العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 56
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 7 من جمادى الأولى 1447
الموافق 30 أكتوبر 2025

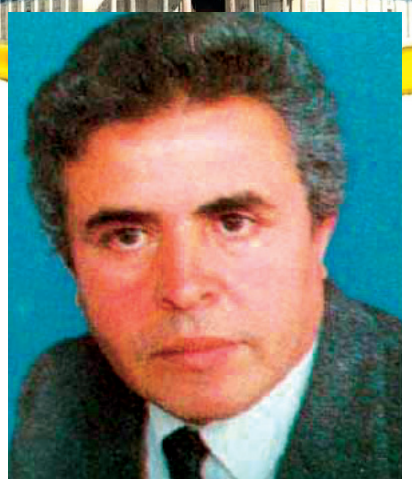
10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
Bach1969med@gmail.com

مُذكِّرات

لم أكَدْ أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتُ يدي أشدَّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنَّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصَّتهم من كتابة الافتتاحية ، إنَّهم/ 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 نسْتحضر بين حين وآخر ذكراهم ونرسِّخها 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

القدس



شعر: أحمد المجاطي

رأيتك تدفنين الريح
تحت عرائش العتمه
وتلتحفين صمتك
خلف أعمدة الشبابيك
تصبين القبور
وتشربين
فتظمأ الأحقاب
ويظمأ كل ما عتقت
من سحب ومن أكواب
ظمئنا
والردى فيك
فأين نموت يا عمه

* * *

تحز خناجر الثعبان
ضوء عيونك
الأشيب
وتشمخ في شقوق التيه
تشمخ لسعة العقرب
وأكبر من سمائي

من صفاء الحقد في عيني
أكبر
وجهك الأجدب.
أيا بابا إلى الله
ارتمى
من أين آتيك
وأنت الموت ،أنت الموت
أنت المبتغى
الأصعب

* * *

مددت إليك فجرا من حنيني
فجئت إليك مدفونا
أنوء بضحكة القرصان
وبؤس الفجر
في وهران
وصمت الرب أبحر في خرائب مكة
أو طورسنينا

* * *

وتلتفتين لا يبقى مع الدم
غير فجر في نواصيك
وغير نعامة ربداء
وليل من صريف الموت
قص جوانح الخيمة
تصبين القبور
وتشربين
فتظمأ الصحراء
ظمئنا
والردى فيك
فأين نموت
يا عمه

للردى وغمست محراثي
ببطن الحوت
فأية غشوة نبضت بقلبي
في دم الصحراء
وأي رجاء
تفسخ في نقاء الموت
أشعل ظلمة التابوت
في عيني

إعداد ودراسة: المختار باقة

علال الفاسي.. رسائل تشهد على التاريخ

الجزء الثالث

يواصل الباحث المغربي الدكتور المختار باقة، الحفر الرّصين في مأثرات الزعيم المفكر علال، ليُتحف الخزانة العلالية بالجزء الثالث من دراسته التي تحمل عنوان «علال الفاسي.. رسائل تشهد على التاريخ»، والتي رأت النور أخيرا ضمن منشورات مؤسسة علال الفاسي.

ويعد هذا الكتاب مرجعا قيما للباحثين والمثقفين والمهتمين، خصوصا منهم الذين يعنون بتاريخ المغرب الحديث عموما، وتاريخ الحركة الوطنية المغربية على وجه الخصوص.

يضم هذا الجزء من الرسائل -حسب تصدير للمختار باقة- ستين رسالة: (60)، أو مذكرة، بالإضافة إلى ملحق هام يضم بعض الخطب والبيانات والتصريحات ومواضيع مختلفة ذات أهمية تاريخية قصوى. ويتكون من أربعة فصول، فضلا عن الملحق، وهي كما يلي :

-1 الفصل الأول: رسائل ومذكرات إلى جلالة الملك محمد الخامس وجلالة الملك الحسن الثاني.

-2 الفصل الثاني: رسائل ومذكرات إلى الأمين العام للجامعة العربية ومساعديه وخبرائه، وإلى مؤتمر الدول للشعوب العربية، وإلى مختلف المنظمات الدولية.

-3 الفصل الثالث: رسائل ومذكرات إلى ملوك ورؤساء ووزراء وسفراء وولاة مختلف الدول، وإلى شخصيات دينية وسياسية وازنة، وإلى المنابر الإعلامية.

-4 الفصل الرابع: رسائل ومذكرات إلى الوزراء والمسؤولين الحكوميين بالمغرب: الأجانب منهم إبان الاستعمار، والمغاربة إبان الاستقلال، وإلى الرأي العام الوطني والدولي.

كما يضم ملحقا هاما حول قضايا تاريخية مضيئة للرسائل السابقة ومؤطرة لها.

تخضع هذه الرسائل في التقسيم -حسب الدارس- لحمولاتها السياسية والإيديولوجية والعقائدية والمذهبية، وحسب ما تضمنته من مواضيع، وما عبرت عنه من أفكار وقناعات وحسب ما بدا جليا من خلال تصفحها جميعا، وقد جاءت في خمسة أقسام أساسية:

- قسم ديني إسلامي : يعتمد على مفهوم الأمة الإسلامية الواحدة صاحبة الدين الواحد، والكتاب الواحد. والرسول الواحد.

-قسم قومي عربي : يعلي من شأن رابطة القربى والدم واللغة والجنس ويعتمد كثيرا على مقومات التاريخ والأرض والآلام والآمال والمصير المشترك.

-قسم سياسي وطني : يعتمد الوطن القطري الواحد الذي هو المغرب، ذو الحدود المعروفة والمضبوطة. ويستثمر الحس الوطني الذي يعبر عن وحدة الشعب بمختلف شرائحه وتنوع أصوله.

- قسم فكري ثقافي وأدبي: يعتمد الدفاع عن مكونات الهوية المغربية العربية والأمازيغية والإسلامية المتمثلة على الخصوص في فكر وثقافة وآداب وفنون هذا البلد.

-قسم اجتماعي عائلي وشخصي: يتمثل على الخصوص في التعبير عن الهموم الاجتماعية، وعن المسائل العاطفية: العائلية والشخصية.

ويمكن الحديث عن هذه الأقسام من خلال أربع ملاحظات أساسية، وهي :

أولا: يلاحظ غلبة القسم السياسي الوطني على بقية الأقسام، وذلك نظرا لانخراط صاحب الرسائل في المعارك السياسية بشكل يومي ودائم وعلى جميع الأصعدة، ولاندماجه الجلي في معركة التحرير: تحرير الأرض والإنسان من كل أشكال القيود والعبودية.

ثانيا: يشار إلى أننا ارتأينا أن نكرر بعض الرسائل القليلة جدا، الواردة في الجزءين : الأول والثاني، نظرا لأهميتها القصوى، حتى يتمكن أوفر عدد من القراء والباحثين والمؤرخين والمهتمين من الاطلاع على هذه الرسائل الوثائق، لما لها من تأثير كبير على إضاءة مجموعة من العتمات في تاريخ المغرب، والكشف عن مناطق مظلمة وملتبسة من تاريخ هذا البلد. .

ثالثا: ويشار أيضا إلى أننا ارتأينا - ولنفس الأسباب السابقة الذكر - أن نلحق بهذه الرسائل مجموعة قليلة جدا من الخطب والبيانات والتصريحات ذات الأهمية البالغة، نظرا لعلاقتها الوطيدة بموضوع الرسائل، ولما لها من أثر كبير على إضاءة هذه الرسائل وتوضيح مغزاها.

رابعا: ويشار كذلك إلى أننا حاولنا في تحليلنا لهذه الرسائل اتباع طريقة متكاملة تنهل من مختلف المناهج الحديثة، بحسب ما يفيد القارئ وما يتلاءم مع طبيعة هذه النصوص، مستفيدين بالخصوص من منهج: تحليل المحتوى Lanalyse de contenu كما ورد لدى الفيلسوف وعالم السلوك الأمريكي المعروف بعمله في مجال الاتصالات ووسائل الإعلام برنارد روبن بيرلسون-Bernard Reuben Berelson ، وهو ما حاولنا القيام به إلى حد كبير دون اللجوء إلى ما يترتب على ذلك من عد وإحصاء. كما أننا حاولنا - قدر الإمكان - مراعاة التسلسل التاريخي لهذه الرسائل، وكذا أهميتها كوثيقة تاريخية مفيدة للمؤرخين والباحثين عن الحقيقة وحدها مجردة من جميع الأهداف المغرضة. ولذلك صنفناها ضمن كل فصل على حدة حسب تاريخها وأهميتها، وحسب القيمة التاريخية للأفكار التي تحملها.

كما أننا اعتمدنا أيضا في مسألة الترتيب على مراعاة: المرسل إليه كمكون محدد بالدرجة الأولى، سواء كان من جهة واحدة منفردة ومنعزلة، أو ضمن جهات متعددة ومتداخلة فيما بينها من حيث المهمة والموضوع، وذلك استلهاما لخطاطة الناقد الأدبي واللغوي الروسي: رومان جاكوبسون- Roman JAKOBSON، ولكننا - يضيف المختار باقة- لم نرتبط في دراستنا هذه بالخطاطة المعنية بشكل كامل بل ركزنا فقط على عناصرها الثلاثة فقط: المرسل - الرسالة - المرسل إليه ، مع غض الطرف عن المكونات الثلاثة الأخرى: السياق - قناة التواصل - شفرة التواصل)، والتي نتمنى أن يتاح المجال للباحثين والدارسين للانكباب عليها بعد خروج هذه الرسائل إلى حيز الوجود».

يقع الكتاب في 575 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع بمطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء سنة 2025 .

أحمد القاسمي

خنجر الطوارق

لا يفتأ الكاتب والروائي المغربي أحمد القاسمي، يُغْني الخزانة السردية المغربية والعربية، بما لذ وطاب من حكايا محفوفة بالتشويق والفائدة، وقد اختار لروايته الجديدة هذه المرة عنوانا حادا هو «خنجر الطوارق»، وهي رابع رواية بعد «جزيرة المحيط 2018-»، « مكتشف الدينوصورات 2024- «، و»رجوع ولد الصياد – 2025 «.

يتناول عمله الأخير قصة أستاذ باحث في علم الإنسان يسافر إلى الجنوب الشرقي من البلاد، حيث تمتد الصحراء الكبرى؛ يشتري من أحد أسواق مدنها خنجرا من صنعة الطوارق؛ فأي خنجر هذا؟ ومن هم هؤلاء الطوارق؟ فيه مادة دراسات الأستاذ؛ لأن التفنن في صنعه موروث، وفي عادة حمله من طرف أولئك كمال للهيبة، ومهابة على الأرجح أثناء تدقيق النظر فيه؛ لاستخلاص كنهه، وثقافة قومه؛ وقد استرعى انتباهه سهم على نصله يشير إلى ما هو مستور فيبرد عنه الفلز، ليكشف عن رشم من رموز؛ فهي عمارة مدنية، ومسلك، وقافلة من الإبل، وعلامة وجود شيء ما في النهاية».

يستمر الكاتب مُتَرحِّلا في دروب التشويق، ليصل إلى حيث «تنشأ صداقة بين الأستاذ وابن مالك الفندق الذي نزل فيه، وعندما أخبرا بأن الخنجر مخطوف عنوة في إحدى مدن صحراء بلاد (مالي)، قاما برحلة طويلة إلى هناك، كانت فيها مضايقات وعراقيل من طرف شخصين؛ فما علاقة هذين بالخنجر؟ ليتوصل الأستاذ وصاحبه إلى أن رسم الخنجر دليل يفضي إلى كنز من خناجر مطعمة بحجر كريم، زخرفة، وزينة، وكانت دافعة إلى جريمة قتل؛ هي أحداث الرواية تأخذ القارئ في سردها إلى عالم نهر النيجر العظيم، وإلى كثبان الصحراء الكبرى».

تجدر الإشارة إلى أن للقاسمي أعمال في أجناس أدبية أخرى، نذكر:

« امرأة من المدينة (مجموعة قصص: 1997م)، النيزك (مجموعة قصص: 2023م)، الشيخ والجراد (مجموعة قصص: 2024م)، غطاس البحرية (نص مغامرات ورحلات بحرية 2024م)، نوادر من الكتب مجموعة مقالات ثقافية، ونصوص.) إبداعية: 2024م).

تقع الرواية في 249 صفحة من الحجم المتوسط، وطبعت بمركز النسخ الخوارزمي بالدار البيضاء سنة 2025.

حوار مع القاص والروائي المغربي الدكتور خالد أقلعي

أحببت القصة القصيرة لكن كتابتها عملية مرهقة

حوار: عبدالله المتقي

الجائزة الحقيقية التي يمكن أن يطمئنّ لها الكاتب ،ويسعد بها ،هي القدرة على مواصلة الكتابة بنفس الحزم والحماس والجدّية

خالد أقلعي قاص حائز على جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب عن مجموعته «دوائر مغلقة» ، روائي وفي رصيده ثلاث روايات هي: «أطياف البيت القديم» ، «عصافير الخريف» ، «فتنه» ، و«المعلم» ، و«بدر الدين وطاقية الشفاء» قصة للأطفال» ، إضافة إلى اهتماماته النقدية والسينمائية ، حاصل على جوائز محلية وعربية ، مساهمة منا في الاقتراب من تجربته القصصية والروائية ، كان معه هذا الحوار لـ «العلم الثقافي» ..

الكتابة، هذه اللعنة الجميلة ؟

أتيتها من انبهاري، وأنا لا أزال يافعا، بعوالم رواية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي، كنت أيامها مولعا بالقصص البوليسي، وبينا أبحث عنها في رفوف مكتبتنا المدرسية إذا بي أصادف عنوان رواية دوستويفسكي، وقد ظننت لأول وهلة أنها مجموعة من القصص البوليسي بالنظر إلى حجمها. وعندما فتحت الكتاب وولجت عالم سان بطرسبورغ بمعية راسكولينيكوف، شعرت بأن شيئا جوهرا قد تغيّر بداخلي؛ أصبحت مهووسا بالقراءة، وبعزلتها، وما تولّده من مشاعر توحّد تحفّز على التخييل والتعبير. من نوافذ هذه الرواية ولجت عالم الأدب والكتابة.

بدأت قاصا ملفتا، ثم بعدها روائيا، ما حكاية هذا اللجوء للرواية؟

أحببت القصة القصيرة. لكن كتابتها عملية مرهقة، فعلا، تتطلّب كثيرا من الالتزام والصبر. امتداد الرواية يسمح للكاتب بأن يأخذ أنفاسه، وأن يماطل ويسوّف بالقدر الكافي من دون أن يفقد الخيط الناظم لعمله. ولكن، على الرغم من أننا عزمت على فراق القصّة القصيرة، إلاّ أنني، في الحقيقة، لم أفكر يوما في طلاقها؛ بل إنني اكتشفت حضورها في كلّ ما أكتبُ من سرد روائيّ أو سيريّ، فهي حاضرة بكثافتها وتوتّرها ومفارقاتها الساخرة حينا، الدرامية حينا آخر ، بشخوصها القليلة الهامشية الموغلة في الانعزال والوحدة، بعوالمها الخاطفة وطوابعها الموحّدة.

أنت قاص، روائي، ناقد، وتكتب للأطفال، فأين نجدك كي نحييك؟

تجدونني في كلّ ما يمكن أن ينفع تلامذتي من أدب وفنّ، ويمتّعهم ويسليهم... فمسؤوليتي كمعلّم حفزتني إلى تعلّم مجموعة من المهارات التي يمكن أن أتقاسمها معهم، في أفق جعل الحيّاة المدرسة أكثر جمالا وإغراء وعذوبة... ولذلك مارست كتابة القصة، مثلما مارست كتابة السيناريو السينمائي التربوي، وكذلك المسرح الموجّه للأطفال، وأشتغل حاليا على حكاية عجيبة تحمل عنوان «جليدة»، وهو جنس أدبي لم أجرّبه بعد. أما إذا رغبت في لقاء زملائي الأدباء فألجأ إلى الرواية، التّخييلية والسّيرية، وإلى النقد الأدبي والترجمة ففي كل ذلك متّسع للقاء والحوار.

أفراح الكتاب الأول، تشبه بهجات الجنين الأول، بالمناسبة، ما الذي بقي من نشوة مجموعتك الأولى (دوائر مغلقة) ؟

نعم، صديقي العزيز، فرحة الكتاب الأول لا توصف، ولا يمكن أن تنسى، خاصة بالنسبة لجيلي الذي أراد أن يثبت ذاته في فترة تاريخية لم تكن تؤمن بغير النضج الأدبي. منابر النشر قليلة وصعبة الاختراق، وسيوف النقد حادّة بتّارة... والحقّ أن القبول وسط هذه الأجواء الساخنة الحازمة يزرع أهم ما ينبغي أن يمتلكه الكاتب، وهو الثّقة بالنفس. صحيح أن نشوة الفوز قد تلاشت، ولكن، خلفت وراءها ثقة بالنفس، بمنزلة حافز طبيعيّ إلى مواصلة الكتابة والقراءة بجديّة وحزم.

-في جبتك الكثير من التقديرات والجوائز المغربية والعربية، ما الذي منحتك؟ وما الذي منحتها؟

- لا أنكر أن الجوائز التي حصلت عليها، على قلّتها، منحتني كثيرا من الثقة بالنفس، لدرجة أنها أوشكت أن تستفزني فريسة للوهم والغرور، وتبعدني عن حقيقة أن الأمر لا يتعلّق، كما يقول الكاتب الفرنسي أنطوان البالا أن «بضعة أشخاص بنظارات طبية قالوا إن هذا العمل الأدبي يستحق جائزة»!، والواقع أن الجائزة الحقيقية التي يمكن أن يطمئنّ لها الكاتب، ويسعد بها، هي القدرة على مواصلة الكتابة بنفس الحزم والحماس والجديّة. وأمّا ما منحته للجوائز التي حصلت عليها، فليس أكثر من مجهودي الإبداعيّ المتواضع الذي أثبت في لحظة ما، مقارنةً مع أعمال ما، بالنسبة لأشخاص ما أنه يستحق أن يكون إضافة نوعية في تاريخ الجائزة.

- احترت في مجموعتك الثانية «وجدان وأشلاء دمى»، من أيّن جئت بهذا العنوان الذي يفتح الشهية ؟

ولدت القصة المحورية التي عنونت بها هذه المجموعة القصصية لتناقض نصّا قصصيا لكاتب عربيّ حاول أن يرصد وضع الطفولة في زمن الحروب. وقد بدا لي هذا النص في معالجته القصصية التي تتطلّب كثيرا من الكثافة والتوتّر باهتا بما يكفي ليحجب حقيقة المعضلة التي يعيشها الأطفال في زمن الحروب والعدوان، وما مأساة الطفولة الفلسطينية منا ببعيدة. فحكيت قصّة الطّفلة «وجدان» التي تجلس إلى جانب جدّها المتابع لأطوار الحرب الفتّاكة، وانعكاس الصور الفظيعة على سلوكها الطّفليّ من خلال تفكيك دميتها العزيزة، واللعب بها كما لو أنها أشلاء الأطفال ضحايا الحرب. والقصة كناية عمّا يختزنه وجدان الطفولة في زمن الحروب من ندوب وجراح لا تندمل أبدا.

ما قصة هذا التطفيل السردي في روايتك الاولى (أطياف البيت القديم) ؟

رصدك النقدي في غاية الأهمية، لأنه وضع يده على السّمة التكوينيّة الأساس في معظم أعمالي السّرديّة، وهي سمة الطّفولة؛ فهي تحضر في قصصي، ورواياتي، وأفلامي، واختياراتي الترجمية... وعندما أستحضر سيرة حياتي، أدرك أنّ السبب في ذلك هو انتقالنا من منزلنا بالمدينة القديم، حيث كنت أنعم ، أنا ابن الثامنة، بدفء الجدة والأعمام والعمات ، للعيش في شقّة بشوارع الأحياء الجديدة. فكما لو أن الأمر يتعلّق بفطام ثان تعرّضت له في حياتي جعل فترات الطفولة هذه حلما يراودني أينما حللت وارتحلت، وهو يتسرّب إلى أعمالي، بأشكال وألوان شتى، شئتُ أم أبيت..!

وأنت تخوض تجربة الكتابة للأطفال، ما أخبار سوق القراءة الطفلية، أمام هذا الشلال من اللعب الالكترونية ؟

بغضّ النظر عن الفئة القليلة التي لا تزال قابضة على جمر المعرفة، فإن وسائط المتع السمعية البصرية اكتسحت حياة الصغار والكبار، وأصبحت تمثّل القاعدة، والكتاب هو الاستثناء. وفي مجال أدب الطّفل، أعتقد أن ما بلغه الإنتاجالموجّه للأطفال والشباب من براعة تقنية، وحرفية في الحكي، ونسج الحبكات المذهلة صعّب العملية كثيرا على السرد القصصي الموجّه للقراءة، والذي لا يزال يتشبّث بوسائله الكلاسيكية المحدودة. ولكن، أعتقد أن الحلّ المؤقت لهذه المعضلة يكمن في البرامج والمناهج المدرسية التي ينبغي أن تخصص ساعات معينة خلال الأسبوع للقراءة فقط، بعيدا عن التقييم النقدي. أعتقد أن هذه الساعات القليلة ستعود بالنفع العميم على الأطفال، ليس فقط حكائيا، ولكن معرفيا ومهاريا أيضا.

يشي عنوان (عصافير الخريف) بأن شخوصها كائنات مستلبة مشلولة الحركة لها شأن شبيه بعصافير الخريف، تظل عاجزة عن التحليق؛ ما تعليقك ؟

- طبعا، صديقي، ما دام عنوان الرواية بمنزلة كناية عنها. عالم خريف العصافير عاصف، متوتّر، بناءً لغة، وأسلوبا ومضامين...وهو يركز، أكثر ما يركز، على شخصية الإنسان البسيط الذي يبحث عن إمكانية لحياة هانئة مطمئنة؛ إنسان متشبّث بالحياة السعيدة لكنّ تيار الواقع الفاسد يجرفه إلى الضياع والانسحاق أو يطوّح به إلى متاهات التطرّف والعنف، تماما، كذلك العصفور الصغير الهزيل الذي يحاول أن يتشبّث بغصنه اتّقاءا لرياح الخريف الباردة الهوجاء. هذا حال شخصية جعفر الرئيسة، وكذلك أحوال أمه، وحبيبته فتّه وصديقيه المفضّل ومزيود، وزميله في العمل المهيدي، وغيرها من شخصيات الرواية التي تبحث عن مخرج بين مسالك متاهة اجتماعية محكمة الإغلاق.

هل من نميمة بيضاء حول أسباب نزول روايتك (المعلم) الصادرة مؤخرا عن بيت الحكمة ؟

نزول رواية «المعلم» كان مطلبا ملحّا بالنظر إلى الأجواء التي يعيشها رجل التعليم ببلدنا، خاصة، رجال ونساء التّعليم العاملين في المجال القروي. ذلك أن الرواية تحاول أن ترصد معاناتهم اليومية، ومحاولاتهم المضمنية للتوفيق بين مهامهم المهنية ومتطلبات حياتهم في وسط تشحّ فيه ظروف العيش الطبيعيّ من مسكن ومطعم ومشفى ووسائل ترفيه تخفف عنهم أعباء مهنتهم الشاقة. ورواية «المعلّم» تمتح من السّيرة بقدر ما تعبّ من التخييل الذي يعلو منسوبه ليمنح هذا العمل شرعيته الروائية، ويجعله سجّلا منمازا بشخصياته الإنسانية المتنوعة، وبمواقفه الدرامية والكوميدية المفارقة .

محطات من تاريخ الكفاح الوطني في سبيل استرجاع الثغور المحتلة

نموذج مليلية السليبة

الجزء الأول

عبد الإله بسكمار

ابْتُلي المغرب كغيره من أقطار العالمين العربي والإسلامي بالاستعمار الإيبيري (البرتغالي ثم الإسباني) الذي سبق كل القوى الامبريالية الأخرى كهولندا وإنجلترا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا إلى الاحتلال العسكري ولا سيما غزو المناطق الواقعة جنوب المتوسط خاصة ، علاوة على استعمار واستيطان أمريكا ومعها القارة الإفريقية والجزء الأكبر من مناطق آسيا واستئصال الساكنة المحلية بالحديد والنار وأشكال الاستعباد والاستغلال ومحو ثقافة تلك الشعوب وحضارتها ، وذلك من أجل الوصول إلى التوابل والملح والمواد الأولية كالفحم والحديد والذهب واستغلال الأراضي والمناجم وتحويل الأهالي senègidnI إلى عبيد تحت خرافة تفوق الرجل الأبيض ، ثم البحث عن الأسواق ومعها نشر المسيحية ، إذ انطلاقا من القرنين الخامس والسادس عشر ، بدأت أوربا تتحول إلى قوة إمبريالية عاتية على حساب الشعوب الأخرى .

كانت الفاتحة ضمن هذا السياق سقوط سبتة في أيدي البرتغال 1415 م / 817 هـ، ثم تحولها إلى الاحتلال الإسباني سنة 1580م (بعد معركة وادي المخازن التي فقدت فيها البرتغال مُلكها وأستقلالها)، وتوالى سقوط المرافئ والثغور المغربية سواء على ساحل المتوسط أو المحيط الأطلسي، فتم احتلال طنجة سنة 1471 التي انتقلت هي الأخرى إلى ملكية الإسبان في نفس السنة السابقة (1580) فالإنجليز سنة 1661 إذ المعروف أن ملك البرتغال أهدى طنجة كمهر للأميرة الانجليزية كاترين من بارغانزا (...) ، حتى حررتها جيوش السلطان المولى اسماعيل، (بعد محاولات للخضر غيلان الذي قضى عليه السلطان العلوي) ثم سقطت أصيلا في نفس السنة (1471)، وآزمور سنة 1486 والعرائش سنة 1489 وماسة سنة 1497 ومليلية عام 1497 وكان الفينيقيون يسمونها قديما « روسادير» والغريب في أمر احتلالها، الذي تم دون كبير عناء وأشرف عليه دوق مدينة سيدونيا أن هذا الأخير كان منحدرا من فارس قشتالي خرج عن طاعة ملكه ودخل في خدمة أبي يوسف يعقوب المريني (1) .

جاء دور احتلال البريجة سنة 1502 وأكادير (سانتا كروز) 1505 وآسفي سنة 1508 والمعمورة (المهدية حاليا) سنة 1515، بل اتجه الجيش البرتغالي مدفوعا بالحميتين الاستعمارية والصليبية نحو مدينة مراكش نفسها في ذات السنة، وأمام الخطر الماحق، التف المغاربة حول الزوايا للدفاع عن وطنهم وبدأت بذلك صفحات ممتدة من الكفاح الوطني ما زالت مستمرة لحد الآن (2)، وشغلت من ناحية أخرى إلى جانب عوامل متعددة عموم المغاربة عن كل نهضة اقتصادية أو اجتماعية وثقافية بالمغرب، في زمن تحولت خلاله موازين القوى وبشكل لم يسبق له مثيل نحو أوربا الاستعمارية والإمبريالية على حساب العرب والمسلمين وباقي الشعوب، وبتزامن مع ظهور وتوسع الأمبراطورية العثمانية قبل أن تعرف فترة ممتدة من الضعف والتدهور هي الأخرى . ترافقت كل هذه النكسات مع النكبة الكبرى المتمثلة في سقوط آخر قلاع الإسلام والعروبة بالأندلس ونقصد مملكة غرناطة في يناير 1492، وافتقدت الأندلس الدعم المغربي المعتاد، بفعل تدهور الأوضاع في المغرب ذاته، الشيء الذي جعل ما تبقى من عرب ومسلمي الأندلس يعانون الأمرين مع المطاردة وأشكال الظلم والتحرش والتنكيل كمحاكم التفتيش، والتي وصلت إلى حد إحراق مئات المسلمين واليهود (3) ثم الطرد النهائي سنة 1610، وانعكست النكبة على المغرب الذي استقبل الجزء الأكبر من المهجرين الأندلسيين، ما أثر على مجتمعه وثقافته إيجابا بشكل عام، وأدى إلى ظهور وازدهار حركة الجهاد البحري وكان من أبرز لحظاتها التاريخية جمهورية سلا والمجاهد العياشي وهي ذات الحركة التي عرفها أيضا المغرب الأوسط (الجزائر) على يد القائدين التركيين عروج وخير الدين بارباروس بدءا من سنة 1517 .

لم يستطع المغاربة في تلك الفترة الكالحة التصدي الفعال للغزاة (قبل معركة واد المخازن طبعا سنة 1578) فالدولة المرينية عاشت مرحلة أخيرة من الضعف والتآكل وقتل آخر سلاطينها عبد الحق الثاني كرد فعل على المذبحة التي قام بها ضد الوطاسيين الذين تولى وزراءهم السلطة في البلاد سنة 869 هـ / 1465 م، وكانت مأساة سقوط سبتة من أبرز عوامل انهيار دولة بني مرين واختفائها عن المسرح السياسي ومن سوء حظ المغرب أن الوطاسيين كانوا في الأصل وزراء لدى سلاطين بني مرين، فتحملوا الضعف العام للدولة خلال نفس الفترة المظلمة .

ظلت أسرة بن وطاس سلالة هزيلة، حيث انصرفت جهود سلاطينهم إلى محاولات القضاء على الإمارات الصغيرة التي توزعت البلاد، ثم اعتراض سبيل السعديين الصاعدين من الجنوب، ولم يستطيعوا صد الغزوين البرتغالي والإسباني بنجاح، حتى سقوطهم النهائي على يد محمد مهدي الشيخ السعدي سنة 1554 م / 961 هـ ، وقد ساهمت قبل ذلك دعوات الجهاد المتعددة وضرورة تحرير الثغور في إنهاض الوعي الديني والوطني لدى المغاربة وكان من أبرز الدعاة الشيخ الصوفي المجاهد أبو عبد الله محمد بن عبد الرحيم بن يجبش التازي من خلال كتابه في الجهاد (4).

لم تبدأ المحاولات الجدية الأولى لتحرير الثغور المحتلة إلا في بدايات العصر السعدي حيث استرجع محمد مهدي الشيخ أكادير (سانتا كروز) سنة 1541/ 947 هـ (5) ما جعل الحركة السعدية الناشئة على أساس الطريقة الجزولية، وشعار الجهاد ضد البرتغال، تكتسي صبغة شرعية لدى الناس وتتوسع شعبيتها وامتداداتها لتشمل مختلف أنحاء البلاد، في حين تراجع التأييد للوطاسيين، حيث انحصرت سلطتهم بفاس وما حولها وصولا إلى تازة وبعض المناطق الشرقية، وكان لنصر أكادير أثر إيجابي آخر ألا وهو جلاء الجيش البرتغالي طوعا عن كل من آزمور وآسفي محتفظين بالبريجة (الجديدة) والعرائش، قبل تحريرها من طرف السعديين ثم تسليمها إلى الإسبان على طبق ذهبي من طرف السلطان السعدي محمد المامون سنة 1610 (6)، في إطار صراعه مع إخوته بعد وفاة والدهم أحمد المنصور.

سبتة

سجلت المصادر الإسبانية عدة محطات للمقاومة المغربية في مواجهة الإسبان المحتلين لمليلية أبرزها، تلك التي قادها علي العطار بعد انسحاب الجيش الوطاسي ودخول الإسبان على أنقاض المدينة ثم يذكر التاريخ مرابطا مجاهدا آخر هومحمد بن علال وكانت حركته في 16 أبريل 1564عبارة عن مسيرة جماهيرية ذات طابع سلمي نحو المدينة السليبة انتهت بمجزرة وحشية، مات فيها خلق كثـــير وفر الباقي (7) .

يشار إلى أن مليلية المحتلة شكلت قاعدة لانطلاق بعض المتمردين كالناصر ابن أخ أحمد المنصور سنة 1595 م بتواطؤ مع فليب الثاني ملك إسبانيا آنذاك، وقد شكل هذا التمرد خطرا داهما على دولة المنصور ولم يهدأ له بال حتى تم القضاء على فتنته سنة 1596، ومن هنا استمر عزم المغربة على استرجاع الثغور المحتلة وبينها سبتة ومليلية والجزرثم الصحراء الجنوبية والشرقية بعد ذلك .

في عهد السلطان مولاي اسماعيل تم تحرير طنجة سنة 1681 على يد القائد أحمد بن علي الريفي فالمعمورة 1682 كما طرد الجيش المغربي الإسبان من القرائش سنة 1689 بعد حصار دام ثلاثة أشهر ونصف وجاء دور أصيلا عام 1691 مثلما ورد عند صاحبي البستان الظريف ونزهة الحادي (8) وفي نفس الظروف ضيق المغاربة الخناق على سبتة ومليلية دون أن يستطيعوا اقتحامهما (9) .

هكذا استطاع الجيش الإسماعيلي بمساعدة المتطوعة أن يحقق في عشر سنوات – كما يذهب إلى ذلك العروي – ما عجز عنه المجاهدون طوال عقود من الحصار المتواصل، رغم أن هذه السياسة الحازمة اصطدمت في المقابل بتعنت وتآمر ولاة الجزائر الأتراك الذين دخلوا في صراع منذ البداية مع الإيالة المغربية (10) ولم يبق في يد الأجانب سوى سبتة ومليلة والحسيمة (والتي كانت تسمى المزمة وحررها المغاربة الريفيون) وحجرة باديس والجزر الجعفرية ثم مناطق الجنوب فيما بعد (احتلت الصحراء المغربية الغربية أي وادي الذهب والساقية الحمراء سنة 1884 بعد سيطرة الإسبان على طرفاية) وقد تعرض شارل أندري جوليان Charles André Julien بدوره لحركة الاسترجاع هذه معلقا بأن « الساحل الأطلنطي تخلص من الدنس المسيحي إلا المنطقة البرتغالية في مزغان « مشيرا إلى نفس المجالات المذكورة سابقا والتي بقيت في أيدي إسبانيا على ساحل المتـــــوسط ونفس الأمر سجله هنري تيراس 11) Henri Terrasse) .

واصل أبناء المولى اسماعيل حصاراتهم لسبتة ثم مليلية لإكسابهم الشرعية الجهادية دون أي نتيجة تذكر، كما لم تنقطع مقاومة قبائل المنطقة لكل محاولات الإسبان التوسع واحتلال المزيد من الأراضي وخاصة قبيلتي قلعية وإنجرة، وهو الوضع الذي سينقلب رأسا على عقب لغير صالح المغرب كما سنرى وخاصة بعد حرب تطوان (1859 – 1860) غير أن أكبر محاولة لاسترجاع مليلية السليبة كانت خلال عهد سيدي محمد بن الله (محمد الثالث) ففي كتابه « المقاومة المغربية للوجود الإسباني (1697 - 1859) (12) للأستاذ حسن الفكيكي، يفيد الباحث بأن السلطان سيدي محمد بن عبد الله بدأ يستعد لتحرير مليلية سنة 1770 وكان قد عقد مع دولة إسبانيا اتفاقا ملتبسا سنة 1767 أثاراضطرابا في تأويل بنوده بين السلطان المعني وملك إسبانيا كارلوس الثالث (13).

بلغ مقدار الأسلحة المتدفق على الموانئ المغربية (والمفارقة آن كثيرا منها كان مجلوبا من إسبانيا نفسها مما يطرح العديد من علامات الاستفهام) نحو اثني عشر مدفعا وحوالي خمس وعشرين ألف قذيفة بينما قدرها الديبلوماسي الفرنسي لويس شينيي – 1722) Louis De CHénier 1796)خلال ثلاث سنوات بنحو ثمانية وأربعين مهراسا ومائة مدفع ونحو خمس عشرة قذيفة « (14) وحسب توزيع تلك الأسلحة فقد خصص ثلثها لاسترجاع المراكز المحتلة بالساحل الريفي، وهي الحصيلة المنقولة إلى كل من تطوان ومكناس وفاس وتازا (15) .

لقد تعرض لموضوع محاولة المولى محمد بن عبد الله

مليلية

استرجاع مليلية عدد من الباحثين والمهتمين بينهم لويس شينيي الآنف الذكر من خلال:

-مراسلات القنصل لويس شينيي

Correspondance du consul Louis Chénier, DBF. - Larousse 19e s 1970 ,1782-1767

-وكتاب «أبحاث تاريخية حول المورين وتاريخ الأمبراطورية المغربية»

Recherches historiques sur les Maures, et Histoire de l'Empire de Maroc

حاول السلطان محمد بن عبد الله استرجاع مليلية إذن منذ سنة 1770 وكان قد عقد ما يشبه حلفا مع الإيالة الجزائرية العثمانية، على أساس أن تتوجه جيوش الأتراك لتحرير وهران من الاحتلال الإسباني وفي نفس الوقت تتحرك جيوش السلطان إلى مليلية لحصارها واستردادها وفي ذات الوقت اتفقت الإيالتان على تبادل المدد والسلاح بين الطرفين، ولم يفقد السلطان الأمل في تعاون الإيالة المجاورة حتى وصوله إلى تازا في يوليوز / غشت 1774 استعدادا للاتجاه نحو مليلية السليبة شمالا « ومن هناك راسل في مستهل نونبر كلا من داي معسكر وحاكم تلمسان يطالبهما الوفاء بما تم الاتفاق عليه « (16) ويضيف الأستاذ حسن الفكيكي أن رد الإيالة الجزائرية كان مخيبا للسلطان، ومع ذلك صمم هذا الأخير على تكملة الاستعدادات لمحاصرة وتحرير مليلية وبالفعل توجه الأمراء من أبناء المولى محمد بن عبد الله إلى تازا في 21 نونبر من سنة 1774 لتحضير استقبال القوات التي قدر عدده بـ 15 ألف من الجنود والخيالة والمدفعية (17).

في أوائل دجنبر من نفس السنة تحرك موكب السلطان وقبل مغادرته مدينة تازا كتب إلى صهره عبد الله الرحماني عامل الرباط قائلا « أرحل عن تازا قاصدا مليلة وفي العاشر من هذا الشهر أكون بحول الله قد وصلت إليها ...لنسترد من إسبانيا جميع حقوقنا « وكان حصار مليلية خانقا على الإسبان حيث اضطروا إلى نقل النساء والاطفال نحو مدينة مالقة وطال ذات الحصار نحوا من أربعة أشهر (18) .

الهوامش :

(1) – بوطالب إبراهيم ، العطار بوغالب « من أجل تصفية الاستعمار واستكمال الوحدة الترابية / سبتة ومليلية تاريخ ووقائع – من منشورات المحرر، مطبعة دار النشر المغربية – الدار البيضاء ، 1981 ص 36 وحول سقوط الشواطئ المغربية في أيدي البرتغال وإسبانيا يمكن العودة إلى :

- العروي ، عبد الله « مجمل تاريخ المغرب « ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 2009 ، ص 431 – 432 .

Terrassa HENRI « HISTOIRE du MAROC «-
Editions ATLANTIDE- CASABLANCA 1959 . P 112 , 122 .

- جوليان شارل أندري Julien Charles André « تاريخ إفريقيا الشمالية « تونس – الجزائر – المغرب الأقصى من الفتح الإسلامي إلى سنة 1830 ج 2 « تعريب مزالي محمد – بن سلامة البشير ، الدار التونسية للنشر1983 ص 255 .

- يحيى جلال « المغرب الكبير 3 العصور الحديثة وهجوم الاستعمار « دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981 ص 12، 14 .

(2) - يحيى جلال ، م س ، ص هـــ .

(3) – انظر بهذا الخصوص بوشرب ، أحمد « محضر محاكمة امرأة مغربية من لدن محاكم التفتيش الدينية البرتغالية (1559) « مجلة المناهل، ع 21 السنة الثامنة ، رمضان 1401هـ / يوليوز 1981 م ص 227 .

(4) - يحيى جلال ، م س ، ص 11، 12، 13 ،وأيضا : العروي عبد الله ، م س ، ص 431 ، 434 وانظر المودن عبد الرحمان « البوادي المغربية قبل الاستعمار / قبائل إيناون والمخزن بين القرن السادس عشر والتاسع عشر / منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1995 ص 74 ، 76 وأيضا : كريم عبد الكريم « المغرب في عهد الدولة السعدية « منشورات جمعية المؤرخين المغاربة ، الرباط ، 2006 ص 26 – 27 ، وحول الصوفي المجاهد الشيخ ابن يجبش التازي، أنظر على سبيل النماذج لا الحصر:

- البوخصيبي، أبو بكر « أضواء على ابن يجبش التازي « مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1976 .

- بنويس ، ربيعة « الشعر الصوفي بتازة « منشورات النادي الجراري ، الرباط ، 2020 .

- الأمراني، امحمد « الفكر الجهادي في أدب الصوفي المجاهد ابن يجبش التازي « مجلة الإحياء ع 6 ، صفر الخير 1416 هـ/ يوليوز 1995 م ص 59 .

- الأمراني، امحمد « فقهاء تازة والناظمون « مجلة الإحياء ع 7 رمضان 1416هـ/ فبراير 1996 م ، ص 131 .

- الأمراني، امحمد « ابن يجبش التازي الشاعر الصوفي المصلح المجاهد « مخطوط من تقديم عبد الواحد المهداوي، منشورات جماعة تازة Imagerie pub Neon . Fes ، ط 1 ، 2019 .

- بسكمار، عبد الإله « زاوية ابن يجبش بتازة، أدبيات في التصوف والجهاد « جريدة الأحداث المغربية ع 06 أكتوبر 2000 .

وحول دور الصلحاء وأصحاب الزوايا والمتصوفة في مقاومة الغزاة والمحتلين أنظر Terrassa HENRI- ibid p.122, 146

(5) – الايفراني، محمد الصغير « نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي « تقديم وتحقيق الشادلي عبد اللطيف، المطبعة الملكية، الرباط 1998 ص 90 وأيضا: كريم عبد الكريم « المغرب في عهد الدولة السعدية « منشورات جمعية المؤرخين المغاربة ، الرباط ، 2006 ص 63، وانظر أيضا ريفيه دانييل Daniel Rivet « تاريخ المغرب « Histoire du Maroc ، ترجمة أحمد بن الصديق، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 2020 ، ص 176، ونظر أيضا : العروي، عبد الله ، م س ، ص 457 .

(6) – الايفراني، محمد الصغير، م س ، ص 291 - 292 . يحيى جلال، م س، ص 47 .

(7) - بوطالب إبراهيم ، العطار بوغالب، م س ، ص 39 .

(8) – الزياني، أبو القاسم « البستان الظريف في دولة أولاد مولاي علي الشريف « القسم الأول دراسة وتحقيق، رشيد الزاوية ، مركز الدراسات والبحوث العلوية، الريصاني، 1991، ص 165 – 166 وأيضا الايفراني « نزهة الحادي «، م س، ص 431 – 432 .

(9) - يحيى جلال ، م س ، ص 70 وأيضا : العروي عبد الله ، م س ، ص 500 .

(10) - العروي عبد الله ، م س ، ص 500 – 501 .

(11) - جوليان شارل أندري Julien Charles André « تاريخ إفريقيا الشمالية « ، م س ، ص 297 – 298 وكذا .260ibid p Terrassa HENRI-

(12) – الفكيكي ، حسن « المقاومة المغربية للوجود الاسباني بمليلية (1697 – 1859)» منشورات كلية الاداب والعلوم الإنسانية – الرباط 1997 .

(13) – انظر الناصري، أحمد بن خالد « الاستقصا لأخبار دول المغرب الاقصى « الجزء الثامن ، الدولة العلوية، دار الكتاب ، الدار البيضاء، 1956 ، ص 40 .

(14)- الضعيف ، محمد الرباطي ، « تاريخ الضعيف الرباطي « تحقيق وتعليق وتقديم : العماري، أحمد، دار المأثورات ، الرباط ، 1986 ، ص 178 وأيضا الفكيكي ، حسن « المقاومة المغربية للوجود الاسباني بمليـــلية « ،م س ، ص 262 .

(15) - الفكيكي ، حسن ، م س ، ص 262 .

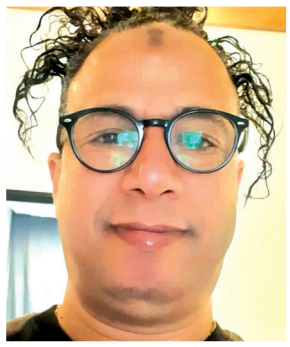
(16) - الفكيكي ، حسن ، م س ، ص 270 .

(17) - الفكيكي ، حسن ، م س ، ص 282 .

(18) – العمراني ، محمد « المغرب زمن العلويين الأوائل « مطابع الرباط نت RABAT NET، 2013 ، ص 87 ، وأيضا الفكيكي ، حسن ، م س ، ص 322 .

الأشجار الخمس تأبى أن تسكت

«حالما اكتشف الإنسان النار، أعلنها القانون الزجري الذي يحيق بأولئك الذين يخالفونه، سواء على الأرض أو في السماء».
(هـ. ن)



هشام ناجح

لا أحد سيصدق في البداية الخبر الطارئ عن الباحة الخلفية لكنيسة «انتقال السيدة العذراء» ببلدة زوكاراموردي؛ حيث ثمة خمس أشجار مختلفة الفواكه تصدر أنينا، حين تتثاقل أغصانها قبيل موسم القطاف. بل يتضاعف الأنين الموجع متسربا كنصال حادة تشرخ أفئدة الكل، وذلك في أتون الليل الحالك. وسيتكرر الأنين كل عام في موسم القطوف الدانية، لما تميد الأغصان من فرط الثقل. ويرسم الهلع المبين أشكاله الذهنية في العقول المتوجسة آنفا من لعنات العقاب، خاصة لما يتعطل القمر عن وازع البزوغ.

يمسح الأب دييغو دموعه، بعد أن تتداخل الكلمات في حلقه، مفرزا بعينيه الضيقتين كل كلمة صامدة على الورق البالي المحفوظ زهاء ثلاثة قرون في أرشيف الكنيسة، بنية تقويمه من عوائد ترميمات المواد الأولية التي تمكن من حفظه إلى حد ما، متقدما بطلبة المؤثر إلى عمدة لوغرونيو: «لا يمكن للنساء الخمس المتهمات بالسحر أن يحرقن في سالف العهد من حياتهن، ونمدد اللهيب في ذكراهن المكتوبة أيضا. عجلوا، بحق المسيح، بإعادة ترميم خراب روح التاريخ أيها العمدة! فليسعد الرب بحسن صنيعكم».

ولا يكاد منتصف شهر أكتوبر، من كل عام، يمر دون أن يفتح الأب دييغو الكتاب الحافظ الذكري، والمعنون حسب المشيئة المرسومة سلفا بـ»الأشجار الخمس تأبى أن تسكت»، كما لو أنه يحرص على بعث دواعي الكتاب بإعادة قراءة بعض فقراته، التي تضمن الأستجابات الخفية بالتواصل مع أرواح النسوة الخمس، اللواتي تحولن إلى شجرات يدارين براءتهن ولو بعد أمد بعيد. يجمع أنفاسه ويدمدم بصوت فيه خنة من جراء التأثر، بعد أن يرفع الكتاب قبالة الجمع: «ثمة من يزعزع يقين الكنيسة الداخلي أحيانا ويكتب في الخفاء، راكنا المقيد إلى حيز المصادفات التي ترتو بعين اللطف إلى التبيين المؤجل؛ إنها المجازفة البحت، أو لنقل إنه النقص الذي يعتري الكمال، ويبعث بالنقيض الذي يندلع من الحروق نفسها، فيطفق بردا وسلاما على وجه التاريخ».

ويحمحم مصفيا حلقه نافلة ليعلن عن التلاوة أمام الزوكاراموردیين بنوع من الحماس المبجل، منسجما مع الفقرات الذاعنة لحدوسه بأن تلقي بالمستمع إلى جلال الذكرى وفق ما يسمى بالتصعيد المروحن: «طالما تردد اسم السيد كازيكا، على كل ألسنة بلدة زوكاراموردي، بأنه الوحيد المنذور، بوصية من الملك لويس الرابع عشر ملك فرنسا ونافارا، مفوضا من الرب في الكشف عن الساحرات، اللواتي تسئن طريق الرب من فرط أعمالهن الشنعاء، حيث تجلبن الأوبئة الحائقة بالناس والحيوانات معا، وتنشدن بطلان سبل الخصب. إن الشيطان يقطن بينهن، ويرشدهن إلى إقامة طقوس «أكيلاري» في كهف الماعز على رأس الجبل.

قد يشعر بالرعب كل من أوكلت له هذه الوظيفة، لكن ما دامت أنها تمثل حظوة السماء، وحظوة الرب بالتفويض، فإنني سأكون يد الرب التي يبطش بها بكل ساحرة سليلة الشيطان، بكل ساحرة أخرت مواعيد الرب عن إبانها».

هكذا يدلي السيد كازيكا، متطلعا إلى الرؤوس المجتمعة قبالة الكنيسة، حتى يبرهن على أداء هذه الوظيفة بإقدام لا يقبل التخاذل، أو إنه يرغب عن سبق إصرار في اقتسام الشعور مع الآخرين، فيحرك الجميع رؤوسهم استحسانا ووجلا في الآن نفسه. ثم يشير بإيماءة من رأسه إلى أوير، أن أدل بشهادات تؤكد العزم المرغوب فيه. فيتراجع أوير خطوتين حائما ببصره على الجمع مداريا عنصر المباغتة، حيث يدرج على وجه السرعة واقعة إربيار الذي كانت الخنانيص تأكل أذنه وهو لا يدري، أو حالما تحول إيفان إلى حمار ينهق ساعات القيلولة ويطلب من زوجته غوركا أن تمتطيه وتشحطه في سادية مقرفة، حتى يرتد نهيقه من قمة الجبل.

وتلطف أوير بعد أن حك جبهته في أن يحكي عن زوجته أويانا هي الأخرى، حين حاق بها المس فيؤول وضعها في الليل إلى بقرة، حيث تلتهم ما يعادل عربة من الكلأ. لكنه يعدل عن ذلك حفظا ماءَ الوجه أمام الجمع، الذي سيلوك الحادثة ويكني أويانا بـ»البقرة الجائعة»؛ فمن السهل أن تلتصق بك كنية أو لقب في هذه البلدة، التي تلتقط على وجه السرعة مخلفات الحوادث.

كما لو أن أوير سيفوق المبتغى بعد أن رفع عينيه صوب كازيكا بألا يعلن عن الحماس الفياض، وأن يحرك رأسه في حسرة مستحضرا البلدة لما ظلت سنين طويلة تنعم في الخير المشترك. فصفق بيديه ملتفتا من مخبوء الحدس الذي يستدعي أن يصمت قليلا؛ ذلك الصمت الممعن في المحاسبة والخوف معا. لكن، سرعان ما اعتمر قلنسوته عن قصد محسوب حين صاح رافعا صليبه في الهواء: «حق الرب عاجله. لا بد أن الرب والروح والابن يتطلعون إلى استرداد حقهم. ماذا ننتظر إذن؟ إن الخلاص يستلزم أن نعاين الحالات المشكوك فيها حتى لا نبخس الرب حقه. ويتعين على الممارية في أمرها أن نلقيها في نهر «أولابيديا»، فإنه كفيل بأن يبين المراد. حتى إذا نجت لم تكتب من الساحرات المغضوب عليهن، وإن غرقت فذلك ما نبغي إثر أفعالها التي أخرت رضوان الرب على البلدة. وحينها سيئيض النهر إلى جحيم الرب المعلن».

من الطبيعي أن تغرق كل النساء المتهمات، بحكم قوة المجرى ومن فرط الارتطام غير الرحيم، الذي يسوق الأبقار والدواب في انجراف كاسح.

ومن أجل أن يتملص كازيكا ويحافظ على هيبته فقد أرجأ المحاكمات الأولى ببعثها إلى لوغرونيو، وهو يعلم مصيرها الذاعن للعبرة ولو عن طريق الخطأ؛ إنه يلم بالدفوعات الأولية التي لا تأتي على كثرة الرد، وثمة يكمن المراد الذي سينسخ كل المقترحات الممعنة في النتيجة الواحدة، التي تتحصن في فكرة العقاب المندلق من كل صوب بشأن وجود الرب.

وتقبل كازيكا كل المقترحات بنوع من الحماس الناقص، فقد ظلت روحه ظامئة للنيران، كما لو أن الإنسان مقدود من اللهيب الزاهر في روحه حتى يضرم هذه اللفحات، محدثًا قيامته من جراء الطقطقة التي يمددها عنفوان السعير. وانتظر اليوم السابع ليعلن عن أن هؤلاء النسوة الخمس، المربوطات من أيديهن وأرجلهن، الساحرات: الشريرة إنارا والوضيعة أمونة والسافلة إيرانتسو والخسيسة ميليا والدنيئة هيرون.

ثم تقوت الكلمات الزاعقة في الحلوق بدافع من أوير، حتى تحدث المحاكمات بقرب الكنسية ما دامت هي الراعي الموكل بالنيابة عن الرب. فيرفع كازيكا بصره إلى العذراء من أجل الدعم المرغوب فيه، ويقول في خشوع: «إنها تبدو غير راضية عما آل إليه الوضع. ماذا يمكننا أن نفعل حتى نرضيها يا جماعة الرب؟»

وقرص أوير بعينه محمسا كازيكا، الذي بدا متأثرا بحق الرب المعلن والخفي. ونظر إلى النسوة الخمس بعين التشفي، وأكد: «إن الرب نادم على الشر أبدا، وباسمه يستدرج العقوبات التي هي من جنس العمل. واقتضى حكمة أن يلزمنا بحرقكن أيتها السافلات، حتى تحرق شياطينكن التي تقد من ثوب الرذيلة كسواتكن النتنة».

وانتفضت إنارا ووجهها عرضة للشمس، حيث سال العرق على جبهتها اللامعة بنوع من الصلابة المعهودة فيها، وهي تعلم سلفا أن كازيكا لن يغفر لها حبه إياها أيام التصريحات الخجولة، حيث فضلت عليه أدور الراعي القوي. وسيتدبر مكيدة قتله خفية، فازداد حنقها على كازيكا نافلة، ولم تفضل سوى تلك العظمة المنهزمة مداراة للخوف والتشفي.

ومن العادي أن تعبر كل دواعي الانتقام، بسبب أو بآخر، ذهن باقي النسوة الأربع. صاحت إنارا: «إن الخوف هو العدو الحقيقي أمام الأوغاد. لكن، لنا رجاء واحد: أن تأخذوا ما تبقى من أرمدتنا وتدفنوه بشكل متفرق وراء باحة الكنيسة. هذا ما تبقى لنا من حلم، ولا عزاء للشامتين».

أقفل الأب دييغو كتاب «الأشجار الخمس تأبى أن تسكت»، ماسحا دموعه ومتطلعا إلى أشجار التفاح والرمان والإجاص والتين والبرتقال، في النصف الثاني من أكتوبر الذي بدا مذنبا على الدوام. بينما كان الرب نادما على الشر الذي لحقه من طرف سفرائه إلى بلدة زوكاراموردي.

كمال أخلاقي

كل شيء يأكله النسيان

من أعمال المصور موريتز أوست

1

يحملها وتحملهُ ، حباتُ قمح طرية تنمو في حقل عينيه ، والنظرةُ الساهمةُ لنسر يفكك غيمة سقطتْ في شرك الريح. طرائدُ خطوة بين جدارين ، نافذةٌ يفتحها غبارٌ ويغلقها غبار. هكذا كان يستعمل حيلتهُ القديمة ، يترك يدهُ على رحى الطحين ويخرجُ باتجاه مقهى المحيط. في الطريق ترافقهُ ذئابٌ وبناتُ أفكار وضجيجٌ كالذباب المسعور. كل الأصوات أراجيحُ مفخخة. قال: ورقصةُ الماء في قاع البئر عند المساء وليمةٌ تسعدُ لأجلها جوقةُ الدلاء حتى يأتي الليل بأسلاكه وبجدرانه المسلحة ، إذ لا مفرَّ من ذاك الليل اليقظان ولا مفرَّ من مقابض هذيانه.

2

فجأةً ماتَ تحتَ شجرة ، الذي كان ينكشُ بمعوله أكوامَ الحشائش ويرسمُ جداولَ للأزهار. ماتَ هذا الصباحَ تحتَ شجرة ، الذي كان يحملُ الماءَ ويرشُ الجذورَ بحنانه. تكسرتْ بين ظلال هذا الصباح أنفاسهُ ، وتركَ الحديقة ليذهبَ إلى قبره. ترافقهُ أزهارٌ أخرى ومياه. من سيسألُ الآنَ عن البستاني غيرُ الشجرة؟ حينَ يأتي العشاقُ للنزهة ومعهم هواةُ الركض والحيارى حاملو الأسرار والهدايا وأسراب الطيور والفراشات والشعراء. هل سيسألُ أحدٌ عن البستاني؟ أم لا أحدَ سيكترث لمن ماتَ فجأةً تحتَ شجرةٍ غيرَ الشجرة.

3

بلا عواطفَ وبأحجار مياه تقسمُ القلبَ إلى ضفتين ، خرجَ ذاتَ فجر ، يحملُ مسدسَ كلمات في جيبه ويمشي كثيراً على الساحل. وحينَ يتوقفُ للاستراحة كانَ يبدو كحارس ميناءٍ يقظ على الدوام. في يده أقفالُ نحاس ومفاتيحها. كان صمتهُ سراً كبيراً في حقيبة مهاجر ، وكان صوتهُ قنبلةً في يدٍ مرتعشة ، ونظرتهُ كمنجلٍ مفقودٍ في حقلٍ. في شؤونِ حياتهِ السابقة نامتْ أعشابٌ برية وطيورٌ وأيتامُ أقفاص.

4

أحتاجُ دائمًا إلى كلمات مستعملة قبلَ أن أقفَ أمامَ المرآة: أحتاجُ إلى كلمات بلا نسب قبلَ أن أفتحَ كناشَ الحالة المدنية؛ إلى كلمات رقيقة قبلَ أن أسقيَ أزهارَ الشرفة؛ إلى كلمات بذيئة قبلَ أن أفتحَ التلفزيونَ على أخبار نجومِ الضجيج. أحتاجُ إلى كلمات مسرعة وأنا أسيرُ إلى الصيدلية لأشتريَ بخاخَ الربو ، وأحتاجُ أخرى بطيئة كي أشعلَ سيجارةً في وجه الريح. أحتاجُ إلى كلمات قاتلة وأخرى مقتولة؛ إلى كلمات طويلة وأخرى قصيرة؛ كلماتٍ كبيرة في السنِّ وكلماتٍ صغيرةً لا تكفُ عن اللعب في بهوِ الطفولة. أحتاجُ إلى كلمات باردةً كالسمِّ في دمِّ ضحية مجهولة ، وكلمات واضحة كالشرِّ وغامضة كالعواطف. أحتاجُ إلى غابةٍ من الكلمات قبلَ أن يحلَّ الطوفانُ ، وأحتاجُ إلى سفينة.

5

كلُّ شيء يأكلهُ النسيان؛ تماماً كما لو تقشرُ البرتقالةُ يهيجُ اللعابُ في فمك ثم تتكمشُ الشفتان. هذا هو الكائنُ الذي ينشرُ الرعبَ في الأرجاء وفي الأدغال الملتهبة. الحيوانُ المفترسُ الذي يعرفنا ونعرفه. أبشعُ من الموتِ وأرحمُ من الجراح المفتوحة. هل تتذكرُ تلك الأغنية؟ نعم ، أتذكرها. ألا ترى بأنني أحملُ سلاحاً وشيئاً من العزيمة؟ وكيف كانت أحلامُ الجنود تخبو تحتَ القصف المتقطع عندَ الفجر؟ وأين ذهبَ الأبطالُ العائدونَ بأسلحتهم من الجبهات بأطراف مبتورة؟ وأين هم القتلى والنياشين؟ كلُّ شيء يأكلهُ النسيان: الجواهرُ والمنمنمات ، نظرةُ رضيع إلى ثدي أمه ، قلبُ عاشق سقطَ في مهبِ جمالٍ شرسٍ ، وعيونٌ كثيرةٌ ما تزالُ تراقبُ القمرَ وهو يضيءُ الحقولَ بالليل.

بقلم : آن بيارت جيسلين
beyaert gesline anne

ترجمة : د. محمد الشنكيطي

كثيرة وعديدة هي المرجعيات النظرية المتوفرة، القمينة بتفسير الكيفية التي يتأتى بها للصورة أن تقتنص زمنا ما ينفك يمر. فقد قارب عالم اللغة إميل بنفنست Emile Benveniste- الزمنية temporalité / في قلب عملية التلفظ énonciation/، قائلا: «إن الإنسان وهو يتخذ التلفظ أداة لتأكيد حضوره، فإنه لا يملك من الخيارات والسبل لكي يعيش آنيته ويحينها، سوى أن يقحم خطابه داخل العالم».(1)

إذا كان من الجائز أن نتصور الزمن ، في سياق التلفظ البصري ، فإنه سيكون على شاكلة زمنية ملفوظة eécnoné étilaropmet **تم إخراجها ، على مقاس ومنحى قراءة الصورة. هذا التلفظ يخفي بالمقابل ، زمنية تلفظية** evitaicnoné étilaropmet **هي موضوع بحثنا.**

أية قيمة زمنية لصورة «السيلفي» ؟

الجزء الأول

تقترن الزمنية التلفظية، بوسيط وممارسة محددين، وتبدو، للوهلة الأولى، هذه الممارسة، وكأنها تقحم البورتريه الفني، وصورة السيلفي، داخل نفس الوجهة والمصير. فالاثنان يشتركان في أن لحظة الشروع في الإنجاز، تسبق لحظة التحقق implémentation ا. كذلك فإنهما ينتشران ويتداولان عبر أروقة العرض والمتاحف من جهة، ومواقع التواصل الاجتماعي من جهة أخرى، حيث نناظر بين من فضل أن يكون ملكا خاصا collection devenir ، ومن نذر نفسه ليصبح ملكا مشتركا devenir partage. تكشف عملية التداول هذه، عن وجود اختلافات أخرى، كوجود سند مادي وآخر افتراضي، دون أن ينفي، هذا، الأمر، إمكانية التنقل، غير المادي، للبورتريه الفني، على شكل معلومة على النت. لا تستطيع هذه الاختلافات، جميعها، أن تحجب عنا اختلافا أكثر عمقا وبعدا، نستشفه لمّا نقابل بين متواليتين اثنتين: متوالية الشروع في الإنجاز ومتوالية التحقق، ونعني تجربة الفضاء – زمن نفسها. تقابل قيمة الزمن المختصر، في صورة السيلفي، زمنا ممتدا في البورتريه الفني. فقد تحدث كل من Pierluigi Basso وmaria giulia dondero 2) في هذا السياق، عن الزمن- السمك temps – épaisseur.

يناظر الزمن الممتد، المتسم بالسمك والطول، الذي تستغرقه عملية إنجاز البورتريه الفني، زمنا مختصرا وقصيرا، لالتقاط صورة السيلفي: [تك] بنفس الطريقة التي يقابل فيها سلوك مشاهدة اللوحة، المقترنة بالتأمل والافتتان، سلوك مشاهدة السيلفي، باعتباره تلقيا لمعلومة، عابرّة، تعرضها شاشة الهاتف الذكي. كما تتعارض، نسبيا، زمنيات البورتريه الفني من جهة، وصورة السيلفي من جهة أخرى، على نحو من الأنحاء، مع التاريخ والذاكرة اللذين يعتبرهما 3) calabresse) أساس وعماد البورتريه. يسمح هذا الامر بأن نتيح للبورتريه الذاتي، إمكانية ولوج تاريخ الفن وأن يكون شاهدا، من خلال رصده لتحول جسدي وعاطفي، موازي لمسار حياة شخص.

يعتبر ABBERTI القدرين متشابهين، لمّا يُسنَد لفن الرسم «مهمة الكشف للأحياء عن الأموات، بعد قرون خلت») 4). هذا النزوع نحو البعدية، ينبغي عليه، بدون شك، إذا ما تجاوزنا فن الرسم الذي يجعل «أبرتي» الما بعد ملازما له ومحايثا له، توسيع مفهومه، ليشمل الوضع الاعتباري الفني بصفة عامة. تبقى هذه البعدية، مع ذلك، قادرة على إقامة تضاد وتقابل مع صورة السيلفي، الذي ينفي على نفسه كل وظيفة تذكرية وتاريخية. نحن مطالبون، في الحالة الاولى، بتمديد، على نحو متزامن، زمن التفاعل مع الذات وزمن الملاحظة، حتى يتحقق الإرتماء في أحضان المستقبل . فتطبيقات (سنابشات) تعمل على اختزال مدة المشاهدة، في ثوان معدودة. نقول، بصفة عامة، إن البورتريه الفني قادم من الماضي، ومتجه نحو المستقبل، في حين أن صورة السيلفي قادمة من شبه حاضر presque present ليغمى عليها في ذات الحاضر نفسه . فيظل الحاضر وحده، بطريقة أو بأخرى، «المُعين الزمني الوحيد» على حد تعبير «ا. بنفنست». غير أننا في حالة الأثر الفني، فإننا نعود بمشهد الملاحظة الى ماض حامل لهالة مفتوحة على المتخيل، وعلى إطار للوجود. في حين نجده في حالة «صورة السلفي» منحصرا في التجربة الحاضرة، كتجربة منغلقة على ذاتها، ومنطوية، وتحصيلا حاصلا. أي أننا أمام زمن تذكري t memorial في مواجهة زمن دائري T pelliculaire؛ تكشف هذه المقارنة، إذن، على تصور جديد لأفق الزمن الحاضر، كقرينة مرجعية، بمنأى ومعزل عن التمدد والإنحباس، والعلاقة بالمستقبل والفورية، والوجود والتجربة، كما تكشف، كذلك، عن سمتين ظاهرتين، حيث البورتريه الذاتي يظهر دائما كشيء انتهى واكتمل، وكأنه يسيج السلسلة حول ذاتها، إذ البورتريه الأخير نفسه، ونحن نحيله على زمنية ممتدة، فإنه ينقل المتوالية نحو الماضي . السيلفي لا يلح فقط على الحاضر، عبر استثماره من خلال الفعل والممارسة، بل إنه يصر كذلك، على قصر مدة وزمنية إنجاز الفعل، وتحققه، وتأكيد كينونة قائمة على المعية (أنا والآخر) مما يجعله منساقا، سلفا مع المستقبل. الصورة هنا، دعوة لحوار ينشئ وثاقا تواصليا (سؤال فجواب)، (عرض فإعجاب يرد غالبا في صورة [لايك]) ويتطاول، بذلك، دائما على المستقبل . نقول إذن، إن البورتريه الذاتي هو تذكري استعادي، و صورة السيلفي استباقية استشرافية .

تبرز هذه المدة الزمنية قيمة معينة، حيث الكل يمر وكأن الزمن، وهو يولي وجهته صوب القادم والآتي، يضفي هالة واحتراما وتقديرا مقلوبين، حتى لا نقول معطوبين . كما أن هذا الزوال الناجم عن استبداد كل من منطق الحاضر، ومنطق المحو ومنطق الإلغاء، يطعن هذه القيمة، مبررا

تعويضها. يؤكد هذا التقييم، مع ذلك، الوضع الاعتباري الإجتماعي للصورة، حيث البورتريه الفني ندا للند مع بورتريه دارج vernaculaire p.

إننا نميز عموما بين إطارين خلفيين زمنيين لإظهار القيم، التي تفرض صيغا معينة للتعبير، عن الزمنية المتضاربة. فإذا كان زمن صورة السيلفي زمنا دائريا، فإن مهاجمته للزمن مهاجمة ضارية (قاطعة وقطعية) تفتح الباب على مصراعيه، أمام الشك وانعدام اليقين، حول صورة لاحقة ما تنفك تأتي، تخضع بدورها لعملية توكيد. فالإعادة والتكرار يخلقان الحدة.

إن بناء المتوالية، مطالب بأن يكون محددا أكثر، في حدود أن البورتريه الفني قد نذر نفسه للبعدية، الشيء الذي يجعل مجموع السلسلة، مدعوا لأن يظل محفوظا، حتى يشعرنا باستمرارية الحياة وتدفقها، سواء تعلق الأمر بالنسبة للمنتج (المرسل) أو الملاحظ (المتلقي) على حد سواء.

إذا قام السيلفي، بدوره، ببناء نظري، فإنه يقوم بتعويض صورة بأخرى، مقدما إياها للمشاهدة والتصديق. وما دام الأمر على هذا النحو، وما دامت هذه الصور في مجموعها، تعكس تمثلين إثنين للحياة، فبالإمكان أن نقارع التمثيل التراكمي للبورتريه الفني، الذي هو شبيه بمنحنيات الفحص الطبي، التي تعكس مرحلة مسترسلة من حياة المريض، والتمثيل الفرادي لصورة السيلفي، الشبيه بالمراقبة الطبية المتقطعة، المقترنة بحالة المريض خلال هنيهة زمنية بعينها، شاهدة على حياة شخص ما، خلال برهة بعينها . فإذا كانت حالة الفحص الأولى، تربط اللاحق بالسابق، فإن الحالة الثانية (حالة صورة السيلفي) مرتبطة بلحظة زمنية معينة، تجد مرجعيتها في ذاتها، وإذا كانت القيمة مقترنة، في الحالة الاولى،

بالاستمرارية والتراكم، فإنها مرتبطة، في الحالة الثانية باللحظة والبرهة.

يرسم البورتريه الفني مسار حياة، في حين أن صورة السيلفي تكتفي بإظهار لحظة، وإشارة حياة. فهو يتأقلم مع صناعة حضور قائم على التفاعل لا غير. هذا الأخير باعتباره صنيع مواقع التواصل الاجتماعي: «فأنا موجود إذا ما ثابرت وصمدت، وإذا ما أنا جددت وحينت، ذلك حجة أنني لا زلت على قيد الحياة. فالسيلفي لا يعمل إلا على تحسين وتجديد مشهد الأنـا»: «أنـا هنا والآن ومن جديد ...»، وكأن المشاركة أصبحت دعوة. هذا «الأنا والهنا والآن» يدعو آخر، ولأن الوساطة أصبحت متبادلة، يمكن اعتبارها تجليا، لحضور ذات تنادي أخرى. السيلفي هو فعل لغة، وخطاب، وإشـارة وإيماءة إنسانية- كما يقول citton 5)) ، السيلفي أيضا إشارة وتحية، ولكي يؤكد حضوره، ويجرب حضورا مشتركا، عبر المصادقة عليه وتأييده، يكتفي السليفي بالإستعانة بالصورة، وحدها، من خلال إظهارها، وعرضها، واستظهارها.

ننتقل الآن إلى سؤال علاقة البورتريه بالفضاء؛ لا يخرج البورتريه الذاتي، عن مبدأ الإنتزاع والإنتشال extraction، والذي من خلال عرض الوجه أمام المخاطب، إنما يقلل من فعالية البورتريه . يبدو هذا التقليص مع ذلك بالنسبة للبورتريه، خاضعا لعدد من الإستثناءات التي تؤكد تباديلته ورجع صداه. فالإحالة على ورشة الفنان باعتبارها مكان صناعة الأثر، أو حيث صناعة البورتريهات وابتكار الشخوص، أمر تجب الإشارة إليه. لنفكر في ورشة albert giacometti بباريز وورشة francis bacon بلندن (6) ؛ هما مكانان على قدر من الأهمية والتقديس، بفعل أهمية و جدوى البحث البعدي عن أصل الأثر. بعدية تسعى إلى وضع هذا الأخير داخل مكان، يتم فحص نظامه الداخلي بعناية، وكأنه الأثر نفسه .فهل نعتبر الورشة رحم الأثر، باعتباره حيزا لشرعنة الوضع الإعتباري الفني؟ وهل نبحث داخل غياهبه عن سر ولغز الابداع، أو نبحث فقط عن عناصر لفهم ممارسة بعينها (7). إن البورتريهات الذاتية الفنية، بحكم أن أغلبها، حتى لا نقول كلها، قد أنجزت داخل فضاء المرسم، فإنها تمثل الفنان الرسام، باعتباره صاحب اختصاصات وظيفية، وهو أمام حامل اللوحة. يفرض هذا التنظيم المنمط، رفقة لوحة تحميل الألوان، فكرة الإستقرار، داخل مكان يمنحه دلالة ما، محددة من قبل وضع يتسم بالتعايش (8). ولأنها مطالبة بأن تسمح بحركة ذهاب وإياب، بين هذه الإكسسوارات والمرآة، التي تسمح بمراقبة مظهره، فالوضع الممثل يختلف عن الباقي، النادر والقليل. فهو يغلف مع ذلك، لعبة هادفة بين حركات

الفعل، حاملا لأشكال غير مستقرة، من خلال قياسات مختلفة (الظهر أو ثلاثة أرباع الظهر أو نصفه إلخ.....) أي جميع حركات الصنع، التي بإمكانها أن تنتقل باللوحة الى تخوم الجنس الفني، والحركات التي تستثمر نموذج وقدرة وجود، لتجعله في علاقة بمشاهدة متأملة. إن الحضور الدائم لنموذج -الفنان الفاعل والفنان الموضوع- وكذا ثنائية البورتريه الذاتي، الذي يجسد الفعل، وفاعله، وموضوع الفعل معا، يعقدان مفصل البورتريه الذاتي والمعقد سلفا، فيما بين التلفظ الملفوظ e ennonce أي ما تحكيه وتقوله الوجوه، والتلفظ بمفهومه الصريح (علاقة الوجه بالمشاهد - المتلقي) . فالكل يمر وكأن التلفظ الملفوظ، يخفي برنامجا آخر، متوالية سردية، تمت تقوية مفعولها، لا تقدمها اللوحة لكنها تظل إحدى نتائجها .

يقدم التأطير النمطي للبورتريه الذاتي، الذات في وضعية وجها لوجه، مع اتكائها على حامل اللوحة أو الطاولة، وكأننا أمام إطار مضاعف. فهذه الوجوه المختلفة والمنظمة بدقة متناهية، تصف مكانا يقابل فضاء، غير قار، ومحدد من قبل «الفعل الذي يجري ويتحقق».(9)، هناك فعل تحقق في هذا الفضاء، ليتم تثبيته كفضاء للبورتريه الذاتي نفسه .

تجب الإشارة، الى أنه مقابل استقرار البورتريه الذاتي «الكلاسيكي» الذي يبقي الذات في وضعية أمامية، توحي بالإستقامة، عبر تقوية حركات الإنشاء، نجد عدم استقرار صورة السيلفي. فهذه الأخيرة، هي محددة من قبل جسد مائل، تمسك أنامله بآلة للتصوير، عبر اتباع زاوية نظر خاصة (10). حركية وزمنية، ملفوظان هما موضوع تمثيل، على خلاف ثبات حركة البورتريه الذاتي «الكلاسيكي» وكأننا بهما، يمنحان الحياة للصورة عبر رسم «فعل» وسيلانه. يقدم السيلفي الـذات الملتقِطة، في وقت هي نفسها الملتقَطة. إن الوضع المائل، نسبيا، لزاوية النظر، المعتمدة، يرسم وجها غير متناسق، وبالتالي حيوي، تزيد من حيويته، هذه الإبتسامة والوضع التفضيلي. وضع يقدم ذاتا «في أحسن أحوالها وأبهى حللها» وكأنها «مسلحة» ومتأهبة للمواجهة الإجتماعية. ومع ذلك، فإن عدم الإستقرار، المرتبط بفعل ممارسة السيلفي (السلفنة)، قد يتيه بنا، لبعض الوقت، عبر الإحالة مباشرة على مفهوم «الفضاء» كما وصفه وحدده de certeau .

تقوم فرضيتنا على أن صورة السيلفي، تشيد بالطبع مكانا كفيلا بأن يسند ويمنح محتوى وقـوة، تقترن بهنيهة زمنية في الفضاء. يبدو أنه من الضروري، تصور أمر خاص يرتبط بالطابع الإنجازي للسيلفي، إذ في اللحظة التي تلتقط فيها الصورة، يجمد السيلفي الفضاء، عبر فرض واقعة معينة، هو شاهد عليها .

هوامش النص الأصلي :

إشارة من المترجم: ارتأينا ترجمة بعض هوامش النص الأصلي، خصوصا منها تلك الصادرة عن الكاتبة بغاية التوضيح، في حين احتفظنا بعناوين المراجع وفق لغتها الأصلية. كاتبة الدراسة أستاذة للسيميوطيقا البصرية وعلوم الإعلام والتواصل بجامعة بوردو- مونتان . فرنسا. الكتاب صدر سنة 2017 بمنشورات boeck superieur Belgique bruxelle ، الجزء المترجم يقع بين الصفحتين: 172 - 180

1- Emile benveniste l appareil formel de l enonciation langages 5eme annee n 17 l enonciation 1970 p 15

2- pierluigi basso et maria giulia dondero semiotique de la photographie pulim 2011 p 313

3- IDEM

4- alberti de pictura cite pline l ancien voir a ce sujet leon battista alberti de pictura traduction francaise de j l schefer macula 1992 p 131

5- yves citton gestes d humanite

6- l exposition francis bacon de picasso a velasquez presentee au musee guggenheim de bilbao du 30 sept 2016 au 8 janv 2017 proposait par exemple une reconstitution piece par piece de cet atelier situe reece mews accessible par une visite virtuelle

7- tel est precisement l objet de l ouvrage de jean genet l atelier d alberto giacometti

8- michel de certeau l invention du quotidien 1 Arts de faire gallimard 1990

9- «لا يمكن أن نتصور فعلا بدون فضاء يحويه ..... كما لا يمكن، أن نؤسس إدراكا بفضاء ما، دون أن نمارس أو نشاهد أو نتصوره محتضنا لفعل ما، ينظر: Manar hammad (semiotique de l espace) publications du groupe 107 paris 1973 p 29 .

10 - سيكون من المفيد الإشارة إلى أن زاوية النظر هذه تنتج آثارا عكسية، مقارنة بما يحدث عموما في مجال الفوتوغرافيا، بحكم قصر المسافة الفاصلة بين الذات الملتقِطة والملتقطة ، مما يجعل الجسد موجها ومصوبا تجاه الأعلى، مضاءً وحاملا لقيمة . . فلقطة الغطس المضاد (أيتحت - فوق)، وهي تسعى إلى رسم محيط الجسد وتكبيره، تعمل ضدا على قصدها، عبر تعتيم وحشر الوجه ودفنه داخل المنكبين . .

أسامة الزكاري

مع المبدع الطيب الوزاني في سفره المسرحي الجديد..

غربة التشظي في زمن «الغرباء»

مسار

يتابع المبدع الطيب الوزاني مسار ترسيخ تجربته الإبداعية داخل حقل الكتابة الدرامية الوطنية المعاصرة، برسم معالم تميزه وتفرده التي اكتسبها عبر سجل ثري من الكتابات السردية التي شكلت مختبرا لتخصيب أدوات اشتغاله وآليات ترجمة تفاعلاته مع أهواء الذات ومع أسئلة الإبداع ومع تحولات المحيط. ويمكن القول، إن الدكتور الطيب الوزاني أضحى علامة فارقة داخل إبدالات عطاء المشهد الثقافي المحلي بمدينة تطوان وبعموم البلاد، ليس -فقط- بالنظر لحرصه على ضمان انتظام سلسلة إصداراته النثرية خاصة في مجال القصة القصيرة جدا وكذا في مجال التأليف المسرحي، ولكن -أساسا- بالنظر لنجاحه في التخلص من آفة قيود تخصصه العلمي الدقيق كأستاذ متخصص في علوم الأعصاب والدماغ بكلية العلوم بتطوان، قصد الانفتاح على العوالم الرحبة لفعل الإبداع ولملكة التخييل ولجاذبية الخلق ولمنزع أنسنة أسئلة الحياة والوجود والحال والمآل. لم يكن الأمر سهلا ولا طيعا عند انطلاق تجربة الطيب الوزاني مع عوالم النشر الأدبي والإبداعي سنة 2012 عند صدور مجموعته القصصية الأولى «ثورة الياسمين». ولم يكن الأمر مستساغا لدى جزء من المتلقين الذين دأبوا على تطويق مجال العلوم الحقة بصرامة حديدية صادرت حق الباحث في الاحتفاء بحميمياته وفي الانتشاء بنزواته. ومع توالي صدور أعمال الدكتور الوزاني، ومع نجاحه في اجتياز مرحلة التجريب بكفاءة عالية وبحنكة استثنائية وبحماس أخّاذ وبعشق نموذجي، أخذ المشهد الثقافي المحلي والوطني في الالتفات إلى رصيد منجز المبدع الطيب الوزاني، بحثا في معالم نضج التجربة، وتوثيقا لآفاق فعل التخييل المنتج للرموز وللقيم وللمرجعيات.

في سياق تطور عطاء النهر الإبداعي الدافق للدكتور الطيب الوزاني، يندرج صدور عمله المسرحي الجديد تحت عنوان «الغرباء»، مطلع سنة 2025، في ما مجموعه 84 من الصفحات ذات الحجم المتوسط، بتقديم للأستاذ محمد محبوب. ويمكن القول، إن المبدع الوزاني استطاع تحصين تجربته في الكتابة الدرامية من خلال الإخلاص لثوابت خصوصياته الفردية في بناء المتن أولا، ثم من خلال تحويل هذه الخصوصيات إلى منطلقات لمساءلة تغيرات الواقع وتناقضاته وانكساراته وأعطابه. وفي هذا المنحى بالذات، ظل المؤلف شديد الالتصاق برصد أشكال تغير نظيمة السلوك والموقف والأخلاق، لدى الفرد ولدى الجماعة. لقد نجح الطيب الوزاني في اكتساب عين ثالثة وأذن ثالثة، قصد التقاط التفاصيل والجزئيات في تغير المحيط، والتي لا تلتفت لها عين ولا أذن المتلقي العادي. إنها عين الفنان المبدع التي تزهر عند التفاعل مع الواقع قصد تفكيك ميكانزماته، وقصد فهم أسراره، وقصد استيعاب تناقضاته. ولعل في ذلك تفسير جلي لعمق رؤى حدسه في التفاعل مع انكسارات المرحلة ومع تواري قيم الأصل والفطرة في الانتماء. فكان اشتغاله على موضوع «الغربة» كحالة نفي داخلي أضحى يمزق كينونة أجيال كاملة من غرباء هذا الوطن. لا يتعلق الأمر بغربة النفي ولا بغربة الهجرة ولا بغربة الترحال ولا بغربة الابتعاد عن الأهل والأحباب والخلان، بقدر ما أنها غربة وجودية تعيشها الذات مع ذاتها لتخلق لها حالة من اليأس المعمم ومن الضمور الذهني ومن العطب الوجودي القاتل. يقول الأستاذ محمد محبوب موضحا معالم البعد الوجودي لواقع الغربة، في كلمته التقديمية: «إن الغربة في هذا النص الدرامي ليست خارجية، بل غربة داخلية، غربة الإنسان عن ذاته، عن ماهيته، وعن ذاكرته، وعن أحلامه الصغيرة،... وتجلياتها متعددة في النص، ومظاهرها مختلفة، تتمثل: في صراع الأجيال، وتفكك الأسرة، واختلاف النظرة للحياة وهيمنة الفردانية والذاتية، وغياب التآزر بين أفراد الأسرة الواحدة، وانعدام الاحترام للأب، وغير ذلك من المظاهر التي تجسد اغتراب الشخصيات... هكذا يرصد النص مظاهر الاغتراب من خلال استعراض المتغيرات الطارئة على المجتمع التي أدت إلى إفراغ الجانب القيمي من دلالاته باعتباره أداة تماسك اجتماعي...» (ص ص. 10-11).

اختار الطيب الوزاني تبليغ رسالة معاناة الغربة من خلال ثلاثة أصوات متقاطعة، شخصية الراوي أولا، وشخصية سعد/ «الغريب» ثانيا، ثم شخصية سها/ «الغريبة» ثالثا. هيمنتْ هذه الشخصيات الثلاث على الفضاء العام لنص الحكي، فأنتجت حوارات منكسرة مع الشخصيات الأخرى الحاضرة في متن السرد، وخاصة شخصيات دار العجزة باختلاف أصولها وبتشعب منطلقاتها في تفسير جحيم الغربة وكوابحه القاتلة. نجح الطيب الوزاني في بناء شخصيات المتن بعد توحيدها حول قيمة القلق كأداة مركزية في مخاطبة الهواجس النفسية والوجودية للإنسان، خاصة وأن الأمر يتعلق بصراع مفتوح بين الأجيال حول ثوابت الانتماء مثل الهوية، والأخلاق، والمبادئ، والتآزر، والاحترام،... لذلك، أصبحت الغربة مدخلا لتفسير حالة الانكسار المُعَبَّر عنها على لسان «الغريب» و«الغريبة» كواقع يرفض الأمراض المزمنة لهذا الزمن الرديء والمعطوب.

وتوضح شخصية «الغريبة» هذا البعد الانتكاسي المُوَلِّد لحالة الانكسار الشامل، قائلة: «هذا الدرب أعرفه، وهذا الزقاق. هنا كان مرتع صباي وشبابي، هنا عشتُ مع أحبابي وخلاني... عجبا، كيف أصبحتُ غريبة في مدينتي، غريبة في حارتي وحيي؟ غريبة بين أهلي ومن كانوا جيراني؟... كل شيء تبخر، صار وهما انقضى. لا يمكن أن يكون شبابي الذي عشتُه بعنفوان سرابا تبخر. الوهم هو ما أعيشه الآن. السراب هو نظرة الآخرين إلى حاضري... أسألوا عني الجدران والمرايا. اسألوا عني مواكب الحسن وأعياد الجمال. تُخبركم أني كنت جميلة زماني،... والآن؟ أرأيتم كيف أصبح حالي الآن؟ ها قد ترجلتُ ونزلتُ من محفة البهاء، ركبتُ مواكب النسيان، ابتلعتني متاهات التيه... تغير حالي. أصبحتُ غريبة عن نفسي، عن جسدي الذي

أسكنه، عن أناي التي عرفتها في الماضي، عن حاضر لم يعد حاضري... لكم أنتِ قاسية أيتها الحياة، فها أنا أبحث عن حاضري في حاضري...» (ص ص.25-28).

تنهض حالة الانكسار على لسان شخصيات المسرحية، فتُعيد إنتاج تعابير صادمة عنها، كحالة نفسية أصبحت تضيق بها سبل الحياة بعد أن حوّلَتْ الواقع إلى رقعة شطرنجية متنافرة الأجزاء ومتناقضة الرؤى والمواقف والانتظارات. تقول سها/ «الغريبة» بهذا الخصوص: «أمشي وتمشين، ويمشي الخطو، يسرع، يسرع الخطو بعيدا بنا، بعيدا عن الصبا، عن الشباب، عن ملامح الصورة القديمة، أمشي ويمشي، يسرع ويسرع، ويمشي الآخرون من حولنا، في ازدحام فارغ... الوحشة فضاؤنا، قسوة الوحدة تقودنا، هي قدرنا، هي بياض، فراغ، بياض يتكرر، ازدحام في فراغ، فراغ في ازدحام، بياض، بياض،...» (ص.29).

إنه بياض المآل، حيث تنكسر الأحلام، وحيث تفقد الذات شروط بقائها بعد أن تعدم مبررات البقاء الرمزي. فالكل يتنكر للكل، يتنكر الأبناء لآبائهم، يتنكر الجيل اللاحق للجيل السابق، ليعيد التاريخ دورته الأبدية لتفكيك القائم قصد تشييد المُشتهى، فيتحول الجميع إلى غرباء، ولينزوي هذا الجميع داخل رحاب الفردانية كحل وحيد وأوحد لمعنى الحياة ولدلالة الوجود. يقول الراوي بهذا الخصوص: «هكذا يا سادة تستمر حكايا هؤلاء الغرباء. هم فعلا غرباء وسط الزحام، لكن ليسوا وحيدين. كلٌ ترافقه وحدته، يعاشرها وتعاشره، تقتسم معه خلوته، تقتسم معه غدوه ورواحه، مقامه وترحاله، تقتسم معه سريره ومخدته، يحدثها وتحدثه، يعانقها وتحضنه، يهمس لها وتوشوش له في أذنه. أرأيتم؟ من قال إن الغرباء وحيدون؟...» (ص.77).

هل أصبحتْ الغربة ملاذا أخيرا لتجاوز حالة التنافر التي يحملها تغير أنماط السلوك وأنساق التفكير؟ ألا يحمل الأمر طابعا سوداويا يغطي على سلاسة الانتقال بين الأجيال؟ أم أن الأمر يظل سياقا عاديا يواكب منطق التغير الذي هو من سنن التاريخ؟ لم يجزم المبدع الطيب الوزاني في هذه المتاهات، لكنه، في المقابل، نحا نحو بلورة رؤية فلسفية عميقة تسائل معنى الوجود في حد ذاته، وتعيد تركيب معاني الحياة والمآل. اختار الطيب الوزاني لغته الدرامية المتميزة لتبليغ تصوره لإشكالية الغربة والاغتراب، من خلال توظيفه الراقي للاستعارات وللصور وللرموز، بشكل يبدو معه هذا التوظيف تعبيرا عن لغة الجسد حسب ما يتخيله ذهن القارئ قبل أن يرى تجسيده المادي على ضفاف الركح. وفي ذلك، إحدى معالم الحنكة التي اكتسبها المبدع الوزاني في نصوصه الدرامية، حيث تصبح «أنا» القارئ شريكا في إعادة تركيب الوقائع والرؤى والتأملات التي شكلت مصدر القلق الإبداعي للطيب الوزاني، مبدعا وكاتبا ومفكرا.

قراءات

السخرية وسيلة للمقاومة

في رواية «هديل الغربان» للكاتب المغربي زهير الخراز

يونس لطهي

للأديب والفنان التشكيلي زهير الخراز جواهر وظلال إبداعية متنوعة. فقد سبق له أن نشر عدة مجموعات قصصية ونص مسرحي وأقام عدة معارض تشكيلية فردية وشارك في أخرى جماعية. وصدرت له في بحر هذه السنة الجارية رواية تحت عنوان: هديل الغربان.

ودون مجازفة، يمكن إدراج رواية «هديل الغربان» ضمن أدب السجون. لا يتعلق الأمر بتجربة اعتقال ذاتية مر بها الروائي ولكن بسيرة غيرية متخيلة، لم تكتف بعرض صور المعاناة ومشاهد التنكيل وإنما لامست روح الإبداع في تعبيريته وإنسانيته.

في خضم مصادفات عجيبة ومتزامنة، تم اعتقال بطل الرواية «عبدو» باتهام باطل وبجريمة الإرهاب تحديدا وهو الكائن الوديع والمسالم الذي كان يعيش «فضيحة» الحياة منزويا ومفضلا عزلة غير معطوبة. وبعد الإفراج عنه، أصبح مشوش الذهن نتيجة تجربته المريرة والقاسية في أقبية التعذيب حيث كان يبوح للموتى في المقبرة بمعاناته السجنية: «أسوأ كابوس تمر به حياة المنسية، البسيطة. أنا الأرمل.. الخجول.. المسكين.. النكرة.. المنطوي على ذاته، الذي يعيش على هامش الحياة والمدينة.. الذي يفضل أن يمر زاحفا على الأرصفة، ملتصقا بالجدران، منكس الرأس.. مكتوم الأنفاس.. لا تسمع له لاغية (..) لا يعنيني شيء في هذه المعمورة سوى مرسمي، ونباتاتي الخضراء الرابضة بفناء منزلي، ودفء أم رؤوم تفرش لي قلبها، وذكرى حبيبة، ترجلت عن صهوة الحياة..» (ص 15)

هذا الكائن المستقيل من الحياة ومن الجنس البشري والغارق في عالمه الصوفي والفني، وجد نفسه بلا مقدمات و بلا جريرة ولا ذنب في ضيافة المخابرات. دمر هذا الاختطاف القسري والاعتقال التعسفي والتعذيب الوحشي في دواخله كل معاني الحياة.

وأمام الإمعان في إذلاله وتعذيبه بإطفاء السجائر في جسده وإخضاعه لعمليات تنكيل ممنهجة وممتدة زمنيا، لم يجد سوى السخرية كسلاح مكتوم الصوت لمقاومة جلاديه، جلاوزة المخابرات حيث يقول : «كانوا أربعة زبانية بوجوههم المتناسخة ...رؤوس مستديرة، ضخمة، حليقة، شديدة اللمعان، شبيهة بكرة البلياردو..» ولهم عيون « جاحظة، ناتئة، محتقنة، محمرة، مثل فحول الجديان» ولهم شوارب كثة مثل» قرون خرفان الجبال» وأنوف مفلطحة مثل «سعادين عنكبو تية » . ورغم أهوال الخوف من مصيره المجهول، لم يفقد بطل الرواية المحتجز عنوة حس الفكاهة التحقيرية والبلاغة التهكمية حيث يصف بسخرية لاذعة جلاديه: « كانوا يتفاوتون فقط في الحجم والطول.. بحيث يتدرجون ويتفاوتون مثل درجات السلم، من المتعملق إلى الطويل ومن الطويل إلى القصير، ومن القصير إلى القزم» .فقد شبههم بالشخصيات الكرتونية الشهيرة «الإخوة الدالتون». وحتى نبرات أصواتهم جعلها موضوعا للتندر والاستهزاء حيث يقول:» فقد كان في رطانة صوت أكبرهم حجما شيء من النعومة، والطلاوة، والرقة، ودلال الأنوثة، تناقض طولا وعرضا، أفعاله، وهيأته، وتكوينه، وجثمانه الموغل في الخشونة والرعونة والقساوة...»

السخرية، هنا، مقاومة وسلاح، ذكاء عاطفي وقوة نفسية، تغذي الذات المجروحة والمهدورة الكرامة بالدفء وترممها لتحولها من ذات مستباحة ومتشظية إلى نواة صلبة تعي نفسها وتفهم ما يجري لها بعيدا عن الحيرة و شتات الذهن، فهي بدورها قادرة على الإيذاء خلسة وفي باطن النفس. إنها نوع من الصمود الجواني حتى لا تنهار الضحية وتتلاشى أمام جلاديها.

تتمتع رواية هديل الغربان بلغة ذات بعد جمالي آسر، فالكلمة الواحد تصاحبها سلسلة من المرادفات حتى يتمكن القارئ من تحصيل المعنى المقصود بكل ثقله الوجداني حيث لا يشوبه حشو ولا تعتوره زخرفة المجاز. يهتم الروائي زهير الخراز بالتفاصيل الدقيقة ويعطيها قيمة سردية. وهو ما يفسر ضخامة حجم الرواية التي تتألف من 566 صفحة من الحجم الكبير.

زمن الرواية غير خطي، متشابك يتداخل فيه الحاضر بالماضي، ويحضر التاريخ والذاكرة الفردية والجماعية بقوة كثوابت لذات مهزومة تنتفض وتحاول الانبعاث من جديد.

يتسم الأسلوب الذي انتهجه الروائي زهير الخراز بالصراخ العقلاني الواثق من نفسه والحامل لنزعة إنسانية واضحة. صراخ كدوي انفجار بركاني حيث تتدفق عصارته المعدنية بثبات ليصطلي بنارها القارئ كنوع من الوخز الحارق لفتح عينيه على حجم الظلم الذي يلحق بالأبرياء دون أن يجدوا من يؤازرهم وفي الآن ذاته كنوع من التطهير بالمعنى الأرسطي.

يمكن أن نضيف على سبيل الخاتمة ما يلي : على منوال رواية هديل الغربان، عديدة هي الرويات في العالم العربي التي كان محورها تيمة أدب السجن وأبطالها ضحايا أبرياء عزل اتهموا باطلا بتهمة الإرهاب. نذكر على سبيل المثال لا الحصر، رواية «القوقعة.. يوميات متلصص» للكاتب مصطفى خليفة. رغم أنه مسيحي اعتقل بتهمة الانضمام لجماعة «الإخوان المسلمين»، بالإضافة إلى رواية «خمس دقائق وحسب.. تسع سنوات في السجون السورية» للكاتبة هبة الدباغ، رغم عدم انتماءها لأي حزب سياسي، تم اعتقالها بدلا عن أخيها.

هذا الجنون الأعمى في تلفيق الاتهامات آفة أمنية لها حضور فاقع في عالمنا العربي.

العرفان والجماليات السردية في الرواية العربية

قراءة في كتاب «الرواية العربية والعرفان في الألفية الثالثة» لمحمد اعزيز

نادية شفيق

يعد كتاب محمد اعزيز «الرواية العربية والعرفان في الألفية الثالثة: مقاربة ثقافية» واحدًا من أبرز الإسهامات النقدية العربية المعاصرة التي سعت إلى إعادة بناء العلاقة بين الأدب والمعرفة في ضوء التحولات الفكرية والروحية التي يعرفها العالم العربي مع مطلع الألفية الثالثة.

صدر الكتاب عن دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ويقع في 390 صفحة، متضمّنًا ثلاثة فصول متكاملة تجمع بين الرؤية الفلسفية والتحليل النقدي، كما تُظهر وعيًا عميقًا بتقاطعات الأدب والثقافة والعرفان في الحقل السردي العربي الحديث. إضافة إلى مدخل حدد فيه أهم المفاهيم والإشكالات والسياقات.

أولًا: تقديم المؤلف والكتاب

ينتمي محمد اعزيز إلى الجيل الجديد من النقاد العرب الذين انفتحوا على حقول متعددة من المعرفة؛ فهو يزاوج بين الفكر الفلسفي، والنقد الأدبي، والتحليل الثقافي في مقارباته، ويؤمن بأن الرواية لم تعد مجرد جنس فني، بل أصبحت خطابًا ثقافيًا كاشفًا لتحولات الوعي العربي.

وفي هذا الكتاب، يواصل اعزيز مشروعه البحثي في ربط الأدب بالعرفان، وهو الاتجاه الذي بدأ يترسّخ في النقد العربي خلال العقدين الأخيرين، خصوصًا مع بروز الحاجة إلى تأويل الظواهر الجمالية في ضوء التحولات القيمية والاجتماعية.

يقع الكتاب في ثلاثة فصول رئيسة، تتوزع بين التأصيل النظري للعرفان ومفاهيمه الثقافية، وتحليل علاقة العارف بالسلطة، ثم البحث في العرفان بوصفه أفقًا للتفكير المجتمعي. هذا البناء يُبرز الطابع التراكمي للمشروع، إذ يتحرك المؤلف من الأساس الفلسفي إلى التطبيق النقدي، جامعًا بين المنهجية الصارمة والرؤية التأملية.

ثانيًا: دلالات العنوان وبنية المفهوم

يُشكّل عنوان الكتاب مفتاحًا تأويليًا دقيقًا لقراءة المشروع النقدي الذي يقترحه المؤلف. فهو يزاوج بين «الرواية العربية» و«العرفان» في علاقة تركيبية تحتكم إلى بعدين متكاملين: البعد الجمالي والبعد المعرفي.

يشير تركيب العنوان إلى رغبة الباحث في تجاوز القراءة الشكلية للرواية نحو مساءلة أسسها الفكرية والأنطولوجية. فالعرفان هنا لا يُقصد به البعد الصوفي التقليدي فحسب، بل هو رؤية معرفية شاملة تحاول أن تفهم الوجود الإنساني في عمقه، وتعيد تأسيس صلة الإنسان بالمعنى.

أما الإضافة «في الألفية الثالثة»، فتمنح الخطاب النقدي بعده الزمني والدلالي، إذ تضع الرواية العربية في سياق حضاري متحوّل تتقاطع فيه الأسئلة الروحية بالتكنولوجية، والمعنى بالفراغ القيمي. إنها محاولة لإدراك موقع الرواية العربية في عصر ما بعد الحداثة، حيث تحوّل السرد إلى مختبر فلسفي وجمالي لإعادة بناء الذات.

ومن ثمّ، يتّضح أن العنوان لا يُعلن فقط موضوع الكتاب، بل يُجسّد استراتيجية فكرية يتأسس عليها المشروع بأكمله، وهي السعي إلى إعادة قراءة الأدب العربي من منظور عرفاني - ثقافي يتجاوز المقاربات التقليدية.

ثالثًا: المنهج المعتمد – المقاربة الثقافية والعرفانية

يعتمد اعزيز في قراءته على ما يسميه بـ«المقاربة الثقافية»، التي تقوم على تجاوز التحليل الجمالي التقليدي للنص الأدبي نحو مساءلة علاقته بالثقافة والمجتمع والفكر.

هذه المقاربة تنطلق من فرضية أساسية مفادها أن الرواية ليست مجرد نص سردي، بل هي خطاب معرفي يُنتج رؤية للعالم، ويتقاطع مع الأسئلة الفلسفية حول الذات والمعنى والسلطة.

وفي إطار هذه المقاربة، يوظف الكاتب مفهوم العرفان باعتباره أفقًا تأويليًا يتأسس على معرفة ذوقية وروحية تسعى إلى فهم الإنسان في كليّته، وليس بوصفه كائنًا تاريخيًا فقط.

فمن خلال العرفان، يحاول اعزيز قراءة الرواية العربية كفضاء يعيد بناء الوعي، ويتيح للذات أن تتأمل وجودها في ضوء التجربة الباطنية. وهكذا يقدّم العرفان لا كخطاب ديني مغلق، بل كمفهوم أنثروبولوجي وثقافي مفتوح، يُعيد وصل الأدب بالمعنى والروح1.

رابعًا: موقع الكتاب في المشهد النقدي العربي المعاصر

يأتي هذا العمل في لحظة نقدية عربية تتّسم بتنوّع المناهج وتراجع القراءات الانطباعية أمام صعود المقاربات الثقافية والتأويلية. فالنقد العربي المعاصر يبحث عن أدوات جديدة لفهم الأدب في علاقته بالتحوّلات الفكرية والروحية.

وفي هذا السياق، يتشكّل كتاب محمد اعزيز مساهمة نوعية لأنه ينفتح على مفهوم العرفان الذي ظل لسنوات طويلة حبيس الدرس الفلسفي أو الصوفي، ويعيد إدماجه في التحليل الأدبي والثقافي.

إنه بذلك يعيد الاعتبار إلى البعد التأويلي في النقد العربي، ويقترح توجّهًا جديدًا يربط بين السرد والمعرفة، بين الرواية والبحث في الوجود، وهو ما يجعل مشروعه قريبًا من الطروحات الفلسفية التي قدّمها نقاد مثل عبد الكبير الخطيبي ومحمد مفتاح في مقارباتهم للغة والهوية والمعنى2.

وفي ضوء هذا الأفق، يصبح الكتاب محاولة لتأسيس نقد عرفاني عربي، لا بمعناه الديني، بل كمنظور فكري وجمالي يسعى إلى فهم النصوص من الداخل، وتفكيك العلاقة بين السلطة والمعرفة، بين الروح والعقل، وبين الذات والآخر.

خامسًا: إضاءات في مضامين الفصول: النزعة العرفانية وتحوّلات الوعي الثقافي

يبدأ المؤلف بتأسيس مفهوم العرفان كمنظور ثقافي شامل، لا كنسق صوفي مغلق، فالعرفان هنا هو وعيٌ بالوجود قائم على التجربة الداخلية والتأمل في معنى الإنسان، ومن ثمّ يصبح إطارًا لقراءة الرواية كخطاب يبحث عن الحقيقة والمعنى في عالم تتنازعه الحداثة والتشيؤ.

يحلل اعزيز التحولات التي أصابت الوعي العربي منذ نهاية القرن العشرين، مبرزًا أن الرواية أصبحت وسيلة لإعادة بناء الذات، والتصالح مع العالم من خلال البعد الرمزي والروحي3 .

هكذا يربط الكاتب بين التجربة السردية والتجربة الوجودية، ويمنح الأدب العربي أفقًا تأمليًا جديدًا يتجاوز التقريرية نحو العرفانية الجمالية.

الرواية العرفانية ورهان البحث عن المعنى

إن الرواية العربية ذات النزعة العرفانية تعيد صياغة مفهوم المعرفة نفسها، إذ تتقاطع مع العلوم الإنسانية المعاصرة في النظر إلى المعرفة بوصفها متعددة، تتجاوز ثنائية العقل/الحدس. فالعرفان في الرواية ليس ضد العقل، بل ضد العقلانية الصلبة التي اختزلت الوجود في منطق

السببية. وهنا تلتقي الرواية مع فلسفة ما بعد الحداثة في نزوعها إلى تعدد الأصوات وتفكيك المركزيات، لكنها تحتفظ بخصوصيتها الروحية بوصفها بحثًا عن معنى الوجود في الذات العربية نفسها. وهذا ما يجعلها مقاربة ثقافية بامتياز: إذ تشتغل على إنتاج معنى جديد للإنسان العربي في زمن تتقاطع فيه الهويات والمعارف والمرجعيات.

يشكل انفتاح الرواية العربية على البعد العرفاني تعبيرا صادقا عن حاجة الإنسان العربي إلى إعادة بناء ذاته من خلال السرد. فالعرفان هنا ليس خطابًا غيبيًا، بل تمرينا في الوعي، يفتح أمام الأدب إمكانات جديدة للتفكير في المصير الإنساني. ومن ثمّ يمكن اعتبار هذا التلاقي بين الرواية والعرفان أحد أهم مظاهر التحول الثقافي الراهن، الذي يجعل من الأدب مختبرًا لأسئلة الوجود والمعنى. وكأن الرواية العربية تقول عبر تجربتها: إن الطريق إلى العالم يمرّ عبر معرفة الذات، وإن السرد هو الشكل المعاصر للحكمة.

العرفان والسلطة – جدلية العارف والمجتمع

يتوقف المؤلف عند تجليات الصراع المحتدم بين العرفان والسلطة، حيث يرى أن العارف في الرواية كما في الواقع، يواجه بنى الهيمنة التي تصادر حرية الإنسان في التفكير والوجود.

يوظف اعزيز في تحليله مفاهيم مستمدة من النقد الثقافي والفلسفة الحديثة، ولا سيما عند ميشيل فوكو، ليكشف أن المعرفة الروحية في جوهرها فعل مقاومة، وأن الرواية العربية المعاصرة أصبحت مجالا لفضح آليات السيطرة والرقابة الاجتماعية عبر الرموز والسرديات المضادة4.

ومن خلال استدعاء صور العارف في عدد من النماذج الروائية، يوضح أن السرد لم يعد حياديًا أو توثيقيًا، بل صار خطابًا يزعزع اليقينيات ويفتح أفق الحرية الفردية والجماعية.

نحو عرفان مجتمعي – الرواية كوعي جماعي جديد

عمل المؤلف على توسيع مفهوم العرفان ليغدو أفقا جماليا وفكريا يتجاوز التجربة الفردية الضيقة، ليسهم في بلورة وعي جماعي جديد يعيد النظر في القيم والمعنى داخل المجتمع العربي المعاصر.

تغدو الرواية ? وفق هذا المنظور ? أداة ثقافية لإعادة بناء الوعي الجماعي على أسس إنسانية وروحية جديدة، في مواجهة النزعة المادية والعدمية التي ميّزت الألفية الثالثة.

يخلص اعزيز إلى أن العرفان في الرواية العربية الحديثة هو محاولة لاستعادة التوازن بين العقل والروح، بين الحرية والمسؤولية، وبين الذات والآخر5 .

سادسًا: التحليل النقدي والتقويم

يمتاز الخطاب النقدي في الكتاب بالصرامة المنهجية واللغة المكثفة، لكنه أحيانًا يجنح إلى التجريد الفلسفي، الأمر الذي يتطلّب قارئا يمتلك أدوات التأويل. غير أن هذه الكثافة الفكرية تمنحه قيمة أكاديمية معتبرة، إذ يضع العرفان في صلب النقاش النقدي العربي الراهن6 .

ما يقدّمه اعزيز هو، في الحقيقة، دعوة إلى نقد عربي عرفاني، يعيد للأدب بعده الوجودي والمعرفي، ويحرّر القراءة من أسر المناهج الصارمة التي أهملت سؤال المعنى لصالح الشكل.

إنه ينتمي إلى الخط الذي مهد له مفكرون عرب كبار مثل عبد الكبير الخطيبي ومحمد مفتاح، من خلال سعيهم إلى جعل الأدب حقلا للتفكير في الذات والهوية والاختلاف7.

سابعا: خاتمة تقويمية

يمكن القول إن محمد اعزيز نجح في تقديم مشروع نقدي متكامل يعيد النظر في علاقة الأدب بالمعرفة والروح، فقد قدم تصورًا جديدًا للرواية العربية باعتبارها ممارسة عرفانية وفكرية في آنٍ واحد.

إن العرفان، في ضوء هذا الكتاب، ليس هروبًا من الواقع بل تفكيكًا له وإعادة قراءته من منظور يزاوج بين الوعي والخيال، بين الإنسان والتاريخ، بين الجمال والمعنى.

يمثل هذا العمل علامة مميزة في مسار النقد العربي المعاصر، ويفتح الباب أمام دراسات جديدة تستعيد البعد الإنساني في الأدب العربي.

وبقدر ما ينتمي الكتاب إلى حقل الدراسات الثقافية، فإنه يتجاوزه نحو ما يمكن تسميته بـ«النقد التأويلي العربي»، الذي يجعل من النص الأدبي تجربة للبحث في الوجود والحرية والمعنى.

المراجع والإحالات:

محمد، اعزيز. الرواية العربية والعرفان في الألفية الثالثة: مقاربة ثقافية. عمّان: دار كنوز المعرفة، 2022.

عبد الكبير، الخطيبي. الاسم العربي الجريح. الدار البيضاء: دار توبقال، 1980.

محمد، مفتاح. دينامية النص. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1985.

محمد، عابد الجابري. العقل الأخلاقي العربي. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2001.

عبد السلام، الحدّاد. النقد الثقافي العربي وأسئلة المعنى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2018.

الهوامش:

1 -محمد، اعزيز. الرواية العربية والعرفان في الألفية الثالثة: مقاربة ثقافية. عمّان: دار كنوز المعرفة، 2022، ص 15

2- عبد الكبير، الخطيبي. الاسم العربي الجريح. الدار البيضاء: دار توبقال، 1980، ص42

3- محمد، اعزيز. الرواية العربية والعرفان في الألفية الثالثة: مقاربة ثقافية،63

4- محمد، اعزيز. الرواية العربية والعرفان في الألفية الثالثة: مقاربة ثقافية، ص157

5- المرجع نفسه، ص 240

6- عبد السلام، الحدّاد. النقد الثقافي العربي وأسئلة المعنى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2018، ص 77

7- عبد الكبير، الخطيبي. الاسم العربي الجريح، ص 42

إصدارات

منير الدايري

كنت وحدي

منير الدايري شاعر مغربي يجده ملاذه في الكلمة لينعتق من عزلة الذات والعالم، صدَرت له حديثا عن دار أثر للنشر والتوزيع، مجموعة شعرية تحمل عنوان «كنت وحدي»، وهو العمل الشعري الذي يضع فيه -حسب قوله- جزءًا كبيرًا من تجربته الإنسانية ومشاعره تجاه الوحدة والوجود.

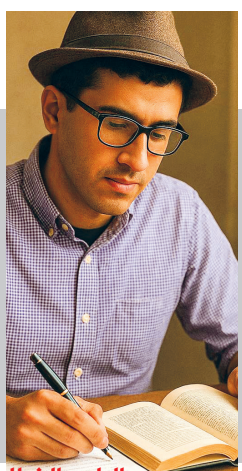
هذا الديوان -يُتابع- ليس مجرد كلمات على صفحات، بل رحلة شخصية تعكس تأملاته في الحياة، بين الحزن والتفاؤل، بين العزلة والبحث عن الذات.

كتابة الشعر يقول الدايري :» كانت دائمًا أكثر من مجرد كتابة؛ هي حوار صامت بيني وبين العالم، بيني وبين نفسي، وساحة أختبر فيها كل مشاعري وأفكاري. ربما يلمس القارئ في هذا الديوان صدى تلك الرحلة، ويجد فيها لحظات من التأمل أو الاستنطاق الهادئ للروح».

بدأ الشاعر مسيرته الأدبية بالقصة القصيرة، فنشر قصة «مع الأيام»، على موقع «رسبريس» عام 2023، وها هو اليوم يجد نفسه يخوض تجربة الشعر بكل صدق وحرية.

يقول الشاعر في الأخير: «أتمنى أن يجد قارئي في «كنت وحدي» مساحة للتوقف، للتفكر، وربما للشعور بأنهم ليسوا وحدهم حقا في هذا العالم». نقرأ من الديوان:

كبدي التي صارتْ كتلةَ فحمٍ تحتَ رمادِ الأيام؟
فؤادي عصيرٌ مرّ ،
كعنبٍ سُحِقَ تحتَ أقدامِ الوقت.
أنا العليلُ ،
الذي يحبُّ المساءَ ويكرهُه ،
كعاشقٍ يعشقُ خيانةَ الحبيب.
نواجِذي تطقطقُ من لهبِ الحزن ،
وظِلّي يرقصُ في الدجى ،
كأنّه شبحٌ سكران ،
يترنّحُ بينَ النجوم.
أتوسّلُ نيزكا ،
أن يشقَّ السماءَ الليلة ،
يحملني بعيدًا ،
حيثُ لا نفقٍ يبتلعُ الضوء ،
حيثُ أستندُ إلى كتفِ القمر ،
وأحكي له عن ليلةِ أمس ،
عن ريحٍ حملتْ رائحةَ الياسمينِ من بيتِ الجيران



تصويب

في عدد الخميس 23 أكتوبر 2025، من ملحق «العلم الثقافي»، حلت سهوا صورة إلياس الطريبق محل صورة إلياس الخطابي، في قراءة أنجزها الخطابي مشكورا، حول ديوان «في معنى أن تصرخ» للشاعرة المغربية فاطمة فركال، وبه وجب الإعتذار إلى الإلياسين المُبدعين ومعهما القارئ الكريم.

إلياس الخطابي

شجن المكان والكتابة

في ديوان «شذرات متلألئة من بهاء مدينة» لمحمد ابن يعقوب

د. محمد ابن عياد

الديوان من القَطع المتوسط صدر عن مطبعة الخليج ، تطوان ، 2022 ، ويضم فضلا عن المقدمة الذاتية ثمانية وثلاثين نصا شعريا بين عمودي وحر ونثير ، وأغلب نصوصه موثقة بتواريخ كتابتها (إلا ثمانية نصوص) وقد أكد الشاعر أن أغلب النصوص مقتطفة من دواوينه السابقة :

- « لم ينطفئ الثلج» 2000.
- «قليلا .. ويستيقظ القمر» 2004.
- «ملح في عيون وعيون» 2008.

وعبر احتراس تأليفي برر الشاعر صنيعه الإبداعي في جمع هذه المنتخبات تسهيلا على القارئ الرجوع لهذه النصوص في موضوعها الذي حدد قُطب رحاه في شاعرية المكان «شفشاون» بما انطبع في وجدانه تجاه مرابعها الفيحاء ، وبعض أعلامها من مشاعر إنسانية فياضة بمعاني الذكريات ، ومناغل الذات اللاهبة عبر أزمنة مختلفة ومتعاقبة (شعرية الولادة/ الطفولة/ الشباب/ عتبة الشيخوخة) ليؤكد أن شفشاون تحضر في النصوص حضورًا تتقاسمه خمسة مستويات متآلفة ومتداخلة في لحمة نصية واحدة ، وهذه المستويات (حسب تصريحه في المقدمة) هي :

-1 مركزيا ؛-2 رمزيا ؛-3 ذاتا ؛-4 محيطا ؛-5 أعلاما ..

ومن منطلق مقدمة الشاعر المؤطرة للديوان سأعمل على تقديمه في ضوء هذا الميثاق المنهجي ، لأقرأ المقدمة في ضوء الديوان ، وأقرأ الديوان في ضوء المقدمة ، عبر قراءة شاعرية بملامح نقدية لماحة ودالة ، لأن الشعر أقرب لوجدان الإنسان وروحه ورؤياه الإبداعية ، وكل تعسف نقدي يرفع من شأن المصطلح والمنهج على حساب قوة الإبداع لغة وانزياحات ، وإيقاعات ، وفكرا ، هو قتل للفن وتذويب لغاياته الجمالية.

يحدد الشاعر تبريرين في جمع هذه النصوص وإبداع أخرى:

أ- التبرير الشاعري: حيث إعادة النظر في أثر المدينة في وجدانه صياغة شعرية أشبه بالاعتراف المباشر، لكنه يَرْشَحُ عبارات شاعرية تتناسل في دلالاتها وصفا واستعارات ورموزا. شفشاون هي «بهيٌّ الصفاء وسخيٌّ العطاء، وطهر النقاء ماءً وسماءً وهواءً وارتواءً؛ في نظرتها الناطقة بكمال المطلَق عرفتُ الله، وفي جمال طبيعتها وملامح مباهجها عرَفتُ الحُب، وفي جلال هيبة محيطها عرفْتُ كيف عليَّ أن أخطوَ لأكون»1.

ب - التبرير السيري: وفيه يترجم الشاعر حيواتِ الكتابة عن شفشاون عبر المستويات التي ذكرناها سابقا؛ مركزيا، رمزيا، ذات، محيطا، أعلاما.

وهكذا تتداخل هذه المستويات بين تلابيب النصوص لتصبح هي روح سيرة المكان2 وتحولاته في الزمن، وأشجان زيارته، والعيش فيه، والتملي بجماله، واتخاذه مرتعا للتأمل والتدبر والتذكر، فضلا عن هويته وأشجانه الطفولية، وساكنيه، وذكرياته، وأحداثه، وإحالاته التاريخية والأدبية (رباعيات الخيام ? العباس بن الأحنف ? ابن الفارض..) وفضاءاته المتعددة، وأنشطته الثقافية، وأعلامه كما انطبعت في وجدانه حقبا تاريخية، ومعانٍ إنسانية، وإشاراتٍ تعبيرية مشرقة، وصورةً كلية تنتظم المنتخبات اختيارا تأليفيا نادرا في حياتنا الثقافية، حيث حاول الشاعر أن يعطي لبعض نصوصه المنشورة سابقا حياة شعرية جديدة؛ متجددة معانيها في وجدانه؛ كأنه يتبرك بها من جديد وقد استوت في طبعة ورقية أخرى، خاصة ونحن لا نحب أن نستعيد إلا ما يسعدنا من ذكريات الأحداث والنصوص والتعابير.

إن صنيع الشاعر في استعادة المكان روحيا ليس انتقاء عشوائيا وإنما هي حركية نقدية داخلية يعتمل فيها الذوق الشعري والموهبة، ولحظات من الغليان الوجداني، كأن الشاعر يختار من نصوصه ما يوشح هذه القلادة، وحتما انتابه قلق جمالي، وحيرة خاصة لم تخرجه منها إلا اختياره المكان واسطة العقد؛ هو مكان لا تبرح شعريتُه روحَه المبدعة، لتصبح شفشاون البهية هي المفتقة لكتابة المقدمةِ، والحاسمة في اختيارة لبعض المنتخبات.

المتأمل لنصوص الديوان سيُلفي أن الشاعر قد صهر حضور شفشاون مركزيا ورمزيا وذاتا ومحيطا وأعلاما في لحمة فنية واحدة؛ يصعب فصلها وتجزيئها، لذا سأحاول الدخول إلى وادي عبقر الشاعر مراوحا تصوري النقدي بين هذه المستويات لعلي أقرِّب إليكم بعضا من أسباب شعريةِ النصوص، وشاعريةِ الشاعر تجاه مدينته التي أخذت بكيانه وقريحته مكانا متعدد الجغرافياتِ والأعلام والرموز والذوات والأحاسيس.

إن شفشاون هيَ مركز التذكر وعمقُ الانتماء الشامخ ماضيا وحاضرا، حيث اتخذها الصالحون والنساك والشعراء مرتعا هادئا لحياتهم، أو اتخذها زوارُها فضاء يتطهرون فيه من أدران المادة خاصة بسمتها الروحي فضاءً ومعالمَ وموقعا جغرافيا، كأنها ناسك اعتلى جبلا في صوفيته تعبدا وتسبيحا وتطهرا. لذا تتلبس شفشاون رمزيا في الديوان أشكالا وحالاتِ وتحولاتٍ ومعانيَ حسية وعقلية يصهرها الشاعر في شعرية واحدةً هي صورة المدينة كما ملأت كيانه الإنساني، لتتشكل في صور متعددة؛ تارة عبر تراسل الحواس «لشفشاون رائحة من ثور»3 - «لشفشاون وجه صبح / بهي / بلون صلاته»4، وتارة أخرى عبر أوصاف تنقل أثر المكان في النفس «لشفشاون ملكوت/ صموت بألف لسان/ فسبحان منطقها.»5 «شفشاون أعشقها امرأة / فيها من أمي نظرتُها الحانية الحبلى/ بشهي الرضا/ ولذيذ المُدام.6 وتارة في رسم صورتها المتحولة بعبق الفصول والأزمنة عبر صيغ تعبيرية كنائية واستعارية:

«لم يبق لـ « وادي رأس الماء رصيفٌ
لرسو الأشرعة العبّارة
بالمارة
في حارتنا
لم يعد يشبه نفسه
في هالته

غامت لآلئه
في متاهاته
وطفت للسطح
هياكل محار
فارغة»7

وتارة أخرى عبر صور مبدعة ورمزية تناصية يستعير فيها كناية عربية حول صفة الجمال من بيت للشاعر مسلم بن الوليد (الملقب بصريع الغواني)8 في قوله من بحر الطويل:

وساقيةٍ كالرِيم هيفاءَ طفلةٍ
بعيدةِ مهوى القُرط مفعمةِ الحِجْلِ

ليأخذنا المبدع إلى شعرية جديدة يتحاور فيها مع بيت صريع الغواني أسلوبا مختلفا؛ بيت القصيد فيه صورة منتزعة من متعدد، لكن بدلالة أخرى يتماهى فيها مع شاعر آخر عشق المدينة (قد يكون عبد الكريم الطبال) أو قد يكون حوارا ذاتيا مع أناه الشاعرة تجريدا أو التفاتا في صورة رمزية عميقة المعنى، يقول:

شاعرٌ من شفشاونَ
يصطفُّ خلفي مَنْ تقدَّمَني
مِنْ خُدام الحرفِ إذا عُدْوا
ناظمين دُرُولا مع الوادي
يتطلع في وجهي مَنْ يهتز لغمزي
فيقول كلاما لا رُجْعَ لِمَعْوهِ
لهدير الماء الصاخب في كبريائه
ومنادَمَتي له قُرطيَن بمَهواهُما
مِن جيد المدينة» 9

إن الرمز في الديوان متعددة أنواعه وأوجهه البلاغية؛ فهو قد يكون كناية تراثية تعددت وسائطها، لكن في قالب جمالي مبدع يأخذ من التراث جملة ويطوعها في دلالة جديدة؛ لا يستقيم معناها في إطار الشاهد البلاغي، بل في سياقه النصي ضمن ما يسمى بالصورة الكلية لجمال شفشاون؛ لنتأمل قوله في المقطع السابق «ومنادَمَتي له قرطين بمَهواهُما/ مِن جيد المدينة» فقد وردت الجملة شاهدا بلاغيا تراثيا كناية عن جمال عنق المرأة، لكن الشاعر أعاد تركيبها في نسق جديد ليشير إلى جمال المدينة في مهوى الماء وهو ينزل من عل، حيث يشحن الرمزُ الطبيعي (بهاء شفشاون) بمشاعره الفياضة عبر رمز شعري يحتاج إلى تأمل شاعري وشعري لفهم دلالات هذه الصورة أو تلك، لتصبح شفشاون هي الرمز الكلي الذي يلهم الشاعر استدعاء صور وأفكار جزئية متناثرة تلملمها التجربة الشعرية في بوتقة واحدة.

تتجسد شفشاون في الديوان صورا روحية يستحيل فيها هديل الحمام «تسبيحا» وتصبح فضاءاتُها «ملكوتا»، وتستحيل ذكرياتُها في وجدان الشاعر زمنا وطقوسا تنتشل الطفل الذي كان من «كل أشباح المدينة» في طقس روحي، حيث كان يداعب فيه الشاعر-الذي كان طفلا - لَوْحَ الكتّاب وأثر الحروف على اللوح «المحنش» المسطور بدفء الغسق البارد»10.

أما شفشاون ذاتا فهي المدينة التي أخذت بخلد الشاعر حبا أبديا يستعير أواره منذ عنوان كل قصيدة أو مطلعها، لتبدأ أغلب نصوصه باسم المدينة «شفشاون»11 أو جغرافيتها المتعددة حقيقة ومجازا، أو ما يلازم أجواءها وأزمنتها، ومعناها انتماء أو مكانا مخصوصا، أو رمزا تاريخيا، أو سكنا، أو ربْعا من ربوعها الفيحاء.. أو وصفا من صفاتها.

وهكذا تصبح المدينة الحقيقة والرمز، الذي يلهم الشاعر حيوات شعرية متعددة، طريقها استعادة ذاكرة النصوص الشعرية القديمة والحديثة في حوار تناصي أشبه بدبيب الشجن وسحر الانتماء. وقد تجسد هذه الدبيبَ معجما وتراكيب انطبعت في خلد الشاعر قراءات شعرية جمة لتصبح شفشاون مستعادة تراثيا وثقافيا وشعريا؛ لأنها تختزل ? في وجدان الشاعر-كل المدن التي قرأ عنها في نصوص سابقة؛ وهي المدينة التي تولد نصوصا جديدة بعبقها المعجمي الغني، لنقرأ بعض ما انطبع في وجدانه بصيغة المتعدد وقد حضر معجمٌ معمّق، وتراكيب من عصور شعرية متعددة، لكن مهما حاولنا ضبط ناصيتها سيتمنع مفهوم التناص، ونفقد البوصلة النقدية لأن وزن البحر يوهمنا بذلك أحيانا.12

المدينة في هذه النصوص متجددة شجنا وجمالا وطبيعة وإلهاما وتاريخا وخيالا وسمرا وسياحة.. هي أندلس وقد استعادت فراديسها في نصوص جديدة يحاكي بها الشاعرُ ما انطبع في خلده عمرا بهيا، حتى نلفي الشاعر وقد حشدَ معجما من شعر الموشحات ومن شعراء عباسيين وأندلسيين13 لتصبح شفشاون هي «أم الشعر» (على صيغة «مصر أم الدنيا») وإذا قال أحد الفنانين الفوتوغرافيين عن جمال شفشاون بأنك حيثما رميت العدسة ستخرج لك صورا بهية، وإذا قال أحد النقاد بأن قيس بن الملوح سُئل عن سبب حبه لليلي وهي ليست جميلة فأجاب:

ومن منكم يرى ليلى بعين قيس فالحب هو أرواح تُعشق لا وجوه

فإن شفشاون (عند محمد بن يعقوب) هي مدينة لا يراها الناس بعيونهم وعدسات كاميراتهم وإنما هي مدينة شاعرة شكلت مادة خصبة لهواة الفن والجمال، لذا نلفي هذه الألفة الوجدانية التي يريد الشاعر أن يخلقها مع المدينة عبر صيغ تركيبية يحضر فيها ضمير المتكلم، ومخاطبا ذاته

ومحيط مدينته كما انطبعت في قلبه سكنا وانتماءً وذكريات وأحداثا ومظاهر طبيعية مبدعة، وقد استعار للمدينة صيغا تعبيرية ينقل فيها للمتلقي مظاهر انتشائه الكبير بمجالاتها «بلدتي شفشاون... هي لي الدنيا.. تيمتني ـ تنتشي ببردي.. أصلي لها.. فاستهامت، تزدهي..

شفشاون -إذن- هي سيرة متعددة الأحضان؛ هي حضن طفولة الشاعر، وأمه فيها هي الشمس، وبريقها الأب الطيب، وإخوته كواكب تجري في فلكها عندما تطلع؛ تبدو منها كل الكواكب مرحا وضحكة، في قوله من نص «سيرة»:

«كانت شفشاونُ
في حجم ضَحكةِ طفلة
لمّا ولدتُ
تكبر الضحكة أكثر
فتكون المهدَ
والأرجوحة
والعالمَ في أوله
شمسُه أمي
ببريق أبٍ طيب
وكواكبُ إخوة يمرحون..» 14

لنتأمل كيف يستعير الشاعر معنى وجوديا من خلال صور شعرية قديمة ليبني صورا جديدة أكثر ارتباطا بوجدان الشاعر في صدق تعبيري يخرج فيه من بلاط المناذرة والغساسنة إلى حضن أشد التصاقا بانتمائه الأسري، وأعمق تركيبا شعريا حداثيا وعذوبة فنية (عبر تشبيه تمثيلي وأسلوب خطابي يحاكي بشعرية شفشاونية خاصة قول النابغة الذبياني مادحا النعمان بن المنذر في قوله:

فإنك شمس والملوك كواكب ... إذا طلعت لم يبد منهم كوكب
ولست بمستبق أخا لا تلمه ... على شعث أي الرجال المهذب

تستحيل نصوص الشاعر رسالة ثقافية للتملي بجمال المكان وتاريخه لإدانة لما تكالب عليه من عوادي زمن التحولات المتسارعة، وقد عبر عن هذه المعاني وغيرها بجمل خبرية دالة على موقف الرافض، وصور عميقة الكنايات والرموز، نفاذة معانيها لمن اكتوى بتدهور حضارة، وتصدُّع مكان، وتحول في معالم الطبيعة التي تزخر بها المدينة، فضلا عن احتفائه بالمكان رمزا روحيا وثقافيا تقام فيه الأمداح ومجالس الذكر والعِلم؛ ففي نصه الدال «مَهر شفشاوني على ألواح» يبدي موقفا يذود به عن شفشاون التي تغيب عنها أسباب الحياة في فترات زمنية معينة؛ قد تكون جفافا قاتلا، أو عناية جوفاء، أو تناسيا قاسيا، أو فراغا مهيبا. يقول مُعبرا عن درامية المشهد:

لم يبق لـ «وادي رأس الماء» رصيفٌ
لرسو الأشرعة العبّارة
بالمارّة
في حارتنا
لم يعد يشبه نفسه
في هالتهِ
غامت لآلئه
في متاهاته
وطفت للسطح هياكلُ محار
فارغة «15
إلى أن يقول:
«مر الطبال على المشهد
في ردّته
وأطل على الوادي
مثل عادتهِ
ومضى في مداره
دون حديث للصحافة
والسائلين» 16

ذكرت شفشاون في الديوان مجالا طبيعيا متعددة أزمنته وأماكنه وحالاته، ودائما تحضر ذات الشاعر ناقلة لتجربة إنسانية أثيرة يبثها أحاسيسه وأفكاره، ومواقفه خاصة عندما يحضر ضمير المتكلم بوحا، كأنه يكتب سيرة للمكان شعريا.. وهو كذلك فعلا. لنتأمل نصه «لغو الأخرق من لون المدينة» الذي يصور فيه (مما يصور) شعرية الضوء واللون في المدينة، وقد تحاورت فيها المكونات لترسم صورا بديعة من جمال تحول الأزمنة بين الليل وشروق الشمس، وما يضفيه هذا التحول على المكان من بهاء، وما يكشف عنه الضوء من معالم، وما يوريه من تفاصيل، حيث يمر الشاعر بين الدروب دون أن يُتعرفَ عليه من وجهه بل من خَطوه وصداه:

« ..والشمس بمشرقها
في انتظار الصبح المعربد في حانوتٍ
منزوٍ في غبش
من ألوانٍ فاترةٍ دكناءَ
أتقدم في الدرب يعرفني
من خطوي
وصداه على أثري...» 17

وهكذا نلفي في الديوان شاعرية التحاور مع المدينة وصفا يتوغل في نقل تفاصيل دروبها، ومختلف فضاءاتها وأزمنتها عبر استعارات جمة يتداخل فيها المجرد بالمحسوس، والعام بالخاص، والفضاء الرحب بالضيق، حيث الإنصات للمكان الواقعي والمتخيل لازمة تتردد في الديوان:

« أتوغل عبر الدروب أحادثها» (ص: 29)

«نتقاسم نبعا شفيفا» (ص:26)

«لشفشاون رَفُّ رمش» (ص: 12)

أما عن شفشاون أعلاما فتحضر شخصية الشاعر عبد الكريم الطبال رمزا من رموز المدينة وهو ممن أرخو لها شعري، وسكنوها فسكنتهم، ومثلوها في محافل شعرية جمة، وتغنوا بحيواتها المتعددة دهرا كاملا، حيث يرد اسم الشاعر «الطبال» تصريحا لا تلميحا في نص «مَهر شفشاوني على ألواح» باعتباره جزءا من كيان المدينة الثقافي، وشاهدا على تحولاتها، وهو الذي يَعْبُر صامتا «في مدارة» لا يلوي على استجواب صحفي شارد، وغيرُه يرفع عقيرته فخرا بأنسابه وأحسابه وأنخاب جنته:

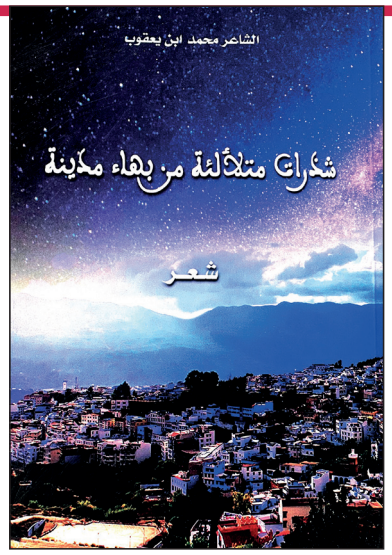
« مر الطبال على المشهد
في ردته
وأطل على الوادي
مثل عادته
ومضى في مداره
دون مصافحة للصحافة
والسائلين...» 18

شفشاون في الديوان ليست فضاء طبيعيا يتغنى به الشعراء، ويتخذونه وادي عبقر القرن الواحد والعشرين، وإنما هي مدينة ذات سمت روحي ودينيي19 تحتضن الأولياء والصالحين وحُفاظ القرآن الكريم ومجالس العلم والذكر، لذا خصص الشاعر لبعض أعلامها ذكرا حسنا ضمن قصائد عمودية تمزج بين غرض المدح، والاحتفاء بالأعمال الجليلة ذات الطابع الديني والروحي، ليكون حضورها رمزيا وإيحاء عندما يرتبط الأمر بقصيدة حرة، ويترجم حضورها بنسق تقليدي مباشر(دون ذكر الاسم في النص وإنما في هامش النص)؛ كحضور شخصية السيد علي الريسوني الذي طلب من الشاعر نظم قصيدة بمناسبة فعاليات الملتقى الأول للدعاة إلى الله، وحضور شخصية السيد الهاشمي السفياني في موضوع ختم صحيح البخاري بشفشاون. كأن الشاعر - عندما يخوض تجربة القصيدة العمودية الفخرية أو المدحية - يلبس جبتها بناء فنيا (يبدأ بالترحيب ثم الغرض ويختم بتحية الشكر للحاضرين أو الصلاة على خير الأنام) ووزنا ومعانيا ومعجما وتراكيب20، وقد تنحو بعض المقاطع الشعرية منحى لغويا بسيطا أقرب للتعبير اليومي لكن ضمن بناء إيقاعي سليم، ووعي عروضي قوي يترجمه أحيانا عبر تشكيل الكلمات حتى لا تقرأ ممنوعة من الصرف خاصة على مستوى التنوين في كلمة شفشاون، وحتى لا يكسر وزن البيت عند القراءة، وأخذا بيد القراء الذين لا يميزون بين صحيح الوزن وسقيمه، كقوله (على وزن البسيط) مثلا:

فباسمِ شفْشاوُنِ والقاطنين بها ... أُجدِّدُ الشكْرَ والـقدير للـوفدِ

يـؤرخ الشاعر لأعـلام رحلت عن سماء المدينة ليشيد بذكرها ومفاخرها ومحاسنها، وأحيانا يذكر طباعها في حياتها وعلاقاتها الإنسانية، ليُضمِّن نصوصه مختلف معاني الألم والحزن، دون أن ينسى الدعوة لهم بالمغفرة والثواب بمناسبة حفل تأبين، وقد أخذت الشاعر فورة العواطف الإنسانية الجياشة والصادقة ليوثق لحظة روحية وإنسانية واجتماعية، وليذكر المتلقين بخصال الفقيد، وأثر غيابه عن القلوب المكلومة، ومن الشخصيات التي لهج بذكرها في ديوانه معاني حرى، ودلالات ترشح عمقا تعبيريا، وعواطف جياشة، يمكن أن نذكر رثاءه للفقيه المرحوم سيدي الهاشمي السفياني، وسيدي محمد السفياني، وقريبه عبد القادر الفحصي، ود.محمد الهبطي، ود.محمد مفتاح، والحاج عبد العزيز، دون أن ينسى شهيد البئر الطفل ريان، حيث قال فيه:

«شاء يوما أن يتخفى في حفرة
سقط الطفل فيها
سقطة
دوت عندها الأرض المطوية في أرضها
لم تغب شمس ذاك اليوم كعادتها
وفي أمومتها وأبوتها
لم تغب في تداعيها امرأة.
ثكلى» 21



خاتمة

هذه هي بعض الشذرات النقدية التي حاولت من خلالها أن أقرب إليكم هذه النصوص المائزة لغة شعرية، وهي المتدفقة بمعاني قوية ذات سمت روحي فياض، وصور مبدعة، وإيقاعات منغومة تنم عن شاعرية نضجت على نار فنية هادئة ديدنها قراءات شعرية غزيرة، وتكوين أدبي تراثي عميق، وموهبة منجذبة لروح القصيدة العمودية في صولتها القوية، ومنفتحة على أسباب القصيدة الحرة عن علم ودراية بالصنعة الشعرية الأصيلة في قالب روحي شديد الارتباط بمعاني شجن الانتماء للمدينة فضاء ومحيطا ورمزا وأعلاما كما أكد ذلك في مقدمته التي استجابت للمتن واستجاب لها بشكل يؤكد ميثاق العنونة «شذرات متلألئة من بهاء مدينة» هي شفشاون التي سكنها وسكنته شعرا جميلا.

الهوامش:

1 ـ محمد ابن يعقوب: شذرات متلألئة من بهاء مدينة (شعر) ط:1، مطبعة الخليج العربي، 2022، ص: 3، 4.

2 ـ من الأماكن التي تحضر في الديوان يمكن أن نذكر: شفشاون ومجالاتها الطبيعية والجغرافية القريبة والبعيدة؛ وسط المدينة، ساحاتها ؟ رأس الماء ؟ وطاء الحمّام - مدشر القلعة، منتزه تلاسمطان، باب الحمّار = أحد الأبواب السبعة القديمة لمدينة شفشاون ، مقصف مقهى الستيام.....)

3 ـ ص:11

4 ـ ص: 11.

5 ـ ص: 12

6 ـ ص: 14.

7 ـ ص: 23.

8 ـ صريع الغواني: أي محب للنساء / صريع الكرى: كثير النوم / مات صريع الكأس/ غصن صريع: متهدل ساقط.)

ـ مفعم: زاخر ـ فائض ـ الحِجْل: خلخال أو ما تضعه المرأة للزينة في أسفل ساقيها فوق القدم وأسفل الساق ـ جمعه أحجال وحُجُول.

9 ـ ص: 21.

10 ـ ص: 18.

11 ـ من بين هذه الأمثة:

أم الفراديس - بهاء مدينة - ساحة عشق -شاعر من شفشاون ـ مهر شفشاوني - يوم في القلعة - منتزه تلاسمطان -لم يبق لـ: وادي راس الماء -رصيف ـ مدينة - الليل كثيب - بيتي من مدينة - لون المدينة - رندة (مدينة اسبانية وسط جنوب إسبانيا) جوار - باب الحمّار (باب من أبواب المدينة) في مقصف مقهى الستيام - على شاطئ رأس الماء..

12 - (مثلا نص «أم الفراديس» ص: 7، نص «شفشاون في خَلدي» ص: 8)

13 ـ شفشاون وهواها في الحشا انحشر
تلظى لهيبا ..
تختال لؤلؤة
أم النواصي الرواسي
شامخ
ضاحك من عوادي الدهر
رقت جلاميدها
الماء منبجس
منغمر في وِرده
جلت خَمائلُه
حجا ومعتمرا
شفشاون في خلدي
جل من أبدعَ
هي صحو ورُواء عِطر
تَذهب الشجو
نفح طيب
يعتمر
تنحشر

14 - ص: 19.

15 - ص: 23.

16 - ص: 24.

17 - ص: 28.

18 - ص: 24.

19 ـ نص: شفشاون والملتقى الأول للدعاة إلى الله، ص: 33.
ـ نص « في ختم البخاري بشفشاون» ص: 35.

20 ـ لنتأمل جُمل القصيدة ومعجمها التالي: عبقت طيب بمقدمكم/ تشدو/ نشوانا/ أحشاءها/ فازدهرت/ اليمن/ روض/ للهدى/ أزاهره/ زحف الشرك، أبلت بلاء حسنا/ حجفله/ اندحرت/ أياد بيضاء / المجد/ معالمها/ الدهر/ سنا/ ـ سعيهم، ينتشي، الغداة، ووقار، سنائه، خيط مذهب، حجة)

21 - ص: 73.

د. حسن لغدش

جغرافية النور وهندسة الذاكرة

التكوين الحسي والفكري في أعمال عبد الكريم الغطاس

تنهض أعمال الفنان عبد الكريم الغطاس على التقاء دقيق بين الهندسة البصرية والذاكرة المادية، بين التجريد كموقف فكري والرمز كأثر حضاري. في هذه اللوحة، كما في مجمل تجربته التشكيلية، تنبثق الصورة من توازن محسوب بين الصرامة الخطية والانسياب اللوني، حيث تتحول الأشكال إلى علامات معمارية تذكّر بجدران المدينة العتيقة للدار البيضاء، بأقواسها المتكررة وزخارفها الموزونة، وبحرفها التقليدية التي جعلت من الفضاء الحرفي امتدادًا للحس الجمالي الشعبي.

تقوم المادية التشكيلية للعمل على طبقات لونية صافية ومتماسكة، تتدرج من البني الترابي في الأسفل، وهو لون الأرض والجذور، نحو الأصفر الذهبي الذي يشكل مركز إشعاع العمل، رمزًا للشمس، للحياة، وربما للروح في صعودها من الكثافة نحو الصفاء. إن تقاطعات الأزرق والسماوي تضيف بعدًا مائيًا وأطلسيًا، يفتح اللوحة على فضاء البحر، في استدعاء رمزي لانفتاح الدار البيضاء على الأفق الأطلسي، حيث يلتقي الحرفي بالبحّار، والعمارة بالانسياب، والمحدود باللامحدود.

تصورًا للكون قائمًا على التوازن بين الأضداد، يعكس رؤية الفنان لمفهوم الجمال بوصفه نتيجة تناغم بين المادة والضوء، وبين الحرفة والتجريد.

إن البيوغرافيا البصرية لعبد الكريم الغطاس حاضرة في كل زاوية من هذا البناء التشكيلي؛ فابن المدينة العتيقة للدار البيضاء يجد في إيقاعات الزليج، وفي نَسَق الزرابي، وفي نظام المعمار التقليدي لغة أولى تستعاد عبر أدوات معاصرة. ومن هنا، يتجاوز الغطاس حدود الفن المحلي ليؤسس لحضور بصري له امتدادات عالمية، تنسجم مع تيارات التجريد الهندسي العالمي (Constructivism و Op art) ولكنها تحتفظ بروح مغربية متجذّرة، تجعل من اللوحة مجالًا للتفكير في الهوية من داخل اللغة البصرية ذاتها.

في النهاية، يمكن القول إن أعمال الغطاس تُعيد صياغة العلاقة بين التراث والحداثة على نحو بصري تأملي، حيث يتحول الشكل إلى جسر بين الذاكرة والمستقبل، بين الحرف التقليدي وذكاء الخط الهندسي الحديث.

إنه فن هندسة النور، حيث تتجلى الهوية في صورة معمارية مشبعة بروح الأطلسي وذاكرة المدينة البيضاء.

يشتغل الغطاس على منطق التجريد البنّاء، الذي يحوّل الشكل الهندسي إلى مجاز بصري للوجود. فالدائرة هنا ليست مجرد عنصر هندسي بل كائن رمزي يختزل فكرة التكوين والاكتمال، في حين أن الخطوط المتقاطعة تصوغ دينامية التقاء بين الأعلى والأسفل، بين التراث والمعاصرة، بين المحلي والعالمي. تتبدى اللوحة كـ«بنية فكرية» تستبطن