قراءة في عدد «الآداب» الممتاز:

«الأدب المغربيّ الحديث»

٢ ـ شوقي بغدادي

لا يُمكن أن يكون الأدب المغربي الحديث بأكمله حاضراً في عددٍ واحدٍ من مجلّة. ومع ذلك فنحن مضطرون أن نستدعي هذا الأدب وصولاً إلى خصائصه **كأنما** هو مكتمل حقاً في أيّة قراءة لهذا العدد من مجلّة **الآداب**. لقد جهد المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، كما هو واضح في إعداد ملفّه عن «الأدب المغربي الحديث»، أن يكون منصفاً شاملاً. غير أنه لم يستطع ذلك بالتأكيد تماماً، لا لشيء سوى أن بلوغ هذا الهدف مستحيل أصلاً. فالجزء لا يمكن أن يمثل الكلّ، والمشاركة في تقديم النصوص واختيارها كانت خاضعة بالضرورة إلى شروط تنظيمية أحياناً، أو لأمزجةٍ بشريّة[1] تعبّر عن استقلالها أو احتجاجها بالمقاطعة.

ومهما يكن الأمر، فلا بدّ من الاعتراف بأنّ الملف المذكور الذي شغل عدداً ممتازاً بلغ المئة وخمساً وسبعين صفحة، كان قادراً في حدود الممكن على إرضاء أي باحث يفتّش عن المعلومات والانطباعات والأفكار الكافية ـ نسبياً بالطبع ـ لتكوين صورة قريبة لواقع الأدب المغربي الحديث.

إن البداية الحقيقية لمرحلة الحداثة في هذا الأدب لا تعود إلى أكثر من ثلاثة عقود، إذ لم تبدأ فعلاً إلا مع بداية الستينات كما تشير معظم الدراسات التي تناولت موضوع الحداثة في المغرب. يقول الدكتور أحمد المديني مثلاً في الدارسة التي قدّمها في ندوات المؤتمر التاسع عشر الأخير لاتحاد الكتاب العرب بعنوان «السرد الواقعي، ومشروع التحديث في أدب المغرب ـ البدايات ـ »:

«إن التجلّيات الأولى للأدب المغربي الحديث ترجع إلى نصف قرن سابق. وتمثّل العقود الثلاثة الأخيرة مراحل التكوين الأساسية. وانطلاقاً من منتصف العقد السبعيني بات من المتيسّر القول بأنّ الإبداع الأدبي، والسردي منه في الجوهر، انتقل إلى مرحلة التوفّر على ما يُؤهّله لاكتساب شرعية ذاتية ولإقرار تفرّده..» وفي مكان آخر من المداخلة المذكورة، يتحدث عن الشعر حصراً فيقول: «وفيما بقيت المسألة الاجتماعية تمثّل الصدارة دائماً، فإنها أمست تخضع شيئاً فشيئاً للتصوّر الشخصيّ للكاتب، أي لنظرته هو في المجتمع. وإذا كان العقدان الخمسيني والستيني خاصّة قد عرفا بداية التمرّس آنذاك بالشعر الحرّ أو شعر التفعيلة المنزاح عن الشعر العمودي التقليدي، فإنّ المرحلة اللاحقة [ويقصد السبعينات] ستشهد تقلّباً يولّد رؤية مركّبة. ولم يستطع الشعر المغربي في العقد السبعيني أن يتوصّل إلى ما يبحث عنه من توازن إذ سيبقى متأرجحاً بين هَوَس المغايرة لحداثة فنية تقطع، أو تحاول أن تقطع مع السائر، وتبحث عن المستقبل وَهَمٌ التغيير كحداثة سياسية تبحث عن المستقبل. ونعتقد أن هذه الملاحظة تنسحب على مجموع الأدب المغربي المحدث، ولعلّ مضمونها ما يزال قائماً في الوقت الراهن...».

الأدب المغربي الحديث إذن كما نفهم من هذه المداخلة ـ وغيرها ـ حديث حقّاً من حيث الفترة الزمنية إذ لا يعود إلى أكثر من ثلاثين سنةً خَلَتْ. وبهذا المعنى فإن الملف المنشور في **الآداب** لا يبتعد كثيراً عن الصورة الشاملة لهذا الأدب؛ ذلك أن الأسماء المشاركة فيه والتي بلغ عددها الخمسين تكاد تمثّل أفقياً ـ من حيث الشمول ـ وعمودياً ـ من حيث الأهميّة ـ العقود الثلاثة الأخيرة كلها... فماذا نجد فيه؟

التباس المفاهيم

أوّل ما يحاول الدارس في تنظيمه بحثاً من هذا النوع هو أن يعيد جَدْوَلَة النصوص المنشورة حسب أجناسها الأدبيّة، غير أنني اصطدمت وأنا أصنع ذلك بنوع من الالتباس المحيّر حيال بعض النصوص، أين أضعها؟ هل أحسبها على قائمة «الشعر»، أم أفردُ لها قسماً خاصاً بها بعنوان مستقلّ؟. وإذا صنعتُ فأيّ عنوانٍ أختاره لهذا القسم الخاصّ؟ وحين حاولتُ الاستعانة بالفهرس في المجلّة فوجئت بأن مُنظّم الفهرس أهملَ عدداً لا بأس به من النصوص دون أن يشير إلى نوعها بين قوسين كما صنع مع نصوصٍ أخرى؛ فهو يضع مثلاً أمام عنوان «مراكش» و«دونا توس» كلمة «قصيدة» بين قوسين في حين أنه لم يُشِر بشيء إلى هذه النصوص مثلاً: «فاس» و«تلك أيام وهذه شذراتي» و «كينونة» وغيرها. فهل كان متحيّراً مثلي حيالها أم أنّه غفِل عن ذلك، أم أنّه أهمله عمداً... في حين أن هذا الالتباس لا يظهر مع نصوص الأجناس الأخرى كالقصة والمسرحية؟

هذا الالتباس إذن حاصل مع الشِعر فقط؛ إذ هناك نصوص «حداثية» ـ كما أرادها أصحابها ـ ليس من السهل تحديد جنسها الأدبي. وهذه مشكلة لا تخصّ الأدب المغربي وحده بل تشمل معظمَ الإنتاج الشعري العربي. غير أننا نشير إلى بعض الملاحظات التي تساعدنا في قراءتنا النقدية كي نقول إن أيّة أحكام «قيمة» هنا هي شبه مستحيلة؛ ومع ذلك فلا بدّ منها في اعتقادنا، ذلك لأن مهمّة النقد ليست في أن يستسلم لكل النصوص، ومنها ما يخدع ولا يستحق الاهتمام أصلاً، فيعمد إلى تفسيرها وتحليلها ـ بنيوياً أو بأية طريقة أخرى ـ وكأنها أدب حقيقي، بل عليه أن يستبعد النصوص الخادعة هذه، أو أن يُصدر حكمه عليها على الأقلّ مُعلّلاً ذلك، وللقارئ

(١) قيل لنا مثلاً إنّ معدّي الملفّ طلبوا إلى الشاعر المغربي المعروف «محمد بنيس» أن يشارك ولكنّه رفض دون إبداء الأسباب..

بعدها أن يأخذ برأيه أو لا. إنّ صعوبة التعامل مع هذه النصوص هي المسوِّغ الأساسي لأيّ خطأ أو التباس في الحكم؛ وليس سوى النزاهة، واحترام التجربة الإنسانية من حيث المبدأ ما يساعد الدارس على مقاربة الحقيقية. أمّا بلوغها والإحاطة بها فتلك مسألة نسبيّة بالتأكيد.

الشِّعر

سأبدأ بالنصوص التي يسمّونها «شعراً». وليس بالضرورة أن تكون كذلك حقاً، وإنما هي أحياناً مجرّد نصوص تحاول أن تخلق حالةً شعريّة ما. ولكنّ الأعمال ليست بالنيّات في الفن. فالشِعر صعبٌ، وطويلٌ سُلَّمُه ـ كما قال الشاعر العربي القديم ـ وهؤلاء الذين يستسلمون للتداعي الحرّ من أي قيد للّغة، والخيال، والفكر والمشاعر، يصطنعون أحياناً حالةً غير شعريّة إطلاقاً. إن الفنّ أوّلاً وأخيراً تعبير عن التواصل البشري، لا عن القطيعة بين البشر.

«فاس» لمحمد الأشعري: يتعامل الشاعر مع موضوعه من خلال منهجٍ منظّم بالرّغم من الغموض الشّفاف الذي يغلّف النصّ. البنية الأساسية في التعبير هي «المشهد» ضمن مكان وزمان محدّدين، وهو المشهد الذي يجمع بالمصادفة بين الشاعِر وامرأةٍ فاسيّة عابرة. «المكان» يتجمّع من مفردات: الجدار القديم. و«الزمان»: وقت الظهيرة.. أما الشاعر فالخجل يتملّكه ـ ربّما حيال المرأة ـ وهو يلوذ بالظّل ـ تعبيراً عن قَيْظ الهاجرة في بلدٍ صحراوي ـ والمرأة: تطرق باباً. والعابرون أناسٍ محافظون مستعدّون للتدخّل عند أيّة بادرة تخالف التقاليد: «.. على أهبةٍ لمصادرة الرعشةِ العابرة».

هذا هوالمشهد إذن بمكانه، وزمانه، وأناسه، يشكّل البنية الأساسية للتعبير والدخول مستعيناً بها في أعماق المدينة من خلال بنيات أخرى متفرّعة عن الأصل:

ـ المرأة المحجّبة تقرع الباب ثم تختفي: إيحاء لما في الداخل من أسرار.

ـ العَبَق الوثني لأعشاب فاس: استعادة للتاريخ.

أو حين يتذكّر عبر مطرقة الباب النحاسية.. هكذا يوغل النصّ في المونولوج الداخلي الذي ينعقد بين «الخارج» ـ ويمثّله الشاعر ـ و«الداخل» وتمثّله الدارُ التي أخفت المرأة.. إلى عملية التناسخ التي خلقت من المرأة المتوارية عن الأنظار نماذجَ مشابهة تكاد تشمل كلّ نساء المدينة. وأخيراً يُقفل الشاعر نصّه على مشهد آخر أوسع يبدو فيه الجسدُ الحيّ الواحد ضائعاً أو حبيساً في «قفصٍ من زحام» ولكنه «صخب من رخام» لا يعثر فيه الشاعر على ضالته في مدينة غامضة لا تفتح أبوابها على مصراعيها، وبقدر ما توحي بجمال عريق فهي لا تسمح بالإمساك به كاملاً.

أداء شعري يمدّه الإيقاعُ الموسيقي الواضح ـ التقيّد بتفعيلة «فاعلن» ومشتقّاتها ـ بنفحة عذبة تهبّ من خلال التقاء التاريخ القديم بالحديث، دون التزام كبير بالتقفية، تلعب فيه المفردات والتراكيب عموماً دورَها في تأصيل المشهد التاريخي عبر رؤية أصيلة لموضوع متّصل بالمكان، تجسّده مدينة عريقة مثل «فاس». أداء انطباعي يذهب من الذاتي إلى الموضوعي في تناغم سلس لا يُفلت منه نظامه الداخلي الذي اختاره لعمله بل يحافظ عليه كضابطٍ منطقي للتداعي النفسي والفكري، وبشكل يختلط فيه الذاتي بالموضوعي في أداءٍ طليّ لا مزاودات شكلانيّة فيه ولا تصنّع ذهني.

«مراكش» لعبد الرفيع الجوهري: نصّ آخر يأخذ موضوعه، وعنوانه من مدينة مغربية عريقة في الجنوب هي «مراكش». ولكن الشاعر يختار طريقة أخرى كي يؤسّس لقصيدته وهي: تجسيد المدينة في صورة امرأة «محبوبة». هنا تصبح صورة «المرأة» مجرّد رمز أو استعارة غير محدّدة بمشهد معيّن لامرأة بعينها ـ كما في قصيدة الأشعري ـ ، ولهذا ينحو التعبير منحى المناجاة المفتوحة على المدينة بأكملها بادئاً بالوجوه النسائية: «وجه غزال خائف» ثم سرعان ما تنفتح المناجاة على «الجدران الحمراء» و«ساحة الكتبيّة» حيث الحواة يلعبون ويقدّمون مهاراتهم فتتحوّل «المناجاةُ إلى عرض وَصْفِيّ للبيئة يختمه الشاعر بانطباع حزين يذكّرنا بالتاريخ الدامي للمدينة وكأنه يفسّر لنا سرّ اللون الأحمر في جدرانها، غير أنه لا يرضى بأن يختم نصّه بهذا اللون «المتشائم» إذ يعود إلى «رائحة النخل» و«رائحة الحنّاء» و«وجه غزالٍ عائد» ـ غير خائف كما في المقدمة ـ كي يُقفل النصّ قفلةً متفائلة.

لغة شعرية سهلة مفهومة تستمدّ متعتها من بساطتها وسلاستها ولكن دون أسرار «لغوية»؛ فالنصّ مكشوف أكثر مما ينبغي ويقارب السذاجة في التعبير كما في قوله: «أصوات.. أصوات.. أصوات..» «صرخات.. صرخات.. صرخات..» «جمرات.. جمرات.. جمرات..» .. ولكن النصّ يبقى ممتعاً بشكل عام..

«كينونة يقظى» لوفاء العمراني: هذا نصّ مختلف يعتمد من حيث التعبير اللغوي ما درجت تسميته بـ «قصيدة النثر».

النصّ مركّب من أربعة مقاطع: مدخل قصير، ثم مقطع بعنوان «حلم» ومقطع ثالث بعنوان «تعويذة» ورابع بعنوان: «صدى».

المدخل: يبدو مثل إهداء يحدّد طبيعة المنابع التي ألهمت النصّ والجهة التي يتوجّه نحوها عرفاناً ببركاتها والرجل الذي أوهَمَ الشاعرةَ ببطولاتٍ لم تتحقق.

و «الحلم»: مشهد تصويري لعزلة الشاعرة وهي تحاول من خلال تواصلها مع الطبيعة في الليل أن تستمدّ قوة تفتقر إليها. هذا هو «الحلم».. **و«التعويذة»:** هي التحصّن بخبرة العمر وحنكة التجارب كي تؤكد الشاعرة بهاءها الذي لا يَدرِكُ أعماقه الآخرون، وقدرتها الجديدة على التعالي والتفرّد.. هذه هي تعويذتها..

و «الصدى»: يبدو هذا المقطع كأنه اعتزاز تقدّمه الشاعرة لآلهة الشِعر معترفةً ببعض أخطائها، ومُدافعةً عن نفسها بأنها ابتليت بالقطيعة والنفي ورأت ما لا تريد رؤيته. هذا هو الصدى أو بتعبير آخر محصّلة خبرة الشاعرة بالحياة.

نصٌّ ذو بناءٍ معماريّ مدروس، ولغة شعرية مكثّفة وتوليدات خاصّة في اللغة مثل: «أستجمعني» (بدلاً من أستجمع نفسي) و«ابتكرتُني» (بدلاً من ابتكرت نفسي) ذات إيقاع غير تقليدي كما في قولها: «كي أعرف الحبّ/ خرجت من الحبّ/ كي أنشر الورد/ أقمت في الوعد» عبر رؤيا شفّافة تشبه مكابدة الصوفيّة في نثر شعري لطيف مشبّع بالرؤى، ليس مع الحضرة الإلّهية، وإنما مع هواجس «المرأة» وطموحاتها وصراعها مع العالم، واللغة، والرجل..

نصّ لا يمكن أن يكتبه رجل، وليس سوى المرأة ذاتها. تلك هي خصوصيّة وفاء العمراني الأنثوية والفنيّة الجديرة بالاهتمام الشديد.

«دوناتوس» لأدريس الملياني: هذه مقاطع من قصيدة طويلة، ولهذا فلا بدّ ـ كما يبدو ـ من مطالعة القصيدة كاملةً حتى ندرك بعضاً من أسرار النصّ. وإذا كان لا بدّ من المحاولة فالعمل يبدو نوعاً من الغوص في الأسطورة التي تسترجع سيرة الخليقة منذ بداياتها حين كان الكوكب كله مغموراً بالماء إلى عملية الخَلْق للحيوان والبشر بأسلوب يشبه الأدعية والصلوات.

قصيدة لشاعرة موهوبة بالتأكيد يحاول ابتكار نصّ شعريّ جديد عبر مغامرة فكريّة كبرى لا أدري مدى نجاحها إلاّ بعد قراءة النصّ كاملاً.

رقصة الذئب في الكفن: لمحمد عزيز الحصيني: نصّ من قصائد النثر غير ذي موضوع محدّد سوى ما نقوله عادة في حالات الإحباط والضياع ورفع الصوت بالشكوى من الوجود في عالم لا يرحم. تجربة «شعرية» مغرقة في الذاتية لا تخلو من حساسية مرهفة وخصوبة في الخيال تشبه الهلوسات. هذا الإغراق في الذاتية يصطنع ضباباً يلفّ النصّ بغموض ضعيف، فإذا اخترقه القارئ ـ وهذا ممكن ولكن بعد قراءات عسيرة متعدّدة ـ لم يجد سوى الموضوع الرومانسي المتداول جدّاً حول الوحشة، والوحدة، والاغتراب والعذاب دون التركيز على فكرة معيّنة. إنها موهبة حقاً.. ولكنّها تُتلفُ نفسها في دوّامة التكلّف والاصطناع وتقليد النصوص الأجنبيّة المشابهة.

سيرة الحكمة: لعبد الدين حمروش: مقطوعة قصيرة من التأملات «الشعرية» تبني عملها على الفلسفة أو التفلسف، على الأصحّ، أكثر مما تبنيه على معادل موضوعي تلتقطه من الحياة الجارية ذاتها. فهو يبدأ من قصة الطوفان كي يمرّ بالبحر بعدها ثم بالإنسان ينظر في كفّه ويبحث عن فراغ... الخ.. كلّها أسئلة ميتافيزيقية لا تشعر بحرارة التجربة الشخصيّة وراءها..

تراتيل: للزهرة المنصوري: مقطوعتان من قصائد النثر التي تذهب أيضاً بعيداً في عالمها الذاتي، ومن هنا غموضُها ومجازاتها المتعبة في المقطوعة الأولى التي تسمّى «هلوسة».. وهي هلوسة فعلاً.. أما المقطوعة الثانية بعنوان «ذكرى» فهي أكثر تماسكاً وبالتالي أبلغ حضوراً وتأثيراً في النفس إذ تتوالى، عبر عملية التذكّر، مجموعة من الذكريات في تراكيب طازجة لولا أن هذه النصوص تبدو وكأنها لا تريد أن تقول شيئاً أكثر من بعض «الثرثرة» ـ الجميلة أحياناً ـ حول حالة غائمة عامّة ومن هنا التشابه بينها والرتابة فيها...

أيتها المهاوي.. لماذا لم تغرّدن بالعشرات؟. لمحمد بنطلحة: مقطوعات قصيرة مما يُسمّى أيضاً «قصائد النثر» بحساسية مختلفة تماماً عن المألوف، تعتمد نوعاً من العفوية الخالصة التي تحاول أن تسترد براءة طفولية مفقودة لا ضرورة فيها أن ينطبق العنوان على ما تحته من كلام. محاولات لا تخلو من طزاجة ورهافة ولكنها تبقى على حافة التصنّع الذهني الذي يكاد يُلغي في نهاية القراءة كلّ المشاعر الجميلة الأولى بسبب مبالغة الشاعر في تقسيم عباراته إلى مفردات متراكبة لا ضرورة على الإطلاق لفصلها الواحدة عن الأخرى مثل قوله: «إلى/ ما/ لا/ نهاية/..» فما معنى هذا التوزيع لكل حرف وكلمة على حِدة سوى الاستسلام للحذلقة؟. وهذه المجّانية أحياناً في التعبير بقصد الإدهاش وحده لا غير دونما أيّ محتوى كما في هذه المقطوعة بعنوان «قلم الأنثى» وفيها هذه الكلمات والعبارات بالحرف الواحد: «مِنْ/ عسل/ ركبتاه/ ولا يدّخر أحلى خساراته/ إلاّ في جرارٍ من الرماد»!.. فما هذا الكلام وما علاقته بالعنوان «قلم الأنثى»؟!.. وهل انقلب الشِّعر «الحديث» إلى «حزازير وفوازير» يا سي محمّد؟! لقد قيل لي إنك أفضل في نماذج أخرى لك سبقت لا أعرفها، فاعذرني على الصراحة، ولا تبدّد موهبتك وراء سراب!.

بَريدُك موسم الرؤيا: لأحمد بلحاج آية ورهام: مقطوعة ذات إيقاع موسيقيّ واضح على شعر التفعيلة ولكنها في طريقة تناولها موضوعها تبقى مع «قصائد النثر» الحداثوية المسكونة بهاجس المغايرة والتجاوز.. نوع من المونولوج الذي يخاطب الشاعر فيه ذاته في ساعة استرخاء كي لا يقول شيئاً هاماً سوى رصد الحالة الشعورية بلغة إدهاشيّة.. كما يتوهّم الشاعر!.

بعد ذلك: لأحمد بركات: قصيدة نثرٍ أخرى قصيرة لشاعر شاب يُقدّم فيها نوعاً من التأمّلات الموزّعة ـ دون عناوين ـ على أربعة مشاهد أو أسئلة متعمّداً فيها بعثرة انطباعاته وملاحظاته بشكل مفاجئ مدهش، وليس ثمّة جامع لهذا الكلام سوى الاستسلام التام لطزاجة الفكرة، والتدفّق الطليق للفِطرة الشعرية. ولكن يجب ألا يفتش القارئ طويلاً عن معنى محدَّد سوى ما توحيه الحالة العامة لشخص مرهف الحسّ يحاول أن يلتقط من حوله معنًى ما لوجوده دونما جدوى.

ثلاث قصائد: لعبد الكريم الطبّال: المقطوعة الأولى والثانية من شعر التفعيلة، والثالثة قصيدة نثر. الأولى بعنوان «مشهد» تعبير عن حالة الشعور بالاستحالة حيال مشهد باب مذهّب، بعيد وموصَد. والثانية «مرآة» تعبير عن نوع من التعاطف الإنساني مع شخص مسكين مغلوب على أمره، من خلال ما يوحي به منظر الحجر الذي كان يسند إليه رأسه. والثالثة «عُري» أشبه بدعوة للتحريض على الإسهام بقوّة في دفق الحياة. ثلاث مقطوعات قصيرة مكتوبة بنفس شاعرٍ متمكّن من أدواته بقدر ما هو إنسان حالم وشفّاف من خلال أداءٍ لغوي خاطف الرؤية قريب إلى القلب.

فاكهة الليل: لصلاح بوسريف: مقطوعات من قصائد النثر القصيرة تعبّر بلغة متأثّرة بأساليب الصوفيّة ولكن دون إغراق في حالات «الوجد» المعتادة لديهم. فالشاعر يأخذ منهم مناخ التوحّد والاندغام بالكائنات وبالطبيعة، لا لكي يعبّر عن عشق إلٰهي، بل عن عشق أرضي بشري للأرض عموماً. كل ذلك من خلال اقتناص «المشهدية» في ومضة برق، أو نخلة تتهادى، أو ليل يغسل وجه النهار. شعر يتحسّس ذاته، ويكتشفها من خلال علاقة وجدانية عاشقة مع الطبيعة بالدرجة الأولى. أما البشر فهم موجودون في خلفيّة النصّ جمهوراً غامضاً يتلامح قليلاً كما في قوله: «أشتهي أن يصير البرق ثوباً/ يرتديه كل الفقراء...» ثم يغيب الناس، ويبقى الشاعر وحيداً مع ذاته، والطبيعة...

أطفال بألواح الطين: لمحمد بوجبيري: شاعر شاب آخر من الجيل الأخير يحاول أن يخترق، ويغاير، ويتجاوز متأثّراً بدعوات الحداثة كي يبدع نصّاً من قصائد النثر لا شبيه له. مجموعة من الانطباعات المبعثرة تبدعها مخيّلة. تتعمد الإدهاش في اختياراتها الصورة المفاجئة، وتوزيع التراكيب الهندسي للغة حتى يصل إلى تفتيت الكلمة الواحدة إلى حروف سعياً وراء حالة مشوّشة متحذلقة لا تسمح للقارئ بإمساك شيء منها.

عطش الماء: علال الحجام: قصيدة من شعر التفعيلة موزّعة على خمسة مقاطع مرقّمة، ولكن الإيقاع يُفلت من الشاعر أحياناً، فتختلّ

موسيقياً العبارة كما في قوله: «يلابس سيله وجهي» أوْ «وقرّ شتاء يعشّش ثلجه في عربات القطار»... وفي غيرها من العبارات.. والقصيدة موزونة على «فعولن» كما هو مفروض، فهل تعمّد الشاعر ذلك كي يكسر الرتابة، أم أنه لم ينتبه إلى الخلل؟

النصّ كلّه تعبير عن حالة «رومانسيّة» جديدة ـ إذا صَحَّ التعبير ـ تغرق في الفرديّة والذاتية لا لكي تكشف وتمتّع بل لكي تضع القارئ في مواجهة ألغاز ساذجة، تحسبها طازجة وهي مستهلكة لا تتعدّى هواجس الرومانسيين المتعارف عليها في استيحاء مشاعر الاغتراب، والوحشة، وأحلام اليقظة، والطموح المسدود الآفاق. كلام يغلب عليه التكلّف الذهني إلاّ من مقاطع خاطفة تُنبئ عن موهبة تكبّلها«حداثوية» لا طعم لها، ولا لون. موهبة كان يمكن في تصوّري أن تمتّع حقاً لو أنها فقط استراحت لفطرتها السليمة بدلاً من كلّ هذه الافتعالات...

نظرة عامّة:

هذا استعراض سريع بالطبع ـ ولا يمكن إلا أن يكون كذلك ـ للشعر في ملفّ الأدب المغربي الحديث عبر أربع عشرة قصيدة، فهل يمكن استخلاص بعض النتائج عن الشعر المغربي الحديث من خلالها؟. سأقول إن هذا ممكن، ولكن في حدودٍ معيّنة:.

أوّلاً: ثمّة ميل واضح للتخلّي عن إيقاع التفعيلة والانحياز لقصيدة النثر مع بعض التطرّف أحياناً... وهو ما يفضي إلى الوقوع في نثرية مبتذلة.

ثانياً: واضح أنّ الشعراء المغاربة المحدثين ينحون في اتجاه ابتكار لغة متحررة من طقوس البلاغة التقليدية، بل ومن المعنى أحياناً بشكل قطيعة حاسمة مع الماضي.

ثالثاً: ثمّة تأثر واضح بمنجزات الشعراء المشارقة ـ ما عدا قلّة منهم ـ وتيار الصوفية «الحديثة» الذي ساد مع اكتشاف النفّري والسهروردي والحلاّج مجدّداً اكتشافاً فنيّاً في العقود الأخيرة.

رابعاً: كما أن هناك تأثراً ملموساً بالشعر الأجنبي ـ الفرنسي خاصة ـ بكل ما يعاني من أزمات كالاغتراب، والاستلاب، والصرعات الإعلامية.. الخ..

خامساً: هناك تنوّع ظاهر في التجارب، والمستويات الفنيّة متفاوتة، ولكنْ هناك أيضاً تشابه وتكرار بينها بالرغم من كل محاولات التفرّد والمغايرة. ولعلّ السبب كامن في أن نزعات التحديث ليست نابعة من دوافع ذاتية أو حتى اجتماعية فقط وإنما هي ناجمة وإلى حدّ بعيد عن مؤثرات القراءات الخارجية.

سادساً: ثمة رغبة عامة بارزة لحرق المراحل ـ فنياً على الأقل ـ للّحاق بركب الحضارة العالمية السائدة بصرف النظر عما تفرضه الاحتياجات الروحية الحقيقية للناس ضمن بيئة محدّدة، وعن العلاقة الضمنية التي لا يمكن نكرانها في عمليات التطوّر بين مستوى التقدّم المادّي والثقافي عموماً في بيئة معيّنة ونوع الإبداع الفني فيها، بالرغم من اعترافنا بأنها ليست علاقة ميكانيكية بالتأكيد، غير أنها علاقة لها حضورها بشكل أو بآخر. وكأنّ مفهوم التقدّم في الفنون لدى هؤلاء الشعراء ليس له سوى تعريف واحد، ومواصفات واحدة تفرضها السوق العالمية لا الذائقة التاريخية المتوارثة والمرتبطة بمبدأ الخصوصية الضروري لأي تعدّدية ناجحة.

نصوص من النثر الفنّي

هذه نصوص احترتُ في تسميتها، وربما كان ممكناً ردّها كلّها كما صنعنا في بعض النماذج السابقة إلى «قصائد النثر»، غير أن أسلوبَ تناولها موضوعَها كان أقرب إلى النثر من حيث عنايتها الشديدة بالتفاصيل أو بالتركيب اللغوي المتدرّج المترابط. ومع ذلك فهي أرقى من النثر العاديّ، فلنقل اصطلاحاً إنها نوع من النثر الفني، فماذا نجد؟

تلك أيامي، وهذه شذراتي: لسالم حميش: هي شذرات حقاً من مكابدات فكرية ـ عاطفية لا يجمع بينها جامع سوى أنها تأمّلات في الوجدان والوجود مكتوبة بنفس قرآني وكأنها حيناً صلوات مرفوعة إلى الله، وحيناً آخر خواطر صوفيّ مستغرق يداور اللغة وأسرار الروح. تجربة تبحث عن نصٍّ أصيل يجسّد الخصوصيّة العربية ـ الإسلامية للفرد والجماعة والتراث عموما. تجربة مؤثرة تقترب من الحكمة دون أن تفارق طموحها الشاعري.

القصّة الكاملة لباب الكبير: لأحمد بلبداوي: مثل حكاية قصيرة بين الخرافة والأسطورة يحاول الكاتب هنا أن يلعب لعبته كي يصنف لنا باباً خشبيّاً كبيراً قديماً يطرق عليه رجال ونساء متعبون من السفر ولا يستجيب لهم فينفتح، فلا يجدون حلاً إلاّ في استدعاء النجّار فهو المختصّ بفتح الأبواب المستعصية. فماذا يريد أن يقول الكاتب؟

ثمّة جملة يختم بها الكاتب نصّه تفاجئنا بهذا القول: «وسوف يكون كذلك بعد انصرام عشيّة يوم الأحد».. فهل يمكن أن تساعدنا هذه الجملة في فهم المقصود، أم لا ضرورة للبحث عن ذلك في نصّ فانتازي خالص؟!. بلى.. النصّ غامض، ولكنه طريف لا يخلو من إمتاع مصنوع بأسلوب القص الفانتازي واللغة المستوحاة من أساليب النثر التراثي التي تستفيد من خصائص الكتابة في السيرة الشعبية ولدى المنشئين الكبار أمثال الجاحظ والتوحيدي والأصفهاني وغيرهم. إنشاء ذكيّ لمّاح، ولكنه مكتوب للنخبة ولا يصبر عليه إلاّ المهتمّون المتخصّصون.

على مضض: حسن النجمي: مناجاة غارقة في الذاتية وضبابها المبهم. كتابة، على خصوبتها في التخيل ومهاراتها التقنيّة في الصياغة اللغوية، لا تقول شيئاً سوى الشكاوي المتداولة عن فساد العالم وصعوبات الكتابة فيه. حداثوية من دون متعة كبيرة.

أنوار الكهف[٢]: عبد اللطيف اللعبي: مكاشفة ذاتية يستعرض فيها الكاتب بأسوب «شاعري» ـ إن صح التعبير ـ الحياة الفظيعة التي يُقبل عليها الكاتب بعد أن خابت الآمالُ وانهار الفردوس الأرضي الموعود الذي كان يسعىٰ إليه. مكاشفة مكتوبة بشكل مناجاة متوتّرة موغلة في أعماق الذات والعالم، موجّهة لامرأة ـ هي رفيقة الطريق ـ أو لرجل ـ كما يتوهّم الكاتب. فيها وصف دقيق لمرئيات ومسموعات العالم المرعب الذي يُقبل عليه الكاتب، وسرد ذكي مفصّل للحركات والتصرّفات يتخلّله مقطع من الشعر ـ المترجم بالطبع ـ للهواجس التي تسكنه. نصّ يشبه ما نسمّيه عادة بعملية «مراجعة» ذاتية لما عاشه المؤلف مع مخطّط لما يمكن أن يعيشه في

(٢) نصّ مكتوب بالفرنسية أصلاً.

المستقبل، وبين التشاؤم والتفاؤل ينمو النصّ كي تكمل أبعاده الفنية والمرجعيّة. كتابة ذكيّة ولكنها مثقلة بالمهارات الذهنية لكاتب حريص على أن يستعرض ثقافته كاملة في كل كلمة وجملة.

الشهادات

ثمّة نصّان آخران يدخلان في باب الشهادات الشخصية إلا أنهما مكتوبان بلغتين مختلفتين تماماً بسبب اختلاف المقصد الأساسي للنصّ وهما:

اللجوء إلى حريّة الكتابة: للدكتور محمد برادة: شهادة بالغة الأهمية لكاتب ذكيّ يحاول صادقاً ـ كل الصدق ـ أن يسبر أعماق وجدانه عبر استعراضه تجاربه في الكتابة والمراحل التي مرّ بها كي يجد جواباً على هذه الأسئلة الإشكالية الكبيرة: لماذا نكتب أصلاً؟. ولماذا نكتب بهذا الشكل أو ذاك، وفي هذا الموضوع أو غيره؟. وما علاقة كلّ ذلك بتَوْقنا النظري إلى ممارسة أكبر قسط من الحريّة؟

وسواء أكان في هذه الشهادة إجابات على هذه الأسئلة أم لا، فيكفيها أنها تنشّط الذهن للتفكير ومراجعة النفس من خلال مستويات رفيعة من التأمّل الجادّ. نعم، إن المستوى الأعمق ـ كما يصل إليه الكاتب ـ لعلاقة المبدع كتابياً بالحريّة مرتبط لا بالتعدّد في الأشكال الفنيّة فحسب، وإنما بالبعد الأخلاقي بمعناه العميق. شهادة ما أحوجنا في هذا الزمن إلى الاعتبار بها!.

غبار الأيام أو نصّ في الزوال: للدكتور أحمد المديني: هذه شهادة من نوع مختلف، ذلك أنها تتناول التجربة الحياتية في مُجملها لا التجربة الإبداعيّة وحدها ـ كما لدى د. برادة ـ . هنا نواجه جديداً يسترجع فيه الكاتب حياته بمعانيها وأبعادها الأساسية الكبرى كما يصنع المستسلم لأحلام اليقظة إذ يبدأ بتنشيط ذاكرته، ثم ينطلق عبر تراكيب لغوية متداعية دونما نقطة، ولا فاصلة، لا تخضع في تداعيها لقانون محدّد في الزمان والمكان، وإنما هي الذكريات والهواجس تتدفّق في عفوية مقصودة لاسترجاع الأحداث والأفكار والمشاعر والانطباعات التي صنعت حياة الكاتب، وكأنه يبحث خلالها عن مغزى، عن معنى، عن هدف لا وجود له في نهاية المطاف.

هذا الركام «الفنيّ» المختلط من الذكريات والتأملات والتجارب هو الذي أوحى للكاتب ـ كما يبدو ـ باختيار صياغة لغوية من هذا النوع المسترسل المختلط دونما نقطة ولا فاصلة تعين على إمساك بداية الجملة أو نهايتها، وإنما هي شبكة متداخلة من التراكيب يجب أن تُقرأ دفعةً واحدة وبنفسٍ واحد أوّل مرّة، ثمّ تُعاد قراءتها مرّة ثانية، ثم تُقسّم إلى جملٍ وعباراتٍ وتراكيب كي يمسك القارئ بمعانيها الهاربة. كتابة كما الينابيع في ساعة تفجّرها الأوّل تتدفّق دون مجرى محدّد سوى ما ترسمه لنفسها وهي تتخبّط هنا وهناك، ولكنها في اتجاه أساسيّ واحد يلخّصه المقطع الشعري الأخير للشاعر «سامي مهدي» بعنوان «الزوال». كتابة ثريّة خصبة، ولكنها متعبة، تحاول أن تردّ إلى الوجود البشري عامة والوجود الشخصي للكاتب صورته العبثية المشوّشة كما تصنع المرآة الرجراجة، ولا أعتقد أنهم كثيرون أولئك الذين يملكون الصبر على قراءتها وإعادة تركيبها كي يمسكوا بمفاتيحها.

القِصَص

تمتعتُ بالقصص التي قرأت في هذا الملف أكثر بكثير مما شعرت به حيال القصائد. فهل أنا في حكمي هذا مع الزمن أم ضدّه؟. مع التقدّم أم عكسه؟. وهل هي مأساة الشِعر ـ فن العرب الأوّل ـ أم هي مأساة قرّاء الشعر، أم مأساة الاثنين معاً؟. دعونا.. ولنبدأ قراءتنا للقصص معاً:

باط الخروب ــ مبارك ربيع: قصة مبنيّة على بؤرة زمنية ومكانية محدّدة ضيّقة، ولكنّها حاسمة بالنسبة لمغزى الوجود كلّه وهو: الصراع المستمرّ على البقاء بين الإنسان والحيوان. هذا الصراع الذي تحوّل من الجماعية إلى الفرديّة بعد أن تفرّق الناس وتنابذوا وصار على الفرد أن يخوض وحده معركة الخلاص وكأنه يفتدي الآخرين مثل أي فدائي وحيد.

تقول القصة أشياء كثيرة مبثوثة في سياق العرض القصصي هنا وهناك. وهذا يؤكّد على غناها الفكري عبر طريقة عرض مكثّفة في الزمان والمكان يقوم السرد فيها وحده بالأداء. ومع ذلك فالقصة لا تبدو تقليدية بالرغم من منهجها المنظم، ذلك لأنّ الكاتب المتمرّس يجدّد في إطار المواصفات التقليدية للقصّة: مقدّمة عن البيئة الريفية، فالأحداث الأساسية والعقدة في نصب الكمين والتربّص، فالخاتمة المتمثلة بنجاح الإنسان المتفوّق في صراعه مع الذئبة.. ولكن إلى حين..

في هذا الإطار المنظّم لعملية البناء القصصي يلعب الكاتب لعبته التقنيّة من خلال استخدام الأغنية الشعبية التي يتلعثم بها لسانُ بطل القصة طوال العرض، ولا ينطلق بها كاملة إلاّ في الخاتمة، وكأن سيرة الأغنية صارت المعادل الموضوعي للصراع ذاته داخل الإنسان مع نفسه وخارج الإنسان مع الحيوان المتوحّش المفترس. قِصّة محكمة حقاً يبدعها كاتب متمرّس!.

كيف نحلم بموسكو: محمد زفزاف ــ قِصّة نكتبها عادة حين لا يكون لدينا أي موضوع للكتابة. نكتبها، وننقد عملنا من التفاهة بمهارات التقنيّة، والملاحظات الذكية وهذا الاسترسال العفوي لتداعي الأفكار وما يضفي على النصّ سلاسة وجاذبيّة لا تعرف مأتاها. قصّة تشبه الثرثرة اللطيفة التي تُقرأ بنوع من المتعة، ثم سرعان ما تُنسى..

الرجل والبذلة ــ إدريس الخوري: عرض قصصي يقوم على متابعة التفاصيل الصغيرة لحياة شابين عربيين في بلاد الغرب خلال مدّة يومين فقط كي يقول: إنها حياة فارغة لا شيء فيها سوى الأكل واللبس، والجنس!.

قصة معقولة تعتمد السرد المفصّل للحركات، والكلمات بشكل بطيء متعمّد، ولكنها تحتاج إلى عمقٍ درامي أبلغ حتى تعلق في الذهن والقلب.

الهدهد ــ الميلودي شغموم: نصّ مبنيّ بشكل استرجاع في الذاكرة ـ لعهد الطفولة ومغامراته ـ يقوم به الراوية كي يكشف عن غرائبيةٍ مجتمعه المحكي المكبّل بالخرافات. قصّة عن خداع الناس بعضهم بعضاً، وعن الاقتتال البائس بينهم في سبيل الوهم، وعن الوعي الذي يكتسبه الإنسان من خلال الثقافة بعد أن يكبر ويؤلّف الحكايات، وكأنّه يقول: لا شيء يعدل ممارسة الإبداع سبيلاً لتحرّر الإنسان من الخرافة!.

النار تأكل أوراق اللعب ــ لطيفة باقا: هنا تمتزج شخصية الكاتبة بالراوية بطلة القصة في آنٍ واحد، ضمن مشهد داخلي لأسرة من قاع المجتمع تصفه لنا «الراوية» وحدها بصيغة المتكلم المعبّرة عن الزمن

الراهن، ومن هنا اختيار الكاتبة صيغة الفعل المضارع منذ أول كلمة في النصّ حتى آخره: «أقتل الوقت.. والبعوض..» إلى قولها: «أتذكر رب العمل، وضجيج المعمل.. وأحلم.. أحلم بحياة حقيقية» كي تكثّف في سردها النابض بالحساسية والدقّة في اختيار الملاحظات وردود الأفعال، والانطباعات والمونولوجات، تكثّف الهمّ الأكبر لا لربّة الأسرة ـ الراوية ـ بل للطبقة الاجتماعية التي تمثّلها بأسرها، ولكن دائماً ضمن المشهد العائلي الحميم ذاته الذي لا يتغيّر.. أقصوصة غاية في الرهافة والتعاطف البشري والمهارة التقنيّة.

ثمّة ملاحظة واحدة فقط آخذها على النصّ هي في خروج الراوية مَرّةً على منطق الترجمة الذاتية للسرد حين قالت بطلة القصّة تصفُ صُوَراً تراها على الشاشة الصغيرة: «كان التلفزيون قبل لحظة يقوم بإحدى محاولاته في إيقاد النار تحت ثياب المواطنين والمواطنات، أمّا الآن فهو يحاول أن يهزّ بطونهم..» فهذه الملاحظة لا تعبر عنها الشخصية القصصيّة، كامرأة عاملة من قاع المجتمع، بهذا الأسلوب المجازي البليغ المتميّز بفن الاستعارة البلاغية الرفيعة المستوى مثل: ايقاد النار تحت الثياب.. هذه تعابير مثقفين، أو شعراء، يا آنسة لطيفة.. أي تعابيرك أنتِ الكاتبة لا الشخصية داخل العمل القصصي.

الصورة والتمثال ــ ربيعة ريحان: أقصوصة «أنثوية» أخرى تعبّر من خلال التركيز على تقديم «المشهد» الحميم الواحد لامرأتين: واحدة مريضة تُحتضر، والأخرى تسهر عليها والأولى متقدّمة في السن والثانية شابّة يافعة، كي تكشف من خلال «المشهد» وصفاً وسرداً عن همّ إنساني آخر هو التوادّ العميق بين البشر في موقف الوداع الأخير بين شخصيتين نموذجيتين: الأولى هي الفتاة التي تمثل المرأة المحدودة التجارب، ضمن بيئة فقيرة مغلقة، والطموحة في الوقت ذاته إلى معرفة الدنيا الأبعد والأجمل والأحفل بالإثارة. والثانية هي المريضة التي تمثل المرأة المجرّبة المغامرة التي طحنتها التجارب أخيراً ورمتها على فراش المرض.

من خلال هذه العلاقة الإنسانية و «الإشكالية» في آن واحد بما فيها من مشاعر متضاربة أحياناً بين الحنان والدهشة والحسد، والضعف والقوة، من خلالها تمضي الكاتبة عبر سرد متقن بصيغة الغائب الماضي واسترجاعات من التذكّر المحسوبة بدقّة كي تقدّم لنا نصّاً مشفافاً لطيفاً ذا طابع أنثوي بارز.

عصيان في المسيد ــ عبدالفتاح كيليطو: يبدو هذا النصّ أشبه ما يكون بمقطع من سيرة ذاتية عن عالم الطفولة في بيئة محافظة من خلال التركيز على وصف «العالم الداخلي للحياة في «المسيد» أو كما نسمّيه نحن في المشرق «الكتّاب»، أي المدرسة الشعبية القليدية القديمة. سرد ظريف ذكيّ ممتع يدفعنا إلى التفكير بأناة وحنان ووعي جديد بأنماط من الحياة الاجتماعية التي انقرضت، لا لكي يدعو إلى استعادتها ـ كما يصنع الرومانسيون ـ وإنما لكي يحرّض مشاعر إنسانية حميمة نفتقر إليها في مجتمعنا الجافّ الراهن.

أرواح رجال، أرواح نساء ــ محمد الهرادي: فصل من رواية لا يمكن دراسته إلا في سياقها العام ـ الذي لا نعرفه ـ نلاحظ فقط هذا الانفعال الشديد الطاغي على طريقة العرض ذاتها في سرد متلاحق لاهث الأنفاس لإنسان وحيد مذعور يواجه عالماً غرائبياً لا يرحم. سرد انفعالي لا نصادفه عادة إلا في القصص القصيرة، فهلْ سيستطيع الكاتب متابعته في المستوى ذاته طوال النصّ الأصلي للرواية؟. هل هي «الحساسية الجديدة» التي يتحدثون عنها، وهل هي ضرورية منذ الصفحات الأولى؟. إنها مغامرة طريفة على كل حال تستحق المحاولة!.

نبتة البركان ــ محمد الشركي: رجل وامرأة يذهبان في نزهة بسيّارة المرأة، لا يعملان شيئاً طوال نزهتهما سوى التثاقف واستعراض الأفكار حول قراءاتهما وتاريخ بلدهما، والعالم.. ثمّ.. يعودان!.

طَفَحٌ لغوي قد يكون ثريّاً بالإمكانات اللغوية والثقافة العامة، ولكن كل هذا لا يصنع فنّاً قصصياً حقيقياً مهما برّرنا ذلك بمحاجّات مسلّحة بنظريات عن الحداثة. نصّ مملّ!.

بارابول ــ مصطفى يعلى: بالرغم من بعض المهارات التي نلاحظها في سرد هذه القصة فهي لا تقول أكثر مما تعرضه عادة مشاهد منتقاة من أقنية تلفزيونية مختلفة في وقت واحدٍ ـ كما تصف القصة ـ وكأن النصّ لا يطرح سوى ما يردّده الناس جميعاً في مجالسهم اليومية حين يقولون ويعيدون القول: «انظروا.. أليس عالماً سخيفاً كريهاً عالمنا الذي نعيش فيه؟!.». ولكن الفن العظيم يقول عادة أكثر مما تقوله المناظر المبتذلة التي يجترّها التلفزيون كلّ يوم.

مقهى الشاطئ ــ محمد المرابط: نصّ من نوع خاصّ ينطلق في الكتابة، هكذا، دون أية بلاغة بيانية، فلا استعارات ولا تشابيه ولا أي مجاز أو تفاصح سوى هذا السرد الذي يشبه الحديث الشفوي في عفوّيته وطلاقته وبعده عن الصناعات البيانية. لغةٌ يغافلك حضورها حتى لتنساه إذ تسمح للحدث وحده أن يتكلّم، دون أن يشوّش عليه تفاصح، أو حذلقة لغوية بيانية مما يغرم به عادة محترفو الثقافة. وهذا ما يؤكد فكرة الناقد الروسي المعروف «باختين» في وصفه للغة القصصية بأنها لغة مختلفة تماماً عن لغة الشعر، جمالها في بساطتها ودقة الملاحظة فيها وتنوّع المستويات، وانسجام كلّ ذلك مع المقولة الأساسية للعمل.

انظر إلى هذه الجملة مثلاً في مطلع النصّ: «كان الفصل صيفاً، والشمسُ محرقةً في الشاطئ، وكنا قد انتهينا من تناول الغداء...» إلى آخر المقطع... أرأيت كم هي بسيطة ومباشرة هذه اللغة!. ومع ذلك فهي تضعك من حيث لا تشعر في الجوّ المقصود، ليس بسببٍ من مهاراتها البلاغية، وإنما بسبب بساطتها نفسها، التي هي البلاغة ذاتها أحياناً ما دام تعريف البلاغة أصلاً هو: «الكلام حسب مقتضى الحال».. وماذا يقتضي الحال سوى أن تحدّد الفصل، ودرجة حرارة الشمس ثم تترك للحدث وحده أن يمسك بك ويقودك؟

أَعْطِ هذه الجملة إلى أحد الكَتَبَة من محترفي الثقافة المأخوذين بالأسلبة والإدهاش والتجاوز وما شاكلها من مفردات «الحداثوية». أعطِ هذه الجملة له، واطلب إليه أن يصوغها فنّياً تجده يقول لك بهذا الأسلوب مثلاً: «كانت بوّابة الصيف مشرعةً على مصراعيها، ونار النجمة الأكبر موقدةً كالأتون المشتعل فوق رمال الشاطئ.. الخ..» أو أيّ كلام آخر من هذا النوع المغرق في المجاز، وقد يطول الوصف أكثر بكثير حتى ليغدو الحدث ثانوياً إزاءه.

يطرح هذا الكاتب «محمد المرابط» تحدّياً هامّاً جدّاً لجميع قصاصيّ العربية، فحواه أن البلاغة في القصّ تكمن في طريقة تنلول الحدث، وتوظيفه، وتنميته، وليس في المهارات البيانية واللغوية التي يجب أن تقتصر على خدمة الحدث دون أن تنبّهنا كثيراً إلى حضورها ـ بسببٍ من التفخيم

والتفاصح أو الإغراق في المجاز، وأحياناً أخرى بسببٍ من الركاكة والابتذال ـ فتقطع الجريان الطبيعي للأحداث حتى لتصرف انتباهنا عنه، فيتراخى العرض ويبوخ، وتلك هي اللغة التي يستخدمها محمد المرابط.

بيت العنكبوت ــ ابراهيم زيد: أقصوصة محبوكة نسبياً، غير أنها مع ذلك لم تترك أثرها الفاجع كما أريد لها. ربما كان على الكاتب أن يحفر أعمق في وصف جلسته داخل القبو الليلي أو مع زوجته، أو في سيره المتعثّر ليلاً. لقد مرّ كلّ هذا بشكل اعتيادي أقرب إلى «الميلودراما» التي لا تخلو من السذاجة والتصنّع وبخاصّة حيث جعل بطل القصّة ـ الموظف المتقاعد المغلوب على أمره ـ يردّد قصيدة «رامبو» ـ الشاعر الفرنسي المعروف ـ وهو موشك على الانتحار!. أهذا معقول يا رجل؟!. وفي هذه اللحظة بالذات؟!.

سرنمة ــ أحمد بوزفور: محاولة طريفة لكتابة قصة تقع أحداثها على الحافة التي تفصل بين اليقظة والنوم. محاولة لا تخلو من ذكاء ولكن ثمّة استطالات لا نجد لها أية علاقة بالمقصود مثل حديث رفيق «بطل القصة» ـ الذي أغراه بالذهاب إلى العرس ـ عن العائلة في مطلع القصة وعن العرس. ما ضرورة هذه المقدّمة. وبخاصّة لأن هذا الرفيق سيغيب عن الأنظار تماماً بعد قليل، كما أن هذه المعلومات المفصّلة لا تأثير مباشراً لها فيما تولّد من أحداث فيما بعد؟ ثُمّ.. هذه القفزة إلى الحافلة وركابها المكتظين والطفل.. ما مغزى هذه النقلة كلّها؟!. غموض لا أدري كيف يمكن تنسيقه في قِصّة مقنعة؟!.

الصورة ــ أحمد زيادي: أقصوصة لطيفة لا لشيء سوى أنها تهتم باقتناص اللقطة الصادقة لبشر حقيقيين من لحم ودم. سرد بصيغة المتكلم تقتحمه الأحداث على الفور دونما شرح أو خلفيات وقبل النهاية بقليل يتحوّل إلى صيغة الغائب في نقلةٍ بارعة كان لا بدّ منها كي يكتمل الحكم على الشخصية، وعلى صورته من الجانب المحايد: جانب القارئ.

النبيّ ــ عبد المجيد الهوّاس: تعبير عن رغبة خفيّة في الاندغام بالطبيعة العذراء التي يجسّدها البحر، والطفل عن الموت. هذه الرغبة تتحوّل إلى أقصوصة شفافة عن رجل يتعامل مع الماء والبشر بأسلوب خاص جدّاً، مصوغ بلغة «شاعرية» موحية ومكثّفة.

موعع مع.. محمد الدّغموميّ: بين النص الواقعي والفانتازيا يحاول الكاتب في هذا النصّ أن يبدع قصةً جديدة بـ «حساسية جديدة» ـ إذا صَحّ التعبير ـ ولهذا فهو يختار للسرد لغةً تقريرية تصف ما يجري خطوةً خطوةً، وحركةً حركة، بجملٍ قصيرة مباشرة. ومن هنا يبدو النصّ واقعياً، غير أن الفانتازيا تقطعه أو تتداخل خلاله دون أن تبالغ في الانحياز نحو اللامعقول، بل تكتفي بتجسيد التفكير الباطني وكأنه حدث حقيقي ما نلبث أن نردّه إلى أصله، ثم سرعان ما يعيدنا السياق إلى التسلسل الطبيعي للأحداث، ولكن ضمن مناخ مشحون ومتلاحق من عدم التوقّع.

نصّ ممتع بالرغم من غموض مقولته، ذلك لأنه مكتوب بشغف حقيقي لفهم عالمٍ عبثي لا يمكن فهمه.

الينابيع ــ محمد عزالدين التازي: قصة ذهنية تنطلق من فكرة مجرّدة، ثم تُركّبُ لها بعضُ الأحداث، والرموز، والمجازات تركيباً مختلفاً. حوار بين القارئ والشاعر للتعبير عن علاقة مُلْتَبِسَة يبدو فيها القارئ هو الشغل الشاغل للمرسِل الذي لا يؤمن إلا بالبراءة والصفاء ـ أي بالينابيع «الرمز» الذي يجسد هذه المقولة. نصّ يوحي بموهبة أكيدة، ولكنها ماتزال أسيرة الافتعال والمنافسة على مغايرة مجّانية.

ناس السيرك ــ عثمان أشقرا: أقصوصة أشبه بلقطة صباحية سريعة لمشهد في سيرك تكشف عن عناصر «الدراما» في عالمه الداخلي الذي لا يراه الجمهور عادة. تجربة لا تخلو من مهارات تقنية ورهافة في الحس، ولكن دون أن تترك انطباعاً بالغ الأثر. عرض خفيف لمأساة غير مكتملة النضج.

نظرة عامّة

لا شك أن هذه النماذج غير كافية للإحاطة بفن القصّ في المغرب الحديث، وبخاصّة أن «الرواية» كجنس أدبيّ سردي بامتياز لا يمكنها أن تسجل حضورها كاملاً في عدد خاص من مجلّة. إلاّ أنه من الممكن أن يلاحظ القارئ أن أهمّ ما توحي به هذه النماذج هو أن هذا الجنس الأدبي بالرغم من ميوله «الحداثوية» الواضحة لا يقطع الصلة مع بيئته لصالح التغريب بل نراه يحاول الاحتفاظ بها ما أمكنه ذلك، إلاّ في حالات نادرة، ومن هنا غنى هذه التجارب وتنوّعها وأصالتها في وقت واحد.

إنه أدب ينتمي إلى «الواقعية» بمعناها العام، غير أنها بمعنى من المعاني «واقعية جديدة». هي واقعية لأنها تنطلق من أرضيّة مغربية متميّزة سواء أكان ذلك في نوع الهموم ـ فردية أو اجتماعية ـ التي تشغل بال المبدعين، أم في اختياراتهم طرائق التعبير والأشكال الفنّية المناسبة عموماً. بل أكاد أقول إن «الفانتازيا» كأسلوب في الرؤية والتعبير تكاد تكون ظاهرة هامشيّة ـ في النماذج الموجودة هنا ـ بالرغم مما يروّج عن غرائبيّة المجتمع المغربي، وصلاحيتها لأن تكون مادّة خاماً للإبداع الفانتازي الذي يتميّز به النصّ في أمريكا اللاتينية مثلاً.

إنه سرد فني يتجاوز مرحلة الانبهار إذن بأدب الآخرين كي يستردّ ثقته بقدراته الخاصة جيلاً بعد جيل، ويصنع أدبه «المغربي، ويضعه في مكانه اللائق ضمن الخارطة الكبرى للأدب العربي المعاصر.

المسرحيّات

لا يضمّ هذا الملف سوى مسرحيتين، إحداهما أطول من الأخرى إلاّ أن كليهما من نوع المسرح ذي الفصل الواحد.

خيطانو المجنون ــ عبد الكريم برشيد: المؤلف ـ كما يقال عنه ـ هو أحد أبرز وجوه المسرح الاحتفالي بالمغرب. وهو يسمّي مسرحيته «احتفالية مسرحية» في «نفس واحد». وواضح من هذه التسمية الخاصّة أن المؤلف منذ البداية يحاول تنبيهنا إلى مزايا معيّنة لعمله: فهو **«احتفالي»** بمعنى أن العرض تتداخل فيه ـ كما هو معروف في المسرح «الاحتفالي» ـ عناصر الحوار، والمونولوج، والأغاني، وأشكال اللعب، وفنون الفرجة المختلفة. والمسرحية من «نَفَس واحد» بدلاً من أن يقول: «في فصل واحد»، ولا أدري إذا كان ثمّة فارق أساسي بين التسميتين إلا إذا كان المقصود هو أن تسارع الأحداث أشدّ وضوحاً في واحدة من الأخرى.. ربّما!.

المهمّ هو أن المسرحية ذات منظور واحد هو: شارع عام يبدو خالياً في البداية إلاّ من بعض المارّة، ثم يظهر فيه كشك لبيع السجائر والصحف والهدايا، وهو بشكل عربة متحركة يدفعها صاحبها ثم تستقرّ في مكانها إلى آخر المسرحية.

مسرحية مقسمة إلى مراحل أربع عشرة مرقّمة وذات عناوين تشير إلى تغيّر المشهد مع دخول أحدهم أو خروجه يستعرض فيها المؤلف نماذج بشريّة من المجتمع المغربي دون أن يجمعهم جامع سوى مصادفة عبور الشارع العام والتوقف على الكشك.

من خلال الحوار بين الشخصية الرئيسية «خيطانو المجنون» ـ الذي يبدو لنا، إنساناً حكيماً جدّاً ـ وبين الشخصيّات الأخرى تنكشف عورات هذا المجتمع المهزوز، ونلاحظ شيئاً فشيئاً أنهم جميعاً هاربون مع تنوّع الدوافع والأسباب، تطاردهم مخاوفهم إلى هذا المكان العام، وأنهم مدفوعون في نهاية المطاف للاحتماء معاً داخل الكشك الصغير حين تعلو صافرة الشرطة.

المقولة الأساسية التي تواجه العرض المسرحي كما نكتشف أخيراً هي: إن الخوف من السلطة هو وحده الذي يجمع بين المتناقضات الاجتماعية وأنه لا بدّ من تقارب هذه المتناقضات وتضامنها أملاً في الخلاص.

مسرحية لا يُعوزها الذكاء، والمهارات التقنيّة والظروف ـ أحياناً ـ والقدرة على توليد الحوار والمواقف، إلاّ أن الطابع العام للعمل تبسيطيّ، ساذج في بعض المقاطع، يحاول أن يقول أشياء كبيرة غير أنها تبدو مبتذلة ومعروفة جدّاً لا تخفي وراءها أكثر مما تعرضه. وبعد.. فلماذا سمّي هذا العمل بأنه «احتفالي» وليس فيه من الاحتفالية شيء سوى الحوارات والمواقف المعتادة في كل المسرحيات؟

التنّين ــ بشير القمري: مسرحية من نوع آخر لا تضمّ سوى شخصين؛ فهي أشبه بحواريّة بين زوج وزوجته في مشهد طويل من الخصومة «العائلية» بين الزوجين إذ نسمع كلاً منهما يفضح الآخر ويعرّيه ويعرّي نفسه معه بعد زواج طويل ينتهي بالقطيعة والفراق.

حواريّة يغلبُ عليها الاصطناع، والتكلف الثقافي قد لا تخلو من قدرات على توليد الكلام والحوار، غير أن المشهد كلّه يبقى غير مقنع، إذ كان ضرورياً الكشفُ عن الكثير من المعلومات المتراكمة عبر الزمن حول الظروف الداخلية لحياة الزوجين العائلية حتى نقتنع بذلك التحوّل أو ذلك التشويه الذي جرى للاثنين معاً حتى حالا إلى وحشين يتناهشان ـ كما ظهر في سياق الحوار ـ . فنحن لم نلتقط من ذلك الحوار سوى إشارات غير واضحة، أو غير كافية لتفسير الدوافع العميقة لهذه الخصومة الضاربة التي لم ترتبط ـ في النصّ ـ إلا بالخلافات التقليدية في وجهات النظر بين الأزواج.

ربّما كان الكاتب يقصد إلى ذلك بمعنى أنه يريد أن يقول إن خلافات الناس بعضهم مع بعض غير مقنعة أصلاً، وغير معقولة ولكنه لو أراد ذلك حقاً لكان من الضروريّ أن ينسجم مع رؤيته «اللامعقولة» أكثر ـ كما صنع أونيسكو في «المغنية الصلعاء» ـ فيغيّر طبيعة المشهد والحوار إلى آخر ساخر وحوار مهزوز. أمّا أن يبقى العمل كلّه في إطار «المعقول» كي ندين «اللامعقول» في حياتنا فهذا تنافر بين الشكل والمضمون لا يخدم العمل ككلّ.

الدراسات

فكّرت لأمدٍ أنّه لا ضرورة لتناول هذا القسم من ملفّ الأدب المغربي الحديث، إذ كيف يمكن للقارئ «الناقد» أن يقوم بعمله إذا لم يكن محيطاً بالموضوعات المطروحة إحاطة «معمّقة» شاملة؟ وهذا امتياز لا يتوفّر بالتأكيد في شخصي. غير أنني فكّرت بعدها بشكل آخر قائلاً لنفسي: ولكنْ.. كيف يتمّ الوصول إلى المعرفة؟ أو كيف تتكامل المعرفة؟ وهل هذا الطريق حُكِرٌ على الدارسين المتخصصين، أم أنّ المعرفة محصّلة اجتهادات متنوّعة جدّاً تدخل فيها حتى الكتابات الانطباعية، والشذرات المقطعيّة، والإبداعية أيضاً إلى جوار النماذج الأكاديمية للكتابة؟

إن مقاربة الحقيقة في المعرفة كما نتصوّر يجب أن تقيمَ وزناً لكل هذه الأنواع من الكتابات، فلا بأس إذن من محاولتي. وهكذا أقنعتُ نفسي بعد تردّد. غير أنني لن أتناول سوى الدراسات التي أعتقد أنه في إمكاني أن أبدي فيها رأياً مفيداً.. هكذا أبدأ إذن:

من فضاء الفكر الفلسفيّ في المغرب ــ سالم يفوت: أمتعتني هذه الدراسة الوحيدة من نوعها في الملفّ، اكتشفت في مؤلفها «سالم يفوت» مفكّراً هامّاً، غير معروف لدينا في المشرق بالرغم من أنه كما يبدو في هذه الدراسة لا يقل أهميّة عن كبار المفكرين المغاربة، وذلك من خلال قدرته على الإحاطة بالمشهد الفلسفي في «المغرب كاملاً»، في حيّز جدّ محدود، ثم استخراج مزاياه الأساسية سلباً وإيجاباً بمنطق العلماء المتواضعين، ولكن بكثير من الذكاء والمهارة في تكثيف المعلومات دون أن تفقد طاقتها على الاقناع.

ولعلّ أهمّ ما في هذا النصّ أنه يأتي إلى ما يُشبه المسلّمات، فيهزّها ببساطة الواثق ويُعيد تركيبها من جديد في أداءٍ متماسك بالرغم من كثافته، على أُسسٍ مغايرة من التفكير، كما في تنبيهه إلى أهميّة تطعيم الكتابة الفلسفية التقليدية ـ أي الكتابة النسقية المنظمة المعقلنة ـ بالكتابة «الشذريّة» ـ أي المؤلفة من مقاطع قصيرة ـ والكتابة الإبداعية.

دراسة موجزة، غير أنّها تلخّص كتاباً كبيراً كاملاً ما أجدره أن يُكتب!

القصيدة المغربيّة ــ نجيب العوفي: مقاربة موضوعية مُمَنهجة لتطوّر الحداثة الشعرية في المغرب عبر أجيال ثلاثة: الستينات، فالسبعينات، فالثمانينات. نظرةٌ مستوفيةٌ شروطَها بالرغم من ضيق مجالها، وقلّة شواهدها. أهمّ ما فيها هو لفت نظرنا إلى السلبيات الأساسية للمشهد الشعري الأخير، المتمثلة في طغيان النثرية المبتذلة أحياناً، والافتقار إلى ما يسمّيه الناقد الـ «كود» ـ Code بالفرنسية وترجمته تعني الرمز الاصطلاحي الذي نتفق عليه لتسهيل عمل معيّن مثل المخابرات الهاتفية الدولية مثلاً ـ الفنّي، والبنائي القادر على أن يلحم بين أجزاء ووحدات وجمل القصيدة الحديثة التي تبدو مبعثرة بلا جامع، ولعلّه يقصد ما يسمّى بالوحدة العضوية للنصّ.

المتخيّل الروائي الريفيّ ــ عبدالرحيم العلّام: دراسة لرواية لم نقرأها وبذلك لا يمكننا مناقشتها ولكن يلفت نظرنا الخلفية الثقافية الغنيّة للدارس «العلّام» ومنهجه النقدي المتماسك في تحليله «المضمون» في الرواية المدروسة «أطياف الظهيرة» لبهوش ياسين.

المسرح المغربي خلال الثمانينات (فرقة مسرح اليوم نموذجاً) ــ حسن بحراوي: موضوع لا نعرف عنه الكثير. نذكر فقط الانطباع الجميل الذي تركته الفرقة المذكورة حين زارت دمشق قبل سنوات في سياق مهرجان المسرح العربي على ما أذكر. وقد قدّمتْ وقتها عملاً مسرحياً استوحاه مدير الفرقة الفنان «عبدالواحد عوزري» من نصوص نثرية لمحمد

الماغوط، وبرزت فيه الممثلة الموهوبة «ثريّا جبران» في الدور النسائي الأوّل.

إن للمسرح المغربي عموماً مكانةً عزيزةً خاصّة في قلوب السوريين منذ شاهدوا «الطيب الصدّيقي» في عمله المتميّز عن: «أبو حيان التوحيدي».

دراسة وافية مفيدة للغاية أجاد صديقنا البحراوي صياغتها فَغَدَتْ مرجعاً هاماً لنا، ولجميع المهتمين بالمسرح المغربي.

حول الهدم والبناء ــ عبدالقادر الشاوي: قراءة ذكية لنصّ أدبي معروف (**الشطّار** لمحمد شكري) يستخلص فيه الدارس بمهارة وحذق الدوافع العميقة الكامنة وراء كتابة السيرة الذاتية بالشكل الذي ظهرت به في «الشطّار» فيما سمّاه الدارس اصطلاحاً: «بناء الذات من خلال هدم الآخرين».

دراسته قد يختلف معها القارئ، ولكنْ لا بدّ من الاعتراف أنها اقتضت ملاحظة جوهريّة في غاية الأهمّية صالحة لتكون موضوع نقاش جديد عميق حول موضوع شائك إلاّ أنه مثير!.

«الإرث السبعيني» والقصة القصيرة عند كتّاب «الحساسيّة الجديدة» ــ عبدالرحيم مؤذن: دراسة هامة أخرى يحاول فيها الكاتب ربط الكتابة القصصية بين الأجيال الأخيرة، وجيل السبعينات كجيل أساسيّ في النقلة النوعيّة للحداثة في أدب القصة القصيرة المغربية تصلح أن تغدو مرجعاً، وكتاباً كاملاً مع بعض التوسّع والشواهد المناسبة.

تتوالى فيما بعد ثلاث دراسات لثلاث روايات ـ لم نقرأها بعد ـ ولا يسعنا إذن أن نناقش أصحاب هذه الدراسات وليس إلا أن نسجّل ملاحظة عامّة حولها تتعلّق بمنهجيتها واستفادتها الواضحة من مدارس النقد الحديث في أوروبا خاصّة.

التحديث والديموقراطية (حوار مع عبدالله العروي) حوار أجراه كتاب ثلاثة هم: عبد الحميد عقار، وعبدالله ساعف، وعبدالقادر الشاوي: حوار ثريّ معمق يكاد يكون شاملاً لموضوعات العصر الكبرى: التحديث والديمقراطية ومضاعفاتهما، في سياق أسئلة جوهرية محرّضة وإجابات مثلها تلخّص المستوى الرفيع للخبرة والثقافة، والصراحة والشجاعة في التناول والطرح والتحليل والإدانة لدى مثقّف كبير يتحوّل في جزء كبير من نشاطه الأخير من التنظير الفكري إلى الإبداع الأدبي «الروائي تحديداً» ـ كما صنع سارتر ذات يوم وغيره من فلاسفة العصر ـ مؤكداً على أن التنظير وحده لا يفي بالغرض إذا لم نرفده بالإبداع الأدبي.

حوار يطرح قضايا هامة متنوعة ويحتاج كل مقطع منها إلى مناقشة مستفيضة لا مجال لها هنا، وليس سوى أن نقول إن هذا الحوار ـ بأسئلته وأجوبته ـ يصلح أن يكون ورقة عمل أساسية في كل نقاشٍ حول مسائل التحديث والديمقراطية حيث يبدو «عبدالله العروي» واضحاً وعميقاً في مناصرته عملية التحديث على أساس ديمقراطي في أية نهضة عربية مقبلة دون أن يخشى اتهامه بتقليد التجربة الغربية.

ماذا يترك هذا الملفّ أخيراً من انطباعات؟.

لم أشعر طوال قراءتي نصوص الملفّ وإمعاني النظر فيها أن الأدب المغربي الحديث مختلفٌ اختلافاً كبيراً عن نظائره في الأقطار العربية الأخرى. ثمّة إحساسٌ يوحي ـ كما قال «العروي» في بعض إجاباته وهو مُحِقّ في ذلك ـ بأن الأدب المغربي لم يُقدِّمْ بعد أفضل ما لديه، وأنه يتفتّح عن عطاءات أغنى فأغنى، وأنه مُقبل على دور ريادي يوماً بعد يوم في حين أن أقطاراً متقدّمة أخرى ـ مثل مصر ـ توحي على العكس بأنها أعطت أفضل ما لديها. يقول «العروي»:

«أشعر شعوراً غامضاً وعميقاً بأن المغربيّ مازالت له مطالب يقدّمها إلى التاريخ. فهو ينتظر المزيد، ويريد المزيد، ويطالب بالمزيد، فهو غير راضٍ عما حقّقه في القرون الماضية، ولا يقول مثل المصري: «قد وصلت من الانجاز إلى حدّ لا يمكن أن أتصوّر تجاوزه والتفوّق عليه». هذا الفرق في النفسانية واضح لكلّ من عاش في البلدين. فالمغربي بعكس المصري يعتقد أنه قد ينجز أكثر مما أنجز في الماضي. ربّما لأنّه لم يشارك بالقدر الكافي في العملية السياسية، فالعطاء المغربي، المساهمة المغربية، الإبداع المغربي، كل ذلك في سجلّ المستقبل لا في لوح الماضي..».

هذا الكلام بالرغم من كونه موصوفاً بأنه شعور غامض وغير مدعوم بالوثائق والشواهد الكافية إلا أنه يعكس حالة حضارية عامة يلخصها الشعور بأن الحداثة في الأدب المغربي المكتوب بالعربية متأخّرة زمنياً عن نظيرتها في المشرق، وأنها لحقت بها مؤخراً، وهناك من يقول إنها تجاوزتها.

مهما كان حكمنا في هذا الصدد، فمّما لا شك فيه أن إمكانات حرق المراحل على صعيد الإبداع الأدبي مسألة غير ممكنة إلا في حدود نسبيّة. ولهذا السبب فأنا لم أشعر أنني كنت أقرأ ـ في الملفّ ـ أدباً جديداً عليّ، بل أكاد أقول إن مزايا هذا الأدب هي ذاتها تقريباً في الأدب اللبناني أو السوري، بل حتى المصريّ، وأن مسألة التراكم الكمّي الذي يتحول عادة إلى تطوّر نوعي مع الزمن قد لا تكون قد اكتسبت في المغرب كل الأبعاد المعروفة لدينا، إلا أنها مع ذلك تبدو ممتعةً، ومتميّزة نسبيّاً، وبالتالي مقنعة ولكن دون أن تخرج من إطار المواصفات العامّة للأدب العربي الحديث عموماً: مثل ظاهرة تراجع شعر التفعيلة حيال «قصيدة النثر»، والشكوى ـ هنا وهناك ـ من طغيان النثرية المبتذلة، ومثل الخوف على «الخصوصيّة القومية»، ومثل التأثر بما يُسمّى بـ «الواقعية السحرية» أو الغرائبية في القصة والرواية..

إلاّ أن إنجاز المغاربة في ميدان النقد الأدبي كما بدا لي متقدّم جدّاً بالرغم من تأثره الشديد بمدارس النقد الغربي وإصراره على استخدام مصطلحاتها وأساليبها. إن الدارسين أنفسهم يتمثلون ثقافاتهم أعمق فأعمق، ويسدون في جداره فجوة واسعة في بناء النقد العربي المعاصر، ولا أستغرب أن يلعب «المغرب» خاصّة دور الطليعة الرائدة في هذا الحقل من حقول المعرفة.

وقد لا يكون عدد **الآداب** ـ كما قلنا ـ كافياً إلاّ أنه استطاع بالتأكيد أن يضع يدنا من خلال الجزء على الكلّ كي نكتشف شدة ثراء هذا الأدب الذي لا نعرف عنه الكثير في مشرقنا بشدّة تنوعه وتطوّره.

إنها مهمة تقوم بها مجلّة «**الآداب**» كعهدنا بها: تُعرّف فيها العرب المتباعدين بعضهم على بعض وتؤجّج من جديد أشواقنا القومية بعد أن كادت تبوخ فتعيد عملية التأسيس لمشروعها القومي الأكبر ألا وهو: «وحدة الوطن العربي» من خلال ترسيخ وحدته الثقافية.. ويا لها من مهمّة!.

دمشق