المدير: عبد الله البقالي
سنة: 56
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 26 من رمضان 1446
الموافق 27 من مارس 2025
10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
Bach1969med@gmail.com

العلم الثقافي

القرود ناكثو العهود !

لا يصدقه إلا الأغبياء، لتصنع حدثاً دموياً يكدر الأنفس في الشهور المقدسة للمسلمين !

أي ذاكرة تنسى مهما أبيَضَّتْ في غيبوبتها، كيف تلمَّظ المسلمون في العالم، صور الشنق البشعة، لصدام حسين الذي جعلوه أول وأكبر كبشٍ يُذبح صباح عيد الأضحى، ولا يهمنا إن كان صدام ديكتاتوراً أو ديناصوراً، ولكن ليس ثمة من دين سماوي أو أرضي حتى، لا يكتنف في جوهره الإلهي الرحمة والتسامح وتوقير المشاعر الروحية للإنسان، أيّا كانت مِلّته ومُعْتَقَدُه، إلا إذا كان نازيا من تدبير الشيطان !

وما زالت ثقافة الإرهاب تخيم بسوادها على المسلمين في الأشهر الحرم، حتى تحولت جُل رمضاناتنا إلى مجازر تُصَدّر أرواح الأبرياء بالجُمْلة من فلسطين إلى السماء، وتحديداً من غزة في رمضان هذا العام، الذي فقد كل أرقامه في روزنامة التاريخ الهجري أو الميلادي، لتغدو أرقام الجثث المحصية في أخبار القنوات، تاريخاً آخر في عصر الانحطاط العربي!

عجبا للقرود ناكثي العهود والمواثيق منذ العصور الخوالي، لقد فطن العالم أنهم شَقْوة البشرية على امتداد المعمور، وليس فقط في فلسطين، تُراهم من أي دين وقد تبرأ منهم حتى الشيطان، عوض أن يُوقروا على الأقل هذا الشهر الفضيل، قَضُّوا مضاجع الآمنين بإزهاق مئات الأرواح البريئة في الخيام، هؤلاء حاشى أن يكونوا بشرا أو حجرا أو شجرا، هم أحقر من أصغر حشرة طفيلية تمتص الدماء تحت ذيل إحدى الدواب، وما يحُزُّ في الأنفس، أنهم من الهشاشة التي تجعلهم يتحصنون بالجبن كأيِّ فأر رعديد، هم للأسف لا شيء لولا الفاشستية التي تهيمن اليوم على السياسة العالمية !

من كان ينعم بشوكة النقد أو مهْمازها الذي لا يميل بتفكير صاحبها إلا للشقاء، سيفطن حتماً لثقافةٍ لا تستند في مرجعيتها على رأس، تسودٍ على كل الثقافات التي تعتبر تمجيداً للحياة، ثقافة رغم أنها تتخذ الدين متّكأً لتسعف أفكاراً عرجاء، غير أنّنا لا يمكن أن نسميها في عالمنا العربي والإسلامي، إلا بثقافة الموت والإرهاب !

الأدهى أن هذه الثقافة التي تخيم حداداً أو غرباناً، تختار المناسبات أو الأعياد الدينية، لتطفو بدمها الخاثر للسطح مع حريرتنا في رمضان، أو مع دم الأكباش في عيد الأضحى، فهل الصُّدفة بكل هذا الذكاء غير الاصطناعي الذي

لا نحتاج إلى نغُط في عطب تاريخي عميق، المناسبة التي تتفتق في عطرها الروحي، أنفس المسلمين بالعبادات، للقتل والتنكيل، إنما يؤشر إلى حرب دينية لا بأس أن نجْترَّ في توصيفها، نفس الأسماء التاريخية العتيقة، من قبيل أو قبيلة الحروب الصليبية، لا نحتاج أن نجاري الدم كي نعرف أن نبْعه سحيق في الزمن، وأن صناع الإرهاب الحقيقيين الذين يتهموننا بالإرهاب، زاغوا بهذا الدم عن مجراه في العروق، ليجده كل متعطش للسائل الآدمي الأحمر، في أقرب صنبور!

لن نصدق أن اختيار الأشهر الحُرم لضرب المسلمين صدفة، لأنها ليست بالذكاء الكافي كي ينطلي علينا ولو بغباء اصطناعي!

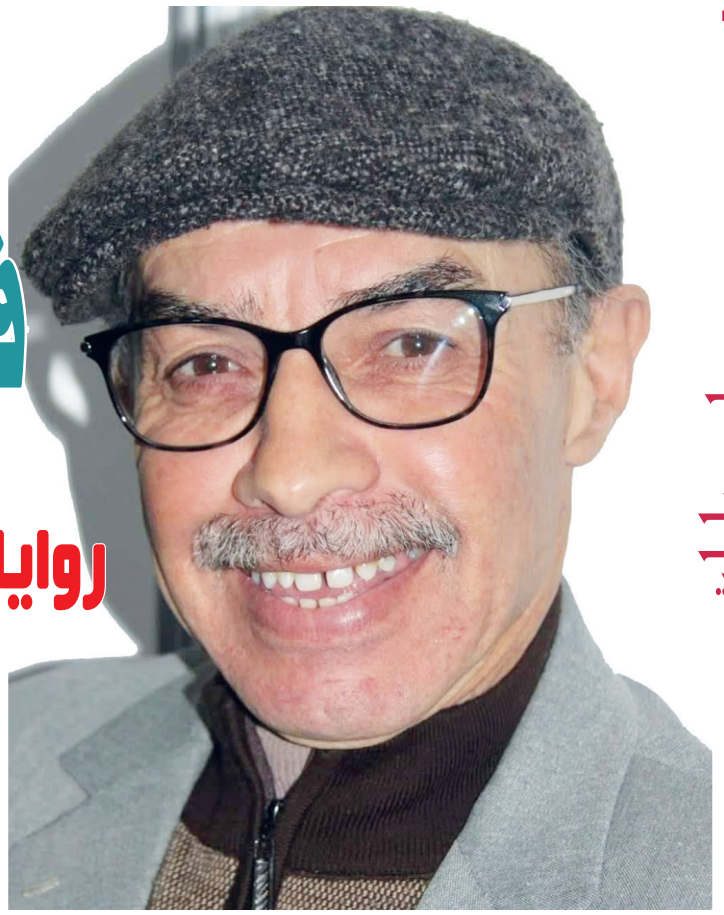
ساعة توقظنا برنينها، ونحن لندرك أن تَصيُّد وانتهاز

محمد بشكار

كتاب جديد للناقد المغربي نور الدين صدوق

في التمثيل النقدي والإبداعي

روايات نجيب محفوظ في الأدب المغربي الحديث

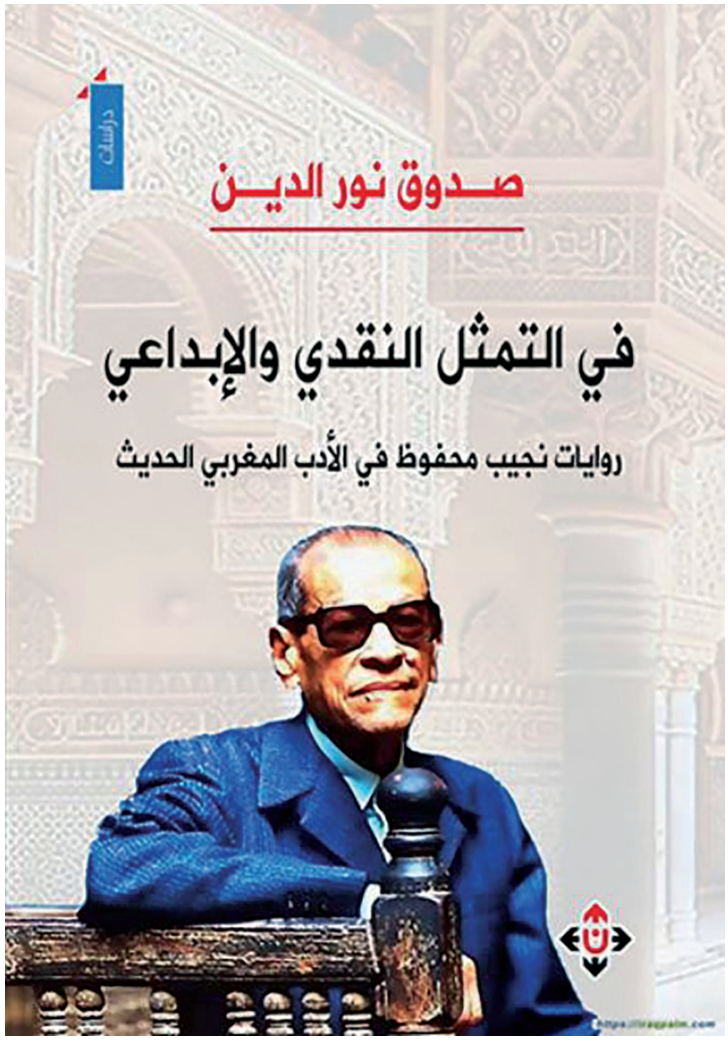


في كتابه الجديد «في التمثل النقدي والإبداعي»، يقف الباحث والناقد المغربي صدوق نور الدين على تأثير تجربة نجيب محفوظ في الأدب المغربي الحديث خارج السياق الأدبي والثقافي في مصر، من منطلق كونه رائد الرواية العربية الذي امتد حضوره في كل العالم بعد فوزه بجائزة نوبل للآداب. وجاء الكتاب الصادر عن «الآن ناشرون وموزعون» بالأردن ، في مقدمة ومدخل وقسمين، تفرع القسم الأول «في النظر النقدي»، إلى مجموعة من الفصول هي: «محمد زنيبر: نجيب محفوظ والكتابة الاجتماعية»، و«عبد الله العروي والموقف الثابت»، و«محمد برادة: الرهان على التخييل الروائي»، و«التفاعل النصي: ألف ليلة وليلة»، أما القسم الثاني فتناول موضوع «المصري في التمثل والاستحضار». وجاء هذا التقسيم بهدف استكشاف مرجعيات الكتّاب والنقاد من المغرب العربي، وتأثرها بالتجربة المحفوظية، خاصة في مرحلة هيمن فيها الروائي نجيب محفوظ على مشهد الكتابة الروائية، حيث يندر الحديث عن مبدع عربي لم يتأتَّ له التعرف والاطلاع على النص المحفوظي. ومن ثم، وجد الروائي العربي ذاته الإبداعية أمام مرجعيتين:

المرجعية الغربية ممثلة في كلاسيكيات الرواية العالمية، والمرجعية المشرقية كما جسدتها التجربة المحفوظية. ويرى الباحث أن تجربة نجيب محفوظ في الكتابة الأدبية رسخت تقاليد التخييل الروائي عن وعي عميق بالمنجز الإبداعي الغربي في مستوياته كافة، وأن الوعي لا ينحصر في هذا المستوى، بل إنه تشكل بالانفتاح عن المرجعيات الفلسفية، لتتحقق الموازاة بين الأدبي/ الفلسفي أو الروائي/ الفلسفي، وهو ما يقود لأن تكون الرؤية الجمالية والاجتماعية عميقة تتأسس انطلاقا من قلق السؤال، وفي محاولة للبحث عن إجابات ينتج الأدبي الوعي بها كصراعات وتناقضات تاريخية، اجتماعية ووجودية. ويشير إلى أن الوعي بالرواية كجنس أدبي، وبالوظيفة المنوطة بها، قادت «عميد الرواية العربية» إلى رسم منهجية الإبداع الروائي التي راهنت على النسق الأوروبي في التفكير والكتابة الروائية، حيث شكلت تجربة نجيب محفوظ للعالم مؤشرًا ليس فقط في دراسة الرواية العربية، بل في دراسة التطور الاجتماعي والفكري في مصر.

ويوضح الباحث أن محفوظ اختار جنس الرواية ليكتب فيه إدراكا منه بكونها الأقدر على الإحاطة والإلمام بالوجود الإنساني، وهو ما عبّرت عنه الممارسة الروائية في الغرب على تنوع أشكالها ومضامينها. ويلفت إلى أن هذا الاختيار يجسد الوعي بحداثة الكتابة؛ تلك التي تم ترسيخها في الغرب بعيدًا عن التصورات التقليدية والتراثية التي ترى أن فن الكتابة الروائية يتوافر في أدبنا القديم. ووفقا للباحث، فإن نجيب محفوظ في اختياره الأدبي، وبالتالي وعيه بحداثة الكتابة الروائية، كسر تقليد الهيمنة الذي حظيت به القصيدة، وأدرك مبكرًا أن الزمن القادم في تحولاته المتسارعة يظل في حاجة للنص الذي يواكب هذه التحولات، يفهمها ويتفهم غاياتها ومقاصدها.

وهذا النص الأدبي في صيغته النثرية ليس سوى الرواية التي خاض محفوظ ممارستها وهو يدرك صعوبة التلقي والتقبل في مجتمع عربي دأب الإنصات لإيقاعات القصيدة.



ويؤكد صدوق نورالدين على أن إنجازات نجيب محفوظ أسهمت في تشكيل وعي نقدي عربي ساير تحولات الكتابة الأدبية، ودفع إلى الانفتاح على مستجدات المناهج النقدية الغربية، خاصة وأن المقتضى يفرض أن يواكب الوعيُ النقدي كل جديد في كتابة الرواية، من ثم تخلقت في سياق الزمن الروائي الجديد تعددية في القراءة والتفسير والتأويل. ويدعو الباحث في هذا الكتاب إلى تجديد النظر النقدي في الإرث المحفوظي في كليته، خاصة وأنه يمثل التأسيس الفعلي للرواية العربية، الذي انبنى على وعي بالكتابة الروائية لا يمكن تخطيه أو تجاوزه، لكونه لامس العديد من القضايا التاريخية والاجتماعية والفلسفية عن كفاءة واقتدار وباعتماد مرجعيات قوية.

ومن الجدير ذكره أن صدوق نور الدين ناقد وروائي مغربي من مواليد مدينة أزمور في إقليم «الجديدة». عمل أستاذا للغة العربية إلى أن اختار التقاعد النسبي. صدر له عن «الآن ناشرون وموزعون»: «الكوندليني» رواية **2015**، «عبدالله العروي بين التمثل الذاتي وصورة العالم»، دراسة 2021.

وصدر أول كتاب له بعنوان «حدود النص الأدبي: دراسة في التطبيق الإبداعي» عام 1984، ثم تلته عدة كتب نقدية، آخرها كتاب « عبد الله العروي بين التمثيل الذاتي وصورة العالم، دراسة في أشكال التعبير الأدبي».

بيت الشعر في المغرب ينتدب الشاعر المغربي رشيد المومني لكتابة كلمته بمناسبة اليوم العالمي للشعر 21 مارس 2025

رشيد المومني

الاحتفاءُ باليوم العالميِّ للشِعر احتفاءٌ بالشعلةِ المقدَّسَة لأوَّل التكوينِ

بحلُول الواحد والعشرين من مارس للسنة الجارية، سيكون لشُعراء العالم أن يحْتفُوا بمرور رَبع قرن علَى تاريخ اعتماده من قبل المنظمة العالمية للتربية والعلوم والثقافة «يونيسكو « يوما عالميا للشعر، حيث أقرّته خلال انعقاد الدورة الثلاثين لمؤتمرها السنوي بباريس سنة 1999،استجابةً منها للمبادرة التي تقدَّم بها بيت الشعر في المغرب.

والاحتفاءُ باليوم العالمي للشِعر هو احتفاءٌ بوهج تلك الشُعلة المقدَّسة التي حدَث أن أَعلنتْ في فجَر الخليقة عن حظوة حضور الكائن في البؤرة المركزية من رحابة وشتات هذا الوجودِ. حُظوةٌ، يتفرَّدَ فيها الولَهُ الشعريُّ وحده بمُلامسة سحريتها العالية، أكثر من أيِّ وَلَه أيِّ جنس معرفيٍّ آخر مُعتَدٍّ بسَلطته الفكَرية أو الإبداعية.

إنّ الشعر بهذا المعنى، وبفعل قُدرته على استكناه دواخل الغامض والمُلتبس، هوَ الخَدِينُ التاريخيَ لجوهرِ الأسرار البشَرية و الكونية، ظلامية كانت أوتنويرية، لكونه، وتبعا لذلك، يمتلك شيفرة العبور إلى مكامنها المضمرة والمعلنة، بموازاة امتلاكه لشيفرة فضْح كلَ النوايا الآثمة، المتربصة بشرعية الوجود الإنساني الذي يحق للكائن أن يعتز بها في مداراته المتاهية، ضدًّا على أعداء الحياة. أُولئك المهووسون بإخماد قداسة الشعلة وإسكات موسيقى نَبضها. و هي القرَابة التي يستمدُّ منها الشعرُ مصداقية حضوره هنا والآن، بصرف النظر عن الملابسات الجغرافية والحضاريةِ المؤشرة على خصُوصيةَ ما اعتبرناه حضُورا .

إنّ حركيةَ العالم، و مهما أمْعَنتْ في ازورارَها الفادح، الفاضح، و المتوحش عن الأنوار المنبثقة من شعلة الخلق التي تستضيءُ بها كل التشريعات الدينية والأخلاقية والحقوقية بمختلف مرجعياتها المؤسساتية، فإنها ستظل و إلى الأبد، مطاردة بحضور سلطة الشعريِّ الذي كان و سيَظلِّ، جديرا بالحلول في معجزة تجلى الكائن على صفاء شاشة الوجود. كما سَيظل في نفس الآن، معْنيًّا بحماية وصيانة دلالات وأبْعاد هَذا التجلي، التي يتعذر على الطغاة والقتلة العبث بقداسته، على غرار عربدتهم البدائية حاليا في تلك الرقعة المستباحة المسمّاة بغزة، حيث يتألّق تلقائيا اسمُ الشاعر الفلسطيني محمود درويش، الذي كان قد خصَّها بأجمل ما جادت به شعريته الخلاقةُ من قصائد.

وبالتالي، فإن مجال حضور الشعر، هو ذلك الفضاءُ الهادر بأقْصى مستويات التوتر الناتج عن تصاعد وتيرة التَّضادِّ القائمة بين مواكب الضوء، وجحافلَ الظلام. وهي الحالة التي تنكشفُ فيها وبالملموس ملامحُ ذلك الصراع الأبديِّ القائم بين تطلّع الكائن إلى تكريس حقه الإنساني في ضمان مكان آمن تحت الشمس، وبين سَدنَة المَحوِ و الإبادة المهووسين بإضرام نيران محارقهم في أوصال كل ما له صلة قرابة بحقِّ الكائن في الوجود.

إن عنفَ هذ الصراع هو الإطارُ الحتميُّ الذي نذَر الشعر جماليته للاستجابة إلى ندائه، بالتموضع في عمق مُلابساته بكل ما تمتلكه بَنياتُه المتفرعة و المتشعبة من إبدالات، تتعدّد وتتنوّع معها أنساقُ القول، بما هي اختياراتٌ واستراتيجيات تعبيرية، منذورةٌ لانفتاحها على تخُوم الاختلاف، تلك الواعدة تحديدا بما أمكن من أنوارها.

هكذا إذن، سيكون الاحتفاءُ باليوم العالمي للشعر، بمثابة دعوة مُترعة بنُبْلها الثقافي والحضاري للاحتفاء بجوهر الكينونة، بما هي أفق ممكنٌ، لإبداع عالم إنسانيٍّ يسوده مبدأ الحق في الوجود، على قاعدة الاعتراف المتبادل بالآخر، ضمن الأسس و القيم الحقوقية التي طالما ناضلت شعوبَ الأرض، و على مر العصور، من أجل تكريسها بوصفها ثوابت سامية، لتحقيق فضيلةِ التفاهم والحوار.

صورة ملصق الاحتفالية للفنان الفوتوغرافي عادل أزماط.

مسرح ما بعد الدراما أو تمظهرات الجسد الغروتيسكي

الجزء الأول

د. عبد الرحمن بن إبراهيم

في مسرحية «أهل المخبئ» لمؤلفها كريم الفحل الشرقاوي

1 - الجسد الغروتيسكي المصطلح والمفهوم

يقترن الغروتيسك بالقبح والتشوه والتقزز والفزع والشذوذ والخارق والخروج عن المألوف. وتعود أصوله إلى حفريات عُثر عليها في القرن الخامس عشر في روما، وتتضمن رسومات بشرية وبشرية متحولة وأنصاف بشرية وكائنات عجائبية وحيوانية ونباتية. ويتجسد على مستوى الخلقة، بحيث تبدو المخلوقات شاذة ومشوهة ومرعبة، وعلى مستوى ما يصدر عنها من أفعل وأقوال قبيحة وعبثية ومبتذلة، وعلى مستوى الأحاسيس التي تبدو خارقة ورهيبة وسريالية. << إن الغروتيسك فن زخرفي يتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خيالية متناسجة عادة مع رسوم أوراق نباتية، وشيء غريب على نحو بشع أو مضحك، خيالي غريب، متنافر على نحو بشع متسم بالإحالة أو البشاعة، مغاير لكل ما هو طبيعي ومتوقع أو نموذجي.>>1 إنه الوجه المقنع للإنسان، والصراع الجدلي بين الأنا والآخر. فالآخر المتوارى في المفهوم الغروتيسكي هو الذي يعكس الحقيقة التي يسعى الأنا إلى إخفائها والتستر عليها.

وبناء عليه، فإن «الغروتيسك» يشمل كل ما هو غرائبي وسريالي خارج عن المألوف والمعتاد. ويندرج ضمن التصنيفات الجمالية لكونه يحمل مدلولا فلسفيا يناقض الثقافة التقليدية السائدة، ومدلولا ثوريا لأنه يرفض التأطير ضمن الأطر التشكيلية الجامدة التي تجعل الفعل المسرحي ثابتا في متخيل منغلق ومستقل بذاته. وبذلك، فهو مصطلح ذو بعد جمالي يجعل الفعل المسرحي نصا وعرضا في حالة جدلية مع الواقع من خلال تقديم مشاهد بمناظر سينوغرافية صادمة بهدف خلق صورة/ صور مسرحية غير متوقعة وغير منسجمة، وبدلالات متحولة، تنعكس على علاقة الممثل بالمتفرج، وتجعل الفرجة منفلتة وقائمة على وقع الرّجة والصدمة.

عرفت الحضارات والثقافات القديمة الغروتيسك الذي ارتبط بالطقوس الاحتفالية والمعتقدات الدينية في المجتمعات البدائية. وعلى المستوى الفني من خلال الرسومات المنحوتة على الصخر، والمجسمات البشرية والحيوانية في أشكال منفرة ومشوهة مثيرة للفزع والهلع، وللضحك والفكاهة والسخرية أيضا. على المستوى الأنثروبوجي، اقترن الغروتيسك بالكرنفالات الاحتفالية للشعوب التي تستحضر رسوما لآلهة نصف بشرية، وبشرية حيوانية. غير أن العديد من الباحثين يربطون الغروتيسك بالمكتشفات الأثرية في المغارات الإيطالية. <<ففي نهاية القرن الخامس عشر، سلطت بعض الحفريات الأثرية الأضواء على رسوم تمثل كائنات نصف إنسانية ونصف حيوانية أو نباتية. وقد أطلق على هذه الرسوم تسمية «غروتيسك» أو «غروتيسكا» (من الإيطالية «غروتا» Grotta). وخلال القرن السادس عشر، شاع مصطلح «غروتيسك» Grotesque المنحدر من هذه الرسوم. ثم استعمل أولا في الفنون التشكيلية للإشارة إلى اللوحات المشوهة المعالم والعجائبية التي تذكرنا بالرسوم البدائية التي أبدعها «جيروم بوش J. Bosh». بعد ذلك، عرف المصطلح ازدهاره في الأدب حيث ارتبط بحكم دلالته بالتجسيد لكل أنواع التشويه الجسماني مثل الكائنات الحيوانية، والأشكال التي تتمفصل بين حدود ما هو عضوي ولا عضوي، وشذوذات التشويه مثل الأقزام والعمالقة والحدبات، إلخ.>>2

ولج الغروتيسك في العصور الحديثة فنون النحت والتشكيل والرواية، والفنون السمعية البصرية كالسينما والمسرح ليجمع المتضادات الثنائية الكوميديا - التراجيديا، الجمال - القبح، النبالة - الحقارة، البطولة ? الهزيمة، الطهر - القذارة... ووجد الكتاب في الغروتيسك أداة لابتداع نصوص إبداعية للتعبير عن الأحداث المروعة بأسلوب مثير للرهبة والفظاعة، وخلق شخصيات صادمة وصدامية مثيرة للانزعاج والاستنكار. وساهم في ازدهارها وانتشارها اللافت في مختلف الإبداعات، اتخاذها تيمات غير مألوفة كفظائع الحروب وحوادث الإجرام وضحايا الكوارث ومأساوية الأوبئة وطاعون الجائحات... من جهة. وموضوعات تخص العواطف الإنسانية للشخص الفرد كالحب والصب والعشق. وبموازاة ذلك، تعري عن هول الأحقاد والضغائن، والرغبات الحارقة في الانتقام، والتلذذ بإلحاق الأذى بالآخرين من خلال رؤية كوميدية سوداوية من جهة أخرى.

بهذا المعنى، فالغروتيسك هو منطلق الممارسة الفنية، مبعث الاستلهام الإبداعي. إنه طقس تراجيكوميدي يجمع بين المتضادات والمتناقضات. <<إنه جوهر من جواهر التخيل البشري، وضرورة من ضرورات الفن، ولمسة من اللمسات الجمالية للدراما. وذلك لأنه خلط بين المكونات المتنافرة واقعيا وتدمير للنظام الطبيعي، وشذوذ حر للصور والأشكال، وتعبير عن تعاقب الابتهاج والامتعاض، بهذا يرتقي الغروتيسك إلى مرتبة الطقس الساخر، والضحك القاتل، والفرح القاتم، والغرابة الجاثمة على العالم في كليته، والواقع في شموليته.>>3 وقد عرف ازدهاره في الأدب حيث ارتبط بكل أنواع التشويه الجسماني والعضوي، مثلما فعل «شكسبير» <<الذي كان يزخرف مسرحياته بشخوص ممسوخة غريبة كان حضورها يتناقض مع السياق المأساوي العام الذي يدرجون فيه: مثلا «كالبان» Caliban في مسرحية «العاصفة»، و»بوتوم» Bottom الرجل الذي له رأس حمار في مسرحية «حلم ليلة صيف»، ثم الأيدي التي تلعب دور المهجرين في تراجيديات مختلفة.>>4 كما ورد مصطلح «الغروتيسك» عند الرومانسيين، وازدهر أكثر في مرحلة ما قبل الرومانسية الألمانية التي أعطته <<تأويلا حزينا كما نلمس ذلك في أعمال «هوفمان» Hofmann، و»بونفنتورا» Bonaventura. أما «إدغار آلان بو» E. A. Poe، و»فيكتور هوجو» V. Hugo، فقد استعمل كل منهما مصطلح «غروتيسك»، حيث أورده الأول في عنوان مجلده «حكايات الغروتيسك والعرابيسك» Histoire du grotesque et de l?Arabesque، بينما كتب عنه الثاني في مقدمة مسرحية «كروموبل» Cromwell.>>5

2 - الغروتيسك ملتقى فنون ما بعد الواقع

يتقاطع الغروتيسك مع «السريالية» Le surréalisme التي هي فن «ما فوق الواقع» أو «ما بعد الواقع» في تحدي الواقع والمنطق والمألوف المعتاد من خلال أعمال الخيال وإلهام الأحلام التي تنتاب الإنسان، ويشتركان في اتباع العقل الباطن وتقلباته، وطرق عمله بناءً على أفكار تداعيات اللاوعي. وكلاهما يتبع الأساليب الرمزية واللاشعورية واللاعقلانية في الفن بمختلف أشكاله وأنواعه بما فيه الأدب، ويُسقط القيم الأخلاقية، ويناوئ القيود والأطر المفروضة على الفنون التي تعتمد الواقع والواقعية كمصدر للإلهام والاستيحاء. يدمج الواقع باللاواقع، المنطق باللامنطق، والموضوعي باللاموضوعي من خلال إعمال الخيال وتحريضه، ويطرح الأوضاع الواقعية من دون الدراسة الطبيعية لها، ويرسم الأشياء كما تظهر في الأحلام والرؤى حسب أوضاعها وغموضها، وحسب ما يمليه العقل الباطن في تجاهل تام لرقابة الفكر. وقد شاع هذا التقاطع في <<كل الأجناس الأدبية خلال القرن العشرين: في الشعر (السريالي مثلا) وعلى الخصوص في المسرح «برشت» - «يونسكو» - «بيكت»، حيث يتجلى فيه بحث نظامي للمفعولات الغروتيسكية. وهكذا، نستطيع أن نذكر من بين الكتاب «كافكا» Kafka (الإنسان/الحشرة غريغور سامسا في رواية المسخ La métamorphose) «طوماس مان» Thomas Mann، وعلى الخصوص «غومبروفتش» الذي يعد أكبر مجسد للغروتيسك في هذا القرن لأننا نلحظه في سائر إنتاجاته، بينما لا يعدو لدى الكتاب الآخرين سوى نسق عرضي. إضافة إلى ذلك، يرتبط مفعول الغروتيسك لديه بأوصاف الجسد أكثر من غيره.>>6

في مسرحية «أهل المخابئ» نحن بصدد عالم سريالي، فوق واقعي. سعى المؤلف إلى إقحام المتلقي منذ البداية في المتخيل الدرامي من دون سابق إنذار، وتوريطه في أتون عالم عجائبي تسكنه شخوص سريالية بأجساد غروتيسكية، من دون امتلاك فكرة قبلية. وهو ما سوف يلزمه باستنفار طاقته الذهنية للإمساك بمعالم جغرافية الفضاء. <<مخبأ أرضي.. هو جزء من مدن مخبئية.. تشكل عالما مخبئيا يعيش قاطنوه تحت الأرض احتماءً من القصف الذي لا يكاد يخبو سعيره... يتخذ المخبأ شكل مطبخ غرائبي مجهز بمختلف أنواع الأواني والأسلحة المطبخية. في الوسط تجثم طاولة غريبة مفككة يتم تجميعها خلال اجتماعات مجلس المخابئ. في الجهة اليمنى للركح تقبع آنية للطبخ ضخمة جدا. في حين يتدلى من أعلى الركن الأيسر المعتم درج حديدي حلزوني يؤدي إلى سطح الأرض. في الجدران الخلفية تظهر فوهات السراديب والأنفاق المؤدية إلى المخابئ الأخرى.>>7

غروتيسكية الشخصيات المسرحية تتبدى في كونها مشوهة، قبيحة، ومقززة. تعاني من إعاقات شتى، كائنات لغوية، وحقيقتها تكمن في صوتها لأنها مجرد صدى. غياب الشخصية بصفتها الفردية يعني غياب الفعل، وهو ما يتساوق والمسرح ما بعد الدرامي الذي يصير فيه الحدث/الأحداث مجرد «حالة/حالات، ويتحول العرض المسرحي - بالنتيجة - إلى <<الدينامية المشهدية» في مقابل «الدينامية الدرامية».>> 8 وبفعل هذا التحول ينتقل الفعل المسرحي إلى «مسرح الصور».

<<النصف»: (رجل أصلع. قامته قصيرة جدا. نصفه السفلي مبتور. ينسل من فوهة أحد الأنفاق ممتطيا خشبته الأرضية القصيرة المتزحلقة بواسطة عجلات حديدية صغيرة.)9

<<المندوب»: (رجل ضخم كل شيء فيه منتفخ، أشبه بكرة ضخمة برأس ورجلين. يرتدي بزة الطبخ وقبعة عسكرية وحذاء عسكري ويتمنطق بحزام عسكري عريض مطعم بفوهات الرصاص المخترقة بالسكاكين والشوكات والملاعق الذهبية اللامعة.)10

<<ملفوف»: في المخبأ الأول الذي تركت فيه جلدي ومسامي وأظافري وشعر رأسي ومؤخرتي.11

<<عجين»: (قابع داخل الآنية الضخمة بينما عروس مستلقية فوق طاولة الاجتماعات تتأمل ملامحها ومنبت شعيراتها في مرآتها الصغيرة.)12

وللغروتيسك في مسرحية «أهل المخابئ» تقاطعات مع العبثي، والعجائبي، والكوميدي السوداوي، وكأن الأمر يتعلق بهدم وإعادة بناء على أنقاض نصوص سابقة أو معاصرة بنفس جديد. صراع نص مع نصوص أخرى في إطار تناص متجدد؛ مما يؤكد بأن مرجعية كل نص إنما هي النصوص السابقة عليه. فعبثية الحرب في النص بادية وتتسع لتشمل كلا من مفهوم «أداموف» و»يونسكو» و»بيكت» للعبث. ففي نظر «أداموف» Adamov يتحدد في <<عدم اتصال أساسي بين الكائنات، حيث لا أحد ينتظر أحدا. وبالنسبة لـ «يونسكو» Ionesco فالعبث يتحدد لديه دائما في باستحالة التواصل، والعزلة، والتطويق. ويدعي «بيكيب» Becket أن محاولة التواصل الغير ممكنة هي ببساطة تصرفات غريبة مبتذلة، أو مع كوميديا رهيبة، مثل الجنون الذي يتحدث مع أثاث التطويق.>>13

<<عجين: (يفتح ملفا ضخمًا) اجتماع عاجل لمجلس المخابئ السعيدة.

النصف: أعترض (رافعا يده) أقترح صيغة اجتماع طارئ بدل عاجل.

ملفوف: أحتج (يخبط الطاولة بكفه) أقترح صيغة اجتماع استثنائي عوض طارئ.

عجين: (يرمق النصف وملفوف بحيرة) اجتماع... عاجل وطارئ واستثنائي لمجلس المخابئ

السعيدة.. عدد123115 ميم، والمتعلق بمشروع القانون المالي المعروض على أنظار مجلسنا الموقر.. حيث يتحتم علينا خلال هذا الاجتماع الهام مناقشة بنود هذا المشروع.

النصف: أعترض.. أقترح تعويض صيغة مناقشة البنود بصيغة مراجعة البنود.

ملفوف: وأنا أحتج على صيغة مرجعة البنود وأقترح فقط صيغة مراقبة البنود.>>14

كما أن العجائبية حاضرة بقوة في شكل وطبيعة الشخوص<<»ملفوف» طباخ بدون جلد، جسده مغلف بلفافة ترابية. «النصف» طباخ مختص في طبخ العظام والجماجم، نصفه السفلي مبتور. «عروس» طباخة عانس في الأربعينات، ترتدي ثوب الزفاف الأبيض وقبعة الطبخ. «المندوب» مندوب اللجنة الثورية المخبئية العليا، رجل ضخم يرتدي بزة المطبخ وقبعة عسكرية وحذاء عسكريا. «عجين» طباخ مختص في خلط العجائن والفطائر.>>15

والكوميديا السوداء ممثلة في الهزل الفظ:

<<ملفوف: (يحمل صفا طويلا من الأطباق البلاستيكية) في انتظار الجواب الحاسم للمندوب بشأن مطلب نقلنا إلى أحد المخابئ السرية المنيعة.. أشغل نفسي بعَدِّ الأطباق.

النصف: المهم كم العدد؟

ملفوف: أكثر كثيرا من القليل.. وأقل قليلا من الكثير

النصف: تحدث معي بلغة الأرقام.. أريد رقما محددا

ملفوف: الأطباق لا تُعد بالأرقام أيها الغبي.

النصف: وبماذا تُعد إذن يا ملفوف؟

ملفوف: بعدد ضربات القصف التي تسعفك بأطباق من العظام والجماجم الطرية.. فهي كما تعلم من اختصاصكم وتخصصكم.. أي أنها تقع في دائرة اهتماماتكم..>>16

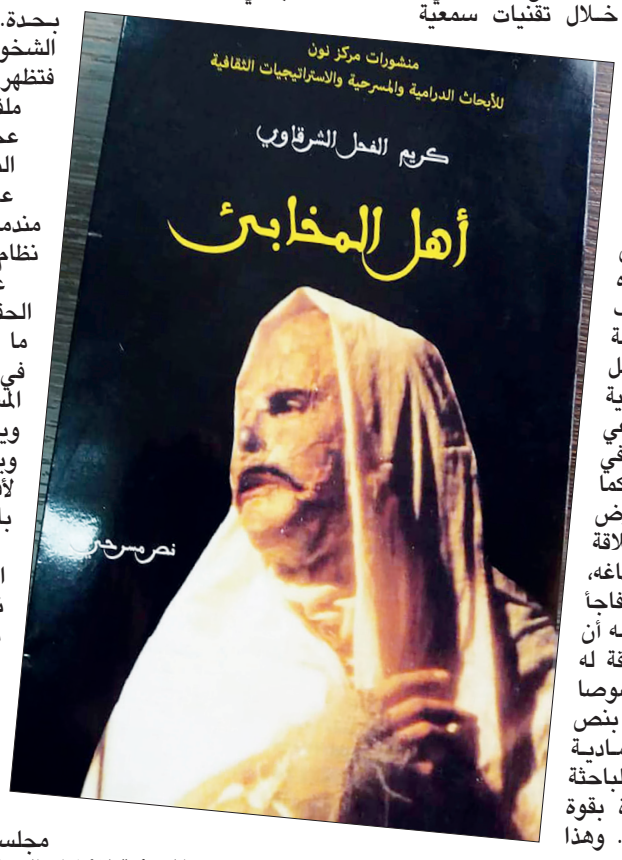
في هذا الحوار تبرز الكوميديا الهجائية في اقتحام موضوعات محرمة، ومسكوت عنها؛ حيث يتم التعاطي معها في قالب فكاهي ساخر، مع الاحتفاظ طبعا بدرجة معينة من الجدية. فتتوافق الفظاعة باللذة، ويتمازج الألم بالمتعة، والتسلي في أجواء الجنون. وهكذا تحولت جثث العنف المجنون إلى وجبات في أطباق لزبناء مفترضين. <<فمن خلال جعل الكوميديا والمأساوية يتعايشان، يرتب الكتّاب المسرحيون الجدد للعنصرين المتعارضين للانخراط، ومن ناحية أخرى، لصد بعضهم البعض، وبالتالي خلق بنية ديناميكية. لنلق نظرة على الجزء الأول من هذه الصيغة: 1) كيف يمكن لهذين العنصرين المتعارضين المشاركين؟ من خلال دفع الكوميديا إلى النوبة التي تقود إلى المأساوية: بما أن الكوميديا يمكن أن تأتي، كما في المهزلة، من البؤس البشري (سقوط الشخصية على سبيل المثال)، يكفي إبراز هذا البؤس حتى تنشأ المأساوية. 2) العنصران اللذان تم الحصول عليهما بهذه الطريقة يميلان بشكل طبيعي إلى تنافر بعضهما البعض. لإنشاء بنية ديناميكية حقا، سيكون كافيا لتوسيع الفجوة بين النقيضين.>> 17

3 - من الحالة الطقسية للغروتيسك إلى الحالة المعرفية الجمالية

في هذه المسرحية سيجد المخرج نفسه إزاء شخصيات تَحَوَّلَ معها الفعل المسرحي من «المسرح المسرحي» ذي البنية الذهنية العقلية إلى «مسرح الصورة» الذي يَتَشَيَّأ فيه الجسد ويصير مجرد صورة سلعية. وهو ما يتناغم مع «حضارة طوفان الصور» التي نحياها. في المسرح الدرامي يحضر «الجسد الدال» في فضاء يؤدي فيه الممثلون أدورًا تمثل «حدثا زمكانيا» <<تتحدد فيه الحياة حصريا من وجهة نظر بنية علاقات التفاعل بين الأفراد، ويشكل «الحوار» **Dialogue** كما يقول «بيتر زوندي» **P. Szondi** وسيطة الكلامي. ومن ثم، فإن هذا الإطار لا يراعي دور المتفرج إلا باعتباره «ملاحظا»، حيث يُقصي كل إمكانيات حقله المرئي: أي إمكانية تمثل الطبيعة الحقيقية للأشياء أو التأمل فيها؛>>18 بينما في المسرح ما بعد الدرامي يتحول الفضاء إلى «موقع» يُقَدِّمُ الممثلين باعتبارهم أجساما/مؤدين، وتُقَدَّمُ المشاهدُ على أساس أنها «لوحات» **Tableaux** مجردة من الزمان والمكانَ، تكاد كل لوحة أن تكون مستقلة بعالمها، ولا ترتبط بينها بعلاقة سببية. وعلى المتفرج/المتلقي - والحالة هذهِ ? أن يقوم بالجمع بين لوحة وأخرى بحثا عن رابط ما، ليصير طرفا مباشرا في البحث عن دلالة/دلالات مفتوحة يتقاسمها فضاء الخشبة وفضاء المتفرجين.

بالنسبة للمؤلف، فبوسعه الانخراط في فلسفة ما بعد الحداثة المسرحية كأن يساعد على بلورة تصور جديد لكتابة بخصوصية التباين والتناقض. وبتقنيات مستقاة من مصادر متنوعة كمقاطع فيديو، مشاهد سينمائية، حفلات رقص، مشاهد مرعبة... وأن تتم مسرحة عمليات التفكير في شكل صور تجريدية متواصلة تستدعي المتلقي لممارسة الاستغراق الذهني. إن الأمر يتعلق بكولاج مسرحي عديم الانسجام والتناغم، ويتأسس على فكرة التشظي والتنافر والتقويض على مستوى اللغة التي تتحول معها وظيفة العلامات إلى دوال غامضة يصعب القبض عليها، ومبعثرة يتعقد الإمساك بها.

إذا كان النص يعكس بالضرورة تصور المؤلف لعالمه التخييلي، ويعكس مقاصده؛ فمهمة المخرج تتحدد في استدعاء ما غاب في اللغة الكلامية من خلال تقنيات سمعية بصرية، تُحَرِّرُ النص من الزمن المغلق الذي اشتغل في إطاره المؤلف، إلى زمن مسرحي مُشرَع على سيل من الدلالات يصنعها العرض. وسيكون دور المتلقي - باعتباره طرفا ثالثا من أطراف العملية المسرحية ? هو استكمال عمل المخرج في عملية إبستمولوجية تستدعي ما غاب عن المخرج في جسد العرض. فكما يرى المؤلف أن العرض الذي يشاهده لا علاقة له بالنص الذي صاغه، فمن الوارد جدا أن يُفاجأ المخرج من جهته أن تلقي العرض لا علاقة له بالعرض نفسه، خصوصا عندما يتعلق الأمر بنص غني بالمناطق الرمادية والمواطن البيضاء الباحثة عن معنى، الحاضرة بقوة في «أهل المخابئ». وهذا مثال لكل منهما



منطقة رمادية: <<المندوب: إنك قطعًا مصاب بالتبول اللاإرادي... ومن أهم أسبابه ومسبباته الإفراط في المضغ والبلع واللعق والشخير والصفير والزعيق والنقيق والنهيق والنعيق... مما يؤدي إلى هبوط وارتفاع الضغطين والرعشة في اليدين وانتفاخ اللوزتين وتقيح الكليتين وانسداد المخرجين.. ينجم عنه مرض أنكى وأشد وطأة وأعني به البول الزلالي.. وهو بكل تأكيد ما ينطبق على حالتك أنت أيها النصف المشطور.>> 19

موطن أبيض: غرابة المكان وغرائبية الشخوص تجعلها قابلة للتأويل وحمالة أكثر من قراءة باعتبارها موطن بيضاء: <<النصف: (رجل أصلع، قامته قصيرة جدا، نصفه السفلي مبتور. ينسل من فوهة أحد الأنفاق ممتطيا خشبته الأرضية القصيرة المتزحلقة بواسطة عجلات حديدية صغيرة، يتلفت يمينا وشمالا ثم يزعق صارخا بنغمته الخاصة المميزة) اجتماع.. (يتسلل أعضاء المجلس تباعا ليحتلوا أماكنهم حول طاولة الاجتماعات بينما النصف يندس منزلقا تحت الطاولة ويخرج رأسه وكتفيه من خلال فتحة دائرية كبيرة وسطها).20.

إن الانتقال من الحالة الطقسية للغروتيسك إلى حالته المعرفية يتحقق في إطار التحول الفرجوي المسرحي ببعده الجمالي الذي يحرره من الشكلية الجامدة الذي يحصره فيما هو قبيح وغريب وفظيع. إن الغروتيسك باعتباره رؤية انثروبولوجية على المستوى الفكري والثقافي ينطلق من كون الفن المسرحي يتضمن ما هو غروتيسكي. فالطقوس الديونيزوسية الإغريقية المتمثلة في الرقصات التنكرية والأغاني الاحتفالية، تُعدّ أكثر فروع الدراما قربا إلى أصلها الديوثرامب. والنزوع الغروتيسكي يتمثل أساسا في كون أفراد الجوقة كانوا يتنكرون في هيئة حيوانات، أو بشر نصفه حيوان. ويقدمون عروضا غايتها التسلية والإثارة، تقربا وتعظيما لإله الخصب. بهذا المعنى فالغروتيسك نمط تعبيري يتضمن المسخ والألم لإدراجه في إطار الفن والجمال، لأن إبراز قيمة ما هو جميل يستحضر بالضرورة ما هو قبيح. وبمقدار ما يحضر الاستهجان والابتذال تتحقق «القيمة الإستطيقية» من صميم «النفور الاستطيقي»، على أساس أن جمالية المسرح لا تبحث عن الحقيقة أوعن معنى محددا؛ بل تقف عند حدود تعرية الوقائع وتشريحها وطرح السؤال وحسب، استنادا إلى رؤية جمالية قوامها الجوهر الغروتيسكي القائم «الشيء ونقيضه» المتمثل في الثنائية الجدلية «الواقع ? الحقيقة،» يتداخل فيها المقدس بالمدنس، الجمال بالقبح، الأنا بالآخر، الهزل بالجد، الفكاهة بالتجهم، والضحك بالبكاء. إن الأمر يتعلق بحالة انفصامية تماما بين صدمة ما حدث وما سيحدث، مثلما هو الأمر في الطبخة الأولى من «أهل المخابئ»، حيث التناقض يأخذ مداه بين طرفي الصراع في ظل غياب لافت للنزعة الفردية التي تحول معها الكلام إلى حالة لغو عبثية صادمة.

<<النصف: وأنا أعترض على إدراج صيغة املأ ولو طارت كل الماعز والأبقار والأغنام والجواسيس وكل الدوابّ التي تدب فوق الأرض وتحتها أيضا.

عروسة: (تصرخ) نقطة نظام أيها السادة ... نقطة نظام من فظلكم.

(يحتدم الصراخ والضجيج بين الفرقاء بحدة. وفجأة تسمع صفارات الإنذار فيختفي الشخوص تحت الطاولة. تخفت صفارات الإنذار فتظهر رؤوسهم ليرتفع زعيقهم من جديد).

ملفوف: أنا أرفض صيغة املأ الفراغ

عجين: أنا متشبث بصيغةَ املأ الفراغ

النصف: أنا ضد صيغة املأ الفراغ

عروس: نقطة نظام أيهَا السادة (الآخرون مندمجون في صراعهم فتصرخ في وجوههم) نظام.. بلا نقطة ولا فاصلة ولا حتى بصلة.>>21

عبثية اللغة تتمثل في كونها قناعا يخون الحقيقة في صفائها الذهني لتفسح المجال لكل ما هو غامض وملتمس، وتبحث عن المنطق في أجواء اللامنطق؛ مما يغرق الشخصية المسرحية في فردانية تُقوِّي شعورها بالعزلة، ويكرس عجزها عن التوحد مع وجودها، ويحولها - بالنتيجة - إلى حالة نمطية معادلة لأفكارها في عوالم ميتافيزيقية، وأن الحقيقة بالنسبة إليها تدرك في اللاوعي.

<<عجين: (يقرأ التقرير) سيدي المندوب المحترم.. أيها السادة.. عرفت مخابئنا الأخيرة نزولا حادا في المؤشر الكمي الاقتصادي مما أثر سلبا على أسهم البورصة المركزية المخبئية الأمر الذي أدى إلى انهيار ملحوظ في المؤشر العام للاقتصاد المخبئي.. وتعود أسباب هذا التراجع إلى الميزانية الخيالية التي رصدت لبناء المخابئ الفولاذية السرية المنيعة والمحصنة والباذخة.. أما فيما يتعلق بالمؤشر الاجتماعي فقد توصل مجلسنا الموقر بتقرير مستعجل من الجمعية المخبئية للأطباء البيطريين.. مفاده أن الحيوانات المخبئية الأليفة قد تعرضت للانقراض التام بفعل الاستهلاك المفرط للحومها.. وهو الأمر الذي يفسر الارتفاع المهول لمؤشر التجارة في الجثث البشرية بالسوق السوداء المخبئية.>>22

الهوامش:

1 - د. رضا عبد الحكيم رضوان، الغروتيسك في لوحات جيروم بوش، مجلة الرافد - الإمارات العربية المتحدة، العدد مارس211 - 2015، ص84

2 - د. حسن المنيعي، الجسد في المسرح، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة - سلسلة دراسات الفرجة 10، ط1 - 1997، ص147، 148

3 - د. رضا عبد الحكيم رضوان، الغروتيسك في لوحات جيروم بوش، مرجع مذكور، ص84

4 - د. حسن المنيعي، الجسد في المسرح، مرجع مذكور، ص148

5 - نفسه، ص149

6 - نفسه، ص149

7 - كريم الفحل الشرقاوي، أهل المخابئ، الطبخة الأولى، منشورات مركز نون للأبحاث الدرامية والمسرحية والاستراتيجيات الثقافية، مطابع الرباط نت - المغرب، ط1 - 2019، ص13

8 - هانز - تيزليمان، بانوراما المسرح ما بعد الدرامي، ما وراء الحدث الدرامي، مرجع مذكور، ص30

9 - كريم الفحل الشرقاوي، أهل المخابئ، الطبخة الأولى، مرجع مذكور، ص14

10 - نفسه، 22

11 - نفسه، 24

12 - نفسه، 40

13 - Emmanuel C. Jacquart, Le Théâtre de dérision Beckett, Ionesco, Adamov, Editions Gallimard, 1974, P 182

14- كريم الفحل الشرقاوي، أهل المخابئ، الطبخة الأولى، مرجع مذكور، ص14، 15

15 - نفسه، ص6

16 - نفسه، ص29

17 - Emmanuel C. Jacquart, le Théâtre de dérision Beckett, Ionesco, Adamov, P 182

18 - د. حسن المنيعي، حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة - سلسلة رقم 26، ط1 - 2014، ص41

19 - نفسه، الطبخة الثانية، ص23

20 - نفسه، الطبخة الأولى، ص14

21 - نفسه، الطبخة الأولى، ص16

22 - نفسه، الطبخة الثانية، ص26، 27

معنى الحياة

مصطفى الحسناوي

أحسست بطاقة غريبة تنثال من عيون ما حدست بأنها تنظر إلي، حين رفعت بصري عن الأجندة المفتوحة أمامي، والتي كنت أدون فيها ملاحظات انطلاقا من مشاهداتي في المدينة الكبرى التي لم أزرها منذ أكثر من عامين، أي منذ انبثاق وباء كوفيد 19 وفيروسه القاتل بمتحوراته اللانهائية، حين رفعت بصري وجدت المرأة الجالسة في الطاولة المقابلة لطاولتي تنظر إلي بتركيز شديد، وحين تقاطعت نظراتنا ابتسمت كما يحدث لمضاءة يعمها ضوء الشمس فجأة وسط غابة ذات أشجار متشابكة ومعتمة. انتبهت إلى ساقيها الرخاميتين البيضاوين اللذين كانت تضع إحداهما عل الأخرى.

المرأة تلبس فستانا ذا لون فستقي يعلو قليلا فوق ركبتيها وقميصا أبيض تلوح من وراء نسيج ثوبه الشفاف تضاريس صدرها، راعني البياض الناصع لوجهها والذي كان يميل إلى صفرة باهتة. قد يعتقد المرء حين يراها بأنها إحدى زوجات دراكولا التي أتت هذا الصباح لمقهى الأوديسة خصيصا، لتقلب نظام الأشياء أو لتزعج العالم من حولها. انشغلت بهاتفي المحول وحين رفعت عينيَّ ألفيتها واقفة بجواري، افترت شفتاها عن ابتسامة غامضة فلاحت أسنانها المنظمة، البيضاء والمدببة. هالني مجددا الامتقاع الذي يجتاح وجهها. قالت لي: [ألم تنتبه إلى أنه كلما صارت الهواتف المحمولة أكثر ذكاء كلما صار الناس أكثر غباء]. بدت لي من قد يعتقد المرء بأنها إحدى نساء دراكولا الطالعة من رواية تجري وقائعها في قصور وحدائت قوطية مرعبة، ذات ملامح جميلة ومتناسقة. طبعت قبلة مفاجئة على خدي، أحسست ببرودة شفتيها المضرجتين بحمرة قانية (حمرة إصبع الروج طبعا). أسنانها المدببة تلوح من بين شفتيها كإبر حقن قاتلة. استبد بي نوع من الاضطراب وألفيت بأن أصابع يديَّ ترتعشان.

قالت: [ماذا كنت تكتب؟] قلت متلعثما: [أدون ملاحظات عن ما شاهدته هذا الصباح في كازابلانكا. بدا لي كما لو أنني أزورها لأول مرة بالرغم من أنني قضيت حوالي سبع سنوات مقيما فيها. لم أزرها منذ بدأ الوباء ...].

قالت وهي تتفحص ملامح وجهي: [آه! الوباء ... هكذا إذن !؟]. تزايد اضطرابي وتفاقمت ارتعاشات يديّ. أحسست بإرهاق وتعب شديدين يفرغان روحي فجأة من كل طاقة أو إرادة. المرأة تنظر إلي بعينيها الواسعتين ذاتي الحدقتين العسليتين، لكن بدا كما لو أن حمرة غامقة بدأت تجتاحهما. قالت المرأة: [لقد استيقظ الحيوان الخرافي الذي نام طويلا في الممرات والدهاليز تحت الأرضية المفتوحة أسفل المدينة، استيقظ بعد سبات دام مئات السنين. العتمات السفلية الرابضة أسفل هذه المدينة - المتاهة أسفل كازابلانكا ستطفح فوق السطح، سيعم الظلام كل أحيائها وحدائقها وحاناتها ومنازلها وشركاتها وإداراتها ومعاملها ومعالمها الآيلة للانقراض والخراب، وسيلزم الأشخاص أمثالك الصعود حتما إلى الدائرة العاشرة من الجحيم..]. قلت مقاطعا [كنت أعتقد بأن هناك فقط تسع دوائر..]. وجهت لي نظرات ماكرة، سحبت سيجارة مالبورولايت من علبتها، أشعلتها بطريقة سينمائية وقالت: [لا ... هناك الدائرة العاشرة أيضا وهي خاصة بأمثالك]. قلت مستغربا: (أمثالي !؟!). نظرت إلي بعينيها اللتين بدأت تكسوهما الحمرة تماما كما تكسو المويجات ساحل البحر، وأيقنت بأنها تقول الحقيقة. فكرت باستخفاف بأنها قد تكون مجرد ممثلة قادمة للتو من هوليود، نفثت المرأة دخان سيجارتها، وعوض سحب الدخان سرت في زوايا مقهى الأوديسة زخات ريح باردة كتلك التي تمخر الشواهد الرخامية في المقابر ليلا. تضاعف رعبي واكتفيت بالنظر إليها. قالت فجأة شبه صارخة في وجهي: (هل تسمعني؟(. قلت مضطربا وقد انحبست الأصوات في حلقي [أس.. أسمع ماذا؟].

قالت: [تسمع ما أقوله لك..]. قلت وأنا أحاول عبثا التحكم في ارتعاشات يدي: [نعم نعم..]. استرسلت المرأة في الحديث عن عالم المال والأعمال، قالت بأنها منذ سنوات كانت مسؤولة كبيرة في بنك معروف. قلت متلعثما: [ولكن سنك لا يوحي بذلك.. يبدو أنك بالكاد قد تجاوزت العشرين].

قالت: [وما أدراك بسني.. يجب أن تعرف بأنني عشت حيوات كثيرة قبل أن تراني هنا جالسة بجوارك]. قلت مستغربا: [حيوات كثيرة]. تذكرت حينها بأنها قد تكون ارتوت مثل زوجها المفترض من معين الخلود.

لاحظت اضطرابي فقالت: [نحن عادة نعيش حيوات كثيرة]. تساءلت: [أنتم...من أنتم؟!].

قالت: [نحن الذين لا تطالهم أعطاب الحياة]. كانت جالسة أمامي واضعة ساقا فوق أخرى منحوتتين كقطعتي رخام أبيض. لاحظت تمعني فيهما. ابتسمت فلاحت أسنانها الناصعة البياض والمدببة كما في إشهار لمعجون تنظيف الأسنان، الأسنان ذات الرؤوس الحادة والقاطعة مثل أنياب ذئب. فكرت لحظة أو بالأحرى انخرطت دون وعي في أحلام اليقظة. قلت لنفسي: [من يدري قد يكون هناك كائن مفترس ثاو أسفل جلدها الناعم شديد البياض، وحش دموي وحين يبلغ الشخص الذي يكون معها أوج الرعشة يخرج الوحش أنيابه ليحوله إلى مزق دامية. من يدري قد يكون الديدن الأساس لهذه المرأة الفاتنة والمرعبة تحقيق المتعة الدموية].

نظرت إلي وقالت: [يبدو أنه لا علاقة لك بعالم المال والأعمال].

قلت: [لا علاقة لي بهذا العالم.. لقد مارست التدريس لسنوات وأعيش الآن بمعاش تقاعد حدو قدو وما هو أهم بالنسبة لي هو الكتابة]. المرأة ما تني تنفث دخان سيجارتها على شكل زخات ريح شديدة البرودة تجمد العظام، مثل تلك التي تصفر وسط الأنقاض والخرائب والمقابر في منتصف الليل. سألت: [وهل اختبرت معنى الحياة بعد كل ما عشته، هل استطعت معرفة معنى الحياة عبر الكتابة]. قلت: [ازدادت حيرتي وتناسلت أسئلتي..]. نظرت إلي بعينين عمتهما حمرة غامقة وقالت: [أنت على ما يبدو إنسان نزيه].

قلت: [النزاهة هي نجمة القطب التي أضاءت حياتي، لذا زهدت في المناصب والألقاب]. حين جلت ببصري في أرجاء وزوايا مقهى الأوديسة ألفيتها فارغة تماما لا زبناء ولا ندل ولا بارمان، الأعشاب الضارة العالية نبتت خلسة فوق أرضيتها الرخامية، ورأيت زواحف سامة تنسل عبرها. ألقيت نظرة عبر الواجهة الزجاجية فألفيت الظلام يعم الشارع الذي تخترقه سكة الطراموای. هبت المرأة واقفة. صدرت عنها ضحكة مجلجلة جمدت عظامي. قالت بصوت أجش: [ألا ترى حقيقتي..

أنا في الأصل ملاك، ملاك سقط في عالم مدنس، ملاك بلا أجنحة]. قالت: [هيا نذهب الآن..] وأطبقت بيدها ذات الأصابع النحيلة الشبيهة بمخالب على يدي. سألتها مرعوبا: [إلى أين سندهب... إلى أين؟].

قالت: [سنصعد إلى الدائرة العاشرة لنرى من الفوق كازابلانكا الأخرى. حين ترغب في رؤية مدينة تحترق فالأحسن رؤيتها من الفوق، هناك تكون النظرة بانورامية].

غادرنا مقهى الأوديسة وهي تجرني خلفها وسط حرائق وخرائب المدينة أو ما تبقى منها على الأقل.. استدارت نحوي وأنا أنسحب خلفها. نظرت إلي وقالت: [أحبك]. رسمت على شفتيَّ ابتسامة غامضة وتابعت السير خلفها...

بريشة الرسام الروسي فلاديمير فوليجوف

قصيدتان

عبد اللطيف الوراري

تلويحة من الأسفل

سمع الأغنية
وصار بوسعه أن يقلّب عينيه في بخار الغابات ،
ويقول بأنّ الوردة التي هناك
هي روحٌ غابتْ للتوّ ،
والقشُّ الذي حولها
ليس سوى ترعةٍ
في طريق الدموع.
كنت أقول مع نفسي :
إذا تأخّر البريد أكثر من اللازم
سأبعث من يبحث لي
في بطن البحر
عن قناني شاعر حيّ
إلى الآن ،
أشكّ في مسيلٍ بلا حصى
وأصداف تبتلعها الرّيح
ورسائل منسية في بطن الحوت.
لهذا ، كلّما تذكرتُ أغاني الصيادين
سمعت من يهتف بي : قفا نضحك !
أسدل ستائر الحائط وقت الظهيرة
وأظلّ أحدق في أبعد نقطة.
قد يكون هو القارب الذي يُلقون الرسائل منه
وأنا هنا أنتظرها
بمذراة طويلة وذاكرة بلا صفير.
أجمع نظراتي من وراء الزجاج ،
وفي نيّتي أن أندسَّ مثل عميلٍ بين الحيتان
وأتسلّى باسْمِي حتى لا قرار ،
وأن أُلوّح للقمر النعسان
وقصص (كان يا ما كان)
بقميصي الذي عليه
ندمُ الوردة.

موسيقى على الأرجح

بحيرات اللّيْل
من قلبي
تُسمعني غناء النجوم المغدورة ،
وقيل التي انعكست على ماء آسن.
تتراءى أطياف أشخاص أعرفهم ،
وهم جلوسٌ على مصطبة النسيان.
طيف أبي يتقدّم نحوي وهو يومئ إلى بركة
نمل مهجورة :
كانت لنا بئر تضخّ المعزوفات في حديقة نعام ،
وتُتأتئ في ليالي الشتاء ،
ثُمّ انتابها عيٌّ من صدأ الأحبال الصوتية.
يقطع الصّوْت نباحَ كلب ،
فلا أعاود أفكّر بجدّية في حركة الظلال.
لكن ليس صحيحًا ما يتناهى إليّ
من ساعة حائط متداعٍ
حيث المياه الخائفة تسيل بالأجواخ
ولا تترك لي الفرصة لعمل أيّ شيء.
اعودُ إلى بحيرات الليل ،
وفي نفسي أن أنفقها
في غيمةٍ على وزن الخبب.
بلا مزاج ،
أمسح بكُمّي دزينات العرق
وأخلط الأرق بالزعفران ،
فيما أنا أسمع الموسيقى
على الأرجح.

من أعمال الرسام الإيطالي جورجيو دي شيريكو

الوزير الأسبق والأديب محمد سعد العلمي يصدر مجموعة قصصية ويدعونا للحلم في بطن الحوت

تراجيع من زمن ساخن

نجيب العوفي

تعرّفنا على اسم محمد سعد العلمي منذ طلائع السبعينيات من القرن الفارط، كاتبا مُبدعا وإعلاميا لامعا على أعمدة جريدة (العلم) العريقة ورئيسا لتحرير مجلة (الهدف) الهادفة، ومناضلا فاعلا في صفوف حزب الاستقلال في زمن ساخن الإيقاع، كانت فيه درجة حرارة الأحزاب السياسية في عنفوانها .

جاءنا هذا الشاب الشمالي الأنيق من دوْحة شفشاونية – أندلسية عريقة، دوحة أدبية وارفة الأسماء يانعة الجَنَى والعطاء .

وعلى ضفّة الإبداع والإعلام تربّصت به السياسة واختطفته من الأدب فانغمر بكلّيته في معْمعانها، وأنيطت به مسؤوليات ومهام حزبية وأخرى رسمية عُليا في جهاز الدولة، وتكاثرت الشواغل السياسية جرّاء ذلك على حساب الشواغل الأدبية، ولم يكن في المستطاع فيما يبدو، الجمع بين الضرّتين .

وهكذا تصرّم على العلمي حينٌ طويل من الزمن صمَت فيه عن الكتابة والتواصل الأدبي، وحلّت إرغامات السياسة والمسؤولية المقام الأول من دائرة الاهتمام، وتوارت نوازع الأدب إلى الظل إلاّ من خُلس مُقتنصة بين فينة وأخرى. وهذا فيما أزعُم مظهر من جناية السياسة على الأدب ، علما بأن ثمة استثناءات وإن تكنْ معدودة ومحدودة لساسة أدباء أو أدباء ساسة، جابهوا إشكالَية هذه العلاقة وأمسكوا عصاها من الوسط فعقدوا توازنا وحُسن جوار بين السياسة والأدب. وأزعم عطفا وبصريح القول، أن العلمي أسلس قياده للسياسة وأجندتها، فلم تترك له متنفّسا للادب والإبداع. وللغائب حجّته، كما يقال .

لكن هذا الإكراه القسري لم يصْرم هواه مع الأدب ولم يفقد شوقه وحنينه إليه . إذ يبدو أن هاجس الأديب الساكن في جوانح وذاكرة الرجل ، قد عاوده على حين بغتة بعد تطواف طويل في سواحل السياسة . ولعل مبادرته هذه لنشر أو إعادة نشر هذه التراجيع القصصية مجموعة في إضمامة (الحلم في بطن الحوت) ، آية على هذا الحنين النوستالجي الدفين ، ومحاولة لعقد « مصالحة « أدبية مع الذات . ومن ثم عاد عودة أوّاب إلى هذه التراجيع المطوية – المنسية المنتمية في أغلبها إلى زمن السبعينيات والثمانينيات الموسوم في أدبياتنا السياسية بزمن الجمر والرصاص.

وكان الكاتب آنئذ مناضلا يافعا في صفوف حزب الاستقلال الذي كانت له بمعيّة الأحزاب اليسارية صولات وجولات في هذه المرحلة .

وهذه هي المفارقة الأدبية الجميلة والجريئة لهذه الإضمامة من التراجيع، والتي تشكّل في حد ذاتها «نصا» سرديا – خلفيا للنصوص السردية المتضمّنة/

أن يعود مناضل قديم ومسؤول سام متصالح مع العهد الجديد، لينبش في مثالب وأوزار العهد القديم، مع حرصه على وضع حاجز أو عازل زمني – تاريخي بين

الفرق بين السياسة والأدب أشبه بالفرق بين البدلة والجُبّة ، فهل حقا تلفع محمد سعد العلمي بهذه الجبة في غفلة عن الجميع ، نحن لا نعرفه إلا سياسيا حافلا بأنشطة في صميم المجتمع المدني ، ولم يزغ بصولاته السياسية يوما عن مواقع القيادة ، وقد كلل مساره العميق البصمات بالاستوزار مرتين ثم سفيرا ، مهلا.. وحتى لا تلتبس الكتابة على القارئ بين البدلة والجبة أو ربما معطف غوغول ، فهذه الشخصية التي نحن بصدد تقديم أضمومتها القصصية الأولى ، ليست طارئة أو وافدا جديدا على عالم الإبداع ، فقد كان دائما وثيق الحروف بالأدب والصحافة منذ ستينيات القرن الماضي ، وكان على رأس مجلة «الهدف» عام ٠٧٩١ ، حين كانت الكتابة هدفا في ذاتها ولا يُراد بها متاع زائل ، كان محمد سعد العلمي في غمرة عمله السياسي ، يخطُّ أو يُهرِّبُ شيئا منه إلى الورق ، فما أحوجنا أن نخلو إلى الذات في كلمة جامحة بالخيال والجمال ، عسانا نحافظ على آدميتا في زمن بيعت فيه كل القيم بالجملة ، من يدري فقد يتحقق بالأدب ما لم تستطعه السياسة بعد تواري نُخبها الثائرة ، ربما لذلك راهن أديبنا في إهدائه الذي يسهّل كتاب القصص ، على الأعمار التي في ميْعتها قائلا: «إلى جيل الشباب المصرّ ، بوعي وثقة ، على تجاوز كل لحظات الانكسار ، والمتطلع ، بعزم وثبات ، إلى غد مشرق وضاء تتحقق فيه جميع الأمنيات».

اجترح محمد سعد العلمي لكتابه القصصي ، عنوانا لُجّيا يحتمل أكثر من قراءة ، ألا وهو «الحلم في بطن الحوت» ، فما أكثر الأحلام الموؤودة وما أكثر الحيتان ، وقد آثر أن يصدره عن منشورات دار الأمان في الرباط ، في ٦٩ صفحة من الحجم المتوسط ، وبتوزيع لا يخلو من دلالة إجناسية ، قسّم المجموعة إلى عنوانين : «قصص قصيرة» و «قصص قصيرة جدا» ، نقرأ في العنوان الأول القصص التالية :

لوحة ، فلامينكو ، rodataM lE ، غرفة مأجورة ، تهويمات تلميذ ، الحلم في بطن الحوت ، من يأمن البحر؟ ، المغص في القلب ، البريق ، موكب رسمي ، بهلوان ، تعوُّد ، واجب عزاء ، كابوس ، تعقب ، عنف ، مشهد ، فئران لعينة ، العصفور الحزين ، رحلة ، اختفاء.

ونقرأ في العنوان الثاني القصص القصيرة جدا التالية :

أمومة ، جهالة ، قيادة ، انتحار ، أوساخ ، تسابق ، أوضاع ، عدل ، أسود أبيض ، فريسة ، سر ، غيظ ، حسرة ، موقف ، حاسة ، وشاية ، قبول ، علو ، تصديق ، أسى ، وعي ، قسوة ، يقظة.

الخفّة التي تكتنفها هذه القصص وهي تُسدد سهم الكلمة إلى الهدف ، تجعل المعاني تفيض لا تندمل بين أيدينا ، ولكن ما لم نقله في هذا الحيز الوامض ، نجد له شفاءً عميماً بصدورنا ، في التقديم الجامع المانع الذي طرّزه الناقد الأديب نجيب العوفي ، ننشره هنا كاملا لتعُمَّ الإضاءة..

م. بشكار

العهدين، بالتنصيص على تواريخ النصوص . بما يعني أن «عُهدة» المحكي في هذه التراجيع تقع على السارد القديم. تُضاف إلى هذه الدلالة دلالة ضمنية أخرى، وهي أن العُهدة الفنية – والشكلية لهذه التراجيع تعود تبعا للسارد القديم ومرحلته الأدبية .

وكأنّ الكاتب هنا يقوم بعملية سردية مُراوغة ، بإحياء السارد القديم وإخفاء أو إقصاء السارد الجديد .

وبهذا التنصيص الزمني التاريخي عن قصْد وعمْد، يمتدّ أمامنا شريط زمني طويل يبتديء من **1969** إلى **2004** . وهذه الأرقام التاريخية بليغة الدلالة .

ومعظم وأشحن النصوص تتراوح بين السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات .. وتتحرّك فوق صفيح سياسي واجتماعي ساخن ، كما أسلفت .

لهذا كان الكاتب مُصيبا وأريبا بهذا التذييل التاريخي ، حيث السياق النصي هنا **contexte** يُضيء الوجه الخلفي للتص **texte** ، وبخاصة بالنسبة لقاريء الهنا والآن .

ولعل مصطلح النص المستعمل هنا بدلالته المفتوحة ، هو الأوْفي بالقصد والأقرب إلى توصيف هذه التراجيع السردية المنطلقة على رَسْلها وسجيتها ، بلغة شاعرية سلسة وتحليقات مجازية واستعارية مجنّحة .

يُضاف إلى هذا ، أن هذه التراجيع في مُجملها قصيرة النفَس ومتفاوتة في هذا القصر ، بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والقصة الومضة والشذرة الحِكْمة / العبرة .

وَأرى أن لا نحمّلها فوق ما تحتمل ، وأن نتلقاها بأثر رجعي بيُسر وسلاسة ، كما كُتبت بيسر وسلاسة .

ترى ما هي هموم وأسئلة هذه الإضمامة من التراجيع القصصية ؟

إنها هموم وأسئلة المرحلة الساخنة – الملغومة التي عاشها وعاينها الكاتب في شرخ اليفاع والوهج ، مرحلة السبعينيات والثمانينيات فصُعدا مع الأيام .. حيث تراخى المدّ الحلمي وخبا وهج المرحلة ، وغدت الأيام غير الأيام ، وغار (الحلم في بطن الحوت) .

تلك هي النوستالجيا السردية التي تُلمْلم أطيافها وخيوطها هذه التراجيع ، بكل العفوية والسجيّة والرمزية الشفافة التي تنضح بما فيها ، فيشفّ الرمز عن المرموز ،والدال عن المدلول ، بلا لفّ أو دوران .

وهذه هي السمة الأدبية الأساسية التي تسم لغة هذه التراجيع – والتواقيع السردية المبنية على اقتصاد العبارة والإشارة .

ولعل حجم هذه الإضمامة داخلٌ في هذا الاقتصاد .

وكأنّ صيام الكاتب عن الكتابة طوال هذا المدى الزمني ، ومعاينته لهذا المطر الهاطل من الإبداع العربي في زمن الجفاف العربي ، جعلاه أكثر اقتصادا في الكلام وأكثر ميلا إلى قوالب القول الشذرية التي جاء بها الوقت ، واضعا نصب عينيه البند البلاغي المأثور، خير الكلام ما قل ودل .

وحسب القاريء أن يلقي نظرة أولية على فهرس عناوينها المفردة – اللماحة، ليجتلي هذا الحرص الضنين على تقليص مساحة القول، وليجتلي ثانيا هذا الارتحال السردي القصير بين الأزمنة والأمكنة والمشاهد والذكريات ، وأيضا بين التيمات والشجون والهموم السردية التي يتجاور ويتآزر فيها نقد السلطة ونقد المجتمع . وهذه سمة نقدية – سردية مُهيمنة على هذه التراجيع .

وكما تقوم ، في سياق مُهيمنها الوقتي ، بنقد وتعرية أوزار السلطة وعسفها ، تقوم في المقابل بنقد وتعرية مثالب وأعطاب المجتمع المتفشية . وهذه من تلك .

كأني بالكاتب في هذا المختصر السردي القديم المكتوب على السجيّة والفطرة القديمة ، يستعير من سارده القديم لسانه ، ليتلصّص به كنائيا على واقع الحال ومنعرجات المآل .

كأنه يستعيد ويسترجع عبر تراجيعه القصصية ، شحنةً من وهجه القديم .

من هنا كان (الحلم) بوْصلة دلالية وحكائية لهذه التراجيع ، وجعله الكاتب فاتحة – عتبة لها، باستحضار عبارة أدونيس :

(سر معي نفتحِ على المغلق بابا وكتابا
سر معي تُشبكْ على الحلم الجفونُ
ويكونُ ، كل ما ليس يكونُ)

ومن هنا تبعا يبقى هذا الحلم المزمن الساكن في الشغاف والقابع في بطن الحوت معقودا، حسب الإهداء – العتبة الأولى التي صدر بها تراجيعه ، على الآتي : (إلى جيل الشباب المصرّ، بوعي وثقة ، على تجاوز كل لحظات الانكسار ، والتطلع بعزم وثبات ، إلى غد مشرق وضاء تتحقق فيه جميع الأمنيات) .

وإذا كانت السياسة اللعُوب التي خاض غمارها الكاتب ردَحا طويلا من الزمان ، لم تفلح في تحقيق هذه الأمنيات أو الاقتراب منها ، فإن الكتابة التي هجرها وعاد إليها رمزيا ، تشكّل من باب أضعف الأيمان، ملاذا حاضنا لهذه الأمنيات ونافذة إغاثة وتصريف لكل هذا الانكسار الباهظ النازل على القلوب مشرقا ومغربا .

أعلل النفس بالآمال أرقبها
ما أضيق العيش لولا فسحة الامل

قصة من المجموعة القصصية «الحلم في بطن الحوت» للأديب سعد العلمي

تَعَوُّدٌ

تعودت كلما مررت بسوق الطيور – وكثيرا ما كنت أعرِّج عليه – أن أتوقف بعض الوقت عند هذا القفص أو ذاك، إذ عادة ما كان يثيرني عصفور من تلك العصافير الوديعة بزقزقته العذبة الأخاذة، أو بألوانه البديعة الجذابة، فأتمهل هنيهات منتشيا بما أسمع وأرى قبل أن أواصل السير منشرح النفس إلى حيث ما أريد.

ذات صباح وأنا أعبر الطريق، شدني بقوة إليه عصفور كناري غاية في الروعة والجمال، ينظر إلى الأفق بعينين واهنتين من خلال قضبان تتشابك أسلاكها فتأتيه من بينها أشعة الشمس منكسرة فاترة. تأملت العصفور الحبيس وأنا مبتهج القلب فتهيأ لي أن الكناري يتطلع إلى السماء ناشدا الحرية ومؤملا أن يُفرد جناحيه، بدون أي قيد، ليرفرف طليقا في الفضاء الفسيح. وعلى الإثر لمع في ذهني خاطر كوميض برق خاطف: أن أمد يدي إلى باب القفص أفتحه وأجعله مشرعا عن آخره، وذلك ما سارعت إلى فعله وقد افتر ثغري عن ابتسامة رضى. ومرت لحظات لم أسمع خلالها غير خفقات أجنحة تصطفق بتردد، وزقزقات مكبوتة، وعصفور الكناري لا يتحرك ليغادر مكانه .. هل لم يلحظ بعدُ أن باب القفص مفتوح غير مغلق؟؟ أنغزه بإصبع يدي لينتبه ويدرك أن الفرصة مواتية لينتفض ويهمَّ بالطيران محلقا إلى حيث الحرية، لكنه يتراجع في هلع لينزوي داخل القفص في ركن بعيد. يتملكني استغراب شديد. أهز القفص يمينا ويسارا، فينتفض العصفور وتتسارع رفرفاته بين أركان القفص، يضرب بجناحيه جدرانه، يطير داخله من ركن إلى ركن، غير عابئ بالباب المفتوح ولا متجرئ على النفاذ منه إلى الخارج حيث السماء الواسعة.

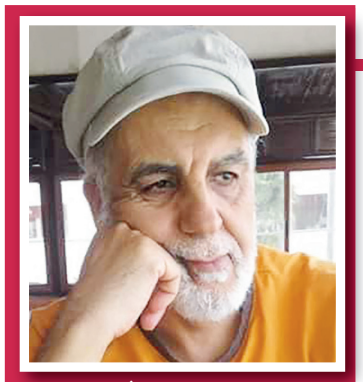
بعد أن استكان إلى هدوئه الخانع، وتوقفت رفرفاته الجزعة، عاد طائر الكناري إلى نفش ريشه واحتلال المكان المحبب لديه داخل القفص الذي تعود عليه.

أما أنا فقد أعدت إغلاق باب القفص .. ثم واصلت المسير إلى حيث قفصي الأثير.

مارس 1990

العودة إلى النظام

الجزء الأول



محمد خصيف

أتساءل أحيانًا عما إذا كان لدي جين آسيوي.
عبد الكبير ربيع

استلهمت عنوان هذه المقالة من نص «استعادة فن الرسم» لجيان-فرانسوا شيفري، الذي نُشر في صفحات جريدة لوموند عام 1979، إبان سيادة الفكر المفهومي. عنوان يثير الاستغراب، ولا شك في ذلك!

أشار الكاتب، أثناء ندوة حول كازيمير ماليفيتش في بوبورغ، إلى القطيعة بين التفوقية التي قدمها ماليفيتش في عام 1920 وعودته إلى الأسلوب التصويري بعد عقد من الزمن.

«السيرة الذاتية، المترجمة والمنشورة اليوم مع وقائع ندوة ماليفيتش التي عُقدت في بوبورغ عام 1978، تُعد من أكثر تبريرات الرسام إثارة للمشاعر. استحضار لمشاهد الطفولة الطبيعية، وتمجيد للريف.»

سيلاحظ القارئ تطابقا واضحًا بين مسار حياة ماليفيتش ومسار حياة ربيع فيما يتعلق بالتحول بين النمطين التجريدي والواقعي، بهدف المران على «إشباع الإيماءة لإزالة الأفكار البصرية الأولى»، مع اختلاف النهجين بالطبع.

والأمر نفسه حدث لكل من ألكسندر رودتشنكو، وفلاديمير تاتلين، والعديد من الرواد الآخرين الذين كانوا من بين الفنانين الأكثر جذرية. إنها أحداث تاريخية لم تحظ بالتقدير الكافي في ذلك الوقت، بسبب سيطرة العقائدية حول «مغزى التاريخ».

مقدمة

هل يمكن لروح الرسم الكلاسيكي أن تظل متقدة، نابضة بالحياة، رغم عبورها جسور الزمن بين ضفتي الحداثة والمعاصرة، وهما حقبتان شهدتا تحولات جذرية هزت أركان الفن؟

إن «الرسم الكلاسيكي»، ذلك الإرث الفني العريق، لطالما كان حكراً على ربوع أوروبا، ينبض بألوانها وأضوائها. أما «الرسم المعاصر»، فقد انطلق منذ عقود، مجتازاً القارات الخمس، حاملاً معه رؤى جديدة وأساليب مبتكرة.

وهنا، ينبثق السؤال: كيف يمكن لممارسات فنية قديمة، بعد أن عصفت بها رياح التغيير، أن تظل تغذي الإبداع المعاصر، وأن تحافظ على مكانتها ضمن سلسلة الفن الكلاسيكي؟

إن عودة تلك الممارسات القديمة، وحضورها الدائم في النقاشات الفنية، هما جوهر هذا البحث، الذي يسعى إلى استكشاف العلاقة الخفية بين الماضي والحاضر في عالم الرسم.

في زمن تشكيليّ مغربيّ مضطرب، يبحث عن ذاته بين براثن الإرث الغربي، ينهض عبد الكبير ربيع، ليشق دربا فنيا فريدا، قوامه لغة بصرية صوفية، تتجاوز حدود الخط الهندسيّ المألوف.

لوحاته ليست مجرد ألوان وأشكال، بل هي دعوة إلى رحلة حسية، تعيد صياغة علاقتنا بالفن. إنها تحس أكثر مما ترى، تنساب في الفضاء، وتتراقص بحركات خفية.

يتجلى في أعمال ربيع نفحات من عبق الشرق الأقصى، حيث ينسج خيوطا فنية مستوحاة من الرسم الصيني، سواء في خطوطه الرشيقة أو مناظره الطبيعية الخلابة. يكمن سر جاذبية هذا الفن بالنسبة له في الخط، فتسيل حركاته بانسيابية، وتعيده إلى ذكريات الطفولة، حيث كان الكتاب المدرسي نافذة على عالم الصور، التي نمت معه لتصبح شغفا فنيا.

أعماله ذات النفحة الصوفية، (أقصد المحطة التجريدية الإيمائية) هي تعبير صادق عن ذاته كفنان مبدع. فالإبداع عنده ينبع من الذات وإليها يعود، لا يتبع الموضة أو الظواهر الاجتماعية. لوحته هي سؤال وجودي، يسعى للإجابة عنه من خلال الفن.

في قلب مدينة مراكش، حيث تتلاقى الألوان وتتعانق الأضواء، يحتفي رواق خالد للفنون الجميلة وحمام الباشا، بعرض فني ساحر يحمل عنوان «فحميات نورانية»، للفنان التشكيلي القدير عبد الكبير ربيع.

يُعتبر هذا المعرض بمثابة تحية تقدير لأحد أعمدة الحركة التشكيلية في المغرب، الذي أثرى المشهد الفني بإبداعاته المتفردة والمثيرة للجدل.

في فضاءين مختلفين، تتجلى رسومات فحمية ذات مقاييس هائلة، وكأنها قصائد بصرية تحكي عن جمال الطبيعة في مدينة بولمان، مسقط رأس الفنان.

معرض ربيع يكشف عن نمطين فنيين متباينين، التشخيص والتجريد، لطالما شكلا علامتي القوة والضعف على مسار تاريخ الفن. ورغم التباين الظاهري بين هذين الأسلوبين، إلا أننا نجد في أعمال ربيع خيطا رفيعا يربط بينهما، ألا وهو استكشاف العلاقة الحميمة بين الضوء والظل. ففي كل لوحة، سواء كانت تشخيصية أو تجريدية، يتجلى لنا كيف يتعامل الفنان مع هذين العنصرين، وكيف يوظفهما لخلق أجواء مختلفة وإبراز تفاصيل متباينة.

ولا تقتصر أعمال ربيع على استكشاف العلاقة بين الضوء والظل فحسب، بل تحمل في طياتها حبا عميقا للطبيعة. فالمناظر الطبيعية تحتل مكانة خاصة في قلب الفنان، وتتجلى في لوحاته بأشكال وتدرجات لونية داكنة متنوعة، تعكس رؤيته الفريدة للطبيعة وجمالها.

ومع ذلك، يثير المعرض تساؤلاً حول طبيعته، فهل هو معرض استعادي يستعرض مسيرة الفنان الفنية؟ أم أنه معرض يقدم لنا أحدث إبداعاته؟ يبدو أن الإجابة تكمن في الخيار الثاني، فاللوحات المعروضة حديثة الإنجاز، وتعكس تطور الفنان واستمراره في استكشاف عوالم فنية جديدة.

قراءة في معرض «فحميات نورانية» للفنان عبد الكبير ربيع

المسار الفني

في حضن جبال الأطلس الشامخة، وُلدَ عبد الكبير ربيع، وترعرع في كنف أسرة متدينة، متشوقة لأصولها التاريخية الضاربة في عمق تأفيلالت. هناك، بين أشجار الصنوبر والبلوط، نهل من سحر الطبيعة، وتغذى حسه المرهف بميل للتأمل والعزلة.

عشق الرسمَ والتلوينَ، رغمَ معارضة عائلته، فكانت فرشاته بوصلة مصيره. عاش صراعاً بين عالمين؛ عالمٌ تقليديٌ يرفضُ التصويرَ،

وآخرُ أسطوريٌ يحتفي بالصورة.

في صَفرو، اكتشفَ قسوةَ الحياة الحضرية، لكنّهُ واصلَ دراستَهُ بجدّ، سعياً لإعالة أسرته. عملَ أستاذاً للرسم، فتأكدَ شغفُهُ بالفنّ. التقى بمؤرخ الفنّ برنارد دوريفال، الذي دعمهُ بمنحة للدراسة في باريس. هناك، تعرف على فنانينَ من مدرسةِ باريسَ الجديدة، وتأثرَ باتجاهاتِ الفنِ الحديث.

عادَ إلى المغرب، ليساهمَ في تطوير تدريس الفنّ في جامعة الحسَن الثاني، ويربطَ النّظرية بالتطبيق. شاركَ في إصلاح مناهج مدرسةَ الفنونِ الجميلةِ في الدارِ البيضاء.

تفرغَ لفنّه، وانكبّ على الكتابة، مستكشفاً العلاقةَ بين الإبداع والوجود. فنُّهُ أثارَ تساؤلاتَ ونقاشات، دفعتهُ إلى تدوينِ سيرته الذّاتية، ليحددَ الأسسَ التي يَقومُ عليها فنُّهُ.

تعرضُ أعمالُهُ في معارضَ فرديةٍ وجماعية، وتوجدُ في مجموعاتٍ خاصة. أقيمَ معرضٌ استعاديٌ لأعماله تحتَ عنوانِ «محنُ الظلّ».

يعيشُ حياةً هادئة، بعيداً عن صخبِ الأوساط الفنية، ويكرسُ وَقتَهُ لفنّه وأسرته وأصدقائه. قامَ برَحلة فنيّةَ إلى الأطلَس المتوسط، وكُرّمَ في مهرجانَ أصيلةَ الثقافيّ.

عبدُ الكبيرِ ربيعَ فنانٌ استثنائيٌ، عاشقٌ للطبيعَة، ومبدعٌ متأملٌ، تركَ بصمةً لا تمحى في المشهدِ الفنيّ المغربيّ.

المناسبة

«فحميات نورانية»، عنوان جذاب ومثير للاهتمام، يوحي بتناقض بين الفحم كمادة داكنة والنورانية التي تمثل الإشراق. اللون الأبيض الحاضر/الغائب في جل أعمال ربيع هو «الضوء الذي لطالما اختلط لدى الرسام، حيث لا يتذكره الكثيرون إلا من خلال لوحة الألوان السوداء، مع البياض النقي للقماش. «لا أفكر إلا في الأبيض،» كما يوضح. «أحاول أن يكون أمامي فضاء مبهر.» وحضر الإبهار في كلتا اللوحتين، التصويرية والتجريدية. إبهار يدعو إلى السمو **Sublimation** بتفوقه عن أي حكم جمالي متجاوز.

نظم المعرض برواق خالد للفنون الجميلة ـ حمام الباشا بمدينة مراكش ما بين 28 يناير و15 مارس 2025. وجمع بين رسومات مناظر طبيعية بتقنية الفحم **Fusain**، رائعة، ذات أحجام كبيرة، تترجم «إعادة البدء الأبدي للجمال الخالص»، الجمال الذي سال من أجله اليراع، تطلب الاشتغال عليها زمنا تجاوز العشرين سنة. يقول ربيع معلقا على رسومه: «هناك دائمًا في رسومي حركة تصاعدية مرتبطة باندفاع الشجرة، وحركة تنزل إلى الأسفل، مرتبطة بوجود صخرة». أجد لهذا القول رمزية تستدعي تأويلا قد تتضح بعض معالمه للقارئ، كما سيتبين له مقاصد العملية الطرسية في جملتها.

قراءة تحليلية للوحة Le rocher insolite

هذا العمل الفني عبارة عن رسم بالفحم بالأبيض والأسود، تم تنفيذه بتقنية تحاكي مظهر الرسم بالقلم الرصاص أو الحبر. يصور مشهدًا غابيًا تهيمن عليه كتلة صخرية.

يحتل الصخر مكانة بارزة في الصورة، مما يجذب الانتباه إليه على الفور. شكله الضخم وغير المنتظم يوحي بتكوين طبيعي، نحتته عوامل الزمن. يتكون من عدة كتل صخرية متميزة، مما يخلق نسيجًا معقدًا. تم ترتيب الصخور بطريقة تشبه مجموعة أو كومة صخرية، بعضها أكبر وأكثر بروزًا من البعض الآخر، ويبدو أن العديد منها يتداخل.

تتكون البيئة المحيطة بالصخر من نباتات كثيفة، ربما غابة. يمكن تمييز الأشجار ذات الجذوع النحيلة والأوراق الكثيفة، مما يخلق جوًا من الأدغال. يضيف العشب والشجيرات في المقدمة إلى المظهر البري للمكان. خلف مجموعة الصخور، يظهر جزء من غابة قليلة الكثافة. الأشجار داكنة، مرسومة بخطوط متراصةٍ وأنسجة كثيفة توحي بنباتات كثيفة. يمكن رؤية الجذوع والأغصان، مما يوفر أنماطًا مثيرة للاهتمام من الضوء والظل. المساحة بين الأشجار في الخلفية فاتحة، مما يشير إلى تباين طفيف بين الضوء والظلام. يبدو أن الأرض في المقدمة مغطاة بالعشب أو النباتات المنخفضة، ممثلة بخطوط وبقع صغيرة تخلق نسيجًا خشنًا بعض الشيء.

في الوسط وإلى الخلف قليلاً من مجموعة الصخور، توجد شجرة صغيرة نحيلة وفاتحة، شبه بيضاء، تتناقض بشدة مع الصخور الداكنة والنباتات المحيطة. تم رسم الشجرة بخطوط رفيعة تعطي إحساسًا بنسيج خشن. تبدو الشجرة صغيرة جدًا أو مجردة من الأوراق؛ ليس لها أوراق، وأغصانها رفيعة وغير منتظمة.

يتم اقتراح المنظور من خلال الحجم المتناقص للأشجار وتراكب المستويات، مما يعطي انطباعًا بالعمق للصورة.

يبدو أن الضوء يأتي من الأعلى، مما يضيء قمة الصخر ويخلق ظلالًا واضحة على الجوانب وداخل الشقوق. تعمل تباينات اللون الرمادي والتباينات على تعزيز تأثير الحجم والملمس. التباين بين الضوء والظلام واضح، خاصة بين الشجرة البيضاء والصخور والأشجار الداكنة.

يؤكد غياب الألوان على الأشكال والأنسجة والتباينات، مما يمنح الصورة مظهرًا خالدًا ورسوميًا.

توحي الخطوط الدقيقة والتظليل بعمل يدوي دقيق، يذكرنا بتقنيات الرسم التقليدية. يقدم الرسم العام نسيجًا خشنًا وحبيبيًا، بسبب استخدام الفحم.

الصورة واقعية في تمثيلها للمناظر الطبيعية، ولكنها أيضًا من تفسير الفنان، الذي اختار إبراز عناصر معينة وخلق جو خاص.

تستحضر الصورة جمال وقوة الطبيعة البرية، بأشكالها الخام وأنسجتها العضوية.

يوحي الصخر المتآكل والنباتات الكثيفة بمرور الوقت والتطور المستمر للطبيعة.

يمكن أن يثير غياب الوجود البشري والجو الهادئ للمكان إحساسًا بالوحدة والصفاء.

يعزز اختيار الأبيض والأسود الجانب الرسومي والخالد للصورة، مما يمنحها أناقة معينة.

قد توحي الصورة بفكرة المثابرة أو مقاومة الحياة (الشجرة) أمام العناصر القاسية التي لا ترحم في الطبيعة (الصخور).

يتميز المشهد بجو صامت وتأملي. الجو العام هادئ، شبه حزين، ويستحضر إحساسًا بالوحدة والتأمل في الطبيعة.

قصة قصيرة للكاتب الشيلي لويس سيبولفيدا (1)

ترجمة: أحمد الويزي

مقهى ميرامار

مع الغسق، توقّفت الرّيحُ الصّحراوية المحمّلة بالرّمل عن الهبوب، فَنشر المتوسّط رائحة ملوحته المفعمة بعطر المغنولية النّافذ. وكانت تلك هي اللّحظة المثاليّة لمغادرة متحف كفافيس، المُعَدّ ببيته الفقير والوقور، والذّهاب للتّنزه بين أزقّة الإسكندرية، قبل العودة الى الفندق.

كان الهواء مُسكراً، ما أشعرني بالعطش، فتذكّرتُ بأنّ زجاجة الكابا2، التي اقتنيتها من مطار مدريد، ما تزال في انتظاري بثلاّج الغرفة الصّغير. وقد بدا لي هذا سببا معقولا لحث الخطى، للإسراع في العودة. لذلك، مررتُ دون أن أتوقّف بأيّ مقهى من المقاهي العديدة، ذات الأرصفة الحَفيّة والمغرية، لأنّي لم أكن راغبا في احتساء القهوة المشرّبة بالسّكر، مثلما يُعدّها المصريّون، ولا في تناول تلك البَيرة الخاليّة من الكحول، بمذاقها المقرف.

وما إن وصلت الى الفندق، حتّى اتّجهتُ الى الثلاّج الصّغير رأسا، كي أتأكّد من وجود القنينة. وكانت هي واقفة وباردة هناك، رغم أنها لم تنج على ما يبدو، من نظرات عاملي المصلحة المتلصّصين، لأنّ يدا مجهولة ومتفهّمة تفضّلت بلطف كريم، بوضع كوبيْن طويليْن فوق المنضدة المزخرفة.

- مهما تكن أيّها المجهول، فإنّي أحمد لك هذا الصّنيع! غمغمت، بينما أنا أفتح البابيْن، اللّذين يفضيان الى الشّرفة. وقد اشتريت قنينة الكابا هذه بالذات، لأحتفل بزيارتي لمكتبة الاسكندريّة؛ هذه المأثرة المعماريّة العصريّة، التي صمّمها مهندس معماريّ نرويجيّ، خيّب آمالي بحرمان البناية من وجود البحر. لذلك، خرجت الى البلكونة، وأنا على استعداد إذن لأشرب نخبا على شرف الشّاعر قسطنطين كفافيس.

ذهبتُ الى بيتك، يا صديقي العتيد، فالتمسَ مني رجل حزينٌ وسكرانُ بعضَ اللّيرات، ثمّ أعطاني مفتاح الباب، وأشار عليّ بوضعه تحت ممسحة الأرجل المصنوعة من الحلفاء، بعد المغادرة. وأمام اندهاشي، أظنّ أنّه همس لي قائلا: لا أحد يأتي الى بيت الشّاعر، لكي يسرق. ثمّ انصرف، جارّاً وراءه كتلة عظام هرمة ومتعبة، تَبُثّ الشكوى ربّما، على إيقاع بحر الألكْساندران3. ثمّ جلست على مقعدك، وفتَحتُ كتبا كانت موضوعة فوق المكتب، دُبّجتْ بلغة هوميروس وكازانتزاكي؛ وهو ما يعني - بتعبير آخر - بأنّي تصرّفت كأحد البرابرة! استلقيتُ على فراشك إذن، وأغلقتُ عينيّ، ثمّ رثيْتُ مآلي البربريّ غير المكترث. فلأشرب نخبك إذن، أيّها الصّديق العتيد!

***

مع غروب الشمس، اصطبغ البحر بلون فضّي حزين، فتهيّأتُ لرفع كأسي للمرّة الثانية، حين ارتفع من الشرفة المجاورة، صوتُ امرأة تغني على نحو مهموس، أغنية كورت ويل4: **Surabaya-Johnny, warum bist du so roh**...

كان هناك حائط قصير يفصل بيننا، تغطّيه أوعية بها زهور، وهو ما يعني أنّ رؤية صاحبة الصّوت لا تتطلّب غير خطوتين، أقدمتُ عليهما فورا، فرأيت بأنّها ممدّدة فوق أريكة طويلة، بروب أبيض صُنع من نسيجالكتّان، الذي ظل يبدو لي أنبل الأنسجة، حين ترتديه المرأة. كما أنها كانت قد وضعت قدميها الحافيتين، فوق مقعد منخفض لا ظهر له ولا ذراعين.

- لا يمكن لهذا الدّجوني إلاّ أن يكون فظّاً فظيعا، قلتُ لها على سبيل التّحية، وأنا أشير باتّجاهها، بالقنينة والكأسيْن، لكنّها واصلتْ الغناء، مكتفية بإشارة منها الى المقعد المنخفض، لأجلس عليه: **Aber ich liebe dich so**...

- من برلين؟! سألتها، وأنا أقدّم لها كأسا.

وقبل أن تجيب، قرعت كأسها بكأسي، وارتشفت جرعة، ثمّ وضعت الكأس فوق المنضدة الصّغيرة، ودسّتْ أصابعَ يديها بين خصلات شعرها الأشقر الكثيف، الذي كان يهوي الى حدّ منكبيْها، وألقت بالكلّ الى الوراء بحركة تموّج لها الشّعَر، وكأنّه دفقة ماء ذات لون ذهبيّ. قالت إنّها يونانيّة، لكنّها عاشت سنوات عديدة ببرلين. وأكّدت لي بلهجة مشبعة بالحنين، بأنّها آخر اليونانيّات في الإسكندريّة.

تدعو رفقة بعض السّيدات الى التزام الصّمت، لأنّهن يعرفن كيف يقتسمن ذلك مع الغير، وليس ثمّة ما هو أصعب ولا ما هو أسخى، من هذه القسمة! لذلك، بقينا نشرب على مهل، ونحن ننظر باتّجاه البحر. وكان بقربنا، في موقع ما تحت ذلك السّطح، تمثال العملاق5 صامتا هو الآخر، كما كانت مؤلفاتُ مكتبة الاسكندريّة هي الأخرى، التي خُرّبَت وبُعثِرت صفحاتها على امتداد الشّاطئ غارقة في صمتها، الشيء الذي جعلها تصير ربّما، الطّبقة السّفلى الخصيبة التي نبتت فوقها أشجارُ

في ذكرى نجيب محفوظ

من أعمال الرسام الهولندي فان غوخ

النّخيل، التي تمّ غرسها على طول المنتزه المحادي للبحر.
استسلمت الشّمسُ لرحلة الأفول في جهة الغرب، فأسدل الظّلام ستارَه الحاجب فوق البحر الأبيض المتوسّط. عندها، دعوتها لتناول العشاء سويّا، وأنا متأكّدٌ من أنّها ستعرف مطعما خاصّا، يقدّم لزبائنه نبيذا جيّدا.
- هذا غير ممكن، اليوم. لكنّي سأنتظرك غدا، بمقهى ميرامار.
قالت، وهي تنهض من مكانها، ثمّ تشبك الذّراعين، وتضع راحة يديها على كتفيْها العاريّيْن، لتُفهمني بأنّها شرعت تحسّ بالبرد.

***

وفي اليوم الموالي، قمتُ بما يتعيّن عليّ القيام به: زرت المكتبة من جديد، وتتبّعتُ محاضرة في معهد سيرفانتيس، واحتسيتُ القهوة المشرّبة بالسُّكر مع بعض الطّلبة المصريّين. ثمّ في حوالي السّادسة مساء، سألت القائم على الاستقبالات في الفندق، عن المكان الذي يتواجد فيه مقهى ميرامار.
- أأنت متأكد؟! ليس هنا بالنّاحية، أيّ مقهى يحمل اسم ميرامار!
ثمّ أكد لي بأنّ واحدا بهذا الاسم، كان موجودا بالفعل، في الفترة التي عمّر فيها اليونانيّون المدينة، إلا أنه أغلق أبوابه منذ سنوات. فقلت في نفسي: «ما دام أنّ المقهى يسمى ميرامار، فمعنى هذا أنّه لابدّ أن يتواجد على الشاطئ». وعلى إثر هذا، انخرطتُ على الفور في السّير، وشرعتُ أسأل عنه بين مختلف المقاهي والحانات، التي كانت تضمّ روادا يلعبون الطّاولة، وهم يدخّنون النّرجيلات، ويقذفون من صدورهم نفثات ضخمة من الدّخان المعطر. ومع هذا، لم يكن أيّ أحد منهم يعلم بمكان تواجد هذا المقهى.
وفي منتصف اللّيل، عدت الى الفندق، فوجدت حارسا ليليّا هرما، يحتلّ مكان العامل المخصّص بالاستقبالات. سألته ما إذا كانت السّيدة التي تحتلّ الغرفة المجاورة لغرفتي، قد صعدت. ألقى عليّ نظرة مندهشة، وقال لي بإنجليزيّة غير مفهومة تقريبا، بأنّ ما ذكرته شيءٌ مستحيل، لأنّ تلك الغرفة لم يكن يشغلها أيُّ أحد قط، وإنّما ظلّ يُركَن بها الأثاث القديم الخاصّ بصاحبة الفندق القديمة، التي هي...
- يونانيّة، ومن آخر يونانيّات الإسكندريّة. قلتُ، مقاطعا.
- معك حقّ! كانت يونانيّة. قال الشّيخ موافقا على كلامي، ثمّ أراد الإنخراط في الكلام، ليقصّ عليّ حكايتها، فأسكتّه بحركة منّي.
إنّني أحيا مع الأشباح، وأقبل بذلك، وأعمل حتّى على استحضارها. ومن غير المستبعد أن تكون أبيات كفافيس قد جعلتني ربّما، أحتسي الشّمبانيا مع شبح لا يُنسى، قدم من حيوات أخرى. ومن غير المستبعد أن تكون الصّحراء ربّما، قد جعلتني أرى ذلك السّراب الجميل، على ضفّة البحر بالتّحديد: على هذه المنطقة المنذورة للسّلام والإرباك!

هوامش:

1. لويس سيبولبيدا (1949 - 2020/Luis Sepúlveda)، قاصّ وروائيّ من الشيلي. ألّف نصوصا سرديّة عديدة، من أشهرها روايته ذائعة الصّيت: الشيخ الذي كان يقرأ روايات الحبّ. والى جانب هذه الرّواية، كتب سبيولبيدا القصّة القصيرة أيضا، وبرع فيها. ومن أهمّ مجموعاته القصصيّة، نذكر: يوميات مجرم عاطفي، ومجموعة: موعد للحبّ في بلد تسكنه الحرب، ومجموعة: مصباح علاء الدّين وقصص أخرى (2008)، التي ترجمنا منها هذا النّص المهدى من الكاتب لذكرى نجيب محفوظ (المترجم).
2 ـ نبيذ إسباني فوّار شبيه بالشمبانيا (المترجم).
3 ـ L'alexandrin وزن شعري من أوزان الشّعر الفرنسيّة الكلاسيكيّة (المترجم).
4 ـ كورت ويل (1900 - 1950/Kurt Weill)، موسيقيّ ألماني. والمقطع المغنّى يقول تقريبا: «لماذا أنت فظّ، يا سورابايا دجوني؟»، وهو من أغنية شهيرة بعنوان: سورابايا دجوني Surabaya Johnny (المترجم).
5 ـ المقصود هنا هو تمثال رودس، إله الشمس، المصنوع من البرونز والذي يتجاوز الثلاثين مترا، إلا أنّ هزّة أرضية كانت قد أسقطته، فغمرته مياه البحر الأبيض المتوسط (المترجم).

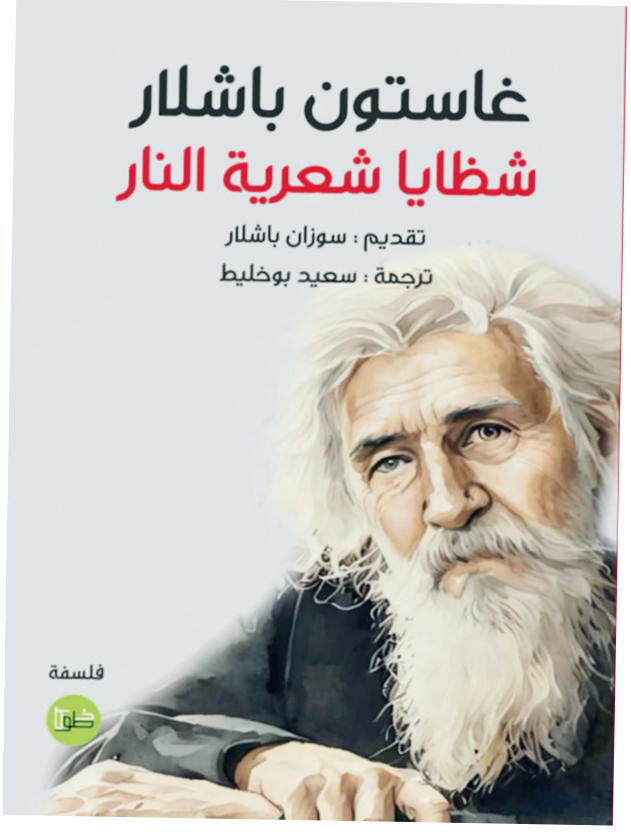
ثقافات

شظايا شعرية النار

ترجمة: سعيد بوخليط

تأليف: سوزان باشلار

يواصل الباحث المغربي سعيد بوخليط نشر حلقات ترجمة كلاسيكيات غاستون باشلار، فقد أصدر أخيرا عن دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عملا جديدا من تراث باشلار الشعري-النقدي، تحت عنوان :»شظايا شعرية النار"، بعد كتاب ‹›الهواء وأحلام الرؤى، دراسة في خيال الحركة››، الصادر سنة. 2023
انطوى العمل الجديد على ثلاثة فصول أساسية، تناولت حضور عنصر النار بين طيات أساطير "طائر العنقاء" ، «بروميثيوس»، «أمبادوقليس"، عبر جملة إحالات شعرية، ومقدّمتين شارحتين باستفاضة لسياقه الفكري، واحدة كتبها غاستون باشلار وأخرى بقلم ابنته سوزان .تخبرنا إحدى فقراتها عن حيثيات مراحل هذا المشروع :
"زمن قصير قبل وفاة أبي (16أكتوبر 1962)، استحوذ عليه هاجس عدم إنهاء عمله إبان سنواته الأخيرة. هكذا أمدّني ببعض النصائح؛ أولها بمثابة نصيحة إلزامية عامة، مفادها عدم المبادرة بتاتا إلى إصدار عمل معين اتسم فقط بطابعه الشفوي (ملاحظات على ضوء دروس، لقاءات إذاعية أثيرية...). أما عن دراسته حول النار، التي تقاطعت بين طياتها مشاريع كثيرة، وإعدادها لازال بعيدا عن الصياغة النهائية، فقد خاطبني بالوصية التالية: "بعد كل شيء، يستحسن مراجعتها ثم دمجها بين دفتي أعمال متكاملة››. مشروع تبلور عمليا نهاية سنة 1961، بمبادرة من بول أنجولفينت، مدير المطابع الجامعية الفرنسية. استُلْهم في هذا الإطار نموذج إصدار ‹›منشورات المائوية" لأعمال برجسون، وتقرَّرَ إخراج سيناريو هذا العمل من خلال ثلاثة أجزاء، تتضمَّن مقاربات نقدية وكذا مقدمات. ورش يتطلب وقتا طويلا مثلما يقتضي تعاونا بين مختلف ناشري مؤلفات أبي. تمثلت أولى مراحل هذا البرنامج الطويل، في ملخص للمقالات والمقدمات».



كما هو معلوم، انصبَّ اهتمام غاستون باشلار، ضمن رافد مشروعه الثاني، المتعلق بالخيال الشعري، على العناصر الكونية الأربعة: النار، الماء، الهواء، الأرض.
غير أنَّ عنصر النار، حظي لديه بحظٍّ وافر من البحث و الاستقصاء، عبر ثلاث مناسبات دالة؛ ضمن تطور أفق فكر شاعر الرياضيات وفيلسوف القصيدة الحالم:
-1 شكّل كتاب ‹›التحليل النفسي للنار››(1938)، منعرجا نوعيا قياسا إلى التراث الباشلاري السابق، وإن اعتُبرت هذه الدراسة حقيقة امتدادا لنفس منحى العقلانية العلمية، بحيث استلهم باشلار التحليل النفسي اليونغي أساسا،ق صد تخليص الوعي الإنساني؛بخصوص معرفة النار، من العوائق اللاواعية التي تعيق موضوعيا بلوغ نتائج يقينية، فكان تناوله لعقد بروميثيوس، أمبادوقليس، نوفاليس، هوفمان...
عنصر النار، الذي لعب دورا جوهريا على مستوى تشكلات كيمياء الفكر الإنساني.سيادة مادية ورمزية، على امتداد مختلف الحقب والأزمنة، تستدعي حتما إخضاع كنه النار، إلى فهم موضوعي، بهدف انتشال العقل من إمكانية السقوط في أخطاء نرجسية البداهة الأولى...
-2سنة 1961، أصدر باشلار كتابه الثاني عن النار، تحت عنوان "شعلة قنديل"، درس من خلاله، التأمُّل الشارد عند الحالم أثناء تأمُّله، منعزلا، منزويا، أمام لهيب شعلة، محيلا في هذا الإطار على نصوص هنري بوسكو، بليز دو فيجينير، جوهان أوغست ستريندبيرغ، جيوغ تراكل...
-3أما اللحظة الثالثة والأخيرة، فتكشف عنها الترجمة العربية الحالية، المتاحة منذ الآن أمام القارئ، بفضل هذا الإصدار، قصد سبر أغوار، آخر مسودَّة دبَّجها باشلار حول موضوع النار، وفق عنوان ملهم للغاية، اختبر تغييرات أكثر من مرَّة قبل الانتهاء إلى صيغته المعلومة :"شظايا شعرية النار". دراسة لم تبرز مختلف جوانب تصوُّرها المفترض لدى باشلار، بحيث لم يمهله الموت، وتوفيَّ يوم16 أكتوبر 1962.
هكذا، استمرَّت الأوراق التي خطّها باشلار متوارية لسنوات ضمن أدراج أرشيفه، غاية سنة 1988، عندما بادرت ابنته الوحيدة سوزان باشلار- الأستاذة الجامعية المتخصِّصة بعمق في فكر إدموند هوسرل، وتوفيت في باريس يوم 3 نونبر2007 ، عن سنِّ الثامن والثمانين، ثم دُفنَت إلى جوار أبيها في قريتهما الأصلية"بار -سور-أوب"- إلى إخراج الوثيقة الثّمينة، بعد تجميعها وترميم هيكلها وتنظيمها وتوضيبها،ثم كتابة مقدِّمة طويلة ومفصَّلة،تشرح في إطارها، مختلف مراحل المسودَّة أطوار كتابتها،والذِّكريات التي عاشتها رفقة باشلار غاية إخراجها النهائي، وفق بناء تضمَّن ثلاث فصول كبيرة، تناولت الأساطير التالية؛ انطلاقا طبعا من تيمة النار وإحالة لامتناهية على خيالاتها: طائر العنقاء، بروميثيوس، أمبادوقليس.

المقاربة البلاغية في تحليل الأدب السجني

نادية الزقان

قراءة في نص « في بلاغة الأدب السجني» لنور الدين الطويليع

منذ أن قدَّم الدكتور محمد مشبال عبر عديد مُصنَّفاته بلاغة الحجاج كمقاربة في تحليل النصوص الحجاجية؛ عَلقَتْ بالأذهان إشكالية إمكانية اعتمادها مَنهجا يُفكِّك أنساق النصوص السردية!؟ حتىَ أتى التطبيق من الباحث نور الدين الطويليع حين ألف بدوره مرجعا عن بلاغة الأدب السجني. أثبت عبر فَصليْه أن «بلاغة الحجاج تنظر إلى النص الأدبي في علاقتهَ بسياق يتشكل من متكلم ومتلق وموقف معين «1. ومن ذلك محاورته للسيرة الروائية (تَزمَّمارت الزنزانة 10) للكاتب أحمد المرزوقي وفق تلك المقاربة.

قسَّم المؤلِف كتابَه إلى ستة مباحث؛ رام من خلالها إعطاء موضوع أدب السجون ما يستحق من اهتمام. استهلَّه بتحديد دلالات المفاهيم المعبَّر بها عن هذا الأدب. تلاه باستقصاء تاريخه في صورته الكونية والعربية ثم المغربية. من أجل تحضير المتلقي (ة) لكي يستشرف الملامح النوعية المميِّزة لهذا النوع الأدبي الذي يدخل في إطار الذات المستنِدة على مرجعية واقِعية. يُوظِّف فيها التخييل لِماما وكرها...

بعد أن تعدَّدت تسمياتُ هذا الأدب (أدب السجون - الأسر - الاعتقال...) ارتأى الباحث أن يرشِّح لدراسته اصطلاح)الحبس(الذي ينحصر معناه في المنع عن الحركة. والتي من مظاهرها الإقامة الجبرية. مما يدفع صاحبها إلى توثيق وقائع وأحداث عايشها أو حيكت له « عن طريق اللغة التي ينقل بها الكاتب الواقعيَّ إلى مكتوب إيحائيّ أو إخباري. محولاً التجربة إلى وثيقة واصفة. يتقاسمها مع قارئ لم يعلم بتفاصيلها»2. بذلك تتخذ كتابات الأدب السجني - بحسب رأي مصطفى لغتيري - « من الكتابة وسيلة لتصفية الحساب مع تجربة إنسانية ووجودية ونفسية مريرة [...] هي عبارة عن تجربة متخيلة لها ما يدعمها في الواقع. كما حدث لكثير من السجناء وتناقلته الألسنة أو وسائل الإعلام»3.

إنه أدبٌ كوني فرض نفسه بمجموع الأعمال الخالدة التي خرجت من السجن لترسم صورة مشرقة للفكر الإنساني في مثل رواية)ذكريات من منزل الأموات(التي نقلت تجربة دوستويفسكي (1821-1881) وما لقيَه من أصناف التعذيب تَفنّن في رسم صورها الكالحة. و رواية (دفاتر السجن) للمفكر الماركسي أنطونيو غرامشي (1891-1937). كتبَها خلال فترة سجنه. وجمعها في ثلاثة آلاف صفحة بخط اليد على شكل رسائل إلى أمه وباقي أفراد عائلته وأصدقائه...

أما في التراث العربي، فديوان العرب سجل حافلٌ أودعَ فيه الشعراء تجربتهم. يقول مصطفى قاسم عَباس « ما أكثر الشعراء الذين حُبسوا وما أكثر الأشعار التي قيلت في السجون. فبددت بنور توهجها ظلام السجون الدامس، وتنسمت قوافي تلك الأشعار نسائم الحرية، وخرجت من غياهب السجون وديا جيرها، لتصبح تاجا مرصعا على هامة الخلود، وقلادة حرة في صدر الزمان»4. يُمثل لها الباحث نور الدين الطويليع بـ (حبسيات المعتمد بن عباد)، وما تُحمِّله من شحنات قوية من الحجاج العاطفي الذي يُذرف الدموع ويهز النفوس.

إضافة إلى ما كان للشعراء الفلسطينيين في العصر الحديث، من بصمات واضحة فيما قدَّمه محمود درويش و توفيق زياد...

وحيث أن نقل تجربة السجن تستدعي نوعا من العفوية بخلاف الشعر الذي يتأسس على التعقيد. لا يستطيع ركوب صهوته إلا الخاصة. ولا يَتأتّى فهمه واستيعاب معانيه إلا لمن يمتلك قدرا كافيا من التلقي المخصوص؛ فقد لجأ أصحابُها (التجربة السجنية) إلى الأشكال السردية (رواية - سيرة - مذكرات...) نظرا لمرونتها التي تسمح لهم بتحقيق التواصل مع المتلقي)ة(. وفي هذا المقام يقول سعيد بنكراد» ربما تكون سلطة السرد هاته المستمدة من الطابع العفوي للفعالية القصصية هي التي دفعت أغلب الذين كتبوا عن التجربة السجنية إلى الاستعانة بالأسلوب القصصي من أجل إبلاغ تجربة المعاناة والعسف التي تعرضوا لها»5. أمام وفرة الأدب السجني في شقه السردي، توقف الباحث عند أبرز الانتاجات المشهورة بنبذة تعريفية تُطلِع القارئ (ة) على ملامَحها التأريخية في مثل:

-» شرق المتوسط» لعبد الرحمان منيف الصادرة عام 1975. تحكي عن أهوال السجن السياسي وفظاعته النابعة من نظامه القمعي في بلدان شرق المتوسط. روايةٌ اعتمد فيها عبد الرحمن منيف على شخصية رجب لتكون له صدى ينقل مجموعَ أفكاره الذهنية. معبرا بها عن واقع عربي يتأسس علىَ ثنائية الضحية والجلاد. وعلى كتم الأنفاس واستعمال شتى أساليب التعذيب النفسي والجسدي التي تجعل البطل/ المثقف المناضل يخضع في الأخير لسلطة البطل المضاد/ السجان ...

- «الهؤلاء» لمجيد طوبيا: رواية يسترجع الراوي من خلالها تاريخ مصر القديمة. وغاية الكاتب من العودة إلى التاريخ هو التنبيه إلى الرقابة التي يمارسها الهؤلاء. بمعنى المخابرات والمتعاونون معهم)الجاحظون(. مما حال بينه وبين التصريح.

إنها رواية تتأسس على الرمز بشكل يجعلها قريبة من جنس الرواية العبثية على رأي الباحث. وفي ذلك إشارة على أن كاتبها كان يعاني من الخوف والقمع ولا يجرؤ على الحديث بوضوح...

- «الزيني بركات» لكاتبها جمال الغيطاني. وفيها يعود صاحبها للعصر المملوكي. مستثمرا التاريخ والرمز لإدانة الحاضر. ولسان حاله يقول « ما أشبه اليوم بالبارحة».

-روايتا «شرف» و«تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم. هذا الأخير الذي قضى خمس سنوات وراء القضبان بسبب انتمائه اليساري.

في رواية (شرف) عمل على تصوير حياة السجن. أما في رواية (تلك الرائحة) فارتأى تصوير الحياة ما بعد السجن. حين يجد السجين نفسه في خضم الانعزال والغربة عن الأسرة والأصدقاء وجميع الناس...

في مبحث آخر؛ انتقل الباحث لتأريخ وتتبع الأدب السجني المغربي بمراحله الثلاث:

-1البدايات التي وثّق لها عبد الكريم غلاب بـ(سبعة أبواب) - (أيام كلميمة) لمحمد إبراهيم الكتاني – و(معتقل الصحراء) للمختار السوسي.

-2 المرحلة الانتقالية التي عُرفت بسنوات الرصاص خلال القرن العشرين وسبعينياته. كما هو الشأن مع عبد القادر الشاوي ستينيات بـ (كان وأخواتها 1986) التي تتناول فيها تجربة اليسار المغربي بالنقد والتجريح. ورواية (مجنون الأمل) لعبد اللطيف اللعبي حين اعتقل في 1972 بسبب انتمائه إلى منظمة (إلى الأمام) اليسارية.

كانت هذه الانتاجات عبارة عن وثيقة تاريخية وجزءا من الذات التي تسعى إلى كشف نتوءاتها للآخر. وإظهار جروحاتها في حضرة القارئ (ة).

-3 مرحلة التوسع والانتشار مع نهاية السبعينيات وبداية الألفية الجديدة. التي استفاد أصحابُها من التحولات السياسية التي عرفها المغرب. بعد رفع الطابو عن تناول تجارب الاعتقال السياسي. فبلغ ما بين 1998 و 2004 «مجموع النصوص المتداولة ما يزيد عن ثلاثين نصا في صورة مذكرات وروايات أو شهادات مقدمة صورا قوية ودالة عن أشكال المعاناة التي تعرض لها عشرات الشباب داخل أقبية السجون المظلمة والباردة. حيث كانت تشتغل أجهزة العقاب دون ضوابط محددة»6.

يدعونا الباحث أن نميز في خصوصية أدب السجون المغربي بين نوعيْه المدني والآخر العسكري.

المدني يمثله نشطاء اليسار الذين توزعت كتاباتهم السجنية بين المجاميع الشعرية والروايات والسير الذاتية. مع الإشارة للأسلوب المتفرد لعبد العزيز مريد حين لجأ إلى القصة المصورة bandes déssinées في كتابه)إنهم يجوعون الفئران تجويعا(. إيمانا منه بنجاعة الصورة وقدرتها على الإقناع والتأثير...

وأمام وفرة وكثرة الانتاجات المنطلية تحت هذا النوع المدني؛ خشيتُ أن ينسى الباحث التجربة النسائية. لكنه فند حدسي حين توقف بتفحُّص وروِيَّة على السيرة الذاتية للكاتبة فاطنة البيه (1956))حديث العتمة(المتضَمِّنة لتجربتها الاعتقالية. مُقدمة جُرحا آخر يستنزف الذاكرة المغربية الحديثة. ووزرا يزيد صورتَها قتامة. تقول فاطمة البَيه» هناك جرح آخر في الذاكرة المغربية. جرح الاعتقال بتاء التأنيث. ولعل آذانا كثيرة تتوق سماع هذا الألم، بحر واسع هي قدرة النساء على المواجهة، بحر واسع لا حد له ولا قياس»7.

عبرَ مَرئيتها الأنثوية الخاصّة؛ صدحَت الكَاتبَة بصوتها وأوصَلت الشهادَات النسائية المبثوثة عبرَ نصها السيري، كاستعراض لتجربة الاعتقال بصيغة المؤنث وتبعاته. ولعل من أشدِّ هاته التبَعات ما عالجته الكاتبة خديجة مروازي)1961(حين تحدثت عن المرأة المعتقلة والزوج الطليق الذي لا يُطيق أن يرى زوجته وراء القضبان. وما يقفز إلى مخيلته من هواجس عن اقتحام السّجّان لمملكته وتدنيس قداستها وفق منظور تنتصب فيه المرأة الجسد

بصورة تلغي كل الاعتبارات الأخرى...فمن خلال شخصيتَيْ ليلى ومحمد في (سيرة الرماد)؛ قدمت خديجة مروازي نقدا لاذعا لليساريِّ الذي يضع جانبا كل عناصر ارتباطه بزوجته، ويختزل كل شيء في العلاقة الجنسية اختزالا يُفضي بها إلى النفق المسدود.

وحيث أن هاته التجربة النسائية في الاعتقال قد أدرجَها الباحث ضمن النوع الأول (أدب السجن المدني). فإن البعد البلاغي في جانبه الباتوس (Pathos) بما يقضيه من تأثير يتجاوز العقل إلى تكثيف الوجدان والعواطف... وما تثيره كتابة المرأة عن تجربتها من روافد تحاكم فيها المجتمع الذكوري وأنساقه البطريركية. إضافة إلى محنتَها السجنية المتماهية في معاناتها مع الرجل و ما يضاعف ذلك من إحساس بمرارة التجربة لديها؛ كل ذلك يجعلني أطالب الباحث بتخصيصَ محور خاصٍّ للمرئية النسائية في الدراسة. ومن رأيي؛ كان أَجدىً بالتقسيم أنْ يتفرعَ إلى ثلاثة أنواع بدل إثنين هي: أدب السجون المدني - أدب السجون العسكري - وأدب السجون النسائي. هذا الأخير الذي سيكشف عن وضعية جديدة في تاريخ المرأة العربية باعتبارها إحدى الحلقات النوعية الممثلة لمقاومة مظاهر القمع والطغيان السياسي وكذا الرمزي الاعتباري لها في مجتمعنا العربي الحديث.

العسكري: عندما تطرق الباحث نور الدين الطويليع لأدب السجون العسكري اختار منها كتابات العسكريين الذين كانوا نزلاء معتقل تزممارت. وخص بالتحليل البلاغي السيرة الروائية لأحمد المرزوقي (تزممارت الزنزانة رقم 10). مُطلعا القارئَ (ة) على عناوين إنتاجات أخرى تتقاسم نفس الحاضنَة المكانية من أجل التوسع وزيادة التوثيق. في مثل ما كتبه محَمد الرايسَ (من الصخيرات إلى تزممارت). وصلاح حشاد في مذكراته (كابزال: معتقلو تازمامارت) والمفضل المغوتي (ويعلو الأذان من جحيم تزممارت) وعزيز بنبين (تازمامارت)...

ذلك المعتقل الذي فتح أبوابه في غشت 1973 وأغلق في 15 شتنبر 1991، كان مسرح محنة الاعتقال وخبايا واقع مرير. دفع الكُتّاب لجعله عنوان سيَرهم الذاتية بقصد ليحضر بوصفه حجة إثباتية لنفيِ النّفي. أيَ نفي ما كانت تتداوَلُه الجهات الرسمية من كون (تزممارت) مجرد خيال مريض يسكن أذهان أعداء المغرب، فلا وجود له في أرض الواقع...

عبر المقاربة البلاغية يوضح الباحث حجاجية العتبات التي يمكن للقارئ أن يتوسَّل بها لفك شفرات النص والاطلاع على باقي عناصره الإقناعية الأخرى. وهذا التنبيه منه دَفعني لتأمل صورة الغلاف التي عَيَّنَتها منشورات مكتبة السلام الجديدة لهاته الدِّراسة.

يُظهرُ الغلاف رجلا بزي قاتم يُواجه أعمدةً في شكل أسلاك توحي أنه مَسجون. في وضعية الذهاب التي تُعاكس زاويةَ نظر القارئ (ة)...بما يتلاءم مع عنوان الدراسة (في بلاغة الأدب السجني) ومحاولة استرجاع ما مضى من رحيق العمر...

نور الدين الطويليع وابتداء من صفحة 66 في تحليل يمتد إلى صفحة 182 يخوض في مقاربته الحجاجية لنص أحمد المرزوقي. بدءا بالمهاد العَتباتي النظريّ الذي جعله إطارا يؤرخ للمعاني السلبية لمَعتقل الشر والموت (عتبة العنوان - عتبة صورة الغلاف - عتبة المقدمة - عتبة المؤلف...) ذلك أن اسم المؤلف يُثري النص ويَمنحُهُ بطاقة هوية. ليعلم القارئ (ة) أنه أمام سيرة سجنية عاشها مُؤلفُها وانتصرَ فيها. بدليل وضع اسمه أعلى العنوان وما يرتبط ذلك بالاستعارة الاتجاهية بما يؤرخ لانتصار الذات وخروجها من غياهب الموت إلى جنة الحياة.

ساءل الباحث أيضا لونَ غلاف الكتاب. ووقف على البياض الذي يطغى عليه. فوجد أنه «حجة سببية عزف صاحبها على وتر الخيبة والخذلان والفقد والموت»8. كما ربط بين الصورة الشخصية للكاتب أحمد المرزوقي على غلاف سيرته باستراتيجية الإيتوس. متحدثا عن إيتوس الجسد المقاوم الذي استطاع أن يمُرَّ من صراط العذاب...مؤكدا مقولة برنارد بوفون « لا وجود للوجوس مقنع من دون إيتوس مؤثر»9.

بلاغة الاقناع باستراتيجية الإيتوس

يجد الباحث - ونحن معه - أن الذات السجينة تسعى إلى ردّ الاعتبار لنفسها عبر نفض آثار المحق والانسحاق. لذا فهي كذات متكلمة تلعب دورا محوريا في السرد. متخذة مسيرا عاطفيا تعمل على تطعيمه بتقنيات حجاجية أقواها بناء الإيتوس.

إن اهتمام السجين/ الخطيب بإيقاع التصديق لدى المتلقي (ة) يُكسب نصّه قيمتَه وفعاليته من السلطة التي يحظى بها المتكلم أحمَد المرزوقي. وهذا ما أكَدَ عليه بيرلمان Chaim perleman (1912-1984) في نظريته الحجاجية «على أن الحجاج يتحدَّد في علاقته بالذوات المشاركة فيه. أي إن عملية الحجاج لا تنفصل عن شخص الخطيب»10. انطلاقا من ذلك عَمد الباحث ضمن دراسته العلمية هاته إلى الاهتمام بهذه الاستراتيجية البلاغية. بدءا بتحديد مفهوم الإيتوس عند أرسطو؛ في البلاغة الجديدة؛ وفي تحليل الخطاب، قبل أن يستخلص مجموع الصور الهُوَوية التي تَمَثَّلتها Représentation الذات الكاتبة للمرزوقي وهو

يرسم إيتوسه الخطابي. ومنها:

- صورة الذات البريئة، ذلك أن تزممارت ارتبطت بقضية انقلاب الصخيرات وبقانون عسكري عنوانه الرئيس (طاعة الأوامر). لذلك فالمرزوقي يُقدم نفسه ورفاقه في صورة الأبرياء الذين لم يكن لهم أي دور في المحاولة الانقلابية. يقول « لم نكن على علم مسبق بمخطط الانقلاب. إذ كيف يعقل أن يؤكد نفس الرواية ما يزيد على ألف شخص بدون أن يكون هناك أدنى تعارض أو التباس؟»11.

- إيتوس النبل والشهامة: قيمتان أخلاقيتان لم يخبر بهما المتكلم عن نفسه صراحة. «لأن الإيتوس بالمعنى الحقيقي هو إيحاء. فالخطيب يتلفظ بخبر وفي نفس الآن يقول أنا هو هذا وليس ذلك»12. لذا نجد أن المرزوقي قد اشتغل على مواقف تشهد له بالنبل والشهامة في مثل تدخله لإنقاذ ولي العهد وتخليص مربيته من يد جندي سلبها سلسلتها الذهبية...

- صورة الذات المتدينَة ضمن مقاطع وجمل متكررة مُشبعَة بالقيم الدينية، تُظهر البعد الديني للمرزوقي. أمرٌ يشمل كل النفوس في مرحلة الضعف والحبس على رأي دوستويفسكي الذي قال» إن الإنسان أثناء الحسرات التي يحسها في سجن الأشغال الشاقة، يرتوي بالإيمان كما يرتوي العشب اليابس بماء المطر»13. وهو ما يؤكده المعتقل التزممارتي (إن صح التعبير) عزيز بنبين بقوله « كان لي في الدين مَعينٌ على قهر الجنون والتغلب على الموت اللذيْن كانا لا يفتآن يملآن علي أوهمي وغرارتي»14.

- صورة الذات المتفاعلة مع الواقع عبر الاستعانة بالحكي لمواجهة رتابة الاعتقال القاتلة. أو عبر وضع برنامج يومي صارم يسير عليه المرزوقي وأصدقاءه للتكيف ومواجهة جحيم الاعتقال. ثم بالفرار إلى عالم الخيال وأيضا محاولة استمالة حراس السجن لصالحهم...

- صورة الذات المَسكونَة بالطموح والتحدي...
- صورة الذات المصرة على التحصيل العلمي
- صورة الذات المعتَدَّة بكرامَتها وكبريائها
- صورة الذات الصريحة الصادقة
- صورة الذات المتأملة
- صورة الذات الخدوم للآخرين
- ...

إلى غيرها من الصور التي تبني إيتوسا يروم في النهاية ترميم شروخ الذات المنتهكة بجراح عميقة خلفتها سنوات الاعتقال الطويلة.

وإذْ يسعى أحمد المرزوقي عبر سيرته السجنية؛ استثمارَ الطاقة الحجاجية لتلك الصور البلاغية وإمكاناتها الدلالية في تحقيق صورة الذات الإيجابية، يكون الباحث نور الدين الطويليع بعد استقرائها - ضمن مقاربته البلاغية - قد جعل من هذه الأخيرة مَنهَجا لتحليل نص سيري سردي استطاع به فصل ذلك التداخل الغامض لصوت السارد وشخصية الخطيب. هذا الأخير الذي يتوجه إلى قارئ /سامع يستطيع تأويل وفك شفرات النص بالوقوف على تقنياته الاقناعية الحجاجية ضمن موقف تواصلي تفاعلي.

فمن خلال هذه المقاربة أبى الباحث إلا كشف الصّلة بين البلاغة والحجاج والدراسات الأدبية ومفاهيم تحليل الخطاب. ليغدوَ بالتالي نصّه هذا مَرجعا مُقنعا في بلاغة أدب السجون. لا مَحيد عنه لكل باحث (ة) في الموضوع.

طنجة في 2025/03/17

المصادر والمراجع

- د. محمد مشبال، في بلاغة الحجاج: نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى 2018.
-نور الدين الطويليع، في بلاغة الأدب السجني، منشورات مكتبة السلام الجديدة، الطبعة الأولى 2024.
- مصطفى لغتيري، تصريح لموقع العربي الجديد، حسن الأشرف، أدب السجون بالمغرب، للحقيقة وجهان، 4غشت 2015. بتصرف وبإحالة من الباحث نور الدين الطويليع. راجع:
https://goo.su/gO6737C
- مصطفى قاسم عباس، شعراء في غياهب السجون، موقع ألوكة الإلكتروني، 11/03/2009. نقلا عن د. نور الدين الطويليع. راجع:
https://goo.su/Wh0Rn
- سعيد بنكراد، أدب السجون في المغرب من الشهادة إلى التخييل، أعمال ندوة الذاكرة والإبداع. قراءة في كتابات السجن، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2010. بإحالة من الباحث. وبتصرف.
- كمال عبد اللطيف، كتابة الاعتقال السياسي - فضاء المكاشفة والمراجعة والنقد، ضمن كتاب الذاكرة والابداع قراءات في كتابات السجن، ص.16. نقلا عن الباحث.
- فاطنة البيه، حديث العتمة، منشورات الفنك، الدار البيضاء، 2001.
-رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2011.
- دوستويفسكي، ذكريات من منزل الأموات، ترجمة سامي الدروبي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط. الأولى 1967.
- عزيز بنبين، تازمامارت، ترجمة عبد الرحيم حزل، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2011.

الهوامش:

-1 د. محمد مشبال، في بلاغة الحجاج: نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى 2018، ص.26.

2 -نور الدين الطويليع، في بلاغة الأدب السجني، منشورات مكتبة السلام الجديدة، الطبعة الأولى 2024، ص.19.

3 -مصطفى لغتيري، تصريح لموقع العربي الجديد، حسن الأشرف، أدب السجون بالمغرب، للحقيقة وجهان، 4غشت 2015. بتصرف وبإحالة من الباحث نور الدين الطويليع. راجع:
https://goo.su/gO6737C

4 -مصطفى قاسم عباس، شعراء في غياهب السجون، موقع ألوكة الإلكتروني، 11/03/2009. نقلا عن د. نور الدين الطويليع. راجع.
https://goo.su/Wh0Rn

5 -سعيد بنكراد، أدب السجون في المغرب من الشهادة إلى التخييل، أعمال ندوة الذاكرة والإبداع. قراءة في كتابات السجن، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2010، ص. 27. بإحالة من الباحث. وبتصرف.

6 -كمال عبد اللطيف، كتابة الاعتقال السياسي ? فضاء المكاشفة والمراجعة والنقد، ضمن كتاب الذاكرة والابداع قراءات في كتابات السجن، ص.16. نقلا عن الباحث.

7 -فاطنة البيه، حديث العتمة، منشورات الفنك، الدار البيضاء، 2001، ص.03

-8 نور الدين الطويليع، في بلاغة الأدب السجني، مرجع مذكور، ص.97.

9 -نقلا عن الدكتور محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، مرجع مذكور، ص.169.

10 -د. محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، مرجع مذكور، ص.170.

11 -نور الدين الطويليع، في بلاغة الأدب السجني، مرجع مذكور، ص.125.

12 -رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2011، ص.124.

13 -نقلا عن الباحث نور الدين الطويليع ص. 130:
دوستويفسكي، ذكريات من منزل الأموات، ترجمة سامي الدروبي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط. الأولى 1967، ص.9.

14 -نقلا عن الباحث نور الدين الطويليع ص.131:
عزيز بنبين، تازمامارت، ترجمة عبد الرحيم حزل، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2011، ص.71.

نيران طرفي النهار
للدكتورة لطيفة حليم

مالكة العاصمي

رواية الثقافة والمعرفة والدهشة

الدكتورة لطيفة حليم أستاذة جامعية، لها مجموعة إصدارات، منها روايات «دنيا جات» 2007 ، و»نهاران» 2012 ، وآخرها رواية «نيران طرفي النهار» الصادرة عن دار سليكي أخوين بطنجة سنة 2024.

تجري رواية «نيران طرفي النهار» في مكتبة بيت الروائية الدكتورة لطيفة حليم الحقيقي في حي الرياض بالرباط، أحيانا في بيتها الثاني ومكتبتها بموريال بكندا. لكنها رواية تجري في عدد من مدن المغرب وعديد من بلاد ومواقع العالم العربية والغربية.

بمجرد كونها تجري في المكتبة، فهي توحي مبدئيا بالتنقل بين الكتب والعلوم واستعراضها. فالكاتبة تنظف هذه المكتبة من الغبار الذي تراكم على الكتب بعد غياب صاحبة البيت مدة ستة أشهر قضتها ببيتها الثاني بمونريال بكندا.

لكنها وهي تشتغل في تنظيف المكتبة تفتح أبواب الذاكرة للحديث عن كل كتاب تتناوله على حدة لتتحدث عنه، وتستحضر عناصر كثيرة تحيط بالكتاب وموضوعه وكاتبه وعلاقتها به وسبب وكيفية حصولها عليه وكيف تعاملت معه ورأيها فيه وموقفها منه، فتحيط إحاطة شبه شاملة به وبأثره ومكانته وغير ذلك مما يمكن أن ينثال على القراءة أو الكتاب أو ظروف أي من هذه العملية وغيرها من عناصر الذاكرة والحياة.

هل رواية «نيران طرفي النهار» هي رواية العلم والكتب والمكتبة؟ ورواية العلوم والمعارف سيما عالم الرواية والروائيين والروائيات وعالم الشعراء والشاعرات وحياتهم وأعمالهم وأفكارهم؟ أم هي رواية الأمكنة والدول والثقافات؟ أم رواية التاريخ الاجتماعي والتقاليد والمجتمع المغربي والحياة والحضارة المغربية؟ أم رواية التاريخ السياسي المغربي والعربي والتاريخ الثقافي؟ أم رواية الذاكرة الشخصية والعلاقات الثقافية والاجتماعية للكاتبة؟ أم هي سيرة ذاتية متكاملة؟ أم رواية الدار المجاورة والعلاقة الغريبة بين صديقة الكاتبة وساكنها؟ أم ...

رواية ترحل بالقارئ بل تنتقل به بين كل هذه الفضاءات والمعارف والأماكن والشخصيات، وتقوم بسياحة في الذاكرة لتروي أحداثا ووقائع تاريخية هامة، وتستعرض حيوات وصورا ومشاهد من الطفولة الجميلة للكاتبة في درب الوردة بمكناس، وتستعرض داخل الثنايا المناخ العائلي والاجتماعي الذي تنسمته، وصور حضارة وثقافة المغرب وثقافة المرأة والأسرة المغربية.

بمجرد فتح رواية نيران طرفي النهار تدخل في عالم المعرفة والقراءة والاطلاع والدهشة من أوسع أبوابهم جميعا. فالكاتبة وهي تنظم هذه المكتبة وتنظفها، تستعيد حكاية كل كتاب تحمله، ديوان شعر أو رواية أو كتاب فلسفة وحتى كتاب دين، للتعريف بكاتبه أو كاتبته والحديث عن علاقتها بها أو به ، وتستعرض كيف حصلت على الكتاب وتتحدث عنه وعن موضوعه وقيمته وما يذكرها به من مواقف وأحداث أو يحيل عليه من ذكريات وأشخاص وقضايا؟ فتتنقل بين تلافيف حياتها الثرية وعلاقاتها الثقافية الواسعة أو علاقاتها العائلية بما تمثله كصورة لأسرة عريقة منحدرة من تاريخ وحضارة وتقاليد ثرية علميا واجتماعيا ومناخ مدينة مكناس الأمبراطورية، فتبهرك بمخزونها المعرفي الواسع في مجالات عدة، وبما تعرضه من آراء ومواقف ومعلومات اجتماعية عامة أو معلومات عن الكتاب الذي تتناوله وتعالجه، وتبهرك بالذاكرة الحية النابضة بتفاصيل دقيقة لا متناهية من الماضي والحاضر والمستقبل، لتحس نفسك أحيانا في درس جامعي أمام أستاذ من نوع خاص، كفاءة استثنائية لا يشرد منها شيء في درسها، إذ تحيط بموضوعها وتتنقل فيه ببراعة وفن وتشويق وجاذبية.

بقدر ما تعكس صورة الأستاذة الجامعية تعكس من جهة أخرى شخصية المثقفة المتعددة العلاقات الواسعة الاطلاع، والشخصية الذكية النشيطة المرحة، وربة البيت المميزة في مسؤوليتها وذوقها وما تقتنيه بدقة وفنية لتوفير حياة خاصة ونابضة، فضلا عن شخصية الأم والزوجة وما تشيعه من حيوية فكرية اجتماعية في حياتها العائلية اليومية. وتتداخل هذه الشخصيات أحيانا في بعضها فتطل على امرأة أسطورة، أساسا شخصية ممتلئة حيوية متوقدة ذكاء نشيطة تملأ الفضاء الذي توجد فيه وتنعشه.

تحضر في هذه الرواية أحداث سياسية وثقافية كما نعرفها وتحضر أسماء وشخصيات بصفاتهم الكاملة. ويحضر الأطفال بأوضاعهم وشغبهم وخدماتهم أو تمردهم. كما يحضر الزوج الكاتب الباحث المثقف والقارئ النهم، والزوج المغربي، لكن زوج من نوع خاص يكون مع الكاتبة أسرة غير نمطية بعيدة عن المألوف، فتصير الحياة العائلية فضاء للنقاش والتبادل الثقافي المعرفي كما التبادل العاطفي وما تفرضه الحياة وإكراهاتها اليومية على الأسرة دون غش أو ادعاء.

وتندس في الحكاية أو تتخللها أنشطة الحياة الطبيعية خاصة الخروج لصلاة الفجر بالمسجد أو للصلوات رفقة صديقة، وأنشطة المطبخ والتلفزة وتتبع الأخبار واستعمال وسائل التواصل الاجتماعي، وغير ذلك من الخصوصيات التي في النص جزءا من حياة بطلة الرواية.

يمكن القول، كما يوحي به النص في تفاصيله وأحداثه بكون «نيران طرفي النهار» من نوع الرواية الواقعية أو السيرذاتية، وبكونها تسجيلا حقيقيا لحياة الكاتبة، ولكن السرد كما يسير، يوحي بكون الرواية سيرة ذاتية حقيقية، تتميز بكثير من الشفافية والصدقية.

أما تقنية التنقل والسياحة الفكرية والمجالية التي تستعملها الرواية، والتي قد يرى فيها البعض إضاعة وتشتيتا للموضوع الرئيسي ولانتباه القارئ، وانعداما لما يعرف في النقد القديم بالحبكة الروائية وتسلسل الأحداث وترابطها، فجوابه أن القيم القديمة لا تسري دائما على ما يلي من الأزمنة الموالية. إذ الإبداع لا يحمل معناه ما لم يضف جديدا سواء على المستويات التقنية الفنية أو اللغوية أو غيرها.

نيران طرفي النهار، رواية المعرفة، والمعرفة، والمعرفة، والمتعة. على القارئ أن يستحضر الذهن، ويخصص الوقت، ليس لقراءتها، ولكن لدخول عالم غني بالمعارف والأفكار والرؤى والحيوات المدهشة الممتعة التي تقدمها كل لحظة أو صفحة من صفحات هذه الرواية، كتجربة نوعية في الرواية العربية تستحق القراءة والتنويه، وتحفل بالمتعة والفائدة.

الجمعة 7 مارس 2025