العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 57
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 4 من ذي الحجة 1447
الموافق 21 ماي 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
bachkarmohammed77@gmail.com

سوق الأغنام في طنجة سنة 1914، بريشة الرسامة الأسترالية هيلدا ريكس نيكولاس

ليت شَعِيري ما صَنَع الاسْتِكْباشُ بتفكِيري !

أسواق الخروف هذه الأيام استعداداً للأضحى المبارك، سواء في البوادي أو الحواضر، نموذج مصغر لاستخلاص أبلغ العِبَر، ألم يقُل ابن خلدون، إنه إذا فسدت الأعمال وصارت مجاناً، ضعفت الآمال في المكاسب وانقبضت الأيدي عن العمل، انظروا كيف جارت القسمة بين فئات المجتمع، فمنهم من يقتني الكبش بأبهظ الأثمان مُباهياً، ومنهم المُسْتغشي أسماله خجلا من أكفان بدون جيوب، لقد قصم ظهر المجتمع، تفاوت طبقي صارخ، وما عاد يصل الأرض بالسماء إلا خروج الروح !

وما الجديد في هذا الوضع الذي قسّم أو مزّق المجتمع، ألمْ يُعَلِّمونا في المدارس، أنَّ الانقسام ليس في الصفِّ، ولكن في التفكير لنبقى دائما في الخلْف، بل جعلوا هذا الانقسام، منهجيتنا التي تُيسِّر فهْم الدروس وتحصيلها بيُسر، لذلك تجد أغلب موضوعات كتبنا المدرسية تبدأ بعبارات مثل: ينقسم الإسلام إلى خمسة أركان.. أو ينقسم المغرب.. أو تنقسم الأسرة.. إلى غير ذلك من الانشطارات شذر مذر، تلك التي توزِّعُ رؤوس صِغارنا كحبَّات البَندورة تحت حدِّ السكين، فالشرائح الاجتماعية الصغيرة والفقيرة أسهل طهوا وهضْماً للحقوق، والأدهى أنَّ نفس السؤال المؤرِّق بكمِّه التقسيمي البليد، يظل يلاحق التلاميذ في الامتحانات إلى آخر السنة، أمَا كان أنجع أن نضُخَّ في عقول صغارنا الروح الجماعية عِوض بث مبادىء القلاقل والشقاق، وماذا يضير مؤلف المقررات المدرسية لو تحَامل على عجزه الإبداعي قليلا وعجيزته الكبيرة، تلك التي لصِقتْ بالكرسي كسلا كثيرا، وهبَّ ليُغيِّر هذه الصيغة الانقسامية، ألا يكفي أنها رافقت أجيالا من المتعلمين ببلدنا، وصارت عقدة نفسية تضطهد برُهابها كل تلميذ، فإمَّا يُطأطىء رأسه لهذه القوالب الجاهزة مُجيبا على سؤال: كم ينقسم.. أو يتبوَّل في سرواله على الورقة !

أمَا كان أنجع، وأنتم أسياد العارفين أمَّا عبيدهم ففي جهل يسعدون، أنْ نغيِّر ينقسم إلى يجتمع المغرب أو الأسرة أو الإسلام، إن هذه الحَكامة التَّشرْذمية وليس البيداغوجية، تنتج مواطنا انقساميا وانهزاميا، وحالته التي نجني اليوم وعيها غير الواعي تشرميلا في الشوارع، تستدعي أن نطرح عنه أكثر من سؤال في أحد دروس المواطنة، حقا لم نعد نعرف، أي الجهات مسؤولة على التَّعليب وليس التعليم ببلادنا، ويمكن ونحن ننجز التمارين ونجهز بالتهجي على قطعة إنشائية في التلاوة المُفسَّرة، أن نسأل إلى كم ينقسم المواطن المغربي على نفسه في بلده، أو على غيره في بلدان الناس، وقد بتّنا نشقى ونحن نعلم بعد أن كُنَّا سعداء في جهلنا، أنه يمكن تقسيم الإنسان المغربي بحسب لسانه ليس في طوله أو عرضه، وهو معروض للبيع عند الجزار، ولكن في لغته فهو إما عربي أو صحراوي حساني أو أمازيغي يتكلم تشلحيت وتمزيغت وتريفيت، نحتاج فقط هذه النفخة في الشعلة الروحية الفتية لأبنائنا، لنضمن اندلاعا غير منقطع الفتيل، لنار الفتنة والكراهية ببلدنا في المستقبل القريب، أعلم أيها المُتاجرون بالعقول بركام الكتب المدرسية، علماً أنه لا علم أو كيْفَ في كمِّها، أنكم استطعتم أن تقسموا المواطن المغربي إلى عدة أطراف على طاولة الصفقة التعليمية، وعِوض تنمية قدراته الفكرية واحترام ذكائه، كبَّرتم الكرش واكتفيتم من القسمة بالجيب !

على طريقة هذا الاستكباش الفكري، علَّمونا في المدارس، أن كل ما ينقسم يسهل حِفْظه وتحصيله وإخضاعه للفهم، وما أشبهها بالفُرقة السياسية التي تنهجها الأنظمة للسيطرة والحكم، ورغم أنَّ أجوبتنا في الامتحانات طيلة سنوات الدراسة، كانت لدى غالبيتنا صحيحة، وثمة من جعل دماغه يتكيَّف ويتمطى مع سؤال إلى كم ينقسم.. ولم يعجزه حتى أصبح بنجاحاته المظفرة وزيرا يخطط لتقسيم إداري أو جهوي أو أمني جديد للبلاد، أو عالما يسعى بدوره وهو في هجرته بأمريكا والهند، إلى تقسيم آخِر ما انقسم من الذَّرَّة، ولو بقي في البلد فلن يستطيع أن يثْقب حتى إبرة، وقد يذهب بعيداً وبدل أن يقسم الذَّرَّة يفجر فوق النار حبات الذرَة، ليقعد مُمْتثِلا لناموس القطيع وباعوضه أيضا، يلتهم مع البُوبْ كُورْن أصابعه ندما على العمر الذي ضاع، وقد يمد يده لنبتة الكيف، مُدخِّنا على إيقاع بوب مارلي ما تبقى من الزمن الجميل، أو يضع رأسه مع الرؤوس في علافة، ويرفع عقيرته بالثغاء:

ألا ليت شَعِيري ما صَنَع اسْتِكْباشُنا الفِكْري !

محمد بشكار

تقديم وتحقيق : د. عبد الجواد السقاط

ديوان أبي العباس الدغوغي شاعر الزاوية الدلائية

اغتنت خزانة التحقيقات الأدبية الشعرية المغربية، بمؤلف جديد أصدره أخيرا الباحث المغربي الدكتور عبد الجواد السقاط، وهو تقديم وتحقيق لـ»ديوان أبي العباس الدغوغي..شاعر الزاوية الدلائية»، بالإضافة إلى التقديم والمدخل، يتوزع هذا الكتاب الصادر عن مطبعة دار القلم بالرباط، محوران هما:

-1نصوص وردت في الديوان ومعظمها وارد في البدور الضاوية

-2 نصوص وردت في مصادر أخرى غير الديوان

يقول الدكتور عبد الجواد السقاط في إضاءته التي قدم بها هذا التحقيق:

«انصب اهتمامي على الشعر الدلائي منذ أن عقدت العزم على إعداد رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، تخصص الأدب المغربي، حول هذا الشعر، بإشراف عميد الأدب المغربي المرحوم الدكتور عباس الجراري.

وإذا كانت هذه الرسالة عبارة عن دراسة لخصائص هذا الشعر شكلا ومضمونا، فقد ارتأيت بعد ذلك أن أصنع دواوين لبعض أعلام هذا الشعر، سواء منهم أبناء الزاوية الدلائية، أو المنتسبون إليها إقامة وتدريسا.

وقد كانت نتيجة هذا التوجه أن أصدرت الدواوين الأربعة التالية:

- ديوان أبي عبد اللّه محمد المرابط الدلائي، جمع وتحقيق وتقديم
- ديوان أبي عبد اللّه محمد بن محمد المرابط الدلائي، تحقيق وتقديم
- ديوان اليوسي، جمع وتحقيق، مع تقديم للدكتور عباس الجراري
- من شعر أبي عبد اللّه محمد بن أحمد المسناوي الدلائي، جمع وتحقيق .

ثم أصدرت بعد ذلك مجموعا يضم نخبة من الأشعار لطائفة من شعراء الزاوية، أبناء ومنتسبين، سميته: «مختارات من الشعر الدلائي» .

وأذكر أنني قلت في تقديم هذا المجموع: «على أنني استثنيت من هذه الزمرة شاعرا نعته الحوات بشاعر زعيم الزاوية، هو أبو العباس أحمد الدغوغي، الذي نظم مجموعة من القصائد في مدح محمد بن أبي بكر الدلائي، والذي أشتغل على إصدار ديوانه، آملا أن تسعف الظروف بنشر هذا الإصدار في القريب من الأيام بإذن اللّه» .

وها أنا أفي بالعهد الذي قطعته على نفسي، فأصدر ما تمكنت من الوصول إليه من شعر شاعر الزاوية الدلائية هذا، أبي العباس أحمد الدغوغي، على قلته، في هذا المنجز الذي سميته: «ديوان أبي العباس أحمد الدغوغي شاعر الزاوية الدلائية، تحقيق وتقديم»، وبذلك يكون أغلب ما صدر من شعر عن أبناء الزاوية الدلائية، أو بعض المنتسبين إليها، قد أصبح رهن إشارة الباحثين والمهتمين، في حلة محققة، مشجعة على التأمل والدراسة، والله المستعان».

يقع هذا المؤلف 158 صفحة من الحجم المتوسط.

بين مخالب الشيطان

عبد العزيز الإدريسي

عن دار نشر سليكي أخوين بطنجة، صدرت في الآونة الأخيرة رواية ذات عنوان مثير وينطوي على الكثير من التشويق دلالة قوية «بين مخالب الشيطان» لمؤلفها عبد العزيز الإدريسي، ابن مدينة طنجة؛ وهي العمل الأدبي البكر لهذا الكاتب.

وتحتوي هذه الرواية، الواقعة في 316 صفحة من الحجم المتوسط، على ثلاثة فصول كبرى رئيسية (كمال الجن ـ السعدية ـ حبٌّ في مهب العاصفة)، موزّعة على 22 من المقاطع متفاوتة الحجم.

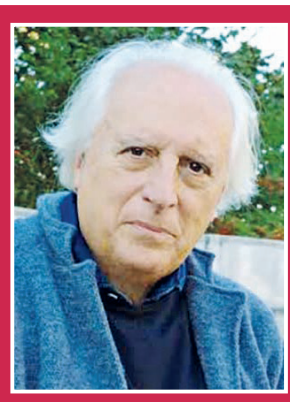
يتناول الإدريسي في روايته «بين مخالب الشيطان» موضوعات حساسة من قبيل: زنا المحارم، والهجرة السرية، والبطالة، والخيانة الزوجية، والتجارة في المخدرات الصلبة، والبغاء... وقد استطاع المؤلف أن يعري بحرفية عالية ولغة واصفة عن كثير من الأعطاب التي يعاني منها المجتمع.

من أجواء هذا النص الروائي، نسوق المثال الآتي: «تعرّف محمد المسعودي من موقعه ككبير حراس أمن الملهى على عديد من تجار المخدرات، وساعده حزمه وصرامته وقوة بنيته الجسدية على كسب ودّ هؤلاء التجار؛ فأخذوا يتقربون منه ويجالسونه كثيرا، فتوطدت العلاقة بينه وبينهم. في أحد الأيام، اتفق أحد تجار المخدرات مع عامل له على أن يلتقيا في الساعة العاشرة صباحا ليعطيه الأموال اللازمة ليذهب إلى أحد الدواوير قرب شفشاون، ويأتي له بكمية من الحشيش. رتّب أموره مع المزارع؛ لكن العامل لم يحضر، ومن الضروري أن تكون عنده السلعة في المساء ليسلمها لزبناء جاؤوا من إسبانيا. ولما تبيّن له أن لا أحد من معارفه يمكنه القيام بهذه المهمة، خطرتْ على باله فكرة الاتصال بمحمد المسعودي، كبير حراس أمن ملهى ماروكو بلاص، واقتراح العمل عليه».

وفي موضع آخر من الرواية، ورد المقطع الآتي: «وقفت خديجة بهندامها الأنيق وشكلها الجذاب وجمالها الخلاب غير بعيد عن باب المدرسة. يُخيّل إلى من يراها هناك على هذا الوضع أنها دمية باربي لجمالها وأناقتها. كل من يخرج من الباب يلتفت إليها. شدت إليها أنظار النساء والرجال معا؛ بل إن الأطفال والمراهقين يلوون رؤوسهم ناحيتها حين يمرون أمامها وعلامات الإعجاب والتعجب تبدو على محياهم. لم يسبق لأحد أن رآها هناك من قبل، فهي غريبة عن الجميع. ظنّ بعضهم أنها تنتظر أخا لها أو أختا من التلاميذ. منّ النساء من ظن أنها تنتظر زوجها، الذي يكون أحد أساتذة المدرسة أو موظفيها. بعض النساء الخبيثات يخامرهن الشك في أنها عشيقة أحد موظفي المدرسة، وأنها هناك في انتظاره؛ لكن كل الناس يتفقون على أنها جميلة وأنيقة. انخفض تدفق التلاميذ، حين لمحت خديجة السعدية وهي خارجة من باب المدرسة لوحدها في مؤخرة صفوف التلاميذ. احتضنتها وتبادلت معها القبل».

يذكر أن عبد العزيز الإدريسي من مواليد مدينة طنجة سنة 1959، وهو حاصل على شهادة الإجازة في الاقتصاد التطبيقي من الجامعة الكاثوليكية للوفان في بلجيكا سنة 1984. كما حصل من الجامعة نفسها سنة 1986 على دبلوم الدراسات العليا في إعلاميات التدبير. وقد اشتغل، طيلة حياته المهنية، في مجال التكوين المهني والتعليم الخاص. ويعمل، حاليا، مديرا مؤسسا لمعهدين اثنين في المجال ذاته بمدينة البوغاز.

نبيل منصر شاعرٌ منفتح على إيحاءات قادمة مِن عوالم ثقافية أخرى



بقلم : جوزيبي كونتي

ترجمة : الرداد شراطي

حل أخيرا «ديوانا « كتاب الأعمى» و«أغنية طائر التم» للشاعر المغربي نبيل منصر ،ضيفين على اللغة الإيطالية ، وقد أنجز الترجمة إلى لغة دانتي المترجم المغربي الرداد شراطي ، أما التقديم فهو بكلمات للشاعر الإيطالي جوزيبي كونتي الحاصل على جائزة الأركانة العالمية للشعر التي يمنحها بيت الشعر في المغرب.

ولا يفوت الإلماح أن هذه الترجمة صدرت في كتاب شعري واحد عن منشورات Aletti Editore ، وسبق لهذين العملين الشعريين الملتئمين ، أن انتقلا إلى لغة موليير ، حيث أنجز الترجمة إلى الفرنسية المترجم كمال التومي. كما توج ديوان « أغنية طائر التم» بجائزة المغرب للكتاب (فرع الشعر) ، وكذلك بجائزة فيرناندو دالميدا العالمية للشعر بكندا.

ولن نجد أسطع من تقديم جوزيبي كونتي ، لهذا الكتاب الشعري في لغته الإيطالية ، هذا نصه كاملا لتعم الإضاءة..

إن ما يُميّز شعر نبيل منصر، ويجذبُ القارئ حتى يجرفه في دوّامة من الصور والمعاني، هو استمرارية مُطلقة للرؤية، رؤيا لا تعرف التوقف، قادرة على منح صوتٍ لما هو مرئي وما هو غير مرئي. تُدهِشُ لا توقعية الاِستعارات، واتساع الرموز التي تتأرجح بين العتمة والضياء.

لو لم أكن قد قرأتُ في النبذة البيوغرافية أن نبيل منصر أجيزَ بأطروحة حول السريالية والتصوُّف، لكنتُ، في جميع الأحوال، أشرتُ إلى أنّ السريالية الحُلمية والصوفية الشعرية يُشكّلان السمات البارزة في فنّه. وأعتقد أنه من الصواب أن يُستثمرَ العملُ النظري حين يبدأ الإنسانُ في كتابة الشعر.

هذا الأمر ينطبق عليّ، أنا الذي كنتُ دارساً مُبكراً لِلاِستعارة، وينطبق كذلك، كما أظن، على الشعراء الذين، مثل نبيل منصر، يثرون أعمالهم بثقافة شعرية واسعة. في «كتاب الأعمى»، الاِستعارة المحورية هي العمى، ويتجلى ذلك في غناء مُتواصل، بإيحاءات عالية الشحنة، تُحدث تأثيرات من الدهشة والاِنخطاف:

«هو الأعمى/ أنا النَّفَس». وبعد ذلك مباشرة: «أن الأعمى/ هو الماء يجري». فمن هو صاحب الصوت الذي يُغنّي؟ «الليل/ كتاب الأعمى وعيناه/ أحجارُ زَهر».

الغموض يسري في ثنايا هذه الصفحات، لأن «الغيبَ قد خاط قميص الدنيا». في العالَم الداخلي للأعمى، نجد الزرافة، والأيل، والأفعى، والشمس «النافقة مثل امرأة في غدير»، نجد الشذى القاتِل للوردة، ورقصة الشمعة، وكوناً من الأضواء والظلال، مِن التوتّر والنشوة الصوفية. بعد التحديق في وردة ميلتون، وتصفح كِتاب الرمل، يستحضِرُ الأعمى شاعرَ العمى بامتياز في الحداثة: خورخي لويس بورخيس.

أما «أغنية طائر التم» فبنيتُه مختلفة. ومع ذلك، تبقى الخصائص المهيمنة في شعر هذا الشاعر، الغني بالثقافة والاِختراع الشعري وقوّة الحكي، كما هي: الاِستعارات تبقى قوية وصادمة:

بين الأعشاب نمتْ مجاذيف/ وكلمتِ الأمواجَ عن سرِّ الصخرة». ويكتبُ نبيل منصر: «أيها الغريب، وجِّه سُفنك نحو النار! / لا تتردّد/ فالماء صديق الرماد». أعشاب ومجاذيف، أمواج وصخور، سُفن ونار، ماء ورماد. نظامُ التناقضات ينهار، ويُفسح المجال لِفهم شامل للمعنى الكلّي للكون.

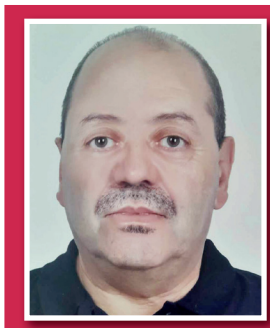
لَم نعد أمام لحن وحيد متّصل، بل إن النصوص تأتي مُجزّأة بعناوين شديدة الإيحاء:

قط إدغار ألن بو، تحت السرير تبيض العتّمة، المرايا ابتلعت بنات كثيرات، في لغتي خشخشة غريبة، اغفري أيتها البومة! الكثافة الاِستعارية تبلغ ذروتها، وتتوّجُ بصورة رائعة للفجر: « للشفق ركبة دامية/ عليها تُلقي الأبدية رأسها المشعث.

شاعرٌ مثل نبيل منصر يبدو منفتحا على إيحاءات قادمة مِن عوالم ثقافية أخرى. ليث شعراء الساحل الشمالي للمتوسط كانوا كذلك دوما! هناك العديد من الإشارات إلى الأسطورة الإغريقية: أورفيوس، إيكاروس، بينيلوب، أوليس، فينوس، الدانائيدات. وهُناك إشارات عديدة إلى التقاليد التوراتية: يونس، نوح، يعقوب، يوسف. الكتاب الغربيون الذين يُستحضرون في هذا الكِتاب هم جميعا أعلام كبار: من سيلان إلى ريلكه، ومن بودلير إلى بيسوا. ومِن بين الشّعراء العرب، يُستحضَر المعري والمُتنبي، ومن المحدثين السيّاب و«الأخ» محمود درويش، الذي يُوجّه إليه نداءً مؤثرا: «إرم أشعارك من شُرفة الآخرة». جمال الشّعر أنه لا يموت. لا أحد، لا دبّابة، لا قُنبلة، لا طائرة مسيرة تستطيع قتله. ومِن شُرفة الآخرة، مُنحَن على مأساة شَعبه، لا يزال الشاعرُ الفلسطيني الكبير يُسمِع كلماته.

نبيل منصر يُؤمِن بالشّعر. رُموزُه الكبيرة، الأعمى وطائر التم، يشهدان، من خلال هذا التدفق الغامر من الصور والأفكار، على الإنسانية المُعجزة التي لا يزال الشعرُ يَمتلِكها وسيظل يَمتلكها دائما.

سُرّاقُ اللغة



إسماعيل أزيات

«سُرّاق اللّغة»[1]، هذا العنوان قد يفتح آفاقا للسّؤال والبحث. نحن نستفظع لفظة «سرقة» ونستقبحها في الحياة العمومية، لكن أعتقد أنّه بعد الفراغ من قراءة هذا المؤلَّف، ربّما تصير هذه اللّفظة مستساغة، مستأنسة بل محمودة. ولاسيما في مجالات الأدب والفكر والكتابة، أو، على الأقلّ، أن تغدو، في حدود ما، موضوعا للتدبّر. هذه ميزة بعض العناوين التي تحملك حملا إلى سلوك درب تقليب تربة الفكر على أكثر من وجه. قد تبدو هذا الاعتقاد فجّا، فيه قدر من التّبسيط أو من الغلوّ، لكن لا بأس من تدقيق النّظر فيه. ربّما بعد قليل سأمارس «السّرقة» بدوري. لننتبهْ لهذا

ا

«السّرقة» موضوع تناوله الأستاذ عبد الفتاح كيليطو بشكل موسّع في كتابه المبكر «الكتابة والتناسخ» (1985)، والآن في سنة 2026 نحن بصدد كتاب يتطرّق، في جزء منه، إلى موضوع السّرقة. فهناك إذن خيط واصل رفيع بين الكتابين رغم تباعدهما في الزّمن. الآن تصبح قراءة هذا الكتاب، أقصد «الكتابة والتناسخ» ذات فائدة كبيرة وثمينة لأنّ هذه القراءة على الأقل ستجدّد التّفكير في الموضوع على أكثر من صعيد، سيتشعّب النّظر؛ هذه الكلمة الجميلة والعزيزة على صديقنا الأستاذ خالد بلقاسم[2]. نعم، كتابة الأستاذ كيليطو هي كتابة التشعّب: الانتشار والتّداخل. منجزه كلّه، سرودا ونقودا، هو فسيفساء هائلة، والفسيفساء فنّ راق يستعصي على الاندثار والزّوال.

كما تعلمون، العزيزات والأعزّاء، إنّ موضوعة السّرقة شغلت كثيرا نقاد الشعر العربي القدامى. بعضهم تناولها بإيجاز، وبعضهم بإسهاب، وكانوا يدرجونها ضمن باب اسمه «باب السّرقات» كأنّ السّرقات لها مستودع ومن ثمّ عتبة تدلّ عليها، هكذا بكل وضوح وبلا حرج. والسّبب أنّ قدماءنا لم يكن أغلبهم يرى في السّرقة نقيصة، بل يرون أنّها، على العكس من ذلك، جزء صميم من عملية كتابة الشعر وديمومته. لا شاعر، ولنقل لا أديب بمنجاة من السّرقة. هذا ما يقوله، على سبيل المثال، ابن رشيق: «هذا باب متّسع جدّا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السّلامة منه». واضح من هذا الكلام نبرته الجازمة والحاسمة، وهو ناقد صاحب «العمدة» وهو عمدة.

هنا لا بدّ أن نتوغّل قليلا في الموضوع. لنُحص عدد المفردات الدالة على السرقة كما وردت عند هؤلاء النقّاد، وهو ما يجدر الانتباه إليه. قبل ذكر هذا المعجم، من المفيد أن نفهم ماذا يفيد فعل «سرق» لغويا: سرق، يسرق: خفي، بقي مستترا. انسرق: اختفى. سرق النّظر: نظر متخفيّا، بالإضافة إلى المعنى المتعارف عليه «السارق عند العرب من جاء مستترا إلى حرز، فأخذ منه ما ليس له» (لسان العرب). نلاحظ أنّ السرقة لا تحدث إلا في السّتر وفي الخفاء؛ فهي إذن عمل غامض، سرّي، مستتر، متوار لا تدركه الأبصار، أو بالأحرى لا يبلغه إلا البصراء نافذي الفهم. هذا المعنى مهمّ للغاية لأنّه يكشف لنا أن السّرقة عمل يجري في الظّلام، وهو بالنتيجة مثير ومريب (كلّ فعل يحدث في العتمة هو كذلك!).

لننظرْ إلى هذا المعجم عند القدماء:

من معاني السرقة: الأخذ، النّقل؛ النّسخ، السّلخ، المسخ؛ الانتحال، الاختلاس، الاجتلاب، الاحتذاء؛ الاقتباس، التّضمين، الحل، العقد؛ الاستعارة، المحاكاة؛ التحوير، التقليد، التقليب، التلفيق، التوليد؛ الإغارة، الغصب...

نلاحظ أنّ هذا المعجم شبكة معقّدة الخيوط إلى درجة أنّ الأدباء لا يمكنهم النّجاة منها! فهم، بمعنى من المعاني، مرضى بهذا الدّاء الذي لا شفاء منه. ولذلك قال ناقد قديم وهو الآمدي: «السّرقة باب ما تعرّى (تخلّص) منه متقدّم ولا متأخّر»، فكأنّها السّمّ الذي أعدّه الشاعر جرير للشعراء حين قال:

أعددتُ للشّعراء سُمّا ناقعا ... فسقيتُ آخرهم بكأس الأوّلِ.

لنا أن نذكر في هذا السياق شاهدين اثنين:

لبشار بن برد بيت شعر جميل يقول فيه:

من راقبَ النّاس لم يظفر بحاجته ... وفاز بالطيّبات الفاتك اللّهجُ

وجاء تلميذه سلْم الخاسر، وهو شاعر من المجّان فقال:

من راقب النّاس مات غمّا ... وفاز باللّذة الجسورُ

ذاع البيت الثاني «المسروق» وخمُل بيت بشّار الذي قد يكون بدوره (من يدري؟) اختلسه من قائل ما! لهذا الشاعر قصّة طريفة من المستحسن أن نرويها. لُقّب بالخاسر لأنّه «لمّا مات عمرو أبو سلم الخاسر اقتسموا ميراثه فوقع في قسط سلم مصحف فردّه، وأخذ مكانه دفاتر شعر كانت لأبيه».

هكذا ورد الخبر في كتاب الأغاني مترادفا مع أخبار أخرى تخصّ نفس اللقب. ويوما مدح أحد الخلفاء وكان قد علم بقصّة لقبه، فأعطاه مالا كثيرا، فخرج على الملأ يقول: «لقد استرددت ما أنفقتُ في سبيل الأدب، ثمّ ربحتُ الأدب، فأنا سلم الرّابح، لا سلم الخاسر».

أمّا الشاهد الثاني فيقول جميل بثينة:

تـرى النّاس ما سرنا يسيرون خلفنا ... وإن نحن أومأنا إلى النّاس وقّفوا

سمعه الـفـرزدق فتعجّب، كيف لشاعر غزل من قبيلة لا مُلك فيها أن يفتخر بهذا البيت الملكي؟ فطلب منه أن يتنازل له عنه، واتّقاء لشرّ لسانه «تجافى له عنه»، فأصبح البيت جزءا لا غنى عنه في قصيدته ! هكذا يكون الفرزدق قد سرق بيت جميل غصبا وعنوة. لكن للأستاذ كيليطو ملحوظة نبيهة بهذا الخصوص. السّارق في نظره ليس الفرزدق وإنّما هو جميل[3] لأنّه تسلل إلى غرض شعري ليس له ولا يلائم صورته وطريقته وهو الفخر، كأنّه «سرق» ما شاع أنّه ملكية للفرزدق. أمّا حسان بن ثابت فكان حذرا ومحترسا حين قال:

لا أسرقُ الشّعراء ما نطقوا ... بل لا يوافق شعرهم شعري.

السّرقة، في كلّ الأحوال إذن، إغواء وإغراء وغواية. السّرقة غرام وهيام كالطفل الصغير حين يرى ما يفتنه يمدّ إليه يده أو كالمحبّ حين يقول لمحبوبه: «سرقتَ منّي قلبي». والمكتبات هي محبوبات الأدباء الفاتنات السّاحرات، هي مستودع ومستقرّ «سرقاتهم»، فيها يخزّنون غنائمهم ومنها يقتبسون نقولهم. ألا نقول للمكتبة أيضا خزانة كتب؟ من ذا الذي لا «يسرق» من هذه الخزانة أو بالأحرى من هذا المخزن؟

تبقى إشارة أخيرة. هل موضوعة السرقة، في بعض وجوهها، حاضرة في محكيّات الأستاذ كيليطو القصصية والروائية؟ الجواب نعم. وللتّدليل على ذلك، سنعرض لبعض المشاهد المنتقاة:

في «حصان نيتشه» (2003)، ثمّة قصّتان ملفتتان للنّظر؛ قصّة «القرد الخطّاط» وقصّة «العقوبة». في الأولى نحن أمام تلميذ تعوّد على النّسخ؛ نسخ العقوبات المدرسية في المرحلة الابتدائية، ثمّ نسخ روايات بأكملها في المرحلة الإعدادية. انخرط في هذا التمرين الشاق والمتعب بصدق وصرامة ولمدّة مديدة، وحين حاول أن يتوقّف عن النّسخ في أحد الأيّام وأن ينتقل إلى الكتابة وجد نفسه عاجزا تماما، فسقط مريضا يعاني آلاما فظيعة في الرأس. لم ينجح أيّ دواء في التّخفيف من حالته إلى أن أبصر علب الأدوية، فاستخرج بيانات الاستعمال وشرع في نسخها. ما كاد ينتهي حتى اختفى الصّداع، ثمّ استأنف النّسخ الذي كان له شفاء. من بين القضايا الأدبية والفكرية التي تضمرها هذه القصة هناك العلاقة بين القراءة والانتساخ «كنتُ عاجزا عن القراءة (...) الوسيلة الوحيدة للقراءة بالنسبة لي ، كانت أن أنسخ»، والعلاقة بين الكتابة والانتساخ «كنتُ أفتح دفترا فارغا وأنتظر أن تحصل المعجزة. كلّ ما كان يحضر أمامي ، كان جملا من الكتب التي كنتُ قد نسختها. كنت مسكونا بكلمات الآخرين. إنّها بالتصاقها بذاكرتي، تشكّل ثروة مربكة لا أستطيع الفكاك منها». هذه العلاقة الأخيرة بالضبط هي نواة قصّة «العقوبة». أراد كاتب أن يتباهى أمام طفلته الصغيرة بكتابه الجديد، حديث الصدور. رفعه أمام عينيها الحلوتين قائلا: «انظري، أنا الذي كتبتُ هذا الكتاب»، مشيرا إلى اسمه فوق العنوان. كان ينتظر منها أن تقفز لمعانقته وإن لم تدرك تماما مغزى المشهد كلّه، لكنّها، على العكس، صاحت ساخطة وحانقة «أنت نسخت كلّ هذا؟». الطفلة نفت عنه صفة المؤلّف وأعادته إلى صفة النّاسخ كما لو كان تلميذا ينسخ عقوبة ما. حاول الكاتب المسكين أن يوضّح لها الاختلاف بين الكتابة والانتساخ، وإن اعترف هو نفسه بصعوبة استيضاح هذه المسألة، إلاّ أنّه آثر «أن يتركها في براءتها، في ذلك العالم السحري حيث لا أصالة ولا سرقة ولا انتحال، حيث كل نص هو النّسخ الأمين لنص آخر». أمّا اسمه البارز على الغلاف، فلم يكن ليثير دهشتها، فهي أيضا «تدوّن اسمها على بطاقات تلصقها على دفاترها وكتبها المدرسية».

وفي «بحث» (1999)، ثمّة قصّة مثيرة تتعلّق بحجرة كتب مغلقة وبطفل ظلّ وحيدا في البيت. هذا الطفل قادته قدماه إلى باب هذه الحجرة المسدود، وقاده الفضول إلى محاولة فتحه. انفرج الباب وولج الغرفة فوجد نفسه في مواجهة خزانة كتب كبيرة صُفّت فيها الكتب بشكل منظم ومتلاصق للغاية. حاول استخراج كتاب من الرّفوف الدنيا، فلم يتمكّن، فاستعان بسلم صغير لعلّ الكتب التي في الأعلى تكون يسيرة التّناول. لكنّها استعصت عليه هي الأخرى. بعد جهد جهيد «اختلس كتابا ظلّ مكانه شاغرا، فاغرا». ترتّبت على هـذه «السّرقة» أحداث متلاحقة تنبئ جميعها عن هواجس الطفل من أن يُفتضح انتهاكه للمحظور. حاول إرجاع الكتاب المختلس إلى مكانه إلا أنّ المكتبة رفضت المجلّد الذي «اغتُصب منها، ما عادت ترغب في استقباله وقبوله في حضنها». ما العمل؟ حاول مرّة أخيرة، لكنّ الكتاب وقد أفسدت زوايا غلافه، يفلت من قبضته وفي محاولة الإمساك بـه، يسقط من أعلى السلّم الصغير ويقع على الأرض وعلى مقربة منه الكتاب، مفتوحا. ما هذه المكتبة الغامضة؟ ولماذا هذا الهلع من أن يكشفه شخص ما في حالة تلبّس بجرم الولوج إليها وهي التي «لم ير أحدا يأخذ منها كتابا، ويفتحه، ويراجعه»؟ وماذا تحوي تلك المجلدات ذات الطباعة المزحومة؟ لا جـواب واضحا. لكن وهو على تلك الحالة من السّقوط، يُفتح باب الشقّة، وتقترب من الحجرة امرأة بحذاء ذي كعب، وتلج المكتبة. لا توبيخ، بل على النقيض إسعاف وطمأنة. من تكون؟ يوحي الوصف شبه الإيروتيكي الذي تقدّمه عنها الحكاية «حذاء ذو كعب أسود لامع، ساقان بيضاوان جميلتان، ركبتان لحيمتان ناعمتان، تنورة سوداء». أنّها ليست الأمّ أو الأخت بالتّأكيد، ولا حتى الخادمة. من المحتمل أن تكون شهرزاد وقد أتت من سالف الزّمن لتواسي طفلا تجرّأ أن يقتحم المكتبة المغبرّة التي اغترفت منها حكاياتها المدهشة والسّاحرة[4].

أمّا في رواية «أنبئوني بالرؤيا»(2011)، فنحن أمام عملية انتحال صريحة. عثر السارد في طبعة ريشارد بيرتون لألف ليلة وليلة على مخطوط عربي قديم، يحمل عنوان «حكاية نور الدين والحِصان»، وهي حكاية من الليالي العربيّة «لم يسبق نشرها» حسب ملحوظة وجيزة كتبت على هامشها. حاكت الحكاية أسلوب ألف ليلة وليلة بشكل متقن لتخفي التّزييف، وكذلك أبقت على العنصر العجيب والخارق. ماذا تقول الحكاية؟ الأمير نور الدين خرج إلى الصيد، فلاحق غزالا شاردا، لكنّه تاه عن أصحابه. وبعد برهة اغتمضت فيها عيناه، وجد نفسه أمام أرض الظلمات التي لا أحد يعود منها. أراد نور الدين الدخول إليها، لكن حصانه امتنع. نزل من على ظهره وأخذ يجره من عنانه، لكن الحصان عاند وبرك، فأخذ الأمير يضربه بالسّوط، ثمّ تركه وسار نحو أرض الظلمات، غير أنّ الحصان نهض وحاول منعه من السير، فتعاركا حتى انهار الحصان من ضربات السوط وندم نور الدين على ما فعله بالدابة فعانقها وأجهش بالبكاء. ومع ذلك اقتحم أرض الظلمات وصهيل الحصان يصل مسمعيه راجيا منه العودة، لكنّه تابع طريقه. هكذا انتهت الحكاية، غير أنّ ما تضمّنته من اقتباسات (ابن بطوطة وأرض الظلمات، نيتشه والحصان) تظلّ مشرعة على التأويل.

لنختمْ بهذه الملاحظة: أحد النقاد العرب القدامى يقول : «السرقة داء قديم» بمعنى أنّها مستشرية في كلّ الثقافات الإنسانية ماضيا وحاضرا، ومن ضمنها الثقافة الغربية. فعلى غرار نقادنا، اهتمّ النقّاد الغربيون بهذه القضية. يكفي أن نذكر هذا الكتاب الصادر عام 1990 «معجم المنتحلين أو معجم السّرّاق» لرولان دو شودناي Rland De chaudenay, Dictionnaire des plagiaires ، والذي يشتمل على ما يقارب ثلاثمائة حالة من الكتّاب الفرنسيين من مختلف الأزمنة الأدبية. كما أنّه شاعت في النقد الغربي الجديد مفاهيم كالتناص (حضور نصوص أخرى داخل النص حضورا جليّا أو خفيّا)، والطرس (النصّ الجديد هو عبارة عن طبقة فوق نص أقدم لازال حاضرا)، والأثر (العلامة التي تدلّ على ما لم يعد حاضرا، لكنّه لم يختف تماما، ما لا يمكن محوه)، والتكرار(هو ما يعود ويحمل اختلافا). هذه الكلمات اللطيفة جاءت ربّما لتخفي قسوة كلمة «سرقة»، لكن مع كتاب «سُرّاق اللّغة» للأستاذ كيليطو، وكما قلتُ في البدء، ستصبح هذه اللفظة مقبولة ولا نشعر بالحرج منها. وماذا لو كانت ضربا من لعب أدبي؟

هوامش:

1ـ الكلمة التي ألقيتها بمناسبة تقديم كتاب «سُرّاق اللّغة» للأستاذ عبد الفتاح كيليطو بالمعرض الدولي للكتاب بالرباط يوم فاتح مايو 2026. ترجمة لإسماعيل أزيات، منشورات المتوسط ، إيطاليا، 2026.

2 ـ انظر خالد بلقاسم، «مرايا القراءة، الحكي والتأويل عند كيليطو، المركز الثقافي العربي، 2017.

3 ـ انظر عبد الفتاح كيليطو، «الكتابة والتناسخ»، دار توبقال، 2008، ص24.

4 ـ انظر عبد الفتاح كيليطو، «خزانة شهرزاد» ضمن كتاب «العين والإبرة»، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة، منشورات الفنك 1996.

سيرة العبد الغلطان

حسن برما

الآن عرفت مصدر خبثك المثير للتقزز، طبعك الكلبي ساعدك في التمسح بكراسي البطون السمينة كي تنال نصيبا من فضلات الفرائس والجثث المتعفنة، والجرو المرابض داخلك أغراك بتقبيل من تتوهممهم سادة الأعراس الحقيرة.. أينما اجتمع طغاة الولائم البشعة، ثمة فسحة لك تتسلل منها لتسرق نصيبا تعتقده مالا نافعا لا يثير حفيظة من يدركون حقيقتك الكريهة.

جدي الشريف كان يقول لي «العرق دسّاس»، وأنا لم أتخيل يوما ما أنك تنتمي لعشيرة باعت الوطن ببلادة، يعني، الآن عرفت سر حقدك الدفين على من تتوهم أنه يزاحمك في تَنَفُّس نفس الهواء، تظل يقظا حتى الفجر، ومع أولى بوادر الضوء المحتوم، تركض جهة مصدر الجثة المتحللة، تنتزع منها بعضا من وسخ الدنيا، وتنسى أنهم لم يفكروا إطلاقا في مزاحمتك على بشاعة لا تليق، مثلا، أنا لذي رقم تأجير أعفاني من اقتفاء انتهازية الأوغاد، عشت الحياة طولا وعرضا، كريما حرا، مُعْفىً من التزامات الخنوع والعبودية، شريفا أصون كلماتي، كما أوصاني الفقيدان عبد الله راجع ومحمد زفزاف، حين قالا لي: «إياك يا حسن! لا تفرط في رقم تأجيرك، لا تتسول ما يرغمك على أن تكون عبدا حقيرا لأي كان»، وبه تم الإخبار واحترس الحرف من شرذمة الارتزاق، حافظت على كرامتي وشرفي، وأنت كرش بلا عظام، تلهفت على ما يزيد بطنك المنتفخ انتفاخا، هرولت لخلجان العباءات المنفوخة بالهواء، تمددت على بطنك كي تنال ما يشبع غريزتك في مراكمة الأموال، استعملت شفتاك اليابستان في مص قضبانهم المعطوبة، والنتيجة.. ودعت فحولتك، استسلمت لكبت الكراكيز، وأدمنت رعشات العقال الأسود.

الآن.. عرفت سر تطاووسك، أنت القادم من خيام المصائر المستباحة، عشيرتك المذلولة دونت في التاريخ محطات خيانة، تخلت عن الأرض دون مقاومة، استباح أزرق العينين مؤخرات شيوخ أهدوها إليه عن طيب خاطر، من أجل كمية تبن جاف، لتعيش البهائم من أعلاف الأغراب، وفي النهاية.. لم تحتفظ على أصل أوهامها، ماتت الأغنام والأبقار، باعت البيوت والحقول، وطبع العبيد ذاك، تخلت عشيرتك عن رجولة الكائنات، وتركت سلالة شواذ تفرعت عن أغصان غير مثمرة من شجرة غلمان جبناء.

وقت نبتت الأوراق الخضراء وشرعت في الكشف عن ملامحنا البريئة، أخذت مكانك، في صف الانتهازيين طبعا، أولئك الذين خططوا للارتزاق بالكلمة وأسرار المعَانَاة، اختلطت بهم في البنايات الموبوءة، أحصيت أفراد العصابة المنذورة للافتراس، شكلت موكب الغناء لدفين الضريح الملعون، دبجت الحكايات المصابة بداء الادعاء، تحاشيت ذكر أسماء أقران ذنبهم الوحيد أنهم تواجدوا قربك في الحلبة وقت ظهور هلوساتك، تضخمت نرجسيتك الخبيثة بالجلوس فوق كرّاسي مثقوبة مآلها الزوال.. وتوهمت الفوز بما أشبع أنانيتك الممجوجة.

في لائحة المدعوين لعرس حسناء الكلام، وقفت بوابا فتش النوايا والهويات، سطوت على الورقة المدعوكة، مزقتها دون حياء، أزحت عناوين من اعتقدت أنهم سيخفون عنك ظلال الأغصان المثمرة، أردت الفاكهة اللذيذة العصية على التدجين لك وحدك، أعماك الطمع، وسجلت أسماء آخرين اعتبرتم أقل منك مستوى، أدخلتهم خفية، وبداخل قاعة الوليمة، لم تنس الزغاريد ومناديل مغشوشة استوردتها من سوق عفاريت الظلام. وعند فزاعات الخيانة، وسط مدينة الأشباح، صفقوا لك على إيقاع ما توهمته فوزا، أقاموا لك تمثالا من الصخر الرخيص، طافوا حولك يتمسحون بمؤخرة تمثالك الحجري طلبا لثقبك السفلي، وعند قاعدة الرخام اللامع، بالوا على قدميك الحافيتين، أفرغوا عليك أحقادهم الوراثية وأكدوا أنهم رغم جاذبية مؤخرتك المشاع لا يطاوعون نداء الفناء.

كنت عاقا اختفيت بعقوقك حين اجتمع النبلاء، آمنت بغياب الجدوى في جماعات لن تمنحك ما يكفي من المنفعة وريالات صدئة لا تقضي على جوعك، لم تزر خيامها الفقيرة، تجسست على أقرانك ممن عاكسوك، تابعت أسفارهم البريئة، افترقت بكم الطرق، لم تتقاطع أحلامك بكوابيسهم ولو في المنام، كانوا ضحايا الوفاء للكلمة والمبدأ والأخلاق وكنت ضحية الجشع الأعرابي البليد والانصياع لعمَى غباء إيديولوجي لا يحشم.

كنت مِن ورثة الحقد المجاني، عشيرتك الشريرة عاشت عزلتها دون تأنيب ضمائر، شيوخها أغراب من زمن الخديعة، أولادها تركة مقهورة من سلالات الأوغاد، عادت جيرانها من قبائل النسب الكريم والشَّرف الملموس في الأفعال، لا أحد طلب نساءكم، أو تَمنَّى انتساب أحفاده لعشيرة باعت العباد والبلاد، و لا أحد فكر في الاقتراب من شجرة ماتت واقفة وأحاط بها بوم المناحات وغربان النعيق وأفاعي السم القاتل.

شاع بين القبائل خبر جشعك، صار الأقران يتجنبون ملاقاتك في أعراس حسناء الكلام، أدركت بحدسك المريض أن جوعك الخرافي طغى على أحاديث جانبية اكتفت بالسخرية من غبائك، فضحت غزواتك الدونكيشوطية في قصور أمراء لا يفرقون بين الألف وبين الزرواطة، انتشرت غرائبك الجنسية في أسِرَّة آل زعفان وآل غضبان، سخروا من سَلبيتك في تجنيب مؤخرتك عنف شيوخ الفياجرا وأقراص منع الحمل.

التقيت الشيخة «عايشة العقد» في أحد أعراس الشوائب المالية، كانت تحيي مناسبة لا علم لي بهويتها، هل هي عرس ختان أم زواج أم عقيقة أم تناطح عنزان، داهمتك رعشة المقبل على الموت، نزل لعابك الكلبي فوق صدرك المنفوخ، لم تدر أنه الحب، ولم تهتم سوى بأنها تجني الكثير من المال، رأتك في تلك الحالة، أشفقت عليك، سألتك عن سبب رعشتك ونظراتك الكلبية، أخفيت يديك في جيبي سروالك الممزق تضامنا مع شواذ حلقات سباق الجمال، وقلت لها: «لاشيء، لاشيء!»، لكنها بغريزتها الأنثوية وقدرتها على اصطياد الأغبياء بسهولة واجهتك بالحقيقة، قالت لك: «لماذا تكذب؟ أنت عاشق مزعوط!»، حاولت تخفيف وقع كلامها عليك، قلت لها: «اللّه أعلم، لا أعرف الزعطة، أنت أدرى بشؤون الحب!».. ومن يومها اقترن اسم «عايشة العقد» باسم كلب مسعور لا كرامة له ولا يبالي سوى بجمع ريالات البترودولار.

بعد زلزال البدايات، قررتما الزواج، رتبت أمامك في ورقة النكاح شروط الخزيرات، اشترطت عليك ألا تتحكم فيها أو تسألها عن الأوكار التي ترقص فيها ليلا، جعلتك تقبل برفقائها الليليين، وقت تلعب بهم الخمرة ويرغبون في اللحم العاري، بالمقابل تلخصت شروطك في شرط واحد وحيد يفرض عليكما اقتسام مصاريف الأكل والبيت بالعدل، وغير ذلك لا يدعو للاختلاف ولا يفسد للحب قضية.

بسرعة، انطفأت بداخلك رعشة اشتهاء الجسد، ولأنك من سلالة الأوغاد، توهمت انك تسرعت في زيجة لم تكن في الحسبان، قبلت بالأمر الواقع، أسكنتك في فيلا معزولة بحي راق خاص بطبقة عجيبة لا تتعامل بالأوراق النقدية، لم تألف صمت الشوارع النظيفة، ولم تعتد وحشة بيوت تبدو كأنها مهجورة، أصابتك بكتيريا الاعتراض على وجود لم يكن جاهزا للتعايش مع وقع خطواتك واستقبال أمثالك.. وقررت التغيير.

ما بعد منتصف الليل، صار الأمر عادة، كسرتما الصمت الطاغي بصراخكما في نفس المكان والزمان، تشاجرتما حول من يدفع أثمان قناني الويسكي والجعة الألمانية، بعد السباب والشتائم البذيئة، مرة تصفها بالعاهرة بنت الرائعة، مرات تشتمك بأحقر الرجال حفيد زملاء القبيلة الرخيصة، تنهيان نوبة الصراخ والشتائم والحركات العنيفة، تجلسان حول مائدة واطئة بها كؤوس ويسكي وفواكه جافة.. وتقضيان الليل في معاتبة بعضكما البعض وتنامان في سريرين متباعدين.

للتخلص من صداع الرأس، ملأت وقتك بتدبيج مقالات عن خرافات قبيلتك المزعومة، توهمت تاريخا ليس لها، وبطولات لم تحققها، وأحلاما لم تفكر في طلبها، حشوت نصوصك بمحكيات شيوخ أطلقوا ألسنتهم بالأكاذيب والادعاءات عساهم يمسحون عن قبيلتهم عار أحداث شائعة وصفات شواذ حقيرين، وكتبت عنهم مُغَرَّبات وأعاجيب لا يصدقها عقل فنان.

لم تكن المبادئ والقناعات تقول لك شيئا، وحدك خنت شعارات وطنك وبني الإنسان، خذلت انتظارات بسطاء شعب ضحى بأمواله من أجل تعليمك، ارتديت لكل يوم وجها لا يعرفهم، غيرت أقنعتك ومفاهيم الالتزام بفضح معاناتهم، ولا مرة ساهمت بتطوع ما، آمنت بعطاء مجاني يخدم الأشقياء، كل حرف عندك بالمقابل، طاردت الريال أينما كان، في طرابلس القدافي، وقاهرة المعز، ويمامات الإمارات، ورافدي العراق، وشامات سوريا الجريحة، تسولت الدراهم بدعوات كاذبة وجّهتها لأصوات مبحوحة من أصقاع مجهولة، طالبتهم بزيارة بيت لست مالكه، نظمت لهم الليالي الداعرة، استسلمت لخدر أوراق دولار حصلت عليها دون مجهود يذكر.. بعدها، يذهب ضميرك الميت إلى الجحيم، وتسكن روحك المنخورة بداء الجشع في قبر تضيئه مصابيح النيون الخافتة.

طردتك «عايشة العهد» من بيتها المخبأ بحي كولورادو، سئمت من عاداتك المثيرة للتقزز، لم تعد تطيق غياب نخوة الرجال لديك، مالت نحو رجل حقيقي، انقطعت عن سهر الليالي مع الأغراب، اعتكفت بالمنزل كأي امرأة تقليدية تنتظر عودة زوجها المرهَق وتعِدُّ له وجبة عشاء حلال، وأنت بشكل خنزير أليف ركبت خلف عنقك السمين تجاعيد وخطوطا مقيتة، وعشيرتها الذكية ربّتها على الاحتراس ممن هم على شاكلتك ووزنك، قالت: «اسمعي يا بنتي، احذري كل من تبرز خلف عنقه شحوم وطبقات، هو في الغالب طمّاع ولن يكون الزوج المناسب لك!»

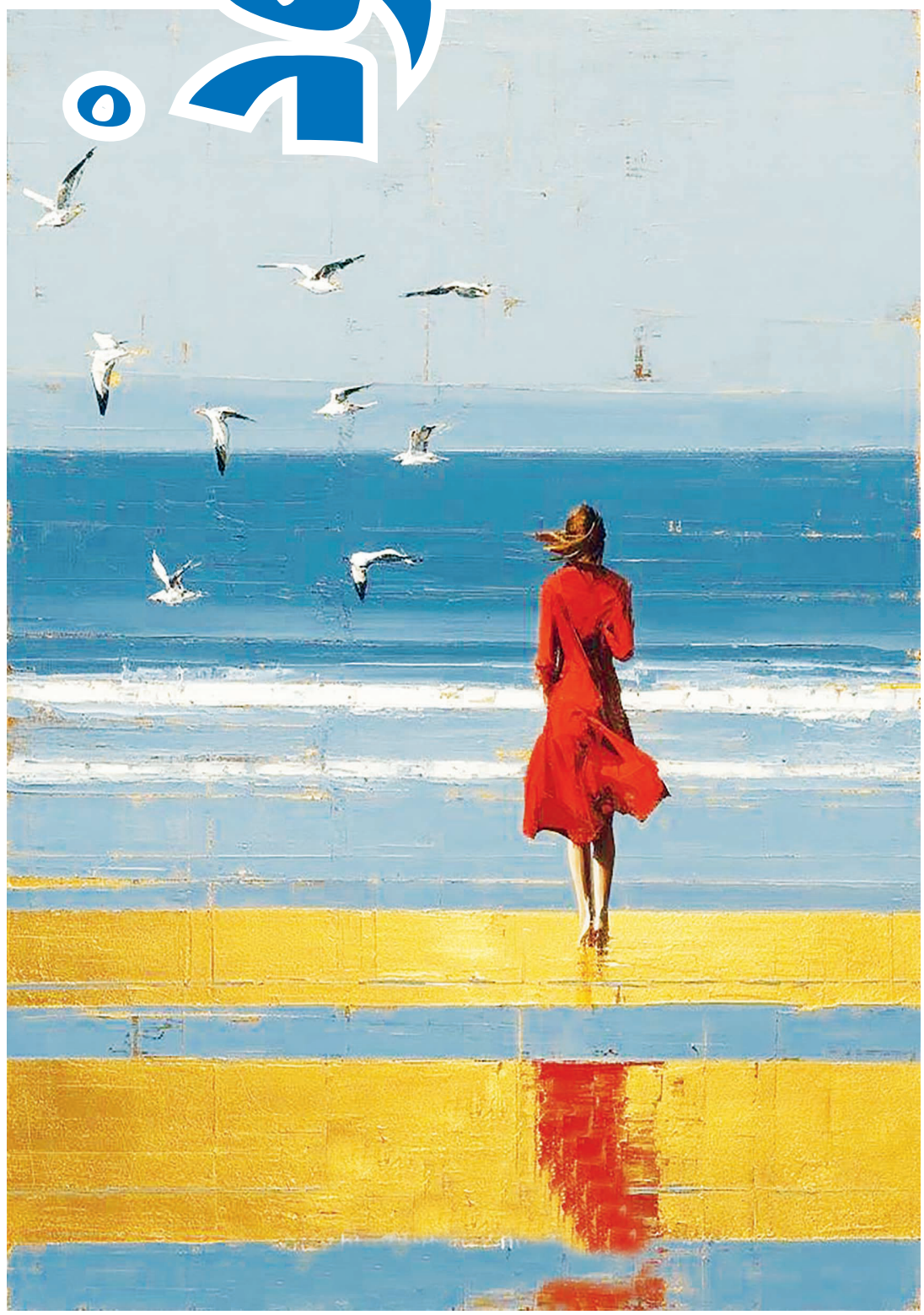
طلبتَ الغُربة، هاجرت نحو إمارة مستحدثة استقبلت متسكعي الأوطان القاسية دون قيد ولا شرط، منحوك كرّسيا في متحف الجماجم وهياكل الديناصورات، كلفوك بجائزة خبيثة، تركوا لك أمر اصطياد ضحايا يخونون وطنهم من أجل ريالات وسخة وإقامات تراقبها الفنادق والمسدسات.، وكل من وثق فيك وطلب نصيحتك، تدله بخبث على طريق خاطئة تبعده عن تحقيق حلمه، ودون تأنيب ضمير، أنت المنتمي لسلالة من باعوا الأرض للطغاة اعتبرت كل قلم جديد مشروع كاتب ناجح سيضايقك وينافسك في استنشاق نفس الهواء.

بريشة الرسام الياباني سييتشي تيرازونو

فلا نعودْ

مليكة العاصمي

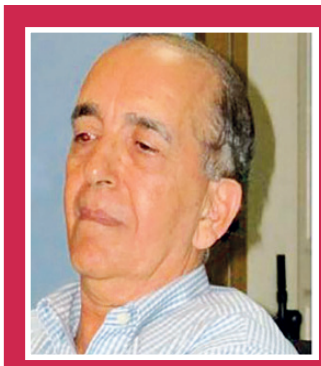
ماذا تقول للموجِ
إذا جاءكَ بعد ساعةٍ وأنتَ مُغضَبٌ
إياك أن تشكو
تضيف ألماً لما بهِ
يَهدِر صارخاً
وأنت ثائرٌ
الموج قد يعلو
يدفعه التسآلُ
من يجيبهُ
وأنت ثائرٌ
وأنت صامتٌ
من ألمٍ
تضِجّ في أدمُعك الشَّكاةُ
ما تخفي وما تعلنُ أيها الشقيُّ
قل له سلامْ
عليكَ
لكْ
وقل لهُ
يهونُ ما نحملهُ
لا تبتئسْ
تعالَ ، مرحباً
يقولُ
عنفُ المدِّ ساقني قسرا إليكَ
قلتُ
مثلُه ما ساقني قتيلا
كابياً على وجهي إليكْ
لا لحظةٌ تمر دونهُ
فأنتَ
مرةً في اليوم
مرتينْ
أنا
ما لا أَعُدّهُ
مراتٍ
لا شكاةَ لي عليك
فأنتَ هيمانُ
ضُمني إلى أحضانكَ الغضبَى
معاً تقذفنا الرياحُ
أو يحملنا لولب الأرض العنيفْ
إلى مسارهانئٍ
فلا نعودْ



بريشة الرسامة الروسية زيما أنجيلا

بدرزمانه لربيع مبارك

الجزء الثالث والأخير



د. مصطفى يَعْلَى

من ثراء وجمال رواية (بـدرزمـانـه)(*)، للكاتب المغربي المبدع المثابر مبارك ربيع، كونها تستجيب لمتعدد القـراءات، المتوسلة بمختلف المناهج، من أجل كشف احتمالاتها الممكنة. وقد برهنت على هذا، كل من دراسة جورج طرابيشي(2) العميقة لهذه الرواية، المنجزة بمعايير التحليل النـفـسي، المرتكزة على مقولات الشعور واللاشعور واللاشعور الجمعي، ومقالة محيي الدين صبحي(3) المطولة، التي انشغل فيها بالعلائق الرمزية بين أحمد وباقي شخوص الرواية، وخاصة روزاباه وشهراموش، مع الوقوف عند مستويات السرد الثلاثة في الرواية: السرد الذاتي، السرد النفسي، السرد الجمعي، بينما انصرف أحمد اليبوري(4) إلى تفكيك بنيات الرواية، كاشفا عن أسرار صنعتها، مع إبرازه عناصر التوتر فيها، من غير أن يهمل إثارة بعض الملامح من مرجعيات التحليل النفسي.

إذا كان جريان الحدث على مستوى الحكي، بالنسبة للنسق الاجتماعي، يقع في الماضي، فإن المروي الشعبي على مجهولية زمنه، يستشرف المستقبل، ويَطرح على غرار الرواية الدستوبية، حدسا استباقيا بما قد يصير إليه مصير الإنسانية من ويلات تدميرية، وربما لهذا انتهت الرواية، بنصيحة زاهور لبدر زمانه، بضرورة أخذ الحيطة، والتحفز للحرب المقبلة ما أمكن، وليس بموقف لأحمد على المستوى الواقعي.

وبهذا الفهم، فإن الحكاية المضمنة ليست من نوع كان يا ما كان، بل مما سيكون، لاسيما وأنها لم تبدأ بصيغة (كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان...) التقليدية مثلا، ولا انتهت بخاتمة سعيدة يكتمل فيها الحدث، العجيبة، بل ظلت مفتوحة كما هو الأمر في الحكاية على كل الاحتمالات مقبلا، وظل خلاص ورطتها مرهونا بالمستقبل، فهي (قصة البارح واليوم)، وفق ما ورد ضمن عتبة البداية الزجلية، وهي بهذا قصة لها قابلية الحدوث في أي زمان ومكان توفرت فيهما عوامل واقع مماثل للمجتمع الدستوبي.

ومهما يكن الأمر، فإن الحكاية تدخل ضمن عالم استكشافي للمستقبل بأبوابه المسدودة. فعلى عادة الدستوبيا، لا تتعلق المعالجة بالماضي، بل بحدس مستقبلي متشائم، نتيجة لظلام الحاضر، وابتغاء تأجيج الوعي بمدى الهول الذي يهدد مصير الإنسانية. وأيا كان الأمر، يمكن القول في هذا السياق، بأن المروي الشعبي لم يستقطب الرواية نحو عالم الدستوبيا فقط، بل لولا توظيفه في البناء الجمالي للرواية، لما كانت (بدر زمانه) رواية تجريبية مدهشة، ولصارت على أساس هذا المعيار، مجرد رواية تقليدية مندرجة ضمن اتجاه الواقعية النقدية في أحسن الأحوال.

والملاحظ أن العتبة الزجلية التقليدية للرواية، تلخص بتركيز متناه قصة بدر زمانه في واقع جد مزر، مما أتاح اعتماد الوظائف المورفولوجية الناسجة لتشكلات المروي الشعبي. وبما أن رواية (بدر زمانة) تتسم بالميل إلى نمط الرواية الديستوبية، لهذا تخلى هذا النسق عن المرحلة البدئية الهادئة، المعهودة في الحكاية العجيبة، ليضع المتلقي مباشرة في أتون الحرب، وذلك بتدشين عالم حكايتنا هذه بالممارسات الجبروتية لشهراموش، المعروف بالقوة والبأس والشدة في الحروب والنزال، إلى درجة أنه قيل، على عادة مبالغات الحكاية العجيبة والسيرة الشعبية، إنه هزم كتيبة كاملة من أعدائه بمفرده، بل إنه حارب جيشا من الجن والأبالسة ودحرهم وحده.

إن تفكيك الوحدات الوظيفية، التي ينهض عليها نسق المروي الشعبي، يُظهر أن ما هو مهيمن ومناسب منها لمعادلة الشر والخير، المكونة لموضوع هذا المروي الشعبي، قد تحدد في (المعركة- الانتصار- الإساءة- النقص- الاستنطاق- الإخبار- المنع- الخرق- المهمة الصعبة). فالمروي الشعبي يبدأ بالحرب (معركة) التي دامت عشر سنوات، وانتصار شهراموش على الترّاجان (الانتصار)، وتنتهي بالحركة الانقلابية الدامية (الإساءة).

فمنذ البداية، تطرح الحكاية الحرب، باعتبارها مؤشرا استباقيا، دالا على الشر المقيم في أرض كغاشي الغريبة، بسبب ذهنية حكامه العدوانية. وقد لخّص محيي الدين صبحي الوضع الدستوبي في كغاشي، بقوله: ((كغاشي هي أرض الملح، هي أرض اليباب واللاجدوى، أرض الجهد الضائع والقمع والعذاب في السجون والعمل بالسخرة في الممالح حتى الممات، مع الأمراض والشقاء والآلام دون أية فرص في الخلاص أو الإفلات من العذاب. فهذه الأرض تتماهى مع جهنم من جهة، ومن جهة أخرى فإن نظامها الاجتماعي يتماهى مع النظام البتياركي للمجتمع العربي)). (27)

ويتغدى ذلك الشر على سوء الوضع الإنساني اليائس في كغاشي، بسبب سلطة طغمة من الحكام المستبدين، كشيهوك صاحب الملح وهمشير صاحب العصا وصاحب السيف، وزاهور مروض الحيوانات، حيث كانوا يحشرون آلاف المجرمين، وغير المجرمين ممن افتعلت تهم لهم، في المناجم لاستخراج الملح، في ظروف وحشية منكرة. وكانت رؤوس أعداء شهراموش الشخصيين، تقطع علانية بالساحات العامة، كما كانت تنظم معارك للفرجة في ساحة الملعب، بين الحيوانات، وبين الحيوان والإنسان، ينتج فيها عدد من الضحايا من الطرفين، وهو ما تسمه وحدة (إساءة) الوظيفية. كما ساهمت هذه الوحدة ذاتها في إفشال أولئك الطغاة لخطة روزباه التنويرية، حيث أرسلوا من هاجم الأميرين في الغابة، متنكرين في أشكال دببة وأسود وقرود مزيفة، بهدف الحيلولة دون نجاح عمل زاهور ومرقادو في إحداث تآلف الحيوانات، كما يشاء روزباه. ويرتبط هذا، على غرار المجتمع الدستوبي، بتحكم لا حدود له، حيث تمكن همشير وأصحابه، من إنجاز انقلاب على حكم شهراموش، وإلقاء القبض على روزباه واقتياده، فشاهد غياب كل المظاهر الإنسانية التي حققها شهراموش، ورأى في الساحة رؤوسا معلقة، من بينها رأسا شهراموش ومرقادو، وعشرات من أصحاب بدر زمانه. وأحضروا أمامه الأميرة بيروز مشدودة الأطراف إلى عجلة التعذيب المتنقلة، وخيروه بين البوح بمكان وجود زاهور وبدر زمانه وباقي الأمراء، وبين موته وموت بيروز، فلم يبال، وتحمل وضعه في قفص لبؤتين جائعتين، إضافة إلى مقتل بيروز.

وفي مجتمع دستوبي كهذا، ليس مستغربا أن يعاني من (النقصa) الحاكم والمحكوم. ويتمثل هذا في قلق شهراموش من تناقص إنتاج الملح، لاسيما وأن كغاشي تخشى من عدم الإيفاء بالتزامها بمد الدول الأخرى بالملح، ومنها ما يهدد بالحرب للاستيلاء على مناجم الملح، لكن الملح إضافة إلى قلة منتوجه تلوث بالديدان والنمل وصار نتنا. لهذا أشرك شهراموش وزراءه في التفكير فيما يمكن أن يصلح آفة الملح. وبينما كان روزباه، مثّل شهراموش، قد صار مهموما بأزمة تناقص الملح، وتهديد الدول المستفيدة منه بغزو كغاشي، ولا يتوقف عن التفكير في إيجاد مخرج للأزمة، كان الوزراء المتآمرون يتحمسون في مجلس شهراموش، بخلاف موقف مرقادو وزاهور وروزباه، للمبادرة بالحرب والقتل للأعداء، وإجبار الناس على حياة الأغوار المظلمة المالحة وموتهم، وفرض الجبايات والخدمات، وهجر الحقول والمتاجر. إضافة إلى ذاك، كرس روزباه عقله للتفكير في واقع الناس، كيف لا يتجاذبون نحو الخير والعدل، ولو فعلوا لما كان منهم مجرم ولا مظلوم، ثم ما الذي ينزع بذرة الخير من قلوب الناس، فيطغى بعضهم على بعض، ويخضع بعضهم لبعض، فتمتص الدماء وتزهق الأرواح؟، وما الذي يجعل الإنسان عاشق القيم ومبتكرها، يتنكر لها طمعا في سلطة أو مال زائفين؟.

ولكي لا تفوتنا الإشارة، على مستوى الدلالة، إلى رمزية وحدة النقص في الرواية، ينبغي إدراك حقيقة النقص الحاضر

قراءة مورفولوجية لرواية دستوبية

في الوعي الجمعي، المتواري عن التشخيص هنا، نقصد النقص الضمني الديستوبي، المتمثل في افتقاد الناس في مجتمع كغاشي المظلم، للحرية والحياة الكريمة والقيم النبيلة، بسبب تسلط قوى الشر على السلطة وخيرات البلاد، مع ملاحظة أن النقص لا يرتبط هنا بالإصلاح، باستثناء بعض الحالات الإيجابية لدى روزباه باعتباره داعية للخير.

وبالطبع فإن واقعا في غاية السوء، من قبيل واقع كغاشي، الذي يتشابك فيه الشك بالطمع بالخديعة بالاختلاس بالتآمر بالاستبداد، من البدهي أن يسوده (الاستنطاقε) الماكر، و(الإخبارζ) المخادع. من ذلك، مواجهة شهراموش لروزباه بمجموعة من الأسئلة حول دعواه عن الخروج على أي سلطة، فيخبره روزباه بأن من يمتنع عن الخضوع للسلطة، هي أميرة سماوية أسقطتها رعدة في جبله، وظهرت متخفية في زي راعية، ولازمت مرقادو، وتقول إنها سماوية، ولا يمكن لسماوي أن يخضع لأرضي، وأن أرض الله واسعة، وهي لا توجد في أرض أحد، لهذا لا سلطة لغيرها عليها.

ومن ذلك، احتداد جلسات الأسئلة التعجيزية المتوالية، التي ألقاها تباعا كل من همشير صاحب العصا، وشيهوك صاحب الملح، وزاهور مروض الحيوانات، على بيروز من أجل الإيقاع بها، غير أنها استطاعت الإجابة عليها بذكاء، وأحرجتهم أمام شهراموش.

من جانب أخر، فإن طبيعة الواقع الظالم لكغاشي، لا يمكن أن تقوم أصلا إلا على الـ (منعγ)، والاستماتة في تجنب الـ (خرقδ)، ما عدا بالنسبة لمن بيدهم السلطة. فحين أمر شهراموش، بمناسبة زواجه من بيروز، أن ينعم عمال مناجم الملح بالفرح، بيوم راحة وأكل جيد، وبإطعام كل جائع في كغاشي، وإراحة كل متعب، كان أصحاب المناصب والمصالح، وفي مقدمتهم همشير وشيهوك، يشعرون بالخطر من زواج شهراموش، وتغير سلوكه، حيث أولع بمجالسة الفنانين والأدباء والعلماء، زاهدا في عروض معارك الحيوانات. ومن ثم اتفقوا على عدم تنفيذ أمر شهراموش، حيث امتنع شيهوك عن إطعام عمال مناجم الملح، وإراحتهم يوم الزواج، بل إنه قسا عليهم أكثر في ذلك اليوم، مع الزعم بأنها أوامر شهراموش، كما انطلق أولئك المتآمرون في رسم خطة استباقية لانقلابهم الآتي.

بقي أن نستحضر، من بين الوحدات الوظيفية، المشكلة لهذه الحكاية العجيبة، ثنائية (مهمة صعبة / مهمة ناجزة). فبيروز تستدعى لمجلس شهراموش، الذي يحضره كبار العلماء والمستشارين، لإجراء امتحان لها، في علوم الفلك والبحار والطب والدين والأدب والفن والتربية والسياسة. لكنها استطاعت أن تنجح في المهمة بعروضها وإجاباتها العلمية. على أن باقي المهمات الصعبة في الحكاية، لا تحظى بتحقيق الإنجاز، مثل حالة زاهور مع الأمير بدر زمانه، فلم يكن أمامه بعد الانقلاب، سوى الانخراط في الاستعداد لمحاربة الانقلابيين، موضحا لبدر زمانه المهمة الصعبة التي تنتظره مستقبلا، بيد أن هذه المهمة ستظل في طور انتظار الإنجاز.

وعلى ضوء النسقين الواقعي والمروي الشعبي، تتكشف ثنائية ضدية محددة، طرفاها الإحباط الدستوبي والتطلع اليوتوبي. يتمثل الأول في كون كل أحداث الرواية هي عرضة لهذا التصنيف. فالبطل أحمد فاقد لاعتباره الشخصي، حيث لا يصبح ولا يمسي منذ طفولته، إلا على مخاوف وكوابيس مرعبة، في مناخ قمعي من سلط مختلفة، ملؤه الرعب والحاجة والإحباط والظلم والفساد.

ويتخرط واقع المروي الشعبي المتخيل، في إضاءة ذاك الواقع السلبي، إذ هو بدوره واقع ظالم، يكره فيه الناس على السخرة، عمدته الاستبداد والحروب والتحكم في مصير الناس والانقلاب والتعذيب والقتل، والتضحية بالبشر من أجل الزيادة في الإنتاج. وقد لخصت العبارة الواردة في الحوار، مطلع الرواية، كل ذلك ((عجيب... الدنيا عجائب... مهازل وفضائح وعجائب!))(28). وفي هذا الوضع الدستوبي يفقد الإنسان إنسانيته، ويخسر اختياره، وتتقلص ذاتيته، ((ـ الحبس للرجال. ـ إيه للرجال... ولكن أحمد فأر... فريخ... واقف معك عينه في الأرض وقلبه يرعَش !))(29).

ويمكننا بالنسبة للتطلع اليوتوبي، أن نقفو بوارق رهانات متفائلة، تخللت الرواية. فمع الوضع المتردي، واعتبارا لفطرة الإنسان المتطلعة إلى الأفضل والعدل والمساواة، تضمنت (بدر زمانه) بعض علامات تحسين الوضع لصالح الإنسان والسلام، واستعادة القيم النبيلة، وحفظ كرامة الإنسان. ولا عجب، فقد حفلت (جمهورية) أفلاطون مثلا، أولا بمناقشة مواصفات المدينة الفاضلة، ثم انتقلت ثانيا إلى مناقشة مواصفات المدينة الفاسدة، بما فيها من فوضى وظلم وطغيان واستعباد ورغبات هوجاء وبؤس واغتصاب وإخلاء القيم النبيلة مكانها للقيم المنحطة(30). كما خصصت (يوتوبيا) توماس مور، كل الكتاب الأول للأوضاع الظالمة، التي يسودها الاستبداد والحروب، وغياب العدالة والكرامة، وشيوع الفقر والجوع والبطالة والسخرة والعبودية والنفاق والتملق والجشع والسرقة والترف المفرط والفسق والقمار، في أوروبا الفاسدة، قبل أن يروي بطلها روفائيل هيثلوداي، في الكتاب الثاني، ما شاهده من أوضاع إنسانية سليمة، وما عاشه في ظل سياسة حكومة رشيدة، وما أعجب به من قوانين ونظم، داخل مجتمع اشتراكي مثالي، اقتلعت منه مختلف الرذائل والمظالم والخلافات الداخلية، بمدينة فاضلة في جزيرة تدعى (يوتوبيا) بالعالم الجديد. (31)

وإزاء هذا الوضع، الذي ينتج تصورا استشرافيا، لمجتمع مستقبلي، حامل للملامح السلبية غير الإنسانية، عن واقع قيمي معاق نهائيا، لا ينبغي أن نغفل عن كون المروي الشعبي في (بدر زمانه)، لم يبخل هو الآخر ببصيص أمل شاحب، محصور بنائيا وسط الحدث، أي بين كماشتي الحرب الشرسة من قبل، والانقلاب الدامي الغادر من بعد. وقد توفر هذا البصيص من خلال الشخصية المساعدة، كما في الحكاية العجيبة، إنه روزباه الحكيم، الذي يذكرنا اسمه ببرزويه مترجم (كليلة ودمنة) من الهندية إلى الفارسية، وتتقمص علاقته التنويرية بشهراموش، العلاقة الحكمية بين بيدبا ودبشليم.(32)

فانطلاقا من حافز استبشاع روزباه لتعاسة واقع كغاشي المرير، اهتدت تصوراته المنحازة للإنسان، إلى أن قضية العدل والسلطة، يجب أن تعالج في كغاشي من جذورها، وأن جبروت شهراموش ليس هو المانع لتحقق العدل، بل حتى لو اختفى فلن يتولى الحكم إلا من هو أسوأ منه. لهذا وضع خطة طويلة النفس، لتغيير الأحوال في كغاشي، لصالح الإنسان فيها وفي غيرها من الأوطان، حيث أعد جارية سماها بيروز إعدادا مدهشا لتطبيق خطته، قدمت لشهراموش باعتبارها أميرة سماوية، نزلت من بين البرق والرعد في الجبل، وأنها لا تخضع لأي كان، حتى لو كان عظيم كغاشي شهراموش ذاته.

ولما كانت الخطوة الأولى، المقررة في أفق تطبيق خطة روزباه، تبدأ بإصلاح ذهنية القائمين على شؤون كغاشي بقيادة شهراموش، فقد قامت بيروز الوفية، من أجل تحقيق هذا الهدف، بدور شهرزاد مع شهريار، فجعلت بكياستها وحسن تصرفها وأدب معاملتها ورجاحة عقلها وحسن حديثها وطرائفها وبراعة رواياتها للحكايات والأخبار والمسليات، أن تجعل شهراموش يولع بها ويتزوجها، بل ويعزف عن عاداته الدموية، في تناص ملحوظ مع حكاية شهريار وشهرزاد في ألف ليلة وليلة(33). وبذلك، غدت ميوله نزاعة إلى الحياة الحضارية اللائقة، واستمتاعه بالفنون من موسيقى وشعر، وشغَف بالتاريخ والحكايات ومواقع الأفلاك وحركاتها وعلم البحار والرحلات وتقسيم الكون، ومجالسة الأدباء والفنانين والعلماء، متخليا عن سادية مشاهدة عروض اقتتال الوحوش وافتراس بعضها البعض بعد تجويعها، لاسيما وأنه كان نسخة من شهريار، في كرهه للنساء، بسبب حادثة خيانة أمه، وقتلها وعشيقها بسيف أبيه، الذي اختفى إلى الأبد.(34)

وتأتي بعد ذلك، الخطوة المهمة في خطة روزباه، فقد رزقت بيروز ولدا سموه بدر زمانه، تكلف روزباه بتربيته وفق حدسه اليوتوبي، ليتحقق العدل والمساواة على يديه، عندما يتولى الحكم، (تنزل في عهده آخر المظالم، ويعم العدل والرخاء، لينتشر نمط الحكم العادل في المعمور كله بدون حرب، ويهم السلام والوئام بين بني البشر))(35).

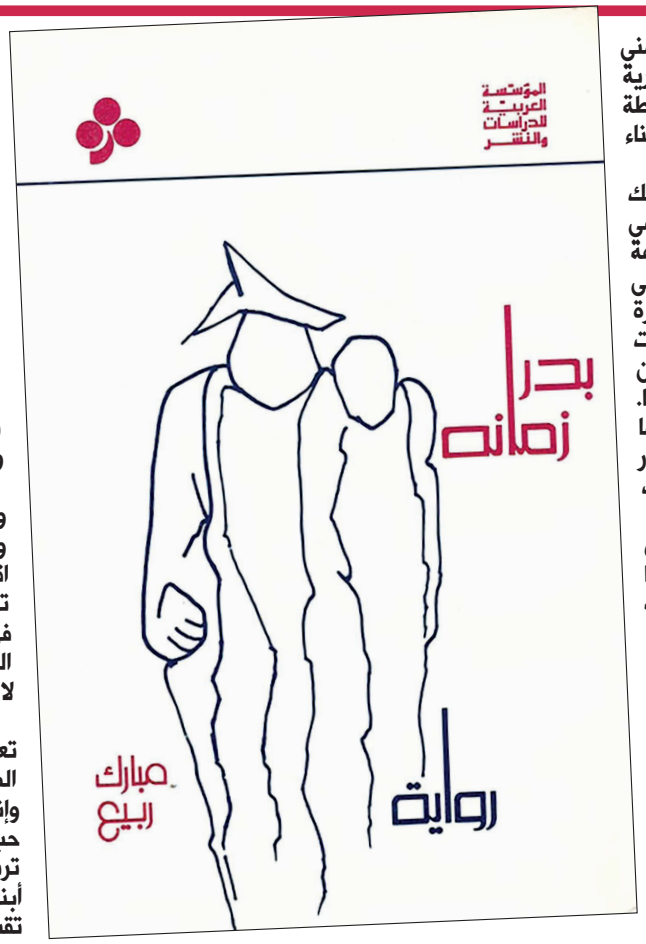
وكان روزباه بذلك، متعطشا إلى إنقاذ (كغاشي) من نفسها، وتطهير النفوس البشرية من متاع الدنيا، ومن مخاوفها ومطامحها وتنافسها على السلطة. ومن أجل ترميم واقع كغاشي، اقتضت خطته أن تكون البداية تربوية، تهتم بالنشء، على غرار تعليم الأطفال والاهتمام بأخلاقهم وفضائلهم حفاظا على الدولة في (يوتوبيا) توماس مور، وبذلك فكر روزباه أن ((يخلق نمطا من العظماء لنمط من الأجيال يتحلى فيه الجميع بالانتصار على نفسه، لا بالتطبع والتظاهر، ولكن بالحق والصدق والباطن)). (36)

وهنا يتماهى منظور بطل الرواية أحمد مع منظور روزباه، في تعارض مع منظور القوى الاستبدادية في الرواية، إذ يتقاطع وعيهما، المتصور للحل الجذري للواقع المختل، والمحدد في يوتوبيا التربية، وإنشاء أجيال ديموقراطية فاضلة. فأحمد لا يختلف عن روزباه في حب الأطفال، وكان يحلم بهم ولهم. ونظرا لما عاشه من ضغوط تربية خانقة متخلفة، في مجتمع أبوي بتراركي، فقد اهتم بتربية أبنائه تربية قائمة على الاختيار الذاتي، وأرغم زوجته عائشة أن لا تقسو عليهم، ولا تحرمهم من حرية الحركة. وحين زارته في السجن كان سؤاله عنهم: هل يلعبون؟. وقد دفعه اهتمامه بالأطفال، إلى تأسيسه بالسجن ورشة لصناعة لعب الأطفال، مستثمرا مهارته بوصفه مهندسا ميكانيكيا، في رسم تصاميمها. وطار فرحا لما قرر المهندس المعماري والسياسي السجين السدراوي، أن يشاطره العمل في مشروعه الخاص بلعب الأطفال. وكذا، انتقد أحمد مشروع السدراوي المعماري، لاحتوائه على عيب أساسي، رغم بساطته وجماله، ويتعلق الأمر بتجاهله لاحتياجات الأطفال، فاقتنع السدراوي وقام بتدارك الخطأ، فعجت أحياء المركب المعماري ((بحركة الأطفال، وأجهزة اللعب، أبنية مكعبة ومخرمة وأهرام، وأنواع من مراجيح دوارة، ملاعب ومعاجن طين ونافورات مياه، صخور كبيرة وأحجار بكل الأشكال والأحجام... بائعو الحلويات، حراس ومرشدون ببذل شرطية مقلوبة كثيرة الألوان فاقعة كالبسة البهلوانات.. كبار يتناقشون أو يلعبون بدورهم مع الصغار.. جيران يتشاجرون عن عبث الأطفال وسخافاتهم ويتصالحون)) (37). ويذكر هذا الميل إلى وضع التصاميم والتخطيطات والمشاريع، الخاصة بالأطفال، باعتبارهم أمل المستقبل، بروحية التخطيطات في هندسة المدن اليوتوبية.

وفعلا استطاع روزباه أن ينجح في إنجاز كثير من مزايا يوتوبيته، ليس باستعادة السلام والعدل ومنح المرأة حقوقها، والمساواة بين الناس فحسب، بل أقام السلام حتى بين الحيوانات، إذ أوعز لمروضها زهور وللراعي مرقادو، أن يجعلا الحيوانات المتعادية تتحاب وتتعايش (القط بجانب الفأر، الذئب بجانب الحمل، الأسد بجانب الثور...)، فانقلب صراع الحيوانات إلى هدوء وسلام ولعب.

لكن ينابيع الدٍّيمة الممطرة الواعدة في الرواية، سرعان ما آلت إلى جفاف الفشل والخيبة واليأس، عند ذروة الموقف الدرامي في الرواية، كما لو أن صوت الرواية يقول: إن عصر اليوتوبيا قد صار من مستحيلات الماضي، وحل محله عصر الدستوبيا الشنيع، بدليل أن استماتة الحكيم روزباه، في تحقيق حلمه بالعدل وسعادة الإنسان، وإصراره على عدم مساعدة المتآمرين، بالاعتراف بمكان وجود زاهور وبدر زمانه ومن معه، أمل المستقبل، قد كلفه حياته وحياة بيروز، بينما استنطق أحمد وحوكم ظلما، ثم قبع في السجن، بما في ذلك من دلالة سوداء، على استحالة تحقيق الحلم اليوتوبي المنشود، بتغيير الواقع الإنساني، وتخليص البشر من استلابهم، المفروض بالقوانين والأعراف وحماة السلطة.

وإن هذه القتامة في رواية (بدر زمانه)، ومأساوية أحداثها، وتوتيرها لنفسية المتلقي، واستفزاز وعيه، لتحفزنا على استحضار فكرة تواشجها مع ما كتبه جون شتاينبك، عن روايته (عناقيد الغضب) قائلا: ((لقد فعلت كل ما في وسعي لأحطم أعصاب القارئ إلى أقصى حد، ذلك أنني لا أريده أن يكون راضيا))(38). ولعل هذا الانطباع يتحقق في رواية (بدر زمانه) لربيع مبارك، بصورة توتر وعي المتلقي باستلاب الإنسان، بصورة متحدية ومستفزة.



هوامش:

*) اعتمدنا على طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 1، 1983

27) محيي الدين صبحي: مرجع سابق، ص. 80.

28 و29) بدر زمانه، ص. 9.

30) انظر: (جمهورية أفلاطون)، تر. حنا خباز، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 1، 1969.

31) راجع: يوتوبيا، توماس مور، ترجمة وتقديم د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط. 2، 1987، صص. 87 ـ 138.

32) اعتمدنا على نسخة (كليلة ودمنة)، لعبد الله بن المقفع، من تحقيق محمد حسن نائل المرصفي، مطبعة مصطفى محمد بمصر، ط. 4، 1934.

33) اعتمدنا على نسخة ألف ليلة وليلة، من تحقيق الأب أنطوان صلحاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت لبنان، ط. 4، 1956.

34) قارن بين موقف شهرموش من خيانة أمه، وعلاقته ببيروز في الرواية، وموقفي شهريار وشاه زمان من خيانة زوجة كل منهما، في (حكاية شهرياه وشاه زمان)، بمستهل ألف ليلة وليلة، وما استتبع ذلك بالنسبة لعلاقة شهريار بشهرزاد.

35) بدر زمانه، ص. 137.

36) نفسه، ص. 155.

37) نفسه، ص. 125

38) الغلاف الأخير لرواية (عناقيد الغضب)، تر. سعد زهران، دار الشروق، القاهرة. 2008.

د.محمد بوزكري

يضع هذا المحور النقدي بين يدي القارئ تصورا دقيقا لدراسة الخطاب النقدي الواصف1. قد يبني به ناقد النقد معرفة جديدة، يكون فيها الامتداد عنصرا تحليليا مهما، يجعل من الخطابين النقدي والفني موضوعين مفتوحين للقراءة. ويمكن المشتغل بهذه المقاربة المنهجية أن يوسع من الدائرة التأويلية للنص.

هذا الاقتراح الإجرائي لمحاورة الأعمال التي اهتمت بالنقد الأدبي والفني والجمالي، يقوم على ستة عناصر أساسية، قابلة للإضافة والتعديل، سنوضحها لاحقا. من هنا، فإن طبيعة الخطاب الذي يتناوله هذا الحقل المعرفي هي ما يفرض خصوصية نظرية تلائم حمولة المتن المدروس. مما حذا بالناقد Eva Kuchner، إلى القول إن «نقد النقد في حد ذاته عملية معقدة؛ إذ لا بد لي أن أتجاوز ناقد النقد من نقد للنقد. وهذه العملية المربكة في جانبها التواصلي تجعلنا، عوض أن ننتقد الناقد، نجد أنفسنا في توافق معه «2.

من نقد النقد الأدبي إلى نقد النقد الفني

اقتراح منهجي

إن تجديد الأساليب والتقنيات لدراسة الخطاب النقدي يدفع بالناقد إلى تقليص المسافة التاريخية والمعرفية التي تفصله عن موضوع الدراسة، انطلاقا من مبدأ اختبار الصحة (épreuve de validation)، الذي تحدثت عنه الناقدة جوهانا نتالي3. ذلك أن إضمار مجموعة من الحقائق وحجبها يتلاشيان أمام تماسك الرؤية المنهجية الضابطة للتحليل النقدي. فتكون بذلك الذات الناقدة قد حققت علمية فعل الكشف كمبدأ تأويلي يجد حيويته عندما يكون أفق القارئ وخلفيته الفكرية أقوى من أن يفرض عليه النص سلطته.

يتجلى التجديد الذي تحدثنا عنه سلفا في مقالة « الفن في خطاب النقد الثقافي»4. هذا النص يأخذ، بطبيعة الحال، بالعناصر العامة لمنهجية نقد النقد، لكنه، في الآن نفسه، ينتهك سلطة النموذج لبناء إمكان منهجي يشيد بالاختلاف ويؤمن بهاجس الابتكار النظري، بما يوافق الفهم الواعي والمنظم للتحليل النقدي.

حاصل ذلك أن كل خطاب (أو نص) « ينطوي على قصدية عميقة وعلى الناقد سبر أغواره بتدخل تقنيات عديدة قادرة على الاستكشاف العميق، الذي يمكننا من المرور من الباطن إلى الظاهر حسب « J.P.Richard» 5

يقودنا هذا الخطاب، الذي يستهدف الوجود الماهوي للإنسان، إلى إعادة بلورة الترسيمة المنهجية لمحاورة النقد بشكل عام، والأدبي والفني على وجه خاص، انطلاقا من تحديد مرجعية كل عنصر على حدة، وتيسير عملية استيعاب القارئ لحقل نقد النقد على المستوى النظري أساسا، لكي يكون التطبيق، في تجلياته المتعددة، متسما بطابع الدقة والوضوح أثناء ممارسة التأويل. وبهذا المعنى، يتطلب الاشتغال على الخطاب النقدي بكل تشعباته استحضار تفاعلات حقول معرفية كثيرة، لجدة سؤالي النقد والفن وراهنيتهما، إذ يشكلان معا مدارا لنقاشات ومحاورات فلسفية قوية.

بهذا الوضع المتصف بالتشابك والعمق، لا بد لنا من إشباع رغبة الباحثين فيما يتعلق بممارسة النقد، وتمكينهم من إدراك وظائف ناقد النقد ومستويات تحليله، باستجلاء جميع عناصر تفسير العمل النقدي وتحديدها ابستمولوجيا.

يقول Antoine Compagnon، «لقد استخدمت سلسلة من المصطلحات التي يجب تعريفها بنفسها أو تطويرها بشكل أفضل، من أجل اشتقاق مفاهيم أكثر ثباتا منها، لتحقيق هذا الوعي النقدي الذي يصاحب نظرية الأدب، ثم النقد الأدبي والتاريخ الأدبي الذي تنص نظريته على الاختلاف»6.

لا يختلف اشتقاق المفاهيم لتنظيم المعرفة النقدية عن اجتراح آليات إجرائية تمكننا من تفعيل «حوار نقدي» مع نصوص ذات طبيعة خاصة، مثل نصوص النقد الفني والجماليات التي تستهدف علاقات الإنسان بقضايا متعددة. استأثرت التجربة المتفردة والمميزة للمفكر الفلسطيني إدوارد سعيد باهتمام الناقد عبد الرحمن التمارة، فقادته إلى تشريح كتاب «عن الأسلوب المتأخر»، كاشفا بذلك ماهية الفن في خطاب النقد الثقافي عند سعيد.

تأخذ هذه الدراسة، في منحاها العام، طابعا تنويريا، على مستويين اثنين: أولا، أنها أضاءت جانبا من بنية التفكير في الإبداع عند إدوارد سعيد، ظل مغيبا لمدة طويلة، يلتصق جوهريا « بالفن والموسيقى». ثانيا، أن الناقد عبد الرحمن التمارة، انطلاقا من هذا العمل، يؤسس لمغايرة منهجية لمكاشفة النصوص التي اشتغلت على الفن، استنادا -بما لا يدع مجالا للشك- إلى مرجعيات النص الثالث. يقول الناقد تقترن الدراسة « بمحاور تستقي أساسها من الخلفية الإبستمولوجية الضابطة لنقد النقد، بوصفه خطابا مرتبطا بدراسة النصوص النقدية بما يلائم محمولاتها ومكوناتها الفنية والجمالية وأنساقها المضمرة»7.

يختلف نقد النقد عندما يمارس على الخطاب الأدبي عنه عندما يمارس على الخطاب الفني، ولا يكمن هذا الاختلاف إلا في المستوى الإجرائي لمباشرة النصوص، باعتباره الوجه الواحد لكل عملية معرفية. وحيث إن نقد النقد قد وضع المنهاجية العامة لمراجعة القول النقدي الأدبي، فإنه لا غنى له عن فرع مواز يختص بالنظر في النقد الفني، لتحقيق رهان ابستمولوجيا النقد في امتدادها النوعي.

يقوم الاقتراح المنهجي للناقد على ركيزتين: الأولى، هاجس الابتكار؛ الثانية، مراعاة الخصوصية البنائية للخطاب الفني. وبناء عليه، يحاور الناقد هذا الخطاب انطلاقا من قضية مركزية واحدة، مبرزا التشعبات التي تربطها بالأجناس الأدبية الأخرى، مع التركيز على المنهج والمفهوم. فالنصوص الفنية، كما أظهرت دراسة الناقد عن سعيد، تنبني غالبا على مفهوم مركزي يضبط بنيتها. ومن ثم، يمكن تتبع علاقة الموضوعة الفنية بالمستويات الأخرى، بوصفها تقدم القضية وعيا متقدما في أسلوب النقاد، وتبرز من خلال ذلك درجة تمثلهم للنظرية وحدود استعانتهم بها.

هذه المستويات هي ما تحدد المغايرة المنهجية التي تحدثنا عنها سلفا، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

-مستويات تحليل خطاب نقد الأدب: من الضوابط التي حددها حميد لحمداني ما يلي: الأهداف- المتن- الوصف- التنظيم- التأويل- التقويم الجمالي- اختبار الصحة.

-مستويات تحليل خطاب نقد الفن: من الضوابط التي حددها عبد الرحمن التمارة ما يلي: المنهج والمفهوم- القضية والكينونة- القضية والتجربة- الطابع الدنيوي للقضية- القضية والمغايرة- القضية والمضمر.

تطمح هذه الدراسات المتعددة إلى رسم صورة عامة لمنهجية نقد النقد، وتقوية وضعه الاعتباري كفعل مادي ملموس يساهم بشكل أو بآخر في تطوير الممارسة النقدية وصقلها على مستويات عدة.8

من أعمال السوريالي البريطاني جوناثان وولستنهولم

هوامش:

1- أنظر حميد لحمداني، سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، آنفو- برانت12 شارع القادسية. الليدو فاس، ط2، 2014، ص: 10.

2- Eva Kushner, « Commentaire : critique créatrice, critique responsable », In : Revue RS, Littérature et société canadiennes française, Volume 5, N 1 ,2, 1964 ,P 216.

3 -مبدأ اختبار الصحة، يمكن عده فعلا إجرائيا تم توسيع دائرة توظيفه- كما هو وارد في تحليلات جوهانا نتالي «لقطط بودلير»- وإخراجه من استعماله كمعيار نقدي في حقل الميتا شعر والاشتغال به عند ممارسة نقد النقد الأدبي». أنظر: جوهانا ناطالي، التحليل الشعري وآليات دراسته حول التحليلات النقدية لقطط بودلير، ترجمة وتقديم محمد مساعدي، منشورات مركز الأبحاث السيميائية والدراسات الثقافية- المغرب، ط1، 2020، ص: 18.

4 -عبد الرحمن التمارة، الفن في خطاب النقد الثقافي «عن الأسلوب المتأخر» لإدوارد سعيد نموذجا، مجلة تبين، العدد 28، المجلد السابع، ربيع 2019.

5- Eva Kushner, « Commentaire : critique créatrice, critique responsable », In : Revue RS, Littérature et société canadiennes française, Volume 5, N 1 ,2, 1964 ,P 216.

6- Antoine Compagnon, le démon de la théorie littérature et sens commun, Editions de seuil, mars, 1998, P 42.

7 -عبد الرحمن التمارة، الفن في خطاب النقد الثقافي، مرجع سابق، ص: 35.

8 -لمزيد من التفصيل في هذه المستويات ووضعها في سياق ظهورها وتفعيلها، أنظر حميد لحمداني، سحر الموضوع، مرجع سابق. ثم عبد الرحمن التمارة، نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، مرجع سابق، ثم عبد الواحد المرابط وآخرون، أسئلة القراءة وآليات التأويل بين النقد ونقد النقد، دار الأمان، ط1، 2015. ثم محمد مساعدي، آليات التحليل الشعري، مرجع سابق.

أحمد بوزفور ققنس القصة المغربية

د. مصطفى رمضاني

أخي العزيز السي أحمد... أتشرف اليوم بأن أقدم أمامكم هذا المقال المختزل، معتذرا في البدء وفي الختم، لأنه قد لا يفي بحق سمو المقام. فنحن يا سادة في حضرة مقام المحبة، وهو كما تعلمون من أسمى مقامات الوفاء والحب. فاعذرني يا فتيق السرد إن كانت لا تسعفني العبارة ولا تسْنُدني الإشارة..

سيدي أحمد.. ها هم أحباؤك قد حضروا، ليس لغرض النظر في الوجه العزيز فقط، أو الاستماع إلى ما يحمله السندباد في ديوانه من جميل الحكايا، أو ليُطلوا من نوافذ نصوصك كي يكتشفوا بعضا مما يختزنه غابرُ سردِك أو ظاهرُه، أو ليلتمسوا قبسا من نور زرافتك المشتعلة، أو يتبركوا برماد ذلك القُقنُس الخرافي الذي ينهض من رماده كي يمنحنا الأمل في تجديد الرؤى وانفتاح التأويل... هو جزء من ذاك كله فعلا، ولكنهم من قبل ومن بعد قد حضَروا ليؤكدوا وفاءهم الصادق في هذا المَقام: مقام المحبة. ولولاه لما حضروا بهذه الكثافة، ولَما اجتمعوا ها هنا في هذا المُقام، ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا.

حضر الخلان يا صاحبي ليحتفلوا بك مبدعا وباحثا. وهما معا يجسدان تفرد شخصيتك وعمق إبداعك. فأنت المفرد في المثنى والمثنى في المفرد، وإني رأيتكما معًا، ونراكما معا، متلازمين في المجالين معا، قققنوسا يتأبط سردا وعلما، متفردا في عمقك وبساطتك وهدوئك ودماثة خلقك.. بلا ضجيج تكتب، لا بريقا تبغي ولا نعاما تصطاد... ليظل صوتُك - مع ذلك - صادحا، وإبداعُك خالدا ومؤثرا، واسمُك راسخا في ديوان السرد العربي...

هكذا هو نور الإبداع الأصيل يا صاحبي.. يظل مشعا يشهد على نبوغك وتشريفك للقصة المغربية والعربية، ولسان حال محبيك يستحضر قول المتنبي نيابة عنك:

لا بقومي شرُفت بل شرُفوا بي وبنفسي فخُرت لا بجدودي

صدقا، نحن نشرُف بك أيها الكبير. وإبداعك ومواقفك تَعضُد ذلك. ويحضرني في هذا المقام موقفك الخالد وأنت ترفض جائزة المغرب للكتاب، احتجاجا على ما آلت إليه السياسة الثقافية في بلادنا، وما نتج عنها من عزوف الناس عن القراءة. وهو موقف يذكرني بموقف الممثل السينمائي العالمي الشهير مارلون براندو، حين رفض تسلم جائزة الأوسكار احتجاجا على السياسة السينمائية الأمريكية الأمبريالية تجاه الهنود الحمر.

السي أحمد كاتب كبير في مواقفه الإنسانية وفي إبداعيته الفذة. عفيف فيما يكتب، عميق فيما ينتج: إبداعا وبحثا، لا يبحث عن الإثارة استجداء للقارئ، ولا يلهث وراء الموضوعات الفاحشة والطابوهات، هرولة وراء الإثارة لتحقيق الشهرة العابرة ...

هو يكتب بلغة عفيفة، هادئة، بسيطة وجميلة، ولكنها غنية بما تزخر به من إيحاءات تؤهلها لتدرج ضمن ما أسميه بقَصص القناع على غرار قصيدة القناع.

ولعل ما أسعفه في ذلك التميز، تكوينُه الأكاديمي، باعتباره أستاذا جامعيا متخصصا في الأدب العربي القديم. وأكيد هذه الخلفية الأكاديمية أغنت موهبته في كتابة السرد الحديث. فهو يجمع بين الحسنيين: رصانةِ اللغة والتكوين، ورهافةِ الإحساس، وبلاغةِ الحكي.

هو ذا بعض من السي أحمد بوزفور: القُقْنُس الظاهر الغابر، هذا البسيط العميق الودود الخجول الحيي... الكبير الشامخ المتوهج حتى في صمته البليغ. وأنتم تعلمون أيها الأحبة أن كثيرا ما يكون مقام الصمتِ أبلغ من مقام الكلام. تلك هي الحقيقة ظاهرةً غابرةً لا تحتاج إلى دليل، ولكننا نذكّر بها في هذا المقام... مقام المحبة... مستحضرين مرة أخرى قوَل المتنبي:

وليس يصح في الأذهان شيء إذا احتاج النهار إلى دليل

فهل يحتاج النهار إلى دليل؟

كلمة بمناسبة تكريم المبدع أحمد بوزفور في الدورة التاسعة لمهرجان أبركان للسرد الذي نظمته جمعية الشرق بتعاون مع مجموعة البحث في القصة بالمغرب أيام 15-16-17 ماي 2026.

في «الحانة القصوى» للشاعر إدريس علوش

المكان المرجع – المكان المتخيل

محمد علوط

في ديوانه (في الحانة القصوى) 1 يجعل الشاعر إدريس علوش من المكان / الحانة فضاء أوتوبيوغرافيا لوقائعيات المشهد الأدبي المغربي – العربي من السبعينات إ لى نهاية التسعينات ، مؤرخا من خلال ذلك ل [سيرة وعي شعري] يتقاطع فيه الفردي الذاتي بصوت متكلم الجمع . لكنه لا يفعل ذلك باستعارة صوت المؤرخ و لكن بجعل متخيل الكتابة الشعرية يعقد صلاته الرمزية بالصوت المجازي للمكان / الحانة .

تتقاطع في المكان / الحانة : الرمزية المتواشجة بين دالية الشعر و دالية العنب . يسكب الشعراء نبيذ الشعر و يتبادلون أنخاب التأسيس و الحلم بزمن شعري – آخر و هم يرممون خرائب الزمن . في النصف الفارغ من الكأس يحتشد النشيد الشعري بلسما لأعطاب الكينونة ، ينعكس الشعر في مرايا المكان ضاجا بالأصوات و الهويات ، تثملها الكلمة الشعرية لرفقة المجايلة . الكلمة الموقف ، الكلمة القضية ، الكلمة ضد المعيار ، الكلمة التي لا تنتمي سوى لغدها ، الكلمة التي تنتمي إلى العالم و إلى الكوني ، الكلمة المتحررة من الأوهام الميتافيزيقية لتعارض الغرب المركز و الشرق الهامش ، الكلمة التي تؤسس أنطولوجيتها في المسافة اللاحدودية بين المطابقة و الاختلاف .

سيف الرحبي، كاتب ياسين، إدريس الخوري، أنسي الحاج، كريم حوماري ، عبد اللطيف اللعبي ، محمد شكري ، بختي بن عودة .. الخ أسماء كثيرة تؤثث أمكنة النص الشعري .. شعراء و أدباء ، ندماء السيرة و الصداقات العليا ، الذين نصوصهم خمائر هاجسة بوعي مستقبلي يضع وعي الكينونة في مسافات التجاوز و محتملات السيرورة

ليست الحانة في ديوان (في الحانة القصوى) إلا فضاء رمزيا لاستعادة [نص غائب] يتناص في علاماته و مرجعياته و سياقاته التخييلية بنص [مشهد الكتابة] . يستدعي المكان المرجعي متمثلا في حانة نجمة البحر و مونيكا و حان البريد و حان بيتنيرو و حان كواطرو كامينوس و حان مالكا .. الأتوبيوغرافيا الشعرية في لغة لتماس التجارب الشعرية و تجاور الكينونات الشعرية . وهو استدعاء تصير بموجبه الحانة أحد أمكنة الذاكرة الإبداعية المؤسسة للزمن الشعري . مكان للحوار الذي ينكتب في جسد النص الشعري ، منفتحا على مؤتلفه ومتغايره ، موحدا لأقداره و مصائره .

تخلق المكان / الحانة من تخييل الذاكرة الذي يحول الدال المرجعي إلى دال مجازي يجعل فاعلية الكتابة الشعرية في هذا الديوان تنشأ من غور انبناء مضاعف تمحي فيه المسافة بين المكان / المرجع و المكان / المتخيل . وإذا كان تخييل المكان شعريا ينبني على معادلات تتشابه لدى بعض الشعراء و تختلف لدى البعض فإن الأمر بالنسبة لإدريس علوش ينطوي على اشتغال مجازي ، من عمق تعبيريته السيميائية تستوقفنا بشكل جذري [استعارة المكان الرحم] كرمز لصون الذاكرة الشعرية من الامحاء والعدم ، وكرمز ليقظة الكينونة الشعرية من اشتراطات الأنطولوجية .

نتمثل بالاستدلال الشعري التالي من قصيدة « لا تلمسه « :

كأسي
ليس المركب السكران
على حد استعارة « أرثور رامبو «
لكنه شرك البوصلة
التي تدرك شأن التسامح
جزر مثقلة
والتعايش مع
بملح الحياة
أسفلها
أعلاها
سقفها الذي لا يرى
ترابها الذي يعتري
منبت الجذور
لتكبر العرصات
والفكرة عن المعمور
الذي أسكن أحيانا
حاناته المجاورة
هو الحياة إذن
سفر التكوين
نشيد الإنشاد
بلاغة السهو
والوصايا التي يهدهدها الماء
و يباغتها المحو . (ص : 24 – 44)

إدريس علوش شديد الفصاحة في التعبير عن هويته الشعرية ، لهذا ليس غريبا أن يحمل ديوان سابق له عنوان « فكرة صائبة عني « 2 الممهور ببصمة إبداعية للغة شعرية تشتغل رمزيا باعتبارها [الضوء المرآوي للذات الشعرية] . في هذا الديوان السابق تتشاكل مجازات المكان / السراب ، دالا على معنى

جميع الأمكنة يمكن أن تكون موطنا رمزيا للشعر ، ينكتب بها و تنكتب به – تؤسسه و يؤسسها : تصير مغرسا نصانيا لانبناءاته / كما يشيد بها الشعر أمكنة المتخيل [مواقع وأسماء ، بوصلات وخرائط ، معابر أصوات ووجوه ، مراكز و هوامش ، أوعاء ولا وعي ، سيمياء أثر العبور الإنساني في مسالك السيرة والذاكرة – وتفضية للزمن الشعري في جسد العلامة المكانية] .

الشتات و المتاهة و التفكك ، تمحي صورة المكان / المرجع لتحل مكانه إبدالات تتناسب مع الشعور والإحساس بالفقدان . يفقد المكان هويته مغتربا في شكل الفراغ و الشتات و السراب .

قراءة ديوانه (فكرة صائبة عني) تضعنا في عمق هذا التبدد و التفكك المقترن مخياليا بتغياب المكان الدال على الألفة كالبيت ، المكان الذي يعيد الذات إلى رحم كينونتها . ويمكن تمثل هذا الوعي من خلال النص التالي من الديوان :

أراني
بلا وجه أحث ظلي
على الفرار مني
ومن فوضى تأسر الفراغ
والمكان
والأسئلة
أرى
للمرة الأولى
فوات الأوان
وهو يقامر بما تبقى لي
من أحلام شبيهة
بجزر صغيرة
وينادم الفكرة الصائبة عني
لأننا هنا بلا معنى
أستعير صورة الحياة
في المشهد
والسراب
والحقيقة . (ص 8-7)

إذا كانت الذات هنا تنتفي في [سراب المكان] فإن هذا الأثر التراجيدي ينتفي بدوره في ديوان (في الحانة القصوى) من خلال عودة [الاستعارة المائية] بثقل حمولتها الرمزية الإخصابية ، تلقي بتأثيرها على متخيل الديوان و هي تسكن أمكنته البلاغية في الصورة الرحمية للمكان / الحانة .

كل « حانات النص « تنبني خرائطها و جغرافياتها الرمزية من خلال وعي ميتاشعري لا يكف عن نصب فخاخ السؤال الأنطولوجي الكينوني في جسد اللغة الشعرية . و هي لغة بحاجة إلى المكان الرحم الموصول المشيمة بشجرة أنساب المعنى الشعري الذي انكتبت مدوناته في رمزيات الأمكنة الشاهدة على تخلقات أوعاء القصيدة و ميلاد الحساسيات و التجارب وإرهاصات الوعي الشعري، سواء أكانت أمكنة الواقع المرجعي بكل تنوع فضاءاتها الاجتماعية أو أمكنة الشتات والمنفى أو أمكنة الحلم و الطفولة والذاكرة أو أمكنة أساطيرية مثل الفردوس المفقود .

استعارة المكان / الرحم كما يعبر عن ذلك باشلار تقترن دوما برمزية العتبة و شعرية الداخل – الخارج 3 ، لذلك يهجس بمتخيل الديوان مجاز العبور من كنه عتمات ليل القصيدة إلى معارج إشراق شمس المعنى ، و هو متخيل يتماهى بقلق أنطولوجي و ذلك لأن موئل وارتكاز المعنى . فيه هو سؤال الهوية الشعرية .

تتوازى في هذا السند الارتكازي السيرورة المضاعفة الدالة في آن واحد على ميلاد الذات وميلاد القصيدة . لا تستعيد الكينونة أنسابها خارج فضاء الفعل الشعري ، بل من خلال حلول الأنا في جسد الكلام الشعري ، انكتاب للذات بالشعر و انكتاب للشعري من فعل المحايثة الجوانية . تمحي صور النفي و الانفصام و الشتات في رؤيا المكان / الرحم ، و و تنحل الصورة الميلادية في مرموزات تخلق لغة ووعي شعري جديدين :

في الحانة القصوى
كان القصد دائما
في عتبات سرايا المشهد
انصراف التأويل
إلى شرك الكتابة
وافتعال النص
تدوينا و شأنا .. هكذا
في الصورة
والشذرة
والفقرة
وعتبات تشوير النص
والمتخيل الشغوف
بحدس شرفات العبارة .(ص6)

الحانة المكان / الرحم الرمزي هي في الآن ذاته و من خلال جل نصوص الديوان أحد « أمكنة الذاكرة « . و هكذا نكون بإزاء تخييل شعري استعادي لسرود الذاكرة الأدبية و الشعرية ، سرود تقرأ في المكان / الحانة ذاكرة عبور الأصوات الشعرية المتمردة التي تنزاح عن المكان الرامز لقهرية السلطة و تعمل فيه وعيا تقويضيا لتأثيث المكان الهامش مثل الحانة بـ [احتفال طقوسي لإنتاج المعنى].

بدل المكان / الصحراء، و المكان / خيمة القبيلة أو بيت السلالة، والمكان / الراية والمسجد، والمكان / غرب الآخر، الأمكنة التي شكلت في المخيال الشعري لنص السلطة أمكنة تمثل الهوية الشعرية ، نحن هنا - و باستعارة عنوان ديوان شعري لعبد الله راجع (الهجرة إلى المدن السفلى) - بصدد تخلقات الهويات الشعرية من أمكنة الهامش و مداراتها الرمزية ، و منها بشكل أساس: الحانة .

الحانة هي أيضا المكان / الطرس لتلاقي الأصوات الشعرية في تماثلاتها و غيرياتها .إننا لا يمكن أن نقرأ نص الحان عند طرفة أو أبي نواس أو عمر الخيام أو في نصوص الشعر الحديث إلا باعتباره فضاء معابريا لصدامات الوعي الشعري ، أي المكان الجسر للانسلاخ من هوية الوعي الذي يكرس سلطة النص المعيار و الترحل في المكان الغيري / المكان الرحم لتخلق و ميلاد أسطوريات وأنطولوجيات هويات شعرية متغايرة .

في قصيدة « شرفة الأطلسي « و هي من ديوان الشاعر (فكرة صائبة عني) تجتلب القصيدة الاستعارة الدونكيشوتية 4 لتشخيص الأوضاع المفارقة للواقع و للكينونة وهو نص يتصادى مع رمزية الرفض [لا تصالح] و مع الإرساءات الايديولوجية للقصيدة الغنائية الملحمية و مع غوايات شعرية المنافي و استعادة القصيدة لهوامشها التخييلية و المتخيلة . نقرأ من هذه القصيدة :

يا أيها
الأطلسي
يا حادي العيس
في منمنمات الصحراء
وبيارق الجريد
يا أيها
الجوهر الملتبس
في أوتار الجسد
يا أيها الوجود المحال
على تناقض الأشياء
يا سبط سلالة تحتمي بالدوالي
من الحريق والأسطورة والفصول
والحيتان والمنارة والمرافىء
والحروب والسراب والذاكرة
والملح وقيظ الظهيرة
وشكل الأفول والغروب
وتجاعيد الوجه
ومراسي السفن
والتاريخ
معا .(ص57-47)

حانة « دون كيشوت « حانة شهيرة بمدينة الدار البيضاء كان من مرتاديها محمد خير الدين و كمال الزبدي و سعيد الصديقي يوحدهم قلق المرحلة و سؤال الوعي الشعري المغاير . النص أعلاه تتشاكل معانيه حول ثيمة صدام الذات بواقعا المفارق ، و هي الموضوعة المهنة لشعر الحداثة بامتياز .

الشعري و السردي ينصهران وهما يعكسان ظل التاريخ و ثقل الذاكرة في واقع مفارق فيما تتكفل المرموزات المجازية بتشييد فضاء حلمي لمجيء الزمن الآخر و المكان الآخر . تتصاهر في هذه الكتابة الشعرية أوتوبيوغرافيا الذات و نص الذاكرة . و كل هذه العناصر تأخذ اكتمالا بلأغيا في ديوان (في الحانة القصوى) ، لأن الحانة دائما كانت محفلا لمسرودات الوعي الفردي و الوعي الجماعي ، دوما كانت بوصلة تقاطع المصائر و الأقدار في حياة الشعر و الشعراء ، إنها ليست المكان المبتذل لانتفاء الكينونة ، فنحن حين نقرأ قصيدة « الخمارة « . المركز تاقومي للترجمة . للشاعر أحمد المجاطي نقرأ فيها على نحو واحد تشكل لغة و وعي شعري مغايرين و في الآن ذاته تخلق رؤيا مصيرية مغايرة للواقع الثقافي و الإنساني .

هوامش :

1 - ادريس علوش (في الحانة القصوى) منشورات بيت الشعر بالمغرب . 2023 .
2 - ادريس علوش (فكرة صائبة عني) . خطوط و ظلال . 2020 .
3 – Gaston Bachelard - La poetique de l espace – PUF ; 1957 .
4- أحمد المجاطي (الفروسية) منشورات المجلس القومي للثقافة العربية . 1987 .
5 - « شعرية المكان في الأدب الحديث « تأليف بطرس الحلاق و روبين أوستل و شتيفن فيلد / ترجمة نهى أبو سديرة و عماد عبد اللطيف . المركز القومي للترجمة . 2014 .

مع مسك الحرام

الجزء الثاني

حسن الأمراني

حملتني هذه الرواية على استشارة كتب الأدب والنقد، والتاريخ، واللغة، والفلسفة أحياناً، بل والثقافة الشعبية، هذه الثقافة المتشعبة والمتنوعة، في الصحراء، وفي جبال الأطلس، وفي الريف، وفي الساحل، وفي البوادي، وفي المدن، كالدار البيضاء والرباط، ومراكش، وتطوان وطنجة. ومن ثَمّ زادتني الرواية علما، ووسعت من معارفي، فأحببت مشاركة القراء في ما وصلت إليه، معتذرا إن خرقت هذه القراءة أفق توقعاتهم.

ويمكن الدخول إلى رواية (مسك الحرام)1 من أبواب متفرقة، كأبواب إخوة يوسف، فيجوز أن نتناولها بدراسة الموضوعات، وهي كثيرة، أو بدراسة البناء، وهو بناء متميز، يعتمد على تداخل الأزمنة من جهة، وعلى تبادل الضمائر والأدوار من جهة أخرى، أو بلغة/لغات الرواية، من العربية الفصحى، إلى العامية المغربية، إلى اللغات الأجنبية، أو بتناول ظاهرة التناص، لكثرة النصوص المستجلبة، بعفوية في بعض الأحيان، وعن قصد في أحيان أخرى.

وربما أغرتنا بعض العبارات، هنا وهناك، بالحديث عن «شعرية الرواية». ولكن الجمع بين كل تلك الموضوعات على صعيد واحد، قد ينزاح بنا عن المراد.

النبي المسلح

(استطاع جميع الأنبياء المسلحين أن ينتصروا، فيما فشل فيه غير المسلحين منهم)-7 ميكيافيلي

كتب إسحق دويتشر سيرة تروتسكي في ثلاثة أجزاء: (النبي المسلح)، و(النبي الأعزل)، و(النبي المنبوذ).

وفي كتابه «النبيّ المسلح» يقرر أن تروتسكي، فر من وجه ستالين إلى المكسيك، إلا أن يد ستالين استطاعت الوصول إليه وقامت باغتيال «النبي المسلح». هذا الاغتيال الذي قال عنه برنارد شو: «مثل ليسينغ حيّن يقطع رأس خصمه، يرفعه ليبين ان لا شيء داخله. إلا أنه لا يمسّ شخصية ضحيته الخاصة بها... يعريها من أية قيمة سياسية، لكنه لا ينال من شرفها»8

لولا السلاح لأكل المستكبرون المستضعفين. وإعداد القوة يصد الباغين. وما من شعب مستعمَر تكرّم عليه مستعمروه بالحرية. وهذا ما عبر عنه أحمد شوقي في بيته الشهير، من قصيدته عن دمشق:

وللحرية الحمـراء باب
بكل يدٍ مضرّجةٍ يُـدقُّ

احتل الإنكليز الهند عـام 1830، وواجهتهم المقاومة المسلحة، على يد السلطان تيبو الشهيد، الذي قاتل حتى قتل. لكن الناس لا يذكرون غير غاندي، صاحب فلسفة اللاعنف، وكأنما يريدون أن يرسخوا في الأذهان أن اللاعنف هو السبيل الأمثل لمقاومة المستعمر. ولكن التاريخ يكذّب ذلك. فلولا المقاومة لما تحررت الهند، ولا دول آسيا، ومنها الفلبين، التي دخلها المحتل الإسباني، فقاتلهم السلطان المسلم (لابو لابو)، الذي ما يزال تمثاله قائما وسط العاصمة مانيلا.

فالمقاومة المسلحة، إذن، هي الطريق إلى الحرية، كما جاء في النشيد الذي طالما ردده المغاربة، في فترة مقاومة المستعمر الفرنسي:

للحرية جهـــادنا حتى راها
والتضحية سبيلنا إلى قلاها
فما السجون
وما المنون
سوى الطريق إلى الحياة.

والمقاومة المسلحة في رواية (مسك الحرام) تتخذ صورا شتى، تبعا للمرحلة التي مرّ بها الشعب المغربي. وتوفر الكاتبة لنصها الحكائي طابع الواقعية، وذلك باستحضار شخصيات تاريخية حقيقة كان لها دور ما في المقاومة.

وعلى رأس هذه الشخصيات، شخصية الملك المقاوم محمد الخامس. (فضلت أمي العيش مع أبي، بدل المهانة والاحتقار والذل، الذي تعرضت له بالعيش ببيت عمها السي أحمد المفتي، أيام جلالة المغفور له محمد الخامس).

(كل هذا بسبب عمي الذي حرمنا من حنانها وسلبنا رزق أبي بعد موته، بل بعد استشهاده داخل السجن وهو ينادي بتحرير المغرب وإسقاط الحماية عنه، وبعودة الملك من منفاه.)

كما يرد اسم الشيخ أحمد العلوي، والشيخ مولاي أحمد العلوي المدغري، المقرب للمغفور له محمد الخامس، والذي لقب بالمفتي العلوي كنية.

ظهور أسماء الشخصيات يكسب الحكي المتخيل طابع الواقعية من جهة، والدهشة الحكائية من جهة أخرى، كما في هذا المشهد، الذي ترويه لنا الحفيدة عن جدتها، يوم كانت طفلة:

(توفي أبي داخل السجن، قتل بالرصاص من طرف أحد الخونة الذين أفشوا سره وسرّ «خلية الفدائيين» التي كانت تعمل من داخل السجون وخارجها بالقرى والمدن.

كان السي محمد، الحارس الأمني، من المخزن المغربي، الذي يلتقط الأخبار ويدسها على أوراق السكر، ويبيع «القالب» لمنزل جدي، وهذه إحدى الخطط التي عشناها معه، ونفذنا منها ما يجب أن ينفذ).

ويليه هذا المشهد المتمّم له: (لكن عمي أيضا كان يدافع بكل قوة فكره ورجاحة عقله وعزيمته. كان يبعث بي للدكان عند «أبّا علي» أعطيه «لقفّة»، وقبل أن أمدّها إليه يسبقني ظل شابّ يحملها داخل المحلّ.

وبسذاجة الأطفال ألقيت نظرة صغيرة بريئة أبحث عما يوجد تحت وجبة الغداء التي نقدمها للحاج «أبّا علي» يوميا، كونه لا عائلة له، جميع أفراد عائلته يعيشون بالبادية منطقة سوس الأقصى، وجدت خراطيش، فأسرعت بالخطى، قدمتها للشاب الطويل الذي يسبقني لإعطائها «لأبي علي» فقدمها له.

كانت هذه العملية «الفدائية» تتكرر من الطفلة، ومرة حذرت الجدة العمّ من مغبة انكشاف سر الطفلة، فأجاب قائلا: «طفلة لن يشكوا في أمرها». لكن زوجة العمّ التي لم ترزق بأولاد، تقول قولا ظاهره النصيحة، وباطنه الغيرة: «النصارى ما فباباهم ثقة ويقدروا يشكوا».

كل فرد من أفراد الشعب، صغيرا كان أم كبيرا، رجالا ونساء، خدما ووجهاء، كان لهم يد في مقاومة المستعمر: «تدخل العزيزة المطبخ، ومعها الخادمات والخدم، وكما يقولون، تجعل الزيت البلدي، أي زيت الزيتون، يغلي كغلي الحميم، يحمله الخدم لسطح البيت، يترصدون مرور عسكري فرنسي، أو أي رائحة «فرنسيس»، فيصبون عليهم هذا الزيت، وتغلق الأبواب بعدها، ويخرج الخدم يجرونهم لخارج الحي ليلا، إما جثثا أو معطوبين، وتنظف الأزقة فتخرج بعض النسوة يزغردن، وكنت أصفق وأطرب لهذا المنظر».

وتعبر الطفلة الصغيرة التي كانت تتابع فصول المشهد عن شعورها، فتقول: «أطرب لمنظر النسوة، لكن

منظر كيف تحرق الأجساد، لم أفز لحظة واحدة برؤيته، فقد كانت لعزيزة تقفل علينا نحن الصغار باب الغرفة، لكن كل الحوار نستطيع أن نسمعه لأنهم يعملون في صمت حاد، وبدورنا نلتزم الصمت الأكثر من الحاد حتى لا تفوتنا مراحل الدفاع وطرد المستعمر، «النصارى»، والفتك بالخونة.

أتذكر حرقة أمّـي، ولعزيزة، على فقدانهما أبي الذي توفته المنية، فزّغردت لعزيزة عاليا، وكل الجارات يزفونه عريسا للجنة، والرجال يحملونه على نعش غطاؤه أخضر، ولحاف أخضر. وهذا ما التقطت عين ذاكرتي».

مشهد ينقل إلينا بصدق مرحلة من مراحل التحرير، من الجهاد حتى الاستشهاد. وكأننا نشهد من مشاهد طوفان الأقصى. الأحـداث نفسها، الجهاد نفسه، الاستشهاد نفسه.

تبدو أحداث الرواية، أحيانا، وكأنها ليست متسلسلة، بل أقرب إلى التداعي، أو إلى استعراض للذكريات التي هي (صدى السنين الحاكي)، بتعبير شوقي. ولذلك لا تستغرب حضور «المغربي المسلح»، لا في جبال الأطلس، وفي الصحراء، وفي الريف فقط. ولكن أيضا في فرنسا، وفي ألمانيا، وفي (بير حكيم)9 بليبيا، وفي (لاندوشين). فحيثما وجدت فرنسا الاستعمارية نفسها بحاجة إلى مسلحين، جاءت بهم من مستعمراتها، ولا سيما من المغرب العربي. هذا «المغربي المسلح» الذي هو أحيانا بطل، يقوم برسالة الجهاد فوق أرضه، أو فوق أرض عربية وإسلامية أخرى، ولسان حاله يقول مع مالك بن المرحل قديما:

شهد الإله وأنت يا أرض اشهدي — أنا أجبنا صرخة المستنجد
لمّا دعا الدّاعي وردّد صوتـه — قمنـا لنصرتـه ولم نتردّد

ولكنه أحيانا أخرى ضحية، ضحية الجهل والتخلف، يقاتل فوق أرض غير أرضه، وفي سبيل قضية ليست قضيته. لا، بل هو، هنا، يقاتل في سبيل تحرير أرضه من المحتلّ الفرنسي، بينما هو، هناك، يقاتل دفاعاً عن ذلك المستعمر الغاشم.

إنه هنا ليس «المغربيّ» المسلّح، بل هو المغربي المجرّد من السلاح أحياناً، سلاح الأنفة، والكرامة، والإبّية. وإلاّ ما معنى أن يدخل باريس، بعد هزيمة النازية، وهو يتقدم الصفوف، يحمل العلم الفرنسي، ليؤهله هذا العلم بعد ذلك للرجوع إلى بلده، متسلطاً على بني جلدته، رغم أنه متسلط «معطوب»، جريح الهوية، مما يزيده تسلطا، تعويضا عن تلك الهوية المفقودة، وحال المستعمر يقول له مع كاتب ياسين:» محمد، خذ حقيبتك».

في (بير حكيم)، كان المغاربة والجزائريون الذي جندتهم فرنسا، وجاءت بهم إلى ليبيا، هم الذين قصّوا مخالب ثعلب الصحراء، رومل. ولكن فرنسا راحت تتغنى ببطولتها في طبرق، وفي العلمين10. وما كان لها إلا السطو على بطولة من لا يشعرون. وهاك منطقة أخرى في الشرق الأقصى مثلت جرحا غائرا لذلك المغربي المسلح، المنتصر ـ المهزوم. إنها (لاندوشين)، أي الهند الصينية، آنذاك11.

ففي عام 1950، زجت فرنسا ببعض المجندين المغاربة في حرب الهند الصينية. وبعضهم بقي معلقا بعد انتهاء الحرب، غير قادر على الأوبة إلى وطنه.

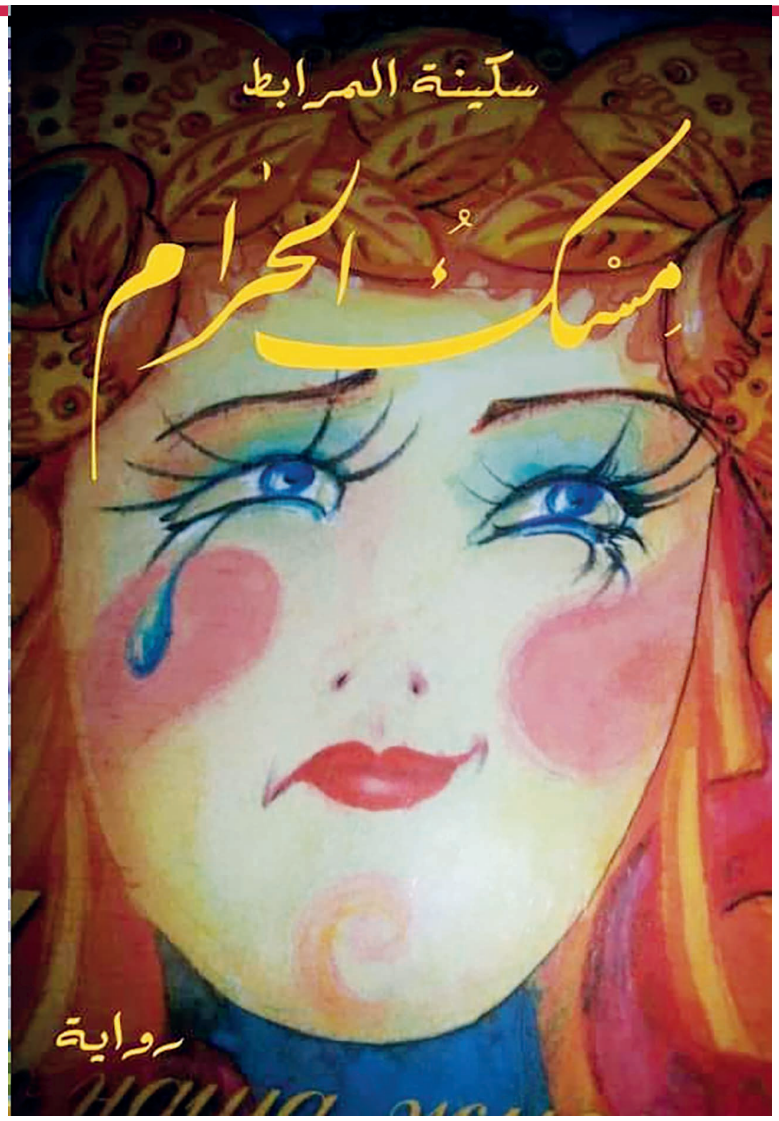
وفي 15 يناير 1972، قضى الملك الحسن الثاني بأن يرجع مغاربة الهند الصينية إلى بلدهم، فرجع حوالي 75 أسرة.

وقد ذُيّروا بين تقلد وظائف، وبين امتلاك أراض فلاحية، فأثر أكثرهم الأراضي الفلاحية، وصارت لهم أراض بسيدي يحيى الغرب، حتى اندمجوا شيئا فشيئا بالبيئة المغربية، الجديدة عليهم.

فكيف جسمت الكاتب مآسي هـذه الفئة مـن أبناء «لاندوشين»؟

سمّت الكاتبة الفصل الثالث من الرواية: «الـمُنفَون»، وهذه التسمية مناسبة تماما لواقع هؤلاء الجنود المغاربة، الذي طوحت بهم ريح الحرب العالمية الثانية إلى بلد غريب لم يسمعوا به من قبل.

إذا كانت شخصية إبراهيم حمدي هي الشخصية المركزية في رواية إحسان عبد القدوس: «في بيتنا رجل»، وأنيس زكي هو الشخصية المركزية في رواية نجيب محفوظ: (ثرثرة فوق النيل)، فإن شخصية (السي بنسعيد)،في (مسك الحرام)، شخصية



مركزية، ولكن في حدث بعينه، وهو حديث المغاربة المنفيين إلى (لاندوشين)، وهذا هو الاسم المتداول عند المغاربة، وليس الهند الصينية، ولا فيتنام.

ومن خلال شخصية (السي بنسعيد) نستطيع أن نقرأ ما آل إليه أمر أولئك الذين حكم عليهم (القدر) بالنفي، والغياب، في لاندوشين.

يفتتح فصل (المنفيون) بجملة تتكرر مرتين: (القدر لا يرحم).

ويتكرر هذا المعنى بصيغة أخرى، حيث القدر هو الحياة: (الحياة لا ترحم محبيها، كالطبيعة التي تقسو على مباهجها، نعم، تصيّر العزيز ذليلا، والعزيز ذليلا).

والحياة هي الأيام أيضا، التي يُتذمّر منها: (آه من الأيام آه).

ويبرز اسم السي بنسعيد من خلال الحديث عن الجدة: (لكن جدتي كانت نظرتها ثاقبة وعالية، فاختارت اسما من أسماء المجتمع آنذاك، وتزوجت السي بنسعيد بعد عودته من حرب لا ندوشين)

وتلخص لنا الكاتبة واقع أولئك المهجرين بوصف مأساة السي بنسعيد:

(السي بنسعيد... جاء يحمل وجع فقْدِ إحدى ساقيه وبعض الجزء من خده الأيسر أثناء حرب «لاندوشين»، عاد مضطرب الفكر، فاقد الهوية والبيت والولد، يبحث أن يكون من جديد رجلا بنفس المعنى الذي تركه بالمغرب، وحين عاد تخلت الظروف والعائلة عنه... هذه هي الحرب، هذه هي غنيمته، البتر، والظلم والقهر والجوع والانفصال).

ولكي تضفي الكاتبة نوعا من الواقعية على الرواية، تجأ إلى أساليب متنوعة، ومن ذلك قولها: (هذا ليس كلامه أو مأثورات عنه أو عن أبنائه، ولا كلام روايات، بل شهادات ناس من الزمن القديم. أشخاص صادفتهم في حياتي بعد موته)

ظلال الأيدي الناعمة

رحل الأب الشهيد، وهو يحلم بفجر الحرية. يوم ختم الجهاد الأصغر ليفتح الباب أمام الجهاد الأكبر.

الاستعمار ليس مجرد دبابة، وعلم، وقهر. إنه السوس الذي ينخر عظم الكيان الوطني، لتطلع منه كائنات مشوهة. كائنات تتولى إتمام وظيفة المستعمر. الجهاد الأصغر هو الكفاح من أجل طرد الغزاة وتطهير البلد منهم. أما الجهاد الأكبر فهو البناء القائم على أسس الهوية، والحضارة، والمساواة بين أبناء الوطن في الحقوق، وفي الواجبات أيضا.

ولذلك فإن بطلة الـروايـة، سناء، ذات الأصـول الصحراوية، تخفي تحت سكينتها عاصفة تريد اقتلاع الجراثيم التي خلفها الاستعمار من ورائـه. هي تفضل أن يبقى المواطن حرا، وحريته في أن يكون مرابطا على ثغر المقاومة السلمية. ولعلها ورثت هذه الروح الوثابة من جدها «ابن القرشي الدرعي»، الذي تعود أصوله إلى الساقية الحمراء. هذا المزج بين الذاتي والجماعي يتكرر ضمن عدد من المشاهد.

أيهما أولـى بالعناية؟ بل أيهما أسبق بالاهتمام: إرادة الحرية، أم حرية الإرادة؟ وكيف يكون حرا من لم يرد أن يكون حرا؟

(ـ فهمت الآن، يجب أن أتحرر من أفكاري، من عذابي، من خوفي).

إن المرء ينبغي أن يتحرر حتى من أفكاره، ومن سائر مشاعره إن صارت هذه المشاعر والأفكار عبئا يثقل كاهله:

إنها فلسفة في الحياة. فلسفة تقوم على أن الحرية حق من حقوق البشر. وكأنما قولة عمر تطل علينا من وراء القرون: (متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحـرارا؟) ولن تكتمل الحرية على وجهها السليم إلا إن هي صارت حقيقة في الشعور والوجدان، يشعر المرء معها أنه (لا منّة لمخلوق عليه). فإن استيقن هذه الحقيقة استطاع مواجهة العالم كله، لا مواجهة موظف متسلط، يغدو في صورة الفأر إن هو وقف أمام رؤسائه. المعلمة هي الوعي، والأستاذ هو الطبقة البيروقراطية التي تتسلق وتضحي بكل شيء في سبيل مصلحتها الخاصة، والمفتش هو السلطة المهيمنة التي تستغل الشعب.

المعلمة هي الأمّ في قصة غوركي، أو الأم في شريط (الأسـورة الذهبية)، حيث تضحي الأم بكل شيء في سبيل ولديها. ثم تقتل بنفسيها أحدهما، لأنه أضحى مجرما خارج القانون.

هوامش:

*- (مسك الحرام) هو عنوان رواية للكاتبة سكينة المرابط، من منشورات رابطة كاتبات المغرب، 2017، ويزين الغلاف صورة من إهداء الشاعرة والفنانة والكاتبة الروسية بولينا نيتشيطايلو. والصورة عبارة عن وجه امرأة، بأهداب مسرفة في الطول، وبألوان شبيهة بأصباغ المهرج الذي يخفي وراء بهرجته روحا مليئة بالحزن. ويمكن، لمن أراد، أن يجعل الغلاف عتبة يلج منها إلى عالم الرواية. وهناك عتبة أخرى تصلح لأن يدخل منها القارئ وهي العنوان.

-7 (الأمير): ص. 40، ترجمة أكرم مؤمن، مكتبة ابن سينا.

-8 مقدمة المترجم، والقولة كاملة في مقدمة المؤلف.

-9 معركة بئر حكيم هي معركة وقعت بين 26 أيار و11 حزيران سنة 1942 في الصحراء الليبية بين القوات الفرنسية الحرة (FFL) والقوات الألمانية والإيطالية بقيادة الكولونيل-جنرال إرفين رومل.

-10 معركة العلمين التي وقعت في العلمين على بعد 90 كم غرب مدينة الإسكندرية في مصر وذلك خلال الحرب العالمية الثانية، وفيها انتصرت فرنسا، والحلفاء.

-11 في موقع الشركة الوطنية للراديو والتلفزيون، snrt، مأساة أحد المغاربة، تخلف والده مزيد بن علي في هانوي، فعاش ولده لي توان بيه، مع أمه الفيتنامية، في هانوي، ولم يستطع الرجوع إلى وطنه، رغم أنه استطاع الحصول على الجنسية المغربية. ومأساته ليست غير وجه من مأساة متعددة الوجوه. وقد توفي عام 1968.

بنيونس عميروش
فنان تشكيلي وناقد

تحت عنوان«Exhibition» ، يحتضن متحف «كورال غابليس «Musée Coral Gables في ميامي ، فلوريدا بالولايات المتحدة أعمال ثلاثة فنانين مغاربة يمثلون تجارب متكاملة من حيث التكوين والمنطلقات المحلية ، بينما تتفرق من حيث الموضوع والرؤية وطريقة المعالجة الفنية ، إذ تنفرد كل واحدة بصيغتها المنهجية. وبالتالي نحن أمام ثلاث حساسيات تعبيرية حديثة ، تتراوح بين تشخيصية تعبيرية تميل إلى درجة معينة من التجريد والتكثيف (محمد الجعماطي وسعاد بياض) ،وتجريدية خالصة تنتصر للحِسّ الهندسي (مصطفى النافي).

ثُلاثية أسلوبية

مصطفى النافي.. تجريدية خالصة

تتموضع أعمال مصطفى النافي بين التصوير Peinture والنحت، بحيث تتخذ صفة اللوحة القابلة للتّعْليق Accrochage على الجدران، بقدر ما تتبنى خاصية النحت البارز Bas-relief وفق طبيعة الأشكال المحفورة والناتئة. فيما تظل الدائرة، الشكل البَيْضوي، والشكل الهرمي (المثلث)، هي الأشكال الهندسية الموصولة مُواجهات كروماتيكية وتوافقات توليفية مع الأشكال العُضوية، وفق توازنات دقيقة تخبرها العَيْن القاطعة واليقِظة.

من داخل السيطرة المُطلقة للسواد الذي يبلغ حافة الإطار المُدمج، تنبت الأشكال، تتجذر في العمق بقدر ما ترتفع إلى السطح بسمك محسوب. بينما الحِساب نفسه منذور للتّقابُلات الضوئية القوية، والتناغمات المؤلفة بالرماديات المُلوّنة، بينما تتشكل أقراص الأحمر لتحتل صدارة النظر، والحال أن رقعة الأحمر توضع في مواجهة صريحة مع سطوة السواد. هنا يقوم النهج التشكيلي على حساسية بصرية دقيقة تقوم على مبادئ التعادل والتكافؤ والتناسق، إذ لا مجال للارتجاج والتذبذب.

لكن، لا تمنع هذه التركيبات الهندسية من استقبال مُكوِّن الخط، ليس كعنصر ثانوي، بل كمفردة تكوينية عبر أقواس وخطوط مستقيمة تخترق حدود الإطار لتوليد الحركة، وتجعل العمل خارقا للحيِّز في امتداداته، لمضاعفة حيوية المساحة التي يُضفي عليها الفنان قيمة تعبيرية بأقل تدخل ممكن، تجنُّبا لأي إطناب مرئي مجاني. وفي التّوالي التكويني للركائز الشكلية واللونية، وفي التلاعب المتبادل بالفارغ والمملوء، وبالبارز والغائر (السُّمك)، يقربنا الفنان من انحيازه البالغ للحِرَف والصَّنائع، بأبعادها التراثية التي تستحيل شاهقة في أعمال النافي الذي لم يدخر جهدا في استثمارها بحس معاصر، يكمُن في تَدْقيق العناصر وتجويدها ونحتها بمنتهى الإحكام، في اتجاه توظيفها لصالح إبداعية حَجْمِيَّة تسعفه في ترجمة دواخله وشغفه الكبير بالمادة وطاقتها اللّامتناهية.

هنا، حيث يتم القِران بين التصوير والنحت، يتطلع العمل إلى تقديم كياناته المادية كلغة تشكيلية مزدوجة، تجمع بين الكتلة المسطحة وظِلالها، فيما تُرتّب كتابتها الشكلية كمُعطى بصري هندسي بالدرجة الأولى، ليطرح مفرداته بمنتهى الصفاء. فيما يدفعك إلى معاينة أشكاله الفاقعة والدالة، الخارجة توّا من جَوْف العَتْمَة دون مواربَة. وفي استدراك علاقاتها وتقاطعاتها، تدفع بك الأشكال إلى فسحة القراءة المتعددة، إذ تضعك في بُؤرة الإبصار.

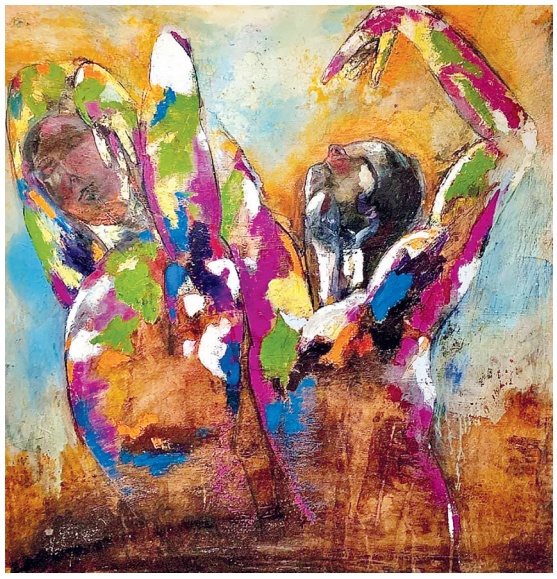
محمد الجعماطي.. بنائيات طَلَلية

في هذه المجموعة التي يستعيد فيها أطياف الدِّيار، يقدم محمد الجعماطي، تداعيات حركة الفرشاة العريضة في رقصها الذي يعكس الإيقاع الخاطف لليد المسكونَة بمهارة التصوير وسرائره التعبيرية. تحضر المادة السميكة (عجينة الطلاء الزيتي)، فيما يكاد يغيب اللون في غياهِب الرمادي الذي يكتسح الفضاء، إذ يسيح إلى أن يرسم أشباه حدود وسقوف وجدران.

هناك في البعيد، تنبعث نظائر لصوامع وأبراج وقِباب وحيطان، تقحمنا في ثنايا أثرية، توحي بصورة مدائن ضَبابية لا تنطبع إلا من داخل عَتاقتها البادية، حيث اللون منطفئ (الأزرق، الأخضر، الترابي)؛ بالكاد يتبدى بتقشُّف شديد عبر الأبواب والواجهات ومنفرجات الغَيْم.

هذه البنائيات الطَّلَلية العائمة، المُفْرَغَة من ناسها وأهلها، المُدمجة في ثنايا السماء والأرضية النَّديَّة، الشبيهة بمرايا عاكسة، تضعنا أمام مَرْئية هُلامية، بينما تحفزنا على ترويض العين وتكثيف نَظْرَتها، علها تقترب من تَجميع تَحْويطاتها المنزلقة، السائلة، لتكشف لنا أخيرا عن هياكل أسوارها التي تمنحنا تَذْكِرة العودة إلى الأوطان، حيث تَعشّش صور الذاكرة المشتركة بين الدروب والساحات وأرصفة الزقاق. عبر هذه المدائن المصقولة وفق معالجة نورانية مُدَوْزَنَة، سرعان ينقشع البَياض اللّامع لفكّ رهْبَة الرمادي. وفي اكتساحه للكتلة الممتدة، يدعونا لحفر فجوات جديرة بتَصَوُّر الداخل والمداخل، في اتجاه سبر أغوار ما وراء الأسوار الممدودة، الممسوسة بأشباح الشخوص وآثار الحياة والأرواح.

في هذه المجموعة الفنية المُوَحَّدة من حيث الثّيمة والصياغة التشكيلية، يقترح علينا الفنان محمد الجعماطي مشهدية مدينيَّة قمريَّة، وهو المعروف باشتغاله المستدام على المكان والحواضر، ضمن معالجة تعبيرية بسيطة ومركبة في الوقت نفسه. بسيطة على مستوى السطح، في الوقت الذي تبدو فيه معالجته التصويرية مُنبسطة في تفريش المادة الصباغية على نحو رحيب ومتراصّ، ومركبة في الحين الذي تتجسد فيه المستويات والمرتفعات ودلائل المظاهر عبر «الموتيفات» المعمارية، وما يشمل ذلك من تلاعب العناصر الشكلية بين النور والدَّيْجور، وفق معالجة ضوئية تُربك حالة الثبات لتخلق الإيحاء بالحركة؛ الحركة الباطنية



وقد صارت معها المدينة حية
تومِئ بصخبها المُستتر، المتواري على الأبصار والأنظار.

سعاد بياض.. تَداعيات الجَسد

في المقابل، تُصِرّ سعاد بياض باستمرار على جعل المرأة موضوعا رئيسا لإعْمار فضاءات لوحاتها، وفق منظور إنْساندَوي يتجاوز خلفيات مقاربة النوع، إذ يرتكز على رغبة فنية ذاتية تتوخى التنقيب والإفصاح عن جسمانية أنثوية مُتباينة، خاضعة لتصَوُّر تشكيلي يعكس تعبيرية مِدْرارَة تقوم على تبادلات حركية وتشريحية، تكتمل بما تُثيره البُقع اللونية الفاقعة (أزرق، أصفر، أخضر، برتقالي، بنفسجي) وهي تمارس الطبع والرَّشم والمَحْو لتَعيد دَحْت الجسد من جديد، وتمنحه رشاقة صلابته، وفخامَة وضعيته المُتبَرِّمة، المُتماهية مع الخلفية.

يتضاعف المَحْو السّفلي في تلادُم الحشود التي تَبْقى على الأيادي المرفوعة بأصابع دقيقة، قريبا من وُجوه لافِتَة، ذات العيون الغائرة والملامح المُجزّأة؛ وحدها الشِّفاه الحمراء ترسم طلوعها بوَميض شقائق النُّعمان ورهافتها. ترتسم الأيادي الحيوية أكثر فأكثر، كأنها تنسج حوارا إشاريا مع السحنات النّاطِقة بمظهرها البارز والمُتآكِل في آن؛ السحنات المُبرْقَعة بتفاصيلها، المَحْمولة بشقوقها وانكساراتها، ونظراتها الذائبة في جفونها الكحيلة. هي وجوه ملموسة، مرفوعة بأكتاف وأجساد مطموسة، تتوارى على إيقاع الضربات العمودية للفرشاة، المجرورة إلى الأسفل، تبعا لما يطبعه فِعل المَسْح، والتداخل اللوني الذي يفسح المجال للأبيض وهو يقيم التسوية الضوئية التي تتخذ قيمتها التشكيلية ضمن ثنائيات المُضي والمُعتم، الحضور والغياب، الكشف والحَجْب.

في حين، يتجسد الوجه الأحادي كموضوع محوري ضمن مُصنّف البورتريه، لكن بعيدا عن المعنى الحصري الذي يُحدد صفات وملامح شخصية محددة. هنا يتمثل البورتريه الأنثوي كوجه متعدد؛ ذلك التعدُّد الساكن في ما هو محذوف، بحيث يمكن تخيّل واستحضار المَنْقوص برؤية مُغايرة تختلف لدى كل مُشاهِد على حدى: العين المغطاة بالكف، العين الممسوحة، عدم اكتمال خطوط المُحَيّا. مع ذلك، تمتلك هذه الوجوه حضورا متينا، لكونها مرفوعة على أعناق طويلة، ومدفوعة بقوة التضادّات الضوئية البديعة، بينما تظل مشدودة إلى هَيْئتها التي جعلتها الفنانة سعاد بياض جذابة في نواقصها، وفي ما تثيره من أسئلة لدى المتلقي، خاصة إذا انتبه إلى أن وجه المرأة وجسدها المِثاليَّيْن، يدفع بنا إلى إعادة تقدير جمالها، بما يمكن أن نضفيه على نظرتنا لها خارج شكلها الظاهري.

الرباط، أبريل/ نيسان 2026