العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 55

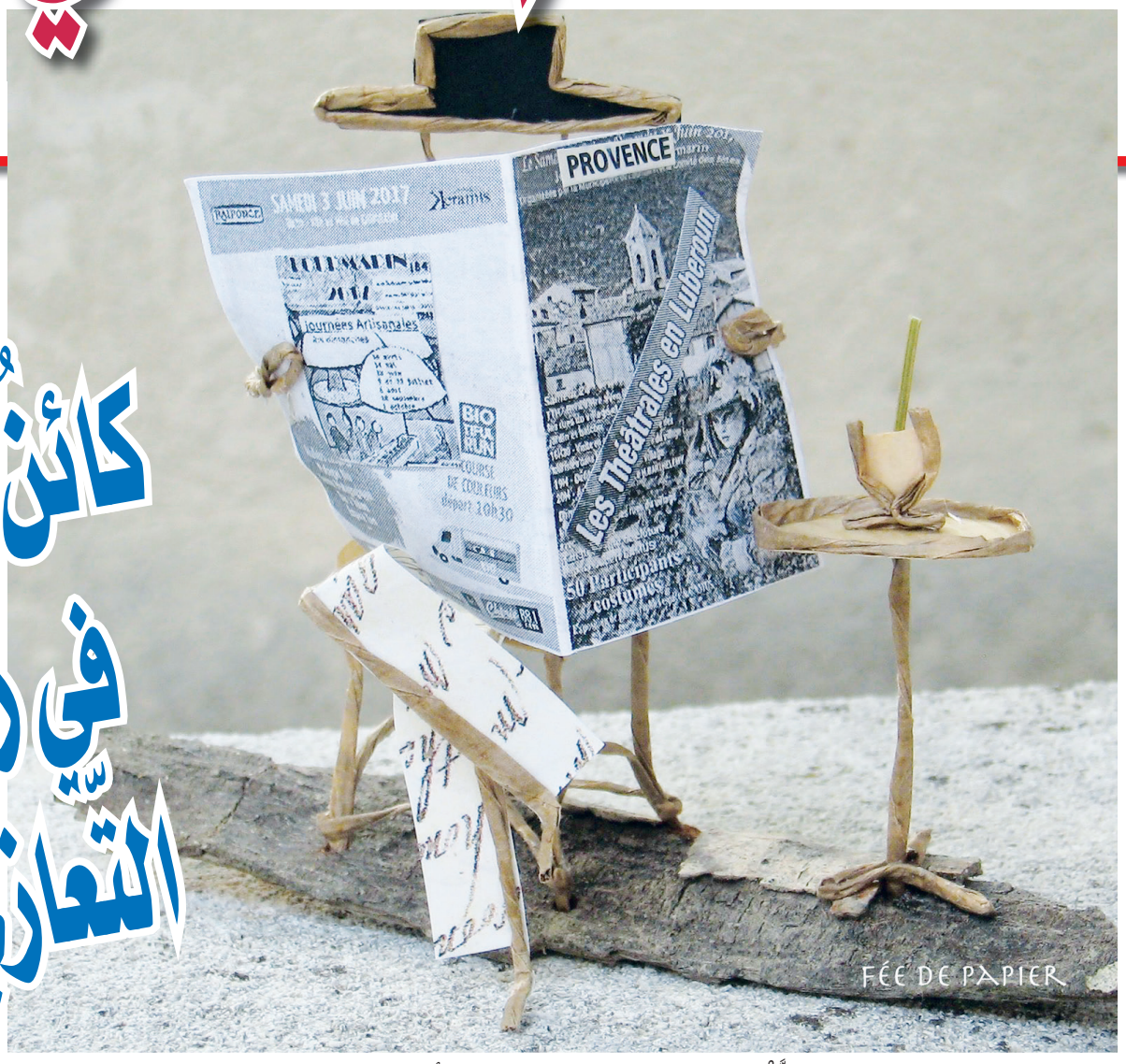
سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 13 من ربيع الثاني 1446

الموافق 17 من أكتوبر 2024

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com



من أعمال الفنان الإيطالي جيرار إيزيردي

كائنٌ مجازي في رُكن التّعازي !

(من رواية لم تبدأ ولم تكتمل)

أنَا أجد مكانا يسع اختلافي أو نُشوزي في هذا العالم، لمْ يُضيِّعْ مْسَلَّكْ لِيّامْ الوقت، فاعتلى جليّا كل أحْصنة الكلمة الجامحة، وَلوّى بقوّة قرون ثيرانها الجريحة في الساحة الكبرى لجمْهرة المُعْجم، وما زال يُطوِّعها بما يتلاءم مع شَطح خيالاته الأوْسع من سرواله، ولكنها لا تنِي تُطوِّحه كمنْ يريد التخلّص من جنّي يتلبّسه بالمقْلوب، حتى رَأىَ أول قصيدةٍ من حُرِّ قلمه أو ألمه، منشورةً في جريدة مع صورته الساخرة من العالم، ثم أخرى في مجلات بالمشرق والمغرب، ولم يبْقَ للكاتب، من فرط ما جَنحه الزّهْوُ الكاذب، إلا أنْ يقول للشمس، اهبطي لأسخن على شَرف الفقْر المُدْقع بَرّاد شاي نحاسي أو أطْلعْ !

هكذا انجلتْ الكآبة بغشاوتها عن عَيْنَيْ مْسَلَّكْ لِيّامْ، واتّسعتْ جغرافيا الكتابة الأشبه في مفاتنها بتضاريس أنثى، فاسْتبدل الأقدام ليركض مَحْمُولا على أجنحة الشغف بالأقلام، خصوصا حين قال رئيس الجريدة، ستُؤْجَرُ على قدْر ما تَنْشر، فكان يتّخذ من الليل دوَاةً يُسَوِّدُ بحبرها أوراق النهار، يا إلهي أين خيالاتي وما لها يوما عن يوم في ضمور كالورم، اللّعْنة، لم أكُن أعلم أنه يمكن الزّجّ حتى بالكتابة في مثل هذ الكدْحِ الشّاق، وإلا فلن تتحصّلَ على مبْلغٍ مُحْترم !

كتب مْسَلَّكْ لِيّامْ المقالة والدراسة الأدبية وأدمن الترجمة سنوات، كتب رسائل الحُبِّ يُضمِّدها جريحا في الأوراق، حذرا من أن تُصاب مشاعره بالإملاق، فما أفْظع أن تحيا بدون خيال، وما أقسى أنَ يفْقد المرء في النّوم واليقظة قابليّة الحُلْم، أليس من رحم هذا الخيال تأتي الفكرة كما بالسّماد تنبتُ الزهرة، شعَرَ مْسَلَّكْ لِيّامْ بالفزع الأكبر، تحسّس رأسَه فوجدها من شدّة الصّلابة على أهبة أن تخْرج قرنين، أيْن المَاءَ الذي كان يتناثر من خصلاتي، هذا جزاء من يريد أن يُحوّل الكلم الذي لا يُباعُ ولا يُشترى، إلى دراهم، أنا مَنْ كتب كل شيء وأعاد اللغة إلى سَرْمَدها ليُجرِّب بلاغة المحْو، ودار مع طاحونة الصحافة، وهو يعلم أنها لا ترْحَم بآلتها المسنّنة قلوباً ضعيفة كأكياس الخيش، فإمّا أنْ تكون كأي كائن مجازي، بأعْصاب فولاذية قابلة لإعادة تشكيل الأعْطاب النّفسية دون رحمْ، أو تنْقلب من كاتب إلى مَكتوب عليه، ولكن مع صورة بالأبْيض والأسْود في رُكن التّعازي !

محمد بشكار

طاقة الخَيال عنْد مْسَلَّكْ لِيّامْ، أبْعد في رحلاتها منْ أنْ تُحَدَّ بأمْيال، لذلك تجدهُ في غالب التّفكير، سَاهما حالما لا يَسمَعُ منَ الكلمات إلا آخرها، في غيبوبة مَحْمولا على أكتاف النّمْل كما لو يمْتطي ظهور الأفْيال، لَمْ يكن يُخالط النّاس أو يُخالطوَه لغرابته في الشّكل والهندام، فقمِيصانُ مُشجّرةٌ وسراويل تكنسُ الطّرقاتَ وأحذيةٌ معْقوفة، كأنّ لا يَحْفل بما ينْتَظمُ الآخرين في الحياة الاجتماعية، يراهم أشبه بشرائح تين مُجفف في خيْط من الدُّوم المَبْروم، يعْشق وهَو على حافّة البحر اسْتباق النّهايات بالغرق مع الشّمس في مضجعها الأخير، ولا تهمُّه الغُربة في المكانَ الواحد الآهلَ ولو بلغ التمزُّقُ عن مُحيطه الأحشاء، دائما في ذهول خارج الصَّف، إلى أنَ جاء يَوْمٌ واستردّ الوعْي كأيّ جنين انزلق للتّوِّ من الرحم، وهاَ هو يصرخ مُرتطما بجدار الحياة: يا إلهي إلى متى سأبقى في كلامي مُهَمْهما وفي تفكيري حالما، يا لهذه اللغة العصيّة التي لا يفهمها أحدٌ سواي، يا لهذا العَالم الذي حَشرْتُ نفسي في قمْقُمه بعيدا عن الواقع، رُبّما يُوجد مثلي كثيرون، ولكنهم إمّا يُصَنّفون حسب أكذوبة الطّب النفسي، في عداد الفصاميّين، أو يرحمهم المُجتمع ببعض الإعتراف فيعتبرهم شُعراءً، ولم يَكدْ مْسَلَّكْ لِيّامْ يهْجس بالفكرة الأخيرة حتى نطّ من مكانه وتمطّى كالكرة، ثم مدَّ يده للسماء كما لَو يريد أنْ يتلقّف تفاحة نيوتن، ولكنها تُفّاحة من فاكهة مُغايرة، تجْعل من يقْضمها يفقد الجاذبية عوض أن يكتشفها، لماذا تلقّفتَ يا مْسَلَّكْ لِيّامْ تُفّاحة الكتابة، أوَ لَيْس فاكهة اللذة والمعرفة، ما طرد آدم من الجنّة، ها أنت اليومَ بسببها تخْتبر الجحيم في الفردوس السُّفلي للحياة، وتصيح فرحا مأخوذا بالسكين: انظروا إلى هشاشتي في ضعْفها المُخْزي، تنقلبُ إلى درْعٍ قويَ، ولولا ذلك لم يقُل المجْنون هولدرلين: ما تبقّى يُؤسِّسه الشعراء !

انتبهَ مْسَلَّكْ لِيّامْ لمَلَكة الخيال التي تسْتلبُه بطيْشها الأرْعَن، وقال إنّه يُمْكن الإسْتفادة مِمّا تقترحه منَ أوهام للناس، يكفي أن أحوّلها إلى كلمات لا تخلو من دهشة، وها

نقد الشعر المعاصر في المغرب

فترة الستينيات أنموذجاً

د. مها بنسعيد

عن دارEDITIONS PLUS بالمغرب، صدرت أخيرا الطبعة الأولى/ 2024، من كتاب الباحثة المغربية الدكتورة مها بنسعيد، ويحمل عنوان «نقد الشعر المعاصر في المغرب: فترة الستينيات أنموذجاً»،

هذه الدراسة، عبارة عن بحث لنيل شهادة الماستر مسلك تاريخ بنيات الشعر المغربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط تحت إشراف الدكتور سعيد يقطين. الفوج الأول: 2009/2006.

تتوجه هذه الدراسة نحو قارئها بوصفها أطروحة تسعى إلى قراءة القصيدة المغربية المعاصرة، بتبني الكاتبة لزمن معين بهدف إدراج المنسي واللامفكر فيه، متخذة فترة الستينيات أنموذجا لدراستها، ونقدها، وإخراجها إلى حيز الوجود من أجل إعادة النظر فيها، وهي أيضا عودة ضرورية للتعرف على المشهد وخصائصه، وعلى الممارسة الشعرية والنقدية. وقد اتخذت الباحثة فترة الستينيات أنموذجا كمغامرة يتجسد معناها، فيما نفتقده من أساسيات البحث لقلة المراجع والدراسات الخاصة بتاريخ نقد الشعر المغربي الحديث.

واستهلت الباحثة دراستها بمقدمة تناولت فيها إشكالية، وأقسام، ومنهج البحث. وأيضا الصعوبات والعوائق التي واجهتنا في إنجاز هذه الدراسة. وأدرجت بعد ذلك، الفصل الأول الذي يحمل عنوان «الشعر المعاصر ونقده في المغرب بين النشأة والتأسيس»، وتوجهت فيه بدراسة القصيدة المغربية المعاصرة مستعرضة أهم قضاياها وإشكالياتها، وأهم الملامح التي ميزت الفترة المدروسة ، كما قامت الباحثة في هذه الأطروحة، بدراسة الوضع النقدي في مغرب الستينيات لتشكل صورة كاملة على هذه الحقبة، أما الفصل الثاني الذي يحمل عنوان «الخطاب المقدماتي في الشعر المغربي المعاصر ووظائفه»، فقد توقفت من خلاله على الخطاب المقدماتي الذاتي والغيري كخطاب نقدي مباشر يعتمد أسسا نظرية ونقدية في تحليل الفترة المدروسة، متخذة ديوان «نجوم في يدي» لمحمد الحبيب الفرقاني كأنموذج للمقدمة الذاتية، وديوان «الفروسية» لأحمد المجاطي بمقدمة الناقد المغربي نجيب العوفي، كأنموذج للمقدمة الغيرية.

يقع هذا المؤلف في 152 صفحة من الحجم المتوسط، وتزيّن غلافه لوحة فنية معبرة عن الحرف العربي من تصميم الفنان عمر كولالي.

في صحبة بعض أعلام فاس المعاصرين

دراسات مهداة وشهادات

د. عبد الباسط اجليلي

عن منشورات الجمعية المغربية للدراسات الأكاديمية العربية، صدر للدكتور عبد الباسط اجليلي، كتاب موسوم بـ « في صحبة بعض أعلام فاس المعاصرين (دراسات مهداة وشهادات)».

ويعتبر هذا الكتاب أمشاج دراسات وشهادات شارك الكاتب بها كورقات بحثية في كتب جماعية تكريمية أشرف على تنسيقها والتقديم لها - مشكورا - الأستاذ الدكتور عبد الله بنصر العلوي، وكلها تحتفي بزمرة من أعلام فاس المعاصرين الذين أسهموا بغير قليل من الجهد في تجلية معالم نبوغ هذه المدينة العالمة كما كانت في ماضيها وكما ينبغي أن تكون في راهنها حاضرة للفكر والأدب وحاضنة للفن والإبداع، وعكفوا على إغناء المشهد الثقافي والأكاديمي فيها ليصبح رافدا محوريا بالغ الأهمية وشديد الحساسية في الجهود الثقافية المغربية المعاصرة.

وقد جاء هذا العمل كما تشير إلى ذلك عناوين محتوياته، ليستعرض بين يدي الباحثين جانبا من المسار الثقافي لهؤلاء الأعلام ويلقي الضوء على مشاركاتهم الفكرية والأدبية التي اتسمت بملمحين بارزين وهما غزارة الإنتاج وعمق المنجز.

كما يسعى هذا الكتاب بدراساته وشهاداته إلى التفاعل مع فكر بعض هؤلاء والتدافق مع إبداع البعض الآخر، بما يتوافق مع التصور المنهجي المعتمد في مقاربة منجزهم العلمي أو الإبداعي، وبما يتماشى مع طبيعة الاهتمامات الأكاديمية ومجالات البحث التي ينتسب إليها كل واحد منهم. وهكذا كتب (د.عبد الباسط اجليلي)عن:

-جهود الدكتور أحمد العراقي في الاهتمام بالشعر المغربي، تحقيقا ودراسة.

-»المنتقى المعين من شعراء المغرب في القرنين التاسع عشر والعشرين» بين كتب الاختيارات المغربية؛ آراء وإضاءات.

- رباط الشعر.. في «منتقى» الشعراء.

-شخصية مانع العتيبة في منجز الدكتور عبد الله بنصر العلوي: فاعلية بصيغة الجمع.

-الجمالي والمعرفي في رؤية الدكتور عبد المالك الشامي للتراث الأدبي والنقدي بالأندلس.

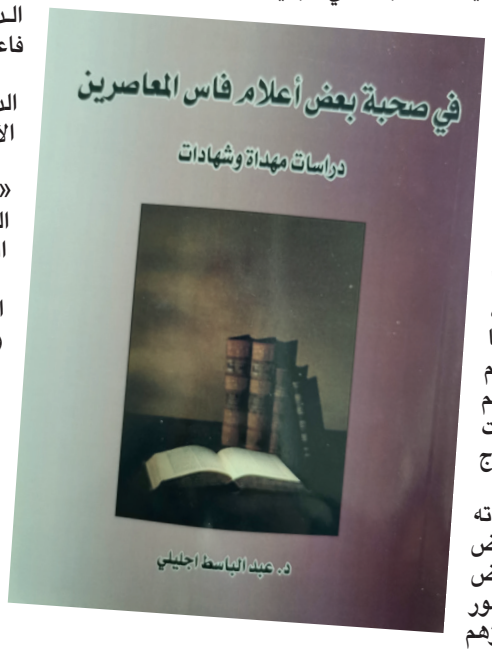
-التشكيل بالكلمات في ديوان «زهرة الحجر» للدكتور محمد العلمي، شعرية المرئي وشعرية الدلالة.

-عبد الكريم الوزاني في عالمه الشعري، الانسان والمكان: الحضور والتداعي.

-»ما أضيق العبارة لولا فسحة الوفاء»، شهادة في حق الدكتور أحمد زكي كنون.

-من أي حسن قُدَّ حرفك؟؟ شهادة في حق الشاعر الأستاذ الدكتور أحمد مفدي.

يضم الكتاب بين دفتيه 169 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع بمطبعة آنفو برانت بفاس.



خديجة سوكدالي

نصوص مسرحية لليافعين

أورقت أخيرا في كتاب، باقة من النصوص المسرحية من تأليف الكاتبة المغربية خديجة سوكدالي، وتحمل عنوان «نصوص مسرحية لليافعين»، يضم المؤلف بين ثناياه أربعة نصوص وهي كالتالي: «الثعلب المحتال «، «الحمامة السجينة»، «الصرار المغني»و «القرد الذكي».

في تقديم للمجموعة يحمل عنوان بـ «مهارة الكتابة الدراماتورجية أو بيداغوجية القيم عند الكاتبة خديجة سوكدالي «، كتب الباحث والناقد المسرحي سالم كويندي أن هذا الوصف هو الذي اختاره لنعت الكتابة الدراماتورجية التي صاغت بها الأستاذة خديجة مجموعتها المسرحية والتي جعلتها مخصوصة للأطفال واليافعين (Les bonbius).

و أضاف كويندي «هذه المهارة في الكتابة الدراماتورجية جاءت في سياق بناء هذه النصوص كما توسمت فيها الكاتبة أن تكون مهارة كتابية درامية فيما تحمله وتتضمنه من قيم، لتقارب بها هذه القيم وتبسط دلالاتها ومقاصدها وغاياتها بما هي قيم اعتمدت فيها ما هو رائج أو ما تريد ترويجه، والتشرب بهذه المقاصد والغايات فيما تحمله مضامين المناهج المعتمدة في المنظومة التربوية المعمول بها ضمن سلم القيم الذي تحمله هذه المناهج، وتسعى إلى تحقيقه المنظومة التربوية باعتبارها منظومة تعبر عن روح فلسفة التربية التي جاءت مكتملة في الميثاق الوطني للتربية والتكوين باعتباره ميثاق التوافق والاجماع الوطني. إن الصياغة الدراماتورجية في كتابة هذه النصوص المسرحية وانكتابها وبالشكل الذي جاءت به هذه النصوص، يجعلها صياغة الإدراك والتناول المنهجي لتحصيل هذا الإدراك والتناول بكل المعاني التي تحملها به صفة المهارة التي نعتناها به، خاصة إذا علمنا أن المتلقين الموجهة إليهم خطاباتها وأفعالها وما يقتضيه أمر هذا التلقي، هو أنها وكما جعلتها إياه هذه المهارة تمثل هذه القيم تطبيقيا، لأن القصد في تمثل هذه القيم وخاصة القيم المجردة وذات المنحى المعنوي، لا يمكنها أن تتحقق إلا عندما تكون قابلة للتطبيق، وأحسن صياغة لهذه القيم حتى تكون كذلك، هي الصياغة الدراماتورجية المسرحة ما دام المسرح هنا هو صنو للبيداغوجية باعتبارها (البيداغوجية) هي فن التطبيق، ولا يمكن للبيداغوجية أن تلعب هذا الدور باعتبارها كذلك إيديولوجية ونحن نعلم أن هذا المعنى وهذا التوجه هو اختيار في الكتابة الدرامية لتبسيط مثل هذه القيم كما أشرنا إلى ذلك أو ما يعبر عنه بعض الباحثين بالأدرمة، أي أدرمة القيم، أي جعلها تكتب دراماتورجيا. وهذا ما قامت به الكاتبة الأستاذة خديجة سوكدالي في صياغة وبناء هذه النصوص التي أتمنى أن تجد من يقوم بمسرحتها أي جعلها قيما حية بأداء أدوارها حتى نعيدها في مجاز واستعارة صور اللعب المسرحي/ اللعب الشخصي أو تمثله في اللعب الشخصي للأطفال واليافعين تمثلا يعبر عن صور الحياة كما هي، أو كما ينبغي لها أن تكون كما تدل على مثل هذه الرؤيا دلالة معنى المحاكاة التي هي مقصد الفعل الدرامي».

تقع هذه المجموعة المسرحية في 135 صفحة من الحجم المتوسط، وطبعت سنة 2024، قام بتصميم الغلاف الفنان عمر كولاني .

قصص قصيرة جداً

قطب الريسوني

نَتَنٌ

اقْتَنى روايةً من مكتبةِ حَيِّه، وخفَّ مُسرعاً إلى البيت، متشوِّقاً إلى مُتعةِ الحَكْي، ودِفْءِ عَوالمِه..
كُلَّما قرأَ سطوراً، توقَّفَ مُنزَعِجاً مُتَأَفِّفاً !
رائحةُ النَّتَنِ تَزْكَمُ أنفَهُ.. يَتَحرّى مَبْعَثَها، فلا يَهْتدي إلى شيءٍ..
تذكَّر في آخرِ شَوْطٍ من قِراءتِه أنَّ عنوانَ الرِّوايةِ: (المدنيةُ الفاجرَةُ) .

تَقَلُّبَاتٌ..

"الحَياةُ أُرْجُوحَةٌ كَبيرةٌ .."
عبارةٌ أثيرَةٌ لجَدِّه، يَلوكُها مُمْتَعِضاً مُتَحَسِّراً، ومن وراء نظراته بَريقٌ خافتٌ !
لم يكنْ في طُفولته يدركُ معنى العبارة؛ بل يتخيَّلُ الحياةَ أرجوحَةً حقيقيَّةً أكبرَ منْ أُرجوحةِ حَيِّه، وأمتعَ في ساعاتِ اللَّهْوِ والمَراح..
تآكلتِ الأيامُ، فصارتِ العِبارةُ صوراً من حَياتِه وحَياةِ مَن حوله..
وصارَ يَرى النَّاسَ دُمًى بين حِبالِ الأراجيحِ !

شَلاَّلُ نورٍ..

رأى في مَنَامِه شلاَّلَ نُورٍ ينبثِقُ من السَّماء، ويَهْمي نُجوماً على الأرض.. والنَّاسُ مُسْتَبْشِرونَ من لآلئِها، يَمْلأونَ جَوانِحَهُم بما طابَ لهم من النُّورِ..
وفي الصَّباحِ قَصَدَ مُعبِّرَ الرُّؤى في حَيِّه؛ ليُفَسِّرَ ما رآهُ.. ابتسمَ المعبِّرُ قائلاً:
"اليوم ليلةُ المولدِ النَبويِّ ".
أَشْرَقَتْ أَساريرُهُ، ورَجعَ إلى بيْته مُهلِّلاً مُسَبِّحاً، وفي خَاطرِه تَتْثَالُ أبْياتُ مَوْلِدِيَّةٍ جديدةٍ..

خُرافةٌ

الخرافةُ تُعَشِّشُ في زوايا المدينة، وخبايا النُّفوسِ:
عيدٌ في ضَريحٍ..
وذَبائحُ في مَزارٍ..
وتَمائمُ على صُدورٍ ونُحورٍ..
وأوثانُ الليلِ تكبرُ وتكبرُ..
وفي السّاحَةِ شيخٌ كبيرٌ يَتْلو آياتِ رَبِّه، ويُعلِّمُ الحِكمةَ..
فتُطارِدُهُ اللَّعناتُ، ويُصاحُ بهِ: (مَجنونٌ ساحرٌ) !!!!

قلبٌ مفتوحٌ

بريشَةٍ من شَراييهِ
كتبَ للفقراءِ،
والضّعفاءِ،
وأبناءِ السَّبيلِ..
وحينَ أُجريتْ لهُ عمليَّةُ القَلْبِ المفتوحِ،
كان الوطنُ مصلوباً في سُوَيْدائِه،
يَنْشِجُ مثلَ طفلٍ صغيرٍ..

صدمةٌ

في مثلِ هذا اليومِ لثَمَ نورَ الحياةِ..
حَدّقَ في المرآةِ طويلاً مشدوهاً فاغرَ الفاهِ كأنَّه يرى وجهَه لأولِ مرَّة...
الصّورةُ غيرُ الصّورةِ :
العينان مغارتان تُعشِّشُ فيهما عناكبُ الحزنِ،
الجفنان منبتٌ لأحراشِ الدَّمعِ،
الفَمُ مرفأٌ كئيبٌ تستريحُ فيه الأشرعةُ المكدودةُ،
الشَّعرُ غابةٌ فرَّ منها لحافُها الأخضرُ..
بعد ساعةٍ خرجَ من الغرفةِ مُهَرْولاً مُزَمْجِراً:
"عَجباً من قولهم: أعيادُ ميلادٍ".

عِطْرُ الصَّباغِ..

كُلَّما قَرَأَ سُطوراً لكاتبِه الأثيرِ.. انتَشى، ومَادَ، وتَرَنَّحَ في ربْوَةٍ ذاتِ قَرارٍ ومَعينٍ..
كان يَحْلو لهُ أن يُسمِّيَهُ (كبيرَ السَّحرةِ)، ويُشبِّهَ أصابعَه بخمسِ غَيْماتٍ ناطفاتٍ بالعَسلِ..
وإذا أَزِفَتْ ذِكرى وفاتِه، نثرَ أكاليلَ الحرفِ وفاءً وبروراً..
كان يسألُ أصدقاءَهُ من الكتَّابِ:
متى تبيعُ دكاكينُ العُطورِ: (عطْرَ محمَّدٍ الصَّباغ) ؟

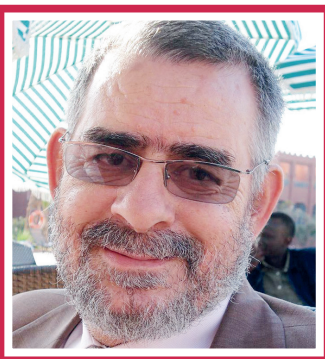
من أعمال الرسام الألماني رينيه شوت

ميميد الناحل أو الذئب الذي يسكن الإنسان!

يوجد داخلَ كل شخص ذئبُ كورأوغلو (أمير البحر) لكنْ، إنْ رحل كورأوغلو عن دنيانا، فإنَ (إينجه محمد) سيظل حاضرا دائما. وطالما أن هذا الذئبَ موجودٌ، فلن تُهزَم البشرية مهما حصل!

ياشار كمال

العربي بنجلون



نكاد لا نعرف من الأدب التركي إلا خمسة أدباء: الروائيون يشار كمال وأورهان باموق وإليف شافاق، والشاعر ناظم حكمت، والقاص الساخر عزيز نيسين، برغم أن الوجود التركي أو العثماني، ترسخ زمنا طويلا في العديد من البلاد العربية، تاركا فيها أثرا أدبيا وثقافيا وفنيا وعمرانيا بليغا، ما عدا المغربَ، البلدَ الوحيدَ الذي لم يُتـحْ للعثمانيين الفرصةَ أن يجتازوا الحدودَ الشَرقيةَ!

ورواية ((ميميد الناحل)) أو ((إنس محمد)) للكاتب ياشار، هي أشهر أعماله (النهرية) لطولها أولا، وانسيابية أحداثها وشخصياتها ثانيا، وحضور قضايا تحولاتها الاجتماعية بين ثناياها ثالثا، واحتدام صراعاتها بين شرائحها وفئاتها الاجتماعية والوطنية والقومية رابعا. نال عنها أكبرَ الجوائز الأدبية في تركيا عام 1956 وعدَّتها لجنةُ التحكيم من أفضل مائة رواية في الأدب التركي، بل في طليعتها. كُتبتْ في أربعة مجلدات، على مراحلَ زمنية متقطعة، دامتْ تسعا وثلاثينَ سنةً، لتُعْرض على الشاشة السينمائية، لكنها تحولتْ إلى الكتابة الروائية. كما ترجمتْ إلى أربعين لغةً، منها العربية والإنجليزية والفرنسية...وعند صدورها رُشِّح كاتبها لجائزة نوبل. واتُخِذتْ (ملحمةً شعبية) تُحْكى للأطفال والفتيان في الدور، والساحات العمومية، والمؤسسات التعليمية، لتُظْهر بطولةَ (محمد) ذلك الفتى التركي المِقْدام الشجاع، الذي لم يقبل الذُّل لذاته، ولا الهوانَ لوالدته، وفلاحي قريته، فحماهم من المعاملة السيئة لـ(السيد عبدي الآغا، ذي اللحية الشبيهة بلحية التَّيْس) الذي ملك جُلَّ حقول منطقة (تشوكوروفا) أي (الأراضي المنخفضة المنبسطة) وسيطر على سكانها الضعفاء!..والرواية، بصفة عامة، تختصر حقبة تاريخية كالحة من حياة الأناضوليين، الذين لم يتخلصوا من ظروف العصور الوسطى الداجية، وهم يشهدون ظهور بطلهم القومي مصطفى كمال. وميميد (محمد) فتى يتيم الأب، نحيل الجسم، من عائلة فلاحية ترتع في حَمْأة الفاقة إلى أذنيها، كسائر أهل المنطقة، لم يتحمل وضعيته المزرية، فانضم إلى عصابة، ثم تزعمها رئيسًا، فأصبح اسمه في الوسط القروي (أسطوريا) يتردد في القرى والسهول والوديان، وعلى قمم الجبال، كأنه نسر، ملك الطيور المفترسة، لحد أن كانوا يستشهدون به في المناسبات قائلين: يوجد داخلَ كل شخص ذئبُ (كور أوغلو: أمير البحر) لكنْ، إنْ رحل كور أوغلو عن دنيانا، فإنَ (إينجه أو إنس محمد) سيظل حاضرا بيننا دائما. وطالما أن هذا الذئبَ موجودٌ، فلن تُهزَم البشريةُ مهما حدث!

والكاتب ياشار شاهدُ عيانٍ على تلك الحقبة، لأنه ابن بيئتها، وعانى في طفولته، هو وعائلته وجيرانه، الكثيرَ من ممارسات العصابات التي تضُمُّ قطاعا للطرق، وإن كان لا يؤاخذهم ولا يلومهم على أفعالهم، لأنه يعتبرهم ضحايا معاناة قاسية لعقود طويلة، مثْلَما يَذْكر. فضلا عن أنه نشأ في محيط غني بالثقافة الشعبية والحكايات والخرافات والأساطير، حتى عُرف بـ((الراوي الملحمي الحديث)) لأنه يقرن ثقافة الماضي الشفاهية بثقافة الحاضر الكتابية، ويصل الإنسانَ الفطري بالطبيعة، فلا يجنح للتمييز والفرقة، غاضًا طَرْفَه عن كُرْديَّته حينا، يُبْرز رؤية وطنية وقومية شاملة، لا تَقبل التجزئة والتشظي، وحينا آخر يتخذ موقفا متذبذبا، ربما لأنَّ أسرته (الكردية) كانت الوحيدة التي تعيش في القرية، فألفى نفسه بين قوميتين، تُلزمانه الحذر والحيطة، كي يتفادى النقد، وإنْ عانى كثيرا من مواقفه لحد (السجن). وكانتْ حياته فيها، لا تختلف كثيرا عن حياة بطل الرواية، فقَدْ فَقَدَ عينًا بضربة سكين طائشة، كما قتل عمُّهُ والدَهُ في مسجد، فنشأ يتيمًا، وكان عليه أن ينفذ وصية أمه بأنْ ينتقم لمقتل أبيه، فرفض أن يتحوَّل من حَمَل إلى ذئب، ما جعله يبتكر شخصيةَ ميميد، ليحقق رغبة والدته، ورغبته النفسية في الثأر، الذي كان شائعا في ذلك العهد، وعُرْفًا وسلوكا ساريا بهما العملُ في كافة أنحاء المنطقة، وما زال في بعض البوادي!

ومن ثَمَّةَ، تعتبر هذه الرواية شطرا آخرَ من سيرته الذاتية والغيرية، عبر عيني طفل صغير، وإنْ لم يكنْ شخصيةً فاعلةً في أحداثها، ولم يشارك فيها بنفسه، إنما كان يلتقطها حدثا حدثا، ليختزنها في وعيه، لحين يكبر وينضج. فلو لم يكتو بنار أحداثها الجسيمة، وهو طفل، لما تأثرَ بها، وتفوق في حياكة خيوطها، ولما كانت تتصدر أعماله الروائية الناجحة!

تبتدئ الرواية بهروب الطفل (ميميد) ذي الحاديةَ عشرةَ عاما من قريته، ناجيا بجلده من ملاحقة مالك الحقول، الذي لم يُقَدِّر طفولته البريئة، إذ كان يستغله في حرث أراضيه ورعي ثيرانه، دون شفقة، كما يستغل عَرَقَ الكبار ذوي العضلات، القادرين على العمل المضني، طوال النهار، مقابلَ الفُتات:

ـ مضى عليَّ عامان، وأنا أحرث الأرض، من شَروق الشمس إلى غروبها. العوسج (النبات الشائك) يخدشني، وينغرز في جسمي، فينهَش ساقيَّ كالكلب. هناك أحرث الأرض، وعبدي آغا يوسِعُني ضربا موجعا، كي أضاعفَ جُهْدي...!

ويبرر هروبه لمضيفيه (سليمان وزوجته) اللذين لجأ إليهما فارا خائفا، فآواه في بيتهما: منذ موت أبي، استحوذ عبدي آغا على كل ما كنا نملك من حقول، نحن وسكان قريتي، فإذا حاولتْ والدتي أنْ تنبس بحرف، أوسعها ضربا مؤلما. وأنا أيضا كان يأخذني من ذراعي، ويخبط بي الأرض. وما زلت أذكر مرة، ربطني

بشجرة يومين كاملين، وتركني في العَراء، عُرْضةً للبرد القارس، والمطر الغزير الذي كان يهطل على رأسي شلالا. ولو لم تحضر أمي، وتفك وثاقي، لمزقتني الذئاب

الشرسة، فيصير جسمي الفتي لها وليمةً شهيةً!

ويستمر في سرد معاناته، وعيناه تسُحّان دموعاً: كان يضربني ضربا مبرحا، ويرغمني على الحرث في حقل كله عوسج، وأنا حافي القدمين، وفي جو بارد، ثلجه يسقط نُدَفا علي، لقد كاد يقتلني. ويومًا ما، ظل يُمْعن في ضربي، ويتلذذ بسوطاته، التي تنزل على جسمي الغض، فتترك فيه جروحا، تسيل دما، حتى لزمت الفراش شهرا، لا أقوى على الحركة، بَلْهَ النهوض منه. ولولا تعويذة خوجا (فقيه الكُتّاب) التي كانت تستعملها لي أمي المسكينة، لكنتُ في عِداد الموتى...!

إلا أنَّ حمايةَ سليمان للطفل ميميد، وعناية زوجته الفائقة به، لم تدوما طويلا، فما أنْ علم الآغا بهروبه، حتى استشاط غضبا، وأرسل حراسَه للقبض عليه، ناهرا أمَّه، ورذاذ لُعابه يندلق على صدرِها الضامر: أغلقي فمَكِ، أيتها الساقطة!..لقد حيرني كلبُك ابنُ الكلب، ولا أدري، الآن، ماذا سأَفعل به؟!.. لو مسَّ سوءٌ ثيراني، فلن أترك في جسمه عظما سليما، سأجعل كل عظامه رمادا!..أتصغين إليّ، يا وجه النحس؟!

وبالفعل، سيُعاد ميميد إلى قريته، مقيدا بالسلاسل، وسيؤدي ثمنا باهظا، عقابا على هروبه من خدمة السيد، بأن يُمْضي الشتاء جائعًا مع والدته، وتُصادَر كلُّ مَحاصيلهما السنوية. وعندما يبلغ سنَّ النُّضْج، ويريد أنْ يتزوج، سيختار لهَ الزوجة المناسبة، أو إذا أراد أن يزور المدينة، لا بد أن يستأذنه، وغيرها من الشروط والضوابط المجحفة في حقه، كإنسان في مقتبل العمر، له رغبات وتطلعات، وآمال وأحلام في المستقبل والحياة!

وتشاء الصدفة، أنْ تقع (هاتشي) أجمل فتيات القرية في حبه، فتحوك له جوربين مزينين بعصافير الحب، علامةً ودلالةً على غرامها بشخصه. لكن ابن شقيق السيد الآغا يرفض هذه العلاقة، فيخوض، هو أيضا، صراعا مع ميميد، لأنه لا يرضى بأنْ تفضل فتاة جميلة فتى فقيرا، يشتغل لدى عمه، نظيرَ لقمة العيش!

غير أن ميميد سينهض فيه (الذئبُ الذي يسكنه) ويقرر أنْ يرميه بالرصاص، هو وعمه الآغا، متحديا الحراسَ والقرويين. ثم يفر عبر الأنهار والغابات والجبال إلى إسطنبول، ليقضي فيها أياما، ويعود سرا ليخبر أهل قريته بما شاهد في المدينة من تطور حضاري كبير، وبمستوى العيش هناك!

وينضم إليه الغاضبون من القرويين، ليتخلصوا من أتباع الآغا، ويكونوا عصابةً، يقودها ميميد، الذي فتح أعينهم على حياة ثانية، أفضل من عيشهم في القرية. كما يعمل على حماية الفقراء، وإعانتهم بمال الأثرياء...ويظل على هذا الحال سنوات طويلة، إلى أنْ يشعر بالسأم، فيلتقي بالمعلم (زكي نساد) ليتعلم على يديه القراءة والكِتابة، ثم يدخل سوقا، ويختفي بين الناس، ليصبح مواطنا عاديا، ويترك الذئبَ ليسكنَ شخصا آخر، شجاعا مقداما، يواصل السير، كما يظل الذئب ينتقل خفيةً من شخص إلى شخص، في القرى والمدن. ولتصبح قصة ميميد أسطورةً، تُرْوى للأجيال المتعاقبة، بل إنَّ الفنانين نحتوا نصبا تذكاريا له في مدخل قرية (هيميت) التي أبصر فيها ياشار النورَ، ليظلا معًا (الكاتب وبطله ميميد) خالدين في ذاكرة التاريخ...!

إن أي تقييم لهذه الرواية، ينبغي أن يستند إلى الذائقة الفنية والموضوعية، التي تترك أثرَها عميقا في الناقد أو القارئ. ولعلني لن أبالغ إذا قلت إن العديد من الباحثين والدارسين عبروا عن رأيهم في الرواية، من خلال إحساسهم الشديد بأجوائها، ومعاناة شخوصها كأنهم عاشوا، قلبا وقالبا، تلك المرحلةَ الزمنيةَ، أو أن آلة الزمن، عادت بهم إلى تلك المنطقة، وأدمجتهم في سكانها وأحداثها الجسيمة، وجعلتهم شخصيات قروية فاعلة في وقائعها!

فهم أثناءَ قراءة الرواية، يشعرون، فعلا، بخدوش العوسج الذي يملأ الحقول، لدرجة أن حَكي الكاتب المؤثر كان يخدش سيقانهم، وهم يقرأون، وأقدامهم تؤلمهم، وتتجمد وجوهُهم في المشي بين الصُّخور، وندَف الثلج تتساقط على رؤوسهم. ويحسون بسوطات الآغا، وهي تنهال على أجسامهم. ويشعرون، كأنهم في دور العزاء، وأفئدتهم تكتوي عندما يتبادلون ألفاظ وتعابير المواساة والرثاء!

عندما يصل القراءُ إلى هذا المستوى العميق من الإحساس الإنساني، وهم ينتقلون من صفحة إلى صفحة، ومن باب إلى آخرَ في الرواية - الملحمة، يكون الكاتب قد أكمل رسالته الإنسانيّة، وشكّل خلفيّةً اجتماعية صلبة

في متحف الشمع: لعبة الغالبة بين ياشار وكاتب القال

للواقع التركي، التي انطلق منها مصطفى أتاتورك في إصلاحاته.

ولعل خاصية الكتابة في هذه الرواية، تتمثل في لغتها البسيطة التي تكاد تصل إلى مستوى العامية. ويبدو أن غاية الكاتب منها، هي أنْ تجد طريقها معبدًا نحو كل القراء، على تباين فئاتهم، سواء في المدن أو القرى. وهي لغة مشبعة بأوصاف غنية للطبيعة، والسرد المطول، والحوار المركز. ففي كل صفحات وأبواب الرواية، غالبًا ما يشمل الوصفُ جغرافية منطقة (جبل طوروس) التي تدور فيها أحداث الرواية. كما يسرد تفاصيلَ عن تاريخ القرى التركية ومكوناتها السكانية، أو عن أساليب وتقنيات حراثة الأرض بحرق الجذور السميكة للشوك الذي يغطي السهول. ويحكي عن عالم بدوي يمرُّ بتحول دراماتيكي (مفاجئ مثير) نحو التحديث من منظور قروي. ويذهب السرد الملحمي بعيدًا ليشمل قصص الشخصيات الهامشية، التي تعطي بدائل واقعية لبطولة (ميميد) الخارقة للطبيعة. وهذا ما جعلها، في نظر النقاد، تتفوق على أشهر الروايات العالمية، مثل ((روبن هود)) إذ لاحظوا أنَّ ياشار استغل تقاليد الأدب الشعبي ليحوله إلى الكتابة الروائية العصرية. كما أوحى بأجناس أدبية أخرى، لم يكن لها حضور في تلك الحقبة، مثل ((رواية القرية)) التي تتميز بفضاءات وشخصيات وأحداث ولغة خاصة، تختلف عن ((رواية المدينة)) بطبيعة الحال!

لم يستحضر ياشار دورَ الذئب في الرواية مجانا ولا عبثا، فالإنسان يدرك أن هذا الحيوان شرس ومفترس، لكن الكاتب أراد أنْ يغير نظرتنا إلى طبيعته. وبالتالي، استغله ليرمز في عمله الروائي إلى الوجه الآخر، الذي يكتسيه في آداب الأمم والشعوب وأديانها وتراثها الشعبي. فهو يتميز برغبته وقدرته على البقاء في البرية، مهما حاولنا أن نمنعه من ذلك. وهذا ما تجلى في ميميد، الذي أراد أنْ يبني حياته بنفسه، فيعيش حرا، بدل أنْ يتحكم فيه الآغا. والذئب يعيش في مجموعة، ليحمي نفسه، ويحصل على قوته. كذلك ميميد انضم إلى عصابة، يتقوى بها، ويحقق أهدافه. فطبيعة الذئب، لا نحصرها في المكر والشر، كمن يقول: ((الذئب في ثياب حمل))!.. بل نلحظ الكثير من الحضارت ترمز بالذئب إلى الوجود الازدواجي الخير والشر، النور والظلام...وياشار حاول أنْ يستغل ذكاء الذئب وقوته في إثبات شخصية ميميد، وحمايتها من الآغا!

والخلاصة أنَّ يشار، لم يكن روائيا فقط، أو يتمثل خيوطا من سيرته الذاتية، أو كان مؤرخا لواقع عاشته تركيا في حقبة عصيبة، سبقتْ بروز مصطفى أتاتورك، الذي وضع حدًّا لذلك الواقع المرير ...بل كانَ روائياً ومؤرخا أمينا، يعبر عما رآهُ بعينيه، ويحلل كل ذلك بوعيه، ليحذر الإنسانَ من الذئب الذي يسكنه، قبل أنْ يستيقظ فينتفض عليه!

الفراقشية الجدد

محمد رفيق

د دخل البيت كعادته بقُبِّه الملفوف المنفوش على رقبته وظهره كما يبدو على الجلباب، وهو يلهج، قبل أن يَصُبَّ كل شيء، ممَّا تيَسَّرَ من « طايْبْ وَهَارِي/ فول وحمص مسلوقان في « طَبْك» عريض (مَاعون من الدوم)، كما دأب كل يوم سوق أسبوعي، بعد أن باع ما باع واشترى ما اشترى برحبة البهائم، حرفة ورثها عن أبيه وكما يُقال «حَرْفة بُوك لا يْغلبُوك».

تفَضل عَمِّي، نهار كبير هذا زارَتْنا البَراكة.. مرحبا، مرحبا...

قَوَّس رقبته قليلا عبر المدخل جراء طوله الفارع، ثم دَلَف إلى الصالون، وأمي خلفه تحُثُّ الخطو، وتصيح : - واالله آلحاج ما تْزَاوَل الصُّبَّاط، عْلاَهْ الزَّرْبية حْسَنْ من رَجْليك !

هي تعرف لماذا تُلحُّ على أنْ يُبْقيَ حِذاءه عاصما لرجْلَيْه العريضتين بدون جوارب؟ كانت رائحة رَوْث الأبقار تكاد تُطبقُ على المكان بأكمله رغم النوافذ المُشْرعة عن آخرها، ورغم أنهم رَشوه بماء الزَّهْر والورد، وكأنهم يرجبون وهم يدرؤون الرائحة التي لا تزال تزكم الأنوف.

طأطأ رأسه وكأنه لا يبالي، وقد استشعر كل شيء. يحسَبونَ أنه ريفي ساذج لا يفقه شيئا وهو الذي خَبرَ نَوَاعر السوق فكيف بهذه الأمور البسيطة. كتم غيظه، وتظاهر ببسمة يتيمة تُلخص الوضع. تنحنَحَ لجَرِّ الأنظار إليه، ثم قوَّسَ ظهره وتوَجَّهَ إلى حذائه الطويل فَأرخى خيوطه وكأنه يريد أن يرح رجليه، والجميع ينظر إليه في ذهول. ينتظرون انفجار الوضع بطيب الرائحة التي يخشون. هَزَّ رأسه في نظرة غائرة وحاجباه المعقوفان. وهو يسخر منهم جميعا ويرد الصاع صاعين بعد لحظة سكون، وهم يضعون يدهم على قلوبهم. قبل أن يفاجئ الجميع حين قام برَصِّ الخيوط رَصًّا ويشدُّها شدّا متهكما في قرارة أعماقه من حركاتهم الغريبة المثيرة للضحك. ثم استوى في قَعْدَته وجرَّ الوسادة تلْوَ الوسادة خلف ظهره العريض. وبعد أن وضع منكبيَه المنبسطين داخل أكمام الجلباب. صاح بصوت رخيم مغيرا من وجهتي الحديث والأنظار : - هـذا الـخَـيْـدوس/ الجلباب مصنوع من الصوف الحُرِّ ، وهو يُشعرُني باعتدال الحرارة ويُريحُ جسَدي، رغم أننا في شهر أبريل/ نيسان. آه لوْ تُجرِّبوا هذا اللباس! لن تضعوه أبدا .

لا يَجبُ أن يستخفُّوا بذكاء هذا البدوي الريفي سَي العربي الفْراقْشي. كان يحاول أن يدفع عنه شُبُهات الرائحة التي كهْرَبَت أجواء الصالون، ونظرات التنقيص من قيمته. وكالذي لا يدري يستمر في المخاتلة ودرء كاميرات العيون التي لا يرتد إليها طرف.

هَهْ، رائحة جميلة تطلَعُ علينا من المطبخ، آشْ طابخين لينا اليوم ؟

نطقتْ الجَبْلِيَّة (نسبة إلى جبالا) زوجة أخيه سَيدي حمَّادي الأستاذ الذي استقر في المدينة، وهي تحب أن تناديه حَمَادَة للتحبيب وتنصلا من اسمه الريفي. وهي تجيب نكاية فيه لعلها تغيظه بنوع الطبيخ، وعلى نزوله الثقيل على قلبها : - طابخين غيرْ «الهَرْكمة» أسي العربي. وقبل أن يخرج من استغرابه. ولكي تُنَغِّصَ عليه وتسخر من جهله. بادرت إلى مفاجأته :- الفراقش أمولاي العربي!

فيما كان يغمغم، وعيناه جاحظتان. ونظراته تتفحص جدران الصالون، مظهرا وكأنه الواثق من نفسه العالم بكل شيء. منتظرا الخروج من هذا الوضع المحرج. فاجأته بقوة هذه المرة : - ظهَرْ لي ما فَهَمْتي والو هاذ النوبة. رَاهْ لفْرَاقش دْ لبْقَارْ آلحاجْ.. وانْتينَا زَعْمَا رَاكْ فراقشي آسيدْ العربي!

كانت تنتظر أن يشمئزَّ من الأكلة. إلَا أنه انتفض بعد أن رفع أسته عن كوم الوسائد التي استوى عليها بمنكبيه. وصَاحْ : - قولِي الكَرْعينْ والسلام. تبارك االله الخير كلو هذاك..

يَاكْ (بتبرُّم)، قوُ لِّي كَايْعَجبوكْ!

شوفي آلحَاجَّة، آمَرتْ خُويَا : الكُرْعينْ ولْحَمْ الرّاسْ هُمَا صابُونْ الْكَرشْ (دواء للبطن والأمعاء). وايْ، وَايْ، آخَايْتْ ألوَقتْ(تعبيرا عن الفرحة). كرامة هذي، غذاء مَخْمَخْ هَذا النْهارْ.

بادَرَ ابن أخيه حسام الدين طالب جامعي: - ألا تعرف الفْراقش وأنت فْراقشي؟

أوْلِيدي، رَاهْ تْنعارْفُوا النمَلْ مْنينْ كَايبُولْ. المسألة وْمَا فيها، أمُّكْ جَبْلِيَّة، وكْولْهَا وَلْغَا بْلاَدُو. هو راهْ تْوحْشنا هذه الوَجبة، نْغسْلُوا بِها البطن والمسيرْنات (الأمعاء).

حْتَّى هذا كْلامْ اَعَمِّي!

أنا قرايْتي على قَدْ الحال، وفهَامْتي بْحَالْها، عندي الشهادة الابتدائية. بالنسبة للحرفة، أنا سْبايْبي في البقر وتربيتها. وبحكم الأقدمية في الحرفة. أصبحوا يلقبونني بالفراقشي . في السابق، كان ممكنا تقبل هذا اللقب الخاص بأصحاب الحرفة. أما الآن، فهو مَعْيورَة (تنابز بالألقاب)، وإشهار للعيب في حق الناس. وقد كان سببا لمقاضاتي لأحد الأوغاد الذين يتربصون بسمعة العباد لنعتهم بذمائم الصفات.

لماذا آلحاج؟ هل في ذلك عيب؟

هو جَدُّ العيب أوْليدي، فالفْراقْشيَّة تَعْني لصوص الأبقار والأغنام جملة وتفصيلا. وهذا علاش مْشيتْ لمَكَّة وْزَارْتْ قَبْرْ النبي عليه الصلاة والسلام. والناس الآن يناديونَني بالحاج العربي. وأمُّكَ هي مَنْ تُصرُّ على سيد العربي الفراقشي.

لا أدري لماذا؟ يَاكْ مَا تنْضَيْقو عْليها بهاذْ المجْيَة كلّ سوق لدار خونا.

حاشا، آسيدْ الحاجْ، هاذي دَارْكْ أدْخلْ واخْرُجْ كيفْ ما تْحَبْ. أنتَ عْمَارتْ الدار والدوار.

أحس براحة ما بعدها راحة. اسم الحاج عسل على قلبه وفؤاده. ثم عاد ليعتدل في جلسته، واستوى من جديد على كوم الوسائد. ولولا الحذاء المثير للجدل ومفرز الرائحة العجيبة. لاستلقى بجسده العريض على الأريكة. هذا الحذاء له قصة غريبة. فلولا حَدو الإسكافي الذي يُفَصِّل أحذيته لبقي حافيا. فالحمد الله على هذا الحداء الذي يجمع شتات رجليه ويستوعبها من القر والحر. ولكن بالنسبة إليه، هذا مدعاة للفخر ورمز للفحولة والرجولة كيف، لا؟ وهو زوج لثلاث نسوة بسم االله وما شاء اللهن يقوم على خدمتهن جميعا ويلبي رغباتهن بكل ما أوتي من قوة. ولا يرى في ذلك أدنى ضير. ربما، حياة زوج أحبه، تخشى العدوى أن تلج بيتها المصون. وتشمئز من خشونة الحاج وغلظته، تضاف إليها زياراته المتكررة كل أسبوع تزامنا مع يوم السوق.

أخيرا، تنفس الحاج الصعداء، حان وقت الأكل. تحَلَّقَ الجميع على مائدة الطعام بعد دخول سي حَمَّادي أو حمادة كما يحلو لحياة أن تناديه. كان الدخان لا يزال يَصَّعَّدُ من الماعون. وبقع المرق تتطاير من بين قطع اللحم وحبات الحمص، بفعل النيران التي لا يزال أثرها يترجم سخونة رهيبة للوجبة. تسمَّر الحاج أمام هذه الدينامية وقد غرس عينيه في لحم الحوافر المغموس في التوابل ونسغ المرق التي تخثر من أثر شحم ولزوجة الفراقش. تَلمَّظ ولعابه ينساب وخياشيم مناخيره تشفط الرائحة الزكية. ارتمى في أحضان الماعون وبدأ في التهام ما لذ وطاب من قطع الحوافر المدفونة، في ما استطاعت أصابعه الخمسة أن تجمعه بنصف الرغيف المزوج بالبصل والحمص. غير مُبال بالحرارة أو سخونة الوجبة. في الوقت الذي كان فيه الجميع يقرب كل جزء صغير مَن الخبز والقليل من اللحم إلى فمه، ويستمر في ما يشبه الصفير لينزل عليه القليل من الريح والنَّفَس من داخل الجوف، لعله يستطيع تبريد ما يمكن أن يزدرده ببطء دون مشقة. في ما كان الحاج مشغولا بالمضغ بسرعة. يبتلع بكل ما أوتي من قوة. إنها أكلته المحبوبة، لا يكترث لسخونة المرق أو اللحم، فقد تعودت أسنانه ولسانه وحنكه ولثته وفمه بالكامل على التهام الطعام الشديد السخونة. كان الأسرة لا تسمع إلا قوة أنفاسه الحارة بدخانها المشتعل الذي تفرغه مناخيره زفيرا مؤقتا، بفعل انشغال أسنانه بلوك قطع اللحم اللزج المغموسة والمرفوسة. يستحضر الحاج دائما في مثل هذه الوجبات ما قاله الأسلاف « حُطْهَا تْبَرْدْ جَابْ االله مَنْ كَالْها سْخُونة». لم يَرْفع رأسه من الماعون إلا بعد أن مسحه بقطعة من الرغيف من باب إكرام الإناء ما يقول. حتى أنه تجاهل كلام ابن أخيه إلى أن جاؤوه بالشاي حيث والى ثلاث كؤوس. وحين هَمَّ حسام الدين بالكلام. قاطعه مرة أخرى : - هَـلاَّ انتظرت قليلا. ثم مخط أنفه بقوة في قطعة ثوب به ثلاث علامات حمراء، وقفز من مكانه مهرولا. أوصد باب المرحاض بقوة وسرعة مزعجتين. قبل أن تتوالى الطردات وأصوات الفساء الممدودة والطويلة، وكأنها شمارخ وشهب عاشوراء. كان الكل ينظر إلى الكل بذهول في الصالة بحُجْبان معقوفة. لا أحد استطاع أن يعلق على الوضع المفرقع. فقط صمت مريب يخيم على المكان. في ما بَ

سِرْبُ الْقَطَا

إدريس الملياني

الحاج كان بعيدا عما يقع، والأمر بالنسبة إليه عاد وطبيعي. فقد ألِفَ أن يفعل فعلته في الخلاء في الدّوّار دون اكتراث للمارة، حتى أنه يحييهم من بين الأعشاب وأشياؤه متدلية ترتع في المكان دون حرج.

أفرغ بطنه مشمئزا من ضيق المكان واختناقه بفسيفساء الزليج، الذي يحد حركته، وجدران تعْقله إلى درجة اختراق الأنفاس. هناك في البلدة هو على الطبيعة وفي كامل حريته. دلف إلى الصالون ويديه منشغلان داخل جيوب الجلباب الصوفي. ربط حزام سرواله وهو يتمتم ويغمغم. قبل أن يَعِيَ الجمْعُ كلامَهُ بنبرته الخشِنة: - هذا هو صابون الكرش نعَمْ أسيدي وإلاّ فلا. سَمِّيوْها «الهَرْكمة، ولا الكرعين ولا ليبْغيتو..

ثم عاد إلى ابن أخيه الذي امتعض من الانتظار ومن واقعة المفرقعات. تأمَّل سحنة عمِّه وقال:

آلحاج، الآن، هناك فْراقشية جدد في الإدارات والمؤسسات والمصالح وفي كل حدَب وصَوْب، والأدهى على هذا الهاتف المحمول الخطير الذي يسكنه ويُرابضُ فيه الفَراقشية الأخطر.

قاطعه مرة أخرى: - الشنّاقة في كل عيد أضحى تَيْقوموا بغزوات في جيوب الناس بهذاك التلفون الكَرْطيط. من سوق لسوق، طالعين واكلين، نازلين واكلين بْحَال المنشار. تايْرَبْحوا أكْثَرْ من الكسّابة. هذا هُمَا الفْراقشية دْ بَصِّحْ!

وَا عَمِّي الله يَهديك! هذا الهاتف يحمل في أحشائه من الغرائب ما تذهل له العقول. من عجائب التيك توك وغيره من وسائل التواصل الاجتماعي. إنهم يبيعون الوهم للناس. يشبه حانوت عطار فيه من لون طرف ومن ألوان الأسحار السالبة للعقول. يوزع أخبار الحمقى والمعتوهين. يروج للمقامرين والأوغاد والأجلاف والسماسرة منتوجاتهم. من تجارة المقويات وخردة العَشابة والأطباء بدون شهادات. وأدوات تقوية الأوراك والمؤخرات والعضلات والقضبان، بل وكيفية إقناع النساء والرجال في سبل الجماع وأصول النكاح وإزالة السحر وطرد العين...! ولكل شيء ثمن طبعا سواء أتدْرك الأمر أم لا؟

آهْيَا خُويّي، شلاَّ غْرايبْ هّذي. خاصْني نْبَدَّلْ هذا التلفون عامْرْ غانوامْر وما فيه تا حاجة.. وهذي وْجيبَة نْعَرْفو آش واقع في الدنيا ..

ليث الأمر يتوقَّفْ عند هذا يا عَمِّي. بل هناك جميع أنواع الدجل والشعوذة والأغاني والرقص، وتجار الدين وفقهاء الظلام، وأصحاب الكنوز وبائعي المتعة على اختلاف ألوانها، والأخبار الفارغة وبائعو الوهم والنصابون من خبراء الكلام المُفْدْلك والحْلايقية، وأصحاب الفخاخ والكمائن من صائدي الطرائد المحرَّمة.. وكَل محرم مرغوب يستهوي الطامعين !

ألا ترى آعَمِّي الحاج أنهم من يستحق لقب «الفراقشية» الجدد؟ . هم الذين استطاعوا رقمنة كل صنوف الحياة. حوَّلوا الإنسان إلى سلعة قابلة للصرف والبيع. ولا شيء بدون مقابل. والهاتف كشف معدن أبناء آدم الحقيقي.

صاح سيدي العربي دون أن ينتبه: - أَخّايْت الوقت (تعبيرا عن التعجب) أيام أخرى هذي. الحَاصول (الخلاصة)، اشري ليَ تلفون كبير يْبانو فيه التصاوير مَزْيان، وَيْكُونْ قاضي الغَرَض. في السوق الجَّايْ آتيك بالفلوس يا وَلْدْ خُويا!

آ الحاجْ، هذا هو بوحمارة. يكفي أن تلج حَيِّزَهُ لتصبح عبدا تابعا يؤدي عن كل متابعة.،، ألا ترى كيف أن عيون الناس لصيقة بشاشات المحمول. لقد سرق جيوب القوم. دمَّرَ الأسر وسرق حياتها وباعها في المزاد علانية وعن طيب خاطر. تاجر في حميمية الخَلْق وكسَّرَ الطابوهات. سرق كل شيء جميل. حتى اللحظات الحميمية جعلها قابلة للبيع والشراء. حتى الجنس أصبح إلكترونيا أون لاين أسيد الحاج.

لَوَاهْ (لا)، أسي حسام، إلا حياة النفوس. الحمد الله في الدَّوارْ كلْ شيء « دَقّة أمَارش» (القوة) ومن «الشجرة للحجرة» (دون معاناة وبكل عنفوان).

هذا، آ لْعْميمْ فْراقشي كبير، قاري سوارو وحافظ قواعدو.. إنه لص متمرس يتقنَ التلصص واللصوصية. إنه ألْعْيانْ العصر. تخالْ أنك من يبيع. وإذا بك أنت البضاعة. «يبيعْ القرد ويضحك على من اشْراه». هو طريق معبَّد للاستعباد. تحولت الحياة إلى مجرد لعبة داخل هذا الصندوق. والناس مجرد أرقام يتحكم فيها المبرمجون وأصحاب التطبيقات الرقمية، والقابضون لحبال ذلك من بعيد عبر رساميلهم الرقمية. يكفي أن تدخل أو تتابع تطبيقا لتبدأ الآلة في نخر جيبك. وأنت المهرول خلف السراب الذي يتراءى من بعيد للعطشان، وكلما بلغت قيعة، لا تجد سوى سرابا آخر ومرتعا يفتح الآفاق أمام الفراغ. بل نظام متشعب لفروع التفاهة المؤدّى عنها. لقد استوطن العقل والشعور كالأفيون.

يَاك أسيدنا!

عَلِيكَ آعَمِّي آسْبايبي الكبير، أنْ تُحَذِّر الناس في الدوار من هذا النوع من الفراقشية الذين يسكنون الهواتف ومن المحمول بشكل عام. هذا مُسجَّل خطر.

مَا كَايْنْ باسْ أسي حسام، ما عند المقص ما يَدّي من الدّص. ما تَنْسى الوْصية في السوق الجاي (الآتـي). وَجَّدْ ليَ تلفون. نشوفوا تاحْنا وَنْتشافوا ونْخَدْموا صْوالَحْنا.

من أعمال الفنان النمساوي كريستيان شلوي

أَسِرْبَ الْقَطَا هَلْ مَنْ مُعِير جَنَاحَهُ
لَعَلِّي إلَى مَنْ قَدْ هَوِيتُ أَطِيرُ !
قَيْسُ بْن المُلَوّح

أَنَا مُتَأَكِّدٌ
أَنَّ سِرْبَ الْقَطَا
يُوحِي إِلَيّ
بِقَافِيَةٍ وَرَوِيّ
كَمَا يُوحَى إِلَى
طِفْلَةٍ وَصَبِيّ
بِتَزْيِينِ دُمْيَةِ مَاطَا*
وَفَارِسِهَا الْقَصَبِيّ !

..

أَنَا مُتَأَكِّدٌ
أَنَّنِي ثَانِي اثْنَيْنِ :
رَاوٍ وَرَاعٍ
تَأَبَّطَ قِيثَارَةً مِنْ يَرَاعٍ
وَأَوْتَارُهَا وَأَشْعَارُهَا
مِنْ تَبَارِيحِ هَوَى أَرْبَعَاءِ
عَيَّاشَةَ وَبَنِي عْرُوس
وَفُرْسَانِهَا الشُّجَعَاءِ !

..

أَنَا مُتَأَكِّدٌ
أَنَّنِي مِثْلَ عِرْسَانِ مَاطَا
سَأَنْفُثُ رُوحِيَ فِي قَلْبِهَا
وَسَتَحْيَى بِهَا وَلَى حُبِّهَا
لِمَنَاجِلِهَا وَسَنَابِلِهَا
وَإِنِّي لَأَصْدَقُ مِنْ قَطَاةٍ
وَأَدَلُّ مِنْهَا وَأَهْدَى سِرَاطًا
قَطَا .. قَطَا !

*- مهرجان «ماطا» وفروسية «عروس ماطا» أثناء الاحتفال بموسم الحصاد التعاوني، في أربعاء عياشة وبني عروس بإقليم العرائش، حيث يتسابق فرسان للفوز بدمية ماطا. طائر القطا، القطاة، قطا قطا صوتها أو مشيها سميت به. مضرب المثل بصدقها وهديها.

الكتاب مُنْقذاً

إسماعيل أزيات

للجاحظ «رسالة في مدح الكتب والحثّ على حفظها»[1]، أسرف فيها في ذكر محاسن الكتاب وترداد مزاياه مستعيرا له صفات جميلة، وتشبيهات بارعة، واستعارات ملفتة. لكن ثمّة صفة تبدو من المستحسن لفت النظر إليها وهي أنّ الكتاب أيضا منقذ من النّسيان ومن الموت، لا ينقذ فحسب كاتبه من هذا المصير المفجع، وإنّما يمتدّ طوق نجاته إلى أبعد من ذلك، إلى موضوعات وقضايا وظواهر كانت ستتلاشى وتضيع لولا احتضان الكتاب لها وإيداعها بين حروفه وأوراقه.

الكتاب المنقذ هو، ربّما، الفكرة الثاوية في كتاب «ترحيل ابن رشد» لعبد الفتاح كيليطو، والخيط الذي تراءى لنا أنّه يضمّ مقالاته العشر بعضها إلى بعض. تجدر الإشارة أوّلا إلى أنّ «ترحيل ابن رشد» هو القسم الثاني من مؤلّف «لسان آدم» (1995)، لكنّه، على ما يظهر، قسم مظلوم ولم يحظ بمراجعات أو دراسات نقدية إلاّ قليلا وبصورة جزئية[2]، وعلّة ذلك مجاورته لقسم أوّل هو «لسان آدم» الذي أسال مدادا وافرا وأثار حوله نقاشات مثمرة. هذا القسم الأول أرخى بظلال كثيفة على القسم الثاني فحجبه عن النّظر بشكل كبير، وما زاد من شدة هذا الحجب هو امتياز تحوّله إلى عنوان للكتاب، الأمر الذي أدّى إلى تغييب ذاك القسم الثاني ومنعه من الإعلان عن حضوره بدءا من الغلاف. لا بدّ من القول إنّ هذا القسم الثاني ليس مجرّد ملحق بالقسم الأول؛ إنّه، في اعتقادنا، كتاب مستقل بنفسه ليس فقط لسريان موضوعة الكتاب في أوصاله كلّها، وإنّما أيضا للرؤى والنّظرات المثيرة للتأمّل والتدبّر التي أثارها كيليطو حول مسائل الكتابة والأدب والثقافة وغيرها.

تابوت وخزانة كتب

أتى الفيلسوف ابن رشد إلى مراكش ليموت في ظروف ملتبسة[3]، وليُغيّب في قبر مغربي، وليطال الغياب تآليفه التي لم تكن محل تقدير لولا أقرباء له جاؤوا ليعيدوا جثمانه إلى قرطبة (أهل حظي الفيلسوف بجنازة تليق بمقامه أم أنّ دفنه أحاط به صمت مطبق أي لامبالاة قاسية؟). مشهد الترحيل مثير ومثقل بالإيحاءات سجّله المتصوّف ابن عربي على هذه الصورة: «ولمّا جُعل التابوت الذي فيه جسده (ابن رشد) على الدابة، جُعلت تواليفه تعادله من الجانب الآخر» (ص 63). هل كان ممكنا أن يرحل الجسد دون أن ترافقه أعماله؟ من المعلوم أنّ كتب الفلسفة تعرّضت في زمن ابن رشد للملاحقة والحرق، ولذلك لم يكن لها حظّ أن تثمر في بيئة متزمّتة، هذا ما حتّم أن يوضع جثمان الفيلسوف على الدابة تعادله أحمال مخطوطاته وأعماله ليس فقط لتحقيق لتوازن مطلوب، وإنّما للتعبير عن موقف رافض للنّظر العقلي؛ فالمتصوّف ابن عربي يقول في آخر مشاهدته لحادثة الترحيل «فقيّدتها عندي موعظة وتذكرة» (ص64). لماذا هي موعظة وتذكرة؟ لأنّ مآل كلّ مشتغل بالفلسفة هو شبيه بمآل ابن رشد التراجيدي: النّبذ.

لكن كتب ابن رشد هذه ستنقذ شخصه من الاضمحلال والتلاشي. ستخوض، برجوعها إلى الأندلس، غمار ترحال آخر نحو لغات أخرى عبرية ولاتينية، وستجد لها في أوروبا موطنا جديدا جديرا بها. لن يظلّ ابن رشد مجرّد شارح لأرسطو، بل سيغدو ملهما لتيار الرشدية، وأكثر من ذلك، سيصير له وجه في عدّة رسوم إيطالية.

كتب ابن رشد أنقذت ابن رشد ولا شك. كان في لحظة تاريخية معرّضا للنّسيان وللموت المضاعف في أرض المغرب (ماذا لو لم يأت أحد لإرجاعه إلى البيت؟)، لكن القدر شاء أن تستمرّ الجثّة في الحديث؛ فها هي الجثّة، وها هو لسانها يواصل النطق بمختلف اللّغات. الجسد الهامد في التابوت الذي من خشب، والكتب في الخزانة التي من خشب؛ يغيب الأول في باطن الأرض ويتحلّل، وتغيب الثانية وتتحلّل في بواطن العقول والثقافات.

ماذا قال لنا نص «ترحيل ابن رشد» من هذه الزاوية؟ إنّ الكتب تنقذ أحيانا أصحابها من مصير مجهول، بل من مصير تراجيدي.

الكتاب اليتيم

في نص «أسباب السّفر» يقول كيليطو عن ابن بطوطة «في فاس، أملى كتابه، وسرد رحلاته. بعد ذلك غاب، ولم يُسمع عنه خبر» (ص 69). أنجب ابن بطوطة الكتاب ومات ! بعد خمسة وعشرين عاما من التطواف في أصقاع عديدة ونائية قادته إلى بلاد الصين، عاد إلى موطنه الجغرافي ثمّ إلى موطن الكتابة وخمد. اختفى ابن بطوطة، لكن كتابه سيرحل أبعد منه مترجما إلى عدّة لغات. غاب من أملى الكتاب وحضر الكتاب في مفارقة ملفتة كأنّ عند كلّ كتاب يُكتب، هناك موت محقّق يقع. قام ابن بطوطة برحلتين بعد رحلته الشهيرة إلى الأندلس وإلى مالي، لكنّه لم يمل عنهما شيئا. ربّما لأنّ الأولى جرت داخل مملكة الإسلام ولذلك ليست جديرة بأن تسرد. لكنّ الثانية قادته إلى إفريقيا؛ البلاد الغريبة، ومع ذلك ليس عنها أثر. الخلاصة أنّ تدوين رحلته ترافق مع غيابه وتواريه عن الأنظار هو الذي أسمى كتابه «تحفة النظار...».

الأمر الملفت، الشّبيه بحالة ابن رشد، هو أنّ الكتاب اليتيم أنقذ ابن بطوطة من النسيان ومن الموت. الإملاء كان سببا في امتلاء الدنيا بذكره. لولا هذا التدوين لضاعت أعمار من المشاهدات ، والمقابلات، والدسائس، والمخاطر.. بل ولبقيت بلدان وطقوس وبشر في أقاصي الأرض مجهولة. لقد أنقذها كتاب ابن بطوطة من أن تصير نسيا منسيا، كما أنقذ الكتاب ابن بطوطة نفسه من نفس المصير. الكتاب هو، من دون ريب، إنقاذ للأشياء التي تتلاشى وتزول.

الكتاب الغائب

ما هو الكتاب النموذجي الذي يمثّل الثقافة العربية؟ سؤال يسعى عبد الفتاح كيليطو إلى الإجابة عنه بعد وضعه لمفارقة جديرة بالانتباه وهي «أنّ كتابا لا يجسّد الثقافة التي أنتجته إلاّ حين تتبنّاه ثقافات أخرى» (ص73). والسؤال الذي نطرحه هو «ما هو الكتاب النموذجي الذي أنقذ الثقافة العربية من الإهمال، من النسيان؟».

أهي المعلّقات؟ هي نصوص قديمة مؤسّسة، «لكن لا عربي، في ظني، يرى أنّها تشكّل الكتاب» (ص74).

أهو المتنبي؟ يبدو «مالئ الدنيا وشاغل النّاس» لم يشغل «الآخر» الذي لم يتطلّع إلى مهابته ولم يسمع أشعاره الملحمية.

أهما «كليلة ودمنة»؟ رغم أنّ هذا الكتاب حظي بمترجم

بصدد «ترحيل ابن رشد» في كتاب «لسان آدم» لعبد الفتاح كيليطو

حجّة وهو ابن المقفع، إلاّ أنّ الترجمة العربية، في غياب وفقدان النسخة الهندية الأصلية والنسخة الفارسية المترجمة عنها تجعل «نسبه غامضا» (ص 75) وتحول بينه وبين أن يصير الكتاب النموذجي.

أهي مقامات الحريري؟ كتاب كلاسيكي مثّل «مجموع الأدب وحصيلة كلّ الكتب السابقة» (ص75)، وحظي بالترجمة إلى لغات أوروبية، غير أنّه «لم ينجح أبدا في غزو جمهور عريض» (ص75)

أهي ألف ليلة وليلة؟ هنا يتعرّض كيليطو لمفارقة مثيرة؛ بينما «الآخر» احتفى بهذا العمل واعتبره رائعة الأدب العربي، لم ير فيه العرب إطلاقا خلاصة أدبهم: «مؤلّف هجين، ذو مقام غير ثابت، ولغة غير نقية، ومضمون جامح» (ص74)، ولذلك كان مآله التهميش.

ما هو الكتاب النموذجي حسب كيليطو إذن؟ لا كتاب نموذجي عند العرب اليوم، «لا ألف ليلة وليلة، ولا المقامات، ولا الأدب الغربي» (ص76)، والسبب أنّ غياب كتاب نموذجي يتساوق مع غياب نموذج ما عاد موجودا و لم يوجد بعد.

هذا هو جواب كيليطو، أمّا جوابنا عن الكتاب الذي أنقذ الثقافة العربية من الإهمال، فنعتبر أنّ كلّ الكتب والأشعار والشخصيات الأدبية ونضيف إليها الجاحظ وأبا العلاء المعرّي ـ إذا ظللنا في هذه الحدود ـ ساهمت في إشعاع ثقافتنا وفي حضورها، بهذا القدر أو ذاك، في ذاكرة الأدب العالمي.

المقامة والصّورة

غابت مقامات الحريري عن المشهد الأدبي تماما منذ اللحظة التي «تعرّضت فيها الأنساق الأدبية لتحوّل عميق في العالم العربي نتيجة التأثير الذي مارسه الأدب الأوروبي» (ص77). صارت الكتابة اليوم تتمّ ضدّ الحريري. لكن هذه المقامات التي ستُنبذ، سيأتي عمل آخر لينقذها من النّسيان؛ إنّها منمنمات الواسطي التي زيّنتها بالصّور. منذ هذه اللحظة ستصير هذه المنمنمات مستقلة بنفسها عن المقامات وهي التي لم يكن طموحها سوى أن تكون مرافقة وانعكاسا لها. غاب الحريري الذي هيمنت كتابته قرونا وحضر الواسطي الرسّام الذي كان فنّه محل حظر. لكن ألا يمكن القول إنّ الحريري قاوم الموت بعنادٍ شديد رغم الإهمال الذي لحقه؟ ألا يُذكر خفية كلما تطلع المرء إلى المنمنات وهي تحتل مثلا أغلفة بعض الكتب المنشغلة بالإسلام أو بالمشرق عموما؟

الكتاب الهجين

نتحسّر اليوم على التّهميش الذي أصاب كتاب ألف ليلة وليلة في ثقافتنا القديمة والحديثة، لكنّ عبد الفتاح كيليطو، خلافا لهذا التأسّف، مبتهج لأنّ «حظّ الليالي العظيم أنّها أفلتت من الأساتذة» (ص81) أي أفلتت من التّنميط، من التّكريس، من المراقبة، من الحنق الذي يرافق عادة تدريس مؤلّف في فصل دراسي، كما نجت من سطوة المتأدّبين القدامى الذين رأوا أنّ الليالي تستغني عن علمهم أي عن شروحهم ليُسر لغتها، ولأنّها بالأساس، كما يشير كيليطو، ليست «كتابا كلاسيكيا بالقدر الذي لا يتطابق فيه، أو في نزر يسير، مع الخصائص الاستطيقية للأدب القديم» (ص82). ما الذي أنقذ ألف ليلة وليلة؟ أنطوان غالان لاشكّ، غير أنّ كيليطو يذكر عوامل أخرى؛ هؤلاء المتأدّبون الذين وجدوا بضاعتهم إزاءه كاسدة، شرعوا في بثّ إشاعة خطيرة مفادها أنّ كتاب الليالي مشؤوم وقاتل لمن قرأه بأكمله (الإشاعة باعتبارها أداة مراقبة ومنع). حظر علني سمح لهذا الكتاب أن يصير لانهائيا، أن لا تكون قراءته ممكنة «إلا في الوحدة، في موقف أشبه بالسرية» (ص82). ثمّ إنّ هناك ميزة أخرى وهي تعدّد ترجماته، واختلاف طبعاته حتى الرديئة منها، وعدد حكاياته وترتيبها، ولغتها ومضمونها. كلّ هذه الحيثيات وغيرها جعلت الليالي تفلت، ربّما، من مصير غريب.

المخطوطة العربية

هذه الوضعية قريبة شيئا ما من قدر كتاب ضون كيخوطي لثرڤانتس. إن كانت الليالي لا مؤلّف لها أي أنّ لها مؤلّفين كثرا، فإنّ الرواية «تقدّم نفسها باعتبارها مؤلّفا كتبه عدّة «مؤلّفين» (ص91). لكن من أنقذ الرواية؟ إنّه العثور على «كراسات عتيقة مكتوبة بالعربية» لمؤرخ عربي اسمه **Cide Hamet Benegeli**. هذا الاسم العربي أو القريب منه هو منقذ رواية ثرڤانتس من أن تكون مجرّد رواية عادية من روايات الفروسية. خضع هذا الاسم لتأويلات عديدة لم تحقق نجاحا لأنّ بقاءه على صيغته الملتبسة هو سرّه الأكبر، وهو الذي أنقذ كيليطو نفسه من عمل مرهق كان التفكير فيه أو القيام به من باب العبث. لاشك أن كيليطو وهو يقرأ ضون كيخوطي أثار فضوله ذاك الاسم العربي. من المحتمل أن يكون دفعه ذلك للتنقيب عن الأصل العربي في المكتبات والوثائق وغيرها، ورغم يقينه بأنّ فكرة العثور على مخطوط تقليد أدبي قديم، لكن الرّغبة في القبض على «حقيقة خارقة» أقوى وأمضّ. لا فائدة من الإصرار على الوصول إلى كنه ذاك الاسم العربي، بقاؤه ملتبسا هو الذي أنقذ ثرڤانتس وأنقذ الرواية وأنقذ كيليطو أيضا. هذا الأخير ارتأى أنّ العمل الجدير بالإنجاز حقا هو «إعادة كتابة ضون كيخوطي» بمعنى «إعادة بنائه، واستعادة شكله العربي الأصيل» أي ذاك المذاق العربي الذي طمسه ثرڤانتس. هل هذا الطموح كان سينقذ كيليطو من هوسه وشغفه أن يصير هو بدوره أحد «مؤلّفي» الرواية؟

بويطيقا التناقض

من أنقذ الجاحظ؟ كتبه المتناقضة المندرجة ضمن ما أسماه كيليطو «بويطيقا التناقض» (ص 103) أو ما قاله عنه معاصره ابن قتيبة «ويبلغ به الاقتدار إلى أن يعمل الشيء ونقيضه» (ص 110). هذه الخصيصة كانت تبدو لمعاصريه محلّ مؤاخذة لأنّه عوض أن يقدّم اليقين كان يبذر الشكّ، وعوض أن يلتزم بالتراتبية، كان يميل إلى المساواة: كلّ المعتقدات متساوية، «وكلّ شيء يصير قضية استدلال وإقناع خطابي» (ص110).

وكذلك مزجه بين الجدّ والهزل ازدواجية ترسّخ لديه نسبية القيم. إذا كان ابن قتيبة يأخذ عليه أيضا «يقصد في كتبه للمضاحيك والعبث، يريد بذلك استمالة الأحداث وشرّاب النّبيذ» (ص110)، فإنّ هذه ليست حطّا وتقليلا من شأن الجاحظ، وإنّما هي، إذا قرأناها من الوجه الآخر، ميزة كبرى تظهره كاتبا مخلخلا، «مفككا»، دنيويا، عابثا بالمعايير المستقرّة، متكلّما بألسنة فئات اجتماعية مقصاة ومنبوذة (هذا الموضوع بسطه كيليطو في نص «الجنون الحكيم» حين عرض لكتاب النيسابوري «مجانين العقلاء» الذي منح فرصة الكلام للمجانين على غرار ما قام به مؤلّفون آخرون اهتموا بأخبار الحمقى والمغفّلين، أو بأخبار اللصوص والعميان وغيرهم).. الجاحظ ناثر عظيم محبوب، وكتبه نبيذ وقارئوه من شرّاب هذا النّبيذ.

كتاب أبي زكرياء الحميم

ماذا عن الفقيه أبي زكرياء في نص «الكتاب الغريق»؟ طلب هذا الفقيه، حين حضرته الوفاة، بإحضار كتاب من كتبه وأمر بحله في الماء. والدّافع بالنسبة إليه «أخاف ألاّ يفهمه أحد يأتي بعدي فيكون سببا إلى ضلاله» (ص113). كتاب مجهول. لكنّ عبد الفتاح كيليطو ينقّب بحثا عن تعليل آخر. يبدو أنّ الفقيه يملك من هذا الكتاب نسخة وحيدة، هي أشبه ما تكون بكتاب شخصي دوّن فيه، بكلّ حرية تفكير، على ما يبدو، أسئلته وهواجسه، ويخاف، إن تركه بعده، أن يُساء فهمه، بل أن يؤدّي إلى الضلال (هذه الكلمة التي تعني، من الناحية اللغوية، البعد عن الطريق المستقيم). لم يأمر الفقيه بحرقه بالنار، وإنّما بتغريقه في الماء، ليس الاختيار بريئا، أن يذوب الحبر في الماء، فهذا قتل رحيم، لطيف. علاقة الماء بالكتاب هنا، شبيهة، كما لاحظ كيليطو، بعلاقة جسد الميّت بالماء: طقس وداع واحد. كما سيختفي هو، سيختفي الكتاب الحميم الذي سيكون هو قارئه الوحيد وعليه أن يحمله معه إلى القبر. هل كان التّغريق ضروريا؟ أبعد من أن يكون بقاء الكتاب يحتمل إحداث سوء فهم، فإنّ اختفاؤه يصير ضروريا لإنقاذ الكتب الأخرى. هنا يقدّم كيليطو إضاءة ثمينة: «لإنقاذ نمط من الكتب يجب تغريق النمط الآخر» (ص 114). استقرّ رأي أبي زكرياء، في لحظة احتضاره وهي لحظة حاسمة لا مجال فيها للتردّد، أن يضحّي بكتابه الذي يراه ضارا من أجل كتبه التي يراها نافعة؛ لأنّ الإبقاء على مؤلّف مزعج يعني «أنّ المؤلّفات الأخرى تفقد براءتها» (ص 117) أي ستُقرأ، وتُنتقد على ضوء ذاك الكتاب الملتبس. هذا ما حدث للمعرّي، يقول كيليطو، ما إن كتب اللزوميات التي «رأى فيها البعض زيغا، حتى بدأت إعادة تأويل كتاباته الأخرى» (ص117). الكتب تنقذ بعضها بعضا أو بعبارة كيليطو القوية «كلّ كتاب يهدف إلى إبادة كتاب آخر، أو كتب أخرى» (ص114).

هوامش:

1. الجاحظ، «رسالة في مدح الكتاب والحثّ على جمعه»، تحقيق إبراهيم السامرائي، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد 8، ص 331 ـ 342

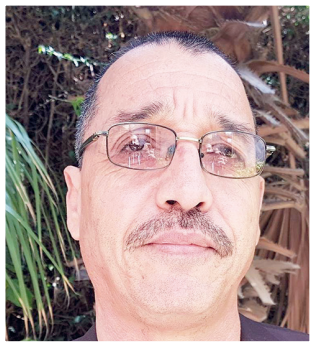
2 ـ «إنّ نص عبد الفتاح كيليطو «ترحيل ابن رشد» ريادي من حيث إنه دشّن موجة جديدة من موجات أو مراحل قراءات ابن رشد». محمد حافظ يعقوب، الدّفن المتعذّر ـ ابن عربي وابن رشد، ونحن !!! ، المؤسسة السورية لدراسات وأبحاث الرأي العام. (موقع على الأنترنت).

3 ـ «وزعموا فيما رووا أنّه (أبو العباس السبتي) قال: اللهمّ سلّط عليه (ابن رشد) الموت أو كلام هذا معناه، فضربه (ابن رشد) وجع في تلك الليلة، فما أصبح حتى خرجت روحه» محمد حافظ يعقوب، الدّفن المتعذر...

* عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، دار توبقال 1995.

مفهوم إرادة القوة

بقلم: جيل دولوز



الترجمة: محمد بقوح

يعتبر نص «مفهوم إرادة القوة» من أهم النصوص الفلسفية التي كتبها نيتشه، يعرفه كالآتي: «إنه المفهوم الفلسفي الدي ينتصر للقوة، الذي بفضله استطاع علماء الفيزياء عندنا خلق الإله والعالم. غير أن هذا المفهوم يحتاج إلى مكمل ليتضح معناه، وهو الإرادة الداخلية». ومن تم نكون هنا بصدد مفهوم مركب هو: إرادة القوة، الذي يجسد مكملا للقوة، وفي نفس الوقت، معبرا عن شيء في الداخل، بصيغة السؤال «من؟».

لا نستطيع الحديث هنا عن القوة كطرف معني، إلا باعتبار أن إرادة القوة هي القادرة على فعل الإرادة، بعيدا عن التصنيف والتفسير. لكن، كيف يمكن تحقيق هذه العلاقة التكاملية بين الجانبين؟

لنتذكر أن ثمة علاقة أساسية بين القوة والقوة، وأن جوهر القوة هو اختلافها الكمي مع القوى الأخرى. هذا الاختلاف الذي يترجم المستوى النوعي للقوة. ورغم ذلك، يبقى للاختلاف الكمي للقوة، حسب فهمنا، دور التأثير التفاضلي بالنسبة لعلاقته بالقوى الأخرى، فيما يخص مسألة إنتاج القوة ذات الأصل الوراثي. هذا هو مفهوم إرادة القوة كما نتصوره: العنصر الجينيالوجي للقوة، الذي يتضمن ما هو مختلف، وما هو وراثي، في نفس الوقت. إن إرادة القوة بمثابة المفهوم المركب الذي يجمع بين الاختلاف الكمي للقوى المتصلة بما هو نوعي للقوة، الذي يعتبر أساسيا في هذا الترابط الفلسفي.

من هنا، يبدو أن إرادة القوة تكشف في هذه الوضعية، عن طبيعتها الأصلية. إنها تشكل المبدأ الأساس لمركب القوى. هكذا تشتغل القوى في إطار هذا المركب المتعدد، وفق نفس الاختلافات حيث يجسد التنوع مصدر إنتاجها. يهم هذا المركب الفلسفي القوى الفاعلة، بجميع اختلافاتها وإنتاجاتها الممكنة، يتعلق الأمر هنا بمركب العود الأبدي، حيث يشكل مفهوم إرادة القوة مبدأها الأساس.

إن مركب القوى المعنية قادر على تحديد علاقة القوة مع القوة، بغض النظر عن طبيعة الإرادة، سواء كانت نكرة أو معرّفة. لكن، بأي معنى يمكن اعتبار هذا المبدأ؟

يقابل نيتشه هنا بين إرادة القوة التي يفضلها، وإرادة الحياة كمفهوم شوبنهاوري أصيل الذي يمقته. إذا كانت إرادة القوة، على العكس من ذلك، المبدأ الجيد الذي يوفق بين التجريبية وروح المبادئ، أي تشكل نوعا أرقى من صرامة التجريبية. فهذا يفسر بكونها المبدأ الذي يتسم بالمرونة، ليس بالمعنى الأوسع الذي يشترط وجوده، بل يتحول مع طبيعة الشرط، ويتحدد في كل حالة مع ما يحدده. وبالتالي، لم يحدث أبدا أن تم الفصل بين إرادة القوة عن القوى المحددة، سواء بالنسبة لجانبها الكمي أو النوعي أو التوجيهي، بعيدا عما هو عملي، في علاقته الوظيفية بتلك القوى، بل يظل دائما بمثابة القوة المرنة القابلة للتحول المستمر.

لا يعني استحالة الفصل بين إرادة القوة وقواها المعنية، بتأكيد المطابقة بينهما، باعتبار أن الفصل بين إرادة القوة وقرينتها الملازمة لها، لابد أن يسقط في الميتافيزيقا المجردة. ومن تم، عندما نخلط بين القوة والإرادة سنقع مجددا في نفس المغالطة: هنا فقط، لن نفهم القوة باعتبارها قوة في ذاتها، وننسى اختلافاتها بوصفها قوى تتشكل من قدرات ككيانات خاصة. القوة هنا هي ما تقدر عليه الإرادة التي هي ما تريده القوة. فماذا يعني هذا التمييز؟

إن مفهوم القوة هنا مرتبط بطبيعة المنتصر، لأن علاقة القوة بالقوة، كما فسرناها وحسب تحليلنا، هي علاقة الهيمنة. يعني، ثمة قوة مُهيمنة وأخرى مُهيمَن عليها.)نستحضر علاقة الإله بالكون، التي هي علاقة هيمَنة. يمنح لنا هذا المعطى إمكانية النقاش الأوسع، بالاستناد إلى ملكة التأويل(. ورغم ذلك، فهذا التصور المنتصر للقوة في حاجة إلى مكمل ذاتي، أي إرادة داخلية، لا تتحقق سمته الانتصارية إلا بوجود هذه الإضافة. لهذا، تبقى علاقات القوى بلا جدوى دون اعتمادها على العنصر القادر على إشعالها، وتحقيقها في الوجود. يتعلق الأمر هنا طبعا بإرادة القوة.

إذن، لابد من إضافة إرادة القوة للقوة، ليس كعنصر اختلافي بطابعه الكمي فقط، بل أيضا كعنصر اختلافي بطابعه النوعي، أي بميزته الجينية التي تمكنه من فعل الإنتاج. هكذا، نتحدث هنا عن إرادة القوة كعنصر جيني للقوة وللقوى، في نفس الوقت، لأنه بواسطة إرادة القوة، يمكن لقوة ما إحداث الفعل في القوى الأخرى، أي الهيمنة عليها وإخضاعها. كما أنه بسبب إرادة القوة، يمكن أن تستجيب قوة معينة في علاقة ما للقوى الأخرى. وبالتالي، لا يمكن للقوة أن تستجيب إلا بفعل وطلب وضغط واستعداد إرادة القوة.

ثمة علاقة بين العود الأبدي وإرادة القوة، وقد حدث أن مررنا بهما سابقا، لكن لم نعمل على توضيح وتحليل عناصر هذه العلاقة بما فيه الكفاية. إن إرادة القوة هي بمثابة العنصر الجيني الأصيل للقوة، ومبدأ مركب قواها، في نفس الآن. هذا أكيد.

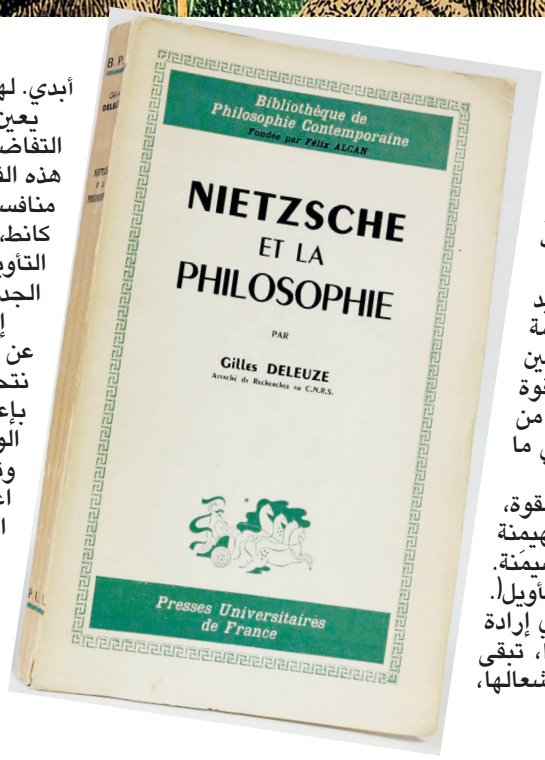
غير أن هذا المركب الفلسفي يتشكل وظيفيا، من خلال اشتغاله الذي يمكنه من الإنتاج بطريقة ضرورية، وهو الأمر الذي ما يزال في حاجة إلى المزيد من الفهم والتدقيق. لهذا، يكشف وجود هذا المشكل مظهرا تاريخيا أساسيا في فلسفة نيتشه، يعني وضعيته المعقدة وموقفه من الكانطية.

يعد مفهوم التركيب في عمق المسألة الكانطية، باعتباره اكتشافه الخالص. علما أن الكانطيين الجدد يقاربون كانط، انطلاقا من وجهتي نظر مختلفتين، في ضوء هذا الاكتشاف: من وجهة نظر المبدأ الذي يتحكم في تشكيل المركب، أو من وجهة نظر إعادة إنتاج معنى الأشياء في المركب نفسه. نعلن هنا المبدأ الذي لا يهم فقط ما هو مشروط بالنسبة لعلاقته بالأشياء، ولكن أيضا باعتباره حقيقة جينية و إنتاجية)مبدأ الاختلاف أو التحديد الداخلي(. إننا هنا بصدد بقاء التناغم الكامل بين المصطلحات التي ظلت خارجية عند كانط.

نتساءل، وفق مبدأ الاختلاف أو التحديد الداخلي، ليس فقط بالنسبة للمركب، بل أيضا من حيث إعادة إنتاج التنوع في نفس المركب. من هنا، فإذا كان نيتشه يهتم بتاريخ الكانطية، فلأنه يعتبر نفسه منخرطا بطريقة أصيلة، في رفع تحدياتها الجديدة عند الكانطيين الجدد. نحن هنا بصدد مركب القوى، لأننا لا يمكن ضبط طبيعة هذا المركب باعتباره تركيبا وظيفيا، في غياب معرفة المعنى، أي، طبيعته ومحتواه. نفهم مركب القوى بوصفه عود أبدي. لهذا، يجد هذا المعنى نفسه في قلب المركب كإعادة إنتاج التنوع.

يعين مبدأ المركب إرادة القوة، ويحدد هذه الأخيرة باعتبارها العنصر التفاضلي والجيني للقوى القائمة. وبالتالي، نعتقد بعد تعميق النظر في هذه الفرضية، أن نيتشه لا يحن فقط إلى الكانطية، بل أيضا يعتبر نفسه منافسا لها، ولو بطريقة ضمنية غير معلنة. إن نيتشه في علاقته مع كانط، لا يتموضع في نفس الموقع، بالنسبة لشوبنهاور: أي، لا يتبنى التأويل الذي اقترح به تمزيق الكانطية من الداخل، من حيث تجلياتها الجدلية، من جهة، وفتح لها نوافذ جديدة، من جهة أخرى.

إن تمظهرات الجدل بالنسبة لنيتشه، عكس شوبنهاور، لا تصدر عن الخارج ولا الداخل، كشرط أولي، باعتبارها تمثل نواقص النقد. نتحدث هنا عن تحول قاعدي للكانطية، كما تصورها نيتشه. أي، بإعادة إحياء النقد الذي خانه كانط وأحسن التخطيط له في نفس الوقت. إننا بصدد استمرار المشروع النقدي حول وضع أسس جديدة وتصورات مبدعة، بخصوص المسألة الفلسفية. وهو الاكتشاف الذي اعتقد نيتشه أنه حققه على أرض الواقع من خلال مفهومي: «العود الأبدي» و»إرادة القوة».



المصدر:
الكتاب: NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE
المؤلف: GILLES DELEUZE
CHAPITRE 2 : ACTIF ET RAECTIF
الصفحة: -56 59

تشكيل

لَبنَاتٌ لتاريخ فن الرسم في زمن الحرب بالمغرب

حسن لغدش

يتعلق الأمر بجنس فني عرف تطورا قبل أن يختفي بسبب عنف حروب القرن الماضي والتحولات الفنية التي صاحبت تغيرات هذا القرن. وتاريخ فن الرسم بالمغرب قليلا ما يولي اهتماما لهذا النوع من الفن، اللهم ما كان منه تحت الطلب. ولوحة برتوشي حول حرب تطوان تجعل من هذه الحرب خلفية يظهر فيها من جهة إلقاء القنابل على معسكر مولاي عباس، ومن جهة أخرى مناوشة مع جنود مولاي أحمد. ويبقى ثمة غموض يلف هذه اللوحة التي عُثِرَ عليها مؤخرا. فمن الصعب تصور أن يهتم متحف الجيش الإسباني بحلقة صغيرة مَن حرب إفريقيا، ثم يستودعها بعد ذلك في مؤسسة من مؤسسات الحماية. ومقابل ذلك نجد أنه قبيل 1941، أي السنة التي أنجزت فيها اللوحة، استقر أحد سليلي عائلة أورليون، وهو كونت باريس هنري دورليوَن، بالعرائش بمنطقة الحماية الإسبانية وبدأ يعمل لأجل أن يعود لاعتلاء عرش فرنسا بعد الحرب. وكان أن جعل منه موت أبيه سنة 1940 وريث عرش فرنسا منذ ذلك التاريخ. وقد انخرط في الجوقة وأرسل رسالة إلى الملكيين الفرنسيين يحثهم فيها على مساندة الماريشال بيتان. وسيرتبط اسمه بعد ذلك بجريمة سياسية مشهورة استهدفت الأميرال دارلان وارتُكبت بالجزائر قبيل الإنزال الأمريكي بالمغرب. فهل كان هناك طلب بإنجاز هذه اللوحة بمَناسبة تغيير دور كونت باريس؟ إنها فرضية راجحة إلى حد ما. فهل كان الأمر يتعلق بربط علاقات بالعائلة الملكية المغربية؟ وهذا احتمال مستبعد، لأن هذه العلاقات لم تتطور فعليا إلا بعد 1953. وبالتالي لا بد من البحث عن تاريخ هذه اللوحة ما بين 1941 والوقت الحاضر.

فبعد نهاية الحماية الإسبانية تم نقل أعمال فنية إلى المصالح الجديدة التي ظهرت بعد الاستقلال. فعلى سبيل المثال توصل حزب الاستقلال بتطوان بلوحات مارْيانو بيرتوشي التي نُقلَتْ لاحقا إلى الرباط واعتبرت بالتالي من قِبَل قيادَيي هذا الحزب المحليين كما لَو أنها سُرِقت. فَحكايات الأعمال الفنية، خلال هذه الفترات التيَ تلت الاستقلال، تتسم أحيانا بكثير من التعقيد.

في بداية العام 2016 عرضت مؤسسة مشيش العلمي بالقنيطرة، بتعاون مع جمعية تطوان-أسمير، برواق محمد الدريسي بطنجة، وثائق ولوحات وكتبا وتصاميم صادرة عن الوزارة الإسبانية الخاصة بالقوات المسلحة، وصورا حول ما سمي في الماضي ‹‹حرب إفريقيا›› ويسمى اليوم ‹‹حرب تطوان››. وهذا دليل على أنه من خلال الرسم يمكن إماطة اللثام عن جزء من تاريخ المغرب. وبهذه المناسبة هناك فنانة إيطالية تدعى «ميلي كوريكا» مقيمة بمدينة فالنسيا بإسبانيا، وسبق أن نظمت معرضا بقصر المؤتمرات بمراكش، هذه الفنانة أنجزت لوحات جديدة تتعلق بهذه الحرب، مع الحرص على مراعاة المعطيات التاريخية. وقد صرحت في ما بعد قائلة: «لقد بدأت برسم الخطوط الأولى للوقوف على أدق التفاصيل، مثل وضعية الفرس والفارس وشكل الوجوه... لكي أقترب أكثر من الواقع وأتمكن من رسم معركة من المعارك. ثم بعد ذلك يستغرق مني الأمر تفكيرا عميقا قبل أن أنطلق مباشرة لرسم اللوحة النهائية التي تأتي أفكار أخرى لإثرائها، مع الحرص على مراعاة المعطيات التاريخية.»

ومن جانبه يعبر أحمد بن يسف، الذي شارك في هذه العملية التي انصبت حول حرب الريف، عما يعنيه بالنسبة إليه الرسم الحربي، وذلك بقوله: «إنه شيء جديد بالنسبة إلى ثقافتنا. ولكن وجب القول إنه لم يكن عملا بسيطا تماما. لأنه لا بد من القيام بعدة أبحاث عميقة. ولا بد أن نتعامل أيضا بحذر شديد مع العادات والألوان والهيئات... إن الأمر يتعلق بعملِ مُؤرِّخٍ بالمعنى الحقيقي، لأن اللوحة المعنية تصبح بمثابة وثيقة».

وقد أشرك هذا المشروع أيضا كلا من الفنان المغربي «المهدي إشار» والفنان الإيطالي ليوناردو كابو سيبرا. ولو كان المرء ساذجا لاستغرب من كون إحدى أهم مؤسسات الشؤون الدينية هي التي تتولى العمل على إحياء الممارسة القديمة لرسم المعارك. بيد أن ذلك لن يكون إلا علامة جهل بالقطب مولاي عبد السلام بن مشيش أو بتلميذه الشاذلي.

في سنة 2015 رافع مولاي عباس، حفيد قائد الجيش المغربي خلال حرب إفريقيا المذكورة، من أجل ‹‹واجب حفظ الذاكرة››، للأجيال القادمة. وذلك ليس فقط لكي نرضي أنفسنا بوضعية الضحية، ولكن لكي يتم استحضار، وكذلك إدماج، قيم الحرية والمساواة والإخاء التي كانت تحرك أولئك الناس الذين تجرؤوا على رفع كلمة الرفض في وجه المستعمر. ولكن هل الفن المجرد المعاصر بالمغرب ينشغل بهذه العلاقة ما بين العمل الفني والتحولات التي تعتري مجتمعنا؟ وهل بإمكانه أن يقدم إضاءات تتيح فهم هذه التحولات وتبين مخاطرها؟ وهل تكشف اللوحات المصنفة في هذه الفئة وجود حقائق غير مرئية وغير معروفة إلى حدود الآن والتي يحددها كل فنان بطريقته، وحسب قناعاته ومساره الثقافي؟ ألا تنتمي الحرب بالنسبة لهؤلاء الفنانين لواقع إشكالي كما كان ينوه بذلك بول فاليري؟ ألا تضع الحرب كلا من المادة والزمان والمكان موضع تساؤل؟ وأخيرا هل يمكن استعمال الفن لأجل خوض حروب سرية؟ وما الدور الذي سينهض به الفن الرقمي في الحروب الجديدة؟

لوحة للرسام الإسباني»Dionisio Fierros - ديونيسيو فيروس»، تعكس المعركة التي دارت رحاها في 31 يناير 1860 بتطوان، بين الجيشين الإسباني والمغربي .

ياسين الحراق... أسطورة الرجل الهش

إلياس الطريبق

يعد ياسين الحراق واحدا من الأصوات الشعرية الواعدة بأفق حداثي وجمالي مُتفرّد في الساحة الشعرية المغربية والعربية. القارئ لديوانه الأول «بغير جناح 2016» الفائز بجائزة القناة الثانية للإبداع يلمس ذلك الصوت الشعري الصوفي الشفيف، المنبَعث من أعماق الذات المتأملة في روح الكون وعبير الجغرافيا. كما يلمس ذلك الرَّجع العائد بنا إلى جماليات الشعر والنثر الصوفيين في التراث العربي الإسلامي عبر تقنيات الرمز والقناع والمصطلح.

وقد خَرَج ياسين الحراق على قرائه هذه المرة في «أعبر مزهوًا بهزيمة» بثوب مغاير نسبيا بعدما انزاح عن التوظيف الجمالي للتراث الصوفي إلى تمثل تعبيرات القلق الوجودي والفلسفي للإنسان المعاصر المتمثل في البحث عن صيغ أكثر ملاءمة للوجود بموازاة مع مشاغل اليومي وإكراهاته، حيث يبرز حضور الذات من خلال العلاقة مع الطرف الآخر (المرأة) بكل تجلياتها سواء الرومانسية أو المثالية.

خُصلة من شَعر «أعبر مزهوا بهزيمة»

يتكون العنوان من جملة فعلية تدّعي العبور وقد نستبدلها بأمضي وأمر وأمشي دون أن تؤدي معنى مخالفا، أما عبارة (مزهُوًّا) وهي وصف للحال، ففيفها التنصيص على شكل العبور الذي لا يعبأ بالهزيمة وتداعيتها على الأنا أو على العبور وشكله. شكل العبور إذن شكل ينتصر للهزيمة، يُجمِّلها كمن يمشي إلى حتفه فرحانَ سَعدا.

الديوان ديوان وُجودي يُعلمُنا كيفَ نعثر على ذواتنا الهشة داخل عالم لم يهيئ نفسه لاستيعاب أكبر عدد من «أصدقاء النجوم» في إشارة إلى عمر الخيام وعذاباته «الفقهاء في كل مكان/ لن يحتملوا صديقا آخر للنجوم» (ص.6) وهو أيضا ديوان يسخر من الوجود وشكله، فلطالما اعتبر ياسين الحراق الوجود حياة مقلوبة «منذ الصّبَاح وأنا أمشي على يديّ/ أتأمّل الحياة بالمقلوب وأضحك» (ص.12) وفي ظل هذا كله أين يجد الشاعر غرامه؟ عزاؤه الوحيد هو المرأة ولو أن «الشعراء الراسبون في الحُب/ لا يندمون/ يمضونَ/ من تعاسة إلى أخرى/ تاركين الفرح ميتا في قيعان» (ص.10)

التعبيرات الفنية عند ياسين الحراق

سؤال الكتابة عند ياسين الحراق سؤال مؤجل، يجيء بعد السؤال الجمالي وبعد الرؤيا. ولكن الشاعر «صديق جيّدٌ» لمفهوم الكتابة الجديدة المتعالية على الشروط المَسبقة، شاعر يحفل بقصيدته كثيرا قبل أن يلقي بها بعيدا عنه. يدخل ميدان القصيدة أعزَل من أي أسلحة جاهزة، ليرسم في أفقها انتصارات جمالية مبهرة.

أما سؤال المرجع الشعري فذلك سؤال إشكالي إذ يمتزج المرجع الصوفي بالوجودي الفلسفي «فالشعراء العاقون/ يَمضُونَ بِوَردة إلى الله» (ص64) ويقول أيضا «طوال عمرك تقلّبُ وُجوها/ كما لو أنك بوذا/ أو درويشٌ يعبُر بين الأشجار/ ترفعُ الكأس/ وتؤول رؤى لا تفضي إلى شيء» (ص61) وفي المقطع الثالث من نفس النص نقرأ «لم تجرَؤ/ أن تزيح عن كتفيك/ الغراب الذي ينقر العالم/ (...)/ أن تفتح عينيك/ حيث الكلمات التي تلمع/ على أجساد شعراء ذاهبين إلى الله/ بقصائد عارية» (ص63)

ومن جهة أخرى يستثمر ياسين الحراق الشذرة استثمارا جماليا فائق، من خلال تقنيتين هما التركيز العالي للمعنى وإطلاق الومضة التي تنتُجُ عن هذا التركيز، مُتوسِّلا في ذلك بوسائل تعبيرية تصويرية أساسها التشبيه والاستعارة والرمز والأسطورة.

تغتني صور ياسين الحراق الشعرية إذن من عناصر الطبيعة الجمالية كالنجوم والأجرام والأزهار والماء والتربة والهواء وغيرها من العناصر التي يستثمرها الشاعر فَنِّيا لإنشاء صورة التعبيرية مما يُشعر القارئ بتلك اللغة النقية الشفافة التي تقطر رقة وعذوبة دونما الحاجة الكمالية إلى أي أيقاع من نوع. حتى لكأن ديوان «أعبر مزهوا بهزيمة» نضال الظلام في سبيل الحصول على ضوء، «باسم اَلنجمة التي نفقت في العتمة» / «أنت نجمةٌ/ فيما أنا كوكب/ لسنوات وأنا جرم ميتٌ/ أستمد ضوءاً كاذِبا في فضاء فسيح» (ص31) أو قتَال الإزهار ألاّ يَحُول ذُبولا وصورة للموات والزوال «روحك التي أزهرت في قعر يابس/ تاركيْن الفرح ميتا في قيعان» «اطمئني حين تورق الشمس في قلبي»

أما الرموز فهي شخصيات من التراث كالخيّام مثلا وامرئ القيس، فالأول رمز للإشراق في عالم الظلامية والجهل، والثاني رمزُ الاغتراب في الوجود والتيه والضياع. أما أسطورة ميدوسا فقد وظفت لتصوير عبثية الحياة، وعبثية الاجتهاد في عالم مُتغير وخادع «الحياة التي أصقلها/ تستحيل حصى/ كلما ارتحلت أسطورتي/ أبعد من الرجل الهش» (ص24)

وفي نظرنا فقد نجح الشاعر في هذه المزاوجة بين مرجعيتين مختلفتين وإن بدتا متقاربتين؛ هما المرجعية الصوفية في اتصال الموجود بالواجد، وكذلك المرجعية الفلسفية الوجودية أين ينحَتُ الشاعر مساراته في قلب عالم مليء بالأعطاب وحياة بائدة حيث يحمل المأساة في قيثارة «ومضيتُ أقفز على رؤوس/ دوْمَاتٍ/ غير آبه بالعدم» (ص44)

وعلى العموم فإن نجاح الشاعر في نسج هذه الخطوط الثلاثة يعود إلى صدقية التجربة، وما « أعبر مزهوا بهزيمة» إلا ترجمة لما ترتّبَ عنها من نتائج.

المرأة مُعادلا للتعويض عن الهزيمة

أما موضوعة الحب والمرأة وهي من الموضوعات المركزية داخل نص الديوان فهي لا تنفصل عن رؤيا الذات إلى العالم وإلى معضلة هذه الذات الوجودية، حينها يكون الحبُّ عنوانا لمأساة إضافية وثقلا رهيبا ينضاف إلى أثقال أخرى أكبر، أو بشكل أصح، يصبح مثل خيمة للاحتفال شَرّدتها ريح عابثة «هذا العالم الذي بنيناه بالحب/ تهاوى فوق رؤوسنا/ والنّجمة التي قايضناها بكأس نبيذ/ صارتْ غيمَة» (ص59)

ومن تعاقب الهزائم على الشاعر وملاحقتها أنه مهما سقى شجرته وواصل كان يخطئ الطريق لأن الخطوات مفلسة تائهة، و»لأن الطريق هي الأخرى/ حادتْ عن مكانها» (ص48)

ومهما يكن فإن نصيب المرأة من شعر ياسين الحراق وافر وفير، تكاد تحضر بصفتها معادلا للتعويض عن الهزيمة، حتى وإن كانت هي سببا لها، لأن الشعراء الراسبين في الحب محتوم عليهم المضي من تعاسة لأخرى، ومكتوب عليهم ملاحقة الحب حتى وإن نما في وديان مُقفرة أو أنهار جارفة، حتى وإن كان الذي تحتسيه محبوبتُه دمَه مُتخثرا كمياه محيط، وليس نبيذا.

ختاما ديوان ياسين الحراق «أعبر مزهوا بهزيمة» عمل شعري يستحق التنويه والإشادة وهو إضافة جمالية للشعر المغربي والعربي، ديوان شعري رؤيوي نابع من صدقية التجربة ومن معاناة الشاعر مع عبثية العالم والحياة التي كُلما صقلناها تحولت إلى حصى يُعرقل عُبورنا السَّلس صوب مسارات الحياة الأكثر دفئا وحميمية حيَث الانتصار يعلو على الهزيمة والخطى لا تعرف سوى زهو الغنيمة.

شعرية العتبات

عبد العزيز كوكاس

في «لعبة بوح بالجروح» للكاتبة خديجة الزومي

اختـرت العتبة كمدخل أساسي لقراءة رواية «لعبة بوح بالجروح» للكاتبة خديجة الزومي، ليس فقط لـثراء مـا تمنحنا إيـاه المقدمات التمهيدية لـولـوج عـالـم النص بجمالياته البنيوية وتوقعات تلقيه وفرضيات أفق انتظاره، ولكن لأني أومن بولوج البيوت من أبوابها، وأول البيت عتبته، ويمنحنا المعجم اللغوي حوضا دلاليـا متسعا لمفهوم العتبة با عتبا ر ها مـدخـل الـبـيـت، أول ما نـطـأه قـبـل ولوج الـدار، وهي أول الشيء (عتبة الشباب)، وهي الشدة القصوى (بلغ عتبة الشيء، أي أقصاه)، أما اصطلاحا فيرتبط مفهوم العتبة أساسا بالناقد جيرار جنيت من خلال كتابه الشهير «عتبات»، مع ضرورة الإشارة إلى أن نقادا وشاعرين كثيرين تحدثوا عن مداخل النص وعن امتداد النص حتى قبل الدخول إلى معمعانه، ويكفي الاستدلال بما أورده خورخي لويس بورخيس حول مقدمات النصوص وثراها وما تنمحنا إياه من إضاءات قبل ولوج بنية النص، وما أشار إليه لوسيان غولدمان وهو يلح على ضرورة الاهتمام بالعنوان وبباقي مداخل النص في إطار مشروعه البنيوي التكويني، وأيضا الفيلسوف ميشيل فوكو حين قال في معرض حديثه عن مفهوم النص: «حدود كتاب من الكتب ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة. فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى». (هناك كتابان عربيان أعتبرهما مرجعيين في هذا الباب وهما كتاب عبد الفتاح الحجمري «عتبات النص – البنية والدلالة»، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996. وكتاب «عتبات الكتابة في الرواية العربية» لعبد المالك أشهبون، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2009، دون إهمال الإشارة على النصوص التطبيقية التي اهتمت بعتبات النص وفي مقدمتها أطروحة محمد بنيس حول «الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها»).

كثافة عتبة العنوان

أول ما يصادفنا في غلاف رواية خديجة الزومي، هو العنوان المكتوب ببنط غليظ، «لعبة بوح بالجروح»، نحن أمام جملة اسمية، لعبة: مبتدأ لخبر محذوف متعلق بشبه الجملة من الجار والمجرور، أو خبر لمبتدإ محذوف تقديره: هذه لعبة بوح بالجروح، لعبة مفرد وهو مضاف، تفيد ما نلعبه أو نلعب به أو نوبة اللعب، الذي قال عنه شيللر: «يكون الإنسان إنسانا حين يلعب»، على خلاف المعتقد العام الذي يضع اللعب ضد الجد، «في حده الحد بين الجد واللعب» كما قال أبو تمام، وهو لهو وباطل وتسلية وعبث، وقد أعاد إيمانويل كانت للعب حيويته وضرورته حين أكد أن اللعب هو النشاط الإنساني الوحيد الذي لا هدف من ورائه سوى اللعب ذاته والمتعة الخالصة الناتجة عنه. لكن كيف نلعب بالبوح، فبالأحرى كيف نلعب بالجروح؟

بوح: مسند إليه يؤشر على الحديث الحميم والاعتراف التلقائي والمسترسل والخارج من عقال الرقابة، إنه الكلام الصادق، الذي كان مسجونا وأصبح حرا، القول الذي كان موجودا طي الكتمان ثم أطلق سراحه، إنه إفضاء ومكاشفة.. نحن إذن أمام بوح نوعي، بوح بالجروح، بالآلام، لا بالفرح، بوح بالخيبات والانكسارات.

بالجروح: شبه جار من الجار والمجرور، باء حرف جر، والجروح، وهي إما مادية مثل جرح بآلة حادة، أو رمزية كأن نتحدث عن لسان جارح، وجرحه بكلامه، جرح عواطفه، أو كبرياء جريح، والجرح في الطب مصطلح يشير إلى إصابات تكسر الجلد أو أنسجة الجسم الأخرى. وهي تشمل الجروح والخدوش والجلد المثقوب الناجم عن الحوادث، والسقوط والضربات وإصابات الأسلحة ولدغات الجوارح والزواحف والقواضم وغيرها، نحن إذن أمام جروح بالجمع، نذوب متعددة نحس بالألم الناتج عنها، فكيف يكون اللعب بالجروح والجراح؟

إن الحكي سليل الجروح، أو على الأقل مولد للبوح بألمها، كما في ألف ليلة وليلة، فالقتل وسفك دماء النساء من طرف شهريار الدموي هو ما ولّد حكايات شهرزاد كمنقذ من الدم، فمنشأها الجرح، كل بوح هو ألم سابق..

رواية في زمن الموت

وبتجاوز العنوان سنجد لفظة «الجروح» وصنوها منتشرا بقوة في عتبات رواية خديجة الزومي، مؤشر عليها في أسفل الغلاف ضمن الميثاق الأدبي لقراءة النص، «رواية من زمن كوفيد»، رواية من زمن الوباء، من زمن القسوة، الفجيعة، التهديد المستمر بالموت، إنها رواية من زمن الرعب، الخوف من العدوى بفيروس كورونا القاتل... فالسياق التاريخي للعبة البوح بالجروح، مرتبط بزمن حزين وجارح يليق بالبوح كما يليق باللعب لمداراة الموت..

وإذا أضفنا إلى ذلك لوحة الغلاف التي خطتها أنامل الفنانة التشكيلية ربيعة الشاهد، حيث طغيان اللون الأصفر الذي فتن به فان غوغ في معظم لوحاته، بل إنه كان يقيم دوما في الأصفر الذي قال عنه: «الأصفر شقيق الألم»، وصديقه بول غوغان صاحب لوحة «المسيح الأصفر»، فالجروح صنو الألم والحزن، وهذا ما تؤشر عليه باقي عتبات النص، من الاستشهاد بقولة ابن حزم صاحب الكتاب ذي العنوان البديع «طوق الحمامة في الألفة والآلاف»، الذي يتحدث عن الأم الميتة (إلى أمي رحمها الله)، وإلى الشوق وما يولده من لواعج الحب وحرقة الحرمان والتوق للوصال والحنين..

الأم هنا بديل موضوعي للحب والحنان، والحضن الذي يقينا من صهد العالم وقلق الوجود، أحيل هنا إلى القصيدة الشهيرة لمحمود درويش «أحن إلى خبز أمي»، وإلى لقطة مثيرة في فلم «الأب» the father، حين صرخ الأب العجوز أنطوني الذي قاوم شعور الإحساس بالخرف وخيانة الذاكرة، وبكى بحرقة الأطفال: «أريد أمي، أريد العودة إلى المنزل..»، وأستحضر صرخة الهادي في رواية «لعبة النسيان» هل تعرفون أمي؟ والناس في اجتماع حزبي مصيري في لحظة تاريخية مشحونة بالتوتر والقمع والحيرة..

من هنا نجد في عتبة التقديم في رواية خديجة الزومي: الفناء والموت ولائحة جراح لا تنتهي.. وفي عتبة الإهداء تحضر أيضا الجروح، من خلال كلمات الأحزان، الضماد، الآلام، وبرغم أن المهدى لها الكتاب غير محددة، لكن تبدو لي هي الحفيدة، التي ذكّرت الكاتبة بأحلامها وجعلت أحزانها هديلا وصاغت لآلامها عقد ياسمين ضمادا، أي بلسما للجروح..

يبدو كما لو أننا أمام إهداءين، تصدير ابن حزم الذي يقدم إهداء لأمه، وتقوم الكاتبة باستعارة القولة- الإهداء لتشير لأمها فيما تهدي روايتها في نص الإهداء إلى الحفيدة، إهداء للماضي- للأم، للغياب والفقد والجراح الناتجة عن الشوق الذي يستجلب الرغبة في اللقاء حتى ولو كان عبر جروح فناء العمر، والحاضر والمستقبل التي هي الحفيدة التي تشكل بلسما للجراح وتحول الأحزان إلى هديل الحمام.

وفي ظهر الغلاف تحضر الجروح أيضا من خلال تصور للحياة باعتبارها «امتحانا قاسيا ومركبا ومعقدا بل ملتويا، وتحضر قباحة اللحظات البئيسة وكؤوس المعاناة: السواد، العسر المر، الهبوط...

لكن لا تغرق الشخصية التي اقتُبس ما ورد في ظهر الغلاف على لسانها من خلال ما خطته في مذكراتها أو يومياتها، في قاع السوداوية والكآبة واليأس، بل تنفتح على الأمل، الترانيم، الجمال والحب، الطموح والابتسامة، تقول: «الحمد الله الذي رحمنا بالمحبة والنسيان والطموح والابتسامة، ونعم كثيرة لا تحصى ولا تنتهي ولا تقدر ولا تستوعب، الحمد الله على الاختلاف والائتلاف، على السواد والبياض، على العسر واليسر، على الحلو والمر، على الصعود والهبوط..»

تحكي رواية «لعبة بوح بالجروح» مسارات جراح ثلاث نساء، ثلاث حيوات، ثلاث تجارب، تتقاطع في مراحل من العبور.. حياة التي شبّت في بيت محافظ بفاس، واسطة عقد زوجين، الأنثى الوحيدة بين أربعة ذكور، حيث كانت الأم زينب سندها من الانهيار، وجدت في الرياضيات بهجتها وغرفتها التي كانت الفضاء الذي تمارس فيه لعبة بوحها، ستنجح في الانتقال إلى الرباط، حيث ستلتقي بصدفة ماكرة بسعيد صاحب النظرات الساحرة، صدفة جميلة ومخيفة كما تقول الساردة في ص 18 من الرواية: « صدفة جميلة لأنها ستراه، وسيتواصل حديث النظرات، مخيفة لأنها لا تقدر على الحديث معه، وهي التي تتحاشى أن تتوجه إليه بالكلام وهما في جماعة».

لتحط الرحال بالدار البيضاء وتعمل بشركة وتسقط بعدها في شرك شاب سيكون سببا في قتلها أو موتها، بعد رحلة من الإحباطات والجراح والآلام.. شاب سكير، مقامر، مخادع، والصدفة وحدها ستجعلها تتعرف في الشركة على فتاة «تكتم الكثير من الألم الذي ينبعث بكل إصرار من عينيها، فرغم أنها دائمة الابتسام، وتحاول أن تهون كل الأمور، فإن حياة تكاد تجزم أن أم هاني تحمل همّا بين ضلوعها وكأنها خاضت حروب الدنيا، ورمت السلاح مستسلمة».

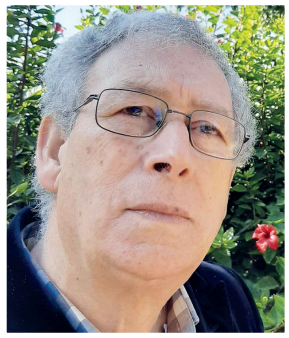
أم هاني ليست سوى طليقة زوج الراحلة حياة، تحاول دوما أن تقارن بين عشقها وعشق أمها في علاقتها بأبيها، ثم حديث المرأة المناضلة في الأربعينيات من عمرها، مقبلة على الحياة، مناهضة للعنف، ستؤثر في أم هاني التي كونت نقابة وترأستها في نفس الشركة التي يديرها سعيد صاحب النظرات العاشقة للراحلة حياة، التي يقول عنها السارد: «سموك حياة وأصروا أن يزفوك إلى قاتلك يا حبيبتي». (ص 80)

ثم هناك أمال المرأة التي أعلنت انخراطها في العمل الحقوقي، تطالب بحرية الجسد وحرية التعبير وسيتم توقيفها بسبب نشاطها ونضالها، لذلك ستهاجر خارج المغرب وتواجه مصاعب أخرى، ثلاث حيوات تتقاطع بشكل غريب لتروي جراحها، أمال وحياة وأم هانئ يلتقين في ملتقى غريب وعجيب في مسار الحكي، حيث يمارسن لعبة بوح بالجروح، وهو ما قادتنا إليه عتبات النص بسلاسة وبعمق ملموس.

كتابُ «عطرُ الأحباب» ليحيى حَقي

الجزء الثاني

النقدُ حينَ يصيرُ إبداعاً



د. عبد الجبار العلمي

2 . الأستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ (1191 . 6002)

يرى يحي حَقي خلال البحث عن ملامح المؤلف في أثره الفني، أن الفنانين ينقسمون إلى نمطين رئيسيين :

أ ـ النمط الديناميكي المليء بالحركة ووهج المعارك (اللص والكلاب)/ ب ـ النمط الأستاتيكي الذي ينجو من خوض المعارك، ويقوم على التأمل والتأني والصبر في البناء. يحدثنا الكاتب في البداية عن النمط الأستاتيكي في أعمال نجيب محفوظ قبل « اللص والكلاب» ، فيلاحظ أن عناوين النمط الأول كلّها هي أسماء لأماكن « زقاق المدق» ـ «خان الخليلي « ـ «بين القصرين « ـ قصر الشوق « ـ « السكرية « الخ. ويرى أنها عناوين تنتمي إلى معجم المعمار . كائنات جامدة باردة في وضع أستاتيكي توحي إلينا ببعدها عن الانفعال فما بالنا بالثورة، وتوحي إلينا كذلك أننا بإزاء عمل معماري هندسي سيتم بناؤه طوبة فوق طوبة بشكل محكم التنظيم. يلاحظ المؤلف أيضا بهذا الخصوص أن فصول الرواية هي الأخرى متساوية الحجم، ويمكن الإستغناء عن الفواصل بينها دون أن تخسرَ شيئاً من فنيتها. ويقدم لنا الكاتب أمثلة من بعض الروايات التي لا يتم فيها الارتداد الزمني ، بل نجد أن الفصل مثلا في «خان الخليلي «، يمثل شهراً ونصف شهر ؛ وفي «زقاق المدق « ، يمثل ستة أشهر، وهكذا. (انظر ص: **87**) ، فالزمن في الروايات المدروسة في هذا الفصل زمن طولي كرونولوجي. يتحدث إلينا المؤلف في دراسته الدقيقة عن أعمال نجيب محفوظ ،عن بعض القضايا الهامة التي تطرحها. نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : ازدواجية الشخصية (سي السيد : أحمد عبدالجواد في «الثلاثية «) ـ اللذة الحسية وتندرج تحتها الغريزة الجنسية ـ اللذة العقلية، وصاحب هذه اللذة يعشق الفلسفة ويخوض في مسائل العلم ومشاكل المجتمع، ويجد في تأملها ومحاولة حل عقدها لذة لا تضاهيها لذة ـ اللذة الروحية، ونجدها في مجال العواطف المتنوعة ـ الاستوائية ، ويقصد بها الكاتب الوقوف موقف الحياد إزاء القيم التي تؤمن بها شخصيات رواياته. (ص : **106**)

يأخذ يحيى حَقي بيدنا بعد دراسته الأستاتيكية إلى النمط الديناميكي الذي تمثلهُ « اللص والكلاب» الأنموذج العبقري الفذ لهذا النمط ـ كما يعتقد الكاتب ـ لأنه وليد الانفعال. بلغ ذروةَ التعبير الفني كما بلغها في الثلاثية في الجانب المقابل الأستاتيكي. إن « اللص والكلاب « تمثل هذا الاتجاه الديناميكي من خلال :

أ ـ العنوان = الانفعال ، الانفعال يتبدى لنا من عتبة النص (العنوان)، فقد خرجت هذه العتبة النصية هنا عن الأسماء المتصلة بالمساكن والأحياء والحواري ليجعلنا ندخل إلى عالم النص من عتبة مختلفة (إنسان وحيوان) لأننا بصدد الدخول إلى عالم يغمره الصراع والتضاد ، ويوحي بما داخل المتن الروائي من دلالات الشر والعداء والكراهية (اللص السالب لمتاع الناس، والكلاب المستخدمة هنا استخداما مجازيا للدلالة على الخسة والدناءة التي تعم المجتمع)

ب ـ الشكل والمضمون: ثمةَ فرقٌ كبيرٌ بين حَجْم «الثلاثيَّة» وحَجْم «اللص والكلاب «، لذلك سماها الناقد الراحل أنور المعداوي بالرواية القصيرة (النوفيل ـ **Novela**)، ويرجعُ المؤلف سبب اختلاف الحجمين إلى أن «اللص والكلاب « وليدة الانفعال ، وأثره المستهلك له هو شدة التوهج»(ص: 118) . يرى الكاتب أن القارئ في هذه الرواية يصاحب مؤلفاً منفعلاً. التريث مُمْتَنع، يجري بك فتلهث إلى أن يصل بك إلى المتعة الفنية بطرائق فنية عديدة، فيستخدم الارتداد الزمني، فيعود بك إلى الماضي، أو الاستباق الزمني لينقلك من الماضي إلى المستقبل. يقول يحيى حَقي بأسلوبه الشائق الممتع الذي يَجْعل النقدَ عنده إبداعاً على إبداع: « أنت لا تملك إلا أن تستسلمَ له في متعة لذيذة، وهو يجمع لك بين رؤية اليقظة ورؤية المنام» (ص 148). وهذا ما نجده عند بعض كتابنا المعاصرين وأخصُّ هنا بالذكر الأديب المغربي الأستاذ عبد الفتاح كيليطو في كتبه الممتعة المفيدة ودراساته المدهشة، والأمثلة على ذلك تعز عن الحصر. في آخر هذا الفصل عن نجيب محفوظ، يعقد المؤلفُ مقارنة مركزة بين العملين الروائيين اللذين كانا مجال دراسته. يقول :»قد نجد في الثلاثية تفصيلا للتفصيل أما في « اللص والكلاب « ، فلا نجد إلا خلاصة الخلاصة: الأقوال المقتضبة التي ينطق بها الشيخ علي الجنيدي التي تمثل خلاصةً لأعداد من كتب التصَوُّف» (ص : 120). في نفس هذه المقارنة، يذكر لنا الكاتب» تلك الصور القليلة العابرة التي بدت لنا فيها « نور» (حبيبة سعيد مهران المخلصة العطوف، النور الوحيد الذي يضيء عتمة حياته القاتمة)، هي خلاصة لحياة بائعة هوى. الشيخ علي الجنيدي و»نور» هما القطبان اللذان يتخبط سعيد مهران بين جَذْبَيْهما «. وتقديم الشخصيات الثلاث بهذا التلخيص المعجز، قد نجده أكثر وضوحاً من تقديم إحدى الشخصيات الرئيسية في الثلاثية بشكل أكثر تفصيلاً, ولا يقتصر التلخيص في الرواية على الشخصيات ، بل يمتد إلى وصف بعض الفضاءات مثل : القهوة ـ منزل» نور « ، وإنها بدورها نتيجة هذا التلخيص ، بدتْ أشد وضوحاً للمتلقي ممَّا لو رسمها المؤلف بتفصيل وإسهاب.

ج ـ اللغة:

لاحظ الكاتب أن اللغة في النمط الأول احتفظت الألفاظ في معظم الأحوال بمعناها القاموسي. أمَا في النَّمط الديناميكي ، فقد تميزت بالانزياح عن اللغة العادية أو القاموسية.

ومن الجدير بالملاحظة أن يحيى حَقي ـ كما ألمحنا إلى ذلك آنفاً ـ كان مبدعاً في دراسته، وأن حبه لأدب نجيب محفوظ ، جعلَهُ يكتب هذه الدراسة ودراسات أخرى غيرها بأنامل رقيقة تقطر عطراً ومحبة.

3 . «سخرية الناي» لمحمود طاهر لاشين (4591 . 4981)

بعد المقارنة الدقيقة بين عملين روائيين مختلفين في الحجم اختلافاً شاسعاً، هما «الثلاثية» و «اللص والكلاب»، ينتقل بنا المؤلفُ في هذا الفصل إلى فن القصة القصيرة، وذلك عند أحد روادها الأوائل هو محمود طاهر لاشين في مجموعته « سخرية الناي». يرى يحي حَقي أنَّ هذه المجموعة كانت صرخةً قوية تقول لنا إننا بإزاء بدء حركة تجديدية تتملص من قديم إلى جديد. فالأسلوب فيها ينجح في التملص من النثر الموروث، من عهد ابن المقفع والجاحظ إلى توفيق البكري، لكنه يُخْفقُ في التخلص من أسلوب محمد المويلحي والمنفلوطي. ثمة نجاح أيضاً في التملص من الأمثال العربية القديمة، لكن حلت محلها أمثال سائرة تدور في الحديث اليومي الدارج. واستطاع لاشين كذلك «التملص من اللغة الفصيحة عند نقل حوار العامة، فهو يكتُبُ طبقاً لنطقهم طلباً للصدق»(ص : **125**). ويؤكد المؤلف أن كتابة حوار بالعامية ، لم يكن أمراً سهل القبول لدى كتاب الفن القصصي: حقيقة، مهد له محمود طاهر حقي (1907) في «عذراء دنشواي»، وتقبل محمد حسين هيكل بعضَ الألفاظ العامية ـ على استحياء ـ في روايته «زينب»سنة (**1914**) ، ورغم أن محمد تيمور ، كان يرفع لواء العامية في المسرح ، لكنه في القصة كان الأمر ما يزال خرقاً شديداً لحرمة الفصحى (انظر ص: **125**). ويلاحظ يحيى حَقي أنه من حيث « الشكل والمضمون ـ وهذا مربط الفرس ـ نجد آثار التملص من أدب المقالة والمقامة .. إلى فن القصة القصيرة. وتنطقُ هذه المجموعة بكل ما في هذا التملص من جهد ومن معاناة وقلقلة.» (ص: **126**). وأمر صعوبة ولادة الفن القصصي ليس بغريب ، فليس وراء كتاب القصة تراث بالمفهوم الفني للقصة يستندون إليه، وليس بجانبهم ناقد يمكن أن يحدد لهم معالم الطريق. فلجئوا إلى الاقتباس من أساتذتهم في الغرب، ولم يكونوا يجدون حرجاً في الإفصاح عن ذلك والجهر به. فاقتبس محمد تيمور من «جي دي موباسان» وطاهر لاشين من «تشيكوف» ، وقام عثمان جلال بتمصير مسرحيات موليير . وهكذا سنجد هؤلاء المبدعون تملصوا من أسلوب المقامة من جهة ، وتملصوا من الرومانسية إلى الواقعية من جهة ثانية ، وكانَ الهدف فيها كما يرى المؤلف رسم الحياة كما هي ، إلا أن التعبير لا يساير ملامح هذا الاتجاه، فتبقى عالقة بأسلوبه نغمة الحزن والبكاء الغالبة في إنتاج المنفلوطي. يقول الكاتب : « في بعض صفحات هذه المجموعة أحس أنَّ

محمود طاهر لاشين يكاد يكون نسخة أخرى من المنفلوطي» (ص: 127) ، ويفسر ذلك بأنه كان من العسير التخلص من هذه النزعة الرومانسية الحزينة باعتبارها تدخل في مزاج الإنسان الشرقي ، ولأن طريقها كان مُعَبداً أمام الكاتب، فسار فيه قبل أن يصل إلى التعبير المناسب للمضمون الواقعي. ويذهب المؤلف إلى أن لثورة 1919 أثراً كبيراً في تحويل كل مناحي الحياة الثقافية من غناء (سيد درويش) ونحت (عند النحات المصري الشهير مختار) ، وعمارة (عند مهندس الفقراء حسن فتحي) ، وكان لابد أن يتحول الأدب بدوره من الرومانسية إلى الواقعية ، ويصير رجل الشارع والفلاح من الشخصيات الرئيسية في الفن القصصي ومنه قصص طاهر لاشين في إطار مذهبه الواقعي الذي كان نجمَه المتألق . (ص: **129**) . وتعتبر (قصة «سخرية الناي») من أمثلة قصصه المستمدة من واقع حياته (ص : 131)، فيذكر بكل صراحة وشفافية موت شقيقه محمد عبد الرحيم ، ويلاحظ يحيى حَقي هذه الظاهرة في مجموعة أخرى مثل « يُحكى أن « حين يصفُ زيارة أبيه قبرَ ابنته (قصة: الزائر الصامت»). ومن الجدير بالملاحظة أن أعضاء هذه المدرسة ـ في معظمهم ـ اقتصرت عنايتهم بالمشاكل المعيشية الواقعية وتصوير العلاقات الاجتماعية في الحياة المصرية، أو وصف أنماط شاذة مضحكة من البشر. (ص: **132**)

وينتهي الكاتب في ختام دراسته، إلى خلاصة مفادها أننا مدينون لهذه المدرسة الحديثة في الفن القصصي بالشيء الكثير، فهي التي كان لها الفضل في أن يكون لنا أدب أصيل .. وأسلوب متحرر من التكلف. هي التي ثبَّتَتْ لفن القصة قدمَه ووطدتْ سمعته، وبشرت بالمذهب الواقعي، وهي التي حاربت الظلم و الفقر والجهل والتخلف والنفاق التي كانت أكبر أعدائها» (ص: **134**)

اللافت لانتباه القارئ، ما ذكره الكاتبُ من خصال أولئك الكتَّاب التي لم نعد نجدها في غالب الأحيان في يوم الناس هذا ، وهي « أنهمْ كانوا جميعاً يأخذونَ عملَهم الفني مأخذ الجد ، لا يبتغون مجدا ولا كسباً ، وكانت عيونهم مؤرقة وقلوبهم خافقة بحب مصر» (ص: 134), وقد كان طاهر لاشين في مسرحها هو ممثلها الأول ونجمها المتألق، كما يؤكد ذلك صديقه الدكتور حسين فوزي في كتابه « سندباد في رحلة الحياة « (انظر، ص: 134)

وفي ختام دراسته عن محمود طاهر لاشين، يرصد بعض مميزات كتابته كما يلي:

أ ـ سهولة الأسلوب، حيث يجعلكَ الكاتبُ قريباً منه، يحدثك حديثَ الصَّديق للصَّديق، ويحرصُ على منحك أكبر قدر من المتعة الفنية، يستطيعُ أن يغدقها عليك.

ب ـ القدرة الهائلة على الوصف الدقيق، فهو لا يصفُ إلا ما رأتهُ عيناه. (ص: **135**)

ج ـ علمه بأسرار النفوس، والانتباه إلى ما في الحياة من مفارقات، بعضها يبعثُ على الضحك ، وبعضها الآخر يثير في النفس الشجن والحزن .

د ـ القدرة الفائقة على استخدام الدعابة التي تنطوي تحتها أحياناً غلالة من الإشفاق على ضُعْف الإنسان وقلة حيلته في هذه الحياة.

4 . «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حَقي (0981 . 4891) (7)

يمكن اعتبار هذه الرواية عملاً تسجيلياً وثائقياً تتعلق بحادثة «دنشواي» سنة 1906 (**8**) كما حدثت في الواقع، وأن عنصر الخيال فيها جد ضئيل. وأعجبُ ما يذكره يحيى حقي عن هذه الرواية هو أنها «أول رواية مصرية مؤلفة تباعُ منها آلافُ مؤلفة من النسخ فَوْرَ صُدورها. أُعيدَ طبعُها عدة مرات في فترة وجيزة» (ص: **136**). وَهكذا استطاعت هذه الرواية أن تغزو على نطاق واسع جماهير غفيرة من القراء ، ولم تعد قصراً على المهتمين بقراءة هذا الفن الجديد, ويرى يحي حقي « أن (عذراء دنشواي) هي التي هيأتْ أذهان عامة القراء لتقبل الفن القصصي، هي التي أعدت المسرح الذي سيتجول فيه هذا الفن حتى يبلغ رقيه الذي بلغهُ اليوم. « (ص: **147**)، وما جعلها تحظى بهذا التلقي غير المسبوق، هو ارتباط موضوعها بوجدان الشعب، نتيجة الحادثة المأساوية التي تعرض لها أبناء جلدتهم الأبرياء في قرية « دنشواي «، ورصدها حياتهم ومشاكلهم وهمومهم، كما تنقل لنا لهجتَهم العامية كما ينطقونها في حياتهم ومعاملاتهم اليومية. ويعتبر المؤلف أن هذه الرواية التي كتبها صاحبها سنة **1909**، كانت

الممهدة لرواية «زينب» التي يَعُدها النقاد بداية الرواية العربية بمفهومها الفني. يقول :» وأكادُ لا أعدو الحقيقة كثيراً إذا قلتُ إن «عذراء دنشواي»، هي البذرة التي مهدتْ ـ في نظري ـ لمحمد حسين هيكل أن يكتبَ في سنة **1912** رواية «زينب»، وجعل حوادثها تجري في الريف وبعض أبطالها من الفلاحين « (ص :149)

5 . « اللَّوَحاتُ القَلَميَّة « للشيخ مصطفى عبدالرازق: (حوالي 4031 هـ / 5881م - 42 ربيع الأول 6631 هـ / 51 فبراير 7491م.)

يخرج الشيخ مصطفى عبدالرازق عن القوالب المقررة المعتمدة في الكتابة، فما يكتبه يقع بين المقالة الأدبية والقصة القصيرة. وهذا النوع الأدبي إذ وقع بين النوعين المشار إليهما، قد التزم جانب الثانية (القصة القصيرة)، لا الأولى (المقالة)، وهو بذلك كان رافداً ثرياً كبيراً لها. إن الكاتب هنا يتحدث عن هذا الضرب من التأليف الذي يمكن تسميته بالمقالة القصصية. وهذا النوع الأدبي لا يكتبه إلا قلة من الأدباء أهمهم الدكتور حسين فوزي الأديب الرحالة الباحث عن أسرار البحار ، الغائص في أعماق بحار اللغة العربية وكنوزها. وقد أطلق المؤلف اسم لوحة قلميَّة على هذا النوع من الكتابة، لأن صاحبها كان همه الأوحد ، ومتعته الكبرى الرسم بالكلمات لا باللون والفرشاة، فهو أقرب إلى الفنون التشكيلية . وقد عنون الشيخ عبدالرازق هذه اللوحات بعنوان « مذكرات الشيخ فزارة» ، ويلاحظ يحيى حقي أن هذا العمل الجليل، لم يحظ من النقاد بما هو جدير به من الالتفات والعناية (ص: 185). يقول يحيى حقي « يحيد الضوء عن أغلى الجواهر ، ويتسلط على المحظوظ من فصوص الزجاج البراق» (ص: 165) والحال أن الشيخ مصطفى قد وضع بهذه المقالات بذرة من بذور القصة القصيرة عندنا. (ص: 168) ، ومن الجدير بالذكر أن مصطفى عبد الرازق أتم دراسته في باريس بفرنسا والتقى بالشيخ محمد عبده ، وتأثر بأسلوبه. « بل إن ظلَ الإمام مبسوط على المقالات كلها، كأنها من وحيه، مكتوبة، رغم الغربة، تحت بصره» (ص: **167**)، وإن كانا يختلفان في الطبع الذي انعكس على أسلوبهما. لقد كان في طبع محمد عبده حدة استمدها من أستاذه جمال الدين الأفغاني، بينما نجد مصطفى عبد الرازق يميل بطبعه إلى الرفق والسماحة التي تكره الغضب، وترهب الثورة. ويرى يحيى حقي بعد دراسة مقالات الشيخ عبدالرازق أو لوحاته القلمية أنه في هذه المقالات من أوائل المبشرين بالاتجاه الواقعي الذي حمل لواءه بعد ذلك رواد المدرسة الحديثة في الفن القصصي. ولا ينبغي أن ننسى الإشارة إلى أن هذه اللوحات القلمية رصدها صاحبها للحديث عن موضوعين: الدراسة في الأزهر وضيقه بها وبمناهجها ؛ وصف الريف المصري وظروف حياة الفلاحين المتقشفة الشاقة بالأسلوب الواقعي الذي ألمحنا إليه.

6 . عباس علام (2981 - 0591)

ينتقل بنا المؤلف في هذا الفصل، ليعرفنا بمسرحي نجهله بل يجهله حتى الأجيال من أدباء بلده، هو عباس علام. إنه المسرحي عاشق ممثلة مسرحياته « فيكتوريا موسى «. يقول المؤلف : « إن قصة حب عباس لفيكتوريا موسى صورة فذة لانجذاب المؤلف المسرحي إلى الممثلة التي تقوم بأدوار البطولة في رواياته.» (ص: **162**). ويُحيلنا إلى مثل هذا العشق الذي كان سائدا بين أكبر الشعراء وأشهر المطربات، ويذكر لنا على سبيل المثال أحمد رامي وأم كلثوم، وإن كان من طرف واحد، وينطوي على الكثير من الكتمان. وهذا ما يرويه المؤلف عن عباس علام « مجنون ليلى العصر الحديث « كما يلقبه ، فحين عجز عن كتم أشجانه وأحب أن يفضيَ بها ، حتى ولو لنفسه وحدها ، كتبها في أوراق وجمعها بين غلافين جلديين فاخرين ، ثم بعد ذلك سلمها إلى صديق أمين ، وطلب منه أن يحتفظ بها ، وأن لا يفضي بسرها إلى أحد، وأن يسلمها إلى حبيبته. ويذكر المؤلف هذا الصديق باسمه: هو الأستاذ صلاح كامل الذي كتب مؤلفه الشيق عن سيرة هذا المسرحي العاشق. وخلال حديثه الشيق الكاتب عن هذا الحب العذري العارم، يحدثنا عن بعض مسرحياته و عن الحركة المسرحية في مصر عهد ذاك، ومساهمة أعراق وأديان مختلفة في الفن المصري سواء في الموسيقى أو المسرح. من الجدير بالملاحظة أن عباس علام الذي كادت يد النسيان تمحو اسمه من تاريخ المسرح في مصر له مسرحيات عديدة، وكلها مثلت على خشبات المسرح، نذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر هي : 1 ـ كوثر (1924) / 2 ـ سهام (1925) / 3 ـ زهرة الشاي (1925 ـ 1926)/ 4 ـ المرأة الكذابة (1926) / 5 ـ الساحر (1926) ص: 229).

وهذا الفصل هو مسك ختام هذا الكتاب القيم للكاتب الكبير يحيى حَقي، ومن أعذب فصوله وأمتعها وأغزرها من حيث المعلومات التي يقدمها حول الحركة الفنية والمسرحية في العشرينيات.

وقد سبق لي أن أشرتُ إلى أن يحيى حقي مبدع في كتاباته النقدية ، يتسربلُ أسلوبه أحيانا بالشاعرية التي لا تتوفر في بعض شعرنا اليوم. أود أن أختم عرضي المتواضع لكتاب «عطر الأحباب» بفقرة منه تقطر شعراً وعطرا وجمالاً يتحدث فيها عن كيفية تشكل الإبداع الفني عند الكتاب الذين أحبهم، وتعطر بعطر أدبهم, ومنهم (عباس علام). يقول فيها: «نبض فهمهمة فتخلقٌ ثم استواء. هذه هي مراحل ولادة النغمة عند الشاعر . والنبض ممضٌ والهمهمة همهمة جن، والتخلق كانعقاد الحمَم، أما الإستواء فعلى ذروة الجمال، تَحرُرُها يخالط السحَاب، ويطل على قمم الجبال الشاهقة. تهبط إليه من عالم الغيب ، من عالم الأحلام المبهمة، أو تسمو إليه من أغوار تسكنها أشواقُ الخلاص وعذابات الضياع والأنين.» (ص: **187**)

الهوامش:

7 ـ أديبٌ وروائيٌّ مصْري، يُعَدُّ أحدَ روَّاد الرواية والقصَّة العربية الحديثة، وهو عَمُّ الأديب الشهير « يحيى حقي»

8 ـ دنشواي اسم لحادثة وَقعت سنَة 1906 في قرية في الريف المصري تدعى بهذا الاسم ، وتقعُ في محافظة المنوفية، حيث تطور الأمر بين خمسة ضباط إنجليز جاؤوا بغرض الاستجمام وصيد الحمام في حقول القرية، وبين فلاحين مصريين ، خشوا أن تنتشر النار في أجران زرعهم، فهبوا بعد أن حصل ما كانوا يُحَذرون منه هؤلاء الغرباء، إلى مواجهتهم، وانتهت المواجهة إلى مقتل عدد من المصريين بالنار بينهم امرأة، ووفاة ضابط بضربة شمس. الأهم في القضية التي خلدت تاريخياً، هو رد الفعل الغاشم للسلطة الإنجليزية التي كان يقودها المقيم العام اللورد كرومر، والطريقة الظالمة القاسية في تنفيذ الأحكام. حيث انتهى الحادث بالحكم بالإعدام شنقاً على العديد من الفلاحين، وبالسجن والجلد والأشغال الشاقة على الآخرين. وقد تم تنفيذ هذه الأحكام أمام أهاليهم في قريتهم.» دنشواي» ومن الجدير بالإشارة هنا أنَّ من أبرز الشعراء الذين خلدوا هذه الواقعة الشاعر المصري الكبير صلاح عبد الصبور في قصيدة مؤثرة ذائعة الصيت بعنوان «شنق زهران «.

أستاذي عبد السلام الجباري

أبو الخير الناصري

1

وحيداً تراه أو صُحْبَةَ رفيق أو رفيقين لا غير، كالقدِّيسين هو في غربته داخل المدينة. قد يظهر في مقهى عَلِيٍّ أو مقهى وادي الذهب ذات صباح يجالس صحيفة أو كتابا، ويَسْتَبْطِنُ ما وراء السطور.. وقد تلقاه بمحاذاة الشاطئ وحيدا يمشي متأملا، ويتأمل ماشيا، ويُبْحِرُ في عوالم نصوصه المكتوبة أو التي هي على مَشَارِف الولادة أو النشر. وربما غاب زمنا، ثم أَطَلَّ مِنَ صحيفة بنصٍّ أدبي أو فكري لا يحاكي فيه غَيْرَ جراحه وأفكاره الفريدة الجريئة.

لطالما تساءلت عن تلك العزلة التي ضربها الرجل حول نفسه سنوات، وعنها سألته في حوار معه فقال: «اختياري لمدينة أصيلة هو اختيار يدخل ضمن استراتيجية أتوخى من ورائها خلق أسلوب في العيش. أكره التكرار، وأخاف من التقليد. مرارا كنت أتساءل: لماذا نحن لا نشبه الآخرين في اهتمامهم في اختيار المقهى والحديقة والحي والمساء والحرية في التصرف وفي الحركة؟ وأجد ذلك الجواب الكلاسيكي: نحن لا نشبه الآخر أو الغرب، هذه إمكانيات لا نقدر على إنجازها أو تحقيقها على مستوى الواقع، وكانت هذه من الأسباب التي دفعتني إلى هذا الاختيار، وكان اختيارا مؤقتا دائما في انتظار الإنجاز والتحقيق، فكانت العزلة، وهي ليست عزلة بالمعنى المَرَضي، بل هي عزلة تعني الابتعاد عن القبح، يقول نيتشه: الرجل القوي هو الرجل الوحيد...» (من حوار معه منشور).

2

كُلَّمَا رَأَيْتُه في شوارع المدينة ارْتَحَلَ فكْري إلى سنوات الدراسة بثانوية وَادي الذهب بأصيلا حيث دَرَّسَني مادة الفلسفة. لم تكن حصته كالحصص الأخرى، كان أستاذنا عبد السلام الجباري ينفتح بنا على النصوص الفلسفية المقررة كما ينفتح بنا على الواقع والحياة. في حصته سمعت أول مرة بالأسماء: محمد عابد الجابري، محمد أركون، عبد الكريم الطبال، محمد شكري، پول بولز، سلسلة شراع، جريدة النشرة...كانت حصته شُرْفَةً نُطِلُّ منها على الفلسفة والشعر وَالأدب والمشهد الثقافي بالمغرب. وإليه يعود الفضل في تقريبنا من هذا المشهد، وربطنا به وبأعلامه، وإتاحة الفرصة لنا- نحن التلاميذ- للسؤال وللتعبير عن آرائنا في قضايا كثيرة. أذكر أن حصته مَكَّنت الكثيرين منا من التحرر منَ عقدة الصمت خوفا أو خجلا؛ ولهذا ظل دوما محل احترامنا ومحبتنا.

إلى ذلك كان أستاذنا يسألنا أحيانا عما تخطه أيدينا من محاولات في القصة والشعر. وأذكر أني قدمت له نصا لإبداء الرأي فيه، فأعاده إلي في يوم من أيام نوفمبر **1997** وقد ذيّله بالملاحظة الآتية: «إن قصتك، أو بالأحرى نصك، فملاحظة أنك قادر على إنجاز نصوص أخرى، فطول النص يؤشر على ذلك. ولماذا لا؟

لا أخفيك إذا قلت لك إن القصة القصيرة هي الفن السهل، وكذلك هي الفن الصعب، وستكشف لك الأيام ذلك من خلال قراءتك للمجاميع القصصية. أرجو لك الاستمرار. ذ.الجباري **19/ 11/ 97**».

ولقد احتفظت بالنص والملاحظة بين أوراقي، لأكتشف، بعد مرور الأيام وتوالي القراءات، صدق قول أستاذي إن القصة القصيرة هي الفن السهل والصعب في آن واحد.

أدركت ذلك وأنا أكثرُ من قراءة الأعمال القصصية، ومنها قصص أستاذي في مجموعتيه «وحين يكون الحزن وحده» **(1998)**، و«وداعا شوبنهور» **(2015)**، كما ازددت إدراكا لذلك وأنا أجالس الرجل وأحادثه في مقاهي المدينة عن القصة، ثم وأنا أشارك وإياه في المناسبات الثقافية القصصية بأصيلة ومكناس ومشرع بلقصيري، وأوازن بين النصوص القصصية في ضوء ملاحظات أستاذي ومقروئي في هذا الجنس الأدبي السهل والصعب في آن.

3

في العام **1998**م شهدت مدينة أصيلة صدور الجريدة المحلية (فصول أصيلة). كان ذ.عبد السلام الجباري أحد المداومين على الكتابة فيها قبل أن يظهر اسمه ضمن هيئة تحريرها بعد أعداد. في كل عدد من أعدادها كنا ننتظر مقاله أو قصته القصيرة بشوق ولهفة، ننتظر أن نرى مَلْمَحاً آخر من صورة أستاذنا غير الصورة التي عهدناها داخل القسم. كنا نرنو إلى رؤية عبد السلام الجباري الكاتب. وقد ظل في أغلب مقالاته مرتبطا بمدينته الأم القصر الكبير، وعنها كتب مقالات منها: (ثلاث رسائل إلى القصر الكبير/ القصر الكبير: الخبز أم الجمال/ القصر الكبير جدلية الحضور والغياب..). مقالاته تلك حنين لأمجاد القصر الكبير، وحسرة على فقدانها، ودعوة إلى الاعتناء بالجانب الجمالي للمدينة، ونداء للمسؤولين عن تسيير شؤونها أنْ رِفْقاً بهذه المدينة.

وحتى حينما كان يلتفت إلى مدن أخرى شمالية، في بعض مقالاته، كأصيلة، أو طنجة، أو العرائش ظل قلمه وفيا لآلام سكانها، منبها على أخطاء المسؤولين عنها، جاعلا مبدأه في الكتابة «لا لثقافة شُوف وسْكُوتْ» (وهذا عنوان أحد مقالاته). مقالاته ثورة على الفساد في جبهات متعددة، بما في ذلك الفساد الثقافي، لذلك لم يكن غريبا أن نراه ينتقد بعض المثقفين نقدا صريحا في مقاله «أرواح لكن من ورق» متذمرا من كونهم أناسا «يَتَكَلَّمُونَ في كُلِّ شَيْءٍ، ولا يُغَيِّرُونَ منَ الوَاقِعِ شَيْئاً سِوَى البَحْثِ عَنْ وَسَائِلَ لِتَحْسِينِ وَضْعِيَتِهِم المادِيَةِ وَالمعنَوِيَةِ، وَسَدِّ الأَبْوَابِ في وُجُوهِ هؤُلاءِ الشَّبابِ واضْطِهادِ المُثَقَّفِينَ الحَقِيقِيِّينَ».

ومن الحق أن أقول إن مقالات أستاذي وقصصه المنشورة في جريدة «فصول أصيلة» كانت حافزا نفسيا لي ولغيري من تلاميذه في تلك المرحلة للإقدام على مزيد من الكتابة، وللبحث عن منابر لنشر ما نكتبه، فقد صرنا نناجي أنفسنا، ونحن تلاميذ، أنْ هذا واحد من الكتاب يأكل الطعام كما نأكل، ويمشي بين الناس كما نمشي، فليس بعيدَ المنال أن نصبح يوما كتابا مثلما صار.

فتحية لك أستاذي العزيز عبد السلام الجباري، ودمت مبدعا في الكتابة والحياة.