نجيب العوفي

إثبات الكتابة ونفي التاريخ

إن آكلة الحشرات القديمة، الثورة 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، الى حد التوهج والتوتر، هاجس ثقافي أصيل. سيدرك القارىء هذا، وهو يتسقط أولى تمتمات البيان، وسيزداد هذا الانطباع قوة، كلما أوغل في سطوره وواصل الانصات لايقاع أسئلته وأجوبته. يسرق الفكر هنا نار اللغة وتسرق اللغة نار الفكر، على نحو ملحوظ، وعبر النار المتناسلة المتفاعلة، يلتهب ذلك الهاجس الثقافي ويلتمع. وينقدح البيان أمام عين القارىء فيما يشبه الشواظ والشرر.

إنه بيان يروم اشتراع أفق جديد للكتابة واحداث قطيعة مع أفق مستهلك أو سائد للكتابة. يدق الإسفين، وبقوة، في عناصر هذا الأفق المستهلك السائد، ويشرع الباب، وبقوة أيضاً، على عناصر الأفق الجديد المقترح، هاتفا من خلال كل سطر فيه، أن وَدِّعُوا أطلال ذاك الأفق المغلق، وتعالوا للدخول في أبعاد هذا الأفق المفتوح. 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 متسقاً، سنسميه لحن الكتابة وهي (تُنَظِّرُ) نفسها، أو لحن التنظير وهو (يكتب) نفسه. هذه ملاحظة شكلية لكنها لا تخلو من مغزى.

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

هذه الإيحية 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 ويتقمط المعنى ويخضع المنطقي للشعري، فيغدو الحديث زلقاً واحتمالياً يُشَم ولا يفرك، ويترك المداليل عائمة في عراء اللغة. هذه الأدبية قد تفسر، ولا تُجاح، على أنها طوق تستنجد به الفكرة حيث لا يسعفها الفكر، واحتيال فني على المعنى القلق، المراوغ، والغامض.

والملحوظة الثانية، أن مستوى الكتابة في البيان، يبدو متفوقا على مستوى الكتابة في كثير من النصوص الابداعية التي ينظر لها ويراهن عليها. فكأن البيان يشكل نموذجا لذاته ومصداقاً لنظريته، وكأن الابداع، 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 للحداثة والنصوص التطبيقية ــ الابداعية لها. حيث تسرق الأولى سر الثانية وتفلح في استخدام السر. بناء على هذا، أعتبر (بيان الحداثة) لأدونيس مثلا، 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 خانه الشعر وهو يمارسها وحالفه وهو ينظر لها. هل هو نزق الابداع هذا الذي ينسف جغرافية الكتابة ويخرق دستور النوايا ؟! أم هي إشكالية النظرية والممارسة وقلق العلاقة بينهما ؟!

— 2 —

سندع هذا السؤال ومعه أدبية البيان جانبا. وسنحاول، من خلال مقاربة أولية ومقتضبة، أن نستشف ما تقوله هذه اللغة. ما تعلنه وما تضمره.

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 بالمبضع عميقا، وإلى حد الايلام، في خلايا هذا الجسد وطارحا جملة مكثفة من الأسئلة والأجوبة، تمس قواعد هذه الكتابة وتطال أهم مجالاتها، من لغة وذات ومجتمع. فهو تنطس للداء واقتراح للدواء. نفي للسالب 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 قوانينَ هي جزء من قوانين التاريخ، وتشخص قبل ذلك، النمو الدياليكتيكي لكل مشروع.

ومع إقرارنا بان التنظير لا يصحح في حد ذاته إبداعاً، بل ولا يستطيع في حد ذاته أن يقيل عثرة الابداع إن كبا، ولا أن يصنع في مساره إن شرد، لا يرفع من درجة حرارته ولا يخفض منها نظرا لخصوصية وحران الابداع، ونظرا لأن الشعر يسخر من علم الشعر، كما قال باسكال.

مع إقرارنا بذلك، لا نمنع أنفسنا من الاقرار بأهمية وجدوى التنظير، خصوصا حين يطال جنسا أدبيا كالشعر، أصبح أكثر من أي وقت مضى، مطوقا بالأسئلة ومسكونا بالقلق والحيرة، ومدعواً بسبب ذلك، إلى التأمل والمراجعة وكشف الحساب. منذ أواخر الستينيات الى الآن، شهد الشعر المغربي، كما هو ملحوظ، ازدهارا كميا هاما تجلى عبر الدواوين المطبوعة ومنابر الصحف والمجلات ومنابر الأماسي والندوات واتساع قائمة الشعراء. ومنذ أواسط السبعينيات بدأ هذا الازدهار الكمي، كما هو ملحوظ أيضا، يتعرض للصعوبات والامتحانات، وينوء تحت وطأة السؤال الشعري ــ 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 تتأسل على السجية نقر مبدئيا، إذن، بأهمية وجدوى التنظير للشعر، متى تجرد من النزعة البابوية والتنظيروية، واستطاع أن يشخص، بموضوعية وعمق، مكامن الخلل والقصور في التجربة الشعرية، وأن يساهم، بنفس الموضوعية والعمق في ترشيد التجربة وتقويم أودها وتبديد الالتباس الرائن على أفقها. وهو ما زاغ عنه الاجتهاد النظري في البيان، وجاءت نتائجه ومحصلاته مخالفة له كما سنرى.

— 3 —

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

— (أن نغير مسار الشعر معناه أن نُبَنْيِنَ النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، أن نؤالف بين التأسيس والمواجهة).
— (إن مفهوم الكتابة معارض أساسا للشعر المعاصر كرؤية للعالم لها بنية السقوط والانتظار.. رؤية برهن التاريخ على تخاذلها 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 تكثيفا وتتويجا للكتاب، يكرس نفس المصطلح وهو يرتكز 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 جوارين.

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

الذي رتبه عليه. وتبدو بنية السقوط والانتظار أكثر انطباقا ودلالة على النص الشعري في السبعينيات، الذي كان نسخة مزيدة ومنقحة من النص الشعري في الستينيات، وليست هذه البنية، في نهاية الامر سوى صورة مركزة وأمينة لبنية تاريخية أشمل، تعاني من ذات السقوط وذات الانتظار. فالنص هنا شخص انفعالا بالتاريخ وإعادة انتاج له، ولم يشخص تفاعلا مع التاريخ واستغواراً له. تلك نقطة ضعف أو انكسار، لاشك، في القانون الفكري لهذا النص. لكن ليس حتما 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 وفلتة من فلتاته. (أحمد المجاطي، عبد الله راجع، مثلا)

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

ـــ (عادة ما يتميز النص الشعري المعاصر في المغرب، بتراتب مانوي من حيث الزمان النحوي، لجملتي الخبر والانشاء، النفي والاثبات، غالبا ما يصالح السياق، ويعطي لكل من الجملتين فضاءها الخاص.)

ـــ (ما يزال الشعر المعاصر يفهم المجتمع في ضوء وثنية مانوية، الظلام والنور، الخير والشر، الأعلى والأسفل، القوي والضعيف،... مما حصر وعيه في الجزئي والهامشي، وأرغمه على تكريس قيم يعتقد أنه يقاومها.)

ـــ (يقرأ المجتمع في جموده وصيرورته من خلال رؤية وثنية مانوية، ميتافيزيقية..)

ـــ (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 وفعاليته. لكن البيان يذهب بعيدا في الكشف والتنطس، فيعزو هذه المعايب والأعراض، ماذكر منها وما لم يذكر، إلى آفة أساسية ومزمنة، هي آفة الغنوصية السياسية أو طغيان السياسي على الشعري. لنستمع :

ـــ (ظلت الأسبقية في الشعر المغربي الحديث للشهادة، الموقف السياسي المضاد ومن ثم ظلت الأسبقية للحديث السياسي كحقيقة مطلقة.)

ـــ (يظهر هنا أن الشعر في المغرب الحديث ظل على هامش الحديث السياسي الذي يتحكم في كل المبادرات، فهو يجعل من الشعر تابعا لا مبدعا، أسيرا لا متحررا.)

ـــ (فإن سيادة الحديث السياسي، وتهميشه للسؤال الشعري، معوقان لا محالة للتحولات الابداعية التي لا فائدة في خضوعها واستسلامها.)

ـــ (إن الحديث السياسي، وهو يعتقد أنه المالك وحده للحقيقة، يلغي الشعر والابداع.)

هكذا يتفتق الوعي النقدي والتنظيري في البيان، فيحمل (الحديث السياسي) آثام النص وخطاياه، ويرى اليه وكأنه ورم خبيث يفترس جسد النص وخلاياه الابداعية، ويجب من ثم، بتره واستئصاله لتحرير جسد النص وإنعاش خلاياه. أي فصل السياسي عن الفني، وجعل الفني سيد نفسه. ذلك أن الحديث السياسي يفرض نفسه على النص كحقيقة مطلقة ويستتبع الشعر ويأسره كما يهمش السؤال الشعري ويعوق التحولات الابداعية ويلغي الشعر والابداع. ولا شك أن (الثنائية المانوية) التي شجبها وأدانها البيان أكثر من مرة، تتقمصه هنا، على حين غرة، حين يضع خطا فاصلا بين حد السياسة وحد الشعر، ويجعل الحد الأول دخيلا على الحد الثاني ومناقضا له. مثل هذا الفصل بين ماهو سياسي وما هو شعري ليس فصلا بريئا ولا حتى علميا، إذا أخذنا السياسة لا بمفهومها الديماغوجي المستهلك، ولكن بمفهومها الواسع العميق، كشاشة للتاريخ يتبنين عبرها ويتعين، أو كتاريخ يحقق وجوده في الوجود ويخرج من حيز القوة إلى حيز الفعل. فنفي السياسي عن الشعري هنا، هو نفي للتاريخ وإثبات للشعري من حيث هو شعري، أي خارج جاذبية التاريخ/ الايديولوجيا/ السياسة. وعملية النفي والاثبات هذه تبقي، في العمق، عملية وهمية ومستحيلة، إذ يبقى التاريخ متقمصا الشعر كما يبقى الشعر آخذا بعنان السياسي، رغم كل محاولات فك الارتباط بينهما. بل إن عملية النفي والاثبات هذه تتضمن، في حد ذاتها، بعدا 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 النواة المشتركة بين الحديثين ولا تقلب علاقة التجاذب بينهما الى علاقة تنابذ، ولا يمكن للحديث السياسي أن يفرض نفسه كحقيقة مطلقة ويجعل الشعر تابعا وأسيرا ويهمش السؤال الشعري ويعوق التحول الابداعي ويلغي الشعر والابداع، وفق ما يذهب اليه البيان، إلا اذا انتفى الشعر وغاب من تلقاء نفسه، وخلا الجو للحديث السياسي.

وصحيح أيضا أن للابداع 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 ابداع 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 إلياذة هوميروس إلى / مائة سنة من العزلة لماركيز، ومن معلقة امرىء القيس إلى / مفرد بصيغة الجمع لأدونيس، ومن شمقمقية ابن الونان الى / في اتجاه صوتك العمودي لمحمد بنيس.

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

ـــ (الشعر شهادة. هذا ما استيقظ عليه الشعر المغربي الحديث، منذ العشرينيات الى السبعينيات.)

ـــ (كانت الشهادة انتقالا نوعيا له أهميته).

ـــ (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، وتحولت من صليب شهادة يحمله 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 بعيدا، إلى الأمام.

ـــ 4 ـــ

ينعى البيان على الشعر المغربي المعاصر سقوطه وانتظاره، فنياً، وفكرياً، بنية وموقفاً، بدءاً من انفصامه وانشطاره بين جملتي الخبر والانشاء، النفي والاثبات وتقاعسه عن البحث في ماهية الشعر والكشف عن سر اللغة الشعرية، وصولا الى جزئيته وهامشيته، وفهمه القاصر والساكن للمجتمع وقراءته له في جموده وصيرورته من خلال 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 ـــ المحور، تتحرك الفعالية التنظيرية للبيان وتتجمع خيوط مشروعه أو برنامجه.

هنا تنفصل الكتابة عن اللاكتابة، وينبثق الاخضر من اليابس. هنا ينتهي مأتم النص ويبتديء قداسه.

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

لتنخرط الكتابة في معمعة المواجهة والتأسيس، لابد من القيام أولا، بسلسلة من الأفعال التدميرية، يستعرضها علينا البيان على النحو التالي :

ـــ (آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة.)
ـــ (تدمير القوانين العامة.)
ـــ (تدمير سلطة اللغة.)
ـــ (تدمير التراتب المانوي.)
ـــ (تدمير النحوية داخل النص.)
ـــ (تدمير السيادة).
ـــ (تدمير سيادة المعنى وأسبقيته داخل النص).
ـــ (تدمير الكتابة لاستبدادية الانغلاق واصولية التراتب والثبات المتعاليتين.)
ـــ (تدمير استبداد الحاضر).

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

إن هناك ديكتاتورية تمارس على الكتابة من طرف الذاكرة واللغة والنحو والمعنى ومن طرف جملة من السلط 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 فنجان الكتابة ؟!

هل هو مشروع للمواجهة والتأسيس، أم هو مشروع للنسف والتدمير واشعال الحرائق داخل المعبد ؟!

لا نريد أن نستعجل الأحكام، ولا أن نصادر النتائج ونبترها، ونرى استيفاء لشروط المقاربة، أن نواصل الإنصات لمرافعة البيان وحجاجه، وفي ذاكرتنا سؤال ملح :

ما هي النتيجة التي يتغياها هذا التدمير ؟! ما هي خصائص وصفات النص الجديد المدعو إلى المواجهة والتأسيس ؟!

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

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

تتحدد أمامنا الآن، لاشك، الخطوطة العريضة لبنية المواجهة والتأسيس التي يقترحها ويدعو إليها البيان، حيث تغدو عشقاً للفوضى وانجذاباً لشهوتها واستهتاراً بالوعي والتقعيد ودخولا في مجال الغواية والمتعة، حيث تتحقق الحضرة الشعرية بالنص وفي النص، وإطلاق 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 آستيتيقي ومقولة إبداعية خالصة، فيغدو النص سطحا سوريالياً أو بوهيميا لا يرضخ لأي قانون سوى قانونه الداخلي الخاص (في النص وبالنص، العين تاريخ كل نص). في ضوء هذا المفهوم (المتعالي) تتجرد المواجهة من محتواها الحقيقي وتفقد قوتها الابرامية فتغدو مواجهة عكسية، نكوصاً وارتداداً ودورانا في نفس الحلقة المفرغة. وتغدو الكتابة أهم من التاريخ أو فوق التاريخ، ما دامت تسيح، متحررة، في سديمها الخاص اللانهائي، حيث لا رقيب ولا حسيب، لا ضابط ولا رابط، وحيث لايصبح (التواصل

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

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

1.) ــ أن هذه الدعوة هي جزء أو حلقة من مشروع عام، هو مشروع الحداثة الذي تمتمت به مجلة / شعر في الستينيات، وأضحى الآن معزوفة تتردد أصداؤها في الساحة العربية وينسق لحنها أدونيس، سواء من خلال نصوصه الابداعية أو نصوصه وبياناته التنظيرية. هذا المشروع، الذي نعرف بدءاً ورغم كل التحفظات والاعتراضات بأهميته وجرأته وعمق أسئلته، يحول أسئلة التاريخ الى سؤال فني صرف، ويمنح الأولية للذات على الموضوع. يثبت الكتابة كزمن داخلي من حيث ينفيها كزمن خارجي، يشرئب نحو اللامرئي من حيث يصد عن المرئي:

ــ (الابداع نموذج ذاته / أدونيس).
(لا قوانين أو قواعد إذن يتبعها (شعراؤنا) ليدخلوا عالم الحداثة. لا منطق أو ايديولوجية لها. إنها قيمة، حالة، حرية في الفكر والفن / نسيم خوري).
ــ (زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل... إنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها / محمد بنيس).

فمشروع الحداثة على هذا النحو، يبدو هروباً من التاريخ يتخذ شكلين : فهو إما هروب إلى الأمام بحثاً عن اللازمان واللامكان. أو هروب نحو (منظومة الدواخل)، حيث يتشتت ويتميع الزمان والمكان.

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

3) ــ إن نمط الكتابة الذي يقترحه البيان ويدعو المبدعين إلى احتذائه وانتاجه، والذي يتم 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 الشرائط الاجتماعية والتاريخية والثقافية السائدة، التي يرى البيان أنها (تحاصر التحرر،

تمنع 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 المغايرة 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 والمتعالي. فهي رؤية فنية ــ نهيلستية للعالم أكثر منها رؤية فنية ــ تاريخية له. ومن ثم يمكن القول، دون مبالغة بأن الوعي النقدي في بنية السقوط والانتظار، يبدو أقل سلبية والتياثاً اذا قيس بالوعي النقدي الذي ترهص به بنية المواجهة والتأسيس.

ــ 5 ــ

نصل أخيراً إلى ما يمكن تسميه، 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 سباقها المحموم مع اللانهائي واللامحدود، بعد أن يكون شاملا ورياديكالياً 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 ملء / إفراغ المكان بالنسبة للكتابة متعددة ولا نهائية، ما دامت تخرج على النمطية، حتى يفاجيء كل نص عينيه كما تفاجيء العين تاريخها وتكتبه).

ونبادر، 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 وثاقة وقرابة 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، لقدضبطت الكتابة ايقاع الشعر كما تضبط 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 عمقيا في الأشياء والارتحال بعيدا 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 يقاربون نصوصاً شعرية ولم يكونوا نقاداً للتشكيل يقاربون لوحات تشكيلية. كانوا يفكون رموز اللغة ولم يكونوا يفكون رموز الخط.

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

إن لعبة الأبيض والأسود بقوانينها المتعددة واللانهائية، تكرس، هي الأخرى، بنية

السقوط والانتظار، من حيث تريد اختراق هذه البنية. تكتم أنفاس النص وتضيق عليه الخناق، من حيث تريد افتكاكه وتحريره، فتضاف إشكالية السطح الى إشكالية الباطن ويضيع المعنى الشعري كما تضيع الإبرة في القش، ويصبح المتلقي أمام أحد خيارين، إما أن يتعامل بصريا مع كتلة البياض والسواد المتداخة أمامه. وإما أن يتسلح بمزيد من الجهد والصبر ويقرأ النص قراءة شبه ــ هيروغليفية. وفي كلتا الحالتين، يغدو الشعر مطروداً من عقر بيته والمعنى مغتربا عن لفظه، ويصبح النص متاها من الأشكال والدلالات [كل الدلالات تصبح ممكنة، تحطم استبدادية المعنى،الكلام، الصوت الخفي. 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 اعتقالا للعين وللادراك واعتقالا لذاته أيضا كنص، 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 :

ــ لأجل / كتابة جسد ينتشي بموسيقية الخط
ــ ولأجل / أن يرحل بالجسد بعيدا حيث الاحتفال المنسي يحتفظ بتحرر أعمق لم نكن نسائله.
ــ ولأجل / اختراق الكلام، الصوت، بالخط الذي يملك سره الخاص لقلب المفهوم السائد للشعر.

لا تشفي 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 خاص 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 ارتباك هذا النص ودورانه حول نفسه، وعن عدم قدرته على تجاوز ذاته ومجابهة تاريخه. فكأن 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 ايديولوجيا. إنه صورة لما ينتاب الواقع(والوعي من ارتباك ودوران حول النفس وعدم قدرة على التجاوز والمجابهة 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 استقراء الوعي والتاريخ عبر الأشكال، أصبح لا

يقل أهمية عن استقرائهما عبر المضامين.

وكما يقول البيان بحق، فإن (أخطر ما يظهر في مرحلة من مراحل التاريخ، وخاصة مرحلة الاحفاق، هو تلبيس قيم الاستعباد بأقنعة التحرر).

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

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

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

إن عملية الرج والخروج والتفكيك هذه، لا يمكن أن تتم بالخط وفي الخط. بالنص وفي النص، أي أنها ليست فعلا نظريا ــ إبداعيا، بل هي فعل مادي ــ تاريخي في الأساس. إن نسف المتعاليات مشروط بنسف المتدانيات.

وإذا أمكن قلب الشيء إلى ضده، وجعله إثباتا ونفيا، سلبا وإيجابا في آن واحد، فقد كان في وسع القصيدة العربية المعاصرة أن تعود إلى بنية القصيدة 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 جانيا ومجنيا عليه.

ــ 6 ــ

في البدء كانت الكلمة.
في البدء كان الفعل.
فعاليتان متفاعلتان ومتشارطتان.

تشتبكان وتتكاملان، أقنوما، عبر التاريخ، فيكون التفتح والبهاء.
وتنفصلان وتتنابذان، أقنومين، عبر التاريخ، فيكون الاحتباس والشقاء، تقبس الكلمة من نار الفعل فتكون كلمة فاعلة. ويقبس الفعل من نار الكلمة فيكون فعلا 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 لاشك فيه أيضا.

لكن الفعاليتين، من قبل ومن بعد، تدوران في فلك مشترك، وتتمحوران حول هم مشترك، وترومان غاية مشتركة / تغيير 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. ويكرس نخبوية الابداع ونرجسيته ولا عضويته، فيما يستنفره للمواجهة والتأسيس، وتثوير منظومة اللغة والتاريخ.

واضحة هي البديهيات وبسيطة.

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

يقول البيان.

محمد القاسمي

خلخلة المعروف والجاهز

بدءاً أحيي في هذا النص / البيان/لا/أخلاقيته وموقفه المخلخل للمعروف والجاهز" وكل ما يمكن أن يعطل سلطة التخيل والجسد في مسألة الابداع. وتأتي أهمية البيان من جرأته الحادة على إعادة النظر وحرقه للمعتقدات والقار ودحره للحديث العادي المنطلق من زاوية اليقينية.

ـــ 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.

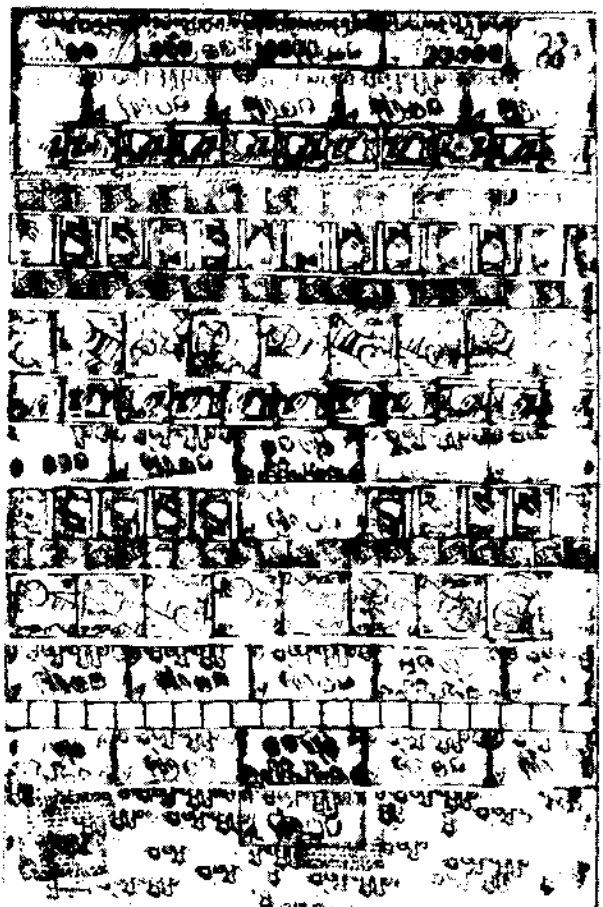
ومن هنا تأتي أهمية الدعوة للاشراك الذاتي وتوريط الجسد والرغبة في مجال الابداع / الكتابة، في وقت صارت / كانت فيه الكتابة تخجل وتخون الذاتي والتأملي والمغاير بدعوة ادماج الفرد المنتج لعمل ثقافي معين في اتجاه الموضوعية الجماعية. وكأن هذا الفرد الفنان، الشاعر، غير منبثق متولد منهم الى الصراعات التي يعيشها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

يثير النص / البيان مسألة خضوع الكتابة والابداع للسياسي والآني. الشيء الذي يجعل الفن مجهضا تابعا، هزيلا في محتواه غير قادر على ابراز 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 الاشياء جعلته يستفيد من التركيب البصري للاشياء والخط والرموز والدلالات الكرافيكية وهذا يظهر في نفس النص الذي يقترحه علينا بنيس، وهمومه لايجاد كتابة متحركة ذات علاقة حميمة كلية بالمكان / الحيز / السند، ومن هنا يظهر نمو هذه الرغبة، الحساسية «المُلِحَّة» لابراز الجانب البصري، الايقاعي (خطيا) للعمل الشعري ولتوظيف وتشغيل جميع الحواس (الجسد).



«(...)يُفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلا (...) انها لعبة الأبيض والاسود بل لعبة الالوان» ثم حديثه عن الخط لكنه ايقاعي، كتجويد يعطي معنى، بعدا أعمق لعملية الابداع والتذوق (المشاركة). وصفحات بيان الكتابة تحفل بالاسئلة المتتالية المترادفة لابراز علاقة الخط (الحركة اليدوية. الجسدية) بالمكان، ببياض الورقة / السند الوسيلة المتنقلة لاعطائنا فرصة المشاهدة / القراءة.

لا يقف معنى المكان / الحيز عند بنيس في حدود معناه الاول، كمساحة مسطحة نستعملها لعكس افكارنا بل يتعدى هذا المفهوم للاحوال الى تبني المكان وادماجه كعنصر من العناصر الاخرى المتشابكة (التفكير، الخط، الاداة / قلم الذات) ضمن ايقاع التوجهات. والبحث عن العلاقة بين الفراغ والامتلاء (1) بين الابيض والاسود، بين عرض السند وطوله، بين الاعلى والاسفل (مع أخذ تغيير الاتجاهات في اعتبارنا، وعكسها).

مسألة الخط المغربي

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

لكل خط أكاديمي قواعده المتعلقة بمكوناته الجسدية، والخط المغربي له بنيته وقانونه الخاص به. قد يحدث ألا يستجيب لمتطلبات مغايرة. اعتقد بتوريط الجسد المعني (المبدع)، بالكتابة الصادرة عن هذا الجسد الاتية من أغواره العميقة، من طيات ثوبه، من تشنجاته، المشاركة في ايقاعه المندفع المتردد، المتشابك كتعبير عن نبض الدم (خطّط بجسدك). هذا طبعا 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 بيكابيّا، ومن هنا يبقى لنا الكشف والبحث. ايجاد الاداة المكثفة والتركيبات المعبرة عن احتياجاتنا الذاتية والمادية، عن الكونية فينا.

احفظ من كلمة : تأسيس

ـــ التأسيس يأتي من عدمية الشيء. تُؤسس. نضع الأسس لشيء سيكون. أو من تحطيم شيء قائم لاحداث مكانه شيئاً مخالفا. مغايرا.

وقد تكون لهذه الدعوة الى 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 جسّدي، 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، يتولّد مشروع علاقة تحليلية، استنطاقية تتطور إلى رغبة في التعبير. إن الحدث سواء كان ذاتيا، أو خارجيا، هو الرصيد الذي يمدني بعناصر لتكوين ملامح لوحاتي، حتى عندما يختفي وراء ايقاعات كرافيكية خطية لها ايحاءات 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 تحتم التوجه نحو المختبىء المرغوب فيه المختزن في الذاكرة.

الشّكلُ، الكِتَابةُ كَفِعْلٍ جَسَدي

يبدو الجسد كمكان ووسيلة للتعبير، فيه تنسج العلاقة بين ماهو داخل الاطار وماهو 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 تَخَيُّلَهُ، لا يوجد بينه وبين الشكل حاجز، فكلاهما يتحول وينتقل وينمو ويعبر داخل رؤية موحدة، ومن ثم فإن الشكل والفضاء مترابطان يكمل أحدهما الآخر. لا يسافر الشكل و الخط والرمز إلا على سطح / فضاء هو وحده يتيح لها التطور عبر امتداد اللوحة أو أي سند ممكن. يتحقق الفعل.

أدوات، وسـائل

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، أتنقل 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 المتوالية المتناسلة، تتخلق الكتابة كما تأتي الصورة بعد الصورة.

والكين والقبيلة ساعتي من الاحد العشر ـــــ قبل ـــــ مار اشداد البر

الخط : المعنى الاول ، داخل البناء المبني الثاني

البحرية في اللحظة الاولى تلو الضحة / في الحركة المتجهة نحو اليمين نحو اليسار

حة اليمني تجد المعنى ـــــ المعنى الماثل

ويتولد الكائن من الكائن. كما الجسم يتطور من نقطة الى نقطة مغايرة / آتية وتتحول الاعادة الى تحليل (مجال اللوحة) كرافيكي للحركة.

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

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

اذا كان علينا أن نتحدث عن العمل الفني، فهو يوجد ضمن هذه المجموعة من العلائق في صورة ايقاع داخلي وخارجي، بعيدا عن الحدود اللغوية التقليدية.
إن جمالية العمل الفني تأتي من قوة ما يوحى 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 يعوض ثقل تاريخ / الانسان. ربما كان تعقد العلائق وتراكم الآمال والمحاولات هو الذي يدفعني الى الخروج من دوائر ومربعات التساؤلات، الى محاولة الانغمار في خضم العناصر والعلامات المتناقضة المتقابلة المتصارعة المفتوحة على كل الاحتمالات.

هـرهـورة، 1980/4/12