العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 9 من شعبان 1447

الموافق 29 يناير 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

مُذكِّرات

لم أكَدْ أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتُ يدي أشدَّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنَّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصَّتهم من كتابة الافتتاحية ، إنَّهم/ هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زادهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ، أولئك الذين أفنوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزاء نظير ما أسْدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدر أن نسْتحضر بين حين وآخر ذكراهم ونُرسِّخها بقوة الفعل ، ليس فقط بالاقتصار على رفع الأكف بالضراعات والدعاء ، ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلا لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أنْ لا نُقلق راحتهم الأبدية ، ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء !

محمد بشكار

Bachkar_mohamed@yahoo.fr

بداية ملحمة ممثل مغمور

كتبها: محمد الشوبي

كنت بورجوازيا صغيرا، والبورجوازية تبحث عن ملحمة، كما أكد لنا السيد جورج لوكاتش، فانبريت إلى ركن في حياتي (الباذخة) بآسفي، واحتسيت مجموعات من القصص لبوزفور وزفزاف وإبراهيم بوعلو والخوري، والتهمت العديد من الروايات لإدريس الشرايبي والطاهر بنجلون ومحمد برادة والمديني وشغموم، فوجدت أن هناك روائيا باذخا في السرد لأنه مسرحي أولا هو الكائن العجيب الذي يقترن سلوكه بالسنونو، وكلامه بالبطريق، ذاك الذي تكلم عنه بودلير غير ما مرة، فوجدتني أنخرط ثملا في تجربة يوسف الفاضل وأصدقاؤه محمد بصطاوي ومحمد خويي وعبد المجيد الهواس وعبد العاطي لمباركي وعبد الله الريامي، ومن ناصر هذه التجربة... كانوا هم من عشقوا أولا ونظروا وتفانوا في تقديم النموذج الأول.. فطوبى لمن ثمل في خلق هذا النموذج.

عندما تخرجت من المعهد، وكان صديقا لي الفنان محمد بصطاوي، لم أكن أعرف كباقي زملائي أي مصير ينتظر هذه التجربة، فغيبت عن فضائي، واعتقلت بردهات الداخلية كموظف لمدة ثماني سنوات، كنت حينها أسير الموظفين، وأصنع الفرجة مع أناس آسفي البسطاء، وأبحث عن مخرج داعيا باخوس أن يجد لي منفذا إلى محراب أحبتي. وبعد ثماني سنوات استجاب لي هذا الإله، فوجدت نفسي أمام محمد بصطاوي ويوسف فاضل، يطلبان مني أن أنخرط في تجربة «مسرح الشمس» التي كنت أعزها وأفتخر بها عن بعد قصري. وكانت المسرحية الأولى لي مع هذه الفرقة الكبيرة هي مسرحية «بوحفنة» التي عشنا فيها زمنا جميلا، قاسيا بالنسبة للفرقة كإدارة ولكنه متاخما للبذخ لنا كممثلين، حيث كنا نؤمن بالتجربة ونثمن كل خطواتها.. فكان الهواس، وكان بوشعيب في الأضانة مع اليزيد الباش والسيد مومين مدير المركب الثقافي، وكان علي الطاهري والسيدة صفية الزواوي، كما لا ننسى السيد خميس الذي لم يسعفه الكأس كما أسعفته العبارة في تلبية دعوة هذه المسرحية الخالدة، وكان بلفقيه وسعاد النجار وبنعيسى الجيراري الصديق الممثل الرائع، والذي كان إضافة إلى إمتاعنا بأدائه يمتعنا بطبخه البلدي المتفرد.

ومن هذه المسرحية - الدعوة إلى عالم الفن من جديد- عدت بفضل هؤلاء إلى حوض سباحتي... وها أنا الآن مهما قلت فيهم، ومهما كتبت، لن أوفي تجربة «مسرح الشمس» حقهم.. كملحمة انطلقت بعشرة فصنعت عشيرة تحب بعضها وتحترم بعضها إلى ما لا نهاية.

فهنيئا لي بهذا الانتماء، وأرجو لساسة العهد الجديد أن يكون لهم نفس الحب والتقدير.

د.السعيد بنفرحي

لغويات.. البحاث النجاث عبد القادر زمامة

رأى النور أخيرا، كتاب جديد للباحث المغربي الدكتور السعيد بنفرحي، ويحمل عنوان « لغويات البحاث النجاث عبد القادر زمامة»، وقد صدر عن مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، مطبعة ووراقة بلال بفاس.

الكتاب الذي جمع مواده وكتب تقديمه السعيد بنفرحي، تتصدره كلمة للباحث اللغوي المغربي الدكتور عبد العلي الودغيري، نقرأ منها:

« كان أستاذنا خلال فترة دراستنا عليه، وعلى عدد آخر من زملائه، أو خلال مزاملته في التدريس بكلية الآداب بفاس لفترة معينة، معروفا في الأوساط الجامعية والثقافية بعصاميته والاعتماد في تكوين نفسه على نفسه، كما هو معروف بطبعه الانعزال وموقفه الحيادي من كل ما يدور حوله. فكان ينأى بنفسه عن الخوض في أي شيء يتعلق بأمور السياسة والمعارك الثقافية والاجتماعية مما كانت تعج به البلاد في تلك الفترة، وما يجري بداخل الجامعة أو خارجها من أحداث ودراسات وخصومات واصطفافات، لا يشغله شيء في الحياة سوى القراءة في صمت والكتابة دون جلبة ولا إثارة . وكثيرا ما سمعته يقول :»إرم الخير في البحر وإمض الى سبيلك». تلك كانت حكمته وخلاصة فلسفته في الحياة، الاشتغال بالعلم وتقديم ما يراه نافعا للناس، ولا يبالي بغير ذلك. ولئن كنا نحن الشباب في ذلك الوقت ننظر الى هذا الموقف، ولم يكن في ذلك الشأن وحده، نظرة سلبية لعزوف صاحبه عن المشاركة في القضايا العامة وخاصة قضايا الجامعة والطلاب والأساتذة والصراع الثقافي، فإنه كان يبدو مستريحا الى عزلته العلمية لا يلتفت الى ما يقال. فكنت لا تراه الا وهو يقرأ في كتاب أو يبحث عن كتاب. وكان مجال اشتغاله المحبب هو التنقيب في كل ما هو تراث مغربي اندلسي أدبي أو لغوي أو تاريخي، وإخراج ما هو غميس أو طريف أو نفيس، والتعريف بأعلامه والتدقيق في لغته وألفاظه، فصيحا كان أم عاميا. ومما يحسب له انه كان من المغاربة القلائل الذين اهتموا بالبحث في أصول الألفاظ المغربية والأندلسية. وخلال رحلته العلمية الطويلة المتواصلة نشر قدرا لا بأس به من الدراسات الخاصة بهذا الجانب في المجلات والدوريات العلمية المختلفة. وهي في جملتها ذات قيمة علمية عالية ولا سيما أنه ركز كثيرا في دراسته هذه على الناحية التاريخية التاثيلية للالفاظ وتطورها الدلالي، ونقب في صبر وأناة عن مصادر ورودها وسياقاتها عبر النصوص والحقب المختلفة. وهذا النوع من الدراسة كان يعنى به المستعربون وقلما اهتم به المغاربة الا القليل منهم.

ولذلك أعتبر أن حرص أخينا العزيز الأستاذ السعيد بنفرحي على جمع ما استطاع الوصول إليه، جمعا أوليا تمهيديا في هذه المرحلة ، من الكتابات اللغوية لأستاذنا، رحمه الله، ووضعه بين يدي القارئ، بعد أن تركه صاحبه موزعا على المجلات التي نشرته لأول مرة، وقد لا يصل إليه الدارس والباحث بسهولة، هو حرص في محله تماما، يشكر عليه ويحمد له. ولا اخفي اني قد وجدت نفسي، وأنا أنظر في هذا الكتاب، أستعيد ذكريات الماضي حين كنا نتابع بشغف كبير هذه البحوث والمقالات التي جمعت فيه، وهي تنشر منجمة هنا وهناك، نتلقفها طرية ساخنة. وأستعيد معها بعض معلوماتي التي كنت استفدتها في وقتها من تلك الكتابات الرصينة العميقة المؤصلة الموثقة. ولا غرو في ذلك، فالمؤلف، رحمه الله، كان من علمائنا المشهود لهم بالرسوخ والرصانة والصبر على تحقيق المسائل الدقيقة والغوص وراءها بنفس طويل إلى حين الخروج للقارئ بشيء مفيد وثمين.

نأمل في الاخير، أن يجد الباحثون الشباب في هذا الكتاب ما يشجعهم على الاهتمام بالجانب اللغوي في شخصية المرحوم وتحقيقاته الأصلية ويعيد لصاحبه ما يليق به من اعتبار بين اللغويين المحققين المعاصرين. والله ولي التوفيق.».

عبد العالي أناني

جدارية ذئب

جديد الكاتب المغربي عبد العالي أناني، رواية تحمل عنوان «جدارية ذئب»، وقد صدرت أخيرا عن دار الثقافة للنشر والتوزيع بالدار البيضاء، وتمتد في 143 صفحة من الحجم المتوسط.

هذه الرواية بوليسية تجري أحداثها بمدينة الدار البيضاء. بطلاها المحق كمال، الذي يقود البحث بطريقة احترافية وفق خطة استباقية ممنهجة للقبض على القاتل، الذي تحول إلى غول يرعب المدينة، ومراد شخص يعاني من مرض «اضطراب الهوية التفارقي، أو ما يسمى بـ: الشيزوفرينيا» اشتبه في كونه قاتل بالتسلسل.

ينطلق السرد راسما عالمين مختلفين، عالم تدور فيه أعمال الشرطة والخطط المتبعة لمحاصرة القال والقبض عليه. وعالم يقص فيه الراوي حياة القاتل والطريقة التي يقتل بها ضحاياه. يلتقيان حين يتم القبض عليه، وينطلق التحقيق الذي تبرز معه مفاجآت غير متوقعة، تعيد إلى الأمور إلى نقطة البداية. علما بأن أحداثها ووقائعها وشخصيتها متخيلة وغير واقعية.

أبو الخير الناصري

ولكم في الكتاب حياة
قراءات ومراجعات نقدية

يعود الكاتب المغربي أبو الخير الناصري، بمؤلف نقدي صدر أخيرا ضمن منشورات مكتبة سلمى الثقافية بتطوان(الخليج للطباعة)، وقد اختاره أن يمهره بعنوان «ولكم في الكتاب حياة»، ويضم هذا الكتاب قراءات ومراجعات نقدية في أعمال متنوعة توزعت على ستة أبواب:

-الباب الأول: في الأبحاث والدراسات
-الباب الثاني: في التراجم والسير
-الباب الثالث: في الرسائل
-الباب الرابع: في الشروح الأدبية

-الباب الخامس: في الفقه
-الباب السادس: في الكتب الحوارية.

نقرأ من مقدمة الكتاب: «أحببت القراءة، واتخذت الكتاب صديقا، وأثمرت هذه الصداقة، وكان من ثمارها مقالات ودراسات نقدية عديدة نشرتُ بعضها في مجلات وصحف، وقدمت بعضها في ندوات ولقاءات علمية، وحررت بعضها تقديما لمؤلفات شرفتُ بأن طلب مني أصحابها أن أقدمها للقراء.

ولقد نظرت فيما اجتمع عندي من كتابات في موضوع قراءة الكتب، وتقديمها، ودراستها، وتحليلها.. فاخترت منها منتخبات صنفتها وبوبتها، فكان من ذلك كتابان:

أحدهما: «في مناجاة النصوص» (1) جعلته في خمسة فصول تضم قراءات في أعمال شعرية، وروائية، وقصصية، ورحلية، وسيرية.

وثانيهما: «ولكم في الكتاب حياة...» ـ هذا الذي بين يديك أيها القارئ الكريم ـ جمعت بين دفتيه قراءات ودراسات وزعتها على ستة أبواب...» (ص07).

يقع هذا الكتاب في 170 صفحة من القطع الكبير، وتزين غلافه لوحة تشكيلية للأستاذ نوفل حمحام.

مؤسسة عبد الله بن العباس الجراري للفكر والثقافة تخلد الذكرى الثانية لرحيل عميد الأدب المغربي

محمد احميدة
أستاذ جامعي بكلية الآداب
(سابقاً) جامعة ابن طفيل، القنيطرة

خلّدت مؤسسة عبد الله بن العباس الجراري، الذكرى الثانية لرحيل عميد الأدب المغربي، وبهذه المناسبة أصدرت المؤسسة كتاباً بعنوان: «عباس الجراري عميد الأدب المغربي: حضور متجدد»، وقد حظينا بالإشراف عليه وتقديمه، وهو من تنسيق الدكتور «عادل لقريب»، ونظرا لطول كلمة تقديم الكتاب نقتبس هذه الإضاءة:

تحل الذكرى الثانية لوفاة الأستاذ عباس الجراري، وهي مناسبة نستحضر فيها روح هذا المفكر الكبير، الذي قدم لوطننا خدمات جليلة، في مستويات متعددة. ومن هذه المستويات، مشروعه الفكري الذي حظي وما يزال يحظى باهتمام كبير، من خلال ما أنجز وينجز حوله من رسائل وأطاريح جامعية، وما يقدم من أبحاث في ندوات علمية ولقاءات فكرية أو داخل مجموعات البحث في كليات مختلفة.

ونظراً لخصوبة مشروعه الفكري، ما يزال يستوقف أقلاماً عديدة للنظر في ما لم يُتمعن في دراسته، أو لإعادة النظر فيما طرح من آراء سابقة حول هذا الإنتاج الفكري، بل إن بعض أعمال عميد الأدب المغربي، لم تحظ بعد بالمقاربة الوافية ؛ ومن ثم فإن المنجز العلمي للأستاذ عباس الجراري، ما زال يغري بالبحث والدراسة، لتعميق النظر أو تغيير زاوية مقاربة المنجز.

في هذا الإطار، بدا لثلة من الباحثين الجامعيين من الجيل الجديد، الالتفات إلى جوانب من مشروع العميد، يضعونه داخل دائرة البحث، بأقلام لم تتتلمذ بشكل مباشر على يد الأستاذ الجراري، ولم تحظ بالجلوس بين يديه في محاضراته داخل الجامعة، كما حصل مع أجيال سابقة، ممن تلمذوا له منذ أواخر سنوات الستين إلى بداية سنوات التسعين من القرن الماضي.

ورغم أن بعض الباحثين من الجيل الجديد، قد تمرسوا بالكتابة الجرارية، من خلال متابعة أعمال العميد مما ينشره من مؤلفات، فإن الفاصل الزمني بين الطرفين قد يسمح لهذه الفئة من الدارسين، باتخاذ مسافة بين دراسة العمل وصاحبه، بعيداً عن التلمذة المباشرة للعميد مما يسمح بالنظر إلى أعماله بموضوعية أكبر، وبعيداً عن تأثير وضع تخلقه علاقة طالب بأستاذه.

من هنا تأتي أهمية الدراسات التي تضمنها هذا الكتاب، حيث تسمح - نظرياً - بتحقيق تلك المسافة بين الباحث، وصاحب المادة موضوع الدرس.

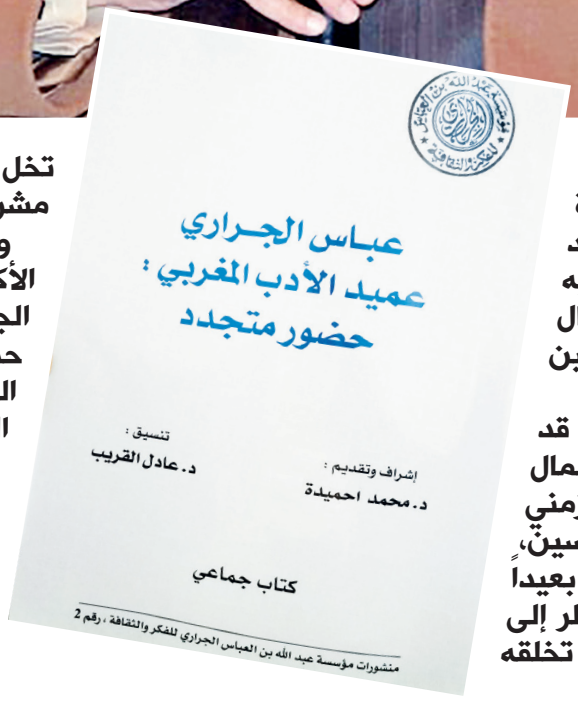
وقد كان من أهداف كتاب «عباس الجراري عميد الأدب المغربي :حضور متجدد«، تحقيق هذا المبتغى، وتقديم دراسات تعمل على تفكيك وتحليل جوانب من التراث الفكري للأستاذ عباس الجراري، من وجهة نظر جيل جديد من الباحثين، تسلح بأدوات منهجية، تمتح مما حققته النظرية الأدبية والمناهج النقدية الحديثة.

وسعينا من خلال هذه الالتفاتة الجديدة للمشروع الفكري لعميد الأدب المغربي - إلى جانب إحياء الذكرى الثانية لرحيله- أن تكون المساهمات متنوعة وتلمس جوانب مختلفة من الكتابة الجرارية. وقد تحقق جانب من المأمول، حيث جاءت الدراسات لتنظر في مجموعة من القضايا، شكلت محاور رئيسة في مشروع العميد، بدءاً من اهتمامه الكبير بالأدب الشعبي، وخاصة أدب الملحون، باعتباره تعبيراً عن وجدان الأمة، إلى جانب ما دوّنه في الدفاع عن الهوية المغربية، وتصديه لما حملته بعض الدراسات التاريخية الاستشراقية والعربية من لمز ومحاولة تحريف الحقائق، فضلا عن كتاباته في مجال الفكر الإصلاحي، دون أن يغيب الاهتمام بأشكال أخرى من الكتابة الأدبية، وخاصة ما تم الكشف عنه أواخر حياته من كتابته الشعرية والسيرذاتية..

لقد قدمت الدراسات التي ضمها كتاب «عباس الجراري عميد الأدب المغربي: حضور متجدد»، صورة عن جوانب من المنجز الجراري ومدى استمرارية حضور قضاياه الفكرية والأدبية في زمننا الراهن، وأبانت في نفس الآن عن خصوبة المشروع العلمي للعميد الذي تجسد في تآليفه العديدة التي صنّفها على مدى عقود من الزمن، في مجالات متنوعة ومختلفة، لكنها متكاملة وتصب في اهتمام رئيس، يرتبط بمقومات الشخصية المغربية العربية الاسلامية الأصيلة؛ ولم تخل تحليلات بعض الباحثين، وهم يتناولون جانباً من مشروع العميد، من وقفات نقدية وتساؤلات علمية.

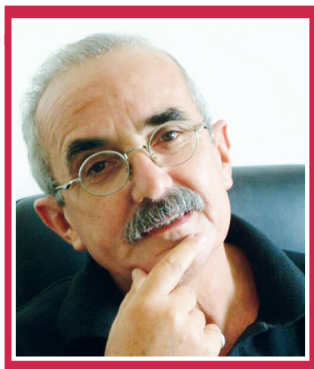
ومن ثم، يظل هذا المنجز، نصّاً مفتوحاً للنظر العلمي الأكاديمي من طرف الباحثين، وخاصة من الأجيال الجديدة التي انفتحت على نظريات ومناهج نقدية حديثة، تسمح بتغيير زاوية الرؤية، لتفتيق ما استبطنه التراث الجراري، وهو أحد الأهداف التي سعى إليها هذا الكتاب..

والأمل معقود أن يظل الراحل الدكتور عباس الجراري نبضاً حيّاً بيننا، متجدد الحضور من خلال مدارسة منجزه العلمي، منظوراً إليه برؤى متطورة، وأن تظل أفكاره ومواقفه، محفزة للباحثين في حضارتنا المغربية وهويتنا الأصيلة، في أبعادها المتعددة.



تشريح محكي المرآة

في رواية محمد الأشعري «العين القديمة»



إبراهيم الخطيب

تتميز رواية «العين القديمة» بكونها رواية صعبة، معقدة البنية، مشتتة المحكيات. ويمكن اعتبار هذه الصفة الأخيرة، بالنسبة للقارئ، أشبه بمسار متاهي يفرض عليه ضرورة التوقف أحيانا لاسترجاع ذكريات وقائع ماضية. من هنا بدت لي الرواية غريبة عن روايات أخرى لمحمد الأشعري قرأتها من قبل: (جنوب الروح) و (القوس والفراشة) و (علبة الأسماء). وأعتقد أن هذه الغرابة ناتجة عن كون السارد (أو الكاتب) حاول لأول مرة استحضار تجربة شخصيتين تعايشتا يوميا على مدى الرواية، وخاضتا فيها تجارب تآلف وتعارض مرآوية استعمل فيها الروائي تقنيتي التأخير والاستباق. لذا سأركز عرضي هنا على هذا الجانب الذي أعتبرة، حسب الظن، يميز «العين القديمة».

فضاء زمني وسياسي

تجري وقائع هذه الرواية في 83 فقرة، وليس في فصول مترابطة ومتتابعة، ومن هنا حرية السارد في تحويل محكي الرواية إلى مشاهد يحدث التحام بينها أحيانا، حيث تصب فقرة في مسار أخرى، أو يبقى المشهد مكتفيا بذاته، أو مُحيلا على مشهد آخر لن يظهر إلا بعد حين، وإن ظل لبنة ضرورية في صياغة متوالية محكي الفقرات. تتوالى تلك المشاهد على فضاء متعدد يمتد من إحدى قرى جنوب المغرب، ويمر بالدار البيضاء (التي تحتل مكانا مركزيا في سرد مواقع الرواية) والرباط وباريس وروما وفيتنام؛ كما تتوالى على فضاء زمني يبدأ من أواخر خمسينات القرن الماضي مارا بالستينات، وحركة ماي 1968، ثم سبعينات وثمانينات الاحتقان السياسي والطلابي وانتفاضة الدار البيضاء سنة 1981، إلى نهاية عهد أزمنة الرصاص، قبل التوغل، إثر ذلك، في متاهة ما سمي سياسة المشاركة، إلى حين مجيء العهد الجديد في أوائل الألفية الثالثة الذي اتسم بالانفتاح ومحاولة مراجعة الماضي، في بادئ الأمر من خلال إنشاء هيأة (الإنصاف والمصالحة)، قبل أن يغرق في مشهد ملتبس بسبب ظهور تطورات متناقضة. لكن هذا الفضاء الزمني يمكن استنتاجه بالكاد، لكن لا يمكن الاعتماد عليه في تحليل كافة فقرات الرواية أو تحولات محكيها.

مسعود وقرينه

يهيمن على سرد الرواية، كما سبقت الإشارة، العلاقة بين الثنائي (مسعود) وقرينه (الآخر) بصورة لافتة، بحيث يمكن القول بأن هذه العلاقة لا وجود لها، بنفس الحدة، في أية روايات مغربية أخرى، وإن كنت غير متأكد من هذا. ما يدعم انتباهي إلى هذه العلاقة وجودها في روايات وقصص أوروبية وأمريكية وأمريكية لاتينية تمكنتُ من الاطلاع عليها، ومن تأمل شبكة علاقاتها الثنائية. في هذا الإطار، يمكن الاعتقاد، على سبيل التخمين، بأن مصدر هذه الثنائية في رواية «العين القديمة» ربما كان شعور (مسعود) بنفسه «شخصا آخر أو على الأصح شخصين» (ص 7)، لذا تجلت، في مسار الرواية، على شكل تلازم كائنين، في حلهما وارتحالهما، وفي تواجدهما معا أثناء حدوث وقائع مهمة، أو في النقاشات التي تدور بينهما على هامش تلك الوقائع، وهي نقاشات لا تخلو من حدة، أو تميل إلى السخرية المتبادلة، كما تتجلى هذه الثنائية أيضا في اتخاذ كل من طرفيها بعض المواقف أو إصدار بعض الأحكام على تصرفات الآخر. لا يكشف هذا الوضع وجود تماه فردوسي بين الصديقين، بل يعبر، خلافا لذلك، عن التباس قوي يظهر في أن كل واحد منهما يتعقب تصرفات الآخر إلى درجة إزعاجه، أو تعريضه للمساءلة واللوم. ربما لهذا السبب اعتقد مسعود أن قرينه «ليس سوى نسخته المضادة»، وأنه صورته المطابقة، لكن منسوخة «بشكل مختلف» (ص 31). مع ذلك، كان مسعود يتحمل انفعالات (الآخر) وتقلباته المزاجية، وشكوكه المهينة، بل كان يحذو حذوه «مثل كلب مخلص» (ص 32).

علاقات متشابكة

تعرف مسعود على (الآخر) في روما ثم توافق مزاجهما إبان الاشتغال في المنظمة العالمية للزراعة والتغذية بنفس المدينة حيث كانا يقتسمان مكتبا واحدا في مبنى تلك المؤسسة، ويمارسان التعليق المتواصل والحاد على تصرفات كل منهما على الآخر داخل مكتب بالغ الضيق. وعندما عادا إلى الدار البيضاء، أقاما في شقتين متجاورتين، في الطابق الخامس من نفس العمارة، فيما كانا يترافقان في ارتياد بعض الحانات حيث يتناقشان حول جودة الأنبذة التي يحتسيانها أو يلجان مطاعم السمك وخاصة مطعم «المفترق»، أو يذهبان أيام السبت إلى حمّام النادي الذي كانا يشتركان في عضويته، وإن عملا، على الصعيد الوظيفي، كل على حدة: مسعود في وزارة الفلاحة بالرباط التي كان ينتقل إليها يوميا بواسطة القطار، و(الآخر) في صندوق القرض الفلاحي بالدار البيضاء. هكذا يمكن القول، مجازيا، انطلاقا من هذا التلازم، أنّ «كليهما كان يتمنى في قرارة نفسه لو كان [هو] الآخر» (ص50). لكن ما يلفت الانتباه ويثير الاستغراب في سرديتي هذا الثنائي هو أننا لا نعرف سوى الاسم الشخصي لمسعود، رغم اطلاعنا على جذوره العائلية، فيما لا نعثر لـ (الآخر) على أي اسم شخصي، عدا اسمه العائلي (الأوربي) الذي كشف عنه المحامي شقيق (الآخر) في أحد مشاهد الرواية (ص 119). لكن هذا التلازم، بين مسعود وقرينه، لا يمحو الاختلاف البيّن في ماضيهما البيوغرافي بطبيعة الحال.

سيرتان في مرآة الفرق

مسعود: من مواليد إحدى القرى في جنوب المغرب حيث كان أهله يقيمون في «بيت طيني» (ص57). توفيت والدته عقب ميلاده، وكفلته أخته

تشكل المرآة (إلى جانب المتاهة واللانهاية) إحدى مخاوف الكاتب الأرجنتيني (خورخي لويس بورخيس)، بسبب ما ينطوي عليه مفهومها من مضاعفة وتعدد وهو ما يترتب عنه التباس الأنا. وتبدأ رواية «العين القديمة» بحدث كابوس يداهم مسعود عقب استيقاظه ذات يوم، ويشحنه برغبة لا قِبل له بها هي الرغبة في قَتل مُضاعَفه. يحدث ذلك على شكل عِراك مع عملاق (أووحش)، يلتصق بظهر مسعود التصاقا حادا، بحيث لا يدري هذا الأخير «ما إذا كان الشخص العملاق قد وُلد معه هكذا، أم أنه انقض عليه فجأة» (ص٥). هكذا نلاحظ أنه، منذ مفتتح الرواية، يكتشف القارئ، في مشهد العراك المشار إليه، وجود شخصين أو «جسد يسقط من جسد» مسعود، ويقاتل نفسه، أو يعارك قرينه، أو يحاول التخلص من جلده القديم، بحثا عن جلد جديد يحرره من إصر الكابوس.

الكبرى التي ماتت، بدورها، ومسعود في السادسة من عمره. وبما أن الصبي لم يفلح في ربط علاقات مودة مع زوجة أبيه، فقد أخذه هذا الأخير للإقامة مع شقيقته (عمة مسعود) التي كانت مقيمة بالدار البيضاء. في صباه بالقرية درس مسعود في مسيد تقليدي لتحفيظ القرآن حيث تعرض لاغتصاب. ليس في الرواية معلومات تتعلق بدراساته الابتدائية والثانوية، لكننا نعرف أنه، إبان دراساته في كلية الحقوق، كان طالبا رخوا، متكاسلا عن نضالات زملائه الطلبة، وإن كان سيتحمس فيما بعد لحركة ماي 1968 ومبادئها أثناء زياراته المتكررة لباريس. عندما تخرج، عمل مسعود في وزارة الفلاحة بالرباط قبل أن يتبارى، باقتراح من (هيلين)، وهربا من فساد الإدارة التي سعت إلى التخلص منه، للعمل كإطار في المنظمة العالمية للتغذية والزراعة بروما، حيث تعرف فيها على موظف مغربي هو (الآخر) الذي سيغدو ملازما له هناك، وكذا بعد تقاعدهما في الستين من عمريهما، وعودتهما إلى الدار البيضاء. إبان إحدى زياراته الباريسية في سنة 1972، تعرف مسعود على فتاة من أصول فيتنامية هي (هيلين)، وشرع في معاشرتها دون زواج حيث أنجب منها ولدين في باريس (لا نعرف اسميهما لكننا نعلم أنهما غادرا إلى أمريكا للعمل ولم يعودا لزيارة المغرب)، وبنتا هي (منى) ولدت بالدار البيضاء إبان انتفاضة المدينة سنة 1981 خارج المصحة، بسبب التدافع والفوضى، قبل أن يتم وضعها فيها بين عشرات المواليد، وهو ما سيجعلها، فيما بعد، تشك في أنها ابنة (هيلين) ومسعود، وتشرع في عملية بحث مضنية في أضابير الولادات بتلك المصحة مع اللقاء بنسوة فاجأهن وجع الميلاد في نفس اليوم، وذلك للتأكد من هويتها الجينية. في سنة 2002، دعت (هيلين) مسعود للاحتفاء بمرور ثلاثين عاما على تعارفهما، لكنه «اعتبر أن الزمن لا علاقة له بتجربتهما» فسافرت المرأة بمفردها إلى مسقط رأسها في فيتنام، وهناك قضت نحبها فجأة داخل غرفة الفندق الذي حلت به، الأمر الذي جعل مسعود يصاب بـ «اكتئاب حاد» (ص 25). لقد كانت حياة مسعود العاطفية مستقرة: كان يحب (هيلين)، كما كان متسامحا معها في انزياحاتها الرضائية. الأمر الوحيد الذي يخرج عن هذا الاستقرار القاطفي هو علاقته بالسيدة (نور الهدى) التي كانت زميلة له في وزارة الفلاحة، والتي استطاع، رغم محافظتها وحجابها المتشدد، أن يجتذبها إلى فراشه. أما حياته المهنية فلم تحقق له أي اختراق تراتبي، حيث تجمدت، بعد عودته من روما إلى الوزارة، في منصب رئيس لقسم الإحصائيات.

الآخر: لا نعرف عن (الآخر) أشياء كثيرة أو وقائع جرت في طفولته وصباه شأن مسعود. كان والده معلما، اصطحب زوجته ذات يوم لأداء مناسك الحج، فتوفيت هناك، ثم مات هو إثر ذلك، مخلفا ثلاث بنات متزوجات وولدين هما (الآخر) وشقيقه الذي سينخرط في سلك المحاماة. ليست هناك معلومات محددة عن مراحل دراسته، وطبيعتها، لكننا نعرف أنه، بعد تخرجه، عمل في صندوق القرض الفلاحي بالدار البيضاء وذلك قبل الالتحاق، باقتراح من شخص نافذ (ص 41)، كإطار بالمنظمة العالمية للتغذية والزراعة في روما، حيث سيتعرف على مسعود. ورغم مزاجه الميال للمبادرة، إلا أن (الآخر) كان قليل الحركة بحيث لم يرافق صديقه مسعود في أية زيارة من زياراته لباريس، لكن حياته العاطفية كانت مضطربة، خلافا لحياة مسعود، سواء أثناء علاقته بـ (مليكة) أو (ماريا) أو أثناء تطلعه للارتباط الفاشل بـ (فتحية). عاشر (مليكة)، وكانت محامية، فترة من الزمن، وعندما حملت منه رفض الاعتراف بأبوته للجنين، ما أدى إلى إجهاضها، ثم انفصالها عنه، لتعيش حياتها مع رجل غيره، الأمر الذي شكل ندما مريرا لدى (الآخر) بسبب تطلعه إلى أبوة سعيدة. إثر ذلك، استأجر هذا الأخير خدمة فتاة فلبينية اسمها (ماريا)، وعندما لاحظ براعتها في الطبخ، وإتقانها للغة الإنجليزية، أقنعها بأن يتخذها خليلة له مع المحافظة على أجرتها كخادمة، لكنها لم تفتأ أن اكتشفت صعوبة التأقلم مع حياة (الآخر) الجنسية، فاتفقت معه على الانفصال. بعد ذلك ظهرت في مشهد حياة صديق مسعود العاطفية امرأة متزوجة اسمها (فتحية)، كان لها مطعم في عين الذياب، وكانت تتردد يوميا على السوق المركزي بالدار البيضاء للتزود منه لمطعمها، فكان (الآخر) يفعل نفس الشيء، ولا يتردد في سؤال العاملين بالسوق عنها «متى تجيء، ومتى تعود، وأين تركن السيارة، وماذا تشتري» (ص 204)؛ وعندما شاهدها تمر ذات يوم على رصيف أحد المقاهي بمفردها، وقف متسمرا، أخرس، عاجزا عجزا تاما عن المناداة عليها، متسائلا عقب ذلك: «لماذا يهرب من حياته الفعلية للحصول على منفى عاطفي» (ص 207).

مزاجان مختلفان

يصف مسعود صديقه بصفات متناقضة مثل «الأبدي، المستحيل، الممكن، الضروري، الزائد، الناقص» (ص 48). تدل هذه الأوصاف على علاقة مرآوية معقدة بين الثنائي، ولكنها دالة في نفس الوقت على قوتها وحتمية استمرارها، وعدم قابليتها للتفكك، رغم وجود فروق واضحة في فهم تصرفات كل واحد منهما للآخر. هكذا يمكننا أن نلاحظ أنه، إذا كان مسعود قد تحمس لحركة ماي 1968 وما تعلم منها من مبادئ (رفض الزواج، رفض الملكية، وأن «المنع ممنوع») فإن (الآخر) كان كارها لهذه الحركة، منحازا لرئيس جمهورية فرنسا إذ ذاك، الجنرال دوغول، الذي عمل جاهدا على إخماد لهيبها. من جهة أخرى يمكن أن نلاحظ باندهاش جرأة (الآخر) على مسعود عندما عبّر عن شكه في أبوة هذا الأخير لابنه الأول من (هيلين)، ما جعل هذه تغضب منه، بل تعبّر أحيانا عن نفور حاد من حضوره المرهق بينها وبين رفيقها. هناك أيضا استياء، المعبر عن عقليته المحافظة، مما اعتبره «تساهل» مسعود بصدد إحدى علاقات رفيقته الرضائية مع شخص آخر. أما على صعيد المزاج الشخصي، فإن (الآخر) لا يخفي كراهيته لسلوك مسعود وإيقاع تصرفاته المتميزة، في رأيه، بالبطء والتلكؤ، وهما الصفتان اللتان كان القرين يعتبرهما «مثيرتان لأعصابه» (ص 8) خاصة وأنه كان في شبابه، بسبب ممارسته لسباق المائة متر، ميالا إلى السرعة. لقد عبّر مسعود غير ما مرة عن حبه للدار البيضاء، ومعمارها (ومن هنا انضمامه إلى جمعية المحافظة على تراث المدينة ومعمارها)، وتغيراتها السكانية، فيما كان (الآخر) يعتبر المدينة، على سبيل المجاز، «بنتا عاهرة» (ص 58) ربما بسبب مآل شقيقه (كمال). في المقابل كان مسعود يعتبر (الآخر) «فظا متعاليا» (ص28)، لا يخلو من تسرع في إصدار أحكامه، بل كان يعتبر كلامه مضحكا أشبه بكلام «رجل سكران» (ص 34) ويرى في تصرفاته المتعجلة «حركات مسرحية» (ص37) مدروسة عن سبق إصرار.

حادثة قتل

في هذا السياق، سأشير إلى واقعة لها علاقة بالمجاز المشار إليه، "مجاز «البنت العاهرة»"، هي واقعة فساد تعرض لها مسعود أثناء عمله في وزارة الفلاحة، وواقعة فساد أخرى كان (الآخر) شاهدا عليها لكنها كلفته عنتا شديدا. هكذا، أثناء عمل مسعود في وزارة الفلاحة، وفي إطار اشتغاله على ملفات قضية الأراضي التي اغتصبها المستعمر من أصحابها الفلاحين الصغار والتي كانت الدولة تعمد، بعد استرجاعها، إلى منحها لكبار رجالاتها «من ضباط وأعيان وموالين» (ص 41)، طلب منه الوزير «أن يغش في مسطرة تفويت ضيعة» (ص 12) لشخصية مرموقة، بدعوى الحفاظ على «المصلحة العامة» نظرا لكون هذه الشخصية قادرة على تحويل ضيعة مفلسة إلى «جنة فيحاء» (ص 11). في البداية، وبسبب رخاوة مزاجه، قبل مسعود على مضض تنفيذ اقتراح الوزير، لكنه بعد تفكير أتلف ملف الشخصية المقترحة للتفويت، الأمر الذي عرضه للمثول أمام المجلس التأديبي، قبل أن تعمد الوزارة إلى التخلص منه من خلال دفعه إلى التباري للحصول على منصب إداري بالمنظمة العالمية للزراعة والتغذية. أما الواقعة التي كان (الآخر) شاهدا عليها لكونها كانت مرتبطة بعائلته، فهي واقعة تورط شقيقه المحامي، كمال الأورابي، في عملية تحرير وتزوير عقود الصفقات الفاسدة في مشاريع السكن الاقتصادي، وهو الجشع الذي أدى به إلى السجن حيث قضى خمس سنوات، كان (الآخر) خلالها معيل أسرة شقيقه، رغم ضائقته المالية. لكن المحامي، الذي خبر منعرجات الفساد داخل المركب السجني في عكاشة وخارجه، وأثرى ثراء فاحشا نتيجة ذلك، لم يفتأ، بسبب علاقاته المشبوهة بعصابات الاستيلاء على ممتلكات الغير وتزوير نتائج الانتخابات، أن حصل على مقعد برلماني، وهو الوضع الذي فتح شهيته للاقتران بامرأة ثانية لعوب، والخوض في مسرح «الكبار»، إلى أن تعرض للاغتيال بثلاث رصاصات داخل سيارته، في الشارع العام، من طرف عشيق زوجته الثانية، أو ربما من طرف قاتل مأجور.

عن الكابوس والاكتئاب

يداهم مسعود، منذ مطلع الرواية (كما سبق أن أشرت)، وعلى امتداد فقرات مشتتة من صفحاتها (من 6 إلى 236)، كابوس يتجسد في عراك عنيف ومرهق مع شخص يسميه السارد العدو أو الوحش: ينقض عليه من الخلف كجسم «ثقيل، قوي، كثيف، متماسك» (ص 55) ويلتصق به التصاقا. يكون، حسب الظاهر، عراكا مكتوما يحتوي جسدَي مسعود والعدو في «كماشة عاتية» (ص 97). أحيانا يختلط الأمر في ذهن مسعود، على نحو مرآوي، فيمتزج الواقع بالكابوس، والكابوس بالواقع. هكذا يفاجأ أحيانا بظهور رجل عملاق في حديقة العمارة التي يقيم فيها وهو ينزف من فمه وأنفه، أو يلوذ بالفرار تاركا معطفه ملطخا بالدماء، أو ظهور قتيل مجهول في خرائب فندق لينكولن المهجور بالدار البيضاء. كما يفاجأ مسعود أحيانا بظهور هيأة شخص قصير القامة، ميال للسمنة، من أخوال أمه، كان يعيش في مسجد القرية حيث يساعد الفقيه في عمله بالمسيد، ويتردد عليهم في البيت بين آونة وأخرى. لقد كانت هذه الكوابيس تثقل كاهل مسعود، الأمر الذي جعله يعاني من «اكْتئاب حاد» ويلجأ مرارا إلى طبيب نفسي، لكن دون جدوى، إلى أن قرر التوقف عن الاسترخاء في أريكته قائلا له بأنه «تآلف مع كوابيسه». فهل يتعلق كل ذلك بأوهام عرضية أم بحادث الاغتصاب الذي تعرض له مسعود في طفولته؟ إنه يتذكر أن ذلك الشخص القصير، الذي يرتدي جلبابا أبيض، وتتميز يداه بنعومة لافتة، أغراه ذات يوم بالذهاب إلى أحراش ظليلة خارج القرية، موهما إياه بأن هنالك عينا جارية تنطلق، من تدفق مائها، عصافير «نزقة»، ثم فعل به هناك ما سبب له جرحا أليما أشعره بالخوف والخجل وكذا العجز عن المقاومة حين امتدت إحدى يدي الشخص تمنعه من الصراخ، بينما التمعت في يده الأخرى مدية حادة. يبدو أن والده علم بما حدث، وبدلا من فضح سلوك المغتصب، أخلد إلى الصمت لاعتبارات عائلية، ثم عمد إلى إبعاد مسعود عن القرية، للإقامة مع عمته في الدار البيضاء. لكن مسعود لم ينس سلوك والده، بل حافظ على ذكريات جبنه المُذل حية: فعندما قضى الرجل نحبه، وكان مسعود في العاشرة من عمره إذ ذاك، امتنع عن حضور الجنازة، والمشي مع المشيعين، بل امتنع عن العودة لزيارة مسقط رأسه مدة طويلة من الزمن، إلى أن اقترحت (هيلين) عليه القيام بذلك، فعمد إلى إرضاء رغبتها في التعرف على بيئته القروية القديمة. لم تكن (هيلين) تعلم شيئا عن حادث الاغتصاب، لكن الزيارة أحيت في ذاكرة مسعود تفاصيله، وذلك عندما شاهد هناك، في عشاء الضيافة التقليدي، شخصا «يمسك ركبتيه بيديه كلتيهما» (ص 85) فأدرك مسعود للتو أنهما يدا نفس الشخص الذي اغتصبه في طفولته ودمر نفسيته.

هشاشة الذات ونفي التطابق

يطرح مفهوم الثنائي أو القرين عموما، في مختلف تجلياته، مسألة الهوية والفرق. من هنا تكون النظرة إلى الآخر بالغة الإثارة، لكونها تعكس ضمنيا هشاشة الذات في مواجهتها لسرد أحادي. كما تعكس، في نفس الوقت، غنى المنظور السردي بسبب مرآويته. يطرح المفهوم أيضا مسألة التوتر الحاصل بين الذات وصورتها النرجسية التي تحلم بالتطابق، وبين إمكان تخلقها في أشكال أخرى أثناء الانتقال من طرف إلى آخر على هيأة تناسخ. ذلك ما حاولت اكتشافه ورسم منعرجاته في سرد الرواية التي بين أيدينا، وخاصة منعرج القرين الذي يتميز بالغنى، والالتباس في نفس الوقت. إنه لم يكن بإمكاني، وأنا اقرأ «العين القديمة»، إلا أن أفكر في انشطار السارد إلى زمنين في قصة بورخيس (الآخر)، وفي تآلف واختلاف الفارس النبيل مع سانتشو پانسا في (ضون كيخوطي)، وفي اللقاءات ذات الإيقاع الثابت والظرفي بين ليوبولد بلوم وستيفن ديدالوس في (عوليس)، وكذا علاقة ليتوما بطوماس كارينيو في رواية ماريو باركاس جوسا (ليتوما في جبال الأنديس). إن استحضار أشكال الاقتران هذه، والتأمل فيها، يبرز انخراط رواية محمد الأشعري في تيار روائي يراود الفانطاستيك عن بُعد، دون أن ينزع نفسه من مشهد واقعية صارمة، حبلى بالتفاصيل.

.. أهَذا المَغربُ الأقصَى ؟

مصطفى الشليح

ويسألونَ : أهذا مَغْرِبٌ أقصَى
ماذا بأرض وماذا آخذٌ نصَّا ؟
وأنَّ إتحافَها غَصَّ الزّمانُ به
لَمَّا استوَى ، ثمَّ لَمَّا غيرُه غَصَّا ؟

أقْصَى .. مناعتُه إدناؤهُ نبأً
إلى مآثره معْسُولُها اسْتقصَى
إيقافُه الوقتَ مُلتفًّا بوقفته
وخَفَّ وقتًا إليه كلَّما أوصَى

أقْصَى أمَا ازَّينتْ منه منائرُه
عزًّا تمثَّله التَّاريخُ فاختصَّا
تلكَ الوَصايَا رَخيَّاتٌ بخفَّتها
فيا لها خفَّةً مِنْ شدَّةٍ أفصَى

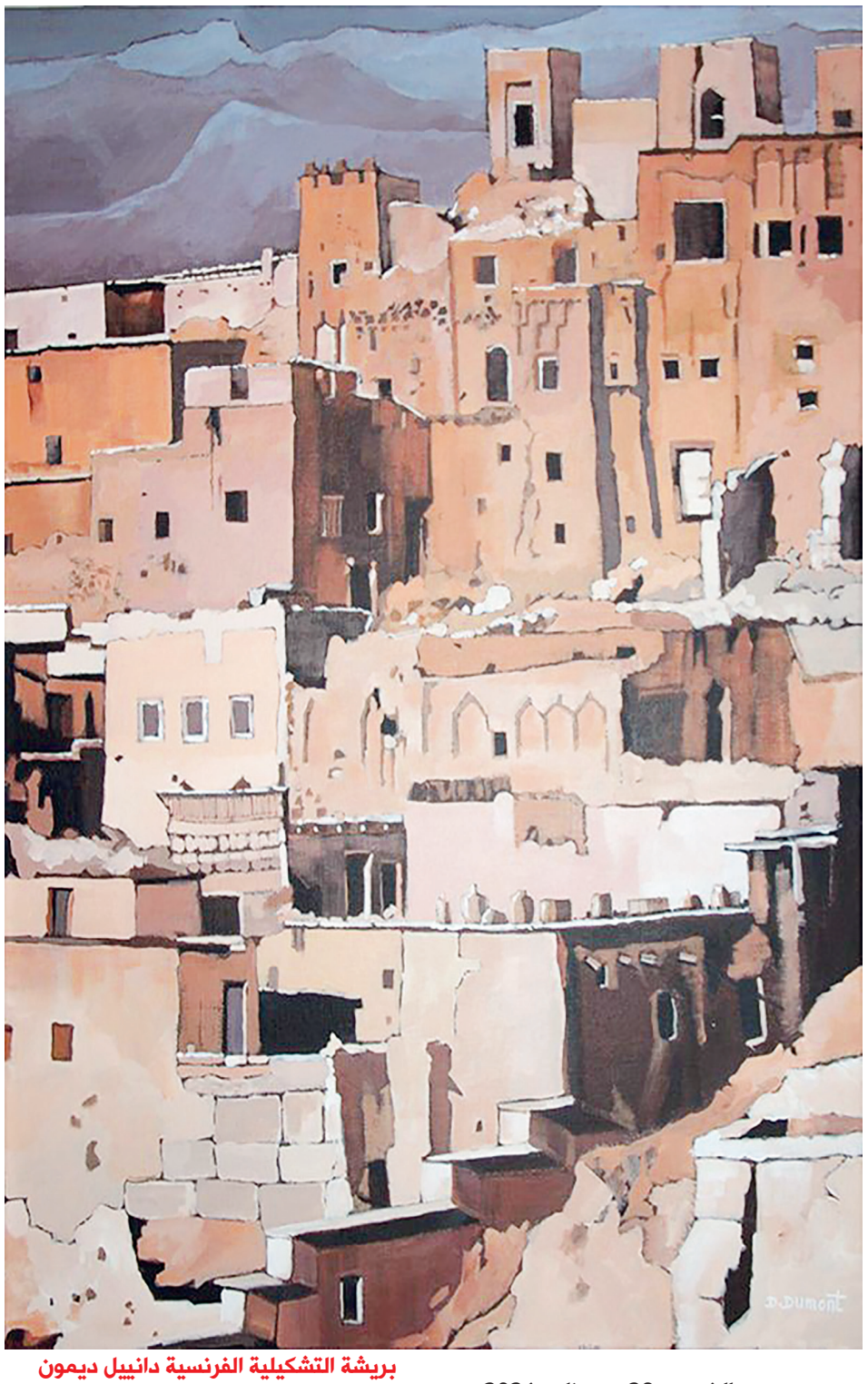
واقْتصَّ إيلافَها ألفيَّةً فروَى
إذا روَى أنَّ عَنْ إيلافِها قصَّا
ويا لها ألفةً أصفَى فما نزلتْ
إلا تنزَّلَ إرهافٌ .. نَمَى فصَّا

ومَا الفُصوصُ ثَنيَّاتٌ مَنازلُها
إذا ببحْرٍ وما للبحْرِ إنْ غوْصَا
لولا بموجٍ .. نداءٌ طارقٌ جهةً
أنا الجهاتُ بماءٍ .. فاتَّقِدْ نصَّا ؟

أنا الجهاتُ .. حَفيّاتٌ بمأثُرةٍ
وللمآثر بي .. ما ليسَ مُقتصَّا
أشرقتُ بي فكأنَّ الماءَ أندلسٌ
وقدْ تلفَّتَ منها خاطرٌ قُرصَا
أغربتُ حتَّى إذا شرقٌ أصالتُه
ألممتُ أجنحةً ترتادُه قبْصَا
ريحٌ شماليةٌ .. تنتابُني فأرى
يَدَيَّ مروحةً .. تنتابُها قنْصَا
وإنْ جنوبًا إلى صحراءَ قولتُها
أنا إليه .. أنا لِلمَغْربِ الأقْصَى

أنا اللُّغاتُ ، وَقَدْ سالتْ بأسئلة
قبلَ إشارتِها مُشتارَها فحْصَا
قبلَ الكلامِ قليلا اسَّاقطتْ لُمَحٌ
الذَّاتُ مروحةٌ ، لا حرفُها فصَّا
ولا تقصَّى دليلا ، فالدَّليلُ نأى
إذا دنا رائيًا أوصَى وما أقصَى
ولا تقصَّصَ .. إلا نخلةً .. خبرًا
آوَى إليها .. فآوتْ ظلَّه قَصَّا
وإذْ تناصَّا لغاتٍ .. قيلَ : أيُّكما
أملَى وأيٌّ يكونُ الآخرَ النَّصَّا ؟

لا آخرٌ .. هيَ رُؤيا لَنْ تُؤَولَها
وإنْ تقمَّصتَ رُؤياها بما ارتصَّا
هُنا تخاوصَ إسراءٌ إلى جهةٍ
فما تخرَّصَ إرساءٌ .. ولا افتصَّا
هُنا .. تقلَّصَ إنباءٌ .. بمُفردَةٍ
فقيلَ : إنْ لغتان اخْتصَّتا فرْصَا
وقيلَ غاصَ غريبٌ إثرَ واحدةٍ
فهذِه وحْدَةٌ سُعدَى لنا : غُصَّا



بريشة التشكيلية الفرنسية دانييل ديمون

فأوَّلُ الأوَّل السُّقيَا .. بنافذَةٍ ... هُنا؛ ولا آخرٌ إلاكَ ما انحصَّا

ونحنُ سُقيَا رويُّ القلبِ يجذبُهـا ... لنستوي بارتواءٍ ما أتَى نقصَا
دنيا .. وَتكتبُنا. ما .. نحنُ نكتبُهـا ... مخطوطُها مغربيٌّ قائمٌ حرصَا
تحقَّقَ الأثرُ المغموسُ فـي دمنـا ... شمسًا تخضَّبَ منها واردٌ فصَّا
توثَّقَ الخبرُ المغروسُ سيرتُه ... أنَّا تسابقَ فينا الشَّاهدُ اختصَّا
وتسألونَ: بماذا اختصَّ خـالـدُه ... كـأنَّ مِنْ عتباتٍ سائلارُخْصَـا

وسائلٍ: وَبمَ الأقصَى تَجـرُّدُه ... حتَّى تُشاهِدَهُ الألفيَّةُ استقصَى ؟
ماذا تمحَّصَ .. إفْضاءً كـأنَّ به ... من الفرادةِ إيماءً ، فلا يُحصَى ؟
ماذا تلخَّصَ .. إملاءً إلى ألـفٍ ... وأوشكَ الألفُ المتلوُّ .. بما انتصَّا ؟
ماذا بأرْهَصَ مجلُوًّا بمُرتَهـفٍ ... أرخَى السِّتارةَ لَمَّا ساورَ الرَّهصَا ؟
وثُمَّ ماذا ؟ أحاديثٌ بمُختـلـفٍ ... نهرًا ،ومُؤتلفٍ بحرًا عن الإحصَا

أنَّى إليكَ .. بإحصاءٍ إشارتُه ... لا تأتلي .. تتواصَى بالصَّدَى نبْصَا ؟
هذا الصَّدَى إنْ نداءاتٌ مُؤوَّلةٌ ... إلى التَّرائيِّ .. لَمَّا يقتنصْ وقْصَا
ماءُ الصَّدَى وانثناءاتٌ مُناولةٌ ... من المعاني إذا ما زُوحمَتْ غوْصَا
أمَّا المعاني .. فُجاءاتٌ مُسائلةٌ ... أيُّ البلاغةِ .. تُرسيها لتُستَقصَى ؟
لا قولَ يطرأ .. إلا إنْ مُطاولةٌ ... فنعمةُ اللّهِ .. أنَّى منكَ أنْ تُحصَى

لا طارئٌ أيُّ حرفٍ طائفٍ نصًّا ... إذا سألتَ ، فهذا المَغْرِبُ الأقـصَى

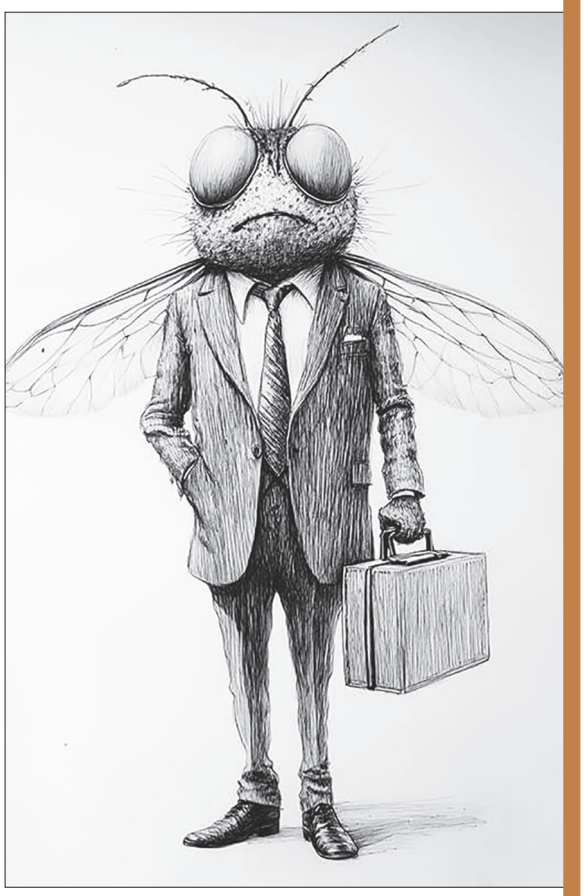
قُلْ مَغْرِبيٌّ .. فإلا طارئٌ أفلتْ ... شمسٌ به .. ثُمَّ أزرَى بالذي أقصَى
هُنا انتباهُ الأنا .. مَكسُوَّةٍ بغدٍ ... وقيلَ كوني ، فكانتْ للغَدِ القُرصَا
وشِيءَ للضَّوءِ .. تَمتدُّ انثناءَتُه ... إلى قَصيٍّ ،وشاءَ الضَّوءُ مُختصَّا
وريءَ يَقتصُّ .. أيديه .. تُحدِّثُه ... أنَّ الطَّريقَ .. بأيديه .. إذا اقتصَّا
وأنَّ بالأرض يَمشي آدَمٌ .. وإذا ... ما حَنَّ قالَ: كأنَّ المَغْرِبَ الأقْصَى .. !!

ذبابة أرستقراطية

العربي الروداني

قصة قصيرة

سدد بسوط من حرير، يستعمله عادة للهش اللطيف، لمسة خفيفة لذبابته، كي يروضها على التأدب.. هي ذبابة مدللة... وتكون في غالب الأحيان لبقة وفق مزاجها، ونبيهة لا تغفل أو تتيه عندما يتعلق الأمر بما يرضيها.. لقد أصبحت أليفة لديه، تسبقه إلى سيارته الأميرية، وتجلس على قمة الأريكة الخلفية في ارتخاء حالم، حيث يصبح وكأنه سائقها.. تنزل من السيارة عند وقوفه بجانب الرصيف، مقابل مقر عمله ذي الهندسة الفخمة ويافطات التنبيه الجذابة.. فتهب صحبته إلى المصعد المريح والمتحرك درجه.. وعند دخوله إلى مكتبه، وجلوسه على أريكته الوثيرة، وهو يتمايل نخوة، يجدها قابعة منتظرة إياه على رأس قلمه الفضي النفيس، الذي تسلمه هدية من أحد كبار المتعاملين مع مشاريعه الشهية.. فيهشها في دعابة، نافثا دخان سيجارته الأنيقة، عند تناوله للقلم كي يوقع على وثائق مالية ضخمة، صفقتها على المنضدة الكاتبة الحسناء، المختالة بتنورتها القصيرة جدا.. جدا... فتنتشي ذبابته بهذه الجرعة المنفوثة وتحوم حول رموش كحيلة للكاتبة الحسناء، والتي تهشها هي أيضا، في غنج، بأناملها العاجية الرقيقة.. فتلهو في مشاكسة وتدلل.. يبتسم للأمر وقد وجد نقطة «بزاق» منها حطت على الصفحة الرئيسية للورقة، والتي هو بصدد البث فيها داخل أحد الملفات، فلا يسعه إلا أن يوقع بمحاداتها .. لقد صارت أصلا جزءا من توقيعاته... وعندما زاره أثناء وجوده بمكتبه الفخم هذا، أحد أرباب المال والأعمال، من الشخصيات التي هي إحدى ركائز ومعارف مشاريعه الشهية، راعتها هيئة هذا الزائر البدين، فحطت على كرشه الباذخة تتزلج على ربطة عنقه الملساء، وقد تعودت على أمثاله الوازنين بعيدا عن أية نماذج أخرى.. في هذه اللحظة أخذت تبصبص حول وأمام أنفه، مستمتعة بأريج سيجاره الضخم ذي النكهة المنعشة، ومرحبة في لباقة بتهالكه على الأريكة المقابلة لصديقها الثري صاحب المكتب الفخم والمشاريع المغرية.. حاول الضيف، في خجل مترفع، إبعادها دون لفت الانتباه، مخافة أن يشعر أحد بأنه جالب للذباب أو به شيء مما يثير انجذابه.. لكنه لم يفلح.. لاحظ صاحب المكتب الفخم تبرم الزائر وحرجه من هذا الموقف، وهو يترنح حائرا في كيفية التملص من هذا التحادث ، فتناول قارورة تسر بهندامها الناظرين، واقترح أن يرش عليه قليلا من العطر المستورد، قصد إبعاد الذبابة المدللة عن ضيفه المكتنز، دون إحراج أو إثارة للمشاكل ..لكنه لم يفلح هو أيضا.. دخل الرجلان في حديثهما الهام غير مبالين بشيء.. ورغم مشاكسة الذبابة وعنادها، فإن الحوار استرسل وهما يهشان تارة بالأيدي وتارة بالوثائق التي كانت محط توقيعاتهما، فتمادت تزهو محلقة كما تهوى، في شبه رقصة بالي رومانسية.. وحصل أن صودق على مشروع تعاقدهما.. فوضع الشخص شيكه البنكي على المكتب الخشبي الرفيع.. كان مبلغا كبيرا، دفعه عربونا على الاتفاق الهام والسعيد.. وإذ يتأمل صاحب المكتب الفخم والمشاريع الشهية شيك ضيفه، قبل تناوله، يرمق فوقه زوجا سعيدا لذبابتين اتفقتا على ترابطهما الغرامي المأمول.. فكانت المصاهرة.



2011 - 08 - 17

هذه القصة القصيرة، فازت بجائزة القصة القصيرة في العالم العربي، والتي نظمها المجلس العالمي للصحافة.

د. سناء السلاهمي

العلاقات الإنسانية وتشكلاتها

في المجموعة القصصية «هذا الوجه أعرفه»! لعبد الكريم غلاب

دراسة موضوعاتية

الجزء الثاني

ننشر اليوم الجزء الثاني والأخير من هذه الدراسة التي ألقت الضوء، على المجموعة القصصية «هذا الوجه أعرفه !»* للأديب المغربي الكبير الراحل عبد الكريم غلاب، وتسائل الدراسة هذا المنجز القصصي بالتركيز على تيماته وما تحمله من رؤى؛ وتصوغه من دلالات، إذ تظل التيمة جذر الموضوعات الكامنة في الأثر الأدبي الملحة المتكررة فيه..

تيمة الإحباط

يحدث كثيرا أن يفشل الانسان ويعاود المحاولة حتى يدرك النجاح، ويحقق مبتغاه، لكن قد ينال الإحباط من الكثيرين فيعلنون استسلامهم، تطرح قصة «اللهب» تيمة الإحباط في علاقة بحالة المبدع وقد أصبحت مزيجا نفسيا من الغضب والشعور باللاجدوى، في ظل لامبالاة من الآخر/المجتمع، وهو ما أدى ببطل القصة إلى الشعور الجارف بالإحباط، الذي يحدث «عندما يرغب الفرد في الحصول على شيء ما ولكنه لا يستطيع الحصول عليه، فالإنسان يمر بخبرات من الفشل كل يوم تقريبا، وحين لا يحصل الفرد على حاجاته وحقه يشعر بالفشل، إذا الإحباط يحدث عندما يعجز الفرد عن اشباع حاجاته»24، وقد يغدو المشهد أصعبا وحاجة المبدع إلى رصد وقع كلماته، وقدرتها على احداث التغيير، يقول بطل القصة: «لا أحب أن يقرأوا شعري... ثم يقولون: كان شاعرا ثائرا. أحب أن يعيشوا عملي ثم يقولون: كان ثائرا شاعرا»25، فالإبداع ثورة، ورفض للسائد، بحثا عن وجود أفضل يسمو بالفرد/الجماعة نحو هويته المفترضة: العروبة والمروءة والشجاعة... فتتجاوز الكتابة مستوى البحث عن الوجود الفردي إلى الوجود الجماعي: «أنتم يا معشر الأموات، أخرجوا لتروا الأرض التي غلفتها الظلال... رانت عليها السحب... الأرض المسروقة تستنجد بالعروبة، من كل أطرافكم سرقوا أرضكم»26.

تضمحل إرادة المبدع/الفرد ويصبح ضعيفا أمام صعوبات الحياة، في ظل طفرة فكرية واجتماعية وأخلاقية... عصفت بالقيم والمبادئ، بل عصفت بالعقول فلا نندهش كثيرا حين نجد شعور الاغتراب واللامعنى عند الكثيرين، وهو ما يجسده نصيا المقطع التالي: «ماذا يجدي أن تغيب عنه أو تعيشه في يقظة؟ ذرة أنت في ملكوت تغيبه عنك، سيبقى كما هو معربدا، منتشيا بعربدته، يقهقه في صخب كجبار الأساطير. وأنت النملة التي خافت أن يحطمها سليمان، غبت عنه أو حضرت لن يزيد على أن يبتسم سخرية منك... فتح نفسه وهو يظن أنه أغفى. وجد نفسه تضاءل كنملة توقفت عن الدبيب.»27، فكلما زادت درجة التناقض بين ما يدركه الفرد على أنها قيم هامة بالنسبة إليه، وما يدركه على أنها قيم الآخرين زاد ذلك من إحساسه بالاغتراب28.

ويعمد الكاتب في محطات عدة إلى التقابلات السردية قصد الربط بين الأمور المتباعدة، وتقريب موضوعاتها، مثيرا بذلك عواطف المتلقي، الذي يلمس بشكل جلي هذه المفارقة، وهو ينفتح على واقعه، يحاور بطل القصة ذاته: «أنت كاتب. شاعر. تكتب المقالة والقصيدة والخاطرة والكتاب. لك اسم، لقلمك وبكتاباتك معجبون ومعجبات. اغمس قلمك في حبرك اللازوردي. آلاف ينتظرون الكلمة منك. الكلمة وحدها تستخلدك. ستقرأك الأجيال وتتحدث عنك... اكتب. الكلمة أقوى من المدفع وأشد وقعا من «الحسام المهند...» في البدء كانت الكلمة... وفي الختام ستكون الكلمة... الكلمة أطلقت الانسان من عقال الجبن، صنعت الحضارات والثورات والأداب والفنون. ألا تود أن تكون من الصانعين...؟»29، ويأبى السارد إلا أن يستحضر خصوصيات الآخر، فيتدخل مقاطعا: «اكتب للذين تمر الكلمات تحث عيونهم ولا تنفذ إلى ضمائرهم... الذين عندهم القراءة ترف يحيونه محايدين الكتاب كأس قهوة. المقال نفس من ذخينة. للذين لا ينفعلون للكلمة لأنها قديمة قدم البدء... اكتب للذين يجلسون أمام التلفاز متلبدين يشهدون-كالاطفال-قصة عنف أو حركات بهلوان...»30.

وكذلك كان الحال عندما سعت الشخصية تعزيز حصانتها بالتنقيب في مناجم مخيلتها: «اترك عالمك التافه هذا للعدمية والهباء والفراغ... تنفس الهواء الطلق... أخرج إلى الشوارع والحدائق والمنتزهات، عانق الزهور والورود... شتاؤك قاس فافتح نوافذ نفسك لربيع الحياة»31، فيتدخل السارد: «وهذا الذي يعظك ألا يدري أن الغابة أصبحت حطاما...؟ ذبلت الزهور، وتداعت سيقان الورود، وبخلت السماء عن أن ترسل قطرات ندى... الجو العطر برائحة الفل والياسمين تبخر مع غازات سامة...أخرج-إذا اتعظت-من سجنك الصغير، وقد ألفته، وكثيرا ما يألف الانسان سجنه، إذا عرف أن خارج قضبانه سجنا كبيرا تضيق نفسه عن أن تحتمل تجارب المحنة فيه من جديد...»32.

يعيش المبدع/الفرد صراعا إنسانيا مع الوجود، تتلاشى داخل

حلبته الذات خلف أبجديات صراعات كبرى، وهنا تتحول القصة إلى علامة ثقافية، والسياقان معا يفضيان إلى حالة من التأمل العميق في النص وأبعاده، وعبر هذه الثنائيات تنشأ بنية لغوية وليدة فكر معرفي يتحرك وينسج مسار حركته عبر التاريخ.

يشكل الإحباط النفسي الذي يعيشه بطل القصة حالة رمزية لقطاع عريض من المفكرين وقد نال الإحباط من عزيمتهم، وقد يرتفع مستوى هذا الأخير فيشعر الفرد أن كل شيء ضده، وأن عالمه لا يستحق مجهوداته، وهو الشعور الذي تملك في الأخير بطل القصة: «ابتسمت عيناه. شعر بأنه تخلص من الجني الذي سكن نفسه ردحا من زمان... وبقدمه الثابتة القوية، حطمه كما خشيت النملة من أن يحطمها سليمان جمع الحطام والقلم بين أصابعه ليودعها جميعها في سلة الزبالة»33، نهاية لا يمكن إلا أن تؤسس لمشروع استيطاني يسعى نفي الفكر، والتأصيل لهوية العوالم الافتراضية بإغراءاتها، وترفها المادي والمعنوي، بعيدا عن لهب الفكر والانشغالات الوجودية.

تيمة الانبهار

يشكل موقف الانبهار بالقوي فضاء مغريا لكل من يبحث عن واقع ومكانة مغايرة لما يعيشه، يحقق من خلاله توازنه المفقود، ويكسب من خلاله كرامته وكينونته الإنسانية بما تحمله من معاني العيش الكريم، هكذا تقرر الشخصية في قصة «المخزني» التضحية بأرضها في سبيل أن تحمل لقب «المخزّي» بما يحمله اللقب من دلالات القوة والاستعلاء وما يفرضه من احترام، وهو ما يجليه قولها: «وأنا أريد أن أكون مخزنا... يخافني الناس كما كان أبي يخاف منه، يرجوني الناس كما كان خالي يرجوه، يخدمني الناس كما كان عمي الطيب يخدمه مرتاح النفس قرير العين...»34، والمقطع بهذا الوصف التعبيري إنما يهدف «تناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه»35، وهو من جانب آخر نوع من الوصف يحمل المتلقي على إدراك تلك المقارنة التي تقيمها الذات البسيطة/الضعيفة في علاقة مع الآخر السلطوي/القوي...، بشكل يفسر بعضا من دواعي ولع الذات المغلوبة بالآخر الغالب.

تتحقق الرغبة ويصبح المغلوب بدوره غالبا في القصة، في غير قدرة على التحرر من تراكمات الماضي الإذلالية، فتتجه الشخصية إلى ممارسة انتقامها والقول بوجودها الجديد؛ وجود القوة والاستعلاء، يسترجع السارد ماضي الشخصية وقد بلغ منها الوهن: «امتص الزمن الحياة من جسمه الواهن. في الغرفة الضيقة المتداعية كان يقضي أنهاره ولياليه... شريط الذكريات ظل حيا في نفسه يحدثه عنه المخزني، الذي كان منذ دفع الأرض ثمنا لوظيفة المخزني: يأمر وينهي. يأخذ من الذين يدفعون تافها ما يأخذ. المخزن مقامات. أحدهم يأخذ الأرض وآخر يأخذ قبضة نعناع «الكلمة» كانت تشعره بالفخر والعزة. احتقر الآخرين. ساق خصما قديما له إلى السجن، ولم يكن في ذلك غير مخزني ينفذ كلام المخزن»36، والمقطع بقدر ما كشف مشاعر الذات المزيفة في القوة بقدر ما كشف ضعفها وخنوعها وهي مستعبدة.

يطرح عبد الكريم غلاب سؤال أزمة الذات، وهموم الانسان البسيط المعنف ماديا ومعنويا، وفق خطاب سردي يشكل علامة دالة تحمل دلالات تشير إلى الشروط التاريخية والاجتماعية والفكرية التي تساهم في تشكيل وعي الذات، وبناء ملامح انبهارها، وتحديد مسار أحلامها.

تيمة الهامش

اعتدنا منذ طفولتنا على النظر إلى الهامش بصفته فضاء قليل الأهمية، محدود الوظائف والمهام، التي لا تتجاوز تدوين ملاحظات، أو تدارك هفوات بجوار المتن، وبتطور وعينا وتقدم مراحلنا العمرية أصبحنا ندرك أن الهامش أوسع من حيز ضيق لتدوين الملاحظات، فهو الشرح والاضافات والمتسع في الكتابة عموما، وهو ذلك التجمع السكني القائم عند أطراف المدينة حيث صور الفقر بمختلف ألوانه، وبذلك تحرك مفهوم (الهامش) خارج الفكرة النمطية، واستقل تدريجيا عن المتن والكتابة، بل إنه أصبح نوعا أدبيا يعكس القلق الوجودي والاضطرابات النفسية والاجتماعية.

تأخذنا قصة «شْبر وفتر» تلقائيا إلى جغرافيا المهمشين، يقول السارد: «احتدت العاصفة زفرت الرياح بصفير مرعب احتجاجا على أنها لم تجد منفذا غير مضيق بين مجموعات البراكات وبيوت القصدير. زمجرت... ارتعدت البراكات والعاصفة تلفها. الرياح اقتحمت عليه مخبأه. لم تقو صخور الطين وأشلاء الآجر على الإمساك بسقف براكته... دفع الباب أطل برأسه رؤوس أخرى كانت تطل... -صباح الخير... ياك لا باس؟ - والو باس... مرت العاصفة ببراكته مرات في كل شتاء. ذهبت مرة بفراشه، بمصباح الغاز كان بجوار مرقده، سرواله البنطال، رآه الجيران يطفو فوق الماء... وضحك وهو يطل من شق ليستلف من جاره سروالا قديما...»37، والمشهد على ما يحمله من سخرية إنما يطرح السؤال حول دواعي هذا الحضور الأسلوبي؟ وهل هي

محاولة من الكاتب لتعميق الوعي بمدى معاناة وآلام هذه الفئات المهمشة، ففي ظل غياب البدائل المتاحة، يجب علينا -على الأقل- إدراك معاناة العالم الهامشي في ضوء سياقات أكبر من الظروف والملابسات المحيطة بهم.

وتتجاوز صور الفقر والهشاشة في القصة النموذج الفردي إلى تعميم يتسع ليشمل نموذج الأسرة كلها، بكل أفرادها صغارا وكبارا، يقول السارد: «أنت بين جدران من صفيح، سقف من صفيح، البراكة التي تحكم، تحدد منامك، منام عائشة... محمد وقدور ورحمة وفاطنة... الأربعة الآخرون، الأخريات الذين، اللائي تنتظرهم بطن عائشة... عمي السقاط لم يختر، لم يحدد مكان حياته الأخرى، شبر وفتر... في الدنيا كما في الآخرة: شبر وفتر...»38، ويمتد السارد عميقا راصدا التفاصيل الصغيرة: «حينما يلف الصمت مجمع البراريك، وأختلي مع عيشة... آذان تتسمع كأذني وهي تلتقط بكاء الطفل ومناغاة الجدة ووشوشة الجار في أذن الجار...؟ كل شيء، كل حركة...في البراكة، في كل البراريك المتلاحقة تذكر: الفضاء الواسع. نوالة هنا...نوالة هناك... أنا وعائشة»39

تجرد قصة «شبر وفتر» الذات المهمشة من كل شيء حتى لتبدو عارية أمام القارئ، فترسم حالتها النفسية والاجتماعية، في ارتباط بقيم التضامن، وذوات فاعلة بإمكانها تأسيس ثقافتها وإثبات هويتها، بل إن المكان على هامشيته يصبح فاعلا في تطور المركز، والحفاظ على إيقاعه الاقتصادي، يقول السارد: «الرجال الشباب؟ أين هم؟ لم يدرك في صباحه ذاك أن المعامل ابتلعتهم»40.

ويختلط السرد بمشهد التذكر، تذكر رحيل الساهل وعدم عودته: «الساهل رحل... لم يعد للقرية. قالوا: ابتلعته المدينة...»41، فيختلط الخيال بالحقيقة، ويصبح الغياب في حد ذاته علامة على الهامشية، حيث يتلاشى الهامشي وسط المركز، وحده الفراغ يملأ الفضاء، مؤسسا فلسفة العدمية.

مثلت المجموعة القصصية «هذا الوجه أعرفه!» لعبد الكريم غلاب نموذجا للنصوص الإبداعية ذات الحساسية النفسية في المقام الأول، فقد جعلت غايتها العمل على كشف أبعاد الشخصية في آلامها، إحباطها، عطائها، أحلامها... بشكل ينم عن وعي الكاتب وهو يلم بانفعالات أبطاله، ويرصد تحولاتهم الوجدانية والوجودية، والمجموعة القصصية إنما سعت الكشف عن مواطن قوة وضعف الإنسان وحدود تحمله في ظل التغيرات السريعة التي تشهدها المجتمعات في مختلف مناحي الحياة، نتائج تؤكد أهمية أعمال عبد الكريم غلاب الإبداعية وحاجتها من جديد للدراسة والتحليل، في ظل ما تحفل به من شفرات ورسائل لانهائية.

هوامش:

* -هذا الوجه أعرفه!: عبد الكريم غلاب، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1997. (يضم العمل خمس عشرة قصة، موزعة بين مائة وخمس وستين صفحة من الحجم المتوسط).

24 -علم النفس الطبي الوقائي: عبد الرحمن العيسوي، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، 2011، ص: 193.

25 -المجموعة القصصية، ص: 61.

26 -المجموعة القصصية، ص: 62.

27 -المجموعة القصصية، ص: 65.

28 الاغتراب والإبداع الفني: يوسف محمد عباس، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2004، ص: 28.

29 المجموعة القصصية، ص: 65.

30 المجموعة القصصية، ص: 67.

31 المجموعة القصصية، ص: 65.

32 المجموعة القصصية، ص: 66.

33 المجموعة القصصية، ص: 68.

34 المجموعة القصصية، ص: 92.

35 بناء الرواية «دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ»: سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إصدارات مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004، ص: 113.

36 المجموعة القصصية، ص: 97.

37 المجموعة القصصية، ص: 114-117.

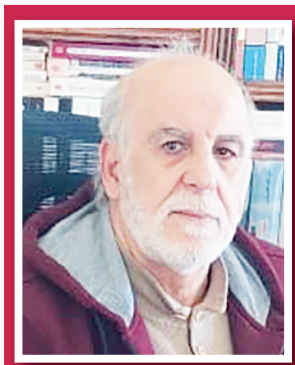
38 المجموعة القصصية، ص: 120.

39 المجموعة القصصية، ص: 119.

40 المجموعة القصصية، ص: 117.

41 المجموعة القصصية، ص: 116.

شعرية السطح عند حسن المقداد



محمد خصيف

المعنى كالزمن يتجلى شذرات؛ فمع توافد حلقات الزمن ومقاطع اللحظات أجدني مكتشفا الجديد عن منجز الفنان حسن المقداد التشكيلي. تعرفت عليه منذ ثمانينات القرن الماضي وكان آنذاك قد قطع أشواطا من شريط الإبداع. فالمعلوم أن بوادر مشروعه الفني كشفت الستار عن نفسها منذ أواسط السبعينات، وهو مازال في مرحلة التكوين. تميزت تلك الملامح الأولى بتنوع أسلوبي خالص وثراء جمالية تعزف أوتار التألق والسمو، عبر تقديمها فنًا يتجاوز التقرب منه مجرد الإبهار البصري أو التأثير العاطفي، بل نجده مُركزًا على إبراز حيوية الخامة من خلال حركات بسيطة وواضحة، تجعل المواد تنبض حياة. فالنظر إلى لوحة حسن المقداد يُشعل شرارة العين انتباها وحذرا؛ حذرا حتى لا يكون النظر مجرد مرورا عابرا بسائل السطح دون مساءلة العمق. أما شدة الانتباه فتتيح للمشاهد المتفحص الانغماس في سمفونية إيقاع داخليّ بطيء، حيث تُردد اللوحة صدى الذاكرة والنسيان والخلود.

أقول بصريح العبارة إن المقداد يرسم الصمت بقدر ما يرسم اللوحة.

الكتابة عن منجز حسن المقداد ليست نثرًا، ولا سردًا مطولا وجافا لتقنيات الرسم، ولا سردًا للخيارات الفنية الممكنة. بالتأكيد لا! عند مواجهة مثل هذه الأعمال، يُدعى المشاهد إلى استيعاب القوانين الكامنة التي تتغلغل في أعماق تكويناتها الفنية والجمالية وحتى المرامي الفلسفية، كما لو كان يُجري بحثا أثريًا بصريًا، مُنتبهًا إلى الطبقات المختلفة، إلى الصمت الذي يطفو على السطح. لكل بصمة - خدش، أو ترسب مادة، أو أثر محو - سبب الوجود. نتفاعل مع لغة بصرية صامتة لكنها مُلحة ومحرجة، بحيث تستطيع العين أن تتكفل بزمام الأمور إلى الأبد. تميل هذه العملية إلى تحويل اللوحة إلى فضاء للذاكرة الحية بدلا من كونها مجرد شيء جامد ومحايد. تستمد مبادئ المرئي وغير المرئي قوتها من بعضها البعض في نشأة عمل يُعاد تشكيله باستمرار. قنرى السطح، على الرغم من كونه مُسطحًا، إلا أنه ليس موحدًا أو ثابتًا أبدًا. فقد يتراقص أمامنا بنغمات متنوعة وأحيانا مترددة. يبدو وكأنه يكشف عن خربشات ذاكرة مدفونة، كما لو أن كل لوحة احتفظت بآثار سابقة طواها الزمن، لكنها تقاوم في محاولة لاستعادة أجواء الماضي. تظهر اللوحة كنتيجة لتراكم تدريجي، تتعامل معه يد الفنان بمهارة احترافية. كل طبقة تذكر بما سبقها، وكل تدخل يترك أثرا، دقيقا أحيانا، لكنه يثير قلقا دائما. تصبح اللوحة أشبه بمخطوطة قديمة، لا لتروي قصة مكبوتة، بل لتُظهر أن المعنى، كالزمن، لا يتجلى إلا في شظايا.

لا يمكنني، بأي حال من الأحوال، أن أعد هذا النهج احتفاءً بنهاية التشكل وبناء شكلي تام، أو بحثا عن انسجام بصري يسعد النظر ويفرح الناظر. بل على العكس، يبدو حسن المقداد هنا أكثر حذرا حتى لا يسقط في أي انغلاق شكلاني قد يقوض رحابة الفضاء التشكيلي ويشد إلى الحوافي انبساط الإيماءات، ومن أي ضربة فرشاة تائهة قد تؤدي إلى خنق الفعل الإبداعي ولجم لسانه. أرى أن اللوحة تُصوّر كحقل مقعر تُنشئ داخلها قوى الطرد المركزي مساحة للتفاوض الدائم بين حركة البناء ودافع التدهور. لا يُدعى المشاهد إلى الإعجاب بتكوين تحكمه قوانين تقليدية متهالكة، بل إلى تجربة سطح مُعلم، مُجتاز، وأحيانا مُتضرر. عندئذ، تعمل اللوحة كجدار عتيق شوته آثار جرافيتي باهتة، أو كأنها أرضية دُستَت حتى تآكلت، أو وثيقة بصرية يُعاد كتابتها باستمرار، تقاوم الزمن، ولم يتبقَ منها إلا شظايا.

قد يوحي تنظيم الفضاء التصويري، الذي غالبًا ما يُبنى على تقسيمات شبه هندسية، برغبة في النظام والترتيب. لكن هذا مجرد فهم خاطئ. مع ذلك، لا تُغلق هذه التقسيمات الفضاء أبدًا، بل تُعرّضه لهشاشة داخلية. فالخطوط الرأسية المتكررة لا تُحدّد بقدر ما تقطع. فقد تُحدث انقطاعًا عابرًا، وشقا عميقا، وفاصلا. فهي تعمل كعلامات زمنية أكثر من كونها حدودًا شكلية تؤدي وظيفة الفصل فقط: فواصل، وتوقفات، وتعليقات تُذكرنا بأن الزمن أيضًا يمضي قدمًا عبر انقطاعات وعودة؛ ألا يكون في غفلة منا، عود أبدي؟

إن لوحة الألوان (باليت)، التي تهيمن عليها درجات ترابية هادئة - البيج الترابي، والرمادي الباهت، والأبيض المائل للصفرة، والبني الداكن - تُشارك بشكل قطعي في بناء هذا الجمال المُقيد. لا يسعى حسن المقداد إلى فرض نظام ألوان مُحدد. فلوحة ألوانه، التي تُغني سيمفونية منسقة بدرجات الرمادي المُبهجة، تُضفي على العمل الفني قوة تعبيرية خارقة، لكنه تردد الصمت في خفاء. إنها بالأحرى تقع في عالم ما بعد الحدث، تتموضع داخل ما يتبقى بعد انحسار حدة المشاعر. تستحضر الصمت الذي يلي البوح، والرماد الذي يلي الاحتراق. هذا الغمر اللوني المُستنفد عمدًا لا يُوحي بغياب المشاعر، بل بمشاعر مُصفاة، صقلها الزمن.

من خلال تأثير الخشونة، والمرور عبر العيوب والشقوق، وتراكم وتكديس مساحات من المادة، يكتسب نسيج اللوحة ثقلا يزيده وزنا جماليا، مُتقبلا الصقل والتآكل على حد سواء. تتعايش النقوش الناعمة الرقيقة، التي تبدو معقدة، على سطح مشترك وموحد، يكاد يكون متجانسًا في بعض الأحيان، وأحيانا أخرى ينفلت من قبضة الانسجام.

عمل كهذا الذي بين أيدينا، يُشرك المُشاهد جسده وعقله. لم تعد اللوحة كافية لاستدعاء العين قصد تفكيك شواغل المفكر فيه، بل تُحفز

نوعًا من «اللمسة الذهنية» لمخاطبة اللامدرك بالبداهة. يشهد على العملية استحضار أجزاء عينية تترك التكوينات الفنية تنبض كنبض العرق الوريد متأثرا بخفة أوراق ممزقة وملصقة في طبقات، تستحضر جدرانًا خرسانية تآكلت بفعل الرطوبة، وأسطحًا هادئة ساكنة، تكاد تكون تأملية.

يُولد هذا التباين البصري واللمسي تجربة حسية غنية، حيث النظر يتأمل بضبط النفس. تُعزز العلامات الشبحية التي تظهر على السطح - كشظايا الكتابة، أو أمواج غامضة، أو ذكريات خط عربي - هذا البُعد التذكاري دون أن تنزلق أبدًا إلى رمزية صريحة. إنها ليست علامات تُقرأ أو تُفك شفراتها، بل آثار عابرة، بقايا لغة فقدت وظيفتها الدلالية. أحيانا يُؤكد وجودها لا غياب المعنى، ولكنه لا يعفي من حتمية تهديد الزوال. ما نَطق به يبقى كبصمة هشة، تكاد تكون طيفية.

إن الملمس في لوحات حسن المقداد ليس زخرفة ولا تأثيرًا. إنه ينبع من أخلاقيات تصويرية أصيلة.

الكشط، والنقش، والمسح الجاف، والطبقات المتأنية، حركات كلها تحوّل اللوحة إلى كيان مادي، يكتسب كثافته الخاصة، يلعب فيها الزمن دور عنصر مُدمج. يصبح السطح ساحة للاستكشاف والاستثمار، مثقلا بآثار تاريخه. و من تم تحتضن اللوحة ندوبها وترفعها إلى مصافّ دليل على وجودها.

لا يمكنني أن أفصل بين علاقتي الشخصية مع الفنان حسن المقداد وقراءتي وتأويلي لعمله المتميز. ويجب أن أأكد على أن هذا لا يعني انحيازا ذاتيا يفتقد إلى الموضوعية. ربطتني بالفنان صداقة دامت قرابة أربعين عامًا، تكاد تكون أخوية، تُشكّل فصلا ذهبيًا في حياتي، تميّزت بالرفقة والمشاركة، كنت خلالها شاهد عيان على تحوّلات رحلته الفنية. كنت شاهدًا على فترات من الشك، ولحظات من الانعزال الصامت، ولكن أيضًا على ساعات ابتهاج وفرح هادئ ناجم عن اكتشاف متواصل للذات المبدعة. هذه العلاقة جزء من شراكة أوسع، شراكة ثلاثية تميّزت بحضور الفنان الراحل عمر أفوس والفنان محمد موسيك، اللذين بات حضورهما يرشق سهما من نور وسط رحبة باتت كثيفة الغيوم. يتردد صدى ذكراهما في مخيلتي فيغذي نظرتي إلى الفن. لقد جذّبني هذا القرب إغراء الحديث المُسهب عن الذات، مسلطا الضوء على بطء المسير وكاشفا المعايير الدقيقة التي تحكم الإبداع. لا شيء مُستعجل، ولا شيء يسعى للإغراء.

هكذا تتكشف لي أسرار اللوحة وينطق المسكوت عنه وتتضح رؤية اللامرئي. كل طبقة تُقابل لحظة مُعاشة، وإلحاحًا، واستماعًا مُطوّلا للمادة. تُصبح اللوحة تكثيفا للتجارب، ومستودعًا لأزمنة مُتتالية، حيث تُنقش حياة الفنان دون أن تُروى.

ما تُقدمه لوحة حسن المقداد في جوهرها هو تجربة زمن مُعلّق. لا بداية واضحة ولا نهاية مُعلنة، ولا مركز بصري مُهيمن. كلما ركب المشاهد صهوة جوادها تاه بين نجودها. فلا عنصر مادي يساعد على توجيه المُشاهد، فضلا عن طمأنته. بل نراه يُترك وحيدًا مع السطح، مدعوًا إلى التمهل، والتخلي عن توقع رسالة واضحة أو معنى فوري.

إن عمل حسن المقداد لا يُقدم شيئا جاهزا، بل يُؤجل. يُقاوم الاستهلاك السريع للصور والمطلب المُعاصر للفهم الفوري. لا يُظهر العمل الفني المعنى، بل يُوحي به. من هذا المنظور، يبدو فن المقداد كفعل استذكار متناقض، ذاكرة لا تسعى إلى الحفظ، بل إلى التساؤل عن هشاشتها. تتلاشى الذاكرة، وتتحول، وتعيد كتابة نفسها على السطح نفسه، دون أن تستقر.

يبقى الشكل مفتوحًا، والمادة جامحة، والمعنى سائلًا. يُعطي العمل الأولوية للضعف على اليقين، والتردد على الحزم، والصمت العميق على البيان القاطع. لا تكتفي لوحات حسن المقداد باستدراج النظر، بل تتحدى المشاهد. إنها تواجه كل مشاهد حاضر بهشاشة تفسيره وشراسة تأويله، ورغبته في إتقان المعنى. يصبح النظر حينها تجربة وجودية: قبول عدم الفهم الفوري، والبقاء في حالة من عدم اليقين، وترك العمل يُمارس سحره ببطء.

لا تروي هذه اللوحات قصة، ولا تُمثل شيئًا بالمعنى السردي، لكنها تبقى راسخة في الذاكرة كحضور غامض، كبصمة زمنية تعجز اللغة عن وصفها. وهكذا، يبقى عمل حسن المقداد وفيًا لطبيعته العميقة. فهو لا يُستهان به، بل يتطلب تأملا عميقا، أشبه ما يكون بنوع من الرفقة.

إنها كائنات حية، تتنفس من خلال طبقاتها وجراحها وصمتها. ينخرط الإتقان الشكلي في حوار مع نبض إنساني خفي، مُختبَر على مدى عقود من العمل والصداقة. في عصر السرعة والتشبع البصري، تؤكد هذه اللوحة قيمة الصبر والعمق. لا تنغلق اللوحة داخل إطارها، بل تمتد كصدى دائم، مؤكدة أن الرسم لا يزال بإمكانه أن يكون أثرًا للزمن - زمن لا يمكن سرده، ولكنه يحيا باستمراريته.

حين يتعلّم النظر أن يفكّر

الانفتاح النقدي في الخبرة الجمالية بين المعايشة والحوار

د. حسن لغدش

فنون

لا يولد النقد الفني مكتمل الأدوات ولا متماسك الرؤية، بل يتشكل عبر سلسلة من التحوّلات، غالبًا ما تبدأ بلحظة غير قابلة للتحديد الدقيق: لحظة الانفتاح. هذه اللحظة لا تُختزل في الدهشة الأولى أمام العمل الفني، بل تمثل انتقالا نوعيًا في طريقة النظر، حيث يصبح الفن موضوع تفكير، لا مجرد موضوع إعجاب أو نفور. من هذا المنطلق، يسعى المقال إلى مساءلة الكيفية التي تسهم بها الخبرة الميدانية الفنية مثل ؛ زيارة المتاحف، متابعة المعارض، والانخراط في الحوار النقدي..في بناء مشروع نقدي جمالي ذي أفق معرفي وأخلاقي.

أولًا: الانفتاح النقدي بين الدهشة والسؤال

تشكل الدهشة المدخل الأولي إلى التجربة الجمالية، لكنها تظل لحظة ناقصة ما لم تتحوّل إلى سؤال. فبحسب والتر بنيامين، لا يكمن جوهر التجربة في الأثر الفوري، بل في ما تفتحه من إمكانات للتفكير والتأويل. هنا يتجلى الانفتاح بوصفه لحظة انتقال من الانفعال إلى الإشكال: لماذا هذا الشكل؟ ما الذي يقوله العمل بصريًا؟ وأي تاريخ فني يستدعيه أو يعارضه؟

إن هذا التحول هو ما يؤسس لبداية الوعي النقدي، حيث يغادر المتلقي موقع المشاهد السلبي نحو أفق القراءة التحليلية.

ثانيًا: المتحف كمدرسة للنظر النقدي

لا يُختزل المتحف في كونه فضاءً للعرض، بل يمكن اعتباره مؤسسة لتكوين العين النقدية. فالتكرار، والمقارنة، ومجاورة الأعمال من فترات وأساليب مختلفة، تدرّب الناقد على قراءة الفروق الدقيقة، وعلى إدراك أن المعنى الفني لا يكمن في الموضوع وحده، بل في البنية الشكلية، والتقنيات، والسياقات التاريخية.

يرى بيير بورديو أن الذوق ليس معطى طبيعيًا، بل نتاج تنشئة ثقافية. ومن هنا، فإن الزيارات الفنية المنتظمة تسهم في تفكيك الذوق الساذج، وتعيد بناءه ضمن أفق معرفي واعٍ.

ثالثًا: المعرض والبعد المؤسساتي للفن

يتيح المعرض الفني للناقد فهم العمل داخل شبكة من العلاقات: القيّم (curator)، المؤسسة، السوق، والخطاب المصاحب. إن الانتباه إلى سينوغرافيا العرض، ومسار المشاهدة، والنصوص التفسيرية، يفتح الوعي النقدي على البعد المؤسساتي للفن، ويمنع اختزاله في بُعده الجمالي الخالص.

هنا، يصبح النقد ممارسة تفكيك، لا للعمل فقط، بل للمنظومة التي تحتضنه وتروّجه.

رابعًا: الاحتكاك بالنقاد بوصفه تمرينًا على الاختلاف

لا يتكوّن الخطاب النقدي في عزلة. فالحوار مع النقاد، والمشاركة في الندوات، وقراءة النصوص المتعارضة، تفرض على الناقد الناشئ ضبط أدواته المفهومية، وتبرير أحكامه، وبناء خطاب قابل للمساءلة. وكما يشير جاك رانسيير، فإن الاختلاف في التأويل ليس عيبًا، بل شرطا لخصوبة الفكر الجمالي.

خامسًا: التراكم وبناء الذاكرة الجمالية

المشروع النقدي ليس ثمرة لحظة واحدة، بل نتيجة تراكم زمني من المشاهدات والقراءات واللقاءات. هذا التراكم يكوّن ما يمكن تسميته بـ الذاكرة الجمالية النقدية، التي تسمح بالتمييز، والمقارنة، واكتشاف منطق التكرار أو القطيعة داخل الممارسة الفنية.

سادسًا: الانفتاح النقدي كموقف أخلاقي

لا يكتمل التحول النقدي دون تبنّي موقف أخلاقي: موقف لا يخضع لمنطق السوق، ولا يجامل الذوق السائد، ولا يعادي التجريب باسم الهوية. هنا يصبح النقد فعل مسؤولية، لا مجرد ممارسة وصفية.

إن الانفتاح النقدي ليس حدثًا عابرًا، بل مسارًا يتشكّل بين المعايشة الفنية، والحوار الفكري، والتراكم الزمني. ومن خلال هذا المسار، يتحوّل النظر إلى تفكير، والدهشة إلى سؤال، والتجربة إلى مشروع نقدي جمالي واعٍ بذاته وبسياقه.

نساء البندقية.. في معرض لألبيرتو جياكوميتي

بقلم : فانسون جوف

ترجمة : محمد آيت لعميم

عرفت الاستعارة التي أشاد بها الشعراء دعاية سيئة عند المنظرين. فالانتقادات التي وجهوها معروفة جدا : فالاستعارة تدمج عنصرا ذاتيا في إجراء يهدف إلى الموضوعية. وتعرقل ، ببعدها التجسيدي ، العمل التجريدي للخطاب العلمي ، وتتسبب في ضياع كبير للتدقيق بوصفها نقلا يعتمد المشابهة. لقد طرد باشلار في كتابه « تشكيل العقل العلمي» اللغة المتخيلة من الأنشطة العقلانية ، وحصرها في مجال الفن وحلم اليقظة . فليس بين النشاط العلمي والنشاط الفني من قاسم مشترك في الحقيقة : فالأول يصارع الإسقاطات التخييلية بغية فسح المجال لعلمنة الأشياء بطريقة رياضية. والثاني يشغل على أكمل وجه كل ما يمكن أن تنقله الكلمة من شحنة عاطفية وجدانية .

التفكير والاستعارة عند رولان بارت

في الواقع، ان نري برج أيفل كراعية غنم تراقب قطيعها، هذا الأمر يقول لنا الكثير عن حساسية أبولينير اكثر مما يقول عن التحفة المعمارية التي تم افتتاحها عام 1889 من أجل العرض العالمي. فالبنسبة إلى الوعي العلمي، فالرهان إذن هو التحرر من الصور العفوية، وان نحافظ على الحساب العقلي من الإغراءات الخادعة للغة الرمزية.

إن نصوص بارت « مليئة بالاستعارات» كما يمكن أن يلاحظ ذلك كل قارئ. فمؤلف « مقالات نقدية» يعترف بذلك من دون تردد ،كما يشهد هذا المقطع المقتطف من كتاب « رولان بارت بقلمه» .

« إنه لا يعرف التعمق بشكل جيد. هناك كلمة ، صورة بلاغية ، استعارة . باختصار ، يسيطر عليه شكل لسنوات، يكرره ، يستخدمه في كل مكان (...) ولكنه بالكاد يحاول التفكير بعمق فيما يقصده بتلك الكلمات والصور (...). (بارت 1975، ص 31).

« يتم إجراء الاستدلال في مجمله عبر سلسلة من الاستعارات (...)وما يقوم مقام الحجة هو بسط ثنيات الصور (...) .(نفسه 155).

ألا ينبغي ان يكون في معجم مؤلف ما دوما كلمة - ساحرة (un mot -nana)، كلمة تكون دلالتها حارقة، متعددة الأوجه، مراوغة ، وبما انها مقدسة فإنها توهم انه بهذه الكلمة يمكننا الإجابة عن كل شيء ؟ هذه الكلمة ليست غريبة الأطوار ولا مركزية: إنها ثابتة ومحمولة، منحرفة لاتستقر أبدا ، ملتهبة دائما (تنفلت من كل تصنيف)، إنها بقية وإضافة في الآن نفسه ، هي الدال الذي يحتل مكان كل مدلول « (نفسه ، ص133).

ولمحاولة فهم هذا الدور المنوط بالصور ، دعونا نلقي نظرة ، على سبيل المثال ، حول كلمة « جسد» المتواترة في النثر البارتي لسنوات السبعينيات (1970) ، إلى ماذا تحيل؟ ماهو حقل تطبيقها؟ ما هي الاستعمالات التي يمكن ان نفيدها منها ؟.

استعارة الجسد

الملاحظة الأولى: المعنى الذي يمنحه بارت لكلمة « جسد» ليست له سوى علاقة بعيدة مع التعريف الموجود في المعجم . فإذا كانت الكلمة استعملت بوصفها صورة ، فإنه لا يتبقى من دلالتها الأصلية شيء يذكر ، إذ رابط المجاورة بين الجسد البارتي والجسد المادي ليس واضحا على الإطلاق . وإذا قمنا بجرد الحالات العديدة التي يرد فيها ، فإن الكلمة تشير فيما يبدو إلى الذات الفردية، مع الأخذ بالاعتبار، ابعاده المختلفة حسب النصوص. فالجسد ، في المقام الأول، هو ما ينتمي إلي خاصة ، هو ما أتميز به عن الآخرين. وبتحديد أكثر ، هو تلك البذرة الشخصية التي تسمح بتفرد سلوك او خطاب : « الجسد ، هو الاختلاف المتعذر اختزاله، وهو في الوقت نفسه مبدأ كل بنينة (ما دامت البنينة ، هي الميزة الفريدة للبنية) (نفسه: ص 178). يسجل بارت إلى جانب هذا ، أنه إذا كان أصدقاؤه في جماعة (تيل كيل Tel Quel) يتحدثون نفس اللغة السياسية (الماوية الجديدة لسنوات السبعينيات) ، فإن كل واحد يفعل ذلك بجسده الخاص، يعني بطريقة شخصية ،حميمية، يتعذر محاكاتها. فالجسد، أيا كان المجال، هو ما يتعارض مع العمومية، والتكرار، والرأي الشائع Doxa .

فالجسد، هو ما يحيل إلى الباطن ، فالكلمة لا تشير إلى السطح لكن إلى العمق ؛ لا تحيل إلى المظهر بل إلى الجوهر.

« فبرفضنا منح الداخل للآخر ، فإننا نساومه قليلا علي الجسد» مثل تلك الغانية التي ذكرها التيفاشي في كتابه « نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب» . فيمكننا أن نبيع الجسد المادي دون التضحية بالجسد الداخلي .ففي كتاب « رولان بارت بقلمه» ، سيكون كل جهد الكاتب (المدون) Scripteur بالتحديد هو الحديث عن نفسه. بعبارة أخرى ان يظهر نفسه S'ex- poser ، دون ان يقوض هذا الجسد العميق ، الذي يتخذ اسما آخر هو المتخيل.

« فما أملكه هو المتخيل ، هو تخيلاتي الخاصة « (نفسه ،ص155) . فما الذي يميزني عن الآخرين؟ إنها الصورة التي ألبسها لحياتي الباطنية .

والجسد أيضا هو العفوي بداخلي ، هو ما لا أقدر على التحكم فيه . تحيل الكلمة إذن إلى هذه العواطف أو الأحاسيس المباشرة التي تسبق التفكير . إنه في هذا الاتجاه ينبغي فهم جمل مريكة للوهلة الأولى ، مثل « إن لجسدي أفكارا غير أفكاري» (بارت ، 1973ص 30) .يحصل فعلا أننا نتأثر ، ويتم إغراؤنا ، وانجذابنا دون ان نعرف لماذا. هكذا هي كلمة « كشط» تتحدث لجسد بارت دون أن يقدر على تحديد السبب(هل هو نكهة الكلمة التقنية ؟ هل هي موسيقية الدال ؟ أم دقة المصطلح الجديد؟) إلى حد أنها تحفز الرغبة على ابتكار قصة :

« جسدي نفسه (و ليس فقط أفكاري) يمكنه أن يصنع من كلمات ، أن يخلق بواسطتها «) (بارت 1975ص155) .إذا كان جسدي يتفاعل تلقائيا ، فكذلك ، ليس غريبا أن جسد الآخرين ، المنفلت من رقابتهم ، تتم قراءته فورا .لذلك ، فهذان الجاران في المقصورة (هي: شقراء ، بأظافر مصبوغة . هو : شاب بسراويل ضيقة) يعلنان من دون أن يعرفا ذلك ، علاقتهما الحميمية « (نفسه ، ص167).

أخيرا، فالجسد ،هو ما له علاقة جوهرية بالرغبة . فإذا كان التكرار يولد الملل» الرتابة (التفاهة) هي الخطاب من دون جسد»(نفسه ص141) فالجسد بوصفه تفردا ، مرتبط باللذة . إن الممارسة الاستعارية عند بارت تجد هنا ، ربما ، تفسيرها الأفضل: فالرجوع إلى الصورة يمكنه من الإعلان ، داخل الاستدلال النظري نفسه،عن رغبة شخصية يوصلها إلى القارئ.

لنفحص الآن، حقل تطبيق هذه الكلمة-الصورة . وبعبارة أخرى ، ما هي المجالات التي يشعر فيها بالحاجة إلى استعمال كلمة « جسد» ؟

هناك أولا ، الأنا (التي نتصورها بمثابة مجموعة من الطرائق المختلفة التي « أكون فيها أنا ذاتي « (نفسه ص64) فالأنا ،فعلا، تتشكل من أجساد عديدة .

أحد هذه الأجساد الأكثر بروزا هو الجسد الفيزيولوجي ، كما يظهر من خلال الهضم ، والغثيان ، والرعشة . فكل إحساس يعبر بالفعل عن العلاقة ،المؤلمة أو السارة ، لذات مع نشاطها. فالعمل ،مثلا، يمكنه أن يتسبب في الصداع النصفي ،كما يمكنه أن يتسبب في الإمتاع . فالجسد الفيزيولوجي يمكن الأنا من أن نفهمها من الخارج ،تماما مثل شيء مادي محسوس.

يليه الجسد النفسي ، فالأنا صنعت من الأشياء التي تعجبنا ومن الأسياء التي ننفر منها، ومن الأشياء التي نفضل وتلك التي نرفض . ومن أشياء تجذبنا وأخرى نشمئز منها . إن قائمة ما نحب وما لانحب ترسم دائما ذاتا خاصة .

يوجد أيضا جسد لغوي :» لقد استبعدنا لغته ، أي جسده» (نفسه ،ص 107) هكذا يعلق بارت حينما اتهموه بالنزعة الفكرية ذات المفاهيم التجريدية المعقدة .

لنسجل أن اللغة الأم ، لغة الحبل السري، هي جزء من الجسد، حتى لو كان علينا أن نتعلم أن نحرر أنفسنا منها. فالكاتب هو ذلك الذي يلعب باللغة الأم ، يعني « بجسد الأم» .» من أجل أن يمجده، أو أن يزينه أو من أجل أن يقطع معه» (بارت ،1973، ص 60).

يمكننا ذكر العديد من أجساد أخرى ،في جرد مفتوح على الدوام . كالأجساد العاطفية ،أو الاجتماعية او العمومية أو الجغرافية (هذا الجسد الأخير يمكن تقسيمه إلى أجساد عديدة محلية. مثل الجسد الباريسي أو الجسد القروي) .

استعمل الجسد أيضا من أجل الحديث عن النص 3. فهو يمكننا من أن نعين مجموعة من القيم المرتبطة بهذا المصطلح عند بارت . وهكذا تم تصور الجسد النصي على هيئة صورة الإنسان ، بوصفه واقعا خاصا (,حيث الاختلاف متعذر اختزاله) مفتوحا على الباطن والمحتمل ، يعبر عن نفسه بطريقة عفوية ، ويخاطب الآخر بأسلوب الرغبة .

فعلا ،فالجسد هو ما يرتبط بالاختلاف داخل النص، وبعبارة أخرى ،هو مايتعارض مع العمومي، والإجماع والتكرار. . مثل رامي القنابل على عهد بونابارت ، الذي كسر الصورة النمطية للمتذمر بصوت عال ، يكشف عن روح معذبة تنتحر من اجل الحب. « أحيانا تتلاشى الصورة النمطية وتظهر الكتابة ؛ فانا على يقين أن هذا المقطع من الجملة أنتجه جسد « (بارت ،1973،ص 93). إن الخطأ الجسيم للسميولوجيا هو أنها ساوت بين عناصر النص دون أن ترى أن قيمته تكمن بالتحديد في اختلافه ،بعبارة أخرى في جسده .

الجسد أيضا ،هو ما يشير في النص للاشعور ، وإلى الأعماق. هكذا يمكننا أن نقرأ في كتاب « لذة النص « ان الكتابة تجعلنا نسمع الصوت المجسم للجسد العميق» (بارت 1973،ص105) .يحدث بالفعل أن النص يصدر رنينا « عبر كتابة ذات صوت مرتفع» ، بعبارة أخرى ، بكتابة موسيقية ، حسية ، لا تهدف إلى وضوح الرسالة بقدرما تهدف إلى بريق الدال. وإذا أمكننا القول عن شكل من هذا ، بأنه يمر عبر الجسد ، (بارت ،1973،ص 83) فلأنه يعبر عن متخيل الذات وحساسيتها.

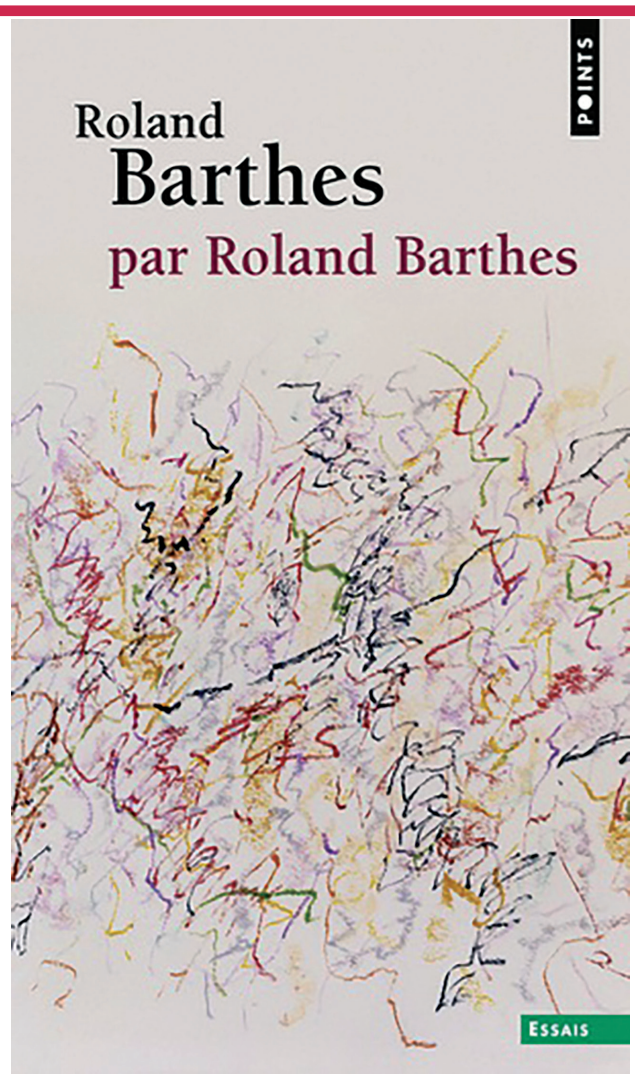
إن جسد النص هو أيضا ما لا يتحكم فيه المؤلف بشكل كلي . إنه ما يقوله النص رغما عن مؤلفه. فالكتابة بهذا الشكل مطبوعة بالجسد عندما « يقفز شيء ما خارج الإطار . « (بارت ،1973، ص 90) .

أخيرا ،النص له جسد / وهو جسد ، حينما لايحيلنا فقط إلى الدلالة ، لكنه يعبر عن رغبة ويوصلها. يظهر الجسد حينما نشعر بهذه السعادة المستمرة والمتدفقة والمبهجة للكتابة « (بارت ،1973،ص159). حيث النموذج هو الممارسة الجنسية السعيدة . « ما هو التدلال signifiane؟ إنه المعنى وقد تم إنتاجه بطريقة شهوانية « (بارت 1973،ص97).

فإذا كنا نهتم الآن ،بالإشارات وبتجليات الجسد في النص ، فينبغي أن نولي اهتماما خاصا بالموضوعة le Thème. فالموضوعة التي تتشكل من الأشياء الملحة ،والاستحواذية هي فعلا « مكان الخطاب هذا حيث يتقدم الجسد تحت مسؤوليته الخاصة « (بارت ، 1975ص 180).

ربما سنندهش من إعطاء القيمة للتكرار،الذي يتمتع بسمعة سيئة لدى بارت . لكن إذا كانت الموضوعة تكرارا حميدا ، فلأنها آتية من الجسد بالتحديد. أما الاعتقاد الشائع Doxa، فهو على العكس « تكرار ميت ، لا يصدر من جسد أي أحد . إن لم نقل يأتي من جسد الأموات « (نفسه ،ص 75). هكذا ،فبارت ذو حساسية مرهفة تجاه الموضوعات الحسية عند ميشلي (القهوة، الدم ، الصبار ، القمح).فالموضوعة تشير إلى ذات ، إلى مؤلف. لكنها تنفجر إلى عدد لا يحصى من العناصر التي يمكننا أن نرغب فيها بشكل جزئي وبطريقة عابرة . إنها لا ترسم وجها متماسكا ،موحدا ، ولكنها ترسم شكلا متحركا منقسما إلى أشياء مفضلة وأماكن شهوانية.

يوجد إذن جسد للنص ، يستدعي التواطؤ او الانزعاج. وهذا ما سيقودنا إلى النقطة الثالثة . فعلاوة على الذات والكتابة. فالجسد بوصفه كلمة/صورة ،يمكنه ان يستخدم للحديث عن القراءة . إنه يقدم نفسه إذن اداة ممتازة لتقويم النصوصة. أستطيع أن أتعرف على النص الجيد من خلال الإحساس الذي يحدثه في جسدي ، بعبارة أخرى ، يكون لدي الشعور أن النص يصف ذاتي ، وأنه « يعلق بي « (نفسه ص147) . هذا المعيار الشخصي والذاتي ، يمكنه بالطبع أن يشتغل بطريقة سلبية . هكذا. فبارت وهو يقرأ بروست لاحظ :» جسدي لا يتجاوب مع قصة المادلينة، هناك أحجار الرصيف ، ومناديل بالبيك،فاكثر ما علق بذهني وذاكرتي هو الرائحة» (نفسه،ص139). بتعبير آخر ،تمر الذاكرة اللإرادية لديه عبر الرائحة أكثر من الذوق واللمس . فبعض التجارب تجبر الجسد على الاستسلام، وان يتلقى بنفس واحد الوعي بما هو كائن. لنسترح قليلا من المتن البارتي، ونتذكر أن مونتيرلون وهو يقرأ رواية « أين تذهب Quo Vadis ، في سن التاسعة ،تكشف لديه قربه من القيم الوثنية وعداؤه للمسيحيين عموما وللحواريين



بشكل خاص «4.

حينما يتفاعل جسدي ، وبغبارة أخرى حينما تسيطر العاطفة، فإنه يكشفني لنفسي. وللسؤال : كيف للكلمة(النص) ان تصير قيمة ؟ فالجواب هو « على صعيد الجسد» : عبر « ,الرعشة الجسدية» (بارت 1975،ص133).

انطلاقا من هذا البحث المختصر ،لنحاول ،من أجل ان نختم الأمر، استخلاص وظائف الاستعارة في الخطاب النظري عند بارت .

وظائف الصورة

يبدو أن الاستعارة تؤدي أولا لدى بارت ، وظيفة بلاغية (أو إغرائية) تندرج في سياق الإقتناع بأن الخطاب النظري يقيم حوارا مع قارئه. فنص التفكير ، بالفعل، ينبغي أن لا يصادق فقط على محتوى ولكن أن يجد الإستراتيجيات الفعالة لنقله إلى المرسل إليه. فالصورة من وجهة النظر هذه ، لها ثلاث مزايا : فهي لا تدعو إلى التواطؤ فحسب (إنها تتوجه إلى القارئ من خلال صيغة العلاقة العشقية) ،لكنها تنتج أثر المشروعية (فالمؤلف يظهر ما بداخله) ،وتسهل التذكر (فالكتابة تلفت الانتباه اكثر بسبب حسيتها).

,تضطلع الصورة فيما بعد بوظيفة تعليمية، فإذا كانت النظرية تهدف إلى أن تندرج تحت قانون التنوع الظاهر للواقع (علم إلا بالكلي) فإن الصورة تعرض نفسها بوصفها مرحلة وسيطة في هذا العبور من المجسد إلى المجرد. ومن اجل تفسير أن اللذة في القراءة مرتبطة بالتقطع بين الحسي والفكري ، ينطلق بارت من صورة القبلة العاشقة : فعلى غرار العشاق الذين لديهم القدرة على التحدث وتبادل القبلات في الآن نفسه، فإن النص ،يمكنه بنفس الحركة أن ينتج المعنى ويثير اللذة .(نفسه ،ص144)

تؤمن الصورة أيضا وظيفة إيديولوجية ، إذ لها أولا بعد نقدي. فالتفكير بالصور ، يعني التنديد برؤية ما للعلم والحقيقة ، وأن نجعل العقلانية الكلاسيكية محل تساؤل ، ونوحي بأن مثالية الفكرة الواضحة والمفهوم المحدد هي بعيدة المنال . في الواقع، ألا يندرج تخيل خطاب من دون استثمار من يتحدث (ما يفترض أن يكون عليه الخطاب العقلاني) ضمن اليوتوبيا ؟

إن بارت وهو يفضل الاستعارة عن المفهوم يندرج ضمن سلالة نيتشه (المؤلف المرجعي انطلاقا من لذة النص).فالنسبة إلى فيلسوف العالم الحسي ،تأتي الاستعارة في المرتبة الأولى ، لأنها تشهد على تجذر الفكر في الواقع : فالمفاهيم ليست سوى صور قديمة مر عليها حين من الدهر.

« ما الحقيقة ؟

إنها حشد متحرك من الاستعارات ، والكنايات ، واللشبيهات . باختصار ، هي مجموعة من العلاقات الإنسانية ، رفعت إلى الأعلى شعريا وبلاغيا ، وحولت وزينت . وبعد استعمال طويل، بدت للناس ،راسخة ومعتمدة وملزمة . فالحقائق أوهام نسينا أنها كذلك ، استعارات استهلكت وفقدت قدرتها الحسية» (نيتشه ،1969ص،173).

يمكن الرجوع إلى الصورة من أجل تمرير عدد معين من القيم ، وإن التفكير بواسطة الاستعارات ، يعني أن نظهر أن المعنى التعييني (أو الموضوعي) ليس بالضرورة أكثر إخبارية من المعنى الإيحائي (أو الذاتي) . وبتحديد أكثر ،أن نؤيد بشكل غير مباشر كل القيم المرتبطة بالصورة : الرغبة والاختلاف، والمتخيل والخاص. فالرهان هو الخروج من علاقة القوة الملازمة لخطاب الحقيقة « إذا كنتم تحبون الكلمات إلى الاستسلام لها ،فإنكم ستنسحبون من قانون المعنى ومن الكتابة الأداتية ecrivance» (بارت 1975ص155).

أخيرا تؤدي الاستعارة وظيفة استكشافية واستدلالية إذ بعض الصور تقدم نفسها بصفتها تشكيلا للفكر . فالصور الأكثر إثارة للذهن هي الصور التي تحيل إلى أشكال مكانية: الجسد ،كما رأيناه من قبل ، وكذلك السطر، والدائرة ، والمثلث، والصليب ، والشجرة ،والعقدة، والميزان. والنهر. إننا نتعلم أشياء عن أنفسنا ،أو بتحديد أدق، حول أنفسنا في علاقتنا المادية والعاطفية والتخييلية مع العالم. فهي تقدم نفسها بصفتها طريقة في المقاربة الأنطولوجية و هي أكثر تناسبا من التقديم العلمي. ولنزد على ذلك أن هذه الصور البدئية والأصلية ،لديها في الغالب قيمة تركيبية .

هكذا يفتت بارت كلمة « جسد» إلى موضوعات فرعية (جلد، بذرة، طية) أو أنه يخفض المصطلح النوعي في أنماط مختلفة. هذا البسط للاستعارة يصل أحيانا إلى فرضيات مهمة : فكما أنه لدى الكائن البشري لايمكننا اختزال الجسد الشهواني في الجسد الفيسيولوجي (الطبيعي) ، فكذلك لذة النص ،لايمكن اختزالها في اشتغاله النحوي (بارت ، 1973،ص 30) .فالصورة ليست صالحة للمعرفة فقط ، بل إنها ملازمة لها. فإذا كانت اللغة تفرض دائما رؤية للأشياء (إنها العبارة الشهيرة «فاشية اللغة»)، فالطريقة الوحيدة للتعبير عن فكرة غير مسبوقة هي العودة إلى الاستعارات. فلا فائدة لنا في أن نترجمها : فالقيام بذلك يعني إحالتها على معنى جامد ،ومختزل ،وممتص، بعبارة أخرى ،قد تم التفكير فيها من قبل.

سيكون الفكر النظري ،إذن،مثل الفن مبصوما بالذاتية والمتخيل، لكن سيتعلق الأمر بالخصوص بسؤال الكتابة أكثر من المحتوى إذ في نشأتها وتكونها ستكون قد غادرت المدلول 5 ،طارحة ، فيما تستهدفه، مسألة اللذة.وبالجملة ، ومهما كان المجال المعتبر (صورة شخصية، يوميات حميمية، خطاب الأفكار) فإن رولان بارت كان يتصرف دائما بصفته كاتبا ، يعني كما لو أنه شخص يفضل الجانب الحسي للعلامات « ويعرف جيدا أن كلامه (....) يدشن غموضا ،حتى و لوأنه يقدم نفسه على أنه قطعي وحاسم (...) وأنه لا يمكن أن تكون لديه شعار آخر سوى الكلمة العميقة لجاك Rigault:» وحتى عندما أؤكد فإنني لا أزال أتساءل» (بارت 1964،ص 153).

هوامش:

-1 لذلك البعض، مثل فرانسوا راسيتي ،يقلل من الأهمية العلمية لمقالاته (راسيتي،1989،ص: 22) .

-2 أنظر الشذرة بعنوان « أحب ،لا أحب» نفسه ص120

-3 إذا كان لدينا كلمة corpus ، فالعلماء العرب يشيرون إلى « الجسم المعين» corps certain

-4 رسالة ذكرتها ماريا 1960 kosko ص 130.

-5» يمكن تسمية كل خطاب يقود فيه اللفظ إلى الفكرة فهو شعرية «. (بارت ،1975: 155) .

المراجع:

Barthes,Roland(1964),Essais critiques, Paris,- «Seuil,» Ecrivains et écrivants.

Barthes,Roland 1973) Le plaisir du textes ,Paris- « Seuil « Points

-(Barthes,Roland(1975
Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, : Seuil « Écrivains de toujours »

Kosko, Maria(1960) Un best -seller,1900:Quo-.Vadis,Paris : Corti

Nietzsche,Friedrich (1979).[1873],Le livre du-:philosophe,traduction,française A.K Marietti,Paris Aubier-Flammarion

.(Rastier,François(1989
.Sens et textualité .Paris :Hachette

الأمّ مُوقّعة على أوتار البصيرة

نجيب العوفي

وحين أقرن عنوان الديوان الجديد للشاعر عبد الحق بن رحمون (أوتار البصيرة) مع عنوان ديوانه السابق (صاحبة السعادة)، الصادر سنة 2020 والذي تسكن الأم سويداءه، تؤول صيغة عنوان هذه القراءة إلى (صاحبة السعادة، موقعة على أوتار البصيرة). فهما معا موقعان على وتر الأم، قصيدا موصولا مفتوحا على مفاجآت الشعر وفيوض البصيرة.

وفي النفس أشياء من الأم، لم تُشف وغُلّة شعرية لم تبلّ.

وبين العملين وحدة نسقية شعرية وعضوية جليّة. والوشائج قائمة بينهما أوثق وأعمق ما تكون الوشائج. فالأم هي المبتدأ والخبر وهي الشجن الجميل الذي زار الشاعر وباغته برحيلها مع طلائع جائحة كورونا سيئة الذكر.

في متون وقصائد الشعر العالمي، على تعاقب الأزمنة والأعصار واختلاف الأمكنة والأمصار، كانت المرأة / الحبيبة مدار الشعر وموضوع التّوق والصبابة والهُيام، في حالي الصدّ والوصال.

في مقابل هذه الصورة النمطية السائدة للمراة، تتجسد صورة أخرى مثالية – متعالية، هي صورة الأم الطهرانية التي تحفها هالة المقدس.

وتحظى هذه الصورة بمكانة خاصة وبهية في المخيال الشعري والسردي العالمي.

لكنها مكانة طُلية، تبدو كاستثناء على قاعدة، فالرمزية الإيروسية هي الغالبة على المرأة في الذاكرة التاريخية.

ويبدو الشاعر عبد الحق بن رحمون، من الشعراء القلائل الذين ضربوا موعدا شعريا موصولا بميقات القلب والوفاء مع الأمّ، منذ أن فجع برحيلها مع جائحة كورونا.

فأرخى عليه السدول ليلان، ليل رحيل ست الحبايب، وليل الجائحة.

ولم يكن من ملاذ ومعاذ من هذا الليل الأليل، سوى نافذة الشعر، نافذة الإغاثة الإبداعية والروحية، عبر تا ريخ الاحتقا نات الإنسانية التعيسة.

إنه فيما يبدو، صاحبُ مشروع شعري حميم، آيته وغايته أن يكتب (ديوان الأم).

والمفارقة الشعرية هنا، أنه بعد رحيل الأم رحل الأب.

لكن المرء يبقى مشدودا إلى رحمه الأولى التي أطل منها على الحياة.

وللتأويل الفرويدي والتاريخي محلّ من الإعراب.

لذلك يندّ ويشذّ هذا الديوان عن أغراض وتيمات الشعر النمطية، فلا هو برثاء إذ يأتي في سياق الرثاء، ولا هو مما ينفثه شعراؤنا من هواجس وشواغل وأسئلة شعرية وفكرية ووجدانية ناضحة من الوقت.

إنه ديوان يعقد صلاة خاشعة في حضرة الأم حصرا.

وبقية التفاصيل تغدو وتروح في فضاء الروح والبصيرة.

كما تغدو وتروح في فضاء الو قت السياقي – السياسي – المُ حايث.

غاية الشاعر في هذا الديوان الصوفي المفتوح للأم، أن يكتب أمّه.

فهو شعر غنائي بحمولة روحية – صوفية.

لنستمع إليه، وهو الناطق بلسان الحال:

(كتبتُ أمّي في ديوانٍ موسوم بـ «صاحبة السعادة»
ومنيّتَ نفسي، أنني سأجدها معي روحا
وجسدا لمّا أفرَغ من آخر كلمة..
لكن لم أجد أمي
وبكيت أكثرَ، أكثر
أمي سافرت نحو البياض
يا الله
ازداد حبي لأمي أكثر في الحلم
الحلم طريقٌ لأراها.) ص 49

ولعل الشاعر يرثي، من منظور تأويلي، رمزية وطهرانية ودُنوّ الأم، في زمن تقطّع الأرحام والتغوّل الوحشي الذي يسود العالم.

لعل الطفل – الشاعر الذي يسكنه أقوى ما يكون إحساسا بالفقد. أقوى ما يكون إحساسا بالحاجة إلى الأم.

ويكفي أن نحيل هنا تمثيلا إلى الآهة العفوية التي يلهج بها المرء كلما مسّه همّ وكرْب / أمّاه. وترجمتها المغربية البليغة «أيَهنّا».

ونصوص الشاعر في هذا العمل توْسعة وتفْضية شعرية عذبة لهذه الآهة العفوية البليغة.

ثمة إضاءات وعتبات مناصّية أولية لا محيص من الإشارة إليها.

في العتبة الأولى ص 3 نقرأ /

(كُتب هذا العمل الشعري بضفتيْ جبل طارق بالمغرب وإسبانيا، في الفترة مابين 2019 و 2020).

ولمكان وزمان النزول هنا دلالتهما بلا شك.

وفي العمل السابق (صاحبة السعادة) نقرأ في ص 3 أيضا، الإضاءة والعتبة المناصية التالية:

(كتب هذا العمل صيف 2019).

هذا ما يجعل العملين توأمين صِنوين تجمعهما شهادة ميلاد مشتركة. يجمعهما رحيل صاحبة السعادة.

ومع هذه الإشارة المكانية والمرجعية لضفتي جبل طارق بالمغرب وإسبانيا، أزعم أن نصوص هذين العملين اختمرتْ واستوت وآتت جَنيها في ربوع مدينة شفشاون. ولا يمكن لهذا الشعر الطليّ إلا ان يكون محفوفا بشعرية وبركة شفشاون وبركة الأم صاحبة السعادة.

وأزعم عطفا أن لأيام الحجر الطويلة يدا طولى في هذه الانعطافة الشعرية الجديدة الوارفة التي اشترَعها الشاعر عبد الحق بن رحمون، أو اشترَعها له رحيل صاحبة السعادة. والشعر بلسم وترياق لأعطاب الروح. والألم مداد القلم كما قال أبوحيان التوحيدي.

منذ عنوان العمل اذن (أوتار البصيرة / ديوان الأم)، تحضر الأمّ أوتارا دافئة تُوقّع عليها النصوص، وهاجسا شعريا مهيمنا.

وللبصيرة هنا دلالة رمزية وشعرية، فهي تستدعي جناسيا وطباقيا طرفها المقابل، البصر..والبصيرة هي العين الباطنية للبصر. وبما أن الأم غابت عن المشهد بصرا وعيانا، فهي حاضرة ناضرة بصيرة ووجدانا.

والطابع الوجداني الروحي تحديدا هو الذي يرخي ظلاله على هذا العمل.

يتوزع المحفل الشعري للعمل، إلى شرفات ومقامات معنونة على الشكل التالي/لا غالب إلا الله – في جبال العزلة – باب المديح – المقامات.

وأظن أن عناوين هذه الشرفات الشعرية كفيلةٌ بالإيحاء بالطابع الوجداني الروحي الذي أومأت إليه.

ومجموع النصوص التي تشغل المحفل الشعري للعمل هي 68 نصا.

ولنلاحظْ هذا الكم الوفير من النصوص الذي يشغل 177 صفحة من العمل ، بما يعني فضائيا صفحة لكل نص تقريبا . وبما يعني شعريا أنها مقطوعات شعرية قريبة من الومضات الشعرية الرائجة في مشهدنا الشعري الآن ، تحت يافطة (قصائد الهايكو).

وبخاصة ان الطبيعة ورمزيتها تشكل موردا ثرّا لمعجم ومخيال النصوص.

وهي إحدى الشفرات السرية لشعر الهايكو .

هي رؤى وانخطافات صوفية – إشراقية ومعزوفات متنوعة مستقلة بعناوينها.

إلا أن جُماع ومحصول هذه المعزوفات يشكل قصيدا أونشيدا وجدانيا متناغما م تلاحما، موقّعا على أوتار البصيرة . موقعا على وتر الأم.

والمحفل الشعري لذلك ، عبارة عن حوارية شعرية طويلة مع الأم ، عبارة عن نجاوى (ج نجوى) وجدانية متراوحة في المكان والزمان ، طرفاها انا الشاعر مخاطِبا ومخاطَبا ، وأنا الأم مخاطَبة ومخاطِبة أيضا.

وكثيرا ما تتخلل النصوص لازمة (قالت وقلت) ، قبل انثيال المقول الشعري.

وللاقتراب من هذه الحوارية الشعرية أسوق المثالين التاليين :

-في نص (الشحرور) مثلا ، نقرأ :

(قالت ،انا دخيل عينك
قد رحلتُ إلى مدينة العاشقين
تعال اجلس جنبي على الأريكة
واسمع صوت الشحرور داخل قلب الإله) ص 11

-وفي النص الموالي (آلة الوتر) نقرأ /

(قالت ،قبل أن أرحل
صنعت لك آلة الوتر التي أريد
وكان لك ما تريد) ص 13

هذا يعني عطفا أن ثمّة حبلا سرّيا بين النصوص ، وفواصل هي في الآن ذاته مَواصل .

وتضعنا النصوص لذلك في حضرة شعرية روحية وصوفية تغدو فيها الأم موضوعا لمديح عال مغمور بالصفات والنعوت والمناقب والتشابيه والصور والاستعارات..وكأنّ الشاعر يُقصي كل أغراض وأشعار المديح،ويستبقي لنفسه مديح الأم صاحبة السعادة.

وعند الشاعر بن رحمون يتلقى القارئ أعذب وأرقّ مدائح الأم :

(عابرا من باب الجنة نادتْ علي
قالت ، يا ولدي
ادخل لأراك وأقولَ لك شيئا
أنا هنا في الجنة حيّة أرزق
الجنة شاسعة ،شُمّ عطرها
وتبرك بنسيمها قبل ان تعود
خذ معك هذا الجلباب الصوفي
إنه من خيوط النور
نسجته لك ،وقت مَديحك لي
البسه وسترى) ص 121

واللغة الشعرية هي الرهان الأساس الذي اعتمده الشاعر في هذا العمل وفي صنوه السابق (صاحبة السعادة)، لنفض مكنونه الوجداني واحتواء زخم تجربة الفقد.

لغة سلسة طلْقة منخَلة صوفية إشراقية، يمتحها من المعجم الصوفي ومن

المعجم الرومانسي الأثيري، ويغمسها دوما في حبر القلب، حيث تسكن صاحبة السعادة .

وتجربة الفقد بلا شك لا يشفي غليلها ويسبر حالها مثل اللغة الصوفية الإشراقية المحلقة في الملكوت والمخترقة لثنائية الحياة والموت .

ولا بدْع في هذا المعجم الصوفي الإشراقي الريّان، فالشاعر عبد الحق بن رحمون سليل مدرسة ناسك الشعر عبد الكريم الطبال، الذاهب عميقا في روحانية وصوفية ورومانسية الشعر المفتقدة في الأزمنة المُوحشة. وهو إلى ذلك، ابن بيئته الأثيرية الرائعة شفشاون التي تشكل في حدّ ذاتها لوحة تشكيلية طبيعية وارفة، وقصيدة شعرية فارهة. والإنسان كما قيل، أشبهُ ما يكون بمكانه وزمانه.

وكأدْني بنصوص الشاعر تراتيل موقعة على قياثر ابن عربي والحلاج وابن الفارض والشيرازي ومن في سِمطهم من الإشراقيين، إذ هي موقّعة على أوتار البصيرة .

إن ثمة ينابيع عرفانية جوفية تروّي نصوص العمل .

وفي نص (الفيض) إشارة تومىء إلى منزعه الشعري :

(تظهر لي المعاني
في رحيق سدْرة المخطوط
يتوالى الكشْف عن حرف يجودُ
بجودِ الموجود) ص 170

ولعل تيمة الحُلولية التي تسري في ثنايا النصوص عبر الثنائية الحوارية ، الشاعر والام، آية على الحضور الصوفي في العمل.

وأجتزئ هنا تمثيلا بالمثالين التاليين:

-(قالت للّه درّك من شاعر
ها قد صرنا روحين
في حرف الطين) ص 17

-(روحي تجسمت في روحها
وصارتا في بدني تتحاوران) ص 74

هذا إلى أن استقراء أوليا لدوال المعجم الشعري في هذا العمل ، يضعنا في المناخ الصوفي والأثيري الذي يكتنف النصوص، وهي مفاتيح الولوج إلى هذا العمل، أو بالأحرى إلى هذا المنسَك الشعري الوجداني الصوفي.

وأودّ في ختام هذه القراءة إثارة سؤالين متواشجين/ كيف تُصاغ الجملة الشعرية، وكيف يُؤسس النص عند الشاعر؟ والنصوص كما ألمحت قبل ، قصيرة – مقصّدة تقترب من ضفاف القصيدة – الومضة أي الأبيغراما أو قصيدة الهايكو. وطبيعي أن تكون الجملة الشعرية على نفس المنوال والمقاس، تعتمد نظام السطر الشعري، ومعظم النصوص موزعة إلى أسطر قصار.

بيد أن الجملة الشعرية لا تتقيد بنهاية السطر ، بل تفيض عنه عبر أسطر لاحقة حتى تستوفيَ وقفتها الدلالية.

وليس ثمة وقفات إيقاعية – عروضية ناظمة يلتزم بها الشاعر ، فالتدفق النثري هو قسيم التدفق الوجداني، فيما خلا بعض الإيقاعات العرَضية المأنوسة في هذا الصدد كإيقاع المتدارك والمتقارب والرجز ، وهي في منزلة بين الشعر والنثر .

هي اذن جمل شعرية محدّدة مقصّدة لا هي قصيرة فتخل ولا هي طويلة فتُمل ، مشكولة إعرابيا، وهذا ما يعضّد رصيد الشعرية في هذه الجملة بما يمكن نعته بالشعرية النحْوية.

وكأن الشاعر يستعيض عن الإيقاع العروضي بالإيقاع اللغوي وإيقاع الشكل .

معنى هذا أن هناك تفكيرا قبليا في الجملة الشعرية وإحساسا بأهمية اللفظ الشعري .

لكن على مستوى الدلالة الشعرية لا مناص من سوْق ملاحظة نقدية - وهي أن الشيء دائما إذا زاد عن الحدّ آل او مال إلى الضدّ .

ونظرا للهيمنة الوجدانية لتيمة الأم على العمل ، فإن كثيرا من النصوص والجمل الشعرية تعيد إنتاج الدلالة الشعرية – الشعورية في صور واستعارات تشبه العزف على وتر واحد. علما بأن صيغة العنوان (أوتار البصيرة) بالجمع توسّع احتمالات وانتظارات العزف .

لكن الشاعر كان لبيبا كعادته، ففتح نوافذ شعرية موازية لتجديد وتهْوية تيمة الأم المركزية، وذلك بانفتاحه على ذاكرة وجنان الأندلس من جهة ، وتفاعله مع بعض الهموم والأحداث الكارثية العربية التي اجتاحت الوطن العربي في العشرينية الأولى من الألفية الثالثة من جهة موازية .

وأزعم عودا على بدء ، أن هذه الهموم والنوائب والفواجع التي ما فتئت تطحن الوجدان العربي ، وفي مقدمتها الفاجعة الفلسطينية مشفوعة بفقدان الأم الحضن الرؤوم لكل أنسان، هي التي ألجأت الشاعر إلى هذا الحضن ليلتمس بعض عزاء عن البلاء كضرب من التطهير الشعري – الصّوفي catharsis يتحرّر فيه من التّرابي، ليُحلق في الملكوت النوراني .

وصدق الروائي البيروني ماريو فارغاس يوسا في قولته الحكيمة :

(إن الأدب أعظم ما اخترعه الإنسان لمقاومة التعاسة) .

إحالة :

عبد الحق بن رحمون / أوتار البصيرة – ديوان الأم. ط 1 – 2024 – مكتبة السلام الجديدة . الدار البيضاء – المغرب .

إصدارات

بن يونس ماجن

دخان لجمر قديم

الديوان الجديد الذي أطلقه أخيرا الشاعر المغربي «بن يونس ماجن»، آثر أن يسميه «دخان لجمر قديم»، كما حمل الديوان عنوانا فرعيا: «نصوص بلا عناوين للقراءة في العزلة»، وقد صدر في القاهرة عن دار الادهم للطباعة والنشر، ويشارك في معرض القاهرة الدولي للكتاب.

وأهدى الشاعر بن يونس ماجن هذا الديوان إلى نفسه بمناسبة بلوغه الثمانين، وهو عبارة عن قصيدة واحدة تأملية في مسيرة الشاعر الحياتية، ولا يخلو من مقاطع شعرية واخزة، تشير بأصابع الإدانة إلى الديكتاتوريات، وصناع الحروب والفتن، وقاتلي الأطفال في غزة وغيرها من بقاع الأرض المسيجة بالقسوة.

وقد أضفى «بن يونس ماجن» أبعادا رحبة على نتاجه الشعري منذ ستينيات القرن العشرين.

يقع الديوان في 132 صفحة من القطع المتوسط.

هذه مذكرات الخريف

بقلم: صدوق نورالدين

1

انبثقت فكرة كتابة مذكرات الخريف عن ظرف زمني دقيق. ارتبط، بوضع صحي لم يكن متوقعا. بات على الذات في خريفها أن ترى العالم من نافذة في الطابق الثالث دون أن تشارك في بناء تفاصيله كمعتادها. هي عزلة استدعت الخريف بالصدفة وليس من خيار سوى العزف على الإيقاع وتمجيد وحدة قاسية حدة غربتها.

2

يرين السيد الصمت في المكان. يتسربل الزوايا متدثرا يهمس حضوره. ويستدعي إلى حوار، خريف الذات. صمت وصمت. صمت تنسج العزلة دقائق حروفه، ولد بالصدفة وفي الصدفة. وصمت يمتلك كينونة وجوده بين أرواحهم. أرواح مؤلفين تسهر على حراسة الأختام، وكتمان الأسرار.

ما من صمت ينتهي. ما من حوار يخلد إلى الأفول. إنما الخيال واحد والثابت التنويع.

3

جاءت مذكرات الخريف _ كما سلف_ بالصدفة. لم تأت لتكتب تفاصيل مشهد الحياة في صورته الكاملة الكبرى، وإنما لتختار مقاطع استذكرت زمنيا تباعا.

لم تكتب الذات ذاتها في سيرة ذاتية كالمتداول. إذ ما المعنى الذي تفيده، ستفيده حياة آثرت منذ طفولتها إلى شبابها وما بعد خريفها، أن ترتكن للعزلة في مدينة صغيرة يكاد لا يذكرها أحد. أما وهي تأنس للخيال وتأتنس، فكسرت أبواب العزلة وأطلت على عالمين: عالم قد من واقع، وآخر نحت من الخيال. ثم انثال الحرف ليعلن صورة الذات، يترجم إحساسها، ما عرفته وتعرفته. ثم أيضا ساح الاسم العلم في سفرة لانهائية في الحياة وما بعد، حيث الخلدة الأبدية.

وجد التاريخ ليذكر الشخصيات، لا ليقصيها.

4

ركزت مذكرات الخريف على أحداث اتسمت بطابعها الثقافي الفكري. إذ، منذ، البداية نشأ تمرين الكتابة. ما يتلبس الذات بحثا عن ولادة، خروج، إطلاق في فضاء الحياة. هي طفولة بداية كالبدايات، سرعان ما رسخت تقاليدها في القول وفن الحكي.

وازى تمرين الكتابة بين الاجتماعي، مشاكل وقضايا ذات خصوصية. والأدبي انثيالات شعرية نثرية، ليقر التمرين في امتداده على القول الأدبي. كذلك سار، وصار إلى كتابة هذه المذكرات.

5

لم تكتب هذه المذكرات كاختيار أجناسي منزوعة من / عن فصائها. كنت ألمحت إلى المدينة الصغيرة (أتراها تحافظ على صورتها اليوم؟) : أزمور. فالذات في هذه المذكرات لم تكن لتكون إلا بتواجدها داخل هذا الفضاء. من ثم فإن ما سيكتب سيقرأ كتاريخ للذات في ارتباطها والفضاء. فنحن أمام تاريخين: تاريخ مدينة وتاريخ ذات. المدينة من حيث تقاليدها، عاداتها

وبالتحديد الجانب الثقافي الفكري. والذات في علاقتها بما يمثل الأدبي (أكان للأدبي حضور؟). فالمدينة الهامش (المدن الهوامش عموما) اعتاشت، تعيش -فقط-على الرمزي في أبعاده الدينية، التاريخية والاجتماعية، مكتفية بالصورة المتداولة عنها. وأما الأدبي فتجسد في حدود دنيا بسيطة: جرائد وطنية، مجلات مشرقية (بالضبط مصرية)، وكتب أدبية مشرقية في مكتبة يتيمة ستختفي لاحقا.

المدينة صغيرة، وبالرغم نشأ الأدبي في حدود. وأما اليوم، فاتسعت، تكاثر سكانها وتقلص الجانب الثقافي الفكري في سياق تحولات تقنية معرفية بلا ضفاف إذا حق. من هنا الإشكال، ومن ثم تثار الأسئلة:

-لماذا ظلت مدن الهامش متخلفة؟

-لماذا لم يوظف التحديث لخدمة تقدمها؟

وبالتالي:

-أين الحل؟ ما العمل؟

6

ارتبط تاريخ الذات، بتاريخ الفضاء الذي تواجدت فيه كما سلف. أيضا، بمن يشغله على تباين المستويات، وتفاوت العقليات. من ثم تأتى التعرف على شخصيات مثلت في جانب أعيان المدينة. وآخر، مبدعين تفردوا بسبق إعلان ذواتهم في محافل الأدب والفن.

عايش الأعيان مرحلتين: الاستعمار والما بعد، أي الإستقلال. لذلك حافظوا على ثقافتين: ثقافة اللباس وثقافة القراءة. تجسدت الأولى في الأناقة. والثانية في ديمومة الحرص على قراءة الجريدة، المجلة والكتاب، وباللغة الفرنسية. وأما المبدعون _ وعلى قلتهم _ فتشربوا باكرا أبجديات المعرفة والفن، وعملوا على تطويرهما. بالتالي، إعلان ذواتهم في محافل الثقافة. ذات المفكر، وذات الفنان.

من ثم حرصت مذكرات الخريف على كتابة جانب من تاريخ هذه الشخصيات كما عاشته الذات وتعرفت عليه. إنه جزء منها كما تحقق في الوجود وكينونة الذات في زمن الاستقلال.

7

جاء تمرين الكتابة بداية الستينيات. ارتبط - كما مر- بالقضايا المحلية إلى أن تحقق مجيء النقلة لم يدم طويلا. وكأني بالذات هجست بالبحث عن الهوية _ إذا جاز _ التي تقر وتدمغ اللحظة بقوة الحضور، إذا ما ألمحت لكون المقروء آنئذ _ ولربما إلى اليوم _ لم يفارق ما أسس له رواد النهضة الأدبية في المشرق. مثل طه حسين، توفيق الحكيم ونجيب محفوظ، العلامات التي تضيء مسار الكتابة والإبداع. وفي اللاحق، تولد الانفتاح على النقد الأدبي كما جسده محمد مندور/ رجاء النقاش، محمود أمين العالم ولويس عوض.

وسم الأثر المشرقي الذات بالتأثير. الوسم الذي تركت مرجعياته أثرها على أدباء وكتاب مغاربة إلى ما انتهى من الغرب موضوعا وترجمة، لولا أن البروز في مؤلفات تحمل الاسم العلم لم يتأت في حينها، وإنما في مرحلة زمنية لاحقة. لذا يمكن

القول ترسخت الكتابة، وتأخر التأليف.

إن ما عملت مذكرات الخريف على حكيه وسرده، بعض تفاصيل تمرين الكتابة. ما استحضرته وارتأت تدوينه معتمدة قوة ذاكرة قل أن خانت صاحبها. كانت الذات _ وإلى اليوم _ تقصد من دون أن توجه. فبالقراءة تعلمت القراءة. وبالقراءة تمرنت على الكتابة.

8

قاد ربط الذاكرة بالزمن إلى الاستذكار والترتيب. تجسد الاستذكار في أحداث ومشاهد عيشت بدايات الشباب مقترنة بنشأة الكتابة والتفكير في التأليف، إلى ما بعد زمن هذا الخريف. لذلك اختيرا بوعي القيمة والأهمية. قد يكون ثمة ما سقط في النسيان، مثلما الذي أعيد تكراره لطبيعة التداخل بين الأحداث.

وأما الترتيب المعتمد، فانبنى على التنامي الزمني، إذا ما ألمحت لكون حياة الأدباء والكتاب العرب لم تمل إلى توثيق اللحظات القوية زمنيا التي مروا بها، وهو ما أضعف جنسين أدبيين: اليوميات والمذكرات إبداعا وبحثا نقديا. فالمبدعون العرب يؤثرون تصريف المادة تخييلا (قصة ورواية) دون الوعي بأن التقدم في السن يفرض النزوع إلى تدوين السيرة الذات (ثمة من بدأ بكتابة السيرة الذاتية) في صيغتين:

اليوميات والمذكرات. وأشيد هنا بالمنجز المصري في شقه الأدبي والسياسي المتحقق في الجنسين.

(يلاحظ على مستوى المغرب راهنا، نزوع بعض السياسيين على تنوع مشاربهم وانتماءاتهم، إلى كتابة مذكرات أقرب إلى الاعترافات، سواء بصيغة مباشرة أو عن طريق حوار وصحافي ما، وهو ما يقتضي إفراد بحث خاص إن أسعف الخريف.)

سألت الأستاذ المفكر والروائي عبد الله العروي في 1996، وكان أصدر روايته الأخيرة «الآفة» مستكملا مشروعه الروائي كما تخيله صيغة ومادة، عما إذا كان في الأفق رواية جديدة، إلا أنه رد ملحا لليوميات (خواطر الصباح) والاعترافات إذا حق (استبانة).

9

صيغت مذكرات الخريف باعتماد لغة أدبية سردية حكائية. على أن الهدف ليس أضفاء التخييل على الكتابة، وإنما إنتاج المعنى الواقعي الهادف، قول الحقيقة في موضوعيتها باتخاذ مواقف كلما اقتضى الظرف. وأما الحديث عن التأويل، فشيء آخر.

10

تحققت موازاة مذكرات الخريف بكتابة يوميات حصرت زمنيا في سنة واحدة، من (1يناير2025) إلى (30 دجنبر2025). وتم وسمها ب «في السبعين»، فضمت في شمولية ما لفت نظر الذات من وقائع وأحداث على تنوع ألوانها.

من ثم تحق قراءة هذه المذكرات بالتوافق واليوميات أو العكس.. فالاستكمال ثابت بين الاختيارين، مادامت مادة الذات المعنية واحدة.

نص مقدمة كتاب «مذكرات الخريف». يصدر عن دار «الان ناشرون وموزعون/ الأردن/2026".