العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 57
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 26 من ذي القعدة 1447
الموافق 14 ماي 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
bachkarmohammed77@gmail.com

صَبَغْتُ شِعري بالأبيَضْ

أتَتْني بِلادي
وَقَدْ صَبَغَتْ شَعْرَهَا
مِنْ فُؤادِيَ بالأسْوَدِ
وأتَيْتُ بِشِعْرٍ
صَبَغْتُهُ بالأبْيَضِ

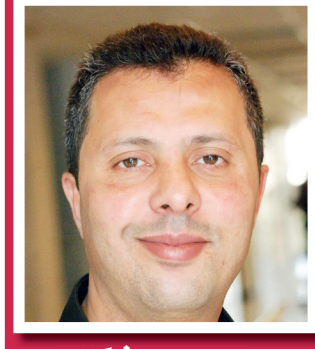
فَماذا أقُولُ
سِوى خَرَسِي
يَا نَشيدِي الَّذي ارْتَجَّ
فِي القَلْبِ يَحْفُرُ
بِئْراً ،
أتَّكِىءُ لتُؤَازِرَ
بالْهَدْمِ
مَا قَدْ تَهَدَّمَ
فيَّ
اتَّكِىءُ بَسَماءٍ

سَتَنْشُدُ فِي جَسَدِي حَمْأَةَ
الأرْضِ تعْصِمُهَا
مِنْ هَبَاءٍ
لنَا أنْ نَغُضَّ
ببَعْضٍ لكَيْ لاَ
نَضيعْ..
وَنَسْقِي الوَريدَ كَلَبْلاَبَةٍ
بِدماءٍ لكَيْ نَلْتَوِي قَدْرَ
جِذْرٍ انْحَنَى
يَرْتَوِي مِنْ دِمَائِه

مِثْلَ صَريعْ
نَشيدِي
الَّذي خَاطَ بالصَّوْتِ
أجْنِحَةً لِلْهَديلِ؛
يَمَامُكَ
يَذْبَحُني بِمَناقيرَ
مِنْ شَجَنٍ ،
وَدَمي
دَمُ تَيْسٍ تُرَقّطُ
فيه العَذَارَى
جُسُومَ الخَطيئَةِ؛

أفْعَاكَ
تَلْدَغُني بِفَرادِيسَ
تُفْرِشُني للجِراحِ؛
بَكَارَاتُكَ
الصَدَفِيَّةُ تَفْتِقُنِي
يَا رَبِيعْ

نَشيدي الَّذي قُلْ
إذَا جَاءَكَ الشَّرُّ تَبَّتْ
مَدَائِنُ حَرْبٍ تُقَايِضُ
بالعَاجِ أنْوَاءً
قَلْبٍ
وتُثَّخِنُ بالمُشْطِ
لَحْمِي تَظُنُّهُ شَعْرَ
بَتُولٍ إذَا قَمَرٌ قَدْ كَسَاهُ
تَظُنُّهُ مَا يَهْتَوِي
لاَفِحاً مِثْلَ أفْعَى
عَلَى خَصْرِ حَبَّةِ ذُرَّهْ
وَ
مَا
يَبْتَريهِ
كَرُمْحٍ
نَجيعُ النَّجيعْ



محمد بشكار

عبد العالي بركات

أيامي في الصحافة

جديد القاص والإعلامي المغربي عبد العالي بركات، كتاب صدر عن منشورات مكتبة سلمى الثقافية بتطوان، يحمل عنوان «أيامي في الصحافة»، وهو عبارة عن مذكرات، يستحضر فيها المؤلف جوانب من تجربته في الصحافة المكتوبة.

هذه التجربة التي استمرت على مدى أكثر من عقدين من الزمن، ينقلها الكاتب بكثير من العفوية والصدق، يقول في تقديمه لهذا العمل:

«لا أريد أن يعتقد رفاقي في درب الصحافة أنني أكتب هذه المذكرات واليوميات لأجل تصفية حسابات معهم، رغم وجود ما يدعو لذلك، لكنني أحرص على أنأى بنفسي عنه. أنا هنا فقط أتذكر إن أسعفتني الذاكرة. أتذكر وأكتب. أكتب بصدق عن وقائع حقيقية لا لبس فيها. كانت الساعات التي أقضيها معهم وبين ظهرانيهم تفوق تلك التي أقضيها مع أسرتي الصغيرة، على مدى ربع قرن ونيف. فلماذا لا أكتب؟ تقاسمنا الحلو والمر. كنا نواجه الأوقات الصعبة والعسيرة بسلاح فريد هو السخرية. لم نكن نملك شيئا آخر غير سخريتنا. فلماذا لا أكتب؟

لأقل كلمتي وأمشي إذن».

عبد العالي بركات، كاتب من المغرب، من مواليد 1967، مسؤول سابق عن القسم الثقافي لجريدة بيان اليوم المغربية، حاصل على جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب خلال دورة 1994، عن مجموعته القصصية (أشياء صغيرة)، نشط في جمعية الشعلة للتربية والثقافة وساهم في منشوراتها.

له عدة إصدارات في جنسي القصة والمقالة الأدبية:

المشروع (قصص 2007)، شيء مربع وأجوف (قصص2014)، كمامات (قصص وبائية 2023)، مكر الليل والنهار (قصص قصيرة جدا 2023)، الكتابة والزمن (مقالات أدبية 2016).

بعد التقاعد الإداري، نال بطاقة صحافي شرفي، وهو حاليا متفرغ لمشاريعه الأدبية.

مجلة البيت في عددها السادس والأربعين

مجلة (البيت) التي يُصدرها بيت الشعر في المغرب، تزامن صدور عددها السادس والأربعين مع المعرض الدولي للكتاب، الذي اختتمت فعالياته أخيرا بالرباط .

بعد كلمة العدد التي خصّتْها المجلّة لرُعب الحروب، تضمّن باب «أراض شعريّة» القصائد الآتية: «إشارة» للشاعر السلفادوري ويليام ألفارو، «أمل بعيد» للشاعرة الدومينكانيّة إيريني سانتوس، «نهوالك» مَيّتٌ في الساحة» للشاعرة المكسيكيّة غريسيل غوميث إسترادا، «تَخيَّل بَيتًا فارغًا» للشاعر الشيلي أوسكار سابيدار فيارول، «نداء شجَرَة الأرض» للشاعرة الأذربيجانية نيكار حسن زاد، «زوهْيان أو الهَمس المُطلق» للشاعرة لطيفة المسكيني، «محارة تحت الدرج» للشاعر جمال أمّاش، «خَبيئة البياض» للشاعر عبد العالي دمياني، «مَعاد» للشاعر عبد المالك مساعيد. وتضمّن باب «مؤانسات الشّعريّ»: «رغبة مُتعيّة ساحرة أو تنويعات على الزربيّة» لعبد الكبير الخطيبي بترجمة إبراهيم أولحيان، كما تضمّن هذا الباب المقالات النّقديّة الآتية: «نيكار حسن زادِ في صورتها الرّمزيّة» لرشيد المومني، «النّفس الصوفي في كتاب «النبيّ»» لعبد الصمد الصادق، «بناء الدلالة في ديوان «صفير في تلك الأدراج»» ليوسف مواساعيد. أمّا باب «مقيمون في البيت»، فخصّتهُ المجلّة للشاعر الأرجنتيني ريكاردو روبيو، تحت عنوان: «أغنية المُحارب»، قدّمَ لهذا الباب وأنجزَ ترجمة قصائده الشاعر خالد الريسوني. وفي باب «بوارق روحيّة»، نقرأ إشراقاتٍ مِنْ كتاب «المواقف والمخاطبات» لعبد الجبّار النفري.

دة. مها بنسعيد

نقد الشعر المغربي الحديث

مصادر البحث والتوثيق.. فترة الستينيات أنموذجا

عن دار EDITIONS PLUS بالمغرب، رأى النور أخيرا في طبعة أولى (2026)، كتاب جديد الناقدة المغربية الدكتورة مها بنسعيد، وقد اختارت له عنوان «نقد الشعر المغربي الحديث: مصادر البحث والتوثيق، فترة الستينيات أنموذجا»، وهو مؤلف من الحجم المتوسط، يقع في 120 صفحة صادر، تزين غلافه لوحة فنية من تصميم الفنان عمر كولالي.

تتوخى هذه الدراسة توثيق المتن النقدي الموجه للشعر المغربي الحديث، بوصفه حقلا معرفيا يتطلب استعادة عناصره المنسية. ولتحقيق هذه الغاية، تبنت الدراسة مغامرة استنطاق-المنسي واللامفكر فيه-، متخذين فترة الستينيات أنموذجا لتوثيقها، وإخراجها من دائرة التهميش الى حيز التداول العلمي.

وقد استهلت الناقدة دراستها بمقدمة تناولت فيها إشكالية الدراسة، وأقسامها، وأهمية وضوابط منهج البحث. وأيضا الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذه الدراسة. وأدرجت بعد ذلك، مدخلا تطرقت فيه لمفهوم التوثيق وأهميته، مع عرض موثقي الشعر المغربي الحديث.

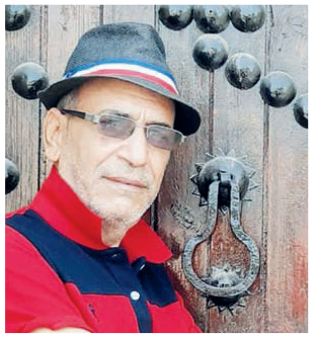
الفصل الأول يحمل عنوان «مصادر نقد الشعر المغربي الحديث»، وثقت فيه وحصرت الدراسات والمباحث والمقالات النقدية التي نشرت في المراجع الاكاديمية والمجلات الثقافية (دعوة الحق، البينة، آفاق، أقلام، أنفاس)، إلى جانب الملحق الثقافي لجريدة العلم لسنوات: 1967-1968-1969.

أما الفصل الثاني الذي يحمل عنوان «بيبليوغرافيا الشعر المغربي الحديث المكتوب باللغة العربية 1969/1960 «، فقد عملت الناقدة على تحديد مفهوم البيبليوغرافيا واهميتها وانواعها مع إرساء قاعدة بيانات

بيبليوغرافية دقيقة للإنتاج الشعري المغربي من خلال رصد وضبط المجموعات الشعرية وتصنيف شعرائها، وتوثيق دور النشر التى احتضنت هذه الدواوين .

تجدر الاشارة الى ان الكتاب تتمة للعمل النقدي نقد الشعر المعاصر في المغرب فترة الستينيات الذي عمل على نقد النقد المقالات النقدية وتحليلها. إذ توجهت فيه الناقدة بدراسة القصيدة المغربية المعاصرة مستعرضة أهم قضاياها وإشكالياتها، وأهم الملامح التي ميزت الفترة المدروسة ، كما قامت الناقدة بدراسة الوضع النقدي في مغرب الستينيات .

تم توقيع الكتاب بالمعرض الدولي للكتاب بالرباط 2 ماي 2026. تزامنا مع اختيار الرباط عاصمة عالمية للكتاب من طرف اليونيسكو 2026.



عبد الله المتقي

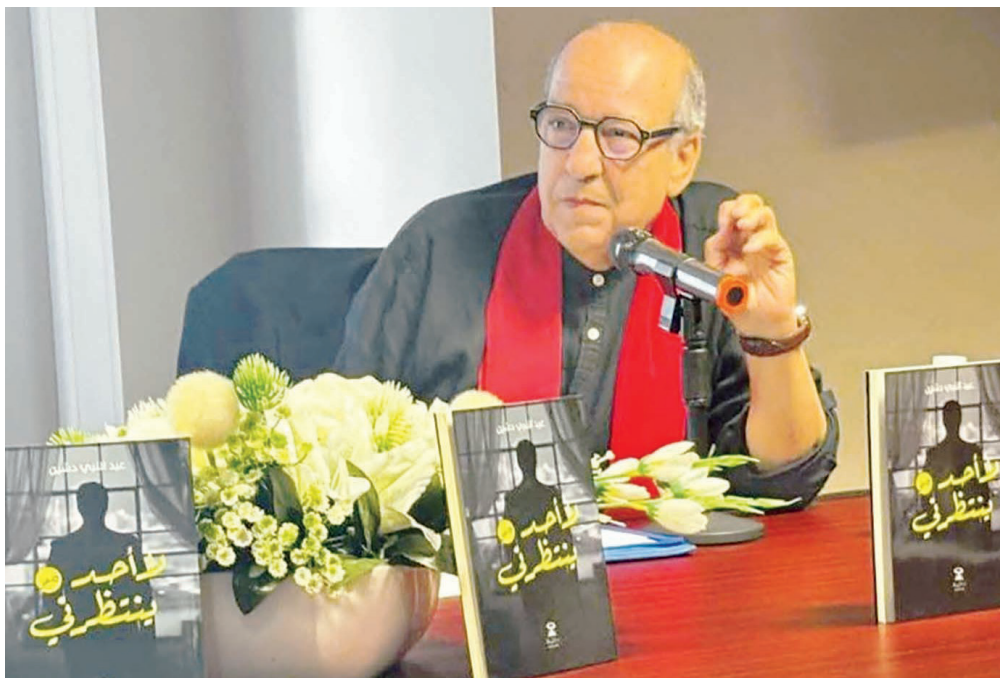
"الفقد مخالب" - أحدهم

عبد النبي دشين ، قلم لا مع ومتفرد ضمن مسار القصة القصيرة بالمغرب ، دشن مشروعه القصصي بمدونة قصصية وسمها ب ''رائحة الورس'' عن دار الكتاب ، تجربة اعتبرها الناقد الراحل أحمد فرشوخ سبكا لواقعها المتخيل ''عبر خطاب جمالي ، ينهض على الانزياح السردي ، بما هو تجريب دينامي للكتابة ، تجريب حركي ، يتجاوب مع جدلية اللحظات الاجتماعية''1

لتأتي في ما بعد مدونتاه القصصيتان ''همس الفراشة.. ظل الوردة'' عن دار النشر الأردنية خطوط الأردنية ،و»لا أحد ينتظرني'' عن نفس دار النشر ،وهذه الأخيرة تشتمل على ستة وعشرين نصا قصصيا ، ولعل اللافت في هذا السجل القصصي هو حضور الفقدان بداية من العنوان ثم الإهداء فالنصوص القصصية.

شعرية الفقدان

في قصص «لا أحد ينتظرني» لعبد النبي دشين



وعليه، جاء العنوان الرئيسي لـ «لا أحد ينتظرني»، جملة إسمية تحيل منذ الوهلة الأولى على إظهار الغياب والنفي المطلق، وخلو المكان من أي فرد في الانتظار، وثمة إشارة دالة على الفقد المفجع في الإهداء:"إلى روح (س) في رحيلها التراجيدي أبدت صدى بوحها "، مما يضع القارئ أمام عتبة نصية ثانية تحمل دلالات رمزية وشخصية، وتعكس اعترافا برابطة عاطفية انتهت بتراجيدية جارحة، وبلغة كاشفة.

وعطفا على ما سبق، تكون عتبة العنوان والإهداء كشفا لسر نصوص المجموعة، ودالة على الفقدان وبحس إبداعي لاعج شديد اللهيب والحرقة، وهو ما تعضده نصوص المدونة القصصية التي تهجس بضياع شيء عزيز .

فما الذي تهجس به قصص "لا أحد ينتظرني" من لواعج ساخنة وملتهبة من فقدان للإنسان وللمكان ؟ وبأية جمالية ؟

في نصوص هذه المجموعة نعاين قصصا أغلبها تدور حول الفقد وبحزن يعتصر القلب، نقرأ من قصة "لا أحد ينتظرني": "خلع معطفه وألقاه على الكرسي، ثم جلس على الأريكة محدقا في الفراغ، كان كل شيء في البيت يذكره بمن رحلوا، أولئك الذين مضوا واحدا تلو الآخر، تاركين وراءهم ظلالهم محفورة في ذاكرته" ص9

يستحضر السارد هاهنا مرارة الموت، لكن تبقى ظلال الغائبين ماثلة لا تقبل الانتهاء والغياب، بل خالدة ببصماتها ووشما في الذاكرة، لأنه كلما ازداد الرحيل ازداد الظل عمقا لا قترانه بالموت .

ولم تشذ قصة "انتظار"عن هذا العزف اللاعج، حيث الانتظار مزيجا من الأمل والألم، ولنستمع إلى هذه الشواهد النصية الواخزة، يقول السارد:

- " في الزاوية المعتمة من الامقهى الصغير، جلس يتأمل الباب، لا يعرف تماما من ينتظر، لكنه شعر أن شخصا ما سيأتي" ص 13

- "في اليوم التالي، عاد إلى نفس الطاولة ، لكنه هذه المرة لم يكن ينتظر شخصا"

- "أما في اليوم الثالث، جلس في نفس المكان، ولكن بشكل مختلف، لم يكن ينتظر شخصا ولا شيئا ملموسا " ص 13

وأخيرا ينسدل الستار في القصة ذاتها جلوسا على صفيح ساخن، يجسد حالة وجودية قاسية تمزج بين الانتظار والخذلان "حين نهض أخيرا، أن ما يبحث عنه لم يكن أبدا عند الباب، ولا في الهاتف، ولا في رأسه، بل كان ينتظره في مكان آخر - مكان لن يكتشفه إلا إذا توقف عن الجلوس هناك، همس لنفسه :"ماذا أنتظر للقيام بذلك؟" لم ينتظر الإجابة"ص 13.

وفي قصة "العودة الأخيرة" يستدعي السارد زوجته الغائبة الحاضرة، وبعبارة أدق وأدل، تتعانق الحياة مع الموت عبر تقنية سردية ونفسية عميقة تهدف إلى إبراز مشاعر الفقد، الحنين، و الصراع الداخلي، يقول السارد: "كان صوته يملأ الغرفة، يحكي عن يومه وعن وحدته التي لا تخففها الأيام، كأن يتحدث إلى الصورة المعلقة أمامه، لكن في عينيه كانت حاضرة، بضحكتها الدافئة ونظرتها التي طالما احتضنته في أسوإ لحظاته" ص 17.

والأهم أن هذا الحضور الوفي لطيف الزوجة يتجلى من خلال صورتها المعلقة في عزلة المسارد المؤلمة، فمعها عاش أبهى اللحظات الشائقة، وبخاصة تلك البداية الجميلة والمزدانة بشعلة الحب الأولى، ولنستمع إلى السارد يقول:

- قال ذات ليلة بصوت مرتجف :"أتذكرين أول مرة التقينا ؟ كنت ترتدين ذلك الفستان الأزرق وتضحكين بلا توقف، شعرت حينها أن العالم كله يتآمر ليضعك في طريقي، لم أكن أعلم أن تلك الضحكة ستكون موسيقى حياتي".

رد في خياله صوتها الرقيق :"وكيف أنسى ؟ كنت خجولا وأحمق قليلا، لكنني رأيت فيك قلبا طيبا أكبر من الدنيا، ومنذ تلك اللحظة، كنت عالمي" ص.17

ولم تكتف هذه البدايات ببهائها وشعلتها، بل أسفرت في نهاية الحكي عن القدرة في استمراريتها والوفاء لها حتى نهاية الحياة:"في الصباح، وجده الجيران جالسا على كرسيه، مبتسما وكأنما رحل بسلام، إلى جانبه، كانت صورتها تهتز قليلا بفعل الريح، وكأنما تشير إليه بأنهما معا، لا يفصل بينهما شيء، لا زمن ولا مكان ". ص 182.

إنها نهاية شاعرية مكثفة ودالة، توحي بأن التعلق الحميمي والوفي بأحد يرحل، شبيه باسئصال عضو دون مخدر، كما أن "الشخص الذي يجعلك من أساسيات يومه يستحق أن تبني له في قلبك وطنا يليق به " حسب تعبير نزار قباني.

وليس مثل هذا الوفاء سهلا ومتاحا دائما إلا عند أنقياء القلوب في زمن الخيانة التي أصبحت وجهة نظر، وجريمة حقيرة وبشعة، وتجميلا للقبح، وفي جميع الأحوال، حتى التفكير في الخيانة يعتبر خيانة .

ولما كانت الأمكنة سواء مغلقة أو مفتوحة تتبادل التأثير مع الشخصية، فقد "تكون تجارب إيجابية يتولد عنها شعور بالانتماء إلى المكان، وقد تكون تجارب مؤلمة ينجر عنها النفور من المكان 2".

ويمكن أن نستقرئ صورة المنزل الذي لم يعد مكانا دافئا وحميميا، بل صار معتما ويوازي عتمة الداخل، يقول السارد:"عاد متثاقلا إلى منزله، خطواته كانت كأنها تحمل أوزار العالم بأسره، كان المساء باردا، والمدينة تنطفئ تدريجيا خلفه، لكنه لم يكن بحاجة إلى الضوء، فالظلام في داخله كان أكثر كثافة من أي عتمة خارجية" ص9.

ولعلنا نستشف مما سبق أن المنزل فقد كل معاني الطمأنينة والسكينة، يلقي بعتمته ليغدو رهين الحالة النفسية، فالنور فقد دلالته الإيجابية وأمسى مصدرا للظلمة ومنسجما مع مشاعر السارد، وشبيها بالإقامة الإجبارية، وكل هذا المعطيات ناتجة عن غياب أية حرارة عاطفية، لأن بيت الإنسان امتداد لنفسه 2".

غالبا ما ترتبط الأمكنة المفتوحة بالحرية، و"يعتبر البعض الأمكنة المفتوحة واجهة اجتماعية يتخلص في نطاقها المرء من فرديته ويحقق عن طريقها تواصله الاجتماعي كلما غادر مكان وحدته 3".

لكن، السارد تجاوز هذا التواصل الاجتماعي الموحي بالانفتاح، ليتساوق والموجة النفسية العالية التي يعيشها، وقد تجلى ذلك في قصة "هسيس الفراغ"، حيث الانفصال وعدم الانتماء والتفاعل مع المحيط الخارجي، ذلك أن "الانغلاق في مكان واحد يجعل الشخصية تعيش لحظات العجز وعدم القدرة على الفعل والتفاعل مع المحيط الخارجي 4"، نقرأ للسارد: "خرج إلى الشرفة، نظر إلى الشارع أسفل المبنى، الناس يمشون، السيارات تمر، الأضواء تتوهج، الأصوات تتداخل، العالم يتحرك ...لكنه شعر وكأنه منفصل عنه، كأن الحياة تجري في بعد آخر لا ينتمي إليه"ص 116.

تلك بعض من تجليات الفقد في مجموعة "لا أحد ينتظرني" للفقيد عبد النبي دشين الذي ظل حريصا على محبة القصة القصيرة ومؤمنا بها، تغمده الله بواسع رحمته وأسكنه جنات نعيم.

إحالات :

-1أحمد فرشوخ ، حياة النص، دراسات في السرد، دار الثقافة ، الدار البيضاء ،سنة 2004 ، ص 91

-2وارين أوستن وويليك رينيه، نظرية الأدب ،ترجمة محيي الدين صبحي ،بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1981،2،ص2.

-3د. الميلود حاجي، المكان في الرواية، بحث في قصصية المكان، زينب للنشر والتوزيع ، ط1، 2020، ص172.

-4حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ص 52.

جمالية الاستلهام الأسطوري

في «رماد سدوم» لعلال الحجام

د. مصطفى الشاوي أبو أمين

لا شك في أن الولوج إلى العالم الشعري للشاعر علال الحجام مشروط بضرورة القراءة وإعادة القراءة، والاصغاء الجيد، والتملّي المتأني لمكنونه الشعري الذي لا يتجلى بسهولة ويسر، والذي لا يكاد يظهر حتى يختفي خلف لغة شعرية وتقنيات أسلوبية وألوان فنية وإيقاعية، لا تعكس الأشياء كما هي في الواقع بل عبر انصهار ذاك الشيء غير المحدد، في عالم الذات الشاعرة الرحب، وإخراجه في شكل مغاير، وقد تبلّوَر وفق تصوّر ورؤيا شعرية يشكلُ فيها الفكري والفني والجمالي ضفيرة محبوكة بشكل متقن دالا ومدلولا، ولغة وصورة، وحقيقة وأسطورة.

معلوم أن الكثير من الكتاب استلهموا الأساطير في تجارهم الشعرية والأدبية، وخاصة في العصر الحديث، ووظفوها كروافد فنية للتعبير عن رؤاهم الفكرية، ولتوسيع وتعميق متخيلهم الشعري. وهي قصص حمّالة قيم فكرية وفلسفية وتاريخية، وتحظى بهذا الاهتمام لأنها تتضمن رموزا وشخصيات غير عادية ذات قدرة خارقة، وتجسد حقائق مقدسة لمن يؤمن بها، كما قد تشير في المتداول العامي إلى الاعتقاد الزائف، وإلى كل فعل بطولي مدهش وخارق للعادة. ومن باب الأسطورة نطل على العالم الشعري للشاعر علال الحجام الممتد والمدهش، وهي تجربة شعرية تتعدد مداخل قراءتها، لذا سنكتفي بعمل من أعماله الشعرية الممثل في ديوانه المثير (رَمادُ سُدوم)[1] الصادر عن (مقاربات للنشر والصناعات الثقافية)، سنة 2024.

والعنوان مركب إضافي يربط بين كلمتين أساسيتين الأولى رماد، وتحيل على ما تبقّى من الشيء بعد إحراقه، وتؤشر على النار، إذ لا رماد بدون نار. والثانية (سُدوم) وتحيل على مدينة تاريخية دُمّرتْ عن آخرها، عقابا لأهلها على ما اقترفوه من فاحشة، وتشير المصادر بأنها تقع في منطقة البحر الميت، وتوظف في الأدب غالبا كرمز للفساد والانحلال الأخلاقي. وبين الكلمتين تجانس صوتي ينتج عن حرفي الدال والميم، وهو ما يولد تناغما صوتيا وفنيا بين مفردات العنوان ويجعله أكثر إثارة وجمالا.

الأسطورة والمكان

ويمكن تأطير النصوص الشعرية في الديوان، من حيث تاريخُ توقيعها ما بين سنتي 2013 و2023. ومن حيث مكان توقيعها إلى ثلاثة أنواع: الأول كتب في بلاد الغربة (أتلانتا، سافانا، لاس فيكاس، كانكون، وهي مدينة ساحلية تقع في الشمال الشرقي لولاية كوينتانا رو في المكسيك)، والثاني بالمغرب (الهرهورة، أصيلة، طنجة، مكناس، وليلي) والثالث مؤطر ظرفيا بزمن (ربيع كورونا). ويحتضن هذا النوع ثلاثة نصوص شعرية محورية في الديوان، الأول (ما جناهُ السّوط على الأفنان) والثاني (غصْنٌ يُؤاخي الجِسْرَ والعامود)، والثالث (رمادُ سُدوم)، والذي يلقي بظلاله على نصوص الديوان الصادرة كلها أو جلها عن رؤية فكرية وشعرية تموزية تؤمن بالحياة بعد الموت وتعِدُ بالخصب بعد الخراب وتقرّ بالانبعاث من الرماد:

ليْتَكِ يا سُدومُ اخْتَرْتِ/ أنْ تَكوني حَديقةً في حَمْأةِ الْجُنونِ/ لصَبْوةٍ لا يَجِفُ ماؤُها/ فيَ خاطِرٍ يُزهِرُ فيه السَّوْسَنُ،/ ولمْ تكوني مُضغةً في رَحمِ الخطايا،/ ليْتَكِ يا سُدومُ لمْ تكوني[2].

ومن النصوص المهمة في الديوان التي تعزف على هذا الشجن الوجودي (خوقلة) الذي استهل به الشاعر بوحه الحارق؛ وهو يترصد نَبْضات الزمن، ويحس بقوة وقعه السريع الذي فقد معناه، وهدته طواحين زمن الموت، وغاب فيه الصوت وعمه الصدى، (تيكْ تاكْ...) ويقف الشاعر في النص الشعري عند علامات دالة على العدم كالألم والجرح والانكسار والحقد والظلم والاقصاء والتهميش واكتساح مظاهر العراء للكون. وهذا ما يؤكد أن تيمة المحو مظهر من مظاهر الموت المتعددة الدالة على العدم المنتشر في الكون، والمُهدِّد لحياة الإنسان والكائنات والوجود بشكل عام، وقد عمت مظاهر المحو فأصبح كل ما في العالم قاب قوسين أو أدنى من الهلاك المحقق، وهو ما يؤرق الشاعر ويعالجه في شعره بشكل مكثف، وبطرق فنية مختلفة. والتي لا يملك معها كل غيور إلا أن يخوقل كما حَوْقل الشاعر:

كسماء رمادية قدْ أضاعتْ طِنافِسَهَا،/ الرَّبْوَةُ التي كانتْ تَكْسو القرى أطرافُها/ تَنامُ الآنَ في العَراء/ جَبّانةً ما احْتَجبتْ بحُجُبِ قبورِها/ تُغافِلُ الأحْياءْ/ هَذا العَراءُ عارٌ منْ أنْفاسِ أهْلِه/ ومنْ أنْفاسِ الزَّعْتر،/ تَغطّيه سَحابةٌ منَ الأرْواحِ/ لسانُ حالِها يقول:/ إنّ الطينَ لا يَموت[3].

ومن داخل سواد هذا الرماد الذي يكتسح نصوص ديوان (رمادُ سُدوم) يحس القارئ بأن هناك دعوة قوية إلى انبعاث الحياة بكل عنفوانها وتجلياتها وآمالها وأحلامها، وهي فكرة تعالجها الكثير من النصوص الشعرية، وتطبع الكتابة الشعرية عند الشاعر علال الحجام، وتتجسّد كرؤيا شعرية يؤمن بها الشاعر، ويسعى إلى تشكيلها عبر مختلف مقومات النص الشعري مبنى ومعنى، تصريحا وتلميحا. ذلك أنّ رغبة الحب الأبدية باقية ما بقيت الحياة رغم علاتها، ولا يمكن أن ينزعها أحد من أحد مادام القلب ينبض، إنها بمثابة الروح التي تسكن أجسامنا ولا تفارقه بل تبقى بعد فنائه، وتستمر سائحة سابحة محلقة في الملكوت وحاضرة في الوجود، تشهد على كل ما يجري، غير غابئة بكل ما هو عابر، وبما أصاب ويصيب العالم ويهدده من خراب ودمار وفناء:

عارِيةٌ حُقولُ الزَّعْفَران منْ أصْباحِها،/ «أيْروسُ» لا تَرْدَعُهُ شَمْسُ ظَهيرَةٍ غَرْثى،/ هَلْ يَنْثَني عَنْ رَقصِه المُشتَعِل؟[4]

وفي نص (ليالي وليلي) يطلق الشاعر العنان لخياله في بوح شعري شفيف، ورؤيا شعرية تدمج الماضي في الحاضر والسردي بالشعري والتاريخي بالحضاري والواقعي بالأسطوري والثقافي واليومي والمحلي بالكوني.. فعبر خمسة عشر مقطعا شعريا يرصد الشاعر لوحات منسقة تنسيقا عجيبا، ومؤثثة برموز حضارية وأبطال أساطير إغريقية ويونانية قديمة تعكس بلاغة التوظيف وجمالية الاستلهام وصور شعرية تجسد العمق الدلالي والرمزي.

وعلى هذا الأساس يتخذ الشاعر من مدينة وليلي الأثرية بوابة يطل منها وعبرها، وعبر إشارات خاطفة ورموز ثقافية، وعلى كل ما يتناغم مع الرؤيا الشعرية التي تتحكم في التصور الفكري الذي تصدر عنه مقاطع النص الشعري، ومن مقطع إلى آخر تطالع القارئ أسماء تعود به إلى الوجدان الذي يسكن الذات الشاعرة في تفاعلها مع الموروث الرمزي والميتي، وأسماء أبطال مثل (إيروس/ أورفيوس/ فينوس/ باخوس/ جوبا/ أورديس/ أرسطفان/ أبوليوس/ فرجيل/ هيرودوت..). وتتفاعل هذه الأسماء الميتيّة الكونية مع أسماء محلية وواقعية لها حضور في مخيال الشاعر وفي ذاكرة المكان (محمد الأشعري/ محمد بلمو/ علال الحجام) وغيرها مما يشعل القلب فرحا، ويمنح التفاعل مع الفضاء في اللحظة الشاعرة بوحا تنتشي له إيقاعات الروح وتخصب جداولها، ويرقى بها ومعها الشاعر إلى المتخيل الأسطوري:

في ليالي وليلي/ تعربد الذّاياتُ بدراً/ ودليلا/ يعثُرُ القلبُ على نبضاته/ تترقرقُ في آثار خُطاهُ/ سلسبيلا/ فيعودُ المركبُ الضّائعُ/ منْ هُوّة تيه يُشعل الفَرْحَ نديّاً/ فيمدّ زنبقَ الوادي/ جناحيه لهُ شطّاً بديلا[5].

الأسطورة والشاعر

في قصيدة (كطفل هناك يشبهني) يبني الشاعر أسطورته الشخصية على الاحتمال والتخيل متخذا من صورة الطفل الذي يسكنه وعبر عدة صور وتجليات وألوان، تجعل دائرة الذات تنفتح على دوائر أخرى مشابهة تجسد صورا متعددة لذلك الطفل الذي يشبه الشاعر. وما دامت «الهوية قد تكون أكذوبة» - كما يعلن الشاعر عن ذلك في مستهل النص - فإنها تتخذ صورا تجسّد مبدأ الاختلاف، وتتجلى عدة إشارات مرجعية، منها ما يحيل على الماضي الطفولي الفعلي، ومنها ما يقف عند الواقع المأساوي الذي يعيشه الطفل، في بعده الآخر المختلف والمؤتلف؛ الطفل المسفوك دمه، والممزقة أطرافه، والمحروم من أبسط شروط العيش، من أمن وحرية وكرامة:

.. يشبهني رَغْمَ بُعْدِ المَسافةِ ما بَيْنَنا./ هلْ هوَ الدّمُ يُخلِصُ دَوْماً لحِكْمَةِ أسْطورة/ تَتَلألأُ في الرُّقْمِ/ ويُصَرِّفُ أحْرُفَها في

خَليقته؟6

وتتكرر متوالية شعرية ذات نبرة خطابية موجهة إلى المرسل إليه، ومقحمة إياه في تشييد المعنى، باعتباره معنيا بالرسالة الشعرية، والشاعر هاهنا معني بدوره في الخطاب الموجه إلى الآخر، وهو ما يجعل الوضعية التواصلية تتسع دائرتها، ويؤشر عليها اختلاف الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب. ومن هذه الملفوظات الشعرية المُدَبَّر عليها في بداية بعض مقاطع النص قوله:

وهبْ أنّني ذلك الطّفلُ. - وهبْ أنّكَ الآنَ مثلُهُ شيخٌ. - وهبْ أنّ طفلتَهُ وُلدتْ في الخلاءِ7.

ويحتكمَ مضمون النص إلى خطة عامة، وتوزيع مدروس سلفا، يتحكم فيها قطبان، وبينهما علاقة منطقية قائمة على جدلية السبب والنتيجة أو الفعل ورد الفعل، أو الشرط وجواب الشرط. ويظل التحقق الثاني رهين الاحتمال الذي يبقى مشروطا بلازمة تتكرر في النص أكثر من مرة لتجعل الشاعر كان من الممكن أن يكونَ ذلك الطفل وذلك الأب وذلك الشيخ:

ولولا انحداريَ من دوحةٍ/ غيرِ دوحةِ كنعانَ في عَسْقَلانْ/ لَكُنْتُ أنا ذلكَ الشّيْخُ8.

إنها روح الائتلاف في المطلق الذي يجعل ذلك الطفل وهذا الطفل هو هذا الشاعر نفسه ومثله معه، أي الأب والشيخ. إنها حكمة الانصهار مع كل إنسان في الوجود، وفي مواجهة نفس المصير المأساوي الذي يهدد كل كائن بشري، قد يختلف شكله ولونه وعرقه وعقيدته، يتعرض للنفي والأقصاء والتهميش ويواجه القتل والعدم... وهو مدلول أسطوري يسكن جل نصوص (رمادُ سُدوم).

وفي المقطع الشعري الخامس - الذي يختم الشاعر به نصه، وقد صدّرَه بعنوان (هوامش)، على خلاف المقاطع الشعرية الأربعة السابقة - يلاحظ القارئ شاعرية الهامش، إذ جاء الهامش متمما للنص ومهيمنا عليه، فجاءت الهوامش مرقمة بدورها، ومنها ما اعْتُمِدَ فيه على الفاصل الخطابي. ويتناول الهامش صورا شعرية تعكس فوضى الواقع العربي ومفارقاته، بين الحزن والفرح، بين البطولة المزعومة والهزيمة المشؤومة، بين عالم الخراب وعالم الضباب، وهي تناقضات شتى يصعب تبريرها واستيعابها وتصديقها من طرف كل عاقل:

... قطّةٌ في الدّمارِ تودّعُ معشوقها قبلَ دفنِه مبتسماً للْوَداعَة، طوبى لها قطّةً/ تتلظى مَشاعرُها، وَقلوبُ الورى حَجَرُ! ... بطلٍ يحْتمي بوشاح بُطولته هانئاً، /لتكن عاقلا، /أينَ منكَ بطولةُ فرخٍ يصُدّ الثعابينَ عَنْ عُشّه، /أيّها النّرجسيّ برَبّكَ، دعْ شَرَفاً لصغارِ الخليلِ9.

ومن جماليات الاستلهام أن يولدَ النص الشعري نتيجة تدبر عميق لأفضية واقعية عاش فيها الشاعر أو مر بها ذات زمن، ولازالت تسكن وجدانه ومخياله؛ وليس من شروط انبثاق النص الشعري التواجد الفعلي والحضوري، خاصة عندما يسكن المكانُ الوجدانَ، إنه اشتغال عَنْ قُرْب على بعد، اشتغال على الذاكرة ومرآة الذات الكاشفة لحقيقة الموجودات التي لا تعكسها ظواهر الأشياء ولا تطابقها بالضرورة مادامت معنيّة بالجوهر الروحي المحسوس لا الملموس. وانسجاما مع هذا التصور يكتب الشاعر (زيتونة تطير فرحا) مستلهما متخيله الشعري من فضاء مكناسة الزيتون، ومن بعض مآثرها التاريخية العتيدة وذكرياتها التليدة. (والملاحظ أن النص موقع ظرفيا بأتلانتا شتاء 2017، مما يعني أن ليس من شروط الكتابة الشعرية وميلاد القصيد القربُ من المكان، لكن القرب من القلب كما أسلفنا، فكل ما يسكن القلب ويلهمه يلهم القصيد). ومن جمالية الاستلهام كون الشاعر يستحضر روح المكان لا شكله العابر والمتغير، لكن هذه الروح تتجسد في تفاصيل دقيقة وإشارات ذكية وومضات خاطفة وعبر حدس قوي ترصده الذات الشاعرة وهي تؤثث المدينة لتحضر في الشعر غير حضورها في الواقع، أي كما تهيأت للشاعر لحظة نشوة ولوعة الكتابة؛

بابُ منصورٍ/ طرْسٌ حقّقَهُ مُؤرّخٌ أعمى بمجْهَرِ كلمةً كلمةً/ كَيْ تَرْتوي قصيدةٌ في حضْنه/ قبْلَ دمْعِ رُؤيَةٍ باهَةٍ/ تَزَنّرَتْ بنارِها واختزنتْ كنزَ الأسرارِ10.

وتجمّل القصيدة أسماءُ مآثر المدينة (باب منصور، باب السيبة، الصهريج، البرج، الصوامع..) وأزقتها وأحياءها وسراديبها المسكونة بالأسرار، وأسوارها المقاومة الشاهدة على ماضيها الذي تلاشى وتلاطمت أمواجه، بين رياح فَرْح عابر وقرح مقيم، وعوامل جعلت نهر المدينة لم يقوَ على تغييرَ حصَاه، ولا أسوار المدينة استطاعت تغيير مجراها بين الحقول، مما طال المدينة من إهمال، أخطأت زمن الحلم، فقام حاضرها الموسوم بزمن النسيان يبكي أيامها الخوالي؛

مثل نهرٍ لم يقوَ/ على تغيير رِمالِه والحَصى/ لمْ تَسْتطعْ أسوارُ المدينةِ/ تغييرَ مجْراها بينَ الحُقولِ/ في الحرِّ أو تحتَ وابلِ المطرِ11.

الأسطورة والرمز

وتستند نصوص الديوان إلى رموز أسطورية تكشف عن التناقضات والمفارقات التي تجسدها على أرض الواقع، وخاصة في العالم الغربي الذي قامت حضارته المزعومة على أنقاض شعوب أخرى انمحت ولم يعد لها أثر ولا ذكر في التاريخ وأصبحت كرماد سُدوم، وأضْحت أثرا بعد عين، ويشهد على ذلك أمريكا التي يخفي القناع المزيف وجهها الحقيقي، وقد خبرها الشاعر وعاش فيها ردحا من الزمن. وجل قصائد الديوان (رماد سُدوم) كتبت في أتلانتا. وفي مقطع أخير من قصيدة (قلعة في هاوية) يعبر الشاعر بعمق عن عجز أمريكا ترميم ما أفسدته، أو أن تعيد بناء ما دمّرت وأردت وشرّدت في العالم بأسره، وكيف بإمكانها أن تعيد الفرح لرقصات البايوت (وقبيلة البايوت هي واحدة من أهم قبائل الهنود الحمر في لاس فيكاس)، يقول الشاعر:

.. لكنْ... هلْ يُمْكنُ أنْجُمُكَ الكاذبَهْ/ أن تُعيدَ لرقصات «البايوت»/ ينابيعَ روحِ هدّها الإفْيونُ/ وأفْناها السّيفيليس...؟/ هل يمكنها أن تقوّمَ عَثَراتِ حظّ ناعِبِه/ بينَ النّهْرَيْنِ/ أوْ تعِدَ العُكّازَ بمُعْجزة/ تبْعَثُ القدَمَ المَدْفونَةَ في قندهارْ؟12

وتتعددَ المَرجعيات الأسطورية لنصوص الديوان وتختلف، فمنها ما هو متداول ومطروق في الشعر والأدب، ومنها ما هو على خلاف ذلك. وهذا النوع الثاني يسعى الشاعر إلى إكسابه حضورا مميزا يجعله ينال قوّته من داخل النص لا من خارجه فحسب، إذ يعمد الشاعر إلى تعميق مدلوله الرمزي، فيشحنه بحمولة فكرية وثقافية وروحية تمنحه إثارة وفرادة وإدهاشا. وخير شاهد على هذا التوظيف الجميل نص the waiving girl)) أي «الفتاة الملوّحة» وهو لقب أطلق على فلورنس مارتوس، وهي امرأة من سافانا، جورجيا، اشتهرت بتحية جميع السفن العابرة من خلال التلويح لها لأكثر من ستين عاما. وتم تكريمها بتمثال برونزي في شارع ريفر ستريت في عام 1971. أصبحت شخصيتها أسطورية. يقول الشاعر:

يا تلويحةً لا تُبالِيها شمسٌ ولا مطرٌ/ إلى مَتى تنفقين بقيّةَ العُمر منتظرة/ مُعجزة على الرّصيف تنزلق، /تتسَقّطين من أغنياتٍ قادمٍ من المجهولِ/ أخبارَ هَوىً كالبُعْد شحيحْ/ طحَنَتْهُ الرّيحُ وهشّمَتْ براعيمَهُ العاصفة/ لعل صَدَفةً تجودُ بعودة فرحةٍ مهاجرة/ لخمائلِ أعشاشِها الفيحاءْ؟13

وَمع بعض النصوص الشعرية يزاوج الشاعر بين الفاصل الخطابي والفاصل الرقمي، بحيث يجعل لكل مقطع شعري رقما تراتبيا وعنوانا فرعيا، كما في (ما جناه السوط على الأفنان) وفي (غصْنٌ يؤاخي الجسر والعامود) ونص (رماد سُدوم) الذي جعلة الشاعر مسك الختام. وهو النّص الذي يحمل الديوانُ عُنوانَه، ويتألف بدوره من سبعة مقاطع شعرية (1- وشاية،/ 2 - حصار،/3 - ثلاثة قلوب،/ 4 - لتسلم سُدوم،/5 - عمود دُخان،/ 6 - من قمة الجبل،/7 - حديقة أبيقور). وعبر هذه المقاطع السبعة يعرض الشاعر مأساة سدوم الأسطورية، والذات الشاعرة شاهدة على هذه المأساة ومنخرطة فيها، بكل ما امتلكت من قوى، وكم رغب الشاعر أن يحرر الناقة من قيدها، ويستعجل إنقاذ ما يمكن إنقاذه، لكن أنى له ذلك، وقد تحول الكل إلى رماد، وحدهما الغزالتان رافقتاه.

ونصوص الديوان جلها ذات بناء فني مركب، غالبا ما يتألف من عدة مقاطع، يتم الفصل ما بينها بفواصل مختلفة، أهمها الترقيم الترتيبي، ويعكس تتابع وتنامي الوقع الدلالي وكثافته، مع تعدد اللوحات الشعرية التي تجسدها المقاطع، وفق هندسة عامة، تتحكم في البناء الدرامي للنص الشعري كله؛ وعبر مشاهد شعرية تؤطرها مقاطع النص تتوالى محطات رحلة العذاب وفصول المعاناة التي تكبدتها المدينة بحضور الشاعر الفعلي وهو يشهد احتراق المدينة تتداعى فتتحول إلى رماد. ويمكن أن نقارب سيرورة التحول التراجيدية على الشكل التالي؛

- وصف الشاعر للخبر باعتباره وشاية تم ترويجها من أجل غاية مضمرة. - رغم الحصار ظل الشاعر مخلصا وثابتا على مبدئه ووفيا للغزالتين. - إحساس الشاعر بالرغبة في الحياة رغم الضيق مادامت نسمة قُدّسية ترعاه وتسكن وجدانه. - الدعوة لسُدوم بالسلام والنجاة من الهلاك المحقق والقدر المحتوم. - وصف المدينة وقد عمها الخراب فأصبحت كلها رمادا باستثناء عمود دخان شاهد على احتراقها. - الشعور بالاغتراب والوحدة والوحشة والاستعداد للرحيل عن المدينة بعد أن انعدمت فيها أسباب العيش والبقاء. - الاصرار على التشبث بالحياة والتمتع ببواعث السعادة، مادامت للعمر بقية:

وَطالَما/ أنا حَيٌّ/ فأنا أمَشّي الْقلبَ بَيْنَ السّاحةِ والحَديقةِ فجْراً/ (غيْرَ مكْترثٍ بالْمُلقّنِ الهامسِ في حُفرَتِه، /ولا بالمَوْتِ اللاّهثِ خَلْفَ طَواحينِ الزّمانْ)، /باحثاً عَنْ عُشبةٍ ندَيّة/ تُسْعدني ولَوْ هُنَيْهَةً أخْرىً14.

والاحتمال توقعٌ قائمٌ على الممكن تحَقّقه استشرافاً، على الوجه الأرجح والأمثل، لذا غالبا ما تأتي نصوص الديوان صادرة عن رؤية مشبعة بالحياة والفرح والسعادة والخصب والبياض والصفاء والأمل، كما بينا آنفا. لكن طريقة توظيفه تتم بأساليب فنية مختلفة، قد لا يدركها القارئ، مما يجعلها تحمِل وتحتَمل المعنى وضده، بحسب مكامن التنغيم على مستوى القراءة، ومضمرات التأويل على مستوى الفهم. وفي الديوان نماذج كثيرة تستجيب لهذا التصور الفكري والجمالي، من ذلك قول الشاعر في قصيدة (من السهل جدّا...). مع الإشارة إلى أن العنوان مردوفٌ بثلاث نقط دالة على الحذف، ومؤشرة على اكتساح مساحة الصمت لعالم البوح المحتمل. يقول الشاعر:

ليس مِن الصعب/ أن نلملم مزَقَ الصّفحات الأرْبعين/ تَأسُرُ بَعْضها المتَسَرْبِلَ غوايَةَ الرّياحِ/ وبعضها العاريَ يسبحُ خفيةً في المجهولِ، /وليْسَ مِنَ الصعب أن نخيط الحروفَ بالنّبضات/ نعيدُ تكوينَ ما تأرّبَ مِنْ طرْسِ القصيدة، /ثم نرجعُ مسرعَين إلى ربعنا لحرثِ مساحةٍ مِنَ الفرحِ الخالدِ بحجمِ قبرِ واحد، /تزرَعُ فيها تراتيلَ بَسْمَاتِنَا/ حنّاءَ ترقُشُ أكُفَّ المَجهولِ، /حنطةً تتسامقُ كالغزْلانِ سَنابلُها15.

وهكذا، تتجسد الأسطورة في قصائد الديوان كبعد من أبعادها المشكلة لمتخيلها الشعري الممتد والعميق، وهما سمتان أساسيتان تتميز بهما الأسطورة في ذاتها، وفي توظيفها الشعري، ذلك أن الشعري يؤسس أسطورته الشخصية الخاصة، باستقلال عن روافده المرجعية المشكلة لهذا البعد، والتي تطبع القصيدة عند الشاعر علال الحجام بميسمها الخاص، وشعريتها المميزة التي تجعلها مختلفة عن غيرها من التجارب الشعرية المعاصرة، ومتقاطعة مع بعضها الآخر، لأنها وليدة معاناة، ومخاض عسير، وتدبر عميق، واشتغال حثيث، على الموارد الأسطورية والمرجعية التي تصب في العالم الشعري الرّحب، وفق الرؤيا الفكرية والجمالية التي تصدر عنها نصوص الديوان.16

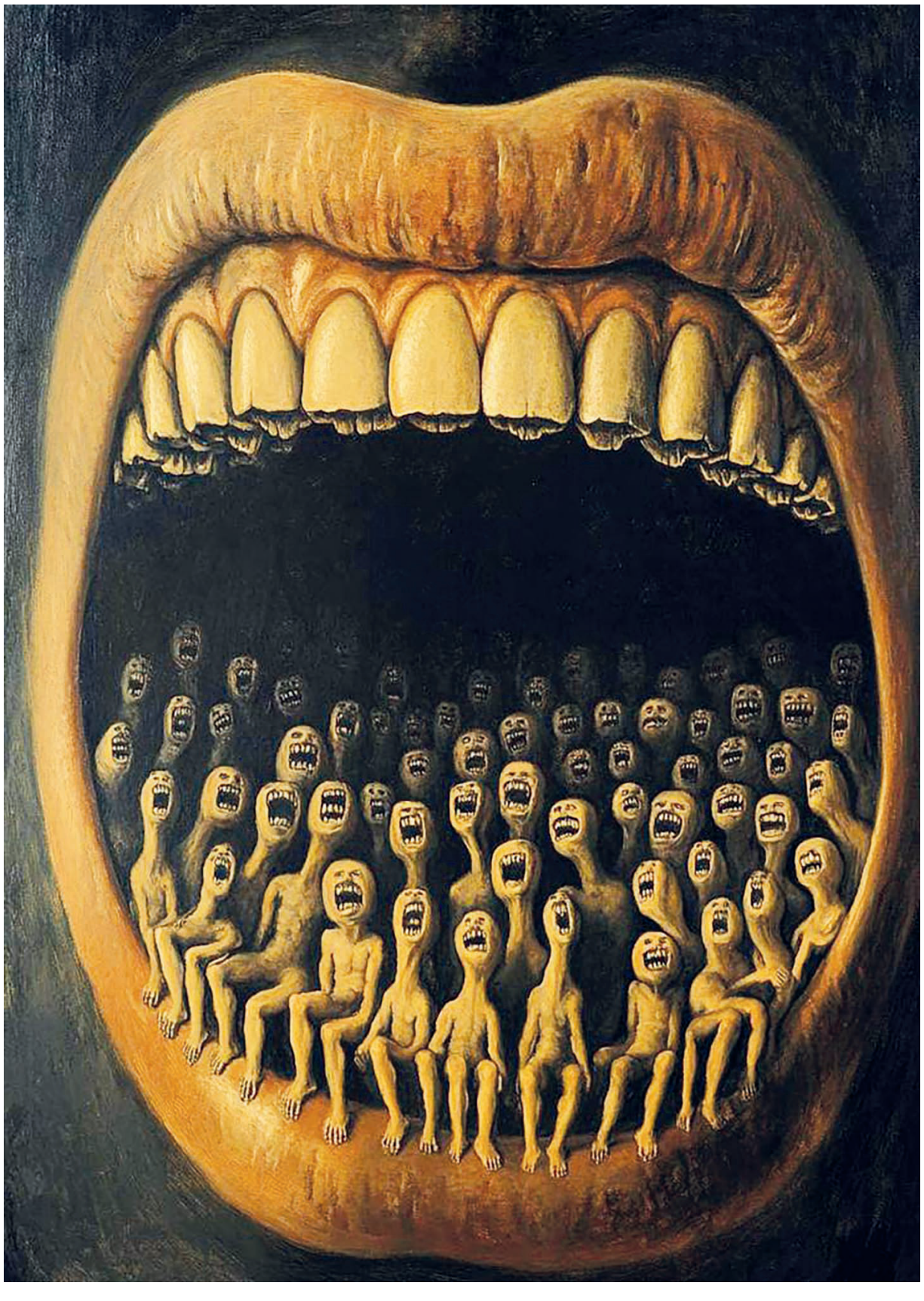
هوامش:

1 - رمادُ سُدوم، علال الحجام، الناشر: مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس- المملكة المغربية، سنة 2024.
2 - الديوان، قصيدة رمادُ سُدوم، ص 151.
3 - الديوان، قصيدة حوقلة، ص 9.
4 - الديوان، القصيدة نفسها، ص 10.
5 - الديوان، قصيدة ليالي وليلى، ص 56.
6 - الديوان، قصيدة كطفل هناك يشبهني، ص 25.
7 - الديوان، القصيدة نفسها، ص 28، 30، 32
8 - الديوان، القصيدة نفسها، ص 31.
9 - الديوان، نفسه، ص 36.
10 - الديوان، قصيدة زيتونة تطير فرحا، ص 40.
11 - الديوان، نفسه، ص 47.
12 - الديوان، قصيدة قلعة في هاوية، ص 136.
13 - الديوان، قصيدة the waiving girl)) ، ص 120.
14 - الديوان، قصيدة رمادُ سُدوم، ص 157.
15 - الديوان، ص 144.
16 - قدمت هذه الورقة النقدية في احتفال المديرية الإقليمية للثقافة بمكناس وبيت الشعر في المغرب بالشاعر المغربي علال الحجام، مساء الجمعة 5 دجنبر 2025 بالمركز الثقافي محمد المنوني - مكناس.

غرباء

الزهرة رميج

جمعتها به قاعة الانتظار في عيادة طبيب الأسنان. وفي انتظار وصول دورها راحت تتبادل معه حديث المعاناة. أخبرته أنها تعاني من ألم حاد جراء تسوس أحد أضراسها. وأخبرها أنه ركب طقم أسنان قبل أسبوع، ولكنه لم يتحمله، إذ بمجرد ما يضعه في فمه يشعر بالغثيان، وينتابه القيء. وحتى عندما يقاوم، ويتحمل، لا يشعر بمذاق الطعام ولذته. ونصحها بالاهتمام بأسنانها للحفاظ عليها لأن الأسنان الطبيعية لا تعادلها أي أسنان صناعية مهما غلا ثمنها، وأشاد الأطباء بجودة مادتها. وبحرقة، حكى لها كيف أغرق نفسه في العمل لتوفير حياة كريمة لأسرته، وأهمل صحته، ولم يعر التسوس اهتماما في البداية، وتركه إلى أن نخر كل أسنانه.



بدا لها بفمه الأدرد، وخديه المحفورين، وشعره الأبيض رجلا هرما، ولذا، اعتبرت فقدانه لأسنانه أمرا طبيعيا، ولا مبرر لندمه، والتحسر على حاله. فمعظم الشيوخ يفقدون أسنانهم، وشيوخ اليوم محظوظون بكونهم يعوضونها بأسنان صناعية، يستطيعون بها مضغ كل ما يحبونه من الطعام. هي نفسها لم تتجاوز الخمسين بعد، ومع ذلك، أزالت عدة أضراس.

مر على هذا اللقاء بضعة أشهر، عندما عادت مجددا إلى عيادة الطبيب. وجدت القاعة غاصة بالمرضى، والكراسي ممتلئة عن آخرها. ولأنها تعاني من آلام المفاصل، فكرت في أن تطلب من الشاب المنهمك في هاتفه أن يسمح لها بالجلوس. لكنها فوجئت برجل ينهض متنازلا لها عن مكانه. شكرته قائلة: «شكرا سيدي، على لطفك». فقال مستغربا: «ألم تعرفيني؟». تذكرت صوته، فصاحت من الدهشة: «أنت هو إذن؟ كم تغيرت! لا أصدق أن هذه الأسنان ليست أسنانك الطبيعية! لقد صرت شابا!»

اغرورقت عينا الرجل بالدموع. تنهد، ثم قال: «هل تصدقين أن زوجتي وأبنائي لم ينتبهوا إلى هذا التغيير، ولم يسألوني قط عن أسناني سواء منها الطبيعية أو الصناعية؟ لقد أدركت بعد فوات الأوان أني بالنسبة لهم مجرد حافظة نقود!»

تأثرت المرأة، فاغرورقت عيناها أيضا. تذكرت ما قاله لها طبيب الأسنان المرة السابقة من كون هذا التسوس نابعا من حالتها النفسية السيئة. فهي مثل هذا الرجل كرست حياتها لخدمة زوجها وأبنائها، وأهملت صحتها، ولم تع مقدار تضحيتها إلا عندما وجدت الأولاد ينشغلون بحياتهم الخاصة، والزوج يهملها، ويهجر فراشها علما أنها أصغر منه. ذات مرة، أرادت أن تثير اهتمامه، فاستغلت مناسبة فرح دعيت إليها عند الجيران. لبست أجمل قفاطينها، وسرحت شعرها عند الحلاقة، وتزينت، وتعطرت، وعندما عادت إلى البيت، وجدت زوجها متمددا في الصالون على الأريكة التي اتخذ منها سريرا منذ أن تخلى عن مشاركتها غرفة النوم. لم يبد أي تعجب أو انبهار من التغيير الذي أشادت به جاراتها. ذلك أنها لا تضع الكحل في عينيها، أو تستعمل أحمر الشفاه، أو تصفف شعرها عند الحلاقة عدا في المناسبات. وكذلك الأمر بالنسبة للملابس التقليدية التي تعتبرها غير مناسبة للقيام بالأعمال المنزلية. ورغم عدم إبداء زوجها أي اهتمام بزينتها، إلا أنها جلست بجانبه عل رائحة عطرها تثيره. أرادت أن تتجاذب معه الحديث، لكنه سرعان ما كان يضع له حدا، ويعود إلى الهاتف. خمنت أنه يشاهد فيديوهات لنساء عاريات، إذ سبق لها أن اكتشفت ذلك عندما كان لا يزال يتقاسم معها الفراش. أيقنت آنذاك أنها لم تعد تعني له شيئا كأنثى، وأنه اختار حياة جديدة يعيشها عبر الهاتف.

مر هذا الشريط أمام عينيها بسرعة البرق. تنهدت، ثم قالت للرجل: «هل تصدق أني أيضا أدركت بعد فوات الأوان أني مجرد خادمة لزوجي وأبنائي! لقد أصبحنا مجرد غرباء يعيشون تحت سقف واحد!»

قميص منشور جنوب الدم

مصطفى ملح

لأَنّي أَكْثَرُ الشُّعَراءِ حُزْناً ،
فالتي أَحْبَبْتُها ،
نَشَرَتْ على القَرْميد ثَدْيَيْها
وخاطَتْ منْ قَطيفَةِ حُزْنِها المَنْسيِّ
مَرْثِيَةً لأَنْكيدو...

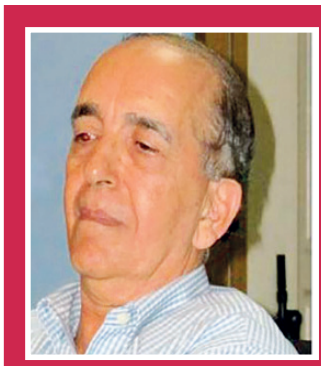
أَنا مِصْراعُ عاصِمَةِ الفَراغِ المُقْفَلَهْ
خَطَأٌ مُشاعٌ. جُرْحُ نَايٍ. كُلُّ
لتاريخِ الخُطى
دَمي كَذِبٌ.. قَميصي موغِلٌ في
مَنْشورٌ هُناكَ جَنوبَ صَحْراءِ القَصيدَةِ..
إِخْوَتي مَرّوا سَريعاً فاسْتَوى دَمُهُمْ
على عَرْشِ المَدائِحِ كُلِّها ،
وأَنا القَصيدَةُ والنُّبُوَّةُ والنَّدى والكَوْثَرُ الجاري..

أَبي يَعْقوبُ ،
مَهْلاً يا أَبي مَهْلاً!
سَأَعْرِفُ كَيْفَ أَحْمي جُثَّتي ،
أَرْمي عَلَيْها مِعْطَفي وعَصايَ ثُمَّ أَصونُ وَجْهَ الذِّئْبِ..
أَعْرِفُ جَيِّداً أَنّي غَريبٌ كالصّدى ،
وعَزيزُ مِصْرَ يُراقِبُ الشَّجَرَ الذي
يَهْوي وُرَيْقاتٍ وُرَيْقات ،
ويَحْرُسُ ما تَبَقّى مِنْ هَشيمٍ داخِلَ الجُبِّ العَميقِ...
أَبي.. حَنِّيني الآنَ تَغْسِلُهُ يَدُ امْرَأَةِ العَزيزِ ،
تَصُبُّ في قَدَحٍ كَسيرٍ دَمْعَةً ودَمًا ،
وتَتْرُكُني على يَدِها
أُرَبّي وَشْمَها المَحْفورَ في الصَّحْراءِ ،
لَكِنّي غَريبٌ كالصّدى ،
ومُصابَةٌ روحي بأَنْهارٍ تُبَلِّلُ دائِماً عَطَشَ المَدى ،
فالأَنْبِياءُ جَميعُهُمْ مَرُّوا
على فَرَسِ حَرونٍ أَبْصَرَتْهُمْ مُقْلَتايَ
يُهاجِرونَ إِلى سَماواتٍ بَعيداتٍ ،
وصَوْتُ الخَيْلِ يَطْرُقُ أَبْوابي ،
ولا أَحَدٌ سِوى قَلْبٍ.. وقَدْ جُرِحَ...
ولا وطَنٌ سِوى جُبٍّ.. قَدِ انْفَتَحَ...!

لأَنّي أَكْثَرُ الشُّعَراءِ حُزْناً ،
فالتي أَحْبَبْتُها ،
نَشَرَتْ على القَرْميد ثَدْيَيْها ،
وخاطَتْ منْ قَطيفَةِ حُزْنِها المَنْسيِّ
مَرْثِيَةً لأَنْكيدو..

بدرزمانه لربيع مبارك

الجزء الثاني



د. مصطفى يَعْلَى

من ثراء وجمال رواية (بـدرزمـانـه)(*)، للكاتب المغربي المبدع المثابر مبارك ربيع، كونها تستجيب لمتعدد القـراءات، المتوسلة بمختلف المناهج، من أجل كشف احتمالاتها الممكنة. وقد برهنت على هذا، كل من دراسة جورج طرابيشي(2) العميقة لهذه الرواية، المنجزة بمعايير التحليل النفسي، المرتكزة على مقولات الشعور واللاشعور واللاشعور الجمعي، ومقالة محيي الدين صبحي(3) المطولة، التي انشغل فيها بالعلائق الرمزية بين أحمد وباقي شخوص الرواية، وخاصة روزاباه وشهراموش، مع الوقوف عند مستويات السرد الثلاثة في الرواية: السرد الذاتي، السرد النفسي، السرد الجمعي، بينما انصرف أحمد اليبوري(4) إلى تفكيك بنيات الرواية، كاشفا عن أسرار صنعتها، مع إبرازه عناصر التوتر فيها، من غير أن يهمل إثارة بعض الملامح من مرجعيات التحليل النفسي.

ب

في مجتمع الرواية المثقل بالموانع، من المؤكد أن تقترن وحدات المنع والخرق والعقاب، بوحدة وظيفية من صميم المجتمع الدستوبي، هي وحدة (المطاردة). وهي حقا، من أهم مكونات الحدث في الرواية الدستوبية، ومن المفيد أن نشير هنا، إلى أن المدينة الزجاجية برواية "نحن"(13) ليفجيني زمياتين 1924، المحصنة بسلطة الموانع وشدة المراقبة، بما فيها تقنين الممارسة الجنسية، تتم مطاردة بطل الرواية D-503 وحبيبته I-330، لخروجهما على قانون المدينة، المكرس للجماعية، والمضاد للفردية. وفي رواية (عالم سعيد)(14) 1932 لألدوس هكسلي، يُراقَب الناس مراقبة شديدة، ليُعاقبوا إذا ما تهاونوا في القيام بمسؤولياتهم، ويطاردون بدورهم البدائي جون في عزلته، بعد أن فر من لندن، بسبب الحياة التكنولوجية، وغياب الحس الإنساني، وافتقاد الخصوصية الفردية. وفي رواية (1984) (15) 1949 لجورج أورويل، المطاردة عنصر أساسي بمختلف التقنيات والجوسسة والمراقبة الشديدة للسكان، حيث تراقب عيون الأخ الكبير (الزعيم) الآلية والبشرية، أدق حركات البطل الموظف ونستون، وينتهي الأمر بعد التشدد في تعذيبه ماديا ونفسيا، بتطويع فرديته، واستسلامه لتعاليم الحزب. وكذلك الشأن في رواية (فهرنهايت 451)(16) 1953 لراي برادبوري، حيث تمنع الكتب وتحرق المكتبات من طرف رجال المطافئ، وتتم فيها مطاردة بطلها الإطفائي المرتد غاي منتاغ، في معظم الرواية، لتمرده على ذلك. وفي رواية (حكاية خادمة)(17) 1985 لمارغريت أتوود، المطاردة عامة، وتفضي بضحاياها إلى الهلاك، دون رحمة ولا إغاثة. وفي رواية (العمى)(18) 1995 لجوزيه ساراماغو، لا تتوقف السلطة عن مطاردة العميان، وعزلهم في مستشفى للأمراض العقلية مهجور، واضطهادهم بقسوة بالغة كالحيوانات. علما بأن كل هذه الأعمال الروائية تدين استلاب الإنسان، واغتصاب فرديته، ونزع حريته، حتى مع توفير رفاهية كل حاجياته. ذلك (إن أساس الدستوبيا الخوف والارتياب الخائب. وإن كثيرا من الأساطير التي كانت تدعم اليوتوبيا أيضا قد انهارت. فلم تظل الثقة في القدرة التنظيمية للدولة، لأن استبدادها يحضر بسرعة في التقدم التكنولوجي، الذي مع كثرة تواتره عمل على الاستعباد بدل التحرير. إنها أزمة حضارة ملغمة بسبب الشك وعجز اليوتوبيا التي لم تعد قادرة على التهدئة، وأزمة فلسفة لم تنقطع عن تحرير ذاتها من اللامعقول، وأزمة حركة إنسانية تقليدية أعلن فشلها)). (19)

وقد كان أحمد واعيا بمخاطر الخلل في المجتمع، ويعيش فيه بإحساس من يمر بحقل مطبات، ومن السهل في أي فرصة عابرة أن يقع بين حبالها. من هنا إحساسه الدائم بالمطاردة والتهديد، في عز يقظته وشذرات أحلامه، ومن هنا أيضا ضياع فرديته كما أبطال الروايات الدستوبية. إن المطاردة تحمل عادة ثنائية انفعالية ضدية، طرفها الأول المطارَد (بفتح الراء) بدافع الخوف والشعور بالخطر، وطرفها الثاني المطارِد (بكسر الراء)، المشحون بفورة الشر والإيذاء.

إن ثمة حقيقة تتعلق بنوعية المطاردة المورفولوجية في الحكاية العجيبة، إذ تتم بالطيران في الأجواء من لدن الجن والغيلان والسحرة، أو بالتحول الماكر إلى مظاهر طبيعية وأشياء مادية، من أجل الإيقاع بالبطل، بيد أن المطاردة في روايتنا هذه، مع تواترها في أشكال واقعية معيشة، إلا أنها تتجسد في صور متحولة هلامية، لاعتداءات يواجه رعبها البطل أحمد، في كوابيس أحلامه، التي تفجعه بعد كل موقف متوتر.

فأحمد ظل مطاردا منذ طفولته إلى مرحلة سجنه، بالعنف والخوف والكوابيس، نتيجة التربية غير السليمة، وفساد المحيط الذي ترعرع فيه، في ظل كوابح عرفية ومثبطات قمعية. لهذا ظلت ثنائية (مطاردةPr / نجدةRs) المورفولوجية في الرواية، مبتورة الطرف الثاني، إذ اطردت المطاردة دون نجدة، عكس ما يحدث في الحكاية العجيبة، حيث تنتهي مطاردة البطل عادة بالنجدة من قبل قوة سحرية مساعدة. وهذا الافتقاد للنجدة يمثل سمة مشتركة بين الروايات الدستوبية، فمطارداتها لا تنتهي بنجدة، بل باستمرار الوضع كما هو عليه أو أسوأ، لكن أيضا بإصرار الأبطال على محاولاتهم المستميتة للخلاص من أوضاعهم المزرية، حتى وإن لم يوفقوا.

وهكذا واجهتنا رواية (بدرزمانه) في مستهلها، بمطاردة الطوفان المائج الهادر، لأحمد في الحلم، بينما يتلوى التعبان عليه. وفي حلم آخر، يطارده أخوه محمد، بسبب عجزه عن العثور على الكرة الطائشة في حفرة، يغلقها عليه بصخرة عاتية. وبعد عملية جلد الأب لمحمد بحبل غليظ مفتول، بسبب تعاطيه التدخين وفشله الدراسي، يطارد هذا العنف أحمد في الحلم، فيجد نفسه منبطحا على الأرض، بأيد وأرجل ممددة كالمصلوب، بينما راح أخواه عبد الله ومحمد يهويان عليه بخيوط صوفية طويلة، لا تؤذيه، لكنها سرعان ما تحولت إلى حبال مجدولة تدمي ظهره، فيستغيث ويفيق مذعورا. وقد قاد سماع أحمد تهديد أبيه بدفن محمد العاق حيا، إلى تصور والده يبني جدار باب الحجرة عليه وعلى أخويه، وتهديد الأشباح لهم داخلها، فداوم قبل أن ينام على مراقبة الباب، وعند استيقاظه صباحا كان أول ما ينظر إليه هو زر النور وفضاء الباب. وكان الخوف الشديد يملأ روع الطفل أحمد، من عمي بوشعيب البوليسي، الذي كان يطارد الأطفال بأسئلته، والانتهاء بصفعهم وركلهم إذا ضبط شيئا مخلا في حوزتهم. وحين أخل عبد الله بآداب الأكل، وعنفته أمه بشدة، تحول الأمر إلى حلم مرعب، يأكل فيه أحمد وعبد الله من أطباق الحلوى الشهية، ويشرق بكم الحلوى وطريقة أكلها، فيستنجد بشربة ماء أو ضربة على القفا، لكن عبد الله يزيد من أزمته، بدفع الحلوى في فمه المتخم وحنجرته المحشوة، إلى أن تزهق روحه، فيفيق من كابوسه. وحين ينتقل الأب إلى منزل الزوجية الجديد مع فطومة، ينوب عنه محمد في مطاردة أحمد وعبد الله، بالتوعد بإخبار الأب، إذا لم يهتما بدروسهما، وتخلفا في الامتحان، وإذا لم يتركا لعب الورق في المنزل مع رفاقهما. ويكون تجسس أحمد في الحلم على والديه في خلوتهما، دافعا لمطاردته من قبل والديه رفقة فطومة، لمعاقبته. وفي حلم آخر يضحك أحمد ويطرب ويرقص في جنازة، مما يثير استهجان المعزين، الذين توجهوا نحوه متوعدين، ومن بينهم وجه الحاج مهدي، الذي يصفعه حتى يدخل في الجدار. وبعد حادث الماخور

قراءة مورفولوجية لرواية دستوبية

وإطلاق سراح أحمد ورفاقه، حلم أنه يجري بلباس العيد، مطاردا من خطوات ثقيلة تجري خلفه، الحذاء الثقيل يجري ليدركه فلا يستطيع، يجرد مسدسا كالسيف يستطيل، فيشعر أحمد بسن رأسه المدبب يقترب من عموده الفقري، وسرعته تسهل عليه أن يخرق أحمد من الظهر إلى البطن، ويرفعه مبقورا إلى السماء. وحين ينتبه أحمد لفظاعة جرم ما وقع فيه من زنا المحارم، يندفع خارجا من البيت، متصورا مطاردة الناس له، وقتل الحاج المهدي لزوجته فطومة، بل وقتله هو أيضا بسكين العيد في يد الحاج مهدي، قبل أن يقتل نفسه هو الآخر. وعند دخول الحاج مهدي إلى البيت، ازدادت المطاردة النفسية الشديدة لأحمد، وتضاعفت مخاوفه وشكوكه في إمكانية إخبار فطومة للحاج المهدي بما فعله ابنه، وقد طارده هذا الخوف في نومه، حيث وجد نفسه وسط كتلة حامية سائلة من حميم التراكين، دون أن يعبأ به والداه المنعمان في العريش الظليل، والسنة اللهب تترامى داخله.

وينبغي أن نذكر في هذا السياق، بأن أشهر الروايات العالمية، المعالجة لأوضاع المدينة الفاسدة، الفاقدة للشروط الإنسانية، وفي مقدمتها الأمثلة السابقة، قد ركزت على ثنائية (الاستنطاق/ الإخبار). ولا تشذ رواية (بدر زمانه)، عن توظيف هذه الثنائية المستكشفة للحقائق والأسرار والفضائح والغايات. بل إنها تبدأ بهذه الثنائية مباشرة، ودون مقدمات، حيث يتم التقديم التحضيري لمتواليات الحدث الروائي، بحوار النميمة بين شخصين عن أحمد، عبر تقنية الاستنطاق والإخبار، تتبين من خلالها حقيقة الحكم على أحمد بالسجن. ونحن نطلع على صكوك الاتهام، من خلال سؤال مهدي الصغير والده أحمد عن أسباب وجوده في السجن، وهل التهم صحيحة، فيخبره أحمد أنه متهم بالاعتداء على موظف وهو يؤدي واجبه، وعلى شرطي، ومحاولة إرشاء، وأنه لا يدري إن كانت التهم صحيحة، فقد يكون بعضها خطأ، وبعضها لم يشعر به.

كما أن فضيحة الحاج مهدي تعرف من عودته فجأة إلى منزل زهروية القديم يائسا منهارا، فتخف بلهفة لتسأله عن حاله، ويكون جوابه إعلان فضيحته، مخبرا زوجته زهروية بأن زوجته الثانية فطومة، قد ذهبت إلى الحمام البلدي ثم اختفت، ولم يعثر عليها لا في الحمامات، ولا لدى عاملات الحمام، ولا مراكز الشرطة، ولا في المستشفيات وجناح الولادة.غير أن أهم المواقف التي جرى فيها إنجاز الاستنطاق والإخبار، حدثت بعد إلقاء القبض على أحمد، بهدف توسيع دائرة الجرم، من أجل الوصول إلى غايات أبعد، تتعلق بتوريطه في شبكة من المخربين العاملين في الخفاء، كان أحمد يجيب خلال غياهب جلساتها الضاغطة، على أسئلة المحققين الماكرة، حول خطة التآمر بمعونة شركاء له، إجابات غامضة، تتكرر فيها جملة «لا أدري «.

وبالطبع فإن صورة واقع بهذه المواصفات السلبية، في رواية (بدر زمانه)، أكيد ستتخللها وحدة وظيفية نوعية، لازمة لمثل هذا الواقع. والمقصود بها وحدة (النقصa). لكن الملاحظ أن هذه الوحدة الوظيفية ترتبط عادة بوحدة وظيفية مكملة، هي وحدة (الإصلاحK)، بحيث يمكن الاتفاق على أن أدبيات الحكاية العجيبة الأساس، تعتمد على البداية بـ وحدة (الإساءةA) أو وحدة (النقصa)، والانتهاء ب (الإصلاحK)، ذلك أن ((العنصرين A أو a ضروريان لكافة قصص الفئة التي ندرسها، ولا توجد أية طريقة أخرى لعقد الحبكة في القصص العجيب)) (20). لكن هذه الرواية تفتقر غالبا لوحدة الإصلاح، بسبب انتشار القيم المنحطة، وديمومة البحث عن حلول الواقع المأزوم، الذي لا ينبئ بأي انفراج.

وبما أن النقص النفسي، الذي يكون العمود الفقري لهذه الرواية، قد انصب على وعي أحمد بافتقاد استقلالية شخصيته، عن شخصية أبيه الحاج مهدي، لذلك ظلت كيمياء الشعور بالنقص تلبسه دوما، إن في واقعه وإن في كوابيسه، من بداية الرواية إلى نهايتها. إلى درجة أنه عانى من الفشل الزوجي ليلة دخلته، بسبب تسلط شخصية والده، فقالت الذهنية الخرافية إن بأحمد أو عائشة سحرا، لهذا جربت الأبخرة والتعاويذ وطرق الشعوذة، لإبطال سحر (الثقاف).

وإلى جانب ذلك، يطل عدد من تجليات النقص الأخرى، المحركة لتطور الحدث في الرواية. وأهمها، فقدان الحاج مهدي لصحته وتدهورها، وسرعة شيخوخته، متسببا في اختلال ميزانية الأسرة، وإتعاب زوجته زهروية وابنة أحمد، ومن ثم اضطر أحمد إلى الاستغراق في البحث عن وظيفة، بينما انتقل رفاقه في الباكالوريا إلى الرباط لمتابعة دراستهم. وحين اشتغل أحمد وأخوه عبد الله، لم يكن في وسعهما أن يتمتعا براتبهما الشهري، لكونهما يسلمانه لأمهما زهروية، التي تعطيه بدورها للحاج مهدي، فيقر به عينا، بينما لا يبقى لأحمد إلا ثمن حافلة النقل، وشطيرة يتقوت بها مساء، مما دفعه إلى الدراسة مساء من أجل الحصول على ترقية إدارية، وكان أخوه الأكبر محمد قد هجر إلى ما وراء البحار، بحثا عن أسباب الحياة الكريمة. ولما أتيحت لأحمد فرصة تمرين في الوطن أو في الخارج، احتار ماذا يختار، لكن وعيه بإكراهات مستوى واقعه الأسري المتأزم، منعه من السفر إلى الخارج. وهو أيضا يتكاسل ويلزم الفراش، وتأتيه الكوابيس، ويبول وهو نائم ملوثا الفراش، فيضطر لزيارة الطبيب، مستجيبا لإلحاح زوجته عائشة، ويتوقف عن العمل أسبوعا برخصة مرضية، تكررت أكثر من مرة، كما أن زوجته وأبناءه، قد افتقدوه كثيرا، حين دخل السجن.

ولعل المقارنة بين النسق الواقعي في الرواية، ونسق المروي الشعبي، تسمح بالذهاب إلى القول بأنه ليس من قبيل المصادفة، ألا يبتعد المروي الشعبي، عن تفاعل الوحدات الوظيفية السلبية، بالقدر الذي لمسناه في النسق الواقعي، من أجل إنتاج المتواليات السردية، البانية لعالم الرواية، على غرار انتظام حبكة الحكاية العجيبة، نتيجة سلسلة الوحدات الوظيفية الإحدى والثلاثين.

وهنا لا تفوتنا بالمناسبة، الإشارة إلى أنه من جمالية منطق الحكي، في رواية (بدر زمانه) لربيع مبارك، كونها اتكأت على بعض التهجين، حينما تفاعلت مع إمكانات عدد من الحقول، من سيرة ذاتية وفن رسالة ومسرح وأحلام، فضلا عن أنها وفرت أكثر إمكانية للحضور البارز للثقافة الشعبية، المنظمة للحياة الواقعية لأسرة أحمد ومحيطه، واستلهام القصص الشعبي، والتماثل معه شكلا وأسلوبا وتركيبا، واعتماد الصيغة اللغوية (قال الراوي) أو (قال...) في بداية الفقرات. لذلك لا نتعجب، إذا وجدنا ربيع مبارك هنا، في روايته (بدر زمانه)، يتوسل بتعدد لغوي سردي، وعامي من مثل ((فينك يا لحق؟.. اخرج للزنقة وسول))(24)، وشعبي يستعير أسلوب السيرة الشعبية، مستفيدا من تغريب

الزمان والمكان في القصص الشعبي، كما يتجلى في تجريد الراوي لنسق المروي الشعبي كالتالي: ((وكان في أقاصي بلاد الشرك، من ديار العجم قديما رقعة من أرض الله على طرفي الإقليم الخامس والسادس من المعمور، يقال لها كغاشى)). (24) ولعل هذا الاستلهام، هو ما أحدث إغراءه في نفس الناشر، فكتب على غلافها الأخير، أن مبارك ربيع: ((له أسلوب في كتابة الرواية يذكرنا بأسلوب «ألف ليلة وليلة» أو «سيرة عنترة بن شداد» أو «الزير والمهلهل» بل لعل أجواء هذه الرواية أشبه ما تكون بأجواء القصص التي ذكرنا)) (21) .

إن هناك سؤالا أساسيا، قد يخطر طرحه على البال، بالنسبة لضرورة تضمين المروي الشعبي في الرواية، غير أن الجواب المستشف من متن (بدر زمانه)، يقول إن الأمر لا يتعلق بأي استطراد أو تفذلك موجبين لاستبعاده، علما أن النسبة العالية من الأحداث المثيرة في أي رواية، تفقد قيمتها جماليا، إلا إذا توفرت ((بمقدار ما تقدمه مباشرة إلى التطور الرئيسي في حبكة محكمة مرسومة)) (22). وبكل تأكيد، فإن أهمية المروي الشعبي الموازي هنا، تتجلى في تموقع هذا المروي في صلب رواية (بدر زمانه)، متكاملا مع النسق الواقعي، بشكل متجاور، حيث يتم التنقل بينهما عبر تقنية التناوب، ليس على نحو قصة داخل قصة، بل بناء على وعي الكاتب بما بين الواقع والقصص الشعبي، من رمزية وتواصل ثقافي، إضافة إلى البعد الفني، ذلك أن ((أول ما يثير الانتباه بالنسبة لتجربة مبارك ربيع في الاستفادة من الثقافة الشعبية، هو هذا التشبع المتمثل لأخص خصوصيات هذه الثقافة، بفضاءاتها ومظاهرها وطقوسها وقيمها، وما تنتجه من علائق بشرية وطيدة تدخل في مجال التقاليد والأعراف. ربما لكونه آت من فضاءاتها وممارساتها وذهنياتها العتيقة، ومتشبع بأسرار هذا الموروث الثقافي الجمعي، وخاصة من منطقة فلاحية مستقرة، أكيد أنها تمتلك ثراء وخصوبة في هذا الباب، هي قريته بنمعاشو جنوب الدار البيضاء. وهكذا نجد لوحات الفروسية، وتقاليد الجنازة وطقوسها، وحفلات الأعراس بشيخاتها وطربها الشعبي، ونشاط الحرف التقليدية المختلفة مما تتعاطاه الجماهير الشعبية في حياتها الاقتصادية، والألعاب المتداولة بين هذه الجماهير كلعبة الضاما والورق وما يرافقهما من قواعد اللعب ولحظات السخرية والتهكم، إلى جانب استيحاء الحكايات والأمثال والأقوال المأثورة، والاستعانة ببلاغة العامية، وذلك في فضاءات شعبية بكل مؤثثاتها التقليدية وشخوصها النمطيين وتجسيد لواقع إنساني غير لائق)). (23)

ولما كان ((من المهم ملاحظة أن المحكيات العجيبة، في وسط أدبي متطور، تتيح إمكانية تأويل مزدوج للمتن الحكائي بموجب متطلبات التحفيز الواقعي: فمن الممكن فهمها، في الوقت ذاته، كأحداث واقعية وكأحداث عجيبة)) (25)، فإننا نذهب إلى أن هذا المروي الشعبي اللازمني، هو بمثابة معادل تخييلي للنسق الواقعي، الذي يتشرنق فيه بطل الرواية أحمد، داخل قوقعة من المعاناة والتأذي والآمال والإحباط والتهديد. ومعنى هذا، أن مثل مأزق هذا الواقع المحكوم بالخرافة، يتساوق معه التعبير بالموروث السردي الشعبي، شرط وجود تعالق بين النسقين.

إن أحمد وهو في السجن يبدو ((من خلال امتداده في شخص السجين مصطفى لكرد، راح يعيد، عبر قصة الملك شهرموش وابنه بدر الزمان كتابة تاريخ العالم ويعيد أيضا، كما لو أنه لسينج آخر، «تربية الجنس البشري»))(26). لهذا فإنه مع الإيحاء بأن مصطفى لكرد، هو من روى الحكاية شفاهيا في السجن، إلا أنه يلاحظ أن حكيه ذاك غير منقول، بحيث لم نسمعه يروي الحكاية مباشرة، بل إن أحمد هو من نقلها إلينا. وعليه، فأولى بنا أن نلتفت إلى أن ما هو ملموس من لدن المتلقي، ليس الرواية الشفاهية بصوت مصطفى لكرد، بل الحكاية المكتوبة المتخللة في جسم الرواية، برآو مجازي مجهول يتكئ على ضمير مختلف هو ضمير الغائب، ووظائف شخصيات، مجسدة في المعتدي (شهرآموش ووزراؤه) والضحية (الشعب) والمساعد (روزباه وبيروز وزاهور ومراقادو والرعاة والفلاحون)، رغم تعدد شخصياتهم.

ومن شأن هذه الإشارة، أن توحي باحتمال أن تكون الحكاية مجرد كابوس عجائبي، يتقاطع مع أحلام أحمد الموجعة، المترجمة لوعيه الذاتي بقصوره وبأدواء واقعه، مع ملاحظة أنه يتوارى تماما في الحكاية عن مسرح الأحداث، عكس شأنه في الأحلام، هذا إذا لم يكن الأمر متعلقا، كما في مختلف اليوتوبيات، بتعويض خيالي يجسد حلما إنسانيا، غير ممكن تحققه في الواقع. وإذن، فإن الحكاية لا تعني لمصطفى لكرد ما تعنيه لأحمد.

هوامش:

*) اعتمدنا على طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 1، 1983.

13) Yevgueni Zamiatin : Nosotros , 1924, Traducción: Juan Benusiglio, Editor digital: Titivillus.

14) ألدوس هوكسلي: عالم جديد شجاع، تر. مروة سامي، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، بيروت، 2016.

15) جورج أورويل: 1984، تر. أنور الشامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 2006.

16) راي برادبوري: فهرنهايت 451، تر. تسعيد العظم، دار الساقي، بيروت، 2014.

17) مارغريت آتوود: حكاية الجارية، تر. أحمد العلي، روايات، الشارقة، ط. 2، 2019.

18) جوزيه ساراماغو: العمى، تر. محمد حبيب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2002.

19) Raymond Trousson: Historia de là literatura utópica: Viajes a países inexistentes, Traducción de Carlos Manzano, Ediciones Península, Barcelona, 1995, P. 311.

20) مورفولوجية القصة، ص. 53.

21) الغلاف الأخير من طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر لرواية (بدر زمانه)، بيروت، 1983.

22) أ. أ. مندلاو: الزمن والرواية، تر. بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط. 1، 1997، ص. 52.

23) بدر زمانه، ص. 9.

23) د. مصطفى يعلى: سحر الموروث السردي ـ افتتان، واستلهام، وتمثل للعجيب، سل. الثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2023، ص. 192.

24) بدر زمانه، ص. 33.

25) نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ومؤسسة الأبحاث العربية بيروت، 1982، ص. 199.

26) جورج طرابيشي: مرجع سابق، ص. 736 .

فهد الكغاط

الكاتب المسرحي المغربي الدكتور فهد الكغاط ، يرفع الستار عن نص مسرحي جديد بعنوان «المُشَابَكَة أو هيكَابي العامريَّة – تجريب في المسرح الكوانتي» ،وقد صدر عن دار سليكي أخوين للنشر والتوزيع بطنجة.
وقد جاء في التقديم الذي خص به الدكتور محمد ديوري هذا النص المسرحي ما يلي..

إن هذه المقدمة العامة لثلاثية المسرح الكوانتي لفهد الكغاط تهدف أولا إلى إبراز المنهج العلمي - الأدبي الذي يتبعه الكاتب، وهو ما يقودنا حتما إلى تبسيط بعض مفاهيم الميكانيكا الكوانتية، ثم توضيح الكيفية التي يتجاوز بها الكاتب ما يفرضه عليه التكييف البسيط لهذه الميكانيكا من حدود، وأخيرا تقديم العمل الثالث من هذه الثلاثية، والذي يشكل موضوع هذا الكتاب.

عندما شرع فهد الكغاط في تأليف ثلاثيته للمسرح الكوانتي، وأنا مطّلع على ذلك جيدا بالنظر إلى النقاشات التي جمعتني معه، اختار أولا مسلّمات الفيزياء الكوانتية القابلة للتطبيق بيسر في الأدب، وتصور في ما بعد مواقف شبيهة بالتجارب التي نُجريها في مجال الفيزياء الكوانتية.

هكذا نجد في مسرحيته الأولى «الإيقان والارتياب أو يُوريبدِس الجديد» مبدأ الارتياب أو اللايقين، والمثنوية موجة - جسيم، ونجد في العمل الثاني «الرَّاجح والمُتَعَذِّر» مبدأ تراكب الحالات، وانهيار الحُزمة الموجية، والاضطراب المصاحب للقياس. أما في هذا النص الثالث «المُشابَكة أو هيكَابي العامِريَّة»، فإننا نجد ظاهرة التشابك الكوانتي.

إن المنهج الأدبي لفهد الكغاط هو منهج كاتب وعالِم، يسعى إلى نمذجة المسرح الكلاسيكي والمسرح الكوانتي من خلال إسقاط مسلّمات الفيزياء الكلاسيكية على الأول ومسلّمات الفيزياء الكوانتية على الثاني.

في الواقع، وعلى غرار الفيزياء الكلاسيكية، حيث التجربة والراصد يشكلان مَاكرُوكوزْمَيْن مستقلين لا يتفاعلان، فإن الممثلين والمتفرجين في المسرح الكلاسيكي، وبوصفهم مجموعتين، يشكلون مَاكرُوكوزْمَيْن مستقلين. هكذا، وبينما تدور الأحداث على خشبة المسرح مثل الظاهرة التي تتحقق في التجربة، يراقب الجمهور أحداث المسرحية مثل الفيزيائي الذي يرصد التجربة ويقيس نتيجتها. إنهما عالمان مستقلان أحدهما عن الآخر، لا أحد منهما يؤثر في الآخر. حتى التصفيق، عندما يحدث، لا يغير شيئا في مجرى الحدث، إذ إنه يحدث خارج خشبة المسرح.

وتماما كما هو الحال في الفيزياء الكوانتية، حيث تجري التجربة في مِيكرُوكوزْم بينما يشكّل الراصد مَاكرُوكوزْما لا يمكن إهمال تأثيره، فإن المتفرجين والممثلين في المسرح الكوانتي يوجدون في آن واحد على خشبة المسرح وفي القاعة، إلى درجة يصعب معها التمييز بين الممثل والمتفرج. بهذا الشكل ينجح فهد الكغاط تماما في أن يجعل مسرحه كوانتيا. إننا نلتقي بالمتفرج مباشرة على خشبة المسرح وبالممثل في القاعة. هؤلاء كلهم يشاركون في الحدث لدرجة أنه يحق لنا أن نقول إن هذا المسرح يتجاوز حتى الأسس النظرية للفيزياء الكوانتية، وهو ما يسمح لنا بالتعرف على الكاتب الحقيقي الذي يتحرر من كل القيود المسبقة.

وبشكل عام، إذا ما عمقنا هذه النمذجة للأدب التي انطلق فهد الكغاط في الاشتغال عليها، فإن الرواية أو المسرحية تنطلق من مبدأ أن القصة التي تُروى تماثل التجربة التي تُجرى. وإذا كنا في تجربة ما ننتظر نتيجة القياس، فإننا في الرواية أو المسرحية ننتظر نهاية الحدث. وإذا كانت النهاية في القصة أو المسرحية في الأدب الكلاسيكي تخضع عموما لحتمية سوسيولوجية أو بسيكولوجية أو أي دافع آخر، فإن النهاية في الأدب الكوانتي تتأرجح بين اليقين والاحتمال، واللاحتمية والتشابك.

إن مجريات مسرحية كلاسيكية ما، أي غير كوانتية، تُذكِّر بشكل مدهش بظروف إجراء التجارب في الفيزياء الكلاسيكية. هكذا، وعلى غرار المسرح الكلاسيكي حيث يُفترض أن يتواجد المتفرجون والممثلون في فضائين منفصلين، بعيدين بعضهم عن بعض ومستقلين تماما، فإن التجربة في الفيزياء الكلاسيكية تجري في عالم مستقل عن الراصد، دون أي تأثير منه عليها.

إن المسرح الكوانتي، وعلى غرار الميكانيكا الكوانتية، يتعارض مع مسلمات الفيزياء الكلاسيكية، بحيث أن المتفرجين والممثلين يتفاعلون فيما بينهم لأنهم جميعا يشكلون جزءا لا يتجزأ من المسرحية المعروضة. هكذا نجد المتفرجين على خشبة المسرح والممثلين في القاعة، إلى درجة يصعب فيها التمييز بين الممثل والمتفرج. إنهما عالمان مترابطان أحدهما بالآخر، متداخلان، ومتعاضدان.

يقودنا هذا بشكل طبيعي إلى تقديم هذا العمل الثالث، والذي يختتم المشروع الأدبي الذي سعى فهد الكغاط إلى تحقيقه في شكل ثلاثية للمسرح الكوانتي. إن هذا المشروع، كما سبق وذكرتُ في مقدمات أخرى لي، هو فريد من نوعه في الأدب المغربي بشكل خاص، وفي الأدب العربي بشكل عام.

إن هذا العمل الثالث يستلهم بشكل أساسي من التشابك الكوانتي، والذي هو ظاهرة غريبة إلى حد ما في الفيزياء الكوانتية، ويستحق تفسيرا معمقا. إن التشابك الكوانتي، أو التداخل الكوانتي، يشير في الفيزياء الكوانتية إلى ظاهرة يُشكل فيها جسيمان (أو مجموعتان من الجسيمات) نظاما مترابطا ويُظهران حالات كوانتية تخضع إحداها للأخرى، بغض النظر عن المسافة التي تفصل بينهما. يُقال عن هذه الحالة أنها «متشابكة» أو «متداخلة» ما دام أن هناك مجموعة من الترابطات بين الخصائص الفيزيائية المرصودة لهذه الجسيمات المختلفة، وهو ما يبدو وكأنه يتناقض مع مبدأ المحلية.

هكذا ومن خلال التشابك، يمتلك جسيمان أو مجموعتان من الجسيمات نفس التاريخ ويشتركان في نفس القصة، كيفما كانت المسافة الزمانية-المكانية الفاصلة بينهما، تماما كما هو الأمر بالنسبة إلى هيكَابي وأسرتها في العصور القديمة في طروادة، والكابِرَة وأسرتها خلال حرب العراق في العامرية في بغداد.

ولكن هنا أيضا، وكما عوّدتنا على ذلك نصوص فهد الكغاط، يتجاوز المؤلف المسلمات التي استوحى منها عمله، فيجعل الممثلة نفسها تلعب دوري هيكَابي والكابِرَة، وكأن التشابك هنا ليس مجرد تقارب بين شخصيتين تعيشان القصة ذاتها، وإنما هو تطابق بينهما وتوحد، وكأنهما شخصية واحدة رغم الفارق الهائل في الزمان والمكان. ولتحقيق ذلك، تطلّب الأمر من فهد الكغاط أن يطابق بين مأساة معاصرة وقعت في أيامنا هذه ومأساة قديمة وقعت قبل أكثر من ثلاثة آلاف عام، واضعا بذلك الحدث المعاصر في قلب الميثولوجيا اليونانية، وهذه مسألة أخرى معقدة لست أستطيع معالجتها في هذه المقدمة الموجزة

المُشَابَكَة أو هيكَابي العَامِريَّة

تجريب في المسرح الكوانتي

سبق للدكتور فهد الكغاط أن أصدر عددا من الكتب منها «تدوين الفرجة المسرحية» (2013)، و «آثار الفرجة المسرحية - تأشير الإخراج المسرحي» (بالفرنسية، 2014)، و «الإيقان والارتياب أو يوريبدس الجديد» - تجريب في المسرح الكوانتي (نص مسرحي، 2016)، و «معجم المسرحيات المغربية - من البداية إلى العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين» (2019)، و «الرَّاجحُ والمُتَعَذِّر» - تجريب في المسرح الكوانتي (نص مسرحي، 2020). وقد ترجمت بعض أعماله المسرحية والنقدية إلى الفرنسية والبرتغالية، منها على الخصوص مسرحية «الإيقان والارتياب أو يوريبدس الجديد» ومسرحية «الرَّاجحُ والمُتَعَذِّر»، وقد صدرتا في ترجمة فرنسية عن لارمتان في باريس على التوالي سنتي 2018 و 2021.

الفنان صلاح الدين البوعناني

خيميائي معاصر

يونس لطهي

مرسم تحت الصيدلية ورحلة من الأدب والبحر إلى شعرية البادية. في قلب قرية اثنين سيدي اليماني، ألقى الفنان صلاح الدين البوعناني ابن الإعلامي المغربي الشهير بريبورتاجاته البحرية محمد البوعناني، عصا الترحال قادما من أسرة جعل الأب فيها من الأدب و التاريخ معزوفة يومية، لكن الابن نزع إلى اختيارات وتجارب أخرى تكاد تبدو متناقضة مع بيئة نشأته الأولى، لولا إنها تشربت منها حس المغامرة الإبداعية بطريقة أخرى، الفن البصري بديلا عن اللغوي، وإنشاء كيمياء للألوان تسعى لمعادلة سحر البيان.

وُلد صلاح الدين البوعناني في الرباط سنة 1972، في كنف عائلة من المثقفين غرست فيه منذ الصغر قيمًا إنسانية عميقة. اختار دراسة الصيدلة، لكن شغفه بالفن ظلّ يراوده. لم يدرس الفن أكاديميًا، بل شق طريقه عصاميًا، متسلحًا بمعرفة صلبة في تاريخ الفن وشغف لا محدود بالتجريب .

هذا المسار غير التقليدي منحه امتيازًا نادرًا: تحويل صيدليته إلى مختبر إبداعي ومرسم في آن واحد. هناك، حيث تفقد الأدوية منتهية الصلاحية وظيفتها العلاجية، تكتسب حياة ثانية كمادة تشكيلية. يتنقل البوعناني بسلاسة بين عالميه، فلا تناقض بين الوصفة الطبية والوصفة الجمالية. كلاهما بحث عن الشفاء، أحدهما للجسد والآخر للروح.

عندما نسأله كيف يوفق بين هذين العالمين «المتنافرين». يكتفي بالقول، وببلاغة مقنعة، أنهما غير متعارضين، بل متكاملين. إذ الصيدلية هي فضاء الدقة والعناية بالآخر، أما المرسم فهو فضاء الحرية الإبداعية والعناية الخاصة بالذات. إنهما وجهان لشخص واحد.

بين الجزيئات الكيميائية والأصباغ. هناك، تحت طاولة صيدليته القروية، تجري خيمياؤه الحقيقية. من جهة، صرامة العلم، والهاون يطحن العلاجات، والعناية التي يقدمها لزبناءه.هكذا يقضي يومه في خدمة مرضاه

ومن جهة أخرى، على بُعد درج واحد إلى الأسفل، يوجد محرابه حيث الاستكشاف التشكيلي والتحول الخام للأصباغ إلى مشاعر والاشتغال على المادة لجعلها تنبض بالحياة بين أصابعه.

إنه خيميائي معاصر: يبحث عن التوازن بين مداواة الجسد وتغذية الروح.

في المشهد التشكيلي المغربي المعاصر، يبرز اسم صلاح الدين البوعناني كحالة فنية فريدة ترفض التصنيف. فنان متعدد المواهب، عصامي التكوين، وصيدلاني بالممارسة، استطاع أن يحوّل تناقضاته الظاهرية إلى مشروع جمالي متكامل يمزج بين العلم والفن، بين الدقة الصيدلانية وفوضى المادة الخام.

شعار الفنان صلاح الدين البوعناني واضح: «لا شيء يُرمى، كل شيء يتحول». هذه الفلسفة هي العمود الفقري لتجربته الفنية.

في مرسمه، الأقراص منتهية الصلاحية تُسحق وتُدمج في خلطات من الغراء والطلاء الفينيلي لتتحول إلى تضاريس ونتوءات وأثر على القماش. الدوائر الإلكترونية، النوابض، نشارة الخشب، الرمل، مادة لاصقة زجاجية، والأكريليك، كلها عناصر «نفايات» يعيد استخدامها لتصبح لغة تشكيلية.

النتيجة نقوش بارزة وسلسلة من الوجوه تنضح بما يعتمل في دواخلنا من سموم العصر، وجوه كأنها سجل طبي لقلقنا الجماعي، بورتريهات تسكنها بقايا ما نبلعه ونكبته. المادة عنده كثيفة، تكاد تكون عضوية. الدواء، رمز الدقة العلمية، يذوب في الفوضى الشعرية للوحة. هنا يطرح سؤاله الجوهري:

هل يمكن للفن أن يكون شكلًا آخر من أشكال الوصفة الطبية؟ المواد عنده ليست سطحا جماليا، بل هي تعبير عن الجسد وما يحمله من قلق وذاكرة وتوتر في علاقته مع التكنولوجيا. إنه عمل من الخيمياء «الحديثة» لتحويل سلة المهملات إلى نشيد بصري.

غالبًا ما يتنقل الفنان صلاح الدين البوعناني بين التجريد والتشخيص ليستكشف المادة والضوء ويختبر تأثير مرور الزمن. بالنسبة له، العمل الفني يجب أن يتمتع بالحياة. لا تهمه التفاصيل الميتة في اللوحة ولا الصواب الأكاديمي، بل أن يكون العمل حيًا، مليئا بالعواطف والمشاعر.

أعماله لا تعطيك الجواب جاهزًا. عليك أن تبحث عنه في عمق الظلمة. مادته جريحة وحاضرة بقوة، وتحتفظ بلمسة يدة كأنها ندبة. النور عنده لا يأتي من الكمال»، بل من الاحتكاك والغياب والصمت.

يشتغل الفنان على محاور ضمن سلاسل. ففي سلسلة: «أصدقاء خياليون» نلفي استكشافا للوجوه التي تسكنه. بتقنية مختلطة على القماش، تتداخل الخامات وتتكثف على السطح لتكشف ما لا يُرى. الوجه هنا ليس مجردِ انعكاس: بل يصبح مادة، حركة، تحوّلا. كل بورتريه يبدو وكأنه يبرز من عالم آخر، يلعب بين الفوضى والـدقـة، بين الكثافة وملمس سطح اللوحة.

وفـي سلسلة :الطبيعة البشرية. يغوص الفنان في أعماق روحه باحثًا عن اتصال مع الطبيعة. يستخدم تقنية التصوير الهجين التي تمزج بين الصور الملتقطة خلال نزهاته والرسم الرقمي. وبمناسبة اليوم العالمي لحقوق المرأة، قدم أعمالا تندمج فيها الصورة الأنثوية مع مناظر طبيعية، بحرية أحيانًا وهوائية أحيانًا أخرى، في احتفالية يغمرها شعر بصري. الجسد الأنثوي يذوب في البحر والسماء، في تكريم للمرأة بوصفها امتدادًا للطبيعة.

الفنان صلاح الدين البوعناني هو ابن الثقافة المغربية، شارك في معارض بالولايات المتحدة وإسبانيا والمغرب، تبقى أعماله مشبعة بثقافته وبيئته. الطبيعة والمناظر التي تملأ جولاته حاضرة بقوة في أعماله، لكنها طبيعة مُعاد تأويلها عبر فلتر لاوعيه القلق في سياق أن الذوات المبدعة كلها ذوات قلقة.

هو فنان انتقائي يبحر في مياه لاوعيه ليخلق أعمالا إبداعية ذات قوة تعبيرية هائلة. كل وجه يرويه، كل مادة يستخدمها، تحكي قصة عن الهشاشة البشرية، عن علاقتنا المتوترة مع التكنولوجيا، وعن إمكانية الجمال في قلب المتلاشيات.

الفنان صلاح الدين بوعناني ليس مجرد رسام أو مصور. هو خميائي يحوّل المادة الميتة إلى كائن حي، وصيدلاني يصف الجمال كعلاج، وفيلسوف يطرح أسئلة كبرى عبر الملمس واللون: ما العلاقة بين الشفاء والفن؟ بين النفاية والقيمة؟ بين العلم والفن؟ في زمن الاستهلاك السريع، يذكرنا بأن «لا شيء يُرمى». حتى الألم، حتى العطب، حتى الحبوب المنتهية الصلاحية، يمكن أن تتحول إلى ضوء إذا مرت باحتكاك مع الفن. وأعماله خير دليل على أن المادة حين تُجرح بصدق، تنزف جمالا.

حسن أوريد ومساءلة الخطاب الهويّاتي

قراءة في أطروحة «فخّ الهويات»

لا يوجد مفهوم أسيء استعماله في عصرنا مثل مفهوم «الهوية». فباسم الهوية تُخاض المعارك السياسية، ويُعاد تشكيل الذاكرة الجماعية، وتُبنى الأسوار الرمزية بين البشر، ويصنع الأعداء. وفي كثير من الأحيان، تتحوّل الهوية من فضاء للاعتراف المتبادل إلى حصن تحتمي به الجماعات المذعورة.

وقد جاء كتاب «فخّ الهويات»1 لحسن أوريد، الصادر حديثاً سنة 2025 بالتعاون بين دار نوفل -هاشيت أنطوان، في 200 صفحة، ليضع هذا النقاش في قلب سؤال العصر، مقدّماً قراءة نقدية عميقة لمسار تشكّل الهويات الحديثة في الغرب والعالم العربي على حدّ سواء.

لا يتناول أوريد مسألة الهوية من منظور نظري مجرد، بل ينطلق في تحليله من خبرته داخل الحقلين السياسي والفكري، وما راكمه من معرفة بآليات السلطة وخطابات التمثّل. ومن ثمّ فإن تحذيره يستند إلى فهم عملي لبنية الصراع، حيث تُصبح الهوية، عند انغلاقها وتصلّبها، أداة لإنتاج العنف الرمزي وتمهيداً لصراع مفتوح.

ومن هذا المنطلق يمكن إبراز الإشكالية التي يطرحها المقال، والتي تتمثل في التساؤل:

كيف ينكشف فخّ الهوية عندما تتحوّل من مجال للتعارف والاعتراف إلى آلية تُنتج الخوف والعنف الرمزي، سواء في الغرب عبر صناعة العدو وإعادة تشكيل التمثّلات، أو في العالم العربي من خلال غياب الاعتراف وتوظيف الدولة للهوية كأداة للضبط والصراع؟

الغرب... حين يبحث عن عدو ليكتمل

من بين الأفكار الأساسية في الكتاب، ما يسميه أوريد بـ«صناعة العدو»2. فالغرب الذي فقد عدوه التاريخي (الشيوعية)، وجد في الإسلام عدواً بديلاً يعيد إليه تماسكه السياسي. هكذا يصير المسلم اليوم عدواً حميماً كما يصفه أوريد: ليس خارج الحدود، بل داخلها3؛ ليس جندياً مقاتلاً، بل مواطن عادي يمارس حياته اليومية.

هذا القرب هو ما يجعل الخوف أشدّ، وما يمنح الإسلاموفوبيا4 زخماً لم يسبق له مثيل. فالخطر هنا لا يُرى في ساحة الحرب، بل في الفضاء العمومي: في الاسم، في اللباس، وفي ملامح الوجه. ومع تحوّل الجاليات المسلمة إلى جزء مكوّن من النسيج الديمغرافي الأوروبي، تحوّل النقاش العمومي إلى نقاش حول «الاندماج» و«النقاء الثقافي»، وازداد الميل إلى تحويل كل تعبير ديني أو ثقافي إلى دليل على «عدم الانصهار».

خطورة هذا المسار أن الإسلاموفوبيا لم تعد مجرد تحامل ثقافي، بل أصبحت منظومة سياسية وقانونية تُبنى حول فكرة الخطر المستقبلي. فـ«قانون الانفصالية الإسلامية»5 في فرنسا مثال بارز على كيفية تحول التخوف الثقافي إلى هندسة تشريعية كاملة. في خضم هذا الهوس الأمني، يصبح المسلم متهماً محتملاً، ويغدو اسمه، ولغته، ... علامات تُقرأ باعتبارها إشارات تهديد، لا مؤشرات هوية ثقافية طبيعية.

العلمانية... حين تتخلى عن وجهها المتسامح

العلمانية الفرنسية، التي طالما قُدِّمت للعالم كنموذج للحياد وحماية الحريات، تحوّلت -كما يوضح أوريد - إلى «علمانية رقابية»6 تتدخل في تفاصيل الوجود الخاص. باسم الدفاع عن الجمهورية، تُقيَّد الحريات الدينية، خصوصاً حين يتعلق الأمر بالمظاهر الإسلامية.

حادثة الحجاب سنة 19897 لم تكن شرارة عابرة، بل كانت بداية سلسلة من القوانين والقرارات التي أعادت تعريف العلمانية بعيداً عن روح قانون 19058 القائم على حياد الدولة وضمان حرية الضمير. ما حدث لاحقاً هو أن الدولة نفسها أصبحت طرفاً في الصراع الهويّاتي، وأصبح تدخلها في الدين لا يستهدف «الحياد»، بل فرض نموذج ثقافي واحد باعتباره النموذج الشرعي الوحيد.

إن الفرنسي الذي يرى في الحجاب تهديداً، لا يخشى الحجاب كقطعة قماش، بل يخشى فكرة التغيير. يخشى أن يتغير المجتمع الذي تعوّد أن يكون واحداً، منسجماً، محكوماً بسردية مركزية. هذا ما يسميه جيروم فوركيه Jérôme Fourquet «المجتمع الأرخبيلي»9، حيث فقد الفرنسيون وحدتهم المرجعية، وصار كل اختلاف يُقرأ كعلامة على تشقق الهوية الوطنية. في هذا المناخ، تتحول العلمانية من ضمانة للحرية إلى أداة ضبط اجتماعي، ومن مبدأ قانوني إلى هوية مضادة.

رشيد وديجي

الضواحي... المرآة القاسية للهوية الفرنسية

لفهم عمق الأزمة الهوياتية، يكفي النظر إلى الضواحي الفرنسية. فهذه المناطق ليست مجرد أحياء فقيرة؛ إنها مختبر إنتاج الوصم10. سكانها، وهم غالباً من أصول مغاربية وإفريقية، يعيشون تهميشاً مضاعفاً: اقتصادياً، وتعليمياً، ثم رمزياً. يُعاملون كما لو كانوا خارج فرنسا، بينما هم في قلبها. وكأنهم مقيمون في منطقة رمادية: ليسوا «أجانب»، لكنهم أيضاً ليسوا «فرنسيين كاملاً».

تكشف أحداث 112005، ثم الغضب الواسع بعد مقتل نائل مرزوق سنة 122023، أن الضواحي ليست مشكلة أمنية، بل مشكلة هوية. شباب هذه المناطق لا يحتجون لأنهم خارجون عن القانون؛ إنهم يحتجون لأن الدولة لم تمنحهم مكاناً داخل سردية المواطنة. حين تقتل الشرطة شاباً، وينهض الحي كلّه، فذلك ليس تمرداً فردياً، بل صرخة جماعية تقول للدولة: «نحن هنا، ولسنا ظلاً لأحد»13.

الضواحي تُظهر الوجه الآخر للجمهورية: جمهورية لم تنجح في إدماج مواطنيها في أفق مشترك. والنتيجة أن الهوية الفرنسية تتشكل اليوم عبر صراع غير معلن بين المركز والهامش، بين الدولة التي تريد فرض نموذجها، وشباب يرى أن الاعتراف أهم من الاندماج.14

العالم العربي... حين تخشى الدولة مواطنيها

لكن أوريد لا يكتفي بانتقاد الغرب. في القسم المخصص للعالم العربي، يقدّم تشريحاً مؤلماً لطريقة تعامل الدولة الوطنية العربية مع الهوية. فمنذ الاستقلال، رُفع شعار «الوحدة الوطنية»15، لكن هذه الوحدة لم تُبنَ على الاعتراف، بل على إلغاء التعددية. فالهويات الأمازيغية، الكردية، الشيعية، المسيحية... عوملت باعتبارها «ملفات أمنية» لا «مكوّنات طبيعية» للمجتمع16.

وحين جاءت ثورات الربيع العربي، ظهرت الهوية كحقيقة عارية: ليست مصدراً للوحدة، بل مخزوناً من التوترات المكبوتة. لم تكن الهوية سبباً للثورات، لكنها كانت الحطب الجاف الذي أشعلته الفوضى. انهارت الدولة، فخرجت الهويات من الظل، وتحوّلت سريعاً إلى أدوات صراع، لا لأن الاختلاف جوهري، بل لأن النظام السياسي لم يعرف كيف يديره17.

هذا التشخيص يجعلنا نرى أن الهوية في العالم العربي لم تُبنَ سياسياً، بل صيغت بقرارات فوقية. وعندما تضعف السلطة، تظهر حقيقة ما كان مخفياً: مجتمعات متعددة، لكنها بلا آليات اعتراف، فتتحول التعددية إلى تهديد.

«الاستبدال الكبير»... الأسطورة التي تصنع القتلة

من أخطر ما يناقشه أوريد نظرية «الاستبدال الكبير»18، التي أصبحت العقيدة غير المعلنة لليمين المتطرف في أوروبا. هذه النظرية تزعم أن المسلمين «سيستبدلون» السكان الأصليين ديموغرافياً19، وأن حضورهم المتزايد يعني «نهاية الحضارة الأوروبية»20.

هذه الفكرة ليست علماً، بل ميثولوجيا سياسية. لكنها ميثولوجيا لها قوة التعبئة، لأنها تقدّم تفسيراً بسيطاً لعالم معقد. باسم هذه الخرافة، قتل شاب أبيض خمسين مصلياً في مسجد بنيوزيلندا سنة 212019. وباسمها تنتشر خطابات الكراهية، وتُشرعن سياسات القمع، ويُصنَّف ملايين البشر كغزاة محتملين. إنها ليست مجرد فكرة سيئة؛ إنها فكرة قاتلة.

أوريد يذكّر بأن هذه النظرية لا تتغذى من الواقع، بل من الخوف. والخوف

حين يتحول إلى هوية، يصبح وقودا للعنصرية، ومصدرا للعنف، وذريعة للاستبعاد. إنها لحظة خطيرة في التاريخ الأوروبي، حيث يُعاد تعريف الهوية الوطنية عبر مفهوم «الحماية»، لا عبر مفهوم «المواطنة».

ما الذي يقوله أوريد فعلاً؟

الرسالة الجوهرية التي يقدمها «فخ الهويات» بسيطة وعميقة في الوقت ذاته: الهوية ليست المشكلة. الاستعمال السياسي للهوية هو المشكلة.

فالهوية التي تُبنى على الخوف تنتج الخوف نفسه. والهوية التي تُبنى على الاعتراف تُنتج المواطنة. الفرق بينهما هو الفرق بين مجتمع يختار مستقبله، ومجتمع يختار أعداءه.

إن الخوف لا يبني أمة، ولا يصنع عقدا اجتماعيا، ولا يخلق تنمية. الخوف يصنع الانغلاق، والانغلاق يصنع العداء، والعداء يصنع صراع الهويات.

خلاصة... أي هوية نريد؟

لا يطلب أوريد مدّا أن نتخلى عن هوياتنا.

يطلب فقط ألا نحولها إلى أسلحة.

فالهوية ليست قبيلة، ولا سلالة، ولا جدارا دفاعيا.

إنها مشروع... مشروعٌ لا يكتمل إلا بالآخر، لا ضده.

في زمن يتصاعد فيه خطاب الكراهية، ويتهاوى فيه منطق الدولة، ويزداد فيه الشك المتبادل، يصبح «فخ الهويات» أكثر من كتاب. إنه جرس إنذار.

وإذا لم نتعلم كيف ندير الاختلاف، فسندخل جميعا، دون استثناء، في الفخ ذاته.

الهوامش:

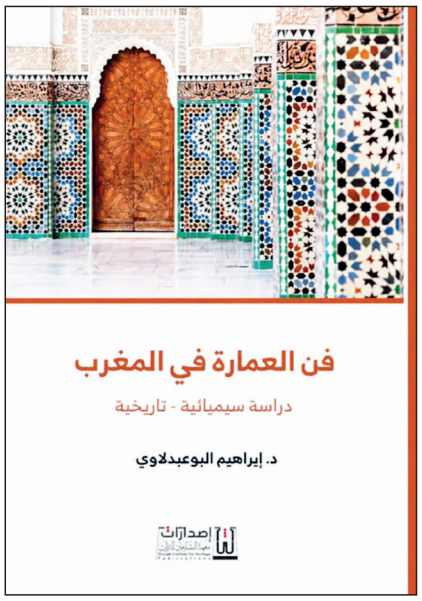
1 -حسن أوريد، فخّ الهويّات، دار نوفل الفاضل/ هاشيت أنطوان، الدار البيضاء- لبنان، 2025.
2 -فخّ الهويّات: 69.
3 -فخّ الهويّات: 70.
4 -فخّ الهويّات: 89.
5 -فخّ الهويّات: 103.
6 -فخّ الهويّات: 111.
7 -فخّ الهويّات: 111.
8 - فخّ الهويّات: 110.
9 -فخّ الهويّات: 161.
10 -فخّ الهويّات: 115.
11 - الهويّات: 132.
12 -فخّ الهويّات: 139.
13 -فخّ الهويّات: 141.
14 -فخّ الهويّات: 142.
15 -فخّ الهويّات: 49.
16 -فخّ الهويّات: 48/49.
17 -فخّ الهويّات: 68/50.
18 -فخّ الهويّات: 171.
19 -فخّ الهويّات: 173.
20 -فخّ الهويّات: 174.
21 -فخّ الهويّات: 172.

ثلاثة كتب مغربية تضيء عمارة المغرب وحضارته

متابعة : نبيل العباسي

في مشهد ثقافي لافت، جمعَ معرضُ الرباط الدولي للكتاب ثلاثةَ باحثين مغاربة بارزين تحت سقف واحد، حين احتضن رواقُ معهد الشارقة للتراث بدولة الإمارات العربية المتحدة، يوم الثلاثاء الخامس من مايو 2026، حفلَ توقيع ثلاثة كتب جديدة تتقاطع في موضوع جوهري واحد: العمارة المغربية بأبعادها التاريخية والرمزية والتراثية. والكتب من تأليف الدكاترة لحسن تاوشيخت، وإبراهيم البوعبدلاوي، والزبير مهداد، وتُمثّل إضافات نوعية حقيقية إلى المكتبة العربية في مجال الدراسات المعمارية.

إبراهيم البوعبدلاوي: فن العمارة في المغرب



صدر عن معهد الشارقة للتراث هذا المؤلف الضخم الذي يقع في نحو 530 صفحة، موزّعة على ثلاثة أبواب، يقارب فيها الباحث العمارة المغربية من خلال مقاربة سيميائية-تاريخية تمتد من العصر الإدريسي إلى مرحلة الحماية.

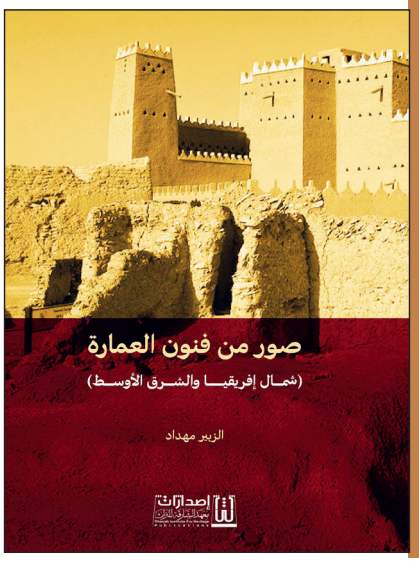
يستند البوعبدلاوي إلى تصور الباحث الروسي يوري لوتمان في مجال الذاكرة الجمعية، ليُثبتَ أن العمارة ليست فعلاً فرديا بل نسقٌ ثقافي دلالي قائم بذاته، يستحق القراءة والتفكيك. وهذا الطرح يُمثل سبقاً أكاديمياً في مجال السيميائيات التي ظلت حبيسة النصوص الشعرية والسردية لعقود طويلة.

ويغدو هذا المؤلف بمثابة رحلة في عمق الزمن المغربي، إذ يعرف القارئ بأهم ما شيّد من معالم على يد سلاطين البلاد وأعلامها، دون إغفال إسهام الإنسان البسيط في دينامية البناء والتعمير، بما يعكس تداخل الرسمي واليومي في تشكيل الفضاء المعماري.

يركز البوعبدلاوي في دراساته على «سيميائيات المعمار»، أي استنطاق الشكل والمواد والأبعاد المعمارية لمعرفة الرسائل والدلالات الثقافية والتاريخية التي يحملها المعمار

ويمثل هذا العمل إضافة نوعية في حقل الدراسات السيميائية، لكونه يقترح أفقا مغايرا لتطبيقاتها التقليدية، التي انصبت غالبا على النصوص الشعرية والسردية أو الصورة، حيث يسعى الباحث إلى بلورة تصور سيميائي - تاريخي يمكنه من قراءة العمارة بوصفها نسقا دلاليا قائما بذاته داخل البيئة المغربية، وهو مسعى يكتسي طابع السبق والأصالة.

الزبير مهداد: صور من فنون العمارة



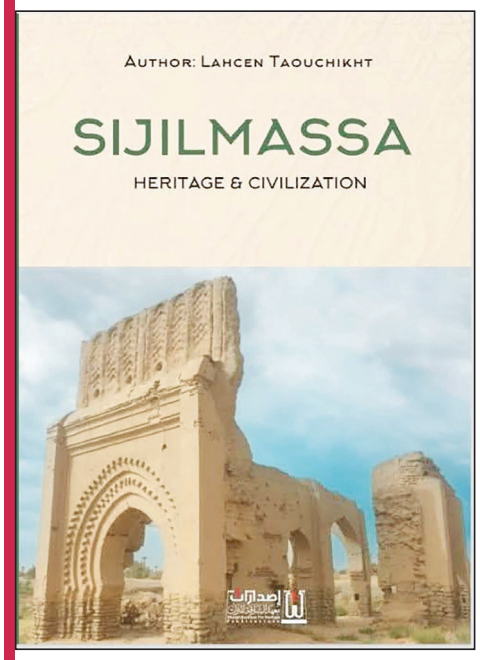
في 280 صفحة وزّعها على قسمين كبيرين، يأخذنا الدكتور مهداد في رحلة مقارنة عبر منطقتين جغرافيتين متباعدتين ومتصلتين في آنٍ واحد: شبه الجزيرة العربيّة وشمال إفريقيا. يُعاين القسم الأول العمارة الطينية في الدرعية، والقلاع الحربية في السعودية والإمارات، والعلاقة العضوية بين العمارة الكويتية والبحر، فضلا عن حصن الشارقة كما ورد في مذكرات الشيخ الدكتور سلطان القاسمي.

أما القسم الثاني، فيجول بين قصور ميزاب الجزائرية والواحات المغربية والمدارس الأثرية بفاس، ليُبرز كيف أن العمارة التقليدية — بمادتها الطينية والحجرية وتصاميمها القائمة على الحوش الداخلي وأنظمة التهوية الطبيعية — شاهدٌ على تواصل حضاري عميق بين مشرق العالم العربي ومغربه. أما خاتمة هذا القسم فتحمل رؤية ثريّة عن مدينة الدار البيضاء وقرن من تحولاتها المعمارية الباهرة.

يُعدّ هذا الكتاب إضافة قيّمة إلى المكتبة العربية في مجال توثيق التراث المعماري وتعريف القارئ بتجلياته المتنوعة عبر منطقتين جغرافيتين متباعدتين ومتصلتين في آنٍ واحد: شبه الجزيرة العربية وشمال إفريقيا. يقدّم المؤلف الزبير مهداد عبر هذا المؤلف لقطاتٍ ثرية من الإبداع المعماري الإنساني، ملقيًا الضوء على ما تجمع بين المنطقتين من تواصل حضاري وتبادل عمراني عميق الجذور.

ومن أبرز ما يميّز الكتاب أنه يُبرز أوجه التشابه والتلاقي بين العمارة الخليجية وعمارة شمال إفريقيا، سواءً في المواد كالطين والحجارة وجذوع النخل، أو في التصاميم كنظام الحوش الداخلي والأزقة الملتوية وأنظمة التهوية الطبيعية، مؤكدًا على التواصل الحضاري العميق الذي ربط المنطقتين عبر القرون.

لحسن تاوشيخت: سجلماسة



اختار الدكتور لحسن تاوشيخت اللغة الفرنسية لهذا المؤلف الذي يُعيد الاعتبار لمدينة سجلماسة، أولى الحواضر الإسلامية بالمغرب الأقصى، وقد مرّ على تأسيسها ثلاثة عشر قرنا. يجمع الكتاب بين التاريخ والأركيولوجيا والجغرافيا في مقاربة منهجية متعددة التخصصات، مستندا إلى نتائج التحريات الميدانية والمصادر المكتوبة والرواية الشفهية.

ما يُميّز هذا العمل أنه يفتح الباب أمام تساؤلات جديدة، لكشف سر سجلماسة المدينة التي تأبى البوح بكل حقائقها. ويدعو المؤلف إلى توظيف التقاط الصور الجوية وصور الأقمار الاصطناعية وتكثيف التنقيبات الأثرية لاستجلاء ما لا يزال مدفونا في أعماق هذا الموقع التاريخي الفريد.

نقرأ في الغلاف الأخير للكتاب ما يلي: ظهرت مدينة سجلماسة على الساحة التاريخية المغربية مع ظهور الحضارة الإسلامية، وأثارت اهتماما واسعا من العديد من المؤلفين القدماء، وجذبت انتباه المستكشفين الأوروبيين من القرن الثالث عشر الميلادي / القرن التاسع عشر الميلادي، وكانت موضوعا للدراسات الأكاديمية في المغرب وخارجه، فضلا عن الندوات والمؤتمرات الوطنية والدولية، وقد درست مواقعها من قبل بعثات أثرية مغربية وأجنبية، ومنذ عام 1981، أصبح هذا الموقع مركز اهتمام للمعهد الوطني للعلوم الأثرية والتراث، بينما لا يزال يحتفظ بالعديد من الأسرار المدفونة ويثير فضول الباحثين، وهو أمر ليس مفاجئا بالنظر إلى الأدوار الحاسمة التي لعبتها مدينة سجلماسة في تاريخ المغرب على وجه الخصوص.

قاسم مشترك بين الكتب الثلاثة

تلتقي هذه المؤلفات الثلاثة في رؤية واحدة: العمارة ليست مجرد شكل أو مبنى، بل هي ذاكرة مُجسّدة وهوية مُشيّدة. وجميعها يُنبّه إلى خطر الإهمال وموجات التحديث العشوائي التي تُهدد هذا الإرث، داعية إلى إعادة تثمين العمارة التقليدية بوصفها نموذجاً للاستدامة البيئية والانسجام مع المحيط الطبيعي والثقافي.

مع مسك الحرام

حسن الأمراني

حملتني هذه الرواية على استشارة كتب الأدب والنقد، والتاريخ، واللغة، والفلسفة أحياناً، بل والثقافة الشعبية، هذه الثقافة المتشعبة والمتنوعة، في الصحراء، وفي جبال الأطلس، وفي الريف، وفي الساحل، وفي البوادي، وفي المدن، كالدار البيضاء والرباط، ومراكش، وتطوان وطنجة. ومن ثَمّ زادتني الرواية علما، ووسعت من معارفي، فأحببت مشاركة القراء في ما وصلت إليه، معتذرا إن خرقت هذه القراءة أفق توقعاتهم.

ويمكن الدخول إلى رواية (مسك الحرام)١ من أبواب متفرقة، كأبواب إخوة يوسف، فيجوز أن نتناولها بدراسة الموضوعات، وهي كثيرة، أو بدراسة البناء، وهو بناء متميز، يعتمد على تداخل الأزمنة من جهة، وعلى تبادل الضمائر والأدوار من جهة أخرى، أو بلغة/لغات الرواية، من العربية الفصحى، إلى العامية المغربية، إلى اللغات الأجنبية، أو بتناول ظاهرة التناص، لكثرة النصوص المستجلبة، بعفوية في بعض الأحيان، وعن قصد في أحيان أخرى.

وربما أغرتنا بعض العبارات، هنا وهناك، بالحديث عن «شعرية الرواية». ولكن الجمع بين كل تلك الموضوعات على صعيد واحد، قد ينزاح بنا عن المراد.

إن عنوان الرواية وحده يفرض نفسه علينا، فهو لا يمثل العتبة الرئيسية فحسب، بل هو يثير إشكالات في دلالته. فهناك التركيب في العنوان، وهو هذه الصيغة الإضافية، بإضافة المسك إلى الحرام من جهة، وظاهر الأمر أن في ذلك جمعا بين ضدين، أحدهما يحدث البسط، بتعبير حازم القرطاجني، وهو المسك، والآخر يحدث القبض، وهو الحرام، واجتماع البسط والقبض على صعيد واحد يحدث في النفس ضربا من تعارض المشاعر. وهناك، من جهة أخرى، ما يدعو إليه هذا التركيب، الذي يمثل مبتدأ، من البحث عن الخبر.

وهناك اختيار هذين اللفظين (مسك/ الحرام)، مع ما يثير كل لفظ، منفصلا عن جاره، من دلالة/دلالات.

وهناك ما يحدثه العنوان في نفس القارئ من استدعاء لأعمال روائية أخرى، برز في عنوانها لفظ «الحرام»، سواء أكان مفردا، أم مضافا. وسواء أكانت عربية أم أجنبية. فمن العربية رواية يوسف إدريس: «الحرام»، وهي من الروايات المتميزة، وقد حولت إلى السينما، ولفظ «الحرام» فيها محدد، انطلاقا من المتداول شعبيا: (ابن الحرام= اللقيط).

ومن الروايات الأجنبية: حرام Interdit للروائي Mathias P. Sagan

ولعل لفظ (الحرام) يفرض نفسه علينا قبل لفظ (المسك)، حيث يغدو اللفظ، بحسب أحداث الرواية، متجها إلى الزنا، ولا سيما زنا المحارم، إلا أنه قد يتوجه إلى دلالات أخرى، أوسع وأعمق، فصور الحرام في الشريعة، وفي الرواية أيضا، متعددة، حتى إنه يطول شراء أصوات المستضعفين في الانتخابات، أو فرض برامج مستوردة على التعليم، مناقضة للوطنية. أو قد يكون السماح باغتصاب المستعمر الفرنسي لحياة بعض المغاربة الذين غلبوا على أمرهم، ليزج بهم في أتون حرب مستعرة في الهند الصينية (لاندوشين، بالتعبير الفرنسي)، وهي حرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل. وبمرور الزمن يعود من عاد منهم إلى وطنه مهيض الجناح، منفيا، لا يكاد يلتفت إلى واقعه البئيس أحد. فهل الاستعمار البغيض وحده كان سببا في هذا الانهيار؟ أم هو الجهل والتخلف الذي هيمن على الشعب؟

إن التركيب الإضافي الذي يبدو في العنوان يثير تساؤلا أوليا. هل للحرام مِسك، أي طيب؟ وكأن التركيب يحمل من التضاد ما يثير الدهشة. هذا، والكاتبة لم تضبط كلمة (حرام)، فماذا لو استشرنا المعاجم فأعطتنا معنى غير المعنى الذي يتبادر إلى الأذهان؟ وماذا لو لم تكن كلمة (حرام) مفتوحة الحاء؟ أفلا نجد أنفسنا نسبح في بحر لجّي؟ والكلمة العربية، على خلاف سائر اللغات، تكون حركات الكلمة فيها حاسمة في تحديد الدلالة. وكثير من الكلمات يقبل أولها، أو ثانيها، الحركات الثلاث، فيتغير المعنى بتغير الحركة. وأمامنا مثلث قطرب 2شاهدا على ذلك.

يقول عبد العزيز المغربي، ناظم المثلث، في مادة (مسك):

المَسِكُ جلد يا غلامْ
والمِسْكُ من طيب الكرام
والمَسْكُ بُلْغَةُ الطعامْ
يكفي الفتى من نَشَب

وإن نحن استنجدنا بالمعاجم، كلسان العرب، وكتب اللغة، وجدنا ما يلي:

المَسْكُ، بالفتح وسكون السين: الجلد. وفي حديث خيبر: أَن مَسْكَ حُيَيِّ بن أَخْطَب كان فيه ذخيرة من صامت وحُليّ قوِّمت بعشرة آلاف دينار، كانت أَوّلاً في مَسْك حَمَل، ثم مَسْك ثور، ثم مَسْك جَمَل.

وفي حديث علي، رضي الله عنه: ما كان على فِراشي إلاّ مَسْكُ كَبْش، أي جِلده.

فالمَسْكُ، في هذا، الجلدُ.

والمَسَكُ: الدَّبْلُ.

وفي التهذيب للأزهري: المَسَكُ الدَّبْلُ من العاج كهيئة السِّوار تجعله المرأَة في يديها فذلك المَسَكُ، والدِّبْلُ القَرون، فإن كان من عاج فهو مَسَكٌ وعاج ووَقْفٌ، وإذا كان من ذَبْل فهو مَسَكٌ لا غير. وفي الحديث: أنه رأى على عائشة، رضيَ الله عنها، مَسَكَتَيْن من فضة.

ابن سيده: والمِسْكُ ضرب من الطيب مذكر وقد أَنثه بعضهم على أنه جمع، واحدته مِسْكة.

وقال الجوهري: المِسْكُ من الطيب، فارسي معرب، قال: وكانت العرب تسميه المَشْمُومَ. والمِسْكُ والمِسْكةُ: ما يُمْسِكُ الأَبدانَ من الطعام والشراب، وقيل: ما يتبلغ به منهما. والمَسَكُ والمَساكُ: الموضع الذي يُمْسِك الماءَ؛ ابن شميل: المَسَكُ الواحد مَسَكة وهو أن تَحْفِر البئر فتبلغ مَسَكةً صُلْبةً وإن بِئارَ بني فلان في مَسَك.

فنحن إذن أمام ثلاثة معانٍ، الجلد، والطيب، وما يتبلّغ به. وكل معنى يفتح بابا لتأويل العنوان تأويلا خاصا.

فلو أننا فتحنا الميم من كلمة (مَسْك) في العنوان، لصار المعنى: (جلد الحرام)، وهو بلا شك عنوان غريب، إلا أنه ليس أقل غرابة من عنوان رواية فرنسية مشهورة. فنحن نذكر من باب التداعي رواية بلزاك: (La Peau de chagrin). وهو عنوان مربك، لأن ترجمته الحرفية «جلد الحزن/ الكآبة/ الغمّ». فكلمة chagrin تعني (الحزن ـ الغمّ ـ الكآبة)، ولكنها تعني أيضا (الجلد)، ولكن ليس أي جلد، بل هو جلد خاص يخصص للتغليف. تماما كما أن كلمة (مَسك) تعني الجلد، ولكنه جلد خاص، وليس أي جلد. ولا يمكن أن نترجم الرواية الفرنسية بقولنا: (جلد الجلد)، وإلا كان ذلك ضربا من العبث.

والناشر الذي نشر الرواية بالعربية اختار ترجمة العنوان بعبارة: (الجلد المسحور)، ولعله أحس بسوء تصرفه. ولذلك راح يعلل ذلك بقوله: «إن ترجمة العنوان الأصلي قد لا تعني للقارئ العربي شيئا». والحال أن الذي قدم للرواية بالفرنسية هو نفسه أحسّ بغرابة العنوان، وقال إنه لا أحد يستهجن اليوم سماع قائل يقول: «الحياة جلد حمار». وهذا التعبير مجازي بلا شك.

إن اللغة في الأدب تعتمد المجاز. فلماذا نتعلق بظاهر اللفظ دون التأويل؟

هذا عن لفظ (المسك).

فماذا عن لفظ (الحرام) الذي أضيف إليه؟

نبدأ بالإشارة إلى أن لفظ (الحرام) ليس له معنى واحد.

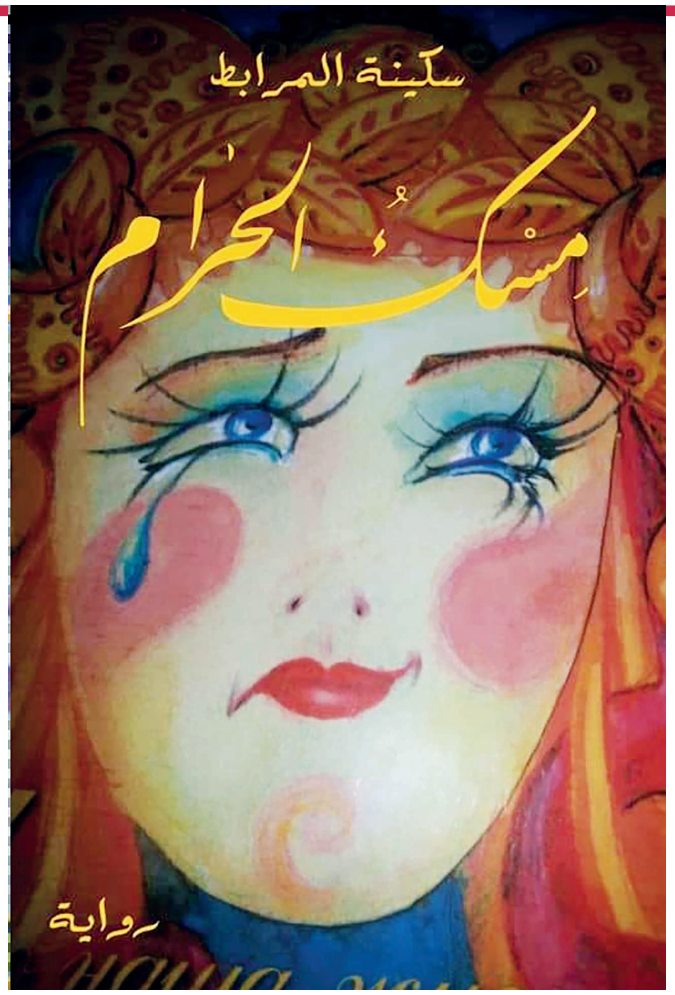
وهناك، في الثقافة الشعبية التونسية، ولاسيما في الجنوب، معنى خاص للفظ (الحرام)، وهو غطاء أحمر، تغطي به العروس

وجهها3.

فإن كان الأمر كذلك، فإن إضافة المسك إليه هي عين الجمال.
أما في ثقافتنا الإسلامية خاصة، وفي بعض المرجعيات الدينية عامة، فإنّ مفهوم الحرام، قد يتسع ليشمل جوانب كثيرة من الحياة. فالربا حرام، والزنا حرام، والغش حرام، والغيبة حرام، والنميمة حرام، وأكل أموال الناس بالباطل حرام، والظلم ظلمات يوم القيامة.
في كتاب «جلسة مفتوحة مع مالك بن نبي» 4، نقرأ هذه الفقرة التي يقولها مالك عن اليهود: «إن رسالتهم هي تدمير الأخلاق عن وعي وتخطيط بالنسبة إلى جميع الملل من غير اليهود.
أما في ما بينهم فلهم أخلاقهم الخاصة ومعاملتهم الخاصة ليس في موضوع الزنا فقط، وإنما في موضوع الربا وغيره وغيره، فهو حرام بينهم مباح مع الآخرين.»
أما في الإسلام ،فالحرام حرامٌ على الجميع، كيفما كانت صور هذا الحرام.
وفي رواية (مسك الحرام)، يحضر الحرام بصور شتى. وقد يأتي مرادفا للعيب، أو للظلم، أو لغير ذلك من الصور المنافية للشريعة والأخلاق.
أحيانا نشم رائحة الحرام، ولا نـتأكد منه: «جدتها التي طلّقت من أكثر من زوج واحتفظت بالبنات كي يجلبن لها المال وتعيش هي حياة مستقرة دون كلل أو تعب.
كان لها ابن واحد ووحيد إخوته، لا يمارس أي حرفة، ولم يكمل دراسته، يعيش تحت كنف والدته التي تجلب المال من مصادر مجهولة والله أعلم».25
وفي بعض الأحيان نجد انتهاكا للمحرّم: «سعدية جريئة، رقصت بشكل مثير، وغنت بصوت مسموع. عادة هذه الأمور والتصرفات محرمة ببيتنا اللهم إلا إذا اختلينا نحن البنات ولم نسمع حسيس أبي. نتناوب بالحراسة، نخرج المفتاح من مكانه، ونتربص بأعيننا، ترقب من يمر أو يستمع إلينا، أو أي قدم تطأ الدرج». 26 وقد تستشهد الكاتبة على ذلك بنصوص مقدسة، كما نجد في قولها:
(في الحديث الشريف: «الحرام ما حاك في صدرك وكرهت أن يطلع عليه الناس».5
وأحيانا تصبح كل صورة من صور الظلم الاجتماعي حراما:
ـ فسناء تبشر أمّها بأن والدها كتب لها كل أملاكه ، حتى البيت.
وهنا تكون المفاجأة ،إذ تقول الأمّ:
(حرام عليه.. حرام عليه.. أستغفر الله العلي العظيم.
وأولادو؟ واش ما خافش من سيدي ربي؟
ـ أمي ،أبًا كيكفر عن أخطائه.
ـ لا ، لا أريـد. أنا عشت ما يكفيني ، وحق الله لا يضيع ، فليكتب لأولاده ،هم أولى مني ،والحياة لا ترحم وتكاليفها فوق طاقتهم).
إن عبارة (حق الله لا يضيع) تذكرنا برواية ثروت أباظة «شيء من الخوف»، حيث يواجه الشيخ إبراهيم كل من يخوفّه من المجرم عتريس، بعبارة: «حق الله» «زواج عتريس من فؤادة باطل».
وفي بعض المشاهد، من (مسك الحرام)، نرى الحرام مجسدا، دون ذكر لفظ «الحرام».
(صارت سناء حاملا، انتقلت إلى بيت خالها... أمها تابعت مراحل حملها دون أن تلومها.. الأب أيضا يضمها إلى صدره ويحن عليها.. لكنه يقول مهددا: (لو رأيته لقتلته). لا أحد يعلم أنها صار لها طفل ...لا زوجها، ولا أبوها...خالها فقط يعلم).
(هي حملت بالسفاح، وخالها يهددها، فتذكره بابنته التي اغتصبها من اغتصبها وفر إلى أوربا وقد تركها حاملا. لكن الخال يردّ في عصبية: (اسمعي جيدا، هذا «الهمّ همي أنا» وليس لك أيّ دخل فيه) ـ والحرام والعيب يتكرر اقترانهما حتى كأنهما شيء واحد:
« يقول جدها: (سلمى ما علاقتك بخالد؟ لا تخفي عني الأمر؟
تركته وذهبت أغير الجلباب الرمزي التقليدي للحزن عن فقيد محبوب، كيف لا وهذان جداي؟ لحقت بي والدتي وهي تصيح وتولول:
ـ هذا حرام وعيب، ستعفّنين سمعتنا، وتقلقين جديك بقبريهما).

رواية المقاومة

روايـة (مسك الحرام) ـ ليست سردا فقط، كما سبق الذكر، بل هي حِكم، وزيادة في عمر القارئ بما تشتمل عليه من ضروب تجارب الحياة ودروبها، كما هو شأن الروايات العالمية: (قضينا يوما ممتعا بهذا البيت الجديد وكأننا لسنا بأيام حداد، تمنيت آنذاك لو ماتت الأخطاء قبل أن نفقد أعزاءنا.)
الحرام، العيب، الخطأ، المعصية، كلها كلمات تتشابه،



وينوب بعضها عن بعض:
(سلمى.. بم تشعرين؟ هل أنت مثلي تعانين؟
ـ لا ... أنا أشعر بالكفر ، ماذا لو ثبت أني كافرة؟
ـ ولكن ماذا تقولين؟
ـ أعوذ بالله من الشيطان الرجيم... ارتكبنا خطأ.
ـ لا ، بل معصية ، لكننا لم نكن نعلم أننا «أخ وابنة أخ» . .
ـ لم نكن نعلم.. لكننا كنا نعلم أننا ارتكبنا معصية ، حراما.
ـ كنا نعلم أنه محرم علينا أن نمارس طقوس الفراش قبل الزواج...
ـ نعم ، لكننا فعلا أحببنا بعضنا البعض ، وكانت لحظة خارجة عن إرادتنا.
ـ لهذا أسرعت بطلب الزواج منك. لم تكن لدي القدرة أن أكبت رغبتي فيك...)
هل نحن ، في هذا المشهد ، أمام تراجيديا إغريقية ، كتراجيديا أوديب؟ قدر أعمى؟
ويستمر الحديث عن القدر ،وعن المعصية ،والكفر..
ـ (إذن أبي هو المخطئ ، وجدتي هي المخطئة ، فأهل جدتك كلهم مخطئون ،كلهم تستروا على وجود أبي بحياتهم.
ـ لكن أنا موجود وأنت موجودة ،وجودنا كان عن طيب الحلال ،ونحن الآن كومة حرام ، حرام مذموم.
ـ والله ما رأيتك ولا عرفتك ولا أحببتك إلا لأنك نقيّة.
....
هذا يسمى زنا المحارم.

يتصل خالد بدار الإفتاء، يصرخ بأعلى صوته، لا رد يريح القلب.. صار من الضروري أن نسافر إلى مدينة طنجة، حيث سكن الشيخ المتشدد، المعروف بعدوانيته لكل من يتطاول على التخفيف أو الاستخفاف بالدين والسنن النبوية وشرائعنا الإسلامية، لكل من يتساهل في خرق المعاملات الدينية.)
إنه النفس الدرامي الإغريقي نفسه.

الزنا حرام.. ومعصية

والزاني، والزانية، لا يقام عليهما الحدّ إلا بأربعة من الشهود. وهذه الشهادة تكاد تكون من المتعذر. ولذلك لم يقم الحـــدّ على أحد من الزناة، لا في عهد النبي صلى الله عليه وسلم، ولا في عهد خلفائه الراشدين، إلا بالإقرار. يستوي في ذلك حادثة ماعز بن مالك، الذي أقيم عليه الحد بعد إقراره على نفسه، وحادثة المرأة الغامدية التي طلبت أن يقام عليها الحدّ.6.

والزاني مدعو إلى التوبة. فإن تاب قبلت توبته.
ها هي الجدة تروي حكايتها لحفيدتها سناء، وكأن الحفيدة تعيد بسيرتها سيرة الجدة، رغم أنه يفصلهما جيلان:
(سأصلي وأعـود، بل أغيب في ملكوت الله، فكل الناس تستغفر الله وتسبح بحمده كثيرا، هلا تركت لي قليلا من وقت الفجر اللذيذ كي يلفحني هواء قادم من بيت الله الحرام؟
أستغفر الله قليلا وأسبح بحمده قليلا والله وحده يعلم وسيسامحني.) قال تعالى في سورة النساء، 16 (وَاللَّذَانِ يَأْتِيَانِهَا مِنْكُمْ فَآذُوهُمَا فَإِنْ تَابَا وَأَصْلَحَا فَأَعْرِضُوا عَنْهُمَا إِنَّ اللَّهَ كَانَ تَوَّابًا رَحِيمًا)
إلا أنّ الجرم الأكبر، والحرام الأعظم، عند الكاتبة، هو خيانة الأمانة، هذه الخيانة التي تبدأ في أدنى صورها من البيت، حيث التقصير في حق أفراد الأسرة، ثم تتدرج في سلم المجتمع، إلى أن تغدو في صور أخرى كبيرة: خيانة الأمة، وخيانة الوطن، وخيانة الشعب. وهو الحرام الذي ينبغي مقاومته، ومحاربة أهله بكل وسيلة. إنها المقاومة المقدسة التي يشارك فيها الرجال والنساء، والكبار والصغار.
فعلى صعيد الأسرة يبدو هذا الحوار الداخلي:
(وأضرب بعرض الحائط كلام علمائكم وفقهائكم الذين حرموا عليّ، بل حرموني من أن أطلق صرختي العاتية، وأزمجر بوجه الحياة، وأشهد أن الموت حق. صرخة حارقة تخرج من موطن ضعفي بركانا لتحرق خدّيّ تتزلان على صدري ضمادات ثلجيّة معقمة).
السلطة ويمارسونها كتسلط إجباري داخل أسرهم الصغيرة أولا، من البيت حيث من المفروض أن يعموه لكثير من العطف والحنان. فكيف لأمة أن تحظى بالعدل إذا لم يتنفسه أفرادها ويتربون عليه من الصغر؟)
ثم يتصاعد شيئا فشيئا، كما في هذا المشهد، حيث يظهر الحرام بلون داكن: «أنجبت حبيبة بعدها أبناءها، فطردت سعدية وعبد الرحمن اللذين فرّا لمنزل جدتيهما، والتي عرف عنها والله أعلم أنها عاهرة بعدما كبر الأولاد، ابنة عمّي نادية أتت بطفل من منزل جدتها، طفلا جميلا لم يعرف لحد الآن من هما والداه، صار واحدا منهم، فيه شبه كبير من أبناء عمي»
وبما أن الحديث هو عن المقاومة، نقصر هذا الحديث عن وجهين من وجوه المقاومة في الرواية، وهما: المقاومة المسلحة، والمقاومة السلمية.

هوامش:

-1 (مسك الحرام) هو عنوان رواية للكاتبة سكينة المرابط، من منشورات رابطة كاتبات المغرب، 2017، ويزين الغلاف صورة من إهداء الشاعرة والفنانة والكاتبة الروسية بولينا نيتشيطايلو. والصورة عبارة عن وجه امرأة، بأهداب مسرفة في الطول، وبألوان شبيهة بأصباغ المهرج الذي يخفي وراء بهرجته روحا مليئة بالحزن. ويمكن، لمن أراد، أن يجعل الغلاف عتبة يلج منها إلى عالم الرواية. وهناك عتبة أخرى تصلح لأن يدخل منها القارئ وهي العنوان.
-2 قطرب: هو محمد بن المستنير أبو علي البصري، المتوفى عام 206هـ. تلميذ لسيبويه، وهو من أطلق عليه لقب قطرب.
ونظم الشيخ عبد العزيز بن عبد الواحد المغربي، المتوفى 964هـ. (مثلث قطرب)، ونظمه من المنظومات التي حفظناها في سنوات الطلب الأولى.
3 -جاء في رواية توفيق المدني: (حدّبعل) ما يلي: «يدخل أربعة رجال، أحدهم أسود، يلبس اثنان منهم البرانيس، ويرتدي أحدهم نوعا من الحرام الذي يستعمله أهل البلاد التونسية). ص. 18
-4 حوار إبراهيم عاصي، نشر وتوزيع مؤسسة الأقصى، الطبعة الأولى، 1393 هـ ـ 1973م ص. 37 ـ 38
-5 المشهور في الحديث لفظ «إثم» لا «الحرام». عن النَّوَّاس بن سمعانَ قَالَ: سألتُ رَسُول اللّه (ص) عن البرِّ والإثم فقال: البرُّ: حُسْنُ الخُلق، والإثمُ: مَا حاكَ في نَفسِكَ، وكرِهْتَ أنْ يَطلعَ عَلَيْهِ النَّاسُ رواهُ مسلمٌ.
6 هذه المرأة أتت رسول الله ? وهي حبلى من الزنا، فقالت: يا رسول الله، أصبت حداً فأقمه عليّ، فدعا نبي الله (ص) وليها، فقال: أحسن إليها، فإذا وضعت فأتني ففعل فأمر بها نبي الله (ص) فشدت عليها ثيابها، ثم أمر بها فرجمت، ثم صلى عليها. فقال له عمر: تصلي عليها يا رسول الله وقد زنت؟ قال: لقد تابت توبة لو قسمت بين سبعين من أهل المدينة لوسعتهم، رواه مسلم.
وفي حديث آخر: «حدثنا أبو بكر قال حدثنا ابن نمير قال حدثنا بشير بن المهاجر قال حدثنا عبد الله بن بريدة عن أبيه قال : جاءت الغامدية فقالت : يا رسول الله ، إني قد زنيت وإني أريد أن تطهرني ، وأنه ردها ، فلما كان الغد قالت : يا نبي الله ، لم تردني ، فلعلك تريد أن تردني كما رددت ماعز بن مالك ، فوالله إني لحبلى ، قال : إمّا لا فاذهبي حتى تلدي[ ] فلما ولدت أتته بالصبي في خرقة، قالت : هذا قد ولدته ، قال: اذهبي فأرضعيه ، حتى تفطميه فلما فطمته أتته بالصبي وفي يده كسرة خبز فقالت : هذا يا نبي الله قد فطمته ، وقد أكل الطعام ، فدفع الصبي إلى رجل من المسلمين ، ثم أمر بها فحفر لها إلى صدرها ، وأمر الناس فرجموا ، فأقبل خالد بن الوليد بحجر فرمى رأسها ، فانتضح الدم على وجه خالد بن الوليد ، فسمع نبي الله سبه إياها ، فقال : مهلا يا خالد بن الوليد ، فوالذي نفسي بيده ، لقد تابت توبة لو تابها صاحب مكس لغفر له ، ثم أمر بها فصلى عليها ودفنت «.

نبيل لحلو
العبقري والفنان الذي انسحب بكبرياء

بقلم : محمد نايت يوسف

ترجمه : محمد الشنكيطي

سافرت تجربة نبيل لحلو الإبداعية، بين العديد من المحطات اللسانية، من الفرنسية، إلى العربية الفصحى، إلى الدارجة . يمكن الإشارة إلى بعض أعماله التاريخية من قبيل «أوفيليا لم تمت» و»السقوط « الذي أدت فيه رفيقة دربه صوفيا هادي الدور الرئيسي، و»معجزة 20 فبراير» و «المرأة بمسدس 45 « * و»ماشا مَشْماشَا – محاكمة سقراط».

رجل يحترم المواعيد على نحو غريب، فقد كان لنبيل لحلو أسلوب في العمل خاصا به. موجَّه لجمهور ذكي يحترم المسرح والممثلين. ليس هناك من مجال أو فرصة للعب أو التسلية مع نبيل. فالوقت هو الوقت. ومن باب الدعابة، أحكي لكم هذه القصة: قدم نبيل مسرحيته «معجزة 20 فبراير» بمدينة الحاجب أمام مشاهديْن اثنيْن. ثم فيما بعد بمشرع بلقصيري حيث (رفع الستار) في تمام الساعة السادسة مساء، أمام قاعة فارغة بالكامل .

كان الحدث مناسبة لمخاطبة جمهوره البيضاوي، بنبرة محارب في ساحة الوغى- المسرح: «لقد انطقلت جولتي من مدينة الحاجب المِغناجة، التي تتوفر على مسرح جميل بدوره الا أنه لم يجلب، للأسف، جمهورا يذكَر، حيث عُرضت المسرحية أمام مُشاهِدَيْن [.....] وبحكم أنني أبتدئ مسرحياتي، كعادتي، محترما الموعد الوارد على الإعلان، أي السادسة مساء وليس السادسة وخمس دقائق أو عشر أو عشرين... فإنني شرعت في تقديم العمل أمام قاعة فارغة أقول فارغة».

يضع نبيل لحلو كلماته (ses mots) ويرتبها داخل أعماله الفنية، كاشفا عن أمراض (Maux (ces المجتمع . تعالج يوميات أبله المستلهمة من غوغول بسخرية وحَس انتقاديْن، كلا من السياق السياسي الدولي، والتطرف، ووضعية المغرب خلال سنوات التسعينيات. وقد عمل على تطوير هذا المنظور داخل مجال الفن السابع، معتمِدا على إمكاناته الخاصة، كشريط «القنفودي» (1978) و»الحاكم العام لجزيرة شاكربكربان» (1980) و»إبراهيم ياش» (1982) و»الروح التي تنهق» (1984) و»كومانـي» (1989) و»ليلة الجريمة « (1992) و»سنوات المنفى» (2002) و»ثابت وغير ثابت» (2005) و»أنْظُرْ إلى الملك في القمر»(2012) .

نبيل لحلو درس كبير في الحياة

فنان بوجوه عديدة، عمل على تقديم مسح شامل لمساره الطويل والغريب وغير القابل للكسر عبر عمله «نبيل لحلو يحكي عن نبيل لحلو» (2025)، إنه عمل قال فيه نبيل وفضح كل شيء .. تارة واقفا وأخرى جالسا على كرسي متحرك، حيث رحل بنا إلى فضاءاته الأكثر حميمية، مقدما نصائحه ورسائله النبيلة المرتبطة بالإبداع والنضال من أجل الحرية، كما ترتبط بالمهام المضنية للفنان المثقف، مُخلِصا ووفيا في كل ذلك لقناعاته وأفكاره .

مسرحي مُلِح وصاحب مسرح مِلحاح... تنفس الإبداع داخل القاعات . قاعات شبه فارغة ، كعرض من أعراض مجتمع مريض.

يحكي نبيل لحلو عبر مدة زمنية تزيد على الساعتيْن من الفرجة، ما ظل مختبئا في أعماق ذاكرته: بداياته وعشقه وكراهياته وصداقاته وخيباته وتوجساته ... فقد فتش في كراساته لكي يُسِرَّ لنا بما اعتمل في دواخله. هذا الكائن صعب الإمساك والكفؤ والغريب والموهوب والمركب.. هذا الطفل الرهيب الذي لا يسمح لك بأن تجعله موضوع انتقاء، فتختار فيه هذا دون ذاك، فإما أن تأخذه بالكامل أو العكس. لقد جعل نبيل لحلو من فضاء الركح حديقة لاعترافاته، ومكانا للبوح بامتياز .

شبيه برحالة كبير، عاد نبيل إلى مختلف جولاته المسرحية، ومغامراته بكل من الجزائر وتونس وليبيا ومصر والعراق ... لأن نبيل كان يتنفس الفن، وكان المسرح مسكنه وملجأه وعزاءه . لقد اختار نبيل أن يعيش داخل هذه الحدة والزخم الدائمين بحب وكرم وشغف وجرأة وحرية لم ينل منها قهر الزمان وإتلافاته .

ظل حتى آخر أيامه على الركح وفي مقدمة المشهد وفيا لفنه ولذاته، إنه مدرسة ودرس كبير في الحياة .

لنقل كما قال أندريه جيد إن «الفن ينبع من وسط الإرغامات والإكراهات، يعيش من الصراعات ويموت من الحرية « .
وداعا نبيل، وداعا أيها الفنان .

المصدر :

https://share.google/NhJN4U1csgBnQp4ai

*-عنوان هذا الشريط يستلهم رواية بنفس العنوان la femme au colt 45 لكاتبته الفرنسية marie redonnet وهي تحكي قصة فنانة كوميدية (لورا ساندرس) تقرر الهروب من بلدها (أزربدجان) متأبطة مسدسا من عيار 45 خوفا من بطش الديكتاتورية، وحفاظا على الإبداع الحر (المترجم) .