوعه . وأهل تطوان دائما، أدرى بشعابها وها هو ذا في مؤلفه الجديد (رأس الرخامة)، يعود ليحفر في ذاكرة تطوان وبإيقاع نوستالجي جميل، من خلال الحفر في ذاكرة سيرته الذاتية في حضن الحمامة البيضاء .

وحنين المرء دوما للمنزل الأول والحبيب الأول ، كما قال أبو تمام .

لهذا العمل السردي – السيري الذي يستعيد المسار ويقتنص الأسرار ، قيمة أدبية مضاعفة إن لم أقل مركبة .

فهو كما ينصّ التوقيع التجنيسي في واجهة الغلاف، (رواية – سيرة)، بما يعني أنها سيرة ذاتية في قالب روائي . ولا مُشاحّة كما يقول المناطقة في الحد الثاني من التوقيع (سيرة) . لكن التحفظ يحوم حول الحدّ الأول من التوقيع وهو مصطلح (رواية) Roman الذي يحيل إلى جنس أدبي قائم الذات والصفات ، له اشتراطاته وطقوسه الجمالية والتخييلية التي أرى ان النص تحرّر منها واختار الهواء الطلق للسرد ليمضي على سجيته ورسْله . فهو أذن سيرة سردية . وإن خففنا الصيغة الاصطلاحية قلنا (سيرة روائية) . وفي الصيغة التي اختارها الكاتب (رواية – سيرة) يقع التبئير الدلالي على الرواية أولا. في حين أن التبئير النصّي واقع على السيرة . ولعل عكس هذه الصيغة هو الأوفى بالقصد (سيرة – رواية)، مع وضع مصطلح رواية بين قوسين .

ومصطلح السيرة الذاتية هنا، حسب الميثاق الأوتوبيوغرافي لفيليب لوجون، يعني أن مؤلف (رأس الرخامة) وساردها وشخصيتها الرئيسة هو عبد العزيز السعود باسمه ورسمه ونصّه وفصّه، مسترجعا وقائع ومحطات ومشاهد من سيرة حياته في تطوان، موزّعة مكانا وزمانا ووجدانا . والوجدان هنا بالضبط هو الخيط الحميمي السارِي في ثنايا هذه السيرة .

والقيمة الأدبية الثانية لهذه السيرة ، إنها لا تصدر من واحد من يا أيها الناس ساورته نفسه أن يدغدغ نرجسيته الشخصية سيرا على منوال الوقت الذي فرضته أحوال الطقس الثقافية وشبكات التواصل الاجتماعي – الإستعراضي ، بل هي صادرة عن باحث مؤرخ وخبير طَلعة ، مسكون بأسئلة تاريخ الشمال المغربي وكواليسه ودهاليزه ، مولع بقراءة وتأويل الوقائع والمسارات ، واختراق المغيّب والمسكوت عنه . أي إنه مولع بالنبش والحفر في تاريخ ما أهمله التاريخ ، حسب العبارة المسكوكة للباحث والمؤرخ المصري حبيب جاماتي.

والقيمة الأدبية الثالثة لهذه السيرة – السردية لعبد العزيز السعود ، هي قيمة شخصية – وذاتية بالنسبة إليّ ، مُوغلة في تلافيف الذاكرة والقلب .

فعبد العزيز السعود، هذا الفتى التطواني حسنُ السّمت والمظهر دمث الطوية والمَخْبر، هو صديق العمر، درجنا معا أطفالا أغرارا أحرارا فَي أحياء وشعاب ودروب وشوارع تطوان . وفتية أيفاعا في ثانوية القاضي عياض، وشبابا طلابا جامعيين مُشرئبّين إلى الأمام ، في كلية الآداب ظهر المهراز بفاس . قبل أن تتفرق بيننا سبل الحياة والثقافة، ويمضي كلٌ إلى غايته .

هذا العمر الجميل الحفيل، بصبواته وشقاواته، بأشواقه وأحلامه، بمدّه وجزره، باستعماره واستقلاله، هو مدار الحكي والمحكي في (رأس الرخامة) .

كتابُ بوح جميل صادر عن بيت الحكمة في تطوان في طبعة مَجْلوة انيقة بغلاف من تصميم أحمد البقالي . مصدّر بإهداء شعري رقيق إلى فلذة الكاتب ليلى . إهداء مغموس في حبر القلب والشعر . وهل تُخاطَب ليلى في الأسامي إلا بالشعر ؟

تلي الإهداء كلمةٌ تقديمية للكاتب في مديح الذاكرة ومقاومتها للغياب والنسيان . وهي فيما أرى نافلة نابعة من حسّه التاريخي المتقصّي الواصف . وفي السيرة الذاتية لا يحتاج البوح إلى تفسير البوح .

يتوزّع النص بنائيا إلى إحدى عشرة لوحة سردية مُعنونة ، هي بمثابة الكلمات – المفاتيح للنص ، أو لنقل إنها مفاتيح الولوج إلى تطوان .

في (رأس الرخامة) نذرع مع السارد منذ طفولته إلى يفاعته وشبابه ، ازقة وشوارع وأحياء ومنازل تطوان متمرْحلة ومتناغمة في المكان والزمان . تحضرُ عين السارد الفاحصة المرهفة وأحاسيسه وخواجه الوجدانية . وتحضرأيضا وأساسا ذاكرة السارد التاريخية الخبيرة – العالمة بتواريخ ووُشوم الأمكنة متمسحةً بأركانها كاشفة أسرارها وأخبارها وقارئةً سطورها وما تحت السطور . يصطحبنا المؤرخ الضمني

عبد العزيز السعود وبأثر ارتجاعي ، ملتحما ومُتماهيا بالسارد الفعلي المتنقّل عبر ربوع ومنازل تطوان وكأنه لاهجٌ بقول ابي الطيب :

لك يا منازل في القلوب منـازلُ
أقفرتِ أنت وهنّ منكِ أواهلُ

والمنازل التي أقفرت في سياقنا، هن المنازل الخوالي الساكنة في الذاكرة .

واللاّفت في سرد السارد أنه لا يلتزم صناعة السرد . لا يُراعي طقوس الكتابة السردية الحديثة ، بل يُطلق عِنان الحكي وعِنان القلم على السجية ، جاعلا مَن عناوين المحكيات والفصول كما اومأتُ ، كلمات ومفاتيح النص السردية ، وناهجا نهجا تقليدياً في السرد الذي يقارب ويُسامت الحكي . ولعل من القرائن على ذلك لجوءه إلى الاسترجاعات السردية والطيّ الزمني للأحداث ، كما في المثالين التاليين:

(ونعود إلى روايتنا فنقول إنه بعد مضيّ نحوشهرين على السفر قررأهل تطوان العودة إلى بلدَهم..) ص35

(ونعود إلى الشارع الذي سكنّا فيه والذي كانت تقطنه عدة من الأسرالتي لا تجمعها لا صلة ولا قرابة) ص 112

وأنا أعزو هذه التلقائية والعفوية البوْحية في الكتابة السردية إلى أن الكاتب – السارد كان منشغلا في الأساس بالمسرود ، بسيرة حياته وتبليغ رسائل ضمنية إلى المتلقّي من خلال هذه السيرة ، أكثر من انشغاله بالسرد في حدّ ذاته ، كصَنعة وكتابة ومتعة نصّية .

كما أعزو ذلك عطفا ، إلى ان هاجس المؤرخ يغلب على هاجس الروائي / المبدع في هذا النص .

ولا بدع في الأمر، فإن مصطلح **Histoire** اللاتيني (تاريخ) ، متماه ومتداخل مع مصطلح **Histoire** (قصة أو حكايةً) .

وليست القصة أو الرواية أو السيرة وباقي السّرود في آخر المطاف ، سوى تاريخ ما أهمله التاريخ .

هكذا ، يتناوب على نص (رأس الرخامة) السيري ساردان، ساردٌ أول يسرُد ويصف صيرورة حياته في تطوان ، وساردٌ ثان ضمني عليم يؤرّخ للأمكنة والأزمنة وما تُخفي الصدور .

من هنا تلتقي وتلتحم مُتعة اقتفاء سيرة الكاتب ، مع المعلومة والفائدة التاريخية والعلمية المواكبة لهذه السيرة .

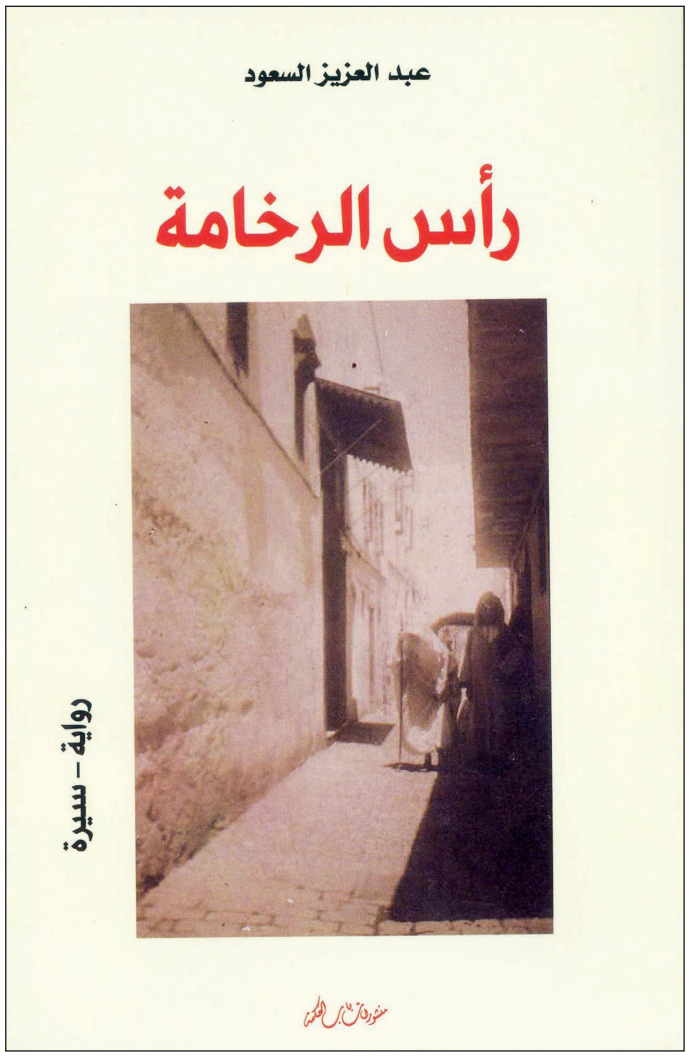
فلنلتقطْ بعض الأمثلة والشواهد الدالة على ذلك ، كإطلالات نسترق منها السمع والبصر إلى نسق الحكي في هذا النص .

ولنبدأ من عنوان السيرة (راس الرخامة) .

في فصل (زنقة راس الرخامة) نقرأ الاستهلال الوصفي التالي للمكان : (تفصل زنقه رأس الرخامة بين حومتين كبيرتين هما حومة العيون من جهة وحومة الترنكات من جهة اخرى، والقادم إلى رأس الرخامة يدخلها من عدة جهات : عند ولوجه باب التوت وبلوغه الوطيه حيث يصل الى المحل المعروف بدار البومبة الذي قبالته تبدأ الزنقة المذكورة ، ودار البومبا تلك هي في الاصل مصنع قديم للسلاح كان قد أحدثه السلطان مولاي اسماعيل بعد توليه الحكم في البلاد ، وكان الهدف من تشييده هو صُنع المهارس والكُور أو البومب محليا حينما عزم السلطان المذكور على استرجاع المدن المحتله في الساحل الاطلنطي ..) ص 51 هنا تلتحم عين السارد الواصفه بذاكرته التاريخية - العالمة لتقرأ الزمان في المكان ، لتسترجع الزمان من خلال تحوّل المكان . ومن المفاجآت الجميلة في هذا النص، نكتشف أن والدة السارد جزائرية الأصل والأرومة وأن جدته للأم من اصول تركية ، من حيث نعلم بدءا أن والده سليل تطوان .

هكذا تبدو الجينات والنُّسول التاريخية سارية في دم السارد.

ففي فصل (السفر في القطار الى ألجي) / الجزائر، يصف لنا الطفل السارد دهشته وسط أهله الجُدد في الجزائر:



كنت أنا الصبيَ الذي ينظر إلى ما يجري حوله مشدوها وكيف يرى امه وهي تعانق أناسا غرباء بالنسبة إليه بحيث لم يكن قد شاهدهم من قبل ،وكان بين الفينة والأخرى يشدّه أحدهم إليه فيقبّله ويضمّه إلى صدره دون أن يدري من هو(....) . ويستطرد / فتقول جدتنا للأم « إيه شوفوا المراركة يحاميو على بعضهم «) ص 28 – 29

وفي موضع آخر يعاود السارد التاريخي – الضّمني الظهور ليحكي عن الحضور الجزائري في تطوان وتأثيره في عوائد المجتمع التطواني مطبخا وملبسا ، إلى جانب احتضان تطوان للمقاومة الجزائرية . نقرأ في الصفحة 34 :

(.. فجريدة «المجاهد» الأسبوعية التي كانت اللسان المركزي لجبهة التحريركان أول صدورها سنة 1956بتطوان عن مطبعة المهدية وكان شعارها «الثورة من الشعب وللشعب»، وكان نفس الأمر بالنسبة لجريدة «المقاومة الجزائرية» لسان حال جبهة التحرير الجزائرية للدفاع عن الشمال الإفريقي ، وقد كان تاريخ صدورها هو يوم 5 يوليو 1957) .

وفي فصل (العاداو اجبالة جاو) يكشف لنا المؤرخ الضمني سر وخبر هذه القولة السائدة والسائرة على اللسان التطواني . نقرأفي صفحة 41 :

(وكان قد ظهر في هذه الأثناء على مسرح الأحداث بالمَنْطقة المدعو بوحمارة الذي كتب إلى قبائل بني يدر وبني حزمر وأنجرة يغريهم ضد سكان تطوان ، وسرعان ما أخذت جل القبائل كوادراس وبني جزمر وبني مصور وبني معدان وقسم من أنجرة تنضم إلى العصاة اليدريين فكان الهجوم على مدينة تطوان من ثلاث جهات وذلك عام 1903. فكان الناس يصرخون «العـاداو» (العاداواجبالة جـاو) .. وصـارت كلمة العاداو تقال كلما شعر المرء بخطر ..)

أقفل هـذه الإطـلالات النصية بحضُور الجالية اليهودية في تطوان التي كان لها حضور جليّ في النص . نقرأ في صفحة 49 :

(كانت تأتي إلى البيت نسوة من يهوديات تطوان آنـذاك وبالخصوص الأخـتـان ضونة ومازلطوف بنشريقي وقد كن أربع عوانس يسكن مع أبويهن في زنقة القائد أحمد بجوار دار ابن عجيبة ودار النشار وقبالة بيت مولاطو ، وأصل هذه الأسرة اليهودية من فاس استقدمت إلى تطوان لتقديم خدمات للقصر الخليفي فقد كنّ متخصصات في صنع العقد التي تجعل في القفاطين والدفائن ..)

وفي الصفحة 86 يعاود السارد التاريخي – الضمني الظهور ليلتقط خيط السرد /

(وكان يهود تطوان يعُدّون أنفسهم من الميغوراشيم أي المطرودين من سفاراد وهي إسبانيا ، وكما سموا بسفرديم وقد ظهر بينهم تنظيم موال للصهيونية مبكرا في أوائل القرن العشرين على يد طبيب يهودي من أصل روسي يدعى برلياوسكي وعرف التنظيم باسم «سيفات صهيون» أي العودة إلى صهيون ..) .

هكذا تبدو هذه السيرة الذاتية لعبد العزيز السعود (رأس الرخامة) ، عزفا على وترين ، وترِ الذات ووتر التاريخ في إيقاع واحد .

إنـها وثيـقـة أدبـيـة تـاريـخـيـة تـرصـد مظاهر وأمائر التحول التاريخي الاجتماعي والعمراني والسيكولوجي بـين مـغـرب الكولونيال ومغرب الاستقلال في مدينة تطوان ، مبتدأ الحكي وخبره .

سبق لمحمد الصباغ ، فتى تطوان الذي أشرع نوافذها على الأزمنة الحديثة ، أن كتب سيرة مركبة فيْناء عن تطوان من خلال (تطوان تحكي) و(الطفولة الستون) . وكان حكي الصباغ أشبه بتراجيع موشح غرناطي – أندلسي .

وجاء حكيُ وريثه وسليله عبد العزيز السعود في (رأس الرخامة) حفرا ذاتيا وتاريخيا في ذاكرة تطوان .

وجديرٌ بالإشارة ، أن هذه السيرة تُغلق قوس سردها حين قرّر السارد وهو في ريعان شبابه أن يعود من فاس – كلية ظهر المهراز ، إلى تطوان ليواصل دراسته الجامعية في المدرسة العليا للأساتذة . وليغيّر مساره الجامعي ودراسته العليا بعدئذ من الأدب إلى التاريخ .

وها هو ذا يعود من جديد إلى الأدب كما عاد كثيرون غيره ، من خلال سيرته الذاتية (رأس الرخامة) .

هذا ما يفتح أفق الانتظار واسعا أمام القارئ وامام السارد – الكاتب لاستئناف السرد، والجواب عن السؤال ، تُرى ماذا جرى للسارد وحمامته البيضاء بعدئذ ؟

هذا ما يوحي ويُرهص بأن خيط السرد ما زال موصولا :

فإن يكُ صدرُهذا اليوم ولى فإن غدا لناظره قريبُ

إحالة : عبد العزيز السعود / رأس الرخامة . منشورات بيت الحكمة – تطوان . ط 1. 2023

جماليات اللغة

عز الدين المعتصم

في رواية «تغريد الملائكة ونهاية البلشون» للروائي محمد صولة

الحبوالجمال الأنثوي

يرتبط الإبداع ارتباطا وثيقا بالمضامين التي تعكس التجربة، من حيث هي رؤيا شعورية وفكرية قادرة على التعبير عن ذات المبدع، وقادرة، في الآن نفسه، على الانطلاق من هذه الذات لاحتضان المتلقين، وهذا كله يسهم في تحقيق رسالة التعرية والكشف على صعيد الواقع لتجاوزه وحلّ إشكالاته وتناقضاته، وعلى صعيد الفتح المستقبلي الذي لا يمكن أن يكون إلا الرّديف للتجديد والإبداع. تماشيا مع هذا الوضع ولجت الرواية المعاصرة منعطفا حاسما أعلنت من خلاله عن إفراز مصطلحات جديدة أسست لمفاهيم حديثة. ومن هؤلاء الروائيين المتميزين نلفي المبدع محمد صولة الذي اتّقدت لديه جذوة الشعور فتفتّقت قريحة الإبداع لتنساب كلماته دون نصب وكلل وتحل في المتلقي حلول الاتّساق والتّجاذب والتناغم. وعلى هذا الأساس تروم هذه الورقة الكشف عن جماليات اللغة السردية في رواية «تغريد الملائكة نهاية البلشون» للكاتب محمد صولة.

إن من شأن قراءة متأنية لرواية «تغريد الملائكة نهاية البلشون» أن تجعلنا نخرج بفكرة مفادها السعي الحثيث لدى الروائي محمد صولة إلى خلق توليفات لغوية توجّه فعل القراءة بهدف سبر أغوار المتن السّردي. وهذا ما يتضح بجلاء من خلال «ملحق العشق الثاني؛ كيف تراه ويراها أيتها الحاضرة العنيدة؟»، إذ يقول السارد: «رتب من جديد أوراقه، يقصد أوراق «تضاريس الهواء المر»، (روايته الأولى) وهي أول تيهه في مهامه (...) بحزمة من أوراق «صحراء جانوس»، (روايته الثانية)، التي كانت تصويرا لحالتين، هما في الأصل حالة وأحدة». ولعل عنوان الرواية الثالثة «تغريد الملائكة نهاية البلشون» يوحي بأهمية السرد، ويجسد سمو الهذيان الروحي الذي يروم من خلاله الروائي إلى التمرد على الانهيار القيمي واستشراف الغد المشرق. يقول السارد: «إن الحب الذي خول الصفة الوجدانية لعناصر الجسد كأنه منح للشياطين قبعة الملائكة، فالجسد يقابل الشياطين، والصفة الوجدانية تقابل قبعة الملائكة».

يعد الحب بمثابة الرحى التي يدور حولها الفكر الصوفي، كما شكل هذا الحب موضوعا هاما لأرباب التصوف منذ عصر، العابدة العاشقة رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين التي قالت في الحب الإلهي:

أحبُّكَ حُبَّين: حُبَّ الهَوَى
وحُبّاً لأنَّكَ أهْلٌ لِذَاكَا
فَأَمَّا الَّذي هُوَ حُبُّ الهَوَى
فَشُغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّن سِوَاكَا
وَأَمَّا الَّذي أَنْتَ أَهْلٌ لَهُ
فَلَسْتُ أَرَى الْكَونَ حَتَّى أَرَاكَا
فَمَا الْحَمْدُ في ذَا، وَلا ذَاكَ
وَلَكِنْ لَكَ الْحَمْدُ في ذَا، وَذَاكَا

وقد تغنى الأدباء والشعراء بعد رابعة العدوية بالحب واعتبروه مقاما من مقامات السلوك الصوفي، أو حالا من أحواله. لم يشذ محمد صولة عن سنن المتصوفة إذ يقول السارد: «اسمها زينب، ليس من الضروري أن يكون اسمها بالكامل معروفا، لا أقصدها هي بالذات». وقد كان هذا ديدن المتصوفة الذين توسلوا بالرمز الأنثوي بهدف تحقيق الوصال اللدني والفيض الرباني. يقول السارد في هذا المعنى: «أودعك بحب صوفي وأنصرف الآن حتى لا تتنهدي أمامي أو تتألمي أو ترمي بقبعتك الساحرة، أحبك، أرجوك، ساعديني على لملمة بقايا زجاج القلب المكسر هنا وهناك».

يتضح أن الكاتب يتوسل بلغة عرفانية رمزية تحفز المتلقي على كد العقل وإعمال الفكر بهدف استكناه دلالات الرواية واستخلاص مقوماتها الأسلوبية والفنية والجمالية. هذه اللغة التي عبر عنها الشيخ الأكبر والكبريت الأحمر محيي الدين بن عربي بقوله: «نحن أهل إشارة ولسنا أهل عبارة، لأن اللغة العادية قاصرة وعاجزة عن بلوغ الدرر النفيسة والذخائر اللطيفة» وقال عنها عبد الجبار النّفري: «كلما اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة»، وعبر عنها فوسلر بلغة العلو. يقول السارد: «في الساحل الغربي حيث نحن، يبدو جسدها حارا كشمس غشت اللافحة، تلج ماء البحر في خيلاء وغنج، وبحذر تتقافز بين مويجات تتكسر تحت قدميها ... ترشني وأرشها، تضع يديها عللى بطنها ثم تغطي بهما أسفلها ... نكتفي بالتلميح بدل التصريح كي لا نسقط في المحظور. ومن ثمة يتعالق الجمال الأنثوي مع الجمال الطبيعي، إذ قال غاستون باشلار: «هناك أغنية عميقة تشد الإنسان إلى البحر». فالبحر فضاء يتسم بالرحابة والعمق، الأمر الذي يتمخض عنه الشعور بالدعة والسكينة. يقول السارد: «الشاطئ يختزل كل هذا البهاء. فسيفساء رائعة تدوخ ولا تعرف قرارة ثابتة، مشهد خلاب ومغر، يثير غواية الاصطياف». من هنا يعد المكان عنصرا فاعلا في البناء الروائي، لكونه يعكس ما يختلج بخاطر الشخصيات من أحاسيس الفرح ومشاعر الشجن، وفي هذا الصدد يرى رولان بورنوف في كتابه عالم الرواية، أن وجود القصة يرتهن بوجود المكان ذاته؛ أي قد يؤسس المكان أحيانا علة وجود الأثر. وعلى هذا الأساس اختار محمد صولة المكان المفتوح، فأضفى عليه بعض المكونات الرمزية لصياغة الجمالية وترك حرية إنشاء المكونات الأخرى لمساحة المكان وفضائه وخيال المتلقي، لأنه عن طريق السرد يغذي المبدع خيال المتلقي. ومن ثمة نفسر رؤيا العالم لدى الروائي في ضوء ما يكتب عن شخصياته الراغبة في التفاعل مع فضاء المدينة الذي يعد متنفسا كبيرا. يقول السارد: «يخيم الليل على الأبراج المتاخمة للمدينة القديمة، والناس نيام فوق أسرتهم المحشوة بأسرار لا تنتهي، ليس هناك من شيء يمكنه أن يعكر صفو أحلامهم، ماعدا الأبالسة الذين يرغبون في تدمير وقار الوقت الحاضن لأنفاس الأرض، ولروحها الطاهرة، أما الملائكة فقد تنزل من سمائها لتعيد وهج الإيقاع للمدن السفلى».

نستشف أن المدينة مكان أساس في تجربة الإنسان، وعنصر تكويني شمولي، لكونها تجسد رؤيا المبدع فنيا وتاريخيا إلى ذاته الكلية في العالم، وتحيل على ما يكتنزه من أبعاد نفسية واجتماعية وثقافية وأيديولوجية على مختلف الأمكنة والقضايا الأخرى. ومن ثمة، فالتفاعل الجدلي مع المدينة يشكل ملمحا بارزا في الرواية المعاصرة.

مقولة الألم

تنضح لغة رواية «تغريد الملائكة نهاية البلشون» بالألم وألوانه، فهي إبداع متألم، يحمل آلام الذات المتشظية وينقل اضطرابها ومعاناتها. وقد أشار إلى ذلك فريديريك نيتشه بقوله:» إن الألم قوام الحياة، ولا يعرف الحياة من

لا يعرف الألم. ولا غرو في ذلك مادام الجماد لا يشعر ألما في تفاعله، كما أن الحيوان ينسى الألم بزواله، فإن إرادة الحياة في هؤلاء خطبها يسير، أما الإنسان فخطبه كبير، لأنه إرادة شاعرة بنفسها، ومن ثمة كان كل ما يقف في طريق هذه الإرادة ويعرقلها يحدث ألما، ويترك في نفوسنا مضضا». وتتجلى صور الألم في شعور زينب بالاغتراب الثقافي: «زينب كانت تريد أن تهرب من تعاسة واقعها، وهي التي قرأت وتخرجت من الجامعة، ولقيت نفسها في الشارع، أي شيء يمكن أن تربحه أو تخسره الآن؟ ربما كل شيء، الصور تتكرر، لأنها لا تحمل نفس العلامات».

ويسترسل الروائي في الإفصاح عن تجليات الألم في الواقع الذي يثقل الإنسان بالهموم وتكاليف الحياة، وهذا ما تجسده الصورة السردية الآتية: «يختلط صخب الموج وزقو النوارس وضجيج المصطافين وصفير البواخر، من بعيد بأصوات بائعي السجائر بالتقسيط والأغذية السريعة الملفوفة في ورق أبيض شفاف، وعارضي المثلجات المائية والغازية والمجمدة، ها البيض سخون، كارو كازا، ماركيز، مالبورو، وانستون، كوكا، فانتا، لاكريم ... يمكنك أن تدخل إلى هذا العالم دون أن تخرج منه إلى ذاتك، وقد تلجه بطريقتك الخاصة، لكنك من الصعب أن تجد منفذا فيه تهرب منه باتجاه نفسك، تفاصيل لا يمكن أن تستوعبها هكذا».

وباعتبار الروائي خبيرا بجوهر المنظومة التربوية ببلادنا، لكونه كان مدرسا مدة غير يسيرة، فقد حاول تسليط الضوء على أزمة التعليم التي جعلته يكابد لواعج الألم، وهذا ما يتضح بجلاء في الصورة التالية: «التلاميذ لم يعودوا ينتبهون كأسلافهم، والتلميذات يشبهن الفراشات، يتنقلن في الساحة مثل النحل، أردد الدرس لمرات عديدة دون أن يستوعب أحد أي شيء، التعليم فقد بريق الزمن الجميل، أصبح مثل الأقراص المنومة، وتحول إلى سوق، طغت الوسائط التكنولوجية، ولم يعد أحد ينتبه إلى الدرس كما يجب». من هنا يعي محمد صولة بريق الزمن الجميل الهادف إلى الرفع من مردودية العملية التعليمية والارتقاء بالفعل التربوي. وهذا كله أسهم إسهاما وافرا في النهوض بلغة الحلم، إذ قال غاستون باشلار: «هكذا في دراستنا البسيطة، نمني النفس بالعيش في عالم أجمل». وهذا ما نلمسه في حلم زينب. «لا أحد يمكنه أن يحلم أكثر مما تحلم به زينب، حضور مبجل داخل الفندق الفخم، كانت تمر بمحاذاته ولا تكترث به، تتأمل هيبته من الخارج فقط، هو الواقع المر الذي يعيشه الإنسان في فترة ما، وإذا انفرجت له أسارير الحياة يمكنه أن ينعم بالرفاهية الطيبة والخير العميم».

إن عالم محمد صولة الإبداعي حافل بالحب والجمال والجلال، وقد أسعفته في بلوغ هذا العالم المتفرد قدرات إبداعية متميزة وملكات فنية فذة. يقول السارد: «العالم موجود والكاتب يتحدث، هذا هو الأدب، قالها السيد رولان بارت». وهذا العالم يعبر عن الذاكرة التاريخية والهوية الثقافية، إذ وظف الروائي التراث الشعبي تعبيرا عذبا في عمله الإبداعي، سعيا إلى تأطير الكائن البشري داخل النسق الجمعي، كما وظف اللهجة المغربية في ملحق العشق الثالث: حب الحر بالغمزة انطلاقا من الصفحة **151** وصولا إلى الصفحة **159**. وهذا ما يطلق عليه التجريب الفني. كما توسل بالأمثال الشعبية الآتية: «قد لساني قد ذراعي» «اليد قصيرة والعين بصيرة» يد المخزن طويلة» «أولاد عبد الواحد كلهم واحد».

على سبيل الختم

نستخلص أن حركية رواية «تغريد الملائكة نهاية البلشون» للكاتب محمد صولة تتوزع على عالم الواقع وما فيه من وحدة واغتراب، وعالم الخيال وما تضمنه من حرية وانطلاق. وتبعا لهذا كله تقدّم الرواية تجربة عميقة في امتزاج الروح بحركية الأشياء والمعاني داخل الإنسان. ومن ثمة تولد صور غير معيشة من قبل، وتدعو المتلقي ليعيشها لأول مرة، لأن الأمر يهم عيش غير المعيش، والانفتاح على رحم اللغة، لتصبح الرواية المعاصرة مكونا إبداعيا تخييليا غير محدود، تنتفي فيه كل الأبعاد، وتتجسد فيه الرؤيا الممتدة إلى ما لا نهاية.

ترجمة عبد اللطيف شهيد(2)

مع الكاتب المغربي باللغة الإسبانية عبد الخالق النجمي

محادثات سرية حول طنجة مع اثنين وثلاثين كاتبا إسبانيا

ترجمات

أجرى «إنريك بولاند» لصحيفة الطليعة الإسبانية، حوارا مع الكاتب المغربي عبد الخالق النجمي(1)، وقد نُشر بتاريخ **09** يونيو **2024**، وكان هذا الحوار بمناسبة تقديم النجمي وهو كاتب باللغة الإسبانية، لعمله الأدبي الذي يحمل عنوان «محادثات سرية حول طنجة»، وذلك في قصر البحر الأبيض المتوسط بمدينة «لقنت»، وعبد الخالق النجمي يحاور في مؤلفه هذا اثنين وثلاثين مبدَعا لهم ارتباط بمدينة طنجة.

« طنجة هي الشرق الأقرب». هذه العبارة للكاتب بيدرو مارتينيث، استعملها عبد الخالق النجمي خلال الحوار، لتلخيص سبب جاذبية المدينة المغربية تاريخيًّا لعدد من المؤلفين ليس في مجال الأدب فقط، بل جذبت أيضا موسيقيين ورسامين من نصف العالم.

تبقى طنجة من موقعها على الجانب الآخر من المضيق، مجهولة بالنسبة إلى الأغلبية، رغم القرب، رغم الرحلات الجوية الرخيصة ورغم ما يستحضرُه اسمها، حتى هؤلاء الذين زاروها زيارة خاطفة لم يستكشفوا العديد من الأشياء لباب إفريقية.

استكشاف المدن العديدة التي تحتويها المدينة، يُعتبر تحدِّيا حتى لساكنتها الأصليين، إننا نعيش غالبًا في حي أو حيين على الأكثر في حاضرتنا. لهذا، الاستماع إلى أصوات أخرى، والتعرف على شهادات - في هذه الحالة - لما يزيد عن ثلاثين مُؤلفا إسبانيا لهم ارتباط بطنجة، يتحوَّل إلى سفر متعدِّد، يدعونا عند إغلاق آخر صفحة من الكتاب إلى ركوب عبّارة واجتياز المضيق.

عبد الخالق النجمي باحث في الدراسات الإسبانية ومترجم، من مواليد طنجة، مقيم بغرناطة منذ أن كان في السابعة من عمره، شارك عبد الخالق النجمي أخيرا ضمن المهرجان الدولي الإسباني- العربي بدار البحر الأبيض المتوسط بمدينة لقنت. في عمله هذا المعنوَن بـ « محادثات سرِّية حول طنجة»، حاور الكاتب ما يزيد عن ثلاثين كاتبا إسبانيًا في موضوع مدينة طنجة. نريدُ أن نعرف قبل كل شيء ما الذي دفعه إلى ذلك؟

يقول: « هناك عدة أسباب(...) كتبَ العديد حول طنجة، ابتداءً من سنة 2015، على الأخص. كثيرَ من المؤلفين المرموقين أتْوا أعمالهم جزئيا أو بالكامل بطنجة، كالكاتب أرتورو بيريث ريفيرت، ماريا دوينياس، كريستينا اوبيث باريو..لكن كل هذه الأعمال إما ليست معلومة، أو النقد الأدبي لم يمنحها الاهتمام الذي تستحقه. فهو اعتراف بهؤلاء المؤلفين الذي دونوا عن مدينتي، من أجل تسليط الضوء على ما كتبوا.»ذ

لكن النجمي يعتبر أن هذه الرؤية لا تخلو من ميزة متعددة الأوجه، يقول إنّ « هناك أشخاصا ينتمون إلى طنجة بالتبني، وهناك آخرون ينحدرون من سلالة خالصة لسكان طنجة، كالكاتب رامون بوينفنتورا، ولويس مولينو وغيرهما.. الأمر يُعتبرُ فرصة، لأن المدينة ليست فقط فضاء أدبيا، بل هي أيضا رمز، مدينة كانت دوما مرتبطة بإسبانيا طوال تاريخها. عندما تتجوَّل في أزقتها تلمح لافتات باللغة الإسبانية، ما زال الناس يتابعون القنوات الإسبانية، وكثير منهم يتحدث بها».

هذا الدكتور خرّيج جامعة مدريد المستقلَّة، يتذكَّرُ أنَّ لطنجة: «تاريخا خصوصيا، لكونها كانت مدينة دولية من سنة 1923 إلى سنة 1956، عدد كبير من الإسبان والأوروبيين التجأ إليها بعد الحرب الأهلية الإسبانية والحربين العالميتين».

وقفز أثناء الحوار مع عبد الخالق النجمي اسم بول بولز (الكاتب الأمريكي صاحب رواية «سماء حامية»، والذي عاش في طنجة اثنتي وخمسين سنة، يقول عنه كاتبنا: «لقد قدّم الشيء الكثير لطنجة، استدعى عددا من كتاب آخرين من «جيل بيّت» أو «الجيل المضروب» (جاك كيروك، ويليام بوروز)، وكتّابا أمريكيين والمجموعة الموسيقية الروليغ ستونز...نحن نتحدَّث عن حقبة سادت فيها الحرية في طنجة التي كانت منعدمة في إسبانيا، إبان زمن فرانكو. المجلات والكتب التي كانت تنشر بطنجة، والأفلام التي كانت تُعرض بقاعاتها، كانت ممنوعة في إسبانيا. كل هذا الأمر منح طنجة لمسة خاصَّة».

يستحضر عبد الخالق رواية « الزمن بين حياكات» للكاتبة الإسبانية ماريا دوينياث التي اتخذت طنجة مسرحا لروايتها، وعادت إلى الشيء نفسه في روايتها الأخيرة «سيرا»، ويقول:» في سنوات الأربعينيات من القرن العشرين؛ استمرت طنجة مكانا مُبهرًا، بأشخاص من مختلف البقاع، حيث يُمكن لأي شيء أن يقع...»

يشرحُ النجمي قائلا: « كل مؤلِّف له نظرته الخاصة لطنجة، أحيانا تتوافق، وأحيانا أخرى تتناقض، بالنسبة إلى البعض، طنجة مدينة أدبيَّة بامتياز، ويرى آخرون أن هذه الأعمال يمكن أن تؤثثها مدنٌ أخرى».

التساؤل، دائمًا هو ما إذا كانت جودة أو نجاح حزمة من الأعمال هي التي تضفي على المدينة صفة الـ «أدبية»، أو ما إذا كان هناك شيء موجود مُسبقا فيها. إذا كان الأمر كذلك، يجب أن نعلم هذا الشيء، هذا السحر الخاص، ذلك الشيء «المثير» الذي استحضرته ماريا دوينياس، ولا يزال حاضرًا في مدينة اليوم.

بالنسبة إلى الأستاذ الطنجوي، فطنجة لديها هذه الخاصية الجوهرية: « نعم، هناك عوامل عدة تجعلها كذلك: تاريخ مدينة كانت العاصمة الديبلوماسية للمغرب، بعدها صارت مدينة دولية... سكانها الذين يشبهون الأندلسيين، إنهم أشخاص جد منفتحين، ويحبون الحياة الرغيدة، كرماء في ضيافتهم... دون أن ننسى أن المدينة ذكرت في الكتُب المقدّسة الثلاثة».

الواضح أن القارئ غير المتنبِّه، سيستغرب الكم الهائل من الإصدارات الإسبانية ذات علاقة بالمدينة المغربية، يضيف صاحب « المحادثات السرية»، الصادرة عن دار النشر ديوان، في 263 صفحة: « بل، البعض يتحدث عن استعمار أدبي... المهم أن نجيب على السؤال التالي: كيف يُقدِّمُ المؤلفون الإسبان طنجة وشخصياتها من خلال أعمالهم الأدبية؟ في نظري ليس استعمارًا، فهؤلاء المؤلفون يُعرِّفون بمدينتي، زُرت بلد الشيلي، وكان الناس يسألونني عن طنجة، لقد عرفوها عن طريق أعمال ماريا دوينياس».

هوامش:

-1إعلامي وكاتب ومترجم مغربي مقيم بغرناطة.
-2 مترجم مغربي مقيم بين المغرب وإسباني

العنوان الأصلي:

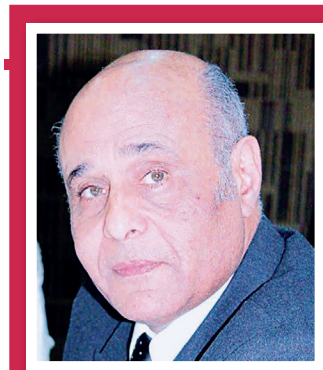
CÓMO TÁNGER, 'EL ORIENTE MÁS CERCANO',| INSPIRÓ LA OBRA DE UNA TREINTENA DE AUTORES |ESPAÑOLES

المصدر:

https://www.lavanguardia.com/local/como-tanger-oriente-/9714743/valencia/20240609mas-cercano-inspiro-obra-treintena-autores-espanoles.html?utm_term=botones_sociales (18:50 / 2024-06-10).

الكوانتية وتفعيل فهم مفارقات الحياة والتناقض

في مسرحية «الراجح والمتعذر»..تجريب في المسرح الكوانتي للمؤلف فهد الكغاط



د. عبد الرحمن بن زيدان

يبقى تحقيق حوار وتفاعل حقيقيين بين نظريات العلوم الفيزيائية، بكل قوانينها، ومنظوماتها المحكومة بآلات اشتغلالها، والكتابة الدرامية بكل شروط تحققها وتشكلها بقواعد الكتابة الدرامية أمرا في غاية الصعوبة في كتابة نص مسرحي تبرز تمظهراته في كيفية دمج هذه النظرية الفيزيائية في البنية الدرامية، أو على الأقل دمج بعض ثوابتها في بناء النص الدرامي، ونسج قوانينها ضمن قوانين الكتابة المسرحية لتملّك القدرة على إزالة كل نشاز ينشز دلالات النص بالغموض، أو يُسقطه في التناقض المبهم الذي يخرج عن قواعد الانسجام بين النظرية والتطبيق مما قد يتسبّب في المواقف والمعاني النواسج التي تضيع في زحمة تهافت كل كتابة تجريبية تصير نابية عن مثيلاتها في الانسجام في البنية المنسجمة بأنساقها ومكوناتها ذلك أن التهافت على تبني كل نظرية دون فهم مفاهيمها يجعلها لا تصل إلى المراد والغاية من هذا التجريب المسرحي.

لقد سبق للمسرح العربي ومعه المسرح المغربي أن تفاعل مع العديد من نظريات المسرح، ونظريات الإخراج حين كان يستحضر ما به يفعل إمكانية التميز والاختلاف عن باقي التجارب، علاوة على أن هذا المسرح كان يعمل على تقديم نظريات وبيانات تخص قراءة واقع المسرحي المغربي والعربي قراءة نقدية كان فتح بها باب تأسيس مسرح متغيّر يكون عارفا بقواعد ترسيخ الكتابة المنتمية إلى زمانها، ومكانها، وتراثها، ونلاحظ كيف اكتسب هذا المسرح فعالياته المنسجمة مع صيرورة ما يريد تأسيسه بهذا النوع من التفاعل بعد أن فتح دلالات التجربة على تجارب عالمية بحثا عن الخصوصية الممكنة للمسرح العربي الممكن، حضر في هذا التفاعل المسرحي الملحمي، ومسرح القسوة، ومسرح المضطهدين، ومسرح العبث....حتى أننا صرنا نلامس ظلال هذا التفاعل في أنوار النص الذي تمّ تشكيله وفق استراتيجية بناء منظور جديد للمسرح العربي المراد إيجاده بأصالته التي تضع حدّا لكل تغريب يفرغه من محتواه المحلي حتى لا يصير هو الآخر في الأنا وتصير هذه الأنا بدون ملامح وبدون هوية يمكن إحالتها على أصلها، وتاريخها، وزمانها، ونجد في هذا السياق انخراط الدكتور فهد الكغاط في عملية فتح حوار مع الكوانتية بغية تأسيس تجربة جديدة في المسرح المغربي.

بهذه التجربة الحديثة في تفعيل نظرية فيزيائية في الكتابة المسرحية التجريبية المغربية أراد الدكتور فهد الكغاط أن يبقى في تفاعله مع النظرية الكوانتية وفيا لاختياراته المسرحية العربية وهو يجرب تأسيس (المسرح الكوانتي ـ Théâtre Quantique) دون أن يبتعد عن الذاكرة المسرحية العربية، أو الإنسانية فكان يُحضر العديد من علامات، وإيقونات الذخيرة المسرحية العالمية في هذه التجربة الكوانتية، ويربط أصالتها باللغة العربية، و ويمتّن علاقاها بقواعد اللعبة المسرحية، وبقواعد هذه الكوانتية القائمة على مجموعة من الأسس التي بها أراد أن يفتح متخيله على متخيل الكتابة النصية ليبني متخيل ما يريد تشكيله كما أنجز ذلك في المسرحية الكوانتية:

الإيقان والارتياب أو يوريبدس الجديد.

الراجح والمتعذّر ـ تجريب في المسرح الكوانتي: الصادرة عن دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى 2020.

وكل هاتين المسرحيتين بشكلهما، وبمضامينهما، وطروحاتهما التجريبية في علاقتهما بالتراث المسرح العالمي كانتا تراهن على جعل (الكوانتية) أساس بناء فهم جلي للمصادفة، والرجحان في بناء السرد الدرامي للدراما الكوانتية حيث يظهر هذا حتى في علاقة الكوانتية ببلاغة بناء دلالات العناوين، وبناء الحالات وتقسيم الرجحان إلى أراجيح.

الحالة الأولى : رجحان أول ـ تيهان في كون قاصر على الشيء ونقيضه.

الحالة الثانية : رجحان ثان ـ تيهان في كون شامل للشيء ونقيضه.

الحالة الثالثة:تجربة وارتقاب ـ الرواية الأخرى عن هريرة اشرُودِنْغر.

إنها الحالات الكبرى التي تبناها المؤلف في تشخيص حالاتها الصغرى لتحليل أبعادها الآنية وكشف الحياة العقلية والعلمية في العصور الفائتة والأزمنة الحاضرة وهذا يظهر أيضا في مواقف الشخوص بالتراكب بين الرجحانية والاحتمالات مما جعل مصطلح الرجحان والاحتمال يحتل موقعا خاصا في حركية النص الكوانتي في مسرحية (الراجح والمتعذر)، ويتخذ دلالاته في حوارات الشخوص المتخيلة في علاقتها بالزمن المطلق، والمكان اللامحدود، والأحداث الزئبقية المكتوبة بسخرية خفيفة تصل بمعانيها إلى الغروتيسك، وتصل في هندسة سياقات النص ودلالاته إلى الرهان على تمكين هذه النظرية الكوانتية من إعطاء التنظير في التجربة الكتابية سؤاله الوجودي والفني داخل النص نفسه.

من هذا الطرح لا يمكن أن نتصور وجودا حقيقيا للمسرح الكوانتي في مسرحية (الراجح والمتعذر) إلا إذا كشفنا أن في تكوينه الدلالي داخل هذا النص المكتوب توجد العديد من الأبعاد الكاشفة عن العلاقة التفاعلية مع سؤال الوجود والعدم، الحياة والموت، العدم والإنبعاث، مع وجود المفارقات والمتناقضات التي تبقي سؤال الوجود، والانسان، والصيرورة سؤالا حاضرا في الأجوبة المصوغة في حوارات النص وذلك بغاية إخراج اللامعنى من حالة الكمون إلى التجلي وهو ما خاض فيه هذا النص الكوانتي بحثه عن التنظير الممكن للتجريب المحتمل كأساس للمسرح الكوانتي الذي اكتسب موقعه في بنية النص ليصير نصوصا موازية للبناء الدرامي بعد أن تمّ إدراجه بمهارة وظيفية في سياقات وأحداث المسرحية لتصير نصا واحدا بوحدته العضوية والموضوعية.

لقد لجأ المؤلف ـ إلى كسر الجدار الوهمي القائم بين شخوص النص الأساسيين (الممثل الأول ـ الممثل الثاني ـ الممثل الثالث ـ المخرج ـ جمهور العرض المسرحي...) وذلك من أجل تكوين رؤية التنظير الكوانتي من داخل النص ذاته وإبراز اقتناعه بجدوى هذا التفاعل بين الكوانتي والدراما وصولا إلى الانسجام الذي كان يشتغل على إدماج النظرية الفيزيائية في صوغ مفهوم الدراما، وفي تقريب الدراما من هذه النظرية لتكون مبررات هذا الانسجام بوجوده في وجود البنية الدرامية مُعبّرا عنه في حوار الممثل الأول والممثل الثاني:

(الممثل الأول : الخيال دوما أصدق حكايا من الواقع

الممثل الثاني : ربما....

الممثل الأول : أليس في المسرح ننزع الأقنعة كلها فنحاكي الخيال صادقين؟

الممثل الثاني : ذاك دورنا

الممثل الثاني : ذاك قدرنا.....و ربما عنه كنا غافلين)1

وتبقى القاعدة التي انبنى عليها النص في تفعيل المصطلحات الكوانتية لبناء شخصية وأفعال الممثلين في اللعبة المسرحي الرجحانية قائمة على نفي الثبات بحثا عن الحركة والتحول في المطلق أو المحدّد لا فرق:

(الممثل الثاني : إيوا أسيدي... أنت أدرى بدورك وأعلم بما ينتظر شخصيتك

الممثل الأول : فلربما حملتني هذه اللعبة الرجحانية إلى حيث لا يوجد الثقلان

وحيث لا توجد المنزلتان

وحيث لا تلتقي الطائفتان

وحيث لا يوجد من قضى ولا من بقي

ولا من أيقن ولا من راب...

ربما رسا بي هذا الرجحان إلى حيث لا يوجد زمن ولا يوجد مكان..

الممثل : إنما هذا لعب وتمثيل... فقط)2

هذا التمثيل بهذه اللعبة المسرحية هو الذي أعطى لهذه الرجحانية دلالتها الخفية المبنية على دلالة التناقض بين المتناقضات، بين المفهوم وغير المفهوم، بين الخفي والجلي، بين الشك واليقين، مما جعل المؤلف يلجأ إلى أن يفلسف التناقض وهو يصف توالد الأقنعة بتوالد الحالات المتناقضة في الشخصية،

وتناقض الشخصية مع باقي الشخوص وصولا إلى تعميق التأرجح بين دلالات الأقنعة والحقيقة.

الممثل الأول:أليس في المسرح ننزع الأقنعة كلها فنحاكي الخيال صادقين

الممثل الثاني:ذاك دورنا

الممثل الأول:أليس فيه نلبس ثوب الصدق فنبدو عراة للآخرين)3

في لعبة الأقنعة، وفي بلورة الأدوار التي يقوم بها الممثلون، والمخرج يكون مفهوم المسرح في التجربة الكوانتية أساس الفعل، وأساس التحول، وأساس الحوار مع الافتراضي، وأساس الاقتراب من الحقيقي، وأساس ولوج الفضاءات المتخيلة وصولا إلى بلوغ العرض الكوانتي، والسينوغرافيا الكوانتية، والإخراج الكوانتي:

(المخرج : كل شيئ في هذا العرض يستجيب لتثان أساسي هو التثاني حقيقي/ افتراضي الشخصيات والأفضية هنا تمتلك هذه الخاصية المضاعفة المسرح هنا حقيقي وافتراضي في آن واحد فهو هذا المسرح الذي نقدم فيه الآن عرضنا الحي أمامكم وهو أيضا ذاك المسرح المتخيل الذي من المفترض أن يقدم فيه ممثلا اللوحة السابقة عرضها الكواليس هنا لها أيضا نفس الملمح المضاعف)4

بهذه الثنائية القائمة على هندسة ما يقوله النص الكوانتي تتوزّع طرق تفعيل إمكانات رصد دلالات الواقعي والافتراضي في نص (الراجح والمتعذر) وذلك حين يبني المؤلف مفاهيمه للتنظير للمسرح الكوانتي على إعطاء شكل وجود هذا المسرح هويته بذوات الممثلين الممارسين لهذا المسرح:

(الممثل الأول : ما من شيئ يغرينا في المسرح غير المسرح نفسه وما من أحد يستطيع إغراءنا أفضل من ذواتنا)5

ومن تفاعل الذات مع التأرجح والضياع يبقى سؤال هذا الضياع لعبة لا تعرف مستقرا ولا نهاية يكون فيها الإنسان هو بروميثيوس المحكوم بقدر حكم عليه أن يكون إيقونة عبث لا يعرف نهايته:

(الممثل الأول:(إلى الجمهور)

تلك لعبة الأرجوحة الكوانتية

ذاك أسمها الذي اختاره لها مؤلف هذه المسرحية

إن كنت محظوظا قذفت بك إلى إحدى المنزلتين

وإن كنت منحوسا تركتك معلقا بينهما كلتيهما

لست تعلم قبل اللعبة إن كنت محظوظا أم منحوسا

ونفسك لا تدري إلى أي حالة تنتهي وفي أي لحظة تستقر)6

وحول وجود هذا المسرح الافتراضي الخاضع لمخاض التأسيس لمعانيه الكونتية يمزج المؤلف في تنظيره لهذا المسرح بين البعد القدسي وبين المسرح في شكل الكتابة التي أبرز المخرج خصوصياته كالتالي:

(المخرج:أيها الناس «إن الكتابة شكل من أشكال الصلاة») 7

(المخرج:إن المسرح شكل من أشكال الكتابة) 8

بهذه الكتابة الكوانتية يتشكل المسرح الكوانتي اعتمادا على تجاوز حالات الارتباك، والشك، والتطلع إلى معرفة مستويات مراقبة المتلقي للعرض، في هذه الكتابة يكون الممثل في هذا المسرح فاعلا ومنفعلا بحالات التناقض، ومتأثرا بالمفارقات الثابتة بحثا عن تحولها لمعرفة إمكانات تجاوزها وهو ما أبرزته حوارات الممثلين وهم يؤسسون الفعل، ويتجاوزون الثابت:

(الممثل الثاني:لك من التجربة ما يكفي لتجاوز أي ارتباك

الممثل الأول :لا... لا.... لا..... هذا التشويش قد يخل بنظام العرض كله...وربما أفقد نفسي

في هذا الدور

لا تنس أني شخصية كوانتية

كائن كوانتي

دقيق مثل الذرات والجسيمات

شفيف مثل النور...رهيف مثل الموجات

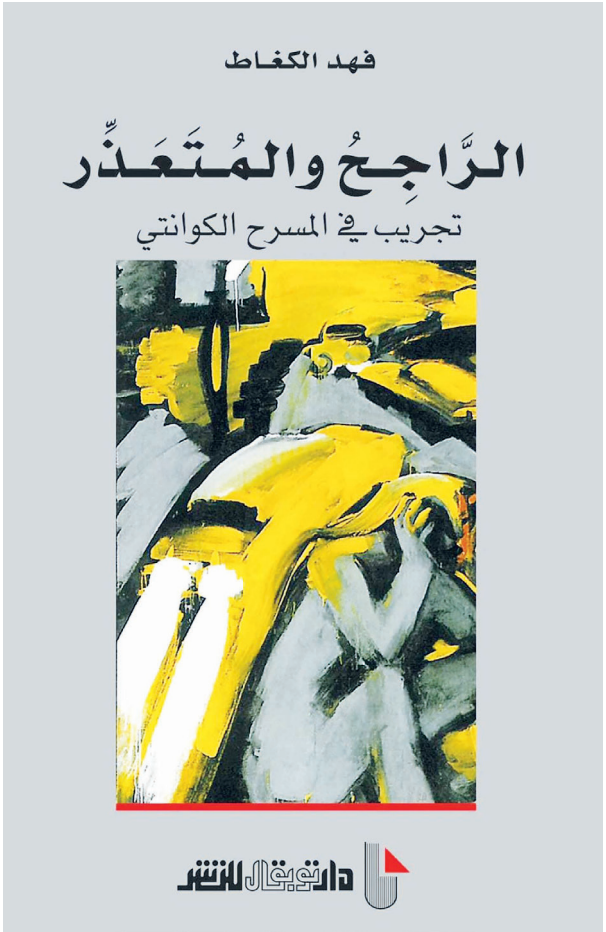
حالتي لن تتحدد إلا متى راقب الجمهور دوري وقاس

ربما أصبح من الإنس...وربما أصبح من الجن

وربما أتحول إلى شيئ آخر

بعض من الإنس وبعض من الجان)9

هذا التنظير الحامل لمعنى المسرح الكوانتي في علاقته بالممثل يعني تقديم الموقف والواقف المضادة و استحضار فهوماته لفهم العالم والإصرار على الوصول إلى أعماق



الكينونة والوجود الغامضين، وفهم الأشياء، وفهم الحالات، وتبيين الحالة في صيغتها المفردة ونقيضها في صيغته المتعددة كما تمثلها أدوار الممثلين في العرض الكوانتي :

(الممثل الأول:لا... لا... لا...أنا هنا شخصية كوانتية

أنتمي إلى عالم لا تتحدد فيه الأشياء إلا بحالاتها

أنسيت أني هنا حالة بعضها الشيئ وبعضها نقيضه

بعضها درك الشيئ وبعضها هامته...

كيف لي أن أكون في هذا الدور حالة ما ونقيضها في نفس الآن؟

أن أنتسب في الوقت نفسه إلى عالم الإنس وعالم الجان؟

كيف لي أن أكون في منزلة ليست بالجنة ولا النار

وليست بالمنزلة التي بينهما

ولا بالتالي فوقها ولا بالتالي دونها

كيف لي أن أومن وأن أكفر في نفس الآن؟

أن أكون الملك وأن أكون الشيطان؟

كيف؟...قل لي كيف؟)10

بهذه المفارقات تتأسس أبعاد أخرى صاغها هذا النص الكوانتي لتوضيح مفهوم العرض اعتمادا على الرجحان، والدور، والحالة النفسية للممثل وهو ما أبرزه الحوار بين الممثل الأول، والمخرج:

(الممثل الأول:لست أعدم بعض الخوف وكثيرا من القلق

فهذا العرض رجحاني مثل قدر كتب علينا أن نلعب فيه دورا دون أن نكتب سطرا واحدا في المسرحية

المخرج :من ذا الذي خط سطرا واحدا في كتابه حياته)11

لقد صاغ المؤلف بعض المفاهيم الكوانتية لتقديم مفهوم الكتابة النصية، وتقديم منهجية إخراج النص المكتوب، من بينها عملية التراكب، وعملية بناء معاني النص الكوانتي، وتقديم مفاهيم الراجح والمحتمل، والمتعذر، والقياس، والأنظمة، والتصور الكوريغرافي، والارتجال الكوريغرافي، وكان الناطق الرسمي بهذه المفاهيم المخرج والممثل الأول وهما يكملان هذه الصيرورة المفاهيمية مع الممثل الثاني:

(المخرج:ما من كلمة إلا وتراكب فيها المعنيان: القريب والبعيد، الصريح المضمر،

وقد يتطابق المعنيان، وقد يتناقضان.

الممثل الثاني:كأنه تراكب كوانتي

المخرج :والمعاني كأنها حالات من عوالم الكوانْتُم) 12

إنه التنظير الذي يعود دائما إلى الرجحان لبناء فيزيائية العرض بالمعاني، وبالحالات، ليبقى المتلقي هو القادر على تبيان مستوى هذه الرجحانية كما تقدمها أدوار الممثلين زمن التمثيل، وزمن اللعب المسرحي:

(المخرج:ما الكلمات سوى تيه رجحاني في كون المعاني.

الممثل الثاني:كأنها فيزياء للمعاني)13

لكن للمخرج رأي آخر في توحيد دور الراجح في اللعب المسرحي يقول فيه:

المخرج :أدوارنا في هذه المسرحية رجحانية)14

ويربط هذا الموقف بمدارات الحياة والتحول وتخطي كل ثابت بقوله:

(المخرج:ما الحياة سوى تحول ورجحان)15

لقد كان المخرج في سيرورة بناء زمن الدرامي الكوانتي هو السائر باللعب المسرحي نحو التحول مع الممثلين الذين كان يُفعل معهم الجدل حول المفاهيم، وكان يقبض على ميكانيزمات هذه الكوانتية أثناء تقديم تصوره للعرض المسرحي المكتوب بالحياة، والتركيب بهدف معرفة التعامل مع اللامحدد، وتوظيف الشك بالراجح ليكون هو مفتاح كل مغلق وغامض في هذه الكوانتية التي تجعل لحضور الجمهور فعالية خاصة في هذا اللعب المسرحي:

(الممثل الأول:وحده الجمهور من سيرصد ويقيس وينتقي) 16

(الممثل الثاني:أتحسب الحياة كلها غير كثير من المصادفة والرجحان؟

السنا فيها نتقلب أبدا بين الشيء ونقيضه، فلا نعرف لحياتنا مستهلا، ولا نُسكن أنفسنا مستقرا؟

هَم....؟

نحن في حياتنا نشبه كثيرا شخصيتك في هذه المسرحي وأدوارنا لا تختلف إلا قليلا عن دورك فيها

نتأرجح مثل نوّاس لا يستقر....بين الحالة ونقيضها، بين الشيء ونقيضه...نطارد الشك واليقين فنمسك بهما كليهما... دون أن نعلم أيهما الشك وأيهما اليقين؟) 17

في هذه التجربة الكوانتية وحضورها في كتابة نص (الراجح والمتعذر) تعود إشكالية وظيفة الفلسفة إلى التجلي من جديد، هل تكمن في (تحليل المقومات والأسس والدعائم التي تقوم عليها الحياة العقلية والعلمية في أي عصر من عصور فلسفة العلم؟)، وهل هذه الكوانتية تريد أن تسهم هي الأخرى في هذا التحليل والبناء المختلف لفهم الظواهر بكل تنوعها، ورصد حالاتها لتكون سندا للممارسات الجديدة في السرد الروائي والمسرحي، والشعري، والتشكيلي، والسينمائي، والنقدي، وأن تكون فلسفة تفهم هذا العالم بأدواتها الفيزيائية؟

هذا ما تبلور بعد أن أثرت الفيزياء في العديد من مجالات الأدب والفن فأعطت منظورا جديدا للآداب والفنون جعل المؤلف فهد الكغاط يدخل في تجريب كتابي لنص تجريبي يجرب فيه النظرية الكوانتية في تفعيل وجود مسرح آخر لمسرح مغربي آخر بعد أن وثق صلاته بالعلوم وسخرها بهدوء وحيطة في الكتابة الدرامية.

إحالات:

فهد الكغاط: الراجح والمتعذر ـ تجربة في المسرح الكوانتي. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى 2020 ص 22.

المرجع نفسه:ص 24 .

المرجع نفسه:ص 22 .

المرجع نفسه:ص 29 .

المرجع نفسه: ص 17 .

المرجع نفسه:ص 25 .

المرجع نفسه:ص 5.

المرجع نفسه:ص 6.

المرجع نفسه:ص 16 .

10.المرجع نفسه:ص 19 .

11.المرجع نفسه:ص 31 .

12.المرجع نفسه:ص 50 .

13.المرجع نفسه:ص 50 / 51 .

14.المرجع نفسه:ص 32 .

15.المرجع نفسه:ص 33 .

16.المرجع نفسه:ص23 .

17.المرجع نفسه:ص21 .

ملحوظة: قدمت هذه المداخلة في حفل تقديم مسرحية (الراجح والمتعذّر) للدكتور فهد الكغاط في المقهى الأدبي لاكوميدي [ـ فاس السبت 6 يوليوز 2024 .بمشاركة الفنانين: السينوغراف حسن مراني علوي، المخرج أحمد جهيد، الدكتور فهد الكغاط

لعبة الأوهام الناجزة

الجزء الثاني

د. عبد المجيد صديقي

في رواية» بيدرو بارمو» لخوان رولفو

يتابع القارئ توزيع السارد مشاهد الرواية وتنوعها بين ضمير المتكلم (خوان بريثيادو) الذي يستهل السرد، فيسرد مشهدا سرديا حتى نقطة معينة، ثم يسمح بظهور صوت سردي آخر بضمير المتكلم (دونيا أدوفيخيس)، فيسرد مشهدا سرديا حتى نقطة معينة، ثم يعود إلى البدء لالتقاط نقطة بداية الصوت الأول، ليتابع، أي القارئ، تطورا جديدا لهذا الصوت من النقطة التي ترك عندها، ثم هكذا دواليك حين تظهر شخصيات معينة. وبانتهاء تدخل صوت السارد الثاني» يتشابكان (خوان بريثيادو وإيدوفيخيس) مما يجعل مستويين يتشابكان أيضا وهما الزمن ومفهوم الواقع، أحدهما حي والآخر ميت، يموت الراوي الأول ورغم ذلك تستمر الحكاية»(23).

وفي ذلك، يقول السارد:» أتريدني يا خوان بريثيادو أن أعتقد بأن فقدان الهواء هو الذي قتلك. لقد عثرت عليك في الساحة بعيدا عن بيت دونيس»(24).

وبعد ذلك، يظهر سارد ثالث بضمير الغائب حيث يتناول حدثا من الأحداث ويطوره، وبهذا المعنى، نتابع، تمثيلا لا حصرا، قول السارد عن الأب رينتنيريا - الذي سيحمل السلاح ويلتحق في ما بعد بالثوار. يقول السارد:» لم يكن يرغب بأي شكل من الأشكال في أن يفكر فيما حدث في كونتلا، أو أنه ذهب ليعترف اعترافا شاملا أمام الكاهن، وأن هذا الأخير رفض له الغفران على الرغم من توسلاته.» هذا الرجل الذي لا يرغب في ذكر اسمه هو الذي داس بقدميه كنيستك، وتركته بفعل ما يريد. ما الذي يمكن أن ينتظر منك من الآن فصاعدا يا أيها الأب رينتنيريا؟ ما الذي فعلته لعظمة الله؟ أريد حقا أن أقتنع بأنك طيب، وأنك تحظى بتقدير الجميع هناك. لكن لا يكفي أن تكون طيبا، والخطيئة ليست محمودة؛ ولكي تقضي عليها يجب أن تكون فظا وفاقدا للشفقة»(25).

وفي ضوء ما سبق، يبدو أن العرض المأساوي الذي يقدمه السارد لحياة شخصيات عالم رواية» بيدرو بارامو» التي تعيش حاضرا» محكوم عليه أن يكون وهما في الماضي وموتا في المستقبل ويسمى حبا وحلما»(26) يعضد اهتمامه بعنصر الزمن وبإيقاعاته وتداخلاته في عرض سير أحداثها، بقدر ما يضيء الرؤية الفنية التي يلقيها نحو العالم، بقدر ما يتلون بصدى انفعالاته وأحاسيسه المتنقلة بين الماضي والحاضر والمستقبل. فالسارد والتفتت والاسترجاع» هي أشكال لاستعادة تلك الذاكرة، وهي معالجة مماثلة للتي نجدها في التحليل النفسي، ومثلما في التحليل النفسي، فإن هذه الأشكال بقدر ما تشكل موضوعا، تخلق مكانا، هو الموضع الروائي الذي تجري فيه كل محاولة الاستعادة»(27).

هكذا، يثير، في اعتقادي، توزيع الأحداث والوقائع السردية الماضية، المبعثرة والمتناثرة عبر مقاطع الرواية، وكأنها لا تعكس سوى الخديعة والعنف والضحايا البريئة والقتل المجاني. بينما يتصف الحاضر عنده بالفراغ والسأم والفراغ والكآبة والموت البطيء، حيث يصير السارد» جثة تنتقل بين جثث الآخرين».

وبهذا المعنى، يتابع القارئ، حديث إحداها للسارد:» وكما ترى، فأنا لم آخذ حتى مكانا من الأرض، لقد دفنوني في قبرك وارتميت في الوقت المناسب بين ذراعيك، في هذا الركن هنا، حيث تأخذني حاليا، غير أني أفكر، فأنا التي كان ينبغي علي أن أضمك بين ذراعي أتسمع؟ المطر يهطل في الخارج، ألا ينقر أذنك وقع المطر؟

- عندي إحساس أن أحدا يمشي فوقنا.

- كف عن الخوف، لا شيء يمكن أن يخيفك أبدا، حاول أن تفكر في أشياء سارة، إذ ستبقى مدفونين لأمد طويل»(28).

أما المستقبل فيبدو عند السارد أكثر رعبا وخوفا وخطرا من الحاضر والماضي، حيث هناك» الموت الحقيقي لا المجازي»، وحيث نتابع مظهرا من مظاهر» الغموض» والانتهازية والاستبداد الذي يلف شخصية « بيدرو بارمو»، من خلال ما قاله له أحد الثوار، بعدما استفسرهم، قبل أن يتحالف معهم، عن سر حملهم السلاح، بقوله:» لقد تمردنا ضد الحكومة، وضدكم؛ لأننا سئمنا تحملكم، الحكومة، لأنها سافلة، ولأنكم أنتم لستم سوى عصابة، ولصوصا كبارا دجالين مكارين؛ ولن أتحدث عن السيد العامل الذي سنقول له ما نريد قوله بطلقة البندقية. وسأل بيدرو بارامو قائلا: - ما هي حاجاتكم للقيام بثورتكم، فربما أستطيع مساعدتكم؟»(29). إلى جانب ذلك، يتابع القارئ علاقة بيدرو بارمو العاطفية بسوزانا سان خوان، وكيف انعكس موتها سلبا على حياته ألما وكمدا وحزنا، وعلى كومالا جوعا وكدرا وفقرا، وكيف ظل يعيش على ذكراها حتى التحق بها في النهاية. فـ» الذكرى تجعلنا نعتقد أن ماضينا كان وهما، موتا في حياة، لكن مادام الحاضر الذي نعيشه سيتحول حتما إلى ماض، فإنه يعتبر بالفعل ماض»(30).

وإذا كان السارد بضمير الغائب يجعل من مشهد موت بيدرو بارامو، نهاية لأحداثها، ذلك بأنه، يقول السارد:» أحس بيدين توضعان على كتفيه فاستوى والجسد متوتر.» هذه أنا يا دون بيدرو أتريد أن آتيك بفطورك ؟» قالت داميانا. أجاب بيدرو بارامو قائلا:» سأرحل إلى هناك، أنا راحل». اتكأ على ذراع داميانا ثيسنيروس، وحاول أن يمشي؛ إلا أنه تهاوى بعدما خطا خطوات وهو يردد في داخله تضرعا، ومن دون أن ينبس بكلمة. اصطدم بالأرض اصطدامة قاسية، وانهار مثل كومة من حجر»(31).

- أسطورة الموت وعالم النغولة في»بيدرو بارامو»:

يكتب» كارلوس فوينطس» أنه مع رواية» بيدرو بارمو» شرع خوان رولفو في» إضفاء الطابع الأسطوري على الوضعيات وعلى أنواع ولغة الريف المكسيكي». و أنه، بذلك» يغلق، وإلى الأبد، بمفتاح ذهبي، الموضوع الوثائقي للثورة. لقد حول رولفو بذرة أثويلا إلى شجرة يابسة وعارية تتدلى منها بعض الفواكه لها بريق قاتم: فواكه ثنائية ومزدوجة والتي يجب أن نتذوقها إذا أردنا أن نعيش، عن علم أنها تحتوي على عصير الموت»(32).

من هذا المنظور، يعمد السارد في» رواية بيدرو بارامو» إلى إثارة أسطورة الموت المكسيكية، حيث يحضر الموت، حسب الكاتب البيروانى» فارجاس أوجستو تامايو،» كشخصية محورية، يمكن تقديرها حق قدرها لدى السكان القدامى والجدد لأمريكا، كما يسجل أوكتافيو باث في الصفحات التأملية لكتابه (تيه العزلة)، يقول:» بالنسبة للمكسيكيين القدماء» لم يكن التعارض بين الموت والحياة مطلقا مثلما هو بالنسبة لنا. إذ كانت الحياة تمتد في الموت»»(33). ومن ثم، تأخذ هذه الأسطورة في» التشكل بدءا من كل هذه الطرق للحكاية والتي لا تمثل بؤرا مختلفة للواقع نفسه بل تكمل بعضها بعضا إنها معطيات تتراكم. ولأنها تأتي من منظورات مختلفة فإنها تفتت النظرة وتجمع الموضوع في لحظة»(34).

وفي سياق هذا الامتداد القائم، في سياقنا هذا، بين الموت والحياة في الثقافة المكسيكية، نتابع هذا الحوار:»

« حين ذاك فتح الباب على مصراعيه وسألت:» أأنت يا دونيا إدوفيخيس؟ ما الذي حدث؟ أأنت خائفة؟

- أنا لا أدعى إدوفيخيس، أنا داميانا، علمت أنك هنا، وجئت أبحث عنك، أدعوك للنوم في بيتي، هناك تجد ما يلائمك لتستريح.

- داميانا ثيسنيروس؟ ألست من بين من كن يعشن في ميديا لونيا؟

- أعيش هناك، لهذا تأخرت في المجيء.

- لقد حدثتني أمي عن امرأة تدعى داميانا، كانت تعتني بي عند ولادتي، إذن أنت.

- أجل بالذات، فأنا أعرفك مذ فتحت عينيك. (...) لست أدري كيف تمكنت من الدخول، إذ لا يوجد مفتاح يفتح هذا الباب.

- إنها دونيا إدوفيخيس! التي فتحت لي الباب، قالت لي، إنها الغرفة الوحيدة المتوفرة لديها.

- أأدوفيخيس ديادا؟

- نعم.

- يا للمسكينة إدوفيخيس! إنها ما زالت تائهة مثل روح في حد الشقاوة»(35).

هكذا، تجسد رواية» بيدرو بارامو»، في النقد الأمريكي اللاتيني، ذلك الاستثمار» الدقيق للأساطير الكونية الذي يقوم به» خوان رولفو» في الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة، حيث جعل هذا الروائي» الخيال الأسطوري يولد من جديد فوق الأرض المكسيكية». فيظهر» خوان بريثيادو» وكأنه» تليماك ذلك الشاب

الذي يفتتح الأوديسة ـ المضادة بحثا عن أبيه المفقود، وذلك البغال الذي يقود خوان بريثيادو إلى الضفة الأخرى، إلى الموت، إلى نهر من تراب، وذلك الصوت، صوت الأم والعاشقة، يوكوسطا أيوريديثي، التي تقود الابن والعاشق أوديب ـ أورفيو عبر طرق الجحيم، وزوج الأخوين العدنيين الأدميين اللذين ينامان معا في وحل الخلق لكي يبدأ من جديد التوالد الإنساني في صحراء كومالا، وتلك العجائز» البيرخليانيات» ـ إدوفيخيس، داميانا، لاكوراكا ـ أشباح الأشباح، أشباح تتأمل أشباحها، وسوسانا سان خوان، إلكترا معكوسة، وبيدرو بارامو نفسه، أوليسيس من حجر وطين... كل هذه الخلفية الأسطورية تسمح لخوان رولفو بعرض الغموض الإنساني لحاكم مستبد، ولنسائه، ولمجرميه، ولضحاياه، وتسمح له عبر هؤلاء بوضع الريف وثورة المكسيكيين في إطار كوني»(36).

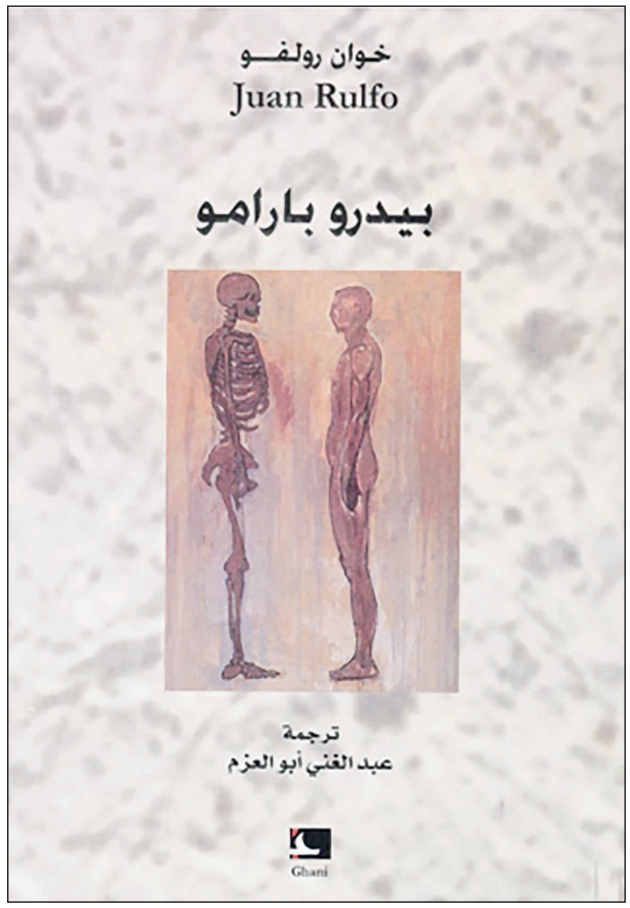
واستنادا إلى ذلك، تحيلنا في الأخير هذه الخلفية الأسطورية التي اعتمدها السارد في العالم الروائي» بيدرو بارمو»» على التطلع العميق لشخصيته؛ إنها، والحالة هذه،» علامة الفردية الغير القابلة للتنقل (الـ»أنا» كما يقول فولكنير) التي تصارع لكي تعرف وتقر حقوقها في الحلم والحنان والحضور الكامل، وذلك في عالم يساوي بين الأشخاص بعار النغولة وحتمية الفقر ولا شخصية الطبيعة. فكما يقول المونو» إن الإنسان يعجبه دائما اكتشاف الأسرار والعادات التي تحملها أرضه»»(37)

والحالة هذه، إن النزعة الجمالية التي تميل إلى تفكيك الشكل الروائي لـ» بيدرو بارامو» في تساوقها مع دقة نظرة السارد الاجتماعية من خلال أقنعة الثورة المكسيكية، وتزيح، من ثم، الستار عن» عالم النغولة، عالم أبناء المومس(...). من هو أبي؟ يسأل باستمرار خوان برثيادو في رواية» بيدرو بارمو» لرولفو.(...) أبناء المغتصبة، اللقطاء، أبناء سبعة آباء، أم مومس وأب مجهول. ومع ذلك فإن الأب كان يحمل إسما: بيدرو بارمو»(38)، إنما تعري كذلك عن الغموض الذي يكتنف» ثورة اجتماعية حقيقية» تمس الحياة الاجتماعية المكسيكية ـ ومن خلالها الحياة الاجتماعية الأمريكية اللاتينية ـ حيث يمكن أن يكون» الأبطال في الدينامية الثورية (...) أوغادا، والأوغاد يمكن أن يكونوا أبطالا»(39).

وأمام الوضع المأساوي الشعبي لحياة أناس، في المجتمعات الأمريكية اللاتينية، يوسمون بـ» النغلة» لأنهم لا يعرفون» في الواقع إلا أمهم وأبدا آباءهم: فهم بدون وطن». تظهر روايات» بيدرو بارامو» و» المنزل الأخضر» و» مائة عام من العزلة» و» المكان بلا حدود» و» الخطوات الضائعة»، جميعها» الرواية الأمريكية كدفعة جديدة للتأسيس، كرجوع إلى فعل النشأة لتفادي أخطاء الانتهاك الأصلي، أخطاء النغولة المؤسسة: فغزو أمريكا اللاتينية كان اغتصابا كبيرا ووطءا ضخما جعل القارة يسكنها لقطاء وأبناء سبعة آباء، أبناء المنتهكة»(40). إن هذا الوضع المأساوي المعيش في عالم» كومالا» هو ما يظهر ملامحه بوضوح السارد بضمير الغائب بقوله:» بدأت القضية عندما انطلق بيدرو بارمو وهو المعدم من لا شيء، إذ سرعان ما ارتقى القمة، حيث صار يتسلق وينمو مثل عشبة ضارة. والمؤسف أنه نال مني كل ما يريد...» اعترف بذنبي يا أبتاه، لأني ضاجعت بالأمس بيدرو بارمو». أقر بذنبي يا أبتاه، لأني أنجبت ابنا من بيدرو بارمو». أقر بذنبي، لأني قدمت ابنتي لبيدرو بارمو»(41).

وفي هذا السياق، يجدر بنا أن نشير إلى أن الإحساس الذي صار يعيشه المواطن الأمريكي اللاتيني تجاه» فساد نسبه بعد الإستعمار الإسباني ولد عنده ما يسميه» أوكتافيو باث» بـ»عقدة المالينشي»/(الأجنبي)، وهو يشرحها بصفتها» الشعور بأن المكسيك هي المسرح الذي يغتصب فيه الغازي الثقافة الهندية الأصلية. وما يمثل أقذع شتيمة وأكبر إذلال، وهو أن يكون المرء ابن» المنتهكة» ـ المغتصبة ـ ، يعطينا مفتاح هذا الشعور بالميلاد المخزي، حيث إن المكسيكي» ابن منتهكة» ابنا يمثل بالنسبة له إهانة أكبر من كونه ابن عاهرة، يقول في فصل(أبناء المالينشي) ـ « بالنسبة للإسباني يكمن العار في كونه ابن امرأة تهب نفسها طوعا، أي عاهرة، وبالنسبة للمكسيكي يكمن في كونه ثمرة اغتصاب»»(42).

وفي رواية» بيدرو بارامو» تعرض» دونيا أدوفيخيس» شخصية» البطل/ الوغد والمستغل الذي يوقع ضحاياه من النساء في شراكه، بعد توهيمهن وتهييجهن واستسلامهن له. تقول للسارد:» كان الشخص الذي أحدثك عنه يشتغل مروضا للأحصنة في ميديا لونا، كما يقول إن اسمه هو إنوثنثيو أوسوريو، لكن كنا نعرفه جميعا بلقب النطاط، لخفته ورشاقته في حالة القفز، كان يقول عنه صديقي بيدرو كان باستطاعته أن يروض فرسا ويداه في



جيبه، إلا أنه في الواقع كانت لديه مهنة أخرى، مهنة التهييج، إذ كان مهيجا للأحلام. هذا ما كان عليه في الحقيقة، لقد أوقع أمك في الشباك، كما مارس الشيء نفسه مع أخريات وأخريات غيرها، وأنا واحدة من بينهن»(43).

لهذا، فإن إشارة السارد إلى أهمية اللقاء بين» المرأة والمهرة» في المجتمعات الأمريكية اللاتينية التي تشكلت بواسطة الغزو، واللصوصية والتسلط، « مثلما هو الحال في»مجتمعات البيرو أو المكسيك»، حتى بدتا معا متشابهتين، جاء» نتيجة هذه المغامرة الضخمة، (حيث إن) هذا التغلغل في قلب قارة كاملة، تحمل خليطا غريبا من الناس لا يتكامل إلا في الفعل الجنسي: هندي متشكك، وخلاسي موسوس يحاول أن يمحو الماضي الذي ولده في موجة هجرة، وأبيض متسلط وغير مسؤول، مغامر أو حاكم، في أغلب الأحوال»(44).

ـ محاولة في التركيب:

سعت الفقرات السالفة إلى ملامسة لعبة الأوهام في النسخة المعربة لرواية» بيدرو بارامو» للروائي المكسيكي» خوان رولفو»، بوصفها رواية تمثل مرحلة متقدمة من الفن الروائي الأمريكي اللاتيني، حيث جسدت، في اعتقادي، حساسية فنان يستطيع إدراك عالمين» عالم الخيال وعالم الواقع. وعليه أن يخبر عنهما. ولا بد من أن يوجه نظر الذين لا يستطيعون الإدراك إلى الشيء غير العقلاني بدلا من الشيء العقلاني»(45). هكذا، يزج سارد الرواية بالقارئ في شبكة من الخطوط التي لا تطمس حدثا مشحونا بالمعنى من وجهة نظر تاريخية، بل تطرح بالدرجة الأولى تجربة للزمن مأخوذا باعتباره موضوعا للوعي، مغروسا في ذاكرة، ثابتا كنقش أو كآفة يجري التحقق من جذورها «(46). هكذا، تمنح رواية» بيدرو بارامو» قارئها متعة متابعة سارد يصدر عن» رؤية واهمة» للعالم، يستهل السرد بضمير المتكلم فيسرد حكاية ويسلم السرد إلى ضمير سارد ثان بنفس الضمير ليسرد حكاية معينة، ثم يعود إلى التقاط نقطة بداية الحكاية الأولى، ثم تطور جديد لهذه الأخيرة، ثم استرجاعات» جديدة حين تظهر شخصيات معينة، ثم يموت السارد الأول وتستمر الحكاية، فيظهر سارد ثالث بضمير الغائب الذي يأخذ واقعة ويطورها. كما يصدر عن تنظيم محكم للزمن وتداخلاته، يتحول الواقع الفعلي والواقع القابل للتحقق إلى» طبيعة صامتة»، أو بالأحرى إلى تتابع لأحياء وأموات لا يوجدون فقط في الموضوعة الروائية بل كذلك في العالم الذي منح المؤلف نماذجه»(47) عالم الاستبداد والنغولة والثورة.

لائحة المراجع:

ـ خوان رولفو، بيدرو بارامو، رواية، ترجمة، عبد الغني أبو العزم، مؤسسة الغني للنشر، الرباط المغرب، 2010.
ـ كارلوس فوينطس، الرواية الأمريكية الجديدة، ترجمة، صالحي محمد ـ بونو عبد المنعم، منشورات الحوار الأكاديمي، بدون طبعة أو تاريخ.
ـ عالم المعرفة العدد 122، جمادى الآخرة 1408ـ فبراير (شباط) 1988.
ـ عالم المعرفة، العدد 278، ذو القعدة 1422ـ فبراير، 2002.
ـ مكناسة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية ـ جامعة المولى اسماعيل، مكناس، عدد 10، 1996.
ـ اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه، أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، الطبعة الثانية 2001.

الهوامش:

23 ـ خيتريك، نوح، التحطيم والأشكال في الفن القصصي، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)،(م.س)، ص، 31 ـ 32.
24ـ رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية، ص، 78
25 ـ نفسه، ص، 93.
26 ـ فوينطيس، كارلوس، الرواية الأمريكية الجديدة، (م.س)، ص، 59.
27 ـ خيتريك، نوح، التحطيم والأشكال في الفن القصصي، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)،(م.س)، ص، 33 ـ 34.
28 ـ نفسه، ص رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية، ص، 81 ـ 82.
29 ـ رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية ص، 125.
30 ـ فوينطيس، كارلوس، الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة، (م.س، ص، 59.
31 ـ رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية، ص، 158.
32 ـ فوينطيس، كارلوس، الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة، (م. س)، ص، 11.
33 ـ فارجاس، أوجستو تامايو، تفسيرات أمريكا اللاتينية، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)، (م.س)، ص، 353.
34ـ خيتريك، نوح، التحطيم والأشكال في الفن القصصي، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)،(م.س)، ص، 31 ـ 32.
35 ـ رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية، ص، 46 ـ 47.
36 فوينطيس، كارلوس، الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة، (م. س نفس)، ص، 11.
37 ـ خيتريك، نوح، التحطيم والأشكال في الفن القصصي، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)،(م.س)، ص، 36.
38 ـ فوينطيس، كارلوس، الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة، (م. س)، ص، 35.
39 ـ نفسه، ص، 10.
40 ـ فوينطيس، كارلوس، الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة، (م. س)، ص، 35.
41 رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية، ص، 91. ـ
42 ـ فارجاس، أوجستو تامايو، تفسيرات أمريكا اللاتينية، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)، (م.س)، ص، 360.
43 ـ رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية، ص، 26 ـ 27.
44 ـ فارجاس، أوجستو تامايو، تفسيرات أمريكا اللاتينية، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)، (م.س)، ص، 366.
45 ـ باربارا باومان ـ بريجيتا أوبرله، عصور الأدب الألماني تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة، هبة شريف، مراجعة، عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، العدد، 278، فبراير، 2002، ص، 205.
46ـ خيتريك، نوح، التحطيم والأشكال في الفن القصصي، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)،(م.س)، ص، 33 .
47 ـ خيتريك، نوح، التحطيم والأشكال في الفن القصصي، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)،(م.س)، ص، 34.

السيف المسلول

شعر : عبد القادر العلمي

حَارِسُ القَطِيعْ
مَأمُورٌ مُطِيعَ
يُلَوِّحُ بسيفه المَسْلولْ
يُرَوِّدُ النَّاسَ على الانْطِواءِ
في مخَابئِ الصَّمْت
والاسْترخَاءِ فَوْقَ ضِفَافِ الخُنوع
يَمْنَحُهُمْ حقَّ الانْتِشَارِ
في عَالَمِ جَهُولْ
يُذكِّرُ بالبَطْشِ والقَسْوَةِ
في عَهْدِ التَّتَارِ والمَغُولْ
يَهُشُّ بسَيْفِه على القَطِيعْ
يُزَمْجِرُ بصَوتٍ أجَشّ
يَمْتَدُّ دَاخِلَ النُّفُوسِ والعُقُولْ
يرْسُم أشْبَاحَ الفَزَعِ
في الدَّخَائل
يَعْتَقِلُ كلَّ مُغَرِّدٍ طَلِيقٍ
في قَبْوِ الوُجُومْ
وبَيْنَ أسْوَارِ الخُمُولْ
لا يَجْرُؤُ أحَدٌ
على تَحْرِيكِ لِسَانه
بمَا يُرِيدُ أنْ يَقُول
يَقْطَعُ السَّيْفُ المَسْلُولُ
ما يَعْتَمِلُ في الصُّدُور
يَدْفَعُ النَّاسَ قَسْراً للضَّيَاعِ
في مَتَاهَةِ الذُّهُول.

***

سَيْفُ المَأمُور
لَيْسَ له غِمْدٌ يَأوِيه
يَبْقَى مَسْلُولا
لَيْلًا ونَهَارًا
يُتَابِعُ مَن يَبْحَثُ
عَنْ بُؤْرَةِ ضَوْء
تَطْفُو في سَوَادِ اللَّيْل
أو مَن يُغَرِّدُ للصُّبْحِ
أو يُرَتِّل أشْعَارَ الغَزَلِ
في ضَوْءِ القَمَر.

***

المَأْمُورُ المُطِيع
يُلَوِّحُ للقَطِيع
بسَيفه المَسْلُول
يَبْحَثُ بَيْنَ الأصْوَاتِ
وَرُكَامِ الكَلِمَات
عن صَرْخَةِ «مَشْبُوهَةٍ»
قد تُوقِظُ النِّيَامَ
أو تُشَوِّشُ العُقُولْ
يلتفت يُمْنَةً ويُسْرَةً
يُصَادِرُ كُلَّ حَصَاةٍ
قَدْ يَقْذِفُهَا
أيُّ شَخْصٍ مَهْبُول
على صَفْحَةِ المَاءِ الآسِن.

***

السَّيْفُ المَسْلُول
يُرْهِبُ الفَرَاشَاتِ الرَّاقِصَاتِ
بين السَّنَابِلِ في الحُقُول
يَسْفِكُ أَلْوَانَهَا الزَّاهِيَة
يَدْفَعُهَا نَحْوَ غَيَاهِبِ الأُفُولْ
على قَارِعَةِ الحُلْمِ الخَجُول
لتَبْقَى كُنُوزُ الأرْضِ
حَصَادًا نَاعِمًا
لِمَنْ يَمْلِكُونَ
مَفَاتِيحَ كُلِّ الأبْوَاب
ويُسْحِرُون كُلَّ العُقُول.

الصورة التي توجتها صحيفة الغارديان البريطانية كأفضل صورة لعام 2019 وهي بعدسة الصحفي الفلسطيني مصطفى حسونة.