العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الموافق 3 من أبريل 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

مُذكِّرات

لم أكد أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتْ يدي أشدَّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنَّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصَّتهم من كتابة الافتتاحية ، إنهم/ 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

صديق لا أراه

كتبها: أحمد عبد السلام البقالي

(هل حدث مرة أن كنت في محنة أو شدة كبرى، أو وقفت أمام الموت وجها لوجه، فسألت الله في داخلك، بخشوع، أن يفرج عنك فكدت تراه وهو يمد إليك يده ..)

كنت، وأنا طفل صغير، أشك كثيرا في وجود الله والأنبياء والرسل، وكل ما كان يقوله لنا الكبار .. وخصوصا حين بدأت أكتشف أن كثيرا مما كانوا يقولونه لي، وأنا أصغر من ذلك، كان كذبا وبهتانا.

وأشد من ذلك أنهم كانوا يعيدون أكاذيبهم مع إخوتي الصغار بمحضري، ويغمزون لي لأنني أصبحت كبيرا أفهم ..

«لالا رحمة الله» التي تأتي للأطفال حين يبكون، و«الغولة» التي تسكن البرج المجاور إلى جانب «دار الخالات» .. و «الكبراتة» التي تخطف الصغار وتنزل بهم إلى البحر إلى جانب «قصر الريسوني»، وغير ذلك كثير، كصوت المؤذن بالليل، كلها كانت تبعث الرعب في نفسي، وتوقف شعري وأنا صغير فأكف حالا عن البكاء ..

وحين بدأت أفكر، فكرت في الله .. مشيت على شاطئ البحر وحدي ساعات طويلة أتخيله في جميع الأشكال والصفات .. وحين تأخذ صورة ما شكلها النهائي في خيالي تمتد يد كبيرة معروفة بممحاة لتسمحها وتقول: كل ما خطر ببالك، فالله مخالف لذلك.

وأثور بيني وبين نفسي: «لا يوجد .. لا يوجد .. كل ما لا يستطيع العقل تصوره لا يوجد». وأجري على الرمال، وأجري حتى يتقاطر العرق على سائر جسدي .. وكأنني أريد أن أترك تلك الأفكار ورائي .. ولكنها دائما تعود ..

* * *

وفي إحدى هذه الخلوات، قادتني قدماي إلى «كهف الحمام» المطل على المحيط .. كنت أسمع عنه كثيرا، وكنت لا أعرف أين يوجد ..

كانت الأساطير العجيبة عنه تتردد بيننا نحن الصغار كلما اجتمعنا في حلقة ..

«كان سيدنا سليمان يخزن فيه كنوزه .. « (ما تزال القماقم راقدة في قعره وفي أجوافها العفاريت التي سجنها الملك سليمان) «عيشة قنديشة، وحمو قيو يسكنان هناك بالنهار ويخرجان بالليل .. »

إلى آخر ما يلهب خيال الطفولة المريض .. وقررت أن أنزل إليه من فوق، أنزل من قمة الجبل متسلقا حتى فم الكهف على مستوى الماء ..

وتبعت طريقا ينزل منه البحارة إلى الشاطئ ليجلسوا على الصخور القريبة من الماء .. وانحرفت عن الطريق لأنزل رأسا بجانب الكهف .. وبعد بضع دقائق وجدتني معلقا بحائط قائم عمودي، وقد أمسكت يداي بحجرين ووقفت على حجر واحد .. وبدأت أبحث بإحدى رجلي عن حجر آخر فلم أجده .. كان الحائط بعد ذلك ترابا أملس .. وبدأت أبحث برجلي الأخرى عن طريق العودة فلم أجد إلا ترابا أملس أيضا.

ونظرت إلى تحت، وأنا أبحث عن أي حجر ناتئ أضع عليه رجلي فارتعدت واقشعر جلدي .. المسافة بيني وبين الأرض شاسعة .. وتحتي صخور سوداء كثيرة النتوء الحادة، والموج يزأر بينها، وكأنه أسد جائع ينتظر فريسة ..

وخفق قلبي بشدة .. وقلت في نفسي باستسلام: «هذه هي النهاية .. ويا لها من نهاية».

لقد كنت أعد نفسي للموت في الجهاد .. وها أنا أموت ضحية طيش صبياني .. وأغمضت عيني وبدأت أدعو الله ...

لا أذكر في حياتي أنني دعوت الله أو صليت له بخشوع أكبر من ذلك .. وحين فتحت عيني، كنت على الحافة الأخرى من الطريق .. وتراجعت رويدا رويدا حتى وصلت إلى حيث كنت .. وحين أدركت أني نجوت .. جلست منهارا على صخرة، وانفجرت باكيا ..

ما كان أحلى تلك الدموع، كانت دموع الشكر والامتنان لله ..

* * *

هذه مرة ..

ومرة أخرى ذهبت للسباحة مع جماعة من رفاقي، ودخلنا نسبح حتى الميناء الطويل الذي يمتد من رمال الشاطئ إلى داخل البحر ثم ينحرف يمينا ليحجب المياه عن المرسى ..

وتسلقنا إلى قسمه الأعلى، ومشينا فوقه ننظر إلى الموج المتوحش وهو يضرب ظهر الميناء الفولاذي بقوة جبارة، ثم يتراجع ليستجمع قوته، ويعود مرة أخرى أقوى وأعنف ..

وبدأت أصوات التحدي ترتفع: «من يقفز من هنا إلى الماء؟ من يستطيع؟ تعالوا نقفز جميعا .. واحدا بعد واحد .. »

ودفعتني يد شريرة إلى الماء .. نزلت من العلو الشاهق إلى الماء وأنا أحاول أن أعدل من شكل نزولي حتى لا تكون الصدمة قاسية على جسمي، ونجحت في أن أنزل عموديا برأسي إلى تحت .. ولما كنت قد نزلت والموج هارب عن الحائط الشاهق فقد كان العمق قليلا نوعا .. فأحسست بأصابع يدي تلمسان نباتات الأرض .. وجاهدت في الصعود إلى سطح الماء فإذا موجة عاتية ترتفع في عنان السماء، وتنثني وتبدو الرغوة على صدرها الأعلى استعدادا للانكسار الهائل على الحائط ..

وتنفست بعمق ثم غطست تحتها ودفعت بكل قواي إلى الإمام حتى لا تضرب بي على الجدار .. وأحسست ببنان قدمي يلمسان الحائط برفق .. وحملني التيار الهائل بعيدا عن الجدار .. ورفعت رأسي مرة أخرى لأتنفس .. كانت الموجة العائدة في طريقها للاصطدام بموجة أخرى آتية لتضرب الحائط .. ومرة أخرى غطست إلى العمق ..

وأحسست بهدير اصطدام الموجتين فوقي كضرب مدفع جبار ..

وخرجت مرة أخرى على سطح الماء بعيدا عن الحائط، وبدأت أسبح بجنون إلى داخل البحر .. وكلما انكسرت موجة اختبأت حتى تجاوزت منطقة الخطر ..

وحينئذ فقط، أدركت أنني هالك خائر القوى لا أستطيع السباحة أكثر من بضع بردات .. ونظرت إلى الناحية التي سأعرج فيها على الميناء لأدخل المرسى، فإذا هي بعيدة عني بعد السماء ..

ومنعني الكبرياء من أن أتوجه إلى الجماعة على الميناء طالبا النجدة .. إنهم لا يستطيعون عمل شيء على كل حال .. وبدأت أضرب الماء بذراعين خائرتين فلا أتحرك إلا ميلمترات قليلة ..

كان التعب والبعد يجعلان نجاتي مستحيلة .. وبين دقيقة وأخرى كنت أتوقع أن يبتلعني المحيط لأصبح جثة هامدة على الشاطئ، أو أختفي في أعماقه إلى الأبد ..

وأحسست بشيء يداعبني من تحت الماء .. كان ملمسه ناعما خفيفا على صدري وبطني وساقي .. وكدت أصرخ من شدة الرعب .. وكأن طاقة جديدة ولدت بداخلي فبدأت أسبح بجنون ..

وحين لم أعد أحس باللمس المرعب من تحتي توقفت لأنظر إلى ما عساه أن يكون .. فإذا هو نبات أزرق طويل يخرج من الأعماق السوداء حتى يقترب من سطح الماء ..

وتذكرت ما سمعت مرة عن هذا النبات القاتل .. أنه يمسك بالجسد فيتشبث عليه، ويبقيه أسيرا حتى ينهك ويعلو فوقه الماء وحينئذ تتناوله الأسماك..

وأغمضت عيني، وبدأت أبتهل إلى الله .. لقد كنت داخل منطقة لا يخرج منها أحد حيا .. وأحسست بالقهر فبدأت الدموع تنهمر من عيني بدون إرادة مني ..

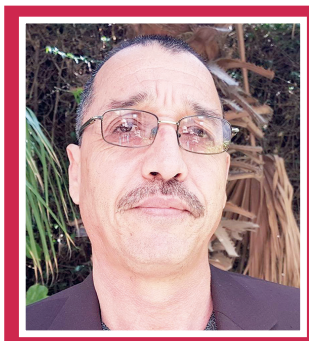
وفي داخلي كنت أحس أنني معزول عن العالم .. كنت أحس أنني راكع تحت أقدام جبارة لا يمكن أن تخيب سؤالي ..

وبعد لحظات أحسست بشيء صلب يلامس صدري .. شيء صلب ناعم.. فنظرت إلى تحت، فإذا جزيرة من الرمال تحت سطح الماء ببوصة واحدة، جزيرة في مكان لم يكن يتصورها فيه أحد .. لابد أنها ولدت من تيارات البحر المفاجئة الدائمة التغير .. وربما جئت غدا فلا أجدها هناك..

وصعدت فوقها وتمددت ألهث وأرتعش حتى استرجعت قواي ..

مرة أخرى تمتد إلي يد الصديق في محنتي .. هذه المرة بجزيرة كاملة من خلقه، برزت من أعماق المحيط.

الفلسفة والحق في الفن



محمد بقوح

1- الفلسفة والحق

حين يطالب امرؤ بحق معين في واقع ما، هذا يعني أن حقه ليس في وضع سليم. أي، بكلام صريح ومباشر، إن هذا الحق يتعرض لنوع من العنف أو العنف المضاد، أو لهما معا. إن لم نقل، يوجد في وضعية خطيرة تفترض التدخل العاجل من لدن صاحبه. وعندما يمسّ حق ما بشكل من أشكال السوء، كما هو الحال في وضعنا الممكن أعلاه، مثل أن يمسّ بفعل النسيان أو التهميش أو النفي، أو بالمحو التدريجي حتى الموت، فلابد هنا أن ينتفض أهل الحق الأحرار، إن كانوا فعلا كذلك، ممن يتمتعون بشعلة الضمير الحيّ الذي لا ينضب، وكواجب أخلاقي منهم، في وجه جهات ضرب وتعنيف حقهم المعرض للانتهاك.

وتعتبر الفلسفة هنا، إضافة إلى الشعر والمسرح والرقص والموسيقى.. قديما، والتشكيل والرواية والسينما، وباقي الفنون الأخرى حديثا، من حيث المبدأ، على الأقل، ضمن الأعضاء الأساسيين الدائمين في مجلس الدفاع عن شيء اسمه الحق الاجتماعي، أي حق الإنسان الطبيعي في الكرامة والحرية والعدالة، في هذه الحياة حيث الألم يزداد بشدة بشكل يومي، وعلى هذه الأرض التي يفترض أنها تمثل الواقع الحيّ المشترك للجميع، دون تمييز أو إقصاء. من هنا، جاء موقف الفلسفة من الحق في الفن، باعتبار الفن جوهر حياة الإنسان السوي، والعكس غير صحيح.

2- الفلسفة ومفهوم الحق في الفن

لهذا، فمفهوم الحق في الفن، لابد أن يعني هنا الحق في حياة الصفاء والقيم النبيلة، والسلم والإنسان والبساطة والطبيعة، ضد واقع التفاهة الآخذة في الانتشار راهنا، وضد التعقيد، وتكريس الغموض وما هو مصطنع، وضد الكذب على الذقون الذي يخدم مصلحة الطغاة الفاسدين، المتوارين خلف صنعة الخطاب وزينة الأشكال المفرغة من المعنى. وكما أشرنا سالفا، حين نطالب بالحق في الفن، هذا يعني أن الفن عندنا في مجتمعنا، وتعليمنا وحياتنا عامة، في خطر.. !

لكن، لماذا حكمنا على واقع الفن عندنا بالتفاهة والخطورة؟ أليس في كلامنا نوع من المبالغة وسوء الفهم؟ أ لا يتعلق الأمر هنا بما يشبه حوار أو صراع الأجيال، باعتبار أن لكل جيل في عصره نوع فنه الذي يعبر من خلاله عن ذاته ومحيطه المجتمعي؟ هذا يعني، أن الفن كشكل تعبيري عن الذات، بريء عن تهمة التفاهة التي حكمنا بها عليه، لأن مشكلة التفاهة هنا ليست ناتجة عن الفن في ذاته، بل عن طبيعة واقع المجتمع بكل تجلياته المادية والبشرية.

غير أن ما يبدو بالمنطق حينا تكذبه وقائع وضعنا البشري. لهذا، فإن حاضر ومستقبل الفن عندنا، بمنطق الوقائع الاجتماعي الملموس في خطر ممكن. على الأقل في تصورنا التحليلي. مثلا، لنلاحظ مساحة مكون التربية الفنية في البرامج التعليمية عندنا، مقارنة مع الحضور القوي للمكونات الأخرى. كل المجهودات التي تبذل من أجل تحسين جودة التعليم، من خلال ما يسمى بإصلاح المنظومة التربوية، لا يمكن تحقيقه بنجاح إلا بالاهتمام الكافي بالتربية الفنية، على غرار التربية الإسلامية مثلا، كرهان للرقي بذوق وفكر المتعلم (ة) المغربي. ومن تم، الرقي بذهن الإنسان المغربي، كمواطن فاعل وإيجابي مستقل، قادر على أن يجتهد في محيط عالمي يتطور بسرعة، وكذلك يعي، ويعرف كيف يتعايش مع التعدد، وينفتح على الاختلاف، دون التفريط في هويته وتاريخه الذي هو جوهر وجوده.

هكذا، يبدو أن دعوتنا للحق في الفن هي دعوة مشروعة، ذات مصداقية أخلاقية وإنسانية، بالنظر إلى أهمية الفن وقيمته الوجدانية والحضارية بالنسبة لتاريخ حياة الإنسان، الذي بات راهنا يتخبط في عصر رقمي متدفق، يعيش ثورة تكنولوجية غير مسبوقة، وتهيمن عليه عدة أشكال جديدة من التخدير العدمي والتهييج الرأسمالي، اللذين يعتبران كليهما أخطر على الوجود القيمي للكائن البشري.

3- لماذا يجب الدفاع عن مفهوم الحق في الفن ؟

من هنا، لابد من الدفاع عن الحق في الفن، بسلك حماية الفن بكل مكوناته ومظاهره المجتمعية، لأن الإنسان في أصله، لا يمكن، بل يستحيل أن يعيش كما يقال بالخبز وحده، بل تحتاج ذاته ونفسه وروحه إلى الإنصات للشعر، وإلى الرقص، ومشاهدة المسرح، وزيارة معارض الرسم والتشكيل، والسماع للموسيقى، وقراءة الفلسفة والرواية والقصة ..إلخ. بكلمة موجزة، الإنسان في أمس الحاجة، خاصة في عصر الانغماس المادي والانفلات الروحي، إلى عمليات التطهير النفسي، وفق عبارة أرسطو الشهيرة، قصد تحرير الذات من نقائصها، وتحقيق سعادتها، وتجاوز آثار «أصنام» الموضوع وتفاهاته المستبدة بالفن الراقي، أي بتعريته ونقده جماليا وقيميا، سعيا لبناء الموضوع الخلاق الذي يتناسب والذات المواطنة المبدعة والحرة، دون قيود.

4- الإنسان والفن ضد الوظيفة والتوظيف

لماذا اعتبرنا الفن مصدر سعادة الإنسان في حياة تعج بضغط المتناقضات؟ لسبب بسيط، لأن الفن يحرر الذات من مظاهر القبح في الحياة. لكن، عندما يتم توظيفه لهدف خارجي، أي استعماله كأداة لتحقيق غاية أخرى، مثل التعصب الديني أو اللغوي أو العرقي ..إلخ، لابد هنا أن يتحول الفن إلى سيف على أعناق المواطنين. أي، يوظف الفن كإيديولوجيا لفرض غاية أو محاربتها. مثل، توظيف الفن التافه لتخدير الشعوب بالنسبة للأنظمة الراديكالية. لهذا، كلما كان الفن راقيا، وموضوع اهتمام الإنسان، ككائن طبيعي يعي قيمة الفن الجمالية والقيمية، كلما حظيت شخصية هذا الإنسان، ومن تمّ مجتمعه، بقوة التفكير الحر، وبالاستقلال الضروري عن اتباع الآخرين، الحاضرين منهم معه في زمنه التاريخي، أو المتوارين خلف أقنعة الماضي البعيد. إن الفن هنا مقياس رقي الفرد والشعوب.

هكذا، يبدو أن كل إهمال أو تغييب أو نسيان مقصود للفن في المجتمع، لابد أن تكون له عواقب وخيمة، بل نتائج خطيرة على شخصية الإنسان والمجتمع كليهما، باعتبار أن الفن الراقي له دور جذري، مثل باقي مكونات المعرفة والعلم والثقافة، في تشكيل الوعي السليم للمواطن. والعكس غير صحيح.

5- الفلسفة ضد الإنسان الأداة

بقدر ما يتسلح الإنسان بالثقافة، ومنها الفن، بقدر ما ينجح بفعالية كبيرة في رد مختلف المخاطر والأضرار التي يمكنها أن تهدده فيواقع حياته، وكذلك يمكنه أن يحافظ على هويته الحضارية وتاريخه وقوة وجدانه وشخصيته. والعكس بالعكس، عندما يهمل الإنسان الفن والعلم والمعرفة، كما هو حاصل في مجتمعنا، رغم الجهود التي تبذل ضد إرادة تيار الهدم، يقترب من خطر الجهل والاستلاب و التعصب ..إلخ. أي، يكون الإنسان هنا في غاية ضعفه وهشاشته القصوى، إلى درجة أنه يجد نفسه مكبلا، ومستعدا لقبول الكذب والخضوع والاستبداد والطغيان. يعني، يصبح هذا الإنسان عاجزا عن مقاومة العنف ضده، بل يكون في موقع العبد الذي لا يعرف أن يقول لا.. هنا فقط يمكننا الحديث عن الإنسان الأداة.

6- الحق في الفن والسياسة الثقافية

إن الحق في الفن هو الوجه الآخر للحق في نبذ التفاهة الثقافية المهيمنة، والانتصار، في المقابل، للحق في نهج سياسة ثقافية مواطنة، تنصف الإنسان المغربي بكل تجلياته وفئاته المختلفة، وتعترف بكونه كائن حي طبيعي يفكر. ويطرح سؤال السياسة الثقافية هنا، كإشكالية عويصة ما تزال تطل بظلالها على التيه والتردد الرسميين، وتفرض نفسها على الدولة، ومن خلالها، على السلطة الوزارية الوصية على القطاع الثقافي بالمغرب، باعتبار الثقافة، والفن، بصفة خاصة، بات ضرورة حضارية ملحة لاستكمال التحرير الحقيقي والعملي لوضعنا الإنساني، امتدادا للتحرير الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الآخذ في التحقق بالبلاد.

الرسام الهولندي فان غوخ بتخييل رقمي

المومياء

مصطفى ملح

في ليلة قمرية، كان الضوء الفضي يغمر الأرض، ويكسوها برداء من السكون المهيب. الهواء ساكن، لا ريح تهب، ولا صوت يُسمع سوى خفقان الصمت الشديد الذي يلف المكان. كان القمر في منتصف السماء، يشع نوره الباهت، كعين ساهرة تراقب الزمن. وفي أعماق أحد الأهرامات المهجورة، حيث لا حياة ولا حركة، بدأ شيء غامض يتحرك.

وسط الظلام الحالك، وفي أعماق تابوت قديم، استيقظت المومياء من سباتها الطويل. تحرك جسدها المكسو بأشرطة الكتان المتهالكة ببطء، كما لو أن الزمن لم يغادرها، وكأنها مجرد ظل عالق في الماضي. لم تكن تعرف ما الذي أيقظها، أكان نداء مجهولا من عالم آخر، أم أن روحها التي تحدت الموت قررت العودة إلى الوجود؟

تحركت أصابعها المتحجرة، واهتز صدرها كأنها تستعيد أنفاسها الأولى بعد آلاف السنين. كانت تشعر بما يشبه المغناطيس يجذبها إلى الخارج، وكأن العالم يناديها لتكتشف كيف تغيّر بعد كل هذا الزمن. دفعت غطاء التابوت بصعوبة، وانبعثت منه سحابة من الغبار القديم الذي تراقص في الهواء، كأنه أرواح الماضي التي استيقظت معها.

خرجت المومياء ببطء، خطاها ثقيلة لكنها ثابتة. عيناها المشققتان مسحتا المكان، فرأت كل شيء كما تركته منذ زمن بعيد. الجدران المليئة بالنقوش الباهتة، والتماثيل المتآكلة التي كانت يوما تمثل الآلهة العظيمة، والصمت الذي كان يوما مليئا بالصلوات والتعاويذ. لكن شيئا ما كان مختلفا. الأنسام كانت تحمل رائحة لا تشبه أي رائحة أخرى، والظلام لم يكن كما اعتادت عليه. كان هناك إحساس مفعم بالوحشة، وكأن المكان لم يعد ينتمي إليها، ولم تعد هي بدورها تنتمي إليه.

تحركت خارج القبر الخشبي، تركت خطواتها أثرا خفيفا على الرمال الناعمة. نظرت إلى السماء، فوجدت النجوم متفرقة باهتة وقد فقدت بريقها، كأنها تنعي عالما لم يعد كما كان. القمر، رغم ضيائه الفضي، بدا باردا بعيدا، كأنه صار غريبا عن هذا العالم الذي يرزح تحت وطأة الزمن.

مشت بين الأنقاض، وعيناها تتفحصان المشهد. المعابد التي كانت يوما عامرة بالحياة، صارت مجرد هياكل خالية. الأعمدة التي شهدت أمجاد الأجداد، انحنت تحت سلطان التاريخ. حتى الهواء كان مضغوطا، كأنه محمل بأصوات مجهولة، بأنين لم تستطع تحديد مصدره.

عندما اقتربت من أطراف المدينة القديمة، رأت ما جعل روحها ترتجف. لم يكن هذا هو العالم الذي تركته. هناك أضواء بعيدة، تتحرك في الظلام مثل عيون متوحشة. هناك أيضا أصوات بعيدة، أزيز لم تعرفه، لكنه بدا أشبه بهدير مخلوق عملاق يزحف نحو الفناء. وشعرت برعشة باردة تسري في أوصالها.

اختبأت خلف جدار نصف منهار، تراقب من بعيد. كانت ترى البشر، لكنهم لم يكونوا كما اعتادت عليهم. وجوههم شاحبة، خطواتهم مضطربة، وكأنهم يبحثون عن شيء مفقود. لم يكونوا كأولئك الذين عرفتهم في أيامها. هؤلاء لم يحملوا ذلك السلام القديم، كانوا كالأشباح، يسيرون بسرعة، خائفين من شيء لم تستطع رؤيته.

وفجأة، ملأ الهواء اضطراب مثل الرعد. كان صوت أزيز الطائرات، يخترق السماء مثل ألف نصل حاد. تردد الأزيز في أرجاء المكان، وهز الأرض من تحتها. ثم تلاه دوي انفجار، هز المدينة البعيدة، ونشر وهجا أحمر في الأفق. شهقت المومياء بصمت، وهي تراقب النار تلتهم الظلام.

همست بصوت لم يسمعه أحد: «إنها الحرب...».

رأت الناس يركضون، يبحثون عن ملاجئ، وجوههم مذعورة، كأنهم هاربون من أشباح لا ترحم. تذكرت الحروب القديمة، المعارك التي شهدتها أيامها، لكن هذه الحرب كانت مختلفة. لم تكن مجرد سيوف ورماح، كانت نيرانا لا تنطفئ، موتا بلا وجه.

شعرت بأن هذا العالم لم يعد لها. لم يكن هذا موطنها. كانت مجرد غريبة، ظل من زمن مضى، لا تنتمي إلى هذا الخراب. شعرت بالحنين إلى قبرها، إلى الظلام الذي كان يحتضنها في صمت التابوت الآمن، بعيدا عن هذا الجنون.

بخطوات ثقيلة، بدأت تتراجع إلى الخلف، تعود. مرّت بين الأطلال، عبرت الأروقة التي احتفظت بذكريات الأجداد. كانت روحها تصرخ، لكن لا أحد يسمع. لم تعد تشعر بالخوف، بل بالحزن. دخلت إلى القبر، وقفت أمام التابوت، ولم تتردد. استلقت داخله، وأغلقت الغطاء فوقها، تاركة هذا العالم خلفها.

كان كل شيء هادئا من جديد. فقط صوت قلبها البطيء ظل ينبض في الظلام، كأنه يطرح السؤال الذي لن يجد له إجابة: «هل سيستيقظ العالم يوما من كابوسه، أم أن الحروب ستظل تدور، كما تدور النجوم في السماء بلا نهاية؟».

لكنها لم تجد إجابة، فقط عادت إلى النوم، تاركة خلفها عالما لم يعد لها، وزمنا آيلا للتبدل، زمنا لم يكن يوما صديقا للخلود.

نحت للفنان الكويتي سامي محمد

مسرح ما بعد الدراما أو تمظهرات الجسد الغروتيسكي

الجزء الثاني

د. عبد الرحمن بن إبراهيم

في مسرحية «أهل المخابئ» لمؤلفها كريم الفحل الشرقاوي

4 - «الجسد المبتور» الغروتيسكي في مقابل «الجسد الكامل» الكلاسيكي

في الغروتيسك، تتوارى الحقيقة لتفسح المجال للقبح والمسخ والتشوه المتمثل في «الجسد المبتور». فمن «كمال الجسد» في المسرح الكلاسيكي إلى تحطيمه وإهانته والحط من كرمته في المسرح الغروتيسكي عن طريق مسخ أو بتر عضو منه أو أكثر، أو تفكيكه بحيث يكون كل عضو مستقل عن العضو الآخر <<ملفوف: في المخبأ الأول الذي تركت فيه جلدي ومسامي وأظافري وشعر رأسي ومؤخرتي.>>23 وكذلك في اتساع الهوة بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والوهم تتحقق الجمالية الغروتيسكية التي تحرص على الجمع بين المتضادات: التراجيديا والكوميديا، الإنس والجن، الآدميين والكائنات الشبحية استنادا إلى فلسفة القبح لإبراز قيم الجمال. وينتفي مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية، ويتحرر الجسد من قيود المحظورات، مثلما حصل - على سبيل المثال لا الحصر- في مسرحية «أوبو ملكا» لـ «ألفريد جاري».

هذه المسرحية تصنف في إطار مسرح العبث بحكم النظرة التشاؤمية للإنسان وغموض المصير الإنساني. تجليات الغروتيسك تتمظهر في قبح جسمه ودمامة وجهه، وفظاعة التقتيل والتعذيب للبولنديين الذين نصّب نفسه ملكا عليهم غصبا. لقد سعى «ألفريد جاري» إلى التمرد على «النمطية» التي تتمثل في قوالب وأشكال الفنون القائمة، وإلى استفزاز مشاعر المتفرجين لإثارة سخطهم على المسرحية عن قصد، سعيا وراء إظهار الفرجة المسرحية بوصفها تعرية زيف «الحقيقة»، وإلى كشف الصورة المخيفة للطبيعة الحيوانية عند الإنسان، المنفلتة من أي رادع أخلاقي أو وازع ديني. <<لقد وجد السورياليون في هذه المسرحية التعبير عن اللاشعور، أو كما يقول بروتون: «التجسيد الرائع للأنا في مفهوم كل من نيتشه وفرويد. وهو مجموع القوى المجهولة، اللاشعورية، المكبوتة.>>24

في هذه المسرحية تبدو شخصية «أوبو» في صورة كاريكاتورية للبرجوازي المفرط في أنانيته، وكرمز للقبح والغباء، الشره والنهم، الجبن والعجز.

<<الأب أوبو: يا أم أوبو، أنا لا أفهم شيئا مما تقولين.

الأم أوبو: ما أغباك !

الأب أوبو: أقسم بشمعتي الخضراء أن الملك فينسلا ما يزال حيا يرزق. ومع كل، حتى إذا مات، ألم ينجب أسرابا من الأبناء؟

الأم أوبو: ومن يمنعك أن تقضي على الأسرة كلها وأن تحل محلهم؟

الأب أوبو: آه، يا أم أوبو، هذه إساءة لي، والآن، حالا سألقي بك في الغلاية.

الأم أوبو: ايه، أيها البائس المسكين، لو القيت بي في الغلاية فمن سيرفع لك سروال مقعدتك.

الأب أوبو: ايه حقا ! ولكن ماذا، أليس لي مقعدة كغيري من الناس؟

الأم أوبو: لو كنت مكانك، لوددت أن أجلس هذه المقعدة فوق عرش. وبذلك يمكنك أن تزيد ثروتك إلى ما لا نهاية، وأن تأكل النقانق دائما، وتتنقل في عربة فاخرة.

الأب أوبو: لو كنت ملكا لأمرت أن يصنعوا لي قبعة ضخمة كتلك التي كانت عندي في آراجون ثم سرقها مني الإسبان الأوغاد بكل وقاحة.>>25

الرؤية الفنية في مسرحية «أهل المخابئ» تتوزعها ثلاثة مستويات

مستوى أول: تخطي المفهوم الكلاسيكي للمحاكاة الذي يلزم الفنان بأن يستوحي من الواقع في إطار المألوف، على اعتبار أن <<الواقعية.. هي دون الواقع بكثير، فهي تقليص له وتزييف، لأنها لا تأخذ في الاعتبار حقائقنا كـ (بشر)، وهواجسنا الأساسية: الحب والموت والاندهاش.. إن حقيقتنا تكمن في أحلامنا، في خيالنا.. إن الحالم أو المفكر أو العالم هو الثوري. هو الذي يحاول أن يغير العالم..>>26

مستوى ثان: الانطلاق في إثر أفق فني جمالي ما بعد حداثي استثمر اللامألوف في إطار ما بعد أو ما فوق الواقع؛ حيث تتوارى الحقيقة ليحضر المفزع والمرعب، على أساس أن الجمال يكمن أيضا في التعبير عن القبح والتشوه في عوالم اللاواقع.

مستوى ثالث: توظيف الغروتيسك باعتباره نظرة تشاؤمية قائمة على الاستفزاز لهتك أقنعة الزيف عن الوجه المظلم والمقرف للطبيعة البشرية، وللتعبير عن المآل المأساوي للوضع الإنساني.

وهذه الثنائية القائمة على الصراع الديالكتيكي بين الشيء ونقيضه تؤشر على ما هو متغير ومتحول ومستبدل في الفرجة المسرحية، وليس على ما هو نمطي ثابت. وهو ما ينجلي في شخصيات المسرحية التي بدت كائنات هجينة تنتمي إلى عالم لا واقعي، ومتحررة من التشكل الجسدي. تطرح خطابها وفق رؤية تشاركية تجعل عملية التلقي قائمة على حالة انفصامية بين «ما حدث» و«ما سيحدث»، سعيا وراء محاولة فهم وحسب، وليس السعي إلى القبض على الحقيقة، على أساس أن «الحقيقة الثابتة» تتناقض أصلا مع مبدأ الغروتيسك. لذلك، بدت مظاهر التشويه الفيزيولوجي عاكسة للتشوه السيكولوجي.

<<(عجين قابع داخل الآنية الضخمة بينما عروس مستلقية فوق طاولة الاجتماعات تتأمل ملامحها ومنبت شعيراتها البيضاء في مرآتها الصغيرة).

عروس: تبا... شعيرات الأربعينات البيضاء بدأت تزحف كالصبار (وهي تقتلع بعنف مع كل تساؤل شعرة من شعيراتها البيضاء) سيوافقون... لن يوافقوا... سيوافقون... لن يوافقوا... سيوافقون... لن يوافقوا (تنهض ثم تقترب من الآنية الضخمة. تنقر بأصابعها طرقات خفيفة على غطائها) أخبرني يا عجين.. هل تتوقع أن يوافق أعضاء اللجنة المخبئية العليا على مطلبنا.. هل تتوقع أن يتم نقلنا إلى أحد المخابئ السرية الفولاذية المنيعة؟ أجبني يا عجين أرجوك.. إني قلقة جدا (تطرق آنيته من جديد ثم تلصق أذنها بغطائها) عجين... إني أسمع خشخشة ماذا تفعل.؟>>27

أن رمزية الجسد الكلاسيكي إلى الطهارة والنبالة، وإلى المثال والكمال، تقابلها في الجسد الغروتيسكي رمزية مضادة قوامها الحد الفاصل بين القيم الإنسانية المتعارف عليها، و«اللاقيم» المتمثلة في الانهيار الأخلاقي والفراغ القيمي التي بات سمة زمننا هذا. وذاك ما تعكسه مسرحية «أهل المخابئ» التي بدت كمرآة فاضحة لعالم يسوده جنون القتل، والكفر بإنسانية الإنسان، التمادي في أنانية انتحارية.

<<(تعود الإضاءة تدريجيا. تظهر عروس وهي ترفع يد النصف وتتركها تسقط).

عروس: (تصرخ) لقد مات.. ما النصف.

عجينك مات؟ (يرمق ملفوف بنظرات الاتهام).

عروس: (تصرخ صرخات متتالية) مجرم.. مجرم...

ملفوف: لم أقتله.. لم أقتله.

عروس: (تبكي) مجرم.. سفاح

ملفوف: أقسم لكما بأني لم أقتله... لقد..

عروس: (تقاطعه وهي تشهق) لقد قتلتَه.. وتخطط لقتلنا جميعا.. لتنسل وحدك ناجيا من هذا المخبأ الملعون.

ملفوف: (متجها نحو عروس) ولم لا تكوني أنت؟.. نعم أنت أيتها الحية الرقطاء التي أجهزت عليه.. أنت التي مزقت أحشاءه بجرعات من شرابك المسموم.

عجين: ابتعد عنها أيها السفاح المسلوخ..

ملفوف: (يشهر سكينا ويطوق عنق عروس) إذا اقتربت أكثر أيها المعجون البشري.. فسأذبحها ذبح النعاج وبالتالي فلن أخسر شيئا.

عجين: إذا أصابها سوء أيها الجرذ المسلوخ.. فسأعجن لحمك وأحوله إلى نقانق.

ملفوف: لقد انكشفت لعبتك أيها المعجون البشري النتن.. لقد قتلت النصف وتريدني أن أخلصك من عروس ساعتها لن تعدم حلا في إلحاقي بهم.. قبل أن تشد الرحال وحدك إلى المخبأ المحصن الموعود.>>28

يتمظهر الجسد الغروتيسكي في كونه مُنتجا للعلامات وليس أداة تواصل بين الممثل والمتفرج، وفي استثماره مسرحيا لكي يندرج في إطاره الرمزي. وعلى عكس المنظومة الكلاسيكية التي تقدم الجسد باعتباره كلا كاملا ومنفصلا ومتميزا عن العالم الخارجي؛ <<فإن الغروتيسك لا يكتفي بتحجيم تضاريس الجسد، بل يبرز أيضا الثقوب التي تظل عادة محجوبة ليؤشر لنا بذلك على أن الجسد ينطوي على أعماق لا نهاية لها. وكما هو الشأن بالنسبة لعضو الذكر، فإن تجسيده لا يتم بطريقة مباشرة، وإنما هناك عضو آخر ينوب عنه. ويتعلق الأمر في هذه الحالة بالفم، لأنه الصفة الأكثر خصوصية بالنسبة للجسد الكرنفالي.>>29

<<النصف: هل تحبينني يا عروس؟

عروس: أحبك؟ (تقبله في وجنتيه) طبعا أحبك (فجأة تشده من أذنيه) أنظر في عيني جيدا.. أبحر فيهما أيها الغريق.. أبحر فيهما وستجدهما يتفجران عيونا بل أنهارا وبحارا من الحب والعشق والرغبة (تحضنه يقسوة) أبي كان يحب أمي.. كان يحبها كطفل يتيم... وعندما ماتت تحت أنقاض مخبأ منهار.. باع جثتها لكي يطعم ابنته.. نعم لكي يطعمني أنا.. وذات مساء عندما انفجر في وجهه لغم من ألغام الموت.. بعت جسدي لأجد لذاكرتي حفرة في هذه الأرض الميتة (تبكي في حضنه ثم فجأة تنتفض بعنف) تزوجني هيّا (تنزع ثوب الزفاف) عاشرني الآن...

النصف: (بخوف) أنت تعلمين بأني لست مؤهلا لذلك.

عروس: (تصرخ في وجهه) اخلع ملابسك الآن..

النصف: (يتراجع هلعا) التلقيح الاصطناعي هو الذي سينوب عني..

عروس: قلت لك الآن (تشده من ملابسه) عاشرني الآن... وإلا اغتصبتك اغتصابا تاريخيا...

النصف: (يستغيث) ملفوف.. أدركني يا ملفوف.

ملفوف: (يظهر مسرعا ويخلصه من عروس) أتركيه أيتها الهرة المتوحشة.

عروس: (تقف متوثبة كالنمرة مشيرة إلى ملفوف) نعم أنت.. سأضاجعك أنت.. سأنزع

عنك لفافتك المتعفنة وأحتضن لحمك المسلوخ... وألعقه لعقا... كسحلية شرهة.

ملفوف: أفضل أن تبدئي بهذا (يدفع إليها بالنصف وينسحب هاربا).

النصف: (يزحف بدوره هاربا خلف ملفوف) لا تتركني يا ملفوف.

عروس: سأتزوجكم جميعا ... الواحد تلو الآخر ... أنت والنصف وعجين والمندوب وكل الطباخين المختبئين... سأعجنكم جميعا... وسأصنع منكم زوجا واحدا... زوجا وسيما قويا خارقا كالآلهة... سيمنحني وردة وقبلة وعصير النعناع... قبل أن يرتفع بي إلى عنان السماء ليمسح الكآبة عن وجه الشمس...<<30

5 - المخبأ «بوصفه فضاءً غروتيسكيا

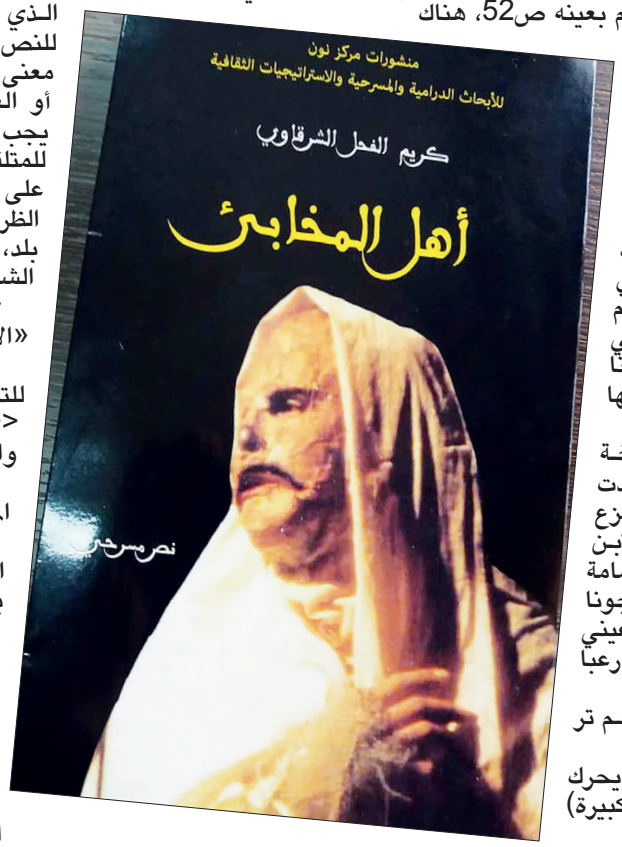
سعى المؤلف كريم الفحل الشرقاوي في «أهل المخبئ» إلى ابتداع عالم سحري عبَّرت فيه كل الشخصيات عن حضورها بشكلها الجسدي الغروتيسكي الذي فجرت من خلاله ميولاتها العدوانية، وكشفت عن شهوانيتها الدفينة في لاوعيها عبر لغة جسدية مستفزة **provocante** في فضاء مخبئي يتخذ شكل <<مطبخ غرائبي مجهز بمختلف الأواني والأسلحة المطبخية. في الوسط تجثم طاولة غريبة مفككة يتم تجميعها خلال اجتماعات مجلس المخابئ. في الجهة اليمنى للركح تقبع آنية للطبخ ضخمة جدا في حين يتدلى من أعلى الركن الأيسر المعتم درج حديدي حلزوني يؤدي إلى سطح الأرض. في الجدران الخلفية تظهر فوهات السراديب والأنفاق المؤدية إلى المخابئ الأخرى.<<31

غرائبية الفضاء والسرية التي تحيط به، جعلت الشخصيات المسرحية في حل من الضوابط الاجتماعية والموانع الأخلاقية، فاسحة المجال للعقل الباطن أن يُفجر مكبوتاته من خلال هيمنة الأنا على الشخصيات باعتباره مصدر ومبعث الشهوات الجسدية؛ باعتبار أن الجسد - كممثل للاوعي - كشف عن نفسه من خلال تمظهراته المنحرفة المتمثلة في العنف والعري والغواية والإغراء.

رمزية الجسد تتمثل في دلالته الفرجوية والجمالية. فالفرجوي في «أهل المخابئ» يقوم على الإثارة من خلال الغروتيسك الذي <<يلح على ضرورة تجاوز المحظورات وتحرير الجسد عبر الصدمة البدائية: الشيء الذي أدى بالدراما الحديثة إلى العودة للأشكال البدائية للمسرح حيث يلتقي الارتجال باللامنطق في الاحتفال، كما يلتقي الزائل **L?éphémère** بالتهتكي **l?orgiaque**.<<32 وبـذلـك تتحول الشخصية المسرحية إلى «جسد مادة» **Corps ? matériaux**، مما يحفز المخرجين في المسرح التجريبي لتجاوز النص وتحويله إلى مشاهد كاريكاتورية تتناول ما هو «فاضح» في الجسد (العجيزة، الأعضاء التناسلية، ترهل البطن، تشوه ملامح الوجه)، وتتجاهل ما هو «كامل» (الوجه، الرأس، العيون، الهامة، القامة؛) فنكون بذلك بصدد ثنائية صدامية تتمثل في خلخلة المألوف وفضح المستور، وإثارة المسكون، باعتماد لغة هجينة بذيئة ساخرة.

جماليا، يعتبر الغروتيسك شكلا من أشكال التعبير عن موقف حيال ما يمزق العالم من مواجهات دامية وحروب أيديولوجية وصراعات فكرية تبلورت في قالب كوميدي سوداوي كرؤية غروتيسكية للعالم، تتعاطى مع الغامض والشاذ من منظور الغرائبية والفضائحية، وتعتمد القبح والتشوه في تشكيلة الجسد، والتهجين بين الإنسان وغيره من المخلوقات الأخرى، في مشاهد كاريكاتورية و كرنفالية لا أول له ولا آخر، بحيث تبدو النهاية وكأنها معالم بداية جديدة. وهو ما تجسد عمليا في «أهل المخابئ» التي لا أول معلوم لها ولا آخر. فعلى مدى المشاهد التسعة، كان إيقاع القصف متواصلا بدون انقطاع، لا نعرف متى بدأ، ولا نعلم كيف انتهى<<تسمع صفارات الإنذار... ودوي القصف... وانفجارات القنابل...<<33 ليزداد أكثر في الطبخة الأخيرة <<يشتد القصف.. صفارات الإنذار.. أزيز الطائرات.. انفجارات القنابل.. >>34 وهو ما استدعى الفعل المضارع بحكم أن دلالته الزمنية لها ارتباط بأزمنة الحال والمستقبل مع إمكانية امتداده إلى أزمنة أخرى من الماضي القريب والبعيد، مع الأخذ في الاعتبار أن أي زمن من أزمنة الفعل يحدده السياق العام بالدرجة الأولى.

إن مفهوم الزمكان في «أهل المخابئ» هو اللازمان واللامكان. فالقصف الحاضر بقوة في النص يرتهن بمكان وزمان افتراضيين، لأن الأمر يتعلق بحالة لاشعورية، وجدت فيها الشخصيات المسرحية متنفسا لعُقَدها النفسية، ولتفريغ غرائزها المرضية. فالحضور اللافت للقبَح الذي يتخذ في كل مرة شكلا من أشكال الرعب والعنف، يعكس حالة اللاتوازن التي سادت على مدى كل النص؛ << صفارات الإنذار ، دوي القصف، انفجارات القنابل ، الهدوء المريب ص13، القصف الجحيمي، التهديد بالاختناق، الكارثة الإنسانية، ظاهرة الانتحار ص17، الإبادة الجماعية ص18، رائحة شواء بشرية ص30، كلنا شواذ ص37، إن رؤياك تفزعني ص43، إنه الجحيم بعينه ص52، هناك



أربع جثث علينا أن نحسم أمرها ص57، انبطاح الجميع تحت الطاولة، ص61، تسمع انهيارات تحت المخبأ ص66، يشتد القصف الأرضي ص71، انفجار لغم من ألغام الموت في وجهه ص76، أنا الذي سيذبحك أيها السفاح ص84.>>

في الطبخة التاسعة، ازدادت وتيرة الهلع والفزع أكثر فأكثر. فالابن بما هو عليه من دمامة يلقى مصرعه معجونا في آنية طبخ أمام عيني أبيه في مشهد أشد رعبا وفظاعة.

<<النصف: ألم تر ابني الربع؟

عجين: (وهو يحرك الآنية بمغرفته الكبيرة) الربع؟ كيف هو؟

النصف: إنه ولد جميل بعين واحدة.. وسيم بدون أنف.. رشيق بدون رجلين.. هو فلتة زمانه ومعجزة أقرانه وجوهرة أترابه... باختصار يا عجين هو بدر الزمان وشمسه التي لا تغيب.

عجين: لقد رأيته.

النصف: (بفرح) رأيتَه، أين؟

عجين: (مشيرا إلى آنيته) هنا.

النصف: (بفزع) هنا؟؟؟؟

عجين: لعد عجنته...

النصف: ويلي... عجنتَه... عجنت ولدي... عجنت الربع...>>35

لقد استوحى المؤلف كريم الفحل الشرقاوي من الحفريات الأثرية ذات الرسومات الغرائبية، فضاءً حيا لمخلوقات بشرية ونصف بشرية مشوهة للتعبير عن رؤيته الإبداعية، وتحديد موقفه مما يشهده عالم اليوم من فظائع وحروب وكوارث.

وهكذا تحولت المغارات المكتشفة **Grotto** التي تعني كهف أو سرداب، وتقرن بكل ما هو قبيح ومشوه وعجائبي وغرائبي إلى فضاء غروتيسكي للتعبير عن حال الإنسان ومآل الإنسانية، بعدما ارتقى مصطلح **grotesque** إلى مستوى المفهوم بانتقاله من دلالته البدائية في إطارها المكاني الضيق إلى الإطار المعرفي ببعده الكوني. كما أن تحرره من شكله المحنط الجامد في الكهوف أكسبه بعدا جماليا بحكم استقطابه للفنانين التشكيليين، والمنظرين الفلاسفة، والباحثين الأنثروبولوجيين، والنقدة الأدبيين والمسرحيين، ومن قبلهم المبدعين المسرحيين العظام بدءًا من الإغريق إلى الآن، بحكم أن عراقة الفن المسرحي تؤهله بالضرورة لاستيعاب المظاهر الغروتيسكية والكرنفالية والكاريكاتورية، وبحكم تموضعه في مجال <<التأويل الذي ليس فعلا مطلقا، بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهي فرضيات تسقط، انطلاقا من معطيات النص، مسيرات تأويلية تطمئن إليها الذات المتلقية.>>36

إن نص «أهل المخابئ» بوصفه نسيجا من تناصات متداخلة ومرجعيات كثيرة؛ فإن عملية التأويل ستكون عبارة عن فيض لا متناهي من الدلالات ضمن السياقات الثقافية والتاريخية اللامتناهية. إنه نص لا يبحث عن الحقيقة، ولا عن معنى محددا؛ بل يروم فتح باب السؤال على أساس أن القراءة متحولة باستمرار، خصوصا حينما يتعلق الأمر بالمسرح نصا وعرضا لأنه في الأصل بحث دؤوب في قضايا الواقع والمصير الإنساني. وهو ما يقتضي عند تلقيه كنص أو كعرض الحاجة إلى بناء زاوية نظر لها اتساق بالسياق العام. وهو ما يميز خطاب التأويل بكونه <<أكثر حرية من فكرة المنهج، ومتحرر من الإلزام المنهجي. الإلزام المنهجي لا يسأل قدر ما يختبر صحة الشيء. والتأويل غير ذلك، لأنه ليس مبناه حل مشكلة، ولا إقرار نظام معين إقرارا صارما. التأويل ممارسة وجودنا في خارج النظام أيضا. نحن نُكوّن أنظمة معينة، ونحن نتأوّل فنخرج أو نسأل. لا بد لنا من حرية مواجهة نظام معين، وذلك هو التأويل>>37 الذي يتيح الاشتغال على البنية الداخلية للنص بحثا عن دلالات بينة ومضمرة لإنتاج معنى. وعندما يتعلق الأمر بالنص المسرحي أو العرض المشهدي، فإن قراءة كل منهما يجب أن تتحقق انطلاقا من التجربة الذاتية للمتلقي على أساس أن الممارسة المسرحية - على عكس فنون القص والقول - تتقاطع مع الظروف التاريخية والمؤثرات الاجتماعية لأي بلد، وتؤثر وتتأثر بالثقافة المحلية والخبرات الشخصية.

6- «الأنا» الغروتيسكية في مواجهة «الأنا الأعلى» السوية

أ?- كيف ظل المخبأ قائما، ولم يتعرض للتصدع أو الانهيار على الرغم من <<اشتداد القصف، وأزيز الطائرات، وانفجارات القنابل؟.>>38

ب- ما سر عجز أهل المخبأ عن المواجهة المباشرة والرد بالمثل لإيقاف العدوان.؟

جـ- لماذا لم ينتفضوا، ولم يحاولوا الفرار رغم وجود «درج حديدي حلزوني يؤدي إلى سطح الأرض».؟

د- هل يعقل أن أحدا لم يلق حتفه من المختبئين على الرغم من اشتداد القصف، وأن الضحايا كانوا بفعل فاعل من داخل المخبأ.؟

هـ- ما الذي جعل المندوب، الرجل الضخم والمنتفخ والمتحكم في المخبأ، يترك المختبئين عرضة لمصيرهم المحتوم.؟

إن عالم «المخبأ» في «أهل المخابئ» يرمز إلى قوة العقل الباطن، وإلى تأثيره البالغ في السلوك البشري. وأن قبح الشخصيات وتشوه خلقتها تجسيدٌ للنزعة الشريرة والدوافع الإجرامية الكامنة في اللاوعي. وأن سادية «الأنا» الفردية متحفزة أبدا للعدوان، وباحثة دوما عن اختلاق عدو خارجي.

لقد غاص الفنان المبدع كريم الفحل الشرقاوي في أغوار الذات الآدمية لكشف حقيقتها المريعة، تعرية شرورها المستطيرة، وتشريح نواياها المبيتة. إن المخبأ في نهاية المطاف ليس سوى الوجه الخفي للكائن البشري. أما دلالة القصف الخارجي الذي لم يكن له أثر يذكر على المخبئين، فتتحدد في جبن عجز «الأنا الأعلى» المتمثل في القيم الاجتماعية والضوابط الأخلاقية عن الحد من القتل والظلم، وإيقاف الإبادة وسفك الدماء البريئة.

الهوامش:

23 - نفسه، الطبخة الثانية، ص24

24 - ألفريد جاري، أوبو ملكا، ترجمة وتقديم د. حمادة إبراهيم، مراجعة د. سامية أسعد، سلسلة من المسرح العالمي - **191**، أغسطس **1985**، وزارة الإعلام - الكويت، ص19

25 - ألفريد جاري، أوبو ملكا، ص62

26 - نفسه، ص19

27 - نفسه، الطبخة الرابعة، ص40، 41

28 - نفسه، الطبخة السابعة، ص63، 64،

29 د. حسن المنيعي، الجسد في المسرح، مرجع مذكور، ص153

30 - نفسه، الطبخة الثامنة، ص74، 75

31 - نفسه، الطبخة الأولى، ص13

32 - حسن المنيعي، الجسد في المسرح، مرجع مذكور، ص13، 14

33 - كريم الفحل الشرقاوي، أهل المخابئ مرجع مذكور، ص13

34 - نفسه، ص86

35 - نفسه، ص83

36 - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء- بيروت، ط1 - **2000**، ص**11**

37 - د. مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1420هـ، ص165

38 - كريم الفحل الشرقاوي، أهل المخابئ، مرجع مذكور، ص86

ابْتِهَالُ حَلَزُونِيِّ الشَّكْلِ

كَانَ أَبِي دَوْمًا يُنْهِي طَقْسَ عِبَادَتِهِ بِدُعَاءٍ لَمْ تَحْفَظْ ذَاكِرَتِي مِنْهُ سِوَى آخِرِهِ. فِي هَمْسٍ مَسْمُوعٍ كَانَ يَقُولُ:

« رَبِّي لَا تَجْعَلْ رَأْسِي كَالسَّقْفِ الْمَشْقُوقِ
تَتَسَرَّبُ مِنْهُ وَتَدْخُلُهُ أَحْلَامُ بَلَابِسِ الْمَيْدَانِ
لَمْ يَمْلِكْ أَحَدٌ مِنْ عَبَّارِي الْأَحْلَامِ إِلَى الْيَوْمِ
أَنْ يَعْبُرَهَا. وَكَوَابِيسُ تَجِيءُ عَلَى شَكْلِ تَنَانِينِ الْكُومُودُو، تَسْتَوْطِئُ أَسْوَارِي
تَتَسَلَّقُهَا وَتَمُدُّ أَلْسِنَةً مَشْقُوقَةً تَلْحَسُهَا بِشَغَفٍ
ثُمَّ تَدُورُ حَوَالَيْهَا إِحْدَى عَشْرَةَ دَوْرَةً
تَمْضِي ثُمَّ تَعُودُ بُعَيْدَ دَقَائِقَ
وَتُكَرِّرُ مَا فَعَلَتْ وَكَأَنْ لَمْ تَشْعُرْ بِوُجُودِي ۞
رَبِّي اغْفِرْ وَاصْفَحْ عَمَّنْ سَلَقُوا أَفْكَارِي بِمِيَاهٍ عَادِمَةٍ وَأَنَا غَائِبٌ
لِيَسُوءَ الْحَالُ
أَكْثَرَ مِمَّا كَانَ ۞
رَبِّي إِنَّكَ تَعْلَمُ أَنَّ سُكُوتِي مَا كَانَ سِوَى حَلٍّ وَسَطٍ بَيْنَ خِيَارَيْنِ: شَخِيرٍ ذِي
عَرْفٍ مُنْفَرِدٍ، وَنَهِيقٍ يَخْرُجُ مِنْ حُنْجُرَتِي حِينَ أُدَوْزِنُ أَوْتَارَ لِسَانِي
لِأُنَادِيَ أَحْيَانًا بِالصَّوْتِ وَأُخْرَى بِالصُّورَةِ وَالصَّوْتِ:

وَالْإِنْسَانَاهْ

ذَلِكَ حَقٌّ لَا مِرْيَةَ فِيهِ وَلَا ضِدَّ لَهُ ۞ فَبِحَقِّ جَلَالِكَ لَا تَجْعَلْهُ بِمِيزَانِ ذُنُوبِي
سَبَبًا فِي خُسْرَانِ سَمَائِكَ «يَوْمَ تُقَصِّرُ تِلْكَ الْأَيَّامُ» وَتُصْبِحُ فِي حَجْمِ الْكَفِّ،
وَمُنَّ عَلَيَّ بِإِسْعَادٍ وَطُمَأْنِينَةٍ
كَطُمَأْنِينَةِ غَيْلَمٍ
وَامْنَحْنِي قِسْطًا مِمَّا أَعْطَيْتَهُ:
عُمْرًا أَطْوَلَ مِنْ غَيْرِ سَأَمٍ
وَغِنًى مِنْ غَيْرِ طَمَعٍ
وَطَعَامًا كَصِيَامٍ

وَأَقِمْتُ لَهُ فَوْقَ الظَّهْرِ كِفَايَتَهُ سَكَنًا وَمَتَاعًا وَغِطَاءً وَمِظَلًّا وَمَآرِبَ أُخْرَى
أَنْتَ بِهَا أَعْلَمُ، مَحْمِيًّا مِنْ بَأْسِ الرَّمْضَاءِ وَغَائِلَةِ الْأَمْطَارِ وَمَجْهُولِ الْغَيْبِ
وَشَرِّ الْخَلْقِ،

وَجَعَلْتَ - إِذَا صَادَفَهُ الْمَوْتُ بِأَيَّةِ جَائِحَةٍ - لَهُ قَبْرًا مِنْهُ وَفِيهِ
هَذَا خَلَقْتَكَ يَا أَللَّهُ فَمَنْ خَيْرٌ حِفْظًا مِنْ دُونِكَ. فَاغْفِرْ وَارْحَمْ. آمِين»
فِي ذَاتِ الوَقْتِ، طَلِيقَتُه - وَهِيَ امْرَأَةٌ مِنْ أَهْلِ كِتَابٍ - تَدْخُلُ مَعْبَدَهَا، تَرْفَعُ كَفَّيْهَا
وَاقِفَةً مُغْمِضَةَ العَيْنَيْن، وَتَأْخُذُ فِي تَرْدِيدِ دُعَاءٍ مَحْفُوظٍ سَلَفًا مِنْ هَاتِفِهَا
المَحْمُول: « MEA CULPA MEA MAXIMA CULPA MEA CULPA
هَا إِنِّي جِئْتُ إِلَيْكَ أَبُوءُ بِذَنْبِي وَبِإِصْرِي يَا رَب
فَتَقَبَّلْ كَلِمَاتِي، لَا تَجْعَلْهَا تَخْرُجُ مِنْ شَفَتَيَّ مُبَلَّلَةً بِلُعَابِي وَوَرَاءَ الظَّهْرِ مِنَ الأَنْجَد.
يَا أَللَّهُ وَانْقِذْهَا مِنْ نَحْتِ الانْقِاضِ مُعَافَاةً إِنْ زَلَّتْ أَوْ زَاغَتْ أَحْرُفُهَا عَنْ
مَوْضِعِهَا بِقَضَاءٍ لَا حِيلَةَ فِيهِ وَأَلْبِسْهَا صَدْرِيَّاتٍ وَاقِيَةً ضِدَّ هُرَاءِ المَنْقُورِ عَلَى
الهَاتِفِ وَالحَاسُوبِ وَمَادُّونَ بِالأَزْرَقِ فِي شَكْلِ « DELIVERY FOR FREE
وَالكَمِيَّةُ مَحْدُودَة »}
« يَوْمَ تُقَصَّرُ تِلْكَ الأَيَّامُ » وَنُصْبِحُ فِي حَجْمِ الكَفِّ و « يَوْمَ الرَّبُّ سَيَأْتِي بَغْتَة »
يَا مُرْ إِسْرَافِيلَ بِأَنْ يَنْفُخَ فِي الصُّورِ. فَإِنَّكَ تَعْلَمُ مَا أَعْنِي حَتَّى لَوْ خَذَلَتْنِي لُغَتِي وَاصْرِفْ عَنْ
سَاقَيَّ وَنَى الهِمَّةِ كَيْ أَعْبُرَ بِالقَفْزِ الطُّولِيِّ عَلَى جَبَلِ الطُّورِ وَبَحْرِ الظُّلُمَاتِ لِأُبْلِغَ شَطْكَ
يَوْمَ الدِّينُونَة
وَسَأَنْظُرُ حَتَّى مَا بَعْدَ الفَجْر
كَيْ أَتَمَلَّى بِبَهَاءِ الكَلِمَة
وَأُشَاهِدَ مِنْ عَلْيَائِكَ ضَاحِكَةً شَامِتَةً فِي مَنْ أَفْسَدَ فِي أَجْوَائِكَ فِي تِلْكَ الأَيَّامِ وَفِي هَذِهِ
وَكَأَنْ لَمْ يَسْمَعْ بِوَعِيدِ الجُمُعَةِ وَهِيَ تَصِيحُ بِهِ صَيْحَةَ قَنَّاصِي الخَنَازِير:
« رَاهْ حَلَفَتْ الجَّمْعَةَ مْعَ لَتْلَاتْ يَا الفَرْتَاتْ
وَاللَّهْ فِيكْ لَا بْقَاتْ »
فِيمَا بَاقِي الأَيَّام
- بِاسْتِثْنَاءِ ثُلَاثَاءِ الشَّهْرِ المَشْرُوم
بَلَعَتْ رِيقًا وَتَوَلَّتْ أَوْ غَطَّتْ أَعْيُنَهَا بِأَصَابِعِهَا المُنْفَرِجَة
صِفَةُ الشَّاهِدِ يَأْمُرُ عَيْنًا بِالغَمْزِ لِتَأْمُرَ أَيْضًا عَيْنًا أُخْرَى بِالصَّمْت
وَلِسَانًا بِالتَّكْذِيب
فَلْيَصْفَحْ عَنِّي الرَّب.

DOMINE DIMITTE MIHI

AMEN

أحمد بلبداوي

تخييل السيرة والتاريخ

في «كائن الضوء» للأديب المغربي محمد عز الدين التازي

د. نورالدين حيمر السفياني

1 -تقديم

تيرة الإنتاج الروائي، واتسعت دائرة تلقيه قراءة ونقدا، حتى بات منافسا لغيره من الأجناس الأدبية. وقد رافق هذا التراكم الكمي، تنوع واضح في تجارب الكتابة ومرجعياتها، حيث لم تعد أشكال الكتابة القديمة بطابعها الواقعي، ونفسها السردي القائم على وحدة الحدث وخطيته تستهوي الكتاب. انزاحوا عن هذا المسار، وانخرطوا في مغامرة التجريب، مستلهمين أدوات جديدة أدمجوها في منجزهم الروائي ومنها، اعتماد المكون الشعري والعجائبي، تفتيت الحكاية، والانفتاح على الأسطورة والتاريخ.. وكلها أساليب أضفت على الإبداع الروائي جمالية وثراء. ولم تقتصر هذه الحيوية على الأشكال، بل طالت تيمات الكتابة التي أصبحت التحولات ومنها سيرورة المغرب المعاصر تتطلبها، من قبيل الهجرة والتهميش والفقر وحقوق الإنسان والدين والمرأة والسلطة وغيرها.

هكذا أصبح الفن الروائي سيد الأجناس الأدبية، غنيا بأصواته ولغاته وعطاءات أجياله. ينحت لنفسه مجرى قويا في خارطة الإبداع. غير أن بعض النقاد والمتتبعين يلحظون أن المكون السيرذاتي ظل محايثا للعديد من التجارب الروائية.

وفي هذا يقول صديقنا الناقد عبد المالك أشهبون في كتابه «من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة» (انتشرت وبكثرة لافتة للانتباه، الكتابات السردية ذات البعد السيرذاتي، حتى غدا معه مستقبل الرواية العربية يتجه مؤشره البياني إلى مزيد من التركيز على الحياة الشخصية)1 .

هكذا وجدنا أنفسنا أمام فيض من النصوص السردية التي تنخرط في نطاق ما يعرف بالأدب الشخصي (أيا كان المسمى النقدي لهذه الكتابات السردية: سيرة ذاتية - مذكرات - يوميات -حفريات - أوراق - رواية سيرة ذاتية)2. وقد وقعتها أسماء قادمة من حقول مختلفة، من الفلسفة والتاريخ والسياسة وعلم النفس والصحافة والشعر .. في هذا السياق نتساءل، أين يقع «كائن الضوء» للمبدع الكبير محمد عز الدين التازي، في أي نمط من أنماط الكتابات السردية السالفة الذكر ؟ هل يندرج ضمن السيرة الروائية ؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما حدود ومستويات التخييل فيها؟

2 -«كائن الضوء» ومسار الكتابة الإبداعية عند محمد عز الدين التازي

«كائن الضوء» مؤلف روائي صدر سنة 2023 عن دار أخوان السليكي بطنجة. وقد جاء ليعزز صرحا روائيا شامخا أنفق المبدع محمد عز الدين التازي عقودا من الزمن في تشييده بأناة وحنكة إبداعية عالية. في حوزته اليوم أعمال روائية وقصصية تربو على الثلاثين عملا. تلك غزارة أدبية لافتة مصحوبة بتفرد وتملك عميق لناصية الإبداع، يسندها وعي نظري ثاقب بأسئلة الكتابة ومتطلباتها.

على امتداد تجربته الروائية ظل المبدع محمد عز الدين التازي مأخوذا بهاجس المغايرة والتجديد، ولا أدل على ذلك من روايتيه «أبراج المدينة» و «رحيل البحر» اللتان بهما دشن انعطافة جمالية في مسار السرد المغربي صار عنوانا لها، إلى جانب بعض مجايليه (محمد برادة - أحمد المديني - ميلودي شغموم ...).

ولا يذكر محمد عز الدين التازي إلا وتذكر فاس مسقط رأسه. تماهى بها تماهيا، وظلت تقيم فيه. بل صارت خيطا ناظما لتجربته الروائية. ففي «المباءة» كما في «زهرة الآس» أو «أنا المنسي» أو في «كائن الضوء».. تحضر فاس بكل ثقلها الرمزي والحضاري. وتظل فاس كائنا منفلتا أشبه بالضوء الهارب. كلما اقترب الكاتب منه إلا وشط بعيدا.

يقول المبدع عز الدين التازي في روايته الجميلة (قالت لي فاس) وعلى لسان ساردها (يا فاس ما أبهاك!ما أروع أن يسهر واحد من اهل فاس معك كل هذا السهر الجميل (...) كل هذا فاسمك يا فاس يعلو على كل الأسماء، وأنت تحضرين في الظل والضوء، في العابر والمقيم، في الخراب والسراب، في الوقت وما بعد الوقت، في الشيء ونقيضه)3 . في هذا العمل الروائي يرفع المبدع فاس إلى مرتبة الكائن الروائي حيث ترى فاس سيرتها في مرآتها، وما اعتراها من تحولات الدهر ونوائبه. كما الشأن بالنسبة لباقي الشخصيات وفي المقدمة «شخصية المريني» الذي يتابع سيرته وتاريخ أسلافه من بني مرين في مرآتها.

هذا النفس السيري الذي يحتل فيه المحكي عن الآخر مساحة.. نجده حاضرا، يخترق مجموعة من نصوص المبدع ومنها «كائن الضوء».

3 -المتخيل الصوفي في «كائن الضوء»

ينفتح محكي الرواية في «كائن الضوء» على تيمة السفر بكل ما يحمله السفر من مشقة واغتراب. حيث يطالعنا، عالم القرويين الضرير «مولاي علي» وهو السارد والشخصية المركزية التي ينعقد حولها الحكي، وقد عقد العزم على ترك فاس نحو أرض الله بحثا عما سماه «كائن الضوء» عله يعيد له البصر .

يتسلل «مولاي علي» من المنزل عند مطلع الفجر ، وقد ترك صديقه «حسن البرنوصي» الذي رافقه في رحلة عماه منذ صباه، معتمدا ذاكرته وعكازه، يضرب بعصاه الأرض وقد تخطى «حي الزنجفور « مسقط رأسه وتجاوز حدود فاس، ليجد نفسه في الطريق. في الخلاء الموحش. في هذا السفر يلاقي «مولاي علي» أهوالا ينجو بمشقة نادرة منها. يسقط على الأرض حينا ويقف على قدميه حينا آخر، يعاني الجوع والعطش والمرض. تحاصره الكلاب وتدهمه بعض الحيوانات الكاسرة، يلسعه العقرب ويفلت بأعجوبة من الموت. يستضيفه بعض المارة ويطعمونه، ويعتقدون ببركته ويصرون على بقاءه بينهم، لكنه يرفض ويتابع الطريق نحو «كائن الضوء».

هذا السفر رحلة بين نقطتين، نقطة البعد ونقطة القرب، وما بينهما مشي شاق يخلع فيه المشاء «مولاي علي» لباس الشهوات متحليا بقوة الإرادة والصبر . هذا السفر سفر متدرج، صاعد تختزله أبواب عدة:

- باب المعرفة
- باب التشوف
- باب الرجاء
- باب الإشراق
- باب الوصول

أبواب ترتقي فيها الروح وتسمو. يستوفي السارد «مولاي علي» باب المعرفة وهو أول الأبواب في الطريق، يقول (وجلست على الأرض أبحث عن مخرج من حيرتي وشكي وظنوني إلى أن استعدت في لحظة واحدة كل العلوم والمعارف التي كنت قد تشبعت بها فأدركت أنني أدخل باب المعرفة)4 . وما هذه المعرفة هنا سوى ما تلقاه السارد وما درسه لطلبته بالقرويين من علوم ترتبط بالشريعة، معرفة تربط بالخالق وخلقه. غير أنها معرفة ظل يخصها السارد بالفحص وإعمال العقل والشك. فهو لا يريدها معرفة إيمانية عمياء خالية من المساءلة. لعلنا نقف على ذلك في صفحة 148 من الرواية حينما قال في معرض مجادلته لولده «الطاهر» (أنا لا أومن إيمان العجائز، فالخالق سبحانه دعانا إلى النظر العقلي في الكثير من الأمور. وإن كنت أومن بالله وملائكته ورسله واليوم الآخر، أصلي وأصوم لا أسرق ولا أكذب ولا أفعل الفاحشة، فإيماني لا يتعارض مع تفكيري في العديد من الأمور التي تحتاج إلى مساءلة)5 .

لا يكتفي السارد «مولا علي» في سفره بباب واحد، بل تراه متطلعا إلى الكمال الذي يمثله باب الوصول. ولذلك يستبد به الشوق وتساوره الحيرة والقلق فتراه يخضع تجربته الروحية للمراجعة. وهكذا فمن باب المعرفة إلى باب التشوف وفي التشوف شوق وتطلع واستشراف. ومنه إلى باب الرجاء ثم الإشراق والأنوار. وفي باب الأنوار يقول السارد (شعرت باضطراب في خاطري وهيجان في صدري وخفقان شديد في القلب وأنا أتطلع بعيني الضريرتين نحو السماء فأرى بهما الأنوار تضيئ هذا العالم بغير مصابيح)6 .

جدير بالإشارة أن كل باب من الأبواب التي دخلها السارد إلا وهو مقترن بالفرح. فما أن يصل إلى مشارف الباب حتى تعتريه حالة من النشوة العارمة. يقول في الصفحة 139 (سرت فوق عشب رطب وشممت هواء لطيفا ينعش الفؤاد. داهمني فرح مفاجئ فأحسست بقرب الوصول إلى «كائن الضوء»)7. غير ان هذا الفرح لا يأتي إلا بعد مجاهدة وصبر وتأمل في بديع الكون ورياضة للنفس يقطع فيها السارد كل صلته بالدنيا.

وينتهي السفر عند محطته الأخيرة بدخول السارد باب الوصول أو التجليات، فتعتريه حالة من الشطح، حيث يدخل في غيبوبة لم ينهض منها إلا على صوت «علي» وهو «أناه» الثانية قائلا:

(انهض يا علي أبشر هل رأيت؟

قلت له : وأنت هل رأيت؟

قال لي: كأني قد رأيت) 8

ها هنا تحصل الرؤية، لكنها رؤية البصيرة والقلب، حيث ترتفع الحجب ويتخلل النور الإلهي ذات السارد حتى يصير لا يشعر إلا بالحق. إنها اللحظة التي سماها أهل التصوف بالفناء. هي لحظة وجدانية مؤقتة يستغرق (الحب الإلهي كلية ذات الصوفي إلى درجة يصمه فيها عن كل مسموع، سوى ما يسمع من كلام محبوبه ويعميه عن كل منظور سوى وجه محبوبه، ويخرسه عن كل كلام إلا عن ذكر محبوبه)9 . ثم يعود بعدها إلى حالته الطبيعية. ينفصل بعد اتصال، ويفيق بعد غيبة ويصحو بعد سكر .

نستنتج من كل ما سبق أن سفر السارد «مولاي علي» لم يكن سفرا ماديا. بل كان سفرا عرفانيا، سفر القلب. وما الطريق الذي تحدث عنه سوى طريق أهل التصوف تملأه الأحوال والمقامات وتسمو فيه الروح وتفنى عن الرذائل.

لقد استثمر الكاتب المتخيل الصوفي ليرصد جانبا من جوانب سيرة شخصيته الروائية وقد اكتست طابعا صوفيا. وإذا جاز لنا أن نحدد بعض خصائص هذه الصوفية فيمكن القول:

-إنها صوفية سلوكية تسعى نحو المثال، نحو الإنسان المتصف بالكمالات.

-صوفية تعمل العقل وترفض التدين الشكلي وتصر على المعاملات. كما أنها تسقط مبدأ الوساطة معتبرة أن الدين علاقة بين الإنسان وخالقه. يقول السارد في سياق حوار دار بينه وبين مضيفه «عبد الجبار» (رفضت أن آخذ الجلباب منه وأن أستحم وقلت له:

أنا طاهر

فقال لي :

كيف تكون طاهرا وأنا لا أراك لا تتوظأ ولا تصلي؟

قلت له :

ذلك شأن بيني وبين خالقي وهو من يغفر لي إن شاء ويعاقبني إن شاء. ولا دخل لمخلوق فيما بين الخالق والمخلوق)10

وهي صوفية شبيهة إلى حد ما ب»النيرفانا» التي عرف بها البوديون حيث ينعم السالك إليها بحالة من السلام وفيها (يتخلص من سلطة النفس وغواياتها، وينعتق من أغلال الحياة وشهواتها) 11 .

في سياق محكي السفر يعمد السارد إلى كسر خطية الحدث، حيث ينقلنا عبر سلسلة من المحكيات الاسترجاعية إلى نشأته الأولى وملابساتها وعلاقته بفضاءات فاس ودراسته وزواجه وعلاقته بحسن البرنوصي وأم كلثوم وولده الطاهر. ومن خلال تلك المسارات ندرك أن «مولاي علي» نشأ ضريرا من أمه «لالة شافية» وأبيه «سي الطاهر» الذي كان يملك محلا للنجارة بفاس العتيقة. وأن عاهة مولاي علي لم تقف عائقا أمام ولوجه المدرسة وتدرجه بنجاح في أسلاكها إلى أن تخرج من القرويين عالما ومدرسا بها. وندرك أيضا علاقته «بحسن البرنوصي» هذا الفتى الذي قدم من القرية هاربا من شظف العيش حيث احتضنه «السي الطاهر» وقبل أن يعلمه حرفة النجارة ويأويه ويعمل معه. وقد صار فيما بعد صديقا «لمولاي علي» يرافقه إلى المدرسة والعمل. «حسن البرنوصي» هو عينه التي لا تبصر ، وجسره نحو الحياة بكل تفاصيلها وأسرارها. صديق ومثال للوفاء. صريح يكاشف مولاي علي ويحكي له عن أسراره.

وندرك أيضا علاقته ببهية «التي ارتبط بها ارتباطا تحول إلى زواج وما اكتنف هذا الزواج من غدر وخيانة أدى إلى الطلاق. وسندرك أيضا أن ولده الطاهر الذي ورث عماه من والده قد اختار طريق الفن، مفضلا استكمال دراسته بمعهد التنشيط المسرحي بالرباط لكنه سرعان ما انحرف حيث التقطته أيادي «داعش» وانتهى مكفرا أباه، مطاردا من قبل الشرطة قبل أن يزج به في السجن. وسندرك أن «مولاي علي» بعد هذه الرحلة المليئة بالتحديات والخيبات سيقرر شراء منزل يضعه باسم حسن البرنوصي وأم كلثوم لأنهما أخلصا إخلاصا نادرا في خدمته. ويعقد قرانهما ثم ينزوي بعيدا في غرفته زاهدا وقد أخذه الشوق إلى السفر بحثا عن كائن الضوء.

موازاة مع تنوع وتعدد هذه المسارات، يسلط السارد الضوء على بعض الأحداث الكبرى التي عاشها المغرب المعاصر بعد استقلاله، ومنها اختطاف المهدي بن بركة وانتفاضة الشبيبة المدرسية في أواسط الستينيات، انتفاضة وصل صداها إلى مدينة فاس، حيث كانت ثانوية القرويين مسرحا لاحتجاجات صاخبة. وقد كاد «مولاي علي» - بعد حملة من الاعتقالات العشوائية، تعرض فيها للاستنطاق والضرب- أن يُزج به في السجن لولا تدخل الضابط نور الدين العراقي ابن عمه الذي أنقذه.

نحن أمام سيرة روائية يتقاطع فيها التخييلي بالمرجعي، الذاتي بالجماعي. وفيها اعتمد السارد صيغة السرد الدائري حيث بدأ الحكي من حيث انتهى. إنها سيرة تحتفي بالمكان. بفاس القرويين. أرض المزارات والأضرحة وأهل الذكر و المساجد ورجالات التصوف .. وهي سيرة تحتفي أولا وأخيرا بالشخصية في أبعادها المختلفة، شخصية تحمل بعضا من سمات ذلك الكائن الإشكالي الذي ظل يحمل قيما رفيعة في واقع منحط بئيس. ولا عجب في ذلك إذا كان السارد بعد هذا المسار الطويل قد انتهى إلى الهامش والعزلة واختيار التصوف مسلكا.

الهوامش:

1 - عبد المالك أشهبون: «من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة»، إنفو برينت، فاس، المغرب. ص:5

2 - نفس المرجع، ص:9.

3 - محمد عز الدين التازي: «قالت لي فاس»، منشورات باب الحكمة-تطوان، المغرب، ط 1، 2017، ص:230.

4 - محمد عز الدين التازي: «كائن الضوء»، مطبعة أخوان سليكي، طنجة، 2023، ص: 58.

5 - نفس المرجع، ص: 148.

6 - محمد عز الدين التازي: «كائن الضوء»، مطبعة أخوان سليكي، طنجة، 2023، ص: 138.

7 - نفس المرجع، ص: 139.

8 - محمد عز الدين التازي: «كائن الضوء»، مطبعة أخوان سليكي، طنجة، 2023، ص: 166.

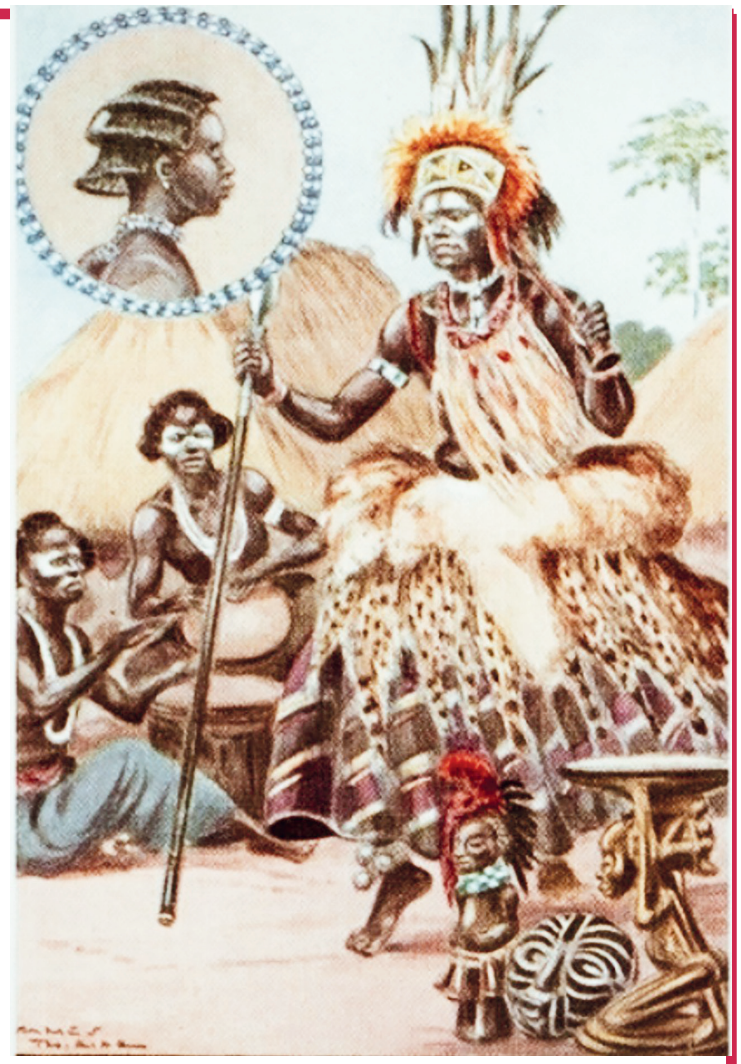
9 - بن شاعة مختار الحسيني: «الفناء الصوفي والنيرفانا البودية»، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ص:102.

10 - محمد عز الدين التازي: «كائن الضوء»، مطبعة أخوان سليكي، طنجة، 2023، ص: 52.

11 - بن شاعة مختار الحسيني: «الفناء الصوفي والنيرفانا البودية»، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ص:95.

جدلية الصراع والتكامل بين الأجيال في رؤية عابرة للثقافات

د. رشيد وديجى
الكلية متعددة التخصصات/الرشيدية



مدخل

يعتبر الأدب الشعبي أحد الأشكال الأدبية الأكثر قدرة على التعبير عن هوية المجتمعات وعمق قيمها، حيث يسرد بأسلوب بسيط ولكنه عميق قضايا إنسانية واجتماعية تمتد عبر الزمن والثقافات. ومن بين النماذج البارزة في هذا النوع الأدبي حكاية «الشباب والشيب»، المترجمة عن التراث الشعبي الإفريقي من الزايير على يد الباحث والمترجم المغربي عبد النبي ذاكر.

إن ترجمة عبد النبي ذاكر لهذه الحكاية تبرز جمالية النصوص الإفريقية الشعبية وما تحمله من عمق ثقافي وإنساني، مما يفتح نافذة على تراث غني بالأفكار والدروس التي تتجاوز الحدود الجغرافية. فمن خلال هذه الحكاية، يجد القارئ العربي نفسه أمام رمزية تعيد التفكير في العلاقة بين الأجيال، وتطرح مفاهيم التغيير والحكمة بشكل يلامس الواقع الإنساني المشترك.

ثمة بنية سردية متقنة ولغة رمزية تعكس ثقافة المجتمع الإفريقي التقليدي، تأخذنا الحكاية في رحلة مليئة بالدروس والعبر. تبدأ بمأزق يعاني منه الشباب الذين يرون في وصاية الشيوخ قيدًا يحول دون تحقيق تطلعاتهم، لتنتهي بما يدعو إلى التوازن والتكامل بين الأجيال. تفتح هذه الحكاية الباب أمام تساؤلات فلسفية واجتماعية: كيف يمكن للتقاليد أن تواكب الحداثة دون أن تقيدها؟ وهل يمكن للطموح الشبابي أن يزدهر دون الاستناد إلى الحكمة والتجربة؟ وكيف يمكن للمجتمعات أن تحقق التوازن بين القديم والجديد؟

البنية السردية وحبكة النص

تبدأ الحكاية بوضع مأزوم، حيث يشعر الشباب، الذين يمثلون الفئة الديناميكية في المجتمع، بأنهم يعيشون تحت «وصاية والديهم ومن هم أكبر منهم سنًا». يأتي هذا الوضع ليعكس شعورًا عالميًا لدى الشباب بالرغبة في التحرر والاستقلال. في مواجهة هذا الوضع، يتخذ الشباب قرارًا حاسمًا: «إننا ضجرنا من والدينا والدنيا ومن هم أكبر منا سنًا، ولكي نعيش أحرارًا وبسلام، لنقتلهم جميعًا، فهم لا يصلحون لشيء».

هذا الطرح الدرامي يمثل قطيعة جذرية مع الماضي، وهو نقطة تحول درامية في السرد. لكن عندما يتراجع أحد الشباب عن هذا القرار، تبدأ الحكاية في الكشف عن مسارها الأخلاقي والرمزي، حيث يلجأ الشباب إلى العجوز الحكيم ليحل مشاكلهم. هنا تتحول الحكاية من كونها صراعًا بين الأجيال إلى درس تعليمي يُبرز أهمية الحكمة المكتسبة بالتجربة.

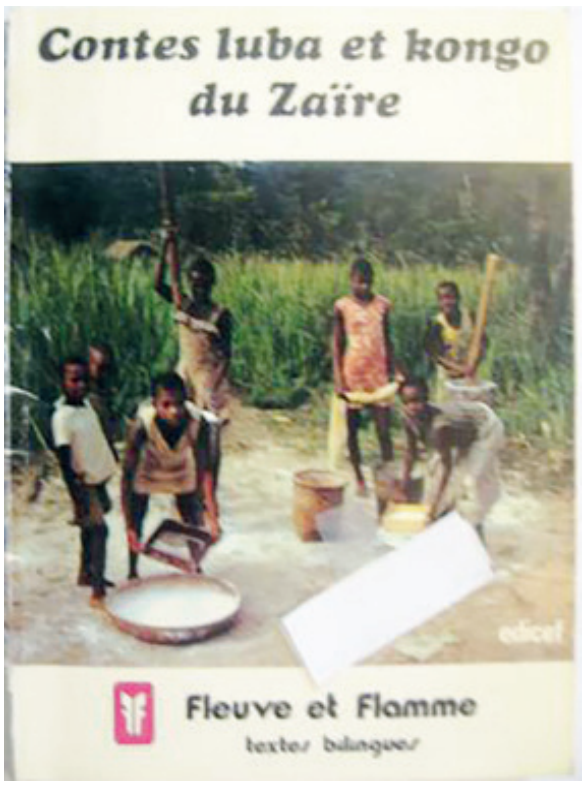
ثنائية الشباب والشّيب

تطرح الحكاية العلاقة بين الشباب والشيوخ كصراع أساسي بين الحداثة والتقاليد. الشباب هنا يمثلون رمزًا للطموح والرغبة في التغيير، ولكنهم يفتقرون إلى الحكمة التي تمكنهم من تحقيق هذا التغيير بطريقة مستدامة. ويتجلى هذا التوتر في أحد المشاهد حيث «عاد الشاب إلى قريته، وقص متطلبات حمويه المتوقعين على أصحابه».

في حكاية «الشباب والشيب»* من التراث الشعبي الإفريقي الزاييري

هذا المشهد يعكس الاضطراب الذي يعيشه الشباب عندما يواجهون تحديات أكبر من قدرتهم على الحل.

من ناحية أخرى، يتم تصوير الشيب كشخوص تمتلك الحكمة والخبرة اللازمة لإرشاد الشباب. الشيخ العجوز يضع شروطًا أمام الشباب كاختبار للنضج: «إنني مستعد لإمدادكم بالحل، لكن قبل ذلك عدوني بأن تقوموا بطقوس شعائرية على أرواح أسلافكم كل عام، حتى تتمكنوا من التطهر مما اقترفتموه في حق من هم أكبر منكم سنًا». هذا الشرط يبرز دور الشيوخ كحماة للتراث ومصدر للحكمة التي تتجاوز الأفراد.



الرمزية والدلالات في الحكاية

القصة مليئة بالرموز التي تحمل معانٍ متعددة:

- السلة المصنوعة من دخان: هي رمز للتحديات المستحيلة التي يواجهها الشباب دون الاستعانة بخبرة الشيوخ. ويتجلى هذا البعد الرمزي في المقطع الذي ينص على: «لقد عثرنا على عين الماء لكن لا يمكن حملها إلا في سلة من دخان». هذا الطلب المستحيل يجسد فكرة أن الحكمة لا تُكتسب بسهولة، بل تحتاج إلى جهد وإبداع وتعاون بين الأجيال.
- الغابة: مكان التحدي والاختبار، حيث يذهب الشباب في رحلة بحث عن الحكمة، لكنها أيضا رمز للانعزال والتأمل، حيث يدركون حاجتهم للعودة إلى جذورهم وتقاليدهم.
- الشعائر التقليدية: عندما يطلب الشيخ من الشباب إقامة شعائر على أرواح أجدادهم، فإنه يعيد ربطهم بجذورهم الثقافية والاجتماعية، ويذكرهم بأن التغيير يجب أن يحترم التراث.

4-رسائل أخلاقية واجتماعية

النص يسلط الضوء على عدة رسائل أخلاقية:

-أهمية الحكمة: الحكمة ليست مجرد معرفة نظرية، بل خبرة متراكمة لا يمكن الاستغناء عنها. يظهر ذلك بوضوح في مشهد حل اللغز، حيث يقدم الشيخ حلاً يعتمد على التفكير العميق والإبداع: «أجمعوا أمرهم جميعا على إيجاد حل لهذه الورطة»، مما يجبر الشباب على الاعتراف بحاجتهم للحكمة.

- التكامل بين الأجيال: الحكاية لا تدين الشباب لرغبتهم في التغيير، بل تشير إلى أن التعاون بين الشباب والشيوخ هو السبيل لتحقيق التقدم مع الحفاظ على استقرار المجتمع. مشهد الزواج في نهاية الحكاية يمثل هذا التكامل بشكل رمزي: «اعترفا بأن صهرهما حكيم، وقبلا به زوجًا لابنتهما».

- ضرورة التقاليد: الشعائر والاحتفاء بالأسلاف ليست مجرد طقوس، بل وسيلة لربط الأجيال ببعضها وضمان استمرارية القيم.

5-الأسلوب السردي واللغة

اللغة المستخدمة تتسم بالبساطة والوضوح، مع الاعتماد على الحوار كوسيلة أساسية لتطوير الأحداث. الحوارات مثل: «هيا نبحث عنه، فلربما ساعدنا بشيء»، تضفي طابعًا واقعيًا على النص وتعزز تفاعل القارئ مع الشخوص. بالإضافة إلى ذلك، استخدام الألغاز (مثل السّلة والدخان) تضفي على الحكاية عمقًا فلسفيًا يثير التأمل.

6-الأبعاد الفلسفية والإنسانية

الحكاية تثير تساؤلات عميقة حول العلاقة بين الحداثة والتقاليد، والطموح والحكمة. الشباب في الحكاية يمثلون رمزًا عالميًا للتجديد، لكنهم في الوقت نفسه يحتاجون إلى مرشدين يساعدونهم على التمييز بين التغيير الإيجابي والتدمير غير المدروس. كذلك، تتناول الحكاية مفهوم المسؤولية الجماعية، حيث يتعين على الشباب أن يتطهروا من أخطائهم قبل المضي قدمًا.

7-السياق الثقافي والأدب الشعبي

الحكاية تأتي من التراث الشعبي الإفريقي، مما يجعلها تحمل سمات ثقافية محددة تعكس قيم المجتمعات التقليدية.

في هذه المجتمعات، يُنظر إلى الشيوخ كرموز للحكمة والتوجيه، بينما يُعتبر الشباب قوة تحتاج إلى ضبط وتوجيه. الحكاية تبرز أهمية الشعائر والاحتفاء بالأسلاف كجزء من الهوية الثقافية.

8- النهاية ودلالتها

النهاية تُبرز التكامل بين الأجيال، حيث يعود الشباب إلى قريتهم وقد أدركوا قيمة الحكمة. قبول الزواج في نهاية الحكاية يمثل رمزية للمصالحة بين القديم والجديد. الحكاية تختم بفكرة أن التجديد ممكن، ولكن فقط إذا استند إلى قاعدة قوية من القيم والحكمة: «وهكذا أثر الشباب بتجربتهم، ففكروا عنها بإقامة شعائر احتفاءً بالسنين والأسلاف» (الحكاية).

حكاية «الشباب والشيب» ليست مجرد حكاية شعبية تُحكى للترفيه أو لنقل الحكمة، بل هي دعوة مفتوحة للتأمل في أسس التوازن الاجتماعي والإنساني. من خلال رحلة الشباب ومحاولتهم لفهم قيمة الحكمة، تدعو الحكاية القارئ إلى إدراك أن الطموح وحده ليس كافيًا لبناء مستقبل مستدام، وأن الحكمة المتراكمة ليست عبئًا على التقدم بل هي أساسه.

الحكاية تثير تساؤلات جوهرية حول طبيعة العلاقة بين الأجيال: هل يمكن للشباب أن يحققوا تطلعاتهم دون الاعتماد على الحكمة؟ وهل يجب على الشيوخ دائمًا فرض وصايتهم، أم أن دورهم الحقيقي يكمن في الإرشاد فقط؟ وما الذي يمكن أن يحدث عندما تُقطع الروابط بين الماضي والمستقبل؟

النهاية التي تدمج بين الحكمة والطموح، عبر قبول زواج الشاب وفتاة القرية كرمزية للتكامل، تقدم نموذجًا مثاليًا للتعاون بين الأجيال. إنها دعوة للمجتمعات الحديثة التي غالبًا ما تعاني من فجوة بين الأجيال للعمل على إيجاد لغة مشتركة تجمع بين طاقة الشباب وخبرة الشيوخ.

تركيب

تقدم الحكاية درسًا عالميًا يتجاوز حدود الثقافة الإفريقية، حيث تسلط الضوء على العلاقة الجدلية بين الأجيال، مؤكدة أن الحكمة ليست ملكًا لجيل معين، والطموح ليس حكرًا على الشباب. فالتقدم لا يتحقق بالصراع بين القديم والجديد، بل من خلال تكامل الخبرة والطموح، حيث يستفيد الشباب من دروس الماضي دون أن يقعوا في فخ الجمود، ويقبل الشيوخ التجديد دون خوف من ضياع هويتهم. إن الماضي ليس قيدًا يكبل الطموح، بل منارة ترشد إلى المستقبل إذا ما تم توظيفه بعقلانية. فكما تظهر الحكاية، فإن أي محاولة لتجاهل أحد الطرفين تقود إلى عدم استقرار المجتمع وفقدان التوازن بين الأجيال. وبالتالي، فإن المجتمعات الناجحة ليست تلك التي تتمسك بالماضي دون تغيير، ولا التي تتخلى عنه تمامًا، بل تلك التي تعرف كيف تدمج بين التجديد واحترام الجذور. بهذا المعنى، فإن الحكاية تحمل رسالة تتجاوز إطارها الثقافي، داعية إلى رؤية أكثر توازنًا وشمولية في التعامل مع الزمن، حيث يصبح الماضي أساسًا للبناء، لا عقبة أمام التطور.

* - حكاية شعبية من الزايير (Conte Luba et Kongo du Zair , CILF-Paris 1984) ترجمة: عبد النبي ذاكر، وردت ضمن كتابه تجليات المحكي القصير: الحكاية، الكرامة، الأقصوصة، القصيصة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن زهر-أكادير، ط1، 2020، ص 155/154 . وما بين علامتي الاقتباس في المقال يشير إلى الاستشهادات المقتبسة من الحكاية.

ترجمة

الأصناف الثلاثة للكتّاب

ترجمة: سعيد بن الهاني

بقلم: إيريك إيمانويل شميت*

كلّ مبدع يظلّ حقًّا كائنا فريدًا من نوعه. قد تبدو محاولة تصنيف المؤلفين غاية في الجرأة. ومع ذلك، بفحصنا العلاقة بين قلمهم ودماغهم، نتمكّن من الإحاطة بثلاثة أصناف من الكُتّاب: أولئك الذي يسبق دماغهم قلمهم؛ أولئك الذين يسير دماغهم بنفس وتيرة القلم؛ وأولئك الذين يسبق القلم فيه الدّماغ .

من جهتي، أنا منْ صنف من يسبق الدّماغ قلمهم. يدي اليمنى تعرف دائما عندما تكتب الأفكار التي قد تكون أحيانا واضحة، وأحيانا أخرى ملتبسة. تكون واضحة مثلما يفعل المهندس بتصميم مشيّد سلفا. فأشيّد تصميما، مصحوبًا بتوتّر، لقاءات، بداية، ونهاية. وتكون ملتبسة عندما أكون مدركا فقط لسديم داخلي، جنين حيّ، يمكنني بشكل غريزي الاطمئنان إليه، والذي يطلب أن يرى النّور . في هذه الحالة الأخيرة، أدرك نفسي كمؤلف حامل، حامل لقصّة تغذّيها كل العناصر من يومياتي، مسؤول عن كائن يرغب في الوصول إلى ضوء الصّفحة. يقتضي فعل الكتابة الولادة. مثل أمّ وهي في حالة اكتشاف طفلها أثناء لحظة الوَضْع، أكتشف نصي، وأكون على علم بالتّفاصيل الموجودة هناك، والانسجام الطّبيعي الذي ينكشف شيئا فشيئا، على علم بوحدة عضوية كانت في البداية مشكوك فيها، ثمّ مأمولة، وأخيرا مؤكّدة. لا تعلمني هذه الولادة شيئا، بل دورها أن تكشف. مكتبي هو سرير الولادة.

عند آخرين الدّماغ يسير بنفس وتيرة القلم . التّأليف والتّحرير يسيران جنبًا إلى جنب، يقيسان ويعضدان بعضهما البعض يومًا بيوم . هكذا يشتغل عدد كبير من الرّوائيين. ينتجون نصف صفحة، صفحة في حصّة واحدة، نصّا يكون لتوازنه وملفوظاته التي تمّ التنقيب عنها طابعًا شبه نهائي .

وأخيرا، ثمّة من تسبق الكتابة دماغهم. انظروا إليهم في مكاتبهم: يجرّبون الكلمات، تنبثق الصّيغ، تتدفق سيول الجُمَل، تتجاوب الصّوامت والصّوائت. تتسيّد الموسيقى . العبارات التي تملأ الصّفحة بمدادها الأسود هي أصوات قبل أن تكون معنى ما . هكذا يشتغل أغلبية الشّعراء، نثرا أو شعرا: يرفرفون، يقطفون، بحثًا عن اكتشافات جديدة، جاهزون للقاءات اعتباطية، يعشقون نبوغ اللّغة أكثر من ذكائهم . أحرارٌ قبل كلّ شيء، يستعيرون المسارات الالتفافية لتقاطع الطرق. وبعد ذلك فقط، يؤلفون في محاولة لترتيب غنيمتهم . لا توجد طريقة من هذه الطرق أفضل من الأخرى. بل أكثر من ذلك، لم يختر الكاتب لمنهجيته بشكل إرادي وواعي ما دامت طريقته في معظمها تنبثق من طبيعته وإرثه الشخصي والنفسي والبيولوجي . تُختزل السّلطة الوحيدة التي نملك للتدخل في رصد الميزات والنّواقص التي يحدثها كلّ إجراء، بتعزيز الأول واختزال الأخير .

أمّا عند أولئك الذين يتقدّم دماغهم على قلمهم، يمتلك النصّ المولّد بتماسك عضوي لامثيل له، قوّة واستدارة، لكنّه قد يسير بسرعة قيّاسية، مانحًا الامتياز للمجموع على التّفاصيل، مضحّيًا بالرّاحة في سبيل الحركة، والفنّ في سبيل تحقيق قوة الدّفع والزّخم.

أمّا أولئك الذي يسير فيه الدّماغ والقلم جنبًا إلى جنب، يعتبر النصّ في البداية أنيقا، مرتّبًا، كثيفا. بمجرد أن يكتمل العمل، يتعرّض مع ذلك لخطر رصد الأخطاء في معماريته، تفرض عليه حذف الصّفحات وتخفيف الجمل. إذا لم يفعلوا ذلك، فإنّهم يعرّضون أنفسهم للإزعاج، أو أنهم يعطون الانطباع بإنجازهم على أكمل وجه لـ» عمل جيّد» وسط نسيان متعجرف للقارئ.

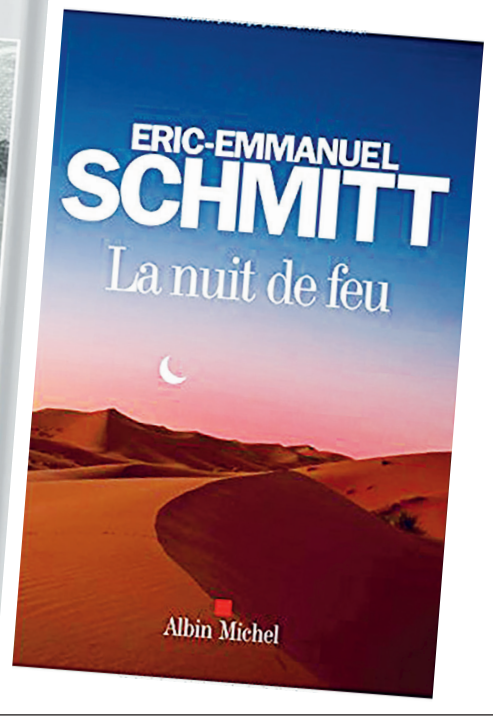
أمّا عند من يسبق القلم الدّماغ، ثمّة تأمين مضمون لنصٍ موسيقي بشكلٍ دائم، لعفو مستمرّ . على عكس ذلك، بالمناسبة، يظل هذا الأخير موجَزًا، بنفس قصير قليلا، مضادًا للدراما، مُدَلّلا بكثير من الكلام المعسول، والحشو، والتحذلقات والصّياغات التعبيرية الغامضة. ينتصر فيه التّفصيل على المجموع، الصّوت على المعنى، و القارئ سيخلص إلى ما يلي:» يكتبُ بشكلٍ جيّد للغاية، غير أني لا أرغب في قراءته» .

المصدر

العدد شتنبر السنة 2024، ص 121LIRE MAGAZINE المصدر: المجلّة الأدبية

*-إيريك إيمانويل شميت: كاتب فرنسي مؤلّف ومخرج، من مواليد28 مارس 1960 في مدينة ليون بفرنسا. تخرج من المدرسة العليا في باري ، حصل على الدكتوراه في الفلسفة سنة 1985 وشهادة التبريز فيها سنة 1987، أصبح بلجيكي الجنسية سنة 2008. بدأ الكتابة منذ صغره . قرّر أن يتفرّغ بالكامل للكتابة، وترك منصبه كمحاضر في الفلسفة. له عدّة أعمال: الرّجل الذي صلب المسيح، ببغاوات ساحة أريزو، يرى من خلال الوجوه، رواية أوسكار والسيّدة الوردية، ليلة النّار، أوليس البغدادي، طائفة الأنانيين، انتقام الغفران، رواية مسيو إبراهيم وزهور القرآن، فيليكس والنبع اللامرئي، عبور الأزمنة الجنان الضّائعة ..

فضلا عن العديد من المسرحيات التي قدّمت في المسارح العالمية.

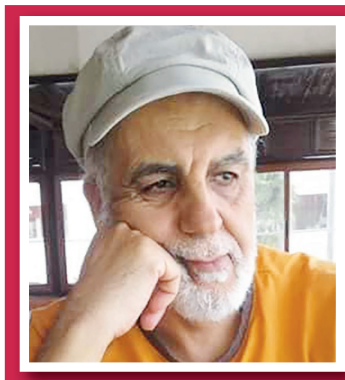


تشكيل

العودة إلى النظام

الجزء الثاني

قراءة في معرض «فحميات نورانية» للفنان عبد الكبير ربيع



محمد خصيف

رحلة بين التجريد والإحياء الأكاديمي

يُضيء المعرض جوانب متناقضة ولكن متكاملة في مسيرة الفنان عبد الكبير ربيع، حيث يتجلى أسلوبه التجريدي والإيمائي ذو البعد الصوفي، والذي رسخ مكانته على مدار خمسة عقود، جنبًا إلى جنب مع أسلوبه التصويري الحالي، الذي يعتمد على الرسم الأكاديمي بالفحم على الورق.

الفحم، هذه التقنية البسيطة والمعقدة في آن واحد، تعيد الفنان إلى جذوره الأولى في عالم الفن. إنه نوع من الفحم النباتي الذي يُستخدم في الرسومات السريعة والتحضيرية، ليمنحنا خطوطًا داكنة وتدرجات ظلية تتسم بجمال آسر. لطالما استخدم الفنانون الفحم في رسم المناظر الطبيعية، مستفيدين من خصائصه الفريدة في التعبير عن أجواء الطبيعة وروحها.

ولا يزال الفحم أداة يستخدمها الفنانون المعاصرون، الذين يستكشفون إمكانياته للتعبير عن المناظر الطبيعية بطرق حميمية وعاطفية تبرز الملمس والأجواء.

يعود الفحم، ذلك الرفيق القديم للفنان، ليثير في رحاب الأكاديمية تساؤلات ملتهبة حول مسارات الإبداع الفني المعاصر. ذاك الإبداع الذي انطلق في رحلة نحو التحرر، ففتح أبوابه على مصراعيها لفوضى فنية وجمالية، وأغفل غايات التعليم الفني الأصيل.

تلك التساؤلات التي عادت لتطفو على السطح، سواء في فرنسا، حيث هوّشت الفنون الأكاديمية لصالح الفنون المعاصرة منذ ثمانينيات القرن الماضي، مما أدى إلى تراجع مهول في تعلم الرسم الأكاديمي، أو في المغرب، حيث طال التهميش التعليم الفني بعد إصلاحات 2006، التي حولت التركيز من الفنون التشكيلية إلى الفنون التطبيقية.

في هذا المشهد، يبرز استخدام الفنان عبد الكبير ربيع للفحم كأداة فنية، كصرخة مدوية للعودة إلى الجذور الأكاديمية المفقودة، وكشعلة تنير درب التمسك بقيم فنية نبيلة، أهملتها أنظمة التعليم المعاصرة.»

يقدم ربيع نماذجه خارج التاريخ الفني الراهن أو ربما الماضي أيضا، ليعلن أن فترة التسطيح المحدودة والمجانية انتهت. إنه عود أبدي يضع النظر أمام اختبار أنطولوجي، حيث يُفترض أن الفنان/الإنسان ومعه المتلقي يجب أن يعيشا حياتهما بشكل يجعل كل لحظة فيها جديرة بالعيش مرارا وتكرارا، دون أسف أو ندم.

لماذا إعادة كتابة الماضي في الحاضر؟ عودة إلى تقليد زائل، بفعل هيمنة المفاهيمية! حسب الغوغاء التي أثارها تهميش الرسم/التصوير في فرنسا ثم عودته القسرية مع مطلع الألفية الثالثة.

لكن هنا نحن أمام عودة تشخيص في مقابل تجريد. السياقات مختلفة.

ما هو الهدف من ذلك؟ هل هو دعوة لإثبات الرسم على قدميه المتذبذبتين؟ هل هي دعوة لإعادة فتح طرق جديدة للخروج من السلبية التي سادت لعقود.

في رحاب الفن، يتجلى التجريد والتصوير كوجهين لعملة واحدة، ينسجان معًا خيوط الإبداع. رحلة ربيع الفنية، التي بدأت بتصوير الواقع، سرعان ما انطلقت نحو آفاق التجريد، لا كتحول آلي بل كانعكاس لتجربة فنية متأصلة. لقد استلهم ربيع من روح الشرق الأقصى، ومن عبق التقاليد الخطية العربية والإسلامية، فاستوعب جوهر الفن الحديث وتعمق في أسراره.

كان الرسم الإيمائي يأسره، لا سيما عندما ينبع من أعماق الروح، من توتر داخلي عميق. لكن إيماءته ليست صرخة غضب أو عنف، بل هي لغة خاصة، تختلف عن صخب التعبيريين التجريديين الذين يراهم ربيع مبالغين في تعبيرهم. قد يرى البعض في أعمالهم صخبًا، بينما يجدها آخرون تعبيرًا صادقًا عن الذات. فالفن، في نهاية المطاف، هو مرآة تعكس رؤى الفنانين وتجاربهم، وتدعونا للتأمل في جمالياته المتنوعة.

فلوحات جاكسون بولوك، بتقنية التنقيط المميزة، قد تبدو للبعض صاخبة بألوانها وتكويناتها، بينما يراها آخرون تعبيرًا عن حرية التعبير وانطلاق الروح.

في رحلة ربيع الفنية، ظل التصوير خيطًا رفيعًا يربط بين عوالم إبداعه، وإن غلبت عليه ألوان التجريد. فهو فنان موهوب، يزرع بذور الفن في نفوس تلاميذه، ويرسم لهم دروب الإبداع. لكن تاريخ الفن المغربي الحديث، بنظراته التي تتوق إلى الحداثة، سجله كرسام تجريدي، يسير على خطى رواد التجديد، الذين رفعوا لواء التجريد وجعلوه رمزًا للتحرر.

لقد كان ربيع أسيرًا لسحر التجريد، متأثرًا بجماعة الدار البيضاء التي ورثت أفكار مجموعة 65، وجعلت من التجريد جوهر الحداثة، ونبذت التصوير باعتباره إرثًا استعماريًا. لكن أليس التجريد نفسه إرثًا استعماريًا؟ ألم تنطلق شرارة الحداثة الفنية المغربية من رحاب مدرسة باريس؟

ها هو أحمد الشرقاوي، أحد رواد الفن المغربي، يقف مبهورًا أمام لوحات روجي بيسيير، أحد أعمدة مدرسة باريس، ويذرف دموع التأثر، ويقول: «لقد شعرت بصدمة غريبة إزاء أعماله، كنت أرى أمامي الجمال مجسدًا».

لقد أصبح التصوير في نظرهم نهجًا «خارج التاريخ»، يقف عائقًا أمام الطليعة الفنية التي تنشد الابتكار والتجاوز. إن إعادة إحياء أشكال فنية قديمة، في نظرهم، هو بمثابة استسلام للماضي، وإنكار لسنة التطور في تاريخ الفن.

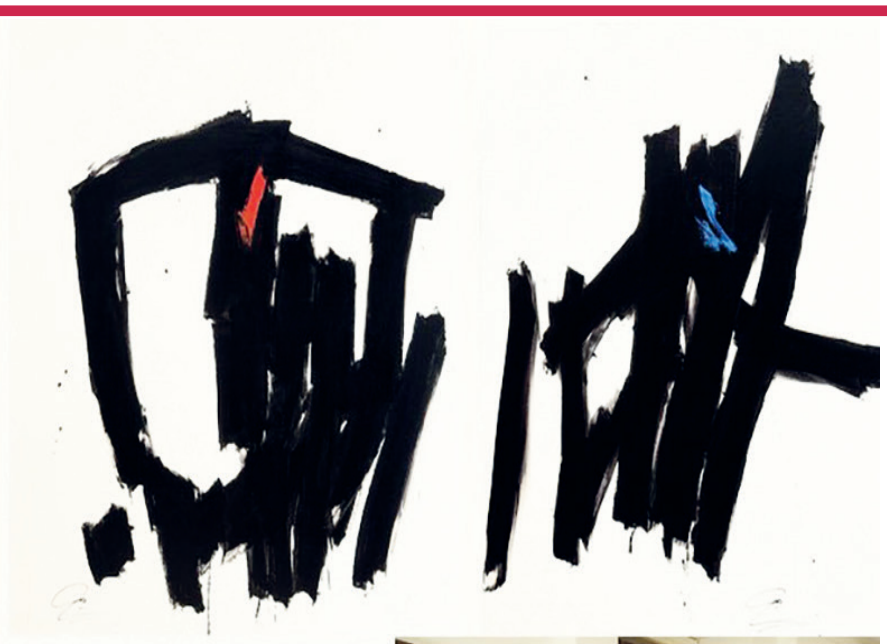
في رحاب الفن، تتجلى مفارقة الزمن؛ فبينما يميل الحاضر إلى تثمين إبداعات الفنانين في أوج نضجهم، متجاهلاً براعم بداياتهم، يأتي التاريخ ليقلب الموازين، شاهداً على أن روح الحداثة تكمن في شرارة الابتكار الأولى.

كأنّ سوق الفن ومؤسساته الكبرى تعزف سيمفونية تقدير الأعمال المتطورة، متغافلةً عن ألحان التجارب الأولى. فلا يعترف بقيمة إبداع الفنان إلا بعد أن تنقش السنون على جبينه تجاعيد الخبرة، وتغدو أعماله المتأخرة مرآةً تعكس عمق التجربة، وإن خفت فيها وهج الابتكار.

لكن التاريخ يهمس في أذن الحاضر، مذكراً إياه بأن الحداثة لا تنحني إلا أمام عاصفة الابتكار، وأن النقاد غالباً ما يفضلون لحظات التجريب الثوري على هدوء النضج والتأمل. ورغم أن هذا كان قانوناً سائداً في زمن مضى، إلا أن اليوم يشهد تقديراً متزايداً لأعمال الفنانين المتأخرة، وكأن الزمن يعيد كتابة قوانين الفن.

وكم من فنان عاد إلى ينابيع إلهامه الأولى بعد أن بلغ ذروة الشهرة، فاعتبرت عودته تراجعاً، بينما هي في حقيقتها تطور طبيعي لرحلة إبداعية لا تعرف الثبات. كموسيقي كسترافينسكي الذي عاد إلى الكلاسيكية بعد تجارب جريئة، أو شونبرغ الذي عاد إلى النغمة التقليدية بعد ثورته الدوديكافونية.

ودي كيريكو، الذي لم يكتف بروعة الميتافيزيقا، بل واصل استكشاف آفاق جديَدة، وإن لم تلقَ نفس الاستحسان. وكأن النقاد والفنانين يمارسون طقوس «قتل» الفنان عند نقطة معينة، رافضين أي تغيير في



أسلوبه، كما فعل أندريه بريتون مع دي كيريكو.

مالـيفيتش، رائـد التجريد الـهـنـدسـي، لـم يسلم مـن هـذه المفارقة. فـبـعـد أن أسـس «التفوقية»، عاد في شيخوخته إلى الأسلوب التمثيلي، فاعتبرت عودته تراجعاً عن مشروعه الثوري في الفن التجريدي، بينما هي في جوهرها محاولة لدمج الجديد مع القديم، في ظل ضغوط النظام الستاليني الذي فرض «الواقعية الاشتراكية».

وكأن الفنان في رحلته الإبداعية أشبه بنهر يتدفق، يغير مجراه بتغير التضاريس، ولا يثبت على حال. فهل ندرك يوما أن الإبداع لا يعرف قيوداً، وأن رحلة الفنان هي بحث دائم عن الكمال، لا يحده زمن ولا يقيده أسلوب؟

قد يعود بعض الفنانين إلى أساليبهم المبكرة ليس بدافع التطور الفني، بل ربما للراحة أو الحنين إلى فترات تميزت بالشغف والإخلاص. فدي كيريكو، على سبيل المثال، عاد إلى أسلوب أكاديمي بعد أن اشتهر بأسلوبه الميتافيزيقي، وبيكاسو استعاد في بعض أعماله المتأخرة بعض البساطة التي ميزت رسوماته في شبابه.

هنا، يجب التمييز بين العودة التي تنبع من الحنين أو الاستجابة لضغوط السوق، والعودة التي تعكس تطوراً واعياً في مسار الفنان. في بعض الحالات، يمكن اعتبار العودة إلى الأساليب السابقة تراجعًا إذا كانت استجابة لتغيرات السوق أو توقعات الجمهور. لكن في حالات أخرى، قد تكون هذه العودة توازنًا طبيعيًا في مسار الفنان، ومرحلة تأملية تعيد له الإلهام والتوازن.

أما إذا كانت العودة لأسباب مثل الحنين أو ضغوط السوق، فقد تؤدي إلى إقصاء الفنان من المشهد الفني إذا لم تواكب التوجهات السائدة. ولكن إذا كانت هذه العودة نابعة من رؤية جديدة، فقد تصبح جزءًا من تطور الفنان بدلا من تراجعه.

ترى إلى ماذا نعوز عودة عبد الكبير ربيع؟ أ إلى حنين أم إلى ضغوط السوق؟

تعطينا الوثيقة المصاحبة للمعرض إجابتين متناقضتين.

الأولى: إجابة ربيع نفسه حيث إن أعماله مستوحاة من رحلاته الجبلية الطويلة وهي عبارة عن أجزاء من ذكريات طفولته (حنين). إنها في الأساس «مناظر طبيعية» تم استحضارها بحنان وحنين إلى هذه المساحة الجبلية القاسية والأصيلة، والتي تركت أثراً عميقاً في حساسية الفنان ورؤيته للحياة.

«أشعر بهذا المكان وكأنني فيه... أشعر به كصمت محض.»

«إن شكل رسوماتي الفحمية الكبيرة يتجه باستمرار نحو الضخم، فهي تحيط بي، مما يمنحني هذا الإحساس الساحر بالعمل في الموقع In situ.»

في رحاب ريشته، ينطلق ربيع في رحلة فنية عميقة، يستكشف من خلالها أسرار الهوية المتشظية، ممتزجة بعبق الحنين. يتساءل بذهول: من ذا الذي يجرؤ على قول «أنا»؟ وماهية هذا الأنا الذي يتلاعب به الفنان، حد الإساءة إليه أحيانا؟ وماذا عن الهوية، هل هي مجرد قناع زائف، أم أنها جوهر الكينونة؟

يتساءل ربيع عن حدود بناء الذات، وكيف تتجلى الإرادة الجمالية في التعبير عن الذات، في ظل عالم يسعى لفرض قواعد جديدة لجمال مغاير. يطمح إلى إعادة إحياء الجمال الأصيل، الذي طمسه طغيان السلبية في كل تجلياتها.

وهنا يطرح سؤالًا وجوديًا: هل ما زال للجمال الكلاسيكي معنى في عصرنا هذا؟ وهل يمكننا أن نبني جمالا ما بعد حداثي؟ وينطبق الأمر ذاته على مفهوم السامي، الذي يحتاج إلى إعادة تعريف في سياق معاصر، بعد أن ترسخت مفاهيمه في فلسفات لوغين وشيلر وكانط

الثانية: كتب محمد رشدي: «يبدو أن هذه الثنائية بين السجلين في إنتاج عبد الكبير ربيع أصبحت أكثر حدة في السنوات الأخيرة، ونحن نشهد اهتمامًا متزايدًا بهذا الإنتاج المزدوج من قبل هواة الجمع (السوق)، ولكن أيضا من قبل المفكرين (عالم الفن). «

«...إننا في هذا السياق نرفض أي تسلسل هرمي، وخاصة من خلال تجنب التفسير الزمني المعتاد، السهل وغير الأساسي، لتطور البحث التصويري الذي يبدأ، وفقا لرؤية تخطيطية وبسيطة لحداثة معينة، من ممارسة تصويرية بالضرورة تهتم بتقديم محاكاة، للوصول، من خلال عملية تقدمية شاقة ومنقية ومحررة، إلى ممارسة مجردة. وذلك من خلال النظر إلى الأخير باعتباره نتيجة منطقية لجهد ضروري للتحرر من الأول.»

هذا يذكرنا باعتراض موليم العروسي على عبد الله العروي (أفتنا الكبيرة هي التجريد): العروي يتشبث بإعادة عجلة التاريخ إلى الوراء. (http://saidbengrad.free.fr/al/n9.8/htm)

«إن الفن (ومنه الرسم) لا يفترض فيه أن يكون حكائيا مباشرا معبرا عن حقيقة زمنية محددة». (موليم لعروسي)

حقيقة الاعتراض أنه يفتح المجال لنقاش مهم حول الفلسفة والتوجهات الفنية في العالم العربي. العروي يعترض على التركيز المفرط على التجريد، معتبرًا أنه قد يبعد الفن عن الواقع أو «الحقيقة الزمنية»، في حين يدعو العروسي كما رشدي إلى تجاهل التفسير الزمني الذي يفترض أن الفن يجب أن يسير في خط متطور من المحاكاة إلى التجريد.

قد نتساءل بإلحاح: لماذا العودة إلى الوراء وإنجاز رسوم تصويرية على طريقة التقنية الأكاديمية (الفحم Fusain، والورق والإطار والفضاء والعمق...) وعرضها في الألفية الثالثة، حيث انتقل الفن في جميع أصقاع العالم إلى راهنية تهجينية أضحت علامة مميزة لما يسمى ما بعد الحداثة؟ لماذا تخلى ربيع عن أسلوبه التجريدي الإيمائي الذي ثبت أقدامه، كفنان حداثي، بين أقرانه التجريديين الذين تأسست الحركة التشكيلية المغربية على أكتافهم منذ ستينيات القرن الماضي؟

هل يمكن اعتبار العودة هذه توقيفا لعجلة التاريخ التي تتحرك منذ ما يزيد على ثلاثين سنة نحو الراهنية والما بعد حداثية؟ هل يمكن اعتبار حركة ربيع إعلانا صريحا عن موت فترة الحداثة في الفن؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما هو البديل؟ هل هو العودة إلى ممارسة الرسم التصوير الحكائي؟

في سياق ربيع، إذا اعتبرنا عودته إلى أسلوب أكاديمي وتصويري تقليدي بمثابة «توقف لعجلة التاريخ»،

فالسؤال الذي يطرحه النص يبقى قائمًا: هل هذه العودة تتناقض مع مسيرة الحداثة في الفن؟ أم أنها تعبير عن تغيير جذري في فهم الفن ذاته؟ هل هي دعوة للتعامل مع الفن كأداة لفهم الزمن والمكان من خلال الرؤية التقليدية، أم هي مجرد محاولة لاستكشاف اللغة التصويرية بشكل آخر، بعيدًا عن التقليدية المعتادة؟

بالمجمل، يبدو أن هذه التساؤلات تشد الانتباه إلى إشكالية الراهنية في الفن: هل يجب على الفنان أن يواكب التغيرات الحالية ويمزج بين الأساليب والتقنيات، أم أن العودة إلى الأساليب القديمة قد تكون أيضًا طريقة لإعادة التفكير في «الحقيقة» والتاريخ؟ هذا نوع من الصراع الدائم بين الحفاظ على الحداثة والتجديد، وبين الاعتراف بأهمية الماضي وحمل ثقافته إلى الحاضر. هذه المعضلة بين التجريد والتمثيل يمكن أن تظل مفتوحة لعدة تفسيرات وحلول، لكن يبقى التحدي في كيفية موازنة الرغبة في التحديث مع الحاجة إلى الحفاظ على الهوية الثقافية والفنية.

خاتمة

تتجلى عظمة رسومات ربيع في قدرتها على إثارة الدهشة والإعجاب، فهي تحمل في طياتها روح التسامي، دون أن تثقل كاهلنا بأعبائها. إنها تحتضننا وتأسرنا، بأبعادها وأحجامها التي تتجاوز المألوف، لتكسر قيود التقاليد التي حصرت الفن في قوالب صغيرة.

إنها رسومات تتحدى المألوف، وتدعونا إلى إعادة النظر في مفاهيمنا عن الجمال والسامي، في عالم يتغير باستمرار.

الخروج من عالم الملائكة

قراءة في رواية "بانوراما وجودية" للكاتبة المغربية خديجة وحمان

محمد العرابي

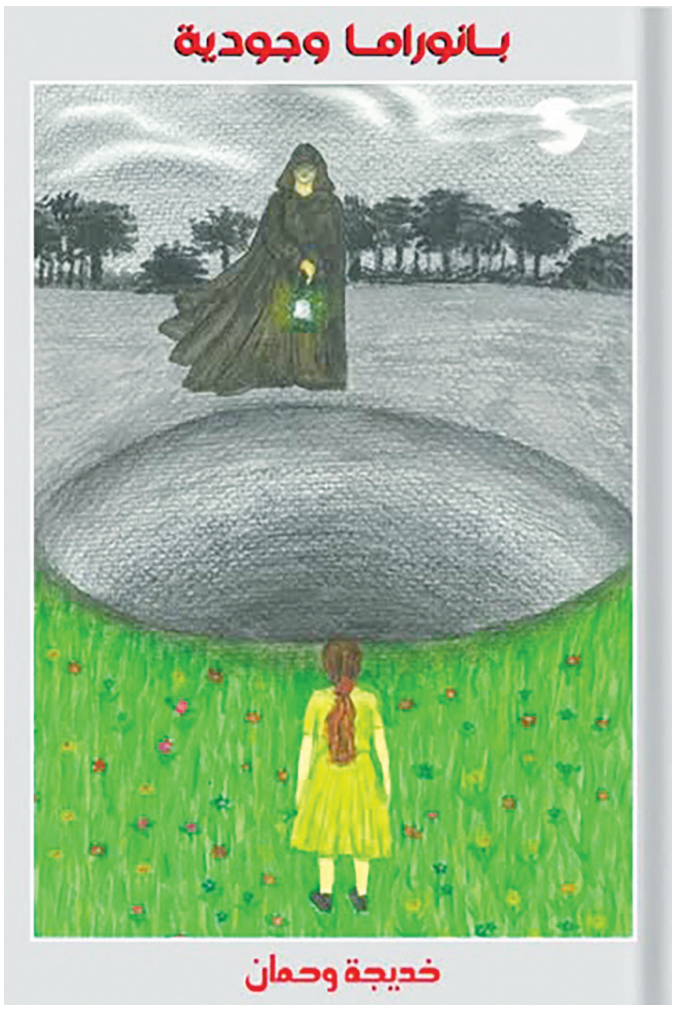
تكتب خديجة وحمان روايةَ «بانوراما وجودية» (2024، 73 صفحة) لتُنهي مرحلة وتبدأ أخرى. تُنهي مرحلة الطفولة بكل ما يرتبط بها من لعب، ومرح، وانشراح متحرِّر من كل انشغال وجودي وميتافزيقي وما يرتبط به من أعباء المعيش، لتبدأ مرحلة عمرية صعبة تنفتح على أبواب الجحيم اليومي والشعوري والنفسي. تدبير هذا الانتقال لا يتم عادة بالسلاسة والانسيابية المرجوَّة، بل يتم بعشوائية وفوضى وبكثير من الغموض وسوء الفهم، إذ يدخل المراهق(ة) في صراع مرير مع الذات ومع المحيط، يختلط ويهتز كل شيء كان مستقِرا لديه من قبل، أو على الأقل لم يكن يثير لديه كثيرا من الخوف ومن القلق. يحدث هذا لدى كل الأطفال الذين يجعلهم النمو الطبيعي أو الانتقال بين المراحل العمرية يفقدون التوازن النفسي والفكري وينفصلون عن الدفء العاطفي الذي كانت تأمّنه لهم الأسرة ليواجهوا مطبات الحياة بدون أسلحة ولا وسائل مقاومة؛ فما بالك بالأرواح الهشّة ذات الحساسية المفرطة للمبدعين الذين فضلا عن هذا الانفصال المشيمي عن الحضن الأسري يواجهون انفصالا مضاعفا عن العالم وعن الآخرين. الوعي القاسي بدخول الذات مرحلة جديدة يؤجج حدَّة الصراع الذي لا يترك للذات إلا وشائج قليلة بعالمها القديم، حين كانت إلى عهد قريب متناغمة ومندمجة معه، ومتصالحة مع الأغيار الآخرين الذين تشاركوا معها الأعباء القليلة التي يفرضها الوجود. وكحالمة تحاول أن تجد توازنا من نوع ما بالهروب إلى الطبيعة البكر والانصهار في عالمها، ليكون قطاف هذه العزلة وهذا الانطواء شخصية فريدة لا تشبه أحدا ولا تتكرر أو تقع في خانة التنميط المجتمعي، وهو ما أسْمَتهُ بالـ «أصالة»: «وحدها الطبيعة هي من كانت تؤنِس وحدتي، حيث أكوِّن علاقة صداقة مع قطتي، وقلة قليلة من الأطفال، كل هذه السمات الانطوائية هيَ التي جعلتني أكون هذا الشخص الذي أنا عليه الآن، الذي لن يتكرر أبدا. قيمة الإنسان وجوهره يكمن في فرادنيته وأصالة شخصه، أما التوابعُ والنسخ البشرية هم مجرد أجساد فارغة، ليسوا شخوصا بالضرورة! حياتك المنسوخة وأفكارك المعتادة لا تصنع للعالم قصة جديدة لنرويها ونربي بها الأجيال الفظيعة الصاعدة، لا تصنع إلا قبرا آخر في آخر المسيرة!» (ص 17).

الخروج بهذا الوعي الحاد، في مرحلة التكوين وخوض غمار التجارب والمغامرات، نتيجة مباشرة حصلت عليها المبدعة الشابة خديجة وحمان بعد عزلة طويلة وإنصات جيد لنماذجَ محددة في تاريخ الفكر والإبداعِ الإنسانيين. على ضوئهما نظرت إلى الهوة العميقة التي تبتلع مجتمعها الصغير في قريتها الصغيرة، لترى إسقاطاته المحبطة تنسحب على الوجود الإنساني برمته، من خلال التوسُّل بسردية تجريبية، منفتحة على المستقبل، تعد بحصاد إبداعي خصيب، تقول: «»بانوراما وجودية» هي بمثابة تذكرة إلى المجال الروائي والتي قد تعطي ثمارها في القادم، حصلتُ عليها بعد تذكرة ذهاب وإياب إلى العزلة دامت طويلا» (ص 7).

وباعتبار أن هذا العمل «الروائي» هو باكورة أعمالها التي ستأتي مستقبلا، فلا شيء يعيق حريتها كي تكتب كما تشاء، وأي شيء تشاء، لا رقابة عليها من متلقٍّ ناقد كان أو هاوٍ، ولا رقابتها الذاتية المتحصلة مما يطرحه الفن الروائي نظرًا وممارسة، يمكن أن تكبح جماح خيالها ورغبتها في أن تقول كلمتها، وليكن بعد ذلك ما يكون. الكتابة انطلاقا من البراءة الأولى مغامرة غير محمودة العواقب، لكن من يقترف خطوته الأولى على أرضها لا يمكن إلا أن يكون حصاده وفيرا، ويكون إبداعه جزءا من عالمه الخاص الذي لا يشبه أحدا، عالمه الذي يتفتح على الأشياء التي لم تصبح بعدُ مستقلة تماما عنه، ولا يغدو ارتكاب الأخطاء الفنية أو الوجودية، بحكم الإحساس برفع الكلفة، «جريمة» مُدانة أخلاقيا أو على أي مستوى قيمي آخر: «لذا أنا قد كتبْتُ ببساطة قبل فقداني براءة الأسلوب وحريته ... لكنني وباعتباري بصدد أول عمل فردي أجتبي منح نفسي حرية الإبداع فيه كما شئت وشاء قلمي، قبل أن أصل إلى مستوى أفضل في الكتابة وحيث يصبح هذا الخطأ عيبا». (ص 6).

مع التقدم في الرواية نلحظ أن ثقل الخطوات وبطء الطريق وعتمة الحياة، تستبد ببطلتنا ولا تترك لها إلا مجالا ضيقا تطرقه بحَيرة وارتباك في محاولة لاستعادة المبادرة والحرَبة الجامحة التي هي عنوان مقتبل العمر، «حرَّة كخيالي الذي رأيته في الصباح»، والتي تخشى ضياعها إن هي فقدت أهم عناصر تماسكها، بأن تكون هي نفسها وليست نسخة من أي كان أو كانت، أو أن تخضع صاغرة لأي ظرف أو لأي متغير تفرضه إكراهات الحياة، وهو ما تصوغه بالتساؤل الكياني: « فهل أنا لنفسي الآن؟»، الآن، أي مع إحساسها المدمِّر بتقدم العمر، والخروج من عالمها الطفولي والملائكي الذي تستطيع فيه أن تفعل ما تشاء وأن تكتب كيف تشاء: «عدتُ إلى المنزل بخطى بطيئة غير واثقة، لا أريد الوصول ولا أريد البقاء، أريد أن أخطو كنملة على هذه الأرض تائهة في اللانتماء، خطوات بطيئة إلى أن أغدوَ حرَّة كخيالي الذي رأيته في الصباح وعقلي الذي لم تحتويه السجون، فهل أنا لنفسي الآن؟. (ص 12).

في غالبية سجل الرواية تستحوذ المرارة والقلق على خيال وعقل بطلتنا الناتجين عن فقدان براءتها الأولى وعن إحساسها المبكر بالدخول إلى عالم الرشد والبلوغ، ولو في عمر يافع نسبيا، (إذا علمنا أن الروائية لم تتجاوز إلى حدود كتابة هذه الأسطر الستة عشر ربيعا). وهو ما يضفي على المحكي طابعا سوداويا، ويلقي الضوء على عنوان الرواية: «بانوراما وجودية»، ليؤول إلى النتيجة الحتمية



بأن الوجود الإنساني ما هو إلا غيم ينجلي كي يعود سريعا إلى ظلامه المرعب، غير المفهوم، ويضع جدوى الوجود بأكمله على المحك: «هكذا هو الوجود، مرٌّ لدرجة أن يتمنى المرء أن يكون مجرد سنجاب في الغابات عوض أن يكون إنسانا». (ص 22-23).

في مشهدية معبرة عن فقدان الحس الإنساني ووطأته على البطلة، نستطيع أن نلمس لماذا لم تشأ هذه الصبية أن تخرج إلى عالم الكبار؟ لماذا تحس أن العالم الحقيقي يوجد في الداخل، وليس في هذا العالم الموبوء الذي يسمى الواقع؟ لماذا تلجأ إلى النوم الذي يغذي أحلامها بالتعافي والانسجام مع الكون، مع أن عالم الحلم ليس خلوا هو أيضا من الكوابيس التي تؤرق وجودها على هذه الأرض؟: «أظلمت عيناي وجفت أجفاني فلم أستطع البكاء، تأملت السقف لساعات إذا بي أسمع خشخشة تجاه باب غرفتي، أحسست بقدمي تتنملان فنظرت أسفلي وإذا بي أرى نملة واحدة على قدمي قادمة للأعلى، بل نملتين! ثلاثا! أربعا! حاولت تحريك أطرافي وصرخت بأعلى صوتي الذي لا يسمع! أصابني الفزع إلى حد المرض، شعرت بعينيَّ ستخرجان من مكانهما وتسقطان على الأرضية! أقسم لكم أن هناك فجوات بين مقلتيَّ وجمجمتي!، بدأت كل أطرافي تتنمل شيئا فشيئا، من الأقدام إلى الحوض، إلى بطني وصدري.. بدأت في سماع صراخ النمل جانب أذني! والموتى السائرون يحيطون بي ويضحكون بهستيريا، والعناكب أيضا تتساقط من سقف غرفتي وتقهقه!، استشعرت النمل يخترق جلدي ويدخل أينما أتيح له الدخول، حتى الفجوات بين عينيَّ وجمجمتي!! إلى حد سماعي صراخهم داخل أذني! بدأت أتآكل وأتآكل حتى الموت! لم تقتلني إلا قهقهات الأحياء وهم يتأملون المعاناة أمامهم فيحسبونها نكتة» (ص 32).

هذا الإحساس بالعبث هو الذي يسطر على عالم الرواية من مبداه إلى منتهاه. ومع توالي اللوحات الممثلة له، تصل بنا الراوية إلى ذروة القسوة في تمزيق الجسد الإنساني وجعله يخدم الرؤية العدمية لعالم يسحق أبناءه بلا رحمة. الأدهى أن الدراما الوجودية، التي تقتل الإنسان وتُمثل به وتَنزل به إلى دركات الوحشية، لا تحرك فيه ساكنا، بل تتحول إلى ملهات ومشاهد ترفيهية وكأن الأمر لا يعنيه ولا يدينه. وبعد الفظائع التي رأيناها في غزة، فلا نستبعد أن نرى واقعا يبزُّ الخيال، واقعا يتفوَّق على كل الهلوسات الإنسانية التي قد تشكل طينة الإبداع وخميرته. وسأمثل بهذا المقطع السردي الطويل نسبيا، للتدليل على هذا الخَدَر الذي صار يشلُّ الإنسانيةَ وسلَّمها القِيَمي:

«اليوم بعد موعظات زرادشت يشرفني أن أقدم لكم عرضا ترفيهيا ل»جمل عطشان وجمل جوعان»، فليتفضل هذان الغلامان للمشاركة! أشارت بيديها إلى غلامين فانضما لمركز الساحة بكل فخر، فأحضرت ميدوسا معها الجمال، اثنان كل منهما ضخم قوي البنية، أحدهما جائع والآخر عطشان، ثم بدأت تراجيديا العرض حيث نادت ميدوسا على رجُلين من عشيرتها ليربطا أحد الغلامين، ربطا قدميه مع الرِّجْلين الخلفيتين للجمَل ويديه مع الرِّجْلَين الخلفيتين للجَمل الآخر، وكل منهما يلهثُ نحو حاجياته من مشرب ومأكل والغلام بينهما كالمطاط (كما حال الشعب بين الطغاة والسَّاسَة)، صراخه يملأ الساحةَ والناسُ بين قهقهاتهم وفزعهم تائهون وقد علموا أن هذا سيكون العقاب الرسمي عن الشذوذ الجنسي. تأمَّلت بأذنيَّ عظامه تتكسَّر واحدا تلو الآخر، وسرعان ما انكسرت كل أضلعه وتمزَّقت شرايينه تمزيقا حتى انفجر جسد الغلام كمثل جثة العنبر على ضفاف الشاطئ، والساحة صارت كالغرفة الحمراء عليها أعضاء الغلام مبتوتة كأنها في سوق المزاد، بيد أن الضوضاء هنا تسلب منا متعة اللعبة الترفيهية، كثرٌ هنا من يجب إسكاتُهم في العروض القادمة». (ص 49).

(أنقل حرفيا هذه الحاشية على هامش النص والعهدة على الراوية: «جمل جوعان وجمل عطشان» هو من بين أساليب قتل المغاربة التي يستخدمها مرتزقة "البوليزاريو جانب الحدود المغربية الجزائرية»).

لا يفوتني في ختام هذه الإطلالة العابرة على عالم المحكي الخصب لخديجة وحمان أن أذكر بما أشرتُ إليه سلفا، بكون الرواية حاورت عديدَ النماذج في الفكر والإبداع الإنسانيين بدءا من نيتشه وديستويفسكي وسارتر..وليس انتهاء بمحمود درويش والمدونة الشعرية العربية القديمة. وأنها نسجت عوالمها الخيالية من هذا الحوار البناء الذي يمزج واقع البطلة بعوالم هذه الشخصيات التي سكنت الكاتبة، واتخذتها معالم في الطريق تضيء من خلالها ما عَتم من واقعها المرعب والغريب. لذلك اتخذت الرواية منحيين كبيرين: الأول حكى لنا الأشياء الحميمية للبطلة ببساطة كبيرة، وارتبط بعالمها الطفولي الصرف الذي كانت فيه متناسقة مع نفسها تحب وتكره، تفرح وتغضب، تصرخ وتنتشي ولا يحكمها قانون أو معيار قبلي. والثاني الذي حاور المدوَّنة المفهومية للفلسفات الوجودية الحديثة وجعل شخصياتها الشهيرة تتحرك في الفضاء التخييلي للبطلة. ولا شك أن المفاضلة بين الاثنين، ستكون مفاضلة ذاتية بكل تأكيد، وإذا قدر لي أن أنحاز إلى أحدهما فسأنحاز إلى جانب المنحى الأول الذي أجد فيه الكاتبة أكثر أصالة وإبداعا.

خديجة وحمان: «بانوراما وجودية»، رواية، طبعة 2024.

يا صحابة

مرايا الوجود
بين التكوين والتفكك

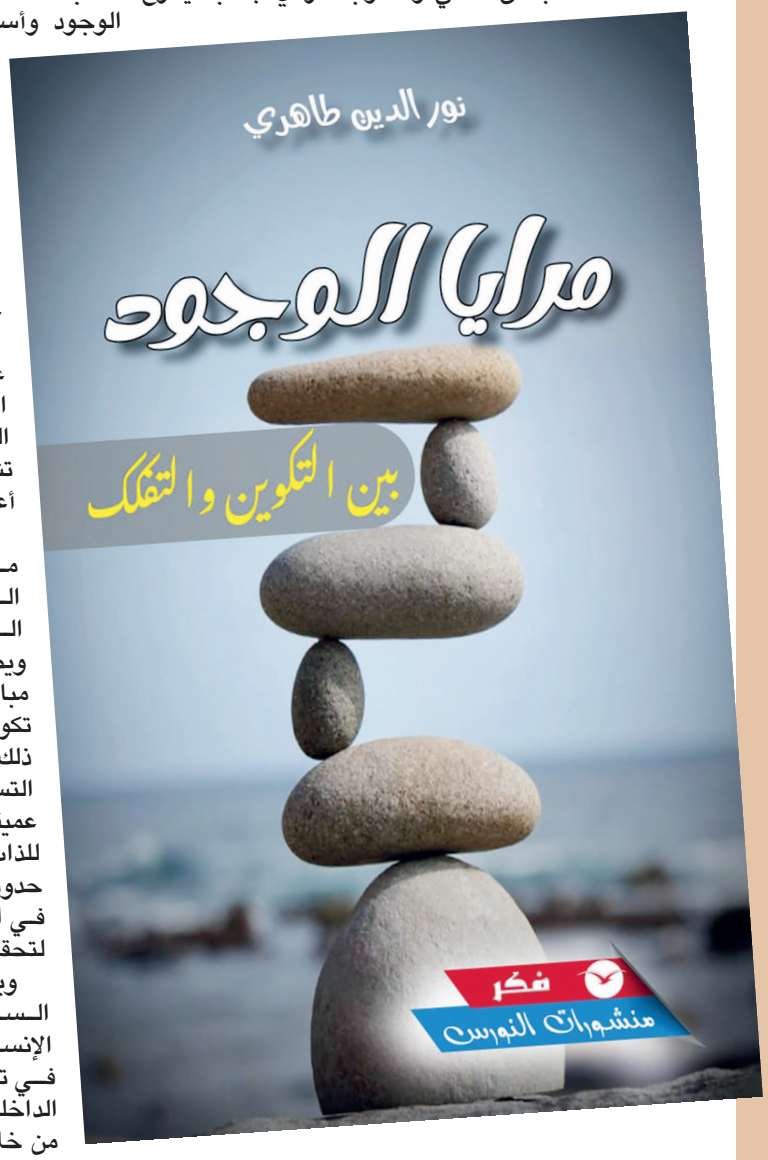
نور الدين طاهري

متابعة :صالح البشير

في طبعة أنيقة صدر أخيرا عن منشورات النورس كتاب يحمل عنوان»مرايا الوجود: بين التكوين والتفكك»، لمؤلفه الكاتب المغربي نور الدين طاهري، ويعتبر هذا الكتاب سفرا مملوءا بالدهشة منذ مغامرة العقل الأولى في الوجود، لحظة الانفجار الأعظم وتشكل الكون حتى بزوغ الوعي البشري الجنيني، يتتبع نور الدين الطاهري بسرد ممتع ولغة شاعرية تحولات العالم، ويرصد الدهشة الأولى التي رافقت الإنسان في قضايا ملغزة ما زالت تشكل جوهر تفكيره وإبداعه حتى اليوم، إنه كما يقول المؤلف في استهلاله: «دعوة مفتوحة للغوص في أعماق الفكر والتأمل، ليقدم رحلة متكاملة نحو اكتشاف الذات والبحث عن المعنى».

إنه كتاب يجعلنا عبر فصوله الثلاثين، «في مواجهة مباشرة مع أسئلة الوجود الكبرى، ويأخذنا في مسار من التدبر العميق لفهم علاقة الإنسان بذاته، بالآخرين وبالعالم من حوله. يتجاوز هذا النص حدود السرد التقليدي، ليصبح تأملاً روحيًا في أعماق النفس الإنسانية وما تعكسه من تجارب وجدانية تتعلق بالسلام الداخلي، الاكتمال الروحي، وتحقيق التوازن بين العقل والروح والجسد».

بعمق تأملي وأسلوب سردي جذاب، يطرح الكتاب «قضايا أساسية تتعلق بغاية الوجود وأسرار الحياة. ولا تُطرح هذه القضايا كأفكار مجردة فقط، بل تتم معالجتها بشكل يجعل القارئ يشعر بأن الأسئلة المطروحة تخص كل إنسان، مهما كانت خلفيته أو تجربته. يستند الكتاب على فكرة كون رحلة البحث عن الذات ليست عملية منفصلة عن الحياة اليومية، بل هي مزيج من التجارب الحياتية التي تشكل طريقًا نحو معرفة أعمق بالذات وبالكون».



يتناول المؤلف موضوعات مثل الحرية الشخصية، الغاية من الحياة، معنى المعاناة، ويضع القارئ في مواجهة مباشرة مع الأسئلة التي قد تكون صعبة أحيانًا. ومع ذلك، لا يكتفي الكتاب بطرح التساؤلات، بل يوفر تأملات عميقة تقود إلى فهم أعمق للذات، حيث يتجاوز الإنسان حدود الشك والقلق، ويشرع في اكتشاف طرق جديدة لتحقيق السلام الداخلي.

ويؤكد الكتاب، في هذا السياق، كون العلاقات الإنسانية تلعب دورًا جوهريًا في تحقيق هذا السلام الداخلي. إن الإنسان يتعلم، من خلال التفاعل مع الآخرين، جزءان أساسيان من تحقيق كيفية العطاء والتعاطف، وهما الاكتمال الذاتي. يقدم الكتاب تأملات في العلاقات الأسرية والاجتماعية، ويبين كيف يمكن لهذه الروابط أن تكون مصدرًا للنمو الروحي والاتزان النفسي. يُعرض الفهم العميق للتواصل مع الآخرين كوسيلة لتحقيق توازن داخلي يُشعر الإنسان بالارتياح والقبول.

ومع تقدم الرحلة، يصل النص في الفصول الأخيرة إلى ذروة الحكمة والتأمل، حيث يتحقق اكتمال الروح بعد المرور بمراحل عديدة من التغيير والنمو. ويدرك الفرد، في هذه المرحلة، أن السلام الداخلي ليس حالة ثابتة، بل هو عملية مستمرة تتطلب التوازن بين جميع جوانب الحياة. فالتركيز ليس هنا على التصالح مع النفس فقط، بل أيضًا على التصالح مع العالم من حولنا. يصل القارئ إلى فهم كون تحقيق السلام لا يعني غياب التحديات، بل يعني القدرة على مواجهتها بثقة ووعي.

علال بنور

تاريخ مدينة الرباط في القرن التاسع عشر للأستاذ عبد العزيز الخمليشي

كتاب حقق السّبق في اقتحام أرشيفات نظارة الأوقاف ووثائق المحافظة العقارية بالرباط

يبدو أن كل تقديم لقراءة أي منتوج في المعرفة التاريخية، هو محاولة استكشافية لمنعطفات الكتاب، وبالتالي تقتضي القراءة المتأنية، طرح تساؤلات وملاحظات حول المدينة التاريخية المغربية. هل هي وليدة تفاعل عوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية من داخل المجتمع المغربي، أم هي منتوج استعماري؟ وهل يحق لنا الحديث عن مفهوم المدينة المغربية قبل الاستعمار؟ علما أن المؤرخ مدعو إلى الحفاظ على استعمال المفاهيم والمفردات في زمنها الحاضر والماضي، دون خلط في الأزمنة ودون إسقاط زمن على زمن آخر على حد قول المؤرخ «وجيه كوثراني». وهل يجوز القول إن المدينة التاريخية المغربية قبل الاستعمار شكلت نقطة انطلاق وتحول للمدينة العصرية الآنية؟

يمكن اعتبار، أن المدينة الاستعمارية عند انشائها وتنظيمها لم تنبثق من تطور طبيعي للقوى الاجتماعية ونمط الإنتاج الاقتصادي داخل المجتمع المغربي ما قبل الاستعمار، بل هي منتوج أجنبي مستورد، تجاور مع المدينة النواة / المسورة. بذلك حافظت المدينة المغربية على ازدواجية العمران والأنشطة الاقتصادية بين المدينة النواة والمدينة الأوربية التي شيدها الاستعمار على محيط النواة، فأصبح يؤثثها عمرانيا نموذجان، النموذج المغربي والنموذج الغربي.

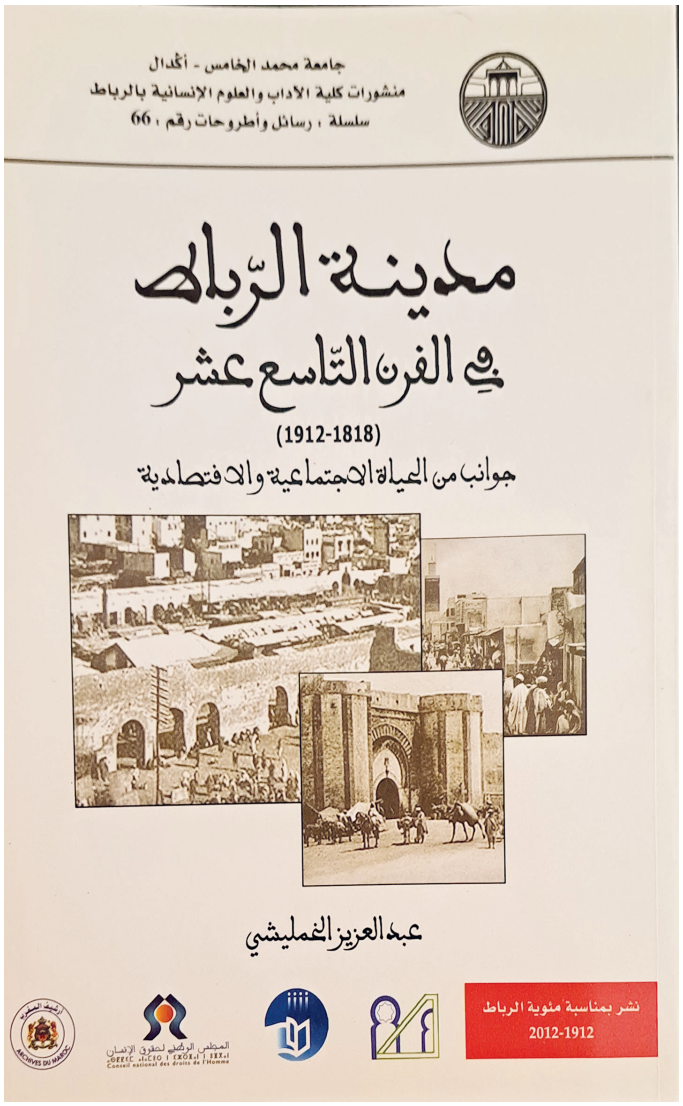
سنحاول التعرف على نشأة وتطور المدينة المغربية من خلال دراسة الأستاذ عبد العزيز الخمليشي في كتابه « مدينة الرباط في القرن التاسع عشر(1818 – 1912): جوانب من الحياة الاجتماعية والاقتصادية «، هو في الأصل أطروحة جامعية لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ، قدمت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط يوم 11 يوليوز 2007 .دراسة تتكون من 564 صفحة تحتوي مقدمة وستة فصول، غطت الدراسة في الزمان والمكان مراحل التطور العمراني من دلالة الاسم والموقع إلى مرحلة التدهور مرورا بمرحلة التأسيس ثم دراسة مرافق المدينة، كاشفة علاقات الترابط بمنهج يجمع بين الوصف والتفسير والتحليل، غاصة في المنهج السوسيولوجي لترصيص البنية التاريخية للمدينة، مفسرة العلاقات الاجتماعية في تعددها الإثني، ثم انتقلت الدراسة إلى أنماط الإنتاج الفلاحي بمحيط المدينة ، وتعدد الصناعات بداخلها، فربطت علاقات الإنتاج بالتجارة في بعدها التنظيمي واتجاهاتها الخارجية والداخلية .

نبه الأستاذ الخمليشي في مقدمة كتابه، أن الاخباريين والدارسين الأجانب لتاريخ المغرب على الأقل خلال القرن التاسع عشر، أهملوا تاريخ البادية مركزين اهتمامهم على تاريخ المدن. غير أن الأستاذ الخمليشي استثنى من هذا القول مدينة الرباط فأشار إلى أن الإخباريين الرباطيين انصب اهتمامهم على جانب واحد هو التعريف فقط بأعيان المدينة، ولم يعيروا اهتماما لمكونات ومرافق مدينة الرباط شأنهم شأن من كتبوا عن باقي المدن المغربية، بمعنى أن المدينة المغربية لم تحظ باهتمام الإخباريين إلى أن جاء الدارسون الأجانب.

تعددت مصادر الكتاب مع مواقعها الارشيفية بين المدن المغربية وفرنسا واسبانيا. وفي هذا الصدد، كان للأستاذ الخمليشي السبق من بين المؤرخين في اقتحام أرشيفات نظارة الأوقاف ووثائق المحافظة العقارية بالرباط كما تطرقت الدراسة إلى موضوع مراحل تطور المدينة مع الموحدين حيث لعبت وظيفة جهادية، وفي عهدي المرينيين والسعديين، دخلت المدينة إلى مرحلة الإهمال، فتحولت إلى قلعة شبه مهجورة. ومع القرن 19م سنجدها استعادت رونقها ووظيفتها الجهادية، خاصة مع الوفود الأندلسية، فاستقلت في إطار نظام « دولة المدينة»- التي عرفتها أوربا خلال القرن 16م - إلى أن توحدت مع باقي المدن المغربية في زمن العلويين، فأصبحت عاصمة ثانوية للمخزن العلوي بدءا مع حكم السلطان محمد بن عبد الله.

بقيت الرباط إلى حدود فترة الحماية - وهو الزمن التاريخي الذي توقفت عنده الدراسة- قليلة العمران، لم تتجاوز في عدد أحيائها 11 حيا (حومة) إضافة إلى قصبة لوداية، وفي نفس الزمن تواجدت المساجد والاضرحة والزوايا، توحي لزائرها أنها مدينة استشفائية روحانية.

كما أكدت الدراسة، أن عدد السكان ظل على امتداد القرن 19م ثابتا لم يتجاوز 25 ألف نسمة، وفي إطار المقارنة، نجد الدار البيضاء في نفس القرن وصل عدد سكانها إلى حوالي 300.000 نسمة. تنطبق عليها جغرافيا نظرية « التوازن التقليدي»، وفي نفس الوقت عرفت الرباط ظاهرة الهجرة نحو الدار البيضاء وأمريكا اللاتينية، غير أن الأستاذ الخمليشي لم يعطينا سببا مقنعا لعملية الطرد، خاصة نحو أمريكا اللاتينية، فهل هذه الهجرة مست المغاربة فقط أم الأجانب أم هما معا. أما بالنسبة لاستقرار الأجانب بمدينة الرباط، كان في أغلبيتهم من الفرنسيين والإسبان، لم يتجاوز عددهم حوالي 108 أوربي سنة 1911.



توضح الدراسة وبشكل مفصل، أن مدينة الرباط، كان بها العديد من البساتين والحقول الفلاحية، منها مجموعة داخل السور وأخرى من خارج السور، تشكل محيطا فلاحيا للمدينة. كانت المشاهد الفلاحية تنقسم من حيث الملكية إلى أقسام: ملكيات المخزن وملكيات الأحباس ثم ملكيات أعيان المدينة، وأخرى ملكيات الأجانب. ومن هنا نطرح سؤالا: هل كان منذ هذه الفترة، الحق للأجانب في تملك العقارات؟ تقر الدراسة أن المخزن، كانت له حيازات فلاحية أكثر من باقي الملاك، فكان السلطان العلوي المولى عبد العزيز يملك أجود البساتين.

بالرغم من تعدد ملكية الحيازات وما تنتجه من خيرات، فإن إنتاجها لم يكن كافيا لتغذية المدينة عكس القاعدة التي تقول: إن المدن تتغذى من محيطها الفلاحي، الشيء الذي لم يتوافر لمدينة الرباط هل كانت خيراتها الفلاحية تصدر إلى خارج المغرب أم كانت تصدر إلى باقي المدن المغربية أم الإنتاج الفلاحي بمحيط المدينة كان يمثل اقتصاد القلة؟؟؟

اعتبرت الدراسة، أن مدينة الرباط من أهم المدن الصناعية بالمغرب خلال القرن 19م، نلاحظ هناك نوعا من المبالغة في إعطاء هذه القيمة لمدينة الرباط مقارنة مع مراكش وفاس وتارودانت، هذه المدن الثلاث كان لها صيت في الصناعة الحرفية أسبق من الرباط، كما نسجل في نفس السياق، أن الدراسة لم تستعمل مفهوم» الحرف» إلا لماما، الشيء الذي خلق لنا ارتباكا عند القراءة. هل القصد من الصناعة هي الحرف أم هناك ازدواجية في النوع؟ على كل حال، إن الدراسة تؤكد، أن الإنتاج الصناعي الرباطي كان ينافس صناعة فاس ومراكش خاصة صناعة النسيج والجلود. ومن عوامل أزمة الصناعة، التقلبات المناخية المؤدية إلى الجفاف، بمعنى أن الصناعة، كان لها ارتباط قوي بالمنتجات الفلاحية. ولم يقف الأستاذ الخمليشي عند هذا العامل بل أعطى عوامل أخرى مساهمة في أزمة الصناعة، تمثلت في احتكار الأجانب للمواد الفلاحية لتصديرها إلى الخارج إضافة إلى ثقل الضرائب والهدايا للأعيان، كما ساهمت هذه العوامل في إضعاف قدرات الحرفيين.

أما على مستوى التجارة، فإنها كانت رهينة الإنتاج بين مد وجزر في تطورها، خاصة أن المحلات التجارية كانت في ملكية الأحباس، يستغلها التاجر الصغير الذي كان يعاني من ثقل الضرائب، أما التجار الكبار على قلتهم في العدد وكثرتهم في الممتلكات العقارية، كانت لهم تجارة رابحة، سواء داخل المدينة أو خارجها بالدار البيضاء ومراكش، بينما كانت للتجار الأجانب امتيازات مخزنية، يملكون العقارات ويشرفون على عملية التصدير ويقومون بالاحتكار والمضاربة والسمسرة والامتناع عن أداء الضرائب.

عموما، قدمت الدراسة تاريخا شاملا للمدينة، تحديدا من بنيات دقيقة في معطياتها من مرافق المدينة ومجتمعها المكون من عناصر مختلفة وصناعتها وتجارتها وفلاحتها. جعلت القارئ يلم بتاريخ القرن 19م لمدينة الرباط .