مجلة الأدبية

15 دراهم

■ فتيحة النوحو

■ محمد بلمو

■ حسن الأمراني

ملف: الشعر المغربي.. أصوات وقضايا

مسرح:
مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح

دراسة:
الموضوعية والذاتية
في الشعر العربي القديم

مقالة:
الحياة الإجتماعية
في بيت المقدس

سينما: «أفراح صغيرة» فيلم الذاكرة المغربية بين المنسي من عاداتنا وجمالية السرد

◆المدير المسؤول: ياسين الحلبي ◆العدد 63 ◆ملف الصحافة: 02/2004 ◆الإيداع القانوني: 2004 PE 0024 ◆الترقيم الدولي: 1114-8179 ◆ربيع 2017

مجلة طنجة الأدبية

مجلة ثقافية شهرية

شهرية ثقافية تصدر عن شركة

LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

الهيأة الاستشارية:
د. عبد الكريم برشيد
د. نجيب العوفي
د. أبو بكر العزاوي

سكرتير التحرير:
عبد الكريم واكريم

هيأة التحرير:
يونس إمغران
فؤاد اليزيد السني
عبد السلام مصباح
أحمد القصوار

القسم التقني:
دلال الحايك - معاذ الخراز
مدير الإشهار:
فيصل الحليمي
المدير الفني:
هشام الحليمي
التصميم الفني:
عثمان كوليط المناري

الطبع:
Volk Imprimerie
Tél: 0539 95 07 75

التوزيع:
سوشبريس

البريد الإلكتروني
magazine@aladabia.net

ملف الصحافة: 02/2004
الإيداع القانوني: 0024 2004PE
الترقيم الدولي: 1114-8179

شروط النشر في مجلة طنجة الأدبية

•لا تقبل المجلة الأعمال التي سبق نشرها.
•المواد التي تصل بعد العشرين من الشهر، تؤجل إلى عدد الشهر الموالي.
•المواد المرسلة لا تعاد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
•في حالة إرسال خبر إصدار جديد، المرجو إرفاقه بنسخة من الإصدار.

لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:
77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك. الطابق 8 رقم 24، 90010
طنجة - المغرب.
الهاتف/الفاكس : 212539325493
contact@aladabia.net

الحساب البنكي:
SOCIETE GENERALE
Agence: Tanger Ibn Toumert
02264000010400050319202 1

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة

في هذا العدد

العدد 63 - ربيع 2017

10 ملف

الشعر المغربي.. أصوات وقضايا

20 مسرح

مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح

36 كتاب العدد

الكتابة بالجسد في ديوان «تقاسيم الريح» للشاعرة فوزية عبدلاوي

30 سينما

«أفراح صغيرة» لمحمد شريف طريبق فيلم الذاكرة المغربية بين المنسي من عاداتنا وجمالية السرد

24 مقالة

«وليمة الكلام» للكاتب المغربي حسن إغلان

32 دراسة

الموضوعية والذاتية في الشعر العربي القديم

إفتتاحية

عندما يعيش الأدباء واقع الغيبوبة!

** منذ ظهور نتائج انتخابات 7 أكتوبر 2016 التشريعية والفضاء السياسي المغربي يمور سلبا وإيجابا، ويتحرك يمنة ويسرة، ويهتز من فوقه ومن تحته. حيث انشغل الجميع بهذه النتائج، وتصدى لها البعض بالتحليل بصورة تتراوح بين الموضوعية والانحيازية، وحاول البعض الآخر تفكيك عناصرها بقراءات استباقية أو استشرافية، بينما أصر البعض الثالث على تأويلها وحمل معانيها على نحو لا يطاق.

غير أن الملاحظ في تعاطي هذه الفئات الثلاث مع حدث 7 أكتوبر، هي أنها تنتمي، جميعها، إلى الحقل السياسي: إما بالممارسة، أو بالمتابعة والمراقبة، أو بالاهتمام العادي (الشعبي). مما يدفعنا إلى التساؤل عن أسباب غياب فئات أخرى عن تسجيل تفاعلها أو ردود أفعالها إزاء هذا الحدث السياسي الذي مازال يفرز، لنا، من ظاهره وباطنه، جدلا مثيرا حول قضايا: الديموقراطية، واحترام الإرادة الشعبية، والتفسير السليم للدستور، وحقيقة الاستثناء المغربي، والتعايش السياسي بين الحزب والنظام...ووو ؟؟؟.

ولعل الفئة الغائبة التي تهمنا هنا، هي فئة الأدباء؛ من شعراء وقصاصين وروائيين ومسرحيين، حيث تقاعس، جميعهم، عن مجاراة دينامية هذا الحدث الذي كتب فيه الفرنسيون والبريطانيون والأمريكيون بما أكد أهميته ومدى تأثيره في ترسيم مستقبل البلاد السياسي والديموقراطي.

لم نقرأ قصائد شعرية تسخر من تطورات نتائج 7 أكتوبر أو تؤيدها أو تعيد صياغتها بلغة رمزية دالة.

كما لم نقرأ قصصا قصيرة أو جد قصيرة حول نفس الحدث، تَحْمِل قراءها، المدمنين على هذا الجنس الأدبي، على استعادة الصلة بواقع سياسي لا يرغبون أو يهربون من متابعته بصورة مباشرة.

بل لم نقرأ روايات، أو روايتين على الأقل، «صاخبتين» و«ساخنتين» لاحقت هذا الحدث المهم؛ بما يؤرخ لوقائعه وشخوصه وعقده من جهة، ويدفع عددا من المتلقين، المولعين بهذا الجنس الأدبي، إلى معرفة حقائق هذا الحدث، ومدى سلامة تحولاته السياسية، أو انحرافها عن مقصودها الدستوري؛ بلغة سردية محبوكة قادرة على شحذ الانفعالات والعواطف المختلفة بشكل لا اختلال فيه من جهة ثانية.

لكن، وللأسف الشديد، كان الأديب المغربي خارج سياق الحراك المجتمعي، رغم أن حدث 7 أكتوبر 2016 فجر المنطوق والمسكوت عنه، وحَمَل المواطن العادي على التفاعل معه بالتعليق الجاد أو الساخر على نحو غير مسبوق، خاصة على صعيد مختلف مواقع التواصل الاجتماعي.

فما الذي منع صناع الحرف الأدبي من أن يكونوا شاهدين بـ«مواقف» أدبية صادقة، على مرحلة مهمة ومثيرة من تاريخ مغربنا السياسي؟ بل ما الذي أغراهم بالعيش في مستنقع الغيبوبة بعيدا عن مخاضات المجتمع والدولة؟.

والواقع، هو أننا لا نرغب في أن يكون الأديب المغربي متفاعلا مع هذا الحدث أو ذاك، من منطلق براغماتي، يساعده على التقرب إلى جهة ما؛ يراها جسرا إلى تحقيق مآربه الذاتية الضيقة. كما أننا نرفض بقوة، أن يكون هذا الأديب متجاهلا لهذا الحدث أو غيره، من منطلق خوفه من بطش السلطة، أو خوفه من التصنيف الإيديولوجي.. ففي الحالتين معا يكون هذا الأديب خائنا لوطنه.. ولقيم المعرفة.. ولروح أدبه.

إن البلاد في حاجة إلى أديب لا يتورع عن الانخراط في لهيب العمل اليومي للجماهير، ولا يخاف من مواجهة الفساد والمفسدين في السياسة والثقافة، بقدر حاجتها إلى أديب يحترم نفسه، ويرفض أن يتحول إلى بوق أو واجهة لتزيين واقع مريض.

د. عبد الكريم برشيد

المسرح
من السؤال إلى المسألة

لعل أهم وأخطر ما ينقص المسرح العربي اليوم هو السؤال، أو هو ثقافة السؤال، فنحن نمارس المهنة الخام، بآلية وبتقنية وبمنهجية قديمة جدا، أكثر مما نعيش الفن الحقيقي الجديد والمتجدد، وذلك في تعدد هذا المسرح وفي تنوعه وفي غنى عناصره ومكوناته ومضامينه وحساسياته وجمالياته، ونمارس هذا الفعل الآلي والبراني من غير أن نتساءل: ما الفن أولا؟ وما الجمال ثانيا؟ وما الإبداع ثالثا؟ وما الواقع رابعا؟ وما التاريخ خامسا؟ وما الإنسان سادسا؟ وما المجتمع سابعا؟ وما الوجود ثامنا؟ وفي إنتاجنا للمسرحيات دائما، تأليفا كان أو إخراجا، ننسى أن نؤسس المهم أو الأهم، ننسى أن نؤسس المسرح أولا، وننسى أن أعظم الإبداعات الأدبية والفنية والفكرية في العالم قد تولدت عن أسئلة حقيقية، وتولدت عن أسئلة عظيمة أيضا، وننسى أنه لا وجود للفن إلا من خلال الحس السليم، ومن خلال الوجدان الصاحي والواعي، ومن خلال الذوق الفني الجميل، ومن خلال الرؤية النقدية السليمة للعالم، ويصعب اليوم أن نبدع فنا خالدا من غير أن يكون لنا حلم جماعي كبير نحلمه، وأن يكون لنا مشروع فكري وجمالي نبنيه ونؤسسه، ومن غير أن نكتوي، نفسيا ووجدانيا وروحيا، بحرقة هذا الفن الحارق، ومن غير أن نكتوي بعشقه وبغرامه أيضا، فنحن اليوم نصنع الفرجة البصرية الخام وحدها، ونقول هذا هو المسرح، وما هو بمسرح، نصنعها ونركبها، ونمارس التنشيط بالفرجة، ونقول هذا هو المسرح، وبغير سؤال فكري وجمالي حقيقي، فإن ما نقدمه لا يمكن أن يكون مسرحا حقيقيا أبدا، ونركب المسرحيات بعد المسرحيات، وذلك وفق الموديل المسرحي، المعروف والمألوف والجاهز، من غير أن نفكر في الشجرة الفكرية والجمالية الكبرى، والتي يمكن أن تنتمي إليها هذه المسرحيات، وبغير أن يكون لهذه المسرحيات شجرة أنساب حقيقية، ترجع إليها فكريا وجماليا وأخلاقيا، فإنها لن تكون إلا مسرحيات لقيطة بكل تأكيد، ولهذا كان ضروريا أن نبدأ رحلة البحث عن المسرح الممكن من خلال الانطلاق من درجة السؤال العلمي والفكري والفقهي، وأن نبدأ فعل التأسيس المسرحي انطلاقا من الحفر في الأرض، أي من أرضنا نحن الآن ـ هنا، وليس من الفراغ الذي ليس له مكان ولا زمان محدد، ومن بين أهم هذه الأسئلة نذكر ما يلي:

- هل يمكن أن نبني المسرح، ونحن نجهل المعنى الحقيقي للمسرح، ونجهل من نبدع له هذا المسرح، ولا نعرف الأسئلة والقضايا الحقيقية التي يتطلبها هذا روح المسرح؟ روحه قبل أشكاله وتمظهراته بكل تأكيد

- وهل يعقل أن يكون الوجود بهذا الغنى والتعدد والتنوع، وأن يأتي في الفن والفكر من يسعى إلى الفقر وإلى التفقير وإلى الاختزال وإلى الإلغاء، وإلى ممارسة العمى الإرادي بدعوى التجريب والتجديد؟

- وغنى الوجود والموجودات يزيد بالتأكيد في غنى روح وفكر الفنان الحقيقي، ولهذا يكون من الضروري أن نتساءل: هل يعقل وجود فنان غير سخي، وغير بهي، وغير متسامح، وغير شامل في رؤيته وفي شبكة علاقاته؟

- وهل يعقل أن نبني مسرحا عربيا جديدا خارج المكان وخارج الزمان وخارج الغلاف الجوي وخارج المناخ الثقافي وخارج السياق الحضاري والتاريخي العام وخارج المسائل الوجودية والاجتماعية والتاريخية الحقيقية؟

- وكيف نبني مسرحا متحركا، إذا لم يكن لهذا المسرح محرك فاعل وعاقل يحركه، وكان بإمكانه أن يتجه إلى الأمام وإلى الأعلى، وأن يتمدد في كل الاتجاهات، وإذا لم يكن له أساس يضرب عميقا في الأرض، وفي تربة هذه الأرض، وفي وجدان الناس، وفي وعيهم ولا وعيهم؟

- وكيف يدرك هذا المسرح درجة الإبداع فيه، إذا كان مجرد اقتباس واختلاس وإعداد، وكان مجرد استظهار وترجمة ونقل وإتباع للكائن والموجود، وكان مجرد استظهار للدروس المسرحية البالية والقديمة جدا؟

- وكيف يمكن أن نكون في هذا المسرح مبدعين حقيقيين، إذا لم نكن نعرف جوهر الإبداع الحق، وأن نعرف لغته وشروطه الصعبة والشاقة؟

- وكيف يمكن أن نكون حداثيين ومعاصرين في المسرح، من غير أن نكون حداثيين ومعاصرين وديمقراطيين في حياتنا اليومية؟

- وهل يعقل أن نبدع إبداعا يشبهنا، في الكليات والجزئيات، ويشبه لغتنا وواقعنا وتاريخنا ومناخنا وطقسنا وأسئلتنا ومسائلنا، إذا كنا لا نبدأ فعل الخلق من النحن العالمة والفاهمة، ومن هذه اللحظة التاريخية المحفزة والمستفزة على الإبداع الجديد والمتجدد، ومن هذه (الهنا) المكانية، والغنية فكريا وجماليا وأخلاقيا بالقضايا والحالات والمقامات وبالمواقف وبالصور وبالمشاهد؟ ويخطئ كل من لا يستفتي روحه وقلبه، وكل من لا يرى العالم بغير عينيه، وكل من لا يسائل لحظته التاريخية، وكل من يقفز على النحن المبدعة، وعلى الآن الملهمة، وعلى عبقرية هذه (الهنا) المحفزة على البحث والتجريب وعلى الخلق والتجديد، وعليه، فإنه لا يعقل أن ندخل الثقافة الإنسانية الكونية العامة، إلا من بوابة الثقافات الفرعية المتعددة والمتنوعة، والغنية باحتفالياتها اللفظية والمشهدية؟

- وكيف يمكن أن نستوعب المسرح، وأن نتمثل

روحه وجوهره قبل مظاهره وظواهره وقبل آلياته وتقنياته ومفرداته؟

- وكيف نراهن على الأساسي فيه قبل الثانوي، وعلى الثابت قبل المتغير، وعلى المطلق قبل النسبي، وعلى الحقيقي قبل الواقعي، وعلى الجوهري قبل الهامشي، وعلى العام قبل الخاص؟

- وكيف نعمل من أجل أن نكون في مركز هذا المسرح دائما، والذي هو مركز الوجود ومركز الحياة ومركز الزمن ومركز الجغرافيا ومركز التاريخ، بدل أن نعيش على هامشه، وأن نكون فاعلين ومتفاعلين فيه، بدل أن نكون مجرد منفعلين بما يقع فيه من وقائع عابرة، وبما يحدث في عوالمه وأكوانه من أحداث متجددة؟

- وكيف يمكن أن نشتغل في هذا المسرح، وأن نكون مسرحيين ومتمسرحين بشكل حيوي وتلقائي متجدد، وأن نعمل من داخل هذا المسرح وليس من خارجه، وأن نعيش الزمن المسرحي، في كل أبعاده وامتداداته، وأن نتحدث دائما، وأن نكتب فيه وبه، بلغات المسرح الفردوسية، وأن نحيا ونفكر، من داخل علومه وفنونه، وليس من خارجهما، وأن يكون هذا التفكير بعقلية العالم وبروح الفنان وبحس الصوفي وبرؤية العراف وبعشق العاشق، وليس بعقلية الموظف أو بعقلية الأجير، أو بعقلية الحزبي والسياسي، أو بعقلية التاجر، أو بعقلية الفقيه والمفتي؟

- وكيف نهتم في المسرح بجماليات المسرح، من دون أن يكون ذلك على حساب أخلاقيات المسرح، والتي هي بالأساس جماليات أيضا، جماليات رمزية تعكس الغنى الجواني، وتعكس روح هذا الفنان المسرحي الخلاق، وأعتقد أن أي مخرج مسرحي، كيفما وأينما كان، لا يمكن أن يخرج للناس إلا ما بداخله، ومن كان فضاؤه الروحي الجواني خاويا، فإنه لا يمكن أن يؤثث الفضاء المسرحي الخارجي بأي شيء، ويؤثثه بأي شيء؟ وهل فاقد الشيء يمكن أن يعطي شيئا؟

- وهل يعقل أن نؤسس مسرحا غنيا وكاملا ومتكاملا وشاملا، انطلاقا من رؤية انتقائية وتجزيئية واختزالية محدودة، للفن والفكر وللعالم؟ وأن نقضي الحاجات بتركها والقفز عليها، وأن نسعى إلى تحقيق الجديد في المسرح بإفقار هذا المسرح وتجريده من أهم العناصر الأساسية والحيوية فيه؟ وانطلاقا من هذه الرؤية الشاملة والكلية، فإننا نستحضر في المسرح كل عناصر هذا المسرح، ونستحضر كل مكوناته، ونستحضر كل عناصره وكل مفرداته، وبغير هذا، فإننا سنقدم مسرحا معوقا ومعطوبا وغير سوي، وبهذا فقد كان من حقنا أن لا نعتبر غياب النص تجديدا، وأن لا نعتبر تقديم المسرح خارج المسرح تجريبا، وأن لا نعتبر تغييب الحوار في الفعل المسرحي فتحا مبينا، وأن لا نعتبر الجهل بأصول الدراما شيئا يسمى ما بعد الدراما.

ينبغي أن نعرف بأن المسرح هو الحياة في أصدق صورها، وهو الحياة في أجمل وأنبل حالاتها، وهو الحياة في أعلى درجاتها، وأن هذه الدرجة العليا، هي التي يمكن أن نصل إليها بالمعرفة وليس بالجهل، وبالجمال وليس بالقبح، أي بالإضافات التي تغني حياة المسرحية، وليس بالاختزالات التي تضعفها وتفقرها وتشوهها وتقتلها.

- ويبقى، في ختام هذه الأسئلة، أن يسأل المبدعون المسرحيون أنفسهم السؤال الأساسي والجوهري التالي، وأن يقولوا ما يلي:

- هل يصح أن نقوم بدعوة الجمهور إلى مأدبة مسرحية، وأن نعده بأن تكون هذه المأدبة احتفالية وعيدية باذخة، وأن يأتي هذا الجمهور في الموعد، وأن لا يجد في اللقاء المسرحي غير الأزياء والصور، وغير الأصباغ والأضواء، وغير الحركات البهلوانية التي ليس لها أي معنى؟

- هل يصح أن نكون في الفن عنصريين، وأن نقول هذا الجمال أحسن من ذاك الجمال، وأن هذه الحقيقة أصدق من تلك الحقيقة، ونمارس الإلغاء والإقصاء والنفي، ونبعد النص المسرحي من المسرح، وهو روح المسرح وبذرته الأولى، وأن نقتل الكاتب المسرحي بدون وجه حق؟

هذه تساؤلات أسوقها اليوم لأهل المسرح، بمناسبة اليوم العالمي للمسرح

إبداع
قصة قصيرة

الميناء

■فؤاد ناجيمي

بين صدأ السفن
وأعشاش النوارس الباردة
تأوي إلي الريح
هربا من الريح
وتلتف قلوب البحارة
حول ناري
حين يهجرها البحر
أنا الميناء
والساعات مد وجزر

***

معلق على حافة الشمس الأخيرة
لم يكن ظلي معي
ولم تكبر سمائي معي
لكنها نسيت زرقتها
تؤنس ساحلي
كم هو حزين في لونها المشرد
وكم أنا إلى جانبه أبعد

***

تمتد الساعات إلى جَزرها
خريفا آخر
يحملني الغيم إلى غربتي
أتساقط فيه حول نفسي
رويدا
فردا
بلد

***

يخاطبني الليل
اتحد
اتحد والنواحي
قلت: قد ملتني العتمة
وكل هذا الحضور منتحل
فيدكني العابرون
من حاناته إلى جرح مومس اشتد

***

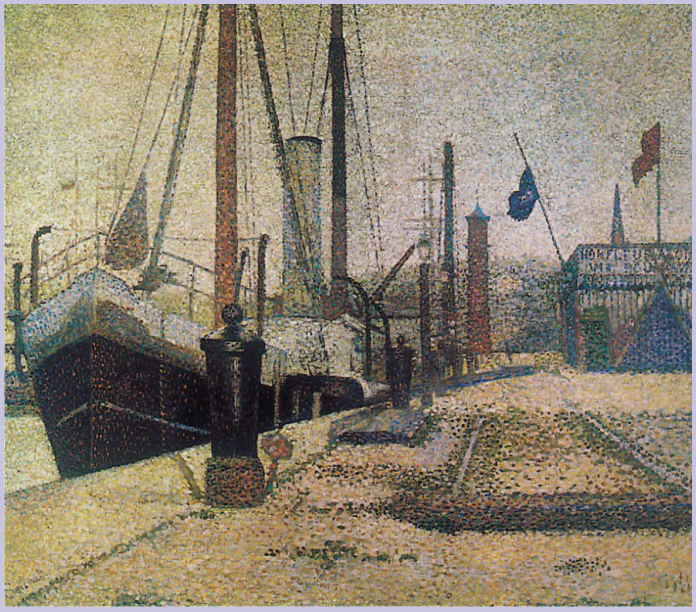
هكذا يستريح على غفوة المصابيح
ثم يقول
ابحث عن نجمتك في خرائطي
ولا تأمن إلى باخرة أنا ربانها
حاول أن تقرأ هدوئي
ولكن حذار أن تصدق الجهات
وجهتك نحو الشروق غروب
وأنت وأنا ضوء المنارة أسود

***

الراحلون عن ضفتك
موتى
والقادمون إليك من الجزر التائهة
قراصنة
تتناسل في وجوههم الأمواج
تصرخهم اللعنات
وبعد الخمر
يملأ سكونك الحجر

****

بين لون السماء من حزنها
والقلوب التي عذبها الصخر
يغتالك ليل الخريف
مثلما يغتال القمر
أنت الميناء



شعر

المُجَمِّـلْ

■عيسى الدبا

1

تُـعاتب هذي المدينة جدرانها
وتشكو الفراغْ
وتُرسل أحزانها قرابيناَ للملْ
ويُنبت العشب على ترابها
ورداً أسوداً يسائل الغمامْ
عن ريح تجيء بلا مطرْ
كي تنبت الخريف نسيماً
يهبُّ بلا أملْ.

2

تُشبهني هذي المدينة
وتزفني
للريح تموزاً ينبت الضبابْ
حجارةٌ أنا
تحملني المدينة بلا منٍّ
أحيا فيها بلا شُكْرٍ
وأزيد أحزانها حزَناً
دون حياءْ
فأكونِ كما أنا
صفراً على اليسارْ
لا فائدة ترجى
ولا أملْ.

3

ذكّر المدينة أني ما عُدت حُلْمها
بئيسُ الرجاءِ يُطيلُ سُقمها
يشيخُ بوجهي الصباحْ
خُضابُ يديها يلفني
وأنا العاجزُ يسافرُ حلمي
فأبقى أشُدُّ الزمانْ
وأعيد الماضي بخوراً
يُعطرُ حاضري
ويُزكي المساء حين تمر الرياحْ
لا ذكرى لهذه المدينة تُسليها
أو تحييها
رَحل التاريخُ و لا ذكرىً
أسْقطتها الركبانْ
شدّتْ رحالها الحبيباتُ
وطوَتْ أسرارها الكثبانْ
تُقطِّعُ بَوْحها النسائمُ حصىً
تحمله الريحُ بلا أملْ.

4

يا باكيَ المدينة عُجْ على ليلها
واسأل أنجم السماء عن ماضيها
وعن قوافلٍ قتلت هاديها
لتُحيي الأَمَلْ
مرَّ الزمان وأنت القبيلةُ
تكتبُ التاريخَ على هواكْ
وتُغيرُ بلا حربٍ
تُعدِّدُ المعارك مِلْأ شِدْقيكْ
لترضَى الولائمُ
لتصير الجدران خياماً
قيعانها الموائدُ
والوهمْ
وأنت البغيضُ
لا حرمة للصُّبْحِ لديكْ
تبيعك القبيلة لتشتريكْ
وتميلُ قبل الريحِ
لترسُوَ المراكبُ بعينيكْ
لتصيرَ القبيلةُ موتاً
يحمله الماضي
لتقتلَ الحاضرَ بيديكْ.

5

يا منِ يُجمِّلُ المدينة ليَسْتُرُ قُبْحَها
خانتكَ الحبيباتُ يوم خُنتها
لا عشقَ للمدينة تحفظهُ
سرقَ النفاقُ سِرَّها
لا سحر للعيونِ يُغْري
مَحَتِ القبيلةُ كُحْلَها
فأقِمِ الليلَ لتَشْقى
ستبقَى الحبيباتُ وزْرَ يديكْ
يموت الهوى دون الجدائلِ
وتولدُ العوانسُ من العوانسِ
لتسعَدَ القبيلة
وأنتِ تشربُ الشاي ثلاثاً
بلا أَمَلْ..

******

قبلةُ أم علي

عبد المجيد أحمد المحمود - مصر

في كلِّ يوم أشعرُ بالمرارةِ والغيرةِ من رفاقي في المدرسة...جميعُهم يتحدَّثونَ عن تلك المرأة الرَّائعة الطيِّبة أم علي.

لم أكنْ أعرفها، فهي تقطنُ في حارةٍ بعيدةٍ عن حارتِنا...كم يشدُّني الفضولُ لأرى تلك الإنسانةَ التي أصبحَت حديثَ رفاقي.

كنتُ كلمَّا جاؤوا على ذكرِها أنصتُ بشغفٍ لحكاياهم، وخاصةً تلك القبلةُ الَّتي ميَّزَتْها عن نساءِ القريةِ جميعًا...بيدَ أنَّني لا أستطيعُ مخالفةَ أوامرِ أمي التي لا تنتهي...كنتُ أحسُّ أنَّها كمديرِ مدرستِنا الذي لا يفتأُ يأمرُ علينا وينهي...وكلَّما ودَّعتْني عند بابِ الدَّار تبدأُ بتكرارِ كلماتِها التي اعتدتُ عليها لدرجةِ الملل:

انتبهْ يا ولد...امشِ على جانبِ الطَّريق...حاذرْ عندَ التَّقاطعات..تذهبَ و تأتي من الطريقِ نفسِها وإلا....ها...أنتَ تعرف.

ويستمرُّ سيلُ النصائحِ حتى أغيبَ تمامًا عن نَاظريها، وتبتلعُني التواءاتُ الطُّرقِ.

تلاميذُ المدرسةِ لا يكفُونَ عن وصفِ أمِّ علي...إنَّها امرأةٌ طويلةٌ...جميلةُ الوجهِ، حتى بوجودِ التَّجاعيدِ الكثيرةِ فيه...تلبسُ /شرشًا/ أسودَ في أغلبِ الأحيان، وتحتهُ سروالٌ طويلٌ أبيضُ اللونِ مزركشٌ ببعضِ الأزهارِ الوَرديةِ والزَّرقاءِ، وتضعُ على رأسِها /عصبةً/ سوداءَ تلفُّها بشكلٍ ملفتٍ للانتباه...في كلِّ يوم تختبئُ أم علي وراءَ البابِ الحديديِّ الثَّقيل الذي يغيبُ وراءَهُ منزلٌ من الحجارةِ الزرقاءِ الجميلة، منتظرةً الأطفالَ في غدوِّهم إلى المدرسةِ ورواحِهم منها، لتخرجَ عليهم بشكلٍ مفاجئ، تلتقط من تستطيعُ منهم، فتقبِّلُهم بحرارةٍ شديدة، حتى أنَّ بعضَ الأطفالِ يُجهشُ بالبكاءِ لحرارةِ القبلات...بعدَ ذلك تُخرجُ من جيبِ سروالِها، كنزَها المعتادَ من السَّكاكرِ والحلوياتِ المختلفةِ التي لا تنتهي، وتقدِّمُها لهم نظيرَ ما فعلتْهُ بهم...ثمَّ تبتسمُ إليهم، وتمازحُهم...قبلَ أن يغادروا فرحين بهداياهم الثمينة...ومع الوقتِ يعتاد كلُّ طفلٍ جديد على أمِّ علي ويصبحُ متلهِّفًا ليمرَّ بطريقِ دارِها، ليحصدَ ما يستطيعُ من الجوائز.

قالَ لي أحدُ رفاقي ـ من الذينَ أدمنوا أمَّ علي ـ ذاتَ يوم: إنَّها امرأةٌ حنونةٌ جدًا...تعطينا كلَّ شيء..ولم تتغيب في يوم من الأيَّام عن طريقنا...إنَّها تعرفنا جميعًا بأسمائنا وأعمارنا...نشعرُ دائمًا معها بأننا مع أمهاتِنا...ونشعرُ دومًا كأنَّ جيبَ سروالِها موصولٌ إلى نبعٍ من الحلويات اللذيذة، فمهما أعطت منه لا ينتهي ولا ينفذ.

قالَ لي كذلك: إنَّ أباهُ أخبرَهُ أنَّها تزوَّجت مرتينِ ولم تُرزَق بولد، وهي مطلَّقةٌ منذُ أمدٍ بعيد، ومحرومةٌ من العيال، لذلك تراها متعلقةً كثيرًا بنا، وتحبُّنا كما لو كنَّا أبناءَها فعلًا.

في ذلكَ اليوم لم أستطِع النَّوم...طيلةَ الليل وأنا أفكِّرُ فيها...أحلمُ بلقائِها...لا أطمعُ بالحلوى...لا لا أبدًا...فقط أريدُ انْ أجرِّبَ طعمَ تلكَ القبلةَ الغريبةَ التي يتحدَّثُ عنها الجميعُ.

في اليوم التَّالي قرَّرتُ أنْ أخالفَ أوامرَ أمِّي...لا بدَّ أن أرى تلك المرأة، وأحصلَ على قبلتِها المميَّزة...كنتُ قد جهَّزتُ حقيبتي قبل الجميع، وتوجَّهتُ تلقاءَ بابِ الصَّفِ، وحينَ قرعَ الجرسُ كنتُ أولَ المندفعين خارجَ أسوارِ المدرسةِ...ركضتُ بأقصى سرعتي...لم أكنْ أعلمُ أنَّ لديَّ كلَّ تلك القدرة على الجري بهذا السرعة...أريدُ أن أصلَ إليها قبل الجميع.

تعثَّرتُ بالكثيرِ من الأشياءِ على الطريق..لم آبه بسياراتِ النقلِ الكبيرةِ التي كانت تقطعُ الشوارعَ حاملةً مخلفاتِ الدجاجِ إلى بساتين العنب، ولا بالجرارات الضَّخمةِ التي تحملُ عمَّال قِطافِ الزَّيتون...كنتُ وكأنني أركضُ في صحراء واسعة لا تنتهي، ولا يوجدُ فيها بشر...لم أشعرْ بالتَّعب وبالعرقِ الذي طالما كنتُ أكرهُهُ في هذه الأيام الحارّة من شهرِ تشرين الثَّاني...كانتِ الحاراتُ تنفرجُ شيئًا فشيئًا عن حلمي...لقد اقتربتُ كثيرًا من الباب الحديديّ الأسود...ها أنا سأصلُ قبلَ الجميع...خطواتٌ قليلة تفصلني عنها...نظرتُ خلفي كان رفاقي يقتربونَ مني...فجأةً اندفعَتْ من خلف الباب تلك المرأة الطويلة...إنَّها هي كما وصفوها لي تمامًا...قلبي يخفقُ بشدَّة...أشعرُ بدوارٍ شديد...لم تعد أنفاسي منتظمةً...فتحتُ ذراعيَّ بلهفةٍ لاحتضانِها...

لكنَّها توقَّفتْ فجأةً...لم تقتربْ منِّي...لم تلمسني...تغضَّنَ وجهُها وظهرَتْ عابسةً على غير ما أخبروني به تمامًا...وبقيتْ يداي معلَّقتانِ في الهواء...ومعهما قلبي الذي شعرتُ أنَّهُ سيقفُ عن الخفقان...شعرتُ ببرودةٍ شديدة، وكأنَّ العرقَ أضحى حبَّاتِ بردٍ انسكبَتْ فجأةً إلى ظهري فجمَّدتْ عمودي الفقري، ومعه تجمَّدَ كل شيءٍ ومن خلال غشاوةٍ أصابتْ عينيَّ كنت أرى سيلَ الأطفالِ المتدفِّق إلى حضنِ أمِّ علي...نعم أراها توزِّعُ عليهم الحلوى والهدايا...لماذا أنا؟! لماذا أنا فقط لم تقتربْ منِّي؟! لماذا أنا فقط أظلُّ محرومًا من تلك القبلة السَّاحرة؟! أسئلةٌ راحتْ تنهمرُ في عقلي وقلبي دون أنْ أدركَ لها أيَّةَ إجابة.

لا أعرفُ كيفَ استطعتُ يومَها الوصولَ إلى بيتِنا...لكنَّني ارتميتُ في الفراشِ وبعدها دخلتُ فيما يشبهُ الغيبوبة...كنتُ أسمعُ صراخَ أمِّي وأخوتي...بعدَ ذلك تناهى إلى سمعي صوتُ الدُّكتور محمود وهو يطمئنُ أمِّي: لا تخافي يا أمَّ غسان..إنَّه بخير...ربما تكون ضربةُ شمس لا أكثر...كنتُ أودُّ لو أستطيع الكلام لأخبره بالحقيقة: نعم إنَّها ضربة...لكنها ليست ضربةَ شمس..ضربةٌ قاسيةٌ جدًا أشعرُ بها تشلُّ أطرافي ولساني...بعدها لم أعدْ أشعرُ بشيء...نمتُ بعمقٍ كأنَّني لم أنمْ منذ أيَّام.

في الصَّباح استيقظتُ بثقلٍ شديد...كانتَ والدتي إلى جانبي...استيقظَتْ فزعةً، صرخَتْ: غسان..غسان..الحمد لله يا بني..الحمد لله..كيف أنت يا حبيبي؟

كانَ لساني لا يزالُ ثقيلًا، وبصعوبة بالغة أجبتُها: بخيرٍ يا أمِّي.

حاولَتْ كثيرًا أنْ تستفسرَ منِّي عمَّا حدث...وكيف مرضتُ بهذا الشكل المفاجئ وبتلك الشِّدة!

لكنَّني لم أجبْها و اكتفيتُ بالقول: لا أعرفُ يا أمي...لا أعرف...ربما تكون ضربةَ شمس.

آآآآه...نعم هكذا قال الطبيب أيضًا يا بني...يجب أن تنتبه يا حبيبي فشمسُ الخريف قاسيةٌ جدًا.

لم أكنْ أرغبُ أنْ أتحدَّث لأسرتي عن السَّبب الحقيقي...عن خيبتي...تركتُ الأمرَ سرًّا لي...لم أبحْ به لأحد...حتى لرفاقي الذين استمروا يصفون لي كلَّ يوم أمَّ علي و قبلتَها و هداياها...غيرَ أنَّني لم أعدْ مكترثًا بها...فقط ظلَّ يُلحُّ عليَّ سؤالٌ وحيد: لماذا فعلَتْ أمُّ عليٍّ ذلكَ معي؟

لكنَّني لم أطلبْ أبدًا من أيِّ أحدٍ ردًّا على سؤالي.

بعدَ عشرينَ سنةٍ على رحيلِ أمِّ علي، و بالصُّدفةِ المحضةِ، علمتُ أنَّ جدِّي ـ الذي لا أعرفُهُ، و لم أرَ وجهَهُ قط ـ كانَ قدْ قتلَ والدَها ـ والدَ أمِّ علي ـ وأنَّه نُفي على إثرِها من القريةِ، وتُوفيَ في بلادِ الغربةِ...ومعهُ توفي حلمي بقبلةِ أم علي.

عشق على أوتار الشك

■جليل ابراهيم المندلاوي- مصر

بجرأة لم يعهدها لدى كثير من نساء الشرق أقبلت نحوه كأنها سلطانة المماليك لتقف بهيبة أمامه وكأنه أحد رعاياها، اذ أوردتها السبل نحو محل عمله في مكتب صغير داخل مبنى قديم لأحدى الدوائر الحكومية في العاصمة بغداد، لقضاء أمر يخصها..

دوى صوت انفجار بعيد اهتزت له النوافذ وارتجت منه بعض الستائر لكنه لم يهز له جفن وهو يراقب ابتسامتها تختفي من ملامحها شيئا فشيئا، فلم يجري كعادته ليستفهم عن موقع الانفجار ويتقصى أنباؤه.. بل نهض هذه المرة كالمجنون من كرسيه ليشير اليها

بالجلوس..

هل يجن الانسان من النظرة الاولى، وأية نظرة هذه التي تثير فيه كل هذا الجنون.. نظرة لجسد ممتلئ مفعم بالحيوية، ونهدين بارزين، ورائحة الأنوثة هذه تكفي لايقاظ غرائزه النائمة وتشده نحوها دون ان تحرك ساكنا لتحل عليه لعناتها..

لم يرغب ان يعرف سبب زيارتها كي يطيل من أمدها، بل حاول مماطلا الدخول حتى في مواضيع ليست ذا أهمية ليرتوي من سحر أنوثتها ويملأ كأسه الفارغ من العشق.

فتحدثا في كثير من الامور في لحظات تمضي غير آبهة بهما، بل وتأبى أن يقربا من كلمات العشق.. غير ان العشق ليس كلمات فحسب، ليطغى عليه شعور في كونها أجمل اللحظات..

في ثاني اطلالة لها عليه كانت كل الاسرار مكشوفة، وكل الاغوار مسبورة.. اذ لم تكن الرغبة في ان يراوغ اكثر من اجل الوصول اليها طالما لمس منها تجاوبا، فكانت اللمسة الاولى اسرع مما كان نفسه يتوقع..

لم تكن أقل منه انجذابا حين استسلمت له لتتذوق معه طعم تلك اللحظات.. فمن اجل انوثتها تأبى المرأة الاحتفاظ بعرشها لتتنازل عنه لمملوك يستطيع كسر ابوابها الموصدة، ويتسلل بين ثناياها لتصبح اخيرا كجارية له تبحث عن رضاه ليمسي مليكا لها..

جوى يكويه مع كل نفحة من انفاسها يعرف جيدا انه ليس بشئ يذكر امام الحرائق التي تمر بها بلاده والتي لم تمنعه من الشعور بنشوة الجوى اذ منحته رحيق العشق فضلا عن الامل والاطمئنان الذي يفتقده.. فالتوافق بين طرفين لايحتاج الى اكثر من كلمة طيبة وقلب صادق ليتنازل كل عن عرشه، فما بال من يتصارع من اجل عروش يمكن التنازل عنها..

لم يكن بحاجة الى تفخيخ الحواجز المؤدية الى قلبها بعبوات ناسفة كي يحصل على قبلة من شفتيها.. كما لم يكن بحاجة الى تشكيل ميليشيات لاقتحام مشاعرها والسيطرة عليها.. فها هو يملك عرشها حين شعرت بالامان قربه..

كانت فحسب تخفي عنه الكثير من ماضيها خوفا من مجهول تأبى الاقتراب منه، رغم انه كان ايضا يكره الخوض في ذلك الماضي الذي لم يكن يحمل سوى عذابات تصرخ في نفسها لتؤرقها حتى كادت تنسيها اللحظات الجميلة..

كما انه لا يملك سلطة على ماضيها.. لذا كان يحاول الابحار بين خلجات ذاتها المرهقة ليحتوي حاضرها ويتخيل لها مستقبلا لايحمل بين طياته مايعكر صفو القلوب ويؤرقها..

لم يتوقع ان تتأخر عن موعد لها معه، رغم انه لايعرف ان كانت معتادة على التأخر عن مواعيدها، فهو لم يقابلها سوى مرات قليلة، ربما ثلاث مرات فقط.. حاول الاتصال بها عدة مرات، وفي كل مرة كانت تخبره ان أعباء الحياة حالت بينها وبين لقائه، لكنها آتية لامحالة.. وهو ينتظر.. الهواجس تتحول الى وساوس توخز صدره، لكنه وجد لها مع نفسه عشرات الاعذار ليبعد الوساوس عن صدره.. غير ان شكا واحدا فحسب أوجس منه ان يدمر صرح أعذاره التي يمنّي النفس بها.. حتى اعتذرت هي اخيرا عن الحضور لتخلصه من دوامة الانتظار لكنها ادخلته في جحيم الشك الذي حاول ان يطرده من رأسه مستعيدا شريط اللحظات الجميلة التي قضياها معا، متأملا لحظات قادمة أجمل.

للمرة الخامسة.. والسابعة و.. تأخرت.. ولم يتحقق اللقاء الرابع، لابد ان يتدخل القدر ليعكر صفو اللحظات الجميلة.. الاعذار كثيرة والتبريرات اكثر حول اسباب تأخرها بل وعدم حضورها، فكان مجبرا على تصديقها ليبقى متربعا على عرشها.. لكنها في النهاية أعذار، ومايحمله مجرد قلب.. والقلب ليس محصنا من الشك مهما بلغ امتلاؤه بالعشق.. فهناك موت في الشوارع ودماء سالت بسبب شكوك وهواجس.. فكيف له ان يقتل ذلك الشك؟!.. وكيف له ان يتخلص من هواجسه لينجو بنفسه؟!..

كما ان غشاوة القلوب تعمي البصيرة لتحجب الحقيقة التي تمنع الدمار وتصد الموت وتنشر الحياة..

كل ماكان عليه فعله ان يبعد تلك الغشاوة ليكتشف ان ماكان يجول في صدره مجرد هواجس تنحر العشق على مذبح الشك.. اذ كانت اسباب غيابها مقنعة حين حل اللقاء الرابع بمجيئها ليرجع قلبه ينبض من جديد.. نبضات تدفع بالحياة نحو الامام.. ويكتشف ان اعذارها كانت حقيقة، وان كل ماكان يجول في خاطره كان مجرد هواجس..

مُبـارزة

شعر

■عبد الرحيم الماسخ

فريقان
والرمْيُ بينهما بالحجارةِ كان
صياحاً، صراخٌ يمزّقهُ:
حاسبِ الحجرَ
الرأسُ للحجرِ الماءُ للنار
قبلَ يدٍ ولسانَ
لِنحجزَ موتاً سرى في الدماء
لِننقذَ أغنيةً من رنين البُكاء
لننصرَ وردةً
انتحرَ العطرُ في فمِها
بين خوفٍ وسيف
وصدقٍ وزيفٍ
لمن يترقي السقفُ
أو ينتقي الحرفُ بين هوىً وانتماء
وبين الفريقين تسعى كراهيةٌ أو محبهْ
وتنتقلُ الشعلةُ الأزليةُ بين الشياطين
كلٌّ ليَخْفى يبينُ ليقطعَ دربهْ
وأين البلادُ
وأين الهدي والرشادِ
وأين الثقافةُ في ثوبِها الفائضِ المُستزاد؟
يدُ الشمسِ تطلقُ صُرَّتها
الريحُ وجهٌ عليها ووجهٌ لها
الذكرياتُ تدورُ مُحاورةً ظِلّها
والزمانُ وصايا تُعاد
لتجمعَ للحقِّ والخيرِ صُحبهْ
وأنتِ بنا يا بلاديَ ليلٌ عقيم
بكِ الصبرُ أشواكهُ بالدماءِ تهيم
بكِ الحقُّ لو أشهدَ الكون
واسطةٌ ضدهُ، في يديها العلوم
بكِ النورُ للعارفين طرائقهُ
الشعرُ للمارقين حدائقهُ
الذهبُ المتناثر تُدْفنهُ في العيون الدفاترُ
ثم تديرُ وثائقهُ في قبورٍ، عليها تقيم
ونحنُ نحبُّكِ
كلُّ القلوب على الحبِّ قلبُكِ
كلُّ الذنوبِ على اليأسِ ذنبُكِ
كلُّ الدروبِ إلى التوبِ دربُكِ
فليُكسَرِ الشوكُ في قدمِ الشكِّ
والحزن ما بيننا يتفككُ!

بؤس وورود

■ أحمد العكيدي

لم تكن هي نفسها عندما فتحت الباب وخرجت، لم تكن تحمل معها مجلتها النسوية وهاتفها الوردي الرائق، حتى عطرها الفرنسي الجميل لا يفوح في الفضاء كعادته. عيناها حمراوان وشفتاها ذابلتان من غير مكياج، وجهها شاحب تغطيه سحنة الأموات...

مرت من أمامي في مكان التقائنا المألوف كأنني غير موجود، لم تنظر قط نحوي كأنها لم تراني، ابتاعت باقة ورد كبيرة فازدادت حيرتي؛ الورود في قاموسي رمز الفرحوالسرور وحالها ليس كذلك...

همست لها وهي عائدة بكلمات جميلة فالتفتت نحوي في ذهول وحدقت بي شاردة الذهن للحظات حسبتها الدهر حتى كادت نظراتها تخترق فؤادي، تسللت قطرات العرق الباردة فوق جبيني وأحسست بأن الجميع يراقبني وبأعداء التضامن الطبقي يشمتون بي ويتبجحون بصحة نظرياتهم حول حتمية الصراع الطبقي. ثم ركبت سيارتها وذهبت من غير لوم ولا عتاب.

لعلي ضالع في حالتها هاته، ربما أزعجتها من حيث لا أدري أو لم تعد تحب قصص البؤس التي تلون كل كلماتي رغم جهودي المضنية لإخفائها. لا بد أن في الأمر سرا؟ ماذا يمكن أن يعكر صفو حياتها الباذخة إن لم أكن أنا السبب؛ ذلك الجرثوم الذي لوث حياتها المطمئنة. الأموال تصنع السعادة وهي تملكها، الجاه أيضا، المكانة... ربما معرفتي بها لم تعد تروق لها بعدما خبرت جوانب التعاسة حولها وداخلها ولم تعد ساحرة كما بدت لها عند لقائنا الأول في المحطة عندما سألتنيعن موعد القطار وطال بنا الحديث وبسطت أمامها معرفتي في الثقافة والفكر وكانت تلك ضربة حظ...

سأذهب بدراجتي هاته وأتقصى الوضع وأعرف سر الورود المنتقاة بعناية فائقة كأنها هدية ذكرى زواج سعيد أو عيد حب جميل.

ما بال هؤلاء يتصنعون الحزن بلباسهم الأسود ويخفون عيونهم خلف نظارات ملونة وكأن للحزن لون وشكل، حتى عطرهم المستورد كئيب. توجهت بسؤال إلى البواب هل أصيب أحد أفراد عائلة الأنسة بمكروه؟

تمتم بنصف جواب: «بخير»، رغم أن ملامح وجهه لا تدل على ذلك..

التملص والتهرب لكنها رفضت كل مصوغاتي ووضعت في جيبي مبلغا من المال لأقتني أول بدلة في حياتي وكان ذلك كافيا لألبي طلبها..

مجموعة من النساء والرجال يلتفون حول شيء ما أو شخص معين، يتبادلون نظرات تشبه الحزن والشجن لكن ملامحهم كانت في الواقع جامدة، تسللت بينهم بلطف فرأيت الأنسة الصغيرة تضع باقة الورد فوق جثة كلبها المحبوب وترثيه خير

ماذا إذا؟

رفع بصره نحوي بتأثر بالغ وأجهش بالبكاء ثم أشار إلي بالدخول من غير تلكؤ كما يفعل دائما. دخلت إلى الحديقة مباشرة وكانت هذه ثاني مرة أزور فيها هذا المنزل الفخم بعدما دعتني إلى حفلة عيد ميلادها وتعللت بجميع الحجج وأبدعت كل أساليب

رثاء وتصدح بخصلاته الكثيرة ومنجزاته العظيمة.

تراجعت بخطوات هادئة وركدت بسرعة حتى وصلت إلى أحد أحزمة التشرد في المدينة وتأملت وجوه هؤلاء الأطفال المشردين البائسة وصدحت بينهم: «ماذا لو خلقنا كلابا للأنسة ولم نخلق مواطنين».

الحبُّ في زمن القفر

■عماد أبو هاشم - مصر

في حُبِّكَ تُبْحِرُ أشْرِعَتِيْ
تَطْفُوْ
كالهَمْسَة تَحْمِلها الأشْوَاقْ
كالفَرَاشَةِ تَسْبَحُ في نُوْرٍ
يَجْتَاحُ الكَوْنَ
ويَخْتَصِرُ الآفَاقْ
ما زالَ بَرِيْقُ اللَّحْظَةِ في نَفْسِي
يَتَحَدَّىْ الشَّمْسَ
ويَحْجُبُها عنْدَ الإشْرَاقْ
يَتَلاَعَبُ بالقَمَرِ
ويُبَدِّدُ أضْوَاءَ النَّجْمِ البَرَّاقْ
فاحْمِلْني في عَيْنَيْكَ
إلى الأرْضِ المَزْرُوْعَةِ بالأحْلاَمْ
واتْرُكْني أدْخُلُ جَنَّةَ أحْلاَمِي
عَلَّ العُصْفُورَ
إذا ما أدْخِلَ في عُشِّ الأحْبَابِ يَنَامْ
اجْعَلْني مِثْلَ حُبُوبِ الحِنْطَةِ

واحْمِلْ مِنِّي في كَفَّيكْ
وانْثُرْني فَوْقَ تُرَابِ الحَقْلِ
بِكِلْتَا يَدَيكْ
لا تَنْبُتُ حِنْطَةُ أوْصَالِيْ مِنْ دُوْنِ الأرْضْ
اسْكُبْني يَوْمَ يَجِفُّ النَّهْرْ
واملأ مِنِّي كَأسًا
واشْرَبْ
واسْقِ الأحْبَابْ
وارْوِ مَحْصُوْلَ الحِنْطَةِ في الوَادِي
وارْوِ أشْجَارَ الرَّوْضْ
فأنَا الصَّوتُ حينَ يَكُوْنُ الصَّمْتْ
وأنَا أنْفَاسُكَ يَوْمَ يَجِيءُ المَوْتْ
وأنَا قَطَرَاتُ المَاءِ إذَا مَا جَفَّ النَّهْرْ
وأنَا الخُبْزُ في أيَّامِ القَفْرْ
جَسَدِي مُمْتَدٌّ
فاعْبُرْ مِنْ فَوْقِيَ
إنِّي لِنَجَاتِكَ مُنْتَظِرٌ كالجِسْرْ.

الاستدلال والحجاج في القرآن الكريم(5)

■ د. أبو بكر العزاوي

لقد ختمت الآيات السابقة من سورة (يس) والتي درسناها وحللناها في الحلقات السابقة، بقوله تعالى (إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون *فسبحان الذي بيده ملكوت كل شيء وإليه ترجعون)، وقد اشتمل هذا المقطع على دليلين اثنين: الدليل الأول هو عموم الإرادة وشموليتها، والدليل الثاني هو مالك كل شيء ورب كل شيء. وهذان الدليلان يدعمان الدليلين السابقين الزاردين في قوله تعالى: (وهو الخلاق العليم)، فكونه خلاقا يقتضي أن يخلق ما يشاء وقت ما يشاء، ولا يعجزه ما أراده من الخلق والإبداع والإبجاد، وقد دعم هذا المعنى بدليل آخر وهو قوله تعالى: (إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون) وهو الدليل المتمثل في عموم الإرادة وشموليتها، فلا يتعذر عليه شيىء، ولا يعجزه شيء، وقد اجتمه هنا القدرة العظيمة الباهرة على الخلق والإيجاد، وعموم الإرادة وشموليتها، وانضاف إلى هذا دليل آخر وهو كونه مالك كل شيء، وبيده ملكوت السموات والأرض، فهو يتصرف في ملكه وملكوته كما يشاء، ويتصرف في كل شيء.

ومسألة البعث والمعاد، كما لاحظنا، وردت في آيات عديدة، وفي أماكن كثيرة من القرآن الكريم، لعظم أهميتها وخطورتها. ولهذا جادل القرآن الكريم المنكرين لها، والجاحدين لإمكان وقوعها، وناقشهم وحاجهم محاجة قوية، وقدم لهم الدليل تلو الدليل، والحجة بعد الحجة. فهناك آيات عديدة تطرقت لمسألة البعث هذه؛ ومنها قوله تعالى: (ونزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصيد* والنخل باسقات لها طلع نضيد* رزقا للعباد وأحيينا به بلدة ميتا كذلك الخروج) [سورة ق، الآية 9/11] وقوله أياضا: (يوم نطو السماء كطي السجل للكتاب كما بدأنا أول خلق نعيده وعدا علينا إنا كنا فاعلين) [سوؤة الأنبياء، الآية 103]، ومنها أيضا قوله عز وجل في سورة الروم: (يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي ويحيي الأرض بعد موتها وكذلك تخرجون) [الآية:18]

ففي الآيات السابقة وغيرها نجد أمثلة من القياس الأصولي، وبالضبط قياس الدلالة الذي هو الجمع بين الأصل والفرع بدليل العلة وملزومها (وهو قياس عقلي منطقي):

- قياس بعث الإنسان على طي السموات.
- قياس بعث الإنسان على خلقه من عدم.
- قياس النشأة الثانية على النشأة الأولى.
- قياس خلق الإنسان من جديد (أي البعث) على خلق السموات والأرض.

وإلى جانب هذه القياسات الأصولية العقلية، نجد أنماط الحجج اللغوية والأدلة العقلية المنطقية (قياس الأولى، قياس العلة، قياس الدلالة، القياس المضمر، الحجاج اللغوي...). وهذه يعضد بعضها البعض الآخر، فكل دليل يدعم الدليل الآخر، وكل حجة تؤكد الحجة السابقة، في تناغم بديع، وانسجام عجيب، وهذا من أجل إقناع الجاحد المنكر لمسألة البعث ورده عن غيه وضلاله، فالحقيقة واضحة وضوح الشمس، والحق بين وجلي.

والشيء نفسه نجده في الآية (63) من سورة (مريم) إذ يوقا الحق سبحانه:(أولا يذكر الإنسان أنّا خلقناه من قبل ولم يك شيئا)، وقد فسر فخر الدين الرازي هذه الآية وبين الغاية منها بقوله: «الغرض التفكر والنظر في أنه إذا خلق من قبل من قبل لا من شيء، فجائز أن يعاد ثانية، وقال بعض العلماء: لو اجتمع كل الخلائق على إيراد حجة في البعث على هذا الاختصار لما قدروا عليها إذ لا شك أ، الإعادة ثانيا أهون من الإيجاد أولا.» (التفسير الكبير)

ونجد هذا في قوله عز وجل: (قل يحييها الذي أنشأها أول مرة) وقوله تعالى: (وهو الذي يبدأ الخلق ثم يعيده * وهو أهون عليه).

وقد اشتملت هذه الآيات وغيرها على حجج وأدلة عديدة، وقد أورد الفخر الرازي كثيرا منها في تفسيره، وفي مقدمتها أن خلق السموات والأرض أعظم من خلق الإنسان، وأعظم من إعادة إحيائه.

الشعر المغربي .. أصوات وقضايا

■ حاورهم وأنجز الملف: يونس إمغران

■ تقديم

** لم يغب المشهد الشعري المغربي بتجربته القديمة والحديثة، ولا برؤيته الإبداعية المتنوعة، عن بناء صرح الشعر العربي. فللمغاربة بصمات مشهودة في تأسيس هذا الصرح وإغنائه بالتجديد والتحديث والأسماء والأماكن والأزمنة. ورغم أن المشرق العربي حاول، من خلال بعض نقاده ومؤرخيه، أن يبخس حق المغاربة في امتلاك حساسية شعرية مغايرة عنه، وأن يصادر استقلاليتهم في نسج خيوط القصيدة، وأن يبسط رداء الوصاية عليهم، إلا أنه فشل في ذلك، بل وبات يشعر، بشكل أو بآخر، بضرورة الانفتاح أكثر على التجربة المغربية في القول الشعري وغيرها من تجارب القول الإبداعي الأخرى، وإفساح المجال لها إعلاميا وتعليميا وأدبيا.

إن الشعر المغربي، قديما وحديثا، اكتسب ألوانا خاصة به، وكانت له، ومازالت، أدوار كبيرة في تطوير وعي الإنسان المغربي أخلاقيا واجتماعيا وثقافيا وسياسيا، بالرغم من أنه تطور بصورة بطيئة مقارنة بنظيره المشرقي، كما أنه لم ينجب لنا قامات شعرية إلا بعض مخاض كبير. ولكنه في المجمل؛ بات الشعر المغربي اليوم ذاكرة فنية، وذائقة روحية، ورسالة قيم من أجل تخليق الحياة والإنسان، ولعل هذا ما جعله ناجحا في الانتقال من السكون المحروس بخواء المعاني والجمل إلى الحركة المسكونة بتفجير أنظمة الانسياب والتدفق وأنساق الغواية الجميلة بمعانيها الواضحة وغاياتها الإنسانية الخيرة.

من هنا، ارتأينا في مجلة «طنجة الأدبية» أن نخصص ملفا عن الشعر المغربي، من باب التعريف ببعض أسمائه، دون أن نحاكمه إيجابا أو سلبا، أو نسائله في جودة إبداعه، أو ضعف مواهبه، أو قدرته على تجاوز اختلالات الشعر العربي المشرقي أو الغربي من غموض وغرابة واستلاب وخروج عن المعنى والسياق. وإنما من خلال استضافة ثلاثة أصوات شعرية من أجيال مختلفة، ومدارس متمايزة، في محاولة منا إلى الحديث عن هذا الشعر بلسان تجاربهم الغنية، ورؤاهم الجمالية المتعددة المداخل.

الشاعر حسن الأمراني لـ«طنجة الأدبية»:

انتماء الشعر المغربي إلى الشعر العربي بعامة لا ينفي الخصوصية المغربية

أين يضع الشاعر الأمراني تجربته الشعرية ضمن النسيج الشعري المغربي، حيث الواقع والزمن والمكان والإنسان والحلم مغربيا؟ أم ضمن الكيمياء الشعري العربي حيث القضايا تفرض ثقلها وحرارتها بنَفَس هوياتي وحضاري؟.

دعني أولا أعترف بأنّ الحديث عن النفس يحرجني كثيرا. وأنني أوثر تناول القضايا المشتركة في الشعر والفكر. ولكن علمتنا العرب أن نقول: (لابد مما ليس منه بد).

لا ينفصل الشاعر عن بيئته التي ولد فيها ونما وترعرع، ولا عن الزاد الثقافي الذي تلقاه صبيا ويافعا وكهلا. وقد كانت بيئتي الأولى، البيت، تشهد ما تزودت به أول مرة من شعر، مغربي وعربي، إن صح هذا التقسيم، حيث كانت قصائد مالك بن المرحل والسهيلي تنشد جنبا إلى جنبا مع قصائد البوصيري والبرعي، ومع شعر حسان وأبي العلاء، ومع نصوص المعلقات ومقامات الحريري. كل ذلك وجدته في خزانة البيت، جنبا إلى جنب مع ديوان أبي القاسم الشابي، نموذجا للشعر الرومانسي الحديث. ونمّت المرحلة الجامعية هذا التوجه ولم تلغه، إلا أنها عمقت الوعي الحضاري والسياسي أيضا في ذاتي، وأعطتني انتماء مباشرا للقضايا الوطنية، دون أن يكون ذلك على حساب قضايانا العربية المصيرية، وعلى رأسها قضية فلسطين. ولكن الشعر لا يتحكم فيه عنصر واحد، وهو الواقع، بل يبلور نسيجه الفني مجموعة من العوامل، أهمّها التيارات الفنية والثقافية والفكرية. وهنا كنت واحدا من أبناء جيلي، الذي هو جيل التأسيس الشعري الجديد والامتداد معا، حيث كان من الصعب الفصل بين ما سماه النقد «الجيل الستيني»، و«الجيل السبعيني»، فالتداخل قائم بينهما، فنا وفكرا، وكانت كلية الآداب ـ ظهر المهراز ـ بفاس خاصة، تجمع الشعراء المنتمين إلى المرحلتين، أساتذة وطلابا. أحمد المجاطي، ومحمد الخمار الكنوني، رحمهما الله، ومحمد السرغيني، وغيرهم، من أساتذة تلك المرحلة، إلى جانب عبد الله راجع ومحمد بندفعة ومحمد بنعمارة رحمهم الله، وغيرهم من الأحياء، من طلاب تلك المرحلة. كل أولئك صنعوا الشعر المغربي الحديث بالمغرب. ولم يكن بعض من لم يلتحق بالجامعة آنذاك، مثل عبد الكريم الطبال، ومحمد علي الرباوي، بعيدين عن ذاك الجو العام. ولكن ضمن هذا المسار المشترك الذي غلبت عليه سمة «الرفض والاحتجاج»، وقد غلب عليها الطابع اليساري، الذي لم يكد يسلم منه أحد، حتى إنني أهديت إحدى قصائدي في تلك المرحلة المبكرة إلى الزعيم الثائر (شي غيفارا)، كان عندي هاجس التميز الذي لا يخرج عن دائرة الرفض والاحتجاج، ولكن من منطلق حضاري، مرتبط بكياننا العربي والإسلامي، بعيدا عن الطابع اليساري، أو الغنوصي، الذي طبع معظم التجارب الشعرية آنذاك. وإذا كان بعض الشعراء اليساريين التمسوا في خيرة الصحابة من أمثال أبي ذر الغفاري، وعمار بن ياسر، ما يستجيب لأطروحتهم اليسارية، فإنني حاولت التماس مظاهر التماس بين فكر شي غيفارا وبين رفض الظلم والاستبداد المؤيد بالوحي، قرآنا وسنة، مثلته قصيدتي :(لوحة على جدار برلين)، وذلك قبل أن أرعوي وأكتشف أن النموذج الذي أطلبه لا يحتاج إلى الضرب في الأرض بعيدا، لأنه قريب مني جدا، ويتمثل في عبد الكريم الخطابي وأضرابه من المجاهدين.

لست شاعرا ملتزما بل شاعرا مسؤولا

كانت المنابر الثقافية المشرقية، بادئ الأمر، هي التي احتضنت تجارب كثير من الشعراء المغاربة، وكنت من بينهم، وذلك قبل أن تستوي المنابر المغربية، انطلاقا من (العلم الثقافي) الذي صدر عدده الأول عام 1969، ليكون الأرض الخضراء التي تتخذ منها القامات الشعرية الجديدة مستقرا لها.

وانطلاقا من مغربيتي أبحرت نحو المشرق، قارئا وشاعرا، ولم يكد بلد عربي يخلو من تلقي شعري من خلال منابره. فقد نشرت في تونس والجزائر وليبيا ومصر ولبنان وسوريا وفلسطين والعراق ودول الجزيرة العربية كلها تقريبا، من اليمن إلى السعودية والإمارات والكويت وقطر.... كما أقبلت بعض دور النشر في المشرق على نشر بعض دواويني، وكان نزولي ضيفا على كثير من القنوات الفضائية سببا في زعم بعضهم بأن شعري معروف في المشرق أكثر من المغرب، وما أظن

ذاك صحيحا.

وعلى هذا، فأنا مغربي واقعا ومكانا ونشأة وحلماً أيضا، إذ الحلم المغربي يتجسد في أن يستعيد المغرب رسالته الحضارية، حيث كان هو الذي حمل الإسلام وحضارته إلى غرب إفريقيا، فيما سمي بالسودان الغربي، وساحل العاج ومالي وغيرها، بعدما شارك أبناؤه، قيادة وجندا، منذ نهايات القرن الأول الهجري، في حمل تلك الحضارة إلى الأندلس التي صارت على عهد الموحدين والمرابطين ولاية مغربية.

وأنا عربي إسلامي ثقافة وهوية وحضارة وجذورا، والفرع لا يتنكر لأصله أبدا. وأنا ممن يومنون بأن انتماء الشعر المغربي إلى الشعر العربي بعامة، لا ينفي الخصوصية المغربية، كما أن انتماء شعر نيرودا إلى ثقافة اللغة الإسبانية لا ينفي خصوصية انتمائه إلى الشيلي، ولا انتماء طاغور إلى الهند ينفي خصوصيته البنغالية، باعتبار اللغة التي كتب بها.

بين المغربي والعربي؛ تثار مفارقة غريبة، نحتاج معها إلى تفسير واضح ومقنع.. فعندما نتحدث عن شاعر من المغرب العربي أو نُخضِع قوله الشعري للدراسة والتحليل والتقييم، نقول عنه: إنه «شاعر مغربي». بينما نصف الشاعر.. أي شاعر، من المشرق العربي، ودون تحفظ، بأنه «شاعر عربي»! فهل الشاعر لا يكون عربيا إلا إذا كان مشرقيا؟

هذه قضية قديمة من جهة، ومتشعبة من جهة أخرى. فمنذ القرون الأولى كان النقد يتحدث عن شعراء العراق، وشعراء الشام، وشعراء المغرب. وكتاب (يتيمة الدهر) للثعالبي ناطق بذلك. ويؤثر عن المتنبي أنه قال وقد بلغه شعر ابن عبد ربه: «يا ابن عبد ربه، لقد يأتيك العراق حبوا»، وهذا اعتراف من شاعر العربية الأكبر بخصوصية الشعر العراقي آنذاك من جهة، وبشاعرية أهل المغرب من جهة أخرى.

وفي عصر النهضة الحديثة كان هذا التوجه بارزا، وقد كتب العقاد كتابا عنوانه: «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، ولم يقل: «الشعراء العرب في مصر»، ثم في الجيل الموالي كتب محمد مندور، وبصيغة أوضح: «الشعر المصري بعد شوقي»، ولم يكن يعني غير الشعر العربي في مصر. وكذلك صنع من تناول شعر العراق أو الشام أو غيرهما. فقد كتب أحمد بسام ساعي، على سبيل المثال، كتابه عن «شعراء سورية»، ولم يكن المغاربة بدعا في هذا عندما كتبوا عن الشعر المغربي، وكتاب العلامة عبد الله كنون قوي الدلالة في هذا الباب، عندما سماه: «النبوغ المغربي في الأدب العربي»، فجمع بين الصفتين: المغربي، والعربي.

وقد خبرت هذا الأمر أثناء معاشرتي لأدباء من المشرق، فكان يقولون: الشاعر المصري، إذا تحدثوا عن صلاح عبد الصبور مثلا، والشاعر العراقي، عندما يتحدثون عن السياب أو البياتي. ومعظم الناس لا يذكرون أسماء محمود درويش وسميح القاسم وفدوى طوقان إلا مقرونة بصفة «الشاعر الفلسطيني». ولكن لوثة بعضهم بأن يقولوا: الشاعر العربي، وهم يقصدون شاعرا من مصر أو لبنان، أو حتى من الجزيرة العربية، والشاعر المغربي، إذا جاءوا إلى ذكر المغرب، فمردها إلى اضطراب في الفهم من جهة، وقصور في النظر. ولكن الغريب أننا في المغرب نرسخ هذه الآفة، ولا سيما في بعض الدراسات الأكاديمية، أعني ما أشرتم إليه من أن الحديث عن شاعر من المغرب يأخذ صفة «الشاعر المغربي»، في حين يقتصرون في وصف شاعر من المشرق على صفة «عربي»، وعلى هذا فملاحظتكم صادقة من بعض الوجوه.

لا يمكن أبدا أن تجمع بين الجودة في الشعر والجودة في الرواية

وهناك سبب آخر وراء هذه الظاهرة، وهو جهل كثير من المشارقة بأدب المغرب، وهو جهل نابع عن الكسل، أكثر مما هو نابع عن تقصير أهل المغرب في التعريف بأدبهم، على ما لهذا العنصر الأخير من أهمية. فلذلك نجد بعض أهل المشرق يَسِمُون شاعرا ما بأنه مغربي، كأنهم يكتشفون أن بالمغرب شاعرا. وقد كنت ذات مرة مع شاعرة سورية، تعد من المثقفات، ومن المعنيات بالشأن الفكري والأدبي في العالم العربي، فقالت إن الرواية المغربية ناضجة، وأما الشعر فلا. فسألتها عمن تعرف من الشعراء، فلم تذكر غير اسم واحد، صاحبه كثير التردد على المشرق، وعلى الخليج بصفة خاصة. وذكّرتها بأسماء بعض الأعلام من الشعراء فلم تعرف منهم أحدا، لا من أصحاب المدرسة الكلاسيكية، كإدريس الجائي ومحمد الحلوي وعلي الصقلي وأحمد سكيرج، ولا من أصحاب المدرسة الحديثة. هذه وأمثالها معذورون، ورب عذر أقبح من ذنب، إذا تحدثوا عن الشعر المغربي في مقابل الشعر العربي!

نعود إليكم كذاتٍ معرفية شعرية.. إن أي حديث عن الشاعر حسن الأمراني لا يتم إلا مقرونا بوَصْفٍ بات علامة دالة عليه: إنه «شاعر ملتزم»! ما معنى الالتزام هنا؟ وهل الشعراء الآخرون كالخمار الكنوني أو عبد الله راجع أو حسن نجمي، على سبيل المثال لا الحصر، ليسوا شعراء ملتزمين؟.

هذا تصنيف يلزم من وضعه، وأنا لم أصنف نفسي يوما بأنني «شاعر ملتزم»، ولم أنزع صفة «الالتزام» عن أحد، ولا نازعت أحدا في هذه الصفة. فلينعم إذن بصفة الالتزام من اطمأن إليه، شاعرا كان أو ناقدا. أما أنا فقد اخترت طريقي، تنظيرا وإبداعا. لطالما استعملت، في كتاباتي التنظيرية، صفة «المسؤولية» بدلا من «الالتزام»، ودعوت إلى «الأدب المسؤول»، استنادا إلى الآية

جهل كثير من المشارقة بأدب المغرب هو جهل نابع عن الكسل

الواردة في سورة «الإسراء»: (إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولا). فإن كان الأمر كذلك في حق كل إنسان، فهو في حق الأديب ألزم، لأنه أوتي أداة ينصرف أثرها إلى غيره من الناس، إذا كان غيره من الناس مسؤولا عن نفسه فقط. وقد بينت أن الفرق بين «الالتزام» وبين «المسؤولية»، هو أن «الالتزام» ـ كما طبق في عدد من النظريات الأدبية، ومنها الماركسية مثلا - كان مقترنا، بالإلزام، أي بالإكراه، إذ دلت الوقائع التطبيقية على أن «الدولة» كانت تلزم الأدباء والفنانين بخطوط حمراء ليس لهم أن يتعدوها، بل ليس لهم أن يقربوها. وقد غضب ستالين يوما عندما طبعت الدولة ديوان غزليا وقال: «كان عليكم أن تطبعوا من هذا الديوان نسختين فقط: واحدة للشاعر والأخرى لحبيبته». وكلنا يعلم سيف زجادينوف الذي كان مسلطا على رقاب الأدباء والفنانين، وذلك هو الذي أدى ببعض الأدباء، أو الفنانين في روسيا، إما إلى الانتحار الجسدي، وإما إلى الانتحار المعنوي، وهو الصمت، وإما الفرار خارج الوطن. نحن نعرف على سبيل المثال مصير مایاکوفسكي (انتحر في 14 ابريل عام1930)، وباسترناك، وسولجنتستين (غادر الاتحاد السوفييتي ثم عاد بعد انهياره الاتحاد إلى بلده). وأما الوجودية، التي نادى زعيمها سارتر بالالتزام، فقد جعلت الالتزام هلاميا لا معنى له، بسبب إفراطها في الفردية والحرية الشخصية.

وقد كان سيف مكارثي في الولايات المتحدة يقوم بما كان يقوم به سيف زجيدانوف في روسيا، إلا أن مصير الأدباء في الغرب كان مختلفا من بعض الوجوه عن مصير زملائهم في الاتحاد السوفياتي، ذلك بأن المخابرات الأمريكية كانت تقوم بتصفية المعارضين جسديا، أو التضييق عليهم ولو كانوا ينتمون إلى أقطار أخرى. ومثل شاعر الشيلي نيرودا ناطق. وقد فضحت فرانسيس ستونرسوندرز في كتابها: (الحرب الباردة الثقافية: من دفع للزمار؟)، كثيرا من تلك الفضائح والفظائع.

لقد أسست الولايات المتحدة الأمريكية، عام 1950، «منظمة الحرية الثقافية»، وقد أصدرت هذه المنظمات عشرات المجلات الثقافية، وربما المئات، عبر العالم، ومنه العالم العربي. فمن المجلات التي كانت تصدرها في العالم العربي مجلة (الحوار) التي كانت توزع جوائز مهمة، حتى على الأدباء والفنانين اليساريين إن كانوا يخدمون أهدافها، ولم تكتشف حقيقة هذه المجلة، وارتباطها بالمنظمة الأمريكية، إلا بعدما نال جائزتها الروائي المصري يوسف إدريس (ينظر مقال د. حلمي القاعود: اليسار الحظائري، المنشور في جريدة «الشعب الجديد» الجمعة 24 فبراير 2017). ومن خلال هذه المنظمة تعددت أنشطة جهاز المخابرات الأمريكية، ثم استطاع السيناتور مكارثي، عام 1953، تكوين لجنة في الكونجرس خاصة بالنشاط الثقافي والفني المعادي للولايات المتحدة، وتمرير قانون للرقابة الثقافية. ومن خلاله عملت الولايات المتحدة إما على اغتيال عدد من الأدباء والفنانين، وإما على التضييق عليهم ودفعهم إلى الانتحار، كما حدث مع الروائي الأمريكي الشهير إرنستهمنجواي، الذي أصيب بالاكتئاب نتيجة شدة مراقبة الـ f.b.i. قبل أن يقدم على الانتحار.

وأما الشاعر الشيلي بابلو نيرودا، فقد سعت تلك المنظمة الأمريكية على حجب جائزة نوبل عنه عام 1964، وعندما نالها عام 1971، عملت على اغتياله بعد عامين من فوزه بالجائزة.

وعلى هذا فإن سيف الرقابة في كل من الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة كان واحدا، وكل تلك الجرائم كانت تقع باسم الالتزام والدفاع عن الحريات. وأما «المسؤولية» فتعني أنه لا رقيب على الأديب إلا رقيب وحيد، وهو إيمانه بأن هنالك ربّا يحاسب على الصغيرة والكبيرة: (فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره ومن يعمل مثقال ذرى شرا يره). وهذا اليقين يهب الأديب حرية واسعة، حيث يشعر بأنه ليس لمخلوق عليه سلطان، وهو لذلك مستعد للتضحية في سبيل الكلمة.

لذلك كنت أقول دائما: لست شاعرا ملتزما، بالمعنى المتداول عند كثير من الناس. أنا شاعر مسؤول، محرض. التحريض هو الوظيفة الأساسية للشعر. والتحريض هنا أبعد ما يكون عن القضايا الآنية، السياسية أو الاجتماعية، بل هو يعني التحريض ضد كل ما هو قبيح في سبيل ترسيخ قيم الجمال والمحبة والأخلاق، ليس بالمعنى الطوباوي، ولكن بما يمس حياة الناس. الشعر يحرض الناس من أجل الانتصار للجمال. وقمة الجمال الحرية والعدالة والصلاح والخير، وعلى عكس من ذلك فإن الاستعباد والاستبداد والفساد والشر هي أجلى صور القبح التي يسعى الشعر إلى تدميره. التدمير طريق إلى البناء. ومن هذا المنطلق جردت قلمي للدفاع عن المستضعفين في الأرض، ووقفت ضد المستكبرين، وبشرت بالجمال المطلق، ولا يمكن للشاعر أن يبشر بالجمال المطلق ما لم يحرص على أن يكون شعره هو نفسه مشتملا على قدر كبير من الجمال. هذا الجمال الذي قد نراه في وردة، أو فراشة، أو امرأة، أو طفل، أو نخلة، أو نهر، نراه كذلك في العدالة، والحق، والقيم الإنسانية المثلى.

أتعتقدون أن الشعر مازال يملك - في حياة الإنسان العربي خاصة والكوني عامة - دورا؟ كيف؟ وفي ضوء أية رؤية.. سياسية؟ أم اجتماعية؟ أم عقدية؟.

يتوقف الشعر وينقرض من حياة الإنسان عندما يتوقف البشر عن التنفس. الشعر ملازم للحياة، والله تعالى لم يخلق الإنسان منشغلا بطعامه فقط.. هناك ما هو أعلى من ذلك.. أشواق الروح.. وهذه لا يغذيها إلا ما هو سام ونبيل، الدين، والشعر، والفلسفة، والفن.. كل أولئك لا يمكن أن يمحى من حياة الإنسان، وإلا لم يعد إنسانا. و«ولكن» هذه عريضة.. متى يقوم الشعر برسالته الإنسانية؟ لا يقوم بذلك إلا إذا كان مخلصا لطبيعته، وصادقا في وظيفته، وجميلا في تعبيراته، ومبلّغا عن صاحبه.. ولا يكون مبلّغا إلا إذا كان بليغا. البلاغة والبلاغ شيئان مقترنان ومتلازمان، ومتى تعطل أحدهما تعطل الآخر. وهكذا عندما تحسّ أن الشعر كفّ عن أداء رسالته، ولم يعد له دور في حياة الناس، فاعلم أنه فقد أحد عنصريه اللذين بهما يطير، حيث لا يطير الطائر بجناح واحد، ويومها لا نتهم الشعر، بل نتّهم المتشاعرين الذين يحجبون عن الناس رؤية الحق والجمال. ليس الشعر هو الذي فقد دوره، بل كثر الغثاء حتى زكم الأنوف، وأفسد أذواق الناس، فانصرفوا عن الشعر لأن الشعر قليل. الذين يقولون إن الحياة المعاصرة لم تعد بحاجة إلى الشعر بخاصة، والأدب بعامة، ونحن بحاجة إلى العلوم لا إلى الآداب، لنلحق بالركب الحضاري، هؤلاء لا ينظرون إلى أبعد من أرنبة أنوفهم. إنّهم ينظرون إلى الأمم المتقدمة بسطحية، ولا يعلمون الدرجة الرفيعة التي تحتلها الآداب والفنون عند تلك الدول. بل إنّ الذين يرسمون واقع تلك الأمم ومستقبلها هم أقطاب ما يسمى (العلوم الإنسانية)، وأمامنا برنارد لويس وناعوم تشومسكي وبرنار ليفي وكينيث وايت وإريك برلين، الذي فاز بأهمّ جائزة بريطانية عن قصيدته «مهمة ليلية» حيث ما زالت الدول المتقدمة ترصد الجوائز القيمة للشعراء. لو خيرت

أهديت إحدى قصائدي إلى الزعيم الثائر «شي غيفارا»

بريطانيا بين مستعمراتها التي كانت لا تغيب عنها الشمس وبين شكسبير لما فرطت في شاعرها. وقد حضرت، عام 1986، احتفاء فرنسا بالذكرى المئوية لوفاة فكتور هيجو، وعرفت مقدار احتفائها شعبا وقيادة بشاعرها العظيم.

ما معنى أن نصف الأدب بـ«الإسلامي»؟ في الوقت الذي نجد فيه أصواتا تتعالى حول اعتبار الأدب آلية تعبير متحررة من التصنيف الإيديولوجي أو الإثني أو المذهبي؟ وبماذا يمتاز الأدب الإسلامي عن غيره، وخاصة على مستوى القيم؟ أو بعبارة أخرى: ماذا عساه أن يضيف للإنسان والمجتمع ؟ حيث عجز الأدب الآخر عن تقديم هذه الإضافة؟.

لا ينكر أحد أن النقاد يصنفون الآداب بحسب المدارس، وهذا التصنيف إما أن يكون لاعتبارات فنية خالصة، وإما لأسباب إيديولوجية محضة. فعندما سادت الواقعية الاشتراكية، قبل أن تسقط مع سقوط المعسكر الشرقي، كان مرجع ذلك إلى الإيديولوجيا لا إلى الفن. ولأن الإسلام جاء إلى الناس كافة، وتنزل من ربّ الناس كافة، فإنه من الطبيعي أن يكون له حضارته المتميزة، وقد سبق الذكر أن الأدب من أهم مقومات الحضارات، والإسلام ليس إيديولوجية، إذ الإيديولوجيات عرضة للزوال. الإسلام دين خالد، وهو في الوقت نفسه له مقاييسه وقيمه المعنوية والجمالية. وقد كتب الأجانب قبل المسلمين عن حضارة الإسلام بآدابها وفلسفتها وفنونها وتشريعاتها، ولم ينكر أحد شيئا من ذلك. ولكن «المتأدلجين» هم الذين أنكروا ذلك. ولأن الله تعالى خلق الناس جميعا على الفطرة، فمن الطبيعي أن يكون الأدب الإسلامي متوجها إلى الناس جميعا، لأنه أدب الفطرة. وإن تجلى في بعض نماذجه بعض القصور، فهو قصور مرده إلى منتجه، لا إلى الأدب نفسه كمفهوم. وكما أن الأدب الإسلامي يتمنع عن التصنيف الإيديولوجي، فأولى له ألا يخضع لا للتصنيف الإثني ولا إلى التصنيف المذهبي. ألا ترى أن هذا الأدب قد شاركت في إنتاجه واستهلاكه شعوب شتى، على اختلاف أعراقهم ومذاهبهم، بل حتى ولغاتهم، وهو أيضا أدب ممتد في الزمان وفي المكان، فأنت عندما تتحدث عن الأدب الإسلامي لا تتحدث عن فترة معينة ولا عن بقعة جغرافية معينة، وهو الأمر الذي لم يتحقق لغيره من الآداب. لقد وجدنا أعلام هذا الآداب يكتبون بالعربية والفارسية والتركية والأردية، وباللغات الغربية نفسها. كما أن هذا الأدب معترف به عالميا. هل يعلم أبناء جلدتنا أن هناك بالغرب مراكز خاصة لدراسة شعر محمد إقبال، أكبر شاعر إسلامي في القرن العشرين؟ ولماذا؟ لأن شعر محمد إقبال يحمل من القيم الإنسانية، جماليا وفكريا، ما يجعل الناس على مختلف مللهم ونحلهم يقبلون عليه، بالدرس والترجمة. ومع ذلك إقبال لم يتجاوز قيم الوحي في شعره. وما يقال عن إقبال يقال عن شعراء آخرين، تمتد أسماؤهم من أقصى شرق الأرض إلى غربها، مثل جلال الدين الرومي وغالب والأميري وحافظ وسعدي ويونس إمرة ومحمد عاكف والشاعرة الهندية ثريا كملا، والشاعر الأمريكي دانييل مور وغيرهم. إن كل هؤلاء، وغيرهم كثير، قدموا آثارا خالدة من الأدب الإسلامي، أخذت بمجامع القلوب، ولا يضيرهم أن يجهلهم أو يتجاهلهم أبناء جلدتهم.

متى يصبح الأدب العربي أو الإسلامي عالميا؟ هل هناك شروط محددة؟ مواصفات حقوقية أو دينية أو علمانية معينة لإسباغ هذه الصفة عليه؟ أم أن الأمر يتوقف على استجابته للمعايير التي لا يراها ولا يسبر غورها إلا القائمون على منح جائزة نوبل للآداب؟.

إن الأسماء التي ذكرتها آنفا تؤكد عالمية الأدب الإسلامي، وكلها كانت تنطلق من الوحي، في تحرر تام من كل المواصفات المذكورة، مثل المواصفات الحقوقية أو العلمانية أو غيرها، بل على عكس من ذلك تماما، فمحمد إقبال يردد في شعره انتقاده المستمر للقيم التي تقوم عليها حضارة الغرب، بما فيه ذلك العلمانية، ويحاور في عدد من قصائد عددا من أعلام تلك الحضارة، بشقيها الرأسمالي والشيوعي، فقد انتقد أنانية نيتشه، كما انتقد إلحاد لينين. وإذا كان إقبال لم ينل جائزة، فإن ابن بلده طاغور، وقد نال تلك الجائزة، ما فتئ يشيد ببراعة إقبال وتفوقه الشعري. إن جائزة، مثل جائزة نوبل، لا ينبغي أن تكون مقياسا للعبقرية، ونحن نعرف جيدا حيثيات الجائزة. فقد نال عدد من مجرمي الحرب جائزة نوبل للسلام، ومنهم مناحيم بيغن، ومنهم رئيسة ميانمار الحالية التي ازداد مع ولايتها التنكيل بمسلمي الروهينجيا. كيف الاطمئنان إذن إلى موضوعية هذه الجائزة؟

ما هي طبيعة القضايا التي ترون أنكم لم تتناولوها في شعركم ودواوينكم، وأنكم، اليوم، في حاجة ملحة إلى طرحها؟.

لطالما حلمت بكتابة «الملحمة المغربية»، ولكن الكتابة عندي لا تخضع للرغبة وحدها. لحظة الاحتراق شيء جوهري عند كتابة القصيدة، وهي لحظة لم تتحقق بعد بالنسبة لذلك المشروع. ربما تحول دونه الآن المآسي التي نعيشها في عالمنا العربي والإسلامي، ولكنها قد تنبجس في أي لحظة، دون إعداد سابق.

ما هو الجنس الأدبي الأقدر على معالجة قضايا الإنسان والمجتمع.. الشعر أم الرواية؟ علما أن عددا من الشعراء تجرؤوا - بإقتدار ملحوظ - على ارتياد عالم الرواية؟ أم أن عصر الشعر بات مجرد ذكرى في ظل «الانتصارات» المتوالية لجنس الرواية؟.

ليس هناك جنس أدبي من غيره أقدر على القيام بذلك. ولكن كل ميسر لما خلق له، وقديما قال بعض النقاد العرب، ومنهم الجاحظ، أن الجمع بين جنسين، عند قلم واحد، ممكن جدا، إلا أن ذلك لا يتحقق معه النبوغ، في أي من الجنسين. ربما تتحقق الجودة إلى حد ما، وأما النبوغ فلا.. ولنقل نحن، حتى لا نجزم كما جزموا، إن النبوغ في الجنسين نادر. نحن نعرف أن هناك من الشعراء المعاصرين من جرب كتابة المسرحية مثلا، لا الرواية، ولكن لا أحد يذكر شيئا من تلك المسرحيات.. كتب البياتي مسرحية: «محاكمة في نيسابور»، وكتب نزار قباني مسرحية: «جنونستان». من يذكر ذلك؟ ربما لا يذكر بعض القراء حتى عناوين تلك الأعمال. كتب عبد الرحمن الشرقاوي الرواية والمسرحية والشعر، ولا أحد يذكره شاعرا.

وأسألك: الذين هاجروا من الشعر إلى الرواية، وحققوا حضورا روائيا مشهودا، ماذا بقي لهم من الشعر؟ الشعر لا يقبل «الضرات»، إنما أن تخلص له فتكون شاعرا، وإما أن يهجرك بلا رجعة. أنا لا أتحدث عن «التوسط في الجودة»، فقد يكون ذلك متحققا، وقد عاب نقادنا القدماء ذلك، وقالوا: ألا يكون لك شعر خير من أن يكون لك شعر متوسط.. أنا أتحدث عن النبوغ. لا يمكن أبدا أن تجمع بين الجودة في الشعر والجودة في الرواية.

أما القول بأن عصر الشعر أصبح مجرد ذكرى فلا.. الشعر نفيس، والنفيس دائما قليل.. وغريب أيضا. ويرحم الله أبو الطيب القائل:

وهكذا كنت في أهلي وفي وطني
إن النفيس غريب حيثما كان كانا.

الشاعر محمد بلمو لـ«طنجة الأدبية»:

الشاعر مطالب بأن يكون صوت العالم ولسان الإنسانية وضميرها

بداية كيف يمكن لمحمد بلمو أن يحدثنا عن اللبنات الأولى التي أسست لبنائه الشعري؟ وعما يميز تجربته الشعرية عن تجربة الجيل الذي سبقها والجيل الذي أعقبها؟

عندما خرجت للحياة في ستينات القرن الماضي، كان ذلك في بيت قديم من الطراز المريني مع ملامح معمار القصبات بالجنوب المغربي، في قرية جبلية بمقدمة جبال الريف اسمها "بني عمار"، منذ طفولتي المبكرة المفعمة بالفضول، وأنا أنجذب إلى صندوق خشبي كبير مركون في أحد غرف الدار وفوقه تضع والدتي حقائب وأغطية، لذلك كان ميعاد فتح أمي لذلك الصندوق يوما مشهودا في حياتي، كان مملوء بأنواع وأحجام من الكتب بالعربية والفرنسية... كنت أصغر بكثير من أن أعرف قيمتها المعرفية، لكن ذلك العالم الذي غرقت بين أغلفته وصفحاته كان قد سحرني تماما.. بدأنا نقلب أنا وأخي فؤاد الذي يكبرني بسنتين في الكتب، وقد شدتنا محتوياتها من خطوط وحروف مختلفة وأيضا مما يحتويها البعض من صور. هذا الانجذاب لعالم الكتب ولد رغبة لي في تقليد الخطوط والرسوم ثم الكلمات والجمل فالأبيات الشعرية بقلم صعب وعنيد... عندما انتقلت إلى مدينة مولاي ادريس زرهون لمتابعة دراستي الإعدادية والثانوية، قادني عشقي للكتاب إلى البحث عن مكتبة ولم تكن هناك إلا واحدة صغيرة يبيع صاحبها الكتب والمجلات، كنت أجمع بعض الدراهم من عملي مع أبي في الحقل خلال نهاية الأسبوع والعطل لأقتني بها الكتب من صاحبنا "بن عشراق"، هكذا اقتنيت كتب المنفلوطي التي عمقت عشقي للكتاب، وسلسلة جرجي زيدان من روايات تاريخ الإسلام، وأيضا سلسلة اللص الظريف "أرسين لوبين"... ومجلات الطليعة وآفاق العراقية والعربي الكويتية... وتجرأت يوما للبحث عن مكتبة في مكناس حيث اقتنيت كتابا سجاليا بين طه حسين والعقاد، وكانت بدورها قراءته ممتعة وشيقة. في الثانوي بدأت أكتب خربشاتي، وأنشر بعضها في مجلات حائطية بمقر جمعيتنا المحلية وداخلية الثانوية بزرهون.

بالنسبة للشطر الثاني من سؤالكم، لست حقيقة في حكم من يستطيع أن يتحدث عما يميز شعره عن شعر من سبقوه، ومن لحقوه، فذلك دور النقاد، أما ما قد يميزني فهو الذي كنت ولا زلت وسأبقى أبحث عنه في كتاباتي الجديدة، على اعتبار أنني لم أكن يوما مقتنعا تماما بما أكتب.

من هم الشعراء الذين حرضوا الشاعر بلمو على المضي قدما في طريق الغواية الشعرية؟

من الشعراء الصعاليك والمعلقات في العهد الجاهلي إلى المتنبي والمعري...إلى الشابي وإليا أبو ماضي.. إلى السياب ومعين بسيو والمجاطي والبياتي ونزار قباني ومحمود درويش والسرغيني وعبد الكريم الطبال...، كل هؤلاء حرضوني على الكتابة.

أصدرتم لحد الساعة ثلاثة دواوين شعرية، أولها كان «صوت التراب» سنة 2001، و«حماقات السلمون» بالاشتراك مع الشاعر عبد العاطي جميل سنة 2007، و«رماد اليقين» سنة 2013. فهل يمكن لنا أن نتحدث عن ثلاث مراحل متمايزة - بالنظر إلى هذه الدواوين وتباعدها النسبي من حيث زمن صدورها - في تشكيل المعالم الأساسية لتجربتكم الشعرية؟

يجب أن أوضح أن بعض النصوص التي كتبتها قبل تلك الواردة في «صوت التراب»، لم أنشرها إلا في «حماقات السلمون» والبعض منها لم أنشره حتى الآن، ليس لشحنتها السياسية الطاغية، ولكن لعدم تناغمها مع المجاميع الثلاث، رغم أنني نشرتها في جرائد، مثل «هذيان شهريار في خليج الحرب»، و«مطر أيار البليغ» و«رائية أهل الكهف والضوء» وهي نصوص طويلة نسبيا وقد أنشرها لاحقا في ديوان.

فـ«صوت التراب» انتقيت له آخر ما كتبت في تلك الفترة من التسعينيات. وبعد ست سنوات جاءت مجموعة «حماقات السلمون» وقد اخترت لها نصوصا كتبتها مع بداية الألفية الثالثة وأضفت لها نصا على الأقل سبق أن نشرته بجريدة المسار الثقافي في أواسط التسعينيات هو «بيانات للحزن والفرح»، وكان الاختيار قائما على أساس نوع من التحاور والتفاعل مع نصوص الشاعر عبد العاطي جميل الذي تبقى هذه التجربة المشتركة معه منحوتة في الذاكرة والتجربة معا. وفي 2013 صدر لي ديوان «رماد اليقين» وأغلب نصوصه كتبت في المرحلة ما بين 2006 و2013، ومنها نصوص

منح دُورُ النشر والجوائز الأسبقية والجاذبية للرواية ليس سندا كافيا للإعلان عن موت الشعر أو التقليل من أهميته

قليلة كتبتها قبل النصوص الواردة في «حماقات السلمون». ما أريد قوله هو أن كل مجموعة من المجموعات الثلاث تتضمن وتتجاوز في نفس الوقت ما قبلها، فليس هناك قطائع بينها ولكن هناك امتداد وتجاوز.

كيف هي طبيعة الأشياء والأمكنة والأزمنة وقضايا الحياة والموت والفرح والحزن والماضي والحاضر والمستقبل في الدواوين الثلاثة المشار إليها آنفا؟

تتحول الأشياء والأمكنة والأزمنة وقضايا الحياة والموت والفرح والحزن والماضي والحاضر والمستقبل في تجربتي المتواضعة إلى حيوات وكائنات تتنفس في القصيدة وتتعالق مع بعضها في اللغة لتقدم شهادتي على العصر.

هل - مازال - بإمكان الشعر أن يشكل سلطة مقاومة وممانعة في وجوه الفساد والاستبداد والتخلف والفقر والجهل والمرض؟ أم بات في وقتنا الراهن مجرد قناة ضيقة لتصريف هموم الشعراء الذاتية وتطلعاتهم الصغيرة؟.

كان الشعر في الماضي البعيد لسان وصوت وضمير قبيلته، وفي العقود الماضية لعب في الغالب دورا مشابها إلى حد ما، حيث كان لسان وصوت وضمير حركات التحرر الوطني في مواجهة الاستعمار والإمبريالية، ثم أصبح لاحقا لسان حزبه أكان في السلطة أو المعارضة. لكن اليوم لم تعد الأحزاب في حاجة إلى الشعر والشعراء، لأنها ترتاب وتتحفظ من الشعر، ولم يعد الشاعر - وقد فتحت قنوات التواصل الكوني على مصرعيه بين يديه الهشتين - في حاجة إلى مظلة وهو العدو اللدود للانغلاق والقيود والانتماء الضيق والأعمى.

الآن، اعتقد أن الشاعر مطالب بأن يكون صوت العالم ولسان الإنسانية وضميرها، متموقعا في نفس خندق الحرية والسلام والعدالة والكرامة والازدهار لكل البشرية، وضد الظلم والقهر والإقصاء والاستعمار والاستغلال والفساد من أي كان وفي أي مكان وزمان. على الشعر اليوم أن يكون صوت ولسان الإنسان فيه.

هناك من يرى من النقاد، والقراء أيضا، على أن «الرواية» أقدر على استرجاع الماضي لتفكيكه وإعادة صياغته على نحو مفيد، وعلى محاكاة الواقع والدفاع عن حق الإنسان في الديموقراطية والعدالة الاجتماعية والتنمية الشاملة من «الشعر».. ولعل حجتهم، في ذلك، تتكئ على قوة انتشار الرواية عالميا، وارتفاع منسوب الاهتمام بها اقتناءً وقراءةً وتحويلاً إلى خيال درامي وسينمائي.. كيف تنظرون إلى هذا الرأي وحجته؟.

يستند هذا الموقف على حقيقة نلمسها في الواقع، فالرواية توفر مساحة أوسع للتعبير عن مشاغل واهتمامات الكاتب، كما أن دور النشر والجوائز تمنحها الأسبقية وتمنحها جاذبية استطاعت أن تستقطب إليها العديد من الشعراء من بينهم مغاربة، بسبب الإقبال عليها، لكن ذلك لا يمكن أن يشكل بتاتا للبعض سندا كافيا لإعلان موت الشعر أو التقليل من أهميته في حياة الأفراد والمجتمعات، لأن الشعر سيظل حاضرا وفاعلا رغم كل التحولات التي يعرفها العالم.

كثير من الإصدارات الشعرية لا يلتفت إليها النقاد رغم أهميتها

كيف تقرأون الشعر المغربي؟ وإلى أي شيء تعزون الانبهار بالشعر المشرقي؟ وما هي العقبات التي تقف في وجه الامتداد المغربي على مساحة الشرق الشعرية؟.

اعتقد أن الشعر المغربي بخير، يعرف حركية متواصلة على مستوى الكتابة والنشر، مغتنيا بجديد مختلف أجياله واتجاهاته، وطبعا فالوضع لا يخلو من كتابات لا علاقة لها بالشعر، لكن حاجة المطابع إلى السيولة يجعلها تنشر أي شيء تحت يافطة الشعر. أما ما تسميه بالانبهار المغربي بالشعر المشرقي فقد تقلص كثيرا عما كان في القرن الماضي، والدليل على ذلك الاهتمام المتزايد لدور نشر شرقية بنشر الشعر المغربي خلال السنوات الأخيرة.

هل تعتقدون أن الحركية النقدية المغربية تواكب - بنجاح - حركية الإبداع الشعري؟.

من الصعب القول بأن الحركة النقدية المغربية، تواكب حركية الشعر المغربي بنجاح، فالكثير من الإصدارات الشعرية لا يلتفت إليها النقاد، رغم أهميتها. لكن بروز أصوات نقدية جديدة يخفف من ذلك النقص الكبير في المتابعة النقدية ويجعل الأمل معقود عليها للنهوض بالحركة النقدية الشعر المغربي.

نأمل منكم إبداء رأيكم - في جمل مقتضبة وشديدة الاختصار - حول أسماء الشعراء الآتية:

عبد الرفيع الجواهري؟

شاعر وصحفي مغربي تعلمنا منه كثيرا في المجالين.

مليكة العاصمي؟

شاعرة مغربية وفية لتوجهها في الكتابة والحياة.

حسن الأمراني؟

شاعر مغربي له توجهه المحترم في الكتابة الشعرية.

حسن نجمي؟

شاعر وصحفي مغربي، صديق عزيز يواصل بنفس حيوية الشباب عطاءه.

إدريس علوش؟

شاعر مغربي من نفس جيلي، صديق جمعتنا العديد من الذكريات واللحظات واللقاءات الجميلة.

الشاعرة فتيحة النوحو لـ«طنجة الأدبية»:

في غياب النقاد يقوم الشعراء والصحفيون بالمتابعة النقدية لشعري ولشعر غيري

**** إذا حاولنا تقديم تعريف مغاير عما يعرفه القراء عن الشاعرة فتيحة النوحو: فمن أي زاوية يمكنك فعل ذلك؟ وكيف نفصل بين الإنسان والشاعرة من داخل كينونتك الوجودية؟.**

قد أقول أنني ذات قلقة وان لم يكن ما يستدعي ذلك، بوهيمة الهوى، عبثية المعنى، صادقة في أنسنة الحياة، متوجسة من الآتي والماضي.. بالنسبة لي أنا لبوس من الغموض.

**** من بَاغَتَ الآخر في الإعلان عن هويته: الشعر أم الشاعرة؟ بمعنى هل كانت لك علاقة بالشعر قبل أن تكتشف الشاعرة بداخلك؟ أم أن شاعريتك أجبرتك على ارتياد عيون الشعر وبحوره؟.**

هوية الشاعرية لدي كانت تتراءى في اللامبالاة والجحود الذي كنت اشعر به تجاه الحاضر، لكن لم تكن لدي موهبة الشعر منذ نعومة أظافري، بل ما كان شائعا هو تقليم الأظافر والأجنحة، وهي السبل التي كان يسلكها المجتمع آنذاك في ترويض الجانحين عن صراط العشيرة، لكن طبعا لم أكن لقمة طيعة لهذا المنع، فالتمرد صاحبني إلى أن تبدى وترجم نظما.

**** ما هي طبيعة السياقات المختلفة التي أتيت، من خلالها، بديوان «إليك أيها الظمأ كل هذا الارتواء» أولا، ثم بديوان «لن يستلنا العدم» ثانيا؟.**

الظمأ رويت به شبقية الحروف في علاقتها باستيهام المجاز، وهذه العلاقة كان العدم فيها من وحي الرماد الروحي الذي عشته قبل ان ينفجر النص الذي تفتتح به الأضمومة والمعنون بـ«هل من رحيل محتمل؟» طبعا هو تحدي لليأس الذي هو في النهاية موت مجازي.

**** بماذا يختلف هذان الديوانان الشعريان؟ هل يتمايزان من حيث اللغة؟ أو من حيث الانشغالات الإنسانية؟ أو من حيث ما احتواه أحدهما، بخلاف الآخر، من التنبؤات الاستشرافية؟ وهل هما تعبيران عن مرحلتين مختلفتين في التعبير الشعري عند فتيحة النوحو؟.**

أجل يختلفان في اللغة بين ايروتيكية «إليك أيها الظمأ كل هذا الارتواء» وروحانية «لن يستلنا العدم» فالكتابة انشغال لا واعي بانفعالات باطنية في علاقتها مع الانا والانا الاعلى، وبخلفيتك النفسية والفكرية والثقافية التي هي في صيرورة، وفي حالة تغير حسب المرحلة، طبعا، يتم تدبير ذاك النزاع الداخلي ليُقذف في هيئة نص شعري او سردي.

**** بعد الديوانين الآنفي الذكر، فاجأتنا الشاعرة النوحو بمنتوج ثالث تم توسيمه بالعنوان الآتي «غبن أن نهوي».. لكن الملاحظ أن هذا المولود الإبداعي الجديد فَضَّل أن يؤسس لغته بمنطق السرد بعيدا عن لغة الشعر الانسيابية.. كيف تم الاهتداء إلى ذلك؟ وهل يمكننا أن نقول: أن لغة الشعر قد تعجز في بعض الأحيان عن بناء مواقف إنسانية ما، لذلك «يَفِرُّ» الشاعر إلى شكل آخر من الكتابة؟ ومنطق مغاير للتعبير عما بداخله؟.**

غبن أن نهوي ينطوي على السرد الشعري، لم اتخلص من اللغة الشعرية في كثير من الصفحات لكن طفت لغة تنطوي على بعد سياسي في بعض المقاطع، ربما يعزى هذا الأمر لتكويني الأكاديمي في مجال العلوم السياسية. لكن ما يمكن الجزم به هو أن نية السرد لم تكن واردة.. ربما لان البوح كان اكبر من حجم البناء الشعري المختزل والمكثف.

**** ما هي الأسماء الشعرية التي كانت ذات تأثير إيجابي على ذاتيتك الشعرية؟.**

لم أقع تحت تأثير أحد. نعم قد أتهم بالغرور، لكن اعتبر نفسي كائنا ليس سهل الانقياد، اطلع على ما استطيع من التجارب الشعرية، فأستمتع بالكثير منها، وقد تدهشني اخرى، وأتذمر من بعض الكتابات التي لا علاقة لها بالموهبة، لكن عندما اكتب نصا فهو يشبهني.

**** كيف تعامل النقاد المغاربة مع أعمالك الشعرية؟.**

لا اذكر أنني قرأت مقالا موقعا من قبل أحد المشتغلين بالنقد، لكن كل ما يكتب عن شعري وشعر غيري هو عبارة عن قراءات لكتاب شعراء وصحافيين عرف عنهم اهتمامهم بهذا المجال، ومتابعتهم للمشهد الثقافي المغربي عموما.

بيت الحكمة

«مسؤولية الجميع»... بيداغوجيا المسؤولية

■أحمد القصوار

نقرأ ونشاهد ونسمع كل يوم تصريحات صحافية أو وصلات إشهارية أو برامج إذاعية وتلفزية تقدم الرسالة التالية: «هذا الأمر أو ذاك هو مسؤولية الجميع».

لا شك أن هذه الصيغة المختصرة ترفع الحرج في كثير من الحالات، وتقترب من المقولة الشعبية النحوية «اجزم تسلم» بحيث إنها تفرق دماء المسؤولية بين قبائل الجماعات والإدارات والأفراد وغيرها، ولا تحدد مسؤولية معينة يتكلف بأدائها والقيام بها «خير قيام» شخص محدد أو بنية إدارية معينة.

ولعل إعمال هذه الصيغة - الفكرة قائم في الدول المتقدمة التي تسبقنا بقرون من التنوير والتحديث والتحضر على جميع المستويات، بحيث إنها لا تقول كل شيء ولا تقول أي شيء كما هو عليه الحال في مغربنا أو مغاربنا أو بلداننا العربية العتيدة، وإنها سبقتها وصاحبتها بيداغوجية شمولية مست جميع جوانب الحياة، وحددت الحقوق والواجبات، ووضعت الآليات والمؤسسات التي تنظم الأمور المدنية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها، ووضعت برامج تربوية موصولة إلى حد كبير بحياة الفرد والجماعات.

ذلك أن المسؤوليات النظرية التي يتلقاها التلميذ أو الطالب في المدرسة أو الجامعة، يصادفها مباشرة في حياته اليومية. من ثمة، لا تصبح مقولات الوطن والأمة والمواطنة والوطنية مجرد شعارات جوفاء يرددها مذيعو الإذاعات والتلفزيونات، وإنما محركات حياتية يومية ترى بالعين المجردة في كل وقت وحين، بدءا من التوقف في الضوء الأحمر، إلى الدفاع عن مصالح الوطن والعمل على نماءه وتطوره وعدم خيانته (بمختلف أشكال الخيانة).

من هنا، تبرز ضرورة زرع الحياة في صيغة «مسؤولية الجميع» التي لن يصير لها معنى إلا إذا اندرجت في إطار مقاربة شمولية مركبة تدمج التربوي والإعلامي والثقافي والسلوكي والقانوني.. لا أن ترمي بها في وسائل الإعلام أو على ألسنة المسؤولين، وكأن المسؤولية جمرة حارقة لا يقوى على حملها أحد فتصبح مسؤولية لا أحد.

الأدب الإسلامي وعي منفلت من الإيديولوجيا

■ يونس إمغران

لا ينبغي أن ننظر إلى الأدب الإسلامي نظرة تقديس وهيبة، لأنه في الأول والأخير، إنتاج بشري غير معصوم من الخطأ، ولا يجب الحديث عنه، نقديا، بما يوحي على أنه أدب سامٍ ومتعالٍ عن نظيره الإنساني.

** يقوم الأدب، بأجناسه المتنوعة، ومن خلال وظائفه المتعددة، على إبراز وجدان الإنسان ومشاعره وطموحاته وانكساراته وأحلامه وآلامه، كما يعمل على إحداث تغييرات جوهرية وعميقة في بنية تفكير الإنسان ومنهجية تعاطيه مع الحياة. لكن مضامين الأدب تختلف باختلاف المدارس الفنية والجمالية التي تنطلق منها في النظر إلى الإنسان والكون والحياة؛ لذلك هي تتفاوت فيما بينها من حيث التأثير إيجابا أو سلبا على وجدان الإنسان أو تفكيره.

وحينما نقول إن للأدب مضامين وتصورات ورؤى يعبر، من خلالها، عن رسالة إنسانية ما، فإننا بذلك نؤكد على مسألة أساسية، وهي أن للأدب شكلا واحدا يتمثل في كونه فنا يعتمد على وسيلة الكتابة شعرا أو نثرا (ونستثني هنا بطبيعة الحال: الموسيقى والرقص والنحت). غير أنه يتعدد من حيث حمولته الإنسانية ومضامينه الفلسفية، باعتبار أن أصحابه المبدعين لا ينطلقون من فكر واحد، أو نمط عيش مشترك، أو رؤية وجودية أو غيبية واحدة. إن اختلاف المبدعين الاجتماعي والديني والثقافي والحضاري له أثر بالغ في إنتاج طبائع أدبية مختلفة في اللون والصورة والفكرة في كثير من الأحيان. ومن ثمة، فليس من الدهشة والغرابة أن نصف الأدب بنعوت متمايزة، فنقول على سبيل المثال عن هذا: أدب اشتراكي! وهذا: أدب ليبرالي! وهذا أدب إسلامي! وهذا: أدب وجودي!.. وغيرها من النعوت والأوصاف الدالة على غنى المدارس الفنية المنتجة لصناعة الأدب.. إلا أنه لا بد من الإشارة، هنا، إلى أن كل أدب بإمكانه أن ينزع إلى الاحتماء بالاتجاهات الفنية والمذهبية التي يراها أقدر على التعبير عن قيمه ومبادئه وروحه الإنسانية، مثل الاتجاه الكلاسيكي، أو الاتجاه الواقعي، أو الاتجاه الرومانسي، أو الاتجاه الرمزي، أو الاتجاه العبثي وغيرها.

وإذا كان أغلب النقاد العرب، إبان الحرب الباردة في القرن العشرين المنصرم، تعاملوا بحماس وانتماء إلى الأدب الاشتراكي بتوظيف قيمه ومطالبه الاجتماعية والحضارية من ملكية جماعية لوسائل الإنتاج، ومساواة وتكافؤ في الفرص، وحكم بروليتاري، أو الانتماء إلى الأدب الليبرالي بالدفاع عن مُثُله ورسائله عن الحرية الشخصية والجماعية، واحترام حقوق الإنسان، والمنافسة الحرة والمفتوحة، إلا أنهم تعاملوا بالمقابل مع نزوع وعودة كثير من الأدباء والنقاد العرب إلى الأدب الإسلامي بكثير من الشغب والعدوانية، مؤكدين على أن لا وجود لهذا الأدب، ولا مستقبل لهذه المدرسة.

وكنت قد أجريتُ، منذ سنوات خلت، حوارات أدبية مع شعراء مغاربة رافضين، جملة وتفصيلا، للأدب الإسلامي، كان أبرزهم الشاعر محمد بنيس الذي اعتبر هذا الأدب «دعوة إيديولوجية، عمياء، ومتعارضة مع جوهر الأدب»، بينما كان الشاعر حسن نجمي دبلوماسيا ومتوازنا - وهو يومها رئيس اتحاد كتاب المغرب - بقوله «لا أومن بظاهرة الأدب الإسلامي، وإنما أومن بأن يكون الأدب أدبا حقيقيا سواء استثمر المرجعية الإسلامية أو غيرها من المرجعيات التقليدية أو الحداثية». أما الشاعر حسن الأمراني فقد أكد لي على أن الأدب الإسلامي «له مقاييسه وقيمه المعنوية والجمالية، وهو أدب الفطرة يتمنع عن التصنيف الإيديولوجي، (لذا لا ينبغي) إخضاعه للتصنيف الإثني ولا إلى التصنيف المذهبي. كما أنه أدب ممتد في الزمان وفي المكان». في حين يقول رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية عبد القدوس أبو صالح أنه التقى في سنة 2006 بالرباط / المغرب الناقد المغربي عبد الحميد عقار - وكان رئيس اتحاد كتاب المغرب آنذاك - حيث عبر له - هذا الأخير - عن تقديره للأدب الإسلامي، داعيا إياه إلى التعاون الفعال بين الاتحاد والرابطة.

والأدب الإسلامي ليس أدبا جديدا، ولا اختراعا معاصرا، وإنما هو أدب يضرب بجذوره في أعماق تاريخ الأدب العربي، حيث إن عمره يبتدئ بالتزامن مع بزوغ دعوة الإسلام باعتبارها رسالة للعالمين. وكان الأدب الإسلامي بمثابة البديل الحضاري للأدب الجاهلي الذي دافع طويلا عن قيم الإنسان الجاهلي من دهرية وعبثية ومجون وتعلق مهووس بالمرأة / المتعة والخمر والبكاء على الأطلال.

ومن ثمة فإن الأدب الإسلامي لم يكن ترفا ولا عبثا ولا وسيلة تسلية وترفيه، وإنما كان قيمة إنسانية متجددة بقيم أخلاقية عالية، يتقدمها العدل والحب والرحمة والأمانة والصدق في النفس والمشاعر والوجدان والفكر، حتى اعتبر عدد من المبدعين أن الحاجة إليه؛ قوية وعاجلة لتصحيح مسار الأدب الإنساني وتحريره من الغثائية والعبث والحيرة والغموض والجنون والظنون والأوهام واللامعقول واللامعنى.

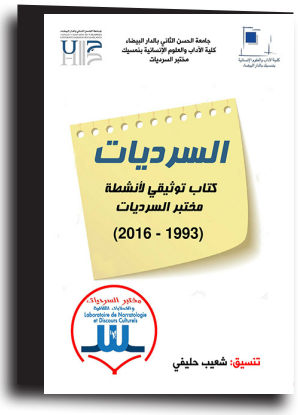
والواقع أن الأدب الإسلامي اليوم مازال يبحث عن صورته الكاملة؛ سواء في الشعر أو القصة القصيرة أو الرواية أو المسرح. بل ومازال في حاجة إلى ترشيد وتقويم وتوجيهٍ؛ فنياً وجمالياً ومذهبياً. إذ لا ينبغي الاقتصار فقط على رعاية إنتاجات المسلمين والحفاظ عليها وتنميتها وتسويقها هنا وهناك، وإنما لا بد من الانفتاح على إنتاجات مختلف الشعوب الإبداعية المنتمية، بعفويتها، لأدب الفطرة وللقيم التي لا تجافي أو تعارض منظومة الإسلام العقدية والأخلاقية. أي ليس من الضروري أن يكون الأديب مسلما لكي نمنح لأدبه شرعية الانتماء للأدب الإسلامي، ولكن يكفي أن يتمثل أدبه روحا تتوافق وتنسجم مع روح ورؤية الإسلام للأشياء.

ولا ينبغي أن ننظر إلى الأدب الإسلامي نظرة تقديس وهيبة، لأنه في الأول والأخير، إنتاج بشري غير معصوم من الخطأ، ولا يجب الحديث عنه، نقديا، بما يوحي على أنه أدب سامٍ ومتعالٍ عن نظيره الإنساني، إذ ثبت، عمليا وعلميا، أنه أدب يجمع بَين الجودة والرداءة، وبين القوة والضعف، وبين العمق والسطحية، وبين الجمالية الفاتنة والبساطة الفنية.

بيد أن الأدب الإسلامي ذو مميزات ترشحه لاحتلال مكان الصدارة في عالم الإبداع الشعري والروائي والقصصي، من أهمها وأوضحها: حساسيته الإبداعية التي يشكلها الوحي الإلهي بشروطه القائمة على التوحيد، والاستخلاف وعمارة الأرض، والصدق والأمانة والاستقلالية والأصالة. ويُعَدُّ وعي الأديب المسلم بذاته المؤمنة من جهة، وبضرورة الالتزام بالتصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون، تحفيزا له على الشعور بالمسؤولية والمحاسبة، في الدنيا والآخرة، حين يكتب شعرا أو نثرا.. قصيدة أو رواية أو قصة.. خاطرة أو مناجاة. كما أن استحضاره لشرط احترام أخلاقيات إبداع نصه الأدبي لا مهرب منه من أجل إتقانه وتجويده وتمكين المتلقي من «اختراقه» بالقراءة والاستيعاب والنقد.

صدور كتاب «الشعر العربي وغموض الحداثة: دراسات نقدية للناقد عزيز العرباوي»

عن دار «نور نشر» بألمانيا 2016 صدر مؤخراً للناقد والكاتب المغربي عزيز العرباوي كتاب جديد تحت عنوان «الشعر العربي وغموض الحداثة: دراسات نقدية»، تعرض فيه، إضافة إلى مدخل نظري، إلى دراسة العديد من الدواوين الشعرية العربية تتوزع مناطق جغرافية متعددة من المغرب إلى الخليج، مثل الشعراء: حسن نجمي، لطيفة الأزرق، نور الدين الزويتني، صلاح دبشة، محمد حلمي الريشة، علي الستراوي، سيف الرحبي، فاطمة ناعوت، محمد علي شمس الدين، وليد علاء الدين... وغيرهم.



السرديات .. في كتاب توثيقي

أصدر مختبر السرديات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء، كتابا توثيقيا لمجمل الأنشطة العلمية والثقافية التي أشرف عليها منذ تأسيسه في مايو 1993 إلى نهاية 2016. ويعكس تجربة عقدين من العطاء المتواصل والتأطير الرصين والبحث الشغوف لأجيال متلاحقة من الباحثين في الآداب والثقافة ومناهج الدراسة ومستجدات العلوم الإنسانية. إنه كتاب توثيقي وببليوغرافي هو بمثابة قاعدة بيانات لا محيد عنها من أجل تقييم تجربة البحث في مختبر السرديات، والأهم من ذلك استشراف الأفق وتنمية الحوار الأكاديمي بين المهتمين. كتاب يحفظ المعلومات والبيانات ويسهم في تطوير أساليب العمل وتحديثها من أجل أداء كفء يحصي الإيجابيات ويتطلع لتجاوز النقائص والسلبيات في مختلف التجارب التي تشهدها الجامعة المغربية، وقد كان لمختبر السرديات بكلية الآداب بنمسيك بالدار البيضاء قصب السبق في تدشينها على مستوى الدراسات الأدبية قبل أن يتمّ تعميم العمل بالمختبرات وبمجموعات البحث على نحو ما نشهده اليوم في مختلف الجامعات المغربية.

«بصمات3» تتويج للفائزين بجائزة «رونق» الإبداعية في نسختها الثالثة

عن منشورات «رونق المغرب»، وبدعم من وزارة الثقافة، صدر مؤخرا كتاب جماعي بعنوان: «بصمات 3»، يقع الكتاب في 72 صفحة من الحجم المتوسط، ويضم بين دفتيه النصوص الفائزة بجائزة «رونق» الإبداعية في نسختها الثالثة، وهي على التوالي: -1 في القصة: «قهوة مرة» لمحمد بوثران (الجزائر)، «معطف السيد بوليزار» لعبد الرزاق بوتمزار (مراكش)، «ذكرى.. ومدينة» لمحمد عبد اللوي (الرشيدية) -2 في الشعر: «إني رأيت..» لإدريس الرقيبي (ورزازات)، «حرقة المساء» لعبد الرحيم هري (الدار البيضاء)، «عودة الآن» لبدر متشو، -3 في الزجل: «شمس وغربال» لمحمد لعصايب (سلا)، «أنا وياك» لمحمد علوش (القنيطرة).

«رجال العتمة» لحليمة الإسماعيلي يعانقون النور في 2017

عن مطبعة «مراكش» بالمغرب صدرت رواية «رجال العتمة» للأديبة المغربية حليمة الإسماعيلي في 234 صفحة من الحجم المتوسط، قام بتصميم الغلاف الشاعر والفنان السوري حازم محمد العجيل.

تتحدث الرواية عن مُعانات أربعة رجال تغزو العتمة عوالمهم لكنها لا تحجبُ الشمسَ التي تشرق في دواخلهم: عامل المنجم الذي عاش أغلب وقته تحت الأرض، الكفيف الذي يخلق النور في بصيرته بالعلم والإبداع، المعتقل السياسي الذي عانى عتمة الزنزانة دفاعا عن آرائه ومعتقداته، والفلسطيني الذي عاش معاناة سجون الاحتلال بمدينته غزة.

وتتسم الرواية بشعرية لغتها، وبسحر حكاياتها وحبكة السرد فيها وتنوع فضاءاتها؛ إذ تمسك حليمة الإسماعيلي بحساسيتها الجمالية بالعالم الداخلي الملتبس لشخوصها ضمن حركة موازية للعالم الخارجي لارتكازها على البناء الفني الحافر في ماهيات التفاعل النفسي والوجداني والاجتماعي والسياسي.

وتعد «رجال العتمة» الرواية الثانية للروائية، إضافة إلى أربعة دواوين شعرية ومجموعة قصصية.

■ الصديق الصادقي العماري

مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح

تقديم

إن التجريب استمرارية في البحث عن مواطن بكر كما أنه عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، و.. تجسيد لإرادة التغيير، ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل، لا وفقا لحاجاته وحسب، بل وفقا لرغباته أيضا. والتجريب من جهة أخرى معادلة متوازنة للتواصل الدائم بين المبدع وحركة التغيير المثمرة، ذلك أن التجريبية لا تنهض وفقاً لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له، من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى.

ومن منطلق أن مذهب التجريب هو الاكتشاف والبحث عن بدائل تفي بالغرض الفني والإبداعي والفكري على صعيد آخر، فإن اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة. ومن هنا كان دأب المبدعين المجددين في مجال المسرح، وذلك بالبحث عن أشكال جديدة تستوعب المضامين الحديثة، ولا يتم ذلك إلا بهدم لأجل بناء جديد لا يضيق فيه كل عنصر من عناصر الفعل المسرحي بالآخر، وذلك إيمانا من المبدعين بأن الكتابة الإبداعية هي التي تمارس تهديما شاملا للنظام السائد وعلاقاته، أعني نظام الأفكار، وكذا نظام الأشكال، والبناء على أنقاض كل هذا وذاك ما يليق بفكر المبدع وعصره، آخذا في الاعتبار كل ما من شأنه أن يعضد فكره ويبرز قدراته على التجاوز والإتيان بالبديل الناجع الذي ينسينا ما سبق، ويبهرنا بما توصل إليه من إنجاز إبداعي وما اعتمده من تقنيات جديدة لها دورها الفعلي.فما هو التجريب والطليعة في المسرح؟ وهل هناك إمكانية للفصل بينهما؟

الطليعة في المسرح

إن الحديث عن الطليعة في المسرح يقودنا للحديث عن المسرح الطليعي، إذ يعرف "بيرناردورت" الطليعة كمصطلح فني بقوله: «كل طليعة هي أولا الانقطاع عن باقي الجيش، وهي كذلك رفض للنظام والسلوك المشترك».1 فالأساس من هذا التعريف هو الانقطاع، الانقطاع عن الماضي والحاضر وعن كل المكونات التي صنعت هذا الحاضر بكل سلبياته المختلفة، الانقطاع عن شروط الهزيمة، وهي شروط لها وجود في الإنسان وفي الرؤية المتخلفة للوجود وفي الفكر والمؤسسات والعلاقات والسلوك واللغة والفنون والآداب.

والمسرح الطليعي في مفهوم السيد حافظ «هو فن تأسيس فكر العصر والتاريخ الذى نحياه، فالمسرح الطليعي هو ماضي وحاضر ومستقبل في آن واحد، والكاتب الطليعي في رأيه يجب أن يكون معاصرا لعصره لا مسجونا فيه مندمجا في الواقع الحاضر كل الاندماج حتى يتكلم باسمه ويكون روح عصره وهو مثل الجندي في إحدى حروب العصابات مهما كانت عقيدة المؤلف السياسية فإن فيه ليس تعبيرا عن حالة روحية كامنة في وعيه»2.

وبالتالي المسرح الطليعي يعتبر ضرورة لمنح الإنسان فرصة المواجهة مع الذات الواقع، ومع الذات المجتمع، ومع الذات الإنسان، والمسرح الطليعي له رواد في الساحة العالمية والعربية. فحين نذكر المسرح الطليعي العالمي يتبادر إلى ذهننا مباشرة كتابات كل من «صمويل بيكيت» و«يونسكو» و«آداموف» و«جينه» كأعضاء بارزين في المسرح الطليعي. أما حينما نتحدث عن المسرح الطليعي العربي يأتي في مقدمة كتاب المسرح الطليعيون العرب السيد حافظ، ومحمد الماغوط، وعز الدين المدني، وعبد الكريم برشيد، وسعد الله ونوس، وقاسم محمد، وروجيه عساف، وسمير العيادي، ومحمود الزيودي.3 وكلهم رواد انتقد الواقع وتمردوا على أوضاعه المزرية التي أهملت الإنسان وقيمه الثقافية والاجتماعية بل جردته من إنسانيته من جراء الحروب وممارسة السلطة التعسفية، وقد كان لهم السبق وغيرهم في حمل شعار الحركة الطليعية في المسرح من أجل السعي إلى تغيير الواقع وفق ما يستجيب لحاجات الإنسان الذي فقد الثقة في كل شيء.

وبالتالي المسرح الطليعي يهتم اهتماما بالغا بمعنى وجود الإنسان وبالدور الذى يقوم به في المجتمع كما أنه يعمل على إيقاظ المتلقي ليشعر بأن هناك ما هو عجيب وما هو مألوف وما هو خارق للعادة ثمن الحياة اليومية وهذه هي وظيفة المسرح الطليعي. يقول «الفريد جاري»: «إن وظيفة مسرح الطليعة الآن هو إيقاظ المتفرج حتى يحس بما هو خارق للعادة وغير مألوف»4.

ويرى الكاتب المسرحي «عبد الكريم برشيد» أن الطليعي هو «هذا المناضل أبدا، أي ذلك الإنسان الذى لا يعرف ما يسمى باستراحة المحارب، وذلك لأن الاستراحة لا تعني في النهاية غير الموت والفناء وسيادة الظلم والجهل والفقر وكل معوقات الحياة، فهو يناضل حتى الموت أو ما بعد الموت إن كان ذلك ممكنا عن طريق الإبداع الخالد الذى يحمل رسالة نضالية.5 أما الكاتب المسرحي التونسي «عز الدين المدني» فيقول إن «كتاب الطليعة اتجهوا للطليعة لأنها غزو للجمهور لا الاكتفاء بما هو موجود والاقتصاد على ما هو في متناول اليد»6.

إذ أن الكاتب المسرحي الطليعي عليه أن يكون يقظا فطنا لتحولات عصره، مواكبا لكل التغيرات والمستجدات، بل وأن تكون له تنبؤات لما يمكن أن يقع مستقبلا، لذلك تم تشبيهه بالمحارب الذي لا يعرف الراحة وذلك من أجل السعي وراء راحة الآخرين. ناقد للماضي ومحدث للقطيعة التاريخية معه، مساير للحاضر ومتابع له وضابط لمجمل صوره، و راسم لخطوط ومعالم المستقبل من أجل طرح البديل المفيد في غنا عن ما هو موجود ومخالف.

وأخيرا يمكن القول أن الطليعة في شكلها العام حركة نقدية للواقع، نقد لما كانت تعيشه الشعوب العربية من قهر وتعسف، من أجل استيراد حريتها وكرامتها وعدالتها الاجتماعية في استقلالية تامة عن التبعية الغربية والسيطرة الأجنبية.

التجريب في المسرح

إن تاريخ المسرح هو تاريخ التجريب والتجريب المعاد، وإذا كانت الدراما الأرسطية قد خيمت بظلالها على الفن المسرحي في جل الحقب

والعصور، فإن هذه الهيمنة سرعان ما سيتم الإعلان عن غروب شمسها مع بروز مجموعة من الجماليات المسرحية التجريبية المعاصرة، والتي حاولت الخروج من العلبة الأرسطية وطرح بدائل أعادة الاعتبار للفن المسرحي ورفعت من قيمة وفعالية الظاهرة المسرحية.

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بدأ مفهوم التجريب المسرحي في الظهور على خشبات المسارح في العالم أجمع، ويذهب بعض النقاد والدارسين للفن المسرحي إلى إمكانية الفصل التامة بين مفهوم الحداثة الذي ظهر بمختلف أنواع وأشكال الفنون عن التجريب المسرحي، وبشكل خاص بعد أن تلاشت جميع المدارس الجمالية والفنية التي تفرض بالضرورة قواعد ثابتة، لذلك جاء التجريب المسرحي كحركة تهدف بشكل أساسي للبحث ومحاولة بغية إيجاد أشكال عرض وكتابة مسرحية مختلفة عن جميع القواعد المسرحية السائدة.

وهناك من يعتبر أيضا أن التجريب لا يمكن ربطه بنوع أو تيار أو بمرحلة زمنية أو حركة مسرحية محددة، لذا يمكننا اعتبار التجريب الدافع الأساسي للإبداع في الفن المسرحي منذ ولادته إلى يومنا هذا، لم يتوقف إلا بالمراحل التي فرضت فيها بعض المدارس والتيارات أو الجهات الرسمية قواعد وأنظمة صارمة على هيكلية الكتابة المسرحية وشكل العرض وبنيته وفصوله وأسلوبه، هذا ما تسبب في إيقاف إمكانية التجديد والتجريب.

وقد استطاعت بعض حركات التجريب في المسرح إيجاد مسميات وصفات عديدة تناولت النص وعناصر العرض كافة، لكن بقي القاسم المشترك فيما بينها هو رغبة أصحابها في تطوير العملية المسرحية بشكل جذري ومختلف تماما عن جميع التقاليد والأعراف والقوانين المسرحية التي آلت إلى الجمود والركود مع تقدم الزمن، لذا يمكننا أطلاق تسمية المسرح التجريبي على كافة المحاولات المعارضة والمختلفة بطروحاتها وطرقها وشكلها لمفاهيم المسرح التقليدي «الأرسطوي»، هذا ما أكده الكاتب والمخرج المسرحي الألماني "برتولدبرخت" في محاضرته التي عنونها «في المسرح التجريبي» عندما قال: «كل مسرح غير أرسطاطالي هو مسرح تجريبي»، لكن التجريب المسرحي انحصر بداية بشكل العرض الذي ساعد في تطويره وتجديده الانفتاح على باقي أنواع الفنون الأخرى من أجل خلق علاقة جديدة مع الجمهور.

إن فكرة التجريب في المسرح تقوم على تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة المسرحية من حيث الشكل و الرؤية، من أجل تقديم صورة حقيقية عما هو موجود بالفعل، وكلمة تجريب مرتبطة بالتحديث، وهذا الربط يفصل بين الأصل والجديد. وبالتالي أن نجرب يعني أن نرحل في المجهول، إنه ذلك الشيئ الذي لا يمكن توضيحه إلا بعد الحدث، وأن تكون طليعيا يعني أن تخرج خروجا فعليا وحقيقيا على المألوف لتكون في طليعة أي مقدمة.

فالتجريب بالنسبة إلى "ستانيسلافسكي" يعني أهمية الممثل وإعداده للدور، في حين اعتقد "جوردونكريج"، على نقيض ذلك، أن الممثل يمكن الاستغناء عنه تقريبا وتعويضه بالدمية، إذ ركز في إمكانيات السينوغرافيا على المسرح، وركز كل من "مايرهولد" و"راينهارت" على أهمية المخرج، أما "آبيا appia"ركز على استخدام الضوء، وبينما "برتولدبريخت"فقد عني شأنه شأن معلمه "بيسكاتورPiscator"باستكشاف طبيعة المسرح التعليمية. أما "أنتونان أرطو" ركز على موت المؤلف ليحل محله المخرج، من خلال تحطيم النص ونسقه، كما اعتقد أرطو كما هو الحال بالنسبة لـ ستانيسلافسكي أن المسرح ينبغي أن يعكس واقع الحياة اليومية، بل تلك الأشياء الجوهرية التي تعجزالكلمات عن التعبير عنها.7

وفي الثلاثينيات أعلن أنتونان أرتو: لن يجد المسرح نفسه مرة أخرى إلا من خلال تزويد المتفرج بالرواسب الحقيقية للأحلام .....أقول أن هناك شعر الحواس، مثلما هناك شعر اللغة، وأن هذه اللغة الملموسة، اللغة المادية، لا تكون لغة مسرحية حقيقية إلا عند الدرجة التي تتجاوز فيها الأفكار التي تعبر عنها حدود اللغة المحكية.8

خاتمة

لقد كان التجريب ولا يزال ثورة على كل التقاليد الموروثة، ودعوة الى التغيير على مستوى مفردات العمل المسرحي لإثرائها بإبداع الجديدوابتكار طرق حديثة تزيد من حركيته الفنية والإبداعية، ولا شك أنه محاولة دائمة ودائبة للخروج من ربقة طرق التعبير المستمرة أو التي أصبحت قوالبا وأنماطا، وابتكار طرق جديدة....لإعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا

الهوامش

1- مجموعة من المؤلفين - «دراسات فى مسرح السيد حافظ» - مكتبة مدبولى - الجزء الأول - ص: 80.

2- مجموعة من المؤلفين - «مسرح الطفل في الكويت» - دارالمطبوعات الجديدة - مصر - ص: 64.

3- المرجع السابق، ص: 62.

4- المرجع السابق، ص: 15.

5- المرجع نفسه - ص: 64

6- المرجع نفسه - ص: 64

7- المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتربروك، دارالمأمون للترجمة والنشر، العراق - بغداد، 2006، ص: 6.

8- المرجع نفسه، ص: 8.

مقالة

البحث عن «الحدث الروائي المفقود»: دراسة تحليلية للأفعال المعرفية في رواية طالب الرفاعي «في الهُنا»

■ د. يعقوب ثامر الشمري - الكويت

النص عبارة عن ذلك النسيج اللغوي المتلاحم وذلك الكم اللغوي المنسجم الذي يشبه قطعة القماش المتماسكة الخيوط، كما يرسلنا المعنى التأصيلي والتاريخي في اللغة الفرنسية لكلمة texte. أي أن النص شكلا: صناعة وحياكة لغوية.

من الناحية المادية، النص بشكل عام والرواية تحديدا هما عبارة عن منتج منتهي في الزمان والمكان، يتوقّف ويتأطّربزمن الرواية المغلق (النص) على نفسه. زمن الرواية هو ذلك الزمن التقني المتواجد في النص، وليس الزمن الروائي النفسي والفعلي للشخصيات.

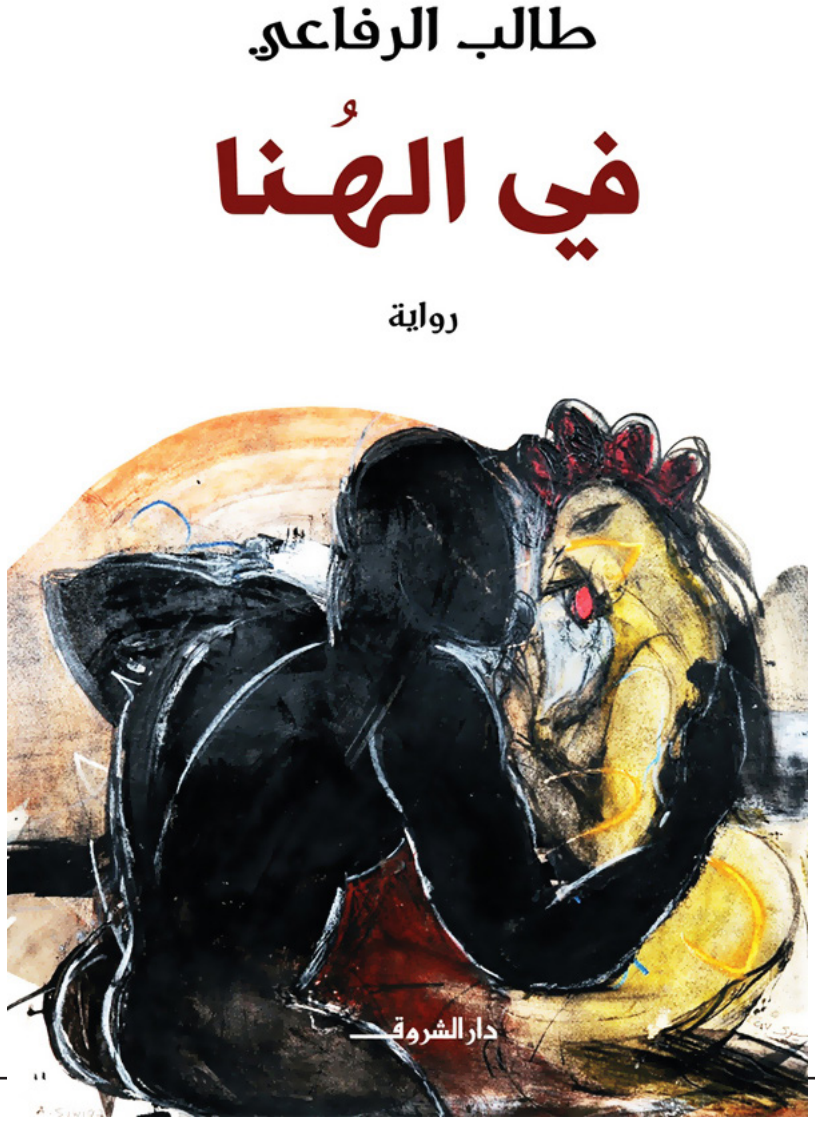
أما من الناحية النفسية، نرى بأن زمن الرواية هو عملية التقاء غير مرتّبة بين قارئ يتواجد في زمن الرواية، وبين أحداث الرواية (الزمن الروائي الحركي).أي أن نص الرواية من المنظور الخارجي يمتلك زمن الرواية، ومن الداخل له زمن روائي نفسي تتحرك به الأحداث والشخصيات والصور بشكل تفاعلي، في محاولة الى اعادة تصدير الزمن الفعلي للأحداث.

ان أحداث زمن الرواية ليس لها قيمة زمنية فعليّة (الناحية الماديّة للزمن) لكونها في واقع الأمر لم تعد موجود نفسيا ووجدانيا. في الأمثلة التالية: «رميت في وجهها...»، «تحب زوجتك؟»، «سأفرح باستقبال...»، ليس هنالك ماضي حسي يرتبط به الحدث بفاعله، أو مضارع وجداني تفاعلي، أو مستقبل نفسي يوشك أن يحدث. ذلك يعود الى أن نص الرواية هو حالة من الجمود الزمني، لا يحرّكه ويعطيه الجانب الوجداني سوى القارئ، مدخلا بذلك الزمن الروائي في حركيّة اجتماعيّة ونفسية وتاريخية.

أفعال البناء المعرفي في رواية في الهُنا:

العلوم المعرفية هي كل تلك العلوم البينيّة (الأنثروبولوجيا المعرفية، علم الاجتماع المعرفي، علم النفس، علم اللغة المعرفي، علم الأعصاب، ...) التي تهدف الى دراسة علاقة الانسان وما يستقبله من بيانات من عالمه الخارجي. ازدهرت تلك العلوم منذ ستينيات القرن الماضي، تحديدا منذ تجربة برلين وكي، عندما قاما بدراسة الجانب المعرفي للألوان. حيث توصلا الى النتيجة التالية: يمتلك الانسان جهاز حسي ونواتي متشابه يمكّنه من معالجة البيانات التي تلتقطها أجهزة الادراك لديه، ويعالجها دماغه. فيما يخص الجانب المعرفي للغة، تسعى الأبحاث الى رصد وتحليل علاقة الانسان ومحيطه الواقعي المباشر، عن طريق ما تتيحه الادوات اللغوية في النص. أي أن المفردات في اطار النص، هي بمثابة أدوات معرفية تتيح معرفة الجانب النفسي والاجتماعي للكاتب، وتساعد على السفر والتنقّل داخل الرواية لكي تفك طلاسم الزمان والمكان والشخصيات وظروف الموقف الخطابي. في هذا المقام سوف نبيّن علاقة بعض أنواع الأفعال «المعرفية»، تلك المحركات الذهنية والنفسية، بالذات القارئة. حيث أننا سنقوم بتسليط الضوء على مواقع التحريك والتهييج الذهني التي تؤديه بعض أنواع الأفعال، والتي تتيح من خلاله انارة مسرحية قصوى للمشهد الذهني. وبالتالي النظر الى النص بعين أكثر وجدانية وواقعية.

تميّز قلم الروائي الكويتي طالب الرفاعي (عبر رواية في الهُنا)، على صعيد الزمن الروائي، بلمستان جماليتان قد يدرك البعض احداها فقط. أما الأولى فتمكن في رصانه استخدام الزمن الروائي والتسلسل الروائي اللذان يتيحان للقارئ منطقية



بالاحداث تجعل منه يشاهد الرواية (وربما يعيش الرواية)، لا يقرأها. بالنسبة لنا لن نتطرق الى هذا الجانب الجمالي في مقالنا هذا. أما اللمسة الجمالية الثانية، والتي تخص موضوع بحثنا، فتكمن في بناء الافعال المعرفية التي تحدثنا عنها. يستخدم طالب الرفاعي أفعال بناء معرفي ذات قيمة دلالية عالية وذات قيمة نفسية تساعد على تحديد ملامح المشهد الروائي (والتواجد بداخله)، وعلى اعادة تمثيله وتصديره ذهنيا بصورة دقيقة. أي أنها تتيح الفرصة للقارئ بأن يعيش ويرى المشهد الروائي بالتفاصيل النفسية والوجدانية (كما عاشتها شخصيات المشهد الروائي تقريبا).

يترتّب على الأفعال المعرفيّة تكوين فكري وجمالي لدى القارئ يتمثّل في:

1. رفع مستوى الأحاسيس والمشاعر لديه عن طريق أفعال بناء الأحاسيس (يلكزني) والعواطف (يهجس) والادراك (فزّت واقفة).
2. زيادة عدد المعلومات لديه عن طريق تلك التفاصيل، ذلك ما يتيح مشهد روائي أشمل.
3. مشاركته الشخصيات الحالة النفسية والوجدانية.

وبالتالي قارئ طالب الرفاعي يشعر بما تشعر به الشخصيات، يقاسمهم الألم تارة، وينتشي معهم تارة أخرى، يجلس معهم في المكتب ويدخل الى عمقهم الوجداني. واذا ما نظرنا في «فزّت واقفة» على سبيل المثال (وفي الكثير من المواقع الاخرى)، ينتهي بنا المطاف الى الفكرة التالية: الراوي ابتكر اسلوب معرفي وتنبيهي يتيح للقارئ وينبهه لمواطن جمال الحركة المسرحية في النص. حيث يقوم الراوي، عن طريق بنية فعليّة لا تقتصر على البناء السردي بشكل تقليدي،ببناء علاقة زمنيّة مزدوجة مع «الفعل». تلك العلاقة المزدوجة نلخصها كما يلي:

1. لا يتردد الراوي في توظيف الجانب الدلالي أكثر من الجانب الزمني للفعل. حيث يقوم بالتركيز على دلالة وقوة البناء المعرفي للفعل بطريقة ضمنيّة (قد يتذوقه القارئ دون أن يشعر بذلك بشكل مباشر).
2. لا يتردد الراوي في استخدام الصفة والزامها فعل يقوي من المعنى والحالة النفسية لتلك الصفة، وقد يكون ذلك الفعل التي اشتقت منه الصفة يكفي بالغرض الزمني والدلالي غير ان الراوي ضرب عصفورين بحجر. فلو قال الراوي «وقفت» على سبيل المثال لاكتمل المعنى الدلالي والزمني، ولكن في «فزّت واقفة» بقي حدث الوقوف وزمنه ودخلت عليه قيمة جمالية ودلالية أبرزت الجانب الدلالي الذهني أكثر من الزمني. وبالتالي ينظر القارئ للمقطع على أنه مشهد وحدث مباشران وليس كزمن من الدرجة الأولى فقط.

فيالجدول التوضيحي التالي سوف نلاحظ بأن الراوي تعمّد اللجوء الجمالي والذهني لبعض الأفعال المعرفيّة. حيث ان ذلك الطراز الادراكي من الافعال يرتقي بالقارئ وبالفعل على حد سواء. حيث يرتقي بتذوّق القارئ عن طريق منحه صوره حركيّة وذهنية أشمل وأدق، وأنه يحوّل الفعل من حدث بسيط وزمن بسيط الى عنصر ادراكي ومعرفي، يرتقي من خلاله الفعل لدرجة تجعله يهيمن على بناء الجمال في الجملة، وربما احتكار المشهد في بعض المقامات:

الجملة	زمن الحدث	دلالة الحدث	دلالة وصورة الحدث
هرعت تخرج ص22	خرجت	الخروج النفسي المتوتّر	مشهد مسرحي ذهني
وأباغتك نهضت ص22	نهضت	الوقوف المباغت	مشهد مسرحي ذهني
يلكزني ألم الديسك ص40	يؤلمني	تجسيد الألم برجل يلكز	مشهد مسرحي ذهني
نهضت واقفة ص45	وقفت	الوقوف الحركي الخالي من التوتّر	مشهد مسرحي ذهني
فزّت واقفة ص46	وقفت	الوقوف النفسي السريع	مشهد مسرحي ذهني
نفضت نفسي مبتعدة عنك ص 73	ابتعدت	تعبير بلاغي يشير للحركة السريعة	مشهد مسرحي ذهني
وهمست أحدّث قلبي ص113	قلت	الحديث الوجداني النفسي	مشهد مسرحي ذهني

الحركة في رواية طالب الرفاعي هي مركز من مراكز الجمال الروائي لديه، يناط بالفعل القيام بتلك المهمة لتجسيد ما هو غائب على هيئة صور ذهنيّة مسرحيّة. وحتى نغوص أكثر في أعماق وجدان الكاتب وعلاقته بالفعل، يجب العلم بأن طالب الرفاعي يكتب واقعه الفعلي دونما استحداث وصناعة خياليّة للشخصيات في رواياته. ذلك ربما ما يفسرشغفه ومشروعه الروائي المتمثّل في اعطاء الجانب الفعلي لروح الرواية. أي ان فلسفته الروائية المرتكزة على واقعيّة الأحداث والشخصيات أثرت لغويا على رغبته في مشاركة تلك الواقعية، عن طريق أفعال البناء المعرفي للمشهد الروائي تلك. حتى انه عندما يستخدم بعض أنواع الأفعال الخالية من العنصر المعرفي القوي، يقوم بتدعيم رسم الحدث الذي يبنيه الفعل عن طريق مكمّلات لغوية أخرى مجاورة للفعل (فعل آخر، صفة، اسم، ...) تساعد على رؤية صورة الفعل وليس زمن الفعل. وهنا تحديدا القيمة الجميلة للمسرح الروائي الذهني لدى الراوي. فيما يلي توضيح لما سبق بيانه حول تدعيم الفعل بأدوات تخدمه: ترسم معالمه وتقوي من الاداء الذهني للحدث:

- **أجبتها** بنبرة مرحّبة....
- **أجبتها** وارتباك حضورها المفاجئ يحاصرني.
- **يضرب** على جيب دشداشته ... .
- **تحوم** حولك أسئلة الخوف التي استيقضت معك.

لماذا الحدث الروائي المفقود؟

في حقيقة الأمر، اننا نرى بأن تلك الأفعال المعرفية تخبر القارئ بتفاصيل الرواية والاحداث بشكل دلالي ومعرفي مجهري. يكبُر بها الحدث عن طريق تلك الأفعال المعرفية وتتحرّك المشاهد بلوحة وجدانية تفاعلية جمالية. أي أن الحدث المفقود الذي لا يراه القارئ - أو جزؤ منه - (أحاسيس ومشاعر وادراك خارجي للشخصيات)، لم يعد كذلك لدى طالب الرفاعي الذي وجد في توظيف أفعال البناء المعرفي حل لتجسيد كل ما هو غائب بتفاصيله واستدعاءه في النص وجعله في متناول القارئ.

■جامع هرباط

«وليمة الكلام» للكاتب المغربي حسن إغلان

1- من القراءة النصية إلى بناء المعنى

تنطلق هذه الدراسة من كون عملية القراءة ليست واجبا، يلزم القراء في قراءتهم لنصوص محددة، دون أخرى، فقد يكتشف القارئ كاتبا ما، قد يبهره، ويشكل له دافعا مهما للقراءة المتأملة والعميقة، وعليه تتيح النصوص الأدبية كما هو معلوم المجال الأوسع للتلقي، عبر أليات الشرح والتذوق والتعليل والتحليل والتأويل، وعبر وسيط وحيد هو القراءة، «فالأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ نسقي إلى نسبة سلسلة الأعمال المنتجة وحده، وإنما إلى الذات المستهلكة أيضا»(1)؛ لذا فالتفاعل الذي يحدثه القارئ مع النص، في إطار العلاقة المصاحبة، لا يخرج عن نطاق الافتراضات التعاقدية، فالنص متعدد الأبعاد والوظائف، الشيء الأساسي في قراءة العمل الأدبي هو «التفاعل بين بنيته ومتلقيه»؛ وإذا كان النص من الوجهة اللسانية، هو ذلك البناء النسقي الذي يضمن له معنى شموليا ضمن مفهوم الخطاب، بحيث لا يمكن حصر النص في مقولة ضيقة وفي مستوى واحد، فكما يذهب ياوس إلى أن «القراء، وهم يواجهون النصوص، لا ينطلقون من الفراغ طبعا(2): ومعنى ذلك هو الاهتمام بالمادة الرئيسية التي تتشكل منها النصوص الأدبية وتَمْثُل أمام القارئ، كما يشير إلى ذلك الباحث في مقال له حو التعدد والتعددية، على أن «هناك مسافة بين النص والمتلقين له، مهما كان هذا النص، مما يجعل التأويل داخلا ضمن عملية التلقي، من هنا يتعدد المعنى، فليس هناك نص متطابق مع ذاته واحدي القراءة والمعنى، بحيث يشكل فيه المبنى والمعنى هويه واحدة مستمرة في الزمان وعلى الرغم منه»(3) فالمسألة كلها ترتبط باللغة وما تختزنه من تصورات عن موجودات هذا الكون بكل أبعاده وتجلياته.

2- أفق انتظار النص: من اللغة إلى تنحية الكاتب

تكشف قراءة هذه المجموعة القصصية للكاتب المغربي حسن إغلان، عن نظرة استقرائية لعالم قصصي نوعي، وخاص في التجربة القصصية المغربية خصوصا تلك التي ينتمي إليها الكاتب بروادها وقضاياها المرحلية، والقارئ لهذه المجموعة التي بين أيدينا «وليمة الكلام»(4) يجد مادة سردية وأدبية مكثفة الدلالات والمعاني، نظرا لحمولتها المعرفية واللغوية والإيديولوجية كذلك، فالمجموعة تتكون من عشرة نصوص، وهي:

1) رغبة عاشور
2) هنا المرقص والدعوة عامة
3) وليمة الكلام
4) عن تلك الروائح أح (...)
5) رعشة الغياب
6) كائنات ارخميدس
7) مزهرية فارغة
8) حارس الفراغ
9) المرأة التي
10) أول الحب

أول ما يلاحظ على مستوى هذه النصوص وانطلاقا من عناوينها أنها تمثل وعيا أدبيا منفتحا، يتجاوز الكتابة النمطية إلى الكتابية الأخرى التجريبية والرمزية، فالقارئ سيلامس لغة قصصية مسافرة لا ترسم حدودا معينة لمعنى ضيق في المكان والزمان، سواء من ناحية اللغة الموظفة أو من جهة الرؤية السردية المعتمدة، أو من جهة الموضوعات المتناثرة في كل الاتجاهات ولكنها محبوكة بانشغالات وتطلعات الكاتب، فهذه المكونات الثلاث هي التي يمكن الاعتماد عليها للتأشير على نصوص الكاتب حسن إغلان، مع الإشارة إلى إمكانية جعل النص هو الذي يُحدِّد دواخله، حيث يمكن عزل وتصنيف الظواهر اللغوية إلى قضايا يمكن فهمها في سياقات سوسيوثقافية واجتماعية أوسع، وتجدر الإشارة هنا إلى أن مكون اللغة في «وليمة الكلام» يؤسس لنفسه عالما دالا لوحده، غير العالم الطبيعي، فاللغة في هذا المجموعة تحكمت في توليد النص وتحيين مضامينه، بشكل تجريدي، كما خلقت عالما رمزيا يحمل من الدلالات ما يمكنه أن يكون سردا واقعيا يتماشى مع المألوف، أو سردا رمزيا مكثفا يحتاج إلى تأويل وقراءة معادة، فيحاول الكاتب من خلاله الارتقاء بالنموذج السردي المعتمد إلى مستوى من الرمزية، وأمكننا التوقف عند نصوص تبرُز فيها اللغة بكثير من المشيرات الدِّلالية، حيث شحنتها الإيحائية تحولها إلى طاقة متجددة، خارجة عن المألوف، وإذا ما قرنت طبيعة اللغة في هذه النصوص بالصوت الذي يمثله الكاتب داخلها، أو خارجها، فالنص بالنسبة لنا، يبقى وكما هو معلوم عالم منفتح على فرضية البحث عن المعنى وتوليده. فما هي إذن هذه العوالم الممكنة للكتابة القصية لدى حسن إغلان؟

1-2 اللغة الشعرية من النص السردي إلى النص الشعري

تستوقنا اللغة في هذه المجموعة بشكل لافت للاهتمام، لذا أمكن القول بأنها، تمثل رؤية سردية، ولغة قصصية مفعمة بكثير من الدلالات والرموز، وعلى ضوئها استطاع الكاتب أن يحقق تداخلا بين نصه وبين نصوص أخرى قريبة كالشعر، ومن تم فلغة النص تكشف عن أن الانزياح الإبداعي في بنيتها، يكْمُن في قدرتها على فتح وخلق آفاق دلالية أخرى، يجعل المتلقي يبحث عن هذه المتعة العقلية والمجازية والوجدانية المتصلة بالنصوص، والتي تتسرَّب بدورها إلى القارئ، يقول السارد: «...فأنا واحد، مرة أكون مسدودا، ومرة أكون مفتوحا.. المرة التي أكون حاملك كالأرض الحاملة كل شيء حتى أنت، رغم بعدك، فأنا أحملك بعينيك، ومرة أكون بجانبك هلالا ضائعا، يتشظى بضيائك، ولا أعرف من يمشي خلف الآخر.. حين رأى الناس خيوطا يفتلها الخوف بين رجلي فلا أعرف.. هل أنا هو أم أنا الغابر في القمر أو بين الفخدين.»(5) ويقول في نص آخر(كائنات ارخميدس): «على الخشبة أقنعة مرسومة بشكل دقيق لكائنات عجيبة وبين هذه الكائنات راقصة الفلامنكو الجميلة.. وسط الخشبة قطة بيضاء تجلس على كرسي كبير أبيض.. كأنها مالكة هذه الكائنات.

أخذت القطة قوس الكمان وضربت به على الأرض ثلاث دقات، انحبست الموسيقى في

حلق الراقصة انتقلت الكائنات في خشوع واضح نحو الكرسي، جالسة في شكل دائري والقطة البيضاء تلحس شعرها الناعم وتقفز على بطنها الهادئ وتموء مواء غريبا.. والكائنات تنظر إليها كأنها عارفة بما تقول ربما تدعوهم إلى تنال العشاء..» (6)

فمنذ النص الأول في هذه المجموعة، وبالتوقف عند المسار السردي، يلامس مدى الخروج عن الخطية السردية المألوفة حيث حسن إغلان يتجاوز في مجموعته هذه قضية الحكي والسرد الخطي إلى خلق بنيات لغوية حديثة مؤسسة على نسق جديد يتجاوز الضوابط والقواعد التقليدية للقصة، ومن هنا أمكننا أن نتسأل عن مدى حضور هذه اللغة الشعرية المبنية على الانزياح، ومعنى ذلك أن الكاتب قد وظف من التقنيات ما يمكن أن يتجاوز الذات، إلى أخرى غير لسيقة بالذات الكاتبة ولا بمجال السرد المرتّب، وهذا ما يفسر طبيعة المرحلة التي كتبت فيه هذه النصوص، لأنه عادة السرد التجريبي باللغة يفسر اهتمامه الكاتب بالأشكال القصصية مع اهتمام مواز بالجوانب التيماتيكية والرمزية.. ولذا نجد جل نصوص حسن إغلان تتجه نحو هذا المسعى، تحاول الوصول إلى ما لا يُسعِف في الفهم، لا، إلى ما يحده.

وفي نفس السياق، وسعيا إلى إثارة المتلقي وإشباع فضوله، ننتقل إلى عالم آخر، فيه تطوير وتعميق للمتعة وليس ما ينمطها.

2-2 الرمز والمعنى المتجدد:

تحاول أغلب النصوص في هذه المجموعة القصصية أن تجاري نوعا آخر من القراءة، القراءة التي تجعل النص ينفذ باللغة إلى عمقها اللغوي والمعرفي، فلغة الكاتب لا تلبي طموحات القارئ الكلاسيكي، بل هي لغة تجعل من التلقي عتبة للبحث عن المفاتيح والاسترشادات والعلامات التي يمكن أن تساعد على مسألة تأويل النص لغويا، فإذا كان شرط اللغة هو أن لا تفقد شرطها التواصلي المباشر، فإن اللغة التجريبية لنصوص الكاتب تجعلك تباشر لغة قاص حديث، تكاد تجربته تقترب من تجربة الشعراء الحداثيين، فاللغة الرمزية على طول نصوصه تشكل شكلا معاصرا من أشكال صياغة رؤية فنية وتجربة سردية متداخلةً مع ما هو شعري، يحضر الرمز بقوة في تجربة حسن إغلان بشتى مظاهره وأبعاده، وهو ما يمُدُّ نصوصه إشراقة وإضاءة متجددين نحو الإمكانات الهائلة التي تتيحها له في التعبير عن المواقف الذاتية أو الجماعية التي قد طرحتها المرحلة التي عاشها، خصوصا وأنه ينتمي إلى هذه الحياة المعاصرة التي فرضت بحكم تحولاتها على الإنسان المغربي والعربي معا تحديات كبرى، حينما نقرأ نصا، من نصوص القاص نجده من طينة التجارب القصصية التي عاشت مرحلة التحول في الاختيارات الفكرية والأدبية الجديدة، وليس في هذا مجال للشك، خصوصا وأن هذه النصوص مفعمة كذلك بالنغمة التحاورية والتخاطبية مع الأجناس الأدبية الأخرى، فالرمز يحضر باعتباره صوتا للسارد وللواقع وللمعاناة، ويحضر كناقع يختفي وراءه السارد.

ومن الأمثلة على الرموز الموظفة في هذه المجموعة ما يلي:

عاشور - العصا - المجذوب - سيف الخليفة - الصعاليك - المدينة - الحجاج بن يوسف الثقافي - شهرزاد - شارون - لبنان - صبرا - عباسٍ - عيسى - روزا - معاوية - بوش - عصاً أعمى - الطفل - المسيح - ألف ليلة وليلة - العجوز - بلاد سام - الأندلس - بيروت - القدس - سرايفو- المرأة - أيوب - الأعرابي - التاريخ - القنفذ - إيروس.

فهذا التوظيف للرموز في هذه المجموعة، متواجد منذ النص الأول إلى النص الأخير، وأنها رموز متنوعة وعديدة، يمكن تصنيفها إلى حقول تنتمي إلى ما هو يشكل شخصية تاريخية حضارية كسيف الدولة والصعاليك والحجاج بن يوسف الثقافي، وشهرزاد. وشخصيات تاريخية دينية ومتصوفة كعاشور والمسيح والمجذوب وأيوب. وهناك شخصيات أخرى لكن تلبس أقنعة أخرى داخل النسق السردي الذي جاءت فيه، كالطفل والعجوز والمرأة التي جاءت بضمير الغائب في النص الأخير وما قبل الأخير «المرأة التي» «أول الحلم»، ثم هناك الرمز الأدبي التراثي يتجلى في ألف ليلة ليلة. كما وظف الكاتب رموزا سياسية تنتمي إلى الراهن من الزمان، مثل: بوش وشارون. كما توظيف الأماكن كإشارات إلى الأجواء السياسية المتحاقنة التي يعرفها العالم بأسره وليس فقط العالم العربي الذي ينتسب إليه الكاتب، حيث جاء توظيف الأماكن في النصوص بكثرة واضحة، كما يتجلى بعد الأسطورة في النص في إيراد بعض الأساطير اليونانية كـ «إيروس».

3- ما هو الوجه التقابلي للرمز في بناء المعاني إذن في نصوص حسن إغلان؟

تلامس نتيجة أساسية في قراءة نصوص حسن إغلان من الداخل، وهي إمكانية التوقف عند الصوت الثالث، صوت آخر ليس بصوت السارد وليس بصوت الرمز، الذي يشكل القناع داخل النصوص السردية، ولكنه صوت جديد في خطاب سردي حالم، يحركه الطموح، ويسعى إلى زعزعة الجمود، والبحث عن غد أفضل، حينما نعود الى البحث عن بعض التقابلات المضمرة في الرموز الموظفة أمكننا أن نبي عليها فهما وتأويلا لبعض المقاصد الكلية للنص بأسره لدى الكاتب، وليس فقط المقاصد الجزئية، فـ:

عاشور: في البداية يوهمك هذا الاسم بشخصية تراثية، كالإمام الشيخ الطاهر بن عاشور، لكن اسم هذه الشخصية مستمد من الواقع المعيش الذي يحكي عنها الكاتب، أبرز أبعدها هو التداعي والهيجان خارج الواقع.

المجذوب: شخصية معروفة في عالم التصوف، ومعنى الجذب لغة هو الاستمالة والاستيلاب وفي اصطلاح المتصوفة من جذبه الحق إلى حضرته وأولاه ما شاء من المواهب بلا كلفة ولا مجاهدة.

الصعاليك: إذا كانت الصعلكة تشير إلى مفهوم الفقر في مرحلة الشعر الجاهلي، فإن هذا المفهوم لا يخرج كذلك عن معاني التمرد والثورة.

الحجاج بن يوسف الثقافي: رمز القهر والاستبداد.

معاوية: رمز السلطة والقوة.

أيوب: رمز للصبر.

هل يمكن القول بأن الواقع الذي ينتمي إليه السارد مفعم بالصراعات السياسية والاجتماعية من حيث التقابلات الرمزية التي تشير إليها بعض هذه الرموز الموظفة؟

الواقع أن نصوص حسن إغلان تصور لنا ذلك في مجموعة من تمثلاتها اللغوية، فإذا كانت بعض الرموز تشير إلى ما هو خاص، فهنالك كذلك بعض النصوص التي تشير إلى رمز عام في ظل المجموعة القصصية كلها، ونمثل بذلك، بنص «حارس الفراغ» حيث تمتزج في هذا النص سلطتان،الأولى سلطة الواقعي، التي تمنح للنص تواجده في عالم عربي يعاني أزمات عدة وأمراض اجتماعية يحتّمها التخلف والجهل والصراع الطبقي والاجتماعي وسيادة منطق الفردانية والتهميش والإقصاء، فنص حارس الفراغ يرصد رصدا لواقع مرير ينتمي إليه السارد، فجل الشخصيات تحاول التعبير عن أحلامها المكبوتة عبر الرغبة في السفر خارج المدينة نحو اتجاه آخر بلاد العام سام، فبنية هذا النص تتحكم فيها السلطة الثانية ألا وهي سلطة الكتابة، حيث أصبح النص هنا مرآة تعري بؤس الواقع، وانمحاق الذوات المهمشة، فالقارئ قد يحس إحساسا بنوع من الفجيعة والألم خصوصا إذا تم التقاط مجمل الرموز والإشارات التي تمنح للقارئ فسحة ومتعة في التأويل، يقول السارد: «يلزمني إيقاع قد يكون بطيئا لملامسة صمت نتقاسمه نحن الباقون هنا، والا أفسدنا ما تبقى منا...»

4- المثقف وإيقاعات الذات: من الخلاص إلى العجز

يشكل السرد في المجموعة تداخلا واضحا بين السارد وشخوصه، ومن المعلوم أن الرؤية السردية يحددها طابع التصور العام الذي يرسمه الكاتب لشخصياته، سواء ما هو مرتبط بالجانب الداخلي السيكولوجي أو الجانب الخارجي الوصفي، الذي يهمنا في الحكي السردي ليس هو طبيعة الرؤية السردية بالأساس ولكن هو فرضية التماهي التي يجدها القارئ ممكنة بين الكاتب والسارد، والافتراض كما هو معلوم جزء مهم من بناء المعنى خصوصا إذا ربطناه ببعض المشيرات النصية، والذي تجدر الإشارة إليه هو أن نصوص حسن إغلان، تمثل جزءا من الواقع الذي ينتمي إليه الكاتب على الرغم من الاعتماد على المتخيل وتوظيفه لنمط واضح من التجريب، لكن قبل ذاك وذاك تجب الإشارة إلى أن ما يؤثث فضاءات السرد عند الكاتب، أشياء ملموسة مستمدة من الواقع ولسنا بحاجة إلى أن نمثل لذلك،(8)، وهي كثيرة في مجمل النصوص إنها بالنسبة لنا ذلك الشرخ الذي يربط الكتابة بالواقع ويجعل الذات تنطلق من عوالم الكتابة والإبداع، وإذا ما قابلنا بين نص «حارس الفراغ» ونص «أول الحلم» نستحضر تقابلا ممكنا بين الكتابة والواقع وبين السارد والكاتب وبين الوهم والحقيقة وبين السارد الكاتب، في حالة التطابق مع المثقف العضوي كما هو معروف ذلك، ويجعلنا كذلك هذان النصان نستحضر تقابلهما الرمزي الواضح.

فالنص الأول «حارس الفراغ» جاء فيه السارد كالباحث عن الخلاص وهو المنقذ للمدينة، يقول السارد: «توجهت نحو بيتي مسرعا، فتحت ودخلت، ناديت على زوجتي، ولم ترد علي، ربما هي الأخرى حملت أغراضها، رحلت أو أنها تتهيأ للرحيل... -وأنا أنتظرك للرحيل- هيا ليس لدين وقت لجمع ما تبقى لنا.. قلت لها أنا لن أرحل سأحرس المدينة»..(9)

ونفسها رغبة دور المنقذ، تتكرر عند السارد في قوله: «تجردت من كل شيء، أعدت لجسدي ظله الهارب تهربت من كل الأوهام لبعث وهم وجديد، وهو وهم الوحدة داخل المدينة المتصدعة، هي غائبة وكلهم غائبون. إلا أنا الرابض في خندق كل هذا اليتم، أو خلف أحاسيس غامضة وخوف ملتبس بحضوري لوقت طويل، وأناجي باب المرسى، الباب المقوس..»(10)

ويستوقفنا النص الأخير، من المجوعة عند نوع من العجز الذي يرمز إليه السارد، وهي الصورة التي تتحقق في ثنايا المحكي في نص «أول الحلم» حينما يصور لنا علاقته بالمرأة في صورة الإنسان العاجز، يقول السارد: «تلك هي فرصتك، ضمها.. قبلها،(11) ثم قوله: «لسبب لم يقبلها، ولم يدخلها غرفة النوم...»(12)

إن هذان النصان يشكلان على مستوى التلقي تقابلا بين إراديتين متصارعتين إرادة تحاول التغيير وإرادة تحاول إنجازه إلا أن الواقع لا يتغير، لذا جاء السارد في النص الأول كحارس للمدينة ومخلص لها وفي النص الثاني، يأتي السارد كفاقد لإرادة الفعل وإحداث التغيير ولذا صوره الكاتب في صورة العاجز وغير القادر، وهذا ما يمكن أن يأخذ بعده الرمزي في هذه المجوعة ككل حيث المعاناة التي عاشها المثقف الذي يؤمن بضرورة التغيير في كل شيء، وكأن المثقف الذي يرمز إليه السارد يعيش في واقع غير واقعه، وهنا تتساوى تجارب شعراء مرحلة الستينيات والسبعينيات مع بعض تجارب كتاب الثمانينيات والتسعينيات.

خلاصة، نقول: تحفل قصص حسن إغلان بالامتياح من معين الذاكرة، وعبرها تتأسس الذات كلية، ومن واقعها المتضارب بالصراعات الاجتماعية والطبقية، تحضر تيمة السؤال كهاجس واستشراف للطموح فيه، وإيجاد الأجوبة عن الأسئلة المقلقة، وهذه النصوص مليئة بالبياضات والفراغات، وكأن الكاتب يعلم حدود وإمكانيات القراءة النصية التي لا ينتهي المعنى عند كاتبها، كما يشكل الحوار وجه التناظر بين الشخصيات والواقع حيث يضفي على النص صيغته الفنية والجمالية والواقعية، كما تتجلى في الأخير مظاهر السخرية عند حسن إغلان بشكل لافت في مجمل نصوصه مما يجعلها في تقابل كلي مع الذات والواقع وتداعياته على الإنسان المغربي المثقف.

الهوامش

1- قراءة الشعر، الدكتور محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 13

2- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبير ياوس، تقديم وترجمة، رشيد بنحدو، د ن، ط2003، ص 47

3- التعدد والتعددية، علي أومليل، ملحق الاتحاد الاشتراكي، الجمعة، 3 نونبر 1995، ع 471

4- وليمة الكلام، نصوص قصصية، حسن إغلان، د ناشر، د ت.

5- نفسه 27

6- نفسه ص 54

7- نفسه ص 72

8- نفسه 65

9- نفسه 67

10- نفسه 68

11- نفسه 82

12- نفسه 82

الحكاية الشعبية في مسرحية «كل واحد واحكموا» لولد عبد الرحمان كاكي

■عبد القادر كعبان - الجزائر

جميعنا قد يتفق على أن الحكاية الشعبية هي نمط قصصي تجري أحداثه في عالم يتصارع شخوصه بين الحقيقة والخيال، والعالم المجهول يعتبر فيها بعدا آخر يختلف عن بعد الحكاية الخرافية المبني في العموم على انجاز مهمة ما، غير أن أبطال الحكاية الشعبية واعون منذ البداية بأنهم يخوضون في عوالم غريبة عنهم تأهلهم للاكتشاف وانجاز المهمة في آن واحد كما هو شأن شخصيات مسرحية «كل واحد واحكموا» للعملاق الجزائري ولد عبد الرحمان كاكي.

ربما يعود انتشار الحكاية الشعبية في الجزائر إلى العيش التقليدي البسيط لأهلها منذ سنوات قد خلت، وهو الذي شجع بذلك أهل البلد على التمسك بهذا النوع من الحكاية رغم تطور العصر ووسائله الحديثة كظهور أجهزة التلفزيون وغيرها، ويعود ذلك لنكهة الحكاية الشعبية ومذاقها العجيب الذي يعكس صورا من عاداتنا ومعتقداتنا وتصوراتنا للواقع كونها رسالة تراثية ورثها الأبناء عن أجدادهم.

لقد كتب كاكي النص المسرحي «كل واحد واحكموا» سنة 1966، ويقول أنها قصة واقعية تداولها الناس في مدينة مستغانم الجزائرية منذ القدم خصوصا أن نهايتها أسطورية يشوبها الكثير من الغموض، وقد لا تكف الألسنة عن طرح التساؤلات فور نهاية عرضها المسرحي.

جاءت مسرحية «كل واحد واحكموا» في جزئين كل منهما يكمل الآخر، حيث كانت البداية بتمهيد منطقي يعرف مسرحيا بالاستهلال للإشارة إلى محتوى العمل المسرحي تضمن حوارا بين شخصية «البخار» و«الكورس»، ليليه بعد ذلك دخول الشخصية الرئيسية «جبور»، المساهم الأساسي في بناء الصراع الدرامي ثم يعود ويخرج بعد جداله معهم. يطلب «الكورس» –الجماعة- من «البخار» أن يسرد لهم حكاية، فيقوم بحكاية قصة «الجوهر» مع «جبور» العجوز: **(البخار: هذي واحد الميات سنة ولا أكثر الحاجة اصرات اهنا، كان راجل شايب وقريب ينحنى، غير لولاد عنده طزينة، كان هو التاجر لكبير في المدينة، الزعفران التالي ايجيبوا بالسفينة، ماله اكثير، وجاهل لغبينه... اللي ماله أكثير واش أيدير؟**

الجماعة: أيحج والا يزوج قالوا لولين.

البخار: على هذا الشيء التبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزورة والخطرات التاليين اقلبها تجارة خسر إيمانه، واهنا تبدأ الحكاية.)1.

من هذا المنطلق نقف أمام وظيفة الإبلاغ التي يقوم بها الراوي -البخار- التي تتمثل في نقله لرسالة للمتلقي سواء كانت تلك الرسالة الحكاية نفسها، أو مغزى إنساني كما جاء في قصة الضحية «الجوهر».

تدور أحداث هذه المسرحية حول موضوع الزواج عموما حيث يتجرأ الثري «الحاج جبور» الطاعن في السن لطلب يد «الجوهر» ذات الأربعة عشرة ربيعا وهو المتزوج من ثلاث نساء لتصبح هي الزوجة الرابعة في نهاية المطاف.

يبعث «جبور» خادمه «نقوس» خاطبا إلى منزل «سليمان» والد «الجوهر» وهو رجل فقير دفعته الحاجة للسكن في منزل صاحبه «الحاج جبور» بعينه كما قد تدين منه مبلغا من المال، جعله يرضخ مرغما لطلب ذلك العجوز وكل ذلك مقابل أن يتنازل له عن ذلك البيت: **(سليمان: كون الدار ماشي داره وراه مسلفلي الدراهم ماشي غير اللا نقول له ما انخليلوش.)2.**

لا تزال «الجوهر» بطلة المسرحية طفلة تعلب كبقية الأطفال لكنها تندهش من القرار الذي يتخذه والدها في زفافها من «الحاج جبور» حتى أن أمها -شخصية ثانوية- ترضخ للأمر كونها ضعيفة لا تعارض أوامر زوجها.

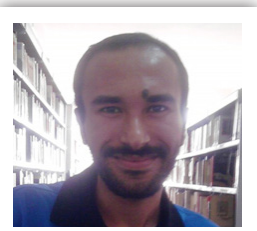
ابن الجيران الفقير «سعدي» يظل مسيطرا على عواطف أحلام الفتاة المراهقة «الجوهر» لأنه حبها الأول غير أنه شاب مستهتر مدمن على شرب

الخمر، حتى أنه أصبح متسكعا في الشوارع، تلجأ إليه البطلة في محنتها لكنه يستسلم هو الآخر لواقعه المرير فتصاب «الجوهر» بالخيبة والذهول من ردة فعله: **(الجوهر: كون انقول لمي حبيت نتزوج بيك.**

سعدي: يا طفلة استعقلي هذا ما كلام، ما عندي دراهم والخدمة بروحي ما رانيش خدام، خلي الجورة كي راهي واقبل والديك رانا جيران.)3.

قد يجد المشاهد نفسه أمام نص مسرحي يحاكي الواقع الاجتماعي الذي لا يزال يعيشه للأسف الشديد الكثيرون والكثيرات ليكتشف صورة غير مباشرة عن صراع الطبقي وعلاقات أفراده بعضها مع بعض.

حكاية «الجوهر» و«الحاج جبور» عكست منذ بدايتها جدية السلوكات الاجتماعية التي تتميز عن غيرها من الأنماط بخلوها من عنصر الخرافة لكن



عبد القادر كعبان
- الجزائر -

قد تبدو نهايتها مغايرة لذلك نوعا ما، فهي قبل ذلك بناء فني بسيط وسرد وعظي بأسلوب واقعي.

يتمسك أبناء «جبور» وزوجاته الثلاث بالرفض القاطع لمسألة زواجه الرابع غير أنه يتمسك برأيه ولا يبالي بأحد بل ويشرع في التحضير لمراسيم الزفاف في ظل الضغوطات التي بدأت تتزايد وتمارس بشكل غير منطقي على البطلة المراهقة حتى تصل إلى حد تفكيرها في الانتحار، وتشاء الأقدار أن يختفي «سعدي» في نفس اليوم: **(البخار:...الناس في ذلك الليل اتحكات كاين اللي قال عمدا حوست على الممات، وكاين اللي قال اداوها الجنون كون جينا امدادحه اهنا تكمل الحكاية، ولكن هذي رواية فيها درس وقراية نتخيلوا الدعوة داروها الجنون، وانشوفوا اشتى راه رايح يصرى.)4.**

الجزء الثاني من المسرحية تشوبه الغرابة والغموض حيث يقال أن البطلة اختطفها الجان و«الحاج جبور» لا يهدأ له بال بعد اختفاءها بل يحاول الوصول إليها باستعانته بأحد المشعوذين، حتى أنه يلجأ أيضا للقضاء للفصل في وفاة الضحية لكنهم يرفضون كون أن القضية في عالم الجن وقد حدثت في البحر بعد زيارة لضريح أحد الأولياء الصالحين وهذا من طقوس الزفاف في تلك المنطقة.

لا محالة سيندمج المشاهد مع أحداث هذه الحكاية الشعبية التي جعلها كاكي مادة أولية لكتابة مسرحيته إلى درجة أنه –نقصد المشاهد بعينه- قد يتناسى فيها صلته بالواقع، فيتفاعل مع الضحية «الجوهر» وتظهر على وجهه سمات التأثر ومعايشة الشخوص الأخرى كالفتى «سعدي» والأب «سليمان».

جاء أسلوب المسرحية بسيطا يفهمه الجميع كون أن المؤلف استعمل العامية الجزائرية التي لا يشوبها أي غموض أو إبهام كأداة للتعبير عن أفكار شخوصه كما أنها مأخوذة من الشعر الملحون. إضافة إلى أنها مشبعة بالرمز الأسطوري الذي لا تخلو منه مسرحيات ولد عبد الرحمان كاكي عموما.

يمكن القول في الختام أن النص المسرحي «كل واحد واحكموا» نص هادف استعان مؤلفه بالحكاية الشعبية للفت انتباه الجمهور، حيث حمل رسالة نبيلة ذات بعد اجتماعي عميق لا يخلو من الرمزية التي تحاول إيجاد حلول للعديد من المشاكل الاجتماعية بين الطبقات من خلال جملة من الشخصيات التي تمنح المشاهد نموذجا حيا لواقع يستدعي الحكمة والذكاء واستخدام العقل لتغيير مسار الحياة لمستقبل أفضل تسوده العدالة الإنسانية.

هوامش:

1. عبد الرحمان كاكي، مسرحية كل واحد واحكموا، المسرح الجهوي بوهران، الجزائر، 1967، م.ط.، ص:07.
2. المصدر نفسه ص26.
3. المصدر نفسه ص47.
4. المصدر نفسه ص59.

مقالة

الحياة الإجتماعية في بيت المقدس(1)

■د. مراد عبدالرحمن البلوشي - الإمارات

الحالة الفكرية في الديار الشامية والمؤثرات الإسلامية الثقافية والطبية

إن إقامة الصليبيين لفترة تقارب مئتي سنة في بلاد الشام، أدت إلى التبادل الثقافي مع المسلمين، والإستفادة كثيرا من الطب العربي المعمول به في المنطقه، وبالتالي فأن طبيعة الإتصال البشري أدت إلى تعرف الافرنج إلى علوم العرب وتعرف العرب إلى العادات والتقاليد الطبية عند الافرنج؛ أما فيما يختص بالمؤثرات الثقافية، فقد بدأ الافرنج يتعلمون اللغه العربية ويستخدمونها احيانا في علاقاتهم مع الامارات الإسلامية المحيطه بهم.

كما أن المسلمين تعلموا اللغات الافرنجية سواء الفرنسية أو الالمانية أو الإيطالية بدليل أن الاصفهاني استخدم في كتابه الفتح القسي في الفتح القدسي بعض العبارات الأجنبية ومنها تركبولي، وسرجندى، وباروني واسيتارى وفريدى كما استخدم في صفحات أخرى عباره براكيس وهي مأخوذة من الكلمة الإيطاليه Barcoso وتعني السفينة الحربية1.

وأيضا اسامة بن منفذ في كتابه الإعتبار عندما تحدث عن صاحب طرابلس وعن جنده استخدم كلمه تركبول (Turcopole) وهم جند في خدمة الافرنج أبائهم من العرب أو الاتراك وأمهاتهم من اليونان أو العكس؛ وأيضا استخدم عبارة بورجوازي (Bourgeoisi) فعندما حاولت إحدى النساء إتهام أسامة بقتل أخيها، فما كان من أحد الفرنج إلا أن دافع عن اسامة وقال للمرأة «هذا رجل برجاسي لا يقتل ولا يحضر القتال» واستخدم عده تعابير يونانية منها «سقلاطون» وتعني الثياب الكتانية الموشاه وكلمة «قنطارية» وتعني الرمح وكلمة «زربول» وتعني الحذاء2.

كماأنالملكالظاهربيبرس(676-658هـ-1260 1277م)استخدم تعابير أجنبية لاتينيه في رسائله، ونما رساله إلى بوهمند السادس أمير انطاكية وطرابلس سنه (667هـ1269-م) ومن التعابير التاستخدما في رسالته (كندا سطبل) وهو لفظ لاتيني معناه حاكم القلعة، يقول «وفي حال النزول خرجت عساكرك للمبارزة فكسروا، وتناصروا فما نصروا، وأسر من بينهم ككندا سطبل» كما استخدم لفظ «المرشان» وهو لفظ لاتيني أيضا ويعني الحفلات، كما استخدم اللفظ اللاتيني «القسطلان» ويعني حارس القصر وذلك في قوله «ففي بعض ساعة مر شان المرشان، ودخل الراهب والرهبان ولأن للبلاد القسطلان، وجائهم الموت من كل مكان3.

وقد أشار ابن جبير إلى استخدام الافرنج ومعرفتهم للغه العربية، عندما تحدث عن موظفي الديوان (الجمرك) في عكا فقال عن خان عكا التجاري ومصاطبه» فيها كتاب الديوان من النصارى وهم يكتبون بالعربية ويتكلمون بها بالإضافة إلى أن المولدين وسادة الاقطاعات قد اتقنوا اللغة العربية4.

في الحقيقة فإن عصر الحروب الصليبية قد أنجب أيضا نخبة من المؤرخين المعاصرين لهذه الحروب سواء من الشرقيين أو الغربيين، ويمثل كل منهم وجهة نظره في تلك الحروب وقد تركوا لنا تراثا فكريا فيها وسجلا وملامح من التاريخ الإجتماعي والإقتصادي والعلمي والسياسي والعسكري.

فمن بين المؤرخين الإفرنج «فوسيه دوشاتر (F.de Chartres) صاحب كتاب (Histo-raHierosdimitara) الذي وصف فيه تاريخ مملكة القدس إلى سنة 1157 م/584هـ وكذلك فقد ترك أحد المؤرخين الفرنسيين تاريخا عن الحروب الصليبية وهو يعرف بإسم النورماندي ومنهم أيضا غليوم، وليم الصوري، وله «تاريخ فيما وراء البحار» (Historia Transmarina) وهو (33) مجلد تتأول فيه الأحداث إلى سنة 1183 م وقد اصبح هذا الكتاب بعد ترجمته إلى الفرنسية أهم مرجع لتأريخ الحروب الصليبية5.

كما افرزت الحروب الصليبية عددا من المؤرخين الشرقيين ومنهم على سبيل المثال أسامة بن منقذ، أبن جبير، ابن الأثير، ابن شداد وأبن واصل، ابن عساكر، ابو شامة القلقشندي، والمقريزي وسواهم، وقد عكف المؤرخون الأوروبيون في العصر الحديث على جمع المواد الوقيرة من هذه الكتب الغربية والشرقية، وذلك في موسوعة علمية تحت عنوان «مجموعة مؤرخي الحروب الصليبية»6.

تاثرت أوروبا بالعلوم الرياضية السائدة في الشرق ويقول أرنست باركر أنه بالرغم من أن أقوى ما تاثرت به أوروبا انما جاء من المسلمين باسبانيا غير انها تاثرت أيضا بما جاء من المسلمين في الشرق، وان أول عالم مسيحي في الجبر هو ليوناردو فيبوناتشي (Leonardo Fibonac-ci) الذي ارتحل إلى بلاد الشام (سوريا) ومصر، بدا في دراسة اللغات الشرقية، لإرتباطها بالبعثات التبشيرية في الشرق كما كان الميشر الدؤوب ريموندس (Raymundus) حث مجمع فينا سنة 1311 م على اتخاذ قرار بإنشاء ست مدارس للغات الشرقية في أوروبا7.

وبالإضافة إلى هذه المؤثرات العلمية هناك المؤثرات الأدبية، إذ توافر الكثير من القصائد الجديدة التي عالجت الحروب الصليبية، إما عن طريق الرواية كالتي اشتهرت بها قصيدة امبرأوز (Ambroise) التي تدور حول تأريخ الحملة الصليبية الثالثة، واما في روح شاعرية حرة، كالتي انبعثت من قصيدة انطاكية8.

وشهدت فترة الحروب الصليبية تنوعا في المدارس في الإمارات الإسلامية ومنها مدارس تدرسي الفقه الإسلامي، تخصص معظمها في التدريس فقه مذهب واحد من المذاهب الأربعة الشافعي، والمالكي، الحنفي، الحنبلي، وكانت اكثر المدارس في بلاد الشام للحنفية ثم الشافعية ثم الحنابلة، فالمالكية، وانشئت في دمشق وحلب كما في القاهرة ودارس خاصة بالطب9.

كما كان الطب يدرس إلى جانب مواد اخرى في بعض المدارس، ومن هذه المدارس «المدرسة النووية» التي أنشاها الملك العادل نور الدين محمود بن زنكي سنة 563 هـ، وقد زار هذه المدرسة ابن جبير بعد عودته من الحج، وقد اعجب بفخامتها وبكثرة المدارس في دمشق، ومما قاله «وبهذه البلدة نحو عشرين مدرسة، ومن احسن

مدارس الدنيا منظرا» مدرسة نور الدين رحمه الله وبها قبره نوره الله، وهي قصر من القصور الأنيقة ينصب فيها الماء من شادوفان وسط نهر عظيم، ثم يمتد الماء في ساقية مستطيلة ويستقر في صهريج كبير وسط الدار، فتحار الأبصار في حسن ذلك المنظر، فكل من يبصره يجدد الدعاء لنور الدين رحمه الله10.

ويلاحظ ان بلاد الشام في هذه الفترة كانت متطورة من الناحية العلمية وكانت مقصد طلاب العلم وقد اكد ابن جبير ذلك وطلب من أبناء دياره المغاربة طلب العلم من الشام، ومما قاله «فمن شاء الفلاح من نشأت مغربنا، فليرحل إلى هذه البلاد، ويتغرب في طلب العلم، فيجد الأمور المعينات كثيرة: فأولها فراغ البال من أمر المعيشة - وهو أكبر الأعوان واهمها - فإذا كانت الهمة فقد وجد السبيل إلى الإجتهاد، ولا عذر للمقصر، الا من يدين بالعجز والتسويف، فذلك من لا يتوجه هذا الخطاب عليه، وانما المخاطب كل ذي همة يحول طلب المعيشة بينه وبين مقصده في وطنه من الطلب العلمي، فهذا المشرق بابه مفتوح لذلك، فادخل ايها المجتهد بسلام، وتغنم الفراغ والإنفراد قبل الهل والأولاد11.

ومن بين تلك المدارس الشامية وبالذات الدمشقية مدارس ك الصادرية، النورية، الكبرى الغريزية، القليجية، الامينية، التقوية، العادلية، الشامية البدائية، العزرأوية، الشريفية، العمرية، الصلاحية، الاشرفية، الوجيهية، ومن مدارس الطب الدخوارية، وكانت في الأصل للطبيب عبدالرحيم بن علي الدخوار، جعلها وقفا لتكون مدرسة للطب، وأماكن عدة تستمر للإنفاق منها في مصالحها وعلى مرتب المدرس، ومرتبات المشتغلين فيها، وكان أول طبيب درس فيها هو واقفها نفسه عبدالرحيم الدخوار الذي صنف كتبا عدة في الصناعة الطبية، وقد توفى سنة 628 هـ وكانت هناك مدارس أخرى في حلب وحمص وحران والقدس12.

وكان الطب الشرقي أو العربي والإسلامي قد اصبح طبا متطورا أخذ الإفرنج عنه الكثير ومن الأطباء العرب المعروفين في تلك الفترة : مهذب الدين عبدالرحيم بن علي، الذي طبب الملك العادل من المرض الذي الم به واسعد بن الياس، وابراهيم بن أبي الوحش، وعدنان بن نصر، وموسى بن ميمون، وابي الحكم المغربي نزيل دمشق، وهناك اطباء وصيادلة كثر مما لا يسمح المجال بذكرهم جميعا، علما أن المؤلفات الطبية كانت عديدة بدورها، وقد بلغ الطب المشرقي من التطور ما دعاه للإهتمام بمداواة الحيوانات وهو ما يعرف بالطب البيطري وكانت قوانين «المملكة اللاتينية» تنظم حالة الاطباء في الممالك الإفرنجية في البلاد المقدسة على غرار ما كان معمولا به في البلاد الإسلامية، ومن ذلك انها لم تكن تسمح لأي طبيب مزاولة المهنة قبل ان يؤدي امتحانا تحت اشراف نقيب اطباء المملكة، وفي مجلس قداسة الأسقف13.

وروى اسامة بن منقذ قصة تبين مدى تأخر الطب الإفرنجي ومما قاله «ومن عجيب طبعهم ما حدثنا به كليام ديور صاحب طبرية، وكان مقدما فيهم واتفق انه رافق الأمير معين الدين رحمه الله، من عكا إلى طبرية وانا معه، فحدثنا في الطريق قال: كان عندنا في بلاد فارس كبير القدر مرض واشرف على الموت فجئنا إلى قس كبير من قسوسنا قلنا: تجيء معنا حتى تبصر الفارس فلانا؟ قال نعم، ومشى معنا، ونحن نعتقد انه إذا حط يده عليه لتوفى، فما رآه قال: أعطوني شمعا، فاحضرنا له قليل شمع، فلينه وعمله مثل عقد الأصبح، وعمل كل واحدة في جانب انفه، فمات الفارس، فقلنا له: قد مات، قال نعم كان يتعذب سددت أنفه حتى يموت ويستريح14.

ويذكر اسامة بن منقذ أن العلاقات العلمية والطبية كانت قائمة في بلاد الشام بين الإفرنج وبين العرب، وان المؤثرات المتبادلة بين الجابين قد ظهرت من خلال حاجات السكان إلى اطباء من العرب أو الإفرنج، علما أن الطب الإفرنجي بصورة عامة لم يكن متطورا أو ناجحا، مع الغشارة إلى أن كثيرا من الأطباء الإفرنج قد تاثروا بالطب العربي وبالوصفات والكتب الطبية العربية التي اطلقوا عليها، ومنها على سبيل المثال كتاب المالكي نقل ابن عباس الذي ترجمه ستيفن البيزوي في انطاكية سنة 1127 م إلى اللغة اللاتينية، والكتاب الآخر هو «سر السرار» الباحث في طب العيون والمنسوب لأرسطو حيث ترجم من العربية إلى اللاتينية في انطاكية أيضا سنة 1247 م/645هـ 15.

ولما تحدث ابن جبير عن مدارس دمشق، وبيمارستانات (مستشفياتها) وصف ملامح من تقدم الطب العربي وتحدث عن أحد هذه البيمارستانات وكيفية معالجة المرضى فيه ومعاينة الأطباء ومدأواتهم، كما تحدث عن البيمارستانات الخاصة بالمجانين ومما قاله «قالة لا وجرايته في اليوم نحو الخمسة عشر دينارا، وله قومه بأيديهم الأزمة المحتوية اسماء المرضى، وعلى النفقات التي يحتاجون اليها في الادوية والاغذية وغير ذلك، والطباء يبكرون اليه في كل يوم، ويتفقدون المرضى، ويامرون بإعداد ما يصلحهم من الادوية والأغذية حسبما يليق بكل انسان منهم. وللمجانين المتعلقين أيضا ضرب من العلاج وهم في سلاسل موثوقون - فعون بالله من المحنة وسوء القدر- وتصدرمن بعضهم النوادر الظريفة حسب ما كنا نسمع به16.

الهوامش:

1- الفتح القسي في الفتح القدسي: الاصفهاني، ص 403.
2- الاعتبار: أسامة بن منقذ ص -75-67-51 141-139-119.
3- السلوك: للمقريزي ج1 ص966 969-
4- الرحلة: لإبن جبير ص211
5- تاريخ الحضارة الإسلامية: حسان الحلاق ص 429 .
6- المرجع نفسه، ص.431
7- تاريخ الحضارة الإسلامية: حسان الحلاق ص 431 .
8- الحروب الصليبية: أرنست باركر ص150 - ص151.
9- تاريخ الحضارة الإسلامية: حسان الحلاق ص 432 .
10- الرحلة: ابن جبير، ص. 198..
11- الرحله ابن جبير ص 200 .
12- تاريخ الحضارة الإسلامية: حسان الحلاق ص 434.
13- المصدر نفسه ص 435 .
14- الإعتبار: أسامة بن منقذ ص 137 - 138.
15- المصدر نفسه ص 183، 184، 185.
16- الرحلة: ابن جبير ص198 - 200.

«أفراح صغيرة» لمحمد الشريف طريبق

فيلم الذاكرة المغربية بين المنسي من عاداتنا وجمالية السرد

■ أمينة الشرادي

قولة للفيلسوف «جيل دولوز» «لابد من الضرورة من أجل تصوير فيلم ما...» و«ضرورة» المخرج محمد الشريف طريبق تتجلى في رغبته العميقة في اكتشاف عوالم العلاقات الإنسانية في زمان معين ومكان معينفي أغلب ابداعاته السينمائية. وهو يعتبر من بين المخرجين المغاربة الذين بصموا أسلوبهم بواسطة لغة سينمائية تسبر أغوار الذات الإنسانية وعلاقاتها المتعددةوالمتشعبة سواء في الحاضر أو في زمن ولى. له أسلوبه الخاص في طرح قضايا اجتماعية وإنسانية تظهر أنها بسيطة لكن عمقها يكمن في تلك البساطة التي يحيط بها المخرج من كل النواحي وبتفصيل دقيقويجعل من كتابته السينمائية لغة مرئية تنسج خيال المتلقي من البداية حتى النهاية. مثل شريطه الآخر «زمن الرفاق». هذه النوعية من الأفلام نجدها عند السينما الإيرانية التي وصلت الى العالمية من خلال طرح قضايا محلية بلغة سينمائية تنتقد المعاش اليومي البسيط من خلال كتابة متقنة واخراج موفق. فيلم «أفراح صغيرة» لمخرجه الشريف طريبق، يدخل في خانة الأفلام الإنسانية ذات الطابع سوسيوثقافي، هو شريط اقتحم مرحلة من تاريخ المغرب بمدينة تطوان، في مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي.عالم نسائي بامتياز حيث كانت النساء لا تختلط بالرجال. وتقضي جل أوقاتها مع بعض في كل ما يخص حياتهن اليومية.افتتح الشريط بأغنية شعبية أندلسية تنشدها امرأة، ومن هنا تبدأ الحكاية التي تروى بين الغناء والمحكي. بيت كبير من أعيان المدينة به عائلة ممتدة، فضاء واسع تسيطر عليه الحماة في كل صغيرة وكبيرة. في المقابل نجد أسرة أخرى فقيرة تعولها أرملة ولها بنت. نحن في مرحلة الخمسينات وبالضبط «1955» وفي شمال المغرب بكل عاداته التي تختلف بشكل جدري عن باقي مدن المغرب، في بداية السرد الدرامي للشريط، نشاهدعالم الفتاة الفقيرة المتعلمة والتي لها علاقة بشاب وتتمنى ان ترتبط به رغم الحراسة المشددة عليا من طرف أمها والتقاليد معا. تنتقل هذه الأسرة الفقيرة لتحضر لعرس ببيت الأعيان، وهنا تتطور الأحداث ويقحمنا المخرج بشكل سلس في عالم نسائي يعيش خلف أسوار موصده. بالبيت الكبير فتاة أخرى تعيش حياة الغنى والرغبة في تحقيق ذاتها رغم كل الحصار المضروب عليها. ستحاول هذه الفتاة واسمها «فطومة» أن تتقرب من «نفيسة» البنت الفقيرة. تحاول ان تربط معها علاقة حميمية. صراع في العلاقات وصراع في الأحاسيس يستوطن عالم الفتاتين.ولكي يوصل المخرج أحاسيس البطلة «فطومة» الى المتلقي اعتمد على حوار كثيف المعنى وعلى اللقطة المقربة لكي يظهر ملامحها ومدى تأثيرها بالحواروقد أبدعت في هذا الدور الممثلة «فرح الفاسي». لأن موضوع العلاقات الحميمية بين النساء هو من المواضيع المسكوت عنها في عالمنا العربي. ولكي يقتحم المخرج هذا العالم النسائي ويوصل الى المشاهد المتشبع بعادات وأعراف ترفض أن ترى صورته في المرآة، حاول الاعتماد على ملامح البطلة «فطومة» وأظهر حبها «لنفيسة» من خلال حديثها وفرحها ولباسها خاصة لما ينتقل بنا الى سطح البيت حيث تكون الحرية أكثر في التعبير وحرية أكبر للكاميرا التي تقتحم العوالم الداخلية «لفطومة» من خلال التركيز على تقاسيم وجهها وهمسها «لنفيسة». ولقد تفوق المخرج في التحايل على رقابة الذات ليظهر لنا جزء من تاريخنا المنسي أو الذي تناسيناه. فضاء مغلق بالبيت حيث تجري كل الأحداث الدرامية من زواج واحتفال وتجمعات لاتنتهي،هذا الجو الاحتفالي يدفعنا الى طرح السؤال التالي: هل هذا هو الفرح؟ ألا تخفي هذه الاحتفالية نوع من الهروب من الواقع اليومي لهؤلاء النسوة؟

ونعود للسطح، الفضاء الآخر البعيد عن الرقابة والذي تعبر فيه الفتاة عن مشاعرها بكل حرية وبصوت خافت. ولكي تتكلم المشاعر أكثر بين الفتاتين، يلتجئ المخرج بين الفينة والأخرى الى هذا الفضاء الخارجي لكي نتنفس نحن كمتفرجين وفي نفس الآن، لكي يعطي فرصة أكبر ومساحة درامية أكبر لكل من فطومة ونفيسة للتعبير أكثر.وتأخذنا الكاميرا في الجانب الآخر من السطوح المتقاربة، لنرى ولادة علاقاتغرامية أخرىفي غفلة من اهل البيت. مجتمع نسائي مغلق، ليس هناك اختلاط وحتى زواج الفتاة، الحماة هي التي تقرر فيه. سلطة المرأة الام أو الحماة، حاضرة بشكل قويرغم أننا وسط عالم نسائي ليس له حق التعبير عن نفسه. وقد تعمد المخرج بحكم الموضوع وأيضا بحكم الأعراف التي تتحكم في الحياة اليومية بشكل صارم، ألا يظهر الرجل الا نادرا وللضرورة. لأن فيخلفية الشريط، نقرأ سطلة الرجل وهبته في يد المرأة التي هي الأم أو الحماة، وتمارسها منخلال تحكمها والمحافظة على هذا النهج في الحياة الذي يضمن الاستمرارية لهدا الفضاء المغلق بكل ما يحمله من تناقضات.

وتستمر حكاية الفتاتين مع حكايات نسائية أخرى تنسج داخل ذلك الفضاء من زواج لفتاة صغيرة السن، وفرح وزغاريد لا تنتهي وتجول الكاميرا بين تلك الأحداث الموازية للقصة الرئيسية ومحاولة المخرج الاعتماد بشكل قوي على اللقطات القريبة من الملامح حتى نقرأ بشكل قوي مشاعر وأحاسيس تلك الشخصية ونعرف معاناتها وآمالها واحباطاتها. في عالم السينما، يكون تصوير الحالات النفسية وتجسيدها بشكل مؤثر على الشاشة من أصعب التحديات التي تواجه المخرج. لكن بوجود سيناريو جيد، فضلا عن كتابة الدور بشكل جيد، ■■■

وأداء موفقبالطبع مع الإدارة الحاضرة والقوية للمخرج المتمكن، يستطيع أن ينجح في عمله الإبداعي «و ما الابداع سوى حالة وحيدة وفردية» كما قال الفيلسوف «جيل دولوز».. وهذا ما تفوق فيه المخرج الشريف طريبق، إدارة جيدة للممثلات خاصة الفتاتين.

وبين استمرار حالة الفرحوخصام الفتاتين، تعود البنت التي زوجت رغما عنها رافضة العودة الى بيت زوجها. امتزج الفرح بالصراخ والغضب من سلوك غير معترف به في عادات وتقاليد تلك العائلة. الكتابة الدرامية للشريط لم تكن خطية بحيث كانت الوصلات الأندلسية الشعبيةتساهم في استمرار حكاية العالم النسائي عند كل حدث سيغير من أحداث القصة أو يكملها. قوة أية شريط سينمائي تكمن أيضا في نهايته. نهاية الفيلم مفاجئة ولا تعتبر بالنهاية السعيدة، غضبت «فطومة» من «نفيسة» لما أخفت عنها خبر خطوبتها وهي التي كانت تطمع أن تستمر العلاقة بينهما. وما الخطيب سوى الرجل الذي كانت لها معه علاقة في بداية الشريط وكانت تتمناه عريسا لها.

جعلنا المخرج نتماها مع الحالة النفيسة «لنفيسة» لما علمت بأنها ستتزوج برجل أخر، وهي الحالمة بفتى أحلامها والذي ظهر لنا في بداية الفيلم. وهنا تكمن قوة المخرج الإبداعية بحيث كانت نهاية الشريط مفاجئة وزادته قوة.وما العريس سوى الرجل الذي كانت تحلم به.

شريط سينمائي ممتع ويرحل بك الى زمن كان أكثر انفتاحا وتسامحا وتقبلا للآخر من الآن. اقتحم عالما نسائيا بامتياز وسلط الضوء على ظاهرة «السحاقيات» في تلك الفترة بمدينة تطوان، بلغة سينمائية تدفعك الى طرح السؤال وفهم العلاقات الإنسانية والاجتماعية التي كانت تربط بين الناس في تلك الحقبة. لم يسقط المخرج في فخ حقوق المرأة بل تناول الموضوع من وجهة فنية باستعماله لديكور رائع ينم عن مجهود كبير في البحث والتنقيب من أجل التوثيق لتلك الحقبة الزمنية من لباس خاص وأثاث وماكياج وحتى اللغة المستعملة التي كانت سائدة في تلك الفترة. تعمد المخرج احياء بعض الكلمات التي تغيرت مع الزمن. انه عمل فسيفساء ينطوي على صبر طويل من أجل لحظة ابداع ممتعة. من خلال سيناريو جيد ومتقن وأداء رائع خاصة للفتاتين. يعتبر الشريط تحفة فنية تسافر بك في زمن ولى ووثيقة تاريخية للذاكرة المغربية لكل ما يمت الى هويتنا من عادات وتقاليد وأعراف وسلوكيات و«أفراح صغيرة» مستمرة.

الموضوعية والذاتية في الشعر العربي القديم

■د. الوارث الحسن

من نافلة القول، الإشارة إلى أن الإنتاج الأدبي، شعرا كان أو نثرا، يتضمن من بين ما يتضمنه، تداخل عنصري الذات والموضوع. وبحكم هذا التداخل، رأينا في دراستنا للشعر العربي القديم من جهة الذات والموضوع، أن نأخذ دورهما بعين الاعتبار، إيمانا منا بوجود علاقة جدلية لا انفصام فيها بين هذين المستويين. ونحن إذ نختار هذا المسلك، فإننا نقتفي آثار كثير من الباحثين، مثل زكي مبارك، الذي كتب قائلا: «من الواجب أن نتعمق في دراسة حياة الشاعر [...] وأن نعنى فوق ذلك بمعرفة العهد الذي عاش فيه الشاعر، بما لذلك من الأثر في معرفة أحوال وأذواق الشعراء [...]»(1). وكان عباس محمود العقاد قد أكد من جهته هذا الطرح، بقوله: إن «معرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر، في كل أمة، وفي كل جيل [...]»(2).

ويرتبط إيماننا بأهمية هذا المنهج أيضا، لما يكتسيه الحديث عن الذات والموضوع من دور في معرفة العوامل المؤثرة في شخصية الشاعر المبدع وأثر تلك العوامل في شعره، وما يتداوله من ألفاظ وتعابير، والتي تتطلب من الباحث ولاشك، «[...] حين يوازن بين شاعر و آخر، أن يعرف حياتهم [...]، وأن يثبت مما أحاط بهم من مختلف الظروف»، على حد قول زكي مبارك(3).

فما هي إذن طبيعة هذه العوامل المؤثرة في حياة عنترة بن شداد العبسي؟

ومن تم، نهدف من هذا الموضوع، الحديث عن أهم العوامل المؤثرة في شخصية عنترة(4) قصد الوقوف بقدر الإمكان على آثارها في شعره، وبالتالي في أسلوبه وأفكاره ومقاصد شعره الفنية والنفسية والذاتية.

1. عامل البيئة والطبيعة:

عرفت شبه الجزيرة العربية ظروفا طبيعية ومناخية صعبة، بحكم طابعها الصحراوي، اضطر معها الإنسان في الجاهلية إلى الترحال والتنقل في أكثر الأحيان طلبا للنجعة، وبحثا عن سبل العيش، بكل ما تعنيه الرحلة من تعب وخوف ومخاطر.

وقد واجه عنترة، كغيره من أبناء عبس، طبيعة هذا النظام البيئي، وجرب الرحلة وحياة التنقل، وقابل بيئات مختلفة، وعاش بين الجدب والقحط أحيانا، وبين الخصب والعطاء أحيانا أخرى، وتكيف كغيره من بني قومه، مع كل لون من ألوانها الطبيعية، وابتهج لعطائها وجمالها، وشقي لجفافها وقحطها. نقول هذا الكلام، وحجتنا عليه ما ورد في أشعاره من وصف لشتى المظاهر الطبيعية ومختلف الأماكن والمواضع، بنباتها وحيواناتها المتعددة. وأشهر ما روي عنه، قوله في وصف الروض:

أَوْ رَوضَـةً أُنُفاً تَضَمّنَ نَبْتَـها
غَيثٌ قَليلُ الدِّمْنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ
جَادَتْ عَلَيْهَا كُلُّ عَيْنٍ ثَـرَّةٍ
فَتَرَكْنَ كُلَّ حَديقَةٍ كالـدِّرْهَمِ
سَحًا وتَسْكَاباً فَكُلَّ عَشِيَّةٍ
يَجْري عَلَيْهـا المـاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ (5)

وقوله في وصف الناقة:

هَـلْ تُبْلِغَنِّي دَارَهـا شَدَنِيَّـةٌ
لُعِنَتْ بِمَخْرُومِ الشَّرابِ مُصَرَّمِ

خَطّارَةٌ غِبَّ السُّرى زَيَّافَةٌ
تَقِصُ الإِكَامَ بِكُلِّ خُفٍّ مِيثَمِ
وكَأَنَّمَا أَقِصُ الإِكَامَ عَشِيَّةً
بِقَريبِ بينَ المَنْسِمَيْنِ مُصَلَّمِ(6)

وقوله في وصف الحمام:

أَفِمِن بُكاءِ حمامةٍ في أَيْكَةٍ
دَرَفَتْ دُمُوعُكَ فوقَ ظَهْرِ المَحْمِلِ(7)

و قوله في وصف الغزلان:

فَكَأَنَّما التَفَتَتْ بِجِيدِ جَدايَةٍ
رَشَإٍ مِنَ الغِزْلانِ حُرٍّ أَرْثَمِ(8)

وقوله في وصف النعام:

يَأْوي إِلى حِزَقِ النَّعامِ كما أَوَتْ
حِزَقٌ يَمانِيَةٌ لأَعْجَمَ طِمْطِمِ
يَتبعْن قُلَّةَ رأسِه وكأنَّه
زَوجٌ عَلى حَرِجٍ لَهُنَّ مُخَيَّمِ
صَعْلٍ يَعُود بذي العُشَيْرَةِ بيضَهُ
كالعَبْدِ ذي الفَرْوِ الطَّويلِ الأَصْلَمِ(9)

وقوله في وصف الديار وعرصاتها:

طَالَ الثَّواءُ عَلى رُسومِ المَنزِلِ
بين اللَّكِيكِ وبين ذاتِ الحَرْمَلِ
فَوقفتُ في عَرَصَاتِها متَحيِّراً
أَسَلُ الدِيارَ كفعل مَنْ لَم يَذْهَلِ
لَعِبَتْ بِها الأَنْواءُ بعد أَنِيسِها
والرّامِساتُ وكلِّ جَوْنٍ مُسْبِلِ10)

وتجعلنا هذه الشواهد، وغيرها11)، نعتقد أن طبيعة البيئة التي عاشها عنترة شكلت إحدى العوامل المحددة لشخصيته، وحددت من جهتها القيم الأخلاقية عنده، «[...] فعودته الصبر والخشونة والجفاء لجفافها، وعودته القوة والبسالة والإقدام والعصبية لعدم الاستقرار وكثرة الترحال، وعودته الوفاء والأمانة والصدق ونصرة الجار وحماية الديار والحفاظ على الأعراض والكرم لخصوبتها [...]»12). ومن جهة أخرى، لم يكن التغني بالطبيعة، ببيئتها الجافة أو الخصبة عند عنترة، هدفا في ذاته، وإنما مجرد وسيلة لإبراز مشاعره وفقا لتصوراته الخاصة، « ليحقق التكامل بين نفسه وبين الاشكال الأساسية للعالم الطبيعي، وإقاعات الحياة، إذ رأى أن هذا هو الطريق أو الأسلوب الأصدق في التعبير عن نفسه»13).

2. عامل العبودية:

من الصعب على كل باحث إذا تكلم عن عنترة أن لا يستحضر روايات القصاصين عن بشرته السوداء، وما عانه من جرائها من احتقار وتهكم، وسباب وحرمان، وقسوة العيش، ومهانة الدار، خصوصا بعدما نبذه والده، ورفضته عشيرته.

وبقدر ما سببته العبودية لعنترة من متاعب أثرت في نفسيته وشخصيته وحياته، بقدر ما كانت عاملا من عوامل مجاهدته على إثبات ذاته بين أهله، كما تعبر عن ذلك صرخاته المنظومة، مصداقا للقول المشهور «إن الفنان يلون الأشياء بدمه»(14). فلقد كان عنترة يحمل في نفسه الرغبة في الحرية والانعتاق من العبودية، ولما قصر عن الوصول إليها وقامت أمامه عقبات قاهرة، انعكست هذه الرغبات إلى باطن نفسه، فشكلت له عقدا نفسية، لكنه لم يستسلم، ولم ينطو على نفسه، بقدر ما قاوم بعنف بشجاعة وبطولة تبعات المهانة (15). بل لقد وجد في هذه البطولة خلال المعارك التي خاضها إلى جانب قومه، ما شفع به لنفسه، كما في قوله مفتخرا:

أَنَا العَبدُ الذي يَلْقى المَنايا
غَدَاةَ الرَّوْعِ لا يَخْشى المَحَاقَا(16)

وفي قوله مذكرا أهله بأياديه البيضاء عليهم:

قَدْ أَطعَنُ الطَّعْنَةَ النَّجلاءَ عن عُرُضٍ
تَصْفَرُّ كَفُّ أَخِيها وهْوَ منْزُوفُ(17)

ومن تمّ، انبعثت صورة عنترة البطل التي يمثلها في شعره، ويعرضها في نظمه، وتضخمت الأنا في ذاتيته إلى حد الاعتزاز والافتخار، فكان بذلك

يريد أن يثبت فكرة الوجود، التي كان يعتقد أنها ضرورية له، كي يبرز بين أفراد قبيلته، وبالتالي يؤكد فكرة حريته(18).

فنراه يذكر أهله ببطولته الخارقة في قوله:

وحَليلِ غانيةٍ تركْتُ مُجَدَّلا
تَمْكو فريصَتُه كَشِدْق الأعْلَمِ
عَجِلتْ يَداي لَه بمَارِنِ طَعْنَةٍ
ورَشاشِ نافِذَةٍ كَلَوْنِ العَنْدَمِ(19)

ونجده يسخر شجاعته ليغطي وضاعة نسبه في قوله:

إنّي امرؤٌ من خَير عبسٍ منصباً
شَطري وأحْمي سائِري بالمُنْصَلِ(20)

وفضلا عن افتخاره ببطولته وفروسيته وشجاعته، لم ينس عنترة أن يبتهج بخصاله الحميدة، وأخلاقه الفاضلة رغم سواد لونه، كما في قوله:

وأغُضّ طَرْفي ما بَدتْ لي جَارتي
حتّى يُواري جَارَتي مَأواها
إنّي امرؤٌ سَمْحٌ الخَليقةِ ماجِد
لا أتْبعُ النفسَ اللَّجُوجَ هواها (21)

وفي قوله أيضا:

هلا سَألْتِ الخيلَ يا ابنَةَ مالكِ
إن كُنتِ جاهلةً بما لم تعْلمي
يخبرُكِ من شَهدَ الوقائعَ إنني
أغْشى الوَغَى وأعِفّ عندَ المَغْنَمِ(22)

وفي قوله:

أغْشى فَتاةَ الحيّ عند حَليلِها
وإذا غَزا في الجَيْشِ لا أغْشاها(23)

وفي قوله كذلك:

ولقد أبيتُ على الطَّوى وأظَلُّه
حَتّى أنالَ به كَريمَ المَأكلِ(24)

وهذا كله، يعني أن الحرية كانت المحرك الأساسي لعنترة إزاء المعوقات الخلقية، وخصوصا ما تعلق منها بالعبودية، وما ارتبط بها من احتقار واستهزاء وتهكم.

وباختصار شديد، نستطيع القول، باطمئنان، إن المعاناة من الدونية كان لها بدورها دور مهم في تحديد الملامح الأساسية لشخصية عنترة ولشعره.

3. عامل الحب:

لقد أغرم عنترة بابنة عمه عبلة، وصار يكن لها حبا جَمّا، ويتمنى رضاها ولا يعير غيرها نظرا، بل يخلص لها وحدها(25)، كما في قوله:

ولَئِن سَألتَ بِذاكَ عَبلةَ خَبَّرتْ
أنْ لا أريدُ مِنَ النِّساءِ سِواهَا
وأجيبُها إمّا دعتْ لعَظيمةٍ
وأعِينُها وأكُفُّ عمّا ساهَا(26)

لكن أنّى له هذا الحب؟ وهو العبد الراعي، الأسود اللون، المحتقر من طرف أبناء القبيلة، وهي ابنة سادة بني عبس المصونة، يتمنى أبوها أن يزوجها بذي حسب ونسب وجاه. ورغم هذه المعوقات، ظل عنترة متعلقا بعبلة، عاشقا لها، ولم يكف عن التمني في كسب قلبها، على نحو قوله:

ولَقد نَزلْتِ فَلا تَظُنّي غَيْرَه

مِنّي بِمَنْزِلةِ المُحبِّ المُكْرَمِ (27)

وقوله يصف جمالها:

رمتِ الفُؤادَ مَليحةٌ عذْراء
بِسِهَامِ لحظٍ ما لَهُنَّ دَواءُ
مَرَّت أوانَ العِيدِ بيْن نَواهِد
مثْل الشموس لحاظهن ظباءُ
فاغتالني سقمي الذي في باطني
أخفيته فأذاعه الإخفاءُ (28)

وقد كان عنترة يدري أكثر من غيره بأن حبه محكوم عليه بالتعثر. لكنه، رغم ذلك، أخذ على نفسه بميثاق تحمل كل المشاق للعبور إلى مقصده. كما يبدو من قوله:

ولأجْهدَنَّ على اللّقاءِ لكي أرَى
مَا أرْتجيه، أو يَحينَ قَضائي(29)

وهذه وجهة قاسيةَ، فيما يظهر، ارتضاها عنترة لنفسه، بفعل شغفه بعبلة، كما في قوله:

وكَمْ جَهْدِ نائبةٍ قد لَقيتُ
لأجلِكِ يا بنْتَ عمّي ونَكْبهْ (30)

فهذا الرجل المغرم كان يقابل كل المآسي بثبات، بل لقد تغزل بحبيبته وهو يعلم أن عرف القبيلة يقضي بحرمان من يتشبب بامرأة من أن يتزوجها. وقد ساعده على ركوب التحدي ثقته بنفسه وبقدرته على كسب الرهان، كما تعود ذلك في نزاله لأعدائه بساحة الوغى. وقد عبر عن ذلك بقوله، مثلا:

يا عَبْلُ كم مِن غَمْرةٍ باشَرتُها
بالنَّفس ما كادتْ لَعَمْرُكِ تَنْجَلي
فيها لَوامعُ لوْ شَهِدْتِ زُهَاءها
لَسَلوْتِ بعد تَخَضُّبٍ وتَكَحُّلِ (31)

لكنه لم ينس في المقابل الإشارة إلى ما يتمتع به من طيبوبة، وما يتحلى به من تواضع، كما في خطابه لعبلة:

أثْنِي عليَّ بمَا علِمْتِ فإنّني
سَمْحٌ مُخَالقتي إذا لَم أُظْلَمِ(32)

إلى أن يقول:

فإذا شَربتُ فإنّني مُستهلكُ
مَالي وعِرضِي وافرٌ لَم يُكْلَمِ

وإذا صَحوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عَنْ نَدًى
وكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلي وتَكَرُّمِي(33)

فهل نجح عنترة في استقطاب عبلة؟

مهما كان الأمر، فمعاناته كانت شديدة، ورغبته «في انتزاع نفسه من ابتذال الواقع، والسمو فوق الآخرين بمآثر استثنائية»(34) تبقى واردة، مما يؤكد أن وقع المعاناة كان شديدا، وأن ما رواه شعرا عن هيامه، وحبه، كان خلاصة تلك المعاناة.

وإذا تركنا جانبا هذا الفخر، وما يرتبط به من إشهار للمناقب، والمزايا، وتجاوزنا إمكانية كون ذلك مجرد تمرين كلامي فحسب، واستحضرنا الحجج الاستنكارية الموجهة لعبلة، أمكننا الوقوف من خلالها على شهادات أخرى دالة على تثمين الذات العنترية من جهة، وانتزاع إعجاب عبلة من جهة أخرى. ويتعزز لدينا هذا التأكيد حين ننظر مليا إلى مفهومي: «البطولة» و«الحب» لدى عنترة. ففي الوقت الذي كان يجابه فيه هذا الرجل عداء محيطه الاجتماعي، ويتأثر بجفاء عبلة حياله، فإنه كان يسعى إلى تذويب مأساته بالانغماس في الحروب، وانتشال نهاية بطولية أقسى وأخطر من تلك التي تسلط بها ميدان الحب، على اعتبار أن الحب يصبح إشكاليا بالنسبة لعنترة، على الطريقة التي تؤدي إلى تحقيق العمل البطولي...(35).

يقول مؤكدا شجاعته وبطولته وعدم جزعه من الموت:

ولَقد غَدوتُ أمامَ رايةِ غالبٍ
يومَ الهِياجِ وما غدوتُ بأعْزَلِ
بَكرتْ تُخَوِّفُني الحتوفَ كأنني
أصبحتُ عن غرضِ الحُتوفِ بمعزلِ
فأجبتُها إنّ المنيَّةَ منهلٌ
لابدَّ أن أسْقى بكأسِ المنْهَلِ(36)

وعلى كل، فقد كان العامل العاطفي عند عنترة محددا أساسيا لشخصيته، وباعثا تكوينيا لمنظومته الشعرية، لما له من ارتباط بالشعور الداخلي، وبكيانه الذاتي ووجوده. وتظهر آثار هذا العامل بوضوح في محاولة عنترة التوفيق بين الآخر، «المحبوبة» وبين ذاته، وفي اختلاط عاطفة الحب عنده بنزعة البطولة الحربية والقيم الأخلاقية؛ ففي هذه الأخيرة يحصل على وجوده كإنسان، وفي الحب يحصل على دليل عملي لهذا الوجود.

4. عامل النظام القبلي:

من المعروف أن القبيلة كانت تتخذ في ظل طبيعة الحياة البدوية في العصر الجاهلي، جملة من الأعراف والأنظمة والتقاليد التي تجعل الرقابة العرفية بمثابة المؤطر التشريعي الذي يراقب كل فرد على حدة داخل المجتمع. وبناء عليه، كان خروج فرد أو إخلاله بالمألوف من بنود هذه التشريعات المنظمة، يعني تعرضه حتما لمرسوم الانصراف أو الخلع أو الطرد، الذي يصدر في حقه من لدن قبيلته. لهذا، وخوفا من مغبة هذه العواقب، كان أبناء القبيلة مشدودين إلى ولائها المقدس، حريصين على الأخذ وتطبيق أسسها المشتركة، القائمة على القرابة والمنفعة والمصلحة.

لكن هذه الأعراف والتقاليد المنظمة، لم تكن منصفة

لبعض الفئات، ونخص بالذكر منهم أبناء الإماء، أو الغرباء، أو الهجناء، إذ كانوا عرضة للنفي والخلع والتجريد من الهوية أو النبذ والدونية.
وقد تأثر عنترة بهذا التمييز، لكونه أسود ابن أمة حبشية. الأمر الذي حكم عليه بالدونية في قبيلته، خصوصا بعد أن تنكر له والده، ونبذته عشيرته. ومن ثم، تولد لدى صاحبنا شعور دفين بالعزلة والغربة في قبيلته، وشعور مماثل بالغبن، والظلم من قومه. وقد عبر عن هذا الإحساس كثيرا في أشعاره، مثل قوله:

أعاتب دهراً لا يلِينُ لعاتبِ
وأطلبُ أمْناً من صُروفِ النَّوائبِ
وتُوعِدني الأيّامُ وعداً تَغرُّ بي
وأعلمُ حقاً أنّه وعدُ كاذبِ
خَدمتُ أُناساً واتَّخذتُ أقارباً
لِعوني ولكن أصبحُوا كالعقَاربِ
يُنادونَني في السِّلم يا ابنَ زَبيبة
وعند صِدامِ الخيْل يا ابنَ الأطايبِ(37)

ومما كان يزيد من ألم عنترة وحسرته، استغلال قومه له، عندما تدعوهم الحاجة الماسة إلى خدماته، ولأنه كان مضطرا لتلبية دعوتهم، لإظهار قوته وشدة بأسه، رغبة منه في إثبات أن لا فرق بين الحر والعبد، وأن عظمة الإنسان إنما هي في نفسه، وفي قدرته، وكفاءته، وشخصيته القوية، كما في قوله:

دَعوني أُوَفّي السّيْفَ بالحرب حقَّهُ
وأشْربُ من كأسِ المَنيّة صَافيا
ومَن قَال إنِّي سيّدٌ وابنُ سيّدٍ
فَسَيفي وهذا الرُّمحُ عمّي وخالِيا(38)

وفي قوله يصف قتله لأحد الأبطال:

جَادتْ يداي له بعاجِلِ طعْنةٍ
بمُثقّفٍ صَدقِ القَناةِ مُقوّمِ
برحِيبةِ الفَرْغينِ يَهدي جَرسُها
باللّيلِ مُعْتسَّ السِّباعِ الضُّرَّمِ
وتركتُهُ جزرَ السِّباعِ يَنُشْنهُ
ما بين قلّةِ رأسِهِ والمِعصمِ(39)

وكانت رغبة عنترة في إثبات وجوده وانتمائه لقبيلته وفي إبراز قدراته، تزداد إلحاحا، كلما ازداد أهله وأبناء عشيرته في نبذه، ولسان حاله يردد:

وذَكّرني قوماً حفِظتْ عُهودهمْ
فما عَرَفوا قدْري ولا حَفِظوا عَهْدي
ولَولا فتاةٌ في الخِيامِ مُقيمةٌ
كمَا اخترتُ قُربَ الدَّار يوماً على البُعْد(40)

وهذا يعني، أن عنترة اختار البقاء في قبيلته بدل الهجرة أو الصعلكة، وفضل أن يرفع ظلم ذوي القربى عوض الاستسلام لإهاناتهم، فوجد ضالته في شجاعته، وبطولاته،ولسانه، للوصول إلى حريته، ولم يجعل تلك البطولات فردية لذاته، وإنما جعلها مرتبطة بالذات مرة، وبالقبيلة مرة أخرى، إلى أن حصل على الاعتراف به: «وأصبحت مظاهر القبيلة عنده، أشد ظهورا وأعظم بروزا»(41)، وفي هذا الصدد يقول:

أنا الهَجينُ عنترهْ
كل امرئٍ يحمي جِرهْ
أسْودَهُ وأحمَرهْ
والشَّعراتِ المُشْعَرَهْ
الواردات مِشْفَرهْ(42)

وهكذا يبدو واضحا أن طبيعة النظام القبلي، كانت من العوامل التي أثرت في شخصية عنترة، ومن البواعث التي ساهمت بدورها في تكوين شعره. ونستطيع القول في النهاية، إن الظروف الطبيعية، والمعاناة من العبودية، وما ارتبط بها من نفي وغربة، وأحباط عاطفية، كان لها الدور الأساسي في تحديد الملامح الأساسية لشخصية عنترة، ولشعره، ولعلها كانت وراء خصوصية الأساليب الإنشائية التي أبدع بها تلك الأشعار.

-الهوامش:

1) الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك، ص 22.
(2) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، عبد الحليم حفني، ص: 58.
(3) الموازنة بين الشعراء، ص: 30.
(4) هو أحد شعراء الفرسان العرب المفلقين في الجاهلية، رغم ما سجله عليه بعض النقاد القدامى من مؤاخذات، فأخروا رتبته. فهذا محمد بن سلام الجمحي يعتده من شعراء الطبقة السادسة. انظر: طبقات فحول الشعراء 1/152. والأصمعي لم يعده من الفحول. انظر: فحولة الشعراء ص: 44. بل يصرح الفرزدق بأسماء أخرى من أشهر شعراء الجاهلية، غير أنه يسقط عنترة بالكلية. انظر: تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان 1/87. ورغم ذلك، فميراثه الشعري عامة يبقى ثروة فنية لها رصيدها، وأهميتها، حيث عدّ من جهة أخرى، من أصحاب الواحدة النادرة. انظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة 1/258. وكما ذهب الأصمعي إلى أن عنترة من أشهر الفرسان. انظر: فحولة الشعراء ص: 27. «وذكره أبو عبيدة في الطبقة الثالثة من الشعراء الجاهليين» انظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين. الأعلم الشنتمري 2/109. في حين عده خير الدين الزركلي، من شعراء الطبقة الأولى من أهل نجد. انظر: الأعلام 5/91.
(5) ديوان عنترة، ص : 197-196. الأنُف: التي لم تُرع واشتقاقها من الاستئناف. والدّمن: البعر. والمعْلم: المكان المشهور، شبه رائحة فم محبوبته بريح روضة كاملة النبت وجعل ما أصاب نبتها من الغيث قليل الدمن، أي: لم يصادف فيها دمنا لبعدها عن الناس. وقوله، ليس بمعلم: أي ليس بمشهور موضعها فهو أحسن لنبتها وأتم له، وأبعد لها من أن توطأ وتدمن. والعين: مطر دائم. والثرة: المطر الغزير. وكالدرهم : شبه بياض الماء واستدارته حين امتلأت الحديقة منه بالدرهم.
(6) نفسه، ص: 199. شدنية: هي ناقة منسوبة إلى فحل يقال له شدن. ولعنت بمحروم: أي سبت بضرعها. والمصرم: المقطوع اللبن. والخطارة: التي تخطر بذنبها يمنة ويسرة بنشاطها. والسرى: سير الليل. وغب السرى: بعده. تقص الإكام، أي: تكسرها بأخفافها لشدة وطئها وسرعة سيرها. والإكام: ما ارتفع من الأرض. والميثم: الشديد الوطء. وقوله، بين المنسمين: يريد الظليم. والمصلم: المقطوع الأذنين، شبه ناقته بالظليم لسرعتها. وقال عشية: لأنه وقت إعيائها وفتورها.
(7) نفسه، ص 247. ذرفت دموعك، أي: قطرت. والمحمل: حمالة السيف. والأيكة: شجر ملتف.
(8) نفسه، ص: 214. قوله: التفتت بجيد جادية، شبه عنق محبوبته بعنق الجداية، وهي الغزالة الصغيرة (والرشأ منها). وقوله: حر أرثم، أي: كريم. والأرثم: الذي على انفه سواد أو بياض، ويقال: هو الذي في شفته العليا بياض أو سواد.
(9) ديوان عنترة، ص: 201-200. يقول: يأوي هذا الظليم إلى حزق النعام، وهي جماعاتها، واحدتها: حِزْقة وحَزيقة، والطمطم: الذي لا يفصح شيئا، شبه النعام حول هذا الظليم بقوم من اليمن حول رجل من العجم، يسمعون كلامه ولا يفهمونه، وخص أهل اليمن لقربهم من العجم (يعني: الحبش). وقوله، يتبعن قلة رأسه، أي: ينظرن إليه من بعيد رافعا رأسه، فيتبعنه، يريد: الظليم، وقلة الرأس: أعلاه. والزوج: النمط. والحرج: عيدان الهودج، ويقال هو سرير الموتى. والمخِيم: الذي جُعل كالخيمة، والخيمة ما استظللت به من خشب أو شجر. شبه الظليم في إشراف خلقه بهودج جعل كالخيمة. والصعل: الطويل العنق، الصغير الرأس، يعني: الظليم. وذو العشيرة: موضع.

وكالعبد: شبه ما عليه من الريش بعبد حبشي قد لبس فروا. والأصلم: المقطوع الأذن، وإنما جعل العبد أصلم، لأن الظليم أصلم، فوصف العبد بذلك لما شبه الظليم به.

10نفسه، ص: 247-246. الثواء: الاقامة. والليلك وذات الحرمل: موضعان. وعرصاتها، أي: عرصات الديار. ومتحيرا، أي: قد غلب عليه الحزن وحيره. ومعنى يذهل : يسلو عما هو فيه ويتركه يعني: أن الحزن غلب قلبه، فجعل يشأل الديار ولم يذهل عن ذلك. والأنواء: الرياح. والجون: الأسود من السحاب. ومسبل: المنسكب بالمطر.

11إلى جانب ذلك، رأى بعض النقاد أن عنترة واحد من الشعراء الأوائل الذين تنبهوا للمخلوقات الصغيرة، والمرئيات التافهة، كالذباب ونقر الماء،... وجعل منها موضوعات في شعره، من ذلك قوله في وصف الذباب:

فتَرى الذُبابَ يُغَنّي وحْدَه

هَزِجا كفِعلِ الشّارِبِ المُترنِّمِ

غَرِدا يسُنُّ ذرَاعَهُ بذِراعِه

فِعْلَ المُكِبِّ على الزِّنَادِ الأجْذَمِ

ديوان عنترة ص: 198-197. قوله: فترى الذباب بهاَ يصف روضة بأنها كثيرة العشب، والذباب يألفها ويغني بها. والهزَج: المتتابع الصوت. وقوله: كفعل الشارب، شبه غناء الذباب بغناء الشارب، والمترنم: الذي يترنم بالغناء أي: يمد صوته ويرجعه. والغرد: الذي يمد في صورته ويطرب. وقوله يسن، أي: يحدد، ومنه سن الثوب إذا صقله. وأراد بالزناد: الزند، وهو العود الأعلى. والأجذم: المقطوع الكف. ومعنى البيت: أنه شبه الذباب حين وقع في هذه الروضة، فحك إحدى ذراعيه بالأخرى برجل مقطوع الكفين يوري زنادا فهو يمده بين ذراعيه إذ لم يكن له كفان يمسكه بينهما.

فقال ابن قتيبة: «ذلك مما سبق إليه ولم ينازعه فيه» الشعر والشعراء، 1/259.

وعلق الجاحظ على ذلك الوصف بقوله: «ولم أسمع في المعنى بشر أرضاه غير عنترة». الحيوان، 3/312.

12 أدب العرب في عصر الجاهلية، حسين الحاج حسن، ص: 17.

(13التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص: 65.

14 التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص: 65.

15والأخبار بعد ذلك عن بطولته وفروسيته كثيرة «قيل لعنترة: أنت أشجع الناس وأشدها؟ قال: لا، قيل: فبم إذاً شاع لك هذا في الناس؟، قال: كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عزما وأحجم إذا رأيت الإحجام حزما ولا أدخل موضعا لا أرى لي منه مخرجا. وكنت أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع، فأثني عليه فأقتله». الأغاني، 8/251. ديوان عنترة ص: 41.

وروى أبو عمرو الشيباني «أن عبسا غزت بني تميم وعليهم قيس بن زهير، فانهزمت بنو عبس وطلبتهم بنو تميم، فوقف لهم عنترة ولحقتهم كبكبة من الخيل فحامى عنترة عن الناس فلم يصب مدبر، وكان قيس بن زهير سيدهم فساءه ما صنع عنترة يومئذ، فقال: والله ما حمى الناس إلا ابن السوداء». ديوان عنترة ص:42.

وقال عمر بن شبة: «قال عمر بن الخطاب للحطيئة: كيف كنتم في حربكم؟ قال كنا ألف فارس حازم. قال: وكيف يكون ذلك؟، قال: كان قيس بن زهير فينا، وكان حازما فكنا لا نعصيه، وكان فارسنا عنترة فكنا نحمل إذا حمل ونحجم إذا أحجم». الأغاني، 8/251.

وقد عد عبد الملك بن مروان عنترة، واحدا من أربعة هم في رأيه أشجع شجعان العرب، وهم: عباس بن مرداس السلمي، وقيس بن الخطيم، وعنترة بن شداد العبسي، ورجل من مزينة. انظر: فارس بني عبس، حسن عبد الله القرشي، ص: 50.

هذا، ووقائع عنترة كثيرة ومتعددة، وقد تجلت شجاعته وبطولته ومهارته في خوض المعارك، أعظم ما تجلت في أيام (داحس والغبراء). انظر: خبر الحرب في: المعارف، ابن قتيبة، ص: 262. العقد الفريد، ابن عبد ربه، 6/14. أمالي المرتضى، 1/208. نهاية الأرب، أحمد القلقشندي، ص: 405. الشعراء الفرسان، بطرس البستاني، ص: 45-44. أدب العرب في عصر الجاهلية، حسين الحاج حسن، ص: 235. عنترة بن شداد، فوزي محمد أمين، ص: 16 وما بعدها.

16شرح ديوان عنترة، ص: 93.

17 ديوان عنترة ص: 271. النجلاء: الواسعة. والعرض، أي: أعترض القرن فأطعنه. وقوله، كف أخيها، يعني: صاحب الطعنة، أي : ينزف دمه فتصفر كفه.

18 حكى ابن الكلبي: أنه كان سبب ادعاء أبيه إياه، «أن بعض أحياء العرب أغاروا على بني عبس، فأصابوا منهم واستاقوا إبلا، فتبعهم العبسيون فلحقوهم، فقاتلوهم عما معهم، وعنترة يومئذ فيهم، فقال له أبوه: كُرَّ يا عنترة، فقال عنترة: العبد لا يحسن الكر، إنما يحسن الحلاب والصر، فقال: كُرّ وأنت حر، فكَرّ وقاتل يومئذ قتالا حسنا، فادعاه أبوه بعد ذلك، وألحق بنسبه». الأغاني، 8/246.

وحكى غير ابن الكلبي: أن السبب في هذا «أن عبسا أغاروا على طيء، فأصابوا نعما فلما أرادوا القسمة، قالوا لعنترة: لا نقسم لك نصيبا مثل أنصابنا لأنك عبد، فلما طال الخطب بينهم، كرّت عليهم طيء، فاعتزلهم عنترة وقال: دونكم القوم، فإنكم عدوهم. واستنفذت طيء الإبل فقال له أبوه: كُرّ يا عنترة، فقال: أو يحسن العبد الكر؟ فقال له أبوه: العبد غيرك: فاعترف به، فكر واستنقذ النعم» نفس المصدر، 8/246. وراجع: ديوان عنترة، ص: 38.

وذكر السيوطي رواية هذا الخبر في شكل قصة. راجع : شرح شواهد المغني. جلال الدين السيوطي، 1/481.

19 ديوان عنترة ص: 207. الحليل: الزوج. والغانية: الشابة. والمجدل: المصروع بالأرض. ومعنى تمكو: تصفر بالدم وتصوت. والفريصة: لحمة بين الجنب والكتف من الدابة. والأعلم: البعير، سمي بذلك لشق مشفره الأعلى، شبه صوت الطعنة عند خروج الدم منها بصوت شدق البعير إذا هدر. والمارن: الرمح اللين عند الهز. والرشاش: نضح الدم. والنافذة: الطعنة. والعندم: صبغ أحمر.

20 ديوان عنترة، ص: 248. المنصب: الحسب، والأصل، والمنصل: السيف. يقول: شطري شريف من قبل أبي، فإذا حاربت حميت شطري الآخر من قبل أمي، حتى يصير له من الشرف مثل ما صار للشطر الأول، وسائر الشيء بقيته، واشتقاقه من السؤر، وهو ما فَضُل من الشيء.

21 نفسه ص: 308. يقول: أغض بصري إذا بدت لي جارتي حتى تدخل منزلها فيواريها، ولا أتبعها نظري. وقوله، لا أتبع النفس اللجوج هواها، أي: إذا هويت نفسي ما يكون فيه غضاضة (علي). ولـجّت في إرادته: منعتها منه ولم أتبعها إياه.

22 نفسه، ص: 209 . قوله، أعف عند المغنم، أي: إذا غنمت شيئا تركته لأصحابي.

23 نفسه، ص: 308. قوله أغشى فتاة الحي، أي: أزورها واصلاً لرحمها ما دام حليلها معها، فإن خرج غازياً لم أغشها محافظةً عليها، وصيانة لعرضي وعرضها.

24 نفسه ص: 249. الطوى: الجوع، وهو مصدر طوى إذا خَمِصَ بطنه من قلة الأكل. وقوله، أظله أي: أظل على الجوع نهارا ، يعني لا آكل شيئا وإن طويت يوما وليلة وأكثر من ذلك، حتى أنال من الطعام أطيبه وأكرمه.

25 راجع: ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، 1/110. وديوان عنترة، ص: 68.

26 ديوان عنترة، ص: 308.

27 نفسه، ص: 191. يقول لمحبوبته : أنت عندي بمنزلة المحب المكرم، فال تظني غير ذلك.

28 شرح ديوان عنترة ص: 2. العذراء: البكر، يعني ان حبيبته الحسناء البكر أصابت قلبه بنبال نظراتها ما لهن دواء، أي: ليس لجرحه من دواء يشفي. وقوله (مرت أوان العيد...) يعني أنها مرت عليه يوم العيد بين فتيات كالشموس حسنا عيونهن كعيون الظباء. واغتالني، يعني: أهلكني من حيث لا أدري مرض الحب الذي أكتمه، فكان الكتمان سببا في إذاعته وظهوره.

29 شرح ديوان عنترة، ص: 3.

30 نفسه، ص: 5.

31 ديوان عنترة، ص: 255. الغمرة: شدة الحرب، وأصلها معظم الماء، فاستعيرت لكل أمر عظيم، وقوله، باشرتها، أي: قاسيتها والتبست بها حتى انجلت بعد عسر، وما كادت تنجلي من شدتها، وعظمها. وقوله، فيها لوامع، أي: في تلك الغمرة سيوف لوامع. وزهاؤها: كثرة عددها. وقوله، لسلوت بعد تخضب وتكحل، أي: رجعت عما أنت فيه من الزينة والتنعم.

32 نفسه، ص: 205.

33 ديوان عنترة، 207-205. قوله، سمح مخالقتي، أي : سهل معاشرتي. وقوله، إذا لم أظلم، أي: أحتمل الأمور وإن شقت علي، ما لم أنل بظلم وذل. وقوله، مستهلك مالي، أي: يهلكه بالعطاء. والعرض هنا الحسب، أي: لم أُلَم فيقدح في حسبي ويُنتَقص شرفي، وضرب الكلم مثلا، والكلم: الجرح. وقوله، وإذا صحوت، أي: إذا صحوت من سُكري، فأنا أتكرم وأجود. والشَّمائل: الخلائق، والمعنى: أنني إذا شربت الخمر فرويت منها فإنني أهلك مالي وأفرقه، فيكون عرضي وافرا، وإذا خرجت من سكري لم أقصر أيضا عن الندى، والندى: العطية.

34 سوسيولوجيا الغزل العذري، الطاهر لبيب، ص: 54.

35 نفسه، ص: 64

36 ديوان عنترة، ص :251، الهياج: شدة الحرب. والأعزل: الذي لا سلاح معه. يقول: غدوت في مقدمة الجيش عند هياج الحرب وأنا حامل السلاح غير أعزل. وبكرت، يعني: عادلته، أي: عجلت عليه بلومه على اقتحامه للحروث وتعرضه للحتوف. وقوله: بمعزل، أي: بناحية لا تدركني فيها المنايا. يقول: لابد من الموت فلم أخوف به. والمنهل: الماء المورود. يقول: الموت كالمنهل المورود الذي لاغنى عن وروده. وكذلك الموت لابد منه.

37 شرح ديوان عنترة ص:21. صروف النوائب، أي: أحداث الدهر. وقوله، تغر بي، أي: تخدعني به. والأطايب، أي: يتملقونه بأشرف الأسماء.

38 نفسه، ص : 160.

39 ديوان عنترة، ص: 210.

40 شرح ديوان عنترة، ص: 58.

41 ديوان عنترة، ص: 67.

42 نفسه، ص: 330. أسوده وأحمره، يعني: أن كل امرئ يحمي أهله من النساء ويقيهم بنفسه من الأعداء أبيضا كان أو أسودا.كنبالاحمر عن العجم، وبالأسود عن غيرهم. والشعرات المشعرة، أراد بها: القبيلة.

كتاب العدد

الكتابة بالجسد في ديوان «تقاسيم الريح» للشاعرة فوزية عبدلاوي

■ عبد الغني فوزي

صدر مؤخرا للشاعرة فوزية عبدلاوي ديوان شعري بعنوان «تقاسيم الريح» عن دار الكرامة بالرباط. ويمتد على مدار سبع وثمانين صفحة، من الحجم المتوسط، محتويا على واحد وأربعين عنوانا، منها على سبيل التمثيل: مخالب البحر الزرقاء، تقاسيم الريح، سأحبك، عطر الأغاريد، في القلب قصيدة، لك أجساد اللغات كلها، براعم المراثي، عقارب ساعة الغواية، ترانيم الوداعات، مواجع الخريف، راسبوتين في مدينة القداس، رجل مصلوب على مسام الجلد، ارحل، مرثية النسور....من الملاحظ أن العنونة اتخذت في غالب الاستعمال صياغة لغوية اسمية، تسند الاضافة والنعت. مما أدى إلى التعريف والتحديد، عبر تشخيص لمفردات حياة، من زاوية الذات المتكلمة. وامتد ذلك لمادة الديوان ذات الإحالة القوية على واقع مرير تتجاذب معه الذات الضربات أو التأثيرات في نفس شعري تراجيدي. وعلى غرار العنوان الأكبر «تقاسيم الريح»، تأتي العناوين الأخرى، فهو تركيب إضافي، يسعى إلى تشخيص الريح أو امساك هذا المفرد الحياتي كمنفلت ومجرد، عبر التقاسيم كملامح أو عزف منسجم.

في شأن الذات

تحضر الذات في هذه المجموعة وفق صيغتين، الأولى استنادا على ضمير المتكلم بتجلياته مختلفة، في مواجهة للآخر الذي يكبلها ويطاردها بسلطه وأنساقه. في هذه الوضعية، تنطرح الذات كحفر في الجرح الأكبر، جرح الوطن والإنسان. لهذا، تراكم الذات مشاعر الحب والجمال، لدفع الكوارث، بمفردات حياة مشبعة بالبوح والحنين (الماء، المطر، العطر، الدم، دموع، الليل الزاهي...). نقرأ في قصيدة «عقارب ساعة الغواية» من الديوان قيد النظر:

يا حرفي النابت على حافة الصمت
ما حملك بريد إلى نصل عتبة
تموت على أجنحة الحمائم المسافرة
من غد ظامىء إلى حدود مقبرة

أما الصياغة الثانية وهي حضور الذات بصيغة الجمع. وبالتالي، فالمشاعر ليست منغلقة أو ذات منحى ذاتي، بل هي إن صح التعبير ذات جماعية. ولكن القصيدة تمنح لهذه الذات ملامحها الخاصة، ضمن سياق شعري يغذي الصور المتلاحقة، اعتمادا على فواعل مؤسسة للامتدادات والتقاطعات منها المتخيل الذي يستحضر مكونات متباعدة ويحاول التوليف فيا بينها، استنادا على ما هو نفسي المشبع هنا بألم التذكر، لما هو كامن وراسخ في الذاكرة في بعدها الفردي والجماعي، في تطلع عبر المحتمل للمستقبل . في هذا السياق، تصارع الذات في كل نص قدرا يجثم بكلكله على صدرها. الشيء الذي جعل آلام التاريخ والمجتمع العربي حاضرة بقوة الإحالة في سياق من المحاورات الشعرية الشبيهية أي أنها تتم من طرف واحد يتمثل في الذات الشاعرة . كأن الأمر يتعلق بحوار داخلي مشبع بخواطر التداعي. في هذه الحالة، فالمشاهد الجريحة تمر عبر الذات فتتلون بالحواس واسترسالها في النص. ورد في نص «هضاب هاربة» من نفس الديوان:

منازلنا هناك تحبو كأجنة جرذان
فوق هضاب هاربة
ترتجف لكل هبة ريح
وتبسط جدرانها لعناق الرحيل

اللغة

بكل تأكيد فالشاعرة على وعي دقيق بحافة اللغة الحادة وذات المنزلقات الخطرة. لهذا الاعتبار يبدو أن الصياغة الشعرية في المجموعة على شيء كبير من الاحكام دون ترهل أو تفكك في الإحالة والإسناد.. في هذا الإطار، يمكن التوقف حول بعض العناصر البارزة في التشكيل الشعري لهذه الأضمومة ؛ منها حضور الأساليب الإنشائية الطلبية (النهي، الأمر، الاستفهام ...). لكن ضمن سياقات مغايرة جديدة تمنح لتلك الأساليب استلزامات حوارية تخرج عن المعنى الحقيقي للأمر أو النهي... وفي المقابل منح ذلك دينامية جدالية للنص تجعل الفعل ينمو والوصف يغور أو يعمق المشاهد الموصوفة،عبر تصعيد درامي يفتح المعاناة على مقامات تداولية. الشيء الذي يقتضي مشاركة وجدانية من طرف القارىء. وقد يذهب ذلك إلى خلق توترات في سلسلة التواصل والتداول، فتتحول الذات أو مرسلة الخطاب إلى متلقية له. كأنها تصغي لنفسها وهي تكتب في تأمل رؤيوي للذات والعالم. نقرأ في نص «غواية المستحيل» من نفس المجموعة:

لا تكن ممكنا أبدا
فالمتاح عندي لا يستحق تبجيلا
كن في دربي التحدي
وجبة للسؤال تتصارع تأويلا

النفس السردي

يحضر النفس السردي في هذه المجموعة بشكل بارز من خلال توالي الأحداث أو المشاهد في معترك الذات. فيبدو كل نص، أنه يسوق حكاية، يتم تذويتها. في هذه الحالة، تتحول الذات المتكلمة كخيط منساب يخيط المشاهد الجريحة. وهو ما يؤكد أن السرد يوظف وفق تقنيات شعرية تجعله مليئا بالانكسارات من خلال فعل الوصف الذي يعمق المشاهد ويفتحها على الاحتمال. وهو ما يدفع إلى الحديث عن تقنية التذكر والذي يحضر هنا كآلام راسخة، مما أدي إلى التمازج بين النفس السيري والذاتي أو السير ذاتي دون تطابق مرجعي، بل صيغ بلغة شعرية تقلص من طغيان المرجع الواقعي . إضافة إلى الاستباق أي الذهاب بكل حدث إلى الممكن. الشيء الذي أدى إلى حضور الحلم كتطلع وطموح للتغيير. في هذا الصدد، فالموصوف يتخذ لبوسات غير مألوفة ضمن سياقات ملائمة.

على سبيل الختم

أتابع أشعار الشاعرة فوزية عبدلاوي المبثوثة هنا.. هناك. وسعدت لما توقفت على أضمومتها الشعرية الصادرة أخيرا «تقاسيم الريح»، لأنها تمنحك الإمكان للتفرس في ملامح شعرية جميلة وعميقة لغة وبناء ورؤيا. لهذا أمكننا القول بعد هذا الرصد، إن الديوان جدير بالحضور والمتابعة على ساحتنا العربية المليئة بالغث والادعاء، باعتبار المجموعة على صياغة شعرية تطوي على عناصر الشعر من لغة وتصوير وبناء... وأن هذه الصياغة تتخذ تجليات جمالية خاصة مع الشاعر فوزية عبدلاوي: في الأساليب والنفس السعري والصور المركبة . إنها شاعر تكتب بكل جسدها، بالمعني العميق للجسد كحمولة وسؤال. وهو ما يجعل الديوان مفخرة أدبية يساهم في إغناء النص الشعري دون نسوية غارقة في الذاتية العمياء والتميز المريض. ولي اليقين أن شاعرتنا ستعمق ملمحها الشعري في تحرر من طغيان صرامة النظرية والتطابق مع المرجع، فضلا عن اجترار الخواطر أحيانا.

الإقامة في السؤال

فضاءات

■ عبد الغني فوزي

ما الذي يدفع للقيام بحوار ما، أعني الحوار الأدبي؟ ما هي خلفياته من الجانبين: المحاور والمبدع؟ ولأي غاية أو غايات؟. أسئلة أطرحها على نفسي كلما أردت القيام بحوار ما مع الكتاب أساسا. أعيد طرحها عبر هذا المقام، لأثير سؤال الحوار فقط، وإذا ضاقت السبل والصدور، فإني أطرحه على نفسي، ولا ألزم به أي محاور أرضا أو سماء.

لا ينكر أحد أن الحوار مع المبدعين، يعتبر من أساسيات الكتابة نفسها باعتبارها تقدم إضاءات مختلفة، منها على سبيل التمثيل: علاقة الكاتب بالنوع الذي يكتب ضمنه كطريقة ورؤيا للذات والعالم. وعلاقة الكاتب بقنوات تصريف الفعل الإبداعي من كتاب ومؤسسة، بما فيها المؤسسة الأدبية، هذا فضلا عن علاقة الكاتب بالعلائق التي يثيرها الأدب هنا والآن. بهذا، فالحوار لا يقدم فقط كلمة الكاتب، بل بصمة المحاور من خلال زاوية نظر ما، تقتضي هندسة الأسئلة والتي ليست لدفع الأديب ليتحدث؛ بل لوضعه أمام نفسه في المرآة التي تقتضي الفكرة والرأي الهادئ.

يغلب ظني، أن الحوارات من أصعب أشكال الكتابة أولا، فطرح الأسئلة يقتضي الإحاطة بتجربة الكاتب وتفاعلاتها المختلفة والإصغاء إلى ما يعتمل فيها على كافة الجوانب. فالحوارات الأدبية ليست مناسباتية أو آنية، بقدر ما ينبغي أن تكون مفتوحة على المستقبل، تقدم إضاءات المبدع، فالحوار بهذا المعنى، يدفعه ليتحدث عن ما يكتب ويتأمل بدوره في مفاصل تجربته، ليقدمها للقارئ كشهادات وآليات يمكن اعتمادها كمساعد ومؤنس للولوج لعتمة النص.

في هذا السياق، أجريت مجموعة من الحوارات وعرفت من خلالها الكثير، فوضع إطار ملائم للحوار لكي ينتسب للمرحلة وللثقافة، ليس بالأمر الهين كما ينظر ويمارس الكثير؛ لأن المبدع ليس سلعة ينبغي عرضها والطواف بها، بل إبداعا ومواقف وحالات وكمونا أيضا. وقليلة هي الحوارات التي تدفع المبدع، ليتدفق لبسط أفكار، قد تتطور إلى آراء أو قناعات..

وجميل هنا أن أضع أداة الحوار للنقاش في تداخل بين الذاتي والموضوعي معكم، دون تكتم على شيء ما. وكم هي جميلة تلك الكلمات المرفوقة بالحوارات التي قمت بها من طرائف وأسرار..والتي أحتفظ بها في سرير قلبي الذي يسع كل الأحبة. صحبة تجعلك تتوغل أكثر في الحوار كأداة لها عمقها، وليس أسئلة مصفوفة في برودة تقتضي إسعافا حراريا. في هذه الحالة، تكون معرفة الحوار وليدة بحث ما، قد تجعل منه مرجعا يؤخذ، ورهانا يرفع، ورأيا يناقش، لخلق حراك مرغوب فيه. ضمن هذه الصورة للحوار الفعال، ظلت بعض الأقوال عالقة وأنا أستحضر الحوارات التي أجريتها لحد الآن، أذكر الكلام الذي قاله القاص أحمد بوزفور حول التجريب والقصة القصيرة جدا، والشهادة التي أدلى بها الشاعر أحمد بلحاج آية وارهام حول الشعر المغربي المعاصر والتجربة الصوفية، والكلام الذي أدلى به الشاعر إدريس علوش حول قصيدة النثر وحراس القصيدة..طبعا وحوارات أخرى دقيقة وعميقة أجرتها ثلة من الأسماء تسعى أن تخلق إعلاما ثقافيا مهما كان الأمر، حوارات خلقت تلك السباحة الممكنة في الثقافة المغربية والعربية الحديثة. وعليه فالحوار في تقديري ينتزع في لحظة ما، كوقفة تأمل في الزمان والمكان. لكن غالبا ما ترمى هذه الحوارات حجرها الكريم في بركة آسنة؛ ولا أحد يأبه لحرارة رأي ولتأمل هادىء يمكن أن يخلق بعض الانعطافات.

فالعمليات التي تقوم بها الآن بعض الوجوه الجميلة، من حوارات وملفات ونقد؛ هي في تقديري أشكال عديدة لتقديم العمل الأدبي للقراء، والإنصات للمبدع وهو يحدث نفسه ومكتوبه على مرأى من العالم. وهي عمليات تطرح أكثر من سؤال حول المؤسسة الثقافية والعمل الجماعي الذي بإمكانه توثيق تلك الحوارات، ومنحها الطابع العلمي المتداول.

على أي، مهما كانت الحوارات، فإنها على قدر من الأهمية للإقامة في السؤال الذي بإمكانه أن يجدد الحوار نفسه كآلية أدبية، ينبغي أن تستند على حقيقة الأدب أولا، وليس على شيء آخر دون قوة رمزية وهواء أصلي.

■ نجيب العوفي

الحسين القمري
قمر شعري من الريف

والاسم دليل صاحبه.
وقديما قيل، لكل امرئ شيء من اسمه.
تحضرني هذه القولة باستمرار، كلما طابق الاسم مسماه، ووافق اللفظ معناه.
والحسين القمري، بحقّ وجدارة مجازية، قمر إبداعي- وإشعاعي أضاء سماء الريف وسماء الناظور بخاصة، بعد فراغ أو بياض إبداعي طويل ران على هذه السماء عربيا، إلا من أهازيج وأغان ريفية تصدح هنا و هناك، على الفطرة القروية الموروثة.
لقد كان الحسين فاتحة لحراك ثقافي حديث في المنطقة، وبشارة لمواسم أدبية وثقافية آتية، كان غارس بذورها وحارس مشاتلها.
كان ربيعا ثقافيا، بعد بيات شتوي طويل.
وها هو ذا، وهو يطل من علياء عمره ورحلته، على مدينته الناظور، يعاين كيف أضحت على أيدي خلَفه وعقِبه، قبلة للأنظار ومحجّا ثقافيا لملتقيات أدبية وإبداعية، وطنية وعربية... وقد كانت على امتداد عقود نسياً منسيا، منْكفئة على همومها وشجونها الخاصة، كجارة جُنب، وذيل وتكملة، لرفيقتها المحتلة، مليلية.
وأكاد أجزم، أنه، قبل الحسين القمري لم يكن ثمة شاعر أو مبدع حديث في الناظور، بلسان الضّاد.
لم يكن ثمة معطف شعري يلتحفه ويخرج منه.
فأهل الريف كما قلتُ قبلا، خائضو غمار، لا قارضو أشعار، فهو لذلك، الرائد والماهد للشعر العربي الحديث، في منطقة الريف بأسرها.
هذه غرة أدبية - تاريخية على جبين الحسين وعلى جبين المنطقة.
هذه غرة مغربية بامتياز.
مع إطلالة الحسين القمري المبكرة وحضوره الدؤوب، بدأ الانتعاش الثقافي في حاضرة الناظور، بعد حاضرة وجدة.
كان الفتى القمري، في تلك الأيام الخوالي، معبّأ بطموح جديد وعزم حَديد.
كان ثمة «كاريزما» الحسين القمري.
كاريزما شخصية - ريفية - عفوية، أوتيها الرجل سجيةً.
لا أقصد بالزعامة - الكاريزمية هنا، غلظة في الطباع وهيْمنة أو أبّهة ...أبدا.
بل قوة إنسانية وشهامة روحية تنبعان من شخصيته، فهو إنسان بالغ الدماثة جمّ التواضع سمْح السجايا رقيق الشعور.
لأن /
مليئات السنابل ينحنين تواضعا
والفارغات، رؤوسهن شوامخ.
وفَد علينا الحسين القمري تاريخيا وأدبيا، منذ طلائع الستينيات من القرن الفارط.
فهو لذلك، من رواد الحداثة الشعرية في المغرب.
ولقد دأبنا في مقارباتنا التاريخية - والتوثيقية للريادة الشعرية - الحداثية في المغرب، على ذكر أسماء بأعيانها، كأحمد المجاطي، ومحمد السرغيني، وعبد الكريم الطبال، ومحمد الميموني.. على سبيل المثال..
وللأمانة التاريخية والأدبية نقول، إن الحسين القمري، ساهم أيضا وفي فترة مبكرة، في هذه الحداثة، بصمت و نسُك ونكران ذات،وربما كان بعده عن المركز، وبقاؤه في الهامش (الناظور)، وعزوفه الشخصي عن الأضواء والشهرة، وراء هذا السكوت والإغضاء.
لكن صوت الشاعر، حاضر في معزوفة الحداثة.
وأعماله الشعرية الكاملة، الصادرة عن وزارة الثقافة، آية ساطعة على ذلك.
أعمال جميلة - جليلة، نأمل أن تكتمل بأعمال أخرى، فجِراب الحسين وافر الزاد.
والحديث عن الحسين القمري، من قبلُ أو من بعد، هو حديث عن مفرد بصيغة الجمع، كما يقال.
فهو شاعر مبدع، لغة ووزنا وقافية ورسالة، وكاتب مسرحي، وباحث ثقافي، وصحفي رائد، ورجل قانون وحقوق، ورجل تعليم وتربية، ومناضل سياسي - تقدمي، في السنوات الصعبة..
لكن تبقى الصفة الأصيلة - النبيلة و الجميلة في الحسين القمري، هي أنه شاعر وإنسان.
وما يتبقى دائما يؤسّسه الشعراء.
ولا يستقيم ويكتمل الحديث عن القمري، إلا بالإشارة - التنويهية إلى خصلة إنسانية رائعة وراسخة في طباعه و مكوّنة لشخصيته، و هي خصلة الكرم والأريحية.
إن كرمه حاتمي بامتياز، وفي كرمه «شعرية» خاصة. ويده سباقة دوما إلى جيبه.
سباقة دوما إلى مكرمات.
لا يسمح لأحدٍ قط، بأن يضرب يده في جيبه، إذا كان حاضرا في مجلس، ولو كثُر عددا.
وطالما اعترضت عليه في كثير من المناسبات، فيكون جوابه /
- يا أخي، لا تحرمني من هذه المتعة ..
وأنعمْ بها من متعة، هذه التي تعيدنا إلى أريحية حاتم الطائي وعنترة وطرفة بن العبد ...
هذا، مع العلم أن كثيرا من المبدعين والأدباء، أيديهم مغْلولة وأريحيتهم مفْلولة.
ولا عجب، فالعين عندهم بصيرة، لكن اليد قصيرة.
وبعد /
أيها الشاعر القمري العابر للأجيال،
الزارعُ للسنابل والقوافي وبيض الأعمال،
ألا بورك فيك قمرا ريفيا - يعْربيا، متألقا مع الزمان.
وبورك في هذا الريف الأشمّ، الذي أطلعك، وكنت له بحق خير هدية، وخير سفير.

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقـــافة

Design: LINAM SOLUTION

VOLK IMPRIMERIE

Tellement de couleurs à Vivre!

précision à l'impression

Tél & Fax: +212 539 95 07 75
volkimprimerie@gmail.com
www.volkimprimerie.com
Zone Industrielle Al Majd / Rue 11 N°5 Lot. 624 - Tanger

www.cine-philia.com

سينفيليا

مجلة سينمائية مغربية

Design: LINAM SOLUTION

تجدونها في الأكشاك

77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك، الطابق 8،
رقم24، 90010 طنجة/المغرب – الهاتف/الفاكس: 93 54 32 0539