العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 56
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 22 من ذي الحجة 1445
الموافق 19 يونيو 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
Bach1969med@gmail.com

كفٌّ للطّم وأخرى نتوسّدها للنوم !

منْ ضُعْفنا لا نملك إلا أن نُحوِّل المأساة إلى تسلية، أن نشْفط الشيشة دخانًا يأتي وآخر يروح، نُشاهد نهاية العالم في الصف الأول على البلكون أو السطوح، تماماً كما يصنع الآن بعض الأهالي تحت سماء الأردن أو العراق أو سوريا ولبنان، يا لَهوْل الحمَم التي تتقاذف هذه الأيام كما لو انفتحت أبواب جهنّم، هل ما يُحلق الآن فوَق الرؤوس، صواريخ أمْ مُجرد ألسنة من لهب تزغرد في ليلة العروس، تبدو وهي قادمة من الأراضي المحتلة أو بالعكس منْ إيران، أشبهِ بتنانين تضخ كرات النار، أمّا الفحيح فهو صفارات الإنذار، ما علينا، ومن حقّ العقل الباطن للشعوب المقهورة، أن يلتمس لمأزقه على درب الخِيال، مَنْفذا للتعبير بسُخرية عمّا يقترفه مُجْرمو الإنسانيّة والبادئ أظلم، من حقّه أن ينْعتق من الجسد على إيقاع رقصة الحرب، ومن حق هذا العقل المحاصَر منذ قطيع طويل، أنْ يتجمّل ويُصمّم لزينته منْ كل ما يَنْهار بعْض الإكسسْوار، منْ حقّ هذا العقل العربي المدجّن في تفكيره الظاهر والباطن، أنْ يُحَيّي أول صَاروخ كما لو يتودّدُ لامرأة في حفل: بُونْسوار !

ولا بأس أن يتّخذ الشّاب الأردني من الصواريخ في ليلة دُخْلته، شُهُباً مجّانية كالتي تُزيِّن بألوانها أفْخم الأعراس، لا بأس أن يقفز الطفل فرحا بالكعْكة، وهو يحْسب الصّواريخ المُوجّهة إلى أهداف لا تفرّق بين الصديق والعدو، مُجرّد ألعاب نارية تفجرها العائلة احتفالا بعيد ميلاده، يا لفرحة الطفل، ينظر لهذه الصواريخ مُصفّقاً لتدافعها الجحيمي أو الملحمي، ولا ينسى وهو مأخوذ بهذا المشهد أن يغني ببراءة: هابي برث داي تويو.. لا بأس أن يفرِّج العقل الباطن للشعوب المقهورة عن سنوات الضيم واليأس، تلك ليست صواريخ تردم في مقابر جماعية النساء والأطفال والشيوخ، بل مُجرّد نيازك تُضفي على ليالينا الليلاء أو الحمراء، لمْسة رومانسية ناعمة تُطرِّي سِنوات النّكْسة، ولا يُهِمُّ كل هذا الخراب، لا يُهِمُّ إذا تداعى العالم مقتحمًا جميع الأبواب، المُهم أنّنا نتوفّر على احتياطيٍّ واسع من الخيال، ولا نعرف هل نُصدق الأنين المنبعث من الأنقاض، أو عازف ساكسفون يقف في مرقص ليلي على الحافة، دعونا مع هذا الأخير، فهو على الأقل يُخْمد بالموسيقى الحروب، ولا يؤجِّجها إلاّ في الأجساد!

صحيح أنّ الضّرب هناك قريباً من هنالك، ولكن مع الانكماش الباليستي للمسافة الفاصلة بين الحياة والموت، انتقل الضّرْبُ بعدْواه إلى حناجر كلِ سُكان المعمور، كأنّ القلبَ على أهْبة القفز فزعاً من الأفواه، لقد كشف الشّر عن أحقر أسلحة الغدر العابرة للقارات، وما عاد أحدٌ بمأمن خلف جدار قابل للذّوبان، وأيْقن الجميع أن لا بلد سينجو مستقبلا من أطماع النازية الجديدة، إلا بدرجة تطوره في تكنولوجيا الحروب، نوويّاً طبعا وليس بحرْث النّساء وتفريخ النّسْل منويّاً!

منْ ضُعفنا لا نمْلك إلا أن نُغيِّر الأدوار بين كفٍّ وأخرى، واحدة نستعملها للّطم نادبين كَالنساء، وكفّ نتوسّدُها تحت الخد لنُمْعن في النوم قروناً أخرى، وكلما اَندلعت حربٌ، نصْطف على طاولة قنواتنا بعشرين ميكروفونا تحت يافطة مُباشر، الجميع يُحلّل، يصيح، تغدو الشّفاه مطاطية على الهواء، خطابٌ يُراوح بين اليأس والأمل، أذنٌ تسمع وعين تُلاحق صاروخا في مُربّع آخرَ بالشّاشة، أمّا القلب فهو واجفٌ ولكنّه من حجَر لا يدْمع، لقد مات الإنسان وسواءٌ عليه أدُفن أو لمْ يُدْفن في المقابر، أصبح روبوطا بدون مشَاعر، هل ثمّة أفظع من أنْ تُسْترخص الأنفس، انظروا كيف تُساق البشريّة مسلوبة الإرادة إلى حتْفها كالقطيع، إنّ هذا لأشدّ نكاية من كل تطبيع، هكذا نحن نُواكب دائما الحدث متأخّرين عن العصر، نُواكب الصواريخ ولا نركبُها فاتحين أندلسا جديدة، ومنْ ضُعفنا لا نملك نحن وكل الميكروفونات التي نُضاهيها أعْناقاً، إلا أن نتثاءب كُلما ردّد المُذيع نفس الجملة: متى يستيقظ العرب !

محمد بشكار

الشاعر المغربي عبد السلام المساوي يتسلل إلى الأشجار المحظورة ويقطف سيرة روائية

يقالُ إن كل ممنوع مرغوب فيه، لذلك لم يسلم آدم ولا حواء من إغواء الشجرة المحرّمة في الجنة، وها نحن جميعا خارجها بسبب قضمة تفاحة متوفرة بكمية كبيرة في الأسواق، ها نحن نتعرّض للإغواء من جديد ولكن هذه المرة من طرف الشاعر والناقد المغربي عبد السلام المساوي، هو أيضا كمبدع خلاق له أشجاره المحظورة، ولا نعرف وهو يورِّطنا في هذه الرواية السيرذاتية، هل يدعونا لاقتراف ما اقترفه آدم قاضمين الفاكهة، أو يُحذرنا من قراءة لا تُحمدُ ثمارها، إنها حقا استعارة لذيذة برمزيتها الإحالية، سواء من حيث التراث الديني، أو من وجهة ذاكرة الطفولة، وإلا مَنْ منّا لم تُغْوه حقول الغير، مُتسللا إلى أشجارها ليعيث ازدرادا في المحصول.

اختار ابن أيلة وهي قرية الشاعر عبد السلام المساوي ومرتع صباه، أن يُورق بهذه السيرة الروائية، عن دار فضاءات بعمان، كما آثر أن يهديها لنفس القرية وشخوصها الموتى منهم والأحياء، ولقد صدق الناشر «جهاد أبو حشيش» حين وصف «الأشجار المحظورة «، بأنها « ليست سيرة تقليدية يحاول الكاتب فيها افتراء البطولات، أو تزيين ما تكسر من صور أو أحداث، بقدر ما نحن أمام ذاكرة لكاتب يكسر مراياه ليرى، وليتجلى الإنسان فيه بكل حالاته ومواقفه وتبدلاته، جحيمه وجناته، خطاياه وهفواته والأهم أننا نكتشف منذ الصفحة الأولى روائيا متمكنا، وساردا ذكيا، ثري الجملة، يتفيأ بلغة الشاعر فيه، ولكنه يظل ممسكا ناصية السرد بذكاء، مما يبعث الحيوية لدى النص ويغوي القارئ للتوغل في مجاهيله».

هذه السيرة باختصار -حسب إضاءة أبي حشيش دائما- «ليست سيرة عبد السلام المساوي بقدر ما هي سيرة قريته، بعاداتها وتقاليدها، وعوالمها الخاصة، بفتنتها وقسوتها. وهي سيرة المغرب وذاكرته الغنية بتفاصيل الأحداث التاريخية التي عايشها فيه وفي أماكن مختلفة في العالم العربي، وعلاقته بالكثير من الأدباء والمثقفين وأهل الأدب في المغرب، والعالم العربي».

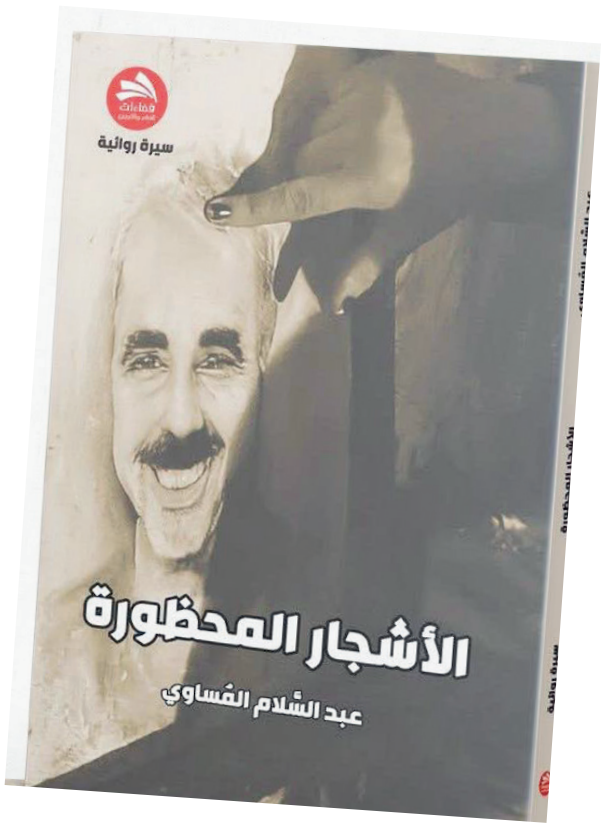
المحتوم أن القارئ ستستلفت انتباهه ظاهرة عجيبة في هذه الرواية، وهي قوة ذاكرة الكاتب، سيجده يحكي بصفاء عن وقائع تقادمت في العمر، كما لو حدثت بالأمس فقط، ومنها تجربة إصدار الديوان الأول، يقول الشاعر بمرارة:

«يذكر اليوم أن أول قرض من البنك بعد الوظيفة رصده لنفقة طبع الديوان. كان المبلغ كبيرا وكافيا لشراء سيارة، لكن الشعر في ذلك الوقت كان أهم من السيارة في تقديره؛ والناشر البيضاوي نفسه أقسم له يوم زاره على أن النقود تفنى ويبقى الأثر، وعندما ودعه بباب المطبعة، كان المبلغ قد اختفى تماما في جيبه ولم يبق له أثر !

وعاد إلى فاس وقد تملكته نشوة غامرة وغرور لا حد له، كيف لا وبعد أسابيع قليلة يصدر ديوانه الشعري الأول، ويكون جديرا بأن يحسب له ألف حساب، ويصبح من طينة الأدباء الذين قرأ عن مكانتهم في المجتمع والحياة، ولشدة جهله بحرقة النشر وحيل أصحابها، صار يخرج كل يوم ليتفقد الأكشاك عساه يرى عمله المطبوع يرفل بين معروضاتها، فينتهي به المطاف إلى مكتب البريد ليؤدي فاتورة مكالمة يستعمل فيها الناشر كل ألفاظ تطييب الخاطر لربح مـزيـد من الوقت ومن فرص التنكيل بصبره وأعصابه، ووجد نفسه ذات يوم يكتب له خطابا طويلا ركز فيه كل مشاعره؛ فكال من الرجاء أضعاف ما كال له من العتاب..لكن الشهور كانت تمضي ببطء، فيمضي معها ما تبقى من ملامح الفرح بالإصدار الأول الذي يعرف قيمته كل من جرب هذه المعاناة !

توالت مكالماته المكلفة وتوالت اعتذارات الناشر بلا حساب، ومرة هدده بعد أن فقد السيطرة على لسانه:

لِم لا ترد إليَّ نقودي ويرتاح كلانا من هذه الصفقة الموجعة؟!



فسمع صوته على الطرف الآخر من الخط يهمس بأن يزوره في الأسبوع المقبل للنظر في أمر توزيع الديوان. وفي الموعد كان هناك يتملى بمظهر الديوان ويقارن بين غلافه الغريب وبين الورق الأزرق الذي يستعملونه عادة لتلفيف قوالب السكر. قال الناشر يومها إنه لم يدخر جهدا لكي يخرج الديوان في هذه الحلة البهية! ولما حمله بسيارته إلى شركة سوشبريس لإمضاء عقد التوزيع، عرض عليه خدماته بأن يكون هو الطرف الموقع مع الشركة لكي يضمن خصما مخفضا من سعر التوزيع باعتباره عميلا لها، فصمت عن عرضه وقبل بالـ 45% على أن يعرض نفسه لمزيد من دسائسه.

وقّع العقد دون أن يقرأ بنوده، وظهر الديوان بعد أيام في الأكشاك، وكان يستعرضه كل يوم ويتفقد وضعه بين ضرائره ومنافسيه، فيخرجه من بين الأكداس لعله يظفر بعطف المارة وبنظراتهم الشحيحة، ولم تمض غير أسابيع قليلة حتى صارت ألوانه تبهت وورقه يتآكل من فرط الشمس.

وذات صباح خرج لاستعراضه كعادته فلم يجده، ونازع فرحا طارئا بكون الديوان قد بيع عن آخره، لكن صاحب الكشك الخامس أوقف كل سبيل للافتراضات التي كانت تسير في اتجاه ما يتمنى، قال:

-لقد جمعوه هذا الصباح.

ثم أردف:

أتمنى أن يكون في بيتك متسع لاستضافة المرجوعات!

ولم يكن قد سمع بهذه اللفظة من قبل (المرجوعات)، فقال له مستغربا:

ولكن لم يمض على التوزيع غير شهرين أو أقل.

فقال:

وكذلك يفعلون.

بعد شهر من اختفاء الديوان من الأكشاك استلم صاحبنا رسالة من شركة التوزيع سوشبريس، وبداخلها شيك بمبلغ بيع 498 نسخة من أصل 1200 نسخة بعد خصم نسبة التوزيع، ومع الشيك رسالة شبيهة بالتهديدات الصادرة من المحاكم أو من قسم الضرائب تقول: «إذا لم تستلم المرجوعات بعد انصرام الأجل الفلاني فإن الشركة ستكون ملزمة بإتلافها!». (ص144-145-146).

ألم نقل إن الثمار التي تطرحها الأشجار المحظورة تكون عادة رغم محن الوصول إليها لذيذة، كذلك هي متعة السرد النابع صادقا من الذات ساخرا من بعض المواقف في الحياة، نقرأ مقتطفا آخر من هذه الرواية التي تقع في 230 صفحة من الحجم المتوسط:

«عد إلى الأشجار المحظورة، فتحة من يتربص بقطعها!

كنت قبل طردي من القرية صديقاً للأشجار، أعرف أنواعها وأسماءها وتواريخ غرسها، وكانت هي أما لي، تهدهدني فوق أغصانها وترضعني من تينها ورمانها وعنبها، وتطلعني على خبايا الطيور والأعشاش. فقلدت الطيور وصنعت لنفسي عشاً كبيراً أخدع فيه البنات، لكني فشلت في جعله عشاً حقيقياً يزدهر بالبيض والسقسقات، وبدورة الحياة الطبيعية التي لا يعرف سرها إلا من كان طائراً بأجنحة ملونة. وكانت الأشجار المحظورة في بساتين الآخرين، ترفل بالمشمش الناضج الذي يغري الأفواه المتحلبة، وخلفها البنادق المحشوة بالبارود والكلاب المسعورة، وكنت دائما أحزن لهذا المشمش الذي يزدهر في الأشجار المحظورة، ويأفل في أشجارنا. وعبثاً كنت أستقدم الكلاب إلى البستان وأربطها إلى جذوع الأشجار، فكانت العناقيد التي تحمر عند الضحى تختفي عند المساء. وعلمت فيما بعد أن مشمش الآخرين كان محروساً بهيبة عقدها جد قديم في جذوع ورثته؛ أما عناقيدنا فكان يسرقها أصدقائي الذين كانوا يساعدونني في ربط الكلاب إلى الأشجار.

هكذا كان.. إلى أن تأكد أبي من فشل المعول في يدي، فنزعه مني بقوة، والماء يجري بيني وبينه تائها عن هدفه في أحواض الأشجار، صارخا في وجهي:

-لو كان أجدادك يعبثون بالماء هكذا، لما ظللتك هذه الأشجار !» (ص:13-14).

لا يفوتنا الإلماح إلى أن أول ديوان للشاعر عبد السلام المساوي يحمل عنوان «خطاب إلى قريتي»، وكان قد صدر عن مؤسسة بنشر للنشر والتوزيع بالدار البيضاء سنة 1986.

نجيب الخالدي

دفق على بياض بارد

آ أُدن مني...

أما تزال غارقا في الطريق...!؟ أما يزال ضِياؤه شاحبا مقطّب الجبين!؟ امتط الحذر، أُلْجُم خطوك السريع تَجنُّبا لتَعَثّرٍ قد يَقْنِصُك أو اصطدامٍ طائشَ قد يؤذيك ويؤذيني...

ريان ليس برفقتك...!! وفي جَعبتك ما امتلأ قلبي به، ماذا ستضيف وبمَ ستبرّر...!؟ كنت ظلّي في زيارة جدّك، واحتفالك به باذخ وأنت في غمرته تنطّ في الدنيا طليقا جذِلا، أتذكره أم سقط منك...!؟

ريان، لا أراه... أتراه قد سافر دون وداع... أو ...!؟

والكتب التي طلبتها!؟ أشتهي أن أترشّفها من جديد، كم أنا ظمآن!! كم هو مؤلم ما وقع لغريغور سامسا... مأساة فظيعة لما يفقد الإنسان جوهر وجوده، ماذا يتبقّى له عندما يصبح بدون قيمة!؟ حشرة بائسة لا تستحق الحياة... هل يستحق غريغور ذلك!؟ لم تفصح عن رأيك حول نهايته، أو ربما قد نسيت، مصير مأساوي.. ألك رأي آخر؟ و»العمى»، نعم «العمى»، هل تذكر ما أسرّته زوجة الطبيب إلى نفسها: «ما أصعب أن يكون المرء مبصرا في مجتمع أعمى»؟ ... أذكر ذلك جيدا، لما كنت تتحسس عينيك كل مرة مذ شرعت في قراءة «العمى» بُحتَ لي بذلك وأنت في غمرة القراءة وبعد النهاية... لم يتمهل ردّي:

- تحسس نور قلبك ورجاحة عقلك قبل عينيك يا بني.

لا أراك بجانبي... لا أسمع حبّة من صوتك... إحذر الطريق، واحذر العدوى...
أُدن مني أكثر وأكثر.. ما أقسى حُرقة المسافات!!

- أيّ مسافات...!! بضعة... تحسبها مسافات... مسافات!؟

- المسافة ليست أعدادا ولا قياسات فيزيائية، إنها نوعية بامتداداتها في تجاويف الروح...

- هلوسة...

اجلس بجانبي على السرير... مُدّ لي يدَك الصَغيرة، ألا تزال غضة رطيبة؟ سلّها من جيبك لتدفأ قليلا، أداعبها بكفي وأصابعي.. ثم أحملك محلّقا على كتفيّ كما تحبّ، أطوف بك دروب عمري كلّه، وتطلب المزيد... هات يدك...

أداعبها... وأداعب لحيتك، نبتت كثيفة لأول مرة... صَبيّ في لحية كثيفة!! وفي غفلة منك، تغوص في خطف البرق أصابعي تجوب أدغالها العميقة، أستمتع فيها بقربك العذب، لا يقطعه غير صخب المنبهات خلفي...

- ما أجمل أن تكون ابني...!

أُدن مني.. نسترسل في الحديث، لم يكتمل بعد، شجونه جميلة ودافئة.. إني لا أسمع خطوك... صوتك...!!

أراك لم تجلس بعد بقربي، اجلس بجانبي... إلتصق بي، فإنّ بردا قارصا يتغلغل في الشعاب.. أُدن مني أكثر، أسدل عليّ جناحيك... لا أدري كيف يتمدد هذا الصقيع، أغَدَا يسكنني!! أين أنت؟

أُدنُ أكثر فأكثر... أضع رأسي على صدرك مثل صبيّ، وتتسلق يدي نحو وجهك، تداعب فيه لحيتك كأول مرة.. أما تزال تحافظ عليها في صورتها الشبابية الأنيقة، أم حلقتها...؟ ضمّني بقوة.. ألا تشعر بجسدي باردا.. أتؤلمك برودته؟ تحمّل قليلا، قليلا جدا... من أجلي...

عمل للفنان الدنماركي بيتر كاليسن

القبض على اللحظة في المنجز التشكيلي بالمغرب

د. حسن لغدش

توصيف نظري

نميل في حياتنا اليومية إلى التفكير من منظور الماضي والمستقبل: نتذكر، نخطط، نندم، ونأمل. أما اللحظة الحاضرة تلك اللحظة العابرة، فتبدو وكأنها تقلت من بين أيدينا. ومع ذلك، فهي الزمن الوحيد الذي نعيشه فعليا، والنقطة الوحيدة التي تصل بيننا وبين العالم. إن دراسة اللحظة تطرح تساؤلات حول علاقتنا بالزمن، والوعي، وحتى بالوجود نفسه. يتعلق الأمر بفهم ما إذا كان هذا الحاضر المراوغ يمكن أن يكون أساسا لحكمة أو حقيقة وجودية.

قد تبدو اللحظة غير ذات أهمية، على أساس أنها وهم أو فراغ بين فترتين زمنيتين. بحيث يفهم الزمن تقليديا على أنه مدة مستمرة، تدفق تكون فيه اللحظة مجرد نقطة بلا جوهر. يعرف أرسطو الزمن في كتابه «الفيزياء» بأنه «عدد الحركة بحسب الأسبق والألحق». ووفقا لهذا المنظور، لا تكون اللحظة لا ماض ولا مستقبل، وبالتالي لا تملك واقعية خاصة بها. من جانبه، يشير القديس أوغسطين في الاعترافات» إلى صعوبة القبض على الحاضر: ما هو الزمن إذا؟ إن لم يسألني أحد عنه، فأنا أعلم لكن إن أردت شرحه، لا أعود أعلم. فالحاضر، ما إن تسميه، يكون قد أصبح ماضيا بالفعل. لذا يبدو أنه يفلت دائما من الإمساك به، يبدو أنه محكوما عليه بالزوال المحبط.

التشكيلي خليل غريب

فإذا كان المجتمع الحديث يثمن التخطيط والتوقع، فإنه ينظر إلى الحاضر كوسيلة فقط لتحقيق هدف مستقبلي. قال الفيلسوف باسكال منذ زمن: «نحن لا نتمسك أبدا بالحاضر. نحن نستبق المستقبل لأنه بطيء جدا في الوصول هذا التوجه نحو المستقبل يهمش اللحظة باعتبارها عديمة المعنى. ومع ذلك، فإن اللحظة هي الزمن الوحيد المعاش فعليا. خلافا للتجريد الزمني، فإن اللحظة هي ما نعيشه فعليا. أشار برغسون في كتابه الفكر والحركة إلى أن «اللحظة ليست قطعا في الزمن، بل هي تركيز للمدة». فهي تمتلك غنى نوعيا لا يمكن للقياس الزمني المجرد أن يستنفده. كما تظهر الفينومينولوجيا، لا سيما عند هوسرل وميرلوبونتي، أن الوعي يتجلى في حاضر موسع، يحتوي على استرجاع الماضي وتوقع المستقبل. هذا الحاضر الحي» هو موضع التجربة ذاتها. لذا، فإن دراسة اللحظة هي دراسة لبنية الوعي الإنساني. كما أن اللحظة هي أيضا لحظة الاختيار واتخاذ القرار. أكد كيغارد في كتابه مفهوم القلق على اللحظة كبعد حاسم يمكن فيه للفرد أن ينخرط كليا. ومن منظور وجودي كما عند سارتر، فإن الإنسان محكوم عليه أن يختار، وهذا الاختيار يتم دائما «هنا والآن «.

كما يطرح نيتشه في «هكذا تكلم زرادشت» مفهوم اللحظة الأبدية، أي أسلوب في عيش كل لحظة وكأنها ستتكرر إلى الأبد. العودة الأبدية ليست قدرا مفروضا، بل أخلاقا: «إذا كنت أريد أن أعيش حقا، يجب أن أرغب في أن تكون كل لحظة مطلقة».

وبالتالي، فالانفتاح على اللحظة يعني التخلص من سلطة الماضي وأوهام المستقبل. يعني أن نكون أحرارًا. وعليه، ليست اللحظة مجرد نقطة فارغة بين الماضي والمستقبل، بل هي موضوع فلسفي محوري. إنها تطرح أسئلة حول علاقتنا بالزمن وبالوعي، وبالحرية. فالتفكير فيها هو استحضار لمعنى الوجود الكامل. وإذا كانت اللحظة تنقلت دائما منا، فإنها مع ذلك الموضع الوحيد الذي يمكننا فيه أن تكون حقا، أن نحب، أن نتصرف، وأن نفهم الأشياء في عالم مضطرب بهوس المستقبل. فإن التأمل في اللحظة هو شكل من أشكال الحكمة وربما حتى ضرورة.

تجارب تشكيلية فارقة

يتموضع الفن التشكيلي، بطبيعته، في توتر دائم بين الدائم والزائل، بين العمل المجسد في المادة واللحظة التي تلهمه. في المغرب اكتسبت جمالية اللحظة بعدا فريدا من خلال تنوع التعبيرات الفنية الحديثة والمعاصرة. اللحظي العابر والعفوي، كلها عناصر تبنتها أجيال من الفنانين المغاربة كمصدر للعاطفة، والإبداع، والحقيقة الجمالية. لذا يمكن أن تتساءل ما هو موقع اللحظة في الجمالية الفنية للفن التشكيلي المغربي؟ وكيف قام الفنانون بترجمتها في مساراتهم الفنية للإجابة عن هذا التساؤل، من الضروري أن تدرس أولاً كيف يتم دمج اللحظة، بوصفها حاملة للمعنى بين الارث الثقافي والحداثة، والسعي إلى الهوية. والحساسية في الممارسة الفنية، قبل أن نتناول الأشكال الخاصة التي تأخذها هذه اللحظة في الفن التشكيلي المغربي . تكمن اللحظة في قلب الحساسية الفنية. غالبا ما تكون نقطة انطلاق للإبداع، تمسك بعاطفة عابرة، أو ضوء متغير، أو مشهد من الحياة اليومية تمجده عين الفنان. تصبح اللحظة كاشفة للواقع، ولكن أيضا لذاتية الفنان. هذا ما أكده غاستون باشلار في حدس اللحظة بقوله: «اللحظة واقع قائم بذاته، لا يمكن اختزاله، قادر على كسر أي استمرارية. وهذا الكسر هو ما يسعى إليه العديد من الفنانين التشكيليين المغاربة، وخصوصا أولئك المنتمين إلى مدرسة تطوان أو الدار البيضاء الذين أرادوا القطيعة مع القوالب الجامدة للأكاديمية».

لنأخذ مثال محمد المليحي الذي استطاع أن يبدع من خلال أشكاله المتموجة ولهيبه اللوني، لحظات اهتزاز ضوئي متأثر بالتجريد وفن البوب بجمالية إيقاعية وحركية وفق الزمن المتدفق. وهكذا، تصبح اللحظة في الفن التشكيلي المغربي ناقلة للصدق، والعاطفة الخام، بعيدة كل البعد عن أي تمثيل توضيحي مباشر.

كما يتم استدعاء اللحظة في الفن التشكيلي بالمغرب بشكل متكرر لتصوير الحدث الآني والتحولات الحضرية، والتوترات الاجتماعية، وتتحول جمالية اللحظة هنا إلى أداة نقدية.

لا سيما منذ بداية الألفية الثالثة متجذر بقوة في الواقع يتم استدعاء اللحظة فيه بشكل متكرر لتصوير الحدث الآني التحولات الحضرية، والتوترات الاجتماعية، وتتحول جمالية اللحظة هنا إلى أداة نقدية.

في هذا السياق، يعمل الفنانون المتخصصون في الفيديو والتصوير، على سبيل المثال، غالبا بطريقة تلقائية ومباشرة كليلى علوي، التي توثق صورها وجوه المجتمع المغربي، وتلتقط في لحظة نظرة ما قصة كاملة، ذاكرة جماعية تختزل اللحظة في صورة عابرة أو وضع تعبيري، يتحدث عن الهجرة والهوية، والانتماء.

بالمقابل، يستخدم يونس رحمون، الفنان متعدد التخصصات الأداء والتركيب الفني كثيرا ليجسد فعله الفني في الزمن الحاضر. فتصبح اللحظة هنا لحظة تفاعل وتبادل، حيث لا يعود الفن مجرد تأمل، بل تجربة معيشة.

هذا الارتباط بالواقع المباشر يعزز البعد الجمالي للحظة، ليس فقط كحالة حسية، بل كشهادة على واقع متغير.

في المغرب كذلك، تتجلى لحظة الفن أيضا في حوار بين الزمن المقدس والزمن الدنيوي. ففي التقاليد الإسلامية، للحظة الحاضرة (الوقت) قيمة روحية، لأنها موضع للتجلي والتأمل. هذا المفهوم يؤثر على العديد من الفنانين المغاربة الذين يدخلون بعدا تأمليا

في أعمالهم.

فعلى سبيل المثال، يشارك الخطاطون المعاصرون مثل حسن المسعودي، رغم أنهم يعيشون خارج المغرب، في هذا الاتجاه الجمالي، حيث كل خط ناتج عن لحظة تركيز قصوى، بين النفس والحركة، بين الحرف والفراغ لتصبح لحظة الخط مقدسة، حيث تنبع الجمالية من زوال الفعل. في هذا السياق، لا تعاش اللحظة فقط كعابر زائل، بل كجوهر روحي ووجودي. هكذا، تتمثل القيمة الجمالية للحظة في الفن التشكيلي المغربي في قدرتها على التقاط كثافة اللحظة، والإمساك بعاطفة نقية، أو الشهادة على تغير اجتماعي أو ثقافي أو روحي، فالفنانون المغاربة، سواء كانوا ورثة الطليعة الحداثية، فاعلين في المشهد المعاصر، أو مستوحين من التقاليد الروحية، يقدمون فنا متجذرا في الحاضر. فاللحظة البعيدة عن كونها مجرد انقطاع في الزمن، تصبح عندهم مصدرا للإبداع، ومجالا للحرية، وأرضا للمصالحة بين الذات والعالم. كما قال بول كلي: الفن لا يظهر ما هو مرئي، بل يجعل ما هو غير مرئي مرئيا. وفي المغرب، تعد اللحظة في الفن التشكيلي هذا الكاشف عن اللامرئي، هذا النور العابر الذي يضيء عمل الكائن.

نموذج الفنان خليل الغريب

ولعل أبرز منجز تشكيلي للقبض على اللحظة هو منجز الفنان خليل الغريب، هذا الفنان المتفرد، استطاع من خلال أعماله أن ينسج لغة بصرية تمسك بالزمن الهارب، وتخلّد لحظات عابرة داخل بنى تشكيلية تنبض بالحياة والدهشة.

فالقبض على اللحظة لا يعني فقط تثبيت مشهد بصري آني، بل هو الإمساك بجوهر الشعور أو الذكرى أو الحالة الإنسانية في لحظتها القصوى. في فن خليل الغريب، لا تكون اللحظة مجرد وقت، بل حالة وجدانية تتجسد عبر اللون، والخط، والخامة.

خليل الغريب لا يرسم العالم كما هو، بل كما يحس به ويتخيله. الزمن في أعماله زمن خاص، زمن داخلي يخترق حدود الواقعي، ويعيد تشكيله بمنطق الحلم أو الأسطورة. اللحظة عنده ليست آنية، بل تراكم لتجارب حسية وثقافية، تظهر في ومضة شكل أو تراكب لون. يمارس خليل الغريب «فن الالتقاط»، من خلال تقنيات الكولاج، وتوظيف مواد مستهلكة (خشب، قماش، ورق، حديد...) ليمنحها حياة جديدة. هذه المواد، حين تدخل إلى فضائه التشكيلي، تصبح شهادات على لحظات منسية، أو أصداء لذاكرة جماعية.

الخطوط في لوحاته ليست هندسية باردة، بل عفوية، متقطعة، نابضة، وكأنها تريد أن تمسك بما ينفلت من الزمن. تتموقع أعماله بين التجريد والرمز، حيث اللاوعي البصري يحضر بقوة. اللحظة عنده ليست مجرد «واقعة»، بل إشراق داخلي، يشبه القبض على حلم في لحظة استيقاظ. تتيح لوحاته للمشاهد أن يعيش زمناً غير خطي، بل زمنا دائريًا، يمكن الرجوع إليه وتفكيكه باستمرار. في بعض أعماله، يبدو كما لو أنه يصوّر أثر مرور جسد أو صوت أو ظل، لكنه لا يقدمه مباشرة، بل يوحي به من خلال آثار لونية أو بقايا مواد.

في لوحة مثل «صمت الحديد»، يستخدم خيوطًا ملتوية وصدأ ليجعلنا نحس بـ»لحظة ما بعد الانفجار» أو «ما بعد الغياب» وهي لحظة لا تُرى، لكنها تُحَس.

فالفنان لا يسعى إلى تصوير اللحظة، بل القبض على طيفها، على ذلك التوتر بين الحضور والغياب، بين المكتمل والناقص. إنه يشتغل في منطقة العبور بين الذاكرة والنسيان، بين الحلم والمادة، ليخلق لحظات تشكيلية متفجرة بالدلالات.

وعليه، يشكل الفنان التشكيلي المغربي خليل الغريب أحد أبرز الأصوات الفنية التي اشتغلت على مساءلة الزمن عبر التشكيل، لا من خلال محاكاته أو تأريخه، بل عبر القبض على لحظته العابرة وإعادة صوغها بصريًا. فاللحظة في بعدها الفلسفي ليست وحدة زمنية فقط، بل هي نقطة التقاء بين الوعي بالحاضر والخروج منه. حسب برجسون، فإن الشعور بالزمن هو نتاج تراكم تجريبي، وليس قياسًا آليًا للوقت. يبدو الفنان خليل الغريب متأثرًا بهذا الطرح، حيث تصبح اللحظة عنده غير قابلة للتمثيل المباشر، بل تتحول إلى شظايا حسية، وظلال شكلية، وبقع لونية تشتغل كأثر أكثر من كونها صورة. فخليل الغريب لا يرسم «ما يرى»، بل ما يشعر به بعد مروره. إن اشتغاله على مواد مستهلكة مثل الورق الممزق، الحديد الصدئ، قطع الخشب المتهالكة، يندرج ضمن فلسفة فنية تقوم على استعادة اللحظة المفقودة من خلال استحضار ما تبقى منها. فالخامة هنا ليست وعاءً للمعنى، بل هي موضوع المعنى ذاته. إننا أمام لحظة «نحت الزمن»، لا تسجيله. تركيبيا، يعتمد الغريب تقنية الكولاج كوسيلة لتكسير سردية الزمن الخطي، واستحضار التعدد الزمني داخل اللوحة. من خلال التراكب، والتقطيع، والتداخل بين الأشكال، تتحول اللوحة إلى فضاء تصادمي للزمنيات: زمن الخامة، زمن التجربة، وزمن التلقي. فالخطوط الغير المستقيمة، والتكوينات المتفجرة، والألوان المتأرجحة بين السكون والانفعال، كل ذلك يشكل ما يمكن تسميته بـ»استراتيجية الوميض البصري»، حيث تظهر اللحظة وتختفي في آن واحد. في العديد من أعماله، يوحي الغريب بوجود جسد غائب: آثار أقدام، بصمات، أو خطوط ملتوية تشير إلى حركة ما. هذه الإشارات ليست تمثيلا مباشرًا، بل استدعاء لشبح اللحظة. الجسد لا يُرى، لكنه يُحَس، واللوحة تتحول إلى ما يشبه «أرشيفا حسّيًا» للحركة، للذكرى، للزمن غير المكتمل. انطلاقا من نظرية هانز روبرت ياوس حول التلقي، يمكن اعتبار أعمال الغريب تجربة مفتوحة على تأويلات متعددة، لأن اللحظة التي يقبض عليها ليست فقط لحظته هو، بل تصبح لحظة المشاهد نفسه. كذلك، توحي بعض الأعمال بتقاطع مع أطروحات بول ريكور حول «الذاكرة كصورة تأويلية»، حيث الفن لا يعيد تشكيل الماضي، بل يخترع لحظات بديلة له، بتقنيات الحذف والتكثيف والتجريد. إن تجربة خليل الغريب هي تجربة فنية-زمنية بامتياز، لا تنحصر في تمثيل الواقع، بل تتجاوزه نحو صوغ حساسية مغايرة للزمن. عبر اشتغاله على المواد المهمّشة، والأثر، والغياب، والصمت، يتمكن الغريب من الإمساك بما يتفلت، ويمنح للحظة حياة فنية مضاعفة. إن أعماله دعوة للتأمل في ما لا يُرى، والإنصات إلى ما لا يُقال.

الفنانة الراحلة ليلي العلوي

التشكيلي يونس رحمون

بيبليوغرافيا مقترحة

Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, 1889.

Paul Ricoeur, La mémoire, l'histoire, l'oubli, Seuil, 2000.

Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Gallimard, 1978.

عبد الكبير الخطيبي، فن النسيان، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

محمد البنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، 1985.

كتالوغ معرض خليل الغريب، الرباط، 2014.

مقابلات الفنان في مجلات: فن وابتكار، أقواس، الثقافة الجديدة.

في المشهد والمطلع

بريشة الرسام الأرجنتيني يوجينيو كوتيكا

« وفي الشعور تلوح لأهل النظر الأمور «
ابن عربي : مشاهد الأسرار القدسية مطالع الأنوار الإلهية

نـورٌ يفضح الوجودَ

مشاهد تفتح للعين طريقا
نحو المطلع
شرارات ضوء تناجي الأولية
لك الفتح
ولي الإيلاج
لك السكر
ولي الحيرة
لك الرؤية
ولي الحجاب
لنا الفناء بقاءٌ
ولنا تجميع كلام
إذا ضاق انفلت العالم
من قبض الريح.

نار نور
ضوء، ضياء
ظلمة بوح
أسرار تتهاوى في السر الأول

ومشاهد أنوار تثقب الجوف
تدغدغ خوفها
تحط اليد فوق الجرح البارد
تشتعل الكلمات.

القلب تقليب
العين تغليب أو تعليب
والحزن سيد الساكنين.

في الدم فورة تلاطم الجبهة
بدّرات أولى
لو اطلعت عليها
لاحترقَ الوجه بالوجود.

بالأخـــذ

أخذتُ.
الرؤى رويةً
أخذتُ بها أيضا
لاسَنتُ الحقيقة بالعين
أغمضتُ اليدِ
وفتحتُ العقلَ
على أقصى لذاته

لذة العقل
الاحتماء من المنطق
بوعد العثرات

العثرة تأمل في جسد براني
يتقوت برائحة الروح.

توقفٌ عن المسير هي [العثرة]
دورانٌ في الجثة الدائرة
على جسم الإقرار
هنـــــــاك
حيث الرؤية رفع للستر
عن الوجه بمشاهد نورانية.

الستر

قائد الذرة نحو النبع
هو الظل والطريق
اللمسة والحقيقة

في الستر النور يغيب
به السواد يسحق ماء الوقت

الطلوع انفجار للحظة
بكلام مبحوح
وصدر عار
على وجه شاحب
وجه الوجد
و[إذا أردتَ أن تراه
فاخلع سبحات الظاهر]

في الشعور

[في الشعور تلوح لأهل النظر الأمور]

دواخل الرمل علامات وقتية
تقيم في الكوني
تفترش الماء
تتدثر بصوت الفراغ القادم
من ضلع البدايات.

أسوق الكلام
فيسبقني اللامعنى
صوب النار الخالدة
أتمعن الوقفة
وأنا الحيران بسكر يعول عليه
إن كان عن شرب معتق
أسوّي الجلسة
وأركب صمتي
صوب النهر

الكشف طلوع الصمت

الطلوع وهم
الوهم مرآة
المرآة تثنية
الانبهار ازدواجية
الازدواجية لغة رغبة الأم
والرغبة قتل للآتي
الآن
قبل

أحمد العمراوي

المكان
المكان في الضاحية
الضاحية اضطراب المشى

في المشى رأيت الجلادين
يشربون شايا بلا نعناع
يقهقهون بعض الليل

خلف النور طلعتُ
أصرخ في الظلام
فهويت ساهيا
ثم وقفت
والغفلة تلبسني
على ساق بها يتمسك صاحب الصخرة.

الحيرة

ذرة مهروقة
على حافة الذاكرة
ولا غالب إلا الحزن

الحيرة ارتباط اللذة
بمصيرها

الحيرة تجميع الوجد
بلا مقدمات
بها يستوي الجسد
ويتقوت.
منها النار
والغبار
وفقاعات الأيام
تسيـــــــــــر.

فيها الوحدة والفردانية
وتلاقي حروف التكوين
تقـــــــــيم.
لها الهاء والواو
وسطوة الجوف الحارق
...
وأنا مولى من لا ولي له
ولا سلطان
أعني الشاعر

أنا العصف

الانهمار
الرّجّ
الدخول والخروج
ولوج النجم وملاطفة الماء

الانبهار
الانصهار
اللحظة الأزلية

سيدُ العماء
وجمر الداخل أنا
أنـــــــــا
مـــــن لا أنـــــا لـــــــه
أنـــــــا
الصدفة والمتابعة
المشي والطريق
النقطة وخروج السائر

في الألف وقوف

في النون انحناء الواقف
في الثالث
امتدادات للروح
للجهة العلوية
حيث لا ملاذ
إلا خلف الهاوية
[والحروف أمم لها أنبياؤها] (قلتَ لي)

استثناني الظل

من فَنائه
في منتصف اليوم الميت

فَناءٌ في الفَناء
وبقاءٌ دُري
أعود إليه
فتفضحني عيونك

أتذكر وجها
ناموسيا
وأفنى في فنائي
وأقول كما قال الشيخ :
[في الفناء الفناء بأنا]
والمكان بأهله حين أقمت
أعني فاس.

واحـــدُ ينسل لعدمه

بنقط غير متعامدة
والسيارة سائرون للخلف
يأكلون كلامهم المقدس
ويقتاتون بحجب تحرق القلب
وتدخل كأس الشطح
ولكن لا يفهمون

هلك الله الناس فهلكوا ، وتواروا وما انعدموا ، تواروا في دُجاهم ، هم يحتجون فهلك-وا ، لا واحد ولا زوج بقي ، تناسلوا في هلاكهم ، واختلط الأعلى بالأعلى ، والأسفل بالأسفل ، وفصل بين العامة والخاصة منهم ، لم يتلاقحوا كما يجب ، ففصل بينهم بخيط ملتهب هو صوت الشعراء المقيمين في الهاوية.

الهلاك نجاة
والنجاة دفع بالجسد
إلى أقصى نقطة مائه
إلى الذرة والنواة
وهنـــــــــــاك
لا لجة ولا عدم
والوقت سيد الماء والساقية.

***

[لا تهمل شيئا مما ذكرت لك أن تعمله ،
وإن تعمله فكن على حذر ولا تفارق الأمر] ابن عربي

لكِ المشهدُ والمطلعُ فاس

أنوارٌ ونيران
فناء لبقاء
الحلقة من الحلق
وللحروف تلاطمها الرهيب
ولك الجمع ولي ما يشبه الفردانية

الدخول عصف
والبلاء ابتلاء
والأقدام رصيف يحول الذِّكْر ذاكرة
والقرب غربة
وبينهما تتوالى أصوات الداخل
مفسحة للترادف الصوتي المبهر
بصلاة أخرى تتناغم
مع طعم الزيتون البري
المائل في الريح.

وقلت لي :
أفق
استيقظت
استنجد
ما استنجدت
من يقف أمام الآخر؟
السيد والمملوك
بأي الأدوات أتيت إلي؟
ما في الجبة إلا أنت [أعني الشعر]

هذيان اللحظة يقيني من جنون
أنا فيه الآن
لا أسمع غير صلابة الحجر
المقيم على الصدر [لم أقل الصبر بعد]
آلاتي لا تشبه غيرها
الأمطارُ تواري سوآة المدينة
قبور المنسيين تحتج على ذاكرة ماتت
والقمر اللولبي يصعد الحناجر شاكياً
كربة خلفها الأمريكان على جثة العراقي الأسمر
وهنـــــا
أبصر سلامتي مغطاة بجثث قاتلة
لا فرق فيها بين الرصاصة والضحكة
انتظاري اليومي يمسي انشطاراً
وصور الأفخاذ العارية
تتناقلها الألسن قبل الأعين
تهنئة للقتل المريع

ما عساها تفعل قصيدتي
والقصف الأعمى
يشطب بالأحمر على سطور الأولية
حين تساقط جلجاميش ، عشتار ، أدونيس ، وآلهة
الأنوناكي
تباعا
حين يباشر تسطير الحدود بالممتر
التأشيرات تدق الباب الضيق بكلابها
الآدميون كالمواشي
ولا احتجاج سوى عبر الفيسبوك

سيد خلني السومري معه حلبة
يسيرها نيرون العاتي بدموع يجمّعها
في قارورات دقيقة لوقت الحاجة

وجه المرأة العسكري
يقلب معادلة البيضة والديك
وأنا
أنتظرك
لترشني
ببعض الحب

أحتاج الحب
أحتج به على جلادي يوم يقابلني دون مساحيق

أحتاج الحب
هو عورة مباحة التملك
لا شبهة فيها ولا حد
هـــــو
امتلاك اللحظة بكل أحجامها
القلق والانتظار
الدنيا ودنيونها

الحب :
أن تدوس على الدبابة ببسمتك
بكلام يقتل صلابة المادة
الحب :
أن تسوي الضحكة باللكمة
في زمن لولبي حادّ التكوين
الحب :
أن تُنبت الوردة بدل الكابوس
في قلب العاصفة
الحب :
انتماؤك لوجد
يسحب الظلع من الهاوية
ويلامس أقدام القمر الممدوح بشطرين :
الليل والعين

ونغمات متتالية
تصدم العين قبل المعنى
توقظ قمرك
قمري منك وبك وفيك
يجيـــــــــى
والروح
القلب
النفس
....
وكل مصطلح قديم
يعيـــــــــش
عاش الحب
عاش القمر
عاش البدر
وكل هلالات هلامية في الهواء وبالهوى
تهوي أو تهوى
القمر رمق بالقلب
ومروق بالوسطية
والمجد لحروفي المختصرة تلاطم داخلي
أمام شاشات للتسلية
اللاحنة للمحون ما ضيع حافلته الممتدة بعد
من وإلى تاء غويتة المربوطة في المد وفي الجزر

[قُولُوا لَلَّا غيتَه مُولاتي جُودْ
بَوْصالَكْ عَلْعْشيقْ يَاأمْ لغيتْ
عَمْدا على العَشيقْ الكاوي كيفي
بْنارْ البْنَاتْ
مَهْما يْقُولْ خَمْدَتْ نَارُو وَطْفاتْ
غيرْ يَنْظَرْ حُسْنْ الحَوْضَاتْ
كَيْرَاهَا زَنْدَتْ وَكْدَاتْ حَتَّى عَاشَقْ
مْسْكينْ مَا سْطَابْ امْنَامْ وْلَاقُوتْ
غيرْ يْشَاهَدْ لْبَنَاتْ كَيْشَاهَدْ بيبَانْ
المَوْتْ وَالزِّينْ عْلَى لْمْمْلُوكْ لَيْسْ
يَرْتَى
سُلْطَانْ كَيْجُورْ وَيَعْدَلْ وْيَامُوا
عْطَاتُو وَنَافْسَايَرْ اوْقَاتي
نَسْعَى رْضَاهْ وَاقَفْ فالبَابْ
وْلَانْقُولْ مَليتْ]

الحاج إدريس بنعلي الحنش

ارقصْ بتائك الممتدة كالسّاق

ارقص وتمدد في رقصاتك
للأعلى
للأفـــــــق
ارقص
فالشطح طريق من لا طريق له
[الشطح الصوفي لا يتلاءم والرقص]
اترك للريح جلبابك والفستان
اترك ما بالعقل من عقال
وخلخل عباءة الطغرائي والشيخ خليل

نسيانك عاشر
مستقبلك اهجر
فالوقت سلاحك
[والوقت ما أنت فيه]
به تسلم
قد تسلم
أوقاتك
أسرج
واركب
وتقرفص
و...
أو...

اللجاج يورث الهلاك

قلتَ لي
فامتلأت أنهاري
وها أحلامي تتزاحم في العينين
منافي الروح تذوب
مفسحة لبهاء الليل
العين الذرية اخضرت
وعلى فتحة شفة الأيام
هامت
فعم الماء
عـــــام الماء
كـــــان الماء
مـــاء مـــاء
فـــاس

نور وطلوع

وجود ، أخذ ، ستر ، شعور ، صمت ، مطلع ، ساق ، صخرة ،
أنهار ، حيرة ، ألوهية ، أحدية ، عمد ، حجاج.
لـــــا :
عيان ، إقرار ، تأييد ، تنزيه ، سلب ، كشف ، دعاء ، بحر ، مراتب ، عدم ، ولا ، عبودية ، فردانية ، عدل.

جمع أشلاءك وتقدم
أفرغ ما بالجبة من شعر
يزدهر المطلع بالمشهد
خضخض لاءك بنعم
وارجع لمسيرك
حيث الذرة
ذرات
ذرات
ذرات.

د. خالد زروال

تتميز الرواية بوصفها جنسا أدبيا هجينا بقدرتها الهائلة على استيعاب الأجناس الأدبية الأخرى من شعر ومسرح وقصة ، بل تجاوزت ذلك إلى فضاء تفاعلي أرحب حيث انفتحت على باقي الفنون من تشكيل وموسيقى ، ورقص ، ونحث ، وغناء ، وسينما... وامتصت تقنياتها الفنية والجمالية ، واستفادت منها في تخصيب أنساقها السردية والتخييلية ، وفي توسيع آفاق جمالية التلقي.

توظيف تقنيات الفن السينمائي

1- الرواية والفنون

لقد دافع الكثير من المفكرين والنقاد على فكرة تفاعل الفنون وتراسلها نذكر مثلا تيودور أدورنو **Thedor Adorno** الذي يقول: «خلال التطورات الأخيرة، تتدفق الحدود بين الأنواع الفنية في بعضها البعض، أو بتعبير أدق: خطوط ترسيم حدودها تفككت»(1).

الشيء الذي يفتح آفاقا جديدة للبحث العلمي والأكاديمي بخصوص تعالق الفنون وتلاقحها. كما أن الناقد السينمائي جون كلايدر **Jean Cléder** الذي خصص دراسات مهمة للحديث عن علاقة الأدب بالسينما لم يكتف بتلك العلاقة التقليدية التي تحصر الأدب في دور المزود للسينما بالنصوص الفيلمية عن طريق الإقتباس **Adaptation** بل يرى أن العملية أصبحت متبادلة بين الطرفين، والعلاقة بينهما مركبة، ويقول في هذا المضمار: «إن الإقتباسات جارية منذ مدة بين الأدب والسينما لكن الأشياء المقتبسة والمتبادلة بينهما ليست هي نفسها في كلا الإتجاهين، فالأدب أعطى للسينما منذ ميلادها الحبكة، والإثارة، والشخصيات، والحوارات والمفاهيم، وأسئلة أخرى... أما السينما فجاءت للأدب بنمط جديد من الإدراك الحسي للأشياء، وبطرق وتقنيات أخرى في الحكي». (2)

ومن مظاهر هذا الإقتباس الأدبي أننا أصبحنا نتحدث عن الرواية السينمائية **Roman Cinématographique**، وهي صنف أدبي يوظف فيه الكاتب مجموعة من التقنيات السينمائية على مستوى الشكل والمضمون. والتي تعطي للرواية ميزة تصويرية في السرد. ويقول الناقد المغربي حسن لشكر في هذا السياق «إن الرواية العربية الجديدة استفادت من الفنون السمعية البصرية وبخاصة الفن السينمائي، إذ استثمرت بعض تقنياته... ويتجلى ذلك... في توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج... هذا فضلا عن الإلصاق/الكولاج، الذي تسرب للحقل الروائي ليؤسس معرفة متنامية مؤسسة على أشكال حداثية تصوغ الواقع صياغة سينمائية»(3)

فإذا كانت الرواية كما تمت الإشارة إلى ذلك في بداية المداخلة من أكبر الأجناس الأدبية قدرة على استيعاب الفنون، فإن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: كيف يتم توظيف هذه الفنون في النص الروائي؟

هل يكفي مثلا أن تنصت إحدى الشخصيات الروائية للموسيقى وهي تردد أغنية معينة أو ترقص، كي نقول بأن النص الروائي وظف فن الموسيقى، وفن الرقص؟

أعتقد أن الجواب سيكون طبعا بالنفي بمعنى لا يكفي ذلك، فالأمر إذن يتطلب تسريد هذه الفنون أو بعضا منها أي أن يحضر الفن بوصفه عنصرا بنائيا لمعمارية النص، ومكونا أساسيا في هندسته الجمالية، ومندمجا في نسقه السردي.

وبالتالي فالدارس لتوظيف فن معين في عمل روائي ما مدعو للبحث عن كيفية تسريده في الرواية، وتحويله من نسقه التواصلي الأصلي إلى مادة سردية.

فعند قراءتنا لرواية «تغريد الملائكة، نهاية البلشون» لاحظنا أن الكاتب استثمر بشكل مكثف تقنيات الفن السينمائي، بل إنها كانت عنصرا أساسيا في استراتيجية الكتابة.

فكيف تجلت مظاهر تفاعل نص الرواية الخاضع للدراسة بالسينما؟

في رواية «تغريد الملائكة.. نهاية البلشون» للكاتب المغربي محمد صولة

2- توظيف تقنيات السينما في رواية «تغريد الملائكة»

2--1 قراءة في عتبة العنوان وصورة الغلاف

: تؤشر الرواية منذ عتبة العنوان وصورة الغلاف على توظيف الفنون في النص، فكلمة «تغريد» من حيث الدلالة ترتبط بالطرب والغناء بصوت جميل، ومن حيث التركيب فهي مضافة إلى كلمة الملائكة مما يزيد من جمال التغريد ويرتقي به إلى هذه المخلوقات النورانية، بينما العنوان الفرعي «نهاية البلشون» فهو يخرجنا من حيز الإيقاع الملائكي الذي قذفنا فيه العنوان الرئيس ليدخلنا إلى عالم آخر مرتبط بالنهايات والموت. أما الصورة بوصفها علامة أيقونية بصرية فهي مركبة من ثلاثة مكونات، الشكل الإطار عبارة عن صورة لآلة الكمان لكن أجزاءه حين نمعن فيها النظر نجدها تشبه إلى حد التماهي أشكالا لمجسمات مختلفة، فجبهة الكمان وصدره وجنبه وراحته اتخذوا شكل ظهر امرأة رشيقة القوام وهي جالسة، الشيء الذي يوحي بتوليف بين الموسيقى والغناء والرقص، وحضور الجسد الأنثوي بكل ما يحمله من معاني المتعة ،واللذة ،والإثارة.

إن الانفتاح على الفنون في الكتابة الروائية ليس بالأمر الهين، وليس موضة شكلية يتم استعراضها على سبيل التجريب المفرغ من مقومات التجديد والتحديث المستندين إلى وعي نظري. لهذا لا بد من توفر خلفية معرفية عند المبدع بالفنون، خاصة تلك التي تنسجم وفكرة النص المراد كتابته، مع الاشتغال على آليات تسريدها ودمجها في النسق السردي للرواية، وأعتقد أن الكاتب سي محمد صولة يمتلك من المؤهلات ما يمكنه من توظيف الفنون في كتابته الروائية بشكل يستجيب لمقومات التجريب ذي رؤيا فنية وجمالية. فهو شاعر وناقد سينمائي ومسرحي، ومارس الغناء والتمثيل المسرحي خلال أنشطته الشبابية ، مما يجعله ملما بتقنيات اشتغال هذه الفنون .

وفي دراستنا لهذا النص سنركز على أربع تقنيات سينمائية وهي اللقطة، والمونتاج، والكولاج، وزاوية النظر.

2--2 -البعد السمعي البصري في السرد: جاء السرد في أغلب مقاطعه بصيغة السارد العليم بكل تفاصيل الحكاية، وبما يروج في دواخل الشخصية، أي التبئير من درجة الصفر بتعبير جيرار جنيت. فالسارد يتجول عبر الأماكن والشخصيات متتبعا تطور الأحداث وكأنه يحمل كاميرا تصور وتنقل كل ما تلتقطه العدسة من زوايا نظر متنوعة مقدما سردا بصريا مشبعا بعناصر مكونات الصورة السينمائية، فيبدو المقطع السردي وكأنه مشهد سينمائي، ويقصد بالمشهد السينمائي: «سلسلة من اللقطات المرتبطة ببعضها، أي مجموعة من اللقطات المنفردة من فيلم، يربط بينها عنصر ما مشترك»(4).

وللتدليل على ذلك نسوق هذا المقطع السردي الذي يصف فيه السارد حافلة المسافرين في طريقها من سيدي سليمان إلى الدار البيضاء حاملة ضمن ركابها شخصيتي المهدي وإيفا. يقول السارد: «ها قد وصلت الحافلة التي ستقله إلى الدار البيضاء، ووصلت إيفا أيضا معها... ركبا على وجه السرعة... ركنا إلى كرسي يسع لهما فقط، صوت المذياع يتقطع من حين لآخر... وضعت إيفا حقيبتها الجلدية الحمراء على ركبتيها، أمسكتها.. بكلتا يديها، تململت قليلا لتعدل من جلستها... ركبتاها تظهران من تحت فستانها الطويل غير متناسقتين، تستلذ الآن رؤيتها من نافذة الحافلة... قطرات مطرية تنزل على الزجاج... تدفعها حبات الريح في اتجاه ذي انحناءات متموجة، فتنزلق إلى الأسفل... الحافلة تذرع الطريق بسرعة ماحقة... وصوت المذياع لا يزال يهدر... لم يقل لها المهدي أي شيء... سوى جلسته، جعلها مريحة وأرخى جسده بالكامل على الكرسي واستسلم للنوم... كانت إيفا... تداعب حبات المطر النازلة على الزجاج من الخارج... تضغط بحنكها على إطار النافذة فتشعر ببرودة، ثم تحاول إسقاط قطعة الثوب المسدودة فوقها بمسامير دقيقة... الحافلة ليست من الدرجة الأولى... كلما ضاعف السائق من السرعة إلا وبدأت تتمايل يمنة ويسرة، يصيح أحد الركاب ويطالب بالتمهل... النافذة لوحدها توجز عوالم مختلفة، ومشاهد حافلة بالحركة... عندما يضغط السائق على الفرامل بقوة، ينقاد الجميع بطواعية أماما، ثم يعودون خلفا، يتعالى السب والشتم... هي هي الدار البيضاء، المدينة الذئبة... لما توقفت الحافلة هرول الركاب نحو الباب الأمامي، كثر اللغط والتدافع بالمناكب، ينزلون كالزيز...»(5).

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن السارد اعتمد في وصفه لغة سردية تتوخى تفكيك التشكيل السمعي والبصري لفضاء الحافلة، إذ التقط كل تفاصيل الصورة المتحركة من الخارج والداخل من حيث الحركة والصوت، فكاد الوصف اللغوي أن يعادل الوصف التقني لآلة التصوير السينمائي في دقه نظامه وإشاراته الدلالية.

وجاء على لسان السارد في مقاطع سردية أخرى كثيرة واصفا الفوضى العارمة التي تعرفها مدينته المهمشة والمقصية من دائرة الاهتمام الرسمي عبارات سردية في غاية السخرية والتهكم غيرة وحرقة على حاضر مدينته مسقط رأسه، الذي يزداد سوءا يوما بعد يوم. وللتمثيل على ذلك نورد هذين المقطعين السرديين يقول السارد: «ها هي الطريق المؤدية إلى قلب المدينة الخرساء ملوثة، مظلمة، لافتات تشي باحتفال ما، إنه موسم المهرجان... زينب تحس الآن بأنها مشلوحة في هذا الركن المنسي من العالم... وسط مارة... لا تعرف اتجاهات محددة... غبار يملأ فضاء المدينة، تسمع طلقات البارود من بعيد فتهتز فرائص بعض النساء، يتصارخن مولولات تارة، وشاتمات تارة أخرى، وكأن الزمان تجمع هنا وتعذر على المرء الإحساس به، الكل هكذا، أناس واقفون ينظرون نحو وجهات مجهولة وأخرى معلومة، حركات أقدام على الرصيف ووسط الطريق، رجال الشرطة يصفرون تباعا، سيارات... تتحرك بعبث، كراسي المقاهي ممتدة... جالسون يبحلقون في اللاشيء، أو في أجساد النساء المترنحة والمترهلة...»(6).

ويتابع في مقطع ثان، «رائحة البدونة تطلع من إسفلت الشارع، روث ملبد... طرقات

محفرة، أرصفة مفرومة... في الشارع الضاج بالراجلين والراجلات... لا فرق بين جرارات وشاحنات وحافلات وعربات تجرها حمير أو بغال، وأخرى يدفعها أناس لا حول لهم ولا قوة، يرجمونهم رجال بزي مخزني بين الفينة والأخرى بعصيهم بدعوى الحفاظ على نظام وجمالية شوارع المدينة، وهل بالفعل هناك ما يشي بالسحر والعظمة؟»(7).

نلاحظ أن السارد حاضر بكاميرته يصور المرئي والمخفي في المشاهد، يتتبع أرجل المارة على الرصيف ووسط الطريق المعبدة، ويلاحق النظرات الشاردة لزبائن المقهى، ولم يكتف بالتصوير بل استثمر حاسة الشم للإحاطة بكل الأبعاد المأساوية لصورة مدينته التي لا تصلح حتى للعبور، عقارب الزمن في المدينة توقفت، والأيام تتوالى متناسخة، إنها عطالة متعددة الأوجه.

يصر السارد على توضيح تورط الجميع في الإهمال الكبير الذي تعرضت له المدينة، الحكومات والمجالس المنتخبة والمجتمع كلهم مسؤولون، لقد توالت على تسيير شؤونها المحلية أطياف سياسية مختلفة منذ الاستقلال إلى اليوم، وكلها مسؤولة عن فشل السياسة العمومية بها.

2--3 توظيف تقنيات اللقطة السينمائية: يواصل المؤلف الكتابة بالكاميرا، وذلك باستعمال تقنيات سينمائية مختلفة، فتحول السرد الروائي المعتمد على الوصف إلى سرد صوري يستعرض اللقطات المختلفة التي تجعل القارئ يحول بدوره فعل القراءة إلى شريط مصور ومرئي عبر التخييل.

ويقصد باللقطة السينمائية: «متوالية الفوتوغرامات الموجودة ما بين انفتاح عين الكاميرا وانغلاقها»(8).

وهي بذلك تشكل وحدة سردية صغرى في القصة الفيلمية وخلية أساسية في المونتاج، وتكتسب دلالتها التامة عند اتساقها بباقي اللقطات الأخرى.

وكما تسلل السارد بكاميراته بين أرجل المارة في المدينة، وتجول في شوارعها انتقل ليقدم لقطة من أعلى للمدينة، ويرصد الفوضى الهندسية من زاوية تصوير مرتفعة حيث يقول: «ترى المدينة من فوق أشكالا هندسية متعددة ومتداخلة، لا حاجة للتعليق عليها، ليست هي بالسوريالية ولا بالتكعيبية، ولا بأي شكل آخر هي ربما لا شيء بالمرة»(9).

ثم لقطة أخرى من أسفل ومن زاوية تصوير منخفضة، وهذه المرة من مدينة الدار البيضاء. حيث يراقب المهدي مساء البنايات العالية قال السارد: «عطا ببصره نحو أعالي المنازل المتعاضدة فيما بينها، ها قد بدأ الظلام ينتشر بين انفراجات البنايات»(10).

وتهدف هذه اللقطة إلى إظهار الحجم الكبير للمادة المصورة أكثر من حجمها الطبيعي من أجل إبراز القوة والعظمة وأشياء من هذا القبيل، أما اللقطة القريبة من تلك التي تركز على جزء معين من الشيء المراد تصويره، كأن تختار عضوا معينا من وجه الشخصية وتقريب صورتها من المتلقي. قال السارد واصفا شخصية أوباسانجو وهو شاب من بلدان جنوب الصحراء، جاء إلى المغرب لإتمام دراساته الجامعية في شعبة الحقوق، وبعد أن حصل على الإجازة رفض العودة إلى بلاده: «أوباسانجو... يجلس هادئا كطفل صغير، تظهر أسنانه بيضاء ناصعة متراصة في فمه كلما فتح فاه وانغمر في نشوة ضحكه...»(11).

نلاحظ أن السارد قرب صورة أسنان أوباسانجو بشكل احترافي: «تماما كما تفعل العدسة ذات البعد البؤري الطويل القادر على تقريب الأشياء البعيدة عن النظر واختلاف المسافات»(12).

وبخصوص اللقطة العامة فهي تلك التي تصور فضاء واسعا يضم مجموعة من الشخصيات والكومبارس أيضا. مع تحديد حركاتهم وأصواتهم وللتمثيل على ذلك نسوق هذا المقطع السردي الذي يصف فيه السارد رواد المقهى في مدينته قائلا: «زينب تشعر بالصداقة والأخوة عندما يجالسها أوباسانجو... ويحس هو كذلك بالشيء نفسه... اعتذر... إذا كان قد أساء إليها من استعماله السيجارة... كان الصوت يتلاشى... يتسكع السعات والمهمشون وبائعو السجائر بالتقسيط داخل المقهى كالنمل، ديال الله، كل شيء يخلفو الله، صدقة عالله، صدقة على الوالدين. كان بائعوا الكاوكاو والحمص هم الآخرين يتناوبون على طاولات وكراسي المقهى...»(13).

إن السارد في هذا المقطع حاول التقاط المؤثرات الصوتية والحركية التي يعج بها مشهد فضاء المقهى «وكأنه بصدد تهيئة سيناريو، ويستند لتحقيق هذه الاستراتيجية على الاستخدام الدلالي للصورة والصوت والديكور الفضائي والممثلين (الشخصيات)»(14).

2--4 -توظيف المونتاج: إذا كانت اللقطة أصغر وحدة وخلية في التركيب الفيلمي، فإن المونتاج من أهم خطوات صناعة الفيلم لأنه يتولى تجميع اللقطات وترتيبها وتركيبها وفق تسلسل معين بقصد التأثير في المتلقي وإدهاشه، وله أساليب متعددة منها المونتاج على أساس التوازي، والمونتاج

على أساس التماثل، والمونتاج التناوبي الذي تمثل في المقطع السردي السالف الذكر الذي تحققت فيه «المراوحة بين وصف الحافلة من الداخل والخارج «من خلال أسلوب سينمائي مشحون بالحركة والإشارات الدالة (يشبه الحكي السينمائي الذي يعتمد على التركيب بين عناصر متداخلة)»(15).

كما تحقق التناوب أيضا في توزيع المقاطع والفصول وانتقال فعل السرد والتلفظ بين السارد والشخصيات، أما المونتاج على أساس التضاد فيقصد به تركيب لقطة مع أخرى مناقضة لها ونمثل له في الرواية بهذا المقطع السردي الذي يقارن فيه السارد حالة مدينته بين الماضي والحاضر، حيث كانت تلقب بباريس الصغيرة في الماضي الاستعماري أما اليوم فحالتها مأساوية: «أين هو الشارع الذي توجد به الكنيسة؟ تم تشويهه إلى حد الغثيان كان النصارى ينصبون فيه الخيام الملونة على طوله ويجعلون فيه ملاه لألعاب أطفال المدارس والمدينة... كنا نحن الأطفال... نفرح ونسعد ونبتهج... حقا ذهب الآن كل شيء، جف الوادي وسحر المقبرة، خاصة مقبرة النصارى، ما بقي الآن هو الأسوأ...»(16).

إنه لأمر محزن جدا هذا الإحساس باليأس والتذمر الذي عبر عنه السارد من واقع المدينة إلى درجة جعلته يحن إلى زمن مضى، حيث كانت المدينة مزهرة، زمن يعود إلى مرحلة الاستعمار عندما كان الوادي مليئا بالحياة، مليئا بمياهه الجارية، أما اليوم فأصبحت ضفافه مكبا للنفايات عند ذوي الضمائر الميتة، ومياهه سوداء ملوثة، وروائحه كريهة تملأ فضاء المدينة.

2--5 -استثمار تقنية الكولاج: وظف الكاتب كذلك تقنية الكولاج، وهو تقنية تشكيلية تقوم على تجميع أشكال مختلفة لإبداع عمل فني جديد عبر القص والتقطيع ثم التركيب والإلصاق، وقد انتقلت تقنية الكولاج من موطنها الأصلي الذي هو التشكيل إلى باقي الفنون الأخرى ومنها السينما والأدب، ويتجلى الكولاج في هذا العمل الروائي من خلال اقتباس خطابات غير أدبية وإدماجها في النص كالخطاب الصحفي على سبيل المثال لا الحصر، يقول السارد: «هذه الأيام، يدور الحديث عن الجراد بكثرة، تقول التلفزة: إن الإعانات المتواصلة من بلاد الخارج... ستفعل فعلها، كما أن الحرب التقليدية حادة بين أمريكا وما تبقى من شبح بن لادن وقاعدته والدواعش والإرهاب، وأزمة الشرق الأوسط هي الأخرى تبحث عن حل بين الفلسطينيين والصهاينة، الحرب الصامتة والمعلنة أيضا بين الصين وأمريكا، وهذه الأخيرة وإيران، وروسيا وأوكرانيا، الكل يحاول الحفاظ على إطاره، ونحن العرب نتحرك خارجه...»(17).

يوضح هذا المقطع السردي استثمار الخطاب الصحفي السمعي البصري في المتن الحكائي بشكل منسجم والسياق الدلالي للنص، مع توسيع دائرة النحن التي كانت منحصرة في سكان المدينة ثم المغاربة لتشمل العرب جميعا.

تركيب

نستخلص من خلال مقاربتنا للخطاب الروائي في النص المدروس أن الكاتب وظف خطابات متعددة ومختلفة، فإضافة إلى الخطاب السينمائي، هناك تعالق مع خطابات أدبية أخرى مثلا الخطاب الشعري وتمثل في حضور مقاطع شعرية كثيرة، وإلقاء المهدي لقصيدة مطولة في لحظة مناجاة وبوح أمام قبر زينب امتدت لثلاث صفحات من الصفحة 200 إلى غاية الصفحة 202، وكذلك توظيف الرسالة بشكل مكثف بين المهدي وعشيقاته، وتضمينها في النص، إضافة إلى الخطاب المسرحي والسينوغرافيا واستثمار الأسطورة، كما مزج الكاتب بين خطابات متعالية من حقول معرفية متنوعة بلغة عربية فصحى تنحو نحو الغموض أحيانا، وخطابات باللهجة العامية شبيهة بشعر الزجل في مقاطع سردية مطولة، تتخللها بين الفينة والأخرى عبارات سوقية مبتذلة بغرض الإنفتاح على فئات اجتماعية مهمشة.

وقد قامت هذه الخطابات المتعددة على استراتيجية السخرية والإدانة في ظل زمن أفلست فيه الإيديولوجيات، ووصلت فيه السياسات العمومية بعد الاستقلال الى درجة قصوى من التأزم والإحباط.

المصادر الأجنبية:

Theodor, Adorno, L?art et - des arts, texte co-traduit par Jean Lauxerois et Peter Szendy, in L?art et les arts.coll. Arts et esthétique, éd, Desclée de Brouwer, Janvier 2002. www. Le-terrier.net

Jean Cléder, « Entre littérature et - cinéma : c?est la différence qui contes « Entretien recueillis par Catherine le fort, Revue éclairage n? 3 printemps, 2015.

المتن المدروس:

- صولة محمد، «تغريد الملائكة، نهاية البلشون»، مطبعة وراقة بلال، فاس، الطبعة الأولى، **2024**.

المصادر المترجمة:

- دوايت سون. «كتابة السيناريو للسينما»، ترجمة أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2010.

المراجع:

- ابراهيم عبد الرزاق، «السرد الفيلمي قراءة سيميائية»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، **1994**.
- لشكر حسن، «الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية»، سلسلة كتاب 2 المجلة العربية 169، الرياض 1431هـ.

الهوامش:

Theodor, Adorno, L'art et des arts, texte co-traduit par- 1 Jean Lauxerois et Peter Szendy, in L'art et les arts.coll. Arts et esthétique, éd, Desclée de Brouwer, Janvier 2002. Pqge 1 www. Le-terrier.net

Jean Cléder, « Entre littérature et cinéma : c'est la - 2 différence qui contes « Entretien recueillis par Catherine le .fort, Revue éclairage n 3 printemps, 2015, p 4

3- لشكر حسن، «الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية»، سلسلة كتاب 2 المجلة العربية 169، الرياض 1431هـ، ص:**13-14**.

4 -دوايت سون. «كتابة السيناريو للسينما»، ترجمة أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2010، ص: 62.

5 -صولة محمد، «تغريد الملائكة، نهاية البلشون»، مطبعة وراقة بلال، فاس، الطبعة الأولى، **2024**، ص **103-104-105-106**.

6 -صولة محمد، «تغريد الملائكة، نهاية البلشون»، مطبعة وراقة بلال، فاس، الطبعة الأولى، **2024**، ص **50-51**.

7 -صولة محمد، المصدر نفسه، ص 86.

8 -ابراهيم عبد الرزاق، «السرد الفيلمي قراءة سيميائية»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1994، ص 74.

9 -صولة محمد، «تغريد الملائكة، نهاية البلشون»، مطبعة وراقة بلال، فاس، الطبعة الأولى، **2024**، ص **86**.

10 -صولة محمد، المصدر نفسه، ص 109.

11 -صولة محمد، المصدر نفسه، ص 77.

12 -لشكر حسن، «الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية»، سلسلة كتاب 2 المجلة العربية 169، الرياض 1431هـ، ص 24.

13 -صولة محمد، «تغريد الملائكة، نهاية البلشون»، مطبعة وراقة بلال، فاس، الطبعة الأولى، **2024**، ص **77-78**.

14 -لشكر حسن، «الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية»، سلسلة كتاب 2 المجلة العربية 169، الرياض 1431هـ، ص20.

15 -لشكر حسن، المرجع نفسه، ص **21**.

16 -صولة محمد، «تغريد الملائكة، نهاية البلشون»، مطبعة وراقة بلال، فاس، الطبعة الأولى، **2024**، ص **87**.

17 -صولة محمد، «المصدر نفسه، ص 133.

ذهبُ أجسادهن
للشاعرة عائشة بلحاج

محمد عرش

بين تشخيص المعنى ودهشة التشكل

يطغى مفهوم قيمة الكتابة النسائية من جديد، ويتبلور النقاش حول قيمة التميز، ولم تعد الكتابة النسائية مرتبطة، بما هو ذاتي يخص المرأة فقط، بل تساوت المعاناة مع الذكر، وربما فاقتها، وهذا النقاش عاد للحياة من جديد، حين أعلن الشاعر السوري أدونيس، عن قيمة هذه المعطيات، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل بدأ بالتطبيق، من خلال مؤسسة غسان جديد للتنمية النشر، انطلاقا من اختيار وإشراف أدونيس، وكان من نصيب هذه الالتفاتة، اختيار ديوان «ذهب أجسادهن» للشاعرة المغربية عائشة بلحاج، الطبعة الأولى 2024.

«ذهب أجسادهن»: البحث عن لمعان الرؤيا

وهذا اللمعان يبرق من خلل كل القصائد في آن واحد، مما يؤكد انبثاقه من شعرية الذات، وعمق التجربة، دون إغفال للبلاغة المشكلة للنص، بحفر صامت وهادئ، لكن الكنوز مجللة بلغة شفافة وبراقة.

بنظرة فاحصة ، إلى ما دونه أدونيس، في ظهر الغلاف، نجد أنفسنا مُجبرين على الوقوف، أمام الإشارات التي صاغها، ومنها:

«الشعر بوصفه حياة وحرية وحبا» أعادنا إلى هذا الاختيار الجديد، لتوفر الشعرية، على هذه المميزات الثلاث ثم «الذاتية المتحررة من جميع أنواع السلطات الكابحة» لكل حريات الإبداع والخلق، دون ضغط ثم «بعث الأسئلة المهمشة أو المطموسة» وإحياؤها وفق أفق متبلور سياسيا واجتماعيا وثقافيا، لتأسيس خريطة شعرية جديدة»، تلك هي الأسس القيمة، التي تم الاختيار بموجبها، وهي اختيارات ذات أسئلة قلقة وجوديا، تتطلع إلى أحيازعلى غير نمط سالف.

عائشة بلحاج: أو السير تبعا للمعان الذهب

لم يكن الاختيار الذي بدأت به الشاعرةعفويا وجزافيا، بل هو اختيار صائب، يجعل القراءة لا تحيد عنه، إذا أرادت سلامة السير، دون ضياع، هذا الاختيار يتجلى في البدء بعبارة رولان بارث «ما تخفيه لغتي يقوله جسدي»؛ حين نشرب قهوة الصباح، ونتلذذ بها، لا نسأل عن نوع الآلة، التي قطرت البن، بل جودته، هكذا يتم التوافق بين الجسد والروح، الروح المتمثلة في هندسة الجسد، هذا التحديد هنا يعود فضله إلى اللغة، التي تحتاج إلى تأويل متعددة، ولكن الحد الفاصل، يرجع إلى حركات الجسد.

لربط التأويل بالأفق البعيد أوالقريب، يلزم أن ننطلق من طبيعة النصوص، وللقيام بهذه المهمة، ينبغي تناول النصوص حسب الثيمات، وقراءتها أفقيا وعموديا:

-أفقيا: النصوص كلها قصائد نثر، كنافذة تنفتح على الحداثة، لحسم النقاش البيزنطي، الشاعرة تحقق الإيقاع عبر اللغة، وعبر قلق الذات، وفق السياق والنسق، والمتمعن في النصوص، يدرك بدء الشاعرة، من ذاتها واسمها، ومعاناتها كأنثى:»

في الثالثة أرسلتني أمي إلى جدتها عائشة
وما زلت أبكي ليعيدوني إلى عيني أمي
كان لها أطفال رأيتها تقبلهم مرات بدلا عني
لكن نهر الحب في صوتها
مسح طعم المرارة من فمي (ص9)

هذا التناقض بين الذكر والأنثى، يحرك النص، ويبعث فيه الحياة، ما بين المشابهة والمجاورة، يتصاعد البناء الدرامي للنص، ويصبح مؤثرا، وكأن الشاعرة -هنا- تحذر المتلقي من لمعان العنوان الشامل للنصوص «ذهب أجسادهن» وتجعله يمزج بين اللغة والجسد، أثناء تأويله، وتفاعله مع الموضوعة، انطلاقا من اللغة التي تمحو ما سبقها، وتؤسس لغة جديدة، ثم الحس النقدي ، مما ينبيء بأن عائشة بلحاج، تنظر بعين الإبداع، وتتفاعل كونيا، ثم تعمم الحوار، لا مع الإنسان، ولكن مع القط، لا كما فعل إيليوت، ولا بودلير، ولا إدغار آلان بو، ولكن:

يأخذ مكان قط
تتخلل أصابعي ظهره المزغب
حين يأبى النزول من أريكتي
أقرأ له قصائد أليخاندرا بيثارنيك
التي أرعبتني
أنها حرة كما لم تكن
ولم يتم ترويضها (ص21)

لم تعد القراءة مع الإنسان، بل مع القط، تقرأ له قصائد أليخاندرا، التي انتحرت في ميعة عطائها، لننبهر بتأثر الشاعرة بلحاج، تأثر جارح، يتخطى الإنسان، لتتجاوب مع القط ثم هذه الطاقة المتجددة، في تجسيد المجرد، ليصبح مشخصا:

ترفع الأيام ستار المجهول كل صباح
لا نملك شعلة
أو كلمات تستبق
تفتح النهار في وجه وردة
لا طاقة تحرك ريشة
أو نسمة هواء تلطف ظهيرته (ص 61)

لا نسمة تلطف الأجواء، ولا كلمات تؤدي ما نرغب فيه، كذلك الأشياء البسيطة، تزرع فيها روح الدهشة، وتحولها إلى استعارات عميقة، وبعيدة المدى:

يا لحزن الفستان
حين يعجز الجسد
عن احتضانه (ص05)

يا لنشوة اللغة، حين تخترق أطوار المجاز، وتأتي باللامتوقع، واللامتصور، أي أن الجسد يخترق الحواجز، ويحيا تفاصيله، بكل جرأة وحرية وتحد، حيث تداعب الشاعرة اللغة، إنها تغسل اللغة في بحيرة الذات، لتساير مرايا التحولات:

الماء صامت
والحياة قصيرة (ص521)

فعلا الحياة قصيرة، ولكن التأمل في»ذهب أجسادهن» شاسع المدى، ويفسح المجال للذات وتحررها، دون ارتباك.

-عموديا: يلمع الذهب من تلقائه، وتعيد الشاعرة منه، سبائك لا على منوال، بل على طريقتها، لتخلق فرادتها:

تعرفنا الكتب
والألواح
والمحاة. (ص08).

روح المكان آلية عملية في قراءة الإبداع

يونس لطفي

صدر عن دار النشر سليكي أخوين كتاب للمؤلف أحمد الصادق الخالدي بعنوان: دروب اللاّ-طمأنينة حوار المكان والإبداع. بعد الدراسة والتقصي لما تم إنتاجه حول المبدعين في أصيلا،أميل إلى القول بأن هذا الكتاب يعد من بين أجمل ما كتب عن المبدعين الزيلاشيين (نسبة إلى مدينة أصيلا). أفتتح قراءتي لهذا الكتاب بالسؤال التالي:

ما الذي يمكن أن يجمع بين الفنان التشكيلي والروائي والشاعر والمؤرخ لتقديم قراءات حول منجزهم الإبداعي في كتاب واحد جامع؟!

المبدعون، بعامة، ذوات قلقة وحساسيتهم مرهفة لا تطمئن إلى خلاصات متسرعة بطمس الفرادة والقراءة الانطباعية المفرطة في الذاتية، ولا يركنون إلى تعميم لا يستسيغه السياق ولا إلى تلفيق برابط ميكانيكي مزعوم.

يبدو أن الكاتب أحمد الخالدي يعي جيدا مخاطر المغامرة الكتابية الجريئة التي خاض غمارها ليضمن لنصه ككل تماسكه البنيوي لاجئا إلى المكان أو بالأحرى إلى شعرية المكان وروحه كمفتاح لمقاربة تأويلية أو قرائية لأعمال إبداعية في حقول معرفية مختلفة.

منذ الصفحات الأولى للكتاب، يفصح الكاتب عن وضوحه المنهجي الذي اتسمت به مقاربته للتجارب الإبداعية التي تناولها برؤية «حركة فكر» تأملي مفتوح، بعيدا عن الأنساق النقدية المغلقة، ومقتفيا في ذلك أثر القراءة التي قام بها الروائي والشاعر روبير موزيل لشعرية صديقه الشاعر والفيلسوف ريلكه حيث يقول: «حركة الفكر هاته، هي التي وجهت قراءاتنا وتأملاتنا، المحفوفة بالحذر من مخاطر وانزلاقات القراءات الأكاديمية النظرية والمنهجية للنصوص والتعابير الأدبية والفنية، كان من اللازم، أن نقترب من إبداعات بعض «الشخوص المبدعة» بروح المصاحبة، والتواطؤ، والانتماء المشترك، لقيم الإبداع الفني والجمالي، وكأن صديقا يحاور صديقه، ليتقاسم معه عوالم، ورؤى الفنان لذاته والعالم من حوله، إنها «قراءة عاشقة»، أو لنقل محبة فوق محبة.» (ص20)

ومن هنا «الغنائية» في التعاطي بين القارئ والمقروء و»التماهي الكلي» بين المشاهد والمشهود. فهو يقرأ تلك التجارب الإبداعية اتصاليا وليس انفصاليا، ويشنف أسماع المبدعين الزيلاشيين بقصيدة حب، لكنها قصيدة فريدة من نوعها، فهي مدونة ببلاغة مفاهيمية وليس بمفردات وجدانية.

لقد ضمن مفهوم شعرية المكان وروحه للكاتب زخما نظريا كبيرا. فهو مفهوم بدون تجاعيد، والتساؤل حوله ومدى إجرائيته في الدارسة والتحليل، يبقى دوما متجددا وصالحا لسبر غور بعض الأنواع الأدبية والتشكيلية. ومعلوم أن «شعرية المكان»، كما أشار الكاتب إلى ذلك،هو عنوان لأحد أهم كتب الفيلسوف-الشاعر غستون بشلار، فهو كتاب يعمق النظر في الوشائج التي تصل الإنسان بالمكان، ويبسط القول في تأثير المكان على التجربة الإنسانية في الحياة وعلى تغذية تصور الإنسان للعالم من حوله. وحتى لا يبقى مفهوم «روح المكان» فضفاضا ومبهما، سارع الكاتب إلى تحديد أبعاده لإعطاء صورة واضحة عن الكيفية التي يتداوله بها حيث يقول: « هناك ثلاثة أبعاد تشكل إذن «روح المكان»، الطبيعة، الثقافة، التاريخ، وهي في تفاعها، ما يمنح للمكان هويته.»(ص26) أي عمارته الروحية أو كثافته الروحية التي ينهل منها المبدعون ويمتحون من ظلالها الموحية شتى طرائق ودروب إبداعهم حيث يضيف : «إنها أصيلا، التي يسترجع معالمها خيال المبدع كل يوم، بمتعة وفرح، بحزن وألم أيضا...» (ص 27)

وهذا التفاعل بين الإنسان والمكان والإبداع ليس غريبا عن التراث العربي الإسلامي، ففي كتاب الفتوحات المكية، يتحدث بن العربي عن «فن معرفة المكان» حيث يقول دارسه محمد المصباحي في مقال له بنفس العنوان:

«تعود قيمة المكان وثراؤه الروحي في جزء كبير منه إلى تفاعله مع همم الساكنين فيه.» أي إرادة وعزيمة وقدرة قاطن المكان على الإبداع في شتى المجالات وليس فقط في التصوف والعرفان.

تحيل هذه التجارب الفنية التي تستقي وقود حركتها الإبداعية من روح المكان إلى خصوبة فكرية تتمتع بها أصيلا وتتدفق كنهر تتقاطع فيه وتندمج داخله حساسيات إبداعية واعدة كإرهاصات أولى لنهضة فكرية حقيقية، في مسيرة نحو مصبّ حيث يولد هذا الالتقاء إشعاعا يغري بالتأمل والمتابعة الذكية.

وفي ظل قراءته العاشقة، خصص فصلا للأستاذة الفنانة أمينة أسينسيو تحت عنوان : روح المكان تحلق فوق أزقة المدينة. للأستاذة أمينة أيادي بيضاء على معظم الفنانين بأصيلة. وشمل الكتاب فصلا لمقاربة التجربة الفنية للفنان خليل غريب تحت عنوان : بومة المنيرفا وسؤال الفن. لا أحد يماري في كون أعمال الفنان خليل غريب ذات صيت عالمي، يصفه إدمون عمران المالح بشجرة التين.ثم يقفل باب الفن التشكيلي بالفنانة الصاعدة نرجس الجباري بفصل تحت عنوان: وميض في عتمة الأحزان.

بعد ذلك، يفتح بابا فريدا للشعر ويخص به الشاعر إدريس علوش تحت عنوان: البحر الزاخر. شاعرنا مثقف عضوي ملتزم بالقضايا الإنسانية العادلة. ثم ينتقل إلى مجال النثر ويخص به صاحب العقلانية الساخرة، الكاتب والشاعر حسن الوسيني تحت عنوان: عندما ترى «اللغة» العالم بالمقلوب. شاعرنا الصوفي المتواري عن الأنظار آل على نفسه مؤخرا ألا يكتب إلا على البسطاء، إنهم مهمّشون أشبه بالعقلاء المجانين. حظي الروائي والكاتب يحيى بن الوليد بالفصل الذي خصصه الخالدي للرواية تحت عنوان: المكان بطلا. وقد سبق أن أشار الكاتب خالد حسين في كتابه «شعرية المكان في الرواية الجديدة» إلى أن «المكان غدا بطلاً من أبطال الرواية العربية الجديدة، باعتباره قوّة «تحدّد طبيعة واتجاه النصّ الروائي»، و»مفتاحاً من مفاتيح استراتيجية القراءة بالنسبة للخطاب النقدي».

وفي مجال الكتابة التاريخية، اهتم الكاتب بكتابات المؤرخ والكاتب أسامة الزكاري التي تحارب المحو والنسيان لذاكرة المدينة وخصص له فصلا تحت عنوان: المكان وكتابة الامتنان. مؤرخنا الزيلاشي يسارع الزمن للتأريخ لعبقرية المكان، أصيلا، ولعظمائها البارزين الذين تركوا بصماتهم الإنسانية فيها.

وعلى سبيل الخاتمة،ومن أحد جوانب منظور القراءة، يمكن أن نضيف أن القراءة التي اعتمدها الكاتب لمقاربة تلك التجارب الإبداعية كانت أشبه بحصص من التحليل النفسي حيث من يجلس على الأريكة ليس الأفراد المبدعين ولكن أعمالهم الإبداعية ذاتها. فتقنية التداعي الحر على الأريكة استقرءها الكاتب من أعمال المبدعين لسبر غور نفوسهم التواقة إلى لإبداع.

عن « دروب اللا-طمأنينة حوار المكان والإبداع» للكاتب المغربي أحمد الصادق الخالدي

الذات والمحيط

في «كيلُ كَبد» لأحمد إدو خراز(1)

عبد الرحمن التمارة

تحدث مايك كرانغ Mike Crang عن «الجغرافيا الثقافية» Cultural Geography، فربط بين الإنسان والمكان عَبْر المدخل الثقافي، مفترضا «أهمية المكان في بلورة الثقافة، وأهمية الثقافة في تشكيل المكان»2. هكذا، تجلى السرد مقترناً بكينونة ووجود؛ لأنّ الذات تتخلّق من واقع يساوي بين الثقافة والمكان، فتنتج أفكاراً دالة على أهمية المكان في تشييد نسق الوجود والفعل والكتابة. لذلك، فالسرد في النّص السّردي «كيْل كبَد»3 تبدّى مقترناً بمسارات وعوالم كاشفة تحولات الإنسان والمكان، فشكّلت الذات مرجعاً لكتابة مسارها، ومن خلالها مسار فضاء مدينة في صيرورة دائمة.

تتأطر الأحداث في «كيْل كَبَد» ضمن سياق جمالي دلالي دينامي أسّه جدل الذات والمكان. إنها جدلية تؤشّر على وجود علاقتين: ذات مندمجة صوفيا مع المكان، والمكان يستوعبُ تحولات الذات في مسارها الوجودي بمقولة الاحتضان الخلاق. لا يهمّ ما ولّده اسم المكان، كما تجلى في العنوان الفرعي، من قلق وآسى على تحولات مأساوية مسّته (كية مدينة)، بل الأهم تلك الرابطة الجوهرية والروحية بين ذات ومدينة: «إنها إمزكَان يا ولدي. تلك التي كان قدرُك أن تولد فيها وتولد فيك، أنْ تسكنها وتسكنك، وكان شيء من ذلك القدر ألا تسمح لك بمفارقتها حتى لا تفارقنا» (ص 12).

تبيّن جمالية التعالق الجدلي ارتباطاً دائماً بين الذات والمدينة، فتراءت بموجبه ذاتاً دالة على وجود بشري كاشف تفاعلاً دينامياً بين الإنسان والمجتمع والحياة. كأنّ اندماج الذات في المدينة (إنزكان) يؤكد أهميته الجمالية في تحقيق وعي خلاق بشبكة الأنساق الواقعية والرمزية والتاريخية والاجتماعية المقترنة بالتحقق الجغرافي للمدينة؛ حيث «لا يقول لنا العمل الأدبي شيئاً عن المكان فحسب، ولكن بناءه بالذات يخبرنا كذلك عن كيفية تنظيم المجتمع فضائيا»4. هكذا، كشف السرد في «كيْل كَبَد»، عبْر سياق كرنولوجي تطوري، تحولات الذات والمدينة. إنها صيرورة مؤطرة بنظام علائقي ثلاثي الأبعاد: جماعي مُعبّر عن سيرة المدينة، وفردي كاشف سيرة الذات، ومجتمعي دال على سيرة مجتمع يتحوّل بشكل دائم.

تبدّت المدينة (إنزكَان) فضاءً جغرافياً بأفق جماعي إنساني، فظهرت مرجعاً مركزيا للسّرد في نص «كيْل كَبَد». إنّ سيرة المدينة كشفت تحولاتها العميقة، وأبرزت المسؤول عنها، وبيّنت كيفية تجديد الوعي بتاريخها النوعي. كأن الاكتشاف يُعدّ طريقاً أمثل لبناء تمثل خلاق عن المدينة، وتفعيل تواصل بناء بين مختلف مكوناتها البشرية. لهذا، فمن منظور ثقافي، كشفت سيرة المدية أفقاً فكرياً، بمنطلق التوجيه والرغبة، أسّه الرهان على إعادة بناء صورة المدينة بما يحفظ لها هويتها الثقافية الأمازيغية النوعية، وتميّزها الإقليمي الخاص في جغرافية المغرب: «إمزكَان يا ولدي تكون أو لا تكون بأبنائها حين تحضر أصالتُها ويملأ أفق إدراكهم شرف تاريخها؛ بعيداً عن كل أشكال الانتماء الضيق المقيت الذي يتعالى كالدخان فوق الاعتبار الوجودي الإنساني، بعيداً عن كل شحنات العصبية العنصرية الإقصائية، بعيداً عن العمى الإيديولوجي والحقد العرقي الإثني الذي يغذي الصدام والصراع، بعيداً عن النرجسية الاستعلائية وتمجيد الذات ونزع العرق الأصفى والأطهر، بعيداً عن الطبعة الكهنوتية الإكليروسية للتديّن والتي تمنح صكوك الغفران وتمائم الإنقاذ وأحجبة صناعة الخوارق، بعيداً عن النزوع الاشتهائي الهمجي على شاكلة مصاصي الدماء لامتصاص شرايينها وتجفيف ضرعها وتيبيس عروقها وتحويلها إلى ظل جثة» (ص 15).

تراءت الذات راغبة في تشييد مدينة منقوشة برمزية ثقافية نوعية، تقوم في جوهرها على الاختلاف الخلاّق والتعدّد البنّاء. بهذا المعنى، أظهر السرد طموحا ثقافيا غايته جعل مدينة إنزكان متجذرة في تنوع بشري فسيفسائي يؤطر تفاعل الذات والآخر، ويدمج الهويات والتواريخ والأفكار والانتماءات. كل ذلك لأجل تشييد المدينة، لا بغاية تهشيمها وتهميشها في إطار تحولات تمسّ الجغرافيات الإنسانية المختلفة. لذا تحضر ذوات قادمة من فضاءات قروية صوب المدينة، بوعي استيعادي وجمالية التذكر، من منظور الاحتفاء والإشادة، وكشف التحولات التي همّت العلاقات الإنسانية: «عرفته بحبه السخي الذي يوزّعه بكرم زائد على كل أحفاده .. نلتف حوله نحن الصغار بتلهف ونترقب ما سيجود به ذلك الوعاء السحري من «تيلْفْطّاطّينْ نْ وارْكَانْ» أو القنينات الزجاجية المعبأة بزيت أركان، «الزنبيل نْ أودي» (زجاجة السمن البلدي)، «الزنبيل نْ توديتْ .. ومعها قنينة «أغو» (لبن معطر بالزعتر)، «الزّنبيل نْ تامْنْتْ تاحورّين ن تْزوكْنيت (زجاجة عسل النحل المصفى) برائحة ومذاق نبتة الزعيترة الزكية، «تيكلايْ نْ تْفولّوسْتْ دْ تينْ تْسْكّورتْ، كيس اللوز من الحجم المتوسط، بنفس الحجم كيس «تازارْتْ» أو التين المجفف، وأخيراً ما تيسر له من النباتات البرية الطيبة والعطرية مثل «أزوكْني» (الزعتر)» (ص 72).

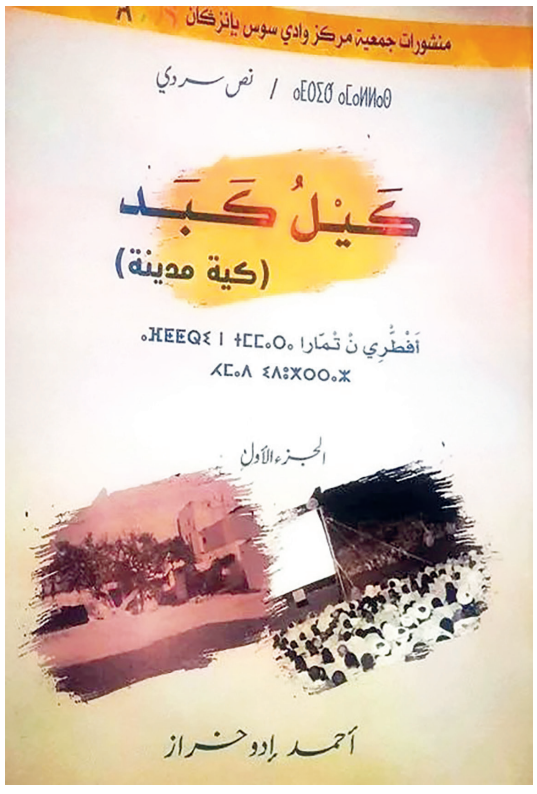
تَنفتح سيرة المدينة على تاريخ إنسان كريم، فيتقوّى وجوده الرمزي بدعم أسرته، بما ينتجه فضاء القرية من منتوجات طبيعية متميزة. إنّ الأمر، هنا، لا يتعلق بالتنبيه لصراع مانوي يفترض تضاداً بين القرية والمدينة، بل بكشف تكاملهما الخلاق وعلاقتهما البناءة، ضمن سياق دال على تميّز نوعي منبثق من «روح المكان- روح المكان الفريدة»5. إنها روح مولدة رغبة بناء علاقة جديدة مع مدينة تتحوّل باستمرار. ذلك ما كشفه مسار ذات فردية؛ عبر تحققها الوجودي (ولادة)، وتعايشها الإنساني الاجتماعي (نشأة)، وتكوّنها التربوي (دراسة).

بدت الأزمنة في النص السردي «كيْلُ كَبَد» متداخلة ومترابطة؛ ما قبل الولادة، وزمن الصبا والطفولة، وزمن التحصيل العلمي. لكن قوة الذات تتجلى في ارتباطها بواقع فضاء مفتوح على الفنّ والسياسة والاجتماع، ومقترن بأحداث مأساوية رسختها زلزال أكادير المدمّر. إنّ الدراسة مثلت لحظة فارقة في تبيّن رمزية الوجود الذاتي والمكاني. لهذا، فضخّ الذات بمعطيات معرفية فكرية يؤكّد أمرين: إنّ الفضاء الجغرافي والثقافي والاجتماعي يشكّل الوعي الإنساني بمختلف عناصره وامتداداته، وإنّ حقل التجربة الإنسانية عبر التأمل والمعاينة يغني سيرة الذات ويقوّي الإحساس بتحولات الوجود العالم والإنسان ضمن نظام علائقي دال على ارتباط المكان بالزمن؛ حيث «يمتدّ الربط بين المكان والزمان إلى أعمق مستويات التجربة، وهو مستوى الشعور بالوجود»6.

دفع الكُتّاب(تمزكيدا)، وبَعْدَه المدرسة والإعدادية والثانوية، الذاتَ ليتشكل وعيها بالجذور والهوية، ويتحصّل إدراكها روح الوفاء للشيوخ والمدرسين والأساتذة. كأنّ تجربة التعلم بلغة، والتحصيل العلمي بلغة أخرى، تكشف تفاعلات وآراء ومواقف وفهوم وأفكار .. الذات في سيرورة تطورها ونموها الفكري المعرفي. مسار قد تتراءى فيه لحظات شقاء كثيرة، لكنه مرتبط بتجربة أنتجت وعياً بكينونة ثقافية جماعية تبدّى بموجبها المعلم الوطني الخدوم الجاد المولّد للتحفيز، والآخر الخامل المنتج للقلق والإحباط والضياع. إنّ التعلم لم يبقَ مقتصراً على فضاءات التعلّم، بل ارتبط بتفاعل خلاّق للذات مع فضاء وجودها. من هنا، تبيّنَ من تأمل الذات الأعمال الفنية للحاج بلعيد، مثلاً، مدى امتلائها بقيّم إنسانية رفيعة ومتعالية على شرطية المكان والزمن؛ لأنّ الرّايس الكبير قد غنّى «للعقيدة والروح، للتديّن والأخلاق، غنى للقيم الإنسانية، غنى للحياة والطبيعة، غنى للحب والجمال الرباني، غنى للمقاومة والنضال والكفاح والحرية، غنى للعدالة الاجتماعية، غنى للرحلة والسياحة في الآفاق .. غنى للإنسان» (ص 118).

تمركز النص السردي «كيْلُ كَبَد»، لأحمد إدو خراز، على علاقة متينة بين الذات والمدينة (إنزكان)، وعبرها تجلّت كثير من القضايا والحقائق والأحداث المحلية والوطنية والدّولية. لهذا، تتعيّن مدينة إنزكان (إمزكان)، وهي فضاء روائي بتميز واقتدار، فضاءً وطنيا معبّرا عن وجود إنساني مفتوح، وكاشفا ثقافية أمازيغية منفتحة بروح إيجابية خلاقة وفعّالة. من هنا، عبّرت الذات، في سيرة الفرد والجماعة، عن رؤية إنسان عاش في مدينة، وتعلّم وفيها وعلّم. سرده يضمر فكرا نضاليا وطنيا غايته، في رمزيته الممتدّة، كشف الصور المشرقة لفضاءات إنسانية تتحوّل بسرعة، والتاريخ الخفيّ والهويّة المحتجبة والمتوارية عن الأنظار.

كأنّ نصّ «كيْل كبَد» يؤكّد، بجمالية لغة سردية يغلب عليها الوصف والتذكر ونسق بنائي فنّي قائم على توالي الليالي (ثمانية/ إيض ويسْ تامْ)، أنّ وراء كل مدينة تاريخ نوعي مشرق خفي خضع لتحولات عديدة، فصار منذورا للتلاشي والضياع. وفي كل مدينة كائنات بشرية مكتظة بالأمل في أفق إنساني وثقافي يتوّج بالانتصار، والتحوّل من سياق الاستهلاك والانهزام إلى الإنتاج والانتصار. إنّ أهم انتصار قد يكون على الذات، فتتحرّر من الشعور بالضيق والقلق والمعاناة (ص 147) من نقص صاحَبَها من ولادتها: «أهم مكسب خلفته لي تلك العاهة [التّخْنْخيم] بعد أن تغلبت عليها هو أنني في مسيرتي المهنية في الحقل التربوي التعليمي كنت حريصا على مساعدة كل تلميذ أو تلميذة يعاني عاهة صوتية فأرشده إلى ممارسات وقواعد تدريبية وتمارين يواظب عليها ويتحمل ثقلها للتغلب عليها أو أرشده إلى طبيب مختص في تقويم النطق وإن كانوا شبه منعدمين إضافة إلى غلاء أتعابهم خصوصا إذا تطلّب الأمر حصصا كثيرة مما يجعلني أؤكد على الأبوين بضرورة الصبر وقوة العزيمة والإصرار الذي لا يوقفه الزمن وأبعث لديهم الأمل بقصتي وأحثهم على اليقين في الله» (ص 197). امتلكت الذات جرأة للتعبير عن خلل صاحبها في التعبير، وظلّ لصيقا بها، لكنّها صيّرته منطلقا لمحو أزمات الآخرين، وتفكيك أيّ شعور بنقص لا يُعدّ عيبا، بل يكشف مدى تحمل الأشرار والانتصار عليهم، أو الضعف والانكسار أمامهم. لذلك، أرى أن جودة نص «كيْل كَبَد» متولدة من إخلاص صاحبه وحماسه، لاستعادة سيرة ذات ومدينة؛ لأنّ «كلّ ما أُبدعَ بإخلاص ونفّذ بحماس صادق هو إبداعٌ جيّد»7.



الهوامش:

1 -قدمت هذه الدراسة في إطار الاحتفاء النقدي بالنص السردي «كيْل كبَد (كية مدينة) أفْطري نْ تمارا»، بتنظيم مركز وادي سوس بإنزكان بمناسبة رأس السنة الأمازيغية الجديدة، بقاعة الاجتماعات بمقر جماعة إنزكان، يوم السبت 8 فبراير 2025.

2 -مايك غرانك، الجغرافيا الثقافية: أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، ترجمة: د. سعيد منتاق، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 317، يوليو 2005. انظر: تصدير المترجم، ص 7.

3 -أحمد إدو خراز، كيل كبد (كية مدينة) أفْطري نْ تْمارا، نص سردي، ج1، منشورات جمعية مركز وادي سوس، مطبعة العرفان، أكادير، ط1، 2024. وأرقام الصفحات في المقال، التي لا تحيل على هامش، هي صفحات النصّ.

4 -مايك غرانك، الجغرافيا الثقافية، ص 66.

5 -مايك غرانك، الجغرافيا الثقافية، ص 148.

6 -بول ريكور، الزمان والسرد: الزمن المروي، ج3، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص 83.

7 -روبرت لويس ستيفنسون، فنّ الكتابة، ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر، كتاب الدوحة (مجلة)، قطر، العدد 104، 2020، ص 57.

إصدارات

المقاومة المغربية

د. فؤاد بنبشينة

دراسة سيميائية في الخطاب الروائي المغربي

ما فتئت الإرث الروائي الزاخر للأديب المغربي الكبير عبد الكريم غلاب، محطَّ إضاءة للعديد من النقاد والباحثين، وقد صدر أخيرا في هذا الصدد، عن دار بصمة للنشر والتوزيع، كتاب بعنوان «المقاومة المغربية: دراسة سيميائية في الخطاب الروائي المغربي»، وهو من تأليف الباحث الدكتور فؤاد بنبشينة.

تروم هذه الدراسة مقاربة الخطاب الروائي المغربي عند الكاتب المغربي عبد الكريم غلاب من خلال روايتي «دفنا الماضي» و«المعلم علي»، وتفضي هذه الدراسة إلى كيف تتشكل دلالة المقاومة، أو هي مقاومات، في تقابل تضادي مع حالات اللا-مقاومة بمعنى الاستسلام، وكيف يُبنى المعنى الذي تتمظهر من خلاله التشاكلات الدالّة على أشكال حياة المقاومة واللا-مقاومة.

ويتعلق الأمر بدراسة تكشف عن استراتيجيات تشييد المعنى في تجلياته الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية والاقتصادية، وتنفتح أيضا عن سؤال التاريخ والهوية المغربية في تعددها واختلافها داخل فضاءات تعزز هذه الهويات.

وانفتحت الدراسة على صورة المرأة المغربية والعلاقات الاجتماعية الهامشية وأشكال حياة العبودية باعتبارها شكل حياة ممزقة، كما انفتحت على البنيات الرئيسة، سياسيا ونقابيا، وتفاعلها مع البيئة كعامل رئيس في تشكل المعنى داخل حالات الصراع والرغبة في تحقيق الموضوع-القيمة، وهو الاستقلال، ومن ثمّة الحرية والتطلّع إلى أشكال حيوات مشبعة بالقيم الإنسانية في علاقة ارتباط وحب مع الأرض/الوطن.

وأوضحت الدراسة أيضا جزءا مهمّا من الذاكرة المغربية، وكيف أن الخطاب الروائي أعاد تلفظ هذه الذاكرة في علاقة بالتاريخي والتخييلي.

الوظيفة السابعة للغة أو السر الذي مات بموت رولان بارت

محمد الشنكيطي

«مات رولان بارت، عاش رولان بارت « أحسن ما حضرني من تعبير مسكوك، افتتح به قراءتي هذه لكتاب (الوظيفة السابعة للغة - من قتل رولان بارت ؟) للباحث والكاتب الفرنسي لوران بيني LAURENT BINET (1) . هو أحد تلامذة رولان بارت النجباء، الذين ظلوا أوفياء لارث نظري ونقدي خلخل معرفيا، وأخلاقيا المفاهيم السائدة آنذاك، حول الكاتب والكتابة والتاريخ والعلامة والصورة والنص والاثر واللذة والتأويل ..إلخ .

إنه وفاء جعل التلميذ - الكاتب لوران بيني يرفض رفضا قطعيا، اعتبار وفاة أستاذه، من جراء حادثة سير بليدة وحقيرة، ترمي بجثة رولان بارت على قارعة الطريق، مجرد خبر بسيط ينشر على أعمدة الجرائد والمجلات، أو تخصص له ثوان معدودة في آخر فقرات نشرات الأخبار المسائية، على نحو ما أذاعه، الصحافي باتريك بوافر دارفور (2). رولان بارت المثقف الذي فرض نفسه كبطل لذة جديدة في القراءة (3)، فاتحا بوابة العلوم الإنسانية على مجالات مغايرة للتحلي ، كوسائل الإعلام الجماهيري، وأنساق التواصل، والأساطير، واللغات..(4) . إنه تكريم، وعرفان، جعل من حداد التلميذ آلية لتفجير وولادة متخيل روائي، تؤثثه مفاهيم نظرية من حقول اللسانيات والسيميائيات، والفلسفة وفلسفة اللغة تحديدا. نقرأ، في منحى اعتبار حدث وفاة رولان بارت أمرا غيرعادي، مايلي :

« ....إنها فضيحة ! من هؤلاء الذين يسخرون منا؟ لماذا لم يخبرنا أحد ؟ لو أننا كنا هناك! مؤسف عدم وجود مصور في الغرفة ليخلد هذه اللحظة العظيمة في تاريخ المثقفين الفرنسيين ....» (5) .

« .....لا زالوا يصرخون هل تعرفون من هو ؟ أيمكنكم التظاهر بان رولان بارت يمكن علاجه مثل أي مريض آخر ...» (6) .

كذلك كيف لعراب السيميائيات - رولان بارت أعني - أن لا ينتبه وهو يهم بالعبور إلى الضفة الأخرى، إلى صوت شاحنة قادمة، أو أية سيمياء أخرى ؟ فهل كان يفكر في والدته المتوفاة كحداد لازم بارت بقية حياته؟ (7)، أم أنه كان ثملا، جراء كؤوس النبيذ التي احتساها خلال مأدبة الغذاء التي جمعته بالرئيس- المرشح- فرانسوا متران ؟ أم أنه كان يفكر في درس الكوليج دو فرانس؟ أسئلة بين أخرى طرحها رجل الأمن على رولان بارت وهو طريح فراش المستشفى .

لقد أعتبر حدث الوفاة، هذا، الشرارة والمهماز اللذين سيحركان حكاية تحقيق يقوده مفوض الشرطة جاك بايارد، بايعاز من أعلى سلطة في البلاد: فاليري جسكار دستان. حيث سيسافر بنا السارد إلى عوالم النخبة المثقفة الغربية، عامة، والفرنسية، على وجه التحديد، داخل أجواء حميمياتها، كجلسة الخمر التي جمعت ثلة من المثقفين الفرنسيين بمنزل فيليب سوليرس (8) وحمامات الشواذ جنسيا، التي يتردد عليها ميشيل فوكو (9) والحانات (10) أملا في العثور على إشارات، نقول قرائن تقوده إلى المخطوط السري، وهو برفقة ومساعدة الشاب سيمون هرتسوغ، أحد طلبة جامعة فنسان المتخصصين والمشهود لهم بكفاءتهم السيميولوجية، والذي سيعول مفتش الشرطة جاك بايارد، على خبرته في المجال، مقابل حصوله على وظيفة أستاذ بنفس الجامعة... (11) . حيث سنلتقي، كقراء، بالزوج الغريب الاطوار(كريستيفا - سوليرس) وميشيل فوكو، وجاك دريدا وجيل دولوز وريجيس دوبري ولويس التوسير وامبرتو ايكو وسورل ورومان ياكوبسون ...إلخ كشخوص روائية .

كبار السّاسة الفرنسيين وهاجس الظفر بالوظيفة السابعة للغة

كما سلفت الإشارة، فإن استعادة المخطوط السري، داخل المتن الروائي، شكل إحدى أولويات رجال السياسة الفرنسيين أمثال جسكار دستان وفرانسوا ميتران قطبي رحى الانتخابات الرئاسية 1981. فالمخطوط يحتوي على وظيفة ليست كباقي الوظائف، وظيفة ملغزة برقمها (سبعة) كعدد أولي غير قابل للقسمة إلا على واحد وعلى ذاته ، وبرهاناتها ، حيث نقرأ على لسان الرئيس الحاكم ديستان ما يلي :

« ... إنها وثيقة حيوية تعرض الأمن القومي للخطر إن استخدمت بطريقة سلبية، يمكن أن تسبب أضرارا لا تعد وتعرض للخطر أسس الديمقراطية نفسها ... « (12).

« ... أيها المفوض، في يوم وقوع الحادث، كان السيد رولان بارت في حوزته، وثيقة سرقت منه. أود منك ان تجد هذا المستند، إنها مسألة أمن قومي « (13) .

« ... لا يهمني السائق ولا أكترث للطبيب، ولا أبالي بهذا ..... نادي اللغوس . أريد الوثيقة فوق مكتبي.... « (14) .

« ... طبعا.. طبعا ...لكن لو أمكننا العثور عليها....على الأقل تحديد مكانها، وإذا امكن استردادها، فسأكون في سلام أكثر. لمصلحة فرنسا . تخيلوا لو أن هذه الوثيقة وقعت في أيد غير آمنة ...» (15) . بل إن هذه الوثيقة أصبحت موضوع اهتمام أجهزة الاستخبار الدّولي، كما ورد على لسان شخصية اورنانو:

« يمكن للمرء أن يتصور جيدا أن بريجنيف أو عضوا آخر في الحزب يرغب على وجه التحديد، في الاستفادة من الوثيقة على المستوى الداخلي للحزب. إن اللجنة المركزية هي وكر دبابير. وقد يكون لهذه الوثيقة شأن مهم» .

في لغز الوظيفة السابعة

ماذا تكون الوظيفة السابعة للغة، التي زعزعت العالم وأقامته دون قعود؟ فهل هي تجميع وتركيب لباقي الوظائف الستة، وكما حددها رومان ياكوبسون؟ (16)، أم هي رقم و اسم آخران للوظيفة الندائيةf conative باعتبارها وظيفة تتسم بتبئير المرسل إليه ومحاولة التأثير فيه؟ أم هي وظيفة سحرية تعزيمية، تجعل المتحدث، رجل سياسة كان أو رجل تجارة أو زير نساء، يتلاعب بعقول المخاطب - المخاطبين فيحصل، بالتوالي، على أصواتهم أو أموالهم أو مفاتن أجسادهم . ؟ (17). يجيب ا. ايكو كشخصية روائية بالقول :

«... ربما فعل رومان ياكوبسون ذلك في نهاية المطاف، ربما توجد نسخة غير منشورة من كتاب (أبحاث في اللسانيات العامة) يعرض فيها بالتفصيل لهذه الوظيفة ؟ ..» (18) . ويضيف الطالب سيمون هرتسوغ، في نفس المسألة:

«.... وظيفة سحرية تعزيمية، توصف آلياتها بمثابة تحويل شخص ثالث، غائب أو جامد إلى

مرسل إليه، مخاطب ومتلقي لرسالة إفهامية ....» (19) .

كما يشير الشاب المغربي سليمان، أحد معارف رولان بارت، الذي تم اغتياله بسبب شكوك تحوم حول إخفائه للوثيقة السرية، إلى الأمر قائلا :

«... إنها مفتاح، أو دليل معلومات، أكثر مما هي منهج، لقد أشار اليها ر. ياكوبسون بالفعل باسم (الوظيفة الأدائية)، ولكن «الفعل الأدائيهو «صورة « .

في تفاصيل سرقة المخطوط السري

تشير الرواية (20) أي قبيل نهايتها بسطور معدودة، إلى تفاصيل سرقة المخطوط السري الحاوي للوظيفة السابعة، بتواطؤ سياسي من اليسار الفرنسي، يتعلق الأمر بشخص جاك لانغ، وزير الثقافة الأسبق:

«... إن ريجيس دوبري، بعد التحدث إلى ج. دريدا هو الذي أقنعه بقيمة هذه الوثيقة. لذلك قرروا تنظيم الغذاء مع بارت، ليتمكنوا من سرقة المخطوط منه، أثناء وجبة الغذاء .

سرقت خلسة الورقة التي كانت في سترة بارت، ليقدمها إلى ر. دوبري الذي كان ينتظر مختبئا في الردهة. ركض هذا الأخير ليسلم الوثيقة إلى دريدا ..... وكان يتعين على دريدا كتابة الوظيفة المزيفة، في وقت قياسي، انطلاقا من الوظيفة الحقيقية، حيث تبدو ذات مصداقية، لكن لا تؤدي عملها ... « .

يمكن القول إن مفهوما نظريا (لسانيا) أصبح موضوع أطماع، وصراعات سياسية بين كل من اليسار واليمين السياسيين الفرنسيين، قبيل الانتخابات الرئاسية (1981). فرجل السياسة، يساريا كان أو يمينيا أو....أو.... لا يهمه من الشأن المعرفي والثقافي إلا ما يخدم مصالحه، ومصالح شلته... «، ألم يكن ماكيافيل حاكما سلم الشعب أسرار الحكام القائمة على شعار «أنا وبعدي الطوفان»؟. (21)

هل يمكن إدراج رواية (الوظيفة السابعة للغة) في خانة الرواية –الاطروحة eseht a namor؟

تحدد الباحثة روبان سوزان سليمان رواية الأطروحة، في معرض تمييزها بين هذه الأخيرة والرواية الملتزمة، بالقول إن «رواية الاطروحة هي رواية واقعية، تقدم نفسها، بالأساس، للقارئ كحاملة لتعاليم، تسعى إلى البرهنة على حقيقة أطروحة سياسية أو فلسفية أو علمية أو دينية ...» (22) .

إن من يقرأ هذه الرواية، يجدها محملة وحاملة، في نفس الآن، لتصورات ومفاهيم هي من حقل المعرفة العلمية الإنسانية (الألسنيات تحديدا):

-العنوان: يشير الى الوظيفة السابعة للغة، كتصور من الكاتب لوظيفة لغوية تنضاف إلى الوظائف الستة، المحددة من قبل عالم اللغة الروسي رومان ياكوبسون. والتي حددها في الوظيفة التعبيرية والوظيفة الندائية والوظيفة ميتا - لغوية والوظيفة المرجعية والوظيفة الاتصالية والوظيفة الشعرية. (23)

-المحوران التركيبي- الأفقي والاستبدالي- العمودي (24): يقوم المحور التركيبي على التأليف، فيما بين، الوحدات المعجمية (علم النحو عند العرب)، في حين يرتبط المحور العمودي، باختيار وحدة معجمية بدل أخرى، لغايات ومقاصد قد تكون جمالية (التأليف الأدبي) أو أيديولوجية (حمل الآخر على الاقتناع بفكرة ما) .

-التمييز بين العلامة – الرمز والعلامة – القرينة، حيث تحضر القصدية في الأولى وتغيب في الثانية .

-نظرية أفعال الكلام(25) actes de parole) كما تبلورت مع رواد الفلسفة التحليلية الانكلوساكسونية المعروفة بجماعة اوكسفورد كأوستين وسورل وكارناب وفتكنشطاين...إلخ . حيث أصبح ينظر إلى الكلام باعتباره فعلا

يصنع رد فعل مادي على أرض الواقع. فهناك فعل القول والفعل المتضمن في القول والفعل الناجم عن القول .

-الحجاج البلاغي – الريطوري : هو حجاج أساسه الخطاب الريطوري كخطاب يسعى إلى الإقناع، وقد استغرق صفحات عديدة من الرواية واقترن بالمناظرات التي يحتضنها فضاء «نادي اللوغوس» حيث الحضور متكون، تراتبيا، من البلاغيين ثم المحاضرين ثم الجدليين ثم المشائين ثم الخطباء الشعبيين، وفي قمة الهرم نجد السوفسطائيين (27) .

ما وقع لفيليب سوليرز

« ... ثبّت السفسطائي، ذو قناع منقار الطبيب، خصيتي سوليرز بين شفرتي المقراض، وأمسك المقابض بقوة، بكلتا يديه، وحرك المقراض بقوة وقطع خصيتي سوليرز. جفلت كريستيفا ....» (28).

وفي اطار نادي اللوغوس، دائما، فإن الركائز والأسس التي كانت تنهض عليها مدينة أثينا، أي البلاغة والرياضة والمسرح، لازالت قائمة إلى يومنا هذا، على حد تعبير شخص ا. إيكو: « ....أخذ إيكو يداعب لحيته، وأصبح صوته صافيا، ثم أشعل سيجارة . قامت المدينة الاثينية على ثلاث ركائز: قاعة الألعاب الرياضية، المسرح، ومدرسة البلاغة. لا زلنا نحافظ على آثار لهذا التقسيم الثلاثي حتى اليوم في مجتمع العرض الذي يرفع ثلاثة أصناف من الأفراد إلى مصاف المشاهير: الرياضيون، والممثلون أو المطربون ورجال السياسة ... « (29).

مفهوم السياق بين ج. دريدا وسورل (٠٣)

احتل مفهوم السياق أهمية كبيرة لدى الفلاسفة التحليليين الانكلوساكسونيين، تحت شعار «المعنى هو الاستعمال « (31 the meaning is use). وقد رد ديردا على هذا التصور، معتبرا إياه تصورا لا يقوم على أسس علمية، بحكم أن أداء أفعال الكلام لوظيفتها يبقى رهينا بوجود قصد يتقاسمه كل من المرسل والمتلقي، على حد سواء. كذلك فإن اوستين - الأستاذ قد أشار إلى ما يحدث لما نتكلم، دون أن يحدد ما علينا فعله حتى يحدث الأمر . ثم إننا عندما نتكلم ، وفق شخصية جاك دريدا، دائما، فان الكلمات حاملات لدلالات قبلية، الشيء الذي عبر عنه دريدا بمفهوم الاستشهاد وقابلية التكرارcitation et repetition .

على سبيل الختم

تبقى رواية (الوظيفة السابعة للغة – من قتل رولان بارت ؟) عملا سرديا يحتفي بأعلام من تاريخ الفكر والأدب الغربيين، الفرنسي تحديدا ، عبر عرض آراءها وتصوراتها، ومواقفها في مجال اختصاصها العلمي، مما يجعل منها رواية تندرج في إطار الروايات - الأطاريح، باعتبارها جنسا روائيا يقوم على سندين اثنين هما سند الحجاجargumentation ، متمثلا في محاولة إقناع المتلقي بصحة تصورات علمية، ما، كما هو حال هذه الرواية، وسند القصة histoire كمتواليات من الأحداث والوقائع .

هوامش :

laurent binet (la septième fonction du (1)
langage - roman) ed bernard grasset paris
2015

ترجمها وقدم لها ذ . محمد الجرطي منشورات نابو . بغداد
الطبعة الأولى 2021 .

2) ص 84
3) ص 89
4) ص 90
5) ص 58
6) ص 59
7) كما يعكسه مؤلفه « حداد « deuil الذي خصصه جملة وتفصيلا لحدث وفاة والدته .
8) ص 130 – 138
9) ص -53 58
10) ص 100 - 101
11) ص 139
12) ص 71
13) ص 71
14) ص 220
15) ص 123

ROMAN JACKOBSON (ESSAIS DE(16
LINGUSTIQUE GENERALE) TOME I LES
FONDATIONS DU LANGAGE TRADUIT
ET PREFACE PAR NICOLAS RUWET ED
MINUIT 1963 PARIS

17) ص 118
18) ص 209
19) ص 118
20) ص 370 – 371
21) ص 197

susan rubin suleiman (le roman a these ou l(22
autorite fictive) ed puf paris 1983

23) ص 116 – 117
24) ص 115
25) ص 180 – 181
26) ص 207
27) ص 152
28) ص 348
29) ص -183 184
30) ص : 157-268-276-279--280 282

oswald ducrot ^ langage et action ^ dans ((31
dictionnaire encyclopedique des science du langage)
. 423- 424 ed seuil points essais paris 1971

في معنى شجرة العرفان

د. أحمد بلحاج آية وارهام

العرفان كلمة جامعة للعلم والشكر، فهي حمالة معانٍ وفضائل سنية يانعة، بازغة من شجرة لدنية، تؤتي أكلها المختلف المتعدد كل حين، لا تؤثر عليها الفصول ولا الأزمنة، فزمنها هو زمن الغيب الذي لا يعرف النهايات. فواكهها تقطفها البصائر، لا الأبصار والأنظار. تُمعن الروح التأمل فيها فتسعد وتنعم، وتتخلى على كل ما كانت تظنه مَغنما ومكسبا، أنتجتها الثقافة الإسلامية، ووسعت مفاهيمها وتصوراتها لتكون مجرَّة فرح عند كل ضيق وشدة، وبالنظر إلى هذه الثقافة التي كان الأصل فيها النص الديني، وكان العقل فيها مبيناً على مفاهيمها التي بنت العرفان على أسس روحانية تصعد بالمرء إلى آفاق تشوفاته، وأعالي انشراحاته كلما أوغلت في الشفوف مظهرانيته وجوانيته.

لقد أوجد العرفان نمطاً ومنهجاً خاصاً لكي يتحدّث به أو من خلاله العرفاء عن المكاشفات وينقلوها إلى الناس، فكانت الضابطة في النقل وفي تصحيحه وتقويمه وفي بيانه، لتتعانق المعرفة العقلية مع المعرفة القلبية، إذ لا معرفة عقلية كاملة دون معرفة قلبية تنير لها الطريق في الهنا والهناك. وبهذا يكون العرفان بجميع أنواعه: النظري، والخُلقي، والعبادي - الذي يعني انصهار المعلول بعلته الغائبة - مشكاة المعارف، ويكون العارف هو ذاك الشخص الذي يشغل وقته بشهود نور الله تعالى في قلبه ووجدانه.

فالهدف من العرفان هُو الوصول إلى وحدة الوجود، أي أنهُ لا يَوجد في الوجود إلا وجود واحد وهُو الله وَالباقَي كلها إشارات وَظلال، وليست موجوَدات حقيقيةً، فما نراه من موجودات ما هي إلّا إشارات لذلك الموجود الَحقيقيَ المُسمى بالله تبارك وتعالى. والطريق إلى هذه المعنى ليس عبر العقل والتحليل كما في الطريق الفلسفي، إنما عبر القلب وشهوده بَمعنى أن العرفاءَ يسلكون طرق ومنازل وكرامات توصلهم إلى أن يكون لهم إدراك وجداني شهودي، منه لا يرون موجوَداً حقيقيا غير الله تبارك وتعالى وما سواه مَا هُو إلا ظل له وَإشارة عليه.

وَهذه هي مرتبة الحقيقة التي تؤدي بحق إلى درجة الوجود الوجداني الذي من خلاله لا يشهد العَارف إلّا الله وَلا يرَى إلّا هو، ولا يشاهد شيئا أخر. وهذا هُو الهدف من العرفان، والمُبتغى المُعبر عنهُ بوحدة الوجود، والذي تلخصه عبارة الإمام علي رضي الله عنه (ما رأيت شيئا إلا ورأيت الله قبلهُ وبعده وفوقهُ وتحتهُ وفِيه). وهذا بالضبط هو الفارق الأساس بين التصوف والعرفان، فالتصوف رياضات تستند إلى طرق، يُمارسها أصحابه، ويعتقدون أن هذه الرياضات توصلهم إلى حقيقة الحقائق. أما العرفان فعبارة عن المُعطيات الروحية الواردة على القلب من الأفق القدسي، فتكون له نوَرا معرفيا جامعا للحقائق العلوية.

إن غاية العرفان هي حفظ النفس من التلوث، وحماية الناس من الفرقة والتشتت، عن طريق لغة توحّد، وتسعى إلى الوَحدة، وإلى انطلاقة ثورة الوعي الروحي، فما لم تتغير دواخلنا وتتمسك بكل ما هو جدير بإنسانيتنا فلن نتمكن من تصحيح الحاضر وصناعة المستقبل الواعد، وسنبقى نشهد على مآس يومية تُقتل فيها النفوس معَنويا وتُصادر فيها الحقوق والكرامات.

ومن المحال أن يعرف المرء ماهيته خارج دائرة العرفان، كما هو محال أن يعرف جوهر الرياضيات خارج دائرة الصفر. فالعرفان هو الذي يساهم في الوصول إلى المعارف الحقيقية الصادقة. وهو الذي يعلم العيش في الوجود بقلب يسَبح فيه النور، ويجعل المرء ينصرف بكامل فكره من السوي إلى الحق، وإلى إدراك أنّ لكل موجود من الموجودات حركة بها يطلب كماله، لا فرق في ذلك بين الموجودات السفلية المنتمية إلى عالم المادة، والعلوية الروحانية، حيث تسير بأجمعها إلى غاياتها الكمالية. وأعظم مقصد لها هو الحقّ تعالى، فهو غاية الغايات.

بهذا تسامرنا مع الشجرة، ونحن في حدائق الخلوة، وكأننا خارج دائرة الزمن الطبيعي، نشرب من كاسات فيوضها بالإصغاء، وتشرب من كاسات انخطافنا بالاغتباط، ينسج الصمت جبة برانيتنا، والنور نبض جوانيتنا، لنا كل ثانية قدمٌ في المجرات، وحين نرانا فينا نسجد ابتهالا لمن له العزة، ذائبين في حرف جلاله وجماله. وكيف يستطيع من ذاب أن يدخل من الباب، وقد تدلّت عليه مصابيح تضيء ما لا يضاء من الحال؟