العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 54

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 13 أبريل 2023

الموافق 22 من رمضان 1444

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

مُذكِّرات

لم أكد أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتُ يدي أشدَّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنَّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصَّتهم من كتابة الافتتاحية ، إنَّهم/هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زادهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ، أولئك الذين أفنوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزاء نظير ما أسْدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدر أن نسْتحضر بين حين وآخر ذكراهم ونُرسِّخها بقوة الفعل ،ليس فقط بالاقتصار على رفع الأكف بالضراعات والدعاء ، ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلا لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أنْ لا نُقلق راحتهم الأبدية ، ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء !

محمد بشكار

bachkar_mohamed@yahoo.fr

كتبها: عبد الفتاح فاكهاني

العدد المسروق

س

- سامحيني! لا أذكر اسمك.
- دون شك لم يعجبك
- لم يعجبني؟ مجرد ادعاء.
- كنت ترقص بحماسة، هذا تتذكره؟.
- كما اتفق، عجنت ألوانا متنافرة.
- كم أضحكني تعليق سعيد على رقصك. سعيد لطيف والله. يعتبرك من أعز أصدقائه.
- وأحمق أصدقائه كما يقول.
- إني معجبة به. لكن أفكاره تحيرني. بقدر ما هو لطيف مع الناس، يبدو قاسيا في الحكم على الأشياء.
- كيف لا يكون المرء قاسيا في الغاب! ثم إنه مناضل. الحمد الله لم يعتبروا حفلتنا عنده اجتماعا.
- تتحدث عنهم. من تقصد؟
- الناس ، الجيران، لست أدري.

البارحة التقينا مصادفة في شرق المدينة، والآن مصادفة نلتقي في أقصى غربها.

لما عبرت الساحة متجهة نحو المقهى ظننت أنها من بنات الهوى. مشيتها أم ألوان قميصها وجبتها؟ لست أدري. قصدت طاولتي مبتسمة. تعرفت عليها، ورحبت محاولا تغطية نسياني. ابتهجت لأنني بعدما قرأت بعض المقالات وسحقت ما يزيد على عشر سجائر، سئمت، وبدأت أبرمج لما قد أقضي به بقية النهار. لولا مثل هذه المصادفات، على قلتها، لكانت رتابة الحياة قاتلة.

طلبت من النادل كأس شاي. وتوجهت إليها مسائلا، فأجابت: «نفس الشيء».

جلست قبالتي. سيكون عسيرا علي التحدث إليها وإهمال كل ما يجري بالشارع.

مر قربي نادل شاب يغادر المقهى وهو غضبان ، يلوي معطفه الأبيض على يسار المقود، يستوي على دراجته، يشغلها ويقلع محدثا عجاجا وضجيجا.

- تلك الجريدة، هل فيها ما يستحق أن يقرأ؟.
- شوية. قرأت مقالا لا يخلو من أهمية.

حاولت أن ألخص لها المقال، فلم تسعفني ذاكرتي. وجدتني أقرأ فقرة بصوت مرتفع، سحبت من جيبي قلما وشددت جملة كان فيها الكاتب صريحا غير مراوغ.

رفعت رأسي وأخذت أفحص وجه حكيمة وقد بدا عليه انتباه شديد. تذكرت أن الجريدة اشتريت ليقرأها زبناء المقهى، وما أكثرهم، فتأسفت على تجاسري. لم اتخلص بعد من التسطير والخربشة حتى على أوراق الآخرين.

مازالت حكيمة تنتظر، تنتظر مني مزيدا من الشرح. انشغلت هنيهة بالتحديق إلى قرطيها ينشران أشعة تكاد تنسيك أخضرهما الزمردي. تراءت لي أضرحة وقباب وهماريج، وانتهيت غاطسا في عينيها.

البارحة لم أشعر بهذا الرنين الأخاذ في نظراتها. رقصت وغنيت. مكتظا كان منزل سعيد. حرارتنا ارتفعت حتى عرق الزجاج. خلعنا معاطفنا ونسينا البرد القارس خارج الشقة. استهزأ بنا أحدهم: منزلكم يعاني من الجفاف، فاستقبلنا تهجمه بضحكة جماعية.

أما ملابسنا فكانت أخف. وقد نستفزهم إذا برزت صدورنا أكثر وتعرت تماما أذرعنا. قبلنا كل الطلبات، هذا يراقصك تائها، وذاك يفرفش، والآخر يضمك حتى تنحرجي. كتمنا ما اعتمل في قلوبنا قدر الامكان، ساهمنا في مناقشاتهم.

أما مساحيقنا، فكانت رقيقة، ولم يشعر بمرايانا أحد.

- لماذا الهجوم على ... صندوق النقد الدولي؟

- الصندوق يقول: تريدون نقودا؟ حرروا الأثمان! قلصوا من حجز ميزانياتكم! والنتيجة نعرفها، تصبح البطاطا بدرهمين، والزبائن يتفرجون، وسلاتهم خاوية.

تنظر اليَّ في ازدراء، حاولت أن تخفي مغزى تنهيدتها باحثة في حقيبة يدها عن شيء لم تجده، كما كنت أنتظر، وما عساها تجد إذا لم تكن تبحث حقيقة؟ هدمتها بقصة البطاطا، ربما أحست أني احتقرتها. أبدا، والخضروات! ما وجه الغرابة في الحديث عنها؟ وهل هي أشياء توجد أم لا توجد؟ أم أن البطاطا من الخضروات القبيحة؟ ومن يا ترى يوزع القبح والجمال حتى على الخضروات؟ الفضاء حولي يضيق، والأشياء تتضبب، أشعلت سيجارة أخذت أشتت دخانها عبثًا، قلت لها:

- لدي سؤال فضولي.
- ولا مشكل
- هل أنت مرتبطة يا حكيمة؟
-... كنت متزوجة
- أنت توحين بالطيبة والذكاء
- الذكاء. آه... الذكاء لكم، أما نحن فتكفينا دموعنا.

حاولت أن تبتسم بل أن تضحك. لكن اندهاشي جمد قسماتها، ترميشها يتسارع.

أيقنت أنها تأسفت فضعف استعدادي للرد. أصبحت أحتفظ برأيي وأجاملها بتعليقات بين بين.

- بصراحة كنت قاسية
- لم أعتقد أنك حساس لهذه الدرجة، ياسيدي، أخطأت في حقك. سامحني.
- لم يكن ثمة خطأ، على كل حال، نتجاوز الأمر. والآن نتصرف؟
- وقد انشرحت. الحمد الله

كنتما تافهين. دردشتما في فراغ فارغ، تشاكستما قليلا، وغادرتما مقهى كالمقاهي، تفترقان أو تنتهيان إلى مكان بسقف كالسقوف، أو بسماء كالسماء، ودعتها لما توقفت الحافلة وأقلتها وأخذت أمشي ببطء على الرصيف.

ألح علي ماسح احذية فتركت له قدمي، وأنا أنظر إلى هيكل ميزان معطوب. ألح عليّ بائع أوراق يانصيب، فرفضت وعبرت له عن انزعاجي، أوراق اليانصيب لا ثم لا! الدقة الأخيرة على الصندوق الخشبي الصغير حررني من سجن الوقوف. ناولت ماسح الأحذية درهما وقلت له: شكرا، فقال لي: «الله يخلف»

المارة يتكاثرون، والظلال تنتشر مقوضة مملكة الشمس. أضواء المحلات بدأت تبين جدواها، مررت أمام كشك كبير، فتذكرت الجريدة، وهم يعرفونك في المقهى! تشدد جملة خطيرة بأسطر مزقت العمود، هذا لا يريد خيرا للدولة.

وتجتهد لجر امرأة بريئة إلى منظمتك، فتلقي بها في الهلاك، هي مجرد صديقة عرَّفني بها صديق، شددت الجملة لأن الكاتب بالغ في النقد، ابن زنا! نفس الحكايات يا ابن الزنا. مر من هنا رجال لم يتراجعوا. خذوا هذا الجبان، هيئوا له ملفا، وألقوا به في السجن.

الجريدة كما تركتها، الكؤوس والملاعق والصحينات اختفت، والطاولة مُسحت. وبقيت هي، بنفس الثني، تحت المصابيح الكبيرة يتكدس الزبائن، ألوان ملابسهم الأنيقة تعزف سمفونية فرح. استويت على الكرسي، وخشيت أن يكون جلوسي الآن في هذا الركن مثيرا، رتبت الأوراق العريضة، وأخذت أتصنع القراءة.

عدت الى الصفحة ذات المقال. بهدوء سحبت قلمي، خربشت حتى اختفت الجملة تماما، أستعد للانصراف، وهم يعرفونك في المقهى فلم تزدك الخربشة إلا افتضاحا ويكفي اقتناء عدد آخر كي تضبط الجملة رغم أنفك.

تسمرت في مكاني، غير بعيد شرطي يوقف سيارة لمخالفة لم أشعر بها، علي أن أمحو هذا العدد من الوجود، ولتذهب الاخلاق إلى الجحيم، ستكون التهمة تافهة. تصوروا موظفا يقتاد إلى مركز الشرطة لأنه سرق جريدة! عبث في عبث، الشرطي يفحص متباطئا أوراق السائقة، رد لها الأوراق وحياها فانصرفت.

طويت الجريدة، يدق قلبي ويداي ترتعشان. وقفت.

ثقيلة خطواتي كأنني أجر قطارا، وغادرت. تخشى أن ينادي عليك نادل ويطلب منك إرجاع الجريدة الى مكانها إن أراد بلطف وإن لم ترقه سحنتك اتهمك وصاح عليك أمام هذا الحشد فتقلصت قامتك والفضيحة لا مفر منها.

أسرع في مشيتي. أهُمُّ بولوج مقهى آخر، النظرات الغريبة جعلتني أتراجع. فاتجهت صوب «مقهى النجوم» وإلى دورة المياه مباشرة، أغلقت الباب، وشرعت أمزق الجريدة، الموسيقى الصاخبة وطقطقات الفلبير طمأنتني لما خرجت. التمزيق لم يسمعه أحد ولم يره دون شك أحد.

المصدر : مجلة «الناقد» العدد الثامن، فبراير1989.

قصائد متفائلة في زمن الجنون

بقلم: تشارل سيميك

ترجمة وتقديم: تحسين الخطيب

ضمن منشورات بيت الشعر في المغرب وبدعم من وزارة الثقافة لعام 2022، صدرت ترجمة موسومة بـ « قصائد متفائلة في زمن الجنون « للشاعر تشارل سيميك، قام بترجمتها وتقديمها الكاتب الفلسطيني «تحسين الخطيب «، حيث يقول على سبيل التقديم «تحيا قصائد تشارلز سيميك على الحافة، في الحواشي، وعميقا حولها، في التخوم دائما، وعليها: (حيث كل شيء يترنح على حافة كل شيء) «.

يضيف تحسين: «موضوعة الشعر عند سيميك، هي موضوعة الشعر في زمن الجنون، أن يذكر الناس بمخيلتهم وإنسانيتهم. وليس الشاعر، عنده سوى « ميتافيزيقي في الظلام»، شاعر يسعى بالنظرة غير العاطفية التي يمتلكها عن العالم، إلى كتابة قصيدة دنيوية أبدية، قصيدة تتقبل التراجيديا إلى نوع من الشعر الذي هو السعادة: السعادة القديمة وقد صارت سعادة جديدة «.. تشريح الكآبة الذي يفضي إلى الغرف الجوانية للنفس التي ترى.

ثمة حسب إضاءة المترجم دائما «نظرة مزدوجة في القصيدة التي يكتبها سيميك. من المتخيل والعادي. عوالم سريالية يتصادم فيها الميثولوجي بالمبتذل، ويتصادم فيها اليومي بما هو وراءه: يغمض الشاعر عينيه، على قدر استطاعته، كي يرى العالم على نحو أفضل.

كما أن الهزل والظرف وحضور البديهة والتهكم سمات أساسية في بنية المشروع الشعري الذي يشتغل عليه، لأن الهزل، كالشعر، منتهك ومحرض «.

ولا يكف تشارلز سيميك، في قصائده، عن العودة إلى أماكن طفولته، كأنه ما زال يحيا هناك. كأن القصيدة، في حد ذاتها، هي فردوسه المفقود، أو بالأحرى، «إيثاكاه « التي يحرص على أن تظل ماثلة في ذهنه. كأنه قد كتب عليه أن يصل إلى هناك، كما يقول « كفافيس» في قصيدته ذائعة الصيت. ولكن تلك العودة أشبه ما تكون بالعزلة، عزلة المنفرد الذي يطل على نفسه من ثقب صغير في الذاكرة. عزلة ليست هي عزلة الآخر – البعيد والقصي والغريب والأجنبي – بل هي تلك المرآة الوجودية التي نرغب نحن قراء شعره، في القفز في أعماقها، وأن تكون جزءا حيويا من المشهد كله. أن نفكك طبقات الصمت التي تلف القصيدة، لنرى وجوهنا تشع، بلا أقنعة، ليست على السطح فحسب، وإنما عميقا في وجود كينونتنا ذاته. أن نرى الكلمات، والصور الشعرية والاستعارات، في كافة أحوالها ومقاماتها، وقد أصبحت طريقا منيرا تأخذنا في رحلة «جوانية «، لنعثر على المعنى، معنى وجودنا نحن، وجود الذي لا « يمتلك تاريخا، بل نوستالجيا لا تنتهي.

يمكن القول بلسان المترجم إن قلة من الشعراء المعاصرين كانوا بمثل تأثير سيميك، أو في مثل فرادته. وليس ثمة في أمريكا اليوم، شاعر آخر يكتب بإحساس عظيم من وضوح الصورة ، مثلما يفعل هو .

يقع هذا الديوان في 135 صفحة من الحجم المتوسط ، وطبع بدار المناهل سنة 2022 بالرباط

السلوك الاقتصادي في زمن الوباء

سفيان عبد السلام الحتاش

جديد دار سلمى الثقافية بتطوان، كتاب اختار مؤلفه الدكتور سفيان عبد السلام الحتاش، أن يسميه «السلوك الاقتصادي في زمن الوباء: مقاربة مقاصدية «، ويأتي هذا العمل تفاعلا مع ما يمر به العالم من أزمات نتجت عن وباء الجرثم التاجي (كورونا المستجد كوفيد 19).

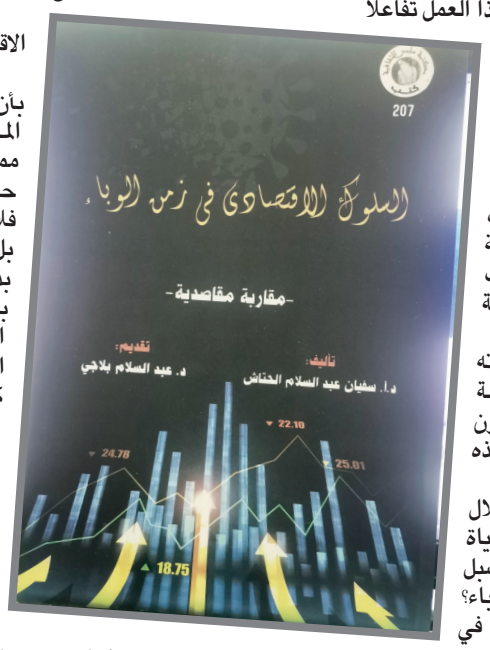
وتكمن أهمية الكتاب حسب التقديم الذي قام به الدكتورعبد السلام بلاجي، في «محاولته لمعالجة موضوع يتعلق بواقع الناس وحاجتهم، فمسألة السلوك الاقتصادي ترتبط بدوافع غريبة ومتقلبة وخاصة في زمن الأوبئة، حيث يتوجب رصد دوافع السلوك الاقتصادي في ظرفية الوباء».

يضيف بلاجي « بنى الكاتب دراسته على جملة من الإشكالات المرتبطة والمتسلسلة بعضها ببعض، تكون بمجموعها إشكالا رئيسيا، وأبرز هذه الإشكالات:

هل يختلف السلوك الاقتصادي خلال الأوبئة عنه في سائر الأوقات والحياة العادية؟ وماهي التدابير الوقائية والسبل الكفيلة بإقرار الأمن الاقتصادي زمن الوباء؟ وما مدى استغلال الظرفية الوبائية في الإعلانات وتسويق المنتوجات؟ وإلى أي حد يمكن أن تضيق أو تتسع الضروريات والحاجيات خلال الأوبئة؟

تتوزع هذا المؤلف أربعة مباحث هي:

- دوافع السلوك الاقتصادي خلال الوباء
- ضوابط السلوك الاقتصادي خلال الوباء
- مقاصد الشرع الحاكمة للسلوك الاقتصادي
- نحو ترسيخ فلسفة جديدة للسلوك الاقتصادي



وذكر المؤلف في هذا المبحث الأخير بأن النظم الاقتصادية تبحث سبل ترشيد الموارد الاقتصادية دفعا لمشكلة الندرة، مما يؤثر سلبا على تلبية الاحتياجات حاضرا ومستقبلا، أما النظام الإسلامي فلا يسعى لذلك انطلاقا من مشكلة الندرة، بل لأن التوجيهات والأوامر الربانية تأمر بذلك وترشد إليه، فالأمر ليس اقتصاديا بقدر ما هو تعبدي، وقد روي أنه صلى الله عليه وسلم نهى عن الإسراف في الوضوء على نهر جار، وهو حديث وإن كان في إسناده ضعف، إلا أن معناه صحيح لعموم النصوص الدالة على عدم الاسراف في كل شيء .

وختم المؤلف كتابه بست ملحقات تتعلق بمواضيع: الزكاة لشراء وسائل الوقاية من الوباء للفقراء، تحديد الأسعار ومراقبة الأسواق وقت الوباء، الزكاة للمتضررين من الحجر الصحي بسبب الوباء، تخزين أدوية المناعة لعلاج كورونا، الزكاة لشراء أدوات الوقاية من الوباء للأطباء والمرضى ، تعجيل إخراج الزكاة بسبب الوباء.

يقع هذا الكتاب في 138 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع في نسخته الأولى سنة 2022 بمطبعة الخليج العربي بتطوان .

مدن تقيم في نومي

إبراهيم ديب

«مدن تقيم في نومي» عنوان جميل نحته الشاعر المغربي إبراهيم لديوانه الثالث الذي صدر في شهر فبراير 2023 عن مطبعة بلال بمدينة فاس، منشورات جمعية مقدمات للإبداع والثقافة بتاونات، لوحة الغلاف من إبداع الفنان التشكيلي المصطفى غزلاني. كتبت قصائد الديوان بين 2004 و 2014 ، وبأمكنة متعددة: تاونات، فاس، زاكورة، أصيلة، سلا، الرباط، جرسيف، طاطا، فم زكيد .

يتكوّن الديوان من 115 صفحة من الحجم المتوسط، ويشتمل على تقديم كتبته الشاعرة والفنانة التشكيلية المصرية لبنى عبد الله، وعلى سبع قصائد جاءت على الشكل التالي:

1 - نشيد الدخول إلى المدينة
2 - كأن زهرة نائية تسللت إلى دماغي لتحلم
3 - الحياة التي كانت تسقط على أكتافنا كل ليلة
4 - لكن ماذا عن الأشياء التي تعشقها النساء؟
5 - مجازات لا تفرق بين الخوذة والتاج
6 - بعيدا عن التمثال...قريبا من الحياة
7 – مدينة تحاكي البحر

تقول الشاعرة لبنى عبدالله في تقديمها للديوان: « يكتب ابراهيم ديب في يسر بعيدا عن التقعر وكأنه يقول إن الشعر هو الحياة، فعلينا أن نكتب الشعر كما نأكل ونشرب ونمارس الحب ونمشي في الطرقات والغابة... على اللغة أن تعبر عن أنفسنا ولحظتنا الراهنة وليس عما تحمله من تاريخ فقط. الأسئلة التي يتركها ابراهيم لنا في خروجه من كل مدينة، هي بمثابة باب مفتوح لنخرج منه كيفما شئنا... على رؤوسنا، زاحفين أو محلقين... أسئلة وجودية تترك في بعض الأحيان علامات استفهام بجانب الورد والموسيقى...».

ويأتي ديوان «مدن تقيم في نومي» ثالثا في تجربة إبراهيم ديب الشعرية بعد ديوانه الأول «حجر الملح» الصادر سنة 2004، وديوانه الثاني «جواد ليس لأحد» الصادر سنة 2007.

ويأتي خامسا في مساره الإبداعي ككل والذي يتضمن إضافة إلى الدواوين الشعرية المذكورة سالفا، رواية «كسر الجليد» الصادرة سنة 2010، والمجموعة القصصية التي تحمل عنوان «برتقالة الفنان» والصادرة سنة 2011 .

متابعات

الدورة الـ 35 للمهرجان الوطني للشعر المغربي الحديث بشفشاون

تنظم جمعية أصدقاء المعتمد بمدينة شفشاون المغربية يومي (الخميس والجمعة) 4 و 5 ماي 2023 الدورة 35 من المهرجان الوطني للشعر المغربي الحديث، تحت شعار: « النص والتأويل " .

وتستقطب هذه الدورة نقادا وشعراء وفنانين مرموقين. وكحال الدورات السابقة، سيشهد برنامج هذه الدورة، أمسيات شعرية ومداخلات نقدية تسعف المتلقي في الاطلاع على جديد الإبداع الشعري واستشراف آفاقه، كما هي لحظة للاحتفاء بالشعر والشعراء والنقاد وعموم المبدعين.

ويتجدد انعقاد المهرجان الوطني للشعر الحديث بشفشاون «الدورة 35" ، لترسيخ ما راكمته جمعية أصدقاء المعتمد، على مدار خمسة وستين عاما، من إشعاع وفعل ثقافي، وطني وعربي، ساهم في الارتقاء بالذوق العام، وسمو القول الشعري الجميل والاحتفاء بفرسانه.

كما ستعرف فعاليات هذه الدورة من المهرجان، فضلا عن الجلسات الشعرية، والوصلات الموسيقية، والندوة النقدية الأكاديمية. فقرة وفاء واعتراف يتم فيها تكريم شعراء وإعلاميين مغاربة.

هذا وتعقد دورة المهرجان بدعم من شركاء ومدعمين مؤسساتيين ورسميين أساسيين وإعلاميين، نجدد لهم الشكر لحرصهم على مواكبة محطات المهرجان وجعله موعدا قارا ضمن خريطة المواعيد الثقافية الكبرى التي تحتفي بالشعر والشعراء .

وجريا على عادة المهرجان كل دورة، يواصل المهرجان مسيرته في حمل المشعل، من خلال الانتصار لمقاربات مبتكرة تستهدف النهوض بالابداع الشعري.

وتدعو جمعية أصدقاء المهرجان في هذا الصدد جمهورها، وخاصة الشباب، الحضور بكثافة للجلسات الشعرية، وجلسات النقاش، والموائد المستديرة، والورشات، من أجل بناء وترسيخ قيم الحداثة، تلك القيم التي ستقود شفشاون على درب الازدهار وتجعلها أقوى بفضل ما راكمته من مكتسبات تعكس تاريخها العريق.

مسابقة الشعراء الشباب في دورة ثانية

تنظّم وزارة الشباب والثقافة والتواصل – قطاع الثقافة، الدورة الثانية من مسابقة الشعراء الشباب، وذلك ضمن فعاليات الدورة 28 من المعرض الدولي للنشر والكتاب الذي تحتضنه مدينة الرباط، خلال الفترة الممتدّة من 1 إلى 11 يونيو 2022.

شروط المشاركة:

- أن يكون المشارك (ة) مغربي الجنسية؛
- أنْ يتراوح عُمر المشارك (ة) بين 18 و25 سنة؛
- أنْ يتقدّم كلّ مشارك (ة) بقصيدة شعرية واحدة مكتوبة ب (اللغة العربية، الأمازيغية، الحسانية، الفرنسية، الإنجليزية، الإسبانية، الزجل)؛
- أن تراعي القصيدة المشاركة مقتضيات الكتابة الشعرية؛
- أن تكون القصيدة المشاركة من إبداع المشارك (ة)، غير منقولة أو مقتبسة؛
- أن ترسل القصيدة الشعرية بصيغتي WORD و PDF؛
- ألا تكون القصيدة الشعرية المشاركة قد سبق تتويجها في مسابقات شعرية أخرى؛

هذا ويتعيّن على كلّ مشارك (ة) إرفاق مشاركته الشعرية بالوثائق التالية:

- طلب خطّي للمشاركة في المسابقة، يتضمن العنوان البريدي كاملاً، رقم الهاتف والبريد الإلكتروني؛
- إشهاد موقع ومختوم بملكية القصيدة الشعرية والإقرار بعدم فوزها بجائزة سابقة؛
- السيرة الذاتية؛
- صورة من بطاقة التعريف الوطنية؛
- صورة شخصية حديثة.

هذا، وسيُعهدُ إلى لجنة تحكيم عملية البتّ في القصائد المشاركة، والإعلان عن الشعراء الفائزين مع تعليل أسباب ومبرّرات اختيارها.

- يتمّ دعوة الشعراء الفائزين لتسلّم جوائزهم خلال حفل ثقافي ضمن فعاليات المعرض الدولي للكتاب والنشر.

– أخرُ أجل لتلقي الترشيحات هو 20 ماي 2023.

تُبعث المشاركات عن طريق البريد الالكتروني إلى العنوان التالي:

concoursjeunespoetes23@gmail.com

جوائز المسابقة:

- المركز الأول: **10000** درهم؛
- المركز الثاني: **7500** درهم؛
- المركز الثالث: **5000** درهم؛

جديرٌ بالذكر أنه يحقّ للوزارة نشر القصائد الفائزة عبر بواباتها الإلكترونية ومنشوراتها الثقافية.

هذا، ولن يُنظر في أيّ مشاركة واردة بعد التاريخ المشار إليه أعلاه أو مُخالفةٍ لشروط وأحكام المسابقة.

إصدارات

غارات الجنون في طبعة جديدة

مصطفى قلوشي

يستعد الشاعر مصطفى قلوشي لإصدار مجموعته الشعرية (غارات الجنون) في طبعتها الثانية عن منشورات عبور للثقافة والنشر.

المجموعة كانت باكورة الشاعر التي صدرت سنة 1999في طبعتها الأولى عن مطبعة فضالة. وهي مجموعة تضم نصوصا شعرية، ترتكز في أغلبها على بناء شذري تشكل ومضات مكثفة الدلالات والإيحاءات، مستوحاة من مواقف ومشاهد يومية لها علاقة حميمة مع ذات الشاعر.

مجموعة «غارات الجنون» صمم

غلافها نور الدين وادي تزينه لوحة تشكيلية للقاص والفنان التشكيلي عبد الحميد الغرباوي.. أما الصورة الشخصية للشاعر بظهر الغلاف فهي بعدسة الشاعر والفنان الحسن الكامح

نقرأ في الغلاف الأخير نصا ضمن المجموعة صفحة (63):

في الرأس؟!
ليس ثمة ضوء
في الرأس
ذاكرة عمياء ،
وأفكار رديئة
تنام في العراء..

بنية النص الشعري في ديوان «الفروسية» بين الانهزامية والانتصار

أو عندما لا يموت الشعر

د. إلهام الصنابي

1-استهلال

إن البحث في المتن الشعري المغربي يستلزم منا البحث في العلاقة الجدلية التي تربط بين الإبداع بوصفه فنا إنسانيا ذاتيا، وبين الواقع الاجتماعي والسياسي باعتبارهما مرجعيتي الشاعر، حيث انخرط الشعراء في الأحزاب السياسية وناضلوا باسم التغيير والحرية، فتجلت مواقفهم النضالية في تجربتهم الشعرية، بحيث لا نكاد نفصل السياسي عن الشاعر، حتى قال محمد الحبيب الفرقاني «إن الحركات السياسية التقدمية هي التي أثرت في شعرنا الحديث تأثيرا عميقا، وأفرغت عليه لبوسا من الطرافة والجدة، دفعت إلى التحرر شيئا فشيئا من النزعة الارستقراطية الذي ظل يساق إليها سوقا بعد الاستقلال... فكان الشاعر الجديد يجد نفسه وشعره في غربة عن عواطفه الصادقة، وعن الشعب المتظلم من حوله إذا لم يضع شعره وعواطفه في خدمة الحرية، وخدمة الأهداف الحيوية للشعب»()، وإنما القصيدة هي المبدع ذاته هو الإنسان/الفرد الذي ينتمي إلى جماعة إنسانية يفكر داخلها ومن خلالها ويتصرف وفقا لقواعدها، باعتباره جزءا لا يتجزأ من هذه المنظومة الإنسانية، وهو بإبداعه الشعري يساعد في الدخول إلى عوالم التأريخ الأدبي للواقع التأريخي.

2-بنية الهزيمة في الفروسية

تعد قصيدة «ملصقات على ظهر المهراز» وثيقة تاريخية أدبية أرخ فيها المجاطي للأحداث الجماهيرية والطلابية التي عرفتها مدينة فاس وعلى شاكلتها باقي المدن المغربية الكبرى، إثر الثورة الطلابية التي جاءت –وقتها- ضدا على الدستور الجديد معلنة الرفض المطلق لكل أنواع الاضطهاد الفكري والجسدي، ورافعة شعار «لا» للظلم والقهر، ولا للكبت التعبيري و»نعم» للحوار والحرية، يقول أحمد المجاطي في هذه القصيدة:()

هذي هُتافاتنا تملأ الرَّحب ،
فاسترق السمع إنْ شئتَ
أو فادْع ناديك المتمركز في الحرم
الجامعي استرح لحظةً
ثُمَّ ابْتدأ الزَّحف
كانُوا خفافا
تَعالتْ أكفُّهمْ
أطلَقوا النَّار
فانْفتحتْ ثغْرة في صفُوف الخَوارج
قيل اهْبطُوا
«كُل عشر بزنزَانة مُستقلَّة»
هكذا صَار للشَّاي في مقْصف
الحيّ طعْم المَذلَّة.

تؤثث الجامعة فضاء لهذه القصيدة، حيث العلم والمعرفة، وحيث المجال الحر لاستعراض المواقف السياسية، وتجاه الانتماءات الحزبية المتأرجحة بين اللين تارة والشدة تارة أخرى، إذ عرفت باقي فئات الشعب فقرا استشرى بين صفوفها، فجاءت نداءات الطلبة والمتعلمين وهتافاتهم، وملأت ثوراتهم الرحب كما قال الشاعر أبو العلاء:()

صَاح! هذي قبُورنا تملأ الرحْـ ـب فأينَ القبورُ من عهد عاد؟
خفِّف الوَطء! ما أظُن أديم الـ أرْض إلا من هذه الأجساد

فَلا حياة في ظل الفقر والقمعَ ولاَ يمكن لفئة أن تستحوذ على الثروة كلها في حين تفتقد فئة عريضة أبسط حقوقها في المال العام للوطن، هذا الإحساس بالقهر وانعدام التوازن بين أبناء المجتمع هو ما جعل الجماهير تثور في وجه من تراه يسلبها حقها ومالها، فقررت الخروج عن صمتها لإعلان حالة العصيان الجماعي، فالمجاطي يلقي إلينا قصيدته هذه وقد تلبسها ضمير «أنتَ» المخاطب المفرد الخفي الظاهر في آن واحد، وهي تقنية المجاطي الفنية في إبراز الثنائيات الضدية في كل مستوياتها «فاسترق السمع»، إنه يخاطب ضميرا مفردا مجهولا لدى المتلقي، هذا الضمير الذي ينْدس خفية بين الجماهير الطلابية لابسا لباس الطلبة المناضلين مخفيا عنهم –أو على الأقل محاولا أن يخفي- حقيقته التجسسية، وهذا ما تدل عليه عبارة «أو فادع ناديك المتمركز في الحرم الجامعي»، فالشاعر يقذف بعبارته هذه بكل قوة تجاه هذا الضمير المخاطب المجهول الاسم، وتجاه الموالي له المنتشر في مساحة الحي الجامعي لتلقف أخبار الطلبة وتحركاتهم داخل الجامعة وخارجها، ونواياهم النضالية وإحباط كل محاولة تظاهرية، حيث تمت في هذا المقطع الشعري الارتكاز على تقنية التناص القرآني المتجلي في قوله عز وجل ﴿فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ*سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ﴾()، وكذلك من قوله تعالى ﴿فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ﴾()،

والقصيدة تؤرخ لسلسلة الاعتقالات في صفوف الطلبة والمتظاهرين «قيل اهبطوا كل عشر بزنزانة مستقلة»، إذ استعمل المجاطي لفظة «اهبطوا» بكل حكمة شعرية، فالهبوط في القرآن الكريم له دلالة مادية ومعنوية، فالهبوط المعنوي يتجلى في النزول درجات من العز والكبرياء والعفة التي كان عليها آدم وزوجه في الجنة ومعهما عدو البشر إبليس، إلى مكانة الشقاء، ثم هو هبوط مادي كذلك إذ تفيد «هبط يهبط هبوطا أي نزل في الدرجة، بعدما كان في السماوات العلا أصبح في الأرض وكل هذا يتأطر في إطار الإيذان «بانطلاق المعركة في مجالها المقدر لها بين الشيطان والإنسان إلى آخر الزمان»()، ولعله هذا المعنى المقصود في المقطع، فتم القبض على الطلبة المناضلين، وإنزالهم إلى «زنزانة» يتكدس عشرة في مكان واحد بائس حقير عديم من كل وسائل الكرامة الإنسانية، وأضحى حينها «للشاي طعم المذلة» بعدما كان له طعم النشوة وقرين الاحتفال بالفروسية.

يعلن النص انطلاقا من هذا التوجه عن موقف ثوري تعزز عند الشاعر بمرجعية إيديولوجية اكتسبها من معايشته للصدمات العربية ابتداء من الاستعمار إلى نيل الاستقلال، والآفاق التي كان يرسمها الشعب المغربي بعد نيل العزة والكرامة والتحرر، ومن ثمة يصبح النص الشعري هو الشاعر نفسه في استجلائه لمبادئه سواء أكانت معارضة أو مهادنة، واليسار المغربي في تلك الحقبة الزمنية، باعتباره حزبا معارضا، راهن كثيرا «على الحركة الطلابية «وهو» الذي أفضى إلى تشكيل الجبهة الموحدة للطلبة التقدميين والتي قادت الحركات الاحتجاجية داخل الجامعة منذ 1970»()

لقد أدى الواقع المأساوي بالمجاطي إلى التعبير عنه بأسلوب يترنح بين الانهزامية والانكسار السياسي، وبين التساؤل حول دور الثورة/ الحياة/ الإرادة في وجه السلطة، وهذا ما حاول الكشف عنه في قصيدة «الدار البيضاء»، فهو يصرح بداية باسم المكان في العنوان مما يستدعي وقفة للسؤال حول خصوصيات المكان وعلاقته بالشاعر، وبين المدينة باعتبارها مكانا يستوعب كل متناقضات الحياة العصرية المغربية، فالدار البيضاء هي مرتع السماسرة ورجال الثروة والأعمال، وهي كذلك مقبرة الفقراء وسليلي القهر الاجتماعي، يقول:()

كان القطار يفتت وجهيَ
يرسُم في كل شقٍّ
هويه
تساءلتُ :
هل أنت عاشقتي
لمَ لَمْ تزْرعيني في رحم الأبديَّة؟
أو تزرعيني بين الترائب
والصُلب
ظلَّت عيُوني شاخصَةً
كُنت حبلى
احْتوتْني الزَّنازنُ
أبصرتُ أحبَاب قلبيَ
أبصرت أحباب قلبيَ
قتلَى
وهَا أقبلَ الصَّيف يَطرقُ بالشَّمس وَالدَّم
أبْوابك المقفلهْ

بنى المجاطي الحقل المعجمي لهذه القصيدة على مفردات تكاد تتفق كلها حول دلالات التشظي والضياع والحيرة «يفتت- في كل شق- شاخصة- قتلى- الدم- الأبواب المقفلة»، وهو معجم يعكس تصور الشاعر للوضع العام للذات المتكلمة باعتبارها فردا، وللذات الجماعية المجسدة في المجتمع القريب من الشاعر والذي يعبر فيه و من خلاله، إنه وضع يرزح تحت وطأة الوعي بالواقع من جهة، ورغبته في تحويل هذا الواقع من جهة أخرى، وما بين الشقين مسيرة من الدم والقتل، وهذا ما أطلق عليه عزيز الحسين بالموقف الحائر/الصراع بين الأمل واليأس() وعبر عنه المجاطي بقوله: «كان القطار يفتت وجهي يرسم في كل شق هوية»، لقد تداخلت كل أوجه المدينة، فأصبح السياسي دليل الاجتماعي والاجتماعي دليل الثقافي، وأصبح

أحمد المجاطي

المثقف فيلسوفا تائها بين الحقيقة والواقع.

لم يرد الشاعر من كلمة «هوية» التساؤل عن الهوية الكبرى التي ينتمي إليها ألا وهي الانتماء إلى الوطن «المغرب»، وإنما كان غرضه من التساؤل هو الانتماء السياسي في ظل تعدد الأحزاب السياسية واختلاف مبادئها، فهو شاعر إثبات وشاهد من أهل المدينة، لذا تتأزم نفسيته وتحتار في هذه المعشوقة التي لم تزرعه نطفة بين الترائب والصلب، إنها صورة انبعاثية متناصة من قوله عز وجل ﴿فَلْيَنْظُرِ الْإِنْسَانُ مِمَّ خُلِقَ*خُلِقَ مِن مَّاءٍ دَافِقٍ*يَخْرُجُ مِن بَيْنِ الصُّلْبِ وَالتَّرَائِبِ*إِنَّهُ عَلَى رَجْعِهِ لَقَادِرٌ﴾() فَإِذَا كان الزرع الأول في رحم الأبدية هو كناية عَنَ الخلود، فإن الزرع الثاني هو إيذان بالخلق والولادة، وقد جاء في التفسير أن الإنسان يخلق من ترائب المرأة وهي عظام صدرها، ومن صلب الرجل وهو ظهره، وقد أثبت الطب الحديث هذه الحقيقة الإلهية وعرف أن «في عظام الظهر الفقارية يتكون ماء الرجل، وفي عظام الصدر العلوية يتكون ماء المرأة، حيث يلتقيان في قرار مكين فينشأ منهما الإنسان»()، لكن هذا الزرع مسكون بهاجس السؤال «لِمَ لَمْ تزرعيني بين الصلب والترائب»، بمعنى أن إمكانية الولادة غير متحققة وغير ممكنة في غياب الفعل «الزرع»، وباعتبار السياق الكلي للقصيدة الذي جاء محاطا بمعجم انهزامي سوداوي قاتم، «فتجربة الشاعر السياسية غالبا ما تتكثف وتترمز في المدينة، لأنها مكانه وقيده وشاهد هوانه، وهذا ما يجعل تحليل التجربة السياسية الشعرية عميقة الارتباط بمشكلة المدينة والحرية وثيقة الصلة بالاغتراب السياسي، ولذلك فإن المدينة التي تحارب الحريات مدينة كريهة وكراهيتها نابعة من النظم السياسية التي تحجر على الحريات»().

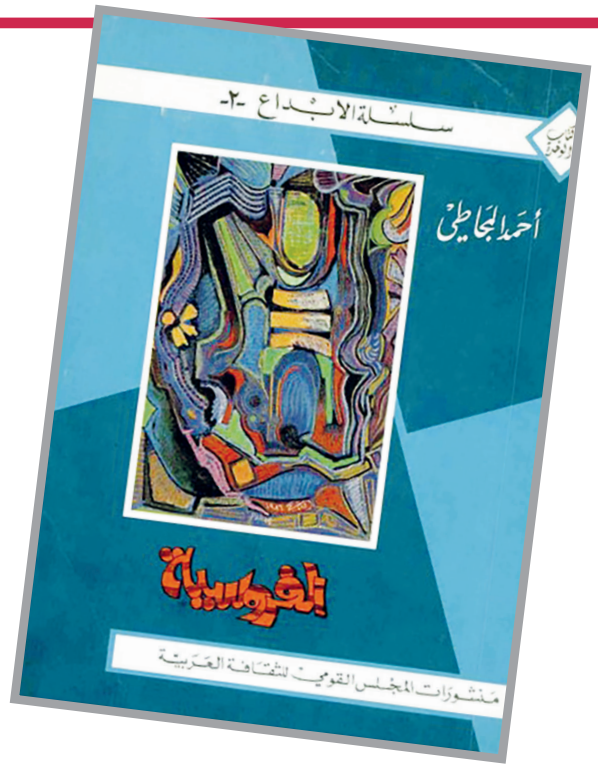
3-من الانكسار الى البعث

ويظل التعبير عن الثورية المنهزمة عند المجاطي مرتبطا بالقانون التراثي الذي ينطلق منه ليؤسس البعد الانهزامي، والذي تجسد بكل عمق في قصيدة «الفروسية» حيث سعى الشاعر إلى فكرة الفنتازيا باعتبارها إحالة على الانتصار والقوة والشجاعة، وتعبيرا عن النشوة الكامنة وراء البطولة و»البارود»، وتكون الفروسية عند المجاطي كبوة جماعية يقول:()

مُنتظرا مازلتُ
أرقبُ العَصا
تَفسخُ جلدَ الحيةِ الرقطاءِ
ألقيتُها عَلى الثرَى
فلمْ تَفضْ
أخشابُها باللحْمِ والدماءِ
مُنتظرًا
تُفلتُ من أصابعي الثَّوانْ
ويَستفيضُ البَرصُ الأبلقْ
في رجَائي

يستَعين الشاعر هنا في هذا المقطع بقصة موسى عليه السلام باستخدام آلية الدور، باستحضار قرائن تدل على موسى عليه السلام، إنها العصا الموسوية -المعجزة الإلهية- التي أرسل الله تعالى بها هذا النبي إلى بني إسرائيل، يقول عز وجل ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَـمُوسَى*قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى*قَالَ أَلْقِهَا يَـمُوسَى*فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى*قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى*وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى* لِنُرِيَكَ مِنْ آيَاتِنَا الْكُبْرَى﴾()، لقد تحولت عصا موسى من مجردَ خشبَة جامَدة إلى كائن حي بمعجزة إلهية أبهرت أعتى السحرة وأقواهم تجبرا، إلا أن عصا المجاطي ظلت خشبية لم تتحول عن خشبيتها ولم تتعرض لقوة جبارة تحيل الجامد حيا، ولم تغير الحاضر الغارق في أتون البؤس والانهزام، وكما أن الفروسية باعتبارها موسما احتفاليا قد تحولت عند المجاطي إلى مأتم جنائزي يرثي فيه البطولة اليائسة، فلا غرو –إذا- أن تكون العصا فاقدة لكل حياة أو بذرة إعجازية، كما جاء في مقدمة الديوان «فلا أحد ينكر اليوم أن الطليعة الثورية قد فصلت عن قضيتها بالرعب وبالإرهاب، والاعتراف بذلك ضرورة يفرضها الوعي وتقتضيها أية محاولة جادة للنهوض من الكبوة وفي هذه القصيدة اعتراف بالكبوة وإدراك واع للهزيمة، هزيمة الطليعة الثورية المفصولة عن قضيتها بالرعب والإرهاب»()

حاول المجاطي في قصيدة «الفروسية» تقديم مقاربة للوضعية السياسية المغربية في مرحلة الستينات، ولعلها وضعية تنطبق على كل الوطن العربي، فقدم حالتين شعوريتين متناقضتين، تتمثل الأولى في تصوير حالة الفرحة والنشوة في الفروسية باعتبارها لعبة تجسد لمعالم الفروسية والشجاعة، وأما الحالة الثانية فتتمثل في طعم الهزيمة الثورية عند الطبقة



الطليعية التي كانت تحاول الانطلاق نحو فروسية جديدة في الواقع السياسي، لتفاجأ بأقوى الممارسات القمعية، ومن ثمة تحقق «الفروسية» عند المجاطي بالمعنى المضاد في الواقع الجماهيري، ويجسد الشاعر هذه المفارقة عندما يستدعي «الثعبان» في القصيدة مرتين وفي قصتين مختلفتين تماما؛ الأولى وهي الثعبان الذي يعد أحد مكونات قصة الغواية الأولى في قصة آدم وحواء حسب الرواية التوراتية، وأما الثعبان الثاني فهو الثعبان المعجزة الذي تحول بأمر إلهي من عصا خشبية إلى كائن عظيم، هذا التضاد المعنوي هو نفسه ينطبق على «الفروسية» الحالة التراثية والسياسية، فإذا كانت الفروسية تعبيرا عن الشجاعة والنشوة في المجتمع المغربي، فهي عند المجاطي اكتسبت بعدا انهزاميا وحِجرا على الحريات وقمعا للتعبير.

وقد قام الشاعر أحمد المجاطي بعملية تشريحية لهذا الوضع حينما أخذ مدينة «الدار البيضاء» نموذجا لفضح كل أنواع الظلم والقهر الذي يعيشه الإنسان المغربي، وبالمقابل حلمه بأن ينزرع بين الصلب والترائب ليكون نطفة متحولة تُنتج إنسانا جديدا يغير هذا العالم المقهور، فقد قدم مدينة «الدار البيضاء» وكأنها الرجل المريض الذي يحتاج إلى تشخيص الداء المتجلي في فصول الصراع الطاحن الذي يدور رحاه في هذه المدينة التي تمثل النموذج المصغر للمغرب بما يحمله من تناقضات طبقية ومفارقات اقتصادية واجتماعية، فيكون نسيج الأمل هو الملاذ الأخير بالنسبة للمجاطي في محاولة منه للبحث عن بعض آليات الخروج من الأزمة، ومحاولة القيام بخطوة أولى ولو على سبيل التنظير، وذلك عندما يستدعي بعضا من الرموز التاريخية والدينية التي لها دلالة الفعل المباشر، يقول:()

فيَا أُخْتِ غرناطَةَ الجُوعِ
شُقّي قميصِي
امْسحِيهِ عَلى جَبلِ الرِّيفِ
وَاستُخلِصِي مِن بَقَايايَ
شيئًا
سوِى الخَمرِ
وَالشهوةِ النَّابِحَهْ.

لقد استدعَى المجاطي في نهاية القصيدة ملمحا من ملامح قصة يوسف عليه السلام وهو ملمح الغواية، فحرف النداء الذي يستهل به الشاعر المقطع الثاني «يا» وإسناده إلى المركب «أخت غرناطة»، هو نداء لمدينة الدار البيضاء بؤرة القصيدة الشعرية، واستدعاء «مدينة غرناطة» كان مقصودا لذاته، فهي إشارة إلى الأندلس الإسلامية وحضور رمزي لحضارة الإسلام التي دامت زهاء ثمانية قرون، عرف فيها الغرب الإسلامي أزهى فترات قوته سواء على مستوى الفكر أم العلم أم الأدب أم العلوم، وغيرها من مختلف التوجهات الإنسانية والسياسية والاجتماعية، وسقوط غرناطة هو سقوط النخوة العربية الإسلامية بعدما تشعبت السبل ودخل المجون وتضاربت المصالح الفردية وتقوى التشرذم بين أبناء الأمة الإسلامية، فسقطت الأندلس وخرج منها العرب المسلمون مذمومين مدحورين مخلفين وراءهم إرثا حضاريا لا تزال معالمه شاهدة عليه في كل مكان وطئت فيه قدم مسلمة أرض شبه الجزيرة الأيبيرية، وأضحت غرناطة «الأندلس» فردوسا مفقودا يحيل على الفترات الزاهية من الحقبة الإسلامية كما يشير إلى الانهزام السحيق.

ووصف الدار البيضاء ب»أخت غرناطة» لاشتراكهما في «الانكسار الحضاري الذي خيم على معظم المستويات، برغم توالي محاولات حصار الثورات الشعبية العمالية والطلابية، إلا أن الأمر كله لم يجد نفعا فكان لابد من انتفاضة عارمة موحدة الصفوف ومحددة الهدف الأسمى، فنجد المجاطي يستدعي التاريخ المغربي المجسد في ثورة الريف المجيدة التي أعادت الأمل والحياة في شخص المناضل عبد الكريم الخطابي، وما تكبدته المقاومة من مشاق ضد المستعمر وما حصدته من انتصار بيِّن ضد الوجود الإسباني على الأرض المغربية في معركة أنوال عام 1921م، فتلبس الدار البيضاء لباس امرأة العزيز في صورة العفيفة المناضلة وتشق قميص الشاعر لتمسحه على جبل الريف المجيد الثوري المجيد علها تستعيد بعضا من ملامح القوة، وتستخلص بعضا من سمات الثورة وتسقطها على هذا الشعب المرهق، وتستعيد أيضا البصر الذي فقدته، فالصورة في النهاية مرتكزة بالأساس على الأمل في بداية حياة جديدة وبعث جديد شريطة توفر عامل مهم وهو عامل «الفعل» الذي يساوي «العمل».

4-ختاما

قدمت «الفروسية» وعي الشاعر المغربي بالمرحلة الاجتماعية والسياسية التي يعيشها في صورة شعرية انفعالية ووجدانية وفي إطار فكري واع وناضج، سخر له الإمكانات الفنية والتخيلية التي تبعد القصيدة عن خطاب المباشرة والتقريرية، ومهما يكن من أمر الاختلاف حول شروط الإبداع المغربي الإيديولوجي خصوصا، فإن المجاطي قد نجح في عكس الواقع المغربي الكائن، والواقع المغربي المتخيل بناء على تصورات فنية وبلاغية، مما أعطى للنص الشعري بعده الجمالي حيث اعتمد الانزياح الفني لجزئية حضور «امرأة العزيز» في قصة يوسف، وأخرجها من سياقها الإغوائي الشهواني، وادخلها سياقا طاهرا مقدسا مرتبطا بقضية الوطن والحرية، إن الكتابة الأدبية –الشعرية- هي انعكاس لموقف فكري وتوجهات الشاعر النفسية والثقافية، سواء كانت هذه المواقف متصالحة مع الواقع ومستجيبة لظروفه، أم كانت متصارعة معه متنافرة مع معطياته ومبادئه، وهذا ما تشكله مرحلة كتابة القصيدة، إذ تحولت الذات الشاعرة/الذات المجاطية إلى ذات محورية في نهاية القصيدة عليها يقوم فعل التغيير وعليها يتأسس التطور المتوقع والمنتظر، فهي ذات متحولة تمتلك قيم الإرادة والرغبة في تغيير الواقع، وهذا ما توحي إليه عبارة «استخلصي من بقاياي شيئا سوى الخمر والشهوة النابحة»، فتمركز فعل التحول عند المجاطي حول الذات المستقبلية المفترضة هو نفي لممارسات الذات الماضية، ومن ثم فإن عودة الإنسان/المجاطي إلى ذاته هي عودة إيجابية، وهي خطوة إلى الوراء لتحقيق خطوات أو قفزات إلى الأمام.

الهوامش

- نجوم في يدي لمحمد الحبيب الفرقاني، دار النشر المغربية، 1965، ص: 42.

2 - قصيدة «ملصقات على ظهر المهراز» لأحمد المجاطي، « ضمن مجلة المشكاة، عدد 24-1996، ص:116

- وردت في النص الأصلي ضمن مجلة المشكاة خطأ «فانفخت» والصحيح هو «فانفتحت» انظر ديوان الفروسية ص:49

-3 سقط الزند لأبي العلاء المعري، دار صادر بيروت، 1992، ص: 7.

-4 سورة العلق رواية ورش عن نافع آيات 18-19

-5 سورة البقرة آيات 35 و37، وانظر كذلك سورة الأعراف آية 23.

-6 في ظلال القرآن الكريم لسيد قطب، دار الشروق، الطبعة الشرعية الخامسة عشرة، 1988، 58/1

-7 الأحزاب السياسية المغربية لمحمد ضريف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، إيداع 1988. ص: 234.

-8 الفروسية لأحمد المجاطي، قصيدة «الدار البيضاء»، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، سلسلة إبداع2، الطبعة، 1987 ص: 83-84-85.

9 - شعر الطليعة في المغرب لعزيز الحسين، دار عويدات للنشر والطباعة، الطبعة الأولى، 1986، ص: 174.

10 - سورة الطارق آيات 5-6-7-8.

-11 في ظلال القرآن لسيد قطب، 3878/6

12 - المدينة في الشعر العربي المعاصر لمختار على أبو غالي، منشورات عالم المعرفة، عدد 196، ص: 166

-13 الفروسية لأحمد المجاطي، قصيدة «الفروسية»، (الديوان)، ص: 28-29.

-4 سورة طه آيات من 16 إلى 23.

5 - مقدمة قصيدة الفروسية، ضمن مجلة المشكاة، ص: 98

6 - الفروسية لأحمد المجاطي، قصيدة «الدار البيضاء»،(الديوان)، ص: 82.

البقع الحمراء

كريم بلاد

أفقت في الصباح على لذة في فمي، وعلى أطراف أصابع يدي وقدمي.

تحسست لساني، وأنا أنظر في المرآة المعلقة في غرفة نومي ببيتي البئيس، أخرجته، حركته في الاتجاهات كلها، لا أحد على السرير، تحررت أخيرا، ويمكنني أن ألعب كصبي، كصبي يمارس شغف الطفولة. فتحت فمي أكثر، لأول مرة أرى أضراسي بهذا الشكل. نعم فتحت فمي لأتحسس لساني، أريد أن أتجاهله، غير أن بقعا حمراء كانت بارزة عليه. تلمستها بيدي، البقع لا تؤلم، ولكنها بارزة ومنتفخة، تشغل حيزا، أكاد أحس بثقلها على لساني. أدرت لساني في جوف فمي، يا للهول البقع في كل مكان منه. ما الذي يحدث لي؟ هل أصبت بمرض عضال؟ ولكن لا ألم، المرض يسبقه الألم أو على الأقل يرافقه عندما نحس ببوادره. خفق قلبي بشدة. أريد أن أشعر بالألم لأتأكد أني مريض، مريض حقا.

نهضت مستعجلا، وتوجهت نحو المغسلة، أطلقت الصنبور، وغسلت وجهي بعنف غير معهود فيّ. ربما بقية النوم أوهمتني أني مصاب ببقع ما في لساني. وهم، وهم. أمس حلمت بها، أحلام... كانت تقبلني، هل هي من تركَ البقع على لساني، ولكنها لم تقبلني في لساني، لم نتبادل قبلات فرنسيات، تبادلنا قبلات محترمات، على الخدين والجبين، وقليل منها على الشفتين، الشفتين دون غوص. رفعت رأسي أنظر في مرآة المغسلة، لم أفتح فمي بعد، وكأني أنظر لأول مرة في محيط المرآة، محيط مستطيل، تحف به بقع كثيرة تشبه تلك التي على لساني. طفقت أحصيها أنا المولع بالعدّ وقراءة كل ما يكتب على الألواح واللافتات والعلامات التجارية والأوراق حتى البنكية، أقرأها بتأنّ، وتدبر كأنها القرآن الخالد. كانت البقع كثيرة، تحيط بالمرآة، وكنت أتقلص أمامها، لم أفتح فمي، لا أقدر على فتح فمي. آآآآآ لا شيء. آآآآآآآآ لا شيء. قلت في نفسي لا داعي لفتح الفم، لساني يتضخم والبقع تزداد ولا شك. وأنا بالمقابل أزداد تقلصّا، تضخمت المرآة من فوق المغسلة، واستحالت شاشة كبيرة. وصرت في الأسفل، أحاول ما أمكنني ذلك الحفاظ على وجودي، لا أريد أن أفقده، فلم أتعرف على أحلام إلا في عشية أمس، حيث كان لقاؤنا بقبلات خفيفات لا دخل للسان فيها.

في الشاشة أراني على هيئتي التي رأيتني عليها في حلم الليلة السابقة. ولكني بلا بقع، بالرغم من أني أنا الواقف في الشاشة أتخيل شخصي الواقف قبالتي مهووسا بمعرفة شيء ما. فتحت فمي، وأخرجت لساني، كطفل تمتحن أمه لوزاته المنتفخة، آآآآآ، لا شيء، أقصد لا بقع تظهر على لساني في الشاشة. من جهتي، تحولتُ إلى الشخص القرين، حاولت فتح فمي، لأتأكد من أن البقع لا تزال عالقة في لساني، فلم أتمكن من فتحه. لم أزدد تقلصا، أقاوم، وأستميت. عدت إلى غرفة النوم، ارتديت ملابسي، لأني أنام عريان دائما، حملت محفظة نقودي، ومفاتيح سيارة البيجو، وخرجت من البيت.

عندما جلست مستويا على المقعد، اضطررت لتغيير موقع وضع المقود، ومرآة السيارة الجانبية والأمامية، حتى تناسب حجمي الصغير الجديد. أدرت المحرك، فدار. لكن المرآة جذبت انتباهي، حدقت فيها بغضب شرس، بقع كتلك التي على لساني تملأ وجهي، لم يسلم منها غير شفتي، حتى جفني غزتهما البقع الحمراء.

انطلقت بالسيارة أحرق المسافة التي تفصلني عن العيادة.

في الطريق، امتلأت مقاعد السيارة ببقع مماثلة، أمرر يدي عليها، فلا تختفي، وأتحسس صلابتها، فلا أحس بشيء. كدت أبكي لولا ظهور الشرطي في مفترق الطرق. أوقفني بإشارة من يده البيضاء، وركنت السيارة جانبا. عندما اقترب مني، انحنى علي.

من أعمال الرسام البلجيكي «نيكولا لو بيوان بينيك»

أوراق السيارة من فضلك.

لم أرفع إليه عيني، طفقت أقلب موضع ترك الأوراق ليلة أمس، قلبت، وقلبت. أخيرا استخلصتها من أسفل المقعد الذي أجلس عليه، وأنا أنظر في البقع تغطي كل شيء. أرجو أن تسلم أوراق السيارة منها. فتحت الحافظة، وأخرجتها، هي سليمة فعلا، لا بقع. مددتها إلى الشرطي، فمد لي يدا طولى ببقع أشد حمرة من تلك التي تغطيني. قلت في نفسي لا يمكن أن يكون هذا صحيحا، هناك شيء ما خاطئ.

لم أرفع رأسي إليه، قلب الأوراق، ردها إلي، وأنا أستمسك بعدم تحريك رأسي جهتك، إذا وجدته مبقعا، سأجن.

انطلقت من جديد.

عندما وصلت إلى العيادة، وجدت عددا قليلا من الناس. جلست، لم ينظر إلي أحد، أحسني محتقرا بالبقع والحجم الصغير. لن تغفر لي أحلام هذا التحول. صحيح هي طبيبتي، ولكني على كل حال يجب أن أكون مريضا معافى سليما قابلا للفحص من دون مخاطر عليها، حتى لو كانت ترتدي قناعها الطبي، وقفازاتها الشفافة.

أحلام لا تفحصني بقناع، ولا قفازات.

أحلام تفحصني بعينيها، وأصابعها الرقيقة.

قضيت وقتي منتظرا، أقرأ رواية «التحول» لفرانز كافكا، وأفكر في نفسي وبقعي وأحلام.

تمددتُ على سريرها.

يبدو أنها لا تبالي بشيء.

لم تسألني.

هل أسألها أنا؟

فتحتْ أزرار قميصي، وضعت السماعة، ثبتت عينيها على نقطة فيَ الجدار، كانت تنصت، دق دق د دقدق دق. قلبي يضخ. أزاحت السماعة، تركتها معلقة على صدرها العامر الأبيض، أكملتْ فك الأزرار، تلمستْ بطني، مررتْ أصابعها بحرفية، دقت على الجانب الأيمن، ثم دقت على الجانب الأيسر. هل أقول لها شيئا؟ هل أحدث صوتا؟ لم تنظر في وجهي، لو نظرت لرأت البقع، ولكفّت عن عادة الفحص الرتيبة هذه. رفعتُ عنها عيني، رفعتهما إلى السقف. تلون بالحمرة القانية، وتحول سطحه إلى بقع داكنة، تشبه بقع لساني ووجهي ومقاعد السيارة وید الشرطي. تدلت البقع مثل فانوسات سحرية، اشتعلت، غطت على المريض والطبيبة، تحول الفضاء الأبيض إلى محمية حمراء. تحولت الأجهزة إلى أغطية حمراء، كل شيء أحمر. لم أستطع المقاومة، أغمضتُ عيني، واستسلمتُ.

على فمي أحسست بشفتيها.

كانتا رطبتين، ومن دون بقع حمراء.

عادت اللذة نفسها إلى فمي وعلى أطرافي.

مراكش 27 نونبر 2022م.

شُرْفَةُ المَعاني

جمال أزراغيد

شَهِيّةُ الشّمْسِ

فَوْقَ بَيْدَر
يَمْلكُهُ جَدّي الغارِقُ في طَيات الأَرض
مُنذ قُرون
خَلَتْ مِنْ بَطْش المَباني
أَذْرو الحبَّ في الهَواء
وَعصافيري تَنْقُرُهُ بَيْنَ الأَحْجار
بِشَهِيَّة الشَّمْس لِلْقمَم
الشّامخَة بَيْنَ الأَفْكار
كُلُّ ما أُريدُهُ
أَنْ أَرى مُخَيِّلَتي
مَزْرَعَةً لِلْمَجاز
أَيْنَما حَفَرْتُ
تَتَعالى عَنْ وَجْهي
وُجوهٌ تَلوكُ التَّعاسَة
كَأَنَّ الفَجْرَ
أَفاضَ عَلَيْها سَحابَةَ حُزْنٍ عَميق.

شُقوقُ الأَشْجارِ

إِنْ داهَمَتْني الحَياةُ
في عِزِّ الرَّحيلِ إِلى الأُفُق
المَغْسولِ بِمَطَر
يَتَقافَزُ
مِنْ شِفاهِ الأَرْض
تَرَجَّلْتُ عَنْ صَهْوَةِ السَّحاب
أَسْتَقْرِئُ شَهْوَةَ امْرَأَة
في قَلْبِها تَتَباكى الشَّمْسُ
بَعْدَما صارَتْ تُمازِحُ الوَقْتَ
أَمامَ سِدْرٍ وارِفٍ وَراءَ الباب
تُناوِشُ أَقْوالَها
فَوْقَ وِسادَة
لاكَتْها أَلْسِنَةُ العِشْقِ المَخْمور
تَنْسُجُ المَعْنى بَيْنَ شُقوقِ الأَشْجار

من أعمال الرسام البرتغالي ألبرت جواش

بَعيدًا عَن صَيْحَةِ
فَرَح
يَتَلاشى وَسْطَ أَزِقَّة
تُضَبِّبُها العِباراتُ المَاجِنَة..

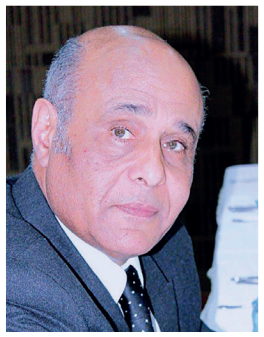
شَميمُ الأَلَم

كَم الحَياةُ موحِشَةٌ
بِدونِ شِعْر
أَقْرَأُهُ صَباحَ يُتْم
مَليءٍ بِحُشودِ نَمْل
يَتَباكى عَلى حَبَّةِ قَمْحٍ
أَطارَتْها الرّيحُ
جِهَةَ الرُّؤْيا
أَنْ أُنَقِّبَ عَنْ صُوَرٍ
تَقْفو وَحْدَتي
السّائِلَةَ مِن شُرْفَةِ المَعاني الهارِبَة
لا شَيْءَ يُشِتُّ صَمْتَها
عَلى زُجاجٍ نافِذَةٍ تُطِلُّ على داخِلي
لكِنْ ما بالُ الصُّوَرِ
تَشْتَمُّ روحَها مِنْ شَميمِ الأَلَم
تُوَشّي أَشْطاءَها
بِعَبَقِ الأَلْوانِ المَرْشوشَةِ على
بورتريهات «فريدا كاهْلو» *
تَمْضي بِلا وَصْلَةٍ
تَدُلُّها
عَلى نِداءاتِ الْوَقْتِ المَهْجورِ مِنْ عُمْرِ
الوَرْد.

*رسامة مكسيكية شهيرة (1907ـ1954)

الأديب العراقي الراحل عبد الرحمن مجيد الربيعي في حوار تاريخي من قلب مكناس

عن البطل واللغة الشعرية والتراث في تجربته الكتابية



أجرى الحوار: د. عبد الرحمن زيدان

في مدينة مكناس نظم اتحاد كتاب المغرب الذي كان رئيسه الدكتور محمد برادة (الملتقى العربي للقصة القصيرة) من 22 إلى 25 مارس سنة 1983 ، حضره نقاد وباحثون وروائيون وقصاصون من المغرب ومن الوطن العربي ، قدمت خلاله مداخلات هامة تعتبر نقطة تحول في الممارسة الكتابية والوعي النقدي في مقاربات المتن الروائي ، وفي هذه المناسبة توطّدت علاقات جديدة بين الكتاب والنقاد وهم يبحثون عن المشترك بين الإبداع والتلقي ، وتوطدت علاقاتي مع العديد منهم الذين قبلوا بأريحية وتلقائية إجراء حوارات معهم للحديث عن تجربتهم في الكتابة القصصية ، من بينهم الكاتب عبد الرحمن مجيد الربيعي.

هذا الأديب الذي وُلد في الناصرية في 12 غشت عام 1939 ، وعاش متنقلا بين لبنان وتونس التي قضى فيها سنوات طويلة من عمره وحصل فيها على الجنسية التونسية ، ليعود أخيرا إلى العراق ليقضي آخر أيامه في مدينته الناصرية التي توفي فيها يوم الإثنين 20 مارس 2023.

بدأ الكاتب عبد الرحمن مجيد الربيعي تجربته في الكتابة بالنشر في الصحف العراقية والعربية ، وعمل في السلك الدبلوماسي ، وانضم إلى اتحاد الكتاب العراقيين ونقابة الصحفيين ، كتب في القصة القصيرة ، والرواية ، والشعر ، وكتب العديد من المصنفات موضوعها السيرة الأدبية ، كما كان يتابع ما يصدر من روايات عربية ويكتب عنها دراسات.

له الفضل في توطيد علاقتي بالمسرح العراقي حيث عرفني على العديد من الكتاب ، وطلب مني الكتابة عن مسرحياتهم ، وحتى أبقى وفيا للحظات التي جمعتنا أنشر الحوار الذي أجريته معه وضم حديثا عن تجربته في الكتابة القصصية والروائية مما أعتبره وثيقة هامة تؤرخ لمرحلة من مراحل عمره الثقافي المؤسس لإبداع له حضوره المائز في السرد العربي المعاصر.

من البطل الفرد المحوري إلى جماعية البطل

أمام كثرة إنتاجك، نجد أنفسنا أمام مراحل زمنية متداخلة في الرؤية والمواقف، وهو تداخل - يفرزه إلى حد ما - حضور البطل وانتقاله من الموقف السلبي إلى ايجابيات التفاؤل بالتغيير والتطوير، إلى أي حد يمكن فرز هذه المراحل على ضوء هذه المعطيات في أعمالك؟

في الواقع أنه من الصعوبة أن أفرز ما أعطيته في مجال القصة إلى مراحل يكون هذا الفرز دقيقا ومصيبا، ولعل المهمة في هذا المجال تقع على دارسي هذه القصص، فهم الأقدر على تصنيفها وتبويبها إلى اتجاهات، سواء كانت فنية أو فكرية من خلال استمرارية الكتابة وتواصلها عندي.

هناك أمور - كثيرة - من الممكن الحديث عنها، فقد كان البطل في معظم قصصي الأولى - بطلا كما يسميه النقاد - سلبيا، وهذا مرده إلى الظروف السلبية نفسها التي كتبت هذه الأعمال في ظلالها ولكني في أعمالي الأخيرة قدمت نماذج أخرى مغايرة، تتميز بالاقتحام وتبتعد عن التردد، وهذا لا يعني أنني كنت في قصصي أكتب في حدود الفعل وردّ الفعل وتحويل هذه القصص إلى قصص مناسبات - أبدا - ولكن الكاتب يقع تحت تأثير الظرف الذي يكتب فيه سواء أراد أو لم يرد لأنه فاعل ومتفاعل.. في محيطه، له ما له وعليه ما عليه، ثم هناك مسألة أخرى أود الإشارة إليها - هي أنني - وخاصة في مجال الرواية - قد تحولت أيضا من البطل الفرد والمحوري الذي تدور حوله كل الرواية - وهذا موجود بشكل واضح في روايتي « الوشم » - إلى ما يمكن أن أسميه بجماعية البطل في رواياتي اللاحقة. فأنت لا تستطيع أن تقول إن الشخصية الفلانية في رواية « القمر والأسوار » هي شخصية البطل. وكذلك الأمر بالنسبة لروايتي « الوكر ». وعلى الرغم من توزع الشخوص وكثرتها في روايتي « الأنهار » و «خطوط الطول خطوط العرض» فإنني استعنت بشخصية محورية في كل واحدة من هاتين الروايتين هما: صلاح كامل في « الأنهار » وغياث داود في « خطوط الطول خطوط العرض » ولكن في مقابل هاتين الشخصيتين، هناك شخصيات أخذت امتدادها وتنفست ملء رئتيها ضمن مساحة الرواية.

أمر ثالث من الممكن الإشارة إليه، ويتعلق باللغة... من المؤكد أن اللغة الشعرية التي كانت تستهويني وتجعلني أسيرها قد بدأ تأثيرها يخف تدريجيا - من خلال الممارسة - إلى لغة لا تشكو من أي امتداد شعري قد يبدو زائدا عن حده. وإن كانت هذه اللغة محتفظة بالوقع الشعري الذي أرى بأن لغة القصة والرواية بحاجة إليه من أجل تميزها عن لغة المقالة النثرية.

أمر رابع - يمكن الحديث عنه - هو أنه من المؤكد قد حدث تطور على مستوى التقنية، وأنت تعرف أن هذا يأتي نتيجة لمواصلة التجربة وأخذها بجدية وتعب من أجل الحصول على النتائج المرجوة في كتابة عمل يضيف ولا يكرر...

القصة لا تمتلك الهوية والملمح الأصيل إلا بالتراث

عند القراءة الداخلية لإنتاجك نلاحظ توظيف التراث المحلي والعربي، إلى أي حد يثري هذا التوظيف إبداعك ليخرجه من محليته وإقليميته ليصبح قوميا يملك بعده الإنساني؟

قبل كل شيء أحب أن أقول إنني قد سبق وأعلنت - مرارا - بأنني كاتب تجريبي منذ أول قصة كتبتها إلى آخر قصة كتبتها، أي أنني لم أرتكن لأي إنجاز أحققه مهما حظي هذا الإنجاز بالإعجاب والاهتمام. فمثلا كان من الممكن - لو لم تكن عندي المناعة - أن أقع في مطب الوشم وهي روايتي الأولى بعد نجاحها، ولكنك عندما تقرأ رواياتي اللاحقة لا تجد بينها وبين هذه الرواية أية علاقة على مستوى التقنية، الذي يعنيني هو الانعتاق من تجربة ناجحة وعدم الوقوع في تكرارها، لأن التكرار لن يحتفظ بحرارة العمل الأول ويبهت تدريجيا حتى يصبح اعتياديا.

أعوج إلى سؤالك الآن - بعد هذا التوضيح القصير - لأقول إن استخدامي للتراث المحلي العراقي وهو ما يشمل فيما يشمله الميثولوجيا العراقية وخاصة في الجنوب العراقي. وما فيها من تقاليد وعادات وحكايات وأغان، هذا إضافة إلى التراث العراقي نفسه برجالاته وأحداثه الكبار كلها قد وظفت في بعض الأعمال القصصية عندي ضمن محاولاتي

لأن لأكتب أعمالا ـ كما ذكرت لك ـ لا تكرر وإنما تضيف.

في مجال التراث المحلي العراقي تجد ذلك واضحا في مجموعة من قصصي القصيرة، و في رواياتي بشكل خاص ـ مثلا ـ في « القمر و الأسوار »، و قد استفدت أيضا من التراث الغنائي في جنوب العراق في روايتي الجديدة « خطوط الطول خطوط العرض » حيث استفدت من مخزون أغنية جنوبية عراقية مشهورة جدا اسمها « نخل السماوة « و السماوة هي مدينة عراقية تقع ما بين الوسط و الجنوب و هي أغنية فلكلورية جدا، حيث أعدت كتابتها لتكون لازمة تتردد بين فترة و أخرى في صفحات الرواية... و في روايتي « الأنهار « أخذت كذلك من ملحمة « جلجامش « و هي من أقدم الملاحم في تاريخ الإنسانية، و ليس في التاريخ العراقي فقط، و لا أريد أن أدخل في التفاصيل لأشرح لك كيف كانت النتائج فهذا أمر يطول الحديث فيه و لكن ما أريد أن أذكره هنا هو أنني كنت مقتنعا ـ بشكل ما ـ إلى الحصيلة التي توصلت إليها.

في القصة القصيرة هناك محاولات عديدة للإفادة من التراثين المحلي والعربي. عند مداخلتي التي قدمتها في ملتقى القصة بمكناس عن « السيف والسفينة « تحدثت عن نماذج من هذه التأثيرات في قصص مثل « الصوت العقيم « أو « حفرة حيث لا أقمار «، بعد ذلك في قصص أخرى وظفت التراث العربي نفسه في مثل قصة « الخيول «، التي أخذت فيها من حكاية « الزير سالم « ومثل قصة « هموم عربية « من مجموعة « الأفواه « والتي أفدت فيها من تقنية « طوق الحمامة « لابن حزم. وكذلك قصة « ثرثرة على مائدة الملك الضليل « من المجموعة نفسها، والتي هي عبارة عن كتابة معاصرة لجانب من سيرة « امرئ القيس « الشاعر الشهير»، وهكذا فإن توظيف التراث في القصة عندي جاء كجانب من جوانب التجريب، ولم يستحوذ على كل قصصي، ولكنه استحوذ على البعض منها، وأعتقد بأن هذا التراث ـ سواء كان محليا أو عربيا ـ لا يمكن الاستغناء عنه مطلقا، ولا بد منه، إذ بدونه ستكون القصص ـ غالبا ـ عائمة ولا تمتلك الهوية والملمح الأصيل.

بين عبرة الماضي وبناء الرؤية المعاصرة

هل اختلاط الواقع بالأسطورة وبالحلم والماضي والحاضر في كتابة القصة يعتبر تقنية هامة لتوصيل مجموعة من المواقف للمتلقي، أم أن هذا يحمل أبعادا تعطي رؤية جديدة للعملية الإبداعية؟

كلا الأمرين وارد عند لجوء الكاتب إلى توظيف الأسطورة أو الحكاية الشعبية أو التراث في قصصه. بالتأكيد عندما يكتب عن الماضي فانه لا يكتب عنه لأنه ماض فقط، ولكن بمدى ما يمكن أن يستشف منه من معاصرة يجري شحنها وأمجادها بوقائع من الحاضر في عملية لا يمكن أن تكون مفروضة ومجزأة، وإنما هي عملية متداخلة ومتشابكة ومنصهرة ببعضها بحيث تصبح النتيجة واحدة، متوحدة فيها حرارة الحاضر، كما أن فيها عبرة الماضي، وأعود وأقول إن المسألة ـ أولا وأخيرا ـ هي تجربة. وكما قلت للإخوان في مناقشات القراءات القصصية أثناء ندوة مكناس بأن القصة هي حالة... هي تجربة... هي نزوة... لماذا لا؟

القراءة والتعريف بالأعمال القصصية والروائية العربية

الملاحظ أنك تجمع ما بين الإبداع القصصي والدراسة الأدبية.. إلى أي حد استطعت أن ترصد أدوات نقدية عربية جديدة تقرأ الإنتاج العربي قراءة بعيدة عن كل احتواء وسيطرة للمفاهيم الغربية؟

-قبل كل شيء أنا لا أصنف نفسي كناقد للقصة أو الرواية، أو أسمي ما أكتب عنها قراءة، لا تواضعا مني، وإنما إحقاقا لحق كما يقال، لأن ما أكتبه هو وليد انطباعات معينة تتكون عندي أثناء قراءتي للعمل القصصي، وبدل أن أحتفظ بها لنفسي أدونها وأنشرها، وأعتقد أن لهذا العمل أهمية معينة تتمثل في جانبين:

أولا: هو أن كثيرا من الأعمال القصصية والروائية العربية لم يُعرف بها ومرت كأنها لم تصدر، وقد كان انتباهي إليها وإلقاء الضوء عليها بمثابة حياة جديدة لها، أعمال كثيرة من الخليج إلى المحيط كما يقال.

الثاني: هو أن كاتب القصة عندما يكتب عن عمل قصصي فإنني واثق من أنه يرى في هذا العمل ما لا يراه الناقد، إلا فيما نذر، وخاصة تلك الأمور الباطنية التي لا يمكن أن يستشعرها إلا من عاش معاناة التجربة الكتابية من الداخل وليس من الخارج، أي أنه مارس كتابة النصوص الأدبية في هذا المجال وعرف خباياها وأسرارها.

ثم إن كتابتي هذه، إضافة إلى جانبها التعريفي والتحليلي تلقي الضوء على الكاتب نفسه، وكيف يفكر في الفن القصصي أنه عندما يبدي آراء بعمل ما فإنما يبدي آراءه هو في كيفية التقنية والموضوع والأشخاص واللغة في العمل القصصي.

أحب أن أقول أيضا إنني قد انطلقت من كل كتاباتي عن القصة العربية من منطلق أعتبره أساسيا بالنسبة لي هو محبتي و عشقي و حرصي على هذه الأعمال التي لم يجد معظمها فرصته في التعريف، و أقول ذلك بمعزل عن قيمة ما أكتبه في هذا المجال فان كتابي النقدي الثاني الذي أسميته « أصوات و خطوات « الذي سيصدر عن المؤسسة العربية الدراسات و النشر قريبا، هذا الكتاب قد جمع واحدا و أربعين كاتبا عربيا بين دفتيه، من اليمن و البحرين و تونس و مصر و العراق و سوريا و فلسطين و المغرب و السعودية و السودان... تقريبا لم أهمل بلدا عربيا دون أن آتي بنموذج منه في كتابي هذا... و من خلال تجربتي مع كتابي الأول اكتشفت أن هذا النوع من الكتب مهم جدا بالنسبة للدارسين، و خاصة المستشرقين منهم. ومن الطبيعي أن هذا النوع من الكتابة التي تجمع بين التحليل والرأي ـ ولكن بالشكل المكثف نسبيا ـ لا يمكن أن تعوض رغم أهميتها عن الدراسات المتأنية الطويلة التي تتناول الأعمال الجادة في الأدب القصصي العربي تناولا متأنيا وطويل النفس.

في الأخير أقول لك، واستكمالا لجوابي عن سؤالك إني لا أميل إلى استعمال المصطلح النقدي الموجود في الساحة العربية والذي نجد بعض نقادنا يقحمونها إقحاما استعراضيا في مقالاتهم... وكتاباتي ـ دائما ـ تأتي من داخل العمل...

ولعل من حسن الصدف أن هذه الكتابات وأنا أنشرها تباعا على صفحات مجلة الدستور في لندن، أو جريدتي الثورة والجمهورية في العراق، ودراسات عربية اللبنانية، أن هذه الدراسات قد جعلت الكثير من القصاصين والروائيين يهتمون بإرسال أعمالهم لي ـ مشكورين ـ من أجل أن أعرف بها وأقول رأيي فيها، وهذا أمر كبير أتمنى أن أؤديه بصدق لهؤلاء الأحبة الذين كان ظنهم حسنا بي لهذه الدرجة.

الانطباع ومستويات إصدار الحكم على العمل الإبداعي

قلت إنك تنطلق في تحليل النتاجات الأدبية من مدى ما تتركه من انطباعات، فكيف توفق بين الانطباع وقراءة العمل من الداخل؟

كيف يتكون الانطباع؟ الجواب يتكون بعد أن تقرأ العمل من الداخل وتُلمّ الخيوط التي تحركه، آنذاك يكون الكشف قد حصل فعلا.. المسألة ليست مجزأة، والانطباع لن يكون انطباعا قاطعا كأن تقول هذا عمل جيد، أو هذا عمل رديء، أو هذا عمل بين بين، لأن المقياس ليس هكذا، وحتى وان كانت الأعمال تحمل واحدا من النعوت، فان عليك أن تقول لماذا، حتى تقنع قارئها بما أدليت به، ولا يكون رأيك انفعالا فالانفعال في هذه الحالة لا يقدم ولا يؤخر.

رواية « خطوط الطول خطوط العرض « هل قالت كل شيء؟

»خطوط الطول خطوط العرض» آخر عمل لك.. ما هي إضافة هذه الرواية على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون؟

هذه الرواية صدرت عن دار الطليعة في بيروت، ولم أطلع على نسخة منها إلا في المغرب، حيث حملها صديق عزيز من بيروت. في الحقيقة إنني فرح بصدور هذه الرواية ـ أولا ـ لسبب واحد هو أن عملية نشرها قد تأخرت بعض الشيء و كان الناشر مترددا في الإقدام على طبعها، و سبب تردده خوفا من ألا تكون هذه الرواية مرضية بالنسبة لأجهزة رقابة المطبوعات في البلاد العربية، و لكني عندما كتبتها لم أكن أفكر لا في طبعها و لا فيما تقوله عنها أجهزة الرقابة إنها رواية أردت أن أكتبها فقط، و كان هاجس كتابتها كبيرا جدا عندي، بحيث أنني عندما بدأت هذه الكتابة لم أتوقف يوما واحدا، فترى أنني في روايتي « الأنهار « و « القمر و الأسوار « قد كتبتهما على مراحل و على امتداد أربع سنوات، أما هذه الرواية و رغم كونها أطول رواياتي فإنني كتبتها في تونس و على امتداد عام و نصف من الكتابة المتواصلة و المحمومة حيث لم أسترح إلا بعد أن فرغت منها.

لا أستبق الأحداث، كما يقال، وأصدر أحكامي حول هذه الرواية، ولكنني واثق من شيء واحد هو أنها رواية قد قالت شيئا لم يقله الآخرون من قبل.

عبد الرحيم دحاوي

صدر للباحث د. حميد لحمداني كتاب تحت عنوان »نقد النقد والنظريات الأدبية والنقدية: المعرفة والسلطة «، وهو كتاب جامع يواصل به الناقد بناء مشروعه النقدي والنقد نقدي بالكثير من العمق والأناة و الالتزام. في هذا المؤلف أعاد الناقد التركيز على العديد من المنطلقات التي ما فتىء يذكر بها في أعماله السابقة خاصة كتابه «سحر الموضوعي عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر»2 ومقالاته المتفرقة ومشاركاته العلمية 3، وعمل في الوقت نفسه على تتبع المعرفة والسلطة في نقد النقد . سنحاول، في هذا المقال، قراءة هذا الكتاب بطرح أسئلة ثلاث: ما السلطة؟ ما تجليات السلطة في نقد النقد؟ ما حدود السلطة في نقد النقد؟

قراءة في كتاب « نقد النقد والنظريات الأدبية والنقدية:

المعرفة والسلطة» لحميد لحمداني1

المعرفة والسلطة في نقد النقد

1- مفهوم السلطة في نقد النقد

يربط الباحث مفهوم السلطة بالهيمنة والتحكم وفرض الوصاية، يقول: » أما مفهوم السلطة فله في هذا الكتاب مدلول شمولي يشير إلى جميع أنماط الميل نحو الهيمنة والتحكم وفرض الحضور أو الوصاية بأساليب مختلفة، سواء أكانت ناعمة أم خشنة « 4. للسلطة، إذن- حسب هذا الطرح- معنى سلبي مرتبط بقصد السيطرة على الآخر، وهو أمر يحدث في الأدب ونقده عندما يكون الخطاب عنيفا حتى و إن كان علميا ، كما يحدث أيضا وبشكل أكثر سفورا في الخطابات النقدية التي تمجد الإيديولوجيا وتبحث عن انعكاساتها في الأدب متجاهلة خصوصيته وصوته.5

بناء على ما قيل فإن نقد النقد يكون بعيدا عن السلطة بقدر علميته وابتعاده عن العنف ،إذ على نقد النقد » أن يلتجئ إلى ما يضمن النزاهة في التعامل إلا إذا كان منظوره ابستمولوجيا وليس انحيازيا، ففي إطارها لامجال لاختيار التحيز أو الميل مع الأهواء « .6

مؤدى هذا الكلام ، أن نقد النقد يعري السلطة ؟ بالمفهوم المقدم سابقا- بالاعتماد على الابستمولوجيا والمناهج المستمدة من العلوم الإنسانية القائمة على نبذ التحيز واتباع الأهواء؛ والنقد بهذا المعنى تنوير وتحرير وهي الوظيفة ذاتها التي جعلها ميشيل فوكو للنقد متبعا في ذلك التقليد الكانطي ومدرسة فرانكفورت كما صرح بذلك أكثر من مرة.7

2- تجليات السلطة في مجال الأدب ونقد النقد

تتجلى السلطة في مجال الأدب ونقد النقد في العلاقات القائمة بين المجالات المعرفية المشكلة لهما، وفي العلاقات بين مكونات الشخصية المنتجة لنص ما. فنقد النقد يسعى إلى كشف ألاعيب الأدب، و كشف أدوات الناقد ومدى علميتها واختلافها عن أدوات نقد الإبداع؛ والأدب يكشف تخلف النقد وتحوله إلى معيار يخدم مصلحة ما، ويسائل العدة المعرفية لناقد النقد وكفايتها لمساءلة الناقد؛ أما النقد فيكشف تجليات السلطة في الأدب باعتبارها نتاجا بين الهو الساعي إلى الهيمنة والسيطرة والتعبير عن الرغبات والمكبوتات، والأنا والأنا الأعلى باعتبارهما مجال القيم.8

لقد حاول الناقد تطبيق ما توقف عنده نظريا على دراسة بعنوان : «جمالية اللغة في القصة القصيرة: قراءة في تيار الوعي في القصة السعودية للكاتبة أحلام أحادي» موظفا التحليل النفسي، يقول: »حضور الذات الناقدة يتجلى من خلال التماهي مع سلطتها المعرفية التي ترى ما لا يراه أغلب السابقين في مجال نقد القصة. فالسلطة هنا هي علاقة بين الذات الناقدة والذات المبدعة أو ذات ناقدة هي الأخرى ، أي خطاب على خطاب . إن المعرفة النقدية هي نتاج بين مكونات الذات بين الأنا الأعلى والهو « .9 فالمعرفة النقدية تكون ذات قيمة إيجابية كلما كانت نتاج الأنا الأعلى أو غلبته، وتكون سلبية عندما تصدر عن الهو باعتباره عاملا سالبا للقيم والموضوعية والتجرد10.

إلى جانب تتبع الناقد لتجليات السلطة انطلاقا من تمظهرات الأنا في تعاملها مع النقاد السابقين ، وطريقة نقد معارفهم، أشار د. حميد الحمداني إلى التواصل المعرفي بين الناقدة والقارىء مشيرا إلى غياب التفاعل ، و أن القارىء إما أن يقبل أو يرفض .11

3 - حدود السلطة في نقد النقد

يدرك الناقد حميد لحمداني أن الانطلاق من الابستمولوجيا قصد تأسيس نقد النقد الموسوم بالموضوعية والعلمية، يجعل من غير الممكن اعتماد مفهوم السلطة كما اعتمده مشيل فوكو والسير به إلى مداه ؛ ذلك أن هذا التوظيف من شأنه أن يقوض المرتكزات التي انطلق منها الناقد ، كما أنه من شأنه أن ينزاح عن التوابث التي طالما دافع عنها في نقده للأدب ، يقول الناقد: »لوجارينا منطق فوكو المشار إليه سلفا لوجدنا أن حديث السلطة والتحكم والنزاع يغلب على جميع أو أغلب المتدخلين . ونتساءل هنا ما هو موقع الجدية في مجال البحث النقدي؟ وماهي قيمة القصدية المعززة بالعمل المخلص من هذا المنظور؟ وكيف نفسر كل ألوان العذاب التي يشقى بها النقاد الجادون و الأدباء في كل أرجاء هذه المجالات الإبداعية والمعرفية المحركة للإنسان في حياته اليومية؟ وما هو نصيب جانب القيم الذي يتغلب في بعض الأحيان على بهذه البساطة بين النقد المتسلط والنقد المتحاور بعقلانية؟ « 12

يعتمد الحمداني إذن على مفهوم السلطة عند فوكو ، لكنه ينزاح عنه، فالسلطة عند فوكو » ليست سلبية بإطلاق « 13، وهي مرتبطة بالحقيقة دون أن تكون العلاقة بينها قائمة على الانتفاء والعداء14، كما أن للسلطة أيضا دورا إيجابيا .15هذا الانزياح أو هذه التبيئة لنظرية فوكو وللنظرية النقدية العامة ، سمح للحمداني بالتمييز بين النقد الحواري العلمي الموضوعي وبين النقد المتسلط ، كما سمح له بالحد- النسبي ? من الإشكالات التطبيقية التي يطرحها مفهوم السلطة كما عبر عن ذلك ميشيل فوكو نفسه.16

بناء عليه، يمكن القول : إن السلطة عند لحمداني ليست استراتيجية موجودة بالضرورة قصد تمكين الخطاب من التحول إلى حقيقة معتمدة في فن17أو لدى جماعة خطاب أو في حقبة تاريخية (إبستيم)، بل إنها نتاج الهو والانحياز والعنف، ومن ثمة فهي واعية و /أو غير واعية ، إنها أمر سلبي ينبغي التحرر منه. بهذا المعنى فالنقد الذي يجعل دأبه وقوامه

رصد تجليات السلطة بمفهومها الواسع ? كما وضعه ميشل فوكو- (النقد الثقافي على سبيل المثال) من شأنه تحويل الأدب إلى ساحة معارك ، كما أن نقد النقد الذي ينحاز لمنهج نقد الإبداع ويتبناه ، أو ينحاز لفكرة هو نقد عنيف ، أو هو سلطة في مجاله، إن لم نقل إنه السلطة.

الحاصل أن السلطة أمر سلبي يجب التحررمنه ؛ لذلك يواصل د.حميد لحمداني دعوته إلى جعل نقد النقد ابستمولوجيا قادرا- كما دافع على ذلك لويس ألتوسير ? على التمييز بين العلمي والإيديولوجي ، وبين المصلحة والتجرد للمعرفة. فالمصلحة حسب حميد لحمداني مرتبطة بالسلطة ، فأينما كانت سلطة فتمة مصلحة ، والسلطة هي انحياز لمصلحة أو لرغبات مكبوتة . لا ترتبط المصلحة إذن بالخطاب ، و إنما بالسلطة ؛ وبهذا المعنى فالناقد و إن انفتح على مفهوم المصلحة عند مدرسة فرانكفورت ، فإنه وظفه حسب الإطار المفهومي والابستمولوجي الذي يدافع عنه في تحديد الخطابات و مناهج تحليلها.

خلاصة القول إن د. حميد لحميداني حاول المزاوجة بين سؤال الابستمولوجيا حول المعرفة وشروطها وقيمتها، وسؤال السلطة والاغتراب والاستلاب كما بدأت مع كارل ماركس وتطورت من بعده. وهذه المزاوجة بين المدرستين النقديتين (نقد المعرفة ونقد السلطة) ممارسة نقدية أرست معالمها مدرسة فرانكفورت والعديد من النقاد خارجها مثل فوكو وبير بورديو وغيرهما.18لكن تنبغي الإشارة إلى أن انفتاح لحمداني على السلطة

في نقد النقد كان في إطار حدود وجب احترامها والوقوف عندها. ولعل الحد الأول حد الأدب وموضوعه وصوته الخاص، والحد الثاني حد المنهج الذي يشترط فيه أن ينماز عن مناهج نقد الإبداع مع الانفتاح على العلوم الإنسانية ، أما الحد الثالث فهو حد السعي إلى علمية نقد النقد. لقد وقف د.حميد لحمداني على أرضية مشروعه النقدي والنقد نقدي وهو يناقش النقد الثقافي ، كما فعل الشيء نفسه وهو يناقش مفهوم السلطة عن مشيل فوكو ومفهوم المصلحة عند مدرسة فرانكفورت. لذلك كان من الضروري تكييف هذه المفاهيم ، أو لنقل «تشذيبها» وتطويعها حسب الحدود المذكورة آنفا.

لكن على الرغم من الجهد المبذول، والنفس الطويل في التأليف ، يظل من الصعب رصد تجليات السلطة في نقد النقد وفق الخطوات التطبيقية التي قدمها الناقد؛ إذ أن الأمر يحتاج إلى مزيد ضبط وتدقيق حتى لا تخرج عن إطار الابستمولوجيا ، وهي المحاذير التي نبه إليها الناقد بالكثير من الخبرة والحصافة النقدية . إضافة إلى هذا، فإن القارىء الفاحص لما يقرأ قد يطرح أسئلة عديدة من قبيل : ألا يعد الخطاب العلمي سلطة؟ ألم يشهد الحقل النقدي مواجهات فكرية عنيفة دفاعا عن العلمية؟ ألا يعد الدفاع عن نقد النقد من زاوية الابستمولوجيا سلطة تقصي ما سواه؟

هوامش:

1 - حميد الحمداني ، نقد النقد والنظريات الأدبية والنقدية المعرفة والسلطة ، مركز الأبحاث السيميائية والدراسات الثقافية الطبعة الأولى، يوليوز 2022 ..

2 - حميد لحمداني، سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة انفو برانت فاس، ط 2، 2014 .

3- ننشر إلى مقاله « نقد النقد الأدبي والنظريات النقدية»، النقد الأدبي الحديث النظرية وإنتاج المعرفة، بحوث محكمة ، تنسيق د. محمد بوعزة و د. عبد الرحمن التمارة، منشورات فريق البحث في الدراسات السردية والثقافية الكلية المتعددة التخصصات الرشيدية ، ط 1 ، 2019.

4 -حميد الحمداني ، نقد النقد ...مرجع سابق، ص، 4.

5 - نفسه، ص ، 5.

6 - د. حميد الحمداني ، نقد النقد والنظريات الأدبية والنقدية ... مرجع مذكور، ص، 5.

7 -يعرف ميشيل فوكو النقد قائلا: « النقد هو الحركة التي بواسطتها تمنح الذات لنفسها الحق في مساءلة الحقيقة حول مفهوم السلطة، و مساءلة السلطة حول خطابات الحقيقة . سيكون النقد هو فن عدم الانقياد الإرادي، فن العناد المتبصر ,ستكون مهمة النقد أساسا عدم الانقياد أو الإذعان داخل لعبة ما يمكن أن نسميه بكلمة واحدة سياسة الحقيقة» ما هو التنوير تليه نصوص حول ثقافة الذات ،ترجمة محمد ازويتة، افريقيا الشرق، ط ،1، 20018،ص 41. ويضيف: «إن ما وصفة كانط كأنوار AUFKLANGK، هو ما حاولت شرحه قبل قليل كنقد، كموقف نقدي بدأ في الظهور كوقف خاص بالغرب انطلاقا مما كان تاريخيا فيما أعتقد السيرورة الكبرى لحكمنة المجتمع» المرجع السابق ص، 43.

8 -حميد الحمداني ، نقد النقد والنظريات الأدبية والنقدية ، مرجع مذكور، ص، 47,

9 -حميد الحمداني ، نقد النقد النظريات الأدبية والنقدية مرجع مذكور، ص، 335.

10 - المرجع السابق، ص 336.

11 -نفسه ، ص، 336.

12 -حميد الحمداني ، نقد النقد والنظريات ...مردع مذكور، ص، 47.

13 -عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط، 1، 1994، ص، 35,

14 -المرجع السابق والصفحة السابقة.

15 - الزاوي بغوره ، الخطاب بحث في بنيته وعلاقاته ومنزلته في فلسفة ميشيل فوكو ، ابن النديم للنشر والتوزيع ، ص، 303.

16 -يقول فوكو : «كلمة سلطة هذه يمكن أن يتمخض عنها سوء فهم كبير ، سواء فيما يتعلق بتحديدها او شكلها او وحدتها .فأنا لا أعني بالسلطة ما دأبنا على تسميته بهذا الاسم، و أعني مجموع المؤسسات والأجهزة التي تمكن من إخضاع المواطنين داخل دولة معينة, كما أنني لا أعني نوعا من الإخضاع الذي قد يتخذ في مقابل العنف ، صورة قانون» ميشيل فوكو ، جينيا لوجيا المعرفة ، ترجمة احمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، ط، 1، 2008، ص، 105.

17 - احتفظت بترجمة احمد السطاتي و عبد السلام بنعبد العالي ل discipline.

18 - نور الدين أفاية ، في النقد الفلسفي المعاصر ، مصادره الغربية وتجلياته العربية ، المركز الثقافي العربي، ط ، 1، 2014، 09.

احساين بنزبير

نصوص

تماما كأبيض السمندل

في لوحات ر. رايمان R. Ryman 1930- 2019

«Il n'y a aucune belle surface sans profondeur terrible ». Friedrich Nietzsche.

أبيض قليلا

27 أكتوبر **1991**. الرقم **7** ، شارع ليل **Lille**. في قاعة ما. كأنه الأبيض. تماما وكأن البولفار يضع على وجهه حجابا من الصمت. ثم رايمان **Ryman** يتبرم جهة نثر أبيض، حيث بوادر الحجم والحيز تركب جيفة فاكهة بيضاء. لا علينا. إنه الأبيض: هل من الضروري أن أكون ميتافيزيقيا أو صوفيا لأومن بليل الأبيض؟ هل من الضروري أن أتحالف مع نفسي ليفعل الأبيض ما فعله بي ؟ أحيانا، أرش نعومة الكوسموس بماء الحنفية البيضاء، لأتهشم منكمشا تحت غفران الأبيض، تحت صورة الطين على ظهر غزالة بيضاء.

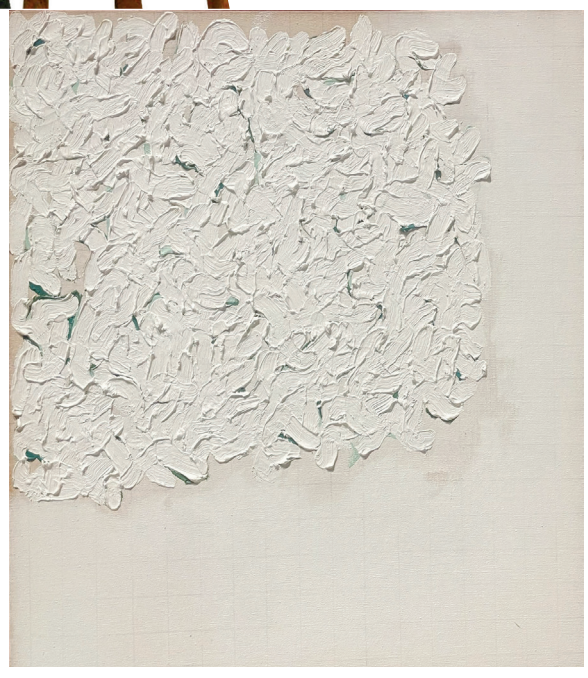
منطقة بيضاء من أجل الرحمة بالأبيض

لا شيء غيره. أبيض يمارس. أبيض في جبة كوميديا غفران. أبيض بدون سارد أبيض. وحدها، اليد تغلف المستحيل وهي تؤرخ للأبيض بعين فأر (المؤرخ بامتياز لتاريخ الفن) ! أبيض متوتر في هيئة رهان غامض وغير مؤكد. أبيض يدخل قاعة غريبة ليشاكس صقيع بياضه: الأمر يذكرني بصابون « فرنسيس بونج»!.

رغوة مشاكسة في علبة أدوات بيضاء فوق مائدة بيضاء تحت سماء بيضاء لا حزبا سياسيا أبيض لها. ثم، شيء ما يأتي.

استكتاب أبيض

«روبرت رايمان» رجل يرتدي زي سمندل أبيض. في مرسمه النيويوركي يقف ليجلس والعكس صحيح، يتقدم ليسقط في الأبيض الملحمة أو في أبيض ملحمي، يستعيد مجرى الأمور ليكون خليطا أبيض أو غبرة حليب في دوخلة بيضاء: كلمة قديمة بيضاء بتسكين حرف الواو (سلة تمر أبيض). أو، ربما، كالفحم تماما في كوميديا ليل أبيض. « رايمان « خياط أعمى في جحيم الأبيض المتمنع.



أبيض إكسبريس- sserpxE

عنوان لوحة تحول السرعة إلى بطء سلحفاة سريعة: كرنفالية الأبيض تستوجب. لكن، « رايمان « ذكي حيث مارس الصباغة وسيلة جسدية يضعها على الحائط. لأن لغته الفنية شبيهة بكلام تأويلي يطرز حساسية فنية متفردة. كلامه كان في لوحاته بمثابة مونولوغ خارجي بقبعة بيضاء. حتى الوسيط الفكري صار شرغوفا شفيفا لإنه يد ترتعش.

مغفرة بيضاء لجدار أبيض

فوق زربية البسيط الأبيض الضارب في البياض. «روبرت رايمان» يرمي بنا في قفة فنية، هذه القفة فيها درجة إشباع لوني وتباين وفرق دقيق في استعمال واحتمال الأبيض:

أمام شيخوخة الجدار
فكر ... ومال جهة صوت نادر
وتعلق ببساطة قافلة عابرة
إيه ... من ضجيج رسام
لم ينحن ظهره
تحت فلز جملة شفيفة
تاركا هودج الكلام
فوق غيمة البسيط

لعل أسطول الأبيض يغفر يوما
خطيئة الطريق.
هكذا ، بيننا الأبيض !

تراجيديا الشرط الإنساني

إدريس كثير

استهلال: سأبقى مخلصا لأسلوبي المعتاد..
عبد القادر المليّحي

ولد الفنان عبد القادر المليّحي سنة 1966 بمدينة أصيلة. و هو واحد من إخوة الفنان الكبير محمد المليحي. كان استئناسه بالفن الصباغي على جدران مدينته المعروفة بموسمها الثقافي وما تتوفر عليه من مراسم ومحترفات لتعليم التعبير الجمالي الخاصة بالأطفال منذ سنة 1978. بعد ذلك سافر إلى تطوان محج الشغوفين بالصباغة ككل المولوعين من قاطني المدن الشمالية خاصة، وسيتكوّن بمدرستها للفنون الجميلة لموسمين 1986 ـ 1988. ولتعميق دراسته وتكوينه سيشدّ الرّحال إلى المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بمدينة أنغوليم الفرنسية لموسمين أيضا 1988 ـ 1991. ثم سيبدأ عرض منجزاته الفنية ابتداء من 1987، وفي حوزته العديد من المعارض فردية وجماعية داخل المغرب وخارجه.

من أقواله المنثورة والمنشورة، قوله :»سأبقى وفيا لأسلوبي المعتاد. أسلوبي هذا عمل غرافيكي بسيط و قابل للقراءة بسهولة، سواء من حيث الأشكال والخطوط أو الأصح من حيث الملامح. على كل، أعتقد أني أصف في منجزي الفني هذا هواجس وتوجسات الناس و تخوفاتهم».

هذه المشاعر السليبة نابعة لدى الناس من ثقل الشك واللايقين الجاثم الآن ومنذ القدم على صدورهم وأفئدتهم. مهما اطمأن الإنسان ومال وارتكن إلى حبال الدوكسا وغالب الظن فهو لا ولن ينسى تراجيديا وجوده وما قبلها وما بعدها. ربما لهذا الشعور المأساوي الذي انتابني وأنا أتأمل منجز الفنان عبد القادر المليّحي فكرت في التراجيديا والإنسان وعنونت مقالي هذا «بتراجيديا الشرط الإنساني».

التراجيديا حرفيا في اللغة اليونانية هي «غناء التيس» وهذا الحيوان كان حمّالا لرمزية أسطورية قوية. فهو من مرافقي ديونيزوس ورمزيته تكمن في صوته الدال على آلام الضحية /الأضحية في المناسبات المختلفة الخاضعة للعبة القضاء والقدر المتحكمة في أحداث التراجيديا . لعبة أو ألاعيب الآلهة البادية في تدخلاتها السافرة في حياة الناس وفي مصائرهم ومآلاتهم..نهايتها هي دوما الموت في مخيال أعلام هذا الفن المسرحي منذ اليونان (سوفوكليس ويوريبيديس). هي دراما الفاجعة. فاجعة الشرط الإنساني المعتمدة على المشاعر القوية بعبثية الأقدار والأهواء الحادة والنبيلة المرتبطة بضعف الشرط الإنساني.

***

سأركز في ورقتي هاته على لحظتين في منجز الفنان عبد القادر المليّحي، يمكن جمعهما في موضوعة واحدة هي موضوعة «الجسد»، لكن منظورا إليها من خلال الأطراف سواء أكانت «الأقدام» أو «الأيادي» والسيقان (اللحظة الأولى) أو من خلال «الوجوه»(اللحظة الثانية) ... متسائلا: ما دلالة هذه الأطراف الجسدية المتلاشية والمبعثرة؟ أقدام وسيقان وأيادي وكعوب ووجوه؟ ما هي رمزيتها الفكرية والجمالية ؟ ولِم تأخذ الوجوه البشرية هذه الأشكال التي تجعلها تبدو وكأنها ليست آدمية ؟ بها عيون وشفاه وأنوف لكنها هي أقرب من التشكيل التكعيبي الدائري المتجاوز لما هو ملائم لنا لا يحترم الأبعاد الأوقليدية. ولِم تغفل عادة «الكسدة» البشرية في هذا المنجز الفنيَ برمته؟ ألأن الإنسان يعرف بانتصاب قامته القائمة على قدم و ساق؟ ويعرف بوجهه المختلف عن كل الوجوه الحيوانية الأخرى؟

عبد القادر المليّحي

الأقدام

القدم والساق دليل على انتقال الإنسان من الحيوانية المنحنية إلى الهومو إريكتوس. أي «منتصب القامة.. يمشي...» والوجه هو الشرف والنبل وانتظار الرحمة والصدق والصراحة والآخر والغير وهو أيضا القناع واللعب والأدوار..

القدم (الأقدام) كما هو مرسوم في لوحات الفنان عبد القادر المليحي هي الأصل مثلما هو مبين في الصور الشمسية لعظام قدم الإنسان (كليشي). أما الوجوه فهي مشكّلة على أشكال مظلات أو أمواج.. وترتبط مباشرة عبر تموّجاتها واستدارتها بالسيقان والأقدام.

***

توحي لنا تلك الأقدام والسيقان بالعديد من الموضوعات عبر ما هو متاح للبشرية سواء أكان في شكل أساطير وخرافات، أو في حقبات تاريخية من حياة البشرية، أو في التجارب الأدبية والسير الذاتية، أو في الحياة اليومية لشعوب وقبائل منكوبة ...

هذا المتاح يذكرنا بأسطورة أخيل اليونانية. وهي أسطورية مشهورة بـ»كعب أخيل».

يحكى أن هذا البطل لمّا ولد عمّدته أمه تيتيز في مياه نهر بجهنم يسمى ستيكس حتى لا يتعرض لأي مكروه. ولتعميده غطسا في الماء كان لابد من إمساكه من أحد أطراف جسمه . وليس هناك أحسن من عقب القدم. كل جسم الطفل غمرته المياه المقدسة إلا هذا الجزء فبات نقطة ضعفه، ثم موته لما أصابه سهم موجه من الآلهة في ذات موطن الضعف. هكذا فللبطل وشجاعته نقطة ضعف قاتلة. لذا ربما كان كثير الغضب حتى أن هوميروس شبه غضبه بغضب الشمس حين تنسحب و يغرق العالم في الظلام. وكان شديد الحزن لنفس السبب..قاس مع أعدائه، رقيق مع الفراشات ولو كانت من صف أعدائه (أنظر شريط طروادة للمخرج ولفغونغ بيترسون)... هذه هي تراجيديا أخيل عقدتها في كعبه، وهذه هي مأساة الأكعب في منجز الفنان عبد القادر المليحي.عقدتها فيما تقوم عليه السيقان رغم سقمها .

كما يذكرنا هذا المتاح للبشرية من جهة أخرى بما اشتهر في تاريخ البشرية بالهلوكوست (بالعبرية لاشوها: المحرقة)، وهي لحظة مأساوية في سجل الإنسانية، ودون تضخيمها إلى حد انقلاب الضحية فيها إلى جلاّد فتاك كما هو الحال في فلسطين الآن، فلنبقها في حدودها التاريخية كما نراها ونشاهدها في مختلف المتاحف العبرية عبر العالم، كمتحف برلين ومتحف فارصوفيا المشيّد على أنقاض الملاح..أو أرشيف صور غيتي و أرشيف صور فريبيك ..أو غيرهما: أناس ضحايا الميز العنصري و كراهية الأجانب وتبخيس الجنس السامي ..أناس ونساء بسحنات بئيسة وهياكل عظمية سيقانهم كما رسمها الفنان عبد القادر المليحي تماما، بالكاد تحمل أجسادهم أو ما تبقى منها أنهكها الجوع والعطش والأشغال الشاقة..وجثث متراكمة في حفر لا يبدو منها سوى السيقان التي نراها في مجموعة محزومة في هذه اللوحة أو تلك من كاتالوغ معرض الفنان برواق الباب الكبير بالرباط سنة 2016.

عمق التراجيديا في هذه الحالة هو ما عبرت عنه «حنا أراندت» في وصفها للشر بالتفاهة والبؤس.

كما يذكرنا أيضا نفس المتاح للبشرية حول السيقان والأقدام في ما يسمى آداب السجون، بالتعذيب الذي يركز على الأقدام ضربا مبرحا، تشهد على ذلك شهادات المعتقلين في المعتقلات و المعسكرات

المختلفة. مثلا «الأقدام العارية»، وهي رواية من آداب السجون، للكاتب طاهر عبد الحكيم يحكي فيها آلام و معانات المعتقلين الشيوعيين المصريين إبان حكم جمال عبد الناصر. خمس سنوات من التعذيب من 1959 إلى 1964.عنوانها دال على تلك الأقدام العارية التي يتقن الجلاد إيذاءها ويتفنن في تسمية وضعياتها بشتى الأسماء، فهي تارة «الفلقة» وتارة «الطيارة»...وهي نفس الأجواء في رواية «كان و أخواتها» لعبد القادر الشاوي..وهي الأقدام والسيقان التي نعثر عليها في روايات أخرى كرواية «شرف» لصنع الله إبراهيم و»تلك العتمة المبهرة» للطاهر بنجلون و»ذكريات منزل الأموات» لدوستويفسكي و»الدائرة الأولى» لسولجنيتسن.. الاعتقال والتعذيب هو نكران إنسانية الإنسان..

ويذكرنا أخيرا وآخرا بجرح عميق يطال إفريقيا السوداء، خاصة في جائحة الجوع والجفاف وبؤس الشرط الإنساني بسبب الحروب والاستعمار والتغيرات المناخية. هناك أكثر من مائة وخمسة وثلاثين شخصا مهددين بالموت. مثلما هو واقع في الكونغو وفي السودان وأيضا في اليمن وفي أفغانستان.. كل صور الأطفال و النساء تجد سيقانها وأقدامها وكعوبها في أرشيفات الصور مثل تلك الصورة المعبرة لفتاة سودانية صغيرة (1993) أنهكها الجوع و العطش والتعب، وأصبحت لقمة سائغة يتربص بها نسر غادر .. وثمة صور أخرى مفجعة للمصور كفين كارتر من جنوب إفريقيا.

تراجيديا جسم الإنسان حين تشوهه الطبيعة بفعل الإنسان الجشع نفسه.

إنها حالات إنسانية دالة تلخصها حكمة»سرير بروكيست». كان بروكست في الميتولوجيا اليونانية يعترض طريق المارين قرب منزله في غابة بميغارة، ويخضعهم لسريره. من كان قصيرا يمطط رجليه حتى تستوي والسرير ومن كان طويلا يقصمهما. وفي هذا الفعل الشنيع الدرامي حكمة تقول إن مقياس السرير فيه عدوانية وإحراج ويخضع لمعيار تعسفي اعتباطي ... كالتعسف في الحكم على الناس والتعسف في ترجمة عمل ما من لغة إلى أخرى والتكلف في تنميط ذوق الناس في نمط واحد..

في الحالة الأولى أسّ تراجيديتها يكمن في محاولة الجمع بين الخلود والفناء. فكل من حاول ذلك فشل، تماما كفشل جرجاميش في الحصول على نبتة الخلود وفشل الفراعنة في تحنيط الأجساد ليوم بعثها و...

في الحالة الثانية جذر مأساتها يكمن في اعتقاد النازية أن في الأجناس من لا يستحق الحياة، وأن الحل النهائي هو المحرقة. عدوانية ترى معيارها التقديري في الإقصاء لا في الاختلاف ...

وفي الحالة الثالثة السلطة العسكرية والانقلابية لا تسمح بتداول السلطة بشكل تناوبي فيتوارى في الظلام كل من يعارضها..بين الكليانية والديمقراطية تناف لا حد له.

وفي الحالة الرابعة مأساتها لا تكمن في قساوة الطبيعة و المناخ قدر ارتباطها بقساوة البشر، سواء أكان في جسد الاستعماري أو العسكري أو الداعشي .....

التراجيديا في كل هذه الحالات وغيرها تريد أن تجمع بين ما يستحيل جمعه و تآلفه. فهي ترنو نحو جمع ما يجب أن يكون فيما هو كائن وما ينبغي أن يكون.

بين ما ينبغي (نبغي و نترجى)و بين ما يجب (الواجب) يترنح الكائن في كينونته، فلا هو يبقى في المطلوب والواجب ولا هو يحقق المبتغى والمنشود. وحين يكون وراء الفعل المنشود ذوات متناقضة و مطامح متضاربة يسكنها العجز عن الوصول إلى الاتفاق، ترخي التراجيديا بشباكها و سدولها على منظورية الشرط الإنساني.

الوجوه

ما يدل على دراما السيقان والأقدام ليس هو الجسم وإنما الوجه. وإن حدث و بدا الجسم في هذه اللوحة أو تلك، فهو مدغم في السيقان أكثر منه مستقل بذاته.الوجه هو السيقان والأيادي و قد تشابكت فيما بينها على طريقة كوريغرافية، فيها رقص ودراما (وتمثيل)..كل ذلك وسط تموّجات تدل على اللحن والإيقاع...من الدوافع الذاتية للإشارة إلى الإيقاع والرقص خاصة بالأرجل، سواء على طريقة الفلامينكو أو غيرها (كأشكال الرقص الأمريكي)، هي إتقان الفنان عبد القادر المليحي نفسه للرقص.

رقص الفلامينكو تعبير جسدي حسّاس، رقص للإغراء والحلم، تعبير ينغمس في الجمال اللانهائي للحركة. وهو رقص ذكوري و أنثوي فيه يختلط الجسد بأعضائه، تتلامس وتندغم، تذوب في الحب كما يذوب الملح في الماء حيث تتلاشى الأعضاء في حمى و حمق الجسد.

إذا غمرتنا رعشة ما ونحن نرى رقصة الفلامينكو فمعنى ذلك أننا أدركنا جوهرها. المهم فيها الإحساس لا التنظير. يمكن أن نقول كل شيء بأعضاء أجسادنا وهي ترقص: الحزن والفرح، الحب والكراهية، الحنان والقسوة...

وجوه الفنان عبد القادر المليّحي تجريدية الشكل ..ذات نفحة تكعيبية، أقرب إلى الهندسة اللاأقليدية، المكان فيها أو الفضاء كروي الشكل. فهي تارة تتشكل كالطيور الكاسرة (وجوه نسور أو غربان أو بومات) بعيون محملقة كبيرة، و تارة كأسماك تطفو فوق الأمواج. والأمواج هي دوما رمز للحركة والتلاطم الرهيف أو العنيف الذي يربط بين السيقان والأرجل والوجوه.

لا تبدو الوجوه في منجز الفنان رمزا للصراحة ولا لتورية القناع، بقدر ما تظهر كمظلات تستظل بها السيقان والأرجل وتحميها وتحرسها وهي نصف غارقة في مياه البحر.

الوجه يتكلم، حضوره ووجوده بلاغة، يدل على العلاقة الاجتماعية حيث تفترض وجوه أخرى، وهو علاقة بالآخر والغير. والوجه إدراك للمسؤولية ومعرفة للشرط الإنساني، فهو أمر أخلاقي وتوسل إنساني يدل على البؤس والفقر كما يدل على الغنى والسعادة. ثنائية دلالته هاته تمنحه أوجها متعددة هي التي حاول الفنان عبد القادر رسمها و تشكيلها.

طبعا لا يمكن للفكرة مهما سمت أن تختزل العمل الفني في فكريتها، لا بد لها من بعد جمالي كما يتحدد في الألوان والأشكال والنور والظل والمنظورية إلخ.. وكما يلخص في الذوق والميل والجمال.

يبدو أن الجمع بين البعد الذاتي والموضوعي في تحديد قيمة الجمال هو الأليق في تعريف الجمال. فهذا الأخير مرتبط بالذوق الذاتي للفرد بنظرته وميولاته وثقافته، وهو أيضا قائم بذاته موضوع وضعا في موضوعه باستقلال عن الذوات.

هكذا يمكننا حين نتأمل لوحات الفنان عبد القادر المليّحي، أن ندرك ونتذوق بعدها الجمالي سواء في ألوانها أوظلالها وأنوارها أو في تنوع وتداخل أشكالها. إن مزج الفكرة مع ضنك تشكيلها وترميقها هو الكفيل ببلوغ عتبة تراجيديا الإنسان.

تضافر الوزن والصورة في الحداثة الشعرية

دراسة في مقطع من قصيدة «الوقوف الباكي» للشاعر مصطفى الشليح

د. نعيمة الواجيدي

من يعتقد أن الحداثة الشعرية هي تنكب النظم على الشعر العمودي، وشعر التفعيلة الموزون، والتحرر المطلق من الوزن العروضي، واهم بالضرورة، لأننا قد نجد قصيدة نثر خالية من ملامح الحداثة وشعرا عموديا زاخرا بهذه الخصائص، وشعر مصطفى الشليح خير دليل على هذا، لأننا حين نقرأ شعره العمودي، نفاجأ بمستوى الابتكار في صوره الشعرية التي تنأى عن المألوف، وفي تراكيبه النحوية التي تنبئ عن قدرة كبيرة على تطويع التركيب، عبر تقنيات الحذف والتقديم والتأخير وغيرها، وفي غزارة معجمه الشعري القوي الذي يشي بتبحره في اللغة. وما ذكرته عن قصيدة الشطرين ينسحب على شعره التفعيلي أيضا، وقد لمست هذا عن قرب، حين عمدت إلى تحليل الصورة الشعرية في قصيدة الوقوف الباكي، انطلاقا من بلاغة الحجاج، لقد فوجئت بقدرته على إبداع تشابيه واستعارات جديدة تشد المتلقي ولا تمنحه نفسها، إلا بعد إمعان النظر فيها، من أجل تأويلها واكتشاف المعاني الثاوية تحتها، ولا يقف إبداعه في تشكيل الصورة عند هذا الحد، بل إنه يمتد إلى مستويات أخرى، لعل أبرزها هو تمكن الشاعر من تكثيف الصور، وخلق علاقات متشابكة بين عناصرها، مما يجعل الوصول إلى المعنى عصيا، حتى على المحلل المتمرس بقراءة الشعر وتحليله، ومما يضاعف من إبداعية هذه الصور، جنوح الشاعر كثيرا نحو الحذف، وهو حذف يخدم مقصدية الشاعر ويضاعف من مستوى التأثير الجمالي للصورة التي لا تخلو من رموز دالة، ثم إننا حين نتأمل صور هذه القصيدة، نلاحظ أنها ليست صورا جزئية ،وإنما هي صور تنمو تدريجيا داخل القصيدة، في انسجام ووحدة عضوية، ومما يضاعف من القوة التأثيرية لهذه الصور، تناص الكثير منها مع صور أخرى، يمتحها الشاعر من ثقافته الشعرية الثرة ومن منابع ثقافية أخرى، وهو تناص تحويلي، ينبني على اختلاف سياق النصين، وعلى اختلاف الدلالة فيهما، فيصبح النص الغائب مصدر توليد دلالات جديدة في القصيدة، هذا فضلا عن اغتناء الصور الشعرية بالأساليب المولدة للإيقاع، كتكرار الصوامت والصوائت، وأساليب البديع، والتوازي النحوي التركيبي... وقد خلصت في تحليلي للصورة الشعرية في قصيدة الوقوف الباكي إلى أن الوظيفة الحجاجية الكامنة في تأثير الصورة في المتلقي ودفعه إلى تبني وجهة نظر الشاعر وموقفه، لا تنفصل عن وظيفتها الجمالية، بل إن جمالية الصورة الشعرية عند الشاعر مصطفى الشليح هي أساس الحجاج والإقناع عنده، ولا يخفى أن الحجاج في الشعر ينبني أساسا على التأثير الجمالي في المتلقي، لأن الشكل الجمالي في الشعر هو حامل المواقف والقيم التي يسعى الشاعر إلى إقناع المتلقي بها، وهي قيم وطنية سامية.

قبل أن نحلل الصورة الشعرية في مقطع من القصيدة، نقف على عنوانها، بوصفه مدخلا أساسا إليها، وإذا كان من أهم وظائف العنوان «تسمية النص، وتعيين مضمونه»1، فإن ورود العنوان في سياق استعارة «الوقوف الباكي» قد يلقي بظلال من الغموض على هذه العتبة الأولى، لا سيما أن الاستعارة وردت في بنية تركيبية يتخللها الحذف، ويمكن أن نقدّره بأن هذه القصيدة هي الوقوف الباكي، وقد جاء «الوقوف» مصدرا من الفعل وقف، «والوقوف خلاف الجلوس»2، ولا بدّ أن يكون الوقوف في مكان محدد، يتوقف فيه الشخص عن السير، لغرض معين، وهو يناسب التأمل في المكان والتفكير فيه، ويدل في الوقت نفسه على أهمية المكان الذي يقف فيه الشخص، ويتحدد هذا «الوقوف» في العنوان بصفة «الباكي» التي وردت اسم فاعل، مما يؤكد علاقة المجاز، «وقد بكى يبكي بكاء وبُكى، قال الخليل، من قصره ذهب به إلى معنى الحزن، ومن مده ذهب به إلى معنى الصوت»3، وسواء كانت صفة الباكي متعلقة بالحزن، أم برفع الصوت بالبكاء، فإنّ المعنيين معا يرتبطان بالإحساس بالكآبة والألم والغمّ، ويبدو أن العبارة الأصلية هي «الواقف الباكي» التي تحيل على الذات الشاعرة، غير أن الشاعر أوغل في التعبير عن البكاء، حين شخّص الوقوف، فحين يصبح الوقوف، وهو مصدر مجرد، باكيا، فإن في ذلك مبالغة في التعبير عن شدّة الحزن، ولعلّ هذا العنوان المشحون بالعاطفة، يؤشر على الأجواء النفسية الحزينة التي ستهيمن على القصيدة، لأن للعنوان قدرة كبيرة على توجيه المتلقي نحو معاني القصيدة ودلالاتها. وبما أن «الوقوف الباكي» عنوان قصيدة شعرية حديثة، فإن الشاعر قد عاد إلى موضع شعري4 معروف في القصيدة العربية القديمة، وهو الوقوف على الأطلال الذي تتخلله مشاعر الحزن والألم، والنماذج التي يقترن فيها هذا الوقوف بالبكاء أكثر من أن تحصى، ونجتزئ منها، للتمثيل فقط، قول امرئ القيس في مطلع معلقته: «قفا نبك منْ ذكرى حبيب وَمَنْزل بسقط اللوى بينَ الدّخول فَحومَلِ»5. غير أن الشاعر، إذ يعود إلى هذا الموضوع في عنوان قصيدته، لا يكرّر التجربة الشعرية القديمة، وإنما يستوحي من هذا الموضع الشعري دلالاته التي تتمثل في مشاعر الوفاء، والتعلق بالمكان، والحزن لأجل فراق الأحبّة، فيضمنها هذا «الوقوف الباكي»، ويثير في المتلقي الرغبة في الكشف عن سبب هذا الوقوف، ومكانه، وأسرار حزنه. ويبدو أن الشاعر يفترض في متلقي قصيدته، أن يكون على معرفة بالشعر العربي القديم، حتى يتمكن من كشف التناص وتأويله، وما دام العنوان يتضمن التناص، فإننا نتوقع أن يتشر هذا الأسلوب بين أسطر القصيدة، كما أن ورود العنوان في صيغة الاستعارة، قد يؤشر على تكثيف هذه الصورة داخل القصيدة.

قبل أن نشرع في تحليل الصورة، نشير إلى أن هذه القصيدة تنتمي إلى شعر التفعيلة، ممثلا في وزن المتدارك الذي تتردد فيه تفعيلة «فاعلن»، وقد ترد مخبونة أو مقطوعة، ونمثل لذلك بهذا المقطع:

يَحْلُمُ لْ/ فُقرا/ ءُ
فاعلُن/ فعلن/ ف
بكسَ/ رَة خُبْ/ زنْ وَشا/ ينْ
عَلُنْ/ فَعَلُنْ/ فاعلن / فَا
لْكَيْ/ يَنْظُرو
علن/ فاعلن

وفي هذه القصيدة الموزونة، يعتمد الشاعر القافية، كما سطّرها الخليل بن أحمد، وهي «تبدأ من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»6. ونمثل لها بقافية «يَكبرو» التي تتجاوب مع قافية «يَنْظرو»، وهي من نوع المتدارك على وزن «فاعلن».

ويلاحظ أن القصيدة غنية بالقوافي التي تذيل مقاطعها القصيرة، وهي قواف متنوعة من حيث الروي، ومن حيث نوع القافية، وهو تنوع ناتج عن التساوق مع الدلالة، وهذا الغنى الإيقاعي الذي يتضافر فيه الوزن مع القافية، يدعم الوظيفة الحجاجية للصورة الشعرية، ويضفي عليها طاقة إيقاعية مؤثرة، ولا يخفى أن الإيقاع في الشعر لا ينفك عن الإمتاع فيه، وأن الصورة الشعرية تتخلق داخل بنية إيقاعية تساهم في تأثيرها الجمالي في المتلقي.

ونكتفي بتحليل الجزء الثاني من القصيدة، وهو يتألف أربعة مقاطع قصيرة، هي قول الشاعر يخاطب الحلم: «كم أقول لهِ؛/ يا اشتباك الصدى/ والصدى أرْبَكَهُ// كَمْ نقول معاً:/ بيْننا نست هالكُ/ كلنا أهْلَكَهُ.// لوْ نشقّ الدّجى/ قمرين لنا... وحدنا/ لا من شقنا جَسَدْ.// لافترقنا بَلَدْ/ ليسَ كل مكان قريب/ يكونُ/ وطنْ. يبدأ هذا الجزء من القصيدة بأسلوب الالتفات،

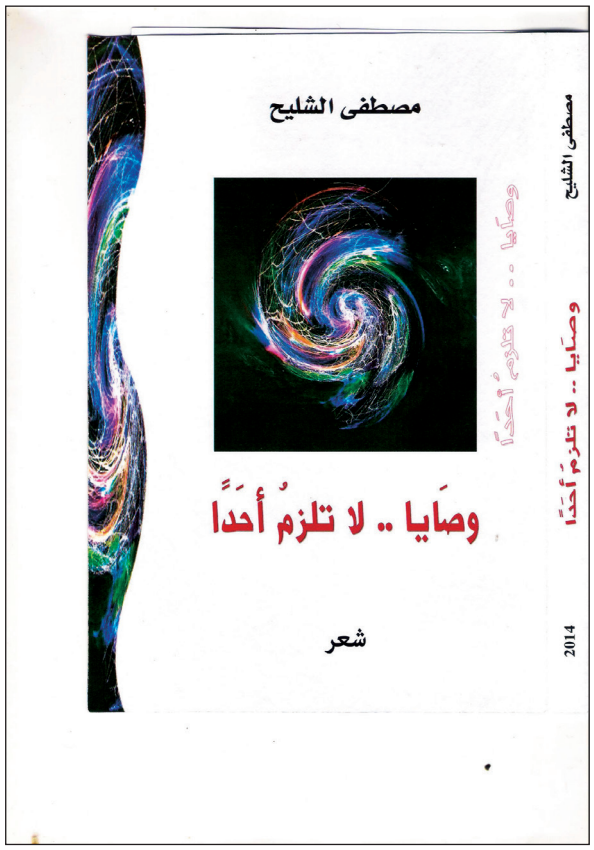
فالشاعر ينتقل من ضمير الغياب إلى ضمير المتكلم، مفعّلا حضور ذاته في الخطاب، تندرج الاستعارة الأولى ضمن جملة مقول القول، المصدرة بكم الخبرية المفيدة للتكثير، فالذات لا تفتأ تخاطب الحلم، وهي في هذه الاستعارة توجه إليه النداء، مما يضاعف من طاقة التشخيص، في صورة يصبح فيها الحلم اشتباكا للصدى، «والصدى ما يجيئك من صوت الجبل ونحوه بمثل صوتك»7، واشتباك الصدى يدل على تفاعل عنصرين؛ هما صوت الحلم وصوت الشاعر، فإذا كان الشعراء، في صورة سابقة، يحلمون بوطن بديل، وإذا كان الحلم نفسه يحلم ببديل غيبي، فإن صوتي الشاعر والحلم مشتبكان، والاشتباك يدل على توحد الرؤية والموقف، غير أن صوتهما ليس أصيلا، فهو ليس إلا صدى للصوت، ويتكرر هذا الصدى في الاستعارة الموالية «والصدى أربكه» التي تعود على الحلم، وهي استعارة مركبة شخص فيها كل من الحلم والصدى، وحين يربك الصدى الحلم، فإنه يضعه في وضعية تتسم بالقلق والارتباك، مما يشي بضعفه، ولعل ترديد الصدى في الصورتين، وهو ليس إلا رجع صوت، يكشف عن ضعف هذا الحلم، وعدم قدرته على الوصول إلى ما يتوق إليه، وهذا ينعكس على الذات الشاعرة التي يتفاعل صوتها مع هذا الصدى. وهذه الصورة السمعية تتدعم بأسلوب التكرار؛ لأن ترديد لفظة الصدى فيها، يوحي إلى المتلقي برجع الأصوات، ويضاعف من قوتها على التأثير الجمالي في المخاطب، لأن الإمتاع مدخل أساس لاقتناع المخاطب بأفكار الشاعر.

ويوظف الشاعر، مرة أخرى، أسلوب الالتفات، فيفاجئ المخاطب بالانتقال من ضمير المتكلم الفرد إلى ضمير المتكلم المثنى « كَمْ نقول معاً:/ بيْننا نست هالك/ كلّنا أهْلَكَهُ». وهذا الالتفات ناتج عن نقلة دلالية في هذا المقطع؛ الذي يستهله الشاعر بكم الخبرية التي تفيد التكثير، فالحلم الذي أضحى ظاهرة صوتية في المقطع السابق الذكر، يشارك الشاعر في القول، وتفيد الأداة «معا» هذه المشاركة وتؤكدها، وترد جملة مقول القول في سياق استعاري أيضا، «بيننا نسب هالك/ كلنا أهلكه»، وهي صورة تشخيصية تبرز العلاقة الوطيدة بين الشاعر والحلم، فهذه العلاقة قوية ترقى إلى مستوى النسب، وهو نسب هالك، ومن معاني صفة «هالك» التي تناسب سياق هذه الصورة، الماضي والغابر، ويؤسس الشاعر هذه الاستعارة، بناء على موضع معروف في تمثل صورة الشاعر لدى الآخرين، فالشاعر شخص حالم، ولكنه حالم بالمعنى الإيجابي لهذه الصفة؛ لأنه يملك حسا إبداعيا مرهفا، يمكنه من تجاوز الحاضر، واستشراف المستقبل، غير أن الصورة التشخيصية تفاجئ المتلقي؛ فهذا النسب الغابر يتعرض إلى الإهلاك من لدن الشاعر والحلم، وهو ما تعبر عنه استعارة «كلنا أهلكه». لقد عبرت الصورة التي شكلها الشاعر للحلم في الصورة السابقة عن ضعفه، فقد هوى، وروى أخبارا غير مسندة، وأنهكه السفر، كما أن حلم الشعراء، والشاعر منهم، بالوطن البديل لا يتعدى مستوى المجاز. تتعضد دلالة هذه الصورة الجديدة بالمستوى الإيقاعي، إذ تتجانس صفة «هالك» المحددة للنسب، بفعل «أهلك» الذي يدل على القضاء المبرم على هذه العلاقة الوطيدة بين الشاعر والحلم، مما يوحي بأن الحلم نفسه أضحى متعذرا على الشاعر، ويبدو أنه يحاور في هذه الصورة مطلع مرثية أم تأبط شرا في ابنها، إذ تقول: طاف يَبْغي نَجْوَةً مِنْ هلاك فهَلَكْ8، وهذا تناص تحويلي ، لأن تأبط شرا طلب النّجاة من الردى، فكان الموت مصيره؛ إذ هلك، في حين أن الشاعر هو من أهلك النسب بمعية الحلم، وفي ممارسة فعل الإهلاك هذا، تحمل الذات الشاعرة نفسها المسؤولية عن هذا الفعل، فكأنها تمارس على ذاتها نقدا ولوما.

ويلاحظ أن ألفاظ القوافي تتعلق كلها بالحلم، وهي: «أنهكه/ أربكه/ أهلكه»، وهي جميعا من نوع المتراكب، رويها الكاف الموصولة بالهاء، وقد ساهم أسلوب الموازنة فيها في تعزيز الإيقاع وتماثله، وهذا التماثل يعكس وحدة الدلالة، فهذه القوافي كلها تعبر عن وضعية سلبية، تشي بالتعب والتوتر والهلاك، وبما أن ألفاظ القوافي وقفات إيقاعية ودلالية، فإن تشكل الاستعارة منها، يضفي عليها جمالية إيقاعية تشدّ المتلقي، ويجعل معناها أكثر بروزا وتأثيرا، لا سيما أن القافية محل وقف، يفسح أمام المتلقي فرصة من أجل تأويل الصور الشعرية وتدبر معانيها.

تعود الذات الشاعرة إلى الحلم من جديد، فالأحلام المجهضة لا تثنيها عن التطلع إلى الحلم، وإن كان من باب المستحيل، وهذا ما تعبر عنه استعارة هذا المقطع: « لوْ نشقّ الدّجى/ قمرينِ لنا... وحدنا/ لا من شقنا جَسَدْ».

تتحدث الذات الشاعرة بضمير جمعي، يشاركها فيه الحلم، وتتصدر أداة الشرط «لو» هذه الصورة، لتكشف عن حلم بعيد المنال، إن لم نقل إنه مستحيل، وإذا كانت هذه الأداة تفيد امتناع جواب الشرط، لامتناع الشرط نفسه، فإنها تؤدي وظيفة مهمة في الحجاج الافتراضي، وتذكي جذوة أمل في التغيير، وقد استعملت لفظة «الدجى» في الصورة رمزيا، لأنها



تعبر عن واقع الوطن المتردي، غير أن فعل «تشقّ» المضعف اللام، يكشف عن قوة الإرادة، وعن الرغبة الشديدة في خرق هذا الظلام، وتحويله إلى نور وأمل، وهو ما تعبر عنه استعارة «قمرين لنا»؛ لأنّ القمرين هما الشمس والقمر، وهما من أكثر الكواكب إشراقا وإضاءة، مما يشي برغبة الشاعر في تحويل الفشل والإحباط إلى أمل واعد بمستقبل بديل. وتفيد نقط الحذف هذه المعاني الإيجابية المبشرة التي يقصرها الشاعر على نفسه وعلى الحلم الذي يشاركه في تبديد الدجى، ويأتي جواب الشرط في حلة استعارية «لامتشقنا جسدْ»، ويتضمن الفعل «امتشق» السرعة في الأخذ، «وامتشق الشيء اختطفه، اختانه»9، غير أن الصورة البصرية الضوئية الحافلة بالأمل، والمتجهة نحو الأعلى، تغير اتجاهها من العلو والسمو إلى الجسد السفلي، والجسد هو الجسم الذي لا روح فيه، ولعل السكون في القافية «نا جسدْ»، يناسب سكون هذا الجسد وجموده وخلوه من الروح10.

يبدأ المقطع الأخير من هذا الجزء بجواب ثان لفعل الشرط المصدر بالأداة «لو»، وهو «لافترقنا بلد»، ويبدو أن في الجملة حذفا، نقدره «لافترقنا، وصار كل منا في بلد»، أو «لافترقنا في بلد لا تتحقق فيه الأحلام»...، وما يزكي هذا، هو الحكمة التي ختم بها الشاعر المقطع «ليس كل مكان قريب/ يكونُ/ وطن»، والحكمة تتميز بمظهرها الكتابي والعالم11، وهي تتجاوز التأثير الحجاجي في المخاطب إلى الاتحاد معه فكرا ووجدانا12، ونلاحظ أن الشاعر الذي كثف الصور المتشابكة في مقاطع قصائده، قد صاغ هذه الحكمة خالية من المجاز، وكأنه يريد أن يفهم كل متلق معناها الحرفي من دون تأويل، وقد بدأ بالنفي؛ فالوطن ليس هو المكان القريب الذي يعيش فيه الإنسان؛ لأن اختزال الوطن في الفضاء الجغرافي، يقصي أهم خواص الوطن، وهذه الحكمة تكشف عن رفض الشاعر لواقع الوطن القائم الذي ينتشر فيه الفقر والإحباط، والشاعر، إذ ينفي أن يكون الوطن مجرد مكان قريب، يتطلع، ضمنيا، إلى وطن يوفر الأمن والكرامة لمواطنيه، وتتحقق فيه طموحاتهم وأحلامهم. ونلاحظ أن الشاعر ختم هذا الجزء من القصيدة بلفظة وطن التي أبرزها في سطر شعري خاص، ليدفع المخاطب إلى التركيز عليها، وقد ساهم ترديد صوت النون المجهور خمس مرات في هذا المقطع القصير في تركيز الإيقاع وجماليته، لاسيما أن الأمر يتعلق بحكمة ينبغي أن تحفظ، ويسهل ترديدها على الألسن.

والشاعر، وهو يقدم تصوره عن الوطن الحق، يجنح إلى حجة التعريف بالفصل، وهي «وسيلة لإحداث الفصل داخل المفاهيم، لا سيما إذا كان التعريف يكشف المعنى الحقيقي والواقعي للمفهوم، في مقابل معناه العادي والظاهر»13. وإذا كان الشاعر قد نفى المعنى العادي الظاهري للوطن، فإنه لم يقدم التعريف البديل؛ لأنه أوحى به في الصور الشعرية، ولا يخفى أن لغة الشعر تميل إلى الإيحاء والحذف، وتنأى عن الوضوح والتفصيل، ويعيدنا هذا التعريف للوطن إلى عنوان القصيدة «الوقوف الباكي»، فالشاعر يقف على هذا الوطن القريب البعيد، فيشعر بالأسى الذي يبعث على البكاء.

من خلال وقوفنا على الصورة الشعرية في مقطع واحد من هذه القصيدة الموزونة، نستنتج أن ركوب الوزن في القصيدة لم يمنع من اتشاحها برداء الحداثة، ولم يمنع من بروز القوة الإبداعية للصورة الشعرية، بل إن الوزن تضافر مع الصورة من أجل التأثير في المتلقي، وضاعف من قوتها الجمالية والإبداعية.

هوامش:

Leo H. Hoek , La marque du titre 1-:
dispositifs sémiotiques d›une pratique
.textuelle. Ed. Mouton, Paris 2, 1981, p17

2 -لسان العرب، مادة: وقف.

3 -نفسه، مادة: بكى

4 -يعرف ديكرو المواضع بأنها مبدئ ومعتقدات تتسم بالعمومية والتوافقية.

Oswald Ducrot, Argumentation rhétorique et argumentation linguistique https://books.openedition.org/psn/756?lang=fr

5 -ديوان امرؤ القيس، شرح الأستاذ مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 5، 2004، ص 110.

6 -ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2007، 135/1، والكتاب في جزأين.

7 - لسان العرب، مادة: صدي.

8 -أبو العلاء المعري، الصاهل والشاحج، تحقيق عائشة عبد الرحمان، هامش الصفحة 572.

9 -لسان العرب، مادة: مشق.

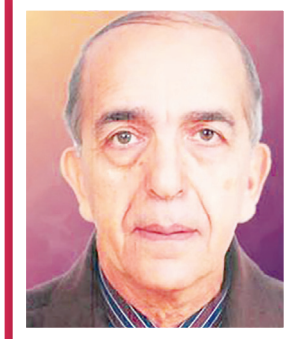
10 -استعملت لفظة جسد في القرآن الكريم للتعبير عن الجسد الميت الخالي من الروح، ومن ذلك قوله تعالى: «واتخذ قوم موسى من بعده من حليهم عجلا جسدا له خوار»، الآية 148 من سورة الأعراف.

Chaim Perelman et Olbrechts - tyteca, - 11
Traité de l'argumentation, éd de l'université
.**de Bruxelles 5e éd, 1988, p 244**

.**Ibid, p 222- 12**

.**Ibid, p 59- 13**

ذاكرة رجل هش



مصطفى يعلَى

حاملا جثته المرهقة، توقف أمام باب الإدارة، والحنين سكاكين تفتت ذاكرته، بينما فاته الانتباه إلى أن اليوم هو يوم عطلة نهاية الأسبوع. تمنى لو أنه كان يسكن قريبا من مقر عمله، حتى لا يستعجل دوما، ويتعب في المشي الطويل.

كان قد رمق بنظرة مقت شاشة مظلمة، طالما امتنع عن تشغيل ثرثرتها، على سبيل التقية من سموم معطرة، يرى أنها تندلق من حديقة الحيوان، وإن كان مقتنعا أن صندوق العجب هذا، هو عين الوقت على العالم. تأمل صورة كهل داخل إطار مذهب، معلقة وسط الجدار، فانداحت في ذهنه صورته في شبابه. ثم انعطف بقامته القصيرة نحو المرآة، متمعنا في بدلته الأنيقة، مثل عريس ليلة دخلته، يملأه توق إلى أن يكون كعادته، أول من يدخل إلى مقر عمله. لم كل هذه التجاعيد العميقة؟!. أيها الوجه الغريب، ما كنت أتوقعك في شبابي هكذا أبدا. فما أمكر الزجاج المقيت. تشابكت صورته في شبابه مع وجهه الحالي في المرآة، ثم اختفت. لا تثرثر، وأسرع حتى لا تتأخر.

ماذا دهاك يا هذا؟. منذ هجرتك القشة التي قصمت ظهر روحك، مولية برأسمالها البض شطر حرارة ومال الخليج، وأنت لست على ما يرام؟. شغفت بها، رغم أنها كانت تعاملك معاملة مروض كلاب. كرهت كل الخلجان. زهدت في كل شيء. ولم يفضل من علامات الحياة لديك، سوى أن ظللت حمارا يحمل إضبارة.

انشغل ذهنه بترميم بوصلة ذاكرته. لكن ذاكرته انهمرت بوشوشات، لم تخطر على باله أبدا: من تكون؟. ألست مجرد دابة، قضت أربعين عاما في حمل الأثقال، دون أدنى خطإ أو غش أو تمارض، تماما مثل حمار الشغل؟. العجيب أن كل الأشياء والظروف، كانت تقف ضد صرامتك؛ في العمل، في السوق، في الشارع... وقد ورّثك ذلك ربقة توتر مزمن، كثيرا ما يفاجئك دون سبب أو لسبب واه، خاصة إذا عوملت في عملك معاملة كلب أجرب، بينما ترى الامتيازات دجاجا يطير إلى بطون عمالقة الغش والتملق، فتذهب جديتك مع الصرف الصحي. ومع ذلك، فها أنت تظل متلهفا على الانضباط لدوران طاحونتك، من غير أن يشفع لك ما تعانيه من تآكل داخلي، يمتص روحك في كل دقيقة مما تبقى من أيام عمرك.

انتبه. ها أنت على تخوم باب الإدارة، وأشك أنك مستعد للعمل اليوم، عكس ديدنك. فأنت على الرصيف تمشي الهوينا، مطأطئ الرأس، كما لو كنت تمشي وراء جنازة أمك. أتذكر؟ طالما عبرت الطريق يوميا، ذهابا من البيت، وإيابا من العمل، على مدى أربعة عقود.

فبعد أن كنت تمر بسهولة في طريقك، فها كتفك يراوغ حتى لا يصطدم بأكتاف العابرين والعابرات، وصرت تتفاجأ إذا راقبت بهلوانين نصف عاريين يتعاركان، متراشقين بما لذ وطاب من شهب، تفوح منها رائحة الخناجر، في حين يتوقف المارة متفرجين، وقد يصفق بعضهم تحميسا لأحد الطرفين. وها روحك تشهد أنك كنت تزفر حينما تعترضك تمساحة متبرجة، مركونة بالعرض فوق الرصيف، أو تصادف حاجزا حديديا، تليه طاولات وكراسي مقهى أو مطعم، فتتذكر سوق خردة السيارات الهالكة، أو تفكر: حبذا لو ألف أحدهم (دليل المارة إلى النزول من رصيف المقاهي والمطاعم)؟. لكنك ما كنت تجد بدا من النزول إلى الطريق المسفلت، ملتفتا قداما ودبرا، في حذر من أن تصدمك سيارة من تركة قارون، أو دراجة نارية تركبها مومياء. وها أنت الآن، وسط متاهة صاخبة، لم تتصورها حكايات الجن نفسها. المارة والترام والأتوبيس والشاحنات والسيارات والدراجات النارية والهوائية، وعربات الباعة المتراصة مثل النعوش، وسيارة نقل الموتى يُفسح لها الطريق كرما أو خوفا. كأنما هذا السديم مستشفى مجانين، أو كأنك تشاهد لقطات سينمائية شديدة السرعة، بل كأن العمر قد هرول بك نحو نهاية الألفية الثالثة. ماذا يفيدك الآن سؤالك، كيف كنت في غدوك ورواحك، مدة أربعين عاما، غافلا عن كل ذلك؟.

ذاكرته تمشي ببطء على أرصفة الماضي. تتجول بين خلايا رأسه. قلبه يخطو على الرصيف منزعجا، بينما كيانه مستمر في تأمل حركة الشارع. مر بعمارة عالية تمنع دفء الشمس عن الشارع. تساءل متى نبتت؟، فتكفلت ذاكرته بتأملها... فها أنت تلعب في الساحة المفقودة، كرة القدم مع أطفال الحي. وها أنت تتابع معهم أحد عباقرة الحي، يفرش الساحة المترية بالأزبال، ليمنعكم من اللعب فيها. وها أنتم مثل عفاريت الحكايات، تكنسون وتنظفون الساحة ليلا، وكأن كاسحة أزبال تمر من هناك. أتذكره كيف أطل صباحا، وأعينه الحمراء تراقب لعبكم الكرة مرحين؟.

انزلق من ذاكرته. فها أنت أخيرا أمام باب الإدارة. كيف لم تنتبه أبدا إلى شكله التابوتي، ولا حفلت سابقا برقم 13 متبوئا أعلى الباب، ولا تصورت مدى الشبه بين هذا الباب وبوابة السجن، في علوها وعرضها وسمكها ولونها. انغلاق الباب جعل خفقان قلبه يرفرف رفرفة نورس مكسور الجناح. طرق الباب، فلم يسمع الصدى سوى روحه. لكم كنت تقتحم الباب مزهوا، والآن ما بال مصراعيه يتمردان على الانفتاح، وكأن أقفاله الثقيلة مسكونة بالعفاريت. برق في دماغه شعاع شاحب، جعله يضرب جبهته بكفه متسائلا: أيكون اليوم يوم عطلة نهاية الأسبوع؟. وفي لحظة استعداده للانصراف، أقبل الحارس، تتراقص علامات التعجب بين عينيه، وتومض ملامحه باستفهام إنكاري. وحين دنا منه، لمح في عينيه الرغبة في الإجهاش، فعانقه بحرارة، سائلا عن أحواله، بعد سنة من إحالته على المعاش.

من أعمال الرسام الروسي فيكتور بيفوفاروف