الثقافية
موجة
www.atargatismag.com
مدير النشر: محمد مقصيدي
العدد 4/ 2016 - الثمن 30 درهما
عبد الله القصيمي:
الطائر النادر
الشعر الأمازيغي: جماليات ورهانات
ملف العدد
العشق والموت:
هل يُنقذ العشق من الخراب؟

الثقافية الموجة

المحتوى

الإفتتاحية :

قصيدة الحب والموت - «محمد مقصيدي»، ص ٥

أدهوك :

نحو مجتمعات علمانية «عزالدين بوركة»، ص ٦

أبناء الخطيئة، رندا قسيس ، ص ٧

فكر ونقد :

مركزية فاعلية الإنسان في فلسفة ابن رشد، توفيق رشدي، ص ٩

اللسانيات الاجتماعية والأدب الشعبي، رشيد طلبي، ص١١

السؤال الفاتن في شعر مبارك الراجي، حسن الرموتي، ص ١٣

السرد المرآوي في رواية حماية القاتل لأميلي نوتومب، عبد الله آيت بولمان، ص ١٥

غواية الصعود إلى الأعالي، قراءة في تجربة الشاعر وليد علاء الدين، صالح لبريني، ص ١٧

مدارات القوى والتوازن في الرقم المعلوم لمحمد مباركي، حسام الدين نوالي، ص ٢٠

إبـداع :

سناء عادل، خليفة الدرعي، عبد الله هجام، عبد الحق دهشي، رشيد ايت عبد الرحمان، كاظم خنجر، مفيدة صالحي، ناصر السوسي، علي البزاز، بشرى البشوات، يونس طير، أحمد الشيخاوي، ديمة محمود (٢٣- ٣٠)

رواية :

اللذة وجماليات الاختزال في رواية باب الليل، عز الدين بوركة، ص ٣١

الملف : هل ينقذ العشق العالم من الخراب.

هل ينقذ العشق من الخراب، وفا الشرع، ص ٣٣

العشق مدخلا لاستحقاق الحياة والإنقاذ من الخراب، محمد بودويك، ص ٣٤

الحب والصمت، ماكس بيكارد، ترجمة قحطان جاسم، ص ٣٦

العشق والموت في تجربة أول شاعر عاشق عربي، محمد العياشي، ص ٣٨

موت شاعر. موت عاشق. خراب للعالم: بشار بن برد، الشعر فنا، سعيدة بنسليمان، ص ٣٩

تفاحة الحياة، عبد الغني عارف، ص ٤١

حوار العدد :

الشاعرة فتيحة النوحو، حاورها سعيد غيدى، ص ٤٢

الشعر الأمازيغي :

نماذج مختارة من روائع الشعر الأمازيغي بالأطلس المركزي، علي أوعبيشة، ص ٤٤

جماليات الشعر الأمازيغي السوسي، لحسن هبوز، ص ٤٨

التشكيل :

لحبيب المسفر شاعر الطبيعة، محمد الشيكر، ص ٥١

السينما :

فيلم الرحلة الكبرى بين بلاغة الصورة والدفاع عن الهوية، فؤاد زويريق، ص ٥٤

المسرح :

المسرح المغربي بين القراءة المستعادة وعسر التجاوز، محمد الشغروشني، ص ٥٦

زيارة الموتى :

عبد الله القصيمي الطائر النادر، عبد الواحد مفتاح، ص ٥٩

للأنثى حظ الذكرين :

مليكة مستظرف ملاك المهمشين، ص ٦٧

الترجمة :

تون تيلغن، ترجمة مهدي النفري- شفيق غربال، ترجمة فاطمة جوهاري، ص ٦٣

لامارتين، ترجمة إدريس الواغيش، ص ٦٤

مجلة
الموجة الثقافية
ر.ق : 59-15ج
العدد الرابع
2016

مدير النشر ورئيس التحرير:
محمد مقصيدي
نائب مدير النشر ونائب رئيس التحرير
عز الدين بوركة
السكرتير العام:
محمد العياشي
سكرتير التحرير :
عبد اللطيف بن امونية
منسق التحرير :
محمد أولجمعا
هيئة التحرير:
عبد الواحد كفيح
رشيد طلبي
ناصر السوسي
محمد الشيكي
الإشراف الفني :
رشيد باخوز
سعيد غيدى
أحمد بنتاجر

المنسق العام :
رندا قسيس
قسم التنسيق والعلاقات الدولية :
قاسم الغزالي
وليد الحسيني
أيمن غوجل
كاميلا ماريا سيديرنا
نبيل أكنوش
الترجمة :
محمد قنور
المندوبون :
محمد مجدي
خالد كشيف
عبد اللطيف كروم
المساعدة التقنية :
محمد العوينة
العلاقات العامة :
عبد العزيز أولجمعا
التمثيل القانوني :
رشيد الفجاوي

للاتصال بالمجلة :

revuealmawja@gmail.com
contact@atargatismag.com

الهاتف :

00212614058229

00212656233867

سحب مطبعة Info Asia
جزئة عين سردون. بلوك 4، رقم 5، بني ملال. 250

افتتاحية

قصيدة الحب والموت

محمد مقصيدي

نهر الحب الذي يبدأ
عند ماء النيل،
لم يجرف قلبي فقط،
أين أنزل الآن لأبحث عني؟
في نهر النيل أم في
نهر الحب ؟
ثم أعرف أنني
ميت منذ البارحة
أو ميت منذ أن
أحببتك
أعرف أنني سأموت في حلمي،
وهذا
ما يخفف عني
آلام العالم.

نحو مجتمعات علمانية:

عز الدين بوركة

نحن دعاة سلام.. أتينا وبيدنا أقلام وأفكار وعقل بدل سكاكين .. وأزهار بدل رصاص.. وكلمات بدل دماء.. كلمات نأمل أن تنبت فيها أشجار الغد المثمرة حرية

ها نحن نواصل بهذه الخطوات مسار ألف ميل، نحو ما كنا إليه نطمحُ منذ سنوات. الموجة الثقافية وأتارغاتيس وأدهوك، كيفما كان شكل وجودنا واختلاف الأسماء، ها نحن نواصل بهذه الخطوات مسارنا. الأفقُ.. الأفقُ.. الحرية.. الحرية.. كان شعارنا وما زال. أما الغد فأفتح وأبهى، نريد. وها نحن نركب الآن الباخرة، ليس غايةً في الوصول إلى البر/الشاطئ والاضمحلال، بل غايتنا إحداث صخب مدوٍ غايتها أيضا التغيير والحرية.. التغيير أي التقدم.. التقدم أي الأفضل.. إلى التخلي عن عباءات الأجداد.. وفتح الأفق نحو غدٍ لا تفرقة فيه بين أفراد هذا المجتمع.. إلى مجتمع تسودُ فيه الحريات.. الحريات الفردية، والجماعية. الحريات.. في ظلّ ما نشهده اليوم من تعسفٍ بين أبناء المجتمع أنفسهم.. وتفشي ظواهر التطرف والإرهاب التي تهشم عموده الفقري، وفي ظلّ صمت ممنهج من قبل كل الأطراف المعنية. إن مشروعنا هو عنوانٌ وأرض لسنوات من التخطيط ولأفقٌ قادم.. لماذا مشروعنا إذن.؟ ليس لشيء إلا غاية في ركوب البحر.. وما الأكبر من البحر شساعة؟ نحن بهذا ضد اليابسة. ضد اليباس.. ضد السكون.. ضد السكوت.. ضد الموت..

لسنا هنا نحارب أحدا.. ولم نأت لنقاتل أحدا.. لا نحمل رشاشا كالإرهابي.. أو جنديّ مأمور.. نحن دعاة سلام.. أتينا وبيدنا أقلام وأفكار وعقل بدل سكاكين .. والراديكالية الدينية التي تنطلق من حيث هو مسجون. وأزهار بدل رصاص.. وكلمات بدل دماء.. كلمات نأمل أن تنبت فيها أشجار الغد المثمرة حرية. هدفنا كما نحن عنونّا له، واتخذنا الإلهة أتارغاتيس رمزا لنا ومرجعا، هو النداء جهرا لا سرا، إلى إحلال مجتمعات مدنية (علمانية).. تؤمن بالحرية والاختلاف. مُسانَدين في ذلك من قِبَل مجموعة من المثقفين الذين هَمّهُم السلام لهذه البلدان والمجتمعات. أليس المثقف (مدنيا) علمانيا بالضرورة؟ ليست العلمانية فزاعة نستعملها لردع الآخرين أو تخويفهم. بل هي الضرورة الحتمية، لخلق مجتمعٍ منفتحٍ على أقلياته، وحرياتهم، وحريات أفراده. العلمانية ليست أبدا معتقدا إيمانيا أو دعويا بل ما هي إلا فكر وثقافة ومبادئُ سلام. فنختمُ ونقول.. لا ثقافة بلا مجتمع متسامح ومسالم، ولا مجتمع متسامح ومسالم بلا علمانية.

أبناء الخطيئة

رندا قسيس

فكلما أراد الفرد تحقيق اكتفاءاته تنتابه موجة رادعة تنبثق من صوره الداخلية المتراكمة منذ صغره لتجتاحه كلياً، فيقف عاجزاً عن الفهم ويشعر بالشلل تجاهها، هذه المشاعر انعكست في البدء على أساطيره لتتقمص بعدها نصوصاً دينية...

نلاحظ أن مجتمعاتنا العربية تعاني من ثقافة عقدة ذنب راسخة بشكل قوي في أسسنا الدينية، فنحن أحفاد ثقافة صلب الذات وجلد المعرفة، أصحاب الخطيئة الأولى المنغرسة في أعماقنا، ثقافتنا ثقافة النار والعذاب المتأصلة في عقولنا ورغباتنا، ثقافة بنيت على مر الزمن لترسخ عقائدها وعاداتها ومفاهيمها الثابتة فلا تتباطأ في تجريم الجهود و المحاولات الهادفة في تليين هذه الثقافة، لترمى بأسهم المازوشيين الرافضين لأي تغيير أو تجديد، علمتنا ثقافتنا أن نرضخ للذل وأن نحارب العلم و المعرفة وأن نستهين بذاتنا كي نمارس عملية القمع بشكليه الجماعي والفردي. فما هو السبب الرئيسي لهذه الثقافة؟

لاشك أن الجماعة لعبت دوراً مهماً في تأطير الفرد ضمن قوانين وعادات تبلورت مع الوقت وتحولت إلى مفاهيم دينية رادعة لأية محاولة تمرد وذلك لضمان كيانها ووجودها، متجاهلة بذلك رغبات الأفراد، وللحد من رغباتهم لجأت الجماعة إلى ترسيخ فكرة القضاء والعقاب عند الأفراد لتشكل لهم ضغطاً نفسياً ما بين اكتفاء الذات و بين الصور المشحونة بمشاعر الخوف و الرعب القابعة في لاوعي الأفراد، فنتج عن هذه المعركة الداخلية شعور بالذنب، فكلما أراد الفرد تحقيق اكتفاءاته تنتابه موجة رادعة تنبثق من صوره الداخلية المتراكمة منذ صغره لتجتاحه كلياً، فيقف عاجزاً عن الفهم ويشعر بالشلل تجاهها، هذه المشاعر انعكست في البدء على أساطيره لتتقمص بعدها نصوصاً دينية، مما أدى إلى أن

يكتسب هذا الانعكاس المطروح من الإنسان قوة خارجية تكبح الأفراد وتقمع أية محاولة فردية تسعى للتحرر من تلك القوة. تولت الجماعة القيام بهذه المهمة، فنراها تحارب جميع الأفراد المنعتقين من القيود و السلاسل الجماعية، لترتدي ثوب الجلاد الجاهل لكل العلوم و المعارف والأحداث التاريخية، مما يعكس في أنفسنا أزمة أخرى ليتم اختلاط المفاهيم والأخلاقيات، كي يعيش الفرد حياة كاملة خلف أقنعة وهمية، فنراه يمارس دعارته الأخلاقية بشكل ضمني، و يقوم بقلب الموازين و تزوير تاريخه المليء بالانتكاسات ليحولها في مخيلته إلى انتصارات. أعتقد أن المشكلة الرئيسية لدى هذه المجتمعات تكمن في خوفها من مواجهة الذات و عجزها عن المصالحة ما بين الرغبات الفردية و المصلحة الجماعية. نجد أن الثقافة الجماعية العربية قائمة على شحن الأفراد بانفعالات وهيجان دائم، فإدراكنا يعجز عن التقاط الأحاسيس بشكلها المنتظم للقيام بترجمتها لاحقاً، فنصبح عبارة عن مشاعر عشوائية مختلطة فيما بينها ينقصها القدرة على تنظيم الذات، وإذا حاولنا ترتيب بعض الأمور تتناولنا الاتهامات و الشتائم. أحاول جاهدة البحث عن أسباب الانفعالات المنغلقة على نفسها الخائفة من هجوم خارجي يقتلعها من جذورها، فأحاول تفهم هذه المشاعر إلا أنني مضطرة إلى معرفة أسباب تواطؤ الأرض والكون على هذه البقعة المشؤومة منذ زمن بعيد لأغرق في البحث عن إبداعاتنا فلا أرى إلا فشلنا، فأذهب باحثة عن أخلاقياتنا فلا أجد إلا عدمها، فأوهم نفسي في ضرورة البحث فربما كنا أصحاب علوم وافرة فلا أسمع إلا بكاءً و نواحاً و لطماً على تاريخ مضى و لم يبقى منه أثر، فنحن من حطمنا آثارنا الإنسانية وأعدمنا التجارب المتراكمة وتشبثنا بصنع قناع واحد للجميع مفرغ من أي فحوى أو مغزى لاستمرارنا في هذه الحياة. تشتد علينا وتيرة الخوف فنلجأ إلى العراك و العنف تجاه الآخر، فنحن جاهزون للمحاكمة السريعة و الإعلان عن أحكام جاهزة نستخرجها من أدراجنا الثقافية، فكيف يمكننا أن ندعي الفهم و المعرفة إن كنا عاجزين عن فهم ذواتنا وتحليل المعطيات الداخلية و الخارجية، و إذا درسنا حالتنا المتناقضة والمستمدة من ثقافتنا القائمة على غسل الأدمغة وتشويه المعلومات وتزوير الحقائق فعلينا عدم استغراب تحول الأفراد إلى آلات غير قادرة إلا على تخزين المعلومة من دون فهمها أو معالجتها، فنحن أبناء ثقافة ناسخة للغير، عاجزة عن تحويل قدراتها إلى إنتاج إبداعي. إنها معركة بين الفرد المتطلع إلى ممارسة حقه الإنساني في الحرية الفردية والتفكير والسلوك المستقل، وبين قهر وقمع الجماعة التي تريد محو فرديته وإنسانيته في زحمة القطيع وتدجينه وفق قوالبها كي تشعر بالأمان والطمأنينة من خطر تحرره، فالحرية الفردية تشكل باستمرار تهديداً وخطراً على ثوابت وتقاليد ومعتقدات الجماعة، إنها قصة المعركة الأزلية بين الأحرار وعبودية الجماعة !

مركزية فاعلية الإنسان في فلسفة ابن رشد

توفيق رشدي

لم يكن عسيرا على ابن رشد (1126م 1198م)، بحكم نظرته الفلسفية «البرهانية» المتّقدة،أن يتنبّه إلى هذا الاستلاب الذي صار يمارسه التراث الإسلامي لفاعلية الإنسان، لذلك سارع إلى وضع أصبعه على مواطن الخلل،من خلال مجموعة من المداخل:

أ- الفاعلية الوجودية:

إذا كان الفكر الإنساني يقسّم الوجود إلى «وجود محسوس ووجود معقول» و إذا كان كثير من المفكرين المثاليين يقيمون حدودا حائلة بين العالمين، فإن ابن رشد يرى بأن الوجود المعقول هو الوجود المحسوس «من حيث نعرفه ونفهم ماهيته»، ولذلك يقول: «إن معقول الشيء هو الشيء» . إن اعتبار ابن رشد الوجود المعقول، وهو جملة ما تحصل لدينا من المفاهيم العقلية عن الوجود، معادلا للوجود المحسوس معناه: انعدام الوساطة بين العقل البشري والواقع المحسوس، وفي هذا رد على الاتجاه الأفلاطوني والأفلاطوني المحدث الذين أثّرا في التفكير الإسلامي عبر مجموعة من الطوائف الإسلامية. لقد آمن هذا الاتجاه بأن المعرفة عند الإنسان إنما تحصل عن طريق التذكر لا غير، و في ذلك ما فيه من سلب لقوة الذات في إنتاج المعرفة .و مبرّر هذا الاتجاه في الاقتناع بهذا المذهب أن للوجود الكلي وجودا مفارقا، مثاليا، يجعل الوجود المادي الإنساني وجودا فاسدا، سلبيا لاحقا ومغشوشا للوجود الكلي. لقد بيّن ابن رشد أن انطباق عالم المعقولات مع عالم المحسوسات أمر ثابت بالشكل الذي يبدوان فيه متساويين في الدرجة، وذلك ما يجعل الواقع الإنساني إيجابيا حقيقيا، لا وهميا ولا مغشوشا، بل قابلا للتشكل تبعا للفاعلية الإنسانية.

ب- الفاعلية المعرفية:

على عكس كثير من الاتجاهات الفلسفية والفكرية والدينية، ينظر ابن رشد إلى الإنسان على أنه ذات فاعلة، نشيطة، مؤثرة في الطبيعة، وفي المجتمع بذاتها، لتحقيق إنسانيتها. وتتأكد فعالية الإنسان لدى ابن رشد من كون «الكلي ليس له وجود إلا من حيث هو علم، أي من حيث هو في النفس» . إن مركزية الإنسان عند ابن رشد تثبت معرفيا من حيث إن الوجود كله ليس سوى علم، ومعنى ذلك أن وجود الوجود رهين باعتراف العلم الإنساني بذلك، رهين بوجود الذات الإنسانية التي تحوله من إدراك محسوس إلى مفاهيم مجردة، وهكذا يصبح الوجود في كليته تابعا للفعالية المعرفية الإنسانية.

ج- الفاعلية العملية:

تأخذ الفاعلية الإنسانية قوتها عند ابن رشد من «العمل» إذ العمل قدرة على التأثير، على التحويل

والإنتاج، ولا يتحقق بناء الحضارة إلا بفاعلية العمل. والعمل عند ابن رشد منضبط بالفكر، كما أن الفكر منضبط في واقعه بالعمل، فعلى قدر ما يكون الفكر عمليا على قدر ما تحصل به فاعلية الإنسان يقول ابن رشد مؤكدا: «إن أول الفكرة آخر العمل، وأول العمل آخر الفكرة» . إن قيام ابن رشد بالربط الجدلي المتماهي بين الفكر والعمل تصحيح لما ذهب إليه كثير من مفكري الإسلام متأثرين بتصنيف العلوم الأرسطي، من أسبقية العلم النظري ودونية علم العمل.إن فاعلية الإنسان عند ابن رشد تقتضي تساوي بل اندماج جانبي الفكر والعمل في بوتقة تشكل إنسانية الإنسان.

د- الفاعلية الحضارية:

يشترط ابن رشد جانب الفعل لبلوغ الكمال الذي هو في النهاية مطلب يرومه كل إنسان. فالإنسان ذات عارفة، وبالتالي ذات قادرة على الاختيار، والاختيار لا يقع، بمنطق العقل، إلا على الأفضل، ويوشك الأفضل أن يستكمل الذات البشرية. يقع طلب الأفضل كفعل بشري ينصب على الواقع، عند ابن رشد من إحدى جهتين:
١- جهة ما هو ضروري في الواقع (حالة البداوة).
٢- جهة ما هو أفضل في الواقع (حالة الحضارة، حالة الكمال).
تتلخص علاقة العقل بالكمال عند ابن رشد كما يلي: «إن كل ذي نفس له فعل، وكل ذي فعل فكماله في فعله» . ويوضح طبيعة هذا الفعل الذي يتحصل به الكمال الحضاري فيقول: «والإنسان ليس يمكن وجوده بهاتين القوتين فقط (قوة الحس وقوة التخيل)، بل بأن يكون له قوة يدرك بها المعاني، ويركب بعضها إلى بعض، ويستنبط بعضها عن بعض حتى تلتئم عن ذلك صنائع كثيرة ومهن. وهي نافعة في وجوده، وذلك إما من جهة الاضطرار فيه، وإما من جهة الأفضل» . إن غاية ابن رشد في هذا النص هو أن يربط بين القوة النظرية وبين جانب الفعل في إطار اختيار الأفضل الذي يحصل به الكمال، والكمال ليس شيئا آخر غير تحصيل الحضارة. وواضح من هذا القول أن الحضارة لا تحصل إلا بفاعلية الإنسان، و أنها لا تروم شيئا آخر أكثر أهمية من خدمة الإنسان في سعيه لتحقيق إنسانيته.

الفاعلية الإنسانية:

إن الغاية من كل ذلك، يرى ابن رشد، هي تحقيق الإنسانية التي هي أخص خصائص الإنسان يقول: «إن الإنسان وإن كان موجودا من قبل علل كثيرة، فإن علته التي هو بها موجود بذاته هي: الإنسانية، لأنه إنسان بذاته» . لقد أيقن ابن رشد بأن وجود الإنسان إنما يدور حول فاعليته كإنسان،و ليس يعادل هذه الفاعلية الإنسانية إلا مسؤوليته المطلقة في تحديد اختياراته التي ينبغي أن تكون السعادة قبل كل شيء، جوهرا ملابسا لها. و هكذا يكون ابن رشد رائدا لحركة إنسية في السياق الإسلامي ،حاول من خلالها تكسير القيود التي فرضها بنو الإنسان على أنفسهم فانتهت بهم تلك القيود إلى إلغاء إنسانيتهم. ومن العجب ألّا يجد المسعى الإنساني الرشدي أثره المنشود في البيئة الإسلامية التي كان مفترضا لها، لتتلقّفه بدلا عن ذلك أيد لاتينية خبرت أهمية البضاعة الرشدية !

١- ابن رشد، تلخيص ما بعد الطبيعة، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الركن، ط. ا ١٩٤٧م ص٧٩
٢-ابن رشد،تفسير ما بعد الطبيعة،تحقيق موريس بويج،بيروت١٩٥٢،ص١٥٠
٣- ابن رشد، تلخيص كتاب النفس، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الركن، ط ١، ١٩٤٧م، ص: ٦٥.
٤- ابن رشد، تلخيص السماء والعالم، مطبعة دائرة العثمانية، حيدر آباد، الدكن، ط ١، ١٩٤٧، ص ٥٦.
٥- ابن رشد،تلخيص كتاب النفس، مصدر سابق، ص :٦٩.
٦- ابن رشد، تفسير ما بعد الطبيعة، مصدر سابق، ٢٣٢/٢.

اللسانيات الاجتماعية و الأدب الشعبي

رشيد طلبي

إن اللسانيات الاجتماعية، تهتم أولا؛ ب «التعدد اللغوي»، من حيث قدرة المتكلمين على النطق بأكثر من لغة واحدة، ووظائف هذه اللغات، وما تلعبه من دور في المجتمعات البشرية التي تعرف تحولات مهمة في هذا المجال من خلال التأثيرات المتبادلة بين اللغات.

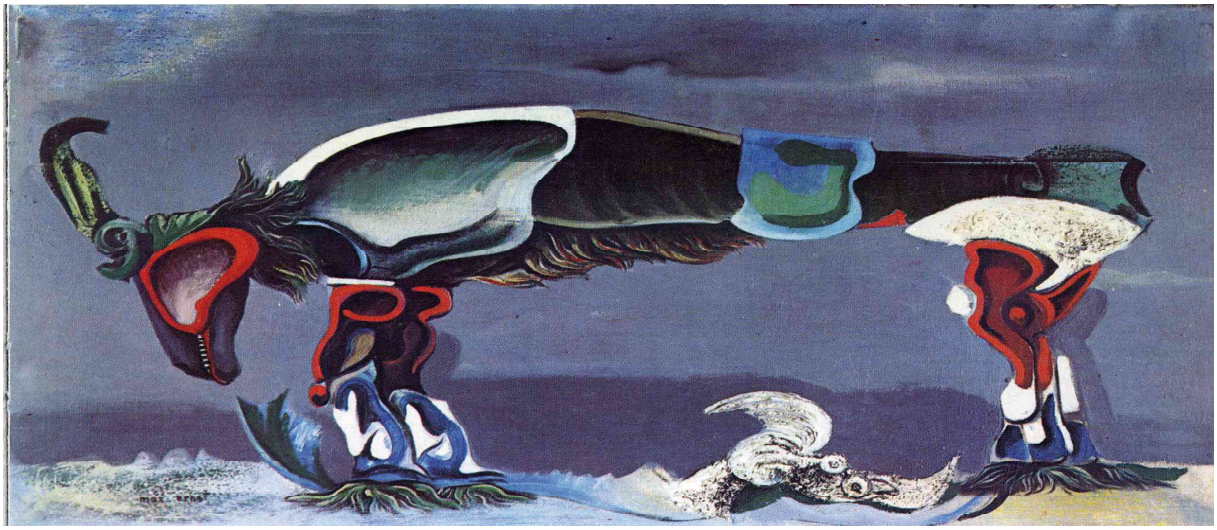
تعد اللسانيات الاجتماعية (sociolinguistique) من الحقول المعرفية المعاصرة التي تعْمِدُ إلى دراسة ظواهر لغوية في علاقتها بالمجتمع، و الظواهرَ الاجتماعية في علاقتها باللغة. ذلك أن المجتمعات البشرية شديدة الارتباط باللغة المستعملة من قبل الأفراد. لأنها بطبيعتها موجودة في كل التنظيمات الاجتماعية و السياسية و النقابية و التربوية وغيرها...وبذلك، فالمجال الذي تهتم به، هو دراسة اللغة داخل إطارها الاجتماعي، حيث تنظمها قواعد أساس، ليس ذات طبيعة اعتباطية، تتحكم في سياقاتها و تطوراتها. و يعد هذا الحقل فتيا في الدراسات العربية، حيث لم يظهر إلا في خمسينيات القرن الماضي، و رائده هو العالم الأمريكي «فيشمان تجيشود».

إن اللغة من منظور هذا العلم، مرآة للمجتمع، حيث يعكس صوره المعقدة والدقيقة، تبعا لاختلاف اللغات بين الأفراد و المؤسسات، بل حتى الدول. لذا البحث ينحصر لديه في حدود الثنائية: (المجتمع/ اللغة)، مما يؤدي إلى ظهور مستويات لغوية عديدة. فالمستوى الأول، هو ما يعرف ب «بدجين» (pidgin)، في نطاق علاقة اللغة الخاصة بالمجتمع. لكن قد يحصل نوع من التأثير و التأثر بين المجتمعات على هذا المستوى اللغوي، وفق تعدد عمليات التواصل، و اختلاف وسائلها، حيث تبدأ اللغة الخاصة في التنحي، تأثرا بلغة مجتمع آخر؛ مما يولد لغة أخرى تتميز ببساطتها؛ سواء على المستوى المعجمي أو التركيبي مع مرور السنون و الأجيال. حيث تصبح هذه اللغة مستعملة، الشيء الذي يولد لدنا المستوى الثاني لها، و هو الذي يدعى ب «كريول» (creole).

و هنا، يبرز الفرق بين الباحث اللساني و الباحث في علم الاجتماع. فالأول، يخوض في المسألة اللغوية، من جانبها الدلالي، من حيث الفروق الدقيقة بين الكلمات و الجمل على مستوى التواصل، باختلاف مستوياته. لكن الثاني؛ يبحث في اللغة من جانب آخر، يهم الجنس و السن و المواقع التاريخية و الجغرافية. لكن ما هي أهم اهتمامات هذا العلم؟ في نطاق العلاقة بين اللغة و مستوياتها و المجتمع، باعتباره حقلا تداوليا لهذه اللغة، رغم اختلافاتها تبعا لدرجة الاستعمال.

إن اللسانيات الاجتماعية، تهتم أولا؛ ب «التعدد اللغوي»، من حيث قدرة المتكلمين على النطق بأكثر من لغة واحدة، ووظائف هذه اللغات، وما تلعبه من دور في المجتمعات البشرية التي تعرف تحولات مهمة في هذا المجال من خلال التأثيرات المتبادلة بين اللغات. و ينعكس هذا على «الأدب الشعبي» الذي هو عبارة عن نصوص قد خرجت عن «بدجين» إلى «كريول»، كما هو الشأن -على سبيل التمثيل- « الشعر المغربي الملحون». و بذلك فمثل هذه النصوص لها مجموعة من الوظائف، في نطاق تحويل النص من مجاله الشفوي إلى مجال الكتابة، ضمن «الأدب الشعبي». و تتمثل في إضافة معان جديدة في نطاق توسيع لغوي، يهم الخطاب الشعري خاصة، و اللغة عموما، كما يسهم في إشراك المتلقي في النص الإبداعي ما دام يقترب أكثر من هويته اللغوية، مع فسح المجال للكتاب في الاستعمال اللغوي المتعدد الخلفيات و الروافد. و هذا عكس اللسانيات التي تهتم فقط بمستويات اللغة انطلاقا من المستوى الصوتي وصولا إلى المستوى الدلالي، داخل خطاب لغوي بعينه.

و ثانيا، يهتم هذا الحقل المعرفي ب «الثنائية اللغوية»، فاللغة تتوفر على مستويين؛ المستوى العلوي و المستوى



السفلي،والفرق هنا يبرز في الوظائف التي يقوم بها كل مستوى على حدة. - فعلى سبيل التمثيل - «اللغة اليونانية» المستوى العلوي فيها هو (كترفوزا) و المستوى السفلي فيها هو (ديموتيكلي). و في «اللغة العربية» المستوى العلوي تمثله (اللغة العربية النموذجية)، بينما المستوى السفلي هو لغة التخاطب اليومي بين أفراد المجتمع، و تتجلى في (الدارجة). و في نطاق علاقتها بالأدب الشعبي، تسعفنا هذه الثنائية في اكتشاف حقيقة اللغة التي كتب بها هذا الأدب. فنصوصه قد كتبت وفق هذه المستويات، مثل نصوص (الغرناطي) و نصوص (الشعر المغربي الملحون). و ثالثا؛ تهتم بالعلاقة بين «اللغة و الهوية»، ما دامت اللغة من أدوات التخاطب بين أفراد المجتمع، فهي لا تقف عند الوظيفة التواصلية و حسب، بل تتجاوزها إلى مسعى تعبير الأفراد عن هويتهم، باعتبارها حاملة لكل ما هو مجتمعي من ثقافة وتراث و عادات و تقاليد (...). فالمجموعات البشرية داخل أي مجتمع، تحاول أن تعبر عن هويتها السطحية المرتبط بالمجتمع،وهويتها العميقة المرتبطة بالمتوارث من الأفكار و السلوكات، علاوة على تعميق الإحساس بالانتماء؛ سواء العقدي أو الثقافي أو السياسي (...). و علاوة على هذا، تهتم «اللسانيات الاجتماعية» كذلك ب «أنماط النتاج و اللغة المستعملة»، حيث يتعدد نتاج اللغة وفق أساليب و طرق الاستعمال، حيث نجد أن المستوى اللغوي الذي يخضع لاستعمال واسع، يعرف تقلصا و تنحيا، و العكس صحيح بالنسبة للغة الخاضعة للاستعمال الواسع، لكن غير مشروط. و هذا الازدواج اللغوي رهين بالاستعمال، نجده في امريكا و في فرنسا (لوزيانا) و في ألمانيا (الهديش)، حيث إن كل فئة تدافع عن لغتها، فهي في هذا تحافظ عن هويتها العميقة. و يخضع هذا التمازج الغوي لعوامل عدة، فتحويل لغة، و الاحتفاظ بلغة اخرى يكون لدواع تواصلية أو خاشعا لعامل الهوية، او اضطرار المتكلم تحت تأثير الهجرة مثلا أو غيرها. فاللغة بهذا المعيار، تعرف تطورا و تحولا مستمرين، فلغة «شكسبير» ليست هي لغة «هيمنغواي» على مستوى اللغة الانجليزية. و لغة «بودلير» ليست هي لغة «بونيفوا» على مستوى اللغة الفرنسية. و اللغة المستعملة اليوم في المدن المغربية في القرن الواحد و العشرين، ليست هي لغة القرن التاسع عشر، فهذه اللغات القديمة عرفت نوعا من التنحي، و استبدلت بلغة أخرى، تخضع لشروط ثقافية و تاريخية و حضارية و ساسية (...) و نفس الأمر يسري على الأدب الشعبي خصوصا و الكتابة الإبداعية عموما. و من هنا، نخلص إلى أن اللسانيات الاجتماعية، في تناولها للغة -بصفة عامة- تحاول أن تربطها بأصولها و لا تقف عند حدود الدلالة و التداول شأن اللسانيات العامة، بل تبحث في اللغات المهددة بالانقراض. و قد توصلت إلى ما يزيد عن «ستة آلاف لغة»، بسبب مجموعة من الضغوطات، المرتبط بطريقة الاستعمال عند الجماعات البشرية. لأن هذه اللغات لم تستطيع المقاومة، مما أدى، من طبيعة الحال، إلى انقراض بعض الهويات و التجارب الثقافية و الروحية، و هي في هذا تحاول أن تربط اللغة بالانتماء للوطن و الانتساب العرقي و الجنس البشري (...).

السؤال الفاتن في شعر مبارك الراجي

حسـن الـرمـوتـي

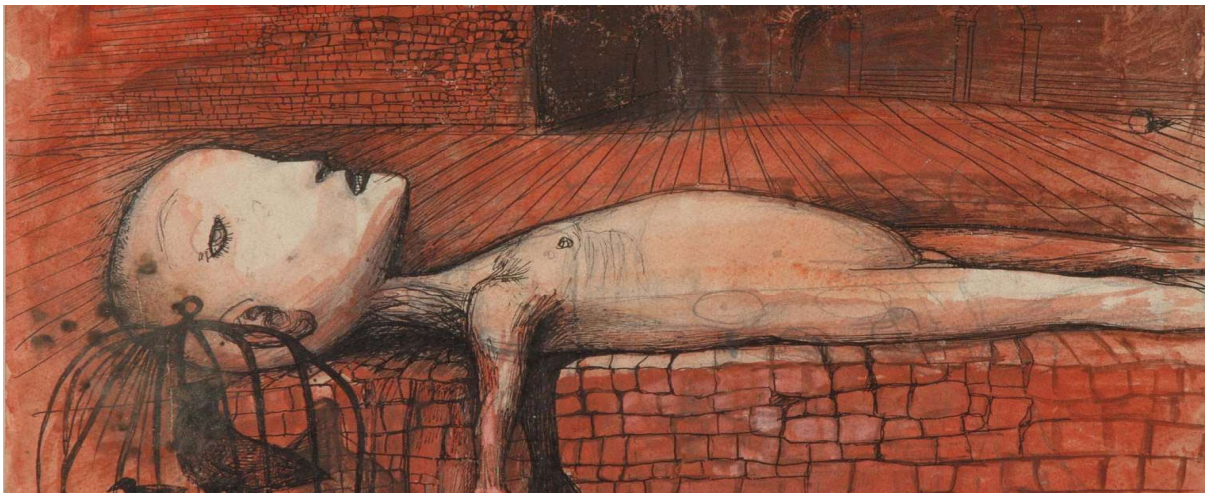
القصيدة عند مبارك الراجي كما يقول، هي كيمياء وجود الشعر، هي ملاذ الشهقة الأولى..

كلما استبدت بي الرغبة في أن أكتب عن مبارك الراجي، أجد نفسي عاجزا، لأن الراجي شاعر حقيقي يكتب في الصمت بعيدا عن هذا النقيق الذي يملأ اليوم الساحة الشعرية. إننا وفي كثير من الأحيان لا نلتفت إلى ما هو جميل في ظل هذا الواقع الذي تحكمه في الغالب المحاباة... منذ صدور ديوانه الأول و الوحيد – ضد اليابسة أو بهاء النسيان – في سوريا ولم يوزع في المغرب، الديوان فاز بجائزة البياتي للشعر برئاسة سعدي يوسف والشيخ حسب جعفر وغيرهم، وهو المغربي الوحيد الفائز بهذه الجائزة، منذ ذلك الحين ظل الراجي يكتب بعيدا عن الضوضاء، يكتب في صمت الشعراء الكبار دون أن تلتفت له أي جهة داعمة لنشر أعماله، وشكرا لدار الوطن التي عملت على إصدار طبعة مغربية لهذا الديوان بمساهمة أصدقاء الشاعر. ما زال الراجي يواصل الكتابة الشعرية بأرق الشاعر الجميل والصادق الساعي إلى الكشف عن تناقضات الذات وارتباطها باليومي وبالحياة في قلقها الوجودي والروحي المشبع بالألم والحزن والتشرد وبالمكان، خاصة البحر في هدوئه و صخبه. ثم الريح العاصفة بمدينتة الهامشية، كاشفا عن سرها حيث سكنته وسكنها رفقة كائنات أخرى، كالقطط والكلاب الشاردة، وحلزون المقابر وديدانها والنوارس.. هذه الكائنات الأليفة و المنبوذة هي صديقة الشاعر في تيهه الأبدي.. اليابسة عالم موبوء لا يمنح فرصة للحلم ليصبح البحر نقيضا لليابسة، مكانا للخلاص، يمنح للذات فرصة انطلاقها نحو الأعالي كما النوارس. الشاعر يسترجع طفولته فوق السطوح مع النوارس، وهي تحلق عكس الريح، حالما ببطل بحار على غرار الأساطير القديمة، لكن الخيبة تلاحقه وسط عالم لا يعترف بالذات، و تصبح الذات مفتوحة على الوجود بأسئلتها المؤرقة والبعيدة ..هذا الشاعر الطفل الذي كان يدفن محفظته المدرسية في رمال الشاطئ يدفن كتابي التاريخ والجغرافيا، لأنه لا يعترف بالحدود أمام البحر المفتوح على الانطلاق نحو الآفاق البعيدة، يصعد للسطوح ليشاغب بيض النوارس ليشقها، ليجعلها تنطلق نحو الفضاء: يقول

- سراً شقّقنا البيوض / في سطوح البيوت المَنارات / سراً جنّحنا النوارس منبتين لها في الأعالي الرّفرفات / سراً أيقظنا في الأرحام نطفة زرقاءَ لسُلالة بحارة من ريح / سراً أبْكَيانا في العزلة البعيدة /في زوايا الأسئلة والقصائد.

القصيدة عند مبارك الراجي كما يقول، هي كيمياء وجود الشعر، هي ملاذ الشهقة الأولى.. القصيدة هي امرأة جميلة تسوق الليل نحو قارورة كحلها وهو طفلها.. القصيدة امرأة مدلال، يستعصي فك طلاسيمها، لكن الشاعر مبارك يعرف، كيف يطوع القصيدة واللغة بكل استعاراتها وانزياحاتها ودلالاتها ويخلق عالمه الحزين، عالم تيمته الموت، فالمقبرة سرير أبدي للكائن الإنساني. الشاعر مبارك الراجي هو شاعر الألم و اليتم بامتياز، بعد فقده للأب والأم مبكرا... أسئلة الموت سترافقه إلى اليوم.. وتصبح الكتابة وسيلة لمقاومة هذه الأسئلة المفتوحة على التيه، وعلى الجدوى من السؤال، سؤال الموت. الأم غائبة صورتها في ذاكرة الشاعر... الأم هي هذه النبتة الملتوية في المقبرة الداغلة. هذا الموت الذي يختطف الأحبة فيصبحون مجرد ذكرى، مجرد اسم على الشاهدة لا معنى له، يقول الراجي:

- اسم الميت في الشاهدة ../ الحلزون الذي يزحف / وئيدا فوق حروفه / يقول : هذا ليس اسمه الآن / كل عشبة تمنحه اسما / وكل قطرة ماء ...



في المقابل الموت الذي تحيل عليه كلمات أخرى كالمقبرة مثلا، فإن الحياة كنقيض له حاضرة في الديوان، من خلال التجسيد الشجرة، فهي رمز للحياة، تقاوم من أجل البقاء، تكره الحطاب لأنه بدوره سالب للحياة، الشجرة تعشق الحياة وتبحث عن من يبعث اللذة في جسدها كما الأفعوان وهو يتسلقها ويجعلها تحس بوجودها. شعر الراجي مفتوح كذلك على التيه و التشرد ومرافقة الحيوانات التي تغدو أنيسا مشاركا وسط هذا الفراغ المفضي إلى الضياع... صولو الكلب الذي صاحب الشاعر في تيهه ووحدته وقاسمه الحب ولقمة العيش معا، أثناء حراسته للمؤسسة الكهربائية لتنعم المدينة بالكهرباء، الراجي هنا من طينة الشعراء الصعاليك، يبحث عن الحقيقة، عن السؤال الفاتن بعيدا عن القبح و الرداءة، منتشيا بالسيد درويش والموسيقى الراقية لفيفالدي وسمفونية الفصول الأربعة، مشاركا كلبه صولو، طامحا إلى الحرية لأنها عنوان الوجود الإنساني... يقول الراجي موجها خطابه لصولو كلبه الوفي :

- أعرف تلك الكلبة الساحرة المغناج / التي سلبت منك نباحك الجميل/ انبح انبح أنت أيها الرائع / فيما أنا سأصرخ / حر كلانا يا صولو ...

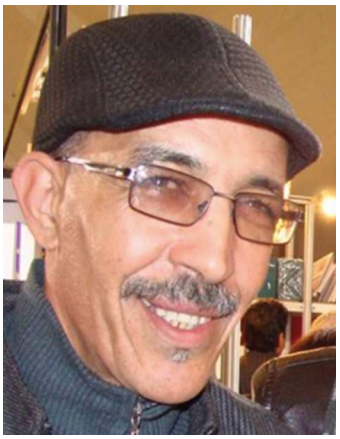
مبارك الراجي واع في شعره بماهية الشعر، الشعر ليس ترفا زائدا، الشعر هو الحلم الذي يجعلنا نسمو نحو الكمال الإنساني... الشعر هو الألم هو الإحساس بمرارة الفقد والتيه في عالم لا يسمع. الشعر هو السلام... الشعر هو الحياة، الشعر هو السؤال الذي مازلنا نبحث عنه... لذلك كان الشعر نفسه موفقا حين اختار هذا الشاعر القادم من الهامش ومن الجنون واليتم والتشرد الحقيقي، كونه أدرك روح القصيدة حيث يترك روحه، يقول :

في اللذعة تترك النحلة روحها /كذا
عند كل قبلة أترك روحي /وأعود
لأرتشفها فوق جبينها حيث الزهور
لا تنقطف /في أي ماء أغسل
جسدي الآن /وعليه روح القصيدة.

ذلك هو قدر الشعراء الكبار سلالة الشعراء الصعاليك الباحثين عن هوية الوجود الإنساني في عالم لا يرحم ولا يسمع، والباحث عن سؤال في أعماق هذا الوجود.

- أنا النجم الذي هوى /
ليس لأنه مات /ولكن لأن
في الهوة السؤال الفاتن.

مبارك الراجي شاعر أنيق في صوره وشعره، شاعر قادم من حدود الألم و المعاناة، عاش اليتم الفعلي مكتويا بنار الواقع، جاء شعره تعبيرا خالصا عن هذه المعاناة.. ديوانه ضد اليابسة لم يحض بالاهتمام الكافي... لأنه شاعر من الهامش..



السرد المرآوي في رواية « حماية القاتل» لـ (أميلي نوتومب[1])

عبد الله أيت بولمان

إن رواية (Hygiène de l'assassin) تعد، بحق، إضافة نوعية، ومرجعا أساسيا لترسيخ بعض ضوابط الكتابة الروائية، من حيث أنها تلفت الانتباه إلى أن الكتابة الروائية ليست بالأمر الهين، إذ لا يكفي أن تتوفر لدى المبدع مادة خام أو موضوع

يحدث أن ينكفئ الخطاب على ذاته حين ينشغل المبدع وفقاً لآلية التقعير[2] (la mise en abyme) بنفس النص أو الجنس الذي يبدع فيه، فيعمد إلى «التنظير» له من داخل النص نفسه؛ غير أنه نادرا ما ينجح في استمالة القراء، إذ تتحول الأعمال الأدبية، في حالات عديدة، إلى حلبة لاستعراض المعرفة النقدية، ليصبح الاهتمام منصبا، في المقام الأول، على الضوابط والقواعد المنظمة للنص قيد الكتابة، مما يُفقد العمل أدبيته، أي شرطه الأساسي للوجود، حينما ينسى المبدع (أو يتناسى؟) ما للنص من خصوصيات أسلوبية أو سردية أو صِواتية..!

وتعتبر (أميلي نوتومب) من الروائيات اللواتي وظفن تقنية التقعير في رواية (حماية القاتل) الصادرة عن دار (سوي) عام 1995 والتي أعيد طبعها عام 2012. ويسعى المقال التالي إلى الوقوف على كيفية اشتغال هذا المفهوم من جهة، وعلى مدى قدرتها، من جهة ثانية، على التوفيق بين الإبداع والنقد الأدبيين بوصفهما أخوين لدودين، يحترز الأول منهما من الثاني بنفس القدر الذي يحتاج إليه! تزجّ الكاتبة بالقارئ، ومنذ الصفحات الأولى من روايتها، في بحر من الأسئلة والإشكالات النقدية الشائكة، وذلك عبر حوار يجمع بين بطل الرواية، وبين مجموعة من الصحفيين الشباب، متخذة من الشخصية المحورية منطلقا للدفاع عن مواقفها النقدية، ومناسبة لتوضيح ما ينبغي أن يكون عليه فن الرواية في تصورها. وقبل الوقوف على تجليات ذلك لا بأس من تلخيص أحداث الرواية حتى يتسنى للقارئ غير المطلع مناقشة النتائج التي خلصت إليها هذه الدراسة:

(يتهافت مجموعة من الصحفيين الشباب على منزل الروائي الفرنكوفوني البدين (Pretextat Tach) الحائز على جائزة نوبل للآداب، في محاولة لتحقيق سبق صحفي عبر محاورته، لا سيما بعدما غَـدَت أيامُه معدودة، وتناقلت وسائل الإعلام خبر إصابته بمرض عضال لم ينفع معه دواء.. غير أنهم جميعا يفشلون في الظفر بهذا السبق نظرا لفظاظته وسلاطة لسانه، إذ كان يفحم كل من يحاوره فينتهي به الأمر مطرودا.. إلى أن تمكنت صحفية شابة من استدراجه عبر حوار مطوّل إلى الإعتراف بقتله لقريبته.. لكنه ينجح بدوره في إقناع البطلة بقتله، ما دام في ذلك حماية له ولمستقبل الأدب!)

لا يحتاج القارئ إلى كبير عناء للوقوف على دلالة الاسم العلم الذي اختارته الكاتبة للشخصية المحورية وهو (Pretextat Tach)، إذ يبدو أنه مشتق من كلمة (Pretextat) بمعني الذريعة، أما الجزء الثاني فيذكرنا بصيغتي (to touch) أو (to teach) الإنجليزيتين اللتين تعنيان على التوالي «لَـمَسَ» و«عَـلّـمَ». وسواء تعلق الأمر بهذا أو ذاك فالرواية تعلن منذ البداية أنها تندرج ضمن الروايات التعليمية التي تهدف إلى ملامسة بعض الإشكالات والقضايا النقدية في أفق تأطير المبتدئين وتمرينهم على الكتابة.. ومن هنا أمكن اعتبار الشخصية المحورية مجرد ذريعة لتمرير بعض الآراء النقدية المتعلقة بفن الرواية.

إن الرواية بهذا المعنى سرد نرسيسي (Narcissique) أو مرآوي (spéculaire) تنـظُـر فيه الكاتبة إلى نفسها من خلال البطل الذي يمكن اعتباره معادلا موضوعيا لها. وإذا كان التقعير يتخذ في نظر (لوسيان دالانباخ) ثلاث صيغ هي[٣]:

-تقعير الملفوظ، وهو التقعير الذي يركز فيه الكاتب على المحتوى، أي على المحكي المؤطَّـر في علاقته بالمحكي الإطار. وهو أسمى درجات التقعير في نظر دالانباخ.

-التقعير الذي ينصب على عملية التلفظ، أي على شروط إنتاج النص وتلقيه.

-التقعير الذي يتم فيه الاشتغال لى قواعد وآليات الكتابة السردية.

فإن رواية «حماية القاتل» لا تتضمن محكيا إطاراً وآخر مؤطرا بالمعنى الدقيق للكلمة، كما أن الكاتبة لم تتحدث إطلاقا عن شروط تداول هذا العمل، لذلك يبدو لي أن الصيغة التي يتخذها التقعير في هذه الرواية هي الصيغة الأخيرة، وأول ما يسترعي الانتباه بهذا الخصوص هو أن الروائية تحكي عن روائي كما أسلفنا، وعن طريقه تحاول تبليغ وجهات نظرها بخصوص فن الرواية، وإن كنا نجد صعوبة كبيرة في التمييز بين أيهما تتبناه الكاتبة: موقف (Pretextat Tach) أم موقف الصحفية (Nina) التي يعتبرها هو نفسه نسخةً أو مرآةً له. وفيما يلي بعض القضايا التي تناولها بطل الرواية في معرض حواره مع الصحفيين الذين تعاقبوا على استجوابه:

-يؤكد (Tach) على أن العمل الأدبي ـ أيا كانت طبيعته ـ ينبغي أن يكون مكتفيا بذاته، خلافا لما يفعله بعض المبدعين الذين يصادرون حق القارئ في التأويل عبر ملاحظات يذيّلون بها كتاباتهم أو حوارات يدلون بها لشرح ما قصدوه، كما لو كان هذا القارئ غير مؤهل للكشف عن مغالق النص! فهو يرى أن المبدع كلما تحدث عن إبداعه « فليس هناك سوى احتمالين لا ثالث لهما: إما أن يكرر ما كتبه فيكون بذلك مجرد بـبّغاء، وإما أن يضيف أشياء مهمة لم يتحدث عنها في روايته، وفي هذه الحالة يكون الكتاب المزعوم قد أخطأ الهدف لأنه لم يكتفِ بذاته. »

-تاريخ إصدار الرواية ليس بالضرورة تاريخ نشرها لذلك يتعين على النقاد أن يحترزوا كثيرا قبل أن يربطوا ربطا ميكانيكيا بين العمل وبين الظروف التي نشر فيها. (كان Tach قد توقف عن الكتابة منذ عقود غير أن رواياته ظلت تصدر على مدى سنوات بمعدل رواية كل سنة، فاشتبه الأمر على النقاد!)

-يحتل الحديث عن المجاز وعن الاستعارة تحديدا حيزاً لا يُستهان به.. بحيث تتوقف Nothomb طويلا عند هذه النقطة لتـبرز التشويه والتشويش الذي لحق مفهوم الاستعارة من قِـبَل الكثير من الكتاب، مذكّـرة على لسان (Tach)، وبعبارات لا تخلو من سخرية، بأن «آخِـر الأميين يعرف أن لفظ «méta/phore» منقول عن الإغريق. وحينما يدرك المرء ما تتيحه أداة التصدير «méta» من تعدد مهول في المعاني [..] سيدرك بأن المجاز يعني أي شيء على الإطلاق. »

-تثير الكاتبة موضوعا آخر يبدو في ظاهره بعيدا عن آليات وطرائق الكتابة السردية، إلا أنه يرتبط بما قد يلجأ إليه البعض من باب التشبّه بكبار الروائيين. من ذلك مثلا أنْ يترك الكاتب إحدى رواياته (آخرها في الغالب) بدون نهاية (كافكا مثلا في قصة «الجحر Le terrier»)، إذ من شأن ذلك أن يُعلي من قيمة المبدع في بورصة الكتابة كما يضفي على عمله بعض المصداقية.. تقول Nothomb على لسان (Tach) دائما: « في كل مسار ناجح يحتاج الكاتب إلى رواية غير مكتملة يضفي بها مصداقية على عمله، وإلا صُـنّف كاتبا من الدرجة الثالثة.» وبناء عليه يتعين على القراء ألا يغتـرّوا بمثل هذا الإجراء لأنه لا يعكس بالضرورة انشغالا حقيقيا بالكتابة إلى درجة يصبح معها الكاتب مهووسا حتى آخر رمق من حياته.

إن رواية (Hygiène de l'assassin) تعد، بحق، إضافة نوعية، ومرجعا أساسيا لترسيخ بعض ضوابط الكتابة الروائية، من حيث أنها تلفت الانتباه إلى أن الكتابة الروائية ليست بالأمر الهين، إذ لا يكفي أن تتوفر لدى المبدع مادة خام أو موضوع غير مطروق، أو يكون ملمّاً بلغة ما، عارفا بأسرارها ومغالقها.. ليحصل على عمل روائي متميز. ومهما يكن فالقضايا النقدية التي تتناولها الكاتبة في هذا العمل أكبر وأعمق من أن يُحاط بها في هذه العجالة. وعسى أن أكون قد وفقت في هذه القراءة، أرجو أن يستفيد الكتاب الشباب من هذا العمل وأن يتناوله النقاد بما يستحق من الدرس والتحليل.

هوامش:

١-(أميلي نوتومب) أديبة بلجيكية ولدت عام ٧٦٩١ بمدينة إيتربيك إحدى مقاطعات بروكسيل. لها منجز روائي لا يستهان به. حصلت على الجائزة الكبرى للرواية من الأكاديمية الفرنسية.

٢ تناول آلية التقعيرَ بوصفها ظاهرة أسلوبية عددٌ من الدارسين تحت مسميات كثيرة منها (السرد المرآوي) و (الميتا ـ قص) و(الروائية) و(التبئير)..

3 Lucien Dàllenbach: Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme). Paris, Seuil, 1977

غواية الصعود إلى الأعالي قراءة في تجربة الشاعر وليد علاء الدين

صالح لبريني

(1)

الشعر هذا السفر الأبدي، الذي تخوض غماره الذات، للتعبير عما يعتمل في الدواخل والبواطن من إرهاصات للبوح والكشف عن المخبوء والمتواري، وعن الرغبات الدفينة التي تسعى إليها، لتعري اللغة هذه المشاعر المتوارية عبر متواليات تعبيرية مصقولة بالإحساس، ومسبوكة رؤيا شعرية في حياكة ذات جمالية وفنية، وبالرغم من هذا التحديد لمعنى الشعر الذي يبقى مستعصيا على القبض، واستغوار جوهره ،لأنه دائم الانفلات وعصي على المراودة، لكونه مرتبطا بما هو معنوي أي بالعاطفة الجياشة، لكن هذا الزئبقية هي التي تدفع المتلقي إلى إعمال كل الحواس، بغية الغوص عميقا في ثناياه، وغوامضه والتباساته المضنية والممتعة، في الوقت ذاته. هكذا يمكن القول، إن الشعر هو إقامة في اللامتناهي والتماهي مع الشعور الباطني للذات، باعتبارها منبع ذلك، ولا غرو في هذا، مادامت الذات متناغمة مع العالم الخارجي الذي يترك آثاره على مستوى الرؤية للعملية الإبداعية، والعالم الداخلي لكونه ملح هذا التصور، وبالتالي فمقاربتنا، لتجربة الشاعر المصري وليد علاء الدين، مكمنها هذه الزاوية في التناول، نظرا لما يميز هذه التجربة من إبحار عميق في الباطن؛ مستشرفا أفقا شعريا يمتح من معين التحربة الصوفية التي تشكل عصب الخطاب الشعري عنده.

(2)

لم يعد شعر الحساسية الجديدة، في الشعر العربي المعاصر، مشحونا بالصوت الغنائي الذي كان يحجب صوت الذات، بل تحول هذا إلى مشتل لرعاية العواطف والمشاعر، رعاية مستمدة من كون الذات الشاعرة كينونة، في أمس الحاجة إلى الإفصاح عما يمر في الدواخل من ارتجاجات نفسية وروحية؛ تنسجم مع ما يعرفه العالم من إبدالات، كان لها الأثر الجلي في إعادة النظر في علاقة الذات بمحيطها الداخلي ومحيطها الخارجي، هذه الفاعلية الشعرية ،في شعر هذه الحساسية، زاد من إبداعية التجارب الشعرية المعاصرة، وجعلها أكثر إبحارا في الكوامن الدفينة، خصوصا في ظل حيثيات مجتمعية تنماز بقمع الرغبات وكبح جموح الشعور واللاشعور، مما يزيد الذات انغلاقا، لكن بفضل هذا التحدي الوجودي للذات الشاعرة ، كانت اللغة المسكن الذي تجسد فيه الذات عوالمها المتشظية والمتوجسة والقلقة ،وتكتب سيرة الحياة شعريا ، من خلال، البوح والنوح بدلالتهما التطهيرية ، فالذات ،وأمام الاغتراب الذي تعيشه مكابدة، جراء التيه وحياة النزوح إلى مهاوي العالم السفلي / جحيم العذابات، تبقى اللغة هي الملاذ الآمن لحماية الذات من هذا الإحساس؛ الذي يضاعف من المعاناة الذاتية لذات تسعى إلى معانقة الحرية وكل ماهو سام يقول:)ماعدتُ _حين أصنع خطوتين بسكة- أي البلاد تضمني كل البلاد تجردتْ والنهر سرب لافتات رافضات في وريدي والجنود مدججون كأنهم طير أبابيل سترميني بحصباء من النار ومدينتي حجر بلا حذر يقاسمني مفاتنها لا بيت أسكن غير بيت من قصيد) ص 2 «لغتي» فالضياع، الذي تحياه الذات، والتيه والغربة جراء رفض الحياة لها، والتي رمز إليها ب»النهر سرب لا فتات رافضات في وريدي» دليل بيِّنٌ على أن الشاعر منشغل بالعالم الجواني،

رغم تأثيرات العالم البرَّاني الطافح بهذا الاحتراق الأبدي الملازم له، لذلك فتيمات المرارات والخيبات والفرار من عالم جحيمي سمته الليل والشموس الغائبة و الخيول المعطلة الصهيل، برهان على شللية الواقع يقول:) وقل لهم: إن الشموس تدحرجت وتعطلت خيل المسافر... قل لهم: لاشيء عندي ممكن حتى الحبيبة ..والوطن) ص7و8 «لغتي» هذه الحوارية تكشف عن حقيقة الذات المتشظية والممزقة، حيث المنافي هي لسان الحال الناطق بها، فالذات منحسرة ،نائحة وراغبة في الصعود إلى سماوات بعيدة يقول:) واجتزت فضائي الرحب صعدت آلمني أمحبوبة القلب مَنْ بي للأفق باح... وللمدى عني فلاحا لَعيني/حلوا / حريقا ..)ص01 «لغتي» فبالعشق تستطيع الذات أن تسمو وتتعملق وجوديا، وتستشرف المستقبل وتراود الأحلام، وتكشف عن الحجب التي حالت دون معانقة كل ما هو بهي؛ وجميل للوصول إلى سدرة النور، التي ما هي إلا إحالة ضمنية على العروج نحو الأعالي يقول:)قالت: يا أنتم .. مولود قلبي إن يكبر ، أشرق .. هاتوا لي بدرا.. أنقش سري فيه.. هاتفة: تعبت وتهاوت أوراقي في سكك البوح..) ص01 «لغتي» في الحضرة الصوفية، الإحساس بالزمن يمَّحي، والإقامة في العالم السفلي، تعدو من سابع المستحيلات، لكون الذات تغدو رهينة الأعالي، والسموق ، وهذا لن يتحقق إلا بعشق الباطن عبر الرقص والغناء الروحيين ، مما يجعل الذات في حضرة الإشراق والتجلي، وصولا إلى الحلول مع الذات نفسها التي تتوحد مع كل ماهو سامق يقول:

(قالت: -وقد أوقفني في موقف الأنس منها:- لما سيأتي
أتجلى يرقص في حضرتي
وأرقص في حضرته اسَّاقط منديلا بلله العرق
اشقق انشق وأرتد إليه ينبت في سدرتي
وأنبت في سدرته
أتوحد فيه
أتعطرعطرا يجمعكم من فلوات الأرض يا أنتم) ص 21

لغتي فهذه المتتالية الحوارية الشعرية، تبرز حالة التماهي والاندغام بين الذات المثقلة بأثقال الأرض، وجروحها ونزيفها السرمدي والذات الإلهية، دليل على الرغبة الجامحة في معانقة عالم التجلي والصفاء والنقاء، إنها دعوة للتخلص من أدران الحياة، ففي هذه الحضرة الشعرية، تغيب الذات حضورا وتحضر غيابا ، لذلك فمهما ارتوت الذات من الحياة، تظل ناقصة الكينونة إذا لم تشرب من معين العالم السامي، عالم البوح والنوح الحقيقي، عالم الحرية والتحرر من القيود المكبلة للرغبات، والمشاعر المتوارية في الدواخل . فهذه الحالة الصوفية تفرض على الذات الخروج من عالم العتمات إلى عالم الأنوار، حيث تستضاء بنور الباطن ،المستمد من نور التجلي ، للتملي في وجود مترع بالحياة والمكابدات لمعانقة الروح يقول:

(أخرج من ذاتك ياذا الواقف خارج بَدَنك إن الروح ترفرف حولك) ص12»

لغة الروح هي القادرة على خلق الدهشة، عبر البوح الداخلي المفضي إلى تعرية المكنون والتحليق بعيدا إلى مقام ميزته البهاء، الصفاء والصحو يقول :

(عاشق للمرة الأولى
أحاول صنع اصطلاح جديد
فضاءات بوح مزيج من الدهشة البكر (.....)
تعطيك سر الصعود إلى جبهة الروح) ص52

إن الذات الشاعرة غايتها الوصول إلى سر البوح لتعرية غوامض الروح، وتحقيق الدهشة والخلخلة على مستوى الرؤية الشعرية للعالم والذات. فالشعر العميق هو الذي يخلق الرغبة في مراودة الآفاق، والإبحار عميقا في أسرار الذات الشاعرة الطافحة بالالتباس والغموض، وعليه فالقبض على الْكُنْه الباطني يستدعي إعمال كل الحواس الظاهرة والباطنة، بغية العروج نحو النقاء الوجودي.

(3)

إن تجربة ،الشاعر وليد علاء الدين، تتخلق من عمق التأمل في مغالق الذات، والغوص في التباسات الوجود، مبدعة عوالم شعرية عميق، ذات منحى جمالي فني كاشف عن رؤية ثاقبة تستشرف البعد الوجودي في علاقته بالطبيعة، وهذا ما نتمثله في الديوان الثاني «تفسر أعضاءها للوقت» يقول:

(ورغم طلاق الطبيعة
أشياءها
في الشرفة
أجلس وحدي
حيث اعتدت
أمعن-فينا-تفكيري
فأرى أنك حاضرة
بكل بهاء الطبيعة فيك
(.....)
أنا وأنت طبيعة
لا تتخلى عن أشياءها) ص4

فالذات الشاعرة تحاول، عبر التماهي مع الآخر/ المرأة، الغوص أعمق في

الطبيعة كملاذ تلتجأ إليه؛ للنجاة من أغلال الوحدة والاغتراب الذي يسوِّرُها،فالطبيعة ماهي إلا قناع استعاري للتعبير عن انشغالات الذات، وما يعتورها من مشاعر متضاربة، جراء التأمل الممعن في وجود ملتبس بأسئلة مرتبطة بالكينونة،هذه الكينونة تتحقق لدى الشاعر،من خلال التوحد مع المرأة . وفي مشهدية شعرية؛ حيث الصورالشعرية المحتفية بتفاصيل الحياة تسهم في تبئير الرؤية الشعرية للعالم، هذه الرؤية بصرية تؤنسن الأشياء،إذ تتمتع الكائنات الجامدة بالمواصفات الإنسانية،حيث النوافذ عيون مغمضة،والقطة تشهق،والأريكة غافية والعشب متراجع ،هذه المشهدية المغرية بالتأمل في مكامنها ،تعري الإحساس الرهيب بالاغتراب واللاجدوى من عالم الفراغ والعدم يقول: (نوافذ الشتاء عيون مغمضة،تقول خمسينية في ثياب طفلة: (علقوا جرس الغياب،ومروا قليلا) (.....) تشهق قطة في زاوية المشهد، الغناء رجع البكاء، في الركن تغفو الأريكة على نفسها ...)ص5 هكذا تتالى المشاهد وقد تمت شعرنتها بلغة شعرية تمتح من الأشياء عوالمها الجمالية والفنية،والعمق الرؤيوي ؛ذلك أن العين هي الناطقة بحقيقة ما يعتمل الذات من شعور بالعبث الوجودي، فالأشياء تنسج معالم الدهشة والفتنة،عبر التقاط صور ممتدة في الذاكرة الإنسانية، فالذات دونكيشوتية تحيا الخيبة والخسران في مشهدية تبرز جوهر المكابدات الوجودية يقول: (يعتلي صهوة الفرس المعلق خلف ظهره كأيقونة،لا تجاوبه الطواحين هذا المساء، يشرب من غبار المدى قدر طاقته،يسرج فراشتين،ويطلق وردة في روح البياض، حمراء كجمرته الصغيرة....) ص6

هكذا تخوض الذات حروبها الوهمية والأسطورية بغية الشعور بالكينونة . فالمعجم الشعري حابل وحافل بهذه المعاناة (لاتجاوبه الطواحين،غبار المدى، جمرته الصغيرة...) وفاضح للعتمات التي تتخبط فيها.ولابد من الإشارة إلى أن هذه المشهدية ذات الصبغة الجمالية تصل إلى مشهدية سوريالية دلالة على سوريالية الواقع يقول: (يخرجون من ثقب ويتركون البحر نازفا أرى فتنة تضيء ،وناقوسا يراجع سيرة صوته غير بعيد من هنا الرجال يقشرون القبلات من أجسادهم...)ص01 فما تنماز به تجربة الشاعر، كونها شعرية تخلق نصية شعرية من لغة اليومي والمهمش ،والاحتفاء بالمتلاشيات ،وهذا إن دل على معنى فإنه يعبرعن الإحساس بالفراغ والأغتراب والوحدة،مما عمَّق من تأزيم الذات في علاقتها بالخارج النصي /المجتمع يقول: (فارغ...كنافذة تطل على بحر،مفعم، متخم مثله بالهدير ،بالرائحة،بأصابع نورس هارب من فم الماء،هادر ضد إيقاعه...)ص41 إن هذه الصور/ اللوحات تعبر، بلاريب، عن المكابدات الناجمة عن هذا الخواء الوجودي،وانعدام الشعور بالحياة،ومن تم فمعمارية النص الشعري ،في هذه التجربة،تتشكل من صور مشهدية ذات سمات رمزية واستعارية مرتبطة بالشرط الجمالي الذي تسعى إلى تحقيقه ، ويتعلق الأمر بالاحتفاء بالتفاصيل اليومية ،من خلال الأنسنة المشعرنة نثريا. (4)

إن التجربة الشعرية، للشاعروليد علاء الدين، مترعة بالظلال الكثيفة التي تواري عمق الرؤية الشعرية،وتثير الأسئلة الحارقة حول رغبة الذات الشاعرة، في الانفلات من الواقع المعيش، إلى عوالم مغرية بالسفر نحو الأعالي .

مدارات القوى والتوازن في «الرقم المعلوم» لمحمد مباركي

حسام الدين نوالي

- 1 -

يستضمر الاشتغال اللغوي في المتون الحكائية عبر التاريخ بنيات فكرية وعلاقات مجتمعية خفية، وتبرز أنظمةُ السلط فيها على جانبي القطبين الشهيرين (السيف والقلم) في مرآة تعكس علاقة السلطان بالشعب من جهة، وعلاقة المثقف بالعامة وبالمتلقي بشكل أوسع من جهة ثانية. وفي الصيغتين معا يستند خطاب الحكاية إلى الرمز البسيط، مثل الذي تستند إليه "كليلة ودمنة"، أو إلى السلطة الغالبة والغائبة في نفس الوقت كما في عبارة شهرزاد "بَلَغني أيها الملك..." وعبارة النضر بن الحارث " أُخبِرت.." أو "جاءني..."، وفاتحة بيدبا "زعموا أن.." أو في التحديد الضبابي الموهم بالمرجعية كما في منجَز المقامات (على لسان أبي زيد السروجي ورواية الحارث بن همام) عند الحريري... وإذا كانت سلطة الرمز تسعى لنقل الخطاب عبر الإيهام بالواقع، فإن سلطة الغالب-الغائب تطمح ليقينيته عبر الإحالة. والإحالة تمتح قوتها من الغيبية (أُخبرتُ) أو الشمولية (زعموا). من الذي أخبر، ومن الذي زعم؟ إن المجتمع المؤسَّس على السلطة الجمعية يفترض أن اجتماعه لا يكون على ضلالة، والمتلقي الذي يشذّ عن الجماعة هو فرد ضال وتائه، وبالتالي فالتصديق ضمن سلّم القيم الإيجابي سمةٌ تستند إليها الحكاية المفردة (والحكواتي المفرد) للإقناع، مثلما تستند لسلطة الغائب في مجتمع الغيب، أو للسلطتين معا. وهي نفس الصيغة الاستلابية المعاصرة في العبارة "صار من المعلوم الآن أن.." أو "لا يختلف اثنان في كذا".. وهي استباق لمصادرة الاختلاف، ولعزل المختلف ضمن (الشاذ عن الجماعة).

وإذا كانت البنيات الفكرية والمجتمعية للمتلقي القديم في التراث الحكائي تغلّف إستراتيجية المؤلِّف، فإن إبداع وقراءة المتن السردي داخل مجتمعنا الحالي لايمكن أن تغفل إحدى أهم السمات الفكرية والعلائقية المعاصرة ممثّلة في "انهيار السلط": من سلطة الرئيس في تونس ومصر وليبيا وغيرها، إلى سلطة الصناديق في مصر، إلى سلطة الشعب في سوريا، إلى آخر سلطة ممكنة مرورا بالأب، والفقيه، والأستاذ، والإعلام، والكتاب و... المثقف. وإذا كانت مجموعة "الرقم المعلوم" (1) تنطلق من عتبة أولى للاشتغال بين الضوء والظل لرقم غير معلن، وبإضمار من سلطةٍ ما توزع المعرفة (معرفة الرقم) فتمنح وتمنع تبعا لما تختاره في الإضاءة أو في الإحالة أو التعتيم، فإنها في نصوصها الداخلية تمعن في حكاية السلطة تحديدا، وتشتغل عليها سردا ونسجا ولغة ودلالة، فيما سيبدو لاحقا أنه نقد للسلط جميعها داخل اختيارات موضوعاتية تتوزع بين المجتمعي والتاريخي والديني والثقافي وغيرها.

- 2 -

تنطلق المجموعة الموزعة على ثلاثين نصا من مفترق طرق. من نقطة البرزخ بين قتل السلطة الرمزية للفكر وإحيائها: "مات الكاتب.. لم يمت الكاتب". وبين الموت والحياة حكايةُ مجتمعٍ وسيرةُ حضارةٍ وتأريخٌ فنيٌّ للتوجّه العام لتوزيع السلطَ: سلطة القلم وسلطة السيف ضمن إطار واسع للتأثير وصناعة الملامح العامة للفكر وللمجتمع. وهي قضية مشهورة في التراث العربي من أحمد بن برد الأصغر

في المناظرة إلى أبي تمام والمتنبي في بيتين شهيرين (2) وغيرهم إلى اليوم. إن موت الكاتب وحيدا في غرفة فوق سطح إحدى الدور المتهالكة لم يكن غيرَ نتاجٍ منطقيٍّ وسليم في التطور والارتقاء لوضعه الذي وجد فيه نفسه "وحيدا في يمّ يعاند تيارا بحريا جارفا من تلك التيارات الباردة القادمة من بعيد" (ص 11)، وهذه المنطقة البعيدة ليست سوى صدى تطوّرٍ في بنيات المجتمع والفكر ضمنَ التلاقح العام للثقافات، تلاقحٌ صارت "قرية ماكلوهان" تفرضه وسطَ متغيرات متلاحقة يعيشها العالم بتسارع أكبر من أي وقت مضى. موت الكاتب مقابل إحياء "السيد الرئيس" - من خلال أولوية خطابه على القناة الوطنية في الحملة الانتخابية- هو انهيارٌ لأحد أقطاب السلطة الذي يبني التوازن عبر زوايا التتبع والمراقبة من جهة وعبر التأسيس والبناء الفكريين من جهة ثانية. وهو أيضا اختراق لاستمرار السلطتين معا، ذلك الذي مثّلته شهرزاد وشهريار، وبيدبا ودبشليم رغم تعارض القطبين، في تعايش يسِمُه الحَذَر. ذلك أن العلاقة بين السلطتين تاريخيا هي علاقة متوترة يؤسسها الخوف من بطش السيف، وحيث القلم "مرشّح للموت في أية لحظة وفي أي مكان وبأية طريقة... تترصده الحواجز الطرقية المزيّفة بالذبح وبالرصاص" (ص21). بيد أنه لا سلطة بلا مقاومة من داخلها ومن خارجها، فكل سلطة تنتج أشكال مقاومتها، وهنا بالضبط تتموضع الحرية" (3) : حرية التموقع.

فسلطة الكاتب تاريخيا توزّعتْ بين دائرة السلطة الحاكمة (نموذج المتنبي)، ودائرة الشعب أو الذات (نموذج عروة بن الورد)، غير أن الشريحة الحاكمة استطاعت في حالات عديدة أن تضمّ الكاتب لدائرتها. ويتعلق الأمر هنا بعلاقة "سيد بعبد يشكّل جزءً من الأتباع" (4) بهامش ضيق جدا مقيّد تقييدا شديدا. إن الكاتب المثقف الذي يستحق اسمه يقوم على ركنين هما: تساوي البشرية في الكرامة الانسانية على الصعيد العالمي، وتساوي المواطنين في الحقوق والواجبات (5)، وهما ركنان كانت تلزمنا مسيرةُ مائة صفحة في "الرقم المعلوم" لنحصيهما على طول الجدار السردي والورقي الذي يفصل بين الكاتب المثقف والكاتب العبد. هذا الأخير الذي صار في يقظة صاحب العربة [رمز الشعب المستضعف] مجبرا على "الانسحاب في هدوء متعثّرا في التقريع الذي سمعه" (ص211). فإذا استطاعت سلطة السيف تطويع سلطة القلم هنا، فإن قوة ثالثة هي سلطة الشعب تخرج لتمثل المقاومة التي تنبع في صمت، وتُراكم في صمت، ثم تنفجر في غفلة عن الجميع في لحظة مفاجأة تدهش الجميع، تماما كما في حِراك الشارع العربي في بحثه الشعبي عن مساحة للحرية. حِراك أهدى الكاتبُ إليه مجموعته القصصية، وهوحِراكٌ لا تؤسسه فلسفة ولا فكر، أشبه بصرخة لا تضبط إيقاعَها أبدا سطورٌ. ذاك الحراكُ قوةُ الشّفهي مقابلَ سلطة الكتابة.

يورد ابن رشيق في "العمدة" أن تميم بن جميل حُكم عليه بالإعدام من طرف الخليفة المعتصم، وحين كان على عتبة التنفيذ "وقد بُسِط له النطع وانتُضي له السيف" ارتجل قصيدة في بضعة أبيات فكانت سببا في رقّة الخليفة وعفوه عنه (6). والارتجال طبعا يعني الشفاهية، والشفاهية هنا تنتصر على السيف الذي تراجع عن التنفيذ رهبةً من سلطة ما هي سلطة الجمال وقوة البلاغة. فالشفاهية إذن تتصدر سلّم السلط –في الخبر-، واستنادا لما سبق فإن الكتابة التي تشتغل داخل مدار السيف تصير في أدنى الهرم رغم أن السيف يحتاج إليها مثل احتياجه للجند والخَدم (7)، وتصير المعادلة: اللسان < السيف < القلم. والحق أن الدفاع عن الطّبع في التراث النقدي القديم كان دفاعا عن الشفاهية بأكثر من معنى، مقابل الانتصار للصّنعة الذي مثّل (النزعة الكتابية) (8). وليس موت الكاتب مقابل تمجيد خطاب السلطان في أول نص داخل "الرقم المعلوم" غير انتصار للشفهي من جديد. إن التحولات الفكرية والمجتمعية وأنظمة الحياة خلال قرون عديدة لا بدّ أن تشعل خط التغيير وتبادل المواقع، ولا بد أن تعيد توزيع السلط وتربِك استقرارها، لذلك فقُفلة من قبيل "لم يمت الكاتب" لابد أن تخلق القلق الذي ينبغي اتجاه القيادة والمراقبة وتعيد مراجعة مراكز القوى من جديد. وسنجد أن الشفاهي الجمعي - الذي أثّث صورة

"المجذوب" (ص 61) وفتَح بابا واسعا للقوة الممثّلة في مدخول شهري "بألف ألف درهم مذابة في قوالب سكّر" (ص 33) أو في سلطة رمزية "بلَثْم اليد اليمنى القابضة على مسبحة باكورية طويلة" (ص71)- سيتمّ رفضه وإقصاؤه فيما بعد حين "كففنا عنها لما نضجت عقولنا" (ص71)، وستتم مواجهته علَنا وإعادة ترتيب وضْعه داخل سلّم القوى حين "أضبط أعصابي المنهارة متحملا الاستماع لما يقول [جليسي] لعلّي أجد فيما يقول موضوعا للكتابة" (ص63)؛ فتصير الكتابة تقييدا للشفهي وتهذيبا وتنقيحا وتوجيها وتصحيحا لمساره، وترتفع وتسمو فتغدو درعا ودفاعا للمواجهة حين يقول السارد باسما "أتدرّب على سلاح الكلمات" (ص44)، مؤكّدا على عدم شفاهيتها إذ يجيب أحدَ القرويين: "أنا أرسم الكلمات في صورة أفاعي (...) تلدغ كل من تزلّف إلى الذي أخرس الصخر عن القعقعة في الأودية والأديار بسيفه البتّار" (ص 24). إن الارتكاز على الشفهي لبناء الكتابي ومن ثمة لمواجهة السيف البتّار يعيد ترتيب أطراف مثلث السلط ويقزّمه إلى قطبين: ([اللسان + القلم] مقابل [السيف]) مع تمجيد أكبر للقلم ولهيمنته (سواء على الشفهي أو في لدغه للسيف الظالم)، وفي تصادٍ كبير مع القَسَم الإلهي بالقلم وما يسطّرون، ومع التأسيس الأول لحضارة العدل التي انطلقت من أول فعلٍ أخرَجَ النبي من الغار إلى الانفتاح والعالمية: فعل "إقرأ" وما يليه من العِلم بالقلم، ليصير المعلوم -بشكل مخاتلٍ، وربما بصدفة جميلة- رقما تحمله قصة داخل المجموعة (نص : زنقة الرقم المعلوم 24)، وتحمله في الآن نفسه الصفحة التي تصير فيها الكلمات أفاع تلدغ صاحب السيف البتار؛ وكأنما يصير عنوان المجموعة القصصية كلها موعِدا يضربه الكاتب للقارئ كي يلتقيا عند خلاصة المعادلة: (القلم > اللسان > السيف) .

- 4 -

حين نصل إلى الانتصار للقلم واللسان مقابل السيف في الرقم المعلوم، فإننا نصل إلى الانتصار للتخييلي والرمزي مقابل الواقعي، وهما طرفان يتحركان بوتيرتين مختلفتين. فإذا كان الرمزي يؤسس قوته للتغيير ببطء مستندا إلى الزمن أي إلى التراكم وإلى "الذاكرة" ، فإن سلطة الواقعي هي التحول السريع، أي التدفق والتجاوز باستمرار؛ ولنسجل أن اختيار السيد الرئيس لقناة تلفزية هو اختيار لسرعة الارسال والتلقي حيث لا مجال للتأني وحيث خبر اليوم يمحو خبر الأمس في استناد على "محو الذاكرة"(9) وحين يصرّ الكاتب محمد مباركي على تذييل النصوص بتواريخ كتابتها، فإنه يختار أن يوصل رسالةً تُمعن في المفارقة بشكل كبير. فالتواريخ تسجّل اليوم والشهر والسنة، وبحساب بسيط، فالمجموعة كُتبت بمعدّل نص كل أسبوع، بل إن نصوصا مثل "المجذوب" و"شبه" كُتبت في نفس اليوم، ونصوصا مثل "السيد (س)" و "وجه أسود.. قلب أبيض" كُتبت في يومين... وبالتالي فالمجموعة سِمَتها الأساس تدفُّقٌ سريعٌ تتقاطع به مع الواقعي بدل الرمزي الذي تحتفي به في نسيجها السردي. ولعلّ الاشتغال على المادّة الحكائية يبدو قويا مقارنة مع أي اشتغال فني آخر في أغلب النصوص، ما يجعل الموضوع أهم كما في قفل نص "لقاء"، وتفاصيل نص "عودة إلى وجدة" و "زنقة الرقم المعلوم 24" وغيرها. وإلى جانبه أو –ربما – بسببه تتضخّم مساحة السارد فيتسلّط ويوجِّهُ ويقودنا عُنوة ويبني القصة وحده في الغالب من غير فراغات ولا أسئلة عالقة، ومن غير حيّز نشارك فيه نسْجَ العلاقات وبناء الحكاية من زوايانا كمتلقّين. وقد نقرأ تضخّم السارد –في احتمال آخر- كتناغم مع النسيج الدلالي والرمزي للمجموعة كسعي لتقليص سُلطة الواقعي -التي لَيست إلا معادلا موضوعيا لسلطة السيف- والقضم من مساحته وتقزيمها، لكنه سيكون اختيارا سيئا لأنه على حساب الاشتغال الفني الذي هو البند الأول في أي تعاقد أدبي أو جمالي عموما. وأيا كان الحال فمجموعة "الرقم المعلوم" تظل حفرا سرديا جريئا انخرطت بوعي كبير في مناقشة فكر المرحلة الراهن، حيث انهيار السلط وانهيار القيم معا، وحيث السعي لإعادة الترتيب وتأثيث دوائر القوة في معادلة تضمن الاستقرار والعدل والتوازن.

(1): محمد مباركي- الرقم المعلوم "قصص"- منشورات ديهيا- أبركان- ط1- 2012

(2):ذكر ابن خاقان و المقري والضبّي أن ابن برد كان أول من قارن بين السيف والقلم - وقال أبو تمام "السيف أصدق أنباء من الكتب **" في حده الحد بين الجد واللعب"- وقال المتنبي "حتى رجعتُ وأقلامي قوائل لي ** المجد للسيف ليس المجد للقلم"

(3): جاد الكريم الجباعي- المثقف والسلطة- موقع سؤال التنوير.

(4): جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ترجمة مشتركة- دار توبقال للنشر- ط1 – 1996- ص 68-70

(5): المثقف والسلطة (م.س.)

(6): ابن رشيق القيرواني- العمدة- ج1- ص 194 (نسخة رقمية)

(7): جاء في وصية (عبد الحكيم الكاتب) للكتاب: "... ولا يستغني الملك عنكم، (...) فموقعكم من الملوك موقع أسماعهم التي يسمعون بها، وأبصارهم التي يبصرون بها، وألسنتهم التي ينطقون بها، وأيديهم التي بها يبطشون" أنظر صبح الأعشى – دار الكتب- مصر- 2291- ج1 ص 58

(8): د.جابر عصفور- القلم واللسان- مجلة العربي –الكويت- العدد 435- فبراير 1995

(9): أ. محمد شكري سلام- ثورة الاتصال والاعلام: من الإيديولوجيا إلى الميديولوجيا. عالم الفكر- المجلد 32- يوليو سبتمبر 2003

حذاءٌ بالٍ لعالَم مُقعَد

سناء عادل

منذ ثلاثين سنة
وأنا أبحث عن حذاء
مناسب للرّكض لمسافة طويلة
ناسية أنّني
دخلت العالمَ
حافية
*
للأحذية مقاسات
الطّرقاتُ الموطوءة
إحداها
*
المسمار الّذي علق بقدمي
-حين لم أكن أملك ثمن حذاء-
لم أستطع اقتلاعه
فطويته.
إنّها أشبه بمزحة
المزحة الّتي تُبكيني
كلّما جرّبتُ طريقاً آخر
غير الماضي
*
سعرُ الحذاء
يعطينا فكرةً دقيقة
عن مستقبله
*
من بين جموع الأحذية الواطئة
لم يتوقّف حذاءٌ مرّة
ليسأل الجسرَ
لِمَ تقوّس ظهرُه
*
منذ ثلاثين سنة
وأنا أجلس على حافّة العالم
أبكي اتّساع أحذيتي
وغباء قدميّ.

دع الشتاء يعبر وحيدا

خليفة الدرعي

وشاحك المزخرف بالعصافير
يخاصر غيمة في دفتر طفل
ومزاجك أيها الشاعر أغنيات
ومدن رديئة
فلا تكتب نصوصا جديدة
دع الشتاء يعبر وحيدا
انتقاما من كل هذا البرد
فقط اشرب وغني على ليلاك..كن نحات
الجغرافيات التي تفيض في الخيال بلا جواز
شَكِّل أقواسا، زخرف وقتها بالدقائق
وادخلها جنديا غريبا
في دمه أنهار نبيذ وقوافل عشيقات
قميصه خرائط لحروب قادمة
وشاحه المزخرف بالعصافير
يخاصر غيمة في دفتر طفل

بهاء المشهد

عبد الله هجام

أذكر ذلك
حيث أحاطت بجانبي
عاشقة أراغون
على مقعد الحديقة
كزهرة الليل،
ثم أخذت تقرأ عني
بعضا من قصائد
عيون إلزا،
وذلك بانسجام دافئ
لمعزوفات ريشار كلايدمان
وأنا أتأمل عميقا
بهاء المشهد,
حيث يشدني باندهاش لحظة
الجمال,
الذي يظل عميقا
بذاكرتي

لوحة للفنان التشكيلي ابراهيم بوليتات

قصيدتان

عبد الحق دهشي

حسن رياض

أوراقك العبرية
جابت أزقة المدينة العتيقة
قبل أن تهاجر إلى
مماليك الحياة.
الكتب التي راودتك عن نفسها
تعشق أحلامك المنسية.

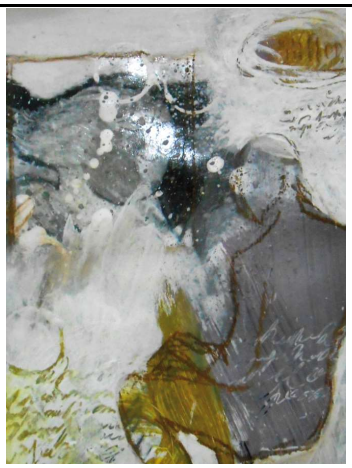
الأساطير المهاجرة

ما من قصيدة إلا
وكانت فكرة عظيمة
الأساطير المهاجرة، إلى
عنفوان الكلمات
ذهبت بعيدا إلى
مقتبل العمر.
عمرك المنسي في
غرفتي
جاب بقاع العالم.
أنا من علم أبي حكمة
الكلمات
أمي رقصتها كانت
ملائكية
الحلم الذي راودني
شتاء
كان إلها.

قهوة الصباح

رشيد ايت عبدالرحمان

إلى الذي احترق بعد خمود النار.. صديقي عمر
قد تكون النار.. غير النار ..



لوحة الفنان التشكيلي مصطفى العرش

طفقت أهيئ قهوة الصباح، كما اعتدت ذلك. أطللت عبر الشباك أستنشق الهواء. لامست وجهي نسمات دغدغتني. أنا لست ملتزما بشيء. إذا، سأخرج... لكن ليس الآن. طبعا، بعد أن أحتسي قهوتي.. قهوة الصباح. وضعت الإبريق على قارورة الغاز. اقتعدت حافة طاولة الأواني، أرقب وأرنو إلى ألوان النار: لماذا هي حمراء.. زرقاء و خضراء؟ بينما أنا مستغرق في البحث عن الإجابة، يطرق الباب بلطف. هرولت كي افتح، مع أني لم أكن انتظر أحدا. نظرت في كل الجهات. لم أر أحدا. عدت إلى المطبخ. الإبريق ما يزال على النار.. والقهوة خامدة. يكرر الطرق لكن بعنف. اقشعر جلدي. وجدت ظرفا تسلل من فتحة الباب، شغلني ولم افتح. الظرف غير متنبر. فضضته، وكانت بداخله ورقة لونها كلون قطعة خشب من شجرة أرز عجوز، خطت أحرفها بالصمغ العربي!!! شعرت بدوار، وأنا أقرأ الخطاب: «أعلم أنك تبحث عني منذ أمد بعيد.. رجائي لا تبحث عني..» ذاكرتي ليست معطلة.. أعي جيدا ماذا أفعل. فأنا لا أبحث عن أحد. ربما هذا الخطاب جاء خطأ. ولكن هذا اسمي على الظرف. علامات استفهام تقف قبالتي أنفاقا مظلمة، علامات تعجب ترتسم أبراجا من نار. لكن سأبدأ البحث عن هذا المجهول، ومنذ اللحظة. لفظني البيت كومة من حيرة.. وقفت برهة متوكئا على كفي الأيسر: ما هذا الجنون؟ سأسأل من؟؟ عمن؟. «ح. ع في القرن العشرين»: هكذا كان الإمضاء.. وأسماء كل الذين اعرفهم لا تبتدئ بهذين الحرفين.. من يا تراه يكون؟ سوف أبحث.. أطرق الأبواب.. أوقظ الجيران من نوم الصباح.. سأحرمهم من لذته.. سأجعل كل الناس يبحثون. أخطو خطوة فأواصل القراءة: «لقد ووري جثماني تحت الثرى منذ الزمن الأغبر.. اليوم أنا غير أنا.. صرت طعما تصطاد بي الضحايا.. صرت بحرا.. الكل يصب في فضلاته.. منديلا تمسح بي الأيدي القذرة.. علكا في الأفواه.. وصرت.. وصرت.. فلا تبحث عني.. أرجوك.. فلن تجدني.. أرجوك.. ». الجيران كسالى.. كلهم استعذبوا النوم، وناموا.. وأيقظتهم. تركت الزقاق الأول ساخطا، وهيجت الأزقة الأخرى. الكل يردد: الصباح لله.. الصباح لله. إحدى الحسناوات كما بدا لي من بعيد، كانت تتشوف من شرفة بيتها. توثبت لسؤالها إن لمحت هذا الغريب. أجابت، قبل أن أنبس بكلمة، وهي تلوك شيئا ما: «لا.. آسفة.. عامرة.. عندي رون..». تركتها مستغربا.. أي وباء هذا.. وبماذا امتلأت يا ترى؟! ذكرتني بقولة فرنسية كان يكثر من ترديدها صديقي عمر: «الجمال من بعيد، أبعد من أن يكون جميلا!! » La beauté de loin est loin d'être belle

ملأت أنفي رائحة القهوة تنبعث من بيت تلك التي تستطل. تذكرت قهوتي.. قهوة الصباح. لقد نسيتها فوق النار.. عدوت كي أنقذها. وصلت وألفيت الناس متجمهرين، يحذلقون.. رجال المطافئ منهمكون في إطفاء الحريق. أي حريق؟ كيف؟ كيف؟ راودتني فكرة كونه عاد ليرتكب الجريمة.. صاحب الظرف دون شك. رأيت ألسنة اللهب تلحس الجدران. تأكدت من أنها ستفعل نفس الشيء بذكرياتي.. أحلامي التائهة بين الأوراق المبعثرة.. خواطري الليلية.. قصصي الصباحية، تراها ترأف بي فتحتفظ لي بقصيدة واحدة. ؟! محال.. محال.. الناس يتراءون.. ويسأل واحد من بينهم: «دون شك يقطن هنا بعض الطلبة..» قاطعته والكل بصوت مطمئن: «لا تأسوا.. الحمد لله الغرفة فارغة». فهل كانت فارغة حقا؟! ألم يحترق أحد؟! لست أدري. شعرت بمرارة تنتابني.. رغمها انتبهت إلى رجال المطافئ يشقون الطريق لانتشال جثثنا. جذبت أحدهم من ذراعه وهمست في أذنه: «لا أحد بالداخل.. فلا داعي لركوب المخاطر..». تخمد النيران، ويعم الصمت.. وأدخل لأبحث في حطام الأشياء، رغم كل ما حدث بقيت ألوك نفس الحروف، نفس الكلمات التي كانت السبب. وريقة التهمت النيران ثلاثة أرباعها يحصحص بها أمر الخطاب الغامض.. تذكرني أني كنت أبحث.. نعم أبحث.. لكن ليس شخص الحرفان الأولان من اسمه «ح. ع». وإنما عن شيء بحثت عنه في دائرة أوسع من هذا الحي.. ولم أجده.. ولم أيأس.. وجاء هذا الخطاب من ح. ع نفسه المنبعثة روحه من مرقدها في صعيد القصيد اليعربي العذري.. ليجدد حماسي للبحث عن مرقده في قلب من القلوب المرهفة.. وقد تكون النار غير النار..

«عاجل : العثور على مقبرة جماعية بالقرب ...»

كاظم خنجر

البارحة ذهبت إلى الطب العدلي. طلبوا بصمة مطابقة للحمض النووي. قالوا إنهم عثروا على بعض العظام المجهولة الهوية. وفي كل مرة أدور مثل برتقالة على سكينة الأمل. الآن أنا في المنزل يا أخي، أمسح الغبار عن الزهور الاصطناعية التي تحيط صورتك، وأسقيها بالدموع.

* * *

يقول التقرير الطبي بأن كيس العظام الذي وقّعتُ على استلامه اليوم هو «أنت». ولكن هذا قليل. نثرتُهُ على الطاولة أمامهم. أعدنا الحساب: جمجمة بستة ثقوب، عظم ترقوة واحد، ثلاث أضلاع زائدة، فخذٌ مهشمة، كومة أرساغ، وبعض الفقرات. هل يمكن هذا القليل أن يكون أخاً؟ يشير التقرير الطبي إلى ذلك. أعدتُ العظام إلى الكيس. نفضتُ كفيَّ من التراب العالق فيهما، ثم نفختُ بالتراب الباقي على الطاولة، وضعتكَ على ظهري، وخرجت.

* * *

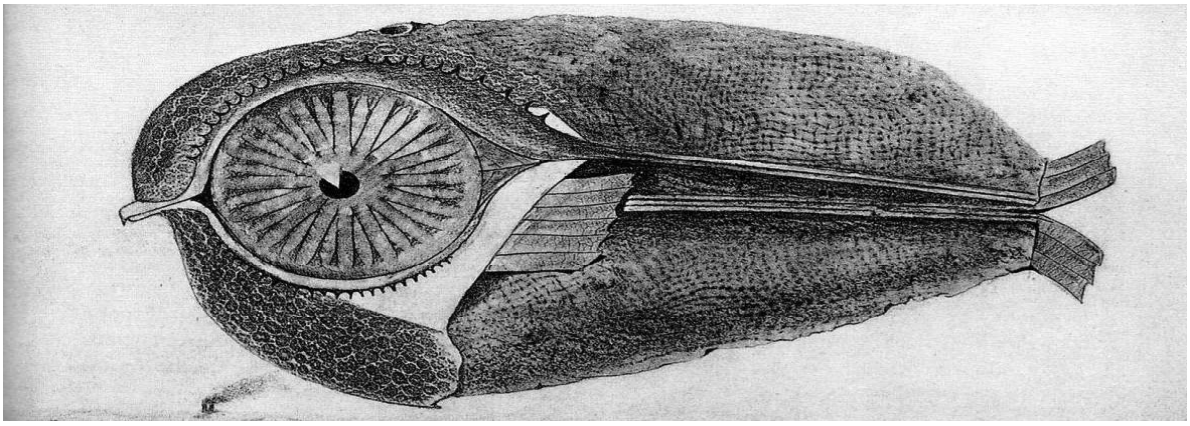
في الباص أجلستُ الكيس إلى جانبي. دفعت أُجرة لمقعدين (هذه المرة أنا الذي يدفع). اليوم كبرتُ بما فيه الكفاية كي أحملكَ على ظهري وأدفع عنك الأجرة.

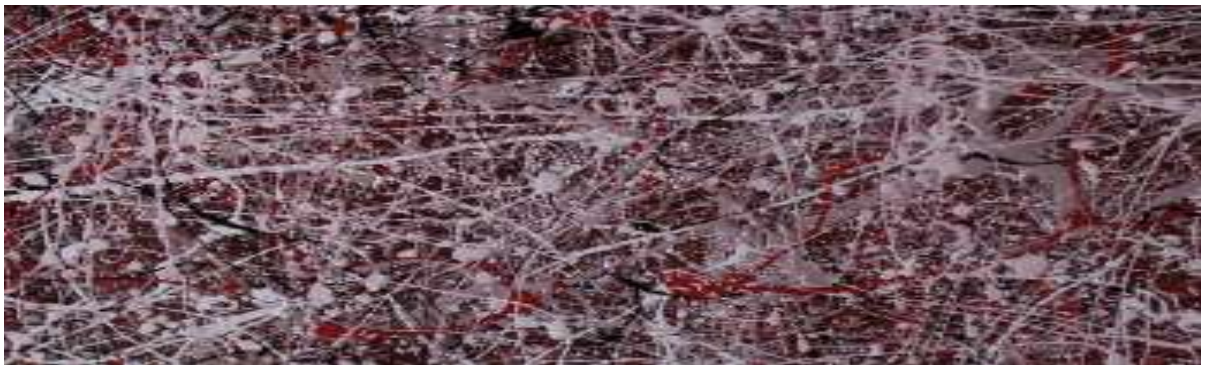
* * *

لم أُخبر أحداً بأني استلمت هذا القليل. أُراقب زوجتك وأطفالك يمرّون بالقرب من الكنبة التي تركتكَ عليها. أردتُ أن يفتح الكيس أحدهم. وددت أن يروكَ للمرة الأخيرة. لكنك كنت عنيدا حد العظم. في ما بعد تساءلوا عن بقعة الدمع التي على الكنبة.

* * *

منذ ساعة وأنا أرتب هذه العظام الرطبة في بطن التابوت، محاولا إكمالك. وحدها تدري المسامير التي على الجانبين بأن هذا قليل.





عن الدهشة المنطفئة

مفيدة صالحي (تونس)

لأمْرِ مَا .....
لم أَعُدْ أُريدُ أنْ أعلَمَ شيئًا،
عن مَجالسِ النُّجُوم في قُبَّة السَّمَاء،
وَلاَ عَنْ عيون الأحلام المفقوءة
جرّاء شساعتها،
وَلاَ عنْ عَقيق نَظَرَات القَمر
المُتَكَسِّرَة بَينَ الأغْصَانِ،
ولا عن إرتعَاش النَّيْلُوفَرِ فَوقَ
كْريسْتَال البُحَيرَات ،
ولاَ عنْ ضفَائرِ الصَّفْصَاف
وِماذَا تَقْطفُ مِنْ رُكُوعهَا الأَبَدِيِّ
أمامَ ثَدْيِ التُّرَابِ،
لسَبَب مَا.....
لَمْ يَعُدْ يُغْرِيني أنْ أُرَاقِبَ أَشْجَارَ
الغَابَات
وهيَ تَرْقُصُ « السُّلُوْ» على مَقامَاتِ
الرِّيح ،
وأنْ أُفَكِّرَ في برنامج كيمياء السَّماء
وهيَ تَفُكُّ شِيفْرَتَهَا مَع لَحْيَة منْ
سَحَاب
لأمْرِ مَا ..... وبدُونِ تَفْسير
لَمْ يَعُدْ يَعْنيني البحثُ عمَّا تَفْعَلُهُ
عَضَلاتُ الماء بنَهْر قَديم،
وَلاَ مَا يَفْعَلُهُ النَّبيذُ بِدِمَاغٍ تَدَرَّبتْ
على الصَّحْو،
لم أَعُدْ أَهْتَمُّ بخطط دينوسوس
وهو يُولَدُ من جَسَدَيْن
وهوَ يَتَنَدَّرُ بعَجْز جُغْرَافيَا الدِّمَاغ
عنْ فَكِ طَلاَسِمِ الرَّغَبَاتِ .
شئٌ مَا
يَحدُثُ على مزَاج المَعْكُوس،
فجْأَةَلمْ أَعُدْ أَرَانِي طِفْلَةَ
تَلْبَسُ عقْدَا منَ الكَرَز بَدَلَ اللُّؤْلُؤ،
وَتَمْشي على مُكَعَّبَات الحَصَى،
لتُطَارِدَ إيقَاعَ نَغْمَةَ مَا بَينَ تُورْكُوَاز
المَاء والسَّمَاء ...
لم أَعد أراني طِفْلَةَ
تَعْبَثُ بغَيْمَات تَائهَةَ لاَ مُسْتَقَرَّ لَهَا،
وَتَجْلسُ على شِفَاه بِطَاقَات
المُعَايَدَة
لتَشْرَبَ الضَّمأَ المَطْلِيَّ بِسُكَّر المَرَارَة ،
ثُمَّ تُسَجِّلُ دُيُونَ فَوَاتِيرِ الحُبِّ .....
ولأمر ما..... وبدون تفسير أيضا
سأَلْمُلمُ سيرَةَ الدَّهْشَة القَديمَة
لوُجُودِي المَنْقُوص ....
وأُوقِظُ شَهْوَةَ مَوْتِي....
ثُمَّ أُشْعلَ تَنُّورَ هَزِيمَةَ أُخْرَى
لأُخْبِرَ خَسَارَاتِي ....

خلف الكوة

ناصر السوسي

إلى الشاعر أشرف فياض في محنته.

-١-
في الليلة تلك.
أطل من الكوة ملك الموت.
كنت وحيدا.
لم يسألني الاختيار.
لكن خبرني
انه قبض على التو
ناي منصور،
ثم اندس بعيدا.
في اليباب،
ووسط القفار.
-٢-
لما استسلمت روحي للعشق
الكليم،
زارتني جنية الليل.
لم تكشف عن كنز وجهها.
أذكرها جيدا،
و أذكر
طيفا رماديا، حين
أدبر
سقاني
من قدح الليثي،
و أهداني
رشفة من سلسبيل
الكوثر،
وموعدا مع لجين
القمر.
-٣-
على نقر المطر،
عادتني الجنية القزحية
كانت مثل عود الزعفران.
سألتها وجلا
عما تبقى مني،
أطرقت،
فقرأت في وجوم عينيها
فناء،
وخرائب نيرون،
و بقايا إنسان./..

أيها الدرب لا تغلظ بالنزوح

علي البزّاز (العراق)

إذا تريدُ أن تتهجّى النسيان
فبقليل من التنصّل
إذا كان تعبُ الدروب
لا بدّ من مناداته، فلا
تضمّنه»لماذا» لأنه سيعكف
على تقشيرنا
لا تحيله مراعيَ يجب
استصلاحها، لا تعطل ما
ابتكرناه من الفؤوس لفرك
التاج، لا تنتج ثماراً وتعكف
على ضمّها إلى الإبط
لا تقتنِ الوصول الذي يقرض
سالكيهَ.

أنتَ تشهق بالأسماء
وتشارك الهواء بنوافذها
تغلظ بالنزوح فانهمل شأن
المكان الخالي والمصابيحُ
فتور من يشعلها.
هل تنوي النزول من باحة
الإهمالِ التي ارتضيتها
مسكناً
فتنال جائزة من سكنوا
ألسنتهم وحشدوا أبصارهم
مديحاً؟
كنتَ تستوثق الفقير من
الكلام ليفصح الليل عن
معناه
تعنِّف النشيد على قيلولة
الذهب فيه
تردم الأحراش وما جاورها
من فاكهة تخون
إذا ازدهرَت فيها أوقات
النميمة.
يا أيها المصاب بالبلاد عندما
يشير اليتم إلى مقام ينبذه
الأغنياء
لا يزال هذا البصيص مقيماً
بفتيله
ينأى عن فصائل الدغل.
عليكَ أن تتقوّس كي تفوز
أمّا هذا الساهر من النسيم
على حراستي، فهو سارق
انسجامي مع الريح.

بيتهوفن حين يغني

بشرى البشوات - (سوريا)

سأدل الجنود عليك
حين يأتوا للبحث عنك في
المرة القادمة
ستدلهم أصابعي التي أكلها
الدود
سأفتح لهم باب الحديقة
ليصير الطريق إليك وردة
سأوقظ ثيابك على المشجب
لتلحق بطابور الغناء
حين يأتي الجنود في الصباح
التالي
للبحث عنك
لن أرفع مزلاج البيت
لن أفرش لهم العتبة
حتى لا يتشوه شكل الحبقة
أصابعي الدبقة
غرفت كثيرا من السكر من
حلقك
الزبد العاجي
ظهري يحرس ظهرك
لا تخف
لن أعوي،حتى لا أوقظ
ذئبهم
ها أنا يا حبيبي
كما لو أنني خيبة
لست راقصة في كسارة
البندق
ولا بحيرة البجع
لا صلة قربى تجمعني
ببتهوفن
بيتهوفن عاجز
لكنه حالم
يا الله
سيجدك الجنود
سيجدونك بدقة خالصة
الخارطة
نعم الخارطة في جيبك
في ثقب رأسك
الخارطة مهشمة وفارغة من
خطوط الطول والعرض

فارغة من الرصاص
لكنها معبأة بالوقت
كل الوقت يا حبيبي.

رحيل التي تشبه القدر..

يونس طير

كصمت متقادم متعب، حلت وطأة الأشعة الحمراء ،وكان الأجدر بنا كعاشقين يلهوان بالمطر والثلج وشمس المدينة المندسّة في ثنايا جسدينا ،أن نتحايل على الثورة المنبعثة داخلنا: ثورتنا التائهة بين كل الإسقاطات المعقولة والحالمة .ثورتنا تلك ألا تحترف السكر ومتاهات الحانة اللعينة «بالساتيام «؟ أين شقراوات الحانة أيها المهملون أيتها البقايا ؟.أين نبيلات فرنسا اللواتي مارسن الألعاب المحمومة والرعاة الخشنين الحاملين في حلهم وتَرحالهم لروائح البقر والماعز وجنس قديم مع دروب المدينة الحمقاء ؛تلك المدينة التي كانت مدينة حتى قبل أن تصير كذلك ..مدينتي التي حملت أجنة الموت وأدمنت حانة المختلين ..الحانة المشفى. اسأل إدريس من وراء سكر وبقايا سكر ودخان مبجَّل.. _ هل تمكن منك النبيذ ؟ سيي ألم تقدَّم أكثر من ذريعة ودليل على تفاهة قنيناتنا النبيلات ؟ صمت وقنينات ..حكايات معتادة لسكارى معتادين، وزمن مضى دون أن أسكر جنب نهر السين رفقة صعالكة باريس. _ الحياة ما الحياة أيها المختّل إن لم تقدم أي رد فعل؟.. إن لم تلفظنا بعيدا كما لفظت آخر آمالنا في الحرية والحلم... حين نموت هل نحتضن الموت لحظة قوة أم جبن ؟أجبنا ايها المختل، يا ابانا الذي يسكن عمقنا الفارغ.. _ لن أذكرك إدريس ،فلا حيلة مع الله.. _ الأجدر بك أن تقول : لا حيلة مع نبيذنا الرخيص.. _ إدريس.. إدريس... (يحدق بي مطلقا عنان بقايا نبيذ لينسكب داخل جوفه) ،لماذا أنت هنا ولست هناك ؟ يشير بيده إلى الحلم العتيق المتقادم ،هو الحلم الضبابي الذي يرفض ستر عورته ككل الأحلام الثائرة..حينها تخرج بـــاريس من شفتي لتسكب ما تبقى من نبيذ في جوفها البارد الممتلئَ باللوحات والكتب والكثير من الشقراوات. يضرب كفا بكف.. يتلعثم مخاطبا خمارا عتيقا كجنبات الحانة.. أحملق مليا بسيجارتي الملوحة فوق أذنه اليسرى.. _ عاشت شيوعيتك ولا مستقر لك غير التنظيم.. تنظيمك العتيد المفاخر بشهدائه.. تنظيمك الذي يكتب قادته البيانات دون أن يضيفوك في لائحة شهدائه الأرضيين يا إدريس.. أيها العمق الثائر المؤمن باللاّءات والبندقية والنساء.. يا عابدا صعالكةَ باريس َوأرضياتَها السماوية.. ستموت ها هنا دون أن يسقط الديكتاتور.. لن تنتحر في مياه السين الزكية سيدي ،يا سيدي ،يا فخرنا.. بل هاهنا ،مع سليلي الفوى والشرود كمختل أشعث.. يقاطع راغبا في قول كل شيءدفعة واحدة... غاضبا بدا حينها_ لستَ الديكتاتور يا إدريس ولست موظفا ساميا في كعبتنا السياسية.. أنا مشرد مثلك ،اختبئُ وراء الطباشير وتلاميذ يحلمون بالجنة.. مثلك أنا.. مختل أنا كذلك يا إدريس. ينهض متثاقلا كجبل، يجلس مجددا، بدا لي للحظاتٍ كباخوس، فكرت أن اسجد كأَي سكير لإلاه الخمر.. نظرات حادة وغاضبة تذكرني أني لست بباريس، أتراجع.. فلست مستعدا للكمات إيمانية باسم الآلهة والكتب اَلمقدسة وغير المقدسة.. سأكتفي بنبيذ بارد. ينهض متثاقلا كلحن خجول لبيتهوفن .. _ نخب المشردين في عوالم القاعات الدراسية والحانات ومتاهات الكتب الحمراء.. قال مضيفا: ونخبي في ربيعي السابع والعشرين اكتفى بعدها بالتحديق في ثورة البيرة وهي تنتفض في كأس أبيض. تساءَلت..ربما هذه هي طريقته في الانتحار.. رغبت أن أنتفضَ بدوري كالبيرة الهولندية، لكنني مدمن على تأمل الانتفاضات والثورات ،ككلِ هؤلاء ،كشعبي ذاك.. أرفع رأسي لأتأكد أنَّه قد فارق الحياة المشفى.. أصرخُ فيه : _ لقد ثارت البيرة الهولندية ، فمتى نصنع ثورتنا ٍنحن سيدي التائه ..؟ صرخت مجدداً _ لا تمت ابقى هاهنا.. يُحملق مليا في جسدي المرتعش. _ وُلدنا هنا وسنموت معا في لعنتنا هاته ..لا مستقر لنا غير هذا العمق القذر ، وهذه الحانة المشفى ،وكتب انطفأ بريقها ذات مرحلة تاريخية ونحن لا نزال نُنقب كالبُله عن الشروط الذاتية والموضوعية..ان هاديسنا وكفى.. لا مجيب كالعادة ..اللون السحري للبيرة الهولندية يُغرد بهم جميعا في انتفاضاتهم البهلوانية في وجه الخمار المهترء. «الرجوع لله سبحان من لا ينسى ولا يسهى» ..كانت الكلمات صادرة عن يد مشحمة. قلت : لا داعي لأن أنظر إلى وجهه ، سراب ووهم لا شك . كفت حينها أم كلثوم عن تأوهاتها قلت : _أم كلثـوم..آلة جنسية بامتياز،وابتسمت. تذكرتك وأنت ترفضين أن تتحولي إلى آلة تفريخَ ..رسمتك تنتفضين كسمكة خرجت لتوها من المحيط : أريد أن أكون لك وحدك لن أصنع أحدهم قد يضطهد ..قد يُقمع ..قد يُشرد.. لا..لا لن أتحول إلى آلة تفريخ ابدا..أرغب أن احتضن بندقية يا سيدي بدل طفل ..تبتسم بعد رشفة قهوة.... سأنجب لك بندِقي صغيرة ،وليكن اسمها «رحيل» اسمكَ المفضل ...قالت آسياْ هل احتضنتك حينها أم رشفتك مثل القهوة سيدتي ؟ لكن باريس لم تفارقني ..باريس يا سيدتي ابنتي غير الشرعية.. وقد أنجبتها لحظة حلم عبرتُ أنا به كل الكتب دون ن يعبرني هو..فهل رأيت حلما أنانيا من قبل سيدتي ؟ وكانت الكفَ الممتلئة تهتزُّ ثانية ،وصوت غليظ يدمدم بشيء لم ارغب في معرفة كنهه، وكانت الطاولةً ممتلئة قنانين، وكانت السَيجارة تلوح لا تزال في الأذن اليسرى.. وكان إدريس يلهث كمجنون في كتاب، وكانتْ ذاكرتي قد تأنَّقت بربطة عنق لتحتضن آسياْ ..وكانت رحيل تراقص مدنا وتلاعب سماوات قبل أن تبتسم لنا ..كأنها القدر، هي رحيل التي تشبه القدر .

هَاتِ مِنْ قَامُوسِ يُثْمِلُ نَحْلَ القَلْبِ

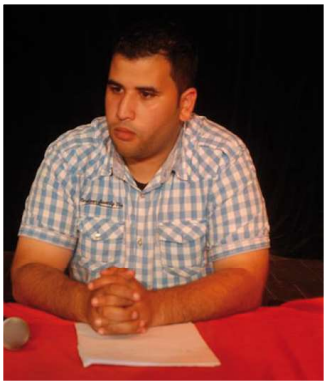
أحمد الشيخاوي

دُنْيَايَ فِي عَيْنَيْكِ
تَرْتَشِفُ رَاحَهَا
كَأْبَةً عَنَاقِيدِي
حَدَّ اخْضِرَارِ البُكَاءِ،
حَدَّ تَأَوُّهِ الْوَتَرِ .
تَوَاقِحِي
أَيَّتُهَا المَشْتَهَاةُ فِي حَالَاتِهَا
الْكَاذِبَة
وَانْقُرِي أَزْرَارَ اللَّذَّةِالْبَاقِيَة
نَرْتَوِي مَعًا
وَتَظْمَأُ كُؤُوسُنَا
وَ غُصَيْنُ الْحَنِينِ إِلَى وَصْلَةٍ
أَنْدَلُسِيَةٍ
فِي دَمِنَا
يَتَبَرْعَمُ .
هَاتِ مِنْ قَامُوسِ الْعِشْقِ
مَا تَرْقُصُ لَهُ أَسْمَاكُ الْمُقَلِ
وَتَشْتَعِلُ دُونَهُ
دَوْخَةُ الْمَرْكَبِ
فَالْبَحْرُ أَنْتِ
يَرْتَدِي قَمِيصَ الشِّعْرِ
فَتَسْتَذْئِبُ لُغَةُ الصَّمْتِ
وَتَتَدَلَّى
غِوَايَةُ فَاكِهَةِ الْجَسَدِ
قَدَرَ التَّغَضُّبِ
وَالْغُمُوضِ
وَالشَّهْوَةِ الْأُولَى
مُسْتَعِيرَةً إِخْتِلَاجَتَنَا
مِنْ عُنْفُوَانِ الْخَجَلِ.
هَاتِ مِنْ قَامُوسِ عِرْبِيدٍ
بَعْضَ مَا يَخْتَصِرُ تَارِيخَ
الْعِشْقِ
وَيُثْمِلُ نَحْلَ الْقَلْبِ
يَغْسِلُ خَطِيئَتَهُ
إِنِّي
أَسِيرُ مِرْآةِ أُنُوثَتِكِ الْمُثْلَى
وَفِي كَفِّي دِفْءُ أَوَّلِ تَلَاقٍ لَنَا
تَتَقَاذَفُنِي أَسْرَارُ الْخُطَى
إِلَى انْتِحَارٍ عَاطِفِيٍّ
بَيْنَ ذِرَاعَيْكِ
وَسُبَاتٍ سَرْمَدِيٍّ
كَأَنِّي طَيْفُ سِنْدِبَادٍ
يَرْمِيهِ الْمَجْهُولُ بِحَفْنَةِ
أَحْزَانٍ
جَلِيدِيُّ الْوَجْدِ
أَعْزَلُ إِلَّا مِنْهُ
يُطَارِدُ أَحْلَامَهُ
دُونَ أَنْ يَصِلْ.

قراءةٌ في مِزمار التّكوين

ديمة محمود

مأثرةُ حيوانُ أبي الحانق
عندما ساحتْ بويضةُ أمي
وامتصّتْـه
وأُنتشتْ علَقَتي من ظهر
الـمَـضض والاعتياد
وتفشّت بزّاقات الرّيبة
والضّجر
لم تكنْ في الفحولة
وليست للمألوف من
الإنجاب
لكن وبحسب قانون نيوتن
الثالث
فإن أقراص الحبّ تكدّست
في قعر أنسجتي
مَرَّ الفَراشُ المتكوّنُ في خلسةٍ
من النزق عبر السيتوبلازم
وتَبَرقشَ جلدي ببيادر
الحنطة
لم يجدِ الياسمين بُدّاً من
الهذيان في منبتِ عينيّ
فـغدوتُ مهووسةً بالحبُّ
والموسيقى والعناق والفودكا
وتسلقتُ قوسَ قزح لأجدَ
في أُرجوحته حذاء سندريللا
المفقود
ووصلتُ حبالَيَ السّبعة
بالعصافير
فاحتلَلْتُ النقائضَ
وانسلختُ من الشوك
بقطيفةٍ من الطزاجةَ
والتعتيق والمرونةّ واللُّدونة
والحكمة والجنون
حتى تهدّلتُ كدُلفينٍ بين
الماء والبيانو
أخالني لو كنتُ باكتمالي
معهما آنذاك
لقطعتُ الضوء عن دائرة
الكهرباء الرئيسيّة
ورشَشْتُ في الهواء بخاخاً
تنتفشُ حباتُه بعد أن تتطاير
ثم تسقطُ بهيأة رائد فضاء
- مستحضرٌ للوهم على
أُهبةِ التحضير -
كي يطول أمَدُ كعك العيد
والبيتزا
وتحبلَ أمي بالكثير من
الكائنات المضادة
للسّواد والاستعمار
والإسمنتِ والتّحييد وجنون
العظمة



اللغة و جماليات الاختزال في رواية «باب الليل»

عزالدين بوركة

قد لا أكون ناقدا روائيا، لكني قارئ بنهم للرواية الكلاسيكية منها والحديثة والمعاصرة، وعارف بآليات السرد والحكي، ناقد لها على مستوى القصة القصيرة، التي عندي قمة الأدب الحي. إلا أني لم أجد بُدّا من كتابة هذه الورقة في حق رواية وروائي من عالم مغاير للغة.. اللغة في رواية »باب الليل «للروائي المصري »وحيد الطويل «، هي نوع من اختزال الروح في قارورة عطر، نرشّ منها القليل ليكفي لحلول نشوة طالعة من خشب سرير تغطيه لذة تندلق من بين فجين. عن اللذة إذن أتحدث، لا عن شيء آخر. اللذة هي عنوان هذه الورقة وعنوانٌ للدخول في شبقية الجملة المتضرجة بلزوجة القول الشفاف. لغة تأتي من الإيجاز في القول والتكثيف في الإبلاغ، كأنها فعلا ذلك التواطؤ الذي أشار له الغزالي ذات كتابة وهو يتحدث عن "اللغة". اللغة التي تبدأ في "باب الليل" من الأعلى لتصل إلى الأسفل، ومن اليمين لتصل إلى اليسار. من القواعد إلى اختراقها، ومن المعروف إلى كسر القيد في القول، إنه هو هذا التواطؤ الذي عنه نتحدث. فاللذة عندي تواطؤ بين حبيبين (بين الكاتب ونصه، النص وقارئه)، هنا، في الرواية، تنبع اللذة من شكلين، أولهما جمالية الوصف والاستعارة والمجاز غير المألوف والسائد، وثانيهما ذلك الحضور الطاغي على صفحات السرد في الرواية للجنس والجنسانية، ليكتفي الراوي بالتلميح والاختزال تارة والتدقيق في العملية المولّدة للحياة تارة أخرى. لا تخلو الرواية من الحديث عن الجسد. وأليس الجسد هو النص، والنص هو الجسد؟ وألا تندلق اللذة من الجسد كما تنْدفق من النص (على الأقل كما بين رولان بارت!)؟ أليس كل نص يُقرأ بلذة كُتبَ بلذة؟ وألم ير ابن عربي الصوفي ذاك، بأنه قد تزوّج بالأحرف، ليُبرّر فعل معاشرته للغة ونصوصه ومن أين

تأتي لذة نصوصه، العامرة بالغموض؟ هنا، وحيد الطويلة يأتي اللغة من الخلف ومن الأمام، من سائدها إلى قوله المتجدد. يتبعها ويجعلها تتبعه، يجرجرها ويتمرّغ وإياها، ولا يسكب حبره كاملا بل يجعله بطيئا بطيئا، ليلج بهدوء أغوار وفجاج النص المعاصر. والكتابة بحب ولذة. فعن أي جسد يكتب وحيد الطويلة؟ «أكتب عن الجسد الذي لا يقين أنّنا نملك شيئاً سواه في الكون. ربما أكتبه متمعناً في مصيرنا الإنساني، في ذلك الذي يدلنا علينا، وعلى الألوان التي نخترعها كل يوم». علاقة النص بكاتبه عند ابن عربي شبيهة بعلاقة العاشق ومعشوقه، فهي جاذبية إلى ممارسة الحب. إن فعل الكتابة لهو مقارعة النبيذ والحبيب، على سرير اللذة، حيث لا تسلم الكتابة من دَلْك أصابع الكاتب. يقول بارت، فيلسوف اللذة وهسيس النص: "إن لذة النص تتأتى من بعض القَطِيعات أو من بعض التصادمات بين ما

هو سائد ومقنن ومشرعن، وبين ما هو مرفوض بمعايير العِصمة الأكاديمية والمناهج المدرسية والأيديولوجيات المتزمتة". ومن هنا بالتحديد تنطلق جماليات الكتابة داخل رواية « باب الليل «لهذا الروائي، الذي يُدَلّكُ كلماته، لينسكِب منها عسل الشهد الأبيض، وترتعش الجمل في توالد باختزالٍ للمسكوت عنه والمُضْمَر في ثنايا الجسد العربي، ليستشعر القارئ لزوجة الوصف، السائل بين فجاج الكلمات. وليس النّص /إلا جسدا آخر /لموت الكاتب. هكذا يقول الشاعر زريقة. والنص هنا وإن كان موتا للكاتب، فهو باب ليلٍ لخروج القارئ منتشيا بلذة الاختزال والتكثيف من بين فخذين. وللإشارة: فكاتب النص هو قارئه الأول. كُتبت الرواية بثلاث أرواح /ضمائر، روح الغائب والمُتكلّم والمخاطب. إن ضمير الغائب هو سيد السرد كمّاً، وإنه لإحالة عن "الهو" وعن الماضي، مما يجعل للقارئ ينخدع بإمكانية وقوع الأحداث ومما –أيضا- يحمي الراوي من "إثم الكذب": »يعود في اليوم التالي يخطف فاتورة أخرى كصقر ويدفع الحساب كعصفور«. أما ضمير المتكلّم فله قوة وإرادة الحضور، إذ يتيح للسارد أن يصير هو الشخصية الرئيسية والمركزية، فتندمج الحكاية في روح المؤَلّف، فيجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلّق به: «عشقتها/ تنام عندي مرتاحة هانئة، تفتح عيونها، تسلمني شفرتها بوداعة بمجرد أن أمرر أصابعي عليها،...». أما ضمير المخاطَب فلهو الحضور المائز في الرواية، فهو الضمير الأقل حظا في التناول من قبل الروائيين، فهو الضمير الأحدث من بين الضمائر في السرد، إنه الخط الرفيع الذي يربط بين المتكلم والغائب إنه خروج السارد من النص ليصير هو القارئ إنه نوع من الحلول، وهو عندنا أقوى هذه الضمائر السردية: «اهدأ ولا تتعجل، سوف يحرك أبو شندي أصابعه في اتجاه الهدف، أصابع نحيلة طويلة مشطوفة، كأصابع عازف البيانو في خيالك «. تبدأ الرواية في مقهى وتنتهي عنده، بل الأحرى » كل شيء يحدث في الحمام«، حمام المقهى. فللروائي علاقة بالمقهى شديدة الجذب، إلى درجة أن ميلاد الرواية كُتبت في سبع مقاهي تونسية ومقهى مصري، فمن المقهى وُلدت الثورة التونسية وفيها تحضر الروح الفلسطينية التي تحوم على الرواية، وهي الفضاء الفكري حيث يطرح وحيد الطويلة نميمته الأدبية في بلاده مصر.

هل ينقذ العشق من الخراب ؟

وفا الشرع

العشق قديس من نوع آخر، العشق الهروب الأخير في ظل الخراب للبحث عن الظمأ العاطفي، ينسج شباكه كعنكبوت في زوايا الدمار، مثل نصف مجنون تشفق عليه تارة من الضياع ،وتارة تغني له مثل عاهرة تحاول التوازن في الحرب عند سماعها أزير الرصاص من اليمين والشمال، حيث يتحول ضيق النفس بين نهديها إلى نافورة دم من مستنقع مسكوب بالكحل الأسود في صدر المدينة المتعبة، ثم تتعلق بالعشق بدهشة وولع خوفاً من طلب الموت الأكثر رحمة. ليبقى العشق انتحار بطيء لذيذ على سرير الموت المنتظر آخر الخراب حتى تقول في آخر الأغراء (إنني لا أعرف ماذا أريد). فمنذ خلق الكون والتفاحة الأولى خُلق العشق في الخراب الدنيوي ليكون الحمى اللطيفة ،والجرعة القديمة الأولى التي تعطي الصورة الحق للرغبات المعاشة بمختلف أشكالها . والشيء الأهم أن هذا المقدس العشق كان خارجاً من البشر، فكل الآلهة التي تشكلت في تلك الأزمنة كانت معروفة من قبل الناس،فأسم أفروديت يعني بطناً واسم عشتار بمعنى الرحم وكلها آلهة عشق تعني الخصوبة (قدس الأقداس) وكانت متواجدة في ظل الخراب والحروب، وكان الآلهه زيوس يزيد من عددها جراء مغامراته العاطفية مع بني البشر الفانين،فتكثر النزوات التي لا يمكن تفسيرها، أسماء آلهية على صورة بشر، يعشقون يمارسون الجنس ولم يكونوا آثاماً ولم يتأثموا بعد. حيث استطاعت الحضارات القديمة وأغلب الأساطير، دون أن تبذل أي جهد، أن تعيش العشق قبل اختراع الذنب. ففي الحروب مثلاً ثمة الألم الناتج عن حالة من الانكسار فهو لا يحقق اللذة إنما يثيرها ويحركها ويقودها إلى الإغراء لتقع في سلطان العشق القهري الذي يتحول في بعض الحالات إلى تعود جسدي وقهر جنسي. و أيضاً هناك عشق آخر خارج من الألم مثل التعبير بالغناء عن حب الوطن ،أو رسم لوحة لدفن الحزن الداخلي لرثاء بعض الأشخاص، أو تصوير فيلم لعشيقان يقبلان بعضهما فوق حجارة الحرب، أو قول بعض الكلمات الساذجة عالفيس بوك باعتباره خزان يستقبل الكبت الداخلي في ظل الحروب والأزمات التي تجتاح البلاد. إلا أنني أجد أن الألم،أو بتعبير آخر الإيلام الذاتي،أو الخارجي الذي يحدثه الآخر لنا لا يحقق اللذة إنما يقود تحول العشق إلى لذة موجعة قليلاً من خلال تعاطف الآخر معنا من الواقع المعاش في بعض الحالات إلى أن تصل إلى مرحلة الأذى،ضمن حد من الخوف ولكن لا تنبذ. وبما أن لدى البشر عادة لا تتحدث عن العوالم التي تعيشها،إلا أن لا لوم ولا لوامة عن أي عشق يصدر عنهم بعيداً عن أذى الآخر حيث أن ثمة لحظات ينقذ فيها العشق خراب دورتنا الدموية تكون تلك اللحظات انتصار للرفض والصمت وإرضاء لذاتنا المشوهة بفقدان الأمل المشوهة بالإحباط، باليأس، إلى النزوع إلى حياة عادية في وقت غير عادي وقت التهلكة ،والتشرد،واللامبالاة في الاحتجاج على الواقع. فلم يذكر التاريخ أي عشق انتصر في ظل الخراب والحروب فملكة قرطاجة ديدو لم تحظ بحب إنياذ رغم عشقها المتيم به التي أودى بها إلى الانتحار حباً. وفي العصر الجاهلي رغم بسالة وقوة بأس عنترة بن شداد في معارك عبس لم يتزوج من أحب عبلة وقيس بن الملوح الذي كتب أ جمل الأبيات بحب ليلى إلا أنه لم يحظى بها. فالقبائل المتقاتلة والعصبية القبيلة في ذلك الوقت كانت بعضها في حروب بسبب العشق والحب. حتى في الوقت المعاصر وفي ظل النكبات خرج شعراء وكتبوا في العشق أجمل الأبيات أمثال نزار قباني ومحمود درويش ورياض صالح الحسين فضلاً عن علاقاتهم بالعشيقات ومنهن كاتبات مازلن بعضهن يحتفظن برسائل المحبوب فالعشق برأيي لا ينقد من الخراب، هو بلسم للروح لانتزاع الألم وضوء للأمل في عتمة الظلام وزرع ابتسامة في القلب وشهوة مضاعفة لاستفزاز الحواس. بحيث يغدو العشق جزءاً من الواقع،حتى يبدو حالة انفعالية باعتباره الخلاص الوحيد من ذلك الخلل المستبد العنيف الذي يسمى الخراب.

العشق مدخلا لاستحقاق الحياة و الإنقاذ من الخراب

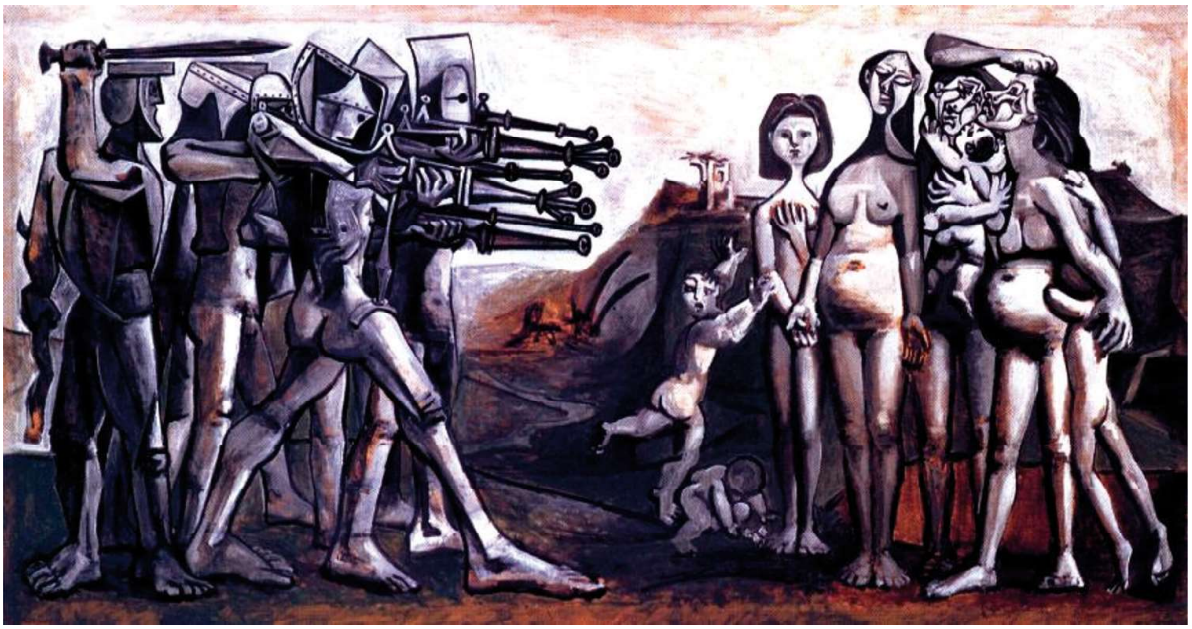
محمد بودويك

يبدأ العشق من نفس العاشق لهبا إلهيا، وشعاعا أولمبيا يحرق، بلا شفقة، نتوءات الغدر الهامدة، وطحالب الشر والخديعة اللامرئية، والأغراس السامة التي زرعتها أيادٍ آثمة.

لا نسمي الحياة حياة إلا بسريان الروح في البدن والوجدان، وإدراك الوجود بالعقل والحس والإحساس. فالحياة، بهذا المعنى، حس وإحساس وإدراك، وانتقال بالجوانية العميقة إلى البرانية الظاهراتية في تواؤم واندغام حتى لا فصل إطلاقا، ولا طلاق بتاتا بما يقتضي تنفس الكينونة، والاندماج بالعناصر الأربعة، والأبعاد والأعماق، وولوج الزمان والمكان في برهة لا تحتسب بمعيار التوقيت البيولوجي ولا الفيزيائي. إذ الحياة وجود كلي مغلق ومفتوح، مُلَوْلَب ومشبوح. وجود ملموم في كليته، وجوامع صفاته، وأخص خصيصاته. وجود ينبض بالعواطف والمشاعر والمدارك والاختلاط والاندماج. فإذا العقل قارئا مستقرئا، ومستقصيا لما فات وما يعاش، وما يأتي، أي ناظما، بفذاذة التركيبة الإنسية والخلق الآدمي، الماضي والحاضر والمستقبل ضمن خيط الروح. خيط يسري ويتغلغل عميقا ودفينا في الركن الركين من التوق إلى الاكتمال لا الكمال. ويترتب على ذلك، التساند مع الأقران والأنداد، والأغيار، والموجودات الأخرى. يترتب عليه، عشق ما يسري وما يمور، وما يدور، وما تراه الروح توأماً ـ أو في الأقل ـ قسيما ضروريا، وحاجة مبدئية مطلقة لا معدى عنها، ولا مهرب منها، ولا سبيل لاحباً إلى اتقائها وتفاديها. وفي هذا ما يفسر كهربة الجسم بما هو مادة عند الرؤية البرقية، أو الرؤية المستبصرة للجمال حيثما كان، وعلى أي هيئة وجد وتمظهر، وارتسم صاعقا جاذبا مستدرجا ومدحرجا إلى المهوى العميق، والبحر اللجيِّ الغريق. وإذا كان العدم يحيط بالكائن الحي، ويترصده عند المنعطف، والخراب والحطام، والانهيارات التي تطول الكون والكائن في وجوده وعيشه وقيمه ورهاناته، تحضر ماثلة بكل الرعب الذي تحمله، والبشاعة التي تنشرها، والسواد الموجع الأليم الذي يلف بقايا الأمل، ويواري شعاع الفرح والمرح، فإن العشق نار تتلظى، نور وشواظ يحرق شيطان الشر أينما كان، وحيثما قبع. ومن ثم، فالعشق شعلة تنشب في النفوس الخيرة، والأرواح السامية التي أدركت بنبضها العرفاني الغميس، جوهرها، وأعلت ـ في ضوئه ـ وجهها البراني، وسَمْتَها الخارجي، أي: مظهرها، وحالها وبدنها المنذور للفناء.

يبدأ العشق من نفس العاشق لهبا إلهيا، وشعاعا أولمبيا يحرق، بلا شفقة، نتوءات الغدر الهامدة، وطحالب الشر والخديعة اللامرئية، والأغراس السامة التي زرعتها أيادٍ آثمة. يحرق أولا، ما يمكن أن تنطويً عليه النفس الحاملة للهب العشق، إذ النفس أمارة بالسوء كما يخبرنا الذكر الحكيم، ويؤكده علم النفس الحديث. فالخرابَ كامن في الداخل قبل أن ينتشر في التضاريس، والمنحنيات، والوهادات، مالئا وجه الحياة بالبثور المتقيحة، والدمامل المقززة، والقذى المُعْشي. مايعني أن الإنسان، مطلق إنسان، إذا خلا من العشق، صار وبالا على نفسه بدايةً، وعلى الأغيار بالترتيب الرياضي والمنطقي. وليس من شك في أن العشق يحمل على الحياة، ويُرَغِّبُ فيها، ويزين إقامة الكائن الآدمي على الأرض لأنه يمنحه الأبدية « الموهومة «، كما يُشْعِرُهُ بقَدْره، وعلو شخصه، وأهميته، وضرورته في أن يكون، ما يعنَي أن العشق الداخلي للنفس وهو يُصَفِّي حسابها مع بذرات الشر المُتْلعة، ويزكيها، ويطهرها من أدران الأنانية، والأنا المتضخمة المتورمة، ينتقل ـ بداهةً ـ إلى الغير

ملف العدد: العشق والموت



فيحيطه بنوره وشعاعه، ويلفه في قماط من البياض الناصع، والخضرة الزاهية، والزرقة اللازوردية الصافية، وسيان أن يكون العشق مرسلا إلى امرأة، أو وردة، أو مسقط رأس، أو مشهد طبيعي فادح الجمال، أو أوقيانوس نيلي تسكنه حوريات الفتنة وربات الحسن والبهاء. ففي الأحوال جميعها، يرفع العشق النفس العاشقة، ويبوئ النفس المعشوقة عرش الجمال، أي يخلع عليها من توقه، ورغائبه، ومخياله، السمو والعلو والسموق. وتأسيسا عليه، يسهم العشق في محو الشر والحقد والكراهية والفكر الاجتثاثي، أو -في الأقل- يؤجله إلى حين ما لم يبعده كليا من الحصول والتحقق. ولا أضيف شيئا إن أنا نبهت إلى أن العشق الآدمي للآدميين والحياة طُرّا، لا يتأتى، ولا يصيب نفسا معينة ما لم يشحذ الكائن الإنساني حياته شحذاً يتحقق به ما يبتغيه من عشق، ويرومه من حب وَوَلَه وغرام بالآخر. أما الشحذ المقصود فهو تربية النفس علىً حب الجمال، وكراهة الشر والقبح والبشاعات المُقَنَّعَة، والقاذورات، والخراب. أما كيف نشحذها، وبمَ نشحذها به؟، فلا مناص من قراءة الشعر لدى كل الأمم والشعوب، وقراءة القصص والروايات، ومشاهدة العروض المسرحية الدرامية والفكاهية، والغنائية، وزيارة معارض الفن التشكيلي لتعمير العين بالألوان والأطياف، والأضواء والظلال، والإنصات العميق الهادىء إلى الفن الراقي..إلى الأغاني العذبة الرفيعة..إلى الموسيقى الهائلة، والسمفونيات الخالدة. ففي الشعر كما في الفنون المذكورة، ما يقدح شرار العشق، ويلهبه، ويذكيه فإذا هو نور يصيب الظلام في مقتل، مزيحا أستار القبح، ومقتلعا أزهار الشر. ولنا في آداب الأمم منذ الأشوريين، والبابليين، والفراعنة، واليونانيين، والرومان والعرب، مايبهر، ويعلينا ويسمو بنا عاشقين سادرين في بحار الحب والجمال، دابِّين عن حياضنا ما يتهددها من خراب كامن، ومن شر مستطير يوجد في المنعطف، يتحين الانقضاض لإطفاء لهب العشق، ونور المعرفة، ولظى الحب. أيتها الصديقات، أيها الأصدقاء، لنَفْتحْ كتاب الحب عريضا، لنَقْرأ الأشعار الرعوية البابلية والأشوريةَ، وأشعار العرامسة الفرعونيين في الحب والعشق، وأشعار «سافو» اليونانية و»بندار»، و»فرجيل»، و»أوفيد» الرومانيين، و»دانتي» و»بترارك» الإيطاليين، وأشعار العرب الجاهليين، والحب العذري عند جميل وقيس، وكُثَيِّر، والطرماح، والعُرْجي..وغيرهم. ولنُنْصتْ إلى سمفونية الكون ماضيا وحاضرا وآتيا، تأتينا عبر أنامِلَ ضوئية لفنانين وفنانات عالميين، وعبر أصواتهم، وعبر سمفونيات خالدة لا تفتأ تتجدد عند كل إنصات فتملؤنا بالعشق والصبابة، والإقبال على الحب والسلام والسكينة والحياة. ولْنَغُصْ ـكما غاص أنبادوقليس في لهيب بركان إتنا الرائع ـ في لوحة الطبيعة العظيمة الساحرة، وقماشات ولوحات عباقرة التشكيل والرسم منذ رسامي الكهوف والمغارات البدائية إلى آخر لوحة ترسمها أنامل نبوئية تستمد إلهامها من نور الإله، ونور الطبيعة، ونور النفس العاشقة للجمال. هكذا يتوجب أن نبني عشقنا، ونتعهده، ونسير به إلى المرام بعد أن نوجهه إلى المثل الإنسانية العليا، والقيم الجمالية الخالدة، كالحب والحرية والجمال والصداقة. إن التربية الجمالية هي ما يعيد للإنسان توازنه، وانسجامه، وحيويته، وسموه، و»ألوهيته»، كما قال الشاعرالاستثنائي «هولدرلين» في إحدى قصائده المتأخرة: «إن الروح الإلهي لا يستطيع أن يؤمن به إلا الإلهيون».

الحب والصمت

ماكس بيكارد

ترجمة: الباحث والشاعر قحطان جاسم

هناك صمتٌ أكثر من اللغة في الحب. أفروديت، إلهة الحب، خرجت من البحر، من بحر الصمت. أفروديت هي أيضا إلهة القمر، التي قبضت على صمت الليل بشبكة خيوط ذهبية ألقتها إلى الأرض. كلمات العشاق تزيد الصمت. إنها تخدم فقط لجعل الصمت مسموعا. كل الظواهر الأخرى تأخذ شيئا من الصمت؛ وحده الحب الذي يمنح من نفسه إلى الصمت. العشاق هم متآمرو الصمت. حين يتحدث الرجل إلى حبيبته فإنها تنصت إلى الصمت أكثر مما تنصت إلى الكلمات المنطوقة لحبيبها. «أسكت»، تبدو إنها تهمس له. «أسكت لكي أتمكن من سماعك !» الماضي والحاضر والمستقبل في اتحاد، في الصمت. ولهذا رُفع العشاق أعلى من استمرارية الزمن القاسية. كل شيء يمكن ان يبدأ ثانية. المستقبل والماضي كلاهما محفوفان بالحاضر الأبدي. يقف الزمن ساكنا من أجل العشاق. فطنة وهواجس العشاق تأتي من الوحدة التي يكون فيها الماضي والحاضر والمستقبل موجودا في الحب. لا شيء يوقف التدفق الطبيعي للحياة العادية بقدر ما يفعله الحب. لا شيء يعيد العالم إلى الصمت أكثر من الحب. خلال الصمت الموجود في الحب، يتم انتزاع اللغة من عالم الصخب والضجيج اللفظي وتعاد إلى أصلها في الصمت. العشاق هم أقرب إلى بداية كل الأشياء، وقت كانت اللغة غير مخلوقة بعدُ، وقت كان يمكن ظهور اللغة في أية لحظة من كمال الصمت الخلاق. ليس اللغة وحدها بل العشاق أنفسهم تم تخليصهم بالحب من عالم «الظواهر الناشئة» (غوته) ويقادون إلى الظواهر الأولية اللاأصلية. الحب ذاته هو الظاهرة الأولى، ولهذا السبب فإن العشاق عُزّل بين الناس الآخرين. لأنهم يعيشون في عالم الظواهر الأولية، في عالم حيث يكون الساكن أكثر أهمية من الديناميكي، والرمز أكثر أهمية من التوضيح، والصمت أكثر أهمية من الكلام. التكتم الموجود في الحب هو التكتم الذي في كل البدايات. العشاق يترددون من النزوح من عالم البدايات الذي يسكنونه في الحب الى عالم الضجيج الصاخب. كلّ التحولات التي يمكن أن يمر بها الرجل أو المرأة خلال تجربة الحب تأتي من تلك البداية الجديدة التي هي هبة كل الظواهر الاولية اللاصلية. والقدرة التي يستمدونها من الحب تأتي من القوة التي يتمتع بها الحب باعتباره أحد الظواهر الأولية. تشرق وجوه العشاق بألق ضوء الحب الأصلي. ولهذا السبب تصبح الوجوه أكثر جمالا في الحب. كل ألغاز العشاق تنبع من متاخمة أصول الحب الخافية. كلما تعيش قريبة من هذا اللغز الاصلي كلما سيكون حبهم اكثر ثباتا ومكابدة. العشاق مضطربون، انها حقيقة. إلا انه اضطراب لغز الحب المرتد من الظاهري نحو الواقع، بينما هو يحوم مرتعشا على تخوم العالم الخارجية. إلا إنه يحن إلى وعي الذات، وليس هناك ظاهرة اولية اخرى تجازف بالمخاطرة الى حد بعيد في هذا العالم الخارجي كما هو الحب. ليس هناك في اي واقع ظاهري توجد الظاهرة الاولية واضحة جدا كما هو في الواقع الظاهري للحب. وليس في أيّ مكان آخر يكون اللغز الأصلي والواقع الظاهري قريبان إلى بعضهما كما في الحب. لقد قلنا أن هناك صمتا أكثر من اللغة في الحب. ان كمال الصمت الموجود في الحب يصل الصمت الموجود في الموت: الحب والموت ينتميان إلى بعضهما. كل فكرة وكل صنيع في الحب يصل من خلال الصمت إلى الموت. لكن معجزة الحب هي انه حيثما يكون الموت يظهر الحبيب. ثمة صمت في الحب اكثر من الكلام:«إن من الأسهل بصورة لا تقبل

ملف العدد: العشق والموت

المقارنة ان يحب المرء عندما يكون صامتا مما عندما يتحدث. ان البحث عن الكلمات مؤذ لحركة القلب في الحب. لو ان المرء لا يفقد في الحياة شيئا سوى الحب، فان الفقدان عظيم، لو يعرف المرء القيمة الحقيقية للحب. (هامون، تم الاستشهاد به من بريموند، الصوفية والشعر). إنه من الأسهل أن تحب عندما يكون الصمت. انه أسهل لأنه يمكن للحب أن يصل في الصمت إلى أقصى زوايا في الفضاء. لكن هناك خطرا أيضا في هذا الصمت: هذا الفضاء الذي يمتد الى اقصى الزوايا هو صمت لا محدود ومطلق؛ ثمة فسحة فيه لكل شيء، حتى للاشياء التي لا تخصّ الحب. إنها اللغة التي تجعل في البداية الحب واضحا و محدد المعالم، التي تمنحه ما يعود اليه فقط. انها اللغة التي تجعل الحب أولا ملموسا وتضعه بثبات على ارض الحقيقة الصلد. خلال اللغة وحدها يمكن للحب ان يصبح حب الرجل والمرأة الحقيقي. «الحب هو الينبوع العادي الذي غادر سرير الحصى المحفوف بالأزهار والذي يغيّر كتيار أو كنهر طبيعته ومظهره مع كل حركة الآن، ويتدفق اخيرا في محيط لا متناه، الذي يتراءَى للعقول الناقصة أن يكون مليئا بحركة رتيبة، لكن الأرواح العظيمة تصبح على شواطئه مستغرقة في تأمل لانهائي.» (بلزاك)

ترجمة من كتاب:
Max Picard, The World of Silence, tr. by Stanley Godman, London: The Harvill Pess, 1948

العشق و الموت في تجربة أول شاعر عاشق عربي

محمد العياشي

أحدثك اليوم يا صديقي عن شاعر يعد في طليعة فرسان العشاق العذريين العرب ـ إذا لم يكن أولهم ـ المعروفين لدينا في الشعرية العربية إلى اليوم ، هذا الشاعر سيدي هو المرقش الأكبر الشاعر الجاهلي أو العاشق الجاهلي إذا شئت وقد تضافرت ظروف كثيرة لتجعل منه أحد العشاق العرب . فقد عاش للحب ومات في سبيله دون أن يظفر بمعشوقته «أسماء». وقصته الغرامية هذه هي التي تكررت وإن بتغيرات طفيفة مع أغلب الشعراء العشاق من بعده كأنما هو الذي سن العشق للشعراء العذريين من بعده, وهو أيضا رأس سلسلة شعرية هامة في عائلته عربيا فهو شاعر وابنا أخويه كلاهما شاعر من طينته أحدهما كان عاشقا بدوره اسمه المرقش الأصغر وآخر اسمه عمرو بن قميئة وهذا المرقش الأصغر هو عم طرفة بن العبد البكري شاعر المعلقات المعروف. المرقش الأكبر من القلة التي كانت تكتب وتقرأ في زمنها. المرقش الأكبر هو عوف أو «عمرو» بن سعد بن مالك. ولد باليمن ونشأ بالعراق واتصل بالحارث بن أبي شمر الغساني وعمل ككاتب له، جاءت وفاته حوالي- 552م . وكان من عادة العرب قديما أنها قد تعطي لقبا للشاعر من خلال اسم ذكره في بيت من شعره، كالمثقب العبدي والممزق ومدرج الريح والمحرق وغيرهم كثير حتى إن أحدهم ألف كتابا أسماه ألقاب الشعراء، ولقبته هو بمرقش من خلال هذا البيت: الدَّارُ قَفْرٌ والرُّسُوم كَما....رَقَّشَ في ظَهْرِ الأَدِيم قَلَمْ «يعد شعره نتاج عفويته المبدعة فأغنى التفاعل الخلاق بين شخصيته ووقائعها شبه الأسطورية وبين الموضوع الفني الذي كاد يقتصر عليه شعره. فهو لم يبرح حدود معاناته الشخصية إلى ذلك الشعر الاجتماعي الذي تميز بالمديح والفخر والرثاء . بدت نفسه مترفعة عن سياسة الصراعات اليومية من تبجح وغرور وطعن وشتم ، مشتغلاً بمسألة الوجود في الحب والحرمان وسواهما».

إن قصة الحب للمرقش الأكبر قصة شفافة أسطورية موغلة في الحب والهيام مليئة بالتضحية، أنتجت لنا شعرا رقيقا جذابا يعكس لنا الجانب العاطفي من مرحلة متقدمة من تاريخ الأمة العربي. عشق المرقش أسماء ابنة عمه عوف بن مالك فتقدم لخطبتها، فقال له: لن أزوجك أسماء حتى ترأس وتأتي الملوك، فما كان منه إلا أن استجاب لطلبه رغبة في الظفر بمحبوبته فقصد بلاط الحيرة وتقرب إلى ملكها بمدحه فأجازه، وأثناء غيابه أصابت عمه ضائقة مالية اضطر معها أن يزوج ابنته من رجل ثري من مراد باليمن وحملها زوجها إلى بلده، «أما العجيب في الأمر فإن العم بدل إن يخبره بهذا الزواج ادعى إن الفتاة قد ماتت وحفر لها قبراً مزيفاً في أرضه. لكن الشاعر لم يتأخر به الوقت كثيرا قبل أن يكشف الحقيقة ويعرف بأمر عمه إذ زوج ابنته من رجل آخر غني خلال الضائقة المالية التي مرت بقومه . «انطلق المرقش في رحلة بحث عن الحبيبة يرافقه خادمان ما لبثا أن غدرا به عندما أقعده المرض في احد الكهوف فتخليا عنه . لكن الشاعر تحامل على مرضه وخرج من كهفه ووصل إلى بيت حبيبته التي استقبلته بالرغم من اعتراض الزوج. لكن البطل لا يصل إلى الحبيبة إلا ليموت بين أحضانها «.

لم يظهر المرقش الأكبر كشاعر من الطبقة الأولى جزالة أسلوب وقوة سبك وطول قصائد على عادة الشعراء من بعده ولكن يميزه عندي أنه أول شاعر عاشق وقصر جل شعره على معشوقته ولعل هلهلة بعض قصائده من الناحية العروضية، خاصة قصيدته الكبرى المختارة في ديوان المفضليات يعود إلى كونه من الشعراء الانتقاليين الذين يمثلون المرحلة التي أدت إلى الصيغة النهائية التي افضى إليها العروض في بحوره مع الشعراء الكبار من بعده.

موت شاعر.. موت عاشق.. خراب للعالم: بشار بن برد الشعر فنا

سعيدة بنسليمان

عرف التاريخ «الإسلامي»، أسماء كثيرة من الأدباء والشعراء، الذين تمردوا وثاروا على المعتقد السائد، بل أظهروا ذلك في نصوصهم وأشعارهم وأقوالهم.. أسماء برزت منذ المطلع الأول لبداية الدولة الدينية، فمنها من اتهم بالزندقة وقتل ومثل به، فالتاريخ الإسلامي مليء بأحداث إعدام الشعراء، من أمثال الصوفي الحسين بن منصور الحلاج، والشاعر العباسي صالح بن عبد القدوس، والشاعر المخضرم بشار بن برد الذي عاش في فترتي الحكم الأموي والعباسي. وغيرهم من الأسماء الذين ما زال التاريخ يذكرهم ومنجزاتهم الأدبية.

نقف عند أهم تلك الأسماء وأجرئها، في نصنا هذا، إنه الشاعر بشار بن برد (710-784م)، ذلك الشاعر الذي تجرأ فقال في المفاضلة بين إبليس وآدم:

إبليسُ أفضلُ من أبيكم آدم *** فتبينوا يا معشر الفجار
النارُ عنصره وآدم طينة *** والطين لا يسمو سمو النار
الأرضُ مظلمةٌ والنارُ مشرقةٌ*** والنارُ معبودةٌ مذ كانت النار1

فمن هو الشاعر المخضرم بشار بن برد؟

هو بشار بن برد بن يرجوخ العقيلي بالولاء. أصله من طخارستان (غربي نهر جيحون)، ونسبته إلى امرأة من بني عقيل، قيل إنها أعتقته. نشأ في بني عقيل واختلف إلى الأعراب المخيمين ببادية البصرة فشب فصيح اللسان، صحيح البيان. ولد أكمه (أعمى)، على أنه كان يشبه الأشياء بعضها ببعض في شعره، فيأتي بما لا يقدر عليه البصراء. هو أشعر المولدين وهو المتقدم فيهم. طرق كل باب من أبواب الشعر وبرع فيه، واشتهر شعره بالمجون والهجاء والغزل الرقيق. اتهم بالزندقة فأمر الخليفة المهدي بضربه، فمات تحت السياط ودفن بالبصرة. كان بشار شعوبياً زنديقاً. توفي بشار سنة 168 هـ إثر اتهامه بالزندقة والكفر.2

ولا تقتصر أهمية بشار على الناحية الفنية في شعره وإنما تشتمل أيضاً موقفه الفكري العام. فقد رفض التقاليد الاجتماعية السائدة، مشككاً فيها تارةً، ساخرا منها تارة ثانية. وسخر من العقائد والسلطة التي تمثلها، معلنا عقيدته الخاصة. وبشّر باللذة وإباحيتها بحيث ولد شعره معركة من التحرر الأخلاقي-الجنسي جعل رجال الحديث والفقه يحاربونه ويحرضون عليه حتى قتله الخليفة المهدي.3

وقد جاء في صفاته مما توارث من الكتابات، من أمثال ما كتب عنه أبو الفرج الأصفهاني في كتابه «الأغاني» أنه كان دميم الخلقة، أعمى، طويلا، ضخم الجسم، عظيم الوجه، جاحظ العينين، قد تغشاهما لحم أحمر، فكان قبيح العمى، مجدور الوجه. ضرب به المثل لقباحة عينه، فقالوا: « كعين بشار بن برد». وقد قال مخلد بن علي السلامي يهجو إبراهيم بن المدبر:

أراني الله وجهك جاحظيا **وعينك عين بشار بن برد

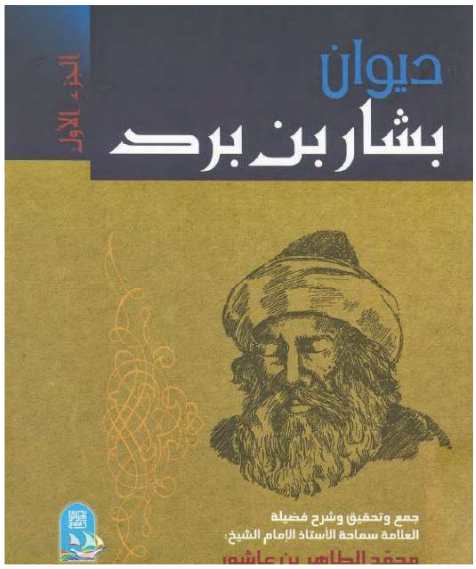
ولد بشار أعمى وفي ذلك يقول:

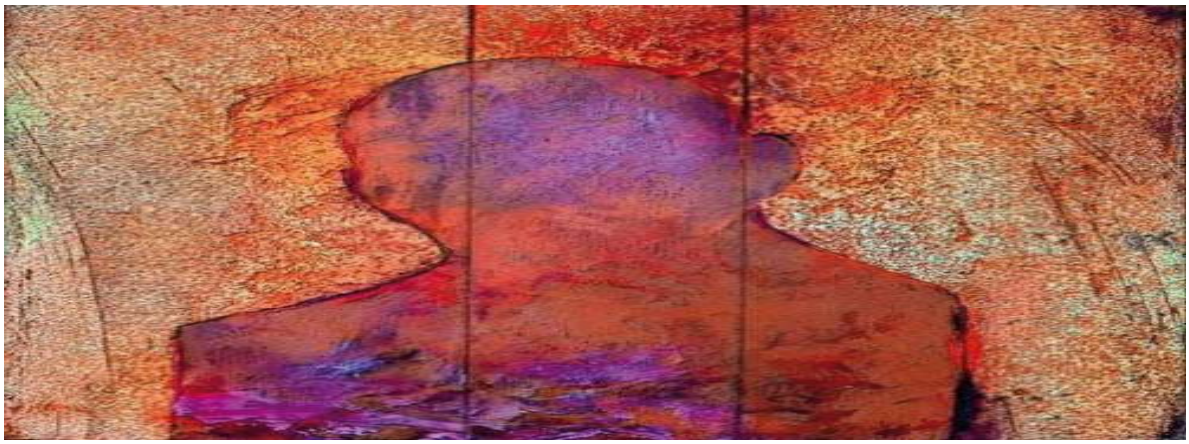
عَميتُ جنيناً والذكاءُ من العَمَى
**فجئتُ عجيبَ الظنَ للعلم موئلا

ومع أنه كان أعمى منذ ولادته إلا أنه كان يأتي بشعر لا يشعر معه السامع بأن صاحبه أعمى. كان يلبس قميصا وجبة، ويجعل لهما جيبين واسعين في جهة الصدر والنحر، ثم يشدهما بأزرار. فإذا أراد أن ينزع قميصه والجبة أطلق الأزرار، فيسقط قميصه على الأرض. ولا ينزع قميصه من جهة رأسه أبدا. قال في الأغاني: وكان لبشار أخوان، وكان بارا بهما، فكانا يستعيران ثيابه، فيوسخانها وينتنان ريحها، إذا كانا قصابين، فاتخذ لنفسه قميصا له جيبان، و حلف ألا يعير أخويه ثيابه، فكانا يأخذانها بغير إذنه، فإذا دعا ببعضها فلبسه أنكر رائحته، فإذا أعياه الأمر خرج إلى الناس في تلك الثياب على نتنها ووسخها، فيقال له ما هذا يا أبا معاذ ؟ فيقول: هذه ثمرة صلة الرحم !4

إلا أننا مع كل مراجعة لتاريخ هؤلاء الشعراء الذين اتهموا بالزندقة، قد ألحقت بهم كل الصفات الذميمة، غاية واضحة في التقليص من قيمتهم المعرفية وشعريتهم.

فها هو بشار بن برد يبدع، حينما يكتب في الغزل والعشق، إذ





يقول:
أنا والله أشتهي سحر عينيـــــك وأخشى مصارع العشاق
ومن شعره أيضا:
يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة***والأذن تعشق قبل العين أحيانا
قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم***الأذن كالعين توفي القلب ما كانا5
وفي قصيدة له نقرأ:
وذات دل كأن البدر صورتها***باتت تغني عميد القلب سكرانا
إن العيون التي في طرفها حور***قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
فقلت أحسنت يا سؤلي ويا أملي***فأسمعيني جزاك الله إحسانا
يا حبذا جبل الريان من جبل***وحبذا ساكن الريان من كانا
هذه الأبيات نموذج دال على غزل بشار بن برد هذا الغزل الذي يتسم بالرقة والبساطة والحواريات التي تعبر عن شخصية اجتماعية تؤثر الجلوس والائتناس في مجالس الغناء واللهو وقد ضمن بشار قصيدته بعض أبيات لجرير مثل البيت الثاني والبيت الرابع ويبدو أن بشار كان مولعا بجرير فقد حاول في مطلع شبابه إن يهجوه حين كان العصر عصر هجاء والمعروف بالنقائض بين جرير والفرزدق لكن جرير استصغره ولم يرد عليه وقد تحسر بشار لان جرير لم يرد على هجائه لأنه كان يطلب الشهرة حيث كان جرير شاعرا يملأ الساحة الشعرية الأموية ويبدو أن بشار ظل على حبه لجرير لأنه طلب من المغنية إن تغني أبياته التي يقول فيها: إن العيون التي في طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا يبدو أنه كان يتخذ هذا الحديث عن جرير كعلة لإعلان شأن نفسه، كما حاول ذلك في صباه فقد جعل المغنية ترد عليه في القصيدة فتقول له انه ستغني شعرا أفضل من هذا وقالت البيت المشهور لبشار -يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا- وهكذا يظل بشار مفتونا بشعره وبالنساء وبالحياة التي اقتحمها معبرا عن الاقتحام ببيته الذي يقول فيه:
من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللهج6

وكان بشار شديد الثقة بشعره، مدركاً أنه يفتح به عهدا جديداً من الشعر. سئل مرة: «بم فقت أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال؟: لأني لا أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري... ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء مما آتى به».7
وفي هذا القول ما يشير إلى أن الشعر في رأي بشار فن، فلا يكفي أن يعبّر الشاعر طبعاً، بل المهم هو كيفية تعبيره. فالطبع بذاته لا يتضمن قيمة شعرية بالضرورة، إنما يجب إخراجه فنياً.
وفي هذا القول ما يشير أيضا إلى أن بشار يرى أن الشعر بحث مستمر، ومن هنا لا يعجب الشاعر بما أنجزه، ذلك أنه مأخوذ بما لم ينجزه بعد.8
فيتضح لنا جليا، أن الشاعر العربي بشار بن برد اكتملت فيه كل الصفات التي ينبغ أن يمتلكها شاعر، من حيث الإلمام الجيد باللغة، إذ يقول عنه ابن قتيبة إنه «أول من ألطف في المعاني ورقّق في القول».. كما أن بشار تمكن من ضبط صوره الشعرية واللعب بها في محلاتها المضبوطة، زيادة عن مواقفه الفكرية، التي تخرج عن السائد والمنطبع والثابت والواقع.

الهوامش:

ديوان بشار بن برد ص 2.
2 (المراجع: الأعلام 2/ 24. وفيات الأعيان 1/، 420-428، 467. تاريخ بغداد 7/ 112 . الأغاني 3/ 135، 6/ 242 نهاية الأرب 3/ 80 . طبقات الشعراء ص/ 24.)
3أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الجزء الثاني، ص114
4ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور (الجزء الأول: صفحة 17-2)
5 ديوان بشار بن برد ص 385
6 نفسه ص 110
7زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق القرواني ص 1/110 (عن الثابت والمحول)
8 الثابت والمتحول ص 115-114

تفاحة الحياة

عبد الغني عارف - المغرب

أواه سيدتي ...
يا قدري المسكون بأريج الليْلك
يا مُهرة تأويني خلف ينابيع الصِّبا
يا أنت الحُبلى بأطياف الحنين
دعيني أشعل في نبضك خصبا واخضرارْ
لتنثر في الربوع شَجْوَنَا ريحُ الصَّبا
لأخُطَّ على الماء بالوهم سيرةَ الغبارْ
دعيني لأتملَّى فيك احتمالَ المحالْ
لأشْهِرَ نبوءاتي في وجه العشاق الأنصارْ
وأتلو أمنيات من طقوس الجوى
سبيلا لكل متعبد ضاقت به الأمصارْ
دعيني لأهيمَ في عَليائك بالذرى
فهل نَضارةُ العشب سوى
تقبيل الغمام مُحَيَّا الثرى ؟
دعيني أعترف بين يديك:
من أقاصي الشجن
من خسارات مجد شريد سحيقْ
من عذابات شعراء مسَّهم شبقُ الصحراءْ
يغويهم شيطان القول
يهيمون في أودية الجنونْ
يرحلون بين القبائل... يرحلونْ
بحثا عن نسمة حُبٍّ حُرٍّ طليقْ
من متاهات قوافل خانتها فِرَاسَة الدليلْ
فضاع عنها النجمُ وضلت الطريقْ
وتاه بها الخطوُ نحو ظل الهوى الظليلْ
وما درتْ أرحيلٌ هو الخطو، أم إيابْ ..
إذ استفاقت المطايا يوم الرحيلْ
على نبعٍ مُوَشّى بالظمأ والسرابْ
ودمٍ يعانقه أنينُ الصهيلْ
يرتوي به نبتٌ أرضهُ يبابْ
ودمعٍ يناغي خَـدَّ جاريةٍ أسيلْ
ورايةٍ نَكَّسَها نزيفُ الجرحِ
على قلبٍ للحبيب مشتاق عليلْ
فنادى منتحباً في القوم المنادي:
أي قدرٍ أصاب فارسَنا المغوارَ القتيلْ... ؟
وسال الدمع دما ... عزاءً لهجيرِ الروابي
هو غدرُ انزياحِ الرمل ... قال الحادي
هو انطفاء الأماني... قال صمت الوادي
بل هو نداءُ الثأر ... قال النخلُ الصادي
من صلوات هذا الجرحِ الأبديِّ العتيقْ
أتيتُك يا طوق نجدتي
يا من أردتك لـيَبابي ينبوعَ ارتواءْ
يا من أردتكِ لرعودي وميضاً وبريقْ

جئتك شاردا، مثقلا بصدأ الانتماءْ
أحْملُ تاريخَ أسلافٍ لي
أتعبتهم بلاطاتُ الطَّربَ والانتشاءْ
فتاهوا في صحاري الأيامْ
يزرعون أزمنةَ السرابِ والعراءْ
يُنشدُونَ في الربوع عويلَ الظلامْ
يُعلون للسَّبْي ممالك الكلامْ
يموهون بالخطابة دمَ الضحايا
فتغدو الهزائمُ عند صُبح الفجيعة
انتصارا يتلوه انتصار ... !!
يحولون جفاف الواحات
عزاءً للظامئين القانعين
أنهاراً تتماوج في أنهارها الأنهار... !!
وبين رحيل القطا ونوح الحمامْ
يجوبون الآفاق... يقرعون الطبولْ
يقتفون غبار الصعاليك في كل اتجاهْ
بين أشلاء الحنين و نداء الطلولْ
و أوتاد خيمة ونصل رمحٍ
و حوافر خيولٌ
يحاكمون حفيف القبلات بين الشفاهْ
ينشرون في البقاع رواحلَ الوأد
يطاردون في الأودية هوى العشاق
يصلبونهم علنا بتهمة الهيامْ
يحملون أعناقهم هدايا لحاجب الإمامْ
بين حواشي المتن وأقاويل الرواة
بين كُحل العيون وتلافيف الأنفاس
يبحثون عن زنادقة الردة
يقيمون للرافض منهم حد السيف
عبرة لكل متمرد ضد سطوة اليقينْ
يرجمون القلوبَ إذ تختار تفاحة الحياة
يرجمون و يرجمون.... ولا يرحمون ...
فوا عجبا ...
فوا عجبا سيدتي ...
كلما اشتدتْ لعنة الرجم
تصرخ الدماء المصلوبةُ :
« تفاحة الحقيقة هي... إذ هي تفاحة الوجودْ »
فوا عجبا ...
كلما تعالتْ في ساحات القهر المشانقْ
انتصرت تفاحة الحياة
و توالدت في أرحام الأرض
حبيباتٌ وعشاقٌ وقبلاتٌ وزنابقْ....

الشّاعرة فتيحة النّوحو: أنا أخاصم الفرد مع الجماعَة

حاورها: سعيد غيدَّى

•*بداية شكرا على قبول دعوة إجراء هذه الدردشة، ونبارك لك إصدارك الجديد «غبن أن نهوي».*

كل الشكر لك

•*من تكون فتيحة النوحو؟*

أنا تلك التي نجوت من عقال الموت رغم جبني من الحياة ، حينما كاد داء التهاب السحايا أن يفتك بي وأنا في ربيعي الثاني، أنا ذاك الكائن المشروط بيوم، والمرهون بحقنة طبيب بلدتي الشهير الذي ذاع صيته بلون بشرته فيما ظل اسمه مجهولا

•*ما الذي حملك إلى عالم الكتابة؟*

ربما قدرية المصير، أن أترنح كعربيد بين أبجديات ثملة بالتوجس لأستكين بعدها في حضرة المفردة الموحية والواعية.

•*كيف يمكن الجمع بين المقال الصحفي و النص الابداعي ؟ وأين يتقاطع الجنسان معاً؟*

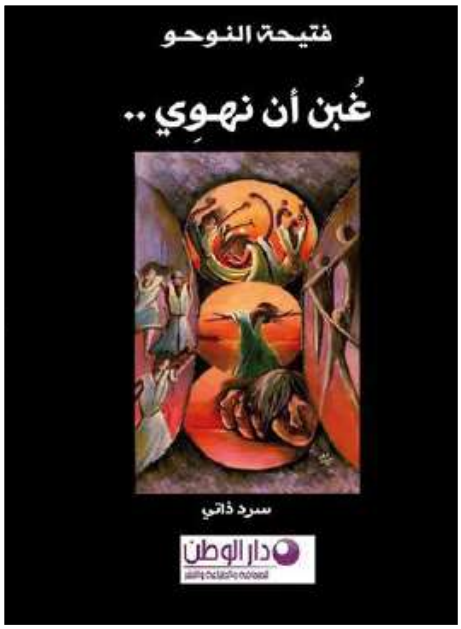
رغم كون اليراع يجمع بين الصنفين، يبقى الخبر الصحفي سريع الأثر وزائل تطبعه آنية مستهترة ويصبح في خبر كان، فيما يثمر النص الإبداعي ويحيا من خلال تداعيات المتلقي الغاوي، لذا تنفرد المفردة الأدبية بملكوتها الرمزي.

•*أصدرت مؤخرا إصدارا جديدا بعنوان «غبنٌ أن نهوي»، وسميته بالسرد الذاتي، لماذا هذا التجنيس الجديد؟*

الإصدار هو كناية عن سرد فيه كثير من الذاتية، وليست سيرة حياة نمطية، فالأنا الخفيضة كانت نقطة انطلاق لأنوات مغايرة أحيانا بديلة أحيانا أخرى، فمسافة الاستعادة لها سلطتها على تشكل زاوية النظر التي قد تتغير لو كتبت في زمن متقدم، فالوقت عامل حاسم في خلخلة تصوراتنا

•*ألا تخشين من تأثير لغة «العلوم السياسية» على معينك الأدبي؟*

لا أخاف؛ لأن دراستي للعلوم السياسية كانت عن كامل وعي وحتى عملية اللجوء الأدبي تمت احترازا من نفوذ شططها من أن تستلب لا وعيي، لكن لكي أكون أمينة مع نفسي ومع القارئ لن أنكر أن العلوم السياسية منحتني أفقا آخر من المعرفة، وسلحتني بأدوات الدهاء النظري في بعده الايجابي طبعا أستعين به في الكتابة الابداعية.



•*ما هو تقييمك الأدبي والمعرفي لإصداريك الشعريين «إليك أيها الظمأ كل هذا الارتواء» وديوان «لن يستلنا العدم»؟*

صعب أن تأخذ مكان الناقد عندما تكون أنت موضوع النقد

•*أين يتكامل العملين الشعريين؟*

التكامل بين العملين هو نضج الصيرورة و تطور التجربة الوجدانية

•*هل يمكن اعتبار كتابتك نسوية، نابعة من مبدأ الحضور الأنثوي في المشهد الثقافي، أم هي حالة من حالات الإبداع التي تفرض نفسها بغض النظر عن طبيعة الجنس؟*

لا أعترف بشي اسمه الجنس في الابداع، النص محايد الجنس، لا هوية جنسية له، لا مثلية ولا غيرية.

•*لمن تكتبين، ثم لماذا ارتكاب فعل الكتابة؟*

أكتب لكل من يحترم آدمية الخلق، لذا في تقديري المتواضع الكتابة تأتي لتأليه مبدع هذا الكون.

•*إلى أي حد يمكن الأدب بشكل عام أن تسهم في توجيه النقاش العام المتعلق ببعض القضايا ذات الإجماع، كمسألة الإرث مثلا والإجهاض والمثلية وحرية العقيدة وحقوق الإنسان؟*

الجميل في الكتابة الأدبية أنها تمارس الثورة الناعمة من خلال جمالية الجمل واستيطيقية الفكرة، لذا فالطابوهات المطروقة إبداعيا حتى وان خلقت نوع من النفور عند القراء على نخبهم المختلفة، أو حتى أذا جوبهت بالعداء على الأقل لا يمكن دحض القيمة الأدبية لما كتب.

•*هل تمارسين بالكتابة «محاكمات» ما؟ من تحاكمين ؟*

لا نكتب لتزجية الحروف بل لنحاكم ذواتنا وكل ما يستفز ويستنفر حواسنا، فالذات الكاتبة هي الحلقة المشاكسة في العملية الإبداعية إذا لم تسائل الذوات والأعراف والعقائد فلمَ ستتحمل عناء نثر الحبر .

•*لا يختلف اثنان اليوم حول تأزم القراءة في المغرب، المسألة تجاوزت علاقة الفرد بذاته بل أصبح تأثيرها يمس الجماعات. في نظرك ما السبيل إلى مصالحة الذات مع الجماعة؟*

أفضل شيء أن يكون الفرد في خصام مع الجماعة حتى وهو يقترف جرم القراءة، هكذا نحصل على قارئ غير تابع للذوق العام الذي عرف تدني على كل المستويات، ومنها الإقبال على كتب تعكس الكثير من الجوع العقائدي والفكري و الإخصاء النفسي والجنسي، و هذه ظاهرة عامة لا تستثنى منها حتى الدول التي تصنف نفسها في الشق المتقدم.

•*بلا شك لوحات التشكيلية نعيمة الملكاوي، في أغلفتك تشكل تكاملا ونصا مستقلا عن الكتاب. لذلك تبدو العلاقة متجاوزة المهنة. تحدثي لنا عن الذي يجمعكما؟*

أعتبر الفنانة التشكيلية نعيمة الملكاوي النصف المكمل لتركيبتي السيكولوجية، فالوجدانيات عبارة عن أشباه

فراغات تتسع أو تضيق حسب تجربة أي شخص الحياتية، ومدى قدرته على سد ثغرات الذات بدون أن يحدث خللا، لذا فنجد بدواخلنا حاجة ملحة للامتلاء بشيء أو بشخص، ونعيمة حققت لي هذه الغاية في بعدها السوي والاشتغال معا هو تحصيل حاصل لهذا التكامل.

نماذج مختارة من روائع الشعر الأمازيغي بالأطلس المركزي

علي أوعبيشة

تمهيد:

-1القصيدة الشعرية tamdyazt/tayffart :

قصيدة "فاظمة تامحجوبيث" لموحى أولحاج: أحزن قصيدة في تاريخ الشعر الأمازيغي بالأطلس المركزي.

لم يخطئ نيتشه –صاحب الكتاب الذي كتب للجميع ولم يكتب لأحد- حينما ربط بين الأدب والمأساة، فمن رحم الألم يولد البوح، وأكثر الأعمال الأدبية شهرة كانت ترجمة نثرية أو شعرية للمأساة، هذه القاعدة ليست خاصة بكاتب دون آخر أو شاعر معين دون غيره، وليست سمة لثقافة ما دون غيرها من الثقافات بل هي خاصة بالإنسان من حيث هو إنسان، فالمأساة لا لغة لها ولا وطن لها ولا دين لها أيضا...

وإذا كان الأدب العالمي شاهد على زمرة من الأعمال الخالدة التي أبدع أصحابها في تصوير المأساة وتقديمها في قالب تراجيدي مؤثر من قبيل "الملك أوديب" و"مأساة هاملت"... فإن الأدب الأمازيغي الشفهي أيضا يتضمّن مجموعة من الروائع، بعضها من خلال طريقة النسج يذكرنا بالشعر الملحمي عند اليونان، الذي تمتزج فيه الرواية التاريخية بالبوح الشخصي، وهذا ما نجده بشدّة في القصيدة المطوّلة للشاعر موحى الحاج المعروفة ب "فاظمة تمحجوبيث" أو "الصحراء".

السياق:

موحى ألحاجّ، شاعر أمازيغي يضاهي إنتاجه أمهات القصائد الشعرية العالمية، نظم قصّته الشخصية شعرا، أو ربما، كُتب له أن يُكتَبَ شعرا على مقاس أحزانه، بكاءا مقدّسا ينطلق من لسانه الموشوم بالشرخ إلى آخر منعرجات" بريجا وحمّوتي". موحى ألحاجّ، شاعر تدمع له أذن الغاوون، وتقشعرّ له مرتفعات "بومية" مسقط رأسه وقبلة حنينه التراجيدي...

ولد موحى ألحاجّ بضواحي بلدة"بومية"، التحق بالجيش نهاية السبعينات، شارك في حرب الرمال ضد جبهة البوليساريو، فأسر والتحق بسجون أنصار الأطروحة الانفصالية بمخيمات تندوف، تاركا وراءه ابنه الوحيد" مصطفى" وزوجته وأخته" فاظمة" التي تزوجت في غيابه، ولمّا نفذت آخر طلقات صبره نظم هذه القصيدة مسجلا إياها على شريط كاسيط، مرسلا إياها إلى عائلته بالخصوص زوجته وأخته وابنه الذي تمنت العائلات الأمازيغية إبان الثمانينات-زمن الانتشار السري للقصيدة في الأطلس- لو احتضنته لتشارك موحى ألحاج ألام القصيدة. بصوت حنون وحزين، وبإحساس ذا عُمق يحمل همّا بحجم السماء، ولوعة شعب ألـمّت به أوجاعُ الحياة والزمان ولسعَتْه لعنات الجغرافيا ومكّر به التاريخ، يخاطب موحى ألحاجّ أقاربه بأسمائهم وكل اسم يحفر في أذهاننا بحثا في تقاسيم الذاكرة عن أحداث مرّت أو شخصيات ماتت أو رموز نسيت...

اللازمة...A fadma husa tam□jubiyt a tnna mi

yi□ azmul g ma ggan tanila kull

afa □ma husa tam□jubiy a tnna mi

yi□ azmul ursar ittjj-i bu utrs n thasa

انطباعات:

الانطباع الأول... استحالة الترجمة

ربما ليس من العسير جدا القول بأن هذه القصيدة من أكثر القصائد استحالة للترجمة، نظرا للكم الهائل من الرموز الثقافية التي تؤثثها، وحجم المجازات والاستعارات الدينية والأسطورية التي تسكن القصيدة، ربما في حالة ما إذا فصلنا القصيدة عن صوت الشاعر محوّلين إياها إلى كلمات قد نكون أمام إمكانية نسبية للترجمة لكن مادام الصوت ملازما للقريض بتلك الحمولة الزائدة للإحساس التي تطغى على صوت "موحى ألحاج" يستحيل إطلاقا نقلها من لغة إلى أخرى.

الانطباع الثاني... انكسارات الذات

أن ينتظرك طفلك/صغيرك، مراقبا الطريق لعلّك تأتي، ولا تأتي، أمر لا يدرك حرارة انتكاساته غير من عاشه. وأن تكبر قطعةٌ لحم منكَ دون أن تكون لك الفرصة للنظر إليها ولو من بعيد أمر مؤلم جدًا.

maca ur iyn□i □as ayad n l□il ffiri

ولم يكن مأساتي غير صبي ودعته

iwa mami ittini ababa s□i □alawa

في الديار بعيدا عن القلب

mami □r aygr i□il g taddart amm ku yass

من بحضنه ينام ولا يأرق

adday swwqn wajjar nna d nttmun ku ssuq

وحيدا حين الصغار على السفح

kuca i□ayd sa axam idrr□n lwacun

كلٌّ أباه يرقب في الأفق

kuk daygr i□il ibabas ar tn itsal

كل أباه يعانق شوقا

ri□ ac qllb□ iwa nz□id di□ may ttiwid

حاجتي ناولني وغبطة تسعدني

iqqim winw tama w brid i□du s ura□a

الشعر الأمازيغي: جماليات ورهانات

وابني لا زال عند الأفق
awa wr nniddi baba ⵄajji nc asttafa
يرقب مجيئي وأنا غائب عن الركب
awa ydac ttinnan illan g ifran n ⵄari
أبوك طفلي بعيد عنك كل البعد
ku luqt amzⵄas iwⵄrib ar ⵄifch nalla
بين الكهوف لا يهدأ من مقلته الدمع
yiⵄ aⵄyud s tasanc qad iⵄmu izrinu
تائهُ الصحاري من شدة الوجد
الانطباع الثالث...مأساة فرد أم مأساة شعب
قصة موحى الحاج في قصيدته هاته ليست خاصة به لوحده إنها مرآتنا الشعرية، فليس باستطاعة أحد من مغربنا العميق أن ينصت لها من غير أن يجدها على مقاس أنطولوجيته...مأساة موحى ألحاج إذا ليست مأساةً شخصية/مأساته، بل مأساةُ شعبِ/مأساتنا.

الانطباع الرابع... ذاكرة المكان
تبقى ذاكرة المكان من أكثر أنماط التذكر تأثيرا، إنها الطوبوفيليا أو قل محبة المكان إذ يرحل بنا موحى الحاج بسرعة الانطباعات باتجاه "برريجا" و"حموتي"و"أداو ن أيت خويا"... وهي أسماء حقيقية لأماكن واقعية، يؤرّخ بها الشاعر لماضيه ولجروحه التي لا تنتهي.

ur da y-ttkka sa ca n brija
wla ⵄmmuti

الانطباع الخامس... الصوت والكلمة ليست كلمات الشاعر هي المنبع الأساسي لهذه الجمالية التي تخترق هذه القصيدة فقط، بل إن لصوته أيضا دور أساسي فيما تقدّمه القصيدة من أحاسيس ومشاعر فصوته المتخم بالألم وفي بعض الأحيان بالبكاء يجذب المتلقي ويؤثر في وجدانه، إذ لو أردنا أن نطبّق تقنية تحليل طبقات الصوت سنجد لا محالة بأن كلمات القصيدة تناسب البناء الوجداني لصوت الشاعر.

الانطباع السادس... (أزمول...أو أثر الجرح) أزمول أو أثر الجرح، كلمة كرّرها كثيرا الشاعر موحى ألحاج في لازمة قصيدته، غير أنه في القصيدة كاملة لا يظهر بجلاء موضع هذا الجرح أو أثره، إذ يقرّ ولو بشكل ضمني منذ البداية بأنه ارتكب خطأً عظيما في حقّ " فاظمة حوسى ثمحجوبيث" إلا أنه في نفس الوقت يظهر نوعا من العتاب واللوم تجاه أخته التي تزوّجت في غيابه علما أن الأخ في العرس الأمازيغي عنصر ضروري لاكتمال طقوس الاحتفال والوداع، يقول الشاعر:

iwa rar-d imjjan ssⵄd adam fasrⵄ awal
أعيريني السمع أشرح قولي
tyid yut n lafut ur igin tin ulamma
خطيئة اقترفتيها لا تغتفر
wla tya mⵄna ca wbrid imrayn ghifi
maca lⵄql walabdda d-attyaf mc ixxa
mc itt yumz wul qnn-ad asttks tasa
الانطباع السادس..."agaywar s tala"
كلامُ موحى ألحاج، بكاءٌ شعري برموز غاية في الروعة، وأروع هذه الرموز استعارة "agaywar s tala" وهذا اللفظ (agaywar) له مرادفات كثيرة من قبيل"tawuct"و"gayuyn" ويعني "البومة" هذا الطائر الذي اتخذه الأمازيغ رمزا للحزن وكناية للبكاء، فقد ارتبطت البومة عند الأمازيغ بالبكاء، نظرا لما تحيل إليه من معاني الوحدة/العزلة والليل/اليأس

Nkkin umzⵄas lⵄzn i dduyt asggasa
Ata zi mayduwdⵄ ammas n ⵄuza ttnuyⵄ ⵄari
Najj ircan d wazzar ng agaywar s tala
الانطباع السابع ...الصورة الإيجابية للمرأة
Hatin tiwtmin azi da diddar 3laxir
nⵄd iny zzld axam nca daynit unaⵄur

من أجمل الدلالات العميقة لهذه القصيدة أيضا القيمة الكبيرة التي منحها الشاعر للمرأة من حيث هي مفتاح الفلاح.

-ترجمة المقطع (من قصيدة موحى ألحاج) إلى العربية من توقيع مقتطفة من مقال جمالية الرمز في الشعر الأمازيغي بالأطلس المتوسط : قراءة في قصيدة " موحى أولحاج" لمصطفى أنكزدم، منشور في مجلة أنفاس.

-2 الأبيات الشعرية المنفردةizlan/ifrradiyn :
أجواو أنموذجا:....ملك"أفرادي" أو الشاعر الحكيم.

إن أعقد مسألة تواجه كل مهتمّ بفن "أفرادي" أو "الأبيات الشعرية المنفردة" في نظري، تتمثّل في كون هذا النمط الشعري ظل شفهيا، ومن هنا الصعوبة، إذ من غير اليسير جدا أن تميّز بين مساهمة هذا الشاعر ومساهمة شاعر آخر، ذلك لأن بيتا شعريا واحدا تجده في غالب الأحيان منسوبا إلى أكثر من شاعر، بل أكثر من ذلك تجده منسوبا إلى رمز من رموز الأغنية الأمازيغية الكلاسيكية بمجرد أنه

الشعر الأمازيغي: جماليات ورهانات

تغنّى به في إحدى أغانيه، وهذا الأمر ناتج عن كون كل "بيت شعري" عادة ما يبقى ملكًا مشاعا لكل الناس عكس القصيدة"تمديازت" التي غالبا ما يتم تسجيلها فتُحفظ باسم شخص واحد، فتصير مرجعا يتم الرجوع إليه، أمّا "أفرادي" فبمجرّد ما يلقى هكذا وبتلقائية بارعة، وينتشر بسرعة، ويتم تناقله من شخص إلى آخر، ومن قبيلة إلى أخرى، يصير فريسة للعنعنة ويضيع في معمعة السّند.

(أفرَّادي) مفردٌ جمعه (إفرَّاديْن)، وهي كلمة مشتقّةٌ من لفظ عربي تمّ تمزيغه (أي تم تكييفه مع نحو اللسان الأمازيغي، إذ نجد لفظ (أفردي) في الأمازيغية تستعمل بمعنى(فرد) محيلةً على الدلالة العددية، هذا من حيث اللغة، أما من حيث الدلالة الاصطلاحية فهذا اللفظ يطلق على نمط شعري معروف عند ساكنة الأطلس الكبير الشرقي وجنوب الأطلس المتوسّط المحيطين بسهل ملوية يتم نظمه على شاكلة بيت شعري واحد ويتسم بقدرته على الاختزال وتكثيف المعنى إلى حدّ يمكن القول بأنه يعادل القصيدة في قيمته الجمالية والأدبية، وعادة ما يرتبط بمناسبة معيّنة أو بواقعة محدّدة، ويلقى بذلك بتلقائية وعفوية نادرتين، لذلك فهو وليد اللحظة.

إضافة إلى كل هذا، فهذا النمط الشعري مرتبط بشكل كبير بظاهرة النقائض، لذلك تجد (إفراديْن) في غالب الأحيان عبارة عن إجابات على إفراديْن آخرين، من هنا يمكن القول بأن هذا النمط الشعري كان ولا يزال أداة للتواصل بين سكان هذه المناطق.

و "لإفراديْن" اسم آخر هو "إزلان"، إذ كلما أراد أحد ما أن يذكر) أفرادي(معيّن إلا ويبدأ بهذه العبارة « inna bu izli» غير أن هذه التسمية تحيل كثيرا إلى الأبيات الشعرية المغنّاة.

ويعتبر"أحيدوس" الفضاء الطبيعي والخصب لإفرّاديْن/إزلان"، ف"إمديازن أو إنشادن" غالبا ما يضعون بعض إبداعاتهم من الأبيات الشعرية المنفردة في خانة المضنون عن غير أهله(أي يحافظون على سرّيتها)، بغية إلقائها لأوّل مرّة في أحيدوس، للحفاظ على "براءة الإبداع" على شاكلة "براءة الاختراع"، أو لنقل السّبق الإبداعي.

من أهم مَن عرف بهذا الفن نجد الشاعر الحكيم حدّو أجواو المعروف بأجواو،وهو من مواليد قرية (ترغيست) بالقرب من (أنفكو)، ترعرع في أحضان عائلة معروفة بنظم الشعر،اشتغل بالفلاحة وتربية الماشية، فألهمته الحياة البسيطة وأهّلته ليكون أحد كبار الشعراء بالمنطقة الأكثر عطاءا وغزارة في الإبداع إلى درجة أنه لا يمرّ يوم ما دون أن يتواتر الناس عنه بيتا شعريا(أفرادي) على الأقل، اشتهر كثيرا سنوات الثمانينات والتسعينات كأبرز شاعر ضمن فرقة أحيدوس الممثّلة لقبائل (أيت عْمْر) في احتفالات عيد العرش التي كان تقام ب"ألمو ن لحنَّا" بتونفيت، هذه المساحة الخضراء الخلّابة التي كانت تستقطب علاوة على "أيت عْمْر" أبرز فرق أحيدوس المعروفة آنذاك مثل: فرقة أيت يحيى وفرقة أيت شعاوعلي وأيت حنيني وإشقيرن... إلى أن توفّي مع بداية الألفية الثالثة وانتقلت عائلته الصغيرة(أرملته وابنتيه) إلى (تونفيت-المركز).

وإذا قلت أجواو، قلت معه هذا البيت الشعري البديع:

ur uriw amm ujdid allid asusen isk'la
nujja asgutt-inw ar lmnazil ayt usmmid
(محاولة في الترجمة)
لَمْ أَلِدْ مِثْلَ الطَّيْرِ حَتَّى تَسَاقَطَتْ أَوْرَاقُ الشَّجَرْ
تَرَكْتُ رَخْمِي إِلَى أَنْ جَاءَتْ مَوَاسِمُ البَرْد
الرخم: (أي احتضان البيض)

وأسباب نزوله تتمثّل في كون أبيه قد نظم بيتا يسخر فيه من وضعيته العائلية، إذ شبّهه بالطائر الذي يصبر على الجوع في سبيل إطعام صغاره، ذلك أن أجواو لم يلد هو أيضا حتى بلغ من العمر أرذله، وأنجب إناث فقط، فكان لزاما عليه أن قد كان ردّا على أبيه الذي سخر من وضعيته العائلية قائلا:

Ur tussi khef iyyidr allig ittawy iyfrax
aynna dijm ichfasntid iqqim diks laz

ومعناه أن (النسر) لم تشتدّ عليه الأزمة حتى استحال أبا يطعم فراخه في العشّ، فكل ما يجمعه من طعام يأتي به إليهم ويبقى هو بدون طعام صابرا على الجوع.

(محاولة في الترجمة)

غير أن القليل من يعرف أن هذا البيت لأجواو، إذ كثيرا ما ينسب لغيره.وهذا نموذج بسيط لمجموعة من الأبيات الشعرية الخالدة التي أبدعها هذا الهرم ومع ذلك نسبت لغيره،هذا الشاعر المميّز الذي رحل كغيره في صمت والذي أبدع في فن "أفرادي"حتى اعتُبر ملكه بدون منازع، وذلك بالرغم من أنه عاصر شعراء كبار سواء من الجوالين أمثال زايد لوسيور ومولاي مبارك وعسو إقلي...أو من المستقرين من قبيل أمولاي "شاعر أيت مرزوك" وحدو بخو "شاعر أيت حنيني" وموحى أكوراي"شاعر أي سليمان"...

عُرف "أجواو" -هذا الهرم المنسي- بين شعراء الأعالي بشخصيته المرحة، إذ لم تكن الابتسامة تفارق وجهه، إلى جانب سخريته من الكل بدءا من نفسه ، إذ كلما سأله أحد عن السبب الكامن وراء عدم قدرته على الركوع أو الانحناء في رقصة أحيدوس(إذ كان الوحيد الذي لا ينحني في فرقة أحيدوس (ن) أيت عمر سنوات السبعينات و الثمانينات) إلاّ وأجاب بأن الأمر جد طبيعي مشبّها نفسه بشجرة أرزٍ نمت بعيدا عن الغابة.

من أهم "الأبيات الشعرية المنفردة(إفرّاديْن)" التي عُرف بها أجواو نجد:

(1)

Ar ttettey iliwey ikker baba yawy iwflus
Awal ur siwely iwlla da i-ymerret cha

(2)

ri awen a mayditt baden lasmam izill
Ad i-sikk rbbi tt ictt s agnsu n tilggitt

(3)

S lxader n rbbi d wass nnagitutem ayrri

الشعر الأمازيغي: جماليات ورهانات

Adac ikkes adar zi lhdid irarec iw□yul
(4)
Ira bulmerd ad bxxeren igr diks atffas
Ur yuciy d rriht ar d□i gas inwa uslix
(5)
nni□ac Xzitt n tmttut mi tggudid alfamila
Illa ddab□ yili lbul□ tager mayes a□yyan
(6)
mra□ tgi lixra am rray n tlfaza attnaney kull
acannay□ ayad□ar umazirinw arsmi
(7)
ggedegh iyfighr allidusigh agatu uri y-qqis
ur tumin□ allid □ifs tadautt amm tin lmal
(8)
tadutt n tbrbacet dem□□ adittisfu wasif
i□mattid rbbi m□ar ttizza ca xef islli
(9)
in□a laz yan u□yud iddud □er ayt isndal
inna y-asen cata□ ca amidayaken imttin
(10)
unna dirban a□yud g tiggrda nes aytta□
mc t-isirs ur i□dil ibubbat in□at i□ir
(11)
tnnac awd lmut ri□ unna g-ufi□ tawuri
uma mc djme□□ i□yad n tudert a□□ n isndal
(12)
Ur uriwe□ amm ujdid allid asusen iskla
Nujja asguttinw ar lmnazil ayt usmmid

لَمْ أَلْدْ مِثْلَ الطَّيْرِ حَتَّى تَسَاقَطَتْ أَوْرَاق الشَّجَرْ
تَرَكْتُ رَخْمِي إِلَى أَنْ جَاءَتْ المَوَاسِمُ البَارِدَة

رغم كلّ هذا فأشعار (حدّو أجواو) بقيت فريسةً بيد العنعنة، إذ لم تدوّن، وهذا حال أعمال شعراء آخرين، من قبيل "أمولاي" و"عسّو إقلي"و"حدّو بخُّو"... فإذا استثنينا محاولة الباحث (أزضوض) الذي قام بجمع أعمال الشاعر"أكوراي" وإخراجها إلى حيّز الوجود، يبقى هذا المجال فقيرا جدا من ناحية التحقيق، بل إن هذه المحاولة نفسها جد متواضعة، لكونها ركّزت فقط على التدوين ولم تذيّل أعمال الشاعر بشروحات أو تعليقات بل اكتفت بنقر القريض بالحرف الأمازيغي ونظيره اللاتيني.

من هنا إذا نستشفّ بأن الأمر يتطلّب نهضة شاملة بهذا النمط الشعري، أو لنقل بأننا نحن بحاجة إلى عصر تدوين يمكّن "أفرّادي" من حياة مضاعفة تمنحه قدرة على التحيين المستمرّ و من ثمّ القابلية للدراسة الأدبية واللسانية والأسلوبية ، وكذا القدرة على التصنيف وربط هذه الأبيات الشعرية بمبدعيها الحقيقيين.

جماليات الشعر الأمازيغي السوسي : الحاج بلعيد، محمد الحنفي، علي شوهاد

لحسن هبوز

كغيرها من الحضارات الإنسانية، عرفت الحضارة الأمازيغية بدورها محاولة تقعيد وجودها المادي إلى وجود معنوي رمزي، تجسد أكثر في الاحتفاء المادي واللامادي. فقد تميز الإنسان الأمازيغي بارتباطه المباشر والغير العادي بالأرض كمجال يؤسس لحياته السيوسيو-اقتصادية، ومنه أصبح وجوده وجوداً متعلّقاً بالأرض الشيء الذي جعله ينسج علاقة ودية-منجسمة مع الطبيعة، تجسّد أكثر في طقوس الاحتفال الزراعي، والتي تأتي كمرحلة تتويج لموسم فلاحي ناجح. فجلّ الدراسات الانثربولوجية تربط بشكل أساسي بين الاحتفال والموسم الفلاحي الناجح، بل إن التقويم ـــ التاريخي الأمازيغي متعلق بالسنة الزراعية-الفلاحية كطقس بدأ معه التأريخ لوجود الإنسان الأمازيغي.
في منطقة سوس بوسط المغرب تجسّد هذا الحدث في احتفالات القبائل بعد كل نهاية موسم فلاحي، فكل قبيلة تحتفظ لنفسها بطقوس خاصة للحدث، ويعتبر الشّعر نقطة التقاء طقوس احتفال هذه القبائل، وكتعبير يترجم فيه الإنسان تفاصيل وجوده بشكل رمزي، وقد كان الشعر يلقى بشكل شفاهي احتفالي، ويمكن القول أن الشعر في المنطقة مرّ من ثلاثة مراحل أساسية :

ـــ مرحلة القول الشفاهي: تميزت هذه المرحلة باعتبار الشعر جزء من الطقس الاحتفالي بمرور السنة الفلاحية، ويتخذ طابع النصح والموعظة والحكم، إضافة إلى الهجاء والمدح، كلها من أجل خلق فرجة، وتتم العملية داخل حلقة أو ما يسمى محليّا ب "أسايس"1 كمرتع للقاء أبرز الشعراء ، وهنا اتخذ الشعر هوية جماعية .

ـــ مرحلة الغناء واللحن: سيعرف الشعر نقلة نوعية في المنطقة، بخروجه من قوقعة الاحتفال الجماعي إلى اتخاذه هوية فردية، و يتخذ مجرى أخر هو حضوره القوي كنص غنائي، أو ما تسميه الدراسات الباحثة في الموضوع ب "القصيدة المغنّاة"، وستتغير تيمات الشعر هنا لتلمس أصناف الأغراض الشعرية كالغزل ووصف الطبيعة، وفن الحكاية ... هنا بالضبط ستظهر ظاهرة الروايس (الحاج بلعيد ـ بوبكر انشاد ـــ محمد الدمسيري ـــ عمر أهروش...).

ـــ مرحلة الكتابة الشخصية : أو مرحلة التدوين، وشهدت هذه المرحلة ظهور الوعي بالقضية الامازيغية، وإن كان في البداية وعياً جمعوياً خاصة مع "جمعية التبادل الثقافي" (1967). في هذه المرحلة ستصبح القصيدة الأمازيغية في المنطقة قصيدة مدونة بين دفتي الدواوين، ولعل ابرز شعراء هذه المرحلة نذكر لا على سبيل الحصر (محمد مستاوي ـــ ابراهيم أخياط ـــ علي صدقي أزايكو ـ علي شوهاد ...)، ستستمر نفس تيمات القصيدة الامازيغية بالمنطقة، لكن هنا ستعرف إضافة نوعية -وإن كانت في نفس الاتجاه- أقصد الهوية الثقافية الامازيغية في بعدها السوسيو-سياسي.

الرايس الحاج بلعيد:

لسنا اطلاقيين عندما نعترف ونقول بأنه ليس هناك باب يمكن أن ندخله في ترجمة أو دراسة الشعر الأمازيغي بسوس دون الانعراج على تجربة أولى تميزت بالاحتفالية والغناء، وتعتبر أقدم تجربة في فن الراويس، يتعلق الأمر بالفنان ـــ الرايس ـــ بلعيد بن مبارك دابيهي المعروف بالحاج بلعيد في الوسط الفنّي السوسي، وتقدر ولادته حسب الباحثين بين سنتي 1870 و 1875 بمدشر "أنو ن عدو" بجماعة "وجان" اقليم مدينة تزنيت، توفي سنة 1945. نشأ نشأة الفقر والعوز واليتم، ففقد أباه مبكّراً مما جعله يضطر لمغادرة كتّاب المسجد مبكّرا قصد إعالة أمه وإخوته الصغار، لم يسافر طويلا، لأنه سيزاول مهنة الرعي، وهي مهنة معروفة في المنطقة، فاشتغل بذلك أجيراً عند الناس يرعى الغنم. وحسب تأكيدات جميع المهتمين، فإن مزاولته للرعي شكل لحظة انفراده بالطبيعة، فأصبح يقضي جلّ يومه بين جبال الطبيعة الهادئة مما منحه فرصة للاستماع أكثر لما حوله، وجعل الناي رفيقاً له. من تم تكون لديه نفس الشّعر واللحن .

يتسم شعر الحاج بلعيد ـــ وهو كلّه غنائي ـــ بتركيزه الشديد على حقل الطبيعة، كما أنه يحمل في جلّ الأحيان خطابا غزلياً، رومانسياً رهيفاً يجعل من الطير والخيل والروابي كأساس بناء نصّه، فبالرغم من الوضع السياسي الاستعماري المحتقن الذي عاش فيه، فإنه استطاع بكل رمزية أن يوصل كلمات ملتزمة إلى الناس، لكن رغم ذلك لا يحفظ التاريخ للحاج بلعيد أي أثر لأثاره قضية سياسية. في مقابل

الشعر الأمازيغي: جماليات ورهانات

ذلك يبقى شاعرا وفنانا رسّخ لقصيدة أمازيغية في سوس، وأخرجها من دائرتها الاحتفالية بين المداشر، إلى قصيدة غنائية، بل كان أول من أسس المجموعة الفنية في المنطقة :

Atbir omlil

Atbir omlil righanmon sdaron
Ihyi trit rabda ng winon
Anmon anzr wana nra hdonit
Iqanahd osmonh yan dokan
Mayi imlan isijla otbiri
Iga wahdat orimon dyani
A khoya atbir ngh ahbib yani
Atokan lah ikkan adjloni
Imon oaayal igmrn itbirni
Nki nih yof atnidalb yani
Ihira atrbot abda ig winon

قصيدة : الحمام الأبيض
اه ..
كم كانت رغبتنا أيها الحمام الأبيض
أن نرافقك إلى وطنك
وإذا أحببت رفقتي
أنا لك .. وفي خدمتك على الدوام
أرافقك لتدلني على الحبيب
فمن المفروض أن نعيش معا

من هذا الذي نبأني بأن الحمام تائه
فأراه وحيداً خارج السرب
تماماً مثل فؤاد
كلّما تركه الحبيب
أمسى تائها ووحيداً

أيها الشاب لم تحاول قنص الحمام !!
إذا أردت أن يصير لك دائماً
فقط ..
ناديه، أطلبه .. وسيأتيك

Ajdig

Ajdig imin ntrga wa lah iaawn
Ayamar kidihya azal igh yaraoui
Awrind idamn odm tadssa frhn
Agr waln lahbab lih tnmyarh
Adah izaam ilsadino ighi sawl
Okan nstaran ngri stitinoui
Kolmawka nzra zond ihtntaf
Aghifasn lahbab lihtnmyargh
Amarikan ismg ngh arawns
Abab njmil istahla lkhirns
Amarikan lkhanjar ariyi tsolin
Amarikan lktabns atn yakkr
Ngh ihiga ajig atn ighi sofosns
Ngh iga lkass angis isa simins

قصيدة: الورد
سلامي اليك
أيها الورد المستريح في الجنان
تمنيت لو أعدنا الحياة إليك
فعادت الفرحة تزين الوجه
وعاد البريق المألوف إلى عيني الأحباب
فتجرأ لساني على النطق
وعدنا كما كنّا
نجول ببصرنا في الحقول
كلّما تأملنا في جمالك زدنا قناعة أنك لنا
أو في يد من نحبّ
...
تمنينا لو كنّا عبيداً
فنقضي سنواتنا في خدمة الحبيب
تمنينا لو كنّا خنجراً لنحميه
تمنينا لو كنّا كتاباً يقرأنا
أو ورداً يمسكنا بين يده بكل حبّ
أو كأساً يشرب منّا بفمه

محمد الحنفي:
الشاعر "محمد الحنفي" من مواليد سنة 1954 بمنطقة تانكرت إقليم اداوتنان. يجسّد هذا الشاعر الطفرة النوعية في الشعر الأمازيغي عامة، والسوسي على وجه خاص، طفرة تمثلت في جهة بارتباطه المتين مع أعظم مجموعة أمازيغية معروفة في المغرب، ونقصد مجموعة ازنزارن، فكلّ كلمات أغاني هذه المجموعة كانت من نسج هذا الشاعر، أغاني لقت نجاحاً كبيراً نظراً لقوة اللحن، وقوة الكلمات كذلك، أمّا من جهة أخرى شكلت التيمات الجديدة التي اشتغل عليها في الكتابة أمراً جديداً وغريبا في نفس الوقت.. فبعد أن كان الشعر الأمازيغي-السوسي لا يراوح دائرة الاحتفال الفرجوي والتعلق بالأرض، ها هو صوت شعري جديد يكتب عن الألم والهوية والجوع والظلم والسياسة ... فكتب الشاعر عن القضية الامازيغية بشكل رمزي، جعل الانسان بالمنطقة يدرك أن لغته تحفل بعمق دلالي يجعله مرتبطاً بها، فهو كما يعرف الكلّ فنان عصامي، كوّن نفسه بنفسه تعددت مواهب الشاعر، فمن شاعر إلى فنان تشكيلي وممثل ثم نحّات وصولا إلى مُصَمّم ديكور لأفلام سينيمائية أمازيغية. يمكن أن نقول بأنه تجمّع فيه ما تفرق في الكلّ:

Attan

Wa manik wa manik
S ira a dagh izri wattan nnun
Attalamt idammen atitt ka yyin ighaman
Amma ametta nssermit ur nssenedm
yan

الشعر الأمازيغي: جماليات ورهانات

Saad inu igigil ad git .. amani righ
...
Uzelegh ng afellah
Ur sul llan waman
Uzelegh ng akessab
Tkherfm a taganin

قصيدة "الألم"

!!كيف
كيف يمكن لنا أن ننسى ألمكم ؟
على العين أن تبكي الدم
أمّا الدمع فقد أرهقناه
دون أن يشفق علينا أحد
فصرت يتيماً ..
أتفقد الوجهات .. و لا ملجأ
...
أنا مثل فلاّح في فصل جاف
أنا مثل راعٍ وسط روابي قاحلة

Ntghri

Ntghri zun tghi tmmurghi
Gh ignwan ikd lhif akal
.. Ursul
ursul tgit ddamn ilghlat ayaman
ignwwan.. ignwwan omzn tillas
ur nmzallal azali
idr laz arismawali gh iduran nnun
ttutn igidar s imndi
amzn afa mmnun
krfnk a lhaq
rzmn am atawda gh ugharas
inmchawarn a ghid anwalan awal
urgis laaib
ighn touggam s makkulu yallani
tkad tandra isnwan
dln ikaliwn s lkhufi
ikkad oumtta izlmd
ikkd wayya iffusi
ikkad laayad lbruj
assmammi kkan asuki
mani kullu kkan ghayyd
irgazn sagh nnani
illa ghad yili ghad
ursul illi yat
ursul illi yat

قصيدة : معلّقون

معلّقون ..
معلّقون بين السماء والأرض
مثل جراد معلق في السماء
و تحته هيفٌ يفترش الأرض
أيها الماء
لم تعد ضامناً لحياة المحصول
..
أمست السماء زنزانة الظلمات
ولم نعد نمرق أي ضوء نهار
حلّ الجوع ضيفاً على المداشر
فغدت الخزائن فارغة
لقد قيّدوا الحق
وفي المقابل .. أطلق سراح الخوف
هم أصحاب القرار
ليس هناك عيب إذا تفضلتم
وتفقدتم أحوال البؤساء
فالأنين قد عمّ الأرجاء
والدمع حاصرنا يمينا ويساراً
أما الصراخ فتعالى من فوقنا
والنحيب في كلّ مكان
فأين .. !!
أين ذهب كل أولئك الأشخاص الذين أعطونا
وعوداً كثيرة ؟
وعوداً كثيرة .. ولا شيء
لا شيء .. !!!

علي شوهاد:

الشاعر علي شوهاد، المعروف بمولاي علي شوهاد ازداد سنة 1957، بـ " إبركاك" بمنطقة " إسافن " بالأطلس الصغير، اشتهر كأحد مؤسسي مجموعة "أرشاش" الغنائية سنة 1979، والتي حملت بصمة الفن الأمازيغي الهادف. يعتبر الشاعر أحد رموز أحد المجموعة ككاتب كلماتها وضابط إيقاعها (آلة الدف)، أمّا شعره، فقد تميز برمزيته العالية جدّاً، خاصة، وأنه ابن بيئة صحراوية ينهل من طبيعتها هذا المعنى الغير القابل للقولبة الجاهزة، تتعدّد حقول شعر علي شوهاد فمن الطبيعة رسم لنا مكوناتها كجزء من يومي الإنسان الأمازيغي، وهذا يظهر جليا في الصور الشعرية التي يشتغل عليها في بناء قصائده:

Anzgoum

Gan idbab wa kal ghikan ntagout
Arakant aman dar tili rayafod
Isotnt molana adah oritl yat
Igd lkhrif amazoz
Ikss ousghar aman
Loh ayour s anzgoum
Iskr rbi tyawil
Ornkrz yat / ornmgr yat .. arnsrwat
Yan modizdm wado
Radas isrwat ljan
Jamharouch gan ismgngh
Ariqay lhaq
Yanah ikssan taglzimt
Ikissas afous

قصيدة: "الهمّ"

أصبح الناس مثل ضباب
يوزّع قطرات نداه على سفح قاحل
وفي الأخير .. يرتوي بدون تأخر
ليأتي الخريف فجأة
ويتبخّر كل شيء
ما بالي .. أنا من جعل ليله نهاره
أيها القمر أطلق سراح همّي
ليصير كل شيء على ما يرام
لم نحرث أي شبرٍ
لكي نحصد شيءً ما
لكن، ها نحن الآن ندرس كما الآخرين
من باغته الريح في البيداء
فليتوسّل لعفريت يدرُسُ له
من سرق منّا الفأس
فقط .. أرجوه أن ينزع عنها يدها.

١ أسايس : مصطلح امازيغي محلّي يدلّ على تجمع بشري للسكان القبيلة أو المدشر. والغرض من ذلك خلق فسحة للاحتفال. ويعتبر الشعر حلقة أساسية ضمن هذا الاحتفال. لا سواء من حيث المعنى أو من حيث تقدير الشعراء

لحبيب لمسفر شاعر الطبيعة

د. محمد الشيكر

شاعرية الفنان الحبيب لمسفر طافحة، فهي لا تقتصر على النصوص التي يخُطُّها أو على الومضات اللماحة التي يقتنصها، بل تمثل خصيصة أنطولوجية فريدة تَسِم علاقته بالعالم وبالآخرين وتجعله رقيق الشعور، سمح الطوية يعانق العالم عبر ميثاق إيكولوجي قوامه المحبة والإيثار والسخاء. واسم الحبيب لمسفر ذاته يومئ إلى هذه الإثيقا الطافحة بالشاعرية وبمعاني الإنسانية الرفيعة. فأسماء الأعلام ليست دوما مجرد ألقاب اعتباطية تسمي الأشخاص من غير أن تدل عليهم أو تشير إليهم كذوات من دون أن تقترن بهم، كما يذهب إلى ذلك التقليد التحليلي المنطقي من شارلز بيرس إلى برتراند راسل. يتعين، خلافا لهذا أن ننظر إلى اسم العلم كعلامة دالة على مسماها؛ تطابقه بقدر ما تدل عليه وتعينه بقدر ما تسميه، وينبغي أن نتعاطى معه كما يقول رولان بارت "... كوسط بالمعنى البيولوجي للكلمة، ويتعين أن نستغرق في تضاعيفها وأن نسبح دوما في خضم الدلالات والاستيهامات التي يحبل بها. ولكل اسم من أسماء الأعلام تاريخ ومتخيل ومحكيات مخصوصة. من منطلق هذا الميثاق الهيرمينوطيقي يمكن أن نعتبر اسم الحبيب لمسفر علامة تحيل على مسماها، وتدل على صاحبه، وعلى ملمحه الإثيقي وأفقه الإستتيقي.

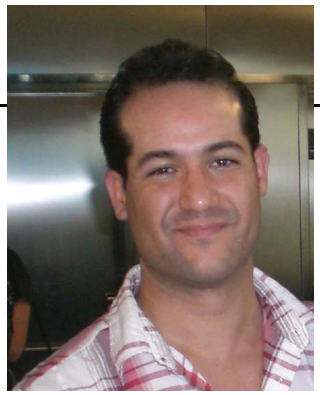
فالاسم الشخصي "لحبيب" يحيل على المحبة، ويفيد حرفيا معنى المحبوب في محيطه ومع عترته وذويه، وفناننا لحبيب، بدون شك هو شخص ودود، لطيف المعشر تأنس له النفس، ولا تستهجن فيه فعلاً سمجاً، والمحبة التي تغمره لا تتلخص في أبعادها الرومانسية، بل تأخذ دلالة صوفية تجعل القلب يتعلق كما يقول الهروي في كتابه "منازل السائرين" بين الهمة والأنس في البذل والمنع. أما لقبه "لمسفر" فهو حمال دلالات بوليفونية، إذ يدل على من يُدفَع إلى السَّفَر دفعا أو على من يضيء النور أو يغلف الكتب والأسفار ويغشيها بالجلد. كما يدل أخيراً على من كان ديدنه هو كشف الحقائق وبيانها وتجليتها. ومن يدلف من فناننا لمسفر سيلاحظ بيسر أنه جعل من الوضاءة والكشف والبيان مفردات أثيرة في نسقه الإثيقي، وفي تعبيراته البصرية. ولا يمكننا فهم علاقة لمسفر بالطبيعة إلا في ضوء ما يحمله لفظ السَّفْر ذاته من دلالات وإيحاءات؛ فالمُسفِّر هو الكاشف الذي يتغيا تجلية ما خفي من الحقائق؛ وقد حاول الحبيب لمسفر، من قبل، أن يتوسل بالتصوير الفوتوغرافي لكشف الطبيعة وتجلية جمالها وجلالها. لكنه ما لبث أن تخلص من آلته الفوتوغرافية، لكي يعكف على الصباغة؛ لأنها أقدر على السَّفْر

التشكيل

(الكشف) وعلى المضي في استغوار ماهية الطبيعة، وتشكيل اللامرئي على نحو فينومينولوجي، وتحويل ما ليس مرئيا إلى حقل الرؤية البصرية؛ فالصباغة جعلت الحبيب لمسفر، يقيم في العالم ويسكنه كشاعر على حد التعبير المبتهج للشاعر الألماني هولدرين، كما جعلته ينتدب الطبيعة لكي تغدو إقامته الشعرية بامتياز، يعانق ضياءها وسحبها وشطآنها وخلجانها وسفوحها وربواتها وسائر عناصرها الكوسموغونية، جاعلا من السماء السقف الميثولوجي لإقامته الشعرية في الطبيعة. يقول مارتن هايدغر في شرحه لشذرة هولدرين المذكورة بأن الشاعر الذي يقيم في العالم "يناغي عبر قوله الشادي بهاء السماء ويناجيها في سائر ملامحها، برجعها ومداراتها وأنفاسها". والحبيب لمسفر، كشاعر بصري يقيم في أقاليم الطبيعة وأقانيمها، يجعل بدوره من السماء أفقا أورفيا يكلأ الأرض ويحرس أسرارها؛ السماء بمزنها الكمداء وغلالاتها البيضاء والرمادية تكتنف الأرض وتحف بالطبيعة، بحيث يبدو كل معطى من معطيات العالم البصري عند لمسفر، مشدودا إلى السماء، منذورا لانتظاراتها وفيوضاتها، فهي برزخ الطبيعة وأفقها الميثولوجي. بيد أن عمل لمسفر الجمالي، وغن كان مناجاة للسماء ومناغاة للطبيعة ومعانقة لمفرداتها الكسموغونية وأسرارها الميتافيزيقي، فهو مع ذلك، لا يتوق إلى تمثيلها على نحو آلي ولا يتغيا محاكاتها ونقلها بصورة مرآوية. إنه تجربة شعورية إزاء الطبيعة وإحساس إنساني فائق بسحرها وبهائها البدئي لا ينقل لنا لمسفر الطبيعة عبر آلة فوتوغرافية، بل يصورها في وعينا البصري كما استشعرها بذائقته الرومانسة، وتلقاها بذاكرته البصرية وانطبعت في متخيله وأحاسيسه وتماهى معها بشاعرتيه الطافحة، وهو لا يرسم الأشياء التي يتيسر للحس المشترك أن يجد لها معادلا موضوعيا في الطبيعة الفيزيقية. ولعل هذا ما جعل منجزه البصري متاخما لأعمال كل من سيسلي Sisley وبيتشارو ومن ماني Manet الذي يقول بدوره: "أنا أرسم ما أراه، وليس ما يحلو للآخرين أن يروه". لكن إذا كان الحبيب لمسفر يتبرم من كل محاكاة ميمية للطبيعة الخارجية، فإنه يتبرم، بنفس القدر من محاكاة الطبيعة كما صورت في البراديغم الغربي الانطباعي؛ بحيث يمكن القول بأن انطباعية لمسفر تمتح من مشرب تأملي استبصاري وتتدثر بلبوس شاعري ورومانسي، إلا أنه مع ذلك يتقاسم مع الانطباعيين الغربيين ذلك العود الأبدي إلى الطبيعة في مباشرتها وفطريتها وجمالها البدئي، وتلك الخلخلة الدائمة للنسق الإيقونوغرافي الأوقليدي، وللعلاقات العلية مع الطبيعة الفيزيقية، وذلك الشغف المهجوس بالاستعارات البصرية، ويجعل الإيماءة الشعورية الهاربة تحل محل الالتقاط الموضوعي للطبيعة ولعناصرها الواقعية والاختبارية. إن الميثاق الإيكولوجي الذي يعقده الحبيب لمسفر مع الطبيعة يحرره من تناقضات المجتمع، ومن احترابه وبؤسه وتمزقه وقلقه الأنطولوجي، ويلج به إلى عالم نقي ومضيء لم تدنسه يد الإنسان ولم تعبث بجماله وجلاله البدئيين، كما يخرجه من المدنية الجوفاء ومن جلبتها ولغطها وعصاباتها؛ ليسافر به نحو عالم الأرياف المترامي وشطر الحقول الخصيبة والامتدادات الوديعة، والسواحل الساحرة والسفوح الوطيئة والربوات المسربلة بالصمت، حيث لا تطالعنا إلا أطياف لفيف من الرعاة أو أسراب القوافل الهاربة أو القطعان الشاردة أو المزارات والأضرحة الموغلة في السكون والانقطاع الروحي. لكننا لا نجد في هذه الطبيعة المغربية النقية التي يتماهى معها لمسفر بأحاسيسه وخياله ومحكياته وانفعالاته أي نزوع رومانسي متضخم، ولا أي ملمح استشراقي وغرائبي، فهو لا يؤنسن الطبيعة، على غرار الرومانسيين، ولا يعانقها بنزوع نوستالجي إلى زمن التماسك والبراءة والصفاء، كما أنه لا يمزج تصويره للطبيعة بعناصر فولكلورية غريبة، ولا يؤثثها بمكونات مستوحاة من الذاكرة الأنثربولوجية المحلية. يصور لمسفر الطبيعة كما ينفعل بها ويتأثر بمعلولاتها وكما تنطبع في وجدانه، وينقلها إلينا كاستعارة بصرية قصوى. من هنا لا يعنيه الاستنساخ الموضوعي لها، بل التعبير الذاتي عن مفعولاتها والإفصاح عن الأحاسيس

التشكيل

البصرية التي تولدها في نفسه الشاعرة، يقول الفيلسوف الفرنسي المعاصر بول ريكور: "إن القطيعة الأولى مع الطبيعة قد سمت عبر غزو ثلاثي للمؤسسة والآلة واللغة". فالمؤسسة أحلت حالة التمدن والتعاقد الاجتماعي محل حالة الطبيعة ومحل التعاقد الإيكولوجي، والآلة حولت مشتل الطبيعة إلى محضن للمدنية وورش للتقنية؛ واللغة استعاضت عن نظام التعبيرات الطبيعية الصماء والتلقائية بنسق العلامات المتمفصلة والاعتباطية. ومن ينعم النظر في منجز لمسفر البصري سيلاحظ، بلا ريب، توقه لاستعادة شعرية الطبيعة، وتحريرها من زحف المؤسسة بذيولها الإسمنتية، ومن الأثر التدميري للآلة، ومن لغط الكلام وصخبه. يعيدنا عالم لمسفر البصري إلى الطبيعة قبل لحظة القطيعة، أي إلى الطبيعة كملاذ للصمت والتوحد ومَقدِس للتبصر وكامتداد مهيب للمتعة البصرية الفائقة، ويحاول بريشته الشاعرية المجنحة أن يقبض على الانطباعات البصرية والأحاسيس والإشراقات دونما خنوع لقواعد الاتساق الهندسي أو لإملاءات البراديغم الأولمبي التقليدي، فما يعنيه هو تخليد مكونات ومفردات الطبيعة الهاربة، والتركيز على تأييد تلك الفيوضات الشعرية والتصاديات الشعورية التي تغمر النفس المثقلة بصخب المدينة وهي تعانق الطبيعة في بهائها وسكونها وجلالها. يقبض لمسفر على انديا‌حات الحقول وحفيف الأشجار وهسيس الغيوم والتماعات النور وهدير الموج وشقشقة النباتات وخشخشة الأعشاب وبوح الربوات ونبض المنحدرات الرطيبة، وينقلها من الأنات الشاردة، ومن فينومينولوجيا الزمن الفيزيقي الهارب إلى مقام للحضور الكوسموغوني السرمدي، يُخلِّدها بدون أن يُجمِّدها، ويؤبِّدُها من غير أن يحنطها أو يجفف مظان الحياة فيها، ويحرص في ذلك على التوسل ببلاغة كروماتية شديدة التنوع تقوم على اغتناء الألوان وتضادها وإشراقها، وعلى شعرنة الفضاءات وفتحها على اللاتناهي، ويعمد في إنجازه لمشروعه البصري المتميز على تشذير المشاهد الطبيعية، وتنويع تداعياتها ودفوقها الشعورية، وطمس أبعادها الحسية المباشرة ومحو مداراتها الموضوعية. ولا يلتقط لمسفر من الطبيعة الفيزيقية المتحللة والمتحولة إلا آثارها الشعورية، وأحاسيسها البصرية السلسة ولحظاتها وآناتها الأزلية التي تنقل العين الرائية من متعة البصر إلى بهجة الاستبصار، وإلى معانقة اللامرئي واللامادي خلف الأشكال المرئية.



فيلم «الرحلة الكبرى» بين بلاغة الصورة والدفاع عن الهوية.

فـؤاد زويريق

فيلم ‹‹الرحلة الكبرى ›› للمخرج المغربي إسماعيل فروخي، واحد من الأعمال التي أعطتنا بصيصا من الأمل في مخرجين ومبدعين مغاربة، حاولوا ويحاولون بكل جهدهم الفني عدم التورط في ديباجة رؤى فكرية غير خاضعة للتركيبة الصحيحة لهويتهم الوطنية والدينية، فيرومون إلى تحطيم حواجز الإذلال والتأثير المباشر وغير المباشر على مشاريعهم الفنية، ليؤسسوا بذلك خطابات بعيدة عن التصورات والتنظيرات الغربية السلبية. هي إذا مواقف ومبادئ تكتسي المشروعية الكاملة وغير الناقصة وتسعى من خلال هذه الأعمال إلى توعية الجانب الآخر غير المتفهم أو غير الواعي بالمنظومة الاجتماعية والدينية والأخلاقية و...التي تطبع نظيره بالضفة الأخرى المقابلة له.

«الرحلة الكبرى» عنوان لفيلم طرح العديد من نقط الاستفهام حول العلاقة المعقدة التي تحكم الأب بابنه، خاصة في الظروف المشابهة التي تعيشها شخصيات الفيلم، علاقة تدخل في تركيبتها وحدات دالة تستند في تنظيمها وشرعيتها على مرجعيات اجتماعية وسيكولوجية ودينية... عنوان الفيلم يحيلنا إلى عدة دلالات متنوعة نأخذ منها دلالتين أساسيتين أسستا للأجواء العامة المكونة لأحداثه، أولا دلالة الموت باعتباره رحلة كبرى من الدنيا إلى الآخرة وما يتخللها من أحداث وتطورات تؤثر على مسيرتها من البداية إلى النهاية وهذا ما استشعرناه في الفيلم الذي انتهى بنهاية درامية (موت الأب)، أما الدلالة الثانية فهي دلالة روحية ترمز إلى الجانب الديني لدى المسلمين باعتبار الرحلة الكبرى لديهم هي الرحلة إلى الحج وهذا ما عايناه كذلك في الشريط.

أحداث الفيلم ارتكزت على قوة الصراع النفسي الداخلي بين الأب وابنه، بين جيل وآخر، بين ثقافة وأخرى، بين هوية وأخرى...هو جدل غامض يتردد صداه داخل فرعين لهما نفس الأصل، وهنا تكمن إشكالية وعقدة الفيلم، وقد حاول المخرج تقييم هذه الإشكالية إما عبر الحوار المتشنج المتبادل أو عبر الحوار الصامت اللاذع مع الذات، وفي كلتا الحالتين نلمس مدى الهوة التي تفرق بين الطرفين.

يمكننا بسهولة أن نتبين الرؤية العامة التي يتبناها الفيلم وذلك عبر المحطات المتعددة للرحلة من بدايتها إلى نهايتها، والمعتمدة على القاموس الواقعي للحياة، علما أن قصة الفيلم تنهل أحداثها من السيرة الذاتية للمخرج، وبالتالي فنحن أمام شخصيات أقرب إلى الواقع منها إلى الخيال.

تظهر الأحداث من بدايتها انعدام التواصل بين الأب مصطفى (الممثل المغربي محمد مجد) وابنه رضا (الممثل الفرنسي نيكولاس كزال) وتكريس هذه الصفة في مخيلة المتلقي، ونلمس ذلك مباشرة عندما أمر الأب ابنه بمرافقته في رحلته إلى مكة ورد فعل هذا الأخير الذي صب جام غضبه على والدته عوض والده، وهنا إشارة قوية وواضحة لسلطة الأب داخل الأسرة المغربية، وهي سلطة تذهب إلى حد التسلط والديكتاتورية المقنعة حسب الفيلم..

تبدأ الرحلة لتبدأ معها العودة، عودة الابن إلى أصله وهويته، وعودة الأب إلى ربه ومغادرته للحياة، معادلة صعبة ترسم ملامح الشخصيات بواقعها المثير والأليم ، هذه العودة التي لم تبدأ مباشرة بل تحققت عبر مراحل تدريجية سمحت باستئصال كل الأورام الخبيثة من نفسية

الابن الذي لم يفارق آباه طيلة الرحلة ليكتشف عن قرب شخصيته الإنسانية المتزنة، التي تحكمها القيم الدينية والاجتماعية المغربية رغم إقامته بفرنسا لمدة ثلاثين عاما. الابن متمرد لكنه غير عاق، يسكن فرنسا وتسكنه، يعيش ازدواجية مؤلمة، تتداخل في دائرة مغلقة تبعث على الشفقة والعطف، تتضح مساوئها في هذه الرحلة. وبتوجه غير مباشر من الأب يستخلص العبر ويستجلي الحقيقة التي من أجلها يسافر الأب، هذا الأخير الذي يرمز إلى الأصل وإلى الجذر المتأصل في العراقة المغربية، لا يجد نفسه متسلطا، بل بالعكس فهو يؤدي دوره الطبيعي كأب، كما تقتضي بذلك أعراف وتقاليد مجتمعه الأصلي. شخصيتان رئيسيتان اكتسحتا أحداث الفيلم من أوله إلى آخره، ورغم ذلك لم نشعر بالملل والتذمر بل عشنا من خلالهما أبهى اللحظات المؤلمة والسارة، ولعل السر في ذلك هو التغيير الإيقاعي المتواتر للمشاهد ومعها الحالة النفسية للشخصيتين، وهي حالة تتغير بمجرد تجاوز كل ألفية من الرحلة، تلك التي استغرقت ما يقارب الخمسة آلاف كيلومتر، ابتداء من فرنسا، ومرورا بالدول التالية: إيطاليا، سلوفينيا، كرواتيا، صربيا، بلغاريا، تركيا، سوريا، الأردن، وأخيرا السعودية، وربما قصد المخرج من خلالها تغيير إيقاع الفيلم وتسريعه حسب المسافات المقطوعة، وهكذا نلاحظ أن المرحلة الأولى اتسمت بالصمت، تليها مرحلة التصادم، ثم مرحلة استكشاف الآخر، لتنتهي بمرحلة التفاهم والتفهم. وسعيا وراء الدلالات الرمزية للصورة استطاع المخرج أن يبرز بعض المحاور التي كرسها في الفيلم من خلال بعض اللقطات والمشاهد الذكية، فمثلا لم يكثف المخرج من المشاهد الطبيعية للبلدان التي مرت منها كاميرا التصوير، بل تجاهلها بشكل مطلق، علما أن هذه الدول تمتاز بطبيعتها الخلابة، وفي اعتقادي هي محاولة منه للابتعاد عن التناقض الذي قد يشعر به المشاهد بين الحوار والصورة، فالرحلة كما قال الأب رحلة دينية غير سياحية بالمرة، وهذا ما لحظناه عندما استغنى الابن في النهاية عن آلة التصوير الذي جلبها معه لأخذ صور تذكارية، والمكان الوحيد الذي صوره بها هو المسجد التركي. كما أحسسنا بصدق الأب في التعامل مع هويته، إذ استشعرنا من لغته المتداولة في الفيلم (اللهجة

المغربية) والتي يتكلم بها مع ابنه رغم عدم إتقان هذا الأخير لها تكريسا لهذه الهوية، وقد يظن المشاهد أن التعامل مع هذه اللغة نابع عن جهل الأب باللغة الفرنسية، إلا أنه يفاجأ عندما يتكلم بها بإتقان داخل مخفر الشرطة بتركيا. لقطة أخرى تحيلنا إلى صدق صورة إسماعيل الفروخي، وهي لقطة تسليم جوازات السفر للجمارك التركية حيث يتبين لنا من خلال الجواز الأخضر تشبث الأب بهويته وجنسيته المغربية رغم الثلاثين سنة التي قضاها بفرنسا، هذه السنين التي تخول له الحصول على جنسية هذا البلد وباقي الامتيازات المرافقة لها بسهولة، بخلاف ابنه ذي الجنسية الفرنسية والواضحة من خلال لون جوازه الأحمر. هي إذا إشارات جميلة وذكية تساعد على توصيل رؤية المخرج الفنية للمتلقي وإشراكه معه في تشكيل أبعادها.

المسرح المغربي بين القراءة المستعادة وعسر التجاوز

محمد الشغروشني

تطرح الصناعة المسرحية في الراهن الثقافي المغربي بصفة خاصة مجموعة من الأسئلة بدءا من سؤال النص المسرحي وإبدالاته التقنية والموضوعاتية وتفجيره لبنيات النص المنجز سلفا، مرورا بجماليات العرض السينوغرافية وتشكيلات اللعب الركحي، وصولا إلى متطلبات التلقي الحديث المشبع بالفرجات السمعية البصرية ومختلف الفنون البصرية عبر القنوات التلفزيونية أو الوسائل التكنولوجية المتعددة الوسائط . وهي الأسئلة التي لم تجابه من قبل الطروحات النقدية إلا لماما، بسبب انشغال النقد المسرحي لردح من الزمن بالقراءات المستعادة لتاريخ الظاهرة المسرحية بالمغرب، سواء في أشكالها الفرجوية الأولى، أو عبر سيرورتها التاريخية كتمرحلات زمنية لإنتاج المنجز المسرحي، فيما يشبه قراءات برانية محابية للواقع المسرحي وقنوعة بإنجازاته ولسان حالها يقدم صكوك غفران لعقم الواقع وعسر التجاوز. لذلك تستهدف هذه المقاربة ملامسة المعطيات الموضوعية للصناعة الركحية الجديدة عبر تجارب المأسسة المسرحية المتمثلة في المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي وتجربة الدعم المسرحي ثم المهرجان الوطني للمسرح، وفي ثناياها محاولة الإجابة عن الأسئلة الحاضرة الغائبة في المنجز المسرحي الحديث .

يجمع العديد من المهتمين والمتتبعين للشأن المسرحي المغربي على أن إنشاء المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي يعتبر نقلة نوعية في المشهد الثقافي والفني، بالنظر للدماء الجديدة التي ضخها في جسد المسرح المغربي، ولما فتحه من آفاق تكوينية في الثقافة المسرحية، تقنيا ومعرفيا وإبداعيا، بعدما كانت الممارسة المسرحية تستدعي فاعليها من موارد الممارسة الهاوية؛ فقد أتاحت هذه المؤسسة لخريجيها تكوينا فنيا وتقنيا وتداريب مسرحية مختلفة، رفدت الساحة المسرحية بممثلين وممثلات ذوو تكوين متنوع، ومخرجين بمنظورات حديثة، طورت الفعل المسرحي وأخرجته من حالات التكرار والنمطية إلى رحاب التجديد الإبداعي نصا وعرضا، واقتحمت بذلك مجالات موضوعاتية ظلت من قبيل المغيب والمسكوت عنه، كما هو الشأن بالنسبة لقضايا الجسد الأنثوي وحقوق المرأة، والكثير من القضايا التي أضفت عليها الثقافة التقليدية حجب التقديس والتحريم .

وقد تزامنت هذه الحركية الإبداعية لخريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، لاسيما في بدايتها الأولى، مع تطور إنتاجي مسرحي نهضت به الفرق المسرحية الاحترافية وفي مقدمتها فرقة «مسرح اليوم» إلى جانب فرق مسرحية أخرى استوعبت الأطر الجديدة من خريجي المعهد، وسعت إلى تنويع فرجاتها المسرحية بانفتاحها على مختلف الحساسيات الإبداعية الوطنية على مستوى النص الدرامي، واستلهام التجارب المسرحية العالمية في بناء العرض وتأثيث فضاء الركح تقنيا وجماليا، الشيء الذي أكسبها حضورا نقديا وجماهيريا أعاد الحياة لتلقي الفرجة المسرحية بعيد سنوات من الركود.

هذا الحراك المسرحي ما كان ليكون لولا تضافر العوامل السابقة الذكر بالإضافة إلى تجربة الدعم المسرحي المستحدثة كنتيجة مباشرة لتوصيات المناظرة الوطنية الأولى للمسرح الاحترافي بالدار البيضاء، مقتفية أثر ونتائج صندوق الدعم السينمائي، والتي استطاعت إبان العشرية الأولى من عملها أن تحرك آلية الإنتاج المسرحي في نقاط متعددة من جغرافية الوطن، وتفتح أوراشا للاشتغال الإبداعي أمام مجموعة من الفنانين والتقنيين والممثلين المحترفين أو الهواة أو المتخرجين من المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، وبالأخص أولئك الذين عانوا من البطالة الفنية أو الذين ضاقوا ذرعا بالوظائف الإدارية المسندة إليهم سواء بمندوبيات

وزارة الثقافة أو غيرها من القطاعات الحكومية، مما دفعهم إلى البحث عن فضاءات أخرى تستوعب إمكانياتهم الإبداعية وطموحاتهم في الحقل الفني .

وستكتمل دائرة مأسسة الصناعة المسرحية المغربية بإنشاء المهرجان الوطني للمسرح بمكناس، بكونه موعدا سنويا لترويج وتلقي الأعمال المسرحية المنجزة، وفرصة ثقافية وفنية لتداول الخطاب المسرحي نصيا وعرضيا ونقديا، وتقييم التجارب المسرحية وقراءة آفاقها المنتظرة فكريا ومعرفيا، وبالتالي مكافأة الأعمال المسرحية الجادة وتثمين فاعليها من تقنيين وفنانين وممثلين وممثلات ومخرجين ومخرجات .

١ـ جدل النص والدراماتورجيا :

على الرغم من الخدمات العديدة التي قدمها المعهد العالي للفن المسرحي و التنشيط الثقافي منذ إنشائه أواسط الثمانينيات من القرن الماضي، سواء على مستوي الدينامية والفعالية التي زرعها في المشهد المسرحي المغربي، ونقل الممارسة المسرحية من المنزلة الملتبسة بين الهواية والاحتراف، وتخريجه لمجموعة من الوجوه الجديدة التي غدت فاعلة في مجالات التمثيل والإخراج والسينوغرافيا . تبقى هناك اختلافات متعددة، إدارية وتدبيرية تشوب سير هذه المؤسسة من قبيل انحصار التخصصات المتاحة في المجالات العلمية السابقة الذكر، على عكس ما هو معروف عربيا وبالأحرى عالميا؛ فهذه التخصصات الموجودة منذ ما يزيد عن عقدين من الزمن لم تعرف تطورا يذكر، افقيا اي مناهجيا أو عموديا بفتح منافذ جديدة لتعميق التخصص على مستوى الماستر والدكتوراه من جهة؛ ومن ناحية أخرى تجذير التواصل بين جيل المسرحيين الجدد والذاكرة المسرحية المغربية بمختلف أجيالها وتوجهاتها الفكرية والفنية، الشيء الذي بات ينبئ عن صراع خفي، تغذيه توجهات فرنكوفونية، ويغلف في الكثير من الأحيان بصراع الأجيال، أي بين جيل المسرحيين الرواد منهم وجيل مدرسة الهواية كطرف ، وخريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي كطرف آخر . ذاك الصراع الذي لم يعد خفيا كما أريد له، ولم يعد مستترا في ضمير غائب أو حاضر التجييل، إذ سيتمظهر من خلال إنتاجات مسرحية لأجيال الخريجين، وانصراف المخرجين منهم إلى الاشتغال على الريبرتوار العربي والأوروبي بشكل أساسي في أغلب أعمالهم، في شكل إعادة صياغة دراماتورجية لهذه النصوص، تحت طائلة مجموعة من الذرائع النقدية، من بينها سقطات النص المسرحي المغربي المتمثلة في ضعف بنائه الدرامي، ولاسيما بناء الشخصيات في الكتابات المسرحية التي اتبنت على استدعاء أو استلهام التراث العربي العالم أو الشعبي، أو تلك المتناصة جذريا مع الكتابة المسرحية الذهنية كما استجلبها ورسخها توفيق الحكيم في منجز الأدب العربي؛ بحيث أن هذه الكتابات المسرحية كان همها الأول جعل الفن المسرحي أدبا يحظى بالمقروئية، بينما الفن المسرحي منتوج فني للمشاهدة الحية والإمتاع والفائدة . والحقيقة أن هذا الطرح لا يخلو من الصحة في بعض وجوهه -على الأقل، إذ ظل مغيبا في الأطروحات النقدية المسرحية، حبيس الصالونات المغلقة، فلم تحظ الكتابات المسرحية المغربية ذات المرجعية التراثية بالمعالجة التحليلية والنقدية الكافية من منطلق كونها مشاريع درامية لأعمال مسرحية أعمال فرجوية بالقوة قبل أن تتحقق إخراجيا بالفعل، واكتفي بقراءتها إيديولوجيا أحيانا وأدبيا أحايين أخرى، وبين هاتين القراءتين ضاع التحليل الدرامي لها . هذه الملاحظات وغيرها كثير مما لايسع المجال لذكرها جميعا، تحتاج إلى مقاربات ودراسات وأبحاث متأنية للكشف عن مكنوناتها، ولو أتيح لها المجال للنقاش والحوار مع أجيال المتخرجين في وقت تداولها الأولي بروح

شفافة وسعة صدر مع إيمان بديمقراطية الاختلاف،لما عمقت القطيعة الحاصلة اليوم بين خريجي المعهد العالي وذاكرة المسرح المغربي، ولما لجأ هؤلاء إلى تبني توجه مسرح المؤلف كبعد أوحد للمسرح المغربي، مما أغلق المخيلة الإبداعية في مجال النص المسرحي، وحول الخريجين الجدد خداما في أقبية المسرح العالمي، ووضع المال العام هدرا لخدمة الآخرين .

٢ ـ تجربة الدعم المسرحي: لقد لجأ المخرجون الجدد لإعادة صياغة النصوص المسرحية الأوروبية والعربية المنجزة سلفا، فيما يشبه الإعداد الدراماتورجي بمعية الممثلين المساهمين فنيا في إنتاج عروضهم، إما بحكم محدودية ميزانية الدعم المقدمة لهم من طرف وزارة الثقافة، وإما لاعتقاد منهم بأنهم قادرون على إنتاج عروض فرجوية تستجلب المتلقين متى ما كانت مادة الإضحاك دسمة ومسيطرة على الوضعيات والمشاهد، أو رغبة منهم في تجاوز قواعد الإنتاج المسرحي ومن خلالها تجاوز مؤلف النص إلى مؤلف العرض أو مسرح المؤلف .

غير أن الظاهرة بقدر ما هي حساسية جرى مفعولها في جسد المسرح المغربي منذ التسعينيات من القرن الماضي، واتخذت مطية لإنجاز العروض السريعة والمعفاة من حقوق المؤلف، فإنها لم تسترع انتباه لجان الدعم المتعاقبة إلا في مراحل متأخرة، بعدما كشف المهرجان الوطني للمسرح بمكناس عبر دوراته المتلاحقة ضعف المنتوج وهزالة العروض المقدمة أمام لجان التحكيم؛ الشيء الذي يضع علامات استفهام عريضة حول تجربة الدعم فلسفة وإجراءات ونتائج.

مبدئيا لا يمكن إثارة سؤال الدعم المسرحي من غير ما استحضار لتصور فكري يدعمها ويهندس خطواتها الإجرائية، باعتبارها مبادرة تستهدف تطوية الخدمة الثقافية والفنية، والتي لاتقل أهمية عن الخدمات التعليمية والصحية وغيرها؛ غير أن استقراء سياقها التاريخي وطريقة تنزيلها وآليات اشتغال اللجان التي تعاقبت على تفعيلها يثير مجموعة من الملاحظات يمكن مقاربتها كالتالي:

•إن طريقة تنزيل مشروع الدعم المسرحي يبدو وكأنه إجراء استعجالي لامتصاص غضب الخرجين من المعهد وغيرهم من المسرحيين حتى لا ينضافوا إلى جيوش العاطلين من حملة الشهادات، لذلك بدا الدعم في بدايته وكأنه ريع جديد، لاسيما بعد أن بدت تحكمه الإخوانيات والمحسوبية والاستقطاب السياسي وغيره كثير من الممارسات التي لا تمت للمؤهلات الفنية والإبداعية بصلة .

•ما يؤكد خلو المشروع من أي تصور استراتيجي يبتغي

خدمة الثقافة المغربية عموما والمسرحية بصفة أخص، كون أغلب الأعمال المسرحية لم تقدم لها نصوص أصلية مغربية بل صياغات معينة لنصوص غربية أو عربية، تخلو من أية أبعاد فنية أو جمالية ذات قيمة مضافة للفن المسرحي، اللهم بعض الفلتات المعدودة والتي ظل أصحابها يدافعون عن فنهم بالرغم من الإكراهات المتعددة، التي أجبرتهم على تغيير مساره نحو وسائط أخرى كالسينما والتلفزيون، وبالتالي لم تعرف الدورات المتوالية للمهرجان الوطني للمسرح ميلاد طاقات إبداعية وازنة في مجال التأليف الدرامي كما كان عليه الأمر زمن مهرجان مسرح الهواة مثلا .

•تزامنت تجربة مشروع الدعم المسرحي مع تجربة أخرى دعيت باسم الترويج المسرحي، وبغض النظر عن المفارقة المتولدة عن الجمع بين الداعمين، دعم الإنتاج ودعم الترويج، والتي خلقت مجموعة من الإشكالات،بالنظر إلى النوع الأول يقتضي الحكم على الورق أو العرض الافتراضي الموصوف غالبا بالتغير والتبدل، بصفته عرضا مسرحيا يفارق المرجعية المستند إليها كمنطلق للمشروع وهي تجربة صندوق دعم الإنتاج السينمائي، حيث تعتمد لجان الدعم على سيناريوهات مكتوبة بدقة متناهية ووفق ضوابط معروفة ومتداولة مهنيا.

أما النوع الثاني وهو دعم ترويج المنتوج المسرحي فينبني على عرض منجز تتم مشاهدته من طرف اللجنة المختصة.

أخيرا يمكن القول بأن تجربة الدعم لم تكن خالية من الإيجابيات، وفي مقدمتها الفرص التي منحتها للخريجين كي يختبروا إمكانياتهم في ميدان الاحتراف المسرحي والكتابة الدرامية والسينوغرفيا والإخراج، غير أنها تناست شيئا أساسيا يتعلق بالبنية التحتية لبث المنتوج الثقافي والمسرحي وترويجه في فضاءات جغرافية متعددة عوض الاقتصار على الحواضر والمدن الكبرى.

عبد الله القصيمي الطائر النادر

عبد الواحد مفتاح

المسلمون اليوم يقفون أمام خيارين لا ثالث لهما: إما أن يستفيدوا من التراث العلمي للبشرية أو أن يبقوا متخلفين جهلة.

مهما اختلفت حوله الآراء، وتضاربت عليه الأقوال، يبقى عبد الله القصيمي كما يرى إلى ذلك كثير من مُجَايليه ومتابعيه، أحد أكثر الأصوات الفكرية صدقا ووضوحا في المشهد العربي، رغم ما كيل له من اتهامات لم تستطع أن تنزع عنه صفة رجل ذو وجه واحد، يؤمن إيمانا عميقا بالخير وكرامة الإنسان .. بلا هوادة أو مُمالقَة وبلا أي قناع، قدم أطروحة ناصعة البياض في نقد الميتولوجية العربية.. بعدما قضى عشرين عاما يُدافع عن الوهابية ضدا في علماء الأزهر والشيعة معا، يحارب هنا وهناك.. إلى أن كان أحد أهم شيوخها الواقفين في وجه كل عدو إيديولوجي لهذه العصبة الدينية .

غير أن مذهب القصيمي في تسطيره الفقهي كان البحت والتقصي والإعلاء من شأن الدليل والحجة، أحد أدوات عدته الفكرة التي لازمته في كل مراحل بحته وسنوات عمره، إلى أن كتب في عام 1946 كتاب "هذه هي الأغلال" الذي وصف فيه العوائق الإبستمولوجية والقيود التي تقف في وجه تقدم العالم الإسلامي، هذا الكتاب الذي سيكون نقطة التحول الكبرى في مسار القصيمي الفكرية، والذي ستعقبه مؤلفات كثيرة كان مصنفه الذائع الصيت "العرب ظاهرة صوتية " أحد أبرزها، هذا الكتاب الذي تلقّفه كثيرون بدهشة بكر، وفي الطرف الأخر بجدال –قديم جديد– حول مشروعية أي نقد للخط العام للفكر العربي الذي تنخره التقليدانية، ويشوبه العجز المدقع عن أي إبداعية مؤثرة.

وهذا ما يقف عند ضفافه مشروع عبد الله القصيمي: المسلمون اليوم يقفون أمام خيارين لا ثالث لهما: إما أن يستفيدوا من التراث العلمي للبشرية أو أن يبقوا متخلفين جهلة، ولكي يتخلصوا من الركود الذي هم فيه، ما عليهم إلا أن يعرفوا أنه لا يوجد معرفة ضارة ولا جهل نافع، وأن

كل الشرور مصدرها الجهل وكل الخير مصدره المعرفة.

يقول انسي الحاج – مؤسس مجلة شعر إلى جانب أدونيس – عن عبد الله القصيمي (مستخدما لغة شبه عامية) : " اقرؤوا القصيمي ، لا تقرؤوا الآن إلا القصيمي. يا ما حلمنا أن نكتب بهذه الشجاعة! يا ما هربنا من قول ما يقول! يا ما روضنا أنفسنا على النفاق، وتكيفنا، وحطمنا في أنفسنا الحقيقة، لكي نتقي شر جزء مما لم يحاول القصيمي أن يتقي شر قوله في كتبه. ويهجم على الكلمة هجوم البائع الدنيا بكلمة. ولا يرتاح له عصب. ولا يتراجع من اللسان . ولا تصدقه عيناك! "

القصيمي الذي أَثْرَت كتاباته الرصيد النقدي للفكر العربي على ما فيها من شحنات عاطفية ومفاهيمية فلسفية.. ظل أسلوبها الشذري محافظا على طراوته اللغوية الصافية، إذ تُعد هذه الشذرات التي التَفت لها كثير من النقاد، على أنها من أعمق وألذ ما كتب من شذرات في الأدب، كما أنها الأكثر جرأة على طول العمود الفقري للتاريخ العربي، هذا نفسه ما سيجُر له صراعات فكرية وسجَالية مع كتائب من الفقهاء

زيـــارة ا لمـــوتى

وجيوش من المحافظين، وأخرى أكثر حدة مع عدد من الأنظمة السياسية التي سنّت قوانين بأكملها لمنع كتب القصيمي وتجريم تداول أفكاره، والسبب بسيط جدا فهو لم يجرؤ على نقد التراث فحسب، بل نادى إلى هدم كثير من يقينياته، خاصة ذات الطابع الخرافي منها، فقد عمل عبر عديد كتاباته على تسليط نور العقل على كامل جسد الموروثات المُؤسسة للمعرفة عند العرب بشقيها العقلي والنقلي، المُعوقَة للتفكير الحر والإبداع الخلاق، في دعوة لإخراج الإنسان العربي بالخصوص من قصوره في حق نفسه، الذي أذى إلى تعطيل عقله، وهذا ليس راجع بالضرورة إلى خلل في هذا العقل، وإنما إلى فقدان الشجاعة والعزم – الشجاعة هذا الفعل النادر. فعلى امتداد البؤس العربي الممتد في الجغرافيا والمسافر في التاريخ رجوعا، لم تتمكن الشجاعة العقلية على الحضور، إلا مُدانة أو على نحو هامشي ومنسي. فالسلطة الفقهية وعملُها على التّحكم في وعي المجموع العام للأفراد، وطول فترة هذا التحكم، جعلت العربي يراكم مسافة الحذر من أي نقد أو نقاش، يقول القصيمي في إحدى شذراته "تحضر الإنسان خارج المحراب ولم يتحضر داخله" ذلك أن ما يصنعه الإنسان هو أعظم من الإنسان، وهذا هو دَيدن العربي الذي صار سجين تمذهبات فقهية وخرافية، هو من صنعها وأسس لهذا الصنع.

عبثا حاول عديدون صد أفكار القصيمي، وتكميم أرائه تارة بالوعيد وتارة بالترغيب، وقد أُلّفت كتب كثيرة تحاول الرد عليه ومنها : كتاب " تنزيه الدين ورجاله مما افتراه القصيمي في أغلال" لعبد الرحمن السعدي، وكتاب " الرد القويم على ملحد القصيمي" لعبد الله بن يابس. إلا أن هذه الكتب سرعان ما خفت صوتها، لطبيعتها الهجومية الغير المتوازنة، ولإغراقها في رديكالية تنتمي لأدبيات القرون الوسطى، لم يلتفت لها كثير من المتتبعين خاصة في الأوساط الفكرية، فكانت محاولتي الاغتيال التي تعرض لهما، الأولى في لبنان والثانية في مصر، كطلقة غادرة من شيوخ الكهنوت الذين لم يستطيعوا مقارعة منجز عبد الله القصيمي، بالحجة والدليل المعرفي هذا المنجز الذي عرف طريقه رغم كل أساليب المنع وظروف الرقابة البوليسية، إلى أن صار علامة فارقة في تاريخ النقد العربي، يقول أدونيس عن عبد الله القصيمي : لا تستطيع أن تمسك به. فهو صراخ يقول كل شيء ولا يقول شيئا. يخاطب الجميع ولا يخاطب أحدا. إنه الوجه والقفا: ثائر ومتلائم، ملتزم وغير ملتزم، بريء وفتاك. وأنت عاجز عن وصفه. فهو بركان يتفجر.

قمل
مليكة مستظرف: ملاك المهمشين

قليلون هم أولائك المبدعون الذين أُخذوا عنا. في غفلة رحلة بتذكرة واحدة: ذهاب دونما إياب. تاركين بصمات أناملهم/ أقلامهم على صفائح تاريخنا الأدبي والفني والجمالي. «مليكة مستظرف»، إحداهم، ملاك محلّق في سماء/ فضاء السرد .والحكي. رحلت بغتة وبرهة في سن كان لا يجب أن ترحل فيه، في سن 38 سنة، تاركة خلفها كلمات وقصصا من الآلام .مليكة مستظرف قاصة. ولا شيء غير ذلك. غابت عنا في سبتمبر 2006 بعد رحلة طويلة مع المرض.

قصة قمل

إهداء: إلى شبيهي في الفقدان... المهدي المنتظر،
محمد المهدي السقال

لو انه طاوعني لما كنت الآن هنا ولما كان هو الأخر هناك...لكن "راسه قاصح ديال التهراس"..القمل والخنز وسراق الزيت.*. كنت أظن أن القمل قد انقرض منذ زمن لكنه مازال متواجدا في هذا المكان الحقير..المرأة المترهلة الجالسة أمامي تفلي رأس صديقتها وتصرخ بين الفينة والأخرى: هاهي ها انا شديتها ...ثم تضع تلك الحشرة الصغيرة بين الإبهامين وتمعسها.

أمي كانت هي الأخرى تضع راسي على ركبتها وتحاول البحث عن تلك الحشرات الصغيرة ..تضع بجانبها قارورة الكاز ومشطة الكرن* استعدادا لشن غارة على تلك

الطفيليات التي تقتات على دمي.. أحاول التملص، تمسك ذراعي، أتمرد ..تغريني :غادي نحكي ليك خرافة هاينة اللي خطفها الغول... استسلم لها.

المرأة الجالسة أمامي وجهها اصفر بلون الكبريت لذلك ينادونها الصفريطة، تدخل يدها بين نهديها وتخرج علبة صغيرة تفتحها.. أعقاب سجائر كثيرة.. تنتقي واحدا بعناية وتطلب عود ثقاب من امرأة ملونة(لا أقول امرأة ملونة لسبب عنصري بل فقط لأنها ترتدي ملابس ملونة كثيرة) لا تكف عن الغناء:

البير اللي حفرنا ه ما شربنا ماه الفتاة تحاول الإفلات من قبضة المرأة المترهلة ،تصرخ فيها: راه فيك القمل بزاف خليني نحيدو ليك

حيدي القمل اللي في راسك بعدا أحاول التملص من أمي تحكم قبضتها علي وتفتح قارورة الغاز التي اشترتها من السعيدي بائع الفحم ...

أغمض عيني حتى لا يتسرب الغاز إليهما ...وتكمل أمي: هاينة كانت زينة وشعرها طويل كيف شعر الخيل و رطب كيف الحرير....قطرات الغاز تتسرب إلى رقبتي ، رائحته نفاذة اقفل انفي ،

أمي لا أحب الغاز ولا أحب القمل ولا أحب السعيدي.

أبكي.

لا تبكي تقول المرأة المترهلة ،غادي يضربوك بست أشهر ديال الحبس إلى كثروا.

المرأة الصفراء تقترب مني تناولني عقب سيجارة: خذي ماشي خسارة فيك لا أدخن. قلت لها وأسندت راسي لركبتي آخر مرة كتبت له: -لماذا لا تحاول فهم وجهة نظري ؟

-لان ما تقولينه غير منطقي أمسكت الكايبورد وكتبت له:

-من لم يستطع الباءة فليصم

-حاولت الصيام وكلما سألني أحدهم :علاش صايم؟ كاينة شي عواشر؟ أتذكر فورا جسدي فيزداد الضغط علي

-الزاني و الزانية في نار جهنم

-الله يغفر الذنوب جميعا إلا أن يشرك به

-ماذا سيحدث حين نقفل علينا في غرفتك؟

-لست عرافا.....

-لكن قد أكون نبيا.....سأكون عيساك...ألم يحيي عيسى الأموات؟

-أنا خائفة

le message suivant
n'a pas pu être remis à tous les destinataires
par ce qu'ils/elles semblent être hors ligne

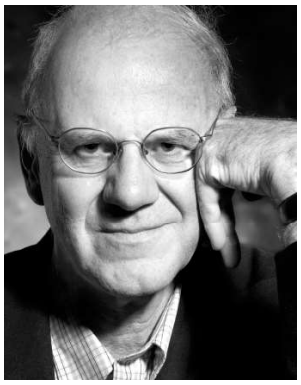
اشعر بالإحباط.
رائحة أعقاب السجائر تخنقني، رائحة الغاز تجعلني أشعر بدوار ولدي رغبة في القيء.. تكف أمي عن سكب الغاز و تكمل:
واحد النهار كانت هاينة خارجة مع صحاباتها تجمع الحطب كانت الشتا خيط من السما والرعد والبرق يا لطيف
أرتعش.
لازالت تمطر بالخارج أقول له.يضمني اليه أضع رأسي على صدره العاري.
–لن تشعري بالبرد بعد قليل...سأعيد رسم خريطة جسدك بأصابعي
أبتسم. أهرب إلى أقصى الغرفة
تلحق بي أمي تمسكني و تظفر شعري:
هاينة كانت فرحانة جات الشتا من بعد الجفاف تسقي الأرض وتروي البهيمة..و احد اشوية جات غمامة كحلة.. ما قدراتش تهرب بنت الهم كيف عملو صحاباتها. الغمامة الكحلة كانت غول خطف هاينة وهرب بها بعيييييييييد.
الضابط يتعمد الاحتكاك بمؤخرتي
أستري نفسك آلقحبة .هكذا قال و هو يلتهمني بعينيه.
كنت أريد إسكات نداء جسدي أردت أن أقول له
تغطي امي شعري بكيس بلاستيكي لكي يدوخ القمل ويموت..
–سأموت أنا وليس القمل
أنت لن تموتي.. أنت فاش تكبري غادي تكوني شي –حاجة كبيييييييييرة ونفرح بيك
أمي هل ستهرب هاينة من غولها؟
المرأة المترهلة نائمة على الإسفلت. تتوسد ذراعها
هو يقول لست عرافا
وأمي لم تتم لي الحكاية.

———————

سراق الزيت: الصراصير

مشطة الكرن: مشط مصنوع من قرن الغزال أو الخروف كنا نستعمله في الطفولة

الرَبُّ God in een jurk



الاديب الهولندي تون تيلغن Toon Tellegen

ترجمة مهدي النفري

Ik denk aan God
in een afgeprijsde, lichtblauwe zomerjurk
andere woorden dragen andere jurken:
onnadenkendheid, schroom, moedwil
twee broers komen elkaar tegen,
slaan elkaar dood,
zij hebben daar niet om gevraagd
en helemaal niet om mij
die hen lukraak heeft verzonnen
ik slaap tot het uiterste gespannen,
elke vezel van mij slaapt
en wanverstand komt voorbij,
een woord dat ik niet ken,
dat kaal is, met de vijand heeft geheuld
er wordt kwaadgesproken.

الرَبُّ كفستانٍ
أفكرُ في الربِّ
فستانٌ صيفيٌّ أزرق بسعرٍ
مُخفضٍ
الإكتراثُ
الخوفُ
والعهرُ
كلماتٌ أُخرى
إرتَدَتْ فساتينَ أُخرى
أخوان إلتَقيا
قتلَ أحدَهُما الآخرَ
لم يطلْبا إذناً مني بِما فَعَلاه
وليسَ لي بِما خَلَفاه مِن فتنَةٍ
أنامُ مُتوتراً إلى أقصى حد
كلُّ شريانٍ مِني
ينامُ حتى تَمضي الفكرةُ
ولا أعرفُ منها كلمَةً
إنها أفكارٌ صَلْعاء
تعاونَتْ مع عدوٍ
وصارتْ لغةُ أشرارٍ

المحاة LA GOMME (ق.ق.ج)

لشفيق غربال

traduit par :FATIMA JOUHARI

Il se présenta devant son potentat, embrassa le sol en signe d'allégeance,,, il se tint droit et lui donna le livre en lui parlant à voix basse :

« Voici votre autobiographie aromatique, comme vous l'avez demandée majesté, je l'ai écrite au crayon . »

مثل أمام الحاكم بأمره وقبّل الأرض بين يديه ..
اعتدل وقدّم له الكتاب وخاطب حضرته بصوت خفيض :
- "هذه سيرتك الذاتية العطرة ، كما طلبت يا مولاي..
كتبتها بقلم الرصاص"

قصيدة " البحيرة": للشاعر الفرنسي "لامارتين"

ترجمة: إدريس الواغيش

يقول عن هذه القصيدة الدكتور نيقولا فيَاض، وهو طبيب وشاعر ومترجم لبناني، وعضو المجمع العلمي العربي (مجمع اللغة العربية): كان قد كتبها " ألفونس لامارتين " في حبيبته التي صادفها عندما كان في رِحلة علاج وهو في السادسة والعشرين من العمر. لمح وهو يتمشّى على شاطئ (بُحيرة بورجيه) امرأة تُدعى جُوليا شارل (في الثانية والثلاثين من العمر)وهي تحاول أن تضع حداً لحياتها، بعد أن أتعبَها المرض وبدأ اليأس يتسلل إلى نفسها. في تلك اللحظة التي شارفت فيها على الغرق، خرجت لها يدُ "لامارتين" المُنقذة، فتعلقت بمُنقذها وأحبَّته وأحبَّها، وعندما كان يتنزه وإيّاها على ضفافِ البُحيرة، اتفقا على أن يكون حُبُّهما روحياً سامياً عن الرغبات الجسَدية، ثم غادرها، واتفق معها على اللقاء في العام القادم في مدينة "إكس ليبان"، وطلبت منه إن هي ماتت قبل أن تراه، أن يرثيها بقصيدة من قصائده. وهذا ما حصل، ماتت قبل أن يراها في العام التالي بسبب المرض، فأوفى بطلبها وخلد اسمَها فرثاها بهذه القصيدة، التي كانت ومازالت من روائع الشعر العالمي. الشاعر الفرنسي "ألفونس دو لامارتين" يُذكرنا في هذه القصيدة تحديداً بفلسفة الشاعر الإنجليزي وليم ويردزويرث، من حيث ميلهما معا إلى الرومانسية و أحيانا إلى العزلة، فالشاعر الإنجليزي كان يعاني من الوحدة، كما ظهر ذلك جليًّا في إحدى قصائده الشهيرة، والتي ترجمتُها إلى العربية تحت عنوان:" وحيد كسحابة"، وهي تُذكرنا ب"لامارتين" كما هنا في " البحيرة"، فالأول يتأمل السماء والسحب والأزهار، و"لامارتين" يتأمل البُحيرة وما حاط بها من أحداث تخُصُّه وحبيبته، ويُحيطها من صخور وأحراش وزُرقة مياه وطبيعة. قصيدة "وليم" كما قصيدة " لامارتين" تُرجمتا معًا إلى أكثر من لغة، ومن بين هذه اللغات: العربية التي ترجمها إليها عدة مُترجمين عرب سواء كانوا " هواة" و " محترفون"، لكن كل منهم أبدع في الاثنين معاً على طريقته.

قصيدة: البُديرة

...هكذا

نحن مدفوعون دوما إلى عوالم جديدة

في الليل الأبدي نُجْرفُ بلا عودة

فهَلا استطعنا، ونحن نجوب محيطات أعمارنا

تَرْك المرساة ليوم يوم واحد؟

.....

! آه يا بحيرة

العامُ قد أنهى بالكاد دَوْرَته

بالقرب من أمواج تذكرني بالحَبيبة

ربما كانت ستراها من جديد

...انظري

ها أنا قد عُدْتُ من جديد

لأجلس وحيدًا فوق هذه الصَّخرة

.....

كنت تهدُرين تحت هذه الصخور العاتية

وتتحطمين على حوافها المُمَزَّقة

والريح تلقي بزبد أمواجك على رجليها الذَّهبيّتين

.....

ذات مساء، إن كنت تذكرين؟

:كنا نُبحر في صمت

ولم يكن يصلنا من بعيد، في الأفق، تحت زُرقة السَّماء

غير ضجيج المجاديف

وهي تضربُ على إيقاع أمواجك المُنسجمة

.....

وفجأة

لهجات غير مألوفة في عالمنا

يردِّدُ أصداءَها الشاطئ المفتون

والموجُ والصوت الغالي

:يرددان على مسامعي هذه الكلمات

.....

! يا دهرُ مهلا

لا تتعَجَّل وانتظر قليلا

وأنت أيَّتها السَّاعات الهنيئة

:أوقفي نبضَ عقاربك

خَلينا نستمتعُ بأفراحنا

أجمَل لحَظات أيّامنا

قبل أن تنفلت في أيّ لحظة من بين أيدينا !

.....

:كثيرٌ من البؤساء هنا يَسْتَجْدونك

فتدفَّقي، تدفقي لهُم

خُذي مع أيامهم مآسي كانت تنهشُهم

!وانسَي السَّعداء

.....

لكن عبثًا يا هدرُ أسألك المَزيد

:الزمن ينفلتُ منّي، ويمضي

لذا أقول لهذا الليل: تمهَّل

!الفجر حَتماً سَيُبَدِّدُ ظلمَتك

.....

نَعْشقُ إذن، ونحبُّ أكثر

نستمتع باللحظات الهاربة منّا

فدَعُونَا نُسرع الخَطوَ قليلاً ونتمَتَّع

لا الإنسان له مَرْفأ

ولا الزَّمانُ لهُ مُسْتقر

!يَمضي ونحنُ مَاضون مَعَه

.....

كم أنتَ غيورٌ وحاسدٌ أيُّها الدّهر

ننتشي حين يَصُبُّ لنا الحُبُّ السَّعادَة

فنطيرُ بعيدًا

ويمرُّ الوقتُ سريعا

هَلا مَرَّ شقاؤنا بنفس هذه السُّرعَة؟

.....

وماذا بعد؟ ألا نستطيع ترك أيّ أثر؟

!مَاذا؟ نَمْضي كَيْ لا نَعُود

!مَاذا؟ إذا كان كلُّ شَيء مِنَّا يضيع

الدَّهْرُ الذي مَنَحَنَا لحظات الفرح

هو نفسه الذي يَسرقُها منّا

!ونحنُ عَاجِزُون عن استرجَاعِها

.....

!أيُّها الخُلود! أيُّها العَدَم

!أيُّها المَاضي! أيَّتُها الظُّلُمَات الدَّاكِنَة

ماذا تفعلين بالأيّام التي تبتلِعين؟

قولي: هل سَتَرُدّين لنا تلك اللحظات الجَميلة

التي كنت تأخُذيها غَصْباً مِنّا؟

.....

!يا بُحيرَة! أيَّتها الصُّخورُ الصَّماء

!أيّتها الكُهوفُ والغاباتُ الدَّاكنة

أنت، يَسْتبقيك الزَّمن

وقد يُجَدِّدُ لك شبابك

احتفظي أيتها الطبيعة الغنّاء من هذه الليلة بجمال اللحظة

!أوْ عَلى الأقل بِهذه الذِكرى

.....

يا بُحيرتي الجَميلة

في سُكونك أو صَخَبك

ثغورك بَاسِمَة، والصنوبر الأسود المُتدلي على ضفافك

والصُّخور المُتوحِّشة

!تنحني بِرقَّة فوق زُرقة مِيَاهك

.....

في النَّسيم الذي يَرتعشُ في سَمَائك

...ثم يَمُرّ

في الأنغام التي تُحْدِثُها خُلجَانك

في النَّجْم الفضّي

الذي يُضيءُ سَمَاءَك بأشعَّته الخَافتة

.....

في الرّيح حين يشتكي

والقصَب وهوَ يتنهَّد

في العُطور الخَفيفة التي تُنعش هواءَك

في كل ما يُسمع

يُرى أو يُشمّ

!كل شيء هنا يقول: إنَّهُما كانا يتحَابَّان

www.atargatismag.com

directeur de la publication: Mohamed Mekidi

LA VAGUE culturelle

N° 04 / 2016

RANDA KASSIS
lance un cri d'alerte

EVA CANTARELLA
L'amour triomphe de la mort

www.atargatismag.com
LA VAGUE culturelle

www.atargatismag.com
LA VAGUE culturelle

N° 4 / 2016

Contactez nous :

revuealmawja@gmail.com
contact@atargatismag.com

Phone :
00212614058229
00212656233867

Directeur de la publication et
Rédacteur en chef :
Mohamed Moksidi

Directeur adjoint
Rédacteur en chef adjoint :
Azzeddine Bourga

Secrétaire général:
Mohammed Elayachi

Secrétaire de la rédaction :
Abdellatif Benmouina

Coordonnateur de rédaction :
Mohammed Ouljamaa

Comité de rédaction :
Abdellouahed Kafih
Rachid Talbi
Nacer Soussi
Mohamed Chiki

Délégués :
khalid khachif
Abdellatif karoum
Mohammed Majdi

Coordinateur général :
Randa Kassis

Coordination et Relation internationales :
Kacem Elghazzali
Waleed Alhusseini
Camilla maria Cederna
Ayman ghoujal
Nabil Aknouche

Représentation juridique :
Rachid Fajjaoui

Supervision Artistique :
Rachid Bakhouz
Said Ghidda
Ahmed Bentajer

Assistant technique:
Mohammed Elaouina

Relations publiques:
Abdellaziz ouljamâa

Traduction:
M'hamed Kannour

L'amour triomphe de la mort

Eva Cantarella

Parmi les histoires que nous transmet le mythe grec, il y en a certaines qui racontent des amours qui arrivent même à vaincre la mort, telles l'histoire d'Orphée et d'Eurydice, ainsi que celle d'Alceste et d'Admète. Commençons par la première: fils d'une muse, Calliope, et d'Oeagre, roi de la Trace, mais selon certains son véritable père aurait été Apollon, Orphée était capable de produire, avec la lyre et l'accompagnement du chant, des mélodies si extraordinaires qu'il arrivait à attendrir les bêtes féroces, calmer les tempêtes … les poissons sortaient de la mer pour l'écouter, et même les rochers, enchantés, le suivaient … Mais la plus célèbre de ses entreprises était celle qui lui avait permis de triompher, par l'amour, sur la seule force que les hommesne pouvaient pas maîtriser, la mort. Un jour sa magnifique épouse, Eurydice, courant dans un champ pour se déroberaux

avances d'un dieu, avait été mordue par une vipère cachée dans l'herbe, qui l'avait tuée. Orphée était devenu fou de douleur : la vie sans Eurydice n'était pas seulement intolérable, mais aussi inconcevable. Poussé par le désespoir il avait décidé de descendre dans l'Hadès, pour que les seigneurs de ce monde sombre, Hadès et Perséphone, lui rendent sa femme du moins jusqu'au moment où, à un certain âge, elle aurait dû naturellement y retourner pour toujours. Cette requête avait bouleversé le royaume d'Hadès. Devant la passion d'Orphée il n'y avait pas eu une seule âme qui n'avait pas éclaté en sanglots, même pas les terribles Erinyes. Finalement les résistances d'Hadès et Perséphone étaient tombées, et Orphée avait obtenu qu'Eurydice revienne avec lui à la lumière du soleil, mais à une condition : Orphée n'aurait pas dû se retourner pour la regarder tant qu'ils n'avaient pas quitté le royaume des morts. Cependant, à ce moment là, les choses se compliquent, et le mythe donne deux versions différentes de ce qui se passa ensuite. Selon la version la plus connue, Orphée, ne pouvant pas résister au désir de voir Eurydice, se serait retourné faisant disparaître, évaporer dans l'air son amour. Mais de cette version, parvenue jusqu'à nous à travers les poètes latins (en particulier Virgile et Ovide), on trouve très peu de traces dans les sources grecques. La version grecque en effet prévoyait une fin heureuse, à la quelle se réfère aussi Euripide dans Alceste, une tragédie qui raconte une autre histoire d'amour, dans laquelle l'un des deux amants a le pouvoir de restituer la vie à l'autre. C'est l'histoire d'Admète, qui obtient le pouvoir de ramener à la vie sa femme Alceste, qui avait, par amour, accepté de mourir à sa place. Comme écrit Platon, Alceste put revenir en vie comme récompense de son sacrifice en faveur d'Admète. Dans cette tragédie, Euripide fait prononcer à Admète une phrase adressée à sa femme, quiévoque la conclusion heureuse de l'histoired'Orphée : « Si j'avais la voix et les accents d'Orphée, pour fléchir par mes chants la fille de Gérés ou son époux, et te ravir aux enfers, j'y descendrais. Ni le chien de Pluton, ni le conducteur des âmes, Caron, avec sa rame, ne m'empêcheraient de te ramener à la lumière du jour. Du moins attends-moi là-bas, quand je mourrai ; prépares-y ma demeure pour l'habiter avec moi ; car j'ordonnerai qu'on me place dans le même cercueil de cèdre, pour que mes flancs reposent auprès de tes flancs. Que la mort même ne me sépare jamais de toi, qui seule m'as été fidèle ! » Donc, pour Euripide l'entreprise d'Orphée s'était terminée avec succès : l'amour, l'histoire nous enseigne, dans la tradition grecque, peut être plus fort que la mort. Et la tradition latine ? Peut-être nous enseigne elle les risques possibles de l'excès d'amour.

Eva Cantarella, professeur émérite de droit romain et de droit grec, a enseigné à l'université de Milan, Camerino, Parme, Pavie et dans plusieurs universités étrangères (New York University, University of Texas, Université de Saint-Jacques de Compostelle). Elle s'est occupée de problèmes liés à la naissance du droit, du droit criminel, de l'histoire de la sexualité et de la condition féminine. Parmi ses livres traduits : Selon la nature, l'usage et la loi : La bisexualité dans le monde antique, trad. Marie-Domitille Porcheron, Paris, La Découverte, 1991;Pompei : les visages de l'amour, Paris, Albin Michel, 2000 ; Ithaque. De la vengeance d'Ulysse à la naissance du droit, Paris, Albin Michel, 2003 ; Les peines de mort en Grèce et à Rome, Paris, Albin Michel, 2010.

Entre mythe et réalité : Tanger,ville de l'amour et de la déchirure

Par Camilla M. Cederna (Université de Lille, France)

Certaines villes sont devenues des lieux topiques et utopiques dans l'imaginaire de la Méditerranée. Comme d'autres lieux stratégiques tel la Sicile et le détroit de Messine, Tanger, grâce à sa situation géographique, donnant sur le détroit de Gibraltar, porte d'entrée de la Méditerranée occidentale, présente toutes les caractéristiques d'un espace autant désiré que redoutable, à la fois riche de promesses et de dangers. Lieu de transition, de circulation et d'échanges de cultures, entre passé et présent, Orient et Occident, Nord et Sud, océan Atlantique et Méditerranée, mais aussi de la fracture, des naufrages et de l'exil. L'écrivain italien Vincenzo Consolo représente dans plusieurs lieux de son œuvre le détroit de Messine, entre mythe (Scylla et Charybde) et histoire, comme lieu de division, de fracture et de conflits(De ce côté du phare, 1999). La dramaturge Lina Prosa, dans Lampedusa Beach et sa trilogie, théâtralise la violence de l'histoire (guerres, conflits de cultures, religions, migrations). De ses origines mythiques situant sa fondation dans la violence et même le viol, à sa dimension historique et culturelle, ces différents traits, souvent paradoxaux, ont été célébrés, décrits, représentés dans la plupart de récits et de réflexions consacrés à cette ville, contribuant à la définir en tant qu'espace à la fois mythique et historique, réel et imaginaire. Au croisement de l'histoire et de la légende, cette ville de l'échange et de la circulation, est en même temps le lieu de la fracture et de la séparation: avec ses quatorze kilomètres de la mer du détroit qui la séparent du Continent européen, structurant la conscience des ses habitants et de ses voyageurs. Terre de misère, « terre fêlée, sèche, désolée », comme écrit Tahar Ben Jelloun, qui a nourri son fils naturel et adoptif, l'écrivain symbole Mohamed Choukri, elle est aussi un lieu de grande création artistique et littéraire, où se multiplient les langues, les cultures, les perceptions diverses, qui se superposent, s'effleurent, se confrontent et se cherchent sans cesse. Ville

plurielle et en mouvement qui a été si bien définie par Roland Barthes comme « ville de dérive » danssesNouveaux Essais critiques: Il existe des villes de Dérive : ni trop grandes, ni trop neuves, il faut qu'elles aient un passé (ainsi Tanger, ancienne ville internationale) et soient cependant encore vivantes ; villes où plusieurs villes intérieures se mêlent ; villes sans esprit promotionnel, villes paresseuses, oisives, et cependant nullement luxueuses, où la débauche règne sans s'y prendre au sérieux. C'est peut-être en raison de ce mouvement d'aller retour ou de dérive, cette pluralité, que Tanger a donné vie à une série très riche de représentations et d'images, écrites et iconographiques, à travers la peinture, la photographie et le cinéma. Elle a toujours attiré nombre d'artistes et écrivains du monde entier, de l'Europe surtout et de l'Amérique, d'Eugène Delacroix à Alexandre Dumas, Mark Twain et Edith Warthon. Zoneinternationale entre 1923 et 1956, dans les années soixante elle a été élue lieu de résidence du mouvement hippie, des poètes de la Beat Generation, tels Allen Ginsberg, William Burroughs, Jack Kerouac, et d'écrivains comme Henry de Montherland, John Hopkins, Samuel Beckett, Roland Barthes, Jean Genet, Paul Bowles. Ville attirante, séduisante, mystérieuse aussi, renfermant un secret éternel, comme écrit Mohamed Choukri : « une ville qui ne divulgue jamais son secret éternel, une ville enfermée dans la mémoire constante de son silence-énigme, le charme et la sagesse ». Ou encore « Tanger est, dit-on, une ville mystérieuse, un lieu à la lisière du réel et de l'imaginaire qui a fini par brouiller les règles de lecture ? Parce qu'elle a abrité une multiplicité d'appartenances, de langues et de cultures, elle serait devenue, au fil du temps, une ville plurielle et par conséquent insaisissable » (Samrakandi Mohamed Habib et El KoucheBoubkeur). Dans la plupart de récits qui lui sont consacrés, cette ville est représentée à travers des métaphores l'identifiant avec le genre féminin. A partir des tentatives d'expliquer son origine, perdue à jamais dans les abysses de multiples légendes, comme nous le montre Elisa Chimenti (Naples 1883-1969 Tanger), femme de lettre et de pensée, érudite, âme de la ville, et dont la vie est elle-même devenue légendaire: Bien que faisant partie du folklore marocain, le trésor des légendes tangéroises diffère de celui des autres régions du Maroc en ce qu'il n'est ni purement arabe ni entièrement berbère- la pensée mâle des Arabes, celle rude des Berbères s'arrêtent aux abords de Tanger, femme et voluptueuse- mais un amalgame de toutes les croyances que firent connaître à la ville […] les peuples dont elle fut la captive et l'aimée, car telle une courtisane antique initiée de bonne heure aux mystères d'Astarté et d'Adonis, cette reine de la Méditerranée parfumée comme la Sulamite du roi Souleiman de myrrhe, d'encens et de toutes sortes d'essences, sut de tout temps attirer l'étranger par son charme et lui demeurer fidèle, à quelques révoltes à quelques infidélités près. Tanger la blanche, au visage pâle, « la perle du Nord », la perle du détroit … Ainsi la décrit Pierre Loti (1893) : « Des côtes sud de l'Espagne, d'Algésiras, de Gibraltar, on aperçoit là-bas, sur l'autre rive de la mer, Tanger la Blanche ». Souvent à travers des personnifications en tant que femme, aimée, aimante, prostituée, parfois par le biais d'images renvoyant aux zones génitales ou à d'autres parties du corps de la femme. Dans le mots d'Henry de Montherland (1930): « La mer, par la perspective, semblait suspendue au-dessus de la ville. D'un seul regard on embrassait l'Europe et l'Afrique, l'Atlantique et la Méditerranée, avec, les joignant, pâle dans le crépuscule, le détroit, comme un bras nu de femme ». Tanger, ville ouverte qui « s'est trop offerte, s'est trop donnée. Par trop d'amour, prostituée et répudiée, selon certains jaloux de sa beauté », comme écrit Rachid Taferssiti dans l'introduction au beau recueil de récits et de photographies en hommage à Mohamed Choukri disparu en 2003, et à sa ville (Mohamed Chukri et Tanger. L'écrivain et sa ville, 2008). Ville pour laquelle l'écrivain se serait même « saoulé à mort par amour » : « Sa chère cité a-t-elle compati à ses souffrances ? C'est avec elle, en elle, qu'il vécut ses moments le plus difficiles. Choukri : c'est toute une vie avec Tanger. Alors, de quel autre amour pouvait-il se consumer ? ». La relation entre la ville et les artistes qui l'ont découverte et vécue est décrite comme une véritable expérience amoureuse. Femme

aimée, elle peut aussi être abandonnée : « Ses grands amoureux sont tous partis », comme dit Paul Bowles dans Le Reclus de Tanger (1997). Enfin, ville de l'amour, mais aussi de la trahison, selon Jean Genet : « De la côte espagnole, Tanger me paraissait une cité fabuleuse. Elle était le symbole même de la trahison »(Journal d'un voleur, Paris, 1949). Ou encore, une ville/femme dont le mythe, selon Juan Goytisolo « réside dans sa beauté qui a su résister au passage du temps ».Ou bien c'est son identité contradictoire, voire paradoxale, lieu de la rencontre des opposés, source et victime de la violence qui est mise en relief par l'écrivain tangérois Younisos: « De retour à Tanger j'exulte d'horreur. Car Tanger, bien réelle, est aussi horrible que belle. Regardez sa lumière : le bleu et le blanc, telles de longues lames scintillantes, me charcutent les viscères ». Immédiatement après cette exclamation, le même écrivain nous offre une image de la ville en femme voluptueuse en train de se faire violer par les éléments naturels dans tout l'espace qui l'entoure. Le détroit même est représenté comme l'organe sexuel de la ville désirante et sensuelle : Le détroit, énorme déchirure tellurique, telle la fente fauve et béante d'une créature atrocement voluptueuse, affreusement belle et succulente, le détroit de Gibraltar, dis-je, et hautement libidinal. Il charrie le désir du nord et du sud, mêle les vents, croise les courants, brasse les corps, et avale les cadavres des rêveurs concupiscents. Parfois, elle peut-être aussi le lieu même de la confusion des genres, comme le montre Roland Barthes, lors de son séjour dans cette ville en 1969-1970 : « Selam, vétéran de Tanger, s'esclaffe parce qu'il a rencontré trois Italiens qui lui ont fait perdre son temps : "Ils croyaient que j'étais féminine !"» Enfin, à cette ville et à ses déchirures entre le mythe et l'histoire, le dramaturge tangérois Zoubeir Ben Bouchta a consacré toute son œuvre, d'une grande profondeur et originalité. Au cœur de plusieurs de ses pièces, la question des genres, de leur relation est souvent enracinée dans l'espace réel et imaginairede la ville de Tanger et de son temps, historique et mythique (nature et culture).A travers les personnages et leurs actions, l'auteur développe une réflexion qui porte surles difficultés, la douleur et les

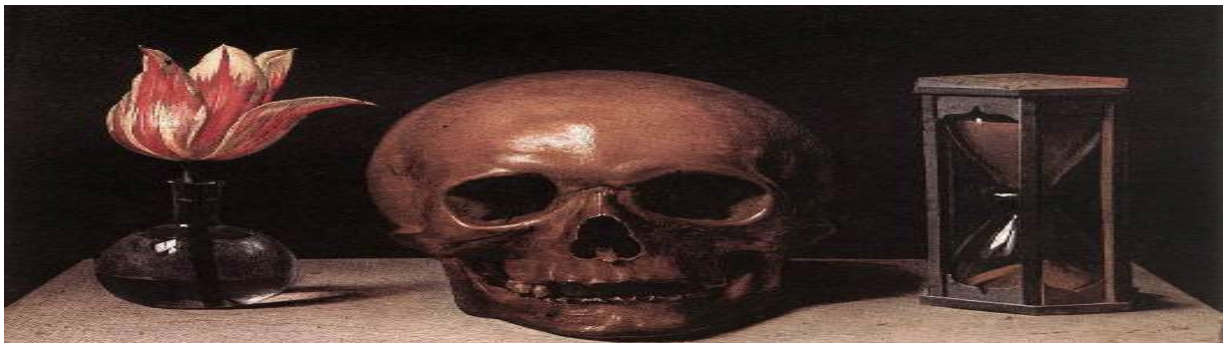
conflits, les sentiments à la fois d'amour et de haine, de tendresse et d'hostilité, qui sont au cœur de la relation entre l'univers féminin et masculin, tout en dénonçant les instances du pouvoir qui s'opposent à la réalisation des rêves d'amour et d'humanité de ses personnages. Je pense ici notamment à la relation entre les genres dans l'espace, dans deux de ses pièces : Tingitanus et Lalla J'mila. Si dans Tingitanus, le mythe de l'origine de la ville est associé au viol et à l'enlèvement de Tingis, de la part d'Hercule, dans Lalla J'Mila, ce sont la culture et les institutions patriarcales de la société marocaine contemporaine qui sont dénoncées avec force, en tant que forces de discrimination et violence à l'égard des femmes.

•Roland Barthes, Nouveaux Essais critiques, 1953.
•Roland Barthes, Incidents, Paris, Seuil, 1987.
•Zoubeir Ben Bouchta, Tingitanus, 2011, Lalla J'mila, 2004.
•TaharBen Jelloun, « Le texte nu », dans Mohamed Chukri et Tanger. L'écrivain et sa ville, Rachid Ouettassi et Rachid Taferssiti (éds.), Tanger, 2008.
•Elisa Chimenti, « La légende de Tanger », Anthologie, Editions du Sirocco-SensoUnico Editions, Maroc, 2009.
•Mohamed Choukri, « Tanger le mythe, pourquoi ? », dans Mohamed Chukri et Tanger.
•Mohamed Choukri, Paul Bowles, le reclus de Tanger, Paris, 1997.
•JeanGenet, Journal d'un voleur, Paris, 1949.
•Le gôut de Tanger, textes choisis et présentés par Clémence Boulonque, Paris, Mercure de France, 2004.
•Younisos, « Lumière sanguinolante », dans « La ville », Nejma, revue littéraire, n° 5, printemps 2011.
•PierreLoti, Au Maroc, 1893.
•Henry de Montherland, « Un Noël à Tanger », Lumière et Radio, n° 16, décembre 1930.
•Mohamed Habib Samrakandi et Boubkeur El Kouche, « Tanger au miroir d'elle-même », Horizons magrébins. Le droit à la mémoire, n° 31/32, printemps 1996.

Les Lumières contre l'état d'urgence

Philippe Audegean

Une année sombre et triste vient de s'achever: une année qui a tragiquement commencé, puis tragiquement fini, par des attentats terroristes et barbares. Comment comprendre ce déferlement de la folie ? La pensée des Lumières peut nous aider à répondre à cette question. Les assassins qui ont endeuillé Paris, qui, en janvier, ont frappé l'esprit libertaire, qui, en novembre, ont frappé la jeunesse hédoniste, ce sont en effet ces mêmes fanatiques que les Lumières n'ont cessé de vouloir comprendre et de vouloir combattre. Pour les comprendre et les combattre à notre tour, il n'est de meilleurs instruments théoriques que ceux qu'ont élaborés les philosophes du XVIIIe siècle. Le terreau du fanatisme religieux n'est certes plus le même et il importe de l'identifier avec précision : non seulement les conflits et les énormes inégalités du Proche-Orient, mais aussi nos propres banlieues occidentales en déshérence, prolétarisées, ghettoïsées. Reste que les massacres urbains du fanatisme d'aujourd'hui sont l'expression d'une folie meurtrière qu'avaient déjà analysée les Lumières. Mais les Lumières ne se distinguent pas seulement par leur réflexion aiguë sur les sources et la nature du fanatisme religieux. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, plusieurs auteurs ont en effet apporté une contribution essentielle à la réflexion sur la justice pénale, cette branche du droit spécialement appelée à réfléchir aux conditions d'une réponse juste à la violence injuste : comment l'État et la justice doivent-ils réagir à la folie du mal ? Confronté à cette épreuve, l'État français a réagi en décrétant l'état d'urgence et en renforçant son arsenal sécuritaire. Le 16 novembre, François Hollande a justifié à Versailles la riposte sécuritaire et les juridictions d'exception. Aux critiques formulées contre ces dispositifs, le ministre de l'Intérieur, Bernard Cazeneuve a rétorqué que « c'est le terrorisme qui menace les libertés aujourd'hui, ce n'est pas l'état d'urgence ». Cet argument suppose toutefois que la réduction des libertés publiques est la seule arme dont disposent les démocraties contre le terrorisme. Ce qui revient



à dire que la démocratie ne peut lutter contre le terrorisme qu'en devenant moins démocratique. Un philosophe des Lumières qui s'est illustré par sa réflexion sur le droit pénal, Cesare Beccaria, aurait ajouté : cela suppose donc que nous sommes en guerre. En 1764, dans Des délits et des peines, Beccaria avait en effet montré que la peine de mort ne peut être qu'une peine extraordinaire prononcée par une juridiction d'exception. Elle ne peut donc être inscrite dans le code pénal, qui ne gouverne la justice pénale qu'en temps de paix. Elle n'est jamais légale et ne devient légitime que lorsque la question de la survie de l'État l'emporte hélas sur toute question de justice : en temps de guerre, lorsque les juridictions d'exception font voler en éclats les institutions démocratiques. « Nous sommes en guerre », c'est justement ce qu'a dit François Hollande à Versailles. Le sommes-nous vraiment ? La pensée pénale des Lumières nous apprend à mesurer les risques politiques que nous prenons lorsque nous disons que nous sommes en guerre alors que nous ne le sommes pas. Dans Des délits et des peines, Beccaria montre que, en temps de paix, l'arme la plus efficace contre la violence injuste, même extrême, est toujours celle du droit commun et démocratique. Je dis bien : l'arme la plus efficace, non la plus juste, ni la plus humaine, ce qui serait seulement un truisme. Déclarer la guerre au crime en suspendant les règles de l'État de droit, c'est en effet alimenter le crime. Le fanatique, par exemple, rappelle Beccaria,« regarde la mort d'un œil tranquille et ferme ». Dans son chapitre sur la peine de mort, d'une extraordinaire modernité, Beccaria démontre que la violence homicide de l'État alimente le sentiment d'exclusion qui est la véritable source du crime : « Voici à peu près le raisonnement que fait un voleur ou un assassin lorsqu'il n'a d'autre contrepoids que le gibet ou la roue pour ne pas violer les lois […] :"Quelles sont ces lois que je dois respecter, et qui mettent une si grande distance entre le riche et moi ? Il me refuse un sou que je lui demande, et s'excuse en m'ordonnant un travail qu'il ne connaît pas. Mais qui a fait ces lois ? Des hommes riches et puissants, qui n'ont jamais daigné visiter la misérable chaumière du pauvre, qui n'ont jamais partagé son pain moisi au milieu des cris innocents de ses enfants affamés et des larmes de son épouse." […] Que doivent penser les gens en voyant de sages magistrats et de graves ministres de la justice qui, avec une tranquille indifférence, traînent un coupable à la mort au cours d'un lent cérémonial ; en voyant un juge qui, avec une insensible froideur, peut-être même en se délectant secrètement de son autorité, s'en retourne goûter les commodités et les plaisirs de la vie pendant qu'un malheureux attend le coup fatal dans les convulsions et les angoisses de la dernière heure ? "Ah ! – dira-t-on – ces lois ne sont que les prétextes de la force et les formalités calculées et cruelles de la justice ; elles ne sont qu'un langage de convention pour nous immoler plus sûrement, comme autant de victimes destinées au sacrifice, à l'idole insatiable du despotisme." » L'état d'urgence autorise notamment les forces de police à effectuer des perquisitions musclées dans les logements de personnes même très vaguement suspectes de djihadisme. En suivant les analyses de Beccaria, on peut légitimement se demander si de tels agissements sont de nature à empêcher les dérives fondamentalistes qui, dans nos banlieues, sont justement alimentées par le sentiment d'exclusion : « Que le législateur soit doux, indulgent et humain. Tel un sage architecte, qu'il fonde son édifice sur l'amour-propre et que l'intérêt général soit l'effet des intérêts de chacun : de cette manière, il ne sera pas contraint de séparer sans cesse le bien public du bien des particuliers par des lois partiales et des remèdes tumultueux, ni d'élever un simulacre de salut public sur la crainte et la défiance. »

Philippe Audegean est maîtres de conférences à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Il a notamment publié une traduction française des Délits et des peines de Beccaria (Lyon, ENS Éditions, 2009, puis Paris, Payot& Rivages, 2014), ainsi qu'un ouvrage sur toute l'œuvre de Beccaria (La Philosophie de Beccaria. Savoir punir, savoir écrire, savoir produire, Paris, Vrin, 2010).

2 6 3

Poèmes d'Antonia Pozzi

in "Poesia che mi guardi", sous la dir. Graziella Bernabò et Onorina Dino, Luca Sossella Editore, Bologne, 2010 –

Traduit de l'italien par Silvia Guzzi

Antonia Pozzi, née le 13 février 1912 à Milan d'une famille d'origines aristocratiques,a grandi dans un milieu aisé et raffiné qui lui a permis d'allier à ses études de fréquents voyages en Italie et à l'étranger, et de pratiquer différents sports dont son préféré était l'alpinisme. A partir des années 1930, ellese rend, en compagnie du poète Vittorio Sereni et quelques autres amis, dans les tristes quartiers périphériques de Milan. Elle y découvre une misère que le triomphalisme fasciste lui avait cachée jusque-là et qui l'interpelle profondément et de plus en plus. Elle entre alors en contact avec le mouvement antifasciste bouillonnant et naissant. Ces expériences nouvelles nourrissent sa poésie, qui restera toujours marquée par une généreuse rencontre avec le monde extérieur, la réalité historique concrète de son époque et qui non seulement prendra la forme d'une dénonciation de la société mais exprimera également l'effroi face aux guerres d'Ethiopie (1935) et d'Espagne (1939) qu'elle aborde sous l'angle de la mort et non d'une quelconque rhétorique patriotique. Fortement éprouvée par différentes vicissitudes personnelles (notamment son dernier échec affectif), par le dénigrement que les milieux culturels font preuve à l'égard de sa poésie et par le durcissement du contexte politique (lois raciales), elle se suicide en décembre 1938 à vingt-six ans à peine. Malgré cela, Antonia Pozzi a laissé un héritage de plus de 300 poèmes, lettres, journaux et quelque 3000 photos. Et depuis une dizaine d'années, le public et la critique, en Italie et ailleurs, ont redécouvert la femme et le poète qu'elle a été.
(extraits de la biographie d'Antonia Pozzi, par Graziella Bernabò – traduits de l'italien par Silvia Guzzi)

Et toi ne dis pas
que je perds le sens et le temps
de ma vie –
si je cherche dans le sable
le soleil et les pleurs
des mondes –
si je jette dans les choses mon âme
la plus grande –
et crois à d'immenses magies.
E tu non dire
ch'io perdo il senso e il tempo
della mia vita –
se cerco nella sabbia
il sole e il pianto
dei mondi –
se getto nelle cose la mia anima
più grande –
e credo ad immense magie.
******
Eau alpine
Joie de chanter comme toi, torrent;
joie de rire
en sentant dans la bouche les dents
blanches comme ta grève;
joie d'être née
simplement en un matin de soleil
parmi les violettes
d'un pâturage;
d'avoir oublié la nuit
et la morsure des glaces
Acqua alpina
Gioia di cantare come te, torrente;
gioia di ridere
sentendo nella bocca i denti
bianchi come il tuo greto;
gioia d'essere nata
soltanto in un mattino di sole
tra le viole
di un pascolo;
d'aver scordato la notte
ed il morso dei ghiacci.

Silvia Guzzi est traductrice de l'italien, de l'espagnol et de l'anglais. Elle traduit des poètes italiens contemporains (Silvia Bre, Mariangela Gualtieri, Alessandro Brusa…) et ses traductions ont été accueillies par d'importantes revues de poésie en ligneTerres de femmes, Terre à ciel, Poetarum Silva,Irisnews et Paysages écrits. Son site internet : www.traductions.it

CŒUR SAUVAGE

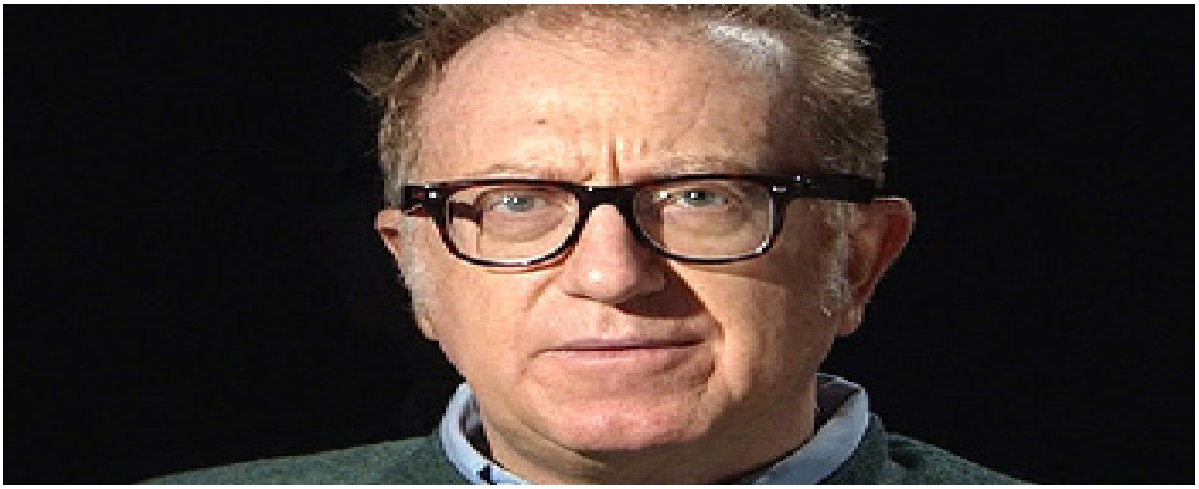
Camilla M. Cederna

Pour Khaled Al-Asaad

Cœur sauvage
Ecoute le bruissement
Des feuilles
Dans le vent
Ecoute le souffle
Des êtres désarmés
Des larves
Des papillons
A peine épanouis
A peine nés
Au Cœur de l'hêtre
Cœur sauvage
Ecoute les murmures
Des âmes en peine
Des âmes mortes
Décapitées dans la boue
Souviens toi de Palmyra
Une vie donnée
En honneur de l'histoire
Et de notre mémoire.
Archéologue, gardien de statues
Accusé d'idolâtrie
Par une inhumaine
Aveugle folie
Il n'y a pas de mots
Il n'y a pas de langage
Pour célébrer ton sourire doux,
Ton courage
Khaled Al-Asaad
Frère inconnu
Homme sage
A la recherche de la vérité
Victime de la violence
Meurtrière, sans espoir
D'une horde sauvage

Pour Ashraf Fayad

Olivier
Arbre sacré
Arbre de vie
Dieu de la terre, du soleil, de la mer
Tu connais le secret
La voie de la lune, du ciel infini
Esprit libre
Arbre d'amour
Tous les jours tous les soir en hiver et en été
Tu donnes la vie
Aux feuilles d'herbe aux graines aux racines
Aux rêves, illusions
Aux fleurs
A peine épanouies
Errant dans l'ombre
Perdues dans la nuit
Arbre immortel
Cœur du jardin des désirs interdits
Grâce à toi, lymphe de vie
Arbre sacré
Arbre sage
Nous, étoiles filantes
Nous, étoiles lumineuses et brûlantes
Nous pouvons encore voler dans le vent
Et encore
Rêver de notre paradis sauvage



Le Mauvais Sang

de Valerio Magrelli
traduction de Camilla M. Cederna

Valerio Magrelli, né à Rome en 1957 et professeur de littérature française à l'Université de Cassino, est considéré comme l'une des voix les plus représentatives de la poésie italienne contemporaine. Il a publié six recueils de poèmes. En traduction française on peut lire, entre autres, La contagion de la matière (préface de Bernard Noël, traduction collective des Cahiers de Royaumont, 1989), Natures et signatures (préface et traduction de Bernard Simeone, 1998), Le vase brisé. Valerio Magrelli par Francis Catalano (préface et traduction de Francis Catalano, Montréal, 2000) et Instructions pour la lecture d'un journal (introduction et traduction de Francis Catalano, Trois-Rivières, 2005, Prix de traduction John-Glassco 2005), Ora serrata retinae (préface et traduction de Jean-Yves Masson, Paris, 2010). Il a aussi publié un cycle en prose de quatre volumes entre 2003 et 2014, dont Adieu au foot (traduction par Marguerite Pozzoli en collaboration avec René Corona, Arles, Actes Sud, 2012), Co[rps]-propriétés (traduction par René Corona en collaboration avec Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 2012) et Géologie d'un père (traduction par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 2014). En 2002, l'Académie Nationale dei Lincei lui a attribué le Prix Feltrinelli de la poésie italienne. Poète et traducteur de Molière, Valéry, Debussy, Beaumarchais, Koltès, Barthes, il est aussi l'auteur de nombreux essais critiques sur la littérature française. Collaborateur de divers journaux et revues littéraires, il a dirigé, entre 1987 et 1993, la collection de poésie italienne et étrangère «La Fenice» aux éditions Guanda, et, à partir de 1993, la série «trilingue» de la collection «Ecrivains traduits par les écrivains» aux éditions Einaudi (pour cette initiative, le President de la Republique Italienne et le Ministre des "Biens Culturels et de l'Environment" lui decernent en 1996 le Prix National pour la Traduction).

Le Mauvais Sang

Il y a ceux qui font le pain.
Moi je fais le Mauvais Sang.
Il y a ceux qui font les profilés en aluminium.
Moi je fais le Mauvais Sang.
Il y a ceux qui font des projets pour le développement sociétaire.
Moi je fais le Mauvais Sang.
Moi je me fais le Mauvais Sang.
C'est une spécialité de la maison, depuis 1957.

Du circuit sanguin

C'est comme dans le système circulatoire :
Le sang est toujours le même,
Mais d'abord il va, ensuite il vient.
Nous l'appelons haine, mais c'est seulement de la souffrance,
La veine qui ramène
Le don des artères au point de départ
***
Tendre l'autre joue
Fut une révolution copernicienne :
Repousser la haine à la périphérie
De notre système céleste,
Pour mettre au centre l'étoile,
Un Soleil-Amour qu'illumine la terre !
Facile à dire, mais entre dire et faire
Il y avait le Mal,
Et cette Eclipse qui ne finit jamais
Et qui jette son ombre sur le Noël
***
Si ton fils se tord dans une poussette
Compliquée et luisante comme un vaisseau spatial,
Si ton fils continue à se débattre
Comme un astronaute en absence de gravité,
C'est que la présence de la gravité doit être maximale
Au moins comme celle de l'amour
Adressé à cet être pénible-
ment recueilli dans son nid métallique :
Une créature auto-torturante
Qui absorbe tout l'amour l'entourant
Sous forme d'énergie, substance active.
Amour-chlorophylle qui le tord
Comme la plante dans laquelle on verse la lumière.

Matrice

Je te regarde, j'essaie de te regarder dedans,
Comme si je me penchais sur un abyme.
Je me penche sur le garde-corps et je regarde en bas
Au fond de ton silence, pendant que tu lis
Dans un éloignement inaccessible.
Je voudrais être avec toi là-bas, mais
Je reste cloué à ce petit pont
Atterré et éloigné, séparé,
Lié au vertige que j'aime,
Si l'amour est la distance qui nous appelle
Et avec elle, la peur de la franchir.

Cerbère

Mort, terrible Cerbère
Qui fait la garde au trésor du non-être.
Seulement un monstre semblable pouvait
Nous décourager à nous ôter la vie.
Mais il y a l'euthanasie, boulette empoisonnée
Qui nous ouvrira l'entrée au Royaume Anesthésique.
Puis, tout d'un coup j'ai compris que le problème n'est pas de mourir, mais de rester seul dans la mort. Alors, dans les larmes, j'ai pensé que je pourrais rester à côté de ceux que j'aime seulement quelques années. Voilà le point : si je déteste vivre, j'aime au dessus de tout vivre avec eux. (Ah, si je pouvais vivre avec sans devoir vivre ! Ce serait le Paradis ! Etre leur ange gardien !) Donc, en mourant, c'est à dire, perdant enfin le dégoutant poids de moi-même, je les perdrais, eux, et même, tôt ou tard, je serai obligé de les perdre. Enfin, je suis l'otage de l'Amour :
C'est lui le terrible trésor
Qui fait barrage
Sur le bord du non-être

3 poèmes de Carlos Vitale

Traduits par Silvia Guzzi

Carlos Vitale est né à Buenos Aires (Argentina) en 1953, habite Barcelone depuis 1981. Poète et traducteur, parmi ses livres : Unidad de lugar, 2004 (Unité du lieu) etDescortesíadel suicida, 2008 (Discourtoisie du suicide)

JORNADA

Tú, de pie, desnuda en la penumbra.
Tu espalda es el arco del conocimiento.
Desde la cama, observo y espero.
Cuando te vuelvas me dirás quién soy.
Sin otra luz que mi deseo.

TIRANIA DE LOS ESPEJOS

Todas las mujeres que heimaginadotenían tu rostro.
Todaserantú a su manera.
Tambiényoeratú a mi manera.

VUELTA

Pero al fin regresas.
O no te has ido.
O no me heido.
El hecho es que estás.
Y yo no sé si estoy.

JOURNÉE

Toi, debout, nue dans la pénombre.
Ton dos est l'arc de la connaissance.
Depuis le lit, j'observe et j'attends.
Quand tu te tourneras tu me diras qui je suis.
Sans autre lumière que mon désir.

Tyrannie des miroirs

Toutes les femmes que j'ai imaginées avaient ton visage.
Toutes étaient toi à leur façon.
Moi aussi j'étais toi à ma façon.

RETOUR

Mais à la fin tu reviens.
Ou tu n'es pas partie.
Ou je ne suis pas parti.
Le fait est que tu es là.
Et moi je ne sais pas si j'y suis.

Simona Polvani est une artiste-chercheuse. Elle est auteure de récits, de pièces et de poèmes, dont certains apparaissent dans la création sonore s_suite (2013-2014), l'installation-vidéo In-apparenza (2012), et la performance Périple (2015). Traductrice de dramaturgie contemporaine francophone et de poésie, elle a dirigé le recueil de poèmes Faits d'ombres et de lumière de Gao Xingjian (CERN, 2015), ainsi que, du même auteur, les ouvrages de théâtre La Fuga (Titivillus, 2008) et Teatro. Il Sonnambulo, Il Mendicante di Morte, Ballata Notturna (ETS, 2011). Elle dirige l'édition de l'oeuvre complète du théâtre de Gao Xingjian dont la parution est prévue en Italie en 2016.

Le Bonheur

Je dis
le bonheur
avant que le vent ne l'emporte
lui qui n'a pas de pieds de
pierre
lui au corps de plumes

Je dis le bonheur
que j'ai arraché au rêve
pendant qu'il se posait
sur la pointe de ton nez
auquel j'ai appuyé le mien
immédiatement
pour qu'il ne soit ni le tien
ni le mien
Mais à nous

Ce bonheur

Simona Polvani

La felicità

La felicità
Dico
Prima che se la porti via il
vento
Lei che non ha piedi di pietra
Lei che ha corpo di piume

La dico la felicità
che ho carpito al sogno
mentre si posava
sulla punta del tuo naso
a cui ho subito appoggiato il
mio
perché non fosse tua
o mia
ma nostra

Questa felicità

Randa Kassis lance un cri d'alerte

La délégation syrienne formée à Riyad dans des conditions obscures et sous l'autorité de l'Arabie Saoudite, qui n'est ni un modèle de démocratie ou de respect des droits de l'homme et qui a soutenu des groupes de rebelles extrémistes, ne pourrait en aucun cas négocier seule et au nom de l'opposition syrienne lors des éventuelles négociations à Genève avec le régime syrien. Sa légitimité est nulle.

طنجيتانوس

تأليف: الزبير بن بوشتى

سينورافيا وإخراج:
عبد المجيد الهواس

تصميم الملابس:
صوفيا معنوي

المحافظة:
جواد زبرون

موسيقى:
رشيد برومي

تشخيص: شيماء بن عشة، جهان الخلوي،رشيد العدواني،
نعمة بنعثمان، هبة بوزيد، مروان بن العربي و محمد اللغميش.

إدارة الإنتاج: نعيمة الغرودي

إنتاج: فرقة باب البْحار سينمسرح

بدعم من:

وزارة
الثقافة

الصندوق العربي
للثقافة والفنــون