العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 55

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 29 من رجب 1446

الموافق 30 من يناير 2025

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

الزائر

كتبها: محمد إبراهيم بوعلو

دُقَّ الباب فقامت إلى فتحه، وسألها الشاب عن ابنها في أدب واحترام، وأخبرته بأنه سافر إلى الدار البيضاء ولن يلبث أن يعود في هذا المساء كعادته.. وأظهر الشاب إلحاحا قويا في لقاء ابنها، فما كان منها إلا أن طلبت منه أن يدخل إلى البيت لينتظره، خاصة وأن المطر بدأ ينزل غزيرا..

وعندما جلس الشاب في الحجرة الوحيدة، أخذ يحدثها عن ابنها بلوعة المشتاق، فما كان منها إلا أن سألته باستحياء إن بصري ضعيف يا ولدي فاسمح لي إذا ما سألتك.. فأجابها بكل احترام تفضلي يا سيدتي.. . فقالت له ألا يكون اسمك قاسم صديق ابني..، وأجابها ببشاشة هو كذلك..إنني قاسم.. وأردفت السيدة لقد عرفتك.. وقلت في نفسي إن هذا الذي يسأل عن ابني بهذا الإلحاح لن يكون إلا قاسم.. ثم قامت تعد للزائر شايا ساخنا يبعد عنه برودة الطقس..

واغتنمها الشاب فرصة سانحة لأن يجيل بصره في كل جزء من هذه الحجرة، من غير أن ينسى أن يستعمل يديه أيضا، وكأنه يبحث عن شيء ما..

عادت السيدة تحمل الشاي من المطبخ فعاد هو إلى جلسته السابقة، وهو يؤاخذها على تكليف نفسها بإعداد الشاي، ولكنه لم يمانع في أخذ كأس منها، وهو في أشد الحاجة إليه.. وانطلقت المرأة تحدثه عن نفسها وعن ابنها، وعن آمالها التي تعقدها عليه، خاصة، وهي تنتظر منه أن يتوفر له مال من عمله المتواضع ليأخذها إلى الخارج لإجراء عملية لعينيها المتعبتين.. من غير أن تنسى أن تسأل الشاب إذا ما كان في نيته أن يتزوج باكرا لأنه لا شيء يدخل السرور على الوالدين من رؤية ابنهما وقد بنى عشه، وزقزق فيه الأحفاد...

غير أن الشاب وهو يشاركها آمالها، كان يطلب منها ألا تتسرع فأمامها وقت طويل لذلك..

في حين استخلصت هي الفكرة التي لا ينسى ابنها في ترديدها، وهي أن شباب اليوم برم من الزواج والمسؤوليات العائلية، فالحياة أصبحت بغلائها لا تطاق، وأن عليهما أن يكافحا، من أجل لقمة الخبز، كفاح الأبطال..

ثم ما لبث أن أخذت تلعن هذه الظروف التي تعوق المرء من مزاولة نشاطه بكل حرية، والمتابعات التي تقام في وجه المستقيمين من الشباب الذين يسعون لخدمة بلادهم بكل حماس وعزم..

وبدا أن الشاب ضاق ذرعا بأقوال السيدة الحزينة، فما كان منه إلا أن غادرها على أن يعود إليها بعد قليل.. وودعته السيدة عند الباب بالدعاء له ولابنها بالخير والرشاد..

ولكن الشاب لم يمهلها طويلا حتى تستريح في فراشها بل رجع إليها يسألها إذا ما كان ابنها قد عاد، فطلبت منه، مرة أخرى أن يدخل، ولكنه اعتذر بأدب، وهو يستسمحها على هذا الإزعاج..

وتوالت دقاته على الباب واستفساره عن ابنها أكثر من عشر مرات إلى أن تعبت من القيام والجلوس فسألته قل لي يا ولدي أي شيء تريده منه؟ لاشك أن شيئا هاما تنتظره منه؟ ونفى الشاب أن يكون هناك شيء هام، كل ما هنالك هو أنه في اشتياق لرؤيته، ثم انصرف..

وعندما عاد من جديد وفتحت له الباب وسألها صاحت في وجهه هذه المرة ألا يمكنك أن تؤخر زيارتك إلى صباح الغد؟ لقد أتعبتني كثيرا يا بني وأنا كما ترى امرأة عجوز لا قدرة لي على مغادرة الفراش، خاصة في ليلة ممطرة كهذه..

واعتذر الشاب من جديد على تصرفه هذا، وسألها أن تصفح عنه.

وعندما عادت إلى فراشها اكتنفها هم مفاجئ إن في الأمر ما يريب..ألا يمكن أن يكون مكروه ما لحق بابنها..؟ ألا يمكن أن يكون هذا الشاب قد سمع عن حادثة سير قد تعرض لها ابنها وجاء ليتأكد من ذلك بنفسه.. ولامت نفسها على تصرفها الأخير، وودت من كل قلبها أن يعود الشاب من جديد تستدرجه في السؤال لتعرف الحقيقة..

وسمعت نقرا على الباب فقامت توا لفتحه، وفيما هي تحاول أن تتكلم وصلها صوت ابنها يطمئنها، ويستسمحها على هذا التأخير..

وضمته إلى صدرها في حنان تشبع نفسها من أنفاسه.

وعندما جلسا قليلا أخبرته عن زيارة صديقه قاسم ولكنه بدل أن يبدي ابتهاجه لذلك سألها:

ـ و كيف عرفت أنه قاسم؟

ـ لقد قلت له هل أنت قاسم؟ فأكد لي ذلك..

ـ لا..لا..إنه ليس هو..

ـ ولماذا؟

ـ لأن قاسم سافر إلى ألمانيا، ولن يعود قبل سنتين..

ـ أمتأكد مما تقول؟

ـ نعم..كل التأكيد.

ـ ومن هذا الشاب الذي لم يترك لي فرصة للاستراحة..لقد زارك هذا المساء أكثر من عشر مرات، وأدخلته إلى هنا وأسقيته شايا...

ووقف ابنها فزعا.. فسألته دهشة:

ـ ماذا بك؟

ـ وأدخلته إلى بيتنا

ـ نعم.. لقد كنت أعتقد أنه قاسم

ـ لا..لا..

ـ ومن يكون؟

ـ لعله المخابرات..

ـ وما العمل؟

ـ علي أن أودعك الآن قبل أن يعود من جديد لإلقاء القبض علي..

وقبّلها بسرعة، ورفع كيسه الذي كان يحمله معه قبل قليل، وغادر البيت مسرعا..

ولم تمض إلا دقائق معدودات حتى عاد الشاب من جديد يسأل عن ابنها، وعندما أجابته، هذه المرة، بأنه لن يعود في هذه الليلة، ولاحظ شفتيها المرتعشتين، أخذ يستدرجها في الحديث، وهو يلاحظ خوفها منه، واصطناع التأدب المبالغ فيه، فما كان منه إلا أن غيّر أسلوبه وخاطبها بنبرة حادة مما جعلها تسأله إذن.. أنت لست بصديقه قاسم؟ ولكنه لم يجبها عن سؤالها بل كان يدخل بسرعة باحثا عن ابنها، ثم يخرج وهو يدفعها أمامه قائلا لقد فرّ اللعين إذن..سنعرف كيف نقبض عليه..هيا تقدمي أيتها العجوز أمامي..

جواد المومني

يُناور الخرابَ الشاعرُ

(مئةٌ من أحواله النارية)

جديد الشاعر المغربي جواد المومني، ديوان قدَّ له من الصخر عنوانا محفوفا بعنفوان المقاومة، ألا وهو: ((يُناور الخرابَ الشاعرُ - مئةٌ من أحواله النارية))، وقد صدر أخيرا عن مطبعة دار القلم بالرباط - 2025، الديوان تعززه إضاءة ساطعة تبعث رسائل بليغة، يقول الشاعر:

«لم يكن أبداً مُخطئا «نيتشه» حين صاح: (كل الأفكار العظيمة تُولد أثناء المشي.) فلحظاتُ الهدوء، إنصاتٌ للدواخل و تحرر من الضغوطات و تخفيف قوي لكل ما ثقل على الذات أو تراكمَ عليها؛ ليَغدو المشيُ عُبوراً مُلهما و ذهابا حثيثا نحو الصوت و الصمت الجُوانيّين.

ما حصل في ديواني الشعري الجديد ((يُناور الخرابَ الشاعرُ - مئة من أحواله النارية)) [عن مطبعة دار القلم بالرباط- 2025] هو ذاك بالفعل و مُماثل. إذ أتت نُصوصُه/ شذراته المئة (و الحقيقة أنهما عُنوانان شعريان فقط في الديوان) مرتبطة بالمشي، و بالاختلاء إلى الذات، و بالتماهي مع ما يَتوالد و يَتولد مع كائنات لا مَرئية، أتّحد بها.

و حضورُ «الشاعر» هنا، تيمةً وحيدةً، لاعتباره الكائن الفذ، الرّائي، القَادر على فك طلسْمات النوازل، و الذي ترتاده الأحوال النارية، الغريبة، ليَصُوغها (أو بعضها) إلى حقائقَ مُبَشرة بالعُتق الروحي و بتفاصيل الجنان الغائبةِ.

و قد جَدّد هذا العمل روابطَ مَتينةً بشخصين آثنين غاليين:

- الصديق الأستاذ الشاعر، نور الدين ضرار، الذي أضاء بنور حبره بعضا من العتمة، حين رصد مَكامنَ قد أكون غفلتُها، و حدّد لتفاصيل الكتابة أقداراً مُغايرة، في تقديمه للديوان.

-الصديق المُبدع، الروائي و التشكيليّ المتعدد: محمد الهجابي، حين مَهّرَ عملي الشعري بلوحةِ غلاف أنيقةٍ، أناقةَ رُوحِه الطيبة؛

تَمديداً منه لسُمو التعالق الإنساني، و تأكيداً منه على أن التشكيل تعبيرٌ مُمتد زمكانيّا، و شَطِحٌ بَصَريّ نَاهِل من الوضع (الكتابة) و من الخَلق، بشكل عامّ.

امتناني العميق لكل من ساهم في الاخراج النهائي للديوان الشعري الحالي.

وأنا أجْترحُ هذه السطور، كُلُ تفكيري مَاض صوب أرض و شعب أبيّين، يُسطران في زمنَنا الأغبَر، مَلحَمة خُرافية للشرف، ذَبّا و ذوْدا عن الحياض و النبض (الكَائن الفلسطيني الحُر) في آستِسال قَل مَثيله، وهما يواجهان غطرسة جَبّارة مُرَكّبَة، و مُتكالبة، صهيونية إمبريالية رجعية.. المجد و الخلود للشهداء، و كل النصر للقضية العادلة..

(أَقلُّ الأقلِّ ،وَجبَ التنويه) «.

نقرأ من الديوان الشعري:

لَنْ نَفْهَمَ الشَّاعِرَ أَبَداً.
في الْغَيْمِ يَهِيمُ ،
مُدْثِراً نَوَايَاهُ بِرَأْسِ نَخْلَة؛
يَظَلُّ كَالنِّسْرِ مُحلِّقاً ،
وَإِنْ حَطَّ ،
بَيْنَ الأَحْرَاجِ يُقِيمْ.

***

اَلشَّاعِرُ
في حَفْرِه صَوْبَ الضَّوْءِ؛
يُصَاحِبُ
نَوَايَا الْبُرُوقِ ،
يَحْتَمِي بِتَعْرِيشَةِ الْوَمِيضِ
وَ
يَنَامُ
فِي
حِضْنِ الْوَهَجِ
الصَّدُوقِ.

***

عَلَى بَيَاضِ
قَلْبِه
يُسَوِّدُ
الشَّاعِرُ
أَسْفَارَهُ ،
إِذِ الْمَحَطَّاتُ
مَحَابِرُ
نَبْضِه.

***

إِنْ قُدِّرَ لِلْفَرَحِ
أَنْ
يَطْرُقَ الأَبْوَابَ ،
فَانْتِظَارُ
الشَّاعِرِ
سَيَطُولُ !

***

صَادِقٌ
مَتَى يُحَاذِي الشَّاعِرُ
نَجْمَةً.
كَاذِبٌ
حِينَ يُهْدِيهَا
حَبِيبَتَهُ !!

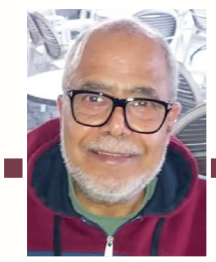
***

اَلْمَجْدُ ،كُلُّ الْمَجْدِ
لِنَهْرٍ
رَافِقَهُ
الشَّاعِرُ
فِي مَجْرَاهْ.
خَيَّالُ
الشَّاعِرِ
لَا يَنْضُبُ.

لا يفوتنا أن نلمح إلى أن للشاعر جواد المومني الإصدرات التالية:

- تَاريخُ دُخَان ... وَ صَدَاقَةُ رِيح (شعر، 2014) الرباط، المَغرب.
- ذَوَاتٌ يَمْتَطِيهَا الضَّلُّ – نَسِيجُ الْمُرَارِ (مَحْكِيات ذاتية، 2017) مكناس، المَغرب.
- أَوَّلُ الْبَوْحِ، آخِرُ الصَّمْتِ (شعر، 2018) الدارالبيضاء، المَغرب.
- حَرَّرْتُهَا مِنْ عِطْرِ الْبَحْرِ (شعر، 2019) الدارالبيضاء، المَغرب.
- ريثما يَعتريني الحَجَر (شعر، 2020) القاهرة، مصر.
- أما بَعد (ديوان شعري 2024 عن منشورات مكتبة السلام الجديدة بالدار البيضاء.)

كما له مجموعة كبيرة من الدراسات والقراءات التفاعلية مع دواوين شعرية وروايات ومجاميع قصصية، منشورة بالملاحق الثقافية و الجرائد المغربية و العربية الدولية.



حمزة حجاري

غيض من فيض

متابعة: حسن برطال

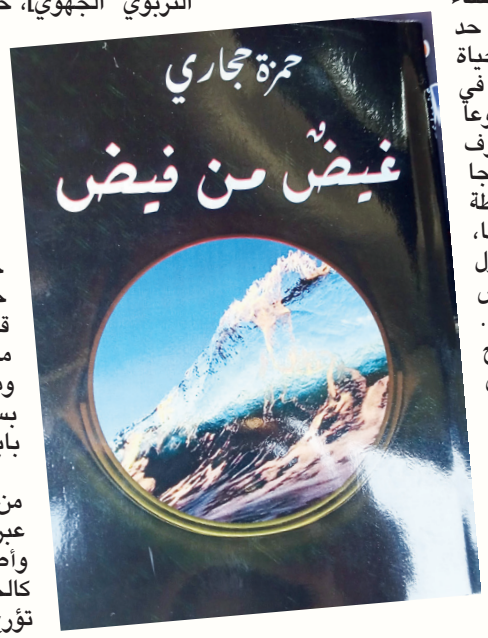
من تخوم الذاكرة صدر حديثا للكاتب المغربي حمزة حجاري، كتابا سيريا يحمل عنوان «غيض من فيض»، وهو شهادة عن حقبة زمنية عاشها صاحب الكتاب، ويبقى السؤال المطروح بما أن السيرة الذاتية جنس أدبي يحكي أو يروي حياة الكاتب، هل يملك الكاتب في جميع مراحل سرده الجرأة على البوح والكشف عن الجزئيات صالحها و طالحها؟؟،

لا أظن...

لكن الأستاذ حمزة حجاري يعتبر الاستثناء بشهادة أصدقائه وزملائه، بل إلى حد التماس(جيرانه، عائلته) بدافع تقاطع نقط الحياة والمعيش اليومي، وهذا ما يجعله كاتبا لا غيريا، في سرده الذي بين أيدينا يتخذ من حياته موضوعا يكون هو الشخصية التي تصنع الحدث وتتصرف في الزمان، لكن من الصعب أن تمخر بحرا هائجا أو سيلا هادرا لجنس السيرة الذاتية، بواسطة مركب خشبي، مجدافه قلم رصاص خشبي أيضا، وليس قلم حبر أحمر يُشعل لجينه لهبا. يقول الأستاذ المبدع حمزة حجاري: (ذات يوم، فاض نهر الذاكرة ولم أقو على الوقوف في وجهه).. لكن سرعان ما تستحيل هذه الذاكرة نهرا بسطح هادئ وديع ، وعمقه يحرك مَكامن الجلمود ليس ذلك الذي حطه السيل من عل، بلَ سمك السلمون الذي يصارع التيار في طريق العودة إلى مسقط الرأس حيت سيضع بيوضه (أفكاره) في تربة سيدي البرنوصي من حيث خُلِق آدم إبداعه الأصيل.

الأستاذ حمزة حجاري أعتبره عين الإبداع المجهرية التي تتعقب الكلمة في رحلتها من من المضغة إلى العلقة ثم الجنين، حماية لها من أمراض (مُعدية) بتقوية مناعتها بحقنة من فصيلة دمه النادرة، وها هي تبشرنا صرخة الولادة بسمفونية تحمل بصمته على مستوى (المواقف الإنسانية) وأسمَعَها للأذن السليمة والتي بها صمم...الأستاذ حمزة حجاري من الذين (كادوا أن يكونوا رُسُلاً) بلغ رسالته بأمان وجاهد فيها حق جهادها واستحال شمعة احترقت و ذابت لتنير طريق الناشئة..الأستاذ حمزة حجاري خريج [مدرسة الحياة ومركز الحياة] وليس [مدرسة المعلين أو المركز التربوي الجهوي]، حَوّل القسم أثناء حصة التربية الفنية إلى سوق، بل « جوطية» فلم يجد أدنى صعوبة في انتقاء أجمل وألذ تفاحة أسالتْ لُعاب التلاميذ وهم يرسمون هذه الفاكهة...وهذه ثورة متفردة على الحداثة فكريا وعلى الحياة المعاصرة بمفاهيمها، وإعلانا رسميا ردته رغبة منه في العودة إلى مراجع السلف باستحضاره لحيوان (السلحفاة) وجعله قدوة ومثله الأعلى، كما علم الغراب قابيل كيف يواري سوءة أخيه هابيل... أما كاتبنا فقد علمته السلحفاة بأن الوعود لا تصبح حقيقية إلا إذا استقرتْ في الجيب..يقول الأستاذ حمزة حجاري إنه: [الدرس الذي كان علي أن أستوعبه من قصة السلحفاة التي ابتلعت الثعبان إلا طرفا صغيرا من ذيله لمحه الصقر فانقض عليه وارتفع به في الجو ومعه السلحفاة التي انتهت رحلتها القصيرة بالارتطام بسطح الأرض ولسان حالها يُخبر بأن الرزق لا يُعد رزقا بابتلاعه بل بوضعه بعد تمام هضمه..]

وقد ذكر هذا الحيوان للمرة الثانية في إشارة من الكاتب إلى العراقيل التي تنبت كالفطر أمامه عبر مسالك وممرات حياته يقول : [خانتني مشيتي وأصبحت السلاحف تتحداني..] ومع ذالك لازال يدب كالحلزونَ تاركا خلفه رسومات بمخاطه كصدقة جارية تؤرخ لعمله المستمر والذي سوف لن ينقطع..



مجذوب ورقة*

أحمد لسيَّح

1 – طاح خيالي في ورقة

ورقة حاجبة سرها
يدي مكبلة و «خَيالي» جايح
ما بانت
ما سالت .
كلامي واحل في حلقي
قْبلْها كان سايح ،
ضاعت « البوصلة «
ماعرفته جاي أورايح .
عصفت لرياح ،
فقتْ
لقيتْ عنوان في قبري طايح .
نتكركب بين لمواج
يصرعوني – نتْلاوح
كي شي مسكون
مع الجنون يتْقابَح .
تعطَّلتْ في سواكْني
شميتْ البخورفايح ،
ترعبتْ من خْيالي كبر عليَّ
قدام المْعلَّم طايح ،
يدندن فتوح الرحبة
قُدّام السَّنْتير نايح .
شفت « خَيالي « وجَّد شبكتُه
لبحر الكتبة لايح .
ما نطْقتْ ورقة
لقى البحر واكح ،
رجع القلم بخيبتو
مشلول نايح ،
بعد إيلا كان زاهر
بعشقُه لورقة فايح .

2 – لاش ياورقة مْعَكْسَة ؟

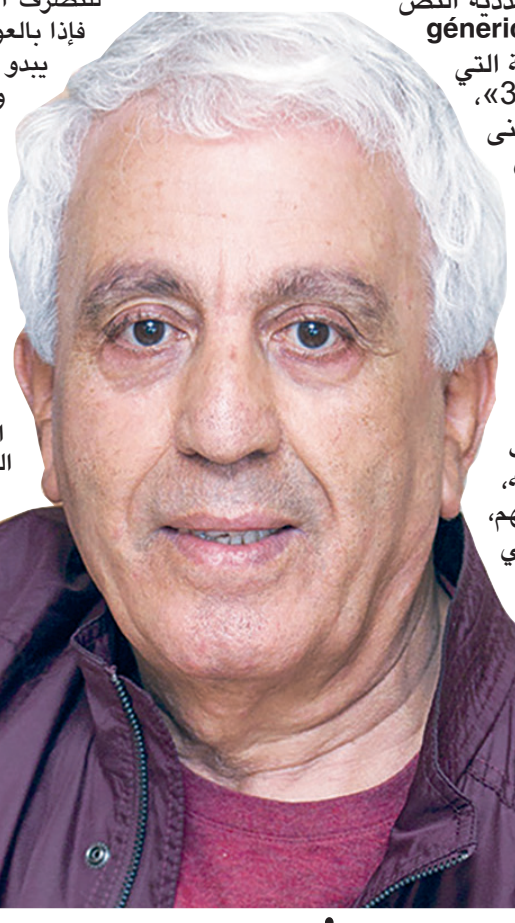
تْعَكَّلتْ ،
تعترتْ في بسمتك – دايمة
تعترتْ قدام عينيك – سحر
ويأستْ تقرايني
ويأست نكتب عليك
مالقيت طلسم يعلمني طاقية الإخفا (ء)
باش نطوَّع المستحيل
ترضاي علي وخّا قلمي اهبيل .
محال نلقى حروف الجدول
تفوْسَخ شي عكس طويل ،
روحي تولي ظلي
تبان عليك حروف – تسيل .
.....
خليك للّه تضوي إيلا غلبني
الليل
خليك عشبة تهدَّنّي إيلا قلبي عليل
خليك ضبابة خافية
تستر جبل جليل
مشات علي رحمتك
مْحات الكثير و ما خلاّت قليل
.....
.....
حنّيتْ للبداية :
ساذج ، متوهم ،
ناسي باللي الكتْبة خاصها تاويل
سنَّح « خَيالك «
بايع للورقة تكون سعيد .
لوح ما مَلْككْ في صغرك
انشد « التجديد «
قلتْ للورقة روفي
حرستها في الخَيال بزين الترديد .
كسَرتْ الوزن
هرَّسْتْ الميزان
نسيت القياس
ولَّى صوتي عَسْري
لمَّا «شذى صمتك « على «ثرثرتي سيد «
نغمات صمتك يالالَّة الورقة تفيَّق الميت من قبرو
ولا روح هايمة بلا تقييد .
.....
.....
قلتْ « بغيت ورقة «
وكتَّفتْ قلمي – حرمته من التعاويد
قلت له اخترت نكون عبد لورقة
لاش تفتَّش على « تسييد « ؟

* : من ديواني القادم « في محراب ورقة «

الوعي بالذات وتجلياته

الجزء الأول

د. سناء السلاهمي



يبدأ الوعي بالذوات-فردية وجماعية-أساسا من فعل الكتابة عنها، رصدا لتجلياتها أولا، وتنبيها لواقع إنساني غدا شائكا ثانيا، والكاتب في كل ذلك إنما يشعرنا بأن السؤال عن الذات ليس في حقيقته سوى سؤال عن الوجود؛ في ثابته ومتغيره، فالإنسان في سعيه لإثبات ذاته وتحقيقها إنما يسعى لتحقيق وجوده، من خلال كلامه، ومواقفه، وفهمه للأشياء المحيطة به، وهو في كل ذلك ينسج نموذجا إنسانيا يختزل بداخله مجموعة من الصفات (نقائضا أو فضائلا)، نفترض أنها موزعة بين بني البشر، وقد شكلت رواية «الساحة الشرفية»1 لعبد القادر الشاوي تجربة إبداعية تطفح بموضوعات ورؤى وجودية، حيث النضج الفكري والفني للكاتب، الذي لم يكن إلا حصيلة تجارب متعددة الروافد، فالذات الكاتبة حين تشعر بأناها، وبمعطيات الواقع يتاح لها التمحور والتحرك بفاعلية، ومن تم رسم ملامح الذوات الإنسانية، انطلاقا من بؤرتها نحوها2.

لقد استطاع عبد القادر الشاوي أن ينتج نصا مختمرا دلالة وتشكيلا، جعله قبلة لعدد من الدراسات، فبين باحث في بنيات النص (الزمن، المكان، الشخصيات)، ومهتم بالبعد الإيديولوجي للكاتب، وآخر متأثر بالحس الجمالي، تعدد الإنتاج القرائي، والنقدي حول الرواية، ولأن الأعمال الرائدة تظل منفتحة، على كل المقاربات، فإننا نتغيى من ولوج عالم هذه الرواية التقاط بعض خباياها، وتحديدا ما تعلق بموضوعة الذات في انفتاح على راهن قرائي مشحون بالأسئلة، وهو هدف يعززه حقيقة التحول الدلالي للنص الواحد، والذي يتجاوز مستوى تعددية النص البنيوية، إلى التحول في معايير «التجنس القرائي» **généricité lectoriale**، أي مجموع القيم اللسانية والأعراف الثقافية التي تشكل أفق انتظار القارئ، ويعتمد عليها في تأويل النص3»، فقراءة الآداب التقدمية تظل كالماء بالنسبة للحياة لا غنى عنها، تتعضد ومعايير التجنس القرائي لتنسج عوالما من المتعة والإفادة.

متن الرواية

تقوم البنية السردية لرواية «الساحة الشرفية» على حكايات متعددة ومتشابكة، بدءا بحكاية «براندة» الجبلية، وما وسمها من حكايات صغرى تتفاعل شخصياتها وفق نسيج سردي محكم، لرصد جملة من القيم والصراعات، مرورا بحكاية المناضلين الذين تعرضوا للسجن بسبب أفكارهم ومواقفهم السياسية، فكان لكل مناضل حكايته، شكل الراوي الثاني «سعد الأبرامي» حلقة الوصل بينهم، أو لنقل بين حكاياتهم وحكايته الخاصة، قبل أن يقرر في النهاية العودة من جديد إلى براندة.

لقد ولدت لدينا القراءات المتعددة للرواية فرضية قادتنا إلى التركيز على عنصر الذات، باعتبارها بنية شكلت نسقا جوهريا ضمن النسق العام للنص، والدراسة لا تدعي تقديم تأويل شامل ونهائي، كما أنها لا تدعي الوصول إلى دلالة كلية ونهائية، بقدر ما هي محاولة للوقوف عند حدود تتبع الذات نصيا في تجلياتها، ومساءلة علاقاتها، قبل الانفتاح على أبعاد نفترض سلفا أنها تسائل حاضرنا بقدر حاضر الكاتب، رؤية فرضت اعتماد المنهج الوصفي الذي يصف حالة الذات، ويتتبع مسارها السردي، ويحدد تحولاتها، متكئا في بعض الأحيان على الضبط المفاهيمي لبعض المصطلحات، التي لها حضور راسخ في الفلسفة، وعلمي النفس، والاجتماع.

الذات والجنون

تؤسس رواية «الساحة الشرفية» للشاوي تجربتين بارزتين للجنون، تتسمان عموما بملامحهما الخاصة والفنية، في ارتباط برؤية الكاتب المتصلة بالمكان وأهله، وما شاب الطرف الأخير من علاقات خاصة، فالجنون ظاهرة تمس في المقام الأول الأفراد باعتبارهم ذواتا نفسية ووجدانية، تتفاعل مع خصوصيات المكان الطبيعية وذاكرته الثقافية والسياسية... وفي هذا الإطار تصادفنا شخصية «خانة» اليهودية، المرأة التي تعددت الروايات حول تاريخ قدومها إلى براندة، لكن الأكيد أنها نبتت بالمكان كما تنبت الطحالب في القيعان، ولخفايا لم يصرح بها، أصبحت «خانة» تدير وكرا للدعارة، مستبيحة جسدها في المقام الأول لعلية القوم، كانت «تستبد بجميع الرجال وتتحكم في شهواتهم الممنوعة والمنطلقة على السواء... رأوها امرأة تُطاع، تآلفوا مع غواياتها العرية، تهافتوا عليها»4.

وبعد ماض من الجسد المثير، والإشراف الشخصي على إدارة عالم المتعة السرية تظهر خانة «عارية مكشوفة لا تغطيها المساحيق ولا الخرق. امرأة أخرى ذابلة منسحقة»5، تجوب ساحات براندة نصف عارية، كاشفة سوءتها، فاقدة رشدها، ومشردة، وكأن الذات بصدد معاقبة جسد استبيح اختياريا، ولربما كان عمق وعي الذات بتشظي وانسحاق آدميتها هو الذي أفرز هذا الجنون، فإلى عالم الأخلاق قد ينتمي «جنون العقاب العادل»، فالجنون يعاقب فوضى القلب من خلال فوضى الذهن6.

وغير بعيد عن «خانة» يرصد القارئ شخصية «أحمد شكيب» الذي لم يشتهر عند البراندين «إلا عندما خرج من الصمت إلا الكلام، أو بالأحرى عندما ودع تلك الحدود التي يفترضونها للتصرف العقلي أو المنطقي أو العاطفي. فكانت الليلة التي تلت العيد الكبير... فإذا بالعويل المهول الحاد يصدر من خربة هناك... فإذا بالشاب الهادئ الوسيم... يبدو لهم عاريا تحت ظلال الأنوار الكابية وهو يخرج من تلك الخربة»7، ويبدو اضطراب الشخصية واضح الأسباب مقارنة ب»خانة»، فمشكلة «شكيب»-الذي كان يقرأ كثيرا وينام قليلا-8 أنه كان وديعا يمكن أن تفلقه فلا تصدر عنه حركة، في منتهى الخجل البادي على المترددين9، يحكون مثلا عن الجنية التي اعترضت عودته من الغابة فأرادت منه، بسحرها الأخاذ، أن يكون لها، ويبدو في حكايتهم أنه لما رفض، وقد ولى أدباره هاربا، فاجأته عند الشجرة فصرخ... كانت تلاحقه إلى أن ظهر لبعضهم في ذلك المكان الخرب ليلا وهو يئن عاريا10.

يبتدئ الجنون بالضبط عند النقطة التي تضطرب فيها علاقة الإنسان مع الحقيقة11، وهو ما يطرح التساؤل حول طبيعة اندماج بنية ممتلئة ثقافيا ووجدانيا في بنية فارغة فكريا ومضطربة قيميا، تؤمن بالخرافات، والتي من أبرزها ربط جنون «أحمد شكيب» بأحداث خرافية داهمته في الغابة، حيث تجاهل أهل براندة لوقع ضغوطاتهم الخاصة في مصير الشخصية، يقول السارد: «ويبدو أنه لما كان يخالف القوم في كل شيء تقريبا فقد ألصقوا به كل ما جافوه عن كراهية مضمرة أو حب معلن. أما ما يرى عن تلك العداوة المتأصلة في نفوس شباب أولاد بن عبيد ضده، وهم الذين دوخوه بالإشاعات والأقاويل الباطلة... ويقال إن أمه باعت الأرض التي ملكت عن أبيه بحيلة دبرها أفراد من أولاد بن عبيد طمعا في تخريبها... ولما ماتت بين أيديهم محمولة من سوق الخميس خلا لهم مجال الاستحواذ فأتوا على ما تبقى من المتاع الزهيد... الحسد الحسد كما يقولون، ينكر على المحسود آدميته طامسا عقله ملغزا نفسه قاضيا على ملكاته جارفا رزقه على مصادره نافخا فيه موات الشرور والمكروهات والأباطيل»12.

واقع نصي يضعنا بالمقابل أمام حقيقة إنسان اليوم، الذي بات له من الوسائل الفعالة التي لا تقارن، ما يستطيع بها أن يحقق ميله إلى الشر، بمقدار ما اتسعت واعيته وتمايزت بنفس المقدار تخلفت طبيعته الأخلاقية13، لقد اتقدت أحداث «شكيب» المأساوية من ماضيه المثقل بصور الظلم ومشاعر الحسد، فكان طبيعيا أن ينتهي إلى اضطرابات حادة وحزن شديد، والذي يعد من أكثر العواطف إيذاء للجسم وهو ما يجعل الإنسان يصاب بالسوداوية، مما يعرضه للهوس والجنون14.

يوحد الجنون «خانة» و»أحمد شكيب» متجسدا باعتباره مساحة حرة، تمارس فيها الذات متعها الحقيقية، بعد يأس من الواقع، فيعمدان معا إلى «حركات تلازمهما في براندة دورات معلومة لا يخرجان عنها، يطوفان حولها ثم يعودان إلى... الخلاء والعراء. هناك البيات المدمر والأيام الغادية والارتباك والانهيار المتواتر والضياع الذي على شبه بالموت النهائي»15، لكن جنون «خانة» كان أبعد من أن يكون سلبيا، فهو إن نال من جسدها واحساسها بالعالم الخارجي، فإنه ظل قاصرا عن النيل من ذاكرتها حول المكان وأهله، فكانت «إذا نزلت إلى قاع البلدة حاسرة وزعت على المعروفين تلك الشتائم التي كانت تذكرهم بماضي براندة، فكأنما كانت تلعن فيهم تاريخا لم يفطنوا للقسوة التي يمكن أن يبديها وهو القادر في مجراه وتحولاته، على إبداع أنواع من القساوات قد لا تخطر على بال... الحاج

في رواية «الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي

العربي يا الشارف الهارف»16، وهو ما يكسب الجنون نوعا من التعقل، فشتائم «خانة» لم تكن إلا لعنة لماضي أهل براندة، الذي ألقى بظلاله على حاضرهم، أو لنقل لعنة لقيم الأهل -خاصة أكابرهم- والتي كانت سببا فيما انتهوا إليه من لعنة ربانية.

والجنون في كل ذلك يقدم معرفة تؤسس لبنية: مركبة تخص قيما جماعية، وسطحية تخص وضاعة فردية، في مشهد تمتلك فيه «خانة» المجنونة زمام العقل والحكم على الناس، فمن يتصرف بسلوك لاأخلاقي أجدر بوصف الجنون منها، لكن ورغم موافقة الذات لفعل العقلاء يظل الفعل الثقافي لجنون «خانة» أبعد من أن يأخذ صفة ثقافية (قانونية أو شرعية أو اجتماعية)، بعد أن حقق نموذجه الثقافي جسديا وفيزيائيا.

وفي مشهد درامي تودع «خانة» براندة في إطار نوع آخر من الجنون بعدما «ديست في فورة الانقذاف نحو الغدير»17، لتبدأ رحلة أخرى نحو عالم جديد، بأبعاد جديدة «كان لمجيء سيارة الإسعاف، كما يذكرون، إلى براندة، في ذلك اليوم، صفة الحدث الاستثنائي الذي لم تكن له قاعدة معروفة. وبين التوقع والحذر علموا أنها ستحمل الجسد المبلل في رحلة وداع نهائية إلى جهة ما... وحين كانوا يعتقدون أن مثواها في النار، أو هكذا كان يعتقد ثقاتهم الذين ينزلون أنفسهم في مقام البراءة، سترحل الآن إلى حيث الغموض الذي يلف الكائنات بالسحر أو النسيان»18، وبقدر ما كان جنونها فاعلا، كان موتها دهشة واستغرابا، ما جعله خالدا بدوره في ذاكرة البراندين، فالموت لا ينفصل عن كونه حدا لوجود ما إلا ليعانق إطلاقه ورمزيته، لا ينتهي من إيهامه بالنهائية إلا ليولد تمثيلاته وصوره... وهو بذلك قد يكون خاتمة ما، بيد أنه حياة في محيط وقوعه19.

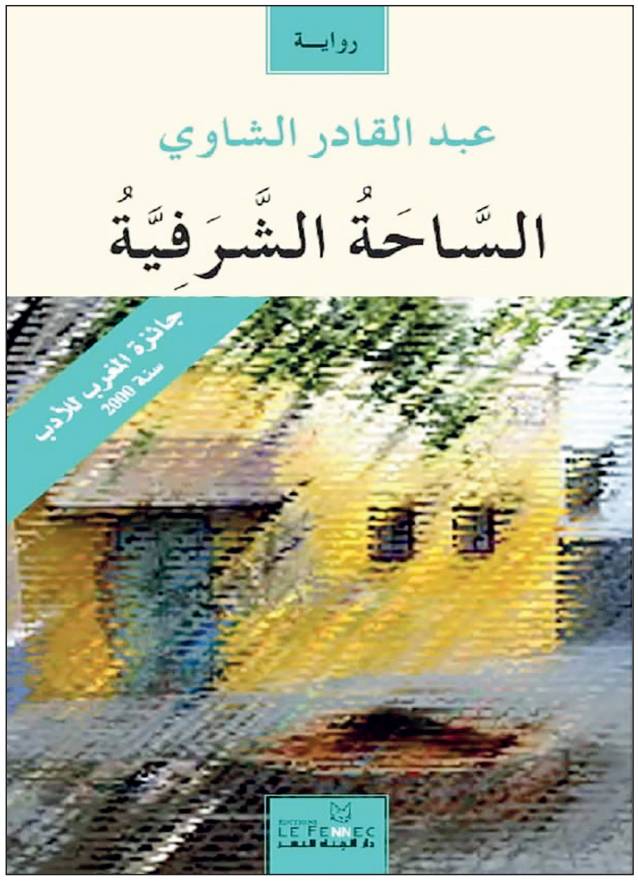
لقد كان جنون «خانة» نقديا لما هو سائد وموجود، فعال في قول الحقيقة، وتعرية الواقع الاجتماعي، بخلاف جنون «أحمد شكيب» الذي بعد ماض من الامتلاء تجنح الذات إلى الفراغ والعدم، فاقدة القدرة على إنتاج أي مظهر من مظاهر قول الحقيقة، وهو بذلك لا يعدو أن يكون رمزا لحالة التوتر والفوضى التي يعيشها الإنسان، تعبيرا عن الأزمة الوجودية الخانقة التي تعتريه في ظل متناقضات قاسية باتت تؤثث المجتمعات، فتسارع الذات إلى الجنون في محاولة لإنقاذ ما تبقى من شظايا ذات على مشارف الانهيار.

الذات والسخرية

تنعطف رواية «الساحة الشرفية» من خلال استثمارها للخطاب الساخر نحو ثقل المفارقات، والتناقضات التي تزخر بها الذات، وهي بذلك تتجاوز مجال الضحك والفكاهة إلى الاستهزاء أو النكاية بالآخر، فقد عصفت ببراندة رياح الخرافات، واستنبتت في تربتها عادات وصلت حد تقديس الشجرة التي «كانت فيما يحكون في أعلى مرتفع براندة تواجه السانية... هي الساكنة هنالك تحادث القوم بعد أن وهبوها ثقة الأولياء وصلحهم20، فيضطر الفقيه بن يرماق إلى اعتماد التهكم اللفظي، ففيما «يشبه الحكمة الجارية أنه قال داعيا: اللهم زد في حرمة قبور موتاك، ولما سئل: أفي هذا الدعاء الغريب حكمة يا مولانا؟ أجاب قائلا: حتى لا يدوسها الأغنياء كما يدوسوننا الآن ونحن أحياء»21، والسخرية نصيا بقدر ما تعكس وعي الذات بعمق الاختلال، تعكس توثرا وقلقا مرتبطين بالتوقعات، فربما يأتي يوم يفقد فيه الفقيه سلطته الدينية/الاجتماعية، في ظل سطوة كائنات تظل متأبية عن المواجهة الحجاجية/العقلية، فما كان لابن يرماق إلا أن شرع في قلع جدور الشجرة، يقول السارد: «لقد أدرك البراندیون منذ مجيئ بن يرماق أن الشجرة إياها ستمسي من ذكريات أيامهم الماضية. ولم يكن ذلك مجرد توقع»22.

وغير بعيد عن الذات الفردية يستثمر النص السخرية في ارتباط بالذات الجماعية ليرصد واقعا من القرارات المتسرعة، التي لا يمكن إلا أن تؤدي إلى الهلاك حال حدث حفر البئر، وما خلفه من فجيعة وسط أهالي براندة، بعدما غيب التراب أشجع شبابها، يقول السارد: «يقال إن التربة الهشة هناك لعنة. ومن يدري فقد تكون اللعنة فيهم أولئك الذين نبتت الفكرة في رؤوسهم ثم جازفوا بتطبيقها غير مكترثين بالخطر»23، وربما «سينسجون بعد ذلك أسطورة من أساطيرهم المثقلة بالحزن وسيقولون إن الماء لما أحس بقربهم شربهم في لهفة، أو شيئا من هذا القبيل»24.

ويظل للمكان نصيبه أيضا من السخرية، فبعد ماض من الأحداث والعداوات، تتسع براندة «في أجوائها العارية إلى الجوار المتاخم للغابة: هذا حي فرنسا، حي برجيكا، الداهومي، فلوريدا... أراض كانت أمس مرتعا لكل العداوات



والوقاحات فتبدلت عن آخرها»25، يقول السارد: «نظرت إلى موقع السانية فإذا بمبنى الجماعة يشير إلي ساخرا كما توقعت»26، تؤشر السخرية على ذاكرة جماعية مفتقدة، يتشبث بها المكان، ويتناساها الأهل، في ظل سرعة وتطورات مندفعة، لم تترك فرصة لالتقاط الأنفاس، وتجديد العلاقة مع التاريخ، والماضي الحافل بالأحداث، فإنك وأنت تستطلع تفاصيل براندة المتحولة: «لن تعثر إلا على الفقد، أو على الفقد وقد تحول إلى نسيان، أو على النسيان وقد ذراه نسيانه»27.

الذات والقناع

يصف (يونج) بكلمة «قناع» الوجه الذي يتقدم به الإنسان للمجتمع، وهذا الوجه الذي يبدو به الإنسان أمام المجتمع قد يكون غريبا تماما عن وجدانه ومقاصده الحقيقية28، إنه قناع العقل الجمعي الذي «تختفي وراءه فردية الشخص، ليظهر بالصورة التي يجب أن يتقدم بها للمجتمع، والدور الذي يقرره له المجتمع معا»29، وهكذا اشتغلت شخصية القايد بن سلام نصيا وفق بنية مركبة، بين الذاتي والقناع، تضمر مشاعر، وتظهر بأخرى، فهو رجل لا يهدأ له بال إلا إذا سلط على البراندیين المكاره التي يحملها30، وهو ممثل السلطة، وما يقتضيه الواجب المهني من العمل على قضاء مصالح الناس، والحرص على أمنهم وسلامتهم، لكن تمثيلية قائد المنطقة كانت تكتسي طبيعة خاصة، يقول السارد: «بدا على السلطة، حين طغت حوادث الانتقام، أنها تريد أن تفعل شيئا يبطل الحرب الأهلية القادمة، ولكنها لم تكن تستعجل شيئا»31، بالمقابل متى تلقى القايد بن سلام الأوامر من الجهات المختصة «لم يكن أمامه من بد إلا أن يستعطف الفقهاء كما هي العادة المتبعة»32، و»قيل في وقت إن القائد بن سلام هو الذي أوعز للشاب أحمد شكيب بالتعرض للعلامة بن يرماق... فيكون هذا التعرض احتيالا أراده القائد حتى ينأى بنفسه عن الشبهات»33.

يطرح ابن سلام صورة الإنسان في التناقضات الملازمة له، والخادعة لعقله، يوهم نفسه أنه الأقوى، وهو في الحقيقة يستجدي، وما بين الوهم والواقع تتجسد الذات في ضعفها، يقول السارد: «لم يكن من المعروف لماذا اختفى القائد بن سلام عن اللجة الذاهبة إلى مجاهل الاسترحام... وعلى غير عادة القواد الذين يتصدرون المواكب للتعبير عن حضور السلطة في ذوات الناس وأفئدتهم انتحى هو، القائد الذي يترددون إليه مخافة الفتك، ركنا قصيا»34.

ومن جملة ما روي عنه في حدث هجوم الخنزير على المكان قول السارد: «وفي تاريخ معين رفع البراندیون المتضررون شكاية رسمية إلى السلطات يطلبون حمايتهم وعتق مزروعاتهم، ولما نظر القائد بن سلام في تلك الشكاية بعينين ذابلتين (ولا حول ولا قوة لنا في رد مفاسد هذا الحيوان البري اللعين...) تبسم بمكر ووعدهم، كأنما يشمت فيهم، خيرا ولم يكن أي خير، حتى ظنوا أن الشكاية كانت نكاية فيهم. ولم يخطئ من فسر الأمر على أن القائد يريد للخنازير أن تغير على مساكنهم إمعانا في رعبهم. تم تأكدوا من نواياه عندما استصدر أمرا باحصاء مكاحلهم وجمعها حتى لا يجتمع رأيهم على أية مقاومة إن تجرأ شجعانهم عليها»35، تستعصي ذات ابن سلام على الفهم، فبقدر سعيه الإجباري لخدمة صالح المنطقة، بقدر مكره وتجرده من إنسانيته، وهو اضطراب كفيل بهلاك الآخر، فالإنسان «الذي يفقد توازنه بين الذات والقناع ينحرف عن مشاعره الحقيقية مما يؤدي إلى اضطراب انفعالي نتيجة التباعد بين الذات الحقيقية وحالة التقنع، وكلما انحرف الإنسان وابتعد عن ذاته الحقيقية أصبح أقرب إلى المَرَضية منه إلى الاستواء»36.

الهوامش:

1 -رواية الساحة الشرفية: عبد القادر الشاوي، دار الفنك للنشر، 1999. (تقع الرواية في مائة وتسع وتسعين صفحة من الحجم المتوسط).
2 -صورة الآخر في قصص سناء شعلان دراسة تحليلية: سناء جبار العبودي، ط1، دار أمل الجديدة، سوريا، 2018، ص: 56.
3 -استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية: محمد بوعزة، ط1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، 2011، ص: 51.
4 -الرواية، ص:87.
5 -الرواية، ص: 88.
6 -تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي: مشيل فوكو، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006، ص: 54.
7 -الرواية، ص: 74-75.
8 -الرواية، ص: 67.
9 -الرواية، ص: 73.
10 -الرواية، ص: 84
11- نظام الخطاب: مشيل فوكو، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، 2007، ص: 78.
12 -الرواية، ص: 84-85.
13 -التنقيب في أغوار النفس، كارل كوستاف يونغ، ترجمة: نهاد خياط، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1996، ص: 94.
14 -تاريخ الجنون من العصور القديمة وحتى يومنا هذا: كلود كيتيل، ترجمة: سارة رجائي يوسف/ كريستينا سمير فكري، مراجعة: داليا محمد السيد الطوخي، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2015، ص: 50.
15 -الرواية، ص: 86.
16 -الرواية، ص: 82-83.
17 -الرواية، ص: 53.
18 -الرواية، ص: 60.
19 -الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما: شرف الدين ماجدولين، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، 2010، ص: 63.
20 -الرواية، ص: 22.
21 -الرواية، ص: 22.
22 -الرواية، ص: 22.
23 -الرواية، ص: 39.
24 -الرواية، ص: 42.
25 -الرواية، ص: 104-105.
26 -الرواية، ص: 105.
27 -الرواية، ص: 109.
28 -سيكولوجية الشخصية: سيد محمد غنيم، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت، ص:584-585..
29 -الذاتية والغيرية والحوار بين الأنا والآخر في الرواية: عبد البديع عبد الله، ط1، القاهرة، 1995، ص: 26.
30 -الرواية، ص: 14.
31 -الرواية، ص: 18.
32 -الرواية، ص: 19.
33 -الرواية، ص: 25.
34 -الرواية، ص: 34.
35 -الرواية، ص: 70.
36 -الذاتية والغيرية والحوار بين الأنا والآخر في الرواية، ص: 26.

أجنحة الريح

د. مينة قسيري

في زمن صار كل شيء ممكنا، وأصبحتِ المسافات غير ذات جدوى، إذ يكفي الضغط على زر بحجم لمسة السبابة، لتحلق وتحط حيث تشاء. في هذا الزمن بكل شموخه، ابتُلي الناس بوباء خطيرَ، خطورة لعبة الاختفاء والتجلي، وباء تقتله درجات الحرارة المرتفعة، لكنه يستطيع الانبعاث من جديد والتربص بفرصة الاستقرار في جسم الإنسان.

احتجب الناس بأجسادهم عن الأنظار خائفين، تماما كما هو شأن عائلة المُعَمِّر الحكيم الحاج علي، التي دون تدبير سابق، اجتمع أفرادها خلال هذه الفترة العصيبة بتجربتهم الجديدة عليهم، في بيت والدهم الواسع والرحب، وهم لا يعلمون مصير أخيهم، الابن الأصغر للحاج علي، والذي كان ضمن الحالات الأولى ممن حملوا هذا الفيروس الجديد، واحتُجِز بعيدا عنهم في العزل الصحي.

اكتشفت هذه العائلة فجأة، أن في الحياة ما يستطيع التفريق بينهم دون استئذان، والتفوا بأبدانهم حول بعضهم البعض خائفين من العجز عن مقاومة عدو غير مرئي. متوترة أنفسهم، مبعثرة أشياؤهم، متداخلة برامجهم، ومهملة كل الخصوصيات التي اعتادوا عليها أيام الصفاء والطمأنينة. لكن الحاج علي ظل وفيا لعاداته، يجلس صباحا على كرسيه المريح تحت زيتونة مسنة، يتذكر شبابها وثمارها الجيدة الوافرة، وبعد صلاة العصر يتخذ له مكانه المعهود قرب باب منزله، تحت ظلال دالية عنب هي الأخرى معمرة تجاوزت مرحلة النمو، لكن ما تزال تؤتي أكلها، ووفاء لعلاقتها بالحاج علي، صارت فروعها سقفا متينا يحجب عنه أشعة الشمس الحارقة، حيث يحيط به جميع من في الدار ويتناولون كؤوس الشاي وما يرافقه من خبز ساخن وزيت وعسل، وفواكه جافة.

وبعد فترة من الترقب والهلع والحذر المستمر، تداول الأحفاد - في محاولة للعيش وتجاهل الخوف من المجهول - أساطير الأولين، سيف ذو يزن، الملك الذي حرّر اليمن من الأحباش، وعيشة قنديشة، وما قيل حولها من أخبار، أنها كانت تُغَرِّرُ بجنود المستعمر، وتقتلهم واحدا تلو الآخر، وكما تداولوا أخبار الحروب والإمبراطوريات العظيمة، وعنف وهمجية المستعمرين والأوبئة، وكيف كان الناس يموتون في الطرقات وعلى جنبات الأنهار، والحيوانات تنفق هنا وهناك، وتأرجحت بهم أفكارهم ومخيلاتهم بين عوالم كثيرة جميعها محبطة ومخيفة، وكأن فكرة الضعف تتملكهم عميقا وتغرقهم في بحر من الهلع والتوجس.

لاحظ الحاج علي أن أولاده قد يصابون باليأس والإحباط، فانضم لأول مرة إلى جلساتهم وشاركهم أحاديثهم، لكنه سبح بمخيلاتهم بعيدا عن المرض، وجعلهم يتطلعون للمستقبل، حتى انفرجت أساريرهم، وأصبحت عباراتهم تنم عن الخوف حينا من الوباء أن يشتد فيطول الحجر حتى يُفقدهم حلاوة العيش في العالم الخارجي الفسيح والرحب، وعن السخرية حينا آخر وهم يتخيلون الأجيال القادمة تتحدث عنهم كأسلاف لهم أقعدهم الوباء في جحورهم زمنا طويلا، حتى أصبحوا بقامات قصيرة، وعظام هشة، وبصر ضعيف، ويصفونهم كبدائيين ربما كانت لديهم حضارة لكنها بائدة، فصاروا يتأملون أنفسهم، ويبحثون عن ملامح الشيخوخة والوهن فيهم، وتعالت ضحكاتهم بعد حزن.

لكن الأخبار ما فتئت تسوء ثانية، فقد علموا بتقهقر صحة الابن المحتجز في الحجر الصحي، وتكرار نوبات الاختناق عنده، ولم يجدوا سبيلا لزيارته والاطمئنان عليه. وعادت تيمة الموت تهيمن من جديد على كل أحاديثهم وفي كل الأوقات. حزن الحاج علي لوضع فلذة كبده وآخر نسمة روح زينت سماء حياته، وآنست شيخوخته، لكنه حزن أكثر لتأرجح قلوب أولاده وحفدته بين شعور ونقيضه، فالتحق بأفكارهم لينير عتمة التفكير والهلع ويخرجهم من تيه الذاكرة، وفزع القلوب، وصار يجالسهم ويشاركهم سمرهم، بحضور صامت أحيانا، أو حديث رخيم هادئ يفرض عليهم التركيز حتى يسمعون كلماته.

وفي إحدى جلساتهم قرر أن يخبرهم بذكرى أحدثت جرحا عميقا في ذاكرته، حتى إنه صار ينسى بعض الأشياء، وتفاصيلها باقية بادية أمام ناظريه لا ينساها. أطرق مفكرا ثم قال: «الحروب والأوبئة سيان»، ما تتسبب فيه هذه تت.. لكن سعالا حادا ألمّ به فجأة، ولم يكمل عبارته، ثم استوى فوق كرسيه المتحرك القديم، وضرب كفا بكف لشد انتباههم وسحبهم من توقعاتهم، وطلب ماء يشربه، واقترب منهم قائلا: لكل أزمة نهاية، وليست المحن أوبئة كانت أو حروبا إلا دروسا تقوينا وتدعمنا عندما يستمر العيش.

الحرب، هي بنات أفكار المستعمر، نحن الخشب ونحن الرماد. كانت شرسة، وقد تداول الناس شراستها، وويلاتها ومآسي الناس بسببها، إنها مثل العلبة العجيبة، لكن كل مفاجآتها مخيفة ودموية، تسلب الإنسان نسبته إلى اسمه، فتنتحر إنسانيتنا على أيدينا.

الحرب هي عجلة لآلة الموت الجماعي، التي إن تدحرجت داست كل شيء، وأي شيء يقف في طريقها.

أما الأوبئة فسفينتها الرياح، ولا نستطيع يا أولادي قصَّ أجنحة الريح.

لم يكن الحاج علي خائفا مثل أولاده، ولا منبهرا غير مدرك مثل حفدته، بل كان يكاد يختنق بالحَجْر، لكن تأملاته كانت تذيب كل إحساس مثقل بالأسئلة اليائسة والمحبطة، وعادة الجلوس الهادئ على كرسيه القديم بعيدا عن عتبة الدار، كان ينتصر بها على الزمن ويجعل الفضاء فسيحا لا حدود له، لا يتكلم، ولا يتحرك، ولا يتفاعل مع أي خطاب موجه إليه، حتى أن العابر من أمامه يحسبه أصمَّ أو أعمى، ويتركه لحاله وشروده. وعندما يدخل للنوم، يقول:

سبحان الله والحمد لله، ولا إله إلا الله.

سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله.

عيينا بالدنيا ولاخرة مازال ما بغاتنا، أستغفر الله، هذي حكمة سيدي ربي، يا رب ميتة مستورة، ثم يستسلم لنومه وكأنه راحل عن المكان إلى الأبد.

لكن الحفدة والحجر والوباء الجديد، معا نبشوا في ذاكرته عميقا بأحاديثهم، وقلّبُوا عليه المواجع. هذا المساء لم يخرج كعادته لجلسته المتمردة، بل جعل من في الدار يحيطون به، لأنه شرع في استحضار حكايات ومواقف حدثت معه خلال الطفولة والشباب. حتى بلغت به ذاكرته محطة موجعة، توقف قليلا، تأملها مليا ثم استطرد قائلا:

كانت الأوبئة تتوالى على الناس في الدنيا كلها، وكل وباء كان يخلف ضحايا وندوبا وآثارا غائرة في الجسد والذاكرة. لكن أيضا من الأوبئة ما جعلت الأشخاص يعيشون تجارُب قاسية مع الآخر. فقد توالت على البلاد أوبئة ولّدتها حروبا وأزمات اقتصادية حادة، فمثلا قبل دخول فرانسيس للمغرب بمدة وبعد الحماية أيضا غزا الجراد البلد وأتى على القليل الذي كانت تنتجه الأرض دون حاجة للأمطار، ولأن الناس لم تجد ما تقتات به تغدّت على الجراد، وقد خبأتُ ذات يوم جرادة خضراء نضرة عن إخوتي، حتى أستمتع بأكلها، لكن كنت كلما هممت بالتهامها تشرع في الدوران بين أصابعي راقصة، فأدور معها حول نفسي دورات طفولة هستيرية، حتى يختل توازني فأخر ساقطا على الأرض، وأنام غير مدرك أين أنا، ولا كيف نال منا الجفاف والجراد والجوع والمرض، لكن قبضة أصابعي تظل محكمة لا تفلت الجرادة الخضراء، لأكتشف أننا ربحنا يوما إضافيا، بدون غداء ولا ماء أحيانا. لم تمت الجرادة الخضراء، واستطعت حبا وألفة بها ألا أهتم لمتعة الالتهام في فضاء معزول، وزمن مهزوم، ولم أمت جوعا، بقيت حيا، كما قال شيخنا جلال الدين الرومي: « إن الأرواح التي تُكسِّر قيد حبس الماء والطين وتتخلص منه تكون سعيدة القلب، فتصبح راقصة في فضاءات عشق الحق لتكون كالبدر في تمامه، فالأجساد الراقصة لا تسأل عن أرواحها ولا تسأل عمّا ستتحول إليه».

هكذا استمتعت بطفولتي رغم الشقاء وجور الجفاف.

دار الزمن وكبرت قليلا، ولا أتذكر كيف كانت نهاية ذلك الكائن الصغير النهم، لكني أتذكر جيدا أن سنوات الأوبئة كانت طويلة وذكراها موجعة، عشنا في البلد ما يسمى بعام الجوع، وكان البعض يطلق عليه: بهيوف، وهو من نتائج الجفاف، وعلى إثره عصفت بالناس أمراض متعددة وقاسية، وكأنها عذاب من عذابات القيامة، ومنها حمى التيفوئيد والطاعون، والسل، والعواية أو بوخنينيق، والجدري، نعم هذا المنكر اللعين الجدري عاد من جديد، كان يختفي ويعود قبل أن يستريح الناس من ويلاته، وتُنسى رائحته، الحمد الله على نعمة العلم، أنه

من أعمال الرسام الإيطالي «رافايلو بينيديتي برا»

اختفى في النهاية - صَاوْبُوا ليه الجلبة ديالو « لَهْلَا يردّوا « - قال الحاج علي هذه العبارة وانهمرت دموعه لكنه كفكفها بعناية لتَجَفّ، وكأنه يمسح وجهه، حتى لا يثبط عزيمة أحفاده، وهم مهتمون بما يسردَ عَليهم، فلعلهم يبحثون عن النهاية، لمعرفة كيف ينتهي زمن الوباء، ويعود الناس إلى حياتهم ناجين وبدون خوف، فمنذ نُقل الابن إلى العزل الصحي وهم مشوشون يخشون سماع خبر وفاته، خاصة بَعد توالي الوفيات هنا وهناك، أو ظهور أعراض المرض عند أحدهم، فيكتشفون أن الوباء تسلل إلى دارهم خلسة، وسيرمي بهم ساخرا من اختبائهم، الواحد تلو الآخر إلى الدار التي لا علم لأحد بتفاصيلها غير الله.

يضحك الحاج علي بصوت مسموع سخرية معلنة من كل شيء ظهر أو ظل كامنا في الأنفس، ويقول: في النهاية لا يقتل الإنسان إلا نفسه، لا يقتل الإنسان إلا الخوف والهلع» إن الإنسان خُلقَ هلوعا إذاااا.. « يكمل ابنه البكر، وأطفاله أحفاد الحاج علي: «.. إذا مسَّهُ الشرُّ جزوعا « يا أبي « لعلك تعبت، فأنت حافظ القرآن ولا تنساه أبدا. ردَّ عليه: ما أنسانيه الشيطان يا حَبيب قلبي، وإنما ذكرى حفرت في خاطري جرحا ليتني أستطيع لمسه فأداويه.

«المهم»، يتابع الحاج علي: في هذه الفترة حيث توالت الأزمات الخانقة، كنت ما أزال شابا قويا، خرجت من دُوَّارنا ليلا، مُتجها صوب المدينة القريبة منا، بحثا عن العمل، وهكذا، من مدينة لأخرى، حتى وصلت لسوق الأربعاء في الغرب، واشتغلت في الغابة - برغادي -، يقصد un brigadier رئيس مجموعة عمل، يكون حلقة وصل بين الشاف القيم على المشروع وبين العمال، وهي رتبة عسكرية لعل المستعمر تعامل بها في ورشات العمل، ومجازا كانوا يطلقون على من يتقن عمله، أو يتفوق على جماعته بمسمى هذه الرتبة: « بريكاديي «. لكن علاقتي بمجموعتي كان يسودها الحب والاحترام، ولأني غريب و»وحداني»، حين جاء الوباء اختارني أنا دون غيري ممن يحرسون معي الغابة، وكان المشرف الأعلى على الفريق نصرانيا، يغيب أسبوعا أو أكثر أحيانا، ثم يعود ليتفقد العمل، ويجعلني أنادي أعضاء الفريق بالأسماء حسب الترتيب المسجل عنده، ثم في أجندة لديه زرقاء عليها خطوط حمراء كان يسجل عددنا وحضورنا.

ولما أصبْتُ بالجدري، هرب منّي الكل، لستُ ألومهم، فمن حقهم الخوف من انتقال العَدوى. في البداية كانوا يرمون نحوي ببعض الطعام، ثم انقطعوا عني تماما، حتى جاءوا ذات مساء يَلْفُون على ذَقونهم وأفواههم وأنوفهم أغطية سميكة، أسقطوني من فوق الضالة الحجرية التي كنت أنام عليها، لفوني في إزار ما تزال رائحته تتردد على أنفي أحيانا، لم أكن أقوى على الكلام فكنت أتوسل إليهم بهَمْس وعيون جاحظة وكأنها سَتنزلق من محجريها، دحْرجُوني على الأرض وألقوا بي في مطمورة وانصرفوا هاربين وكأن الغولة تبدّت لهم فجأة، سمعت وقع أقدامهم الراكضة.. أمضيت الليلة هناك وقد كان الطقس باردا، والهلع عظيما، والأمل في الانتهاء خانقا، فكانت حرارة جسمي ترتفع حينا، ثم يبرد جسمي كقطعة ثلج يابسة لدرجة الارتعاش والأنين اليائس.

لا أتذكر كيف انتهى الليل، فتناهت لسمعي حركاتٌ وسعال، وكلام قريب حينا وبعيد آخر، توقعتُ كل شيء يمكن أن يتصوَّرهُ عقلِ إنسان في حالة من الاستسلام والضعف كتلك، تتبَّعت كل التفاصيل حتى أفشلني التركيز ودخلت في غيبوبة صحوت منها في المساء، حين التقط أنفي رائحة طيبة، سمعت الضحكات تتعالى، والكلمات تتراقص مع صخب ليس عال تماما. إنهم هم، زملائي في الغابة، كان هذا ديدنهم كل مساء يجتمعون لوجبة العشاء، يشربون الشاي، ويتسامرون حتى ينعسوا فيلوذ كل واحد بخيمته يُغلقِها عليه، في انتظار يوم آخر من العمل.

بقيت في حفرتي لا أتذكر عدد الأيام، لكني أتذكر أني كنت جوعانا، والعطش تتشقق له مسام جلدي، فكنت كلما سمعت حركة قريبة أرفع عقيرتي بعبارة: «الْمَا الْمَا، بْغيتْ نْشْرَابْ»، أبدا لم يرُشّني أحدٌ بقطرة ماء، حتى حسبتهم يتهيؤون لطمر جُثتي بالحطب؟! في النهاية آمنتُ أني انتهيت، فقد كان جدي الميت متكئا بجانبي، ينظر في عيوني ولم ينبس بكلمة، -كان يُحبُّني في حياته، وكنتُ أسعد بزياراته لدارنا حين كنت طفلا- فاجأتني زيارته لي هنا، شردت في عيونه وشفتيه أنتظر منه كلاما يؤنسني، ظل صامتا، ولم أعد أسمع ما يحدث خارج الحفرة، فقط حُمَّى تنصهرُ لها أضلاعي، وخيوط أشعة شمس كالثعابين كل يوم تتفنن في لسع جلدي المتقرح وحرقه.

وفي يوم، احتجبت الشمس، وكان الجو رطبا باردا، والتربة ندية، سمعتُ هديرا، وأحسستُ بالأرض ترتجف، تَنَبَّهت لأعرف ماذا يحدث خارج قبري، كانت سيارة - البيكاب - الخاصة بالنصراني الشاف ديال – الشانْتي -، كانوا يهرولون، ثم سمعته يسأل عني: أين المهندس؟ - أووي أنجينيورَ -؟، كان يناديني: المهندس. لعلهم أخبروه أني مصاب بالجدريَ، وأني في حفرة الموت أنتظر ساعتي وأوامره، انتظرت قراره، لعله أعطى الأمر بما كان يدور في رأسي، رأيتهم يطلون على الحفرة، سيرمون الحطب الآن، سيرشون البنزين، سيضرمون النار في جسدي. فجأة انتشلوني، بدأتُ أرتجف، وأردِّدُ: أش أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن سيدنا محمدا رسول الله... وضعوا جسدي على لوح خشبي قديم خشن آلمت جلدي المتعب قطعه الصغيرة الناتئة، ورموا فوقي بقطعة ثوب أبيض، هبت ريح موبوءة لامست وجهي، وقد كنت أرتجف.

حملني النصراني في سيارته إلى المستشفى، لم أمُتْ، لكن، ليت أصدقائي «سقُوني ماء»، كي لا أموت.

انصرف كل واحد إلى فراشه، ولم تكن حكاية الجد شيئا عابرا، انزعج الأبناء وتملَكهم الخوف من الآخر وعلى الحياة، لكن عبارة الحاج علي: « الرياح سفينة الوباء « جعلتهم يُحكمون إغلاق الأبواب والمنافذ، فقد كانت مثل الناقوس ظل يدق في الأذهان، ويتسَلل خلسة إلى دروب الأفكار والتخمينات.

تشابهت أيام الحجر، وجاء خبر وفاة الابن الذي كان في العزل الصحي، وغادر الحاج علي داره وهي عامرة بأولاده وحفدته، خرج بردائه الأبيض الطاهر وحيدا صامتا في سيارة بيضاء، كلما ابتعدت انخفض صوت البكاء والنحيب خلفه. لم يتحمل الهزيمة أمام وباء لعين لا يواجه، سلبه عنوة فلذة كبده.

لا سبيل لقص أجنحة الريح.

خَرائِب

فاطمة مرغيش

هكذا ،
نُصَفِّرُ في الفراغ ،
لا الصَّدى يَهدِر
بالمعنى ،
ولا القلبُ يتَهجى
ما تبقى من بهاء..
هكذا ،
يَحتشِد الحرفُ:
يُسَمي شهواته ،
يَهذي..
ينزف على قارعة الحلم..
لا سطوةَ للحرف
ولا وهجَ
للحلم..
غريبٌ
مغتربٌ
هذا المعنى ،
والوقت شيد خرائبَ
ضيَّعتْ باب البداية.
ترجَّل الصمتُ
.. تعجَّلَ
لا لغةٌ تُدثر السرَّ
ولا ريحٌ تُسعِفُ صهوة
مُحتملة.

من أعمال الرسام الإيطالي «رافايلو بينيديتي برا»

في المشروع النقدي للناقد المسرحي الدكتور عبد الرحمان بن زيدان

د. محمد فراح

يعد الناقد المسرحي المغربي عبد الرحمان بن زيدان من النقاد المسرحيين العرب الذين ينظرون إلى النقد المسرحي باعتباره مساءلة فكرية و فنية للإبداع المسرحي، سواء كانت هذه المساءلة تستهدف البنيات الفنية و التقنية و الجمالية للنصوص الدرامية و للعروض المسرحية، أو تستهدف الكشف عن مستوياتها و أبعادها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية، و يتجلى ذلك بشكل واضح في مشروعه النقدي الذي تجسد في جل كتبه النقدية مثل: من قضايا المسرح المغربي، و قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد، وأسئلة المنهج في النقد المسرحي العربي، وخطاب التجريب في المسرح العربي، والتجريب في النقد والدراما، والمسرح المغربي في مفترق القراءة، وغيرها من الأبحاث والدراسات النقدية الرائدة والرصينة.

إن المشروع النقدي لعبد الرحمان بن زيدان كان امتدادا طبيعيا و بلورة علمية و فنية للتصورات النقدية لدى كل من حسن المنيعي ومحمد الكغاط، حيث ساهم الأول في رصد التطورات النظرية للنقد المسرحي، وفي التأسيس لكتابات نقدية تستمد مشروعيتها من قراءاته للتجارب المسرحية الغربية وللنظريات المحايثة لها، ووثق الثاني لأهم محطات المسرح المغربي/العربي، انطلاقا من منهج علمي تاريخي، و اقترح بعض المناهج القرائية الحديثة لرصد و تحليل النصوص الدرامية، وهذا ما يفسر أهمية المشروع النقدي لعبد الرحمان بنزيدان الذي تمكن بدوره من الجمع بين التنظير النقدي و القراءة الفاعلة و المنفعلة للنتاج الإبداعي المسرحي.

في هذا السياق يقول عبد الكريم برشيد في معرض الإشادة بالقيمة المعرفية والفنية للناقد عبد الرحمان بن زيدان.

« لم يحصر بحثه في فضاء المسرح المغربي فقط، بل إنه قارب كل التيارات والاتجاهات والتجارب المسرحية في العالم وفي الوطن العربي، دون أن ينقل معرفته العلمية عن الصحفيين، أو من الخطابات المتداولة، لأنه سافر ورحل وحضر في كثير من الاحتفالات المسرحية، وعايش أسماء كثيرة في هذا المسرح، وكان في لجان التحكيم ولجان القراءة ولجان صياغة التوصيات، وبذلك راكم خبرته الإجرائية المأخوذة من ميدان المعايشة وأخذ العلم المسرحي من هذا المجال المسرحي».

قبل الحديث عن بعض من ملامح المشروع النقدي للناقد المسرحي عبد الرحمان بن زيدان، سنحاول الوقوف على أهم المظاهر التي ميزت النقد المسرحي في المغرب، فإذا قمنا بقراءة في بعض الدراسات النقدية التي عرفتها الساحة الثقافية المغربية منذ إرهاصاتها الأولى إلى الآن، وقمنا بتحليلها في إطار السياق العام الذي كان يؤطرها، فإننا سنلاحظ أن الممارسة النقدية في المغرب قد عرفت مجموعة من المحطات، وقطعت مجموعة من المراحل التي يمكن اختزالها فيما يلي:

لقد كان هذا النقد المسرحي في بداياته الأولى نقدا صحفيا يقتصر على التعريف بالتجارب المسرحية المغربية ويتأسس على الذوق، وعلى الانطباعات المفرطة في الذاتية و بعد التحولات التي عرفها المغرب على المستويات الاجتماعية و السياسية و الأدبية و الفنية، بدأ التفكير في بلورة نقد مسرحي ممنهج، حيث اتجه النقد الأدبي بصفة عامة إلى التركيز على علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، و بذلك هيمن على الدراسات النقدية الأدبية و المسرحية المنهج الاجتماعي الذي كان يروم إلى تحقيق تحليل اجتماعي للظاهرة المسرحية معتبرا النتاج المسرحي واقعا موضوعيا، أي شكلا من أشكال إدراك الواقع، حيث يتفاعل الذاتي بالموضوعي و لذلك انصب النقد الاجتماعي على الجانب المضموني للأعمال المسرحية، و قارب التجارب المسرحية المغربية من خلال التغيير الاجتماعي الذي تريد أن تعكسه أو أن تعبر عنه و بعد هذه المرحلة سيتحول النقد المسرحي، بموجب المناهج و الآليات النقدية المسرحية الغربية الحديثة إلى نقد قارئ للتجارب المسرحية، حيث أصبح يعطي لهذه التجارب دلالاتها الممكنة من خلال إبداعية الفن المسرحي سواء على مستوى النص الدرامي أو على مستوى العرض المسرحي.

وفي إطار هذه الممارسة النقدية الجديدة تمكن النقد المسرحي المغربي من بلورة مفاهيمه وآلياته ومناهجه، وفي هذا السياق نشير إلى الدور الذي قامت به الجامعة المغربية حيث ساهمت في بناء مسارات نقدية مسرحية جديدة تتميز برؤى وتصورات نقدية حديثة وبخلق نظريات جديدة للنقد المسرحي المغربي تختلف كل الاختلاف عما كان سائدا من دراسات وأبحاث نقدية.

وعلى الرغم من أهمية هذه المرحلة الأخيرة، فإن عبد الرحمان بن زيدان يرى أن المسرح العربي مازال يعيش مرحلة التجريب، ولذلك وجد النقد المسرحي العربي نفسه أمام نصوص درامية وعروض مسرحية تجريبية، ولعل ذلك هو ما وسم هذا النقد في نظره، بالتشتت المنهجي الذي يفتقر إلى رؤية نقدية وخطوات منهجية واضحة المعالم، وذلك بسبب صعوبة تحديد أهداف هذا النقد وأبعاده المعرفية.

وأمام هذه الأزمة المنهجية والمعرفية التي عرفها النقد المسرحي العربي، وجد مجموعة من النقاد العرب أنفسهم مضطرين، أمام المناهج والآليات النقدية المسرحية الغربية، إلى إعادة النظر في تصوراتهم النقدية، سواء على مستوى الموضوع أو المنهج، مما سيؤدي إلى تطوير الآليات النقدية والمقاربات القرائية المواكبة للحركة المسرحية المغربية.

وفي هذا السياق، يذهب عبد الرحمان بن زيدان إلى أن النقد المسرحي يجب أن يتأسس على مقاربات منهجية، تقوم على قواعد وأسس صلبة تتجاوز كل الانطباعات العفوية التي تتولد عنها حوارات ونقاشات لا تلامس القراءة الجادة، ولا تعكس طبيعة الثقافة المسرحية السائدة، لذلك نجده يقترح بعض الحلول للخروج

من هذه الوضعية التي كان يعرفها النقد المسرحي المغربي في بداياته التأسيسية، ولعل من أهمها اعتباره أن عملية تنشيط الظاهرة المسرحية وتفعيل الممارسة النقدية بالمغرب يظل مرتبطا للاختيارات المطروحة و رهينا ببلورة نظريات نقدية و تصورات مسرحية واضحة و متكاملة، هذا فضلا عن ضرورة التخطيط لسياسة مسرحية تهتم بالقيم الفنية و الجمالية و الإنسانية للظاهرة المسرحية المغربية.

و يفهم من هذا أن عبد الرحمان بن زيدان كان يؤكد دائما في مشروعه النقدي على ضرورة التوقف عن الاستمرار في القراءات النقدية السطحية التي تقتصر فقط على مضامين الأعمال المسرحية، و استبدالها بمناهج قرائية قادرة على البحث في الكيفية التي يتم بواسطتها استخراج الدلالات الفكرية و الفنية و الجمالية من حركية النصوص الدرامية و العروض المسرحية، و يعني هذا أنه كان من النقاد المغاربة الأوائل الذين دعوا إلى ربط المضمون المسرحي بأساليب البناء الفني و التقني و الجمالي في الأعمال المسرحية المغربية، و ذلك حتى يتمكن الناقد من استنطاق إبداعية هذه الأعمال و الكشف عن أنسقتها و أبعادها التاوية، و في هذا الصدد تجدر الإشارة إلى مفهوم القراءة عند عبد الرحمان بن زيدان الذي حدده بقوله :» إن فعل القراءة عندي، في كل ممارساتي النقدية، لا يفتأ يبوح مع كل قراءة، و مع كل تأويل و إبداع بكل ما اختزنته ذاكرتي من تراكمات و أسئلة و قراءات و مشاهدات و حوارات و تقبل للنصوص الدرامية و للعروض المسرحية».

إن أهم ما تميز به المشروع النقدي لعبد الرحمان بن زيدان هو أنه دعا إلى منهج نقدي يستهدف محاولة الربط بين الحركة المسرحية المغربية ومصادرها الموضوعية في إطار من حركة التاريخ و المجتمع، و يعني ذلك أنه كان يروم رصد القضايا الأدبية و الفنية و الفكرية و الجمالية للمسرح المغربي باعتبارها قضايا تعبر عن الوعي المجتمعي الذي استطاع بمحتواه الفكري أن يبلور فنا مسرحيا يعبر عن الصراع و الصدام مع الواقع، و يعني أيضا أن هذا المشروع النقدي لبن زيدان يتمثل في تحليل علاقة المسرح بواقعه الاجتماعي اعتمادا على منطلقات محددة و مبادئ موضوعية تمكن من تحديد دلالات الظاهرة المسرحية المغربية و أبعادها، و يفهم من هذا أن بنينة و صياغة المشروع القرائي لعبد الرحمان بن زيدان قد تمت في إطار تصوره الخاص للظاهرة المسرحية و للممارسة النقدية، و هو تصور يقوم أساسا على خلفيات سوسيو ثقافية، و على أبعاد فكرية و أيديولوجية، يستهدف العمل المسرحي من خلالها تحقيق التغيير و التحول، لأن المسرح المغربي/ العربي في نظره، يعتبر وعيا اجتماعيا لفترة تاريخية معينة، و بالتالي فإن هذا المسرح لا يستطيع امتلاك مقومات وجوده دون أن يكون أداة تغيير و بناء، و ذلك على الرغم من استفادة هذا المسرح من عملية المثاقفة التي تمثلت في التأثيرات الفنية و التقنية و الجمالية التي مارستها عليه التيارات و التجارب المسرحية الغربية، لذلك يمكن القول:

إن المشروع النقدي لعبد الرحمان بن زيدان قد اتسم بسمات فكرية أيديولوجية تؤمن بضرورة المعايشة الواقعية والاجتماعية للظاهرة المسرحية المغربية التي تتخذ من الإنسان المغربي، و من همومه و قضاياه وسيلة من الوسائل التعبيرية التي تحدد أنساقه الثقافية و أوضاعه الإنسانية التي تعكس صراعه مع الواقع المعيش من جهة، وتكشف من جهة أخرى عن تطلعاته لفتح حوارات مع الآخر، لذلك يمكن اختزال هذا التصور النقدي في دعوة الناقد، في أكثر من موضع في دراساته النقدية إلى مواجهة و مقاومة كل أشكال الحصار الثقافي أو السياسي، و الاحتكام إلى الواقع الاجتماعي المغربي/ العربي، باعتباره رائزا لرصد الفعل المسرحي و ما يختزنه من حمولات فكرية تعمل على حماية الهوية الثقافية و الدفاع عن الخصوصية الحضارية للظاهرة المسرحية المغربية/ العربية.

لقد انتبه عبد الرحمان بن زيدان في مشروعه النقدي، و منذ وقت مبكر إلى إشكالية أساسية في النقد المسرحي المغربي، و هي أننا لا يمكن أن نبني نظرية نقدية بخصوص الظاهرة المسرحية المغربية بالوقوف على القضايا العامة التي تطبع هذه الظاهرة مثل الاقتباس والتجريب والتأصيل والتيارات أو الاتجاهات التي عرفتها هذه الظاهرة، ولكن بضرورة الاهتمام أيضا بقراءة الأعمال المسرحية المغربية و تحديد خصوصياتها ورصد ملامحها الشكلية والمضمونية التي تسمح لنا بتقييم هذه الأعمال في ضوء تلك القضايا العامة، و يفهم من هذا أن عبد الرحمان بن زيدان كأن من النقاد المغاربة الذين كانوا يؤمنون بأهمية فعل القراءة و ذلك على أساس أن قراءة الأعمال المسرحية المغربية هي التي ستمكننا من بناء نظرية نقدية لها خصوصيتها و فرادتها التي تميزها عن النظريات النقدية الوافدة علينا من الغرب أو من المشرق العربي.

وعلى الرغم من دعوة الناقد إلى أهمية المنهج الاجتماعي في مقاربة الظاهرة المسرحية المغربية، فإنه دراسته لمجموعة من الأعمال الدرامية و العروض المسرحية، كثيرا ما ينزاح عن هذا الإطار المنهجي ليهتم في قراءته لهذه الأعمال و العروض بالجوانب الفنية و الجمالية، حيث نجده يقول: « إن جمالية العمل لا تتحقق إلا بوجود التحام بين النص المسرحي والمخرج والناقد و الجمهور، بل وعمل يلتحم فيه الجمهور بالخشبة التي يشعرون بترابط قوي بينهم وبينها من الوجهة التعبيرية و الفنية».

ومن خلال هذا القول ندرك أنه كان للناقد عبد الرحمان بن زيدان مفهوم خاص حول عملية التلقي التي يقوم فيها الجمهور بدور أساس، فالجمهور في نظره يعتبر أداة فعالة في عملية الإبداع وعنصرا محوريا في بناء العمل المسرحي وفي تحديد هندسته الدرامية، انطلاقا من الطموح الهادف الذي يتغذى من هذا العمل الذي يعتبر شكلا موضوعيا للوعي التاريخي و للعلاقات المجتمعية السائدة.

إن المشروع النقدي لعبد الرحمان بن زيدان لم يتقيد بكتابة درامية معينة أو بعرض مسرحي محدد، ولا يدعو إلى تمثل رأي ناقد من النقاد، ولكنه مشروع يستهدف قراءة كل النصوص والعروض والتيارات النقدية الحديثة والمعاصرة، بغية التأسيس لمشروع نقدي يساهم في تطوير التجارب المسرحية المغربية/ العربية، والارتقاء بالممارسة النقدية إلى المستويات الفنية والعلمية المنشودة التي تكسبها سماتها وخصائصها الثقافية النوعية.

المراجع المعتمدة :

عبد الرحمان بن زيدان: من قضايا المسرح المغربي – مطبعة صوت مكناس – الطبعة الأولى (1978).

عبد الرحمان بن زيدان: المسرح المغربي في مفترق القراءة- إصدارات أمنية للإبداع و التواصل الفني و الأدبي الدار البيضاء (2002).

عبد الرحمان بن زيدان: إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي- العلم الثقافي (1 يناير 1994).

عبد الكريم برشيد : قراءة في كتاب « المسرح المغربي في مفترق القراءة « – جريدة الصحراء المغربية عدد 5184.

الفرد بين الحرية والقيد

في «مصحة الدمى» للقاص المغربي أنيس الرافعي

عبد الرحيم التدلاوي

قبرز المتوالية القصصية «مصحة الدمى» للكاتب أنيس الرافعي كعمل إبداعي متفرد، يتميز بلغة سردية رشيقة وبناء درامي متين. يمثل هذا النص رحلة استكشافية عميقة في عالم الرمزية والفلسفة، حيث يطرح الكاتب تساؤلات جوهرية حول ماهية الإنسان وهويته في مواجهة قوى المجتمع والسلطة.

إن «مصحة الدمى» ليست مجرد سرد للأحداث، بل هي تحليل نفسي عميق لشخصيات معقدة ، تعيش صراعات داخلية وحقيقية. يوظف الرافعي تقنيات سردية مبتكرة، كاستخدام الرمزية والتشخيص، لخلق عالم مواز يعكس انعكاسات العالم الحقيقي. فدمى المصحة ليست مجرد أشياء جامدة، بل هي تجسيد لأحلام وأماني وأوجاع البشر.

يتناول العمل مجموعة واسعة من القضايا الإنسانية، من الهوية والانتماء إلى الحرية والمسؤولية. يقدم الرافعي قراءة نقدية للأنظمة الاجتماعية التي تسعى إلى تشكيل الإنسان وفقاً لرؤيتها، وكيف يؤثر ذلك على فرديته ووجوده.

أولا: العنوان ودلالاته الرمزية

يشير عنوان المتوالية القصصية «مصحة الدمى» إلى فضاء غير مألوف يجمع بين مفهومين متناقضين: المصحة كفضاء علاج وتأهيل، والدمى ككائنات جامدة فاقدة للحياة. هذه المفارقة تثير تساؤلات عميقة حول طبيعة المصحة: هل هي فضاء للتعافي النفسي والاجتماعي، أم أنها تمثل نظاما سلطويا يسعى إلى قولبة الشخصيات وتقييد حريتها؟ العنوان يفتح أمام القارئ أفقا من التأويلات، التي تشير إلى صراع داخلي بين العلاج والسيطرة.

ثانيا: الغلاف وعبوره إلى النص

تأتي صورة الغلاف لتسهم في تقديم دلالة عميقة تضاف إلى المتوالية القصصية . يظهر في الغلاف مشهد لدمى معزولة ومحيطة بعناصر داكنة، مما يعزز شعور الاختناق والعزلة. يشكل هذا الغلاف «عتبة نصية» تساهم في تهيئة القارئ لاستقبال النص بقلق وتوتر، مدخلة إياه في عالم مليء بالمشاعر المتناقضة، التي تعاني منها الشخصيات داخل المصحة.

ثالثا: الشخصيات ودورها في بناء الرمزية

تجسد الشخصيات في «مصحة الدمى» صورا من الاغتراب النفسي والاجتماعي، حيث تعبر عن معاناة الأفراد الذين يواجهون قوى خارجية تحاول التحكم في مصيرهم. تلعب الدمى دور الشخصيات التي تسعى إلى التحرر من القيود المفروضة عليها. بالمقابل، تجسد شخصيات السلطة مثل الأطباء أو مديري المصحة النظام القمعي ، الذي يسعى إلى إخضاع الشخصيات والتحكم بها. تتميز الشخصية الرئيسية، التي غالبا ما تحاول التمرد على النظام، بصراع داخلي بتراوح بين الاستسلام والرغبة في التحرر. هذه الدمى ليست مجرد رموز للجمود، بل هي كائنات تنبض بالصراع والرغبة في الانعتاق من الهياكل الصارمة.

رابعا: الحبكة والتوتر السردي

تتسم الحبكة بطابع دائري، حيث تتكرر الأحداث بشكل يعكس دورة من المحاولة والانتكاس. يبدأ المحكي السردي بوصول الشخصيات إلى المصحة، ومحاولاتها للتكيف مع النظام المفروض عليها. مع تطور الحبكة، يتصاعد التوتر عبر محاولات بعض الدمى للتمرد على القيود المفروضة عليها، سواء من خلال الهروب أو اكتشاف أسرار المصحة. يصل التوتر إلى ذروته عندما تقرر الشخصيات تحدي النظام القمعي، مما يثير تساؤلات حول إمكانية التحرر الحقيقي.

خامسا: رمزية العزلة عبر الزمن والمكان

يستخدم الزمن في النص بشكل غير خطي، حيث يعزز هذا الاستخدام الشعور بالضياع والعزلة الذي تعيشه الشخصيات. قد يتنقل الزمن بين الحاضر والماضي، مما يساهم في تعزيز التشوش الذهني والاضطراب النفسي الذي تعيشه الشخصيات. المكان، من جهته، يعدّ فضاء مغلقا يمثل العزلة عن العالم الخارجي، حيث تعكس الحدود التي تفرضها المصحة حالة الاختناق الاجتماعي والذهني الذي يعاني منه الأفراد.

سادسا: تداخل المتوالية والفيلم

وقبل الانتقال لعنصر السخرية الطافح، لابد من الإشارة إلى مهم يتمثل في تداخل خيوط المتوالية القصصية مع نسيج فيلم «طيران فوق عش الوقواق» في أكثر من موضع، حيث تتشابه ظروف الشخصيات في كلا العملين. فدمى المصحة، شأنها شأن مرضى المستشفى النفسي في الفيلم، تعيش في حالة من القمع والخضوع لسلطة مؤسسية تحاول ترويضهم وتوحيدهم. شخصية الممثل «جاك نيكلسون» في الفيلم، مثلا، تجسد روح التمرد والمقاومة ضد النظام القمعي، تماما كما تسعى بعض دمى الرافعي إلى التحرر من قيود المصحة.

إن شخصية «نيكلسون»، باندفاعها وحماسها، تمثل قوة دافعة تثير البلبلة وتزعزع استقرار النظام. ولعل مشهد هروب الهندي الذي تمكن من كسر زجاج النافذة بالنافورة، يمثل لحظة فارقة في كلا العملين. فالهروب هنا ليس مجرد فعل مادي، بل هو رمز للتغلب على القيود النفسية والاجتماعية. إن شخصية الهندي، بصمتها الحكيم وقوتها الجسدية، تجسد النموذج المثالي للمتمرد الذي يتمكن من تحقيق حريته رغم كل الصعاب.

سابعا: الأسلوب والسخرية

يتسم الأسلوب في «مصحة الدمى» باستخدام السخرية والمفارقة ، كأدوات للتحدي والاحتجاج ضد مفاهيم السلطة والعلاج. كما يعتمد النص على الوصف التفصيلي للمشاهد، مما يعزز من قدرة القارئ على تصور المكان والزمان والمشاعر المرتبطة بهما. علاوة على ذلك، يتبع النص بنية غير تقليدية تعكس التحولات النفسية التي تمر بها الشخصيات، مما يزيد من عمق التجربة السردية ويعكس التشوش الذهني للفرد.

ثامنا: الرمزية والحرية

إن الدمى، في هذا السياق، لا تعتبر مجرد أدوات سردية، بل هي تمثل شخصيات تحاول إعادة تعريف نفسها وتحريرها من القيود. المصحة، من ناحيتها، تعمل كفضاء رمزي لآلية التحكم والسيطرة على الأفراد. تطرح قضية الحرية كهدف بعيد المنال في ظل القيود المفروضة، مما يعكس الاضطراب الذي يعيشه الأفراد في مواجهة الأنظمة الاجتماعية القمعية.

تاسعا: القراءة النقدية والنظريات الاجتماعية

تتسق هذه المتوالية القصصية المتميزة و الحداثية مع العديد من الدراسات النقدية، التي تناولت مفهوم السيطرة الاجتماعية والرمزية. على سبيل المثال، يمكن الاستفادة من أعمال ميشيل فوكو، خصوصا في كتابه «المراقبة والمعاقبة»، إذ يناقش فيه كيف تتحول المؤسسات ، مثل السجون والمصحات إلى أدوات لفرض السيطرة والمراقبة على الأفراد، حيث لا تقتصر على تقديم العلاج أو التعليم بل تسهم في قمع الهوية الفردية واحتواء الأفراد ضمن نظام سلطوي.

في «مصحة الدمى»، يتجسد هذا المفهوم من خلال الشخصيات التي تواجه ضغوطا نفسية واجتماعية في مصحة تحولت إلى أداة للهيمنة، حيث تعيش تحت رقابة مستمرة تعزز شعورها بالعزلة وتؤدي إلى خضوعها للسلطة. المعرفة الطبية والنفسية في المتوالية القصصية تمثل أداة يستخدمها الأطباء والمشرفون لتبرير سيطرتهم على الشخصيات، مما يتماشى مع أفكار فوكو حول الترابط بين السلطة والمعرفة. رغم ذلك، يظهر التمرد والمقاومة لدى الشخصيات التي تسعى لتحطيم القيود المفروضة عليها، مما يعكس دائما إمكانية وجود مقاومة ضد أي نظام قمعي، وهو ما يتوافق مع رؤية فوكو بأن كل علاقة سلطوية تخلق إمكانيات للتحرر.

أما بول ريكور فيشير من خلال أعماله إلى أن الهوية تتشكل من خلال السرد، حيث يروي الأفراد تجاربهم لتوضيح مكانهم في العالم وفهم أنفسهم. في المتوالية القصصية «مصحة الدمى»، يظهر هذا التوتر بين الهوية والسرد من خلال الشخصيات التي تسعى لإعادة تعريف نفسها والتحرر من القيود المفروضة عليها.

الدمى في العمل تجسد محاولات الشخصيات للتحرر من السرد القسري الذي يفرضه النظام القمعي في المصحة، محاولة خلق سرد شخصي يعكس تجربتها الفردية. المصحة تمثل فضاء يعكس هذا الصراع بين السرد القسري والسرد الشخصي، حيث تجبر الشخصيات على الخضوع لنمط معين من السرد، بينما تسعى جاهدة للتعبير عن هويتها الحقيقية والتحرر من القيود.

السرد هنا يصبح أداة للمقاومة، مما يعكس أفكار ريكور حول قدرة السرد على تحرير الأفراد من القيود الاجتماعية والنفسية.

في الختام، هناك تساؤلات حول الذات والتحرر.

تعتبر «مصحة الدمى» نصا إبداعيا تخييليا يحمل نظرة نقدية تسلط الضوء على التوترات بين الحرية والسلطة، حيث تقدّم المصحة كمثال على الأنظمة الاجتماعية القمعية التي تهدف إلى تصنيف الأفراد وتطبيعهم ضمن إطار موحد. العمل لا يطرح حلولا مباشرة بقدر ما يثير تساؤلات حول ماهية الذات والتحرر الحقيقي في عالم مليء بالقيود القاهرة .

صيد الليل.. صيد المعنى

محمد الصبّان

1

ينتمي الشاعر إسماعيل أزيات إلى مدينة شفشاون، وهي قلعة شعرية ملهمة أنجبت نخبة من الشعراء المغاربة، والتقى في رحاب مهرجانها الشعري مئات من فرسان الكلمة، ممّا جعلها مدينة تصيب عابريها بمسّ الشعر. ألم يقل ناسك شفشاون الشاعر عبد الكريم الطبال في «لوحات مائية» عن أحد أبواب المدينة «باب العين»:»من مرّ تحت سحابته/ مسّه الشعر».

وشاعرنا لم يمر تحت سحابة أبواب هذه المدينة الشاعرية فقط، بل ولد فيها وأقام بين مرابعها سنوات الصبا والشباب ومنها ولج إلى رحاب القصيدة ، بحيث بدأ نشر نصوصه الشعرية في منتصف الثمانينيات في الصحف الوطنية وصفحة «حوار» في جريدة العلم على وجه الخصوص. لكنه توقف فترة عن نشر الشعر وانشغل بإبداع لغوي آخر هو الترجمة الذي لا يبتعد كثيرا عن الشعر، فللترجمة كذلك سحرها وشاعريتها التي تغني تجربة أيّ شاعر يبحث عن درر التعبير الأدبي في أصقاع الإبداع الرحبة. فإذا كان الشعر هو نقل المعاني من الواقع والوجدان إلى لغة المجاز، فإنّ الترجمة هي نقل المعاني من لغة إلى أخرى.

ما يميّز الشاعر إسماعيل أزيات هو تروّيه في نشر نصوصه الشعرية. ولهذا تأخر كثيرا في توقيع مولوده الشعري الأول «صيد الليل» مقارنة مع شعراء آخرين من جيله الثمانيني أو من جيل التسعينيات الذين أصدروا في فترات قصيرة أكثر من مجموعة شعرية. وهذا في رأيي يعود إلى حرصه البالغ والبليغ على نشر الجديد وعدم استنساخ التجارب وتكرارها تكرارا يلطخ هيبة الشعر ويطفئ وهجه. وكأنّي به يعلن عن انتمائه إلى فئة الشعراء المنخلين الذين يتريّثون في الإعلان عن ما اصطادوه من جواهر شعرية. لذلك يمكن اعتبار مولوده الشعري الأول خلاصة تجربة شعرية طويلة في تعميق مجرى التجديد الشعري برؤى مختلفة وأساليب مبتدعة.

2

يتموقع العنوان «صيد الليل» عموديا مع صورة الغلاف للفوتوغرافي ألكسندر ميللر، وهي صورة تتكوّن من مفردات بصرية متناسقة تعتمد على بلاغة التقابل : تقابل بين الأبيض والأسود، بين الصورة والطيف، بين النور والعتمة، بين جسد الأنثى وجسد الرجل، بين الانتصاب وقوفا لطيف الأنثى والاستلقاء والتمدّد لجسد الرجل، بين الداخل/ جسد الرجل والخارج/ جسد الأنثى، بين الحضور/الذكر و الغياب /الأنثى، بين الكشف والخفاء: جسد الرجل نصف عار وجسد مخفي.

إنّنا هنا أمام نص بصري غني بالعلامات يوازي النص اللفظي. ولعلّ أبرز ما تلتقي فيها صورة الغلاف بالعنوان هي سمة الغموض التي ميّزت الشعر الحديث عموما. وهو غموض إيجابي يحفّز على طرح الأسئلة الفاحصة للقبض على المعاني المتعدّدة المحتملة. وأكتفي هنا برصد هذه العلامات وتحديد مواقعها دون المرور إلى مغامرات التأويل التي يمكن أن تقود إلى اختلاق دلالا ت لا عهد للنص أو صاحبه بها كما توصي بذلك التأويلية المتطرّفة.

3

إذا انتقلنا من الغلاف إلى التصدير سنجد أنّ الشاعر استحضر شاعرا كبيرا هو محمود درويش من خلال صورة شعرية تستند على ما تطلق عليه البلاغة المعيارية التشبيه البليغ «خيالي ... كلب صيد وفي» ، فالشاعر محمود درويش شبّه الخيال بكلب صيد ، ووجه الشبه بين طرفي التشبيه هو الوفاء للصيّاد، والقدرة على تعبئة الحواس في تعقب الطرائد. وغير خاف أنّ هذا التصدير يلتقي مع العنوان في لفظ «صيد» ممّا يوحي أنّنا مقبلون على رحلة صيد شعري شيّقة وشهيّة لأنّها تقترن في عتمة الليل بعين الخيال لاقتناص المتعة، وليس في وضوح النّهار لاقتناص طرائد الغابة.

4

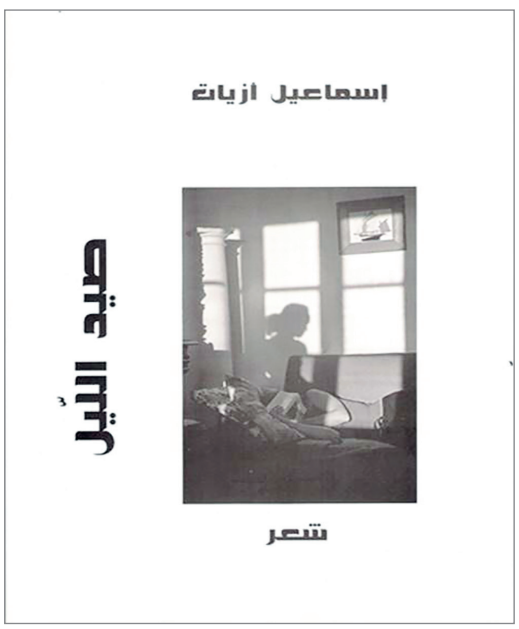
تبرز عناوين النصوص هذا الحضور القوي للعتمة ممّا يجيز لنا القول إنّ الحقل الدلالي المهيمن هو حقل العتمة والغياب، فالكثير من العناوين تتميّز بإفراغ الكلمة من مدلولاتها القاموسية وشحنها بمدلولات جديدة بحيث أنّ الكثير من الألفاظ تترادف مع الغياب والعتمة مثل : غيابة، سواد، موت معلن، العتمة، حطام، الوداع، ظلمة ثانية، أرق ورق، أغنية أندلسية، عبد العظيم. هذا إضافة إلى صورة الغلاف التي أومأنا إليها أعلاه ـ جسد الأنثى الحاضر الغائب وأشعة النور الكاشفة للعتمة.

إنّ مجموع هذه النصوص تلتقي في تجميع جزئيات الصورة لتشكيل صورة كلية تكشف عن رؤية الشاعر التراجيدية إلى الوجود من خلال اعتماد بلاغة المقابلة أو الطباق بنوعيه الإيجابي: الموت والحياة، والحضور والغياب، والسلبي: أحبّ لا أحبّ. ومن ضمن هذه الجزئيات المشكلة للصورة الكلية نقرأ في نص «صيد الليل» قول الشاعر:

ينقصني الولع المفقود ،
هو الورق الذي يضايقني ويهواني
كم يبخل
كم يجود ،
الحارّ كصيف أعمى
الثلجيّ كفصل الحبّ (ص5)

ويتكشف لنا، استنادا إلى هذه المؤشّرات، أنّ الشاعر يخوض رحلة الصيد لاقتناص لحظات هاربة ممعنة في الغياب، لكنّ أطيافها حاضرة في الذاكرة والوجدان. ونجده في نص «شمس ومطر» يسترجع لحظات غائبة تعود إلى زمن بعيد ربّما يكون زمن الطفولة. وفي نص «»التراب الدنيوي المقدّس» الذي يطفح بالأسئلة الوجودية القلقة عن الغياب والرّحيل. يقول الشاعر:

كيف نرحل عن للأننا؟
عن زخارفنا والصّلوات؟
كيف نتركِ الحصان السّماويّ وحيدا؟
واليد المحلقة فوق المبنى
والشفة الغامضة في المعنى
والعين الغائصة في الأشهى؟ (ص83)



وتحضر في النص كذلك تيمة الموت بقوة كمرادف للغياب أو بالأحرى كتفصيل من تفاصيل الغياب. ويتجلّى ذلك بوضوح في مرثية «عبد العظيم» الطافحة بشاعرية غنائية جميلة وحزينة تترجم مشاعر الراثي تجاه المرثي:

تلك العيون التي تشرب في الصباح قهوتها
وتغنّي لفجر يسطع على الحيطان
ما عادت تلك العيون.
تلك اليد التي تلوّح بالخطاب
وتقرأ البحر المتاخم لخشخشة القلب
ما عادت تلك اليد.»(ص28)

إلى أن يقول في نهاية النص:
«**تلك الغربة التي لا تنتهي.**
تلك.. وتلك.. وتلك..
هل لي أن أحدّ الذي لا يُحدّ؟ (ص48)

ومن الواضح أنّ نبرة الحزن واللوعة تهيمن على رثاء فتى شفشاوني يساري الهوى «تعب الحسّ الكادح وتعب الفكر الكادح» توفي إثر حادث سير وهو في ريعان الشباب.

ونجد الشاعر يهتم بنفس التيمة في «أغنية أندلسية» بحيث يفتتح النص بصورة شعرية تستثمر تقنية المشهد المسرحي، وتموج بالحركة والفعل في وصفها لمشهد مصارعة الثيران: نظرة الثور والسيف المزدحم بالموت، وتدفّق الدم، وهتاف الجمهور المشجّع للمصارع ثمّ سقوط الثور صريعا وما رافقه من احتفاء بالمصارع والموسيقى والمناديل. إنّه مشهد يستدعي أسئلة لدى القارئ عن معنى الاحتفال بالموت أو تحويل طقوس الموت إلى فرجة مشرعة أمام العالم:

الثور الأسود في حلبة المصارعة ينظر
في الرقعة الحمراء ،
السيف المزدحم بالفضّة وبالموت ،
اللحم الأسود يتدفق فوقه الدم ،
الهتاف ، الأيادي المحلقات في الحماس
وفي المناديل.
سقط الثور ،
رُفع المصارع ،
انفجرت آلات الوتر والمروحات ،
اندلعت دقات القلب في ضوء النشيد الجميل ،
انجرحت دقات الخطو في ممرّات الحبّ القتيل. (ص67)

إنّ الشاعر هنا لا يرثي الثور الصّريع أو الرجل المصارع وإنّما يرثي موت الحبّ الذي يسكن دقات قلب الإنسان. وإذا كان الشعر الحديث قد قطع مع مفهوم الغرض الشعري الذي انبنت عليه القصيدة العمودية ، فإنّ هذا لا يعني أنّ الشعر الحديث لا يوظّف هذه الأغراض برؤية جديدة. ويمكن أن نذكر تلك المرثية الجميلة للشاعر عبد المعطي حجازي عن الشهيد عمر بن جلون.

والحقيقة أن إسماعيل يستحضر في نصوصه تلك الرؤية التي وسمت الشعر العربي عموما عن الغياب والفقدان والتي عبّر عنها الشاعر العربي في المقدمة الطللية وفي ذكر الرّسوم ووصف الراحلة. وهذا ما يجعل شاعرنا في هذا الإصدار وريثا لهذه الرؤية التراجيدية للوجود والمصير الإنساني المهدّد بالغياب والفقدان ، لذلك ختم ديوانه بالقول سائلا:

ماذا لو أنّ البحر مدادك؟
لو أنّ الشجر أقلامك؟
ماذا تصنع
بالقبر
في القبر
إذن؟ (ص721)

وكأنّ القلم والمداد دواء يساعده على الحدّ من فداحة الخسران. (2013)

*»صيد الليل»، إسماعيل أزيات، مطبعة الخليج العربي، تطوان 2011..

الخطاب النقدي: الأصول والامتدادات

الجزء الأول

د. فؤاد عفاني1

قراءة في أعمال الدكتور مصطفى سلوي

«الموضوع الأدبي، خذروف غريب، لا يوجد إلا في حركة. من أجل إبرازها هناك ضرورة لعمل حسي يسمى القراءة، وهي لا تدوم إلا بقدر ما يمكن لهذه القراءة أن تدوم»2

على سبيل التقديم

تندرج هذه القراءة التي سنقدمها ضمن ما يسمى في حقل الدراسات النقدية بنقد النقد critique de la critique/ métacritique أو ما يقابله بالإنجليزية métacriticism أو criticism of criticism، فمعلوم أن النقد مرحلة قرائية تلي مرحلة الإبداع الفني، إذ يعمد الناقد إلى محاورة النصوص التي ينتجها المؤلف، انطلاقا من اختيار منهج معين يراه كفيلا باستنطاق النصوص واستكناه أسرارها. أما نقد النقد، فهو مرحلة ثالثة موضوعها -خلافا للنقد الأدبي المقتصر على موضوع واحد هو النص الأدبي- «يتضمن عنصرين مختلفين: أولهما النقد الأدبي في مستوييه النظري والتطبيقي. وثانيهما الأعمال الأدبية»3 التي كانت موضوعا للنقد الأدبي. كل ذلك يستلزم أن تكون الآليات التي يتوسل بها من يشتغل في حقل نقد النقد أوسعَ وأكثر إحاطة. «ولعل هذا هو السبب المهم في كون نقد النقد ينبني على أساسين هما: .... النقد والانتقاد.. فهو ينتقد ما تضمنته القراءة النقدية المنتجة، وفي الوقت نفسه ينتج قراءة نقدية مغايرة»4.

إن فعل نقد النقد ذو طابع تركيبي معقد، ولهذا، فالباحث في هذا الحقل المعرفي يجد نفسه ملزما بتنويع روافده المعرفية والمنهجية. وقد حاول ممارسو الدرس الأدبي تخطي تلك العقبات والصعوبات بمحاولة وضع منهج يستعين به نقاد النقد في تعاملهم مع النصوص النقدية، وتوزعت أنماط القراءة المعتمدة إلى ما يلي:

-القراءة الواصفة وهي قراءة مستنسخة بعيدة عن التحليل والتفسير، ومن هذا ما فعله عبد العزيز قليقلة في كتابه نقد النقد في التراث العربي 1975.

-القراءة الإيديولوجية: وهي قراءة متشبعة بالفكر الماركسي، ومن بين تجليات هذا النموذج عربيا في كتاب نبيل سليمان «مساهمة في نقد النقد الأدبي» المنشور سنة 1983.

-القراءة التفسيرية أو التأويلية وهي القراءة المعتمدة على بناء نظري منهجي، ومن ذلك ما نجده عند حميد لحميداني الذي اعتمد النموذج التحليلي الذي أرستة جوهانا ناتالي/ johana nthali في دراساتها للنصوص النقدية التي تناولت «قطط بودلير».

ونظرا لتحيز القراءة الثانية، وارتباطها بمرحلة اتسمت بمجموعة من الخصوصيات، فإننا سنحاول في دراستنا للمنجز النقدي للدكتور مصطفى سلوي اعتماد منهج ينطلق من الوصف لينتهي إلى التفسير والتأويل، لأن هذا سيجعلنا نطرق أبواب النصوص ونسائلها في ذاتها ولذاتها، بالانطلاق من المكونات الداخلية بعيدا عن استقدام المعايير الجاهزة. ولتفادي نسبية النتائج وما قد ينجم عن تعميم الأحكام المطلقة على العمل الواحد، فإننا سنحاول تأسيس تصور كلي لاكتشاف الخيط الناظم في الإنتاج النقدي للدكتور مصطفى سلوي الذي يعمل على تشييد مشروع نقدي متنام، وحصر جهده في كتابٍ واحد من شأنه أن يحجب عن القارئ الصورة الحقيقية لهذا المجهود العلمي.

من المركز إلى الهامش: رؤية جديد لوظيفة النقد

إن المتتبع لمسار الكتابة النقدية عند الدكتور مصطفى سلوي يلحظ تحولا واضحا في توجهها، فالمؤلف في بداياته انطلق من المركز التقليدي دارسا الشعر والنثر القديمين، ليتحول تدريجيا بعد ذلك نحو «الهامش»، مفككا في نهاية الأمر تلك الثنائية (مركز/هامش). فأصبحت قيمة النص في ذاته أولا، وفي نجاعة المنهجية النقدية التي تسبر أغواره ثانيا. هكذا، نجد الدكتور مصطفى سلوي يستشهد في كتابه «تحليل النص الشعري مبادئه وأدواته الإجرائية»5، بنصوص كل من أبي نواس الحسن ين هانئ وبشار بن برد العقيلي وأبي العتاهية والعباس بن الأحنف ومحمد بن إدريس الشافعي ومسلم بن الوليد. ثم يرتحل زمنيا ومكانيا فيقارب في كتابه مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الأدبي6، نصوص كل من محمد بنعمارة وعائشة البصري وثريا مجدولين وطاغور وبابلو نيرودا وعبد الكريم الطبال وأحمد بلحاج آيت وارهام ومحمد الميموني وحسن الأمراني ومحمد علي الرباوي. إن الحضور الوازن للأسماء المغربية في هذا الكتاب يكشف لنا حرص الباحث على التحرر من ربقة المشرق، وهو التوجه الذي سيتأكد بشكل جلي في الدراسات الأخرى التي سينجزها المؤلف؛ ففي صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر7 يتحول الدكتور سلوي نحو الكتابة النسائية، المغربية منها على وجه الخصوص، فيدرس نصوص كل من: خناتة بنونة في «الغد والغضب»، و«قلاع الصمت» لحليمة زين العابدين، و«لنبدأ الحكاية» لمليكة نجيب، و«جراح الروح والجسد» و«ترانت سيس» لمليكة مستظرف، و«أخاف من...» و«ضفائر» للطيفة لبصير، و«اعترافات رجل وقح» و«بدون...» لوفاء مليح، «مخالب المتعة» فاتحة مرشيد.

وفي كتابه: مقاربة النص ونص المقاربة دراسات في القصة القصيرة جدا النسائية8، يسير الدكتور سلوي على المنوال ذاته مركزا على الكتابة النسائية، وجامعا بين كاتبات ذاع صيتهن وكاتبات بدأن أول الخطو في عالم الإبداع. درس المؤلف في كتابه مجموعة السعدية باحدة «وقّع امتداده.. ورحل»، ومجموعتها «ويْك.. مدَّ النظر»، ومجموعة «عندما يومض البرق» للزهرة الرميج، ومجموعة «ميريندا» لفاطمة بوزيان، ومجموعات «قطرات الندى»، و«تجاعيد الزمن»، و«صدى الكلمات الجريحة»، و«أقواس» لسمية البوغافرية، ومجموعتي وفاء الحمري «بالأحمر الفاني: امرأة من زمن الحرب» والعشق المشروع»، ومجموعة «البلح المر» لفاطمة جحا، ومجموعة «قضبان وأجنحة» لرامية نجيمة، ومجموعة «امرأة على الرف» لمريم بن بخته، ومجموعة «رقص المرايا» لنعيمة القضيوي الإدريسي، ومجموعة «هوية مغتصبة» لإحسان السباعي، و«حين يتكلم الغبار» لرحيمة بلقاس، و«مغيب شمسي» لفاطمة الشيري، و«وشاح الخنساء» لنجاة قيشو، و«جداريات» لزلفى أشهبون، أي ما مجموعه 19 مجموعة قصصية مغربية.

ودرس الدكتور سلوي في مؤلفه: النص والمنهج دراسات في الأدب المغربي المعاصر9 مجموعة من النصوص لكتاب مغاربة من كلا الجنسين: رواية «الغول يلتهم نفسه» لزهرة الرميج، ومجموعة من القصائد للشاعرين محمد علي الرباوي وعبد الكريم الطبال، وقصيدة «حبلى بقصيدة ممشوقة القد» لمريم بنبخته ، وديوان «حورية المنافي» لسناء الحافي، وديوان «أمير الضوء والمدينة المعلقة» لخالد بودريف، وديوانا «القهقهات» و«كتاب شطحات الدرويش» لسامح درويش، وديوان «جسد... جسد» للشاعر الطيب هلو، وديوانا «الصوار» وعبير المجرة» لمحمد السعدي، وكتابات سردية لميمون حيرش، ونص «أستمع إلى صمته..» للطيفة لبصير، ونص «ذاكرة خرساء» لمريم بنخته، وأعمال لحسن قناني، ومجموعة «رقص المرايا» لنعيمة القضيوي الإدريسي، وكتاب «تأثير الأنترنيت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث» لإيمان يونس.

إن هذا التحول في مسارات الكتابة النقدية عند الدكتور مصطفى سلوي قد تميز بالانطلاق من القصيدة الشعرية التقليدية كما نظمها رواد الشعر العربي، ثم انكب على الكتابات الشعرية والنثرية المعاصرة المغربية منها على وجه الخصوص، موليا عناية بادية بكتاب الجهة الشرقية. ويمكن تفسير هذا التغير بالتحول الذي عرفته شخصية المؤلف ذاته، فبعد أن كان باحثا يتعامل نظريا مع أمهات الكتب والمصادر المطبوعة، سيتحول إلى مثقف/ناقد «عضوي» يتفاعل مع الوسط القريب الذي يعيش فيه، ومع إبداعات كتاب يعرفهم ويتعامل معهم. لهذا، فإن أغلب الدراسات المتأخرة ارتبطت بمناسبات وندوات وملتقيات ثقافية شارك فيها الباحث وجمعته بالمبدعين الذي درس أعمالهم. ومن بين هذه المناسبات نخص بالذكر: المهرجان الدولي للقصة القصيرة جدا المنعقد بمدينة الناضور، والملتقى السنوي للرواية العربية الذي دأبت جمعية المقهى الأدبي على تنظيمه كل سنة، بالإضافة إلى ندوات أخرى ذات طابع جهوي ووطني.

والمتتبع لعمل الدكتور مصطفى سلوي ينتبه إلى أن هذا التحول في مسار الكتابة النقدية لم ينشأ عن صدفة ولكنه وليدُ وعي نظري يؤكده إدراك الباحث للعلاقة الجديدة بين المركز والهامش، إدراك تُوِّج بمقال قيم عن ثنائية المركز والهامش10. إن المغاربة ? كما يؤكد الدكتور سلوي-منذ أكثر من نصف قرن، «يعيشون فكرة (المركز) في كل شيء؛ سواء تعلق الأمر بوثائقهم الإدارية، أم بمبادلاتهم التجارية، أم بوجودهم في صورة الإعلام، أم بما ينتجونه وما يبدعونه وما يستهلكونه من أدب وفكر وفن وكل ما من شأنه أن يشكل وجها من أوجه الثقافة المغربية الحديثة والمعاصرة»11. وقد ظلت هذه المركزية سارية إلى أن اختلط الثقافي

بالسياسي وتنامى الهوس بالمناصب والكراسي وغلبة المصالح الشخصية على المصالح العامة، فظهر نوع من القطيعة المتباينة الأشكال بين مكونات الهامش ومكونات المركز، فنجم عن ذلك أن فُتح الباب على مصراعيه «هنا وهناك، لتأسيس مجموعة من (الهوامش) التي أصبحت تنتج وتوزع أدبا وثقافة وفنا وفكرا أفضل وأسمى من تلك التي ينتجها (المركز) الذي كسدت بضاعته، وخلت سوقه من السائلين»12. في هذا السياق تأتي دراسات الدكتور سلوي، فالعناية بالأقلام المغربية عموما والمحلية خصوصا غايتها رفع التهميش والإقصاء عن مبدعين أقصتهم لعنة الجغرافيا وحُجِبت عنهم أضواء المركز.

الشاعرية والشعرية النقدية

نريد بالشاعرية هنا طريقة تعامل المؤلف مع مبدعي النصوص المدروسة، واخترنا هذا المصطلح لأننا رأيناه أكثر استيفاء للمعنى المقصود، وذلك لأن الدكتور مصطفى سلوي يتخلى أثناء حديثه عن بعض المبدعين عن اللغة النقدية الصارمة الجافة ليستبدلها بلغة أقرب إلى الشعر. إنه ينهج نهجا طيبا في تعامله مع الكتاب الذين اختارهم موضوعا لدراساته، إذ يدأب على الانطلاق من الجانب الإنساني قبل مقاربة النصوص، ويأتي هذا التعامل الشاعري مع الكتاب من استضمار خفي لثقافة أدبية تراثية؛ فمما لا شك فيه أن المؤلف حينما يتوسل بهذه التمهيدات والتقديمات فهو يستحضر قول ابن رشيق في الأديب عموما والشاعر خصوصا حينما يستحسن أن يكون الشاعر: حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطيء الأكناف، فإن ذلك مما يحببه إلى الناس، ويزينه في عيونهم، ويقربه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عزوف الهمة، نظيف البزة، أنفا؛ لتهابه العامة، ويدخل في جملة الخاصة، فلا تمجه أبصارهم، سمح اليدين، وإلا فهو كما قال ابن أبي فنن واسمه أحمد:

وإن أحق الناس باللوم شاعر
يلوم على البخل الرجال ويبخل31

هكذا يجمل الدكتور سلوي صورة المؤلف ويميط اللثام عن شمائله قبل عرض أعماله ونقدها، فيصبح القارئ محبا للمبدع راغبا في قراءة أعماله. ومن أمثلة ذلك ما قاله الكاتب عن القاصة السعدية باحدة: «هذه المرأة لا تمسك عن التواصل بغيرها من المثقفين، وهي على الدوام صاحبة الخطوة الأولى نحوهم، ولو لم يسبق لها أن عرفتهم؛ فالمهم لديها أن توصل إليهم صوتها، وتضع بين أيديهم بنات فكرها التي اشتقّت أحرفها وكلماتها وجمَلها من فيض عَرَقها وشَهْد معاناتها ومختلف الرؤى التي انتهت إليها من خلال اقترافها الحيَاة صُحبةَ من تعثرتْ بهم في دروبها ومنعرجاتها..»14

الملاحظة ذاتها نستحضرها في قراءة مقطع ثان يمهد من خلاله الدكتور سلوي الحديث عن مجموعة «أقواس» لسمية البوغافرية»، إذ يقول: «وسمية البوغافرية، بالإضافة إلى كل هذا، أنثى رقيقة الحواشي برقة أطراف ريشة الكتابة أو ريشة الطرب، ذكية؛ بدليل ذلك البريق الدائم المتلألئ في عينيْها، حلوة الشمائل، وصاحبة قلم سيّال لا يكِل ولا يمل»15

وأختم بنموذج أخير عن الكاتبة فاطمة جحا الملقبة بـ: دامي عمر يقول فيه الباحث: «حين تعرفت إلى القاصة المغربية فاطمة جحا... وجدتُ نفسي حيال سيدة تمتلك ناصية الإبداع؛ بدءا بالمظهر الخارجي الذي تطالعك به كذات، فيها من الأنوثة والرقة ورهافة الحس، ما يجعلها أنثى بامتياز وإلى أبعد الحدود، وفيها أيضا من الصرامة والقوة ورباطة الجأش؛ ما يجعل منها امرأة تعرف بصورة يقينية ما الذي ترغب فيه، وما الذي لا ترغب فيه... لم نتبادل كثيرا من الحديث، بقدر ما تركنا المبادرة للحواس الأخرى... فالحواس الأخرى غير التواصل الكلامي هي التي تتولى بالنيابة عني حمل ما يمكن حمله من (وشايات) قد تقرّبني أكثر من هذه المرأة المتأنقة في كل شيء؛ حتى في نظراتها وحركاتها التي تحسب لها ألف حساب»16. إن هذه الشاعرية في التعامل تعطي للدكتور سلوي طابعا مميزا في تعامله مع النص النسائي، فالباحث كما يصف نفسه «قارئ يبذل قصارى جهده لقراءة الشخص قبل قراءة كتابه»17 ولذلك أراه جديرا بقراءة أدب النساء فهو من أعرف الناس بخوالج المرأة وأعلمهم بأيسر المسالك لفك شفرات نصوصها، إذ لا يمكن عزل عالم المرأة بخصوصيته وسحره وغرابته عن عوالم نصوصها وكتاباتها الإبداعية.

هذا من باب شاعرية التعامل، أما من جهة شعرية اللغة النقدية فإن المتأمل للغة النقدية المتحققة في التراكم النقدي للدكتور مصطفى سلوي ينتبه إلى سمة تتخلل أحيانا أسلوب الكتابة النقدية عنده، فالباحث يجمع بين اللغة الاصطلاحية التي تمتح من الحقل النقدي واللغة الشعرية التي تفيض مجازا وصورا بلاغية. ومن المعلوم أن اللغة العلمية تجد «تبريرها خارجها، في نقل الفكر أو في الاتصال بالبشر؛ إنها وسيلة وليست غاية... بينما تجد اللغة الشعرية بالمقابل تبريرها (وبالتالي كل قيمتها) في ذاتها؛ إنها لذاتها غاية ذاتها ولم تعد وسيلة؛ إنها إذن مستقلة»18. من هذا، ما نجده مثلا في هذا المقطع الذي يتحدث فيه المؤلف عن الكتابة عند دامي عمر (فاطمة جحا): «هكذا إذن تستحيل الكتابة، بين أنامل دامي عمر، إلى معمار جميل، معقّد التفاصيل، يصعب على أيٍّ كان ولوج عالمه والقبض على أسراره؛ إن لم يكن مالكا مفاتيح هذه القلاع المحصنة التي تشيدها دامي عمر حوالي نصوصها القصصية»19، فهذا مقطع كله مجاز يسير بشكل موازٍ للحقيقة فيجعلها أجمل، وأكثر إغراء؛ فالمعاني أسرار، والقراءة مفاتيح، والنص قلاع محصنة.

ويتكرر هذا النمط المجازي اللغوي في كثير من محطات الوصف، كقول المؤلف عند وصف أحد النصوص: «لا أحد يقرأ هذا النص، ولا يحكم له بالجودة والروعة والمفاجأة والدهشة التي ينطوي عليها»20، أو عند وصف نصوص القاصة رامية نجيمة: «ومن هذه الخلاصات أيضا، أن رامية نجيمة قاصة تكتب بعيدا عن الهرج والضوضاء والقعقعة؛ لذلك تأتي نصوصها منسابة، سلسة، تنطوي على مسحة من الجمال والحسن لا مثيل لهما»21.

إن المجاز في لغة المؤلفات النقدية للدكتور مصطفى سلوي يضفي على التعابير جمالية ويمنح النصوص طاقة تأثيرية لا تؤديها اللغة العادية، كما أنه ينزل بعض المعاني من أبراجها التجريدية. «وبهذا المعنى، فإن الاستعارة والمجاز المرسل، ومعهما الكناية، هي إضافات أدبية تضيف الكثير إلى التعبير، وليست جزءا جوهريا في المعنى. فكأن هناك عنصرين: الحقيقة الموضوعية بذاتها من جهة، ومحاولة توصيلها واستخدام آليات معينة في عملية التوصيل، من جهة أخرى. ولهذا، فإن هذه الآليات ليست جزءا من الحقيقة»22، ولكنها تقرب الحقيقة وتجملها، وتشرك القارئ في عملية تلقي الخطاب النقدي الذي جعله الباحث كتابة ثانية تناقش الإبداع بخطاب إبداعي أنيق. إن النقد الحق هو من يمتلك شعريته الخاصة، على غرار ما للأدب شعريته. وشعرية النقد تنساب من لغته وجمالية أساليبه التي توصل جماليا إلى جوهر النص. ولا يملك مفاتيح ذلك إلا ناقد خبر النصوص فتحرر من جبروتها، وخبر الإبداع فأصابه مس من سحره.

الهوامش:

1 -باحث من المغرب.
2 - jean-paul sartre, qu'est-ce que la littérature , Gallimard 1948, p48.
3 - نقد النقد أم الميتانقد؟ (محاولة في تأصيل المفهوم)، باقر جاسم محمد، مجلة عالم الفكر تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، العدد 3، المجلد37 يناير- مارس 2009، ص118.
4 - المرجع السابق، ص118.
5 - صدر الكتاب في طبعته الأولى عن مكتبة الطالب، سنة 2001.
6 -صدرت الطبعة الأولى عن مطبعة شمس بوجدة، سنة 2004.
7 - صدرت الطبعة الأولى عن مكتبة سلمى الثقافية، سنة 2011.
8 - صدرت الطبعة الأولى عن مكتبة سلمى الثقافية ، سنة 2017.
9- صدر عن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم 50: 2017.
10 - المقالة كتبت في 2013/12/16 وكان الداعي لها -?حسب المؤلف- ما طال المنابر الثقافية الأدبية والفكرية المغربية، والعربية بعامة، من فتور، في مقابل انتعاش وازدهار الحركة الأدبية والفكرية في الهامش، وقد نشرت ضمن كتاب: «النص والمنهج دراسات في الأدب المغربي المعاصر».
11 - مصطفى سلوي، النص والمنهج دراسات في الأدب المغربي المعاصر، مكتبة الطالب- وجدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم 2017/50، سلسلة بحوث ودراسات رقم 19/ 2017 الطبعة الأولى 2017، ص391.
12 -المرجع السابق، ص397.
13- إبن رشيق: العمدة، تحقيق د.عبد الحميد هندوي. المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط1،1422 ه/ 2001 م،الجزء الأول، ص177.
14 - مصطفى بن العربي سلوي، مقاربة النص ونص المقاربة دراسات في القصة القصيرة جدا النسائية، ج1، مكتبة سلمى الثقافية، الطبعة الأولى 2017، ص 181.
15 -المرجع السابق، ص383.
16 - المرجع السابق، ص3-4.
17- المرجع السابق، ص 4-5.
18 - تزفيتان تودروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مراجعة ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- الطبعة الثانية 1996،ص24.
19 - مقاربة النص، ص31.
20 - المرجع السابق، ص114
21 - المرجع السابق، 120-121
22 - اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، عبد الوهاب المسيري، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى 2002، ص13.

حضور الماء في السرد المغربي بالجهة الشرقية

نماذج مختارة

د. محمد دخيسي أبو أسامة

تقديم

الحضور يلغي الغياب، كما الحياة تلغي الموت؛ وبغياب الماء تغيب الحياة: «وخلقنا من الماء كل شيء حي».

هذه هي القاعدة التي يمكن أن نبدأ بها إطلالتنا على السرد المغربي المعاصر، من خلال تجليات الماء وتحولاته. وقد كان للقدامى دور بارز في تقديس الماء، وما التفكير في عبادة إله الماء إلا دليل كاف على قوة الحضور والتأثير. كما أن تعدد اختيارات إله الماء، أو إله الخصب، أو إله البحر في الميثولوجيا القديمة مبرر على تنوع الاهتمام بالماء من حيث المنبع، أو التحول، أو المصب. وفي كل الحالات يشكل ضرورة ملحة لعنصر الحياة والصيرورة والتطهير. كما لا يخفى عنا بعض الإشارات إلى الإبداع التخييلي الذي يصدر عن قوة الذات التي تتبنى فكر ما وراء الوجود العيني أو المباشر، كما تستوطن ضمن حكايات تراثية ذات أبعاد مختلفة ويمكن أن نجد مثالا متداولا للسندباد: «كان بناء التجربة الشعورية المركب بتوافق مع استخدام رمز السندباد، لأن الشاعر حكى رحلة في الزمان والمكان لذلك المغامر السندباد، والتقط عبد الصبور واحدة من أهم العناصر ألا وهي: الرغبة في الكشف المتجدد الذي كان وراء تعدد الرحلات رغم الثراء والغنى للسندباد.»1

كما أن قراءة سريعة لبعض النصوص الروائية العربية، تحيلنا على بعض الرموز الدلالية التي يحتضنها دال الماء وإبدالاته. كما أن الشعر العربي منذ القديم، جعل الماء رمزا وأيقونة الحياة، فهو الباعث على الحياة، كما أنه الدافع إلى الثبات، عكس تحولات الإنسان الجسدية.

ومن النماذج العربية الروائية التي اطعلت عليها أخيرا، أخص بالذكر ثلاثية عمرو عبد الحميد الكاتب المصري (طبيب الحنجرة والأنف)، صاحب ثلاثية أرض زيكولا، وقواعد جارتين، حيث اختار الثلاثية الثانية التي تضم (قواعد جارتين ودقات الشامو، ثم أمواج أكما)، فجعل الطوفان الذي أحدثه تحطيم جدار جارتين الملجأ والمهرب، والنهاية الحميدة للنسالى، مقابل التدمير والهلاك ونهاية أشراف أرض جارتين.

يقول في هذا الصدد: «كان منسوب المياه من أسفل السفن يتعالى أكثر فأكثر، فأدركت غفران ومن معها بأن اللحظة الحاسمة قد اقتربت للغاية، ونادى ريان في الجميع بأن تشبثوا في الحلقات المعدنية الصغيرة المثبَّتة في سطح السفينة من أسفلهم، فتشبثوا بها جميعا، ووقف هو وفاضل وغفران إلى الجزء الظاهر من الجبال المطلة على النهر الجدار في ترقب كبير. في الوقت ذاته، طانت أجزاء الجدار لا تزال تفجر تباعا على امتداده لتتهاوى أمام المزيد من مياه أكما الكاسحة.»2

أما النموذج الثاني فهو للكاتب الفلسطيني (الأردني المنشأ) إبراهيم نصر الله في روايته «زمن الخيول البيضاء»، ضمن مشروع رواياته (الملهاة الفلسطينية) التي تضم اثنتي عشرة رواية. وتجسد علاقة الأحداث بالماء من خلال جعله ذا وظيفة تأثيرية قوية لتصوير الحياة اليومية، والتمسك بالأرض والوطن.3يقول في مقطع قصير يبين فيه علاقة حياة الفرس المعنوية بالماء:

«التقط سطل، وعاد، غسل وجهَها بيديه، بلل فمها، أخرجت لسانها، لحستْ أطراف شفتيها بوهن، رفع لها الماء، اختفى رأسها داخل السطل قليلا، عذبته حشرجات أنفاسها؛ لم يتركها تشرب الكثير، فهو يعرف عواقب ذلك، أنزل السطل، وبراحتيه راح يحتضن فكيها، تاركا إبهاميه تصعدان نحو مقدمة رأسها وتداعبان جبينها برفق.»4

بالعودة إلى الجهة الشرقية، ومع تسارع وتيرة الكتابة السردية في الألفية الثالثة، مقارنة مع الشعر والمسرح، وإن كان الشعر يحتل الصدارة -بالرغم من موقفنا من الإصدارات وابتعادها عن الشعر الحقيقي؛ فإننا اخترنا الاشتغال على نماذج سردية طويلة ثلاثة، وهي:

«الجناح الهيمان بنبع ركادة الوسنان»، للكاتب المبدع عبد المالك المومني؛

«أمواج الروح، سيرة مهاجر سري في باريس»، لمصطفى شعبان؛

«الخط الفاصل.. ماء»، لحسن عزيماني.

ويعود سبب اعتمادنا على هذه النماذج إلى:

عدها عينات من السرد الطويل بالجهة الشرقية؛

الحضور المكثف للماء في الروايات الثلاث، مع تنوع الاشتغال؛

الحضور القوي لهذه الأسماء بالجهة الشرقية، إلى جانب أسماء أخرى بارزة؛ كيحيى بزغود، ومعمرو بختاوي، وإدريس زايدي رحمهم الله، ومحمد مباركي وعيسى حموتي، وعبد الرحيم كلموني، وآمنة برواضي، ومحمد عزيز وغيرهم...

وللماء في الإبداع رموز عدة، نذكر منها:

الحياة، ومن خلال الحياة، نكتشف دور التجدد؛

التطهير، بشكليه المادي الجسدي، والمعنوي: النفسي والروحي؛

التحول، أو التغيير الذي يحدثه في حياة الإنسان؛

الحب والخصوبة؛

الغموض والإبهام، وعلاقة الماء بالبحر...

وسنحاول في هذه الورقة التوغل إلى أعماق النصوص/ النماذج المشار إليها، بالبحث عن تجليات الماء فيها، وعلاقة اشتغال كل كاتب بما يرمز إليه.

النبع الصافي، قوة الحياة لدى عبد المالك المومني

لا يمكن الفصل بين الماء والحياة كما هو معروف، لكن حين يجعل المبدع نبع الماء هو أصل الحياة نفسها، وأن يروي الأحداث والقصص والروايات على لسانها، فذلك دليل على كون هذا النبع هو قوة الحياة ذاتها، وهُيامَ الكاتب ومن والاهُ من أهلها وجيرانها..

فالارتباط بالمكان، هو في حقيقته ارتباط بمصدر حياة تمكن المبدع من الغوص في ذاته وذوات محيطه، للبحث عن سبل الانتماء، والاقتراب من فوضى المكان الحالي إلى نظام الحياة السابقة. وكذاك كان عبد المالك المومني وكثير من مبدعي مدينة بركان ذوي الأصول من الركادة. حيث كانت العين مجرى دمهم الذي يعيشون به، ويبدعون من خلاله.

يسرد عبد المالك المومني كثيرا من المقاطع التي تحمل هذه الدلالة، وقد جعل العين تتحدث وتروي العطشان من نبعها، وتروي حكاياتها للزائر والمقيم. تخاطب الكاتب بقولها:

«تذكر خليلي يوم فيضاني.. أكون غارقة في سبات عميق، فإذا اعترى المنطقة ما يعتريها من الأنواء، انتشتْ أوردتي، وانتعشت شراييني، ثم ما ألبث أن أتنبهَ، وأهتزّ اهتزازا عنيفا، ثم أنفجر نبعا فياضا يسيل في السهل الخصيب، متخذة سبيلي عبر «وادي الغضبان» فملوية، مانحة مَن وما على ضفافي من جودي.»5

فالخير والبركة، من نبع عين الركادة، والماء الفياض يحيي عروق من (الإنسان) وما (الحيوان والنبات) يكون على ضفاف الوديان التي تنتعش بماء جريانها. لذلك فالماء هنا هو نبع الحياة عامة، وسبيل استمرارها، ودونه يكون الفناء والنهاية، وتكون العين «الركادة» التي يرتد طرفها عن الحياة.

ويذهب عبد المالك المومني أكثر من ذلك، حين يمزج بين الحقيقة والأسطورة، أو بين الواقع وبعض الحكايات التي تروى عن «عين الركادة/ للا خضرة»، فيكرس فكرة النبع الصافي، الذي يجعل الأشباح والعفاريت معادلا موضوعيا لسر الحياة بنبع الركادة. وقد أخبرته عمته آنذاك أن من يراها في منامه إنما هي للا خضرة: «ورأيت ما رأيتُ.. امرأة كهلة فارعة الطول كصفصاف العين، تشبه أمي أو أختي البكر زهرة، سمراء جنية الجمال، تخرج من بئر العين الناعسة تتوجه نحوي مائسة في ثوب أخضر زيتي يخالطه شحوب كلون ورق الصفصاف على ضفتيها.»6

وتحضر مثل هذه القضايا في الميثولوجيا القديمة، ويوشك أن يتبنى أغلب المبدعين هواجسها ومعتقداتها، لأنها تفسح لهم المجال واسعا للخيال، وتُخضع السرد لمتتاليات حدثية غير منطقية، مما يُصبغها البعد العجائبي والفنتازي أحيانا. لذلك «اعتقدت البشرية الأولى بأن الأنهار تأتي من منابع مجهولة، ولابد أن يسيطر على هذا المجهول، ويتحكم بمقدراته أحد الآلهة. ومن هنا ابتدع الأقدمون أسطورة إلهة الماء أو النهر. وإذا كانت قصة الطوفان حقيقية لورودها في الكتب الدينية المقدسة، فإنها مع ذلك عززت الاعتقاد بقوة إله البحار الأعظم (نيتون)؛ الذي يوصف بالقتامة والتقلب. ولكنه في الوقت نفسه، يتميز بالخصوبة وفق المعتقدات الأسطورية؛ فإن نيتون يستعين بحيوانات الدلافيل، التي تعمر سلالتها مياه البحار.. مما تمثله الملحمة اليونانية ? الأوديسة ? للمؤرخ اليوناني فرجيل من إبداع أدبي، التي تحكي قصة ملك إثيكا ? أوديسيوس - ومغامراته في البحار قبل 3200عام، والدور الكبير الذي لعبه إله البحار (أبسيدون) في إرجاعه إلى وطنه الأم? أثيكا اليونانية، بعد مرور عَقد من السنوات «7.

ولهذا، فهذه الأساطير هي ما تجعل المبدع يركز على الحمولة المعرفية للماء، من حيث قوته في تشكيل أسس الحياة، وهو ما أكده فعلا القرآن الكريم، وما بررته علوم الحياة، من خلال التجارب الميدانية.

الماء: الغموض والبحث عن الخلاص

يشكل البحر/ الماء البرزخ الذي يفصل بين الحياة/ الموت، والموت/ الحياة، بالنسبة لمن ذاق مرارة العبور، فبين الضفتين حياتان، وبين الحياتين ماء، والفاصل بينهما موج تتقاذفه أمواج.

فكرة: «أمـواج الـروح، سيرة مهاجر سري في باريس» لمصطفى شعبان، تنقلنا إلى الضفة الثانية في وضعية «غير شرعية»، ويمزج الكاتب بين الموج الحقيقي الذي كان معبره إلى الضفة الأخرى، والموج المجازي الذي اختاره بينة حكائية في روايته. فقد قسمها إلى اثنتي عشرة موجة، وبعض الموجات مقسمة إلى زبديْن (الزبد الأول والثاني كما في الموجات: 4 و8 و9)، مع العودة إلى البداية بعد الموجة الثانية عشرة (الموجة الأولى).

وقد كان اختيار مصطفى شعبان مبينا على عدد أشهر السنة، فكل حال له أحوال، وكل موجة تغذي الروح، فيوازي بين الماضي والحاضر والمستقبل. مما جعله يخلص في النهاية إلى الحديث عن الموجات الحقيقية، وعن البحر الغائب في كل صفحات الرواية.

ولعل سبل الخلاص تتحدى الصعاب، مما يوجب معه المغامرة، وركوب الخطر، والبحث عن الغموض وسط البحار. وهذا ما يؤكده الكاتب مصطفى شعبان في نهاية روايته، حيث يستفسر عن فحوى الخطاب، ومآل «الحريق» في ظل الأزمات المتوالية، والغموض الذي يعيشه المهاجر السري: «تعب جسدي وترجم ما بداخلي من هم وقلق، أصبحَتْ حياتي جحيما، يحضرني الخوف من كل شيء، فكرة المرض والموت تلاحقني، ولا أعرف كيف أعود إلى حياتي التي كنت عليها قبل أن أركب البحر، لا أطلب غيرَ عافيتي.»8

إن العودة إلى الماضي سبيل لتجاوز عقبات الحاضر، كما أن التفكير في المستقبل دليل على كون المبدع يختار الأنسب والأصلح، لذلك فالماء هو الفاصل الذي جعل مصطفى شعبان يقرر النجاة أولا، والبحث عن الحياة ما وراء الضفة ثانيا، وهو الآن يبحث عن العودة إلى الحياة الأولى بركوب البحر ذاته.

لذلك، فالخطاب السردي لدى مصطفى شعبان، لا يخلو من هذه التيمة، ودليلنا على ذلك، أنه استثنى لحظات العودة إلى الماضي، ليكرسها للحديث عن الماء، والأصل في الحياة، بعد ركون الخوف والغموض، والبحث عن الجنة والفردوس المفقود.

وهو يخاطب البحر، ويمرر من خلاله مقاصد حقيقية واقعية، غير تلك المزيفة التي يحلم بها الشباب، وهو إذاك يقارن بين رحلة العذاب الذكورية والنسوية، فيستنتج أن رحلة الثانية أفضل نسبيا: «صورة البحر التي شاهدتها زكية في رحلة البسينة ما زالت تشكل لها كابوسا يرعبها في نومها... وللمرأة الحراقة مزايا عن الرجل الحراق»9.

إذا، هذه هي الصورة الثانية التي اخترناها نموذجا لحضور الماء وتجلياته في الرواية بالجهة الشرقية، ومما يدعونا إلى هذا البسط، هو كون السرد بصفة عامة، لا يمكنه الحديث عن الماء دون الترميز إليه من خلال مؤشرات مختلفة، وما البحث عن التحولات الدلالية لدال الماء إلا أساس يخترق من خلاله الكاتب الحقيقة إلى المجال، والواقع إلى الوهم والخيال.

الماء، الرمز الخفي للحالة الاجتماعية

إذا كان الحضور المكثف للماء في النموذجين السابقين، دليلا على كونه مصدر حياة أو موت، سواء من حيث النبع الصافي المتدفق، أو الحدُّ الفاصل بين الحياة والموت؛ فإن الماء في رواية «الخط الفاصل.. ماء»: لحسن عزيماني يأخذ مسرى ثانيا، لا يؤثثه الفضاء النصي إلا ليأخذ الحيز للتقرير المبرمج حول القضايا التي يريد إثارتها بطريقة غير مباشرة، أو لنقل إيحائية رمزية.

يقول الكاتب في بداية الرواية: «الأنهار تخترق كل جهات الوطن، منها الجاري ومنها الذي تؤثثه الصخور، أو أصبح مقلعا للرمال، ينهبها الذين لا يتورعون عن نهب أموال الشعب، شلالات نسمع عنها في قنواتنا الفضائية ومحطاتنا الإذاعية، عيون في كل الربوع، حامات وحمامات ومسابح وملاعب، لا تنقطع فيها المياه، لكن المدارس، وأحيانا حتى المستشفيات نقتصد فيها المادة التي تروي بلاعم الصبيان وتبلل حلقوهم.»10

غير أن القصد من وراء استحضار الماء في هذه الرواية هو الكشف عن المخاطر التي تتهدد المجتمع بانقطاع سيله، أو الجفاف الذي سيولد الصراعات. لذلك، كشف الكاتب عن نماذج للحروب المستقبلية حول الماء. فيتحول الصراع ماءً: «قال أبو جبل: إن هذه الجداول التي يريدون تجفيفها لا بد أن تفيض يوما ما، وينبغي أن تفيض بدمائنا أو بدموع نسائنا، أعاد الشاب مقولته التي أفاضت كأس الصراع بين الرعية والراعي: الحد الفاصل بين الاثنين ماء. فإما أن نحيا بكرامتنا.. وإما أن نقنع بالذل والمسكنة..»11

والماء في هذه الرواية، يأخذ مسارات مختلفة، كلها تشي بدوره ووظيفته في الحياة، فيربطه الكاتب بالمستقبل الغامض، ويحيِّنه بإخضاعه لوظيفة التكوين الواعي، أو ترتيب أوراق المجتمع سياسيا وثقافيا وفكريا وتحسيسا بمخاطر الأزمات المائية في المستقبل.

فالماء هو الحياة، والماء سر الوجود، والمواد دافع للصراع، كما أنه مبرر للثورة والمقاومة؛ والأولى من ذلك كله هو التحسيس بهذه المخاطر: «اللعنة، أين الحكومة؟ أين المسؤولون؟ ليحاسبوا مثل هذه الطفيليات التي ابتلى بها الله هذا الوطن العزيز. إن الماء سيكون كارثة على العالم. وإن كانت هناك من حروب في المستقبل فستكون من أجل الماء. الماء فجر غضب القرية مذ بدأ يشح.»12

وإذا أردنا أن نجمل القول حول مقاربة استحضار الماء في السرد بالجهة الشرقية وتجلياته، فإن الجامع بين كل هذه الإبدالات هو التطهير، فالماء مطهر مادي ومعنوي للذات والروح على السواء. فإذا كان النبع الصافي للركادة قابلا للتحول والفيضان، فهو دليل على تغيير قيمة الفرد والمجتمع، وتطهيره من الذنوب والمعاصي، كما أن الماء الفاصل بين الحياة والموت لدى مصطفى شعبان هو في الوقت ذاته تطهير للإنسان من عقبات الدهر والحياة، وهو في المرتبة الأولى والأسمى تطهير من كل مطبات الجهل المجتمعي، وهو في المقابل تحسيس بأهمية الماء حاضرا ومستقبلا.

يقول سعيد يقطين في هذا المجال: «فكرة التطهر مركزية في كل سياقات الماء، بما فيها أشدها سذاجة، فالتطهر مدخل لتحقيق كل أشكال الخلاص التي تبشر بعودة جديدة إلى أصل يوجد خارج الوسم الأخلاقي.»13

تركيب

من خلال هذه الإطلالة التي غاصت بنا في حوض الماء الإبداعي، بدءا من ملاحظات أولية حول سيل الماء السردي الطويل بالجهة الشرقية، يمكن الجزم أنه لا يمكن أن يخلو عمل سردي من حضور الماء، سواء أكان مكثفا، أم مختزلا. والقصد من وراء ذلك، هو الاشتغال على قوة خفية تجعل من ماء السرد كينونة متجلية في كل الإبدالات التي يمكنها أن تحدد موضوع الرواية؛ فالكاتب من موقع سرده يختار الأفضل والأنسب، ويحتار بين التصريح المباشر أو التعبير الخفي؛ وكلها فضاءات تعبيرية ذات بعد تأثيري وتحسيسي.

ومن الأمور المسكوت عنها إبداعيا، هو عدُّ النهل من ملء الحياة سبيل إلى جعل القارئ أكثر تفاعلا مع الإبداع ذاته. كون الإبداع منهج في الحياة، كما الماء مصدر لها أيضا. ومن ثم، نقف عند قول لحنا مينة في روايته (البحر، والسفينة وهي):

«قالت السيدة:
ألا تحب ركوب البحر؟
أحب البحر حين أكون أنا هو البحر.
قال الرجل:
لا أحد يستطيع أن يكون البحر.
أجاب بدر:
هذا صحيح، لكنني قصدت شيئا آخر، لا تنس صُور وصَيْدا، والفينيقيين والبحر.»14

فهي إشارات خفية كون الماء أساس الإبداع لدى كل الأصوات التي تتغنى بالوجود، وتستلهم الصور البلاغية للتعبير عن مقاصدها، لتجعل المتلقي كثر تفاعلا، وأشدة وطأة عليه من سيف الكلام المباشر التقريري والواضح.

الهوامش:

1 - فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دراسات أسلوبية (1)، دار الفكر المعاصر بيروت، ط. 2، 1996، ص. 218.

2- عمرو عبد الحميد، قواعد جارتين 3، أمواج أكما، عصير الكتب، ط. 1، يناير 2020، ص. 314.

3- إبراهيم نصر الله، زمن الخيول البيضاء، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط. 6، حزيران، 2012.

4- إبراهيم نصر الله، المرجع السابق، ص. 24.

5- عبد المالك المومني، الجناح الهيمان بنبع الركادة الوسنان، مطابع منشورات عكاظ، الرباط، ط. 1، 1996، ص. 24.

6- عبد المالك المومني، خضرا والمجذوب، مطابع الرباط نت، ط. 1، 2014، ص. 24.

7- عزيز عربي ساجت، أسطورة الماء...، مقال منشور بموقع «اتحاد الجمعيات المندائية بالمهجر، https://www.mandaeanunion.org/ar/culture/item/73-the-water-myth

8- مصطفى شعبان، أمواج الروح، سيرة مهاجر سري في باريس، منشورات جمعية الشرق للتنمية والتواصل بركان، مطبعة نجمة الشرق بركان، ط. 4، 2018 (الطبعة الأولى كانت سنة 1998)، ص. 151.

9- مصطفى شعبان، مرجع سابق، ص. 139.

10- حسن عزيماني، الخط الفاصل... ماء، مطبعة نجمة الشرق، بركان، ط. 1، 2018، ص. 7.

11- حسن عزيماني، المرجع السابق، ص. 77.

12- المرجع نفسه، ص. 116.

13- سعيد يقطين، ذاكرة الماء، ولا وعي السرد، الطوفان السردي في السرد الروائي، موقع «سعيد يقطين» http://saidbengrad.free.fr/ar

14- حنا مينة، البحر والسفينة.. وهي، دار الآداب لنشر والتوزيع، بيروت، ط. 2 2009، ص. 8.

عودة «الكوندليني»

صدوق نورالدين

الإهداء: إلى الذين انطفأ ضوء حياتهم، والذين يصارعون أمواج الحياة العاتية. وإلى الحالمين، والذين لم يخرجوا بعد من بطون أمهاتهم.

1

يعود «الكوندليني» لينفث الروح في حياة الرواية. لم يؤمن بالنسيان. الكتابة بالنسبة له ما يخلق الأثر الدائم المتجدد. والأصل أن كل أثر، وليد قراءة في زمنه، وأخرى لاحقة. فما يفهم ويؤول ارتباطا بمرحلة يسقط. ومن السقطة تنهض وتتأسس الرؤية الجديدة والفهم المستجد والتأويل المفتوح والزمن الجديد.

2

حين وعى الكوندليني فكرة بناء شخصيته، حرص على خاصة المغايرة. والقصد، الاختلاف عن شخصيات سادت وتدوولت أسماؤها. إذ لكي تكتسب هوية حضورك، يجب بداية أن تفهم الزمن الذي توجد فيه، والفضاء دائرة الحركة، وبقية الشخصيات التي ستشاركك فعل الوجود وإعلان الذات.

3

الكوندليني. السيد الكوندليني. هكذا بدأ دون أن ينتهي. بدأ باختيار الاسم المحدد بين فيض أسماء. قبل أن يفعل، فكر فيما يثير ويخلق سؤال الأسئلة: من يكون؟ ما الهدف؟ ولماذا؟

من هنا انبثق البحث. شخصية غريبة في وسط روائي خيالي يضج. ولدت في الواقع ودامت في الخيال. يرتبط الواقع بالموت، فيما الخيال الديمومة والاستحضار المستمر، بلا نهائية الحياة. من ثم قيض لشخصيات أنبتها الخيال الروائي أن تستمر. وظلت في الاستمرار خالدة تذكر. غاب الروائي وسادت الشخصية.

4

يوم ولد الكوندليني، السيد الكوندليني في خياله. خيال روائي بدأ عاشقا للسرد ولم يتوقف. الروائي الساهر على حياة الرواية. صدوق نورالدين أو نورالدين صدوق من باب لا فرق. اكتب اسمك كما تريد، فمحفل الأدب لا يمنح شهادات ميلاد، سكن، حياة أو جواز سفر. يمنح اللغة، والتعبير باللغة عما يعتمل في الذات وخارجها. كتب واختار الظل. وإلى الظل الحضور الرمزي في الواجهة. كم من منبر هنا. ومنابر هنالك رسخت تقليد الاحتفاء والتقدير بالغريب القادم من مدينة صغيرة لا تكاد تذكر. إذ لا وجود للاسم على الخريطة المغربية فيما بؤس الإعلام المرئي والمسموع يغيب عن أزمور مقاييس الأمطار التي سقطت في شتاءات الوحشة، الشوق والحنين، ودرجة حرارة لهيب الصيف الحارق. ظل الطفل فيه يساءل يتساءل عن غرابة المحو. محو مدينة على لسان الأطلسي انبعثت لتظل في وعلى الهامش.

5

يذكر الكوندليني أنه في فجر شاخ وطوى، حمل شخصيته ومدينته وغاب. هي ثلاثون سنة أحرقها في البعد بحثا عمن يكون بالذات، الصورة التي عليه رسمها كي يجد فيها الآخرون ذواتهم. هؤلاء الذين تركهم يرتبون الزمن في قلق وخوف على وجودهم. كانوا يغازلون صمت المدينة، ويحاورون فضاءات، أمكنة لم يعودوا يملكون جرأة البعد عنها. إلا أن وعيهم يدرك أنه البعيد عن أزمور، يوقع خيالاته باسمها. وكأني به هنالك يعيد عزف إيقاعات حي «المسيو ديكري» حيث ولد.

6

فتح الكوندليني في الأسبوع الأول من غربته مذكرته الصغيرة محاولا استعادة ما كان دونه. وفي غفلة، شاركوه جلسة الصباح في مقهاه الأثير. لم يتوقع مطاردتهم له. طلب قهوته المعتادة فلم يترددوا. وأما النادل فسبح في بحر خوف حد الغرق. ثلاث شخصيات تخيلها كما تخيل ذاته تتذوق لذة البن. تحمل الفناجين البيضاء تعيدها في هدوء وصمت. على اليمين «كولا» بسمرته. يصعد المنصة الانتخابية المنصوبة في الساحة الواسعة المقابلة للمدينة القديمة. يسرق وقفة أمام المايكروفون مناجيا القمر أن يسقيه خمرا. قال أحدهم إنه أول شاعر ظهر في المدينة إلى هذا المساء. ولا أحد يعلم ما إن كان استكمل ديوانا تحدث عنه كثيرا. «الحاج بيبي» على يساره. كان كالمعتاد بالقرب من مسجد الزيتونة بعد صلاة العصر. البذلة خضراء، والسبحة الطويلة سالت حباتها على البطن الفظ. يجذب في شبه رقصة دائرية مرددا «الله حي». لا يكاد الجسد يتوقف إلا ليبدأ من جديد. وأما «لورة» بسمرته وحول عينيه وغيبوبته الدائمة عن الزمان والمكان، فدرب المدينة على ركوب الهواء والسياحة في فضاءاتها. ولم يكن غريبا أن تبرز امرأة تركب دراجتها الهوائية مرتدية بذلة العمل الزرقاء كاشفة وجهها أمام الجميع.

وفي ضربة سهو اندس الثلاثة بين صفحات المذكرة بحثا عن موقع في خيال الخيال.

7

أغلق الكوندليني في الأسبوع الأخير من غربته مذكرته الصغيرة السوداء. ركب خياله هاجس العودة والظهور. تخيل أن يكون من طنجة بالذات. لم يكن يحلم بأن تحمل رياح الأطلسي الدعوة. إلا أن يوسف كرماح بقامته الطويلة وعويناته الطبية وسيجارته المشتعلة سافر بخياله صوب البحر. من البحر إلى البحر حمل الموج الدعوة. بعث الكوندليني لمسرح الوجود كي يمنحه حياة ثانية في زمن غير الزمن المتحدث عنه. من ثم ألفى ذاته يصاحب الكوندليني ومن أقام معهم صداقة خيال دائم: ربيع عفيف، بوجمعة العافس، محمد صوف، محمد زفزاف، محمد شكري، ومن شاركه ألفة البن في الأسبوع الأول من غربته.

من أزمور إلى طنجة تخيل الكوندليني عودته. من المدينة الصغيرة حجم كف، حيث يفوح عبق التقليد والمحافظة، فترى الرجل يخفي ما يشتريه تحت جلبابه، والمرأة تحمل قفة الأدنين المثقبة تحجب أكثر مما تظهر، فيما لثامها يحصي أنفاسها البليلة، وقل أن ترى الأحمر يعبر عن شفتين في توق عطش إلى الارتواء.

بات الكوندليني في حياته الثانية طنجيا. يجوس الأمكنة، الفضاءات بحثا عنه. عن الذي تخيل طنجة سيرة، قصة، رواية ومسرحية وغاب. بالأمس القريب. تماما بالأمس أخبره يوسف كرماح بأنه ربما رآه يخرج في ليل متأخر من حان البريد. وأن شخصا ربما كان يرفقه طويل القامة. يوقع الخطو بهدوء وتمسد يمناه لحية تدلت إلى الصدر. إلا أن الكوندليني لما تخيل ربيع عفيف على يمينه سأله عن مشهد كاتب طنجة فأجاب بأنه منذ وفاة دستيوفسكي المغرب لم يعد يغادر شقته الكائنة

في الطابق الرابع من البناية المجاورة لسينما روكسي، وأن مترددا على حان الضفدعة حلم براوي طنجة وهو غير كاتبها يبكي موت الكاتب العالمي الذي كتبته طنجة قبل أن يكتبها.

وبالرغم تاه الكوندليني في السوق الداخل يبحث يتعقب آثار الاختفاء في مقهى سنترال، إلى أن قر رأيه على العودة للسكن في مذكرته الصغيرة السوداء التي يحرص على أن تنام في جيب بدلته الزرقاء، إلى بقية الشخصيات التي لا تعرف مصائرها ويحدث أن تبعث من جديد، ومن يدري فالكوندليني ى يكتب رواية واحدة، الرواية التي أعلنها يوسف كرماح من طنجة، تماما كما أعلن روايته «وحي آلة كاتبة»، وإنما يسيل الخيال بامتداد الفضاءات والأمكنة.

فيا أيها الحنين أمهلني لأمد في العمر عمرا، وأسود بياضا يترقب إعادة ترتيب فصول الحياة داخل المدينة.

المفاتيح السرية لأبواب الرواية المغلقة