العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 4 من رجب 1447

الموافق 25 ذنجبر 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

من معرض «في طور اللعب-En jeu» الذي يقام حاليا في رواق خالد للفنون الجميلة بمراكش

لا أُخْلط في الكرة بين الشَّعْب والعُشْب !

لا أترك يدي مكتوفة القلم، عند كل كرةٍ تتطاير فرحا في بلدي، فما أكثر ما تسبقني الحماسة لتسجِّل هدفا في الفؤاد، لكنني لست أخْلط في كل كتابة أخُطُّها تعبيرا عن فرحتي، بين الشّعب والعُشب الممتد أخضر في الملعب، ومع ذلك، لن أعكر ببعض التفاصيل حيث يكمن الشيطان، غبطتنا اليوم باحتضان (الكان)، وسيسيير على بركة الله إلى المونديال غدا بعد سنوات، لن أقول إن الإكتفاء في الجيب يدفئ القلب، وإلا لما تخلّف الجمهور قيد قافلة، وما ترك الملاعب الفخمة، فارغة في أكثر من مقابلة !

هل أبالغ إذا قلت إنه لا فرق بين اللعب بالكلمة وصنوتها الكرة، بين التقنيات الفنية في التمرير والتعبير، ولَعِم لا ما دام هدف اللاعب أو الكاتب، هو الوصول بالمتلقي أو الجمهور، إلى تلكم النشوة التي تُسمى في كل عمل فنيٍ الذروة، ومع ذلك فأنا لا أخلط بين الشعب والعُشب، لا أتخذ من أيقونتها وثناً للعبادة يجعلني أفكر بالقَدَم، فما أكثر ما يتجاوز بعض التفكير الكرة إلى الناس رَكلا، فينقلب اللعب إلى ندم!

ألم أقل غير ما مرّة إنني أحب الكُرة، ولكنني لا أخلط بين الشعب والعُشب، ويُحزنني أن لا أجد مكاناً في مقهاي الأثير، ذلك الذي أجد في ركنه القصي نفسي، فأعجب للسِّحر الذي تبُثّه هذه المنفوخة ببعض الهواء، في أنفس جماهير بعرض البحر، حتى ليغدو المقهى ملعَباً آخر، ولكن بعشب أسود على الرؤوس، يا لفرحة الدَلاّق برزقه المؤجّل !

من ينكر على الكُرة سحرها الذي لا يحتاج لرُقْيةٍ أو حجاب، هي الإيديولوجيا الوحيدة التي لم يضعها فوكوياما في خانة النهايات، تستطيع أن تشل بلداً وتسجن الأفراد طواعية في الكراسي، ولو كانت مخصصة للإعدام، تكفي كرة لتطفئ دون تدخّل عسكري الشرارة !

لا أخلط في كل الكرة بين الشعب والعُشب، فكم يؤلمني أن تُحاكيها الرؤوس، ليس فقط في استدارتها، بل حتّى في طبيعتها التي لا تعرف سوى الطفو في كل السطوح، ماءً كانت أو برّاً وجوّاً، أحب كرة القدم حين تُراوغني من مسافة الفرجة، بحركات فنية ذكية يُوَقِعُها اللاعب مثلما يوقع كاتب بضربة قلم، فكرة لا تخطر على خيال، تهزني من مكاني وأنا لا أبرح مكاني، دون أن تَمَسَّني بجنون تنقل هيستُرياه لغيري، فما أكثر من يفقد بالكرة الوعي، فيقذف الناس بيد من هنا ورجْل من هناك كما لو قَصَفَتْهُ مِدْفعيةٌ، مما يجعلني أقتفي بالطباشير حدود دُرِّيتي، يا لهول الكرة وهوسها الحامي الوطيس، فقد تجعل الفرد يتقمص شخصية القرد، يقفز فوق الأكتاف يحسبها أشجار في غابة، وما على المرء قبل الإنصراف من الملعب، إلا يراجع جسده هل ما زال صحيحاً فصيحا ، مَنْ يدري فقد يعود للبيت ناقصاً من أحد الأطراف!

لا أخلط في كل كرة ألعبها بين الشعب والعُشب، أحبها اليوم وغدا، في بلد يعيش اجتماعيا واقتصاديا رغدا، أحبها متضافرة في تقدمها مع كل النُظم الحضارية للمجتمع، التعليم والصحة والعيش الكريم، أريد أن نلعب كرة القدم في الاتجاه الصحيح، ذاك الذي يعلو بكل ترتيباتنا المتأخرة، ويجعلنا في الصفوف المتقدّمة للأمم !

محمد بشكار

ترجمة: د. يوسف تيبس

بقلم: إدغار موران

دروس استفدتها من التاريخ

أصدر أخيرا المترجم المغربي يوسف تيبس، ترجمة جديدة لكتاب الفيلسوف الفرنسي إدغار موران، وهو أحدث كتب موران نشره في سنة 2025 وعمره 104 سنة، ويحمل عنوان «دروس استفدتها من التاريخ».

معلوم أن الدكتور يوسف تيبس أستاذ المنطقيات والفلسفة المعاصرة بفاس، حاصل على جائزة الكتاب العربي بالدوحة، قال في تقديم هذا الكتاب الجديد، الصادر عن دار نشر الفنك: «كلما ظننتُ أني قد أنهيت مهمتي مع المنهج، وأني قد وفيت بالوعد، إلا وفاجأني الرجل بكتاب جديد وأصَرَ على أن أترجمه شخصيا؛ بل ويشترط ذلك على دور النشر التي تشتري حقوق الترجمة»؛ وكذلك كان، فصدر باللغة العربية نقلا عن الأصل الفرنسي «الكتاب الذي كان يفترض أن يكون الجزء الثالث من كتاب المنهج؛ لكنه فقد مسودته. وبعد إتمامه لجميع أجزاء المنهج، وجد المخطوط فأصدره، قائلا: هذا الكتاب ليس قطعة تم العثور عليها، بل يوجد فيه الفكر في مرحلة الغليان الحاسم، ليس باعتباره مجرد تلخيص، بل هو قبل كل شيء تنظيم».

مترجم الأجزاء الستة من كتاب «المنهج» لإدغار موران نقل إلى العربية شهادة موران عن التاريخ الذي «يجمع بلا انقطاع، وأحيانا بشكل لا ينفصم، بين الحضارة والهمجية».

وأردف: «غالبا ما يكون عبودية وقنانة واستعبادا في الغزوات والاستعمار؛ ونادرا ما يكون تحررا وحرية. ويكشف لنا عن الإنجازات المذهلة للإنسان، وعن دور الخيال والأسطورة والدين».

التاريخ «لا يقيني بطبيعته»، وفق موران؛ فهو «نظام ولا نظام، حتمية وصدفة. إنه خلاق ومدمر"، ويتمثل درسه الرئيسُ في "أنه يبرز الوجوه المتنوعة للإنسانية، والسلوكات الإنسانية المختلفة؛ بل يبرز أيضا المزيج الأنثروبولوجي الوثيق بين العقل والحمق والتكنولوجيا والأسطورة».

وينقل الكتاب الجديد ما يحمله التاريخ في طياته من دروس بالغة الأهمية؛ «في صورة إنسانية، قوى كونية عظيمة من الاتحاد والانقسام، من الوفاق والشقاق (...) يكشف لنا عن تعقيد دائم في تطوراته وتراجعاته وتغذياته الراجعة المتعددة، والبزوغات المتواصلة لما هو غير متوقع أو غير محتمل. (...) يكشف لنا عن الإنجازات المذهلة للإسكندر، وانهيار إمبراطوريات عظيمة كانت تبدو خالدة، ثم اختفت إلى الأبد»؛ فالتاريخ «لايقيني بطبيعته، ولا يُعطي يقينا إلا بأثر رجعي، بعد أن تتحقق الواقعة. (...) يكشف عن العبقرية والغباء. يكشف لنا عن جميع جوانب الطبيعة الإنسانية. من أسماها إلى أكثرها همجية».

وتأتي هذه الترجمة الجديدة بعد شهور من نشر تيبس بدار «أفريقيا الشرق" ترجمة أخرى لإدغار موران هي "المخطوط المفقود" من مشروعه حول "المنهج" المعنون بـ«منهج المنهج».

كيمياء القصيدة

مقاربات في التجربة الشعرية للشاعر أحمد حافظ

رأى النور أخيرا عن شبكة المقاهي الثقافية بالمغرب، كتاب جماعي بعنوان: «كيمياء القصيدة، مقاربات في التجربة الشعرية للشاعر أحمد حافظ»، وقد خصص الكتاب الذي أعده ونسقه الدكتور الحسين أوعسري، وشارك فيه ثلة من الدكاترة الباحثين الشباب (محمد خيوط، وفؤاد صابر، وميلود الهرمودي، وعادل القريب، والبقالي أبو الوفاء، وجمال الفقير، والحسين أوعسري) لمقاربة التجربة الشعرية للشاعر المغربي أحمد حافظ الذي يعد، بحق، واحدا من الأصوات الشعرية المائزة في المنجز الشعري المغربي.

وقد انصبت الدراسات التي تضمنها الكتاب حول مقاربة الدواوين الشعرية الثلاثة للشاعر أحمد حافظ (كيمياء، وفي خفة العنصر، وعزلة الكائن). وهكذا فقد أفرد الجزء الأول من الكتاب لمقاربة ديوان «كيمياء» الذي خصه الباحث محمد خيوط بدراسة تمحورت حول الانزياح الدلالي في الديوان وما ينتجه من دلالات ومعان تسهم في إثراء النص الشعري. في المقابل خصص الباحث فؤاد صابر دراسته لظاهرة الاغتراب في الديوان نفسه، وهي الظاهرة التي يعتبرها الباحث وليدة سياق ثقافي وحضاري عام يعد انعكاسا لفترة تاريخية حرجة جعلت المثقف العربي يعيد النظر في الكثير من اليقينيات والمسلمات. أما الدراسة الثالثة، فقد تناول فيها الباحث ميلود الهرمودي شعرية الغموض في ديوان كيمياء، محاولا تتبع مظاهره في الديوان بالتركيز على تركيب الألفاظ وأشكال صياغة الجمل.

أما الجزء الثاني من الكتاب، فقد أفرد لديوان «في خفة العنصر»، وقد خصصت له أيضا ثلاث دراسات: الأولى قارب فيها عادل القريب الديوان من زاوية الإيقاع مبينا ما تنهض عليه مستوياته (الوزن، والقافية، والتكرار) من تواشج وتعالق يخدم البنية الإيقاعية للديوان بأكمله. أما الدراسة الثانية، فقد توقف فيها الباحث عند الكثافة الدلالية للديوان الذي يتميز بالتصوير الفني القائم على توظيف الإيحاء والتلميح والرمز واللغة المطوعة...في حين خصص الباحث الحسين أوعسري الدراسة الثالثة لتناول الديوان من خلال إظهار ما لتراكيب الجمل التي تقوم على المغايرة من تأثير على الدلالة، مستثمرا ما تتيحه سيميائيات الشعر في هذا الاتجاه لاستنطاق دلالات التراكيب التي توقف عندها.

أما ديوان «في عزلة الكائن»، فقد آثر الباحث البقالي أبو الوفاء أن يعالجه من زاوية التناص الذي استعان به الشاعر لتشكيل معان جديدة من خلال استدعائه لنصوص سابقة تسهم في فتح آفاق جديدة لتفسير العمل الإبداعي.

لقد حاول الباحثون في مقاربتهم للمنجز الشعري للشاعر أحمد حافظ إبراز ما تتميز به تجربته الشعرية الثرية من شعرية وغموض وانزياحات تركيبية وإيقاعية ودلالية، وما تتأسس عليه من كثافة وتناص؛ وهي الخصائص التي تعطي لنصوصه الشعرية أبعادا عميقة. فالشاعر يختار كلماته بعناية دقيقة، ويرصفها بشكل أدق، تتطلب من القارئ جهدا كبيرا لفك شفرات الكلمات التي تتجاور في السطر الشعري بطريقة محبوكة، وتوزيع رامز ودال على بياض الورقة، فالأمر يتعلق فعلا بكمياء القصيدة بما يعنيه الكيمياء من تفاعل بين الكلمات التي يولد منها الشاعر معان جديدة بناء على اختياراته التركيبية التي تقود إلى انزياحات في الدلالة كما في الإيقاع.

ابتسامةٌ تعطلُ الزمنْ

أحمد بلحاج آية وارهام

1

في حضرة الوجهِ الذي صارَ مرآةً للنورِ والظلِّ معاً
أُنشدُ :
أيا وجهَ الضحكِ المُسنِّ الذي يُضيءُ فيه الزمنُ كقنديلٍ قديمٍ
تحتَ قبّعةٍ سوداءَ تُظلّلُ السرَّ الأعظمَ من السنينْ
نظّارةٌ داكنةٌ تُخفي عينين تَبصرانِ الدنيا كأنها حكايةٌ أولى
ولحيةٌ بيضاءُ تَرقصُ على الصدرِ كسحابةٍ هبطتْ لتُقبّلَ الأرضْ .

2

يا صاحبَ الابتسامةِ التي تُذيبُ جليدَ القلوبِ قبلَ الجبالْ.
في ثغرِكَ انحلّتْ ألغازُ الصباحِ ،وانكسرتْ أقفالُ الليالي
ضحكتُكَ نهرٌ يجري فيه ماءُ الخلقِ الأوّلِ قبلَ أن يُدنّسَ ،
فيهِ تسبحُ كلماتُ اللهِ التي لم تُكتَبْ بعدُ في الكتبْ.

3

أنتَ الذي مرّتْ عليكَ الحروبُ فاحتفظتَ بالسلامِ في جيبكَ
والأحزانُ فحوّلتَها إلى أنغامٍ تُدندنُ بها
الريحُ في الشبابيكْ ،
كنتَ صبيّاً فشاخَ الزمنُ وأنتَ ما زلتَ تلعبُ
بالشمس
كنتَ شاباً فذبلتْ الورودُ وأنتَ ما زلتَ تُقبّلُ
خدّ الحياهْ.

4

يا من تُشبهُ شجرةَ زيتونٍ عتيقةٍ في بستانِ
الروح
جذورُكَ في أعماقِ الأرضِ التي لم تُخلقْ بعدُ
وأغصانُكَ تمتدُّ إلى سماءٍ لم ترفعْ أعمدتُها إلّا لأجلكَ
ثمرُكَ حكمةٌ تُقطّرُ زيتاً يُضيءُ ليالي العابرينْ.
عيناكَ خلفَ الزجاجِ المُعتّقِ بحكاياتِ الطريقِ
ترنُوان
كقيثارةٍ عرفَتْ أصابعَ الملائكةِ والشياطينِ معاً
فيهما رأيتُ البحرَ يضحكُ للسماءِ حتى يبكيَ من الفرحْ ،
ورأيتُ السماءَ تُقبّلُ البحرَ حتى يغارَ القمرُ فيُخفي وجههْ.
وجهُكَ خريطةُ الأرضِ المفقودةِ التي يبحثُ عنها كلُّ عاشقٍ
في كلِّ تجعيدةٍ مدينةٌ سقطتْ ونهضتْ من رمادِ الحبِّ ،
في كلِّ خطِّ نهرٌ جفَّ ثم عادَ يجري بأمرِ نظرةٍ منكَ
وفي الابتسامةِ جنّةٌ
لم تُطأْ بقدمِ آدمَ
ولا بقدمِ حوّاءْ.

5

أنتَ الذي إذا مررتَ في الشارعِ توقّفتْ الساعاتُ احتراماً
وخجلتْ الشمسُ من نورِ وجهكَ فاختبأتْ خلفَ غيمةٍ صغيرةٍ ،
والطيورُ ألقتْ أجنحتَها أرضاً وقالتْ : لا حاجةَ لنا بالطيرانِ
فقد رأينا إنساناً يطيرُ في الأرضِ بلا جناحينْ.
يا من جمعتَ بين الشيبِ والضحكِ فألغيتَ قانونَ الزمنْ
أنتَ دليلُ اللهِ على أنّ الفرحَ لا يموتْ
وأنّ القلبَ يبقى صبيّاً مهما طالَ الترحالْ
وأنّ الوجهَ إذا أشرقَ بالحبِّ صارَ
آيةً تُتلى إلى يومِ القيامهْ
فابقَ كما أنتَ
قنديلاً في ليلِ العالمِ
شجرةً في صحراءِ الوجوهِ
وابتسامةً تُعيدُ للخلقِ معنى أن يكونوا بشراً.
وإذا جاءَ يومٌ نسيَ فيهِ الناسُ كيفَ يضحكونَ
فارفعْ وجهكَ هذا
فيكفي نظرةٌ واحدةٌ منكَ
لتعودَ الأرضُ طفلةً تلهو بالنجومْ
وتعودَ السماءُ أمّاً تضمُّ كلَّ الخلقِ إلى صدرِها
وتعودَ الحياةُ جديرةً بأن تُعاشَ
مرةً أخرى
وإلى الأبدْ.

عمل للفنانة الباكستانية فاطمة سجاد

من نَحْت الْمُصْطَلح إلى تَمَثُّل الْمَفْهوم

الجزء الثاني

قراءَةٌ في المؤَلَّفِ النقدي

الْمسرَحي الكوميديا الصادِمة

سخرية الإنسانِ المقهور- تأليف لحسن قناني

كوميديا الإنسان المقهور

ينتقل لحسن قناني من التأطير النظري إلى مجال الممارسة التطبيقية على مستوى الكتابة النصية لكوميديا الإنسان المقهور. فقد استعرض مجموعة نصوص تندرج في إطار كوميديا الإنسان المقهور(*). إن الأمر يتعلق بالوظيفة الاجتماعية للأدب، وهي وظيفة قديمة قدم الأدب نفسه. وما فعله الباحث يعكس نزوعا إنسانيا يتمثل في ربط الأدب والفن بما يصب في مصلحة الفرد والمجتمع والوطن. ومعلوم أن مفهوم الالتزام في الأدب انبثق في الأصل من النظرية الأخلاقية، لكنه تجاوزها ليتأطر في مفهوم الالتزام الذي يتحدد في مسؤولية الأديب، وتعميق الوعي انطلاقا من موقف إيديولوجي معين ذي خلفية نظرية واضحة. وقد كشف الباحث عن موقفه المنحاز أيديولوجيا إلى الفئة الاجتماعية المحرومة، والساعي إلى <<التمييز بين الوعي واللاعي، على أساس أنهما متعارضان، ولا يمكن الجمع بينهما. إن الوعي أكثر إثارة للرعب من أي من مركبات اللاوعي.>>16 وأبان كذلك عن رؤيته الفنية المبنية على الاتساق الفكري والوضوح الجمالي المؤدلج للنظرية الأخلاقية، وهو القائل <<إن أصالة الكوميديا الصادمة ونجاعتها لا تتعلق فقط بما سبق ذكره من ارتباط بضحايا وضعية القهر، وتعبير عن المعاناة الإنسانية، وتلفع الحزن، واعتماد على الشخصيات الواقعية، بل علاوة على هذا وذاك كوميديا للهدم والتدمير.>>17 وهو ما يتجسد عمليا في اعتماده تقنية التغريب <<كأداة جمالية للوعي بوضعية القهر، ومقاومة كافة صُنّاعه. فما هي التقنيات المسرحية التي تتوسلها الكوميديا الصادمة بغية الوصول إلى تحقيق كافة المهام الآنفة الذكر.؟>>18

وحتى تكون الكوميديا الصادمة في انسجام تام مع مبادئها ومنطلقاتها وأهدافها وغاياتها اعتمدت على تقنية التغريب. ويطرح الكاتب سؤالين أساسيين اثنين:

ما المقصود بالتغريب.؟

ب- وما هي الآليات التي يشتغل عبرها من أجل المزاوجة بين توليد الفرجة وإذكاء فعالية الوعي النقدي في نفس الوقت.؟

صيغة السؤال الأول مثيرة للانتباه. وبدل أن يكون بالاستفهام المباشر: ما هو التغريب، اختار الباحث أن يبحث في القصد. وهي طريقة غير مباشرة يفهم منها أن للباحث تمثله الخاص للتغريب الذي تبلور عمليا من خلال ممارسته المسرحية الميدانية كمؤلف ومخرج وممثل، ومن دراسته وتكوينه الجامعي، ومن اعتكافه في البحث النظري. لقد حدد برتولد برشت مفهومه للتغريب بالقول<<إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخص، يعني قبل كل شيء وببساطة أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها؛>>19 مما يفهم منه أن التغريب في المسرح هو توظيف اللفظ أو الموقف أو الحدث أو الشخصية في غير الصورة المعتادة، والتصور المألوف لتثير الوعي باغترابها، وخروجها عن السائد، لإيقاظ وعي المفرج، واستنهاض الشعور بأنه طرف مباشر في تشكيل الأحداث، ومساهم في تطورها. إنها دعوة غير مباشرة للتحرر من حالة اللاوعي إلى حالة استعادة الوعي المغيب. إن الإنسان ليس سوى ثمرة إفرازات للتناقضات الاجتماعية التي تؤثر في سلوكه، وتعكس مواقفه مما يحيط به. فتتولد لديه الرغبة في التغيير، والمشاركة فيه.

إن الأمر يتعلق بالدعوة إلى تفكيك «الحقيقة الوهمية»، وإلى بناء رؤية جديدة لفهم الواقع واكتشاف «الحقيقة المغيبة». إن التغريب ظاهرة اجتماعية، نعيشها في حياتنا، ونمارسه في سلوكنا اليومي بدراية منا أو بدون. إنه الأسلوب الذي يروم تحويل الشيء المألوف إلى شيء مغاير مثير للانتباه، ودافع للفضول، فيكون محل إعجاب أو استنكار، يستوجب الحاجة إلى التمحيص والتدقيق لاتخاذ الموقف المناسب. هذا التغريب الذي يلازمنا في اليومي، هو ما يبعث في المتلقي للعرض المسرحي الرغبة في الاستفهام والاستفسار وطرح السؤال، ويدفعه إلى تبني موقف نقدي واع مما يجري أمامه. وهذا الانتقال من موقع المتفرج السلبي الباحث عن متعة استهلاكية عابرة إلى عنصر منتج ومساهم في صناعة الفعل الإبداعي المسرحي. وهو ما يستقيم مع مفهوم لحسن قناني، وهو القائل <<إن التغريب هو وليد الدهشة، ولن نبالغ إذا قلنا، الدهشة في معناها الفلسفي، والتي يتمثل الهدف منها ليس في إثارة الحيرة، بل في إيقاظ الوعي بأن الوجود يثير أسئلة لم نجب عنها ويحفل بأسرار لم نبلغ كنهها، الشيء الذي يجعل الجانب الإيجابي في الدهشة هو تحرير الإنسان من الوهم والخداع وسلطان العادة. وفي هذا السياق، يرى «شوبنهاور» بأن ما يثير دهشتنا لا يكون دائما هو المثير الشاذ، بل إن أشياء الحياة اليومية ووقائعها الاعتيادية هي التي تثير الدهشة الحقيقية، الدهشة التي ندرك في الشيء المعتاد، ما هو غير معتاد.>>20

بخصوص التغريب البرشتي، يحرص الباحث على تجاوزه انطلاقا من منطوق عبارة الكوميديا الصادمة نفسه. <<التي تحيل على أننا أمام آلية مغايرة تتخذ من الضحك مرتكزا لها؛ إذ سواء تعلق الأمر بالتلاعب بمستويات القول، أو بالانزياح عن شبكة المعايير المتعارف عليها في الكلام والموقف أو اللجوء إلى الآلية السلوكية، والمفارقة والتضاد، أو تعلق الأمر بتدمير وإعادة تعمير اللغة، أو غيرها من الميكانيزمات الإضحاكية؛ فإننا في جميع الحالات نكون أمام تقنية التغريب، لأن كافة هذه الميكانيزمات يتولد فيها الضحك من خلال الانتقال بالفعل أو القول أو السلوك من الألفة إلى الغرابة، وهنا يكمن جوهر التغريب كما أسلفنا.>>21 وبناءً عليه، فإن مدلول التغريب يتحدد أساسا في الانتقال من الأليف إلى الغريب، وبه يتحقق التباعد distanciation الذي يحول دون الإيهام، مما يسمح بأخذ مسافة معينة تجاه العرض، تُتيح الحفاظ على الاستقلالية، وفرصة التأمل، وممارسة النقد والتقييم العقلي. إن الضحك لم يكن حاضرا كآلية ثابتة عند برتولد برشت، لأن المسرح الملحمي <<مسرح تعليمي جاد، أما بالنسبة للكوميديا الصادمة فإن الضحك يشكل عصب العملية الإبداعية من ألفها إلى يائها. طبعا هذا لا يعني كما أسلفنا أنها كوميديا غير جادة أو غير هادفة، بل هي فعلا كذلك. كل ما هنالك أن هدفيتها هي هدفية تدميرية.>>22

إن تأكيد كليهما على مبدأ الجدية لا يمثل قاسما مشتركا بينهما، بقدر ما يعكس اختلافا جوهريا في المفهوم. فإذا اقترن بالتقييم العقلي والطابع التعليمي في المسرح الملحمي التعليمي؛ فإنه في الكوميديا الصادمة يتبدّى في اعتماد الضحك كأساس في العملية المسرحية، على أساس أن مفعول الإضحاك سيترتب عنه بالنتيجة تأمل يفضي مباشرة إلى استنهاض فاعلية المتفرج التي تنقله من وضعية المتلقي السلبي إلى وضعية المشارك الفاعل والمؤثر في الفعل المسرحي، على اعتبار <<أن الهاجس الإضحاكي في الكوميديا الصادمة لا يتجلى فقط من خلال المواقف الفكاهية الغريزية في ثنايا الأعمال المسرحية التي تعج ضحكا واستهزاء وتهكما وتندرا وسخرية وتفكها ودعابة وتنكيتا، بل نجده يعبر عن نفسه كمنتظر صريح وكقصدية معلنة حتى في أحورة الشخصيات المسرحية، وعلى ألسنة الممثلين.>>23 وللتمثيل على ذلك، أورد المؤلف نموذجا للهاجس الإضحاكي:

<<الشن: ما لك ياعزيزي الطن بن طنطون... تبانلي دهشان.. بالك مشغول وقلبك حيران.. يا غي لاباس وكان؟..

الطن: خيالي مشحون وفكري مشطون يا عزيزي الشن بن شنشون

الشن: ياك بعد عندك الاستعداد الكافي باش تقدم معايا العرض كي العادة، كامل وافي، راه الجمهور كيتسنى.

الطن: اللا من هذ الناحية غير تهنى ولكن...

الشن: لكن حرف نصب استدراك يا عزيزي الطن بن طنطون

الطن: ولكن إلى حتى واحد من الجمهور ما ضحك، كي غادي نديروليها.؟>>24

يكشف هذا المقطع المسرحي

د. عبد الرحمن بن إبراهيم

عما تنفرد به الكوميديا الصادمة عن غيرها من الأشكال المتعددة للكوميديا. إن بلوغ غاية الإضحاك هو ما يسعى إليه الممثل في هذا المسرح الكوميدي، وهو مقياس نجاح أو فشل العرض. وذاك ما يفسر خشية الممثل «الطن بن طنطون» من عدم استجابة المتفرجين بالضحك والمرح.

يتحدث المؤلف عن مستوى ثان من الانزياح، يتحدد فيما يصطلح عليه بـ «التغريب القصي» الذي يريد به أن يبلغ مستوى التغريب حدوده القصوى في المغالاة إلى الحد الذي يصعب على المتفرج قبوله. <<وهذا النوع من التغريب بات نتيجة لفيض غرابته أقرب إلى العجائبي والغرائبي منه إلى الغريب، الشيء الذي جعله يطرح جملة من الصعوبات حتى على مستوى تجسيده المشهدي على الخشبة، سواء على المستوى السينوغرافي أو الحركي أو على مستوى المرفقات والتلفظ.. وبالتالي أصبح يتطلب توفر تقنيات ووسائل تكنولوجية أشبه ما تكون بتقنيات الخدع السينمائية.>>25 إن هذا التغريب القصي يمثل بالتأكيد قيمة مضافة للكوميديا الصادمة ترتقي بها إلى درجة امتلاك القدرة على الإدهاش والإثارة عن طريق قدح زناد المتخيل الإضحاكي.

ولعل أبرز مثال لهذه لتقنية «التغريب القصي» ما ورد في مسرحية «ما كاين باس». فقد أصر جَنينٌ أن يتمرد في بطن أمه، ويعلن الرفض الصريح لإسقاط رأسه بعدما استوفى التسعة أشهر. إننا حيال واحدة من أغرب حالات العصيان المدني التي تتمثل في رفضه الخروج من بطن أمه. إن الأمر يتعلق بحالة اعتصام في الأرحام أو حالة رفض للمغادرة الطوعية. أمر أثار دهشة الأطباء، وحاروا في تفسيره. وبالنظر إلى قلة حالتهم أمام هذه الحالة الطارئة، نصحوا الأب المغلوب على أمره بالدخول في حوار مباشر مع الجنين المعتصم في الرحم، علّه يقنعه بالخروج... وهو الأمر الذي لم يملك أمامه هذا الأب المسكين سوى الاستسلام للأمر الواقع.

<<الأب: (يطرق بطن أمه، محدثا صوت الطرق بفمه) طاب... طاب... طاب

الجنيـــن: أشكون هذا اللي طاب؟ !

الأب: أسمع أذاك الحلوف...

الجنين: شكون أنت بعد أهذ قليل لحيا

الأب: (بغضب) أنا الوالد ديالك

الجنين: إلى كنت فعلا الوالد ديالي، زين فمك، وتطيحش الهدرة، راه هذا اللي قدامك بنادم مشي حلوف

الأب: المهم... المهم... واش دبا غادي تخرج من تم ولا ما تخرجش؟

الجنين: ما خارجش

الأب: أو الله غلا تخرجها

الجنين: بربي ما راني خارجها

الأب: يا ودّي خرج (بليونة).. سعدي بولدي باش نشري ليك قاقا

الجنين: قـاقـا... لخاطر منعرفكش يـا واحـد البوحاطي، دبا تقولي قاقا، وغي يانا نخرج وأنت تدير لي توتوح.>>26

في المستوى الثالث من الانزياح، يتناول لحسن قناني مسألة «الجدار الرابع» الذي يفصل بين فضاء اللعب والفضاء الدرامي. ورغم طابعه الافتراضي، إلا أنه يظل قائما في ذهن المشاهد كحاجز بينه وبين ما يجري على الركح؛ مما يجعله عرضة للإيهام من طرف الممثلين، ويُسَهِّل عملية اندماج المشاهدين الذي يكونون في وضعية المنفعلين المفعول بهم. ولإبطال هذا الوهم، تسعى الكوميديا الصادمة إلى <<إبطال مفعول الإيهام وتحطيم الجدار الرابع، والانتقال بالمتلقي من حالة الانفعال السلبي والتماهي بحكاية العرض، إلى حالة الفعل والفعالية والمشاركة العقلية.>>27 لتحقيق درجة التفاعل الإيجابي مع الفرجة، وبلوغ درجة الاشباع الجمالي للعرض. وبالنسبة للكوميديا الصادمة، فإن اعتماد تقنية التغريب من شأنها تحقيق الفعالية المتبادلة بين الممثلين والمشاهدين، المتمثلة في أشراك الجمهور، ومخاطبته، وتحويل فضاءي اللعب والجمهور إلى فضاء موحد مشترك بين طرفي العرض، الممثلون والمتفرجون. وهو الأصل في الفرجة المسرحية كما تشهد بذلك عروض المسرح الصيني والمسرح الإسباني الكلاسيكي والمسرح الشعبي في عصر بريغل باعتراف برتولد برشت نفسه. إنه ذات الشكل المسرحي الذي عرفته الظواهر الفرجوية العربية والمغربية كالحلقة، والبساط، والرواة، والحكواتية، والسامر، والمداحين... وبناءً عليه، فالمراد بالتغريب المنزاح عنه هو ذلك التكنيك الذي ساد قبل النظرية الملحمية التي استلهمت التغريب من الأشكال المسرحية الأصيلة السابقة على المسارح الأوربية.

إن الأمر إذن، يتعلق بتقنية مسرحية كانت تشكل جزءا لا يتجزأ من التقاليد الفرجوية المغربية والعربية والأسيوية العريقة والمتجذرة في الأوساط الشعبية. مما يستفاد منه، أن حضور تقنية التغريب في النصوص المسرحية التي أبدعها لحسن قناني لا يعني تبني الوصفة التغريبية البرشتية الجاهزة؛ بل إنه استلهمها من صميم الفرجات الشعبية المحلية. وهذان نموذجان من مسرحيتين اثنتين، أولاهما «جحا لن يبيع حماره».

النموذج الأول

<<ممثل 1: كان يا ما كان، في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان حتى كانت الصلاة على النبي العدنان سارية على كل لسان... صليو على النبي يا سيادنا (يتوجه بالخطاب لأعضاء الجوقة وللجمهور أيضا)

الجماعة: اللّه وما صلي عليك أرسول اللّه

ممثل 1: اللي عاود لها يربح

الجماعة: اللّه وما صلي عليك أرسول اللّه

ممثل 1: اللذي ثلثها ينجح

الجماعة: اللّه وما صلي عليك أحبيب اللّه.>>28

النموذج الثاني من مسرحية «رغيف سيزيف»

<<ممثل 5: ولكن الليل يا سادة يا كرام، حجايتنا ما تبداش بكان يا ما كان.. حتى كانت العمية تخيط الكتان، والعرجة تنقز الحيطان، والطرشة تجيب لخبر فين ما كان... حكايتنا اليوم يا سادة يا كرام ماشي بنت زمان.. حكايتنا اليوم هي بنت اليوم..

ممثل 1: حكايتنا اليوم طالعة من لبرارك ولكرّابا وكواخ القزدير، ناتكة معيون القهرة والضيم والزيتون لكحل وخبز الشعير، حكايتنا مكتوبة بالعرق المالحة والزفرة الجارحة والدمع المدرار.. حكايتنا اليوم حكاية عريانة، ما تحتاج لا حنة لا مكياج.. لا لثام لا فورانة.. حكايتنا اليوم أتنوما اللي كتبتوها.. حنا غادي نقراو.. إذن سمعونا مليح عنداكم لا تسهاو..>>29

في كلا المقطعين، يتوجه الممثل إلى الجمهور مباشرة، محيطا إياهم بطبيعة النص المسرحي. ففي المقطع الأول الحكاية ذات مرجعية تراثية، أما في الثاني فهي مستمدة من المعيش اليومي في الزمن الحاضر. إن الجمهور في هاتين الحالتين يمتلك فكرة واضحة عن هوية العرض الذي يشاهده ويشارك في صنعه، وكأنه جزء لا يتجزأ من فعل مسرحي يدرك أنه فاعل ومؤثر فيه. ولا شك أن وعيه حاضر بطاقته القصوى، سيرفع من إيقاع العرض في إطار فرجة فعالة وفاعلة ومتفاعلة في الاتجاهين. وبذلك تعلن الكوميديا الصادمة عن هويتها الفنية المتمثلة في انتمائها إلى التقليد المسرحي المغربي والعربي الأصيل في قوالبه الفرجوية الشعبية.

إن تأكيد المؤلف على استقلالية رؤيته الفكرية والجمالية عن النموذج الغربي، لا يلغي إمكانية حصول تقاطع مع أعمال إبداعية غربية، أو التعامل مع تنظيرات نقدية أوروبية. وفي هذا الصدد يؤكد <<إن الكوميديا الصادمة لا تجد حرجا في التعامل مع الصيغ الغربية سواء البرشتية منها، أو تلك التي ظهرت بعد ذلك، كصيغة الميتامسرح أو المسرح داخل المسرح. أي المسرح الذي يريد إثارة الانتباه إلى ذاته وإلى عناصره وأليات اشتغاله.>>30 ويستحضر الباحث نموذجا لذلك من مسرحية «الحلم»

النموذج الأول: <<الجوقة: مثلما النورس للبحر يعود، مثلما البذرة للأرض تعود، مثلما الخضرة للحقل تعود، مثلما الشمس تعود إلى مشرقها، يعود الممثل للخشبة، يتلو سور الأحزان الأولى ويزرع في الرأس نجوما ملتهبة...

ممثل 1: فلنتسلل عبر قناع التمثيل... ولندخل في الموضوع بلا تطويل

ممثل 3: كـل المقهورين سواسية فـي البؤس والتمثيل، مرايا تترصد أشباح الزلط...

النموذج الثاني: <<ممثل 2: ولكن يلزمنا مخرج الجوقة: لا شأن لنا بالمخرج.. ما المخرج إلا مبراة، تبرينا كيف تشاء.. تصنع منا دمى عرجاء... لنرفض قهر الكاتب والمخرج حتى يرفض جمهورنا بالخارج، من يُخرج مأساة البؤس اليومية.>>31

إن لجوء المؤلف إلى استعمال صيغ مسرحية غربية في نصوصه الإبداعية يهدف إلى نسفها من الداخل؛ وفي ذلك رفض فكرة التسلط والقهر التي يرمز إليها في شخص الكاتب والمخرج المسرحيين اللذين يدخلان حسب لحسن قناني <<ضمن الأشكال الثقافية المكرسة لـوضـعـيـة القهر، لأن التفرد سواء في السياسة أو في الثقافة هو سلطة، والسلطة تسلط وقهر واضطهاد، الشيء الذي يجعل المنفردين بسلطة الكتابة والإخراج داخل المسرحية معادلين موضوعيين لمن يخرج مأساة البؤس اليومية في الواقع الموضوعي.>>32 لذلك، لجأت الكوميديا الصادمة إلى إخراج جماعي وتوزيع أدوار ديموقراطي وحكي ولعب جماعي. وفي ذلك تعبير صريح على أن لها صيغتها التي تنفرد بها على مستويات الكتابتين النصية والعرضية (نسبة إلى العرض)، في مقابل الصيغ المسرحية الغربية ومن ضمنها البرشتية.

هوامش:

(*) صهيل الذاكرة الجريحة، دونكيشوط بن قحطان، الجار والمجرور، رغيف سيزيف، وقتاش تصحا يا جحا، تقاسيم باسمة على وتر حزين، ميكروكراسي، كوكتيل بلدي، حجا لن يبيع حماره، الأخلاق ما بقيت، ما كاين باس، سيكبر حنظلة ...

-16 ميخائيل باختين، النظرية الجمالي، المؤلف والبطل في الفعل الجمالي، رؤية موسوعية فلسفية جمالية سيكولوجية، ترجمة عقبة زيدان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع- العراق، ط1 – 1438، 2017، ص10

-17 لحسن قاني، الكوميديا الصادمة، مرجع مذكور، ص96

-18 نفسه، ص106

-19 نفسه، ص106، 107

-20 نفسه، 107

-21 نفسه، ص114

-22 نفسه، 115

-23 نفسه، ص116

-24 نفسه، ص116، 117

-25 -نفسه، ص120

-26 نفسه، 127، 128

-27 نفسه، ص130

-28 نفسه، ص-133 136

-29 نفسه، ص134

-30 نفسه، ص138

-31 نفسه، ص139

-32 نفسه، ص140

ميت يأكل كسكسه

عبد الله زروال

حفنت رابحة ملء كفيها المخضبتين بالحناء أربع حفنات من الكسكس المدهون وضعتها في قصعة طينية متوسطة، بيمينها شكلت كومة كسكسية، بسطت قمتها لتضع فوقها شريحة كبيرة من اللحم لا تخلو من شحم وعظم، أحاطت اللحم بأصناف من الخضر لم تبلغ السبعة، سقت الكسكس بالرواء الساخن حتى ارتوى، ثم أطبقتها بصحن مقعر أبيض، شدت القصعة والصحن معا بقطعة قماش شدتين محكمتين متقاطعتين، وباحتراس حطت القصعة المغطاة وإلى جانبها بضع ملاعق في قفة من الدوم، كبيرة الحجم، صغيرة «الأذنين»،

ثم قالت لقريبتها الجالسة إلى جانبها وكأنها نسيت أنها فقدت بصرها كله:

- انظري، القصعة عامرة، فيها الخير والبركة، سيأكل زوجك حتى يخرج الكسكس من أذنيه، سيأكل ويؤكل، الله يجعلها صدقة مقبولة.

انتقلت بعد ذلك لتخاطبنا أنا وابنها، ولد حومتي، وزميلي في الدراسة، وصديقي الحميم:

- تعاونا على حمل القفة، حذار من وقوعها، إياكما وركوب الحافلة الغلط، فور عبور القنطرة استعدا للنزول في المحطة الموالية ، توجها مباشرة إلى مخيم المطرودين، هناك اسألا عن سي الطيب. الله سيجازيكما بكثير من الحسنات، أما أنا فسأحتفظ لكما بمكافأة سارة، ويا لها من مكافأة!

تدخلت قريبتها الضريرة لتزيد في التوضيح:

- اسمه سي الطيب، رجل طويل، صحيح، وجهه أبيض مدور منور، لحيته قصيرة بها شعرات شائبة، رجل وأي رجل! رجل عليه هيبة ووقار، « كان برزقه وأملاكه، لكن الله يأخذ الحق فلي كان حيلة وسبب».

خنقتها العبرة، ثم أخذت تدندن بصوت مغصوص وقد سالت من عينيها المكحولتين دموع سوداوات:

ظلمت علي في النهار القهار
يا سي الطيب جيب لي الاخبار

انطلقنا أنا وولد رابحة إلى المحطة، نجد السير لكن بمنتهى الاتزان، نتحوط في الطلوع، والهبوط، والعبور، والانعطاف. اغتنمت الفرصة لأسأله عن أمر شغلني، سألته عن سر اكتحال قريبته الكفيفة بتلك الكيفية الغريبة المثيرة، فأجابني بتأثر واضح:

- مسكينة، ما زالت تظن أنها ستستعيد ضوء البصر، وذلك بالمداومة على استعمال وصفة الكحل العجيبة التي أحضرتها «الطيابة» عندما صاحبتها أمي إلى الحمام.

صعدنا الحافلة الحمراء، كنا آخر من صعد من الركاب تفاديا للزحام، تولى ولد رابحة أمر ابتياع تذكرتين، وقفنا قبالة الجابي المتجهم القابع في علبته الزجاجية تهتز وتترنح، بينما القفة بيننا مستقرة في مكانها. في الحافلة كان علينا أن نحمي القفة من أي قدم قد تركلها، كان علينا أن نتحمل الأنوف المتشممة، والعيون المحملقة. انتصب أمامنا مراقب صارم الملامح، ثبت قبعته على رأسه المستطيل، فحص التذكرتين بدقة، مزقهما إلى المنتصف، نقل بصره بيننا وبين القفة، ثم قال وهو يرفع أرنبة أنفه الكبير:

- كسكس بالخضر، بلحم الغنم، بالسمن الحار، أليس كذلك؟ حاسة الشم لدي لا تخطئ أبدا، كيف تخطئ وأنا أشم رائحة أي راكب مخادع لا يدفع ثمن التذكرة!

نظر إليه ولد رابحة نظرة بلهاء ثم التفت إلي يحرك رأسه مؤكدا، فيما ابتسمت أنا ابتسامة مثنية بسخرية على حاسة شمه التي لا تضاهيه فيها إلا الكلاب البوليسية. حين تسلل بين الركاب ليستأنف عمله الخطير تخيلته كلبا بوليسيا أصيلا يحرك ذيله ويتشمم الأجسام باحثا عن مجرم ضليع في الإجرام.

عندما وصلنا إلى المخيم استوقفنا في مدخله رجل علمنا بعد حين أنه عامل به، سألنا عن بغيتنا، فلما أخبره ولد رابحة بأننا قدمنا لزيارة رجل اسمه سي الطيب، أطرق وتغيرت ملامحه، اقتادنا إلى مكتب أو ما يشبه المكتب، كان هناك شيخ ضارب في الشيخوخة، وجهه شاحب متغضن، يعتمر عمامة بيضاء، يدلي قب جلبابه الأسود على كتفه، ويمسك بيده شرابا للسعال. انشغل عامل المخيم يقلب متباطئا أوراق سجل كبير، ثم قال للشيخ ليعفي ربما نفسه من مسؤولية الإخبار:

- إنهما يسألان عن صديقك سي الطيب.

رفع إلينا الشيخ نظرات أسيفة، وحين هم بالكلام انتابته نوبة سعال خشن، شرب جرعة من الشراب لعله يسكن بها شيئا من حدته، وبعد صمت طويل أنبأنا نبأ المصيبة التي لم تجر لنا على بال.

- سي الطيب ذهب عند من سنذهب جميعا، هم السابقون ونحن اللاحقون، مر على وفاته أسبوعان، مات صباح الجمعة، أنا الذي لقنته الشهادة، حاول أن يبقى متماسكا، لكنه انعزل مهموما في مضجعه بعدما توقفت زوجته وقريبتها عن زيارته، وإحضار الكسكس، كم كان يحبه! كان يأكل منه حتى يتنفخ.

فجعنا النبأ، تبادلنا نظرات الرثاء، وشملتنا الحيرة، أجهش ولد رابحة بالبكاء، أنا أيضا اشتد به التأثر، واغرورقت عيناي بالدموع. قال ولد رابحة للشيخ بعد أن تمالك نفسه:

- لقد فقدت زوجته بصرها كله، ذهبنا بها إلى الغرب لإجراء عملية جراحية تكفلت بها امرأة كريمة من معارف أمي، غير أنها فقدت إثرها ما كان لها من البصيص.

أحكم الشيخ إغلاق سدادة قارورة الشراب المسكن للسعال، ودسها في قب جلبابه، وشكر العامل في المخيم شكرا لم نتبين مبرره، وقال لنا:

- «جات تكحلها عماتها»، إذا كنتما ترغبان في الترحم على زوجها، اتبعاني لأريكما قبره، الله يسخر لنا من يترحم علينا.

لم نتردد في الموافقة، وأظهرنا سريعا تحفزنا للأمر، غير أن العامل في المخيم أتى تصرفا مستنكرا، نهض وتطلع إلى ما بداخل القفة، قال متصنعا التأثر: لم يكتب له هذا الكسكس، وما لبث أن مد، بلا استئذان، يديه الممتلئتين لإخراج القصعة، لكننا تدخلنا تلقائيا لمنعه، وتوثبنا للدفاع عنها؛ حينئذ لم يجد سوى أن يفتعل ضحكة كاذبة مراوغة، زاعما بأنه كان يمزح معنا، وأنه أصلا لا يحب الكسكس. كانت مزحته في ذلك المقام مزحة مقيتة في منتهى الفظاظة.

ذهبنا خلف الشيخ المتحامل على نفسه، يتوقف ليسعل فنجدها فرصة لنستريح من ثقل القفة، يستأنف السير فنمضي في أثره إلى أن وصلنا المقبرة. في مدخلها أرسلت إلينا، بل إلى قفتنا العيون، عيون المتسولين، وسقاة الماء، والقراء على القبور، وحتى الزوار. سلك الشيخ ممرات مختصرة ضيقة لا تتسع لنا نحن الثلاثة، أنا وولد رابحة والقفة؛ فتطوع ولد رابحة وحملها بمفرده. عندما وصل الشيخ إلى شجرة عالية هرمة توقف وأشار إلى القبر، كانت ما تزال على ترابه آثار من بلل، في تلك اللحظة وقف غير بعيد عنا مقرئ، وطفل يحمل قنينة ماء، ومتسولة، كانوا ينتظرون، وعيونهم مشدودة إلى القفة، تمتم الشيخ بالقراءة والدعاء، ثم قال لنا: كان الله في عون زوجته، وانصرف يتنقل بين المسالك تتردد أصداء سعلاته المجروحة.

رفع ولد رابحة يديه بالدعاء، وسرعان ما قبلهما ومسح بهما صدره، ثم تركني، توغل في المقبرة. هل ذهب ليبحث عن قبر والده ليترحم عليه؟ لست أدري، كنت أحترم تكتمه على الحديث عن والده وعائلته. اختفى المقرئ والطفل والمتسولة، وولد رابحة، وبقيت أنا والقفة وقبر سي الطيب. وأنا أفكر في السور التي أقرأها، والأدعية التي أدعو بها، أحسست فجأة بالقبر يرتج، نظرت، ويا لعجيب ما رأيت!

رأيت الدفين يبعث من مرقده، كان سي الطيب كما وصفته زوجته تماما، قامة مديدة، وبنية قوية، ولحية مشذبة، ووجه مشرق وضاء. كان متشحا بسلهام يشع بياضا، يغمره الجلال، وتحتويه هالة من الهيبة والوقار. انتفض، وبسط يديه، بدا لي كطائر أبيض عظيم الجناحين، ثم جلس بقدوه على حافة قبره، أخرج القصعة من القفة، حل العقدتين، كشف الغطاء، ابتسم، تحلب فمه، ارتسمت على محياه فرحة طفولية، كان كطفل قدمت له حلوياته الأثيرة المشتهاة، تناول ملعقة، سمى الله، أدخلها في كومة الكسكس مخترقا ما يليه من الخضر، ملأها حتى فاضت، رفعها إلى فمه، ثم أغمض عينيه مستطيبا، وغاب في نشوة من الاستمراء المديد والالتذاذ العميق. فركت عيني، نظرت، دققت النظر، فإذا بي لا أرى إلا تراب القبر، والقفة.

غادرت المكان على الفور مرتعبا، أتنقل على غير هدى بين الممرات، أتخطى، أقفز، أسقط، أنهض من جديد، إلى أن خرجت من متاهة القبور، واهتديت إلى بوابة المقبرة، وقفت لاهثا، سرحت بصري ورأيت القبور المنتشرة، رأيت الشجرة العالية الهرمة، رأيت ولد رابحة قادما يدنو شيئا فشيئا ينوء بحمل القفة، حينما وصل عبس في غير غضب، ولامني من غير شدة على تركها، لم أسأله أين ذهب، ولم أحك له ما رأيت، حاولت حمل القفة بمفردي، إلا أنني استثقلتها، أشفق علي فحملها معي، الحق يقال كان ولد رابحة أقوى وأطيب. خرجنا من المقبرة تشيع قفتنا نظرات فيها بقية من طمع، قال ولد رابحة بانفعال شديد لم أعهده فيه:

- والله لن تسقط لقمة واحدة من الكسكس في جوف ...، نعيد القصعة كما جئنا بها إلى الدار، سنطرد الزوجين المتناقرين المماطلين اللذين أجرت لهما الغرفة الكبيرة، لتخلو لها ولقريبتنا الضريرة، وأنزل أنا من البراكة إلى الغرفة الصغيرة، آه، لو لم تفعل ذلك لاستقبلنا سي الطيب.

لم نستقل الحافلة في العودة، تجشمنا مشقة المشي لمسافة طويلة، لم يكن ذلك لتوفير ثمن التذكرتين، وإنما لتمديد الطريق، وتأخير الوصول، وتأجيل الإخبار، وعدم تكرار ما عشناه في الذهاب في الحافلة الحمراء. عدنا بيننا تضطرب القفة، ويتأرجح الصمت، ويسرح التفكير. ربما كان ولد رابحة يفكر في بعض ما كنت أفكر فيه، أنا كنت أفكر في أمور شتى، كيف ننقل خبر وفاة سي الطيب؟ من منا سيجسر على ذلك؟ ولد رابحة أم أنا؟ كيف ستتلقى زوجته الخبر؟ ما الذي ستفعله رابحة بالكسكس الذي برد وصرد؟ هل تكتب لنا الحسنات؟ ألن تمنحنا رابحة المكافأة الموعودة؟ من رش الماء على قبر سي الطيب؟ من تكفل بإجراءات دفنه؟ هل رأيت فعلا تفاصيل ما رأيت في المقبرة؟ هل أكل الميت من كسكسه؟ ...

عندما اقتربنا من الوصول، لم تفارقني صورة تلك الكفيفة المسكينة متلفعة بالبياض، من الرأس إلى القدمين، وعلى خديها تجري دموع سود، وهي تدندن بأغنيتها الحزينة:

ظلمت علي في النهار القهار
سي الطيب جيب لي الاخبار.

أَبْوابٌ بِأَقْفالٍ بَاكِيَةً

من أعمال الرسام الكاتالوني ألبرت غواش

جمال أزراغيد

البابُ الأوّل

عَلى مَسافَةِ ظُفْرٍ
غَرَسَتْهُ الرّيحُ في روحي
كُنْتُ أَقيسُ حَرارَةَ صَوْتي
المُتَفَرِّدِ بَيْنَ لاءاتِ الجِياعِ
مَشَوْا بِبُطْءٍ
إلى بابٍ بِأَقْفالٍ باكِيَةٍ.
أَيُّها البابُ
تَرَيَّثْ قَليلًا
كَيْ أَتَهَجّى
شارِعًا يَتَعَرّى في اللّامَعْنى
أَراهُ أَسْفَلَ حَياةٍ
تَطيرُ مَعي
كَريشِ حَمامٍ يَسْتَحِمُّ بِأَعْلى
سَماءٍ.

البابُ الثاني

المَقْهى فُسْحَةٌ أَوُمُّها صَباحًا
تُناجي جارَتَها الرَّزينَةَ
حَوْلَ سَهْرَةِ البارِحَةِ إلى مُنْتَصَفِ
القَمَرِ
كَيْفَ كانَ الزَّبائِنُ
يَجْمَعونَ أَدْخِنَةَ السَّجائِرِ
في رِئاتِ اللَّيْلِ
يَضْحَكونَ وُسْعَ قُلوبِهِمْ
المُمْتَلِئَةِ بِأَزيزِ آلاتٍ
تَجْهَرُ بِخُطى الرّاحِلينَ
عَنْ سَمَرٍ يَسْرَحُ صَداهُ بَيْنَ أَبْراجِ
السَّماءِ
أُنْصِتُ إلى نَجْواها
بِشَغَفِ المُتَلَصِّصِ عَلى كِبْرِياءِ
النُّجومِ
أَنْحَتُ أَفْكاري عَلى حائِطِ المَدينَةِ
تَماثيلَ تَهْتِفُ في وَجْهي:
اُكْتُبْ... فَرُبَّةُ الشِّعْرِ
في عُيونِ الأَنْهارِ
تَغْتَسِلُ مِنْ صَقيعِ الكَلِماتِ
النّائِمَةِ عَلى كَتِفِ اللَّيْلِ.

البابُ الثالِث

ذاتَ قَطْرٍ
شَعَّ فَوْقَ جَناحِ طَيْرٍ
مِنْ تَحْتِهِ أُبْعِدُ الخَطايا عَنْ
خُطايَ
إذا رَمَتْني في أَوْجارِ نَمْلٍ
يَشتُّ عَلى قَدَمَيّ.
قَطَراتُهُ إبَرٌ
تَنْغَرِسُ عَميقًا في دَمي
باحِثَةً
عَنْ خَميرَةِ صَيْفٍ
مَرَّ بَهيجًا في مُخَيِّلَتي
سَيَظَلُّ شَمْسًا
تُوَشِّمُ أَشِعَّتَها عَلى جَبْهَةِ ماءٍ
يَقْتَرِبُ مِنْ غَدٍ تُهَجِّجُهُ أَساطيرُ
الجَمالِ
وَأَنا بي دَهْشَةٌ
تُمَرِّغُني في أَوْحالِ كَلِماتٍ
تَبْني مَراكِبَها
في مَرايا النَّهارِ
جَنْبَ أَرْصِفَةٍ
تَتَوَحَّمُ عَلى مَشْيِ الحُفاةِ.

البابُ الرّابِع

أَصابِعي بَريقُ نَيازِكَ
وَسْطَ غابَةٍ
أَلوذُ بِها
كُلّما عَثَرْتُ عَلى اسْمي وَحيدًا
تائِهًا
يَبْحَثُ عَنْ خُلْوَةٍ
أَبْني فيها عالَمًا مِنَ الأَشْعارِ.
أَسيرُ وَالغابَةُ سَمْفونِيَةٌ
تُمَوْسِقُ رُؤايَ
كُلّما اتَّسَعَ صَداها في الوُجودِ
وَصارَتْ صَوْتًا لِمَدينَةٍ مُتْعَبَةٍ
تَخْتَمِرُ فيها أَحْزانُ عُشْبٍ
تَتَوَهَّجُ فَوْقَهُ
نِداءاتُ الأَخْياااارِ.

حوار مع المستعربة الإسبانية لولا لوبيث1 أول أستاذة جامعية متخصّصة في الدراسات العربية بإشبيلية

استصغار الثقافة العربية دليل على الجهل

ترجمة : عبد اللطيف شهيد2

يعتبر تعيينُها الأخير ، أستاذةً جامعية في جامعة إشبيلية ، تتويجا لمسيرة حافلة ، التزمت فيها بـ«الجمع بين عالمين» من خلال المعرفة ، وبحياة كرّستها لـ«تعزيز التفاهم بين الشعوب «.

«لقد قدّمَتْ كلّ ما تملك» ؛ تلك هي العبارة التي تودّ المُستعربة ، ماريا دولوريس لوبيث إينامورادو ، أن تُنقش على شاهد قبرها ؛ لُولا – كما يُناديها الجميع في جامعتها – أصبحت أول أستاذة جامعية في الدراسات العربية والإسلامية بجامعة إشبيلية ، وهي مؤسسة يزيد تاريخها على خمسمائة عام. فمنذ أن التحقت بجامعة إشبيلية كطالبة عام 1891 ، كرّست حياتها لـ«تيسير الفهم المتبادل بين الشعوب» ولإقامة جسور التواصل بين ضفّتَي البحر الأبيض المتوسط. كان انخراطها الشخصي والمهني دائمًا ثابتًا ؛ من قاعات الدرس في إشبيلية إلى عملها في إدارة عدد من مراكز معهد ثربانتس في المغرب ، البلد الذي قصدته من أجل عام واحد ، وبقيت فيه اثني عشر عامًا ، «مفتونةً بلغته وأدبه وتاريخه وشعبه وثقافته «. وقد علّمتها تلك التجربة ، بصفتها مديرةً لمعهد ثربانتس – أيضًا أول امرأة تتولّى هذا المنصب – كيف تُدير الفِرق والمؤسسات ، لكنها علّمتها أيضًا «كيف تستمتع أكثر بالوقت «.

عند عودتها ، عيّنها رئيس جامعة إشبيلية مندوبةً للعلاقات مع إفريقيا والدول العربية. وهي تواصل اليوم نسج الروابط بين العالمين العربي والإسباني بصفتها مسؤولة عن مجموعة البحث «إشبيلية» ، ولا يُمثّل تعيينها أستاذةً جامعية تتويجًا لمسيرتها فحسب ، بل يشكّل أيضًا محطةً بارزة في تاريخ المؤسسة ، وكذلك في ميدان الدراسات العربية في إسبانيا ، وقد نالت تقديرًا رسميًا على جهودها في التقريب الثقافي بمنحها وسام إيزابيل الكاثوليكية. جالسةً من جديد في القاعات التي شهدت نشأتها الأكاديمية ، تتأمّل في تحدّيات المجتمع المعاصر ، وتتحدّث بالشغف نفسه الذي نسجت به حياةً كاملة كرّستها لتحويل المعرفة إلى جسرٍ يصل بين عالمين.

إعداد وحوار : سارة روخاس

ماذا يعني لك كونكم أول أستاذة كرسي في الدراسات العربية والإسلامية في جامعة إشبيلية؟

هذه جامعتي، ومنذ أن بدأت هنا في عام 1981، أشعر أنني بلغتُ أعلى مراتب العطاء، أن أقدّم كل ما أستطيع، وأن أتلقّى من الجامعة كل ما يمكن أن تمنحني إياه. لقد حظيت بأساتذة وأستاذات ممتازين، وكوني أول أستاذة كرسي هو مصدر فخر لي، ولكن أيضًا تكريم لجميع من سبقوني.

كيف وُلِد اهتمامكم بالثقافة العربية؟

بدأ اهتمامي منذ أن كنتُ في الكلية، حين رأيت تلك الحروف الصغيرة على السبورة، أسرَتني منذ السنة الأولى. وقتئذ، كانت هناك ثلاث سنوات من المواد العامة، ثم كان علينا اختيار التخصّص، وقد كنت متأكدة منذ البداية من رغبتي في دراسة اللغة العربية. كان عدد الطلاب من إشبيلية في هذا التخصّص قليلا جدًا، لأن العربية لم تكن تُدرَّس هنا، وكان لا بدّ من الذهاب إلى غرناطة لدراستها. لكن والديّ بذلا جهدًا كبيرًا، واستطعت أن أدرسَ هناك في السنتين الرابعة والخامسة. كما أنجزتُ هناك أيضًا الدكتوراة، ثم ناقشتُ أطروحتي هنا، وعدتُ إلى جامعتي كأستاذة. وبعد السنوات التي قضيتها خارجًا على رأس معهد ثربانتس، عندما عدتُ، فتحَتْ لي الجامعة ذراعيها مرة أخرى، وكان عليّ أن أردّ إليها الجميل بطريقة أو بأخرى، فتفرّغتُ للتحضير لنيل درجة الأستاذية.

لقد كنتم من الرائدات في مجال هيمن عليه الرجال تاريخيًا، ما العقبات التي واجهتموها كامرأة في مسيرتكِ الأكاديمية؟

التحرّك في عالم يُهيمن عليه الرجال يجعلكِ تُطوّرين قدراتٍ لم تكوني لتملكيها لو كانت الحياة أكثر راحة. في المغرب، خلال الاجتماعات الأولى لمعهد ثربانتس، كنت أذهبُ مع الموظف الإداري المساعد، وكان الحاضرون جميعهم رجالًا، كانوا يتوجّهون إليه بالكلام دائمًا. فكنت أقول للجميع: « أنا هي مديرة معهد ثربانتس، وإذا كنتم تريدون التحدّث مع الإداري، فلا مانع لديّ، لكن في هذه الحالة سأغادر». وهكذا عليكِ أن تبني مكانتكِ خطوةً بخطوة حتى يرى الرجال أننا متساوون. نحن لسنا أكثر ولا أقل، نحن متساوون. وفي مثل هذه البيئات يكون الأمر أكثر تعقيدًا، لكن يمكنني أن أؤكد لكِ أنه ممكن. يجب أن تكوني جادّة جدًا ومهنيّة للغاية لتكسبي احترام الناس. صحيح، الأمر صعب، لكنه ممكن.

كيف يُسهم معهد ثربانتس في تعزيز التفاهم بين الثقافات؟

يُعدّ معهد ثربانتس الهيئة المسؤولة عن نشر اللغة والثقافة الإسبانية. ويضمّ نحو ثمانين مركزًا موزّعة في مختلف أنحاء العالم، في القارات الخمس. المغرب، يضمّ خمسة مراكز وخمس ملحقات. كيف نُعرِّف الناس على اللغة؟ من خلال تقديم دروس تعليمية في اللغة. وكيف ننشر الثقافة؟ من خلال تنظيم أنشطة ثقافية جذّابة. فالمعهد هو بمثابة واجهة إسبانيا أمام العالم، ولذلك لا بدّ من الدقّة في اختيار ما نعرضه عن أنفسنا، لأنّ الكثيرين يتعرّفون إلى بلدنا للمرة الأولى من خلاله.

كأننا نفتح هناك نافذة على إسبانيا. ولكن من المناسب أيضًا أن يُطل المجتمع هنا على الثقافة العربية، أليس كذلك؟

نعم، لأن معرفة الآخر تضمن الاحترام. أعتقد أن كثيرًا من الناس الذين يتحدثون بازدراء عن العالم العربي يفعلون ذلك بدافع الجهل.

وكيف نحارب هذا الجهل؟

بأخبار غير منحازة، أخبار يُقدمها أشخاص يحبّون تلك الثقافة، وبصحافة موضوعية لا تتحدث فقط عن المشاكل. علينا أن نرى البلدان ليس من خلال المهاجرين فحسب، بل بمحاولة فهم كيف تُعاش الحياة هناك. لا يجوز أن نحكم على بلدٍ بأكمله بسبب شخص ارتكب فعلاً غير لائق، لأن المجرمين موجودون في كل البلدان. هذا الأمر يسبب ضررًا بالغًا. ففي المغرب هناك أطباء، وصحفيون، وأساتذات، وطلبة، وطلبة دكتوراه، وسائقون، وأناس يعملون بجدّ كبير. إنه مجتمع طبيعي، والحكم عليه من خلال مجرم واحد جهلٌ مطبق.

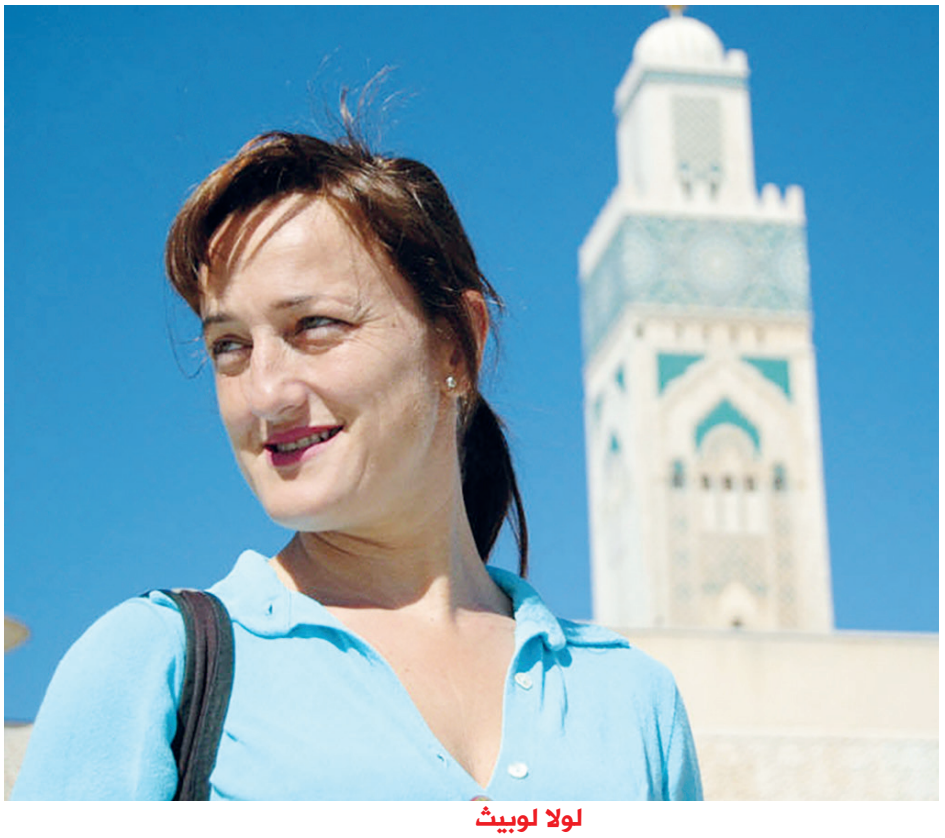
لكنّ هناك ساسة يستغلون هذا الخطاب لبثّ الكراهية تجاه الآخر. وعندما نكره الآخر، فإننا نُظهر جهلنا. لأن المغاربة هم جيراننا في الجنوب، رغم أن العالم، بشكل منهجي، ينظر إلى الجنوب بازدراء. نتحدث عن إغلاق البلد في وجه الهجرة، وننسى أننا كذلك نحن بلدَ مهاجرين، ذلك نسفٌ لكل القيم الإنسانية الأساسية مثل التضامن والرحمة.

كيف تعيشون تفاقم هذا الخطاب؟

أنا أعاني كثيرًا. يؤلمني ذلك كثيرًا؛ لأنني عشتُ معهم. وأعتقد أن الصمتَ ليس خيارًا. إذا استخدم أحد كلمة «مورو» بحمولة تحقيرية، فلن أصمت أبدًا.

كيف تردّون في مثل هذه الحالات؟

على سبيل المثال، أقول لهم إن عليهم أن يسافروا أكثر. لأن الشخص، بمجرد أن يزور المغرب، يقول: «كم أحسنوا معاملتي، يا لهم من أناس طيبين ومضيافين»، ويبدأ في التفكير: «إنهم مثلي». وطريقة أخرى للرد هي أن أستند إلى قيمهم الخاصة ليُدركوا تناقضهم.



لولا لوبيث

هذا الصيف قالت لي سيدة متديّنة جدًا أن «المورو» يغزون البلاد، فذكّرتُها بأنّ قيم الديانة الكاثوليكية تدعو إلى محبة القريب. وأننا جميعًا بشر، والقيم الإنسانية واحدة بالنسبة للجميع. فالدين أو العِرق لا علاقة لهما بكون الإنسان مجرمًا. يجب أن نكسِّر هذا النوع من الربط بين العربي والإرهابي، والمورو والمجرم، وهي روابط متجذّرة أيضًا بسبب السينما. ولهذا من المهم أن يُسافر الناس أكثر، لأن السفر والتفاعل مع الآخرين يفتح العيون.

هل تظهر هذه التناقضات أيضًا عند التعاطف مع بعض الحروب أكثر من غيرها؟ لقد كان ردّ أوروبا على الحرب في أوكرانيا أكثر حزمًا وسرعة مقارنة بحالة غزة.

الأوكرانيون شُقر وذوو بشرة بيضاء. هنا اقتُرِحَت إمكانية تبنّي الأطفال الأوكرانيين، لكن لا أحد يعرض تبنّي الأطفال الفلسطينيين، مع أنهم أيضًا جميلون وودودون للغاية. هناك عنصرية كامنة في مجتمعنا الرأسمالي، علينا أن نواجهها، لأن المهم هو إيجاد حلّ لهذا الوضع في أسرع وقت ممكن. الناس تريد الحفاظ على امتيازاتها، وتنسى القيم الإنسانية التي قامت عليها حضارتنا؛ خوفًا من فقدان تلك الامتيازات. وما يحدث في غزة هو إبادة جماعية بكل ما تحمله الكلمة من معنى. الصمت هنا ليس خيارًا. لا مكان للحياد أو المواقف الرمادية. يجب إدانة الإبادة الجماعية، لأن التاريخ سيحاسبنا إن لم نفعل. علينا أن نُندّد بذلك، وأن نُدين سلوك دولة إسرائيل، وأن نُعبّر عن دعمنا للشعب الفلسطيني. لا يوجد أي مبرّر لقتل شعبٍ بأكمله جوعًا.

كيف يمكنُ محاربة هذا العنصرية الكامنة والمتجذّرة؟

من خلال نظام تعليمي يقوم على القيم، ويعزّز احترام الآخر منذ الطفولة المبكرة. هذا هو المفتاح. يَتم العمل على ذلك أكثر لمكافحة الذكورية ضد المرأة، عبر قصص لم يعد فيها الأمراء هم من يذهبون لإنقاذ الأميرات، ولكن لا يُبذل الجهد نفسه لرفع الوعي ضد العنصرية.

إذن.. إذا طرحنا هنا السؤال الذي كان قد وجّهه دافيد برونكانو لضيوفه في برنامج» La Revuelta «، هل يمكن القول إن المجتمع الإسباني أكثر عنصرية من كونه ذكوريا؟

أعتقد ذلك. لقد تم العمل بشكل أكبر على القضاء على التمييز ضد المرأة. فالحركة النسوية بذلت جهوداً كبيرة لتغيير معاييرنا الذهنية، لكن في مجال العنصرية ما زال أمامنا طريق طويل.

كما قلتم، هناك طريقة أخرى لمحاربة العنصرية، وهي السفر والتعرّف على تلك الثقافة. ماذا تعلّمتم خلال السنوات التي عِشتموها فيها في شمال إفريقيا؟

في عملي تعلّمتُ كيف أدير فريقًا بشريًا، وكيف أدير مؤسسة لها مجالات متعددة: الثقافي، والاقتصادي، والطلابي... كنتُ أول مديرة لمعهد ثربانتس، في الحقيقة كنتُ أنوي البقاء لمدة عام واحد فقط، لكنني عشتُ هناك اثني عشر عامًا. بعد مراكش جاءت الدار البيضاء، ثم تطوان. كما أنني أدرتُ أيضًا مراكز أغادير، شفشاون، الحسيمة، ومعاهد ثربانتس في مالابو، باتا، والرأس الأخضر... أي أن العمل كان تجربة إدارية شغوفة ومليئة بالحماس.

لكنني تعلّمتُ أيضًا أن أستمتع بالوقت أكثر. في المغرب، يُعاش الوقت بحق، فالإيقاع هناك أبطأ. الناس دائمًا لديهم وقت لاحتساء القهوة ولتبادل الحديث. تعلمتُ أن أعيش بهدوء أكبر، وأن أتعايش مع الجميع. وتعلّمتُ على نحو خاص الكثير من نسائه، سواء من الطبقات العليا، أو من نساء الشعب، اللواتي يمتلكن حكمة فطرية. إنّه بلدٌ رائع ومثير للاهتمام.

بصفتكم الباحثة الرئيسية في مشروع «ذاكرة النشاط السياسي النسوي خلال سنوات الرصاص في المغرب (1970-1980)»، ما أهمية استعادة ذاكرة النساء، خصوصاً في هذه السياقات؟

لإعطاء صوت للصمت. فهؤلاء النساء كنّ دائمًا مُهمّشات. الكُتب كتَبها الرجال الذين قدّموا رؤيتهم لسنوات الرصاص والمعاناة التي عاشوها في السجون، حيث كانت هناك أيضًا نساء يعانين. لكن في المغرب ما زال الفضاء العام ملكًا للرجال، والفضاء الخاص للنساء. لذلك، في هذا السعي انتزاع النساء لمكانتهن في الفضاء العام، إن منحهنّ الصوت يعني منحهنّ الحياة، ومنحهنّ وسيلة يروين بها قصصهنّ وجمهورًا يستمع إليهنّ، حتى يُعرفن هنا، في هذا المكان الذي لا يُعرف فيه شيء عن تلك التجارب.

في أي مرحلةٍ يوجد اليوم طريق المساواة في المغرب؟

إنّهنّ يردن أن يحققن الكثير من المكاسب، وينلنَ العديد من الحقوق، لكن لا توجد نماذج جاهزة. يمكننا من هنا تبادل التجارب، لكن لا يمكن فرض نموذجنا، لأن نموذج كل بلدٍ أو مجتمع يختلف عن الآخر. لا ينبغي أن ننظر إليهنّ نظرة أبوية وكأننا سنذهب لنُعلمهنّ. عليهنّ أن يسلكن طريقهنّ الخاص، وهنّ يفعلن ذلك بالفعل. إنه طريق صعب، لكنه فعّال جدًا. إنهنّ من يقدن التغيير، وهنّ المحرك الحقيقي لتحول المجتمع في المغرب.

ما كان أكبر تحدٍّ في تمثيل الثقافة الإسبانية في السياقات العربية والأفريقية؟

بالنسبة لي، كان التحدي الأكبر هو عرض ثقافة إسبانية حديثة وكسر الصورة النمطية عن «إسبانيا سرفانتس والفلامنكو»، وهي الصورة التي يعرفها معظمهم. كان الهدف أن أفتح لهم نافذة على إسبانيا المعاصرة، من خلال السينما الحديثة، والفلامنكو المعاصر، والرقص المعاصر، والمسرح... أي أن أحدّث الرؤية التي كانت لديهم عن إسبانيا عبر تقديم ثقافة حديثة كما هي اليوم. في المغرب، الحديث عن لوركا أو ماريا دوينياس يُعدّ ضمانًا للنجاح، لكنني فضّلت المخاطرة بالحديث عن موسيقى أكثر عصرية، على سبيل المثال.

هذا الشغف بالمخاطرة، هل هو سمة تميزكم؟

نعم، نعم. أريدُ أن يُكتب على قبري: «لقد قدّمَتْ كلّ ما تملك»». أنا أعطي كل شيء. أغوص إلى عنقي في كل ما أقوم به. أحيانًا تسير الأمور على ما يرام، وأحيانًا لا، لكنّني لا أترك شيئًا، دون أن أبذل فيه أقصى جهدي.

وحاليا، في ماذا تبذلون كل جهدكم؟

في الوقت الراهن أبذل كل طاقتي في التدريس. أنا متحمسة جدًا لطلابي وطالباتي في مادة العربية المغربية، وهي المادة التي كنت أدرّسها عام 2008، وعدتُ إلى تدريسها في عام 2023. كما أنني، بصفتي مندوبة جامعة إشبيلية للعلاقات مع إفريقيا والدول العربية، أحاول أن أبذل كل ما أستطيع لتحسين العلاقات الأكاديمية بين الجامعات الإفريقية وجامعتنا. خلال هذه السنوات الثلاث، عقدنا العديد من الاتفاقيات الجديدة مع بلدان إفريقية مثل بوركينا فاسو ومالي والجزائر وتونس ومصر. ولدينا أيضًا منح بالتعاون مع مؤسسة «النساء من أجل إفريقيا» تتيح لنا تقديم منح لثلاث نساء للدراسة في جامعة إشبيلية.

ما الدور الذي يمكن أن تلعبه الجامعة في مدّ الجسور بين ضفّتَي المتوسّط؟

دورنا هو دور المعرفة والتبادل. كما ذكرتُ، أنا الآن الباحثة الرئيسية في مشروع يضمّ سبع عشرة باحثة، يهدف إلى استعادة ذاكرة النساء اللواتي تعرّضن للقمع في المغرب خلال سنوات الجمر والرصاص. لقد ذهبنا إلى هناك، وتبادلنا الاهتمامات والتجارب، ثم يأتين إلى هنا ليروا ما حدث، ويعرضنه أمام الجمهور والمنظمات غير الحكومية ومؤسسات المجتمع المدني. هذا التبادل يُغني الطرفين بشكل كبير.

إنّ طريقة وصل الضفتين هي أن تزول الحدود بينها، بمعنى أن يصبح عبورها سهلاً، وأن نتخلى عن الخوف من الذهاب إلى شمال إفريقيا.

كيف ترون تطوّر العلاقات بين إسبانيا والمغرب؟

إن العلاقات بين إسبانيا والمغرب تشبه الأفعوانية (قطار الموت)؛ إمّا أن يسودها الوئام وإمّا التوتر. ذلك يعتمد على السياسيين في كل طرف، وعلى المصالح التجارية وغيرها. لكنني دائمًا أقول إنه بعد الفترات الصعبة تأتي الفترات الجيّدة. وهذا ينطبق على كل شيء، لكنه أوضح هنا. والتاريخ يثبت ذلك: هناك فترات تُغلق فيها الحدود ويُدار الظهر، ثم تعقبها لقاءات رفيعة المستوى بين ممثلي البلدين.

> ■ نتحدث عن إغلاق البلد في وجه الهجرة، وننسى أننا كنّا نحن بلد مهاجرين..
> ■ الدين أو العرق لا علاقة لهما بكون الإنسان مجرمًا
> ■ يقترحون تبنّي الأطفال الأوكرانيين، ولا أحد يعرض تبنّي الأطفال الفلسطينيين، هناك عنصرية كامنة في مجتمعنا الرأسمالي.

وكيف ترغبون أن تكون الشخصية الجديدة التي ستتولّى إدارة جامعة إشبيلية، ونحن في خضمّ الحملة الانتخابية؟

أودّ أن تكون امرأة. فأنا أؤمن بأنّ القرن الحادي والعشرين هو قرن النساء، وفي جامعة إشبيلية لم تتولَّ أي امرأة هذا المنصب من قبل. كما أودّ أن تكون قريبة من الناس، وأن تُحدِث تغييرًا في الجامعة، لكن انطلاقًا من الخبرة.

هل ترون أن المؤسسة تحتاج إلى تغيير؟

هي بحاجة إلى التغيير، لكن ليس إلى تغيير جذري، بل يجب أن يتمّ انطلاقًا من الخبرة. ينبغي أن يكون التغيير قائمًا على خطة متينة. ويجب أن يتّجه نحو تبسيط الإدارة، وتعزيز الشفافية، وبناء جامعة أكثر حداثة ومشاركة، يشارك فيها الجميع.

وأنا أتمنى أن تكون امرأة، ولكن إن كان رجلا، فينبغي أيضًا أن يتحلى بتلك الصفات.

وبالنسبة إليك، ما الصفات التي تُعرِّف مسيرتك المهنية؟

يتميّز مساري المهني بأنني طوال حياتي عملتُ على ربط عالمين. فالمعرفة تنطلق من الاحترام المتبادل. كوني مُستعربة، كنتُ أمثل الأدب والثقافة العربية في إسبانيا، وكمديرة لمعهد ثربانتس مثّلتُ إسبانيا في العالم العربي. هو الدور نفسه، ولكن في الاتجاه المعاكس: تقديم هذا للآخر وذاك لهذا، والعمل على أن يحترم كلٌ منهما الآخر من خلال المعرفة، من دون صور نمطية ولا أحكام مسبقة. أعتقد أنني بذلتُ كل طاقتي لتيسير التفاهم بين الشعوب. وأظنّ أن هذا كان دوري الحقيقي. والآن أستطيع أن أرحّل عن الدنيا مطمئنة.

إشبيلية 2025/10/26

-1أستاذة جامعية في الدراسات العربية والإسلامية بجامعة إشبيلية. متخصصة في العالم العربي المعاصر. مديرة مراكز معهد ثربانتس في مراكش والدار البيضاء وتطوان (المغرب، 2008–2020) وفي الجزائر (2020).
مندوبة جامعة إشبيلية للعلاقات مع إفريقيا والدول العربية.

-2 مترجم مغربي يعيش بين إسبانيا والمغرب، صدرت له مجموعة قصصية مترجمَة تحمل عنوان: « الشاب الذي صعِد إلى السماء: مجموعة قصصية من أمريكا اللاتينية»، عن الراصد الوطني للنشر والقراءة – طنجة، 2021.

المصدر:
https://www.eldiario.es/sevilla/lola-lopez-primera-catedratica-estudios-arabes-sevilla-despreciar-cultura-arabe-sintoma-ignorancia_1_12598280.html

كيف تُعيدُ الروايةُ صياغةَ المجتمعِ داخل اللغة؟

الحسين والمداني

تتقاطع في الرواية، بوصفها مختبرًا لصناعة المعنى الجماعي، طرائق القول مع التجربة التاريخية، وتتجاور فيها البنيات الاجتماعية والخطابات ضمن نسيج واحد. فتصير إعادةَ تركيب للمجتمع داخل جهاز لفظيٍّ وإيقاعيٍّ معقّد، يعيد ترتيب العلاقات بين الخاص والعام، والحميمي والمشترك، والذاتي والغيري... مما يجعلها موضوعا تتجاذبه حقول علمية مختلفة. ولعل مشروع د. عبد الرحمان غانمي، في كتابيه «الخطاب الروائي العربي» و«الخطاب الروائي المغربي»، يندرج ضمن الانشغالات العلمية البينية، وينفتح على قراءة سوسيولسانية تقترح أفقا يزاوج بين أدوات اللسانيات والسرديات وتحليلات الاجتماع الثقافي.

قراءة في "الخطاب الروائي العربي" لعبد الرحمان غانمي

ينتمي كتاب «الخطاب الروائي العربي» إلى ذلك النطاق المعرفي الذي لا يطمئن إلى حدود ثابتة بين اللساني والاجتماعي، فيشرّح تماساتهما داخل النصوص الروائية العربية بوصفها بنيات خطابية تتولد عند نقطة التقاء التخييل باللغة والمجتمع والتاريخ. هذا الاختيار المنهجي، السوسيولساني، يتم تقديمه في الكتاب باعتباره أفقًا قرائيًّا يستجيب لتعدّد مستويات البنية الروائية وتغاير أنساقها. ومنذ الصفحات الأولى، يرفض المؤلف اختزال الخطاب الأدبي في تحليل لساني محض، إذ يُنبّه إلى أنّ موضوع الخطاب غالبًا ما يكون محايثا للسانيات من غير أن ينحصر فيها أو يُختزل إلى جمل خطّية، وهو ما يحرّك أسئلة نقدية حول كيفية انتظام العناصر الدلالية والإجرائية داخل النصوص التي نقرأها ونسمعها ونتجها، وكيفية اجتماعها في نسق يضبطها من غير أن يُغلقها على معنى واحد نهائي. هذا التوجيه المبكر للمسار يرد في عرض صريح لموضعة تحليل الخطاب على تخوم اللسانيات لا في قلبها الضيق، بما يسمح بفهم لسانيات الخطاب بوصفها توسعة إجرائية ونظرية معًا على لسانيات الجملة، لا بوصفها قطيعة معها.

يحرص الكتاب على تقديم منظور الخطاب بوصفه واحدًا من الأبواب الممكنة داخل قراءة تعترف بتعدّد زوايا النظر، وبأن النص الروائي قابل دومًا لإعادة التكوين عبر تضافر أدوات ومفاهيم متغايرة. في هذا الأفق تُعاد صياغة مفهوم القراءة ذاته، بحيث لا يعدّها عبد الرحمان غانمي كشفا عن مضامين جاهزة، بل بناءً تفاعليًا بين جهاز نظري مرن ومتون تنزع إلى الانفلات من أي تصنيف نهائي، وهو ما يقتضي قبول نسبية الاختيارات المنهجية وتجاوز التطبيقات الحرفية الجامدة للمفاهيم. هذه الروح الانفتاحية على التكييف المنهجي والحذر من الميكانيكية تظهر بوضوح في عرضه لتاريخ تلقي منجز الشكلانيين الروس وتودوروف وجنيت والسيميائيات، بوصفه معينًا لاختبار صلاحية الأدوات على نصوص عربية محدّدة.

يستثير هذا الخيارُ السوسيولساني، وهو يشتغل على اللغة في المجتمع والمجتمع في اللغة، حوارًا مباشرًا مع مشروع ميخائيل باختين حول التعدد اللغوي والحوارية والكرونوتوب. إذ يُصرّح غانمي بمفهوم الهجنة l'hybridation linguistique بوصفه آلية أساسية لتوليد الفضاء الخطابي الروائي؛ أي امتصاص الرواية لحقول تلفظية متعددة، وتوالد بنيات بارودية وخطابات متقابلة داخل النسيج نفسه (ص51). وهذا التعريف، في جوهره، هو ترجمة عربية عملية لفكرة باختين عن التغاير اللساني heteroglossia والحوارية داخل الرواية؛ أي ذلك التواشج بين لغات اجتماعية ولهجات وخطابات متنازعة تتجاور وتتجادل داخل النص الواحد، بحيث يغدو معنى الرواية محصلة اشتباكها لا محصلة صوت مفرد متعال.

وإذا كانت الهجنة اللسانية عند غانمي تتغلغل في أنسجة الخطاب، فإن تمفصل الكرونوتوب ينهض بوصفه منظمًا داخليًا لمسارات السرد وتموضعات الشخصيات وأفق التلقي. بحيث «إن الفضاء الروائي ليس معنى ثابتًا أو جامدًا؛ فهو يضمّ الزمان والمكان ويتبدّل حسب تبلور مجالات النص الحكائية والسردية، وهو ما يمكن أن يُصطلح عليه بـ Chronotope الذي يتأثر بالسيرورة الأدبية» (ص 189). وبهذا الإصرار على المبدأ الزمكاني، كما صاغه باختين، يستعيد المؤلف السياق بوصفه بعدًا مُكوِّنًا لا مجرد خلفية، ويصل ما بين تشكيل الفضاء الروائي والخبرة التاريخية الاجتماعية التي تُنقل عبره. ومن ثمّة، لا يغدو الفضاء مسرحًا للأحداث فحسب، وإنما جهازا دلاليا تلفظيا يعيد توزيع القوى الخطابية داخل الرواية ويضبط إيقاعات الوصل والفصل بين الأزمنة والأمكنة والضمائر.

يشتغل الكتاب على أمثلة مغربية ومشرقية تكشف كيف تستعاد لغات الناس في نسيج أدبيٍّ رفيع، حيث الأمثال اليومية والمركبات المعجمية العامية، والممارسات الخطية والتداولية تنبش ذاكرة الجماعة وتعيد تمثيلها داخل الرواية، مبرزا كيف تتخلق عبرها أصواتٌ فرعية، تتجه من المنطوق العابر إلى الوظيفة السردية في بناء الشخصية وتنضيد الفضاء الرمزي. تلك العبارات، كما يوردها ويؤطرها داخل قراءته، تتحول إلى مفاتيح تُفصح عن دينامية التمثيل الشعبي داخل الخطاب الروائي، حيث يشتغل المثل اليومي بوصفه مسرّعًا تلفظيًّا يُدوِّر المعنى بين المحيال الاجتماعي وبنية الحكاية. كما يتناول تمثيل الرغبة والحميمية داخل الرواية العربية باعتبارها تترجَم إلى تحققات لغوية وإيقاعية مخصوصة؛ فشبكة الاستعارات، ومسارات الاسم والضمير، وطرائق التعيين والإحالة، تتواشج لفهم كيف ينعكس تغير نظام الحسّ الاجتماعي على أنماط القول السردي وصياغة المواقف والقيم.

إن هذا الربط بين التجربة الجسدية والتلفظ يُقرأ عند غانمي ضمن تاريخ اجتماعي للغة، أي ضمن تصوّر يجعل المجاز والتداول والتصنيف الأجناسي واجهاتٍ متعددةً لفعل واحد هو: (قول العالم).

هكذا ينُصّب الكتابُ نفسه داخل تقليد نقديٍّ توجِّهه اختيارات باختين وزيما وكريزينسكي، من حيث إعادة تشغيل مفاهيمها في بيئة عربية. فمع باختين، تبرز الحواريّة وتعدّد الأصوات والتغاير اللساني بوصفها بنية العالم في اللغة؛ أي أن الرواية لا تُعرَف بموضوعها بل بكيفية تنظيمها للغاتٍ متخالفة اجتماعيًا وعقائديًا. ومع بيير زيما، يتأكد أن سوسيولوجيا النص الأدبي لا تعني إذابة الأدب في الاجتماع، بل فحص آليات التمثيل وخطاطة المعنى حيث تتقاطع البنية اللفظية مع موجِّهاتها التاريخية الرمزية. أما فلاديمير كريزينسكي، فيمثل صلة بين الدرس السلافي والتداوليات الفرنسية، بما يرسّخ أهمية مفاهيم الكرنفالية والتعدد الصوتي في تحليل الخطاب؛ وهو ما يتقاطع مع مشروع الكتاب حين يُبرز تقاطعات الأصوات وتعارضها وتبادل الأسلبة باعتبارها مفتاحًا لتركيب مستويات المعنى.

غير أن عبد الرحمان غانمي ينطلق من ميثاق إبستمولوجي للقراءة، مفاده أن قيمة أيّ تصور منهجي لا تُحسم في صرامة أدواته النظرية، بل في محاورته للنصوص واستنهاض كينونتها، وبناء على هذا التصور فإن الكتاب استطاع الاشتغال على ثلاث مستويات:

تحريك مركز الاهتمام من الموضوعات إلى أنماط القول، أي من ما تقوله الرواية إلى كيف تقوله، وبأيّ أصواتٍ ومنظوراتٍ تُنتجه. وهذا ما يتبدّى في إصرار المؤلف على أنّ لغة الرواية ليست أداة تنقل المجتمع بل هي إطارٌ يستوعبه ويحتويه، فتغدو الأسئلة اللسانية حول الملفوظ والخطاب والسياق والمقام... هي نفسها أسئلة اجتماعية وسياسية.

إعادة قراءة تراث العربية (الجاحظ والتسمية مثلًا) لاختبار قيمة الاسم والتسمية في بناء العالم الروائي ودلالته، كما تُظهره إحالات المؤلف وتوثيقاته للنصوص التراثية بوصفها أجهزة دلالية تُترجم داخل الرواية إلى سياساتِ تسميةٍ وتعيينٍ ووسمٍ للشخصيات والأمكنة والأشياء.

وصل الفضاء بالعُمران والحداثة الاجتماعية وصلًا سيميائيًا، بحيث تُصاغ المدينة في الرواية باعتبارها أرشيفا للواجهات والصراع الثقافي والتاريخي؛ وبهذا يتحوّل فضاء المقهى والشارع والسوق إلى بُنى خطابية تعكس تصورات الجماعات.

إن قيمة كتاب «الخطاب الروائي العربي» لا تقف عند حدود محتواه؛ فطريقة بنائه، وارتباطه بكتاب لاحق حول «الخطاب الروائي المغربي» 2016، تجعل منه لبنة لمشروع يطمح لتشييد تقليدٍ نقدي عربي قادر على استقبال الأدوات المفهومية العالمية وتبيئتها. كما يحقق إضافة واضحة في النقد العربي، إذ يستعيد مركزية القول والمقام، ويُوفق بين حقول البلاغة والسرديات والتداوليات والدراسات الثقافية، ويمنح القارئ أدواتٍ تُصغي إلى الرواية وهي تُعيد صياغة المجتمع داخل اللغة.

بين الهوية وتشكل الذات

قراءة في السيرة الذاتية
«ابتسامة من رحم المعاناة»
للكاتبة المغربية فاطنة حجاجي

كمال العود

تعد السيرة الذاتية جنسا أدبيا مستقلا، يمتلك مقوماته الخاصة من لغة وموضوع وديناميات سردية. يهدف الكاتب من خلالها إلى استرجاع وجوده الخاص، وتوثيق تاريخ شخصيته، ومراحل تطورها، وتشابك علاقاتها المتنوعة.

ينبع هذا الفن السردي من رغبة جوهرية في استعراض مسار الحياة الماضي، بهدف الطمأنينة والوعي بالنتائج الحياتية التي انتهى إليها، سواء كانت إيجابية أو سلبية.

تتخذ السيرة الذاتية أشكالا متعددة، مثل المذكرات، واليوميات، والشهادات، والرسائل، وصولا إلى «التخييل الذاتي»، حيث يسعى الكاتب جاهدا لإلغاء أي تباين بين ذاته الكاتبة والذات المروي عنها.

تقدم هذه الكتابة «لذة» شبيهة بمتعة الرواية الكلاسيكية، لتناوبها بين السرد والوصف، والمشاهد والتحليلات، ورسم الشخصيات (البورتريه). وفي نهاية المطاف، يبقى الهدف الأساسي لكاتب السيرة الذاتية هو «معرفة الذات، ونقل وإيصال تجربتها» إلى القارئ.

يمكن القول إن السيرة الذاتية أقرب الأجناس الأدبية إلى الرواية، ونتيجة لهذا التقارب، تداخلت الأجناس وظهر نوع هجين يسمى «السيرة الذاتية الروائية».

هذا المصطلح، الذي صاغه الناقد جورج ماي، يشير إلى أعمال تستمد مادتها من حياة الكاتب الفعلية، لكنها تقدَم بأساليب وتقنيات فنية تخييلية.

شهد هذا النوع الأدبي نشاطا وازدهارا ملحوظا في منطقة المغرب العربي بوجه عام، والمغرب الأقصى على وجه الخصوص.

يعتبر كتاب «الأيام» لعميد الأدب العربي طه حسين الصادر عام 1929م النص التأسيسي الرائد لجنس السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، وقد أصبح نموذجا احتذاه الكتاب اللاحقون.

إلا أن صدوره آثار إشكالية نقدية حول الحدود الفاصلة بين الرواية الفنية والترجمة الذاتية.

كما وجهت انتقادات للعمل، خاصة من المعاصرين، بأنه قدم شخصيته بطريقة مسبقة التخطيط، واختار لنفسه «خطا أشبه ما يكون بخط النبلاء»، وكأنه كان عالما بتفاصيل حياته سلفا.

يرصد بعض النقاد سمات مميزة في نصوص السيرة الذاتية التي تكتبها النساء، كغياب أو ضعف في نزعة «الاعتراف» أو الرغبة في «الشهادة» على الأحداث الكبرى للعصر مقارنة بالرجل، وذلك راجع إلى محدودية الحرية المتاحة للمرأة الكاتبة مقارنة بالرجل، مما قد يفرض عليها رقابة ذاتية أو مجتمعية بالإضافة إلى قصر التاريخ الإبداعي للمرأة نسبيا مقارنة بالرجل.

نظرا لقصر التاريخ الإبداعي للمرأة مقارنة بالرجل، يكتسب سردها الذاتي خصوصية أسلوبية وموضوعية. ولهذا السبب، قد تميل الكاتبة إلى استخدام السرد المتشظي الذي يفتقر إلى التراتبية الزمنية للأحداث.

نظرا لقصر التاريخ الإبداعي للمرأة مقارنة بالرجل، يكتسب سردها الذاتي خصوصية أسلوبية وموضوعية. ولهذا السبب، قد تميل الكاتبة إلى استخدام السرد المتشظي الذي يفتقر إلى التراتبية الزمنية للأحداث.

«ابتسامة من رحم المعاناة»، هو العنوان الذي ارتآته الكاتبة المغربية المبدعة فاطنة حجاجي لسيرة ذاتية نشرت سنة 2025 عن دار طباعة ونشر سوس. إنها رحلة حياة مروية بفيض من الصدق، والصراحة، والأمانة، والعذوبة البالغة.

في هذه السيرة قدمت فاطنة إنجازا جديدا يتمثل في التعبير الجريء والمباشر عن هموم المرأة المغربية، تلك الهموم التي ظلت مغلفة بالرمز والتلميح والإشارة. جاءت لتفك قيود الصمت، مبوحة بكل شيء في أسلوب يزاوج بين الجمال والعذوبة والشجاعة، ليتحول هذا البوح في نهايته إلى عمل أدبي رفيع ووثيقة اجتماعية لا تقدّر بثمن.

تعد هذه السيرة مجالا خصبا تخوض فيه الكاتبة حربا ضد عالم ذكوري تقليدي، وتبلور تصوراتها وطموحاتها، تمثل «ابتسامة من رحم المعاناة» ميدانا لربط علاقة بين القارئ والذات المقهورة كاتبة السيرة وموضوعها في آن، إذ تعد هذه السيرة إبرازا لتجربة فردية نحو ذات واعية « بدأت تعمل والوحوش تترصدها والأفاعي ترغب في بث سمها فيها، ولم يتقبلوا وجودها هي وابنتها بسبب كونها امرأة مطلقة» ص 04.

فالكاتبة أخذت على عاتقها هموم المرأة ومطالبها خصوصا المرأة المطلقة «ما أذاقها المرارة هو المجتمع الذي لا يترك المرأة الأرملة أو المطلقة تعيش بسلام، وكأن الذكر وحده مصدر الاحترام والتقدير والوقار» ص 19، فالسيرة التي بين أيدينا تمحورت حول المرأة منذ نشأتها، ورصدت ما لاقيه من رفض وتهميش داخل أسرتها ومجتمعها « قصدت الأم أهل طليقها لتطالبهم بإثبات نسب الطفلة، وبعد تدخل القاضي تحقق المراد» ص 06، فخاضت حروبا مشبوبة ضد كل هذه الأطراف التي تسعى إلى شدها للأسفل، والتي تأبى لها أن تستقل بكيانها، أطرافا تريدها دوما تابعة وراضخة لا يحق لها أن ترفض ما سطروه لحياتها. وإن حصل أن تمردت، تجد الجميع ضدها، وتكون محل إدانة دون سند ودون ذنب. وتقام لها محاكمات أسرية ومجتمعية، ويصدر القرار بتأثيمها «حقا أصبح يراودها التفكير في إيجاد زوج صالح ينصفها من ظلم هذا المجتمع» ص 20.

ويحكم عليها بسجن آخر، يضيق عليها سجنها السابق. وتعيش قهرا يزيد قهرها، ويعمق معاناتها.

نلمح في هذه السيرة أن الكاتبة استطاعت أن توثق لتجربتها التي لاقت فيها شتى أنماط التهميش، تجربة ذاتية عادت فيها إلى ماضي ذاتها الجريحة لتسبر أغوارها، وتحرر كل المشاعر التي ظلت حبيسة بين جدران صدرها، تجتر مرارتها بين الحين والآخر وهذا ما أكدته الكاتبة في مقدمة السيرة « هذه ليست مجرد سيرة ذاتية، بل هي رحلة كتبت بمداد الصبر والإيمان» ص 01.

غير أن ما ميز هذه السيرة هو روح التحدي والرغبة في التحرر رغم كل القيود التي تركت في نفسها عظيم الأثر، فاستطاعت أن تكون، وأن توجد، وأن تصبح ما أرادت رغم ما لاقته من قهر وإحساس بلاشيئيّتها داخل فضائها الأسري والمهني. من هنا، فإن السيرة مقسمة بين إشكالية الهوية وتشكل الذات، الكاتبة تمثل صوتا نسويا شاملا يجسد آلام المرأة وطموحاتها في كل مكان «إنها قصة عن الحب الذي لا يموت، والأمل الذي يتجدد مع كل صباح، والكفاح الذي يصنع من الضعف قوة...ندخل إلى عالم امرأة أبت أن تستسلم، وقررت أن تصنع من الألم نورا يضيء دربها ودرب فلذات كبدها» ص 01.

على الرغم من الإيمان السائد بأن «الأسرة هي المدرسة الأولى»، فإنها قد تتحول أحيانا إلى مصدر لتحطيم الذات ونسف الثقة بالنفس وتلاشي الشخصية. وقد كشفت الكتابات النسوية عن تنوع معاناة النساء داخل أسرهن؛ فمنذ الطفولة، تتعرض المرأة للتمييز والقهر المتعدد الأوجه. تبدأ هذه الدائرة بسلطة الأب ثم الإخوة، لتستمر مع تسلط الزوج «هل كانت الأم الممرضة سعيدة في زواجها» ص 31. تبقى المرأة أسيرة هذه الدائرة الذكورية التي تكرس فيها شعورا متزايدا بالعجز والضعف والنقص، فتنسى حقوقها ولا ترى سوى واجباتها الأسرية التي عليها تأديتها بإتقان، متحولة إلى مجرد آلة مُجردة من حق الاعتراض أو الرفض أو الشكوى، بل ومجردة من الحقوق الأساسية ذاتها، وقد قررت بطلتنا «فاطنة» الانفصال عن الزوج من سلطته « قد لا تتوقعون خبر انفصالها عن زوجها، ولكنها حكمة إلهية لأن القرار كان الأنسب للطرفين» ص 36.

انتقلت الكاتبة من خلال تجربتها إلى ضفة الحياة الأخرى، ضفة التمرد والعصيان، حيث انتزعت حريتها ووجودها، وفرضت ذاتها، وبنت هويتها في عالم يملؤه النور. وبذلك، تكون فاطنة حجاجي قد فكت قيد الضعف الذي كاد أن يندثرها « يعتقدون أنها لقمة سهلة المنال، ولكن هيهات هيهات، إياك واحتقار كيد الضعيف فربما تموت الأفاعي من سموم العقارب» ص 16.

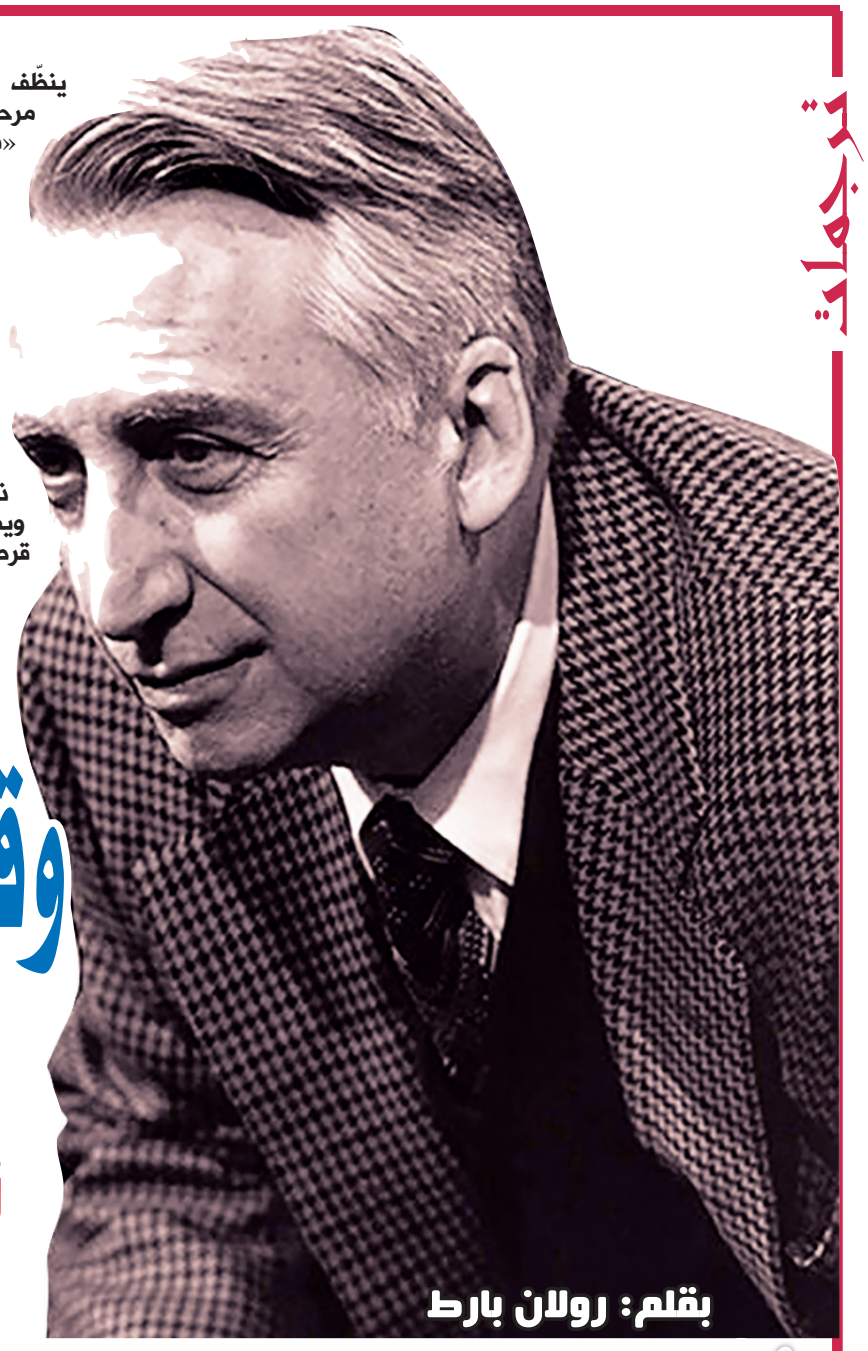
في الختام، تمثل السيرة الذاتية لفاطنة حجاجي صراعا وثورة وتمردا ضد جميع أشكال الإقصاء والتهميش الممارس على المرأة. وقد شكّلت هذه السيرة ثورة على كل ما سلب هويتها، وعكست وعيًا عميقا بقدرتها على التحرر من القيود والقوالب التي استهدفت وجودها وطموحاتها، منطلقة من تغيير نظرتها لذاتها.

فاطنة حجاجي، كاتبة مغربية، ولدت في أسفي عام 1971م. تعرف باهتمامها العميق بالتدريب والتنمية الذاتية. تعمل أستاذة لمادة اللغة العربية. سيصدر لها كتاب «أصابع الأمل: دليل يقظة الروح» عن مكتبة دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع بالرباط.

وقائع عرضية (2)

في المغرب منذ زمن ليس ببعيد

ترجمة: إسماعيل أزيات



بقلم: رولان بارط

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

ر. ب ((Incidents

في أحد شوارع سلا، تجري مداهمة للشرطة، يفرّ الجميع بملابسهم البالية. صبيّ في الرابعة عشرة من عمره يجلس هناك، على ركبتيه صينية فطائر بائتة. شرطي ضخم الجثة يتوجّه إليه مباشرة، يوجّه إليه ركلة إلى بطنه، وينتزع منه الصينية دون أن يتوقف، دون أن يلتفت، دون أن يتفوّه بكلمة (من المؤكد أنّ الشرطة ستلتهم الفطائر). يتشنّج وجه الصبيّ ، لكنّه يتمالك دموعه؛ يظلّ حائرا برهة، ثمّ يتوارى ـ تواجد صديقين لي يضايقني ويحول بيني وبين أن أمنحه ألفي فرنك.

***

افتتاحية راسينية[1]: بإرادة هادئة: «هل ترمقني؟ هل تحبّ أن تلمسني ؟».

***

شاب وسيم، أنيق الملبس، يرتدي بذلة رمادية ويحمل سوارا من ذهب، يداه رقيقتان ونظيفتان، يدخّن علبة سجائر أولمبيك حمراء، يشرب الشاي، يتكلّم بجهد كبير (أيكون موظفا إداريا؟ من ذلك الصّنف الذي يتحقّق من الملفات؟). يسيل خيط ضئيل من لعابه على ركبته؛ فيلفت رفيقه نظره إلى ذلك.

***

ينظّف بكلّ طاقته حوض الاستنجاء بفرشاة مرحاض صغيرة. أتوجّه إليه بملاحظة: «فقط حوض الاستنجاء !».

***

عقب حفلة موسيقية (ألمانية، بالطبع)، شابان عربيان يتجادلان في الردهة بصورة جديّة (يدركان أنّهما مراقبان، ولذلك، ووفق العادة الأوروبية، لا يلتفتان)؛ أحدهما يرتدي سترة مخملية ويضع غليونا في فمه.

***

في مطعم في الرباط، أربعة رجال من أبناء البلد جالسين ـ بين صلصات، سلطات، لحوم وبدلات ذات أزرار ثلاثة ـ يشربون حليبا محلّى ويمضغون ببطء قطعة خبز منتزعة من قرص كبير الحجم.

***

أحمد، قرب المحطة، يحمل بلوفرا أزرق بلون السّماء، على واجهته بقعة برتقالية رفيعة.

***

حشد، تجمهر حقيقي، في الأفق لافتات، رايات صغيرة، صفّارات الشرطة. أهو إضراب، تظاهرة سياسية؟ لا، احتفال بائس لبدء الدراسة في المدرسة الوطنية العليا للمهندسين بالمحمدية. فتاة بتنّورة قصيرة فوق عربة، أغان فرنسية، شعارات متحمّسة: «نعلم أنّ أمامنا عملا كثيرا»، «طلبة السنة الأولى اليوم، هم مهندسو الغد».

***

فريد، قابلته في مقهى»يوم وليلة»، يلعن متسوّلا يطلب منّي أوّلا سيجارة، ثمّ بعد أن يحصل عليها، يطلب منّي نقودا «حتى يمكنني أن آكل». هذا المخطّط المتدرّج للاستغلال.

(ولو أنّ الأمر جدّ سخيف)، لكن يبدو أنّه يثير سخط فريد: «هكذا يقدّم شكره لك إن أعطيته شيئا !». ثمّ دقيقة بعد ذلك، لحظة أغادره، أمنحه علبة سجائري كلّها، يضعها في جيبه دون كلمة شكر، أسمعه يطلب منّي خمسة آلاف فرنك «حتى يمكنني تناول الطّعام». أنفجر ضاحكا، يتذرّع بالاختلاف (الجميع هنا يؤكّد أنّه مختلف لأنّه يتصوّر نفسه ليس كفرد وإنّما كخصاصة وحاجة).

***

عبد اللطيف، فتى شبق، يؤيّد بشكل قاطع أحكام الإعدام التي جرت في بغداد[2]. جرم المتّهم بيّن، ما دامت المحاكمة تمّت بسرعة: القضية كانت واضحة. تناقض بين همجيّة هذا العبث، ونعومة جسده، ويديه المتاحتين اللتين أستمر، ذاهلا بعض الشيء، في الإمساك بهما ومداعبتهما بينما هو يستمرّ في إفراغ عقائده الانتقامية.

***

زيارة صبيّ مجهول، بعثه صديقه: «ماذا تريد؟ لماذا أنت هنا؟» ـ «إنّها العادة !» (صبيّ آخر في مناسبة أخرى: «إنّه الوداد !»

***

حدائق شالة: شاب جسيم، بشعر ناعم، ملابسه كلّها بيضاء، حذاء الكاحل تحت بنطلون من الجينز الأبيض، ترافقه شقيقتاه المحجّبتان[3]، يثبّت عليّ بصره بقسوة ويبصق: عدم قبول أم حركة عرضية؟

***

أجد صعوبة في إحضار «تذكار» من باريس لهذا الصبيّ الذي طلبه منّي: ما هو هذا الشيء الزّهيد المبهج الذي يمكن منحه لشخص معوز تماما؟ ولاعة؟ ـ لإشعال بعض السجائر؟ فضّلت تذكارا رمزيا، بمعنى عديم النّفع بشكل غير معقول: برج إيفيل مصنوع من نحاس أصفر.

***

فرنسي، من بقايا عهد الحماية (يعمل في بيع خردوات معدنية)، يعاني من حبسة (أثر عقب بندقية على وجهه، جعله يتلعثم بصورة موجعة)، ولكنّه أيضا يتمايل فاقدا للتوازن، يسحب ببطء فتيلتين من مصباحي الغازي، بغتة يجد صوتا قويّا وواضحا كي يصرخ على كلبته مرّتين متتاليتين (لم تفعل شيئا سوى أنّها تواجدت هناك): أيّتها الكلبة اللّعينة !

***

دريس أ، لا يعلم أنّ السائل المنوي يسمّى منيّا، هو يدعوه القذارة: «احترس، القذارة قادمة الآن»: لاشيء مروّع أكثر من ذلك.

ولد آخر، من سلا (محمد الجمناستيك) يقول بجفاء وبصورة محدّدة: القذف. «انتبهْ، سأقذف.»

***

عند نزولي، وبينما أخرج مفاتيحي، أعطي مصطفى (الأسر، الباسم، المضطرم، المخلّص) صندلي لينتعلها («أمسكْ، أمسكْ هذه»). فيما بعد، أتبيّن أنّه أبقى عليها (إلغاء القرض والإعارة).

***

إلى بنك، يدخل متسوّل أعمى متخبّطا، عصاه تتلمّس الأبواب، المكاتب، شبابيك الصرافة. يمنحه أحد الزّبناء قطعة نقدية. يبادر أحدّ الصرّافين: «لا تعد لفعل ذلك، ستجعلهم يتّخذونها عادة.»

***

ماسح أحذية كادح في مقهى يوم وليلة: عيون برّاقة وابتسامة خلابة، يُدعى دّريوش. عند انصرافه، وإن ابتعد، يبعث إليّ بإشارة وديّة.

***

الحسين، في البيت. جالس قبالتي، منعدم الحركة، وديع طوال الصبيحة. لم تكن يداه أبدا مستريحتين كما عليهما الحال الآن: فقط رسّام يمكنه أن يظهر ذلك للعيان. أكون في حضوره مفرط النّشاط: أقوم باستمرار بعمل ما، وباستمرار أغيّر ما أقوم به: أكتب، أقرأ، أبرئ قلم رصاص، أضع أسطوانة موسيقى أخرى، إلخ.

***

مُولايْ، حارس العمارة يشير لي بإشارة ملزمة أنّ زوجته الشابة عايشة، ولحماية الشقة من «اللصوص» أثناء غيابي، ستنام على الأرض هنا عند مدخل الباب ، على بساط قرب المقعد (قطعة صغيرة من البساط بحجم تلك التي تكون على بلاط الحمام).

***

شاب من الأقدام السّود[4]، بورجوازي صغير أعيد تشكيله، يحمل بلوفرا ملفوفا فوق كتفيه، الأكمام معقودة إلى الأمام؛ يتعمّد إسقاط مفاتيح سيّارته على طاولة المقهى؛ نبرة صوته قاسية وسريعة، وكأنّها تفقد الانسجام فجأة.

***

طالبان في الحقوق: أحدهما، عبد اللطيف (قانون

فرنسي) متأثّر بالغرب، قضى سنتين في سويسرا (على ما يبدو)، أنيق (بلوڤر أزرق، بدلة مخملية من الأسمر الفاتح باهظة الثّمن)، نبرة صوته مهذبة، كذّاب (يدّعي أنّه في السنة الثانية، وهو غير صحيح على ما أعرف)، يحدّثني عن روتين الملل (أن يغادر هذا البلد) ويضع عليّ هذا السؤال: ما رأيك في بومبيدو؟

الآخر، نجيب، التقيته في الغد في نفس المكان، كأنّه يعوض بذلك الشاب الأول، طالب يدرس القانون المغربي، أنيق بصورة عفوية، لكنّ ثيابه غير متناسقة (تي ـ شيرت أبيض، سروال مخملي كستنائي فضفاض، حذاء بال بإيزيم)، له نظرة دافئة، يداه طريّتان، ناعمتان، لا يهوّل مله، يقول إنّ غرضه أن يصير وزيرا. يطلب منّي أن أشرح له إذا ما كان الوزراء، وهم يغيّرون مناصبهم، ذوي اختصاص، أو يتمّ تكوينهم بصورة محدّدة أم لا (من دون أيّ غرض انتقادي).

***

الخزينة العامة، البنك ـ الحصن على المنوال الفرنسي، محاط دوما بحشد من الكسيحين، يتقافزون كعصافير الدوري على كومة من دبال: شخص بلا رجلين، حارس دراجات هوائية على ما يبدو، ينقضّ بعنف وعدوانية على زبون مسكين.

***

في خضمّ الذّكات الماجنة إلى حدّ ما التي ينغمس فيها أفراد المجموعة، يثير أحد التلاميذ آخر موضوع مدرج في جدول أعمال هذا اليوم: «مقارنة بيداغوجيا رابليه ومثلها عند مونطيني.»

***

بحسب أصدقائه في المدرسة، فإنّ H «شبق» (تعبير يصير أكثر إزعاجا مع جفاف نبرة صوته كواحد من الأقدام السّود): يصير هذا في ذهني صفة لاسم H: شبق. مع أنّ معنى الكنية سهل التخمين للغاية: H يميل إلى الجنس.

***

«أخشى أن أقع في حبّكَ. هذا مشكل. ماذا عليّ أن أفعل؟»
«امنحيني عنوانكِ.»

***

بينما محمد الصّغير يردّد عليّ الأبيات التي انتهى من تأليفها (إلاّ أن تكون لـ Sully Prudhomme[5])، لا أنفكّ في التّفكير في الحظّ الذي جعلني أقابله، لأنّي سأطلب منه أن يذهب ليشتري لي بعض كيلوغرامات من الطماطم من بقّال الحيّ.

***

يبدو أنّ أمل مسحور باسمه الجديد: يقول لي ذلك على الفور، مقدّما ترجمته بسذاجة («اسمي Hope »)، مسرور كلّ مرّة يظهر فيها اسمه في أغنية.

***

محمد (طبعا) ابن شرطي، يريد (لاحقا، حين ينهي دراسته الثانوية)، أن يصير مفتّش شرطة: هذا هو حلمه. بالإضافة إلى ذلك (يقول): يحبّ كرة القدم (الجناح الأيمن)، لعبة الفليبر والبنات.

***

ولو أنّ الواجهة ممتلئة بأجهزة إلكترونية من آخر صيحة، إلاّ أنّ البائعين اللذين طلبت منهما مشغّل كاسيت، لم يتوصّلا إلى بيعي واحدا. البائع الأصغر سنّا لا يعرف كيف يشغّل الجهاز الذي يريه لي: سلسلة من الأزرار يتمّ الضّغط عليها ولكن بنتائج عبثية: ينفتح الغطاء فجأة، بطاريات مقلوبة، ضجّة صعبة الاحتمال، لا موسيقى. الرجل الآخر، صاحب المحل، مشغول بما لست أدري، متجهّم، لا يبدي اهتماما بي ويقرّر في الحال أنّ الجهاز هو المعطوب. كلّ هذا قلّما يشجّع على شراء جهاز بثمانين ألف فرنك.

***

محمد. ل، التقيته نحو العاشرة صباحا، كان نصف نائم: لقد استيقظ للتوّ، لأنّه البارحة عكف على تأليف أشعار للمسرحية التي يكتبها ـ «بلا شخصيات، بلا حبكة »، إلخ ـ ونام متأخّرا كثيرا. محمد الآخر، الصّغير، قال لي بأنّه يكتب أشعارا «حتى لا يصاب بالضّجر». في هذا البلد، يسمح الشّعر للمرء أن ينام في وقت متأخّر من اللّيل...

1969

هوامش (من وضع المترجم):

1ـ نسبة إلى الشاعر والكاتب المسرحي الفرنسي راسين. تجدر الإشارة أنّ لبارط كتابا عنه «عن راسين» (1963).

2 ـ في 27 يناير 1969 جرى إعدام، بشكل علني، مجموعة من الأشخاص تمّ اتّهامهم بالتجسّس.

3 ـ كيف علم بارط أنّهما شقيقتاه؟

4 ـ الأقدام السود صفة للمستوطنين الفرنسيين العائدين إلى فرنسا بعد استقلال البلد الذي استوطنوه، والصفة ربّما كناية عن الأحذية السود الغليظة التي كانوا ينتعلونها.

5 ـ أوّل شاعر فرنسي حاز على جائزة نوبل (1901).

المصدر:

Roland Barthes, Incidents, Paris, Seuil, 1987.

قصص قصيرة جدا

مبروك السالمي

هيام

رقص وحده على التراب، صرخ للريح: «أنا حي!» سقطت الشمس، وبقيت روحه تهيم بلا قيد.

قفزة

وقف على الحافة. لم ينظر إلى الأسفل.
نادته الأمواج: «هلم إلينا».
ابتسم، وقفز.
سقط الخوف من جسده، وبقي يسبح وحده، بينما غاص هو نحو عالم جديد.

المنفى الأخير

هبطوا على المريخ. شيدوا قواعدهم تحت قباب زجاجية، ينظرون إلى الأرض كنقطة زرقاء باهتة. تركوا وراءهم قوارب الموت، ومشوا صامتين نحو «ظل الديناصور»... صاروا أحفورة أخرى في سجل الكون.

أزهار

تشبث بالوعد، رعاه بالدمع، وانتظر الفجر.
انفرجت الأرض، أزهرت الأحلام. في الأخير
أدرك أنها... حنظل.

حرباء

حام في سمائها غراب، ظلاله تتسلل بين الغيوم.
تلونت... ألوانها ارتجفت على جسدها كوميض الغروب.
اقتنت جناحين. نعقت وطارت، تاركة خلفها ريشة سوداء.

من أعمال الرسامة الروسية إيرينا آيزن

الشعر في أفق الكونية

الجزء الأول

قصيدة «حزين أنا وكفى» للشاعر المغربي جواد المومني نحو انخراط إبداعي في المشترك الإنساني

أبو إسماعيل أعبو

الشاعر المغربي جواد المومني في قصيدته «حزين أنا، وكفى.» بوصفة تجسيدا لوعي جمالي وأنطولوجي متقد؛ إذ يتحول الحزن في تجربته إلى بنية دلالية تؤسس لخطاب يتجاوز حدود التجربة الفردية نحو أفق إنساني كوني. فالحزن هنا لا يختزل في بعده الشعوري، بل يعاد تشكيله كاستراتيجية جمالية تضفي على النص كثافته الرمزية، وتعيد للوجود توازنه عبر تفكيك قلقه وصياغته في قالب شعري ينفتح على التأويل وتعدد الدلالات.

وانطلاقا من هذا الوعي، سنقارب القصيدة عبر ثلاث بنى متداخلة تمثل البنية العميقة للنص، وتكشف عن تمفصلاته ضمن أفقه الكوني المفتوح على إمكانات القراءة، حيث يغدو الحزن لغة للخلق، وتجربة تتجاوز حدود الذات لتمسي احتفاء بالوعي والجمال في مواجهة العبث واللامعنى.

أولا- البنية الدلالية الوجودية لعنوان: «حزين أنا وكفى»

إن من ينظر عن كثب في شأن التركيبية اللغوية التي صيغت وفقها هذه البنية، يُلفيها ذات صوغ محكم وتكاثف دلالي عميق، يشف عن ظلال دلالية متزاحمة وأفق تأويلي متعدد الاحتمالات، كما لو أن العنوان فانوس يعلو النص ليضيء مكنونه. وما هذا التركيب المتناغم مع نص يتطلع إلى الحوار الكوني، إلا استراتيجية جمالية واعية، ارتسمت على عتبة القصيدة، عسى أن تتفاعل تجربة الشعر مع تجربة القراءة، داخل فضاء تشاركي خصيب يُعيد بناء المعنى ويجدد أفق الكتابة، فيغدو بذلك مهادا لما يمكن تسميته بالانتصار الجمالي الذي يحققه الشاعر عبر اللغة.

ومن أدق ما ينسجم مع هذا الأفق الجمالي التفاعلي، تضمين العنوان ضميرَ المتكلم: «أنا»، بما يوحي منذ الوهلة الأولى بتماثل صوت الشاعر وصوت القارئ، ومن هذا التماثل تنبثق لحظة تماهٍ وجودي تعكس استجابة وجدانية متزامنة، وتقيم علاقة من التفاعل الخلاق بين وعي الشاعر ووعي المتلقي، بما يسم الكتابة الشعرية بعمقها الإنساني وسعيها إلى تحقيق انتصار جمالي على الألم عبر اللغة والتعبير.

وعليه، فإذا بدا العنوان للوهلة الأولى مجرد إفضاء وجداني ذي طابع رومانسي أو انفعال عابر، فإن هذا الانطباع سرعان ما يتبدد مع بدء جدلية القراءة؛ إذ يتبين أن هذا العنوان، في صيغته الإنجازية، مشيد على نسيج لغوي مُحكم وبنية دلالية مركبة تستدعي قارئا يمتلك كفاءة تأويلية قادرة على تفكيك طبقاته واستشراف أبعاده

من هنا تستثار الأسئلة التالية: ما ماهية الذات التي تتلفظ به؟ وأي نظام لغوي ينتظم وفقه؟ وما الاحتمالات الدلالية التي ينهض بها؟ ثم أي أفق جمالي يستفتحه للقصيدة؟

تتكشف ماهية الذات عبر بنيتها التركيبية؛ فالضمير «أنا» يُسند القول إلى ذات تواجه وجودها مواجهة صريحة، وتُعلن حقيقتها وتتحمل مسؤولية حضورها في العالم. إنها ذات تختبر حزنها لا باعتباره هزيمة، بل بوصفه وسيلة لتحقيق انتصار جمالي على المأساة، إذ تُعيد صوغ الألم ضمن شكل شعري يحول المعاناة إلى تجربة وعيٍ متوهج. وتتجلى هذه الروح في صيغة الحسم القاطعة «وكفى»، التي تُعلن الاكتفاء والمعرفة معا، وكأن الشاعر يغلق دائرة الوجع ليحولها إلى بنية جمالية مكتملة.. ينهض فيها الحزن بوصفه طاقة للخلق لا مجرد انفعال زائل.

ويتأكد هذا المنحى عبر توظيف الصفة المشبهة: «حزين»، بما تحمله من دلالة الثبات والملازمة؛ فالحزن هنا ليس حالة طارئة، بل جوهر مقيم تنهض به الذات لتجد في الألم مبررا لوجودها الإبداعي. وبهذا المعنى، يتحول الحزن إلى أفق وجودي تمارس الذات من خلاله عبورها من حدود التجربة الفردية إلى رحابة إنسانية أوسع، فيغدو بذلك لغة جمالية يتجلى فيها الوعي بالوجود مأساة من جهة، وتجربة فنية من جهة أخرى تستبطن التراجيديا وتبتكر منها جمالا مضيئا.

ومن ثم تتبلور صورة الذات المتلفظة عبر أربعة أبعاد دلالية مترابطة:

1. بُعد العزلة الوجودية: تنكفئ الذات على ذاتها في مونولوج داخلي يعكس انقطاعها عن العالم، غير أنّ هذه العزلة ليست انسحابا، بل بحث عن جوهر التجربة في صفائها الأقصى، حيث يتحول الانكفاء إلى شكل من أشكال الانتصار الداخلي على الفوضى الخارجية.

2. بُعد المأساة الإنسانية المشتركة: ينفتح ضمير التماهي «أنا» على أفق كوني، فتتجاوز التجربة الشعرية حدود الخصوصية لتبدو تمثيلا إنسانيا عاما، وتتحول بالتالي الكتابة إلى جسر جمالي بين الذات والآخر في مواجهة قلق الوجود.

3. بُعد التمزق الإبداعي: تظهر الذات أسيرة تمزقات داخلية متشابكة، يتقاطع فيها صمت الانكفاء مع صدى الانفتاح على الآخر، فتتأرجح بين صوت فردي يبوح بمعاناتها الخاصة، وصوت كوني يتردد عبر قراءات متماهية. وهكذا تغدو الكتابة ذاتها مرآة لتمزق خلاق، يُحول التوتر الوجودي إلى طاقة جمالية تفتح العنوان على أفق التجريب والتجدد.

4. بُعد الافتتان الجمالي بالحزن: يتحول الحزن من حالة شعورية إلى خيار إبداعي ملازم للكينونة؛ فتعلن الذات حزنها لا بوصفه انكسارا، بل باعتباره إمكانا لإعادة صياغة الألم شعريا، وإثبات القدرة على تحويل القهر إلى جمال. وهنا تغتني جدلية الألم والخلق وتبلغ اكتمالها.

ومن هذا التنوع الدلالي المتشابك، يتولد بناء تركيبي وإيحائي متشظٍ، يجسد رهان الشاعر على إعادة تشكيل اللغة وتفجير طاقتها. فهو يعتمد اقتصادا لغويا صارما، يقوم على الحد الأدنى من الألفاظ، المتوزعة بين جملتين متعارضتين في البنية والدلالة: الجملة الاسمية الخبرية «أنا حزين» التي تحيل على الثبات والاستقرار، والجملة الفعلية الإنشائية «وكفى» التي تفيد القطع والحسم. وينتج عن هذا التوتر تركيب إيقاعي حاد، يجعل من الصمت مكونا جماليًا مؤثرا. وتغدو الواو الاستئنافية في العنوان جسرا دلاليا يصل بين الجملتين، فيما يشكل البياض الفاصل بينهما فراغا جماليا يُعيد صياغة الصمت داخل بنية القول، ليمسي الحزن صدى لبحث دائم عن معنى متحول، هو في جوهره انتصار جمالي على العدم.

إنّ هذا التشظي يشف عن بنية نص شعري ينتظم وفق كتابة تراهن على التساؤل والانزياح

النص الشعري

«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»
شَبِيهُ جَبَلٍ بِلَا نَهَارٍ.
أَقْتَصِدُ فِي أَحْلَامِي ،أَسْجُنُ الْمَخْلُوطَ مِنْهَا بِمَعْزُوفَةِ رِيحٍ؛
لَا إِدَعُهُ يَسْلُو ،أُنْجِيهِ مِنَ الْمَشْهَدِ الْأَخِيرِ لِلسَّفَرِ.
كُلَّ سَدَاجَاتِ الْيَقِينِ أَقْوِّضُهَا ،أُعَنْلِي بِهَا مُسْتَوْدَعَاتِ الْفَرَحِ .. الْغَائِبِ ،
وَفِيهَا أَجُولُ بِنَفْسِي الْعَدِيمِ ،أَصْرُخُ وَحْدِي؛
«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»
حُزْنِي ... الْإِيمَانُ بِمَا أَضَعْتُ وَمَا مَلَكْتُ
حُزْنِي ... وَرْشُ الْأَقْدَارِ الْمُتْعِبَةِ؛ يَنْخُرُ الْخَاطِرَ
حُزْنِي ... الْأَوْتَارُ الرَّاعِشَةُ ؛إِلَى صَرْخَةِ الْغَابِ الْأُولَى ،تَنْتَمِي
حُزْنِي ... عَبَاءَةُ الْعَمَى؛ تَغْشَى بُرُودَتُهَا حَدِيدَ الْبَصَرِ
حُزْنِي ... مَلَامِحُ رَغْبَةٍ مَخْنُوقَةٍ ،تَمَجَّدُ لِقَاءَ الْغَرِيبِ
حُزْنِي ... لَعْنَةُ أَشْيَاهِ الْخَوَاءِ مُتَقَصِّداً ،
فِيهَا أَصْرُخُ وَحْدِي؛
«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»
حُزْنِي ... لَا أَتَقَاسَمُهُ ،
ثَاوٍ بَيْنَ فَجَاجِي ،يُطَارِدُ جِدَارَ الْمُقَاوَمَةِ ،لِيُعِيدَ تَفْجِيرَهُ.
هَذَا الْحُزْنُ مَاضِي أَضْلُعِي ،
سَعِيداً بِعُزْلَةٍ مُخَدِّرَةٍ
يَقْبَعُ بَيْنَ الْأَحْشَاءِ.
حُزْنِي ... رِدَاهُ ،
تَغْتَسِلُ مِنْ صَرِيرٍ رَمَادِي ،
حُزْنِي ... نَشِيدُهُ ،
أَصْدَاءٌ تَتَسَكَّعُ مُجَلْجِلَةً فِي الزَّوَايَا.
حُزْنُ الْأَحْزَانِ يُشْهِرُ وِصَايَتَهُ ،
كَالنَّعَاسِ يَحُلُّ بِالْمُتْعَبِ ،
يَأْتِي ،
يَعْبُرُ ،
يَتَفَقَّدُ الْأَرْكَانَ ،
يَحْتَلُّهَا ،هَارِئاً بِجُيُوبِ الْمُمَانَعَةِ...
خَائِرَةً ،
خَائِبَةً
خَائِفَةً
وَخَائِنَةً يَلْقَاهَا ،فَأَصِيحُ؛
«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»

تقديم

شكلت نهاية الألفية الثانية، ومطلع الثالثة منعطفا حاسما في مسار الإبداع الأدبي والفني؛ إذ أتاح التحول الرقمي آفاقا رحبة للتعبير، ووسع إمكانات التفاعل مع المشترك الكوني ضمن فضاء مشرع على احتمالات غير متناهية في مجالي الإنتاج والتلقي. وقد أفرز هذا التحول أنساقا تعبيرية جديدة اتسمت بتسارع وتيرة إنجازها، وتنوع أشكالها، وغزارة عطائها، على نحو غير مسبوق في تاريخ الإنسانية. وبفضل هذه الحركية المتسارعة، غدت الغاية المثلى التي يتوخاها المبدع ارتياد أفق العالمية، لا بوصفه سعيا إلى الشهرة، بل باعتباره فعل اندماج في المشترك الإنساني وإسهاما في صياغة الوعي الجمالي المعاصر.

بموازاة هذا التحول، برزت مقاربات نقدية جديدة تسعى إلى استيعاب انعكاساته على البنية الإبداعية، عبر تتبع تقاطع التجارب الكبرى، ورصد تداخل الهواجس الوجودية والجمالية في تشكيل أسئلة تتجاوز الخصوصيات نحو رحابة إنسانية جامعة، وهو ما جعل من العالمية أفقا للتجربة الجمالية المعاصرة، وفي هذا السياق المعرفي والجمالي تنجلي أسئلة وجودية ملحة تشغل المبدع اليوم، من قبيل الإحساس بالهشاشة والاغتراب، وارتباك معنى الكينونة في عالم سريع الإيقاع، وتلاشي الحدود بين الواقعي والافتراضي، وفقدان المعنى في زمن التقنية، والحنين إلى الأصل وسط طغيان الصورة والتمثلات.

وهنا يكتسب الحزن الوجودي مكانة مركزية بوصفه تجليا لوعي يواجه تحولات العالم، ويتجاوز حدود الانفعال العابر إلى أفق الرؤية الكونية التي تُعيد تشكيل الوعي عبر استثمار الطاقة الجمالية للحزن، باعتباره لغة رمزية تفتح النص على إمكانات تأويلية واسعة. وفي ضوء هذا التفاعل الخلّاق بين التحول الرقمي والطموح الكوني، يتجدد الخيال الشعري في مدارات أرحب، وتتبلور تجارب تعيد ربط الذات بالكون من خلال مساءلة الوجود والبحث عن معنى يتخطى القلق الإنساني العارض نحو وعي أشمل وأعمق.

وفي هذا الأفق الإبداعي الذي تتقاطع فيه الأسئلة الوجودية مع التصورات الجمالية، يبرز صوت

والتعدد، متجاوزة النمطية نحو شكل تعبيري يؤسس لحوار بين الأبعاد الوجودية واللغوية، ويفتح أمام المتلقي أفقا واسعا للتفاعل التأويلي. ومن هذا المنطلق، يمكن استلهام مؤشرات توحي بطبيعة الكتابة من عنوان القصيدة: «حزين أنا، وكفى.» على النحو الآتي:

1. مؤشر البنية التركيبية: يبدي دلالة القصيدة، خارج النسق الخطي التقليدي، عبر انتظام تزامني يعتمد الانكسار اللغوي، والبياض الدلالي، والتشكيل البلاغي و الإيقاعي، مما يمنحها خصوصية أسلوبية منسجمة مع طبيعة الحزن بوصفه حالة وجودية شاملة.

2. مؤشر الجملة الاسمية الخبرية: « حزين أنا «: يركز الذات في قلب الدلالة، فيمسي الحزن بؤرة إشعاع إنساني تتولد عنها التجربة الشعرية ، فيتحول النص من فضاء فردي إلى أفق إنساني كوني.

3.مؤشر الجملة الفعلية «وكفى.»: يوقف الزمن اللغوي ويشرع الزمن التأويلي، معلنا كتابة شعرية لا تبدأ لتنتهي، بل تنتهي لتبدأ، متجلية بذلك كفعل خلاق دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، أي كتوق إلى اللانهائي واللامحدود(1).

4. مؤشر علامتي الترقيم: يكشف أن حضورهما يؤكد أن اللغة الشعرية، مهما تعددت انكساراتها التركيبية وتشظياتها الدلالية وبدت غير خطية، تستند إلى نظام جمالي داخلي يضبط حركة المعنى، ويضمن تماسك البنية النصية.

ولعل ما يتبين، بعد تقصي البنية التركيبية للعنوان، أن قيمته الدلالية تتأسس على العلاقات الناظمة بين عناصره أكثر مما تتأسس على تلك العناصر في ذاتها؛ إذ تستمد وظيفته من نوعية الترابطات، لا من الدلالات الجزئية المتفرقة (2)،ومن ثم يغدو بنية إيحائية مفتوحة على إمكانات متعددة للتأويل، تتجاوز حدود المعنى المباشر لتصبح علامة نصية كثيفة، تستمد جمالياتها من تآلف مكوناتها الداخلية، ومن قدرتها على استدراج القارئ إلى مغامرة جمالية ووجودية في آن واحد.

ثانيا- بنية التشكيل الدلالي الوجودي للنص

وهي البنية التي نرصد من خلالها الكيفية التي ينتظم وفقها النص، وتحاك عبرها شبكة أدلته اللغوية لتدل على معانيه الكامنة، وتعمق أفق تأويله، وتكشف عن جماليته. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الكتابة الشعرية في هذا المساق لا تبنى وفق تصور أسلوبي «ماهي» يحددها سلفا بتوسيمات جنسية أو أبعاد ميتافيزيقية نمطية، بل تصاغ وفق تصور وجودي(3)، يدرك الشعر بمقتضاه باعتباره فعلا كينونيا منفتحا على احتمالات التجربة الإنسانية، وهكذا يتحول إلى أفق إشكالي رحب، يتطابق فيه الدال والمدلول ليشكلا وحدة دلالية وجمالية تضيء النص وتوسع مدار التأويل.

انطلاقا من هذا التصور، ينتظم النص الشعري وفق بنية حلقية لولبية تتجلى منذ البداية في اللازمة اللغوية: «حزين أنا، وكفى.»، التي تؤدي وظيفة نواة دلالية ووجودية تعيد النص إلى ذاته، وتشكل محورا شعاعيا تتفرع منه شذرات مكثفة تتوالد تصاعديا ودائريا، مع الحفاظ على تماسك النسق الداخلي. فالتشذير هنا يجزيء التجربة إلى ومضات وجودية مترابطة، ثم يعيد جمعها داخل وحدة بنيوية متماسكة، موازنا بين الانقطاع والاستمرار، وبين التفكك والوحدة، ليجعل من الحزن جوهرا شعريا ووجوديا في آن واحد.

وبهذا تنتظم القصيدة عبر ثلاثة نواظم رئيسية:

1. ناظم العتبة الاستهلالية (l'incipit): يشكل المطلع: «حزين أنا، وكفى.»، حركة ارتدادية لولبية، تؤدي وظيفة مزدوجة: فمن جهة يغري القارئ بالدخول إلى عالم النص، ومن جهة أخرى يمثل لحظة بدء التشكل الداخلي للبنية الشعرية(4). وبرغم التشابه الظاهري بين هاته العتبة والعنوان، فإن لكل منهما مقامه الخاص ووظيفته المحددة؛ إذ يشكل العنوان أفقا خارجيا تأويليا يوجه القراءة نحو طبيعة التجربة الشعرية، بينما ينهض المطلع بوظيفة نواة داخلية تفعل الحلقة اللولبية الارتجاعية، وتكشف منذ اللحظة الأولى عن البنية الدوامية التي تنتظم وفقها القصيدة.

2. ناظم الصيرورة الدلالية: يتجلى في المسار الحلقي للقصيدة، حيث تتوزع تمثيلات الحزن واستعاراته عبر شبكة لغوية وإيقاعية متواترة ضمن بنية لولبية تعيد إنتاج اللازمة «حزين أنا، وكفى.» بصيغ متحولة، فيبدو الحزن عقيدة وجودية وتجربة فردية تستبد بالذات وتعيق تحقق تطلعاتها، فتقوض اليقين، وتغيب الفرح، وتضع المعنى على شفير الانكسار، ما يولد شعورا دائما بالعزلة والانكفاء، كما يظهر في المتوالية:

حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.
شَبِيهٌ جَبَلٌ بِلَا نَهَارٍ.
أَقْتَصِدُ فِي أَحْلَامِي ،أَسْجُنُ الْمَخْلُوطَ مِنْهَا بِمَعْزُوفَةِ رِيحٍ؛
لَا أَدْعُهُ يَسْلُو ،أُنْجِيهِ مِنَ الْمَشْهَدِ الْأَخِيرِ لِلسَّفَرِ.
كُلُّ سَدَاجَاتِ الْيَقِينِ أَقَوِّضُهَا ،أَعْتَلِي بِهَا مُسْتَوْدَعَاتِ الْفَرَحِ . . الْغَائِبِ ،
وَفِيهَا أَجُولُ بِنَفْسِيَ الْعَدِيمِ ،أَصْرُخُ وَحْدِي:

«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»

إن هاته المتوالية التي تقوم على حركة دورانية نسقية تؤول بالانسياب الشعري إلى بنية شعاعية ، يتكثف فيها الحزن في حركة دائرية تصاعدية ، مؤكدا سيادته على الوعي ،إذ يُبقي الذات معلقة في حلقة من التأمل والانكسار ، كما تبرز ذلك المتوالية التالية :

«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»
حُزْنِي . . . الْإِيمَانُ بِمَا أَضَعْتُ وَمَا مَلَكْتُ
حُزْنِي . . . وَرْشُ الْأَقْدَارِ الْمُتْعَبَةِ؛ يَنْخُرُ الْخَاطِرَ
حُزْنِي . . . الْأَوْتَارُ الرَّاعِشَةُ إِلَى صَرْخَةِ الْغَابِ الْأُولَى ، تَنْتَمِي
حُزْنِي . . . عَبَاءَةُ الْعَمَى ؛ تَغْشَى بُرُودَتُهَا حَدِيدَ الْبَصَرِ
حُزْنِي . . . مَلَامِحُ رَغْبَةٍ مَخْنُوقَةٍ ، تَمَجَّدُ لِقَاءَ الْغَرِيبِ
حُزْنِي . . . لَعْنَةُ أُنْثَاهَا الْخَوَاءُ مُتَقَصِّداً ،
فِيهَا أَصْرُخُ وَحْدِي:

«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»

فضمن هاته البنية الشعاعية يتبوأ الحزن منزلة نواة التوتر الوجودي، فإليه تنشد الدلالات و تتفرع عنه بصيغ متنوعة لفظا ومتحدة معنى، إذ يُجلي كل سطر تجليا من تجلياته ويرحب مدار تأويله، فهو في الآن ذاته كينونة فردية، وتجربة وجودية، وشغل شاغل للأقدار المثقلة التي تستنزف النفس. كما أنه امتداد للرعشة الكونية الأولى التي استثارتها في البدء الصرخة الوجودية في الغاب، ما يمنحه بعدا تأسيسيا شبه ميثولوجي، وبموازاة هاته التجليات، يمثل الحزن حالة وجودية شاملة تشل البصيرة، وتمنع التفاعل مع العالم، كما يعبر عن رغبة مكبوتة في انتظار المستجد، وقوة معادية تنشأ عن الفراغ، مستمرة في إشاعة العدمية والشلل الداخلي، على نحو يبعث الذات على الانكفاء والإفضاء بما آل إليه الكيان من انكسار داخلي.

فهاته البنية الشعاعية ذات الرجع الحلقي تهب النص كثافة دلالية تتنامى من الداخل، وتجعل من كل دورة ارتجاعية نواة تفجير معنوي جديد، ولا يقتصر الترديد هنا على استعادة ما قيل، بل يفتح مدار المعنى، ويعزز حضور الحزن الذي يتكثف في حركة لولبية مستمرة، لا تنفد. وتمكن هذه الدينامية النص من الامتداد في دورات لاحقة، تستهدف إبراز المنحى التصاعدي للحزن، وإظهار طابعه الوجودي العميق، كقوة تفرض نفسها على الوعي وتبقيه في حلقة قيد التأمل والتصدع، كما تعكس المتوالية الشعرية:

«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»
حُزْنِي . . . لَا أَتَقَاسَمُهُ ،
ثَاوٍ بَيْنَ فَجَاجِي ، يُطَارِدُ جِدَارَ الْمُقَاوَمَةِ ، لِيُعِيدَ تَفْجِيرَهُ.
هَذَا الْحُزْنُ مَاضٍ فِي أُصْلَعِي ،
سَعِيداً بِعُزْلَةٍ مُخْدَرَةٍ
يَقْبَعُ بَيْنَ الْأَحْشَاءِ.
حُزْنِي . . . رِدَاهُ ،
تَغْتَسِلُ مِنْ صَرِيرٍ رَمَادِي ،
حُزْنِي . . . نَشِيدُهُ ،
أَصْدَاءٌ تَتَسَكَّعُ مُجَلْجِلَةً فِي الزَّوَايَا.
حُزْنُ الْأَحْزَانِ يُشْهِرُ وَصَايَتَهُ ،
كَالنَّعَاسِ يَحُلُّ بِالْمُتْعَبِ ،
يَأْتِي ،
يَعْبُرُ ،
يَتَفَقَّدُ الْأَرْكَانَ ،
يَحْتَلُّهَا ،هَازِئاً بِحُجُوبِ الْمُمَانَعَةِ . . .
خَائِرَةً ،
خَائِبَةً
خَائِفَةً
وَخَائِنَةً يَلْقَاهَا ،فَأَصِيحُ:

«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»

تنتظم هاته المتوالية أيضا وفق حركة دورانية نسقية يظهر فيها الحزن كقطب رحى تدور حوله الدوائر كاشفا عن جوهر المشهد الشعري كله، وهي تعتمد على أسلوب الإثبات والإقرار أكثر من التساؤل والشك، فتبدو تجربة الحزن مريرة ومتجذرة في أعماق الذات، غير قادرة على تقاسم آلامها مع الغير أو مقاومة تأثيراتها. ويحل الحزن بالكينونة حلولا سياديا، مستوليا عليها، متحكما في مسالكها وزواياها، مسندا إلى نفسه حرية الحركة والتأثير، هازئا من أي رد فعل، حتى لا يسع الذات التقريرية آنئذ سوى الاستسلام والاعتراف بهزيمتها النكراء.

بهذا وذاك تنتظم بنية التشكيل الدلالي للنص ضمن بناء حلقي، يتيح للحركة الانسيابية للشعر أن تتجلى ضمنه، على شكل حركات دورانية لولبية، لا تكتفي بالدوران فحسب، بل تضيف في كل دورة أبعادا دلالية جديدة تثري التجربة وتكثف حضورها، وتتوسط هاته الدينامية حركة إشعاعية تظهر الحزن كقلب نابض في بنية النص وتركيبته، حيث تنشد جميع الدلالات إلى محوره، مما يمنح النص وحدة نسقية وعمقا دلاليا متواصلا.

3.أما ناظم العتبة الاختتامية، فيتمثل في عودة اللازمة ذاتها: «حزين أنا، وكفى.» التي تغلق النص على بدايته، محملة بجميع الشحنات العاطفية والدلالية التي تراكمت خلال المسار الشعري، فتتحول إلى ذروة انفعالية تلخص الصيرورة الدلالية للنص، وتعيد إنتاج المعنى في ضوء الوعي المتحول، مؤكدة بدورها الحضور المطلق للحزن وديمومة إحساس الذات بالقدر الوجودي.

وتتخذ هذه العتبة منزلة المقطع الختامي (l'explicit)، لا بوصفها تكرارا آليا، بل باعتبارها خلاصة لمسار المعنى بعد اكتمال دورته الارتجاعية، فتتحول إلى فضاء تأملي كثيف تتكثف فيه التجربة في صورتها النهائية. حيث يصبح التكرار فعلا وجوديا يضاعف الإحساس بالألم ويؤكد استحالة الانفلات من دائرته المغلقة التي تطوق الذات، مما يحفزها على ابتكار معناها الخاص لاستعادة حريتها وكرامتها الداخلية.

وعليه، يتبدى البناء الحلقي كآلية جمالية ووجودية في آن، إذ يحاكي فكرة العود الأبدي؛ فالتكرار ليس مجرد عودة زمنية، بل اختبارا كينونيا يضع الذات أمام سؤال المصير: هل بوسعها أن تتقبل وجودها بكل آلامه وتكراراته؟ ومن ثم، تتحول المعاناة إلى قدر سرمدي تدور حوله الذات بلا فكاك، ليصبح الزمن دائريا والحزن تجربة متجددة، تفتح الوعي على صيرورة لا نهائية من الإدراك والتأمل.

هذا القدر المغلق تؤكده اللازمة المتكررة ، وتمنحه طابع الحتمية. فيما يكشف الطابع الدائري للنص عن وعي مأزوم بالزمن، لا يتقدم نحو انفراج، بل يدور داخل مدار داخلي مظلم يبتلع احتمالات الفرح. ومع ذلك، لا يتحول التكرار إلى رتابة، بل إلى إصرار جمالي على البقاء، ومقاومة لغوية ضد النسيان. وهكذا يتحد الشكل بالمضمون، ليغدو العود الأبدي شعرا حيا، وجمالية وجودية تجسد حضور الكينونة داخل جرحها النازف.

وفي هذا الأفق، تكشف البنية اللولبية للدلالة أن التكرار لا يقتصر على نسخ المعنى، بل يختلق معاني جديدة، فيتخذ طابعا تصاعديا يعمق التجربة ويمنحها إيقاع النمو الداخلي. وبهذا يتحول الحزن إلى كائن شعري دائم التوالد، وتغدو القصيدة صيرورة كشف مفتوح تبقي المعنى في حالة انفتاح مستمر. كما يكتسب البناء بعدا طقسيا وأسطوريا، إذ يُعيد تشكيل الحزن ك»أسطورة شخصية» يقدسها الشاعر بمعناه الجمالي، محولا الألم إلى نظام وجودي يمنح الذات توازنها وحقها في المعنى.

ويتجسد انسجام الشكل والمضمون في كون البناء الحلقي يعكس انغلاق الحزن الوجودي، محولا النص إلى كيان عضوي نابض يتجاوز حدوده الخطابية، فتتضاعف اللحظة الجمالية، وتتكثف إحساسات الذات باستحالة الفكاك من دائرة الحزن، وبهذا يصبح الختام امتدادا للبداية، في تماثل بنيوي يُعيد إنتاج المعنى داخل الزمن الشعري ذاته. وهنا تبرز ما يمكن تسميته بـ «الميتافيزيقا الشعرية للحزن»، حيث يتماهى الشكل مع المضمون ليصيرا معا تجسيدا لمأزق الإنسان في صراعه مع الزمن والعدم.

وعبر هذا النسق الحلقي المتناسل، يبدو الشاعر وكأنه يعلن أن شعره يحاكي حركة الوجود ذاتها، في مسار ارتدادي تتوالى فيه المشاهد الشعورية داخل دوائر متجددة ترسخ وحدة النص وديمومة الشعور بالقدر المغلق. غير أن هذا القدر لا يواجه بالخضوع، بل بالاعتراف الواعي؛ فالحزن يعلن سيادته، لكن الشاعر يواجهه بسيادة موازية هي سيادة الوعي. فعبارة «حزين أنا، وكفى.» لا تمثل نحيبا استسلاميا، بل فعل كشف وامتلاك دلالي للألم؛ إنها اعتراف يحوله الشاعر من علة انكسار إلى طاقة وجودية مُولدة للمعنى. ولحظة وعي بالجرح، لا للانصهار فيه، بل لترويضه وإعادة تشكيله جماليا ولغويا.

بهذا النسق الدائري المتصاعد، يقدم الشاعر ترجمة فنية لرؤية وجودية، ترى أن الحياة لا تمنح معناها إلا من خلال المعنى الذي نبتكره نحن. فالتكرار ليس عبثا، بل نداء للتمرد والاختيار، ودعوة إلى أن نمنح الحياة معناها عبر الحرية والمسؤولية. وهكذا تتجاوز القصيدة طابعها الطقسي لتتحول إلى نموذج وجودي مفتوح، يحتفي بالوعي لا كاستسلام للألم، بل كقدرة على تحويله إلى معنى وجمالية دائمة التجدد.

هوامش:

(1). محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994، ص: 14

(2). عبد السلام المسدي ص: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1986، ص: 316.

(3).عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب،الدار العربية للكتاب، طرابلس، الطبعة الثانية، 1982، ص: 54.

(4). رشيد بنحدو: جمالية البين- بين في الرواية العربية، مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، فاس، 2011، ص: 32.

من الملعب إلى المشهد الرمزي

كرة القدم بين الفرجة الجمالية والرهان الجيوسياسي الناعم

د. حسن لغدش

أضحت كرة القدم، منذ النصف الثاني من القرن العشرين، إحدى أكثر الظواهر الثقافية تأثيراً في تشكيل المخيال الجماعي العالمي. فهي لم تعد ممارسة رياضية فحسب، بل تحولت إلى نسق رمزي شامل تتقاطع فيه السياسة، والاقتصاد، والإعلام، والعاطفة الجماعية.

في هذا السياق، يأتي معرض EN JEU / IN GAME، المقام برواق Khalid Fine Arts Gallery (19 دجنبر 2025 – 21 يناير 2026)، ليقترح انتقال كرة القدم من فضاء الاستهلاك الجماهيري إلى فضاء التفكير الجمالي والنقدي، عبر وسائط الفن المعاصر.

تنطلق هذه الدراسة من سؤال مركزي: كيف يمكن للفن أن يعيد مساءلة كرة القدم بوصفها جهاز فرجة وسلطة ناعمة، لا مجرد لعبة شعبية؟

1- كرة القدم: من اللعب إلى الأسطورة المعاصرة

تُعد كرة القدم مثالاً نموذجياً لما سماه مارسيل موس بـ«الوقائع الاجتماعية الكلية»[1]، إذ تدمج في بنيتها أبعاداً جسدية، وطقوسية، واقتصادية، ورمزية. وقد أسهم الإعلام الجماهيري في تحويلها إلى أسطورة حديثة بالمعنى الذي حدده رولان بارت، أي إلى خطاب يُطَبِّعُ علاقات القوة ويحوّلها إلى مشهد طبيعي ومحبوب جماهيرياً[2].

فالملعب يغدو مسرحاً رمزياً، تُعاد فيه تمثيلية الصراع، والانتصار، والسقوط، ضمن سرديات مبسطة تُنتج الانتماء وتعيد إنتاج الهوية.

2- الفرجة والانغماس: كرة القدم كجهاز استلاب

يساعد تحليل روجيه كايوا للعب على فهم قوة الجذب التي تمارسها كرة القدم، بوصفها مزيجاً بين التنافس المنظم (Agon) والدوار (Ilinx)[3]، أي بين القواعد الصارمة والانفجار العاطفي.

هذا التوتر يولّد حالة من الانغماس القصوى، حيث يُعلّق الوعي النقدي لصالح التماهي مع الحدث.

ويتقاطع هذا التحليل مع أطروحات غي ديبور حول مجتمع الفرجة، حيث لا يعود الفرد فاعلاً، بل متلقياً سلبياً لصور تُنتج له الواقع بدل أن يعايشه[4].

قراءة نقدية في معرض EN JEU / IN GAME

3- من الفرجة إلى القوة الناعمة: كرة القدم كساحة صراع غير مرئية

في السياق المعاصر، تُستثمر كرة القدم ضمن استراتيجيات القوة الناعمة، كما نظّر لها جوزيف ناي[5]، إذ تُستخدم لتلميع صورة الدول، وبناء النفوذ الرمزي، وإعادة توزيع المكانة الجيوسياسية دون اللجوء إلى العنف الصريح.

إنها ساحة معركة مقنّعة، تُدار عبر العاطفة، والاحتفال، والإجماع العابر للحدود.

يُعيد المعرض مساءلة هذه الوظيفة عبر تعطيل الصورة النمطية لكرة القدم، وكشف اقتصاد العاطفة الذي يقف خلفها.

4 - الجسد الرياضي: من البطولة إلى الهشاشة

تبرز الأعمال المعروضة جسداً غير مكتمل، مأخوذاً في لحظة سقوط أو تعليق، بعيداً عن صورة البطل الرياضي المثالي. ويُقارب هذا الاختيار ما حلله بيير بورديو بخصوص العنف الرمزي وانضباط الأجساد داخل الحقول التنافسية[6].

فالجسد الرياضي، كما يظهر في المعرض، ليس جسداً منتصراً، بل جسد مُستنزف، خاضع لمنطق الأداء، ومعرّض للاستهلاك البصري.

5- الفن كفعل تفكيك للفرجة

يعمل معرض EN JEU / IN GAME على نقل كرة القدم من وضعية المشهد المألوف إلى وضعية السؤال. فالفن هنا لا يُعيد إنتاج الفرجة، بل يُربكها، ويُعيد للمتلقي مسافة تأملية، تُحرّره – ولو جزئياً – من سحر الصورة الرياضية.

وتكمن قوة المعرض في تعدد المقاربات الفنية، التي تمنع أي خطاب أحادي، وتُبقي المعنى مفتوحاً على التأويل.

لا يقترح معرض EN JEU / IN GAME احتفاءً بكرة القدم، بل ممارسة نقدية تكشف أبعادها الرمزية والجيوسياسية. إنه معرض يُعيد للفن دوره التفكيكي، بوصفه أداة قادرة على مساءلة أكثر الظواهر شعبية، وكشف ما تختزنه من رهانات سلطة، واستلاب، وتوترات ثقافية في زمن الفرجة المعولمة.

الهوامش والمراجع

1-مارسيل موس، مقال في الهبة، ترجمة محمد أحمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.

2-رولان بارت، أسطوريات، ترجمة منذر عياشي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1997.

Roger Caillois, Les Jeux et les hommes, Gallimard, Paris, 1958.3-

Guy Debord, La Société du spectacle, Buchet-Chastel, Paris, 1967.4-

5-Joseph S. Nye, Soft Power: The Means to Success in World Politics, PublicAffairs, New York, 2004.

Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, Paris, 1984.6-