العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 55

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 29 من ربيع الأول 1446

الموافق 3 من أكتوبر 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

الرحالة المغاربة وآثارهم

كتبها: محمد الفاسي

يرى كثير من علماء النقد أن الأدب العربي النثري يتصف بخلوه من ظاهرة مهمة من الناحية الأدبية المحضة، وهي تعرض الكاتب لما يتعلق بشخصه، ولأفكاره وعواطفه وإحساساته، حتى أنك تقرأ كتابا من أوله إلى آخره ولا يمكنك أن تتصور عصر المؤلف ولا بلاده، كما لا تستفيد شيئا عن ميولاته الشخصية، ولا عن أعماله، وبالجملة فلا ترى أثرا في كل كتاباته الفعل فاعله ضمير (المتكلم) إلا ما يكون غالبا في المقدمات من إطراء المؤلف لكتابه. ويظهر لي أن من يوجهون هذا الانتقاد للأدب العربي يغفلون نوعا أدبيا له قيمته، وهو كتب الرحلات. إذ أساس هذا النوع هو شخص المؤلف وآنيته ووصف ما يعرض له في سفره، وذكر الإحساسات التي يشعر بها أمام المناظر التي يمر بها، مع إطلاعنا على أحوال البلاد التي يزورها وعلى عوائد أهلها وأخلاقهم وأفكارهم، وهو في كل هذا يعبر عن نفسه وعن عواطفه وعن وجهة نظره الخاصة في كل مسألة.

وإذا كان الأدب العربي في جملته يتسم بسمة الاتباعية (الكلاسيكية) أي النظر إلى الوجود بكيفية عامة، وإلى الإنسان كشخص مجرد شبيه بنفسه في كل زمان وكل مكان، فإن الأدباء الذين وصفوا أخبار أسفارهم في الكتب التي نطلق عليها اسم الرحلات، يمثلون في أدبنا الناحية الإبداعية (الرومانتيكية)، لذلك كان في الرحلة من الأنواع الأدبية الطريفة التي تميل إليها النفس، وكانت مطالعة كتب الرحلات ممتعة، لذلك قال (ناشر) في مقدمة رحلة لأحد المعاصرين من أهل القدس نشرها في المطبعة السلفية: «قد كان لكثير من الكتب القديمة التي ألفت في الرحلة مزية قلما تجدها في المؤلفات الحديثة، وهي أن المؤلف كان يترك القلم يرسم ما في نفس صاحبه بعيدا عن التصنع، فإذا قرأ الناس كتاب رحلة شعروا بأنهم معه يرون ما رآه ويقفون على وقع ذلك في نفسه».

وقد تفوق المغاربة في هذا الفن ووضعوا فيه مؤلفات بديعة طبع بعضها وأكثرها لا يزال مخطوطا، ومنها ما تعتبر ضائعة ولا تعرف إلا بالنقل عنها في كتب التاريخ والأدب والتراجم.

وينتهز الراحل فرصة هذا السفر الطويل فيقف بكل عواصم العلم التي يمر بها في طريقه، ويصفها أيضا ويذكر مساجدها ومآثرها وعلمائها وأدبائها، فنفقت بذلك سوق هذا النوع الأدبي، وأقبل عليه المغاربة، وصار الكتاب يتنافسون فيه خصوصا في القرنين السابع والثامن حيث ازدهرت الآداب والعلوم بفضل تشجيع المرينيين، وقد كان لهم اهتمام خاص بأخبار الماضي وأحوال البلاد، حتى الفضل في تسجيل أخبار رحلة ابن بطوطة يرجع لأبي عنان المريني، إذ هو الذي استدعاه لحضرته وأمر كتابه ابن جزي الكيلي بتحرير ما أملى عليه من أخبار أسفاره الطويلة في أقطار الدنيا.

ومن أسباب هذا التفوق ولوع المغاربة بكيفية عامة بالسياحة وارتيادهم لأقاصي البلاد، ولم يكن ابن بطوطة المغربي الوحيد الذي دخل أقاصي البلاد الشرقية ومجاهل إفريقية، وإنما بقيت لنا أخبار أسفاره بفضل عناية أبي عنان الذي أمر بجمعها، وإلا لكنا نجهلها كما نجهل غيرها، وقد ذكر هو نفسه في رحلته قصة ندل على ما يقوله، وذلك أنه لما كان مقيما بإحدى مدن الصين وصلها مركب عظيم لبعض الفقهاء المعظمين عندهم، قال ابن بطوطة: «فاستأذن له علي، وقالوا مولانا قوام الدين السبتي. فعجبت من اسمه ودخل علي، فلما حصلت المؤانسة بعد السلام، سنح لي أني أعرفه، فأطلت النظر عليه، فقال أراك تنظر إلي نظر من يعرفني، فقلت له من أي البلاد أنت؟ فقال من سبتة، فقلت له: وأنا من طنجة. فجدد السلام علي، وبكى حتى بكيت لبكائه، فقلت له: هل دخلت بلاد الهند ؟ فقال لي: نعم دخلت حضرة دلهي. فلما قال لي ذلك تذكرته، وقلت أأنت البشري؟ قال نعم. وكان قد وصل إلي دلهي مع خاله أبي القاسم المرسي، وهو يومئذ شاب لا نبات بعارضيه من حذاق الطلبة يحفظ الموطأ، وكنت أعلمت سلطان الهند بأمره فأعطاه ثلاثة آلاف دينار، وطلب منه الإقامة عنده فأبى، وكان قصده في بلاد الصين، فعظم شأنه بها واكتسب الأموال الطائلة. أخبرني أن له نحو خمسين غلاما ومثلهم غلامين وجاريتين وتحفا كثيرة، ولقيت أخاه بعد ذلك ببلاد السودان فيا بعد ما بينهما!»

وهكذا نرى المغاربة يجوبون أقطار المعمور وذلك في القرن الثامن الهجري حيث لا بخار ولا كهرباء ولا سيارة ولا طائرة، وقد عبر الشريف الإدريسي أكبر جغرافيي العرب عن هذه الهواية بقوله :

دعني أجل ما بدت لي سفينة أو مطية
لابد بقطع سيري أمينة أو أمنية

وهو القائل أيضا:

ليت شعري أين قبري ضاع في الغربة عمري
لم أدع للعين ما تشتـ ـاق في بر وبحـــر

وكأنه يصف في هذين البيتين كثيرا من هؤلاء الرحال الذين كانوا يفارقون بلادهم ويفنون أعمارهم في التجوال واختراق الآفاق، ومنهم من يرجع لوطنه ويكون له فيه ذكر ومنزلة، ومنهم من لا يعود له. وكذلك كان الشأن في أقدم من بلغنا خبره، وهو أبو هارون الأغماني الذي فارق وطنه في أواخر القرن الخامس، وزار الديار المصرية والحجاز والعراق وخراسان وما وراء النهر، ودخل سمرقند، وكان شاعرا بليغا محدثا محاضرا متكلما وهو القائل:

لعمر الهوى أني وإن شطت النوى لذو كبد حرى وذو مدمع سكب
فإن كنت في أقصى خرسان نازلا فجسمي في شرق وقلبي في غرب

وأبو هارون هذا لا ذكر له في كتب المغاربة، وهو الذي فتح سلسلة أولئك العلماء والأدباء الذين كانوا ينزحون عن بلادهم لأنهم لا ينصفون بها، ويقصدون المشرق فيحصلون على الشهرة، ويضيع فيهم المغرب كما يضيع المغاربة أخبارهم حتى إنك لا تجد لهم في كتبهم ذكرا.

ومن أشاهير هؤلاء الرحالة الذين لا يعنينا أمرهم الآن لكونهم لم يسجلوا أخبار أسفارهم أبو هارون الأغماتي هذا، والشريف الإدريسي، والمؤرخ عبد الواحد المراكشي، والأديب الكبير المحدث ابن دحيه الكلبي وغيرهم...

المصدر : جزء من مقال طويل بنفس العنوان، نُشر بمجلة «دعوة الحق»، في عددها الـ (15) سنة 1958.

عبد الكريم ماحي..
من علامات الزجل المغربي المعاصر

الجزء الأول

فريد أمعضشو

حمل يوم 16 غشت 2024 خبرا مُحْزنا بالنسبة إلى الشعر المغربي الدّارَج، يتعلق برحيل زجّال دكالة عبد الكريم ماحي، بعد صراع مع المرض، وبعد حياة مليئة بالوجع والألم والتشرد، تاركًا خلْفَه جملة وافرة من الأزجال، التي شرع في كتابتها منذ أواسط التسعينيات، وقد ضمّتها مجموعاته الأربع أو الخمس، وامتازت بارتباطها الشديد بالذات والواقع المعيش، وبتوسُّلها بأدوات، لم يكن الراحل مقلدا فيها، في كل الأحوال، بل نلمس كثيرا من مظاهر التجديد والاختلاف فيها؛ على نحو ما سيتضح من خلال عناصر هذا المقال. وتكشف قراءة أزْجال ماحي أننا أمام أحد الأصوات الرائدة في الزجل المغربي المعاصر، الذي يحلو لبعضهم تحقيبه وتقسيمه إلى أجيال، يُصنَّف مُبْدِعُنا ضمن الجيل الثالث، الذي «يعيش القصيدة كجمالية ومعاناة؛ جيل متفتّح على جميع التيارات، هَمُّه القصيدة الخالدة، المؤسِّسة لتيار جماليّ مَحْض»؛ على حد قول ماحي نفْسه في حوار، أجْراه معه شكيب عبد الحميد قَبلَ سنوات.

ماحي.. زجالٌ من الهامش

جميلٌ أن يقترن المبدع بوسطه وواقعه، فيعبّر عنهما تعبيرا ينبض بالصدق، موضوعيا وفنيّا معًا، سواء بالسرد أو الشعر أو الدراما أو غيرها من وسائط التعبير وأشكاله. وهذا ما حصل، فعلا، في زجل عبد الكريم ماحي؛ ابن بلدة «بطيوة» الدّكالية، الذي درج بين ربوعها، منذ مولده في العام 1972، قبل أن ينتقل مع أسرته إلى مدينة الجديدة؛ حيث درَس الطورين التعليميّيْن الابتدائي والإعدادي، ليلتحق - عقب ذلك - بمكناس؛ حيث سيخْضع للتكوين في مجال السكك الحديدية، الذي أهّله للاشتغال - بعد تخرُّجه - في هذا الميدان نفسه، بالحي المحمدي (الدار البيضاء)؛ حيث ظلّ يعمل إلى حين طَرده منه في أوائل الألفية الجارية، ليبدأ فصلا آخَرَ من حياته، سمَتْه الأساس الفقر والتشرد والتسكع، التي لازمتْه إلى أن وافَتْه المَنِيّة، مُؤخّرا، عن عُمْر الـ52 سنة.

وبذلك، جسّد الراحل أنموذجا فذّا للمبدع الذي انطلق من الهامش العميق، وعاد إليه، وإنْ لم يكن ناطقا باسم الهامش الدكالي وحده، بل ينسحب، في الحقيقة، على أي هامش آخر، يعاني شتى صنوف الحرمان والبؤس والإقصاء. ولهذا الأمر، تكرر، في جملة كتابات، قرْنُ ماحي بالهامش؛ بحيث وُصف، مثلا، بـ«النورس الجَريح، وزجال الهامش المنْسي» (حفيظة الفارسي)، وقيل عن زَجَله المُبكي إنه «نابع من الهامش، من الوُجْدان، من عُمْق دكالة؛ حيث كان يتسكع ماحي» (أسامة باجي).

وحتى للّذي عَرَف الراحل عن قرب أو بُعد، ولم يقرأ زجله أو يستمع إلى بعض نصوصه؛ للوقوف على تمظهُرات الهامش فيه، فإنه كان يرى الهامش واضحًا على مُحَيّاه وجسده؛ فقد كان - كما وصفه صديقُه محمد غزلي، في سلسلته «متسكعون بمدينة الجديدة» - ذا «وجه متجعّد أحمر، قريب من البُنّي الأسود، وشعر أكرد... كرجل زنجيٍّ، يحمل حقيبة جلد سوداء قديمة، ولا شيء يغطي نُدوب تخدُّش وجهه المكْسُو بلحْية خفيفة مشذّبة، حتى اللّحيّة لا تُخفي خُطوط النّدوب». ويبدو لِرَائيه كصُوفيّ من القرن الحادي والعشرين، ينحدر من «طينة المهمشين والهامشيّين الكبار»، و»كطائرٍ خُرافيّ زاهد في الحب والماء، يَعُض بالنواجذ على أن تظل ضحكته مُجَلجلة» (مجيد شكير)، و»يُشاغب بهمّة عَدَميٍّ في قمة عبثه، ويُشاكس بشقاوة طفل على سجيّته، ويُلهج شعرًا متفرّدا بحكمة وليٍّ، لا يدّخرُ لإمتاع جُلاّسه أدنى قصيدة من بركاته، أو مقطعٍ من كراماته» (نور الدين ضرار).

ماحي.. بوهيميٌّ عاش بكْرِياء

يوحي ما ذكرناه آنفًا بأنّنا أمام شاعر شعبيّ بوهيمي بامتياز، دفعته ظروف الحياة إلى مضايق ارتضاها، لمّا لمس فيها قربها من ذاته الهشة، ولكن الصلدة القوية في الآن نفسه. ويتقاسم ماحي هذا الوضع مع كثير من البوهيميين، الذين اختطوا لأنفسهم مسارات حياتية مغايرة، مُؤمنين بقيمة الحرية اللامتناهية، ومُواجهين بؤس الواقع وقبحه بعبثية ولامبالاة، وراسمين عوالم أخرى فيَ خيالاتهم الرحبة. قال الشاعر مصطفى ملح، بعد أن بلغه نبأ وفاة ماحي، إنه «ذهب وترك حزنا عميقا.. كان متْعبا وبوهيميا وعميقا وذا خيال شعري خصب».

لقد اختار الراحل هذه الحياة، على الأقل منذ طَرْده من الشركة حيث كان يعمل، حتى وُصف بـ»بوهيميّ دكالة»؛ فعاشها بكل مرارتها، التي كانت تضغط عليه، أحيانا، على نحو أكبر؛ فترتفع نبرة تذمره وشكواه، ليجد بعض التخفيف والمواساة من بعض زملائه الأكارم، وإنْ كان يتفادى - إلى أقصى حدّ - أن يضع نفسه في موقف ضعف، بكبْريائه المعهود، وأنفته المثيرة فعلا؛ فقد «عاش مقهورا وعابرا، بكبرياءَ غريب وعجيب، في عالم لم يَحنّ أبدا عليه» (عبد الإله الصالحي). وهو ما تؤكده شهادة أخرى فيَ حقه، بعد رحيله، أدلى بها صديقه الباحثُ رشيد بلفقيه، قائلا إنه «عاش حياته كما كان يشاء.. بوهيميا، حُرّا منطلقا، غَنيًا عن الجميع بالاستغناء، صديقا للجميع رغم كل شيء. لم يمَنحه الأدبُ والإبداع والزجل أشياء كثيرة، ولم يَسُق الدّنيا إليه كما يشتهي كل مُعْسر، ولكن «الما...حي»، بعناده الأسطوري وأسلوبه الأصيل، صنع، بطَريقته الخاصة في الكتابة الزجلية وفي الحياة، أيقونة، لا تكاد المحافل الثقافية بالجديدة وسيدي بَنُّور وأزَمُّور تكتمل دون وجوده...».

فقد كانت دائرة صداقات الراحل متسعة إلى حد بعيد، ولاسيما في أوقات السراء؛ بحيث كانت تجمعه برفاقه، في مقاهي الجديدة وشواطئها ومنتدياتها، لقاءات ماتعة؛ لتجاذُب أطراف الحديث، والخوض في شؤون الإبداع، وإنشاد ما تيسَّر من أزجاله المعتقة، التي تعبق برائحة الهامش والبؤس والتمرد والموت، ولكنه لم يكن يُحس بجدواها في أوقات أخرى كما هو المتَمَنى! وقد أدرك ماحي أنه لا يمكن التعويل، في الواقع، على الإبداع (أو «الثقافة»)، وبخاصة ما كان منه شفافا صادقا صريحا؛ لضمان حياة أهنأ وأسعد، ولَوْ في حدود دنيا. ولذا، صرّح نفسُه لجريدة «العُمق» بأنّ «الفن الصادق مَكيُوكَلْش الخبز" !ولعلّ ممّا كان يُضيّق الدائرة المشار إليها، أحيانا، ما عُرف به طَبْع الراحل من انفعال وتقلب في بعض المواقف، وهو ما ذكره، في حوار معه، بالقول: «أنا مزاجي، وأطلب الاعتذار لكل مَنْ أسأتُ إليهم؛ فأنا هْبيل، والهْبيل ما يْتلامْ». وعلى الرغم من ذلك كله، فقد كان ماحي «الرجل الذي عاش مُعْدما من حظوة الخلق، إلا ما كان من نخوة وكبرياء. وعاث في الأرض حُرّا من اشتراطات الدنيا، إلا ما كان منها رحمة من السماء، وكل تركته حفنة أزجال مَشوبة بلعنة الصعاليك، وبصيرة الحكماء» (نور الدين ضرار).

ماحي.. ما في الجبة إلا الهمّ!

لقد آمن ماحي بأن الإبداع ابن المعاناة، أو هكذا يجب أن يكون؛ لذا جاء زجله ملتزما، وذا ميسم واقعي طافح، يعرّي الحياة المعيشة، بما فيها من بؤس وفقر وتفاوت وقهر وفساد وغيرها من المظاهر الباعثة على المقاساة والأحزان، ويعبر عن آلام الناس وتطلعاتهم، ويحمل نبرة رفض وتمرد تصريحا أو تلميحا. ولهذا، فإن قارئ أزجاله يَصْدمه الحضور الطاغي للهمّ والأسى، ويثيره استعمال معجَم الحزن والحرمان والموت في قصائده على نحو لافت.

ويمكن أن نكتفي بالتمثيل لذلك، ها هنا، برائعته «هَمْ..

هَمْ... وبْحالْ بْحالْ»، كما تكفي نظرة إلى عناوين مجموعاته الزجلية للخروج بالانطباع نفسه، ما عدا عنوان ديوانه الذي أنهاه في أواخر 2023، ولكنْ لم يتيسر نشرُه إلى اليوم، والذي تظهر على مستوى تركيبته الصياغيّة كلمة «الحب»، وهو «ليعة لبْغُو»، ولكن ذلك لم يكن حائلا دون التطرق إلى الهموم والأوجاع والتناقضات. وقد عبّرت بعض الكتابات عن ذلك المَيْسَم بالقول: «عبد الكريم ماحي لم يكن مجرد زجّال عادي، بل كان صوتا يَنبض بالحياة، ويُعبّر عن آمال وآلام الناس البسطاء بلغتهم الخاصة. وكان يجسّد في قصائده روحَ الشارع المغربيّ، بكل ما فيها من بساطة وعُمق. وخلال مسيرته الفنية الطويلة، أبدع ماحي في رسْم لوحاتٍ شعرية، تمزجُ بين الحنين والحبّ والسخرية والألمَ، مُحَوِّلا قصائدَه إلى مرايا تعكس واقع المجتمع، وتوثق لحظات من حياته اليومية». بل إن المبدع نفسَه كشف عن صلة زَجله بالهمّ، وذلك في جواب عن سؤال - ضمن حوار - عن «طقوس الكتابة» عنده؛ فقال: «حينما أحسّ برُكام من الهموم، يجْثم على صدري، أسيل مدادي على الورقة، أبُثها اضطراب خواطري. أكتبُ في كل الأوقات؛ في الليل، قبل الفجر، في الصباح. أكتب في أي مكان؛ في المقهى، في الحانة، في القطار، في الحافلة...».

ولئنْ ركّز، هنا، على الهمّ الذاتي، فإنه لا ينفي اهتمامه الكبير، إبداعيا، بالتعبير عن الهم الجماعي كذلك، بل إن هذا الأخير يظل الباعث الأساس على الهم الأول؛ فلا يمكن لذات مرهفة تعيش وسط جماعتها، وهي تكتوي بلظى ألوان من الحرمان والبؤس والتهميش والظلم، إلا أن تقاسمها ذاك الإحساس؛ فيأتي ما تبدعه، بصدقٍ، عاكسا لهمِّها الضاغط تماما. قال ماحي:

مَلّي الدَّمْعَاتْ بَلْغُو
لْهَادْ لْقْيَاسْ
نَحْدَرْ الرّاسْ...

وكأنّا بالزجال يعلن استسلامه، وعدمَ قدرته على مزيد من الصمود في وجه أمواج الهمّ العاتية. ولعل من أكثر النصوص تعبيرا عمّا نحن بصدده الآن قوله:

كانَتْ تْسَالْنِي لَحْرُوفْ:
إمْتَى تَرْتَاحْ يَا لْمَاحِي؟
وكُنْتْ نَكْتَمْهَا فْ الجُوفْ
وَتْهَرّبْ مَنّي ساعَة صْبَاحِي
حَالْتِي خَلاتْ لَعْمَى يْشُوفْ
لَكِنْ اللّيلْ سْرَقْ نُورْ صْبَاحِي
[.....]
أنا اللّي مَا قْهَرْتْنِي الظّرُوفْ
أنَا! عَبْدْ لَكْرِيمْ مَاحِي.

وتميز تعبيره بكثير من الصراحة، التي قد تجرّ على المبدع نقدًا ولمْزًا، ولاسيمًا في زمن النفاق والمنافقين؛ لأن قول الحقيقة يظل مُرّا، لا يتقبله الكثيرون، ويتحمل من يتبنى ذلك النهج فاتورته في أحايين كثيرة. تقول إلهام البهوي: «بّا الماحي يتميز بعفويته، وسَعة صدره، وصراحته، ولسانه الذي ينطق فقط بالحقيقة. دائمًا يفضّل الانسحاب من التجمعات الثقافية؛ لأنْ لا أحد يحبّ طبْعه إلّا القليلون»، ومن ملامح طبعه هذا صراحته وشفافيته وصدقه.

ولا نستغربُ أن تكون لهذا الأمر صلةٌ بعشْقه الأغنيةَ الغيوانية، التي عبّرت عن مثل ذلك الهمّ، منذ انطلاقتها في السبعينيات من وسط كادح (رائعة «مهمومة» أنموذجًا)، علما بأن لماحي تجربةً في الغناء الشعبي، على النمط الغيواني، وكان يحلو له الإنشاد على هذا الإيقاع المميَّز. كما كان للثنائي باطما أثرٌ في مسار ماحي الإبداعي تحفيزا وتشجيعا؛ كما أقرّ بذلك الراحل في أكثر من مناسبة.

ماحي والهوَس بالكلمة...

لم يكن الراحل يَمْلك شيئا، سوى الكلمة الأبيّة الصادقة؛ فهي كل رأسماله، وهي التي خلّف بعد رحيله، وستظل الأجيال تذكره، ضمن كتاب الزجل، بها وحدها. وقد جمعته بالكلمة/القصيدة علاقة غريبة حقا؛ إذ كانت ملجأه لما تضيق عليه الدنيا بما رَحُبَت، يَبُثّها حزنه وحسْرَته وشكواه؛ فَيطلع بها على الناس كلاما محبوكا، مليئا بالمشاعر والآهات والأماني،

بعد أن يتناولها بما يكفي من الاهتمام، وليس كما يفعل أكثر كتّاب اليوم، من الشبّان خاصة، الذين تَجدُهم يسارعون إلى نشر أي شيء يكتبونه؛ مما أوصلنا إلى ما بات معلوما من أمْر ساحتنا الإبداعية! إذ «كان مهووسا بالكلمة، يعتني بها، ويرعاها على نحو رفيع، وبحِسٍّ إنسانيّ دافق» (مراد بلمودّن).

وقد سُئل ماحي عن القصيدة، وعمّا تُمَثّل له؛ فأجاب بأنها «عروسة، بحر، رؤية، سماء، ظل الروح في الأرض. القصيدة مُصيبة. القصيدة ذنبٌ، ما أحلى اقترافه!... القصيدة حجاب"؛ فهي، إذا، كل شيء بالنسبة إليه، وهي قدَرُ المبدع، تداهمه؛ فلا يستطيع منها فكاكا ولا فرارا، ويجترحها بكل لذة وعشق، ويتخذها وسيلته إلى التنفيس والتعبير والحلم، في ظل وضع معيش، قوامُه الحرمان والشقاء. قال ماحي في مجموعته الزجلية الثانية:

ابْكِي يَا عِينِي شَلّالْ
هَكْدَا خَلْقَنِي اللّه زَجّالْ.

كما عَدَّها مسكنه وعنوانه، ومقصده إذا ضاعت بوصلته في خضمّ الحياة. قال في حوار معه: «[أنا] متسكّع، ولا أريد أن يلومني أحد. فخورٌ بهذا الوطن. لا أملك مفتاحا، لأنني أسْكن القصيدة؛ فإنْ كان هناك عنوانٌ، فهو القصيدة». وقال في إحدى زَجَلِيّاته:

غيرْ هَمْلُونِي راهْ رَبّي دَارْهَا كَنْطْرَة
لْوَادْ إلَى هَاجْ كَاعْ فْ لَبْحَرْ مصَبّاتُو
لْكْتْبَة إلَى هَاجَتْ كَاعْ لْحَرْفْ لْكَا فِيَّ ذاتُو.

وقال، في قصيدته «الزمان الهاتر"، عن تجربة الكتابة الزجلية، وسياق خوض غمارها، وعلاقتها الملتبسة بالواقع:

هِيَ الْكْتَابَة كَانْتْ غْ تَجْرِبَة فْ هَادْ الدّنْيَا
لّي مثلها بْسَبْعْ عْقُولْ وقَلْبْ واحَدْ
تْرادَفْ عْلِيهْ التّخْمامْ
فْساعْتُو انْتَاحَرْ الْحُلْمْ
فْساعْتُو حْيَا الألَمْ
وجَابَتْ الدّنْيَا شْهُودْهَا
جُوجْ مَنْ نْسَا تْقْلِيدْ مْعَاوَدْ
وَرَاجَلْ مْعَكّازْ يْنَشّ الْحْكَايَة
يْجَرّبْ الدّنْيَا فْ الْكْتَابَة

وَالْكْتَابَة تْجَرْبُوفَ الدّنْيَا!

ولعل أجْمَلَ تعبير وأبْلَغَه عن علاقة التماهي بين ماحي والقصيدة قول الكاتب شكيب عبد الحميد عن صديقه هذا: «زَجّال اختار القصيدة، بل عانقها وتماهى معها، حتى التصق بها، واحتضنها؛ فأمْسَتْ حبيبةً ورفيقةً وقنينة مُعَتّقة.. عانقها، وحلّ فيها؛ فصارا رُوحيْن، حلّا بدَنًا؛ فغدا الماحي قصيدة، وغدَت القصيدة الماحي. واختلط على المتلقين هذا الاسم، حتى كادَ أنْ يلتصق الزجلُ بالماحي في مدينة الجديدة. ضحّى بكل شيء في سبيلها. عاش لها نهاره وليله. سيزيف بطبْوة يحمل القصيدة على كتفيْه، ويصعد الجبل...». وممّا يُذكر، في هذا الصدد، أنّ الراحل كان يودُّ لو تُدْرَج القصيدة الزجلية ضمن المقررات الدراسية ببلدنا.

ماحي والجنون...

يبدو أن من أقوى الألفاظ حضورا في زجل ماحي الجنون، وإنْ بصيغ مختلفة، وهو الذي كان يردّد أنه «هْبِيلْ»، كلما اجترح أو أتى أمْرًا يُعاب عليه... وأحيانا بدون سَبب حتّى، ومن ذلك قوله في نصّه «تَلْتْ الهَرْبَة"، الذي كتبه في أوائل هذه الألفية:

الدّنْيَا كَاسْ مَكْعُورْ
وَنَا لَهْبِيلْ
طَالَبْ شَرْبَة!

وقولُه في شذرة معبّرة، قريبةٍ جدا من هذا المقطع، في لفظها ومعناها معًا:

الدّنْيَا كَرْبَة مَتْقُوبَة
وَنَا لَهْبِيلْ
طَالَبْ جَغْمَة!

ولَطالَما ارتبط الإبداعُ بالجنون في الميثولوجيا، منذ القدم؛ ففُسّر بأنّ في صاحبه مَسّا من الجنون، أو بأنّ له قرينًا يُلْهمه ما يُبْدعه. وبهذا يغدو المبدع شخصا غير عادي، مختلفا عن باقي أفراد مجتمعه. وبقدرِ جنونه، يكون بُعْدُه عنهم.

بل إن هذا الجنون ليَظْهر لنا من عنوان أول دواوين ماحي الزجلية «لَحْمَاق تْسَطى»، وهو جُنون مُفرط للغاية، يبعث على الاستغراب؛ إذ كيف يمكن لحُمْق أن «يتسَطى»، والأحمق يعيش أصْلًا ذلك الوضع؟! وقد سُئل ماحي عن هذه المفارقة، التي يوحي بها عنوانُه المذكور؛ فأجاب: «أنا هْبيل، والجنونُ إذا بلغ مداه فإنه يجنّ.. بين العائلة والأصدقاء، يَنْعتونني بـ»الهْبيل»، بـ»الحْمَق». فهذا الحْمَاق/ الهْبال/ الجنونَ تسطى، بَلغ ذروته؛ فأضحى ديوانا إبداعيًا، يمشي على قدمين.. انفلت المجنون من عقاله، وتمخّض الهْبال؛ فولد إبداعا/ ديوانا زَجَليّا.. هذا هو المقصود بالعنوان».

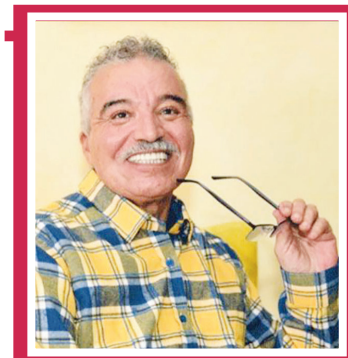
وإذا كانت عتبته الأولى توحي بكل هذا الزّخم من الجنون، فإنّ قصائد الديوان تطفح به أيضا، حتى إنه ليَغدو مُحرّكا أساسيّا قابعًا وراء إبداعها؛ ففي ديوان «لحماق تسطى»، نُلفي «الكتابة الزجلية تشنّ حربا على البداهة والبلاهة، وتفتح مسارب انفلاتها؛ بدءًا من نقد الاستبداد والعنف والقهر، مُحَصّنة بموقف لا يُهادن مع أمراض الحداثة وأعطابها، مُرورًا بتجربةِ العشق واحتدامها الخانق، وُصولا إلى تفتيت الأصنام، وهتْك الحُجُب، والاحتماء بحُمْق الجُنون من مغبّة الاستسلام لأوهام السوق»؛ على حدّ تعبير الباحث حَمادي تقوا، في مقاله عن ماحي بمجلة «الحوار المتمدّن» الإلكترونية.

مراجع المقال:

- شكيب عبد الحميد، في حوار مع الزجال عبد الكريم ماحي، جريدة "الاتحاد الاشتراكي"، ع. 2011/10/10.
- الاتحاد الاشتراكي، ع.13821، الإثنين: 2024/8/19، الصفحة الثقافية.
- حمادي تقوا، عبد الكريم ماحي: من جنون الجنون إلى ألق السؤال وقلقه، مجلة «الحوار المتمدن»، ع.5085، بتاريخ: 2016/2/25.
- محمد غزلي، الماحي (اللئيم) المحبوب، ضمن سلسلة "كتاب متسكّعون بمدينة الجديدة"، حلقتان.
- مقالات وموادّ متنوعة متاحة على الشابكة (اكتفيْتُ بالإشارة إلى أصحابها بين ثنايا المقال).

محكي الانتساب العائلي عند شعيب حليفي

الجزء الثاني



حسن المودن

2 ـ 2 ـ 2 ـ قد أفترض أن ظهور محكي الانتساب العائلي داخل الرواية العربية كان بقلم الروائيين المغاربة بنصوص تأسيسية بدأت تتزايد منذ التسعينيات: زمن الشاوية(1994) لشعيب حليفي؛ جنوب الروح(1996) لمحمد الأشعري؛ حفريات في الذاكرة من بعيد(1997) لمحمد عابد الجابري؛ أشواق درعية: العودة إلى الحارة(2000) لمحمد العمري؛ والد وما ولد(2009) لأحمد التوفيق؛ موت مختلف(2016) لمحمد برادة؛ الحجر والبركة(2018) لعبد الرحيم جيران؛ الخالة ّ أمّ هانئ(2020) لربيعة ريحان. ويمكن أن أستحضر من المغرب الكبير رواية تونسية: أطفال بورقيبة(2011) لحسن بن عثمان.... ويمكن أن أزعم أن الروائيات والروائيين الكويتيين قد جعلوا من محكي الانتساب العائلي المحكي البارز على الصعيد العربي، وأستحضر هنا رواية سعد السنعوسي : ساق البامبو الصادرة سنة 2012 ؛ لكني ألفت النظر إلى روايات الكاتبة الكويتية فوزية شويش السالم: سلالم النهار(2011)؛ الجميلات الثلاث(2017).

وفي هذه المناسبة الكريمة، وتكريمًا للكاتب المغربي شعيب حليفي، الذي لا يخفى على كل من يعرفه شخصيا أو يقرأ له أعماله، الروائية بالأخص، ارتباطه الروحي الكبير بأرضه، بشاويته، بآبائه وأجداده، وأجمل ما يتعلمه منه طلبته وزملاؤه وأصدقاؤه هو هذه العودة إلى أرض الأصول والجذور..

وبهذه المناسبة، أدعوكم إلى قراءة مركزة في روايته الأخيرة: لا تنس ما تقول(2019)، من أجل استخلاص بعض خصائص هذا المحكي الجديد: محكي الانتساب العائلي..

2-2-2-1- محكي العودة إلى الرحم الأول

تنتهي الحكاية في رواية: لا تنسَ ما تقول باختفاء الشخصية المحورية، شمس الدين، وعودته إلى الرحم الأول، تبعًا لعبارات الرواية نفسها.. نهاية تجعل القارئ يطرح هذه الأسئلة: هل سيولد الحفيد شمس الدين من جديد، ومن داخل الرحم الأول؟ ماذا يعني ذلك؟ هل سيظهر من جديد بعد اختفائه الفجائي؟..

أفترض أن الدرس الأساس في هذه الرواية أن الإنسان لا يمكن أن يكون، وأن يوجد، وأن يكون له اسم عائلي وشخصي، وأن تكون له حكاية إلا من داخل الرحم الأول.. الرحم الأول هو الذي منه يولد الإنسان، لكنه ينفصل عنه، وقد ينساه تماما، والرواية، من جملتها الأولى إلى الأخيرة، تنهى عن النسيان: لا تنسَ رحمك الأول، ولا تنسَ أن تعود إليه من أجل أن تولد من جديد.. وذلك ما كان ينجزه شمس الدين على طول الحكاية، حكايته: كانت أمامه فرصة الانفصال تماما عن رحمه الأول، بلدته الأصلية الصالحية، منذ غادرها للدراسة الثانوية والجامعية؛ وكانت فرصة الانفصال النهائي ممكنة لما غادر بلده المغرب إلى طليطلة للعمل ولإنجاز شهادة الدكتوراه وللزواج من أستاذته التي كانت خير سند له في دراسته وعمله وحياته الجديدة.. لكنه تخلى عن ذلك كله، وفضّل العودة إلى بلده الأصلي، لم يكن يتحمل أن يبتعد كثيرا عن رحمه الأول. وحتى عندما عاد إلى بلده، وصار له عمل ومكتب وزوجة وأبناء بالمدينة الكبرى، فقد كان يقسّم أيام الأسبوع بين القلعة الكبرى والصالحية..أجمل أيام الأسبوع هي التي يقضيها ببلدته الأصلية..والأكثر من هذا أنه سيستقيل من عمله مع الجهات الحكومية، مفضلا العودة النهائية إلى الصالحية.

على عكس الشخصيات المحورية في روايات محكي الرواية العائلية التي تعود إلى بلدانها الأصلية(رواية موسم الهجرة تبدأ بفعل العودة)، لكنها شخصيات تبقى ممزقة بين عالم الغرب الجديد والمدهش وعالمها الأصلي الذي قد يبدو لها متخلفا بقيمه وأفكاره وسلوكاته(قنديل أم هاشم، الحي اللاتيني..)، فإننا هنا أمام شخصية حسمت أمرها: هناك أشياء في الصالحية لا يمكن إيجادها في أيّ مكان آخر؛ هناك علاقات من نوع آخر تربط شمس الدين ببلدته، بآبائه وبأجداده، وبأصدقائه وأهله، لا يمكن أن يحصل عليها في أي مكان آخر... لا يمكنه أن يواصل الحياة بعيدًا عن أرض تامسنا.. في طليطلة كان أمامه مستقبل هو أقصى ما يتمناه الشاب المغربي: وضع اعتباري مهني وعلمي وعائلي واجتماعي ممتاز، ترك كل ذلك خلفه، واختار العودة إلى بلده المغرب، وبالأخص إلى بلدته الصالحية:

فماذا يوجد بهذه البلدة ولا يوجد في طليطلة؟ لماذا فضلها شمس الدين على مدينة أوربية وفرت له كل أسباب النجاح كما نفهمه اليوم؟

2-2-2-2- بقاء الجماعة الحميمية حاجة ضرورية

أفترض أن أهمَّ خاصية في محكي الانتساب العائلي هي: إعادة الحياة إلى تلك « الجماعة الحميمية الخاصة جدا «. والمقصود بها إقرار الشخصية بانتسابها إلى جماعة معينة: بلدة الصالحية، أرض تامسنا، عائلة الغنامي، جماعة خاصة من الأصدقاء، على رأسهم جعفر المسناوي.

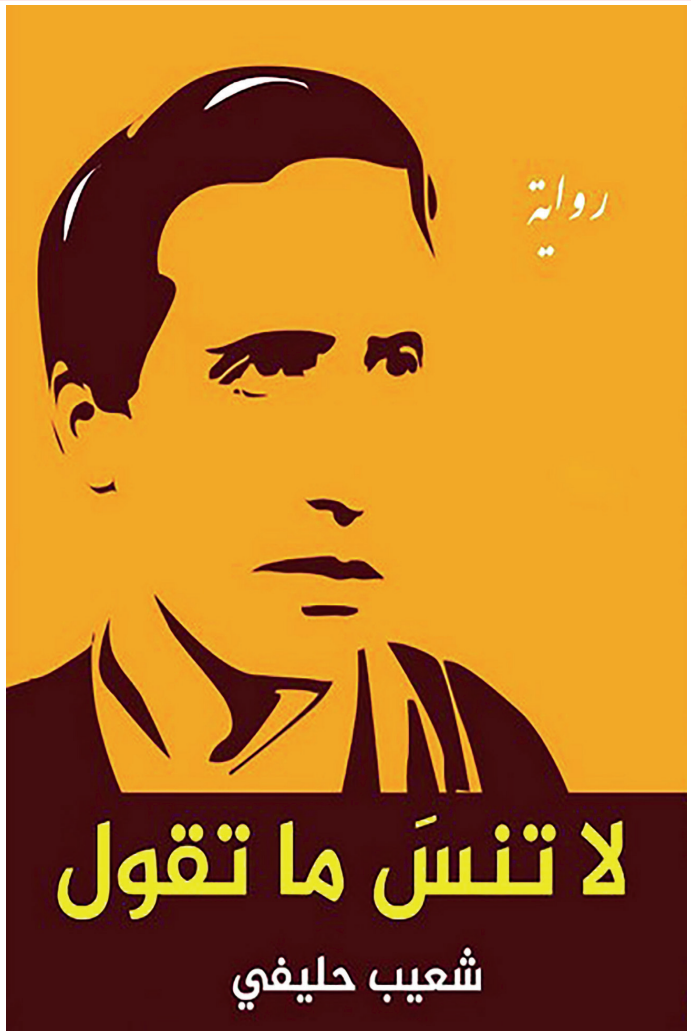
يمكن أن نتحدث عن ثلاث جماعات حميمية خاصة جدا: عائلة شمس الدين التي تتكون منه ومن والديه، ويؤدي فيها الأب دورا خطيرا، لأنه هو صلة الوصل بين الابن وأجداده؛ جماعة الأصدقاء، وهي مهمة، لأنها وحدها تدرك أهمية السلالة التي ينتمي إليها شمس الدين؛ والجماعة الحميمية الأكثر سرية هي تلك التي يلتقيها الابن وأبوه في تلك الخلوة السرية الخاصة جدا، وفيها يحصل اللقاء بالجد الأكبر. وبهذا المعنى، يمكن أن نصنف هذه الجماعات إلى نوعين: جماعتان واقعيتان(العائلة/ الأصدقاء) وجماعة فوق واقعية، العلاقة بها تبدو ميتافيزيقية: في الخلوة، يحصل اللقاء بالآباء والأجداد؛ في الخلوة يحصل اللقاء بين الحاضر والماضي والمستقبل: أن يختفي شمس الدين، وأن يعود إلى الرحم الأول في نهاية الرواية، معناه أنه لابد للحاضر أن يذهب للقاء الماضي، أن يلتقيا معا في الرحم الأول، من أجل ميلاد جديد، من أجل مستقبل جديد..

وهكذا، يبدو أن ما يميز محكي الانتساب العائلي أنه لا يسرد الحكاية العائلية بطريقة كرونولوجية، من الأجداد إلى الأحفاد، بل هو محكيّ ينكتب من الحاضر في اتجاه الماضي، وهو ثمرة بحث ويتقدم في شكل غير مكتمل. وإن كانت الطريقة الكرونولوجية في الحكي حاضرة إلى حدٍّ ما، وخاصة عند سرد حياة شمس الدين من طفولته إلى شبابه ونضجه، فإنَّ المحكيَّ لا يخضع لخطٍّ كرونولوجيٍّ مسترسل من البداية إلى النهاية، أي من الماضي إلى الحاضر، أولا لأنَّ المحكيَّ مقسَّمٌ إلى مجزوءات بعناوين موضوعاتية، والأكثر من هذا أن السارد بضمير الغائب، وهو الأكثر حضورًا، ينطلق من الحاضر، بما يطرحه من أسئلة وإشكالات، في اتجاه الماضي، مثلما ينطلق من الماضيِّ في اتجاه الحاضر. ويتقدم المحكيُّ، في مجموعه، في شكل غير مكتمل؛ وإضافة إلى أن بياضات عديدة تبقى حاضرة في محكيّ شمس الدين، وفي محكيات بيوغرافية أخرى، فإنّ نهاية الرواية بقيت هي الأخرى مفتوحة، وبقي السؤال معلقًا: أين اختفى شمس الدين؟ ما معنى أنه عاد إلى الرحم الأول؟ هل سيولد من جديد ونكون بذلك أمام تكملة أخرى لهذه الحكاية/ الرواية؟

وهنا خاصية أخرى، فمحكي الانتساب العائلي، الذي قد يستعين بالمحكيات البيوغرافية والأوتوبيوغرافية، لا ينطلق من الماضي في اتجاه الحاضر، كما في هذين المحكيين الأخيرين، بل إنه ينطلق من الحاضر في اتجاه الماضي: ينطلق من بيوغرافية شمس الدين في العصر الراهن، ليذهب بعيدا في الحفر بحثا عن الأصول والأجداد، فالسلالة التي ينتمي إليها الفرد هي التي تعطي الوجود معنى، هي التي تعطي الاسم الشخصي دلالات خفية لا يدركها إلا من يستوعب أن الهوية لا تتأسس إلا من داخل محددات عائلية، إلا من داخل حكاية، إلا من داخل التاريخ.. والدرس الأهمّ هنا أن « من لا تاريخ له، لن يخطو نحو المستقبل بشكل طبيعي. ومن لا ذاكرة له لن يستطيع التحديق في الشمس»(ص 172).

2-2-2-3- الوريث الإشكالي في محكي الانتساب العائلي

سبق أن اشتغلت بموضوعة « الوريث الإشكالي» في رواية محمد برادة: موت مختلف؛ لكني أفترض أن للوريث الإشكالي في رواية شعيب حليفي معنى



مختلفا: في رواية برادة، يتعلق الأمر بشخصية غادرت المغرب منذ عقود غير قليلة، واستقرت نهائيا بفرنسا، وبعد تقاعدها من العمل، وفشلها في الزواج والحياة العائلية والاجتماعية والثقافية والسياسية، قررت العودة إلى بلدها الأصلي، والبحث من جديد في تاريخ البلد والعائلة، في تاريخ الأصول والاجداد. وبقيت الشخصية وريثا إشكاليا لا يعرف كيف يحافظ على تراث عصر الأنوار الذي تبناه في الغرب، ولا يعرف كيف يستعيد تراث بلده وأهله..

أما عند شعيب حليفي، فنحن أمام شخصية تحسم أمرها من البداية: لا يمكنها الانفصال عن بلدتها، عن عائلتها، عن تاريخها، عن أصولها؛ ولا يمكنها التفريط في إرثها، في انتمائها إلى سلالة صالحة مباركة، في انتمائها إلى أمكنة الأجداد وفضاءاتهم: شمس الدين وريث لا يمكنه التفريط في تلك الربوة التي ورثها أبوه سليمان الغنامي عن أجداده، والأهمّ من ذلك أن لا يفرط في تلك الفضاءات السرّية الموروثة، وبالأخصّ تلك الخلوة الموروثة عن جده الأول: « الآن وقد صرت رجلا، ها هي خلوة جدك الأول بويا صالح التي لا يعرفها أحد، هي لك دون غيرك، فلا تخذلنا»(ص15). والسؤال الإشكالي هو: كيف للحفيد الوريث أن يحافظ على هذه الفضاءات السرّية الموروثة عن الآباء والأجداد؟ كيف يحافظ الحفيد الوريث عن الأمانة التي ورثها عن أجداده؟

الواضح « أن شمس الغنامي هو الحفيد الذي تكتمل فيه العلامات المتأتية من سلالة بويا صالح»(ص54)؛ وبالتأكيد، لابد من تضحيات مع هذا الإرث المهمّ: التضحية بكل شيء في طليطلة؛ تقسيم أيام الأسبوع بين القلعة الكبرى والصالحية؛ الاستقالة من العمل الحكومي... لكن كانت هناك دومًا إشكالات أمام هذا الوريث: كيف» يحيا شمس الدين بين زمنين يسيران في اتجاهين مختلفين، وبسرعتين فائقتين»(ص 58)؟ كيف يحيا في القلعة الكبرى حياة هذا العصر ويحيا في الصالحية حياة آبائه وأجداده؟ كيف « يعيش حياتين تبدوان منفصلتين، ولكنهما حياة واحدة يراها مكتملة»(ص 59)؟ كيف « يحيا زمنه وزمن سلالته بحقائقه وخرافاته» (ص 74)؟ كيف يحافظ الحفيد الوريث، هو وأصدقاؤه الخلّص، على اعتقادهم بأن الناس في الصالحية هم الصالحون الباقون، حملة جوهر الإنسان الأول(ص -60 61)؟ كيف يتعامل مع واقعه وعصره اللذين يشهدان تحولات ومسوخات متعددة؟ كيف يربط بين انتماء صالح وواقع فاسد؟ كيف يتواصل مع آبائه وأجدادَه الصَّالحين مَن أجلَ توصيل إرثهم؟ كيف يمكنه التعامل مع شخصيات من بلدته وزمنه تدّعي هي الأخرى الانتساب إلى عائلات صالحة وشريفة، والحال أن الجميع يعلم ما كان عليه آباء هذه الشخصيات وأجدادها؟ كيف يمكن التمييز بين محكي انتساب عائليٍّ حقيقي ومحكي انتساب عائلي مزيّف؟ كيفَ السبيل إلى كشف زَيف محكيٍّ انتساب عائلي يكتبه احمد الكردان ويدعي زورًا ما لم يكن عليه آباؤه وأجداده من آل الكردان؟

2-2-2-4- هيمنة المحكي النفسي

الملاحظ أن روايات محكي الرواية العائلية قد تميزت بحضور المونولوج الداخلي، وهنا يمكن أن نستحضر رواية: الحي اللاتيني، ورواية: موسم الهجرة إلى الشمال: صحيح أن المحكي النفسي حاضر، وبقوة أحيانا، لكن المونولوج الداخلي، بمختلف أشكاله ومتغيراته، يكاد يكون هو ما يميز روايات محكي الرواية العائلية. وبالمقابل، أفترض أن روايات محكي الانتساب العائلي، وإن كانت لا تخلو من مونولوجات داخلية قليلة، كما في رواية حليفي، فإن ما يهيمن عليها هو المحكي النفسي بمختلف أشكاله ومتغيراته.

والمحكي النفسي في رواية بضمير الغائب هو خطاب السارد عن الحياة الداخلية والنفسية لشخصية معينة؛ وأقترح عليكم فقرة من رواية شعيب حليفي تجتمع فيها أقوى أشكال المحكي النفسي ومتغيراته: هناك المحكي النفسي للأنشطة غير اللفظية(وهو أفضل وسيلة لبناء معرفة أولية عندما يجهل السارد كل شيء عن شخصية من شخصياته، فهي طريقة تسمح له بأن يلتقط إشارات تميز الشخصية، وبأن يلتقط علامات غير لفظية، أي جسدية وحركية، تقول ما يضطرب في دواخل الشخصية)؛ وهناك المحكي النفسي الاستعاري(عندما يكون خطاب السارد عن الحياة النفسية الداخلية للشخصية بعبارات مجازية استعارية):

« ارتبك شمس الدين، واحمرّ وجهه. أحسّ أن ما فعله في عزاء ليس له منطق، كأنما هو سهم وانغرس في قلبه ومن خفقانه تطاير ضوء اللمبة(...).شرع قلبه ينزف سريعا، فيسمع خرير النزيف المتدفق في صحراء مجهولة(...). ازداد دفق النزيف في قلبه مع خفقان سريع..»(ص 67).

ملحوظة: هدفُ هذه الدراسة أن تثيرَ من الأسئلة ما يساعدنا على تعرّف بعض خصَائص محكي الانتسَاب العائلي الذي افترضتُ أنه محكي جديد بدأ يتأسس في الرواية المغربية خاصة، والعربية عامة، منذ تسعينيات القرن المنصرم، زاعمًا أن الروائيات والروائيين المغاربة قد ساهموا بفعالية في ظهور هذا المحكي وتطوره.

وفي افتراضي، فإن أهم خاصية جوهرية في محكي الانتساب العائلي، كما يتأسس في روايات شعيب حليفي، هو أنه محكي مكرِّس للوجوه العائلية، والأبوية بالأساس: وأن تعود الرواية إلى طرح مسألة الهُوية والأصل والانتساب، فإن ذلك لا يعني تراجعا أوَ ارتداداً؛ فإذا كانت الوجوهُ العائلية الأبوية تستحوذ على الرواية، فذلك لأن الكتابة في العمق هي نوعٌ من التغريب Défamiliarisation، أي أنها هي هذا العبورُ النقديُّ لكل الخطابات والمعتقدات والموروثات الفردية والجماعية المشتركة، هيَ هذا الإنصاتُ إلى ذلك الشيء غَير المسموعَ، إلى تلك القطعة المفقودة أو المغَيَّبة، إلَى تلك الغرابة المقلقة التي تحدَّثَ عنها فرويد: أن نكتبَ يعني أن ننفصلَ عن العَائليِّ والمألوف، من أجل أن نُولَدَ من جديد، من أجل أن ننطلقَ من جَديد، ومن هنا دلالة ذلك الحدثَ الذي انتهت به الرواية، ذلكَ لأن الكتابة، في أقصى عنفها التحليليِّ، تريد أن تواجهَ الموتَ وأن تعود إلى الرحم الأول، وأن تكونَ قوةً للفرح والحياة.

مسافات

نجيب الخالدي

أذعن لفكرة ألَقَت في ذهني فأنطلق نحو (ي). تطوّقني بذراعيها...
- ما بك...!؟ أخبرني.
أتحقّق من فراغ المكان، ثم أهمس إليها:
- أريد أن أناديها: أ مّـ ي.

لم تكن تجري بيننا أنهار ووديان، أو تضمّنا الحقول والبساتين في بعد إنساني مثالي، كلانا مرابط في خندقه تحسبًا لأي طارئ. الصمت هو المتكلم، وبُعد في شكل جدار شفاف هو الفاصل. ورغم انكساري والحزن العالق بروحي، لا أنحني لإكراه ولا أعنو لأذيّة منها تنفخ في جذوتي. ألمي الغائر الذي يسقط شغبي أو على الأقل يقلّص من تطاوله، يفيض مفردات الصمت ويزيد في ارتقاء الجدار والنأي بعيدا عن منطقة التّماس.

لم أستق منّ (ي) تعليقا، أو ربما قد فاهت بكلمات معدودات.
طفقت أتمرّن على النطق بكلمة (أ مّ ي) حتى تنبثق من لساني منسابة في عذوبة وملاحة. أردد نطقها، أردد وأردد... فرغم حروفها القليلة، تخرج عرجاء متعثرة، متمردة على الأصل في تشكيل صورتها، وأحيانا تَنشَب في أقصى حلقي وتأبى الانبجاس.

امرأة ولود، بطنها ينتفخ باستمرار، ولما ألاحظه في قياس أحفظه، أيقَن من وافد جديد في طريق لم تعد طويلة. كل سنتين أو في حدود هذا العدد ينبلج منها قمر يرخي ضياء الفرح علينا، لكن فرحي يفوق هذا الضياء وكل الفرح... فأشرَع للقمر جذلي، وأنثر عليه إحساسا من عين دافقة لا تشِحّ ولا تنضو. كل ولادة عطية لي من سماء سخية... لكني لا أنساق، فجميع الاحتمالات واردة، والحذر ثاو على الحدود يطرد تعثرا قد يقلب الموازين، أو يفجّر وضعا يعجّل بتدخل قوى عظمى على رأسها أبي.

عندما يؤوب إلى البيت يتفحصني، يدير وجهي في اتجاه واتجاه، يدقق في يديّ، ذراعيّ، يرفع قميصي ليجسّ صدري، ظهري... ثم يعود إلى وجهي ليقرأ في عينيّ:
- كنت تبكي...!؟
- ...
يَختم المعاينة بنظرة مسجورَة بالرضا، ثم يسأل من جديد:
- هل ...؟؟

الحضور الراسخ لأمي التي لم تخلّف وراءها غير الرحيل والفراغ الأجدب الكالح، كبّل قدميّ وغلّ ذراعيّ...
لهذا، لا أذكر أني لمست كفّها، أو ظهر يدها، أو وجهها، أو شعرها، أو أيّ جزء منها كبيرا أو صغيرا أو أصغر كما يفعل إخوتي وهم فيها يعبثون بكلّها... لم تكن لي في ذلك لحظة منفلتة تنسلّ من غوري قد تُغيّر مسارا... اللمس دبيب إحساس وتفاعل نبض لا تجفوه الذاكرة. لم أعثر فيها على هذا المعنى الذي بإدراكه يكتمل وجودي. يتعذّر عليها ذلك ما دامت فارغة الفؤاد منه. هي لا تعي حقيقته...

ولا يتحقق فيها إلا بشقّ صدري والغوص في محيطات الغياب التي تملأني، أو قل الفقد الذي ملكني فأغرقني، حينها تقبض على هذا المعنى أو جزء منه فتمتلكني... لست مستجديا منها ما لا يروي الغليل، وحده فيض من أبي يروي قسطا من أرضي... بعد أن أيبسها كاملة، فلا أرتوي.

تباشر أعباءها في حضرتنا متلملمين أو منتشرين... نغيظها، فتُغير علينا التنبيهات والتهديدات، نعصي ونتمرد وننتصر، وفي الإخفاقات تَردَع جماحنا، فنجني الجزاء جميعا أو فرقة منا... وفي غفلة مني تلسعني قرصة سامة ترفعني من الأرض، يتلكأ خطوي صوب إخوتي المتكوّمين في عمق زاوية يبكون ويصرخون في حرّ قرصتها، أو عضتها، أو كفها الملتهبة. أتسرّب في الكومة وأغور فيها في اندماج كامل.
- قرّاااصة...
- مسمووووومة...
- سأخبر أبي...
- ...
أنفخ في اللسعة أطرد شواظها اللافح، وقطر من الدمع المنكسر ينبعث من عيني، يخضخض شجني، يهيّج كمدي، فينطفئ حر اللسعة ويشتعل أوار الغياب... تخطرها عقارب الساعة... فتناديني، تتفحص موضع القرصة:
- سَتُخبر...؟
- ...
تستبدل قميصي بآخَر بكُمّين طويلين ضيّقين، يمسح نظرها عيني.. تمسك بيدي نحو الحنفية:
- نظّف وجهك، يبدو وسخا.

وما نبَسَتْ يوما بكلمة ذات صلة بـ (أ م ي) ... لم ألتقط معلومة بسيطة، أو إشارة مُلغَزة في سياق معيّن... ولم يسقط منها فتات من قطعة وشوشات، أو من تبادل أخبار أو غيرها من الفرضيات المحدودة... وفي قراءة ظاهرية، توجّسها قد يقودها خارج منطقة حَرّ لافح لا تقوى عليه، يكفيها أن ترعى أبي، أبناءها وابن زوجها...

- ابن زوجي...!؟

لا تخذلني الذاكرة كلّما ولَجت داخلي لأراني في دروبه وشعابه منذ طفولتي، أو قل مذ أدركت وجودي في البدايات الأولى مني... صور لها من فيض تطلع من جديد، لا أدري لمَ أراها بعد هذه المسافة المترعة بالزمن، تهدّلت فيها الملامح وعمُقت الأخاديد، وفوضى ضاجة تعج بداخلي بأمشاج من الصفاء والضباب والكثير من الأسئلة...!

- قولي ابني ياسر، إنه يلهو مع إخوته...

قصائد للشاعرة الإسبانية خوسيفينا دي لاطوري

ترجمة وتقديم: علي بونوا

كانت قد حلّت يوم 21 يوليوز 4202 الذكرى الثانية والعشرين لرحيل الشاعرة الإسبانية «خوسيفينا دي لاطوري» التي عُرفت بانتمائها لما سُمي بجيل السبعة والعشرين، وكان يتشكل من مجموعة من الأدباء الإسبان الذين اشتهروا خلال النصف الأول من القرن العشرين. نحتفي اليوم بذكرى هذه الشاعرة من خلال ترجمة أربعة نماذج من أشهر قصائدها الشعرية.

وُلدت خوسيفينا دي لاطوري في جزر الكناري عام 7091 وتوفيت بمدريد سنة 2002. عُرفت أيضا ككاتبة روائية ومغنية وممثلة في السينما والمسرح والتلفزيون. من أعمالها الشعرية: «أبياتٌ شعرية وصورٌ مطبوعة» (7291)؛ «قصائدُ الجزيرة» (0391)؛ «شهر مارس غير مكتمل» (8691)؛ «قياس الزمان» (9891). يمتاز شعرها بالبساطة والحميمية والبوح الصادق واستحضار الذكريات مع مناظر الطبيعة الكنارية التي طبعت طفولتها وشبابها.

لا أحد بإمكانه أن
يُخبرك
مثلي أنا
عن طعم الدموع.
عن الابتسامات سيُكلمك
كلُّ من تسألهم.
أما عن الدموع،
فأنا من سأكلمك.
أنت ليس بمقدورك أن تعرف
أيّ روعة في لذة ذرف الدموع.
ولا أيّ طعم لمستحيلاتٍ
على الشفاه.
كلُّ ما يُمكن إضماره،
كلُّ خفيٍّ وعميق
يصير جليّاً وشفّافاً.
أنت لن تعرف ذلك أبداً،
أنت
الذي لا تبكي.

***

حين يفقد الزمانُ الذاكرة
ويكونُ الماضي كلُّهُ
فقط في نورذكرايَ المصونة.
حين تصير حياتُك أخرى
وتكونُ هذه الوجهةُ
التي ستذهب اليوم بحثاً عنها
قدَرَك.
حين نلتقي أنا وأنت
مُجدّداً وجهاً لوجه،

رغم المسافات والغياب الحتمي
الذي وضعَتْه كلماتُك في متناولنا،
حينها سوف أبحثُ وراء نظرتك
عن صورة صورتي،
وسوف أستعيدُ
كلّ ما خسرتُه الآن.

***

اسمع:
أنت تُعجبني لأنك تعرف
قول الأكاذيب.
لو كنتَ تقول الحقائق
ما كنتَ لتُعجبني.
ما أحلى الأكذوبة!
إنّها جيِّدة
ونبيلة
وحاسمة.
أما الحقيقة فما أغباها
ويا لها من عديمة المذاق!
هي نفُسها دائماً،
منتظَرةٌ ومعروفة.
بينما الأكذوبةُ
ما أحلاها،
تلك الرفيقةُ المريرة!
أحبك لأنك تعرف قول الأكاذيب.

***

انتاب النعاسُ المساء
فنام على تيجان الأشجار.
انطفأتْ عيونهُ
عن النظر إلى الشارع
حيث علّق النهار ساعاته
مِنْ غيرِ تعب.
انتاب النعاسُ المساء
فنام والأشجار تُهدهِدهُ.
جرفته الرياحُ
وهي تُذبذِبُ نومَهُ في الهواء.

هامش:

القصيدة الأولى والثانية من ديوان «شهر مارس غير مكتمل»؛ والثالثة من ديوان «قصائدُ الجزيرة»؛ أما الرابعة فهي من ديوان «أبياتٌ شعرية وصورٌ مطبوعة» والقصائد الأربع كلها وردت في النصوص الأصلية من دون عناوين.

أسئلة الوجود وآليات الكتابة

في رواية «شروخ في المرايا» لعبد الكريم غلاب

الجزء الثاني

د. سناء السلاهمي

في توظيف التعدد الصوتي...

تم تشكيل الرواية سرديا عبر مجموعة من الأصوات، تفاوتت أهميتها بتفاوت درجة علاقتها بالراوي، في إطار مجموعة من المشاهد التي جاءت في معظمها ممزقة، ومتناثرة وكأن الخيط الذي يربط بعضها ببعض واه أحيانا، مقطوع في حالات أخرى، لكن الكاتب- باعتقادنا الشخصي- إنما أراد تصوير وجود هو مفتت أصلا، فكان التعدد الصوتي خيار الكاتب «لتجسيد اختلاف وجهات النظر وتعارض الشخصيات تجسيدا ملموسا وانطلاقا من اللغة الاجتماعية للشخصيات وما تمثله من أنماط الوعي»22 في ارتباط بالزمن الفاعل، زمن الراوي الخاص، الذي -رغم فاعليته في البحث، والنقاش...- تظل ذاته قاصرة عن الإحاطة بالمطلق، واستيعاب المتغير المنفتح على المستقبل، فيكتفي الراوي -في مشاهد عدة- بالانسحاب، فقد يصبح طلب المعرفة سببا في الشقاء، الذي لا يمكن إلا أن يساهم في انشطار الذات بين طموحها الفردي، وواقعها الجمعي، وهو ما استوعبه الراوي في نهاية رحلته، يقول: «حلمت مع الرافضين المتمردين المتطلعين أن يزرعوا بذور الثورة في عقول الأجيال... اندمج فكري في مقولاتهم... وكنت كالنائم الذي ساوم على ألف فاستيقظ فجأة ومد يده يطلب مائة.»23

لقد كانت الشروخ أقوى من إرادة الراوي، وهو الذي اعتقد أن الرفض كفيل بالتغيير، وتحقيق بناء أفضل، فكانت الحاجة إلى أصوات عدة حتى تعكس مرايا هذا الوجود، أو بالأحرى تعكس شروخها، وهي بقدر ما عكست الحقائق بقدر ما لغمتها، وطرحتها إشكاليا، الشيء الذي يدفعنا إلى القول: إن اللجوء إلى تعدد الأصوات في الرواية كان «استجابة استطيقية لمقتضيات تنسيب الحقيقة، وترجمة علاقة الشك والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته، ومن الآخر، ومن العالم»24 ف «مأساة الإنسان، أصبح كحمار الساقية يدور... يدور... يمتح الماء من عمق الأرض ويظل عطشانا، الماء للآخرين وله الشقاء...»25، والرواية بذلك تصبح صوتا لشقاء الناس، وصوتا لإحباطهم وخيبة أملهم، بعيدا عن صوت الآخر القادر على صناعة خطابه بنفسه.

في توظيف المكان...

إن أهم ما يميز المكان في رواية «شروخ في المرايا» أنه لم يكن إطارا للأحداث بقدر ما شكل خطابا لمناوشة المسكوت عنه، بل إنه غدا أزمة من أزمات الوجود الإنساني، فغرفة الراوي بعد مآض تحول من الامتلاء الفكري، والإحساس بالفاعلية، إلى مرآة تعكس حقيقة الذات، التي لم تكن إلا متوهمة حين اعتقدت أن الكتب والمعرفة هي كل شيء، يقول: «قذفت بمجموعة الكتب وسط غرفتي، المكتب المهجور المغبر، كان في يوم ما صديقا أشد جسمي إليه، وكأنه الموحي بالعلم، ما زلت أضحك من سذاجتي يوم شددت جسمي بحزام جلدي إلى كرسيه، حتى لا أطيع هواي فأنهض تاركا كتاب القانون...»26، والمسجد الذي كان من المفترض أن يكون فضاء ألفة، وطمأنينة تطاله أيادي الهدم في ظل خطاب التعصب الذي بات يؤثث جنباته، يقول الراوي: «تطلعت إلى وجه الفقيه وقد تغضن، وإلى لحيته وقد ابيضت وطالت... ما أشك أنه اتعظ من كثرة ما تكررت على خطابه كلمة جهنم... النار... امتدت يداي دون وعي إلى حذائي فليس ينجيني من هذا الجحيم إلا الشارع»27، وهو ما يطرح السؤال حول إجراءات حماية هوية هذه الأمكنة المقدسة؟؟، ولم تسلم المؤسسات الجامعية أيضا من رياح الهدم التي باتت تعصف بالأمكنة، ما جعلها محط نفور يجسده قول الراوي: «يوم أبيض، أراحنا الإضراب من وجهه -الأستاذ- لم نستمع إلى محاضراته -القيمة - عن البطالة وأثرها في تخلف التنمية الاقتصادية...»28.

وتتعدد في الرواية كثير من الأماكن التي تعمق لدى القارئ الإحساس بالقلق، خاصة المدينة، التي شكلت بنية مهمة في الرواية، يحولها السور إلى فضاء منغلق على نفسه، تخفي داخلها كثيرا من الأسرار، يقول السارد: «الذين بنوا المدينة كانوا يغارون على عذريتها... يخشون من...؟ كانوا يريدونها وحدهم. يريدون أنفسهم لها وحدها، بنوا الأسوار قبل أن يبنوا المدينة حتى يحكموا قبضتهم على الهواء فيها حتى لا يتسرب إلى الآخرين ولا يتسرب هواء الآخرين إليها... لم يقف سور المدينة في وجه الزاحفين، كانوا يحملون مدافع... كان سكانها يحملون ألوية بيضاء... الذين حملوا الألوية الحمراء كانوا خارج السور... بعيدا عن البحر المفتوح والسهل المشروع، كانوا في الجبال والصحراء يحمون أنفسهم بدون أسوار»29، وكأن المكان ينادي ذاكرته المفقودة، وقد بات مزدحما بالدخلاء والغرباء.

يجول الراوي وحيدا شوارع المدينة ليجد نفسه داخل المقبرة وسط القبور، فيحضر الخطاب الروائي معادلا موضوعيا لأسئلة الموت، يبحر من خلالها الكاتب فيما وراء الظاهر، مقاربا بعضا من المسكوت عنه، يقول الراوي «تذكرت: في مثل هذه المدينة الفاضلة لجأ أناس لفظتهم المدينة غير الفاضلة فسكونها، عاشوا حياتهم بمباذلها وأوزارها وفقرها وبؤسها بين أحضان هؤلاء. وجدوا فيهم الامن من المطالبين بالإيجار في أول كل شهر. غابت عنهم عيون المطاردين باسم الأمن العام... حققوا بذلك حلم الإنسانية. الاستمرار. الذين «فوق» يستمرون مع الذين

«تحث»، إلى أن يصبح الفوقيون تحتيين... وتستمر الحياة... دون مشكلة اسمها: أزمة السكن والانفجار السكاني...»30.

يكرس خطاب المقبرة، إلى جانب خطاب فقد القيم الذي يبنيه فضاء المدينة مأساة الإنسان، تقول أحد الأصوات: «المدينة التي تثير فيك الغثيان عليها أن تستريح منك»31، ولا يبتعد الراوي عن هذه العلاقة المأساوية «حاولت أن أتجاوب مع المدينة فكانت فارغة في الظلام والسكون واليأس والموت، لم تعبأ بي، وكأنها لا تعرفني رغم طول العشرة»32، وكأننا أمام وطن ينمي إحساس الاغتراب في نفوس مواطنيها.

في توظيف الزمن...

تقوم الرواية على مشاهد حوارية بطلها الراوي، انسجاما وطبيعة الرواية الجديدة التي تقوم على «انتقالات متعمدة مقصودة، فمن تعليق إلى وصف إلى تذكر إلى تأملات متعالية إلى نمو استعاري شعري، ومن مكان إلى آخر ومن شخصية إلى ثانية»33، هكذا يجد الراوي نفسه قد فقد الإحساس بالزمن، فالأيام أصبحت عادية تكتسب هويتها الإسمية من تأملات لحظية، يقول: «كان صباح. صدفة عرفت أنه صباح يوم الأحد، في ضحى أيام الأحد وعصرها تغفو المدينة كما أن خدرها ليلها لم يفرق عيونها... وأنا وحدي أذرع الشوارع، كما لو كنت حارس ليل تحول إلى حارس النهار... لا أعرف «الأحد» إلا من الموت، موت المدينة. لا أعرف الجمعة إلا من اكتظاظ الشوارع بالسيارات قبيل الصلاة... وأعرف الإثنين... الخميس بالمقهى... وأعرف فيها أيضا أول الشهر. آخر الشهر... الأسماء فقدت دلالاتها»34، فبين وصف وتأملات ولغة استعارية يتأثث المقطع ليعكس مشاعر الفراغ، والوحدة والقلق التي بات يعيشها الراوي، قبل أن تتشظى الذات في اتجاهات مختلفة، تارة بشكل سلبي ينبثق من إحساس بالعجز: «المستقبل يناديني ليخلصني من الماضي. أصبحت غارقا في هذا الماضي. أنا نفسي أصبحت ماضيا لا يتصرف-لا حاضر لا مستقبل. أسرني هذا الذي كان مستقبلا واهما، فأصبح ماضيا متجددا. كبلني بأغلاله منذ وضعت قدمي على باب الكلية. دخلتها محاميا، تدرجت في صفوفها قاضيا، وتدرجت في صفوفها قاضيا، وزيرا، رئيس حكومة... تخرجت منها أنا...»35.

وتارة تتخذ الرؤيا بعدا إيجابيا يدعمه إيمان الراوي بقدرته على التغيير: «القفز من الماضي إلى المستقبل قفز نحو المجهول، ولكن الذين حققوا المعلوم من المجهول هم الذين قفزوا... ولم ينتظروه ببلادة ليطرق بابهم... القادرون على التحول جعلوا المستقبل يقتحم الحاضر يكتسح الماضي، يسلك به سبيل النسيان. أنا منهم... بدأت التحول وأنا أرفض مدينة الأموات»36.

ويمتد مكون الزمن فيتجاوز الذاتي منفتحا على الجمعي في ظل مقولة النظام العالمي الجديد، وبين الزمنين يرسب السؤال في الأعماق من يعيد بناء العالم الجديد37، يقول الراوي: «صدمني الحاضر، الماضي، منعا فكري عن أن ينفذ إلى المستقبل...العالم الجديد يبنيه الأسكندريون والمغوليون والنابليونيون والهتلريون... أولئك لم يخططوا لعالمهم بالتنظير والفكر بل بالممارسة والفعل. على ضوء الماضي يريدون أن يصنعوا المستقبل، مستقبلهم... العالم في خدمتهم... وأنت تريد أن تقفز خلف السور لتنضم إلى مجموعة المتظاهرين وهو يهتفون: المستقبلية...؟»38.

في توظيف النمط الغنائي...

يستخدم عبد الكريم غلاب في الرواية مجموعة من التقنيات التي تسم أثره الإبداعي لعل أهمها توظيفه النمط الغنائي، حيث براعته في التصوير الاستعاري، الذي أثث الفضاء الروائي بمقاطع عدة من التشبيه والاستعارة، وفق حس غنائي، نموذجنا المقطع التالي: «هي السياسة كان منطقها: أصرخ، تظاهر، طالب... يحدث الممكن من المستحيل، يصبح الممكن مستحيلا، يحتل هؤلاء بلد أولئك، يخرجون، يندلح قوم على أرض قوم... وتنتهي القصة بانحسار الموج العارم الصاخب، ليثور على الشاطئ المقابل، ثم يعود يهديه شعاع القمر، يصخب، يصخب، جارفا النفايات، وترسب النفايات -ترسب- على الرمال تمتص زبد الموج ساخرة...»39.

ولربما ارتبطت الغنائية على صعيد مقاطع أخرى بشحنة الشجن العاطفي للراوي، المنبعث من الذات وهي على مشارف الانهيار «ضجيج البحر يمسك بتلابيبي ليسوقني. البحر قدري؟ من يدري؟ كان قدر الكثيرين ممن لا يتقنون السباحة... كم من سباح ماهر طوته أثباج المحيط. حتى بعض الذين حاولوا أن يداعبوا شواطئه بسناراتهم علهم يستخرجون بعض أحيائه فيرضون رغبتهم في اغتصاب إحدى بناته»40

مقطع آخر على قسوته يجسد نموذجا غنائيا، وفق لوحة تشكيلية تمتزج فيها الألوان بجمالية اللغة: «هذه المدينة القفص، مغرية كما لو كانت امرأة بثياب بيضاء أو سوداء، لا يهم، ملثمة ببرقع أبيض أسود، لا يهم، لا تبدو منها غير عينيها الجميلتين، زرقاوين، سوداوين، كلهن جميلات... وهي تقدم نفسها، كل يوم هي في شأن، وأنا معها مأخوذ رغم التيه والضلال»41.

ويعمد عبد الكريم غلاب إلى تقنية جمالية أخرى تسمى في النقد الغربي «أنافورا» وهي تقنية لا يوجد لها مقابل اصطلاحي عندنا، وتعني تكرار كلمة أو أكثر أوائل الجمل أو الفقرات، مما يسمح لنا بأن نطلق عليها «تقفية البدايات»42، من قبيل استخدام الكاتب لكلمة: أهاجر...؟43، سأهاجر لأغتصب حريتي44، وسأهاجر...مدينة تضيق45، -أهاجر...أي نعم46 -لا أهاجر... أي نعم47، لم أهاجر؟ 48، نذكر أيضا كلمات أخرى وظفها الكاتب (تذكرت، حاولت، توقفت...)، وبقدر ما تصلح هذه الأفعال لشحذ طاقة التخييل الروائي وتقريبه من طابع السيرة الذاتية، فإنه يفجر قدرا كبيرا من غنائية التكرار الشجي، وربط الصيغ بخيط منظور وغير مموج مثل السجع49.

نخلص إلى أن رواية «شروخ في المرايا» لعبد الكريم غلاب هي نوع من رد الاعتبار للذات الإنسانية في وعيها أولا، وعلاقتها بالوجود ثانيا بمؤسساته، وقيمه، التي اتخذ حضورها طابعا تساؤليا، ونقديا، بعدما نجح الكاتب إبداعيا في اقتحام حقائق وجودية تترنح بين جذب الظاهر والباطن، معتمدا أساليب متنوعة قصد تعرية مرايا هذا الوجود، وكشف عمق شروخها، موظفا على طول المشاهد لغة فنية؛ والرواية بقدر ما عكست رؤيا نقدية، حملت في طياتها عددا من الإشكالات، وهذا ما يجعلها دوما في حاجة إلى دراسات متجددة تقارب خباياها، بشكل ينسجم والسياق المرحلي للزمن القرائي.

الهوامش:

22 -أسئلة الرواية، أسئلة النقد: محمد برادة، ط1، الرابطة، 1996، ص: 80.
23 -الرواية، ص: 157.
24 -فضاءات روائية: محمد برادة، منشورات وزارة الثقافة، ط1، الرباط، 2003، ص: 39.
25 -الرواية، ص: 97.
26 -الرواية، ص: 141.
27 -الرواية، ص: 49.
28 -الرواية، ص: 109.
29 -الرواية، ص: 151.
30 -الرواية، ص: 139.
31 -الرواية، ص: 98.
32 -الرواية، ص: 91.
33 -أنماط الرواية العربية الجديدة: شكري عزيز الماضي، عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص: 42.
34 -الرواية، ص: 133.
35 -الرواية، ص: 153.
36 -الرواية، ص: 155.
37 -الرواية، ص: 157.
38 -الرواية، ص: 157.
39 -الرواية، ص: 110.
40 -الرواية، ص: 134.
41 -الرواية، ص: 126.
42 -أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 106.
43 -الرواية، ص: 95.
44 -الرواية، ص: 96.
45 -الرواية، ص: 96.
46 -الرواية، ص: 98.
47 -الرواية، ص: 98.
48 -الرواية، ص: 98.
49 -أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 107.

الرواية والسينما وإشكالية الاقتباس

تعريب : عزيز الحاكم

بقلم : جاك رين

علاوة على ذلك يمكننا أن نرى هوية واضحة للجنسين : فالفيلم السيكولوجي له ما يعادله في الرواية النفسية عندما يستحضر الفيلم الواقعي الرواية الواقعية أو يستحضر الفيلم البوليسي الرواية التي تحمل الاسم نفسه ،ثم إن تقنيات الكتابة أو الإخراج تقرب بين الرواية والسينما، بين الفصول والمقاطع من جهة، وبين المشاهد واللقطات من جهة ثانية ، حيث تتم ترجمة الأسلوب الأدبي إلى لقطات مقربة ، والترافلينغ ، وما إلى ذلك. وتحل رمزية الصور محل رمزية الكلمات. ومما لا غبار عليه أن الرواية والسينما هما حقيقتان جماليتان، فنان مكتملان، وأنه من غير المجدي إصدار حكم قيمي يهدف إلى تفضيل أحدهما من أجل التقليل من قيمة الآخر.

الأسطورة المثالية

تجد السينما أصالتها في ظهورها الحديث، ارتباطا، كما قال مالرو ، بالصناعة. فهي بمثابة أسطورة مثالية كان عليها الانتظار حتى القرن العشرين لتصبح، بعد تعديلات تقنية متواصلة (من السينما الصامتة إلى السينما ثلاثية الأبعاد)، كما هي عليه اليوم . ويتجلى الطابع الأسطوري للسينما في الهوس بالواقع، والاهتمام بالواقعية التامة ، وإعادة خلق العالم على صورتها ، وهي صورة لا يؤثر عليها ارتهان حرية الفنان بالتأويل أو الانصياع للزمن. ففي صلب السينما يكمن الإحساس بفشل اللغة المكتوبة .

إن عدم قدرة اللغة المفاهيمية على تفسير العلاقات التي نقيمها مع الكون «الحقيقي» أمر واضح. فقد أصبح من الضروري، بعد استنفاد الكلمات والأساليب البلاغية، التقاط العالم بطريقة مختلفة، في شباك لغة جديدة تماما. وبذلك تتبلور مشكلة العلاقة بين الرواية والسينما في تحول كامل لرؤيتنا للعالم الحديث .

لقد استقدمت السينما، فضلا عن لغة جديدة، فكرة الفضاء التي أعادت اكتشافها. وفيما يظل عامل « الزمن» في الرواية سائدا، يتم تعريف السينما ، ولو اصطلاحا، على أنها فن الحركة ، أي الفضاء المضاف إلى الزمن. وبهذه الطريقة تتفوق السينما في استكشاف المدن وإعادة إنتاج الأفضية الطبيعية .ومثال ذلك توظيف المدينة في فيلم ديفيد فينشر» سبعة» (1995) و»سجينة الصحراء» لجون فورد (1956) ، أو» الموت يتعقبه « لألفريد هيتشكوك (1959) في ما يخص استخدام الفضاء.

ومجمل القول إن السينما تنطوي على تناقض أساسي يتمثل في الرغبة في أن تكون هي فن الواقع، وبذلك تفرض نفسها على حواسنا. لكن إذا كانت الصورة السينمائية تغطي الواقع فإن الكلمة تغطي الفكرة وتخاطب العقل. إضافة إلى ذلك فهي فن التظاهر، لأنها تكشف فقط عن المظاهر، ولا يمكنها الوصول إلى الداخل إلا من الخارج، وهذه هي نقطة ضعفها مقارنة بالرواية. ثم إن السينما ـ باعتبارها فن الواقع - تصنع في حقيقة الأمر فنا غير واقعي عندما تكون إسقاطا للحلم ، كما هو الحال في فيلمي جان كوكتو «أورفيوس» أو « الحسناء والوحش» (1946) .

نزهة في البادية

عوامل التشابه بين الجنسين

الرواية والسينما فنان اثنان أحدهما ينغمس في أغوار القرون عندما يولد الآخر للتو، ومع ذلك ثمة صلات عديدة بينهما، والمسألة لا تقتضي إخضاعهما لبعضهما البعض بل ينبغي ترك كل منهما لمصيره الخاص ولوظيفته الخاصة. ومع ذلك فإن علاقتهما ليست علاقة يمكن تجاهلها، خاصة وأنهما محكومان باعتماد كل واحد منهما على الآخر لفترة طويلة قادمة، ويبقى اقتباس الروايات مصدرا رئيسيا لإنتاج الأفلام، كما أن الروائيين، من جانبهم ، يستلهمون الكثير بشكل متزايد من الأساليب السينمائية .

وطرح السؤال بصدد العلاقة القائمة بين الرواية والسينما يعني وجود عوامل تشابه بين هذين الفنين. إنهما، قبل كل شيء، فنان شعبيان لأنهما يتوفران على الدعم الكامل مما يسهل توزيعهما. وهما كذلك نظرا لسهولة الوصول إليهما أكثر من الرسم أو الموسيقى اللذين يتطلبان استعداد معينا، فهما أكثر شعبية.

مشكل الاقتباس

تنشأ المشكلة الملموسة للعلاقة بين الرواية والسينما

على مستوى الاقتباس، والسؤال الدائم الذي يثيره الاقتباس هو أمانته في ما يتعلق بالعمل الأصلي. ومع ذلك فإن مسألة الأمانة هي مشكلة خاطئة، لأنه يمكننا القول دون أدنى تردد إنه لا يوجد فيلم أمين بالكامل للرواية المقتبسة، فالأمانة الوحيدة التي يحق لنا أن نتوقعها من المخرج هي الإخلاص لروح الرواية. ذلك أنه بدلا من استنساخ خاضع للرواية يجب أن نرى، من خلال الاقتباس، عملا «مكتوبا» أعيدت صياغته بالكاميرا والممثلين. ولذلك يعتبر فيلم جان رونوار» نزهة في البادية» (1946) عملا مساويا لنموذجه بل ومتفوقا عليه لأن رونوار، في فنه، هو مبدع الطبقة التي ينتمي إليها غي دو موباسان. الشكل الوحيد الصحيح للاقتباس هو الشكل الذي يختاره المخرج، بناء على تحويل الأفكار الأدبية إلى صور.

أما المخرج الأمريكي فرانكلين ج. شيفنر بفيلمه «كوكب القردة» (1968) فقد قام باقتباس مثيرجدا للاهتمام لرواية بيير بول التي تحمل نفس الاسم، على الرغم من أنه لا يتبع عمل الروائي خطوة بخطوة، إلى درجة أنه يتخيل نهاية مختلفة تماما لكنها مع ذلك مذهلة للغاية . وفي نفس النسق ، لكن على العكس من ذلك ، ثمة تحف سينمائية ك: «المواطن كين « (1941) لأورسن ويلز أو « المدرعة بوتيمكين» (1925) لأيزنشتاين التي لا يمكن لأي شكل فني آخر نسخها. أما بالنسبة للأعمال التي يمكن اقتباسها فيمكن تصنيفها حسب أندريه بازان إلى ثلاث فئات : إما ترجمة أستيتيقية للرواية إلى لغة أخرى («السمفونية الرعوية» التي كتبها أندريه جيد سنة 1919) وأخرجها للسينما جان دولانوى في العام 1946)، وإما اقتباس قائم على تعاطف المخرج مع الروائي («يوميات كاهن بدوي « التي كتبها جورج برنانوس سنة 1936 وصورها في العام 1950 روبر بروسون) ، وإما عمل تعيد السينما بناءه انطلاقا من الرواية (« النهر» 1946 وهو كتاب ضعيف للروائية الإنجليزية رانرغودن حوله جان رونوار إلى تحفة فنية سنة 1951) .

وأحيانا يتحول الاقتباس إلى نوع من الابتذال الذي يكون في الغالب مصحوبا بالخيانة، حيث يكون المخرج مدفوعا إلى حل بعض المشكلات لا من وجهة نظر جمالية ولكن، في كثير من الأحيان، من وجهة نظر تجارية. ومع ذلك يجب ألا نستاء كثيرا من هذه الهجمات التي تُشن على العمل الأصلي. وسيستمر القراء المعجبون بالرواية في تقديرها على حساب الفيلم الذي اقتبسها بشكل سيء. أما بالنسبة للمشاهدين الذين لا يعرفون الرواية فقد يكون الفيلم بمثابة مقدمة لاكتشافها.

لهذا السبب لا يمكننا القول إنه لا يوجد اقتباس جيد أو رديء، بل هناك سينما جيدة وسينما رديئة، فإذا كانت السينما تنوي منافسة الأدب، فيكفي أن تبرهن على قدرتها الإبداعية بدلا من أن تكتفي بتقليد الرواية أو نسخها.

وإذا كانت الرواية، كما أسلفنا ، تؤثر على السينما ، فمن المهم عدم إهمال التأثير المعاكس ، تأثير السينما على الرواية. ومن المؤسف أنه على الرغم من أن بعض الروايات كتبت انطلاقا من سيناريوهات أفلام وهي غالبا ما تكون ضعيفة - باستثناء « حوار الراهبات الكرمليات « (1960) التي كتبها جورج برنانوس قبيل وفاته. والأهم من ذلك هو تأثير السينما على ما سمي ب « الرواية الجديدة « التي كان من أبرز قادتها ألان روب غرييه، فهو يرى أن الفيلم «يخرجنا من ارتياحنا الداخلي باتجاه هذا العالم المعروض أمامنا بعنف نبحث عنه عبثا في النص المكتوب رواية كان أو سيناريو « ،كما أنه يندهش من هذا الحضور الأبدي للسينما بشكل حتمي وملازم. وهذا هو السبيل الوحيد للخلاص، كما يعتقد، بالنسبة للرواية، وهي جنس أدبي مهدد بالإرهاق والاستغلال المفرط. وقد يحدث أن ينقاد غرييه لإغراء الفرجة الخالصة ويتنبأ بأدب موضوعي للوصول إلى رواية تطفو على السطح، وأن يحول شخصيته إلى كاميرا يجول بها فوق الأشياء. وعلى سبيل التبسيط فإن الرواية ليست أكثر من ألبوم صور أو فيلم. لكن أليست محاولة التنافس مع السينما محكوما عليها بالفشل؟ فالرواية وُجدت لاستكشاف ما يتعذر على الكاميرا الوصول إليه بدقة، كالبعد النفسي الذي لا يمكن للسينما، فن المظاهر، إلا أن تتطرق إليه أو تقترحه .

ومن الممكن مقارنة مسألة العلاقات القائمة بين السينما والرواية، في الأساس، بمشكلة أخرى قديمة : حين ظهر التصوير الفوتوغرافي كان الرسم قادرا على تحرير نفسه من الاهتمام بإعادة إنتاج الواقع وبالتالي تحرير نفسه من الشيء المحسوس، وتحويل نفسه في أقل من خمسين عاما. كما أن السينما تتيح للرواية تجديد نفسها وإيجاد مطمح جديد.

إشارة :

جاك رين (9 أكتوبر 1875 - 3 غشت 1970) فيلسوف فرنسي.

الدالية الناصرية للحسن بن مسعود اليوسي

د. عبد المنعم الوكيلي

عن منشورات المركز الأكاديمي الثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز في فاس، صدر للدكتور عبد المنعم الوكيلي كتاب بعنوان «الدالية الناصرية للحسن بن مسعود اليوسي: نظرات في مكوناتها الدلالية والأسلوبية»، وكتب التقديم لهذا المؤلف الدكتور عبد الله بنصر العلوي، والذي يقول في مستهل كلمته إن المؤلف يتعلق

«بشخصية مغربية يعتز الفكر المغربي بمشاركاتها الفاعلة في بنيات الثقافة المغربية وتجلياتها خلال القرن السابع عشر الميلادي، وهي شخصية الحسن اليوسي التي أسهمت في وضع أرضية صلبة للفكر المغربي، مستلهما تراث أجداده المعرفي ومستشرفا سبل السلوك الثقافي الجدير ببناء واقع يتطلب تحمل العلماء المسؤوليات الدعوة بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والجهر بالحق ومواجهة الظلم... ومن ثم فالفكر اليوسي يرتكز على مسؤولية العالم إزاء مجتمعه باعتبار أن العلم ليس مجرد تكدس للمعرفة بل هو جهاد وسلوك يقرن الفكر بالعمل، وذلك ضروري للمجتمع لأنه يهدف إلى التوعية بالواقع وقضاياه».

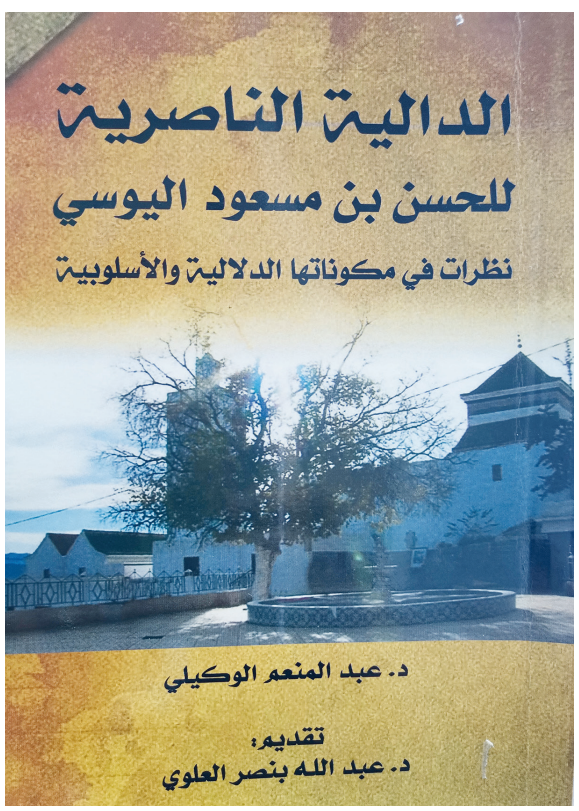
وكان الأستاذ عبد الله بنصر العلوي قد أشار في بحث سابق له إلى خصائص الثقافة اليوسية القائمة على الذاتية والواقعية والعقلية، وقد تجلى ذلك في كتاباته بمختلف أنماطها... ومنها هذه القصيدة الدالية في مدح شيخه أحمد بن ناصر الدرعي التي تضع اليوسي في مصاف الشعراء المتميزين في الشعرية المغربية في عهد الدلائيين، خاصة وقد بذل الدكتور عبد المنعم الوكيلي جهدا في تحليل القصيدة بمنهجية استشرفت أبعادها ومقوماتها دلاليا وأسلوبيا... فاستوعب آفاق القصيدة بدءا من قراءة الشخصية والإنتاج ومفهوم الشعر ومقاصده، إلى تحليل القصيدة الدالية في معانيها وإيقاعها وبلاغتها...

والكاتب على دراية بالشعر الدلائي منذ إعداده لأطروحتيه:

-نظرية الشعر عند الحسن بن مسعود اليوسي، الدالية الناصرية نموذجا.

-شعرية القصيدة المغربية خلال القرن الحادي عشر الهجري: الشعر الدلائي نموذجا.

يقع هذا الكتاب في 110 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع في نسخته الأولى سنة 2023 بمطبعة آنفو برانت بفاس.



التحديات والرهانات الإستراتيجية للحقل الفني بمغرب الغد

حسن لغدش

بعد رحلة طويلة امتدت حتى بلاد الصين عاد الرحالة المغربي الكبير ابن بطوطة سنة 1349 إلى مسقط رأسه، المغرب الحالي، الأرض المباركة التي قال فيها:

المغرب أحسن أرض ... ولي دليل على ذلك
البدر يرقب منه ... والشمس تسعى إليه

نحن إذن أمام بلد ذي تراث متعدد وتاريخ يمتد سنين عددًا. لكن منذ بدايات القرن الواحد والعشرين كان هناك غليان أسفر عن مشهد فني بثراء منقطع النظير. كان ثمة استثناء مغربي. وأكدت ديباجة الدستور على وحدة المملكة التي نحتها تضافر مكوناتها العربية الإسلامية، والأمازيغية والصحراوية الحسانية، والتي غدتها وأغنتها روافدها الإفريقية والأندلسية والعبرية والمتوسطية. ويتعزز هذا التنوع الثقافي بتنوع جغرافي لأن المغرب، الغني بمواقع طبيعية ومعمارية، بلد انفتاح. فهو منفتح على المتوسط، وعلى المحيط الأطلسي وعلى الصحراء التي شكلت عبر القرون نهجا للتواصل مع إفريقيا. والمغرب هو أيضا بلد العواصم المتعددة، مراكش وفاس ومكناس والرباط، بتقاليدها العريقة في الصناعة التقليدية (خزف آسفي، زرابي وجلد فاس، خشب الصويرة). هذا التراث أعطى للمغرب إشعاعا كما منحه اعترافًا من اليونسكو. ويمكن إن نخلص إلى أن جميع الفنون البصرية تنهل من هذا التراث لتحفز إبداعها الخاص.

فثمة رسومات وصور فوتوغرافية وفيديوهات وتنصيبات ولقطات الشاشة والضوء، وأجزاء تربة ترجى خصوبتها السرمدية. إن فنّ المغرب المعاصرَ فن حيّ، غير مكتمل، سائر على دربه، في تقدم أو في تقهقر. كما الحياة، كما الأحلام المتشظية، كما الأيام التي تنكسر في المرايا المنسية في سوق الأشياء العابرة.

والمغرب إذن منبع ضوء بالنسبة إلى أروبا ونبع خشوع وتأمل بالنسبة للغرب. وهو اليوم أكثر من أي وقت مضى أرض عبور بالنسبة للأفارقة. وكان إرساء نظام عالمي جديد واضح المعالم قد ترك بصماته العميقة على الفن في بلدنا. وقد بدأ ما هو أساسي في الإنتاج يتم خارج المؤسسات الرسمية: كان فنانو الكتابة على الجدران، والرّاب، والموسيقى وغيرها يكتشفون فضاء الشارع وبدأوا يجتاحونه. ولأول مرة يعلن الفنانون ليس فقط عن أجناس وأساليب، ولكن عن نمط عيش. وبدأوا يتوجهون إلى المعمور بأسره وباتت أعمالهم تتجاوز تربتها المحلية. يبدو إذن أنه من الضروري ليس فقط إبراز فن بلغ درجة النضج، ولكن تفسير ما يجعل بعض خصائصه تطابق الحقائق الاجتماعية وبذوق يتميز عن الثقافات الغربية.

في ما قبل، لم يكن من الممكن تقديم فنانين من المغرب للغربيين من دون وصاية ورعاية بعض الفنانين أقاموا بالمغرب مثل ماتيس وكلي. وطموحنا المستقبلي هو الإسهام في الطفرة الراهنة في التثمين الدولي للفن المغربي.

- فكيف نجزّئه، ونقطعه، ونعزله ونقدم هذا الفيض الثقافي والفني ونقوم باسترداد الحماس الذي يحيط به؟

- كيف نقدّمه لمواطني العالم من دون نسيان جذوره وينابيع إلهامه العصرية والتقليدية؟

- ما استراتيجيات التدبير الفني الواجب تبنيها لتدبير واستثمار الرأسمال المادي واللامادي لفننا؟

- أيّ منهجية يمكن اعتمادها لتعاضد مجهودات جميع المتدخلين في المجال الفني (الخصوصي والعمومي) من أصحاب الأروقة وأخصائيي المتاحف والفنانين ومفوضي المعارض ومدارس الفنون الجميلة وهيئات الفنانين وواضعي السيّر وغير ذلك.

- علينا وضع تصور لمقاربة متعددة التخصصات للعمل على الترويج لعلامة المغرب من دون انغلاق ومن دون الإحساس بالفجوة النمطية المعهودة بين التقليد والمعاصرة.

تندرج الحالة المغربية من حيث السياق ضمن دينامية انتقالية. ونستطيع أن نلاحظ تأثيرات المرور من الحقبة الصناعية إلى الحقبة الرقمية. وبعض الفنانين شرعوا في رقمنة أعمالهم. أكيد أن غزو الفضاء من قِبَل الآخر كان له وقع على الغزو الفني، لكن الحقل الفنيَ المغربي في نظرنا كان جزئيا غامراً، بفضل النقوش الصخرية وأعمال الصناعة التقليدية الفريدة أو بفضل المواقع الأثرية المحيطة بكل متفرج. وحُجَّتُنا أن مبدأ الفن الغامر هو أن يجعل من العمل الفني مكانا يُعاش، ما يعني حدودًا أقلّ بين الفن والحياة، ومن ثمّ ضرورة إزالة طابع القداسة عن العمل الفني. ومن المؤكد أنه يجب التفكير في إنشاء متحف دائم للفن الغامر على غرار ليشتهال ماغ بزوريخ، لأن هدف مثل هذه المبادرة يسمح باقتراح تجارب ثقافية تراوح بين الثقافة والترفيه لجمهور أوسع، والقيمة المضافة هنا حقيقية حينما يتعلق الأمر بإعادة التركيب التاريخي لميراث البلد.

ومن جانب آخر فالفن الرقمي (بأقسامه الثلاثة: الفن الغامر، والفن التفاعلي، والفن التوليدي) أصبح لا مندوحة عنه، لأنه فن متحرك وفي تطور مستمر، لأنه يدمج الفن والعلم والاكتشافات التكنولوجية. وقد خرجت إلى الوجود بلاغة مرتبطة بالنيت مع معجم يطرح مفاهيم جديدة مثل «فن النيت»، والروبوتية، والمابينغ، والميتافيرس وغيرها. وحتى سوق الفن الرقمي أدركته الثورة مع ظهور الرموز غير القابلة للاستبدال، وذلك بالسماح بشراء الأعمال الرقمية الفريدة والمصادق عليها على البلوك شاين. لكن هل هذا الفن يعكس حقيقة الهوية المغربية؟ أم هو فقط وهم، والفنانون هم فقط سحرة؟ لا يمكن أن ننكر أن الفنان ليس مبدعا معزولا. فالصورة

الفوتوغرافية والفيديو بالمغرب مثلا عند بعض الفنانين بدأ في التقاط الواقع وتوثيقه، وذلك بإخضاعه لعمليات الإخراج وإدانته أحيانا. ونجد عند البعض أيضا استعمال فن البوب أو واقعية جديدة باللجوء إلى رموز أو أيقونات حديثة. وهؤلاء يستعملون وضوح رؤيتهم لتوعية الجمهور أو للفضح. خلاصة القول إن مستقبل الفن يُقرأ في التطورات التكنولوجية ووقعها.

لكن التوجهات الكبرى التي تحكم عالمنا متعددة: عولمة متأزمة، أزمة بيئية، انكماش طائفي، انفجار وسائط التواصل عن بعد، ما بعد الإنسانية، الذكاء الاصطناعي، محاربة أشكال الحيف الاجتماعي والجنسي والديني، ناهيك عن التطورات التكنولوجية إلى آخره. والحال أنه في هذا السياق من الصعب معرفة أيٍّ من هذه التوجهات تؤثر أكثر في مستقبل الفن. ولكن بإمكان المرء أن القيام ببعض الاسقاطات:

أ - أكيد أن العولمة سرّعت وثيرة التعميم، لكنها شجعت تملّك الثقافة الغربية لثقافات أخرى. ويمكن أن نتوقع مستقبلا عادلا إلى حد ما مع إعادة تثمين رموز غير غربية من قبل فنانين غير غربيين. فهذا حسن حجاج يثني على ثقافة السوق وهو يحتفي برواد الفن الفوتوغرافي المالي مثل سايدو كايتا أو مالك سيديبي. يلتقط منتوجات الاستهلاك ويبالغ في اللهو بإعلان العلامات التجارية الفاخرة التي تم تزييفها. وبذلك يندمج عمله في منطق معولم لكنه منظور إليه من خلال موشور مغربي.

ب - إلا أنه من الممكن أن نتبيّن من خلال هذه التطورات الفنية بعض النشاز. ففي ذي قبل كان الفن وسطا من أسرار حلقة معينة. أما اليوم فجزء كبير من الإبداع مرادف للترفيه وينخرط فيه العديد من الفاعلين. وأصبحت المتاحف أماكن جذب للسياحة، والمراكز التجارية تتنافس في مجال الإبداع الفني، والحدود بين الفنون الجميلة، والرفاه، والترفيه، ومواد الاستهلاك الجماهيري أصبحت مخترقة ومعقدة.

ج - مع ظهور الرموز غير القابلة للاستبدال تضاعفت إمكانيات التسويق والعرض، سواء تعلق الأمر بحقوق الملكية المخولة للفنانين أو بالإمكانيات الجديدة للتمويل المرتبطة بمشروع ما أو بمعارض كلها تستفيد من هذه الأداة الجديدة. ونشير هنا إلى أن فنانين شباب بالمغرب ينشئون صيغا رقمية لأعمال موجودة مسبقا. لكن يبقى السؤال هو كيف يجب أن يتأقلم فننا مع هذه التكنولوجيات الجديدة مع بقائه مؤشرا اجتماعيا وثقافيا؟

وعلى غرار إطلاق منصة جيوبورتاي التي تهدف لتسهيل الولوج إلى تراثنا الوطني يجب التفكير في الأعمال الفنية ومحاولة إنشاء صيغ رقمية.

جدير بالذكر أن عالم الغد بات قائما من خلال هذه التطورات التكنولوجية والاجتماعية والثقافية التي تضاعف من الإمكانات الإبداعية. لكن يجب أن تنصب مهمة الفن في أن يعكس روح زمانه، أنَ يكون شاهدا حيا على مجتمعنا. لذا يجب أن يكتسب سلطة التأثير في الذهنيات ويوجِّهَ بكيفية براغماتية تطور المجتمع: يجب على الفن بالمغرب أن يفرض نفسه كأداة للمناورة الجيوسياسية (حسب تعبير أود كيروس)، وسلطة ناعمة (حسب جوزيف ناي) تصبح ضرورية: يتعلق الأمر بجعل الجماهير تزكي بصفة غير مباشرة منتوجا يحمل علامة المغرب، أو فكرة وسياسة وتبني سلوكات معينة. ويجب أن نعلم أن الفن أضحى بوصلة للعلاقات بين البلدان، يعني أن الفن هو في الآن ذاته فاعل وموضوع لرهانات جيوسياسية. لكن على أية أعمال فنية يجب أن نراهن لنحصل على الاعتراف العالمي؟ كيف نجعل من أعمالنا الفنية معاهدات بصرية حقيقية من أجل علاقات دولية مُثلى تعلن فيها الأوصاف الديبلوماسية: قوة ضاربة، قرار، مروءة. موازاة مع ذلك يجب تشجيع البوردر آرت (فن الحدود)، لأن هذه الأمكنة يمكن أن تثير فنا جيوسياسيا. وعندئذ يرفض العمل الفني الجيوسياسي في عصرانيته الدوغما الحديثة المتمثلة في استقلالية العمل الفني. وحتى الفن الحضري في عصر الرقمي، والذي ينظر إليه في بدايته كفن للشاشة، كممارسة هامشية وفارقة، والذي نال إجماع الجمهور بعد ذلك، فرض نفسه على المتخيل المشترك مع الأنترنيت والشبكات الاجتماعية التي تنسف الحدود بين الفضاء المادي والفضاء الرقمي. خلاصة القول يجب دعم جميع المكتسبات الأساسية لامتلاك صناعة ثقافية وفنية. هل هو فقط دور فيدرالية الصناعات الثقافية والإبداعية، وأكاديميات الفن، ومدارس الفنون الجميلة، ومؤسسات المتاحف والمراكز الخاصة، وكيفيات تسويق العلامة المغربية، والوزارة الوصية، والقطاع الخصوصي، والترسانة القانونية الواجب تحيينها؟ إنها قضية الجميع وقضية تآزر بين الجميع. وهذا يستدعي عددا من التوصيات:

- الوعي بأن الفن هو ملتقى الاقتصادي والسياسي والثقافي والتاريخي إلى آخره.
- الاشتغال على نموذج العمل للأجندات الفنية.
- وضع قانون الرعاية الفنية بفرض ضريبة على الثروة تمنح للمشاريع الفنية.
- إنشاء نظام بورصة للمقاولات الفنية.
- تدعيم الشراكة بين القطاعين العام والخاص مع إنشاء صندوق لتمويل إحداث المقاولات من أجل هيكلة القطاع ومواجهة الأزمات المفترضة وتنويع الشراكات في الوقت نفسه.
- إعفاء القطاع الفني من الضريبة لتشجيع الاستثمارات.
- توفير الظروف الملائمة لتصدير العلامة الفنية المغربية طبقا للمعايير الدولية.
- تنظيم السوق الفنية وطنيا ودوليا بإدماج البعد الرقمي للاقتناء عن طريق سلسلة الكتل، أي تكنولوجيا للتخزين ونقل المعلومات تكون شفافة وآمنة وتشتغل من دون هيئة مركزية للضبط.
- تعزيز سياسة الحكامة عن طريق تتبع وتقويم دوري للحقل الفني بالمغرب لفتح الممارسة الفنية على أخلاقيات جديدة.
- اعتبار الخصوصيات الفنية الجهوية لهدف ضمان عدالة مجالية.

عراقي في باريس

صموئيل شمعون

بطنجة حيث توجد «دار أكورا AGORA للنشر والتوزيع»، صدرت أخيرا رواية «عراقي في باريس» للكاتب العراقي صموئيل شمعون.

وفي ورقة تقديم العمل استشهدت دار النشر بالكاتب الفلسطيني أنطون شماس، الذي كتب: «هذا هو الفيلم غير المُنجَز الذي كان صموئيل شمعون يخطّط له منذ أن ترك العراق في يناير 1979. وبدلاً من الوُصُول إلى هُوليوود، ينتهي به الأمر في باريس، مُواصلاً حياته بين البَارات ومَحطّات الميترو والأصدقاء، حالماً بكتابةِ سيناريو عن الفرْانِ الأصمّ الأبكم، والدِه..

لكنّه بدلاً من ذلك يكتبُ نَصًا سَاحرًا عن طُفُولتهِ في تلك المدينة الفَقيرة، كصَبيّ عاشق للسينما».

وتابع شماس: («عراقي في باريس» نصٌ مكتوبٌ.. على خلفيّة سيَر ذاتيّة سابقة لأدبـاء عرب أقاموا في باريس لفترات مختلفة منذُ بداية القرن التاسع عشر، لكنّه يتجاوز معظم هذه النُصُوص من حيث الصِّدق والصّراحة).

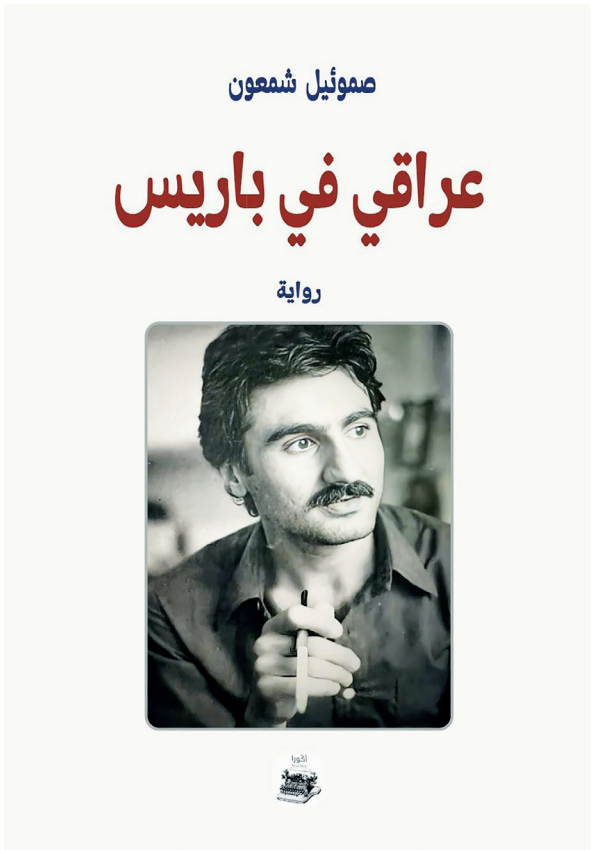
وكتب عباس بيضون في جريدة «السفير»: «يصعبُ أن نَجد في العربية كتاباً مثل كتاب صموئيل شمعون «عراقي في باريس»، بل لن نجد فيها كتاباً مثله على الإطلاق».

أما عبده وازن فكتب في «جريدة الحياة»: «فشلَ صموئيل شمعون في تحقيق حُلمه السينمائي بل حُلمه الأميركي، لكنّه ألّفَ كتاباً هو من عيون ما وضع في أدبِ السّيرة الذاتية في العصر الحديث، عصر الصُّورة والثورة المشهدية. ولا أُخفي شخصيًا أنّني بقدر ما قرأتُ هذا الكتاب بألم قَرَأته بمُتعة ناجمة عن السُّخرية الذّكية والعبث الكامنين في صميم السِّيرة المزدوجة، علاوة على الفرادة والسّلاسة اللّتين وسمتا الكتاب».

وعبر «جريدة السفير» قال إسكندر حبش: «عراقي في باريس» واحدٌ من تلك الكتب التي تمنيتُ أنا نفسي أن أكون كاتبها .

أما الشاعر الراحل سعدي يوسف فكان قد كتب: «صموئيل شمعون هو الأكثر سحراً بين المتحاورين، يكتب بوُضُوح مُتنقلاً بين الملهاة والمأساة، ولكن بعمق إنساني دائمًا».

وكتبت الروائية الإسترالية أليسون كروغون: «يقدمُ لنا صموئيل شمعون تأويلاً مُباشراً يَقُوم على كبسة زر للمذاق المرير للحياة اليومية، مُطعّمة بروح السُّخرية والمفارقة بصُورة لا تُضاهى».



عتبة تشايكوفسكي

ديوان الحب

لحسن أحمامة

تواصل الشاعرة أمل الأخضر تجربتها الشعرية من خلال منجزها الأخير، «عتبة تشايكوفسكي» وهو تجربة مختلفة عن ديوانها «يد لا تهادن». حيث تظهر الشاعرة في هذا الديوان الجديد مهادنة، سلاحها الوحيد هو التغني بالحب كأسمى ما في الوجود البشري، وكإحدى القضايا الجوهرية في الفكر البشري. ولعل كل ما كتب في الأدب كان عن الحب؛ فلا يوجد مؤلف أدبي يخلو من موضوعة الحب بكل أنواعه. في حين أنه لم يمثل موضوعا عند الفلاسفة، إذ يصعب أن يرتقي إلى مستوى النظر الفلسفي أو التأمل الميتافيزيقي، من حيث إن الموضوع الميتافيزيقي تحكمه مقتضيات الخطاب الميتافيزيقي. و لعل هذه الصعوبة تكمن في حيث كونه حالة سيكولوجية كما اعتبره الأدباء. من ثمة فالشعر هو الجنس الأدبي الذي اهتم بموضوعة الحب أكثر من غيره من الأجناس الأدبية الأخرى. و لئن ظهر الحب متأخرا نسبيا في التاريخ البشري، فلأنه كان نتاج الحضارة، كما أنه أحدث سنا من الجنس بكثير. و ظهوره يدل على أن الدوافع العمياء و العنيفة قد تم ضبطها و تحويلها جزئيا. وهكذا فالحب رد فعل انفعالي ضد الحسد الأصلي و الغيرة و التملك، وبمثابة التغلب على نزوات العداء و الجشع.

ديوان «عتبة تشايكوفسكي»، إذا، قراءة في الحب من قبل الذات الشاعرة. و هو ديوان، كما سبقت الإشارة، يحتفي بالحب كبديل عن العنف كما نجده في ديوانها يد لا تهادن. إنه في نظر الذات الشاعرة حرب و نار. و المضي هنا هو مضي إرادي لكونها تستعد لدخول هذه التجربة:

أَمْضي في الْحُبِّ كَمَنْ يمضي إلى حتفه ، أضع الخوذة على رأسي والدَرع الحديدي على صدري حتى لا ألتهب.
أمضي في الحب ، وأعلم أني كمن يقامر بآخر فلس في جيبه ، حتى إذا ما خسرت الرهان ، رميت بنفسي في أول مقصورة قطار وغفوت. (ص. 3)

تدرك الذات الشاعرة خطورة الحب، و ينتابها الخوف من أن تصبح غير مطلوبة فيها. لذلك تصور صراعها لكي تتأكد من أن المحب يحبها. و الاستسلام بسهولة لا ينتج عنه إلا الإهمال و النبذ و اللامبالاة. إنه الخوف الذي تعاني منه الذات الشاعرة. ذلك أن الوظيفة الأولى و الأساسية للسلطة الجديدة، أي سلطة المرأة على الرجل، هي حماية المرأة من إهمال الرجل/ الذكر، وتجاهله و عداءه. فأن تكون محبوبة معناه أن تكون لها ثقة و كرامة. ومن ثمة فالذات الشاعرة تدرك جيدا أن ما ينال بسهولة مآله الإهمال، و أي لذة ينالها الصياد إذا كانت الطريدة هدفا طيعا؟ كما أن هذه الذات الشاعرة لا تريد تقديرها ببساطة باعتبارها فردا من جنس النساء، وإنما باعتبارها شخصية.

إن المضي إلى الحب إنما هو مغامرة سببها عدم الرضا عن الذات، ذلك أن المحب يريد الابتعاد عن ذاته، و إيجاد ملاذ له في الغرام لأنه تعب من كونه نفسه، ذلك أن سوء ظن المرء بذاته وعدم ثقته بنفسه يولدان شعورا بالنقص و الرغبة في تقديره لذاته. هذا النقص يجعل المرء يخلق ذاتا أسمى أو ذاتا خيالية، أي ذلك الشخص الذي نود أن نكونه. و هكذا فالرغبة في ذات أفضل إنما هي خطوات تمهيدية ضرورية لتطور الحب. أما إذا كانت الذات راضية عن ذاتها، فالحب لا يمكن أن يمسها.

من ثمة بالحب ينمو على تربة عدم الرضا عن الذات. و في هذا ما تتلفظ به الذات الشاعرة:

أمضي إليه بكامل زينتي ، أرتدي جاكتتي الخضراء الأثيرة ، و ألمع حذائي ، و أضع ماكياجي الخفيف ، و أصبغ شيب شعري الأمامي ، حتى أبدو دون الثلاثين قليلا ، و أخفف وزني ، و أجعل خطواتي أسرع ، لأكون بالخفة المطلوبة في الحب. (ص. 5)

يجلو هذا الاستعداد لملاقاة الأنا المثالية، أي تلك الصورة الحلمية التي تسكن الذات الشاعرة رغم أنها تعرف أن الحب يزول مع زوال الجمال، لأن للحب تاريخ صلاحية. هذه الصورة الحلمية لا تلبث أن تختفي لما تسمع صوتا يدعوها للعودة: « يناديني صوت في الجهة الأخرى أن عودي،...»(ص. 6). هذه الصورة المتخيلة لا تعادل الصورة في الواقع الذي يجعل الذات الشاعرة تدرك أن «الحب خيطه رهيف»، و هذا يعني أن لذة الحب لا تدوم سوى لحظة، أما ألم الحب فيدوم طوال الحياة. و كما يقول لوكريس إن «تجنب الوقوف

إلى البلاغي والمترجم محمد الولي

في شرك الحب أهون من التخلص منه» (الفلاسفة و الحب، ص. 38).

لا يتوقف الحب عند هذا الحد، أي الحلم بذات خيالية، و إنما يتجاوز الأمر إلى أكثر من ذلك. ذلك أن الذات الشاعرة تسعى إلى السمو بالحب، و تنشد المحبة الإنسانية:

سأحرس كل عاشقين مرا أمامي بدعائي
وأطلب من الله أن يرخي عليهما فيض حنانه
ويشملهما بداوم وصاله. (ص. 02).

ومن ثمة فالحب إنما هو التجسيد الحقيقي لما يجعل من الإنسان إنسانا:

وفي الأخير
سنبارك ليلتنا بكورال جماعي
ننشد فيه نشيد الحب الأعظم.
واضعين أيدينا على قلوبنا ،
متجهين برؤوسنا صوب الله ،
ودمع المحبة يتحدر. (ص.32)

هذا الإدراك من قبل الذات الشاعرة في كون المحبة الإنسانية هي الحب الأعظم، يعارض الحب الذي ينتهي بالمأساة: «و ترى جسرا مهترئا لا يصل/ ذلك الوصل الذي لم يكتمل. (ص.37) و بهذا فالحب ليس متأصلا في الحوافز الجنسية، و إنما هو نتاج لتطور أنا الفرد، و

خاصة الرغبة في رقي الذات و اكتمالها، أي أن الحب ليس نشدانا للذات و إنما للذات الأفضل. بعبارة أخرى لن يكون ممكنا إلا حين نعزو إلى شخص ما قيمة أسمى من القيمة التي نعزوها إلى ذاتنا.

غير أن هذا الشخص الآخر قد يكون منشغلا بقضايا أخرى غير التي تنشغل بها الذات الشاعرة، إذ أن اهتمامه منصب على قضايا الوطن، حيث تغيرت أحلامها «القديمة»، أي التحول من الإنساني/ العاطفي إلى السياسي: « أنت المشغول بالآخرين و بالوطن العريض؟ ! و إذ تتكرر الصيغة الاستفهامية «ماذا لو» عدة مرات مع تغيير الافتراضات، فإن ذلك لا يعدو أن يكون حجبا تخفي حقيقة الحب الإنساني: «ماذا... لو وضعت النظارات جانبا.../ ستقفز نحوي دموعٌ حرىّ، و سيجرفنا نهرُ الحنين» (ص. 42). و إذ يعني وضع النظارات جانبا النظر إلى الحقيقة، فإن نهر الحنين يدل على زمان ماض تحقق فيه الحب الجارف، و الوئام الذي تحقق بين الجميع- من حيث أن الذات الشاعرة هنا هي الذات الجماعية- قبل أن يَفسد كل شيء: «أنت المحشور الآن في العباءة الفضفاضة للمخزن الصديق، و المتحدث اللبق عن غرق الحكومة في الديون، وحجم معاناتها، وعن دور فئات المجتمع المدني؟ !» (ص. 41).

لعل ذلك هو ما جعل الذات الشاعرة مدركة لحقيقة الحب الزائف من حيث أن ما تنشده إنما هو الصورة المثالية للمحبوب:

أحاذر الوقوع في الحب
أحاذر البسمات الصفراء
أحاذر رصاص القنص المرابط
بكل الجهات.» (ص. 54)

من ثمة فالصورة الحلمية لشريك الذات الشاعرة هو تلك الصورة التي تعيش وجودا مبهما، ذلك أن موضوع الحلم يكون موجودا قبل الموضوع الحقيقي، و حضور الحلم يولد أمنية و إرادة لقاء المحبوب مجسدا: «و يبقى وجهك... البعيد في قعر الحلم،/ ثابتا... لا يريم، لا يتحرك.» (ص. 75). على أنها تتجاوز تجربتها الذاتية لتتلصص على تجارب الآخرين في الحب الذي قد يكون طريقا لمعرفة الآخر:

ولكنني فقط مجرد آدمي فضولي ،
أتلصص على صندوق أسرارهم
وأدون أحوالهم في الحب بمداد الدهشة
ثم أنسخها بحدَب العارفين..
و أمُرّ. (ص. 611)

لكن هل الذات الشاعرة تقارن بين الحب الذي تنشده و بين حب الآخرين؟ ليست المقارنة هنا إجراء و إنما، في تصوري الخاص، إيضاحا لما تختبره هي من حيث أنها تدون و تمحو تدويناتها «أكتب و أمسح ما كتبت» (ص. 85).قد لا يكون المحو هنا سوى محو لما تم تدوينه عن تجارب الآخرين، و الاحتفاظ فقط بما دبجه يراع الذات الشاعرة عن ما تختزنه في دواخلها تجاه ذلك الغائب الذي تستحضره: قد يكون الغائب هنا هو الحب مجسدا. و إذ تخبره عما حدث في الخارج فإنها تنهي نصها بما حدث في دواخلها:

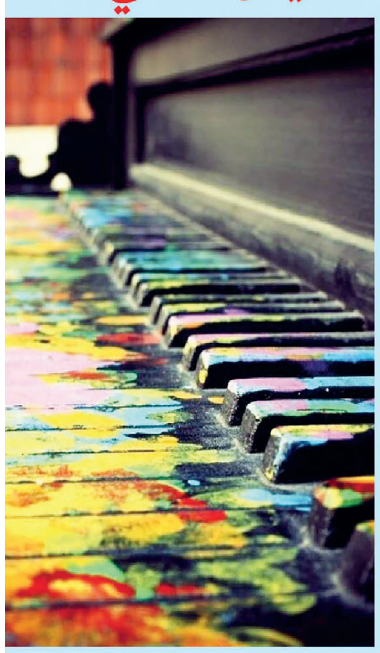
في غيابك..
نبتت في قلبي قُرنفلةٌ يابسة.. يابسة جدا. (ص.911)

هذا التكرار للفظة «يابسة» لا يحيل إلا على عمق الإحساس الداخلي للذات الشاعرة بأهمية حضور الحب من حيث كونه مصدرا للخصب و العطاء، مع العلم أن الرائحة عادة ما تكون دافعا على استحضار ذكرى ما. للرائحة أفاعيلها. إنه إحساس بالغياب المولد للعزلة، و هي عزلة تدركها الذات الشاعرة و تسعى لتنحيتها:

شعر

أمل الأخضر

عتبة تشايكوفسكي



منشورات
بيت الشعر في المغرب

تنحي
صديقتي العزلة
تنحي قليلا
قلبي.. متوثب
يداي.. جمرتان. (ص. 321).

تجلو الاستعارة الأخيرة الرغبة الجامحة لمعانقة الحب كشرط للوجود الإنساني، بعكس العزلة أو الوعي بالانفصال الذي قد يفضي إلى الجنون، لكون الإنسان كائنا اجتماعيا لا يتأكد وجوده الفعلي إلا من خلال الآخر. لعل هذا يُظهر أن للذات الشاعرة موقفا فلسفيا من راهن الإنسان المعاصر، و هو موقف يجلو قناعتها بالحب كحل لكل الصراعات بين البشر و تحقيق الاتحاد بينهم، و التغني به إنما هو دعوة لنبذ الكراهية. الحب يبدع فيما الكراهية تدمر. و الشاعرة إذ تمتح من الطبيعة فلكي تعيدنا إلى التيار الرومانسي باعتباره ثورة الفرد على واقع لم ينتج إلا قيما سالبة لقيم الإنسانية النبيلة. قد أجازف بالقول إن أمل الأخضر آخر الرومانسيات في زمن ابتذل فيه هذا الشرط الإنساني. من هنا كان مصدر الحب و مبدأه هو الإنسان الذي هو كائن محب. فالحب قيمة إنسانية كلية، وخبرة بشرية، وحالة قصوى من حالات الشرط البشري؛ تلك الحالة التي تتأسس عليها كل القيم الإنسانية النبيلة، الحق و الخير و الجمال، و هي حالة ملازمة لهذه القيم.

على هذا الأساس يمكن اعتبار ديوان عتبة تشايكوفسكي سيمفونية تعزف الطبيعة و الحب في صفائهما و نقائهما. هكذا تبرز هذه القيمة كموضوع ذي أهمية بالغة عند الشاعرة كما عند معظم المفكرين و الأدباء، من حيث كونها، في ما أعتقد، قضية جوهرية في سيرورة الإنسان. و ابن عربي لم يجانب الصواب حين قال إن « الحب ديني و إيماني»، لكونه ذا علاقة عمودية، أي علاقة الذات البشرية بالمفارق المتعالي، و علاقة أفقية، أي علاقة الإنسان بالإنسان كشرط للوجود. و هو الرحم الذي تخرج منه كل القيم الإنسانية الأخرى، ليس بسبب جوهريته في الحياة و حسب، و إنما في تلك القوة التي يحوزها. هو مصدر الإبداع و ملهمه.. و هو قوي مثل الموت كما يصرح بذلك نشيد الأنشاد.

أمل الأخضر، عتبة تشايكوفسكي، منشورات بيت الشعر في المغرب، د ت.

إصدارات

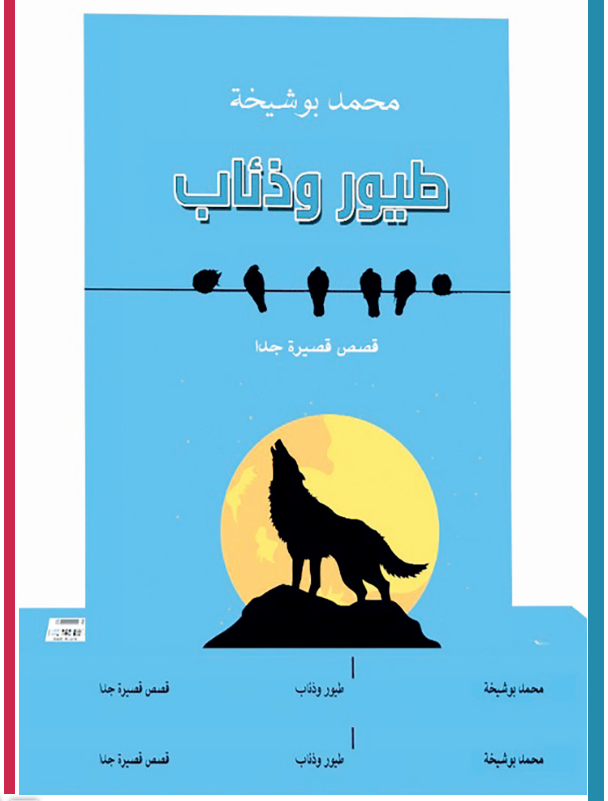
محمد بوشيخة

طيور وذئاب

عن منشورات SO-ME PRINT بأكادير (2024)، رأت النور أخيرا أضمومة سردية ثانية في جنس القصة القصيرة جدا، للكاتب المغربي محمد بوشيخة، وقد اختار أن يسميها «طيور وذئاب»، بينما أنجز غلافها، لوحة وتنسيقا، الكاتب الفنان عماد الصالحي.

وسبق للقاص محمد بوشيخة أن أصدر سنة 2013 مجموعة قصصية بعنوان «أجساد فقط»، وكتابين نقديين في علوم التربية سنة 2023، أحدهما يحمل عنوان «قضايا في التربية والبيداغوجيا والديداكتيك»، والثاني بعنوان «فلسفة صناعة الجذاذة في التعليم الثانوي».

كما يوجد للكاتب بوشيخة، تحت الطبع والنشر، مؤلف بعنوان»وظائف الوصف ودلالات السرد.. مداخل للتجديد في الرواية العربية المعاصرة»، و»سؤال القراءة وفلسفة التأويل.. مباحث في السيميائيات والحجاج وفلسفة العلم».



حلقات في تاريخ الممارسة المسرحية بالمغرب..

أسامة الزكاري

تجربة «مؤسسة المسرح الأدبي» بتطوان

لعل من مظاهر التردي في أداء نخب الممارسة الثقافية الوطنية المعاصرة، عزوف غير مفهوم ولا مبرر، عن التوثيق للتجارب الجماعية التي اكتوت بنار التأسيس، وانصهرت داخل بوتقة العطاء المسترسل والبقاء العنيد، واندثرت في سياق التغيرات الكبرى التي طرأت على آليات الفعل والعطاء داخل مجالات التلقي الثقافي الجماهيري الواسع. ويبدو أن هذا العزوف عن التوثيق لتحولات المشهد الثقافي من خلال إطاراته الجمعوية وهيآته المدنية، لم يعد منحصرا على الهيآت المحلية والجمعيات الجهوية، بل امتد ليشمل مؤسسات ثقافية وطنية كان لها دورها البارز في التأصيل للهوية الثقافية المغربية لعقود ما بعد الاستقلال، مثلما هو الحال مع «اتحاد كتاب المغرب» أو مع «الجامعة الوطنية لمسرح الهواة» أو مع «الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب»،... يقينا إن كتابة التاريخ الثقافي للمغرب الراهن لا يمكن أن تستقيم إلا بالعودة لتجميع وثائق الهيآت الفاعلة والذوات المبدعة، وخاصة على المستوى المحلي والجهوي، حيث مخاض الولادة، وألم الاستمرار، ومعاناة الصمود. من المؤكد أن حيوية المشهد الثقافي الوطني تظل مرتبطة بحيوية الفاعلين غير الرسميين، ذواتا فردية وإطارات جمعوية. ومن المؤكد -كذلك- أن الأمر أضحى يستلزم عملا احترافيا لإنقاذ مكنونات الذاكرة الجماعية، بظلالها الوارفة على مجمل مظاهر التميز الإبداعي والحضاري الذي ظل يسم مجالات العطاء الثقافي الجمعوي الوطني الراهن.

في سياق هذا التصور العام، يندرج صدور كتاب «المسرح الأدبي.. مسارات وشهادات (1947-2011)»، للأستاذ عبد الواحد القلالوسي الزرهوني، سنة **2024**، في ما مجموعه **466** من الصفحات ذات الحجم الكبير. والكتاب، سجل توثيقي لواحدة من أنبل تجارب الممارسة المسرحية الوطنية خلال زماننا الراهن، والتي أضفت على مدينة تطوان الكثير من عناصر السبق والريادة. يعود الفضل لمؤسسة «المسرح الأدبي» في وضع لبنات الفعل المسرحي الراشد، بمضامينه الإنسانية الرحبة سواء في مواجهة آلة الاستعمار الإسباني، أم في مواجهة ثقافة التكلس والتحنيط التي تبلورت خلال مرحلة ما بعد حصول البلاد على الاستقلال. وتعود قيمة الكتاب إلى الميزة التي اختص بها المؤلف، كواحد من صناع تجربة «المسرح الأدبي» ومن رعاة بهائها ومن رواد عطائها الذين احترقوا بجمر ممارسة التدبير والتسيير والإبداع في طريقهم لبث أنوار الفرجة اللامتناهية والرقي الأخاذ على ضفاف الركح بتطوان وبعموم جهات البلاد. ولعل أصدق ما يمكن اقتباسه للتعبير عن المكانة الاعتبارية المتميزة التي اكتسبها المؤلف من خلال مسؤولياته داخل «مؤسسة المسرح الأدبي»، ما كتبه الأستاذ رضوان احدادو في كلمته التقديمية، بالكثير من عناصر العرفان والتقدير، عندما قال: «عبد الواحد القلالوسي في الوقت نفسه أحد القلائل من المرابطين القابضين على الجمر، فرغم لسعات الحريق ورائحة الشواظ، لازال يواصل اليوم باليوم، الاستغوار والكشف، والجهد بالجهد، نشوة وانتشاء، رابط الجأش يمشي، واثق الخطو يمشي، لم يقهره الوهن، ولا شيخوخة العمر، ولا أقعدته الأدواء والعلل، رافضا الموت قبل الموت، غير عابئ، غير مكترث، بلا ملل وبدون شكوى...» (ص.**12**).

لعل من الأمور المثيرة في العمل الجديد للأستاذ القلالوسي، استناده إلى معطيات توثيقية دقيقة، حرص المؤلف على ضبطها وعلى التنقيب عنها في مظانها الأصلية، مما أثمر متنا غنيا وشيقا بالاستناد إلى العديد من الأدوات الحاملة للمضامين والمعززة لها، مثل الصور الفوتوغرافية، والجداول التصنيفية، والمقالات الصحفية، والإحالات التاريخية، والملصقات الإعلانية،... ولا شك أن هذا الانفتاح الدقيق على المواد التوثيقية المباشرة، تطلب من المؤلف الكثير من الجهد ومن الصبر ومن الأناة، تجميعا للوثائق الأساسية وضبطا لمضامينها وتدقيقا لمعطياتها ثم استثمارا لمعلوماتها. ولقد عبر الأستاذ محمد أهواري عن قيمة هذا الجهد، عندما قال في كلمته التقديمية للكتاب: «يقينا، أجهد الأستاذ عبد الواحد القلالوسي نفسه كثيرا ليرى هذا الكتاب النور، فالتوثيق -كما المسرح- عمل شاق ومركب، ولا تستقيم الكتابة التوثيقية موضوعيا، وفي نحو ناجح، باعتقادي، دون تحقق جملة من الشروط المنهجية التي تضمن لها مشروعيتها وصحتها، كالتحقيق والتدقيق، والإحكام والإتقان، والضبط والإثبات، وغيرها من الأحكام والمرتكزات الضرورية التي توفق الكتاب في تفعيلها إلى حد بعيد. ومن وجهة ذاتية، نتبين مرة أخرى الجهد الكبير الذي تتطلبه عملية التوثيق من عناء وتضحية وصبر وتفرغ، لكن عشق المسرح، وحب المسرح، والالتزام بالمسرح، منح صاحبه طاقة قوية وكافية لتجاوز كل العقبات ليخرج هذا الكتاب القيم إلى الوجود...» (ص.**7**).

تتوزع مضامين الكتاب بين جزءين أساسيين، إلى جانب مجموعة من الفصول التي تفرعت بتفرع المضامين وبتشعب السياقات التي صنعت تجربة «مؤسسة المسرح الأدبي». ففي الجزء الأول من الكتاب، اهتم المؤلف بتتبع سياقات تبلور التجربة منذ الميلاد سنة **1947**، إلى سنة **2011**، تاريخ توقف المؤلف عن تحمل مسؤوليات الفعل داخل «مؤسسة المسرح الأدبي». في هذا السياق، حرص المؤلف على تقديم معطيات وافية عن التجربة من خلال تتبع مختلف التحولات التي ارتبطت بتغير الأسماء التي حملها هذا الإطار، بدءً من فرقة النجاح للتمثيل سنة **1947**، ثم فرقة الهلال للتمثيل العربي سنة **1951**، فالفرقة القومية للتمثيل العربي سنة **1953**، وبعدها فرقة المسرح الأدبي سنة **1958**، وأخيرا مؤسسة المسرح الأدبي سنة **2005**. وفي الجزء الثاني من الكتاب، سعى المؤلف للتعريف بمضامين دورات «فضاء تطاون للمسرح المتعدد» التي سبق أن نظمتها «مؤسسة المسرح الأدبي» بدءً من سنة **2005** وإلى حدود سنة **2011**. ويمكن القول، إن التوثيق الذي قدمه عبد الواحد القلالوسي يشكل سجلا دقيقا للمرحلة، من خلال تفاصيله الغزيرة التي شملت كل ما يتعلق بالتظاهرة المذكورة، ليس -فقط- على مستوى العروض المسرحية والندوات الفكرية والأنشطة الإشعاعية، ولكن -أساسا- على مستوى الامتدادات الوطنية والدولية التي جعلت من تطوان رائدة مجالها الوطني وبوابة المغرب على العوالم المتوسطية والعربية الرحبة.

لم يغفل الأستاذ القلالوسي أي اسم من أسماء الرواد، سواء منهم المتوفون أم الذين لايزالون على قيد الحياة. وبهذه الصفة، يكتشف القارئ أسماءً على أسماء، وتجاربا على تجارب، ومسارات على مسارات،... وكلها تقاطعات كانت تجعل من تطوان ملتقى عشاق الركح ومريدي المسرح ومجذوبي الخشبة. تحضر أسماء محلية وأخرى وطنية التقت في عشق المسرح، فأبدعت سيرة تطوان الثقافية، أو تطوان المشتهاة، حيث الرقي الحضاري والسمو الثقافي. هي تطوان نبع «النبوغ المغربي»، وسكينة الخلق والإبداع، ومطمح الجمال الذي صنع هويتها الثقافية الخصبة والفريدة.