

## إثبات الكتابة ونفي التاريخ

إن آكلة الحشرات القديمة، الثور قد اتخذت لها جناحين وشطت في البعد. لنعدها إلى جوف الأرض. إلى جوف الأرض.

هنري لوفيفر

— 1 —

هذا بيان نسج لحمته وسداه، واستثار أوتاره الفكرية والصوتية، إلى حد التوهج والتوتر، هاجس ثقافي أصيل. سيدرك القارئ هذا، وهو يتسقط أولى تمتمات البيان، وسيزداد هذا الانطباع قوة، كلما أوغل في سطورهِ وواصل الانصات لإيقاع أسئلته وأجوبته. يسرق الفكر هنا نار اللغة وتسرق اللغة نار الفكر، على نحو ملحوظ، وعبر النار المتناسلة المتفاعلة، يلتهب ذلك الهاجس الثقافي ويلتسع. ويتقدح البيان أمام عين القارئ فيما يشبه الشواظ والشرر.

إنه بيان يروم اشتراع أفق جديد للكتابة وأحداث قطيعة مع أفق مستهلك أو سائد للكتابة. يدق الإسفين، ويقوة، في عناصر هذا الأفق المستهلك السائد، ويشرع الباب، ويقوة أيضاً، على عناصر الأفق الجديد المقترح، هاتفاً من خلال كل سطر فيه، أن ودّعوا أطلال ذاك الأفق المغلق، وتعالوا للدخول في أمجاد هذا الأفق المقترح. استيقظوا من سبات اللا كتابة ومارسوا صحو الكتابة. فهو بيان، إذن، يقوم بعملية تنظير للكتابة، ويشخص بطاقة دعوة كما يشخص صك إدانة.

وهو إذ يمارس عملية التنظير للكتابة، يمارس في اللحظة ذاتها لعبة الكتابة ويدخل في صميمها، مأخوذاً بجذبتها وسحرها، فيلغي المسافة بين لغة التنظير ولغة الكتابة، بين مصطلح الفكر ومصطلح الشعر، ويوقع على الوترين لحناً واحداً متنسقاً، سنسميه لحن الكتابة وهي (تُنظَرُ) نفسها، أو لحن التنظير وهو (يكتب) نفسه. هذه ملاحظة شكلية لكنها لا تخلو من مغزى.

إن التنظير هنا وهو يتخذ الكتابة موضوعاً له، يصحح هو نفسه موضوعاً للكتابة. وعبر هذا الانسجام أو الاندغام بين الطرفين، تتعزز سلطة اللغة — الكتابة، وتمحي الحدود بين التعقل والتخيل، بين الفكري والفني، فيغدو كل من التنظير والكتابة، ذاتاً وموضوعاً في آن واحد.

هذه الإريحية الفنية التي تتصف بها لغة البيان وتطرز ديباجته، تجعل منه نصاً أدبياً وكتابة إبداعية، وليس مجرد نص نظري وكتابة مفهومية. وهذا يطرح ملحوظتين :

الأولى، أن أدبية البيان تطغى أحياناً على علميته، فتنتفي الدقة ويتقسط المعنى ويتخضع المنطقي للشعري، فيغدو الحديث زلقاً واحتمالياً يُشَمُّ ولا يفرك، ويترك المدليل عائمة في عراء اللغة. هذه الأدبية قد تفسر، ولا تُنْجَح، على أنها طوق تستنجد به الفكرة حيث لا يسعها الفكر، واحتيال فني على المعنى القلق، المراوغ، والغامض.

والملاحظة الثانية، أن مستوى الكتابة في البيان، يبدو متفوقاً على مستوى الكتابة في كثير من النصوص الإبداعية التي ينظر لها ويؤمن عليها. فكأن البيان يشكل نموذجاً لذاته ومصداقاً لنظريته، وكأن الإبداع، وهذه هي المفارقة، يصاب بضيق التنفس داخل مجاله الحيوي الطبيعي، من حيث يسترد حيويته وانتعاشه خارج هذا المجال. فهو غريب في موطنه، مستأنس في منفاه. وتبدو هذه المفارقة واضحة حين نقارن، من نحو عام، بين النصوص النظرية للحدائث والنصوص التطبيقية — الإبداعية لها. حيث تسرق الأولى سر الثانية وتفلح في استخدام السر. بناء على هذا، أعتبر (بيان الحدائث) لأدونيس مثلاً، أرقى كتابة من كثير من نصوصه الشعرية. وعلى نفس الشاكلة، أعتبر (بيان الكتابة) لمحمد بنيس، أرقى كتابة من كثير من نصوصه الشعرية، تلك النصوص التي خانته الشعر وهو يمارسها وحالفه وهو ينظر لها. هل هو نزع الإبداع هذا الذي ينسف جغرافية الكتابة ويحرق دستور النوايا ؟ أم هي إشكالية النظرية والممارسة وقلق العلاقة بينهما ؟

— 2 —

سنذع هذا السؤال ومعه أدبية البيان جانباً. وسنحاول، من خلال مقارنة أولية ومقتضبة، أن نستشف ما تقوله هذه اللغة. ما نعلمه وما تضمنه.

إن المهمة التي يصدع بها البيان ويتحمل شرف مسؤوليتها، هي التنظير للكتابة. الكتابة الشعرية، حصراً وتحديداً.

وفي سياق هذه المهمة يقوم البيان بتشريح جسد الكتابة وتفكيك أوصالها، دافعاً بالمضغ عميقاً، وإلى حد الإيلام، في خلايا هذا الجسد وطارحاً جملة مكثفة من الأسئلة والأجوبة، تمس قواعد هذه الكتابة وتطال أهم مجالاتها، من لغة وذات ومجتمع. فهو تنطس للداء واقتراح للدواء. نفي للسائب وإثبات للموجب.

دعامتان، عليهما يتأسس المشروع التنظيري للبيان.

ومع إقرارنا بأن الممارسة / البراكسيس تبقى، تاريخياً، هي الحلقة الحساسة ومركز الثقل، سواء في مشروعنا السياسي أو في مشروعنا الثقافي، طالما أنها تتضمن نواتها النظرية وتتحرك وفق قوانينٍ هي جزء من قوانين التاريخ، وتشخص قبل ذلك، النمو الديالكتيكي لكل مشروع.

ومع إقرارنا بان التنظير لا يصحح في حد ذاته إبداعاً، بل ولا يستطيع في حد ذاته أن يقبل عمرة الإبداع إن كبا، ولا أن يصنع في مساره إن شرد، لا يرفع من درجة حرارته ولا يخفض منها نظراً لخصوصية وحران الإبداع، ونظراً لأن الشعر يسخر من علم الشعر، كما قال باسكال.

مع إقرارنا بذلك، لا نمنع أنفسنا من الاقرار بأهمية وجدوى التنظير، خصوصاً حين يطال جنساً أدبياً كالشعر، أصبح أكثر من أي وقت مضى، مطوقاً بالأسئلة ومسكوناً بالقلق والحيرة، ومدعواً بسبب ذلك، إلى التأمل والمراجعة وكشف الحساب. منذ أواخر الستينيات إلى الآن، شهد الشعر المغربي، كما هو ملحوظ، ازدهاراً كيمياً هاماً تجلّى عبر الدواوين المطبوعة ومنابر الصحف والمجلات ومنابر الأماسي والتدوات واتساع قائمة الشعراء. ومنذ أواسط السبعينيات بدأ هذا الازدهار الكمي، كما هو ملحوظ أيضاً، يتعرض للضعوبات والامتحانات، وينوء تحت وطأة السؤال الشعري — التاريخي. وأصبح الشعر وكأنه يراوح في المكان أو يطفو فوق ماء راكد. من هنا تبدو مساءلة الوضع الشعري الراهن في المغرب ضرورة ملحة ولا معدى عنها. ومن هنا يكتسب التنظير الذي ماطل أسئلة الشعر وتركها تتهاطل على السجية نقر مبدئياً، إذن، بأهمية وجدوى التنظير للشعر، متى تجرد من النزعة البابوية والتنظيرية، واستطاع أن يشخص، بموضوعية وعمق، مكامن الخلل والقصور في التجربة الشعرية، وأن يساهم، بنفس الموضوعية والعمق في ترشيد التجربة وتقوم أودها وتبديد الالتباس الرائن على ألقها. وهو ما زاغ عنه الاجتهاد النظري في البيان، وجاءت نتائجه ومحصلاته مخالفة له كما سنرى.

— 3 —

من بنية السقوط والانتظار، إلى بنية المواجهة والتأسيس. محوران، عليهما يتحرك البيان ونolan، حولهما تلتف شبكة أسئلته وأجوبته :

- (أن نغير مسار الشعر معناه أن نُثَبِّينَ النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، أن نؤالِفَ بين التأسيس والمواجهة).
- (إن مفهوم الكتابة معارض أساساً للشعر المعاصر كروية للعالم لها بنية السقوط والانتظار.. رؤية يبرهن التاريخ على تحاذلها وتجاوزها).

إن بنية السقوط والانتظار هو المصطلح الذي يستخدمه محمد بنيس، للدلالة على عجز النص الشعري المعاصر في المغرب عن عقد جدل عميق وإيجابي مع ذاته ومع تاريخه، تتحقق فيه المجابهة فالسيطرة فالتجاوز. وهو المصطلح الأم الذي كان مدار كتابة (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وهو يدرس المتن الشعري في الستينيات. والبيان، وهو يشخص تكثيفاً وتوتيجاً للكتاب، يكرس نفس المصطلح وهو يتركز على النص الشعري في السبعينيات. إن بنية السقوط والانتظار، إذن، لعنة تطارد الشعر المعاصر في المغرب منذ بداية الستينيات إلى الآن. رحلة روتينية يقطعها هذا النص بين حوارين.

ولا يملك المتأمل في الواقع الشعري المعاصر في المغرب، إلا أن يوافق محمد بنيس على المصطلح — اليافطة الذي بُلُوْرَ من خلاله أشكالية هذا الواقع الشعري، وعلى الاستنتاج العام

الذي رتبته عليه. وتبدو بنية السقوط والانتظار أكثر انطباقاً ودلالة على النص الشعري في السبعينات، الذي كان نسخة مزيدة ومنقحة من النص الشعري في الستينات، وليست هذه البنية، في نهاية الأمر سوى صورة مركزة وأمينة لبنية تاريخية أشمل، تعاني من ذات السقوط وذات الانتظار. فالنص هنا شخص انفعالا بالتاريخ وإعادة إنتاج له، ولم يشخص تفاعلا مع التاريخ واستغواراً له. تلك نقطة ضعف أو انكسار، لاشك، في القانون الفكري لهذا النص. لكن ليس حتماً أن تطال نقطة الضعف والانكسار هذه حتى القانون الفني للنص، رغم الوشيجة الموجودة بين القانونين. إن نقطة الضعف في القانون الأول، قد تقابلها نقطة قوة في القانون الثاني. مفارقة من مفارقات الابداع وفلته من فلتاته. ( أحمد المجاطي، عبد الله راجع، مثلاً )

ولتر الى بعض أعراض وخصائص السقوط والانتظار، كما يطرحها البيان :

- (عادة ما يتميز النص الشعري المعاصر في المغرب، بتزاتب مانوي من حيث الزمان النحوي، لجمليتي الخير والانشاء، النفي والاثبات، غالباً ما يصلح السياق، ويعطي لكل من الجملتين فضاءها الخاص. )
- (ما يزال الشعر المعاصر يفهم المجتمع في ضوء وثنية مانوية، الظلام والنور، الخير والشّر، الأعلى والأسفل، القوي والضعيف،... مما حصر وعيه في الجزئي والهامشي، وأرغمه على تكريس قيم يعتقد أنه يقاومها. )
- (يقرأ المجتمع في جموده وصرورته من خلال رؤية وثنية مانوية، ميتافيزيقية.. )

— (فالشعراء يتوقفون قبل البدء في كشفهم عن سر اللغة الشعرية، وعن طبيعة العلائق المنشبكة بين الجسد والعالم في مرحلة تاريخية دون غيرها، وعن ماهية الشعر بكل اختصار. )

أجل، إلى حد هنا يكون البيان قد وضع اصبعنا، بالفعل على بعض سلبيات ومعايب النص الشعري المعاصر، وكشف لنا بعض أعراض التوعك الذي يخلخل جسد هذا النص ويلجم حيويته وفعالته. لكن البيان يذهب بعيداً في الكشف والتنطس، فيعزو هذه المعاييب والأعراض، ما ذكر منها وما لم يذكر، إلى آفة أساسية ومزمنة، هي آفة الغنوصية السياسية أو طغيان السياسي على الشعري. لنستمع :

- (ظلت الأسقية في الشعر المغربي الحديث للشهادة، الموقف السياسي المضاد ومن تم ظلت الأسقية للحديث السياسي كحقيقة مطلقة. )
- (يظهر هنا أن الشعر في المغرب الحديث ظل على هامش الحديث السياسي الذي يتحكم في كل المبادرات، فهو يجعل من الشعر تابعا لا مبدعا، أسيراً لا متحرراً. )
- (فإن سيادة الحديث السياسي، وتهميشه للسؤال الشعري، معوقان لا محالة للتحويلات الإبداعية التي لا فائدة في خضوعها واستسلامها. )
- (إن الحديث السياسي، وهو يعتقد أنه المالك وحده للحقيقة، يلغي الشعر والابداع. )

هكذا بتفتق الوعي النقدي والتنظيري في البيان، فيحمل ( الحديث السياسي ) أتمام النص وخطاياه، ويرى اليه وكأنه ورم خبيث يفترس جسد النص وخطاياه الإبداعية، ويجب من ثم، بتره واستئصاله لتحرر جسد النص وإنعاش خطاياه. أي فصل السياسي عن الفني، وجعل الفني سيد نفسه. ذلك أن الحديث السياسي يفرض نفسه على النص كحقيقة مطلقة ويستتبع الشعر ويأسره كما يهيمس السؤال الشعري ويعوق التحولات الإبداعية ويلغى الشعر والإبداع. ولا شك أن ( الثنائية المانوية ) التي شجبا وأداتها البيان أكثر من مرة، تنقسمه هنا، على حين غرة، حين يضع خطأ فاصلا بين حد السياسة وحد الشعر، ويجعل الحد الأول دخيلا على الحد الثاني ومناقضا له. مثل هذا الفصل بين مابهاو سياسي وما هو شعري ليس فصلا بريئا ولا حتى علميا، إذا أخذنا السياسة لا بمفهومها الدماغوجي المستهلك، ولكن بمفهومها الواسع العميق، كشاشة للتاريخ يتبين عبرها ويتعين، أو كتاريخ يحقق وجوده في الوجود ويخرج من حيز القوة إلى حيز الفعل. ففني السياسي عن الشعري هنا، هو فني للتاريخ وإثبات للشعري من حيث هو شعري، أي خارج جاذبية التاريخ/ الإيدولوجيا/ السياسة. وعملية النفي والاثبات هذه تبقى، في العمق، عملية وهمية ومستجيبة، إذ يبقى التاريخ متمصا الشعر كما يبقى الشعر اتخذنا بعنان السياسي، رغم كل محاولات فك الارتباط بينهما. بل إن عملية النفي والاثبات هذه تتضمن، في حد ذاتها، بعلا تاريخيا وتشف عن وسواس سياسي.

صحيح ان بين ( الحديث السياسي ) و ( الحديث الشعري )، كما هو بدهي، فروقات نوعية واضحة، بيد أن هذه الفروقات لا تمس التواء المشتركة بين الحديثين ولا تقلب علاقة التجاذب بينهما الى علاقة تناوب، ولا يمكن للحديث السياسي أن يفرض نفسه كحقيقة مطلقة ويجعل الشعر تابعا وأسيروا ويهيمس السؤال الشعري ويعوق التحول الإبداعي ويلغى الشعر والإبداع، وفق ما يذهب اليه البيان، إلا اذا انتفى الشعر وغاب من تلقاء نفسه، وخلا الجو للحديث السياسي.

وصحيح أيضا أن للإبداع قوانينه الخاصة، لكن هذه القوانين ليست أبدا لدنية ميتافيزيقية. بل هي قوانين مشروطة تاريخيا وسياسيا واجتماعيا. أي قوانين خاصة ضمن قوانين عامة.

إن في كل إبداع هاجسا سياسيا، معلنا أو مبطنا، ليس ثمة إبداع غير سياسي أي خارج التاريخ، لا موقع له في البنية الاجتماعية التاريخية ولا موقف له منها، منذ إياذة هوميروس إلى / مائة سنة من العزلة للماركيز، ومن معلقة امرئ القيس إلى / مفرد بصيغة الجمع لأدونيس، ومن شحمية ابن الونان الى / في اتجاه صوتك العمودي ل محمد بنيس.

ومن اللافت، أن البيان وهو ينحى باللائمة على السياسة ويدعو الشعر الى فك الارتباط معها، يجعل السياسة، في مدخله، مرادفة للشهادة :

— (الشعر شهادة. هذا ما استيقظ عليه الشعر المغربي الحديث، منذ

العشرينيات الى السبعينيات.)

— (كانت الشهادة انتقالا نوعيا له أهميته).

— (واستمرت الشهادة كوظيفة أساس لشعر التحرر بعد 1956. لم تعد هناك إمكانية للعودة إلى الوراء).

تغيرت السياسة، على حين بغتة من مفهوم بتولي الى مفهوم قدحي، وتحوّلت من صليب شهادة بحمله النص الشعري الى قيد يرسف فيه هذا النص. كيف حصل ذلك؟! هل تغير الظرف التاريخي، فأضحى يقتضي شهادة من نوع آخر، أو سياسة من طينة آخر؟! صحيح، لم تعد هناك امكانية للعودة إلى الوراء. لكن هنالك، على ما يبدو، إمكانية للقفز بعيداً، إلى الأمام.

— 4 —

ينعى البيان على الشعر المغربي المعاصر سقوطه وانتظاره، فنياً، وفكرياً، بنية وموقفاً، بدءاً من انفصامه وانشطاره بين جملتي الخبر والانشاء، النفي والاثبات وتقايسه عن البحث في ماهية الشعر والكشف عن سر اللغة الشعرية، وصولاً الى جزئيته وهامشيته، وفهمه القاصر والساكن للمجتمع وقراءته له في جموده وصيرورته من خلل رؤية وثنية مانوية ميتافيزيقية... ويدعو هذا الشعر، في المقابل، الى شن انقلاب على ذاته وقطيعة مع هشاشة بنيته، والانخراط في بنية أصلب وأقوى، هي بنية المواجهة والتأسيس. وحول هذه البنية — المحور، تتحرك الفعالية النظرية للبيان وتتجمع خيوط مشروعه أو برنامجه.

هنا تفصل الكتابة عن اللاكتابة، وينشق الاخضر من اليابس. هنا ينتهي مأمم النص ويتبدى، قداسه.

فما هي طبيعة البنية الجديدة المقترحة. ما هي مواصفات المواجهة والتأسيس، كما يطرحها البيان؟!

لننخرط الكتابة في معمعة المواجهة والتأسيس، لابد من القيام أولاً، بسلسلة من الأفعال التمديرية، يستعرضها علينا البيان على النحو التالي :

- (آن لنا أن نخرّب الذاكرة كآلة متمسطة).
- (تدمير القوانين العامة).
- (تدمير سلطة اللغة).
- (تدمير التراتب المانوي).
- (تدمير النحوية داخل النص).
- (تدمير السيادة).
- (تدمير سيادة المعنى وأسبقته داخل النص).
- (تدمير الكتابة لاستبدادية الانغلاق واصولية التراتب والثبات المتعاليين).
- (تدمير استبداد الحاضر).

لا مصالحة ولا مساومة. لا هواده ولا لين، هذا ما يعلنه البيان وهو يقعد للكتابة فواعدها ويرسم لها حدود مجالاتها، ويضع ألقباء البنية الجديدة، بنية المواجهة والتأسيس.

إن هناك ديكتاتورية تمارس على الكتابة من طرف الذاكرة واللغة والنحو والمعنى ومن طرف جملة من السלט والقوانين والمتعاليات، مباشرة وغير مباشرة، ولابد من مواجهة حامية مع هذه الديكتاتورية الأخطبوطية. لابد من تدميرها وتحطيمها، للدخول في أفق متحرر وبكر للكتابة.

فهل هو انقلاب جاد هذا الذي يخطط له البيان. أم هي زوبعة في فئجان الكتابة ١٢  
هل هو مشروع للمواجهة والتأسيس، أم هو مشروع للنسف والتدمير واشعال الحرائق داخل المعبد ١٣

لا نريد أن نستعمل الأحكام، ولا أن نصادر النتائج ونبتزها، ونرى استيفاء لشروط المقاربة، أن نواصل الإنصات لمرافعة البيان وحجابه، وفي ذاكرتنا سؤال ملح :  
ما هي النتيجة التي يتغيهاها هذا التدمير ١٤ ما هي خصائص وصفات النص الجديد المدعو إلى المواجهة والتأسيس ١٥

يقول البيان، وهو يرسم بالأحرف الأولى، خصائص وصفات النص الجديد المقترح :

- (توق الى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها.)
- (الابداع حين يخضع للوعي، للتقعيد، يغفل موته.)
- (نقل اللغة الى مجال الغواية والمتعة.)
- (الوصول الى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص.)
- (زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل. إنه النفس.. إنه ليقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها). — (قلب المداليل والدلائل.)
- (ومن ثم فإن الكتابة نزوع مغاير لعالم مغاير في النص وبالنص.)

تحدد أمامنا الآن، لاشك، المخطوطة العريضة لبنية المواجهة والتأسيس التي يقترحها ويدعو إليها البيان، حيث تغلو عشقاً للفوضى وانجذاباً لشهوتها واستهتاراً بالوعي والتقعيد ودخولاً في مجال الغواية والمتعة، حيث تتحقق الحضرة الشعرية بالنص وفي النص، واطلاق سراح الوعي واللاوعي عبر تجليات لا ضابط لها، وقلبا للمداليل والدلائل ونزوعاً لعالم مغاير في النص وبالنص.

إنها دعوة صريحة وعلنية الى مايشبه (البوهيميا الأدبية) على حد تعبير تروتسكي، وهو يناقش المستقبلية في عهده. دعوة الى أن يتحرر النص في الزمان والمكان والنحو والدلالة، هذا التحرر البنيوي يستتبع أو يقتضي، صراحة أو ضمناً، من حيث يعتقد أو يتوهم أنه يشتبك به ويستجيب له، وتحويله هذا الشرط الى شرط أستيتيقي ومقولة إبداعية خالصة، فيغلو النص سطحا سورباليا أو بوهيميا لا يرضخ لأي قانون سوى قانونه الداخلي الخاص (في النص وبالنص، العين تاريخ كل نص). في ضوء هذا المفهوم (المتعالي) تنجر المواجهة من محتواها الحقيقي وتفقد قوتها الابرامية فتغلو مواجهة عكسية، نكوصاً وارتداداً ودوراناً في نفس الحلقة المفرغة. وتغلو الكتابة أهم من التاريخ أو فوق التاريخ، ما دامت تسيح، متحررة، في سديمها لخاص اللانهائي، حيث لا رقيب ولا حسيب، لا ضابط ولا رابط، وحيث لا يصبح (التواصل

مع القاريء هو المنظوح، ولكن سؤال البدء) وحيث (لا تتوجه الكتابة لحضارة القمع بل لحضارة الجسد).

في ضوء هذا المفهوم (المتعالى) يبدو عجز الكتابة واضحاً في انكفائها على ذاتها، وتدميرها هذه الذات. وتبدو بنية المواجهة والتأسيس، صورة أخرى لبنية السقوط والانتظار، صورة أكثر اشكالا ومأساوية. ويمكن أن نظور هذه الملاحظة الاجمالية عبر النقاط التالية :

(1) — أن هذه الدعوة هي جزء أو حلقة من مشروع عام، هو مشروع الحدائة الذي تمتت به مجلة / شعر في الستينيات، وأضحى الآن معروفة تتزدد أصدائها في الساحة العربية وينسق لحنها أدونيس، سواء من خلال نصوصه الابداعية أو نصوصه وبياناته النظرية. هذا المشروع، الذي تعرف بدءاً ورغم كل التحفظات والاعتراضات بأهيمته وجرأته وعمق أسئلته، يحول أسئلة التاريخ الى سؤال فني صرف، ويمنح الأولوية للذات على الموضوع. يثبت الكتابة كزمن داخلي من حيث ينقها كزمن خارجي، يشرب نحو اللامرئي من حيث يصد عن المرئي:

— (الابداع نموذج ذاته / أدونيس).

(لا قوانين أو قواعد إذن يتبعها (شعراؤنا) ليدخلوا عالم الحدائة. لا منطق أو ايدولوجية لها. إنها قيمة، حالة، حرية في الفكر والفن / نسيم خوري).

— (زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل... إنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها / محمد بنيس).

فمشروع الحدائة على هذا النحو، يبدو هروباً من التاريخ يتخذ شكلين : فهو إما هروب إلى الأمام بحثاً عن اللزمان واللامكان. أو هروب نحو (منظومة الدواخل)، حيث يهتت ويتسع الزمان والمكان.

(2) — لفهم أبعاد هذه الدعوة — المشروع، لابد من أن نأخذ بعين الاعتبار الأفق التاريخي الذي أنتج هذه الدعوة — المشروع. ذلك أن حركة التحرر العربية، مغرباً ومشرقاً، تعرضت في السنوات الأخيرة وأكثر من أي وقت مضى، لامتحانات صعبة وتجارب مرة نتيجة لاستكلاب الرجوازيات العربية واستحكام الطوق الامبريالي — الرجعي — مما جعل الأفق يبدو ملبداً، وجعل الرؤية الثورية عند بعض فصائل اليسار العربي تفقد شفافتها وحرارتها، وتصاب بما يشبه القنوط والياس. من هنا يمكن اعتبار الدعوة التحديثية في مجال الأدب والفن، فعلاً تعريضياً واحتجاجاً سلبياً على هذا الوضع التاريخي الملموم. إنها، كما قال هنري لوفيفر وهو يتأمل في الحدائة الغربية، جزء من الثورة يتحرك بالمقلوب داخل العالم المقلوب . فهي كاريكاتور الثورة، وسوسولوجيا السأم الحديث.

(3) — إن نمط الكتابة الذي يقترحه البيان ويدعو المبدعين إلى احتدائه وانتاجه، والذي يم بواسطته (دحر النصوص السائدة) ونسف بنية السقوط والانتظار، هو نمط قد يساعد على النقيض من ذلك، على تكريس النصوص السائدة وتدعيم بنية السقوط والانتظار، بل وعلى تكريس وتدعيم الواقع السائد المنتج للنص، بسبب اغتراب هذا النمط الكتابي وغرابته. ذلك أن الشروط الاجتماعية والتاريخية والثقافية السائدة، التي يرى البيان أنها (تخاصر التحرر،

تمتع السؤال، ستكون هي المستفيدة، لاغرو، من هذا النمط من الكتابة. لأنها كتابة، من فرط ما تتجاوز بالوهم تلك الشرائط وتوغل في الرحيل عنها، لا تشكل خطراً عليها ولا تمسها بأذى. فالرؤية الغابرة للعالم لدى هذه الكتابة، تتكون وتنبثق لا من خلال جدول مفتوح بين النص والتاريخ، ولكن من خلال جدول مغلق بين النص وذاته، أي من خلال تدمير النحوي والصرفي واللغوي والدلالي والايقاعي والسياسي والبتعالي. فهي رؤية فنية — نيبليستية للعالم أكثر منها رؤية فنية — تاريخية له. ومن ثم يمكن القول، دون مبالغة بأن الوعي النقدي في بنية السقوط والانتظار، يبدو أقل سلبية والنتيائا اذا قيس بالوعي النقدي الذي ترهص به بنية المواجهة والتأسيس.

— 5 —

نصل أخيراً إلى ما يمكن نسميه، دون شطط، بثالثة الأثافي في البيان، وهي مسألة الخط، أو بنية المكان كما يطلق عليها البيان مرة، ولعبة الأبيض والأسود كما يطلق عليها مرة ثانية. بثالثة الأثافي هذه، تكون الكتابة الشعرية قد استتمت شروطها وقوانينها، وقطعت صلاتها مع نمط الكتابة السائد، وارتحلت بعيدا في سياقها المحموم مع اللانهائي واللامحدود، بعد أن يكون شاملا وراдикаلياً أو لا يكون. إن الكتابة، كما يرى البيان، مغامرة لا بداية لها ولا نهاية. وكما ينداح الزمان الشعري ويتحرر، ينبغي للمكان الشعري بدوره أن ينداح ويتحرر، إذ أن (قوانين مراع / إفراغ المكان بالنسبة للكتابة متعددة ولا نهائية، ما دامت تخرج على التخطية، حتى يفاجيء كل نص عينيه كما تفاجيء العين تاريخها وتكتبه).

وينادر، بدءاً، إلى طرح ملاحظة أساسية.

إن الشعر كان وما يزال إلى الآن، من الفنون الصوتية، لأن مادته هي اللغة. واللغة صوت أو لسان. فهو في الأساس ظاهرة صوتية وليس ظاهرة بصرية. ومن ثم تبدو علاقته بالموسيقى أكثر وثيقة وقاربة من علاقته الرسم. أي أن صوتيته، بعبارة، هي القاعدة وبصريته هي الاستثناء. ودخول الشعر في عصر الكتابة، لم يكن ثورة كوبرنيكية في مفهوم الشعر ولم يغير جوهره وماهيته، لقدضطت الكتابة ايقاع الشعر كما تضطت النوتة وإيقاع الموسيقى، وأدخلت العين كعنصر محايث وذرائعي لا كعنصر مركزي وغائي، فنقلت الشعر، جراء ذلك، من المستوى الصائت الى المستوى الصامت، من الأذن الخارجية إلى الأذن الباطنية، وساعدته على التأمل عميقاً في الأشياء والارتحال بعيداً في مدائن اللغة والأعماق. وما نظن أن نقاد الشعر في عموم العالم العربي، كما يحكم البيان، كانوا جهلاء أو متجاهلين، منحازين للكلام وملغين للكتابة، أي مجتمعين على ضلال مشترك، حين لم يلتفتوا لبنية المكان ولم يعيروها ما تستحقه من أهمية. لقد كان هؤلاء نقاداً للشعر يقارون نصوصاً شعرية ولم يكونوا نقاداً للتشكيل يقارون لوحات تشكيلية. كانوا يفكرون رموز اللغة ولم يكونوا يفكرون رموز الخط.

كما لا نظن أن الشعر العربي قد استطاع أن يحتفظ بمجراته وألقه، إلى الآن، بسبب سحره البصري وجهاليات مكانه، وهو الذي لم يتبين مكانيا الا في فترة متأخرة.

إن لعبة الأبيض والأسود بقوانينها المتعددة واللانهاية، تكرر، هي الأخرى، بنية

السقوط والانتظار، من حيث تريد احتراق هذه البنية. تكتم أنفاس النص وتضيق عليه الخناق، من حيث تريد افتكاكه وتحريبه، فتضاضف إشكالية السطح الى إشكالية الباطن ويضيق المعنى الشعري كما تضيق الإبرة في القش، ويصبح المتلقي أمام أحد خيارين، إما أن يتعامل بصريا مع كتلة البياض والسواد المنداحة أمامه. وإما أن يتسلح بمزيد من الجهد والصبر ويقرأ النص قراءة شبه — هيروغليفية. وفي كلتا الحالتين، يغدو الشعر مطروداً من عقر بيته والمعنى معتبرا عن لفظه، ويصبح النص منها من الأشكال والدلالات [كل الدلالات تصبح ممكنة، تحطم استبدادية المعنى، الكلام، الصوت الحفي. ينقل الخط النص من المعنى الى ما بعد المعنى]. وهكذا، ففي المساحة التي تتزحلق فوقها لعبة الأبيض والأسود وتمارس فيها قوانينها المتعددة واللانهائية لا (تتحرر اليد والأعضاء والعين) بل ترتسف في قيود شكلية مضافة، حين يغدو النص اعتقالات للعين وللادراك واعتقالات لذاته أيضا كص، أي استلابا لفاعليته وحرارته، وإجهازا على شعريته ودلالته، وتنصلا من تاريخيته وشرطه.

ما هو الدافع الأساسي والمغزى العميق، لتصعيد بنية المكان ودغدغة العين والنص بلعبة الأبيض والأسود؟!.

يجيب البيان :

— لأجل / كتابة جسد ينتشي بموسيقية الخط

— ولأجل / أن يرحل بالجسد بعيدا حيث الاحتفال المنسي يحتفظ بتحرر

أعمق لم تكن نسائله.

— ولأجل / اختراق الكلام، الصوت، بالخط الذي يملك سره الخاص لقلب

المفهوم السائد للشعر.

لا تشفى مثل هذه الأجوبة المجنحة غليلا ولا تسكن بلبالا. ونرى، خلاف ذلك، أن

الدافع والمغزى أعمق من ذلك وأدق.

إن إيلاء الأهمية لما يسميه البيان لعبة الأبيض والأسود في النص، آية على قلق محاصر يمس الابداع، وآية على قلق عام يمس المرحلة التاريخية التي تحيط بهذا الابداع، إن جنوح النص الشعري الى هذه اللعبة، وهي لعبة حقا، ناتج عن ارتباط هذا النص ودورانه حول نفسه، وعن عدم قدرته على تجاوز ذاته ومجاهاة تاريخه. فكان حصارا محكما قد اعترى قواه. فكانت بلاغة المكان رأبا وتعويضا لبلاغة اللغة الشعرية، وكانت لعبة الأبيض والأسود تصريفا لأزمة النص وضائقته، ولا شك في أن النص هنا وهو يمارس طقوسه الشكلية والسرية، يحمل دلالة تاريخية ومغزى ايدولوجيا. إنه صورة لما ينتاب الواقع (الووعي) من ارتباط ودوران حول النفس وعدم قدرة على التجاوز والمجاهاة وليس بعصي، فيما أرى، ان نفسر لماذا لجأ بعض الشعراء والكتاب الأندلسيين والمغاربة إلى لعبة التختيم والتفصيل والتشجير، اذا وضعنا في الاعتبار المرحلة التاريخية المأزومة والمتوترة التي عاش في ظلها أولئك الشعراء والكتاب.

كما ليس بعصي أن نفسر لماذا استغرق الكتاب في المحسنات اللفظية وأدمنوا أفيون

البديع، في عصر ما يسمى بالانحطاط، إن استقرأ الوعي والتاريخ عبر الأشكال، أصبح لا

يقبل أهمية عن استقراءهما عبر المضامين.

وكما يقول البيان بحق، فإن (أخطر ما يظهر في مرحلة من مراحل التاريخ، وخاصة مرحلة الاخفاق، هو تلبس قيم الاستعداد بأقنعة التحرر).

وما لا شك فيه أن الخط المغربي الذي يدعو البيان إلى تكريسه، ويحاول أن يرد إليه الاعتبار وينفض عنه غبار السنين والاهمال، يحتزن، إلى جانب قيمه البصرية الجمالية، قيمة تيولوجية وتاريخية يصعب انفكاكه عنها كما يصعب انفكاكها عنه، لأنها تشخص نسفه وإيقاعه. ونلاحظ، في هذا الصدد، كيف تعيد السلفية ومعها الأجهزة الرسمية إنتاج هذا الخط باستمرار، محتفية به ومكرسة له، بدعوى الأصالة والخصوصية ظاهراً، ولأجل تمرير قيمها المتخلفة والرتة باطناً.

والسؤال الذي لا يخلو من مفارقة، هو كيف يمكن تجريد هذا الخط من قيمه ورموزه المتدغمة فيه، وتحميله برموز وقيم جديدة ومغايرة. كيف يمكن قتله وإحيائه؟!؟

يراهن البيان (نرج فيه الثوابت... نعلن خروجنا عليه فيما نحن داخله، نفكك أسطوريته وتمعالياته).

إن عملية الرج والخروج والتفكيك هذه، لا يمكن أن تتم بالخط وفي الخط. بالنص وفي النص، أي أنها ليست فعلاً نظرياً — إبداعياً، بل هي فعل مادي — تاريخي في الأساس. إن نسف التعاليات مشروط بنسف المتدانيات.

وإذا أمكن قلب الشيء إلى ضده، وجعله إثباتاً ونفيًا، سلبيًا وإيجابيًا في آن واحد، فقد كان في وسع القصيصة العربية المعاصرة أن تعود إلى بنية القصيصة التقليدية، فتخرج على هذه البنية فيما هي تستعملها وترضخ لقوانينها، وتنسف عمود الشعر بعمود الشعر. وهو عمل طوطولوجي غير مبرر وغير مأمون، بالضرورة.

إن الخط المغربي وهو يدخل في طقوس الكتابة الجديدة وكيميائها يصبح جانبا ومجنبا عليه.

— 6 —

في البدء كانت الكلمة.

في البدء كان الفعل.

فعاليتان متفاعلتان ومتشارطتان.

تشتبكان وتتكاملان، أقنوما، عبر التاريخ، فيكون التفتح والبهاء.

وتنفصلان وتتبايدان، أقنومين، عبر التاريخ، فيكون الاحتباس والشقاء، تقبس الكلمة من نار الفعل فتكون كلمة فاعلة. ويقبس الفعل من نار الكلمة فيكون فعلاً مبدعاً.

وما أحوجنا في هذه المرحلة وفيما يلي من مراحل، إلى الكلمة الفاعلة والفعل المبدع.

إن للكلمة قوانينها الخاصة. هذا لا شك فيه.

وللفعل قوانينه الخاصة. هذا لا شك فيه أيضا.

لكن الفعاليين، من قبل ومن بعد، تدوران في فلك مشترك، وتتمحوران حول هم مشترك، وترومان غاية مشتركة / تغير إيقاع الحياة، ورفع قامة الانسان، وتحقيق نبالة المستقبل وبيان الكتابة، بتنظيره المتطرف والمخلص في آن، يجعل الكتابة واحدة من (المتعاليات) فيما يدعوها ويجندها لتدمير تابو المتعاليات. ويكسر نخبوية الإبداع ورجسيته ولا عضويته، فيما يستنفره للمواجهة والتأسيس، وتثوير منظومة اللغة والتاريخ.

واضحة هي البديهيات وبسيطة.

(ولكن ما أكثر الذين أصبحوا ينكرونها، وينصرفون لوهم الشكلائية)

يقول البيان.

## خلخلة المعروف والجاهز

بدءاً أحصي في هذا النص / البيان لأخلاقيته وموقفه المخلخل للمعروف والجاهز وكل ما يمكن أن يعطل سلطة التخيل والجسد في مسألة الإبداع. وتأتي أهمية البيان من جرأته الحادة على إعادة النظر وحرقة للمعتقدات والقار ودحره للحديث العادي المنطلق من زاوية اليقينية.

— ما هي أهمية بيان حول الكتابة في هذا الظرف التاريخي بالذات ؟

هناك في التجربة الحياتية أشياء سحرية خفية عن البصر لا يمكن أن تتفتح عليك أو تتفتح لك أبوابها أو تتفتح أنت عليها الا بالجرأة الحادة والشذوذ والتشرد وقراءة حفريات الجسد.

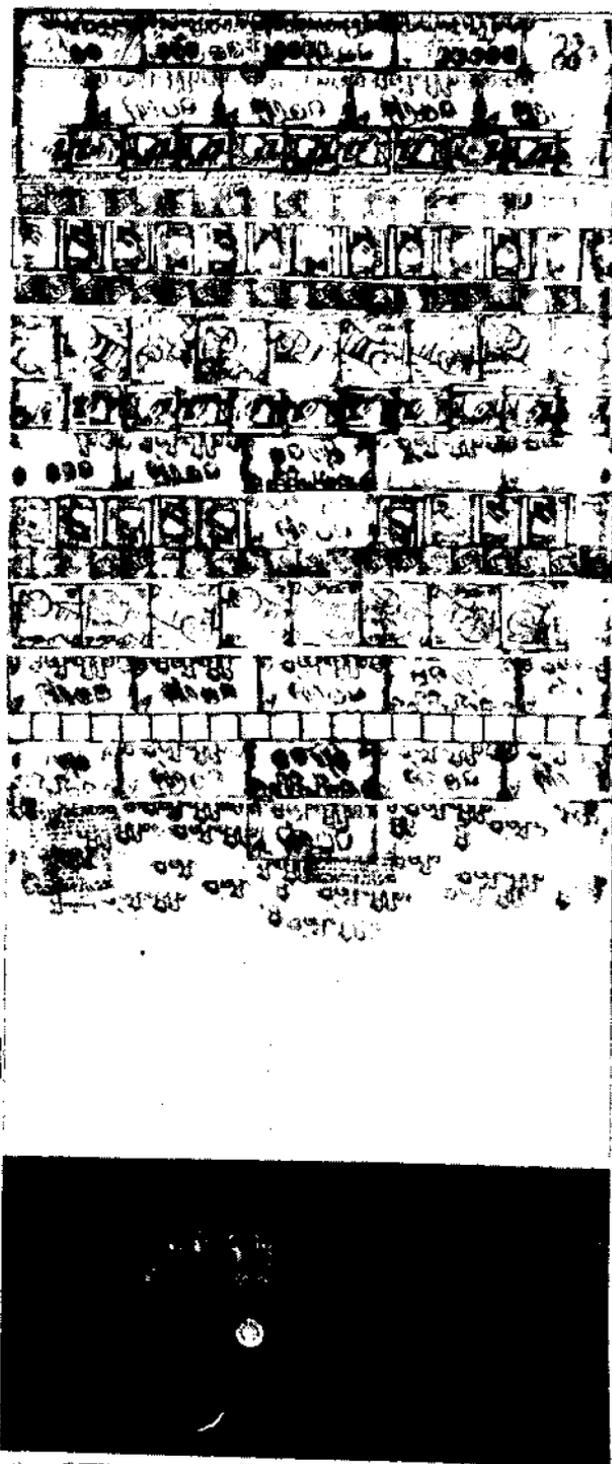
ومن هنا تأتي أهمية الدعوة للاشتراك الذاتي وتوريط الجسد والرغبة في مجال الإبداع / الكتابة، في وقت صارت / كانت فيه الكتابة تخجل وتخون الذاتي والتأملي والمغاير بدعوة ادماج الفرد المنتج لعمل ثقافي معين في اتجاه الموضوعية الجماعية. وكان هذا الفرد الفنان، الشاعر، غير منبثق متولد منم الى الصراعات التي يعيشها محيطه. (ويتعلق الأمر هنا بالمبدع الذي يمي إهتزاز الأرض التي يتحرك فوقها).

يشير النص / البيان مسألة خضوع الكتابة والإبداع للسياسي والاتي. الشيء الذي يجعل الفن مجهضاً تابعاً، هزلاً في محتواه غير قادر على إبراز قانونه الداخلي، الجسدي، المتحرك، الشمولي.

ومن هنا تأتي الدعوة ملحة من أجل ثقافة جديدة، رؤية جديدة للعالم (حياة وجدانية جديدة) غرامشي. (هذا احتفال برؤية جديدة للعالم) بنيس

### البصري في بيان الكتابة

أعتقد أن ممارسة بنيس الكتابة عن التشكيل واهتمامه الملح بهذا المجال وعلاقته بالفنانين، كل هذه الأشياء جعلته يستفيد من التركيب البصري للأشياء والخط والرموز والدلالات الكرافيكية وهذا يظهر في نفس النص الذي يقترحه علينا بنيس، وهوومه لايجاد كتابة متحركة ذات علاقة هيمية كلية بالمكان / الحيز / السند، ومن هنا يظهر نمو هذه الرغبة، الحسامية «المُلحمة» لايراز الجانب البصري، الإيقاعي (خطياً) للعمل الشعري ولتوظيف وتشغيل جميع الحواس (الجسد).



«...» يُفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلاً (...). إنها لعبة الأبيض والأسود بل لعبة الألوان» ثم حديثه عن الخط لكنه ايقاعي، كتجويد يعطي معنى، بعداً أعمق لعملية الإبداع والتذوق (المشاركة). وصفحات بيان الكتابة تحمل بالاستئلة المتتالية المترادفة لإبراز علاقة الخط (الحركة اليدوية. الجسدية) بالمكان، بيباض الورقة / السند الوسيلة المتقلة لأعطائنا فرصة المشاهدة / القراءة.

لا يقف معنى المكان / الحيز عند بنيس في حدود معناه الأول، كمساحة مسطحة نستعملها لعكس أفكارنا بل يتعدى هذا المفهوم للأحوال إلى تبنى المكان وإدماجه كعنصر من العناصر الأخرى المشابهة (التفكير، الخط، الأداة / قلم الذات) ضمن ايقاع التوجهات. والبحث عن العلاقة بين الفراغ والامتلاء (1) بين الأبيض والأسود، بين عرض السند وطوله، بين الأعلى والأسفل (مع أخذ تغيير الاتجاهات في اعتبارنا، وعكسها).

## مسألة الخط المغربي

(ويعود الخط المغربي)... (عودة المكبوت) بهذه الجمل الاشتيائية، وأخرى، يرغب محمد بنيس في استرجاع الشرعية للخط المغربي وتحضيره في الاستعمال. وقد يكون لهذا التحضير عناصره الإيجابية ومكوناته الداخلية والخارجية (الكتب، سيطرة الخط الشرقي، عودة الغائب، الخصوصية)... إلا أنني أعتقد شخصياً، وحسب جو ومعطيات بيان الكتابة نفسه، أن الأمر مرتبط بالأساس بقضية التجاوز، البحث والمغامرة واستنطاق الأشياء كقاعدة أساسية من أجل محاولة أحداث واقترح إبداع جديد وفتح المجال للمخيلة لمواجهة المهود .

لكل خط أكاديمي قواعده المتعلقة بمكوناته الجسدية، والخط المغربي له بنينه وقانونه الخاص به. قد يحدث الأ يستجيب لمطالبات مغايرة. اعتقد بتوريط الجسد المعني (المبدع)، بالكتابة الصادرة عن هذا الجسد الآتية من أغواره العميقة، من طيات ثوبه، من تشنجاته، المشاركة في ايقاعه المندهف المتردد، المتشابه كعبير عن نبض الدم (حططُ بجسديك). هذا طبعاً لا ينفي القيمة الجمالية والتاريخية للخط المغربي، ولا ينفي امكانية استعماله وتوظيفه حسب الرغبة.

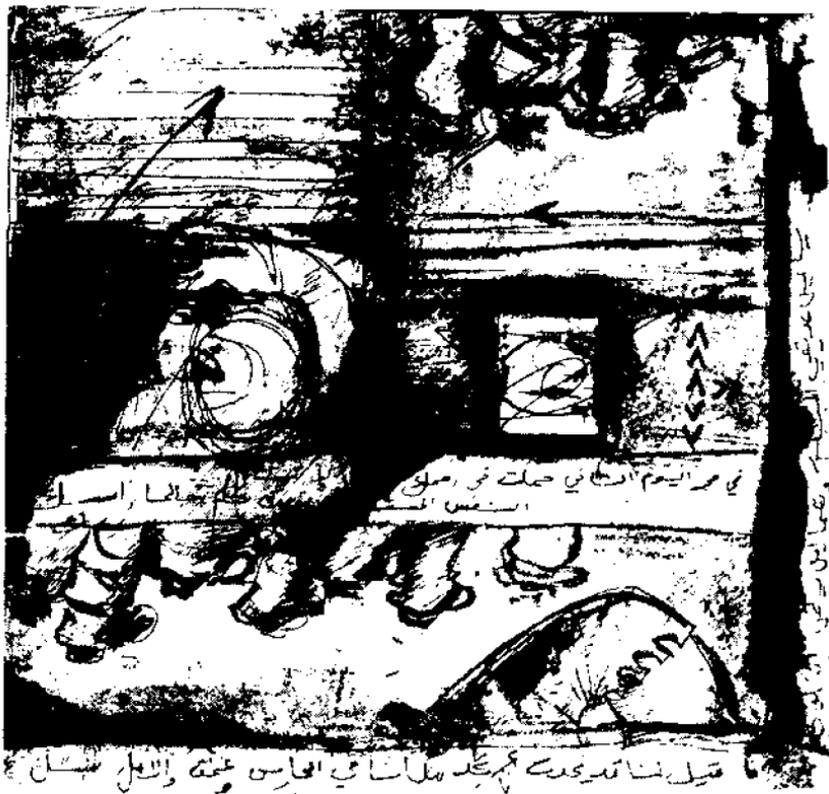
الموروث الثقافي البصري الفكري يجب أن يكون بالنسبة لنا (كالحروف الابجدية للطفل) حسب تعبير بيكاثيا، ومن هنا يبقى لنا الكشف والبحث. إيجاد الاداة المكثفة والتركيبات المعبرة عن احتياجاتنا الذاتية والمادية، عن الكونية فينا.

تحفظ من كلمة : تأسيس

— التأسيس يأتي من عدمية الشيء. تؤسس. نضع الأسس لشيء سيكون. أو من تحطيم شيء قائم لاحداث مكانه شيئاً مخالفاً. مغايراً.

وقد تكون هذه الدعوة إلى التأسيس صيغة قانون جديد أو البحث عن معتقدات أخرى جديدة قارة تخلف بها الأولى، مع أن الأمر في بيان الكتابة يتعلق بمغامرة ابداعية مفتوحة.

(1) راجع في هذا العدد نفسه، الكتابة كفعل جسدي، القاسمي.



## الشكل / الكتابة كفعل جسدي

لا تعتمد ممارسة الفن إبداعا ومشاهدة، على المهارة اليدوية، أو الالتقاط البصري للأشياء وحسب، أو على التحكم المهني في تنظيم مجموعة من الألوان بطريقة معينة.

بالنسبة لي، من رؤية الأشياء والعناصر المحيطة بي، يتولد مشروع علاقة تحليلية، استنطاقية تتطور إلى رغبة في التعبير. إن الحدث سواء كان ذاتيا، أو خارجيا، هو الرصيد الذي يمدي بعناصر لتكوين ملامح لوحاتي، حتى عندما يحتفي وراء ابقاعات كرافيكية خطية لها اتجاهات مختلفة. فمهما اتخذ من أشكال تباعد بينه وبين مرجعيته «الواقعية» فإن الحدث يظل هو المنطلق.

على أن العمل الفني يحمل بذرته من داخله، فهو لا يتطور نحو الأحسن، بل ينمو نحو شيء آخر مغاير وجوهري، استجابة لضرورة طبيعية تحم التوجه نحو الختبيء المرغوب فيه المختزن في الذاكرة.

### الشكل، الكتابة كفعل جسدي

يدو الجسد كمكان ووسيلة للتعبير، فيه تنسج العلاقة بين ما هو داخل الاطار وما هو خارجه، بين ما هو منظم بطريقة ما، وما هو مفكك مندفع نحو الأعلى أو الأسفل، أفقيا أو عموديا...

كذلك فإن هذه العلاقة تربط بين ما يشكل الاطار الذاتي وبين الحدود التي تمنحها لي الطبيعة السند / المجال (من ورق وقماش وخشب وثوب أو جدار) كما تربطني الرغبة في خلق علاقة توازن بين الامتلاء (الكائن، الشيء، الكتابة) وبين ما هو فضاء : الفضاء كوجود وككائن يستحيل بدونه أن نلمس بصريا أو تحسسياً، وجود الأشياء وحضورها.

إن الفضاء باعتباره منطقةً يشكلها الرسام ويمارس فيها تحيُّله، لا يوجد بينه وبين الشكل حاجز، فكلاهما يتحول وينقل وينمو ويعبر داخل رؤية موحدة، ومن ثم فإن الشكل والفضاء مترابطان يكمل أحدهما الآخر. لا يسافر الشكل والخط والرمز إلا على سطح / فضاء هو وحده يتيح لها التطور عبر امتداد اللوحة أو أي سند ممكن. يتحقق الفعل.

### أدوات، وسائل

أتحرك حول اللوحة، أشتغل فيها / عليها، أفقيا، عموديا، سواء كانت موضوعة على الأرض أو فوق طاولة، أنجز عملي منعكفا أو جاثما على ركبتي. أفضل الاشتغال نهارا على الضوء الطبيعي، أنتقل حول السند بقدر ما يتغير الضوء ويتحول. أستعمل الفرشاة والطوابع الخشبية المحفورة والجلدية والألوان التي تتوافر في السوق وتحد من نطاق اختياري. من خلال الرموز المتواليّة المتناسلة، تتخلق الكثافة كما تأتي الصورة بعد الصورة.



تتميز بالبراعة والخيال  
 والعمق والشيء مما يجذب العيون  
 على أشد ما كان عليه  
 الفن المعنى الأول وأما البناء المينم المتراه



البراعة في اللبس الذي تلو القصة / في الحركة المنفردة نحو البيوت نحو اليسار  
 تحت العيني تجد المعنى ← المعنى الناقص

تا ١٩٥٤



ويتولد الكائن من الكائن. كما الجسم يتطور من نقطة الى نقطة مغايرة / آتية وتحول الاعادة الى تحليل (بجمال اللوحة) كرافيكى للحركة.

أُسْكِنُ الكتابة في الوحدات التشكيلية لأن الكتابة تسكنني في حالاتها المتنوعة، المتحركة : خط، نص، معنى، بصري وذهنى، جسم. فلا يعود هناك فرق بين تلك الوحدات وبين الكتابة. أدخل في اعتياري المسافة، التي تفصل بيني وبين السند (أثناء الانجاز وبعد)، مواجهة جسدين، كما أدخل في اعتياري مشاهدة المشاهد. الجدار الذي أثبت عليه العمل لما يكون لدي اختيار الشيت ومنح المشاهدة.

إذن المشاهدة هنا لا تكون بالمنظور التقليدي : المريح والمهدىء للأعصاب، المشاهدة : مشاركة. وأخطر شيء على المشاهدة / المشاركة، هو أن تأتي بمقاييس جاهزة (جمالية، فكرية، ثقافية ثابتة) ونحاول صب العمل الفني داخلها. فإذا لم يقع التطابق مع هذا المسبق والثابت الموروث القديم منه والموروث الجديد، رفضنا مغامرة الكشف واستنطاق ما هو مقترح علينا خارج العادة.

إذا كان علينا أن نتحدث عن العمل الفني، فهو يوجد ضمن هذه المجموعة من العلاقات في صورة أيقاع داخلي وخارجي، بعيدا عن الحدود اللغوية التقليدية. إن جمالية العمل الفني تأتي من قوة ما يوحي به للمتلقي من فكرة بصرية تستوعب الأحداث والأشياء وتنقل الكثافة والضغط والعالم المتخيل.

في مجموعة الاعمال التي أقدمها بهذا المعرض، استشعر أنني على عتبة تجربة متحولة مختلفة عن تجاربي السابقة وإن كانت العلاقة قائمة والنفس الداخلي مستمر، كأنني أطمح إلى معانقة سعة الواقع المتحول باستمرار وكأن التجريد (بالمفهوم الأكاديمي) على ما فيه من رموز وعناصر تشكيلية موحية لا يعرض ثقل تاريخ / الانسان. ربما كان تعقد العلاقات وتراكم الأتمال والمحاولات هو الذي يدفعني الى الخروج من دوائر ومربعات التساؤلات، الى محاولة الانغمار في خضم العناصر والعلامات المتناقضة المتقابلة المتصارعة المفتوحة على كل الاحتمالات.

هرهرة، 1980/4/12