العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 23 أكتوبر 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

لا بأس أن نُقاوم مع الشباب صناعة اليأس !

إنما الإمتداد للشباب بعد الرُّواد، وَمَن أكل حقَّه ما لم يأكل حتى حَقّ غيره، ما عليه إلا أن يُغمض عينيه، أوَ ليس كذلك كان يقول الأجداد، أستحضر هذه الشهادة من أوراقي البالية، لأنها ما زالت سارية الصلاحية ولم يَطلْها تعليب، لأقول إن العبرة ليس بالسِّن إنما بالفكرة، فكَمْ عُمُرا كبيرا مازال شابا إبداعيا ذا تطريب، وكم شابا يُولدُ عجوزا أدبيا إن لم نقل جثة هامدة، فلا نُواح يُجدي معها ولا تعاويذ لاستحضار الأرواح !

المبدع الشاب سواء كان في العشرين أو التسعين من العمر، هو الذي لا يني يحترق بقلق الإبداع، يكتب ويمزّقُ، يرسم خطوط هروب جمالية وإحالية وفكرية، لا تعرف مرفأ في كل أعمار الحياة، ليس الإبداع إذا بالسن أو باكتِمالية التجربة يا صديقي الحميم، وإنما بحيوية الخلق، وحتى لو تدارك شجرتَه الخَريفُ، فإن حَطبها يصلح لتأجيج فصلٍ في الجحيم!

لا بأس أن نتخلص من لوثة السياسة التي تُفسد الزرع وتُعكر الضَّرْع، بل وَتُعجِّل للمبدع الشاب إذا تهافت سنّ اليأس، لا بأس أن نخرج اليوم من أوراقنا، عَارينَ إلَا من لبوس الإبداع، لا بأس أن نعود لشغفنا الأول غير مُبالين بأكذوبة السنين، نستعير من الطبيعة أسلوبها البسيط في الاحتفاء بعناصر الوجود، نُفتّقُ مع كل كلمة وردةَ تهنئة لا تأفل، لكل الأدباء المغاربة الجدد، أولئك الذين حازوا في السنوات الأخيرة جوائز أدبية محليا أو عربيا، جوائز مثلمَا تضخّ جُرعةَ أمل قويّة في الأنفس لمواصلة شغف الإبداع، كذلك تُسْمعُ هذه الجوائز الثمينة رمزيا، الصوت الثقافي للمغرب في العالم، شرْط أن لا يَنقلب خط الوصول بالزهو الكاذب، إلى أغنية مطلعها أقصى المنى ونهايتها أفول !

لا تروقني لعبة الغميضة التي تُمارسها بعض الأقنعة في ساحتنا الثقافية، ولا أحبِّذ التصنيف المجحف للإبداع الأدبي في الشعر والنثر، هذا «أدبَ الشباب» وذاك «أدب شيوخ»، أوَ ليست هذه العقلية الهيراركية مجرَّدَ تكريس لهرميَّة عُمُريّة في مجتمعات تقليدية، لا تزال تؤمن أن الكلمة الحكيمة والمثلى، التي يجبُ أن نجُزّ لأجلها الآذان سَماعا، هي للأعمار الكبيرة أطال الله عُمرها، المحتوم أن الأديب الذي اكتملت ثمارهُ نُضْجا، لن ننتظر من شجرته الفيْنانَة أن تطرحَ سنة بعد أخرى، إلا أكلا بذات الشكل والطعم حتى لا نقول المعنى، ليصدق على شجرة هذا الأديب اليانعة طبعا، توصيف (التجربة...!)، أفضل أن تبقى هذه التجربة سارية التجربة، أنْ لا تصل للسقف وتتربع كما لو على عرش، وأوثرها أن تترك في نفس صاحبها الأشبه بجدار أملس، موضع نخر أو ثقب لسوسة أو أرَضة الإبداع القلقة، دعونا إذاً من الإستبداد الثقافي، فلَيس ثمة أفظع من سياسة الوصاية المكشوفة، فهي إمّا تستعجل للشباب سنّ اليأس، أو تنْصِب للمستقبل مِحْرقة !

أقول ما قُلتُ وأنا أقاوم الزمن الرديء ولو شِعْرا، فأوْصُوا بكل الشباب ومعهم هذا الكائن المُسالم خيرا !

محمد بشكار

محاورات

جلسة حوارية مع الشاعر المغربي محمد بنطلحة

ينظم المركز الثقافي إكليل -الرباط وجمعية البيت الثقافي في المغرب، جلسة حوارية مع الشاعر المغربي محمد بنطلحة، بإدارة الإعلامية سعاد ازعيتراوي، وبمشاركة كل من الشاعر والناقد د. محمد عرش والشاعر د. أحمد العمراوي.

وتهدف هذه الجلسة إلى فتح فضاء للنقاش مع الشاعر حول الشعر وأسئلته، واكتشاف العوالم السرية والمعلنة للتجربة الشعرية في امتدادها الإنساني.

كما تروم تبادل التجارب الشعرية وفتح آفاق جديدة في علاقة الشاعر بالمهتمين بالشعر المغربي، وتكوين صورة واضحة حول تحولات الشعر المغربي ورهاناته.

سيُقام هذا اللقاء يوم السبت 25 أكتوبر 2025 في الساعة 16:00

بقاعة العرض، المركز الثقافي إكليل – مدينة العرفان، الرباط (قرب مستشفى الشيخ زايد).

بيت الشعر في المغرب بالمعرض الجهوي للكتاب بالرباط

في إطار فعاليات الدورة 15 للمعرض الجهوي للكتاب الذي تنظمه المديرية الجهوية لوزارة الشباب والثقافة والتواصل (قطاع الثقافة) لجهة الرباط سلا القنيطرة، والذي يحتضنه فضاء ساحة المكتبة الوطنية بمدينة الرباط ما بين 25 و30 أكتوبر 2025، ينظم بيت الشعر في المغرب اللقاءات الثقافية والشعرية التالية:

-الأحد 26 أكتوبر 2025 في الساعة السادسة مساء:

أمسية الشاعرة رجاء الطالبي، يقدّمها الناقد محمد علوط في سعي للاقتراب من التجربة الإبداعية لصاحبة "قرصة على خَدّ الخسارات» التي توزعت بين الشعر والسرد والترجمة، علاوة على انخراطها في العمل الثقافي.

-الاثنين 27 أكتوبر 2025 في الساعة الخامسة والنّصف مساء:

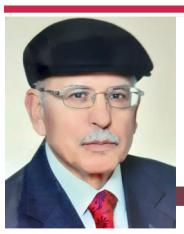
أمسية الشاعر محمد بوجبيري، يُقدمها الشاعر والناقد نبيل منصر، وتروم هذه الأمسية الاحتفاء بصاحب «لن أوبّخ أخطائي» واستعادة مساره الإبداعي والثقافي، وخاصّة دوره في الحركة الشعرية المغربية منذ ثمانينيات القرن الماضي إلى اليوم.

-الأربعاء 29 أكتوبر 2025 في الساعة الخامسة والنّصف مساء:

أمسية الشّاعر أحمد لمسيّح، وتقديم ديوانه الأخير «شلّا كلام واحلْ في حلقي». يُقدّم الأمسية الناقد محمد رمصيص، أحد أبرز الباحثين في شعر الزجل المغربي الحديث. كما تشهدُ الأمسية قراءات شعرية لأحمد لمسيّح، أول شاعر للعامية المغربية يُتوّج بجائزة المغرب للكتاب، صنف الشعر.

تنعقد جميع هذه الأمسيات بروّاق الندوات بالمعرض الجهوي للكتاب بساحة المكتبة الوطنية بالرباط.

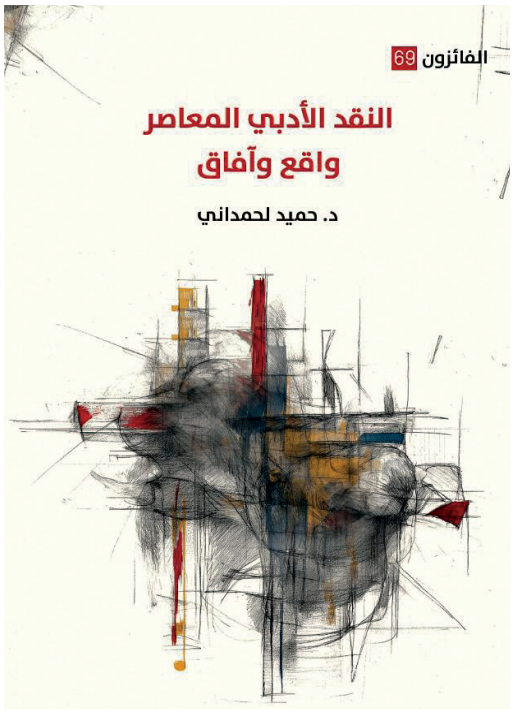
يرافق هذه الأمسيات الثقافية والشعرية رواق لبيت الشعر في المغرب يعرض فيه المنشورات الصادرة عنه ومجلة «البيت».



د. حميد لحمداني

النقد الأدبي المعاصر واقع وآفاق

في طبعة ثانية



ستنزل إلى المكتبات قريبا الطبعة الثانية من كتاب: «النقد الأدبي المعاصر واقع وآفاق»، لمؤلفه الناقد المغربي الدكتور حميد لحمداني، وقد عملت على نشره مؤسسة سُلطان بن علي العويس الثقافية بعناية فائقة وإخراج متميز، وذلك في إطار حفل توزيع جوائز المؤسسة لدورتها التاسعة عشرة، وما يتبع ذلك من فعاليات ثقافية، تُنجَزُ ابتداء من يوم 11 الى 14 نوفمبر المقبل من السنة الحالية 2025. ولا تفوت الإشارة إلى أن الأكاديمي حميد لحمداني قد تُوِّج هذه السنة، بجائزة سلطان بن علي العويس الثقافية في صنف الدراسات الأدبية والنقد.

يقول لحمداني إن هذه الطبعة الثانية من الكتاب تمت مراجعاتُها وتنقيحها مع إضافة بحث مطول في مجال التحليل التأويلي لنموذج شعري عربي معاصر للشاعر نزار قباني، وإضافة ثانية متعلقة بملحق تحليلي حواري حول النقد والإبداع الأدبي والترجمة، الحوار أجراه معه باحثون أكاديميون مرموقون من المغرب.

وسيصدر المؤلف قريبا في صورته المرفقة بحجم كبير، عدد صفحاته : **246**. وقد جاءت عناوين فصول الكتاب في طبعته الثانية هذه كالتالي:

-الفصل الأول: المناهج المحورية في النقد الأدبي كيان متفاعل

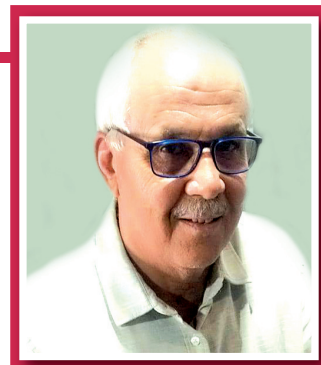
-الفصل الثاني: وضعية وآفاق النقد الأدبي نموذج النقد الروائي

-الفصل الثالث: المناهج والنظريات النقدية المعاصرة: نماذج تطبيقية

- القسم الأول من الفصل الثالث: التنوع المنهجي وتطبيقاته في النقد الأكاديمي

- القسم الثاني من الفصل الثالث: التحليل السيميائي التأويلي للنص الشعري، قصيدة «الصفحة الأولى» لنزار قباني.

- ملحق حواري تحليلي: مشروع متعدد الأبعاد في الأدب والنقد والترجمة، حوار مع حميد لحمداني.



محمد بنسعيد

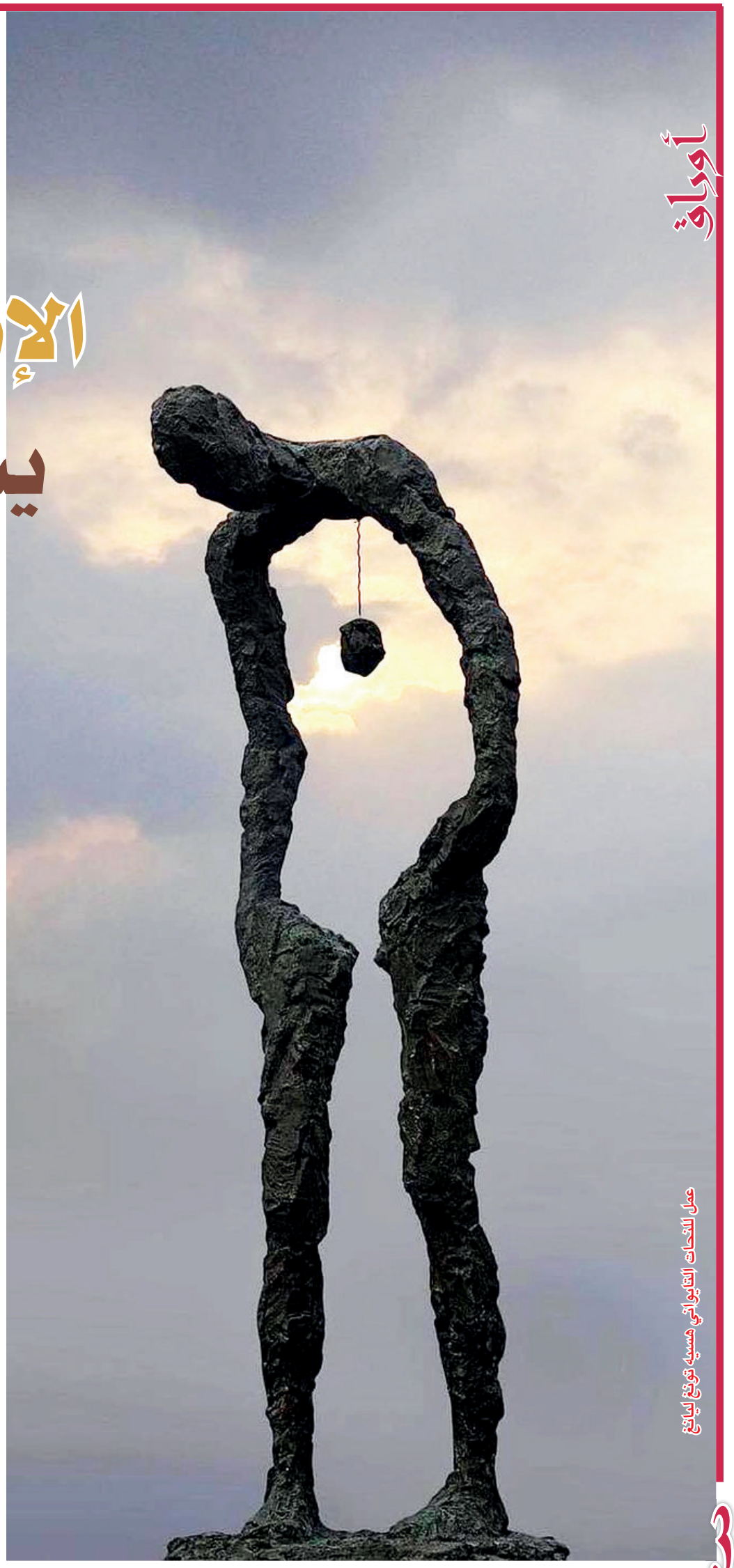
الإبداع قدرنا حين يسخر منّا العالم

الإبداع ليس اختيارا يأتي بعد تفكير وتخطيط، فأنت لم تختر أن تكون شاعرا أو روائيا أو قاصا كما أنك لم تختر أن تكون فنانا تشكيليا أو موسيقيا أو غير ذلك، كما أن الإبداع ليس لعبة تتسلى بها أوقات فراغك وتمضي. الإبداع ليس طريقا للمال أو للشهرة أو للاسترزاق أو للتسلق نحو المناصب والمكاتب الوتيرة، كما أنه ليس وسيلة للنفخ في الذات ومحاكاة الأبطال كي يهابك الآخرون أو على الأقل يشعرونك بتصفيقاتهم أنك أوسع من المكان الذي تحتله فوق الكرسي. الإبداع ليس اختيارا وقتيا نستدعيه حين نشاؤه ونتبرأ منه حين نجد بديلا عنه.

الإبداع قدر.. قدر ينزل عليك من جهة لا تدريها فيأتي أحيانا كالطوفان مقتلعا كل شيء، ويتركك عاريا كما ولدتك الشهقات، وأحيانا يأتي ناعما كوجنتي صبي لما ينفطم بعد، وأحيانا أخرى يأتي نارا يشتعل لهبها في كل زوايا الجسد والروح معا، فتتحول إلى رماد لا تذروه الرياح. الإبداع قدر وليس اختيارا. عندما تمتلئ وتفيض مياهك خارج تخومك ينزلق الإبداع بين الأصابع ليروي اليباب الذي فيك ويرسم وردة متفتحة في حديقتك اليتيمة. الإبداع أكبر من ترسيم لحدود ما، إنه احتمالات أخرى في الحياة تريدها واسعة تكتسحها روائح الجمال والفن، لتبني فيها بيتا للقلق الجميل على أنقاض واقع يتفتت بسرعة، تاركا بقايا الزجاج في طريق قدميك الحافيتين. الإبداع قلق. الإبداع انهيار لليقين القبيح وتشييد للأسئلة المؤجلة أو المختفية في دهاليز المسلمات.

في الإبداع تسكنك اللغة حد التماهي مع الذات فتصبح أنت اللغة واللغة أنت، قد تسعفك فتصبح طيعة بين أصابع يدك كخاتم الحنين الأول، فتقول منها ما تشاء وقد تقف قبالتك صامدة، عدوة، عصية فتعصرك عصرا ولا تقول غير الفراغ الفارغ. الإبداع لغة أخرى تظل هاربة ومستفزة، تهادن أحيانا وتهاجم بكل آليات التخريب أحيانا أخرى. الإبداع قدر ومعاناة فكرية لا تستجيب لكل طالب مهما حاول. معاناة تقتنص المهووسين والقلقين والقابضين على جمر الجمال حد الاحتراق، معاناة تغوص بمن أصابته نحو أعماق الحياة فتأسره الأسرار وتحلق به، كذلك، إلى أعالي الكون فتأخذه الأقاصي سجينا. الإبداع ليس معاناة نلبسها قبعة نتجمل بها كي يرانا الآخرون مبدعين. الإبداع معاناة تكبر مع الأيام والليالي، مع الألم والمواقف، مع البكاء والضحك من كل شيء حين يسخر منا العالم. الإبداع لغة فوق اللغة، معاناة فوق المعاناة، قدر. الإبداع موت(إدجار آلان بو). الإبداع ليس موتا كموتنا الطبيعي، يتبعه الدفن والتلاشي في الغياب، الإبداع موت لتنبعث الحياة(ت، س، إليوط). أقلت إن الإبداع قدر؟ معاناة؟ لغة فوق اللغة؟ لا، الإبداع ليس هذا ولا ذاك، الإبداع مَلْءٌ لفراغات الوجود الإنساني الواسع. الإبداع هو الإنسان في إنسانيته تماما، أقصد هو الذي لم نقله بعد أو هو الذي لم نقرأه ولم نشاهده بعد. الإبداع هو هذا المد الإنساني الجارف الذي يسكنني إلى درجة أني أريد أن يفهمني الطير تماما كما تفهم السالكين عندما يتيهون تحت ظلال العشق الأبدي مثلي (منطق الطير).

الإبداع هو هذا المدى الإنساني الشاسع، الواسع، العصي على التحديد، الإبداع هو الإنسانية المقدسة ذاتها. هو بيان ضد القبح والسفالة و تشييد لجنة الله فوق الأرض.



عمل للفنانة التايواني هسيه تونغ لياتغ

البحث عن الدفء الإنساني

في رواية «عندما يضحك الليل»(1)

محمّد أحمد أنقّار

تغمرني سعادة كبيرة لتقديم العمل الروائي الأول للكاتب عبد الجواد الخنيفي «عندما يضحك الليل»2. وهي سعادة مقرونة بالدهشة؛ كيف لشاعر أصدر عدة دواوين شعرية ، يتمكن من ناصية السرد ، فيبدع نصا روائيا ممتعا بحيث أن القارئ لا يشعر بالملل أو الرتابة. طبعا ثمة مبدعون مغاربة زاوجوا بين الكتابتين الشعرية والروائية ، وأبانوا عن مقدرة عالية في إبداع نصوص روائية جيدة في حبكتها ولغتها ومقاصدها. ومنهم على سبيل المثال لا الحصر ،محمد الأشعري ومحمد الميموني وغيرهما.

قد يبدو سؤال تصنيف «عندما يضحك الليل» ضربا من الترف، خاصة أن غلاف الكتاب يتضمن مصطلح «رواية»، وهو تحديد مسبق وصريح ومباشر من الكاتب لعمله الإبداعي، قد لا يدع مجالا لإعادة التصنيف والبحث في النوع. لكن بعد قراءة العمل وتتبع سيرورة الأحداث، قد يجد القارئ نفسه في حيرة من أمره. ومبعث هذه الحيرة؛ شكل الرواية ومضمونها.

قسم عبد الجواد عمله الروائي إلى فصلين، كل فصل يتضمن ما أسماه بجولة، تحديدا خمس جولات في كل منهما، بحيث أن كل جولة من الجولات الخمس في الفصل الأول تتضمن حكاية لشخصية من شخصيات الرواية، فنجد تتمة الحكاية في جولة من جولات الفصل الثاني. بمعنى أن حصيلة الرواية خمس حكايات بعشر جولات وهي:

- حكاية سعيد مرجاني، الأستاذ الجامعي الأرمل. تقع أحداثها في مدينة تطوان والريف.
- حكاية العربي شراد، الكسال في حمام شعبي. وفضاء الأحداث في مدينة شفشاون.
- حكاية هند البدري وصديقتها مريم النادلتان في مدينة طنجة.
- حكاية عبير الممرضة في مستشفى الرحمة في طنجة.
- حكاية صلاح اليوسفي، خريج كلية الحقوق، وفنان تشكيلي، مع صديقته هبة الطالبة الجامعية. وأحداثها في مدينة طنجة.

بيد السؤال الذي يُطْرَحُ في هذا المقام، ما الوشائج الرابطة بين الحكايات الخمس؟ تبدو الأحداث منفصلة كليا عن بعضها، إذ كل شخصية تعيش واقعها وعوالمها بعيدة عن الشخصيات الأخرى، دون أدنى تقاطع أو تقارب أو لقاء. وهو خلاف ما عهدناه في الأحداث الروائية، أننا نجد عادة خيطا رابطا وناظما، وأحيانا رفيعا، بين كل الأحداث مهما تشعبت وتنافرت. فالمعهود في الرواية، كما نعلم جميعا، سرد حياة شخصية مفردة أو أسرة أو مجموعة من الشخصيات أو مكان أو فترة زمنية أو حقبة تاريخية. بينما رواية «عندما يضحك الليل» نجدها تخرج عن هذا العهد. فهل نحن بصدد قصص داخل رواية؟ أم محكيات سردية منفصلة ومفككة عن بعضها جُمِعَتْ في نص روائي؟

في هذا الشأن يمكن التمثيل بالمَرايا لنجيب محفوظ، عمل إبداعي ضخم يقارب **400** صفحة، يرصد فيه المؤلف حياة خمسة وخمسين شخصية واقعية أو متخيلة، كل فصل يحمل اسم تلك الشخصية، منفصل كليا عن باقي الفصول الأخرى، يصور فيها نجيب محفوظ التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية لمصر، فيسخر وينتقد ويفضح ويكشف ويعري عيوب مجتمعه.

لهذا، نتساءل عن مبدأ الانسجام المفترض وجوده بين الحكايات الخمس الواردة في رواية «عندما يضحك الليل». إن شخصيات كل حكاية على حدة لا تربطها أدنى علاقة بالشخصيات الأخرى، كما سبق الإشارة إلى ذلك. فسعيد مرجاني؛ أستاذ علم الاجتماع، يعيش حياته مع أسرته الصغيرة في مدينة تطوان، يصارع الوحدة وآلام الفقد، يحاول أن يخلق أجواء السعادة والمرح مع ابنتيه رباب وزينب، ومع طيف زوجته بدرية. بينما عبير الممرضة بمدينة طنجة، تتفانى في أداء عملها بإخلاص شديد يكاد يكون نادرا في واقع مستشفياتنا، تجهد نفسها لتخفف آلام المرضى، لها هواجسها وآمالها وأحلامها. إذا، كل له حياة خاصة منفصلة عن الآخر.

لذلك، يمكن القول إن الانسجام بين الحكايات الخمس، لا يتحقق بشكل صريح على مستوى أحداث الشخصيات ووقائعها، بل نجده يكاد يكون مضمرا وخفيا؛ إذ نلمسه في سمتين؛ هما سمة الدفء في العلاقات الإنسانية، وسمة التوجس والخوف.

2 - دفء العلاقات

تخلت الرواية الحديثة عن البطل النموذجي أي الشخصية غير العادية التي تقوم بأدوار بطولية وأحيانا خارقة، شخصيات لا تشوبها شائبة؛ تناضل وتثور وتدافع عن الحق والعدالة باستماتة. هذا ما ألفناه في معظم الروايات الكلاسية المحافظة على وحدة السرد وانتظام الحبكة واحتفاظ الشخصيات بعمقها النفسي والاجتماعي وتعاقب الزمن ووضوح المكان. بيد أن الرواية الآن لم تعد تحفل بكل المقومات المشار إليها، فالبطولة أو الشخصية المحورية في النص لا نكاد نجد لها أثرا، فقد تكون طفلة تبيع المناديل الورقية في مفترق الطرق، أو شخصٌ أبلهٌ ومجنونٌ هائمٌ على نفسه، أو امرأةٌ عاهرةٌ تعيل نفسها وأسرتها بعرق جسدها، أو أعمى يتفقد طريقه بعصاه، أو كسال في حمام شعبي ينظف أجساد الناس. شخصيات عليلة في غاية البساطة، تبدو قليلة الشأن، بيد أنها اتخذت لها الصدارة في الرواية الحديثة، فاعلة ومؤثرة. لذلك، نجد «نقلة نوعية مست علاقة الرواية بالواقع، فعلى نقيض التشخيص النموذجي، استحوذ الفعل العادي واليومي على النسيج السردي، إذ تميزت بعض تيارات الرواية العربية الحديثة بتشخيصها للواقع في مستوى درجة الصفر»3. هذا ما يلفيه قارئ رواية «عندما يضحك الليل»، فقد اهتم الروائي برصد حياة بسطاء الناس، ينتمون اجتماعيا إلى الطبقتين المتوسطة والفقيرة، فيحكي السارد همومهم وانشغالاتهم وصراعاتهم وأحلامهم ورغباتهم ونزواتهم. إذا، هو تفكيك لليومي والعادي والعابر أيضا، لكن برؤية فنية ولعب

بلاغي، إن صح الوصف.

بدت شخصيات رواية «عندما يضحك الليل»، متعبة وتعاني بشدة، قد تختلف صور المعاناة من شخصية إلى أخرى، لتباين الأوضاع الاجتماعية والمادية. فالعربي شراد الرجل الستيني المنحدر من إحدى قبائل ضواحي مدينة وزان، يشتغل في حمام شعبي بشفشاون، يكد ويتعب منذ آذان الفجر إلى منتصف النهار من أجل إعالة أسرته؛ أمه صفية، وزوجته حليمة، وأبناؤه الثلاثة مصطفى وأيوب وعادل، ينتظر زبونا لينظف أوساخه، يعاني الفقر وضيق الحال. يقول عنه السارد: «العربي، الذي دربته السنون وحفرت على جبهته ملح العرق اليومي، شرفة إنسانية منفتحة على الأفق...على شمس حارة وبراري التعب»4. بيد أن رغم التعب والكد وتقدم السن وقسوة الزمن والناس، إلا أن العربي مقبل على الحياة، راض بما قسَّمَ له، يؤمن بدفء العلاقات الإنسانية كما كانت من قبل؛ إذ يجتمع مع أفراد أسرته على مائدة واحدة. يقول السارد: «نظرت حليمة إلى العربي وهي تمد إليه بكسرة الخبز وكأنها تريد أن تقول له شيئا. شجعها العربي بنظرة تنم عن رابط عاطفي متين، وعن تقدير لرحلة الحياة التي يحاولان عبورها صوب بر الأمان»5. يمتد دفء علاقاته مع أصدقائه الثلاثة «المعلمية» في ورشة للدرازة بالأحياء العتيقة، فيلتحق بهم مساء، لتبدأ طقوس الانتشاء بالكيف و«السبسي» وأغاني عبد الحليم ورشفات «دكة د أتاي»، يتجاذبون أطراف الحديث، ويسخرون ويقهقهون.

حياة قد يجدها البعض في منتهى البساطة وربما التفاهة أيضا، ولا معنى لها، إلا أنها في عمقها تحافظ على الجوهر؛ على دفء العلاقات الإنسانية ونقائها، دون تعقيد الحياة المعاصرة، من نفاق وزيف وشر وضغينة. يقول السارد عنه: «وجد أمه كعادتها قد استيقظت لصلاة الفجر رافعة يديها بالدعاء. أطل على الأولاد، كانت رؤوسهم لا تكاد تظهر من تحت اللحاف، ملتصقين ببعضهم، يتلمسون الدفء. قبل يد أمه وحمل قفته وغادر»6. تنتهي حكاية العربي بحوالة بريدية توصل بها من أخته المقيمة بهولندا، فينصرف بفرح وسرور، بينما انغمس سكان الحي في فرح كذلك بحفل العقيقة.

تمتد سمة دفء العلاقات إلى حكاية عبير الضاوي الممرضة بمستشفى الرحمة بطنجة، قسم الولادة. فتاة مقبلة على الحياة، تؤمن برسالتها، منسجمة مع نفسها، هي التي طالما عاندت وكابرت وواجهت حقل الفزاعات والطيور الجارحة وسط مستشفياتنا المظلمة. تداوي الجرحى، وتعتني بالمرضى وتخفف من آلامهم بإخلاص وحب. كما كانت تقتني الألبسة والبطانيات لأطفال الأسر المعوزة. تعرفت على سفيان مرتجي زميل لها في قطاع الصحة، أثناء مشاركتهما في مسيرة احتجاجية بالرباط، فبدأت خيوط علاقة عاطفية تُنسَجُ، خاصة بعد التعنيف الذي تعرض له سفيان، والبحث عنه في مستشفيات العاصمة، للاطمئنان عليه.

صورة عبير، هي صورة نقيض لواقع مستشفياتنا المظلم والبئيس؛ فساد ورشوة ومتاجرة بأرواح الناس وفوضى وإهمال. كأن السارد من خلال عبير وعلاقاتها الإنسانية التي تفيض رحمة وحبا، يضع أصبعه على جرح عميق من الجروح اللامتناهية والمستعصية في بلدنا.

3 - توجس وخوف من المجهول

«عندما يضحك الليل» رواية استطاع من خلالها الكاتب استبطان شخصيات من واقعنا، والنطق بمنطقها، فجعلها تبوح بدواخلها ومكنوناتها. يتداخل صوت السارد في الرواية كلها بصوت الشخصيات، أحيانا نلفي هذا الصوت بلغة مفعمة بالاحتجاج والإدانة

والنقد الساخر، وبمفردات من العامية المغربية والتعبير الدارج، وظفها الروائي بذكاء بالغ ومقصود، بحيث تتساند إلى حد بعيد مع الحدث والشخصيات والمكان أيضا. بتعبير آخر، إن اللفظ الدارج لم يكن اعتباطا أو حشوا في الكلام، بل كان في ضمن سياقات تداولية تراعي مكونات الرواية. مثال ذلك: «زيد هنا..الرخا الله. مول المليح باع أوراح. ها البنان...ها التفاح، آرا براع»7. «نفخلو، اعطيه، هانا، زيدْ، ميسَّا...ها السُّوطا المْسْخوطَة...ها هو السِّينْكُو...اجْمَعْ واجْمَعْ»8.

بدا السارد في الرواية متحكما في صيرورتها ومصائرها، العارف بأسرارها وخباياها؛ الأستاذ الجامعي، والكسال، والنادلتان، والممرضة، والعاطل الفنان التشكيلي. كل هذه الشخصيات جميعُها تعاني الأمرَّيْن؛ كيفية الحفاظ على الجوهر الإنساني؛ دفء العلاقات والحب والصدق والوفاء. وفي الآن نفسه مواجهة ما أسماه السارد بالليل الذي يزحف بظلامه على كل ما هو إنساني.

بدت الشخصيات خائفة من المجهول، من سطوة الليل وظلامه، من تردي القيم وانحطاطها، وانغماس الناس في الشرور واستحلالها. يقول سعيد أستاذ علم الاجتماع في رده على صديقه حسن: «في المشهد المتكاثف لغط وانتظارات مؤجلة، هناك شيء ما غير مفهوم، ولا يريد معظمنا أن يفهمه؛ بل حتى العالم بعولمته الجبرية وبنزعته المادية الصرفة، صار مجرد ماركة مسجلة، وأضحى الأمر عاديا في جانب تسليع كل شيء واستباحته...هناك ذئاب لا تحصى صديقي، بل هناك حتى من يرفع صمته عاليا»9.

هذا صوت سعيد يعلو صادحا بالرفض وعدم الاطمئنان لما يقع. فالكل أضحى يلهث وراء ما هو مادي، كل شيء أصبح قابلا للبيع والشراء، بل الأدهى من ذلك، هو التطبيع مع الشر وقبوله والإيمان به. يقول السارد، متحدثا عن عبير: «تَنْهَبُهَا في لحظات عديدة الظنون والاحتمالات بين انزلاقات الواقع الهش وأفاعي الليل المتربصة التي تخرج من جحورها لتلسع الجميع. ما الذي يقع للأبصار؟ الكل يريد، فمن يريد الوطن والناس؟»10.

هي أسئلة حارقة تنهش تفكير عبير وكل من يؤمن بالجوهر الإنساني ونقائه. أسئلة ربما لا جواب عنها، تحمل في طياتها نقدا لاذعا لواقعنا. فإذا كان الكل يَدَّعي الإصلاح ويجهر به، وإذا كان الكل يدعي الوطنيَة والعمل على إسعاد الناس، فمن أين يأتي الخلل؟

يقول صلاح اليوسفي، الشاب العاطل والفنان التشكيلي: «آه يا هبة! تلك هي المشكلة، هناك من يعبث بالماضي، ويدوس على الحاضر، مرورا إلى المستقبل! وهناك الكثيرون ممن يثرثرون في المبادئ، ويمتطون الجمل بما حمل! هناك العديد من الصور المثالية الكاذبة، والمرتزقة يتبدَّلون مع كل فصل، هناك ترويض للفوضى ليسَ إلا...»11.

إذا، الصوت نفسه يعلو، ويكشف ويعري عن واقع مأزوم ومظلم. ربما هي نبرة يعلوها الكثير من التشاؤم والسواد. وفي طيات ذلك، يبقى دائما بصيص من النور والأمل. فنجاح صلاح في مباراة للملحقين القضائيين، بعد طول انتظار ومعاناة، هو انتصار صغير. وتخرج هبة من معهد السياحة، وحصولها على تدريب في أحد الفنادق المصنفة، هو حافز للصمود والاستمرارية. وإحساس عبير بالصدق في صوت سفيان، هو تجدد للأمل ومبعث للثقة.

على سبيل الختم

يغدو البحث عن الدفء الإنساني، عن الجوهر القائم على الصدق والمحبة، السمة الناظمة والمتحكمة في مكونات هذا النص الروائي المتفرد في بنيته؛ إنها، على وجه التحديد، صفة لموصوفات عديدة تشمل الإنسان والرسم، والزمن، والذات، والمدن، والذكريات، والأفكار، والأشياء.

كشفت لنا الرواية أن العلاقات الإنسانية في وقتنا الراهن أصيبت في مقتل. فقد طرأت تحولات عديدة في طبيعة العلاقات التي تجمع الإنسان مع نفسه ومع غيره، علاقات تحكمها قيم أخرى غير التي سادت فيما مضى، قيم مادية طغت على كل تفاصيل حياتنا، بل أضحت التفاهة والبلاهة وما لا نفع فيه، تتصدر الواجهة. ولعل الأكثر معاناة من تحولات القيم الذين يتسمون بإحساس مرهف وبجسد عليل ونفس طيبة، فوضعه لا يحسد عليه، فهم بين منزلتين، أحلاهما أشد مرارة، إما مواكبة اليسير والانغماس في حياة كلها عبث، وإما بالمعاناة بصمت وألم.

الهوامش:

1- أصل الدراسة قراءة نقدية قدمت في لقاء نقدي عن رواية «عندما يضحك الليل» للكاتب عبد الجواد الخنيفي، في مركز إكليل بتطوان، من تنظيم رابطة أديبات وأدباء شمال المغرب، يوم الجمعة 26 شتنبر 2025.

2 -سليكي أخوين، طنجة، 2025م.

3 -محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 17.

4 -عندما يضحك الليل، ص 13.

5 -نفسه، ص 19.

6 -نفسه، ص 28.

7 -نفسه، ص 58.

8 -نفسه، 94.

9 -نفسه، ص 11.

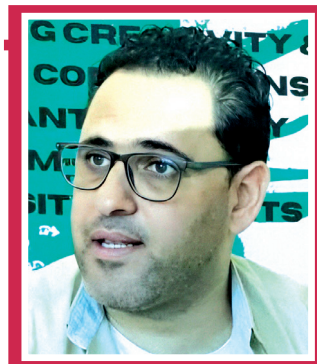
10 -نفسه، ص 39.

11 -نفسه، ص 123.

أن تدركَ ما لا يدركه الآخرون، هو جحيمٌ لا طاق...

كافكا

أُقْنعَةٌ بَالِيَة



أحمد شرقي

نادر الذي دأَب على مساعدة أبيه في بيع الملابسَ المستعمَلة، لم يحلم أبدًا بالتمثيل أو تقمّص شخصيات أمام الجمهور أو الكاميرا.

لكنَ قصته بدأت بتحفيز مُبالغ فيه من أصدقاء الحيّ، بعدما كان يَتفنن في اللعب بملامحه مثل (جيم كاري)، مقلدًا شخصيات معروفة في الدرب أو البلد، فيَضحَك أصدقاؤه حتى تنكشف حلوقهم، ويُصفقون حتى تنمَل أيديهم...صوّروه ونَشروا مَقاطعه حتى اشتُهر في مواقع التواصل الاجتماعي، وَأكدوا له أن موهبتَه في التقليد والإضحاك نادرةٌ، ويجب ألا تذهب سُدى.

أمَن بالفكرة، وتذكّر أنه حصل على شهادة البكالوريا ذلك العام، ولا بأس بتجريب حظه في مباراة المعهد العالي للمسرح؛ لعل ما يقولونه صحيح، وقد يصير يوما ما ممثلا، وربما يغتني.. ويدشن لأبيه (براند) عالمية للملابس، عوضًا عن المحل المهترئ لبيع البقايا القديمة منها.

لم تكن لديه أيُة فكرة عن المسرح، أو عن احترافه، لكنه لبِسَ، ذات صباح، قميصا أسود كالأقمصة التي يرتديها أغلب فناني (الستاندا ب) في عروضهم الفكاهية، وجَمَع ملفّهُ ثم توجّه نحو الحلم بالعاصمة. هناك فاجأه أحدَ أعضاء اللجنة بسؤال لم يكن في الحسبان: هل قرأت «فن الشعر» لأرسطو؟... تسمّر في مكانه دون رد.

أخبره الممتحنُ أن للممثل المسرحي المحترف (بروفايل) معينًا، وليس كلَ مَن يُضحك الناسَ في الشارع يمكنه أن يؤدي أدوارًا أمام الجمهورَ وعلى الخشبة، يجب أن يكون لديه -على الأقل- قدْرٌ مقبول من المعلومات الفنية والأدبية.

عاد بخُفَيِّ حُنين خائرَ العزم، قاطعًا عهدًا على نفسه بألا يحلم بالشهرة أو التمثيل مجددًا، وأن ينهي علاقته بأصدقائه الذين شجعوه على ذلك الحلم، أو بمعنًى أدق: الوهم، وأن يطلب منهم حذفَ كل تلك المقاطع التي صوروها له في لحظات فرح تلقائية.

رافق أباه، في اليوم التالي،إلى سوق الملابس البالية، وفي الطريق سأله عن مصيره بعد البكالوريا وبعد انقضاء أيام تلك العطلة الصيفية! أجاب نادر: كلية الحقوق أو كلية الآداب، لم أحدد بعد.

صادف ذلك اليوم وصول حُزمة جديدة من الملابس المستعملة في أوروبا إلى محلّهم، فساعد والده في حملها وفتحها، ثم صنّف ما تحتويه من ملابسَ بحسب النوع. كانت الحزمةُ ثقيلةً جدا على غير المعتاد.

وبعد أن أنهكهما العمل الشاقّ جلسا.. مدّ الأب يدَه إلى قميص أخضرَ طبع عليه شعار ماركة عالمية، وأهداه لابنه قائلاً: إنه ثوب رفيع الجودة ومن ماركة لا يُشق لها غُبار، وثمنه في سوق الجديد قد يفوق خمس مائة يورو.

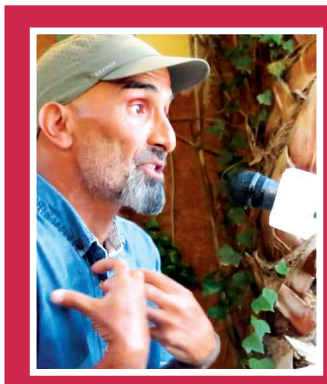
في اللحظة ذاتها خلع نادر قميصه الأسود الذي أجرى به امتحان المسرح، ولبس الأخضر، فأحس بغيبوبة سريعة لم تتجاوز خمس ثوان، وكأنه تلقى لكمة قاضية، ثم تملكه تحوُّل في الصوت والملامح، فنظر إلى أبيه بتحد وقال: يا صاح، قُم والعب معي جولة ملاكمة، هيا! أمْ أنتَ خائف؟ هيا انهض..

استَغرَب الأبُ من كلام وحركات ابنه المعروف بالهدوء والخجل، فاندفع نحوه ليخلع عنه ذلك القميص المسحور الذي أصابه بالجنون، لكنّ نادرًا ارتمى على سترة أخرى خضراء زيتونية كانت قريبة منه ولبسها، فصار كمحارب قديم؛ بدأ بالمشي مائلا برأسه وكتفه نحو اليمين، ونمت له حدبة... تغيرت ملامح وجهه، واشتعل الشيب في رأسه فجأة، ثم انطلق في سرد انتصاراته في المعارك الضارية التي خاضها...، تأكّد الأب أن تلك الحُزمة ملعونة، فاستجمع قواه ونزع عن نادر بالقوة ما لبسه، وأغلق باب المحل بعدما عاد ابنه إلى حالته الطبيعية، كما حذّره من أن يعود إليه، حتى يدبّر أمرَ تلك الحزمة.

بعد أيام، احتار أبناء الحي في أمر غياب نادر عن الأنظار، ففاجأهم بمظهر أنيق وهو يمرّ أمامهم، كما لو كان مديرًا عامًا لشركة كبرى، فقد كان يلبس قميصًا أصفرَ وربطةَ عُنق مزركشة، وبلحية قصيرة لم تنبت له من قبل، قطع اندهاشهم هذا وحياهم بلغة فرنسية منمّقة: Bonjour les amis, comment allez-vous !

وقفوا مشدوهين ومستغربين؛ يتساءلون: كيف لم يُقبَل هذا الموهوب في معهد المسرح، وهو الذي يتقن الأدوار الجادة كما الهزلية؟ !

باب القصيدة



سعيد الجيداني بالزين

أنا ولد باب القصيدة
واقف على بابها نتسناني نبلغ
گال شيطاني
البلوغ...
بلوغ ف القبيلة لازمو سبع حجّات و
حيلة
و كل حَجّة بِ حُجّة و حاجة
يتحل باب القصيدة
جنة الخلود
الخيال على گد الخيال
المعاني قطوف دانية مادة راسها ليّ
في كل گلعة نجني معنى
تنبت ف راسي عشرات المعاني
شمس في كل جهة
گلت أنا شموس هي
كَونْ الصغير
نجوم و كواكب تدور
و أنا ف حضرة القصيدة
ندور
موجب أنا بلا مُوجب الشرع
و سالبة هي سالبني
و ندور
جذبة تجذبني
أنا المجذوب
و ندور
ف حضرة القصيدة
ندوب ما نبقاش
الغوث (1)
الغوث(2)
أنا الغوث(3)
و ندور
تلبسني
خرقة بيضة
تسول و تجاوب :
شكون في الخرقة؟
ما ف الخرقة غير القصيدة
تصير مني /في
عكازي تدبب العثرات
نهش بها المعاني خرفان تالفة
ل حوش القصيدة
نعْفسْ الما(ء)
نشق الطريق ف الضو(ء)
و ف موسم القصايد
ف عز الحرْكَة تتسيّف لفعة حيّة
تشقم ف لقمة گاع المعاني
تسحر عيون الحاضرين
الدهشة
ندي التهمة :
أنتَ كبير هم اللي علمهم القوافي
يتحل باب العدواة يتطمّقْ باب القصيدة
حيث هي القصيدة بنت الصفا و الخاوة
و أنا ولد باب القصيدة
واقف على بابها...
نتسناني
ن
ب
ل
غ...

1 - الصراخ
2 - الإنقاذ
3 - درجة في سلم الصوفية

الرواية المغربية بين الشرق والغرب

الجزء الثاني

د. أيوب بن مسعود

ارتأينا أن نستحضر هذا الوعي السجالي بين المشرق والمغرب، لنؤكد أن واقع الثقافة المغربية يصور طبيعة العلاقة في الكتابة الروائية؛ أي أن مظاهر الهيمنة تختفي مرة، وتظهر أكثر من مرة، لهذا لحظنا أن الأستاذ عبد العالي يصور هذه الإشكالية بوعي القلق في باب الكتابة الروائية بطبيعة الحال، بحيث ذكر إحساس المُغاربة القديم/ الجديد بالتفوق المشرقي، ورغبتهم الكبيرة في تدارك ذلك، وإحساس المشرق الزائد بذاته، نتيجة ما قدمه في مختلف المجالات من عطاء كبير، يجعله يطمئن لماضيه، ويفقد بعض حماسه لمواصلة المسير بالوتيرة نفسها11، إذن كيف نُسائل هذه العلاقة ما دمنا نتحدث عن النقد الروائي في المغرب؟

في كتابنا «الأدب والهوية» سبرنا أغوار هذه الإشكالية في الفكر العربي: قديما وحديثا، والملحوظ أن حساسية الصلة بالمشرق انتقلت من الكتابة الروائية إلى النقد الروائي المغربي بوصفه مجالا للمُساءلة، فهل النقد الروائي في المغرب وصف بالكلية إبداع المغاربة؟

هذا السؤال يوقفنا عند تجربة الأستاذ سعيد يقطين الذي امتحن الأجناس الأدبية بوعي بنيوي ليُقارب الرواية العربية، فالمتأمل لكتابه تحليل الخطاب الروائي يجد أنه لم يَعرض أسئلته الكبرى على الرواية العربية المكتوبة بالمغرب، بل امتحن الرواية العربية بوصفها خطابا ضمن ما أسماه بالمساءلة السردية البنيوية،12الأمر الذي «يثير التباسا بخصوص الهوية مثل هذا النقد الذي يأخذ مناهجه من الغرب ومواضيعه من المشرق»13، هذه المفارقة كانت داعيا إلى التفكير ملياً في لغة يقطين الواصفة التي جعلت الرواية العربية بالمغرب بين المنزلتين، ما يذكرنا بمبحث طريف لعبد الفتاح كيليطو «بعيدا عن القريب، قريبا من البعيد»14، والإشكال هنا أن يقطين يكتبُ بالعربية، وواع بسؤال التجريب الروائي، وانخرط أيضا في مساءلة واقع الكتابة الروائية في المغرب في قوله:» من الثابت والجاهز إلى المتحول والممكن، من المطلق إلى النسبي، من الجواب العارف بكل شيء إلى السؤال المطروح بصدد كل شـــيء»15، وحق لنا أن نتساءل: هل انفتاح الدكتور سعيد يقطين على المتن الروائي العربي يُفيد أن الإنتاج الروائي بالمغرب مشروع لم يَبْلُغ مرحلة النضج؟

عرض سؤال الهوية على اللغة الواصفة لا يتمركزَ حول نزوع نرجسي، بل هو تصوير لواقع النقد الروائي، خاصة أن سعيد يقطين أورد في سياقات متعددة إشكالية المشرق والمغرب من منظور تاريخي، إلا أن تجاهلهُ للرواية المغربية يجعل من تجربته النقدية الرصينة موضع استشكال ومُساءلة...، لأن المشرقَ حال فينا، فهل هذا نوع من المصالحة أم قطيعة؟ إننا في أمس الحاجة إلى تفكيك الأدب المغربي إبداعا ونقدا يُراهنُ على النقد المزدوج 16 بوصفه استراتيجية لنقد الذات والآخر.

نرى أن لغة سعيد يقطين الواصفة لم تنسجم مع التصورات الجدلية التي تمور بها ساحة النقد الروائي، لهذا فاختيار المنهج يمكن في هذا المنحى أن يكون اعتراضا على طبيعة النقد الروائي في المغرب، مؤثرا تحليل بنية الخطاب على التمركز حول الصراع الأيديولوجي الذي يصرفنا إلى المرحلة الواقعية، حيث كانت الرواية في قبضة الدعاية الماركسية. إذن، الحل الذي ابتدعه سعيد يقطين ابتكره منظرو البنيوية والشكلانية من أمثال تودروف في عصر الأيديولوجيا، لما لازم الأدب الأيديولوجيا، يقول تودروف:» كيف الحديث عن الأدب دون الخضوع لمطالب الأيديولوجيا المهيمنة؟ سلكت إحدى الطرق النادرة التي تتيح الهروب من التعبئة الشاملة. تلك الطريقة هي الاهتمام بموضوعات دون حمولة أيديولوجية؛ وإذن، في الأعمال الأدبية، بما يتصل بمادية النص نفسها، بأشكالها اللسانية»17.

ضيقَ النقد الأيديولوجي الخناق على الروائي والرواية في آن واحد، الشيء الذي أفسد النوايا، ولا شك أن واقع النقد الروائي أسهم في إضعاف المشهد الإبداعي، متمثلا في الكتابة الروائية بالمغرب، الذي دفع سعيد يقطين إلى تجاوز هذا المشروع حتى يكتمل، ليقول كلمته الأخيرة.

على أن التفكير الجاد في سؤال الإبداعي والأيديولوجي في المشروع الروائي: إبداعا ونقدا، يؤكد وجود فراغ بنيوي أسهم فيه النقاد الروائيون أنفسهم، لأنهم لم يتجاوزوا مرحلة التأسيس، يقول بوطيب، حتى «انهمكنا بعدها في معمعة الصراع الأيديولوجي المحموم، معتمدين نفس الأشكال والتقنيات التعبيرية المستعارة السابقة، فأضعنا بذلك فرصة تأصيل الكتابة الروائية، وإيجاد أشكال سردية ملائمة لواقعنا المغربي»18.

الملحوظ أن الأستاذ عبد العالي بوطيب استطاع وباقتدار جمع المتفرق، مُوردا كل الموانع التي من شأنها أن توقف حركية الإبداع الروائي، بدءا من الوعي بالتأخر، وصولا إلى العلاقة مع المشرق، ثم بعد هذا كله اختلف إلى سؤال المنهج بوصفه آلة من خلالها نتحقق من كونها أعمالاً روائية، والسؤال الذي نعرضه على لغته الواصفة هو: هل التحقق من أدبية الروايات المقترحة كاف لنؤكد وعي الروائيين بالكتابة الروائية؟

الرواية الأطروحة «شرقية في باريس» مثالا

الاختلاف إلى مواقع الإبداع يدفَعُنا إلى تأمُّل مَضايق الفكر من خلال ما تُصوِّرهُ الرواية باعتبارها نصا تخييليا، ومن هذا المهيع نُفكك الصلة بين الشرق والغرب، بالاستناد إلى رواية شرقية في باريس للأستاذ عبد الكريم غلاب، بوصفها نصا يَستبْدِل الإبداع بالأفق المفتوح للفكر من خَلال الردِّ بالكتابة، فيكون عمل غلاب رواية أطروحة؛ أي أن تصوُّراته الفكرية وقناعاته الأيديولوجية تُجسِّدُها شخصية السارد في الحكي، والسؤال الذي ينبغي أن نستحضره في هذا الصدد هل تُعَبِّرُ هذه الرواية عن قناعات غلاب الفكرية؟

لا شك أن مفهوم الكتابة عند عبد الكريم غلاب مقرون بالالتزام بقضايا الوطن والأمة العربية، ولا يكون هذا إلا بتقديم وجهة نظر في المواضيع الخلافية بين المشرق والغرب، ما يؤكد إقرارا بذوبان الهوية المغربية في الهوية المشرقية، إذا كان الجدل بطبيعة الحال بين الشرق والغرب، ولن تستوعب هذه القضية بالكلية حتى نفتح هلالا للكتابة بوصفها مهمة فكر، يقول غلاب :»أكتب لأسهم فكريا، وعن طريق الكلمة في تحويل مجرى التاريخ بالأسلوب الذي يُساعد على زحزحة التاريخ عن طريق منحرف رسمه عهد التخلف والاستعمار»19، يُصَوِّرُ هذا الوصف سيرورة الكتابة في وعي غلاب: نقدا وإبداعا، فهي زَحزحة وشكل من أشكال المقاومة التي تَردُّ بالكتابة على أعتى الإمبراطوريات الاستعمارية التي تحاملت على واقع الأمة العربية وغيرها من الدول المُستضعفة في مختلف مناطق العالم، فهل استطاعت رواية شرقية في باريس وصف الصراع بين الحضارات من خلال انفتاحها على سؤال التقدم والتأخر؟ وهل انفلت هذا الإبداعُ من الخلق الروائي، أم استطاع الروائيُّ أن يحبل بالفكري والحضاري؟

هذا العمل من المنتخبات الروائية التي باحثها الأستاذ عبد العالي بوطيب، وهذا الاختيارُ يَخلقُ اختلافهُ، لأنه يُقدم تجربة روائية تؤمن بالقيم الإنسانية، رغم اتصالها بقضايا الفكر التي تتمركز حول الصراع، ولم تستند في طروحاتها إلى الفحولة العربية التي لذ للروائيين العرب ذكر جُرئياتها في علاقاتهم الغرامية مع أجنبيات20، علما أن غلاب فضل الحديثَ عن شرقية في باريس اسمها سامية، وهي فتاة سورية عاشت في كنف أسرة محافظة لم تُنجب سوى الإناث، تقول سامية:» أنا فتاة نهلت تربية من عائلة مُحافظة، يوم ولدت كنت الرابعة بعد الثلاث، كان أبي وأمي يأملان ولداً، بكت أمي، واستبشر وجه أبي، وقال الله اختار، ولا يختار لنا إلا الخير، ستكون أحسن أخواتها، وأكثرهن عناية بي وبك يوم نعجز»21.

الذي نرى أهميته في محكي الرواية تربية سامية وتنشئتها الاجتماعية، وانتقالها إلى فرنسا لإتمام دراستها التخصصية بمسلك الفلسفة، والملحوظ أن الرواية العربية مسكونة بالغرب، والرحيل إليه، وهذه المرة كان الانتقال من سوريا إلى فرنسا، إلا أن عجائب الصدف مكنت سامية من لقاء أندري الذي كان يدرس القانون، وبعد أيام معدودات أراد أندري أن يكون زوجا لها، يقول السارد: «بهرتها المفاجأة، رغم أنها كانت تتوقعها»22، الملحوظ أن العلاقة بين سامية وأندري، رغم أنها تُوِّجت بالزواج، فإنها تدفعنا إلى استحضار الصلة بين الشرق والغرب، والواضح في هذه المرة أن الإنسان العربي يعيش في أرض أجنبية، ما يُذكِّرُنا بتغلغل الأجنبي فينا ماضيا وحاضرًا، وهذا النوع من التجاور هل سيَرُدُّنا إلى الصراع الأبدي الدائم بين الشرق والغرب، أم أن فعل الإزاحة قد يُقوي الصلة بين الشرق والغرب في الرواية؟

يتضح أن زواج سامية بأندري تجاوز الخطوط الحمراء، لأنها أثرت الحب على التفاوت الحضاري بين المشرقي والغربي، تأمل قولها:» أنا هي أنا، امرأة لا أخجل من أنوثتي، أعتز بها، لن أظلمها، حقي عليها كحقها علي، لن أحرمها من أنوثتها، من حقها أن تعيش الجمال في السماء...، من حقي أن أحب، وإلا أجهضت إنسيتي، من حقي أن أجلس إلى إنسان، كما أجلس إلى إنسانة، العقدة التي تغمر نفوسنا وعواطفنا وضميرنا وحواسنا الفاضلة جميعا، تتعلق بالرجل23.

حاولت سامية أن تعيش متفتحة الحواس، اهتماما بأنوثتها وإقبالا على إنسانيتها، فقبلت الزواج بأندري الذي تمركز حول نزوعه الأيديولوجي، مُتمثلا في انتمائه الميتافيزيقي للحضارة الأوربية، فقد كان في نقاشاته مع سامية نرجسيا ودوغمائيا، ويكفي أن نُذكر بانتمائه لحزب الجبهة الوطنية الفرنسي Front National ما أثر على

زواجهما، يقول الأستاذ عبد العالي بوطيب إن هذه الانتماءات «انعكست سلبا على علاقتهما الزوجية، في شكل خلاف بسيط سُرعان ما تطور مع الوقت لصراع عميق بين فكرين مختلفين حد التناقض، فكر عنصري منغلق على ذاته، مؤمن بسموه وتفوقه، وآخر إنساني متفتح، متشبع حتى النخاع بقيم التسامح والإخاء24.

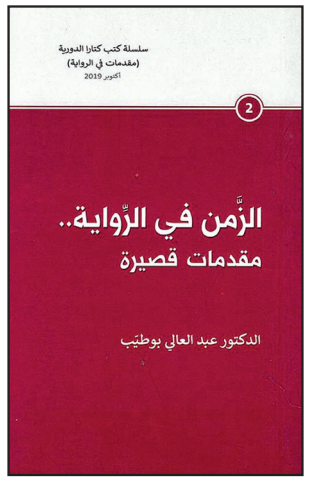
ولعل ما يؤكد القواعد الجدلية بين وعيين متناقضين يتمثل في أقوال آندري:» البلاد التي لا توفر لأبنائها الخبز يجب أن تُباد...، ما قيمة شعوب إفريقيا جميعها، وبعض شعوب آسيا وأمريكا اللاتينية، إنهم جميعا عبء على الإنسانية...، شعوب لا تنتج حتى غذاءها، وتطلب من الآخرين الغذاء، والطباشير ليتعلم الأميون فيها كيف يكتبون أسماءهم25، وفي أقوال سامية التي تعرضت للإذلال والضرب والاحتقار «صرخ في جنون أنا كاذب يا شرقية يا فاجرة»26، ما دعاها إلى التفكير في الانفصال عن آندريه، الذي يُمثل النرجسية الأوربية، وهي بلا شك شرقية غلاب التي قالت:» أنا كما أنا، شرقية غربية تجتمع في إنسانية الإنسان، وحينما تلتقي حضارة الشرق بحضارة الغرب، أكون أنا ممثلة هذه الوحدة27.

تغلبت سامية على ماضيها بعودتها إلى الدراسة بمعهد الدراسات الاجتماعية والنفسية للشعوب، ومن خلال التسمية يتضح أن هذا المعهد من نتائج الفكر الاستعماري، حيث يُباحث آداب ما بعد الاستعمار بوعي علمي، قالت سامية:» كان منهجهم علميا وجديداً، وكان هدفهم غير علمي...، كان يسجل الظواهر ويحللها ويخرج بنتائج غير علمية إلا بقدر ما تخدمُ خطط الاستعمار28.

نلحظ أن السارد، بل الشخصية المحورية في الحكي يترافعان على قضاياهم الفكرية، وتوجهاتهم الحضارية، فالسارد يُحيط بالأحداث، ولكنه يتكلم بلسان المتعاطف عن سامية وهو يعلمُ أن رهانها يشمل قضَايا الإنسان العربي الذي تؤرقه إشكالية التقدم والتأخر، فقدمَ حلولا بوعي ديني أو ليبرالي أو أيديولوجي...، من خلال الرد بالكتابة الروائية، فالواضح أن هذه الأحداث الحكائية رسمت مسارَ الفكر العربي موصولا بالغرب في اتصاله وانفصاله، والبديع في النص الروائي أنهُ يُصور هوية الإنسان العربي بغير وشم، وهذا العهد بسامية التي تجاوزت الأيديولوجي، فكانت كاملة الإنسانية، لأن ما يجمعها بالآخر المتقدم الحب والإنسانية والعيش المشترك، أما تجاوُزات التاريخ والإرث الإمبريالي فإلى التاريخ مرْجِعُهُ، لأن تاريخ الإنسانية يشمل تاريخا بين الحضارات لا يقبل الصَّفح، وأنتَ ترى أن «ما يعرفه العالم اليوم من صراع حضاري لا يعدو أن يكون مجرد إفراز طبيعي لتراكمات سوء تفاهمات تاريخية متتالية، وأن اعتماد المنطق والفكر في تصحيح الأفكار الخاطئة التي يحملها الواحد عن الآخر، فيما يشبه النقد الذاتي، كفيل لوحده بإعادة الأمور لوضعها الطبيعي، بحيث يسود العالم التسامح والتفاهم والحوار، بدل الصراع والكراهية والإقصاء»29

عبَّرت الرواية بوعي فكري، مزج بين الوجداني والتاريخي، دون أن يؤسس الروائي لقطيعة مع الفكر، لذلك نصطلح على هذا النوع من الأعمال بالرواية الأطروحة، وبما أننا نباحث الوجداني والمعرفي في الروايةَ المغربية، فحق لنا أن نراجع تصورات مفكر مثل محمد عابد الجابري الذي اصطفى اللغة العربية ليعبر عن قضايا الفكر بقوله « اخترنا بوعي التعامل مع ((العالمة)) وحدها، فتركنا جانبا الثقافة الشعبية من أمثال وقصص وخرافات وأساطير وغيرها، لأن مشروعنا مشروع نقدي، ولأن موضوعنا هو العقل، ولأن قضيتنا التي ننحاز لها هي العقلانية «.30 إذن سؤال القطيعة يستحضره الوعي النقدي في تحليل القضايا الفكرية والفلسفية، بينما تكون الرواية مَحْمَلاً للفكر، وهذا ليس بعجيب إن استدعينا التجربة الإبداعية والفكرية للأستاذ عبد الله العروي مثلا، وباحثنا إشكالية التداخل بين التاريخ والحُبِّ، فهل ينتصر خطابُ الكراهية على الحُبِّ في ظل مركزية الغرب؟

إنشائية التفاصيل في رواية شرقية في باريس استثمرت سيرورة الأحداث لبناء القواعد الجدلية بين فكرين مُتناقضين شرقي تُمثله سامية وغَربي يُجسده أندري، حاولت مؤسسة الزواج الجمع بينهما في إشارة إلى دور الأديان في تحقيق الأمن الروحي والجسدي والحضاري بين سامية وأندري، ولكن الانتماء الميتافيزيقي للأرض يخلق معه وعيا إمبرياليا يحتقر الشرق، ويمجد الغرب، وهَذه الصورة واضحة معالمها في الاستشراق الأوروبي، الذي تمركز حول الفكر الأوربي، يقول محمد عابد الجابري عن مؤرخي الفكر الأوربي أن منهم:» صاحب النظرة الذاتوية الذي يتعاطف مع هذا أو ذاك، ولكنهم ظلوا في جميع الأحوال مرتبطين بالإطار

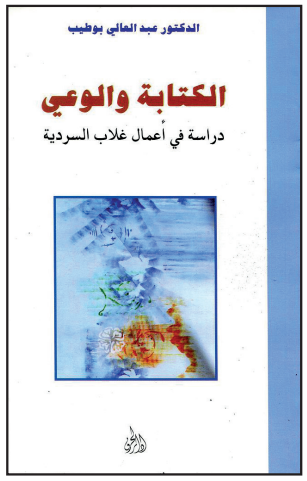


نفسه الذي كانوا يعملون داخله هم وزملاؤهم مؤرخو الفكر الأوربي إطار المركزية الأوربية: يفكرون بوحي من معطياته، من حاجاته وإنجازاته، ونجاحاته، وإخفاقاته، وبالتالي يربطون كل شيء في تراثنا به»31.

قدم محمد عابد الجابري وجهة نظره في الاستشراق الأوربي، وكذلك فعل غلاب في عمله الروائي، ويكفي أن نتذكر صلة أندري الغربي، بسامية المشرقية، والجامع بينهما انفعالات النفس؛ أي خطاب العاطفة، من هذا المنظور نرى أن أندري مُرتبط بفكره، الذي شرْقن الشرق، حيث قال كما ذكرنا «البلاد التي لا توفر لأبنائها الخبز تُباد»، وفي إشارته إلى زوجته:» يا شرقية يا فاجرة...»، والضرب والإذلال، لا يذكّر إلا بتاريخ الإمبرياليات الظالمة ونظرتها إلى الإنسان في مُستعمراتها بوصفه حيوانا متوحشا، وتلك النظرة الاستعلائية كشفت عنها سامية لما استشكلت قضايا ما بعد الاستعمار مع أستاذها، في كتاب الرد بالكتابة «نستخدم مصطلح ما بعد الكولونيالية ليشمل كل ثقافة تأثرت بالعملية الإمبريالية منذ اللحظة الكولونيالية، حتى يومنا الحالي. ويرجع هذا الاستخدام إلى استمرار هذا الانشغال طوال العملية التاريخية التي بدأت بالعدوان الإمبريالي الأوربي32.

لا ننسى أن سامية أشارت إلى المناهج العلمية التي اعتمدها الغرب، الإشكال أنها لم تخدم العلم، بل الاستعمار، الشيء الذي يطرح سؤال الموضوعية الذي يُعد في الحالة هذه ادعاء من لدن الغربيين، حيث «كان ادعاؤهم الموضوعية يخفي ببساطة الخطاب الإمبراطوري الذي ظهروا في سياقه»33، بهذا المعنى نفهم كيف شكل الغربُ صورة نمطية حول الشرق بمناهجه وعتاده النظري، مستندا إلى تقدمه المتحكم في ما نسميه في صراع الحضارات، فمن يمتلك زمام العلم لهُ سلطان على الإنسان.

الصراع بين سامية وأندري ولَّدَ يَقينا نظريا عند البطلة يتمثل في العودة إلى العلم بوصفه ملاذ العربي الآمن، كيف لا وقد كانت دواعي الارتحال من سوريا إلى فرنسا هي الدراسة، إذن، إتمام الدراسة بمعهد الدراسات الاجتماعية والنفسية للشعوب مكّنها من معرفة جوانب الاستعمار المظلمة، التي عرَّفتها على صورتها عند الآخر، لأن الشرق يُمثل هويتها وانتماءها، وبضدها تتبين الأشياء، ذلك أن الشرق «ساعد في تحديد صورة أوربا أو الغرب باعتباره الصورة المضادة، والفكرة والشخصية والخبرة المضادة»34، والبَيِّن أن دراسة آداب المستعمرات بكل ما تحمله من أبعاد من خلال الإشارة إلى معهد الدراسات، يَصرفنا إلى مفهوم الاستشراق. وقد أورد إدوارد سعيد أن هذا المفهوم عرف إبدالات معرفية، منها أن المتخصصين استخدموا «مصطلح الدراسات الشرقية أو مصطلح دراسات المناطق»35، لأن مفهوم الاستشراق يتسم بالغموض والتعميم، بل يوحي بالاستعلاء.



خاتمة

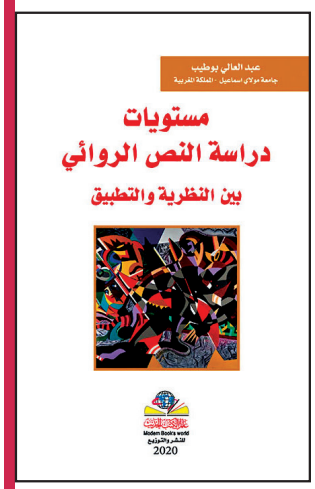
رواية شرقية في باريس اختيارٌ موفق للأستاذ عبد العالي بوطيب، لأن غلاب استطاع بفنه أن ينحت أدبا مُلتزما، يتمثل قضاياه المصيرية، فكانت الشخصيات تُعبر عن مواقف خلافية حادة جسدت إرادتين متناقضتين، صورها السارد بوعي تخْييلي يتمثل قضايا الفكر، مستدعيا في مادته الحكائية ما صوره إدوارد سعيد في قوله» هذه المادة تتخللها أفكار التفوق الأوربي، وشتى ألوان العنصرية والإمبريالية، وأشباه ذلك، وكذلك الأفكار المتصلبة عن الشرقي»36؛ أي أنهُ استشكل صورة الشرقي في وعي الإنسان الغربي المتمركز حول تقدمه، حتى وإن كان الشرقي مصدر هذه القوة.

ختاما نقول : آمن الأستاذ عبد العالي بوطيب بإبداع المغاربة، وقد حرص كل الحرص على بيان تميُّزهم في الكتابة الروائية، لهذا انشغل بالنقد الروَائي: وصْفا وتحليلا، والذي يؤكد تميز مشروعه النقدي عن سواه، أنه لم يأتمر بالصراعات الأيديولوجية التَي أجهزت على النقد في المغرب، بل باحثَ الرواية المغربية بوعي انتقائي من خلاله يتمثل جمالية النص الروائي المغربي، فمهما قيل عن المراحل التي قطعتها الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب، فالعبرةُ بالنصوص المختارة، ففيها ما يدل على قوة الرواية المغربية، وروائيتها.

صحيح أن الأستاذ وصفَ بوعي بنيوي روايات مثل «أوراق» و»غيلة» و»خطاطيف باب المنصور» و»محاولة عيش»...، والواضح أن بعض النصوص تخلق اختلافها، بحيث تدعو الناقد إلى تقديمها من منظورات مختلفة، كما هو الحال مع رواية «شرقية في باريس»، أو «أوراق»...، نفتح ها هنا هلالا للمنعرج التأويلي الذي تُدخلنا في مضايقه الرواية الأطروحة، ويُعلم من هذا كله أن الأستاذ عبد العالي الشاب نظرَ لهذا المصطلح لما اصطفى التجربة الإبداعية للأستاذ عبد الكريم غلاب لتكون مجالا تطبيقيا لأطروحة الدكتوراه...، فهو مقتنع أن غلاب» متمسك دائما بقناعته الإبداعية الراسخة المعروفة، ممثلة في رواية الأطروحة، لدرجة يمكن الزعم معها، دون مجازفة بوجود عمق رؤيوي واحد مشترك يؤطر مجموع أعماله37، وقد جئنا غلاب على هذا القدر للتبيين عن جدة المشروع النقدي لأستاذنا عبد العالي بوطيب متنا ومنهجا، والله نسأل دوام الصحة والعافية للأستاذ عبد العالي بوطيب حفظه الله.

الهوامش:

11 -ينظر: عبد العالي بوطيب، الرواية، ص: 4.
12 -سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3 المركز الثقافي العربي، ، الدار البيضاء/ بيروت، 1997م.
13 -محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ط 1، مطبعة أنفوبرانت، 1999م، ص:42.
14 -عبد الفتاح كيليطو، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2013، ص:43/36.
15 -سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1985، ص: 288/287.
16 -عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، منشورات الجمل، بغداد_ بيروت، 2009.
17 -ترفيطان تودروف، الأدب في خطر، عبد الكبير الشرقاوي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007م، ص:6.
18 -عبد العالي بوطيب، الرواية المغربية، ص: 16.
19 -كتاب جماعي، الرواية العربية: واقع وآفاق، بيروت: منشورات دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981، ص:335.
20 -يُنظر مثلا: رواية صالح، الطيب موسم الهجرة إلى الشمال، ط 15، بيروت، دار العودة، 2001.
إدريس، سهيل الحي اللاتيني، ط12، بيروت، دار الآداب، 2005م.
21 -عبد الكريم غلاب، شرقية في باريس، منشورات المرسم، الرباط، 2006م، ص:53.
22 -نفسه، ص: 5
32-شرقية في باريس، ص: 54/53.
24 -عبد العالي بوطيب، الرواية المغربية، ص:28.
25 -شرقية في باريس، ص: 96.
26 -نفسه، ص106.
27 -نفسه، ص:97.
28 - نفسه، ص:134/133.
29 -عبد العالي بوطيب، الرواية المغربية، ص: 32-33.
30 -محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، المركز الثقافي العربي، ط: 4 - 1991. ص: 7. (المقدمة)
31 -المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، مجموعة من الباحثين، محمد عابد الجابري، ط3، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2001م، ص:80.
32 -بيل أشكروفت/ غاريت غريفيث/ هيلين تيفن، الرد بالكتابة، ترجمة: شهرت العالم، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2006، ص: 16.
33 -نفسه، ص: 21.
34 -إدوارد سعيد، الاستشراق، ترجمة: محمد عناني، ط1، مصر، رؤية للنشر والتوزيع، 2006م، ص: 43-44.
35 -الاستشراق، ص: 44.
36 -نفسه، ص: 52.
37 -عبد العالي بوطيب، الرواية المغربية، ص: 35.



الحكي والتخييل في أدب الأطفال

«الطفل الذي أراد أن يصير كلبا» لمحمد شيكي نموذجا

العربي الروداني
(سلسلة سوسيولوجيا ال أدب)

-1الاكتساب المحصل

1--1 مدخل تنظيري: يعتبر جان بياجي، وهو عالم سويدي، أن الطفولة عموما، لها مراحل، منها الأولى والثانية والثالثة، وقد تكون «الرابعة» قبيل البلوغ... فهذا العالِم، وهو رجل تربية وعلم النفس الجسدي والعقلي، يؤكد أن الطفولة الثالثة» وما بعدها، تشير عند بياجي إلى المرحلة العمرية المتراوحة بين 7 و 11 سنة، وأنها هي مرحلة العمليات الملموسة، حيث يبدأ الطفل في التفكير المنطقي، وتطوير القدرة على حل المشكلات. إنها الطفولة اليافعة.

وتجدر الإشارة إلى التنبيه، فيما يخص هذا العمل الروائي الراهن لدينا، أو أي عمل آخر إبداعي، خاص بالطفل، إلى أنّ هذا الطفل، هو كائن موضوعي طبيعي، بمنأى عن أي نقد أو انتقاد، مهما كان العمل يخصه.. وهذا ما قدمه العمل الإبداعي هنا، إذ هو متعة تخييلية خطابية تندرج ضمن ثقافة معرفية تربوية للطفل، تساعد على فهمه... فهي معرفة ذات إفادة للمربين والآباء .. وهذا هو المنحى الأهم، بالنسبة للطفل.

1-2) تقديم الرواية: إنّ عنوان «الطفل الذي أراد أن يصير كلبا»، هو عتبة لرواية تكتسي تحت عنوانها طابعا خاصا.. فهذا العمل، هو طفرة إبداع اجتهادي، بين عنوان هو نفسه مُلَخّصٌ للرواية ودال عليها، ونص روائي له محتوى مركب وإغرائي ... فهذا النص يحتضن توجها خطابيا خاصا بمخاطب يافع، هو الطفل المسمى عُمران البطل الأساس. وكل ذلك من أجل إغراء قراءة لدى كل طفل يافع، ولدى من يشرفون على الاهتمام به في مرحلته العمرية. ومما يثير هذا الاهتمام، هو أن هذه الرواية في جوهرها هي حكي مباشر، يقرّبنا من الطفل مزاجيا، عبر فنّ سردي لمبدعها. وهذا الحكي هو ما يدلّ ويوحي، ب/ وعلى طابع فنّي سردي، هو على نمط أحجية، يحورها الإبداع النقدي من خلال عنصر حكيها، أنها هنا مجال تشويقي بامتياز... وترقبُ حثيث لنهايةٍ احتفاء، تصورها أسلوبية لغوية اشتغلت على امتداد الروي. فالكاتب اختار الأسلوب اللغوي الجاذب سلسا وفهما، بعد نزوله إلى مستوى الإدراك الطفولي، سواء كتجربة ذاتية في شخصه أو معرفة خبرة موضوعية عامة.. فميدان الطفل هو أصلا ميدان ذهني فجائي وغرير، يُوجبُ اكتساب كل مهارة في تناوله الإبداعي ، خاصة حسنُ التعامل مع الفطرة المنبعثة منه، ووفق طبيعة المحاكاة الخَلقِيّة له، انطلاقا من عمى عمران...

3--1 تلخيص: إنّ نص هذه الرواية المحكية، قد جزئ إلى فقرات مرحلية، وفق سرد تواصلي، تسهيلا لمتابعة حكيها من لدن الطفل وإليه، منعا للنسيان وإسعافا لذاكرته.. حيث يتحرك هنا كل عنصر تربوي ممنهج، لينخرط فيه الطفل، فيُحسُّه ويَتَذوَّقه، ثم يستزيده... وهذه تقنية بيداغوجية ترويضيه، من روائي امتهن أصلا دورا تلقينيا وكفاياتيا، وفق وظيفته التعلمية

-وهذه تلخيصات للعناصر المُؤَلِّفَةُ للنص الروائي، وهي كالتالي:

أ- أمُّ عِمران: إذّه إشكال عارض لعمران مع أمه، إلحاح منها على ضرورة الاعتماد على النفس له، وعزمها هي على العمل لكسب العيش، بعد وفاة الأب.

ب- حلم عمران: فمن خلال انفراده بهذا الاعتماد على النفس وبقائه بالبيت، انخرط في تأمُّل وَحْدَتِه... فوجد نفسه في حاجة إلى مؤنس.. وبالصدفة، ظهر كلب/جرو صغير.. رحّب به صديقا، وسماه «فارس».. لزمه، فكان أحسنَ أمل لديه، كلما زاد كبره...

-فارسٌ هذا غاب عن صديقه الضرير فترة.. فأخذ عِمران يبحث عنه في كل ركن وزاوية

ج- المغامرة: إذّها تجربة غامر فيها عِمران بنفسه، بين مجموعة كلاب، واصل بينه وبينهم صديقه الوفي، الذي سماه فارس، خدمة له من أجل إعادة امتلاكِ بصرهِ المفقود.

د- عمران والكلاب: لقد تم اتصال عِمران بمجموعة كلاب من أصدقاء فارس، بغاية أن يصير كلبا مثلهم.. فاشترطوا عليه ان يستمر معهم، ويتّبع قوانين «جمعيتهم»، إذا أراد بلوغ ذلك، فيلبي تعليمات رئيسهم الكلب «ريكي» وهو كبيرهم.. حتى يصير كلبا مثلهم مبصرا.. فكانت تجربة شقية لعمران.. حيث حصلت معها مفاجآت، بحثا عما يعوِّض له بصره...

-وهكذا يستمر التجاوب مع ضرفياتٍ كل من الحلم والأمل... تلعب فيه الرواية دورا تشخيصيا وتربويا وأخلاقيا... وهو ما سَيُسْتَحْلَبُ من خلال معاني تعبيرية مؤسلبة، وحساسيات ادرامية، ومغامرات فجائية... عبر التفكيكات التالية:

-2الاستحلاب التفكيكي

- لماذا إذا الكلب؟ وما علاقته بالروي كأدب؟

-نعم، إنّ الكلب حيوان يشخّص هدفا له، من أهداف البيئة المعيشة، ومنها خدمات الحراسة والتعاطف مع مولاه، وذكاء التصرف، ومآرب السُّخْرَة.. فالكاتب هنا اتخذه كترميز خطابي مقدّم من خلال «التخييل الحيواني»، على نمطية ابن المقفع، لأداء تنشيطٍ عمليٍّ للرواية، يُيَسِّرُ المعنى دلاليا وحواريا وتأويليا.. وهكذا فقد صاغ الكاتب المبدع في تركيبته الروائية، تخييلا ناضجا عبر طفولة يافعة.. سَهَّلتْ على نفسها تحوير «الأكلبة»، إلى اشتغال أدَبي مفترض، بين حكي وأحجية ورواية، من خلال هذا الثلاثي:

أ- الحَكي، أي الخطاب الشفاهي أو المكتوب، له سرده المتأصل

ب-الحجي، وهو خطاب أسطوري خرافي نوعي، له استئناسُه وتخميناته...

ج-الـروي، وهو سرد جامع، للكل المروي، في مزيج أسلوبي، على مستوى كل أنواع الخطابات، وخاصة منها السِّيَر.. وهكذا فإنّ كلا منها هو قص يبلور الفهم الطفولي المركزي ويمنطقه عبر ترميزات، تحقق خطابات «كلوبية»، دون غيرها، حتى لا يُحْرَجَ الوضع الإبداعي فيَصْطدِم مع عوائق التأويل... فالروي «(هو هنا قص مؤطر)»، يتحكم بذلك في بناء أسلوبية قادرة على امتداد سَيْرِيَةِ الأحداث. وهذا ما هيأه ضمنيا هذا العمل الإبداعي الذي تسايره ذهنية الولد عِمران، بذكاء يافع، ويقود الرواية كما يريدها الكاتب. وذلك وفق ما يلي:

إنّ الولد عِمران هذا، طفل ضرير له غرابته. إذ أراد أن يصير كلبا للضرورة المنفعية ... و»يصير» للتّو، وليس إلى أن «يصبح»، انتظارا. فهذه فلتة ذكاء لسنية من الكاتب. إن هذه المنفعة، أملاها مخيال النص الحكائي أصلا، وبلورها القص في أحجية مفترضة، تدليلا للذهنية الطفولية، حتى تكتمل سردا سيريا روائيا... ورغم الاستحالة واقعيا، فإنّ ما يتطلبه تخييل الطفل عِمران، هو التعاطف معه ومع كل طفل وجدانيا، تكسيرا لأية عرقلة سردية لا تلهم. ومن ذلك أنّ هذه الرواية، في تناسجها الكلي بنزوع قصصي، هي تربية واجتهاد على/وفي توسُّع مُتَخيَّل من الكاتب، تحكمه شاعرية أسلوبية، جُعِل عِمران ضمنها متعايشا بطموح فطري حالم... وهذا ما دفع إلى صناعة أمل ناضج من الكاتب، تعاطفا مع حالة عِمران كطفل مُعوز. فالكاتب كمنسق لإبداعه، استطاع أن يُوصِل الأمل بالحَلم، بينه وبين طفله اليافع.. وقد كان له ذلك.. فهو أي الكاتب، صار يافعا/ راشدا، بتمثله للطفل عمران على مدى روايته.. ونظرا لامتداد الظلام لدى عِمران، قدم الكاتب النص حكيا لا يتحقق إلا بذهنية طفولية مُأسطرة على مستوى أسلوبي، أقرب بكثير من حجيً مفترض، يَحكي ما له... ثم يصير بالتّوازي، امتدادا لأمل تعاطفي، عبر قارئٍ أو سامع مُحْكَى له.. فالحكي هنا هو من تحوّل إلى أحجية، لتعفي عمران من ظلام عماه، ويصيرَ مندفعا لتحقيق مبتغاه، خارج والدته ودون علم لاحد، إلا عبر أسطورة متبناة روائيا... فالظلام للطفل يستدعي حكيا حالِما، والانفراج في دور الكاتب يستدعي حجيا... والكل أطرَ بناء على رَوْيٍ يكتمل فيه المأمول .. فهناك إذا ثلاث محطات، شغلها الإبداع لاستكمال هذا الحلم أملاً، بحكيً وحجيً وروي... جعلها الكاتب كلها تعتمل في أنفسنا جميعا كمتتبعين، سواء كنا قاصرين أو راشدين.. فقد نصّب الكاتب طفله بطلا يساعده على كتابة روايته..

كما نصَّب أيضا رمزية «الكُلَيْب» فارس، مُدرَّبا على فطرته الخَلقية، والتي يصعب تخييل غيرها هنا، لولا إمكانية التأويل، وتفسيح مجال الروي لليافعين أو حتى البالغين... وبهذا تمكن الكاتب من أن يُدخِلنا نحن كأطفال يافعين، إلى عالم بالغ النضج بمَنْطِق طفولي.. فعمران اضطلع بَدوره الواقعي/تخييلا، رغبة في مغامرة حلم، وانطلاقا من مأمول مُلِحّ... وقد أحيل الكل على روايةٍ نجحت، بفتحها باب حكي استعراضي وباب حجي تشويقي، وباب روي دراماتورجي... فكلها عناصر بناءٍ، لهذا الاشتغال البنيوي والوظيفي، كقيمة أدبية ثقافية إبداعية، أجاد النص الروائي عبرها، اضطلاعه بكلّ مهمة، لخلق نوع من السينوغرافيا البيئية، يتحرك فيها عِمران، مغامرا في كهوف وجبال، وفي اتّباع لكلْبه فارس بكل ثقة، ثم انصياعه لتعاليم رئيس مجموعة الكلاب، السيد «ريكي» كما يُدْعَى، وهو كبير مملكة الكلاب، حيث ما فتئ يُشَجِعُه لاتباع الخطة المتهيئة كي يَسترد بصره، بصبر وجلد ودون كلل، لتحقيق ما هو مأمول... إنه شعور بعَثَ فينا، نحن المتابعين أمـلا، صاغته الـرواية بشاعرية أسلوبية◈ تعاطفاً مع عِمران.. فهل وُفِّقَ عمران في تحقيق حلمه؟ ذاك هو ما جعل الرواية، قد حققت أملها المصاغ في ذهنية الطفل عِمران، الذي لم يفارقه ذاك الحلم.

3-الاستنتاج

كلنا في قرارتنا الذاتية كأطفال يافعين، يحلو لنا التخييل والتمثل، عبر تذكر يُمتِع وحكي يبدع... فنهيم معً الكل... إنّ الرواية في بنائها، قد مكنها المؤلف/الكاتب، من أن تُقرأ بواقعية متخيلة أسلوبا وسـردا، كي تُمتِّع الطفل الحاضر بقراءته، وتذكر كلّ شخص فاقدٍ لها أو يحن إليها، أو لا ينفك يعود إلى تذكرها، ليحلم بنرجسيته، ثم يعيد حكيها لنفسه. والجميل(أنّ النص المسرود هنا، حين يقرؤه (سارد) سيعتبره «حكـيـا»، وحين يقرؤه (قاصٍ) سيعتبره «روياً»، وأخيراً حين تَطلِعُ عليه (الجدّة)، تجمع حولها أحفادها، فتَحْفُهُم بين أحضان أحجيتِها إلى أن ينامو... وسيَسعدُ الكاتبُ/المؤلف آنـذاك، بأن النص لديه، تمكن من أن يتقاسمَه كل من الحاكي، والمُحجي، والرّوائي...

مراجع:

-1إنّ النظرية البنائية، التي انفرد بها العالم جان بياجي، هي «بنائية معرفية» ترصد نمو الطفولة.

-2 البحث عن مفهوم الحكي في «خطاب الحكاية»، على متن كتاب، «عودة إلى خطاب الحكاية»، للمفكر الأدبي «جرار جنيت» وترجمة محمد معتصم.. الناشر، المركز الثقافي العربي.. ص.13

-3مفهوم الأحجية: هي خرافة أو أسطورة، تجمع ما بين الحكي المبسط، وطرافة التصوير، وتخمين الكشف.

الشعر صرخة ضد اللامعنى

قراءة في ديوان الشاعرة المغربية فاطمة فركال «في معنى أن تصرخ»

إلياس الخطابي

يواصل الشعر المغربي الحديث تحوله الجمالي والفكري، حيث برزت في العقود الأخيرة أصوات جديدة تكتب من عمق التجربة الإنسانية، وتعيد تعريف الشعر باعتباره فعلا وجوديًا قبل أن يكون شكلًا لغويًا. في هذا السياق، يجيء ديوان «في معنى أن تصرخ» للشاعرة فاطمة فركال ليقدّم تجربة شعرية لافتة تتقاطع فيها الأسئلة الوجودية مع القلق الإنساني، ويتحوّل فيها الصراخ إلى أداة للتعبير عن مأساة الوعي في زمن فقد المعنى.

الشعر كصرخة ضد العدم

منذ عنوان الديوان، تضع الشاعرة قارئها أمام فعل وجـودي حـاد: الصراخ. ليس الصراخ هنا مجرد انفعال عاطفي، بل هو احتجاج على العالم، ومقاومة صامتة ضد اللامعنى. القصيدة عند فركال ليست استعراضا لغويا، بل مساحة لتفريغ التوتر الداخلي الذي يسببه الشعور باللاجدوى.

تكتب فركال من داخل الوجع، لا لتبكيه، بل لتؤنسنه، ولتحول الألم إلى معرفة. بذلك، يصبح الشعر تجربة للنجاة، وممارسة للحرية في وجه العبث.

غياب المعنى بوصفه جوهر التجربة

يُشكل غياب المعنى الخيط الناظم للديوان. فالقصائد تشتغل على هاجس الفراغ الوجودي، وعلى أسئلة الذات أمام عالم فقد انسجامه الروحي والإنساني. الشاعرة لا تبحث عن أجوبة، بل تكتب من داخل السؤال، وتحول حيرتها إلى جمال لغوي متوتر. إنها تقف على الحافة، بين الرغبة في الفهم والعجز عن القبض على اليقين، لتعلن أن الشعر هو الكائن الوحيد القادر على احتضان اللايقين.

ثنائية الحزن والكتابة

الحزن في هذا الديوان ليس حالة عاطفية عابرة، بل ركن أساسي للوعي الشعري. هو الحزن النابع من التجربة الإنسانية العميقة، من الإدراك بأن الحياة غير عادلة، وأن الخسارات تتكرر بلا معنى واضح.

من هنا تتحول الكتابة إلى فعل مقاومة، لا لمحو الألم بل لترويضه. القصيدة عند فركال تنبع من هذا التوتر بين الحزن والكتابة، بين الصمت والكلمة، حتى يصبح الشعر بديلا عن البكاء، وصوتا لمن لا صوت له.

الحب بوصفه تجربة جنون

يقدم الحب في هذا الديوان بوصفه حالة متطرفة، لا خلاصا ولا وعدا بالسكينة. إنه جنون جميل، وتمرد على القوانين، وتجربة قاسية لكنها تمنح الحياة معناها المؤقت. فاطمة فركال لا ترى في الحب تلك الصورة الرومانسية المألوفة، بل تراه تجربة وجودية توازي الكتابة نفسها في خطورتها ودهشتها. إنه حب يعبر الألم ولا يخضعه، حب يجرح لكنه يبقي الإنسان يقظا أمام هشاشته.

المرأة والنجوم – أنوثة من نوع آخر

لا تحضر المرأة في شعر فركال بوصفها شعارا نسويا، بل بوصفها كائنا إنسانيا كاملا في هشاشته، يضيء العالم رغم عاديته، ويصنع المعنى رغم انكساره. إنها امرأة تنتمي إلى الضوء لأنها قادرة على تحويل الجرح إلى إشراق، وعلى أن تكون في الوقت نفسه بسيطة وعميقة، يومية وكونية. بهذا المعنى، تكتب فركال عن المرأة لا لتدافع عنها، بل لتكشف جوهرها الإنساني الذي يتجاوز التمثلات الجاهزة.

نقد الحداثة الشكلية

يتضح في الديوان وعي نقدي لافت تجاه المشهد الشعري المعاصر، حيث تسخر الشاعرة من بعض مظاهر التصنع التي تختبئ خلف شعار الحداثة. فهي لا تؤمن بالحداثة كمظهر أو زينة لغوية، بل كتحل في الرؤية، وكبحث عن الصدق في الكتابة.

بهذا المعنى، تدعو فركال إلى تحرير الشعر من قوالبه الجاهزة، وإعادته إلى جوهره الإنساني الأول، أي إلى قدرته على الإنصات لنبض الإنسان الحقيقي.

الوحدة والكتابة كرفيق وجودي

القصيدة في هذا الديوان تكتب من عزلة كثيفة، لكنها ليست عُزلة يأس، بل عزلة تأمل. الكلمات تصبح جيش الشاعرة الوحيد في مواجهة الصمت، والكتابة تتحول إلى وسيلة لمقاومة الوحدة والفراغ. بهذا المعنى، فاطمة فركال تجعل من اللغة وطنا بديلا، ومن المفردات كائنات تؤنسها، وتمنحها طمأنينة مؤقتة في عالم يزداد قسوة وغربة.

الإنسان الغائب ومأساة الوجود

تقدم فركال صورة الإنسان الحديث بوصفه كائنا ميتا وهو حي، حيث فقد القدرة على الإحساس، واستبدل الدفء بالبرود، والمعنى بالفراغ. إنها تدعو، من خلال صوتها الشعري، إلى استعادة الإنسان المفقود فينا، إلى إعادة زرع الرحمة في عالم فقد كل دلالاته.

الشعر كوثيقة للكارثة

في بعض نصوص الديوان تلتقط الشاعرة المأساة الجماعية، كما في حديثها عن زلزال الحوز بالمغرب، لتجعل من الشعر ذاكرة للألم الإنساني. وهنا يتحول النص إلى أرشيف للوجع، لكنه لا يكتفي بالتأريخ، بل يمنح الكارثة بعدها الوجودي العميق، ويكشف هشاشة الكائن في مواجهة الطبيعة والمصير.

جمالية اللغة وبنية الصورة

يتميز الديوان بلغة شفافة ومكثفة، تزاوج بين البساطة والعمق. فالكلمة عند فركال مشحونة بطاقة رمزية عالية، قادرة على الجمع بين التأمل الفلسفي والإحساس الشعري. تتنوع الصور بين الواقعي والمتخيل، وتتحرك بين اليومي والأسطوري، ما يمنح القصائد بعدا جماليا يتجاوز التقريرية إلى فضاء الرؤيا.

خاتمة

يشكل ديـوان «فـي معنى أن تصرخ» محطة ناضجة في تجربة فاطمة فركال، وشهادة شعرية على زمن فقد إنسانيته. إنه صوت امرأة تقف في مواجهة العدَم، تكتب كي لا تستسلم، وتصرخ كي لا تموت صمتا.

هذا الديوان ليس مجرد مجموعة شعرية، بل موقف من العالم، احتجاج على القبح، وإعلان عن أن الشعر ما زال قادرا على قول الحقيقة حين يصمت الجميع. بهذا المعنى، تضع فركال قصيدتها في قلب المعركة الإنسانية الكبرى، وهي معركة البحث عن المعنى في زمن اللامعنى.

عن رواية «الحبّ والصمت» لعنايات الزيات

قراءة في العتبات

حنان حيون

لم تحظ رواية «الحبّ والصّمت» الصادرة عام 1967 للكاتبة المصرية عنايات الزيات (1936 ـ 1963) بذكر لها أو إشارة إليها في الكتب التي أرّخت للرواية العربية على كثرتها، ففي كتاب بثينة شعبان، على سبيل التمثيل، المعنون بـ «100 عام من الرواية النسائية العربية» (دار الآداب، 1999)، والذي يُفترض أن يكون ملمّا بالرواية، لا نجد لها أثرا فيه. لماذا هذا التّغييب أو الإقصاء؟ أهو عائد إلى جهل أم تجاهل؟ الأمر محيّر، لكنّ الرواية، بالفعل، اكتنفتها ملابسات متشابكة.

جاء كتاب الشاعرة والباحثة المصرية إيمان مرسال «في أثر عنايات الزيات» (2019) ليجلي الظروف الاجتماعية والنفسية والأدبية التي رافقت حياة الكاتبة عنايات الزيات والتي شكّلت قدرها ومصيرها. ولعلّ العرض الذي أنجزتْه عن هذا الكتاب ضمن عروض الماستر، هو الذي جعلني أتعلّق بهذه الشخصية الأدبية وأنشدّ إلى روايتها الوحيدة «الحبّ والصّمت» مكرّسة لها هذا البحث.

الرواية طالها كثير من النّسيان كما كاتبتها لولا كتاب إيمان مرسال الذي جعلها الآن أكثر حضورا ، لكنّ الرواية بقيت بلادائرة قرّاء ونقّاد واسعة ، ولم يُلتفت إليها إلا بشكل متواضع.

في تجنيس الرواية : نواة صورة التشظّي

ليس من اليسير تحديد النوع الروائي الذي تنتمي إليه رواية «الحبّ والصّمت» (1967)[1] لعنايات الزيات (1936 ـ 1963)، إذ المتعوّد على قراءة الرواية الكلاسيكية بمضامينها العاطفية والاجتماعية، وبأشكالها الفنية والأسلوبية لن يرى لهذه الملامح أثرا واضحا في رواية «الحبّ والصّمت»؛ فهذه الأخيرة تخلو من أحداث درامية معقّدة، وليست فيها شخصيات مركبّة أو فضاءات وأزمنة متداخلة أو تقنيات في الكتابة تتميّز بصنعة فنية عالية، بل إنّها على العكس من كلّ ما سبق؛ أحداثها محدودة وفقيرة (موت هشام وانغلاق نجلاء على الذات، خروج نجلاء إلى العمل، انخراط نجلاء في علاقة حبّ مع الكاتب أحمد، موت أحمد)، وشخصياتها معدودة لا قسمات مميّزة لها (نجلاء، نادية، أحمد)، وفضاءاتها ضيّقة (الڤيلا، مقر الشركة، أماكن عمومية عابرة)، وأزمنتها عبارة عن زمن خطّي رتيب من موت إلى موت تخللته إشارة تاريخية إلى إنقلاب يوليوز 1952، فضلا عن أنّ الرواية، من الناحية الفنية، تكاد تخلو من تنوّع في الصيغ الأسلوبية المتلوّنة تبعا لتغيّر مجرى الأحداث وتقلّب الشخصيات وتبدّل الأمكنة والأزمنة.

لكنّ خلوّ رواية «الحبّ والصّمت» من هذه العناصر الكلاسيكية هو الذي صنع تميّزها، وجعلها، إذا جاز القول، «تدشن» نوعا روائيا مستحدثا في حقل الرواية العربية وقتذاك، أقصد ما يُسمّى، في الغرب، بالرواية النفسية أو السيكولوجية التي تشكلت كنوع روائي مع ميلاد التحليل النفسي كتخصّص علمي مستقل من حيث المواضيع والمفاهيم وطرق التحليل والعلاج. كما أشرعت التحليلات التاريخية والاجتماعية الباب أمام الرواية التاريخية والواقعية الاجتماعية، فتحت التحليلات النفسانية الطريق أمام بروز الرواية النفسية أو السيكولوجية.

يبقى أنّ الرواية النفسية، في الغرب، هي نتاج طبيعي لصيرورة تطور علم النفس كأحد العلوم البانية لقيم الحداثة ولمبادئها، في مجتمع ليبرالي وعلماني لا يخشى من تعرية الذات والبوح بالهواجس والمخاوف والمكبوتات. لكن أن تكتب امرأة هي عنايات الزيات، في فترة زمنية ما بين الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين في سياق مجتمع أبوي، ذكوري، تقليدي ومتأخر هو المجتمع المصري، فذلك يُعتبر إنجازا روائيا ملفتا.

ما يجعلنا نميل إلى وصف رواية «الحبّ والصّمت» بأنّها إنجاز روائي على درجة كبيرة من القيمة في مجال الرواية النفسية عربيا، يعود إلى اعتبارات متنوّعة، سنوجزها في النقط التالية:

1 ـ معاناة عنايات الزيات من اضطرابات نفسية مبكّرة تمثّلت في مرض الاكتئاب الذي، بهواجسه ووساوسه وتقلباته الحادّة، رافقها لاشك أثناء الكتابة، ومارس بالتأكيد ضغوطا على خيالها ولغتها. هذا عامل حاسم يجعل من الرواية صورة عن الذات العميقة للكاتبة في صراعها العنيف بين البقاء في القيود وتكسيرها والتحرّر منها.

2 ـ أصبح من المعلوم بفضل كتاب إيمان مرسال («في أثر عنايات الزيات»)، أنّ عنايات الزيات قضت سنوات طويلة في مدرسة ألمانية امتدّت من مرحلة التعليم الابتدائي إلى نهاية التعليم الثانوي، ولا شكّ أنّ التمكّن من اللغة الألمانية ترافق مع اطلاع على ثقافة هذه اللغة ولاسيّما على أدبها. وإذا ما راجعنا خصائص هذا الأدب في الحقب المتأخرّة، يمكن أن نحصرها في الميزات الآتية[2]:

ـ تأكيد النزعة الفردية والنفور من القواعد الصارمة؛

ـ الاعتناء بالتفاصيل من جهة تحليل النفسيات؛

ـ التركيز على النزعة الدرامية من خلال إظهار الصراعات الداخلية والخارجية؛

ـ الاستخدام الكثيف للرّموز والاستعارات؛

ـ إثارة الفكر عبر التعرّض للموضوعات الفلسفية والمعضلات الأخلاقية.

لنا أن نفترض، انطلاقا من الاحتمال السابق، أن تكون عنايات الزيات تشرّبت موضوعات الأدب الألماني وأساليبه الفنية، وأن تكون قرأت غوته، شيللر، توماس مان، هرمان هيسه، فرانز كافكا وآخرين وانعكس هذا التأثر جليّا في روايتها بدءا من العنوان وانتهاء بالأفكار الفلسفية الوجودية وبالاستعارات ذات النفس الشعري العميق.

3 ـ أمّا ما يجعل من رواية «الحبّ والصّمت» رواية نفسية هو اشتمالها على أهمّ العناصر البنيوية لهذه الرواية والتي يمكن أن نختصرها في العلامات التالية:

ـ التعمّق في العوالم النفسية للشخصيات من خلال ميولها ونوازعها وأنماط تفكيرها وبواعث شعورها ولاشعورها؛

ـ التأمّل والتفكير العميق إذ يغدو البحث في أعماق أفكار الشخصية أكثر أهمية من أفعالها؛

ـ التحوّلات النفسية التي ترصد رحلة نموّ الشخصية في تصوّراتها ومعتقداتها؛

ـ الاعتماد على الرّموز بمعنى محدّد هو أنّ الأحداث والأماكن والأشياء ترمز إلى معان داخلية أعمق[3].

من الممكن أن تكون هذه العناصر حاضرة في كلّ الأنواع الروائية، لكنّ حضورها الكثيف والمهيمن في نص سردي ما يجعل هذا النص يندرج ضمن الرواية النفسية بصورة واضحة، وهذا حال رواية «الحبّ والصّمت» كما يلوح لنا.

غلاف وعنوان الرواية : امتداد صورة التشظّي

يمثّل العنوان، في حدّ ذاته، صورة روائية تتكامل مع لوحة الغلاف ليشكّلا معا نصا قابلا للقراءة والتأويل. تنفتح لفظة «الحبّ» على معاني متشعبّة، لها ذاكرة أدبية، ولها مدلولات اجتماعية مشروطة بسياقات زمنية. لكنّها، في العموم، تعبّر عن ميل عاطفي متأجّج ومستحوذ تجاه طرف ما. الحبّ، في هذه الرواية، تصوّره العلاقة

الحميمة التي انتسجت بين نجلاء والكاتب أحمد، ولكنّه ليس حبّا رومانسيا ساذجا، على غرار ما كانت تقدّمه السينما المصرية في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، بل إنّه حبّ من صنف آخر مشحون بالحوار الفكري المتكافئ بين الطرفين، بالاستقلالية في الكيان والرأي الشخصيين، بالتحوّل المثمر الذي يولّده في مجرى الحياة. إنّه، إذن، حبّ آخر يعيش تشظّيا في داخله بين نجلاء التي تنتمي إلى طبقة الأغنياء الموسرين، وبين أحمد المنحدر من طبقة الفلاحين الفقراء المعدمين، وتشظّيا آخر لأنّه يفارق الحبّ «التقليدي» أو الحبّ كما تروّجه الثقافة السائدة في المجتمع. حبّ منشطر على أكثر من صعيد. أمّا لفظة «الصّمت»، فهي تمثّل عالما واسعا من الدلالات، لكنّها في سياق الرواية تكاد تكون مرادفة للموت. إنّه ليس مجرّد العجز عن الكلام أو انهيار التواصل، وإنّما هو الخرس المطلق؛ فموت هشام في بداية الرواية وموت أحمد في نهايتها هما بمثابة لحظتين هائلتين من الصّمت المطبق كأنّ الحياة هي الكلام، هي اللغة، وكأنّ الموت هو الصّمت، هو قطع اللسان. إنّ لفظة الصّمت، بهذا المعنى، تحمل في ذاتها، هي أيضا، تشظّيا بين صمت قد يكون أبلغ من الكلام، وصمت ليس بعده كلام. والرواية تتأرجح بينهما؛ فإذا كان هشام غاب عن العالم، فإنّ غرفته بكل أشيائها ظلت على حالها من دون أيّ تغيير كأنّها تتكلّم عنه أو بلسانه، ولكنّه ، في المقابل، دفع الأسرة إلى الانطواء على صمتها. وإذا كان أحمد رحل، فإنّ أفكاره ومبادئه بقيت تتردّد في ذهن وقلب نجلاء، الأمر الذي جعلها تخرج من صمتها لتعلن عن كلامها من خلال دراسة فنّ الرّسم. ثمّ إنّ العنوان، فضلا عن ما سبق، يضمر في صيغته النحوية كجملة عطف تشظيا دلاليا آخر بين الحبّ والصّمت باعتبارهما نقيضين متعارضين لا تناظر بينهما؛ فالحبّ طافح بالكلام وبالحضور، بينما الصّمت طافح باختفاء الكلام وبالغياب. هناك عالمان يتواجهان كما يتواجه وللمصادفة، غلافا طبعتي الرواية ما بين **1967** و **2019**.

الملاحظ، من خلال تأمّل الغلافين، أنّ الطبعة الأولى ببياضها وخلوّها من أيّ لوحة معبّرة توحي بالصّمت بمختلف معانيه؛ سواد بضع كلمات فوق ورقة بيضاء يبدو مثيرا للخوف أو للخواء. وبما أنّ الرواية صدرت بعد رحيل عنايات الزيات التراجيدي (ماتت منتحرة)، فإنّ الغلاف ببياضه وصمته يتراءى كأنّه حداد عليها. بينما الطبعة الجديدة التي أتت متأخّرة أكثر من نصف قرن، فتضمّن غلافها لوحة فنيّة رسمها رسام لم تتم الإشارة إلى اسمه، حاكى فيها، على ما يظهر، أسلوب رسم أغلفة روايات نجيب محفوظ على سبيل المثال. جسّدت اللّوحة، على الأقل، ثلاثة عناصر فنية: صورة فتاة في مقتبل العمر بذراعين عاريتين، ووجه جميل حزين، وشعر طويل، تلبس فستانا يميل إلى اللون الرمادي الفاتح وتنتعل حذاء يكعب فوق سجادة رمادية بدورها. الصورة، إجمالا، تمثّل شخصية نجلاء في الرواية، وهي شخصية تبدو متحرّرة نظرا لانتمائها لطبقة غنية تعيش على النمط الأوروبي. أمّا الحزن الظاهر على ملامح وجهها، فلا تعكسه سوى صورة نافذة بعرض الحائط مغلقة لا يتسرب منها شعاع من ضوء نظرا لألواحها الخشبية الموصدة؛ الغرفة بضوئها القليل هي استعارة لحزن الفتاة. أمّا العنصر الثالث وهو قماشة الرسم مع فرشات التلوين، فهي لا توحي فقط بأنّ الصبية تمارس فنّ الرسم (وهذا ما آلت إليه نجلاء في آخر الرواية)، وإنّما اصطباغ القماشة بالأسود، على خلاف المعتاد، يجعلها تنسجم مع باقي عناصر المشهد وتشي، هي الأخرى، بالحزن والكآبة.

إنّ اللوحة الفنية عموما حاولت أن تقدّم صورة عن العالم النفسي لبطلة الرواية، لكنّها صورة ناقصة لأنّ البطلة تخلّصت، عبر العمل في شركة النشر وعلاقة الحبّ، من جوّ الانطواء والعزلة، وانخرطت في جوّ مختلف من الانفتاح على الآخر والتحاور معه.

يظلّ الغلاف الأخير، مع ذلك، ينطق بكلام ما عن فحوى الرواية، بخلاف الغلاف الأوّل الذي صمت عن أيّ كلام، ويمكن أن نلمح بين الغلافين، إذن، تشظيا آخر ستجليه العديد من الصور الروائية الجزئية.

إحالات:

1 ـ عنايات الزيات، الحبّ والصّمت، المحروسة، 2019.

2 ـ عبد الرحمان بدوي، الأدب الألماني في نصف قرن، عالم المعرفة، العدد 181ن 1994.

3 ـ لحميداني حميد، النقد النفسي المعاصر، تطبيقات في مجال السرد، منشورات سال، 1991.

قصة قصيرة

صور وصرخات

محمد العتروس

ثلاث صور..
ثلاث صرخات..
وصمت.
....

صورة 1:

طائرات أمريكية تلقي قنابل النابالم فوق الدور الواطئة، وفوق الشوارع الهلعة، وفي الغابات والحقول.

فتاة تركض في الشارع العاري عارية، محروقة الجسد ورائحة شياط النار تنتشر في المكان، تصرخ في الفضاء ملء الفضاء:

- أواه.. أوااااااه.

تناقلت الخبر والصورة وسائل الإعلام العالمية. الجرائد والمجلات والقنوات التلفزية، باعت واشترت ثم اغتنت من الصرخة.

أمريكا فشلت..

«هو شي منه» لم يسقط، ولم ينكسر ظهره، بل استوى ماردا عملاقا. والطفلة اليوم أصبحت امرأة تحمل جروحها، وحروقها، وتجوب العالم، وتصرخ في وجهه ضد الموت والحرب والتغول.

لكن أمريكا، غير آبهة، تُنَقِّل طائراتها إلى بقعة أخرى وتقهقه.

صورة 2:

بنت صغيرة أخرى، على شاطئ بحر صغير، منسي، في أرض منسية، منقطعة عن العالم، مسيجة من كل الجهات، بكل الجهات.

بنت صغيرة، فسحتها الوحيدة هذا الشاطئ المغلق أمام البواخر والزوارق الصغيرة، وأمام الصيادين الفقراء البائسين، وأمام السباحين الصغار الهاربين من حرارة شمس حزيران.

شاطئ مغلق على نفسه، منكفئ كما شيخ ضلّ الطريق منذ ثمانية وأربعين، فانكفأ غير مبال حزين.

ورجل يفرش لحافا قديما، باليا، يمدد عليه طفله الصغير، فيما يستلقي هو على الرمل، ويلوِّح بسعادة، لبنت صغيرة في البعيد.

فجأة ينبثق زورق أزرق من اللا مكان، مثل الموت الأزرق، يطلق قذائفه الزرقاء، لتنفجر في اللحاف والرمل، ولا يفضل من الجسدين غير أشلاء مجترقة لا تعرف كيف تُجَمِّع نفسها.

تصرخ البنت الصغيرة، التي كانت تحُثّ السير منذ قليل لتصل إلى اللحاف والأشلاء:

- يا باااه.

فتصيبها قذيفة أخرى، وتسقط في الفراغ.

صورة 3:

مع تباشير الفجر الجديد، وبعد أن صلى، وحمد ربه، واستغفر كثيرا، وكبّر، استحَثّ السير إلى السوق.

كان ينتظر وصول عشر شاحنات محملة بالبطاطس من حقله، الذي حرص، هذه السنة، كل الحرص على أن يكون أحسن الحقول وأثمرها.

حين وصل «الحراش» (ساحة البيع بالجملة)، وجده مملوءا عن آخره بالشاحنات والبطاطس.

لم ينتبه إلا و «سبونتا» الإسبانية قد أغرقت السوق.

ما كان يباع البارحة بخمسة دراهم للكيلوغرام أصبح يباع اليوم بدرهم.

لم يفهم شيئا، لم يستوعب، بعد، كيف أنه سيخسر كل ما يملك وما لا يملك في رمشة عين. غفا وأفاق فوجد كل شيء في الهباء..

شيء ما انفجر في رأسه.

لا يذكر شيئا..

ولا أحد يذكر كيف خلع ملابسه.. جميع ملابسه.. هو الرجل الوقور، المؤمن، الورع، العابد، المتعبد، العارف بالله، صرخ صرخة مدوية:

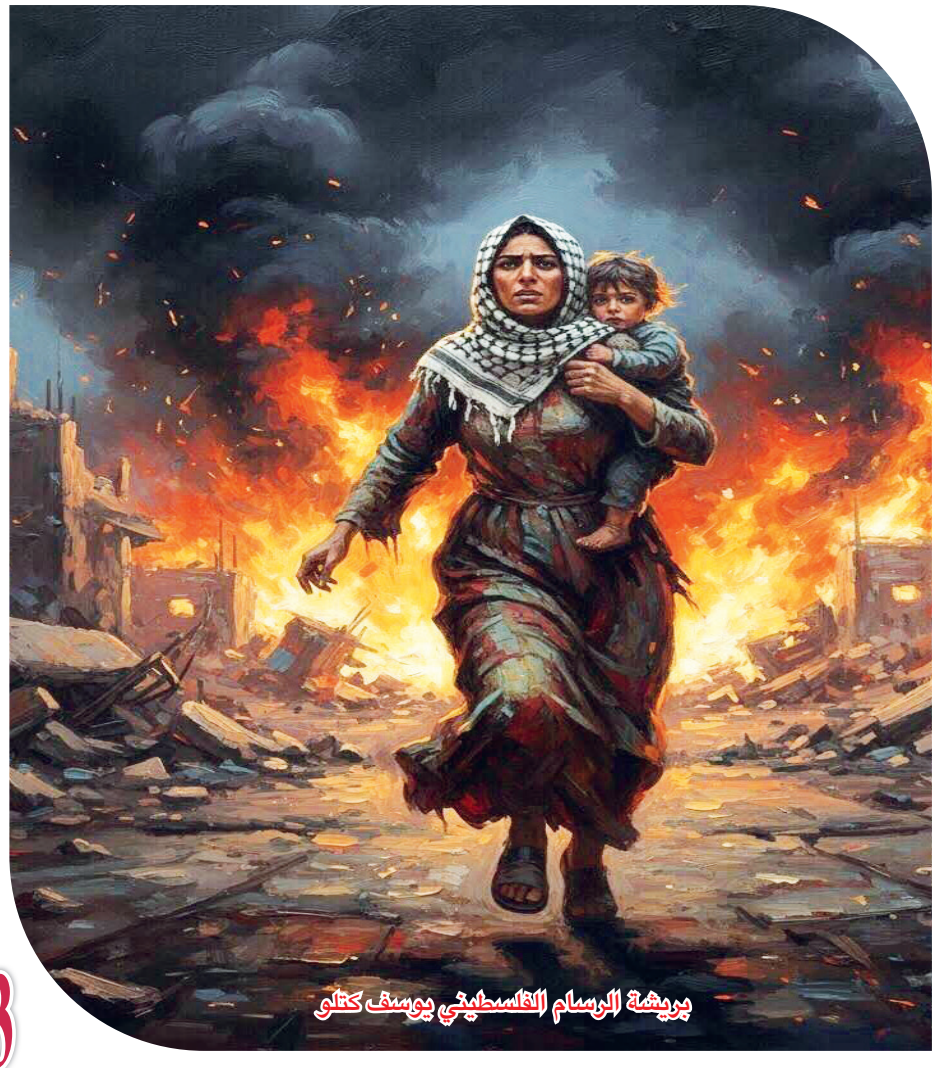
- يا الله!

وسقط مغشيا عليه.

حين أفاق من غيبوبته، وجد نفسه يركض في الطرقات، عاريا من كل شيء، وهو يصيح:

- «الباطاطا! الباطاطا!»

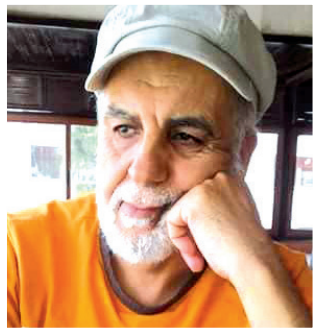
2025/8/24



بريشة الرسام الفلسطيني يوسف كتلو

بقلم : فرانسوا كوسيه

يتناول هذا الاقتباس من الدراسة النقدية لفرانسوا كوسيه (François Cusset) ، تطور الممارسات الفنية الحديثة والمعاصرة ضمن سياق التحولات النظرية والاجتماعية التي أعادت صياغة مفهوم الفن ووظيفته. يتتبع الدرس الانتقال من مفهوم الاستقلالية الفنية إلى اندماجها في شبكة من الفاعلين والخطابات والمؤسسات، كما يتضح في مفهومي «عوالم الفن» لكل من آرثر دانتو (Arthur Danto) وهوارد بيكر (Howard Becker). يشير النص إلى تأثير النظرية الفرنسية French theory – بدءًا من فوكو ودولوز وصولاً إلى بودريار وليوتار – في إعادة تشكيل العلاقة بين الإبداع والخطاب، وبين الممارسة والنظرية. كما يتناول مسألة الفن كفعل فكري واجتماعي يتجاوز القيود الجمالية التقليدية.



ترجمة وتقديم : محمد خصيف

ممارسات الفنانين

«كل عمل فني هو جريمة لم ترتكب.»

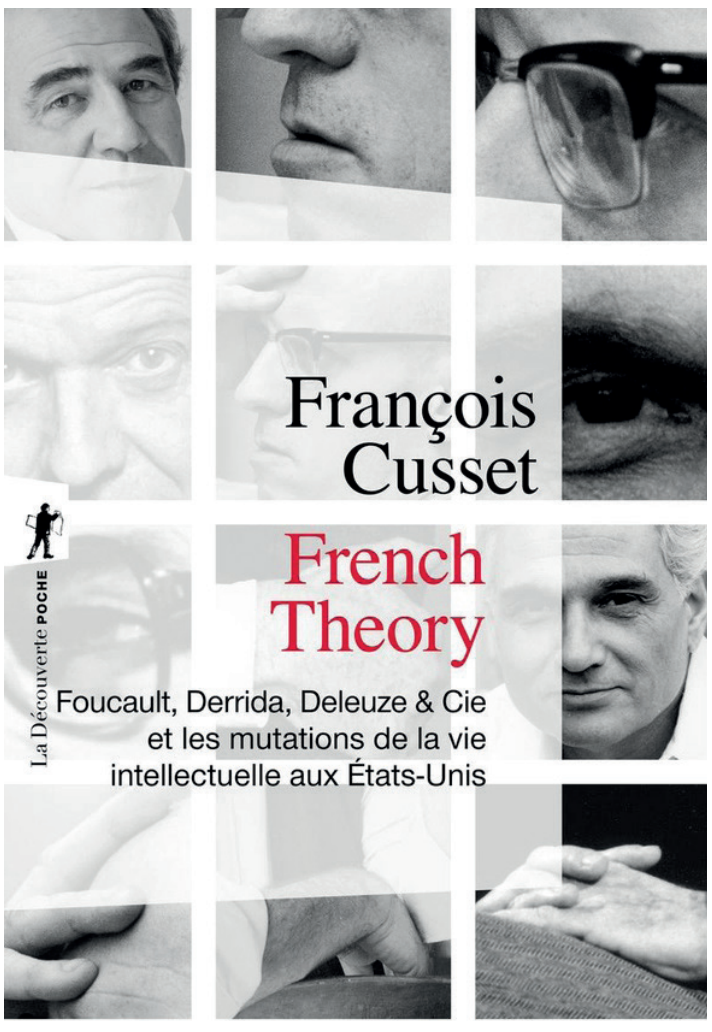
تيودور أدورنو، الأخلاق الدنيا (Minima Moralia)

منذ قرنين خَلَتْ، دشَّن هيغل سُلالةَ مُنذري «نهاية الفن»، مُعلناً إياه «أَمْرَاً مَاضيا» بالفعل. لم يَكْفُف الفنُّ مُذْ ذاكَ عن الإبطال، والإفناءَ، والتبخير، والتَحوُّل إلى لا- فن، تَبَعَاً لانحسار الاستقلالية التي كانَ يُفترَض أن يتمتَّعَ بها في «عصر ذهبيٍّ» مُتوهَّم، مُثيراً في كلِّ مَوطِن ومَوْقِع خطابات «الانحراف» أو «التجاوز». بيدَ أنَّ الولايات المتحدة، وعلى مَدَى نِصف قَرن، كانتَ السَّاحة التي شهدَتْ تقوُّضَ أُسُسه التقليدية، وبشكلٍ أكثرَ ملموسية ولا رجعةَ فيه -تلكَ الأُسُسُ التي تَدَعَّمَتْ على يَد عصَرِ هيغل وسيزانَ على وجه التحديد. وفي الوِلايات المتحدة، وعَبْرَ تَبَدُّلات الفنِّ وتَداخُله المُستجَدِّ مع المجالات الإجتماعية (والتجارية)، خَلَفَ المفهومُ المحوريُّ لـ عَوالم الفنِّ (art worlds) -الذي صَاغَهُ الفيلسوفُ آرثر دانتو ثمَّ بَلْوَرَهُ عالمُ الاجتماع هوارد بيكر- مَجالَ الفنِّ الأثيريَّ الذي كان يُتصوَّرُ بوصفه حَيِّزاً خاصّاً للمُبدِع. وبعيداً عن الفكر الجماليِّ، تعرَّفَ هذه العوالمَ، بصيغة الجمع، على أنها «شبكة ثابتةٌ من الأواصر التعاونية بينَ المُشاركين، من المُبدِع إلى صاحبَ المَعرِض والنَّاقد»، حيثُ تَغدُو الأعمالُ «النَّتاجاتِ المُشتَرَكةَ لكل المُتعاونين» في هذه الشبكة. ولم يَعُد اتِّساقُ هذه العوالمَ مَرهوناً بتعريف قَبْلِيٍّ للفنِّ، بلْ، على وجه الدِّقَّة، بـ «الطابع الإشكاليِّ لكلٍّ منْ ماهية الفنّ [artness] وماهية العالَم [worldness]».

[يُعَدّ Arthur Danto من أوائل من صاغوا مفهوم «Artworld» فلسفيًا، معتبرًا أن الفن يُعرف بالإطار النظري والمؤسساتي الذي يمنحه معنى داخل ثقافة معينة، وليس بخصائصه المادية أو التقنية (Danto, 1964). فـ«Artworld» عنده شبكة من المفاهيم والخطابات النقدية والتاريخية التي تحول الأشياء إلى أعمال فنية، ما يجعل الفن ظاهرة تأويلية مشروطة بسياقها الثقافي والمعرفي. وبعد نحو عقدين، وسّع Howard Becker هذا المفهوم سوسيولوجيًا، موضحًا أن كل ممارسة فنية تتشكل ضمن شبكة من الفاعلين والمؤسسات—من فنانين ونقاد وتقنيين وجمهور—تتعاون في إنتاج وتداول الأعمال، ليصبح الفن نتاجًا اجتماعيًا معقدًا وليس مجرد تعبير فردي (Becker, 1982). تُظهر المقارنة بين Danto و Becker انتقال المفهوم من تأمل فلسفي لمعنى الفن إلى تحليل بنيته الاجتماعية والمؤسساتية.] (المترجم)

بمعنًى آخرَ، في مُواجَهَة تَكاثُر العلامات الاجتماعية والتوسُّع اللامحدودَ للسوق، بَرَزَ في حقل الفنِّ تَماه جديدٌ بينَ المَمارسة والخطاب، والفَنان والناقد، وأيضاً بينَ العَمل والمُنتَج، والتخريب والترويج. هذا التَّماهي استَقَرَّ الآنَ في صميم ما يُؤسِّسُ عالَماً، أو عوالمَ، فنيَّة. إذا كانَ «النظامُ الجماليُّ للفنِّ [...] قد أَدْخَلَ في صُلْب وجود الأعمال ذلكَ الجَهْدَ اللامتناهيَ للنقد الذي يُعَدِّلُها»، حسبما يُلَخِّصُ جاك رانسيير، فإنَّ التساؤلَ يَطرحُ نفسَهُ اليومَ حول الانتقال إلى نظامٍ ما بعدَ-جماليٍّ - حيثُ تَتَلاشى فيه الحدودُ بينَ العمل والخطاب ذاتها.

وهنا كانَ تَدَخُّلُ النظرية الفرنسية عَبْرَ الأطلسيِّ، حيثُ شَهِدَ الوَسَطُ الفنيُّ أَشَدَّ استخداماتها وأزهَرَ نجاحَاتها، ولكنْ أيضاً أَسْوَأَ تشوُّهاتها، بعيداً عن الجدالات الفرنسية-الفرنسية الأحدث حول «طُرُق الفنِّ المعاصر المسدودة». وهو تأثيرٌ مُعترَف به إجماعاً، وأكثرُ جلاءً بكل المَقاييس من تأثير الفنانينَ الفرنسيين: «في أوائل الثمانينيات، [...] لمْ تَفْسح المجلاتُ الأمريكيَة مجالاً يُذكَرُ للفنِّ الفرنسيِّ»، يَتذكَرُ روبرت ستور بمناسبة الذكرى الثلاثين لمَجَلّة Artpress، «لكنَّ مَدَّ النظرية الفرنسية كانَ يَجتاحُها، بلا رادعٍ»، مَدَّ شكَّلَ بودريارُ ذروتَه المُتدفِّقة، بينما أطلقَ بارت وفوكو وكريستيفا وغيرُهم العَنانَ لتَزَمْجُر تيارات أشدَّ عُمْقاً. لقد التقى الكُتابُ الفرنسيونَ في تقديم صِيَغ مُتنوِّعة لرَبْط غير مألوف بينَ الممارسة وخَطابَ الفنِّ، والاعتراف بتكامُلهما التاريخيِّ، في مُعارَضة لتَسَلسُلهما الهرميِّ الجدليِّ العتيق. لقد أحدثُوا قَطْعاً مع قرنين من التشييء النظريِّ للفنِّ، ومع الجماليات بوصفها مجالاً مُنفَصلاً للمعرفة: ديريدا من خلالَ مُساءَلَة مفهوم «الحقيقة» في الرسم؛ فوكو بكشفه في أعمال ماتيَت عن نظام الفنِّ الحديث «المرجعيِّ الذاتيِّ»؛ بودريار بوصفه «المحاكاة» في أعمال آندي وارهول أو في ظاهرة مركز بوبورغ؛ فيريليو من خلال إظهار «جماليات الاختفاء»؛ غواتاري بخوضه غمارَ العروض الأدائية المسرحية وطرحه نظريةَ «الفنِّ العمليّاتيِّ»؛ دولوز بدراسته «الإيقاع» لدى فرانسيس بيكون ووَضْعه في صَدْر كتاب ضد أوديب صورةَ لتركيب الفتى والآلة للفنان ريتشارد ليندنر؛ وأخيرا، ليوتار بكتابته عن دانييل بورين أو إشرافه، في عام 1985، على مَعرِض «اللاماديات» في مركز بومبيدو.



بين العمل الفني والسوق

في الخطابات الأيديولوجية للنقاد الكبار في منتصف القرن العشرين، وُلد التعبيرية التجريدية (Expressionnisme Abstrait) بوصفها ثورةً ضد الطلائع الفنية والنظرية الأوروبية، مدفوعةً برغبة عميقة في الاستقلال عن نماذج القارة العجوز. غير أنّ العقدين اللذين تليا التحرير شهدا، على نحو متقطع، تلاقيات خفيّة بين كبار الرسامين الأميركيين والروّاد المستقبليين للفكر البنيوي وما بعد البنيوي الفرنسي (post-structuralisme) — كما في اللقاء الشهير بين ساي تووملبلي Cy Twombly ورولان بارت Roland Barthes، الذي سيحتفي لاحقًا في الفن الأميركي بتلك «العفوية التي لا تريد أن تُمسك بشيء».

وقد جمعت بين هذين المشروعين، على تباعدهما الزمني، تقاطعات جوهرية: تمجيد الإيقاع والطاقة، الاشتغال على البُنى اللامركزية (كما قال جاكسون بولوك Jackson Pollock: «لوحاتي بلا مركز»)، و«التسطيح الجديد» الذي أدخله مارك روثكو Mark Rothko، وفق قراءة كليمنت غرينبرغ Clement Greenberg، من خلال مساحاته اللونية الأحادية. إلى جانب ذلك، تجسّدت الصلات الفنية المباشرة بين روبرت راوشنبرغ Robert Rauschenberg وجاسبر جونز Jasper Johns من جهة، وجون كيج John Cage وميرس كننغهام Merce Cunningham من جهة أخرى، وهي صلات تقاطعها تنظيريًا مع جيل دولوز Gilles Deleuze وميشيل فوكو Michel Foucault.

غير أنّ ستينيات القرن العشرين جاءت لتقلب هذا المشهد الأميركي رأسًا على عقب؛ إذ تراجعت «الحيويات» الفنية التي طبعت ما بعد الحرب، لصالح تيار جديد غامض الملامح آنذاك: البوب آرت Pop Art. هذا الاتجاه، الذي استعار اسمه وبعض مبادئه من إنجلترا، تبنّى السخرية من السلعة واستعمال فضلات المدينة، معلنًا نهاية صورة الفنان الحديث: الكائن المنعزل، المأساوي، المستقل عن العالم أو الرافض له. في هذا المناخ، أسّس آندي وارهول Andy Warhol سنة 1963 في مانهاتن ورشته الجماعية الشهيرة The Factory، حيث أنجز أولى طباعة الحرير، واستضاف شعراء وموسيقيين مثل لو ريد Lou Reed وفرقته المستقبلية The Velvet Underground، وأطلق مجلة Interview. في الوقت نفسه، كان كلايس أولدنبرغ Claes Oldenburg ينجز أولى منشآته، وروي ليشتنشتاين Roy Lichtenstein يرسم أولى مشاهده المقتبسة من القصص المصوّرة، فيما كان ليو كاستيلي Leo Castelli وإليانا سونابند Ileana Sonnabend يعرضان أعمال هؤلاء المتمرّدين الجدد.

أمام فكرة الوظيفة العليا للفن وخضوعه للعقل النقدي، برز مبدأ جديد، كما رآه جان بودريار Jean Baudrillard، يقوم على المزايدة المفرطة، سواء تجاه السوق أو تجاه التمرّد المضاد للثقافة. فالفن، في نظر بودريار، لا ينبغي أن يبحث عن خلاصه في الرفض النقدي، بل في المبالغة في تجريد السلعة وتقديسها، في أن «يصبح أكثر سلعية من السلعة نفسها». وهكذا أعلن انتهاء الخطابات الصارمة التي سادت ما بعد الحرب، حول مهمة الفنان أو التمييز بين «الطليعة والابتذال» (Avant-garde et Kitsch) كما صاغها غرينبرغ. لقد آذنت هذه التحوّلات بانطفاء الممارسات الفنية التأملية والبرامجية التي ميّزت

من أعمال المصمم السينمائي الأمريكي جون تشارلز دايكسترا

خمسينيات القرن العشرين، تلك التي كانت تسائل الوسيط التصويري في غايته ووظيفته، كما يلخّص برنار بليستين Bernard Blistène، في مقابل «مبدأ الاستنساخ الميكانيكي» الذي فرضه البوب آرت لاحقًا.

هكذا انتقل الفن من استقلالية الخطاب الذاتي إلى هيمنة الممارسات المندمجة في السوق والعالم، لتُولد حالة من التعدد الحركي والتصنيفي، هدفها الأساسي — كما يقول بيار بورديو Pierre Bourdieu — التواصل التجاري والتمييز بين «علامات» متنافسة تطلب الاعتراف. في هذا السياق ظهر مصطلح الفن الأدنى Minimal Art سنة 1965، مع أعمال دونالد جَد Donald Judd وسول لوت Sol LeWitt، ثم تبلور الفن المفهومي (Conceptual Art) في الولايات المتحدة عام 1967، إلى جانب تجارب النحت والتصميم والفيديو، وظهور اللاند آرت Land Art في فضاءات البلاد الشاسعة.

ولفهم هذه الممارسات الجديدة، ستصبح السيميائيات الفرنسية - من بارت Barthes إلى بودريار Baudrillard وفوكو Foucault - أدوات لا غنى عنها في سبعينيات القرن العشرين. في أحياء سوهو Soho وايست فيليدج East Village، كانت تُقرأ أعمال مثل Mythologies، و Le Miroir de la production، و La Société de consommation، وحتى Surveiller et punir، بحثًا عن لغة جديدة تربط العلامة بالمجتمع، وتكشف التوتر بين السلطة والهامش.

بلغ هذا التداخل ذروته في المشهد الفني والنقدي، حيث تماهت الأدوار: الفنان والناقد والتاجر والمنظّم، يجتمعون في معارض جماعية تغذيها روح السوق والعروض الأدائية. ومع طفرة السوق الفني في نيويورك عند مطلع الثمانينيات، المدفوعة بالمضاربات المالية والعقارية، انقطعت الصلة بين الفنانين ومفسّري أعمالهم التقليديين (النقاد والمؤرخين)، لصالح علاقة جديدة مع الإعلام ورجال المال.

في هذا المناخ المربك، جاء تدفق النظرية الفرنسية في الثمانينيات كمنقذ مؤقّت. فقد أعاد إلى الممارسات الفنية، التي كادت تذوب في السوق، بُعدًا نقديًا وتاريخيًا، وأوهَم بإمكانية المقاومة من الداخل. صار الفنان يمتلك الخطاب من جديد، في علاقة متبادلة بين القول والممارسة؛ حيث يغدو الفنان منتجًا لخطاب أدائي على العالم، كما يصبح الناقد أو المنظّر شبيهًا بفنان مفهومي يُبدع أحداثًا لغوية ونصوصًا-عروضية.

هكذا، كما تقول الكاتبة والفنانة كاثي آكر Kathy Acker: «صرت قادرة على أن أُعبّر بالكلمات عمّا كنت أمارسه فعلاً... حين قرأت L'Anti-Œdipe و Foucault، انفتح أمامي عالمٌ لغوي كامل». وبعد جيل دونالد جَد Donald Judd وريتشارد سيرا Richard Serra وجوزيف كوسوث Joseph Kosuth، الذي جمع بين الفكر والممارسة، برز جيل جديد بلا مرجع نظري، ضائع بين الأيديولوجيين الأخلاقيين وسحر السوق. عندها مثل فكر بودريار Baudrillard الحليف المثالي، إذ بدت عباراته المزدوجة كأنها الحل لتناقضات الفن الحديث: «إنّ التحدي الذي يطرحه علينا رأس المال في جنونه، علينا أن نواجهه بمزايدة جنونية مقابلة».

ومن خلال مبادرة الناقد سيلفير لوترينجر Sylvère Lotringer في نشر كتاب Simulations سنة 1983، دخل بودريار فجأة قلب المشهد الفني النيويوركي، حتى قال أحد مديري الغاليريات: «في غضون عامين، كان الجميع قد قرأ Simulations»، مؤكّدًا أنّ الفنانين استعملوا فكره مباشرة في أعمالهم. هكذا بدأت تلك اللحظة المفصلية التي ستخلّد في تاريخ العلاقة المتوترة بين الممارسة الفنية والخطاب النظري، بين الفن والسوق، وبين الصورة والكلمة.

المصدر:

Francois Cusset,
French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie, et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis. Paris, La Decouverte, 2003. 368 p.

مدحت رسول الله

حسن الأمراني

مدحتُ رسولَ الله والشوق غالبي
ومَدحُ رسولِ لله أعظم واجبِ
ترقرق في الدنيا وآدمُ طـــينةٌ
بهاء ففاض النور من كل جانبِ
تقدّم ما في الأنبـــــياء مقدّم
وخاتَمهمْ والختم بعض العجائبِ
إلا إنه في الحوض أكرم صاحبٍ
ألا إنه في الحشر أعظم عاقبِ
ألا إنه يوم القيامة حـــــاشرٌ
ألا إنه المـــاحي ظـــــلامَ العواقبِ
فأشْرَفُ معشوقٍ وأصدقُ عـاشقٍ
وأكرمُ مطلوبٍ وأعظمُ طالبِ
وما قبله نورٌ من الخـــلقِ كلهِمْ
تفجّر من ســـيماه نهرُ المناقبِ
إذا ما سرى في المشرقينِ ضياؤه
تكشّفَ كالمصباح بين المغاربِ
«سراجٌ منيرٌ» هكذا قال ربُّـــه
تدفّـــــق علماً بين جاءٍ وذاهبِ
ومن يطلبِ الدنيا فلا إثمَ إن يكنْ
حلالاً ،وإلا كان أتعَـــسَ نادبِ
وما ذاق طعماً للوفـاءِ من اكتسى
بذنْـبٍ علاهُ من قـرينٍ وصاحبِ
ألا إنّما لونُ السعـــادةِ حـــائلٌ
إذا كـــان في غير النبيّ المحَـــاربِ
أحلّ له طعم الغنـــائمِ دونهمْ
فصار بما قد نال أشرفَ واهـبِ1
به فخرُ عدنانٍ وعدنانُ جدُّهُ
نماه إلى نســـلٍ لؤيُّ بنُ غـــالبِ
وتفتخر الشّـــعرى «بنجم» ونورُهُ
تُكلّـــــله بالحُبّ سجدةُ تائبِ2
وكم في ظلامِ الليل والدمعُ نـاطقٌ
تُساقُ إليه مُثْقَلاتُ الركـائبِ
ويهفو إليه النّايُ فالنّايُ مُدْنَفٌ
وتعشَقُ مسْراهُ مصابيحُ راهبِ
وإنّي نماني للهوى طيبُ يثْـــرب
وطِيـــبَةُ كانت قِبلةً للرَّغائبِ3
وإنَّ انتمائي للمغاربِ مسْكـنـاً
أحقُّ بتحريضِ المطايا النَّجائبِ
و»أنجشةٌ» 4 لم يرتفقْ بركـائبي
ففاضت على نحري عطايا السَّحائبِ
أحاطتْ خطيئاتي بما كسَبتْ يَدِي
برحْلي ، فيا مولايَ قرِّبْ مَناكبي
إذا ما خليٌّ لامني خِـــلْتُ عارضاً 5
دعاني إلى حثّ الجَوى بالجوائبِ
ألا إنني والضعف يَثْني عزيمتي
أرى الشوق يُذكيها لسبقِ الكـــواكبِ
ولِلشّوقِ سرٌ ما أحاط به الـمدى
فيا قلبْ زد عشقاً وسدّدْ وقاربِ

1- لؤي بن غالب: الجد الثامن للنبي صلى الله عليه وسلم

2 - في سورة (النجم): «وأنه هو ربّ الشعرى»، وفي نهاية السورة: «فاسجدوا لله واعبدوا»

3 - طيبة: بكسر الطاء وياء، اسم المدينة المنورة، سماها بهَ رسول الله صلى الله عليه وسلم. وأما طيْبَةُ بفتح الياء وسكون على الياء، فمدينة قديمة في مصر. وهي التي عناها نجيب محفوظ في روايته: «كفاح طيبة».

4 - هو حادي الركائب الذي قال له رسول الله صلى الله عليه وسلم: «رفقا بالقوارير يا أنجشة».

5- العارض: السحاب. وفي التنزيل: «قالوا هذا عارض ممطرنا».