العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 21 من جمادى الأولى 1447

الموافق 13 نونبر 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

لوحة «الغزال الجريح» للرسامة المكسيكية فريدا كالو

شَرِيدٌ وَأَعْدُو بِخُفِّ الْغَزَالَةِ فِي شَلَّلِي

محمد بشكار

1

شَرِيدٌ
وَلاَ وَزْنَ لِلرِّيشِ
مَهْمَا ارْتَدَتْهُ السَّمَاءُ
وَالرَّمَادُ الَّذِي سَهَرْتُهُ حَتَّى
تَجَعَّدَ فِي مُقْلَتِي
مِجْمَرٌ
جَاحِظٌ بِالرُّؤَى

الرَّمَادُ الْمُقَدَّسُ
مَخْطُوطُ نَارٍ
سَتَتْلُو الرِّيَاحُ مَرَاثِيهِ
حِينَ أَمُوتُ
وَتَطْفُو الْبَوَاخِرُ
مِنْ دُونِ نُوحٍ إِلَى بَرِّهَا
ذَاتَ
قَبْرٍ
بَعِيدٍ..

2

شَرِيدٌ
وَأَعْدُو بِخُفِّ الْغَزَالَةِ
فِي شَلَّلِي
وَأَجْرِي كَنَهْرِ دَنَا
حَافِيَ الضِّفَّتَيْنِ
لِيَشْرَبَ حَتْفَهُ مِنْ قَمَرٍ
يَتَكَسَّرَ
فِي جَبْهَتِي..

هَلْ وَصَلْتُ؟
فَمَا لِلرَّبَابَةِ
تَصْطَكُّ فَلْذَتُهَا
بِالنَّشِيجِ
فَيَشْقَى الرُّخَامُ؟
كَأَنَّ فَسَائِلَ أَوْتَارِهَا الْوَبَرِيَّةَ
قَدَّتْ مِنْ سُرَّتِي..

(شَرِيدٌ
وَفِي عِتْمَاتِ الْحَقِيبَةِ
دِرْبُ الْتَوَى
كَالشَّرَايِينِ حَوْلَ الْقُلُوبِ
الَّتِي أَوْصَدَتْنِي.

فِي الْحَقِيبَةِ أَحْذِيَةٌ
تَسْتَعِيرُ الْغَزَالاَتُ أَظْلاَفَهَا ،
لِتُلْمِلِمَ صَحْرَاءَ رُوحِي
فِي حَانَةٍ وَاحِدَةْ.

3

شَرِيدٌ.. وَلَكِنْ أُنَاهِزُ أَرْضاً
وَسَبْعَ كَوَاكِبَ
طَاعِنَةً فِي الأُفُولِ ،
وَقَدْ تَسْتَفِيءُ إِلَى لَحْيَتِي
شَجَرَاتُ الْخَرِيفِ
وَأَكْبُرُ كَيْ تَسْتَعِيدَ
الْجِبَالُ الْوَطِيئَةُ
مِنْ قَامَتِي
سُمْقَهَا..

قَدْ أُحَاكِي هَوَى الْبِئْرِ ، فِي خَلْوَةِ
الْمَاءِ كَيْ أَتَنَبَّأَ بِالنَّخْلِ يَغْزِلُ
فِي لَيْلِ عَيْنَيَّ سَعْفَةَ هَذَا التَّجَلِّي ، وَقَدْ
أَتَعَرَّى لأُبْصِرَنِي لابِساً فِي الطَّبِيعَةِ
أَسْمَالَهَا الْمَلَكِيَّةَ.. آهٍ شَرِيدٌ ، إِلَى
أَيْنَ أَعْدُو بِخُفِّ الْغَزَالَةِ
فِي شَلَّلِي...

عبد اللطيف الوراري

شعر اللحظة الراهنة
أسئلة ورهانات

جديد الشاعر والناقد المغربي عبد اللطيف الوراري، كتاب صدر أخيرا عن عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع بالأردن، إربد 2025م، وقد اختار أن يسميه بـ: «شعر اللحظة الراهنة: أسئلة ورهانات»؛ وهو في الأصل استقراء نقدي وثقافي مغربي- مشرقي يمسُّ في الصميم أوضاع الشعر العربي المعاصر وما يشهده من إشكالات وقضايا على صعيدي الشكل والمضمون، أو من إبدالات فكرية وجمالية متراصّة لا يصحُّ تناولها بمعزل عن الوضع الراهن بتحوّلاته وانفجاراته وهجراته وإحباطاته وموجات الخوف واليأس والشك والعدمية التي صار يشيعها في نفوس المعاصرين.

وتأتي أهمية هذا الكتاب النقدي الحواري في أنه يخوض تلك الإشكالات والقضايا من زوايا ووجهات نظر مختلفة ومتعددة، وفي سياق مخصوص تتعالى فيه نبرة دعاوى القائلين بأنّ الشعر خفت صوته وانحسر دوره في التعبير عن حركة المجتمع وحاجياته النفسية والمادية، أو أنّه يمرّ بأزمة حقيقية تهدد وجوده، بل قد يمثل – كما يزعم بعض الناس- ارتدادًا عما تحقّق للقصيدة العربية في عصرها الذهبي الحديث.

جاء على غلاف الكتاب: «في عام 1968، أصدر الناقد المصري غالي شكري كتابه ذائع الصيت (شعرنا الحديث.. إلى أين؟)، وقد قامت أطروحته الأساسية على اعتبار أنّ الحداثة ليست واحدة على صعد المفهوم والمرحلة التاريخية ومنازل الريادة، وأنّها تمسُّ الرؤية الشعرية للعالم. بعد نصف قرن ونيف، جرت مياهٌ كثيرة تحت جسر الشعر العربي، والحداثة الشعرية لم تعد حكرًا على المراكز بل همّت الأطراف أكثر فأكثر.

نعود اليوم لنطرح السؤال مُجدّدًا، داخل «إبستيمي» العصر الذي نحياه ونتأثر به، وضمن رهانات وأوفاق مختلفة؛ ليس بحثًا عن أجوبة جاهزة ومُتلهّفة، ولكن لتجسير مسافة بيننا وبين ما يحدث في الشعر العربي باعتباره سؤالًا في حدّ ذاته، وخطابًا جماليًّا وثقافيًّا ما يزال يشفُّ عن منحنيات الروح في تقلّباتها ومواجعها الداخلية.

نُقّاد ودارسون أكاديميون وشعراء مُتحدّرون من أعمار ورؤى وحساسيّات متنوعة، ومن ثقافات محلية داخل الشعر- الوطن المتخيل الكبير، نَوجّهنا إليهم بالسؤال:

شعر اللحظة الراهنة.. إلى أين؟

من إشكالية الـ«نحن» المتفجرة باستمرار، إلى التباس «المعاصر» بما تلمع إليه الصفة ولا تؤديه المعرفة إلا بقدر ما تُحدثه فيه من التباس آخر. إنّه سؤالٌ مُركبٌ وإشكاليٌّ، لكن طرحه اليوم ليس ترفا، بل ضرورة يمليهما واجب المعرفة ونداء المسؤولية في آن».

ضوء ودخان: اعترافات شاعر ناشئ

أما الكتاب الآخر والذي صدر عن دار النشر نفسها، فهو الطبعة الثانية للسيرة الذاتية للشاعر عبد اللطيف الوراري، ويحمل عنوان: «ضوء ودخان: اعترافات شاعر ناشئ». وجاء على غلاف الكتاب:

«الكتابة عن الذات، مهما بلغت درجة عمقها وقوّتها، لا تعني بالضرورة رغبة أو حتى قدرة على التصالح مع الماضي، ورُبّما الحاضر. هنا تبرز السيرة الذاتية مستعيدة شريطًا من لحظات ماضي الشخصية يتخلّلها دَفْقٌ من العواطف والهواجس وأحلام اليقظة، كأنّما تريد أن تقول ذلك العالم الذي ولّى وفق تأويل آخر؛ أي أكثر أصالة. وهي مع ما فيها من بوح واعتراف، لا تخضع لترتيب كرونولوجي صارم يحدُّ من بعدها السيري الحميمي والشذري المفتوح.

ما يبدو قويًّا في هذه "الاعترافات" أن تخترقها التماعة هدف صغير بطعم الحلم، سجّله ذلك الطفل الذي كانه في مرمى الحياة، دون أن يتوقف عن استكمال لعبه معها، ثمّ يأتي الشّعر مثل "هِبَةٍ ربّانية" تُنْسيه هول الواقع؛ حيث استبدل به مُتَع القصيدة وهي تأخذه إلى ما فيه سلوةٌ وعزاء له».

علي بنساعود

لا شيء ينتهي بإسدال الستارة

يعود الكاتب المغربي علي بنساعود بعمل قصصي جديد بعنوان: «لا شيء ينتهي بإسدال الستارة»، صدر أخيرا عن مطبعة بلال بفاس 2025.

تتميز هذه المجموعة القصصية تنفتح على أسئلة النهاية واللانهاية، وتغامر في عوالم يومية تتقاطع فيها الهشاشة بالدهشة، بالوجع الخفي.

مجموعة تستلهم عبث الحياة، وسخرية الواقع، ومرونة اللغة، وتدعونا لطرح السؤال بدل انتظار الجواب.

بهذا الإصدار، يواصل القاص مساره في تجريب أشكال القصة القصيرة العربية، ماندًا القارئ نصوصًا تقاوم الخفوت وتحتفي بجماليات الحيرة.

غلاف المجموعة من إنجاز الفنان الحروفي المغربي «مصطفى أجماع» الذي وقع عمله بصيغة اللّون – بينِ الأحمرِ والأسودِ – ليؤكد أن ما ينتظر القارئ ليس عالماً صافياً أو مريحاً، بل مساحة سردية مشحونة بالتوتر الجمالي والفكري، حيث لا تنتهي الحكاية بنقطة، بل تبدأ من جديد خلف الستارة...

قدم للمجموعة الإعلامي والمبدع الأستاذ عبد الرحيم التوراني، ومما قاله:

«في (لا شيء ينتهي بإسدال الستارة) يرتقي علي بنساعود بسرد قصصه إلى مستوى أعلى، ويحقق نقلة نوعية في مهارته القصصية، من خلال نسج متين

وأداء تفاعلي مبهر، وسرد آسر.. بأسلوب سلس ومُتألق وجذاب، مليء بالدهشة والتشويق حدَّ الإمتاع...».

وتجدر الإشارة ان علي بنساعود سبق إصدار المجموعات التالية

-ظلال ذابلة (ق.ق.ج) دار الأمان 2013
-انحناءات ملتوية (ق.ق.ج) دار الأمان 2014
-رايات بلا عبير (ق.ق.ج) دار الأمان 2015
-رسومك حيطاني (ق.ق.ج) دار الأمان 2017
-حائك العتمات (ق.ق.ج) مطبعة بلال فاس 2018
-دوامة الخيول المرحة (قصص قصيرة) مطبعة بلال فاس 2020

في صحبة الفيلسوف الشريد

إلى أستاذ الأجيال فتحي التريكي

محمد مستقيم

عندما تكون في حضرة الفيلسوف الشريد لن تحتاج إلى ساحة "الأغورا" الإغريقية حيث يطلب منك الحكيم أن تنزع حذاءك وتلعن هذا المرض العضال الذي هو الحياة.. الفيلسوف الشريد ليس حكيما عدميا بل هو ناقد حصيف لمختلف مظاهر الوجود الإنساني بنبرة خالية من عاطفة..أهم شيء عنده هو الخروج من القاعات المغلقة والأنساق الباردة التي تعلب الأفكار في أكياس الدوغمائية العتيقة.. الفيلسوف الشريد مسافر دوما نحو الشمس يحمل زاده ولا يتعب من التجوال بين أروقة الساحات العمومية منصتا إلى ذبذبات الكينونة الغير مستقرة في دهاليز المركزية الكونية.. الفضاء الشريد هو مأوى المهمشين والمنسيين خارج مدارات السلطة...لكي تعيش فلسفتك تحتاج فقط أن تمشي بين الناس دون حقائب ثقيلة وتتنفس هواء الحرية عن مسافة قريبة. فالفلسفة جاءت لتدافع»عن حرية التفكير المطلق، موضوعا وتعبيرا، تدافع حرية الإبداع، لأنها تضمن لك أن تفكر بوجه آخر، كما تدافع عن حق الشعور الإنساني في التعبير عن ذاته وبذاته، بعيدا عن التزمت والتعصب» (الفلسفة الشريدة ص6)..ليست هناك حقيقة مطلقة تسند المشاء في هذا العصر..وحده سلاح النقد يحرر تفكيره من كل المتعاليات المجردة ليعانق هموم الناس ومعاناتهم وأفراحهم وكل التغيرات التي تطال الجسد والروح...يعلمك الفيلسوف الشريد بأن الفلسفة هي تشخيص للحاضر بروح نقدية ومساءلة مستمرة للقضايا اليومية.. الفلسفة ليست فقط محبة للحكمة والتأمل المجرد في الموجودات بل هي كذلك محبة للحياة وفن للعيش معا ومختبر لطرح الأسئلة المرتبطة بالسلوك والقيم.

وهذا ما يجعلها تضع على رأس جدول أعمالها تفاصيل الحياة اليومية التي تحتاج إلى الإصغاء لذبذباتها والكشف عن مكامن الهشاشة والضعف في الوضع البشري، حيث يتمرن الفيلسوف على يقظته الفلسفية عبر الرجوع إلى الينابيع الأصلية لممارسة حريته في التعامل مع الذات والآخر والتفاوض حول المعنى المشتبك مع قضايا العصر" لم نعد نعتبر الفلسفة ذلك التفكير الكلي الموحد الذي يعطيك فكرة، إن لم نقل حلا، لكن سؤال يطرح عليها، حسب هذه الوحدة الشاملة. لم تعد نسقا وحديا متماسكا، بل أصبحت حرية وتنقلا، شتاتا وتعددا تنتجها ميادين متعددة، فتأتي مختلفة الأوجه متباينة المضارب والمآرب» (ن م ص 15)..

إن تشكل الذات المفكرة لن يتم إلا داخل تفاصيل الحياة اليومية التي تكمن وراءها لحظات الفرح والحزن والقوة والتعب والصمت والكلام والأمل والانتظار.. إن أحد التحديات الكبرى التي تواجه الفلسفة هو أن اليومي أصبح مجالا محتكرا من طرف وسائط التواصل الاجتماعي، ومجالا للهيمنة الاقتصادية والسياسية. فكيف يمكن للفلسفة أن تعيد بناء علاقة إيجابية مع اليومي دون السقوط في مظاهر الابتذال السائد اليوم في هذه الوسائط؟..يقترح الفيلسوف الشريد وصفة مفتوحة لا تمل من طرح الأسئلة ومطاردة ظلال الحقيقة بين جدران الأزقة الخلفية، بل مخاصمة اليقينيات التي تجثم فوق الجسد والروح....

ليس في معجم الفيلسوف الشريد شيئًا مقدسا..فتراثنا يصلح في كثير من جوانبه لبناء رؤية متكاملة حول الوجود ولكنه لا يصلح تمثالا نقدم له طقوس الصباح والمساء وهو جاثم بثقله علينا..الفيلسوف الشريد لا يقف عند السطح في قراءته للمنظومة التراثية بل يحتاج إلى عدة منهجية قوية لإعادة الإنتاج وتحريك المفاهيم التي يمكن أن نستعملها في منظومتنا المعاصرة حتى يصبح التراث معاصرا لنا دون تقديس أو نظرة جامدة..

نحتاج إلى التراث لنتحرر به ونتحرر ومنه.. الفيلسوف الشريد مدافع شرس عن حق الفرد في عضويته المستقلة عن الجماعة.. لاحداثة ولاتحديث بدون قيام ثقافة الفرد الذي هو العمود الفقري لكل تغيير..يؤسس الفيلسوف الشريد فلسفته المفتوحة على مفهوم «التعقل» المنحدرمن فلسفة "المعلم الثاني" (أبونصر الفارابي)..

ليس التعقل خضوعا أو استكانة بل هو ممارسة عقلانية تتلون بألوان التربة التي تنزرع فيها العقول في شتى الحقول النظرية والعملية وتتدرج من التعقل المنزلي في تسيير شؤون العائلة إلى التعقل المدني للتدبير السياسي لشؤون المدن ثم التعقل الإنسي الذي يستهدف الاعتناء بالذات حتى تنال مرادها من الخير والسعادة..

ينهل الفيلسوف الشريد من التعقل كل الروابط التي تصل العقل بالحرية وبالتالي بالمسؤولية حتى يقف المجتمع على رجليه بتوازن قوي.. لا يعني التعقل الخضوع لأوامر العقل الفقهي والركون إلى أرثودوكسية الأمر الواقع بل هو تمرن على المؤانسة مع الذات والمحيط بناء على حاجات الفرد وحاجات الجماعة. يرى الفيلسوف الشريد بأن الحداثة ليست حكرا على حضارة معينة فكل الطرق المعقولة تؤدي إليها، لكن طريق العرب ينبغي أن تكون محفوفة بالأسلحة الذرة والمعبرة عن خصوصيات هذه المجتمعات المقيدة بشتى القيود وعلى رأسها القيود التقليدية ..

فسيطرة الرؤية اللاهوتية المغلقة تفرض النظر إلى الآخر المختلف على أنه كافر لا يجوز التعامل معه بل ينبغي إقصاءه وتدميره في نهاية المطاف. بالإضافة إلى هذا البعد العقائدي الدوغمائي هناك قيود تفرضها السلطة السياسية التي تغولت عبر التاريخ وتمكنت من فرض منطقها التي يتوافق مع المنطق التقليدي.. يقترح الفيلسوف الشريد أن الحل للخروج من هذا المأزق الارتكاسي هو الانفتاح على كل التجارب الحضارية العالمية ثقافيا واجتماعيا وسياسيا.

لذلك يؤكد الفيلسوف الشريد بأن الولوج إلى عصر الحداثة يمر عبر بوابة التنوع والاختلاف..إنها الفلسفة البديلة التي تساعد الإنسان العربي على التحرر من القيود التقليدية ومن استبداد السلطة السياسية وكلذك من الخروج من عبودية المركزية الغربية واستبدادها..معقولية التنوع إطار إيتيقي لممارسة العقل في الفضاء العمومي واحتضان كل الاختلافات الثقافية والاجتماعية من منطلق الحرية والتفاهم المتبادل والتعايش معا واحترام الخصوصيات التاريخية والثقافية للأفراد والجماعات." فلسفة التنوع هي فلسفة الإبداع، لأنها تضمن لك أن تفكربوجه آخر.

وهي فلسفة المستقبل خارج أسوار العالم الغربي، لأنها تستطيع بأصالتها وإبداعها مقاومة هيمنة الغرب وتحرير الذات لتقود إلى روعة الانتصار"(ن م ص20).

أنوثة الذاكرة وشعرية العبور

في رواية «جير ترود» للكاتب المغربي حسن نجمي

الدكتورة وسام علي الخالدي*

في فضاء الرواية العربية، تُعَدّ «جير ترود» إضافة نوعية لأنها تجاور أسئلة الحداثة وما بعدها، وتُقاربها من خلال سرد متشظٍ يرفض الخطية، ولغة تزاوج بين الحلم والاعتراف، ورمزية تُعيد الاعتبار للمرأة بوصفها ذاتاً فاعلة لا موضوعاً متخيّلاً. إنها نصّ يذكرنا بأن الرواية ليست مجرّد حكاية، بل هي مختبر للأسئلة الكبرى، ومجال للتجريب في اللغة والبنية والدلالة.

وبهذا المعنى، فإنّ «جير ترود» لا تكتفي بأن تكون حكاية عشق عابرة، بل تتحوّل إلى نصّ عن العبور نفسه: عبور الهويات، عبور الثقافات، عبور الأجناس الأدبية. ومن هنا، فإن الرواية تُثبت أنّ الأدب المغربي المعاصر قادر على أن يُقدّم نصوصاً تُحاور العالم بالعمق والجمال معاً، وتُؤسّس لمرحلة من السرد تتجاوز التوثيق والتقريرية لتدخل في رحاب الفنّ الخالص.

وهكذا، تظل جير ترود رواية تُعلم قارئها أن الأدب ليس بحثاً عن إجابات جاهزة، بل هو رحلة في متاهة الأسئلة، حيث يكون الآخر مرآة للذات، والحبّ وجهاً آخر للخذلان، والذاكرة شظايا تُضيء الطريق نحو حقيقة لا تُمسك إلا بالكتابة.

إنّ رواية «جير ترود» للكاتب المغربي حسن نجمي تمثل تجربة روائية ناضجة، لا لأنها تضيف موضوعاً جديداً، بل لأنها تُقدّم مقاربة مختلفة لثيمات قديمة: الآخر، الهوية، الحبّ، الذاكرة. هذه الرواية تعيد تعريف السرد المغربي في لحظة فارقة، إذ تجعله ينفتح على العالم من جهة، ويعود إلى جراحه الداخلية من جهة أخرى. فهي نصّ يشتغل على الهامش ليكشف المركز، ويستدعي الشخصي ليضيء الجماعي، ويستثمر الشعرية ليمنح الرواية طاقة جمالية متفرّدة.

ففي فسحة الأدب، حيث يتقاطع الحلم بالذاكرة، ويُصبح السرد معبراً بين الذات والآخر، تتقدّم رواية جير ترود للكاتب حسن نجمي كجغرافيا مغايرة تستنطق المقموع والمنسي، وتحوّل الهامش إلى مركز للكتابة. إنّها رواية تُعيد للأنوثة حضورها لا كجسد متخيَّل أو كصوت محجوب، بل كذاكرة تُعيد ترتيب أزمنة السرد، وكسؤال وجودي يفتح النص على عبور متعدّد: عبور الهويات، عبور الثقافات، وعبور الأجناس الأدبية نفسها.

وإذا كان الأدب في جوهره بحثاً عن المعنى عبر التوهّج الجمالي، فإن جير ترود تمثل تجربة تنقل القارئ من مساحة الحكاية إلى رحابة السؤال، حيث يتجاوز النص حدود العاطفة ليصبح تأمّلاً في الوجود الإنساني، وفي هشاشة الهوية حين تُواجه مرآة الآخر. هنا تبرز شعرية العبور كعلامة فارقة؛ عبورٌ لا يقتصر على الشخصيات، بل يتسرّب إلى البنية السردية ذاتها، فيكسر الخطية، ويشيع في الرواية توتراً جمالياً يجعلها نصّاً متجدّداً في كل قراءة.

إنّ دراسة هذه الرواية ليست مقاربة لعمل إبداعي منعزل، بل هي دخول في حوار مع المشروع السردي المغربي والعربي في أفقه المعاصر، حيث لم يعد النص الروائي يكتفي بالتوثيق أو الحكي المباشر، بل أصبح مختبراً للأسئلة الإنسانية الكبرى. ومن هنا، تأتي هذه القراءة النقدية بعنوان: «أنوثة الذاكرة وشعرية العبور: قراءة نقدية في رواية جير ترود للكاتب حسن نجمي»، محاولة الكشف عن التداخل بين الذاتي والجماعي، بين الجسد والهوية، بين الهامش والمركز، في نصّ يفتح الأبواب على مصائر الإنسان في رحلته الدائمة نحو المعنى.

لقد نجح الكاتب في بناء فضاء روائي يمزج بين الحميمي والإنساني، وبين التوثيقي والمتخيَّل، في إطار سردي مشبع بالأسئلة الوجودية والإنسانية. هذه الرواية لا تُقدَّم بوصفها حكاية عن الآخر فقط، بل بوصفها بحثاً في الذات المغربية والعربية، وهي تُطِلّ على التاريخ من ثغراته الهامشية، ومن خلال شخوصه المنسيّة، لتعيد صياغة سؤال الهوية في زمن التباسات الحداثة وما بعدها.

فمنذ العنوان، يضعنا النجمي أمام اسم أنثوي/غربي «جير ترود»، إذ يحيل إلى انفتاح النص على الآخر الثقافي، وعلى التداخل بين الشرق والغرب، بين الحلم والخذلان، بين التوق إلى العاطفة والاصطدام بالواقع. «جير ترود» ليست فقط شخصية، بل هي علامة دالة، وإشارة رمزية إلى الاغتراب والعبور، وإلى الرغبة في المغايرة التي تتقاطع مع صراعات الذات في العالم العربي. فالعنوان نفسه يستدرج القارئ نحو أفق غير مألوف، ويشي بالتهجين والتثاقف، ويمنح السرد بعداً انفتاحياً منذ اللحظة الأولى.

وعلى مستوى البناء السردي، تتكئ الرواية على تعدّد الأصوات، حيث تتحاور الذات الراوية مع الآخر/الشخصيات ضمن مساحات متقاطعة من الحكاية، فتظهر طبقات متعددة للزمن: الماضي الذي يطفو كذاكرة مشروخة، والحاضر الذي يتأرجح بين الاستعادة والتأويل، والمستقبل الذي يظل مُعلقاً بوصفه أفقاً مؤجلاً. هذه البنية المتشابكة تجعل القارئ أمام نصّ يرفض الخطية، ويصرّ على التشظي بوصفه وسيلة للكشف عن الحقيقة المستترة.

أما اللغة، فهي بحدّ ذاتها بطل روائي. إذ يتعاطى حسن نجمي مع اللغة بوصفها فضاءً جمالياً، لا مجرّد أداة للتوصيل. الجملة لديه تتوزّع بين التكثيف الشعري والانسياب السردي، فتولد مشاهد مشبعة بالإيحاء، تستنطق الجسد والذاكرة والعاطفة، وتشيع في النص نوعاً من الشعرية الخافتة التي تتخلل البنية السردية من دون أن تطغى عليها. إنّ هذه اللغة تعكس خبرة الكاتب الشعرية، وتجعل الرواية أقرب إلى نصّ متعدّد الأجناس، حيث تتقاطع السردية بالشعرية في إيقاع داخلي خاص.

ومن جهة الدلالة، تعمل الرواية على مساءلة العلاقة بالآخر، ليس بوصفه نقيضاً، بل بوصفه مرايا متعدّدة يمكن للذات أن ترى فيها انعكاسها أو اغترابها. «جير ترود» ليست

أمام بيت جيرترود شتاين في باريس

فقط شخصية أجنبية تقتحم فضاء السرد، بل هي أفق حواري، يجعل الرواية تشتبك مع مفاهيم الاستعمار وما بعده، مع سؤال التبادل الثقافي، مع معنى الانتماء والانفصال. إنها شخصية تحمل هواجسها الفردية، لكنها سرعان ما تتحوّل إلى استعارة للآخر الكبير الذي لا يمكن تجاوزه.

كما يُبرز النص أيضاً ثنائية الحميمي والسياسي؛ فبينما يقدّم الكاتب حكايات إنسانية دقيقة التفاصيل، فإنه في العمق يضعنا أمام خطاب يتأمل التواريخ المقموعَة والمسكوت عنها. فالحكاية والشخصية في «جير ترود» تُصبح نافذة على الذاكرة الجمعية، حيث تتقاطع مصائر الأفراد مع مسارات الأمة، وحيث يتحوّل الحب إلى ساحة لامتحان الأسئلة الكبرى حول الحرية والكرامة والهوية.

ولا يغيب عن الرواية بعدها الأنثوي، فهي تستنطق الجسد الأنثوي من زاوية مغايرة، لا بوصفه موضوعاً للمتعة الذكورية، بل بوصفه نصّاً يُكتب ويعيد صياغة معنى الوجود. إنّ حضور «جير ترود» يُحرّك السرد نحو مساءلة صورة المرأة في الثقافة العربية والغربية معا، ويجعل النص فضاءً لحوار نسوي/ذكوري يتقاطع مع أسئلة الجندر والحرية.

كما أنّ الرواية تُعيد الاعتبار للهامش، وللمنسيّين في التاريخ، عبر شخصية تنتمي في الأصل إلى فضاء آخر، لكنها تضيء فجوات الذات العربية. هذه التقنية في استدعاء الهامش تجعل من النص وثيقة سردية تُحرّر التاريخ من القراءة الرسمية، وتعيد بناءه من الأسفل، من أعين البسطاء والعشّاق والمنفيين.

لذا يمكن القول إنّ «جير ترود» ليست رواية عن الآخر، بل هي نصّ عن الذات في مرايا الآخر، عن الحلم والخذلان، عن الذاكرة والهشاشة، عن الأنوثة والهوية، وعن السرد بوصفه شكلاً من أشكال المقاومة ضد النسيان. إذّها رواية تسائل حدود الأدب، وتمنح القارئ متعة جمالية وفكرية في آن واحد، بما تحمله من شعرية عالية، وبنية مركبة، ودلالات إنسانية عميقة.

لاسيما إذا وضعنا رواية جير ترود في سياق مشروع حسن نجمي الإبداعي، نجد أنّها امتدادا لمسار ظل الكاتب فيه يزاوج بين الشعر والسرد، بين اليومي والوجودي، بين المحلي والكوني. فحسن نجمي كان شاعرا قبل أن يكون روائيا، ولهذا يحمل نصّه الروائي هذه اللمسة الشعرية الكامنة في إيقاع الجملة، وفي تلوين الصور، وفي إشاعة الحسّ التأملي. ومن هنا فإنّ الرواية تبدو وكأنها كتابة في «المنطقة الوسطى»، حيث يلتقي الحكي بفتنة اللغة الشعرية.

ولعل انفتاح الرواية على الآخر الثقافي عبر شخصية «جير ترود» يُعيدنا إلى تقليد مغربي عريق في السرد يتمثل في مساءلة العلاقة بالغرب، وهو ما نجده عند كتّاب آخرين مثل الطاهر بن جلون في «ليلة القدر»، حيث تظهر المرأة الأجنبية بوصفها مرآة تكشف عمق التناقضات في الذات العربية، أو عند بنسالم حميش الذي يشتبك مع الآخر من منظور تاريخي وفكري. غير أن حسن نجمي في «جير ترود» لا يقدّم الآخر بوصفه صورة استعمارية جاهزة، بل يقدّمه في إنسانيته، في هشاشته، في رغبته في الحب والحياة، مما يجعل النص يتجاوز الثنائية التقليدية (شرق/غرب) ليؤسس أفقاً إنسانياً أرحب.

ومن الناحية السردية، تعمل الرواية على تفكيك الزمن الخطي. فهي تبني نصّها على الاسترجاع والتداعي الحر، مما يجعل القارئ يعيش تجربة القراءة وكأنها رحلة في ذاكرة مفتوحة على احتمالات لا نهائية. هذه التقنية تُذكّر بتجارب روائية عربية راهنة مثل روايات إلياس خوري في لبنان، حيث يتحوّل السرد إلى مرآة للذاكرة الجريحة. لكنّ خصوصية حسن نجمي تكمن في إصراره على تلوين هذه الذاكرة بروح شاعرية، تمنحها بعدا جماليا يتجاوز الهمّ التاريخي والسياسي.

في المقابل، تُحاور «جير ترود» أيضا نصوصا سردية عالمية، خصوصا تلك التي تستنطق العلاقة بالآخر من زاوية عشقية/وجودية، مثل رواية «العاشق» لمارغريت دوراس، حيث يُصبح الآخر الغريب مجالا لاكتشاف الذات، وموقعا للتوتر بين الانجذاب والخذلان. غير أنّ نجمي يعكس الأدوار هنا: فالآخر ليس كائنا غريبا متعالٍ، بل كائنا يبحث هو عن الآخر عن معنى في تاريخه الشخصي، فيجعل العلاقة متكافئة في هشاشتها.

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إنّ الرواية تستثمر جماليات التخييل الذاتي (autofiction)، فهي تمزج بين السيرة الذاتية والخيال الروائي، بين الاعتراف الشخصي والبناء المتخيّل، فتمنح النص طابعا هجينا. وهذا الهجين هو ذاته علامة الحداثة الروائية العربية التي لم تعد تلتزم بالتصنيف الأجناسي الصارم. بهذا المعنى،

وعليه فإن «جير ترود» تنتمي إلى الرواية المغربية المعاصرة التي تحرّرت من سرديات الواقعية التقليدية، واتجهت إلى استنطاق التجربة الفردية كمدخل لفهم الجماعي.

أمّا على مستوى البنية الرمزية، فإن «جير ترود» ليست شخصية محايدة، بل هي استعارة للعبور: عبور الهوية بين ثقافتين، عبور الجسد بين الرغبة والخذلان، عبور اللغة بين الشعر والسرد. إنها كيان روائي يجسّد حالة «البرخسة» (liminality)، أي الوجود في المنطقة الحدّية، بين الانتماء والانفصال. ومن خلال هذا العبور، يقدّم حسن نجمي نصا عن الوجود الإنساني في أعمق تجلّياته: قلق، هش، مفتوح على الفقد والدهشة.

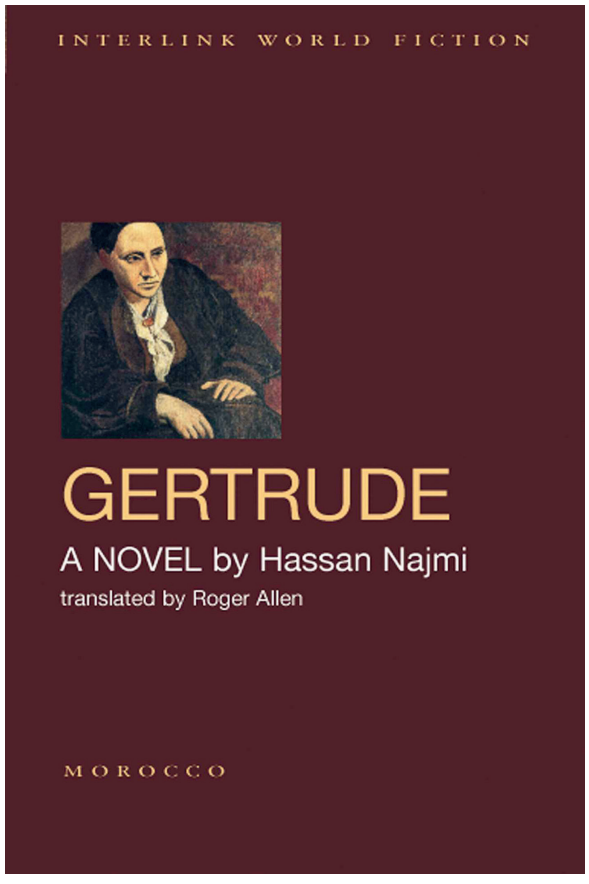
ومن أهم ما يميز الرواية أنّها تشتبك مع الذاكرة الاستعمارية، لكن بطريقة مختلفة: ليست رواية خطابية أو إيديولوجية، بل هي نص يقدّم الذاكرة في صورها الصغيرة: في تفاصيل الحبّ، في لغة الجسد، في انكسارات الفرد. وهذا يعكس انتقال الرواية المغربية من خطاب سياسي مباشر إلى خطاب جمالي/إنساني، حيث يُصبح السياسي متواريا خلف الشخصي، والذاكرة الجمعية متخفية في تجاعيد الذاكرة الفردية.

ولعلّ البعد الأهم في الرواية هو استنطاقها للمرأة، لا كموضوع سردي ثانوي، بل كذات فاعلة. «جير ترود» هي الشخصية المحرّكة للنص، وهي التي تكشف للراوي (وللقارئ) هشاشته، وتضعه أمام أسئلته الوجودية. بهذا المعنى، تصبح الرواية نصا نسويا بامتياز، لأنها تمنح المرأة سلطة السرد والتأثير، وتحرّرها من سلطة النظرة الذكورية النمطية.

وبذلك، فإن «جير ترود» تُقدّم كواحدة من الروايات المغربية التي تنخرط في إعادة كتابة صورة المرأة في الأدب العربي، إلى جانب أصوات نسوية مغربية مثل فاطمة المرنيسي ولطيفة باقا، لكنها تفعل ذلك بلسان رجل، مما يجعلها تجربة مركّبة: فهي نصّ عن المرأة، وفي الوقت نفسه نصّ عن الرجل في مواجهة المرأة/الآخر.

في المحصلة، تُمثل «جير ترود» نصاً يتجاوز حدود الحكاية ليغدو مساحة للتأمل في معنى الأدب نفسه: كيف يمكن للرواية أن تستنطق التاريخ والذاكرة والآخر والحبّ، من دون أن تسقط في المباشرة؟ كيف يمكن للنصّ أن يكون شخصيا وكونيا في آن واحد؟ إنّ حسن نجمي يقدّم هنا رواية تضع القارئ أمام مرآة مزدوجة: مرآة الذات ومرآة الآخر، ليكتشف أنّ الاثنين معا ليسا سوى وجوه متعددة لإنسان واحد، هش، عابر، متعطش للحبّ والمعنى.

واخيرا إنّ رواية جير ترود لحسن نجمي تمثّل تجربة روائية ناضجة، لا لأنها تُضيف موضوعا جديدا ، بل لأنها تُقدّم مقاربة مختلفة لثيمات قديمة: الآخر، الهوية، الحبّ، الذاكرة. فهذه الرواية تُعيد تعريف السرد المغربي في لحظة فارقة، إذ تجعله ينفتح على العالم من جهة، ويعود إلى جراحه الداخلية من جهة أخرى. فهي نصّ يشتغل على الهامش ليكشف المركز، ويستدعي الشخصي ليضيء الجماعي، ويستثمر الشعرية ليمنح الرواية طاقة جمالية متفرّدة.



ففي فضاء الرواية العربية، تُعَدّ «جير ترود» إضافة نوعية لأنها تحاور أسئلة الحداثة وما بعدها، وتُقاربها من خلال سرد متشظٍ يرفض الخطّية، ولغة تزاوج بين الحلم والاعتراف، ورمزية تُعيد الاعتبار للمرأة بوصفها ذاتاً فاعلة لا موضوعاً متخيّلاً. إنها نصّ يذكّرنا بأن الرواية ليست فقط حكاية، بل هي مختبر للأسئلة الكبرى، ومجال للتجريب في اللغة والبنية والدلالة.

وبهذا المعنى، فإن «جير ترود» لا تكتفي بأن تكون حكاية عشق عابرة، بل تتحوّل إلى نصّ عن العبور نفسه: عبور الهويات، عبور الثقافات، عبور الأجناس الأدبية. ومن هنا، فإنّ الرواية تُثبت أن الأدب المغربي المعاصر قادر على أن يُقدّم نصوصا تُحاور العالم بالعمق والجمال معا، وتُؤسّس لمرحلة من السرد تتجاوز التوثيق والتقريرية لتدخل في رحاب الفنّ الخالص.

وهكذا، تظل «جير ترود» رواية تُعلّم قارئها أنّ الأدب ليس بحثا عن إجابات جاهزة، بل هو رحلة في متاهة الأسئلة، حيث يكون الآخر مرآة للذات، والحبّ وجها آخر للخذلان، والذاكرة شظايا تُضيء الطريق نحو حقيقة لا تُمسك إلا بالكتابة.

*-ناقدة من العراق

يوم سعيد

من أعمال المصمم عمر كنعان

الزهرة رميج

ما إن دخلت العمارة الشاهقة حتى رفعت رأسها في اتجاه السلم الطويل. فاجأتها تنهيدة طويلة خرجت من أعماقها. هذه العمارة القديمة التي بنيت في أوائل القرن الماضي لا تتوفر على مصعد، ودرجات سلالمها طويلة وخاصة السلم المؤدي إلى الطابق الأول حيث توجد عيادة الطبيب التي تقصدها. أول مرة صعدت هذا السلم كاد قلبها أن يتوقف. بدا لها في امتداده وحدته أشبه بجبل. وعندما وصلت قمته، وجدته يلتوي، ويمتد قبل أن يصل أرضية الطابق الأول. في المرات السابقة، لم تكن تستطيع صعود درجات هذا السلم دون أن تتوقف مرتين لتسترجع أنفاسها، الأمر الذي جعلها تتساءل ما إن كان التعب الذي تشعر به يعود إلى غرابة ذلك السلم أم إلى الشيخوخة التي بدأت تفعل فعلها في غفلة منها. لذلك، قررت في زيارتها السابقة للعيادة أن تعد درجات السلم، فإذا بها تصل إلى ثلاث وثلاثين درجة! أثارتها هذه اللعبة، فأرادت مقارنتها بسلالم أخرى. عندما غادرت العيادة، دخلت المركب التجاري الكبير المواجه للعمارة، وبدل استعمال المصعد، راحت تصعد سلالم الطبقات وتعد درجاتها. اكتشفت أن ذلك السلم العجيب يعادل سلالم ثلاثة طوابق من تلك البناية العصرية الحديثة، إذ لم يكن عدد درجات سلالمه يتجاوز إحدى عشر درجة.

وهي تصعد السلم، رأت رجلا أنيقا، ومهيبا يحمل حقيبة عمل جلدية ينزل بتؤدة. عندما اقترب منها ابتسم، ومال برأسه قليلا وكأنه يحييها. نظرت حواليها، فلم تجد أحدا غيرها في السلم. استغربت، وتابعت صعودها، فإذا بامرأة تنزل السلم. امرأة في الأربعينيات تنزل بخفة ونشاط. ابتسمت لها ابتسامة عريضة عندما أصبحت بمحاذاتها، وتابعت طريقها. في آخر السلم، رأت شابة جميلة تخرج من صالون التجميل المحاذي للعيادة. ابتسمت وهي تفسح لها الطريق.

استغربت هذه الوجوه المبتسمة. ذلك أنها في السنوات الأخيرة لم تعد ترى الوجوه إلا عابسة، والعيون زائغة. واستغربت أكثر عندما وجدت نفسها تقف أمام باب العيادة. لم تصدق أنها صعدت السلم العجيب دون أن تتوقف لحظة واحدة، ودون أن تشعر بأنفاسها تتقطع، ولا بالسكاكين تمزق ساقيها. عادة، كانت عندما تصل إلى باب العيادة تتوقف للمرة الثالثة لتسترجع أنفاسها، وتمسح العرق المتصبّب من وجهها قبل أن تضغط على زر الجرس. لكنها هذه المرة وجدت يدها تمتد إليه بسرعة.

كانت زيارتها للطبيب في إطار المراقبة بعد عملية جراحية بسيطة أجرتها على ورم كيسي في يدها. فحص الطبيب يدها، وبعد أن طمأنها أن كل شيء على ما يرام، ابتسم وهو يقول: «ها قد استرجعت جمال يدك!».

عندما أرادت مغادرة المصحة، استوقفتها السكرتيرة قائلة: «لا تذهبي سيدتي، قبل أن تشربي القهوة». اعتذرت لها، وشكرتها، لكن السكرتيرة أصرت على أن تشرب القهوة. استغربت، إذ إنها المرة الأولى التي ترى فيها عيادة تقدم القهوة للمرضى. واستغربت أكثر كيف عرفت السكرتيرة برغبتها الشديدة في شرب فنجان قهوة. ذلك أن الموعد تزامن مع وقت قيلولتها، فلم تتمكن من تناول قهوة العصر. ولذلك، كانت تنوي تناولها في المقهى المجاور للعيادة مباشرة بعد مغادرتها لها. تساءلت ما إذا كانت نظراتها وهي ترى السكرتيرة تحتسي قهوتها قد خانتها؟ أكيد أن لمعان عينيها كشف للسكرتيرة اشتهاءها شرب القهوة. فخيانة العين أكبر من خيانة اللسان! أم أنها يا ترى، أرادت أن تكافئها على إشادتها بقصة شعرها الجديدة عندما قالت لها بمجرد رؤيتها: «تبدين أصغر، وأجمل مع قصة شعرك الجديدة!»

عادت الممرضة تحمل صينية فضية صغيرة بها فنجان قهوة، ومغلف سكر بني، وقطعة شوكولاطة سوداء، وكوب ماء. وبدل أن تضع لها الصينية في قاعة الانتظار طلبت منها أن ترافقها إلى قاعة أخرى تكون عادة مغلقة. بدت لها تلك القاعة وكأنها خاصة بالمطالعة أو بالاجتماعات، إذ توجد بها مكتبة، وطاولة كبيرة، وعدة كراسي. استغربت أن تقدم لها القهوة بنفس الطريقة التي تحب أن تقدم لها في بيتها. فهي لا تحب شرب القهوة في الكأس، وإنما في فنجان جميل حتى إن حبها للفناجين الجميلة صار موضوع تندر من أقربائها، إذ يمازحونها قائلين بعدما رفضت تطبيق نصيحة الطبيب بالامتناع عن شرب القهوة المضرة بصحتها قائلين: «الظاهر أن حب الفناجين الجميلة لا حب القهوة هو الذي جعلك لا تتخلين عن شربها !». ولذلك، يحرصون دوما على أن يقدموا لها القهوة في الفناجين لا في الكؤوس. كما أنها لا تستعمل سوى السكر البني، وتعشق شرب القهوة مع قطعة شوكولاطة سوداء! فكيف يتحقق كل هذا دفعة واحدة؟ وأين؟ في عيادة طبيب!

لم تفهم ما يحدث لها هذا اليوم من أشياء جميلة... تساءلت ما الذي جعل كل الذين التقت بهم يبتسمون في وجهها؟ وجعل الطبيب يتغزل بجمال يديها؟ والسكرتيرة تلبي رغبتها في شرب القهوة، وتقدمها لها بالطريقة التي تحبها وكأنها تعيش معها؟ وما الذي جعلها تدخلها لأول مرة تلك القاعة المغلقة لتشرب قهوتها في فضاء من أحب الفضاءات إليها وهو المكتبة؟ فهل هي أناقتها؟ أم شذى عطرها؟ ولكنها انتبهت إلى أن أناقتها هذا اليوم لا تختلف عن أناقتها في سائر الأيام، وأنها لم تغير عطرها الخفيف الهادئ الذي لا يقتحم الأنوف البعيدة. ومضت فكرة في ذهنها. تساءلت: «ترى هل كانت ابتسامة أولئك الذين صادفتهم مبادرة منهم، أم ردا على ابتسامتي أنا؟» ذلك أنها عادة تبتسم في وجوه الناس دون أن تشعر. حتى في أقصى حالات الحزن كانت تجد نفسها تبتسم بشكل لا إرادي وكأنها تريد أن تخفي حزنها. تعرف ذلك من أصدقائها ومعارفها الذين يستغربون حرصها الدائم على الابتسام، علما أنها لا تعلم متى ولا لماذا تبتسم. فهل كانت هي التي تبادر بالابتسام كلما التقت عيناها بعيون الآخرين؟ ربما. فهذه أول مرة تصادف فيها أشخاصا وهي تصعد السلم الطويل.

كانت غارقة في تساؤلاتها هذه وهي تنزل السلم بعد مغادرتها العيادة، فلم تنتبه كيف وجدت نفسها فجأة خارج العمارة. استغربت كيف نزلت بسهولة وبخفة أدراج السلم الطويل دون أن تمسك بالدرابزين الخشبي مخافة السقوط كما كانت تفعل عادة عندما ترى طول السلم الممتد أمامها.

وجدت الليل قد أسدل ستاره، وحلت أضواء المصابيح محل نور الشمس الساطع. نظرت حواليها بدهشة. بدا لها الشارع الكبير رائع الجمال بمحلاته التجارية المتراصة، ومقاهيه الممتلئة عن آخرها، وباعته المغاربة والأفارقة الذين يعرضون بضاعتهم فوق رصيفه، وسياراته المزدحمة، وأصوات منبهاتها التي لا تتوقف... استغربت، إذ كانت كل هذه المشاهد تستفزها، وتثير أعصابها، وتجعلها تفكر في الانتقال للسكن في مكان هادئ بعيد عن وسط المدينة الذي لا يهدأ نهارا ولا ليلا... أحست بالسعادة، وبكونها محظوظة بالعيش في هذا المكان الزاخر بالحياة. بل أحست بالحزن على الذين يعيشون في الأحياء الراقية المغلقة، وفي الفيلات، إذ بدت لها تلك الأماكن البعيدة التي كانت تحلم بالانتقال إليها مجرد أماكن ميتة لا تختلف عن المقابر!

عندما وصلت ملتقى الشوارع حيث ينبض قلب المدينة، توقفت. أجالت النظر حواليها بدهشة وكأنها ترى لأول مرة هذا المكان الذي قضت فيه معظم حياتها. تنفست بعمق هواء المدينة الذي لم تكن تطيقه، وخاطبت نفسها بصوت مرتفع قائلة: «يا له من يوم سعيد!»

إسكافي أعمى

أحمد بلحاج آية وارهام

1

يخيط حذاء
من الشمس للشهداء
له إبرة من شعور
أصابعه
لغة من كتاب الخيالْ

***

يمشي على الضوء
دون ظلال
يطرّز في الجلد وجه سؤالْ.
فهل هذه الأرواح تمشي
إذا هي تُنسى؟
أم في الحذاء تنام

***

كطيف احتمال؟
يخيط نعالاً لهم
من قصائد نور
يطرّزها بأريج البلادِ

في الكعب يخفي
خريطة حلم
وفي الشسع مَاء العناد.

2

لكن عينه قلبٌ يرى
يرى ما لا يُرى
يرى الدمع في ضحكة الأطفال
ويرى الوطن في شقوق الرمالْ

***

يخيط حذاءً من نارومَاءْ
من طين ومن دعاءً
من صمتَ الأمهات
ومن صهيل الدماء
كل غرزة صلاةٌ
كل عقدةً نجاةٌ
كل خيطً حكاية شهيد
وكل نعلٍ بداية حياةْ

3

ذاكرته مرآة
تعكس وجوهًا
عبرت من باب الحلم
إلى باب النجاةْ.

***

يخيط لهم حذاءً
حتى لا تتعرى
خطاهم في السماء
حتى لا تنسى الأرض
أنهم مرّوا من هنا
ذات مساءْ.

***

يخيط لهم حذاءً
من نسيج الغيم
من صوت الرصاص
من صمت القبور
ومن حنين
لا يُقاسْ.ً

4

إسكافي أعمى
في قلبه
ألف عين
يرى الشهداء يبتسمون
في كل غرزة ،في كل حينْ.
***ً

يخيط لهم حذاءً
كي يمشوا في الجنة
بخطى الوطنْ
بخطى الحنينْ

***

ويظل يخيط
حتى آخر شهقة في الليل
حتى آخر نجمة في العين
حتى آخر شهيد
يطلب حذاءً ً
من الشمس
ومن الحنينْ.

أحداث مغربيّة معاصرة مُفترى عليها

بعد أن أنْهيْتُ تحرير هذا النصّ كانَ عَلَيَّ أنْ أعطيه عنوانا مناسبا لمَضْمُونه، احترتُ في الأمر. وبعد تأمّلٍ اهتديت إلى عنوانٍ يتناسَبُ ما سَأفْضَحَهُ من افْتِراءاتٍ طالت أحداثا مغربيّة معاصِرة أنا شاهِدٌ عليها أو ساهمت في إنجازها. فماذا أقصده من كلمة افتراء ؟ في التّداول العام يُقال : إنّ شخصاً ما افترى على شخص آخر بما يُشيعه عنْه من أخبار أو أوصَاف كاذبة مُلفّقة بنيّة المسّ بكرامته أو تشْويه سمعته بين النّاس. يؤكد لي هذا المفهوم ما نقرأه في القرآن الكريم من سورة النّساء (الآية 50) « انْظُرْ كَيْفَ يَفْتَرُونَ عَلَى اللَّهِ الكَذِبَ » ومن سورة يونس (الآية 60) « وَمَا ظَنُّ الّذين يَفْتَرونَ عَلَى اللَّهِ الكَذِبَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ».

في علم التّاريخ يُقصد بالافتراء رواية أحداث بغير ما وقعت به، ممّا يَنْفي عن المؤرّخ الصّدقيّة العلميّة. في كتاب عبد اللّه العروي « مفهوم التّاريخ » يشير إلى أنّ التّاريخ مدرسة أخلاق، لكن هناك مؤرخون يَرْوُون أحداثا ليس كما وقعت أو يَنْسِبون أحداثا لمن لاَ يَدَ لهم فيها، ويُدعِّمون افتراءهم بوثائق مُزوّرة من وحي خيالهم تُحرِّفُ حقائق التاريخ. (1)

في المجال الحقوقي ترتكب افْتِراءات تطال أحكاماً قضائيّة بغير ما تنصّ عليه القوانين ممّا يحول دون أنْ يأخذ المظلوم حقّه من الظّالم. نفس الأمر بالنسبة للمحامين الّذين يترافعون لصالح مُوَكِّليهم من أجل تبْرئة ذمّتهم من التُّهم الموجّهة إليهم بتحريف مقاصد النّصوص القانونيّة بُغْيَة الحصول على مكاسب ترفع رصيدَهُم المالي. هذه كلّها سلوكات تدخل في التّصْب أو الارتشاء. هكذا سأتناول في هذا النصّ أحداثاً مغربيّة معاصرة كانت موضوع افتراء أو تحريف أو يلفّها بعض الغموض.

1

الحدث الأول: هو الاحتفال بـ (جَامَعْ لَفْنا) في مدينة مرّاكش كأوّل تراث لا مادّي للإنسانيّة بقرار من منظّمة الأمم المتّحدة للتّربيّة والعلم والثّقافة / يونسْكو. وهذه حقيقة ما جرى بهذا الصّدد : على هامش المؤتمر العام لليونسكو سَنة 1996 بباريس وجّهَ مدير عامّ هذه المنظّمة (فدريكو مايور) دعوة إلى الدكتور إدريس خليل وزير التّعليم العالي والبحث العلمي وتكوين الأطر لعقد لقاءٍ خاصّ لعرض مُقترح قد يَهُمّ الحكومة المغربيّة، انعقد اللّقاء بحُضُوري كأمين عام للّجنة الوطنيّة المغربية للتّربيّة والثّقافة والعلوم، وحضور مندوب المغرب لدى اليونسكو السيّد محمد عمّور، ومُنسِّقة برامج اليونسكو بدول المغرب العربي السيِّدة سلمان.(2) في مستهل اللّقاء رَحّب السيِّد (مايور) بالوزير ومُرافِقِيه ثمّ بادر إلى القول بأنّه اطلع على نصٍّ أدبيّ جميل نشره مُوَاطِنُه الشّاعر الإسباني (خوان غواتيسولو) نزيل مراكش، يقطن منزلا مغربيّا تقليدا يُطِل على (جَامَعْ لَفْنَا) كان معجبا بها كساحة في مركز المدينة (أغورا)، سبق لـ (مايور) أن زارها عدّة مرّات وطَاف بأرجائها. من خلال نصّ (غواتيسولو) وزياراته، انبثقت في ذهنه فكرة التّراث اللّامادي أي التّراث الذي ليست له معالم ماديّة محسوسة، يعكس عبقريّة الشعوب في الملبس والمسكن والمَعْنى وفنون الصّناعات التّقليديّة الأصيلة، وأن هذه السّاحة تمثل هذا التراث لذلك يقترح التّعاون مع المغرب لتحقيق ذلك، وهذا يتطلّب تنظيم ندوة دُوليّة يحضرها مندوبون مِنَ الدّول التّي بها ساحات شبيهة بـ (جَامَعْ لَفنا) وخبراءٌ في علم التّراث يُصاغ فيها مفهوم هذا التّراث، وتُختتم باحتفال رسميّ للإعلان عن السّاحة كأوّل تراث لا مادّي للإنسانيّة.

تناول الوزير الدكتور خليل الكلمة فشكر السيّد (مايور) على اهتمامه بالمغرب وَعَلى مُقترحه الّذي لا تملك الحكومة المغربيّة إلاّ أن تُوافق عليه، وأنّه كعُضْوٍ في هذه الحكومة سيعمل على تنْفيذه في أسرع وقْت ممْكِن.

كان أوّل إجراء اتّخذه الوزير هو تكليف اللّجنة الوطنية المغربيّة للقيام بما يلزم لعقد النّدوة الدّولية وتشكيل لجنة تحضيريّة يكون عليها تحديدُ زمن انعقادها، وصياغة موضوعها، ومَنْ سَيُسْتَدْعى للمشاركة فيها من مندوبين عن الدّول التي بها ساحات مُتشابهة. وإخْطار السُّلُطات المحليّة في مراكش بالمقترح. نبّهت الوزيرَ إلى أنّه من غير اللاّئق ألاّ نَرْفع إلى علم جلالة الملك ما سنقوم به مُتعلقا بـ (جَامَع لفنا)، فكان عليَّ أن أحَرِّر مُذكرة وقّعها الوزير وسُلّمت إلى مدير التّشريفات والأوسمة المرحوم عبد الحقّ المريني الذي وضعها بين يَدَيْ العاهل. بعد أيّام أرْجعت إلينا المذكرة وقد كتب جَلالَتُه في طرّتها العليا وَبخَط يديْه الكريمتين الجملة التّالية : « المشروع مُهِمّ يجب قبل كلّ شيء أن تُؤْخذَ كأساس لتحقيقه الفنون الشّعبيّة والآداب الشّعبيّة المنطوقة بالدّارجة أو بتَشْلْحيت ويُعتدّ في كلّ هذا كله على القدماء والعُرفاء من أهل مرّاكش بدون تدخُّل أيّة شعبة من شعب الجامعات حيث إنّ الهدف هو التّراث الشّفويّ وأطْلِعنا على تقدّم أعْمالك والسّلام»(3)

اعْتبَرَتْ الوزارة واللّجنة الوطنية هذه التّعليمات الملكيّة إذنا مَوْلويّا وشرعنا، مباشرة في إنجاز دراسة مُفصّلة عَن السّاحة ومَوْقعَتْها في مدينة مراكش بين الأحياء القديمة والأحياء الجَديدة. كما تتضمّن الدراسة تَوْصيفاً لما ينتظم في السّاحة من (حَلْقات) الحكواتيّين وسيرهم وكذا سيَر شيوخ الملحون وأذكار المتصوّفة والمجموعات الفولكلورية التي تؤدّي أغانيها بالدّارجة والأمازيغيّة ورقصات (كذَاوَا) والإستعراض الرّياضي لـ (أولاد احْمَادُو مُوسَى) ومُرَوِّضي القرود والثّعابين ونساء الوشم و(الشّوّافات)، والآلات الموسيْقية المستعملة فيها. وخَلصت الدّراسة إلى اقتراح القيام بما ينبغي لتكون السّاحة أكثر جاذبيّة وتَنْظيما.

في مُسْتَهلّ سنة 1997 نظِّمت النّدوة العلميّة وأقيم حفل رسمي بحضور السيد (مايور) للإعلان الرّسمي عن (جَامَعْ لَفْنا) أوّل تراث لا مادّي للإنسانيّة يُثْبَتُ في سجلّ جديد لليونسكو. إثر العودة إلى الرّباط حظي السيد (مايور) ووزير التّعليم العالي وأمين عام اللّجنة الوطنية المغربية باستقبال ملكي ألْقى في بدايته جلالة الملك كلمة قصيرة شكر فيها اليونسكو ومُنَوِّهًا بهذا الإنجاز التّاريخي الهامّ.

كيف وقع الافتراء على هذا الحدث ؟ ادّعى البعض أنّ السُّلُطات

محمّد مصطفى القبّاج
أستاذ باحث في الفلسفة وعلوم التّربيّة والمسرح

المحلّيّة بمراكش هي الّتي كانت وراء هذه المبادرة. وادّعى آخرون أنّ وراء المبادرة فريقٍ من المسرحيين والتّشكيليّين المرّاكشيّين من أصدقاء الأديب الإسباني (خوان غواتيسولو) السّابق الذكر. وادّعى البعض الثالث أنّ وزارة الثّقافة في حكومة التّناوب الـذي ترأسها المرحوم عبد الرّحمان اليوسفي هي صاحبة المبادرة. كل هذه الادّعـاءات لا أساس لها من الصّحّة والحقيقة هي ما كتبْته في الفقرات السّابقة.

***

الحدث الثاني : هو إعداد ونشر دواويـن كبار شُعراء الملحون بعد تغيير مُسَمّى (المعلمة) بمُسَمّى (الموسوعة) وهذه حقيقة هذا المُنْجز : في يوم من أيام سنة 1994، كنْتَ حينها مـديـرا للشّؤون العلميّة بأكاديميّة المملكة المغربيّة، أخْبرتْني كاتبتي أنّ شخصا اسمه عبد اللّه الحسّوني يودّ أن أستقبله في أمر قد يَهُمّ الأكاديميّة. استَقْبَلتُ الرّجل الذي قدّم لي نفسه على أنّه خَزّان (أي حافظ وجامع لكنانيش الملحون) وأنّه أنجز عددا من دواوين الملحون وسلّمني مجلّدين ضخمين نموذجا لمُنجزه، وهو يقترح أنْ تُشرف الأكاديميّة على طبع هذه الدّواوين الّتي قام بتحْقيقها وضبطِها ضمن منشوراتها. رحّبْتُ بالرّجل مُنَوِّها بما أنجزه، وقلْت له ليْسَ قبول المقترح من اختصاصي لابدّ من عرضه على لجنة التّراث فهي المخوّلة بإصدار القرار، وواعَدْتُه بأن أعْرضَ مُقترَحه على هذه اللجنة في أقرب اجتماع لها وطلبْتُ منه أن يعهد لي بالمجلّدين لأعزّز بهما عرضي.

انتهزت أقرب اجتماع للجنة التّراث فبلّغْتها المقترح وأطلعْتُها على المجلّدين النّموذجيّيْن. جرى نقاش مُطوّل بين أعضاء اللّجنة فكانت هنا كقِلّة من المؤيّدين، على رأسها المرحوم الدّكتور عبّاس الجراري، وغالبيّة معارضة بدعوى أنّ الأكاديمية تهتمّ بالأمور الجادّة وليس بتراث شفويّ لسانه دارجٌ، وانتهى الإجتماع بقرار الرّفض. لم أيْأسْ وقلت في قرارة نفسي قد يأتي يوم تتغيّر فيه اللّجنة رأيها، وهذا أمر عايَنْته عدّة مرّات. بالفعل وبعْد مُرُور الشّهرين كانت جلسة اللّجنة مُخَصّصة للاستماع إلى عرض للدّكتور الجراري بعنوان «الملحون ديوان المغاربة » اعْتَمَدَ فيه أطروحتَه « القصيدة » الّتي نالَ بها درجة دكتوراه الدّولة من جامعة القاهرة، وهي بحث أكاديمي مُوَثّق حَوْل طرب الملحون. وُفّق العرض في أن تتغيّر اللّجنة رأيها وأنْ تقبل مقترح السيد الحسوني السّابق الذّكر، وكلّفت الدكتور الجراري بتشكيل لجنة تقنيّة يتولّى الإشراف عليها، تتركّب من بعض شيوخ الملحون المرموقين، ومن باحثين أكاديميّين أنجزوا أطاريح جامعيّة حول شعر الملحون، ومن مُمَثّليْن عن الباحثين في مجال المسرح، ومن باحث مُختصٍّ في دراسة التّراث المغربي. في الجمع الموالي للّجنة تمّ الاتّفاق على الأسْماء المقترحة لعضويّة اللّجنة، ورُفعت مذكرة إلى أمين السرّ الدّائم المرحوم الدّكتور عبد اللّطيف بربيش لاستصدار قرار رسمي بإعداد ونشر دواوين الملحون مُواصلة لما كان قد ألفه المرحوم محمّد الفاسي حول عروض الملحون وأغراضه ومعجمه ومعزّزا ذلك ببِاقتيْن من القصائد، كما طلبت اللّجنة تَوظيفَ خَليّة تَنْفيذيّة من شخصين، الأول هو السيد الحسوني صاحب الاقتراح والثّاني مُختص في الرّقمنة المعلوماتيّة. هكذا شرعت الأكاديميّة في نَشْر دواوين الملحون يُحرّر مُقدّماتها الدكتور الجراري ويُعرّف بشُعرائها.

بماذا افْتُرِيَ على هذا الحدث ؟ ادّعى البعض أنّ نشر دواوين الملحون أوْصى به محمّد الفاسي قَيْد حياته. وادّعى البعض الآخر أنّ شيخا من شيوخ الملحون هو صاحِب المبادرة. وادّعى البعض الثّالث أنّ المبادرة جاءت من فريق مسرحيّين أنجزوا عروضا مسرحيّة حِوارُها مُقتبسٌ من أشعار الملحون. وادّعَى البعض الرابع أنّ المرحوم جلالة الملك الحسن الثاني كلّف الدكتور الجراري مباشرة بنشر دواوين الملحون. كل هذه الادّعاءات لا أساسَ لها من الصحّة والحقيقة أنّ نشر الدواوين كان قرارا لِلأكاديميّة.

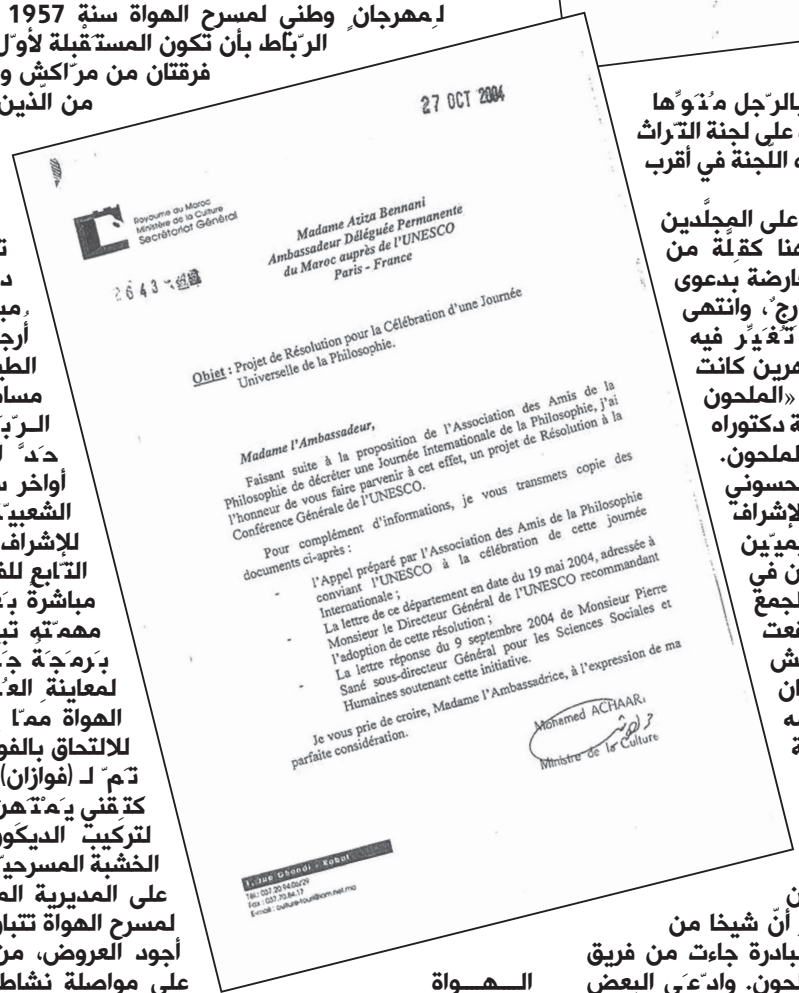
***

الحدث الثالث : هو قرار منظّمة الأمم المتّحدة للتّربيّة والعلم والثّقافة / يونسكو بتخصيص يوم عالميٍّ للفلسفة على غرار اليوم العالميّ للمسرح واليوم العالميّ للشّعر. ففي أواخر سنة 2003 عقدت « جمعيّة أصدقاء الفلسفة » بفاس ندوتَها السّنويّة في إطار مَا تُسَمِّيه « ربيع الفلسفة ». على هامش النّدوة جرى بيْني وبين رئيس الجمْعيّة الدّكتورَ عزيز الحدّادي حوارا استغْربْنا فيه أنْ يكون للمسرح وللشّعر يوم عالمي ولا تحظى الفلسفة بهذا التّقدير وهي الصِّنف المعرفي الذي يُجذر الفكر النّقدي العَقْلاني لمواكبة التّقدّم والحداثة في مختلف تَجلياتها السّيّاسيّة والاجتماعيّة والأدبيّة والفنّيّة. اتّفقنا على القيام بتحرّك بهذا الصّدد، لكن قيل لنا إنّ هذا أمرا تُقرّره اليونسكو بطلب من جهة حكوميّة باعتبارها منظّمة حكومات.

بحكم عِلاقة الصّداقة التي كانت تربطنا بالأستاذ محمّد الأشعري الذي كان آنئذٍ وزيرا للثّقافة فاتحناه في الموضوع، فكان الردّ إيجابيّا وعبّر عن استعداده لتزكيّة هذا المطلب. حرّرنا نصّ الرسالة التي سَيُوجّهها إلى رئيس المجلس التّنفيذي لليونسكو فقام بتوقيعها وبعثْها إلى المنظّمة الأمميّة مُتضمّنة طلب الحكومة المغربيّة عن طريق سفيرة المغرب لدى اليونسكو.(4) وتمّت المصادقة بالإجماع على تلبيّة الطلب وأخْطر المغرب بذلك وأنّ مسطرة اليونسكو للإعْلان عن أيّ يوم عالمي أن تقوم الدّولة مَصْدَرَ الطلب بعقد ندوة دُوَليّة بتعاون بين المغرب واليونسكو تَختتم أعمالها باحتفاليّة رسميّة للإعلان عن تخصيص يوم عالمي للفلسفة، اختير له يوم السادس عشر نوفمبر من كل سنة. وباتّفاق بين اليونسكو ووزارة الثّقافة كلفتْ كليّة الآداب والعلوم الإنسانية التّابعة لجامعة محمد الخامس باستضافة النّدوة، عَلى أنْ تُشكل شُعبَة الفلسفة لجنة تحضيريّة لتحديد موضوع النّدوة وحَصر لائحة المُشَاركين فيها من المغاربة والأجانب. في أواخر سنة 2004 انعقد اجتماع ضمّ أساتذة الشّعبَة المذكورة وممثلة عن اليونسكو. ما أن بدأ الاجتماع حتى أثيرتْ قضية مغلوطة وهي من له الصّلاحيّة لحضور الاجتماع. كان القصد من ذلك إقْصاءُ الدكتور الحدّادي بدعوى أنّه ليس من أساتذة كلّية آداب الرّباط. إزاء هذا الاسْتِفْزَاز انسحب الدّكتور الحدادي وانسحبت معه تضامنا حرصا منّا على صَون حُرمة الجامعة والكلّية. وعلمنا في ما بعد أن شُعبة الفلسفة بكلية آداب الرباط ادّعت افتراء وَكَذِبا أنّها صاحبة المبادرة، في حين ادّعى البعض أنّ الجمعية الفلسفيّة المغربيّة هي صاحبة المبادرة. لكنّ الحقيقة في ما حدث هو ما تثبتُه الوَثيقتان المُرْفقتان بهذا النّص.

***

الحدث الخامس : الذي لم يُفترى عليه ولكن لَفّه غموض كبير وهو ولادة المهرجان الوطني لمسرح الهواة. طرحت السؤال التّالي على عددٍ من المسرحيين والباحثين : مَنْ المُبَادِر الذي كان وراء هذه الولادة ؟ لم أفْلِحْ في تَلَقي أي جواب واضح ومُقنع على سُؤالي. الشّيء الوحيد الذي تأكّدْتُ منه هو ما ورد في كتاب الإطار الإداري بوزارة الشّبيبة والرياضة المرحوم (عيسَى يَكن) الذي نشره سنة 1981 بعنوان «التّنشيط المسرحي في المغرب » يقول فيه أنّ مصلحة تَربيّة الشّبيبة كلّفت لجنة من الخبراء بوضع نظام أساسي لِمهرجانٍ وطني لمسرح الهواة سنة 1957 وأنّه وفي نفس السّنة حَظِيَتْ الرّباط بأن تكون المستقبلة لأوّل دَوْرة منه تَبَارَتْ فيه ثلاث فرق: فرقتان من مرّاكش وفرقة من فاس.(5)الغريب أن لا أحد من الّذين اتّصلتُ بهم تعَجّب من أنّ أوّل دورة للمهرجان جرت وقائعُها سنة 1957 في نفس السنة التي صيغ فيها نظامه الأساسي. والأغرب أن لا أحد تساءل: كيف يُعقل أن تَنْعقد الدّورة الأولى بثلاث فرق دون أن يُمَهّدَ لها بمَهْرجانٍ أو مباراة إقليميّة لانتقاء هذه الفرق ؟! أرجّح أنّ ما حكاه لي المرحوم أحمد الطيّب العَلج هو الحقيقة. في جلسة مسامرة بمنزله الصّيفي ضواحي الرّبَاط، بعد أن توثّقتْ علاقتي به حَدّ المُصاهرة. يحكي العَلج أنّه في أواخر سنة 1955 وظّفت مديريّة الثّقافة الشعبيّة مسرحيا فرنسيّا هو (أندري فوازان) للإشراف على التّكوين المسرحي في المعهد التّابع للفرقة المسرحيّة الوطنيّة المعمورة. مباشرة بَعد أنْ شرع هذا المسرحي في أداء مهمّته تبيّن له أنّ ما عليه القِيامُ به هو بَرمَجَة جَولة عبر كبْريَات المدن المغربيّة لمعاينة العُروض المسرحيّة التي تقدمها فرق الهواة ممّا يُتيحُ له أن يستقطب المؤهّلين للالتحاق بالفوج الأول من طلبة المعهد المذكور. تمّ لـ (فوازان) ذلك وكان العَلج ممّن استقطبهم كتِقني يَمْتَهن بإتقان صَنْعة النّجارة الضّروريّة لتركيب الديكورات والإكسسوارات التي تؤثّث الخشبة المسرحيّة. بعد عودته من هذه الجولة اقترح على المديرية المذكورة أن يُنَظم مهرجان وطني لمسرح الهواة تتبارى فيها الفرق التي تَنْتقي من بين أجود العروض، من شأن هذا المهرجان تحفيز فرق الـهـواة على مواصلة نشاطها، كما من شأنه أن يُسهم في ازدهار المسرح المغربي وتَفتُّحِه على التيّارات المسرحيّة العالميّة والتّرقّي به جماليّا وأدبيّا وتقنيّا. حَظِي هذا المقترح بالقبول وكلف (فوازان) بتنفيذه فقام بجولة ثانية عَايَنَ فيها عروض خمس عشرة فرقة انْتقى منها عروض ثلاث فِرق أجادت العمل الذي قدّمته تأليفا وإخْراجا وتمثيليّا وتقنيا هي التي تَبَارَت في الدورة الأولى للمهرجان التي انْتظمت في الخامس من شهر ماي سنة 1957. وبفضل هذه الشّهادة العَلجيّة حصل لي الاقْتناع بجدّيّة الأمر.



الهوامش:

(1) راجع : عبد اللّه العروي، مفهوم التّاريخ، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.
(2)أنظر الصورة رفقته.
(3 (أنظر رفقته الوثيقة 1.
(4) أنظر رفقته الوثيقة 1 والوثيقة 2.
(5) Voir : IKKEN Aissa, L?animation par le Théâtre, 1981, P.150 et P.177.

محطات من تاريخ الكفاح الوطني في سبيل استرجاع الثغور المحتلة

نموذج مليلية السليبة

الجزء الثاني

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 وايطاليا وألمانيا إلى الاحتلال العسكري ولا سيما غزو المناطق الواقعة جنوب المتوسط خاصة، علاوة على استعمارواستيطان 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.

في منازلة مليلية وحصارها يقول الناصري في الاستقصاء « لما كانت أواخر سنة أربع وثمانين ومائة وألف، غزا السلطان سيدي محمد بن عبد الله مدينة مليلية وفيها نصارى الإصبنيول، فأحاطت عساكره بها ونصب عليه المدافع والمهارس « (19) ويضيف الناصري «وشرع في رميها ..واستمر على ذلك أياما فكتب إليه طاغية الاصبنيول يعاتبه على حصارها ويذكره المهادنة والصلح الذي انعقد بينه وبينه « وحدث الخلاف بين الطرفين حول تأويل بنود معاهدة 1767، حسب الناصري، إذ تشبث الطرف المغربي بأن تلك المعاهدة تنص على حفظ الأمن في البحر فقط، في حين أن الطرف الإسباني ذهب إلى أنها تشمل البر والبحر جميعا (20).

في صبيحة يوم 13 محرم 1189 الموافق ل 16 مارس 1775 غادر السلطان ميدانه بقلعية في اتجاه تازا وفاس ومكناس وبذلك انسحب الجيش المخزني وقوات المتطوعين، وانتهت محاولة المخزن هذه إلى إخفاق تام، وكانت أبرز عوامل هذا الإخفاق، غدر وخيانة عامل قلعية، وقوة تحصينات الإسبان بمليلية، وعدم قدرة البحرية المغربية خلال هذه الفترة على مواجهة الموقف وكان ذلك من ابرز مبررات رفع الحصار عن مليلية وبشكل متوافق مع التأويل الإسباني للاتفاق الأنف الذكر(21).

من أبرز الوجوه المشرقة لعهد هذا السلطان تحرير البريجة (الجديدة) سنة 1769 وإسكان دكالة بها وبناء الصويرة واعتراف سيدي محمد بن عبد الله باستقلال الولايات المتحدة الأمركية، من خلال رسائل السلطان والرئيس جورج واشنطن المتبادلة وتوطيد العلاقة مع العثمانيين ثم عقد مجموعة أوفاق تجارية مع كل من فرنسا إسبانيا وهولندا وإنجلترا .

سجلت محاولة للسلطان المولى اليزيد الذي لم يحكم سوى سنتين (1790 - 1792) لتحرير سبتة لم يكتب لها النجاح كسابقاتها بسبب مناعة دفاعاتها وغياب دعم بحري، فضلا عن محطات مفاوضات متقطعة عكست تشبث كل طرف بأهدافه ومراميه وعلاوة على ذلك ظهور علائم التمرد بجنوب البلاد (22).

من أكثر المواد التاريخية إثارة في موضوع سبتة ومليلية ما سجله المؤرخ الفرنسي المعاصر دانييل ريفيه Daniel Rivet في كتابه « تاريخ المغرب «Histoire du Maroc « من أن نابليون بوناپارات كان أول الحكام الأوربيين في القرن التاسع عشر» الذي فكر في الرسو بسفنه قرب مدينة سبتة خلال حروبه ضد إسبانيا وذلك لخنق جبل طارق الذي تحكمه إنجلترا « ويضيف ريفيه « وكان يخطط فيما بعد لاسترجاع سبتة ومليلية وإعادتهما إلى سلطان المغرب، لكن هذا الأخير (وكان هو المولى سليمان) رفض الاقتراح وفضل التحالف مع إنجلترا «(23).

في عهد المولى عبد الرحمان بن هشام سعت فرنسا لإحباط كل ما من شأنه أن يعزز شعبية المخزن ويرفع من معنويات المغاربة، فتذهب الأستاذة ثريا برادة إلى أن إسبانيا عزمت على التنازل عن حجرة باديس ومليلية، لما كانت تواجهه من صعوبات مالية بسبب حروبها الأهلية، فمارست فرنسا في المقابل ضغوطا على إسبانيا ونظمت حملة ديبلوماسية مكثفة لثنيها عن هذا العزم، في وقت ازدادت عزلة المغرب وانكماشه على نفسه، حتى دخول الجيش الفرنسي إلى الجزائر سنة 1830 (24) .

باحتلال الفرنسيين للمغرب الأوسط ووقوع معركة ايسلي، بدأت مرحلة جديدة في تاريخ المنطقة قامت على أساس المكائد الاستعمارية، والقضم الممنهج للتراب المغربي والأوفاق المجحفة، علاوة على الضعف التدريجي للمخزن الذي استسلم في الأخير ووقع عقد الحماية الفرنسية في 30 مارس 1912 ورغم احتلال إسبانيا لما كانت تسميه مواقع « السيادة « بدعوى أن المدينتين (سبتة ومليلية) والجزر المعنية مجرد امتداد لأراضيها، فقد كان نفوذها الاقتصادي محدودا، قبل انتصارها في حرب تطوان (1859 – 1860) أو ما سمته هي بحرب إفريقيا « وتضيف الأستاذة ثريا برادة « وقد كان ضعف المبادلات التجارية وأحيانا انقطاعها التام بين الثغرين المحتلين والمناطق المجاورة، من جهة وهجومات القبائل الريفية من جهة أخرى، بين العوامل التي دفعت إسبانيا إلى التفكير مرارا في بيع هذه المواقع، خصوصا وأن التكاليف المالية المترتبة عن مرابطة الجيوش كانت مرتفعة « (25) .

العنصر الحاسم الذي قلب المعادلة، كما سبقت الإشارة كان هو احتلال الجزائر ومعركة إيسلي الناجمة عن الدعم المغربي للأمير عبد القادر، فعوض فكرة التخلي والانسحاب من المغرب صارت إسبانيا « تبحث في الوسائل الكفيلة من اجل بسط نفوذها وتحقيق أطماع توسعية جديدة « فضلا عما تتيحه هذه الخطوات من صرف لأنظار الشعب الإسباني نفسه عن مشاكله الداخلية (26).

شكلت مليلية بالنسبة للمقاومة المسلحة بشمال وشرق المغرب موردا مهما للسلاح خاصة بالنسبة لمتزعمي الجهاد بمنطقة تازة كعبد المالك بن محيي الدين ومحمد بلمامون الشنجيطي، وبعد حرب الريف التحررية اعترف زعيمها الأميرعبد الكريم الخطابي بأن عدم دخوله إلى مليلية كان أكبر خطإ ارتكبه أثناء تلك الحرب .

والآن وبعد عقود من الاستقلال ما فتئ المغرب يطالب باسترجاع الثغور المحتلة وإن لم يتخذ الأمر صفة رسمية بعد، فالمعول على إسبانيا الجارة الصديقة المتفهمة لقضايا التحرر من الاستعمار واستكمال الوحدة الترابية للشعوب، وهي التي وقعت مع المغرب وموريطانيا الاتفاقية الثلاثية المسجلة بالأمم المتحدة بشأن الجلاء عن الصحراء المغربية أي الساقية الحمراء ووادي الذهب.. المعول عليها وعلى القوى المعادية للاستعمار داخلها، أن تتفهم مطالب المغرب المشروعة وأن تحلها بشكل ودي يحفظ علاقات الصداقة وحسن الجوار .

في أفق طرح الملف، تصرف المغرب لحد الآن بذكاء استراتيجي كبير يعتمد على البعد الاقتصادي بالدرجة الأولى، الشيء الذي سيدفع أصدقاءنا الإسبان إلى التفاهم الهادئ وإلى تغليب المصالح الملحة للشعبين الصديقين .

سبتة

مليلية

الهوامش :

(19) - انظر الناصري، أحمد بن خالد، م س ، ص 40 .

(20) - الناصري ، أحمد بن خالد، م س ، ص 40 .

(21) - الفكيكي ، حسن ، م س ، ص 322، 323 .

(22) -الضعيف ، محمد الرباطي ، م س ، ص 221 وانظر أيضا جوليان شارل أندري Julien Charles André ، م س ، ص 313 . 306 وكذا ibid P. 306 Terrassa HENRI والناصري، أحمد بن خالد، م س ، ص 81 – 82 .

(23) - ريفيه ، دانييل Rivet Daniel ,, تاريخ المغـــرب « Histoire du Maroc ، م س ، ص 242 – 243 .

(24) - برادة ، ثريا « الجيش المغربي وتطوره في القرن 19 « منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1997 ، ص 195 جوليان شارل أندري Julien Charles André ، م س ، ص 315 – 316 .

(25) - برادة ، ثريا « الجيش المغربي وتطوره في القرن 19» م س ، ص 214 – 215 .

(26) - برادة ، ثريا / م س ، ص 214 – 215.

صدر أخيرا عمل توثيقي جديد للأستاذ رضوان احدادو تحت عنوان «حرب تطوان (1860) وميلاد المسرح في المغرب».

وقد شرفني المؤلف بوضع كلمة تقديمية لإصداره الجديد، أعيد نشر مضمونها احتفاءً بهذا المولود الجديد.

للمسرح ألقه.. لشمال المغرب ذاكرته.. لرضوان احدادو ريادته

أسامة الزكاري

هل يمكن كتابة تاريخ المسرح المغربي بالشمال بدون العودة المتواصلة للنبش في ذخائر حصيلة المنجز التوثيقي للأستاذ رضوان احدادو؟ وهل يمكن فهم الطفرات الكبرى التي ميزت ميلاد المسرح بالشمال ثم تطور عطاءاته على امتداد العقود الممتدة للقرنين الماضيين بدون الانفتاح على خلاصات رضوان احدادو؟ وكيف يمكن تفسير طبيعة القطائع الموجهة للنقلات النوعية في تجربة المسرح بالشمال، تأليفا وأداءً، بدون تقليب «أوراق» رضوان احدادو؟ وهل تكفي حياة مبدعنا الكبير لتعميم نشر كل ما استطاع جمعه من وثائق مادية ومن محكيات شفوية ومن شواهد رمزية ومن دراسات متخصصة، ذات صلة مباشرة بالممارسة المسرحية بالشمال؟ ألا يستحق رضوان احدادو حيوات متعددة لاستثمار حصيلة كل تنقيباته وأرصدته الموزعة في الزمن الرتيب لعطاء المشهد الثقافي الوطني؟ وقبل كل ذلك، ألم تستطع أعمال رضوان احدادو رد الدين لمنطقة عشقها حد الولع، وافتتن بها حد الهيام، وارتبط بها حد الوجد؟

أسئلة متناسلة، تفرضها سياقات اعتكاف رضوان احدادو على الاشتغال على تمظهرات حضور حرب تطوان التي شنتها إسبانيا ضد المغرب سنتي 1859-1860، في المخيال الجماعي الإسباني، من خلال نصوص مسرحية مرجعية رأت طريقها إلى النور، تأليفا وأداءً، في مواكبة تجييشية موازية لعمليات الغزو والاحتلال الاستعماريين لبلادنا خلال القرن 19. لقد قيل الشيء عن حرب تطوان، أو حرب إفريقيا في الأدبيات الإسبانية. وأنجزت حولها الكثير من الأطاريح ومن الدراسات سواء بالمغرب أم بإسبانيا، و«قتلت بحثا» في المنتديات العلمية والجامعية بالضفتين، ومع ذلك، فقد ظل التراث الإبداعي الموازي للحدث في الظل، منزويا وبعيدا عن الاستثمار الأكاديمي المتخصص، على الرغم من أهميته الأكيدة في رصد التمثلات الإسبانية تجاه المغرب والمغاربة خلال القرن 19، وهي التمثلات التي وجهت كل المشاريع الكولونيالية فوق الأرض المغربية ولازالت ترخي بظلالها على الكثير من الأزمات الراهنة ومن الملفات العالقة في العلاقات المغربية الإسبانية إلى يومنا هذا.

فخلف كل المواقف السياسية الإسبانية، وخلف كل المبادرات العسكرية الإسبانية فوق الأرض المغربية، وإنقاذا للمشروع الكولونيالي الإسباني المهدد بجهات العالم الأربع وخاصة بكوبا والفلبين، كان واضحا أن الرهان على تطوان أصبح هاجسا لدى إسبانيي المرحلة الجديدة، مرحلة ضخ الدماء في وصية إيسابيلا الكاثوليكية وتحيين ثوابتها وترسيخ مرجعياتها. كان لابد من إقناع الرأي العام الإسباني بآفاق الحلم الاستعماري المتجدد فوق الأرض المغربية، وكان لابد من إعادة استثمار رموز حروب الاسترداد للقرنين 15 و16 الميلاديين من أجل تحيينها وتعبئة الداخل المهووس بالدفاع عن شرف إسبانيا، وعن مجد إسبانيا، وعن حضارة إسبانيا، وعن مستقبل إسبانيا،... ضدا على «المورو» المتوحش، الهمجي، المتخلف، العدواني، المتآمر، الكافر،...

يقول الكاتب خوان دي ألبا في مسرحيته «احتلال تطوان»:

«أبدا لا يمكن التراجع
هؤلاء المغاربة الأسرى
يحتاجون إلى مائة ألف من العصا
إلى مائة ألف من الحبال
تجر كل هؤلاء الكلاب
كل مملكة المغرب
عاشت شجاعتنا...».

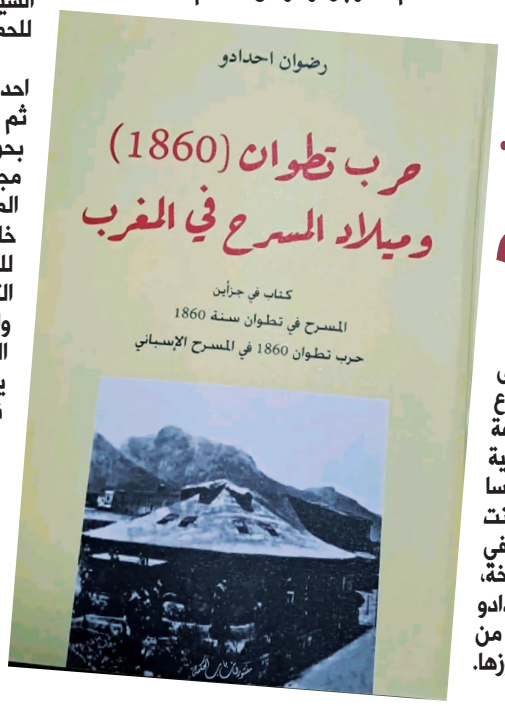
ويضيف في مقطع آخر:

«إسبانيا علم منتصر
هنا وردة غرناطة
إيسابيلا الأولى طردت
العربي الجلف القاسي
واليوم نعيش النصر الثاني
لإيسابيلا الثانية
عاشت إسبانيا
عاشت إسبانيا
الحرب تقتل العربي الجلف
أوربا كلها من ورائنا
تظللنا
تنظر إلينا
أيها الإسبان..
الموت أو النصر...».

لم يكن غريبا أن تنتهي كل النصوص المسرحية بصيغ الافتخار بأمجاد إسبانيا وببطولاتها الاستعمارية وبعناصر تحفيز الهمم من أجل الانخراط في المعركة الكبرى التي يحضر فيها التاريخ كعنصر ملهم للمشروع الكولونيالي المتجدد، بخطاباته المؤسسة للحلم المؤجل وللرهان القائم على تحويل أرض المغرب إلى منطلق لتجديد حيوية المشروع الكولونيالي الإسباني في مواجهة حدة التنافس بين القوى الإمبريالية لعقود القرن 19، وخاصة فرنسا وإنجلترا وألمانيا وإيطاليا. كانت العروض المسرحية تنتهي -في الغالب الأعم- بلازمة مستنسخة، انتبه الأستاذ رضوان احدادو لدلالتها التاريخية المؤسسة، من خلال دقة انتقاء تعابيرها ورموزها. تقول هذه اللازمة:

«تطوان لإسبانيا.. تطوان إسبانية
إفريقيا لإسبانيا.. إفريقيا إسبانية
أيها الجنود الأبطال إلى طنجة، إلى عمق إفريقيا
ارفعوا الصليب، إفريقيا سقطت
عاشت الملكة إسابيلا الثانية
عاشت قائدة جيش إفريقيا».

وعلى هذا المنوال، تنساب المحكيات، لتقدم سرديات على سرديات، وأساطير على أساطير، واستيهامات على استيهامات، لتشكل مداخل أساسية لتفكيك ذهنيات النخب الإسبانية في تعاطيها مع قضايا المغرب ومع ضرورات إخضاعه للغزو وللاحتلال. لقد انتبه رضوان احدادو لهذه الخاصية، عندما أحسن استثمار عطاء الممارسة المسرحية المرتبطة باحتلال مدينة تطوان، من أجل إعادة تفكيك إواليات انتظام الخطاب الكولونيالي حول المغرب والمغاربة. لم يكن الحدث مجرد مناوشات بين أفراد قبيلة أنجرة وإسبانيي سبتة، ولا مجرد طموح فردي للقائد الإسباني أودونيل، ولا مجرد محاولة من السلطان محمد بن عبد الرحمان لمسح آثار هزيمة إيسلي أمام الفرنسيين سنة 1844، بقدر ما أنها شكلت اصطداما بين مشروعين حضاريين متضاربين في رؤاهما وفي منطلقاتهما وفي أشكال تنظيمهما للجوار المقلق بين الضفتين الشمالية والجنوبية لحوض البحر الأبيض المتوسط. لقد سعت إسبانيا إلى تأكيد قوتها الاستعمارية في وجه أوربا المستفيدة من مكتسبات الثورة الصناعية، وإلى تجاوز ضعفها بعد مرحلة المد الميركنتيلي بغرب أوربا، ولم يكن الضحية إلا المغرب، الجار المقلق، والعدو التاريخي، والمتآمر المستدام ضد السكينة والحضارة الإسبانيتين.



اشتغل رضوان احدادو على نصوص كتاب إسبان طبعوا المرحلة، من أمثال روس دي أولانو، ودي أنطونيو ألاركون، وخوان لاندا، ورفاييل مريا ليبرن، وأنطونيو إينريكي دي سافراد. واستثمر عطاء الصحافة الإسبانية للمرحلة، مثلما هو الحال مع جريدة «Las Novedades» أو مع جريدة «El Eco de Tetuan» أو مع جريدة «El noteciero de Tetuan». وفي كل هذه الإصدارات الإسبانية، سواء منها المسرحية أم الإعلامية، ظلت المواضيع والعناوين موحدة وواحدة، لخصها الأستاذ رضوان احدادو بطريقة معبرة اختزلتها صيغة: «عنوان واحد لمسرحيات متعددة».

إذا كانت هذه النصوص تحمل عناصر الاستنساخ المحفز للروح الوطنية الإسبانية الجياشة، فإنها -في المقابل- تسمح برصد تمظهرات التراث الرمزي الإسباني المستند إلى التاريخ وإلى دغدغة العواطف الجماعية وإلى استنفار ذاكرة إسبانيا الكاثوليكية، من أجل تأطير حملات الغزو والاحتلال. وفي هذا الجانب بالذات، استطاع المبدع رضوان احدادو فتح آفاق جديدة أمام البحث التاريخي الوطني المعاصر من أجل استثمار مظان ظلت على هامش الوقائع السياسية الكبرى الموجهة للأحداث، أو أنها ظلت بعيدة عن أدوات البحث التاريخي التقليداني المهووس بالمسارات السياسية الكبرى وبالبطولات العسكرية الصانعة للحمة الانتماء الوطني الشوفيني.

وعلى هذا الأساس، أمكن القول إن كتاب رضوان احدادو يقدم قيما مضافة لرصيد منجزه التنقيبي أولا، ثم لحصيلة الدراسات التاريخية الرصينة المرتبطة بحرب تطوان ثانيا. وتبرز هذه القيم على مستوى ستة مجالات متداخلة، ترتبط أولاها بجدة الموضوع غير المطروق إلى يومنا هذا، في حدود علمنا المتواضع، خاصة بالنسبة لأشكال توظيف عين المبدع الملتفت للتفاصيل التي قد لا تثير نهم ولا اهتمام المؤرخ التقليدي، وتحديدا في مجالات التراث الرمزي والإبداعي والفرجوي. ويرتبط ثانيها، باستثمار الطابع الموسوعي في شخصية المبدع رضوان احدادو، حيث يحضر التاريخ والأدب والسياسة والاقتصاد...، ليقدم نسقا من الرؤى المتكاملة في تفسير الوقائع وفي توجيه سياقاتها. ويرتبط المجال الثالث، باللغة الراقية التي اعتمدها رضوان احدادو في صياغة متنه المنساب بين المرجعيتين العربية والإسبانية، بذخائرهما التعبيرية وبسلاسة مكوناتهما التواصلية. ويرتبط المجال الرابع، بطريقة استثمار رضوان احدادو لحصيلة إصداراته السابقة بشكل غير مباشر، سواء على مستوى نصوصه الإبداعية أم على مستوى أعماله التنقيبية والتوثيقية. ويرتبط المجال الخامس، بقدرة المؤلف على الانفتاح المتواصل على جل المكونات البيبليوغرافية التي استلزمها موضوع بحثه، بالعربية وبالإسبانية، مثل النصوص الإبداعية والمقالات الصحفية والنشرات الإخبارية والملصقات الدعائية... ويرتبط المجال السادس بالانفتاح على حقل التاريخ الثقافي وعلى عطاء الذهنيات المحلية بإسبانيا في علاقتها بالمغرب. وبهذه الصفة، فالكتاب يساهم في استكمال الصورة العامة حول الوقائع المؤطرة لتفاصيل ما وقع في حرب تطوان، بنفس القدر الذي يتيحه من إمكانات واسعة لمساءلة الضمير الجمعي الإسباني في تعاطيه مع مآزق الاستعمار الإسباني لعقود النصف الثاني من القرن 19.

وفي كل هذه المستويات، تتحول ذاكرة إسبانيا الكولونيالية إلى رافد لتفسير انكسارات المغرب في تصديه لحملات الغزو الاستعماري، خاصة على مستوى تداعيات التباين الكبير في موازين القوى الذي أضحى يميز علاقة إسبانيا بالمغرب منذ مطلع العصور الحديثة. لقد استطاع رضوان احدادو استنفار عينه المبدعة للتوثيق لجزئيات الوقائع الكبرى المرتبطة بحرب تطوان، من خلال استثمار عطاء الكتابة المسرحية الإسبانية التي اشتغلت على الموضوع أو وظفته في استيهاماتها الحالمة. وفي المقابل، فتح نبشه الدقيق الباب واسعا أمام رصد الامتدادات المفترضة على مستوى التلقي المغربي، من زاوية الرصد المسرحي المُحتفي بالسير وبالبطولات وبالأساطير. وبذلك، نجح المبدع رضوان احدادو في فتح ورش بلا ضفاف، ورش التمثلات والإسقاطات الإسبانية حول الواقع المغربي، كدولة وكشعب وكحضارة وكانتماء.

الغنائية في «ديوان الأغاني» لحمادي التونسي

أحمد زنيبر

يعود بنا هذا الكتاب/المجموع إلى زمن عرفت فيه الأغنية حضورا لافتا، من خلال ما كان يبث على أمواج الإذاعة والتلفزة الوطنية وقتئذ. وهي جملة من الأغاني التي كانت ترتبط، في الغالب، بوجدان المغاربة على اختلاف أعمارهم وتباين ميولاتهم. كما أن الحديث، في هذا السياق، عن الأغنية المغربية لا يتم بمعزل عن البحث في الكلمات، لا من حيث قربها من الذائقة المغربية وسهولة جريانها على اللسان، ولا من حيث تعبير شعرائها عن الهوية الوطنية والأبعاد الإنسانية.

بهذا المعنى تشكل الأغنية، إضافة إلى كونها وسيلة تعبير، وسيلة علاج أيضا، ضد القلق والتوتر والاضطراب النفسي، وفسحة للتأمل والانطراب، لا سيما في ارتباطها باللحن والموسيقى، إذ تأثيرها على المستمع/ المتلقي يكون أكبر. ولا شك أن تبرير هذا التأثير راجع أيضا للنص المكتوب (كلمات/ قصيدة) ولطريقة الأداء (المطرب/ المغني).

وتأتي أهمية هذا الإصدار «ديوان الأغاني» في ما يعكسه من تأكيد المسار الشعري الذي تبناه الشاعر حمادي التونسي، وهو اختيار «العامية» أداة للكتابة الإبداعية، من جهة، وفي ما تزخر به المجموعة من أفق شعري مغربي له ملامحه الفنية وخصوصيته الغنائية، من جهة ثانية.

يضم الديوان أكثر من مائة وخمسين قصيدة، تفاوتت عناوينها بتفاوت الموضوعات وتباين حجمها بتباين البناء والإيقاع. واللافت أن الديوان جمع في الكتابة، بين العامية والفصيح وبين المسرحية والموشحات، بذات النفس الغنائي. يقول مصطفى الجوهري في تقديمه لهذا الديوان: «وقبل ذلك فحمادي التونسي شاعر غنائي طوع قصيدة الزجل بكلماتها الوجدانية وتعابيرها الجميلة لتصبح قصيدة طربية معشوقة لدى مختلف الشرائح» (ص5) وهو ما يفسر الشعبية التي حققتها هذه النصوص واتساع تداولها بين الناس، لحظة التلقي، إن كلمات أو تلحينا وغناء.

للاقتراب أكثر من عوالم الديوان، يمكن أن نتوقف عند بعض الملاحظات التي يمكن أن تشكل مداخل للقراءة والتحليل. وأولى هذه الملاحظات انفتاح نصوص «ديوان الأغاني» على موضوعات الذات وقضايا المجتمع وتحولاته، تفاعلا وانفعالا. انفتاح يرصد ثقافة الشاعر وذائقته الفنية. أما ثاني ملاحظة فمرتبطة بكون هذه النصوص متفاوتة، بالنظر إلى طبيعة المحتوى والبناء المعتمد، فهي ليست على وتيرة واحدة معجما وتركيبا ودلالة. فثمة نصوص في غاية البساطة، تقريرية ومباشرة (ص34، 58، 72، 83)، حيث نجد تراكيب لا تحتاج كبير عناية للفهم والاستيعاب. ولعلها قصدية تروم التواصل مع الآخر بأقرب لغة إلى الذاكرة والوجدان، مثل قوله في نص (عايش وحدي) ص83:

عايش وحدي حزين ... وراضي بالمقسوم
لا واحد قلبو حنين ... ينسيني الهموم
كنت في الدنيا سعيد ... بقرب الحبيب
اليوم صبحت شريد ... من غير قريب

وهناك، في المقابل، نصوص بها لمسات فنية تأخذ القارئ المستمع إلى حيز من عوالمها المتخيلة، يستند فيها الشاعر إلى شعرية اللغة ومجازاتها التعبيرية. يقول من نص (لا تقولي وداعا)، وهو من النصوص الفصيحة، ص102:

لم أنس وكيف أنسى ذكرياتي ... عشتُها بقلب كان نشوانا
كيف أنس الروضِ مرتعَ حبي ... قبلة روحيً مهدَ لقانا
يوم كنا أغنية الحياة ... ولحنا يتغنى به السانا
عودي لمن صادق الحبَ ... فعلى العهدِ ما زال مُصانا

وفي هذا الشاهد إشارة إلى إحدى الموضوعات التي تهيمن بشكل لافت على نصوص المجموعة في الديوان وهي موضوعة الحب، إلى جانب موضوعة الوطن والطبيعة والأسرة والذاكرة وما سواها. ولعل هذا التنوع في الموضوعات والقضايا التي شغلت فكر الشاعر رام من خلالها ملامسة الإنسان وتحولات المجتمع المغربي خاصة، بالإضافة إلى قضايا العروبة عامة ومنها قضية فلسطين تحديدا. وهو الالتفاف الموضوعاتي الذي جاء متناغما والروح الغنائية التي أسكبت فيها. غنائية توسلت ببعض المظاهر البلاغية والتجليات البديعية من تصوير وجناس وطباق وتوازيات صوتية وغيرها.

ثالث ملحوظة، في الديوان، تمس طبيعة المعجم الذي وظفه الشاعر، فقد حرص على تجنب استعمال الألفاظ والكلمات الغريبة المستعصية على النطق والفهم، وارتضى بساطة لم تفرط في جمالية المعنى والمبنى. لذلك يصادف القارئ من نص لآخر بعض التعبيرات الفنية على مستوى الأسلوب والتركيب. كما في قطعة رومانسية وصفية يستحضر فيها الشاعر الطبيعة وأجواء مدينة إفران (ص130):

يا حسرة على ديك الأيام ... تحت الأشجار فغابة يفران
جينا حداكم ودكينا لخيام ... وتعارفنا وصبحنا جيران

وفي كل عشية يجيوْ احبابي واحبابك
حدا الشلال كانو يتنزهو جميع
وأنت حادرة عينيك وتطالعي كتابك
وأنا بعودي هايم فلحن بديع

وفي ذات الأجواء الرومانسية يتغنى الشاعر بالطبيعة وبفعلها السحري على المستمتع، مثلما نجد في قطعة (فصل الربيع) ص75 يقول فيها:

فصل الربيع بان اعلامو ... يته في دلالو نشوان
فصل الربيع شرح احلامو ... لكل قلب فاني ولهان
لونو الأخضر يحي الروح ... ويعيد للقلبَ آمالو
يشفي كل عليل من لجروح.... وينسيه كل ما في بالو

أو مثلما نصادف في قطعة قبلها يتغنى بالمرأة لكن في صورة وردة تفوح عطرا وجمالا، يخشى عليها الشاعر ويخشاها في ذات الآن، يقول: (ص71)

كل واحد تمناها ... تكون عروسة فبيتو
غِر ينظر لبهاها ... وتعيد للقلب حياتو
لكن شوكها ماضي
وقلبي ما عليه راضي
خفت نقطفها... كف مشاو غيري... وتقام غالية عليا
خفت نشمها... وتفوح اخباري... وتمشي هايم هدية

وبين هذا النص أو ذاك، يصادف القارئ معاني ودلالات جديدة، تصف حالة الذات العاشقة، بين ارتياح وانقباض. ففي الحالة الأولى نستحضر لها قطعة (جواب حبيبي) حيث الاستعانة بأجواء الطبيعة وحالاتها المشابهة لحالات المحب الولهان في التعبير عن لحظات الانتشاء بالقرب والفرح، يقول: (ص39 غناء إسماعيل أحمد)

نسيم الليل يسري ... يلَحّن لي كلامو
نجوم الليل تدري ... تفسر لي احلامو
طيور لغات لغاها ... وفرحت لفراحي
زهور فاحت شذاها ... ولمت اجراحي

أما في الحالة الثانية، فيمكن أن نستدعي لها قطعتين: إحداهما بعنوان: (كان قلبي خالي) ص63، من غناء المعطي بنقاسم، حيث التعبير عن الإحساس بالوحدة والحزن والاغتراب، يقول:

بالي تاه بنظرة من عيون جميلة
قلبي ذاب في حسرة من رموش كحيلة
طيفو الغالي محيرني ما بقى يهنيني
دايما في بالي متيهني والنوم مجافيني
قلبي فحبو مجروح ودوا جرحي في عينيه
يبات يشكي وينوح من كثر حبي إليه

والقطعة الثانية بعنوان: (يا أهل الهوى) ص178-179، من غناء عبد الوهاب الدكالي. يدخل فيها الشاعر في حوار مع مخاطبه علّه يجدِ لورطته مخرجا وسبيلا. يقول:

وضعت فيه شفت الغالية وخليتو حر يطير ويعلي
يجوم فوق لعراسي العالية وبهيج شوقو لوكرُ ويولي
لكن المكتاب ما معاه هروب واللي ضرباتو يدو ما يبكي
حلق وعلا وهجرني المحبوب
من غيركم يا أهل الهوى لمن نشكي
يا أهل الهوى

هكذا نجد في كثير من النصوص الزجلية لحمادي التونسي، نفسا شعريا وغنائيا يرتبط بوجدان الذات الشاعرة، بما فيه من التفاف حول حقول معجمية مختلفة يستقي منها مادته الشعرية والتخيلية من حقل الطبيعة والذات بعوالمها الباطنية والخارجية حيث الحواس بأنواعها، مثل النظر والسمع واللمس والذوق والشم أو ما يحيل إليها بصورة غير مباشرة.

ولأن الشاعر منشغل أيضا بأحوال الناس وبانتقاد بعض سلوكياتهم المرضية، يوجه في إحدى قصائده في اتجاه ذاك الذي ينقل الأخبار ويشعل النار بين الأحباب والأصحاب. يقول: (ص93)

ياك يا الظالم ياك آش عملت باش توصل اخباري
شفت عدياني ياك ولات الناس تحكي اسراري
غرسر بلا ما نعاديك دابا ربي يجازيك
يا وصال لخبار

كما لا يخلو الديوان من احتفالية بالعلاقة الأسرية من خلال التشديد على أهمية الرابطة الزوجية، مثلما نقرا في نص جميل بعنوان: (الزوج المثالي أو مولات الدار) ص137-138، من غناء محمد الإدريسي. وهو عبارة عن حوارية بديعة بين الزوج وزوجته: (للا مولات الدار اعمارت الدار..).

وصلة بهذا البعد الغنائي ثمة قصيدة دينية تتردد في كثير من المناسبات الدينية والأفراح العائلية بعنوان (المدد يا رسول الله) ص135-136، من غناء إسماعيل أحمد، مطلعها:

الشوق حرقني... لزيارة مقامك
يا عريس القيامة
يا سيد الوجود
الصبر هجرني ودوايا في رياضك
نقبط الشبيك يا حبيب السلامة
ونمرغ لخدود نهار الموعود
المدد المدد يا رسول الله
المدد المدد يا حبيب الله

ففي هذا الاحتفاء الروحي والرمزي بسيد البشرية والشوق لزيارة مقامه الشريف، ما يعمق الحضور القيمي والديني لدى المغاربة عامة. فقد لقيت هذه الأغنية رواجا وإقبالا واسعا جعلها من الأغاني الخالدة في الريبيرتوار الغنائي المغربي.

ولأن بعض قضايا المجتمع شغلت فكر الشاعر، ومنها التحولات التكنولوجيا التي عرفها المغرب في مجا الاتصال، فقد خص إحدى هذه الوسائل بقطعة بديعة تقوم على الحوار، بعنوان: (التلفون) ص67-68، من غناء أمينة إدريس وإسماعيل أحمد، جاء فيها:

هذي ساعة ونا غادة جاية هذي ساعة وبالي ما معايا
نتسنى التليفون من عند حبيبي يهنني ويطفي نار قلبيبي
عمل معايا لحداش وهذي الساعة التناش
عالم الله آشنو مالو عالم الله آشنو جرى لو
آلو آلو...

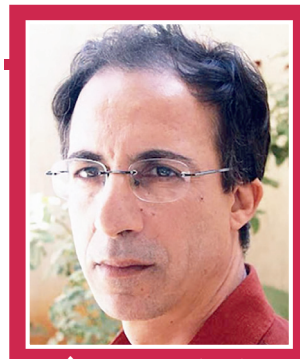
وهي أغنية لا تزال تحافظ على جماليتها الإيقاعية وحسها الرومانسي. أما نصوصه في المجال الوطني فكثيرة تغطي مساحة كبرى من الديوان. ولعلها موضوعة شعرية أخرى.

ورقة تقديمية في «ديوان الأغاني» من تنظيم جمعية رباط الفتح للتنمية المستديمة بالرباط

افتتاح مؤسسة الأديب المغربي الراحل أحمد عبد السلام البقالي بأصيلة

شهدت مدينة أصيلا يوم 22 أكتوبر الماضي، الافتتاح الرسمي لمقر مؤسسة أحمد عبد السلام البقالي للفكر والثقافة.. ويراهن القائمون على هذا المشروع الطموح، جعل المؤسسة نافذة للحوار الثقافي ولتعزيز الاهتمامات الإبداعية وللاحتفاء بالتراث الإبداعي والإنساني للمبدع أحمد عبد السلام البقالي. تفتح المؤسسة أبواب مقرها الكائن بزنقة جامع بن عياد بالمدينة العتيقة، أمام زوارها يومي الأربعاء والسبت، الأربعاء زوالا من الساعة الثانية إلى الساعة السادسة، ويوم السبت صباحا من الساعة التاسعة إلى الساعة الواحدة زوالا. يتكون المكتب التنفيذي للمؤسسة من الأساتذة: آسية بنعلي، لين البقالي، محمد شان البقالي، صامد غيلان، أسامة الزكاري.

أسعد عرابي



بنيونس عميروش
فنان تشكيلي وناقد

فقدت الحياة الثقافية العربية مؤخراً (29 غشت/ أغسطس 2025) الفنان والناقد الفني اللبناني الدمشقي أسعد عرابي الذي وافته المنية في باريس عن عمر يناهز أربعة وثمانين عاما.

يعتبر أسعد عرابي من الأسماء العربية المرموقة، في حقل الفنون البصرية وأدبياتها، إذ حافظ على ديمومة الكتابة النقدية والجمالية، بقدر ما دأب على إنْتاجيَّة إبداعية منتظمة منذ بداية سبعينيات القرن الفارط. فقد أوْجَد له التَّسْوِيَّة الصارمة والمُناسِبة التي تُتيح له المساهمَ الفعالة في إنتاج الخطاب التَّخَصُّصي المُوازي، دون أن يؤثّر ذلك على زمن البحث المخبري، بحيث يُشْهَدُ له بغزارة إبداعيَّة قل نظيرها لدى الفنانين الذين يجمعون بين الممارسَتَيْن الفنِّية والنقدية. من ثمة، يَنْماز مُحترفه الفني بحيوية عالية، ضمن استرساليَّة متقدمة في العطاء ومُبادَلة الأساليب التي تكشف محطات ومنعطفات تشي بطبيعة طاقة الفنان الذاتية التي تَعْبُرُ «صور» الذاكرة، ذهابا وإيابا، وفق ما تستدعيه تعبيرية المرحلة والحالة، والمحيط الذي يعني الأقاصي أيضا.

قرَّر أسعد عرابي التفرغ للفن (بعد أن مارس مهنة التدريس في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق بين 1967 و1975)، متسلحا بقناعته في كون «اللوحة مشروعا فكريا، لا تقنيا ولا تَسْويقيا»، ليشرع في التَّجْديف والحَفْر دون تَوقف إلى حدود اليوم، ما يجعل الإحاطة بكل نتاجه أو جُله أمرا صعبا للغاية. غير أن ذلك لا يمنع من الوقوف عند بعض مَدارجه الإبداعية المُختارة، إذ تسمح بقدر من الاطلاع، وهي التجارب التي سأحاول تناولها بعُجالة في هذا المقام.

عرف معرضه «حنين» (غاليري «أيام»، مركزدبي المالي/ القاهرة، 2011) حول أم كلثوم بالغ الصَّدى والاهتمام، نتيجة اختياره الفني الذي يعكس أسلوبه التعبيري في الاحتفاء بكوكب الشرق، ونظرًا لاهتمامه بالموسيقى الشرقية التي سبق أن درسها خلال عام كامل، كما درس عاما آخر مبادئ الموسيقى الغربية، بالإضافة إلى سماعه للموسيقى يوميا بشكل جاد، وليس للمصاحبة كما يوضح، بل من باب المعرفة، مُشيرا إلى أن سر تصويره، يكمن في ارتباطه العضوي بالإيقاعات والألحان، شرقية وغربية، من زرياب وباخ إلى أم كلثوم.

وإن كان المعرض يتمحور حول هذه الأخيرة كشخصية لامِعة ومؤثرة في حد ذاتها، فإن الأعمال تنزاح عن مُصَنَّف «البورتريه» لتستوعب حَشْد الموسيقيين فوق خشبة المسرح، في اتجاه تجسيد زُبْدَة الحساسية (Tempérament) التي يمكن أن تثيرها الأعمال لدى المتلقي، بـ «غنائية» (Lyrisme) حركية لا تنتهج التشخيص الصِّرْف بقدر ما تتوخى ترسيم المَشاهد وفق تعبيرية رمزية تعمل على وضع «السِّتّ» في مركز المجموعة، ضمن توافقات تكوينية تجعل العازفين وطريقة إمساك آلاتهم الموسيقية الأصيلة والموحيَّة (العود، القانون، الناي، الدف وغيرها) كعناصر أساسية على درجة من البروز الذي يقوم على بنْيَة التخطيط الحيوي الخاطِف، وعلى دقة التلوين المُتكامل بسلم كروماتيكي قوي ومَحْسوب، كأنها تحاكي «ألوان» الصوت الموسيقي الشرقي، في عملية تخطي صُور أم كلثوم المُنَمَّطة باللونَيْن الأبيض والأسود كما اعتدنا مشاهدتها على شاشة التلفزيون، لتتخذ مَرْئِيَّتها والفرقة بإشراق أكثر بذْخا، مع هيمنة الأخضر بأبعاده القدْسِيَّة، وتَبايُن البرتقالي المُدَوْزَن بحسب مستوى التَّجَلي، الوَثيق بالتَّضادات Contrastes والمُجاورات اللونية (من الفِضّي والأصفر إلى الأزرق والأسود)، بينما الأبيض يتخذ رمزية خاصة عبر منديلها الحريري «الأسطوري» وهو يتسَدل من أصابع يدها الممدودة بقدر امتداد عنقها المشدود إلى الأعالي بجُفون مُغْمَضَة، في تماهٍ مع الرشاقة الرصينَة التي تُناجي ميزان النغم وتَسامي الجسد، بشموخه وسكَناته، وما ينجم عنه من هالات السُّلْطَنَة وسَطَوات الآهات. ولذلك يصرح: «اللون عندي له صوت، أزيز، وفي الوقت نفسه له بُعد صوفي مُطرب ومُؤْنِسَن. شفائي هو في التعرف لساعات طويلة على الموسيقى الصوفية وفن المنمنمات، والعلاقة بين اللون والمقام. موضوع لوحاتي الأساسي هو اللقاء بين الموسيقى الصوفية وفن المنمنمات».

هكذا، يستقيم الكورال اللوني ليضعنا في قلب تجربته الشخصية التي تُفْرِجُ عن تَمَثُّلاته الباطنية المقْعمة بالخَيالي والحُلمي والرّوحاني؛ تُجاه أيقونة جامِعَة مانِعَة، لطالما شكلت ذاكرة طَرَبِيَّة عربية تبعث بالسَّلام وما زالت، في تَعالُق هائل مع فريقها النَّوْعي من شعراء ومُلحنين، وعازفين (محمد القصبجي، عبده صالح، سيد سالم، أحمد الحفناوي، أحمد عظمة، إبراهيم عفيفي وسواهم) ظلوا رهن قيادة «بُطولِيَّة» أخذت بزمام اصْطِفاف حميمي، كما يتبَدّى في إيقاع الكراسي المُتجاورة، المُتعامدة، المقْلوبة، والفارغة أيضا: كرسي «السِّتّ»، وكرسي القصبجي المطبوع بمَلمَح احتضانه الحَنون لعوده؛ وهي الصورة التي كرّستها تَشْكيلة أم كلثوم التي تبقى «مثل نجيب محفوظ وزكريا تامر وجمال الغيطاني ويوسف إدريس وسعيد العدوي والسعدني والجزار، تتجه إلى جمهورها العريض الذي يعيش ما يشبه كفاف يومه، إذ يُشكل أمثال أم كلثوم غذاءه الروحي، وهنا ندرك توافق شتى الطبقات على الالتفاف حول فنها» بتعبير أسعد عرابي، وبالتالي كان عليه أن ينقل أم كلثوم من سلطنة العصر الجميل المُسالِم والمتوازن روحيا، بما فيه من جَذْوَة النَّبْض الوطني والقومي، إلى حداثة التحريض والاستفزاز والعبث ومُخَلفات أصداء الهَزائِم العَوْلَمِيَّة، كما يوضح، ليخلص بالقول: «لست بَعَثِيًا، ولا ماركسيا، ولا أنتمي لأي فيصل سياسي جاهز آخر، أنا أنتمي بالأحرى لعصر النهضة العربية الذي تلألأت فيه أم كلثوم وانتهى بهزيمة عبد الناصر. إذن أنا أصور أم كلثوم والسنباطي كرمز نهضوي، باحثا عن العلاقة المشبوهة بين بحار الشعر، أو بالأحرى القصيد الصوفي والمقامات السبعة، ومقابلاتها اللونية». لعل مثل هذه القناعات والتصورات الشَّفيفة التي واظب أسعد عرابي على تقريبنا منها، تمنحنا الشَّفَرات الجمالية التي تُزكي تعبيريته الكثيفة في الكشف السَّلِس عن أجواء وحالات وعواطف «الزمن الجميل» الذي استَحْلَص من خلاله نوستالجيا لمشاعر وانفعالات خاصة ومُشتَرَكة، سرعان ما تترجم إيقاع شطحاته وهو في حضرة التنفيذ الموصول بتعبيريَّة تُغْمِيَّة تستدعي مَقامات موسيقية، شكلية ولونية، بكل الطواعية التي تد فع

دَليل الساكن والمسكون

بتصوير أصوات الدواخل وما يكتنفها من ذاكرة السَّماع.

في مجموعته «السّاكِن والمَسْكون» (غاليري «فريديريك موازان»- باريس، 2017)، يقلب أسعد عرابي مَواجع المكان وما لحقه من إخلاء قسري للسّاكِنة (أطفال، نساء، رجال) التي توجهت نحو المَنافي، تاركة وراءها هياكل حيطان وسقوف يتيمة، ترسم مدائن مهجورة مثقلة بانكسارات أرواحها. إنها أطوار «اللّجوء» الماثِلة باستئصال السّاكِن من المسكون، وما خَلَّفَتْه من آثار التراجيدية الدمشقية التي تستعيد صورها بغنى الخيال، وبالمجاز التَّصْويري الموسوم باستحضار الغوريلات والغربان والأشباح التي برعت في تفعيل الاختطاف والعنف والخراب. ها هنا، نقف أمام مُتوالية متحركة تقوم على ثنائية الوَجْد والوجْدان، الشَّهيق والزَّفير، المكان واللامكان، التَّعْمير والتفريغ؛ التفريغ ليس بالمعنى القائم بالقوة، إذ يجد له الفنان أكثر من صيغة لإنعاشه بالفعل، في الحال الذي تتدخل فيه حيوية الفرشاة العريضة وما تحمله من يَفاعَة جسدية لتَّوْليف امْتِلاء لوني في غاية العنفوان الذي ينتصر

أسعد عرابي (1491-5202): فنان تشكيلي وباحث، فرنسي من أصل لبناني، ولد في دمشق عام 1491. حاز على دبلوم الفنون التشكيلية: قسم تصوير بجامعة دمشق في 6691، ودبلوم الفنون الجميلة: قسم تصوير بالمدرسة الوطنية العليا- باريس في 3891، ثم حصل على دوكتوراه دولة في علوم الفن وعلم الجمال (وفق النظام الجديد) في موضوع «العلاقة المتبادلة بين الموسيقى والتصوير» بجامعة باريس الأولى- السوربون سنة 7891. دَرَّس في كلية الفنون بجامعة دمشق (7691- 5791) وفي مدرسة الدار البيضاء للفنون الجميلة. له العديد من الإصدارات، والعديد من الدراسات المنشورة في دوريات متخصصة معروفة (مثل segarcnA و egamI -trA) ومجلات ثقافية بالعربية والفرنسية، فضلا عن الكثير من النصوص التَّقْديمية الخاصة بكاتالوغات المعارض. عضو مركز أبحاث «كريا» بجامعة باريس الأولى- السوربون على مدار سنتين. عضو لجان تحكيم العديد من البينالات العربية (بينالي القاهرة، بينالي الشارقة، الصالون السنوي في البحرين). ألقى العديد من المحاضرات بمختلف الجامعات والمعاهد والمؤسسات المتخصصة، وشارك في العديد من المؤتمرات والندوات العربية والدولية. انطلقت مسيرة معارضه منذ 1791 لتجوب مختلف العواصم العربية والدولية بشكل منتظم إلى حدود اليوم. تندرج أعماله ضمن مقتنيات العديد من المؤسسات والمتاحف العربية والدولية: معهد العالم العربي في باريس، متحف برشلونة للفن المعاصر في إسبانيا، متحف نيودلهي الوطني في الهند، متحف كوريا في سيؤول، متحف الفنون في لوس أنجلوس بكاليفورنيا- الولايات المتحدة الأمريكية، وزارة الثقافة المصرية في القاهرة، مجموعة الشيخ حسن آل ثاني- متحف الفن العربي المعاصر بالدوحة في قطر، مجموعة الشيخ راشد آل خليفة بالمنامة في البحرين، مؤسسة توران في باريس، مجموعة المنصورية في جدة، مؤسسة مايت في باريس، متحف دانكرك للفن المعاصر في فرنسا، المتحف الوطني للفنون الجميلة في عمان، المتحف الوطني في دمشق، الصندوق العربي للتطوير الاجتماعي والاقتصادي في الكويت، وزارة الثقافة- أبو ظبي وكريستيز- دبي ومؤسسة بارجال- الشارقة في الإمارات العربية المتحدة، فضلا عن الكثير من المجموعات العالمية الخاصة.

للحياة، ويبعث على تذويب الشتات بدون هوادة.

ستتخذ هذه التجربة امتدادها في معرض (غاليري روي سفير Roy Sfeir، باريس، 2019)، يحي سان جيرمان، لترتسم من جديد عناوين «الغُربة» و«الاغتراب» و«الغروب» كاستجابة تعبيرية لصور «القيامة الحَضَرية»، بالاستناد إلى مفهوم التَّرْحال كقدَر شخصي أولا، ينعكس في اللوحة ضمن مسلك غير مطروق كما يوضح أسعد عرابي، مؤكدا على أن تحولات اللوحة عنده تبقى سابقة عن مشهد النزوح والقيامة الشامية، وتاريخه الشخصي يكشف اقتلاعه من ذاكرة السَّكن مَرّات عديدة. بينما يشير إلى أن القيامة السورية وصلته مع أشياء أخرى، لكونه مجموع هذه الأشياء، بينما يبقى الإبداع هاجسا يوميا كما المأساة اليومية، ولذلك يمكن تَلَمُّس ذلك التَّرْحال بين صَيْدا (لبنان) مدينة الأصل، ودمشق مدينة المَوْلِد والمَنْشَأ، وباريس (حي لاديفانس La Défence) مدينة الإقامة منذ أواسط السبعينيات، بحيث يُقِرُّ بثبات فكرة المدينة التي لا تغادره هناك «وهي بين صيدا ودمشق، فصَيْدا مدينة والدي، ودمشق مدينة والدتي، والعلاقة بين الإثنين موجودة في عملي الباريسي دائما، ويمكنني القول، إن المدينة التي أقيم فيها والتي تظهر في عملي من خلال مدرسة باريس، وهي الأكثر تأثيرا فيّ»، ويوجز ذلك بالقول: «ثقافتي فرنسية، ومكان عائلتي فرنسي، لا سبب لدينا لكي نكون مغتربين. الاغتراب ليس موضوعي، موضوعي هو التوليف بين ثقافتيْن، العربية والفرنسية، أكثر من أن يكون موضوعي هو الدراما اللبنانية أو السورية، لأن اللوحة تعتمد على المُعَاش، وما أعيشه هذا التَّلَوُّن في الأمكنة».

من ثمة، فحتى في أعماله التجريدية التي يذهب بها إلى احْتِداد الاختزال واستدراك العلامة الطليقة وجَوْهَر الجوهري، يعود بنا أسعد عرابي إلى الديار التَّليدة (صيدا ودمشق)، كمنطلق للتَّخْييل والمُجادَلة الذاتية. ففي مدائنه الراسخة بنَهارها وليلها، تَهَيْمن الألوان الباردة، الباعثة على التَّهْوِيَة والطمأنينة وامتداد الأفضية (الأزرق، الأخضر، البنفسجي، الأبيض) لتحيلنا على البعد المتوسطي، كما نَلْحَظ ذلك في أعمال معرضه «العودة إلى التجريد» (غاليري «أيام»، دبي، 2015)، ضمن عودة إلى تشكيلية تجزيئية، تستدرج عناصر ومعالم حَضَرية أثيرة، ليعيد بناءها وفق هندسية نابعة من نبْض وجداني، يُفكك ويُرَمِّم ويؤلف نسيج طبيعة مِعْمارية، وتَعْميرية (Urbanistique) أيضا، إذ لا تغفل خلفية السّاكِنَة وما تثيره من مَصائر إنسانية وأفق عيْشِها على المدى الزماني والمكاني، ضمن أواصر وطيدة باسْتِفهامات الوجود.

في حالة أسعد عرابي، لسنا بصدد وضع مقابلات متداولة بين التشخيص والتجريد، بحيث يجتمعان باستمرار في مُنْجَزه بعامة، بدرجة من سيطرة هذا على ذاك، في الحين الذي نُعاين فيه قدرا واضحا من التجريد في مختلف تلاوينه، حتى في أعماله «التشخيصية» برمتها؛ وإن كان يعتمد في ذلك مُناورات الأسْلَبَة Stylisation والتكثيف والتحويل والمَسْخ Métamorphose والقَلْب، فإن عناصر العمل الموضوعية تَبْقى على صِحَّة بنْيَتها على مستوى التركيب والتوازن كما على صعيد التَّوافقات اللونية والشكلية والفضائية (المملوء والفارغ)، بحكم امتلاك المهارة الأكاديمية والاحتراف الطويل الأمد، وفي هذا السياق يصرح: « لوحتي غير مفهومة أحيانا بسبب طموحها الكبير، إنها تنأى عن الإغراء البصري والمُحَسِّنات البديعة رغم ثبوتِيَّة موهبتي في الرسم، أنا ضد موهبتي في الرسم، وهذا الإلقاء، المَحْو، هو عملية اعتراضية على موهبتي، على كل ما أعرفه وما هو محفوظ لدي»، كما يؤكد على أن هذا التناغم بين اللون والخط غريزة في اللوحة التي ليست مجرد شاهد على ما يجري من حروب، بل انعكاسا للحياة التي تبقى هي الأساس مهما كان الوضع مريرا.

إذن، لا يتعلق الأمر باختيار هذا النمط التعبيري أو ذاك بناءً على المُفاضَلة، بقدر ما يرتبط بماهية اللحظة والمزاج والمفهوم، بحيث يتولد الأسلوب من خصوصية التَّصَوُّر وسياقه وبالأخذ في الحُسْبان قناعات جمالية بعَيْنها. بينما يمكن الزَّعْم بانتصاره للمرئِيَّة التَّمْثيلية (Représentation)، لكن مع إمكانِيَّة «تَرْميزها» من خلال تحويلها، ونَزْع صَفائِها (الكلاسيكي) لتكثيف صُلب التشكيلية Plasticité، بمَنْح اليد والجسد الحرية الكفيلة بالتَّغَلْغُل في ثنايا التعبير ومرادفاته البصرية. وبكيفية مُعَزِّزة تمُسُّ مَيْلة للتَّشْخيص في مقابل التجريد، يوضح أسعد عرابي: «قد وصلت إلى التجريد الغنائي وبدلت، لأنني أخالف الوصول إلى الهندسة، فنحن لا نرى في الأحلام مثلثات ومربعات ودوائر، فهي أشكال تناقض ديناميكيَّتنا البيولوجية، لذا نرى أشخاصا وعمارة ونستمع إلى الموسيقى، فاللوحة هي وجود طوبوغرافيا صحيحة، كالموسيقى التي نشكلها في نوتات»، في حين، لا يعتبر اللوحة خاضعة للجاذبية الأرضية، «فهي مفهوم، وأرسم الأشخاص بالمقلوب أحيانا».

إذا كان أسعد عرابي، قد قدم لنا تعبيرية «احتفالية» ذات الرَّنين اللوني في «حنين» حول أم كلثوم بحُلفيات رصينة وهادئة، بينما وضعنا أمام تعبيرية «درامية» ذات الشَّجَن اللوني في ملامَسة جراح «القيامة السورية»، فإن أسلوبه ظل يعكس طابع تعبيرية ضاريَّة خاصَّة، تشي بحوشِيَّة الوفاق مع سجِيَّة عارفة وجَسورَة، مثلما تضاعَفَت في تجليات «السّاكِن والمَسْكون» (وفي تجارب أخرى) عبر لوحات موسومَة بعناوين لافِتَة، كسائر أعماله، من قبيل: «أليس في بلاد المنفى»، «السّاكِن خارج السَّكَن»، «رؤوس الأطفال»، «ثانية واحدة قبل القصف»، «القصف الأعمى»، «المدينة المهجورة»، «الرحلة الحزينة» وغيرها، حيث باتت ضربات الفرشاة مرتعدة وخاطفة بتوابعها الخطية، سريعة الجَرّ والنَّثْر باستمرار، تُفَرِّج السِّعَة الروحانِيَّة في اللمسة المُتَحَرِّرة والنَّفورَة في نفس الآن، مثلما نَستشِفُّ ذلك في التَّلوينِيَّة المأهولة، الفاقِعَة كما هي في سَجّاد الشّام؛ الألوان المُقاوِمَة التي تبدو وكأنها

أم كلثوم تغني أمام السنباطي والقصبجي، أكريليك على قماش،

من اعمال غاليري سفير باريس 2019

تتناسل من تلقاء نفسها، تتجاذب بين نارية ورمادية (Les gris colorés) ورَطيبَة نَديَّة، تثير بلاغة كروماتيكية تَقْتَسِم صور الهَلاك والنجاة، فيما تُوَسِّع ناحيَة الشَّفائِيَّة والأمل.

استنادا إلى ما سبق، يتضح بشكل جلي أن أسعد عرابي مُتَحَدِّث جيد عن عمله وهواجسه الفكرية، بل يستطيع الغوص في تفاصيل التفاصيل، لكونه لا يمارس الفن بمعزل عن نظريته وعلومه التي ثابَر على اكتساب مفاهيمها ومعارفها. ففي كتاباته المُواظبة بدورها، أنجز العديد من الدراسات في علم جمال الفن العربي الإسلامي القديم والمعاصر، بقدر ما تناول الكثير من القضايا والإشكالات الكبرى والدقيقة، المتعلقة بالمحترف العربي وبالحداثة والعلوم المعاصرة والفن والصورة عموما. وإذا كان هذا الجانب الحفري، التحليلي، الاستقصائي، يمنحه صفة الباحث المتخصص، فإن نصوصه التقديمِيَّة للمعارض، وكتاباته السَّخِيَّة حول أعمال الفنانين ومقاربة أهم التجارب العربية الرائدة على وجه الخصوص، تدفع به في دائرة النقد، باعتباره من أرفع الأقلام النقدية في الوطن العربي.

في حال حديثنا عن الفنانين الذين جمعوا بين الممارسة التشكيلية والكتابة، نحن أمام أصناف ومستويات وطبائع في الكتابة، بحيث تتوزع الكتابة لديهم بين الكتابة الأدبية، شعرية وسردية: نموذج السوري فاتح المدرس (1922- 1999) في «عود النَّعْنَع» (1986) مثلا، والكتابة التأملية حول الفن: نموذج المصري حسن سليمان (1928- 2008) في «حرية الفنان» (1980) مثلا، والكتابة النقدية بالمعنى البَيِّن: نموذج رائد النقد الفني المصري رمسيس يونان (1913- 1966) في «غاية الرسام العصري» (1937). على غرار هذا الأخير، يتخذ أسعد عرابي صفة النَّاقد الذي يُؤَلف بين احترافه الفني والالتفات بقلمه وحِنْكته إلى أعمال الآخرين الفنية بأريحية، ضمن سَيْرورة نَهْجه في بَحْث وتَفَحُّص مَسائل إجرائية ونظرية في الفن، كما هو الأمر بالنسبة لنخبة من الفنانين النُّقّاد، من جيله الرائد، ومن الأجيال اللاحقة، الذين لم يدخروا جهدا في استنبات خطاب نقدي موازٍ، نابع من محترفاتهم التي يطلون منها على تجارب الآخرين في العالم، وهو الخطاب المُحْكم الذي يُفكك ويَدْرس ويُقَوِّم ويُوَجِّه بَوْصلة الفن في مختلف الأقطار العربية.

في حين، لم يتردد أسعد عرابي في تناوُل هذه العلاقة الصَّعْبِيَّة والمسؤولة لدى الفنان التشكيلي الناقد في مقاله «هل يحق للفنان ممارسة الكتابة النقدية؟» (2011)، وفي مقال ثانٍ «عن أحقية الفنان في الكتابة عن مهنته» (2022)، باعتبارٍ ذلك سؤالا شرعيا حول جدارة الفنان التشكيلي في الكتابة عن عمله الذي يَخْتَبره عِلْميّاً كل يوم، إذ يرى أن الكتابة في الفن جديرة بالناقد الذي تكون يداه مُلَوَّثَتَيْن باللَّوْن، وذلك بالنظر إلى عَناء الفنانين المحترفين الدائم من الأخطاء النقدية المتراكمة التي يقترفها الوافدون من مادة نقيضة على حد تعبيره. بل سبق أن دفعت به هذه العلاقة المُلازِمَة لإنجاز كتاب «المُصَوِّر في مرآة الناقد»، (عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، 1997)، انطلاقا من مُساءَلة ذاتِيَّة، تقوم على حوار ثُنائي ذاتي بصفته مصوِّرا وناقدا معا.

إضافة إلى هذا الأخير، صدر له عدة كتب مرجعية: «صدمة الحداثة في اللوحة العربية» (كتاب ضخم موثق بالنص والصورة، عن دار نينوى، 2009)، «معنى الحداثة في اللوحة العربية» (دار نينوى، 2006)، «شهادة اللوحة» وهو الإصدار الذي رافق المعرض البانورامي الأول (غاليري أيام، 2006)، «وجوه الحداثة في اللوحة العربية» الحاصل على جائزة النقد في بينالي الشارقة الدولي الرابع (1999)، كتاب « Vasarely et L'art de l'arabesque» (La Sorbonne- CREAM, 1978)، فضلا عن الكثير من البحوث والدراسات المنشورة في دوريات متخصصة ومجلات ثقافية، جازما في كون «الكتابة الجمالية أو الفكرية توازي أو تقارب قول ما لا يُقال إلا بالخط واللون ولا تحل محله». ومن ثمة، أبْقت الكتابة في الفن على إيقاعها المتناغم مع طقوس الاستغراق في المحترف لدى الفنان والباحث أسعد عرابي الذي باتت اللوحة بالنسبة إليه مشروعا فكريا، بينما يوجز رَمْزِيَّة هذه المُزاوَجَة السَّرْمَدِيَّة بين فِعْل التصوير وفِعْل الكتابة بالقول: «أصور نهارا، وأكتب فجرا، وأترك مسافة كافية بين هذيْن النشاطيْن حتى لا تختلط الأمور». لعله بهذا الحسم يقيم مُوازَنته الشخصية في اخْتِبار الذات واشْتِباكِها بالعالم.

وقائع عرضية - 1

في المغرب منذ زمن ليس ببعيد

ترجمة : إسماعيل أزيات

بقلم : رولان بارط

أضع نفسي في وضع من ينجز شيئا، وليس في وضع من يتكلّم عن شيء: لا أدرس منتوجا؛ وإنّما أنخرط في عملية إنتاجه؛ فأبطل الخطاب عن الخطاب؛ ولذلك لم يعد العالم يحضر عندي في شكل موضوع؛ ولكن في شكل كتابة؛ أي في شكل ممارسة؛ وهكذا أنتقل إلى نوع آخر من المعرفة (معرفة الهاوي)...

ر. ب «Incidents»

نادل، في مطعم محطّة، يخرج ليقطف زهرة جيرانيوم حمراء ثمّ يضعها في كأس من الماء بين آلة القهوة وحوض ممتلئ بأكواب وأطباق متّسخة.

في ساحة قبالة سوق صغير، ولد يقميص أزرق تتطاير أطرافه، علامة على اختلال (ما يعني في هذا البلد اتّصاف الشاب بكلّ سمات الجنون) يومئ لأحد الأوروبيين ويصرخ في وجهه: «عدْ إلى بلدك!». ثمّ يتوارى. بعد هنيهة، تدلّ تراتيل على اقتراب جنازة؛ يظهر الموكب. بين حاملي النعش (بالتناوب) الولدُ نفسه، وقد صار طيّعا، هادئا لبعض الوقت.

اضطهاد الحلاقة: يجزم رفائيليتو أنّ والده قصّ له شعره أثناء نومه. أولاد آخرون يؤكدون أنّ الشرطة تجزّ شعرهم حين تقبض عليهم بشكل مباغت في الشارع: تمرّد وقمع على صعيد شعر الأولاد الأسود.

أمريكيتان مسنّتان تمسكان بمرفقي رجل أعمى، طويل القامة أكبر منهما سنّا وتعبرانّ به الطريق وهو بينهما. لكن ما كان يبتغيه، هذا الأوديب، هي النقود: النقود، النقود، وليس المساعدة.

ولد حسّاس، لطيف شيئا ما، بيدين تبدوان خشنتين قليلا، يقوم فجأة بعمل إشارة من أصبعه تبين أنّه فتى بانكي[1] punk : ينفض بلمسة خفيفة من ظهر ظفره رماد سيجارته.

يطلب عبدر Abder منشفة نظيفة، والتي، بدافع الخشية الدينية من النّجاسة، يلزم الاحتفاظ بها هنا قرب السّرير، ليتطهّر بها عقب ممارسة الجنس.

حاج موقّر، ذو لحية قصيرة مشذّبة بحرص شديد، وبيدين مقلّمتين بعناية، مسدلة عليه، بفنّ ومهارة، جلابة بيضاء مثل الثلج ذات قماش رهيف للغاية، يشرب كأس حليب.

ومع ذلك هذا ما وقع: لطخة، أثر خفيف لشيء ما، ربّما براز حمامة على غطاء للرأس نظيف جدّا.

امرأة أوروبية ما عادت شابّة، مثقلة بالمساحيق، متّسخة، ملفوفة بشكل مضحك بكلّ ما يثير الحركة وتنسلّ خيوطه، شعر بجدائل، أهداب تتدلّى من فوق المعطف، حقيبة وحواشي ثوب بعضه فوق بعض، تمرّ عبر السوق. هذه التحفة المتأرجحة كالبندول (بحسب صبيّ لا تطرف عينه) «ساحرة سوفْياتية».

الطفل الذي وجدته في الممرّ كان نائما في كرتون قديم، الرأس بارز كما لو كان مفصولا عن جسده.

بالقرب من السوق، استقرّ زوجان أوروبيان يبيعان الطعام الخفيف للهيبيّين. لافتة تقول: حفظ الصحة اختصاصنا. وتفرغ المرأة منفضة السجائر في الشارع، الأمر الذي ليس سلوكا بريطانيا.

فتاة تعاقبها أمّها على الملأ، أمّ فلاّحة. البنت تصيح والأمّ هادئة، مصرّة على العقاب؛ أمسكت بشعر الفتاة كما لو أنّه قطعة ثوب، وشرعت توجّه لها سلسلة ضربات عنيفة منتظمة على رأسها. تتشكل حلقة على الفور.

حُكم المدلّك[2]: المرأة على حقّ ـ لماذا ؟ ـ لأنّ الفتاة عاهرة (في الواقع، هو لا يعرف عنها شيئا).

الطفل ـ لا يمكن أن يكون تجاوز الخامسة من العمر ـ يرتدي بنطلونا قصيرا وقبّعة: يدقّ على أحد الأبواب، يبصق، يسوّي ما بين فخديه.

متسوّل مسنّ أعمى، بلحية بيضاء، يلبس جلاّبة: ذو هيبة، بوجه جامد، ذو ملمح كلاسيكي، مسرحي، سوفوكلي. بينما وجه المراهق الذي يستجدي له يتحمّل كلّ الشحنة التعيرية التي تسمح بها مثل هذه الوضعية: قسمات محتضر يزيدها تجهّم مهدّد تشويها تعلن عن المكابدة، عن الفقر، عن الظلم، عن الخراب: انظروا ! انظروا ! يقول وجه الفتى إلى هذا الرجل الذي لا يرى شيئا.

فتيات صغيرات يبعن، بصورة غير مشروعة، النعناع والليمون (قُرجيل[3]). شرطي دنيْ في لباس مدني يبدو غليظ القلب للغاية؛ يعاملهنّ بقسوة، بخشونة، لكنّه يتركهنّ يلذنّ بالفرار.

فتطازيا لذيذة: محمد ذو اليدين النّاعمتين، والذي يشتغل في مصنع النّسيج، يصرّ أنّ مسجد اليهود يغرق في الظلمة يوم السبت؛ يشير لي إليه: إنّه كنيسة الكبوشيين[4] الإسبان؛ يستخدمها اليهود (أقرضتْ لهم) لأجل أن يقيموا فيها صلواتهم.

مراهق أسود اللون، في معطف حافظ من المطر زهيد وقبّعة مكسيكية زرقاء زاهية، وفتاة هيبيّة، بقدمين عاريتين على رصيف قذر.

أن تسير، أن تمرّ أمام أبناء البلد في مقهى (السنترال): فتى تغزّل بفتاة، سوى أنّه يضحّي بنفسه على رؤوس الأشهاد من أجل نزعة غريبة طائشة.

المسؤولة في شركة إيبريا لا تبتسم. لها صوت حازم، مكياجها كثير (لكنّه جاف)، أظافرجدّ طويلة حمراء كالدم ـ هذه الأظافر تجمّع التذاكر الطّوال، تطويها بحركة خبيرة وسلطوية...

عبد السلام، المقيم بالقسم الداخلي بتطوان، جاء هذا الصباح إلى طنجة (لقاؤنا جرى بمحض الصدفة تماما) من أجل شراء مرهم مضاد للروماتيزم وسدّادة تصدر صفيرا لغلاية الماء.

شاب أسود يلبس قميصا فاتحا بلون النعناع، بنطلونا أخضر لوزيا، جوارب برتقالية وحذاء أحمر يبدو في غاية النّعومة.

وأنا أشاهد رجلا ملتحيا يرقص، أخبرني أحدهم أنّه فيلسوف. لكي تكون فيلسوفا، قال، لا بدّ من أربعة أمور: (1) أن تكون حاصلا على شهادة في اللغة العربية؛ (2) أن تسافر كثيرا؛ (3) أن تكون على تواصل مع فلاسفة آخرين؛ (4) أن تبتعد عن الواقع مثلا، أن ترتاد شاطئ البحر.

شاب أسود يبدو كمن تمّ رشّه باللّون الأبيض، يرتدي سترة طويلة من نوع Day- Glo .

شهر يوليوز، في السّاحة الغاصّة بالنّاس. جماعة من الهيبيّين تجلس إلى طاولة، من بينهم زوجان؛ الزوج أشقر، ممتلئ الجسم لا يرتدي تحت السالوبيت أيّ شيء؛ المرأة تلبس قميص نوم طويلا من نوع فاغنر؛ تمسك يد طفلة صغيرة بيضاء، ذات طراوة تشجّعها على التغوّط فوق الرّصيف بين سيقان رفقائها الذين لا يبالون.

محاولة عبثية للعثور على جلابة زرقاء. تعليق سيري Siri : لا توجد خراف زرقاء.

مصطفى مغرم بقبّعته الرياضية. لا يخلعها حتى أثناء ممارسة الجنس.

في باحة فندق المنزه، امرأة ذاهلة بعض الشيء، تلبس فستانا طويلا أحمر اللون، ترمقني بنظرة قاسية وتسألني عن «المراحيض».

مثال على المطابقة الصوتية: بائع شاب في أحد البازارات (ذو نظرة ودودة): / fu / ti (you / yuh : غير مطابق) veux tapis / taper (تريد سجّادة / تريد الجنس : مطابق)؟

حليوة (هذا الاسم الذي يتكرّر بلا انقطاع يحبّ البنطولات البيضاء الناصعة (عند نهاية الموسم)، لكن بما أنّ المراحيض هي ما هي عليه، فهناك على الدّوام لطخة فوق هذه الملابس ذات البياض الحليبي.

فوق شاطئ طنجة (عائلات، مثليون، فتيان) أصحاب حرف مستّون، مثل حشرات بطيئة للغاية، قديمة للغاية، ينبشون الرّمل.

سلاّم أحد المحاربين القدامى في طنجة، ينفجر من الضّحك لأنّه التقى بثلاثة إيطاليين لم يفيدوه في شئ: «حسبوني امرأة ! »

فلاح عجوز بجلابة رماديّة (اللون الغامق للفقر المدقع) يحمل على كتفه جديلة ضخمة من البصل الإسباني ذي اللون الوردي القديم.

«بابا Papa » عجوز إنجليزي جذّاب ومخبول، يتخلى عن وجبة غذائه في رمضان تعاطفا (شفقة على الصبية الصّغار الذين يُختنون).

في التاسعة صباحا، يجتاز شاب هيّاب ساحة السوق، وعلى كتفيه شاة حيّة رُبطت حوافرها إلى الأمام (وضع رعويّ وتوراتي). تمرّ بنت صغيرة تداعب دجاجة بين ذراعيها.

من نافذة الفندق، وكان الكورنيش مقفرا (لازال الوقت مبكّرا من صباح الأحد: في الأفق البعيد أطفال ذاهبون إلى الشاطئ للعب الكرة)، أبصر خروفا وكلبا صغيرا له ذيل على شكل مروحة؛ الخروف يتبع الكلب عن كثب؛ يحاول في آخر المطاف أن يعتليه.

من القطار الذي غادره للتوّ في محطّة مهجورة (أصيلة)، رأيته يركض على الطريق، وحيدا تحت المطر، ضامّا بين ذراعيه علبة السيجار الفارغة التي طلب منّي أن أعطيه إيّاها «لكي يصون فيها أوراقه». (يتبع)

(1969)

هوامش (من وضع المترجم):

1 ـ punk ، سلوك اجتماعي متمرّد ظهر في السبعينيات (موسيقى punk ، أزياء ممزّقة، شعر ملوّن...)

2 ـ مفارقة ساخرة: المدلّك الذي يلامس الجسد برفق ويحرره من الألم، يتحوّل إلى فجأة إلى شاهد يبرّر القسوة.

3 ـ virgile، هذه اللفظة تحتمل تأويلات مختلفة، لكن إذا راعينا سياقها في النص، ربّما تشير إلى الليمون كرمز للاحتجاج، كما فعل رائد الفضاء الأمريكي Virgil Grissom

حين وضع على مركبته ليمونة ضخمة احتجاجا على أعطابها المتكرّرة. الليمون رمز الاحتجاج وإلاّ لماذا تطارده الشرطة؟43 ـ capucins ، رهبان كاثوليك يتميّزون لباسهم البني ذي القبّ (capuche) الطويل.

.Roland Barthes, Incidents, Paris, Seuil, 1987