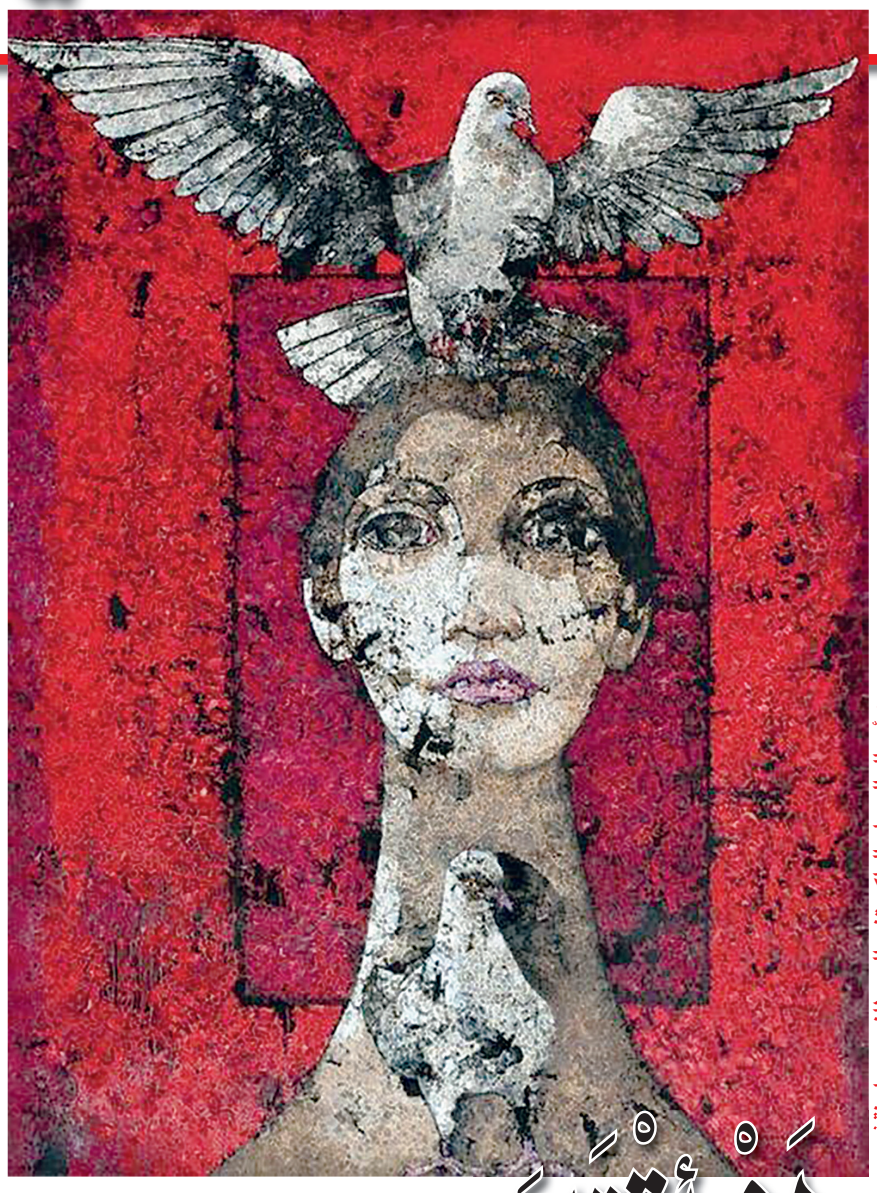
العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 55
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 18 من جمادى الأولى 1446
الموافق 21 من نونبر 2024

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



من أعمال الرسام الباكستني البريطاني جميل نقش

لَنْ أَقْتَلِعَ حُنْجُرَتِي وَلَوْ لِلْغِنَاءْ !

مَا لِهَذِي
القَصِيدَة تَمْكُرُ
بِي فَتُقَوِّلُنِي مَا أُرِيدُ
وَمَا لاَ أُرِيدْ..
قَدْ تُقَوِّلُنِي
فِي السَّحَابَةِ
رَعْداً
فَأَفْقِدُ حُنْجُرَتِي بَعْدَ
أَنْ اقْتَلَعَتْهَا
الأَغَانِيَ
مِنْ عُنُقِي
لِتَصِيرَ عَلَى يَدِ
الرِّيحِ
قَصْبَةَ نَايْ

تُقَوِّلُنِي
فِي البِحَارِ
هَدِيراً ،
وَلَيْسَ كَلامِيَ إِلَّا
تَلَعْثُمَ سَاقِيَةٍ رَكِبَتْ
فِي النَّوَاعِيرِ
سُكْرَتَهَا وَتُرِيدُ
المَزِيدْ..

مَا لِهَذِي
القَصِيدَةِ تَمْكُرُ
بِي فَتُقَوِّلُنِي
فِي اليَمَامِ نَعِيقَ
الغُرَابِ وَمَا قُلْتُ
إِلَّا هَدِيلاً ،

تُقَوِّلُنِي
مَا تَقُولُهُ أَرْضٌ إِذَا
مَرَّ خَطُّ الزَّلازِلِ
فِي جَسَدِي ،
لَيْتَنِي
فِي القَصِيدَةِ أُوقِفُ
أَشْغَالَ حَفْرٍ تُحَوِّلُنِي
بِالاسْتِعَارَةِ
مِنْ شَاعِرٍ
لاَ
يَضِيرُهُ أَنْ يَتَسَرَّبَ
فِي حَائِطٍ
شَبَحاً بِالمَجَازِ
إِلَى شَارِعٍ
لَوْ أَرَدْنَا عُبُورَ
مَهَاوِيهِ
نَحْتَاجُ قَفْزَةَ
عُكّازْ!

أَيْنَ أَمْضِي وَلاَ بَيْتَ
حَتّى بِهَذِي القَصِيدَةِ يَسْكُنُنِي
قَدْ أَعَرِّجُ حِينَ يَزِيغُ
بِسُكْرِي السَّبِيلُ
إِلَى حَانَةٍ
أَوْ
أَمِيلُ
لأَشْرَبَ مِنْ
ثَدْيِهَا فِي السَّمَاءْ ،

أَيْنَ أَمْضِي
عَلَى عَقْرَبَيْنِ بِسُرْعَةِ
عُمْرَيْنِ فِي
سَاعَةٍ لاَ تَدُورُ بِغَيْرِ
الدَّمِ المُتَأَجِّجِ
نَفْطاً ،إِلَى أَيْنَ نَمْضِي
وَلَيْسَ هُنَاكَ سِوَى مَنْ يُقَايِضُ
إِرْثَ الفَرَادِيسِ
بِالرَّمْضَاءْ

إِلهِيَ مَا لِهَذِي القَصِيدَةِ سَدَّتْ
مَنَافِذَهَا فِي العُيُونِ لِتَفْطِمَ
كُلَّ بُكَاءٍ ، فَلا المَوْجُ
يَهْجُرُ بَحْرَهُ
لاَ البَحْرُ
قَدْ يَتَجَرَّعُ عُمْقَهُ
فِي شِبْرِ مَاءٍ ،وَلاَ شَجَرٌ
سَيُفَارِقُ جِذْرَهُ
ذَاكَ الَّذِي عَلَّقَتْهُ الحَدَائِقُ
فِي هُدْبِهَا بِالسَّمَاءْ

محمد بشكار

السعيد بنفرحي

قصائد الورشان

في حلة أنيقة تليق بجمالية الملحون المغربي الأصيل، صدر للباحث الدكتور سعيد بنفرحي، مؤلف تُرصّع صفحاته بالإضافة لدراسة مُحكمة، مُنتخبات من شعر الملحون، وقد اختار أن يسميه « قصائد الورشان»، وقد رأى هذا المؤلف النور، ضمن منشورات الشيخ الجيلالي امثيرد، عن المطبعة والوراقة الوطنية بمراكش، لوحة الغلاف من إنجاز محمد سعود، والتصميم لشفيق زكري.

كتب تصديرا لهذا العمل الدكتور عبد الاله لغزاوي، نقرأ مما منه: «تناول الدكتور السعيد بنفرحي في كتابه «قصائد الورشان» المفهوم على المستوى اللغوي والمستوى الاصطلاحي والوقوف عند اسمه باللغة الامازيغية، وعلاقته بالرحلة والسفر، وزيارة المدن والأمكنة والمجالات المقدسة، والنهوض بوظيفة الرحلة وإيصال السلام، وتفقد الأحوال، ورحم الهوة الفاصلة بين المرسل والمرسل إليه، بتقليص المسافات، واختصار المسافات، واختصار الأزمنة، وتحقيق الانضمام العاطفي، والتفاعل الوجداني القائم بين ذاتية متباعدتين. (...)

وفي القسم الثاني من هذا العمل سعى المؤلف بكل ما يحشده من جهد الى إرفاق المقدمة الدراسية بعدد من قصائد الورشان عمل على رقمها وتوثيقها وتقديمها للقارئ، في حلة بهية تيسر عليه جانب التلقي والمتابعة، كما اجتهد في شكلها والإحالة على مصادرها ومضانها، وفي هذا الإطار أورد عددا من قصائد الورشان بنصها الكامل أودعها شعراء متفننون كالجيلالي امثيرد، ومحمد بن علي ولد الزين وادريس بن علي السناني، واحمد الكندوز، ومحمد بن علي المسفيوي، والتهاني المدغري، والحاج محمد المامون العلوي، وعبد الرحمن حمدوش، وكمان النجار السلوي..

وجدير بالذكر أن كتاب «قصائد الورشان» يبلور في جلية الأمر عملا ثقافيا فريدا من نوعه ينضم إلى بقية الأعمال الأدبية والفكرية والعلمية الرصينة التي أنجزها بتفنن كبير الدكتور السعيد بنفرحي مجسدا بذلك فتح الباب على مصراعيه لتحقيق تراكم بخصوص مقاربة الملحون من الزاوية التيماتية، وقد بذل في تحقيق هذا الهدف سعيا مشكورا، وجهدا مبرورا، بقصد خدمة الثقافة المغربية تحليلا ودراسة وتوثيقا وتفكيكا وتركيبا.». (ص24 و26).

يقع هذا الكتاب في 174 صفحة من الحجم المتوسط.

مريم كرودي

الأطفال وكتابة الأشعار.. مخاض تجربة

الشعر في جوهره طفل بسعة الخيال، وقد اختارت الشاعرة والصحافية المغربية مريم كرودي، أن تلامس هذه التجربة برفق وعشق، فأصدرت أخيرا كتابا يحمل عنوان: «الأطفال وكتابة الأشعار... مخاض تجربة».

المؤلف الصادر عن باب الحكمة بتطوان، قالت الكاتبة إنه «يجمع حكايات، ضحكات ولحظات لأطفال اكتشفوا جمالية الحرف؛ يضم قصائدهم، أحلامهم، أفكارهم وخطواتهم الأولى في درب الإبداع، ويحمل في طياته براءة الطفولة، والروح الشاعرة».

وأوضحت الشاعرة ذاتها أن هذا الإصدار يأتي بعد تجربة دامت سنوات في تأطير ورشات الكتابة الشعرية لفائدة الأطفال واليافعين، متمنية أن يجد القراء فيه دليلا ومصدرا للإلهام، خاصة أنها تقدم من خلاله جملة من الآليات والوسائل وكذا التمارين التي من شأنها تحريك خيال الطفل ورفع قدراته ومهارته في التعبير.

وعن فكرة الورشة أشارت كرودي إلى أن الأمر انطلق كفقرة صغيرة في برنامج ثقافي ضخم، قبل أن يتحول إلى موعد أسبوعي قار اجتمعت فيه مع الأطفال حول الشعر وجماليته، وذلك لمدة سنوات طويلة، وأردفت بأنها حلمت طويلا بتتويج هذا الرابط الاستثنائي الذي جمعها بالأطفال، عبر توثيقه وتخليده، احتفاءً به وبخصوصيته، وكذا بالنتائج التي أثمرت عنه.

تجدر الإشارة إلى أن «الأطفال وكتابة الأشعار.. مخاض تجربة»، جاء بعد المجموعة القصصية «أحمر شفاه» والشعرية «تراتيل التاء»، ناهيك عن أنطولوجيات وإصدارات أخرى جماعية.

زهير اليعكوبي

الولادة الجديدة.. الفلسفة كطريقة في العيش

بجهود مشتركة صدر عن منشورات «ضفاف» ودار «سامح» للنشر و»الاختلاف»، كتاب جديد للأستاذ زهير اليعكوبي بعنوان «الولادة الجديدة.. الفلسفة كطريقة في العيش»، يتناول فيه الفلسفة من منظور جديد، باعتبارها أسلوبا للحياة اليومية ونهجا جديدا يسعى إلى تحقيق الوعي الذاتي وتطوير الروح.

ويهدف الكتاب إلى إعادة تعريف الفلسفة، ليس بوصفها مجرد نظريات وأفكار مجردة، بل منهجا شاملا يمكن من خلاله تحسين جودة الحياة والسعي نحو تحقيق الكمال الداخلي.

يضم هذا المؤلف قسمين أساسيين: يعرض القسم الأول كيف كانت الفلسفة القديمة تمثل طريقة في العيش ومجموعة من التمارين الروحية، التي تسعى إلى تحقيق الحكمة والانسجام الداخلي، مبرزا الفرق بين غايات الفلسفة القديمة ووسائلها، ومشيرا إلى أن "الفلاسفة القدماء لم يكونوا يسعون فقط إلى المعرفة النظرية، بل

إلى تحقيق التوازن الروحي والنفسي من خلال ممارسات فلسفية تأملية".

أما القسم الثاني فيتطرق إلى عودة الفلسفة كمنهج للحياة في العصر الحديث من خلال أعمال ثلاثة فلاسفة بارزين، هم هنري دافيد ثورو، ولودفيغ فيتغنشتاين، وريتشارد رورتي، ويبرز كيف أن هؤلاء الفلاسفة أظهروا الفلسفة كوسيلة لتحقيق السلام الداخلي والتحرر الفكري، مؤكدين أن "الفلسفة يمكن أن تكون مصدرا للقوة النفسية ومساعدة الفرد على مواجهة تحديات الحياة اليومية".

ويطرح الكتاب رؤية نقدية للمناهج التقليدية التي تتعامل مع الفلسفة كدراسة أكاديمية مجردة، مؤكدا على ضرورة العودة إلى الجذور الروحية والتجريبية للفلسفة كطريقة للعيش.

ويقدم اليعكوبي دعوة مفتوحة للتفكير في كيفية تبني الفلسفة كأسلوب عملي لحياة أكثر وعيا، حيث يمكن للفرد تطبيق المبادئ الفلسفية عبر التمارين الروحية والتأمل، مما يجعل الكتاب مرجعا ثريا للراغبين في اعتماد نهج فلسفي شامل.

يقع هذا الكتاب في 216 صفحة من الحجم المتوسط.

مزيج مشؤوم

بوشعيب عطران

لا شيء لمحته في عيونهم سوى محنة الانتظار والعذاب...

كنا أربعة التقينا على مشارف الغابة، الفاصل الأخير لتخطي الحدود، وجهتنا الفردوس المفقود، كنا من بلدان مجاورة، شكلنا في الماضي البعيد قرية واحدة، فرقتها التخوم المصطنعة بعداوة مبطنة.

جمعتنا-نحن الأربعة- الغربة والرغبة الأكيدة لهجرة قسرية من بلدان ضاقت بنا، تنكرت لوجودنا، أهدرت كرامتنا، جعلتنا نتشرد في الآفاق، بحثا عن وطن يتسع لأحلامنا.

أصبحنا كتلة واحدة في محنتنا، نقتسم الأكل والفراش، نساعد بعضنا البعض، يجمعنا الود والوئام اللذين افتقدناهما في أوطاننا، استمعنا لحكايات بعضنا، حكايات وإن اختلفت تفاصيلها تشابهت في مضامينها القاسية، يراودنا الأمل في اجتياز الحدود، تحلق بنا الأماني العذبة في سمائها. كان علينا انتظار احتفالات رأس السنة القريبة، يغفل الحراس عن يقظتهم كما يقل عددهم فينصرفون للهو والعبث.

جاءت الليلة الموعودة انقطع فيها المطر وزادت برودتها، كنا في أقصى يقظتنا بعد أن نمنا النهار بطوله استعدادا لهذه اللحظة الرهيبة، تخففنا من متاعنا، حملنا ما يلزمنا فوق ظهورنا، بينما هم يودعون سنة ويستقبلون أخرى ببهجة، كنا نتسلل على أطراف أصابعنا، ما إن تجاوزناهم حتى أطلقنا سيقاننا للريح خوفا من ملاحقتهم، غالبا ما تكون نهايتها مأساوية، تختفي تفاصيلها في الخلاء المحيط بهم.

ركضنا الليل كله لا نلوي على شيء، مختبئين بظلامه، لا نبصر شيئا أمامنا، ترتطم أقدامنا بالأحجار والأشواك وأشياء أخرى، لا نبالي بشيء سوى الجري، تخف حدته وتزيد كلما استشعرنا خطرا، ما إن أطل الفجر حتى وجدنا أنفسنا على مشارف المدينة الموعودة. اختبأنا في أحد حقولها ولهاث أنفاسنا المتقطع يتردد بيننا، بعد جرعة ماء واقتسامنا ما تبقى من زاد، تمددنا على أرض جرداء، لنغرق جميعا في نوم عميق. استفقنا في المساء متعبين، قررنا الدخول إلى المدينة عند حلول الظلام لكي لا نثير الشبهات، استبدلنا ملابسنا المتسخة بأخرى نظيفة ورمينا كل ما نحمله في ذلك الخلاء، كأننا نودع ماضيا مؤرقا.

استرعى انتباهي غياب أحدهم، بحثنا عنه هنا وهناك دون جدوى، أردت أن أصيح باسمه، سارع الأقرب مني بسد فمي وهو يقول:

- ستفضحنا بتهورك، فلا طائلة من الصياح..

سكتت مرغما وفي قلبي غصة لفراقه.

في مطعم صغير جلسنا هادئين، نحاول قدر الإمكان ألا نلفت انتباه الآخرين، جبنا المدينة طولا وعرضا، لم يكن غير الضجر والبرد وأناس بوجوه مغلقة، لا يعيروننا أي انتباه كأننا غير مرئيين.

في غمرة تيهنا كنا نبحث عن شيء لم نحدد بعد معناه. اقترب منتصف الليل، لا شيء لمسناه سوى الضياع، افتقدنا صديقا آخر في زحمتها، تابعت وصديقي جولتنا المضنية مكرهين وكلانا غارق في همومه.

في الشارع الرئيسي للمدينة، استوقفتنا موسيقى قوية تنبعث من ملهى ليلي، تحمس لها صديقي، ألح علي بالدخول، عارضته بشدة، خوفا من تهورنا وسط غرباء لن يحسنوا وفادتنا، لكن عناده وتوسله أرغمني على انتظاره، بينما تسلل هو إلى داخله.

انزويت في ركن دافئ شبه مظلم- ربما أغفيت قليلا- عندما فتحت عيني لم يكن هناك سوى سكون موحش يترصدني، نظرت إلى الملهى كان مقفلا، تفقدت رفيقي في كل الأمكنة المجاورة، في المنعطفات القريبة، لا أثر له كأنه فص ملح وذاب.

عدت إلى مكاني، فكرت في مغادرة المكان قبل أن يطل الصبح، لئلا أصطدم بأشياء في غنى عنها، تساءلت مع نفسي بهلع:

(إلى أين...؟ وكيف...؟)

توالت بعدها أسئلة حارقة هاجمتني، طافت بذهني المشلول أمام هذه الأحداث المتلاحقة وضياع أصدقائي في طياتها، راودني الشك والارتياب مصحوبا بالخوف والفزع أكثر:

(ترى هل ما يجري حقيقة أم وهما...؟ أحقا كان برفقتي أحد...؟)

فيما أنا غارق في هواجسي، سمعت وقع أقدام ثقيلة تقف في مواجهتي، تطلعت إلى صاحبها، لم أر أمامي إلا معطفا طويلا يعتمر قبعة تخفي جزءا كبيرا من ملامحه، تكومت على نفسي مرتعبا، جاءني صوته بلغة أفهمها جيدا تفوح منها رائحة الكراهية:

- ماذا تفعل هنا...؟

تقدم أكثر حتى سد جميع المنافذ، كان لزاما أن أخبره بالحقيقة كاملة، لعله يرق لحالي ويتركني لشأني.

ما إن انتهيت حتى غرق في قهقهة طويلة وقال بحنق:

- لا أصدق شيئا مما تقول.. لديك مخيلة واسعة أيها الشقي.

للتو أدركت أني تجاوزت عتبة مسلك لا يمكن العودة منه.. قمت من مكاني بحذر شديد، ما إن استويت واقفا وفي لحظة خاطفة، رميته أرضا بكل ما أملك من قوة، تخطيته مسرعا، ركضت مغمض العينين حتى شعرت بأني بعيد جدا، فتحتهما لأجدني وحيدا في فضاء لا متناه غارقا في ضباب ناعم.

الرؤوس الثلاثة.. من أعمال النحات الفرنسي أنطوان بوردیل (1861-1929).

ميلان كونديرا (2023/1929)

تعريب : عزيز الحاكم

تيرثانكارشاندا (*)

عن عمر يناهز 49 سنة توفي الروائي التشيكي ذو الجنسية الفرنسية في 21 يوليوز 3202 . تاركا وراءه إرثا روائيا غنيا دشنه بكتابه الشهير «خفة الكائن التي لا تطاق» (4891) الذي يعتبر تحفة فنية جعلته معروفا في جميع أنحاء العالم. هاجر ميلان كونديرا من تشيكوسلوفاكيا إلى فرنسا في العام 5791 مع زوجته «فيرا » وعاش هناك إلى أن توفي فيها .

الحياة في مكان آخر

حطام الحضارة الغربية

ينتمي ميلان كونديرا، جنبا إلى جنب مع الأمريكي فيليب روث الذي توفي سنة 2018 والجنوب إفريقي جون كوتزي المتجنس الأسترالي لما يقرب من خمسة عشر عاما، إلى الجيل الأخير من الروائيين العظماء الذين يكتبون باللغة الأوروبية في القرن العشرين. لقد حدد عمالقة الآداب العالمية لأنفسهم مهمة سرد الكوميديا الاجتماعية والسياسية في عصرهم، من خلال روايات يتقاطع فيها النقد الاجتماعي والتفكير الفلسفي. حيث تصور أعمالهم حطام الحضارة الغربية الهائلة التي ذهبت ضحية غطرستها وتناقضاتها الخاصة .

هذا التفكك المبرمج للعالم الغربي هو ما رصده ميلان كونديرا من خلال أعماله باعتباره ثائرا وصاحب رؤيا. ذلك أن أعماله تتسم بالجدية وتغذيها معرفة عميقة بالكتابات الكلاسيكية القديمة والحديثة. وفيها يستعيد هذا الكاتب الفرنسي التشيكي لحسابه الخاص فكرة غوته عن «الأدب العالمي»، وبذلك أدرجت كتاباته في سجل الروائيين الكبار من رابليه إلى جويس ، مرورا بشتيرن وفيلدينغ وديدرو وفلوبير. وهو نفسه يعترف بأن التماسك الذي يطبع رواياته ومقالاته يعود الفضل فيه لكل من ثربانتيس الذي كان يرى العالم زوبعة من الحقائق المتناقضة وكافكا الذي كانت الحياة بالنسبة إليه تهيمن عليها قوى اللاعقلانية والفوضى .

وكان كونديرا مدافعا عن مفهوم مرح ومتأمل في النثر الرومانسي، وقد طور بدوره فن الرواية بجعلها أداة لاستكشاف مأساة حالتنا الإنسانية، كما يتضح منذ البداية من عناوين رواياته: الحياة في مكان آخر، الخلود ، الهوية ، الجهل ، عيد التفاهة..

ازداد ميلان كونديرا في الفاتح من أبريل عام 1929 في برنو ، ونشأ في هذه المدينة ، وهي ثاني أهم المدن في ما يعرف الآن بجمهورية التشيك. « ولدت في فاتح أبريل، وهذا لا يخلو من تأثير على الصعيد الميتافيزيقي» ، كما كان يحلو له أن يقول ، مدرجا بحثه عن الهوية الشخصية ضمن حركة أوسع ، وهي البحث عن المعنى من خلال الأدب والفن والفكر بشكل عام.

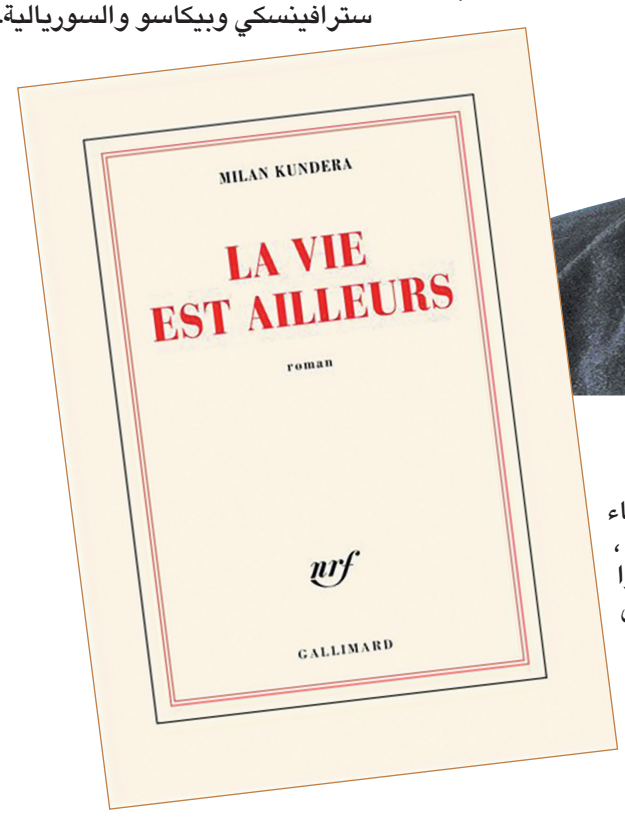
موسيقى ونضال وآمال متلاشية

كان لولادة ميلان كونديرا في عائلة من علماء الموسيقى تأثير عميق على مستقبله الفكري ، فقد كان والده «لودفيك «عازف بيانو مشهورا وأستاذا في المعهد الموسيقي وتلميذا للملحن التشيكي الشهير «ليوس ياناتشيك»،وكان مقررا للابن أن يعمل في مجال الموسيقى، لكنه اختار الأدب، مما أثار يأس والده.

ومع ذلك، فإن ميلان كونديرا، الذي وصفه النقاد بأنه «روائي عاشق للموسيقى» ، لم ينس أبدا ما يدين به للموسيقى . فقد نشر وهو في سن الثالثة والعشرين كتابه الأول «الإنسان حديقة فسيحة « وهو ديوان شعري مهدى إلى « بافيل هاس « أستاذه في الموسيقي. وسيعترف كونديرا في وقت لاحق، محللا عمله ككاتب، بأن بنية عمله الأدبي وتطور موضوعاته وحبكته الروائية متعددة الأصوات وليست كرونولجية، ومرد ذلك إلى تكوينه الموسيقي.

وإلى جانب ميوله الموسيقية كان للإيديولوجيا الماركسية أيضا تأثير كبير على مستقبله الروائي بحكم أنه عاصر تشيكوسلوفاكيا الناشئة عن انهيار الإمبراطورية النمساوية المجرية في العام 1918 ، كما عاش الشاب ميلان كونديرا بجسده التاريخ المأساوي لبلاده التي دمرها غزو هتلر (1939) فضلا عن أن تقسيم أوروبا بين القوى العظمى في نهاية الحرب العالمية الثانية أدى مرة أخرى إلى تبديد آمال التشيك في رؤية بلادهم تنبعث من الرماد .

كان كونديرا في التاسعة عشرة من عمره عندما تولى الشيوعيون السلطة في براغ سنة 1948. كان يقرأ كل كتابات ماركس، وكان حاصلا على بطاقة الحزب ويناضل من أجل «اشتراكية ذات وجه إنساني». وفي غضون ذلك غادر مدينة برنو وانتقل إلى العاصمة براغ، ثم التحق بالجامعة، ومارس الفن، وكتب الشعر وألف الموسيقى. وكان يؤمن بالمثل الشيوعية، كما صرح بذلك سنة 1984 ، في مقابلة أجرتها معه صحيفة لوموند في ملحقها الأسبوعي « عالم الكتب» ، حيث أكد بأن الشيوعية أسرته بقدر ما أسره سترافينسكي وبيكاسو والسوريالية.



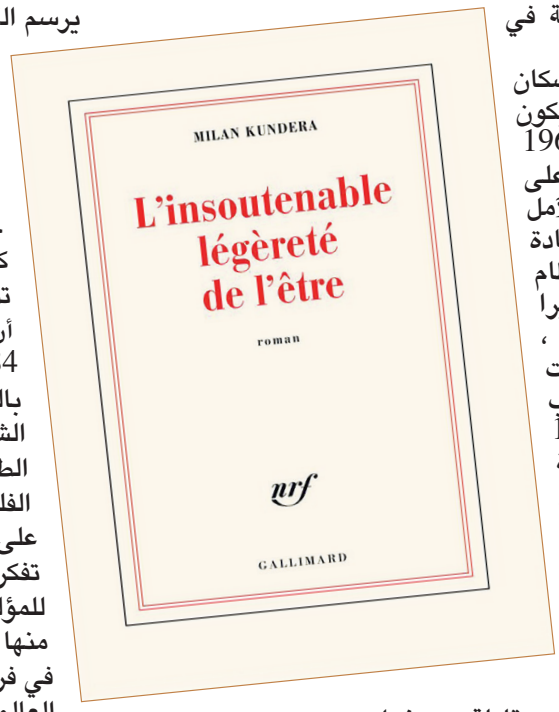
فوران إبداعي وفني

انطلاقا من العام 1953 ، وبفضل الانفراج الإيديولوجي الذي ساد في بلدان أوروبا الشرقية بعد وفاة ستالين ، شهدت تشيكوسلوفاكيا فورانا إبداعيا وفنيا كبيرا لمدة عقد من الزمان. وبذلك كانت الخمسينيات والستينيات مثمرة بشكل خاص للكاتب المتدرب كونديرا، الذي فرض نفسه في ذلك الوقت على الساحة الأدبية في براغ كشاعر قبل أن يصبح معروفا ككاتب قصة قصيرة وروائي.

كانت نصوص ميلان كونديرا النثرية الرومانسية، الموزعة بين الواقعية الواضحة والميل إلى السخرية والسجال، محل إعجاب القراء. وتتجلى هذه الصفات في مجموعته القصصية « غراميات مرحة» التي نشرها سنة 1963 ، تلتها روايته الأولى « الدعابة « في العام 1967، وحقق العملان معا نجاحا كبيرا في البلاد وضمنا لمؤلفهما سمعة طيبة كراوي قصص موهوب وواعد. وتجاوزت سمعته الحدود الوطنية بعد ترجمة قصصه القصيرة في الخارج، وخاصة في فرنسا.

ومع ذلك، ولسوء حظ سكان براغ ، فإن هذا الاطمئنان سيكون قصير الأجل. ففي العام 1968 سيضع سحق «ربيع براغ» على يد قوات حلف وارسو حدا للآمل في إحياء الثقافة التشيكية وإعادة تثبيت الذات. وحين أصبح النظام مرتابا في أمر ميلان كونديرا بسبب مطالبه بإلغاء الرقابة ، وهي قضية دافع عنها بصوت عال وواضح في مؤتمر الكتاب التشيكوسلوفاكيين سنة 1967 ، تم إدراج اسمه في القائمة السوداء ، وطرد من الحزب وتم فصله من كلية السينما في براغ حيث كان يقوم بتدريس مادة السيناريو، وسُحبت مؤلفاته من المكتبات ، في الوقت الذي كانت فيه مكانته الدولية تزداد نموا.

وفي خريف 1968 ، وبعد أسابيع قليلة من دخول الدبابات السوفياتية إلى براغ ، وجد الروائي نفسه في باريس لإطلاق كتابه الدعابة « الذي نشرته دار غاليمار في فرنسا. كتب الشاعر الفرنسي الكبير أراغون الذي احتضنه مقدمة للكتاب مسلطا الضوء فيها على التزام الكاتب ضد الديكتاتورية، واصفا الاستيلاء على تشيكوسلوفاكيا بأنه كارثة. ورحب الجمهور الفرنسي ترحيبا حارا بالرواية الأولى لهذا الكاتب غير المعروف تقريبا، لكنه أصبح، بفضل السحر الذي يسم كتاباته ، أيقونة لشعب بأكمله يطمح إلى الحرية والكرامة.



المنفى والتألق

لدى عودته إلى البلاد وجد ميلان كونديرا نفسه منبوذا مثل العديد من المثقفين الذين تجرأوا على تحدي النظام ومُنع من ممارسة المهن التي تتلاءم مع مواهبه ، وأجبر على المنفى. وفي العام 1975 انتقل مع زوجته « فيرا « إلى فرنسا حيث كان لديه أصدقاء في الوسط الأدبي .

لقد كان هذا الرحيل إلى الخارج بمثابة تحررعاشه الكاتب بعد أن تم رصد كل تحركاته في بلده ، وتم تسجيل مكالماته الهاتفية من قبل الشرطة السرية التشيكوسلوفاكية. وفي العام 1981 حصل على الجنسية الفرنسية، وصار بإمكانه متابعة مسيرته الأدبية دون خوف من الرقابة. ولكسب لقمة العيش قام كونديرا بتدريس الأدب في إحدى جامعات «رين»، قبل أن يتم استقدامه من قبل مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية بباريس لإدارة إحدى الحلقات الدراسية.

وفي ثمانينيات القرن العشرين، احتل ميلان كونديرا، الذي كان شخصية بارزة في جماعة غاليمار، مكانة هامة في الحياة الأدبية الفرنسية. وكانت ندواته الباريسية تحظى بشعبية كبيرة. وكان من بين تلامذته آلان فينكيلكراوت وكريستيان سالمون ودانييل ساليناف وجيل بيرنهايم . وفي سلسلة من التحقيقات التي خصصتها مؤخرا أريان شومان ،الصحفية العاملة في لوموند، لحياة ميلان كونديرا وأعماله تحكي عما تدين به النخبة المثقفة الفرنسية لهذا المعلم «القادم من بلاد البرد»، فقد عرفهم على ثروة آداب أوروبا الشرقية التي ظلت مجهولة لفترة طويلة على الجانب الآخر من «الستار الحديدي». وجعلهم يقرأون أعمال فرانتس كافكا وروبرت موزيل وهيرمان بروخ وفيدولد غومبروفيتش وبعض المؤسسين الكبار الآخرين للرواية الأوروبية الحديثة .

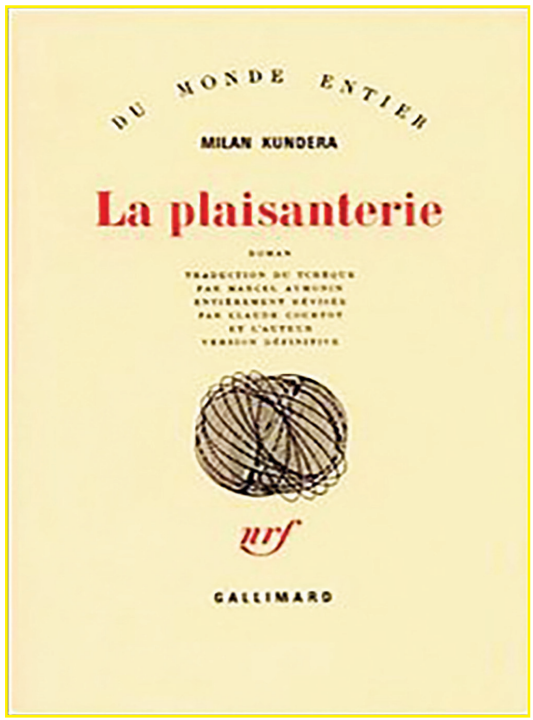
واليوم نجد معظم تعاليم كونديرا في المجلدات الأربعة من مقالاته حول الأدب (فن الرواية، الوصايا المغدورة، الستار، واللقاء) التي نشرها الروائي بين عامي 1986 و2009. ففي هذه الصفحات البارعة التي تعكس سعة الاطلاع والحدس يرسم الكاتب، من خلال الإشارات المستمرة إلى أساتذته الذين لقنوه مبادئ التفكير في الأدب، رؤيته الخاصة لكتابة الرواية بوصفها فنا متأصلا في رواياته الخاصة.

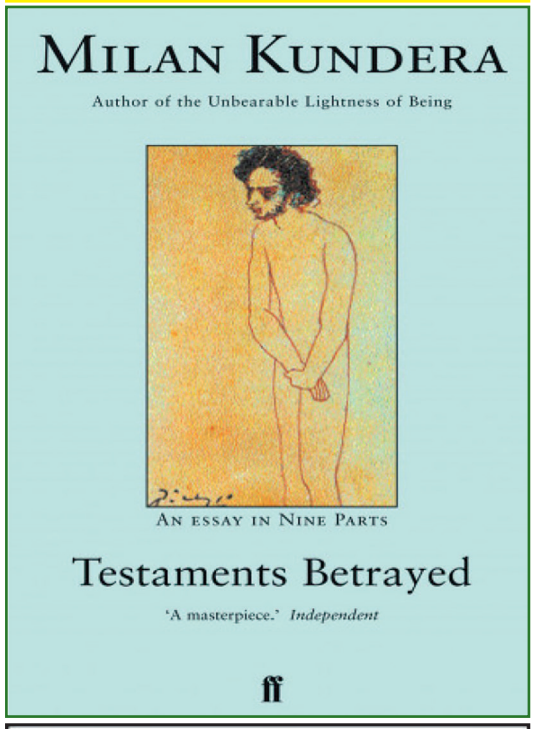
لا شيء يجسد فن الرواية، حسب ميلان كونديرا، أفضل من كتابه الرئيسي «خفة الكائن التي لا تطاق» الذي جعل منه نجما عالميا. إذ أن هذه الرواية التي نشرت في العام 1984 هي بمثابة قصيدة فاتنة تتغنى بالحب والحرية على خلفية النظام الشمولي الشيوعي، تقع في منتصف الطريق بين التخييل الذاتي والتأمل الفلسفي، وهي بدون شك أنجح مثال على هذا الصنف من «الرواية التي تفكر»، والتي أصبحت علامة تجارية للمؤلف الفرنسي التشيكي. حيث بيعت منها أكثر من مليون و300 ألف نسخة في فرنسا وترجمت إلى ثلاثين لغة حول العالم. وفي العام 1988 تم تحويلها إلى فيلم سينمائي من إخراج فيليب كوفمان وبطولة الفرنسية جولييت بينوش والبريطاني دانيال داي لويس .

لقد شكل هذا النجاح نقطة تحول في مسيرة ميلان كونديرا الأدبية. وحرصا منه على الوصول إلى أكبر عدد ممكن من القراء، في وقت كان فيه محبطا ومضطرا إلى المرور عبر الترجمة، تخلى الكاتب عن اللغة التشيكية من أجل الفرنسية. ويقسم مؤرخو الأدب أعمال كونديرا إلى مرحلة تشيكية تتكون من رواياته الست الأولى ومجموعته القصصية، ومرحلة فرنسية تبدأ بروايته السابعة « البطء» ، التي نشرت سنة 1995، بالإضافة إلى الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية ، ومنها « الخلود» (1990) «الوصايا المغدورة» (1993) « الجهل» (2000) ، و تشمل المرحلة الأخيرة أربع مجلدات من المقالات الغنية بالتحليلات والرؤى الأصلية للأدب كظاهرة ما بعد وطنية وعالمية.

ومن باب المفارقة أن انتقال ميلان كونديرا إلى الكتابة باللغة الفرنسية توافق مع فترة سقوط جدار برلين وانبعاث بلدان الكتلة الشرقية السابقة من جديد. واعتبارا من العام 1989 كان بإمكان كونديرا وزوجته العودة بحرية إلى بلدهما الأصلي، والاستقرار هناك إن رغبا في ذلك، خاصة وأن الجنسية التشيكية التي تم سحبها من الروائي قد أعيدت إليه سنة 2019. ولفترة طويلة ترددت في براغ إشاعات كاذبة مفادها أن الزوجين ظلا يقيمان بانتظام في وطنهما، لكن في وضع التخفي، حتى لا يتعرضا للمضايقة ...

*) أستاذ أدب ما بعد الاستعمار في جامعة باريس الثالثة والمعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية، من الهند.





- 1 -
لَابِيَدِي وَلَا بِيَدِ عَمْرٍو

هَلْ هَذَا هُوَ مَا كَانَ لِزَامًا أَنْ يَحْصُلَ حَقًّا ؟ لَكِنْ مَاذَا كَانَ بُوسْعِي ؟
لَيْتَنِي لَمْ أَخْرُجْ بَحْثًا عَنْ هَمِّي الضَّائِعِ مُنْذُ سَنَةْ
إِذْ حِينَ عَثَرْتُ عَلَيْهِ أَخِيرًا أَلْفَيْتُ سِيَادَتَهُ يَعْمَلُ خَمَّاسًا - وَعَلَى قَوْلِ شُهُودٍ - طَبَّاخًا أَحْيَانًا عِنْدَ هُمُومِ الْغَيْرِ بِلَا أَجْرٍ وَبِهِمَّةِ عَشَرَةِ خَمَّاسِينَ •
فَمَا أَكْذَبَ مَنْ ظَلَّ يُوَسْوِسُ لِي: «ضَعْ هَمَّكَ فِي الْجَيْبِ الْمَثْقُوبِ وَلَا تَتْلَفَّتْ خَلْفَكَ »
مَعَ أَنَّ جُيُوبِي كَانَتْ دَوْمًا عَوْرَةْ
وَالْعَوْرَةُ فِي الْجَيْبِ غِنَى. هَذَا مَا قَالَتْ أُمِّي وَهِيَ تُحَشْرِجْ
ثُمَّ أَضَافَتْ: وَالْعَكْسُ يَصِحُّ بُنَيَّ •
وَأَنَا أَصْلًا مَا كُنْتُ لِأَبْرَحَ حِضْنِي إِلَّا مُضْطَرًّا • مِنْ غَيْظِي أَضْحَتْ أُمْنِيَتِي أَنْ لَوْ كُنْتُ خَفِيفًا مُخْتَصَرًا فِي حَرْفِ أَلِفْ
حَتَّى أَمْلِكَ أَنْ أَنْفُذَ مِنْ سَمِّ خِيَاطٍ أَوْ أَخْرُجَ مِثْلَ شُعَاعٍ بَلْ وَأَخَفَّ مِنَ الْخِفَّةِ حَتَّى، وَأَقُولَ لِكُونْدِيرَا مِنْ بَابِ مُفَاكَهَةِ الرَّائِينَ مِنَ الْمَوْتَى مِمَّنْ لَمْ يَيْأَسُوا أَنْ يَضَعُوا فِي قَارِعَةِ الْقَبْرِ دَلِيلَ الْـ G.P.S: يَا كُونْدِيرَا مَاذَا كَانَ سَيَحْدُثُ لَوْ قُلْتَ لَنَا قَبْلَ طُلُوعِ الرُّوحْ
هَلْ زَادَتْ زِنَةُ الْكَائِنِ أَمْ نَقَصَتْ. أَقْصِدُ كَائِنَكَ الْمَوْصُوفَ بِخِفَّتِهِ؟ مَاذَا سَنَقُولُ الْآنَ لِمَنْ وَزْنُ جَسَامَتِهِ قَدْ زَادَ بِمِثْلَيْنِ تَمَامًا عَنْ وَزْنِ وَحِيدِ الْقَرْنِ وَيَزْعُمُ أَنَّكَ تَقْصِدُهُ بِالْخِفَّةِ غَيْرِ الْمُحْتَمَلَةْ ؟!
فَلَكَ الْعُتْبَى يَا كُونْدِيرَا مِنْ حَيْثُ أَتَيْتَ وَيَوْمَ رَحَلْتَ وَطُوبَى لِلْكَائِنِ أَيًّا كَانَتْ خِفَّتُهُ حَتَّى لَوْ زَادَتْ زِنَتُهُ •

- 2 -
صَبَاحُ الْخَيْرِ سَيِّدِ دِيكَارْتْ
بُوكْرْتُوفْ آلَ بَنِي عَبْدِ الْقَيْسْ

وَسَطَ الزَّحْمَةِ وَشْوَشَ فِي أُذُنِي بِكَلَامٍ وَهُوَ يَمُرُّ بِجَنْبِي هَرْوَلَةً وَنَهَانِي عَنْ قَالَ

وَقِيلَ وَقُلتُ وقُلْ وَإِذَا قُلتُمْ سَنَقُولُ. وَحَذَّرَنِي بِالضَّبْطِ مِنَ البَوْحِ بِمَا لَيْسَ يَسُرُّ. وَذَابَ كَمَا لَوْ كَانَ مُجَرَّدَ لَحْظَة
غَافَلَتِ الأَبَدِيَّةَ فَانْسَلَّتْ ثُمَّ تَلاشَتْ مَعَ غَضِّ الطَّرْف ●

قُلتُ: جَوَابِي عَنْ كَلِمَاتِه

قَدْ لَا يَسْتَهْوِي لَكِنْ لَيْسَ يَسُوء

هَذَا إِنْ لَمْ يَكُنِ الأَمْرُ بِرُمَّتِهِ لَيْسَ سِوَى فِرْيَة

أَمْلَاهَا وَجَعٌ مَا فِي أُذُنِي الوُسْطَى ●

أَيّاً كَانَ فَلَا أَحْسَبُ أَنْ يَحْدُثَ شَيْء لَوْ أَقْرَرْتُ بِذَنْبِي فِي حَقِّي ● ذَلِكَ أَنِّي زَمَنًا

رَاهَنْتُ عَلَى خَيْلٍ جِيءَ بِهَا فَارِغَةً وَبِدُونِ حَوَافِر

- وَأَنَا لَا أَعْلَمُ - مِنْ طَرْوَادَة

وَبِمَعْنَى أَوْضَحَ جِيءَ بِهَا مِنْ قَلْبِ شَظَايَا الحَرْب

وَبَقَايَا تُرِكَتْ مَعَ نَعْلَيْ هِيلِين ●

ثُمَّ نَظَرْتُ إِلَى مَبْسُرَةٍ فَإِذَا بِالْخَيْل

مَا لَبِثَتْ أَنْ زَلِقَتْ فِي أَوَّل وَاوٍ لِلعَطْف، وَمَا صَدَّقْت

ثُمَّ كَبَتْ وَانْهَارَتْ وَهِيَ تَعْثُرُ فِي أَوَّلِ حَالٍ مَنْصُوب ● كَيْفَ إِذَنْ يَحْدُثُ هَذَا؟

وَصَمَدْتُ عَلَى قَدْرِ الوُسْع. تَحَامَلْتُ عَلَى الْفَاضِلِ مِنْ صَبْرِي حَتَّى ذَهَبَتْ آمَالُ

مُؤَاخَاتِي بَيْنَ عَسَى وَلَعَلَّ سُدًى حِينَ غَدَتْ لِلأَجْرَاس

أَضْرَاسُ، وَحَنَاجِرُهَا بَحَّتْ مِنْ قَرْعٍ يَكْذِبُ طُولَ الوَقْتِ إِلَى أَنْ صَارَتْ تَمْضَغُ

مَعْدِنَهَا مِنْ حَنَقٍ ● لَحْظَتَهَا أَدْرَكْتُ كَمَا أَدْرَكَ قَبْلِي مَنْ نَاصَبَنِي وُدّاً مِمَّنْ

لَمْ يَخْفِ مُحَيَّاهُ بِخِنْصِرِهِ أَنَّ أَوَانَ الـ COGITO ERGO SUM قَدْ ضَاقَ وَمَا

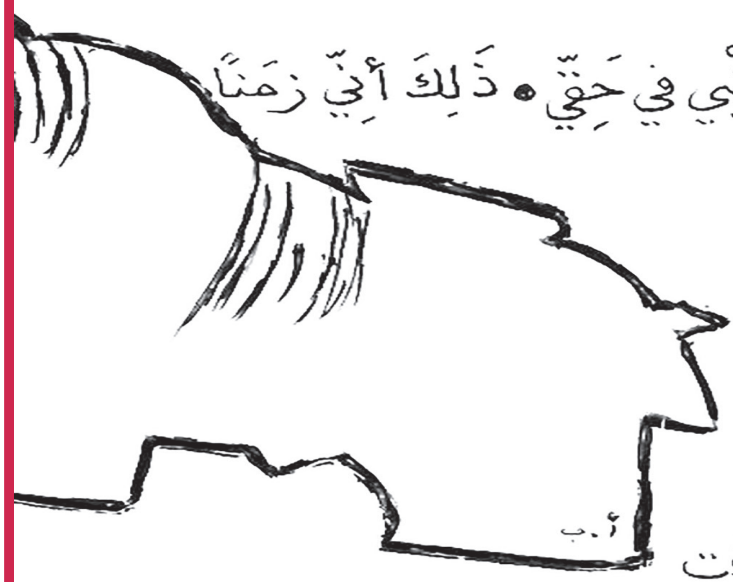
عَادَ لَهُ مُتَّسَعٌ فِي الْمَابَيْنِ وَأَجَلُّ مَوْعِدِهِ حَتَّى أَجَلٍ غَيْرِ مُسَمَّى ●

وَخِتَامًا، وَكَمَا كَانَ البَدْءُ وَقَبْلَ البَدْءِ بِأَنْ صَبَّحْتُ وِفَاقًا لِلْمَرْعِيِّ مِنَ الأَعْرَافِ

فَإِنِّي خَتْماً سَأُمَسِّي:

عِمْتَ مَسَاءً يَا سَيِّدِ يَكَارِتْ

عِيرُفْ تُوفْ يَا آلَ بَنِي عَبْدِ الْقَيْس



أقنعة الجسد

في رواية «أريانة» للميلودي شغموم

الجزء الأول

د. عبد المجيد صديقي

تحتفل روايـة» أريانة» للميلودي شغموم بالجسد الإنساني، ليس بوصفه هيكلا بيولوجيا يشغل حيزا في فضائه المحيط به وفقط، بل وبصفته، كذلك، علامة» رمزية ـ ثقافية» تختزل كينونة الوجود الإنساني برمتها. ولأنه، كذلك، فهو يشتغل، في سياقنا هذا، محفلا سرديا ينمذج الظاهرة الجسدية من حيث كونها ظاهرة بيولوجية واجتماعية وثقافية تنتج القيم وتقيم العلاقات الثقافية والاجتماعية والأخلاقية والجمالية. وفي ضوء ذلك، نتابع مع ساردها شخصية راقصة الباليه والفلامينكو، معا،» أريانة»، شابة مغربية عاشت متنقلة بين المغرب وإيطاليا وإسبانيا لا تقتنع، مثل بنات جنسها، بمظهرها الجسدي وجاذبيته بقدر اهتمامها الشديد به وكفى، بل إنها تبحث ـ ككل الإناث ـ عن من يشاركها الوعي به وبكينونته وكونيته معا، وتروم الكشف، أيضا عن ما الذي من شأنه أن يحقق الانسجام والتناغم والتناسق بين جاذبية هذا الجسد وبين جاذبية الحب/ الروح. وبعبارة أخرى، إننا أمام إمكانية للتعبير، روائيا، عن كيف يمكن أن توجهنا جاذبية الحب نحو فك لغز أقنعة هذا الجسد/ الروح، وقراءة علاماته.

وحيث إن التفاعل الاجتماعي يستند، تبعا لذلك، إلى الدور المركزي الذي يقوم به الجسد الإنساني، ولو بشكل جزئي، انطلاقا من مظهره، ومن قدرته على التعبير عن ذاته وعن قدراته في عمليات الخلق والإبداع، بل وفي تشكيل العلاقات الاجتماعية وفي إنتاج المعارف البشرية، فهو كذلك، أي التفاعل الاجتماعي، ما يجعل من المجهودات التي تبذل لتشكيل الجسد والعناية به أكثر سعيا نحو مراعاة قيمه» المرئية المهيمنة» في أشكال ظهوره. وفي هذا الإطار، يقول السارد:» لكني كنت أفكر في أريانة: ـ أين هي الآن إن لم تكن في إشبيلية، أو في ميلانو؟. بدا لي بعض التشابه بين فلورا وأريانة: هيئة الجسد، وبعض الحركات والقسمات، التي رسمها الرقص، والقامة، والعينان السوداوان العميقتان»(1).

وإلى جانب ذلك، سيلاحظ قارئ رواية» أريانة»، كذلك، في اعتقادي، أن ساردها يهتم بالسؤال عن: كيف يتدبر المرء جسده من أجل أن يعطي» انطباعا معينا للآخرين، و(دفعهم من ثم إلى أن) يركزوا على الخصائص الجسدية اللغوية/ (الثابتة أو) المتغيرة وغير المحددة؟»(2) في هذا الشكل الجسدي. هكذا، نجد الساردأهمية، يوجه القارئ نحو معالجة، موضوع الجسد الإنساني سرديا، والنظر إليه في أفق ما يتجاوز كونه/ هيكلا/ كتلة/ مادة لحمية لها عواطف وانفعالات، إلى كونه بناء ثقافيا تشكله خيالتنا، وفضاء مشرعا على التمثيلات والتمثلات والتأويلات وتوليد الوضعيات، وفي إنتاج النصوص والحوارات والمواقف والأشكال التعبيرية، ومن ضمنها النصوص الروائية.

وتبعا لذلك، يعرض السارد، وهو قاص يؤلف القصص و يشتغل صحفيا، سؤاله عن الحدود الفاصلة بين العاطفة والجسد، ومن خلاله، يطرح أمامنا كيف يفهم موضوعة الحب» وكيف يرى قيمه وأقنعته الرائجة، وهو الذي لا يكل البحث عنه وعن الحلم بلقائه، حيث يقول على لسان أحد أصواته، «العربي الشيهب» إن:» الناس قد خلقوا وهما سموه الحب ليبرروا، في هذا الوقت الذي ليس الآن، ميولهم الحيوانية، خذ حليمة، مثلا، والناظمي، وأنت، وأنا... الحب مكر الغرائز، أكثره اليوم قناع للطمع، أو تنكر للخوف من الشرط الإنساني الحقيقي: العزلة، الوحدانية... أنا الآن في الخمسين ولم أشعر بالحب يوما حقيقة، ولا ارتحت له في يوم من الأيام حقيقة، ولا عرفت الطريق إليه حقيقة، بالرغم من أني كبقية الناس، أحلم به حقيقة، كما أحلم بالصدق، وبالإخلاص، يوه يا أحلام التعب والخيبة. لم نجتهد، بكل هذه القوة الجماعية، في إخفاء أنفسنا، نرتدي كل هذه الأقنعة؟ سألت نفسي فجأة.»(3)

إن كون المكياج أو عمليات التجميل التي يتدبرها الأفراد من أجل إبراز مظهرهم الشبابي وتعزيزه، أو من أجل إخفاء أنفسهم، وإخفاء، من ثم، علامات تقدم العمر، توحي، حسب كرس شلنج، بأن المظهر الجسدي» يشكل جلدا ثانيا وسيطا لأجسادنا البيولوجية مشحونا بالرموز»(4) والقيم ، حيث توجد هناك مساحة كافية داخل وخارج هذه القيم لصور الجسد كي تستخدم مثل» أقنعة صرفة، يمكن أن تلبس أو تزاح من قبل الأفراد كطريقة لممارسة الفاعلية وزيادة فرصهم للتعبير عن ذواتهم»(5)، مثلما تكشف هنا أن فرضية» الجسد قناع» تعزى إلى مدى فاعلية الجسد في القيام» بدور قناع في رسم مظاهر معينة»(6).

العالم الروائي لـ»أريانة»

تتألف رواية» أريانة» من مائة وستة وأربعين صفحة من الحجم المتوسط، تتوزع على اثنتي عشر فصلا، جاءت معنونة على التوالي(أمارة، حليمة، أريانة، شمس البحر، بهلول، داني ودانية، مسعودة، مينة، فراشة، رامون، نجمة). وإذا كانت هذه العناوين تركز على أسماء شخصيات تتوزع بين شخصيات آدمية وأخرى حيوانية، يربط بينها سارد يتنقل بين ضمير المتكلم، وضمير الغائب، وضمير المخاطب، فالملاحظ أنها تشتغل، كذلك، بصفتها شخصيات سردية لا تؤثث الكون الروائي لـ»أريانة»، كما قد يبدو. وحيث إن السارد قد يهدف، من ورائها، ومن وراء تعدد أسمائه، الذي يوحي بالتفتت الذي آلت إليه ذاته(مالك العزيزي، سليم الناظمي، العربي الشيهب)، أو تعدد أسماء أريانة(أمارة، رابية، شمس البجر، فراشة)، فضلا عن دفع القارئ إلى تكسير اعتقاده بواقعية ما يقرأ، فهو يهدف، أيضا، في اعتقادي، من وراء رسم شخصياتها إلى تفسير التبادل والتحول بين ثنائية الأنا والآخر التي تلقي بظلالها على البنى النصية للرواية، فالأنا بعدما فقد تماسك وحدته، جراء الشك والحيرة والقلق الذي يعتريه، «يصير آخرا، والذات الواحدة تتفتت وتتحول إلى ذوات، وهذا يعني أنها أصبحت هامشية»(7). يقول السارد:» مخاوفنا الأساسية صور، لا أقل ولا أكثر، صور نتوارثها أو نصنعها بأنفسنا لأنفسنا»(8)، وهي مخاوف» غلفت بمئات الصور المزدوجة المتوارثة عبر مختلف الأجيال.»(9).

ومهما يكن الأمر، فنحن أمام سارد، مر بتجربة البحث عن الحقيقة، فشعر خلالها كأنه يحمل آلام العصور. لذا، نجده» ينطلق في رسم شخصياته وتقديمها من اعتقاده أن الشخصية الواحدة لا تنطوي على ذات واحدة، بل على عدد من الذوات المتضاربة، المتباينة، حسب الظروف والأحوال»(10). وهو التعدد الذي يفسر، كذلك في اعتقادي، تماهي الأزمنة وتداخلها بين مقاطع رواية» أريانة»، مثلما يشي بأن السارد يتماهى، مع كيركغارد، في قوله» إن الإنسان مركب من الزمان والأزل، ووقوع توتر قاتل أمر لا يمكن تجنبه»(11)، توتر تعززه» اللازمة» التي وردت في استهلال الرواية. يقول السارد:» يحذرني العربي الشيهب، وكأنه يحذر نفسه: ـ هذا الوقت ليس الزمان فلا تغتر بأوانه. ثم يحكي عن نفسه، وكأنه يحكي عني، يتماهى بي. نفس المشهد يتكرر في نفس، أو مثل، هذا الوقت»(12).

واستنادا إلى ذلك، عمد السارد إلى استثمار الخيال، بصفته ملجأ له من واقعه المعيش الذي لم يعد يجد فيه ما يسره أو يسعده، ومشتلا فنيا لخلق شخصيات خيالية. كما كان حافزا له على ارتياد» الأماكن والأزمان التي تخلقها التمنيات والأحلام... فالأساطير، وحكايات الجن، والقصص الإنسانية المعنة في الخيال، وقصص الأسفار الرومانسية، والوعود الدينية المعسولة من عالم آخر، وهي تعبيرات دائمة التغير عما هو ناقص في الحياة الواقعية، وتكاد تكون ألوانا مكملة لصورة الواقع الموجود في عصرها أكثر منها يوتوبيات تعمل على معارضة الأمر الواقع»(13).

وحيث إن التجربة العاطفية للمخلوق الإنساني عبر امتداد الزمن واختلاف المكان، تتميز بوحدتها، فتجدر الإشارة، في سياقنا هذا، إلى أن ثيمة» الجسد» في الخطاب الروائي لـ»أريانة» تحضر، بصفتها علامة لسانية، يتمثل دالها في لفظة» جسد»، ويتمثل مدلولها في ما تثيره هذه اللفظة من صور متصلة به، بينما يستند في مرجعه ـ أي الجسد ـ إلى ما يتجاوز ثنائية الشرق والغرب نحو فضاء ما يوحدهما، كما يستند إلى سلسلة التراكمات الفكرية والثقافية التي تنتمي إليها موضوعة الجسد، والتي تسمح لهذا الأخير بتوليد أنساق

وأشكال ودلالات اجتماعية، أو بإنتاج نصوص ثقافية لا تنتهي، ومنها إنتاج النصوص الإبداعية التي تجسد القيم الثقافية للمجتمع، والتي بقدر ما تثير من قراءات وتأويلات لا تتوقف، بقدر ما تروم الكشف عن أهمية الجسد الإنساني، وعن وساطته في نقل وتداول وبناء سلاسل ممتدة من الأنساق الثقافية.

هكذا، نسترجع مع سارد كهل، في العقد الخامس من عمره، كما يشتغل صحفيا، تجربته مع» حالة حب» استولت عليه تجاه امرأة تدعى» أريانة»، وهي شابة في الخامسة والثلاثين من عمرها، التقاها، ذات يوم من أيام شهر يونيو، أثناء تغطيته ندوة ثقافية يدور موضوعها حول» ثقافة الجسد في الجنوب»، فطلب منها، بعد ما اهتم بمداخلتها خلال الندوة في الموضوع، وبعدما قدم نفسه لها بصفته صحفيا، أن تخص قراء جريدته بحوار تعرض فيه رأيها بشكل مستفيض في موضوع الجسد، فلبت الطلب، واتجها معا نحو مقهى قريب، أمضيا فيه معا وقتا ممتعا قبل أن يصرفهما صاحب المقهى، بتذمر شديد. فاستضافته في بيتها حيث امتد الحوار الصحفي بينهما إلى حوار شبقي بين جسديهما، أغدقت عليه خلاله من شمس جسدها و من بحره وعطره ما زاده ظمأ إليه. فظل يتردد على بيتها وفق إيقاع منتظم، إلى أن أخبرته، ذات يوم، متنكرة بقناع امرأة عابدة وزاهدة وحكيمة، تسمى» رابية»، ادعت أنها أم» أريانة»، وأن الأخيرة سافرت إلى إسبانيا. غير أنها، وقبل أن تزوده بعنوانها هناك، نبهته إلى أنه يجدر بالمرء أن يستحضر أنه مثلما توجد للجسد لغته وأشكاله ومعالمه المميزة له، توجد له، أيضا، أهمية أكبر تكمن في الكيفية التي نحسن بها تحديد والتقاط هذه العلامات الجسدية، كما تكمن، كذلك، في حسن قراءة واستثمار هذه الكيفية في دروب الجسد والحب والحياة.

والحالة هذه، حاصرت السارد، خلال حالة بحثه عن حل للغز الحب التي يعيش تجربته، صورا ورؤى وذكريات وأصوات وهواجس، أوحى له بها توتره وانفعاله العاطفي تجاه « أريانة». فشعر، رغم ماضيه الحافل مع النساء، ورغم قناعته بأن سلطة الجسد المتجلية في إطلاق العنان للنزوات والشهوات كفيلة بتجاوز ما قد يحاصره من وهم، شعر بإحساس الخديعة، كما ولد لديه هذا الإختفاء/ الإخفاء فجأة، لغز الإحساس بالحب والفقدان معا، وعلامة تستبطن سر اختفائها، ومن ثم، حرص، على لقائها واكتشاف سر اختفائها، عبر الإنصات إلى صوت جسده.

لأجل ذلك، قام، أي السارد، برحلة بحث وتجميع معطيات ومعلومات متنوعة عن» أريانة»، يقول السارد:» سمعت هاتفا بداخلي يقول: لماذا تصر على تفكيك هذه اللذة، التي تسميها اللغز، وماذا ستربح من هذا التفكيك؟ أترك جسدك يكتشف، قد يكون أذكى منك أو على الأقل أصدق، قد يكون الجسد الحل، الخلاص»(14). ههنا، يغدو التساؤل عند السارد وبحثه عن ذاته، وإسقاطها» على الآخرين من أجل العثور عن إجابة، أو عن حل لما يمر به، أداة فنية تتيح أمامه فضاء رحبا لرصد حركة» لحظات توازن اللغز الاستقصائي الذي يصوغه(...)، في هذه الحركة تغير الشخصيات جلدها كذلك ويصبح ما يجري البحث عنه بصورة قاهرة هو الهوية»(15).

ونتيجة هذا الوضع وجد السارد أن حكايته توقفت عن كونها» إنجازا» يحكى لتصير تحديا تحتم عليه خوض غماره، فازداد ولها بـ»أريانة»، وقضى، وهو الصحفي» الاستقصائي» يوما وليلة، بين الحلم واليقظة، يستجمع ويفكر ويحلل العلامات التي استجمعها عن أريانة علها تساعده في فك لغزها، ومن رفع قناع التنكر عن وجهها، وتحديد هويتها، كما تساعده في معرفة حقيقة مشاعرها نحوه. وهو الأمر الذي حذا به، خياليا طبعا، إلى ركوب رحلة البحث عنها في إشبيلية، فعلم من كل ما استجمعه من صديقاتها وأصدقائها هناك أنها» راقصة فلامنكو» بارعة، ذات جسد أنثوي أسمر البشرة، مفعم بالحياة، ومتفردة بحركاتها وأماراتها وعلاماتها الخاصة(عطر الأفيون الذي تتعطر به، ارتداؤها الفساتين السوداء، تقمصها أداء أدوار النساء ذوات الوجوه المشوهة)، ولدت في كازابلانكا من أم مغربية مولعة بالعيطة المرساوية، وأب إيطالي يعشق الأوبرا. درست الرقص قبل حصولها على البكالوريا في السبعينات، كما ساعدها جسدها المتوازن والمتناسق، وإصرار والديها على متابعة دراستها، في احتراف رقص» الباليه» ورقص» الفلامنكو» معا، فأسست لكل نوع منهما فرقة رقص ناجحة. لذا، عاشت متنقلة بين البيضاء وميلانو وإشبيلية، قبل أن تعتزل الرقص، لما بترت ثديها، بعدما علمت بإصابته بداء السرطان. فاستقرت في المغرب تدير معمل الأحذية الذي ورثته عن أمها» رابحة» التي ماتت في الثمانينات، وأبيها الذي قدمته للسارد بصفته بهلول، سائق الطاكسي الذي كان يقلهما معا ذهابا وإيابا.

وهكذا، فبعدما أعاد، ترتيب السمات والعلامات والقرائن التي استجمعها عن» أريانة» اتضحت له ملامح كبرى من شخصيتها، وخلص إلى أنه» يستحيل أن تكون رابية هي رابحة أو أن تكون رابية أما حقيقية لأريانة.»(16) فقصد بيتها كي يقطع شكه بيقينه، وأذهلته، بعد دخوله، رائحة عطرها المميزة التي تسميها» الأفيون»، والتي كانت تملأ عليه أنفه وجسده وكل غرفته، فأحس بعودة روحه إلى جسده، وبعدما أزال الغطاء عن صدرها، وكشف قناع التنكر الذي تضعه على وجهها في صورة أمها الراهبة والوهمية» رابية»، ازداد اقتناعا بأنها هي نفسها» أريانة» التي جعلته شدة حبه لها يرى فيها جوهر كينونته، وصفاء ذاته بنورها الذي يشبه ـ حسبه ـ قرص الشمس. كما أنه ازداد سعادة وصار أكثر تغن بنفسه، لما همست له، وهي تراقصه» رقصة الفلامنكو»، أنها بدورها متيمة بحبه، وأنها عمدت إلى أن تتنكر له في صورة مزدوجة حتى تكون له» أما وعاشقة معا». وهكذا، رقصا معا، في النهاية، رقصا تصالح فيه السارد مع أسمائه وأصواته ونعوته، وأدرك، معه، حقيقة جسده وحقيقة عدم قدرتنا عن التغاضي عن فاعليته، وعن مدى قدرته على التأثير والتأثر في محيطه، وكذلك، عن أنه لا يمكننا أن نختزل الأجساد البشرية في» عروض الأجساد» ليس إلا. إن الرقص ليس لعبا بالجسد أو تعبيرا عن شعور جماعي كوني وفقط، بل إنه أسلوب في رسمه ـ أي الجسد ـ و أسلوب في الكتابة به، وشكل من أشكال التعبير عن الجسد/ الذات العاشق المتوافق مع محيطه. ولتأدية ذلك، يتفتق الجسد لعبا ورقصا وكتابة، كما يغدو إماما وراقصا وكاتبا، ذلك بأن وجودنا الجسدي، قد» يمكننا من إعادة خلق العالم من حولنا.»(17).

الجسد والهوية الذاتية لـ» أريانة»

ينقل السارد إلينا وجهة نظر» فلورا»، صديقة أريانة في فرقتها للرقص، عن أريانة وعن سحر وروعة رقصها، رغم البراعة التي تتحلى بها صديقتهما معا» غلوريا». يقول السارد: « قالت فلورا مبتسمة: إن غلوريا القرطبية لن تغفر للإيطالية المغربية، لقد جعلت منها أريانة راقصة من الدرجة الثانية في الفرقة، في كل إشبيلية. لقد شاهدت غلوريا ترقص: جسد في حرارة بركان، في خفة ونعومة ثعبان، ثعبان جميل، وجليل، ومرعب، آسر في زي فراشة. وإذا كانت غلوريا، وهي الراقصة الثانية في الفرقة، ترقص بهذا الشكل العجيب، فكيف ترقص أريانة، وهي راقصتها الأولى: فراشة تتنكر في امرأة؟»(18).

في هذا المشهد، تذكرنا» فلورا» أن الجسد يشكل جانبا محوريا في تحديد هوية كل من» غلوريا» القرطبية، و»أريانة» الإيطالية المغربية، فالهوية الذاتية، لا تتحدد من خلال» ما يتفرد به كل فرد عبر عوارض المكان والزمان» وحسب، أو» هي مدونة في العقل» وفقط، ولكنها» مطبوعة أيضا في الجسد، إنها تظهر في الإشارة، وفي وضع الجسد، وفي المظاهر الإيمائية، وهذه جميعها تعمل على قولبة الجسد والطلعة، وتجعل من كل فرد كائنا متميزا»(19). لذلك، فإذا كان الجسد البيولوجي مفتوحا دوما على» الدلالات الثقافية التي تحدد رمزيا وتركز على أجزاء أو مظاهر جسدية معينة»(20)، وكان هذا» الجسد المادي يشكل في نفس الآن مصدرا للهوية الذاتية، ذلك بأنه يتضمن الخبرات والمشاعر، والتصورات، مثلما يحظى بموقع هام في تأثيرات المجتمع عبر معايير جمعية تنفذ خلال إحساس الفرد بذاته، وتنساب مع تقويمه لهذا الإحساس بالذات، فإن كل هوية» أريانة»، كما يصفها السارد، عبارة عن» سواد يسكنه البحر والشمس، يعبق بالعطر النفاذ اللطيف، لا يبرد أبدا، كأن البحر رماده فقط، ليس البحر ماء: المرأة الحية، التنين حيوان الماء والنار»(21). إنها جسد/ هيكل مادي، نشط، ينبض بالحياة، جسد يتحرك ويعاني ويدرك ويشتهي ويرغب. لذلك، فجسدها، شأن كل الأجساد، يظل كلا لا يتجزأ، إن الجسد، حسب تعبير أحد الباحثين،» هو الذي يتألم ويحس ويفكر ويكذب ويصدق، وكل ما يصدر عنه هو حياة الإنسان، ما يصدر عنه هو أشكال ظهوره لأن الجسد هو التناقضات، وهو معيار وجود الإنسان، كما يتطور الجسد عبر الزمن من خلال الخبرات الحياتية لأنه يد تكتب وعقل يفكر ولغة تعكس جملة من التصورات»(22).

وقصد استثارة القارئ ودفعه نحو الالتفات والتأمل والاهتمام بالجسد، بدل اللامبالاة والجهل والغموض الذي يكتنفه نحوه، عمد إلى تقديم وصف جزئي للجسد على لسان» أريانة»، التي خبرت ثقافته، وأماراته وعلاماته، وهي تطلع السارد على أن مفتاح قراءة خريطة الجسد يستلزم» فك شفرات» «العين» و» أسفل القدم». تقول أريانة للسارد، وهي تجيبه عن سؤاله ما الجسد؟»:»كل شيء يقرأ في العين، كل الجسد، يتجلى في العين. لنقل إذن إن اللغة الأولى للجسد هي العين. ولغته الثانية، أي الظاهرة، هي الهيئة العامة للجسم. تستطيع أن تقرأ أي جسد من هيئته: المشية، الطول، البدانة، الانحراف...وهناك لغات أخرى مثل الأسنان.. ولكن الشيء الوحيد الذي يمكنك من معرفته حقا هو العين»(23).

هوامش:

1 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، رواية، ص، 115.
2 ـ شلنج، كرس، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة، البحر منى، الحصادي نجيب، دار العين للنشر، الاسكندرية، ط1، 2000، ص، 284 (بتصرف).
3 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، رواية، ص، 80. 81.
4 ـ كرس، شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، (م، س)، ص، **285**.
5 ـ نفسه، 284.
6 ـ نفسه، ص، 90.
7 ـ الماضي، شكري هزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، العدد 2008، سبتمبر، 2008، ص،124.
8 شغموم، الميلودي، أريانة، ص، 44 ـ 45.
9 ـ نفسه، ص، 46.
10 ـ الماضي، شكري عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، (م. س)، ص، **90 ـ 91**.
11 ـ شورون، جاك، الموت في الفكر العربي، مقال، ترجمة، كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 76، أبريل 1984، ص، 237.
12 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، رواية، ص، 2.
13 ـ مانهايم، كارل، الإيديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، ترجمة، محمد رجا عبد الرحمن الديريني، شركة المكتبات الكويتية، الطبعة الأولى، أكتوبر، **1980**.،ص، 257 ـ 258.
14 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، رواية، ص، 9.
15. خيتريك، نوح، الأدب بوصفه تجريبا، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات، القسم 2، تنسيق وتقديم، سيزار فرنانديث مورينو، ترجمة، أحمد حسان عبد الواحد، مراجعة، شاكر مصطفى، عالم المعرفة، العدد 122، جمادى الآخرة 1408 ه ـ فبراير(شباط) 1988، ص، 20.
16 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، رواية، ص، 138.
17 ـ شلنج، كرس، الجسد والنظرية الإجتماعية، ص، 269.
18 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، ص، 117.
19 ـ ب، كاستيت، ذاكرة الجسد والهوية، مقال، ترجمة، حميد سلامي، علامات، العدد 4، 1995، ص، 96.
20 ـ شلنج، كرس، الجسد والنظرية الاجتماعية، ص، 294ـ 295.
21 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، ص، 7.
22 ـ برقاوي، أحمد، كوميديا الوجود الانساني، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، طبعة 2009، ص، 52.
23 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، ص، 67.

وطن وسجائر.. بالتقسيط !

عبد الله المتقي

في ذكرى رحيل الكاتب المغربي أحمد السقال

يعتبر الفقيد «أحمد السقال» نقطة قصصية مضيئة خبت سريعا، واحتفاء بذكرى رحيله السادسة، نقترب من مجموعته التي اختار لها من الأسماء «وطن وسجائر .. بالتقسيط» 1، الصادرة عن مطبعة ليتوغراف، تقع في 54 صفحة، وتشتمل على ثلاث وعشرين قصة يغلب عليها القصر، وتتفاوت مساحتها الورقية بين الطول والإيجاز، ومن عناوينها: سبحاني من إله، خدوش في الذاكرة، نشاز طفولة، حالة عادية جدا، آخر الشهر، ومضة شبه قصصية ...

لكن قبل أن نواصل هذا الشجون، دعونا أولا نتفق أن المتتبع لإيقاع القصة القصيرة بالمغرب، يلاحظ أنها تواصل تقدمها بثبات، وقطعت أشواطا في ترسيخ مكانتها على الرغم من سطوع نجم الرواية من خلال أسماء دالة «لأنها الكبسولة الصغيرة، المختزنة للأسئلة الكبيرة، أو الطلقة الإبداعية، التي تصيب هدفها للتو «2.

ويُعد السقال رحمه الله، أحد هذه الأسماء المغربية الدالة، رغم أن «وطن وسجائر .. بالتقسيط»، هي المدونة القصصية الوحيدة في ريبيرتوار الفقيد الذي تعرفت عليه عن قرب على هامش إحدى نسخ الملتقى الوطني للقصة بمشرع بلقصيري، وللتذكير والأمانة، كان الرجل مشاغبا عاشقا لليل، متهكما من الحياة، وكاتبا جيدا للقصة الموجزة .

فما الذي تقصه علينا هذه المجموعة ؟ وما البناء الفني الذي انتهجه أحمد السقال في مجموعته اليتيمة «وطن وسجائر ... بالتقسيط» ؟

تنشغل قصص المجموعة بذواتها الساردة من خلال التقاط تمزقاتها، همومها، توتراتها، مفارقاتها، حيرتها وقلقها المركب والملتبس، ومدى اشتباكاتها مع عنف الواقع بتعريته، والاستماع إلى ذبذباته الواقعية والعجيبة .

وعليه، تضعنا قصة «آخر الشهر»، أمام شخصية تحدق في لائحة طويلة من المصاريف تنتظر أداءها :» نظر إلى فاتورة الكهرباء والماء والهاتف، في بائع الخضر، الجزار، السجائر، وفي بدلة تجدد احترام الناس له، وفي محلول يقطع سعال صاحبه أسابيع « ص41، بيد أن هزالة الراتب الشهري لا يسمن من جوع:» ثم نظر إلى راتبه ملفوفا في ظرف مهترئ، فكر طويلا، غرق في التفكير، لم يسعفه أحد» ص 41

هكذا ينحاز أحمد السقال إنسانيا وإبداعيا، للفئة الدونية التي تدور عليها رحى الكدح والقهر، تفاقمت معاناتها وتحطمت كل طموحاتها وآمالها، فثمة فساد يقصم ظهر المجتمع الذي يرزح الطبقية. .

أما قصة «شعيب»، فتحكي عن شخصية شعيب الذي غيبه الموت، ليترك خلفه عربته وحيدة: « هذا الصباح ظلت عربة شعيب يتيمة جوار الكرسي» ص9.

هذا ما يبدو للقراءة العابرة والباردة، بيد أن القراءة المتأنية والمتفحصة، تكشف عن مكر قصصي يرى موت « شعيب» حياة أخرى للموت بالتناوب، والآتي نسخ من «شعيب» :» إن مات شعيب فهناك شعيب جديد سوف يسطو على العربة والمكان، الموت بالتقسيط منتوج محلي رائج « ص9، إنه وصف لواقع الحال الذي يعاد إنتاجه كما هو كائن ومعيش، وليس كما ينبغي أن يكون .

وللهجرة والعهر حضور لا فت في قصة «وطن وسجائر .. بالتقسيط»، يحكي السارد بأسلوب جارح طلب أمه للطلاق من أبيه بسبب إدمانه وإفراطه في السكر:» وكان أطفال الحي يزفونه يوميا إلى البيت حيين يعود مساء، النشيد واحد والحجارة أعداد:» والسكايري بوقرعة ، غير احشم نهار الجمعة « ص39، أمام هذا الواقع يسفر الأب خارج الوطن، مما تنغمس الأم في علاقات مشبوهة: «وأمي أراها أحيانا وبطنها منتفخة، فلا أسأل عن الأب» ص40.

وكذلك يرصد القاص في قصة «حالات عادية ...جدا» التقاء «عمر» بسائح أجنبي يقترح عليه جمع خارج ليلتحق به، لكنه يتفاجأ بحلمه ينهار: « الذين يعرفون عمر، يحكون أنه انطلق في جريه بين أحياءالمدينة، منذ ذلك المساء الذي أخبرته أمه أنها لا تتوفر على أية وثيقة تخصه، وأنها لم يسبق لها أن أنجبته يوما ..أبدا» ص 30

وفي جميع الأحوال الجارحة ، ترشح القصتين ببعض من التفسخ الأسري الذي يسترق القاص السمع إلى ذبذباته، ويلتقط صورا من عنف واقع الحال الذي يحبل بالعهارة والتبني المجهول، بالهروب من الوطن، وبالإحباط واليأس، بعين سينمائية ساخرة ومشاغبة، وملائمة لهذا الواقع المكتظ بالمفارقات والخبر اليقين عند شاعر الأعالي محمد بنطلحة: «ليتني أعمى».

في بعض من نصوصه القصصية تهرب القصة إلى الفانتازيا والغرائبية، والخروج من الأليف ليصير حالة شاذة، ومن ثم ينتج القلق والعلاقة المتوترة بعفن الواقع، في قصة «خدوش في الذاكرة « تطوي شخصية القصصية كفنها ، يد تغسل وجه الذات الساردة ، والثانية تطلب إعفاءها من هذه الرتابة اليومية ، وفي قصته « نتوء» يصور الكاتب من زاوية فانتازية رجلا يقف أمام المرآة ليتفاجأ بنتوءات بارزة ومرتفعة في رأسه :» النتوء على رأسه يكبر، يأخذ شكل غريبا ولا يمكن للمرآة أن تخونه «ص7، بل « النتوء أخذ شكل ضفدع يتربع رأسي « ص 7، وأمام هذا التحول والمسخ لقنة رأسه يفكر في زيارة الطبيب .

وعن طريق هذا اللعب القصصي الفانتاستيكي يتمكن القاص من التقاط ذات تهجس بالمعاناة مع نفسها، وأخيرا بحيونتها ومسخها:

«وفجأة سمع صوتا: إلى أين؟

رد دون أن يعرف مصدر الصوت: إلى الطبيب.

أي طبيب يا هذا ؟ خذني أولا إلى البيطري لينظر في أمر هذا التضخم الذي أصاب أطرافي وأخذ شكل إنسان « ص 7

هكذا، يتمكن القاص من تحويل المألوف إلى اللامألوف، والواقع إلى طقس عجائبي قوامه المفارقة والسخرية مما يفتح شهية القارئ، ومن ثم، اصطياده كي يتفاعل مع أحداثها وشخصياتها وسماتها الجمالية.

لاريب أن المنصت لنصوص أحمد السقال «وطن وسجائر ... بالتقسيط» يدرك بعض الملامح الجمالية الثاوية في المجموعة كالاعتناء باللغة القصصية معجما ودلالة أثناء بناية الحكاية، وأحيانا شعرنتها، ومن ثم تصيد القارئ للإمساك بالمعنى.

وإلى جانب الاعتناء باللغة يحضر التوسل بالتهجين عبر تلهيج اللسان اللاتيني:» الوثائق أمرها بسيط ماي فراند» ص 29، وهذا من شأنه خلخلة النقاء اللغوي، وتنشيط فعل القراءة، ويؤشر على المثاقفة من منظور الصراع الثقافي .

ولما كان الحوار من العناصر البنائية السردية التي يوظفها الكاتب لبناء نصه، فقد قامت مجموعة من النصوص على حوارات متراكبة، من بينها الحوار الخارجي الذي تتولى فيه الشخصيات، أمر نفسها بنفسها لتنطق بأقوالها بنحو مباشر، كما في قصص: «سبحانك كم إله»، «زمن من .. هنا»، و»حقيقة ما «، ثم الحوار الداخلي القصصي يتيح للشخصية التعبير عما تريد بكل حرية، ويطلعنا عما يراودها من أقوال وأفكار داخلية، لأنه خطاب لا رقابة فيه، نقرأ في قصة «نتوء»: «أمام المرآة أحس بالعرق يرفع من منسوب صبيبه:

«يا إلهي إنه شكل ضفدع، النتوء أخذ شكل ضفدع يتربع رأسي» ص7

ومجمل القول، بعد هذه الرحلة القصيرة في قصص «وطن وسجائر .. بالتقسيط» للراحل أحمد السقال، يتبين أنها اشتغلت على موضوعات حساسة جريئة وساخرة، تحكي وتترجم هموما مفردة بصيغة الجمع، وبلمسات شعرية وإنسانية، وخير الكلام تغمد الله الفقيد بواسع رحمته .

1 - أحمد السقال:«وطن وسجائر بالتقسيط» مكتبة المدارس، 2016

2 -نجيب العوفي «كأن الحياة قصة قصيرة»، ليتوغراف 2010-

شاعرٌ مَرَّ من المدينة

المعتمد الخراز

المعتصم العلوي

1

قبل عشرين سنة، صحا شعراء تطوان على خبر حزين حلّ بالمدينة، خبر نَثَرَ سُحُباً رمادية دَكْنَاءَ فوق رَأْسَيْ حارسيها الأمينين؛ دَرْسَة وغُرْغيز، وَلَفّ أزقتها العتيقة بغلالة من الصمت، ونكّسَ دَوَالِيَ عنَب سَاحاتها حِدَاداً. في عَصْر اليوم التالي، دعا أمام المدينة في سَاحَة المَقْبَرَة إلى إقامة جنازة شاعرٍ مرّ من المدينة، هو الشاعَر المعتَصم العلوي.

بعد أن تفرّق جمع المصلين، أدركوا أن شاعرهم، الذي نذر عمره القصير للشعر، قد سافر سفره الأخير، دون أن يترك لورثته الشعراء ديوانا يقرؤون ما تيسر من قصائده، ترحما عليه وهو في جنة الخلد.

تفرق رفاق الشاعر الحزين في دروب حياتهم الملتوية، وظلت حروفه متفرقة في الصّحف، تذروها الرياح، حتى كاد يمحى رسمها، وتصير خبرا بعد أثر.

2

في يوم من أيام السنة الرابعة بعد الألفين، ونحن في جلسة صفاء شعري بمقهانا الأثير، أنا وصديقي الشاعر أسعد البازي، جاءنا صديقنا ناصر العلوي ببعض قصاصات الصحف وأوراق مخطوطة، وهي تَشعُّ كالنّور، ثم وضعها بين أيدينا، قائلا: هذا نصيبكما من إرْثِ شقيقي المعتصم، وانصرف إلى حَالِ شعْرِه.

حينها، أدركنا أن قلب المَعتَصَم توقف قبل سنة، لكن قلب شعْرِه ما زال ينبض ويخفق، وأدركنا أن ما فشل فيه الأطباءَ داخَل قسم الإنعاش، يمكن استدراكه ببعث حياة قلبه الشعري، لأن قلب الشعْر أطول عمرا من قلب صاحبه.

بلهفة العاشق لمعشوقه، احتضنا شعر المعتصم، فكانت رحلة عشقية امتدت لتسع عشرة سنة، إلى أن استوت وليدا مكتمل الجمال والأناقة والروح، فوَسَمْنَاهُ بـ«ديوان الأَبيل»، وعَمَّدْنَاهُ بماء محبة «بيت الشعر في المغرب».

لكن، بين لهفة العشق الأولى والفرحة بالوليد الجديد، رحلة لم تكن مسالكها سهلة، بل محفوفة بالنكسات والخيبات، لولا رِعَايَةُ رَبّة الشعْرِ، التي نَثَرَتْ خيراتها دون حُدُودٍ.

3

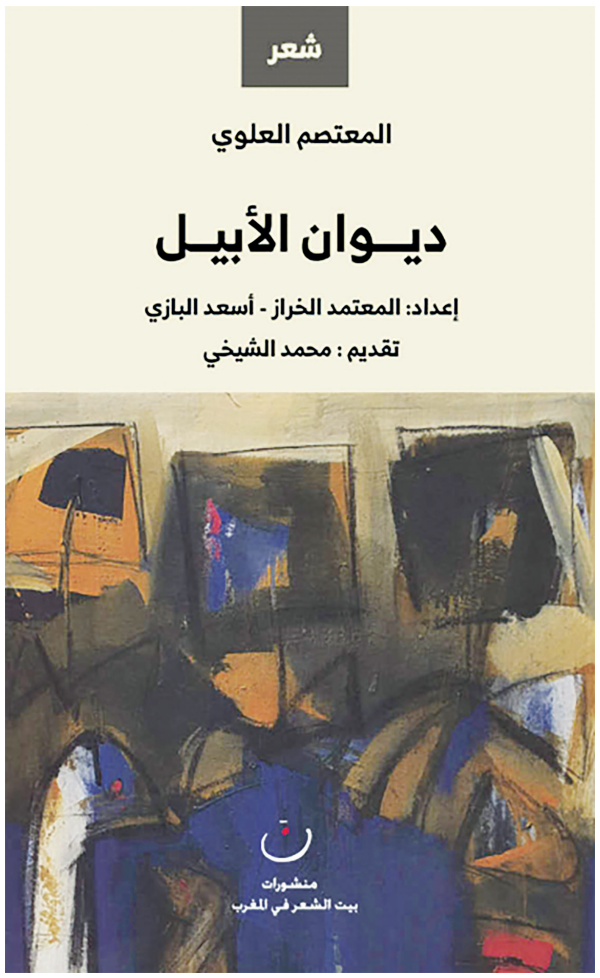
في بداية السنة الخامسة بعد الألفين، أعلنا للملأ «عودة الأبيل»، حين أعددنا ملفا صحفيا خاصا بمناسبة الذكرى الأولى لرحيل المعتصم، ونشر في العدد الخامس من جريدة «ملامح ثقافية»، الذي تصدرت صفحته الأولى صورة المعتصم العلوي وهو يجلس قرب البحر، وبجانبها قصيدته التي خطها بيُمْناه في آخر أيّامه، دون أن يُسْعفَهُ الموتُ ليضع لها اسْماً يَليقُ برُؤْيَتِهَا الاستشْرَافية، وهو يقول:

كَأَنَّ السَّحَابَ الَّذِي
يَنْتَهِي بِالشِّتَاءِ رَحِيلْ
كَأَنَّ إِلَيْنَا
يَدِاً أَيْقَظَتْ مَرْفَأً
فَلْنُسَافِرْ

نعم، هو السّفر إلى اللاّ عودة، وما تبقى لنا هو قصيدته الأخيرة، التي اخترنا لها عنوان «نَشيدُ السَّفر الأخير». وعلى الصفحات الأربع التي خُصّصتْ للملف، نَشرنَا نُصوصا شعرية ونثرية، كتبتها أنا وأسعد ولفيف من أصدقاء المعتصم الأوفياء الذين استجابوا لدعوتنا بكل محبة، وهم: محمد العربي غجو وعبد الخالق السروخ وناصر العلوي، ثم أثثنا الملف بصور فوتوغرافية تجمع المعتصم بوفاء العمراني ومحمد الطوبي ورضوان أعيساتن وغيرهم.

نزول عدد الجريدة إلى الأكشاك والمكتبات، وتداوله بين محبي الشعر في المقاهي والبيوت، زمان المَجْد الأخير للصّحافة الورقية، مثّل عودة الروح للمعتصم وشعره، لكننا أدركنا أن مسلكنا إلى نشر شعر المعتصم ونصوصه فرادى، لا يحقق رهاننا ووَعْدَنَا، ولا يستجيب لنداء المعتصم، لذلك قررنا أن نُخْرِجَ شِعْرَه للناس عنقودا واحدا، نكشف به أراضيه الشعريّة المُشعّة، ونضعه عقدا متسقا متكاملا على صدر شعرنا المغربيّ، فأعددنا ديوانه في صيغته الأولى، وحملناه إلى جريدة «الشمال» في طنجة قصد نشره، فطلعت علينا صفحات الجريدة بقصيدة مخطوطة تنشر أول مرة، اخترنا لها عنوان «زَبَد»، ليتوالى نشر قصائد الديوان في «الشمال»، ضمن أعداد متفرقة، وعارية من اسم مُعدّي الديوان، أنا وأسعد، وكان آخر عهدنا بنشر تلك القصَائد في «الشمال» سنة 2010م، حيث نشرت قصيدة «مُحَاذَاةُ وَجْه»، فتيقنا أن رهاننا ذهب زبدا وسرابا، فعدنا بخُفَّي حُنَيْن.

ولأن المحارب في ساحة الشعر لا يستريح، ركبنا غمار النشر الإلكتروني، فنشرنا سنة 2006م الديوان كاملا في موقع «فوانيس» الإلكتروني، فاستقبله مُحبّو الشعر بفرح، وتناقلته بعض مواقع الشعراء على الشّابكَة.



في إحدى جلساتي مع صديقي الشاعر محمّد الشيخي، ونحن في مقهى مرتيلي، ونشوة الحوار الشعري بيننا، حدثته عن بعض عوالم تجربة المعتصم العلوي، وفتوحاته الشعرية، ومتخيله المختلف، وأفقه الشعري الرحب، وما كان إلا أن فتحت شهيته الشعرية لدخول هذه الأرض الشعرية، وهو الخبير بأكثر من أرض وسماء شعريتين، ثم وضعت ديوانه مرقونا بين يديه - بعد أن عملنا فيه، أنا وأسعد، معْوَلَ التصحيح والتنقيح والمراجعة – طالبا منه أن يكتبَ مقدمة له، تكون دليل القارئ إلى متخيله وشعريته، فاستجاب الشيخي لصوت الشعر، وكتب كلمة عميقة بخط يده الأنيق، فجعلناها غرة الديوان وتاج مفرقه.

4

بين صيغة الديوان في نشرته الإلكترونية، وصيغته الثانية التي انتهينا إليها، أنا وأسعد البازي، كانت لنا صولات وجولات وحوارات ونقاشات ومراجعات وسعي حثيث ليكون ديوان المعتصم خير إرثه نخرجه للناس، لذلك قمنا بترتيب قصائده حسب أسباب نزولها، معتمدين تاريخ كتابتها ونشرها، علنا بذلك نكشف أفق تجربة المعتصم الشعرية وتحولاتها، وقمنا بضبط حروفها، رغم وعينا بما يحمله التشكيل من تأويل للنص وتوجيه للقراءة، وقمنا بتصويب ما وجب تصويبه من أخطاء مطبعية، كانت تقترفها الآلة الكاتبة في مطابع الجرائد التي نشرَتْ فيها تلك القصائد أوّل مرة، ووضعنا الصواب في المتنَ والخطأ في الهامش. ولأيام عدة، كنت أزور قسم الصحافة في المكتبة العامة والمحفوظات بتطوان، للبحث عن مزيد من نصوص المعتصم، أو ضبط بعض النصوص التي لحق حروفها المَحْوُ في القصاصات التي كنا نعتمد عليها في إعداد الديوان.

سنوات، وجلسات، ومطارحات، جمعتني بصديقي أسعد البازي، كلما عدت إلى تطوان بعد أسفار علمية وعملية إلى غرناطة وسطات ووزان والرباط، كان «الأبيل» ثالثنا، وكم كانت سعادتي وأنا أستقبل رسالة جوابية من الصديق الشاعر مراد القادري في اليوم الخامس من شهر نونبر 2019م، وهي تحمل خبرا مفرحا بقبول طلبي إلى «بيت الشعر في المغرب» لطبع «ديوان الأبيل»، لكن فسحة الفرح سرعان ما تبددت، بعد أن زارتنا جائحة كورونا بين ظهرانينا غير مرحب بها، فتوقف الطبع والنشر والشعر والحياة، إلى أن تجدد الأمل والفرح سنة 2022م، فخرج «ديوان الأبيل» من عزلته بعناية «بيت الشعر» ودعم وزارة الثقافة.

وها نحن اليوم نطل من شرفة مقهى «الغرسة» على منزل المعتصم العلوي بحيّ «الطّلعَة»، ونحتفي بمنجزه الشعري، وندعو قراء الشعر ونقاده، إلى قضم تفاحته الشهية، كي تكتمل جنة هذا الشاعر الذي مَرَّ من المدينة.

(*) الكلمة التي ألقيتها في حفل تقديم «ديوان الأبيل» للشاعر المعتصم العلوي (1961-2003م) ضمن فعاليات «المقهى الشعري» الذي نظمته «دار الشعر بتطوان» في مقهى «الغرسة» يوم 17 أبريل 2023م.

د. حسن لغدش

يحدث ذلك مع المدن كما يحدث مع الأحلام: كل ما يمكن تخيّله يمكن أن نحلم به ، لكن حتى الحلم الأكثر تخيّلا لغز يخفي رغبة ، أو عكسها ، أي خوفًا. والمدن ، كما الأحلام ، مبنية من رغبات ومخاوف ، رغم أن الخيط الناظم في خطاباتها سرّي ، وقواعدها عبثية ، ومنظوراتها خادعة ، وكل معني يخفي معنى آخر (...). أنتم لا تتمتعون بالعجائب السبع ، أو السبع والستين ، لمدينة ، إنّما بالجواب الذي تعطيه لأحد أسئلتكم.

إيطالو كالفينو ، المدن اللّامرئية 1

طنجة في الرسم الإسباني

الجزء الأول

لطالما كانت طنجة مدينة رسامين. واليوم عندما يتوجه العديد من الكتّاب إلى هذه المدينة ليكتبوا ، فإنّ الرسامين يحذون حذوهم. وسنقارب في هذا المقال تمثيل المدينة في الرسم الإسباني الراهن. سنعرض في البداية التمثيلات الأولى قبل أن ننتقل إلى الفنانين الحاليين: كونسويلو هيرنانديز ، مانويل كاستييرو وباسكوال دي كابو. وهدفنا هو مقارنة تمثيلات المدينة بين رسامي القرن 91 والقرن 02 ، لوضع إعادة تأويل للأعمال الطنجية لهؤلاء الرسامين الثلاثة للقرن 12.

الرسم الإسباني

تجدر الإشارة إلى أنّ الصور الأولى للمدينة ظهرت على شكل رسوم، ولوحات وصور فوتوغرافية. وكانت اللوحات أكثر أهمّيّة ومرئية أكثر (بمتحف البعثة الأمريكية مثلا). حيث يمكن أن نرى كيف تظهر طنجة كما تمّ رسمها وتمثيلها لأول مرة في الفن الأنجلوساكسوني2. فقد كان أحد الرسامين المستشرقين الإسبان3 يقوم برحلة إلى المغرب بعد أن التقى دافيد روبيرتس (1796 / 1864) واقتفى أثره (أرياس أنغليس، 2007). ثمّ إن أحد الأعمال الفنية الأساسية الأولى التي مُثلت فيها طنجة أنجزت سنة 1834 على يد إسكاسينا وَدازا وسُمِّيت «تو أراب شيف (زعيمان عربيّان) (أرياس أندامييتوس، 2007). وهناك رسام إنجليزي آخر (ولد بجزيرة وايث) وهو جورج أوون واين أبيرلي(1884 ? 1960) الذي عاش بغرناطة حتى بداية الثلاثينيات، وهي الفترة التي توافق ظهور الجمهورية الإسبانيّة، ولهذا السبب رحل إلى طنجة سنة 1933 وعاش فيها إلى أن توفي سنة 19644. ورغم استقراره بطنجة سبعًا وعشرين سنة فإن إنتاجه الفني معروف جدًا نظرًا لمناظره الغرائبية. واللوحة المشهورة لطنجة هي «ميناء طنجة». وهناك رسام آخر هو السير جون لافيري الذي رسم أيضًا طنجة، عبر الانطباعية، في العديد من لوحاته في نهاية القرن 195. لوحة للسير جون لافيري ونجد أيضًا بعض اللوحات التي تنتمي إلى المدرسة الرومانسية الفرنسية للقرن 20، مثل «الحكواتي المغربي» (1853) للرسام ألفريد دوهوندونك6، حيث يتواجد الحكواتي في ساحة ويحيط به الناس، وهي لوحة لا تمثل فقط مشاهد السوق وتقاليده، ولكن تمثل أيضًا الضوء المميز للمدينة. وقد رافق المستشرق الفرنسي جورج جول فيكتور كليران رسّامًا آخر، هو هنري رينيو، إلى طنجة حيث رسم سنة 1876 دخول الشريف الوزاني إلى المسجد. وكان هناك ايضًا بعض الرسامين من أمثال فيرديناند فيلبرت بلوحته «قصر طنجة» و«سوق طنجة» (1888). وقد قام فرانك برانغوين برسم «طنجة» و«سوق الشاطئ»، وأنجز أرتور ميلفيل «منظر طنجة» و«منظر متحرّك» (1894)، وأنجز شارل لانديل «يهودية طنجة» (1874)7. يتعلق الأمر بفنانين تعيد موضوعاتهم خلق الأسواق والمعمار العربي والملابس المحلية للنساء والرجال اليهود. ومن الواضح أن اتصال الفنانين الأنجلوساكسونيين والفرنسيين بالفنانين الإسبانيين قد حدث بالأندلس، حيث كانت الأندلس شرقية وجذابة8. وقد بدأ الرسم الإسباني بتمثيل «الإنسان المغربي» بالأساس. وكانت الحرب في إفريقيا في منتصف القرن 19 قد أثارت الاهتمام الفني والرغبة في عكس الحياة اليومية بواقعية رومانسية، وكانت الغرائبية الفضاء الآخر المختلف والعجيب، الخالي من أيّ نية لإظهار ما هو متوحّش وقاس. وقد كان إسكاسينا إي دازا أول رسام رحالة وورومانسي دخل في هذه الفئة. غير أن الحرب الآنفة الذكر أثارت مجموعة من الصور تمثل الموت والعنف عند المغاربة: لقد استعمل فرانسيسكو لامايير بيرينغر - المتأثر كثيرًا بديلاكروا - هذه الموضوعات في العديد من لوحاته، رغم أن واحدة فقط تمثل طنجة: «فقير في مسجد بطنجة»9 حيث يبرز لنا الغرابة الصوفية الدينية للأولياء الصالحين الذين لا يخلو عالمهم من غموض مرضيّ ومن أجواء تكتسي صبغة الأحلام10.» يمكن القول إن الاستشراق الإسباني غيّر منظوره مع الحرب في إفريقيا، لأن ذلك سيفرز رؤيا أخرى، تنضاف للغرابة واليومي، والوحشية والفجور (أرياس أنغلس، 2007). وهكذا شكل ماريانو فورتوني، ثم تابيرون إي بارون، وماريانو بيرتوشي نماذج لهذه التمثيلات المغربية؛ وإن كان هناك في القرن التاسع عشر تغيير عاشه الرسم الإسباني، فالجانب المضاد له هو استشراقي، ماريانو فورتوني، الذي أرْسل إلى شمال إفريقيا لالتقاط إنجازات الجنود الكطلانيين (تحت قيادة الجنرال خوان بريم) في الحربى الإفريقية سنة 1859. ومن ثَمّ نلاحظ ظهور إفريقيا كمجال للاستلهام الفني ولإدخال موضوعة الغرابة في المشهد الفني الإسباني. والواقع أن فورتوني رسم أيضًا مناظر من غرناطة كانت تعكس الأقواس الكبرى للعمارة الموريسكية. وقد ورث هذا الذوق الشرقي عن والده، الذي كان يقف في فستان عربي لتؤخذ له صورة فوتوغرافية. وفورتوني فنان انتقائي، فقد جمع عدة أشكال أو موتيفات في صورة واحدة. لذا يصعب عزل التفاصيل عن أصلها (أنسجة آسيوية، مطبوعات يابانية، ديكورات، وغيرها). وقد ساهم هذا الخليط الشرقي، والذوق الجديد لاكتشاف الغرابة من دون مغادرة إسبانيا، في ظهور العديد من الرسامين المغمورين قاموا برسم موضوعات مغربية مقتفين أثر فورتوني، لأن هذه الظاهرة أصبحت موضة وأطلق عليها أرياس أندامييتوس (2007) اسم «مارومانيا (هوس المغرب) محترَف الرسام»، مُحيلا بذلك على رسامي القرن التاسع عشر11 الذين باعوا العديد من اللوحات الاستشراقية ولم يسافروا أبدًا إلى المغرب أو إلى أي بلد عربي آخر.

كونسويلو هيرنانديز

وسيذهب تابيرون إي بارون إلى طنجة سنة 1871 ويشرع مباشرة في الرسم مستلهما طنجة بعد استقراره فيها من 1876 إلى 1913، وهي الفترة التي سمحت له بإنجاز العديد من الأعمال تركزت في الغالب على شخوص أفارقة. ورغم ذلك فهذا الرسام، على حدّ تعبير كورواليس « كان أصيلا عندما كان الأمر يتعلق بمغربة الاستشراق الإسباني بفصله إلى حدّ ما المغاربة عن بقية الشعوب العربية الإسلامية12. في الفترة التاريخية نفسها أي في نهاية القرن التاسع عشر، تميز العسكري والرحالة فرانسيسكو لاميير بيرينغر (1825/1877) - الذي اعتُبر رجلا دمث الخلق- عن المدرسة الرومانسية بمدريد13، ليقبل الأسلوب الاستشراقي، وذلك من خلال: «يهودية بطنجة» المعروضة بمتحف ميتروبوليتان بنيويورك، و»هجوم المورو على حي يهودي»، الذي يوجد في متحف برادو. إن البيئات والأضواء والشخوص كلها موضوعات تبهر الرسامين الاستشراقيين، غير أن الترجمة الفرنسية لألف ليلة وليلة في نهاية القرن الثامن عشر قد تكون عاملا حاسما يمكن أن يطلق مجموعة من الاستكشافات والبعثات والرحلات إلى الشرق، عند كل من تظهر عنده نتيجة ذلك تمثيلات فنية لهذه الجغرافيات الغرائبية. ولهذا الغرض يذكرنا توان بأن التمثيل والرمز هما شيء واحد: لماذا يختار الفنان تمثيل بعض جوانب الواقع وليس غيرها؟ الجواب صعب، لأن من بين التأثيرات التي تصيب الفنان هناك تكوينه الأكاديمي والإتقان التقني الذي بلغه ورمزية الطبيعة السائدة في زمنه ثم المشاهد التي تحيط به. غير أنه يصعب فصل ما هو رمز عمّا هو تمثيل14.

إن واقع هذا الماضي ما هو إلا السياق التاريخي الواضح الذي يؤثر في الفنانين أكثر من تكوينهم الأكاديمي، وهكذا فإن مشاهد طنجة، الواقعية والقريبة، هي أيضا غريبة وبعيدة بقدر الخيال والأحلام15 التي يسمح بها هذا «الحب من أول نظرة»16. إن حب الأمكنة الذي يأتي بفنانين إلى المغرب بصفة عامة يوجد لدى هؤلاء الرسامين الثلاثة (فورتوني، تابيرون إي بارون وبيرتوشي). وهذا يحدث رغم الظروف غير الملائمة، لأنه في الآن ذاته قدم الأول بمناسبة الحرب الإفريقية سنة 1859، والثاني في القرن العشرين، سنة 1920 إبّان حرب أنوال لكنه عرف كيف يعطي لأعماله أبعادًا متعلقة أكثر بالأمكنة الإفريقية. وفي حالة تابيرون إي بارون، الذي بقي في طنجة لأكثر من ثلاثين سنة، تركزت العلاقة على المشاهد الخارجية وعلى هاجس التفصيل عندما يرسم الأهالي المحيطين به. وإلى حد ما كانت هذه الملاحظ الدقيقة، التي ينقلها بلمسات ريشته، تمثل الواقع كما كان، لكن ما ترمز له هو حب المدينة وساكنتها. والظروف التاريخية للحروب أثرت في الفنانين الإسبان في القرن التاسع عشر بخلاف ما كان عليه الأمور بالنسبة إلى فورتوني أو تابيرون إي بارون أو بيرتوشي. في بداية عملنا قلنا إن رسومات طنجة في القرن التاسع عشر كانت أساسًا لرسامين غير إسبان. لذلك نودّ أن نقدم براهين بصدد طبيعة الاستشراق الإسباني بواسطة أسباب أخرى: في حالة

اسبانيا يمكن القول إن الاستشراق الإسباني استشراق هامشي، من حيث لا يمكن مقارنته بالاستشراق الإنجليزي أو الفرنسي. فعلى سبيل المثال نجد في الكاتالوغات الدولية للرسامين أن ماريانو فورتوني وحده يبدو كممثل للاستشراق الإسباني. وهذه الخاصية الهامشية تجعل الاستشراق الإسباني يبدي مميزات نوعية. ومنها أولا أصله الأجنبي، بمعنى أن هذا الاستشراق تولد من تقليد الموضة الأوربية رغم أنه في اسبانيا، ولأسباب تاريخية، هناك علاقة كبيرة بالعالم العربي. وهذه العلاقة بالضبط هي المحدد في كون إسبانيا تعتبر بمثابة بوابة للشرق بالنسبة للكثيرين وكوجهة للمغامرين الصغار وللأقل غنى. ثانيا نجد أن هناك قلة اهتمام المثقفين والفنانين الإسبان بالاستشراق على العكس مما يحدث في بلدان أخرى مجاورة. ثالثا اهتمامه الاستشراقي يتركز بشكل حصري تقريبا حول إفريقيا الشمالية17.

واعتبارا لهذه المعطيات يتضح لنا بأن أغلبية الرسامين الإسبان، الذين سبق وأن ذكرنا أسماءهم أعلاه، لم يكن لهم اتصال مباشر بطنجة ولا بالمغرب ـ اللهم ما كان من بعض الزيارات العابرة ـ ولكن مع رسامين استشراقيين أروبيين ينتمون للمدرسة الرومانسية. ولكنهم سافروا إلى الشرق عبر أحلام اليقظة التي كانت تمليها المعايير الرومانسية، وهذا حب للأمكنة خيالي ويغط في نومه داخل عوالم عجيبة حيث كان على العموم يتواجد معنى الفن في تلك الفترة. عندما يبقى الأمر محصورا على تابيرون إي بارون تظهر رؤيا استشراقية جديدة قريبة من طنجة في عاداتها وسكانها وحتى نسائها، تترجم لنا حب هذا المكان الذي تعاش فيه الحياة اليومية. وكما جاء في قول أرياس أندامييتو (2007، الصفحة 30): «تابيرون يبرز إلينا الواقع المغربي وهو يقاربه بواقعية وبرهافة الصورة والعطف الذي كانت تستلزمه علاقتهما العميقة، ومعرفتهما وبلوغهما حميمية متميزة18. فهو يفَصِّل ما يعطي هذه الخاصية الإثنوغرافية لطابيرون إي بارو، بتبني الأسلوب الرومانسي لفورتوني، والأقرب للواقع، خصوصا عندما يتعلق الأمر بتزيين بعض بورتريهات المغاربة19.

أنطونيو فوينتيس

في القرن العشرين هناك رسام آخر اعتُبر اسمه وعمله وثيقي الصلة بطنجة، ألا وهو أنطونيو فونتيسَ (1905ـ 1995). وقد كان من بين العديد من الإسبانيين الذين كانوا يعيشون في المدينة، لأنها كما يشرح ذلك غارسيا غاليندو: «رغم كونها مدينة بنظام دولي، حتى حدود استقلال المغرب، فإن الإسبان هيمنوا في طنجة على الجنسيات الأخرى التي كانت تتقاسم الإدارة الطنجية»20. وقد كان أنطونيو فوينتيس على اتصال بمثقفين آخرين، خاصة مثقفي الفترة الممتدة ما بين الأربعينيات والستينيات: من المعلوم أن تينيسي ويليامس، وترومان كابوت، وغور فيدال، وجين وبول بولز، وكامي سان ـ سايِنس، وباربارا هاتن، وغيرهم عاشوا في طنجة خلال هذه السنوات والتقوا بسانز دو سوتو نفسه وبيبي كارلتون في مار شيكا، أو مقهى طنجيس أو في فندق فوينتيس، الذي تعود ملكيته لعائلة أنطونيو فوينتيس، أحد الرسامين المثقفين المتميزين، وصديق بيكاسو وكوكوشكا21. ومما يحمل دلالة كبيرة هو كون هذا الحضور الإسباني الواسع نسبيا، مقارنة مع باقي الجنسيات الأجنبية في طنجة، بقي راسخا في ذاكرة العديد من الإسبانيين، خاصة في الأدب حيث يُختزَل الجانب الكوسموبوليتي في التلاقي الثقافي بين إسباني طنجة والأمريكيين والأوربيين، وبالتالي أصبح الأشخاص والأمكنة مراجع للذاكرة الأدبية. وبالرغم من أن وفاء أنطونيو فوينتيس للرسم والصباغة حصر صداقاته في دائرة الرسامين الطنجيين من أمثال موير كيسلينغ وشييم سوتين، لأن تصوره للفن في تلك الفترة كان مختلفا عن تصورات فنانين آخرين كانوا يقلدون بيكاسو22، فإن علاقته بطنجة متميزة، وهذا ينعكس على مساره الفني الموسوم بأسفار متنوعة: إلى مدريد سنة 1925 للدراسة بأكاديمية الفنون الجميلة بسان فيرناندو، ثم إلى باريس سنة 1928، لأنه انجذب نحو التجرُّد الطلائعي لمونبارناس كما انجذب إلى أكاديمية «لا غراند شوميير» وإلى المدرسة الوطنية للفنون الجميلة في سنة 1930، وبعد ذلك توجّه سنة 1934 إلى إيطاليا (فلورانسا وروما). وتُظهِرُ أعماله المرتبطة بطنجة اهتمامًا بالحياة في هذه المدينة، وفضاءاتها الخارجية وصخب السوق الصغير. يُترْجَمُ ذلك في صور حضور نساء ورجال بالزي التقليدي (الجلباب بالنسبة للرجال والحايك عند النساء)، وأسواق وأزقة، ورجال ببدلات يجلسون في المقاهي، ينقلون المرور الشحيح للوقت، ويمثلون كل ذلك وفق أسلوب انطباعي باريسي. ومن الغريب

كونسويلو هيرنانديز، محمد شكري، غرافيت وحبر/ورق (2010).

أن هذه الثيمة الطنجية تتوافق زمنيًا مع عودته إلى طنجة في الأربعينيات، وهي فترة تاريخية عرفت هيمنة إسبانية كبيرة في المدينة. وهناك خاصية أخرى لعمله الطنجي ألا وهي تجسيد تعايش الديانات، إلى حدود الستينيات. ففي «كاتدرائيات» هناك مجموعة من الرسوم تمثل بِيَعًا ومساجد وكاتدرائيات من المدينة23.واكتساب تقنيات انطباعية وما بعد التكعيبية بأوروبا لا يبعده عن مدينته، كما يذكر بذلك أنخيل فاسكيس: « لم تبعده أسفاره أبدًا عن طنجة. وعالمه هو دائما عالم السوق الصغير: السقاء القديم، عامل النظافة، ماسح الأحذية، النادل.»24 وحسب تعريف لفوينتيس نفسه وهو يحيل على السوق: يحيط بي عالم تتحرّك فيه الحشود بطريقة كونيّة، متوحّشة، طبيعيّة، تتجمّع وتتوحّد فتذوب بتناغم، ولها مثل الأمواج مدّها وجَزْرها، وهي هكذا تنجز رسمًا شاسعًا وحيويًا من دون تفاصيل، تلك التفاصيل التي تركتُها نتيجة تجربتي في الرسم25. إنه تعريف لما يعنيه بالتعمير الحضري والحشود، وفق المقاربة الخاصة بشخص يبدو أنه لم يسافر أبدًا أو، بمعنى آخر، شخص يستعيد مسقط رأسه بسبب اللون القاتم الذي يستعمله في رسمه ليسجن فضاء خارجيًا، السوق الصغير، ويتملكه بمنحه مستويات عليا وأخرى سفلى، وحركة وحرية استبطانية. لاستيعاب المدينة التي مثلها فوينتيس يجب فهم السياق الذي يوفر له المعنى والتعبير عن مشاعر الفنان، وهذا ما سيقلب شيئًا ما حتى تعريف الفن كتمثيل للواقع (ميميزيس)، كما يكون الأدب هو مجموعة الحكايات التي تعكس أحسن الحكايات الحقيقية التي نريد حكيها، وكل ما هو فن هو ما ينقل الواقع بشكل أحسن، وبالنسبة لفوينتيس، فالأمر يتعلق بمزيج الانفعالات التي نقلتها له طنجة.

الهوامش:

1 - كالفينو إ. (1972). «المدن اللامرئية»، الصفحة 23، عن الموقع: http://www.ddooss.org/libros/ciudades_invisibles_Italo_Calvino.pdf -2 السير جون لافيري (1856-1941) رسم الساحل الإسباني لطنجة. يتعلق الأمر برسم لفلاحة تطل من السطح وهي تتأمل الساحل الإسباني.

3 - حسب أرياس أندامييتوس فإن خوسي ماريا إسكاسينا إي دازا (1800-1858) قام برحلة إلى المغرب سنة 1834 بعد لقائه بروبيرتس في إسبانيا سنة 1833. غير أن عمله لم يكن مشهورًا في لده، وَرسوماته عن المغرب كانت أكثر ارتباطا بالواقع. أرياس أنغليس، إ. (2007): «رؤيا المغرب من خلال الرسم الاستشراقي الإسباني» (مقال على النيت)، «مزيج من لاكاسا دي فاسكيز»، 37(1)، الصفحتان 13 و37. http://mcv.revues.org/2821 4 - عندما كان يعيش في طنجة قام بعدة رحلات إلى غرناطة، المدينة التي حافظ فيها على بيته. (www.apperley-art.com)-5 لوحتان من لوحات هذا الرسام يمكن مشاهدتهما مع الشروحات المتعلقة بهما باللغة الإنجليزية: الأولى بعنوان «السوق» (1891) المحصل عليها من: (Whyte?s Irish Art & Collectables Auctioneers. Sir John Lavery, The soco, Tanger 1891, .2012-09-05 mp4(والثانية بعنوان «البيت العالي، طنجة» (Whyte?s Irish Art & Collectables Auctioneers. 12 -20-2011). المحصل عليها من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=CYRwgl5Etq8.

6- ألفريد ديهوندينك (1822-1882) قام برحلات إلى إسبانيا ثم إلى شمال إفريقيا، وفي طنجة أنجز هذا الرسم الاستشراقي : (www.museodelprado.es) وهذا الرسام نفسه أنجز عملا بعنوان «قتل يهودية مغربية» (سول هاشويل)؛ كانت الشخصية من طنجة رغم أن مكان تنفيذ القتل لم يكن طنجة وإنما فاس.

7 - عناوين أعمال الرسامين الفرنسيين والإنجليز التي ذكرناها مجتمعة في عمل أوزيا لابورديت (2012). «طنجة الشاطرة»، باريس، دار فواياج للنشر.

-8 كان تأثير أوجين ديلاكروا متبوعا بتأثير ماتيس (إبّان رحلته إلى طنجة سنة 1911)، مثل التأثير الذي مارسه هذا الأخير على الرسام الإسباني فرانشيسكو إتورينو (1864-1924)، الذي كان صديقا له ورافقه في رحلته كما نوه بذلك أرياس أنغلس (2007)، المصدر نفسه.

-9 متحف الفن المعاصر، لشبونة.

10 - أرياس أنغلس، المصدر نفسه، الصفحة 18.

11 - إن عدد الفنانين الاستشراقيين الإسبان الذين جمعهم أرياس أندامييتوس في مقاله والذين نذكرهم أسفله عدد مدهش: «خوان مارتان بوزو (1845-1871)، سيرافين مارتينيز رينكون (1840-1892) مانويل غارسيا هيسباليتو (1836-1898)، فرانسيسكو ماسرييرا (1842-1902)، توماس موراغاس تورّاس (1837-1906)، ريكاردو دي مادرازو (1837-1917)، فرناندو تيرادو (1862-1907)، سلفادور فينيغرا (1862-1915)، أولبيانو تشيكا (1860-1916)، إنريكي سيرّا أوكي (1859-1918)، أنطونيو فابريس (1857-1936)، مانويل بينديتو (1875-1963)، وكلهم يمثلون المغرب على أنه شرقهم من دون أن يكونوا قد سافروا (أرياس أنغليس، 2007، المصدر السابق، الصفحة 25).

12 - مارتن كورالِيس (2004) «موروفوبيا/إسلاموفوبيا، موروفيليا/إسلاموفيليا في إسبانيا القرن 21» (مقال على النيت)، مجلة CIDOB، الصفحة 49.

13 - أنجز الرسام أيضا عملا بعنوان «هجوم المورو على حي يهودي». وقد كان أيضا عسكريا ورحالة، ومثل أزقة طنجة في إبداعه: « الغجري والمتسول أصبحوا هم الفقير، وبيطار الخيول وبائع الزرابي ومروض الأفاعي، ثم المانولاس والماخاس، هي الآن جواري. مارتينيس رودريغيز (2007)، الصفحة 196.

14 - توان، ف. ي. (2007): طوبوفيليا. دراسة التصورات والمواقف والقيم التي تهم البيئة. المكسيك: افتتاحية ميلوسينا، الصفحة 167. 16 / أرياس أنغليس، إ. (2007)، المصدر السابق.

15 - من أجل مقارنة أكثر دقة يلاحظ في أعمال ماتيس استعمال اللون الأزرق: « هذا الأزرق كان يؤثر في كل شيء، وقد أعطاه ما أمكن من الأهمية بالحفاظ على البناء الموضوعي للمنظر». كان هدفه هو إيصال الحدة الحسية للأزرق، ولكن في غياب تقنية تستجيب لمثل تلك الحمولة التعبيرية، تمّ إحداث فضاء مضطرب منتج للظل وفضاء يتراوح بين الواقع والتجريد اللذين يعكسان انطباعية تتأسس على أشكال نمطية أوربية. (ليبنشتين، (1992): جاكوب ودا بونتورمو، باريس، نشر ألدين، الصفحتان 113-118. ملف: Fichier: /// C: /Users/Asus/ .118-Aldines, pp. 113 Downloads/LEGENDES_DE_MATISSE.pdf 16 - أرياس أنغليس، إ. (2007)، مصدر سابق.

17 - راي، ج. (2013). «الغرائبية الاستشراقية كحجة للبيع»، مغربيريا، جريدة دولية للبحث الإيبيري والإيبيرو أمريكي، فعاليات المؤتمر الدولي الرابع حول الاستراقيات بإفريقيا، وآسيا وشبه الجزيرة الإيبيرية والبلدان الأمريكية: تمثلات الشرق في أمريكا وفي شبه الجزيرة الإيبيرية، 7/6، فاس: كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، الصفحات 297-302.

18 - أرياس أنغليس، إ. (2007)، مصدر سابق، الصفحة 30.

-19 بالنسبة لأرياس أندامييتو فإن تابيرو وبيرتوشي لهما نفس النظرة الاستعمارية، وما يجعلهما مختلفين هو الأسلوب. فبينما تابيرو رومانسي، حميمي وأنيق، فبيرتوشي انطباعي ويهتم أكثر بالمناظر الحضرية بتطوان أو بالاحتفالات والأسواق والأزقة، مصدر سابق.

20 - غارسيا غاليندو، ج. أ. (2012). « المنفيون والتيه في الضفة الأخرى: ملاحظات حول المثقفين والصحافيين الإسبانيين بالمغرب (حالة طنجة)، النشرة العلمية الأوربية، 8(26)»، مقال من الموقع: http://eujournal.org/index.php/esj/article/view/582. 21 - المصدر نفسه.

22 - مذكور في الموقع: http://www.antoniofuentes.org/es/esanz2.html رسامان يهوديان حسب إميليو سانز دي سوتو الذي يدلي بالشهادة التالية: « كان فوينتيس متشبعا بدرجة كبيرة بروح السوق الصغير بطنجة، مع تعايشه اليومي مع العرب واليهود لدرجة أن الرسامين اللذين ارتبط بهما كانا يوهوديين: موير كيسلينغ وخاييم سوتين». رغم انفتاح أنطونيو فوينتيس على التيارات الفنية للمدن السالفة الذكر فإنه انعزل في طنجة في نهاية الحرب العالمية الثانية، وانطلاقا من هذه التواريخ بدأ تشبعه الذاتي ونضجه، وأنتج أعمالا تجريدية (23-www.antoniofuentes.or)

– أنظر المقطع TRAVAIL على الصفحة الإلكترونية المخصصة للرسام: www.antoniofuentes.org التي تتضمن توضيحات لكل أعماله.

24 - استشهاد الكاتب أنخيل فاسكيز مقتطف من مقال منشور في الجريدة الإسبانية لطنجة، في 19 ديسمبر 1964، وينتمي إلى النصوص التي كتبتْ حول فوينتيس على موقعه: ((www.antoniofuentes.org

25- عن الموقع: http://www.antoniofuentes.org/es/cbarberan.html أنظر مقال سيسيليو باربيران المنشور في أفريكا مغازين، العدد 303، الذي يجيب فيه فوينتيس على باربيران حول النقط الأساسية في رسمه.

مركزيةُ الهامش

في رواية «حين يزهر اللوز» لمحمد أبَو العلا

عبد الرحمن التمارة

تُرحّل الرواية، عبر وسائط جمالية، قضايا تخّص الإنسان في وجوده وانتمائه، وتضعها في حكي يمكّن من فهم السياق وبناء النسق. إنّ تنوّع الفضاءات صيّر الرواية جنساً سردياً فنّياً يولّد التفكير في أسئلة تهمّ المركز والهامش الجغرافي، وفي مظاهر الاختلاف بينها. من هنا، تمركزت أحداث رواية «حين يزهر اللوز»1، للروائي والناقد محمد أبو العلا، على فضاء جغرافي متمثلاً في الهامش. إنّ قرية نائية في جبل، يعادل تمثلها رمزياً عدّة قرى مغربية، تتراءى فضاءً هامشياً مقترناً بأبعاد متنوعة؛ منها البُعدُ والقهر والإلغاء والضياع، والألفة والتعايش والبساطة والجمال. لهذا، فالتخلي عن الهامش قد شكّل رغبة الكثير من الذوات الإنسانية، وأسهم التحاق بعضها الآخر به في خلق شعور بضيق فكري ووجداني حدّ القلق والإرهاق والغضب الدائم.

بهذا المعنى، ترتبط أحداث رواية «حين يزهر اللوز» بكائنات بشرية تعاني من الفَقْد والتّسلّط، وتشخّص، عبْر بناء رمزي جمالي، «واقعاً» إنسانياً مليئاً بصُناع البؤس والمأساة، فترتب عنه، لزوماً، وجود إنسان معطوب بالشقاء ومثقل بالانكسار، لكنه مسكون بروح التحدّي والمواجهة والتمرّد، حين يخذله ممثلو السلطة بأفعالهم البئيسة، فيتخذون القهر أداة للتدبير والحكم. هكذا، يتراءى الهامش فضاءً ينتجُ علاقات مختلفة؛ بعضها قائم على حوار خلاّق يُعزز العيش بتوافق وانسجام مع الإنسان ومكونات الطبيعة، وبعضها مؤطّر بصراع مدمّر يقوّي منسوب اليأس والقلق والحقد والقسوة.

الفقدان قدر الهامش

تتكشف مميزات طبيعة الهامش، وفق تأمّل موضوعي لسارد طارئ على الجبل، في نظام عَيش خاص، وطقس أسّ القسوة والتقلب الفجائي، وفعل مؤطر بشروط الفضاء، وعلاقات تحكمها البساطة والتلقائية، وأفق منفتح على غموض والتباس، ومنذر بتحولات أكيدة وفواجع محتملة. هذا ما تراءى في مقطع سردي شكّل بداية الرواية: «فتحت العالية مصراعي الباب المهترئ، ثم دلفت نحو الركن القصي لتضع في صمت حزمة أعواد برية جوار أخرى تتفحّم ببطء، وقبل أن تذرع الغرفة من جديد نحو الخارج، تمتمت بضع كلمات أمازيغية فهمت منها بعسر أن شتاء هذه السنة قاس، فعلي بالأغطية في حين ستتكفل هي بالحطب. كانت الريح تنهش الجدران بلا هوادة، مقتحمةً من حين لآخر شقوق النافذة اليتيمة وانفراج الباب السريع، محدثة أصواتا شبيهة بعواء ذئاب جائعة .. تكوّمت على نفسي أتفرّس المشهد في ذهول، فالكلمات التي فاهت بها العجوز خلتها ما زالت تتردد في الداخل؛ ثم تتصادى بين أحراش الجبل، راسمة أمامي هول الآتي ابتدأ الآن؛ بل منذ أيام، حين تجشمت صعود مسالك ثلجية مقفرة، بمحاذاة أودية عميقة يصعد منها ملثمون يحثون السير بإصرار خلف القطعان نحو المجهول، أما الذين التحقت بهم في المدشر؛ فقد كانوا على موعد مع الشاحنة التي ستقلّهم إلى قبلة ما، لم أكن أدرك أدري حينها أنها قبلتي، فمنذ تلك اللحظة أضعت البوصلة، حين قاسمتهم هذا الخلاء مثلما شاطرتهم نفس المصير»2.

تختلف مصائر الكائنات البشرية في القرى الهامشية، وتتنوع وظائفها؛ بحُكْم الهوية النوّعية لهذه القرى، ومستويات الاندماج والتأقلم فيها، بَعْد استيعاب العادات والأعراف التي تؤطر أنظمة عيش الإنسان وتعايشه. إنّ الطارئ على القرية، بسُلطةِ الإجبار الوظيفي، يؤرّقه التحوّل من المركز، فيتراءى مطمئناً لقلقه وحيرته في فضائه الجديد بأفق غامض: «طويت بدوري رسالة يتيمة تخص أحد ساكنة بلدة المنجم، لأتابع على لسان العربي ستيام التحوّل المريع هناك، متأسياً على جدوى الشهادات بعد فداحة تعييني بريديا بمغرب بارد وعميق»3. يظهر كل كائن بشري طارئ على مكان أنه يراه بعين التقويم السلبي، فيتبدّى فضاءً دالا على وجود إنساني مؤطر بالعدم والمعاناة. إنه إنسانٌ ساخط وعاجز؛ السخط يبرزه حزن وقلق على مصير منذور للفداحة والفقدان، رغم شواهد مفروض أن تكفل الارتقاء الوظيفي، وما يستتبعه من حياة ملؤها الراحة والرفاهية. أما العجز فيُبيّنه الإحساس بالانتماء لفضاء مقترن، بأكثر من وشيجة، بالهشاشة والبعد والقهر.

تتراءى شخصية إدريس، إذاً، مؤثثة بفقدان مركّب؛ كائن خذلته شهاداته العليا، فغدا «موظفاً صغيرا» في بلدة نائية يعاني الوحدة والأسى والاغتراب. اغتراب ولّده انتقال من مركز مليء بالحركية والحياة، إلى هامش مجهول منذور للصمت والفراغ، وتصيّره الطبيعة القاسية «قبرا» مقروناً بموت أكيد: «لا يريد في الأفق مذ جثم الثلج هنا على الشجر والحجر، وسدّ المنافذ على البشر، لا تواصل مع العالم الخارجي، ولا حرارة تدب في الهاتف الثابت، فتنعش أوصاله الجامدة كأوصالي. البريد الوحيد حواليّ هو أكوام رسائل؛ وبطاقات بريدية أخطأت العنوان منذ زمن بعيد؛ مثلما أخطأوا تعييني «بوسطاجيا» في بلدة نكرة من بلدات مغرب عميق»4.

إنّ الإنسانَ القادم لهامش فضائي، تمثله قرية جبلية (بلدة المنجم) صعبة المسالك وقاسية الطقس، يلوذ بالصمت وتأمّل الحياة حوله، خارج أيّ نزوع رومانسي. إنّه إنسان يجدُ نفسه في وضعية المحاصَر المقهور، فيعايش فضاء وجوده الهشّ، ويتعايش مع مكوناته المختلفة. لهذا، يتعرّف على أفراد مجتمع قرية الجبل، ويبني علاقات متنوعة معهم، ويُعاينُ القيّم المتولّدة منها. هكذا، أنتج منظور الفهم والمعَرفة، بالمعاينة والمعايشة، اكتشاف واقع إنساني مؤطر بالبؤس والفقدان، لكنه منفتح على البساطة والتلقائية وسلطة العُرف والعادة. اكتشاف أفضى لمعرفة «ماهية» فضاء معزول مهمّش بعيد عن المركز، وفهم العوامل والسياقات التي صيّرته مهمّشا منفتحا على المأساة والمعاناة؛ ما يؤكد أنّ «معرفتنا عن العالم هي دائما موضوعة في المكان، تبدأ دائما من الأماكن، وترتكز حولها كمراكز لـ«عنايتنا» بالعالم»5. لذلك، فقد تغيّرت الرؤية للهامش، فظهر فضاءً محاطا بالتقدير؛ لأنّ الذات صارت تنظر إليه كما هو، لا كما يجب أن يكون، منطق التصالح مع فضاء القرية الجبلية أنتج إنساناً يربط بين الوعي والتمجيد كتابة، فيخلص معلناً، في نهاية الرواية: «المجد لك أيها الهامش»6.

يُقرّ تمجيد الهامش باستيعاب هويته وكينونته، وتأكيد فهم مآلات الوجود فيه. لهذا، فإنّ عمق الصرخة «المجْدُ لكَ أيّها الهامش»، في تقديري، كامنٌ في إدراك ماهيته. كأنّ الهامش يروّض الإنسان ويُغيّر فهمه، فيفضي الاصطدام بسلطته إلى اندحار وانهزام، أو إلى ارتقاء وانتصار. لهذا، فإنّ التعايش مع الهامش والعيش فيه يؤشر على وعي بعالمه المركّب؛ لأنّ التجربة الفعليّة تشتغل بأفق إضاءة حياة مفتوحة على فقدان محتمل، لكائنات بشرية قُوتها في مناجم تهدّدها بالانتهاء الوجودي: «هنا تحت الأرض يموت من

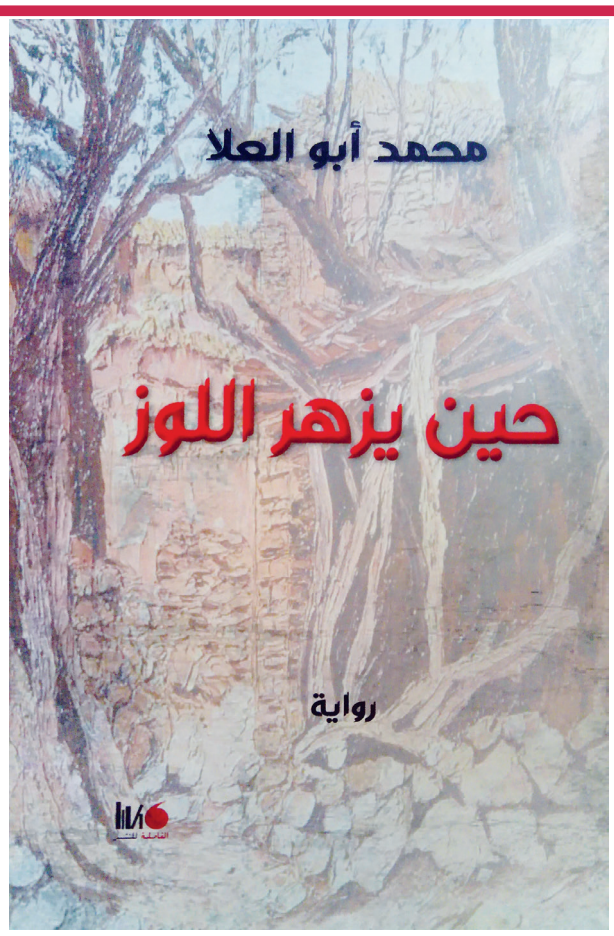
يموت قبل الموت، ويبعث قبل البعث حيا، هنا يدفنون؛ هنا يؤدون، حيث لا فرق بين أن تدفن ميتا أو توارى تحت ردم حيا»7. وحياة تضمر صراخة احتجاج على مكابدة العزلة القاسية المنبثقة من طبيعة أشدّ قسوة: «على الرغم من أن الثلج قد ذاب، وأمست المسالك الوعرة ميسرة للعبور، فقد وقع عليّ وعلى الناس هنا خبر وصول طلائع شاحنات أفرغت حمولاتها بأسواق مداشر في الجوار، ورجعت قافلة إلى السهل، دون أن تغامر بالصعود نحو بلدة المنجم، مما جعلني أعود إلى الوكالة البريدية هذا الصباح محبطاً كئيباً؛ لاعناً اليوم الذي سعيت فيه أن أكون ساعياً بدون بريد، بريد موقوف على الثلج في حالة حصار»8.

يبيّن «واقـع» الهامش أنّ كينونة الإنسان تظلُّ مقترنة بالإرادة والفعل والمواجهة والصمود، ما دامت الحياة تخذل وتظلم وتبقى مستمرة، بل تنتصر على كلّ كائن، كان فاشلاً أم ناجحاً؛ حيث «تستمر الحياة، نعم وتستمر الحياة ضداً على كل التقلبات والإكراهات والاغترابات، تستمر وتنتصر دائما»9. هكذا، تبرز أحداث الرواية أن الهامش الجغرافي، كما تكشفه بلدة المنجم الجبلية، يرتبط بواقع الخيبة والفقدان، ويقترن بإنتاج ما يولّد الهمّ والغمّ، وكل ما يوحي بتجذر الألم والمأساة. كأن الهامش جغرافية لتوليد المتاهة وترسيخ القلق، فتنشغل خلائقه بالخوف والتعب والشقاء، إنْ لم تتمكن من الرحيل بَعْدَ فقدان متعدّد الأوجه. لهذا، قد يسهمُ الهامش في دعم تقويض الوجود الإنساني؛ حياة تصير متّجه صوب موت أكيد، وعلاقات إنسانية أسّها الحبّ يصيبها التصدّع والانكسار، ووظيفة بسيطة، محاطة بالمعاناة، تنتهي لزوال، بخطاب- خبر يدعم تراجيديا اغترابها بمعجم يرسخ الإهانة ويقوّي الإذلال: «أي مهانة إدريس أكثر من أن تنتظر مكافأة أو هاتفا حتى؛ يجبر الضرر ويبلسم الجراح بكلمة على ما أسديت، ليأتي التجريد من مهامك إذلالا، والانتقال المريح جزاء من سجن ونكل وسحل»10.

الهامش امتلاء علاقات

يتولّى تدبير السّلطة، عادةٍ، في الهامش «كائنات» مسكونة بالتسلّط، تقف، غالباً، على تخوم الاستبداد، وتتفنّن في بلورته بطرُق شتّى. لهذا، تتولّد علاقة تسلّط بين ممثلي السلطات المركزية ومواطني الهامش (بلدة المنجم بالجبل)، فيلجأ بعض ممثلي السلطة المحلّية لتسلّط مادي أسّه العنف والتنكيل والترهيب، ومعنوي مركزه تشغيل معجم الشتيمة والاستهزاء والاحتقار والسخرية، دون مراعاة لمقام الإنسان المعنّف وتاريخه: «هممت بالرد عليه [المقدم علي] بصلافة بعد أن حزّ في نفسي قدحه السخيف في هؤلاء البسطاء؛ وفي الجبلي بالذات، هذا المحارب بأنفة على جميع الواجهات، إلا أني تكتّمت درءاً لمناوشة مجانية مع عدو مباغت؛ لا أملك لمنازلته هنا عدّة أو رفيقا»11. بهذا المعنى، تنبني السلطة في الهامش، وفق أحداث الرواية وأبعادها العميقة، على نظام نوعي ينزاح عن تحقيق «المثل الأعلى» لتدبير الحُكم على أسّ الديموقراطية. ذلك يفسح المجال لتصرفات رعناء لبعض أفراد السلطة، فيتولّد التسلّط، ويُنتجُ القهر، وتنتشرُ أفكار سلطوية بأفق الإخضاع والتوجيه، إن لم نقل الإذلال والتدجين. لهذا، فإنّ منطق السلطة في الهامش الفضائي يؤثر على التفاعل الخلاّق بين أفراده، فينعكس، لاحقاً، على بنية التفكير؛ ما دام أنّ «الحياة اليومية شاهدة على معيش قائم أساساً على التفاعل قبل وبعد كل أنماط العقلنة وصيغ التسويغ العقلي والمنطقي»12.

يتراءى الهامش، لما يهيمن عليه الفقد والتسلّط، فضاءً موحشاً وفارغاً رغم امتلائه، ومثيراً للخوف والشفقة، كل الكائنات فيه تتحرك بحذر، فيظهر حالها مؤطّراً بالارتباك، ويبدو وجودها مفتوحاً على اليأس والغضب. لكن الهامش المفتوح على الفقد والتسلّط، والرسوخ في الإهمال، لا يعدمُ الانشراح والانشغال بالفرح (ص 149، 150، 151)، واستدراج الحياة إلى البساطة والتعاون، وانتظار ما ينعش الروح بـ«أخبار» تبهج،



والفخر بزمن «ذهبيّ» ولّى بقسوته أو لينه وبجماله أو قبحه. كأنّ الكائن البشري المنتمي للهامش، والقائم فيه باستمرار راسخ، يؤطره اندماج تفاعلي نابض بالحياة، فيتوافق مع مكوناته البشرية والطبيعية والمؤسساتية بمنطق التماهي والتناغم حينا، والتخاصم والصراع حينا آخر. لذلك، فالوجود الإنساني في الهامش يظل محكوما بسيرورات تفاعلية، ومؤطرا بعلاقات متبادلة ومتنوعة. من هنا، فالكائن المقيم في الهامش قد تُكْبَح رغباته وتتحطم طموحاته، وقد يتجاوز أعطابه وينتصر على توتراته وعلله.

يقوم الهامش في الرواية، إذاً، على نظام علاقات دالّة تؤطرها جماليا «وحدة داخلية عميقة»13؛ بوصفها وحدة كاشفة مكوناته المتعدّدة وعناصره المختلفة، وما ينشأ بينها من علاقات متنوعة مُعبِّرة عن «نمط» عيش اجتماعي واقتصادي وثقافي يحكم حياة الهامش ويُوجّه فعل الفرد. لذلك، لا يُختزل الهامش في نظام علاقات بسيطة، وبنية انتماء مغلق، وخصائص جغرافية طبيعية مخصوصة، بل إنّه سياق مركّبٌ ونسق دال على وشائج وصلات وخصوصيات .. يؤطرها نظام وثقافة وفكر ورؤيـة وموقع، يتحكم فيها «التجانس التلقائي»، عكس «التجانس الاصطفائي»14. لهذا، غالباً، يميل الإنسان في فضاء الهامش، بوصفه وجوداً ثقافياً وحياة اجتماعية، إلى التفاعل التواصلي الخلاّق القائم على الانصهار والاقتراب، وليس المبني على التباعد والاغتراب، وإنْ كان المقامُ مقترناً بالوداع: «كنت أحضنه وعيناي على الجبلي وهو يتنحنح حزينا لتوديعي، لم أهرب هذه المرّة من كمّاشة ذراعيه الفولاذيين؛ بل استسلمت لضمّة حانية منه، مصغياً لدقات القلب على القلب، لأنفاسه تفور شجنا»15.

تكشف الرواية، وفق وسائط فنّية وجمالية، أن توصيف فضاءٍ ما بالهامشي لا يُعبّر عن حُكم قيمة قدحي، بل يدل على تعيين جغرافي، بمحددات ثقافية وحضارية وعلاقات إنسانية اجتماعية، يُرسي التنبيه إلى ما يخالفه (فضاء المركز). هكذا، يظهر فضاء الهامش في الرواية ضابطاً لنظام علاقات نوعي، وبانياً لأخلاقيات اجتماعية وتفاعلية دالة تتراءى بأنها «خليط من تعاون وأشكال من التضامن جديدة ومواقف إحسانية وتجليات أخرى للأنسية لا زالت في طور التشكّل إلا أن أهميتها في تنام متزايد»16. بهذا المعنى، فإنّ الهامش يوجّه نظام العلاقات بين الذوات الإنسانية، ويبني أفقاً مغايراً لتفاعليها مع الأشياء والكائنات المخالفة لها والمختلفة عنها، ومع المناسبات والأحداث والوقائع والمؤسسات.

يؤشر الانشغال بالهامش في الرواية، وفي مختلف الأعمال الأدبية والفنيّة، على التنبيه، وفق مقتضيات التعبير الجمالي ومحدداته التقنية وضَوابطه اللغوية والأسلوبية، إلى تفاوتات مجالية وجغرافية، وإلى وجود هوّة، تزداد اتساعاً، بين الهوامش والمراكز. ذلك قد انعكس على كشف تنامي الإقصاء والبؤس، وانتشار الهشاشة والخراب. من هنا، يُعبّر الربط بين الهامش والرواية عن وجود مضمرات تتطلّب كشفاً؛ لأن الهامش ليس، فقط، ما تجلى وظهر، بل ما تخفّى واستتر. بهذا المعنى، صارت رواية «حين يزهر اللوز» «أداة»، دلالية وجمالية، لإبراز عمق الهامش والمحتجب فيه، انطلاقاً من عناصره الظاهرة وعلاقاته الدالة والبارزة.

تبدّى الهامش في روايـة «حين يزهر اللوز»، إذاً، مركزياً مقترناً بـ«تشريح» واقع إنساني، قائم على أسّ التمثيل الفني الجمالي، بامتداداته المختلفة؛ منها الفعل الحركي، ونظام التفاعل مع الوجود وكائناته المختلفة، وبنية التفكير في السياقات المتعددة والمقامات المتنوعة؛ لأنّ «المسلكيات وحركات الجسد وطرائق العيش وأشكال التعبير بل وحتى الإبداعات اللغوية وأنماط التفكير تتجذر كلها في أعمق أعماق التاريخ وفي المجال»17. لهذا، فإنّ الهامش في تجليه الفني والدلالي داخل الرواية، بوصفه مجالاً مركباً بتاريخ نوعي دال، يؤثر في طرائق التفكير والرؤية والفعل والتصرف، ويصوغ آليات العيش وضوابطه ومحدداته، وما تُوَلّده من علاقات مختلفة؛ خاصة إذا كان هامشاً متجلياً «في بلدة نكرة من بلدات مغرب عميق»18، تتعاقب عليها الفصول فـ«يزهر لوزها»، وتظل هي بلدة قائمة في المآسي، وتزهر بها المعاناة وتزدهر.

خاتمة

إنّ النظر للهامش في الرواية، خارج تصوّر قَبْليّ يحدّده فضاءً نائياً طارداً أو جاذباً محتضناً، عَبْر قراءة نقدية خلاّقة، بيّن أنه فضاءٌ دالٌ على وجودٍ علائقي وتميّز هوياتيّ، قد يكون محتجباً يقتضي كشفاً ويتطلّبه. من هنا، فرواية «حين يزهر اللوز»، للروائي والمسرحي محمد أبو العلا، قد قرأت واقع الهامش الفضائي، بامتداداته القيمية والثقافية والعلائقية، بما يؤكّد استمراره في «الانطفاء» الرمزي، وإنّ كان مطلوباً مرغوباً في التمثيل الرومانسي. لهذا، تبدّى فضاء الهامش في الرواية راسخاً في المأساة؛ ينهشه رجال السلطة بروح التسلّط، ويدمّره تدبير مؤطر بمقاربة إحسانية لا تنموية، وتزيده الطبيعة القاسية تدميراً وقسوة، فيكون الموت أو الرحيل قدر مَنْ يَصِلُه موظفاً أو سائحاً، أو منْ وُلِد فيه وترعرع.

هوامش:

1 - محمد أبو العلا، حين يزهر اللوز، دار الفاصلة للنشر، طنجة، ط1، 2020.
2 - نفسه، ص 9 ؟ 10.
3 - نفسه، ص 13.
4 - نفسه، ص 22.
5 -مايك غرانك، الجغرافيا الثقافية: أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، ترجمة: د. سعيد منتاق، عالم المعرفة، الكويت، العدد 317، يوليو 2005، ص 150.
6 - محمد أبو العلا، حين يزهر اللوز، ص 222.
7 - نفسه، ص 29.
8 - نفسه، ص 100.
9 -ميشيل مافيزولي، مزايا العقل الحسّاس: دفاعاً عن سوسيولوجية تفاعلية، ترجمة وتقديم: عبد الله زارو، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2014، ص 108.
10 -محمد أبو العلا، حين يزهر اللوز، ص 199 - 200.
11 - نفسه، ص 51.
12 -ميشيل مافيزولي، مزايا العقل الحسّاس، ص 177.
13 - نفسه، ص 119.
14 - نفسه، ص 121.
15 - محمد أبو العلا، حين يزهر اللوز، ص 220.
16 -ميشيل مافيزولي، مزايا العقل الحسّاس، ص 125.
17 - نفسه، ص 147.
18- محمد أبو العلا، حين يزهر اللوز، ص 22.

الشقيقتان بين الحرب والسلم

العربي بنجلون

من دواعي الحزن الشديد أن تجد الشقيقتان نفسيْهما، يومًا، بين خياري الحرب والسلم، وهما فلذتان، تاريخيا وجغرافيا وحضاريا، من هذا الجسم المغاربي الكبير. لكنْ، هذا هو الواقع المر، الذي يُدمي الفؤادَ والعينَ معًا. والغريب العجيب في أمرهما المحير، هو أن بذورَ العداء قديمة، لم تضمحل، تعود إلى الستينيات، تعششتْ وتفرَّختْ إلى أنْ ترسختْ في المكان والزمان، مثل أي مرض مزمن، حتى صارت تُشكل خطرا حقيقيا على وُجودِهما وحياتهما!

والمتأمل في هذه الأزمة العَميقة، سيقفُ مترددًا محتارا، لا يدري ماذا يقول، ولا يُدْرك ماذا يفعل؟!..لأنَّ المشكلةَ الناشبة بين الشقيقَتين، كانتْ وما زالتْ تُطْبَخُ في الخفاءِ لا يعي الكثيرون ماهيتَها ولا أصلَها، وكلٌ منهما يُحَمِّل التهمةَ للآخر، وبالتالي، يبقى أولادُهما وأحفادُهما يتخبطون في (حَيْصَ بَيْصَ) كما يقول المثل!

إلا أنَّ إلقاءَ نظرة خاطفة على سلوك الشقيقتين، سيبرز بما لَا ريب فيهِ، أنَّ الأولى، التي هي مملكة المغرب، ملتزمة الصَّمت، لا تنبس بحرف تُحْسَب عليها، ولا تهمسَ بكلمةَ في أختِها، تؤول أو تفسر تفسيرا خاطئا، ولا تتعدى حدودها، ولا تهدد بإماءة، على الأقل في قنواتها الإعلامية الرسمية، بينما الأخرى، تلاحقها داخليا وخارجيا، وتستعرض عضلاتها، كأنها في حلبة مصارعة، لا لشيء إلَا لأن الأولى استرجعت الجزءَ الباقي من أرضها.

فماذا سيضر الثانيةَ في ذلك؟!..وماذا فعلتْ لها الأولى لتُضْمر لها هذا العداءَ المستفحلَ (قطع الكهرباء، قطع الغاز، حظر التحليق فوقها، فرض التأشيرة، إغلاق الحدود، إلصاق تهم باطلة، كترويج المخدرات، والتجسس، طرد أبنائها، ولو كانوا مقيمين شرعيين ومتصاهرين عقودًا طويلة...) ولم يتبق لها إلا قطعُ الماءِ والهواءِ لو كانا بيدها؟!

أجل، من حقِّ أية دولة أن تستضيف اللاجئَ إلى حضْنِها، فالمغرب يستقبلَ آلافَ المهاجرين الأفارقة، ويُمكنُهم من كل حقوقِهم، وأعين الزائرين لا تُخْطئُهُم في شوارع كافة المدنَ، فأينما يُولّوا وُجوهَهُمْ يجدوهُم أمامهم كالهواء. لكنَّ لاجئي الشقيقة، تُمَوِّلهم وتسلحهم وتُحَرِّضهم، وتنوبُ عنهم في المحافل والمنابر الدولية، فهي لسانُهم الطليق الفصيح، وهم صامتون، كأنَّ الله خلقهم بلا ألسنة، فأرسل لهمُ الشقيقةَ ناطقةً عنهم، ومن أجل سوادِ عيونهم، تقطع علاقاتها مع جارتها، وهذا ما لا يستسيغه العقل السليم!

ما زلت أذكر أنني في طفولتي، أي في النصف الأول من القرن الماضي، كنت أدْمن على قراءة جريدة، صدرتْ سنة 1956 موسومةٍ بـ((صحراء المغرب)) يديرها الأستاذ (محمد علال الفاسي) ولا أحد في الساحة المغاربية، كان ينازعه في آرائه التحررية من الاستعمار الإسباني، قولا وعملا. وأذكر أيضا أنني في المدرسة، كنت سنة 1958 أدرس كتاب ((الجغرافية المصورة للمغرب الجديد)) للكاتب (عمر السباعي) الذي يُعَرِّفنا ـ نحن الأطفال والفتيانَ ـ بالصحراء المغربية، بما فيها مدن (الداخلة) و(العيون) و(بوجدور) و(السمارة) وسواها. سكانها، آنذاك، لا يتجاوزون خمسةَ وعشرين ألفَ نسمة، بكثافة سكانية نسبتها لا تزيد عن شخص واحد في سبعة كلم مربع!..فمن يستطيع، اليومَ، أنْ ينتزع مني هذه القناعة، بأنَّ الصحراءَ مغربيةٌ، وأنا فتحت عيني على جغرافيتها وتاريخها، بل كان جدي من أبي، كما حدثتني أمي، يمر بها في طريقه إلى (شنقيط) ليعرض سلعَه وبضائعَه الفضية والنحاسية في مدنها بكل حريةَ، ويستضيفه التجار في بيوتهم. وأنَّ الأستاذ المحاميَ محمد بوستة، يحكي في مذكراته، أنَّ صهْرَهُ كان يشتغل في شرقها موظفا إداريا ساميا، وأن المغرب في 1963 رفع مذكرة لمجلس الأمن، كي يضمَّ كافةَ مناطقه الصحراوية إلى حَوْزته. فأين كان هؤلاء مختبئين، ليدَّعوا اليومَ، دون خجل أوَ حياء، أنَّ لهم وجودًا على أرضِهـا؟!..

علمًا بأنَّ غالبية مؤسسي الجبهة، لم تُروادْهُم، يومًا، فكرةُ الانفصال، ومنهم من عاد إلى وطنه، ومنهم من توفي، ومنهم من ما زال حَيًّا يُرْزَق، يُسيِّر ويُدَبِّر أمور سكان الصحراء...

وبعض الذين عادوا، أكدوا أنهم كانوا ضحيةَ التضليل والأحلام والأماني، وأنهم كانوا يخدمون مصالحَ الآخرين، دون أنْ يشعروا بذلك!

إنَّ كافة المغاربة، بمن فيهم السياسيون الموالون والمعارضون، والأدباء والمفكرون والفنانون، يؤمنون إيمانا راسخا أنَّ الصحراء جزء لا يتجزأ من وطنهم. ولم يَتم الإجماعُ حول قضية من القضايا المصيرية، قَدْرَ ما تَمَّ حول الصحراء المغربية. بينما في الجهة المقابلة، يتبرؤون من تدخل أولياء أمورهم في شؤون الآخر، وأنَّ لا علاقة لهم بالقضية المفتعلة من قريب أو بعيد!

لقد صلْتُ الرَّحمَ بالشقيقة أكثرَ من مرة، منذ 1982 بدعوةَ من مؤسساتها الثقافية، وفي كل لقاء مع إخوتي هناك، يمُجُّون هذه القطيعةَ التي لا مبرِّر لها بأيِّ وجْه، ويعتذرون إنْ هم قصَّروا في حقنا، بلا إرادتهم. وفي أحد المهرجانات، شاءت الصدفة أنْ ألتقي بمسؤول إعلامي، فخضْنا مناقشات حول الشرق الأوسط وإيران...إلى أنْ بلغنَا هذا النفورَ القائم بين الشقيقتين، فقلتُ له: إنَّ رئيسك السابق، كان وزيرا للخارجية، حَلَّ بالمغرب، خلال المسيرة الخضراء، وقال بعظمة لسانه للصِّحافيين في المطار: ((نحن لا نَاقة لنا ولا جمل في الصحراء))!..إذن، سيدي، لماذا يُغَرَّر بمجموعة قليلة من السكان، فيُحْتجزون في أكْواخ، وبيوت طينية هَشَّة، دون حياةٍ كريمةٍ، وأدنى شروط إنسانية؟!

ردَّ عليَّ: حقا، وضعٌ مُزْرٍ، ما كان لنا أنْ نقبلَهُ ونُزَكيه، لولا أنَّ بلدَنا...!

صمت، كأنه أراد أنْ يغير وجهةَ الكلام، فأردفتُ: لولا شقيقتنا في حاجة إلى منفذ بحري، وحدود تطوق به أختها، كي تحد من عمقها الاستراتيجي بإفريقيا، عدا الثرواتِ البحرية والباطنية، التي يستفيد منها جُلُ سكان الصحراء!...أليس كذلك؟!

ابتسم قائلا: هل أنت أديب أم سياسي؟!

أجبته بالابتسامة نفسها: أنا مواطن مغربي، أرى أنَّ شقيقتنا تُهدر بترولَها على أحلام وأمان واهية لن تتحقق لها. فالحرب، ولا أظنُّ أنَّها ستَندلع، لن تعود إلا بالخسائر الفادحة...!

قاطعني ضاحكا: ها أنت تحولت إلى محلل عسكري!

أجبته فورا: فعلا، فما اقتنته شقيقتُنا من أسلحة، لم يعد صالحا ولا مجديا في عصر تُحْمَل الصواريخ على الكتف، وتستعمل فيه التقنيات التكنولوجية. وليكنْ في علمك أنَّ شقيقتنا فقدتْ ثقة كل القارات، وما عادت الدول تطمئنُّ إلى طُروحاتها، والحل الوحيد المتبقي لها، هو أن تجنح للسلم، خيراً لها، لتحقق به ما لا يتحقق بالحرب، لأنَّ ((الله يعطي على الرفق مالا يعطي بالقوة))!

جرَّني من ساعدني إلى داخل القاعة، وهو يقول لي: ها أنت أصبحت فقيها، تعظ وتنهى عن المنكر!