العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 56
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 16 من ربيع الثاني 1447
الموافق 9 أكتوبر 2025
10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
Bach1969med@gmail.com

مُذكّرات

لم أكد أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتْ يدي أشدّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصّتهم من كتابة الافتتاحية ، إنهم/هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زادهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ، أولئك الذين أفنوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزاء نظير ما أسْدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدر أن نستحضرين حين وآخر ذكراهم ونرسّخها بقوة الفعل ،ليس فقط بالاقتصار على رفع الأكف بالضراعات والدعاء ، ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلا لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أنْ لا نُقلق راحتهم الأبدية ، ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء !

محمد بشكار
bachkar_mohamed@yahoo.fr

الفاركونيت

كتبها: عبد الجبار السحيمي

هدير السيارة يزعج صمت الليل، لقد رست تماما، لكن هديرها ما زال يزعج الصمت، مدت المرأة يدها تحرك الرجل الذي ينام إلى جانبها . قال لها : إني لست نائما. قالت: سمعت ؟ قال: لقد جاء دوري إذن.

في قلب الليل يحدث ذلك، يقومون بزيارات خاطفة ويمضون سريعا ... لكنهم يتركون آثارهم دائما. كان كل السكان الآن قد أيقظه هدير السيارة. توقعوا ما هنالك، توقعوا ما سيحدث . قالت المرأة للرجل الذي ينام إلى جانبها: هل سيقتحمون الباب؟ قال لها: إذا لم يفتح الباب فسيقتحمونه،

قالت له: لماذا لا يأتون في النهار؟ لماذا يتسترون بالظلام في مثل هذه العمليات؟

أيقظ هدير السيارة الطفل الذي عمره سبع سنوات، فتح عينيه في ظلام الغرفة وظل ساكنا. كان لغطهم، في الخارج قد بدأ يعطي علامة على أنهم سيتحركون الآن. هدير السيارة توقف. الذين أطلوا من خلال الظلام على الشارع، رأوا السيارة الكبيرة تطفئ انوارها .

في الغرفة الصغيرة تتردد أنفاس الثلاثة منتظمة. بدأ يفكر ماذا سيفعل، وكان اللغط مستمرا في الخارج، والذين كانوا يطلون من فجوة النافذة رأوا سيجارة يشعلها أحد ركاب السيارة .

الآن عرف الجميع أنهم قد تحركوا، فقد سمعوا صوت الأحذية الثقيلة تضرب الرصيف. الذين كانوا يطلون من النافذة متسترين بالليل، رأوا أصحاب السيارة الكبيرة قد انقسموا أربعة هم في الطريق وثلاثة آخرون ظلوا داخل السيارة. اثنان منهم كانا يدخنان. قال الرجل: الأفضل أن ألبس الجلاب.

قالت المرأة : ضع تحتها معطف الصوف. قال الولد الصغير: خذ معك جميع مسدساتي، إنني لا أريدها الآن. قال الأب : لا ... دع لك مسدساتك. قال الولد : ستشتري لي غيرها في عاشوراء. قالت الأم: إنهم قادمون، ارتد ملابسك بسرعة. قال الطفل : يكذبون علينا في المدرسة. قالت الأم: هل سيعذبونك ؟ قال الرجل : إنهم لا يتشاورون في هذا الأمر.

كان الأربعة قد وقفوا الآن أمام باب العمارة تماما، رفعوا عيونهم إلى النوافذ، كان أحدهم يتحدث، ضحك الثلاثة الآخرون، بكى الطفل الصغير. قال الرجل : ألم تقل لي إنك لن تبكي؟ لم تقل المرأة شيئا، كانت قد جلست في السرير، وكان الظلام يخفي عيونها.

رأى الذين كانوا يطلون من النافذة أن أربعة تقدموا الآن إلى العمارة، هاهم يدخلون، بدأت أقدامهم على الدرج تعطي الصدى. أطل الرجل. قال لزوجته: إنها فاركونيت. قال الطفل: إني أرى كثيرا منها قرب المدرسة. قالت المرأة: هل ستفتح لهم الباب؟ قال : نعم. هل ستطلب منهم مذكرة اعتقال؟ قال: إنهم لا يعطون في العادة أي تقرير عن عملهم. قال الطفل: هل سأذهب في الصباح إلى المدرسة؟ قال الرجل: نعم بالطبع. قالت المرأة: هل أخبرهم في العمل؟

قال الرجل : نعم ، أخبري لطيف وحسن، لا تحاولي أبدا أن تكلفي محاميا بالقضية، المحامون لا يفعلون شيئا في الحقيقة. تساءلت المرأة: سيسمحون لي بزيارتك ؟

قال الرجل: سيقولون إنهم لا يعرفون شيئا.

وكانت الخطوات تترك صدى مزعجا على الدرج. كان الرجل قد أكمل الآن ارتداء ملابسه. أشعل سيجارة في الظلام.

قالت المرأة بصوت مختنق: هل نضيء النور؟ قال الرجل الأحسن أن لا نفعل حتى يطرقوا الباب. قال الطفل بصوت مختنق: إنني خائف. اقترب منه الرجل، أخذه من سريره الصغير، وضعه إلى جانب أمه. خيل لساكني العمارة أن أبوابهم كلها بدأ ينهال عليها الطرق.

لم تعد تسمع أصوات الأحذية على الدرج، لكن صمت الليل كان ينقل أصوات حوار تتخلله حركات عنف...الذين كانوا لا يزالون يطلون على الشارع رأوا سكيرا قادما يترنح. أخذ السكير يغني: الزربية المغربية فلعالم كلو مشهورة.

تجاوز السكير سيارة الفاركونيت التي كانت مطفأة الأضواء ... السكير لم يلاحظ أن ثلاثة يوجدون بسيارة الفاركونيت . توقف قرب الحائط وعاد يردد نفس مقطعه: الزربية المغربية فلعالم كلو مشهورة أولايلاه. بدأت الأقدام تتردد على الدرج من جديد. وفي الشارع أحست الكلاب التي كانت تبحث في قمامات الأزبال بحركة الأقدام والأصوات فأخذت تنبح. قالت المرأة وهي تتنهد : ربي يأخذ حقنا منهم.

قال الرجل : اسكتي، لم تعد الأقدام بعيدة عن الباب.

قال الطفل: سأقول للأولاد في المدرسة. لقد قال لنا عزيز أنهم أخذوا أباه أيضا .

هدرت السيارة من جديد. ركب الآن خمسة من الناس، الأربعة الذين صعدوا إلى العمارة ومعهم آخر. رأى ذلك الذين كانوا يطلون من نافذة العمارة المقابلة. أشعل النور في بيت بالعمارة ... عاد الرجل ليجلس على حافة السرير قريبا من زوجته ومن ابنه. قالت له: أسمع بكاء آتيا من فوق. قال لها: نعم، أنهضي الآن واذهبي إلى أمينة ... لقد أخذوا زوجها عبد الله. كان دوره هذه المرة .

وانطلقت سيارة الفاركونيت من غير أن تشعل أضواءها.

تأليف: لطيفة حليم

نهاران

ترجمة: مراد الخطيبي

صدرت أخيرا عن دار سليكي أخوين للنشر والتوزيع بمدينة طنجة المغربية، الترجمة الإنجليزية لرواية «نهاران» للكاتبة والباحثة الأكاديمية المغربية المقيمة بكندا ، الدكتورة لطيفة حليم. وتتوزع أحداثها وعوالمها السردية المتنوعة في **161** صفحة. أنجز الترجمة الكاتب والمترجم المغربي مراد الخطيبي.

تتمدد الرواية من خلال المرأة باعتبارها استعارة لقيم الجمال والرقة والرقي. ومن خلال هذه المرأة بالمتعدد تتجسد تقنيات وتفاصيل سردية غاية في الإبداع والجمال. وما يثير الانتباه في هذه الرواية هو أنها تتميز بطريقة حكي مبهرة. طريقة سردية تتوزع بين الدقة في مواكبة التفاصيل الصغيرة وبين الانتقال من فضاء أو سياق إلى فضاء أو سياق آخر تعتبر فيه شخوص الرواية المنطلق والمنتهى.

السخرية تقنية حاضرة هي الأخرى في الرواية من خلال قصص تحكيها النساء وحوارات لا تنتهي بين نساء تسعى إلى تجاوز الواقع الاجتماعي عبر خلق الابتسامة المدوية من الأعماق وجعلها بالتالي تحلق في الآفاق وترفرف بحرية في السماء.

الميزة الثالثة وهي الأهم وتتمثل في كون الرواية رواية نسائية بامتياز. الكاتبة ترجمت بدقة عالم المرأة بكل تفاصيله وقضاياه وأحلامه ومشاكله وأحزانه وأفراحه. الرواية عمل سردي تناول الخصوصية النسائية بطريقة انسيابية ومرنة تمكنت من التوغل داخل نفسية الأنثى وبالتالي رصد أحاسيسها وانفعالاتها بطريقة جيدة.

المرأة في الرواية ليست واحدة بل هي متعددة. المرأة كما وصفتها الرواية تنتمي إلى عدة مجالات اجتماعية واقتصادية مختلفة. المرأة في الرواية تتميز عن امرأة أخرى انطلاقا من مستواها الثقافي والفكري. كل هذه الاختلافات والتناقضات بين نساء الرواية تم رصدها بطريقة سردية محكمة وبتقنية استطراد عجيبة. لا تعقيد في الانتقال من عالم إلى عالم آخر. فقط الأسلوب السلس هو المتحكم في هذا الانتقال.

الرواية تنصب ذاتها محاميا ومدافعا شرسا عن المرأة وعن خصوصياتها وعن هويتها وعن كينونتها. المرأة متفوقة وناجحة في الإبداع أيضا. زمن التواري والخوف ولى. هذا يذكرنا طبعا بمرحلة تاريخية معينة عندما كانت النساء المبدعات تتخفى وراء أسماء ذكور أو أسماء مستعارة من أجل نشر نصوصهن الإبداعية. أذكر على سبيل المثال لا الحصر: شارلوت برونتي، إيميلي برونتي وجورج إليوت. بالإضافة إلى المجال الإبداعي التي تتفوق فيه المرأة، فإن المجال الحقوقي حاضر بقوة في الرواية ويذكر بنضالات المرأة من أجل نيل حقوقها ومساواتها مع الرجل وانتقاد بالتالي الهيمنة الذكورية والعقلية البائدة التي لا زالت تعتبر المرأة عنصرا ثانيا خلف الرجل.

في الأخير، لا بد من القول بأن الرواية تتوفر على مقومات تقنية مميزة من بينها السرد المحكم وتيار الوعي Stream of consciousness. هذه التقنية التي تميز بشكل عام الكتابة الروائية الحداثية ومنها طبعا كتابات الروائية البريطانية المميزة فرجينيا وولف. الفاعلون الأهم في بنيات الرواية هم نساء تبنين عالمهن السردي بإحكام وتماسك وتوظفن لغة شاعرية مرهفة. النساء في الرواية هن رمز للإبداع، والخصوبة، والنظام، والنضال، و السخرية، والأمل والفرح.

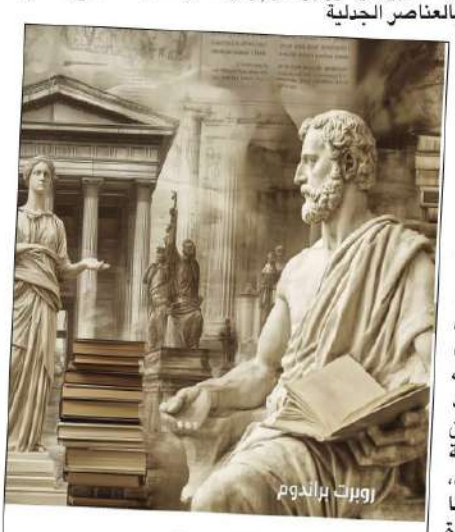
وبإجمال شديد، رواية «نهاران» تجسيد لقوة السرد في ملامسة الواقع وترجمته تم تجاوزه من خلال لغة شاعرية وشفافة. لغة لا تدمرها الأحداث مهما عظمت. وتأتي الترجمة الإنجليزية لتمنح للرواية الصادرة باللغة العربية سنة **2012**، حياة أخرى ونفسا جديدا، وقراء جدد.

ترجمة: د. لحسن الياسميني

تأليف: روبرت براندوم

توضيح الأسباب: مقدمة للاستدلالية

صدر أخيرا لزميلنا الدكتور لحسن الياسميني عن دار نادي الكتاب السعودي الترجمة العربية عن الإنجليزية لكتاب «**توضيح الأسباب**: مقدمة للاستدلالية» Articulating Reasons: An Introduction to Inferentialism للفيلسوف الأمريكي ما بعد التحليلي روبرت براندوم (1950)، أحد أبرز أعلام الفلسفة التحليلية المعاصرة في نسختها التداولية البراغماتية، وركيزة أساسية في ما يُعرف بـ«مدرسة بيتسبورغ» إلى جانب أستاذه ويلفريد سيلارز وصديقه جون ماكدويل. يتميّز براندوم بكونه من الفلاسفة الذين سعوا إلى تجديد الفكر التحليلي عبر دمجه بالعناصر الجدلية والمثالية المستوحاة من كانط وهيغل، في محاولة لردم الهوة التاريخية بين الفلسفة التحليلية والفلسفة القارية.



ويُعد كتاب «**توضيح الأسباب**» مدخلا تأسيسيًا وتلخيصيا لفهم مشروع براندوم الفلسفي المعروف بـ«الاستدلالية»، الذي يقوم على فكرة أن المعنى لا يتحدد بالإشارة إلى الأشياء، بل من خلال الدور الذي تؤديه العبارات في شبكة من العلاقات الاستدلالية داخل الممارسات اللغوية والاجتماعية. فاللغة عنده ليست أداة توصيف فحسب بل فضاء للتبرير وتبادل المبررات فيما يسميه بـ«لعبة طلب وإعطاء الأسباب». وقد أبرز الدكتور الياسميني في تقديمه أن براندوم أعاد قراءة المعيارية الكانطية فرأى أن الحرية لا تعني غياب القيد، بل الالتزام بالقواعد التي نلزم أنفسنا بها طوعًا، مستلهمًا في ذلك فكرة روسو عن الإرادة العامة، كما استعاد من هيغل مفهوم الاعتراف المتبادل بوصفه أساسًا لكل وضع معياري، إذ لا تُفهم القواعد إلا في إطار التفاعل الاجتماعي.

وتمتد أهمية الكتاب إلى كونه يعيد صياغة العلاقة بين اللغة والفكر والمعرفة في ضوء المنطق الطبيعي والاستدلال المادي، متجاوزًا النموذج الإشاري التقليدي الذي مثّله فيتغنشتاين المبكر في الرسالة المنطقية الفلسفية. إن هذا الكتاب لا يعرّف القارئ العربي ببراندوم فحسب، بل يفتح أمامه أفق الفلسفة التحليلية المعاصرة في صيغتها ما بعد التحليلية، التي تزاوج بين المنطق والمعيارية، والعقلانية والممارسة.

والمترجم الدكتور لحسن الياسميني باحث وأكاديمي مغربي متخصص في الفلسفة الحديثة والمعاصرة: الفلسفة الأخلاقية والفلسفة السياسية والحجاج. وخصوصًا في الفكر التحليلي الأمريكي وما بعد التحليلي.

يهتم في أبحاثه خاصة بالتحليلية المعاصرة المسماة بما بعد التحليلية من خلال الفيلسوف الأمريكي روبيرت براندوم الذي أنجز حوله أطروحة دكتوراه بجامعة محمد الخامس بالرباط، تناول فيها التوجه الاستدلالي عند براندوم من خلال تبني هذا الأخير لأفكاروفتغنشتاين المتأخر، مبرزًا كيف تبنّى براندوم مفهومي المعنى والاستخدام كما طورهما فتغنشتاين، مع دمجهما في إطار استدلالي ومعياري متأثر بهيغل. ومن أبرز أعماله ترجمة كتاب Articulating Reasons توضيح الأسباب لروبيرت براندوم، وترجمة كتاب The Spirit of Trust روح الثقة الذي يوجد قيد النشر عند نادي الكتاب السعودية، وهو مشروع فلسفي ضخم يعيد قراءة هيغل بمنهج تداولي استدلالي، كما ألّف كتابًا عن روبيرت براندوم تحت عنوان : آفاق ما بعد التحليلية في فلسفة روبيرت براندوم. عن نفس الدار. إلى جانب ذلك، اشتغل على أخلاقيات المسؤولية عند هانس يوناس وعلى قضايا البيوإتيقا، رابطًا بين النظرية الفلسفية والتطورات العلمية والطبية والبيئية. نشر دراسات في مجلات أكاديمية مثل المخاطبات المتخصصة في الإبستمولوجيا والفلسفة التحليلية التي يرأسها الدكتور حمدي مليكة أستاذ الفلسفة بجامعة القيروان، التي هو عضو في هيئتها التحريرية، وفي مجلة نقد وتنوير. كما ينشر بانتظام مقالات فكرية في جريدة العلم المغربية ضمن ركن «كلام عابر»، تتسم بطابع فلسفي وتحليلي، يعالج فيها قضايا الفكر واللغة والسلطة والمعرفة، مستندًا إلى فلاسفة مثل و هيغل، براندوم،أوستين وجون راولز وهوبز.

قصة قصيرة

كاتبٌ في خطر!

مصطفى لمودن

لستُ محظوظا حيث إنني أصدرتُ مجموعة قصصية جديدة! لا شيء من ذلك رغم تهانئ بعض الأصدقاء والقراء والمتابعين.. إن هذه القصص المنشورة حديثا، وبالضبط قبل شهرين فقط، كادت تتسبب في هلاكي! أعني بذلك تعرضي لمحاولة اختطاف بسبب ما تحتويه بعض القصة القصيرة تلك! بل، ولست مرتاح البال إثرَ ما حَصل..

على مهلك! نبدأ من الأول..

بمجرد ما بدأتُ مفاوضاتي مع الناشر، وقبل موافقته على نشر المجموعة القصصية، أعلنتُ عن الخبر من خلال بعض مواقع التواصل الاجتماعي: ميلاد مجموعة قصصية كانه فتحٌ عظيم ينتظره العالم! وبعد أخذ ورد، وقع الاتفاق مع الناشر على غلاف مناسب، وظهرت واجهة الكتاب المنتظر على الصيغة النهائية، حينه شرعتُ كأيّ صاحب سلعة أنشرُ الإعلانات، وأعدُ القراء بنصوص متميزة ستثير إعجابهم! هكذا أنوب عن ناشر مُهمِل لا ينجز شيئا مما يُفترَض أنه من مهامه التسويقية!

خرجت المجموعة القصصية من رحم المطبعة، فتشكلتْ نسخٌ متطابقة كصغار الأرانب، وقد بَعث لي الناشر صورة تظهر فيها النسخُ مُكدسة على الأرض في ركن! وكانه يُطلعني على منتوج حقل من البطيخ الأصفر! ولم يبق غير تصريف ذلك الركام ليصل إلى مكتبات وأكشاك، لعل قراءً ينتظرونها بشغف حسب ما كتب متتبعون في تعاليقهم الإلكترونية. اكتفينا بخمسمائة نسخة، أما إذا جاريْنا أصحاب التعاليق والمهنئين فعلينا أن نضرب ذلك العدد في عشرة.

اقترح عليّ الناشر تنظيمَهُ حفل توقيع برواقه أثناء فعاليات المعرض الدولي للنشر والكتاب، وقال إنها فرصة لتلتقي بالقراء مباشرة.. طبعا وافقتُ دون تردد.

في اليوم الموعود، وكان سبْتا، رُحتُ إلى المعرض، أدْبَتُ واجب الدخول، وقد وصلت قبل الموعد بساعة، قلت لأتجوّل قليلا، أقتني بعض الكتب، وربما التقي معارف وأصدقاء..

عرّجت أولا على رواق الناشر، رُحْبَة واسعة تُعادل أربع مرات المساحة المخصصة لدور نشر صغيرة. فضاء أنيق، إخراج موفق، رفوف كثيرة عليها كتب مختلفة، زوار كثر يدخلون ويخرجون، زجاج يُسيّج المكان من ثلاث واجهات تشكل جدرانا عالية، والمثير أن للرواق شاشتين متوسطتيّ الحجم معلقتين على الجدار الزجاجي، عليهما إعلان به صورتي مكبّرة إلى جانب غلاف المجموعة القصصية تخبر بالموعد المنتظر..

حاولت تفادي أي لقاء بالناشر، بسرعة غادرت وقد خرجت بصعوبة أحتك بالأكتاف والمناكب، أضع كفي مائلة على جبهتي..

عندما حانتْ ساعتي، عُدت إلى الرواق، ودخلتُ برأس عالٍ وقامة مستقيمة كفاتح كبير لقلعة طال حصارها!

استقبلني الناشر باشّا مرحبا، وقدّمني لشخصين كانا يتحدثان إليه باعتباري كاتبا كبيرا لا يشق له غبار كما قال!

أشار لأحد مساعديه، أرشدني هذا الأخير إلى مكتب فاخر عُرضتْ عليه نسخ من مجموعتي القصصية إلى جانب باقة ورد كبيرة من البلاستيك، وخلْف المكتب كرسيّ أثير دوّار يشبه ذاك الذي يجلس عليه رئيس مجلس النواب. صراحة أنا الكاتب لا أتوفر على مثيل له في بيتي..

طيلة تلك الساعة المخصصة لي بين عدد من الكتاب، كل ينتظر دوره ليجلس خلْف المكتب الفخم، وقعْتُ خمس عشرة مجموعة قصصية.. ظللت وراء المكتب أنظر حولي وأنتظر، لو كنتُ بائع نعناع لنفدت بضاعتي..

قال لي الناشر، إنني محظوظ وكاتب كبير معروف، أظنه يمزح. وأضاف، هناك مَن يجلس ساعة ولا يتقدّم نحوه أيّ شخص ولو لإلقاء التحية!

منحني الناشر القلم الذي كنتُ أوقّع به، قال إنه هديةٌ منه إليّ، حملتُ حقيبتي الصغيرة التي بها ثلاث مجاميع قصصية ورواية لكتاب آخرين، اقتنيتها من المعرض، من الضروري أن أقرأ للآخرين وأطلع على تجاربَ مختلفة.

تمشيت قليلا، ثم ركبت سيارة أجرة، طلبت من السائق نقلي إلى مكان آخر وسط العاصمة، يعجّ بالناس طيلة النهار وجزء من الليل.

اخترت ركنا منزويا بمقهى، لكنه يطل من وراء زجاج على الشارع. طلبت شايا، وشرع ذهني يراجع أحداث اليوم، وخاصة فترة مروري على المعرض، ثم سرح خيالي يستعرض مستجدات الكتابة والنشر والمقروئية في هذه المرحلة التاريخية الفريدة، حيث تعددت المعارف والمنشورات، لكن ليس على الورق وحده كما كان سابقا.

أخرجت هاتفي، بدأت أتصفح على شاشته ما يحلو لي الوصول إليه، وإذا بشخصين يدخلان ويجلسان حول مائدة مجاورة، رغم أن قاعة المقهى فسيحة وشبه فارغة في هذا الوقت ما بعد الزوال..

يرتدي الشخصان بدلتين متشابهتين، لهما ملامح متقاربة كأنهما توأمان، طلبا معا قهوة سوداء.. يتهامسان، لا أتبيّن شيئا مما يقولانه، وأصلا لا يهمني ذلك، لكنني لا أغفل عن أي حركة يقومان بها، رشف كل واحد من كأسه بحركة آلية في نفس الوقت كأنهما الآلتان يتحكّم فيهما شخص من بعيد.

مال نحوي أحدُهما، وبدون مقدمة، سألني عما إذا كنت أنا هو فلان الفلاني كاتب القصص!

واضحٌ أنه يعرفني، فهمت أنه يمهد بسؤاله لأمر آخر.. تراجع بجذعه، أتكأ على عارضة كرسيّه، وابْدى انشراحا، فهمتُ ذلك من خلال طريقة تنفسه وتبادله النظرات مع جليسه.

بعد لحظة، وقد سوى جلسته كانه قاض يصدر أحكاما، رمقني بجانب من عينه اليمنى، وخاطبني بنبرة مزعجة:

ـ لماذا تكتب بتلك الطريقة؟

لم يترك لي مجالا للاستفسار، أضاف بلهجة حادة:

ـ يبدو أنك لم تجرب رعي الإبل أو الماعز، أو تكسير الحجارة في الجبل، أو المكوث في مغارة مُحكمة الإغلاق!..

ظننت الرجل يمزح، وهو من أحد قُرائي الظرفاء الذين لا أعرفهم. لكن رأيت جليسه يوافقه على ما يقول بحركة من رأسه.

تدخل الرجل الثاني وهو صاحب صوت جهوري يُفزع:

ـ إن قصصك أضرّت بنا.. يبدو أنك تتعمّد ذلك، أو لا تعرف، جاء الوقت لتعرف..

أبديت عن استغراب فهماهُ من ملامح وجهي.. وقد تغيرت سحنتهما مبدية المزيد من التوتر..

وإذا بشخص ثالث يدخل المقهى، يقصدهما بخطوات متسارعة، له نفس البدلة السوداء، يجلس بجانبهما، ثم تتقارب الرؤوس الثلاثة إلى درجة الاحتكاك وتتخذ من مركز المائدة نقطة تجاذب، يهمس الجديد لهما بشيء..

يحضر النادل، يتقدم نحو القادم الجديد، رأيت نملا أصهب من النوع الرصاصي الذي يبحث عن بقايا الجثث والحشرات الميتة، وهو يَخرج من ثقب بالجدار لم ألحظه من قبل، يعفس النادل غيرُ مُبال على النمل، تتفجّر الرؤوس والبطون، فاسمع طرطقات تشبه طلقات الرشاشات الحربية..

أجذب رجلي كي لا يصعد إليهما النمل، الآخرون غير مكترثين.

طلب الزبون الجديد بدوره قهوة سوداء..

بدأت أفكر في مغادرة المكان، وضعت يدي على حقيبتي، ألقيتُ نظرة على الشارع، هناك سيارتان كبيرتان سوداوان من النوع المخصص للنقل السياحي، وقد نزل منها أشخاص ببدلات سوداء، كلهم بقامات متساوية وأكتاف عريضة، وكأن آلة استنسختهم على نفس الصفة والشكل!

التفتَ نحوي الشخص الذي تكلم أولا، ونطق بلغة تُضمر تهديدا:

ـ إياك أن تفكر في المغادرة، مازال لنا معك نقاش.

تجرأتُ وسألته عن الضرر التي تسببتُ لهم فيه قصصي..

مال إلى الخلف، وأطلق ضحكة صفراء استهزائية، وقال:

ـ إحدى قصصك كانت وراء كشف تهريب البشر عبر البحر وتجارة أخرى لا تعرفها. قصة أخرى تحدثتْ عما أسميْتَهُ استغلال العمال الزراعيين، لنا ضيعات، لعلك لا تعرف أننا نغذي البشر والحيوان، ونحلب العملة الصعبة بعد التصدير. قصة أخرى كتبتَ فيها عما نعيْتَهُ التقصيرَ في الاهتمام بالبوادي.. وليس مطلوبا مني أن أستعرض أمامك جميع ما تعتبره أنت قصصا.

فتح عينيه أكثر، وحتى فمه، ظننته تمساحا.. الآخران فغرا فميهما معا!

أضاف المتكلم صارخا:

ـ لماذا لا تكتب عن الفراشات وعبّاد الشمس والطبيعة الجميلة وعيون الماء وحتى البغال والحمير..؟ كيف تظن نفسك كاتبا؟

تيقّنتُ أن الرجل لا يمزح كما ظننت في الأول.

قلت له، لو تسمح أريد الذهاب إلى المرحاض.

ضحك هذه المرة بجد كما خمّنت. وحتى أطمْئنه، قلت له، هذه حقيبتي بها حاجياتي، أعود إليها بعد تفريغ مثانتي..

أذِنَ لي بحركة من رأسه، وقد بتُّ مثل أسير بيْن يديه.. توجّهت إلى المرحاض على أمل إيجاد حل أو منفذ. لحسن الحظ ذلك ما كان، هناك مَمرٌّ خلفي تسللتُ منه وأطلقت ساقيَ للريح دون أن التفت ورائي.

من أعمال الفنان البريطاني جوناثان وولستنهولم

ديناميةالتخييل بين الحكائي والشعري

في تجربة احميدة بلبالي الزجلية

يونس تهوش

1

ننطلق من تجربة بلبالي لنثير أسئلة مركزية متعلقة بقضية انفتاح الأجناس وتداخلها مركزين قراءتنا على التعالق الفني بين الزجلي و الحكائي في الشعرية اللهجية المغربية. أسئلة قد تبدو صلاحيتها منتهية في نظرية الأجناس التي تجاوزت النقاء إلى نفي الحدود بينها منذ بزوغ شمس الرومانسيين، لكن هذه الأسئلة تستمد راهنيتها في نظرنا من اختبار وعي الزجال بآليات اشتغاله بعد نزوعه لتجديد نسق الشعر الشعبي المحكوم بالشفاهية:

نردّف الفوضى / نخلّي النظام / مسلسل خطواتك.
نرحل ف كلامي / ف احلامي / ف اهبالي
خارج ازمانك نتعقل...
هكذا قال الولد
اللي وجه لابسني 1

ونحن نقرأ هذا المقطع الزجلي الطافح بالنفس الحكائي لا يمكننا أن نتصور الشاعر احميدة بلبالي و هو يجوب الساحات و الأسواق حاملا عصا من خيزران يسترعي بها انتباه الناس و يتوسل إمتاعهم بأساطير العشق و بطولات الفرسان وأخبار الظلم و الفساد... مختمرا بنشوة الحكي و طرب القوافي... لأن تجربة بلبالي بحكم راهنيتها الجمالية تتموقع داخل فضاء النص الزجلي الحديث وتنحو منحى التجديد وتسعى للانتساب إلى أفق الحداثة الشعرية.

بلبالي كما نعرفه زجالا لا راويا، و جل أعماله الإبداعية بدءا ب»لسان الجمر»، مرورا ب»شمس الما» و «الرحيل ف شون الخاطر» و ب «بريّة ف كم الريح»، وصولا إلى «لا زربة على صباح» مصنفة ضمن جنس «زجل» حسب ما كتب على أغلفتها، لكن رغم هذا التصنيف فمتصفح الدواوين سيسمع صوت الحكاية يختلط بصوت الزجل في جل النصوص و سيُعاين حلول صوت الراوي في وعي الشاعر بما يجعل ضمير المتكلم «أنا» أيقونة هذا الحلول.

فما مظاهر التعالق بين الحكائي و الزجلي في تجربة بلبالي؟

هل كسب رهان التموقع داخل فضاء الشعرية الحديثة بالتقاطع مع الحكاية الضاربة في عمق التراث الإنساني؟

2

في محاولته التنظير للبنيات الحكائية في السيرة الشعبية وقف سعيد يقطين2 عند مفهوم الحكي و حاول الدفع به إلى مجال النظرية من خلال مصطلح «الحكائية» أو «الحكائيات» حتى يحقق غايته في تعميق و عيه بتراثنا الحكائي بانيا اجتهاده على قراءة مشاريع الشكلانيين الروس و السيميائيين.

ما معنى الحكائية؟ هي ترجمة و استقراء جديد لمصطلح (Narrativité) المتداول في علم السرديات الذي يعد حسب جماعة أنتروفيرن D'Entrevernes السيميائية «مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجل في الخطاب، و الضامن لإنتاج المعنى»3، بمعنى آخر الحكائية تُعنى بالمحتوى (قصة - مادة حكائية) لا بالخطاب (صيغة - نوع - طريقة حكي)، لأن «المحتوى الواحد يمكن أن يقدم من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيته»4.

هذا التمييز بين المحتوى و الخطاب هو ما جعل الحكي أعم من السرد، كما جعله هلاميا عابرا لخطابات متعددة كالأسطورة و الملحمة و السّيَر و الشعر في تعدده اللغوي واللهجي ...

فكيف يشتغل الخطاب الشعري بالبُنى الحكائية في نصوص احميدة بلبالي؟

3

لا يتفرد بلبالي بالتقاطع مع الحكائي، لقد سبقه -بحكم الزمنية- شعراء الملحون من خلال بعض الأغراض القائمة على الحكي كقصائد الحراز و العشاقيات و الخلوق و الوشام، و حديثا حسن مفتي و محمد الباتولي و المصري عبد الرحمن الأبنودي و غيرهم.

ولكن يتفرد بلبالي بالرؤية الشعرية المغايرة التي تفصح عن وعي شعري بضرورة انفتاح النص على الحكائي لشحذ طاقاته التخييلية و التعبيرية و رغبته الذاتية في تشكيل فضاء زمكاني متعال يليق بصوت «الأنا» المنزعج من السائد والجانح إلى المثالية.

تتبدى هذه الرؤية أولا في عناوين الدواوين المذكورة أعلاه التي شحذت وظيفتها التعبيرية من ذلك الانفتاح فأشرَت جميعها على فضاءات منتجة أو حاضنة لفعل الحكي (شون الخاطر= همس الوجدان و الاحضان / شمس الما= أحاديث الشاطئ شروقا و غروبا / برية ف كم الريح= بوح الاغتراب /لا زربة على صباح= ليالي و أسمار شهريار) كلها فضاءات مشجعة على الحكي الحميمي السّري الحافل بأخبار و حكايات الناس و خواطر النفس وتراكمات الهو..

***

و تتبدى ثانيا في تنوع صيغ الحكي بين الحكي المباشر و الاستيهامي والميتاحكي:

(...)
والشيتة / بلا حكام / رسمت فجر طاير ليه
ورسمني بلا ما يفكر / راوي
خلاني مع حلمة / قال شافني سهران معاها / نحكي ليها / على وردة / طلّت
تشكر الريح5

حيث يتقاطع التشكيلي بالاستيهامي ليمارس غواية الحكي بأكثر من صوت و أكثر من صيغة، صوت الأنا الشعرية و الأنا التشكيلية البديلة عبر صيغتي الاستيهام و الميتاحكي..

حيث تحكي «الأنا» عن نفسها من خلال لوحة قيد الرسم و الاختبار الجمالي، تحاول أن ترى حكايتها بعين الفنان التشكيلي الذي يُسخر بدوره فضاء اللوحة و عدته الفنية لممارسة تلك الغواية كما تبوح بذلك باقي مقاطع القصيدة و كأن الأنا تريد أن تحتجب وراء أنا بديلة لتتلذذ بفتنة مضاعفة تجمع بين سلطة الراوي و غواية المروي له.

مما يدفعنا للقول إن توظيف تقنية الميتاحكي صادر عن وعي شعري يعي آليات اشتغاله

ويوظف معرفته بأنواع الخطاب الحكائي التي تتجاوز اللغوي إلى ما هو تشكيلي.

***

و تتبدى ثالثا هذه الرؤية في استلهام الموروث الحكائي الإنساني منه و المغربي المحلي من أساطير وملاحم و حكايات و سير و أهازيج...تتمازج، تتفاعل، تتعالق لتخرُج للقارئ في نسيج نصّي زجلي يعي اليات هذا الاستلهام:

أنا شاهد / ملي بكا الما / طيح شي دموع كبار / جوج منهم دارو حملة
جرفت القنطرة للي عليها جيتك / عليها بقيت ف جيهتك / مقطوعة طريق لهروب عليك.
دموع الواد شفتها / تبكي مكتوبي / عمرت بحر / غرقتني ف ذنوبي
لقاني حوت كبير / كنت محتاجُه
شفتُه.....و فرحت
شافني.... ضحك و خلاني
و عرفت أنا ماشي نبي ف زماني6

في هذا المقطع يشكل الحكي نسيجا يستمد مادته من مناصات متعددة توحدها رمزية الماء، فمن أساطير الطوفان و إملشيل و قصة الحوت القرآنية تشكل عالم الشاعر التخييلي وأثث فضاء الحكاية و تصاعدت الوظيفة الشعرية.. طاقة دلالية مضاعفة كثفت من البعد الرمزي ليستوعب درامية المشهد الغرامي، حيث الذات العاشقة تصف لحظة وقوعها في شباك الحب عبر متتالية وصفية فيها من غضب الطبيعة المائية ما يعبر عن تلك الهزيمة اللذيذة و المشبعة بعنف العاطفة المتأججة و المشاعر الجياشية التي تحاكي سيل طوفان وفيضان نهر وغرق عاشق، و حيث «الدموع و الحملة و الواد و الحوت و الذات « قوى فاعلة استدعيت الى هذا الفضاء بعد بحث و تفكر و اختبار لفاعليتها التعبيرية و ليس بمحض صدفة أو عفو خاطر.
وفي مقاطع أخرى متفرقة بين قصائد و دواوين الزجال تحضر إنانا و زيوس وأمون و ميدوزا و ابن سيرين و نيرون...

ف كل ليلة / نخرّج نيراني / نحرق ڤيرون
باش تنجى روما
يغدرني ريحك / يديع العوافي
تحرق غابات ف اعماقي
لا روما نجات و لا اشواقي7

كما يحضر المحكي الأمازيغي عبر صوت الجدة و دفء تماويت و أصداء «الحلقة» والأحجيات و ذكريات الطفولة و أبطال الحكايات... وكأننا ببلبالي يقول بطريقته ما قاله السيميائي بنكراد «إن الذي لا يحيط نفسه بالقصص و المحكيات كائن بلا هوية، إنه مُهمل ومنسي و موجود خارج زمنية الفرجة الحياتية»8.

4

يجرنا الحديث عن هذه الأشكال الحكائية الأولى إلى تسجيل ملاحظة نقدية تخص فكرة البطولة التي تحتل حضورا مركزيا في تجربة بلبالي، حيث تتماهى الذات الشاعرة مع نماذج مختلفة من صور البطل، منها المناضل الثائر كما في الحوادث التاريخية (الصوره مطلوبه ف الحدود/ و وحشي/ ما عرف حد خباله/ لا جمركي/ لا طيور/ لا حد شم احراقه)9، والخارق المغامر في السير الشعبية (شاك لبحور/على فلك مكروح /الموج عالي/ و اللوح مشروح/المجداف خيال شجره/ريحني شي مره/الصاري صورة امراه/وشامها كيه ما تبرا/ و الراس كبة من لهوال)10، و العاشق الشهواني في

النصوص الشعرية (طلبت من الرهبه/ زعامة الليل/ فصلت الشهوة على لقياس)11، و الحبيب الوثني كما في الميثولوجيا الإلهية (كوني ربي نكون ربك)12... و غيرها من صور البطولة.
على حافة هذا التماهي يمتزج البعد المجازي مع الأسطوري والملحمي ليعكس مركزية الذات و هيمنة صوتها داخل المبنى الحكائي / الشعري مستمدا شعريته من الميثولوجيا الإنسانية أحيانا ومن المحكي المحلي أحايين كثيرة.

جاء في مقاطع متفرقة من قصيدة «حتى لبحر زهواني»13 :

ف سادس ليام نجيك / طامع يا لاله طامع / نسكنك ما بقى من لعمر (ص6)
(...)
نقطع لبحورب سبعَه / و نجيك مثقل بالتفاح
من العاليه ليك هديه / لوني بيه خدودك الملاح
عوال نقنع لبحورب جوج/ و نجيك منهم نسمه
تبيّض سعد اجبالك (ص6)
(...)
تسنايني نغضب و نجيك / حملة من واد / نغسل ظلك / من حكرة ليام
نجيك نجمه هاريه من السما / قطره فالته من الما (ص7)
(...)
و نجيك / ف صفة طير الليل / نسال آش عشاك الليله. (ص8)

فشخصية البطل في هذه المقاطع تستمد أهليتها البطولية من بعض سمات العاشق المخاتلة في قصائد الحراز التي تنخرط في لعبة تشخيصية مراوغة تغير من ملامحها مع كل محاولة للوصال و الظفر بالمحبوبة مع السعي الدؤوب والعزيمة الصلبة و المخاطرة المستمرة. وتستمد شرعيتها الشعرية باشتغال جمالي مرن على البعد الرمزي لشخصية العاشق بما يجعل ملامح البطل الأصلي تغير من شكلها حتى تنصهر في ملامح البطل الشعري الذي يواجه بدوره مواقف وتحديات و مطبات و مغامرات يقوده إليها حبه للوطن و سأمه من واقعه العدمي (عوال نقنع لبحور ب جوج / و نجيك منهم نسمَه/ تبيّض سعد اجبالك. ص6)، كما يواجه تحديات فنية تختبر اليات بلبالي في التموقع داخل فضاء الشعرية الحديثة بالتقاطع مع الحكائي الضارب في عمق التراث الإنساني و المحلي منه على وجه التخصيص.

5

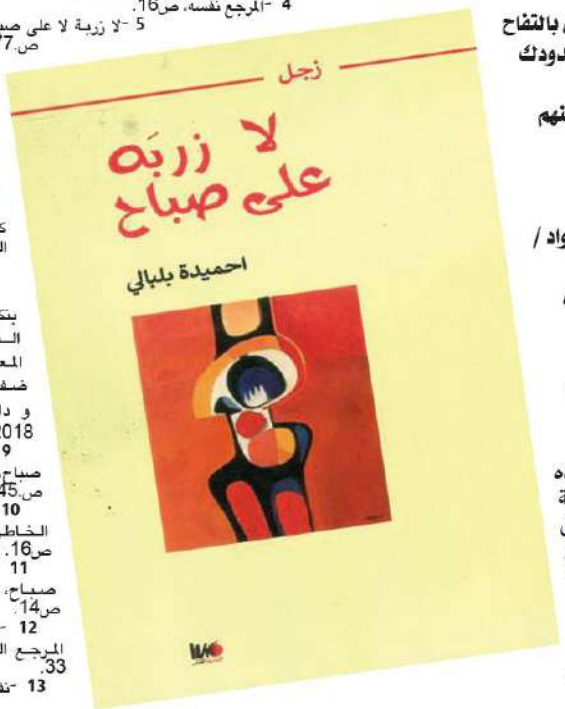
من خلال المقاطع التي وقفنا عندها حاولنا إثبات تأثر الزجال بلبالي بالتراث الحكائي الإنساني تأثرا واعيا لا عفويا.. ينطلق من الفطري الجمعي المتوارث إنسانيا إلى التوظيف الواعي الذي يجعل من الحكاية إطارا رمزيا للتعبير عن رؤياه المثالية، باعتماد فكرة البطولة التي تستمد خصائصها من النماذج العليا لهذا التراث... و من ثمة يمكننا القول إن بلبالي استطاع أن يزاوج بين النسق الشفهي الشعبي المتجسد في «الحكائية» كمحتوى و كموضوع و بين الخطاب الزجلي الحديث الجانح إلى التجديد في رؤيته و في جمالياته التعبيرية.. وجعله يقف على أرضية برزخية تتجاذبها صفتي الشفاهية و الكتابية.

البيبليوغرافيا:

- بلبالي احميدة:
بريه ف كم الريح، طوبريس الرباط، ط.1، 2016.
شمس الما، طوب بريس الرباط، ط.1، 2011.
لا زربة على صباح، دار فاصلة للنشر و التوزيع، ط.1، 2020
رحيل ف شون الخاطر،ط.1، 2009.

الهوامش:

1 -لا زربة على صباح، دار فاصلة للنشر و التوزيع، ط.1، 2020، ص.35.
2 -سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997.
3 -سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص.14.
4 -المرجع نفسه، ص.16.
5 -لا زربة لا على صباح، مرجع سابق، ص.77، 78.
6 -احميدة بلبالي، بريه ف كم الريح، طوبريس الرباط، ط.1، 2016، ص.21.22.
7 -بريه ف كم الريح، المرجع السابق، ص.18.
8 -سعيد بنكراد، سيميائيات النص (مراتب المعنى)،منشورات ضفاف و الاختلاف و دار الأمان،ط.1، 2018، ص 133.
9 -لا زربه على صباح، المرجع السابق، ص.45.
10 -الرحيل ف شون الخاطر، ط.1، 2009، ص16.
11 -لا زربه على صباح، المرجع السابق، ص14.
12 -بريه ف كم الريح، المرجع السابق، ص.32، 33.
13 -نفسه.



آخر الناجين من الطوفان

من أعمال الرسام البرتغالي فاسكو جارجالو

مصطفى ملح

خيال الشاعر

لَمْ يَعُدْ يُؤْذيني أنّ الأَحْياءَ بَعيدونَ.
عَوَّدْتُ نَفْسي على صَداقَةِ الأَشْياءِ اللاَّمَرْئِيَّة:
مُرورٌ طَيْفٌ في الحَدْس،
ولادَةُ شَكٍّ فَوْقَ أَعْشابٍ يَقيني،
زُبانِيَّةٌ يَكْنِسونَ اللَّيْلَ مِنْ ريشِ النُّسورِ النّافِقَة،
ما قَلَّ ودَلَّ مِنْ فَرَحٍ لا سَبيلَ إلى قَمْعِه،
ما قَلَّ ودَلَّ مِنْ فَجْرٍ لا سَبيلَ إلى إطْفائِه،
ما قَلَّ ودَلَّ مِنْ خُبْزٍ لإطْعامِ الصَّدى؛
الصَّدى المُجاوِرِ للمَغارَة؛
المَغارَةِ المُجاوِرَةِ للأَدْغالِ وثِيابِ الأَمْوات؛
الأَمْواتِ أَصْدِقائي القادِمينَ مِنَ الميناء؛
الميناءِ المُضاءِ بِذِكْرَياتِ الجَزيرَةِ وحَرائِقِ أَشْجارِها؛
الجَزيرَةِ التي أَعْرِفُها جَيِّداً؛
الجَزيرَةِ التي لا أَعْرِفُها أَبَداً!

لَمْ يَعُدْ يُؤْذيني الأَحْياءُ،
حَسْبي أَنَّ الأَمْواتَ والنُّسورَ الحَيَّةَ مَعي؛
هُما الشَّبيهانِ وأَنا ثالِثُهُما.
حَسْبي أَنْ لا أَحَدَ يُؤْذي أَحَداً هُنا،
لا صَقْرٌ يَهْجُمُ على دَوْري،
لا فَخٌّ يَتَرَصَّدُ بِطَريدَةٍ مُسالِمَة،
فالصَّحْراءُ لِلجَميع،
والواحاتُ لِلجَميع،
والرِّمالُ لا تُفَرِّقُ بَيْنَ المُقيمِ والغَريب؛
الرِّمالُ صَديقَةُ مَدْيَنَ،
الرِّمالُ صَديقَةُ آشور،
الرِّمالُ صَديقَةُ إسْبارْطَة،
الرِّمالُ صَديقَتي...

مُنْذُ ماتَ الامْبراطورُ والوَرَثَةُ يَتَحارَبونَ،
الكَبيرُ احْتَلَّ شَمالَ المَمْلَكَة،
والصَّغيرُ يُرابِطُ بالواحاتِ الظَّليلَة،
والبِنْتُ الوَحيدَةُ تَزَوَّجَتْ بي،
لا أُفَكِّرُ في المِيراث،
البِنْتُ لا تُفَكِّرُ في المِيراث،
الأَخَوانِ، الكَبيرُ والصَّغيرُ، ماتا في المَعْرَكَة
أَنا، ودونَ تَخْطيطٍ مِنّي، صِرْتُ الامْبراطور
البِنْتُ الوَحيدَةُ في بَيْتِ الحَريم،
وأَنا أَمامَ بابِ القَصْر،
رَأَيْتُ ظِلاًّ يَتَسَلَّقُ حائِطَ بَيْتِ الحَريم،
وفي الصَّباحِ أُخْبِرَ الجَميعُ بِما يَلي:
الأَميرَةُ قُتِلَتْ والامْبراطورُ فَرَّ!

أَعيشُ في الأَدْغالِ، صَقْراً
أَفْضَلُ مِنْ أَنْ أَعيشَ في القَصْرِ، جُرَذاً..

لست حيا لست ميتا

أَنا لَسْتُ حَيّاً. أَنا لَسْتُ مَيِّتاً.
أَنا شَيْءٌ آخَرُ أَقَلُّ تَعْقيداً.
حُزْنُ الصَّفْصافِ وشَهْوَةُ الفاكِهَة،
وخُروجُ الأَزْهارِ مِنَ المُعْتَقَل.
لَنْ أُومِنَ بِفَلْسَفَةٍ مُراهِقَة،
لا تُصَدِّقُ أَنَّ العَقْلَ لَيْسَ وِعاءً وإنَّما وَعْيٌ.
لَيْسَ جَرَّةَ عَسَلٍ بِمَعْرِضٍ فِلاحِيٍّ،
وإنَّما شَغَفُ نَحْلَةٍ ذَكَر،
عِنْدَ رُؤْيَةِ دَمْعَةٍ في عَيْنِ المَلِكَةِ داخِلَ الخَلِيَّة.
لَسْتُ حَيّاً لَسْتُ مَيِّتاً.
لَسْتُ مَيِّتاً لَسْتُ حَيّاً.
أَنا المُبْتَدَأُ والخَبَر. أَنا المَبْنِيُّ لِلمَجْهول.
أَنا المَمْنوعُ مِنَ الصَّرْفِ والحُبِّ والحَجِّ إلى الغابَة.
أَنا الفاكِهَةُ والزَّهْرَةُ والمَلِكَة.
أَنا اللاَّسِعُ المَلْسوعُ الشّامُ المَشْموم.
شَيْءٌ ثالِث. امْبراطورُ المَغارَةِ والأَمْواتُ حَواريّ!

لا خَوْفَ عَلَيَّ مِنَ الكَلْبَة،
يُمْكِنُني تَأَبُّطُ مِحْفَظَتي والذَّهابُ إلى المَدْرَسَة،
حَتّى إذا أَمْطَرَتِ السَّماءُ في مُنْتَصَفِ المَسافَة،
خَبَّأْتُ الأَدَواتِ المَدْرَسِيَّةَ في قَلْبي،
وطَلَبْتُ المُساعَدَةَ مِنَ اللهِ كَيْ يُرْسِلَ إلَيَّ شَمْساً،
سَيَكونُ بِوُسْعي اخْتِيارُ واحِدٍ مِنِ اثْنَيْن:
تَجْفيفُ ثِيابي المُبَلَّلَة،
أَوْ إحْراقُ الكِلاب!

أَنْ أَموتَ واقِفاً، مِثْلَ عُقاب،
أَفْضَلُ مِنْ أَنْ أَعيشَ راكِعاً، مِثْلَ ضِفْدَع!

أَخيراً أَصْبَحَ بِإمْكاني أَنْ أَكونَ شَيْئاً،
لَسْتُ عَدَماً مَجّانِيّاً في مَدْيَن،
لَسْتُ مِشْجَباً قَديماً لِتَعْليقِ الرِّماحِ بِإسْبارْطَة،
لَسْتُ عابِرَ سَبيلٍ في الأَناضول،
لَسْتُ دَيْلَماً تائِهاً في كَليلَةَ ودِمْنَة،
لَسْتُ جاسوساً في رِوايَةٍ بوليسِيَّة،
أَنا قِطْعَةُ وُجودٍ في مَغارَةٍ بِالأَدْغال!

يموت شبيهي أولد أنا

مُنْذُ صغري وأنا أعْشقُ مَذاقَ العَسَل ،
كَبُرْتُ بَعْدَ ذلكَ وأصبحَ العَسَلُ سُمّاً والنَّحْلَةُ عَقْرَباً.
ثُمّةَ اخْتلالاتٌ في العَناصر:
العَقْرَبُ يَنْبَغي أنْ تَتَحوّلَ إلى نَحْلَة ،
والسُّمُّ يَنْبَغي أنْ يتَحوّلَ إلى عَسَل ،
وأنا يَنْبَغي أنْ أتَحوّلَ إلى بَشَريٍّ..

مَنْ أنا إذَنْ ،
ومَنْ يَقودُني مِنْ يَدَيَّ ويَدْفَعُني إلى الوَراء؟
لا شكَّ أنَّ العَيْشَ في المَغارَةِ حَوَّلَني ،
وأنَّ مُصادَقَةَ الجُرْذانِ والزَّواحِفِ شَلَّتِ الحَواسّ..
سَأكونُ ابْناً حَقيقيّاً لآدَم ،
سَواءٌ كُنْتُ في سَدومَ أوْ قَرْطاجَةَ أوْ بَرْشيدَ ،
سَأكونُ ما أشاءُ أنا ، ولَيْسَ ما يَشاءُ الآخَرُ..

يَضيقُ العالَمُ الواسِعُ.
تَتَّسِعُ المَغارَةُ الضَّيِّقَةُ لامْرأةٍ سَتَصيرُ أُمّي.
يُفاجِئُها المَخاضُ.
يَموتُ الشَّبيهُ ؛ شَبيهي.
أوْلَدُ.. أنا !

المَغارَةُ تِلْكَ وَطَنٌ ،
والفَراغُ قَيْصَرٌ والصَّمْتُ صَوْلَجانٌ ،
وأنا لَنْ أُغادِرَ الأرْضَ الطَّيِّبَةَ الكَريمَةَ ،
والمَرْأةُ تَئِنُّ هُناكَ ، ويَمْتَدُّ وَجَعُها لِيَصِلَ إليّ ،
وأنا لَنْ أقِفَ حَجَرَ عَثْرَةٍ أمامَها ،
وقَريباً تَتَّسِعُ المَغارَةُ نِكايَةً بالعالَمِ الذي يَضيقُ ،
تَتَّسِعُ المَغارَةُ الضَّيِّقَةُ لامْرأةٍ سَتَصيرُ أُمّي.
يُفاجِئُها المَخاضُ.
يَموتُ الشَّبيهُ ؛ شَبيهي. أوْلَدُ أنا !

هل نجوتُ حقا؟

الجَسَدُ ، طَوْرَ تَشَكُّلِه الأوَّل ، كانَ طيناً.
لَوْ لَمْ يَنْفُخِ اللهُ في الصَّلْصالِ روحاً ما كُنْتُ.

بَيْنَ الطّينِ والصَّلْصالِ دَرَجاتُ التَّشاكُلِ البِدائيّ ،
كَيْفَ كُنْتُ كَيْفَ صِرْتُ كَيْفَ تَحَوَّلْتُ؟

ثُمّةَ انْكساراتٌ في بَدَني ،
عَلامَةٌ سيمْيائيَّةٌ مِنَ الكُسورِ والشُّقوق ،
وَعْيٌ بالماهِيَة ،
وَعْيٌ بالمَتاهَة ،
ولَكِنْ مَنِ الذي يَمْلِكُ الآخَرَ: أنا أمْ جَسَدي؟

هل أسْتَطيعُ التَّحَكُّمَ فيه ،
بحَواسَّ مَكْسورَة ،
وجِهازِ تَحَكُّمٍ مُنْتَهي الصَّلاحِيَة؟

الرّوحُ ، خِلافاً لِذَلِكَ ، وُجودٌ سَديميٌّ ،
لَيْسَ لَها فيزْياءٌ ولا جُغْرافيا ،
وإنَّما هيَ يَنابيعُ مِنْ ضَوْءٍ لا يُرى ،
وهيَ كَذَلِكَ أُفُقٌ يَتَعالى ،
ولَيْسَتْ سَقْفاً يَنْحَدِرُ.

أنا الاثْنانِ مَعاً في كوخٍ بَعيد ،
كِسْرَةُ خُبْزٍ في فَمِ المَكان ،
تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَأْسي تارَةً ،
وتارَةً أُخْرى أعْصِرُ خَمْراً لِعَزيزِ مِصْر.

أنا الاثْنانِ دُفْعَةً واحِدَةً ،
دونَما فَصْلٍ تَعَسُّفيٍّ بَيْنَ الرّوحِ والجَسَد.
جَسَدٌ طينيٌّ ،
وروحٌ هَوائيَّة..

أنا الاثْنانِ ، روحاً وجَسَداً ، أجِدُني في القَرْيَة ،
لا أدْري هَلْ كُنْتُ نائماً أمْ غائباً أمْ مُعْتَقَلاً..
لا أحَدَ أسْأَلُه ،
لا شَجَرَةَ أسْتَظِلُّ بِها ،
لا غَديرَ أغْسِلُ فيه عَطَشي..
لَكِنَّني اكْتَشَفْتُ بأنَّ الآخَرينَ نَجَوْا ،
وأنَّ السَّفينَةَ شَقَّتِ العُبابَ وانْصَرَفَتْ بَعيداً ،
وأنَّ اللهَ أمَرَ الأرْضَ فَبَلَعَتْ ماءَها ،
وأنّي لَمْ أكُنْ مِنَ النّاجينَ ،
وإنَّما غَريقٌ يَحْكي ما حَدَثَ ،
أنَا السّاردُ الغَريقُ ،
السّاردُ المُبَلَّلُ بأنْيابِ الطّوفانِ وزَعانِفِ المَوْت.
هَلْ أنا مَيِّتٌ حَقّاً؟
أمْ أنَّ الغَرَقَ ، في القَصيدَةِ ، وَهَبَني حَياةً أُخْرى؟

خَلَعْتُ مَوْتي ومَشَيْتُ ،
في الغابَةِ وَقَفْتُ ،
تَأمّلْتُ الأغْصانَ واللِّحاءَ وسيقانَ الخَيْزُران ،
وانْبَثَقَتِ الأفْكارُ مِثْلَ نَعامات ،
وامْتَدَّتْ يَدي تُشَكِّلُ خَيالاً..
هَلْ يُمْكِنُ أنْ يَحْدُثَ هذا مُجَدَّداً؟
وإذا جُنَّتِ الأشْياءُ وانْفَطَرَ الجُلْمودُ ،
وسالَ دَمُ الغَيْمِ يَنابيعَ مِنْ خَوْف ،
هَلْ أكونُ المُطالَبَ الوَحيدَ بِصُنْعِ السَّفينَة ،
وهَلْ أكونُ النّاجيَ الأخيرَ مِنَ الطّوفان؟

قراءة في رواية جبل قاف للأستاذ عبد الإله بن عرفة

الجزء الأول

نجاة المريني

المؤلف

الأستاذ عبد الإله ابن عرفة أديب وشاعر وخبير دولي في مجال التراث والتنوع الثقافي، خريج جامعة السوربون بباريس ، حاصل على الدكتوراه في علم الدلالة ، يشغل الآن منصب نائب مدير منظمة الإسيسكو بالرباط منذ مايو 2021، الأستاذ ابن عرفة روائي ذو أنفاس بعيدة في جَلو الصدإ عن المتصوفة المسلمين، وعن علاقة الفلسفة بالتصوف الإسلامي وغير ذلك ، فهو مبدع فكرا ولغة ، أذكر من بين رواياته (جبل قاف) ومحورها حياة الصوفي محيي الدين ابن عربي (560هـ / 638هـ) الصادرة سنة 2002 ، (وبحر نون)الصادرة سنة 2007 ومهمازها النفس البشرية وأسرار الوجود بالغوص في الحضارة الأطلسية ، أعظم الحضارات التي عرفتها البشرية ، مستلهما إشراقات الروح وأسرار الوجود ، و(بلاد صاد) الصادرة سنة 2009 وتدور أحداثها حول الشاعر المتصوف أبي الحسن الششتري (610هـ / 668هـ)، ورواية (الحواميم) الصادرة سنة 2010 ، وهي سفر في الذاكرة المنكسرة ، تحكي قصة طرد المسلمين من الأندلس سنة 1492 ، واضطهاد البقية منهم الذين أطلق عليهم لقب الموريسكيين وما عانوه من تنكيل وتفتيش وتضييق في فترات حكم ظالمة ، (1603 / 1614) ،مفصلا الحديث عن الجرائم التي ارتكبت ضد المسلمين واليهود ، مع ما يطرحه المؤلف من اقتراحات تدعو إلى تقديم الاعتذار لهذه الفئة المضطهدة من الشعب العربي ، كما تحكي الرواية موازاة لذلك قصة حب مستحيل بين طريدين من أبناء الموريسكيين في سفينة جهادية، يُتحف الأستاذ ابن عرفة القارئ كل سنة برواية ، فيصدر سنة2011 رواية (طواسين الغزالي) وتزامن صدورها مع مرور تسعمائة سنة على وفاته (أي الغزالي) ، تحكي الرواية سيرة هذا العالم الفذ الكبير (450هـ / 505هـ) وما عاشه من أحداث ومواقف فكرية وفلسفية ،ليزهد أخيرا في الحياة ويعانق حياة روحية تهدئ من روعه وغليانه، وكذلك روايته (ابن الخطيب في روضة طه) سنة 2012 تخليدا للذكرى السبعمائة لوفاته(713هـ / 776هـ) داعيا إلى الاحتفاء بهذا العَلَم الكبير والشخصية المتعددة الأبعاد، صاحب الإشارات والإفادات في التاريخين الأندلسي والمغربي ، وغيرها من الروايات التي أحكم صياغتها وأبدع في طرح قضاياها .

ومن رواياته، رواية «اَلمَر: اختام المدينة» دار الآداب، بيروت 2022»، ورواية « لا فتى إلا عليّ: حم عسَقَ» دار الآداب 2024 روايته الصادرة مؤخرا «أولو بقية : كهيعص « دار الآداب ، بيروت 2025.

كان إعجابه بابن العربي الحاتمي واستغراقه في قراءة أشعاره والاستمتاع بها أنْ خصَّهُ بالوقوف عند الديوان الكبير: الجزء الأول ، والجزء الثالث : تحقيق ودراسة وتعليق 2021، والجزء الثالث بجزأيه ، تحقيق ودراسة وتعليق ، ثم الديوان الكبير: ج1 /ج 2 / 2019 ، دار الآداب ببيروت ، إضافة إلى أن له مؤلفات أخرى تُعنى بالرواية والسرد وبالسماع الصوفي ومن مؤلفاته العلمية كتاب «حول علم الدلالة «باللغة الفرنسية، دار المنشورات الجامعية ، ليل ، فرنسا 1997 ، «الحلية النبوية : اللوحات الفنية لمؤلفات المغاربة في الشمائل» منشورات الإيسيسكو 2022 وغيرها من المؤلفات التي أغنت المكتبة المغربية وأفادت الباحثين الذين يسعون إلى الاطلاع على ما أنتجته أقلام المبدعين والكتاب المغاربة ومنهم الأستاذ بنعرفة .

ومن إصداراته كوثائق دولية: إعلان الإيسيسكو حول الحقوق الثقافية، منشورات الإيسيسكو سنة 2022،خطة العمل للنهوض بدور الوساطة الثقافية في العالم الإسلامي ، 2022 ، إلى غيرها من المؤلفات .

ماذا عن هذا المشروع العرفاني ؟

تذكر دار الآداب ببيروت التي اهتمت بنشر روايات الأستاذ ابن عرفة والتعريف به وبمشروعه الروائي بأن مشروعه: « مشروع روائي موسوعي للعرفان والحضارة والتاريخ العربي الإسلامي»، ويضيف قائلا:» من كل حرف نوراني تنبثق رواية .. مشروع يجد قيم الاستنارة والوسع والمحبة والرحمة».

ويرى الأستاذ ابن عرفة أن مشروعه الروائي يسعى إلى « تاسيس رواية عرفانية تحمل لواء الثورة على السائد من الكتابات الوافدة أو المقلدة ،الهزيلة في مبناها ومعناها ،من أجل إبداع أدب كوني جديد في حاضرنا الأدبي ، كما يتغيّى الكتابة بالنور من أصغر جزء في اللغة وهو الحرف لنشيّد الكلمة والجملة والنص ...فالنور ينحت جميع الكلمات الكثيفة ليلطفها بقبساته حتى تتلاشى سدفتها ثم تضيء لتصبح بلورات نورانية ، نريد من وراء كل هذا إنشاء لغة نورانية لأن الظلمة من عالم الفساد، والنور من عالم الصلاح « (بيان الحواميم ص 8)، وشخصيات رواياته كما يؤكد «مثالات علوية ونماذج كمالية ،ليس المقصود منها أعيانها التاريخية ، فهُوِيَّة النور هي سريان مادة الحياة بلا انقطاع في الأجسام والهياكل التي تقوم بها ، ومدد الحياة مرده إلى سرّ الوجود ، الذي هو نفحة من صاحب الجود الذي نوَّر السماوات والأرض بنوره « (ابن الخطيب في روضة طه ص 10).ولعل ما أثاره الأستاذ ابن عرفة ويثيره باستمرار هو واقع الكتابة عندنا ، والتهمّم بالآخر تقليدا واتباعا ، مع ما تعانيه تلكم الكتابات من ضعف وابتذال ،وافتقاد إلى أبسط شروط الكتابة الهادفة إلى التصحيح والتنوير والجودة ، وهو ما دعاه أيضا إلى سلوك هذا النوع من الكتابة إثباتا لوجود عطاء أدبي وتحقيقا لذات مبدعة مبرزة ، تستطيع بناء كيان خاص بها له حضور شامخ في سوح الكتابة الأدبية والفلسفية .

إنها المشكلة الآنية التي يعرفها الإنتاج الأدبي على اختلاف روافده ، لقد أصابت جرثومة التردي اللغة العربية ،ففقدت الكتابات الأدبية جمالها وسحر عباراتها وشعرية الفاظها ورشاقة أساليبها ، إضافة إلى ما أصبحت عليه الموضوعات المطروقة من ضحالة وضعف وقصور ، ولعل في مثل كتابات الأستاذ ابن عرفة ما يُعيد للغة العربية بهجتها وشفافيتها وإشراق موضوعاتها ، ومن ثمّ يكون الحديث في هذا الموضوع تأكيدا لما للكتابة الأدبية الجادة من حضور وازن في الميدان .

يهدف المؤلف من خلال رواياته إلى إحياء حوات متصوفة كان لهم حضور فاعل في تاريخ المسلمين وفي تاريخ التصوف الإسلامي ، كما يدعو من خلال رواياته إلى وقفات تدبّر وتأمل في هذه الحيوات ،والاستفادة من مسارها المعرفي ، واستحضار هذه السير الرائدة للفلاسفة المسلمين دون شك سيهدئ من الغليان الذي يعيشه المتعلم بحثا عن الحقيقة الإلهية، وجوابا عن الأسئلة الوجودية التي تشغل فكره ، وفي حوار معه يرى « بان أدبه يدخل في إطار الأدب الوجودي ، وأن رواياته تحفز القارئ على السؤال عن ذاته ، وفي كل واحد منهما جزء من الآخر» .ومن ثمّ قيل: التصوف الفلسفي والفلسفة الصوفية ، «فالتصوف علم وذوق وكشف ، والفلسفة محبة الحكمة ، وعلم التحقيق هو الحكمة المطلوبة باعتباره خلاصة كل علم بما فيها الفلسفة والتصوف « .

يعتمد الروائي الأستاذ ابن عرفة على الحروف القرآنية المفاتيح للسور القرآنية ، حروفا مفردة حينا ومركبة حينا آخر ، فعناوين رواياته (جبل قاف ، بلاد صاد ، بحر نون ، الحواميم ، طواسين الغزالي ابن الخطيب في روضة طه) ، يجد لذة في تحليل مفاهيم هذه الحروف و فك مشابكها وتوضيح دلالاتها بناء على تصور منطقي هادف بل قد يتعدى ذلك إلى ربط ذلك بالأعداد وبحساب الجمّل كما ورد في روايته (جبل قاف) وغيرها ، فيذكر أن كتاب ابن عربي « مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية « يتكون من» أربعة عشر مشهدا ،وهو معراج روحي عبر منازل فواتح السور الأربع عشرة النورانية «، مفتتحها الأحرف النورانية المفردة أو المقطعة (الم ،الر، المص ،المر،طه ، يس ،طسم، طس ،حم ،ن ،ق ، ص ،حم عسق ، كهيعص)ص 195.

من هو محيي الدين بن عربي ؟ صاحب السيرة : رواية جبل قاف: هو الشيخ الأكبر وسلطان العارفين ،ولد بمدينة مرسية بالأندلس عام 558 هـ وقيل 560هـ ، وتوفي بدمشق عام 638هـ ، عُرف بالشيخ الأكبر ، وسلطان العارفين ، شاعر وفيلسوف ، من كبار المتصوفة والفلاسفة المسلمين ،نشأ في بيئة دينية ، فوالده من أئمة الفقه والحديث، رحل إلى إشبيلية ، فانتقل معه إليها ،وأخذ عن علمائها وفقهائها كابن زرقون وعبد الحق الإشبيلي وأبي القاسم الخرستاني وغيرهم خلال عشرين سنة ، ثم رحل إلى المغرب وتونس ثم إلى المشرق ، مصر والحجاز ،حيث درّس بالمسجد الحرام بمكة المكرمة وتنقل في بلدان كثيرة كبغداد والموصل ومصر وسوريا وفلسطين ،ليستقر بدمشق عام 620هـ إلى أن وافته المنية عام 638هـ ، ودفن بجبل قاسيون حيث يوجد ضريحه الذي يؤمّه الزوار في كل وقت.

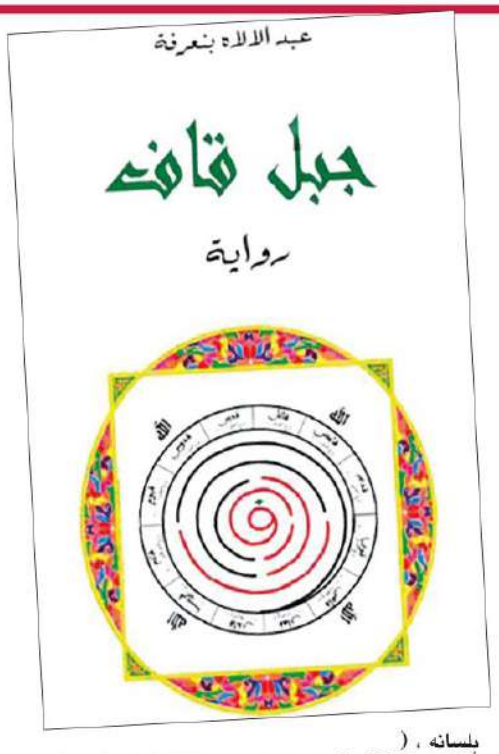
وللإشارة فمن مؤلفات ابن عربي (تهذيب الأخلاق والتدابير الإلهية ، وكتاب الإسراء، وعنقاء مُغرب في معرفة ختم الأولياء وشمس المغرب ، الفتوحات المكية ، تفسير القرآن ، محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار ، مشكاة الأنوار فيما روي عن الله من الأخبار، اليقين ، تفسير القرآن ، فصوص الحكم « ، وغيرها من المؤلفات ، كما أن له ديوانا شعريا عنوانه « ترجمان الأشواق « ومجموعة من الرسائل منها « رسالة الإنسان الكامل») .وصاحب المؤلفات الرائدة في زمانها وإلى اليوم .

محيي الدين بن عربي من أعلام التصوف الإسلامي ،فيلسوف ، مفسر، فقيه ، متكلم، أديب ، شاعر، عالم مشارك ، شغله العلم الشريف عن الحياة المادية ، وعن العمل في دواوين الحكام ، فسخّر حياته للتعليم كما يذكر في كثير من كتاباته ، وكانت أسرار اللحظات البهية التي عاشها في مختلف مراحل حياته مهمازا لتحريك الراكد في الحياة العلمية والفكرية والسياسية والصوفية ، تدريسا وتأليفا وتوجيها ، وهو صاحب السيرة الأدبية المتميزة «

رواية جبل قاف «، موضوع حديثنا .
ففي أي فترة عاش ابن عربي ؟
عصره هو عصر التاريخ الإسلامي المضطرب ، ضعف السلطة السياسية في الأندلس واستغلاب النصارى على المدن الأندلسية تباعا ، ودفاع الموحدين عن هذه القلعة الفردوس وإخضاع العديد من مدنها لسلطتهم ، بل إن ابن عربي عاش ردحا من حياته في بلاطهم ، أما في المشرق، فالأوضاع متفاقمة إذ سيواجه صلاح الدين الأيوبي الصليبيين في بلاد الشام ، وسينتصر عليهم في معركة حطين ، وستعرف السلطة العباسية ضعفا وقصورا باستبداد السلاجقة بشؤون الحكم ،وسيكون الصراع على السلطة بين الأمراء سُلما لسقوط بغداد فيما بعد على يد المغول والتتار سنة 654هـ .
أما من الناحية الأدبية والفلسفية ، فهو عصر التميز والعطاء ، عصر التصوف الإسلامي والكتابات الرائقة لمن سيخلدهم التاريخ في سجلاته ،وستحظى مؤلفاتهم بالدرس والبحث على مدى العصور ، وكان من أكثرهم شهرة وعطاء ابن رشد الحفيد (520هـ 595هـ) ، وابن طفيل (500هـ ـ 581هـ) ،والششتري (610هـ ـ 668هـ) وابن سبعين (614هـ ـ 669هـ) وابن الفارض (576 هـ ـ 632هـ) ، والقزويني (605هـ ـ 682هـ) وغيرهم.

رواية جبل قاف: سيرة محيي الدين ابن عربي

لقد وقع اختياري على رواية «جبل قاف «لتقديم قراءة لها، والرواية هي باكورة الإنتاج الروائي للأستاذ عبد الإله بن عرفة ، فماذا عن هذه الرواية ؟
سبق لي أن قرأت الرواية عند صدورها سنة 2002، لكنها كانت قراءة عاشقة ، استغرقتني أحداثها ومواقف بطلها وخلواته في المقابر، وأرهبتني دهاليز خزانتها ودواليبها اللولبية ، وأغرتني شجاعة المؤلف في تتبع مراحل حياة ابن عربي / السارد ، واستغراؤه أحيانا في التلذذ بلحظات غيبية عاشها في وطنه أو في سفرياته ، فانكشف له ما استغلق على غيره من الأمور الغيبية والمشاهد الربانية.
يتضح أن ابن عرفة يستلهم محاور رواياته من التراث العربي الإسلامي ومن حيوات رجال متصوفة آثروْا مسار حياته ،عدت إلى الرواية (جبل قاف) ،لأعيد القراءة بل إلى النظر في رواياته الأخرى ، لكن ما حفزني أكثر لإعادة القراءة برويّة أكثر وبتفحص أعمق ، هو العرض الرائع للحظات بهية بل لحظات تسطع فيها انوار إلهية يسّرها الله تعالى للمتصوف محيي الدين بن عربي ليكشف عن حقائق لا يستطيع الإنسان العادي أن يصل إليها ، وسخر لذلك قلم عبد الإله بن عرفة ليقدمها لنا في قالب روائي ممتع .
رواية هادفة من حيث مبناها ومعناها ، تسبح بالقارئ في عوالم نورانية تضيء له مسارات حياة يجب سلوكها ، وأهمها مسار العلم والمعرفة ،والتدبر في الكون من خلال مظاهره المتنوعة ،ومن خلال التأمل في ذاته كائنا بشريا عاجزا ، مصداقا لقول الله تعالى :» وفي أنفسكم أفلا تبصرون « (الذاريات /21) .
ذكر محيي الدين ابن عربي في الفتوحات المكية أن « جبل قاف جبل عظيم طوّق الله به الأرض وطوّق هذا الجبل بحية عظيمة قد جمع الله رأسها إلى ذنبها بعد استدارتها بهذا الجبل «، وفي رواية قاف يقول « والخلوة العظمى هي خلوة جبل قاف الذي هو محيط بالأرض ولا يصل له إلا كبار الصالحين لحضرة الحق تعالى ، « ص 99 ، والجبل دون شك هو جبل المعرفة والعلم والأذكار والتعبد .
وقاف ورد ذكره في القرآن الكريم فهو اسم السورة المكية الخمسين ومفتتحها : « بسم الله الرحمن الرحيم ، قافٍ ، والقرآن المجيد « .
ونقل عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم أنه قال :» إن أعلى قمة في الأرض هي جبل قاف « .
جاء في لسان العرب :» جاء في بعض التفاسير أن قافا جبل محيط بالأرض من ياقوتة خضراء ، وأن السماء بيضاء وإنما اخضرت من خضرته « .
ويذكر الأستاذ بنعرفة أن « محيي الدين ابن عربي كان قافا ، وقد سخر حياته للقاف ، فقد انبعث من دائرة القاف بعدما سالت نقطته على الدائرة ثم صارت الدائرة تحبك دوائر يطوف بعضها الآخر في تعريقة القاف لتخط الكلام الأزلي السرمدي الأبدي « ص 375 .
لقد حلت روح الشيخ ابن العربي في رواية جبل قاف في الكاتب ،يقول في مفتتح الرواية : « إلى روح الشيخ الأكبر والكبريت الأحمر سيدي محيي الدين بن عربي الحاتمي المغربي حجة الله في الأقضية وعمدة الله في الأمضية ، محل نظر الله في خلقه المد للعوالم بروحانيته ، الذي سقاني من رحيق محبوبيته وألبسني خِلْعَة سيادته ، فلهجت بما هنالك بما أعارني من بنات كشفه ، فلست سوى اللسان والترجمان « ص 3 .
تحكي رواية (جبل قاف) سيرة محيي الدين ابن عربي

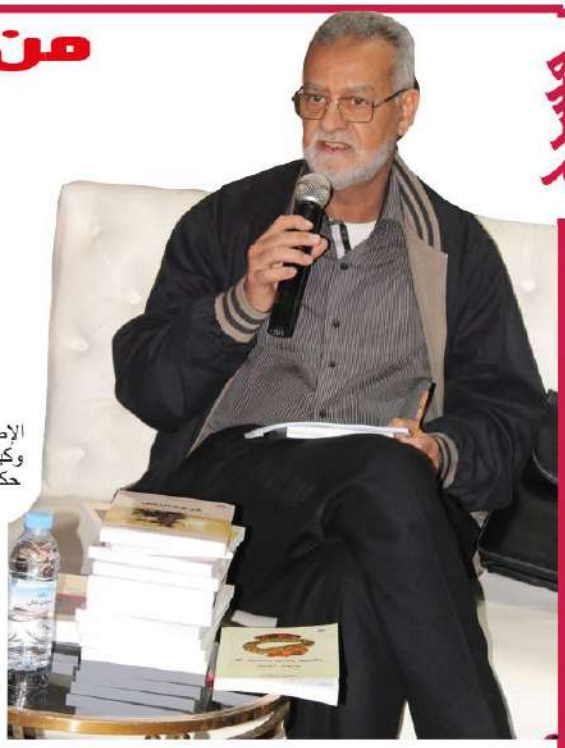


بلسانه ، (560 هـ / 638هـ) فهو الراوي، من الولادة إلى الهجرة من مرسية مسقط رأسه ، إلى العمل في ديوان الخليفة بإشبيلية زمن الموحدين إلى أن وافته المنية بمدينة دمشق ، ومنذ البداية سيكون لابن عربي مسار نوراني ، فقد حلت بركة سورة ياسين بالطفل المريض الذي أصيب بالوباء سنة 571 هـ ،يقول عبد الإله بنعرفة على لسان ابن عربي :» ذكر لي احد أشياخي أن من ذكر الآية التي في سورة ياسين والتي هي قلب السورة، كما أن يس قلب القرآن وهي «سلام قولا من رب رحيم « مائتين وثمانين مرة أيام الطاعون سلم منه ، ولا شك في أن علاجي كان ببركة هذه السورة وتلك الآية « ص 70 ، (ولعل قراءة سورة يس عند المرض أو عند الوفاة ما يؤكد قولة ابن عربي) .
حياة ابن عربي ملأى بالأحداث ، تنبئ عن ميلاد العالم الصوفي الذي ستشغل كتاباته فيما بعد المفكرين والفلاسفة والمفسرين والشعراء وغيرهم ، أسئلة السارد (ابن عربي) لا تفتأ تستثير إسحاق اليهودي وهو يحكي أخبار رحلة قريبه إلى فرنسا وغيرها ليوضح الأسباب التي دعت الأعاجم إلى الاهتمام بدراسة كتب ابن رشد وأهمها « التوفيق بين مقتضيات النظر وعقيدتهم النصرانية « ص 87 .
ابن العربي الفتى اليافع ذو الحدس الثاقب أكّد لرفقائه ما للسياحة من فوائد بها « يزداد المرء علما ومعرفة ... فحريٌ بنا نحن أيضا أن نرحل في طلب العلم ونحن أحداث نقوى على السفر « ص 88 .
الخلوة وطلب العلم بابان ولجهما الفتى : الإقبال على العلوم الشرعية والعلوم اللغوية والخلوة في المقابر حيث ينتشي بالذكر والصلاة ،» فيرعى في مروج العلوم ويتفيأ ظلال المعارف «، أما الرحلة فكانت ميتغاه ومطلبه ،يقول : « لن يهنأ لي بال حتى أيمّم شطر الشرق أؤدي الفريضة وأجاور ببلد الله الحرام وأروي العلم ، وأشهد بعيني أرضا وطئها الأسلاف « ص 89 .
لم يكن المؤلف روائيا محترفا فقط ولكن كان متصوفا عارفا يدهشك بما يعيشه في أعماقه ، إذ على الرغم من مصاحبته لسيرة المتصوفة الأعلام كابن عربي والغزالي ، فهو ينفذ إلى القارئ من خلال الحديث عن أجواء المتصوف الروحي ،» الذي يرى ببصيرته ما لا يراه ببصره ، مؤكدا مقولة ابن عربي « إن المرء حين يوجه نظره إلى داخله ينقدح فيه نور من عالم السر ، فينير له الطريق بشرط أن تكون مادة سيرته دوام الذكر مع الأنفاس « ص 94 ، وهذا ما نلمسه في حياة المؤلف ، فمشاركته في حلقات الذكر باستمرار ،وما تنفثه فيه تلكم الأذكار من لذة روحية لا يعرفها إلا من يعيشها ، كالفرح والحزن لا يمكن وصفهما ، لكن يعرفهما من يعيش الحالتين .
يستمرئ المؤلف ظلال صاحب السيرة محيي الدين ابن عربي في روايته الممتعة ، والمستمتع بالأذكار في روحانيتها ،وسنجده يعيش « توقيعات الأنفاس « مع السارد البطل وهو يحكي مسار حياته بدقة وروعة مشيرا إلى ما كان يخالجه من أحاسيس وهو منقطع عن عالمه المادي إلى عالمه الروحي ، محققا وصية شيخه بإشبيلية وهو بعد غض الشباب عندما قال له :» يا ولدي ، سُدَّ الباب واقطع الأسباب وجالس الوهاب، يكلمك من غير حجاب» ص 97 ، يقول ابن عربي :» فعملت بهذه النصيحة ، فرأيت بركتها في خلوتي بجبل قاف « ص 97 ، وسدّ الباب كما فسره هو الخلوة «والخلوة العظمى هي خلوة جبل قاف الذي هو محيط بالأرض ولا يصل له إلا كبار الصالحين لحضرة الحق تعالى « ص 99 ، فيتم الفتح والكشف والمشاهدة .
يتابع المؤلف مراحل حياة السارد / بطل الرواية ابن عربي الذي سيعمل كاتبا في البلاط منبها إلى أن» أعظم منقبة يجب أن يتحلى بها الكاتب هو أن يكون كاتما للأسرار ناصحا للأبرار،عفيفا نزيها سمحا « ص 102 ، مهمة صعبة وفق الروائي في تبيان محاسنها ومساوئها ،حيث يكون الكاتب عرضة لكيد الكائدين ،وصحبة السلطان كراكب البحر لما في ذلك من الخطر ،واستحضر هنا مقولة مفادها : صاحب السلطان كراكب البحر، إن سلم من الغرق لم يسلم من الفرق .
ذاكرة المؤلف غنية بالمعلومات التاريخية والأدبية ،فقد كانت انتخاب كؤوسه العلمية تتلألأ من وهج كتابات ابن عربي ، الذي نبّه وهو يسرد سيرته إلى ما يجب أن يكون عليه كاتب السلطان علما وخلقا خوفا من نفاق سوقه « فللحكم سطوات وللملك شطحات « ص 103 ،وتبدو ملامح القلقشندي في مؤلفه الضخم « صبح الأعشى» واضحة خاصة ما يحتاج إليه الكاتب من أدوات تساعده في الكتابة ومنها الدواة والمداد والورق ، « فقلم الكاتب سيفه به يدافع وينافح « 104 ، . لقد ارتوى سلطان العارفين من معارف شتى وعلوم كثيرة مما ضمته الخزانة الملكية ، كما استفاد من علماء وحكماء عصره منهم أبو بكر ابن عربي « ت 543هـ «، وابن رشد (ت 595هـ) ، والغزالي (ت 505هـ) وابن جبير (ت 614هـ) وغيرهم .
مشاهدات ابن عربي في الخزانة العلمية العجيبة وهو يتصفح كتبها كشفت له عن أسرار سيعيشها ، انطلاقا من نداء خفي بأن سيكون له شان عظيم « ص 139 ، ما استفاده ابن عربي في هذه الخزانة « أن العلم الشريف أي علم الحروف وأسرارها كلها قرآنية ، ولا يصل القطب إلى مرتبة القطبية أو الفرد إلى مرتبته حتى يعلما أسرار هذه الحروف المقطعة التي افتتحت بها بعض سور القرآن « ص 141 ، مؤكدا دعوة الخالق تعالى إلى طلب العلم « وقل رب زدني علما « (طه / 111) 141 .
انبهر الطالب الشاب (ابن عربي) بالخزانة القرآنية ومحتوياتها ،ومفاتحها اللولبية وأسرارها الإلهية، ومن ثم دخل في عالم الروح ليعبّ منها ما سيزوّد به مستقبلا ، في حياته ومؤلفاته ، غايته هو بحر القرآن المشتمل على المعرفة الإلهية ،إذ كانت الخلوة والأذكار مطمعه ، وقد أفادته حكما كثيرة منها قوله تعالى : « ففرُّوا إلى الله « ،(الذاريات / 50) ، « فيفرّ إلى الله من اسمَ إلهي إلى آخر ، من القهار إلى الرحيم ، من الجبار إلى الغفور ، وهكذا ، ففي عهدة أسمائه يتنسّم عرف روائحها وطيب نشرها « ص 156 .
يجهد المؤلف في عرض فلسفة ابن عربي في الوجود والموجودات بطريقة مغرية للتتبع والفهم ، وسيلته حوارات يجريها على لسان السارد / أي البطل ابن عربي مع بدر الحبشي مولاه 160 ، وسيلته الآيات القرآنية « خلق كل شيء فقدّره « الفرقان /2 و» والله خالق كل شيء «الزمر /62 ، ويتناسل الأسئلة حول التوحيد وفلسفة الإشراق ومقتل شيخ الإشراق السهروردي لاتهامه بالزندقة سنة 587هـ ، وحول الصراع العقدي والفلسفي الذي كان يعم البلاد الإسلامية ، وحول مفاهيم فلسفية قد يصعب فهمها كأهل الأسرار وأهل الأنوار، ونور الأنوار وهي الذات الإلهية التي تبهر الأبصار بنورانيتها ، فهي مصدر الوجود .
ينتاب قارئ الرواية من حين لآخر شرود وهو يتابع مسار ابن عربي وغايته كمريد هو بحر القرآن المشتمل على المعرفة الإلهية ، ففي القرآن تحقيق الوجود الأزلي والتجرد من أصباغ المدارك والوان المعلومات حسية وعقلية وخيالية .
ويلمّ المؤلف برحلات ابن عربي في الأندلس ثم في المغرب / فاس / والمشرق / مكة ودمشق ،وقبل الرحلة إلى المشرق فإن رغبة جامحة كانت تؤجج أوار السياحة في الجزيرة اليتيمة (بلاد الأندلس) كما سماها 22 ، وكان عودته إليها من باب المستحيلات ، إذ ستوافيه المنية ببلاد الشام وسيدفن في دمشق ، يقول :» كانت سياحاتي حُبلى بالمعارف والمشاهد والأنوار والأسرار ، فكان عليّ أن أضع محمول هذه المعارف عني وأخرج بها إلى الناس ، هكذا بدأت قصتي مع الكتابة « ص 194 ، ويضيف قائلا: إن « الله قد اختارني لوظيفة أسمى ممّا رتبه والدي أو الخليفة المنصور الموحدي ، فمن كاتب في ديوان الموحدين إلى كاتب لعلوم النبوة وخاتم للولاية المحمدية « ص 221 .
كثيرة هي الجزئيات التي يقف عندها المؤلف بنعرفة، والسارد يروي مراحل السفر ، فيقف في رحلته إلى المغرب بفاس ويقول : « وفي فاس وضعت الأساس لسفر الأرواح بعدما خلعت قشرة الأشباح « ص212 ، وفي فاس كنا نشتغل بالعلم وقراءة القرآن ليلا ونهارا، فكانت من أحلى الأيام وأبهجها مع رفقة صالحة مأمونة « 214 ،» وفيها فتح الله عليّ بأمور كثيرة « ص 207 .

من دواوين الراوي

مسرحُ هوية بألوان جماليةً

د. فؤاد عفاني



نحن محكومون بالارتجال، فنحن أولئك الممثلون الذين دفع بهم إلى المسرح دون إعطائهم دورا محددا، دون مخطوطة في اليد، ودون ملقن لهم بما عليهم أن يفعلوا، إن علينا أن نختار كيف نعيش حياتنا.

جوستاين غاردر

من بين المفكرين الذين قدموا دراسات تحليلية عميقة للعالم المعاصر المفكر البولوني زيغمونت باومان (-1925 2017) حيث يطرح هذا الرجل مفهوم الحداثة السائلة ليصف العالم المعاصر بأنه غدا عالما تفتت فيه الروابط، والعلاقات أصبحت «مؤقتة وقابلة للانفصال في أي لحظة»، كما أضحت القيم متغيرة، والهويات هشّة قابلة للتلاشي، والفن محكوما بالاستهلاك السريع.. في هذا السياق، يحتاج الإنسان إلى فضاءات صلبة تمنحه المعنى واليقين. ويأتي المسرح كأحد أهم هذه الفضاءات، إذ يجمع بين الفن والفكر والتواصل الحي. إن المسرح يعيد الاعتبار للقاء المباشر بين البشر. ولعل هذا ما أشارت إليه الباحثة الأمريكية مارثا نوسباوم؛ فهي تؤكد أن الفنون، ومنها المسرح، توسّع خيالنا الأخلاقي وتعمّق قدرتنا على التعاطف مع الآخر.

إن المسرح وسيلة لتقوية النسيج الاجتماعي في مواجهة عزلة الفردانية. ووظيفته ليست التسلية والترف الثقافي فحسب، بل «جعل المتفرج يتخذ موقفاً»؛ إن أبا الفنون يُقدّم قضايا الحرية والعدالة والمصير الإنساني في صيغة حية تجعل القيم ملموسة، وتُخرجها من النسبية المطلقة التي يذيبها الاستهلاك، وهذا ينسجم مع حاجة إنسان الحداثة السائلة إلى قيم ومعانٍ ثابتة تحميه من الضياع.

كنت دائما معجبا بالفكرة التي تُعقد مشابهة بين الحياة والمسرح، فيحلق بي الخيال من خشبة بقياسات معينة وشخصيات محدودة وحوارات مُعدّة سلفاً، إلى هذا العالم/ المسرح الأكبر حيث نمثل بمثابرة منقطعة النظير بمواهبنا الفطرية والمكتسبة، مزوّدين بما يكفي من الأقنعة، وخلال أداء أدوارنا يكون همُنا أن نحظى بدور البطولة، وأن نترك خلفنا أثرا بأقوالنا وأعمالنا وذرياتنا، متوهمين أن الجمهور سيصفق بحرارة في نهاية المسرحية.. لكن هيهات، فلا وجود لجمهور في هذا المسرح فالكل منغمس في أداء دوره.. لهذا فالفطِن من يدرك تفاصيل اللعبة ويختار دورا يليق به.. وذات مرة قال المخرج والممثل المسرحي الروسي قسطنطين ستانيسلافسكي» ما لم يستطع المسرح أن يعظمك، ويجعلك شخصا أفضل، فعليك الهروب منه».. تلك هي حقيقة المسرحيّين معا..

حينما طلب مني المسرحي القدير بنيونس بوشعيب أن أقدم هذا الكتاب القيم، شعرت بمسؤولية عظيمة ملقاة على عاتقي، لأن هذا الرجل فعلا قد عظمه المسرح، فقد خبر الخشبة وكواليسها تأليفا وإخراجا وبحثا، واكتسب رهافة الحس وفن الإصغاء، وبلاغة العبارة، وصناعة العلامة المسرحية. وكيف لا يتأتى له ذلك وهو الذي امتدت بينه وبين المسرح حكاية حب امتدت عبر الزمان والمكان، كانت بدايتها مع جيل حلم بشمس تشرق من هذا الشرق لعلها تداوي آلام عمال المناجم والمهمشين. ولأنها لم تشرق، فقد تسلم الأستاذ بنيونس الرسالة ممن ترجّلوا عن صهوة المسرح حتى لا تكفّ شهرزاد عن الكلام المباح.

إن الدكتور بنيونس بوشعيب، رجلٌ جاء ليكتب على مهل، تستوي في ذهنه الحكاية فيتركها لتختمر.. يحدث الرفاق عما يجول بخاطره فيكون حديثه كتابا جاهزا لا ينقصه سوى أن يَستويَ حروفا على ورق.. فُلح عليه أن يكتب ويرقن ويطبع لكنه يستمهلنا حتى تأخذ الفكرة حقّها، لأن القارئ عنده ضيف.. والضيف يُكرم بأحسن ما نملك.. كتاباته هدايا على ورق.. تُقرأ بفكر وحدس وذوق لِتكاشفك بأسرار رجلٍ تُسامره الحروف فتُنْظِمُها أفكارا.

إنه باحث/مبدع يملك خاصتين مهمتين؛ أولهما ذاكرة عجيبة تخزّن الأحداث والأفكار بتفاصيلها ليسترجعها مفعمة بالحياة بشكل توليدي سردي شيّق، وثانيهما قدرة تنظيمية لا تضاهى، ويكفيك أن تطلع على طريقة عمله حتى يدهشك الأسلوب الذي يصنع به جذاذاته بالتنويع في الألوان والأحجام المختلفة والخطوط الجميلة، والدقة في اقتناص الأفكار والاستنتاجات وتدوينها... بالموازاة مع هذا العمل الورقي نجد الأستاذ بوشعيب منفتحا على التكنولوجيا الحديثة مفيدا من إمكاناتها الهائلة، ملحا على تعلم مستجداتها... وفوق كل هذا وذاك يملك الرجل مكتبة جمعها على امتداد عمره، وضمّنها ذخائرَ أدبية وفكرية نفيسة تمتح من كل المرجعيات الثقافية عربية كانت أم غربية، وقديمة أم حديثة.

ولأن الأستاذ بنيونس يقدّر فعل الكتابة فإنه لم يستعجل فعل التأليف إلا بعد أن أتم دراسته الأكاديمية وأتقن قواعد البحث العلمي، فكان تتويج ذلك حصوله على شهادة الدكتوراه سنة 2009 برسالة تحمل عنوان: استراتيجيات صناعة الفرجة في المسرح المغربي من بنية النص إلى بنية العرض. وبعدها، تفرغ للتأليف وتقاسم ما راكمه خلال سنين مع القارئ العربي، فنشر مجموعة من المؤلفات النقدية1 التي تعكس انشغال الباحث بالقضايا الثقافية الراهنة، وقدرته على رصد ملامح النصوص الأدبية واستكشاف بنياتها وتقديم تصورات جديدة كفيلة بإثراء الفعل المسرحي خصوصا والأدبي عموما.

لقد بدأ الدكتور بنيونس بوشعيب كاتبا مسرحيا ولكن أعماله كانت تُعبر مباشرة إلى الخشبة، إذ لم ينشر أي عمل مسرحي من قبل، وكانت أولى مؤلفاته المنشورة نقدية؛ وتفسير ذلك أنه كان يؤمن بأن الوطن الأصلي للنص المسرحي هو الخشبة والجمهور. لكن أمام التراجع السهول لعملية التوثيق، وخوفا من أن تضيع تلك النصوص سواء قبل أو بعد وصولها للركح، فقد قرر أن يتولى عملية الطبع التي نأمل أن تستمر حتى نحافظ على تلك الأعمال الإبداعية القيمة.

في هذا السياق، جاءنا هذا العمل المسرحي الذي يجمع بين دفتيه نصين جميلين «السيرك» و«فصول من صحيح شهرزاد»2 المستوحى من «مهرجان المهابيل» للمرحوم محمد مسكين. اللمسة الجمالية في العملين تتجلى في كونهما يرقيان إلى ذوق كل من يعشق المسرح ويقتفي جمالياته، فهما مفعمان بعبق التاريخ ممتدان عبر الحاضر والمستقبل. إن الأستاذ بنيونس بوشعيب أثث عالما يجمع جنبا إلى جنب كلا من شهرزاد وجحا العربي وهند بنت النعمان بن المنذر وشاكيرا وجوزيف غريمالدي... إنه عالم يعج بالحركة والإشارات، يلتقط من كل لحظة تاريخية ما يُسعف على توليد القيم الجمالية والإنسانية فينقلها إلينا حية عبر حوارات تخاطب عقل المتلقي وفؤاده دون توجيه أو تطرف إيديولوجي، فالكاتب يترك في النص فجوات يملؤها القارئ/ المشاهد بعد استيفاء سلسلة من عمليات التحليل والاستنتاج. إننا أمام عملين مسرحيين يبنيان قيما فنية تستدعي التراث وتشيد بالفعل الاحتفالي في الثقافة العربية. من هنا، تصبح خشبة المسرح عند بنيونس بوشعيب فضاء مفتوحا أمام الإنسان في شتى تجلياته (ذكر/أنثى، شيخ/طفل، غني/فقير، الأنا/الآخر، الثابت/المتحول...) فينشأ الصراع الإنساني البناء الذي يؤمن بالاختلاف لا الخلاف.

إن تكسير المؤلف لتمايز الأزمنة وانفصالها لا ينبع فقط من طريقة اختياره للشخصيات وتوظيفها داخل الأسباق المسرحية، إنما يتعدى ذلك إلى مستويات الاشتغال، وذلك ما يتبين بشكل جلي في مسرحية «فصول من صحيح شهرزاد»، فالمؤلف يعتبر أن محاكمة «ألف ليلة وليلة» ليست موضوعا ولا تيمة، ولكنها آلية لتدبير الموقف من التراث وأهله، ونمط من أنماط التجلي الفني الذي يحلق بأجنحة الخيال من النموذج الثابت نحو الممكن المتعدد.. وكذلك الحال بالنسبة للسيرك فهو ليس فضاء محايدا أو معلقا معزولا، ولكنه ساحة درامية للقاء المختلف والمؤتلف لتجسيد أشكال الصراع الحضاري والثقافي والتاريخي من منظور فني بأبعاد فكرية.

إن القارئ، في رحلته مع هذين النصين، مدعو إلى خوض غمار تجربة يمتزج فيها إيقاع الكلمة والحركة والنغم، وما عليه سوى أن يطلق العنان لحواسه، ويسافر مع فارس المسرح الأستاذ بنيونس بوشعيب إلى عوالم جميلة برؤيتها، وفاتنة بحكمتها، ومتجددة بحركتها، لاكتشاف عمل مسرحي يعد حقا لوحة فنية بهوية خاصة تعكس قدرة المؤلف على الإبداع الذي يتجاوز خطوط المألوف لرؤية الحاضر والمستقبل بشكل مختلف.

هوامش:

1 - كتاب: استراتيجيات صناعة الفرجة.. تحولات التلقي في المسرح بين النص والعرض، منشورات العلامة الجمالية، مطبعة جسور، وجدة- المغرب، الطبعة الأولى 2018.

- كتاب: فرجة النص بنيات التشكيل الدلالي في النص المسرحي، منشورات العلامة الجمالية، مطبعة جسور، وجدة- المغرب، الطبعة الأولى 2019.

- اشتغال العلامة في القصيدة العربية، منشورات العلامة الجمالية، مطبعة جسور، وجدة- المغرب، الطبعة الأولى 2024.

2 - بعد هذا الكتاب المنشور الأول لجمعية سينمغرب، وقد صدرت الطبعة الأولى (2025) عن مكتبة جسور.

الفلسفة التحليلية وسؤالا المعنى والوضوح (1)

قراءة في كتاب «اللغة والفكر والعالم عند لودفيك فتكنشطاين» للباحث المغربي محمد عزوزي

محمد الشنكيطي

قد لا نبالغ ان قلنا إن الفلسفة التحليلية euqitylana hp التي يقترن ذكرها بذكر اسم جورج ادوارد مور 8591-3781 بانجلترا وبمدينة كامبريدج تحديدا، قد شكلت حدثا هاما في تاريخ الفلسفة، عامة، والفلسفة المعاصرة، خاصة. فقد انطلقت هذه التجربة الفلسفية، وهي تعالج معضلات تثقل كاهل لغاتنا كالتعقيد، والغموض، والالتباس، واللامعنى، من منطلق فلسفي – لساني، اعتبر عملية تحليل بنية اللغة، نظاما ومنطقا، الأداة الأولى والاخيرة لاستيعاب العلاقة بين اللغة والعالم. فاذا كان «ا. كانط» قد بحث في نقد الفكر وتبيان حدوده، فإن لودفيك فيتكنشطاين قد صب اهتمامه للبحث في حدود اللغة، كمرحلة ضرورية لفهم حدود الفكر (ص 43).

في مفهوم التحليل

اعتبر «ل. فيتكنشطاين» التحليل-ANALYSIS آلية فعالة لرفع اللبس والغموض الذي يكتنف العبارات والقضايا، ومن ثمة كان من الضروري التمييز بين...ما يمكن التفكير فيه وبالتالي قوله...وبين...ما لا يمكن التفكير فيه وقوله ويستوجب السكوت عنه ... (ص 26)

أو... بين الحامل للمعنى، والفاقد لها. فالتحليل، وفق «ل. فيتكنشطاين» منهج وطريقة فلسفيان لا غاية، يسمح للفيلسوف المحلل بالانتقال من المعقد، إلى البسيط ومن المركب إلى المجزأ (ص 21) . غير أن هذا الاهتمام بمستوى التحليل لا يعني أبدا، الاستغراق فيه بل هو طريقة لفهم الكل على نحو أحسن (ص31) .

الفلسفة التحليلية والأسئلة الكبرى

طرحت الفلسفة التحليلية جملة أسئلة، تبرز طبيعة الإشكالية التي انطلقت منها، في مقاربتها لعلاقة اللغة بالعالم . أسئلة أوجزها الباحث محمد معزوز فيما يلي :

ماهي بنية العالم ؟ ما حدوده ؟ ما هي بنية اللغة المصورة لهذا العالم ؟ ما حدودها ؟ كيف يتأتى لنا رسم حدود فاصلة بين المعنى واللامعنى ؟ أسئلة حاول الباحث الإجابة عنها، عبر قراءة متأنية لمؤلف (الرسالة المنطقية الفلسفية) tractacus logico philoso الذي اعتبره البعض، انجيل الوضعية المنطقية المعاصرة...(ص 113) .

في بنية العالم

يقترن فهم العالم عند «ل. فيتكنشطاين» بفهم اللغة، بحكم ذلك التماثل، البنيوي، القائم بين بنية اللغة، من جهة، وبنية العالم من جهة أخرى . يتحدث (ل. ف) عن العالم لا باعتباره ركاما من الأشياء والوقائع، بل باعتباره مجموع وقائع تمتد بينها روابط منطقية، خصوصا منها مفهوم وفكرة، المكان المنطقي. ونشير في هذا الإطار، إلى التمييز الذي أقامه (ل. ف) بين العالم من جهة، والوجود الخارجي من جهة أخرى . فالعالم هو مجموع وقائع الحال، في حين أن العالم الخارجي مجال تتداخل فيه وقائع الحال الموجودة، وغير الموجودة. وقائع الحال الحاملة للمعنى والفاقدة لها، الموجبة والسالبة . (ص ص 37 - 39) . الشيء الذي

يجعل منه – العالم الخارجي – أوسع وأرحب من العالم .

في مفهوم الواقعة

إذا كانت بنية العالم وفق «ل. فيتكنشطاين» محددة في مفهوم واقعة الحال المنحلة إلى مجموعة من وقائع تنحل بدورها، إلى مجموعة من وقائع الحال البسيطة، فهذا يستلزم القول عنه إن واقعة الحال معطى مركب، والتي من خصائصها كذلك، الاستقلالية ؛ إذ لا يمكن ان نستدل بواقعة (أ) على وجود أو عدم وجود واقعة (ب) . ونمثل لهذا الأمر من خلال المثالين التاليين :

-سقراط حكيم (واقعة حال بسيطة)
-سقراط حكيم وأفلاطون تلميذه (واقعة حال مركبة) .

وتعتبر واقعة الحال الأداة الرابطة بين أشياء العالم :

القلم	على يمين	الطاولة
شيء	العلاقة المكانية	شيء

هذا ما يجعل من واقعة الحال تكتسي صبغة البنية، والرسم والصورة من جهة أخرى . فهي صورة ورسم للكيفية التي يتحقق بها الترابط، كما أنها شرط للحديث عن صدق قضية ما ووجودها . فإذا كانت القضية الأولية صادقة، كانت واقعة الحال موجودة . (ص 49) .

في خصوصية الأشياء

حول خارج الشيء وداخله: ميز «ل. فيتكنشطاين» بين خارج الموجودات وداخلها، حيث المستوى الثاني أهم من الأول وأعمق منه، بحكم أنه يرتبط بإمكانية الإمكان (إمكانية التحقق المنطقي الأول) . فمثلا عندما نقول: الطاولة حمراء، فالظاهر أي اللون هو صفة خارجية عرضية، في حين أن إمكانية التلون بألوان أخرى (اخضر - أزرق...إلخ، تندرج في إطار جوهر الشيء .

وبهذا عين «ل. فيتكنشطاين» ثلاث صفات ملازمة ومحايثة للشيء: الوجود والثبات و البساطة، والإسمية أي قابلية الإشارة إليه بالإسم . بينما نشير إلى الصفات الصورية داخل القضايا . إن الاسم لا يحيل إلا داخل القضية: فالأسماء نقط والقضايا أسهم (ص 97) .

حول علاقة اللغة بالفكر

اقترن مشكل الفلسفة مع «ل. فيتكنشطاين» وآخرين، بسؤال اللغة . فقد كانت منهجية تحليل اللغة الآلية الضرورية للوقوف على قضايا الميتافزيقا والفلسفة واستيعاب منطق اللغة. هذا المنطق الذي لا يمكن بلوغه إلا إذا :

ميزنا بين، ما يمكن التفكير فيه والعكس.

اعتبرنا الفكر قضية ذات معنى (حامل لها) وهي صادقة، لما تعبر عن ما في الواقع الخارجي . إنها ظله ورسمه وصورته .

ميزنا بين قضايا الطبيعة، وقضايا الفكر والمنطق . فإذا كانت قضايا الطبيعة مرتبطة بالواقع، أي أنها ترصد حالة من حالات الطبيعة، فان قضايا الفكر والمنطق، تقترن بالفكر ذاته كقضايا الرياضيات، والجمال، والخير، والفلسفة، والميتافزيقا (ص 87)، فهي لا تقول شيئا، بحكم أنها قضايا عقلية صرفة مثل لهما بمفهومي التحصيل الحاصل والتناقض كأن نقول :

- فلانة قد تكون جميلة أو قبيحة
- فلانة جميلة و (لا جميلة) .

فالمعنى هو نتاج العلاقة التصويرية بين اللغة والعالم كعلاقة الظل بأصله.

على سبيل الختم

اذا كانت الفلسفة التحليلية قد شكلت مع اسم لودفيك فيتكنشطاين لحظة متميزة داخل تاريخ الفلسفة عموما، والمعاصرة خصوصا، فإن ميزتها وجدتها تكمن في أنها طرحت مشكل المعرفة الفلسفية داخل صلب المسألة اللغوية، وما اكتنفها ويكتنفها من عوائق قد نعتبرها ابستمولوجية، كالغموض، والالتباس، واللامعنى، المرتبطة، في عمقها، بلغة الفكر كالرياضيات، والجمال، والخير (نسق القيم) والفلسفة والميتافزيقا.

هوامش:

الدراسة قراءة في كتاب (اللغة والفكر والعالم عند لودفيك فتكنشطاين) لكاتبه محمد عزوزي الصادر عن منشورات افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2020

شعرية الانزياح

في ديوان « فكرة صائبة عني» لإدريس علوش

عبد الله المتقي

كبر الطفل
كان النهر مفعما بالكلمات
يوم نط في فوهة ماء

إدريس علوش

نتوخى من هذه الملامسة النقدية، الإصغاء لجمالية الانزياح الذي تشخّصه، وتستضمره النّصوص الشعرية في ديوان « فكرة صائبة » للشاعر إدريس علوش، الصادر في طبعة أنيقة عن خطوط وظلال للنشر والتوزيع بعمان، على امتداد 91 صفحة، ويشتمل على القصائد التالية: فكرة صائبة عني، لا تلمسه، «آل» هؤلاء، الطفل البحري ثانية، أمانوفا، « القريقية»، الليل مهنة الشعراء وكفى، دالية الذهول، سر الكتاب، شرفة الأطلسي، على نفس اليابسة .

والمتأمل لهذه القصائد المتعدّدة والمتنوعة كيفا، يفهم كيف جعلته نصوصه من شعراء الثمانينيات القلائل الذين ساهموا بجرأة وبمجهودهم الإبداعي، في نحت تجربة شعرية وكيف كان يسكنه هاجس القبض على «القصيدة» من حيث هي: نصّ غامز، ملغز، ومتجاوز يركب سفينة الانزياح الجامحة .

وعطفا على ما سبق ذكره، فقد استثمر الشاعر إدريس علوش في باقته الشعرية «فكرة صائبة عني»، مجموعة من الأدوات الفنية حتى تعانق شعريته ذرى الإبداع، ولذلك كان الانزياح جسرا للعروج إلى تلك الذرى الإبداعية، وانطلاقا من هذا فقد اعتمد مجموعة من مستويات الانزياح، التي تجلت بمظاهر وأشكال مختلفة.

وبالنّظر لمفهوم الانزياح، يتبدى لنا أنه من الظواهر الأدبية الهامّة في الدرس النقدي، الذي يقارب النص الشعري على أنه لغة مخالفة للكلام العادي والمألوف، فقد عدّه فاليري تجاوزا، واعتبره بارت فضيحة، ورآه تودوروف شذوذا، وجعله تيري كسادا، ووسمه أراغون جنونا وانحرافا 1»، وهومن وجهة نظر كوهن بالإضافة إلى أنه خرق للمعيار، وسيلة لإحداث قوة جمالية تمكننا من تمييز الشعري من اللاشعري والشعرية في تصوره.

وعلى العموم ، فإن النص الأدبي على الدوام يروم تحقيق هويته من خلال الشذوذ والانحراف عن الخطاب المتداول والمتواضع عليه، ومن ثمّ استفزازه لذهن القارئ، مع الحرص أن لا يكون هذا التوظيف اعتباطيا ولا جمالية ترجى منه .

عطفا على ما سبق، يلفت انتباه القارئ الاستناد إلى تقنية تشظية الكلمات، وفق حروف موصولة بلواحقها، على شاكلة ملفوظ « م ب ك ر ا « ، كما في قصيدة « دالية الذهول «:

منزويا
في المكان كعندليب المساءات
تشدو قصيدة الغياب
بمفردك فاكهة الموت
على مرأى من نوارس الضفاف
وتضرب موعدا للرحيل المبكر
ا
ل
م
ك
ر

فهذا التقطيع الذي لم يألفه المتلقي، أضفى على التعبير لونا من ألوان الشذوذ، والنشاز على التقاليد الشعرية، بيد أن هذه التشظية، تنسجم والسياق الشعري الذي يتوخاه الشاعر، من «الانزواء، الغياب، الموت، الرحيل»، التي تعكس تمزقات الذات وتشظيها، ومن ثم تحويل حروف الكلمة إلى فواعل شعرية تدعم الواقع النصي، ومن ثم فهو عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي للمفردات الشعرية تعبيرا عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة (2).

ويدخل ضمن هذا المستوى من الانحراف، والخروج عن المعايير التقليدية، كثافة خرق قانون الربط بين وحدات النص

بالتخلي عن أدواته، وهذا لا يعني خلو النص من أي رابط يصل بين جمله ، بل لجأ الشاعر إلى الاستعاضة عنه برابط من طبيعة نفسية، ومن نماذج هذا الإلغاء تبنى تقنية ترك البياضات، نقرأ من قصيدة « الليل مهنة الشعراء وكفى « :

وكأسك ..؟
هل شربته عن آخره أولا ..؟

معك أنا في خراب النص ،
واللحظة ،
والقصيدة ..» ص 95

يتبنى النموذج أعلاه، تقنية ترك بياضات فارغة بين المقاطع، تعويضا للرابط التقليدي، حتى غدا ملمحا سيميائيا ، وبالرغم ممّا يجمع المقطع من تنافر «الكأس، والقصيدة»، كما يبدو من القراءة الأولى ، لكن بالإنصات نلفي وحدة عضوية باطنية للنص تتجلى في تجانس التجربة لحظة النبيذ، ولحظة الكتابة، فكلاهما يحققان التحرر من قيود الزمان والمكان، وتحقيق نوع من مقاومة القلق

الوجودي، ثم أليس « الشعر نبيذ في زجاجة « كما يراه يراه الشاعر الفرنسي «غيوم أبولينير» ؟

أما قصائد « آل هؤلاء، الطفل البحري ثانية، دالية الذهول، أمانوفا»، فتقدم نموذجا بارزا لإلغاء للرابط، وتعويضه بترقيم المقاطع كما هو الشأن في القصائد التالية : « آل هؤلاء، الطفل البحري ثانية، أمانوفا، دالية الذهول «، إذ عمد الشاعر إلى تحطيم الربط الظاهري، وتفجير الطاقة الباطنية للعلاقة الشعرية بين المقاطع ، ومد الجسور بينها . وتطلعه إلى تحقيق خصوصية نصية يختلف بها عن المألوف والأعراف الشعرية المتداولة .

والأمر نفسه يتجلى في قصيدة « قريقية، التي ارتأى الشاعر من خلالها تعويض أدوات الربط بالحروف الأبجدية «، المكونة لكلمة القريقية المعلمة التاريخية بمجينة أصيلة» ا،ل،ق،ر،ي،ق،ي،ة»، حيث يكتسي المكان تجربة ذاتية ، بمعنى أنه لا يمكن النظر إلى المكان إلا بعلاقته مع الذات ، وفق ارتباط حميمي، ويمكن التفكير في ضرب من ضروب الانزياح البصري ، ذلك أن عين المتلقي لم تألف هذا التشكيل في النص الشعري .

وارتقاء بجمالية الانزياح في الممارسة النصية يروم الشاعر تكسير التركيب اللغوي بألفاظ لسانية أجنبية، مغايرة للمألوف في البناء النصي ، ومن نماذجها ما ورد عنوان القصيدة الثانية من الديوان :» لا تلمسه touche pas a mon verre»، التي تقدم نمطا انزياحيا يقوم على تعدد لساني ، تسبب في منافرة لغوية تركيبية ، وتمرد على ضوابط نحوية اللغة ، وسطرية القراءة ، وهذا من شأنه تأسيس بلاغة جديدة تنهض على منطق المغايرة ، ومن هنا كان سعيه الدائب وراء اكتشاف لغة أخرى ، للتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر اللامحدودة التي يحسها ، ويشعر بعجز اللغة العادية عن استيعابها ، أو بتعبير آخر كانت محاولته المتصلة في سبيل إبداع لغة داخل اللغة 2، بهدف خلق انزياح مميز ، من شأنه إضفاء جاذبية خدمة لأغراض جمالية ودلالية

يعتمد الشاعر أيضا تقنية التقديم والتأخير، ولعل ما يؤكد

هذه الجمالية ما ذهب إليه الجرجاني في دلائل الإعجاز « ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان» (3)

وعليه، تتجلى ظاهرة التقديم والتأخير لافتة للانتباه عند قراءة ديوان « فكرة صانية عني »، حيث يفاجؤنا الشاعر في قصيدة « دالية الذهول « بتقديم الحال على شبه الجملة :

منشرحا
في رشح الجسد
كنت تهيم في الأمكنة
فراشة تحوم في مدار
الشمس
أو هزيع الليل ص 36

فهذا الانزياح كسر البناء التركيبي للجملة، لأن أصلها هو كالتالي :

«تحوم في مدار الشمس أو هزيع الليل منشرحا»؛ مما أضفى دلالات وقراءات جديدة تخرج القارئ من الرتابة ، وتبعث في نفسه المتعة والتشويق، فلفظة « منشرحا « لا تحمل معناها المعجمي ، وإنما توحي بالألم والأوجاع ، وبالتالي حماية الجسد من سخونة الوقت المفرطة التي عانى منها الغائب كريم حواري «الذي حفر الليل قبره ونام» على رأي إدريس علوش في إحدى مرثياته للفقيد .

ووعيا من الشاعر باختلاف ممارسته النصية، وتشكيل نصه وفق منظور مغاير يكسر المألوف النحوي، يلجأ الشاعر إلى ترك فراغات منقوطة:

أمانوفا
أما آن لبيتك اللاأعرفه
أن يعانق تذكار الوجد
و...
(صورة لطفل لم ينتظر
سبعة أشهر ليشهر حلمه)
في باحة النهار
... .
... ... ص 44

مما يمنح هذه الوقفة التي أحدثها السطران المنقوطان القارئ فسحة زمنية لاستيعاب ما يحمله السياق من معنى يوحي ومن ثم توجيه تركيزه نحوا ما سيأتي فيندمج مع القصيدة ، وتعد أيضا وقفة تأمل لتحقيق الإيجاز والاختصار مما يخدم الدلالة والبعد الجمالي ، مما يعزز الرؤية الإخراجية ، ويدعو المتلقي إلى المشاركة في بناء المعنى وتأويل ما تم حذفه، ليشيد بذلك جسرا تواصليا مع ما أنجزه الشاعر ،ومن ثم المساهمة في إنتاج تشارك شعري بينهما، من منطلق أن شعرية النص لا تكمن في علاماته اللغوية فحسب بل حتى في علاماته اللغوية. (4)

توزيع السطر على بياض الصفحة بشكل متساقط إلى الأسفل بشكل عمودي بأحادية الكلمات:

أراني ..
بلا وجه أحث ظلي
على الفرار مني
ومن فوضى تأسر
الفراغ
والمكان
والأسئلة .. ص 7

أتى الشاعر بكلمات متتالية في السطور الأخيرة «الفراغ، المكان، الأسئلة «، وكأنه يريد أن يتراءى للمتلقي العلاقة المتوترة بين السارد الشعري والواقع ،حيث تبدو الذات كائنا اشكاليا بالمعنى الذي يفيد انعدام التوافق بينها وبين محيطها ، مما يختزل أزمة وجودية عميقة . ويلقي بقلق السؤال واعباء الفراغ والمحيط ، ويستلزم الفرار .

وسجل القول، هذا بعض من مقاربتنا لعملية الانزياح في ديوان «فكرة صانية عني» للشاعر إدريس علوش، التي اتخذت أشكالا متعددة للتمظهر، مما يدل على أن الشاعر مسكون بهاجس التملص من عري المرجعية، والتأسيس لبلاغة جديدة أفرزها قلق الأسئلة مع بدايات الثمانينيات.

إحالات:

-1 صلاح الدين فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 64
-2ياسين أحمد ،شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، العدد 4، جامعة الموصل ص160
-3 علي العشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة ، ط4، 2002، ص 43 ، 44
عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود محمد شاكرأبو فهر، مكتبة الخانجي، القاهرة ، 1992، ط 3، ص 106
-4 بشير ابرير وآخرون، السيمياء والنص الأدبي، أحمد الجوة، سيمياء الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي العربي ص 219

منتدى كفاءات إقليم تاونات يطلق جائزة إدريس الجاي لناشئة الشعر

سينظم منتدى كفاءات تاونات مسابقة في الشعر الفصيح أطلق عليها: (جائزة إدريس الجاي لناشئة الشعر). وتأتي هذه المسابقة في إطار البرنامج العام لمهرجان تاونات للشعر الذي سينظم أيام 28 - 29 و30 نونبر 2025 بتاونات بالتنسيق مع بيت الشعر في المغرب، وبدعم من وزارة الثقافة والشباب والتواصل. وقد خُصصت دورته الأولى لتكريم الشاعر المغربي الراحل إدريس الجاي الذي قدم لوطنه خدمات جليلة في الأدب والشعر والإعلام؛ كما رافق أجيالا من الأدباء الشباب تشجيعاً وتوجيهاً، من خلال برنامجيْه الشهيريْن: (حقيبة الأربعاء) و(مع ناشئة الأدب).

تُفتح المسابقة أمام الشعراء المغاربة الناشئين الذين لا يتجاوزون سن الثلاثين عند إيداع ترشيحهم.

شروط المسابقة:

-1 أن يكون النص المرشح مصوغا بلغة عربية فصيحة، ولم يسبق نشره بأي صيغة من صيغ النشر الورقي والإلكتروني.
-2 ألا يتجاوز حجم النص 50 بيتاً أو سطراً شعرياً.
-3 أن يُرْفِق المترشح نصه بصورة فوتوغرافية حديثة، ومعلومات عن مستواه الدراسي، ورقم هاتفه وبريده الإلكتروني.
-4آخر أجل لإرسال المساهمات هو 30 أكتوبر 2025.

وسوف تشرف على فرز النصوص وتدقيق النتائج لجنة تحكيم مكونة من شعراء ونقاد وأساتذة أكاديميين مختصين. وتعتبر قراراتها نهائية غير قابلة للطعن.

الإعلان عن النتائج:

تعلن نتائج جائزة إدريس الجاي خلال مهرجان تاونات للشعر، يوم 30 نونبر 2025؛ خلال حفل خاص. ويتسلم الفائزون الثلاثة الأوَل:

- درع الجائزة
- شهادة تقدير
- مبلغاً مالياً يتحدد كالتالي:
- الجائزة الأولى: 3000 درهم
- الجائزة الثانية: 2000 درهم
- الجائزة الثالثة: 1000 درهم.

ترسل المساهمات عبر البريد الإلكتروني التالي: prix.forum.taounate.drissjay.2025@gmail.com قبل 30 أكتوبر 2025.

الشاعر الراحل إدريس الجايي

هل توجد كتابات نسائية في علم التاريخ ؟

عبد الإله بسكمار

من المبهج حقا أن نلحظ هذا الزخم في التأليف والكتابة عن بعض جهات الوطن التي عانت طويلا من النسيان أو الإهمال، الناتجين عن عوامل ذاتية وأخرى موضوعية وبين تلك الجهات، مدينة تازة والناحية وبدا هذا الزخم واضحا لاسيما خلال العقد الأخير، سواء من طرف بعض الباحثين الجامعيين الشباب، أو من قبل الكتاب والمهتمين المعروفين جهويا ووطنيا، إذ من المعلوم أن أغلب البحوث والمؤلفات التي ظهرت منذ استقلال البلاد اقتصرت على الأحداث التي شهدتها المدن الكبرى والعواصم المعروفة بالبلاد ومناطقها المجاورة كفاس ومكناس والرباط والدار البيضاء وتطوان ومراكش وطنجة ووجدة، مع استثناءات محدودة تهم مناطق سوس والصويرة ودكالة والشاوية أساسا.

لم يتم الانتباه إلى عموم المدن والمناطق المغمورة بالمغرب - وما أكثرها - إلا بعد تعميم التعليم الجامعي ومؤسساته منذ ثمانينيات القرن الماضي وخاصة خلال نهاية الألفية الميلادية الثانية وبداية الثالثة أي منذ حوالي ربع قرن، إذ كانت هناك كلية آداب واحدة بجامعة محمد الخامس بالرباط، ثم ظهرت كلية فاس واعتبارا من سنة 1978 ظهرت كليات أخرى بمراكش ووجدة والقنيطرة وتطوان وغيرها تباعا، بحيث بلغت المؤسسات الجامعية حاليا أربع عشرة مؤسسة (العلوم الدقيقة والإنسانية والاجتماعية) ، وبموازاة ذلك شهد حقل الدراسات التاريخية بالمغرب تحولات هامة، من المدرسة الوطنية التي استهدفت بيان تهافت الأطروحات الإستعمارية إلى المدرسة الاجتماعية والتي واكبها تيار الكتابة المونوغرافية (المحلية)، وكان من بواكير أعمالها أطروحة « المجتمع المغربي خلال القرن التاسع عشر / إينولتان 1850 - 1912» لأحمد التوفيق أستاذ التاريخ ووزير الأوقاف الحالي سنة 1984 .

كما ظهرت عدة منابر متخصصة في التاريخ والتراث، عززت المكون الجامعي والتأمت العديد من الندوات واللقاءات ذات الطابع الأكاديمي أو الثقافي، ما شجع الباحثين على طرق أسئلة جديدة تخص تاريخ الهوامش والقضايا التي لا تنتمي بالضرورة إلى مجال الحدث التاريخي، بل إلى عموم بنية المجتمع، وأوضاع الذهنيات والفئات الاجتماعية المختلفة، سواء كان الإطار عاما (المجتمع المغربي) أم محليا (المدن والمناطق المغربية المختلفة). وبتأثير واضح من مدرسة الحوليات Les Annales، مع الانفتاح على مكتسبات باقي المدارس التاريخية .

برزت العديد من الإسهامات فيما يخص المناطق المعنية وبينها تازة المدينة وأحوازها وقبائلها، الشيء الذي يعد ظاهرة علمية صحية، تبعث على الأمل والتفاؤل رغم كل المثبطات والسلبيات، الشيء الذي ساهم بكل تأكيد في التعريف بهذه المنطقة، ومن ثمة تعزيز أفق الترويج السياحي والإقتصادي والثقافي لها ونخص بالذكر الجوانب التاريخية ثم الاقتصادية والاجتماعية والرمزية، وهو ما يعد في حد ذاته إسهاما فعالا في لملمة شاملة لتاريخ المغرب ككل وتراثه الزاخر، وبالتالي إعادة كتابة صفحات منه على الأقل، وفقا للخلاصات التي توصلت إليها الأبحاث المونوغرافية المحلية لهذه المنطقة أو تلك، الشيء الذي سبق أن انتبه ونبه له بعض الرواد كالعلامة محمد المختار السوسي والمفكر المؤرخ عبد الله العروي .

بالنسبة لمنطقة تازة، وقبل هذه الفورة المباركة الحالية، كان معظم الأرشيف المعتمد يعود إلى الفترة الاستعمارية التي يطالعنا فيها عدد من « الباحثين « في تاريخ وتراث المنطقة، سواء كانوا مغامرين وكتاب أو جواسيس وعسكريين منذ منتصف القرن التاسع عشر على الأقل ولم تظهر أولى المؤلفات حول تاريخ وتراث تازة بعد الاستقلال إلا سنة 1976 مع الكتاب الرائد « أضواء على ابن يجيش التازي « لصاحبه المرحوم الأستاذ أبي بكر البوخصيبي، ثم تلته بعض الكتابات والأطاريح الجامعية القليلة، حتى هلت الألفية الثالثة كما سبق القول، حيث نستطيع أن نجزم اليوم وبكل اعتزاز أن هناك رصيدا وثائقيا مهما حول تازة والأحواز، وهو كفيل بتحقيق تراكم محترم على غرار المدن والمناطق المعروفة بالمغرب، ومن مظاهر هذا التحول الإيجابي أنه لا تكاد تمر سنة من عمر الزمن حتى يصدر كتاب أو منشور حول تراث وتاريخ وعمران تازة أو إحدى مناطقها و قبائلها، وبغض النظر عن مدى جودة تلك الأعمال أو رداءتها .

في هذا السياق صدر خلال السنة الحالية (مارس 2025) كتاب جماعي محكم (والوصف من طرف المشرف عليه) تحت عنوان « تازة وباديتها عبر التاريخ / التاريخ بصيغة المؤنث « عن جهة مغمورة تسمي نفسها « مركز العمران الحضاري للثقافة والعلوم « والمتفرع بدوره عن مجلة العمران التي نعتت بانها مجلة علمية محكمة، وان هذا هو العدد الأول، ومع كل التحفيز العلمي والتثمين المؤكد لذات العمل الذي تطلب دون شك جهدا وبحثا مضنيين متواصلين يستحقان التنويه، لا ندري إن كان أصحاب المشروع إياه قد اعتبروه عددا أول للمجلة أم عددا أول لهذه السلسلة من الإصدارات، علما بأن مجلة العمران هذه غير معروفة أيضا، وفي كل الأحوال، فإن إصدار المجلات أو الجرائد لمؤلفات باسمها ليس أمرا جديدا، فقد سبق لجريدة العلم أن أصدرت منشورات باسمها وأيضا لجريدتي الأحداث المغربية والاتحاد الاشتراكي، وفي المشرق العربي، هناك تجربة مجلتي الهلال والرسالة، اللتين إعتبرتا رائدتين في هذا المجال .

المؤلف كما يدل توصيفه إنجاز جماعي، بتنسيق وتحت إشراف محمد الوردي (باحث في التاريخ المعاصر) وهو يقع في 358 صفحة من القطع المتوسط عن مركز العمران المذكور، ثم مكتبة جزيرة التكنولوجيا بالرباط، و يشمل تسعة عشر مقالا لباحثات في التاريخ والحضارة، حول جوانب من تراث وتاريخ تازة والناحية علاوة على تقديمَيْن لكل من لطيفة البوحسيني وصاحب التنسيق محمد الوردي وهذه المقالات تختلف بينها من حيث الحيز ودرجة التمكن من الموضوع وضبط الببليوغرافيات المرجعية، والمنهجية المعتمدة وحدود المصداقية العلمية، تبعا لطبيعة تلك الببليوغرافيات وطريقة التعامل معها ومن ثمة، قيمة الاستنتاجات أو الخلاصات المتوصل إليها ومدى إسهامها في حقل البحث وإثراء التراكم الحاصل في المجال، أو حتى الإضافات المرجوة للكتابة التاريخية حول المنطقة وربما النواقص التي سجلت حولها، وهي لا تخلو من بعضها بالتأكيد .

يطرح عنوان هذا العمل إشكالا ملتبسا اجتماعيا ومعرفيا والعنوان كاملا هو « تازة وباديتها عبر التاريخ/ التاريخ بصيغة المؤنث « ذلك أن حصر التاريخ في المؤنث يطرح في ذاته سؤالا مشروعا وبديهيا، هل هناك في المقابل تاريخ بصيغة المذكر؟ ونحن نعلم تمام العلم أن مبحث التاريخ كمجال إنساني لا يعترف بثنائية الذكر والأنثى، أي ما عرف بالتقسيم أو التصنيف الجنسي حصرا، وإنما هو يهتم فقط بالإسهامات البحثية والعلمية التي يمكن أن تعد إضافات حقيقية له، ما دامت تخضع لثلاثية : المجال والإنسان والزمن، فلا يمكن الحديث في ميدان التاريخ أو العلوم حصرا سواء منها الدقيقة أو الإنسانية عن علم بصيغة المؤنث (كذا) لأن الهم الأساس يصبح هنا هما جنسانيا محضا بغض النظر عن قيمة ما تقدمه الباحثة في مجال التاريخ وما قد يترتب عن هذا المنطلق (التاريخ بصيغة المؤنث) من نتائج وخلاصات

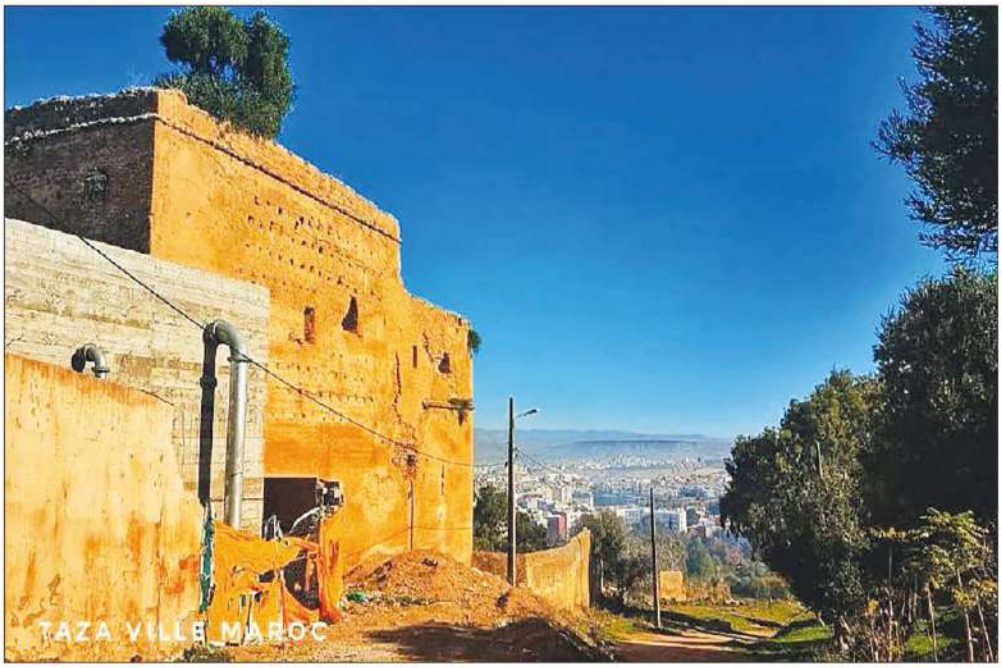
وتداعيات خاطئة في مجملها، الشيء الذي يضع سؤالا عريضا حول تلك القيمة في حالة هذا الكتاب الموصوف بأنه جماعي ومحكم .

لماذا صيغة التأنيث بالضبط ؟ والحال أن المقام هنا ليس في الواقع صراعا بين « النزعة الأنثوية « و» الهيمنة الذكورية « كما ذهبت إلى ذلك لطيفة البوحسيني في تقديمها، حين عللت صراحة هذا النوع من الصراع في حقل التاريخ، إذن نحن أمام هم آخر غير البحث التاريخي الرصين وهو الصراع بين الذكر والأنثى تقول ذ لطيفة بالحرف ص 03 « يجدر التذكير في هذه الحالة أن السؤال الإشكالي المركزي الذي يمنح شرعية (كذا) للموضوع ليس تناوله من طرف باحثة / امراة، بل التوجه راسا إلى سؤال «الهيمنة الذكورية « كمنظومة أطرت العلاقات بين الجنسين وأثرت في مكانة كل منهما وفي أوضاعه «. الهاجس الأساس وراء الكتاب إذن هو فرض نوع من الثقافة « الأنثوية « مقابل «الهيمنة الذكورية « وهنا نسجل انزياحا Ecart فجا عن المقاصد بتعبير العلامة ابن خلدون حتى لا نذهب أبعد ونتعته بكونه انحرافا منهجيا واضحا ونقصد بالذات الكتابة التاريخية المحضة بغض النظر عن صاحبها ذكر هو أم أنثى، لأن الأساس هوالمادة المعرفية ومنهجية العمل والبيبليوغرافية والخلاصات وليس جنس صاحبها أو صاحبتها، وهنا نستطيع أن نتمثل هذا الطرح السليم بشخصيات نسائية ساهمت على نحو محترم في مجال التاريخ وذلك بغض النظرعن التصنيف الجنسي الساذج، نذكرالأستاذات بهيجة سيمو وحليمة بركات والراحلة لطيفة كندوزوحليمة فرحات وغيرهن كثيرات .

زاد السيد الوردي من تعميق هذا الإشكال الذي كان الجميع في غنى عنه، حينما بحث عبثا عن الأنثوية فيما يخص تاريخ تازة فلم يجد غير أن يلاحظ ص 08 : « فالأنوثة ليست معيارا مطلقا يحدد جودة ذلك التاريخ المكتوب عن تازة وأحوازها، فقد تكون الأنوثة سمة من سمات تاريخ تازة ذاته « الله أكبر، ترى من أين استدل صاحبنا على هذا الطرح الغريب الفريد حول تاريخ تازة ؟ كل ما نعرفه من خلال المظان والوثائق المختلفة، قديمها والحديث بصدد هذا التاريخ أننا لا نجد أثرا لمثل هذا التخريج المضحك وغير العلمي وخاصة بالنسبة لشخص يعد نفسه باحثا وهو المشرف على العمل الأنثوي (رغم كونه ذكرا !!!)، وإنما هناك أحداث ومواقف جرت عبر التاريخ في ممر تازة وحوض إينانو، سواء على مستوى تاسيس دول معينة أو عند ضعفها وانهيارها، وقد حلل الباحثون مختلف أوجه ومحطات هذا التاريخ منذ العصر الحجري مرورا بالفترة التاريخية وأثرها على المنطقة دون أي توجه أنثوي أو ذكوري (.....) وفقا لما أكدناه سابقا .

هل توجد قراءة نسائية للتاريخ ؟ يبدو السؤال مشروعا في سياقنا هذا، غير أن الإشكال يبقى مطروحا بحدة، وقد أوقع أصحاب المشروع أنفسهم في التباسات معرفية ومنهجية، إذ مرة أخرى، كيف يمكن توفير معرفة تاريخية عن تازة وتاريخها الغميس على حد تقديم الوردي « من وجهة نظر نسائية محضة « ؟ هكذا يبطن السؤال تخبطا ما يريد لي عنق علم التاريخ تعسفيا، ليصبح بنكهة انثوية محضة، وهذا مجاف تماما للمنهج العلمي وللمقاربات التاريخية التي يجب فيه استبعاد الذات ما أمكن، ناهيك عن تجنيس التاريخ في إطار ما ينعت بالكتابة النسائية، لنتامل في إنتاجات بهيجة سيمو مثلا فالتناول موضوعي ولا علاقة له بالمذكر أو المؤنث، لأن التاريخ لا يعترف بمثل هذا التصنيف الذي يمكن أن يحضر في الأدب (وهو حاضر فعلا رغم أنه غير محسوم بدوره لدى المعنيين / ت أنفسهم وأنفسهن) بأجناسه المختلفة من شعر وقصة ورواية ومسرح ونقد، لكن حضوره في التاريخ يسقطه حتما في الذاتية وأشكال التخبط المختلفة، مما يبعده عن شروط ومحددات السؤال التاريخي .

إذا تفحصنا المقالات التسعة عشر للباحثات المعنيات فإن ست عشرة مقالة تذهب - ولحسن الحظ - في الاتجاه الذي حللناه لحد الآن، بمعنى أن الباحثات التزمن بحدود وشروط الكتابة التاريخية عموما، وإذا استثنينا مقالة سميرة التراب حول المراة التازية خلال عصر بني مرين عبر الحولات الحبسية، حيث موضوع المرأة التازية يحضر بأشكال محددة في الحدث التاريخي، الشيء الذي يختلف تماما عن حساسية الكتابة النسائية كما طرحه مشروع الكتاب، والموضوع نفسه يمكن أن يطرقه باحث مذكر (....) دون الالتجاء إلى توصيفات منمقة لا تعني شيئا مثل توصيف « الكتابة النسائية «.



حصن البستيون السعدي بتازة

إذا استثنينا أيضا موضوعي « الثقافة السياسية لدى رئيسة جماعة مكناسة الغربية « وموضوع « الحلي وزينة المرأة التازية نموذج قبائل بني وراين «، نجد أن باقي موضوعات الكتاب هي ضمن اهتمام الباحثين في مجال التاريخ ولا علاقة لها بالمرأة من قريب أو بعيد، سوى أن من كتبها هن نسوة (.....) ما يبطن نوعا من التمييز الجنسي الضمني (هذه المرة ضد الذكر أو الرجل بحسبان أن المشروع إياه هو مخصوص للنساء فقط الشيء الذي يزاح به فعلا عن مجال التاريخ !!!) في نظري المتواضع كان بالأحرى على منسقي الكتاب الجماعي أو المشرفين عليه، أن يصنفوه ككتاب في تراث وتاريخ منطقة تازة فحسب، وكفى الله المومنين القتال، دون تحميله ما لم يحتمله وهو عبارة « التاريخ بصيغة المؤنث « هكذا بشكل فضفاض، في حين أن صيغة المؤنث غير حاضرة باستثناء أسماء الباحثات وهي لا تعني شيئا بالنسبة للبحث التاريخي حتى وإن حضرت فعلا و صفوة القول هنا أنه كان على المشرفين التفكير مليا في الانفصال الحاد القائم بين « الكتابة النسائية « حصرا والكتابة التاريخية بضوابطها وشروطها المعلومة .

الكتاب يتضمن أسئلة قيمة دون شك حول تازة ما قبل التاريخ وكيفان بلغماري ذات الطابع الأ ركيولوجي ، والمرأة التازية في العصر المريني من خلال الحوالات الحبسية والطوبونيميا والتراث الثقافي المادي لتازة خلال العصر المريني وجوانب من تاريخ يهود تازة ومقاومة قبيلة التسول للتغلغل الاستعماري وصورة تازة في الرحلة الحربية زمن الحماية / رحلة جون أجلبيرنموذجا والتعليم بمدينة تازة خلال فترة الحماية والحضور الفاطمي الشيعي بتازة خلال القرن العاشر الميلادي وغيرها وهي إسهامات حملت العديد من الحقائق التاريخية والمجالية المتعلقة بتازة ونلاحظ لأول وهلة أنها تيمات تاريخية لا توجد فيها أية صيغة أنثوية أو ذكورية على حد سواء، هي مقالات تاريخية محكمة لا تقر كما هو شان أي كتابة تاريخية بالذكورة أو الأنوثة بل بالمادة المعرفية وحدها فقط .

نشير أنه من الهفوات - غير المقصودة غالبا - ضمن مقال «مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية لتازة من خلال رحلة الماركيز دوزيكونزاك « لأميمة زقري وقوع خلط (ص 194 المحور الرابع) بين رحلتي الماركيز دوزيكونزاك إلى تازة « رحلات إلى المغرب « Voyages au Maroc والتي تمت بين 1899 و1901 من جهة وبين رحلة الراهب والجاسوس شارل دوفوكو « التعرف على المغرب «RECONNAISSANCE AU MAROC والتي قام بها بدءا من سنة 1883، والفارق الزمني بين الرحلتين يتجاوز خمس عشرة سنة، فضلا عن أن لكل رحلة خصوصياتها ومساراتها وانطباعاتها وأهدافها ونتائجها .

ضمن مقال « الحرف والصناع في تازة على عهد الحماية الفرنسي « لنواعم الغبار، نصادف تأويلا لا يستند إلى أي أساس وثائقي تاريخي حول ما سمي ب « صابون تازة « اعتمادا على المرحوم امحمد العلوي الباهي في كتابه « الدكتور عبد الهادي التازي في تازة « حيث أشار إلى أن صابون تازة هذا هو ما علم الحسن الوزان Léon L'Africain صناعته في روما حينما كان مختطفا بها، ولم ترد هذه الإشارة في أية وثيقة معاصرة للوزان أو حديثة، فضلا عن كتابه المعروف « وصف إفريقيا « وعلى الأغلب فهي مجرد تأويل شخصي للعلوي الباهي رحمه الله وغفر له .

وأخيرا كيف أقنع نفسي بعدد من الأخطاء اللغوية الموجودة في بعض المقالات والحال أن كاتباتها كن طالبات في السلك الثالث الجامعي (.....) ويمكن أن تقبل تلك الأخطاء وتصحح من طالب في أدنى المستويات، أما وقد صدرت عن باحثات جامعيات فهو ما يطرح السؤال كبيرا حول الشهادات ومصداقية التاطير العلمي (ولا نعمم بالطبع) ولنعط أمثلة ونماذج فقط على ذلك حتى لا نصنف في خانة المتحاملين، ففي الصفحة 284 تقول الكاتبة « لعبة كرة القدم التي كان يمارسها الجنود الفرنسيين المستقرين بتازة « والصحيح الجنود الفرنسيون المستقرون بتازة فهو فاعل مرفوع بالواو لأنه جمع مذكر سالم والصفة « المستقرون « تتبعه، وفي الصفحة 199 « مستهدفتا خيرات هذا المجال السهلي « والصحيح مستهدفة فالتاء هنا مربوطة للتانيث، وفي الصفحة 193 « وبدى للعيان « والصحيح « وبدا للعيان « لأن أصل الألف واو حين إجراء الإعلال على حسب الأصل الثلاثي للفعل، ولا داعي لمزيد من التفصيل لأن هناك أخطاء أخرى أتمنى الانتباه إليها وتصحيحها .

مع كل النقود والملاحظات، فالكتاب قيم فعلا بمحتواه الغزير ومعه كثافة البيبليوغرافيات المعتمدة، الأجنبية منها والمغربية والعربية، وأيضا أهمية المعلومات التاريخية التي تضمنها في عدد من المقالات، وكنماذج، أنواع الإرث التي اختصت بها النساء التازيات خلال العصر المريني والأوضاع العسكرية بمنطقة تازة سنة 1916 وحصار تازة من طرف جنود الروغي الجيلالي الزرهوني بن ادريس (المكنى بوحمارة) سنة 1903 والوضعية الدينية لفرع بني محسن من غياثة وتازة من خلال رحلة رولان فريجوس وغيرها من الإفادات التاريخية الثمينة ولذا نعتبره إسهاما فعليا في تاريخ المنطقة يضاف إلى باقي الأعمال التي عُزِزت بها الخزانة المحلية والوطنية .

المرئي واللامرئي في أعمال الفنانة التشكيلية نرجس الجباري

إدريس كثير

نرجس الجباري زيلاشية من مواليد 1980 بأصيلة، من خريجي المعهد الوطني العالي للفنون الجميلة بتطوان 2003 وبإقامة فنية بالمدينة العالمية للفنون بباريس. منذ 2006 إلى الآن في حوزتها العديد من المعارض الفردية والمشتركة في مراكش، الدار البيضاء، الرباط، أصيلة ..وباريس. آخرها كان 2025 بمؤسسة المدى تحت عنوان «تلميحات» الدار البيضاء وآخرها في نفس السنة برواق «كانت» طنجة.

من أسرة عالمة تنويرية أبوها فيلسوف محب للقصة وأمها أستاذة للغة الفرنسية وآدابها. تأثيرهما بقي بارزا في اختياراتها الفنية والجمالية وفي تيماتها الفكرية المؤطرة لمنجزها الفني. لموسم أصيلة تأثيرآخرعلى بداية مسارها احتضانا واستمرارية.

يمكن التمييز في منجزها الجمالي بين مرحلتين متميزتين.الأولى يمكن نعتها بمتتالية الميمات: المطر والمرأة و المظلة والماء.والثانية مختلفة كلية عن سابقتها ويمكن تسميتها بالمرحلة الهندسية: المربعات و المثلثات و المكعبات ..وهي الأخرى لا تخلو من ميمات.

يقول عبد الله العروي إن أسباب التطور الحداثي للمجتمع هي الميمات الثلاثة: الماء والمرأة والمال..الماء يعني الخصوبة والرفاهية الفلاحية والسدود والكهرباء و الطبيعة الخضراء واعتدال المناخ. والمرأة إذا أعددتها أعددت شعبا طيبا هي الأصل و التربية هي أساس بناء الشباب والحاضنة للأسرة و هي آخر الرجل المناصفة له. والمال هو الاقتصاد والازدهار ومعقل الأعمال... ركائز المجتمع الحداثي السليم هي هذا الثالوث مضاف إليه المظلة والمطر وهما ميمان تفسيريان: المطر هو أصل الماء والمظلة هي الانتماء والاحتماء والحماية.

إن اختيار وإبداع هذه الأيقونات والرموز لبناء المنجز الفني للفنانة نرجس، يشبه اختيار المفاهيم وإبداعها لدى الفيلسوف لبناء نسقه الفلسفي. فالمرحلة الأولى من تجربتها كان مدخلها تلك المفاهيم الكروماتية التي كنا نشاهدها في لوحاتها أو جداریاتها وهي مزدانة بصور المطر أو سيول الماء من سماء غائمة ومظلة الاحتماء من البلل ودلو ما لاقتصاد الماء وتخزينه لنوائب الظروف والحاجيات. هذه الرمزية لا قيمة لها إذا لم تصغ في قوالب جمالية؟لأن جمال بنائها هو الفن هو اللمسة التي تروق العين والنظر وتثير الأشجان في الأنفس والأبدان. لما نعود من جديد لمشاهدة كل هذه اللوحات التي أنجزتها الفنانة نرجس في هذا السياق الميمي - و الميم هو أيضا التقليد و المحاكاة..لكن في مستوياته العليا هو التمثل و الإبداع الذي ينقل انطباعات ما..- نجدها سواء في أصيلة أو في طنجة(كزنابة)أعمالا غير واقعية كلية ولا ماجورالية، إنما هي انطباعية تميل إلى خلط التجريد ببعض الموتيفات الواقعية. مثلا المظلة فهي تارة زرقاء وسط غمام رصاصي في الأجواء السماوية أو بلون أسود قاتم في الأرضية، وتارة أخرى برتقالية و كان المظلة تعكس لون البناء الأثري البرتقالي ..ومرة ثالثة في لون أسود حدادا على بقع سوداء طالها الجفاف أو احترقت حتى باتت رمادا ثم يبابا، أو تلك الغيمة (أبيض/أزرق) وكأنها حجرة ماغريت سابحة في السماء فوق بحر أزرق أصيلي.غيمة مثقلة بالأمال،عاكسة متمنيات المتعطش للمياه. الغيوم هي دوما أحلام يشكلها الريح ويمنحها أشكالا نتوهمها وفق طموحاتنا وتحرياتنا. وفي جدارية شاسعة بأصيلة تكررت مثيلاتها عدة مرات، تشكيل للمطر المدرار (خيط من السما) كما تقول.. وسماء بسقف غائم يخالطه البياض المائل إلى الرصاصي الذي يمثل فصل الشتاء ودلو على الجانب يمتلئ بالماء. وهذا التشكيل في كليته لا يتم بالطريقة الواقعية المحاكية، وإنما بأسلوب تجريدي بوحي ولا يقلد، تفيض فيه الصباغة على جوانبها لتتجاوز الملامح التقليدية.

الفنان المبدع هو الذي ينتقل من أسلوب إلى آخر جديد ويجسد هذا الانتقال في جملة من اللوحات تناهز العشرة أو أكثر قليلا وفي نفس الأسلوب. ولا يكتفي بالتجريب فقط بل ينشغل بالصلة التي تربط تجربته الأولى بما سيليها. هذا دأب الفنانة نرجس. فمن الميمات التي أخذت منها قسطا غير قليل من الوفرة والجهد والتخطيط انتقلت إلى أسلوب هندسي يعتمد هندسة المربعات والمثلثات و المكعبات بألوانها طبعا..هذا الأسلوب له رواده الكبار في تاريخ الجماليات. منهم فاسيلي كاندينسكي وأوغست هيربين وتيو فان دوسبورغ وخيسوس رافائيل صوطو وبيبيت موندريان وكاسيمير مالفيتش وفرانك ستيلا..كل هذه الكوكبة أثرت الصباغة الهندسية التجريدية في أمريكا وروسيا وأوربا وأثرت في العالم الفني العالمي. كان أثرها واضحا على الفنان الكبير محمد المليحي المتصادي إلى حد كبير مع الفنان الأمريكي فرانك ستيلا ووصل تاثيرهما إلى الفنانة نرجس. المعلم الأول في أصيلة للفنون التشكيلية م. المليحي كان له تاثير قوي على كل تلامذة أصيلة، وهو أحد مؤسسي موسم أصيلة للفنون. منذ السبعينيات، كانت هندسته التجريدية التشكيلية وتلك المتصلة بتهيئة الأبراج .....هي الأفق الذي لا يمكن تجاوزه. لا أحد من تلامذته استطاع ولا رغب في تقليده بله تجاوزه. لذا لا نعثر إلا نادرا على أثر للهندسة الكروماتية في أصيلة بعده. إلى أن جرّبت الفنانة نرجس ملامسة هذه التجربة . وكانت هندستها أوقليدية معمارية أكثر منها تموجية.

هذه الهندسة جاءت لا محالة من وسطها حيث تعيش، في منزل مليء بالديكورات الأشكالية والتصاميم المعمارية، كتلك التي يبدعها المعماري المقتدر رشيد الأندلسي، وجاءت من ثقافتها الفنية حيث سبق لها الاشتغال على المكعبات في تجربة مع زمرة من الفنانين المغاربة، ومن إبداعية المعلم الأول كما المحت إلى ذلك.

«الإيحاء» هو العنوان الذي اقترحته الفنانة نرجس لمجموع لوحاتها بمعرضها بالدار البيضاء2025 وهو يشير إلى التلميح و الإشارة والإيماء و الإلماع .. ترى ما هي دلالة ورمزية هذه الإشارة التلميحية المومئة إلماعا؟ منطلق الهندسة حسب كاندينسكي هما النقطة و الخط. وما الخط سوى نقطة تركض في اتجاه معين. وبالتالي الدائرة هي نقطة تنغلق على نفسها مثلما هو الأمر مع الأشكال الهندسية الأخرى.

تشكيل الأشكال الهندسية يتوقف على الطريقة التي نحرك بها النقطة والخط. إذا كان القصد بهما هو تجسيد أشياء واقعية على طريقة بيكاسو التكعيبية أو خلق الإلتباس وتوهيم العقل والحس السليم على طريقة إيريك باشلي مثلا، سيكون التجسيد والتوهيم الهندسيين بغرض إثارة الرؤية والمشاهدة أو تكعيب الرؤية. أما إذا كان الغرض هو التجريد الهندسي المطلق على طريقة ماليفيتش أو كاندينسكي فالأحاسيس والانطباعات هي المقصودة، فالمربع الأسود أو الأبيض على بياض يثير الأحاسيس أكثر مما يستدعي المشاهدة، بل هذه الأخيرة منعدمة كذلك الأمر في هندسيات كاندينسكي.

تميل الفنانة نرجس إلى اعتماد الأشكال الهندسية في كامل حيادها وتضفي عليها ألوانا حسب القصد و المبتغى: الأحمر بكل ما فيه من غضب وأسى وألم والأسود بحزنه و شجونه واكتئابه..وإن كانت الطيقان تجسيدا لنوافذ تطل من شرفتها المدينة القديمة على البحر الأزرق فبياضها و نورها وضياؤها دليل على صفاء ونورانية أريحيتها، واحيانا يخرج التربيع أو التثليث عن مداره لتبقى المنظورية هي المتحكمة في التشكيل. يتم آنذاك الابتعاد عن الحياد الهندسي لينخرط في تعبيرية هندسية تحاور المرئي باللامرئي..ولأن الغمام لا يمكن هندسته وفق المستقيمات، تبقى ملامحه الهلامية هي المنظورة، ويمكث حضورها رمزيا أكثر منه تجسيديا.

كيف يمكن لهذه التعبيرية أن تتحول إلى شعرية لاكتشاف وفحص علاقة المرئي باللامرئي الكروماتي؟ المقصود بالتعبيرية هنا هو القدرة على توصيف المشاعر والأحاسيس بالأشكال الهندسية وألوانها وامتزاجها. ولما نمسي مدركين لهذه العواطف في شفافيتها و جماليتها لا كتوصيف هذه المرة وإنما كتلميح وإلماع وإيحاء، تتحول القدرة إلى اقتدار مثلما تتحول التعبيرية إلى شعرية. إن القدرة قوة تتجاوز العجز فقط أما الاقتدار، فهو فعل قادر على تعدي حالة القدرة كصفة إلى الفعل كقوة ذاتية، فالانتقال من التعبير إلى الشعر هو انتقال من بسط الأشكال الهندسية وألوانها إلى نسجها وسبكها وحبكها.

مجال القدرة هنا هو المرئي أما مجال الاقتدار فهو اللامرئي. والمقصود بالمرئي واللامرئي هنا، لا علاقة له بالتضاد، فقط كما يدرك عادة بل هما وجهان لعملة واحدة، الواحد وآخره والحاضر وغيابه والشكل وظله. حين نرى طرفا واحدا من الثنائية تلك، فنحن في مجال المرئي أي ميدان القدرة، لكن حين ندرك ما وراء الواحد الحاضر والشكل، فنحن ندرك ما خفي، وكان أعظم أي مجال الاقتدار الخفي. هذه هي الدلالة العميقة لمفهوم «التلميح» الذي عنونت به الفنانة نرجس معارضها الأخيرة.

كانت توحي و تومئ فيها إلى اللامرئي وإلى نور الطيقان وإطلالة أصيلة عبرها على البحر بنؤومتها الغجرية وارتمائها في أحضانه بكل براءة أنوثتها لما ينضج وينضج الزمان وتمتد شطآنه..كان الانتماء والاحتماء مظلة لها في هذا العشق، وكانت الألوان تزين بشاشتها لهذا اللقاء، أحمر: الشفاه و أزرق القدّ وأسود الامتشاق. عشق لا يحصى من الفنانة نرجس لمدينتها أصيلة، وحزن لا يضاهيه الأسى ولا الألم على فقدانها لأخيها الأصغر المشمول برحمة الله وغفرانه.

و أخيرا لا مراء أن الفنانة نرجس ستستمر في الكشف عن المفاتن اللامرئية لمدينتها ومحيطها وأناسها بشعريتها الهندسية و تجريديتها التعبيرية.