العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 27 من جمادى الثانية 1447

الموافق 18 ذنجبر 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

كالحوت لا يجتمعون إلا في طاجين !

ص

صحيح أن النسيان نعمة، ولكنه أيضا نقمة يجر الويلات على الإنسان، كيف لا وذات الشر الذي يحيق بالمستضعفين، يتكرر كل سنة على مرأى من أولي الأمر، وسواء انشقت الأرض في بلدنا بزلزال، أو بأي كارثة من صُنْع البشر، لا يتحرك ذاك الساكن بعد أن فقد الأهالي المساكن، إلا في ذُطب إنشائية تحسبها من شدة حرارتها، ستندلع بقائليها على المنابر !

الدور هذه السنة على آسفي العريقة، تلك التي وسمها ابن خلدون بحاضرة المحيط، أما كان أجدر بمن اجتمعوا آكلين من طاجين الحوت، أن يحترموا تاريخ هذه المدينة، قبل أن تهوي بنزلة مطر غريقة، حقا وكما كتبتُ حين قرعت كعادتي الجرس ذات خطر، لا يسقط المطر في بلدي إلا ويسْقط معه دمعي، كيف لا وأنا أنظر حين أستيقظ باكرا لمنْ باتَ ليله طاوياً مقروراً في العراء، لا تأويه في السُّقوف تحت شرفات المحلات التجارية إلا السماء، وأعلم أنَّ موجة الصقيع في شِدَّتها هذه السنة، قد جعلتْ حتى الهاجعين بالبيوت الدافئة يرتعشون برداً !

فمنْ جعل المطر يجري من مآقينا دمعا ونحن نحب المطر، ألم نكن صغارا، نرقص ماسكين بأكفنا الصغيرة مع كل قطرة، وعود السنبلة التي ستمتلئ حَبّاً، ألم نكن نردد منشدين كلما انفتحت بالهطول أبواب السماء: آشتا تا تا تا تا أصبي صبي صبي أوْ ليداتَكْ في قُبِّي.. آ وْلِيداتْ الحرُّاثة ... نحبّ المطر وإذا كنا شُعراء نُهرقه حبرا في القصائد، بل وننساب مع السياب شاكرين لهُ أنشودة المطر!

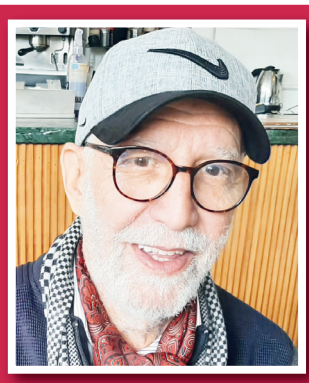
نحب المطر رغم مجراهُ الذي انحرف من السماء، وها هو كباقي السنوات الماضية يسقط بالدمع من أعيننا، نحبُّ المطر مع صغار الفلاحين ما أشبههمْ بالعُشاق، انظر كيف يترصَّدون خطى الحبيبة في هبوب الرياح وقطعان الغيوم ونشراتِ الطقس، إلى أنْ جاءتهم الحبيبة بوعود صيف وفير، تسبقها الضفائر حقولا، و من يدّعها أثمرتْ الغلال بالأعناب والرمانِ أثداءً، تكاد تخطف الأبصار بحِليٍّ سنابلها المثقلة ذهَباً صريحاً، جاءت الحبيبة لتُلقي بكامل زينتها بعدِ طول انتظار في أذرع صغار الفلاحين، عارية تروي ظمأهم للمطر، نُحبُّ المطر ولكن من تركنا نحبُّ المطر، من تركنا نخفق لقطراته ملء القلوب فرحين، ألم تر كيف بفاجعة آسفي، انقلب الجمال إلى قبح، وغار عميقا مع جنائز الضحايا الجرح !

يسقط مع المطر دمعي، أنظر لتلفزيوننا الرَّسمي، يا لفخامة صوت المذيه وهو ينقلُ مباشرة من دمع المكان، مراسيم سقوط البشر، يكاد يُجهش بالشتاء وهو يقْصفنا بعناوين ما أجمل إنشائيتها على الطاولة فوق القمطر، لذلك لا تسمع بعد أن أصبح ريف البلد وأطلسهِ متلفعاً بالبياض، سوى جُمل لا تفيد أحداً من مثل (الطبيعة خلابة تكتسي حلّة بيضاء)، ولا يفوت التلفزيون وهو ينتقل بمهنيَّة عالية لمناطق التزحلق الجليدي بمشليفن وأوكيمدن، أن يستجوبِ أولاداً وبناتاً يبتسمون ببراءة من انتهز فجوة للعب، فتُشعُّ تحت شفاههم أسلاكُ تقويم الأسنان، يا لروعتها، كم تزيد شاشة تلفزيوننا الرسمي بريقاً، والله وحده يعلم أن شعباً بأطفاله وشيوخه ونسائه الحوامل، معزولٌ في مناطق سحيقة ونائية بتخوم الجبال، من أين لهم أن يستمتعوا بهذه الكسوة البيضاء وقد انقلبت إلى كفن!

ما زال المسؤولون الجماعيون للأسف، لا يجتمعون إلا على طاجين الحوت، يمعنون في الإعراض عن ما يصب في مصلحة الساكنة، سواء من حيث البنية التحتية غمِّس وكُل، أو ما فوقها على جناح بعوضة، وكلما حلّت كارثة طبيعية بالقرِّ فيضانا وثلوجاً، أو بالحَرِّ جفافاً تشّقق له الوجوه، لا تنبري إلا القُفّة تتجوّل بالصَّدقة في طوابير بشرية، ولا تنْتصبُ المستشفيات إلا في معسكرات متنقلةٍ بالخيام، لنصير في نظر العالم، بسرعة المعلومة التي بالأنترنيت تضْرب الطر، مناطق منكوبة أحوج لتدخل وكالات الغوث الدولية، أو هكذا أيتها النُّخب الحاذقة تعبرون عن وطنيتكم الصادقة !

محمد بشكار

اللغة العربية من رسمية الدستور إلى هشاشة الممارسة



المختار عنقا الادريسي

كلام للافتتاح

بين ما ينص عليه الفصل الخامس من دستور المملكة، وما نعانيه في المدرسة والإدارة والفضاء العمومي، تتسع مسافة صامتة تجعل من اللغة العربية لغة محمية قانونا، لكنها هشة على مستوى الممارسة .

وفي هذا التوقف، أقدم قراءة تأملية - قانونية هادئة في وضع لغة الضاد بالمغرب، مسائلا حدود الوفاء الدستوري وجدوى السياسات اللغوية القائمة بعيدا عن أي خطابة استهلاكية، قريبا من أسئلة الكرامة اللغوية اليومية .

في اليوم العالمي للغة العربية، لا أجدني مدفوعا إلى الاحتفاء، بقدر ما أجدني مدعوا للتساؤل. سؤالا هادئا وعميقا :

ماذا تبقى من العربية، حين تعلن رسميتها في أسمى نص قانوني للدولة، ثم تفرغ تلك الرسمية من مضمونها في تفاصيل حياتنا اليومية؟

1 - الإحالة الدستورية... وضوح النص غموض الفعل

في دستور المملكة ينص الفصل الخامس بوضوح على أن اللغة العربية لغة رسمية للدولة : (تظل اللغة العربية اللغة الرسمية للدولة، وتعمل على حمايتها وتطويرها وتنمية استعمالها ...)إلى جانب الأمازيغية. وهذه صياغة واضحة، ملزمة، لا تكتفي بالاقرار الرمزي، بل تُحَمِّل الدولة بمختلف مؤسساتها ودواليبها واجب الحماية والتطوير وتنمية الاستعمال. وبالتالي فهي ليست صيغة توصيفية، بل صيغة إلزام دستوري، يُفترض أن يكون أساسا لسياسات لغوية عادلة ومنصفة. تترتب عنها مسؤوليات تشريعية، مؤسساتية، تربوية، ثقافية. غير أن التأمل في الواقع اليومي عندنا، يكشف بهدوء مؤلم، أن الفجوة بين النص والممارسة مازالت قائمة وتقول بصوت خافت أحيانا وصريح أحايين أخرى، أن المسافة بينهما لم تزدد إلا اتساعا مع مرور الزمن. وكأني باللغة الرسمية تبقى حاضرة مستدعاة في كل التصديرات والديباجات، وتُغَيَّب في السياسات العمومية .

2 - اللغة العربية بين الشرعية القانونية والهشاشة الإجتماعية

في البدء ألاحظ كمواطن قبل أن أكون رجل تربية وتعليم، أن اللغة العربية تُستدعى بقوة في كل النصوص الرسمية، مقابل تراجع ملحوظ لها في الفضاء العمومي، الادارات، الاقتصاد، الإشهار، التواصل ... وفي قطاعات واسعة من التعليم، فتتم إزاحتها لصالح لغات أخرى، وكأن الرسمية الدستورية لا تستدعي بالضرورة الإحترام العملي لها. علما أنها في جوهرها، ليست لغة هوية فقط. بل لغة تفكير وإنتاج للمعنى، وهو ما كان قد تنبه إليه مبكرا بعض الفلاسفة العرب، وفي هذا يقول الفرابي (اللغة آلة الفكر، فإذا فسدت الآلة فسد ما يُصاغ بها) . وحين تقصى اللغة العربية من مجالات العلم، الإدارة، التقنية ... فإن الخلل لا يصيب اللسان وحده، بل يصيب البنية العميقة للتفكير الجماعي. في حين نجد أن عبد الله العروي قد نبه إلى أن (اللغة ليست مجرد أداة للتواصل، بل أداة سلطة ومعيار اندماج اجتماعي) . فحين تُفقد العربية بعدها الوظيفي، تتحول تدريجيا إلى لغة هوية رمزية، لا لغة كفاءة اجتماعية، وهو ما يخلق نوعا من الازدواجية غير العادلة بين لغة الإنتماء ولغة الامتياز .

3 - اللغة المدرسية وسؤال الوفاء الدستوري

في المدرسة، حيث يفترض أن يصان المستقبل اللغوي للأمة المغربية، تُدَرَّسُ العربية غالبا بوصفها مادة دراسية وليست لغة تفكير وبحث وإبداع. حيث يطلب من المتعلم(ة) أن يحفظ القاعدة، لا أن ينتج المعنى، وأن يعيد استظهار النص، لا أن يكتب ذاته من خلاله. وقد لخص طه حسين جوهر هذا الإشكال في قوله :(لغتنا ليست عاجزة عن مسايرة العصر، ولكن العجز في طرائق تعليمها)؛ وبالتالي تبقى العربية على حد تعبير عبد القادر الفاسي الفهري: (مهددة في بقائها، وهي مستهدفة بكل تأكيد، وتعاني من كونها لم تعد مُبَيِّئَة التبييئ السليم والكافي الذي يضمن لها البقاء ... إنها لغة غالبا ما تُغَيَّبُ أو تهمَّش في بيئة الأسرة ... ولا تلقن في الرّوض ، وتَشَكلها النفسي في بيئة المدرسة في السنين الأولى من تعلم الطفل يعوقه حضور العامية القوي وحضور اللغة الأجنبية، استمرارا لحضورهما في بيئة الأسرة). وهنا يبرز سؤال دستوري غير مباشر: كيف نُفعِّل الفصل الخامس من الدستور، إذا لم نجعل من العربية لغة حية في المدرسة والمعاملات الإدارية والإشهار والإعلان...الخ، حتى تكون قادرة على احتضان السؤال والنقد والخيال ؟

4 - الازدواجية اللغوية بين التعدد المشروع والتراتب الصامت

وإذا كان التعدد اللغوي لا يشكل أي خطر في حد ذاته، ويعتبر ثراءً ثقافيا. فإن الخطر الحقيقي يبدأ حين يتحول هذا التعدد إلى تراتبية اجتماعية غير معلنة، تُربط فيها العربية بالهوية فقط وتُربط اللغات الأخرى بالترقي والنجاح. هذا في الوقت الذي يذهب أحد تقارير اليونسكو إلى أن أبسط تحديد للغة المهددة هي اللغة التي لم يعد الأطفال يتعلمونها، ولم يعد اكتسابها فطريا - كما يرى بذلك عبد القادر الفاسي الفهري - وهو الوضع الذي تعيشه اللغة العربية ببلادنا. وهنا نستحضر تحذير مالك بن نبي، عندما يقول : (اللغة التي لا تستعمل في الإنتاج العلمي تتحول إلى فلكلور). وبالتالي فإن أول الأولويات في النهوض بلغتنا العربية، يتحدد في (تحسين بيئتها العامة، مجتمعيا وسياسيا واقتصاديا وقانونيا، لإعادة الثقة فيها كلغة، ودفع العداء والبخس عنها، وبث الثقة في متعلميها ومعلميها والعلماء من أهلها ... ودعم تعريب التعليم أفقيا وعموديا، وفي مختلف مناحي الحياة العامة) كما يرى بذلك عبد القادر الفاسي الفهري وتجاوز مأزق التهميش الوظيفي الملصق بها .

5 - من رسمية النص إلى كرامة الاستعمال

وقد أخلص هنا إلى قناعة بسيطة، لكنها تبقى راسخة عند كل مهتم بالشأن اللغوي، ومفادها الإيمان بضرورة الاستنهاض الشامل والمكثف، من أجل الذود عن وجودها ... بقائها ... نموها ... وإعادة الحيوية إليها باعتبارها جزءا من الوجود في المجتمع المغربي، والتخطيط للنهوض بأوضاعها وتقويمها وتحسينها نحو الأفضل، مع الحرص على الوفاء العملي للنص الدستوري، وفاءً لا يمكن أن يمر إلا عبر :

-المحافظة على احترام اللسان العربي عبر كل الأجيال، بدءا من التنشئة عليها في المنزل، وفي الشبكات الإجتماعية لتقوية أواصر الترابط والتضامن والشعور بالانتماء .

-إذكاء الوعي وقوية الإرادة ومقاومة التبعية مع الدعم المتداخل .

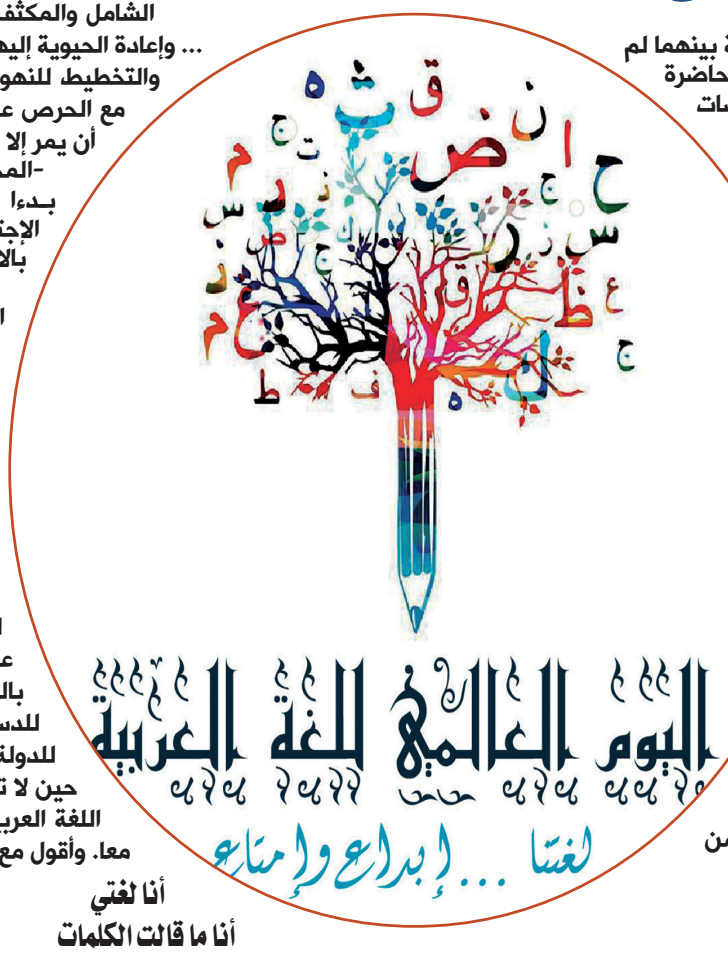
-اكتساح الفضاءات الإجتماعية والإعلامية والثقافية والمؤسسات التربوية والتشريعية .

-إقامة مرجعية علمية في لسانيات العربية، ودعم التكوين في علوم اللسان والتثقيف اللساني .

خاتمة تأملية

ونحن نعيش فترة الإحتفال باليوم العالمي للغة العربية، لا أسأل إن كانت اللغة العربية قادرة على الإستمرار، بل أسأل بصفتي مواطنا ومهتما بالشأن التربوي عامة واللغوي خاصة: هل نحن أوفياء للدستور المغربي الذي ينص على أنها لغة رسمية للدولة ؟ معتبرا أن اللغة لا تضعف فجأة، بل تستنزف حين لا تجد من يحميها بالفعل لا بالقول. ومؤكدا على أن اللغة العربية تستحق أن تكون لغة الدستور ... ولغة الحياة معا. وأقول مع محمود درويش :

أنا لغتي
أنا ما قالت الكلمات
أنا ماقلت للكلمات
هذه لغتي قلائد من نجوم حول أعناق
الأحبة
فلتنتصر لغتي على الدهر
على شلالاتي ، علي ، على أبي ، وعلى
زوال لا يزول
هذه لغتي ومعجزتي . عصا سحري ....
وهويتي الأولى
ومعدني الصقيل .



شهقة الزعتر البري

بريشة الرسامة الأمريكية كاثي هيغمان

آمنة البكوري

لا ترعوي
تلك الشجرة في أطراف
حقل الزعتر البري
عن إخفاء حلم الغابة
الازلي
:حيث
تهدل العصافير رغدا
في أحراش المسافات
..جدلانة الخفق
ويهيم قطيع المساء
غثاء هتونا
..على مرابع ربوة التل
ويغرف الحنين
عسلا بريا معتقا
من جبح الطفولة
المهور برحيق المحبة
..الهطلاء
فتهدر السواقي رواء
في ضفاف مقمرة
..ينادمها نشيد الماوراء
ويرتد ضوع الجمال
عويلا عاشقا
..غائرا في نسغ الوجود

أيتها الشجرة الواجفة
السادرة في الغي
أزيحي ظلك الثقيل
:عن وجه العالم
حارس الأقاصي والنذور
والحجب والأجراف
..والأغوار والاسرار

أيتها الفزاعة
المستوحدة في حقل
صبار العدم
كفي عن شططك
..وارحلي
العي فيك مستحكم
لا شعاب ذرعتها
نطف نبوءتك» المقدسة«
..لا حقائق لا برهان
لا هدهد وشى
..لا بلقيس ولا كنعان
لا هيكل تداعى
لا ميلاد ولا ميعاد
..لا عبور ولا مقام

أيتها الضليعة في المحو
اكرعي مصل طلاسمك
وانجرفي
..هشيما انتثري
فقد نزت الروح
عميقا
روح» الشهيد«
:تلك الروح
الخصيبة..المهيبة
الحنظلية..القمحية
التي تحضن في
قلبها الرؤوم
كل مراثي وأعراس
..الفصول
:تلك الروح
الأريبة..الطاهرة
الثائرة..العبقة
المسكونة بصولة
..العوسج والريحان
الرهيفة..الهادرة
كشقائق النعمان
الفاغمة ربيعا بيلساني
..الظلال
:أيتها الشجرة المارقة
النزقة
كفي عن غطرستك
وارحلي
إبان الغروب
وعند سدرة منتهى السكون
:حيث
تنجلي الحقائق
وتبهت الظنون
أشيحي بوجهك الغضون
..واغربي
عن سمائنا..أرضنا
شمسنا..هوائنا
أحلامنا..ذكرياتنا
تحفك جوقة الغربان
ونعيق البوم
لعنة أبدية حتى
!..أتون» الزقوم«
أيتها الشجرة العجفاء
..ارحلي
عل أفولك
..يثلم معول الصمت
..يفتق أصباح الزغاريد
..ينكأ شهوة الحياة
يقرع أجراس العالم
!..من جديد

من نَحْت الْمُصْطَلَحِ إلى تَمَثُّلِ الْمَفْهَوم

الجزء الأول

قراءَةٌ في المؤَلَّفِ النقدي الْمسرَحي الكوميديا الصادِمة

سخرية الإنسانِ المقهور- تأليف لحسن قناني

د. عبد الرحمن بن إبراهيم

«الكوميديا» المصطلح والمفهوم

من المعلوم أن «المفهوم» (Concept)هو عبارة عن بنية فكرية ذات معنى ودلالة مجردة جامعة للخصائص الأساسية، أو السمات المشتركة لشيء أو لمجموعة من الأشياء التي تمثله. وهو أداة أساسية للتفكير والفهم والتواصل. ويتكون (المفهوم) من تمثيل ذهني يجمع صفات متكررة في أشياء واقعية أو خيالية، ويساعد في تنظيم الخبرات والمعلومات. تنشأ المفاهيم في أطار التجريد أو التعميم، أو نتيجة للتحولات التي تطرأ على الأفكار القائمة. هذا المفهوم يتبدّى من خلال جميع الحالات العملية أو المحتملة سواء أكانت هذه الأشياء في العالم المحسوس أم أفكار خيالية. ومن خصائص المفهوم تفاعله وانفتاحه وتأثره بالمفاهيم الأخرى في عديد العلوم كعلم النفس وعلم الاجتماع واللسانيات، وبشكل ضمني علوم الفيزياء والرياضيات... ويمكن تأطير المفهوم في ثلاثة مستويات: الأول منها أن المفهوم بحكم طبيعته التجريدية فهو نتاج تراكمات ذهنية تبلورت مع الزمان بفعل الاجتهادات الخلّاقة والقدرات الإدراكية، لتتشكل في إطار وعاء كبير حامل للمعاني والدلالات والرموز، تكون عادة بمثابة تمثلات ذهنية. الثاني أن المفهوم يملك القدرة على الثبات لفترة زمنية طويلة، بحيث يصعب تعديله أو تحديثه إلا في حالة ظهور تحولات فكرية وانعطافات فلسفية ونظريات نقدية لم تكن معلومة من قبل. أما الثالث فيتمثل في كون المفهوم يرتبط أساسا بالفرد الواحد في الغالب، وأحيانا بالأفراد الذين صاغوا وأسسوا مفهوما ما.

أما المصطلح (Terme) فهو عبارة عن اتفاق لغوي مؤطر في صيغة محددة، يتم بين مجموعة من الأفراد المتخصصين بعلم معين. بهذا المعنى، فالمصطلح يقوم على الاتفاق المباشر أو الضمني أو التاريخي، وأن المصدر هو الجماعة. ويُعتبر الاتفاق معيارا يُكْسِبُ المصطلحَ صفته وقوته المصطلحية، وفي حالة الاختلاف يتحول إلى مفهوم متنازع فيه. هكذا نستخلص أن الاختلاف حول دلالة المصطلح يُكسبه صفة مفهومية، والاتفاق في المقابل يُبقي على الصفة المصطلحية. وأن لفظ المصطلح يُستعمل للدلالة على ما هو متفق عليه، بينما استعمال لفظ المفهوم يدل على ما هو مختلف فيه. وبمقدار ما يكون المصطلح قويا ومؤثرا فإنه يكتسب حمولته المصطلحية ويتجاوز المسلك اللغوي الذي يبحث عن بيان المعنى المراد؛ مما يفهم منه أن كل مصطلح مفهوم، وليس كل مفهوم مصطلح. بهذا المعنى ترقي «الكوميديا الصادمة» إلى المعنى المصطلحي الذي يستوعب المعنى المفهومي. فقد وظفها الباحث لحسن قناني في إطار المسلك التداولي الذي يتتبع التغييرات التي يحدثها الاستعمال في السياق التلفظي والوظيفي والتواصلي بين المُرسِل والمُرَسل إليه.

وإذا كان مفهوم التراجيديا محل اتفاق وإجماع بالصيغة التي حددها أرسطوطاليس؛ فإن مفهومه للكوميديا شابه الكثير من الالتباس؛ إلا بعض النتف والشذرات المبثوثة في ثنايا ما كتبه عنها بسبب فقدان النص الأصلي حولها. غير أن <<الثابت والشاهد الذي نمتلكه هو الثبت الذي خلفه أرسطو، ومنهاجه في البحث عن أنواع المحاكاة في مجموعها، لكنها تختلف على أنحاء ثلاثة (الوسائل – الموضوعات – الأسلوب). وقد أقر أن الحد الفاصل بين التراجيديا والكوميديا هو الموضوع، ويتقدمان في إحراز الاتفاق على صعيدي الوسيلة والأسلوب.>>1

والموضوع هو محاكاة فعل مأساوي في بناء درامي يتحدد في بداية ووسط ونهاية. إن انعدام الموضوع في الكوميديا له تأثير على خط بنائها الدرامي الذي لن يكون متصاعدا، ولن تكون فيه ذروة تحتم حلا بالضرورة. وحتى في حال وجود عقدة تتبلور وتتأزم عندها الأحداث، فإن حلها لن يكون سوى فكاهيا ومسليا بعيدا عن توقعات المشاهد. إن الأمر -إذا- يتعلق بمحاكاة لفعل صادر عن أشخاص دون المستوى العام. وتتضمن هذه الدونية معنى القبح والنقص، فتظهر الشخصية نمطية مثيرة للسخرية والنفور، كأن تبدو ذات عاهة في الخِلقة، أو ذات نقيصة في سلوكها وطريقة نطقها. بهذا المعنى فموضوعات الكوميديا في الأصل تنحصر في قضايا شخصية، قصص خيالية، أو حكايات تمزج بين ما هو واقعي محسوس واللاواقعي الموغل في الوهم، وتجمع بين ما هو حقيقي وما هو خرافي. <<إن الكوميديا تنطلق من البحث عن الفكرة الكوميدية المبتكرة، وتصميم مواقفها، عكس التراجيديا التي تبحث عن الفعل السلوكي المكتمل، الذي يتطلب منذ البداية وجود هيكل لموضوع مكتمل البناء. معنى هذا أن هيكل الموضوع كان الأساس في التراجيديا، بينما كانت الفكرة الكوميدية العامة هي موضوع اهتمام الشاعر في المقام الأول.>>2 غير أن ما يُلزمهما هو ضرورة إحداث توازن في عاطفتي الخوف والشفقة في التراجيديا، وفي الباعث على الضحك والتسلية في الكوميديا. فالخوف يجب ألا ينقلب إلى رعب، ولا الضحك يتحول إلى قهقهة فارغة.

إن الضحك ظاهرة اجتماعية وجماعية. ولا يمكن لشخص أن يضحك بمفرده، وبمعزل عن مؤثر خارجي. إن الكوميديا فعل جماعي، غايتها اللحظية هو الإضحاك والترفيه من خلال شخصيات أراذل، أدنى منزلة اجتماعية، وأقل مرتبة خِلقةً وخُلقًا. <<وتسخر من المتعة وتدين الاسترخاء، لأنهما أساس كل نقيصة ووراء كل وبال.>>3 وغايتها الكبرى التغيير من خلال النقد الاجتماعي لبعض المظاهر السلبية السائدة بعد أن يتم عرضها في صورة/صور سلبية تُحقِّرُ وتقلل من شأن شخصية أو نماذج معينة. وفي ذلك تتحقق رسالة الكوميديا التي تهدف إلى التغيير. ويتم تمرير الرسالة عبر أحداث بسيطة وعادية يبحث مؤلفها عن الفكرة، وموضوعها الكشف عن السلبيات وتعرية النقائص وفضح المستور، ثم اقتراح البديل في صيغة فنية بليغة. إنه ضحك غايته التوعية الارتقاء في السلم الاجتماعي، وتربية الذوق والحس الجمالي. أما الضحك من أجل الضحك فيندرج في إطار الهزل، في الهزلية لا يبذل المتفرج مجهودا في التفكير والتركيز، مثلما يحدث في عرض البهلوان ولاعب السيرك على سبيل المثال. إن الضحك الكوميدي يخاطب العقل؛ وهو ما يتناقض مع التراجيديا التي تهدف إلى التطهير بحكم اهتمامها بالفرد الذي يقوم بالفعل النبيل في إطار هيكل درامي متكامل من حيث الشكل والمعنى. وعلى الرغم من التأثير الكبير الذي مارسته النظرية النقدية الأرسطية إلى مطلع القرن العشرين، والقاضية بالفصل بين الأنواع الأدبية، والقائلة بفكرة صفاء النوع الأدبي، مع رسم حدود فاصلة بين هذا النوع وذاك؛ فإن العديد من الإبداعات المسرحية لم تحترم هذا الفصل، على اعتبار أن مقولة صفاء «النوع الأدبي» مجرد تقسيم مدرسي كلاسيكي، وقالب افتراضي تجاوزه المفهوم الحداثي للأنواع الأدبية. وأن حياة النوع الأدبي واستمراريته مرهونة بتبادل التأثر والتأثير، وأن انغلاقه على نفسه سيؤدي إلى اندثاره. ولنا في مسرحية وليم شكسبير «هاملت» خير مثال؛ حيث تلتقي الملهاة المفجعة بالمأساة المضحكة. وهذا الجمع بين المتضادات في المسرحية الواحدة قد يكون سببا من أسباب نجاحها.

«الكوميديا الصادمة»
من نحت المصطلح إلى تمثُّلِ المفهوم

حينما يتعلق الأمر بالكوميديا، تُطرح تلقائيا العلاقة بين ظاهرة الضحك والظاهرة المسرحية. وفي هذا الصدد صاغ المؤلف لحسن قناني مساءلة questionnement تتنوع فيها الاستفسارات وتتشعب، من دون مغادرة أطروحة السؤال الأصلي، الذي يدل على أن العلاقة بين المجالين هي علاقة إشكالية:

<<- ماذا يشكل الانفعال العجيب، أي الضحك داخل المسرح،؟

وما علاقته بالفرجة المسرحية، وكيف يعمل على إنتاجها،؟

وكيف ومِن أين يستمد المسرح قدرته على الإضحاك،؟

وهل ينحصر دور الضحك في إنتاج المتعة والفرجة المسرحيتين، أو ثمة علاقة معينة تربطه بالجانب المعرفي،؟

وهل قيمة الضحك المسرحي تتحدد داخل بنية العملية المسرحية أم خارجها،؟

بمعنى هل يشتغل الضحك داخل العمل المسرحي كترف فني لا غير أم يروم تحقيق أهداف اجتماعية.؟>>4

لا ريب أن الباحث طرح هذه الأسئلة كمدخل منهجي لبناء أطروحته انطلاقا من<< مغامرة تجريدية تنظيرية خالصة للكوميديا.>>5 وبالنسبة إليه، فكل حديث نظري عن الكوميديا سيؤول لا محالة إلى «تحصيل حاصل». وفي المقابل، فإن الأمر ما يزال بعيدا عن أن يكون قد استنفذه البحث التطبيقي المتمثل في الممارسة الميدانية نصًّا وعرضًا وتلقيًا، وفي استخلاص القيم الفنية والجمالية التي أفرزتها. وهي فكرة عملية إذا <<تم تجاوز ذلك النوع من الإخلاص والولاء للمركز أي الثقافة الغربية، وتم توجيه الاهتمام نصب المحيط أي الثقافات الشرقية، ومنها الثقافة العربية.>>6 على أساس أن الكوميديا في العالم العربي ما تزال بكرا. وهي دعوة صريحة للانكباب على قراءة النص الكوميدي العربي، والحفر في أخاديده بحثا عن مكامن القيم الفنية والجمالية، وانتشالها من رفوف النسيان.

يطرح المبدع والناقد والمنظر لحسن قناني تصوره للكوميديا الصادمة عبر سؤالين يحددان إطارها المفهومي

أ- ما الذي نقصده بالكوميديا الصادمة،؟

ب- وبأي معنى يمكن اعتبارها كوميديا الإنسان المقهور،؟

المقصود هو نوع مسرحي يتأسس على المفارقات الإيحائية، ويندرج في عموم الكوميديا السوداء التي تجمع في آن واحد بين الضحك الهستيري والتسلية الهادفة من جهة، والمساهمة المؤثرة والنقد البناء من جهة أخرى. غير أن التراكم الإبداعي على مستوى النصوص الإبداعية عند الكاتب المسرحي لحسن قناني، فضلا عن تجربته الميدانية على مستويي التمثيل والإخـراج ساهمت في انبثاق تصور فني وجمالي تأصل ذهنيا وعمليا وتقنيا فيما بات يعرف بـ «الكوميديا الصادمة».

<<فالكوميديا الصادمة هي أولا وقبل كل شيء كوميديا. أي نوع من المسرح يجعل من الضحك والتفكه قناته النموذجية لمد جسور التواصل الفني مع المتلقي، وينظر إلى السخرية باعتبارها أبلغ الطرق لقول الحقيقة.>>7

على المستوى المصطلحي، فخاصيتها المصطلحية تتمثل في كونها محل اتفاق إجماع بفضل شيوعها واستقرارها في كتابات لحسن قناني. فالتمثل الأرسطي في المصطلح يتحدد في كون الكوميديا لا تنحصر في التسلية والضحك، وتَصَيُّدِ المتعة للمشاهدين، فذلك قد يكون استخفافا بهم على أساس <<أن تَعَمُّدَ الإثارة – كما يقول أرسطو- يعتبر عيبا في الكوميديا، أو نوعا من الهبوط ببعض جوانب الطبيعة البشرية إلى مستوى دنيء، على غير مرض فيها.>>8

إن محاولة تحديد مفهوم «الكوميديا الصادمة» تقتضي تفكيك التمثل الذهني للحمولة المعرفية لمدلول «الصدمة» الذي جاء في صيغة اسم الفاعل. إن الأمر يتعلق بتوظيف انزياحي لمفهوم الصدمة لإحداث رجة ذهنية غير متوقعة عبر تناول موضوعات غريبة، مثيرة، مريبة، مزعجة، مستفزة ومسكوت عنها. ولبلوغ الغاية المتوخاة، يتم اعتماد تقنيات بصرية وسمعية لافتة لإحداث وقع الصدمة يترتب عنها اهتزاز المفاهيم التقليدية، والتشكيك فيما بات قائما ومكرسا، وصدور ردود فعل تعكس حالة استنفار لدى المتلقي. وبناءً عليه، فالعرض المسرحي في الكوميديا الصادمة عبارة عن عالم معقد ومتغير، يوظف الفكاهة الساخرة في تناولة لموضوعات اجتماعية جدية ومؤلمة. فحين تصير مآسي الإنسان مادة لإثارة الضحك، وحين يتحول الألم القسوة إلى مجال للتندر والتهكم، فذلك ما يوقع العقل في مواجهة مباشرة بين تصوراته ومفاهيمه من جهة، والمفارقات العجيبة التي تخلخل يقينه وتبعث الحيرة في قناعاته من جهة ثانية. <<إن الكوميديا الصادمة بهذا المعنى هي كوميديا تضحكنا، ولكن ما أن يخبو ضحكنا ويتباعد صداه حتى نشعر بنوع من المرارة في الحلق. قد يتدرج ضحكنا هذا حسب نسب وكميات أو بالأحرى كيفيات متفاوتة، انطلاقا من الضحك الداخلي أو ما يسمى بضحك العقل، والذي عادة ما يكون مستترا، ولا ترافقه أي تغييرات فيزيولوجية، مرورا بالابتسام بأنواعه سواء كان أصفرا أو متكلفا أو حقيقيا، وصولا إلى الضحك ملء الشدقين والقهقهة، إلى درجة الانكفاء على الظهر.>>9

في الكوميديا الصادمة تتحول الملهاة إلى فكاهة سوداء يتصادم فيها الواقعي الموضوعي بالذاتي اللاواقعي؛ حيث يُقَدَّمُ ما هو جدي في قالب هزلي ساخر. غايته تحريك الوعي وتحفيز النشاط الذهني لدى المتلقي لتجاوز التوتر النفسي من خلال إحداث الضحك في المواقف الصعبة. ويمثل ذلك وسيلة فعالة لتأقلم المشاهد مع فظاعة مشاهد مسرحية ومرارة أحداثها من جهة، ولضمان التواصل وتبادل المشاعر حفاظا على الروابط الاجتماعية دون الشعور بالضغط من جهة ثانية. إن العرض في الكوميديا الصادمة عبارة عن تراجيديا في قالب كوميدي، أو مشاهد مأساوية جاوزت حدها فانقلبت إلى ضدها، فنكون بصدد ضحك كالبكاء. <<إن الضحك في الكوميديا الصادمة هو ضحك جدلي يمتزج فيه التفاؤل بالتشاؤم، والهموم بالمسرات. ولعل هذا ما دفع الروائي الفلسطيني إلى أن يطلق على إحدى رواياته عنوان «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، جاعلا من التشاؤل اسما منحوتا لضحكة جدلية يمتزج فيها التشاؤم بالتفاؤل، والتراجيديا بالكوميديا، والدمعة بالابتسامة، والسعادة بالنحس.>>10

إن المستهدف في الكوميديا الصادمة هو الإنسان المقهور، كما يشير إلى ذلك عنوان الكتاب. ويتخلص وجوده في <<وضعية مأزقية، يحاول في سلوكه وتوجهاته وقيمه ومواقفه مجابهتها، ومحاولة السيطرة عليها بشكل يحفظ له بعض التوازن النفسي، الذي لا يمكن الاستمرار في العيش بدونه. هذه الوضعية المأزقية هي أساسا وضعية القهر الذي تفرض عليه الطبيعة التي تفلت من سيطرته وتمارس عليه اعتباطها، والممسكون بزمام السلطة في مجتمعه الذين يفرضون عليه الـرضـوخ.>>11 وبالنسبة للباحث لحسن قناني، فالكوميديا الصادمة هي كوميديا الإنسان المقهور. فكل ما يصدر عنه من قول وفعل يترجم الحقيقة المُرّة التي يكتمها ولا يستطيع التخلص منها. والعرض المسرحي الكوميدي الصادم في هذه الحالة ليس سوى تنفيس لمعاناته المقموعة في لا وعيه. فعندما يضحك ويمرح بحرارة، فهو تعبير معكوس عن اشتداد وطأة الألم، فيكون استسلامه قهرا وغصبا لمصيره المهزوم. <<ذلك هو أسلوب الكوميديا الصادمة في مغالبة المأساة إذا فاقت حد المعقول، تلجأ إلى التهكم كوسيلة تعلو بها على حدة الأوجاع، فلا مفر من ذلك إذا أراد الإنسان المقهور معالجة جراحه الدفينة التي لا تنفك عن النزيف، وإلا كان فريسة لليأس والجنون.>>12 وفي هذه الحالة يتحول الضحك إلى خلاص وانفكاك من أسر القهر والكبت والقمع والحرمان، وإلى سلاح مقاومة لمحاصرة الألم وتقليص مساحة اليأس، فتتحقق الغاية المتمثلة في التنفيس عن الحالة اللاواعية للإنسان المقهور في مقابل التطهير الذي يتحقق في العرض التراجيدي.

إن الأمر يتعلق بعلاقة جدلية بين الاجتماعي واللاوعي، على أساس <<أن البنية الاجتماعية بمؤسساتها الرئيسية تشكل الشخصية الإنسانية في قوالب خاصة. تنقش نظامها السائد في أعمق أعماق الإنسان، من خلال تشكيل حياته اللاواعية (مستودع النزوات وما يرتبط بها من أنماط العلاقات الأثرية الأولية). لقد أصبح معروفا من الناحية النفسية، أن نمط الشخصية وبنيتها هو نتاج نظام العلاقات الأولية الذي يظل فاعلا في اللاوعي.>>13 وأمام ضغط المؤسسة الاجتماعية لا تملك الذات المقهورة سوى السخرية اللاذعة سلاحا فعالا لتحويل المشاعر الملتهبة حزنا وألما إلى مادة للتفكه والتهكم في سبيل استعادة نوع من الاعتبار الذاتي. <<وعلى هذا النحو، تعمل الهموم والأحزان وشتى أنواع الأسى والكدر والظلم والفساد عملها داخل الكوميديا الصادمة، إنها تضحكنا من فرط الشهيق والبكاء، إنها تشهقنا حتى تضحكنا، وتروي لنا المأساة بلغة الملهاة، وترسم لنا الفاجعة بألوان قوس قزح، وهذه الألوان الزاهية التي يسري تحتها السواد سريان النار تحت الهشيم.>>14

إنها دعوة إلى المقاومة، إلى التحدي، إلى البحث عما يمكن أن يكون محركا على الضحك، باعثا على التسلي، دعوة إلى إقامة الدليل على بطلان النقيض. <<وبالتالي، فإن الحديث الفني عن مأساوية الوضع البشري يتطلب استدعاء النقيض المتمثل في الضحك، ولما كانت نتيجة هذا الضحك هو الإحساس بالصدمة الموجعة، إلى درجة تشكيك العقل في مدى مصداقية الضحك في مثل هذه الظروف الفاجعة؛ فإن الوعي سرعان ما يرتد على نفسه في محاولة لوضع المسافة اللازمة من أجل إعادة تقييم الموقف وممارسة النقد وإثارة روح التساؤل.>>15

هوامش

- محمد قيسامي، حوار مع الكوميديا، مطبعة تريفة – بركان (المملكة المغربية)، ط1 1998-، ص18

2- نفسه، ص55

3- نفسه، 49

4- لحسن قناني، الكوميديا الصادمة، مرجع مذكور، ص52

5- نفسه، ص55

6- نفسه، ص55

7- لحسن قناني، الكوميديا الصادمة، سخرية الإنسان المقهور، مرجع مذكور، ص59

8- مولين ميرشنت نكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، مراجعة د. شوقي السكري، ود. علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، رقم-18 1979، ص13

9- نفسه، ص61

10- نفسه، ص63

11- مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط9 – 2005، ص10

12- لحسن قناني، الكوميديا الصادمة، مرجع مذكور، ص65

13- مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، مرجع مذكور، ص86

14- لحسن قناني، الكوميديا الصادمة، مرجع مذكور، ص66، 67

15- نفسه، ص68

امرأة طاعنة في المكر

أبو الخير الناصري

أدخل إلى البيت فيرن هاتفي. أنظر إلى واجهته فإذا هي أم رانية. ماذا هناك؟ قد لقيتها وكلمتها منذ لحظاتٍ حين أوصلت رانية. لعل أمرا استجد.. أضغطُ على زر:

- آلو.

إنه صوت رانية!

- أهلا.

قالت في تلطف:

- لقد نسيتُ هاتفي على الطاولة داخل المطبخ. أرجو أن تحضرّه إلي.

- حسنا. سأخرج بعد قليل للقاء صديق، وأمرّ بك، وآتيك بهاتفك.

- شكرا حبيبي.

ألقي هاتفي على طاولة في قاعة الجلوس، وأقصد مكتبي. أجلس لأنقح كلمة كتبتها عن أعمال تشكيلية لصديق يستعد لتنظيم معرض فني. أعدّل عبارة في فقرة أولى، وأضيف بيتا من الشعر في مقطع ثان:

مشيناها خُطى كُتبت علينا
ومَنْ كُتبت عليه خطى مشاها

وأشرعُ في قراءة الكلمة من أولها.. فلا أشرف على نهايتها حتى يصل سمعي رنين الهاتف. أتجه نحو غرفة الجلوس، فإذا أم رانية مرة ثانية!

- آلو حبيبي. لم تُحضر لي الهاتف!

- حسنا سأخرج الآن وأمرّ بك.

لمَ هذا الاستعجال على أن يكون الهاتف بين يديها؟ لم يمض على المكالمة الأخيرة أكثرُ من خمس عشرة دقيقة! لِمَ الاتصال من جديد!؟ أليست الآن مع أمها، وليس في حياتها سوانا، ثم إنها لا تستعمل الهاتف إلا للاطمئنان عليّ حين أبعد عنها، أو على أمها حين تغيب عنها كما تقول دوما!؟ فيم العجلة إذا!؟

تتوالى سهام الأسئلة على ذهني، فتتولد في داخلي رغبة الاطلاع على محتويات هاتفها.

يقول صوتٌ في أعماقي موبخا:

- هذا تجسس!

وينثال على ذهني لقاؤنا الثاني في نادي الرماية. دون طلبٍ مني مدت إلي هاتفها، وأملتْ عليّ الرقم السري لفتح قفل الهاتف، وانطلقت تريني بعضا من صور طفولتها. كانت خطوة جميلة منها لبناء جسر الثقة بيننا..

- هي الآن زوجتي. برغبتها عرفت القن السري لفتح هاتفها، ولن يَضيرها في شيء أن أنظر في محتويات هاتفها!

بهذا أجيب صوت التوبيخ في داخلي، وأمشي نحو المطبخ لأستجيب لرغبتي الجديدة...

- عجيب!

- هكذا إذاً!

- يا للحب!

- أيتها الصادقة!

تتوالى تعليقاتي وأنا أرى صورها وهي في زينة كزينة العروس. إن لم يكن هذا زفافا فهو حفل خطبة يشبه الزفاف.. صورٌ لها وحدها، وصور لها مع العريس أو الخطيب.. وصور لهما مع أفراد العائلة...

أجلس إلى طاولة المطبخ أفكر فيما أرى. تستدعي صورُ الهاتف صورةً للقاء من لقائنا الأولى بأحد مقاهي طنجة.

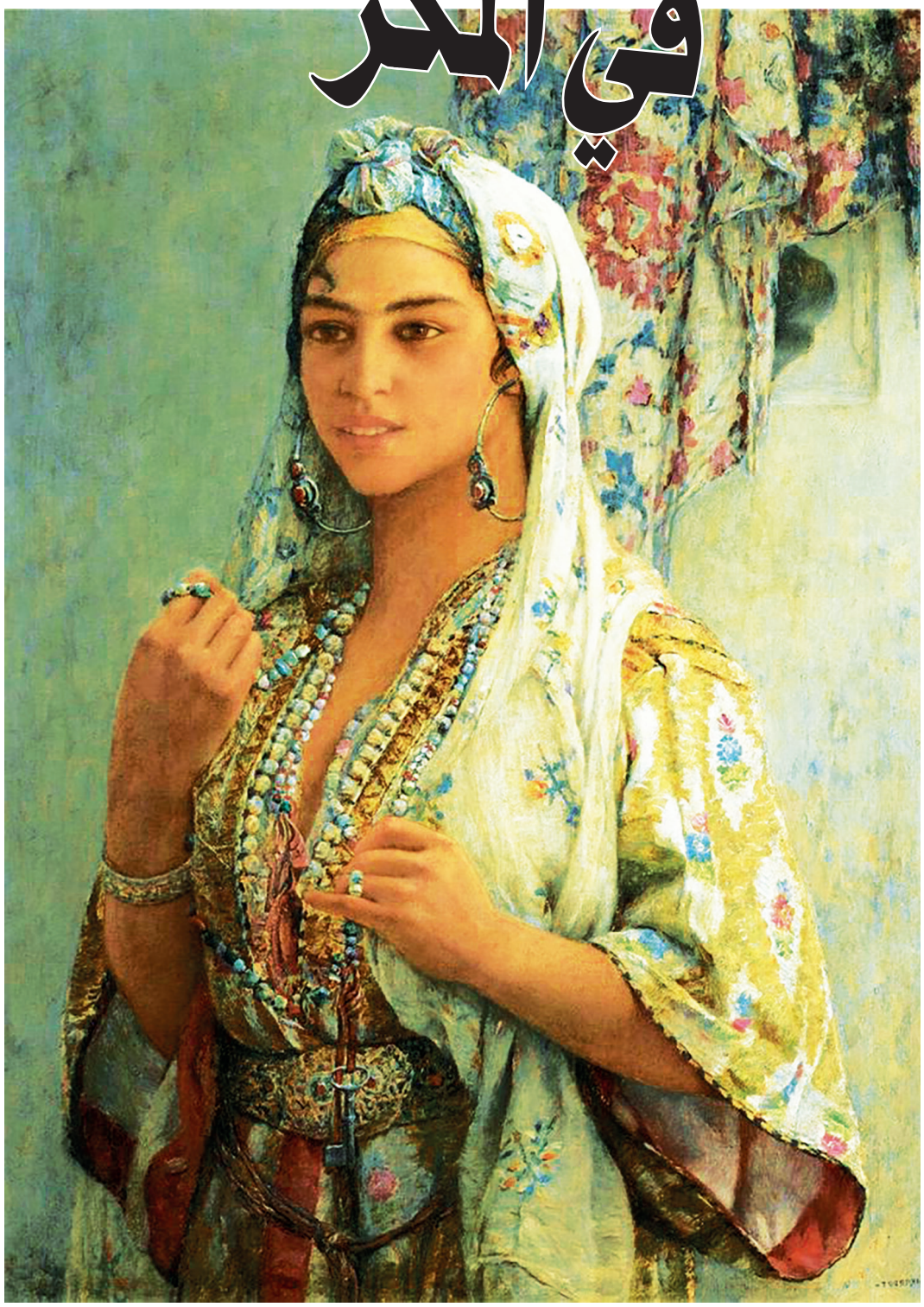
سألتني يومئذ:

- ألم تتزوج من قبل؟

- لا.

- ولا خطبت؟

- لا.



امرأة مغربية بريشة الرسام الفرنسي لويس أوغست جيراردو (1856-1933).

وسألتها مثل أسئلتها، فأجابت كما أجبت.

قلت حينئذ مداعبا:

- من الغريب أن واحدة في مثل جمالك وحسن أخلاقك لم تتزوج حتى الآن، ولم يسبق أن تقدم لخِطبتها أحد.

فردت في حياء كما ظننت:

- الزواج قدَر ونصيب!

ما الذي أراه الآن إذاً؟ لمن هذه الصور والزينة والفرحة؟ وما هؤلاء الحاضرون الذين يملؤون المكان ويلتقطون صورا معك يا عروس الحفل!؟

هذه ثاني مرة تخدعينني أيتها الماكرة بعد خدعة الخِطبة التي تحولت بعد طول انتظار إلى حفلة «املاك»1 خططتِ لها وحدك، ودعوتِ لها أفراد عائلتك، وفاجأتِني بالأمر قبيل حضوري وأسرتي بلحظات!!

سنرى ما يُفضي إليه ذكاؤك الذي يكشف ما تحت الجسر من الألاعيب والحِيَل!

وركبت سيارتي، واتجهت نحو منزل أم رانية... في مدخل الدرب كانت واقفة في انتظار... أترجل من السيارة.. وأمشي نحوها وأنا أحدق في وجهها.. كأنما على شفتيها ابتسامة شوق وحب.. أمدُّ يُمناي بالهاتف.. تتناوله بيسراها، وتربت باليمنى على خدي وهي تقول في صوت مهموس:

- عذرا حبيبي، أتعبتك معي!

ودون تفكير أردُّ مجاريا:

- عذابُك راحة حبيبتي.

أتذرّعُ بعدم الرغبة في التأخر عن صديقي، وأركب سيارتي، وأرجع إلى البيت وبداخلي صوت يقول:

- الآن يُفتح طريق آخر لما بيننا...

1-حفل يسبق حفل الزفاف.

بعيداً.. في أوّل الطريق

محمد بنقدور الوهراني

جدّي ، لَمْ أرَهُ
قيل لي ،
إنَّه جَاءَ يَجُرُّ أذيال هَزيمَته
مِنْ الجهة المقابلة للشَّمس
مَزْهُوًّا بخَيْبَته
جَاءَ مِنْ سَهْل (وَهران)
لا مَرَاكبَ يَحْملُهَا في جرَابه
وَلا عَصَا المَلك يَضْربُ بهَا
عَلى بَحْر أحْزَانه
لتُنْبتَ لَهُ طَريقاً أُخْرَى
يَعْتَصرُها مِنْ هَواه.

جَدّي ، وَهُوَ ذَاهبٌ ، بغَيْر رَجْعَة ،
في اتّجَاه نَكْبَته
تَرَكَ هُنَاكَ ،
حَيْثُ تَرْقُدُ أسْمَاؤُهُ الأُولَى ،
كُلّ رَصيدهُ مِنَ الهَوَى
تَرَكَ هُنَاكَ ،
عَمَامَةَ الفَارس العَاشق
للنَّهْر وللنِّسَاء ،
شَجَرَةَ الضَّريح المُبَارَكَة
مُعَلّقَةَ الشَّاعر المَجْهُول
وَقَلَماً مِنْ الرَّصَاص
كَانَ يَرْسُمُ به ، مِنْ أعْلَى الجِسْر ،
شَمْساً لا تَغيبُ
وظِلالاً تَصْلُحُ للْوَدَاع
تَرَكَ جَدّي هُنَاكَ ،
بَقَايَا مِن عناق الجَنَائز
وَدَمْعاً كَثيراً مِنْ أثَر العَنَاء
دَمْعاً بَارداً
كَانَ يَجْري مَعَ العَاصفَة
صَوْبَ سُهُوب (الهَبْط)
مَوطن الزَّعْتَر والرَّيْحَان
مَقَام العُشَّاق
وَ(مَرْس السُّلْطَان)

جَدّي ، لَمْ أرَهُ
قيل لي ،
إنَّه ، حِينَ قَرَّرَ الرَّحيلَ ،
لَمْ يَأْخُذْ مَعَهُ سوى
حَجَر مِنْ حِصْنِ (الأمير)
كَوْمَةَ تُرَاب اخْتَلَسَهَا
مِنْ تَحْت حَوَافر (الأجْوَاد)
حَفْنَةَ رَمَاد مِنْ بَقَايَا النَّار المُقَدَّسَة
أضْرَمَهَا السَّالكونَ (المُرَابطونَ)
في أكْفانهمْ مَخَافَةَ السَّفَر ،
جَدّي ، حِينَمَا قَرَّرَ الرَّحيلَ
لَمْ يَأْخُذْ مَعَهُ غَيْرَ حَبَّات قَليلَة
مِنْ حَصَائد الخَرَاب المَحْرُوقَة
خَرْقَة صَغيرَة ،
كَانَ يُلَمِّعُ بهَا آلامَهُ
حَتى لا يُصيبَهَا صَدأُ السَّريرَة
وَجَريدَةً ،
اقْتَطَعَهَا مِنْ نَخْلَة التَّاريخ
كَانَ يَنْوي أنْ يَهُشَّ بهَا عَلَى كِبْريائه
كُلَّمَا زَاغَتْ عَنْه رُؤَاه.

قيلَ لي ، إنَّ جدّي
عِنْدَمَا اسْتَوْطَنَ (قَصْرَهُ الكَبير)
كَانَتْ تُرَافقُهُ وسَادَتُهُ الأثيرَة
كَانَ كُلَّ لَيْلَة يَضَعُ تَحْتَهَا كَوَابيسَهُ
لِيَرَاهَا في مَنَامه
يَبْضَاءَ تُشْبهُ الصَّبَاحَ ،
كَانَ كُلَّ لَيْلَة يَرَى وَجْهَ حَبيبَته
تَسْأَلُهُ عَنْ ظِلّ اللّه في الأرْض
عَنِ الشُّهَدَاء وَالأنْبيَاء
عَنَ السُّقَاة وَالنُّحَاة وَالفَلاَّحين
عَنَ الغَرْقَى وَالعَازفين عَلى وَتَر البُكَاء
عَنَ الأمَّهَات الجَميلات
عَنَ الوَدَائع المَبْثُوثَة في التَّوَابيت
عَنَ الوَصَايَا وَفَتيل القَنَاديل
عَنَ السَّبَايَا
عَنْ خَيَال الوَرْد وَشَوْكه
عَنْ حَال شَمْس الغُرُوب مَعَ الرِّيح
وَعَنْ بُرْتُقَال الوَطَن الجَريح.

قيلَ لي ، إنَّ جدّي
حِينَ اسْتَوْطَنَ مَنْفَاهُ ،
أصْبَحَ فَلاَّحاً ،
فَلاَّحاً مِنْ دَرَجَة عَاشق
كَانَ يَسْتَطيعُ مَسْكَ مَحْرَاثه بيَد وَاحدَة
وَبالأخْرَى يَلُوحُ لغَيْمَته الهَارِبَة
يَسْتَدْرجُهَا حَيْثُ يَكْمُنُ دفْءُ الأرْض
في عزّ الخَريف ،
كَانَ جَدّي يُحبُّ أنْ يَرْعَى الأرْضَ
كَانَ يُعَلّمُهَا كَيْفَ تَقْتَاتُ مِنْ مَطَر الشّتَاء ،
وَكَيْفَ تَتَنَفَّسُ هَوَى (المُحيط)
الذي يَجْلُبُهُ (نَهر لوكوس) في اتّجَاهها
كُلّ مَدّ وَكُلّ جَزْر
وَكُلّ اكْتمَال للقَمَر ،

بكاميرا الفنانة الفوتوغرافية الفرنسية فيرونيك دي شيغيري

كَانَ جَدّي يُعْطي لأرْضه ، في كُلّ فَصْل ،
شَكْلاً وَلَوْناً وَلُبُوساً ،
كَانَ يَتَمَسَّحُ بها وَيَتَدَلَّلُ
لَعَلَّها تَجُودُ وَتَرْضَى ،
كَانَ يَتَبَرَّكُ بكَسْرَة خُبْزه البَائت
كَانَ يَقْتَسمُهَا مَعَ طُيُور حَقْله
وَالمَارِّينَ بالقُرْب مِنْ خُطُوطَ حَرْثه
مِنْ النَّمْل وَالنَّحْل وَالفَرَاشَات
كَانَ يَعْرفُ ، بحُرْقَة السَّائل ،
أنَّ حدّةَ المَنَاجل
مِنْ غَنْج السَّنَابل
وَأنَّ ملْحَ الرَّمْل وَزُرْقَةَ المَاء
مِنْ صُلْب السَّمَاء ،
كَانَ جدّي ، حِينَ تتمنّع عنه غيمته
يستغيث؛
(غيثك ، غيثك يا الله
ارحم عبادة يا الله).

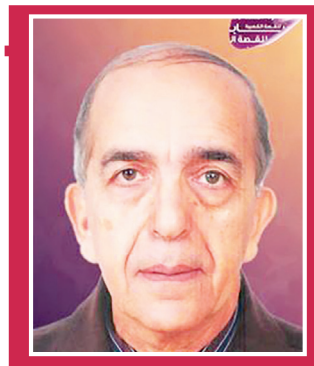
جدّي لَمْ أرَهُ
قيلَ لي ، إنَّه كَانَ يَحْلُمُ كَثيرًا
يَحْلُمُ وَهُوَ يُسْقطُ النُّجُومَ في النَّهْر
وَهُوَ يُرَاقصُ فَرَاشَةَ الغَسَقِ رَهيفَةَ الجَنَاح
في حَقْل بَعْضُهُ للّه
وَجُلُّهُ لقَيْصر.
يَحْلُمُ وَهُوَ يَغُوصُ في عُمْق المَحَارَة
لِيَسْمَعَهَا مَوَاويلَهُ العَرْجَاءَ الحَزينَة ،
جَدّي كَانَ يَحْلُمُ كَثيرًا بالسُّقُوط ،
سُقُوط بَغْدَاد وَغَرْنَاطَةَ وَوَهْرَانَ
السُّقُوطُ مِنْ القَلْب وَالعَيْن
السُّقُوطُ الحرّ في غيَاهب النِّسْيَان
سُقُوطُ الفَرَاشَة في فَخّ النّور
السُّقُوطُ في الفَرْض
السُّقُوطُ في النَّقْل وَالعَقْل
سُقُوطُ وَرَقَة التُّوتَ
مِنْ أعْلَى شَجَرَة الصَّبْر
سُقُوطُ الفكْرَة في البِئْر
وَسُقُوطُ المَطَر في عزّ الصَّيْف...
جدّي كَانَ يَحْلُمُ كَثيرًا
وَفي الصَّبَاح
كَانَ يَبْحَثُ عَنْ أضْغَاث أحْلامه
فَلا يَجدُ غَيْرَ تَفَاصيل الهَبَاء.

سيرة شعرية لرجل جاء من بعيد

حكايات وأمثال من زمن الطفولة

للدكتور عبد الجواد السقاط

ما من شك ، في كون كتاب (حكايات وأمثال من زمن الطفولة) ، للدكتور عبد الجواد السقاط ، الصادر عن دار القلم بالرباط 5202 ، في 021 صفحة ، ليس مادة بحثية علمية ، في حقل الدراسة الأدبية الشعبية أو الأنثروبولوجية ، من شأنه الاهتمام بجمع نصوص من القصص الشعبي والأمثال الشعبية ، وتصنيفها ودراستها من جوانب محددة ، وتحليلها اعتمادا على منهج إجرائي معين ، وإنما هو استحضار لبعض من صدى ذكريات الطفولة ، المنقوعة في ثقافة شعبية شفوية ، تضبطها الحِكم والعادات والتعاليم والتوجيهات والتجارب والخبرات ، أداتها اللهجة العامية ، ووظيفتها إلى جانب الاستمتاع ، إعداد قيمي متوارث للأطفال ، وتشكيل لشخصياتهم ، لكي يستطيعوا مواجهة أمواج الحياة المتقلبة الطويلة الصعبة بعد البلوغ ، على غرار ما تتفرد به الحكاية العجيبة ، في معظم نصوصها ، حيث يمر بطلها وهو طفل قبل البلوغ ، بصعوبات اختبارية شاقة ، تهيئه لفهم الحياة جيدا وخوضها بكل ثقة وجدارة.



د. مصطفى يعلى

م من هنا، ودون غضاضة، غابت عن الكتاب بيبليوغرافية المصادر والمراجع، وغابت الخاتمة بنتائجها المركزة، وغاب انطلاق عرض كل من القصص الشعبي، والأمثال الشعبية المختارة في الكتاب، بطرح محددات هذين الجنسين الأدبيين الشعبيين، وضبط مفاهيمهما، ونوعية أشكالهما، وطبيعة وظائفهما المختلفة، ولو بإيجاز.

بيد أنه يحمد للمؤلف، كونه قد حرص على عرض الأمثال مضبوطة، من حيث شكل الكلمات العامية، كما كانت تنطق، ومبوبة حسب محاورها الكبرى، ثم مرتبة وفق أوائل حروفها المنطوقة، ليستدرك في الأخير لائحة أمثال أخرى من غيّر ما دوّنه في متن مؤلفه، حضرته والكتاب ماثل للطبع، إضافة إلى اجتراحه عناوين النصوص القصصية الشعبية، انطلاقا من تماهيها مع المضامين، وكذا تذييل النصوص بما تحتاجه بعض المفردات والعبارات العامية من شروح ضرورية.

ولأن الأجيال في الماضي كانت تتناقل التراث الشعبي، شفاهيا بواسطة اللغة العامية، لذلك كانت الذاكرة هي أداة الحفاظ على عبق هذا التراث، وفق ما أكد لويس جان كالفي بقوله ((نقترب من حدود التقاليد الشفهية، حيث يَدين النص في بقائه للذاكرة وحدها))(1). ولذلك فإن الجهد الذي بذلته ذاكرة الدكتور السقاط، من أجل بعث تلك المتون الأدبية الشعبية، من مرحلة الطفولة، بين دفتي كتاب (حكايات وأمثال من زمن الطفولة)، يستحق مزيدا من التنويه، بالنظر إلى ما وفره من فائدة عامة، إذ إلى جانب إشباع حنينه إلى مرحلة الطفولة، إلا أنه في حد ذاته جهد، على محدوديته، ينطوي على حاجة مشتركة، إلى المحافظة على موروث ثقافتنا الشعبية، المهددة بالانقراض، بسبب الإهمال الناتج عن هيمنة التقدم التكنولوجي وأشباهه، وذلك بتسجيل كل ما تطوله يد المختصين والمهتمين، مما عز من نصوص ومتون أدبية شعبية.

ولما كان المثل هو ((حصيلة تجارب واقعية عاشها الشعب فصاغها أمثالا وأرسلها حكمة وتعليما))،(2) لهذا، فإن الحنين إلى الطفولة، بما تحتفظ به من محمولات المأثور الشعبي الشائقة، في مرحلة استقلال المغرب، ليس ذكرى معزولة، خاصة بالدكتور السقاط (أي بالفرد)، بل هي محصلة حنين جماعي مشترك، يندرج في سياق تاريخي معين، لكونه إنما ينسحب على الوجدان الجمعي لجيل بأكمله، هو تحديدا الجيل المخضرم بين فترة الحماية ومرحلة الاستقلال، لا سيما وأن ثمة حقيقة، تقول إن الموروث اللامادي هو إنتاج وملكية جماعية لمجموعة اجتماعية مخصوصة.

لقد حظيت تلك المرحلة، برواج واسع للحكايات المتوارثة، وذيوع للأمثال المسكوكة، التي كانت تتساند في أداء وظيفة تربوية وجمالية، عن مختلف مجالات الحياة، قبل حدوث التحولات المتوالية، خصوصا بعد ظهور التلفزة وأخواتها من وسائط التواصل المعاصرة، التي تضاءل بوجودها تداول أنواع الأدب الشعبي المختلفة، وفي مقدمتها القصص الشعبي، الذي كان يتغلغل في نفوس الأطفال، بما يثير خيالهم ويسحرهم بجاذبيته الفانتستيكية، ويذهلهم بخيالاته العجيبة، ويزودهم بالدروس والعبر، وكذا منظومة الأمثال الشعبية الزاخرة، التي كان تعاطي ما ورثه الناس منها بكثرة، خلال أحاديثهم في مختلف المناسبات والمواقف، وعلاقاتهم في الحياة اليومية للمجتمع المحلي، يمثل ظاهرة تواصلية اجتماعية، تشف عن وعيهم بهويتهم، ولا غرو فإن مضامين الأمثال العميقة، كانت تضطلع بما يشبه الحكامة، في علاقات عامة الناس المختلفة، وذلك نظرا لما توفره من سداد الحجاج ونجاعة الإقناع.

وهكذا، وفي ارتباط بالعنوان، فإن المؤلف قد اقترح علينا نصوصا شعبية، تنتمي إلى جنسين أدبيين شعبيين من الموروث اللامادي، هما القصص الشعبي والأمثال الشعبية، كما سبقت الإشارة، من غير أن يميل إلى التنويع في استدعاء باقي الأجناس الأدبية الشعبية الأخرى، التي تكون تراثا ثقافيا شعبيا هائلا، إذ كان لها في تلك المرحلة حضور بارز، يستهوي الناس لتداولها بالبيوت والدروب والساحات العامة، أمثال السير الشعبية والأحاجي والألغاز والنكت والمرددات وأهازيج

الأطفال، مما وجبت المحافظة عليه من الاندثار، بوصفه تراثا ثقافيا مغربيا ثمينا.

وإذا كنا نجد تبريرا مقنعا لاختيار الأمثال، مجسدا في التصنيف السوسيوثقافي لأمثال مرحلة الطفولة، بمثالياتها ومحاذيرها، علما بأن قسم الأمثال يحتل الحيز الأكبر في الكتاب، فإننا بالعكس نفتقد سببا أو أسبابا لعرض النصوص القصصية الشعبية الأربعة، المكونة للقسم الأول من هذا الكتاب. وهنا تمنينا لو كان الكتاب كتابين، أحدهما عن القصص الشعبي المروي للصغار والكبار، والأخر عن الأمثال الموجهة للكبار.

وفي هذا السياق، كنا على وشك أن نسأل الدكتور السقاط، عن مصدر باقة الحكايات والأمثال الواردة في كتابه، اقتناعا منا بكون الذاكرة وحدها عاجزة عن استيعاب النصوص بحذافيرها كما هي، بلغتها وبنيتها ونوعية محتواها، وخاصة بالنسبة للنصوص الحكائية المطولة، لولا أنه أسعفنا بإشارته في التقديم، إلى تفريغه لما سجله من نصوص بصوت والدته رحمها الله، قبل وفاتها.

وإذا التفتنا إلى النصوص السردية الشعبية، الواردة في الكتاب، من أجل فحصها، فسنجد المؤلف قد اكتفى بتدوين أربع حكايات شعبية فقط، من ذخيرة القصص الشعبي. وهي نصوص معروفة، كانت متداولة بكثرة، ولها مجموعة من الروايات، التي تختلف من مصدر إلى آخر، في بعض الجزئيات والاستبدالات، التي لا تحدث أي خلل في أساسياتها(3). مع العلم أن الحكايات الأربع تنتمي إلى نمط واحد من القصص الشعبي، هو الحكاية العجيبة، ربما لأنها كانت أكثر إمتاعا وتأثيرا في الأطفال، من باقي الأنماط الأخرى (الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية والحكاية المرحة)(4)، بسبب ما تتسم به عوالمها من عجائبية وغرائبية، تسحرهم وتدهشهم وتمتعهم، بل وتترسخ في ذواكرهم طول العمر، كما هو الأمر بالنسبة للمؤلف.

ويلاحظ أن هذه المختارات الحكائية الأربع، تشترك في التميز بتعجيب الواقع، على غير ما درَجت عليه الحكاية العجيبة، إذ أن الإحداثيات الخارقة لا تحصل في عالم سحري غريب، وبسبب قوة خارقة، من جن وعفاريت وغيلان ومردة وعمالقة وسحرة الخ.. بل إن من يقومون بها هم شخصيات إنسانية في الواقع ومن الواقع. ففي حكاية (الجنان) البنت هي التي تحقق بفكرها الخارق كل المهمات الصعبة غير المعقولة، نيابة عن والدها. وكذلك في حكاية (ثلاثة دلكلمات، بتلميت مثقال)، إن من يجسد فعل الكلمات السحرية، هو واحد الرجل، ولا دخل لأي كائن خرافي في الموضوع. وفي حكاية (بنت الوردي فيلكمال)، يضطلع البطل بمساعدة خاله، بتحقيق المهمة المستحيلة، حيث يتم بعد صعوبات كثيرة، اقتحام قصر الأميرة باجتياز الأبواب السبعة، وزواج البطل بها، دون أن يتخللها تدخل القوة الغيبية، لا سلبا ولا إيجابا. أما في الحكاية الأخيرة (التاج بن عمر)، فإن البطلة ترحل للبحث عن التاج بن عمر وحيدة، لا مُعين لها سوى قدراتها غير العادية، وحتى أخته التي تساعدها على الوصول إليه، ليست ساحرة ولا جنية ولا شيخ عراف، عكس ما عودتنا الحكاية العجيبة، واللحظة الوحيدة التي تجلت فيها القوى الغيبة، في شخص الملاك، هي لحظة الحلم في مقدمة الحكاية، ثم تختفي بعد الوعد بولادة الأميرة بطلة الحكاية.

وفي الوسع المشاغبة بسؤال شارد، عن المسكوت عنه، بين الراوي والمتلقي: كيف كانت الحكايات تحدث تأثيرها بسلاسة في أطفال الأمس؟. أكيد أن هناك آليات معينة كانت تفعل فعل السحر في التلقي، وترسخ متون القصص الشعبي في ذاكرته من الطفولة إلى الشيخوخة. ومن حسن الحظ أن الحكايات التي اختارها الدكتور السقاط هنا، تسعف في الوقوف على بعض تلك الآليات المفترضة.

1 ـ بداية الحكايات ونهايتها بعتبات تقليدية موروثة بإيحاءاتها وإيقاعاتها، تسهل الدخول إلى عالم الحكاية، والخروج منه، من قبيل مقدمة ((كان حتى كان، حتى كان الله فكل مكان، لا تخلا منو لا أرض ولا مكان، حتى كان جاه النبي عليه الصلاة والسلام، حتى كان))(5)، وخاتمة ((تقاضت الخرافة، وتهارست الزلافة، وصلينا على مولاي محمد المصطفى))(6).

2 ـ إن الحكايات الأربع تنبني على الوحدات الوظيفية، التي اجترحها فلاديمير بروب، مع بعض الاختلاف غير الجذري في توظيفها، من حكاية إلى أخرى. لهذا ابتدأت الحكايات الأربع بنقص وانتهت بإصلاح. ذلك أنها تتماسك حول حدث واحد، يجمع بين حافز الانطلاق بحثا عن موضوع مفقود، بما يسوده من مغامرات ومصاعب، قد تصل إلى حد التهديد بالقتل، يتدخل فيها الخيال الجميل المدهش، بشكل يخرج أحيانا عن المعقول، ثم الانتهاء بالفوز بموضوع البحث، الذي يتحقق في الزواج غالبا. وهو ما يوفر مستوى من التماسك، يرسخ الحكاية في الذهن.

3 ـ إن ما يلفت النظر في هذه الحكايات، أنها تستند إلى سمة التكرار الحلقي للحدث، التي تشد المتلقي إلى عالمها من البداية إلى النهاية، نظرا لما يتخللها من توتر. ففي حكاية (الجنان) مثلا، تتكرر حلقة تكليف السلطان للرباع العجوز بمهمة صعبة، مهددا إياه بالقتل إذا عجز عن تحقيقها، فيستنجد العجوز بابنته، ثم تتوالى المهمات الصعبة المعجزة، وفي كل مرة تستطيع ابنته بفطنتها إنجاز المهمة المستحيلة بذكائها الخارق. لذلك أعجب بها السلطان وتزوجها. والأمر ذاته يحصل بكيفية أو أخرى في الحكايات الثلاث الباقية. ومعروف أن الحدث في الحكاية العجيبة، يتكرر ثلاث مرات غالبا، ولا يتوفق البطل سوى في المرة الثالثة، بعد فشل المرتين السابقتين.

أما عن الأمثال الشعبية، فنذكّر بأن النصوص المثلية عامة، ترتبط بمختلف المواقف والمناسبات والمعاملات، وتمس مناحي الحياة، علائقيا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا، مما يبرر استفادة الحاضر من حكمة الماضي، ويجعل من الأمثال الشعبية، عن حق، مرجعا إثنوغرافيا عن المجتمع. ونحن نلاحظ ملامح من مثل هذا، في قسم الأمثال، بكتاب الدكتور السقاط.

ومن هنا يأتي تثمين مجهود الدكتور السقاط، في كتابه (حكايات وأمثال من زمن الطفولة). فقد استطاع جمع باقة مهمة من رصيد الأمثال الشعبية المغربية، مع تعمده توزيع نصوصها، من حيث الموضوعات، وفق الضوابط الاجتماعية والأخلاقية والسلوكية. وهو ما يذكر بأن هذه الأمثال والأمثال عامة، تكتنفها غالبا أبعاد تعليمية مقتداة، تبتغي تلقين مكارم الأخلاق، وتعادي السلوكات السلبية، أملا في تيسير الطريق نحو مجتمع سليم، تسوده العدالة والأمن والرخاء، أي أن محتوى متنها الأساس ينطوي على معادلة الخير والشر الأبدية، لصالح الأول طبعا. ويمكن إدراك بعض من كل هذا، بإطلالة سريعة مثلا، على العينات التالية:

(الشي من الشي نزاهة، والشي من قلت الشي سفاهة)، (ويضرب لمن لا يراعي حقيقة إمكانياته المادية، و(الشطايري كيتعشى مرتين) عن ذم البخل وتوقع نتائجه الخاسرة، و(اللي ما عندو سيدو عندو لالاه)، عن نزعة التحدي والاعتداد بقوة الغير، و(الفقوص من صغرو كيعواج)، عن فرض تربية الأبناء منذ الصغر قبل فوات الأوان، و(العقبة فوجه الحباب حدورة)، تشجيعا لفضيلتي التضامن والتضحية، و(ضربني وبكى، وسبقني وشكى)، عن إدانة مكر المخادعين، و(خدم يا التاعس لناعس) سخرية ممن يتعب ليستفيد غيره، و(شاف الربيع ما شاف الحافة)، تحذيرا من المصير السيء للمتهورين الخ...

وبما أن المناسبة ليست مناسبة الانشغال بدراسة الأشكال البنائية في الأمثال، لذلك نكتفي بالتذكير باقتراح آلان دندس، القائل ((من الأفضل تفسير المثل على ضوء بنيته))،(7) فهو يتيح الالتفات إلى حقيقة استدعاء محتويات مختارات هذا الكتاب المثلية، لصيغ تعبيرية ملائمة، تسحر المتلقي وتدهشه. ذلك أنه من جمال هذه النصوص المثلية، كونها إلى جانب الإيجاز والتكثيف، والتعارض والتشبيه والكناية والجناس وتنويع الضمائر وحسن التقسيم والسخرية والدعاء وبساطة تقرير الحكمة وإصابة المعنى الخ.. قد نهضت على أشتات من تلك الصيغ، من ذلك: الأمر (الطامع فزيادة رد بالك من النقصان)، والاستفهام (أش عاند الميت ما يقول قدام غسالو)، والنفي (الضيف ما يتشرط، ومول الدار ما يفرط)، وجُمل الشرط (اللي دعا بالقوة كيموت بضَّعف)، والحوار (قال لو كحز، قال لو ظهر الحمر قصير).

إن طبيعة كتاب (حكايات وأمثال من زمن الطفولة)، للأستاذ الدكتور عبد الجواد السقاط، تسمح بافتراض كونه سيرة نفسية، تتوسل باستحضار جلسات الأم الراوية، في كنف جو عائلي متماسك حميم، يحرص على استمرارية ألفته، ألفة حكم الزمن عليها بالاستحالة، وحولها في زمن المدن الكبيرة بتعقيداتها وإشكالاتها، إلى مجرد تعويض نفسي، يسنده حنين وذكرى لماض أثير، تستدعيه الذاكرة بصورة تضفي عليه كثيرا من الإشراق والدفء والجمال.

هوامش:

1) لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي، الموسوعة الصغيرة، ع. 40، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979، ص. 112.

2) انظر كتابه: (التقاليد الشفهية: ذاكرة وثقافة)، تر. د. رشيد برهون، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2011، ص. 43.

3) تقارن مثلا الحكاية الأولى (الجنان)، بحكاية (الفتاة الحكيمة)، من مجموعة (الخف الذهبي: حكايات شعبية صربية)، جمع: شيدوميل مياتوفيتش، تر. ثائر ديب، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2010. وبحكاية (الفتاة الذكية)، من مجموعة (الخال كابرينو: حكايات شعبية من إيطاليا)، جمع: توماس فرديريك كراين، تر. عاصم مظلوم، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2010. وتقارن الحكاية الثانية في الكتاب (ثلاثة دلكلمات، بتلميت مثقال)، بحكاية (بائع الكلام)، في كتاب (الحكاية الشعبية العربية)، شوقي عبد الحكيم، دار ابن خلدون، بيروت، 1980، ص. 190. وحكاية (الوصايا الثلاث)، فاضل محمد عبد الله، مجلة «التراث الشعبي»، ع. 3، س. 3 تشرين الثاني، بغداد، 1971، ص. 166. وحكاية (مئة ألف روبية من أجل نصيحة)، ضمن (ليلي العاشقة: حكايات شعبية من الهند)، جمع: ت: ذاكرة وثقافة، وماس جوزيف جاكوبس، تر. شاكر حسن راضي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2010. وبحكاية (ثلاثة دالكلمت)، مالكة العاصمي، الحكاية الشعبية في مراكش، ج. 2، رسالة مرقونة، نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا (الماجستير) بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1987، تحت إشراف د. عباس الجراري، ورقة 392. وحكاية (النصائح الثلاث Los tres consejos) Ediciones Siruela, Madrid, (Cuentos populares de mediterraneo) Herreros: Ana Cristina 2010. P. 58 59. ,) وتقارن الحكاية الثالثة (بنت الوردي فيلكمال)، بحكاية (الأميرة الصامتة: حكايات شعبية من تركيا)، جمع: إجناز كانوز، تر. د. عبد الوهاب المقالح، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2010. وكذلك تقارن الحكاية الرابعة (التاج بن عمر) مثلا، مع حكاية (التاج علي بنعمرو)، مالكة العاصمي، الحكاية الشعبية في مراكش، ج. 2، ورقو347.

4) راجع مفاهيم هذه الحكايات، في كتاب (القصص الشعبي بالمغرب: دراسة مورفولوجية)، د. مصطفى يعلى، المدارس، الدار البيضاء، 2001.

5) حكايات وأمثال من زمن الطفولة، دار القلم، الرباط، 2025، ص. 17.

6) نفسه، ص. 33.

7) آلان دندس: حول بنية المثل، تر. د. خطري عرابي، مجلة (الفنون الشعبية)، ع. 53، أكتوبر ـ ديسمبر 1996، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. 91.

محض مزاج أو القصيدة كأفق تأويلي

المصطفى سكم

هذه قراءة انطباعية لقصيدة «محض مزاج» للشاعر محمد عابد، الواردة ضمن ديوان يحمل نفس العنوان (منشورات باب الحكمة، 0202، ص. 51.11)، وقد آثرنا هذا النص بوصفه فضاءً شعريًا يعيد تشكيل مفاهيم الذات، الجسد، والزمن، عبر بنية لغوية تتجاوز التمثيل إلى الأداء، وتتجاوز المعنى إلى الأثر. حيث لا تكتفي اللغة بتمثيل الشعور أو تصويره، بل تُمارسه وتُنتجه داخل النص، فتتحول القصيدة إلى فعل وجودي قائم لا مجرد محاكاة صورة. تنطلق القراءة من فرضية مركزية: أن «المزاج» في هذا النص ليس حالة نفسية، بل بنية فلسفية لغوية تنظم التجربة الشعرية، وتعيد تشكيل العلاقة بين اللغة والهوية.

أولًا: عتبة العنوان بوصفها إغواءً تأويليًا

يشكّل عنوان الديوان «محض مزاج» عتبة نصية تمارس وظيفة مزدوجة: إغرائية وتأويلية. فـ«محض» لا تشير فقط إلى النقاء الخالص، بل إلى الانفصال عن العقلانية وعن التفكير المنطقي، مما يجعل «المزاج» هنا بنية إدراكية لا شعورية، تنظم العلاقة بين الذات والعالم، بين اللغة والصمت، وبين الحواس والغياب.

إن المزاج، بهذا المعنى، لا يُفهم كاضطراب نفسي، بل كقوة داخلية تعيد تشكيل الحواس والهوية، وتؤطر التجربة الشعرية ضمن أفق تأويلي مفتوح على ذات ثاوية وراء الحواس، وعلى جسد هو صلتها بالعالم عبر فوضى الأحاسيس. ولا يُقدَّم المعنى بل يتولد من أثره، في انسجام مع أطروحات التفكيك والكتابة الجسدية.

ثانيًا: البنية الشعرية بين الشذرة والأثر

تتكون القصيدة من أربعة عشر مقطعًا معنونا، كل مقطع يحمل استقلالا دلاليًا، لكنه يندمج ضمن نسيج شعري واحد. هذه البنية تُشبه الفسيفساء، حيث تتجاور الشذرات دون رابط نحوي مباشر، لكنها تتوحد عبر حضور الجسد ـ الحواس، واستدعاء الزمن، وتكثيف الغياب وتحويل المشاهد إلى صور جمالية. هذا الشكل يذكرنا بما يسمى «كتابة الشذرة»، حيث لا يُطلب من النص أن يكون سرديًا أو منطقيًا، بل أن يصبح أثرًا لغويًا يثير التفكير والتأمل ويمنح المتعة الجمالية، ويعيد تشكيل الذات عبر التقطيع والتشظي، حيث كل شذرة تُمارس المزاج لا تصفه، وتُنتج أثرًا حسيًا لغويًا يُعيد تشكيل العلاقة بين الجسد والهوية.

يتجلى هذا التوتر بين الجسد والهوية في عدد من المقاطع، أبرزها «مونولوج» (مقطع 1)، حيث تتجلى الذات في حالة انتظار معلّقة بين الحب والغياب:

«ينادي امرأة من بعيد / بقلب واثق من الحب»

الحب هنا لا يُقدَّم كحضور، بل كنداء، مما يجعل الذات في حالة انتظار دائم، ويحوّل اللغة إلى صدى لا يُستجاب له، ويحوّل الحب إلى أفق بعيد المنال، تمامًا كما تصاب الجداول بالعطش وهي رمز الماء والارتواء. تُحرَم الذات من حب المرأة كما تُحرَم الجداول من مائها: فطام مزدوج، عطش الجداول وعطش الذات.

ثالثًا: تفكيك المفاهيم المركزية

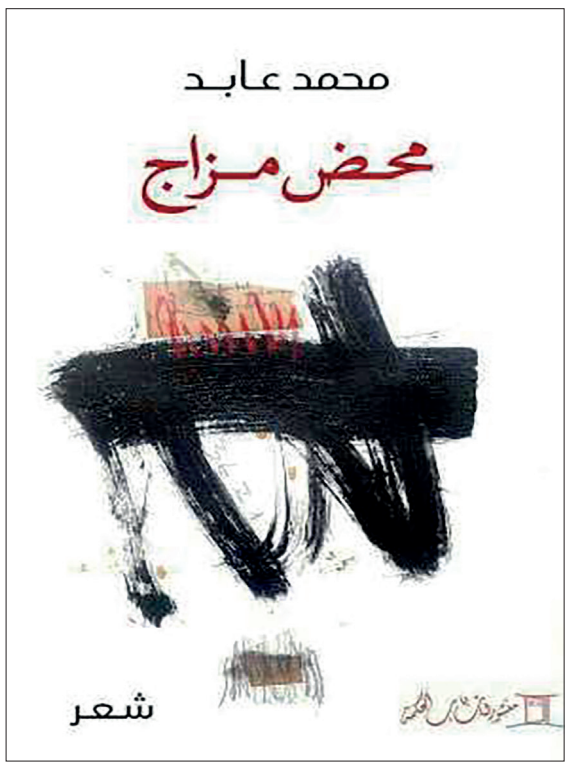
1 ـ الذات كأثر لغوي: الذات في «مزاج» ليست جوهرًا ثابتًا، بل كائنًا يتألم، يتشظى، يتأوه ويتحوّل. في المقطع الأخير (مقطع 14)، تتحول الذات إلى موضوع للمزاج، لا فاعلًا فيه، إنه مزاج الآخر الفاعل وفق شبقية غريزية سادية:

«وأردتني في غرفة العمليات / تحت قسوة مشارطها...»

هنا، تُشرّح الذات وتُعلّق، مما ينسجم مع التصور التفكيكي للهوية بوصفها أثرًا لغويًا. فهي ليست معطى، بل تُعاد تشكيلها عبر المزاج، مما يجعلها في حالة انزياح دائم، حيث تُمارَس عليها اللغة لا بوصفها أداة تواصل، بل بوصفها مشرطا وجوديًا. كما يتجلى ذلك في «عزلة» (مقطع 3)، حيث تُقدَّم الذات بوصفها وعيًا متشظيًا يبحث عن بقاياه الحسية، ويعاني من «إعاقة في الذاكرة»، مما يُعيد تعريف الهوية لا بوصفها استحضار ركام ذكريات، بل كفقدان وغياب القدرة على اختبار العالم فتنعزل الذات عن عالم لم تعد تتذوقه وتتحول الحواس من أدواتٍ إدراك إلى علامات على الانفصال، مما يجعل العزلة هنا فعلا وجوديًا لا مجرد حالة شعورية.

2ـ الزمن كتجربة شعورية: الزمن في القصيدة ليس خطيًا، بل متشظٍ، دائري، متكرر. في «تحية» (مقطع 7)، يُقاس الزمن بتحية الموت، لا بالساعة والميعاد، إنه مجرد نوم سرمدي

«وأوصيتُها خيرًا بجسدي / ساعة نومي الأبدية»



وفي «وداع» (مقطع 9)، تتحول لحظة الفراق إلى احتفال وجودي:

«وداعًا... وعاش الوداع»

هذا التوتر بين النهايات والبدايات يعيد تشكيل الزمن بوصفه تجربة شعورية، لا مجرد تسلسل كرونولوجي. الزمن هنا يُعاش لا يُقاس، ويُحتفل به لا يُعدّ، مما يمنحه طابعًا أنطولوجيًا لا رياضيًا.

3 ـ الآخر كأثر وصورة: الآخر لا يظهر كحضور واضح، بل كأثر، كندبة، كصوت بعيد. في «مومس» (مقطع 12)، يُقدَّم الآخر بوصفه جسدًا نفسيًا اجتماعيًا معزولا، ذاتا مليئة بالشروخ، يظهر ويتوارى كصورة ظاهرية في المساحيق وكندوب باطنية.

«تنهض صباحًا / وجهها مثقل بالمساحيق والندوب...»

وفي «فيديو كليب» (مقطع 11)، يُختزل الآخر في صور حسية جسدية غريزية تمارس الإغواء، استوجب طرح سؤال استنكاري :

«لكنّ، أين المغني؟»

هذا السؤال يجعل من انهيار أو انعدام المعنى أثرًا لغويًا دالا على فقدان اليقين. إن غياب الصوت الغنائي وسط فائض الصورة، ينسجم مع نقد بودريار لثقافة الصورة بوصفها محاكاة بلا أصل ولا هوية. الآخر هنا لا يُرى بل يُتصوّر، ولا يُسمع بل يُتخيّل، مما يخلق فراغا وجوديًا في قلب الصوروإن فاضت شبقية.

في حين يُقدَّم الآخر في «شكوى» (مقطع 13) بصورة مغايرة، لا كجسد استهلاكي أو أثر غريزي، بل ككائن لغوي حسي يتجلى في انفعال بسيط: لسعة نحلة على خد. هنا، يتحوّل الآخر من صورة استيهامية إلى أثر وجداني، ومن جسد استعراضي إلى جسد مشتهى. الذات لا تتفاعل معه بوصفه موضوعًا للغواية أو الاستهلاك، بل بوصفه موضعًا للتأويل، حيث تُعاد صياغة العلاقة عبر استعارة العسل، مما يُنتج تمثيلا للغير بوصفه أفقا جماليًا لا هوية مقابلة. بل إن الذات، في هذا المقطع، تتحول لغويًا إلى نحلة، لا تكتفي بتأويل لسعة الآخر، بل تشتهي حلاوته، وتُعيد تمثيله بوصفه عسلا. بهذا، يُعاد تشكيل الجسد من استعراضي إلى مشتهى، ويُعاد تموضع الغير من صورة خارجية إلى أثر داخلي، مما يجعل اللغة نفسها ممارسة للرغبة، لا مجرد وسيلة للتواصل أو التأويل.

رابعًا: الجسد بين البيولوجيا والشعر

يحضر الجسد في «مزاج ـ القصيدة» لا بوصفه كيانًا بيولوجيًا، بل كفضاء شعري فلسفي تتجلى فيه تحولات الذات، وتُمارَس عليه سلطة المزاج. في كل مقطع تقريبًا، يظهر الجسد إما بوصفه موضوعًا للتأمل، أو وسيطا بين الذات والعالم، أو ضحية للمزاج.

في المقطع الأخير، يتحول الجسد إلى مسرح للرغبة الشبقية، حيث يُعلّق ككائن يتألم ويتأوه، مما يكشف عن علاقة معقدة بين الذات والجسد، تتراوح بين التماهي والانفصال، بين الرغبة والتشريح، بين السادية والمازوخية.

قراءة في بنية الذات والجسد

أما في «تحية» (مقطع 7)، يُوصى الوعي القبلي بمآل الجسد، حيث يُقدَّم بوصفة وصية شعرية «وأوصيتها خيرًا بجسدي / ساعة نومي الأبدية»

وفي «مومس» (مقطع 12)، يُقدَّم الجسد بوصفة كيانًا اجتماعيًا مثقلا بالمساحيق والجراح، لكنه أيضًا مصدر للخلق،

كما أن هذا الجسد يُعاد إنتاجه في «موقف» (مقطع 8)، حيث يتحول الدم المسفوح في الشوارع إلى دم يسري في خلايا الجسد، مما يربط بين الألم الجمعي والهوية الفردية، ويحوّل الجسد إلى ساحة سياسية شعورية، والمزاج إلى فعل مقاومة، مما يكشف عن ازدواجية رمزية للجسد: فهو موضوع للعرض والاستهلاك، لكنه أيضًا مولد للحياة

أما في «فيديو كليب» (مقطع 9)، يُختزل الجسد في الصورة، إنه مفعم بالحركة والرغبة، لكنه يفتقد الذات، مما يجعله مرآة للغياب أكثر من الحضور.

خامسًا: المزاج كقوة تنظيمية للخطاب

المزاج في القصيدة ليس حالة نفسية، بل بنية شعورية لغوية تنظم المقاطع، وتعيد تشكيل العلاقة بين الذات والجسد واللغة. إنه ما يربط بين «هدير الأغنية» والنوستالجيا لحب قديم و«مشرط العمليات» والآليات السيكولوجية التدميرية، وما يجعل «الوداع» احتفالا و«الساعة» فعلا جسديًا...

كما في المقطع الأخيرحيث يتحول المزاج إلى سلطة شعرية تمارس فعلا على الذات «علقتها على مشجب / مزاجها الشبقي / وتركتها تتأوه كقطط وحشية»

هنا، لا يعرف المزاج بصفات وصفية، بل كقوة داخلية تعيد تشكيل الحواس والهوية، وتحوّل اللغة إلى أداة تشريحية للذات. إنه ليس مجرد خلفية شعورية، بل فاعل تأويلي يُعيد توزيع المعنى داخل النص، ويحوّل كل مقطع إلى ممارسة مزاجية تُنتج الذات وتُعيد تفكيكها

خاتمة: نحو شعرية ضد الهوية

قصيدة «مزاج» ليست محض مزاج، بل مزاج مفكر فيه، مُصاغ بتأنٍ، ومُركب بعناية. كل مقطع هو شظية من الذات، وكل صورة هي علامة دالة من نسيج اللغة. القصيدة لا تصرّح، بل تتردد، تتشظى، تتألم، وتتوارى. إنها كتابة لا تتكئ على معنى قبلي، بل تخلقه عبر الانزياح والمفارقة، وتعيد تشكيل الذات بوصفها أثرًا لغويًا، لا جوهرًا وجوديًا

تتجلى الذات في المقاطع المختلفة بوصفها كيانًا يتألم من الداخل، يُعاد تشكيله عبر الحواس، ويتحوّل داخل الجسد، ويُعاد إنتاجه في اللغة، مما يجعل القصيدة فضاءً تأويليًا يُمارَس فيه المزاج كقوة تشكيلية للوجود

هل يمكن اعتبار «محض مزاج» كتابة ضد مبدأ الهوية؟ هل هي تشريح للذات أم محو لها أم خلق لذات أخرى مفارقة ثاوية في اللغة؟ هل المزاج هو من يعيد تشكيلها أم اللغة؟ هذه الأسئلة تبقى مفتوحة، وتمنح القصيدة أفقا تأويليًا يستدعي باقي قصائد محض مزاج.

ربما لا يكون المزاج هنا مجرد أداة تحليل في هذه القراءة الانطباعية، بل هو ذاته ما يُنتج هذه الأسئلة، ويُعيد تشكيل الذات بوصفها سؤالا فلسفيًا إشكاليًا في تأملاتي الخاصة

المرجع: «محض مزاج»، ديوان شعري للشاعر محمد عابد، منشورات باب الحكمة، 2020، ص. 11- 15

قراءات

أسامة الزكاري

في عمله النقدي الجديد..

محمد بلال أشمل يعيد مساءلة نِسب الحق الكثيرة

بعيدا عن ضجيج أوهام الانتماء، وبعيدا عن يوطوبيات التميز والفرادة، وبعيدا عن أحلام السبق والريادة، يتابع الأستاذ محمد بلال أشمل مساره الفكري العميق للتأصيل لشروط أنسنة الموروث الحضاري لمنطقة الشمال، ولحاضرتها المركزية مدينة تطوان.

اختار الأستاذ محمد بلال أشمل الطريق الصعب في طرح الأسئلة المركبة الهادفة إلى إثارة مداخل تفكيك الأحكام الاستنساخية الجاهزة حول الإسهام الثقافي والعلمي والحضاري لمنطقة الشمال داخل حضنها الوطني الواسع، وذلك في اتجاهين نقديين مختلفين، أولهما مرتبط بمهاوي الشوفينية الوطنية المغرقة في يقينياتها، وثانيهما مرتبط بأحكام التنميط التي راكمها عطاء فكر الاستشراق المواكب لحملة الغزو والاحتلال الإيبيريين لأجزاء من بلادنا منذ مطلع القرن 15م، مما لازالت بعض مظاهره وامتداداته جاثمة على المخيال الجماعي الإسباني في تعاطيه مع المغرب ومع تاريخه ومع قضاياه إلى يومنا هذا. اختار الأستاذ محمد بلال أشمل العودة لمتون تأسيس الوعي الجماعي بالانتماء وبالتميز وبالعطاء لهذا الوطن الواسع، وداخله لهذا الشمال الواسع الممتد بمنطقتي جبالة والريف.

اكتسب الأستاذ بلال أشمل الكثير من عناصر الجرأة النقدية لإعادة تشييد معالم البناء النظري الذي قامت عليه الدولة المغربية أولا، وانتظمت داخله أنساق تدبير الحياة المجتمعية ثانيا، وبرزت -في سياقاته- ريادة مدينة تطوان وإسهاماتها الحضارية المتميزة ثالثا.

في سياق هذا التصور العام، يندرج صدور كتاب «نسب الحق الكثيرة» للأستاذ مَحمد بلال أشمل، مع عنوان فرعي توضيحي بصيغة «قراءات ومراجعات في التاريخ والتصوف وعلمي الكلام والمنطق»، وذلك مطلع سنة 2025، في ما مجموعه 165 من الصفحات ذات الحجم الكبير.

ويوضح المؤلف الإطار العام الموجه لنبشه موضوع هذا التأليف في كلمته التقديمية، قائلا: «لعل الرابط بين مواده (أي مواد الكتاب) انتماؤها إلى مجال معرفي واحد، على اختلاف ما بينها في الزمان والقصد، فالتي تنتمي إلى التاريخ، في عهدين مختلفين، تجمعهما إرادة فهم تسمية الدول تسميات ذات حمولة دينية، وإدراك طبيعة الفقه المقارن في عهد إحداها، وأنظار الفقهاء في النكبات والمصائب إذا حلت بالأمة، ومنه حديثهم عن فوائد أحكام الطاعون الكثيرة، والرغبة في التبصر بحقائق البدايات الأولى للصدمة الحضارية المغربية، وضرورة تأمل الحياة العقلية والأدبية في الشمال المغربي خلال فترة الحماية الإسبانية على أرضه، والانتقال ب»الصيرورة المغربية» من محض الفرضيات إلى ميدان التحقق الحسي التجريبي، والتي تنتمي إلى التصوف، تشتاق إلى إدراك تأويل تحول الشيخ ابن عجيبة من علم الظاهر إلى علم الباطن، كما يحدوها العزم إلى قراءة كتاب لأحد الباحثين في علوم القوم وشطحاتهم، والوقوف على ملمح أعلامهم الكبار، والنظر في طبيعة قوتهم، كان عبارة أو إشارة، شعرا أو نثرا، سواء باللسان العربي أو باللسان القشتالي. أما تلك التي تنتمي لعلم الكلام والمنطق، فيربط بينها العزم على تبين وجوه أخرى من الحق الذي تنطوي عليه، أو تقديم نموذج من الرؤى للحق، على سند من المنطق، وتبين وجوه اختلافه، متى اقترن بضروب أخرى من الكلام...» (ص ص.5-6).

ولتفعيل مضامين الأفق العام في الاشتغال في الكتاب، سعى المؤلف إلى توزيع «قراءاته» بين ثلاثة مجالات فكرية محورية داخل بنائه النظري المؤطر لرؤاه التأصيلية، التاريخ أولا، والتصوف ثانيا، وعلمي الكلام والمنطق ثالثا. ففي المحور الأول، توقف محمد بلال أشمل لإعادة تدقيق النظر في دلالة تسمية الدول المغربية الوسيطية بأسماء دينية مع دولة المرابطين ثم دولة الموحدين. وقدم قراءة أولى في تأليف «بداية المجتهد ونهاية المقتصد» لابن رشد باعتباره نموذجا من الفقه المقارن خلال عهد الدولة الموحدية، ثم قراءة ثانية في كتاب «التحفة السنية للحضرة الحسنية بالمملكة الإصبانيولية» لأبي العباس أحمد بن محمد الكردودي. وإلى جانب ذلك، قدم المؤلف تأملات عميقة في قضايا محورية في رسم معالم منطقة الشمال الحضارية، وعلى رأسها تحولات الحياة الفكرية والأدبية في الشمال المغربي خلال فترة الحماية الإسبانية، وملاحظات حول فوائد أحكام الطاعون الكثيرة، وسياقات تبلور معالم صورة مدينة تطوان في تراوحها بين الأصل الأندلسي والصيرورة المغربية.

وفي الفصل الثاني من الكتاب، تمركزت «قراءات» محمد بلال أشمل على أربع دراسات متكاملة في رؤاها وفي منطلقاتها، قدمت أولاها فحصا لتأويل «فرادي ميرينو» لانتقال سيدي أحمد ابن عجيبة من الفقه إلى التصوف، وتوقفت ثانيها عند كتاب «شطحات الصوفية» لعبد الرحمن بدوي، واهتمت ثالثتها بمضامين كتاب «رد المفتري عن الطعن في الششتري»، وقدمت رابعتها منتخبات من الشعر الصوفي الإسباني بتوقيع سانتا تيريزا الآبلية (1515-1582). وفي الفصل الثالث من الكتاب، اهتم المؤلف بتقديم مقاربة تأويلية في كل من كتاب «عقيدة أبي المرادي الحضرمي»، والمقدمات العقدية عند ابن رشد انطلاقا من «بداية المجتهد ونهاية المقتصد»، ثم كتاب «الجوهرة الفريدة في حل رموز الخريدة» لأبي عبد الله محمد المحدث ابن الحاج السلمي الفاسي المتوفى سنة 1274ه.

وفي كل هذه المواد الثرية، لم يكتف المؤلف بتقديم خلاصات المضامين العامة للعناوين موضوع الدراسة، بل ارتقى بها إلى مصاف توظيفها كبناء نظري متماسك، أساسه تعزيز البعد الحضاري لنسب الحق المتعددة، ولوجوهها المختلفة، باعتبارها عنوان الرقي الحضاري لأي مجتمع من المجتمعات الإسلامية. وداخل هذا المسار العام، كان واضحا نزوع المؤلف نحو إعادة إنصاف ذاكرة منطقة الشمال الثقافية والفكرية، في مواجهة مد الاحتواء الذي جرف كل شيء خلال مرحلة ما بعد رحيل الاستعمار. وفي ذلك تعبير عن حالة قصوى من التنكر لخصوصيات منطقة الشمال ولمدينة تطوان وإسهاماتها في البناء الحضاري للدولة المغربية الحديثة. ومعلوم أن نخب المنطقة ظلت تحمل كل عناصر التحفظ، حتى لا نقول الامتعاض، تجاه المد الفرانكفوني الجارف الذي سعى إلى تبخيس عطاء المنطقة، وإلى الانتقاص من المكتسبات الإنسانية للثقافة الإسبانية بروافدها المتعددة وبتجديداتها المختلفة. يقول المؤلف بهذا الخصوص: «أي مصير كان سيكون للفكر المغربي مثلا لو تهيأت له أسباب الاشتغال خارج قيد الواحدية اللغوية الفرنسية؟ ألم يكرهه القضاء على الرافد الإسباني، على الجمود على التقاليد الفكرية الفرانكفونية، ومنعه من الارتواء المباشر من الينابيع الصافية للفكر الإسباني دون وسيط فرنسي؟ ألم يثمر هذا ولاءً فكريا للفكر الفرنسي حرم الفكر المغربي من توسيع دائرة انشغالاته؟ ألم يخسر الفكر المغربي من توسيع دائرة انشغالاته؟ ألم يخسر الفكر المغربي الأفق الأمريكولاتيني في شساعته وامتداده، حين قصر خلفيته ولسانه على لغة موليير، وذهل عن طيبات لغة سرفانتيس؟ أم هي السياسة حين تدخل قرية تجعل أعزة أهلها أذلة؟ نقول هذا لأن هناك الآلاف من الأعمال والمؤلفات الموضوعة باللغة الإسبانية حول تاريخ المغرب في جميع عصوره، وحول أنماط عيشه، وتقاليده، والمذاهب الدينية والفقهية والصوفية التي توجد فيه، وعقلية أهله، ونفسياتهم، وطرائق تفكيرهم، وبنيتهم الجسدية، وسحنتهم الخارجية، وطرائفهم، وجغرافية مساكنهم، وأشكال دور عبادتهم،... مازالت طي الإهمال، وعرضة للنسيان، ويقتضي الوعي الوطني، والوعي الوحدوي، والبحث العلمي، العكوف عليها لاستخراج مكنوناتها، ودراسة ذخائرها، والنظر في أشكالها ومبانيها، استكمالا للنظر العام في التاريخ الوطني، والفكر المغربي...» (ص ص.52-53).

لم تكن إسبانيا مجرد قوة احتلال استعماري، ولم تكن مجرد أداة للهيمنة الإمبريالية فوق الأرض المغربية، ولكنها -من زاوية نظر متحررة من القراءات المفرطة في الدفاع عن حماس الروح الوطنية الجياشة، كانت حاملة تراث ثقافي هائل يمتد على ضفاف أجزاء واسعة من الأرض. ويقينا إن التعبيرات المادية والرمزية لعطاء هذا التراث لاتزال قائمة داخل نظمنا المعيشية، وداخل مكونات ذاكرتنا الجماعية، وداخل أنساق تفكيرنا، وداخل ذهنياتنا المخصوصة في مجالها الجغرافي بشمال المغرب. إنه انتماء حضاري أضحى يستلزم التحرر من أحكام القيمة الجاهزة حول خلفياته الاستشراقية وحول مراميه الاستعمارية، في أفق أنسنة مضامينه وتيسير إعادة تمثل تقاطعاته الكثيرة مع باقي مكونات الهوية الثقافية المغربية الراهنة، الواحدة والمتعددة، الفريدة والمنفتحة على محيطها، المؤمنة بخصوصياتها والمستوعبة لروافد محيطها.

فصل من رواية إيليغ

عثمان أشقرا

١

أدركنا تزروالت ولاحت البنايات الأولى حمراء زاهية تتوسطها القبة العالية.
وأحسست بالخاطر يفيض والروح تفرفر وجاء حسن راجلا يقول لي:
سيدي علي بودميعة ترك المحلة وذهب لزيارة قبر جده.
قلت: إيفولكي (حسنا).
قال حسن قلقا:
ذهب لوحده رافضا أن يرافقه حتى عسسه الخاص.
سكتُّ. تابع حسن:
تغير حال الأمير منذ غادرنا أزغار تزنيت. يا ترى هل بلغه خبر سيء ما؟
أمعنت في السكوت. تابع حسن:
ولا خبر عن لحبيب.
تكلمت أخيرا:
سيدي علي بوديعة يريد أن يزور جده أولا ويطلب منه مباركة الإمارة وعاصمتها الجديدة.
قال حسن معترضا:
هل تظن أن سيدي علي بودميعة فكر في بناء إيليغ بدون إذن ومباركة سيدي احماد وموسى؟
سكتت من جديد. تابع حسن:
المهم هو أن تبنى إيليغ وتعمر ويعيش فيها الجميع زود تامنت د أودي (مثل العسل والسمن). ياك هادا هو حلم سيدي احماد وموسى يحققه حفيده سيدي علي بودميعة؟
سأذهب وأشوف الموقع؟ ألا تأتي معي؟
أجبت بدون تردد:
لا. سأفعل ذلك فيما بعد. أحسني متعبا وأريد أن أتوضأ وأصلي وارتاح.

***

لم أتوضأ ولم أصلي ولم أرتاح.
ركنت في الخيمة واستغرقت فيما يشبه مزيجا من القبض والتثاقل المتناكين. ليس حال الأمير سيدي علي بودميعة هو وحده الذي تغير منذ غادرنا آزغار تيزنيت. رأيت تتريت رؤية خاطفة وحلمت بها ليلتين متتاليتين.
في الليلة الأولى حلمت بها تصب سطل ماء بارد فوق رأسي ثم تشرع في حك جلدة رأسي المحلوق تماما بأصابعها الرقيقة وهي تضحك وتقول: لماذا ذهبت تغسل هذا الرأس العنيد في البحر؟ لم تعد تقنع بسطل ماء واحد أو حتى سطلين؟
في الليلة الثانية حلمت أنني أنا الذي اصب سطل ماء دافئ فوق رأسها وأتخلل بأصابعي النحيلة كومة شعرها الطويل المنسدل حتى ما بعد خصرها وأقول ضاحكا: ماء بحر كامل لا يكفي لغسل هذا الخير الرباني.
وكم ضحكنا معا وتراشقنا بالماء.
وفي الليلة الثالثة لم أحلم بأي شيء. زفّ علي حال من القبض والتثاقل لم يفارقني قط طيلة الطريق من أزغار تزنيت إلى إيليغ. وها أنا الآن في بنيقتي في حومة الإيفرانيين أغرق في حالي العجيب أكثر.
أين أنت يا لحبيب؟
وبدأ البناء وهنا تعرفت على الفتى بيدور «الغرناطي».

***

يبدو سيدي علي بودميعة منشغلا بالصغيرة والكبيرة في عملية بناء المدينة الجديدة بحيث يخالط البنّائين (وجلهم من الروم الأسرى أو المعتوقين) ويوجههم توجيهات دقيقة. وهنا (وأنا بمعيته) تعرفت على بيدرو الغرناطي رئيس جميع أوراش البناء. فتى أندلسي مليح بشعر أشقر وعينين خضراوين وقدرة كبيرة على وضع التصاميم وتنفيذها. لقد جاء ضمن فريق من الأسرى الروم جلبهم سيدي علي بودميعة من فونتي للمشاركة في عملية بناء المدينة الجديدة. وعلى الفور لحظه سيدي علي بودميعة وميزه واستدعاه إلى أفراك واستجوبه استجوابا دقيقا. كان الفتى الغرناطي يتكلم عربية فصيحة.
كيف تعلمت علم البناء؟
مع بنّاء مسلم أحد أجداده شارك في بناء قصر الحمراء.
يقال بأن قصر الحمراء يشبه قصرا من قصور الجنة.
وأكثر.
يقال بأن نظام توزيع الماء وحده في القصر يكاد يشبه المعجزة.
بل هو معجزة.
أعوذ بالله.
الرب تقدس اسمه يؤتي فضله من يشاء.
صحيح والله تبارك وتعالى منح المسلمين في الأندلس من فضله العظيم الشيء الكثير ومع الأسف لم يستطيعوا الحفاظ عليه.
وتلك الأيام نداولها بين الناس. صدق الله العظيم.
هل تحفظ القرآن ايضا؟
ليس كله. ولكن ما أحفظه من القرآن والإنجيل والتوراة يجعلني متيقنا بأن فضل الله عميم يؤتيه للجميع مسلمين ونصارى ويهود.
هذا قريب مما يقول به جدي سيدي احماد وموسى في التناظر بين الديانات.
جدك سيدي احماد وموسى رجل صالح يوقّر جميع الديانات.
أريد أن تبنى إيليغ وتتعايش فيها جميع الديانات ويتحقق حلم جدي.
في غرناطة كان يتجاور الجامع مع الكنيسة مع البيعة. وهذا ما يلزم أن يتحقق في إيليغ لتكون أخت غرناطة المكلومة اليوم.
سيكون ذلك إن شاء الله وستكون أنت رئيس جميع البنائين. وبعد الانتهاء من البناء إن شاء الله ستكون حرا في أن ترحل إلى مدينتك غرناطة أو تبقى معنا في إيليغ.

***

تعرفت على بيدرو الغرناطي فانفتح أمامي – أنا الفتى الإيفراني السوسي- عالم جغرافي جديد لا يحده حدّ. لكن الذي زاد وكبر في عيني أكثر هو سيدي علي بودميعة.
سيدي علي بودميعة هو من طينة الرجال الذين طينهم نزل من السماء ولم تخرج به الأرض.
هكذا وصف بيدرو الغرناطي سيدي علي بودميعة في أول حوار دار بيننا ونحن نلتقي بعد التعارف الأول:
قلت: سيدي علي بودميعة هو مثلنا جميعا نحن أولاد سيدي احماد وموسى.
ابتسم بيدرو (هكذ رحت أناديه) ابتسامة عذبة وقال:
أولاد سيدي احماد وموسى هم عندنا في الأندلس فرسان نبلاء يسيحون في الأرض مستجيبين لاستغاثة كل مظلوم أو مظلومة.
وددت لو كان صديقي لحبيب هنا تعرفه ويعرفك.
ندّ عني هذا القول بدون وعي. سأل بيدرو:
هل هو إيفراني مثلك؟
قلت متحمسا ومندفعا: هو إيفراني ومن أولاد سيدي احماد وموسى الذين يشبهون فرسان بلادك النبلاء الذين يسيحون في الأرض مستجيبين لأستغاثة كل مظلوم أو مظلومة.
وأين هو الآن؟
غمرني فجأة حزن وغمغمت: هو في مهمة كلفه بها سيدي علي بودميعة.
لماذا لم أحك القصة الحقيقية لبيدرو؟
قال بيدرو الذي لاحظ بدون شك انبجاس الدمع في عيني:
الظاهر أنك تحب صديقك هذا كثيرا.
وسالت دمعتان فوق خدي:
كنا أكثر من صديقين. كنّا أخوين من الروح للروح.
وحكيت له حكاية حب لحبيب لفريحة بنت حزان اليهود في إيفران و ما تلى ذلك من أحداث عجيبة.
فتأثر بيدرو شديد التأثر وقال:
هذه قصة تذكرني بقصة غرناطية شهيرة يغنيها المغنون الشعبيون في ليالي السمر الغرناطية الجميلة وهي قصة ابن السراج والجميلة شريفة. ثار فضولي واستيقظت في أعماقي غريزة الكاتب فقلت: وما هي قصة ابن السراج والجميلة شريفة هذه؟
وحكى بيدرو الغرناطي القصة التالية:
ذات يوم خرج النبيل رودريغث دي نربايث عمدة بلدة ألورة في الأندلس مع جماعة من الفرسان النبلاء الذين هم في خدمته يبحثون عن المغامرة في الناحية. واجتازوا غابة فسمعوا قريبا منهم صوتا عربيا يغني:
ولدت في غرناطة

أحببت في كوين
حبيبتي شريفة جميلة الجميلات.
تنبه النبيل رودريغث دي نربايث ومن معه إلى الصوت الشجي وكمنوا حتى ظهر أمامهم فارس مسلم جميل المحيا، ذو هيبة ويرتدي كسوة قرمزية وبرنسا من الحرير من اللون نفسه ، مطرزين بالذهب والفضة، وقد شمر عن ذراعه اليمنى ، وكان منقوشا عليها وشم وجه امرأة جميلة وهو غارق في ترديد المقطع الغنائي، فحاصروه وبرز واحد لمهاجمته لأن من أخلاق الفرسان النبلاء ألا يهاجموا جماعة فردا وأحدا، فناور الفارس العربي مناورة بارعة واسقط الفارس المسيحي ارضا بدون أن يجهز عليه، فبرز فارس ثان تلقى نفس المصير، فتقدمت الجماعة كاملة وأحاطوا بالفارس العربي مبرزين الأسنة والنبال، وقال النبيل رودريغث دي نربايث: أنت فارس نبيل وشهم ايها السيد المسلم ونحن نحاصرك لكن لا نريد أن نقتلك، فقط سلّم نفسك واتبعنا اسيرا معززا مكرما واحك لنا قصتك. بدا التردد على الفارس المسلم ثم سرعان ما أعاد سيفه إلى غمده وقال: أراك أيها السيد من أصحاب النبل والصفاء وأنا أثق فيك وأتبعك.

في قصر النبيل رودريغث دي نربايث في بلدة ألورة قص الأسير المسلم قصته كالتالي:
أنا من فرسان بني السرّاج النبلاء مفخرة غرناطة الذين يحمون المدينة ويهبّون لنجدة كل مظلوم وخاصة الحبيبات إذ لكل فارس منا جميلة يحبها حبا شريفا وهو أعطاها العهد بأن يفتديها بروحه. وهكذا كان الجميع يحبون ويحترمون أبناء السراج في غرناطة حتى وقع المحذور وحيكت المؤامرة ضدنا فأعدم الملك من أعدم وأمر الأخرين بالهجرة باستثناء أبي وعمي بشرط أن يربيا أولادهما خارج غرناطة. وهكذا أرسلني أبي عند صديقه المسيحي عمدة قرمطة الذي رباني مع بنته المسيحية مثلما يتربى أخ مع أخته. وكانت جميلة جمالا خارقا. فنشأ بيننا حب يتجاوز حب الأخ لأخته. فتعاهدنا على الوفاء والزواج. وجاء الأمر فجأة بذهابي الى بلدة كوين التي تجاور بلدة ألورة حيث أقمت بعيدا عن حبيبتي شريفة جميلة الجميلات حتى جاءتني رسالة منها بأن اباها غائب وهي مشتاقة لرؤيتي وتنتظرني في قصر أبيها. وفي الطريق اعترضتني أيها النبيل رودريغث دي نربايث مع جماعة فرسانك. وأنا الآن أسيرك. وهذه هي قصتي.

اهتز النبيل رودريغث دي نربايث لدى سماع هذه القصة العجيبة وتأثر بالغ التأثر وقال للفارس المسلم ابن السراج: قصتك نفذت إلى قلبي أيها الفارس النبيل وإذا وعدتني بأنك ستعود إلى الأسر بعد ثلاثة أيام فسأسمح لك بان تذهب وتلتقي بحبيبتك لأن الذي سيقرر في أمرك نهائيا هو الملك وأنا مدين له بالطاعة والوفاء. أنحنى ابن السراج إجلالا للفارس المسيحي النبيل وقال له : أعدك وعد فارس نبيل لفارس نبيل باني سوف ألتقي بمحبوبتي شريفة وأعود خلال ثلاثة ايام.

وانطلق ابن السراج يخالط بمحبوبة قلبه والحزن لأنه سيفارقها ويعود إلى الأسر خلال ثلاثة أيام.

لكن مفاجأة كبيرة كانت تنتظر ابن السراج.

لقد التقى بمحبوبته شريفة، واخبرها بما وقع له مع النبيل رودريغث دي نربايث، فناحت وبكت وقالت له: سأرافقك ونكون أسيرين معا لدى هذا الفارس النبيل لأني لم أعد أطيق فراقك.

وكذلك كان.

استقبل النبيل رودريغث دي نربايث الحبيبين وأسكنهما جناحا خاصا في قصره وكتب إلى الملك يحكي له قصتهما ويترجاه أن يأمر بإطلاق سراحهما ويتدخل لدى أب شريفة ليسمح بزواج ابنته المسيحية من ابن السراج المسلم.

وبعد أيام انتظار عصيبة جاء الخبر المفرح. فانتصر الحب والنبل على الكراهية والنذالة وتحولت قصة ابن السراج والجميلة شريفة إلى أغنية شعبية يرددها المغنون الجوالون في الأعراس والمواسم والأسواق عنوانا للحب الذي يهزم الحدود ويذيب الأحقاد ويشيد مدينة الإنسان.

***

طربت لسماع هذه القصة العجيبة غاية الطرب، وقلت لبيدرو الغرناطي الذي ازداد رفعة في عيني: سأكتب هذه القصة حالا واقدمها لسيدي علي بوديمية. إنه يحب سماع القصص والحكايات ويأمرني بكتابتها على الورق الفاخر المجلوب من هولاندا ويخزّنها.

قال سيدي علي بوديمية لما انتهيت من قراءة قصة ابن السراج والجميلة شريفة التي كتبتها على ورق هولندي فاخر- وهو يصغي منتبها غاية الانتباه:

تايري (الحب) يفعل الأعاجيب...

وابتسم وأضاف:

بيدرو الغرناطي قص عليك قصة ابن السراج والجميلة شريفة ولم يقصص عليك قصته هو.

تفاجأت وبقيت صامتا فزادت ابتسامة سيدي علي بوديمية اتساعا وهو يقول:

سيدي علي بوديمية لا تخفي عليه خافية.

وزادت حيرتي وتحولت إلى فضول جامح لكن سيدي علي بوديمية طوى الموضوع تماما إذ قال حاسما:

نتمم بناء مدينة إيليغ وبعد ذلك نشوف.

***

وطرحت مسألة بناء مقبرة خاصة (ميعارة) لليهود القادمين من إيفران والمقيمين في حومة خاصة بهم في إيليغ.

لقد مات يهودي شائخ أبى إلا أن يرافق سيدي علي بوديمية إلى إيليغ، وطرحت مسألة دفنه، وساد الرأي بأن ينقل جثمانه إلى ميعارة إيفران لكن الحر وطول الطريق طرحا مشكلا عرضه سيدي علي بوديمية على قاضي تارودانت ثم قاضي مراكش الفقيه أبو مهدي عيسى بن عبد الرحمان السكتاني الذي أفتى بعدم جواز دفن جثة دفن غير المسلم في أرض ليس له فيها قرار سابق. ورأيت الحيرة والحزن في عيني سيدي علي بوديمية، فتجرأت قلت له رأيا لا أعرف كيف أوحي إلي به- قلت له: لماذا لا تستفتي قلبك يا سيدي واللي يقوله لك اعمله. وأضفت: هذا ما كان يقول له لنا – نحن طلبته- سيدي اليزيد مؤكدا بأنه قول ينقله سامع موثوق مباشرة من سيدي احماد وموسى.

حدق سيدي علي بوديمية في عيني وتنهد تنهيدة عميقة وقال:

صحيح. قاضي تارودانت أفتى في النازلة وهو لم يستفت قلبه. استفتى فقط أوراق السلف.

ودفن الشيخ اليهودي فيما سيصير فيما بعد هو ميعارة (مقبرة) اليهود في إيليغ.

وعلق بيدرو الغرناطي قائلا:

سيدي علي بودميعة يعيد بناء غرناطة الجديدة.

وعلق حسن الذي كان واقفا إلى جنبنا:

سيدي علي بودميعة يثير غضب الفقهاء المتزمتين وهذا خطير.

يبدو حسن متوترا منذ حلولنا في إيليغ وهو يلاحظ صمت سيدي علي بودميعة فيما يخص غياب لحبيب. قلت مستلطفا:

سيدي علي بودميعة هو رجل سياسي يعرف ما يقدم وما يؤخر من القضايا. ولحبيب سيعود إن شاء الله.

تجاهل حسن وقال:

ما يؤلمني ويمزق قلبي هو حال فريحة المسكينة.

سكت وتكلم بيدرو الغرناطي:

في الأندلس نؤمن نحن النصارى بوجود قديس خاص يحمي العاشقين اسمه سانتو فالنتينو.

هتفت أنا وحسن: شاي الله آسيدنا سانتو فالانتينو.

***

وجاءت الأخبار مقلقة من سجلماسة حيث بدأت المناوشات هناك بين الشرفاء الفيلاليين وقبيلة آل بوتعصّامت. كما زادت عداوة حاكم تارودانت الفقيه سعيد الحاحي لإمارة سيدي علي بودميعة وراح يسخر منه في قصائد ذاعت بين الناس.

وبدا سيدي علي بودميعة مغموما بالفعل.

وقال اسحاق بالاق ونحن في بنيقة الشغل نحسب الداخل والخارج في تجارة السكر التي عظم أمرها مع جنس النكليز خاصة:

أجناس أوروبا صارت توقر سيدي علي بودميعة وتحسب له حسابا وهذه هي الفرصة ليضرب ضربته الكبيرة في البلاد.

قلت:

سيدي علي بودميعة يضرب ويقيّس.

قال اليهودي المحنّك:

في السياسة القول الغالب هو: أتغذى بك قبل أن تتعشى بي.

قلت محتجا:

سيدي علي بودميعة لا يمارس سياسة الخديعة.

نظر اسحاق بالاق في عيني طويلا ثم قال:

كل سياسة هي خديعة وهذا منذ أن خدع اللعين إبليس ابانا آدم وأمنا حواء وأخرجهما من الجنة.

***

وخلوت ذات مساء مع تتريت في مكان معزول ونقلت للفتاة التي تشوف ولا تتكلم إلا قليلا قلقي وقلق حسن. صمتت الفتاة الريّانة قليلا ثم قالت:

سيدي علي بودميعة يعد لأمر حاسم. أنا سمعت كلاما في أفراك لا يمكن أن اقوله لأحد.

لم ألح إذ أنا أعرف أن لا فائدة من ذلك. وبدّلت تيتريت الموضوع سريعا:

فريحة حامل.

تفاجأت وتمالكت وسألت:

هل هناك من أخبار عن لحبيب؟

لا. وهذا ما أخشاه بالنسبة لحمل فريحة.

تجاهلت وتشجعت (وأنا لا أعرف من أين جاءتني الشجاعة) وأمسكت بيد تتريت وقلت:

ونحن متى نتزوج ويكون عندنا أولاد؟

قالت تتريت حاسمة وهي تسحب يدها من بين يدي:

ينتهي بناء إيليغ أولا ونشوف.

***

استدعاني سيدي علي بودميعة إلى أفراك وأملى علي رسالة طويلة موجهة إلى « الفقيه أبي زكريا يحي بن عبد بن سعيد الحاحي» قاضي وحاكم تارودانت يدعوه فيها إلى السلم.

قال سيدي علي بوديعة:

سيحمل الرسالة إلى تارودانت قاضي إيليغ سيدي عبد العزيز الرسموكي وسترافقه إن شاء الله. أريدك أن تسجل بالحرف وأخية كل ما يدور بين القاضيين من حديث.

فوجئت وتذكرت كلام تتريت وقلت: سمعا وطاعة.

وهممت بالوقوف. قال سيدي علي بودميعة:

هناك أمر آخر.

بقيت مقرفصا. قال سيدي علي بودميعة:

لحبيب...

زادت دقات قلبي. تابع سيدي علي بودميعة:

سيدي اليزيد أرسل يخبرني بأنه بخير ولم يذكر أية تفاصيل.

صمت.

أهل الله لا يعلم سرهم إلا الله وهم لا ينطقون عن هوى.

صمت.

أخبر فريحة بذلك ولكن قيّس.

صمت.

بلغني الخبر وأريد أن يكون هو أول مولود يولد في إيليغ وينتسب إليها.

***

ودّعت تتريت ووعدتني أن تنقل الخبر إلى فريحة.

تنهدت تتريت وقالت:

فريحة مثل أختي وسيدي علي بودميعة يرعاها مثل بؤبؤ عينيه. المهم أنت تروح وترجع في السلامة إن شاء الله.

أية قدرة خارقة لهذه الفتاة الجنية على التماسك وعدم إظهار أي شعور زائد عن الحد؟

الكتابة ضد السوق
أمل الجُبّوري ومقاومة تسْليع الوعي

د. مصطفى غَلمان

عتبة الضوء والفكر

كتاب «قتل سيبويه فأحياني: رحلتي نحو الضوء»* للشاعرة والباحثة والتشكيلية العراقية أمل الجبوري، رحلة استثنائية للروح والفكر والوجود. إنه مدخل إلى عالم حيث تصبح الهوية سؤالا متواصلا، والحرية ممارسة يومية، والشعر أداة للنجاة والوعي. تنفعل كل هذه العناصر، فتتحول التجربة الشخصية إلى تأمل فلسفي، حيث تتحسس الكاتبة حدود الذات وتعيد رسمها في مواجهة عالم مضطرب، مليء بالضغوط الاجتماعية والسياسية والثقافية.

من أول لحظة، يطرح الكتاب سؤالا مركزيًا هو: ما قيمة الإنسان إذا لم يمتلك حرية اختياره وعمق وعيه؟، وسرعان ما يتكشف أن الشعر ليس مجرد زخرفة لغوية، بل مرآة للروح وأداة لتحويل الألم إلى وعي، والخوف إلى حرية. والحجاب، في هذه التجربة، ليس مجرد غطاء، بل رمزية التزام بالقيم الجوهرية والكرامة الداخلية، ومقاومة لكل ما يسعى لتشييء الإنسان أو تفريغه من جوهره.

هذا الكتاب إذن، هو عتبة نحو النور والفكر، نحو اكتشاف الذات في مواجهة العالم، وإعلان مستمر بأن الحرية والكرامة ليست امتيازًا، بل ممارسة يومية، وسؤالا حيًا، وسعيًا متواصلا نحو الحقيقة.

انتصار القناعة والكاتب

حازت الشاعرة والباحثة العراقية المرموقة أمل الجبوري على أرفع أوسمة الكتابة، لا لأنها ظفرت بجائزة، بل لأنها انتصرت لفكرة القناعة، تلك التي لا تُعاش كإذعان، بل كـ نظام ذاتي من الحرية المحاطة بالأسئلة.

إنها القناعة التي تومض في لحظة الوعي بالذات، حين تتجاوز الكاتبة غواية التبرير، وتستبدل التصفيق بالتأمل، والموافقة بالاختيار.

في أول عتبة من مؤلفها الجديد «قتل سيبويه فأحياني: رحلتي نحو الضوء»، تكتب الجبوري:

«لا أحتاج إلى تفسير، فالمعنى جلي أمامي. فهم وكثير من أمثالهم لا يرحبون بتحولي الفكري، بمناصرتي لارتداء الحجاب، بالوقوف بصوت عال ضد قوى تبتلعنا ببطء، تحول أرواحنا إلى سلع ومقدساتنا إلى بضائع، ونساءنا إلى أدوات في أسواق الاستهلاك...».

هذا القول ليس مجرد تصريح شخصي، بل بيان وجودي، يعلن أن التحول الفكري ليس حدثا عابرًا، بل تجربة انعتاق تعيد ترتيب علاقة الإنسان بذاته، وبالمجتمع، وبالهوية التي تتجذر في عمق الكينونة.

«انتصار الكاتب»، في فلسفة أمل الجبوري، ليس تزيينًا للذات بالجوائز، ولا تسليمًا لمقاييس النشر المأجورة، بل هو اختبار يومي للشجاعة. شجاعة أن يكتب الكاتب ضد التيار، أن يضع كلمته في وجه العالم، ولو كان الثمن العزلة.

إنها تؤمن أن الانتصار لا يقاس بعدد الطبعات، بل بقدرة النص على أن يهزّ الضمير الإنساني، ويعيد له حرارة الحلم.

تقول الجبوري في لحظة تأمل: «الحزن العابر الذي اعتراني حال استلامي هذه الإجابة، قد تحول إلى لحظة من الرضا وراحة الضمير...».

إنه الرضا الذي يأتي لا من الغلبة، بل من انسجام المعنى مع الفعل، ومن صمت يفيض بالسكينة. فالكاتب، عندها، لا ينتظر تصفيق الناشر، ولا شهادة السوق، لأن القيمة العليا للكتابة تكمن في قدرتها على حماية الروح من الارتهان، وفي بقاء الحرف طاهرًا من دنس التجارة.

تسائل الجبوري، بجرأة من يعرف ثمن الكلمة: «ما قيمة رضا الناشرين، إن كان الثمن بيع الروح على أعتاب السوق؟ ما نفع الجوائز، إن كانت تجر الكاتب ليصبح تاجرًا للحروف، بدلا من أن يكون نبيًا للكلمة؟».

في هذا السؤال يتجلى عمق التجربة، فالكاتبة ليست ضد الجوائز، بل ضد تحويل الإبداع إلى عملة، وضد تسليع الوعي. فانتصار الكاتب الحقيقي، كما تصفه، هو ذاك الذي يلتقي فيه الكاتب بالقارئ المجهول، البعيد، الذي يحمل كلماته في قلبه كـ حبل نجاة، كضوء في عتمة، كيد تمتد له حين تضيق الدنيا.

ذلك هو الشرف الأسمى الذي تمنحه الحياة لكاتبٍ ظل وفيًا لمعناه، كاتبٍ لم يبع ضوءه في سوق الظلال.

الهوية رماد السؤال

في أول متاهة تفتحها أمل الجبوري أمام القارئ، لا تكون الخطوة الأولى نحو الضوء، بل نحو الهوية، تلك التي لا تُمنح جاهزة، بل تُستعاد عبر جرحها.

إنه سؤال يبدأ بالذات لينفتح على العالم، سؤال يتخلق من وجع المعرفة وقلق الانتماء، ويسير ببلاغة المقيم في المنفى، الباحث عن بيت في اللغة.

تسائل الجبوري نفسها: لماذا قررت ارتداء الحجاب؟

سؤال يبدو بسيطًا في ظاهره، لكنه في عمقه استفهام وجودي عن المعنى، عن السلطة، عن الحرية التي تُمارس داخل الجسد كما تُمارس داخل الفكر.

سؤال لا يجيء من فراغ، بل من منطقة الشك والاتهام التي تضع كل تحوّل أنثوي تحت المجهر. لكنها، بعين المتأملة لا المبررة، ترفض أن تُحاصر بين «التقليد» و«التحرر»، لأن كليهما، كما تقول، قناعان مختلفان لنفس النظام الذكوري الغربي أو الشرقي، الذي يريد من المرأة أن تُشبه صورته عنها لا صورتها عن ذاتها.

إنها لا ترد على السؤال برد، بل تحوله إلى تأمل في معنى الحرية ذاته: «الحرية ليست خلعًا أو ارتداءً، بل هي اختيار الوعي الذي يحدد زمنك الداخلي، وإيقاعك المختلف عن الجماعة».

تقول الجبوري إن ارتداء الحجاب لم يكن خضوعًا لمعيار اجتماعي أو ديني، بل استعادة لحقها في الاختيار، حقها في أن تقول: أنا أختار شكلي كما أختار لغتي. وفي عمق هذا التحول، تُطل فلسفة "منهجية التعافي" التي تراهن عليها الكاتبة. "فالتعافي هنا ليس شفاءً من ألم جسدي، بل تحرر من خطاب الهيمنة الذي صور المرأة الحديثة ككائن لا يكتمل إلا بتعريه الرمزي.

تقول الجبوري إن كراهية المسلمين وتشويه الإسلام في الخطاب الغربي لم يكونا مجرد سياق خارجي، بل جدارًا نفسيًا ومعرفيًا واجهت به ذاتها، إذ تحول الشك إلى محرك للرؤية لا إلى سجن.

وفي لحظة المواجهة تلك، حيث تتقاطع السياسة بالدين، والوعي الجمعي بالترميز الفرداني، تقف الجبوري لتصغي إلى روح التجربة، لا إلى ضجيج الخطاب.

إنها تصف هذه المرحلة بأنها رحلة في نفق مضاء بالحدس، حيث يتحول الحجاب من علامة على الانغلاق إلى رمز للممانعة ضد التفاهة، وضد تحويل الجسد إلى سلعة.

تكتب وكأنها تُعلن ميثاقًا جديدًا للحرية: الحرية ليست نقيض الحجاب، بل نقيض الإكراه. ليست في الشكل، بل في القدرة على أن تكوني ما تريدين لا ما يريدون. وهكذا تتحول سردية الحجاب عند أمل الجبوري إلى فعل مقاومة فكرية، تتحدى الأيديولوجيات المهيمنة التي تختزل الحداثة في المظهر، والتقدم في نزع الرموز.

إنها تكتب ضد المعايير التي تسجن الإنسان في صورته المرئية، وتدافع عن الإنسان الذي يُعيد اكتشاف ذاته من الداخل.

الحجاب هنا ليس لباسًا، بل عتبة للمعنى، جسر بين الروح والعقل، بين الأنثى والفكرة. إنه إعلان رمزي عن حق الكائن في أن يختار ظله الخاص، وأن يخلق حريته بعيدًا عن مقاييس السوق والإعلام والحداثة المصطنعة.

وهكذا، فإن رحلة أمل الجبوري في هذا الكتاب ليست سردية للتدين أو للتنوير، بل نشيد للتصالح مع الذات، ضد كل شكل من أشكال الاستلاب.

إنها لا تدافع عن الحجاب بقدر ما تدافع عن الكرامة كمعيار وحيد للحرية، وعن الإيمان بوصفه طاقة معرفية لا سلطة أخلاقية.

في النهاية، يتبدى أن سؤال الهوية في «قتل سيبويه فأحياني» ليس بحثًا عن «من أكون؟» بل عن «كيف أكون؟». أي كيف أختار وجودي دون أن أستأذن أحدًا في حقي بأن أكون نفسي.

التعافي بوصفه كتابة ضد الموت

يبدأ التعافي عند أمل الجبوري من الاعتراف بالهشاشة. ليس في الهشاشة ضعف، بل انفتاح على الحياة بما فيها من كسور وانكسارات. فما تسميه الجبوري بـ«منهجية التعافي» ليس علاجًا لوجع طارئ، بل فلسفة لإعادة تشكيل الذات بعد انكسارها، بعد أن تنفجر قشرة اليقين، وتنكشف الروح عارية أمام أسئلتها الأولى.

تقول الجبوري في أحد تأملاتها: «ليس الجرح ما يؤلمني، بل صمتي الطويل عنه.» وبهذه العبارة تختصر معنى الكتابة لديها، فالكتابة عندها ليست وسيلة للتعبير، بل وسيلة للتضميد.

إنها تمارسها كما تُمارس الصلاة. في خضوع جليل أمام المعنى، في إنصات للألم حتى آخر صدى له في الذاكرة. لكن «التعافي» عندها لا يأتي من عزلة أو نسيان، بل من تحويل الألم إلى معرفة. ذلك أن الشفاء، كما تفهمه، لا يكون بالخلاص من الوجع، بل بمنحه معنى.

إنها ترى في التجربة الإنسانية، بكل ما تحمله من خيبات وانكسارات وفضاءات ضياع، مختبرًا للوعي، يُعيد تشكيل إدراكنا لحدودنا وهشاشتنا.

لقد خرجت الجبوري من جحيم الحرب والمنفى والاغتراب، ولم تعد تبحث عن وطن جغرافي، بل عن وطن داخلي، عن مساحة لا تُحد بخريطة، بل تُقاس بعمق الصدق.

في هذا الوطن الجديد، تصير اللغة مأوى، والكلمة وسادة، والمعنى بيتًا يُرمم نفسه كل يوم بالحب والكتابة. ومن هنا تنبثق «منهجية التعافي» كوعي مزدوج. وعي بالذات المتألمة التي لا تنكر انكسارها، ووعي بالعالم المريض الذي يجب مواجهته بالمحبة لا بالانتقام.

إنها لا تبحث عن انتصار فوق الأطلال، بل عن تواطؤ شفيف مع الضعف الإنساني، لأن التعافي في جوهره فعل حب لا فعل سلطة.

تقول الجبوري إن العالم اليوم لا يحتاج إلى مزيد من الخطابات ولا الشعارات، بل إلى قدرة على الشفاء، على ترميم الجسور بين الكائن والمعنى، بين العقل والروح، بين الفكرة والحياة.

ومن هنا يتحول التعافي إلى موقف وجودي مقاوم، لا يُنكر العطب بل يحوله إلى جمال خفي، كما يحول الشعر الجرح إلى لحن.

في رؤيتها، لا يمكن للكتابة أن تكون شفاءً إلا إذا كانت صادقة حتى العظم. فالكاتب لا يُشفى بالزينة البلاغية، بل بصدق المواجهة. ولهذا يبدو عنوان كتابها «قتل سيبويه فأحياني» إشارة رمزية عميقة، فقتل سيبويه ليس تمردًا على اللغة بقدر ما هو تحرير لها من نحويتها الجامدة، من صرامة القواعد التي تصادر الحياة من الكلمة. وإحياؤها بعد ذلك ليس إحياء الحرف، بل إحياء الوجدان والمعنى والإنسان.

إن «منهجية التعافي» في تجربة الجبوري هي نقيض الانهزام ونقيض الخضوع معًا. هي أن تسكن جرحك دون أن تتماهى معه، وأن تتأمل العالم من نافذة الألم دون أن تغلق قلبك في وجه الضوء. إنها فلسفة الانفتاح على الأمل، لا باعتباره وعدًا بالمستقبل، بل فعلا يوميًا لإعادة بناء الذات من الرماد.

تقول في إحدى شذراتها الشعرية: «كل مرة أنجو، لا لأعيش أكثر، بل لأكتب أن الحياة تستحق من يرويها». وهكذا، تصير الكتابة هي الطريق والغاية معًا. تصير التعافي، حين يفقد العالم صوته، وحين لا يبقى أمام الإنسان إلا اللغة كآخر شكل من أشكال المقاومة.

فالجبوري تُعيد تعريف القوة لا كسيطرة، بل كقدرة على النجاة دون أن تفقد tenderness، الرهافة التي تحمي الإنسان من التوحش. وتعيد تعريف الإيمان لا كخضوع أو شعيرة، بل كـ ثقة في

أن وراء كل وجع ضوءًا ينتظر أن يُكتشف. إنها لا تكتب عن التعافي لتقدّمه كعلاج نفسي، بل لتعلّمنا أن المعنى هو الدواء الأعمق لكلّ ما يؤلم الإنسان. وأنّ الحقيقة، كما تراها، ليست في الجواب، بل في القدرة على طرح السؤال من جديد، بقلبٍ لا يخاف، وبروحٍ تعرف أنّ الضعف هو الشكل الآخر من القوة.

الهوية المسلمة، بين الخوف والانبعاث

في كتاب «قتل سيبويه فأحياني»، لا تطرح أمل الجبوري سؤال الهوية بوصفه مسألة انتماء ثابت، بل كحركة وجودية متوترة بين الوعي والاغتراب. لقد كانت، كما تقول في ورقتها بجامعة كامبريدج، «لا تولي اهتمامًا بهويتي الإسلامية» في بداياتها، لأن الوعي بالهوية لم يكن يومًا مشروعًا فكريًا بقدر ما كان حالة معيشة، تتسرّب عبر العادات اليومية، والعلاقات، واللغة، وحتى الصمت. غير أن المنفى الأوروبي، بداية في ألمانيا سنة 1997، ثم في إنجلترا عام 2011، كان نقطة الانعطاف الكبرى.

هناك، حيث يصبح «الآخر» هو المرآة التي ترى فيها الذات نفسها، وجدت الجبوري أن الهوية المسلمة لا يمكن الهروب منها، بل إن تجاهلها هو شكل من أشكال التيه الروحي.

لقد كان عليها أن تكتشف الإسلام من جديد، لا كدين موروث بل كفكرة وجودية حية، قابلة للمساءلة والحوار.

في ألمانيا، احتكت الجبوري بالعلمانية الغربية في أكثر أشكالها عقلانيّة وتحررًا، لكنها لم تجد فيها المعنى الذي يُطفئ عطش الروح.

تقول في أحد مقاطعها: «في الغرب تعلمت أن الحرية ليست نقيض الإيمان، بل طريق إليه.» ذلك لأن الانفتاح على الاختلاف لم يُلغ عنها هوية المسلمة، بل صقلها بالوعي والاختيار. وهكذا، لم تعد الهوية قيدًا اجتماعيًا، بل مسؤولية فكرية تمارسها كل يوم، في اللغة، وفي النظرة، وفي الموقف من العالم. لكن التحول الجذري جاء بعد أحداث 11 سبتمبر 2001، حين استيقظت على واقع جديد: «كنتُ فجأة شاعرة مسلمة في عيون العالم، لا كاتبة عربية أو إنسانية»، تقول الجبوري.

أصبحت تختصر في هويتها الدينية، وتسحب إلى دوائر الاشتباه الثقافي والسياسي. ذلك جعلها تعيش ما سمّته "عزلة مزدوجة": غربة عن وطن تركته تحت النار، وغربة داخل فضاءٍ يراها من خلال عدسة أيديولوجية ضيقة.

وفي هذا السياق، تطرح الجبوري مفهومًا بالغ الحساسية لما تسميه «الترجمة كتشويه». فما يُترجم من الإسلام في الغرب ليس الدين في جوهره، بل صورة إعلامية مُلتقطة تصوغها السياسة والخوف. يصبح المسلم في الخطاب الغربي "مفعولًا به"، تُروى قصته بلسانٍ لا يُشبهه. ومن هنا تنبع دعوتها إلى إعادة كتابة الإسلام بلغة إنسانية شعرية، تُعيد إليه روحه الأولى، روح السلام والكرامة والحكمة.

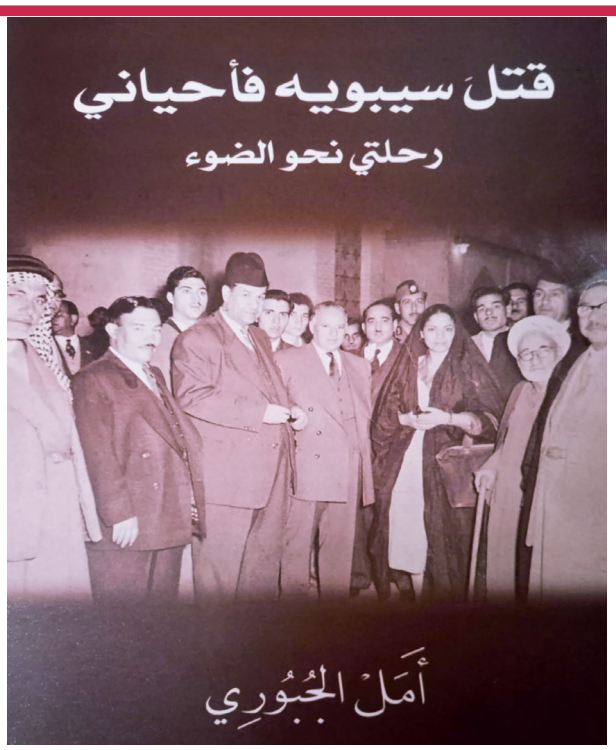
وفي إحدى اللحظات المؤلمة من الكتاب، تستعيد الجبوري قصة ترويعها وتعنيفها في أمسية أدبية حضرها نزار قباني وعدد من الشعراء العرب الكبار. لم يكن العنف جسديًا فقط، بل رمزيًا أيضًا، عنف الإلغاء، وعنف التحقير، وعنف الأنا الذكورية التي تخاف من صوت أنثى حرة. تقول: «حين صفعني أحدهم بكلمة، أدركت أن الشعراء قد يخونون الشعر كما يخون الجواسيس أوطانهم».

في تلك اللحظة، تهاوت الصورة المثالية للشاعر، وتحوّل الشعر إلى مساحة مواجهة، لا للتجميل بل للتطهير. وانطلاقا من واقع الحدث، ولدت عندها فكرة أن الكتابة مقاومة صامتة ضد خيانة الكلمة، وضد كل سلطة، دينية كانت أم سياسية أم جمالية. ثم تأتي الحادثة الأكثر وجعًا: لقاؤها بالرئيس العراقي الراحل صدام حسين، الذي كان، في ذاكرتها، رمزًا للرهبة والانقسام الداخلي بين الولاء والخوف، بين الوطن والقمع. تقول الجبوري: «كان صدام يحدّق فيّ، لا كشاعرة بل كاحتمال خطر. وحين غادرت اللقاء، أحسست أنني غادرت وطني إلى الأبد».

ومنذ تلك اللحظة، بدأ الخوف يسكنها كظلٍّ دائم. لقد أدركت أن الحرية لا تُمنح، بل تُنتزع، وأن الخلاص لا يأتي إلا من الداخل. وفي هذا السياق تأتي لحظة الاعتراف الأكثر قسوة: «بدأتُ بالتفكير في الانتحار... كأنه منفذ للخلاص من خوفٍ يلاحقني حتى في أحلامي.»

لكنها تضيف: «العزاء الوحيد كانت قصائدي، فالشعر كان الأمين على أوجاعي، وأعظم وصفة في التمرين على الصبر.» تلك الجملة تختصر فلسفة الجبوري كلها: فالهويّة المسلمة عندها ليست عباءة تُلبس، ولا شعارًا يُرفع، بل رحلة في العمق نحو الله عبر الألم. إنها الهوية التي تتجدد مع كل تجربة، وتعيد تعريف ذاتها عبر الشكّ والبحث والدمع.

ومن خلال تلك التجارب، تصل الجبوري إلى خلاصة لاهوتية وجودية نادرة، أن الإيمان ليس يقينًا بل سعيًا مستمرًا نحو المعنى، وأن الهوية لا تُعاش في المساجد ولا في المؤتمرات، بل في تفاصيل اليومي، في نظرة التسامح، في كلمة العدل، في الصبر على الألم، وفي الإصرار على الأمل. ثم بعد ذلك، تنقلب الهوية من «حقيقة جاهزة» إلى سؤال مفتوح، من انتماء ضيق إلى فضاء كوني رحب.



وإذا كانت الجبوري قد خافت يومًا من أن يُسلب منها صوتها، فإنها اليوم تحوّل هذا الخوف إلى يقظةٍ شعرية تجعلها تكتب لتنجو، وتنجو لتكتب. الشعر كخلاص وكعبور نحو النور عند أمل الجبوري، الشعر ليس مجرد نص أو لغة، بل روح حية تسري في الجسد والدماغ والذاكرة.

إنه المكان الذي تصير فيه الألم والفرح، الخوف والحرية، الماضي والمستقبل امتدادًا واحدًا في لحظة تأملية صافية.

تكتب الجبوري عن الشعر وكأنه بوابة للخلاص من المنفى والظلام الداخلي. «كل كلمة أكتبها هي محاولة لإعادة ترتيب عالمي الداخلي، لإشعال الضوء في الظلال التي خلفها الغياب والخوف والوحشة."

يصبح الشعر ممارسة صوفية، لا بمفهوم الطقوسية الدينية فحسب، بل كـ تأمل يومي ومواجهة دائمة للذات. فالكتابة شعور عميق بالوجود، ومسار نحو النور الذي لم يعد مجرد رمز أو مجاز، بل تجربة حسية وفكرية وروحية.

في الكتاب، تظهر الجبوري كيف صارت القصيدة درعًا ضد الخوف ونافذة نحو الحرية، وكيف استطاعت أن تجعل من الألم مصدرًا للإبداع والوعي: «حين أكتب، أختصر الزمن كله؛ أعود إلى طفولتي، وأقف على شواطئ المنفى، وأواجه رعب العالم كله في سطر واحد». والمثير في تجربتها أن الشعر يصبح مرآة للهوية المسلمة والحرية الفردية معًا. ليس الشعر في منظورها أداة للتسوية مع الواقع، بل أداة لإعادة صياغة الواقع داخليًا، ليصبح قابلًا للتأمل والمساءلة، حيث تصنع الكاتبة عالمها الخاص من الداخل، حتى لو كان العالم الخارجي مليئًا بالقهر والجهل والتحيز.

كما تدمج الجبوري في هذه المرحلة الوعي الجمالي بالمعرفة الصوفية، فتكتب وكأن كل بيت شعري هو رحلة نحو الذات، البيت الشعري كرمز للنور الذي يسري عبر الكلمات. السطر كمعبر من الظل إلى الضوء. الكلمة كجسر يربط الماضي بالحاضر، والخوف باليقين.

إن الشعر، عندها، ليس انعتاقًا من العالم، بل مواجهة صامتة مع الحياة اليومية، «القصيدة تقف أمام الألم، لا لتخفيفه، بل لتحويله إلى وعي يضيء الروح».

تلك هي فلسفة الجبوري، أن الكتابة والإيمان والشعر هم ثلاثة وجوه لعملية واحدة، هي عملية البحث عن المعنى والكرامة والحرية. وفي هذا المعنى، تصبح القصيدة أداة للتواصل مع الذات والآخرين، ووسيلة للحفاظ على الذاكرة الإنسانية وسط زحمة العنف والصخب السياسي والثقافي. تؤكد الجبوري أن الشعر ينقذها يوميًا من اليأس، ويعيد بناء جسورها مع العالم: «حين يظن العالم أنني ضائعة، أجد نفسي في البيت الشعري، أجد نفسي في النور الذي أضيئه من داخلي، أجد عالمي في كل كلمة تحملني إلى ما بعد الألم».

الكتاب، بهذا المعنى، يعلّم القارئ أن الشعر أعلى درجات الصبر والتأمل، وأنه وسيلة لاستعادة الكرامة المهدورة، والهوية المجهضة، والحرية المهددة. كما أنه لغة اللقاء مع الذات ومع الآخر، لغة توثق التجربة الإنسانية في كل تجلياتها: الخوف، الحزن، السعادة، الإيمان، والمعرفة.

وهكذا، تختم الجبوري رحلتها في هذا الفصل بتأكيد أن الشعر ليس رفاهية فكرية أو جمالية فحسب، بل شرط وجودي أساسي، يسمح للإنسان أن يظل حيًا بروحه قبل أن يكون حيًا بجسده، وأن يظل مستمرًا في البحث عن النور، حتى في أحلك اللحظات.

الحجاب / الرمزية والقيم الشخصية

في هذا الفصل، تُعيد أمل الجبوري تعريف الحجاب ليس كقطعة قماش تغطي الرأس والجسد، بل كتجربة روحية وفلسفية تعكس استقلالية الإنسان وحرية اختياره.

الحجاب، في وعيها، ليس مجرد طقس ظاهر، بل رمز لالتزام داخلي بالقيم الروحية والأخلاقية، ورفض الانصياع لضغوط المجتمع الذي يحاول تسليع المظهر وتحويل المرأة إلى سلعة استهلاكية.

تقول الجبوري: «الحجاب كان بالنسبة لي قرارًا واعيًا، لا يخضع لمعايير الموضة أو التجميل، بل لتفضيل القيم الروحية على النزاعات المادية، وللسعي إلى اتصال أعمق بجوهر الإنسانية والكون».

من خلال هذه الرؤية، يصبح الحجاب مقاومة ضد الثقافة الرأسمالية الاستهلاكية، التي تدفع إلى التفاهة والسطحية وتفريغ الإنسان من جوهره.

«لقد أثر النظام الرأسمالي في حياتي، بكل ما يحمله من ثقافة الاستهلاك المستمر والانفصال عن الطبيعة، وتراجع الإحساس بالمجتمع. الحجاب، إذن، هو سلوك مضاد لهذا الانحراف، وسلوك يعيد الإنسان إلى نفسه، إلى جوهره، إلى الكرامة».

تستدعي الجبوري تجربة الحجر الصحي خلال جائحة كوفيد19 لتوضيح هذا البعد الروحي، حيث أتاح لها الانعزال التأمل العميق في مسيرة حياتها، وفهمًا واضحًا للوجود، وتأملًا في كيفية الحفاظ على الجوهر البشري في مواجهة التشويهات الثقافية الاستهلاكية.

الحجاب، إذن، هو تجسيد للبساطة والنزاهة والالتزام بالقيم الداخلية، وهو بمثابة رسالة تقول: الحياة أعمق مما يمكن بيعه وشراؤه، والوجود أسمى من أن يُقاس بالمظاهر المادية.

أما الأمر الأكثر روعة في سرد الجبوري، فهو ارتباط قرار الحجاب بدرس علمي وذهني مدهش، عبر مشاهدة فيديو على اليوتيوب بعنوان: «السؤال الذي قتل سيبويه».

في هذا الفيديو، قدم الشيخ الداعية سردية مناظرة جمعت الكسائي بسيبويه أمام الخليفة هارون الرشيد، وانتهت المناظرة بتجريد سيبويه من سلطته المعرفية، فاعتزل بيته حتى وفاته.

كان السارد، الشيخ الراوي، مذهلا في اتساع معرفته، وبراعته في العرض وطلاقة لسانه، محاطا بالعلوم والفنون واللغة. وجدت نفسي عالقة بين إحساس بالرضا واحتدام مراجعات فكرية، كرست كامل انتباهي لمتابعة دروسه العلمية ومحاضراته الأكاديمية.

تروي الجبوري كيف أن هذه التجربة الفكرية فتحت أمامها أفقًا جديدًا للوعي والاختيار، فقبل الحجاب كانت تشعر بالحرج من شعرها الأسود المجعد الطويل، والذي غالبًا ما وصفه الآخرون بأنه "شعر غجري"، خاصة الكتاب والصحفيّون في الثمانينيات.

الحجاب إذن، لم يكن مجرد غطاء، بل تحررًا من حكم المجتمع على المظهر، واعتمادًا على القناعة الداخلية بالذات، والتزامًا بالقيم التي تؤمن بها.

في هذه الرمزية، يصبح الحجاب مشروعًا شخصيًا للكرامة والحرية والالتزام بالقيم الجوهرية، ويجسد تصعيدًا للذات على السطحية، وتأكيدًا على أن الإنسان مقدس داخليًا قبل أن يكون ظاهرًا اجتماعيًا.

وأخيرا، فالحجاب عند الجبوري ليس معركة مع الآخرين فحسب، بل رحلة تأملية يومية، تجسد الحرية الفكرية والفعلية، وتؤكد أن الهوية لا تُفرض ولا تُختزل في المظاهر، بل تُكتشف في المواقف والاختيارات الصادقة.

خاتمة

كتاب أمل الجبوري «قتل سيبويه فأحياني: رحلتي نحو الضوء» هو رحلة فلسفية وروحية عميقة في البحث عن الهوية والحرية والكرامة الإنسانية. يجمع بين التجربة الشخصية والمنفى، بين الشعر والفكر والالتزام الروحي، ليقدم رؤية شمولية للذات في مواجهة الضغوط الاجتماعية والسياسية والثقافية. من سؤال الهوية وانعكاساته الفكرية والاجتماعية، مرورًا بالتحولات الفكرية في المهجر الألماني والإنجليزي، وصولًا إلى مواجهة الإسلاموفوبيا والوصم الثقافي بعد أحداث 11 سبتمبر، ترسم الجبوري مسارًا للتأمل والتحرر الداخلي.

إن الشعر في كتابها ليس مجرد تعبير جمالي، بل أداة للخلاص والمقاومة والوعي، والحجاب ليس غطاءً ظاهريًا، بل رمزية لاختيار واع للكرامة والالتزام بالقيم الروحية، ومقاومة للسطحية والرأسماليّة الاستهلاكية. عبر هذه الرحلة، تؤكد الجبوري أن الإنسان يمكنه أن يحوّل الألم إلى نور، والخوف إلى حرية، والسطحية إلى عمق، لتصبح الكتابة والشعر والحجاب أدوات حياة تعيد للوجود قيمته ودفئه، وتجسد صرخة الاستقلالية والوعي والكرامة في عالم مضطرب ومعقد.

*»أمل الجبوري: «قتل سيبويه فأحياني: رحلتي نحو الضوء» - دار النشر (RN BOOKS) لندن، ط1 / 2025 (120 صفحة).

الفينيق والرمل

د. حسن لغدش

الفنان النرويجي بير كروغ

يشكّل هذا النص قراءةً جماليةً وفلسفيةً في جدارية الفنان النرويجي بير كروغ التي تُزيّن قاعة مجلس الأمن بنيويورك، بوصفها عملاً تشكيلياً يجمع بين الرمزية الكونية والخيال الإنساني في بناء معنى السلام بعد الحرب، كما تسعى هذه القراءة إلى مقاربة البعد الجمالي والأنطولوجي للسلام في ضوء القرار الأممي رقم 2797 الذي تبنّى مبادرة الحكم الذاتي المغربية في الأقاليم الجنوبية، بوصفها ترجمة سياسية لروح فنيةٍ إنسانيةٍ تُعيد وصل الجمال بالعدالة، والفن بالدّبلوماسية.

إنها محاولة لإضاءة التقاطعات بين الصورة والقرار، بين الفينيق والرمل، وبين الفن كلغةٍ كونيةٍ والسيادة كمبدإ إنسانيٍّ للكرامة والعيش المشترك ؟

في قاعة مجلس الأمن بنيويورك، تتصدر جدارية الفنان النرويجي بير كروغ المشهد كصرح رمزيّ يختزل ملحمة الإنسانَ الباحث عن توازنه بعد عواصف التاريخ. تتوزّع الألوان بين زرقة كونية وأصفر ذهبيٍّ مشعّ، فيما تتصاعدُ الحركة الحلزونية من الأرض إلى السماء، كأن اللوحة تُعيد تركيب الخلق من رمادٍ إلى روح. يتوسّط المشهد طائر الفينيق وهو ينهض من رماده، تحيط به أجساد بشرية تنفلت من قيودها نحو أفق من النور والحرية. هكذا تَتجسّد في العمل جدلية المادة والروح، الخراب والنهضة، في جماليةٍ تجمع بين الرمزية المسيحية والأسطورة الإغريقية والإنسانوية الحديثة. إنها فلسفة ضوئية للسلام، لا تُلغي التناقض بل تحوّله إلى معنى، وتجعل من الجمال بديلاً عن الفوضى.

تتخذ الجدارية، في بعدها الفلسفي، شكل أنطولوجيا للبداية، حيث يتحوّل الحريق إلى بصيرة، والمأساة إلى معنى. إن الفينيق هنا ليس رمزاً أسطورياً فحسب، بل هو استعارةٌ للقدرة البشرية على تجاوز الجراح من أجل تأسيس نظام جديدٍ على قيم العدالة والاعتراف. وفي هذا الفضاء، يَغدو مجلس الأمن مسرحاً أخلاقياً تتجسّد فيه مسؤولية الإنسان أمام التاريخ: أن يُحوّل الرماد إلى أمل. النار، وقد استُبدلت بالنور، تصبح قانوناً، والجدارية تتحوّل إلى فلسفة جدارية للقانون الدولي، حيث تتآخى الجماليات مع العدالة. ضمن هذا الإطار، يكتسب القرار 2797 الذي تبنّاه مجلس الأمن سنة 2025، دعماً للمبادرة المغربية للحكم الذاتي في الأقاليم الجنوبية، بعداً رمزياً متماهياً مع روح الجدارية. فالحكم الذاتي هنا ليس انسحاباً بل ولادة جديدة، تحوّل الصراع إلى تعايش، والحدود إلى فضاء للتواصل. إن المغرب، عبر هذه المبادرة، يُجسّد فعل الفينيق ذاته: تحويل رماد التاريخ إلى هندسةٍ للمستقبل، وتوحيد الأضداد دون محو الاختلاف. ويمكن قراءة زرقة كروغ في ضوء الزرقة الصحراوية المغربية، تلك التي تجمع بين الكونية والتجذّر، أما لون الذهب فيرمز إلى شمس الصحراء التي لا تهيمن بل تضيء. هكذا يصبح المغرب في هذا السياق صانعاً جمالياً وأخلاقياً للسلام، حاملاً لفلسفة التوازن التي ميّزت الفكر المغربي: وسطيةٌ تتأسس على الاعتراف والامتداد التاريخي.

تذكّرنا جدارية كروغ بأن السلام ليس قراراً سياسياً فحسب، بل هو عمل فنيٌّ جماعي، تُبنى ملامحه بالخيال مثلما تُكتب بالقانون. إن القرار 2797، في ظل هذا الضوء الرمزي، يُصبح ترجمة سياسية لجمالية الشرعية، حيث يلتقي الفن بالسياسة في خدمة المعنى الإنساني. يُعيد الفينيق والرمل تشكيل الجغرافيا الرمزية للعالم: أن نبني دون أن نمحو، أن نسمو دون أن نُقصي، أن نُصالح الكوني بالمحلّي. وبذلك تتحوّل قاعة مجلس الأمن، تحت وهج هذه الجدارية، إلى مركز ديني للتعايش، تُمارس فيه الدبلوماسية كفنٍّ من فنون الضوء. ليست جدارية بير كروغ مجرّد خلفيةٍ ديكورية، بل هي فلسفة بصرية لعالم في طور التكوين. وفي قرآءتها موازاةً مع القرار الأممي 2797، نُدرك أنّ الفنّ يسبق السياسة، إذ يرسم شكل السلام قبل أن يُوقع في الوثائق. هكذا يتّحد الفينيق والرمل في استعارةٍ واحدة: حكمٌ ذاتيٌّ مستنير، متجذر في سيادة العدل، ومنفتح على نور المشترك.