العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 55
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 7 من شعبان 1446
الموافق 6 من فبراير 2025

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

من أعمال النحات الأرميني كارين أكسيكيان

متى يُسْقطُ الإطارَ المسْمار!

محمد بشكار

أعترف أن سعَة خاطري ضاقت ذَرْعاً بالصيغة المُتعالية لبعض المناصب، كيف لا وهي تَتخَذ من الأشكال الهندسية أسماءها، فتسمع أحدهم يُحَدِّثك عن أحَدهم بالقول إنّه إطارٌ كبير في الدولة، فهو إذاً بين الأشكال الهندسية ليس مثلثا أو نصف دائرة ولا حتى شبه منحرف، فهو الإطار المعلَّق في سلكه العالي من أسلاك الدولة، إما مستطيلا وغالب الظن تجده مربَّعاً برجليه ويديه إذَا كان في الحكومة، يُوقع و يَنهى ويأمر، وإذا كان إطارا في إحدى الإدارات، فهو المُحيط بأضلاعه الأربعة بما خفي على الموظفين مرؤوسيه من بواطن الأمور، سواء حضر للعمل أم لم يحضر سيَّانْ، فهو بالسلطة المُخوَّلة له إطارٌ، وله الحقّ في الإستفادة من امتيازاته في أن يكون موظفا شبحا لا يزورنا إلا في المنام، لا تَسْتهنْ بالإطار، فقد يكون حتى وهو غائب وبعيدٌ مستطيلا بأياديه واصلاً، يستطيعُ تدبير الحلول لِما أشْكَل في شأننا العام!

حيثما دخلتَ يوجد إطار في جدار، فالشعب الذي يمكن أن تنبثق من جوف بركانه الخامد حممُ التمرد والعصيان، بحاجة لإطار سياسي يجعله في إسطبل الفكر الأحادي قطيعا، والمتعبِّد أحوج لإطار ديني يختاره من الديانات الثلاث ما لم تسْتلبهُ إحدى العصبيَّات وقال كفرعون «أنا ربكم الأعلى » العياذ بالله، والمتعلم يعوزه الإطار البيداغوجي الملائم الذي يواكب في وسائله ومحتواه تطور عصرنا، وإلا سيُفاجأ أنه في كل تطلعاته التي درسها بقي مُتخلفا في الجاهلية، والكاتب في بلدنا فطن كما هو شأن الأدباء في كل بلد متحضر، أنه لا يستطيع مجاراة حي بن يقظان و يعَيش حياة الوحيش في الغابة، فقرر منذ زمن بعيد أن يكسر العزلة بالإنضمام لمؤسسات ثقافية من صنيع أفكاره وليس براثنه، فأنشأ بدل الإطار عددَ ما يكفيه مدى العمر، فتارة هو في جمعية وأخرى في منظمة وقد يقلبِ المعطف وينقلبُ لاتحاد، وما زال في تلبية نزواته مترحِّلا حتى يجد في الشعر بيتا، أعترف أنّ ثمة من الأدباء المتيَّمين بالمثالي من لا يُعجبه العجبُ، يزدري كل الإطارات الثقافية التي تحيطه بعجلاتها من كل جانب، فقط لأنَّ إحداها لم تدْهَسْهُ بحادثة خير ولم يطَلهُ من منافعها العميمة فتاتٌ، و لكن أوقن أيضا أننا في الأعم، نُمنى بخيبة كبرى في طريقة أداء بعض إطاراتنا التي وضعنا في أعضائها الثقة لتدبير همومنا الثقافية، في بُعدها الوطني على الأقل، أما العالمي فيحتاج لطائرة لا يركبها إلا الرئيس، فإذا بنَا نذهبُ نحن وهمومنا للجحيم، وتضيق جغرافيا شؤوننا من بُعدها الوطني، لتصير همّاً اسريّاً ضيِّقاً لا يتجاوز في مصلحته أعضاء مكتب الإطار، أو لستُم أنتم أيها الأذكياء مَنْ انتخب الإطار سيفاً مسلّطاً، فلِمَ اليوم البكاء!

يُعجبني من كلِّ ما ذكرتُ من يعتني بصورته فيبحث لها عن إطار مصنوع من خشب أو عاجٍ، لا يحتاج كي يضمن لنفسه السُّمو والسؤدد وهو يُعلقه عاليا في الحائط إلا مسمارا، وما أكثر المسامير لو ألقى بنظرة أسفل المائدة !

الزهرة رميج

قصص ومرايا

صدر أخيرا كتاب يحمل عنوان «قصص ومرايا» لمؤلفته الكاتبة المغربية الزهرة رميج، وهو في الحقيقة مؤلف جماعي يكتنف مع كل قصة للكاتبة دراسة صاغ مرآتها أحد النقاد، وقد رأى النور عن دار النشر سلمى الثقافية بتطوان، ويمتد في 239 صفحة من الحجم الكبير. ولن نجد إضاءة أسطع من بوح الزهرة رميج عن طبيعة هذا العمل الأدبي والأسباب التي ألهمت نزوله، تقول كاتبة المقدمة:

«قبل عدة سنوات اقترح عليّ نشر مختارات من قصصي، لكني عندما فكرت في الأمر بدا لي صعبا للغاية. ذلك أني لا أستطيع أن أفاضل بين قصة وأخرى لأن كل واحدة من تلك القصص لها مكانة معينة في نفسي، وتحمل ذكرى خاصة من ذكرياتي. وعدم القدرة على التفضيل بين قصصي هي التي جعلتني في أول مجموعة قصصية «أنين الماء» أخرج عن التقليد الذي كان متبعا – ولا يزال- من قبل معظم كتاب القصة في عنونة مجاميعهم القصصية بعنوان إحدى القصص التي تتضمنها. فقد بدا لي آنذاك أن إبراز قصة واحدة، وجعلها تحتل واجهة الكتاب فيه ظلم كبير لبقية القصص لأنه ينصبها الملكة المتوجة عليها، ويكشف تمييز الكاتب لها باعتبارها الأفضل من وجهة نظره النقدية. وقد أثبتت التجربة أن ما يراه المبدع أفضل أعماله لا يكون دائما كذلك بالنسبة للمتلقي. وهذا ما جعلني أفكر في عنوان مختلف يكون شاملا للمجموعة، وحاملا لروحها. ولأن الروح التي تتجلى أمامي لا يمكنها أن تتجلى بالضرورة للقارئ، فقد وجدت نفسي مضطرة لكتابة إضاءة للعنوان. واخترت أن تكون الإضاءة في شكل نص سردي قصير جدا.

لم أكن أعلم وأنا أقوم بهذه العملية أني ورطت نفسي -وإن كانت ورطة جميلة- إذ ما كان لي في مجاميعي القصصية التالية أن أتخلى عن طريقتي، وأعود إلى الطريقة الكلاسيكية المتبعة. فرغم صعوبة الاستمرار في تبني هذا النهج مع توالي المجاميع، إلا أني بقيت ملتزمة به تقديرا مني لكل قصصي، وحرصا مني على عدم ظلمها. وهذا الحرص على عدم الظلم هو نفسه الذي جعلني لا أستطيع أن أختار بنفسي قصصا على حساب قصص أخرى.

كما أن قضية الاختيار طرحت عليّ سؤال المقاييس. فعلى أي أساس يتم هذا التفضيل؟ هل على أساس ذاتي يرتبط بعلاقتي العاطفية ببعض قصصي، ورؤيتي النقدية لها؟ أم على أساس موضوعي يرتكز على التلقي النقدي لها؟ أم على رغبتي في إبراز بعض القصص التي لم تحظ في رأيي بما تستحقه من الدراسة؟ أم على القراء الذين يعبرون عن حبهم لبعض القصص رغم عدم تناول النقد لها بوجه خاص؟

أمام هذه الصعوبة تخليت عن فكرة «المختارات القصصية». ولكن الفكرة مع ذلك لم تغب عن ذهني، إذ تولدت عنها فكرة جديدة هي التي تتجسد في هذا الكتاب ألا وهي الجمع بين بعض النصوص القصصية والدراسات النقدية التي تناولتها بشكل حصري بعيدا عن أخواتها في نفس المجموعة. وأصل هذه الفكرة يعود إلى تجربتي في التأليف المدرسي قبل عشرين سنة عندما كنت عضوا في الفريق التربوي الذي ألف كتاب «المختار في اللغة العربية السنة الثالثة من التعليم الثانوي الإعدادي». تكلفت آنذاك بالبحث عن نص قصصي مع دراسة حوله لإدراجهما في المقرر الدراسي. لم يكن من السهل العثور على قصة منشورة مع دراسة نقدية عنها، إذ استغرق مني البحث قرابة أسبوعين تصفحت خلالهما عشرات المجلات العربية المتنوعة التي تزخر بها مكتبتي قبل أن أعثر على نموذج في مجلة فصول في عددها الصادر في شتاء سنة 1997. وكان هذا النموذج قصة لنجيب محفوظ بعنوان «العاصفة» مع دراسة حولها للناقد محمود أمين العالم بعنوان: «العاصفة: شهادة نجيب محفوظ على العصر». عندما استحضرت تلك التجربة فكرت أن أطبقها على قصصي، وأن أقدم للقراء نماذج قصصية مختارة من قبل النقاد، ومرفقة بالدراسات التي أنجزوها حولها. وعندما طرحت هذه الفكرة على بعض أصدقائي المقربين استحسنوها، وشجعوني على إنجازها. كما استحسنها النقاد الأعزاء الذين اختاروا هذه القصص، وأنجزوا حولها دراسات قيمة.

وها قد جمعت بين دفتي هذا الكتاب أربع عشرة قصة منها ثماني قصص قصيرة وهي: «وردة حمراء»، «المرآة المشروخة»، «أحلام»، «اليد البيضاء»، «سيزيف ودون كيشوت»، «لغة الورد»، «دودة الفاصوليا»، « الأرملة الحسناء»؛ وست قصص قصيرة جدا وهي: «امرأتان»، «حشوة»، «تلون»، «جنة»، «عبوة»، و»السلحفاة والأرنب». وهي نماذج تمثل كل مجاميعي القصصية القصيرة والقصيرة جدا. وأرفقت هذه القصص بالدراسات النقدية التي أنجزت حولها والتي تعد مرايا عاكسة لما تتضمنه من قضايا، وكاشفة لما تتميز به من تقنيات وأساليب جمالية. ويبلغ عددها ثلاث عشرة دراسة أنجزها النقاد الأفاضل: حسن لشكر، عبد النور ادريس، محمد مساعدي، عبد الرحمان التمارة، عزيز العرباوي، رضوان بليبط، محمد أقضاض، عبد الواحد المرابط، عبد المجيد بطالي.

ولئن كان الكثير من القصص قد تم تناوله في إطار الدراسات الشاملة لكل مجموعة قصصية، إلا أن القصص المختارة في هذا الكتاب تعتبر من أكثر القصص حظا لكونها استأثرت باهتمام هؤلاء النقاد المتميزين الذين خصوها وحدها بالدراسة والتحليل، والغوص في أعماقها، وفك شفراتها ورموزها. ذلك أن الدراسات الشاملة للمجاميع القصصية لا تحظى فيها كل القصص بنفس العناية، إذ يعتمد النقاد عادة نماذج معينة تخدم القضايا التي يتناولونها والمناهج التي يتبعونها، ويهملون أخرى، أو يمرون عليها بسرعة دون استجلاء مكامنها الفكرية والجمالية. وبذلك لا تحظى بنفس التشريح النقدي الدقيق الذي تحظى به القصة المستقلة، وخاصة فيما يتعلق بتقنيات الكتابة، وتنوع الأساليب الفنية، ومظاهر التجديد والتجريب. وبما أن الحظ درجات، فقد كان للقصتين القصيرتين «المرآة المشروخة» و»دودة الفاصوليا» الحظ الأكبر في هذا الكتاب، إذ أنجزت عن كل واحدة منهما دراستان بدل الدراسة الواحدة.

لذلك، أتقدم لكل النقاد الأفاضل المساهمين في هذا الكتاب بعميق شكري وامتناني على دراساتهم القيمة التي أضاءت جوانب كثيرة من القصص التي تناولوها ليس للقراء وحدهم، وإنما لكاتبة هذه القصص أيضا. فالمبدع يكتب النص، وقد يدرك أو لا يدرك كل ما يوحي به من أفكار، وما يزخر به من مظاهر جمالية؛ ولكن الناقد هو الذي يضيئه، ويكشفه في مرآة النقد المكبرة التي تعكس أدق تفاصيله بوضوح، ومن ثم يمنحه حياة متجددة.

أتمنى أن يجد القراء الكرام في هذه القصص المختارة ما يمتعهم، وفي مراياها النقدية ما يضيء لهم بعض جوانبها المعتمة، ويكشف بعض أسرارها الجمالية. «

مقام الحيرة

عبد الله زروال

من أعمال الفنان البلجيكي فيليب مورمان

اعطني الناي وغن

التقاسيم الشجية التي جاش بها العود ما لبثت أن غصت، وأخرسها الشجن.

أنغام الكمان التي تصاعدت متأوهة، سرعان ما تهاوت منخنقة إلى قرار الصمت السحيق.

نقرات الرق التي توترت أصداؤها بين تاك ودوم وجلجلة الصنوج تلاشت غاضبة.

وضع العود، وضع الكمان، وضع الرق، وران على غرفة الأضياف سكات كئيب، وجيء بالشاي مصحوبا بطبق للحلويات، وآخر للمكسرات. ملئت الكؤوس الثلاث، وحطت على الطاولة قبالة أصحابها؛ بينما بقيت الكأس الرابعة فارغة بلا صاحب.

رشفت رشفات أولى من الشاي المحلى بللت بها الحناجر لكن جرى الكلام على الألسنة يابسا:

قال المضيف عازف العود:

- عجيب ما حدث، الأوتار التي كانت دوما طوع أناملي تمردت، فجأة أحسست وكأن الريشة تتمنع في يمناي، وتأبى أن تهز الأوتار، وأن يسراي تنملت، ثم تخشبت وتجمدت.

قال عازف الكمان:

- سبحان الله! حين هممت بالعزف تخايل لي أن القوس استحالت مدية مسنونة تريد أن تقطع أوصال الأوتار المشدودة.

قال ضابط الإيقاع:

- الرق الذي طالما هدهدته، ولاعبته كطفل وديع أخذ يتخبط بين يدي كالمغوص، خشيت عليه، فلم أجد سوى أن أضعه برفق.

نظر الأصحاب الثلاثة إلى مكان «سي محمود» الخالي، إلى كأسه الفارغة، ثم أخذ عازف العود ينشد الشطر الأول، وينتظر من رفيقيه إكمال الشطر الثاني وكأنه يختبر حفظهما لما غنته فيروز من قصيدة المواكب:

اعطني الناي وغن فالغنا سر الخلود

وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود

...

زروني كل سنة مرة

عاد الأصحاب «سي محمود»، وجدوا الدار في حالة بينة من الإهمال، عتبة متربة، ممشى تناثرت فيه النعال، أثاث علاه الغبار، بيوت عناكب منسوجة في الأركان. استقبلهم مطلقا تهليلة الانشراح التي اعتاد أن يلقاهم بها، وأنشد:

زروني كل سنة مرة

حرام تنسوني بالمرة

ثم تجهم لما نظر إلى الآلات التي يحملونها.

بدا هزيلا شاحبا كمنقطع في كون موحش خرب، لم يذق طعاما منذ أيام، ولم يغف منذ ليال. تحرج، وطفق يجمع ملابسه المبعثرة هنا وهناك، ويسرح منامته المنكمشة، ويمشط شعره المنكوش.

راح كل واحد منهم يوقظ الذكرى، ذكرى اللقاء الأول، لعلهم بذلك يستثيرون رغبته في العودة إلى لمتهم الشهرية التي كانوا بها يخففون الأوصاب، ويريحون الأعصاب:

عازف العود

- هل تذكر كيف كان اللقاء؟ كان ذلك في مقر تلك النقابة العتيدة، يوم كانت النقابة معتركا حقيقيا للنضال والدفاع عن الكادحين والمقهورين من المأجورين من كل الفئات، ومن مختلف القطاعات. وا حسرتاه على النقابة التي كانت فضاء للتربية والثقافة والإبداع! أذكر أني رافقت بالعزف على عودي القديم أحد المناضلين المشغوفين بغناء الشيخ إمام، غنى أولا «واد يا عبد الودود»، وقبل قراءتك البيان الختامي أديت «منتصب القامة أمشي» التي انخرط في غنائها الجميع. كم كانت دهشتي كبيرة حين أفشى لي أحدهم السر: ربما لا تعرف أن «سي محمود» النقابي الصلب الذي نذر حياته للنضال، الخطابي الذي يزلزل المنابر عازف هادئ ماهر على الناي!

عازف الكمان

- كان ذلك ذات نشاط بمناسبة اليوم العالمي للشعر، قدمت فيه أنا وعازف موهوب على آلة القيتارة، هاجر البلاد، وصلات موسيقية من الروائع التي جمعت الرحابنة وفيروز، تجاذبت معك أطراف الحديث، فاكتشفت غرامك بالشعر وشغفك بالموسيقى، أذكر أن أحد المنظمين سألك عن رأيك في الأمسية الشعرية، فقلت له بمنتهى الصراحة، وبلا مواربة بأن التي قرأت في البداية لها حظ من جمال الوجه، ولكن لا نصيب لها من جمال الشعر.

ضابط الإيقاع

- كنت أنت الذي أعدتني إلى الموسيقى من جديد بعد أن تركتها سنين، تعرفت إليك في جلسة مع جماعة من المهتمين بألعاب القوى، نظرت إلي، وسألتني: ألم تكن ضابط إيقاع مولعا بالملحون؟ وحين اقترحت علي الانضمام إلى فرقة موسيقية مصغرة تحيي جلسات شهرية في بيوت أعضائها بالتناوب، وافقت على الفور.

«شفت منام واحترت فيه»

بدا عليه التأثر لسماع تلك الذكريات الجميلة، وقال:

- كنت على وشك المجيء بعد أن مرت شهور على وفاة المرحومة، كدت أكسر طوق العزلة القاسية، لكنني رأيت رؤيا حيرتني، تلفتني، تيهتني:

رأيت وجهها المستدير المستنير ينبجس من بين السحاب، يشرق كما تشرق الشمس بعد طول غمام، ثم أقبلت خفيفة مجللة ببياض متلألئ كريشة ناعمة داعبتها الأنسام، تفحصتني طويلا، وابتسمت ابتسامتها الهادئة، وغمرتني بفيض من الثناء:

كنت أرضا سبخة، لا يخرج من صدرها النبات، وكنت تتحاشى الحديث عن زينة الحياة، عن البنين والبنات.

سقطت فريسة ذلك المرض الفتاك الذي لم يترفق بي، وبذلت ما تطيق وما لا تطيق، وأوقفت أنشطتك، التي كنت تسعد بها لتتفرغ لخدمتي.

أعرف أنك بكيتني، أعلم أن دموعك سالت على فراقي، أعلم أنك لن تنساني.

ثم أخذت توصيني بوصية ألقت بي في دوامة من الحيرة الشديدة:

لا تبق وحدك، تزوج بامرأة تملأ عليك الدار، وتؤنسك في وحدتك، ولكن اكسر النايات، ولا تستبق منها نايا واحدا.

أحضرت حقيبة النايات، أخذت واحدا منها لأكسره وإذا ببقية النايات ترسل أصواتا، أنينا ونشيجا ونحيبا، واستحالت تأوهاتها المتصاخبة إلى مناحة لا تطاق.

أصابني الهلع، واستبدت بي الرغبة في البكاء، ومنذ ذلك الحين وأنا في دوخة تتراقص أمامي أشباح الحيرة.

تابعه أصحابه شاخصين إليه، ثم تبادلوا النظرات، وتناول كل واحد منهم آلته:

عازف العود حضن عوده، دوزن الأوتار، وانطلق يعزف وقد رقت أحاسيسه، وخفت أنامله.

عازف الكمان وضع الرقبة تحت ذقنه، ومد القوس لتدغدغ بمنتهى الحدب الأوتار.

عازف الرق وضع رقه بين يديه، ونقر نقرات حانية ليمتزج الإيقاع بأنغام العود والكمان في انسيابية رائقة العذوبة، فائقة الجمال.

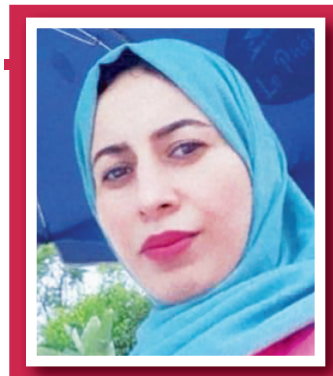
عزفوا مقطعا طويلا خفيضا هادئا كالابتهال، ينفذ إلى شغاف القلب، يهز الوجدان، يشعر السامع المكروب بالسكينة والاطمئنان، يخرجه من ضائقة القنوط إلى رحابة الرجاء.

استرخى «سي محمود» مأخوذا بالموسيقى، وقد لذ له السماع كالسادر في حضرة صوفية تجلله الأقباس النورانية، هزه الانتشاء، أمال رأسه، بسط يديه، حرك أصابعه، زم شفتيه، مطهما كمن يتأهب للنفخ، وفجأة قفز منكمشا، وقد ندت عنه صيحة وجع كمن تعرض لوخزة على حين غرة.

الوعي بالذات وتجلياته

الجزء الثاني

في رواية «الساحة الشرقية» لعبد القادر الشاوي



د. سناء السلاهمي

الذات والاستلاب

يعود مصطلح «الاستلاب» إلى الترجمة العربية للفظ الإنجليزي (Alienation) والفرنسي (Aliénation)، وهي الترجمة التي شكلت محط تداخل بين الاستلاب والاغتراب، وما يعنينا هنا أن نعرض لاستخدام ينسجم ورؤيتنا للنص، فالاستلاب حالة انسحاقية، تحث ظروف خارجية عن الإرادة، وهو أيضا انقطاع الفرد عن الانتماء إلى نفسه، أو عن الشعور بأنه المتصرف في نفسه، فيعامل معاملة الشيء37، وكذلك كان الحال مع «شامة»، التي قدمت إلى براندة وتحديدا السانية بحثا عن هوية وميلاد جديدين، بعد استلاب روحي، وفقد أنثوي عاشته في كنف زوجها الذي ظل «يقتلي، وربما لم يكن يدرك سببا لهروبها إلا أن تكون قد ضجت من كدح حياتها الرتيبة... المنذورة للأسى والبؤس. كانت شامة مذكورة في الفرات بجمالها الأخاذ، ونسوة كن يحرضنها ضد الزوج الأهبل الذي لا يستطيع إشباع حاجاتها من الملذات والطيبات. هي التي تزوجت من فقر إلى فقر»38.

تنطلق رحلة «شامة» بحثا عن المفتقد، فعندما تغدو الحياة عدما لصاحبها، يغدو الرحيل على قساوة منتظراته موضعة لما تبقى من العمر في وسط من الأمل، فكانت الوجهة «خانة» اليهودية، التي تعهدتها بالرعاية «بعد أن اقتنعت بحسنها وإقبال الزبناء عليها دون غيرها، وصارت تقربها إليها، لا تدعها تفلت من بين يديها»39، والأكيد أن الاضمحلال الأنثوي الذي أصبح يسم هوية «خانة» كان له وقع في هذا التشبث بشامة/الأنثى، فقد أصبحت اليهودية «بعد وقت في صالة استقبال الزبناء وتوجيه العمليات واستخلاص المستحقات...»40، بالمقابل كان سعي شامة إيجاد مساحة تفاعل بينها وبين الحياة، تغادر بها نمطية التواري خلف أسوار العدم/الفقر، والاستسلام لشروط وطبائع زوج أهبل، فتحاول ولوج ذات بديلة، بعدما استلب واستحوذ الزوج على ذاتها، فأسقطها سهوا غير مبال، لكن سرعان ما اختزلت الذات المسعى المنشود في سلطتها الجمالية المغرية، وهي النواة التي استطاعت عبرها امتلاك المكان والزمان، وامتلاك سلطة الفعل «شامة التي تفرك الأبدان، شامة التي تستقطر الشهوة من منابعها الأصلية، شامة التي تنجد الروح...»41، فترتسم صورة الذات على أديم النص شبقية تضطرم الشهوة في جسدها، وما كان للحاج العربي إلا أن أجزل لها العطاء، «ولم يكن يتردد في شراء الهدايا كلما عاد من سفر يقوده بعيدا أو قريبا»42.

ولقد كان من الطبيعي أن تستكين «شامة» للوضع والذات الجديدة، تؤنس الرجال في السانية حسب الطلب»43، في مشهد كفيل بافراغ الذات من هويتها الأخلاقية، وتحويلها إلى بنية سلبية مشوهة، تسكن جسدا لا تشعر به، بقدر ما يشعر به الآخر، فاقدة للوعي، وللقيم الإنسانية، وكأنها كائن هلامي مفعول به، ترضخ وتستغل، باختصار كائن مستلب، ومسيطر عليه من طرف الآخر، يقول السارد: «عندما جاءت شامة إلى براندة قطعت كل صلة لها بالفرات، ولكنها حكمت على نفسها بالموت، قيل يومها إنها حملت موتها معها»44، وهو الموت الذي تجسد واقعيا بأفظع صوره «فإذا بتلك الفتاة في بيت من تلك البيوتات الصغيرة المصطفة على الجانبين فاغرة فاها وخطوط قانية من الدم المسفوح تترقرق منها. كانت هناك طعنات ظاهرة وحادة عند بطنها وتحت رقبتها وآثار عنف بالغ بين عينيها. لم يمهلها الجاني، بين طعنة وأخرى فيما يبدو، لحظة واحدة لإبداء المقاومة الطبيعية التي يصرخ بها الضحايا»45، لتتجاوز الذات/الجسد في المرحلة الأخيرة حالة الاستلاب إلى اغتراب لاإرادي، محققا السرد انقطاعا للذات عن الانتماء إلى الهوية والمجتمع، يقول السارد: «أما عندما يمعن الرواة في ذكر المكاره والأحقاد فإنهم يشيرون من طرف خفي إلى كلبة مضطربة ظلت تنبح في وجوه قلة من مشيعي النعش وهم في طريقهم إلى مقبرة نائية يرقد تحت ترابها بدون تمييز حقيقي عصاة القوم وبغاتهم»46.

لا شك أن الروائي وهو يعالج موضوع الاستلاب في علاقة بالأنثى إنما يمارس عملية اشتغال على أسئلة يراها مهمة، ونراها مكونا من مكونات أزمة المجتمع، وهويته الأخلاقية، وبطبيعة الحال فالرواية لا تقدم حلولا بقدر ما تطرح إشكالات قابلة للنقاش، فالاستلاب هو صنيع الخيبة، وهو رديف الإحساس بالضياع، الذي يحكم قبضته من الذات، فيحيلها إلى حالة التسليم، وتجاهل كل القيم والأعراف، فينبثق خطابها مصبوغا بصبغة تبريرية، وربما تغدو الذات مقتنعة بصحة ما تعتنقه من أفكار، وسلوكات، وكأنها بصدد تأصيل لحالة الاستلاب وما بعدها، فالإنسان عموما-والأنثى بشكل خاص- يولد وقد ألصقت به علامات ليست من اختياره؛ من قبيل: الإسم، الوطن، الإنتماء الديني، الوسط الاجتماعي، الأعراف... فيسعى في مرحلة موالية نحو تشكيل هوية جديدة، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل حول الهوية في حد ذاتها، هل نحن أمام معطى ثابت أم متغير؟ وإذا تغير فما الذي يمكن أن يتغير فيه؟ تساؤلات وأخرى من شأنها خلق وعي بالمشكلات المتعلقة بالهوية وقضاياها، والسعي إلى صياغة رؤية محددة تتصل بالأصل والمبادئ الكبرى، حيث العودة إلى الثقافة العربية الأصيلة.

الذات والاغتراب

يشكل الاغتراب ظاهرة نفسية وفكرية وذاتية، تتعدد أسبابها بين الاجتماعي، والثقافي، والسياسي... مما يجعل العلاقة بين الذات والآخر مبنية على التنافر والعزلة، وقد ألقت الموضوعة نصيا بظلال أكثر على حكاية السجناء، والذي كان السارد «سعد الأبرامي» واحدا منهم، فالسجن مكان عزلة بامتياز، لا يمكن إلا أن يسهم في إنتاج هذه الظاهرة، حيث نرصد عزلة «عبد العزيز صابر» مع كتبه وأوراقه، منغلقا على فكره الخاص، لكن لماذا أوغلت الشخصية في عزلتها؟ سؤال قد نلتمس بعضا من أجوبته في مروي «سعد الأبرامي»: «مشكلته أنه بقي على شعوره الدائم بأن فهيمة لم تمت إلا لأنه أقحمها في الخلية أولا، ثم ترتب عن هذا الإقحام أن كان اعتقالها بعد ذلك سببا في إحساسه الشقي... بأنه قدمها سائغا للبوليس»47، فيتجسد الاغتراب نوعا من جلد الذات وهي تعذب النفس بالانزواء، فتمتنع عن النطق، وتؤثر الصمت.

أما «أحمد الريفي» فقد كان اغترابه مأساويا، في ظل محاصرة بالخيانة داخل السجن، وهو ما يضعنا أمام جدلية الانتماء/اللاانتماء، فالطبيعي أن تشعر الذات بفاعلية تحدد هويتها في الانتماء إلى جماعة، غير أن انشطار انفعالات الشخصية بين إيجابي إخلاصها للمنظمة، وسلبي الخيانة -الذي أسس لحالة الانكسار-عجل بهدر الداخل والخارج «كان أحمد الريفي قد تأثر كثيرا من رواج تلك الأقاويل المغرضة التي ذاعت عنه في وقت معين فيقذف بها من كل جانب. قيل إنه واحد من الذين كتبوا «العفو»... ولم يكن أحمد الريفي من زمرة هؤلاء»48، يقول السارد: «رفيقنا أحمد بدأ بالعزلة. ثم جاءت فترة أقفل عليه الباب لا يرى أحدا ولا يكلم أحدا. نفس الخلوات التي كان يتقنها هذا الريفي في السجن: منذ الأيام الأولى لوصولنا إلى حي (أ) طلب العزلة»49، يبدأ الاغتراب عندما يتهرب الإنسان من مواجهة الموقف والصمود أمام المشكلات، لتبدأ معاناة الفراغ الوجودي، وتخسر الذات وعيها بالالتزام بالمسؤولية، وما يتعلق بها من إرادة تمكنها من التصرف الصحيح50.

وتمتد عزلة «أحمد الريفي» بعد خروجه من السجن فيصل الاغتراب مرحلة اللاهدف، بعدما فقدت الشخصية الهدف من وجودها، ومن معنى الاستمرارية في الحياة، فيضع «أحمد» حدا للنهاية التي طالما اشتهاها51، حيث خبر انتحاره الذي شكل صاعقة للسارد وصديقه «سعد الأبرامي»، والذي من جملة ما صدر عنه بعد علمه بالحادث قوله: «لم يكن من الضروري أن يفعلها أحمد حتى ولو شطت به

الوحدة. كلنا في تلك الوحدة بمقدار»52، لقد كان حريا بالذات التواصل مع الآخر، الذي تظل بحاجة إليه كي يتسنى لها تحقيق وعيها، وهو ما ذهب إليه باختين في قوله: «إني أحقق وعي الذاتي وأصبح ذاتي عبر كشف نفسي للآخر، عبر الآخر وبمعونته هو، إن الأفعال الأكثر أهمية، أي تلك التي تشكل الوعي الذاتي، تتحدد بالعلاقة مع وعي آخر (بالعلاقة مع ال أنت)»53.

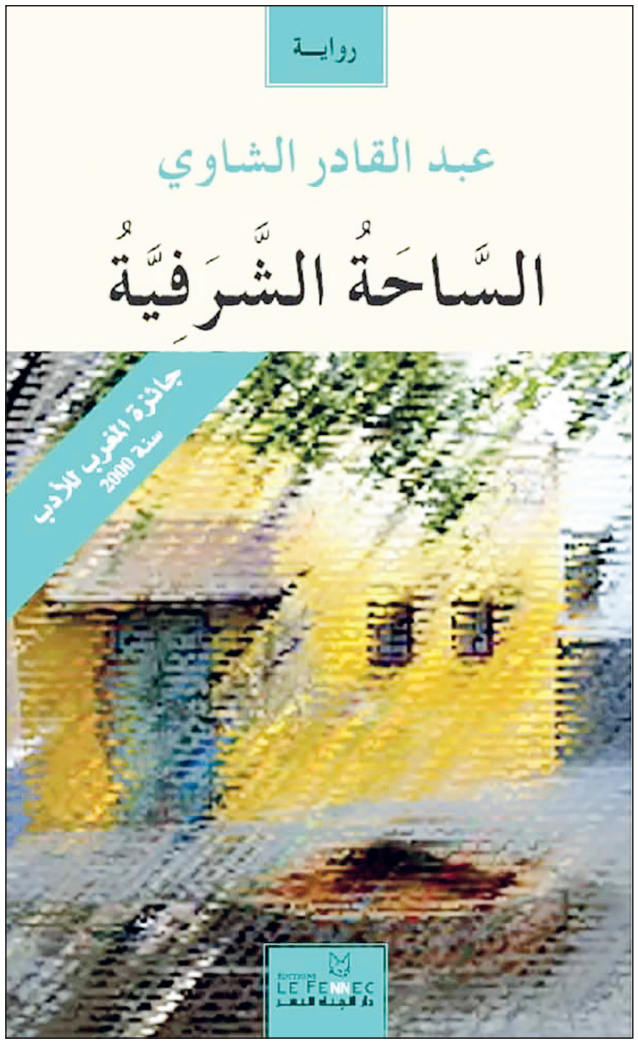
ويواصل عبد القادر الشاوي البوح؛ تارة على لسان ساردة، وأخرى شخصياته، يقول: «يرى عبد العزيز صابر أن المنظمة كانت معزولة عن الحركة الاجتماعية، وأن العمل السياسي نفسه بات مقصورا على حفنة من المثقفين الذين اعتنقوا الماركسية. «لقد كنت مطوقا بالمثقفين ولم أعرف بشرا سواهم». وفي هذه الأثناء طرح على نفسه السؤال الذي يعتبره جوهريا: «كيف يمكن لهؤلاء المثقفين المعزولين عن حركة الشعب الوصول إلى ما يجهرون به من شعارات ومهام؟... كانت المنظمة تسعى إلى تنظيم العمال والفلاحين، ولكن لماذا لا ينظم هؤلاء أنفسهم بأنفسهم... ما علينا كل ما أريد قوله هو أن المثقفين غالبا ما يعطون لأنفسهم حقوقا ويلقون على عاتقهم مهمات قد لا تكون حقوقهم ولا مهماتهم»54، تعمد الذات نصبا إلى التمرد الفردي؛ إن لم يكن من أجل تغيير الواقع، فعلى الأقل من أجل مساءلته ونقده، وهي في كل ذلك تطور استراتيجية سلوكية لمقاومة حالة الاغتراب، وللتعبير عن نضجها الفكري، وتميزها عن الهوية النمطية/المتداولة.

يدفعنا الحديث عن اغتراب «عبد العزيز» بمستوييه إلى القول بأن الذات بقدر ما كانت سلبية في عزلتها، كانت إيجابية فكريا، ولربما كان اغترابها السلبي عاملا في ميلاد اغترابها الإيجابي، وهو ما ذهب إليه (هيجل) حين استخدم مصطلح «الاغتراب» استخداما مزدوجا، الأول سلبي بمعنى الانفصال، وينشأ نتيجة ظروف سلبية، فتصبح الذات منفصلة عن ذاتها، أما الثاني إيجابي بمعنى التسليم، وهو الذي يؤدي حسب هيجل إلى قهر الاغتراب الأول، عن طريق تأكيد الفرد لاستقلالية ذاته أولا، ولصالح البنية الاجتماعية ثانيا55.

ويظل الإحساس بالغربة رهيبا وصدمة الذات في واقع استشرفته نصرا في الأفق، فتتهاوى الأحلام، وتنكسر التطلعات، يقول السارد: «كنا نقول، أقصد نحن جميعا، مصطفى وعبد العزيز، وأحمد الريفي (عليه الرحمة) وإدريس، أننا سننعم من الزمن الآتي شيئا، وكان الزمن هذا قد مضى قد مضى تاركا لنا دوالي الغصص. عندما انتحر أحمد الريفي أدركت أنه استعجل حياته المنتظرة. الآن أشعر أنه فهم كل شيء، ولو بقساوته، قبل أن ندرك له معنى. ولعله لم يفهم أي شيء. لقد ذهب في رحلة مع نفسه إلى أبد ما لأنه أحس منذ الأيام الأولى لخروجنا أن كل شيء صار له طعم المرارة. لا عمل، لا أصدقاء، لا شؤون يمكن أن تعالج بالوقت الفائض، لا سياسة... كنا نرى نصرا في الأفق يبعث على الحياة، يطالبنا بالحياة. لا شيء مما كنا نحسب له بالإحساس اليقيني البين كثيرا من الحساب»56، فيتجسد اغتراب اللامعنى، الذي تفقد من خلاله الذات قيمة الحياة، فتتكون لديها مشاعر اللامبالاة والفراغ الوجداني، يقول السارد: «أتطلع إلى أفق بعيد ولو كان ربيب خيال مهاجر. لم تعد الصدقات تعني لي شيئا، ولا الاهتمام اليومي بالرغبات»57

الذات والجسد

يحقق الجسد في النص دلالات عدة بين الفني والاجتماعي، فهو الصورة المحرمة والممنوعة، أبطالها أجساد شهوانية، اقتطعت نفسها كقيمة مستقلة، غير آبهة بمحيطها الديني والاجتماعي، متلذذة بتفاصيل سلوكياتها، يقول السارد-ناقلا مشهد اتصال هاتفي بين «سعد الأبرامي» و»نفزة»-: «نفزة تكاد أن تضجر منه. أهو العابث أم تراها تأكل من اللحم الذي تظنه أشهى في الطراوة مما لا يجري به الظن في اعتقاده... يرن التليفون في الليل. تقول له، بدون تأوهات صبيانية: ها أنت ترى أنني لا أعاتبك إلا لأنني أريد أن أكون معك. كان يسمع أنات في التليفون القلب



البعيد مصدرها الأصلي. ربما كانت روادة الآن مستلقية على قفاها باسطة تلك الوسادة التي تنام على صدرها العاري. كان يقول لها: أين روادة الآن، ما هذا العبث؟ لعلها كانت تقول له: إنها هنا، في الزاوية الأخرى أنبل منك وأشهى»58.

والواضح أن جسد الذات/الذكر كان أقرب إلى العطب والإعاقة «ستقول له نفزة: كان يجب أن تبقى، ولماذا تفسر كل شيء مثلما يفعل باقي الرجال الذين لا نحب كروشهم السمينة... لا يصلون إلى المرأة كما تصل إليها أنت. كان يقول لها أيضا: أنت لا تعرفين حدود التخريب الذي في النفس والتصدع الذي في الجسد والفراغ الذي في الروح واليباس الذي في مرقد الشهوات الباطنية العميقة الأولى. إنه بدون شهوة»59، فكيف يمكن لجسد أقبرته العزلة أن يعبر عن ذاته وهويته الطبيعية من جديد؟ وكيف يمكن للآخر (هي) أن يتقبله؟ وحده السارد يتولى مهمة رسم معالم الجسد الجديد ل «سعد الأبرامي» الذي وإن هيمن سرده على أحداث الرواية، فإنه والحال هذه يجنح للصمت تاركا المجال للسارد الثاني، الذي يقول: «ليست سنوات السجن هذه فقط. السنوات التي غدت بعد ذلك جحيما كذلك، ولا الحرمان، ولا الأمل المفقود، ولا الرطوبة التي افترشها طوال أيام العذاب... ليس شيئا من ذلك، بل ليس شيئا من ذلك قطعا. هناك خور فظيع الذات مرقده فقط»60.

يكتب الجسد تجربته الجديدة، وفق لغة لها منطقها وأسرارها، وما يعنينا هنا هو جرأة الموضوع، الذي انطلق فيه الكاتب معبرا بحرية، مغلفا هذا الإطار الجسدي بثيمات سياسية، واجتماعية، وهو ما أضفى قبولا على الخطاب الجسدي في مستوييه الحكائي والخطابي.

وينجح عبد القادر الشاوي-رغم الروافد السياسية الصعبة والظواهر الشاذة-في استثمار القيمة الثقافية للجسد، بعيدا عن الجانب الشهواني، والأعطاب، حال «فهيمة» التي تعرضت بدورها للاعتقال وماتت من الجوع، في إطار الاضراب الذي دعا له أعضاء المنظمة، لقد أحبت «فهيمة» «عبد العزيز» فكانوا يقولون إنه: «من قوة الحب الذي بينهما منذ أن تعرف عليها في خلية من خلايا النقابة الوطنية لم يشأ أن يتركها وراءه لأيام الفراغ... هكذا اعتقلت هي أيضا... كان يقال في المنظمة إن بينهما تلازم الأخيار، ينجزان المهام سويا، يشاركان في الخلية بدون انقطاع... ولعلهما كانا يخلدان معا إلى النوم مرهقين ليس في جسديهما أي شبر للحياة. ومع ذلك ظل الحب بينهما طهرانيا أثلجت شهواته الباطنية مقولات إيديولوجية كانت تحرم الجسد على الجسد»61، وحقا إن المستوى الطهراني الذي اتسمت به علاقة فهيمة وعبد العزيز ارتقى بالجسدين إلى اعتبارهما قيمة ثقافية ترتبط بالنضال، وهو ما حولهما في نهاية المطاف إلى معطى ثقافي متصل بالرؤية الإيجابية للذات.

خاتمة

سعى عبد القادر الشاوي في روايته «الساحة الشرفية» إلى عرض صور الذات بتجلياتها وأبعادها، من خلال طرح سردي جمالي، يبعث على المتعة والإفادة، بقدر بعثه على التأمل والمساءلة، ما جعل الذات على طول صفحات العمل تشكل بنية وموضوعا للمكاشفة والسؤال، بعيدا عن التوثيق لواقع أو حقيقة مفترضة، وهو ما نذهب معه إلى القول بأن العمل لم يكن رواية مكان، أو رؤية إيديولوجية، بقدر ما كان رواية للذات الإنسانية، في ظاهرها، ومضمرها، في علاقتها بأناها، والآخر، ما جعلها رواية وجودية بامتياز، أماطت اللثام عن مواضيع جريئة، وصلت دائرة المحذور في بعض المحطات، وفق لغة وتشكيل فني حمل من الرمزية ما يجعل الذات القارئة فاعلة على طول صفحات العمل.

الهوامش:

37 -ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص: 31. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني بيروت، دار سوشبريس، الدار البيضاء، 1985، ص: 113.

38 -الرواية، ص: 95-96.

39 -الرواية، ص: 94.

40 -الرواية، ص: 92.

41 -الرواية، ص: 95.

42 -الرواية، ص: 96.

43 -الرواية، ص: 97.

44 -الرواية، ص: 96.

45 -الرواية، ص: 97.

46 -الرواية، ص: 98.

47 -الرواية، ص: 221.

48 -الرواية، ص: 247.

49 -الرواية، ص: 246.

50 -الاغتراب دراسة تأصيلية فلسفية علمية: طارق بن موسى العتيبي، ط1، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، الرياض، 2018، ص: 48.

51 -الرواية، ص: 237.

52 -الرواية، ص: 244-245

53-المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين: تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص:179.

54 -الرواية، ص: 229-230.

55 -الاغتراب: ريتشارد شاخت، ترجمة: كامل يوسف حسن، المؤسسة العربية للدراسات، 1980، ص: 105-107.

56 -الرواية، ص: 297-298.

57 -الرواية، ص: 297.

58 -الرواية، ص: 273.

59 -الرواية، ص: 274-275.

60 -الرواية، ص: 260.

61 -الرواية، ص:206-207.

بَيْتُ المُتَنَبِّي المَشْبُوهُ

(قصة حصيرة)

لَمْ أَكُنْ نَائِمًا عِنْدَمَا زَارَنِي بَاكِرًا زَائِرِي
إِذْ جَاءَ يُذَكِّرُنِي وَيُعِيدُ عَلَيَّ
مَا لَا يُمْكِنُ أَنْ يُنْسَى أَوْ يُتَنَاسَى. وَعَلَى الرَّغْمِ
مِنْ أَنِّي أَعْلَمُ أَنَّ الزَّيْفَ لَهُ أَكْثَرُ مِنْ بَابٍ يُزْرِي بِالْحَقِّ فَقَدْ رَغَّبَنِي فِي التَّصْدِيقِ وَغَمْزُ الحَائِطِ.
وَنَهَانِي عَنْ قَطْعِ الحَكْيِ بِقَوْلِ الآهِ وَهَيْهَاتَ وَهَيْتَ وَوَيْحِي وَبَخٍ بَخٍ ●
قَالَ: أَتَذْكُرُ يَا صَاحِ
يَوْمَ ضَبَطْنَا المُتَنَبِّي عَبْرَ مُرَاقَبَةٍ بِالآيْ بِي (iP) يَذْرَعُ غُرْفَتَهُ جَيْئًا وَرَوَاحًا؟ فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ بِالضَّبْطِ
كَانَ يُرَوِّضُ **غَيْرَ الشَّيْءِ** وَيَنْظُرُ حَتَّى يَتَرَعْرَعَ
وَيَرَاهُ وَقَدْ أَضْحَى **رَجُلًا** شَاكِيَ أَسْلِحَةٍ يُخْشَى. ثُمَّ تَلَا - مُرْتَاحًا - بِالْجَهْرِ عَرُوضًا ظَلَّ يُعَذِّبُهُ زَمَنًا:

إِذَا رَأَى غَيْرَ شَيْءٍ ظَنَّهُ رَجُلَا

لَكِنْ مَا كَانَ يُحَيِّرُهُ وَيُعَذِّبُهُ حَقًّا أَمْرٌ أَخْطَرُ: بَيْتٌ صَادَفَهُ فِي مِيمِيَّتِهِ - وَهُوَ يُرَاجِعُهَا - يَدْعُو لِلرِّيبَةِ
لَمْ يَدْرِ وَلَا يَتَذَكَّرُ هَلْ هُوَ قَائِلُهُ أَمْ دُسَّ عَلَيْهِ بِمَجْلِسِ سَيْفِ الدَّوْلَةِ أَوْ فِي غُرْفَتِهِ أَوْ بِمَكَانٍ آخَرَ.
زَرَّ عَلَى البَنْطَالِ الضَّيِّقَةِ وَالأَزْرَارَ وَشَمَّرَ ثُمَّ تَوَكَّلَ فَاسْتَنْطَقَ بَادِئَ ذِي بَدْءٍ نَافِذَةَ الغُرْفَةِ كَيْ يَعْرِفَ مِنْهَا كَيْفَ تَسَلَّلَ كُلَّ شُعَاعٍ وَمَتَى عِنْدَ شُرُوقِ الشَّمْسِ. وَلَمَّا ظَلَّتْ وَاجِمَةً أَعْرَضَ عَنْهَا وَاقْتَعَدَ الجِهَةَ الوُسْطَى لِزِحَافِ القَبْضِ بِصَدْرِ المَطْلَعِ يَرْقُبُ أَنْ تَعْطِسَ إِحْدَى الكَلِمَاتِ السِّتِّ طَوَاعِيَةً وَبِلَا قَصْدٍ. لَكِنْ عَبَثًا وَسُدًى.

وَعَلَى مَأْلُوفِ العَادَةِ فِي التَّحْقِيقِ وَالاسْتِنْطَاقِ
رَاحَ يَسُلُّ لِسَانَ هَوَاءِ الغُرْفَةِ
وَيُهَدِّدُهُ أَحْيَانًا بِمُصَادَرَةِ الصَّبْرِ عَلَى الحَاصِبِ وَالصَّرْصَرِ
وَسَمَاعِ تَوَجُّعِ أَبْوَابِ القَلْعَةِ مَرَّاتٍ خَمْسًا فِي اليَوْمِ. وَأَصْدَرَ أَمْرًا لِلضَّوْءِ

بِأَنْ يَبْقَى خَلْفَ الْبَابِ وَلَا يَتَحَرَّكَ حَتَّى إِشْعَارٍ آخَرَ •

وَ بِخَائِنَةِ الْعَيْنِ تَلَفَّتَ عَفْوًا نَحْوَ الْبَابِ

فَاسْتَيْقَظَ فِيهِ الشَّكُّ تُجَاهَ الرِّيحِ • فَقَدْ كَانَ يُدَلِّلُهَا - وَهُوَ كَثِيرًا مَا كَانَ يُقَرِّبُهَا هَذَا - أَكْثَرَ مِمَّا يَسَعُ الْوُسْعُ

فَقَدْ تَتَسَامَحُ دُونَ اسْتِئْذَانٍ خَلْفَ الظَّهْرِ

- ظَهْرِ الْمُتَنَبِّي طَبْعًا - مَعَ كُلِّ صَفِيرٍ أَوْ شَبَحٍ يَأْتِي مِنْ أَيَّتِهَا جِهَةٍ وَتَغُضُّ الطَّرْفَ اسْتِهْتَارًا أَوْ قَصْدًا • مَعَ ذَلِكَ لَمْ يَقْطَعْ شَكًّا بِيَقِينٍ •

وَ بِمَا أَنَّ التُّهَمَةَ فِي خَاتِمَةِ التَّحْقِيقِ

لَمْ تَثْبُتْ فِي حَقِّ أَحَدٍ

عَادَ إِلَى الْبَيْتِ الْمَشْبُوهِ لِآخِرِ مَرَّةٍ

يَسْتَنْطِقُهُ وَ يُحَضْحِضُهُ وَ يُرَدِّدُهُ بِالْجَهْرِ كَمَا رَدَّدَهُ عَدَدًا لَا يُحْصَى سِرًّا وَ تَسَمَّمَهُ ثُمَّ تَذَوَّقَ حِبْرًا خُطَّ بِهِ بِلِسَانِهِ حَتَّى سَالَ عَلَى الرِّقِّ لُعَابُهُ •

وَ أَخِيرًا لَمَّا أَيْقَنَ الْأَطَائِلَ يُرْجَى أَنْهَارَ عَلَى غَيْرِ الْمُتَوَقَّعِ • طَاحَنَ رَأْسًا وَ تَوَسَّدَ آخِرَ قَافِيَةٍ وَ غَفَا • مِنْ تَعَبٍ أَوْ سَهْوٍ تَرَكَ الْمِشْكَاةَ بِدُونِ زُجَاجَةٍ

وَ فَتِيلَ الصُّوفِ بِلَا زَيْتٍ •

لَا أَزْعُمُ أَنَّ الـ IP اسْتَطَاعَتْ أَنْ تَنْقُلَ أَحْلَامَهُ حَرْفِيًّا فِي إِغْفَاءَتِهِ وَ بِكُلِّ أَمَانَةٍ

مَنْ قَالَ سِوَى ذَلِكَ فَهُوَ مُجَرَّدُ كَذَّابٍ أَوْ حَاطِبِ لَيْلٍ، إِذْ مِنْ سُوءِ الطَّالِعِ فِي تِلْكَ اللَّيْلَةِ أَنَّ الْبَدْرَ أَبَى إِلَّا أَنْ يَطْرُدَ بِضْعَ سَحَابَاتٍ مُتَطَفِّلَةٍ مِنْ حَوْلِهِ • • • •

زَائِرِي - وَهُوَ يُودِّعُنِي - أَوْشَكَ أَنْ يَنْسَى • قُلْتُ لَهُ: يَا صَاحِ هَلَّا ذَكَّرْتَ مَزُورَكَ قَبْلَ مُضِيِّكَ بِالْبَيْتِ الْمَشْبُوهِ؟

لَا تَعْجَلْ، قَالَ • وَرَاحَ مَلِيًّا يُسْمِعُنِي إِيَّاهُ:

فَكَيْفَ يَتُوبُ الدَّنُّ وَالْكَأْسُ بَيْنَمَا تُغَنِّي عَلَى قَرْعِ الْكُؤُوسِ الْعَمَائِمُ

وَ أَضَافَ: بِأَنَّ الْمُتَنَبِّي لَمْ يَنْسَخْهُ لِأَنَّ النَّسْخَ كَقَتْلِ النَّفْسِ بِلَا نَفْسٍ أَوْ بُرْهَانٍ بَلْ آخَاهُ عَلَى مَضَضٍ مَعَ مَا قَبْلَهُ:

إِذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعْلًا مُضَارِعًا مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الْجَوَازِمُ

• • • •

هَا قَدْ رَحَلَ الْمُتَنَبِّي بِالْأَمْسِ، وَلَكِنْ بَقِيَ الضَّوْءُ وَرَاءَ الْبَابِ كَمَا أَوْصَى وَأَمَرَ •

أحمد بلبداوي • صورة المتنبي من إبداع جبران خليل جبران

التأريخ للمسرح بالشمال وترميم الذاكرة المعطوبة

د. محمد محبوب

نستطيع الجزم أن حضور رضوان احدادو على مستوى الكتابة التأريخية بالشمال، أعاد الاعتبار للمسرح بهذه المنطقة، وصحح مجموعة من المفاهيم المغلوطة، والتصورات الجاهزة التي مثلت مسلمات في تاريخ المسرح المغربي. ذلك أن العمل التوثيقي الهام الذي أنجزه هذا الرجل أضاء الكثير من الجوانب المعتمة والزوايا المظلمة في التاريخ المسرحي للشمال والمغرب عامة. وذلك يعني أن كتابة التاريخ تبقى مشروطة بالتوثيق بما هو علم لحفظ المنجز الإبداعي الإنساني، وهو المستند الصحيح في كتابة تاريخ المسرح المغربي بالدقة المطلوبة، والإحاطة الشاملة، فلا تستقيم كتابة تاريخ الحركة المسرحية ببلادنا في غياب الاحتكام إلى قواعد البحث العلمي وضوابطه: من أرشفة،وتوثيق، وتصنيف، وغيرها من أدوات التاريخ التي ترمي إلى إرساء ذاكرة المسرح المغربي.

وإذا كنا نعترف بغياب مؤسسة تنهض بمهام الأرشفة والتوثيق، الأمر الذي يؤدي إلى ضياع الوثائق الأرشيفية للمسرح المغربي، ويفوت الفرصة على الدارسين والباحثين لرصد تاريخ المسرح المغربي، وتتبع انجازاته وعطاءاته، وظواهره وقضاياه، ورسم معالم تغيراته وإبدالاته، وذلك لأن الأرشيف هوخزان المعلومات الذي يحفظ الذاكرة الجمعية، المتعلقة بأنشطة الإنسان و تاريخ الشخصيات، والإنجازات في المجالات المختلفة ومنها الأدبية والفنية. هذا فضلاعن قيمته الإثباتية، فإن ذلك لا يلغي جهود ثلة من المسرحيين الذين حاولوا ترميم ذاكرة المسرح المغربي» الهشة والمبتورة « بتعبير الباحث المغربي الدكتور خالد أمين1 في محاولته لاجتراح أسئلة الإهمال المؤسسي في مجال التوثيق والأرشفة. ومن هؤلاء نذكر رموزا في العطاء التأريخي، الذين أدركوا قيمة الأرشفة، ودورها في حفظ الذاكرة والتاريخ، والهوية، وترسيخ الحقائق بعيداًعن الأفكار المسبقة والجاهزة والآراء الرائجة التي لا تستند إلى الأدلة والشواهد التي تعضدها وتسندها.

لذلك فإن الارشيف، في تقدير المؤرخ جامع بيضا ،هو بمثابة «ماض،تاريخ، هوية تراث، عربون شفافية، يساهم في التنمية و تدبيرمعقلن للحاضر، وتطلع للمستقبل2.

وعليه، فإن التاريخ يصنع بالوثائق، وليس بالادعاءات والأقوال، والتوثيق هو أساس بناء الحقائق، وهوعلم حفظ المنتوج الإبداعي الإنساني. ذلك «أن فهم الماضي الفني من خلال الوثائق هو بناء معرفي موضوعي يخضع للمساءلة والاستنطاق. وهذا العمل المنهجي هو الذى يجعل مما تبقى من الماضي سواء كان مكتوبا أو مرسوما وثيقة دالة»3. وهنا تكمن القيمة الإثباتية في إرساء بناء معرفي ونقدي رصين وأكاديمي، وتحضير المعطيات الملائمة للدراسة العلمية، والبناء المعرفي القائم على الحقائق الثابتة التي تقود إلى استخلاص النتائج، ورسم أفق تطور الظواهرالفنية والإبداعية. بالإضافة إلى التأريخ للظاهرة الفنية في صيرورتها وتحولاتها وإبدالاتها، وإعادة الاعتبار لأجيال أثرت المجالات الفنية، وخاصة المسرح بعطاءاتها وانجازاتها. بيد أن غياب المؤسسة عن تخزين الوثائق والمستندات لا يغلي دور الأفراد، وجهود المؤرخين في حفظ المستندات و تخزين المعطيات، وحفظ المواد والوثائق المتعلقة بالأنشطة الفنية والإبداعية، و من أعلام المسرح الذين نهضوا بوظيفة التأريخ والتوثيق للمسرح المغربي نذكر على وجه الخصوص اسهامات الأستاذ عبد الله شقرون خاصة في كتابه « حياة فى المسرح» والأستاذ عبد القادر السحيمي فى كتابه « تاريخ المسرح والرياضة بالمغرب» والدكتور مصطفى بغداد في كتابة «المسرح قبل الاستقلال» الذي رصد فيه ارهاصات تشكل الفرجة، وسيرورة الممارسة المسرحية المغربية في مرحلة ما قبل الاستقلال . بل حاول القبض أيضا على آليات النقد المسرحي في تلك المرحلة إضافة الى شروط التلقي، ورهانات المسرح الشعري، و دينامية المسرح الإذاعي معززا كتابته القيم بوثائق وصور وشهادات و ملصقات وجرائد ومجلات تعكس بجلاء المجهود التوثيقي الشاق والجبار الذي تكبده الراحل مصطفى بغداد لدراسة وتوثيق مرحلة تأسيسية هامة في تاريخنا المسرحي المغربي الحديث. 4

وأخيراً الباحث أحمد مسعيا الذي أنجز عملا توثيقيا مميزا، وثق فيه لمسار الفرق المسرحية من خمسينات القرن الماضي إلى حدود سنة **2010** ميلادية. غير أن العمل التوثيقي لدى عبد الله شقرون اتخذ صيغة مختلفة ، حيث ألبسه لبوس السيرة الذاتية، بحكم انتماء عبد الله شقرون الى جيل الرواد ، ذلك أنه كان جزء من هذه الحركية المسرحية النشيطة . ومن ثم ، فقداختار التاريخ بصيغة السيرة الذاتية، فهو شاهد على عطاءات الأفراد والفرق أو الجمعيات المسرحية. كما يملك من الوثائق ما يكفي للتاريخ لهذه المرحلة بزخمها وعطاءاتها، وسيرورتها و متغيراتها. هذا فضلا عن تمكنه من الأدوات المنهجية في مجال التوثيق من حفظ للمعلومات، و التنسيق ، والتبويب والترتيب . وكل ما يسهل السيطرة على المعلومات وتوظيفها، وجعلها في خدمة الباحثين في مجال المسرح .

و عليه ، فقد لعب الرجل دوراً محوريا في التعريف بالمسرح المغربي والتأريخ له، باعتباره ينتمي إلى جيل الرواد ، وهوجيل لم يكتف بالابداع والعطاء على الركح ، بل ساهم في ترميم ذاكرة المسرح المغربي المعطوبة بفعل غياب التوثيق الجاد والمؤسسي لحركية المسرح المغربي . يقول في هذا السياق « إننا في بعض جوانب الإبداع الثقافي ربما احتجنا إلى تقوية الذاكرة، والأذهى من هذا الواقع أن يفد وافد إلى عالم هذا الابداع فيعتقد أن الممارسة التي يقدم عليها بمثابة أرض غير مزروعة لم يفلحها فلاح ، ولم يحرثها حارث . وقد يكون شفيعه في هذا الظن أو الاعتقاد عدم تعرفه على إرث محيطه في هذا الصدد، لأنه لم يطلع على ما أنجزه الرواد ، و ما أدركوه من الجد والسؤدد تارة ، وما صادفهم من البلوى والإحباط تارة أخرى»4.

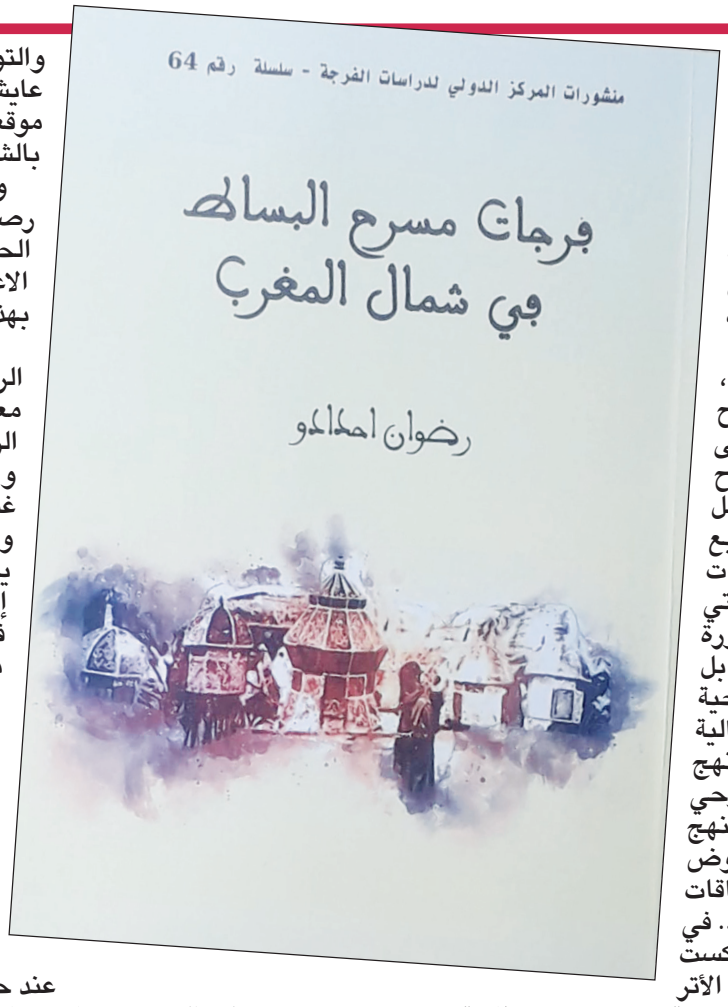
و عليه ، فإن جيل الرواد اشتغل على موضوع الأرشفة والتوثيق وذلك سعيا لحفظ الذاكرة المسرحية، ونقل الخبرات والتجارب إلى الأجيال اللاحقة ، غير أن رضوان احدادو يبقى علامة فارقة في مجال التاريخ المسرحي والتوثيق للحركة المسرحية بالشمال، والحركة المسرحية عامة ، وقد جاءت حفريات الرجل في ذاكرة المسرح بالشمال مطبوعة بالاجتهاد والعمق. فقد زاوج بين التأريخ والتحليل ، ذلك أنا عملية التاريخ وردت مقرونة بالقراءة التحليلية التي تمنح للعمل التوثيقي دلالته الثقافية، وأبعاده الفنية والأدبية. حيث أن المنهج التاريخي في تجربته جاء مشفوعا بالقراءة الفنية الهادفة الى استكشاف الخصائص والمقومات الجمالية التى تسم الظواهر المسرحية. و من ثم، فان منهجه يبدو قائما على الصرامة العلمية التي تتجلى في اعتماد التوثيف ، والأرشفة والتصنيف .. فالتوثيق بما هو حفظ للمنتوج الابداعي المسرحي بمنطقة الشمال يستند أولا إلى الذاكرة والمعايشة لحركية الفعل المسرحي ، والمساهمة المباشرة في هذه الحركية من موقع المؤلف ، و الممثل ، والمخرج، إضافة إلى الوثائق الكتابية والمخطوطات والمطبوعات والمذكرات ... وهي وثائق تمتلك قيمة إثباتية لكونها تعكس حقيقة الدينامية المسرحية بالشمال وما ينجم

قراءة مزيدة ومنقحة في المنهج التأريخي لرضوان احدادو

عنها من منجز مسرحي زاخر ومتنوع . وهي من جهة أخرى ، على نضال وجهود رجال المسرح بالشمال من أجل ترسيخ وتجذير الفعل الدرامي في التربة الثقافية المغربية.

وهكذا، فإن التأريخ لدى رضوان احدادو يستند إلى منهج يلائم الموضوع فهو يرتكز على المنهج التاريخي الذى يرمي إلى تتبع السيرورة التطورية، والوقوف على طبيعة المكتسبات التي حققها في مسعاه إلى التأصيل أولا، ثم التجديد والتحديث ثانيا.

غير أن المنهج وإن بدا في ظاهره منغلقاً، يقتصر على تتبع مسار و سيرورة المسرح بالشمال وفق نسق دياكروني، فإن المؤرخ ، على العكس من ذلك، أبدى قدرة كبيرة على الانفتاح على مناهج أخرى ضمانا لإغناء ، وإثراءالعمل التأريخي الذي لا ينحصر في الوصف والتتبع للظواهر الفنية والمسرحية بل إنه يوظف أدوات أخرى كالفهم والتأويل ، وغيرها من الأدوات التي تجعل المنهج لا يقتصر على رصد آلي لسيرورة التطور، والتعاقب في مسار المسرح بالشمال ، بل نجد المؤرخ يميل إلى قراءة الظواهر الفنية المسرحية لاستكشاف الخصائص، وتبيان المقومات الجمالية التي تسم المسرح بالشمال.إن توظيف المنهج التاريخي بطريقة منفتحة لا يتوانى المؤرخ المسرحي من خلالها الإستفادة من مناهج أخرى وخاصة المنهج السوسيولوجي، وذلك بدراسة النصوص والعروض ، وقراءة الظواهرالمسرحية.وربطها بالسياقات التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية... في مرحلة كانت تمور بالأحداث الجسيمة التي انعكست آثارها على الابداع المسرحي مما أفرز حواراً بين الأثر الفني من جهة والواقع بمتغيراته وتحولاته من جهة ثانية.



ولا شك أن الحمولة الاجتماعية والتاريخية للمنهج منحت للعمل التوثيقي دلالاته الثقافية ، وقيمته الفنية و الأدبية. ويتيين ذلك من خلال القراءة في المنجز التأريخي السيرى لرواد المسرح بالشمال ثريا حسن و محمد الدحروش ومحمد النشناش ... وغيرهم من رواد الحركة المسرحية بالشمال.

فقد زاوج المؤرخ المسرحي رضوان احدادو بين المتابعة لمسار رواد الحركة المسرحية بالشمال من جهة، و طرح الأسئلة الشائكة المرتبطة بالمجتمع وأعطابه ، وطبيعة العقليات السائدة من جهة اخرى. فالمسرح وجد نفسه في مواجهة مفتوحة مع عقليات تقليدية، ونخب مخزنية تتبوأ موقع القرار، وهي في أغلبها نخب محافظة بل متزمتة ، ترفض عصرنة المجتمع وتحديثه. وكان طبيعيا أن تتصادم مع الوافد الجديد (المسرح)، الذي يحمل قيما مغايرة ، وسلوكات منفتحة ومستفزة لهذه النخب . فهو يشجع على اشراك المرأة في الحياة العامة، ويدمجها في عروضه وفرجاته و يعالج الموضوعات وفق رؤية مغايرة ساعيا إلى تكسير مجموعة من الحواجز والطابوهات الاجتماعية في أفق الارتقاء بالمجتمع، و رفع منسوب الوعي لدى الطبقات الاجتماعية، وخاصة الدونية منها ، لادماجها في التنمية والعصرنة والتحديث . بيدأن هذا الرهان سيصطدم بالعقليات المحافظة كما تفصح عن ذلك اشكالية تلقي مسرحية «انتقام أعمى « التي لم تتوان السلطة في توقيفها لطبيعة موضوعها ، وخصوصية الطرح، وجرأة المعالجة، حيث أن موضوع المسرحية يتناول قصة رجل ضرير ، متخلق بأخلاق الإسلام ، لكنه يكتشف أن ابنته العازب حامل، فبادر لقتلها انتقاما لشرفه، ورغم أن الموضوع يبدو عاديا من زاوية نظرتنا الحالية، فإن قوى المحافظة ازعجتها جرأة الطرح ، وتصدت بقوة وشراسة للمسرحية .

وهكذا، فإن التأريخ للحركة المسرحية لم يتخذ صيغة وصفية خالصة و أبعاداً دياكرونية ، بل إن المؤرخ رضوان احدادو انفتح على مناهج أخرى ، وخاصة المنهج السوسيولوجي،وذلك بربط حركية المسرح بالشمال بالواقع الاجتماعي، وأنماط الوعي السائدة في سبيل فهم السيرورة المعقدة التي تتحكم في بلورة وانتاج الفعل المسرحي .

واذا تركنا جانبا سؤال المنهج ، فلا بد من طرح سؤال المقصدية : لماذا هذا الإصرار على مغامرة التاريخ للمسرح بالشمال؟

إن المغامرة التاريخية لكاتب كبير ومؤرخ متميز جاءت لانقاذ ذاكرة المسرح بالشمال، وهي ذاكرة تبدو معطوبة بالنظر إلى واقع التهميش الذي طال الحركة المسرحية بالشمال، مما شكل حافزا على إضاءة جزء من تاريخنا المسرحي، و إعادة الاعتبارللفاعلين في الميدان بالنظرإلى جهود جيل الرواد في ارساء حركة مسرحية نشيطة وراقية .

إن رضوان احدادو المبدع، والناقد والباحث، والمنظر المسرحي ... حز في نفسه أن يرى الدينامية المسرحية بالشمال تعاني من غياب التوثيق ،بل تعيش محاولة مبيتة لطمس معالمها، وإنكار عطاءاتها.لقد لاحظ بمرارة هذا التهميش المقصود، ولمس عن قرب خطورة الإجهاز على تاريخ المسرح بالشمال. وكان طبيعيا أن يبادر لرد الاعتبار لهذه الحركة النشيطة والفاعلة سلاحه في ذلك مؤهلاته العلمية والثقافية ورصيده الثمين من الوثائق والمستندات، التي تفصح عن اجتهاد الرجل في البحث والتنقيب، والتوثيق. بالاضافة إلى الاحتكام للذاكرة حيث أن الرجل عايش المرحلة التأسيسية بزخمها و عنفوانها، وساهم من موقعه كمؤلف ، وممثل ومخرج ... في اثراء الفعل المسرحي بالشمال .

وهكذا، انخرط رضوان احدادو مسلحا بثقافته و رصيده الوثائقي وذاكرته المسرحية الشاهدة على سيرورة الحركة المسرحية بالشمال، في تأريخ المسرح ، وإعادة الاعتباراللممارسين المسرحيين وللحركية المسرحية عامة بهذه المنطقة الفاعلة تقافيا واجماعيا وسياسيا وفنيا .

وفي هذا السياق قام بتسليط الضوء على جهود الرعيل الأول من المسرحيين بالشمال الذين خاضوا معركة تأسيس ، وترسيخ الفعل المسرحي أمثال : الزعيم عبد الخالق الطريس، والأستاذ محمد الدحروش والدكتور محمد النشناش ، والممثلة تريا حسن ... و غيرهم من خاضوا تجربة التأسيس بوعي جمالي، وإدراك للأبعاد الوظيفية للفعل الدرامي. وهو أمر كان يتماشى مع خصوصية المرحلة التي كانت تقتضي إبعاد المسرح عن الوظيفة الفنية الخالصة، واقحامه في الحركية الإجتماعية والاقتصادية واعتباره أداة نضالية، وواجهة لمقاومة المستعمر وإفشال مخططاته الرامية إلى طمس الهوية، والإجهاز على الخصوصية والإنسية المغربية.

و عليه، فإننا لا نستطيع فصل الحركة التأريخية عن الشروط الموضوعية التي تميزت بالصدام مع المخطط الاستعماري، مما يضفي على العملية التاريخية دلالتها النضالية و أبعادها الملتزمة كما هو الحال تماما بالنسبة لموضوع التأسيس، ذلك أن التأسيس في المسرح يرتبط بالهوية و الاعتزار بالانتماء، والوعي بالكينونة غير أن المغامرة التوثيقية لم تقف عند حدود تبلور الصيغة المسرحية مع الرواد ، بل إن المؤرخ يصر على الحفر عميقا في تاريخ المسرح بالشمال طارحا ما يسميه سؤال الكينونة وسؤال الوجود **5** وهو امر دفعه إلى تجاوز مجموعة من اليقينيات والأحكام الجاهزة والتي تذهب إلى أن ظهور المسرح بالمغرب لم يتم قبل **1913**.

ولا شك أن هذا الإدعاء يستند إلى يقينيات راسخة في الوعي، والذاكرة المسرحية المغربية تفنده الوثائق التي كشف عنها رضوان حدادو، والتي تفصح عن وجود حركة مسرحية نشيطة بالشمال منذ الاحتلال الأول لتطوان من طرف الاسبان سنة **1960** فيما يعرف» بحرب افريقيا» ، حيث شيد الإسبان في ذلك الفترة مسرحا أطلقوا عليه ، مسرح إسابيل الثانية . و قدمت فيه عشرات الأعمال الدرامية ، لم تقتصرعلى النخبة بل كانت مفتوحة في وجه العموم . وقد نجم عن هذا النشاط الذي كان يحتضنه مسرح إسابيل ظهور فرق أخرى ساهمت في انعاش الحركة المسرحية بالمدينة، و ترسيخ الفعل الدرامي بالبيئة التطوانية. ويذكر المستعرب الإسباني « خيل بنوميا» في كتابة المغرب الأندلسي» ان شابا أندلسيا من الوافدين على مدينة تطوان أسس فرقة مسرحية أنجزت أعمالا مسرحية متعددة، وألهم شباب المدينة وحفزهم على تأسيس فرق مسرحية والانخراط في حركية الفعل الدرامي بالمدينة .

وهكذا، فإن رضوان احدادو أصر على النبش في تاريخ المسرح بالشمال ، مستنطقا، المراجع والمصادر المغربية والاجنبية في أفق صياغة تاريخ المسرح الحقيقي ببلادنا المشروط بالتوثيق الموضوعي، والبحث العميق المرتكز على المستند الصحيح ، والطامح إلى الإحاطة الشاملة، والدقة المطلوبة في تشكيل ذاكرة المسرح المغربي. وقد كان من ثمار هذه المغامرة التأريخية تفجير مفاجاءات عصفت باليقينيات السابقة ، والقناعات الكسولة التي ترسخت في ذاكرة معطوبة تحتاج إلى مزيد من البحث والتقصي لترميمها، واعادة الاعتبار لجزء يبدو في حكم المغيب مهدد بالتلاشي والضياع، لذلك ، فإن اللحظة تستدعي إرساء مؤسسة رسمية تنهض بمهام التوثيق والأرشفة صونا للذاكرة، وحفظا للمنتوج الابداعي المغربي .

نخلص الى أن تجربة رضوان احدادو تمثل خطوة رائدة على درب بناء ذاكرة مسرحية حقيقية تنشد الاكتمال ، وتقوم على حفظ المنتوج الإبداعي المغربي في شموليته، وتعدده وحقيقته. ولا يمكن إرساء ذاكرة مسرحية مكتملة دون اعتماد منهجية التأريخ الجهوي الذي يستند إلى البحث والتنقيب و ينطلق من المنجز المحلي مرورا بالجهوي وصولا الى بناء تاريخ شمولي للمسرح المغربي بعيد عن الهشاشة وخال من البياضات التي تشجع البعض على إطلاق الأحكام الخاطئة، و التصورات الجاهزة التي تبخس ابداع الأجيال وعطاءاتهم.

هوامش:

-1عزيز سعيدي : مجلة الألوكة (الكترونية).

-2عبد العزيز جدير،:الذاكرة والمسرح المغربي في ندوة على هامش مهرجان طنجة للمسرح الجامعي .جريدة القدس العربي النسخة الالكترونية.

-3هشام بن الهاشمي : اشكالية بناء الذاكرة المسرحية (مجلة الفرجة) الالكترونية.

-4 عبد الله شقرون ، «حياة في المسرح» مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء**1997** ط. الأولى ص**19_20**.

خفة القصيدة.. تشذيب الحواس

في «كمَنْ يريدُ أن يمحو» للشاعر السوري حسين بن حمزة

جمال أمّاش

بعد إصداره مجموعتين شعريتين ، «رجل ينام في ثياب الأحد» و» قصائد دون سن الرشد» ، يُصدر الشاعر حسين بن حمزة، الذي يقيم منذ2007 بألمانيا ، كتابا شعريا جديدا « كمن يريد أن يمحو»* عن دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ،2024. والشاعر حسين بن حمزة من مدينة الحسكة بسوريا ، درس الاقتصاد في جامعة حلب ، ونشر مقالاته ونصوصه في الصحافة السورية ، قبل أن ينتقل عام 1995 إلى بيروت ، حيث أقام وعمل محررا وناقدا في الأقسام والملاحق الثقافية لعدد من الصحف اللبنانية والعربية.

مداخل للقراءة ، عتبات المحو

البيوت تقرأ غالبا من أبوابها، ولذلك دلالة الكشف كما له دلالة الإخفاء. حسب علامات النص ورموزه السيميائية. تكشف عن الرؤية، كما تدل على الوجهة والمآل. تتعدد العتبات، من خلال ما يتضمنه النص، من علامات، في البدء، وفي داخل النص غالبا، من إحالات أو من هوامش. في ديوان «كمن يريد أن يمحو» للشاعر حسين بن حمزة، نقف أساسا عند العنوان وعند المفتتح. في العنوان ثمة متغيرين دالين، عن موقف الشاعر وسمة خطابه ومدلوله. وهما مفهوما الإرادة والمحو.

فبالنسبة للعتبة الأولى، أي العنوان، هناك إعلان واضح لدور الشاعر ورغبته في كتابة أخرى في الشعر. ورغم أنه يعلن أنه مثل من يريد أن يمحو. فهو له إرادة المحو، أي أنه يكتب بوعي حاد في اختيار الكلمات وفي حجم القصائد وشكلها. يتضح ذلك من خلال نصوص الديوان، التي تعري، خطابه الشعري، ومن خلال تجربته الشعرية، ورؤيته الفنية في الكتابة والحياة.

أما في في العتبة الثانية، أقصد في مفتتحه، فيربط بين غربة الشاعر وغربة القصيدة. إذ يقول « أعيش غريبا كقصيدة مترجمة!» وفي هذه الجملة الشعرية، يربط الشعر بين ثلاثة محاور كبرى، تشكل مفهومه للكتابة وموقفه الشعري والجمالي. بين الشعر والترجمة والغربة. ولا يخفى علينا العلاقة المتوترة بين الشعر والترجمة، وبين غربة الشاعر الفزيقية أحيانا، كما هو وضع الشعر حسين بن حمزة، الذي يعيش بألمانيا، وبين الشعر والترجمة، حيث تجد القصيدة غالبا نفسها غريبة في لغة أخرى. باختلاف قاموسها وشكلها وبنيتها العميقة. وذلك بغربتها في سياق آخر، يترتب عنه معنى آخر. وهو ما يشير إليه عبد السلام بنعبد العالي، حينما يقول إن الترجمة ضيافة لكنها ضيافة غريب. وفي نظره ليست الترجمة خلقا للقرابة فحسب، وإنما هي، أيضا، تكريس للغرابة. إنها أداة لتمكين الثقافة من أن تمتحن ذاتها على ضوء الآخر. ووسيلة لتعريض الهوية لامتحان عنيف. يجعل الهوية تشعر بالغرابة. لا أمام الآخر، بل أمام ذاتها.

تحقق الرؤية واللغة عبر الآخر

من القضايا التي يستبطنها النص الشعري في كتابة المحو في ديوان كمن يريد أن يمحو، هي كيف يتحول النص الشعري إلى حدث درامي، يتحدث عن قضية اللاجئ/ الغريب= اللاجئ السوري أساسا، تهجيره من بلاده إلى فضاءات أخرى. انتزاعه من جذوره، وكيف يعاني داخل فضاء آخر(ألمانيا). وكيف يحس بغربة مضاعفة، وبعنف الآخر والتاريخ.

يتحول الأثر الشعري إلى طرس وجودي. يستنتج محو اللاجئ من خلال محو اللغة وتقليصها. كما يتقلص جسد اللاجئ/ الشاعر، داخل مجال ضيق. داخل مجال لغوي ضيق. كما تعكسه القصيدة. وفي قصيدة الجار الألماني (ألماني يتجول في قصائدي)، تتضح علاقة الشاعر بذاته وبالآخر. وتتحقق رؤية الشاعر، عبر لغة دالة، تصف علاقة الشاعر بمجاله الجغرافي والشعري.

طقس الكتابة وأدواتها

يشتغل حسين بن حمزة، في مختبره الشعري، كما يعبر عن ذلك في متن الديوان بعيدا عن صخب الجمهور. يكتفي بكتابته، بعيدا عن الناس، قريبا من محترف القصيدة ومن فضاء عزلته، في علاقته بالأشياء والكلمات. لا يهتم كثيرا بالقارئ، يكتفي بالقلة الآهلة لقراءة نصه الشعري، ومقاربته، في قلته وفي نحافته القصوى. يحيا صمت الكتابة كراهب في دير منسي. ويتعبد في محراب لذة مدفونة في الكلمات، رفقة صداقة حميمة جدا. في طقس الشاعر المتصوف هذا، يبحث عن قصيدته الناجية من كتابة قصائد كثيرة (قصيدة نجاة ص10). يفكر فيما يريد إطلاقه، ويفعل ما يستطيعه، بدقة متناهية، لا تفسد قيمة الشعر الأولى في الدهشة. ولهذا فهو يصر على كتابة قصيدة مختلفة، تكتب الهامش الذي تعيش فيه. كقصيدة جيدة تلمح وتترك للقارئ حقه في تشغيل مخيلته، فيما تقدمه القصيدة من كلمات ورموز. (فيما مضى/ كنت أتأكد ان القصيدة التي كتبتها جيدة/ إذا تهدَّج صوتي/ أو أوشكت على البكاء/ وأنا اقرأها امام المرآة/ الآن/ تغرورق عيناي أمام المرايا/ وقد تركت الشعر)،(قصيدة جودة ص11). فهو من جهة، كان يعتبر أن القصيدة التي تبكيه هي القصيدة الجيدة، الآن وقد ترك بكاءه وصوته الرومانسي، والشكل الذي كان يكتب به الشعر، وبدأ يبحث عن شكل آخر، عن قصيدة أخرى، قصيدة تقرأ بدأن تلقى أمام المرايا. قصيدة هاربة. القصيدة التي لم يكتب بعد.

كتابة المحو ، شفط القصيدة

كمن يريد أن يمحو. هو كمن يريد أن يحيا عالما مجهولا، عبر تشويش الحواس. هكذا تبدو القصيدة-اللقطة أو الشذرة لدى حسين بن حمزة في هذه التجربة. كمن يعيد خلق عالم جديد. ببناء معمار آخر في الكتابة وفي الحياة. وذلك بتواري أسلوبي باللغة، ومن داخلها. وتصبح الدهشة، أو شرطها، لحظة تمثل قصوى لواقع هارب، في الذات وفي الآخر.

ويكون الحب، أو الحديث عنه وما بعده، هو بحث عن مجهول الواقع، عن طريق مجهول اللغة، وفي مصادفاتها، وفي طبقاتها الغائبة أو الباطنية.

عملية المحو، كما يمارسها الشاعر، في الكتابة، ليست فقط عملية تشذيب لزوائد القصيدة، ممثلة في استعاراتها، وفي استطراداتها، وفي استثمار العناصر البلاغية، في بنائها. ولكن في كتابة قصيدة جديدة وشاقة، تعكس رؤية الشاعر وروحه، وإرادته في التخفف من أثقال اللغة، ومن فيض الواقع.

يهتم الشاعر حسين بن حمزة، في ديوانه، بعمليات المحو، متمثلة في محو الأسطر، وإزالة بعض الشحوم منها، أي القيام بعملية شفط القصيدة، وممارسة حمية غذائية دقيقة، حفاظا على صحتها وجودتها. ولذلك يهتم بتنحيف القصيدة، أي بقصيدة «مانكان». كما أنه يبحث في ذلك عن الجملة الهاربة والخافتة، أي التي تنجو من الثرثرة ومن صخب الكلام. قصيدة تبكي، قصيدة تموت. (القصيدة فكرة ميتة في رأسي!).

الشاعر في اعتقاد بن حمزة شاعر السطرين والصورة الواحدة(ص16)، والاستطراد ليس مهنته («أتحدث عن الزرقة لا البحر، ثم أصمت». ص16). وهو يكتب قصيدة صغيرة يهطل فيها مطر خفيف. لا يسبقه رعد ويمحو كلماتها! ص17). الشاعر هنا يكتب ويخفي، ولا يغتر بالظهور بالقصائد المعطوبة.

علال الفاسي...
صوت أمة وضمير شعب

محمد السعيدي الرجراجي

إصدار جديد أطلقه أخيرا المؤرخ محمد السعيدي الرجراجي، وهو بعنوان «علال الفاسي... صوت أمة وضمير شعب»، وقد كتب له التقديم نقيب المحامين والوزير السابق امحمد الخليفة.

يسلط هذا الكتاب الضوء، وفق ورقته، «على مرحلة مهمة من تاريخ المغرب، من خلال حياة شخصية وطنية بارزة: علال الفاسي"، موردة أن "هذا العمل يغوص في حياة وفكر الزعيم الوطني المغربي علال الفاسي، كاشفا عن دوره المحوري في نضال المغرب من أجل الحرية والاستقلال».

ويتشبث الكتاب الجديد بالأهمية المستمرة لتوثيق مرحلة مهمة من التاريخ المغربي، والكتابة حولها، «لضمان حفظ الذاكرة الوطنية»؛ و»حفظ وتوثيق تاريخ المغرب الحديث»، و»الحفاظ على إرث شخصيات قدمت الغالي والنفيس من أجل الوطن»، بالبحث في مسار أحد أبرز أعلام "الحركة الوطنية المغربية" عن "العلاقة بين علال الفاسي والملك محمد الخامس"، و"وثيقة الاستقلال"، و"مقاومة التغريب"، و"الوحدة الوطنية"، و"القضايا الإسلامية"؛ فضلا عن إسهامات هذا العلَم المغربي الذي نفاه الاحتلال الأجنبي خارج المغرب في "تطوير المفاهيم الوطنية" والدفاع عن "الإنسية المغربية".

وحَول قرار نشر الكتاب الذي يتزامن والذكرى الخمسينية لرحيل علال الفاسي، بعد عقدين من إتمام تأليفه، ذكر الرجراجي، وفق ورقة الكتاب، أن مرد هذا إلى حديثه عن "مرحلة مهمة من تاريخ المغرب، وعن رجل له مركزه القوي في التاريخ وفي نضاله المستمر الذي لم يتوقف إلى أن فارق هذه الحياة"، مردفا: "والكتاب تلخيص لحياة فقيه مناضل وطني، قدم الكثير لبلاده، وكان له حب صوفي وطني لوطنه ولعرشه ولشعبه، وبذل في ذلك كل رخيص وغال. وهنا لابد أن أشير (...) إلى الصداقة القوية التي كانت بين والدي والأستاذ علال الفاسي رحمه الله، وهذه كذلك من المسائل التي دفعتني لأكتب عنه".

وفي تقديم الكتاب قال امحمد الخيلفة إنه «نموذج آخر للتأليف (...) تركيبا، وتحليلا، ونهجا، وموضوعية، وصراحة، وحبكة، وتعلقا؛ ناهيك عن الأسلوب البليغ والنهج الشيق الذي يكتب به الأستاذ السعيدي على الدوام"، ثم استرسل قائلا: "وبعد.. فقد حملني الأخ الأود، المثقف الضليع، ذو الأسلوب الحي، والقلم الرصين، والبحث العميق، الأستاذ محمد السعيدي الرجراجي، ما لا طاقة للعبد الله به..! بكتابة مقدمة لكتابه عن سيدي علال.. لأن هذا الكتاب لا يُقدَّم، ولا حتى تلخيصه، وبعبارة أكثر صراحة وموضوعية إنه كتاب لا يحتاج إلى تقديم، بعد أن قدمه صاحبه، من أول كلمة فيه إلى آخر سطر في نهايته بأدق العبارات المحكمة، ومحكم الجمل المرصوصة والأمانة العلمية، والأسلوب البليغ، والسرد الأخاذ مستعملا كل خزانه المعرفي واللغوي من المترادفات الدالة بدقة، وقبل ذلك وبعد ذلك الأمانة العلمية، والرأي الصريح في أحداث التاريخ».

ميثاق الشاعر/ معتقد الشاعر

في « كمن يريد أن يمحو»، يعلن الشاعر عن ميثاقه في الشعر ومع القارئ، وهو كمن يكتب بيانه الشعري، ووجهته في الكتابة، من خلال نصوصه وعناوينها. إذ يقدم مجموعة من النصائح، التي بها يسمي الشعر، ويتسمى شاعرا ضد الرومانسية كأسلوب ونمط كتابة وينحت مسارا جديدا بعد عن الطرق السيارة. يمثل ذلك بالكتابة عن الحب وضدها، ويكتب قصيدة ينقيها من ريش البلاغة. حب يمشي على الأرض بأحجار النثر. كما يصبح النثر لديه، بشكله وأسلوبه، نمطا في الكتابة. وفي ذلك تلميح إلى ميثاق قصيدة النثر، ومعتقده في الكتابة.

ما بعد الحب ، ما بعد القصيدة

استمرارا في كتابة الهامش والمختلف والهارب، يقدم الشاعر حسين بن حمزة، تصوره للحب، في محو ما بعد الحب، كما يتصور كتابة قصيدة مختلفة، في الحب وما بعده. هي ما بعد القصيدة أو ما تبقى منها. أي ما كتب في الهامش، ومن الهامش. وهي قصيدة تبحث عن آخرها في أناها، وفي وحدتها، وعزلتها. ما يشكل وجودها الأنطولوجي. قصيدة تحضن نفسها. ممثلا ذلك في قصائد عناق وخلود. أي أن الحب لا زمن له ولا عمر، وإنما يكمن في كتابته في الجسد والعناق وفي الشعر أساسا. ولذلك فالحب ليس له عمر، بقدر ما يتجه في السن يتجه نحو الشباب، وهو ما يمثل استمرار الحياة وخلودها. وهو إذ خصص للحب والجسد والعشق والمرأة، صفحات كثيرة وقصائد مختلفة غاية في الجمال. في حياة الحب وخلاله. فإنه خصص جزءا مهما لكتابة ما بعد الحب، في الحب ذاته وفي قصيدة الحب. معتبرا أن يبحث ما ينقص الحب وقصيدة الحب ذاتها. وربما يأتي بعد الحب، أو بعد فقده وموته. ولذلك يقول: («القصائد الثمينة والكاملة ستكتب فقط في الهجران/ كل امرأة هي مرثية مؤجلة/ وكل رجل أيضا!») (ص43).

فكرة الوحدة والعزلة في قسم «ألماني يتجول في قصائدي»

خصص الشاعر هذا القسم لتيمة الهجرة أو اللجوء، ليعبر فيها، عن غربته ووحدته في ألمانيا. وهو من ناحية يتحدث عن غربته في فضاء آخر، هو ألمانيا. ومن ناحة يتحدث عن قصيدته، كشكل جديد، يستغل كل الأدوات لكتابة قصيدة مشهدية، لما يعيش فيه، لحوار الذات في مرآة الشعر (قصيدة زيارة ص47). وهي كتابة في الظل، ظل الشاعر، هي كتابة الغربة بامتياز (قصيدة ضيف. ص48). حواره مع الذات. تحد مكان تصريفها، والحديث عنها في قصاد: (نباتات ص58 «أسقي نباتات وحدتي»؛ و»حفلة شواء» ص51 «شواء الذكريات في الحديقة؛ «لغة» ص52). حديث الشاعر عن الغربة، اشتغال على القصيدة ومفهومها، من أجل قصيدة نظيفة، ص56 («انظر إليه/ وهو يلتقط الحصاة أو الورقة/ آه، أيها الجار الغريب الأطوار/ أنا أيضا أفعل هذا/ كلما وجدت كلمة زائدة في قصائدي»). وإذا كانت غربة الشاعر تتمثل بماء يعيشه كلاجئ في فضاء غريب، يعيش في نفس الوقت غربة قصيدته في المجال والمنجز الشعري العربي، فهو يعيش وحدة صعبة كطائر بعكازين، يمارس أشغالا شاقة، في مجال بارد جدا، كل شيء يتبدد في نظره، لكن الوحدة تبقى. كحافلة نقل قديمة في هذه المدينة الكبيرة ولكنها خالية من الركاب انها فقط تنزه وحدتي وتلهو بها بين مكانين. (ص73).

إنهاء القصيدة بأقل ما يمكن من الكلمات

مثل هؤلاء الشعراء المقلين، والمقتصدين في الكتابة، والمقترين في الكلمات حد «البخل اللغوي»، يصعب مقاربتهم بحشو لغوي وانتفاخ نقدي، حد ما يسم أغلب القراءات النقدية من تورم يفيض عن المعنى، ويزيد من صرخة القصيدة. الكتابة عنهم تحتاج احتذاء الصمت في صرخة الكلمة. الشاعر حسين بن حمزة، يكتب كأنه انتهى من كتابة القصيدة، ليعود إليها، كما يعود الماء إلى مجراه. متحررا من غبار المسافات، ومن تشنجات قلق الغيوم. شاعر يميل إلى فكرة العزلة، إلى الصمت، شخص متأن، متأمل، خافت، مغمور بطبقة من الأسى، مثل الشعر الذي يحبه.

*- كمَنْ يريدُ أن يمحو، دار النهضة العربية. بيروت. لبنان. 2024 (81 صفحة)

سارتر والسّينما

أحمد الويزي

ربّما يجهل الكثيرون بأنّ الفيلسوف الفرنسيّ جان بول سارتر (1980/1905)، لم يكن يهتمّ بالفلسفة والأدب وحدهما، وإنّما انشغل كذلك في فترة من فترات حياته بالكتابة للسّينما، الى حدّ أنّه تخلّى عن التّدريس مؤقتا، لمدّة سنتين أو ثلاث سنوات على الأرجح، كي يتفرّغ سنة 1944 لكتابة السّيناريو. وقد انخراط ضمن شركة باثي Pathé، التي هي مؤسّسة متخصّصة في الإنتاج السّينمائي، وتفرّغ بُعيد تحرير فرنسا من الاحتلال النّازي، لكتابة السّيناريو. وما يثير الانتباه أكثر هو أنّ هذا الفيلسوف قد استطاع خلال هذه الفترة الوجيزة من حياته، إنجاز عشرات السّيناريوهات التي ظلّت للأسف الشديد، مجرد مخطوطات لم يرَ منها النور غير ثلاثة فقط، هي كلّ ما استطاعت نشره بعض المجلات المتخصّصة، ضمن صفحاتها. ومن بين هذه السّيناريوهات التي تحوّلت الى فيلم، نذكر نصّ: «نهاية اللعبة» الذي أخرجه الفرنسيّ جان ديلانو سنة 1947، لكنّه لم يكلل بالنجاح التّجاري ولا بالمتابعة النّقدية المتوقعين. كما كتب سارتر سيناريو: «الأنوف المزيّفة» أيضا في نفس السّنة المذكورة، وأتبعه سنة 1948 بسيناريو «التّشابك». ويشير بعض المتتبّعين إلى أن سيناريو «التّشابك» و«الأنوف المزيّفة»، قد تمّت مسرحتهما وحسب، ولم يتم أبدا تحويلهما للسّينما، لأسباب عديدة(1).

ويلاحظ بعض النّقاد والمهتمين بالشّأن السّينمائي الفرنسيّ، بأنّ السّيناريوهات التي كتبها جان بول سارتر، تنمّ عن موهبة فنّية عالية، وتكشف عن ملكة إبداعيّة كبرى، وتعكس بحقّ ذكاءً ألمعياً خارقاً في التّشكيل والصّوغ الدراميّين، وهو ما يشهد عليه الحوار المستعمل، وطبيعة الحذوف المعتمدة، والوضعيات الدراميّة المتصاعدة، وعناصر المأساة والملهاة الدّاعمة للكتابة، (وهذه بحسب نقاد عديدين، جوانب بنائيّة فنّية غير مجّانية بالمرّة، وإنّما تستعمل في السّيناريو لفائدة يرمي إليها البُعد الإيديولوجيّ المنذور للمضمون)

وإذا كان سارتر السّيناريست قد حظي بهذه الموهبة، التي ألحقته من دون أدنى شكّ بمجموعة من القامات العملاقة في كتابة السّيناريو على الصّعيد الفرنسيّ، فإنّ الحظّ لم يسعفه للأسف مع مجموعة من المخرجين والمنتجين، الذين لم يتورّعوا عن التدخل بشكل سافر في عمله الفنّي، بهذا القدر أو ذاك، لتحريف السّيناريو المنجز عن أهدافه المرسومة له أدبيّا. إنّ الفعل الحرّ الأوحد المتبقي ضمن هذه الظروف المجحفة والمخلّة بالعمل الفنّي، هو أن يبادر السّيناريست للتّنكر للسّيناريو، وذلك بحذف اسمه وكلّ ما يدلّ عليه من جنيريك الفيلم. وهذا بالطّبع ما حدث لسارتر مرّتين: مرة مع إيف أليغري Yves Allégret، في الفيلم الموسوم بعنوان: «المتغطرسون» سنة 1953، ومع دجون هيوستون John Huston في فيلم: «فرويد: علاقات عشق سرّية» سنة 1960. وقد تجرّع سارتر في هاتين التّجربتين معا، رغم الفارق النّوعي بينهما، مرارة التّحريف التي حرّكتها دواع تجاريّة بحتة، فرفض أن تتمّ الإشارة الى اسمه في الجنيريك.

غير أنّ تجربة هذا الفيلسوف مع السّينما، لا تتوقّف عند حدود كتابة السيناريو، وإنّما تعدّتها الى تجربتين إضافيتين: الأولى أعاد فيها كتابة مسرحية «ساحرات سالم» للكاتب الأمريكيّ أرثر ميللر الى سيناريو سينمائيّ، أخرجه المخرج الفرنسيّ رايمون رولو سنة 1957؛ بينما تابع في التجربة الثّانية، مسلسل إخضاع مؤلّفاته المسرحيّة والرّوائية الى أفلام سينمائيّة واسعة الانتشار. وهكذا، أخرج فيرناند ريفيرس سنة 1950 مسرحيته الشهيرة: «الأيدي القذرة»، كما أخرج مارسيل باغلييو سنة 1952 مسرحيته الموسومة بعنوان: «المومس المحترمة». وفي سنة 1954، أخرجت جاكلين أودري مسرحية: «الأبواب الموصدة»، كما أخرج فيتوريو دي سيسا سنة 1963، مسرحيته: «محجوزو ألتونا».

وعلى الرّغم من هذا النّجاح المنقطع النظير، الذي حققته مؤلفاته على مستوى التّلقي السّينمائي، إلّا أنّ سارتر بقي يردّد ضمن الأوساط الصّحافية المقربة منه، بأنّ هذه التّجربة لا تعدو أن تكون «رسوبا يثير الحزن والشّفقة»!! وهكذا ظل كلّ من سارتر السّيناريست، وسارتر المؤلف المسرحيّ أيضا، الذي تحوّلت نصوصه الدراميّة إلى أفلام سينمائيّة، غير مقتنع بما تحقّق له في مجال السّينما، سواء على مستوى كتابة السّيناريو أو الاقتباس، اللّهم تجربته الوحيدة واليتيمة التي حصلت مع فيلم: «الجدار»، مع المخرج سيرج رويي سنة 1967؛ وهو الفيلم الذي اقتبس عن رواية الكاتب التي تحمل نفس العنوان.

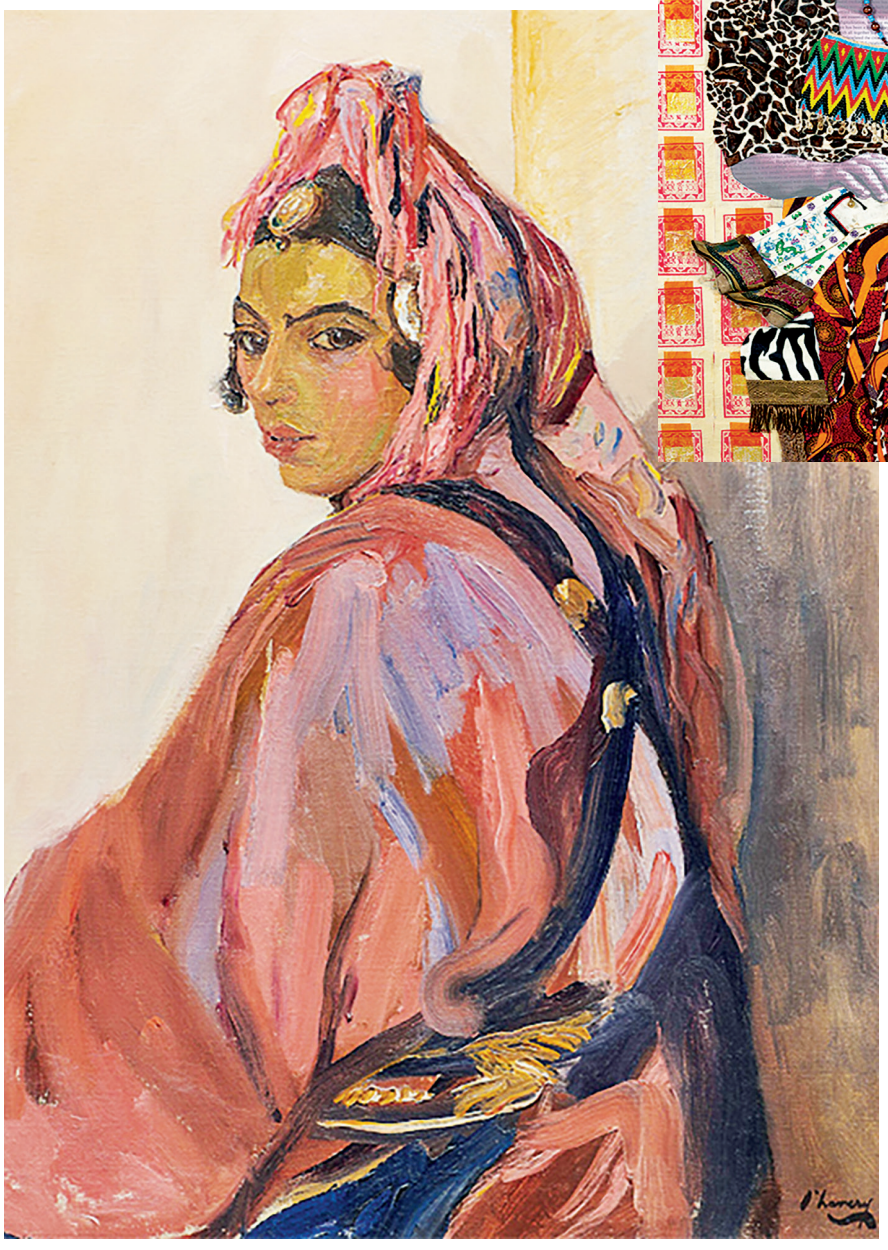
وبعد، هل يعني كلّ ما رأيناه بأنّ سارتر لم يكن محظوظاً أبدا مع السّينما، بقدر ما كان محظوظاً في الكتابة السّردية والدراميّة والفلسفيّة؟ أيّاً كان الجواب، فإنّ عبقرية سارتر تكمن أولاً وقبل كلّ شيء في مشروعه الفلسفيّ الضّخم، ثمّ في ما كتبه من نصوص قصصيّة وروائيّة ومسرحيّة، التي لم يكن القصد من ورائها أبداً، أن تتحوّل ذات يوم إلى شريط سينمائيّ، يسحر الألباب ويثير الإعجاب، بقدر ما كان هدفها الاقتراب عبر آلية التّخييل، من الوضع الإنسانيّ المرْبك والمختل، واختبار بعض التّمثلات الوجوديّة الكبرى، في صيغة أدبيّة لا تخلو من إبداعيّة أصيلة.

1 ـ كذلك صار شأن أربعة سيناريوهات أخرى، وُضعت رهن إشارة مؤسسة: تجمّع الكُتّاب Société des Auteurs. وقد فكّرت دار كاليمارَ الفرنسيّة للنشر في نشرها سنة 1946، ضمن كتاب واحد يجمع بينها، لكنّ شركة الإنتاج السّينمائي الفرنسيّة باثي Pathé، لم تمنحها الموافقة للقيام بذلك. والسّيناريوهات الأربعة المذكورة هي: سيناريو عن أعمال المقاومة، وهو دون عنوان، بينما الثّلاثة الأخرى لا نكاد نعرف عنها شيئاً، ما عدا عناوينها: «الخوف الأعظم»، و«حكاية زنجي»، ثم «مُطلِق الجان».

المغرب وإفريقيا.. تقاطع فنّي عريق

د. حسن لغدش

في إحدى شطحاته الشعرية، يصيح الشاعر الإغريقي بيندار قائلا: « آه! يا روحي لا تتوقي إلى حياة أبدية، لكن استنفدي حقول الممكن». من هذا المنظور يمكننا تناول العلاقة بين الفن بالمغرب والفن الإفريقي، وهي عبارة عن معين فني لا ينضب. من الواضح أن هناك تشابهات وروابط عميقة تجمع المغرب بعالم الصحراء وبالقارة الإفريقية. من الأندلس مرورا بإفريقيا، مع التوغل في أسرار الصحراء، يفسح الفن المجال لرحلة عبر تنوع وثراء المظاهر البصرية. صحيح أن بالإمكان القول إن هذه الربوع الثقافية الإفريقية ما تحت الصحراء استمرار للمغرب والفنون الإسلامية، لكن أقنعة الغزلان عند الكوروموبا والباماناَ(بوركينا فاسو_مالي)، أو فن الدوغون،أو أواني الدّبّاء لدى مربي الماشية من البول، الأشياء الصغيرة من المزيج النحاسي المذاب في قوالب الشمع عند شعوب أكان بغانا، تماثيل السينوغو وأقنعة شعب الباولي بالكوت ديفوار، والزربية المغربية برموزها، مواقع النقوش الرائعة التي تعبر الصحراء.. كل هذه العناصر تحيل على سياقات ثقافية متميزة وتوحي بنوايا جمالية وتصورية. حينها يتعلق الأمر بفهم الكيفية التي بها ترتبط المظاهر البصرية بالمجموع الشاسع لإفريقيا، والرسم التبسيطي لإفريقيا «بيضاء» مسلمة تدير وجهها صوب البحر الأبيض المتوسط، وإفريقيا « سوداء» أنيمية ومتجاوَزة تمامًا. وقد أظهرت التحقيقات الميدانية، والدراسات التاريخية والتقارير الأركيولوجية الحديثة واقعًا مغايرًا تمامًا. فالصحراء لم تشكل أبدًا حاجزًا منيعًا، لكن كانت بالأحرى فضاء شاسعًا لتنقل الممتلكات والأفكار والأشخاص والأشكال الفنية على غرار رمال متحركة. وللذكر فالاستعارة البحرية حاضرة في كلمة «ساحل» للإشارة للحدود الشمالية للصحراء الكبرى، والتي تحيل في معناهاالعربي على صورة الشاطىء والجرف القاري. ونجد نفس الجذر في «سواحلي» للإحالة على امتزاج الثقافات. وهكذا فالصحراء رحم لوحدة ثقافية أصيلة سمحت بتأبيد تيارات التبادلات الثنائية شمال_جنوب، وكذلك التنقلات من الشرق إلى الغرب ومن الغرب إلى الشرق والمتضمنة لمصر أيضا. والشعوب التي كانت تسكنها أسهمت منذ الألفية التاسعة قبل الميلاد في التطورات الأولى للخزف. ويشهد على هذه الحقبة النيوليتية مجموعة التماثيل الصغيرة التي تمثل حيوانات وأشكال بشرية والتي تستغل حاليا في بعض أعمال الفن المعاصر وفق تصور مينيمالي غني بالإيحاءات، نظرا لشكلها الذي تبدي تضادا مذهلا مرفوقا بالدقة وبهاجس التفاصيل



اللذين كانا يميزان في السابق تمثيلات النقوش الصخرية لحقبة البقريات.ابتداء من هذه الحقبة وإلى يومنا هذا، يبدو أن الفنانين التشكيليين تحكموا في القدرة الإيحائية للأشكال عندما تقع في منزلة بين التجريد والتجسيد. ولأنها لا تسمي الأشياء مباشرة وتثير الخيال، فإن هذه الأشكال ستستمر في تموقعها في قلب الإبداع التشكيلي الإفريقي على غرار رؤوس الأقنعة التيوارا بمالي مثلا، التي توحي، عن طريق مجموعة من المنحنيات والمنحنيات المتضادة، بالغزالة وبالعديد من الحيوانات الأخرى من دون تجسيدها بوضوح. والتمثيلات الصخرية الصغيرة تمنح أيضا مزايا استثنائية من حيث ملمسها وتذكرنا بأن الفن في إفريقيا لم يكن دائما حبيس المعنى البصري. فلم يتوقف الفنانون أبدا عن إيلاء عناية خاصة للقيم اللمسية والروحية لمنتوجاتهم المادية. هذه الدينامية أساسية لمن يبتغي مقاربة الفكر الجمالي الإفريقي.ويشكل كذلك هاجسا للخطاط المغربي الذي يمثل بواسطة مواده، ووصفاته ونماذجه الفنية الحية، فنا يقول لا للطرق التقريبية ويقول نعم لمساحيالأراضي،فنا أعلن، قبل التجريد بكثير، عن حدود التجسيد. إن القواعد التي يفرضها فنان خطاط على نفسه مشابهة للممارسة الطقوسية بإفريقيا والمعرفة التي ينقلها إلينا تسطر طريقه دون أن يدري. والحرف الذي يسطره هو أولا وقبل كل شيء نافذة تصويرية، خطوة رسمية تجعلنا نألف ضرورة التيه ومتاهات أصولنا القابلة للقراءة بهذا القدر أو ذاك.

كما أن مواد النسيج أو مشغولات الجلد كلها بمثابة همزات وصل ثقافية بين التقاليد المغربية وإفريقيا: الجلد مثلا يشكل واجهة بين الحياة والموت، ممرا بين عالم الحيوان والإنسان، بين الطبيعة والثقافة، مع توفير فضاء متميز من الروحانية والسكينة كما يؤكده العدد الكبير من التمائم المغلفة بالجلد الحاضرة في كل مكان بافريقيا الغربية. وليس من قبيل المصادفة أن فريد بلكاهية وآخرون كانوا على وعي بقيمة الجلد كدعامة تسهل التمثيل التشكيلي.

ونحن ندين لبيرت فلينت بدراسة كُرّسَتْ للثقافة العربية_الأمازيغية الإفريقية في المغرب وفي بلدان الساحل. و يذكّر في هذا الصدد بغنى الروافد الطبيعية في الديكورات والموتيفات التي ترصع المنتوجات الفنية. كما أن عناصر المعمار الترحالي وشبه الترحالي، الصناعات القصبية والفخار والخزف والمجوهرات والحلي تشكل واجهات تقنية أخرى ثقافية وفنية تؤكد وجود قاعدة ثقافية مشتركة. فالشعوب ذات التقاليد الرعوية لعبت دورا أساسيا كوسطاء بين مختلف المكونات. وهنا نذكر بطبيعة الحال شعوب الطوارق والپول والهاوسا، وكذلك ديولا الذين تعاطوا أكثر للتجارة. ومن خلال هذه الإنتاجات ندرك الديناميات التي تتحكم في التطورات الهوياتية الاجتماعية والاقتصادية والتي هي أرشيفات تحمل تاريخا عظيما وتشكل تراثا لا يقدر بثمن.

الخطاب النقدي: الأصول والامتدادات

الجزء الثاني

قراءة في أعمال الدكتور مصطفى سلوي

د. فؤاد عفاني1

التجديد النقدي

يتأسس الاجتهاد النقدي عند الدكتور مصطفى سلوي على مبدإ يتوخى التجديد وتقديم الإضافة، فهو قارئ لا يلتفت كثيرا للمقاربات النقدية التي انصبت على النصوص التي يتناولها، إنما يتفاعل مع النصوص بشكل مباشر يتسم بالجرأة والتجرد من الأحكام المسبقة التي من شأنها أن تؤثر على توجه الناقد بشكل ما. لهذا نجد أن كثيرا من النصوص التي وضعها الدكتور سلوي تحت مجهره النقدي لم تحظ بدراسة نقدية سابقة. أما حينما يقتضي الأمر الاستناد إلى دراسات سابقة، فإن الباحث لا يعرضها ليرضخ لتصوراتها ونتائجها، بل ليطورها ويوسع منظوراتها.

يقول الدكتور سلوي في مقدمة كتابه «مقاربة النص ونص المقاربة»: «وبالرغم من أن بعضا من التنظيرات التي يحتويها هذا الكتاب، سبق إليها الدارسون الذين ألفوا وأخرجوا ما ألفوه في هذا المضمار قبلي، إلا أن نسبة أخرى من هذه التنظيرات جاءت في صورة، لم يسبقْ إليها النظرُ، بالشكل الذي قدمت به ههنا. فهي عبارة عن مراجعة لجملة من الآراء التي لم أبدا في محلها، وأثبتت الكتابات التطبيقية المنجزة في هذه الدراسة أنها دون ما يهدف إليه هذا الجنس الأدبي الجميل..»23. ومن مزايا الدرس النقدي عند الدكتور سلوي أنه لا يتحرك دائما في خط ثابت يتجه من التنظير نحو النص، ولكنه يستحضر المتن الإبداعي في توجيه صلابة المنطق التنظيري. إن الدكتور سلوي مثلا، حينما يتعامل مع القصة القصيرة جدا النسائية يتوخى « إبراز جملة من خصوصيات هذا الجنس الأدبي، انطلاقا من الوقوف عند عدد من النماذج الإبداعية التي مثّلتْه داخل المغرب وخارجَه. ومثل هذا السعي هو الذي سيمكن، في نهاية المطاف، من التوصيف الحسن والسليم لما يمكن أن تعبّر عنه القصة القصيرة جدا»24. إن الباحث أدرك من خلال تجربته الطويلة في مجال الدراسات الأدبية، «بأن الطريق الأمثل إلى التعريف بأي أمر من الأمور، إنما هو الإلمام بالنصوص والنماذج التي تمثله خير تمثيل، ثم تصنيفها ودراستها وتحليلها؛ بغية الوقوف على الخصائص والمُعَيّنات التي تؤطر وجودها داخل النسيج الإبداعي للفن برمته، خاصة ما تعلق منه بدنيا الأدب.»25

ومن سمات الوعي النقدي عند الدكتور سلوي، والتي جعلته مجددا في كتاباته، تمييزه بين مقامات الكتابة النقدية والكتابة التقريظية؛ فالأولى تستدعيها مناسبات خاصة، أما الثانية فتهدف إلى البناء والتقويم وإنزال الكتاب المدروس المنزلة التي يستحقها بعد إخضاعه لمقاربات نقدية كاشفة لحقيقته. وهكذا، يكون لكل قراءة أعرافها وسياقاتها، والقارئ الفطن من يصوغ خطابه مستحضرا مقتضيات الحال. يقول الباحث في مقدمة كتاب مقاربة النص: «أما ترتيب هؤلاء النسوة داخل الدراسة، فقد كان ابتداء في أن أخضعهُ للاختبار الألفبائي؛ حتى لا يقال بأنني وضعت هذا الاسم متقدما، لأنه يحتل مكانةً ما في نفسي، أو لأنه الأجود والأفضل؛ بالرغم من أن سمات المفاضلة واردة في هذه الدراسات، حيث عينت باللفظ من يحوز الفضل، كما قمتُ بالتنصيص، أو أيضا باللفظ، على من أخطأ في التعامل مع هذا الجنس. فالدراسة نقدية وليست تقريظية كما هو الحال في التقديمات التي كنت أنجزها لبعض المجموعات القصصية، حيث تحَتم ظروف التقديم أن تكون الكتابة تقريظية أكثر منها نقدية.. غير أنني عدلت بعد ذلك عن مثل هذا الترتيب الذي سيكون من شأنه تأخير مجموعة من الأسماء التي سبقت إلى الكتابة في هذا الفن، وتقديم من هن في بداية الطريق.. وهكذا، نظرت إلى الأمر من جهة تقديم السادرات اللواتي سبقن إلى الكتابة في هذا الجنس الأدبي، ومراعاة جانب الوفرة من حيث المجموعات القصصية. ولا علاقة لهذا الترتيب بالمفاضلة بين السادرات..»26. إن الباحث يمنح كل مبدع حقه، ويصرح بمعاييره النقدية حتى تكون النصوص المدروسة أمام نسق قرائي واحد.

الميزة الأخرى التي تميز الفعل النقدي عند الدكتور مصطفى سلوي هو استحضاره الدائم للقارئ بأشكاله المتنوعة، فهو ناقد واع ودرك لدرجات القراء والمؤشرات التي تؤطر عملية التلقي عند كل فئة من أولئك القراء، في هذا السياق نستحضر نماذج من من كتاب «مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الأدبي» الذي يرسم من خلاله المؤلف جملة من معينات القراءة التي من شأنها توجيه القارئ الوجهة السليمة، يقول الدكتور سلوي شارحا مفهوم الخصوصيات: «إن المقصود بالخصوصيات: مجموعة من معينات أو مداخل القراءة التي تمكن القارئ سواء في وضعه العادي أم في مستواه النموذجي، من ولوج عالم النص واستكناه أسراره؛ وإعادة كتابته كتابة واعية بأسباب وجوده ومقومات هذا الوجود الفكرية والأدبية واللسانية»27. ثم يستطرد المؤلف موضحا الغاية بمبدأ الخصوصيات فيقول: «ليس المقصود بمبدأ الخصوصيات إرساء دعائم منهج في قراءة النص الأدبي، بقدر إن الأمر يتعلق خاصة بمجموعة من المعينات والمداخل التي من شأنها إحاطة فعل القراءة وحمايته من الزلل والانزلاق في متاهات يكون النص بعيدا عنها بعدا شاسعا»28. إن اشتغال الدكتور سلوي في التدريس الجامعي أهله للتعامل مع القراء بشتى تجلياتهم، لذلك فإنه قادر على توقع ردود أفعالهم وتوجهات أفعال الفهم والتفسير والتأويل عندهم، ولذلك فقد تمكن من وضع الخصوصيات المؤطرة لقراءة النص.

المرجعيات النقدية

نقصد بالمرجعيات النقدية تلك التصورات النظرية التي تؤطر عمل الناقد سواء بشكل واع أم غير واع؛ وهي نتاج تراكم المعارف والاحتكاك بالمدارس والمقاربات النقدية المتنوعة، وسنحاول في هذه الدراسة الوقوف عند أهم تلك المرجعيات لكن قبل إيراد نماذج للمناهج التي اعتمدها الدكتور سلوي، لا بأس من تحديد موقف الباحث من المنهج بحد ذاته.

إن الدكتور مصطفى سلوي، على غرار فئة مهمة من النقاد العرب، يتجنب صرامة المناهج النقدية مؤمنا بالطاقات الكامنة في النصوص، والتي لا يمكن تفجيرها بأسر النص داخل تصورات منهجية ثابتة. وتتجلى الرغبة في التحرر من المنهج في كتاب تحليل النص الشعري مبادئه وأدواته الإجرائية الذي ابتغى المؤلف من خلاله « مقاربة النص الشعري العربي القديم، وكذا الحديث والمعاصر، وُفق جملة من الشروط والإجراءات التي لا تسجن النص بين قضبان المنهج، بقدر ما تمنح هذا الأخير فرصة التعبير عن ذاته وحضوره؛ انطلاقا من مكوناته اللغوية والتاريخية والسياقات المختلفة التي دعت إلى كتابته..»29. ويعلل المؤلف موقفه بأن «تحليل النص إذن هو القالب الجديد الذي تفرغ فيه القصيدة وفق

مجموعة من المعايير والإجراءات التي يُشترط أن تكون موافقة لطبيعة الإبداع وخصوصياته. فلا يعقل، والحال هذه، أن تكون ملكة الإبداع والإنشاء من ثقافة، وملكة الشرح والتقويم من ثقافة مغايرة.»30

إن المنهج الوحيد، بالنسبة للدكتور سلوي، لا قدرة له على إماطة اللثام عن كل أسرار النص، لكن «هذا لا يمنع من النظر والاستفادة مما جاءت به مناهج الغرب من أدوات وإجراءات ناجعة ودقيقة توافق حياة النص وطبيعته؛ فليس القصد هنا أن نلغي ما أبدعه الغرب في سوح المعرفة من مناهج أعطت أكلها في ثقافتهم، بل القصد أن ننطلق من ذواتنا... المهم أن يكون النص هو (السيد)، وأن لا يدخل سجن المنهج بصرامة قواعده وتشدُّد إجراءاته»31. فالانفتاح على فتوحات العلوم الإنسانية والتجريبية أمر لازم لإغناء النقد العربي، لكن هذا الانفتاح ينبغي أن يتم عبر قناة الوعي ومراعاة الخصوصيات الثقافية وهوية النصوص.

لقد تنوعت المقاربات النقدية في مؤلفات الدكتور مصطفى سلوي، إذ يولي الباحث القارئَ منزلة رفيعة؛ فلا ينفك ينبه لأهميته بشكل صريح أو ضمني، معتبرا إياه قطب الرحى ومدار العملية الإبداعية، فهو يولد مع ميلاد النص وأحيانا كثيرا يسبق ذلك الميلاد فيصنع العصا السحرية التي تتحكم في انبثاق النص نفسه، يقول الدكتور سلوي: «لا يختلف اثنان في أن الشاعر هو الذي يكتب القصيدة، وأن الروائي يؤلف الرواية، والمسرحي يكتب المسرحية، والفنان التشكيلي يرسم اللوحة، ولكن وجود هذه الفنون الإبداعية من قصيدة أو رواية أو قصة أو مسرحية أو لوحة أو تمثال أمر مرهون بنا نحن؛ المتلقي لجميع هذه الفنون. فإن كان الشاعر هو الذي يكتب القصيدة فإن المتلقي هو الذي يوقع عقد وجودها بالفعل حين تصل بين يديه؛ إذ لا وجود للنص خارج القارئ.»32.

وإذا كان حضور «المتلقي» يتكرر كثيرا باعتباره أحد المفاهيم الأساسية التي جاءت بها نظرية التلقي، فإن هذا لا ينفي مجاورته لكثير من المفاهيم التي تنتمي للنسق الاصطلاحي ذاته. إذا يمضي الدكتور سلوي في تشييد بناء منهج نقدي تحليلي يتأسس على مفاهيم أخرى قبيل: المتلقي، القارئ، أفق الانتظار، فعل القراءة، تخييب أفق الانتظار، القراء النموذجيين...

وبما أن الباحث قارئ فاعل، فإننا نلاحظ أنه حينما يحاول إغناء بعض المصطلحات بالوصف أو بالإضافة، فإنه يقدم تعريفات للمصطلح الذي يشتغل به. ومن أمثلة ذلك ما أورده في المقطع التالي الذي يقدم لنا فيه الدكتور سلوي مفاهيم (المتلقي القارئ- المتلقي القريب- المتلقي البعيد): «المتلقي القارئ الذي استحق نعت القارئ بكونه تؤول إليه قراءة النص في جميع الأزمنة وكل الامكنة. ويمكن التمييز ضمن هذا الصنف من المتلقين بين نوعين: المتلقي القريب والمتلقي البعيد. فأما القريب فهو الذي يكون محفزا مفردا أو جمعا. وأما المتلقي البعيد، فهو الذي آلت إليه مهمة قراءة النص بعد فترة وجيزة أو طويلة من كتابته»33.

وإلى جانب الاحتفاء الكبير بنظرية التلقي في المنجز النقدي للدكتور مصطفى سلوي، فإن القارئ يصادف الكثير من المقاربات النقدية التي تعكس اتساع اطلاع المؤلف، وتتسلل تلك النظريات والمفاهيم بشكل خفي ضمن مجمل أعمال الدكتور سلوي، لكنها تكشف عن نفسها بشكل جلي في القسم النظري من كتاب «تحليل النص الشعري» الذي نكتشف من خلاله أدوات الاشتغال النقدي عند الباحث. إن عملية التحليل عند الدكتور سلوي تستفيد من البنيوية بمستوياتها الدلالية والتركيبية والمعجمية والإيقاعية، كما تستأنس بالمنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي والسيميائيات... أو باختصار فإن الباحث يتبنى كل المناهج التي تستهدف داخل وخارج النص؛ «فكل من المقاربة الداخلية والمقاربة الخارجية إذا دخلت عناصرهما في انسجام وتصالح تامّين، بعيدا عن عصبية المنهج وكثرة السَّقَط، يمكن الاستفادة منهما في تحليل النص ومكوناته المباشرة وغير المباشرة»34. فالغاية الأسمى هي النص وكل ما يمهد السبيل نحو حقيقة النص مباح..

على سبيل الختم

ختاما، أستحضر قول أبي حيان التوحيدي حين سئل ذات يوم عن الاختلاف بين الشعر والنثر فأجاب: «إن الكلام على الكلام صعب»، قيل: ولم؟ قال: «لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور، وشكولها التي تنقسم بين المعقول، وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف، فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض»35، وكذلك شأن نقد النقد فهو كلام على كلام. لكن ما يهوّن هذه المغامرة هو غنى المنجز النقدي موضوع الاشتغال، الذي يثبت علو كعب صاحبه وامتلاكه آليات تحليل النصوص والإنصات إلى نبضها، فيستكنه أسرارها ويفك ألغازها.

الهوامش:

23 - مقاربة النص ونص المقاربة: دراسات في القصة القصيرة جدا النسائية، ص5-6.

24 - المرجع السابق، ص12.
25 - المرجع السابق، ص13.
26 - مقاربة النص، ص7.
27 - مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الأدبي، ص5.
28 - المرجع السابق، ص7.
29 - تحليل النص الشعري مبادئه وأدواته الإجرائية، ص4.
30 - المرجع السابق، ص6.
31 - المرجع السابق، ص
32 - المرجع السابق، ص8.
33 - المرجع السابق، ص111.
34 - المرجع السابق، ص102.
35 - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، المكتبة المصرية، بيروت 1953، ص 130.

مراجع الدراسة:

1 - **jean-paul sartre, qu?est-ce que la littérature , Gallimard 1948, p48.**

2 - 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.

3 - مصطفى بن العربي سلوي، تحليل النص الشعري مبادئه وأدواته الإجرائية ، مكتبة الطالب، وجدة- المغرب، الطبعة الأولى2001.

-4 مصطفى بن العربي سلوي، مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الأدبي، مطبعة شمس بوجدة- المغرب، الطبعة الأولى **2004**.

-5 مصطفى بن العربي سلوي، صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، مكتبة سلمى الثقافية- المغرب، الطبعة الأولى **2011**.

6 - مصطفى بن العربي 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**.

7 - مصطفى بن العربي سلوي، مقاربة النص ونص المقاربة دراسات في القصة القصيرة جدا النسائية، ج1، مكتبة سلمى الثقافية، الطبعة الأولى 2017.

-8 ابن رشيق: العمدة، تحقيق د.عبد الحميد هندوي. المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط**1،1422** ه/ **2001** م، الجزء الأول، ص**177**.

9 - تزفيتان تودروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مراجعة ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- الطبعة الثانية 1996، ص24.

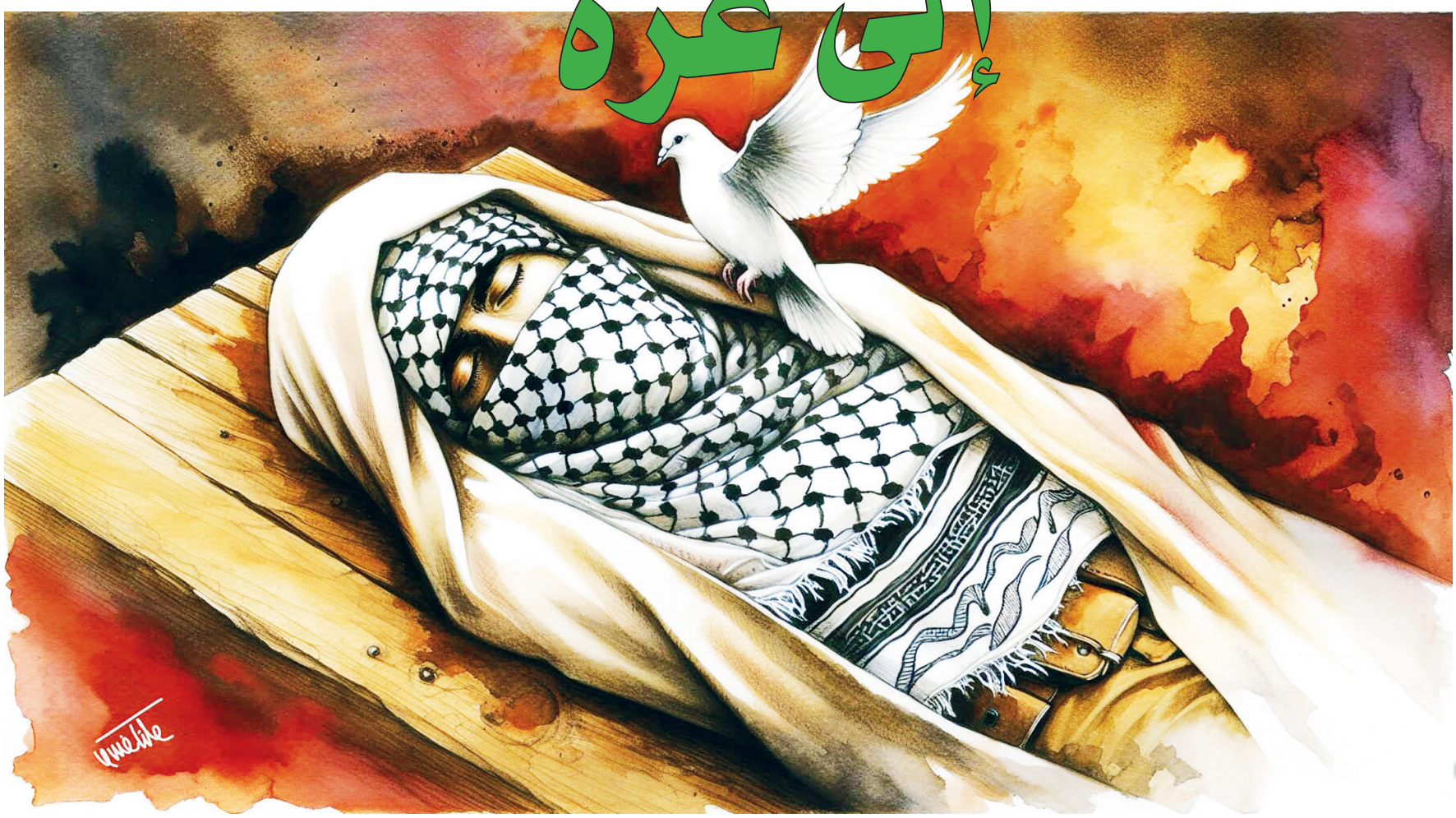
10 - اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، عبد الوهاب المسيري، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى 2002، ص13.

35 - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، المكتبة المصرية، بيروت 1953.

رسالة اعتذار إلى غزة

عبد الناصر لقاح

سيدي
أيها الوطن المشتهى في الدمارْ
أيها الألق المختفي في الحصارْ
إنني لم أعد أفهم اليوم ما كنت أفهمه
من صباحاتك الواضحهْ
من شعاراتك الصادحهْ
سيدي
الدم اليوم لم يختلف عن دم البارحهْ
غير أن الخيانة جارحة جارحهْ
هل أسمي خداعك في زهوه وردة أو حمامة؟
وماذا أسمي سكوني البليد
هوى حكمةٍ؟؟
وجنوحا لسلم أنا مرغم فيه وَفْق قواعدنا
في السلامهْ
وماذا أسمي الكنيسة في مهدها
هل أعمِّدها بالقيامة؟
وهل إن أنا رغبَتْ شهوتي في الدماء
على نزَقٍ أستشير فمي ومماتي.. ليفرح بي
رجل قابع في الرزانة حد الجنون الذي لا يليق
بسحنته العربيةِ
هل أنتحرْ
..أنتظرْ
ليس لي بابةٌ للشهادة أو للقتال النبيلْ
لي جميع الجوازات إلا جواز الخليلْ
وجينينَ ويافا وعكا وغزةَ في يتمها
والجليلْ
ليس لي بابةٌ للرحيلْ
إن أنا جاع قلبي لجرعة حب على رابيات
فلسطينَ في كبرها الباذخ المستحيلْ
ليس لي خوفهُ
ليس لي ضعفهُ
ليس لي مجده الطائفي
ليس لي – ضمن أعداء أرضي – عدو أصاحبْ
ليس لي كذبة سألفقها كي أسالمْ
ليس لي كذبة سألفقها كي أسالمْ



من أعمال الرسام الفلسطيني يوسف كتلو