العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 56
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 21 من محرم 1447
الموافق 17 يوليوز 2025

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

بريشة الرسام الفلسطيني يوسف كتلو

لا أنوء بغزّة ومنها النشوء

لا
أُريدُ
الأراضيَ سبْعاً ولا مثْلَها
في السَّماوَات ،
لكنّني لسْتُ أُفرِّطُ
في طين غزّةَ كَيْفَ
ومِنهُ الخليقةُ تَبْدأُ هذا النُّشُوءَ..

أنَا هَا هُنَا يَا إلَهِي حيْثُ سَقَطْتُ شَهيداً
طُلَّ منْ غَيْمَة لتَرَانِي مَا زِلْتُ آدَمَ نَفْسَهُ مُنْذُ
تَلَقَّيْتُ صَفْحَكَ في كَلمَاتِ عَزَائِي الوَحيدَ
لكَيْ تَسْتَمرَّ الحَيَاةُ ،وَمَا زِلْتُ مُنْذُ هَوَيْتُ إلَى
حُفْرَةِ الأَرْضِ أَجْتَرُّ في عُنُقِي غُصَّتِي ، هِيَ
بَيْنَ الْفَوَاكه تُفَّاحَةٌ ،وَهْيَ في حُلْوِهَا
الْمُرِّ بَيْنَ النِّسَاءِ الجَميلاتِ حوَّاءُ تَحْبُلُ
بي غَيْرَ مَا مَرّةٍ لتَقيني الفَنَاءَ ،أنَا هَا هُنَا أَبَتِي
دُونَ علْمِ التُّرَابِ كَبُرْتُ كَأَيِّ نَبَاتٍ وَلَمْ أَلْتَفِتْ
لجُذُوري وَغُصْنٌ يَدي في السَّمَاءِ يُدَاعِبُ في
غَيْمَةٍ نَهْدَهَا . كَمْ كَبُرْتُ وَمِنْ دُونِ
علْمِ الطُّفُولَةِ . أَخْشَى إذَا مَا اسْتَعَدْتُ الطُّفُولَةَ
أَفْقِدَ ذَاكرَتِي وَأُضَيِّعَ بالأَمْسِ كُلَّ مَكَانٍ إلَى
الْغَدِ . يَا لَيْتَنِي لَمْ أَشِخْ في الطُّفُولَةِ . يَا آدَمُ
هَلْ صُدْفَةً اشْتُقَّ
مِنْ إسْمِكَ
الدَّمُ

طُلَّ إلهِي منْ نَجْمَةٍ تَنْطَفِي في عُيُونِي والْقِ وَلَوْ نَظْرَةً
هِيَ نُورِي الْحَكِيمُ ، سَتُبْصِرُ في الأَرْضِ آدَمَ آخَرَ غَيْرَ الَّذي
كَانَ يَمْرَحُ بَيْنَ الجِنَانِ ، تَطَوَّرْتُ أَكْثَرَ مِمَّا أُطِيقُهُ أَوْ يَنْبَغِي
في الْخَلِيقَةِ ، أَصْبَحْتُ أَصْغَرَ حَجْماً وَأَكْبَرَ
حُلْماً ، فَطَرْتُ سَماءً وَمَا زِلْتُ أَنْفُذُ أَقْطَارَهَا دُونَ أَنْ أَقْرَبَ الشَّمْسَ ،
فَالأُمُّ تَضْرِبُ كَفَّ ابْنِهَا حِينَ يَلْعَبُ بِالنَّارِ مِنْ دُونِ سُلْطَانْ !

أَنَا لَا أَزَالُ بِأَرْضِكَ في حُفْرَة ، لَا أَزَالُ هُنَا أَبَتِي ، قَدْ وَصَلْتُ إِلَى مَا
وَصَلْتُ .. وَلَكَنَّنِي ضَائِعٌ بَعْدَ أَنْ ضَاقَ
وَقْتِي في سَاعَةِ اليَدِ وَانْتَشَرْتُ نُسَخِي
الْبَشَرِيَّةُ حَتَّى غَدَوْتُ بِدُونِ مَلَامِحَ ،
مَا عُدْتُ أُشْبِهُنِي
بَعْدَ أَنْ أَنْكَرَتْنِي الْمَرَايَا ،
وَمَا عَادَ طِينٌ خُلِقْتُ بِمَاءِ عَجِينِهِ
يَنْفَعُنِي لأُرَمِّمَ تَحْتَ القِنَاعْ
وَجْهَ آدَمَ في
وَجْهِيَ الآدَمِيِّ الأَخِيرْ !

محمد بشكار

محمد عرش شاعرا يتلو وصايا أبي تمام بالإنجليزية وناقدا يستفيء أشجار أدونيس

لا يني الشاعر والناقد المغربي محمد عرش، يُدهشنا بأجمل العناوين وأبلغها في عالم النشر، وقد تفجّرت أخيرا قريحته بينبوعين/ كتابين أنيقين؛ أحدهما شعري والآخر نقدي.

أما الأول فديوان التأمت بين دفتيه بلغة شكسبير أعذب المنتخبات من أشعار عرش، ويحمل عنوان «وصايا أبي تمام»، وقد تكفّل بترجمته إلى اللغة الإنجليزية وقدّم له بنفس اللغة في إضاءة ساطعة الروائي والمترجم المغربي «لحسن احمامة «، بينما الكتاب الثاني عبارة عن دراسة نقدية لمؤلف الشاعر السوري محمد علي سعيد، «الثابت والمتحول»، واجترح له عرش عنوان « أشجار أدونيس-سلطة النص وكفايته».

العتبة التي بسطها الشاعر محمد عرش تمهيدا لقراءة ديوانه المترجم، يقول فيها «إن الشعر صعب، يأبى الشرح والتفسير، وصعوبته تكمن في ارتباطه بشتى الحقول البلاغية والمعرفية والثقافية والنفسية، وتمازجها كلها كيميائيا في آن، الشعر صعب، كعسل النحل، هل بأستطاعته أن يدلنا على مكونات الرحيق واحدا واحدا.

فما بالك إذا عبر القارات، سواء عبر البحار، أم السماوات، أم امتداد الصحارى، ودخل سراديب المجهول، حيث استقباله من لدن لغة أخرى، أو لغات تختلف تركيبا وبلاغة وإيقاعا ومناخا».

ويضيف «إذن كيف الخروج من هذا المأزق الجميل؟ وكيف تكون الترجمة أقرب إلى جوهر وروح النص الأصلي، والحفاظ على نكهته وسحره؟ يتم ذلك إذا كان المترجم نبيها وألمعيا، ويصيخ السمع إلى وجيب القصيدة، وهي توزع الدماء عبر شرايين النص. لتحقيق ذلك لا بد من توفر الحد الأدنى لاختمار هذه المغامرة، حتى تضمن ريادتها وسبقها في هذا المجال».

وأوضح قائلا: «فكرة اختيار مختارات شعرية تغطي كل دواويني لإعطاء لمحات عن منجزي الشعري، كنت أناقشها مع الزميل الناقد لحسن احمامة، مدة سنة ونصف حتى اقتنع شريطة أن يتم الجلوس معا، للوصول إلى لب النص.

العملية تطلبت صبرا خارقا نقرأ النص، ثم يعمد المترجم إلى تفكيكه والتعامل مع حمولات المفردات سواء رمزيا أم أسطوريا، أم دينيا، ثم التعامل بلاغيا من حيث الاستعارة والكناية والرمز، وتشكيل الصورة من جديد، مع مراعاة الإحاطة بالمعنى والاقتراب من توفر الإيقاع الذي سافرت إليه النصوص.

من حسن حظي أن الناقد لحسن احمامة، يتقن اللغة العربية إتقانا بارعا، وله إطلاع واسع على الأدب الأنجليزي، مما يسر عملية الاتفاق في أحايين كثيرة والاختلاف في أحايين قليلة حتى وصلنا إلى شط الحفاظ على طبيعة النصوص المختارة».

يقع هذاالديوان المترجم في 211 صفحة من الحجم المتوسط وطبع بمطبعة صناعة الكتاب بالدار البيضاء سنة 2025.

وفي بوح كالحفيف، يقول الناقد محمد عرش مستفيئا «أشجار أدونيس: سلطة النص وكفايته»: «حينما بدأت أسمع اسم الشاعر أدونيس، كنت أتخيل شكله مفارقا لما نشاهده، ونعرفه، فهو أسطورة شرقية، وما زاد هذا الحدس يقينا ورسوخا، أشعاره التي خلخلت كل ما تعارف عليه الذوق الأدبي والجمالي وألفه، من رؤى وتحول، ورجت السائد المتوارث، الذي حنّط آفاق الفكر والإبداع.

كنت أمني النفس بالدنو منه، وقراءة أشعاره وكتاباته، قراءة مستفيضة لأنه وسم ثقافات أجيال، فلا يمكن أن يمر حدث أو مرحلة دون أن يكون له تأثير هذا التمني لم تشأ الظروف خلقه، فكلما حاولت، تجرفني الأيام والأحداث، وتفتح لي مسارب أخرى، فتتبخر كل الأحلام، وهذا لا يعني أن أدونيس تناولته دراسات قليلة، بل بالعكس لم يحظ شاعر مثله بالاهتمام مثلما حظي به؛ ولكنه محيط كلما غصت فيه، إلا وكنت كمن يغوص في أعماق المجهول، كتابة وتنظيرا وإبداعا، بدءا من أطروحته الرائدة (الثابت والمتحول)، والتي أحدثت زلزالا فكريا ونقديا؛ فإذا كان طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) قد هدم كل راسخ وثابت وفق تطبيق منهج الشك، وحرك ما ركد، في العقول المتحجرة، ووصل الأمر إلى حد محاكمته، وتغيير عنوان الكتاب إلى (في الأدب الجاهلي)؛ وإن كان تعاقب الأحداث والوقائع، قد وصل إلى الإفراج عنه، وإعادة اسمه من جديد دون أن يحتفي عميد الأدب بذلك، لأنه في عالم الأموات.

يأتي في المرحلة الثانية زمنيا أدونيس، في (الثابت والمتحول)، وهذا الكتاب عصارة فكر بأتمه، وما يميزه أنه لم يقف عند العصر الجاهلي، بل امتد إلى العصر الحديث، أي من القدم إلى الحداثة؛ ويعرف أدونيس الثابت: في إطار الثقافة العربية، بأنه الفكر الذي ينهض على النص ويتخذ من ثباته حجة لثباته هو، فهما وتقويما، ويفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النص وبوصفه، استنادا إلى ذلك سلطة معرفية. وهذا الثابت، يحجر طبيعة القراءة أو الدراسة، ويجعلها منغلقة، وقارة، مهما تعددت الأحداث والمتغيرات، وتبقى ساكنة لا يهمها التحول».

يقع الكتاب في 120صفحة من الحجم المتوسط، وطبع بمطبعة صناعة الكتاب بالدار البيضاء سنة 2025.

لا يفوتنا الإلماح أن محمد عرش هو يجمع بين الحسنين شاعرا وناقدا، قد صدرت له عدة دواوين التالية: «أحوال الطقس الآتية»، «مغارة هرقل»، «كأس ديك الجن»، «مخبزة أونغاريتي»، «بنصف سماء»، و»رسائل كليوباترا» .

وله في حقل النقد الأدبي بالإضافة لهذ المؤلف الجديد «أشجار أدونيس»، مؤلفان: «بعيدا عن سماء مريم»، و»شعرية القصيدة المغربية».

في العدد 195 من مجلة الكلمة

آليات التلقين الأيديولوجي الأميركي والعولمة الإمبراطورية وسارتر وفلسطين

رأى النور أخيرا العدد 195 من مجلة (الكلمة)، والتي يرأس تحريرها الناقد الدكتور صبري حافظ، لتصل بهذا العدد الجديد صيف عامها التاسع عشر، وفيه تقدم مادة أدبية وفكرية ثرية تدفع القارئ للتفكير في عدد من القضايا الراهنة في عالمنا المختل. حيث يعري جوزيف مسعد آليات التلقين الأيديولوجي الأميركي، ويطرح حسام عبد الله في مئوية أبيه النموذج الإنساني المرتجى، في عالم يتخلى عن أبسط القيم الإنسانية. ويكشف عامر محسن آليات العولمة الإمبراطورية، ويتناول جورج كعدي قصية سارتر وفلسطين واختلال المعايير الأخلاقية. ويعيد علي حسن الفواز طرح أسئلة النهضة ومشروع التجديد الفكري.

رأى النور أخيرا العدد 195 من مجلة (الكلمة)، والتي يرأس تحريرها الناقد الدكتور صبري حافظ، لتصل بهذا العدد الجديد صيف عامها التاسع عشر، وفيه تقدم مادة أدبية وفكرية ثرية تدفع القارئ للتفكير في عدد من القضايا الراهنة في عالمنا المختل. حيث يعري جوزيف مسعد آليات التلقين الأيديولوجي الأميركي، ويطرح حسام عبد الله في مئوية أبيه النموذج الإنساني المرتجى، في عالم يتخلى عن أبسط القيم الإنسانية. ويكشف عامر محسن آليات العولمة الإمبراطورية، ويتناول جورج كعدي قصية سارتر وفلسطين واختلال المعايير الأخلاقية. ويعيد علي حسن الفواز طرح أسئلة النهضة ومشروع التجديد الفكري.

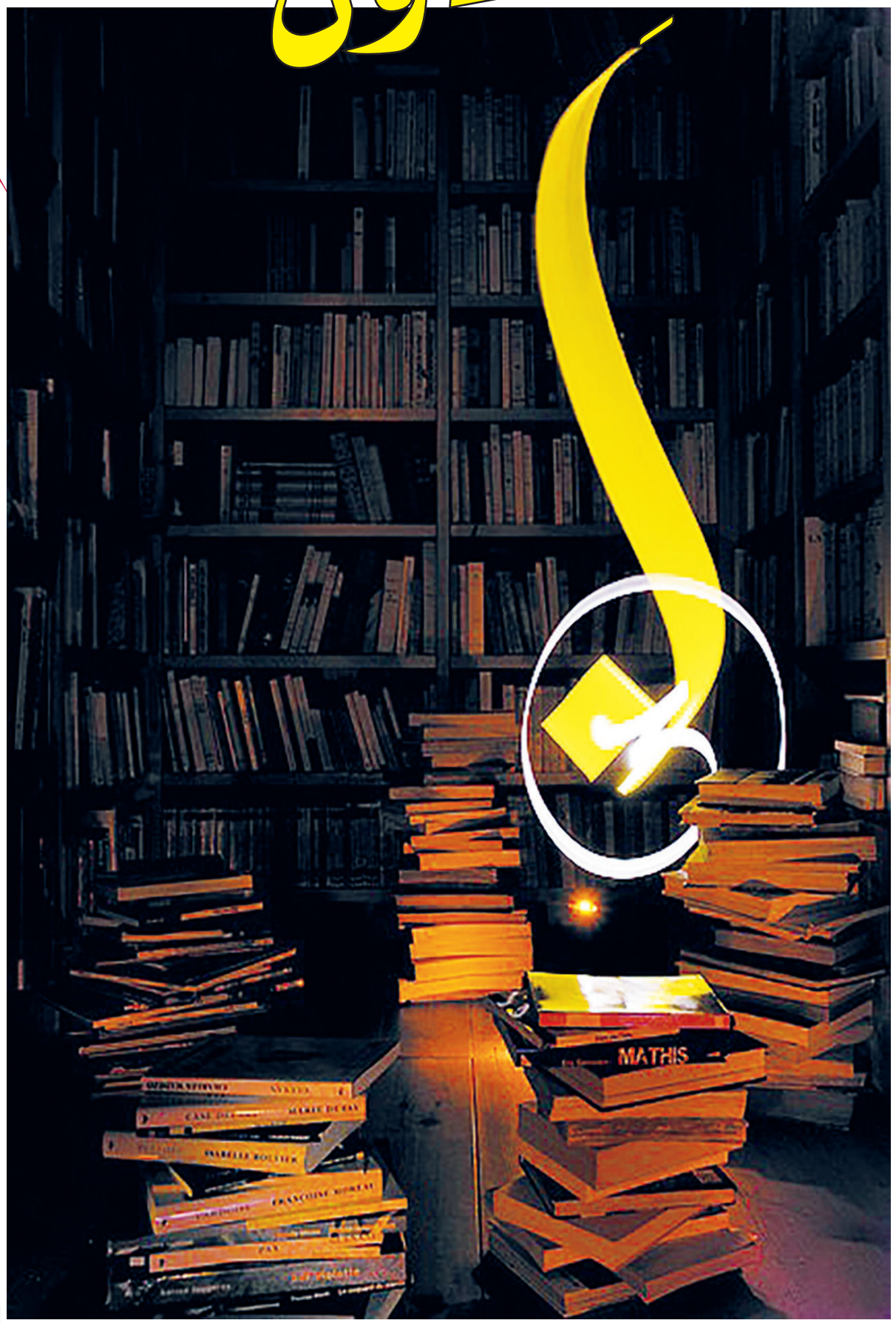
ويتناول أيمن زهري مأساة الهجرة غير الشرعية في قوارب الموت، وفي السينما. ويعري سعيد محمد انحطاط الذوق وعربدة الأباطرة الجدد. ويكتب بشار القليس في نقد الاستلحاق المؤبد، بينما يربط شفيق جرادي بين المقاومة والتجذر الوطني. كما يربط محمد علي فقيه بين فشل مشروع الكيان الصهيوني ومستقبل الغرب الذي عرته الحرب في غزة.

لكن حرص العدد على الكشف عن مضمرات الراهن العربي والدولي رافقه اهتمام كبير بما يدور في الواقع الأدبي والثقافي العالمي منه والعربي: حيث يحتفي العدد برحيل نجوجي واثيونجو، فينشر مرثية له وحواراً طويلا معه، باعتباره أحد عالمات الأدب الأفريقي وأدب ما بعد الاستعمار. كما احتفى باب علامات بأكثر من قامة أدبية وفكرية من وديع فلسطين في مصر، إلى سعيد حجي في المغرب. كما اهتم باب شهادات بالمفكر المغربي حسن أوزال، وبالباحث الفرنسي فرانسوا بورغا الذي يكشف الوجه القبيح لدولة الاستيطان الصهيوني.

وترجم العدد دراسة عبد اللطيف اللعبي عن القصيدة الفلسطينية، ونشر شهادة «زوينة آل تويه» عن ترجمتها لشهر في سيبينا لهشام مطر. بينما عاد فخري صالح لكتاب غسان كنفاني المؤسس «في الأدب الصهيوني» ليؤكد ألا شيء تغير. وكتب أحمد المديني عن مائدة حسن بحراوي الروائية. أما عمر كوش فكتب عن أدب الناجين من المسالخ البشرية السورية. بينما كتب زياد جيوسي عن رواية باسم خندقي الثانية «سادن المحرقة». بينما ترجم فالح رحيم نصا مهما عن الأدب وفلسفة الأخلاق هذا إلى جانب نشر رواية كاملة كالعادة، وقد جاءت هذا الشهر من العراق، كما حفل العدد بالقصص والقصائد الشعرية من مختلف أرجاء العالم العربي، هذا فضال عن أبواب المجلة الأخرى من نقد، ومواجهات، وعلامات، ومراجعات الكتب، والرسائل، والتقارير.

كِتَابُ الْحَرْفِ الْأَوَّلْ

أحمد بلحاج آية وارهام



من أعمال عاشق الخط العربي الفنان الفرنسي جوليان بريتون المعروف باسم «كلام».

1

فِي قَلْبِ الْكَوْنِ الْبَاكِي ،
وَقَفَ الْحَرْفُ الْأَوَّلُ
لَيسَ أَلِفاً وَلَا بَاءً ،
وَلَكِنَّهُ صَوْتٌ بِلَا لَهْجَةٍ ،
نَبْضَةٌ تَخْرُجُ مِنْ بَيْنِ أَصَابِعِ الْيَدِ الْمُقَدَّسَةِ ،
تَمْزِجُ بِنَارِ الصَّوْتِ ،
فَتَحْمِلُهَا خُطْوَةُ الْجَنَاحِ إِلَى بَحْرِ السُّلْطَانِ الْمَائِيِّ.
الْحَرْفُ يَتَدَحْرَجُ كَالْوَلَدِ الْعَارِي فِي سَاحَاتِ الْخَلِيقَةِ ،
يَلْعَقُهُ لِسَانُ النَّارِ فَيَصِيرُ جَمْرَةً مُتَكَلِّمَةً ،
تُلَقِّمُهُ الْيَدُ قَبْضَةً
مِنْ تُرَابِ الْأَنْدَادِ
فَيَنْطِقُ بِالْأَسْطُرَهْ ،
يَحْمِلُهُ الْجَنَاحُ فَوْقَ الْأُفُقِ فَيُصْبِحُ نَجْماً مُرْتَعِشاً ،
وَيَغْتَسِلُ فِي مَاءِ السُّلْطَانِ فَيَخْرُجُ كَلِمَةً مُكَلَّلَةً
بِالْإِشَارَاتِ الْإِلَهِيَّهْ.

2

وَهَكَذَا وُلِدَتِ الْأَلْفَاظُ
بِوَلَعِ النَّارِ،
وَصَبْرِ الْمَاءِ ،
وَرَحْمَةِ الْيَدِ ،
وَشَدْوِ الْجَنَاحْ.

المغرب الآسر بعيون أسرى ومغامرين أوربيين

الجزء الثاني

محمد أعزيز

تتأمل هذه المقالة كتاب «المغرب الآسر بعيون أسرى ومغامرين أوربيين» (*) لصاحبه بوشعيب الساوري، بغية الكشف عن طبيعة المؤلف وبيان أهميته بوصفه كتابا يرصد تنقلات رحالة ومسكشفين أوربيين انتقلوا إلى المغرب فوقعوا في أسره، باختلاف السياقات والأزمنة وبتباين محددات الأسر ومفهومه، كما نروم إبراز السمات المؤطرة لنظرة هؤلاء الأسرى إلى المغرب والمغاربة، في ارتباط هذه النظرة بهواجس رئيسة منها: السلطة والعقيدة والحرية، وغيرها.. فضلا عن ذلك، ستستعرض المقالة بعض المداخل التي استند إليها الكاتب في مقاربته موضوعه، منها المدخل النفسي ومدخل الغيرية.. بالإضافة إلى ما سبق سنتوقف عند طبيعة الآليات الكتابية التي استعان بها الباحث في تأليف كتابه.

3 - أسئلة المقاربة وآليات الكتابة

مداخل قرائية: يتسم المؤلف المدروس بطابعه المركب، فالساوري لم يقتصر على تقديم محكيات الأسر بطريقة سردية فقط، بل إنه يتدخل في كثير من الأحيان ليعالج أسئلة موضوعه، منطلقا في ذلك من خبرته النقدية وقدرته التحليلية على توظيف الأدوات والمفاهيم المتعددة المرجعيات، تبعا لذلك سيجد القارئ أن الباحث يتأمل محكياته مستفيدا من مفاهيم متنوعة تغني مقاربته للموضوع، منها على سبيل المثال الاستناد إلى الغيرية لكشف حجب نصوصه المنتقاة ذلك أن «السرد هو الفضاء الأمثل لتحقق الغيرية بمختلف تجلياتها هو فضاء أمثل لأنه يحتضن الصلات المشكلة لموضوعات الصراع والحب والعنف والصداقة والأحقاد والأحاسيس والرغائب ذات الصبغة الاجتماعية والنفسية والفكرية16

على هذا الأساس يقدم الساوري بين ثنايا محكياته إشارات نقدية دقيقة، تكشف حيثيات النصوص السردية المعروضة بين يدي القارئ، بل إنه يضيء بعض عتماتها، ويقرب هذه السرود من المتلقي، موضحا سياق هذه المحكيات والخلفيات المتحكمة في كتابها، من ذلك قول الباحث عن رحلة لامبرير:» من بين الرحلات الكثيرة التي كانت وجهتها المغرب، توجد رحلة الطبيب الإنجليزي ج. لامبرير الذي قام برحلة إلى المغرب ما بين شتنبر 1789-1890، وهي رحلة ظلت مغمورة على الرغم م طرافة أحداثها ومغامرات صاحبها وما تعرض له من مضايقات، وما تقدمه من معلومات عن المغرب في تلك الفترة بحس رومانسي موسوم بأحكام قيمة ساخرة من الآخر المغربي، تذكيها مركزيته الأوربية التي كانت منطلقا في كل إغرابي أوصافه لمدن المغرب وقراه، التي اعتبرها شبه متهدمة وعديمة الحياة وبكل خاص تلك التي خرج منها الأوربيون، وأيضا في تمثيله للمغربي الذي اعتبره لا يجيد الحوار، متخلفا وجاهلا وناكرا للجميل»17

يستند الساوري هنا إلى مفهومي الأنا والآخر ليبين طبيعة محكي لامبرير، وليكشف مضمراته الخطابية، موضحا النزعة المركزية المتحكمة في الأنا، مما يجعلها تنظر إلى الآخر المغربي نظرة احتقار وازدراء، وهذه كلها إشارات نقدية من شأنها أن تموضع القارئ في سياق التلقي الواعي بحيثيات النص وموجهات الكتابة عند صاحبه، بالإضافة إلى ما سبق يقدم الساوري في مواضع عديدة بعض البوارق النقدية المحركة لفعل الحكي عند بعض الرحلة والمستكشفين، كما هو الشأن في قوله عن محكيات دون رفائيل:»يظهر الحب في هذا المحكي كمحرك رئيسي لكل أحداثه المأساوية، المشوقة، من رسائل غرامية ووشايات ومغامرة وانتقام ونفي وأسر ومحاولات عديدة للفرار»18

يتكئ الساوري هنا على الحب بوصفه انفعالا محركا لفعل السرد في محكيات دون رفائيل، من ثمة فالباحث يعزز إشاراته النقدية بالاستناد إلى الاستبطان كآلية سيكولوجية مولدة للنص، من هنا ينزع الباحث إلى تفسير النص الأدبي في تحققه متسلحا في ذلك بمرجعياته النقدية والقرائية المتفاعلة مع المحكيات المنتقاة في مدونته، كما هو الشأن في تفاعله مع البعد اللغوي في بعض هذه المحكيات، حيث يصف الباحث طبيعة اللغة الموظفة في محكي جاك فولي إذ يقول:» نقل ذلك بسرد منفعل حاول رد الاعتبار للذات عبر النيل من الآخر باستعمال لغة عنيفة في توصيف صنيعه»19، يرتكز تعليق الساوري هنا على الجانب النفسي للرحلة، مبرزا تأثيره على تشكل المحكي، وتحكمه في نبرته الخطابية تجاه الآخر، بما يشي باطلاع الباحث

أسئلة الموضوع والمقاربة في كتاب لبوشعيب الساوري

على مختلف أبعاد الرحلة ومنعرجاتها، بل وتأثيرها في المستوى الخطابي للنص.

تلكم بعض المداخل القرائية التي آثرنا بيانها في هذا المقام، على سبيل التمثيل لا الحصر، فالكتاب المدروس يتسم بالغنى على مستوى المرجعيات والمفاهيم التي اتخذها الباحث سبيلا في مقاربة موضوعه، وهي مقاربة منفتحة على عدة منهجية متعددة الروافد تستقي آلياتها عموما من حقل النقد الثقافي ونقد ما بعد الاستعمار، باستحضار الإمكانات التي تتيحها هذه المقاربة من إمكانات قرائية تستدعي مجموعة من الحقول المعرفية الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع والأنثربولوجيا والتاريخ...

ب-آليات كتابية: تنوعت الأساليب الكتابية

المعتمدة في كتاب « المغرب الآسر» لبوشعيب الساوري، وهذا مرده إلى طبيعة الكتاب المركبة، فهو مؤلف، كما أسلفنا، يجمع بين الطابع الحكائي والطابع الحجاجي، وقد طغى الجانب الحكائي على معظمه، ولعل ذلك ما جعل الكاتب في المقدمة يعرف كتابه بكونه محكيات مختصرة مقدمة إلى القارئ العربي؛ ويمكن أن نميز في هذه الصيغة الحكائية بين آليتين كتابيتين، وهما الترجمة، والسرد. فبوشعيب الساوري اعتمد بشكل كبير على هاتين الآليتين في تقديم مادته الحكائية، فكل نص من نصوص الرحالة والمستكشفين المقدمة في هذا الكتاب، تنبني على الانطلاق من التعريف بالرحالة وبيان مسار حياته، والكشف عن سيرته العلمية والمعرفية وما ميز نشأته وما طبع حياته، كما هو الشأن في ترجمة دون رفائيل، إذ يقول الباحث عن هذا المستكشف: «ولد رفائيل بمدينة طليطلة حيث زاول والده مهنة القضاء ثلاث مرات متتالية.. وهو عازف موسيقي يتيم من طبقة اجتماعية دنيا شغف أميرة حبا.. تعلم رفائيل الموسيقى في مدة وجيزة وأصبح يجيد العزف على القيثارة كما كان يجيد الرقص بمهارة فتولهت به ماركيزة من أجمل نساء البلاط وطالما قاومت ميلها إليه لأنه كان أدنى من أصلها»20

بهذه الترجمة يقدم الباحث كل المعلومات والمعطيات المرتبطة بحياة المستكشف أو الرحالة، وهي معطيات مهمة تسعف في فهم ظروف الرحلة ومسوغاتها، مما يجعل القارئ أمام سياق متكامل لمحكي الأسر، استنادا إلى هذه الغاية، استطاع الساوري، وفق نهجه هذا، أن يضع المتلقي أمام ما يحتاجه من حيثيات لمساءلة النص في ارتباطه بسياقه، مع الحرص الدقيق على وصف الرحالة والمستكشف المترجم له بالوصف الملائم لطبيعة مهامه في البلد المرتحل إليه، فهناك الرحالة والمغامر والمستكشف والمخترق والجاسوس.. وغيرها من التعيينات التي لا يضعها الباحث اعتباطا وإنما بناء على تمحيص ودراية بوظيفة الرحالة، وإدراك لمختلف الدواعي التي قادته إلى المغرب، فعن خواكين كاتيل يقول الساوري: «مستعرب وجاسوس إسباني حصل على الباكالوريا بمدينة طارغونا والإجازة في القانون من جامعة برشلونة 1851، واشتغل لمدة بالمحاماة لكنه تركها ليتفرغ للتكوين ليصبح مستعربا في مدريد وساهم مع غيره من الباحثين في نشر بعض النصوص الفقهية لفقهاء مسلمين من القرن الرابع عشر، وأقام بباريس وبالمتحف البريطاني بلندن لإنجاز بعض الأبحاث، وعمل على مشروع ترجمة القرآن من العربية إلى القشتالية، ووجه اهتمامه إلى العربية العامية»21

يكشف الباحث في ترجمته لخواكين نزوعاته الجاسوسية، وهو في ذلك يختلف عن لامبرير مثلا، الذي بينت الترجمة المقدمة له، أن مجيئه كان بناء على طلب السلطان المغربي بغرض تقديم خدمات علاجية. هكذا فالكاتب كان حريصا على إضاءة محكياته بهذه الترجمات المضيئة للنصوص، والمسعفة لكل قارئ متفاعل مع هذه المحكيات.

فعلاوة على الترجمة، يتعزز البعد الحكائي لهذا الكتاب من خلال آلية السرد، أي حينما يتولى الباحث حكي الأفعال التي قام بها الرحالة المستكشف في بلاد الأسر مع وصف المشاهد التي وقعت عليها عيونه، وفي هذا انتقى الساوري مقاطع تعكس تحكي معاناة الأسرى وتسرد طرائفهم وتبرز نظرتهم للآخر، سواء أسرى الرغبة أو أسرى الإكراه، فمثلا يسرد عن لامبرير: « في يوم 30 غادر تارودانت محفوفا بفارسين زنجيين، حاملا

معه الكثير من الهدايا بعث بها مولاي عبد السلام إلى والده، وفي طريقه التقى البربر الذين بدوا له مختلفين عن العرب والموريسكيين وهم أقوياء وغلاظ، يستقرون بالجبال، يحلقون رؤوسهم، يعيشون على القنص وتربية المواشي ويسببون قلقا للامبراطور، حيث يتمردون على أداء الضرائب»22، ويورد عن رفائيل أنه «كان ذات مساء خارج القصر الملكي، فألقي به في عربة حملته خارج المدينة وسلم لرماة وأرسلوه فورا إلى العرائش، وجد رفائيل مع ذلك وسيلة للكتابة لحبيبته من قادس، عبر الأشخاص الذين أتوا به، قرأتها الأميرة وبللتها بدموعها، وأجابته معبرة عن حبها وتعلقها به».23

في مقابل ما سلف، يحضر الطابع الحجاجي في الكتاب ضمن تلك الإشارات النقدية التي يبثها الكاتب في مواضع محددة، حيث يتدخل لتفسير سلوك رحالة أو مستكشف، أو من أجل إماطة اللثام عن مضمرات خطابية تكتنف قول مخترق أو جاسوس، لأجل ذلك يتجه الكاتب إلى التسلح بالآليات الحجاجية والتفسيرية سواء الأسلوبية أو النصية من أجل أن يبين للقارئ مغزى حدث معين أو يشرح تصرف أو قول صادر عن الرحالة، من ذلك هذا التفسير الذي يرسيه الباحث لأحكام القيمة التي شحن بها لامبرير محكياته، «ترجع أحكام القيمة إلى عامل ذاتي بالنظر إلى ما عاناه أثناء رحلته من صعوبات وما واجهه من مشاكل، وعامل ثقافي يرتبط بخلفياته الثقافية التي تحكمت في نظرته للمغاربة... إذ يعبر في كثير من المواقف عن توحش المغاربة مقابل تحضره، استنادا إلى معيار ثقافي للحضارة يحمله في داخله، كان يعتبر أن الحضارة إنجاز أوربي فريد من نوعه، وحتى لو وجدت له معالم حضارية فمردها إلى أوربا»24،

يبرز هذا التفسير نوعا من الرد بالكتابة عن تلك النظرة الاختزالية للرحالة، فالباحث يضع هذا الازدراء في سياقه، ضمن النزعة المركزية التي تحكمت في صاحب المحكي، فانبرى لإطلاق أحكامه العامة المستندة إلى ثقافة أوربية استعلائية، فإلى جانب هذا التفسير الثقافي المباشر من الباحث لتفكيك الخطاب الاستعماري للذات الرحالة، نجد نمطا آخر من التفسير المبثوث في ثنايا هذه المحكيات، وذلك حين يقدم الساوري معطيات محيطة بالرحلة لم ترد في المحكي، إنما استقاها الباحث من استقصائه وتقصيه، ليبرز الدوافع الخفية لبعض الرحلات من بينها هذا التفسير الذي يقرنه الباحث برحلة كاتيل، حيث يقول مفسرا طبيعة مهام المخترق قائلا:»مالم يفصح عنه كاتيل هو أنه كان مطلعا بمهمة سرية للحكومة الإسبانية ألا وهي التعرف على المجال الذي تم لتنازل عنه لصالح اسبانيا في المادة الثامنة من المعاهدة المترتبة عن حرب تطوان... ولفتح الجوب المغربي أمام التوغل الاقتصادي الاسباني»25 «رغبة منه في إخفاء دوافع رحلته والتكتم على الجهات التي أرسلته ينوه كاتيل بخصوصية ميزة رحلته وهي أنها ذات طابع شخصي تماما موجهها حب المغامرة والاستكشاف»26

بهذه الآليات التي آثرنا الوقوف عندها في هذا المبحث، أي الترجمة، السرد والتفسير، تتكشف السمات والخصائص الأسلوبية التي ميزت كتاب « المغرب الآسر» بطابعه المركب من الناحية التأليفية، حيث يزاوج الكاتب بين الصيغتين الحكائية والحجاجية، لتقديم مادة حكائية معرفية غنية وموجهة نقديا بخلفية قرائية واعية، مما يؤهل هذا الكتاب ليشكل إسهاما هاما في الساحة الثقافية المغربية والعربية.

تركيب

مكنتنا مصاحبة «المغرب الآسر..» لصاحبه بوشعيب الساوري من استجلاء بعض قضايا الكتاب، حيث كشفت المقالة أبعاد هذه المحكيات وما تثيره من أسئلة مرتبطة بالنظرة إلى المغرب والمغاربة والتحيزات المرتبطة بها، وبينت ما تطرحه علاقة الأسير مع السلطة من تناقضات تبعا لوضعية الأسير وظروفه، كما كشفت الوضع المزري للأسير المطالب بحريته وما لاقاه عموم الأسرى من معاناة وتنكيل، فضلا عن ذلك، أسعفتنا هذه المصاحبة على إبراز خصوصية المؤلف المدروس، إن على مستوى المقاربة بغناها المفهومي وانفتاحها المرجعي، أو على مستوى الآليات الكتابية الموظفة وتنوعها الأسلوبي والدلالي.

هوامش:

*-بوشعيب الساوري، المغرب الآسر بعيون أسرى ومغامرين أوربيين، الجمعية المغربية للباحثين في الرحلة، الدار البيضاء، دار بصمة لصناعة الكتاب، الطبعة الأولى 2022، ص 5.

16- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى 2012. ص.34.

17 -بوشعيب الساوري، نفسه، ص 21.

18 -بوشعيب الساوري، نفسه، ص13

19 -بوشعيب الساوي، نفسه، ص 115

20- بوشعيب الساوي، نفسه، ص 13

21- بوشعيب الساوري، نفسه، ص 38

22- بوشعيب الساوري، نفسه، ص 29.

23 -بوشعيب الساوي، نفسه، ص 15

24- بوشعيب الساوري، نفسه، ص21.

25 -بوشعيب الساوري، نفسه، ص 40.

26 -بوشعيب الساوري، نفسه، ص 52

لا تنجو الفواكه من فعل الزمن

محمد بنعزيز

مكان الرجل الأربعيني المنهك الذي يقف خلف العربة منذ عام القرد، كانت كريمة وهي طفلة على أبواب المراهقة، تجلس خلف عربة محملة بالتفاح والعنب في زاوية ظليلة من شارع محمد زفزاف في كازابلانكا.

كانت كريمة تلقي نظرة على دفتر دروسها وبين حين وآخر تنظر إلى الفراغ لكي لا تنظر إلى كاميرا البنك المعلقة فوق رأسها...

يمر الزمن ولا يأتي مشترون... يبهت ورق الدفتر...

يمر الزمن فتظهر بقع سوداء على حبات التفاح... تزداد حركة السيارات وتشتد ريح المساء وتجلب غبارا ودخانا أكثر إلى السلعة...

يمر شبان بشعون يدفعون عربات فيها بيض وبصل وجزر... شبان يظهرون كأشباح مشوهة على زجاج البنك، هؤلاء التجار الجوالون أكثر قدرة على بيع سلعهم... تفكر كريمة في العودة للبيت.

ماذا ستقول لأبيها؟

لن تستطيع كريمة العودة قبل أن ترجع أمها لتساعدها في دفع العربة.

زوال هذا اليوم الذي كشفت فيه التحاليل عن ألف مصاب بفيروس كورونا في كازابلانكا، وقفت كريمة تحاول نفض الغبار عن التفاح الذي يتعفن تدريجيا... يتعفن قبل أن يعضه المشترون... تتخيل كريمة حالة والدها حين ستتعفن كل الفواكه وسيفقد كل رأسماله...

لذلك قال: يا كريمة، هذا العام الإعدادية مغلقة، اذهبي لبيع التفاح مكاني... هناك اكتشفت كريمة أن لون التفاح يكشف مرور الزمن بسرعة...

باعت كريمة جيدا في اليوم الأول فكلفها أبوها بالبيع في اليوم الموالي.... وإن لم تبع شيئا لن يشتري لها أدوات مدرسية... وقد تجوع...

لم يقل الأب هذا، لكن كريمة تعرف مصير صديقتها مريم التي تبيع الخبز الآن بالتقسيط مع أمها بجانب محطة تيرمينوس الترامواي حيث يحلق صوت الفقيه العيون الكوشي... قررت الخبازة أن ابنتها ستعاونها على العجن... تخمن كريمة أن صديقتها لن تستكمل تعليمها أبدا، كريمة واثقة أن أمها لا تشبه أم مريم.

أبدا. أبدا لا تشبهها.

وقفت سيارة صغيرة قرب عربة العنب والتفاح، نزل رجل وقصد الشباك الأوتوماتيكي، رأى انعكاس الطفلة المكتنزة ودفترها على زجاج البنك، سحب نقودا واستدار إلى السلعة، جسّ التفاح بيده فتبللت. انزعج الزبون من العفن في أنامله وسأل كريمة:

- أين أبوك؟

- أبي؟ إنه يتعفن في البيت.

- وأنت تبيعين هذه الزبالة؟

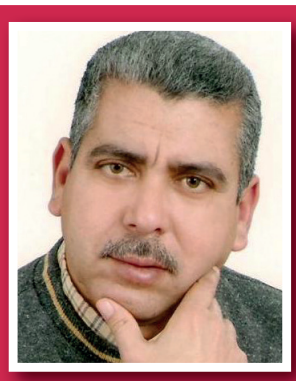
- لا أبيع شيئا... أنا أتعفن هنا.

- إلى متى؟ إلى متى؟

- أمي صابرة الآن وأبي مريض، وأنا أنتظر غضب أمي لينقذني.

قصة قصيرة صورت فيلما قصيرا بعنوان التفاحة.

هَيَجانٌ في عُنُقِ الكمان



جمال أزراغيد

1. سِحْرُ الفخاخ

ما الْحَياةُ إلّا كُؤوسُ أسْئلَة
أَسْكَرَني غُموضُها
وَأنا أَشُقُّ الشِّعابَ
إلى جِهَة
تَراني مَعْنًى
يُفَخِّخُهُ سِحْرُ السَّواد
أَمْضي والعُمْرُ حَجَرٌ
يُثْقِلُ قَدَمي
وَيُعيثُ في دَمي تَعَبًا
أُبْعِدُهُ بِمَشَقَّة
عَلَّني أَحْيا
لأَعْبُرَ الأُفُقَ الوَضّاء
لأُسْمِعَ صَوْتي لِلْواقِفات
في ظِلِّ الأَماني المُعَطّرَة
برائحَة الغَمام
أَجُسُّ نُعومَتَهُ
في نَفْسي الأَمّارَة ،سِرًّا ، بِالبَهاء.
وَحْدَهُ المَعْنى يَنْبُتُ بَيْنَ أصابعي
وَحْدَهُ يَكْبُرُ وَرْدًا
يَشيخُ على أَعْناقِ طُيورٍ
أَسْقَطَها الرّيحُ
بِجِوارِنا فِذَتي المُطِلَّة عَلى ظُلْمَةِ العَدَم.

2. تناسُلُ الظِّلال

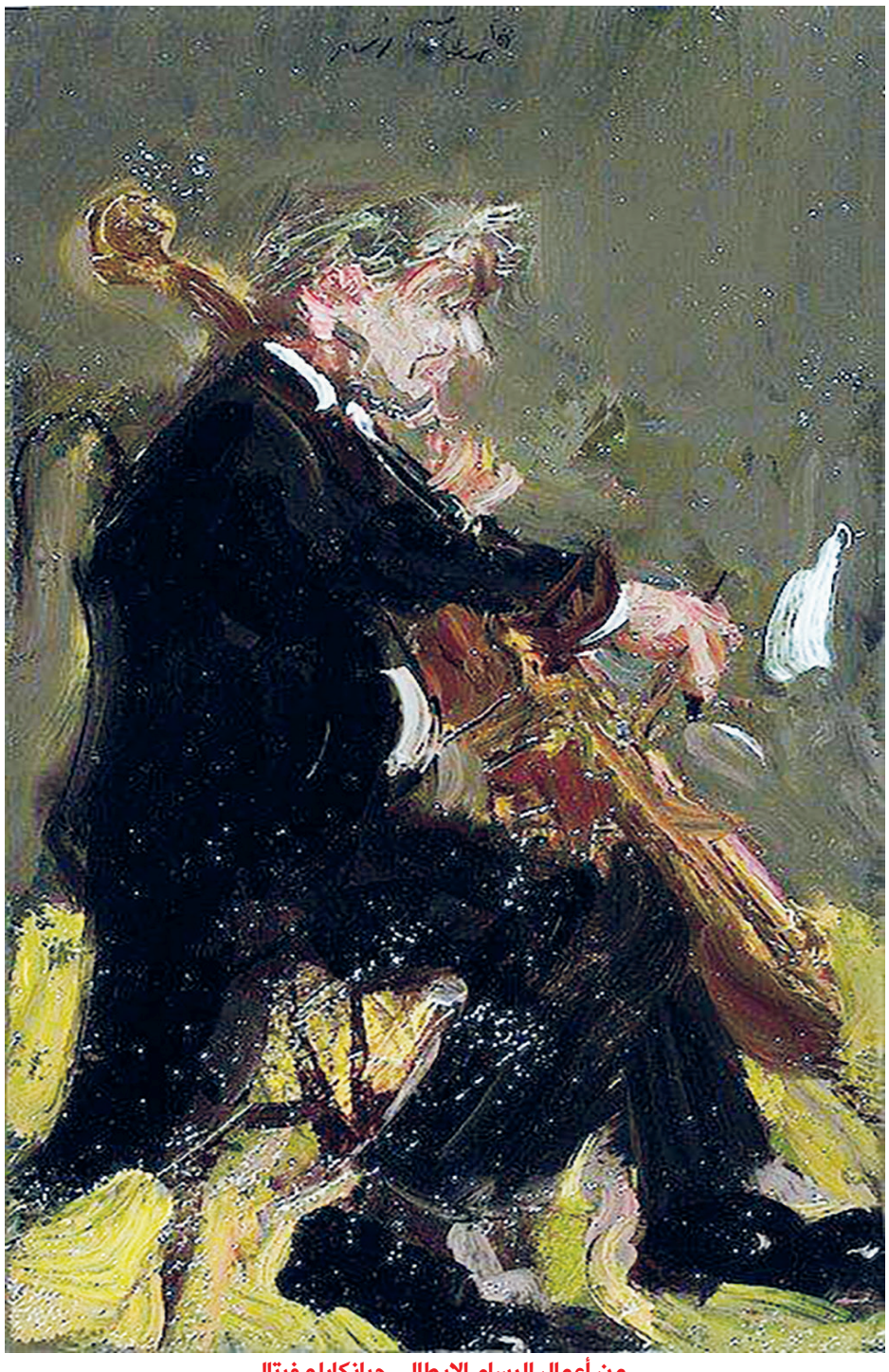
كَأَنّي مَشَيْتُ أَعْوامًا
في طُرُقٍ
تَخْنُقُها مَوْجاتُ خَطْو ،
عَلى أَحْجارِها تَتَناسَلُ ظِلالي
الهارِبَةُ مِنْ شَمْس
تَنْحَدِرُ مِنْ سَماء
شَرْشَرَ زُرْقَتَها الجيرانُ
صَبيحَةَ شائعات
تتكَدَّسُ في حُنْجُرَتي
حينَ أَمْضَغُ الْوَقْتَ وَحْدي
وَأُصْغي لِحَفيفِ أَشْجار
تَرِفُّ فيها كَلِماتٌ بِنُكْهَةِ الفانيلا
إذا نَطَقْتُها تَطايَرَتْ شَظايا
فَوقَ سَطْحِ لَيْلٍ
يُلَطِّخُهُ رَذاذُ الضَّوْء.

3. حَيْرَةُ السَّماء

رَغْمَ كُلِّ حَدَث
أَسْتَطيعُ أَنْ أَعْدُوَ
خَلْفَ ظِلالٍ
شَقَّتْ جِدارَ غُرْفَتي الحالِمَة
فَوْقَ الرَّصيفِ المُقابِلِ
أَطْفَأَتْ عَيْنَيْها
الغائِمَتَيْن
وَغاصَتْ في غِناءٍ عَميق
أَيْقَظَني مِنْ قَلَق
يُنْبِئُني بِانْحِسارِ الظِّلِّ
عَنْ سَماءٍ تُسائِلُني نُجومُها
عَنْ مَوْتى الرّوحِ
وُقوفًا على الأَبْوابِ الموحِشَة.

4. ضَجيجُ الأَنْفاسِ

حاضِري لَمْحَةُ بَصَرٍ
تَذوبُ
على أَسْلاكٍ
شَقَّتْ يَدي المُتْعَبة
مِنْ حَمْلِ الأَفكارِ الآهِلَةِ بِالضَّجيج
أَغيبُ في الطَّريقِ
راكِضًا فوقَ أَحْجارٍ
تَتَهَجّى
خَطَواتِ الْهارِبينَ مِنْ فَسادِ الوَقْت.
في كُلِّ خُطوَةٍ نافِذَةٌ
تُطِلُّ على غاباتٍ
يَغْمُرُها غِناءُ الرِّياح
لا تَسْأَلوني عَنْ حَجَرٍ
أَقيسُ بِهِ عُمْري
كُلّما تَوارَيْتُ خلفَ شَمس
تُحرِقُ ظِلّي المُمْتَدَّ في شِباكِ العَنْكَبوت.
حاضِري شَمْسٌ
تَرتَمي في أَنْفاسِ النَّهْرِ
إذا مَضَيْتُ سَريعًا
ضَجَّ في صَمْتِ الظَّلام
بعيدًا عَنْ هَيَجانِ الموسيقى في عُنُقِ الكَمان.



من أعمال الرسام الإيطالي جيانكارلو فيتالي

السَّفر الكوسموسي وجماليات السرد

عز الدين المعتصم

يعد العمل الإبداعي وعيا جماليا يبرز للوجود مدى تفرُّد الإنسان وتميُّزه عن غيره، إذ يتعامل المبدع مع الكون تعاملا متميزا، وينظر إليه نظرة سامية تختلف عن نظرة الإنسان العادي، فليس الكون، في العملية الإبداعية، هو ذلك الفضاء الرَّحب الذي تتحرك فيه الأجسام الآدمية، وتتحقق المآرب والأغراض المادية، بل هو تجلّ لسمو الكائنات الحية وعظمة الخالق. وتماشيا مع هذا الطرح يضطلع خطاب القصة بأهمية بالغة، نظرا لوظيفته الجمالية والاجتماعية والروحية، وكذا تنوع موضوعاته التي تستميل المتلقي لها، وتحفِّزه على التفاعل معها، تبعا لما يحدثه هذا الخطاب من أثر على عاطفة الإنسان. من هذا المنطلق يمثل القاص أبو يوسف تجربة إبداعية تصبو إلى نوع من التّسامي فيما يرومه من أفكار، وفيما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، متجاوزا بذلك قسوة الواقع وتناقضاته وآلامه، رغبة منه في تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفظاعة الواقع وشدة وطأته على النفس، وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذّب كيان المرء. ولعل طبيعة هذه الأحاسيس هي التي جعلته يروم البحث عن المطلق محاولا تمثّل حقائق الأشياء واختراق الكون الفيزيائي واستكناه دلالات عالم الفضاء عبر مجموعته القصصية «سلّة العنب» التي تعد ضربا من الكشف واستشرافا لأفق الجمال الخالد. وعلى هذا الأساس تحرك هذه المقالة إشكالية جوهرية مفادها: كيف ساهم أبو يوسف طه في تحديث اللغة القصصية المغربية؟

في قصص «سلّة العنب» لأبي يوسف طه

1- الخرق اللغوي وشعرية الكون

إن من شأن قراءة متأنية للتجربة القصصية «سلّة عنب» أن تجعلنا نخرج بفكرة مفادها السعي الحثيث لدى مبدعها إلى خلق توليفات لغوية تتسم بالخرق والانزياح. وهذا الأمر يطالعنا من خلال عتبة العنوان الذي تنبني وظيفته على تشييد تمثلات ذهنية أولية لدى المتلقي، وانطباعات مسبّقة حول مضمون القصص وعالمها السردي. وإذا تأملنا العنوان وَجَدْنَاهُ تركيبا إضافيا، يشير في التراث الثقافي إلى المناطق التي تتميز بالإنتاج الوفير للعنب. وفي المقابل يحيل على المثل الشعبي المغربي الضارب بجذوره في أطناب التاريخ «طلب السلّة بلا عنب» الذي يدل على رغبة الشخص في الخروج من ورطة ما بأقل الخسائر. بيد أن الورطة التي وقع فيها القاص أبو يوسف طه هي ورطة جميلة بتعبير رولان بارت، ورطة تبعث على الشعور باللذة والدهشة، ورطة الإبداع التي تحفز المتلقي على كد العقل وإعمال الفكر قصد استكناه الدلالات واستخلاص الخصائص الفنية والجمالية والأسلوبية. يقول السارد في قصة «سلة العنب»: «كان رجل يعيش في كوخ على أطراف الغابة مداريا أيامه إلى أن قادته يوما قدماه إلى مذبح الإسراء بغية الاستطلاع. دهش إذ رأى على أرض المذبح كرمة طافحة بعناقيد في غير موسمها، قر عزمه، على غرار مواطنيه، على أن ينال حظوة لدى السلطان. قطف عناقيد جيدة، وقضى الليل ساهرا، وفي الصباح توجه بسلة العنب نحو القصر، وبعد مماحكة الحراس، أذن له بالدخول، ولما مثل أمام السلطان انحنى مبجلا، قال له: ما قصدك؟ قال الرجل: آثرت يا صاحب الجاه أن أخصك بفاكهة في غير موسمها. وفجأة بادر بإفراغ محتوى السلة في آنية فضية، لم تسقط عناقيد العنب كما توقع، بل سقط رأس مضرّج بدم طري»1.

يدل هذا المقطع السردي على ملمح أسلوبي من ملامح جمالية التلقي، ويتعلق الأمر بكسر أو خرق أفق التوقع لدى المتلقي. ونقصد بشعرية الكون والسفر الكوسموسي، في هذه المقالة، ما تتيحه اللغة السردية من تشكيلات لغوية تتخللها علاقات تعمق إدراك المعنى لدى المتلقي. لأن أبا يوسف طه قاص فذّ لم تقله مركبة الفضاء صدفة، وإنما يتغذى مساره الإبداعي بفلسفة الجمال ويتسم بوعي فكري يبحث في أسرار الوجود. لأن مفهوم الوجود يتأسس على الحب باعتباره قيمة نبيلة تصدر عن صفة الجمال الإلهي. ويؤكد هذا الطرح العلمي الباحث ستيفن هوكنج في كتابه «الكون في قشرة جوز» بقوله: «كلما زاد بعد المجرات الأخرى عنا، زادت سرعة حركتها متباعدة، فالكون يتمدد بحيث إن المسافة بين أي مجرتين تتزايد بالزمن زيادة مطردة. أدى هذا الاكتشاف إلى زوال الحاجة لثابت كوني حتى يعطينا حلا استيطيقيا للكون».

إن مبدأ استيطيقا الكون هو الحب الذي يمثل إرادة المعرفة، من هنا نجد القاص يطمح إلى اكتشاف السِّر المطلق للجمال الذي يبرق هنا وهناك عبر مشاهد وكائنات الطبيعة التي تتجاوز الماضي الحالك لتعانق المستقبل المشرق. وهذا ما تعبر عنه الصورة التالية من قصة «كهرماء»: «يصبح الكون كله تراكب استعارات لا يمكن القبض على حقيقتها لتعدد الدلالات؛ فهل ندرك فكرة (الإله)؟ هذه الحفنة من الصوامت والصوائت، إننا نتابع تضخم وتكاثر المعنى حتى يحتوينا، ونغدو جُرما متناهي الصغر يدور في فلك»2.

بصم القاص أبو يوسف على تجربة إبداعية متميزة تتسم بالسفر الكوسموسي الذي يعاند الحلم ويشاكس

الظلام. وفي هذا الصدد يشير ستيفن هوكنج إلى أن «الزمان يعد سرمديا، بمعنى أنه وجد وسيظل موجودا للأبد، وفي تباين مع ذلك يعتقد معظم الناس أن الكون الفيزيقي قد خلق على حالته الراهنة تقريبا منذ آلاف معدودة من السنين». ومهما يكن، فإن أبا يوسف طه يرغب في الانفتاح على الزمن اللامحدود واللانهائي المدهش، إذ يصبح المبدع عاشقا الجمال، مدركا وظائف جسده وروحه بعد أن يدرك حقيقة وجوده، وتنقلب معرفته الساذجة إلى معرفة نافذة، فيدرك أن قيمة الجمال والجلال تكمن فيما نضفيه نحن على الموضوع، لا الذي تضفيه الحواس عليه. وقد أدرك أبو يوسف طه هذه اللذة المتمخضة عن إدراك الجمال في صوره المتباينة، وهذا ما نلمسه بجلاء في الصورة التالية من قصة «سلة العنب»: «تقودني الاستنارة إلى كوكب المباهج الفردية حيث لا أعجاز نخل خاوية، ولا حمّالة الحطب في جيدها حبل بالمسد، بل يغمر المدى طفح مذهل للضوء وهسيس الكائنات اللامرئية العجيب، فتعلق في اللسان من فرط التناغمات لذة الكينونة»3.

يتبيَّن أن القاص اهتم بجانب الجمال حين سعى إلى تجسيده والتعبير عنه في قالب رمزي يوحي بالسمو. ومن ثمة، فإن القاص يحاول أن يصور في العالم المحسوس الجوانب الغامضة التي يشعر بها وجدانه، إنه يجسد على أرض الواقع المشهود الأوجه الخفية للأشياء، محاولا إظهار البواطن؛ أي كشف الأسرار الكامنة داخل الصور في سياق سعيه الحثيث لمعرفة الحقيقة الكاملة. ومن هنا، فإن شعرية الكون هي ملمح أسلوبي يتميز به القاص أبو يوسف طه، إذ استطاع أن يحقق في قصصه «سلة العنب» بكارة التصوير الدلالي، وبالتالي فإن الصورة الفنية هي وسيلة القاص للتجديد الإبداعي والتفرد، ويقاس بها نجاحه في إقامة العلاقة المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المألوف من الصِّلات والوشائج التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعيا جديدا. بالإضافة إلى ما سبق، تبدو ملامح السفر الكوسموسي، في العملية الإبداعية، من خلال المعراج الصوفي، يقول السارد: «كنت متفائلا بالنجاح أمام عصبة من أولياء وصالحين يستأثرون بعلاج وهمي، ولكن بدا لي، وهذا أمر مزعج للغاية، سقوط كل النظريات والتقنيات أمام الأسرار العميقة للإنسان، وخاب ظني في اللغة نفسها لأنها تقتل عذرية الأشياء، وتقلص حيويتها وامتداداتها. وهو أمر دفع متصوفة إلى قتل أنفسهم ممارسين شكلا راقيا من الإدراك»4.

يمثل هذا المقطع صدى عذبا لروح القاص ومرآة صافية لسلوكه، وهو بهذا المعني يتقاطع مع المتصوفة، ومن هذا المنطلق فإن اللغة السردية في قصص «سلة العنب» تعبيرية إيحائية لأن موضوعها هو الروح والجمال والنور ومناجاة النفس ومخاطبة الخالق. وكلها موضوعات في غاية الدقة والعمق، لكن قصص أبي يوسف طه استطاعت أن تستوعبها جميعها عن طريق لغة مشحونة بالإيحاء، تحمل هواجس الذات الناطقة بالألفاظ والعبارات الحية المعبرة، والمعاني الخفية العميقة.

نستشف من لغة المجموعة القصصية أن الحب الإنساني الذي ينشده القاص أبو يوسف طه ليس مجرد ترجمة لعاطفة أو إحساس ديني بسيط، ولكنه ينبثق عن الوعي بالاغتراب لدى المبدع بهدف ردم الهوة التي تفصل بينه وبين أصوله الوجودية. ومن هنا تقوم قصص المجموعة على مناهضة الانهيار القيمي واستشراف الغد المشرق سعيا إلى تحقيق الحب والسلام في الكون بوساطة الحلم الذي تفصح عنه الصورة الآتية من قصة سلة العنب: «اشتعل الشيخ البهي كعمود نور وخاطبني: أيها الطهري، قم وادع أصفياءك في طوايا الجبال، متبركين بالتأمل وقراءة كتاب الطهر المقدس ... ستكون لهم آيات الكون سخرة، فيعم بطيبتهم النور والرخاء، وتصفو قلوب الذين

أفسدوا ملكوت الله بخستهم ونذالتهم»5.

هذا هو الحلم الذي قال عنه غاستون باشلار: «إن الحلم يضعنا في حالة الروح، هكذا في دراستنا البسيطة لأبسط الصور، يكون طموحنا الفلسفي كبيرا، إنه إثبات أن الحلم يمنحنا عالم الروح، وأن الصورة الشعرية تقدم شهادة على روح تكشف عالمها، العالم الذي كانت تريد العيش فيه». والحلم المرتبط بالحب والنور، هو حلم سعيد، يخلق عالم الراحة الأبدية، مع حركات السمو والانطلاق الحر.

2 - رمزية النّور

يرى مارتن هيدجر أن «اللغة تكون حيث يكون عالم، وحيث يكون عالم يكون تاريخ، واللغة من هذه الوجهة تضمن للإنسان أن يكون على نحو تاريخي». وما تعرفه اللغة من ديناميكية في الزمان والمكان، هو ما يدفع بنا إلى الإيمان العميق بأن لكل تجربة إبداعية لغتها الخاصة بها، تغتني باغتنائها وتتنوع بتنوعها، ومن ثمة تكون قصص «سلة العنب» مختلفة الطعوم، متنوعة الأساليب، لكل منها نكهتها المتميزة بما استمده القاص أبو يوسف طه من ثقافته الخاصة، وهذه الثقافة العميقة هي التي أسعفته في بلوغ مرامه العسير المتمثل في إنتاج خطاب سردي يسمو إلى أعلى مراتب الهذيان الروحي من خلال استدعاء جملة من الرموز الثقافية، مثل رولان بارت وغاستون باشلار و إرنست همنغواي وابن سيرين وألفريد إدلر وسيغموند فرويد وجاك لاكان. يقول السارد: «كل هؤلاء الفقهاء برقيهم لم يبددوا حرج موقفي العلمي ولم يسندوه بفكرة هادية»6. بيد أن فكرة القاص أرشدته إلى التوسل باللغة الرمزية، بحثا عن جوهر اللغة الكامنة في العلاقات بين الصور التي تتوحد فيها مختلف الأحاسيس المنغرسة في شعور القاص واستكشاف التكوينات الداخلية للبناء القصصي، إذ كثيرا ما يلتقي الرمز مع عنصر الجمال الفني، وهذا ليس وليد الصدفة، فالرمز يحوي في داخله عنصر الجمال -بكل أشكاله- ويستقي منه مادته التعبيرية باعتبارها أداة وصفية إجرائية، تعمل على صياغته وصبغه بصبغة الجمال، لأن الرمز والجمال وجهان لعملة واحدة في الدلالة التعبيرية التي يفصح عنها معجم النور، إذ يعزى تركيز القاص على هذا المعجم إلى ما يكتنزه من شحنة رمزية تحيل إلى الصفاء والضياء الذي ينشده أبو يوسف طه في مجتمع عمَّته ظلمة حالكة طالت كل الميادين الثقافية والسياسية والاجتماعية. يقول السارد في قصة الترادف: «ينسل مني ضوء لامع ... كان يمشي تحت الأضواء الخافتة، ... ويسترسل في التعبير عن تيمة النور: في الصباح ينغمر فيض من ضوء فتبدو السماء كذيل طاووس، والأرض لازوردية، والأشجار تتلامع لون الذهب، والمرأة عارية تنام في منحنى مريم العذراء»7.

يتنفس هذا المقطع السردي بفيض من الضوء الذي انتشر نوره في الوجود بجميع مكوناته، مما يشعر المتلقي بالذهول من الإشراق الذي يزرع الورود في الكون برمته. ومن هنا، يتضح أن الكون الذي يشرق بوميض النور لا تتساوى فيه الكائنات الحية كلها، وإنما لا يستحقه إلا صفوة من الخلق صفت قلوبهم، وطابت سرائرهم وتطهروا من كدر المراء والنفاق. ومهما يكن، فإن قصص «سلة العنب» يهيمن عليها المعجم النوراني على المعجم الذي يفيد الظلمة، وذلك لأن النور يوحي بالإشراق والتجلي، بيد أن الظلمة ترمز إلى حجب النور والحقيقة عن أهل الظاهر الذين تظل بينهم وبين الحق سبحانه حجب، فهم بعيدون كل البعد عن الحقيقة. أما الذين ارتفعت الحجب بينهم وبين الحق، فأولئك هم السعداء. يقول السارد قصة الصوت والصدى: «إن المأساة في التواطؤ الثقافي ... يتكلم الواحد فيصادف الآخرين بهز رؤوسهم، لقد توارثت عائلة آل شامة صندوقا منقوشا ومعشقا بالفضة، وتقول الوصية إن «لا أحد يستعمل محتوياته إذا لم يتّسم بطهر خالص»8. يتضح أن القاص يتمرد على الانهيار القيمي الذي عمّ المجتمع وينشد استشراف غد مشرق تسود فيه القيم النبيلة والمبادئ السّامية.

بناءً على ما تقدم من طرح، نستخلص أن قصص «سلّة العنب» ترتبط ارتباطا وثيقا بالمضامين التي تعكس تجربة القاص، من حيث هي ممارسة ومعاناة، ومن حيث هي رؤيا فكرية وشعورية، أي رؤيا متكاملة تنطلق من ذات المبدع لاحتضان المتلقي، فتسهم في تحقيق رسالة التعرية والكشف على صعيد الواقع لتجاوزه وحل تناقضاته وإشكالاته، وعلى صعيد الفتح المستقبلي الذي لا يكون إلا الرديف للإبداع. ومن ثمة، استطاع القاص طه أبو يوسف أن ينفذ عبر تجربته القصصية «سلة العنب» إلى القلوب، ويعبر عن خلجات النفس، ويثير المتعة واللذة لدى المتلقي لما تضمنته النصوص من لغة إيحائية تزخر بالرقة والحلاوة.

هوامش:

1 -أبو يوسف طه، قصص «سلة العنب، سلسلة إبداعات شراع، 1999، ص، 26.
2- أبو يوسف طه، قصص «سلة العنب، ص، 16.
3-أبو يوسف طه، قصص «سلة العنب، ص، 24.
4- أبو يوسف طه، قصص «سلة العنب، ص، 15.
5 -أبو يوسف طه، قصص «سلة العنب، ص، 23.
6 -أبو يوسف طه، قصص «سلة العنب، ص، 15.
7 -أبو يوسف طه، قصص «سلة العنب، ص، 19.
8 -أبو يوسف طه، قصص «سلة العنب، 1999، ص، 12- 13.

احكي لي روايات

بقلم: أنطونيو مونيوز مولينا*

ترجمة: عبد اللطيف شهيد**

طلبَ مني قريبي.. ذاك الذي حقق ثروة في حياته، أن أنصحه بكتب لتقرأها بناتُه اللائي كُنَّ على وشك مغادرة مرحلة الطفولة: «لكن يجب أن تكون كتباً ذات أساس، لا روايات أو أشياء من هذا القبيل». كان قريبي قد وصل إلى مكانته المرموقة دون الحاجة إلى قراءة أي كتاب، لكن رغم ذلك كان لديه توجهات ثابتة بشأن ما لا ينبغي لبناته قراءته، ولم يكن ذلك بسبب الشك القديم في مجون الروايات، خاصة بالنسبة للنساء، بل بسبب تحفظه تجاه التخييل الروائي. ما الفائدة من قراءة أشياء مُتخيلة عن أناس لا يوجدون في الواقع؟ أتذكر الآن قريبي المسكين، لأنني أقرأ هنا وهناك تقارير وتحليلات عن تزايد اللامبالاة، بل وحتى الرفض العلني، من الذكور تجاه الروايات، وخاصة الشبان أو في سن الرشد الأول. وما يلاحظه الآن الخبراء بحدة كبيرة؛ كان يعلمه دائماً أي كاتب يخصص كتباً لصنف من القراء، أو يلقي محاضرة، أو يقبل دعوة من نادي قراءة. إحصائيًا، القارئ هو القارئة، تمامًا كما أن المرض هو المرضة. هناك قراء ممتازون من الرجال، تمامًا كما أن هناك ممرضين رائعين، لكن منذ أن أصبحت قراءة الروايات شائعة في منتصف القرن الثامن عشر، لوحظ أن جمهورها الأكبر كان بين النساء، وهو ما اتُّخذَ كثيراً كدليل على ضعف التماسك الفكري لهذا النوع من الأدب. تمكنّت بعض النساء، خاصة في إنجلترا وفرنسا، من بناء مسيرة أدبية، لأنه، وفقًا لفرجينيا وولف، كانت الكتابة هي أرخص المهن إطلاقا. حتى الآنسة التي كانت تعيش في فقر محتشم مثل جاين أوستن، كان بإمكانها تحمل تكاليف المواد القليلة التي كانت ضرورية لكتابة الأدب، ويسري الأمر في عصرنا هذا: الحبر، الورق، القلم، وبعض من الكسل.

هناك عنصر آخر لا غنى عنه، رغم أنه مجاني: إنه الفضول تجاه حياة الآخرين، والقدرة على الخيال التي تسمح لنا بمراقبة حياتنا الخاصة من الداخل والخارج، وتحكي تجارب الآخرين وكأننا نحن من عشناها أو نعيشها. تلك القدرة لدى الروائي لها نظير دقيق في القدرة التي تتيح للقارئ أن يعيش حياة الشخصيات الخيالية بشكل تخييلي؛ ليس بشكل أعمى، بالطبع، ولا من خلال الخلط بينها وبين الأشخاص الحقيقيين، بل من خلال تلك الآلية المعقدة التي وصفها الشاعر كوليريدج بتعليق الريبة المؤقتة أو الشرطية. أنا أعرف أن شخصية الأمير أندريه بولكونسكي ولا فريدريك مورو لم توجدا أبداً: لكن عندما ينظر بولكونسكي، المصاب بجروح خطيرة في معركة أوسترليتز (Austerlitz)، إلى السماء الزرقاء الصافية، ويشعر بالحزن لأنه سيموت في سن مبكرة، أو عندما يودع فريدريك مورو حب حياته، مدام أرنو، ويراها تبتعد بخطوات بطيئة وشعر أبيض، في هذين اللحظتين من الحرب والسلم والتربية العاطفية، يتملكني شعور بالأسى لا أستطيع ولا أريد أن أتحكم فيه، إن عينيّ تبتلان. يرى مارسل بروست، أن الأدب والموسيقى والفن هي الوسيلة الوحيدة التي نملكها لمعرفة كيف هي روح الآخرين، المنغلقة أمامنا وراء الإشارات غير المؤكدة دائماً للكلمات والإيماءات.

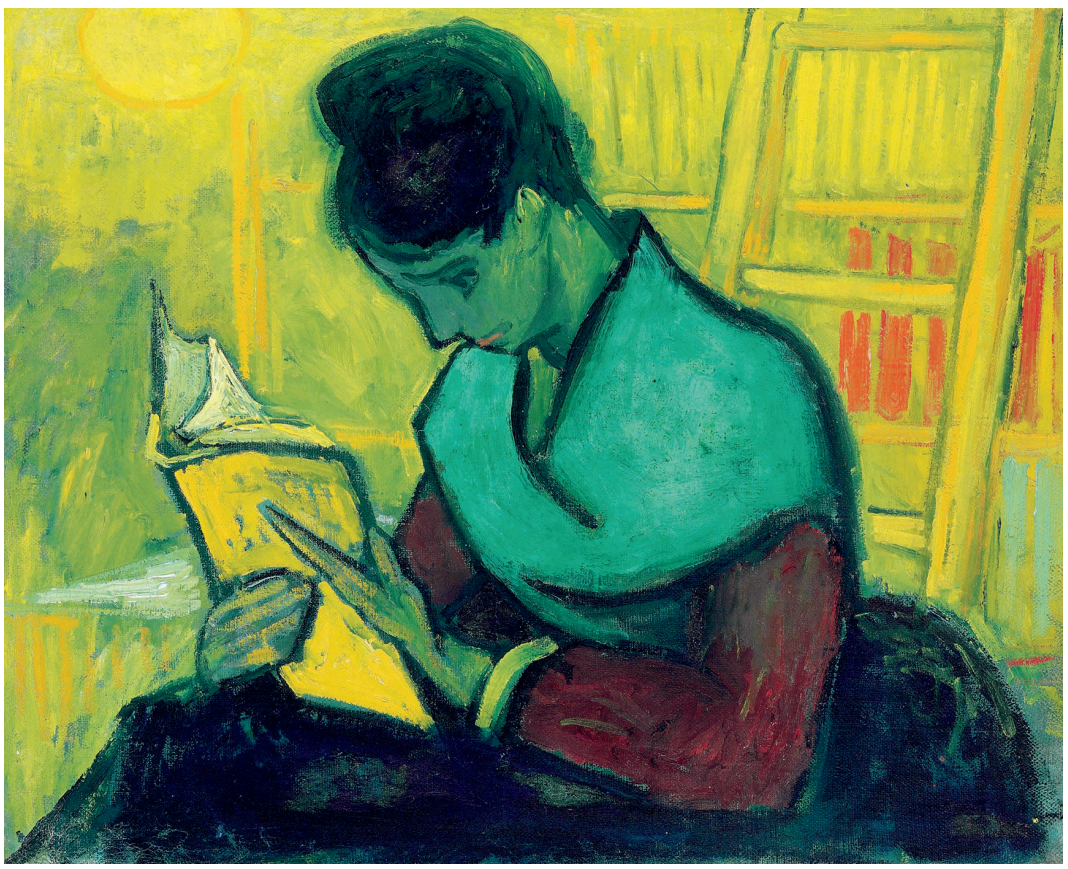
كل واحد يعيش محصورًا في حياته الخاصة، في دائرة ضيقة من الأشخاص والأماكن، في الزمن القصير الذي مُنح له في هذا العالم. لا أعتقد أن الروايات تُريحنا من رتابة الواقع، ولا أنها تسمح لنا بالاستمتاع بمشاعر أكثر كثافة أو صدقًا مما تُقدم الحياة؛ أكيد، هناك روايات سيئة، وروايات منبوذة، وروايات قد يكون لها تأثير ضار في بعض اللحظات أو الأعمار التي تتميز بالهشاشة المُفرطة.

ولكنّني مقتنع بأن عادة قراءتها، والتعلم النقدي والمتحمس في ممارسة القراءة، يمكن أن تُسلط الضوء على أنفسنا وعلى الآخرين، دون أن ننسى خصائصها في كونها ترفيها صحيا وليس مكلفًا، فكما كتب إسحَاق باشيفيس سينغر، «في الأدب، الحقيقة المملة ليست حقيقة». هذا العالم الآن، الذي يبدو أنه يمنحُنا آفاقًا غير محدودة عن كل شيء، يحشرُنا في قوقعة المماثلة والقبَلية: هويتك الجنسية، عقيدتك الأيديولوجية، جيلك مع تصنيفه الكبير. الرواية الجيدة تعلمك الفروق الدقيقة غير المحدودة بين الخاص وغير القابل للاختزال، تُشير إلى الأخوة العميقة التي يمكن أن توحّدك مع شخص قد يبدو أكثر بُعدًا عنك، أشخاص من عصر آخر وجنس آخر، من طبقة أخرى ولغة أخرى، فجأة، تعترف بهم وتجد ذاتك فيهم بطريقة نادرًا ما تجدها في مُعاصريك، في أعضاء المجموعة التي ترى نفسك جزءًا منها، بإرادتك، أو بالإجماع، أو بالقوة.

هناك مؤرخون يتحدثون عن فترة تبدأ تقريبًا مع حقبة التنوير، حدَث فيها «توسيع الدائرة الأخلاقية». سواء كان ذلك مصادفة أم لا، فهو أيضًا بداية العصر الذهبي للرواية. الأشخاص أو المجموعات التي كانت قد مُنعت من الإنسانية الكاملة أو صُنِّفوا في مستوى أدنى، أصبحوا يُعاملون على أنهم متساوون. كان المستكشفون والتجار يُسيطرون على الشعوب الأصلية بدعوى تفوُّق الرجل الأبيض، لكن كان هناك من المفكرين التنويريين، مثل ديدرو والكثير غيره، وكان من بينهم العديد من النساء، الذين أدانوا من البداية الاستغلال والعنف الاستعماري، ونَدَّدوا بالعبودية، ورأوا أن هؤلاء الأشخاص من ذوي البشرة وطرق العيش المختلفة، يستحقون أن يُدرَجوا في دائرة أخلاقية؛ كان يحق فقط للرجال البيض من ذوي السلطة الاقتصادية دخولها حتى ذلك الحين. دافع جان جاكَ روسو، الروائي والفيلسوف، عن مساواة البشر، وذكّرت ماري ولستونكرافت مؤيدي روسو في الثورة الفرنسية بأن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والمواطن لن يكون عالميًا بحق إذا لم يشمل النساء. كانت ابنتها، ماري شيلي، الشجاعة مثلها، هي التي صورت في رواية «فرانكشتاين» الإنسانية المأساوية لأكبر من استُبْعِد من الدائرة الأخلاقية، الكائن الوحشي الذي تنصَّل منه مُبدعُه نفسه برهبة..

ازدادت قوة النضال السياسي ضد العبودية عندما انضمت إلى الحُجج النظرية روايات حقيقية لعبيد في حالة فرار، ومن خلال سرد معاناتهم وتمردهم وشجاعتهم بصوتهم الشخصي، أجبَروا خيال القراء على أن يضعوا أنفسَهم مكان المضطهدين، ويتعرفوا على أنفسهم كأنهم في مرآة مزعجة في صور أولئك الذين صُنِّفوا في مستوى أدنى. العلم، على نحو صادم، لم يتحرر بالكامل من الخيالات العنصرية إلا بعد التنكيل الرهيب الذي تسبَّبت فيه النازية: وكان أفضل الأدب هو الذي أيقظ القراء على حقيقة مساواة البشر، وتفرد كل واحد منهم.

لقد شهدنا بأم أعيننا توسيع الدائرة الأخلاقية، في القوانين وفي الحياة اليومية، في عائلاتنا نفسها، حيث أصبح ما كان لا يُتصور قبل عدة سنوات أمرًا شائعًا الآن، خيارات الحياة والجنس لكل فرد، المحرمات القديمة التي انقرضت لدرجة أنه لم يعد يَتذكرها أحد. تخيُّل ما لم يُتخيل من قبل، هو مهمة الروائيين والمصلحين الاجتماعيين. وخُصوصا، لأننا نذكر قبح الماضي الجمالي والأخلاقي المليء بالأحكام المسبقة، فإن ما يزعجنا أكثر هو أننا نرى كيف تبدأ الدائرة الأخلاقية الآن في الانكماش مجددًا، في الحدود الفاصلة بين «نحن» و «الآخرين»، الحدود الذهنية التي ساعدت الرواياتُ على تحطيمها، والحدود المادية التي تعود إلى الظهور، بكل عنف الغموض السياسي والتقني. في غزة، في أوكرانيا، في السلفادور، في المناجم الجهنمية للكونغو، في أفغانستان، في الأقفاص المحاطة بالتماسيح في فلوريدا، يُعَذَّبُ الناس، ويُتخلَصُ منهم بطريقة من الأفضل ألا يُعرَف أو لا يُراد تخيل أنهم بشر.



لوحة القارئة لفان جوخ

المصدر:
https://elpais.com/opinion/2025-07-05/cuentame-novelas.html

*-أنطونيو مونيوز مولينا (Antonio Muñoz Molina) كاتب وأكاديمي إسباني، ولد في 10 يناير سنة 1956 في أوبيدا، جيان ، وهو عضو في الأكاديمية الملكية الإسبانية (منذ 1996). حصل في عام 2013 على جائزة أمير أستورياس الأدبية.

**-مترجم مغربي مقيم بين المغرب وإسبانيا.

تشريح الهامش وإعادة إنتاج التهميش

عبد الرحيم التدلاوي

في رواية «السالف» للكاتب المغربي عبد العزيز حاجوي

تشكل رواية «السالف» للكاتب المغربي عبد العزيز حاجوي، نموذجًا بارزًا للأدب الذي يزاوج بين التجريب السردي والنقد الاجتماعي، مستندًا إلى أدوات السخرية السوداء واللغة الهجينة والرمزية البصرية. ينتمي النص إلى ما يمكن تسميته بـ»سرد الهامش»، حيث يعيد الكاتب إنتاج أصوات المهمشين ليس بوصفهم مجرد شخوص روائية، بل بوصفهم رموزًا تكشف تناقضات الحقل الاجتماعي المغربي. ومن خلال تشريح علاقة الهامش بالمركز، يكشف النص كيف يعيد المجتمع إنتاج شروط تهميشه عبر آليات العنف الرمزي، كما نظر لها بيير بورديو. في هذا الإطار، يسعى هذا المقال إلى مقاربة رواية السالف من زاويتين متداخلتين: تحليل الغلاف بوصفه نصًا بصريًا موازٍ للنص السردي، ثم تفكيك آليات إعادة إنتاج التهميش كما تتجلى في البنية السردية وتمثيل الجسد واللغة.

الغلاف: نص بصري ومقدمة سردية موازية

يلعب الغلاف في «السالف» دورا جوهريا في بناء الأفق التأويلي للنص. فهو ليس مجرد واجهة جمالية، بل نص بصري مشحون بالدلالات الرمزية والثقافية، يُموقع القارئ ضمن أسئلة النص الكبرى. يعتمد الغلاف على خلفية زرقاء داكنة، تستدعي أفقًا ليليًا معتمًا يحيل إلى قتامة الواقع الاجتماعي؛ اللون الأزرق، في الثقافة الشعبية المغربية، يرتبط بالسحر والغموض، كما يرتبط بالماء والعمق النفسي. هذا الاختيار اللوني يعكس منذ البداية طبيعة النص باعتباره غوصًا في العتمة الاجتماعية والنفسية للهامش.

يتقاطع اللون مع صورة شعر طويل (السالف) يمتد في منحنى حلزوني، أشبه بحبل يلتف حول عنق النص. الشعر هنا ليس مجرد تفصيلة أنثوية، بل يتحول إلى رمز مزدوج: الجمال المكبل والتقاليد الخانقة. بهذا المعنى، الغلاف يعيد إنتاج التوتر الأساسي في النص: كيف يتحول الجمال (الأنثوي تحديدًا) من رأسمال رمزي إيجابي إلى مصدر للعنف الرمزي، حيث يُوظف الجسد الجميل في سياق أخلاقي/اجتماعي يُفضي إلى تهميشه بدل تمكينه.

العنوان نفسه (السالف) يضاعف من هذا البعد الرمزي. فـ»السالف» ليس مجرد تسمية جسدية (شعر المرأة الطويل)، بل هو أيضًا إحالة زمنية («في السالف») تحيل إلى الماضي. بهذا، يصبح الغلاف نصًا بصريًا يُركب جدلية الزمن والجسد: الجمال المستعاد من الماضي مقابل الحاضر المشوه، والجسد الجميل الذي يُختزل إلى رمز ثقافي قابل للهيمنة والتأديب.

تشظي البنية السردية وتعدد الأصوات

على مستوى البنية السردية، تتبنى رواية «السالف» شكلًا تفكيكيًا يرفض السرد الخطي المتماسك. النص يتكون من محكيات متداخلة، تحكي عن جلوق، الطفل المشوه، عبر طبقات من الاسترجاعات والاستباقات، حيث يتشابك الصوت الفردي مع الذاكرة الجماعية. هذه البنية ليست مجرد اختيار أسلوبي، بل تعكس تصورًا معرفيًا حول الطبيعة التشظية للوعي الاجتماعي نفسه.

الهامش في هذا النص ليس مجرد موقع جغرافي أو طبقي، بل هو حالة خطابية تتوزع عبر لغات متباينة: الفصحى الرسمية، الدارجة الشعبية، لغة الجسد، بل وحتى اللغة البصرية (الغلاف). هذا التعدد اللغوي يعكس الصراع الداخلي الذي يعيشه المهمشون، حيث تتحول اللغة إلى فضاء للصراع الرمزي بين الرسمي والشعبي، وبين النخبوي واليومي.

الجسد كمسرح للعنف الرمزي

يشكل الجسد، في «السالف»، محورًا دلاليًا بالغ الأهمية. الجسد هنا نص ثقافي مشفر يحمل بصمات التهميش والوصم الاجتماعي. جلوق، الطفل المشوه ذو الرأس الضخم، لا يُنظر إليه ككائن بيولوجي فقط، بل كعلامة ثقافية تشخص الخلل البنيوي في المجتمع. رأسه الضخم ليس مجرد تشوه جسدي، بل هو استعارة لتضخم رأس السلطة على حساب الأطراف (المهمشين).

في المقابل، جسد الأم الجميلة يصبح ساحة للصراع الرمزي: جمالها مصدر للفتنة، وفتنتها مصدر للعنف الاجتماعي. بهذا المعنى، الجسد الأنثوي الجميل، كما الجسد الذكوري المشوه، كلاهما يتحولان إلى نصوص مقروءة عبر أعين المجتمع، الذي يعيد إنتاج شروط تهميشهما عبر أنساق رمزية تُحوّل الجسد إلى علامة على الخطيئة أو النقص أو الفتنة.

إعادة الإنتاج الاجتماعي: مقاربة عبر بورديو

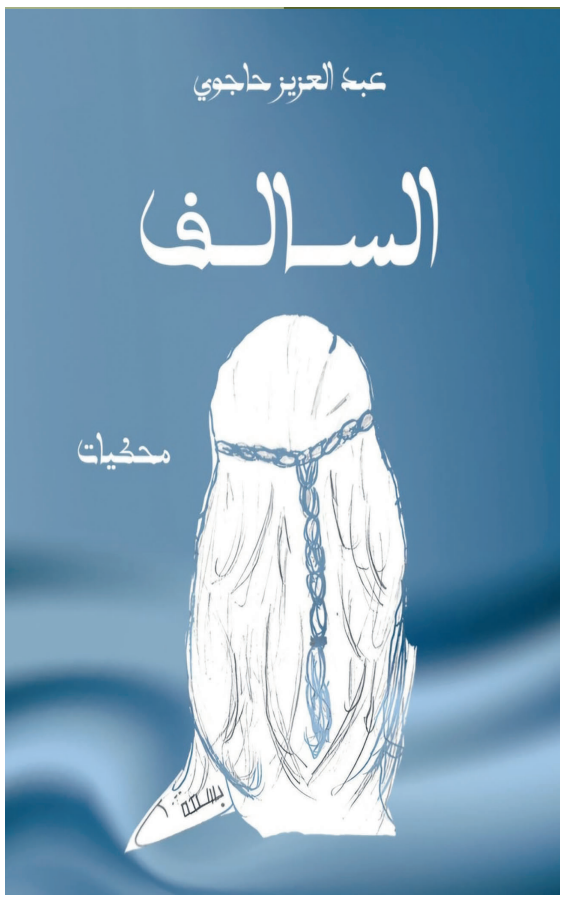
يمكن قراءة «السالف» في ضوء مفهوم «إعادة الإنتاج» لدى بيير بورديو، حيث المجتمع لا يعيد إنتاج موارده الاقتصادية فقط، بل يعيد إنتاج أشكال الهيمنة الرمزية أيضًا. جلوق، الطفل المشوه، يُقصى لأنه لا يمتلك الرأسمال الرمزي الذي يسمح له بالاندماج. إنه يفتقر إلى الجمال أو الكاريزما أو الانتماء الطبقي، وهي كلها أشكال من الرأسمال الرمزي الضروري للقبول الاجتماعي.

هذا الإقصاء لا يتم عبر العنف المادي المباشر فقط، بل عبر العنف الرمزي: اللغة، النظرة، السخرية، وكلها أدوات ثقافية تُشرعن التهميش تحت غطاء «المقبول» و»المعياري». حتى الجمال الأنثوي، حين يخرج عن معايير التحكم الاجتماعي، يتحول من مصدر قوة إلى علامة على الخطيئة، ما يعيد إنتاج وضعية القهر بدل تفكيكها.

على سبيل الختم

بهذا المعنى، يمكن اعتبار السالف نصًا مزدوجًا: من جهة، هو تشريح سردي للهامش، ومن جهة أخرى، هو تفكيك للغة المركزية التي تعيد إنتاج شروط التهميش. الغلاف، بوصفه نصًا بصريًا موازيًا، لا يقدم فقط مدخلًا جماليًا للنص، بل يشكل جزءًا من خطابه النقدي، حيث تتجسد ثنائية الجمال/القيد منذ اللحظة الأولى.

وبينما يسرد النص مأساة جلوق وصاحبة السالف، فإنه في العمق يعيد سرد مأساة المجتمع الذي ينتج هامشه ثم ينكره، ويعيد إنتاج شروط تهميشه عبر أجيال متعاقبة. بهذا، تتحول السالف من مجرد رواية اجتماعية إلى مشروع نقدي مركب، يجمع بين السردي والبصري، وبين الأدبي والسوسيولوجي، ليقدم صورة متعددة الطبقات لعنف رمزي متجذر في بنية الحقل الاجتماعي المغربي.



الاحتجاج والمقاومة في تاريخ المغرب

ما بين 1860 – 1612

هندسة الكتاب

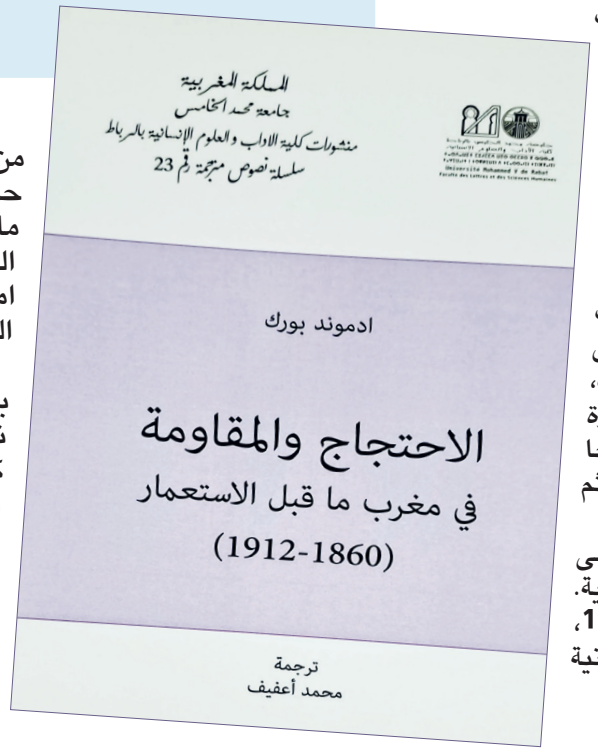
وجدت كتاب «الاحتجاج والمقاومة في مغرب ما قبل الاستعمار (1860 – 1912)» مغريا للقراءة من خلال عنوانه، ونحن في قراءاتنا للمصنفات التاريخية، اعتدنا أن نربط غالبا الاحتجاج والمقاومة بالاستعمار، لكن هذا العمل التاريخ، يربطها بالمخزن والصراعات متعددة الأطرف: الصراع بين المخزن والقبائل من جهة وبينه والطامحين من الثوار في السلطة وأحيانا القواد الكبار، وبين المخزن والفقهاء والزوايا، ومن هنا يأتي إغراء قراءة هذا الكتاب.

أعود إلى القول، إن اختياري لتقديم هذا الكتاب يرجع الى عدة اعتبارات: أهمها مصداقية ومهارة وعلمية الترجمة عند أستاذنا محمد أعفيف المتمكن من التعريب من اللغتين الفرنسية والانجليزية إلى اللغة العربية، ثانيا القيمة العلمية التاريخية عند صاحب الكتاب السيد» ادموند بورك «. يقع الكتاب في 360 صفحة من الحجم الكبير، يبتدئ بمقدمة الترجمة من تقديم الكاتب نفسه، يوضح فيها موقفه من الكتابة الكولونيالية حول المغرب، كما طرح فيها صعوبات الحصول على مصادر عربية وأرشيفاتها. يلي هذه المقدمة كرونولوجيا الأحداث التي تغطي الكتاب بالكامل، لمساعدة القارئ في ضبط الأحداث بسنواتها.

ثم مقدمة ثانية للكاتب ذاته، متجاوزا المقدمات الكلاسيكية التي تعتمد على تلاخيص الفصول إلى شرح وتوضيح القضايا الكبرى التي يتناولها الكتاب، حيث وقف عند المناخ العام الذي عرفه المغرب في الفترة المدروسة والممتدة من 1860 إلى 1912. موضحا اختلاف المغرب عن الدول العربية في نظام الحكم ثم علاقة المغرب باوربا.

يتضمن الكتاب 9 فصول، كل فصل يحتوي على العديد من العناوين، أصل لغة الكتاب، هي الإنجليزية. صدرعن جامعة شيكاغو بريس وعن لندن سنة **1976**، ترجم إلى العربية في طبعتين الأولى 2013 والثانية 2025 عن منشورات كلية الآداب بالرباط.

لا يختلف عاقلان في القول ،إن كل تقديم لإنتاج تاريخي هو محاولة استكشافية جديدة لمنعطفات الكتاب من طرف القارئ الباحث ، لذلك ، فإن هذه العملية تقتضي القراءة المتأنية ، مع طرح أسئلة وملاحظات لإشراك القارئ الكريم فيما انتبه إليه مؤرخ المنتوج التاريخي وقارئه. في هذا الإطار ،سعيت إلى تقديم هذا الكتاب لثلاثة أسباب ،الأول لأهمية الكتاب الذي استغرق فيه «ادموند بروك « عشر سنوات من البحث فقدمه رسالة دكتوراه بجامعة «برينستون» والسبب الثاني ، أن الأستاذ المترجم محمد أعفيف له كفاءة ودراية عالية باللغة الإنجليزية والفرنسية التي ترجم منها الكتاب. سي محمد أعفيف مؤرخ وعالم انثروبولوجيا لذلك ، نجده في كتاباته التاريخية يجمع بين المنهج التاريخي والتصور الانثروبولوجي ، ثالثا ، فهو أستاذي في مرحلة الدراسات الجامعية ، حيث أخذت منه الكثير. واليوم أتتبع إنتاجاته التاريخية. هل تدخل ترجمة الكتاب ضمن مطلب أستاذنا إبراهيم بوطالب في دعوة طلبته بالاهتمام بترجمة المنتوج التاريخي الكولونيالي كخطوة أساسية في كتابة تاريخ المغرب ، عكس التيار الوطني الذي رفض التعامل مع الكتابات الاستعمارية في حدود الرد عليها وتصحيحها فقط.



علال بنور

إضاءات حول الكتاب

للكتاب أهمية علمية، نرصدها من خلال تنوع مصادره المطبوعة، سواء لاتينية أو عربية، بالرغم من الصعوبات التي وجدها الباحث عند طلبه الولوج إلى الأرشيفات المخزنية. كما تكمن في شخصية أستاذنا محمد أعفيف الذي لا يقدم على أي عمل إلا إذا كان يتسم بالجدية، وهو المترجم المحنك بإتقانه للغتين الفرنسية والانجليزية. فالكتاب عبارة عن أنماط التغيرات وعملياتها المعقدة بغاية تسليط الضوء على أزمة النظام المخزني في المغرب، والذي يسميه الكاتب بـ (النظام القديم في المغرب). ارتكز هذا العمل على مصادر مختلفة منشورة وغير منشورة، بقي بعضها بكرا في الأرشيفات الأوربية، باستثناء الأرشيفات المغربية التي يقر الكاتب، أنه وجد صعوبات في الولوج إليها. في الوقت الذي كان فيه الباحث المؤرخ المغربي ناصبا كل اهتمامه حول التأريخ للحركة الوطنية. لم يعط أهمية لموضوع الاحتجاج والمقاومة بين مكونات المغرب خلال أواخر القرن 19م، والتي يمكن ان يفسر بها الحركة الوطنية خلال القرن 20م.

كان المؤرخ المغربي، يعتبر حركات الاحتجاج والمقاومة في مغرب ما قبل الاستعمار- يقول المؤلف - مجرد حركات خالية من أي مغزى سياسي، بل مجرد فوضى ومظهر من مظاهر التعصب ضد الأجانب. ويعلن الكاتب عن رأيه حول هذه القضية، حيث ينظر إلى أن المقاومة والاحتجاج ما قبل الاستعمار هي في الأصل حركات وطنية. معتبرا أن الحركة الوطنية التي انطلقت مع 1912 بقيادة النخبة، هي امتداد للحركة الوطنية خلال القرن 19، والتي قادها سكان البوادي.

كانت الكتابات التاريخية الاستعمارية محط خلاف ونقد بين المؤرخين المغاربة فيما بينهم وبين الأجانب، أما وجهة نظر المؤرخ «ادموند بروك» في هذا الموضوع، فيعتبر أن كل المصادر تعكس الظروف والحيثيات التي نشأت فيها. لذلك يدعو المؤرخين إلى الاعتماد على مصادر متنوعة تقريبا للموضوعية. كما اعتمد هو في هذه الدراسة التي تعد جزءا من أطروحة الدكتوراه، ويقر أنه كان حذرا في تعامله مع المصادر الأجنبية التي تتسم بتحيز واضح، ولم يستغن عنها.

في العودة إلى طروحاته التي دافع عنها في أحداث تاريخ المغرب، أحيانا نجده يعقد مقارنة بين المغرب

وباقي دول شمال إفريقيا، بل يسير به بعد النظر إلى ما سماه بالدول العربية الإسلامية بالشرق العربي وأنها تتقاطع في بعض الجوانب، منها طلب القروض من الأبناك الأوربية بفوائد قاسية لتمويل مشاريع الإصلاح الكبرى، وعندما وجد المغرب صعوبة في تأدية الديون قبل بمراقبة الأبناك الأوربية لماليتها. وندرج هنا مثالاً: قرض 64 مليون فرنك فرنسي الذي حصل عليه المغرب سنة1904 والذي كان له أثر خطير على الخيارات المتاحة للمخزن المغربي. وهناك إشارة، لا يجب أن نفوتها أكد عليها الكاتب، وهي أن المغرب، كان الأكثر مأساوية في المنطقة منذ أن بدأت الهوة الاجتماعية تتعمق بين الفقراء والأغنياء سنة **1900**.

نجد الكاتب / المؤرخ قد عالج قضية الاحتجاج والمقاومة في بعدها الشمولي في المغرب، وارتباطا بذلك، أخذت الأزمة الاقتصادية تتفاقم، فتعاظمت معها حدة التوتر الاجتماعي بين عموم المغاربة وذوي الامتيازات الذين ارتبطت مصالحهم بالأوربيين. أما على مستوى الانتفاضات، وبعضها تطور إلى ثورات رصدها الكاتب في البوادي والمدن، فقد أبعد عنها الدافع الاقتصادي والفقر إلى دافع ديني. ولا ندري لماذا هذا الاختزال في الجانب الديني؟ في الوقت الذي يشير فيه، أنه يتبنى التيار التاريخي الاجتماعي.

يطرح الكاتب/ المؤرخ سؤالا يحتمل الصواب، يبدو أنه يحمل هما تاريخيا. يقول: هل أشرت هذه الفترة موضوع الدراسة على نهاية النظام القديم (وهنا يقصد النظام المخزني) أم أشرت على بداية المغرب الحديث؟ يجيب عن هذا السؤال بالقول: يمكن القول إنها أشرت بطرق شتى على الاتجاهين معا. ثم ينتقل إلى الحديث عن موقف النخبة القروية /البدوية والنخبة الحضرية من السياسة الفرنسية خلال سنة عقد الحماية **1912**، التي أصبحت أكثر عنفا، فقلقها انتهى إلى اختيار المقاومة.

إذا كانت انتفاضة 1912 شكلت عرقلت الانطلاقة الفعلية للحماية الفرنسية على المدى القصير، فإنها وضعت على المدى البعيد، الأسس التي انطلق منها الجنرال ليوطي في مقاومة الثورة. وافقت النخب المغربية في النهاية على دعم الحماية الفرنسية ما دام أنها لا تمس امتيازاتها. على ذلك الأساس، طبق ليوطي السياسة «الناعمة» لصرف انتباه النخب عن استيلاء الفرنسيين على خيرات المغرب.

يقر الكاتب، أن المغرب، دولة عميقة الجذور التاريخية مقارنة مع باقي دول شمال افريقيا، فهو من الدول القليلة التي حافظت على استقلالها. وفي مستوى آخر يشير، على أن العامل الوحيد - ولو أن التاريخ لا يؤمن بأحادية العامل - الذي مكن المغرب من تجاوز وضعية الجزائر التي احتلتها فرنسا سنة **1930**، هو الدعم الدبلوماسي لبريطانيا في قضية الإصلاحات طيلة القرن 19م، والتي ولدت مشلولة. لذلك فإن التحالف الأوربي ضد المغرب - الذي اعتبروه أرنبا يجب توزيعه - لم يفرض نفسه بصورة قوية إلا مع سنة 1900.

عرف المغرب خلال الفترة الممتدة من 1860 إلى 1912، والتي هي زمن هذه الدراسة، مجموعة من التحولات؛ الأولى هي الدخول المكثف للرساميل الأوربية إلى المغرب والتي دمرت البنيات التقليدية الاقتصادية والاجتماعية بشكل مشوه. والثانية تمثلت في جهود التحديث التي ظهرت سلبياتها في تقويض البنيات الإدارية المخزنية، بل حافظت على جزء منها، والمجموعة الثالثة، تمثلت في وضع الآليات الفرنسية موضع التنفيذ منذ **1900**م. يلاحظ الكاتب، أن هذه التحولات الثلاثة ساهمت في انهيار المغرب القديم، الذي يقصد به المخزن وميلاد مغرب جديد حسب رأيه، وبالتالي فإن هذه التحولات - إن اعتبرناها كذلك - أدت إلى ردود فعل سياسية: الإصلاحات، المقاومة، الثورات الشعبية، خلع السلطان عبد العزيز، عدم رضى النخبة المغربية.

يقر الكاتب، أن اهتمامه بهذا الموضوع يدخل في صلب التاريخ الاجتماعي، الذي كان من بين اهتماماته. فهذا التيار في الكتابة التاريخية المغربية سيبلوره مؤرخون مغاربة جدد، مع بداية السبعينيات، ليصل إلى مرحلة النضج مع 1975 م. اعتبر «ادموند بورك « أن الكتابات التاريخية الكولونيالية لا زالت محط خلاف ونقد. كما أقر أنه اعتمد في إنجاز مصنفه هذا على المراجع المغربية بشحها، وعلى وفرة المراجع الأجنبية المنشورة والأرشيفية الموجودة بالدوائر الأوربية المفتوحة لعموم الباحثين.

عالج الكتاب قضية الاحتجاج والمقاومة من زاويتيهما الداخليتين وفي بعدهما الشمولي. كما تتبع مراحل الانتفاضات في المدن والبوادي إلى غاية 1912م السنة التي فتحت الباب أمام الاحتلال الفرنسي للمغرب. فهل هذه الفترة أبانت عن نهاية النظام القديم أم أشرت على بداية المغرب الحديث؟

حسن برطال

قصص قصيرة جدا

الصحة المدرسية

ما هو عدد دقات قلب أبيك في الدقيقة؟؟
هكذا سأل الأستاذ إحدى التلميذات..
أجابتْ :
لم يسبقْ له أن وضع رأسي على صدره..

الحل المناسب

الرجُل الذي يحتج على ارتفاع أسعار المحروقات،
يُفكر في إضرام النار في جسده بأقل تكلفة..

عرافة الليل

في الصباح، أخبرتني بما رأيْتُهُ في منامي..
يا إلهي، وأنا نائم إلى جانبها كان تُدَون أحلامي..

الحمْل

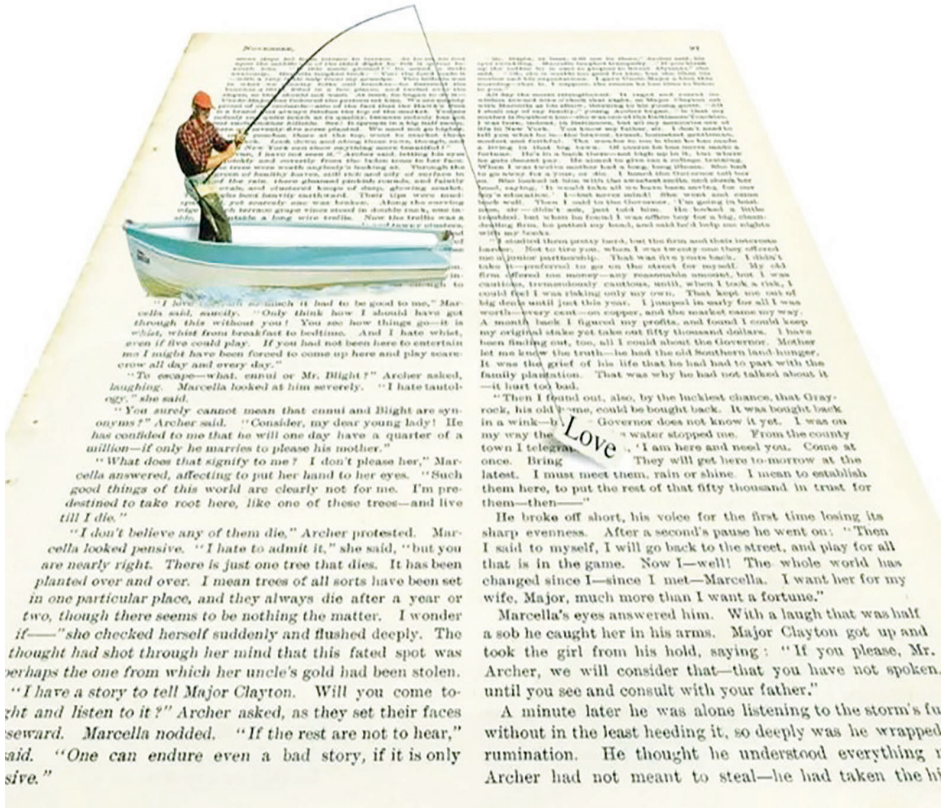
الطفلة التي أتْعب ثقل المحفظة كتفها تتزوج اليوم..
بعد تسعة أشهر منَ الحمْل، عادت المحفظة إلى ظهرها..

ليلة الدخلة

وهي إلى جانب عريسها تكلمتْ عن الهتافات
والشعارات التي حملتها في الشارع:
-(بالدم) نفديك يا وطن..تذكرتْ (عذريتها) الضائعة..

الكولسة

المسؤول يتكلم بحماس شديد، وبينما هو يشعل
سيجارته الأخيرة (احترق) لسانه..لم يكن يدرى



من أعمال المصمم البصري الهولندي تون جوسن.

صورة الطفل

في «رياحين الألم» للشاعر المغربي محمد علي الرباوي

د. مصطفى الشاوي أبو أمين

قد لا يختلف اثنان في شأن الحضور القوي للرمز في الشعر العربي قديمه وحديثه، مادام الشعر كان ولا زال يسعى إلى تعميق المعنى عبر تقنيات فنية مختلفة، وعناصر فنية تدهش القارئ وتطرح أمامه في سبيل تحقق الفهم ولاقتحام عوالمه الجمالية تحديا قويا على عدة مستويات بحيث تقدم نفسها في صورة صعبة الاختراق، وبخاصة مع بعض التجارب الشعرية المعاصرة. إن حضور الرمز في الشعر العربي المعاصر لم يكن قدرا مقدورا وإنما هو اختيار واع من الشاعر المعاصر الذي بات ملزما بالبحث عن بدائل تعبيرية تستجيب لذائقته الشعرية المتجددة وتعكس آفاقه الرؤيوية من خلال تجريب أشكال جديدة وتوظيف ألوان أسلوبية مختلفة والانفتاح على تقنيات الفنون الأخرى التي شهدها العصر وعرفت بدورها تطورا على عدة أصعدة، مع الاستفادة من العلوم الإنسانية واللغوية.

وعندما نتحدث عن الرمز في الشعر المعاصر فنحن نقصد به بعده الوظيفي الذي يحظى به في تشييد المعنى داخل النص وليس خارجه، على اعتبار أن التوظيف الرمزي يختلف من تجربة لأخرى بل من نص شعري لآخر، وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن الخصوصية المميزة للتوظيف الرمزي وأبعادها من حيث علاقتها البنائية بمختلف مكونات الخطاب الشعري. وللرمز في الشعر المغربي الحديث حضور لافت خاصة مع بعض الشعراء الذين تأثروا بالمدرسة الرمزية في الشعر الغربي، والشاعر الكبير محمد علي الرباوي من هؤلاء الذين انخرطوا منذ بداياتهم الأولى في مجال الكتابة الشعرية من هذا المنظور، مما يعني أن الشاعر شغف بكل ما يجعل الشعر مدهشا للقارئ المتخصص، وقد يبدو غامضا للقارئ العادي، أي الذي لم يتعود بعد على هذا النوع من الكتابة.

وبالرجوع إلى الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد علي الرباوي الموسومة ب (رياحين الألم)، الصادرة في أربعة أجزاء، يلاحظ القارئ أنها احترمت في إخراجها السيرورة الزمنية للتجربة الشعرية، والتسلسل التاريخي الخاص بإصدار النصوص الشعرية، كل على حدة، وبشكل دقيق زمانا ومكانا. وأهم مؤشر على هذا الأمر التوقيع المذيل للنصوص. كما تؤشر الصور الشخصية التي تؤثث واجهة كل جزء على هذا المنحى التصنيفي المقصود وتؤكد القصدية التي أشرنا إليها والتي اعتمدت في إخراج الأعمال الكاملة.

ومن اللافت للنظر أن ترمز كل صورة من الصور الفوتوغرافية على مرحلة عمرية من تاريخ التجربة الشعرية الممتدة، وعلى كل جزء من الأجزاء، مع احتمال تأشير الصورة الخامسة على استمرارية الكتابة وانفتاحها على المستقبل مادام في العمر بقية، والتأكيد على أن الأعمال الكاملة هي في الحقيقة غير كاملة. ولعل السؤال الذي يطرح نفسه ونحن في مستهل هذه المقاربة - وهو سؤال يمكن أن يثير اهتمام كل قارئ ناقد - هل خضعت تجربة الشاعر محمد علي الرباوي إلى التطور عبر امتدادها الزمني الكرونولوجي؟ ثم ما هي أهم المقومات الأسلوبية والفنية والجمالية التي طالها التحديث والتجريب والتغيير والتثوير؟

ونفترض منذ البدء أن التجربة الشعرية مع الشاعر محمد علي الرباوي بدأت ناضجة، وقد استوت على سوقها، وهو ما قد يميز الشاعر عن كثير من مجايليه، ممن ابتدأ متعثرا، أو ممن بقي رهين الشكل النمطي الكتابي الأول. ويكفي أن يعود القارئ إلى الجزء الأول من رياحين الألم ليتأكد له هذا الحكم الأولي الذي نسوقه افتراضا ونسعى إلى تجسيده عبر مختلف مراحل هذه الدراسة بالتركيز على مقوم الرمز والقناع في شعره.

وما دام الجزء الأول الذي سنركز عليه في هذه الدراسة -من المفترض- أن يحيل على بداية التجربة الشعرية، فإننا سنكتفي بالوقوف عند حضور الطفل كرمز قوي، شكل ويشكل رافدا أساسيا من روافد الكتابة عند الشاعر؛ ونفترض أن بظل الشاعر محمد علي الرباوي وفيا للطفل الذي كانه، حتى بعد أن بلغ من الكبر عتيا. مع العلم المسبق أن الطفولة لا تشكل مرحلة عمرية في المنظور الفكري والشعري للشاعر وإنما هي عالم خاص مفعم بالحياة، ومعين لا ينضب من الخصب والحركة والبراءة والرهافة والفطنة والفورة والقوة والمغامرة والحلم.. يقول الشاعر في مقدمة الفصل الأول، مقدمة الطبعة الأولى: «الشعر في الديوان سيرة ذاتية، وتاريخ للقصيدة، وهي تمارسني منذ طفولتي المبكرة، إلى أن اشتعل العمر جمرا وعذابا»1.

ويدل هذا افتراضا على أن القصيدة عند الشاعر محمد علي الرباوي رمز للطفولة؛ ففيها وبها يمارس الشاعر طقوس صباه بمختلف تشعباتها. كما يدل على أن الذات والقصيدة في المتخيل الشعري عنده ينصهران انصهارا عجيبا وإلا فكيف نفسر قوله «تمارسني منذ الطفولة»، والممارسة تعني المزاولة المستمرة لما هو حميمي ومنبثق من الذات ومتلبس بها، كما تعني المداومة على الفعل والدأب عليه، إلا أنه فعل منسوب إلى القصيدة، وليس إلى الشاعر، مما يعني تحكم وسيطرة وهيمنة الشعري على الذاتي وصعوبة الفصل التام بينهما.

آه لَوْ أَنّي خارِجَ ذاتي/ لَوْ أَنّي أَمْلك أَنْ أَصْنَعَ ذاتاً أُخرى/ تَمْشي لا تَرْسُمُ ظلاً فَوْقَ شفاه الأَرْض2.

إن الرجوع إلى عالَم الطفل، أو الارتماء في أحضانه، أو المراهنة على حضوره، أمر وارد بقوة في المتن الشعري، وهو موضوع ذو أهمية في كل مقاربة تسعى إلى الوقوف عند العناصر المشكلة للمتخيل الشعري للشاعر محمد علي الرباوي، وللشعر العربي والمغربي المعاصر بشكل عام. ويحضر هذا الرافد الشعري على مستويات عدة في تجربة الشاعر، ووفق طبيعة النص الشعري ووظيفته الأساس التي يراهن عليها، في تشييد أي نص من نصوصه الشعرية. ويمكن أن نميز بين ثلاثة أشكال لاستلهام النص الشعري الرباوي لصورة الطفل: الطفل الأصل - والطفل المثل - والطفل المخاطب.

الطفل الأصل / الرمز

نقصد بالطفل الأصل تجذر هذا العنصر في القصيدة الشعرية وهيمنته على مختلف مراحلها التكوينية مما يجعل الطفل رافدا أساسيا ساهم في إخصاب النص ونموه، عبر مختلف مراحله. يقول الشاعر في مقطع شعري من قصيدة (أغنية إلى أمي):

.. حينَئِذٍ أَدْرَكْتُ بِأَني/ ما زلتُ كما عَهِدَتْني/ عَيْناكِ أَيا أُمّي طِفْلاً. / هَلْ يَقْدِرُ طِفْلٌ أَنْ يَحْيى/ في البَطْحاءِ بِلا أُمّ/ فَمُرِي بِاللهِ عليكِ رياحَ المَشْرِقِ/ أَنْ تَحْمِلَ لي/ مَعَ هَذا الفَجْرِ الرَّقْراقِ/ قَميصاً نَسَجَتْهُ يَداكِ/ عَسى بِخَدائِقِه/ تَتَحَوَّلُ عَيْنايَ سِراجاً وَهّاجاً/ .../ أُمّي../ أَعْتَرِفُ الآنَ بِأَني/ لَمْ أَبْلُغْ بَعْدُ أَشُدّي.3

نص شعري يخاطب الأصل (الأم) ويعود إلى الأصل (الطفل)، ومن خلال هذين التجاذبين يغوص الشاعر في عالم الذات التواقة إلى النضج والكبر وإلى القدرة على تحمل المسؤولية وتحقيق الاستقلالية للذات والانتشاء بمرحلة البلوغ والنضج والدخول في مرحلة جديدة باستئناف العمل. ويتم هذا كله تحت شعار ملفوظ شعري يتردد في النص، وفي آخر المقاطع الشعرية الثلاثة الأولى في القصيدة «الآنَ كَبِرْتُ وصِرْتُ أنا رَجُلاً» وتولد هذه اللازمة نغما إنشاديا يعكس انتشاء وعزة الذات الشاعرة، وتناغمها مع هذا الفتح الذي حققته. ومع كل مقطع شعري يرصد الشاعر لحظة من لحظات الإحساس بالرجولة (الحرم الجامعي - بداية العمل- الاحتماء بالزوجة والأسرة). ويخاطب الشاعر الأم ليشركها في هذه اللحظات الحميمة، وليثبت لها من خلال هذا وذاك أنه أصبح رجلا. لكن المقطعين الشعريين الأخيرين بخيبات هذا التوقع عبر نغمة حزن تعكسها آهات الذات جراء غربتها ومعاناتها في غياب الأم، حينها يدرك الشاعر أنه لازال طفلا كما عهدته الأم، وأنه لم يبلغ اكتماله بعد، فلا نضج ولا رجولة ولا سعادة بدون أم،

إنها الوجود الفعلي الذي لا يعوض، والشخص الذي بدونه لا تستقيم الحياة.

يقول الشاعر في نص (أجّلي حُبّك) مؤكدا على مدى تجذر الطفل في أنا الشاعرة المفتوّنة بحبّ الدنيا الفانية والتواقة إلى لقاء المحبوب المطلق:

أَجِلِي حُبّك حَتّى مَوْعِد آخَرَ/ أوْ عنّي اكْتُمِيه/ إنَّ في غايَة ذاتي/ عَشْعَشَتْ نَفْسٌ حَوَاشيها رَقيقَهْ/ هي كَمْ تَأْمُرُ أنْ أُفْتَنَّ بالْمال/ وبالأطْفال/ هَلْ أَقْدرُ أن أَعْصي أَمْرَا/ وَأنا ظَمْآن للْمال/ وَللأَطْفَال/ هَلْ أَقْدرُ أن أَعْصي أَمْرا/ وَيَدُ الفِتْنَة تَمْتَدُّ إلى عُقْرِ فُؤَادي4.

في المقطع الشعري استلهام للآية القرآنية الكريمة «واعلموا أنما أموالكم وأولادكم فتنة»5. أي أن الأموال والأولاد اختبار من الله للإنسان في الحياة. ويأبى الشاعر إلا أن يعبر عن هذه الفتنة التي لا تقوى عليها كل نفس، وكيف أن نفسه - ككل نفس إنسانية- توّاقة إلى المال والبنين، لكنه على علم بعسر اللحظة الفارقة، وحقيقة الابتلاء الصعب، وخطورتها التي تحتدم وتتضاعف في لحظات الضعف. ويصور الشاعر نفسه في خضم صراعها، توقا نحو الفكاك من هذا التعلّق القوي، وهل باستطاعته ذلك، والحال أنه يدرك، إدراكا تاما ولو ضمنيا، قول الله عز وجل «المال والبنون زينة الحياة الدنيا والباقيات الصالحات خير عند ربك ثوابا وخير أملا»6. ففي المال جمال ونفع وفي البنين قوة ودفع. وفي هذا المثال جاء الطفل في صيغة الجمع (الأطفال) وتكررت مرتين مما يعني التأكيد على قوة الافتتان بالأطفال لدى الإنسان، وكل نفس بشرية عامة ولدى الشاعر الذي يجسد هذا الأمر من خلال تجربته الشعرية. والتوظيف هاهنا تأكيد مرة أخرى على أن الحقيقة أصل متجذر في كل ذات حية فما بالك إذا كانت رقيقة وشفافة كذات الشاعر الرهيفة التي تنفطر لأبسط انجذاب. ومن هنا تأتي الدعوة إلى تأجيل كل حب حتى إشعار آخر، أي حتى يتخلص الشاعر من كل فتنة تحول دون تحقق الحب الحقيقي والانجذاب الحق الذي ينشده الشاعر في سموه ورفعته.

الطفل المثل/ النموذج

نقصد بالطفل المثل استدعاء عالم الطفولة/ الطفل الذي كانه الشاعر، على سبيل التمثيل والتدليل والالتفات. ويأتي هذا النوع من التوظيف في سياقات نصية مختلفة، وبشكل عابر وآني. إلا أن هذا لا يمنع إضاءته النص الشعري كله، وهو ما يعكس أهمية هذا العنصر. يقول الشاعر في جزء من المقطع الشعري الأول من نص (الغربة)، مخاطبا ذاته المغتربة، في عالم مغترب، بمختلف أفيائه وأرجائه وأنحائه، وعلى تعدد مكوناته وعناصره ومقوماته:

غريبٌ إنْ أَنتَ اسْتَلَقَيْتَ كَطِفْلٍ/ في حِضْنِ جَرائدَ تَقْطَعُ أَوْصالَكَ كُلَّ صَباحٍ/ أنتَ غَريبٌ في حُجُرَاتِ الدَّرْسِ/ غَريبٌ حَتّى في ذاتِكْ7.

فالشاعر ها هنا يجعل الغربة ملازمة للمخاطَب والمخاطب، تلاحقه في كل الحالات والمنازل والأفياء والأعباء، مما يدلّ بشكل واضح وصريح على عمق الإحساس بالاغتراب، حتى في أعز اللحظات حميمية وعفوية وتلقائية. والملاحظ أن الطفل جاء في سياق التمثيل؛ إذ يشبه الشاعر لحظة انغماس الذات الشاعرة في قراءة الصحف بنهم بحالة الطفل في حضن الأم من حيث اشتراكهما في أوجه شبه عدة أهمها الدفء والأنس والسكينة والطمأنينة، لكن الشاعر يكسر هذه الصورة عبر انزياح يأتي مكملا ومكثفا لهذه الصورة عندما يجعل الجرائد تقطع أوصاله، وتعمق جراحه واغترابه، بدل أن يجد فيها ما يفرحه ويسليه ويمنيه. ونجد أن صورة الطفل اسْتُحْضرت بشكل خاطف ودقيق، فالذات والطفل يشتركان في عَنصر واحد، داخل صورة مركبة، وهو اعتناق حضن الجرائد، الشبيه بحضن الأم. ولعل الطابع التركيبي والعجيب لهذه الصورة يكمن في الجمع بين شيئين مفارقين في ذات واحدة، الإحساس بالأمان والاستقرار المقترن بالطفل خاصة، والإحساس بالغرابة المهيمن على الصورة العامة.

وللحظة الإبداع طقوس، تختلف من مبدع لآخر، والذات الشاعر لمحمد علي الرباوي، في اللحظة الشاعرة، بين مد وجزر، وعبر رحلة بحرية صعبة، وبين أمواج بحرها العميق، والحال أن الجو متقلب ومضطرب اضطرابا عجيبا لا يستقر على حال، ولعل هذا المخاض بمختلف مظاهره يجسد بنْية شعرية عميقة تعكسها وتترجمها نصوص الشاعر، ويَستشعرها القارئ، ذلك أن الذات الشاعرة في وصراع مستمر بحثا عما يمنحها استقرارها النفسي والروحي، ويخلصها من الفتن

الـتـي تُـلـبّـدُ صفاء سمائها، والأوحال التي تعرقل سبيل سيرها الحثيث، والمسؤولية التي تتحملها في كبد، وعزة النفس التي تسكنها، وقد اختارت، واحتارت، الطريق الصعب، لكنه الأبهى والأشهى، طريق الشهادة والفداء. ويغدو الابتلاء، وفق هذا الاختيار، اختبارا ينال به وفيه أهل الإيمان مراقي مثلى.

قَدْ تَغيبُ العُمْرُ/ عَنْ طِفْلتكَ المَعْسولةِ العَيْنَيْنِ./ فَامْنَعْ حُبّها الْقَتّالَ أنْ يَمْنَعَ عَنْكَ الشَّمْسَ/ وَاجْعَلْهُ حِصانًا/ يُوصِلُ الرَّكْبَ إلى عنانِ السَّماءْ/ فَقَدْ اخْتَرْتَ الطّريقَ الصَّعْبَ فَاصْمُدْ/ لَسْتَ فَي الدَّرْبَ وحيداً/ دَرْبُكَ اليَوْمَ مَليءٌ بأُلوفِ الشُهَداءْ8.

والطفل المثال حاضر بقوة في مختلف نصوص الأعمال الكاملة للشاعر محمد علي الرباوي، بل قلما نجد نصا شعريا لا يتفاعل مع عالم الطفل إن تصريحا أو تلميحا. ففي نص تحت عنوان (الأسوار) يناجي الشاعر مدينة فاس مستحضرا تاريخها ومكانتها التاريخية والحضارية والروحية في وجدانه وتشكيل مخياله الشعري، مدينة بقدر ما تطرب الشاعر تثير فيه الاحساس بالاغتراب والشجن والقلق لأنها تغيرت تغيرا كليا ولم تعد تلك المدينة التي يعرفها ويحتفظ لها بمكانة أثيرة في سويداء قلبه، وهي مكانة تنازعها فيها مدن أخرى، أقربها إلى القلب مدينة وجدة، بحيث يقر الشاعر بأن بين فاس ووجدة حبل من مسد لا تخطئه عين الشاعر العارف.

الطفل المخاطب/ الوجدان

أما صورة الطفل في وضعية المخاطب فتحضر لدى الشاعر محمد علي الرباوي في نصوص شعرية كثيرة، والأمثلة على ذلك تند عن الحصر في المتن الشعري المقروء، ولا تقتصر على الجزء الأول من الأعمال الكاملة بقدر ما تحضر في باقي الأجزاء بشكل لافت. وسنكتفي بالوقوف في هذا السياق عند أمثلة دالة من الجزء الأول، موضوع هذه القراءة، انسجاما مع المنظور المنهجي الذي رمناه في البحث، وأشرنا إليه في بداية هذه المقاربة.

ومن المؤكد أن الطفل الشعري عندما يحضر في وضعية المخاطب في تجربة شعرية ما يدل بكل تأكيد على الحظوة الذي يحتلها في المتخيل الشعري لهذه التجربة، أي السعي إلى إشراك الآخر، في بعده المتجذر في الذات، وفي تشييد الخطاب الشعري، وليمنحه بعدا آخر من أبعاده المتعددة، يعكسها النص الشعري الرباوي بالأساس، لأنه يكمل الوضعية التواصلية التي يقترحها النص، ويساهم في تقوية حبل التواصل بين المرسل والمرسل إليه من داخل النص، وليس من خارجه فحسب، وذلك من خلال مؤشرات لسانية وغير لسانية، سنحاول الإشارة إليها من خلال مقاطع شعرية دالة في سياقها. يقول الشاعر في المقطع السادس من نص (العاشق الملّاح)، وبعد أن يستهله بمناجاة المحبوب في المقاطع السابقة، يخاطب صغيرته قائلا:

صَغيرتي.../ بَيْني وبَيْنَ مَحْبوبي/ خَمائلُ الرّصاص./ أنا الّذي ابْتَعَدْتُ يا صَغيرتي/ حينَ اتَّخَذْتُ امْرَأةً/ - قَدْ خَرَجَتْ مِنْ جَسَدي- صاحِبَةً/ اسْتَسْلَمْتُ للنّارِ الّتي خَرَجَتْ مِنْ صَدْرِها/ اسْتَسْلَمْتُ لِلْبُرْدِ الّذي/ كانَ عَلى عِيدانِ ذاتي يَتّكِئُ/ أنا الّذي نَصَبْتُ أَشْجارَ الرّصاصْ/ وها أنذا أَبْحَثُ عَنْ جَزائِرِ الْخَلاصْ/ قَدَمْتُ عِنْدَ الْبَحْرِ لِلمَدِّ قَرابيني/ وَلَكِنْ مَعَ جَزْرِهِ/ يَظَلُّ كُلُّ قُرْبانٍ/ مُحاطاً بالصُّخورِ وَالرِّمال/ فَكَيْفَ مِنّي الْخَلاصُ/ فَكَيْفَ مِنّي الْخَلاصُ/ فَكَيْفَ مَنّي الْخَلاصْ9.

يأتي المقطعان الشعريان، والنصُ كلهَ، مضمنا لرسالة يسعى الشاعر إيصالها إلى الطفلة، وهي ليست أي طفلة، بل طفلته الصغيرة، ولعل اقتران ياء المتكلم بالاسم يجعل المخاطب غير بعيد عن الذات الشاعرة، مما يعمق الوظيفة الانفعالية للخطاب الشعري بشكل أقوى وأعمق. والرسالة الشعرية ليس من أولويات أهدافها الإبلاغ والإخبار، بل التأثير في المتلقي عبر بعدين أساسيين، الدلالي والجمالي. فأما الدلالي فيقترن ها هنا بالكشف عن معاناة الذات ومحنتها في سبيل العشق، ورحتها طلبا لنيل رضى محبوب، حالت وتحول دون وصاله خمائل الرصاص، وهو غير المرأة التي خرجت من جسد الشاعر، واستوت صاحبة، وكانت سبب هلاكه، لأنه استسلم للنار التي خرجت من صدرها. ويبرز البعد الجمالي في توظيف الرموز، ذلك أن المحبوب المطلق رمز للذات الإلهية، والمرأة يرمز بها الشاعر إلى الدنيا، التي شغلته عن المحبوب بفتنتها، وخاصة بعد أن فقد - أثناء الرحلة - سبيلَه في البحر، وحال دونها الموج، وحتى القرابين لم تُجْد شيئا، بعد أن عاقتها الرمال والصخور، مما جعل الشاعرَ في مأزق، وقد فقد سبل الخلاص في الزمان والمكان...

وعلى هذ الأساس يحطم الشاعر محمد علي الرباوي كل تصنيف قبلي سابق عن قراءة شعره، أو الانطلاق من أحكام جاهزة وإسقاطها على متنه الشعري المتفرد، إذ من المفروض مراعاة الخصوصية الفنية والطابع المميز لكل تجربة شعرية، وهو ما يبرر حديث الشاعر عن شعره، في أكثر من مناسبة، قصد ترشيد القارئ وتشجيعه على التفاعل مع شعره على الوجه الأمثل، وذلك بربط الكثير مما كتب الشاعر بالمرجعيات التي تؤطرها في الزمان والمكان، وكأن الشاعر يخشى أن تقرأ أشعاره خارج هذه الأطر المرجعية الذاتية والمعرفية. ولعل أكبر دليل على أن شعر الشاعر محمد علي الرباوي سابق عن كل تصنيف ممكن كونه يصعب أن يستدل به في سياق واحد وأوحد، فكثير من الشواهد الشعرية منفتحة على أكثر من سياق محدد، وقد تبين هذا الأمر بوضوح فيما استحضرناه هاهنا للتدليل على قوة حضور صورة الطفل في شعره واستلهامه لأبعادها الرمزية.

والملاحظ أن هذه المستويات من التحليل النقدي لرمزية التوظيف الشعري للطفل لدى الشاعر محمد علي الرباوي يكمل بعضها الآخر في انسجام تام ولا يتعارض بعضها مع بعض مطلقا، ولا مع اقتراحات أخرى ممكنة، بقدر ما يدمجها دمجا كليا، لعدة أسباب، لعل أهمها التوظيف العميق لهذا الموضوع في تجربته، وترجع أيضا إلى الانفتاح الذي تتميز به المفاهيم النقدية الموظفة في هذه القراءة، من منظور يؤمن بأن المفاهيم معالم، تتصف بالمرونة وتبتعد عن كل جمود فكري يؤطرها.

هوامش:

1 - محمد علي الرباوي، الأعمال الشعرية الكاملة (رياحين الألم) ديوان الرباوي، الجزء الأول، مطبعة الخليج العربي، تطوان، الطبع الأولى 2020، 1ص3.
2 - محمد علي الرباوي، الأعمال الشعرية الكاملة (رياحين الألم) ديوان الرباوي، الجزء الأول، ص 84
3 - محمد علي الرباوي، الأعمال الشعرية الكاملة (رياحين الألم) ديوان الرباوي، الجزء الأول، ص 169.
4 - محمد علي الرباوي، الأعمال الشعرية الكاملة (رياحين الألم) ديوان الرباوي، الجزء الأول، ص 175/174.
5 - القرآن الكريم: لأنفال، الآية 28.
6 - القرآن الكريم: الكهف، الآية 46.
7 - محمد علي الرباوي، الأعمال الشعرية الكاملة (رياحين الألم) ديوان الرباوي، الجزء الأول، ص 141.
8 - محمد علي الرباوي، الأعمال الشعرية الكاملة (رياحين الألم) ديوان الرباوي، الجزء الأول، ص135
9 - محمد علي الرباوي، الأعمال الشعرية الكاملة (رياحين الألم) ديوان الرباوي، الجزء الأول، ص 202.

يفتتح رواق محمد الفاسي الكائن مقره في 1 زنقة غاندي - الرباط، ابتداء من يوم الخميس 17 يوليوز 2025 في الساعة السادسة مساء، معرضا فنيا جديدا للفنانة التشكيلية المغربية هدى بنجلون، تحت عنوان: «أبيض - أسود: ألوان متقاطعة». ويستمر المعرض إلى غاية 31 يوليوز 2025.

هدى بنجلون..
تناغم الأبيض والأسود

حسن المددي

يتميز هذا المعرض بكونه تجربة فنية تجريدية تقوم على استكشاف التناقض والتباين والاتفاق والاتحاد والتكامل بين اللونين الأبيض والأسود، وبذلك ينبثق الوجود الإبداعي بين الثنائيات الضدية، التي لا يمكن أن توجد إحداهما في انعدام الأخرى، فهما متباعدتان ومنسجمتان في الآن نفسه، تعطي كل منهما المعنى للأخرى. وهكذا تستند الفنانة في أعمالها إلى فلسفة التوازن بين ثنائية الأبيض والأسود لتقديم رؤية بصرية ذات طابع تأملي وسريالي، تعبر فيها عن أفكارها بطريقة رمزية تؤدي إلى معانٍ عميقة. ومن خلال هذه الأعمال، تسعى هدى بنجلون إلى تأسيس مشروعها الفني التشكيلي عبر إبراز القوة التعبيرية للتناقض المتجسد في الاتحاد الضمني بين الأبيض والأسود رغم تقاطعاتهما الظاهرية، وبذلك تفتح المجال أمام الزوار لاكتشاف الجمال النابض بين ثنايا التباين الذي يولد الالتحام والانسجام، وسبر أغوار الأسرار المركبة لما يمكن أن تبوح به الأشكال في غياب ألوان الطيف.

تعد الفنانة المغربية هدى بنجلون ظاهرة ناجزة في الساحة التشكيلية داخل المغرب وخارجه. وهي بذلك تخترق بريشتها حدود المكان وتتجاوز تخوم الممكن، وتستلهم الأحلام من مختلف الفضاءات لتتماوج مع الواقع بأسلوب فني متميز ينبئ عن بصمة فنية سيكون لها شأو كبير في ميدان الفن التشكيلي ذي الطابع التجريدي الذي تبنيه بشغف وجودي، وهي المقبلة من علوم الفيزياء إلى رحاب الفن التشكيلي. حيث توجت مسيرتها الدراسية والأكاديمية بدراسة الفيزياء ثم الأشعة الطبية وهي مهنتها التي تمارسها حاليا بنفس الشغف الفني الذي تداعب به الريشة والألوان حين الانغماس في لحظة الخلق والإبداع التشكيلي. وباختيارها هذا المسار الذي ينم عن عمق رؤيتها الفنية، فإنها تؤكد أن العلم ليس ضد الإبداع الفني، بل هو حافز لاستنبات تجلياته العميقة.

في كثير من حواراتها تؤكد أن الرسم يمنحها الفرح ذاته الذي كانت تشعر به عند شفاء مريض خلال عملها في المجال الطبي، وكأن اللوحة تتحول إلى ممارسة علاجية روحية، لا تقل أثرًا عن الأدوات العلمية في العناية بالحياة.

تتميز تجربة هدى بنجلون التشكيلية بانشغال واضح بتمثلات المرأة، ليس بوصفها كائنا بيولوجيا أو اجتماعيا فحسب، بل باعتبارها رمزا متعدد الأبعاد. في لوحاتها تخرج المرأة من حدود الجسد إلى فضاء السرد البصري، فتتجلى محاطة بالطيور، والتماسيح، والأقنعة، والرموز الغرائبية التي تمتح من الثقافة المغربية والأساطير الإنسانية على حد سواء.

لا تتقيد هدى بنجلون في أعمالها بمنهج أكاديمي كلاسيكي، بل تستسلم لحدسها الفني وتترك الألوان تقودها كما تشاء. تعتمد على الألوان الزيتية والأكريليك، وترتكز في كثير من أعمالها على خطوط سوداء قوية تقسم اللوحة إلى مناطق حركية متوترة، وكأنها خارطة لروح متوثبة إلى مزيد من الحرية. بعض النقاد شبهوا أعمالها بتجارب السرياليين الأوروبيين، لكنّها تحافظ على خصوصيتها المغربية من خلال الثيمات والإيقاعا توالنبض البصري المشبع بروح الأصالة المغربية.

ما يميز تجربة هدى بنجلون هو جرأتها غير المسبوقة في تحويل الفعل الفني إلى مغامرة مادية تتحدى قوانين المكان. فهي أول فنانة مغربية ترسم لوحة أثناء التحليق على متن طائرة شراعية، وأول من خاض تجربة الرسم تحت الماء في عمق يصل إلى أكثر من خمسة أمتار. في كلتا التجربتين، لا يسعى الجسد إلى المجد الشخصي، بل إلى إثبات أن اللوحة قادرة على التنفس في غير بيئتها، وأن الخيال إذا تحرر من القوانين، يمكن أن يهب للواقع إمكانية أخرى للوجود.

إن تجربة بنجلون تنطوي على جرأة أسلوبية وجمالية تحسب لها، وهي مشبعة بالرموز وبعض الغموض العذب الذي يحيلنا إلى إنتاجات السرياليين العالميين مثل سالفادور دالي مثلا، وهذا الغموض يحتاج إلى تأطيره بقراءات تأويلية ودعم نقدي يساعد على فك شفراته. كما أن حضور الهوية المغربية يظل حاضراً على مستوى الإيقاع البصري عمل محبب، ويمكن أن تجعله الفنانة أكثر عمقًا من خلال إشارات مباشرة إلى الموروث الشعبي أو الطقوس أو العناصر الطبيعية الخاصة بالبيئة المحلية.

إن تجربة هدى بنجلون تعد استثناء جميلا، لأنها تنبني على فلسفة فنية تؤمن بأن اللوحة ليست فقط مساحة للرؤية، بل وسيلة للتحليق بعيدا في سماء الفن بفضاءاته الواسعة. ولا شك أننا أمام تجربة فنية فردية وفريدة تجسد مشروعا تشكيليا نسائيا مغربيا يُعلن عن ذاته خارج النماذج المستهلكة والمكررة. وهي بذلك تمهد الطريق أمام أسئلة جديدة في الفن التشكيلي المغربي والعربي.