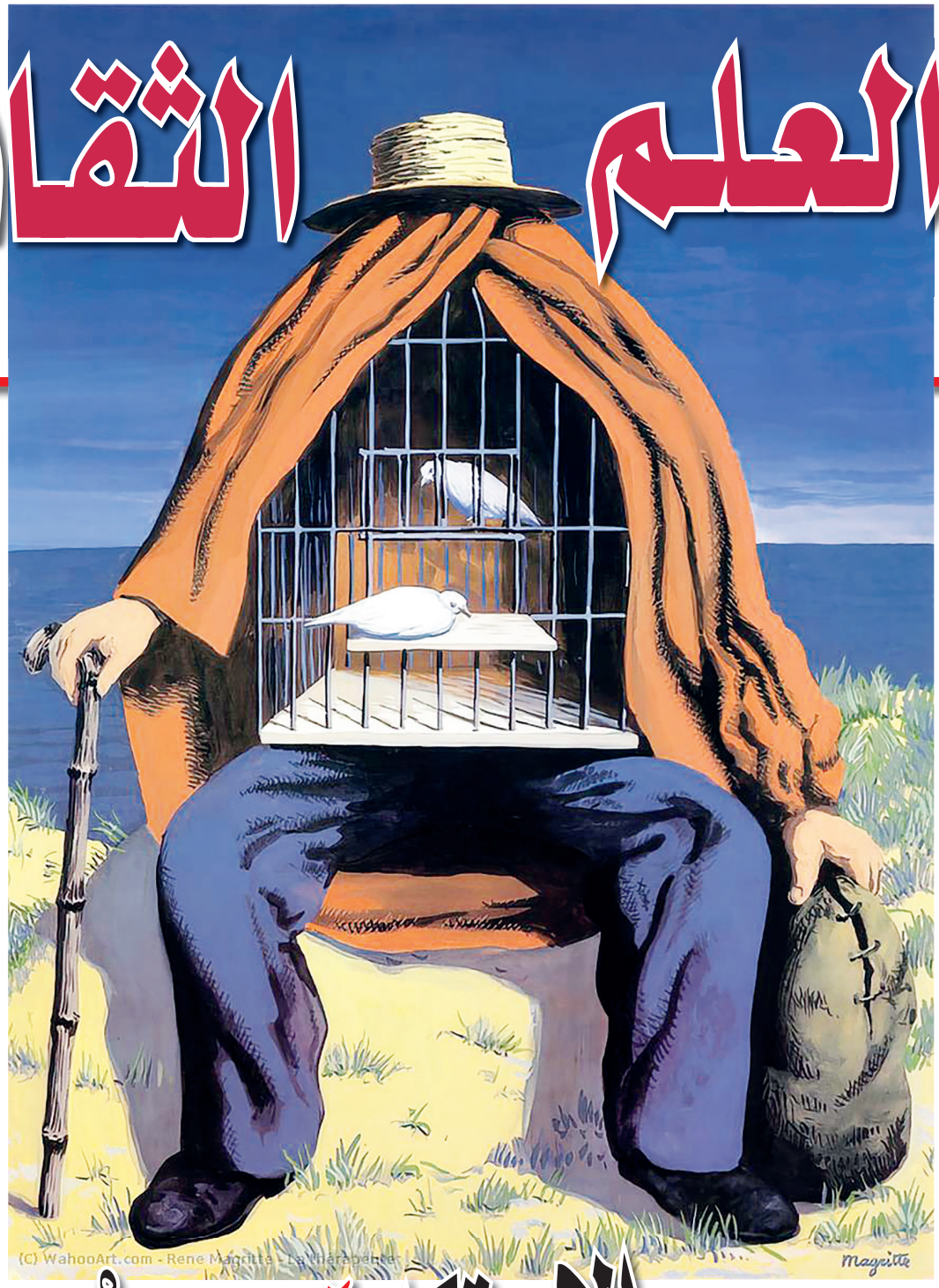
العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 56
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 11 أبريل 2025
الموافق 10 من شوال 1445

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



لوحة مستوحاة من عمل للرسام البلجيكي رينيه ماغريت

حرّيتي على قَدْرِ الإحتكار آفة الأشرار !

حرّيتي على قَدْرِ خطوتي القصيرة، لذلك لا أطمع إلا في بيت شعْري من حُرِّ ألمي، فهو المَسكن المفتوح على الجهات الأربع للسماء، وهو لليمام الشريد عش العائلة، أليس في البيتين ننعم بألفة شقائق الكلمات التي لا تُغذّي الحرائق، كيف لا وقد تمزّق في حبكة الحياة ترابطنا الأسري، ولا أعرف إذا كان جائزا ولو مجازا، أن أقول، إن حصّتي من البيت الشعري الذي بنيته بعرق أحرفي في طوابق عالية، لم يعُد على هذه الأرض التي أصبحت مشروع حُفرة من نار، حصتي من البيت الشعري، بعد أن قطع إخوة القلم الحبْل السرّي أو الحبري إلى الأبد، أصبح في السماء «يوم تأتي كل نفْس تُجادل عن نفسها»، ويكفيني أني أنفقت عمري وأدّيت الرسالة، في قوم استسلموا لجشع الحياة بجهالة، يكفيني نقاء حيّز صغير ينبض في جانبي الأيْسر، لم يُسوِّده غدْر الأيام وما زال يتّسع للخير !

لا أملك أرضاً تعدو في مساحتها الشّاسعة الخيول، فأنا لا أدرك معنى الحُرية بمنطق القياسات الجُغرافية بعيدة السيقان، ولا أعجب إلا ممّن يُراكم على قلبه الأجْوف، طبقات جيولوجية من الإسمنت المسلّح، بل وينتظر الترخيص لشراء بُقعٍ في السماء !

حرّيتي على قَدْر خطوتي القصيرة، لا تنتهك حُرِّيات الآخرين، ولا أملك سلطة مالية تجعلني أشتري حصّة أوسع في الكون، ليشقى من تبقّى بهامش ضيق، فثمة من ضاقت بهم الأرض بما رحُبت، فلم تعد تُسعفهم حتى في المشي فبالأحرى السَّكن، أنا لا أملك غير الرصيف الذي يأخذني وآخذه في مسافة لا تتجاوز العمل والمقهى والسُّوق، فالحُرِّية لا تعني أن أُكَبِّرَ بطني لأبتلع حصَّة كل البطون الصغيرة، لا تعني أن أنتفخ كالمنطاد أو أشبع مِن جوع الآخرين، فما أفظع أن أبرِّرَ وجودي بما أنفقه من غازات، الحُرِّية أن أتقاسم لذة العيش الكريم مع من يُكابد ألمها شظفاً لأستشعر لذّةً أكبر، وأن لا أنشف ريق الفقراء بأنْ أجفف كل منابع الثروات في البلد، مُدَّعياً وأنا أزيد السُّم في الحُقنة بالضغط الإقتصادي، أن الأزمة إبرة وصلت للعظم في العالم، حتى صار كل همِّ السواد الأعظم والأبكم من الناس، هو تحويل الرأس من أداة تفكير في العلوم والآداب إلى قُفّة بأذنين !

الحُرِّية لمن يعشق شارعه نظيفاً، ليست في كم موزة أُعرِّيها أمام الملأ، ليقع أحدهم في قشورها وترسله حُطاماً وليس غراماً إلى أقرب مستشفى، ليست الحُرية خرقاً للقانون يجعلني أُشهر عدائي كالخنجر لأعترض سبيل الناس، أو حَرْقاً لشجرة لَم يَصلْها من الحب ماءٌ فصارت حطباً، أو رمياً للسُكان برصاص النَفايات التي ليس أقبح من مشهدها على منصة الإعدام، الحرية أن أجعل كل ما أسكُنه يسْكُنُني في قلبي دون وسواس شيطان، لأكون به أو يكون بي نظيفاً، دون أن تتدخل مكنسة البلَدِيّة فُرشاةً بين الأسنان !

ليست الحرية أن أنتزع الحب من امرأة كُرهاً، أن نبالغ بالمساحيق في زينتنا لئلا يصبح الجمال قُبْحاً، وأنْ نذرَّ الرماد في العيون ونغفل أن بعض الرماد، يكتنف جمارا نائمة قد تشبُّ فينا بالحريق جميعاً، وأن نزيدَ في يومنا ساعة، ألا تبّا للأشرار الذين بتسْريع حركة الحياة قصّروا الأعمار !

الحرية أن أسبق النهر في جريانه لأوقف صحراء تزحف بقبائلها على العقول، أن أضاهي البحر في هيجانه لأكسر صخرة تحجب الأفق، وتهوي بالشمس إلى أفول !

الحرية أن أنهض باكراً في أفكار الناس، ولا أخشى من شمسٍ تُعاتبني، لا لشيءٍ أو فيْءٍ، إلا لأني بزغت قبْلها مع باعة الغيوم المتجولين، فالسماء نعمة من الله للجميع، وليست سوقاً قابلة للإحتكار !

الحرية أن لا أقيّدَ أفكاري في ورق إلى جانب أرقام ديون تقيّدني، بل أن أكتب ما أريد ساعة أريد في أي مكان أريد، دون أن أسمع من أحد ما لا أريد حين أرفض ثمناً لضميري !

محمد بشكار

د. عبد العالي بوطيب

في الحاجة لنقد النقد الروائي العربي

الآليات- المفاهيم- والأحكام

تعززت الخزانة الوطنية بإصدار جديد يحمل عنوان: «في الحاجة لنقد النقد الروائي العربي: الآليات / المفاهيم/ والأحكام»، لمؤلفه الباحث والناقد المغربي الدكتور عبد العالي بوطيب.

وفي هذا المؤلف يتناول بوطيب بالدراسة والتحليل، أهم القضايا التي تحول دون قيام نقدنا الروائي العربي بمهامه الثقافية على الوجه الأمثل، بحكم طبيعته المستحدثة في مشهدنا الثقافي، وما صاحب ذلك من إشكالات عديدة و مختلفة، قسمها المؤلف منهجيا لثلاثة فصول، بالإضافة طبعا لتمهيد و خاتمة، خصص كل واحد منها لمعالجة ظاهرة محددة، وهي على التوالي:

1/ الآليات
2/ المفاهيم
3/ و الأحكام

الكتاب صادر عن منشورات أكورا بطنجة ، في حوالي 200 صفحة من القطع المتوسط و سيكون رهن إشارة القراء برواق دار النشر بالمعرض الدولي للكتاب بالرباط

ولا يفوتنا أن نلفت الإنتباه، إلى أن الناقد عبد العالي بوطيب أغنى الخزانة النقدية المغربية والعربية بالعديد من المؤلفات نذكر منها:

-الوحدة والتنوع في فكر عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري، مطبعة الأمنية، الرباط، الطبعة الأولى.1998.

- مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. مطبعة الأمنية، الرباط الطبعة الأولى.1999.

- مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة تطبيقية لنماذج مغربية. منشورات كلية الآداب مكناس، ضمن سلسلة أبحاث ودراسات، العدد: السادس،2000.

- الكتابة والوعي، دراسات لبعض أعمال غالب السردية. مطبعة المتقي برنتر، المحمدية. الطبعة الأولى.2001.

- الكتابة والوعي ، دراسة في أعمال غالب السردية، الطبعة الثانية، مزيدة ومنقحة، منشورات دار الحرف2007.

- الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة مولاي إسماعيل بمكناس، ضمن سلسلة دراسات وأبحاث ، العدد: /29 .

إعداد وتقديم: د. مصطفى الجوهري

ثقافة التطوع ونهضة المجتمع المدني

عن منشورات جمعية رباط الفتح للتنمية المستديمة، وإحياء لذكرى الراحل الأستاذ عباس الجراري عميد الأدب المغربي، صدر كتاب جماعي بعنوان «ثقافة التطوع ونهضة المجتمع المدني « وهو من إعداد وتقديم الدكتور مصطفى الجوهري، الذي اعتبر أن ثقافة التطوع عند الأستاذ عباس الجراري رحمه الله تؤكد بالنسبة لمن واكبها انخراطه وانشغاله وانفتاحه بصدق في بلورة نهضة المجتمع المدني، بل وفي تطوير جدلية المسؤولية التطوعية وما يترتب عنها من حوار يرفع شأن تدبير الثقافة الجمعوية، لتحقيق النهضة الشاملة في أبعادها المحلية والوطنية.

وفي تصدير للكتاب بقلم عبد الكريم بناني رئيس رابطة الجمعيات الجهوية، نقرأ:»يغيب الموت أناسا تجمعنا بهم أواصر أسرية أو فكرية أو أخوية أو صداقات تطول أو تقصر في الزمان وفي المكان. وقد تختلف هذه العلاقات من شخص إلى آخر، منها ما يطويها الزمان في وقت معين أو في ظروف خاصة جراء تداعيات قد نتفاعل معها عن وعي أو لا وعي، وقد تطغى علينا بإرادة تفوق طاقاتنا وشعورنا، ونراهن في حياتنا كل في ظروفه وموقعه، على أن نعيش مسلحين بتطلعاتنا وآمالنا وأحلامنا، نستعمل في ذلك كل الطرق والسبل والوسائل كي تستمر حياتنا كما نريدها جميلة، سعيدة، متجددة رغم الملابسات والإكراهات. وفي كثير من الأحايين يسعفنا الزمان بالتقاط شعاع مضيء يشحن عزيمتنا وينير سبيلنا، ويفتح أمام أعيننا مسارا جديدا تلتقي فيه أمور الحياة بأمور الفكر والثقافة والعلم.

وتشاء الصدف أن نلتقي في لحظة من اللحظات بشخص نستمتع بحديثه ونشغف بفكره، وتشدنا إليه ومضة ونشعر بانجذاب إلى منطقه ونطقه..»

وأضاف التصدير: «ذاك ما كان يحصل مع رجل يستقبلك بابتسامة رشيقة وبكلمة جميلة يتبعهما حديث شيق ولغة جذابة. هو أستاذ الأجيال الكبير ومنظر الفكر المغربي الحديث والأصيل، رائد من رواد الحركة الفكرية والثقافية بالمغرب المتنور. هو الفقيد العزيز عباس الجراري، الرجل الهادئ المتواضع تواضع العلماء».

وجاء في التصدير أيضا «وإذا كانت جمعيات المجتمع المدني وهي كثيرة ومنبثة في كل أرجاء المملكة تبكي رحيله وتتأسى في فقده، فإن الجمعيات الجهوية ورابطتها الوطنية قد فقدت فيه المناضل الذي كان من الأول المنظرين لمبادئها والمسطرين لأهدافها والمحركين لأنشطتها الثقافية التطوعية. لم يهدأ له بال ولا قرار إلا وهو يحاضر في جامعاتنا وكلياتنا بربوع البلاد، ويؤطر الطلبة ويسهم في تنشيط اللقاءات الثقافية، وما أن يحل بمدينة من المدن إلا وسارع أهلها وجمعياتها إلى لقائه ومحاورته والاستفادة من أحاديثه ومقارباته الفكرية والاجتماعية في مختلف مرجعياتها التراثية والأدبية والتطوعية معززة سلوكه الفاعل في نهضة الثقافة المغربية الحديثة».

يقع هذا الكتاب في 110 صفحة من الحجم المتوسط، وصدر من ضمن دفاتر رباط الفتح، ويحمل رقم 16. وطبع في نسخته الأولى سنة 2024 .

حسن بحراوي

مائدة العلماء

عودنا الكاتب حسن بحراوي على طرق موضوعات طريفة ومستجدة، وفي هذا العمل السردي يضعنا أمام ثلة من الأطر المغربية التي بالرغم من انتمائها لفئات اجتماعية متواضعة، بل شديدة التواضع، فقد استطاعت بجهودها وكدحها ان تبلغ إلى أعلى المراتب الأكاديمية والإدارية.

وهو يجعل مناسبة لقائها في هذه الرواية هو اجتماعها كل مساء حول (مائدة العلماء) حيث تدور أحاديث يومية تتناول الوقائع الاجتماعية والسياسية

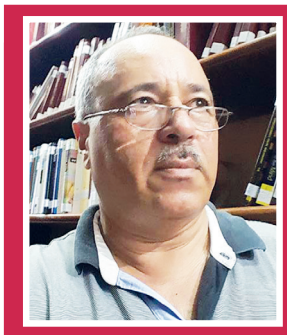
والاقتصادية والثقافية بطريقة فيها من الجدية بقدر ما فيها من الطرافة والمرح.. ومع أن تخصصات هؤلاء (العلماء) أبعد ما تكون عن التجانس، إذ فيهم عالم الرياضيات والجيولوجيا والري والدواجن والأدب، فإن أحاديثهم ومحاوراتهم لا تنم إلا عن وفائهم للوطن وإخلاصهم لمقدساته.

وعموما فإن الامر يتعلق ببوح مسموع لجيل ما بعد الاستقلال الذي حظي بفضيلة المعرفة وارتضى ان يعود إلى بلاده زاهدا في مباهج المهجر ومترفعا عن خيراته.

وبالنسبة للبناء الروائي في حد ذاته، فقد اختار الكاتب ان يكون أبعد ما يكون عن التقليدية والاجترار، وقرر ان يؤجل تقديم الشخصيات إلى القسم الثاني من الرواية حيث سيقوم باستعراض السيرة المفصلة لكل واحد منها بطريقة تستوفي جميع جزئيات حياتها وصولا إلى بلوغها قمة العلمية والمهنية وجلوسها أخيرا على (مائدة العلماء).

وأما على المستوى الأسلوبي والتعبيري فلا تترك الرواية زيادة لمستزيد، إذ استنفر الكاتب جميع مؤهلاته الأدبية والفنية من أجل أن يقدم لنا عملا متكاملا بعناصره الموضوعية والشكلية، وبالتالي أضاف إلى تجربته لبنة أخرى تؤكد تفوقه وألمعيته التي سجلها في رواياته السابقة (النمر الفيتنامي) و(بنات ونعناع) و(عودة المرحوم) و(أسبوع في جناح الأوبئة) و(الدب العصري)..

أحوال السيد اللامنتمي أو كافكا العابر للعصور



محمد مستقيم

ربما تكون الصفة الملائمة التي يمكن أن ننعت بها أعمال الكتاب والروائي التشيكي «فرانز كافكا» هي الانتماء، وهذا ما قام به المفكر والكاتب البريطاني كولن ويلسن في كتابه «اللامنتمي»، الذي هو عبارة عن مدونة كبرى تضم مجموعة من أسماء الكتاب والمفكرين والشعراء والفنانين العالميين وأبطال القصص والروايات، التي كتبت عبر العصور من طرف كبار الكتاب العالميين أمثال جان سارتر وألبير كامو وفرانز كافكا وثيودوردوستويفسكي وهنري باربوس..يصف كولن ويلسن اللامنتمي بأنه إنسان يشعر بانعدام قيمة الحياة التي يعيشها، يشعر بتفاهتها وخلوها من المعنى، ذلك لأنه ارتفع إلى مستوى عال من الإدراك، الأمر الذي جعل مفهومه لقيمة الحياة ومعناها يتخلف عن غيره من البشر، إذ أنه أكثر حساسية من غيره كما أن رؤيته للعالم تكون أكثر عمقا واتساعا.1

نجح الناقد والروائي ميلان كونديرا في كتاباته التنظيرية من تصحيح المزاعم النقدية التي طالت مواطنه التشيكي فرانز كافكا، فقد صنفه البعض بأنه كاتب كابوسي والآخر بأنه سوداوي متشائم يسعى في كتاباته إلى النقد الجذري لآلة النظام الرأسمالي التي شوهت الإنسان المعاصر وجعلت منه أداة في خدمتها .لن تجد في روايات كافكا ورسائله-حسب كونديرا- أية إشارة لأي حزب أو إيديولوجية معينة، ولا يتناول القضايا السياسية المباشرة ولم يكتب لا عن الجيش ولا عن البوليس، لسبب واحد وهو أن هذا الكاتب المتفرد كان مقيدا بقيد واحد وهو الشرط الإنساني، صحيح أن هناك مراحل في التاريخ الحديث تشبه فيها الحياة ما يجري من أحداث في قصص كافكا ورواياته2، لكن قضيته الكبرى، كانت هي الإنسان المحافظ على انتمائه الشخصي ضد كل أشكال النزعة الشمولية، التي تحاول تذويب الهويات الفردية واقتلاع الشخص من جذوره ليصبح منتميا إلى لا شيء. لقد حاول فرانز كافكا أن يرسم صورة عن المثقف الأوربي الذي يسعى إلى التخلص من الشروط التي تحدد هويته ضمن المجتمع الشمولي، مستعملا الكتابة كوسيلة للمقاومة، مقاومة كل سلطة تجعل من الكائن قلقا ومتوجسا من رعب السيطرة، فمن سلطة الأب إلى سلطة الموت، مرورا بسلطات المدرسة، الأصدقاء، المجتمع، الشغل، الزواج...ينبغي إذن تجاوز الكتابات التي رسخت صورة سلبية عن كافكا واعتبرته كاتبا لاهوتيا أو ميتافزيقيا يروج لفكر الخلاص في عوالم أخرى، وعلى رأس هؤلاء صديقه ماكس برود الذي خالف وصية كافكا بعدم نشر أعماله فقام بنشرها بعد وفاته، كما أنه تصرف في الكثير من النصوص بالشكل الذي يلائم تصوراته هو وليس ما كتبه كافكا، ما نشره في بعض النصوص هو قراءته التأويلية للمنجز الإبداعي لصديقه حيث نقرأ كافكا باعتباره مفكرا دينيا ينشد الخلاص والهداية إلى السبيل، مبررا ذلك بأن روايات فرانز كافكا تصف لنا العقاب المرعب المخصص لأولئك الذين لا يتبعون في حياتهم الطريق القويم3. لذلك يدعو كونديرا إلى التخلص من هذه القراءات المسيئة لكافكا ناصحا القارئ بأن هناك طريقة واحدة للتعامل مع نصوصه، وهي قراءتها كما تقرأ النصوص الروائية التخييلية في مختلف بقاع العالم. إن رواية «المحاكمة» تقدم لنا صورة شاعرية لعالم لا شاعري إلى أقصى حد، أي العالم الذي لم يعد فيه مكان للحرية الفردية، ولفرادة الفرد، وحيث الإنسان ليس سوى أداة لقوى فوق إنسانية: المؤسسة التي تجسد البيروقراطية والهيمنة..»وأعني أقصى صورة شاعرية لأبعد حد: دون أن يغير كافكا جوهر هذا العالم وطابعه اللاشعري، حوله وجدد بنيته بفانتازيته الشعرية الكبيرة».4

في كتاب «الستارة» اعتبر كونديرا أن الروايات الثلاث لكافكا هي ثلاثة تنويعات لنفس الحالة: يدخل الإنسان في نزاع، لكن ليس مع إنسان آخر، بل مع عالم استحال إلى إدارة هائلة. ففي رواية «امريكا» المكتوبة سنة 1912 يدعى الرجل «كارل روسمان «في عالم هو أمريكا، وفي رواية المحاكمة المكتوبة سنة 1917 يدعى الرجل «جوزيف ك» والعالم هو محكمة عظيمة، وفي رواية «القصر» يدعى الرجل «ك» والعالم هو قرية يشرف عليها قصر5. وإذا كان كافكا قد أعرض عن الجانب النفسي حتى يركز على استحالة الحالة، فذلك يعني أن شخصياته ليست مقنعة من وجهة نظر نفسية، بل إن الإشكالية السيكولوجية قد انتقلت إلى المرتبة الثانية. فسواء أمضى «ك» طفولة حزينة أو سعيدة، وسواء كان مدللا عند أمه أو تربى في ملجأ أيتام، وسواء كان وراءه حب عظيم أو لم يكن، فهذا لن يغير شيئا في مصيره أو في سلوكه. وبهذه الطريقة المختلفة التي تقلب الإشكالية حاول كافكا أن يفحص الحياة الإنسانية، ويقدم تصورا مختلفا لهوية الفرد، الشيء الذي جعل منه أديبا متميزا ليس فقط عن أدباء الماضي بل متميزا حتى عن معاصريه العظيمين أمثال مارسيل بروست و جيمس جويس6.. كما حاول كونديرا في كتاب «فن الرواية» أن يرسم الخطوط العريضة لما سماه بالكافكاوية، أي العناصر الأساسية التي تتميز بها تجربة الكتابة التخييلية عند كافكا خاصة على مستوى المضمون، فأبطاله يوجدون في وسط عالم ليس سوى مؤسسة متاهية واحدة وهائلة لا يستطيعون التخلص منها كما لا يستطيعون فهمها.

كما صور المؤسسة على أنها آلة تخضع لقوانينها الذاتية التي لا نعرف من سنها ولا متى سنها، قوانين لا علاقة لها بالمصالح البشرية، وهي بذلك قوانين غامضة 7وقد بين كافكا أربعة مظاهر لهذا العالم:

المظهر الأول يتجلى في فكرة المتاهة، فالروائيون قبل كافكا فضحوا المؤسسات بوصفها ميادين تتصارع فيها مصالح شخصية أو اجتماعية، أما عند كافكا، فالمؤسسة لها قوانينها الذاتية التي لا تعرف إطلاقا من سنها ولا متى، وهي قوانين لا علاقة لها بالمصالح البشرية ومن هنا يأتي غموضها والالتباس الذي يكتنفها.

المظهر الثاني هو البيروقراطية، حيث نجد مثلا في رواية القصر أن «ك» يتوصل برسالة عن طريق الخطأ ليعمل مساحا بالقصر، رغم أن العمدة قد حرر تقريرا بعدم الحاجة إلى مساح. وعندما ألغي القرار كان «ك» قد حل بالقرية حيث يوجد القصر عن طريق الخطأ، فأصبح وجوده بدوره خطأ. في العالم الكفكاوي، يقول كونديرا، الملف مثل الفكرة الأفلاطونية، حيث الملف هو الواقع والوجود الإنساني ليس سوى وهم. من هنا أصبح «ك» ظلا لملفه أي ظلا لخطأ في ملف، إنه ظل ليس له الحق في الوجود. وهذا هو البعد اللاهوتي الزائف في شخصيات كافكا.

المظهر الثالث هو عبثية العقاب، فالمعاقب لا يعرف سبب عقابه ، إنها عبثية غير محتملة إلى درجة أن المتهم يود، لكي يستريح، أن يجد تبريرا لعقابه: إنها الحالة التي فيها يبحث المعاقب عن خطيئته. ما دام «ك» لا يعرف التهمة الموجهة إليه، فإنه يقرر أن يستقصي حياته كلها، وكل ماضيه، «حتى في أدنى تفاصليه أهمية». من هنا فإن آلة الشعور الذاتي بالذنب تبدأ في الاشتغال ويشرع المتهم في البحث عن خطيئته.

المظهر الرابع هو الطرافة والمزحة، ففي رواية «المحاكمة» يباغت رجلان ذات صباح «جوزيف ك» في سريره ويخبرانه بأنه موقوف، ويلتهمان فطوره، ولأن «ك» موظف منضبط للغاية فإنه بدلا من طردهما من شقته بدأ يدافع طويلا عن نفسه أمامهما وهو في ثياب نومه. يذكر كونديرا بأن كافكا عندما قرأ على أصدقائه الفصل الأول من هذه الرواية، ضحك الجميع بمن فيهم كافكا. لكن الهزل في هذا المجال لا يجعل المأساوي قابلا للتحمل بفضل خفة نبرته، إنه لا يوافق المأساوي بل يقوضه في البدء.

إحالات مرجعية:

-1 ميلان كونديرا، الستارة، ترجمة معن عاقل ، دار ورد للطباعة والنشر، سورية/دمشق، ، الطبعة الأولى 2006

-4 ميلان كونديرا، كائن لاتحتمل خفته، ماري طوق ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، الطبعة الثالثة 2013

-5 ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة ، ترجمة معن عاقل ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، الطبعة الأولى 2015

-6 ميلان كونديرا، فن الرواية ، ترجمة خالد بلقاسم ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، الطبعة الأولى 2017

1 - الوجودية الجديدة عند ويلسن، ص58
2 - ميلان كونديرا، فن الرواية، ص120
3 - ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، ص44
4 - ن م ص226
5 - ميلان كونديرا،الستارة ص56
6 - ميلان كونديرا، الستارة ص57
7 - ميلان كونديرا، فن الروياة ص 115

شعرية التلاشي في المرح الخلاق

في ديوان «عابر بين قمصان»(1) للشاعر المغربي جمال الموساوي

رشيد برهون

استلهمتُ من نيتشه لفظة المرح مدخلا لمقاربة ديوان «عابر بين قمصان» في نوع من التناظر بين «التلاشي» و«المرح»، و«المعرفة» و«اللعب». فالفكرة المرحة عند نيتشه أداة للتحرر من القيود التي تفرضها التصورات التقليدية عن العالم، وهو ما أستبق إلى القول إنه ينسجم مع الرؤية التي ينطوي عليها ديوان «عابر في قمصان» حيث لا وجود لكيانات ومفاهيم مستقرة في شكل ثابت، وفي المقابل، يسود منطق التلاشي والتشذر، ولكن في أفق التحول، ضمن خطاب مرح ومتلاعب، يطوح بهدوء باليقينيات والقناعات المتكلسة.

إن ديوان «عابر في قمصان» سفر شعري مفتوح على مفاهيم الأبد والوجود والعدم، حيث الزمن سيرورة من عبور وتحولات، لا مكان فيه للثبات. تحركه رؤية غير مطمئنة للتصورات السائدة، تخلخل ما استقر في الأذهان من رؤى حول الحياة والبعث والخلود، ولكن عبر ملامسة شعرية، تنبني على الإيحاء وتتطلب من القارئ جهدا في التأويل، وقد تجعله يقنع بالقراءة السطحية، وإن كان يغنم في الحالين متعة القراءة، متنقلا بين نصوص قصيرة، لا تتجاوز في أغلبها مقطعين متواليين، تتولد منهما صور شاردة مثل قطعان نافرة تسرح بالخيال بعيدا، وتستفز في الآن نفسه الفكر ليعيد النظر في كثير من القناعات. تغدو القراءة نوعا من اقتناص الدلالات المتشظية، على غرار العالم الذي ترسمه حيث تتناثر الهوية وتتفكك الثوابت، كل شيء فيه منذور للزوال والانتقال، ولا تبقى سوى الأصداء المتناثرة المتلاشية، وذات تنفلت من كل تمركز، لتتحرك في فضاء لا وجود فيه سوى لصور مرتجة، وجسد يتآكل، وزمن يتشظى. ومنذ القصيدة الأولى وحتى آخر نصوص الديوان، نلحظ اشتغالا شعريًا دقيقًا على مفهوم التلاشي ولكن في أفق التحول، لا بوصفه انتقالا إيجابيًا، بل كشرخ هادئ في المعنى، كفقدان تدريجي لنقط ارتكاز.

يوحي العابر بعدم الاستقرار، بعدم الاكتمال، كائنا لا يقيم، ولا يتجذر، ولا ينتمي قطعيا. هو الشاعر أو الوعي الشعري الهش والمتقلب، أو هو الكائن في العالم كما يصوره الديوان. والقمصان أغلفة، ننتضيها لنرتدي غيرها، وقد تعني الأقنعة أو الأدوار التي يتقمصها العابر. القمصان بصيغة الجمع توحي بتعدد الوجوه، بتبدّل الحالات أو صور الأنا، وربما بالبحث الدائم عن هوية مفقودة أو سائلة. مشهد كائن يتحرك بين أقمصة (هويات؟ أدوار؟ أجساد؟ لحظات؟) كما يتحرك الحالم بين مشاهد حلمية، أو كما يتنقل الممثل بين أزياء المسرح. هناك نوع من تفكك الهوية، أو على الأقل تأكيد على أن الثابت الوحيد هو التغيّر نفسه. قد يكون الشاعر هنا بصدد كتابة سيرة شعرية-فكرية غير خطية، أو سيرة ذاتية مفتتة، لا تروي الثبات بل عبور الذات في أشكالها. قد يحيل العنوان إلى موقف وجودي: الشاعر لا يكتب من مكان يقين، بل من عبور دائم عبر أشكال مؤقتة. وقد نستشف منه نبرة ساخرة خفيفة: «أنا مجرد عابر، لا تأخذوا قمصاني على محمل الجد».

تسود في الديوان منذ القصائد الأولى، حالة من الانتظار المفرغ من المعنى. في «جفاف»، تخون العلامات معناها: «الطيور نسيت أنها كانت دليل السحابة «. لا يتعلق الأمر بغياب المطر، بل بغياب الدلالة، بانهيار العلاقة بين العلامة وما ترمز إليه. وفي قصيدة «حطاب»، تصبح الطبيعة امتدادًا للنفس المستنزفة، ف«أشجار القلب» تقطع كما تُقطع الألياف الداخلية، ليصبح الخارج صدى لداخل يذوي. وفي «تطرف»، تستحيل الجغرافيا إلى مساحة وهمية، حيث لا جنة ولا واحة، بل التباس في الإحساس بالمكان، بما يعكس اضطرابًا إدراكيًا لا تستطيع الذات الخروج منه. لا تتقدم القصائد على خط الزمن، بل تدور في دوائر الانمحاء. في «شيخوخة»، لم يعد الجسد وسيلة للفعل، بل موضعًا للتآكل الصامت:

النمل الذي يعشّش في القدمين
يقضي الوقت في تقصي المسافات.
الألم ذاته لم يعد صرخة، بل
«أثر من ثقل الأيام.»

اللغة هنا تقوم على تفكيك القدرة وتبليغ هشاشة الوجود عبر صور مادية خافتة. لا يوجد عذاب، بل خمود بطيء. وفي هذا المناخ من التآكل والتشظي، تبرز بعض القصائد كنقاط ضوء داخلي، لا ينبع من الخارج، بل من البصيرة. في «قلب»، يقترح الشاعر العودة إلى الداخل كمصدر للرؤية:

كل خفيٍّ على العين، جليّ
كي تبصر، استفتِه، كما شاع في الأثر
تجد الكنز.

ليس الكنز في التجربة، ولا في الذاكرة، بل في القلب، فيما لا يُرى. إنها دعوة إلى الاستبصار، لا إلى الفهم، في عالم فقد القدرة على إنتاج المعنى. لكن هذا الانسحاب إلى الداخل لا يُغلق العالم، بل يعيد تشكيله عبر الحلم. في «كتب»، لا تُقدَّم الكتب كموضوع، بل ككائنات حية تسكن الليل:

أصدقاء بملامح قاتمة
يقفزون من أسرتهم في الليل.
نور، كأنه على نور،
يغزو الغرفة ويوقد الأحلام.

ليست الأحلام هنا بديلًا عن الواقع، بل شكلًا جديدًا من الحضور، ضوءًا داخليًا يقاوم العتمة. تعمق قصيدة «عطش» هذا المعنى بصورة دقيقة:

الليل، في ضوء القمر، أبيض
النهار، كعادته، يتصبب بالعرق.

العطش ليس للماء، بل للسكينة، لنقطة توازن بين هذا البياض البارد وذاك الاحتراق المستمر. وفي «قهوة»، يغدو هذا الشراب شمسا تشرق من سواد مدهش، لحظة دهشة تتكوّن من تناقض داخلي بين السواد والنور، وكلما ازدادت القتامة، اتسعت الرؤية:

اليوم الغائم، بينما الرؤية تتسع،
مزاجُ الحياة القلقة.

لكن حين ننتقل إلى قصيدة «مقهى»، يتحوّل طقس القهوة ذاته إلى ذريعة للانتظار، وللركون، وللفراغ الوجودي:

لدفن حنين،
لاستعادة دين من الغياب،
لاختلاس النظر إلى فراغ في الأعماق.
انتظار غودو
وكوب القهوة في المساء أو الصباح،
مجرد ذريعة.

لا تتيح المقهى بشمسها الصاعدة من السواد لحظات صفاء، بل تستحيل إلى مكان رتيب لممارسة طقس يسوغ التوقف، والذبول، والانتظار المفتوح على لا شيء.غودو لن يأتي، والقهوة لن تنقذ، والمقهى ليس فضاء، بل مشهد داخلي للعبث اليومي. وفي «جدار»، تستأنف هذه الحركة نحو الداخل، لا بوصفه ملاذًا، بل عبئًا يعيق الانطلاق. يقول:

«يكون وراءك / عندما تكون الحياة أمامك / ذكريات سوداء / تسيل من غرفتك المغلقة / وتجرح خطواتك.»

الذاكرة لا تستعاد، بل تسيل، تنفلت، وتتحوّل إلى أثر مؤذٍ. والجدار ليس وسيلة حماية، بل كتلة نفسية داكنة تسدّ الطريق. والمفارقة أن هذا الجدار لا يُرى، بل يُحَسّ به من خلال أثره: هو ما يجرح الخطوات. وفي «ظل»، نبلغ درجة من الشفافية في تمثيل الحلم الهش، لا بوصفه وعدًا بل كصورة طافية لا تُمسك: «أحلام / بلا ضجيج

/ تتشكل / في حقل ككن الهشاشة / كأنها تنمو في بين من هواء / لا يجرفه نهر.»

صورة للحياة الداخلية في لحظة توقف، أو بالأحرى لحظة تعليق متواصل.

المادة لا تفنى، بل تتحول، والكينونة لا تُختزل في لحظة واحدة، بل تتبدد وتُعاد في صورة أخرى. في «تناسخ»، تموت شجرة اللوز، لكنها تنمو في هدوء، والطيور التي اصطادها طفل هي «بعض أنفاسه». ليست العودة هنا دورة فلكية، بل استمرار غامض لأثر. وفي قصيدة «قبر»، تأخذ فكرة العبور والتحول أبعادًا فلسفية عميقة، حيث الموت بداية، والتحول أفق:

سينبت عشب من ضلوعك ،
ربما وردة
وربما كائن لم تتضح معالمه بعد.
لن يسافر أحد إلى الأبد ،
بين عدمين وجود
كأن الروح عاشق ملول.

تتجسد فكرة التناسخ والتحول وضوح، حيث لا يتحقق الفناء الكامل، بل يستمر الوجود في أشكال أخرى. الذات في هذا الديوان ليست محكومة بالموت أو الثبات، بل هي في حالة حركة دائمة. كأن القصيدة برمتها دعوة لاكتشاف المعنى في لحظات التحول المستمر، حتى وإن كانت هذه اللحظات تتأرجح بين الوجود والعدم.

الصور، المرايا، الانعكاسات، كلها رموز تستعيد فكرة العبور والانمحاء والزوال والتحول. في «بئر»، طائر بجناح واحد يحاول التحليق من دون توازن، ويستعيد فضاءات بعيدة. هو رمز لكائن مبتور، لكنه لا يزال يسعى نحو البعيد، ولم يفقد رغبته في التحليق. كأن الشاعر يلمح إلى أننا رغم العجز المتأصل نعيش بكامل التوق مسكونين بالحنين إلى فترات مضت، قمصان، أشكال أخرى حللنا فيها في سفر التحول المتواصل.

على امتداد الديوان، لا نجد قصيدة تُغلق المعنى، أو تُطمئن القارئ إلى وجود خلاص ما. لا في الجسد، ولا في الطبيعة، ولا في الآخر. كل شيء مائل، ومراوغ، ومؤقت. وحتى بعض النصوص، التي تبدو مشعة ومضية، تُخفي قلقًا عميقًا. إن العالم، كما يُبنى هنا، لا يُمسك من مركزه، بل من تلاشيه، ومن خفته، ومن حتمية العجز عن الثبات على صورة واحدة.

وسط كل هذا التبدد، يقدّم الشاعر الشعر لا بوصفه حلا، بل صوتا هادئا يسجل بعيدا عن الجلبة ما يتداعى بهدوء، ليحل هنا أو هناك، في هذا الشكل أو ذاك. ليست اللغة في هذا الديوان أداة إدراك، بل وسيلة تأمل، في نوع من الحياد الشعري في مواجهة عطب المعنى، أو على الأقل ذاك الذي يسلم إلينا كتركة نتداولها. لا يطالعنا صوت الوعظ والمباشرة والصراخ، بل وعي يراقب نفسه وهو يتشظى، في مرآة مائلة، في حلم لا يكتمل، وفي قصيدة تُكتب من موقع العابر، لا المقيم.

إن «عابر في قمصان» ليس ديوانًا عن الضياع والاندثار، بل عن حالة ما بعدهما، حين لا يبقى شيء سوى أثر، وصوت خافت، وصورة في الماء، وقلب يُستفتى لأن العالم لم يعد يُجدي. فالشعر في هذا الديوان لا يسلم بحكمة الأولين وإملاءات القرون وتركات الديانات والملل، بل هو يبني رؤيته بجرأة، وهدوء بصور مقتصدة، تلمح وللقارئ واسع التأويل.

نمثل لذلك بقصيدتين تحملان عنوانين دالين في هذا الصدد، نبي وشرائع. تطالعنا صورة نبي تكسر التوقعات المألوفة عن الأنبياء الذين ينطلقون من اليقين والإيمان الثابت. فالنبي هنا لا يقدم نبوءة بالهداية أو الخلاص، بل نبوءة الزوال والعدم، ما يفتح المجال لفكرة «النبي المضاد». يتكلم هذا النبي عن حالة من عدم الاستقرار، حيث لا شيء ثابت في مكانه، ولا فكرة مسطرة في لوح، ولا الأرض المستنيمة في سرير ماء، وهي صور تخلخل الثوابت وتكشف هشاشة الوجود. لا يكرر النبي حقائق مستقرة ولا يرسم أفق الخلاص، بل يشير إلى حالات التحول والاضطراب، ضمن دعوة للوعي بمرور الزمن والتغيرات. ليس النبي رسولًا يبلغ حقيقة مطلقة، بل شخصا يمر بلحظات الشك والتذبذب، ويراوح بين لحظات عبور بين الوجود والعدم، ف»لا شيء في مكانه»، والنهر الذي «يغسل نفسه» يحيل إلى دورة لا نهائية من التحول دون أي نهاية ثابتة أو محددة. و»لحظة الأبد» التي تتأمل في «وجه السماء» هي صورة لتعليق الحقائق، نبي الزوال لا يمنح الأمل، بل يضعنا أمام حقيقتنا المقلقة في مواجهة لحظات التلاشي المستمر.

وفي شرائع، رغم حمولة العنوان الدينية، تتكرر صورة العبور والانتقال ضمن دورة مفرغة، تتبدل الأحلام وتظل الأصوات نفسها، بينما لا شيء يثبت، بل يتلاشى ويعود في حلقة أبدية:

لا تكترث كثيرا
ستمضي كما مضى الأولون
مخفورين بأحلامك المجدية ذاتها.
في كل وقت
الأصوات ذاتها تبحر بين المجرات ،
تتلاشى ثم تعود.

لا أملك هنا سوى الاستسلام لغواية تحليل واف لقصيدة استوقفتني بإيحاءاتها ولغتها الشعرية المقتصدة الفياضة معنى، وقد أعترف بالقول إن الحيز لا يسمح بالوقوف عند مختلف قصائد الديوان بتفاصيلها التي يحجبها حتما اقتصاد اللغة النقدية الجانحة إلى الاختزال. هي قصيدة «وصية:

لا تسبق يدك إلى الجسد
من سيطبع اسمك إذن في التفاصيل؟

من سيكتب أغنية البداية؟ الورود التي تشتعل في الأصابع، وحدها،

هكذا غنى Demis Roussous:

Quand je t'aime, j'ai des fleurs au bout des doigts.»

تمثل القصيدة في نظري استعارة لفعل الحب والاستعداد له، وهي تبرز مثل جزيرة ضمن خطاب التلاشي والزوال، أي كنقطة مضيئة، يجسدها الذهاب نحو جسد المحبوب، حيث يتعين التريث وعدم التسرع: لا تسبق يدك إلى الجسد. فاللمس الأول هو بداية كتابة أغنية، أغنية لا تكتب إلا إذا نبتت الورود في الأصابع. كي تلتقي الحديقة بأختها، بعد أن أصبحت الأنامل ورودا.

«لا تسبق يدك إلى الجسد
من سيطبع اسمك إذن في التفاصيل؟»

التحذير هنا ليس مجرد دعوة للتريث، بل دعوة إلى الانتباه لطقوس فعل الحب. اليد التي تذهب نحو الجسد يجب أن تنتظر لحظة التأهب الكاملة. إنها لحظة توفز وانطلاق، حيث الاقتراب، لكن دون استعجال، لأن اللمسة الأولى هي بداية لكتابة «أغنية البداية». كتابة لا تتحقق إلا عند اشتعال الورود في الأصابع. صورة حسّية، لورود ليست مجرد نباتات جميلة، بل صك استئذان، واحتفاء بما سيأتي من لقاء، والورود المشتعلة في اليد تترجم حركة داخلية تتحول، أو بالأحرى تنجب فعلا حسيا جماليا، تنمو معه الأزهار دليلا على مهابة التلاقي الجسدي. ومع الانتقال إلى ذكر أغنية Demis Roussos، في إشارة ثقافية مشتركة، نجد أن الشاعر يربط فعل الحب بالعبارات الجسدية العابرة للثقافات:

Quand je t'aime, j'ai des fleurs au bout des doigts.»

يستحضر الفعل الجسدي في أبعاده الإنسانية، حيث يتحول اللمس إلى لغة عالمية، لغة الزهور التي تنبت في أطراف الأصابع، هي قدرة الحب على التعبير عن نفسه في صورة جسدية، تنصرف فيها اليد نحو الجسد الآخر، ليصبح الحب فعلا ملموسا، بقدر ما هو تجربة روحية وفكرية.

ليس الجسد في هذه القصيدة مجرد حيز مادي، فاليد التي تمتدّ نحو الجسد لا تكتب فقط الاسم، بل تشرع في إبداع أغنية، شرط أن تنبت الورود كيما يتحقق اللقاء. تمثل هذه القصيدة، التي تبدو مثل جزيرة في بحر من الزوال والتلاشي والتشذر، نقطة مراوحة منفتحة على بعض الكوى المضيئة في عتمة الكون وعماه. اليد التي لا تسبق الجسد تستبطن دعوة لتسجيل لحظة جسدية فارقة، لتجعل من الجسد موقعًا للقاء، وكتابة الاسم المورَّد، الشاعر في هذه اللحظة/القصيدة لا يقدم نفسه منجرفا في سيرورة الزوال والغياب فقط، بل يُقيم لحظة تفاعل شبقي وجسدي وسط الفوضى والتشظي اللذين يعصفان بالجسد والهوية في باقي القصائد.

«عابر في قمصان» استعارة كبرى لرحلة استكشاف وإعادة نظر شعرية ثاقبة خلاقة في الثوابت واليقينيات والبحث عن معنى آخر للحياة والوجود، ضمن منطق التحول، وبعيدا عن أوهام الأبد والخلود وطمأنينة الأجوبة المتوارثة. وهو ليس معنيا بتقديم إجابات وتفسيرات مطمئنة، بل يفتح آفاقا من التساؤلات حول الهوية والوجود، على غرار العابر الذي يغير قمصانه بحثا عن ذاته أو ربما مجرد هروب من أشكال ثابتة تطوقه. وبينما يتبدد الزمن وتتشظى الهوية، يقترح الشعر في هذا الديوان نفسه لحظة استفهام واقتناص معنى منفلت حتما. وهو بذلك لا يُقَيِّم العالم ولا يعظ، بل يعبّر عن ارتباكه وحسرته الخلاقة والمرحة. إن «عابر في قمصان» هو ديوان للبحث عن المعنى عبر العبور بين الصور والأشكال، وتحدي الثوابت والأوهام التي قد تخلق أمانا زائفا. كل نص في هذا الديوان لحظة عبور، وكل قصيدة دعوة للاستفهام عن الهوية، والوجود، والزوال. والقصائد سوى مرافئ مؤقتة، تمهّد الطريق لمحطات قادمة، تفتح آفاقا جديدة لاستقراء معنى الحياة.

قد نعمد بعد قراءة ديوان «عابر في قمصان»، إلى الوعي بأنفسنا كعابرين، غير منغلقين في هويات ثابتة، يواصلون السير دون أوهام، وقد يدفعنا هذا الوعي إلى إعادة النظر فيما يحيط بنا من كائنات تشدنا إليها وشائج أقوى مما نتصور، هي وليدة التحول بين الصور والأشكال والمحطات، لنردد ما قالته الوردة للفراشة في قصيدة سفر: أنت صورتي المؤقتة، ربما في المحطة القادمة.

1 -عابر بين قمصان، جمال الموساوي، الطبعة الأولى، يناير 2024.

غناءٌ في حضرة الموت

ادريس عزابي

قبل أيام قليلة، رنَّ الهاتفُ، أجبتُ: «لا أستطيعُ أن أخرجَ معكم هذه المرة». شعَرتُ بعَياءٍ كأنَّ قواي لا تقوى على حمل الجسد. قلتُ: «لعلَّه تعبٌ مؤقتٌ، سيزول كسحاب». أشعلتُ سيجارةً ونَفثتُ دخَانَها، لم يعدْ طعمُها كما كانَ. شعرتُ بشَيءٍ ينهارُ في الأعماق، كأنَّ الدخانَ انحبسَ في ظهري. اعتذرتُ لهنَّ، قلتُ بصوتٍ متَقطع: «اعذرنني، لا أستطيعُ الخروجَ». كان صوتًا واهنًا، اجتهدتُ ليبدوَ مسموعًا. تمَددتُ على السرير عسى أن أستجمعَ قوايَ، لكنَّ الوهنَ ظلَّ دبيبُه يسري في جسدي كخُطى النملِ، دبيبٌ غيرُ عاديٍّ، يمتصُّ ما تستجمعهُ عزيمتي. أدركتُ أنَّ قوايَ تنهارُ، تستسلمُ نحوَ الوهنِ والضعفِ. ركَبتُ أرقامَ أختي، الهاتف يرنُ، لكنْ لا جـوابَ. الذاكرةُ تحفزني لأن أركبَ أرقامَ الإسعاف. يداي ترتعشان، وبصري ضعيفٌ، بالكاد سمعتُ صَوتَهُم. قلتُ: «أحتاجُ إلى المساعدة الآن». سَمعتُهُم يسألون أسئلةً تطلبُ مني جهدًا أنَا في حاجة إليه، كأنَّهم يسألونَ غريقًا ينسحبُ إلى العمق. فيما كانَ قلبي يركضُ كحصانٍ جامحٍ بلا لجام، يَدورُ في حلقة من العنف. لم أطلَّ الحديثَ، كانتْ ثوانٍ فقط، لكنها بدتْ أبدية، وكأنَّ الزمنَ ينكمشُ ليضعَ ثقلَهُ كلَّهُ في تلك اللحظة. سمعتُ الزوجَ يعطيهم العنوانَ، كأني أسمعُ أصواتًا تأتي من بئرٍ عميقةٍ.

حاولتُ أن أستجمعَ قوايَ، فلم أجدْ غيرَ عزيمة تتشبثُ بالحياة كأنَّها آخرُ خيط يشدُّني إلى هذا العالم. بالكَاد أسمعُ صوتًا ألِفتُ أن أسمعَه منذُ الطفولة: «لَا تُغلقي عينيكِ!» تقول الأخت بصوتٍ مرتفعٍ حاولتُ أن أركزَ قوايَ كلَّها على أن تظلَّ عيناي مفتوحتين.
(...)

بعدها، وجدتُ نفسي في قسم الإنعاش - العناية المركزة. لا أعرف كيفَ وصلتُ، فقط استيقظتُ وسط أضواءَ باهتة وأصوات أجهزة تضجُّ في الفراغ. وضعوني على السرير، ولفوا جسدي بشبكة من الأسلاك، بعدما جردوهُ من الملابس كأنَّهم يحاولونَ استعادةَ ما هربَ مني. شعرتُ بأنني قطعةُ قماش مهملة، متروكةٌ بين أيدي الرياح. قالوا إنَّ وضعي حرجٌ، وإنَّ القلبَ تمردَ، لم يعدْ يطيعُ، كفرسانٍ ألقوا بأسلحتهم ورفضوا الحربَ.

كل شيءٍ في داخلي كانَ يتوقفُ: الكلماتُ، اللمسُ، الشمُّ. نظراتي أصبحَتْ بلهاءَ. الهواءُ فرَّ من رئتيَّ، وكأنَّ جسدي أصبحَ ساحةً للحرب، فرَّ منها كلُّ المدافعينَ. شَعرتُ بصدري مدمرا بالكامل كأنَّهُ بؤرةُ هزةٍ أرضيةٍ، بالكاد أحسُّ بصعقاتٍ كهربائية، ضرباتٌ متتاليةٌ على صَدرٍ لم يعدْ صالحًا للحياة. شعرتُ أنني أطفو، بلا ثقل، بلا جذور تشدُّني. بدتْ رحلةُ عمريَ كخيط قصير جدًا، رأيتُ طفولتي وشبابي وكهولتي وشيخوختي كأنها قطعُ النرد بيضاءُ بلا معنىً، رأيتُ آخرَ لحظاتي مع أمي، ثمَّ رأيتُ آخرَ لحظاتي مع أبي، مرتْ أمامي لحظاتٌ بعينها في حين غابتْ كلُّ الأوقات الأخرى، إلى أن استشعرتُ أنَّ الأطباءَ يتنقلونَ من حولي، وجوهُهم متجهمة، أعينهم تبحث عن شيءٍ لا يبدو أنهم سيجدونَهُ. أرى أنَّ أبنائي يبكونَ، أختي تلطمُ خديها، كنتُ أرى كلَّ شيءٍ بعينين مغلقتين، لكنني لم أكنْ هناك حقًا. ربما كنتُ في مكانٍ آخرَ، مكانٍ غريب أكثر طمأنينة.
(...)

ثمَّ حدثَ شيءٌ لم أفهمْهُ تمامًا. لم يكنْ خوفًا ولا ألمًا، بل إحساسٌ بالراحة، كأن عبئًا هائلاً زالَ فجأةً. لم أعدْ أفكرُ في الجسد الذي يتهاوى، ولا في الأطباء الذين أسمعُهم يغنونَ. غنت الطبيبة ثمَّ ردَّ الطبيبُ. أعرفُ أنَّ آخرَ شيءٍ يموتُ في الإنسان هو حاسةُ السمع. حقيقةً، سمعتُ أغنيةً مغربيةً. بدتْ لي كلُّ تلك التفاصيل تافهةً، بعيدةً، كأني أراقبُ مشهدًا من حياة أخرى. كمَ هو جميلٌ أن تنسلَّ الروحُ في حضرةِ الغناءِ.
(...)

رأيتُ هناكَ بابًا رخاميًا ضخمًا، يقفُ في نهاية الممر كحارسٍ صامتٍ. كانَ الضوءُ يتسللُ منهُ بخجل، ضوءٌ خافتٌ لكنَّهُ مغرٍ، يدعوكَ دونَ أن يقولَ شيئًا. شعرتُ بخطواتي تتقدمُ نحوه، لكنني لم أكنْ أمشي حقًا. كأنَّ روحي هي التي تتحركُ، تترك الجسدَ خلفها كعباءة بالية. خلفَ البابِ، لم يكنْ هناك شيءٌ، أو ربَما كانَ كلَّ شيءٍ. لم يكنْ هناكَ سباقٌ، ولا خيولٌ هائجةٌ، ولا ألمٌ. فقط فراغٌ ناعمٌ يحتضنُ كلَّ شيءٍ.
(...)

أدركتُ أنني أقتربُ من النهاية، لكنَّ الغريبَ أنَّ النهايةَ لم تكنْ مخيفةً. كانتْ أشبهَ ببداية أخرى، مكانٌ بلا زمن، بلا حدود. شعرتُ بالخفة، كأنني قصيدةٌ لم تكتملْ، تتلاشى سطورُها في الريحِ لتصبحَ أغنيةً أبديةً.

حينَ عبرتُ البابَ، لم أجدْ شيئًا سوى نورٍ دافئٍ ينسابُ بلا وجهة، وسكونٍ عميقٍ لا يخلو من همس. شعرتُ بأنني أذوبُ فيه، أتلاشى، لكنني موجود في الوقت ذاته. هناك، في سديم الغياب، لم يعدْ يهمني المعنى. لم أعدْ أحتاجُ إلى التأويل أو التفسير أو السؤال. كل شيءٍ كانَ كاملًا، مكتملًا، كما هو.

حينَ مدت الحياةُ يدَها الأخيرةَ لتشدَّني، توقفَ القلبُ تمامًا. استسلمَ. لا أعرفُ بعدها ما جرى.. دقيقةٌ أو دقيقتان، أو أكثرَ. لا أعرفُ كم دام الغناءُ. قالوا لي بعدها إنَّ الصعقات الكهربائيةَ أرهبت القلبَ على الاستئناف، وأنَّ غناءَ الطبيبة والطبيب كانَ كودًا بينهما، يعرفُ شفراتِه الأطباءُ. بأنَّ القلبَ توقفَ عن النبض.
(...)

فكانتْ تلكَ اللحظةُ أجملَ إحساسٍ على الإطلاقِ، ولا أدري ما الذي جعلَهَا كذلك. أهُوَ صوتُ الطبيبة والطبيب وهما يغنيانِ في انسجام، أم أنَّ القلبَ استراحَ من الركضِ؟!
(...)

لا أعرف بالضّبط، أبا إدريس، ربما اللسانُ - لو انفك عقدة.. عقدةٌ- سيظل عاجزًا عن وصف الألم وهو يتحول إلى راحة، لحظة انسلاخ الروح عن الجسد قبل أن تُلقى في حضنِ الطمأنينة.

لوحة «الصديق الأخير» للرسام البولندي زيجمونت أندريتشيويتش

محمد شيكي

أُطِلُّ عَلَيَّ

أُطِلُّ عَلَيَّ لأُبْصِرَ في داخِلي رَعَشاتِ التحَدّي وَشَدْوَ الرَّغائِبِ ،

أُبْصِرُ دَمْعَ انْفعالي يَسيلُ كَما لَوْ تسيلُ السَّماءُ بِغَمْرِ المَساءِ وَأَبْكي.

أُطِلُ عَليَّ؛ لأُبْصِرَ قَلْباً تَداعى عَلى نَبْضِهِ فاسْتكانَ ، يَعُدُّ ثَواني انْتِظارِ الرَّحيلِ.

أُطِلُ عَليَّ؛

عَلى فِكْرَةٍ ، تَطْرُقُ ظِلّي وَتَفْتَحُ بابي عَسى ما تَأَجَّلَ مِنْ سَكَراتِ انْفِجاري يُعيدُ انْخِطافي فَأَحْيا لِأَمْسَحَ نَعْشي بِدَمعِ الفَرَحْ.

أُطِلُّ عَليَّ: عَلى صَخْرَةٍ حَمَلَتْني سِنيناً عَلى ظَهْرِ عَزْمي وَهَمٍّ تَمادى في كُلِّ انْتِشاري وكُلِ امْتِدادي عَلى رَبَواتِ الأسى.

رُوَيْداً مَضى الْهَمُّ يَمْشي ، تُدَثِّرُهُ غَفَلاتُ الْعَسَسْ. كأَنَّ التَّواطُؤَ بَيْنَ الْهُمومِ وَبَيْنَ غُيومِ الرجا تَمَكَّنَ مِنّي فَدانَتْ خُطايَ لَهُ وَسارَتْ بِجَنْبي ، تَعْبُرُ بي فَلَواتِ الرِّمالِ...

تَزَحْلَقَ قَيْظُ الرِّمالِ ، وَشَبَّ بِجَنْبي ، فَأَحْرَقَ دَرْبي وَفاضَ لَظى الرّوحِ ،

صارَتْ رَميماً تَناثَرَ كالنَّقْعِ ثمَّ انتَشَرْ ، وَأَحْكَمَ قَبْضَتَهُ مِنْ يَدَيْهِ عَليَّ ثُمَّ انْفَجَرْ.

أُطِلُّ عَليَّ؛

فَاضْبِطْ ظِلّي شاهِراً نَعْلَهُ ، عَلى أُهْبَةٍ لِلْفِرارْ. رُوَيْدَكَ قُلْ لي لِماذا وَكَيْفَ اسْتَبَقْتَ الوُصولَ وَجِئْتَ تُطِلُّ عَليَّ بِلا مَوْعِدٍ. وَحيداً تَرَكْتَ مَلاكَ الرَّدى يُهَيِّءُ لي كَرْنَفالَ الرَّحيلِ.

تَعالَ انْتَظِرْني نُطِلُّ مَعاً عَلى وَمْضَةِ الشَّوْقِ في ناظِرَيْنا

عَلى نَخْسَةِ الْعُشْبِ في ساحَتَيْنا

عَلى لَحْنِ طَيْرٍ شَـــذا وانْطَفأَ

عَلى غَضْبَةِ النّايِ حيـنَ احْتَرَقْ ،

تَعالَ انْتَعِلْني لِنَمْشي سَوِيّاً ، فَأَنْتَ الْفِرارُ وَإِنّي الرَّحيلْ...

رمضان/ مارس 2025

من أعمال الرسام الإيطالي باولو فينتورا

تدافع التأويلات حول المنجز الفني بالمغرب

الجزء الأول

حسن لغدش

مقدمة وتوصيف نظري

جاء على لسان أرسطو أنه ليست هناك منهجية وحيدة لدراسة الظواهر كيفما كانت طبيعتها. لكن في المجال البصري هناك إجماع على توطين مقاربات بعينها لاستبيان منطوق علم الجمال، كمدخل يهتم بنقد الذوق وتأسيس نظرية فنية، ثم إرساء خطاب حول معايير الجمال الفني، كما حدده بومكار سنة 1750م Alexander Gottlieb Baumgarten. أمام تنافر وتغيير الخطابات الفنية، كان لابد من استخراج صيغ تأويلية بمقتضى ديداكتيكي يساعد على فهم المنجز الفني، وتذليل شفراته. هكذا انبثقت عن هذا التأسيس التركيبي نماذج تأويلية نحصرها أولا فيما يلي :

1ـ المقاربة المرتكزة على العلاقات الإدراكية وتعتمد هذه المقاربة تحليلا ‹› ايكونولوجيا››، بحيث يتم التعامل مع العمل الفني كوثيقة حاملة لدلالات رمزية: فكان كتاب إيميل مال- Emile Mâle وهو بعنوان «الفن الديني خلال القرن الثالث عشر» سياقا لتأويل الإنجيل وفق ثلاثة مداخل أساسية وهي المدخل التاريخي والألـيـغـوري، Allégorique والمدخل الـتـروبـولـوجـي Tropologique أي الدلالة الاصطلاحية أو المجازية لإيفاد المعنى الاستتيقي، ثم المدخل الأنالوجي Analogique الذي يفضي إلى استنباط المعنى الباطني لأي عمل. إلى جانب نظرية مال Mâle، هناك القراءة الايكونولوجية كدراسة لدلالة الصورة مقارنة مع أشكالها، وبالتالي تخضع الوثيقة البصرية إلى تحليل تدريجي حتى تصل إلى المعاني المضمرة من خلال ثلاثة مستويات، وهذا ما قام به إيروين Erwin Panofsky في كتابه «مقالات في علم الأيقونات» 1939.

2ـ المنهج الذي يعتمد العلاقات الحسية ويقوم بالأساس على التحليل التشكيلي أي تعقب عمليات التحول في قراءة العمل الفني، لأن كل معنى حسب دريدا Derrida هو مؤجل. ولهذا فهو موزع ومنتثر بين ثنايا العمل الفني نفسه. في تقدير دريدا،Derrida كل فك لشفرة العمل الفني هو في حد ذاته تشفير جديد، بحيث تبقى الدلالة معلقة، لأن التعبيرات اللغوية عما هو بصري وحسي. قد لا تتطابق بالضرورة مع الامكانيات التي تزخر بها اللغة أو التي تكتنفها المشاهد البصرية. ولأن الفكر يشتغل وفق أضداد ثنائية بالنسبة لهذه الرؤية الجمالية (مقدس/مدنس، الظاهر/ الباطن، الأصل/ المستنسخ، الكون المنظم/السديم ـ الواضح / الداكن)، فإنه بالتالي يصعب على القارئ أن يحدد هذه المعارضات داخل العمل الفني والحسم في أيهما جدير بالمعنى الأولي.

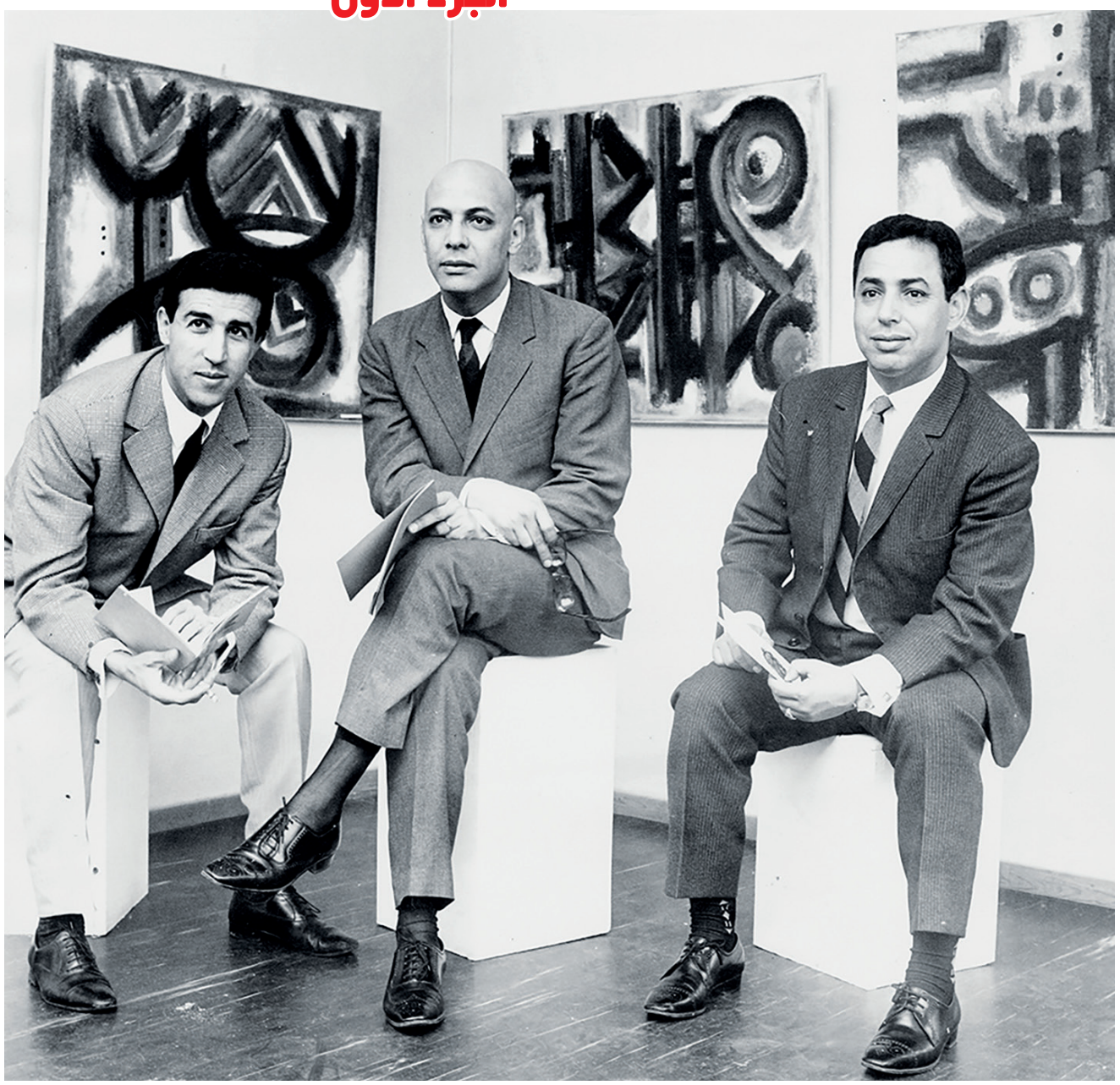
ثم إن العمل الفني عبارة عن توليفة مختلفة أمام عالم خارجي دائم الانفلات بالنسبة لأي مبدع. هذا يحيلنا إلى مفهوم «عمياء الفن»Aveuglement de l’art . ولعل نشأة الرسم كعمل فني قد تعود أصولها اليونانية إلى امرأة تسمى «بتاديس» Butadés التي قامت برسم لوحة لعشيقها من خلال خطوط الظل المنعكسة على الجدارات. هكذا فالرسم إذن هو مرتبط بالذاكرة أكثر منه إدراك وإحساس، كل هذا من أجل الفراغ الناجم عن غياب النموذج. مفاد هذه المحكية أن الرسم يظل عملا فنيا يتأرجح بين الحضور والغياب. وعليه، فسلطة المرئي هي في الحقيقة عمى.

3ـ المنهج الذي يرتكز على العلاقات النفسية، ويعتمد التحليل من منطلق مبدأ الخرق ويعتني بمدى تأثير العمل الفني على المتلقي. تاريخيا، يقترن ميلاد الفن بوعي الانسان بفكرة الموت، حينما بدأ ينقش على الصخور قاطعا بذلك مع جانبه الحيواني، عبر السمو بفكرة الموت والجنس، وبالتالي خرق مبدأ الغريزة بواسطة التمثل والتشخيص. فلم يعد الأمر يقتصر فقط على ممارسة الصيد بل على ترجمة أحاسيس وتوليفها عبر تراكيب فنية. من الجانب الآخر، يمكن للمتلقي أن يتماهى مع العمل الفني ويوطن شحناته إما عبر الموضوع الفني أو المادة التشكيلية المعتمدة. ففكرة السمو بالموت عابرة للفنون بكل أصنافها بمعزل عن الرقعة الجغرافية أو الزمنية التي أنتجت العمل.

4ـ المنهج القائم على العلاقات العاطفية وفسح المجال أمام القارئ للتماهي مع المبدع، مبدأ هذه المقاربة يقوم على اختزال العمل الفني في نوايا المبدع لتمكين المتلقي من معاينة ظروف وشروط إنتاج العمل الفني، أي من خلال تكتل القوانين الجمالية والثقافية التي ساهمت في تأسيس العمل الفني. وهنا تكمن أهمية الهرمينوطيقا Herméneutique بالنسبة لكدامير Gadamer H.G الذي يؤكد على أن السبيل إلى الحقيقة ليس بالضرورة قائما على منهج علمي بحثي صرف، لأن العمل الفني يخاطبنا كأشخاص معنيين بالعمل.

استنتاج جزئي

يتضح من خلال هذا التوصيف أن العمل الفني التشكيلي يطرح إشكال الفهم، شأنه في ذلك كشأن باقي الخطابات، ذلك لارتباط الأمر بالمعنى المضمر الذي يضع المؤول أمام رغبة بل وحاجة إلى الفهم. فمتى استشعر المتلقي الحاجة إلى الفهم، إلا وجد نفسه أمام مسعى هرمينوطيقي. يعود الفضل اذن لكدامير Gadamer في توسيع دائرة الدراسات الهرمينيوطيقية، بدل الاكتفاء بحصرها في المتون التيولوجية فحسب.



التشكيلي المغربي الرائد أحمد الشرقاوي أقصى اليمين.

إن العمل الفني يطرح بدوره التباسا باعتباره نصا بصريا له ظهر وبطن بالتعبير التراثي وله معنى ظاهر وآخر خفي. فلرصد الأثر الذي يحول المعنى من معنى ميت إلى معنى حي، يجب الاحاطة بمجمل الأسئلة المركبة، ولبلوغ هذه الغاية، لابد لعلم الجمال أن يكون متشربا بمعنى التأويلية. تكمن إذن أهمية الهرمينوطيقا Herméneutique بالنسبة لدلتي Wilhelm Dilthy وشليرماشر Fredrich Schleiermacher وكادامير Gadamerفي فهم أصل العمل الفني ودلالته الحقيقية. ولبلوغ هذه الغاية، يستوجب إزالة الحجاب عن الأشياء وتجريدها من وظيفتها النفعية المبتذلة، لأن العمل الفني يخاطب كينونتنا.

إن هذه المقاربة تتجاوز الفهم الاستتيقي وتتقاطع مع الطرح الفينومينولوجي لمرلو بونتي Merleau Ponty الذي اعتمد مبدأ المماثلة بين الفن والتحليل الفينوميولوجي، لأن من مميزات الخطاب الفني هو القبول بالحقيقة دون الارتكاز إلى نموذج خارجي وبدون أدوات تعبيرية مسبقة. بمعنى آخر أن الفن يجتر العالم من خلال القيام بامتداد الأشياء في ذواتنا، لأن كل من الذات والأشياء متلازمين.

بدورهما سارا بركسونBergson وروبيرت كلاين Robert Klelin على نفس المنوال سعيا منهما في تخليص الخطاب الفني من قاعدة المحاكاة. وذلك لكونه ينفذ إلى أصل الأشياء، بل وأحيانا إلى استكمال اكتشافات العلم المرئي.

أهمية الهيرمينوطيقا Herméneutique:

في قلب هذا السياق السجالي والمتغير، يمكن القول إن الهرمينوطيقا هي منطلق تأويلي وأنطولوجي جامع لفهم الخطاب الفني. كان صراع المناهج أو ما يصطلح عليه بـ»ميثود دنشتريت» Methodnscthreiباللسان الألماني مناوئا للقراءة الفونولوجية السببية مقابل الهرمينوطيقا التي اعتمدت المقاربة الايديوغرافية. فالعودة إلى أصل العمل وحقيقته، فكرة هايدجرية، بحيث يسعى هايدجر Heidegger بدوره إلى كشف سر العمل الفني بدون خدائعه.

فكانت القراءة التأويلية للهرمينوطيقا سباقة إلى الحديث عن الحداثة الفنية في كل أبعادها بعيدا عن الخطابات التنميطية السالفة الذكر. فأصبحنا نتحدث عن اختفاء المرجعية في العمل الفني أمام قوة الشكل و التركيبات، بل أبعد من ذلك، عن براعة الفنان في تمكيننا من بلوغ المدرك الواعي، عبر فكرة التزامن والعلاقة الدائرية بين العمل الفني وموضوعاته. وقد يكون هذا المدرك الواعي أشد بلاغة وحقيقة من الأسس المعتمدة. وهذا في تقديرنا ما نبه إليه مرلوبونتي Merleau Ponty في كتابه «العين والفكر» l’œil et l’Esprit حيث أكد بوجوب النفاذ إلى» طبقة المعنى الخام» للعمل الفني، لأن هذا الأخير يرسخ فينا الرابط الجسدي بالأشياء الخارجية. بالمقابل، فالفن لا يعيد إنتاج المرئي، بل يمكننا من المرئي، لذلك نحتاج دائما إلى مجهود بصري أو بعبارة أخرى إلى حيز زمني من الاستئناس مع الفكر الصامت للفن.

خرائطية المنجز الفني بالمغرب

لتجسير هذا الأفق التأويلي، لابد أن نستحضر بعض المتون الفنية لرسم معالم تدافع التأويلات فيما يخص الخطاب الفني خصوصا بالمغرب. سياقيا، الخطاب الفني بالمغرب كغيره من الخطابات مرتبط أساسا بظروف الانتاج والتأويل. من حيث المنجز الفني، سنسعى إلى إبراز وتأطير هذا المدخل عبر مسألتي التحقيب والتجنيس.

من منظور التحقيب، جل الخطابات التأويلية ركزت على ما يسمى بالحداثة الفنية بالمغرب، وبالتالي كان لابد من المراهنة على البعد الكرونولوجي من خلال التنقيب في الموروث البصري المغربي بكل تجلياته. فأمام تعدد الاتجاهات والأساليب. كان لابد للتأويليين أن ينحازوا إلى قراءة معظمهما تجنيسية. بحيث تحدث البعض عن بداية الفن الذي يسمى فطريا مرورا بالتجسيد ثم التجريد مع إحياء العلامات التي بصمت أعمال فنانين طلائعيين خصوصا مع الغرباوي ومجموعة الدار البيضاء. وقد ارتكز هذا الطرح على لازمتين جماليتين أساسيتين: الأولى اعتمدت مبدأ إعادة تملك التقليد الجمالي المغربي الغير المشخص والمستعمل في الكاليغرافيا، وفن الأرابيسك، والوشم، وتزيين المخطوطات، وفن الزرابي. والثانية عملت على تناول المنجز البصري من خلال مبدأ الانخراط بدون قيد في الحداثة الفنية من أجل استجلاء أبعادها المادية،

من أعمال الشرقاوي

أي الاستغناء عن الزائد والحياة المشهدية، والتركيز على العناصر المكونة لدينامية اللوحة الفنية كالمادة واللون والشكل... إلخ.

وقد لاحظنا مع توالي القراءات، بروز مقاربات تعنى بجزئيات أساسية داخل العمل الفني. فكان مثلا الاهتمام بتزيينات النقود ملمسا أساسيا في تحديد الأبعاد الجمالية والثقافية لمهارة الفنان المغربي، من قبيل الطابع المتباين لبعض العبارات المكتوبة بخط كوفي كشأن الدرهم الادريسي، فقد تمتع المغرب عبر الأزمنة بوجود دولة مركزية مكنته من تنامي حركة فنية حرفية مزدهرة.

إلى جانب هذه المقاربة الدياكرونية، اعتمدت بعض القراءات على توجهات تعبيرية من خلال أول معرض لفنانين مغاربة بالمعايير الغربية وهم : الجيلالي غرباوي، وفريد بلكاهية، ومحمد بن علال... إلخ. وقد كانت هذه قراءة كل النقاد خصوصا أندري كلدنبريغ André Goldenberg وبيار ريستاني Pierre Restany وآخرين.

وقد شكلت هذه التجربة، حسب الكثيرين، امتدادا لمسار العلامة الفارقة للمشهد الفني بالمغرب ؛ وهو الفنان أحمد الشرقاوي باعتباره رائدا في استثمار العلامة كملمح تجريدي. وبعده تنامت أساليب أخرى كالتجسيد في جل تمظهراته الواقعية والتعبيرية الغنائية وحتى السريالية. القراءة نفسها نهجتها طوني ماريني Toni Maraini، مع الاشارة إلى أن أساليب فنية تجريبية لم تلق الاهتمام نفسه عند المبدعين المغاربة كفن الأرض، والبوب ارت، وأساليب الفن المفاهيمي، والمينيمالية،او(فن الحد الأدنى) باستثناء بعض الحالات المعزولة. وقد عزا بعض النقاد الأمر إلى تأثيرات الفن الاستشراقي الذي يعتبر بلا منازعة مكونا أساسيا في المشهد البصري بمعزل عن أي قراءة إيديولوجية. فقد كانت أعمال كل من جاك ماجوريل Jacques Majorelle ، وهنري ماتيس،Henri Matisse وإيدي لوكرانEdy Legrand وايتيان ديني Etienne Dinet، ودولاكروا، Delacroix وخوصي كروز هيررا.José Cruz Herrera إلخ، عاملا مهما في تبلور الحركة الفنية بالمغرب، رغم أن بعض القراءات تذهب إلى أن المغاربة كالفرس أو المغول قد استأنسوا باللوحة المسندية منذ عهد الدولة السعدية، بل وتفننوا في تزيين المخطوطات والمنمنمات وكل الأشكال الرونقية المرتبطة بالنقش على الجبص والخشب، من خلال فن العمارة. يضيف البعض أن حتى مفهوم الفنان التشكيلي لم يظهر إلا مؤخرا. لكن، كيفما كانت القراءة، هناك خيط ناظم يؤلف بين أطروحاتها وهو أن الحركة الفنية بالمغرب تجاذبتها نوستالجيا الموروث الحرفي المرتبط بالأصالة والهوية المغربية، وبخلفية مبدأ التلاقح الحضاري. لهذا فأي محاولة لفهم التعابير الفنية بالمغرب هي في حقيقة الأمر محاولة لتباين خطوط التماس بين الماضي والحاضر، أي بين الموروث والمستهجن. فيسعى أي تأويل أولا إلى استقراء الأصناف الفكرية والميولات النفسية والوجودية للمجتمع، فكان التأويل لا يقتصر على الجانب المادي للعمل، بل يحاول استنباط مدى قدرة المجتمع على مواكبة التطور التاريخي. وبالتالي، كانت بعض القراءات ترى مثلا في الحلي، والأسلحة، وأواني الخزف، والمآثر الجنائزية، والنقوشات الصخرية، عناصر فنية خالصة، لها دلالتها التواصلية النفعية، وكذا بعدها الرمزي والروحي والفني. فالقراءة التاريخية مثلا في ضوء المنهج الخلدوني حسب ما تقدم به عبد الله العروي، هي التي أشارت فعليا على أن دخول الإسلام إلى المغرب خلق نوعا من التصاهر بين الفن الحضري والفن القروي، وخلق نوعا من التجانس بينهما. أكثر من ذلك، فإن مسألة التجسيد في الإسلام لم تعد تستأثر بنفس الجدال، لأن روح الفن في الإسلام تخاطب العقل أولا وليس العين. لهذا السبب كانت للكاليغرافياCalligraphie مكانة مميزة باعتبار أن اللغة العربية تسمح بسلطة الايحاء. إلى جانب سلطة الخط العربي، فقد استأثرت بعض النماذج الفنية الأصيلة المرتبطة بفن العيش بالمغرب باهتمام الخطاب النقدي. واكب هذا الأخير محاولة التأصيل للتراث المادي واللامادي بغية الحفاظ عليه. فكان الاهتمام مثلا بالوشم ورموزه، بالألبسة والاكسسوارات كالخناجر ومخازن البارود، والدمى، والطرز والخزف والحلي، والزرابي والزليج وألواح الزجاج الملون... إلخ، أولا كتعابير فنية بوظائف دنيوية ومقدسة، وبأشكال وموتيفات مختلفة حيوانية ونباتية، وهندسية. وبمواد متنوعة كالطين والنحاس، والخشب والحديد، والجلد والزجاج... إلخ. وذلك في مواجهة أبدية بين مهارات الإنسان ومقاومة عناصر الطبيعية. فقد اكتسب الإنسان منذ القدم المهارة وتميزت الطبيعة بالجمال، بفعل نبضات الحياة. وقد تطورت هذه التعابير اليوم معلنة تمردها على الوظيفة النفعية لتعانق أفقا جماليا، من خلال فنون الديزاين Design أو البرفورمونسPerformance، خصوصا، في عصر يتميز بثورة رقمية فاصلة. مختلف التأويلات لها مقاصدها الثقافية والفكرية وحتى الاقتصادية، في ظل سوق فنية غير مهيكلة وفق معايير العرض الفني، ومقتضيات التلقي، وراهنية العمل الفني، وارتباطه بقضايا التنمية المجتمعية المستدامة.

محمد الشايب القاص المرابط في محراب الإبداع

عزالدين المعتصم

لما يكون اللقاء قصيرا
ولا ننهل منه ماء كثيرا
يفرق في النسيان مريرا
ولا يترك في النفس صوتا ولا صريرا
لكن إن كان في عمقه الصدق منيرا
يطلع من غياهب النسيان صوتا هديرا
يرن في العمق ويظل عندنا أثيرا

ظل هاتف هذا الاقتباس الشعري من ديوان «كلمات» للشاعر محمد الجيدي يرن عميقا في مسمعي، مما حفزني على تلبية نداء المحبة الصادقة، واستحضار اللحظات المضيئة التي اقتنصتها في حضرة الإنسان النبيل والمبدع الجميل محمد الشايب.

يتسم محمد الشايب بصفاء قاهر، وقلب طاهر، وفكر ساهر، ونقاء باهر، وإيمان راسخ يؤمل التحليق في قمم وذرى الكون بحثا عن مكامن الجمال نكاية في الفساد المستشري في المجتمع. جمعتني الصدفة به أول مرة بفضاء الخزانة الجهوية، القنيطرة، سنة 2017، ذات مناسبة ثقافية تهدف إلى الاحتفاء بالأستاذ الفاضل سعيد يقطين، فعلمت هوس الرجل بالإبداع والقصة والانخراط في المشهد الثقافي. بعد ذلك توالت اللقاءات فتعمقت أواصر الصداقة الصادقة وازدادت وشائج المحبة انتشارا وشيوعا، بعدها اقترحني مشاركا في حفل توقيع مجموعته القصصية «الشوارع»، رفقة ثلة من المبدعين والباحثين، وكنت حينها أتلمس أولى خطواتي في البحث والنقد. لكن المبدع الأصيل وضع في ثقته الغالية وواكبني بالدعم المتواصل والتحفيز المطرد، إذ لقبني بقارئي الأول بعدما وصفته بأيقونة القصة المغربية. ترددنا على فضاءات المقاهي المتباينة، فارتشفنا كؤوس المحبة والصفاء، وخضنا في أحاديث متباينة تطبعها التجربة الإنسانية والخبرة المعرفية والتربوية والأخلاقية، سعيا إلى تحقيق سعادة الذات والاتصال بالمطلق والظفر بالسمو الروحي. ركبنا صهوة الإبداع والبحث العلمي، وعانقنا متعة الأسفار إلى مدن مختلفة بحثا عن جمال الإبداع الإنساني.

آمنت بالتجربة الإبداعية للقاص محمد الشايب إيمانا قويا، في كل مناسبة ينشر قصة بالملاحق الثقافية بالجرائد المغربية المعروفة، أو بإحدى المجلات العلمية المحكّمة، أعمل على قراءة أثره الأدبي بدافع الصّدق والمحبة لأقطف ثمارا يانعة من الإبداع الإنساني العميق، وأقتبس نورا ساطعا في الآفاق، وعندما أعبر عن ارتساماتي وأفصح عن انطباعاتي الأولى، يرد قائلا بثباته المعهود وهدوئه المألوف: «وكأنك كنت بجانبي!». هذا الكلام الصادق من القاص المتفرّد حفزني على الحفر في تجربته الإبداعية؛ «دخان الرماد، توازيات، هيهات والشوارع» وإصدارها في كتاب موسوم بـ»جماليات الخطاب السردي بين فعل الإبداع ولذة التلقي؛ مقاربة في التجربة الإبداعية للقاص محمد الشايب».

دأبت على التأمل بعمق في نصوص القاص محمد الشايب، فألفيتها تنحو نحو التجديد، فهي جديدة فيما طرحته من موضوعات، وما تناولته من قضايا جديدة في شكلها الذي حاولت إبداعه على غير مثال، وما اعتمدته من تقنيات فنية وجمالية مبتكرة، وجديدة في فهمها الواقع وفي رؤيتها ماهية الأدب ودوره. تقدم للقراء ما يلبي حاجات نفوسهم وتعطي نكهات مناسبة لأذواقهم وطباعهم التواقة إلى الجمال والرامية إلى الجلال. تستشرف آفاق المستقبل وتبعث على الدهشة، وتمتح من مجالات الحياة اليومية لتخلق لغة جديدة، لها معجمها الخاص وتركيبها المتفرد. فهي مزيج من الغناء والإنشاد والتلحين والتخاطب الشعوري الشفاف الذي يهدف إلى إثارة كوامن النفس البشرية، وإلى ربط الحقائق الحياتية بالوجدان الإنساني.

صديقي المتعدّد، حرت في وصفك فلم أجد إلا هذا الاقتباس من نظم مولانا جلال الدين الرومي مندهشا بشيخه شمس تبرز؛ أي شمس الدين التبريزي:

يا شمس الغرب أنت الشمس فكيف أمدحك؟!
إن لي ألف لسان صارم كالسيف، لكنني في وصفك ألكن

محمد الشايب المبدع الثمل من شراب الإبداع الروحي، إن الأنغام العذبة التي تعزفها روحك تطرب الأفئدة وتأسر الأذهان، منبعها شغاف القلب ومصدرها ألحان الروح، تغمر المتلقي بتفاصيلها وخفاياها. سحر لغتك السردية ملاذ السقيم العليل الذي يبحث عن جرعة الدواء الروحي، ولغتك البليغة مفتاح الخلاص من الألم الناجم عن الانهيار القيمي، وبلسم المشاعر المكلومة جراء المدنية الهوجاء. وعباراتك الصادقة البليغة مدخل لكشف أسرار أعماق الروح والقلب عند الإنسان، نصوصك تحول الحياة الى شريط نور وصفاء ووصال ملكوتي.

عزيزي محمد، طوبى لك بما شيّدت من صروح إبداعية أرجة عطرتها بنفحات روحية، ونسجتها في قالب سردي نتلمّس فيه حذق عاطفة الحب الإنساني التي حوّلتها إلى معان علوية، لتسير في ركاب أصحاب الأذواق. يا صاح، إذا نطقت أعجزنا مرمى رموزك، وإن سكتّ هيهات من اتصاله.

نجاة الزباير

إلى قارئ لا أعرفه

ظل يتبع ظلي...

أيتها السماء.. مُدّي قدحا لذاكرة النسيان
كي لا أسمع إيقاع الشتاء الطويل في دمي

يدي تتساقط مني و لا أحد يخيط جرحها، حتى خطواتي أصبحت مجرد ظل لظل يتبعني...

فهل جربتَ حزنا يخترق ضحكاتك فيُنصب خيام حرائقه التي تحول كل قرى نفسك إلى هذيان يعزف على أوتار العالم الشريد، فتشتعل نيران لا يطفئها ماء الحياة؟

ستقول لي: من منا لم يدخل قلبه إلى مختبر الفقد، فلم يخرج منه معطوبا يجُرُّ الخيبات ، ليعرف بأن كل المشاعر وَهْمٌ، لأن لا شيء حقيقي غير الموت؟.

فيا أيها الحزن ارفع نخب الحنين لكل الفراشات التي احترقت في قلبي..!

حتى عمر العاشرة؛ كان والدي صديقا لي، وبعدما أصبحت حدائقي تزهر، وأنبت الوقت ربيعا من الحب الذي طاردني بقوة في مجاز الحلم، كرهتُ حياتي التي أصبحت مجرد كوابيس يبكي عليها النهار.

تمنيت لو أضيء أصابع الظلام بقبس من رؤياي، فأنا لا أحيا إلا بطلقات سماوية تميتني وتنقذني من العدم، وحين ينزف دمي أجمع شتاتي وأقول:

- إلهي أنا معطرة بنورك.. فخذني إليك كي أنساني، فما أنا سوى نبتة في محرابك.

يا قارئي الذي لا أعرف..

إيقاع كل يوم بئيس يحرق كل أوراق شغفي، يسرع الخطى نحو مرآة واحدة تعكس رحيله..

لن أنكر أننا لم نلتق أبدا إلا حول ريح منسية تحملنا إلى كل مكان ممهور بالسفر الطويل والتمرد، ولن أنكر أنني بقيت تحت قدميه أصرخ بملء الروح:

- حدق في يدي وفي قلبي، لن تجد غير دمي يعانق ومْضَ حلمك، أو ليس الغياب هو الذي يرتدي قميص أحلامنا فلا يلملم جرحنا غير فم يردد اسم الله؟

فيا قارئي الذي لا أعرف كم بحثت عن شبيه لوالدي عبد الرحمان دون أن أدري، كان مدرسا أنيقا، يرتدي ربطة عنق جميلة وبذلة بألوان فاتحة. يردد دائما على مسامعنا في الفصل قصائد رائعة، فكنت أغدو مثل فراشة لا تعرف غير المسرح والغناء والشعر، فكبرت وأنا شغوفة بشمس ربيعية تسللت لقلبي البكر، كي تولد نجاة التي لا تعرف من وجهَ الحياة غير الحب النبيل.

يا قارئي الذي لا أعرف

ها هو قطار المساء قد ترجل في دمي، ولم يعد في قلبي أحد سواه، وبعض حروف أحاول من خلالها أن أنسى، لكن رماد أمسي يجرني نحو وحدة قاتلة، كيف أغفو وهو تحت التراب، يجرفني بوح حزين نحو تلك الصبية التي تمسك بيده الكبيرة، ويبتسم في وجهها فخورا بأرضها التي تبنيها من أحلامها الصغيرة.

لماذا أتيتُ إلى مراكش كي ألتقي بالحزن الذي استقبلني في مطار المستحيل كل عمري؟، وأي صمت هذا الذي ثرثر في روحي مثل عرافة مجهولة، فتحولتُ إلى حمامة لا ترى في الكون غير حب يغتاله وفاء مزيف.

إنني أرى ذلك الفنجان الذي قدمته لي الأرض وهي تُربكني بزلازلها..

- نامي في جسد القصيدة واكتبي وجعي الأخير ؟

لم أجد وأنا أجلس بيني وبيني غير قبرات تتحسر على أيكها ، هو الخريف يحصد كل الأغاني الجميلة، فأتساقط بين يديه أوراقا صفراء كانت تكتبني بلغة الورد، لكني لا أجد الآن غير شوك يُدمي صمت قلبي.

فيا إلهي كم كان والدي يخاف علي من الانكسار.!

- سأغفو قليلا . قلت للبوح

لكنه شد قميص نفسي ومزقني بأنينه، فرأيت في أعماقي كل المدن التي عمها الخراب.

غزة هنا؛ تصنع في داخلي وطنا جديدا من الدماء، أعانق أشجارها كي أنام من التعب، لكن غبار كل معلقات الشعراء الذين مروا أيقظوني كي أصير بالونا في الهواء، فما جدواي، والأبجدية بشموخها تخونني فتترك ظلي موشوما بالبكاء؟

من أعمال التشكيلية الفرنسية كوليت هيفرارد

جمالية القبح

في الشريط السينمائي المغربي «الزفت» للطيب الصديقي وحميد الزوغي

محمد الشنكيطي

الطيب الصديقي

شريط «الزفت» (4891) عمل سينمائي من إخراج المرحومين الطيب الصديقي وحميد الزوغي ، ومن إنتاج «مؤسسة الطيب الصديقي» .

يعتبر هذا العمل الدرامي السينمائي ، البوابة التي ولج ، من خلالها ، الطيب الصديقي عالم الفن السابع ، ممثلا ومخرجا . وكان ولوجا بحمولة مسرحية ، وثمرة تراكمات حققها الطيب الصديقي على الركح ومعه . فإذا كان حضور رواسب الفن والفرجة المسرحيين ، باديين في شريط (الزفت) على نحو واضح ، سواء على مستوى اللقطة السينمائية ((nalp أوالمشهد السينمائي (enecs) أو المتوالية السينمائية ecneuqes)) (1) ، أو من خلال تعامل الممثلين مع الكاميرا ، وملتقط الصوت ، نقول تحركهم داخل فضاء التصوير ، بصفة عامة ، فإن ما أثار حفيظة القراءة لدي وزاد من شهيتي النقدية ، وأنا أتابع هذا الشريط ، استغلال الطيب الصديقي وحميد الزوغي لمكنات الكاميرا ، وطاقاتها داخل فن التصوير السينمائي . استغلال وتوظيف ، تأتى للمخرجين بهما تحويل القبحين المادي كقبح الوجوه وبشاعتها ، والأجساد وتشوهاتها ، والرمزي كالجهل والخرافة والاستغلال ، والتسلط ، باختصار المنتوج الثقافي الشعبي في شقه السلبي ، أي كدوكسا وأحكام جاهزة. (تحويل هذين القبحين) إلى آلية وميكانيزم لإنتاج بناء جمالي سينمائي. أدى دور البطولة في هذا الشريط إضافة إلى الطيب الصديقي ، كل من الفنانة ثريا جبران والشعيبية العذراوي ومصطفى سلمات ونورالدين بكر وعبدالهادي ليتيم وحسن فلان وميلود الحبشي .

في العنوان

«الزفت»: إنه طلاء وقشرة تمنع تسرب الأشياء الخارجية. الزفت، رمزيا، مادة ترفض كل تفاعل مع محيطها الخارجي.

والمزفت اسم مفعول وقع عليه فعل التزفات، مما يجعله منغلقا على ذاته، متلذذا بعالمه الخاص.

وعنوان الشريط، هو في عمقه، وحدة معجمية، تختصر سيناريو الشريط برمته، (2) باعتباره عرضا، بالصورة السينمائية، لشخوص مزفتة ومفعولة (زفتها الجهل والخوف والفقر) وأخرى مزفتة وفاعلة، يمثلها خطاب ثقافة الأولياء والأضرحة وأصحاب الكرامات، وخطاب السلطة المخزنية .....إلخ .

القبح محاولة في التحديد النظري

ما القبح؟ ما دلالاته وأبعاده؟ ومفاهيمه ؟

القبح حالة وجودية حاضرة في الطبيعة، كما في الإنسان والحيوان والأشياء، على حد سواء .

القبح لغة: هو ضد الحسن في الصورة، وفي الفعل، نقول قبح يقبح قبحا وقبوحا، وهو قبيح والجمع قباح والأنثى قبيحة .

إذا كان من طبيعة الجمال أن يستدعي الرضى والقبول، فإن القبح يثير النفور والاشمئزاز. وإذا كان القبح مقرفا وفاسدا وسخيفا وأخرق وفظيعا وخسيسا، فإن الجميل محبوب وجذاب وآسر ومهيج (3) .

الجمال والقبح داخل الأنساق الفلسفية

احتل موضوع الجمال مكانة مهمة داخل مبحث القيم (الخير والجمال تحديدا)، في تاريخ الفكر الفلسفي الغربي. فقد تحدث أفلاطون عن مراتب الجمال، ودرجاته بدءا بالمثل ومرورا بالعقل والبرهان الرياضي ووصولا إلى الجمال المحسوس . كما أشار تلميذه أرسطو إلى أن أهمية العمل الفني كامنة في قدرته على محاكاة الطبيعة في مختلف مظاهرها، مما يجعلنا ننظر إليها بعين أخرى مغايرة . واعتبر سوريو (4) أن مهمة الفن والجمال هو تسليط الضوء على القبيح والبشع، عاملين على تعريتهما. كما اعتبر والتر ستيس (5) القبح شعورا جماليا مؤلما . فإذا كان للقبح بعد جمالي، فإن الفن وحده، بإمكاناته الخاصة، أي لغة وصورة، قادر على أن يمارس كيمياء في حق القبح، فيدرجه في سياق يجعله ينتج أبعادا دلالية مغايرة. كما تمتع القبح بحضور جلي في تاريخ الأدب الغربي والعربي على حد سواء. ويكفي أن نشير إلى الآثار الأدبية الآتية والفنية التي احتلت فيها موضوعة القبح مكانة مهمة كجداريات الكنائس المصورة لمشهد الحجيم، والأدب الأبوكاليبتيكي وروايتي (البؤساء) و أحدب نوتردام) لفيكتور هيكو و(المسخ/ التحول) لفرانز كافكا و(أزهار الشر) لبودلير و(الاخوة كرامازوف) لدستويفسكي، ولوحة (الأحذية البالية) لفان كوغ، وكذلك أعمال العقاد والماغوط ومظفر النواب..إلخ . كيف إذن استغل الطيب الصديقي الإمكانات التي يتيحها الفن السابع كتقنية بالدرجة الأولى، لتقديم صورة جمالية عن القبح، في مختلف مناحيه، وتجلياته أي كجسد وكسلوك وكفكر؟ وكيف جعل العلاقة القائمة بين القبح والجمال علاقة تقاطع وتداخل، مما يلغي، ويبطل الثنائية الميتافزيقية القائمة على رسم حدود نهائية، وقطعية بين قبح مطلق من جهة، وجمال مطلق من جهة أخرى .

تجليات القبح في شريط «الزفت»

تحضر موضوعة القبح في شريط «الزفت» حضورا سينمائيا بامتياز، أي عبر الصورة السينمائية في مختلف تمفصلاتها بالدرجة الأولى، قبل أن يحضر على مستوى المكون الصوتي في الشريط كاللفظ والموسيقى والضجيج (6) . قبح لا يمكن محاكمته أو تقييمه من زاوية

حميد الزوغي

الأخلاق (خير- شر) والمنطق (صدق- كذب) على حد تعبير كروتشيه (7).

الجنيريك

يُظهر جنيريك شريط «الزفت» بعض معالم الجمالَ المعماري الفرنسي كقوس النصر، وبرج ايفل، وقصر فرساي...إلخ وكذلك مقاهي باريز المصطفة على نحو منظم، حيث نتابع مشهدا يظهر فيه الممثل نورالدين بكر يرتشف قهوته، رفقة شقراء فرنسية بمقهى يحمل اسم (مقهى الحرية-**cafe de la liberté**) حيث نفاجأ بشرطيين فرنسيين يطلبان من نورالدين بكر وثيقة الهوية، لمجرد أن ملامحه تمثل نشازا داخل القاعدة والنمط الفيزيولوجيين المعتادين، والمستساغين سياسيا. إنه جمال المعمار والتاريخ وقد خدشه قبح سلوك يغيب فيه كل حس ديمقراطي. أليست هي باريز شارل بودلير، التي لا زالت غارقة في الرذيلة والخطيئة على حد تعبير الشاعر نفسه؟ (8). هكذا ينتقل بنا الشريط بعدئذ، من عالم الآخر حيث قبح الجمال، إلى عالم الذات والنحن، حيث جمال القبح.

القبح الفيزيولوجي

يقدم شريط «الزفت» نماذج وصورا مختلفة للقبح الفيزيولوجي وجها وجسدا، تسمح بالحديث عن حضور مكوني الغروتيسك والفانتاستيك .

فقد تجسد هاذان الأخيران بامتياز من خلال:

- الممثل ميلود الحبشي (أخ الوالي الصالح سيدي ياسين). فنحن أمام شخص معاق ملازم للأرض فعلا وشبها (لون التراب يطابق سحنة ميلود الحبشي)، يتحرك بوسيلة مهترئة، متسخ الوجه، (التفال) أو اللعاب يتناثر من فمه دون توقف، يصدر عنه كلام أشبه بالصياح، كله طلبيات موجهة لساكنة القبيلة: تقديم الهدايا من رؤوس أغنام وسكر وشاي... إلخ حيث الممثلة ثريا جبران، وحدها، قادرة على فك طلاسيمه وترجمة صياحاته. وبالمقابل يقدم للزوار شمعة بكيفية ملؤها الإيحاء ... (جنس الشرج) . ونستحضر، في هذا الاطار، لقطة شاملة تظهر أرضا متشققة من جراء توالي سنوات الجفاف، لتعمد الكاميرا عبر تقنية الزوم إلى اظهار رأس بشرية، ليست سوى رأس الممثل م. الحبشي، كاستمرار لجفاف الأرض وتشققها، وشقائها، لكنه جفاف من نوع خاص. إنه جفاف الأفكار، والإبداع، والخلق..

مشهد م.الحبشي الحي/الميت يبكي أخاه الميت/ الحي (الوالي سيدي ياسين) وقد تم وضع جثته في ساحة مقابلة لمنزل خالي عدي (الطيب الصديقي)، استعدادا لدفنه بأرض خالي عدي، في إطار (مسطرة نزع الملكية) من أجل المنفعة العامة والمتعلقة بمشروع بناء الطريق السيار . وفي نفس الموقع، لاحقا، سنكون أمام مشهد أثاث خالي عدي المكدس استعدادا للرحيل، حيث نتابع في الإطار الخلفي، عبر عمق الحقل، ضريح سيدي ياسين الذي لا يعدو أن يكون بدوره مجموعة من الأثواب المكدسة والمطرزة، إنه تناظر سيميائي أساسه الصورة .

متوالية فيلمية **sequence filmique** تتعلق بمراسيم تشييع جنازة سيدي ياسين، التي يتقدمها م. الحبشي مدفوعا على كرسيه المهترئ، حيث اختلط في وجهه العرق بالبكاء وبالتفال. يصاحب هذا القبح الفيزيولوجي قبحان، أحدهما مقترن بمستوى سلوك الأشخاص، أي من خلال العلاقات القائمة فيما بينهم، والآخر مرتبط بمستوى الوظيفة والأداء.

القبح الوظيفي

تجلى في الشريط من خلال توقف الشيء عن أداء وظيفته، فيعيش حالة من العطالة. ويتجلى تمثيل هذا النمط من القبح من خلال:

-لقطة مختل عقليا، تدرجه الثقافة الشعبية السالبة، في خانة المجاذيب والناطقين بأسرار الكون ... شبه عار، جالس في بركة آسنة وهو يحمل مظلة مثقوبة، شأنه شأن معتوه آخر يلازم مدخل الضريح .

- مشهد شخص فاقد أسنانه بالكامل، يبحث بأحد الأسواق الأسبوعية عن طقم أسنان، يلائم فاه، حيث يكتريه لبضع ثوان، حتى يقضم تفاحة بشكل فظيع. إنها تيمة العطالة وقد تقاسمها عقل الإنسان، والطبيعة، والأشياء .

ومن تم ننتقل الى النوع الثاني من القبح، كما أشرنا، أي قبح السلوك ويتجلى من خلال :

-مشهد الممثل حسن فلان وهو يجلس القرفصاء، يبصق بكل ما أوتي من قوى على قصعة الكسكس، مخافة أن يقاسمه الجياع الطعام ..

- مشهد يظهر فيه خالي عدي (الطيب الصديقي) وقد صعد إلى سطح ضريح سيدي ياسين ليتبول على رأس م. الحبشي مرددا عبارة: « ها الشتا ها المطر ها الغيث..... «، بعد أن تعبت ساكنة الدوار من انتظار سقوط الغيث.

- مشهد القبيلة وهي تتطوع رجالا ونساء وأطفالا وشيوخا، من أجل الإسراع بإنهاء عملية بناء المقر الجديد لضريح سيدي ياسين، وبإيعاز ومباركة من السلطات، ممثلة في شخص القائد..

- مهندسو الطرق والقناطر المغاربة، المتخرجون آنئذ، من المدارس الفرنسية، يتفحصون تصميما هندسيا، اختلطت فيه الأرقام والأشكال والمنحنيات بأيقون قبة سيدي ياسين..

- مشهد أرض تنتزع ملكيتها من صاحبها، من أجل بناء ضريح سيدي ياسين، إقرارا للمصلحة العامة...

إذا كان المسرح قادرا على تقديم القبح، وعرضه، فإن السينما قادرة، على نحو ما بينته تجربة الطيب الصديقي هذه، على تصوير القبح مضاعفا، القبح وقد تحول الى فعل جمالي- استطيقي، من خلال الصورة السينمائية، ذات البعد الشاعري، البعيدة عن التقرير، والتسجيل، والتوثيق. إن حضور تيمة وموضوعة القبح بشقيه الرمزي (الأفكار والعقليات السائدة والسلوكات)، والمادي (الوجوه والأجساد والأشياء والطبيعة)، هو حضور من أجل الاستنكار. القبح وقد تحول إلى موضوع للمحاكاة الساخرة، والأسلبة، بمفهومها الباختيني. يقول ليسينغ في هذا الإطار: «إن التعبير على القبح وتحويله إلى موضوع للباروديا، هو إدانة له واحتجاج عليه» (9) .

هوامش :

1- تعتبر هذه المفاهيم أساسية في عملية تحليل الأعمال الدرامية عموما والسينما تحديدا. فإذا كان المشهد محتوى ومضمونا تؤثثه أشياء وشخوص، فإن اللقطة تعتبر شكلا لرصد هذا المحتوى وتقديمه للرائي، أما المتوالية السينمائية أو الفيلمية فهو تصوير فعل مركب داخل الاستمرارية مع حدوث تغيير في الأمكنة (حالة المطاردات البوليسية مثلا) مع وجود إضمار للحظات تعتبر ثانوية، في حين تعتبر اللقطة/ المتوالية **plan- sequence** استغراقا زمنيا داخل مستوى لقطة معينة، من قبل المخرج . الرجوع في هذا الاطار إلى :

christian metz (la grande syntagmatique du film narratif) . publie dans la revue (communication) n 8 – 1966 consacre a l analyse structurale du récit p 120

2 - يقول امبرتو ايكو «الكلمة نص بالقوة، والنص تمديد للكلمة»، أنظر: **Umberto eco (lector in fabula – la cooperation interpretative dans les textes narratifs) traduction de meryem abou zaher ed grasset**

3-امبرتو ايكو (تاريخ القبح) منشورات فلاماريون ترجمة علي محمد سليمان 2007

4-إتيان سوزيو (الجمالية عبر العصور) ترجمة ميشال عاصي سلسلة «زدني علما»، عدد 69-70 بيروت 1074

5- ستيس والتر (معنى الجمال) ترجمة امام عبد الفتاح امام، المجلس الأعلى للثقافة2007

6- حول مكون الصوت في الشريط السينمائي، يمكن الرجوع إلى: **Revue (communication) n 102 - 2018 ED SEUIL NUMERO CONSACRE A L EXERCICES D AMBIANCES**

7 -كروتشيه بنديتو (علم الجمال) ترجمة نزيه الحكيم المطبعة الهاشمية 1963، و(فلسفة الفن) ترجمة سامي الدروبي المركز الثقافي العربي 1967

8) شارل بودلير (أزهارالشر) ترجمة إبراهيم ناجي الهيئة المصرية العامة للكتاب 1954

9- florence bancaud (l esthetique du laid de hegel a rosenkranz une esthetique de la resistance ou de la resignation aux arts qui ne sont plus beaux ?)

REF ELECTRONIQUE https- doi : org : 10 3917 :eger 256 :0899

من قضايا المرأة في الرواية النسوية

د. حسن اليملاحي

تقديم

أصدرت الروائية المغربية أحلام لقليدة رواية تحمل عنوان»الفصل الخامس»1. يقع هذا المتن في مائة وسبعة عشر صفحة من القطع المتوسط، وقد صدر عن منشورات السليكي أخوين، طنجة، الطبعة الأولى، السنة:2024. وسنحاول من خلال هذه القراءة الوقوف عند بعض عوالم هذه الرواية كما بدت لنا. وهكذا، فإلى جانب التقديم والعنوان والمتن الحكائي والخاتمة، ستنصرف هذه القراءة إلى التركيز على قسمين:

- الأول: سنقارب من خلاله قضية الزواج بالإكراه والتمثيل السردي للعنف (اللفظي والمادي والجنسي) وكذا التصوير السردي (صور موح والعم عزوز والأب)، إلى جانب ما يطرحه ذلك من أسئلة وقضايا موازية وظواهر نفسية غريبة.
- الثاني: سنتناول عبره حضور بعض الأنواع الأدبية التي تحضر في الرواية: (الحكاية الشعبية والشعر والرسالة).

في العنوان ودلالته

يلاحظ أن الكاتبة أحلام لقليدة اختارت كعنوان لمتنها الروائي» الفصل الخامس». ومن المعلوم فإن هذا العنوان من شأنه أن يثير بعض الأسئلة لدى القارئ من حيث معنى ودلالة هذا الفصل. ورد في المنجد أن الفصل هو» الحاجز بين شيئين». 2. نقول مثلا الفصل بين السلطات والفصل بين الحق والباطل.. وفي حال قراءة عنوان هذا المتن وربطه بالمتن العام ككل سيتضح بأنه يقصد دلاليا بالفصل القسم الخامس من الرواية، وهو قسم مفصلي في حياة الساردة. بمعنى آخر، فإن هذا الفصل يحيل على دلالتين:

الأولى لغوية : تعني الفصل بين مرحلتين اثنتين، ما قبل الزواج وما بعد الزواج.

- الثانية مركزية: هذا القسم وما يترتب عنه من أحداث للرواية (إشهار الزواج في القرية وما رافق ذلك من طقوس احتفالية وفصل للعلاقة بين راويه وموح مع مرور الأيام والشهور) .

إذن ماذا عن أحداث هذا الفصل وبالتالي ماهي الآليات التي توسلت بها الكاتبة للكشف عنه ومقاربته سرديا ؟

في المتن الحكائي

تقارب رواية الفصل الخامس للروائية المغربية أحلام لقليدة سيرة راويه، وهي فتاة قروية سترحل من المغرب إلى فرنسا (باريس) للعيش هنالك بعد زواجها من مهاجر مغربي اسمه موح. ومع مرور الأيام والشهور، ستتعرض حياتها للاهتزاز نتيجة سوء معاملة الزوج لها وتعنيفها، لتكتشف بعد ذلك بأن زوجها لا يتوافق مع ذوقها بعد أن تزوجت به تحت ضغط الأسرة والعائلة. وبعد مخاض عسير، ستهتدي إلى الطلاق لأنه يبقى الحل الأنجع الذي يناسب وضعيتها طالما أنه سيضمن لها السكينة والاستقرار النفسي والاجتماعي. إنها تجربة فاشلة ترمز إلى العذاب والاستعباد والتقليل من شأن المرأة وسلبها جميع ما تملكه من إرادة وحرية واختلاف.

وبعد طي ملف هذا الزواج غير المتكافئ، ستواصل هذه المرأة تعليمها بنجاح لتلتحق بعد ذلك للعمل في مجال الإعلام وهوما يعني دخولها مرحلة جديدة بعيدا كوابيس موح ومضايقاته. كما تثير الرواية مشاكل القرية حيث موطنها وموطن الآباء والأجداد، إلى جانب ما تسودها من أعراف بالية عفا عليها الزمن وما يوازي ذلك من هيمنة للرجل على مراكز وسلطة القرار التي كثيرا ما تقف ضد تطلعات المرأة بعد تكبيلها واستعبادها. ومقابل هذا، فالرواية لا تكتفي بسرد سيرة فشل ونجاح هذه المرأة في الزواج والشغل والعلاقات الاجتماعية، بل نجدها تتوقف عند بعض الحكايات الإنسانية الأخرى. ونفكر هنا في حكاية محمد (مومو) رب المطعم الذي يعاني ضياعا وغربة في فرنسا بفعل التشظي الذي يعاني منه نفسيا (ابن فرنسي من أب وأم أحدهما مغربي والآخر جزائري)، وهو ما دائم البحث عن كينونته المفتقدة في ظلال الاختلاف والتعدد الذي يميز هويته. والحديث عن مومو، يدفعنا إلى التأكيد على أن رواية أحلام لقليدة كشفت لنا عن مشكل إنساني يخص الفرنسي مارك (المجهول النسب) الذي يعيش من غير أبوين (الأب والأم) وهو الذي قضى حياته بين دفء وأحضان خالته التي كان يخالها والدته البيولوجية، وهذه المعاناة أجبرته على السفر بعيدا عن (باريس) فرنسا. إن ما تعرضه علينا رواية الفصل الخامس من حكايات إنسانية (وهي كثيرة) تدفع القارئ إلى تأمل الحياة المعاصرة وما تتخللها من عقبات ومآزق وتحديات، حياة مليئة بالأسئلة الوجودية والقيمية.

نموذج رواية «الفصل الخامس» للروائية المغربية أحلام لقليدة

قضايا روائية نسوية

-الزواج بالإكراه: من أهم القضايا التي تتناولها رواية الفصل الخامس، قضية زواج الغصب أوالإكراه. ومن المعلوم، فإن هذا النوع من الزواج يسلب المرأة حقها في الرأي والاختيار، وهو ما ينعكس عليها سلبا ويؤزم العلاقة الأسرية ويزيد من فرص الخلاف الذي قد يعصف بها في ظل هيمنة سلطة أحادية تستفرد بالقرار. وحيث إن هذه القضية الاجتماعية لم تنل حظها اللازم من العناية والاحتفاء بها سرديا، ووعيا منها بأهميتها ومخاطرها، فإن أحلام لقليدة قد خصتها بمساحة خاصة في متنها الروائي إلى جانب قضايا إنسانية أخرى. عن هذه القضية، نقرأ في رواية الفصل الخامس: «موت والدي عجل من تغيير مستقبلي، فما كنت لأتزوج من (موح)، ولاأخضع لنزواته المرضية، لولا أن مشروع زواجي السريع خطط له في الخفاء بين الجدة والأم وعمي عزوز». 3. وفي سياق آخر، نقرأ:»عدتك ستنتهي الأسبوع القادم، عليك بتحضير نفسك للزواج من عزوز. فأنت ما شاء الله ما زلت شابة. لاأحد يحفظ شرف ولحم الأخ سوى أخيه، الزواج أمر أحله الله. الله يجمع شملكما. الحي أبقى من الميت.». 4. يبدو واضحا من خلال هاتين العينين السرديتين أن المرأة لاتستأذن ولايؤخذ برأيها كلما تعلق الأمر بحياتها ومستقبلها الشخصي. وهكذا، ففي الشاهد السردي الأول، يلاحظ كيف تم تزويج راويه من موح بشكل سريع بتنسيق وتواطؤ بين الجدة والأم والعم عزوز، وهو زواج - غصب وسالب لحرية المرأة - من شأنه أن يصاب بالفشل مستقبلا في ظل غياب استعداد نفسي وعاطفي من الطرف الآخر. وبالانتقال إلى الشاهد السردي الثاني، نجد الرواية تعرض علينا نفس المشكلة لكن بطعم آخر والمتمثلة في تزويج الأم بالإكراه من أخ زوجها الذي رحل بعد أن غيبه الموت وطوى عمره، وهو زواج لايختلف عن الثاني في شيء. في الشاهدين السرديين معا لا تكتفي الساردة بعرض هذه المعضلة التي تكرس الأمر الواقع الذي يسود الكثير من القرى المغربية، ولكنها تقف على طرفي نقيض مع هذه الثقافة التي تنتهك حقا من حقوق المرأة. تقول الساردة:'' أعلم أن والدتي مرغمة على هذا الزواج، كما رسخت الفكرة في رأسها الجدة التي كانت قد حسمت الأمر..''. 5. تبين لنا هذه العينة السردية مدى النفوذ الذي تتمتع به الجدات القرويات وسط بعض العائلات المغربية، نفوذ قوي لا يمكن مقاومته نظرا لامتداداته التاريخية والاجتماعية والأسرية في الزمان والمكان. وللتأكيد على هذا، نشير إلى أن الجدة هي من كانت تقف وراء الزواج الأول (الفتاة) والثاني (الأم)، وهو ما يؤكد حضورها في الوسط الأسري والعائلي. إن هذا النوع من الزواج يثير لدى القارئ بعض الأسئلة من حيث الخلفيات إذ يمكن إجمالها في مسألتين اثنين :

- الأولى: الهيمنة والحجر على حياة المرأة وتوجيهها وفق رؤية أحادية عدمية بمجرد ما تبرز أنوثتها مثال: (زواج رواية من موح) . تقول الساردة: ”لم أكن أتصور أن عمي عزوز سيتحكم يوما في مصير حياتي، إلى أن باغتني ذات مساء بالقول، إن موح ابن الحاج محمد، قد طلبني للزواج، وقد وافق على ذلك وقراءة الفاتحة في انتظار عودته من باريس لتحديد يوم الزفاف“.6.

- الثانية: الخوف على مستقبل الميراث والحفاظ عليه وجعل الاستفادة منه تقتصر فقط على محيط العائلة الواحدة لاغير. تقول الساردة: ”بعد وفاة والدي تزوج عمي من أمي، كما اقتضت العادة المتوارثة في القبيلة، لكي لا تنتقل أملاك العائلة إلى الغريب،كما أخبرتني جدتي، بدعوى الحفاظ على نسب الجد الأكبر».7.إن حشر الجدة في هذه الزاوية السردية كما ورد ذلك في رواية الفصل الخامس، يعيد إلى الأذهان الصورة السردية التي تميز الجدة في بعض المتن السردية المغربية، وهي صورة سلبية عدمية تحتاج إلى ترميم. عن هذه الصورة، نقرأ في السيرة الذاتية المعنونة ب الذاكرة المنسية للزهرة رميج :“ الجدة كما عرفتها في واقع حياتي الطفولية بعيدة كل البعد عن هذه الصورة المثالية التي ترمز للطيبة والحب، ومناقضة لها تماما، لكونها في حياتي الخاصة، كانت رمزا للشر والكراهية“.8. إن هذه الصورة لاتختلف في شيء عن نظيرتها في رواية أحلام لقليدة التي تقول على لسان الساردة :“سرى حديث الجدة في نفسي كالسم الزعاف فأصبحت كمن حقن بجرعة مخدر زائدة“.9. وعلى الرغم من اختلاف السياق النصي القائم بين الشاهدين، فإنهما يلتقيان معا في صورة واحدة، وهي صورة مختلة وسلبية.

إن تناول الروائية أحلام لقليدة لقضية الزواج بالإكراه والإشارة بالبنان إلى الذين يقفون من ورائه بالإسم (الجدة والأم والعم عزوز) إنما ينم عن رؤيا نقدية وفلسفية تجاه هذه الإيديولوجيات التي تكبر يوما على صدر يوم، إيديولوجيات تجرد المرأة من أبسط حقوقها وتمارس عليها الحجر بعيدا عن حقها في تقرير مصيرها واختيار شريك مستقبلها من دون أي إملاءات عائلية مسبقة. إنه زواج غير عادل كثيرا ما ينتهي بالفشل في ظل غياب تفاهم مسبق. ومما يزيد من صحة هذه الفرضية هي النهاية التي آلت إليها العلاقة الزوجية القائمة بين موح وراوية. تقول الساردة: ”ففي الوقت الذي اعتقدت أنني سأواجه مصيري وحيدة، بعد سخط عائلتي وطلاقي من (موح) أجد نفسي محاطة بحب وحنان (ميريام) التي انتشلتني من ظلام حياة المثلث الموبوء ومن شبح (موح) الذي لازم نومي ويقظتي.». 10 . والمؤسف في الأمر، هو سخط العائلة والوقوف ضد الزوجة في خيارها المتمثل في الطلاق والانعتاق من شبح موح والحياة القاتمة، إنها بهذا الموقف تنصر الزوج ظالما أو مظلوما. ولن أبالغ إن أشرت إلى أن تناول أحلام لقليدة لهذه الظاهرة لم يكن وليد الاعتباطية بقدر ما جاء وليد خطة سردية مسبقة لتحسيس القارئ والمجتمع بمخاطر هذا النوع من الزواج غير المتكافئ والعدول عنه. وأمام تفاقم واستفحال هذه الظاهرة غير الإنسانية، يمكن للقارئ أن يتساءل عن الكيفية التي سيتم من خلالها القطع مع هذه الممارسة صونا لكرامة المرأة؟

-العنف الأسري: يعتبر العنف من أبرز المشكلات الكبرى التي تواجه الإنسانية وتحاصرها في عقر دارها. ومن المعلوم، فإن العنف لا يقتصر على جنس محدد، بل نلفيه متبادلا بين الجنسين. نقرأ في القسم الثالث عشر من الرواية: «هو كذلك تعرض كثيرا للظلم. العنف لا يمارس فقط على المرأة بل حتى على الرجل أيضا».11. ولا يخفى ما لهذه الظاهرة من مشاكل نفسية تنعكس سلبا على الأسرة والمجتمع. وغني عن البيان أن العنف الأسري هو الأشد إيلاما وشيوعا بين الإنسان والإنسان.. ومن خلال قراءتنا للفصل الخامس من الرواية، بدا لنا أن هذا العنف يحضر بأنماط مختلفة، إنه عنف موجه ضد المرأة يستهدفها في كينونتها وكرامتها:

أ - العنف اللفظي: في القسم الحادي عشر من الرواية، تطالعنا أحلام لقليدة بعنف نفسي (العنف اللفظي) استهدف راويه من قبل موح، وهو عنف يعكس صورة المرأة في تمثلات رجل لم يتشبع بعد بالقيم الإنسانية والحضارية على الرغم من إقامته في باريس عاصمة الأنوار لسنوات طويلة. إنه امتداد للمخيال الاجتماعي الذي يختزل المرأة في صورة نمطية تجردها من إرادتها وكل ماتمتلكه من قدرات لمواجهة كل التحديات التي أصبحت تفرضها الحياة المعاصرة. ولتمثيل هذا العنف كما ورد في الرواية ، نقرأ:

” أين كنت كل هذه الأيام ومع من؟ وماذا بداخل هذا

الكيس؟

لم يمهلني وقتا لأجيب لينهال عليّ بالسب بما أوتي من معجم حقير.

بدأت أبكي. ليصرخ:

ابك يابنت ال... هذا سلاحك لتهربي من الإجابة.» ص: 12.

يبدو واضحا من خلال هذه الصورة السردية المعجم الحقير (ابك يا بنت ال...) الذي لجأ إليه الزوج بسبب سوء الفهم المفتعل الذي حصل بينه وبين زوجته. لقد كان بالإمكان حل كل ما حصل بالحوار لأن معركة كسر وطحن العظام لن تفيد في شيء، لكن سي موح اختار رأيا آخر، رأي قائم على القوة من أجل إخضاع وإسكات الزوجة، وهو ما يعني أن هذا (الرجل) يفتقد لأدب الحوار ولايدرك عمق الجروح التي يتسبب فيها معجمه الحقير هذا. لقد صدق الشاعر حينما قال:

جِراحات السِّنانِ لها التئامُ ولا يلتامُ ما جَرَحَ اللسانُ

ب - العنف المادي : وبعيدا عن العنف الصادر عن موح تجاه زوجته، تطالعنا الرواية بعنف آخر يستهدف هذه المرة الأم. تقول الساردة:“ كنت أهاتف أمي سرا، أطلعها على وضعي الجديد ولأطمئن على أحوالهم، إلى أن توقف الاتصال بمنع عمي لها. وكي يقطع الشك باليقين كسر هاتفها، ليقطع بذلك كل خيوط التواصل حيث أخبرتني هبة من هاتف إحدى الجارات، وهي تستعطفني أن لا أتصل بهما مرة أخرى».13 يبدو من خلال هذه العينة السردية أن العم عزوز لا يختلف عن موح في شيء، فتكسير الهاتف سلوك غير سوي ينم عن عدوانيته تجاه زوجته. إنه بهذا الأسلوب يسعى إلى عزلها عن محيطها الأسري لإجبارها على الكشف عن عقود الأرض التي تركها زوجها الأول وتسليمها له. تقول الساردة:“ كنت أعلم منذ البداية أن نوايا عمي لا تقف عند حدود صيانة شرف ونسب العائلة كما تعتقد جدتي. فقد كانت عينه على أمي، وعينه الأخرى على الأرض التي عرف أبي كيف يحافظ عليها في أحلك الظروف.“. 14.تكشف لنا هذه الصورة السردية عن جشع العم عزوز ورغبته الجامحة في السيطرة على كل ما تركه شقيقه الهالك من ميراث من دون مراعاة لذوي الحقوق الآخرين الذين يتمتعون بحق الانتفاع بما تركه شقيقه. هكذا سقطت ورقة التوت عن العداوني والجشع العم عزوز الذي يسعى إلى الارتقاء اجتماعيا من خلال أكل لحم أخيه، أما الزواج من زوجة شقيقه فهو مجرد دعاية للاستهلاك المحلي وصرف انتباه الآخرين عن نزواته وفتوحاته. إن إثارة الروائية المغربية أحلام لقليدة لهذه المشكلة ،إنما يروم تعرية هذه الممارسة - التي ما تزال متفشية في أوساطنا الأسرية والعائلية - وتجنبها من خلال التحلي بالنضج بالمبادئ الإنسانية التي تخدم الجميع.

ج - العنف الجنسي: وإلى جانب العنف اللفظي والمادي، تعرض علينا رواية الفصل الخامس تشكيلة أخرى من أنواع العنف والأمر هنا يتعلق بالعنف الجنسي الذي تتعرض له المرأة الأوروبية عامة والفرنسية خاصة، وهو ما يؤشر على فظاعة وجرائم الإنسان المعاصر. للاقتراب من هذه القضية، نقرأ:

-“كان وحشا آدميا. لم يعر أي اهتمام لتوسلاتي.

جلست على ركبتي بسرعة.لم أشعر بالألم لحظتها، لم ألحظ الدماء النازفة مني. قبلت قدميه، وأنا أردد لا أريد أن أموت. رمى بقميصي في وجهي وقال لي: ارتدي ملابسك. وأنا أحاول ارتداءه، نزعه مرة أخرى آمرا إياي أن أغطس في النهر.كان الجو باردا.قفزت من فوق الجسر. أحسست بنار ملتهبة بداخلي. كنت أحاول إطفاءها وأنا أرى الموت يدنو مني.». 15. إن حكاية جنين مع العنف وما تعرضت له من اغتصاب تؤكد على أن العنف لا حدود له وهو يتجاوز ويخترق كل جغرافية العالم. وللتخلص من ندوبه وآثاره النفسية العميقة، تتردد جنين على مركز للبوح للتخلص من هذا الماضي الجريح. والغريب في الأمر أن المركز يعرف إقبالا كبيرا من قبل النساء - بمختلف مواقعهن وانتماءاتهن الاجتماعية - بما في ذلك راويه، وهو ما يعني التفشي الواضح لهذا العنف في أوساط المجتمع الأوروبي.

انصرفت رواية الفصل الخامس إلى التركيز على قضايا المرأة ومعاناتها مع الرجل الذي ينتقص من قدرها ويعرضها للعنف (العنف الفظي والمادي)، بعد مصادرة حقها في الاختيار من دون الحديث عن الصعوبات التي اعترضت حياتها وكذا النجاحات التي حققتها في مجالات العمل. إن هذا المعطى يؤكد - بما لا يدعو للشك- إلى أننا أمام رواية نسوية طالما أنها ”.. تتقصد التعبير عن حال المرأة، استنادا إلى تلك الرؤية في معاينتها للذات وللعالم، ثم نقد الثقافة الأبوية السائدة، وأخيرا اعتبار جسد المرأة مكونا جوهريا في الكتابة“.16. والقارئ سيدرك هذا الأمر وهو يتوغل داخل فصول وأحداث هذه الرواية الإنسانية.

الهوامش:

-1 أحلام لقليدة ، الفصل الخامس، رواية. منشورات السليكي أخوين ، طنجة . الطبعة الأولى، السنة:2024 .

-2 منجد الطلاب ، دار المشرق ، بيروت لبنان. الطبعة حادية وخمسون، السنة:2005 .ص: 553.

-3 أحلام لقليدة ، الفصل الخامس، رواية. منشورات السليكي أخوين، طنجة . الطبعة الأولى، السنة:2024. ص:28.

-4 نفسه، ص: 29.

-5 نفسه، ص: 30.

-6 نفسه، ص: 32.

-7 نفسه، ص: 18.

-8 نفسه، الزهرة رميج ، الذاكرة المنسية، سيرة ذاتية. منشورات فضاءات للنشر، عمان. الطبعة الأولى،السنة:2017 . ص: 59.

-9 أحلام لقليدة ، الفصل الخامس، رواية. منشورات السليكي أخوين، طنجة. الطبعة الأولى، السنة:2024 . ص:29 .

-10نفسه، ص: 65.

-11 نفسه، ص: 74.

-12 نفسه، ص: 52.

-13نفسه، ص: 65.

-14 نفسه، ص: 56.

-15 نفسه، ص: 76.

-16 عبد الله إبراهيم، السرد النسوي ، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية ، والجسد . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان. الطبعة الأولى ، السنة : 2011. ص: 5.

في التجربة الروائية لصنع الله إبراهيم

صدوق نورالدين

1

يحق الاعتراف في البداية أن مفتاح العلاقة التي ربطت بيني والروائي صنع الله إبراهيم، تعود أساسا للروائي والقاص الراحل محمد زفزاف. ذلك أني بالانتقال إلى الدار البيضاء لممارسة وظيفة التدريس، كنت أتردد مساءات الأربعاء والسبت على بيت الكاتب الكبير كما اعتاد الحقل الثقافي في المغرب تلقيبه. وفي إحدى الزيارات أخبرني بأن صنع الله إبراهيم كاتبه في سياق علاقة الصداقة والأدب التي تتضمن وفق العادة السؤال عن الإصدار الجديد القادم، كما نوعية المقروء وأحوال الوضع الثقافي العربي. أذكر أني حينها طالبته إمدادي بعنوانه فلم يتردد في منحي إياه.

والواقع أني وأنا أستلم العنوان، فكرت في بعث دراستي عن رواية «بيروت..بيروت" (دار المستقبل العربي/ **1984**) إليه. وهي الدراسة التي لم تنشر إلى اليوم. وهو من ناحية ما أقدمت عليه، ومن ثانية ما جسد نواة المراسلة بيني وبينه، إذ سرعان ما رد على ما جاء في الدراسة برسالة مطولة أعدها ـ وإلى اللحظة ـ أطول رسالة كتبها، فيما البقية قصيرات جدا. ومن حينه تواصل خيط المراسلة، مثلما حرص على إهدائي أي إصدار روائي جديد له، وكان آخر ما بعث رواية "الجليد" في طبعتها المصرية، علما بأنه أصدرها على السواء في ("دار الآداب/ بيروت/ **2011**). ونشرت دراسة نقدية عنها في مجلة "الدوحة" بالضبط في الفترة التي رأس تحريرها الروائي والقاص عزت القمحاوي.

2

أ - كان ظهور رواية «تلك الرائحة» أوسط الستينيات (1966)، إعلانا عن ميلاد نص روائي متميز لمبدع كذلك. فما درج التلقي الأدبي العربي على استقباله من تجارب مطبوعة بروح التقليد تحقق تكسير إيقاعه. وهو ما دل في تلك المرحلة، عن نقلة جديدة في الكتابة الروائية العربية سرعان ما اتسعت دائرتها وغدت تطالعنا في نماذج نحت الإيقاع ذاته. كمثال ما جاء به الروائي غالب هلسا (الأردن)، وهو الذي أمضى مرحلة من حياته في مصر طبعت بالتأثر والتأثير. وحيدر حيدر(سوريا) الذي هجست بداية ممارسته الروائية عن كفاءة أدبية تأتى لها إنتاج وعي جمالي تسمه الروح الشعرية، وسياسي يكسر طابوهات المحرم. وأما في المغرب فبرز مبكرا الروائي محمد زفزاف تأسيسا من روايته «المرأة والوردة» (ظهرت في بيروت/ 1971) واحتفي بها مغربيا وعربيا لكونها انخرطت في تجذير أسس الكتابة الروائية الجديدة.

وكان صنع الله إبراهيم في إحدى رسائله عبر عن توازي مساره في الرواية وما يبدعه الراحل محمد زفزاف حيث قال وبالحرف:» إنني أحس بكوني قريب من محمد زفزاف».

ب - بيد أن ما لا ينبغي أن يفهم من هذه النقلة في الكتابة والتوجه وفق ما ذهب إليه بعض النقاد والباحثين الذين انحصرت مواقفهم في حدود المرحلة، كون النقلة إرهاصات غايتها تجاوز ما أبدعه رائد الرواية العربية نجيب محفوظ. والواقع أن تشكيل تصور عن مبدع ما، لا يمكن أن يتم إلا وفق قاعدة الشمولية. فالمنجز الأدبي الذي حققه محفوظ بعد نوبل استكمال لما أنجز من قبل. من ثم فالنقلة تنويع على سابق. إنه تنويع الإضافة، دون أن يفهم معنى التجاوز أو الإلغاء أو الإقصاء.

ت - تحقق تلقي «تلك الرائحة» في الوسط الأدبي المصري بداية. وأستدل بالتقديم الذي وضعه القاص والروائي يوسف إدريس للطبعة الأولى من الرواية (1966). وأما محمود أمين العالم، فسوف يؤلف لاحقا كتابا عن التجربة الروائية لصنع الله إبراهيم وسمه ب «ثلاثية الرفض والهزيمة» (دار المستقبل العربي/ مصر/**1985**)، ودرس فيه ثلاثية صنع الله "تلك الرائحة"، "نجمة أغسطس" و"اللجنة". وأولى جابر عصفور هذه الرواية الدرس والتحليل والتوثيق بعناية ضافية في كتابه "المقاومة بالكتابة: قراءة في الرواية المعاصرة" (الدار المصرية اللبنانية/**2016**). وسيتم في مرحلة تعميم قراءة الرواية في تجربة تعد الأولى عربيا، إذ نشرت على نطاق عربي واسع في العواصم العربية التالية: (القاهرة، الخرطوم والدار البيضاء).

ث - بيد أن تجربة صنع الله إبراهيم في الكتابة الروائية انطبعت بالاستمرارية، حيث حظيت روايته «نجمة أغسطس» باهتمام نقدي كبير في المغرب، إذ تم إقرارها في مستويات جامعية مادامت وافقت التحولات التي عرفها النقد الأدبي الحديث من البنيوية التكوينية إلى البنيوية والسيميائية. ومن بين الدراسات التي اعتمدت مرجعا ما جاء به الناقد السوري بطرس الحلاق في مجلة «الباحث» اللبنانية، حيث وفى الرواية المستحق بحثا ودراسة. وسيكتب في مرحلة أخرى الناقد والروائي محمد برادة ولمناسبة انعقاد ندوة فاس للرواية العربية (**1979**) التي حضر أشغالها الروائي صنع الله إبراهيم دراسة عميقة في ثلاث روايات منها «نجمة أغسطس» ونشرت بمجلة الآداب» في عدد خاص حمل عنوانا له «نحو رواية عربية جديدة». وكان صنع الله في لقاء مباشر معه، وبالضبط في الدورة الثالثة للمعرض الدولي للكتاب والنشر بالدار البيضاء لما قدمت له نفسي، سألني ما إن كنت من طلبة محمد برادة، فأجبته بالنفي. ونصحني بحزم وجزم « بطل الكتابة بالمجان".

3

إن الغاية التي تطلع إليها الروائي صنع الله إبراهيم في ممارسته الروائية التي اعتبرتها نقلة، التحول بالمعنى من الواقع الاجتماعي المحض، إلى واقعية الذات في مجتمع يتحول وبشكل سريع نحو تعزيز موقع الفردانية. ذلك أن قراءة شاملة للمتن الروائي منذ رواية « 67» وإلى آخر نص من نصوصه الروائية، توضح بأن الناظم الرئيس يظل الذات. وكأن صنع الله إبراهيم في غياب إبداع سيرة ذاتية (لا أحد يعرف ما كان أنجزها في المراحل المتأخرة من حياتهن خاصة أنه عبر في رسالة من رسائله:» إنني أحس بأن أجلي قريب»)، اختار توزيع تفاصيلها عبر أكثر من نص روائي. فديناميةالكتابة الروائية انبنت وتأسست على معطى العناصر الذاتية. إذ يتحقق التوازي بين نمو الرواية عبر تراكم الآثار، وامتداد العمر وما يعرفه من تحولات وانكسارات، إلى الانفتاح مرجعيا على النصوص الروائية العربية والعالمية. وهنا لابد من الإشارة إلى كون صنع الله في لقائي المباشر معه سألني حول ما يشغلني الآن، فذكرت بأنني بصدد دراسة رباعية المفكر والروائي عبد الله العروي: «الغربة»، «اليتيم»، «الفريق» و»أوراق»، فقال: « لم أستطع المضي في قراءة رواية «الفريق».

إن قارئ المتن الروائي لهذه التجربة، يستطيع لملمة العناصر الذاتية التي تحيل في نوع من المطابقة على شخصية صنع الله إبراهيم، ولئن كان التجنيس النصي يتحدد في رواية. بيد أن ما لا يجدر أن يفهم، اعتبار واقعية الذات إقصاء لقضايا وهموم المجتمع، إذ التفاعل يظل قائما بين ذات/ مجتمع أو مجتمع/ ذات، مادام الكائن في وجوده لا يمكن أن يحيا ويعيش بعيدا عن حياة التواصل وبقية أفراد المجتمع.

ويذهب النقد الأدبي الحديث في فتوحاته، إلى وسم هذه التجارب التي تمتاح معناها مما هو ذاتي محض، إلى الاصطلاح في حقها بكونها نماذج روائية تندرج في التخييل الذاتي. فبناء عالم روائي مغاير يناهض الممارسات التقليدية في الإبداع الروائي يقتضي الانفتاح على الذات بهدف وعي الواقع. وهو ما أسلفت، المنحى الذي اختطه محمد زفزاف، غالب هلسا، حيدر حيدر، والروائي المغربي عبد القادر الشاوي الذي يجنس رواياته الأخيرة تحت «تخييل ذاتي».

4

انفتحت التجربة الروائية البديل المناهضة للشكل التقليدي في الكتابة الروائية، وبانتفاء مفهوم دقيق لجنس الرواية، على الأجناس المجاورة (إذ حق) التي توظف لخدمة قصدية المعنى في الرواية في نوع من (الضم النصي) الذي يحيل على التكامل والانسجام. وحتى أمثل، استحضر أدب الرحلة. وكان الروائي صنع الله إبراهيم نشر في مجلة «اليوم السابع: (صدرت في باريس بإشراف الصحافي الفلسطيني بلال الحسن) نص رحلته إلى ألمانيا، حيث وظفه في «برلين 69 "). وكنت في لقائي المباشر معه لما زرته في فندق «بسمة» وسط مدينة الدار البيضاء حملت له عددين من المجلة المذكورة. وبالمثل، يمكن ذكر «الجليد» و»أمريكانلي». فالتداخل بين الرحلي/ الروائي أو الروائي الرحلي، تداخل قصدي موعى به. ويحيل على بدايات تشكل الكتابة الروائية، البدايات التي تعد في الجوهر رحلية، إذا ما ألمحنا لكون مكونات أدب الرحلة، ذاتها العناصر التي يتخلق منها نص الرواية (أعد صنع الله إبراهيم وكمال لقلش نصا رحليا وسم ب: إنسان السد العالي).

بيد أن الانفتاح على أدب الرحلة، تحققت موازاته بتوظيف فن الرسالة، اليوميات، السيرة الذاتية إلى ما جاء به «مايكل أنجلو» وبالضبط في «نجمة أغسطس». والواضح أن صنع الله إبراهيم يستثمر الأجناس التي تخدم الكتابة الذاتية وتنصهر فيها بغاية توسيع الرواية، وفي نزوع تجريبي لا يقيد جنس الرواية، وإنما يفتح أمامه أفقا مغايرا في الكتابة والتأليف.

5

إن التجربة الروائية لصنع الله إبراهيم:

أ - تجربة إضافة ثرية ليس للرواية في مصر وإنما العالم العربي

ب - وهي التجربة التي حازت حظوة نقدية عربية واسعة

ت - وتقتضي موضوعيا دراسة شاملة، لاستجلاء عناصر الجدة والإضافة.

كتبت هذه الورقة في سياق الإعداد لإصدار كتاب جماعي عن الروائي صنع الله إبراهيم مستقبلا.