

# مذكرات

لم أكد أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى استعدت يدي أشد بيضاء من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأن خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصتهم من كتابة الافتتاحية ، إنهم / هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زدهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ، أولئك الذين أفنوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزء نظير ما أسدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدران نستحضر بين حين وآخر ذكراهم ونرسخها بقوة الفعل ، ليس فقط بالاقتران على رفع الأكف بالصراعات والدعاء ، ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلاً لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أن لا نُلق راحتهم الأبدية ، ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء ٢

محمد بشكار

Bachkar\_mohamed@yahoo.fr

# العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 12 من ذي القعدة 1447

الموافق 30 أبريل 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

النموذج الأفضل في القرن السابع الميلادي للحديث عن المادة الخام بمفهومها المعاصر، حيث تجلت في العناصر الأساسية التي تضمنتها فصول كتاب محاورات بغداد والمحددة فيما يلي: التسامح المطلق مع الديانات السماوية/التوحيدية؛ إحداث توافق حي معبر عنه بالوقائع بين السنة والشيعية؛ تحديث بناء الدولة وسلطتها المركزية؛ إحداث آليات التنظيم الإقليمي والجهوي، ومراعاة أوضاع الفئات والطبقات الاجتماعية؛ تنظيم الأسرة، وإحقاق حقوق المرأة؛ التمييز بين القانون الإلهي والقانون الوضعي؛ إفساح المجال للعلوم التطبيقية، بما فيها الأرصاد الجوية، والصنائع، والمعمار والرّي، والفلاحة؛

تطوير الهندسة المعمارية،

والموسيقى والخط، والفن التشكيلي والشعر والنثر.

لقد شكلت

كل هذه العناصر

أسس الحضارة

العربية الإسلامية،

وقد تم التعبير

عنها في محاورات

بغداد بما أحدثته من

انقلاب في المفاهيم

السائدة في المركز،

المحيط، وأضحت

بغداد بذلك النموذج الأمثل، وهي

تتغذى بالعلم والمعرفة

والترجمة، واستيراد الأشكال الهندسية والمعمارية، ثم تصديرها

فيما بعد إلى الأقاليم، مما جعل منها مدينة حديثة بكل رموزها

الفكرية والوقائعية، وفضاء للعيش المشترك بين المجموعات

على اختلاف أرائها ومعتقداتها، مما سمح بخلق فضاءات جديدة

للإبداع شعراً ونثراً، وموسيقى وتشكيلة.

كل هذه الروائع، والبدائع، سمحت بفتح المجال لتبادل ثقافي

وإنساني بين مختلف الحضارات، وأضحت مصدراً من مصادر

المعرفة الإنسانية في شموليتها.

وعندما يتم الحديث عن الحضارة في عصر المامون، فلأن

أساسها المحوري يكمن في أنها حققت بالملوس الأرضية

الخصبة لمختلف الأجناس الكتابية وأساليبها التعبيرية، الأمر الذي

أدى إلى الانفتاح على الآخر، وخلق إمكانية التخييل لإنشاء فضاءات

فسيحة للإبداع الفكري والأدبي والفني، وإنجاز في آن واحد فرص

التبادل الثقافي في شموليته.

يمكن في هذا الصدد المزج بين ما هو تخيلي، وما هو عقلائي،

لقد كان العقل قاعدة للتفكير والإنجاز في عهد المامون، فارتبط

بمجملة أهدافه بالتخييل، والتخييل في هذا المضمار ما هو إلا

مجال لإفراغ الحمولات الواعية وغير الواعية في الإنتاج الأدبي

والفكري، ودعوة للالتقاء بالآخر، على قاعدة حرية الرأي والتعبير،

وهذا ما استطاع عهد المامون تحقيقه انطلاقاً من قلعة بغداد.

لا شك أن بناء كتاب أندريه ميكيل على المحاورات، ما هو إلا

دعوة للحوار، ومن خلال وقائع معيشية، وأحداث تاريخية متداولة،

حوارات قائمة على التخييل، وهي تستدعي بالضرورة الآخر، مهما

كانت اقتناعاته الإيديولوجية والدينية، مختلفة أو متشابهة،

ولأنها حوارات ترمي في نهاية المطاف إيجاد أرضية مشتركة

للتفكير والتفاعل.

فصل من دراسة طويلة للأديب والمعجمي المغربي الراحل عبد

الغني أبو العزم، وهي بعنوان

قراءة لكتاب «محاورات بغداد» لأندريه ميكيل.

André Miquel, Les entretiens de Bagdad, Un - \*

islam des lumières, éd. Bayard, Paris, 2012

فوق هذا وذلك، محكومة بضوابط العقل، للبحث عن أسباب

النكسة والإجهاض.

ما يشد القارئ إلى «محاورات بغداد» \*، وحول مائدة المامون،

هي الصيغ والتعبير بأحاسيسها الفيضة والباحثة عن كيفية

إعادة ترسيخ الأفق الجديدة التي دشنها الفكر التنويري في عهد

المامون.

إن ما يلاحظ في «محاورات بغداد» أنها جاءت حاملة في

طياتها اعترافاً أديبياً بالقيمة التاريخية والحضارية المضافة التي

تعد من إرث الإسلام.

ومن خلال مجمل الحوارات، نقف

عند الرغبة الكامنة عند أندريه

ميكيل وهو يراود الأفكار والآراء

المشعبة بخواطره، تارة عقلا،

وتارة أحلاماً، وتارة واقعا، كل

ذلك يعرج بدخله وبكل

جوانبها اللغوية

والرمزية.



كتبها: عبد الغني أبو العزم

(12 أبريل 1941 - 18 مارس 2026)

لقد كان كل هم أندريه ميكيل أن ينقل القارئ الغربي، أو المسلم على حد سواء، من الخيال والتخييل إلى أرض الواقع، أرض الإسلام، لكن بعقلانية، وبروح مشبعة بالثقافة الإسلامية وحضارتها، وتمكنه من أدبها وجغرافيتها وفلسفتها.

إن ما كان يهدف إليه أندريه ميكيل من خلال حوارات بغداد

أن روح الإسلام كامنة في كل الأوجه التفكيرية، والقواعد العلمية

التي أقامها المامون، ولم تكن خارج السياق الإسلامي، وما بشر

به نبي الإسلام من عدل ومساواة، وانفتاح على الثقافات الأجنبية

(اطلبوا العلم ولو في الصين)، إذ لم يكن خطاب المامون إلا

تطعيماً لجوهر الفكرة الإسلامية، وتطويراً لها، وهذا ما عبرت

عنه محاورات الفصل الرابع الداعية للانفتاح على الآخر، والتكيف

مع الوقائع التي نتجت عن الفتوحات الإسلامية، وهيأت الأرضية

للاندماج بأوضاع اجتماعية وفكرية جديدة.

وإذا أردنا أن نتحدث عن التقدم العلمي والحداثة بمفهومها

المعاصر، فلا مناص من تسجيل بداياتها الأولى، انطلاقاً من عصر

المامون، والمنبثقة عن الفكرة الإسلامية منذ نشأتها، إذ نجد

لقد تمكن أندريه ميكيل من استيعاب القيم الدينية التي أتى بها الإسلام، سواء بواسطة النص القرآني، أو الأحاديث النبوية، وفي ضوءها يستشرف معالم الطريق ومن منطلق الرؤية الإسلامية.

وهذا ما حاول إبرازه من خلال حوارات

بغداد، حوارات قائمة على التخييل بصورها

المتخيلة، إلا أنها صور مرتبطة بأحداث ووقائع،

ولو جاءت في غمار التخييل، وأتذكر في هذا

الصدد محاورة فيدون (Fedun) في خلود

النفس (Fedun à l'immortalité de l'âme)

حين يقر أفلاطون بالقول: (إن

المرء إذا أمسك بالصورة، فإنه يتمكن

من الإمساك بالروح)، وهذا بالضبط ما

سعى إليه أندريه ميكيل من خلال صورة

المتخيلة للوصول للإمساك بالروح والتمسك

منها، والمقصود هنا بالروح بالنسبة إليه، روح

الإسلام التي يود إبراز توجهاتها عقلياً، وهو هنا

بالذات ليس مثلياً في كل تخيلاته، بل نجده مستقياً للأحداث

التاريخية، والآراء المتناقضة حين يلتقطها، كمواد ليتم

التعبير من خلالها عما يريد الإفصاح عنه، وليقف أمامها متأملاً

تأملاً عقلياً، ليزيل عنها صبغة التخييل المجرد، ولو في تخيلها،

وليحيلها في مداها لو تم تحقيقها حسب تصوره لجا كان بالإمكان

أن تحدثه من نقلة نوعية من أفق شاسعة تنويرية في تاريخ

الفكر الإنساني، وتجاوزها لكل محلية ضيقة الرؤية.

ورغم شعوره بالإحباط لكون الرؤية المستقبلية المنتظرة

قد تم إجهاضها تاريخياً، إلا أنها مع ذلك لم تفقد أصالتها، ولها

قابليتها للتجدد، إذا ما تم الوعي مجدداً بقيمة اللحظة التاريخية

التي استطاع المامون إنجازها وتحقيقها على أرض الواقع، أرض

الإسلام.

يصح القول، إننا أمام نص أدبي روائي، تختلط فيه روح

المقامات، إلا أنه زاخر بالتأملات والخواطر، والتشبيهات والمقابلات

والمطارات والحكايات والأحلام، حيث نجد كل ذلك مغمما

بالغبطة والمحبة، ومن خلال كل الرموز المشار إليها، ولكونها

# الزوايا والطرقية بالمغرب زمن الحماية



د. المصطفى  
الريس

## إضاءات في التاريخ الاجتماعي والسياسي

فحسب، بل كانت أيضا معركة على الشرعية الدينية، وعلى تمثيل الإسلام الصحيح، وعلى حق قيادة المجتمع في مرحلة التحرر الوطني. ولذلك سذرت الحركة الوطنية المرجعية السلفية الإصلاحية في نقدها للممارسات الطرقية، وربطت بين ما عدته بدعا وخرافات من جهة، وبين حالة الخضوع والتخلف التي رأتها بيئة حاضنة للاستعمار من جهة ثانية.

وقد اتخذ هذا النقد الوطني أشكالا متعددة، منها الهجوم الصحفي على شيوخ الزوايا، والطعن في مشروعية الوساطة الروحية، وربط المواسم والطقوس الشعبية بإنتاج الجهل الاجتماعي وتعطيل الإرادة السياسية، فضلا عن تخوين بعض المواقف الزاوية التي مالت إلى التهذؤة أو أبدت تقاربا مع سلطات الحماية. غير أن أهمية الكتاب تكمن في أنه لا يعيد إنتاج هذا الخطاب الوطني كما هو، بل يفحصه هو نفسه بوصفه خطابا تاريخيا له رهائاته الخاصة، إذ كان يستهدف بدوره إعادة ترتيب المجال الديني والاجتماعي لصالح النخبة الحزبية الحديثة. وبذلك يتحول نقد الحركة الوطنية للزوايا، في قراءة المؤلف، من مجرد موقف مبني ضد "البدعة" إلى جزء من صراع أوسع على الزعامة والتمثيل والهيمنة الرمزية داخل المجتمع المغربي.

ولا يقف الكتاب عند حدود الثنائية التي جمعت الاستعمار بالزوايا أو الوطنية بالطرقية، بل يتقدم نحو إبراز ما شهدته عقدا الأربعينيات والخمسينيات من تعقيد متزايد في شبكة العلاقات بين هذه الأطراف. فقد أشارت التغطية الخاصة بالكتاب إلى أن الإقامة العامة سعت، في ظل تصاعد نفوذ الحركة الوطنية، إلى إحياء الزوايا والطرقية وتوظيف مواسمها ونفوذ شيوخها في صراعها ضد التيار الوطني والسلفي، وذلك عبر تجديد الاهتمام بما سمي "السياسة الإسلامية" الفرنسية، وتوشيح بعض الشيوخ، والترخيص لهم بالرحلات والجولات، بل وخلق طرق صوفية وتشديد زوايا. وهذا المعطى يكشف أن المؤسسة الاستعمارية لم تنظر إلى الزوايا نظرة ثابتة، بل تعاملت معها بمرونة تكتيكية؛ فإذا بدت في مرحلة ما موضوعا للمراقبة والتجسس، فإنها تحولت في مرحلة لاحقة إلى وسيط اجتماعي يمكن تعيئته لمواجهة المد الوطني وإضعاف امتداده في الأوساط القروية والشعبية.

ومع ذلك، فإن الصورة التي يقدمها الكتاب تظل بعيدة عن أي تعميم تبسيطي، لأنه يبين أن الحقل الصوفي نفسه لم يكن كتلة واحدة منسجمة، كما أن المواقف الوطنية لم تكن دائما جامدة إزاء جميع الفاعلين الدينيين. فحين تتغير موازين الصراع، وتشتد قبضة السلطة الاستعمارية، قد تنشأ تقاطعات ظرفية بين قوى تختلف إيديولوجيا لكنها تلتقي في مناهضة القمع الكولونيالي. ومن هذه الزاوية، يغدو تاريخ الزوايا زمن الحماية تاريخا للمناورات والتكيفات والاصطفافات المتحركة، لا تاريخا لجوهر ثابت يمكن القبض عليه بتوصيف واحد نهائي.

إن القيمة العلمية لهذا الكتاب لا تكمن فقط في مادته التوثيقية أو في اختياره لموضوع ظل، كما تفيد التغطية الصحفية، مجالا خصبا للباحثين بالنظر إلى الأدوار الدينية والسياسية الحاسمة للزوايا في تاريخ المغرب، بل تكمن أيضا في جرأته المنهجية على مساءلة المسلمات الراسخة في الكتابة التاريخية الوطنية والكولونيالية معا. فهو يعيد الاعتبار للزوايا باعتبارها فاعلا تاريخيا متعدد الأبعاد، لا مجرد بقايا تقليد ديني تجاوزه الزمن، ولا مجرد أداة في يد الاستعمار، ولا أيضا بطلا مقالوما على نحو مطلق. وبهذا المعنى، يفتح الدكتور المصطفى الريس أفقا لتأويلها خصبا لفهم التاريخ الديني والسياسي للمغرب المعاصر، من خلال إبراز كيف تداخلت في تجرئة الزوايا رهانات الروحي والاجتماعي والسياسي، وكيف أعادت هذه المؤسسات تشكيل أدوارها تحت ضغط الاستعمار وصعود الوطنية الحديثة وتحولات المجتمع المغربي.

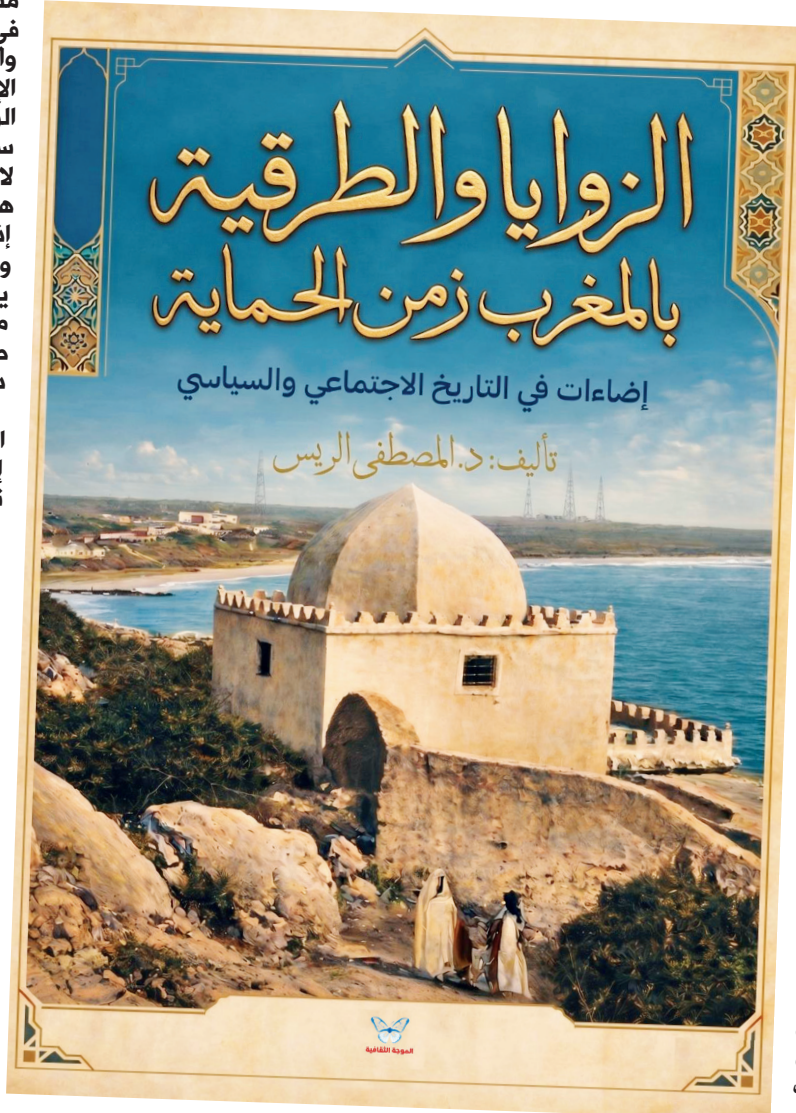
الأكبر، والحفاظ على ما تبقى من سلطة رمزية داخل مجتمع أخذت تهيم عليه وقائع جديدة فرضها الاستعمار بقوته العسكرية والإدارية.

وتتخذ هذه البراغمية، كما يبين الكتاب، أشكالا متعددة، من بينها إعادة تأويل الحدث الاستعماري بلغة دينية قدرية، أو توظيف خطاب وعظي يدعو إلى تجنب الفتنة والاقتتال، أو تبرير الانخراط في شروط "التمدن" الجديدة بما لا يؤدي

اغتنت أخيرا الخزانة التاريخية للمغرب، بكتاب جديد من توقيع الباحث المغربي الدكتور المصطفى الريس، وقد أثر أن يسمى هذا المؤلف الصادر ضمن منشورات الموجة الثقافية، بـ «الزوايا والطرقية بالمغرب زمن الحماية: إضاءات في التاريخ الاجتماعي والسياسي»، ويعد هذا المؤلف إضافة علمية وازنة إلى حقل الدراسات التاريخية المغربية، لما يتحده من إعادة نظر في أحد أكثر الموضوعات التباسا في تاريخ المغرب المعاصر، وهو موضوع العلاقة بين الزوايا والطرق الصوفية من جهة، وسلطات الحماية الفرنسية من جهة ثانية، والحركة الوطنية ذات المرجعية السلفية الإصلاحية من جهة ثالثة. وتنبع أهمية هذا العمل من كونه لا يستجيب للقراءات الاختزالية التي درجت على تصنيف الفاعلين الدينيين ضمن ثنائية جاهزة قوامها المقاومة أو الخيانة، بل يسعى إلى تفكيك الشروط التاريخية والسياسية والاجتماعية التي حكمت مواقف الزوايا، واستجلاء منطوق اشتغالها داخل سياق استعماري شديد التعقيد، اختلت فيه موازين القوة، وتداخلت فيه رهانات البقاء الروحي بالمصالح المادية والاعتبارات المجالية. ينطلق المؤلف من مساءلة الإنتاج المعرفي الكولونيالي الذي صاغته الإدارة الفرنسية حول الزوايا والطرقية، مبينا أن هذا الاهتمام لم يكن عملا علميا محايدا بقدر ما كان جزءا من جهاز استعماري سعى إلى تحويل المعرفة بالمجتمع المغربي إلى أداة للضبط والتوجيه. فبالدراسات الإثنوغرافية والسوسولوجية التي أنجزت في ظل الحماية لم تكن منفصلة عن حاجات الإدارة الاستعمارية، بل أسهمت في رسم خرائط النفوذ الروحي والقبلي، وفي تحديد مواقع التأثير الممكنة داخل البنية الاجتماعية المغربية، بما يسمح بتطويق إمكانات التعيين الدينية وتوجيهها نحو خدمة مشروع "التهذؤة" الاستعماري. ومن هذا المنظور، يغدو الأرشيف الكولونيالي، كما يوحي الكتاب، مجالا لتكثف فيه العلاقة العضوية بين المعرفة والسلطة، حيث لا تنتج المعلومة لذاتها، وإنما نتج لكي تستخدم في الإدارة والمراقبة وإعادة هندسة المجتمع وفق مقتضيات السيطرة.

وفي هذا الإطار، يلفت الدكتور المصطفى الريس إلى أن الزوايا لم تكن مجرد فضاءات روحية معزولة عن التحولات الكبرى التي عرفها المغرب زمن الحماية، بل كانت مؤسسات فاعلة في المجالين الاجتماعي والسياسي، ومؤثرة في تشكيل موازين القوى داخل المجال المحلي والوطني. ولذلك فإن مواقفها من الاستعمار لم تصدر عن منطلق واحد أو عن تصور موحد، بل تباينت تبعاً لاختلاف المواقف والمصالح وشبكات الإتياع والعلاقات مع المخزن والقبائل والسلطات الأجنبية. ومن هنا تأتي قيمة المقاربة التي يعتمدها الكتاب، لأنها تنقل النقاش من مستوى الأحكام الأخلاقية المسبقة إلى مستوى الفهم التاريخي المركب، فتصبح المهادنة، في بعض الحالات، خيارا سياسيا مفهوما داخل شروطه، لا مجرد قرينة آلية على الانحراف أو العمالة.

ويبرز هذا المنظور بوضوح في تحليله لعدد من النماذج الزاوية الكبرى التي اختارت، بدرجات متفاوتة، التكيف مع الوضع الاستعماري أو مهادنة سلطاته. فالكتاب يقرأ هذا السلوك في ضوء ما يمكن تسميته "واقعية سياسية" لجأت إليها بعض الزوايا صونا لوجودها المؤسسي وحفاظا على امتيازاتها الرمزية والاقتصادية، في زمن باتت فيه المواجهة المباشرة مع القوة الفرنسية مغامرة غير مأمونة العواقب. ولم يكن هذا الخيار، في منظور المؤلف، معزولا عن إدراك عميق لاختلال موازين القوى، ولا عن استحضار ما آلت إليه تجارب مشابهة في المجال المغربي، حيث قادت المواجهة المفتوحة في أحيان كثيرة إلى تفكيك البنيات الدينية التقليدية وتجزيدها من أدوارها ونفوذها. لذلك ارتبطت المهادنة، في بعض السياقات، بفكرة دفع الضرر



إلى الفناء التام للمؤسسة الزاوية. وفي هذا السياق، لا يقدم الخطاب الصوفي المهادن باعتباره مجرد غطاء لولاء سياسي مباشر، بل بوصفه أيضا استراتيجية خطابية سعت إلى التوفيق بين المحافظة على الشرعية الروحية وبين الاعتراف الضمني بواقع لا تملك الزاوية أدوات قلبه. وهنا تتجلى إحدى أهم فرضيات الكتاب، وهي أن السلوك السياسي للزوايا زمن الحماية لا يفهم إلا إذا أدرج ضمن منطوق البقاء المؤسسي، ومراعاة توازنات المجال، والخوف من فقدان الموارد المادية والبشرية التي كانت تضمن استمرارها.

في مقابل ذلك، يرصد الدكتور المصطفى الريس الكيفية التي نظرت بها الحركة الوطنية إلى الزوايا والطرق الصوفية، مبينا أن النخبة الوطنية لم تتعامل معها بوصفها مجرد منافس اجتماعي، بل بوصفها أيضا عقبة إيديولوجية وسياسية في طريق بناء وعي وطني حديث. وقد أفاد العرض الصحفي للكتاب بأن من موضوعاته أصداء الزوايا والطرقية في الصحافة الوطنية، إلى جانب قراءة في كتاب المكي الناصري المخصص لمحاربة الطرقية. ومن هذا المعطى، يتضح أن المواجهة بين الطرفين لم تكن مواجهة سياسية



محمد السعودي

إصلاحها فيما بعد، لما شهدت حياة (ميمون) بعض التغيير. ولكن البعد الدرامي لحياة هذه الشخصية لا يتصل، فحسب، بمعاناته مع زوجة الأب، وإنما ارتبط، أيضا، بشخصية أخرى قريبة منه سلبت منه المرأة الفرنسية التي كان يامل أن تتقده من شرطه الإنساني القاسي، وظروفه الصعبة عبر فتح باب الهجرة أمامه، وهي ابن خاله الذي انتزع منه،

أيضا، حياته في مشهد صراع درامي، وفي لحظة عبثية تركت (ميمون) جثة هامدة في مقبرة النصارى ذاتها. وبهذا لم يكن صراع (ميمون) من أجل تحقيق ذاته، والحفاظ على بقائه، وإيجاد مكان سوي له داخل المجتمع، سواء في حيه الهامشي، أو بين الطلبة، ثم التطلع إلى الانعتاق من مسأته، صراعا لم يخل من عنف وقسوة وشعور بالمهانة والذل والخوف. وقد نجح الروائي في الغوص داخل نفسية شخصيته هذه وكشف توترها وقلقها وعمق معاناتها الروحية والنفسية، وخاصة حينما ألقى في السجن بتهمة اغتصاب زوجة أبيه، وسيطرت هواجس عقوقه لوالده عليه، وخشيته من سخط والده أيضا، بعد خروجه من السجن حتى بددها من نفسه (عمي البارودي) صديق والده.

وفيما يتعلق بشخصية (هشام) نرى أن درامية هذه الشخصية تتركز أكثر على الذات، بحيث نلمس هواجسها الميتافيزيقية، وتطلعها إلى فهم الوجود والحياة باعتبارهما محركين أساسيين لها. ومن هنا كان التصاقها بالكتاب، وبالمرحلة، وطرحها أسئلة غريبة، وعميقة أحيانا، وراء اضطرابها، بل مرضها النفسي الذي انتهى بها إلى مصير لم يختلف كثيرا عن مصير (ميمون)، إذ سيدخل (هشام) السجن بعدما ضُبط -وهو يدعى أنه شيخ يعالج الناس بوساطة الرقية الشرعية والتداوي بالأعشاب- يمارس مشاهد إباحية مع شابة في مقتبل العمر أوهما أنه يعالجها عبر الممارسة الجنسية من مس الجن. وقد كان تركيز السارد -منذ بداية الرواية- على تصوير قلق (هشام) وحيرته، وبحته الدائب عن تميز ذاته عن أصدقائه من الطلبة، فضلا عن تيهه في معرفة شكل الحياة التي يريد أن يحيها، تصويرا يجلي عمق صراع هذه الشخصية مع واقعها، ومع شرطها الوجودي، ومن ثم تطلعها إلى حياة أفضل بعد مرحلة الطلب؛ غير أن المنحى التراجمي الذي اتخذه مسار حياة هذه الشخصية الروائية انتهى بها إلى الفشل كما انتهى إليه (العربي) و(ميمون). وبهذا يكتمل البناء الدرامي في الرواية، وينتهي بحث هذه الشخصيات عما يحقق ذاتها، ويمكن لها في المجتمع والحياة حيزا للعيش الكريم والحياة السوية إلى الفشل التام والنهائية التراجمية. وبهذه الشاكلة تصل الرواية إلى ذروتها الدرامية عبر تأكيد السقوط الذي هو سقوط مجتمع برمته، وليس، فقط، سقوط بعض فئاته المهمشة والمقهورة. ولقد كانت نهاية الرواية عميقة الدلالة وهي تصور سقوط القلعة (الحي الجامعي) وانحاء «حقل الذكريات» الذي ربط هذه الشخصيات المتخيلة، وغيرها في واقع المغرب المعاصر، بالحلم والأمل والحب والحياة. ومن ثم كان هذا السقوط علامة على انتكاس المجتمع، وانهايار القيم، وقتل الذاكرة، ومحو كل ما قد ينير الطريق ويهدي الإنسان في زمن الظلم والظلام والعدوان وهدر كرامة الإنسان.

بالنسبة إلى الشخصية الأولى (العربي) العائد من أوروبا (فرنسا) إلى أرض الوطن تستعيد الرواية نتفا من ذكرياته بالقرية التي ولد فيها، كما تروي تجربته ب(دوار العسكر) الصفيحي الذي عاش فيه خلال فترة دراسته الجامعية، وهو يسترجع ذكرياته الماضية ويعيش على وقعها وإيقاعها المفرح تارة، الحزين تارة أخرى. وبذلك، فإن حكاية (العربي) هي حكاية مهاجر عائد إلى وطنه بجراح أخرى غير الجراح التي غادر بها، وهو ابن الثلاثين عاما. يقول متحدثا عن أبنائه الذين رفضوا العودة معه إلى الوطن:

«بالنسبة لهم المستقبل أبقى من الماضي، بالنسبة لي الماضي وصوره كل ما أملك، ووطني كثيرا ما يبسر سبل الموت على إمكانيات العيش» (الرواية، ص. 20) هكذا نرى الشخصية وهي تعيش شروخا نفسية أخرى تتضاف إلى ما كابدهته في الماضي، وما جعلها تهاجر إلى فرنسا بحثا عن ذاتها، وتحقيق كينونتها بعدما لم تتمكن من «توفير» إمكانيات العيش الكريم في وطنها. وهنا نجد (العربي) يحيا صراعاته النفسية الخاصة، وتوزعه بين ماضيه وحاضره، وبين سلامته الروحية والخضوع للأسرة (زوجته الفرنسية وأبنائه) دوي النزوع المادي والثقافة الغربية، ومن ثم نرى أركان البناء الدرامي تكتمل حلقاتها لتجعل سردية (العربي) غارقة في تراجمية الواقع، وفي رصد اختلال المجتمعات المعاصرة التي لم تمكن الإنسان من الشعور بالدفء الإنساني والأطمئنان سواء داخل مجتمعه أو في غربته ومهجرة.

وإذا انتقلنا إلى شخصية (ميمون) ولد العسكري، وهي الشخصية المحورية الثانية في الرواية، فإننا نجد هذه الشخصية المهمشة والبسيطة تسعى، بدورها، إلى إيجاد معنى لكينونتها وسبلا لتحقيق ذاتها. وهي شخصية تراجمية بامتياز حفت بها ظروف جعلت حياتها أماسة منذ البداية حتى انتهت إلى موت مجاني يكشف مفارقة الحياة ويرسخ البناء الدرامي للنص الروائي، بما يخدم رؤية السارد الواقعية النقدية.

## في رواية «بين قافين» لمحسن نموس

وبطالبة جامعة (دار المهرز) وحبه الطلابي المعروف، ولكنها تتجذر أكثر في (دوار العسكر) وبأهله من شيوخ العسكر المتقاعدین، ومن ثم، فإن محكي (ميمون) هو محكي الهامش المغرق في المعاناة والصراع المميت من أجل البقاء فقط.

وبتتبع السارد لمسار حياة هذه الشخصية يكشف عن عمق عنف الواقع الاجتماعي، وتردي القيم، وشتى مظاهر الاختلال التي تمس جوهر حياة الإنسان، ولذلك كان البناء الدرامي متكامل الأركان، وهو يرصد معاناة (ميمون) مع زوجة الأب التي لم تتورع عن الرمي به في السجن بتهمة بشعة وملفقة، ثم باعت بركة والده -بعد وفاة الأخير- وفرت بعيدا لتترك (ميمون) عرضة للتشرد والميت في الغراء بعد خروجه من السجن، ولولا مقبرة النصارى المجاورة للحى، والتي لجأ إليها (ميمون) في البداية، ثم صار حارسا لها وعضوا في لجنة

من يطالع على رواية «بين قافين» للروائي المغربي محسن نموس يجد محكيها يركز على تتبع حيوات ثلاث شخصيات محورية في النص، وهي الراوي العربي، وميمون ولد العسكري، وهشام؛ أما باقي الشخصيات فإنها تدور في فلك الشخصيات الثلاث المشار إليها، أو بالأحرى ترتبط بها بروابط مختلفة: صداقة، قرابة، جيرة... وغيرها من الروابط التي تصل بين الناس في واقع الحياة. ولهذا، فإن البحث عن الذات، هنا يتصل ببحث هذه الشخصيات المحورية عن كينونتها، وتحقيق وجودها في العالم، وجعل موطأ قدم لها في مهامه الحياة وتقلباتها كما يتم تمثيله تخييبا في النص. وقد كان الاشتغال السرد في النص متمركزا على تجلية أوجه صراع هذه الشخصيات من أجل تحقيق ذاتها وسط مجتمع يتسم بالعنف، ويمارس أوجها شتى للتسلط والنزوع إلى تدمير الآخر أو تهميشه. ويتتبع خيوط حكاية كل شخصية من الشخصيات الثلاث يجد الصراع الدرامي فيها لا يخرج عن أشكال ثلاثة:

- صراع الشخصية مع العالم المحيط بها؛ المجتمع وأعرافه وقوانينه الجائرة.

- صراع الشخصية مع الأقارب (الأسرة/ العائلة) والنزوعات الوصلية والانتهازية لدى بعضهم.

- صراع الشخصية الذاتي أو النفسي الذي يعكس توزعها بين مشاعر متضاربة.

# البحث عن الذات والبناء الدرامي





عبد الله شريق

1- تكرار الأصوات، وتكرار الألفاظ المتجانسة صوتياً، كلياً أو جزئياً بالجناس أو الاشتقاق أو الترتيب، بمراكمتها وتوزيعها بطريقة معينة في السطر الشعري أو في عدة أسطر أو ضمن مقطع محدد أو في جميع مقاطع النص، بأحجام وأشكال مختلفة في سياق مقصدية دلالية ورمزية، تستغل القيمة التعبيرية لأصوات والألفاظ اللغوية.

2- توظيف القوافي المتتالية والمتقاطعة والمتباعدة، بما تحققه من تماثلات صوتية في أواخر الأسطر الشعرية، فضلاً عن الوظيفة الدلالية التي تؤديها ضمن جدلية التماثل الصوتي والاختلاف الدلالي، القافية ظاهرة إيقاعية وهارمونية في نفس الآن، تدخل في بنية النص ونسيجه معاً وتساعد على إعطائه جواً انفعالياً خاصاً. وتوظيفها المتنوع في شكلها المتتابع والمتقاطع أو المتباعد يعني أن صفة المؤلف لم تعد هي وحدها المتحكمة في أواخر الأسطر الشعرية، بل أصبحت تقوم بجانبها صفة مناقضة وهي المخالفة. والمزج بين هاتين الصفتين أو الظاهرتين أساس من أسس الموسيقى، وهو نوع من الجمع بين الأضداد الذي تجده النفس موافقاً لطبيعتها (9).

3- التوازي Parallélisme وهو ذو طبيعة صرفية وتركيبية يتحقق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في بنيتها النحوية والصرفية، وفي الطول والمسافة الزمنية وأيضاً في طبيعتها الصوتية التفعيلية. ضمن جدلية التماثل والاختلاف. المقطع التالي يتكرر فيه إيقاع تفعيلة «فعلون» بمختلف التغيرات التي تطرأ عليها بالزحافات والعلل والتدوير، وإيقاع القوافي المتقاربة والمتباعدة: ممكنة / السوسنة / المظلة - المصطلح / الفرح - صفيق / اريق - حصان / دخان - القناني / الثواني، مع توظيف التكرار الصوتي أحياناً: تكرار حروف السين، والصاد، والقاف مرات عديدة:

شخِرُكْ ذَاكْ  
وتِلْكَ عِرْوَسٌ مِنْ الشَّمْعِ ،  
صَوَّلَتْهَا ؛  
جَسَدٌ فِي إِهَابِ صَفِيْقِ ،  
وَصَوْتُ يَجْرِبِشُ فَوْقَ أَدِيمِ الرَّوْيِ  
صَوْرًا مَمَكْنَهُ .  
هَآ هَآ  
مِثْلًا .  
مَرْجِعٌ مَسْتَفِيضٌ ،  
وَثْمَةٌ دَلُوْهُ يَحْمَلُ فِي رُكْبَةِ السَّوْسَنَةِ .  
فَأَنْسَى لَجْرَعَةَ رُومِ  
على الرقيق..... 218

- وكما في المقطع التالي مثلاً :

في هذا الليل وأنت هنالك ، فوق سحائب فضية  
أخشى أن يطرق بابك طارق ،  
سيان : أمعشوق ، أم عاشق (ص: 16)

- وفي إيقاع القافية والتوازي في المقطع التالي :

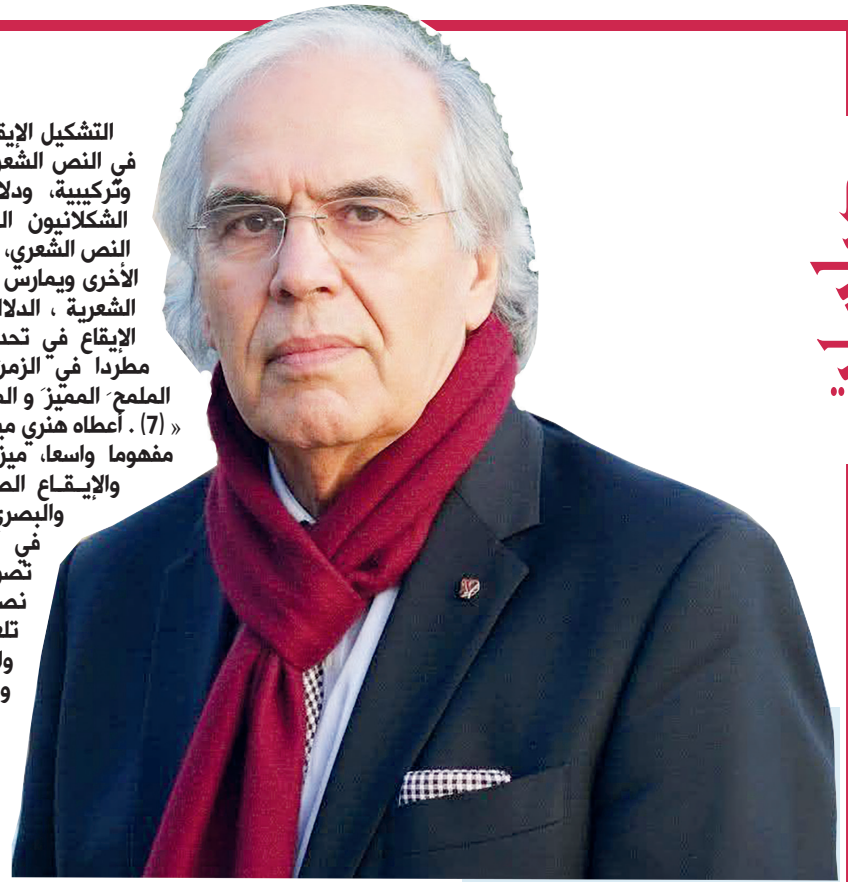
هَذَا مِي  
عَاقِلٌ فِي رِذَاءِ الثَّوَانِي .  
وَذَاكُ فِي  
عَاقِلٌ فِي غُبَارِ الْأَغَانِي ،  
وفي هُوْدُجِ اللُّغَةِ الْمَنَسِيَةِ . (ص: 105)

- ثم الإيقاع الدلالي الذي تحققه الحركة الدلالية في بنية النص، بالتوازي والتماثل أو التضاد بين الوحدات الدلالية، وتكرار صور وموزونيات معينة، وإيقاعات حركة السرد والحوار، وإيقاع الفقرات والمقاطع. هذا النوع من التشكيل الإيقاعي - كما يقول كمال أبودييب - يقوم «على الجملة اللغوية من حيث هي تركيب دلالي، لا ورنوي أو نظمي. النص يتوزع إلى أسطر، لا تبعاً لضوابط وزنية محددة بل تبعاً لتموجات وتكوينات دلالية. ضمن حركة المعنى والطريقة التي تتعلّق بها المعاني والوحدات الدلالية في نص من النصوص وأنهاج انفصالها واتصالها بما يسبقها ويتلوها» (10).

- أما الإيقاع البصري المكاني فيتحقق بواسطة التوزيع الهندسي لفضاء النص، ولحركة الأسطر والمقاطع، وهندسة الفضاء بما تتيحه من إمكان خلق تشكيلات إيقاعية مكانية بصرية وأيقونية... يتم توزيعها على أحجام مكانية و مسافات زمنية معينة، مستغلة تشكيل السواد والبياض، وتوزيع الكتابة والفراغ في فضاء النص، والتقابل بين الكلام والصمت، الحركة والسكون، وتوزيع الألفاظ والأسطر في تشكيلات هندسية تتكامل مع الإيقاع الدلالي، سنشير إلى بعض

## الإيقاع

التشكيل الإيقاعي من العناصر الجوهرية في النص الشعري. يتحقق بأليات صوتية، وتركيبية، ودلالية، وبصرية. يعتبره الشكلانيون الروس مكوناً جوهرياً في النص الشعري، «بغير ويحول كل المكونات الأخرى ويمارس تأثيراً على مستويات اللغة الشعرية، الدلالية والصرفية والصوتية. الإيقاع في تحديده العام، وبوصفه تعاقباً مطرداً في الزمن لمظاهر متشابهة، يعتبر الملمح المميز والمبدأ المنظم للغة الشعرية» (7). أعطاه هنري ميشونيك H.Meschonnic مفهومًا واسعاً، ميز فيه بين الإيقاع الذاتي، والإيقاع الصوتي، والإيقاع الدلالي، والبصري، ومنحه موقعا استراتيجياً في النص الشعري، من خلال تصور شمولي يسند إليه وظيفة نصية بنائية ودلالية شاملة تلعب دور التنسيق والتوجيه والتأثير على مختلف العناصر والمكونات النصية الأخرى، ضمن علاقة



تفاعلية داخلية فيما بينها وبين الذات المبدعة. وهو يميز بدقة بين الإيقاع والأوزان العروضية، ويؤكد على سعة الإيقاع ورحابته وتنوعه، وعلى كليلته وديناميته، وتشكله النصي الداخلي، ويرفض تصور كقوالب وأوزان خارجية جاهزة. الإيقاع في نظر ميشونيك، لا يتحقق إلا في النص وبالنص، ويتعدد بتعدد النصوص والذوات المبدعة، وغير قابل للإدراك خارج الفضاء النصي ولا يوجد مستقلاً خارجه (8). وهذا ينطبق على طبيعة الإيقاع في كثير من نصوص بنطلحة. على مستوى بنية الإيقاع الصوتي يزواج بنطلحة بين نمطين من التشكيل الإيقاعي:

1- التشكيل الإيقاعي المنتظم الذي يعتمد التفعيلة العروضية وحدة إيقاعية أساسية، بكل ما يقترن بها من حرية في تحديد عدد التفعيلات، وكيفية توزيعها في أسطر متفاوتة الطول، من غير التقيد بنظام ثابت للوقوفات والقوافي، في إطار تفعيلات «البحور الصافية» التي تقوم على تكرار تفعيلة واحدة فقط، مع اعتبار التحولات والتغيرات التي يمكن أن تطرأ عليها وفق ما يتيح التدوير، وما تسمح به الزحافات والعلل، إضافة إلى ما تحققه القوافي المتتالية والمتقاطعة والمتباعدة، من وظائف صوتية ودلالية. والتفعيلات الأكثر توظيفاً في نصوصه هي: فاعلن - فعولن - مستفعلن ومتفاعلن.. بمختلف تغيراتها، وبدرجة أقل مفاعيلن وفاعلاتن ومفاعلتن. غير أن بنطلحة في بعض نصوصه لم ينتقد حرفياً بالتقنيات العروضية، واتجه إلى تجريب المزج بين عدة تفعيلات، كما فعل كثير من الشعراء المعاصرين مشاركة ومغاربة، وخاصة في بعض قصائدهم الطويلة: أدونيس - خليل حاوي - سعدي يوسف - محمد السريغيني - أمل دنقل - ومحمد بنيس وآخرون.

وقد حاول بعض الباحثين القدماء والمحدثين ربط بعض التشكيلات الإيقاعية بموضوعات وأغراض أو حالات ذهنية ونفسية معينة، وثمة من ربط الحركات الصوتية كذلك بحالات نفسية معينة. فكثرة استعمال حركات الفتح مثلا تدل القوة والصخامة والشدة، وحركات الكسر تدل على الضعف والल्प والجمال، وحركات الضم تدل على الحزن والقوة والعظمة. ورغم أن بعض الباحثين شككوا في هذه الملاحظات، على طرافتها، لعدم اطرادها وعدم انطباقها على جميع النصوص والخطابات، فإنه من المؤكد أن الإيقاع الصوتي في الشعر بمختلف أشكاله، له علاقة تفاعلية مع طبيعة التجربة الشعرية وطبيعة الدلالات في النص الشعري، بحيث يتم اختيار التشكيل الإيقاعي المناسب الذي يمكن أن يساهم صوتياً وتنغمياً بطريقة إيحائية أو سيمائية في تجسيد دلالات النص، بحسب التجربة الشعرية والحركة الدلالية والموقف النفسي والشعوري الذي يصدر عنه الشاعر: الفرح أو الهدوء والطمأنينة، أو القلق والتوتر والانفعال، أو الحزن والكتابة، أو الاضطراب والمعاناة والاحتجاج والثورة، وغير ذلك. وهذا موضوع يحتاج إلى دراسة خاصة موسعة صوتية ونفسية.

2- التشكيل الإيقاعي المفتوح الذي يعتمد التوازنات الصوتية والتركيبية، أو يمزج بين إيقاع التفعيلة وإيقاع التوازنات ولا يخضع لنمط إيقاعي محدد، على أساس أن لاوجود للإيقاع خارج النص الشعري. وأشكاله تتعدد بتعدد النصوص الشعرية وحسب حالات ومعاناة الذات المبدعة، فيتم المزج بين الإيقاع الصوتي للحروف والألفاظ، والتوازي التركيبي بين الجمل، والإيقاع الدلالي، والإيقاع البصري التشكيلي.

ومن مظاهر هذا التشكيل الإيقاعي في نصوص بنطلحة:

نشر اليوم الجزء الثاني والأخير من هذه الدراسة، والتي تتناول بالإضاءة والتحليل، المنجز الشعري لمحمد بنطلحة باعتباره من أبرز الشعراء المغاربة المعاصرين الذين ساهموا في ترسيخ القصيدة الجديدة في المغرب. استطاع أن ينجح لنفسه أسلوباً فنياً خاصاً جعله متميزاً ضمن جيله، بعيداً عن الوصاية الإيديولوجية، مقتنعا بجريته الشاعر وتحرر الشعر من الإملاءات والسلط الخارجية. فكان تناولاً له للقضايا الاجتماعية والوطنية والقومية وللقضايا الإنسانية وقضايا الحياة والوجود بروية فنية خاصة، وبمختللات رمزية تنطلق من رؤية إنسانية رحبة تدافع عن قيم التعدد والحرية والحب والجمال والسلام والحوار والرقي الإنساني، وتدعو إلى التحرر من التقليد والتعصب والجمود والأخلاق الزائفة، ومواجهة ما في الواقع من مفاسد وشرور وأوهام، ضمن رؤيا شعرية تتشابه فيها قيم العدالة وقيم خطاب ما بعد الحداثة بما يتسم به من تشكيك ونمرد وسخرية.

تعود بدايات تجربته الشعرية إلى أوائل السبعينيات من القرن الماضي وما تزال مستمرة إلى اليوم. تجربة غنية وخصبية تتسم بالتعدد والتنوع في العوالم الدلالية والأبعاد الرمزية، وبالانجذاب والتحول في الرؤى والأبنية النصية. استطاعت أن تخرق كل مقاييس التهميط والتحقيب وتتجاوز الحدود بين الحقب والأجيال والأشكال، لأنها كانت تجدد نفسها باستمرار بثقافة شعرية واسعة وعميقة ووعي فني متطلع إلى أشكال فنية وعوالم رمزية جديدة.

## التناص

التناص من الآليات التي تسهم في بناء عالم النص الدلالي والرمزي، بتضام مع آليات فنية ودلالية أخرى. وهو يتحقق من خلال العلاقات التي يقيمها النص مع نصوص أخرى، لدرجة أن بعض النقاد الغربيين اعتبره عملية جوهرية في الإنتاج النصي. فـ «جوليا كريستيفا J. Kristeva» تعتبره قانوناً جوهرياً في النصوص الشعرية الحديثة، ومن العناصر المساهمة في عملية بناء النص وإنتاج الدلالة، باعتبار أن النصوص تتفاعل وتتلاقح في عملية الكتابة، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لمجموعة من النصوص الأخرى (11)، من خلال تعالقات فنية ودلالية ورمزية. وثمة تناص من نوع آخر يحدث أحياناً بين نصوص الشاعر نفسه ضمن تجربته الشعرية، «فهو قد يمتص بعض نصوصه السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها» (12)، لينتج نصاً أو نصوصاً جديدة.

كثير من نصوص بنطلحة تدخل في علاقة تفاعل مع نصوص أخرى قديمة وحديثة: ثقافية، فلسفية ودينية، أسطورية، و صوفية وأدبية.. وتتشابك فيها تعالقات تناصية، مع نصوص تراثية وحداثية، مع نصوص فلسفية وصوفية، ومع الكتابات السورالية والغرائبية والواقعية السحرية.. ووجودية ألبير كامو وسارتر وكيركغور وغيرهم. تتقاطع فيها كثير من الرموز والإشارات الأسطورية والتاريخية والدينية والصوفية والفلسفية، يتخذها الشاعر «معادلات موضوعية» لتجسيد الدلالات والمشاعر التي يريد إيصالها للمتلقى. بعضها خفي يستحضره الشاعر إشارياً ودلالياً، وبعضها ظاهر لفظياً وتركيبياً ودلالياً: سدوم - بلقيس - سبأ - زرقاء اليمامة - الكوميديا الإلهية - مصباح ديوجن - الفينيق - السهروردي - ابن عربي - بوذا - بابل - شهرزاد - الأزيك - الأناكا - أرسطو - أوديب - العنقاء - أشور - كنعان - تاسوعات أفلوطين - التوراة - الصليب - تسليت - مقبرة فرعونية - نيفريتي - أثينا - الهند - تمبوكتو - القراصنة - الحوريات - العبيد - الآلهة - اللاهوت والناسوت - الأوديسا - توت عنخ آمون - زينون الأيلي - يوسف - فريد الدين العطار... مع علاقات وتعالقات دلالية خاصة مع شعراء وكتاب وفنانين مشهورين بالتميز والتمرد: طرفة - الصعاليك - المتنبي - بشار - ديك الجن - ابن زيدون - بورخيس - بوكوفسكي - دافنشي - بيكاسو - كافكا - محمد زفراف - صلاح فائق.. مع قلة أو لبعض الشعراء المغاربة الذين بالغوا في توظيفها على حساب التراث الثقافي المغربي التاريخي والأسطوري والحكاوي.

يمكن الوقوف على كثير من النصوص والمقاطع للتدليل على بعض هذه المظاهر التناصية في نصوص بنطلحة، لكن المقام لا يسمح بإيراد كثير من النصوص والنماذج. نصوص لها علاقة تناصية مثلاً ب: سدوم - قصة نوح والطوفان - مصباح أرسطو - والكوميديا الإلهية لدانتى - ومصباح ديوجن:

مهما تالعبنا بالأضلاع والزوايا. ثمة، تحت مصباح ديوجن

الظلال هي التي من لحم ودم. ونحن، لا

نحن، بقدر ما نقرأ ما بين ألتجاعيد

المعاني تتصارع

ونحن، أكثر فأكثر، أشبه ما نكون

باحقادنا. (ص: 521)

هذا المقطع وظف فيه دلالات مصباح ديوجن الفيلسوف اليوناني الذي كان يحمل المصباح في وضع النهار ويتحول به في الأزقة والأسواق بحثاً عن الإنسان الحقيقي أو المثالي النادر الذي توجد فيه الصفات الإنسانية؟؟. وظفه بنطلحة رمزاً للبحث عن الحقيقة، وللدلالة على أن الإنسان يبقى مجرد ظل أو ظلال للحقيقة مهما تقدم في العلم والحضارة، في جمع طريف بين مصباح ديوجن وفكرة الظلال والحقيقة في كهف أفلاطون. فالظلال تمثل عالم الوجود المحسوس الذي يعتقد عوام الناس جهلاً ووهماً أنه الحقيقة، في حين أن الحقيقة توجد في عالم المثل المطلق المثالي.. الذي يتطلب إدراكه الخروج من ظلام الكهف حسب أفلاطون.

مقطع آخر في تناص مع دانتى في الكوميديا الإلهية:

أنا آخر الموتى

لا مناص، أليست الحياة سيارة أجرة؟

أليس الموت شاحنة نقل؟

أنا

(عند الضرورة

ومهما أصردانتى)

سوف أفتح ثغرة في النص،

وأعبر منها فوق جسر متحرك

بين الفردوس

## والجيم

على دراجة هوائية.

(ص: 458)

دون أن ننسى

دور العتبات النصية

والنصوص الموازية في

إضاءة وتعزيز دلالات

كثير من النصوص.

عتبات مقتبسة من

بعض النصوص الدينية

والأسطورية وكتابات

بعض المتصوفة

والفلاسفة والأدباء: -

جلال الدين الرومي - أبو

فراس الحمداني - ابن

عربي - فريد الدين العطار

- سفر الجامعة - ميلان

كونديرا.

- الفضاء الهندسي

البصري

أعني بتشكيل الفضاء

البصري الطريقة الطباعية

والهندسية التي تعرض بها أسطر النص الشعري ومقاطعها

في فضاء صفحات الديوان أو العمل الشعري، وما يرافق

الكتابة الشعرية من علامات وتشكيلات هندسية ورسوم

وصور، وتقاطع بين السواد والبياض، وتعبير الأشكال

والصور البصرية إلى جانب التعبير بالكتابة والصور اللفظية.

وهو من المكونات الجديدة التي اقتترنت بتحول عملية

تلقي النص الشعري من مرحلة السماع إلى مرحلة القراءة

والتأمل البصري. وقد سمي - كمال أبو ديب هذا البعد

البصري المكاني «التجسيد الأيقوني»، بمعنى «تمرئى

رؤياً القصيدة في تكوين النص فيزيائياً»، بحيث تصبح

القصيدة في بنيتها الفيزيائية وفي لغتها تجسيدا لرؤياها

الجوهرية على صعيد مادي محسوس: تصبح صورة فيزيائية

أوأيقونة للرؤيا التي تبلورها.» (13).

من مظاهر تشكيل الفضاء في تجربة بنطلحة:

- أن نصوصه ليست على شكل هندسي واحد، وإنما هي

متعددة ومتنوعة الأبعاد والأشكال الهندسية: قصيرة

- متوسطة الطول - طويلة متعددة المقاطع. على هيئة

انسيابية أو درامية متعددة الأقطاب. ويكون حجم البياض

في أغلبها أكثر من سواد الحروف في صفحات الكتابة

والبياض هنا، وما يرتبط به من صمت وفراغ، له دلالات

سيمائية مكانية ورمزية، مثل الكتابة والسواد والصوت

، بمراعاة رؤيا النص ودلالاته العامة. وكان الشاعر يومي

للقراري بالمشاركة في ملء هذا البياض والفراغ بعملية

القراءة والتأويل وبناء الدلالة. ومن الطريف أن بنطلحة

يعتبر الصمت عكازاً للغة حين تصاب بالعمى:

اللغة

حينما عميت عن كل شيء

تطوع الصمت

وصار عكازها... (ص: 418)

- إظهار بعض التراكيب و الأسطر أو الفقرات بمضاعفة

السواد عليها.

- توزيع حروف بعض الألفاظ على عدة أسطر، في كل

سطر حرف أو حرفان.

- تشكيل بعض النصوص على هيئة شكل هندسي

هرمي بحروف مضغوطة السواد، كما في المقطع التالي، مع

ترك فراغات أفقية بين الأسطر:

هنا

يا هنا

متى كان دربا التبانة

هو الذي يملئ شريعته

على زقاق الحجر

متى

متى

يا صمت

يا جبيرة من شقائق النعمان

يا فتى

في مكان آخر. (ص: 386)

- تشكيل نصوص بكاملها أو مقاطع منها، في أشكال

## محمد بنطلحة

الأعمال الشعرية

1970

2015



مختارات بيت الشعر في المغرب

هندسية مربعة او مستطيلة أفقياً أو عمودياً،  
أو على شكل هرمي، أو على شكل طائرة أو  
زورق صغير أو طائر ممدد الجناحين:

فقط،

من نكتها

تتدفق جميع بحار الأرض في ما بينها.

سرعان ما تتدفق.

ثم تتبخر

في

كوب.

يا لي

ويا لها! (كذذب منفرد، ص: 47)

## خلاصة

الخلاصة أن شعرية بنطلحة تقوم على رؤيا مرتبطة بمختللات غرائبية وسورالية، لها أبعاد واقعية وإنسانية ووجودية وصوفية وفلسفية، وتتضام مع مكونات وآليات فنية عديدة في تشكيلها، لغوية وإيقاعية ودلالية ورمزية وهندسية. شعرية تقوم على لغة الإنزياح والتشكيل والصورة والرمز، وتوظف أسلوب السرد والحوار والسخرية، وتتمرد على القوالب العروضية لتوظف إيقاع التوازنات الصوتية واللفظية والتوازي والإيقاع الدلالي والبصري، وتعتمد التناص بطرائق حوارية خاصة بخلفية ثقافية واسعة ومتنوعة، أدبية وفنية وفلسفية وتاريخية وأسطورية... شعرية متحررة ومفتوحة على أفق إنسانية وحضارية، وتقوم على الشك والنقد والتمرد برؤية حداثية وما بعد الحداثة.

= قد يتساءل القارئ: - ماذا يريد أن يقول لنا بنطلحة بهذه الصور الرمزية والعالم الغريبة والمدهشة والمزعجة؟ - الجواب أن بنطلحة يدعونا إلى تجريب رؤية جديدة للحياة والوجود بعيدة عما ألفناه من أنماط الرؤية والتفكير والتواصل... يدعونا إلى إعادة النظر في سلوكياتنا وفي علاقتنا بالآخرين.. بالمجتمع والطبيعة والأشياء والكائنات، وبالوجود والحياة والموت والحب والجمال.. وفي اللغة والتراث وكثير من القيم المتحكمة في حياتنا، بحثاً عن قيم إنسانية وعلاقات اجتماعية وأخلاقية جديدة وعن حياة أرقى وأسمى، قائمة على الحرية والحب والصدق والخير والمساواة والتسامح والتعدد والنسبية. ولنصوص محمد بنطلحة، في هذا الإطار، قيمة تنويرية كبرى لما فيها من جرأة في تعرية وتفكيك كثير من الطبوهات، فهي تخلخل السائد والمهيمن من الأفكار والمعتقدات والأحوال.

إن القيم المتحكمة فينا والنموذج الفكري والثقافي الذي نخضع له هو الذي أدى بنا إلى ما نتخط فيه من جمود وتقليد وتعصب وتطرف أحياناً، ومن شرور ونفاق ومفاسد. قيم التقليد والإنغلاق والثبات والنهائي. فمن خلال خلخلة اللغة التي نستعملها والتي لها سلطة قوية على أذهاننا وتوجه سلوكنا وفكرنا باعتبارها وسيلة للتواصل ووسيلة للتفكير أيضاً ضمن قوالب محددة ومنظمة. فمن خلال عملية خلخلة اللغة وإعادة تشكيلها يخلخل بنطلحة كثيراً من تلك القيم التي تتحكم في تفكيرنا وفي نظرتنا للحياة والكون والواقع. إننا في حاجة إلى إحداث ثورة في عقولنا ولغتنا، وتحديث البنيات الذهنية التي نفكر بها ونتعامل بواسطتها مع واقعنا. وتحديث العقل على هذا النحو مقدمة وشرط ضروريان لإيجاد الحلول اللازمة لمشكلاتنا المستعصية... فلا يمكن لنا أن نتحتم عالم الحداثة والمعاصرة بدون العمل على تحقيق الحداثة في بنية عقولنا. (14)

## هوامش:

- 7 - فيكتور اربليخ: الشكلانية الروسية - ت: محمد الولي - المركز الثقافي العربي، البيضاء/ بيروت - ط1/2000. ص: 71
- 8 - H. Meschonnic: Critique du rythme - Edi. - Verdier, Paris 1982 - p: 521 عن محمد بنيس: الشعر العربي الحديث/ بنياته وإبدالاته. ج2 - دار توبقال، البيضاء، ط1/1990. ص: 67
- 9 - م. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي - دار أصدقاء الكتاب، القاهرة (د.ت). ص: 123 - 124
- 10 - كمال أبو ديب: جماليات الانتهاك وقتنة الإغواء/ الكتاب الثاني - دار فضاءات/ عمان، الأردن - ط1/2020 - ص: 60
- 11 - جوليا كريستيفا: علم النص - ت: فريد الزاهي - دار توبقال، الدار البيضاء - ط1/1991 - ص: 78 - 79
- 12 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري/ استراتيجية التناص - المركز الثقافي العربي، البيضاء - ط1/1985 - ص: 125
- 13 - كمال أبو ديب: جماليات الانتهاك وقتنة الإغواء - ج1 - دار فضاءات/ عمان، الأردن - ط1/2020 - ص: 7 - 20
- 14 - سعيد بن سعيد العلوي: الإيديولوجيا والحداثة - المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، ط1/1987 - ص: 61 - 62



عبد الرحيم حامد الله

فقط عليّ أن أخرج من السجن قبل انقضاء مدة العقوبة، فكرت في حالات خروج كثيرة، كان أبرزها خطة هروب لا تخطر على بال؛ فكرت أن أتعلم السحر عبر النيت لأسحر عيون الحراس وأخذ مفاتيح أبواب السجن كلها، وأخرج نهاراً أمام أعينهم، ثم أبطله بعد أن أجري عملية تجميل ناجحة لوجهي واسمي وهويتني. العائق الأكبر في هذه الخطة هو أن يديّ مقطوعتان، وتلك قصة أخرى.

الكتابة عندي حلم قديم، لذلك أصر على تحقيقه. كنت في طفولتي أبيع الفواكه الجافة في قرايطيس أويها من أوراق الدفاتر والكتب المستعملة، فكانت السطور المنتظمة فيها تستفزني خاصة أنني لا أعرف فك شفراتها. قررت، رغم تجاوزي سن التمدرس، أن ألتحق بالمدرسة الفرنسية المقابلة لـ«كان» أبي. وفعلنا ولجئنا لكن مستخدم ما بعد أن حوّلها أحد أكبر أثرياء المدينة، إلى مصنع للأحذية لما تركها الاستعمار ومشى. الوحيد الذي أنقذني من الجهل، كان أخي الأكبر المقعد؛ مقابل كل حصة ثلاث سجناء، أسرقها من كارتوشة الدخان المدسوسة في غلافه بنديقية جدي المقاوم، الذي قتله الجناح العسكري في حزبه السياسي، وتلك قصة أخرى.

اليوم بالضبط فرصتي. لم أبح بها لأحد من السجناء، رغم أنهم يحبونني جداً ويقدمون لي كل الخدمات بالمجان. اليوم عيد وطني، يسمح لنا فيه بالتحدث عن قرب مع منشطيين ومنشطات الحفل من مغنيين وفكاهيين وشعراء وبهلوانيين. أثارت إعجابي وانتباهي فتاة ثلاثينية الجسد، ألفت على مسامعنا الباردة قصيدة حب ساخنة وانسحبت. بعد التصفيق لها تبعتها إلى الكواليس. التفتت إليّ، تبسّمت في وجهها فتبسمت، دعنتي للجلوس فجلست، ثم أخرجت لها جميع ما في قلبي وعقلي من أحاسيس ومشاعر ورغبات وأفكار، سقطت كلها على طرف لساني وبقيت هناك عاكفة إلى الأبد، فأنا في الأصل أبكم لا أتكلم، وتلك قصة أخرى.

صرت، بسبب عشقي اللامتناهي لكتابة سيرتي، أتمنى لو يزورني الموت في أقرب فرصة، ففي القبر حتماً سأستعيد يديّ وصوتي وكل ملفات ذاكرتي، وسيسعفني الملكان في إحضار كومة أوراق ومجموعة أقلام بعد مرور امتحانها بسلام. في القبر، سأكتب سيرتي الذاتية كلها من المهد إلى اللحد، في أريحية تامة، بعيداً عن العالم والعائلة والزوجة والأبناء والأصدقاء، سأكون داخل القبر، لكن خارج السجن وبدون تهمة قتل أو احتياج لشاهد، أيضاً بلا مشاعر حب مع شهاد. سأكتب بلا خوف من سلطة أو أيديولوجيا، وبلا حسد من أصدقائي الكتاب والمتقنين. سأكتب دون الحاجة لتدخين سيجارة، أو شرب شيء أو شاي أو قهوة معطرة، سأكتب منسائياً بلا مراجع أو مصادر أو هوامش. سأكتب من غير استكتاب أو حافز مادي أو مهرجان أو جائزة أو مؤتمر. سأكتب بلا تخصص أو عناوين أو فهارس أو إهداءات. سأكتب عن المقدس والمدنس والمجنس.. سأكتب دون محو أو حذف أو تصحيح أو استدراك. سأكتب دون رجوع إلى سطر أو صدر. سأكتب بلا ندم.. سأكتب وأكتب وأكتب وأكتب حتى يمتلئ قبري بالكتابة، ثم أبرنخُ إلى القبور الفارغة لأملأها كتابة بدون أدنى مقابل، إلا قبر من سرق سيرتي الذاتية في نسختها الأصلية الأولى، وتلك قصة أخرى.

أفكر في كتابة سيرتي الذاتية باستمرار، المشكلة أن ذاكرتي مثقوبة مثل خرم مفتاح الباب. لا ترى منه إلا ما يسمح لك برؤيته، في مشهد ثابت دائم، مفتوح على جهتين اثنتين؛ الشارع حيث تشاهد ما يمر أمامك كلقطة سينمائية سريعة، ثم داخل المنزل ينتصب أمامك مشجب الملابس إلى جانب صورة رب العائلة المخلد، وإذا أسعفك الحظ رأيت سيقانا عارية تلتف حول مائدة الإفطار بدون رؤوس.

مشكلتي الثانية أنني أعيش عزلة تامة عن العالم وعن أن يكون لدي العائلة والزوجة والأولاد والأصدقاء؛ فأنا موجود في السجن، محكوم عليّ بعشرين سنة في جريمة قتل لم أقرّفها، وتلك قصة أخرى.

لم أتزوج أبداً في حياتي، ولهذا السبب ليس لدي أبناء. كل أصدقائي فارقوا الحياة بسبب من الأسباب، آخرهم كان «الروبيو» الذي صرعه السرطان في إحدى مصحات البيضاء. تفضل عليّ مرة بزيارة، لكنه لم يقل شيئاً وترك دموعه الغزيرة تقول كل شيء. عرفت خبر موته من الجريدة، لأنه كان من أشهر الرياضيين في المدينة. ودعني بشارة نصر لم أفهم معناها حتى شاهدت ملخصاً إخبارياً عن مظاهرة لسياسيين في الشارع. كنت أحسب أنه يعني بها أننا صديقان أبديان.

-لم تسأليني عن الماضي خاصتي يا «شهاد»؟  
-ولم أسألك؟ ماضيك لا يعنيني في شيء، يكفيني حضورك الذي سيضيء نهارى ويشعل ليلى..  
حتى شهاد لم تسعفني في الكتابة، فقد توفيت، وا أسفاه، عشية اليوم الذي تعزفت فيه عليها، وتلك قصة أخرى.

على مدار طفولتي وشبابي لم أستمتع أبداً بنهاية سعيدة لمشاريعي القلبية، حتى وأنا قاب جليستين من إثبات براءتي من القتل، مات الشاهد الوحيد في القضية. وتلك قصة أخرى. ومع ذلك كله، أشعر أنني سأكتب هذه السيرة،

# لا أخفيكم سرداً..



من أعمال الرسام البريطاني جوناثان وولستنهولم



جمال أزراغيد

أَنْهَارًا  
يَغْلِي صَوْتُهَا بِرُوحِ التَّمَرُّدِ  
فِي طَرِيقِي.

\*\*\*

كَيْفَ لِي أَنْ أَقْرَأَ شَوَاهِدَ  
الْقُبُورِ  
فِي رَمْشَةِ عَيْنِ  
وَأَنَا أَدَاعِبُ أَوْرَاقَ الْخَرِيفِ

حَجْرًا ..  
فَوْقَ خَارِطَةِ تَغْمُرُهَا سُحُبٌ مَجَازٍ  
يُدْرِينِي عَلَى اقْتِنَاءِ  
أَثَرِ الدَّهْشَةِ  
فِي أَنْفَاقِ زَمَنٍ يَسْقُطُ مِنْ بَيْنِ يَدَيَّ.

\*\*\*

كَيْفَ لِي أَنْ أَرْمَمَ قَصِيدَتِي  
أَمَامَ بُرْجِ سَانْتِ جَاكْ

كَيْفَ لِي أَنْ أَقْبِسَ صَوْتِي  
فِي سُورِ الْعُضْبِ  
العَالِقَةِ  
فِي أَعْنَاقِ الزَّمَانِ.  
مَا كُنْتُ أَعْرِفُ  
أَنَّ الْحِجَارَةَ أَنْغَازُ  
تَصُبُّ أَسْرَارَهَا  
عَلَى أَسْفَارِ الْعُمَيَّانِ.

\*\*\*

كَيْفَ لِي أَنْ أَحْبِسَ الْهَوَاءَ فِي رَنَّتِي  
وَالدُّنْيَا أَنْغَامَ  
تَمَلُّسَاحَةٍ كَاتِدْرَائِيَّةٍ  
تَأْسُرُ لُغْتِي  
كُلَّمَا نَطَقْتُ حَرْفًا  
اشْتَعَلَ هَدْيًا  
فِي سَمَاءِ أَثَقَلَتْهَا مَوَاعِيدُ النُّجُومِ  
لَيْلَةَ قَمَرٍ سَاحِرٍ  
تَرَأَى عَلَى ضِفَّةِ السَّيْنِ يَفِيضُ وُدًّا.

\*\*\*

كَيْفَ لِي أَنْ أَلَمَّ بِقَايَا النُّعَاسِ  
مِنْ أَسْرَةٍ مَائِلَةٍ نَجْوِ الصُّرَاخِ  
كَيْ أَنْجُو مِنْ صَدَا الْحِكَايَا  
عَلَى شِفَاهِ عَاصِفَةٍ تَهْبُ مِنْ تَوْرِفِيلِ  
تَتَذَكَّرُ لُغَةَ الْأَقْوَامِ الْبَاهِئَةِ.

بِأَيَّةِ لُغَةٍ

سَأَخْتَرُ مَشِيَّتِي

فِي مَهْرٍ السَّاعَةِ الْفَلَائِكِيَّةِ الطَّوِيلِ

سَيُولًا

تَعْبُ زَمَانًا مِنْ عَقْرِبَاهَا الْوَحِيدِ.

\*\*\*

كَيْفَ لِي أَنْ أَقَامِرَ بِفِكْرَةٍ

نَبَعَتْ مِنْ جَسَدِي

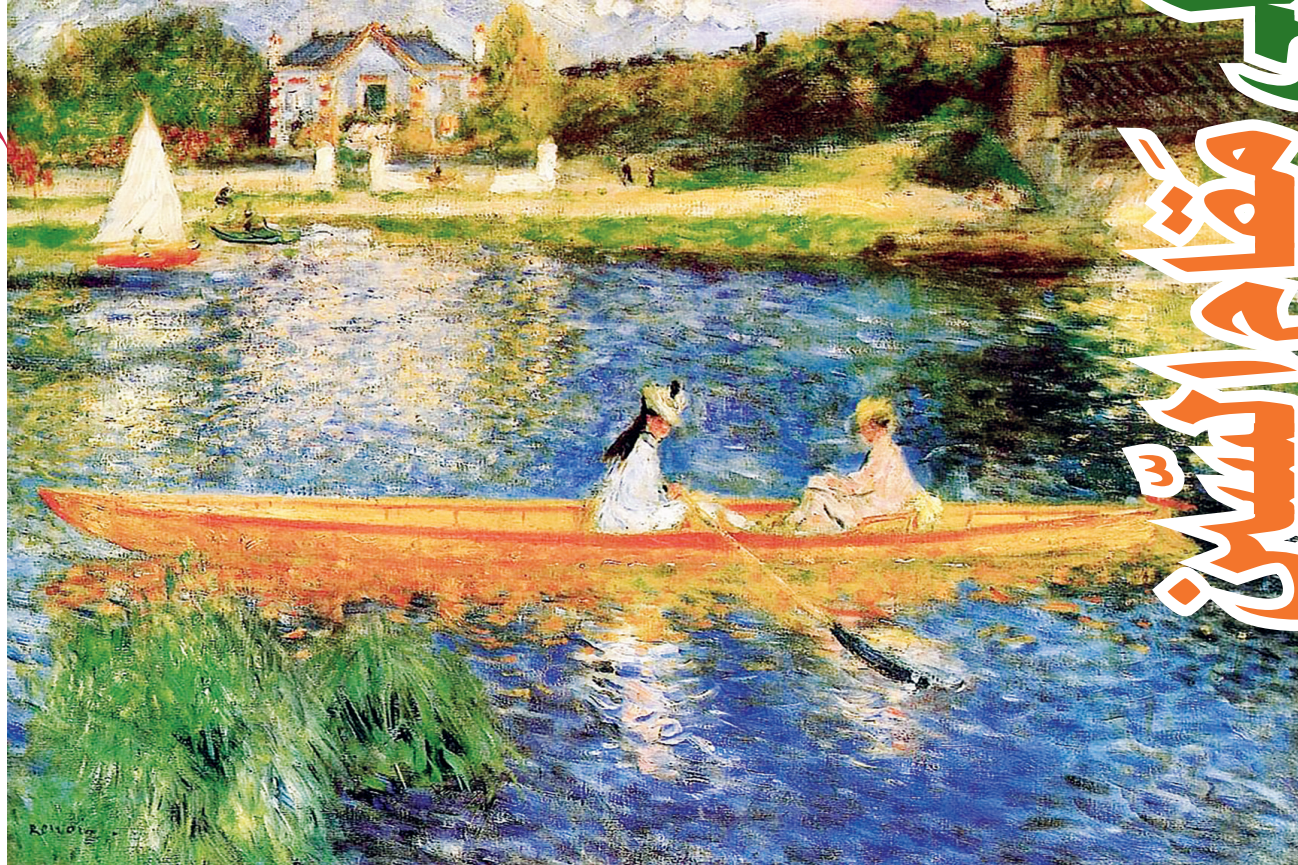
جَوْهَرَةٍ

مُضَاعَةً بِأَسْرَارِ الْوُجُودِ

إِذَا خَسِرْتَهَا

تَمَثَّلَتْ لِي نَجُومًا

تَغْرِسُ الْمَعْنَى حَجْرًا ..



نهر السين بريشة الرسام الفرنسي رينوار

بِأَصَابِعِ تَخَافُ أَنْ تَوْقِظَ الْأَرْضَ  
تُوسُّوسُ لِي  
بِالْإِنْصَاتِ إِلَى إِيْقَاعِ شَجَرَةِ الْخُلْدِ ..  
تَلْزَمُنِي أَعْوَامُ  
كَيْ أُسَدِّدَ عَاطِفَةَ  
نَهَشْتِ ظِلِّي  
كُلَّمَا اشْتَدَّ الضَّوْءُ فِي طَرِيقِي  
أَعَادْتَنِي إِلَى حَقِيقَتِي الْمُبْتَوْرَةِ فِي مِرَاةٍ  
تُدْنِدُنُ نَغْمًا  
يُشَاكِسُ صَوْتِي الْهَارِبِ مِنْ أَوْتَارِ الْوَقْتِ  
أَسْمَعُهُ ابْتِهَالَاتٍ  
تَسَاقُطُ بِبُطْءٍ عَلَى رُؤُوسِ الْمَوْتَى.

بِحَبْرٍ أَخْضَرَ  
تَنْزِفُهُ أَوْرَاقُ سَرُورٍ  
تَتَعَثَّرُ فِيهِ أَفْكَارِي  
كُلَّمَا اتَّقَدَّ الْجُنُونُ فِي ذَاتِي.  
قَصِيدَتِي أَنْتَ  
تَخِيطُ جَسَدِي  
الْوَاقِفِ أَمَامَ مِرَاةٍ  
تَعْبُرُهَا ذِكْرِيَّاتُ مَسَاءَاتِ بَارِيزِيَّةٍ.  
حُقَّ لِي أَنْ أَكْتُبَ بِلَوْنِ الْغَمَامِ  
أَحْلَامًا  
عَلَى وَرَقِ الْيَانِسُونِ  
يَسِيلُ عِطْرُهُ



سعيد بن سعيد العلوي

من الطبيعي أن خلف تأليف كل كتاب تصور وفكرة وتخطيط لهندسة الكتاب وللحامل على الكتابة، بل وتمثل من قبل الكاتب لخطوات إنجاز الكتاب ومن ثم إمكان الحديث عن «حكايته». والرواية، بحسبانها «تأليفا» بين عناصر ومكونات لا تملك، من حيث المبدأ، أن تشذ عن مقتضيات هذه القاعدة، غير أن واقع الحال ينطق بغير ذلك وهو ما يقربه الروائيون عموما.

# حكاية ثورة المريريين



لسعيد بن سعيد العلوي

## ثورة المريريين

رواية

المركز الثقافي العربي

ذلك أن للرواية منطقا ذاتيا يحكمها وبموجب هذا المنطق الذاتي، فإنها تبدو مغايرة للأجناس التعبيرية الأخرى. ثم إن من المسلم به أن أمر الرواية لا يستقيم إلا وفق نظام معلوم يقدره الكاتب (هندسة ولغة وترتيباً للأزمنة ونبرة حديث... إلخ)، وبالتالي فإن التخطيط والتدبير ضروريان في الكتابة الروائية، فكتابة الرواية جهد ومعاونة لا يتركان للموهبة أو الاستعداد سوى هامش ضيق صغير-خلفا للرأي الشائع- بيد أن طبيعة العمل الروائي تجعل من الحديث القبلي للروائي عن روايته حديثاً متعذراً، فنحن لا نعلم أن روايتها يكون واثقا، تام الثقة، من المسار الذي تسلكه الرواية عن الرواية فهي، ما دامت لم تكتمل، فإن احتمالات شتى تظل ممكنة، ومتى زعم الروائي غير ذلك فإنه يكون كاذبا أو متوهما. كل الروائيين الذين يتحدثون عن الإقفية التي تم بها إنجاز عملهم الروائي يؤكدون هذه الحقيقة الأولية - كما يقول الفلاسفة - ولست أحسب أن الروائي يملك أن يقول، في ثقة واطمئنان تامين، غير ذلك، لا تجد روايتها يقدر طبيعة العمل الروائي يجرؤ على القول: سأكتب رواية يكون فيها كذا وكذا وتجري فيها الأحداث وفقا للبرنامج الذي أعلنه وتطبيقا للمخطط الذي أرسمه قبل الشروع الفعلي في الكتابة. ما نفيده من أحاديث الروائيين عن رواياتهم هو أن الرواية «نص» غير مكتمل، وهو يظل كذلك حتى يغدو بالفعل «عملا» أي وجودا ماديا متحققا (على الورق أو الحاسوب) كما يقول رولان بارت في مقال شهير يميز فيه بين «النص» وبين «الأثر» أو «العمل المتحقق». يتعلق الأمر في كتابة الرواية برحلة مكوكية لا تكف فيها الحركة عن الانتقال-جينة ونهايا- من حال الإمكان أو «الوجود بالقوة» أو «الوجود بالفعل»، كما يميز أرسطو بين النمطين من الوجود. من ثم فإن المراجعة، مراجعة الذات وإعادة النظر في الاختيار بين موقفين ممكنين أو أكثر، لا تكون ممكنة فحسب بل إنها بعض من مقتضيات الصناعة. الروائي هو أشبه ما يكون بالطباخ في مطبخه يظل منشغلا بالقدر فوق النار قبل أن يقرر، في لحظة حاسمة يدرك سرها بمفرده، - كما في عبارة جميلة لغابرييل غارسيا ماركيز- أي أن الحساء قد أصبح جاهزا. كذلك يقدر الروائي أن «النص» قد أصبح جاهزا فهو يعلن عن ميلاد الرواية وأنه قد فرغ بالفعل من كتابة روايته. إن ما يكون في إمكان الروائي التحدث به حقا هو الحديث

البعدي عن الرواية - وفي عبارة أخرى: الخطاب الواصف لما تحقق بعد الكتابة ولا شيء غير ذلك. ولعل أجد الصورة النموذجية لما أحاول التعبير عنه في المنحى الذي سلكه أومبرطو إيكو في كتيبه الصغير (حاشية على اسم الوردية)، حيث يتحدث عن حكاية روايته التي طبقت شهرتها الآفاق: «اسم الوردية». يشير إيكو، تصريحاً تارة وتلميحا تارة أخرى، إلى النقاد الذين انشغلوا بـ «اسم الوردية». ليس لي طموح العالم والأديب الإيطالي الكبير في تأسيس صرح نظري على النحو الذي ذهب فيه وحقق نجاحا مذهلا، وليس عندي ما عنده من قدرة السرد الروائي الهائلة التي يمتلكها (ويكفي أن ألمح إلى رائعته «بندول فوكو»، كما أنني لا أرغب في الإشارة، تلميحا ولا تصريحاً، إلى ما كتب عن روايتي «ثورة المريريين» (والحق أنه غير قليل)، بيد أنني أجدي متشباها بالأديب والسيميائي الإيطالي العظيم في أمرين: أولهما أنني، مثله، ولجت عالم التخيل الروائي في سن متقدمة، وثاني الأمرين أن لدي، مثله، انشغالات معرفية متعددة، أو في قول دقيق، انشغالات مشتتة غير أنه لا طموح نظري عندي في إقامة صرح نظري على غرار ما فعل صاحب «العلامة»، و«حدود التأويل» ومؤلف «البحث عن اللغة المثلى» ومثيلات هذه الكتابات المؤسسة. فلعلني إذن، بهذه الإشارة وفي ضوء هذه التحفظات، أسرد بعضا من الحكاية - حكاية كتابة «ثورة المريريين»، وإن كنت، وكما أحرص على تأكيد القول، لا أقتفي أثر صاحب «اسم الوردية» فيما دونه في «حاشيته». ربما صح اعتبار ما ذكرت، حتى الآن، بعضا من الحكاية وأما البعض الآخر أو الشطر الثاني من الحكاية، فهو ما سأحاوله الآن وقد غدوت، كما يقول بورخيس، قارئاً بجانب قراء آخرين: بعضهم قراء فعليون، كما يقول إيكو والبعض الآخر قراء افتراضيون. بيد أن الحديث عن الرواية، وإن كان حديثاً بعدياً، فإنه لا يخلو بدوره من مزالق النسيان، والحديث لا يخلو من إسقاط موجهات الزمن الحاضر على وقائع الماضي. لنقل إنني، في محاولتي هذه، كاتب-قارئ يقوم بإعادة كتابة للرواية في الحديث عن «حكايتها». في الحديث عن «الحكاية» التي تقف خلفها متوارية. ربما يتعين علي فقط، وكما هو الشأن في كل قراءة، أن أكشف عن «بروتوكول القراءة»: يتعلق الأمر في هذه المحاولة بإعادة ترتيب وتصنيف لما كُنت له مؤلفاً قبل أزيد من اثنتي عشرة سنة وغدوت له اليوم قارئاً. وطبيعي أن الزمن الذي أتحدث فيه الآن هو غير الزمن الذي كتبت فيه «ثورة



المريدين»، مثلما طبيعي أنني اليوم غير ما كنته بالأمس، وفي هذا المعنى يصح القول بأن «النص» لم يكتمل بعد وأنه يظل إمكانا. أقر بأن التجربة التي أقدم عليها تجربة مثيرة بالقدر الذي لا تخلو فيه من عسر ومن مفاجآت بالنسبة لي، وهو أمر طبيعي، مثلما أنها تخلو من فائدة تعليمية.

أجتهد إذن ليس في استعادة الحكاية في كليتها، فذاك - كما يقدر القارئ المنصف - أمر عسير، بل الحق إنه متعذر، بل إنني أكاد أنعتة بالفعل المستحيل، ولكن في استعادة جوانب منها. ثم إنني، على كل، لا آمن لنفسي (في محاولة الاستعادة هذه أو، في تعبير أدق، في تركيب جديد للحكاية تتحكم فيه موجّهات اللحظة الراهنة)، أن أقع في مزالق من أصناف شتى. فعلى سبيل المثال لست آمن لنفسي أن تكون في منجاة عن الأثر الذي أحدثته فيها ما كتب عن الرواية (مقالات عديدة وفي حدود علمي مقاربتان أكاديميتان في رسالتين جامعتين - اطلعت علي إحداهما وبلغ سمعي نبأ الأخرى). أروي إذن وأنا أجتهد في استرجاع ما أقدر أنه كان يلازمني من الهواجس حين إقبالي على كتابة «ثورة المريدين» وأثناء الكتابة، بل لعلي لا أزال بعد انصرام سنوات عديدة، أتلثم آثارا تطفو على سطح الشعور، رغم أنني غدوت اليوم قارئاً لـ «عمل» تلمسه اليد، قارئاً في جملة قراء آخرين. حديثي اليوم حديث عن هواجس وليس حديثاً عن أفكار منظمة، هواجس

أرى اليوم أنها تقبل الانتظام في أصناف ثلاثة؛ صنف أول يصح القول فيه إنه معرفي-تاريخي («ثورة المريدين» تستوجب ذلك في شطر منها فهي تتصل ببعض من التاريخ المغربي العيني)؛ وصنف ثان من الهواجس أنعتها بالهواجس ذات الطبيعة الجمالية أو الاستيقية (حسب النعت الإغريقي الذي يفيد الانتساب إلى صناعة معينة هي في حالتنا هذه صناعة الرواية)، كما أحسب أنها، ترجع في نهاية الأمر إلى الدائفة الجمالية عندي، وبالتالي فهي تتصل بتمثلي الذاتي لمعنى وطبيعة الكتابة الروائية.

«ثورة المريدين»، من حيث بناؤها الهندسي البادي للعيان، نسان يتوازنان بيد أنهما، من حيث الدلالة والبوصلة غير المنظورة يشكلان نصاً واحداً. «ثورة المدينة» نص مثني يتحدث بلغتين وبتماهي مع لحظتين متميزتين: لحظة أولى، عينية، هي لحظة «الربيع العربي» والزمن الحاضر ومجال الفعل فيها أمكنة ثلاث (بين المدينة، مراكش، القاهرة)، ولحظة ثانية، تاريخية أو «مركبة»، هي لحظة المهدي ابن تومرت والتأسيس الأول لحركته ثم تطورها وتحققها في «الخروج» كما يرى السارد ذلك. بين أن للحظتين ناظماً مشتركاً هو الاحتجاج على الظلم (ما يكون الحكم عليه بكونه ظلماً يستوجب رفعه)، وهو التوسل في ذلك الاحتجاج برفع العقيرة بالقول بوجوب تطبيق مبدأ «الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر» وهو ما جعل منه المهدي ابن تومرت عنواناً لدعوته وما أراد من «الخروج» على المرابطين ترجمة له. وهو أيضاً ما يعنيه شعار «ارحل»، في زمن الربيع العربي. وإذن فإن النصين يشي ظاهرهما بالمغايرة، ومن ذلكاختلف اللغة بين العبارة العربية الفصيحة القديمة، ولغة الأزمنة الراهنة، والاعتماد على النصوص التاريخية المختلفة، في الحديث عن المهدي، ومن ثم - في المقابل - الارتكان إلى «الجزيرة» في متابعة وقائع «الربيع العربي»، إنه نص واحد بالنسبة للسارد (=عبد المولى اليموري)؛ نص واحد ينطق بلسانين ويتحدث بلغتين. السارد في النص الأول هو «مؤلف» النص الثاني - وهذا الأخير يخرج من جوف النص الأول. يغدو السارد إذن (= عبد المولى اليموري - الشخصية المحورية في النص الأول) مؤلفاً يكتب حكاية ظهور وحركة ثم اختفاء المهدي ابن تومرت العقل المدبر الذي ترتبط به حركة «الخروج» (في العبارة القديمة - التي تفيد الانتفاض والثورة المسلحة - كما نفهمها اليوم) على المرابطين وتأسيس حركة الموحيدين أتباع المهدي و«مريدوه». اليموري هنا هو كاتب السيناريو الذي يحيا على أمل أو، بالأحرى، يقتات من وهم العثور على «المهدي الحقيقي» لا «المهدي» الذي يتحدث عنه البيدق (صاحب كتاب «أخبار المهدي ابن تومرت» - ثم تروي عنه، بعد ذلك، كوكبة المؤرخين العرب والعجم من بعده).

أحدث عن «هواجس معرفية»، أو هواجس ذات طبيعة معرفية ممكنة لاعتبارين اثنين أحدهما لا يعنيني (بكيفية مباشرة على الأقل)، في حين أن الثاني يعنيني من أوجه عدة. فأما ما لا يعنيني بصفة مباشرة، أو إنني لا أملك أن أجيب عنه، فهو ذلك الذي يتعلق بالصلة الموجودة (أو المتوهمة، أو المفقودة) بين الروائي (= عبد ربه - س. ب. ع) وبين السارد (= عبد المولى اليموري). يثير هذا الأمر إشكالا نظريا يتعلق بالصلة الفعلية في الخطاب الروائي، بين المؤلف وبين السارد. هل ترجع المسؤولية، في كل ما يقوله السارد أو يفعله، إلى الروائي أم أن منطق الرواية قد يحكم بغير ذلك؟ أقول إن المسألة لا تعنيني، إذ أن البت فيها، نفيًا وإيجابًا، يرجع إلى الدرس الأدبي وإلى ما يتقرر عند النقاذ والمنظرين. وأما الأمر الثاني، الذي أقول عنه إنه يعنيني (ضرورة ووجوباً بالتالي) فهو تقديم الجواب عن السؤال الذي يتعلق بمعنى وطبيعة «الرواية التاريخية». وبالنسبة لي، فإنه مع اعتمادي «التاريخ» مادة مصدرية في أربع من رواياتي (مسك الليل، ثورة المريدين، سبع ليال وثمانية أيام)، فإنني شديد الحرص على التمييز بين التاريخ وبين الرواية، بين ما يسعى إليه المؤرخ وما يريده الروائي. وعندني أن بين الرواية والتاريخ «برزخ» وأن جمالية، و«ماهية» الرواية يكمنان في الحرص الأكيد على اجتناب التمسك بما تقتضيه الممارسة التاريخية من شروط الصدق والأمانة والدقة والموضوعية - ومن احترام العقل وعمله.

وأما الصنف الثاني من الهواجس، تلك التي نعتتها بالجمالية أو الاستيقية، فقد كان في الواقع محابثاً للهواجس المعرفية، فقد كانت تعبت بي إذ تطرح السؤال المحير: كيف أمتنع عن الانسياق وراء الروايات الغزيرة التي تتعلق بالمهدي ابن تومرت والحال أنها تلقي أضواء كاشفة على حياة ومسار المهدي، في الوقت الذي تسقط فيه حول الرجل ظلالاً كثيرة تحجب الأضواء. المهدي شخصية ثرية، من الناحية الروائية بقدر ما هي مثيرة محيرة معاً. كل الشروط اللازمة لتوافرها في الشخصية العجائبية تجتمع في صاحب «عز ما يطلب» وكل المغريات التي تشد الناظر إلى التاريخ وإلى الجمل والمساءلة، تجتمع في شخصية تمت، في جوانب عديدة منها، إلى عوالم السحر، وتسلم إلى الدهشة أكثر مما تقبل الوجود في دائرة الفحص العلمي. ولو أنني لم أكن أستحضر باستمرار صفة الروائي فيما كتبت أكتب، لكن قد تلبست ثوب المؤرخ الفاشل في الوقت الذي ازداد فيه ابتعاداً عن مهنة الروائي - تلك التي تقوم، أولاً وأساساً، على اتخاذ التخيل لباساً لا أنضوه عنى أبداً. في كل الفصول التي كان اليموري السارد يخط فيها سيرة المهدي كنت شديد الحرص على نسج خيوط «الشخصية الروائية» وعلى الوقوف عند بوابة «قارة التاريخ» متلصصاً ومخادعاً.



عزالدين بوركة

امتداد زمني، بقدر ما يعني إعادة ترتيب العلاقة بين الفن ونظامه، وبين العمل ومثليته، وبين الفنان ومؤسساته. تتصل هذه المسألة بالزمن ذاته، فالفن الذي قيل عنه إنه «قد انتهى» يثبت حضوره بطرق أخرى. إذ يغدو وجوده مثل زمن مركب، مستقبل سبق حضوره، ما سماه الكاتب بـ «المستقبل المسبوق» (ص. 13)، أي أن العمل يولد في الحاضر بوعود لم تأت بعد، ويرى كما لو أنه صيغ ليكون ذا أثر لاحق، لا مجرد موضوع في اللحظة. يتحرك الفن المعاصر، بهذا المعنى،

داخل زمن مزدوج، ليعيد صوغ الماضي ويقترح صيغا افتراضية للمستقبل، فيكون العمل نفسه وعدا وتجربة في آن. وهكذا يغدو كل عرض فنا بما يعده به، لا بما هو عليه فقط.

حين نتذكر دوشان وأعماله الأولى في العقد الثاني من القرن العشرين، نفهم أن تلك المبادرة التي أتت بالجاهز إلى فضاء العرض لم تكن لعبة عابرة، فقد كانت قلبا للمجال ذاته. إذ حولت الشيء العادي إلى علامة فنية عبر التسمية والقرار. فالفنان لم يعد ينجز عملاً بيده، وإنما يعلن عملاً فنيا عبر اصطفاؤه واقتراحه وإعلانه كذلك، «بفعل

مشيئة الفنان نفسه، وبفعل قبول صالة عرض، أو جمعية فنانيين، على استصدار بطاقة ثبوتية له، «بطاقة ميلاد» بوصفه من أعمال «الفن» (ص. 20). فتح هذا الفعل الباب لتحولات لا تزال تتردد حتى الآن، لأن الفن منذ ذلك الحين بات مشروعاً لإعادة تعريف نفسه باستمرار، وصارت كل تجربة تحمل شبهة القطع مع ما قبلها، معيدة تأسيس العلاقة بين المفهوم والمادة. فإذا كان العمل الفني سابقاً يقوم على المهارة اليدوية، فإن المعاصر يضع الفكرة في المقدمة، ويجعل من الشيء مادة لإثارة الفكر قبل أن يكون مادة لإمتاع الحواس.

جعل هذا الانقلاب الفن يتحرك داخل فضاء التداول أكثر مما يتحرك داخل فضاء الجمال وحده. السوق، المعارض، المؤسسات، كلها باتت عناصر في تشكيل معنى العمل، حتى أضحت الفن لا يقوم فقط بما يقدمه الفنان، وإنما أيضا بما يتداول عنه، بما يقال ويكتب ويُسوق. ولا يُعرّف العمل الفني في المعاصر بذاته فقط، إذ بموازاة ذلك بما يتداول حوله؛ أي بما في ذلك من خطابات بكل أصنافها وألوانها «الإستيقية» أو «الفلسفية» أو غيرها، لحد لا انفصال بين العمل الفني وما يدار حول من خطابات، و«هكذا خرج الخطاب الجمالي من درس المتعاليات إلى درس التجارب والإنتاجات» (ص. 108). ومع هذا التحول، دخل الفنان في علاقة جديدة مع الجمهور، علاقة لا تقوم على قدسية أو تبجيل، ولكن خلاف ذلك على عقد تداولي يجعل اسمه ذاته علامة تجارية، ويحول التجربة إلى واجهة للتسويق، حيث قد تغدو الشهرة بديلا عن القيمة الفنية: صار الفنان نفسه «سلعة إلى جانب عمله» (ص. 71).

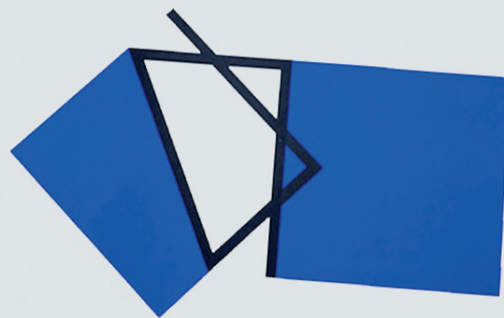
وهنا يطرح السؤال: أين تكمن حقيقة العمل، في جوهره أم في أثره؟ في ما يقدمه كابتكار أم في ما يحدثه من ضجة واهتمام...؟ ولا يمكن فهم المعاصر بعده طورا تاريخيا فقط، لأنه يزعم الفواصل التي ميزت بين الحداثة وما تلاها. فإذا كانت الحداثة ارتبطت بمشروع شمولي يتطلع إلى الطليعة وإلى تأسيس قطيعة مع الماضي، فإن المعاصر يكشف عن مشهد موزع، لا مركزي، يتغذى من العولمة ومن السوق الدولية، حيث المعارض الكبرى مثل البيئالي والدوكومنتا صارت مساح للتجارب التي تختبر معنى الفن (ص. 210). يقول في هذا الصدد المفكر جاك رانسبيرر: «لا يُعرّف

حين نقرأ أن اللوحة القماشية التي سيطرت لخمسة قرون فقدت مكانتها كأيقونة الفن وملاذه، نفهم أن الأمر لا يتعلق بزوال، وإنما بانتقال، فكل عمل جديد يكشف أن الحدود لم تعد منغلقة، وأن مجالات التعبير خرجت إلى فضاءات لا عهد للفن بها من قبل. فما يتبدى أمامنا اليوم كون التجربة الفنية أضحت ضربا من الحياة، لم تعد مجرد موضوع للجمال.. إذ تتقاطع مع المؤسسات والذاتي ومع التقنية والسوق، وكما الزوال والاستهلاك والانقلاط، بالإضافة لقضايا الهنا والآن (الهجرة، الجندر، التعدد الهوياتي والثقافي، الحرب، الذكاء الاصطناعي...) وهموم الإنسان المعاصر، لتعيد طرح السؤال حول إمكان تحديد ماهية الفن وراهنه.

هذه الأبعاد وغيرها هي ما يعمل المفكر الجمالي والكاتب اللبناني شربل داغر على مقاربتها في مؤلفه النقدي الصادر

## تجليات الفن المعاصر وأسئلة التداول

شربل داغر  
نقد الفن المعاصر  
التجليات، التعبيرات والتداول



فنون

كوا

في منجز شربل داغر



مؤخرا، شتنبير 2025، عن دار خطوط وظلال (الأردن)، «نقد الفن المعاصر: التجليات، التعبيرات، التداول». حيث يقول داغر: «لم يعد العمل الفني يولي استثارة الانفعال أي أهمية، منصرفا إلى جعل الفن مادة للتفكير، للمراجعة، في أعمال باتت تحيد عن أساسيات التصوير في قديمه، وحديثه» (ص. 23). إذ يدفَعنا بهذا القول إلى معاودة النظر في المرجعيات المؤطرة لتعريف الفن، والمشهد الفني الراهن.. فلم يعود ممكنا الاكتفاء بالتصنيفات التي قسمت الفن إلى رسم وتصوير صباغي ونحت. فما يظهر اليوم يدفَعنا إلى مغادرة هذه الحدود، لأن العمل الناشئ يتخذ شكلا آخر: تركيبيا، أدائيا، رقميا... لا يقاس بالمعايير القديمة، ولا يدخل في امتحان «الجميل» وحده» (ص. 6). ولأن الفن صار يتصل بتجارب تتجاوز اللوحة إلى الصورة المتحركة واحتفالية العرض والحدث العابر والفضاء التفاعلي، فإن الخطاب الذي يتناوله ينبغي أن يغير أدواته وأن يفتح أفق النظر على ما هو حادث، لا على ما رسخ في القواميس الأكاديمية. عندها يصبح كل عمل معروضا بوصفه فنا ما دام يقترح تجربة لها أثر وتداول، لا ما دام مطابقا لتعريف سابق. ههنا نلمح التحول الذي يجعل المعاصر لا يعني مجرد

صار الفن تعبيراً وسؤالاً عن ذاته ، متخطياً كونه مقاما مطمئنا للعين. إنه سؤال شائك لا يفتأ يعيد تدوير وطرح نفسه أمام كل جواب ممكن، كأن كل الأجوبة غير مقنعة أو كلها صائبة ، فتحتمل أن تقييم في اللانهاية. حيث كلما تأملنا ما يجري في المعارض والفضاءات ، برز الإشكال الذي يعاد تدويره دائما منذ عصر «بلييني الأكبر» (القرن الأول ميلادي) : هل «مات الفن» فعلا ، أم أنه عاد إلى حالة ولادة لا تهدأ؟



محمد البندوري

وبذلك يأتي هذا العمل لينتصر للكتابة الواقعية بتقنيات فنية؛ فالكيفية التي نهجتها الكتابة تخضع لرؤيتها الواقعية، وإن التيمة التي عالجتها مرتبطة بقضايا الواقع الاجتماعي ومآسي الهجرة، من خلال شخصيات سرقها البحر، وكانت تعيش في أمكنة كشفت عن بعض أسماؤها. و كشفت كذلك عن مشروعها الحكائي، بأسلوب يقوم على سرد الوقائع بشكل موضوعي، يهيمن عليه الجانب الواقعي، ولا يخلو من إلام وحرقة داخلية. وهي تكتنز أفكارا اجتماعية ونفسية، كشفت عن رؤيتها بخصوص قضية مهمة من قضايا المجتمع، وتتعلق بتجسيد لواقع مليء بالقسوة. فالرواية حفلت بأفكار عميقة، نمت عن تدبر وحكمة بالغة.. وبذلك اتخذ هذا العمل الواقعي طريقة فنية للإيحاء، ووصف مشاهد مؤلمة، تتصل بأحوال العطالة، والتعاسة، والشقاء، والفشل، واليأس المقترن بالتحدي، واهتدت الكتابة ضمناً إلى وضع مضادات حيوية في ثنايا الرواية للتشجيع الفكري والحسي، ومضادات أخرى للاستسلام والنسيان..

وبزادها المعرفي والثقافي، تتخذ موقفاً صارماً مما تزويه، وتبني النص سردياً على شكل مشاهد حكاية، وتستعمل نصوصاً أخرى باللغة العامية للاستدلال، ضمن هذه التجربة التي تتعدد فيها وسائل التعبير، وألوان البحث عن أساليب جديدة في الكتابة الروائية، مستعملة أسلوب الكتابة السلس، الذي يتحول إلى صورة عميقة للدلالات، تليقاً وتأثيراً. لقد بنت الرؤى الفنية بالاعتماد على طريقة محبوبة بعناية، ومُصاغة بأسلوب ساحر، إنه سحر الإبداع الذي يهب الذات لذة التمرد على الجاهز، ما غير مجرى الحكى في الرواية، حاولت من خلاله استعمال طرائق مختلفة في السرد وبناء النص الحكائي، بنوع من التبسيط، وبنوع من العمق الأدبي والفني لإثارة العمق الواقعي المُفجّع، وتتبدى جودة الكتابة في تبييتها لنسق العلاقات في التطرف المعاصر، فاستجاب الحدث للحبكة المتمتعة للعقدة، في ثنائية قائمة على الانسجام والمفارقة مع الحدث، والتي فيها ينبس الصراع بشكل متداخل بين الوهم والأمل، فأبدتها الكتابة أملاً في حياة أفضل من أول وهلة، لتكون المفارقة موتاً مفاجئاً سار في خدمة الحدث.

لقد أسهمت في تأنيث المعنى بدلالات تضافرت لتشكّل مساحة النص المتحرك، الذي يحمل مجموعة من الألام المرتبطة بمجموعة كبيرة من أحداث الهجرة التي لا تنتهي فصولها، بل لا تنتهي مآسيها، وهي لا تخلف ضحايا، أو مفقودين، أو غرقى فحسب؛ بل تخلف مأساة إنسانية لدى العائلات التي تعيش في هواجس يومية، وفي هم مستمر، وذكريات مؤلمة. لقد كان من حسنات هذه الرواية المستمدة من الواقع، أن تتمرد على الصمت الذي لف قضية الهجرة لأربعة عقود من الزمن، فجاءت بمثابة صرخة حقيقية ضد الصمت، وضد النسيان.. فانحصرت للذاكرة، وللكرامة.

حملتنا رواية «بين الموج والغياب» للأستاذة إيمان البستاوي، إلى صولة الموج ومآسي الغياب. فالرواية يحكمها السياق الواقعي في بعده الإنساني، ويبدو أن العنوان دال على الرواية بمفتاح داخلي: الموج والغياب، بما تحمله صاحبة الرواية من آصداء عن مآسي واقعية تسببت فيها قضية الهجرة. فأعلنت بداية من خلال العتبة، وتحديدًا من خلال كلمتي «الموج والغياب».. أنها اختارت بؤرة للحكي، أقامت بينها وبين ما تحكي روابط تعضد العملية السردية، لذلك، فإن عنوان الرواية من الرسائل، ويحمل ودلالات قوية، ويشكل للتفكير في قضية شواغل الإنسان منذ الثاني من القرن



## رواية بين الموج والغياب انتصار للذاكرة وللكرامة



إيمان البستاوي

العشرين إلى وقتنا الآن، فصراع الحياة يؤدي إلى صراع الموج، وهي مواجهة حمالة للمخاطر، أرغم على دخولها عدد هائل من الضحايا؛ إما بفعل المعيشة الضنكة؛ أو الرغبة في بلوغ العالم المجهول في الضفة الأخرى، فرامت الكتابة تأصيل مجموعة من القيم في المنظومة الاجتماعية التي اقتضتها متطلبات العصر، بقرأة القضايا الإنسانية من جهة، والاجتماعية والنفسية من جهة أخرى. وهي قضايا توحى بتلك النظرة المعبرة، التي تخضع هذا العمل منذ أول وهلة للرؤية التساؤلية للغياب المرتبط بالموج؛ سياق نهجته الكاتبة بالاستبصار، فاستهلت عملها برؤيتها للمأساة التي تحدثها الهجرة بكل حيثياتها وتفاسيلها، وهي بذلك تهيئ المسار لاستعراض مراحل واقع مر، بوصف مغاير.. فتجربتها الواقعية مع أخيها الذي واجه المصير المؤلم، وحرقتها جعلتها تقدم طباقاً سردياً تشعر به ذهن القارئ وتشده إليه، ولها في ذلك مقصدات إنسانية محضة.

وفي تلك المقصدات التي تضم في طيها هواجس الموج والغياب؛ فتحت الكاتبة مجال الحجة الدامغة، فلا يدق القلب إلا بالمفاجآت، ولا ترى الإنسانية إلا بالألم، وكسر جدار الصمت. فلا تضطرب المفاهيم

في ظل الإبداع، ولا تنتسر الأفكار في النسيان.. فالكاتبة تقر بما هو جرح وألم، كان في الأول مخفياً، ثم سرعان ما تحول إلى صوت يملأ الأفاق. فالغياب أتى لاحقاً، ليغرق الحدث في مجموعة من المشاهد.. هي في قرار الكاتبة انخراط واقعي في منظومة مجتمعية مليئة بالألم، تحتاج إلى الوعي والإرشاد. بل تحتاج إلى إنسان يحفظ كرامة الإنسان، ويمكن أن تفتح هنا القوس للتحدث عن الجانب الاقتصادي والاجتماعي والتربوي والثقافي والنفسي.. والكاتبة تمتلك كل الأدوات والآليات الخاصة بذلك. لتبييت الفكرة التي تريدها ناصعة. غير أنها حاولت تقديمها بحسب خيارات حملتها الرواية، قد لا تقع في حسابان القارئ، لكنها تقوده للوقوف على مساحة شاسعة يملؤها ألم والجزر، وتغلق أمامه باب الفرحة، لأن مرارة الموضوع تحيل على استيعاب الألم من جهة، وتحيل على إخراج موضوع الهجرة من بؤرة التهميش من جهة أخرى.

المعاصر بالزمن، وإنما بالانقطاعات في توزيع الحسي» (تقاسم الحسي، ص. 25). يغدو هنا الفن مختبراً سياسياً بقدر ما هو إستراتيجي، إذ كل عرض يصبح موقعا لصراع حول من يملك الحق في تمثيل المعاصر، أي من يملك شرعية الحديث باسم الراهن.

يكشف لنا كتاب داغر أيضاً فقدان ما سماه والتر بنيامين «هالة» العمل، أي ذلك الحضور المتعالي الذي كان يميز اللوحة أو المنحوتة. فبفقدانه الهالة لم يعد العمل الفني رهين الخلود، إذ غدا عرضة للتكرار والاستعمال والتداول، ما قد «يمهد السبيل لبلوغ ديمقراطية ثقافية»، كما يذهب داغر (ص. 83). ومع ذلك، هذا الفقدان لم يقد إلى ديمقراطية كاملة في التلقي، إذ قاد إلى اندماج أعمق داخل آلية الاستهلاك الإعلامي، حيث الصورة تستعمل وتستعاد بلا توقف. بذلك صار الفن مهدداً بأن يذوب في خطاب الموت ذاته، لأن الاندماج في وسائل الإعلام قد يحول العمل إلى صورة مستهلكة تفقد خصوصيتها. إلا أن في هذا الذوبان أيضاً طاقة أخرى: أن يغدو العمل جزءاً من الذاكرة الجمعية، وأن يشارك في بناء معانٍ جديدة عبر تكراره وانتشاره.

والتداول هنا لا يقتصر على السوق المادي وحده، وإنما يشمل فضاء الذاكرة الرقمية، حيث المتحف فضاء افتراضياً تتحرك فيه الصور وتعاد إنتاج قيمتها (ص. 34-35)، متجاوزة كونها مبنى للعرض والحفظ. بهذا المعنى يغدو كل هاتف محمول متحفاً صغيراً، وكل شاشة معرضاً مفتوحاً، تتجدد فيه الأعمال عبر نسخها ومشاركتها. في هذا الفضاء لا يعود الامتلاك الفني قائماً على الحيازة المادية، ولكن على التداول والانتشار. وهكذا يتغير معنى الحفظ ذاته، إذ المتحف شبكة للعرض الدائم، لا مكاناً لحراسة «الموتى» (بتعبير أندري مارلو).

وإذا عدنا إلى الحكم الجمالي الذي كان يتأسس على الانفعال أمام الجميل، فإننا نرى أن المعاصر يعيد صياغته بشكل مختلف. إذ الحكم هنا لم يعد يقترن بالطبيعة أو بالمطلق، وإنما بات محصوراً في التجربة الفنية ذاتها، وفي ما يحدثه العمل داخل سياق عرضه، فالحكم الجمالي لم يعد يتجاوز المعرض إلى الطبيعة، وإنما استغرق في التداول الفني وحده (ص. 100). وهكذا يفقد الحكم شموله ليصير جزءاً من آلية داخلية للفن، ما يعني أن الجمالية [الإستيقا] القديمة لم تعد قادرة على تفسير الأداء أو الفيديو أو التجهيز. إنها أعمال تقاوم أن تحصر في معايير الجمال وحدها، وتفرض علينا مقارنة جديدة تتعامل معها بوصفها تجارب مفتوحة.

وبالتالي، يكشف لنا الكتاب في أن الفن اندفع صوب منطوق جديد، ولم يتوقف عند حدود الأكاديمية أو الذوق الموروث، إذ إنه تحول من كون الغرض الفني موضوعاً للتمتع إلى كونه موضوعاً للفكر عبر ما يبنى عليه من مفاهيم. في هذا المعنى، يكون العمل فناً لأنه يفتح أفق التفكير، أي لأنه يدعو إلى مراجعة ما كنا نعدّه بديهياً، لا لأنه يحقق متعة حسية فقط. إن ما يُطلب من المتلقي لم يعد محصوراً في الانفعال أمام الجمال، فقد بات من الضروري المشاركة في إنتاج المعنى المرجأ على الدوام، سواء عبر الحضور في العرض، أو عبر التفاعل الرقمي، أو عبر إعادة تداوله. المعاصر بهذا المعنى يقاس بما يولده من أسئلة واستجابات، لا بما يحتوي العمل أو يعرضه فحسب.



د. أحمد فرحان

جامعة ابن طفيل كلية العلوم  
الإنسانية والاجتماعية

## أولا : الميتا خطاب و المبني - نحو نقد شروط القول الفلسفي

الميتا - خطاب عند إدريس كثير ليس مجرد تحليل فوقي للنصوص، بل هو خطاب عن خطاب، تأمل في شروط إنتاج الفكر والمعرفة، وسؤال في إمكانية القول ذاته. إنه البنية التي تنظر في بنيتها، والعقل الذي يسائل حدوده.

يتيح الميتا - خطاب للفيلسوف أن يفك ما بيني عليه التفكي، فيكشف الأسس البنيوية والمنطقية التي تستند إليها المفاهيم، ويعيد مسالة القوالب التي تنظم العلاقة بين الفكر واللغة والعالم. الميتا خطاب هو الخطاب الذي يتحدث عن الخطاب نفسه، أي الوعي باللغة كوسيط للفكر والفلسفة. وهو ما نجده عند إدريس كثير حين يتأمل في طبيعة التفلسف بالعربية و في فعل الترجمة بوصفها بناء مزدوجا للغة والمعنى.

أما الخطاب المبني فهو فعل التفلسف في ذاته، أي إنتاج القول الفلسفي داخل بنية لغوية وثقافية محددة. بالتالي الميتا خطاب عنده ليس مجرد تنظيم فوقي، بل هو نقد بنيوي للكيفية التي تتشكل بها الفلسفة في اللغة، أي هو تأمل في شروط إمكان التفلسف بالعربية.

بهذا المعنى الميتا خطاب ليس انغلاقا في التنظير، بل أفق نقدي يمهّد للتفكير بطريقة أخرى (AUTREMENT)، لأنه يمنحنا المسافة اللازمة لنفكر في الفكر ذاته خارج أنساقه المألوفة وبعيدا عن التصورات الجامدة التي تحول الفلسفة إلى عقيدة أو تقنية لغوية.

### ثانيا : الإسرار

### الفلسفي - ما يتواري خلف المعنى

غير أن الميتا - خطاب وحده لا يضمن حياة الفكر. فبين تحليل القول وإنتاج المفهوم يبقى الإسرار الفلسفي هو ما يمد الفلسفة بنبضها الخفي.

الإسرار بهذا المعنى ليس غموضا أو تورية، بل البعد المستور للفكر؛ ما لا يظهر في الخطاب المبني، لكنه

في زمن تتكاثر فيه الخطابات الفلسفية و تتنازع فيه تأويلات

الفكر المعاصرين أنساقها الميتافيزيقية و مهارستها النقدية، يبرز سؤال إدريس كثير: كيف نتفلسف بشكل مختلف؟

ليس السؤال هنا عن مضمون جديد للفلسفة، بل عن شكل آخر للتفلسف، أي عن الكيفية التي يمكن أن يتحول الفكر إلى ممارسة حية، وعن إمكان التفلسف من داخل التجربة، لا من وراء النصوص أو خارجها.

يدعونا إدريس كثير، في هذا الأفق، إلى إعادة علاقة الفلاسفة بذاتها من خلال ثلاثية فكرية مترابطة:

- الميتا / خطاب والمبني الإسرار الفلسفي والتفلسف بشكل مغاير (Autrement)

وهي ثلاثية تعيد تعريف ما يعنيه أن نفكر، وأن نحيا التفكير باعتباره تجربة انكشاف ومعاينة لما يتواري خلف القول الفلسفي ذاته.

عنه في اللغة. و بذلك يشكل الإسرار منطقة تماس بين الميتا خطاب (الوعي بالقول) والخطاب المبني (ممارسة القول) لأنه يشير إلى المنسي في الفعل الفلسفي نفسه. من هنا يصبح الإسرار الفلسفي صلة وصل بين الميتا خطاب كتحليل نقدي وبين التفلسف بطريقة مغايرة (Autrement) كفعل إبداعي حي.

### ثالثا: كيف نتفلسف

# كيف نتفلسف

## بطريقة مغايرة

# - Autrement



إدريس كثير

### بطريقة أخرى - من القول إلى الممارسة

في الفلسفات ما بعد الحداثية (عند ليفيناس، دريدا، ريكور) لا تعني «بطريقة أخرى» فحسب، بل هي تفلسفت على نحو مغاير في الوجود والمعنى:

- عند ليفيناس (Autrement) أو الوجود المغاير، هو ما يتجاوز الوجود نحو علاقة المسؤولية تجاه الآخر أي نحو أخلاقية لا تنغلق في الأنا.

- عند ديزيدا (Autrement) هو إمكانية الاختلاف التي تسكن كل هوية لغوية أو مفهومية.

- بينما عند ريكور، تعني إمكانية أن يعاد بناء المعنى من خلال التأويل، أي التفلسف كتجدد مستمر للذات في اللغة.

إدريس كثير يستلهم هذا الأفق حين يدعو إلى تفلسف (AUTREMENT)؛ أي تفلسف من داخل الجرح اللغوي والثقافي للترجمة، لا ضده.

فهو لا يدعو إلى قطيعة مع الفلسفة الغربية بل إلى تفلسف يمر عبرها بوصفها «اختلافا أصليا» أي أن أوطرمان عنده فعل ترجمة و

تأويل

مستمرين، لا محاكاة ولا رفض. يتحول سؤال إدريس كثير: «كيف نتفلسف (AUTREMENT) إلى مشروع فلسفي حي يسعى إلى تحرير التفكير من طابعه الأكاديمي أو التكراري.

التفلسف (Autrement) لا يعني التفكير ضد الفلسفة بل إعادة التفكير من داخلها بوعي نقدي للغة، وبانفتاح على التجربة، وبإيمان بأن الفلسفة لا تمارس إلا بوصفها فعلا وجوديا يعيش في العالم ومع الآخرين.

في هذا المشروع، تستخدم أدوات الميتا خطاب لتحليل بنية الفكر، وتستدعي طاقة الإسرار لإحياء الفعل الفلسفي، فتلتقي النظرية بالتجربة والقول بالفعل ليولد التفلسف المختلف: تفلسف يعيد الوصل

يؤسس إمكان ظهوره. هو الفضاء الذي تنبثق منه التجربة الفلسفية قبل أن تتخذ شكلا مفهوميا أو لغويا.

عند إدريس كثير، الإسرار هو الطاقة الداخلية للمغايرة، المصدر الذي يغذي الرغبة في التفكير المختلف ويمكن من عبور حدود المألوف نحو أفق جديد. إنه اللحظة التي يفتح فيها الفكر على المجهول، على غير المفهوم، فيعيد أصله التأملي والإنساني.

الإسرار من جهة أخرى ليس تعمية للقول، بل انكفاء تأملي على اللامقول في القول. أي على ما يتبقى من المعنى في الفجوات التي تتركها الترجمة، وفي ما لا يمكن قوله بالفلسفة ذاتها.

إنه بعد تأويلي - هيرمينوطيقي يجعل التفلسف بحثا عن معنى لا يفصح عنه كلياً، بل يشار إليه من خلال الترجمة و التناص والمسكوت



إعداد وتقديم:  
مصطفى أجماع

## في حضرة مهماز صعبة الفنان العربي الصبان

رأى النور أخيراً ضمن منشورات مكتبة السلام الجديدة بالدار البيضاء، كتاب جماعي جديد (2026)، وهو من إعداد وتقديم الفنان الحرفي والكاتب مصطفى أجماع، الذي انتقى له عنوان «في حضرة مهماز: صعبة الفنان العربي الصبان».

يحتفي هذا الكتاب بالتجربة الإبداعية والفنية للكاريكاتيرست المعروف العربي الصبان، من خلال دراسات وشهادات لثلة من الأسماء الأدبية والفنية، هم الأساتذة:

بنونس عميروش  
شفيق الزكاري  
عبد الحق بنزحون  
إبراهيم الحيسن  
عبد الرحيم الراوي  
بوشعيب الضبار  
مصطفى أجماع  
محمد بشكار  
صلاح بوسريف  
ناجي بناجي  
محمد بلمو  
مبارك أبوعلوي  
الطاهر الطويل  
عبد العزيز كوكاس  
عبد الجواد خنيفي

لا يفوتنا الإلماح إلى أن الكاريكاتيرست المغربي الرائد العربي الصبان، كان عضواً مؤسساً لأول رابطة لرسم الكاريكاتير العرب بدمشق، برئاسة الكاريكاتيرست الفلسطيني المغتال ناجي العلي سنة 1980.

كتاب جماعي  
**في حضرة.. مهماز**  
صعبة الفنان العربي الصبان

إعداد وتقديم:  
د. مصطفى أجماع



منشورات  
مكتبة السلام الجديدة

البعد «الإسراري» لا يعني الغموض بل يشير إلى حد الفلسفة نفسها، أي إلى ما يتعذر الإمساك به مفهوماً ويظل مفتوحاً أمام التأويل. و هنا يأخذ (Autrement) بعده الأقصى بوصفه انفتاحاً على الممكن اللامقول، أي على ما يجعل الفلسفة قابلة لأن تفكر دائماً من جديد في ذاتها وفي لغتها.

إن تداخل هذه المستويات الثلاثة يجعل مشروع إدريس كثير مشروعاً فلسفياً تأويلياً في جوهره. فالميتا- خطاب يمنح للفلسفة وعيها النقدي والخطاب المبني يمنحها جسدها اللغوي والإسرار الفلسفي يمنحها روحها اللامكتملة. ومن خلال هذه الثلاثية، يتجسد معنى (Autrement) كفعل تفلسف لا يستقر في شكل أو نسق. بل يتحرك دوماً نحو الآخر، نحو المختلف، ونحو ما لم يقل بعد.

يمكن القول إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة تشكل بنية دينامية للفعل الفلسفي عند إدريس كثير:

- الميتا- خطاب والمبني: يمثل أفق النظر والتحليل، حيث يفكر الفكر في نفسه ويكشف أسسه.
- الإسرار الفلسفي: هو الطاقة الداخلية للمغايرة، ما يتيح



ستيفان فيال

## الكينونة والشاشة

كيف يغيّر الرقمي الإدراك

ترجمة  
إدريس كثير

هيئة البحرين  
للثقافة والآثار

الفكر أن يتجدد ويتجاوز حدوده.  
- Autrement

هو الفعل الفلسفي الذي يربط النظر بالخلق، والتحليل بالتجربة، فيتحول الفكر إلى ممارسة حياة المعنى.

إنها علاقة جدلية تجمع بين نقد والتجربة والخلق، وتحول الفلسفة من نسق نظري إلى سلوك وجودي، ومن خطاب إلى تجربة للحياة.

### خاتمة:

يدعونا إدريس كثير إذن إلى أن نفكر كما لو كنا في قلب الفلسفة لا في هوامشها، إلى أن نجعل من الفكر حدثاً معيشياً لا درساً مدرسياً. أن نتفلسف بطريقة مختلفة هو أن نعيد للفكر جسده وللمعنى تجربته وللكلمة سرها الأول.

في هذا الأفق لا تكون الفلسفة تأملاً في العالم فحسب بل انخراطاً فيه ولا يكون التفلسف تكراراً للأسئلة القديمة، بل ولادة مستمرة للدهشة والمعنى.



إدريس كثير

## هشاشة الفن المفرطة

بين العقل والحياة، بين النقد والإبداع.

## رابعاً: في العلاقة الثلاثية: الميتا - خطاب / الإسرار / (Autrement)

يتكشف عند إدريس كثير تداخل دلالي و منهجي دقيق بين ثلاثة مستويات من القول الفلسفي بحيث لا يمكن فهم أحدها بمعزل عن الآخر، لأن كل مستوى منها يمثل لحظة في جدل التفلسف (Autrement) أي في إمكان التفكير على نحو مغاير، يتجاوز المقول نحو ما يمكن قوله.

فالميتا- خطاب عنده هو لحظة الوعي الفلسفي بذاته أي وعي الخطاب الفلسفي بشروط إنتاجه و بحدود لغته، وبهذا المعنى يتحول إلى مسألة مزدوجة: مسألة للفكر عن منطقته، ولغة عن قدرتها على حمل المفهوم إن إدريس كثير يمارس هذا الميتا- خطاب كفعل نقدي تأويلي يسعى إلى إعادة تأسيس إمكان القول الفلسفي بالعربية، لا بوصفها لغة ناقلة بل كأفق للوجود في القول. وهنا تظهر الصلة العميقة بـ (Autrement)، لأن التفلسف المغاير عنده يبدأ من الوعي بالاختلاف اللغوي بوصفه شرطاً للمعنى، لا عائقاً أمامه.

أما الخطاب المبني، فهو المستوى الممارستي

للتفلسف أي الفعل الفلسفي كما يتجسد في النص والترجمة والكتابة. إنه لحظة التجسد اللغوي للفكر في نصوص تنتمي إلى فضاء الثقافة، حيث يلتقي القول العربي بالقول العالمي في هذا المستوى يتحول (Autrement) إلى ممارسة ترجمة وتأويل متجددة، تجعل الفلسفة لا تكرر بل تعيد بناء المعنى من داخل اختلافه، فتكون كل ترجمة تفلسفاً وكل تفلسف ترجمة لذات تبحث عن لغتها الخاصة في عالم متعدد الأصوات.

أما الإسرار الفلسفي فهو المجال الذي تنسحب فيه الفلسفة إلى ما وراء قولها، إلى ما لا يمكن قوله إلا بالتلميح و السكوت، أي إلى تلك المنطقة التي يتبقى فيها من المعنى ما لا يكتمل بالقول. هذا



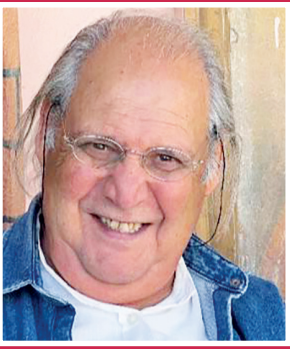
## بلاغة الفلسفة

مقاربات مفهومية للإنسان والعالم

إدريس كثير

2014

www.kowakoto.com



إدريس الملياني

أصدق أنباء..» تنتمي بوضوح إلى هذا الصنف الثاني: كتاب يفتح قلبه ويرسل حبه للقارئ قبل أن يطلبه منه وتتصفح عينه ويقيم منذ عتباته الأولى حوارا هادئا بين النص وصاحبه، و الغلاف وما يعد به، والحكاية وما تخفيه خلف خفتها

إنه حب صادق، نصي وقصصي وشخصي في أن، يعلنه «صديقي الكاتب» كما لو كان يهديه ويشتهه في الوقت ذاته على عيون متلقيه، تماما كما تصرّح في إهدائه لقرائه: «إلى كل من يجد شيئا منه في هذه

النصوص..» هذا الإهداء، بطرافته الخفيفة التي تلامس حدود الدعابة، لا يعمل فقط كمدخل للكتاب، بل كجزء من بنيته الدلالية العميقة. فهو بمشروعه، يعيد ترتيب حضوره داخل الذاكرة النصية كما لو كان يؤرشف ذاته سرديا، دون أن يتخلى عن حس اللعب الجاد. ويبدو كأنه عتبة مضاعفة: نحو النص القصصي وشخصية كاتبه في الآن نفسه. ثمّة كُتب تقرأ، وثمة كتب تستقبل كما يستقبل الأصدقاء بعد غياب طويل: بدفء يسبق الفهم، وبفضول يشبه المصافحة الأولى قبل الكلام. ومجموعة «الحب..»

أهداني الصديق محمد صوف أو «صديقي الكاتب» كما يحلو لي أن أناديه باسم إحدى أقاصيصه، آخر مجموعة قصصية صادرة له في مطلع هذه السنة 2026 عن «منشورات رونق» و «الناشر: الرائد الوطني للنشر والقراءة» تحت عنوان «الحب.. أصدق أنباء..»، وهي عمله الإبداعي الثالث والعشرون في القصة، والحادي عشر في الرواية، والسادس في الترجمة، وفق ما تشير إليه العتبات النصية المصاحبة لهذا الكتاب الأنيق؛ تلك العتبات التي لا تكفي بوظيفتها التقديمية، بل تنخرط منذ البدء في تشكيل أفق القراءة، مفضية إلى محبّات قصصية يختزلها العنوان نفسه، مفردا بصيغة منتهى الجموع: «الحب.. أصدق أنباء..».

## أن نقولها في حياتنا اليومية تلك هي المشكلة!

### قراءة في المجموعة القصصية الجديدة «الحب أصدق أنباء» للكاتب محمد صوف

الظاهرة.

ومنذ البداية، يتأكد أن الكتاب لا يقدم نفسه كمنتج أدبي مغلق، بل كمساحة حيّة بين السرد وصورته، وبين النص وشخصية كاتبه. بل لعله، منذ عتباته الأولى، يعلن انجازه إلى أن يكون «محبّا» أكثر مما هو مجرد «سارد»، بحيث يغدو الحب هنا ليس موضوعا يكتب، بل طريقة في الكتابة نفسها: في توزيع الضوء على التفاصيل، وفي اختيار ما يقال وما يترك معلقا في الفضاء.

ومن الغلاف إلى الداخل النصي، يتعزز هذا الانطباع. صورة الكاتب الأنيق، الباسم، والفنان في شبابه وكتابه، ليست مجرد عنصر بصري، بل إنه توقيع مزاجي؛ كأن الكاتب يدخل نصوصه مرتديا ابتسامة لا تشبه الزينة بقدر ما تشبه طريقة في النظر إلى العالم: نظرة لا تتبرأ من الخفة، ولا تتصنّع العمق، بل تراكم الاثنين بهدوء محسوب بمنتهى ما يشتهي من البدعة الممتعة السهلة والممتعة.

أما الغلاف، بملمسه المخملي وألوانه الزاهية، فلا يشتغل كحماية للنص، بل كامتداد لهذه الفكرة، ليس غلافا لحماية النص بل بوصفه جزءا من «حكايته البصرية» التي تريد أن تقول إن الحب، حتى حين يكتب، يبقى زاهي اللون، ناعم الملمس المخملي، ويزداد هذا المعنى ثراء باستلهاهم العنوان من بيت أبي تمام: «السيف أصدق أنباء» وبحضور لوحة الغلاف الجميلة الشجرة المزهرة والمثمرة

المرسومة والموسومة باسم «نسيم»، حفيد «صديقي الكاتب» كما أسر لي وهي بالتالي عتبات شخصية ومحبات نصية تشكل كلها ما يشبه «سرّدا موازيا» يسبق السرد نفسه. وكان الحب هنا ليس موضوعا يروي، بل طريقة في ترتيب العالم داخل محتويات الصفحات.

واللافت في تجربة «صديقي الكاتب» محمد صوف أنه من جهة كاتب قصص وروايات، ومؤلف سيناريوهات، وترجمان محلف أمين، ومنتج أشرطة سينما ومخرج أفلام، وفي واجهة أخرى شخصية نصية حكاية في الحياة اليومية. فهو حكاة بارع، طريف الحكى، كثيرا ما يحول النكتة إلى قصة قصيرة جدا، أو يمرر تعليقا ساخرا على شكل حكاية مكتملة البناء، في لغة تعليقاته، وبلاغة دعاباته، حيث لا تأتي كهوامش على الحياة، بل كحكايات صغيرة مكتملة بذاتها، مشحونة بالمفارقة، وغالبا ما تنتهي بنوع من المفاجأة الخفيفة التي تترك التوقع وتفتح الابتسامة.

هذه الطرافة لا تنفصل عن تكوينه الشخصي أيضا: فهو دقيق، منظم، شديد الالتزام بالمواعيد



محمد صوف

## الحب.. أصدق أنباء..

قصص



وجه الصحائف البيض والسود والزاهية الألوان لذلك يبدو السرد قريبا من الهمس المحسوب أكثر من تكلف الأسلوب أو «زخرف القول غرورا».

وفي العمق، يبدو أن «صديقي الكاتب» وفي لفكرة الحكاية: القصة باعتبارها حكاية أولا، لا مجرد بناء نظري أو لعبة لغوية، وفاء لا يعود إلى تقاليد جامدة، بل يعيد تفعيل الحكاية داخل شروط حديثة: مكثفة، مشهدية، ومفتوحة على المفارقة.

أما الخاتمة، فهي في الغالب لا تأتي كإغلاق نهائي، بل كإزاحة خفيفة في اتجاه المفارقة. كأن النص يرفض أن يقفل نفسه تماما، ويترك بابا صغيرا مفتوحا لإعادة القراءة، والكتابة القرائية الجديدة، أو لإعادة التفكير في البداية من زاوية مختلفة.

و في النهاية، يمكن القول إن «الحب.. أصدق أنباء..» ليست مجرد مجموعة قصص قصيرة جدا، ولا تقدم الحب كموضوع رومانسي تقليدي، بل هي بناء سردي يقوم على تحويل الحب إلى أسلوب كتابة، وتحويل الكتابة إلى شكل من أشكال النظر العميق الموهل والمعمق في سبر أغوار الذات وأسرار الحياة.

هذه «النصوص» على حد إهدائها و«القصص» من تلقائها تجمع بين النظام والخفة، والدقة واللعب الجدي، والحكاية ومساءلتها، والذات الكاتبة، الشخصية والنصية، دون أن تفصل بين هذه المستويات، بل تجعلها كلها عاملة وفاعلة داخل نبذة واحدة: نبذة الحكاية حين تكتب بحبة واعية، وذكاء ساخر، وصدق سردي بعيد عن «زخرف القول غرورا».

وهي بالتالي طريقة صادقة في رؤية السرد نفسه: إنه «حب أصدق أنباء» وأعمق وفاء للحكاية، واللقطة، واللحظة، والومضة، والانزياح المريح البسيط الانحراف الخفيف الالتفاف المتيح والمبيح لقول الكثير بالقليل الجميل.

ومن الغلاف إلى آخر سطر، يبدو أن الكتاب يصر على فكرة واحدة بصيغ متعددة: أن الحكاية، حين تكتب بصدقها الخاص، تظل دائما «حبا أصدق أنباء» عن التهادي والتحاب على حد هذا النداء النبوي الرسولي الجميل «تهادوا تحابوا» وهذا الحديث البليغ الأتفات البلاغي المثبت مفرد الخطاب وبصيغ منتهى الجموع على متن غلاف الكتاب لأحد الصحاب والأبطال والقراء كالتالي: «سمع الابن في حديث له مع أصدقائه في المقهى أحدهم يقول: «قرأت إن كلمة أحبك عندما نقولها لقريب أو صديق، مفتاح فعال لكل الألغاز. إنها إطلالة على عالم جديد لمن يقولها وعلى عالم جديد أيضا لمن تقال له».

ومن تراه يقولها لمن ومن عساه يقرأها ويسمعها ويرسلها ويستقبلها بكل لغان العالم في دنيا وعليها الحياة السعيدة البعيدة المنال على حد قول «صديقي الكاتب» محمد صوف وتأكيدهم إحدى شخصياته في فاتحة «قصة بوح» ومطلع الصفحة الثالثة والثلاثين «بان أغانينا تقول دوما أحبك.. أغانينا فقط. أن نقولها في حياتنا اليومية، تلك هي المشكلة!»

والضبط، بحكم اشتغاله السابق في المجال المصرفي، وعمله الحر كمترجم محلف، وهو ما يطبع شخصيته بنوع من «العقل الميزاني» الذي تميل كفته إلى احترام النظام واحتساب الوقت بميزان الذهب. غير أن هذا النظام الاجتماعي الصارم لا ينعكس كجمود في كتابته، بل كخلفية صامتة تسمح للإبداع بأن ينزاح بحرية محسوبة. كان هناك حدا دقيقا فاصلا بين إنسان يعيش الحياة بدقة، وكاتب يعيد تفكيكها بخفة.

وفي واجهات أخرى، تتسع شخصيته لتشمل أبعادا عديدة: فهو ملم بلغات كثيرة، وناقد سينمائي، قريب من الصورة بقدر قرينه من الكلمة، وكأن وعيه السردي يتغذى من السينما بقدر ما يتغذى بالأدب، مما يفسر البنية المشهدية الواضحة في نصوصه: فالقصة عنده غالبا ما تكتسي حلا وحيلا فنية سينمائية، تعتمد على التقطيع، وعلى الحركة، وعلى الاقتصاد في الوصف، وعلى بناء لحظة مكثفة ولقطة قصيرة عوض امتداد حكايات طويل.

وفي الداخل النصي، تشتغل القصص القصيرة جدا أو النصوص السردية المكثفة على اقتصاد لغوي لافت. الجمل قصيرة، محسوبة، محكمة، مشدودة، كأنها نقرات إيقاعية متتالية على وتر واحد، لكنها تنتج نغمة متعددة الطبقات. والكاتب، في هذا المستوى، لا يبدو منشغلا بتفريغ الحدث بقدر ما هو مهتم ببناء «وضعية سردية» وتصوير مشهدية سينمائية: لقطة، حركة كاميرا، قطع، ثم نهاية تشبه الإشارة أكثر مما تشبه الإغلاق، ومن دون أي فائض لغوي، بل هناك اقتصاد دقيق يجعل كل كلمة تؤدي وظيفة داخل المبنى والمعنى العام.

هنا تبرز ملامح اشتغال سينمائي واضح: القصة تبنى كما لو أنها سيناريو مختصر، يعتمد المشهدية بدل الوصف المطول، واستبدال التحليل النفسي بالإيماء السريعة. و الزمن لا يقدم في خط مستقيم، بل كقطع متجاورة، والمكان ليس خلفية ثابتة بقدر ما هو عنصر متحول داخل الحدث. هذا التقطيع، بدل أن يربك القارئ، يمنحه إحساسا بأن النص يتحرك مثل كاميرا قريبة من الوجوه، بعيدة عن الرسم التخطيطي التحنيطي والخرائطي التميمطي والتمطيبي الصارم أكثر من اللازم. لكن بالرغم من كل هذا التكتيف، فإن النصوص لا تقع في جفاف التجريد، بل تحتفظ بحرارتها الحكائية. فالقصة هنا، في جوهرها، لا تتخلى عن كونها «حكاية»، حتى وهي تتخفف من عناصرها التقليدية. هناك دائما حدث صغير، وحركة، ومفارقة، وانزياح خفيف يقود إلى نهاية غير متوقعة، غالبا ما تكون طريفة أو مأكرة أو ساخرة بشكل ناعم.

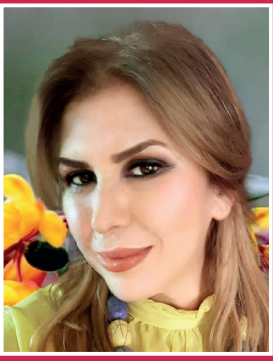
إن ما يميز هذه الكتابة هو رفضها الخضوع الكامل للتصنيفات الجاهزة لما يسمى «القصة القصيرة جدا». فالنصوص هنا لا تتعامل مع القصر كغاية شكلية، بل كضرورة جمالية: كل كلمة تستبقي لأنها عاملة، وكل حذف يبدو كأنه قرار واع بتكثيف الدلالة لا بتقليصها فقط. هناك اقتصاد، نعم، لكنه اقتصاد لا يبخل بالمعنى، بل يعيد توزيعه.

ولعل ما تمتاز به هذه الكتابة أيضا أنها لا

تتعامل مع «التجريبي التخريبي» كشعار، بل كممارسة هادئة. فهي لا تسعى إلى تفسير الحكاية من أجل التدمير، بل إلى إعادة توزيعها: تقليص الزمن، تحريك المكان، ضغط الحدث، ترك المعنى يتشكل من الفراغات بقدر ما يتشكل من الكلمات. وهذا ما يجعل النصوص تبدو حديثة دون ادعاء حداثة مفتعلة وقطعية مصنعة ومحررة دون انفصال عن الحكاية.

ومن جهة أخرى، يمكن ملاحظة أن «صديقي الكاتب» لا ينشغل باستعراض «التجريب» بل على العكس، يبدو وكأنه يستبدل الضجيج التجريبي التخريبي، السلبي لا الإيجابي المطلوب والمرغوب، بنوع من الوفاء لفكرة الحكاية نفسها: القصة باعتبارها «حكاية» قبل أن تكون بناء نظريا اعتباريا أو لعبا لغويا وبلاغيا شكليا. وهذا الوفاء لا يعني العودة إلى تقاليد سردية جامدة، بل إعادة تفعيل الحكاية داخل شروط حديثة: مكثفة، مشهدية، ومفتوحة على المفارقة.

اللافت أيضا أن ما قد يسمى «شعرية السرد» لا يبدو هنا بوصفه زخرفة ومساحيق زائفة بل يعد أثرا خفيفا يتسلل عبر الإيقاع لا من خلال اللغة و البلاغة الزائغة العمياء أو الحولاء، فالنص لا يتكئ على استعارة مبتورة الأطراف لا وجه شبه لها ولا قرينة فيها، ولا يتخذها هدفا ولا يعتمد عليها زخرفا بل سنده الأساسي القوي هو الحركة الداخلية للجمل القصيرة السريعة كالأقبل الصغيرة المطبوعة على



نهى الخطيب

# شعرية الضياع والإلتباس الوجودي

ذاكرتي بالفراغ، هنا الفراغ ليس عدماً، بل رغبة في محو كل ما سبق والبدء من جديد .

-النقص والكمال: ترى أن عمرها ناقص بدون موته أو وجوده، وهي مفارقة درامية: (ارتباط اكتمال الحياة بالمحسوب حتى لو كان على حافة الموت).

-الإستحواذ: هي تنكر حصار «شالة» المكان/ الأسوار لتثبت حصارها هي بالعناق الطويل الذي «يسافر في الغيم»، وهي محاولة للسمو فوق الواقع المأزوم والضياع الوجودي، مع أن الحب نفسه يؤدي إلى الضياع، الشاعر يتردج مائلاً بسبب عطر وردة وهبوب العناق.

3 - رمزية المكان «شالة»: إن استحضار شالة كموقع أثري تاريخي في الرباط يمنح القصيدة بعداً محلياً وعالمياً في آن واحد؛ أسوارها الضاربة في القدم والثبات يحولها الشاعر إلى حالة شعورية، في عناق يتجاوز الأسوار، يتداخل فيه الحلم بالواقع عبر الغيم والمدى، مما ينزع عن المكان ماديته ويجعله فضاءً روحياً للضياع الجميل .

4 - المشهدية السينمائية: ينتقل النص في نهايته من البوح إلى المشهد: -الطاولاة النازلة من الغيم : صورة سريرية تجعل من السكر والنيبذ والشمس عناصر في لوحة كونية.

-لعبة النرد: يختزل فيها الشاعر الحياة والقدر، وهي استعارة كلاسيكية، لكنها وظفت هنا لبيان عبثية الأدوار التي نلعبها .

-الستار: يعلن عن النهاية والضياع، وكأن الحياة مجرد مسرحية انطفأت أنوارها قبل أن نفهم النص .

الشاعر بشكار في هذا النص لا يكتب من أجل أن يكتب، بل يكتب شعرية الإرتياب، إنه يستخدم لغة رشيقة مشبعة بالصور البصرية: [الوردة، الشمس، الكؤوس، الستار] ليقول انطلاقاً من فلسفته الخاصة في الحياة: (اليقين الوحيد هو الضياع)، وهي جدلية معقدة، يمكن أن نسميها بجدلية الضياع والإلتباس الوجودي في المكان والزمان، واكتشاف أن السيطرة على المصير هي مجرد وهم، وأن المشهد يبتلع الشخص في نهايته، خصوصاً مع حضور المرأة ليست كعشيقة بل كمحرك وجودي يحاول انتشال الشاعر من ضياعه أو تعميق هذا الضياع لكن بشكل جميل .

ملحوظة: قصيدة «ضُعت حين ضُعت» للشاعر محمد بشكار، منشورة في ملحق «العلم الثقافي» ليوم الخميس 16 أبريل 2026.

-الإيقاع والتكرار الصوتي لحرف الضاد وهو حرف ثقيل وممتلئ مع العين والتاء المهموسة في النهاية، يعطي جرساً موسيقياً يشبه الزفير المتعب أو التهنيدة .

-البعد الفلسفي: في القصيدة الثرية الحديثة غالباً ما يعبر هذا التركيب عن حالة الإستلاب، الذات هنا ليست مستقلة؛ هي تابعة في مصيرها لمصير الآخر .

خلاصة: العنوان يطرح سؤالاً ضمناً: من بدأ الضياع أولاً؟ إنه يعبر عن وحدة المصير في الخيبة أو التيه .

ولقراءة القصيدة ككل لابد من المرور بعدة محاور:

1 -جدلية الضياع والإلتباس الوجودي: فالعنوان يبدأ بصدمة لغوية ويوحى بأن الضياع ليس حدثاً عارضاً، بل هو

## قراءة في الفضاء السيميائي والسينمائي لقصيدة «ضُعت حين ضُعت» للشاعر محمد بشكار

حالة وجودية مستمرة، والشاعر هنا يضع نفسه في منطقة برزخية: -المكان: قريباً من القبر وقريباً من

الغيم -الزمان: على بعد عمر، وهو تعبير مراوغ يجمع بين انتهاء الرحلة وبداية إدراكها .

- الحالة: التذبذب بين حب وحرب وبين الضياع الأول والضياع الثاني، مما يعكس فقدان البوصلة أمام سطوة العاطفة وتراكم الخيبات .

2 - حضور المرأة الأخيرة، الذكرة والفراغ: تظهر المرأة في القصيدة ليس ككائن مادي فحسب، بل كقوة استردادية تريد

صيغة تاريخ الشاعر من جديد، لذلك نلاحظ مفارقات لافتة في خطابها:

-إعادة التعريف: «أريدك أملاً

محمد بشكار

امرأة

بتوقيت الأبد



شعر



تقدم قصيدة «ضُعت حين ضُعت» للشاعر المغربي محمد بشكار، تجربة شعرية تنضح بالوجودية، حيث يتقاطع فيها الزمن الشخصي بالزمن الشعري، وتلتبس فيها المسافة بين الحياة والموت، والحب والحرب.

وهذا العنوان يمتلك كثافة تعبيرية عالية رغم بساطة مفرداته، ويرتكز على تكرار الفعل مع تغيير الفاعل، مما يخلق مفارقة شعورية عميقة. ومن زواياه الجمالية:

-التكرار والمفارقة الزمنية: العنوان يستخدم فعل «ضاع» مرتين مع اختلاف في المعنى على المستوى المعجمي، ف«ضُعت» تعني الضوع أي رائحة أو شذى الوردة، أما «ضُعت» فمصنرها الضياع، هكذا تختلف الدلالة في كل مرة؛ ضُعت الأولى بضم الضاد تمثل النتيجة، وهي ضياع الذات، التيه، أو فقدان المعنى والبوصلة، وضُعت الثانية بكسر الضاد تمثل السبب، وهنا يكمن الغموض، هل المخاطب هنا هو الحبيب، الوطن، الحلم، أو حتى انعكاس الذات في المرأة، والربط ب «لمّا الحينية» يجعل الحديثين يقعان في لحظة واحدة، وكأن وجود الأنا مرهون بوجود الآخر، فإذا تاه الآخر، تلاشت الأنا تلقائياً .

-الانعكاس والمرآوية: العنوان يشبه الوقوف أمام مرآتين متقابلتين، وهناك نوع من الضياع التبادلي، يوحى بأن الهوية لم تعد فردية، بل أصبحت «تشاركية»، أنت لا تضيع لأنك فقدت الطريق، بل تضيع لأن الشخص الذي كان يمثل لك الطريق، هو نفسه قد ضاع .

-التكثيف والإختزال: من الناحية الفنية، العنوان يتبع مدرسة «السهل الممتنع»، خلوه من الزوائد، لم يقل ضُعت عندما ضُعت أنت عني، بل ترك الفعل مجرداً، مما يمنح النص إطلاقة دلالية .

أوراق

