# العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 25 من ذي الحجة 1447

الموافق 11 يونيو 2026



10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

bachkarmohammed77@gmail.com


## مُذكِّرات

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


محمد بشكار

Bachkar_mohamed@yahoo.fr


# كلاب ورجال..

ترجمة: عبد الرزاق أوتمي

كتبها: محمد لفتح

ولد سنة 1946 بسطات وتوفي عام 2008 بالقاهرة


يوميا، خلال ساعة المشي الصباحية، الأقرب إلى النزهة، ألتقي بانتظام، وبفارق زمني ضئيل، جماعتين من الكلاب، أرستا تعايشا سلميا فيما بينهما وبين ساكنة الحي، وتتفرغ كل منهما، تحت قيادة ذكر مهيمن، لشؤونها. مع ذلك، في الأيام الأخيرة، صارت رؤية هذه الكلاب الأليفة، الباحثة عن طعامها، المتزاوجة أو اللاعبة، توقظ في ذاكرتي، كل مرة، عناوين كتب قرأتها، تلعب أمثالها فيها دورا مخيفا. أول عنوان حضرني، كان لرواية روسية نشرت منذ زمن: «روسلان الوفي» والتي لم أعد أذكر اسم مؤلفها. روسلان، الشخصية الرئيسية في هذه الرواية، كلب حراسة صار، بعدما سُرِّح، إثر إغلاق مركز الاعتقال حيث كان يحرس المساجين، مع آخرين من أمثاله، يتردد على المحطات ويرهب المسافرين، الذين يحسبهم مساجين سيجري ترحيلهم إلى أحد المعتقلات.

الرواية الثانية: «حارث المياه»، كانت أحدث (2000)، ومُنحت مؤلفتها، اللبنانية هدى بركات، جائزة نجيب محفوظ. أحداث الرواية تدور بداية الحرب الأهلية اللبنانية، حين كان المركز التاريخي لبيروتَ محاصرا تتناهبه ميليشيات متناحرة.

مركزٌ تحوَّل، بتعاقب السنوات التي دامتها الحرب الأهلية، من منارة ثقافية مشعة على المستوى العربي، إلى منطقة منزوعة السلاح تتقاسمها الميليشيات وجماعات كلاب صارت متوحشة. حضور الكلاب حتمي في النكبات والكوارث الطبيعية والأوبئة والحروب الأهلية. في رواندا! يقطعون الجثث التي فصلت أيدي بعضها بالساطور. أوْفى أصدقاء الإنسان ينهشه تحت شمس إفريقيا. يُرهِبُه. بالأمس، في معتقلات سيبيريا، واليوم (2006) في سجن «أبو غريب» (هذه الكلمة، «غريب»، تعني في نفس الوقت «أجنبي» و» غير مألوف»، وفي معتقل غوانتنامو الذي يديره الأمريكيون.

وليست أحْداث الساعة، كما يقال، وحدها ما يمدنا بهذا الكم من الأمثلة لما يمكن أن يصيره الكلب. لقد أهدى تزفيتان تودوروف دراستَه:» غزو أمريكا» إلى امرأة من المايا، لم يُشَر في الحديث إلى اسمها، تركها الغزاة الإسبان، وهي حامل، لمجموعة من الكلاب، جُوِّعَتْ عن قصد لأيام.

حـــــــراس شرسون، متوحشون، يتقاطعون في ذهني مع الكلاب الأليفة المهرولة في اصطفاف، والتي ألاقيها أثناء جولاتي الصباحية. وتساءلت: كيف ستتصرف هاتان المجموعتان، اللتان صارتا جزءا لا يتجزأ من العادي، إذا ما أصابت هذا الحيَّ، بفيلاته الزاهرة المخضرّة، فجأة مصيبة؟ هل تجوز معاتبة الكلاب إن هي صارت متوحشة، تكشر عن أنيابها لترهب الإنسان وتنهشه؟ أليس هو السبب في وحشيتها؟ أيهما كان أكثر «كلبية» من الآخر؟ وبينما أنا خائض في هذه التأملات الوعظية المندِّدة، اعترضتني، عند منعرج زقاقٍ خالٍ، فرْجَة مألوفة، جذابة ومقرفة، في نفس الوقت.

إحدى المجموعتين انخرطَتْ في إحدى أحب شهواتها: الجنس الجماعي. يركب الذكر المهيمن أنثى تاهت في هذه النواحي، بينما الآخرون، ينتظرون، بألسنة متدلية، دورهم. هذه الفرجة العادية هي ما أيقظ فيّ الذكرى، وخفّف من دعاوايَ الوعظية.

تذكرت فجأة أني أنا أيضا كنت يوما ما كلبا في مجموعة: متدلي اللسان، كبقية أعضاء المجموعة الذين كانوا ينتظرون دورهم. كان «ذكرُنَا المهيمن» يمسك، بيد مُشَعْرَة ومتحكمة، اليد البيضاء الناعمة لفريسة طيِّعة. نحن الآخرين، كنا، أربعتنا، تَتْبَع، مُصْطفين، هذا الزوجَ الذي يخاله المرءُ خطيبين من نفس السن. وصلنا إلى الكراج المهجور حيث كانت مراسيم الافتراس ستقام.

كانت صرخاتُ الفريسة الملقاة على البطن وتأوهاتُها تتداخل حين تَوطأ، لكنها سرعان ما تَخْنَق باليد التي يطبقها أحد كلاب المجموعة على فمها. تحاول الفريسة الزّحف على الأرض لكن المحاولة تنتهي بالفشل. يتقدم كلب آخر ويُثبتها بشدة وهو يشدّ على عقبيها بين قائمتيه الخلفيتين. منذئذ صارت كل صرخة أو تأوه، كل تَملص، مستحيلا. ترك الذكرُ المهيمنُ - كنا نلقبه «عَتَلة»، وتعني المعول، إذ كان يُسَمِّي هكذا، بافتخار، عضوَه الضخم - لأتباعه، على سبيل الوليمة، فريسة نازفة، متأوهة ونصف مغمى عليها. ولما حان دوري، أخيرا، لم تعد القطعة المختارة، التي أسالت لعابنا، وتدلّت لها ألسنتنا، ومنذ مدة، سوى جرح مخضب بالدم يثير الشفقة. دون أن أشارك في الحفل، خرجت من الكراج، مغتاظا، لكن في نفس الوقت مرتاحا.

سنوات بعد ذلك، وبمحض صدفٍ كونتوارات الحانات، التقيت، واحدا واحدا، أعضاء المجموعة التي انتميتُ إليها ذات يوم. الكلب الأول، الذكرُ المهيمن، ذاك الذي كنا نلقبه بالمعول، لم يعد سوى حطام: فمٌ بأسنان مسوَّسة، بشرة شاحبة كالشمع، ويد سكير راجفة.

الكلب الفنان، ذو الملكات الواثقة والواعدة، يبدو أنه نسي أنّ هناك فنا اسمه النحت. ومع ذلك، حين كنا في السنة الثانية الثانوية، كان قد نحت على البرونز رأسا رائعة لجيمس داين. أستاذ التاريخ، (كان، على الأصح، حاكيا رائعا بالنسبة إلينا)، أعجبَ بصنيع صاحبنا، ونصحه أن يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة. حين أذكّر رفيقي السابق في المجموعة بهذا (في كل لقاء، ودون أن نتداول في الأمر، كانت تلك المجموعة تلقي بظلالها على الحديث) يرفع ذراعه في الهواء، ويكتفي بالقول: «عندنا...»، ودون أن ينهي جملته يطلب من النادل «جُوجات عَرْكانات»: بيرتين باردتين. أجد لهما طعما مرا. كان الكلب الثالث يعيش حياة خاملة في أحد مكاتب الجمارك.

وحده الرابع كان يبدو محتفظا، في نشاطه المهني، بأثر من حياته السابقة. كان يعمل بيطريا في حلبة سباق الكلاب، ويسعى إلى تحسين الفصيلة المحلية من كلب السباق: السلوقي. غير أن من الراجح جدا أن يكون ممن لا يؤمنون البتة بتناسخ الأرواح. الخامس؟ أقول، إني قابلت - بما أن الأمر يتعلق بي، أنا الكلبَ الخامسَ - يوما، بعد الأربعة المفترسين، الفريسة التي كانت ضحيتهم. ليس في حانة، لكن في وَكالة أسفار.

بينما أنا واقف في الطابور أمام شباك الاستعلام، بدا لي فجأة أني أعرف الموظفة المكلّفة فيه. لم أكن أرى إلا الشق المختفي. الوجهُ الممتدُّ ذاتُه، الأنف المعقوف ذاته، الشفتان الحادتان كشفرتي حلاقة، هذا الشحوب في الوجه لفتاة مصابة بفقر الدم! ثم أدارت فجأة رأسها نحوي والتقت نظراتنا، رجف قلبي في صدري رجفة: هاتان العينان اللتان تلاحقانني، واسعتين من الدهشة! نفس العينين الحزينتين، المتوسلتين، لجرو مضروب، مضطهد، بلا رحمة، على يد مجموعة متوحشة.

تظاهرتُ بعدم التعرف على الجرو الصغير الذي يلاحقني بهذه النظرات غير المحتملة، وأسرعت إلى باب الخروج.

لم تكن وكالات الأسفار ما ينقص وسط مدينتنا البيضاء الجميلة.

# سقطة أخرى

عبد الله زروال

وصل ميسوم إلى المقهى التي اشتغل بها نادلا سبعة أشهر وبضعة أيام، يستند إلى عكازين طبيين. وجد واجهتها المزيدة قد صارت أثرا بعد عين، بعدما كانت تحتل جل الرصيف، ولا تبقي من عرضه إلا ممشى ضيقا بالكاد يسمح بمرور واحد من المارة. دخل يعرج عرجا خفيفا يكاد لا يبين، ابتسم ابتسامته الهادئة الهانئة، ثم توقف ينقل ناظريه بين أرجاء المقهى، ليجد الإهمال قد طالها، والإضاءة ناقصة، والتلفزة غير مشغلة، والعاملين تبدلوا، والزبائن قلوا.

انتبه إلى جماعة المتقاعدين الأربعة، كانوا ملتئمين في ركنهم المعتاد، اقترب من طاولة بجوارهم، ألقى عليهم التحية، وتهالك على الكرسي، وضع على الطاولة هاتفه وقبعته ونظاراته الشمسية، وإلى جانب الكرسي وضع العكازين، مالت رؤوس المتقاعدين للتهامس، ثم أخذوا يتطلعون إليه طورا ويتبادلون النظرات طورا آخر، ولما عرفوه حمدوا له السلامة، ثم سرعان ما عادوا إلى أحاديثهم الجادة الهازلة التي يملؤون بها كالعادة أوقاتهم الثقيلة البطيئة:

المتصابي الملقب بكازانوفا، والذي صبغ شعره بالأسود الفاحم، وتزيا بأزياء وكأنه في ميعة الشباب، يحكي عن غرامياته القديمة، وصبواته العديدة في سيارة رونو 12، وحين يتفلت لسانه بكلمة داعرة أو نكتة فاحشة، يقهقه اثنان، ويحتج واحد مهددا بمغادرة المكان.

السكرتير الخاص العصبي المزاج يحكي بانفعال شديد عما خاضه من معارك حامية مع المديرين المتعاقبين ورؤساء المصالح والمكاتب والمرتفقين، وما تحمله من كيد الموظفين من الفاسدين المتآمرين بسبب نزاهته، ونقاء ضميره، ونظافة يده، وتورعه القاطع عن أكل المال الحرام.

الأصلع السمين المترهل، لا يدع فرصة تمر دون أن يلقي مواعظه الطويلة مستعرضا ثقافته الموسوعية بنبرة لا تخلو من ترفع وعجرفة.

ذو الأنف الضخم الذي يظلل فمه، لا يتكلم إلا للتباهي بمقتنياته من «الجوطية» التي يزعم أنها أحدث ما هو كائن في السوق، وأنها من ماركات عالمية أصلية من الدرجة الأولى.

طلب ميسومChocolat chaud من النادل الجديد الذي لم يمسح الطاولة، ولم يبتسم، ولم ينحن، ولم يرحب، بدا له النادل ثقيلا في كل شيء، في السمع والخطو والكلام والفهم. بعد انتظار طويل حط فنجانا بقوة اندلق لها مقدار جرعة وغمغم café crème، هز ميسوم رأسه، تقبل الأمر على مضض ولم يعقب، رشف رشفة واحدة، وشرد في تفكير عميق، وبين الفينة والأخرى تنفرج شفتاه عن ابتسامة حلوة حالمة.

قطع المتقاعدون الأربعة فجأة حبل حديثهم، لينهالوا عليه بأسئلة متطفلة أيقظته من شروده. في بادئ الأمر تكتم ولم يجب، واكتفى بترديد عبارات الرضى بمقادير الله، وحمده على ألطافه الخفية، ولما ألحوا عليه لم يجد بدا من الكلام، وراح يحكي ما جرى له بعد تلك الحادثة المشؤومة:

حكى لهم عن رحلة العلاج الطويلة الشاقة والمكلفة، عن العملية الجراحية التي أجريت له، والتي أعيد إجراؤها، عن تثبيت شريحة معدنية في عظمه، عن احتمال الخطأ الطبي، عن حصص الترويض العديدة.

حكى عن تنكر المتنكرين، ولا سيما صاحب المقهى ومسيرها، وجحود زميله الذي كان يتناوب معه، ناكر الإحسان الذي طالما عوضه مشتغلا صباح مساء، حتى يتسنى له اصطحاب والده إلى مستشفى الأنكلوجيا.

حكى عن خطيبته بنت الجيران التي سارعت إلى فسخ الخطوبة، وما تناهى إلى سمعه عن وقوفها الطويل على العتبة تلوح وتغمز، وقد زادت في شعرها امتدادات صفراء فاقعة، وكثفت رموشها، وأطالت أظافرها، وأكثرت المساحيق في وجهها، وترجلها كل يوم من سيارة مختلفة الشكل واللون، وضحكها بدلال ضحكات قصيرة متتابعة، قبل سيرها نحو الدار تخطر بجسمها الممتلئ في فستان ضيق يبين عن مواضع من جسمها...

عندما توقف عن الحكي تعالت أصوات جماعة المتقاعدين، واحتدم السجال بينهم:

«كازانوفا» اتهم السكرتير العصبي بأنه هو الذي أصاب ميسوم المسكين بعينه الحاسدة، حين استكثر عليه شراء دراجة نارية جديدة، متحسرا على نفسه، لأنه أفنى عمره في العمل دون أن يظفر بشراء دراجة هوائية قديمة، وفي المساء بلغهم نبأ وقوعه بعد أن دفع الدراجة، وقفز ليستوي جالسا على الكرسي، ليسرع إلى ملاقاة خطيبته، فأفلت المقود من بيد يديه، فكانت تلك الحادثة المؤلمة.

السكرتير العصبي رد عليه محتدا وذكره بواقعة تقليد ميسوم رقصة السنبلة لصباح فخري الشهيرة المبثوثة في قناة الموسيقى العربية، ودورانه على نفسه حاملا صينية ملأى بالكؤوس والفناجين والأطباق، وسقوطه تلك السقطة المؤلمة فور نطقه بعبارات: « يغني ويرقص، سعداته.. ناشط مع راسو.. ما جاب للدنيا خبر».

الأصلع المترفع، استهل كلامه بمثل «للي فرط يكرط»، ثم حمل ميسوم كل المسؤولية لتغافله عن حقوقه في التأمين، والضمان الاجتماعي، والتغطية الصحية، ومبالغته في النشاط، وإسرافه في المرح، فهو يلبي طلبات الزبائن بكل خفة وفرح، يدندن، يوقع الإيقاعات، يرقص، ينزلق، يلعب بالكؤوس، يقوم بحركات بهلوانية... ثم أسهب في الحديث عن قانون الشغل، ليتحول بعد ذلك إلى ما ورد في مسألة العين من أصح الأحاديث وما سمعه من أعجب الحكايات.

ذو الأنف الضخم المهووس «بالجوطية» قال بأن الصندل الذي كان يرتديه بلاستيكي متآكل لا يصلح للعمل، والدراجة النارية التي اشتراها من زبون عابر غير أصلية وربما فيها خلل في الصنع.

رن هاتف ميسوم رنة عالية مثيرة، نظر إلى الشاشة، فانبسطت أساريره كل الانبساط، مشط شعره، وانخرط في الاتصال، كان صوت مخاطبه أنثويا مغناجا، تعمد الحديث بصوت مسموع ليغيض مجاوريه:

- أنا في تلك المقهى الملعونة.

- ...

- لا أعلم لم أتيت إليها، لكنني أتيت، ربما أتيت للوداع الأخير، ربما للذكرى، ربما لشيء آخر لا أعرفه.

- ...

- لن أتأخر، سأكون هذا المساء في المطار قبل ثلاث ساعات من موعد إقلاع الطائرة، كل شيء جاهز، جواز السفر والتذكرة وحقيبة الظهر الصغيرة، والهدية...

- ...

- أتحرق شوقا لرؤيتك.

- ...

استثارته العبارة الأخيرة، وغمره الاغتباط، التفت إلى الجماعة المشدوهة، كانت أعناقهم مشرئبة للتطلع، وعيونهم متسعة لاختلاس النظر، وآذانهم الفضولية منتصبة لاسترواق السمع، ابتسم ابتسامة هادئة هازئة، احتسى ما تبقى في الكأس حسوات متتابعة، نهض، تقدم خطوتين إلى الأمام، وقف، ثبت العكازين على الأرض تثبيتا، شد بقوة على المقبضين المبطنين، رفع عينيه ليستوثق من علو السقف، مال برأسه قليلا إلى الوراء، دفع رجليه إلى الأمام، أرجحهما مرة، مرتين، ثلاث مرات، ثم استوى بالمقلوب، الرأس في الأسفل، والرجلان مفتوحتان في الأعلى، ظل محافظا على توازنه، مادا عنقه إلى الأمام، العضلات مختلجة راجفة، والأعصاب منضغطة متشنجة، وقسمات وجهه المحتقن بين اشتداد وارتخاء.

غمغم النادل الثقيل في كل شيء: «نحن في مقهى وليس في سيرك»، أما المتقاعدون القاعدون فوقفوا يتفرجون ويعلقون بانبهار:

- صلابة.. رشاقة.. ثبات.. توازن، يا له من أكروبات!

- ما أعرض كتفيه، وما أقوى ذراعيه!

- شجاع واثق من نفسه، «واخا عضو الحنش مازال يتحزم بالحبل».

- انظروا، العكازان من النوع الرفيع، البدلة الرياضية التي يرتديها من أشهر الماركات العالمية، الحذاء الرياضي كذلك، هل تعرفون أن قيمة ما يرتديه أكبر من معاشي؟

خانه الثبات، وخذلته القوة، فاضطرب العكازان، واختل التوازن، وانزلقت القاعدتان المطاطيتان، واحدة إلى اليمين، وواحدة إلى الشمال.

كانت سقطة أخرى.

وكان الارتطام.

وكان النزيف.

وكان ما كان...

بريشة الرسام الفرنسي فيرول بونيميزون (1766-1827)

# أبركان برتقالة شمس صغيرة

إدريس الملياني

في أبركان
تتعلق الشمس
بأغصان البرتقال ،
لأنها لا تريد
أن تميل إلى المغيب.
الأرض هناك
تخضر حين تبتسم ،
والريح تمر محملة
برسائل حب
من بساتين
تصلي بلون الذهب.
في الصباح
يتدلى الضوء من الأغصان
كأنه فاكهة أخرى
لم يكتمل نضجها بعد ،
والأشجار
لا تثمر برتقالا فحسب
بل تعلق شموسا صغرى
كي لا يبرد العالم.
في شوارعها
يسير العطر قبل الناس ،
وتنحني الريح
لتشرب من ظلال البساتين.
وفي الساحة
برتقالة حجرية
تجلس الشمس
حولها للراحة
من سفرها الطويل.
هنا كل برتقالة
شمس صغيرة
تعلمت كيف تسكن الكف
من غير أن تحرقها.
وتعلو نافورة
من ماء وضوء ،
يراها الأطفال لعبة ،
ويحسبها العشاق موعدا
يليق بقبلة مؤجلة
أو قبلة عذبة
مطبوعة على خد النهار.
والجائعون
يشعرون أمامها
أن الوطن
قد يكون أحيانا
حجرة
ناضجة الرائحة
قبل نضج الثمار.
وحتى الحمام
وسائر الطيور
مقيمة أم مهاجرة
تحط قربها متأملة
كيف صارت شجرة
كاملة
في حجم قبضة يد.
أبركان سحر ،
ليس فيه نفخ بنات
لبيد ولا نفث عقد.
إذا أطلت
ينسى الناظرون
أسماء الجهات.
الجبل خلفها
يحرس نومها الحجري ،
والسهل يمد لها
مرآة من خضرة
كي تتأمل جمالها
بصمت.
وكلما طلعت عليها
الشمس ظنت أن لها
أختا صغيرة على الأرض.
والمحبون إذا جلسوا
في ظلها
سمعوا قلوبهم
تتكلم بنقاء نادر ،
وتعلموا من برتقالها
أن الحلاوة الحقيقية
تحتاج صبر الفصول.
أما المجانين
فيعرفون سرهم وحدهم :
أن بعض المدن
لا تزار ،
بل يصاب بها القلب.
البيوت هناك تنام
على كتف البساتين ،
وتصحو على نداء العطر.
وكل زاوية
تملك قدرة ساحرة
على إرباك العابرين بالجمال.
ومن نام بعيدا
عن كثب منها
رأى في الحلم
بساتين تمشي نحوه ،
وسمع الريح تقول :
هنا ... لك
مقعد في الظل ،

وقلب تركته
ينتظرك.
وفي ليالي الوحشة
تجلس المدينة في صدره
هادئة كأم ،
وتهمس :
مهما تأخرت ،
فالطريق يحفظ اسمك ،
والباب مشرع أبدا
ما برح عاشقا قدومك.
وإذا سألوه : أين بيتك؟
أشاردون مواربة
إلى جهة الشرق والشوق
ووجهة الود والوجد.
هي تلك التي
كلما ابتعدت عنها
ازددت اقترابا منها ،
وإن حاولت نسيانها
أزهرت فيك من جديد.
ليست مدينة ،
إنما بوابة سهل مديد
كلما ضاقت الدنيا
انفتحت على أفق بعيد.
ومشارف نور
إذا أظلم الداخل
أشرقت.
وشجرة قلب
كلما يبس الحنين
أورقت.
وثمرة حب
تؤجل الفصول قطافها.
ومواسم لا تغادرها الشمس
حين تذكر أسواقها
تزهر الحواس.
ووطن صغير
يكبر كلما ابتعدنا عنه.
فلا بداية تسبقها ،
ولا نهاية تلحقها ،
بل عبور مستمر
منها إليها
وواجهة مفتوحة دائما
على جهة الشرق
ووجهة الشوق
وجبهة الحنين
إلى عيون المها
بين جنة الفردوس
و «العتروس».
وهي ليست مدينة ،
بل طمأنينة
تمشي على الأرض.
ووعد قديم العهد
والعود الأبدي الجديد ،
بأن للجمال عنوانا
وأن الشوق يعرف الطريق
إلى بيته ،
ذكر أم لم يذكر اسمها ،
في أبركان.

- مدينة أبركان : عاصمة البرتقال، اسمها الأمازيغي يعني الأسمر، نسبة إلى وليها الصالح امحمد أبركان.
- عتروس: الجدي، رمز للإله عثتر، عتر، المعبود السبئي القديم: عترهس، بإضافة حرفي هاء وسين للتعريف، فيقال :عترهس، يعني عتر ، عطر، نسبة إلى عطارد، وعتيرة ذبيحة كانت تقدم للإله عثتر في الجاهلية، وعترة هي نسل الرجل، وإذن :عتروس هو عترهس الإله العربي اليمني القديم.
-في أبركان : مبدع مهرجانها القاص الصديق الأعز محمد العتروس.

# تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار لابن بطوطة

## الجزء الثاني

عبد الفتاح الزين
سوسيولوجي ورئيس اللجنة العلمية لمؤسسة عبد الهادي التازي

**على ضوء تعامل الأستاذ عبد الهادي التازي معها في كتابة التاريخ الدبلوماسي للمغرب**

**3- كيف تعامل الأستاذ عبد الهادي التازي مع «تحفة النظار» لابن بطوطة في كتابة «تاريخ المغرب الدبلوماسي»؟**

وكما أشرنا إليه أعلاه، فإن نصوص الرحّالة تُعدّ من أغنى المصادر «غير التقليدية» لكتابة التاريخ الدبلوماسي، لأنها تكشف ما لا تقوله الوثائق الرسمية، خاصة ما تعلق بالممارسات، والطقوس، والوساطات غير المرئية ... ويتجلى هذا بوضوح عند توظيفها في مشروع عبد الهادي التازي، خاصة في عمله الريادي «التاريخ الدبلوماسي للمغرب.» فالمرحوم، اشتغل على عدد من الرحالة المغاربة ضمن هذا الحقل المعرفي الذي يعتبر من رواده ومؤسسيه، وأول من ألف فيه خاصة بالمغرب.

وعلى ضوء هذا السؤال، سأقوم بتفكيك الجواب في محورين مترابطين:

أ- قيمة نصوص الرحالة في كتابة التاريخ الدبلوماسي وأهميتها:

- تجاوز محدودية الأرشيف الرسمي: فالوثائق الدبلوماسية الكلاسيكية (مراسلات، معاهدات...) تكشف للدارس عمّا تريد الدولة قوله أو ترغب فيه ...، لكن نصوص الرحالة تكشف عما حدث فعليًا في اللقاءات، والفوارق بين الرسمي والممارَس بل يمكن استنباط معلومات مهمة باستقراء حتى الرقابة الذاتية مقارنة بنصوص أخرى (قد تكون نصوص الآخر). فالرحالة يلتقط الهامشي الذي هو في الحقيقة جوهري.

- الكشف عن الدبلوماسية غير الرسمية (Informal Diplomacy): فنصوص مثل نص ابن بطوطة تُظهر دور العلماء والتجار كوسطاء. كما أن الهدايا كأداة تفاوض، والضيافة ينظر إليها كآلية اعتراف سياسي. وهو ما اشتغل عليه الأستاذ عبد الهادي. وهنا نكتشف أن الدبلوماسية ليست فقط سفراء ومعاهدات، وإنما أيضا شبكة علاقات اجتماعية وثقافية.

- تحليل الطقوس الدبلوماسية: فنصوص الرحالة توثق طقوس الاستقبال في البلاطات، وآداب المجالسة وترتيب الجلوس إلى جانب لغة الخطاب ... وغيرها من العناصر التي تكشف عن هرمية السلطة، وتمثل السيادة، ولغة الجسد السياسي من لباس، وحركات، وسينوغرافيا للقاعات ... (المعمار، الأثاث، الأطعمة، ...).

- رصد صورة الدولة في الخارج: فمن خلال نصوص الرحالة المغاربة، يمكننا التعرّف على كيف يُرى المغرب مثلًا في البلدان التي زارها الرحالة (مثلما هو الحال في رحلات ابن بطوطة)، وتحدثوا عنها. فالرحالة ينقل السمعة الدبلوماسية، مكانة السلطان، صورة النخبة، المعرفة بالبلد ومقوماته المجتمعية (الإشعاع الثقافي والحضاري) ...

- تتبع الشبكات العابرة للحدود: ذلك أن الرحالة يقدمون معلومات مثلا عن طرق الحج، وشبكات العلماء، والطرق التجارية ومساراتها ... وهذه الشبكات تتمثل في البنية التحتية الحقيقية للدبلوماسية والتي تسهر عليها وترعاها الدولة.

- فهم «الدبلوماسية الثقافية» (الدبلوماسية العامة بلغة اليوم): وذلك من خلال اللغة، والدين، والعادات، والتقاليد ... فاستقراء النص سيساعد في تبيان كيف تُمارس «القوة الناعمة» بلغة اليوم، وذلك قبل ظهور المفهوم نفسه اليوم.

ب- منهجية المرحوم عبد الهادي التازي في بناء حقل التاريخ الديبلوماسي للمغرب: فقد انتبه الأستاذ عبد الهادي التازي في مشروعه التأسيسي للتاريخ الدبلوماسي للمغرب إلى كل هذا، وتميز أيضا بكونه كان يجمع بين المؤرخ والدبلوماسي الممارس إلى جانب كونه من القلائل من بين خريجي القرويين (حصَل على شهادة العالمية في 1947) الذين انتقلوا إلى التعليم العصري؛ حيث حصل على شهادة معهد الدراسات المغربية العليا (Institut des Hautes Etudes Marocaines)، وحصل على شهادته سنة 1953)، وهو ما أهله لولوج كلية الآداب بجامعة محمد الخامس (نال دبلوم الدراسات العليا في التاريخ في 1963)، ثم حصل على دكتوراه في الآداب من جامعة الإسكندرية بمصر سنة 1971 (أطروحته حول جامعة القرويين: المسجد والجامعة بمدينة فاس). وهذا ما ساعده على بناء منهجية خاصة قام فيها بالتوليف بين منهجية العالم الفقيه والباحث الأكاديمي العصري في توازن معرفي وتكامل منهجي بعيداً عن الانتقائية. وهكذا نجد منهجيته تقوم على ما يلي:

- توسيع مفهوم الوثيقة الدبلوماسية: فالأستاذ التازي لم يكتف بالمعاهدات، والرسائل الرسمية، والمؤلفات التاريخية؛ حيث كان رحالة باحثا. وهكذا، اعتمد إلى جانب هذه الوثائق على نصوص الرحالة، وكتب الجغرافيا، والتراجم ... أي أنه أعاد تعريف المصدر الدبلوماسي.

- المنهج التكاملي (Interdisciplinary): فقد جمع بين مراجع التاريخ، والسوسيولوجيا، الأنثروبولوجيا دون إهمال فقه السياسة الشرعية، والنوازل ... وحتى الأدب والشعر. فقد فهم الدبلوماسية وتمثلها كظاهرة اجتماعية كاملة، لا تقنية سياسية فقط.

- القراءة السياقية (Contextualization): كما عمل على قراءة كل حدث دبلوماسي ضمن سياقه السياسي والسوسيوتاريخي، وعلى ضوء فهم توازن القوى، واستقراء البنية الحضارية. فحسب منهجيته لا وجود لحدث معزول.

- تحليل الفاعلين المتعددين: وفق هذه المنهجية لم يكن يركز فقط على السلطان، وإن كان له دور مركزي بل كان يعمد إلى دراسة السفراء، والعلماء، والتجار، والوسطاء ... وحتى الأدباء (خاصة البلاط، والحاشية). وهذا هو ما تسميه السوسيولوجيا اليوم تعدد الفاعلين في العلاقات

الدولية.

- إعـادة الاعتبار للدبلوماسية المغربية: لقد كان هدفه الأسمى هو السعي إلى تفكيك التصورات الاستشراقية مع إبراز أصالة التجربة المغربية. وهو هنا يتقاطع (ضمنيًا) مع نقاد خطاب الهيمنة.

- المقارنة الحضارية: وهكذا قام في عدد من ثنايا كتابه المرجعي «التاريخ الدبلوماسي للمغرب» بمقارنات بين الدبلوماسية الإسلامية والدبلوماسية الأوروبـيـة مـع التركيز على فـرادة الدبلوماسية المغربية ومكانتها بين الدبلوماسيات الأخرى، وذلك لإبراز الخصوصيات المغربية مقارنة بالدول الأخرى، مسلطا الضوء على نقط التلاقي مع الاهتمام بما هو أصيل في الدبلوماسية المغربية.

-الاشتغال على «الـزمـن الطويل longue durée»: إنه من بين القلائل الذين يمتد تحليلهم عبر حقب تاريخية طويلة. ففي مؤلفه «التاريخ الدبلوماسي للمغرب»، والـذي يمكن اعتباره موسوعة للدبلوماسية المغربية الّتي انطلق توثيقها منذ الدولة الإدريسية (788-974م) مرورا بالعصور الوسطى وحتى العصر الحديث (العهد العلوي بما فيه المغرب المستقل). فاشتغاله قريب من تقاليد مدرسة الحوليات (l'Ecole des Annales)

ج- كيف وظف الأستاذ عبد الهادي التازي نصوص الرحالة (وابن بطوطة على الخصوص)؟

يمكن تلخيص طريقته في ثلاث خطوات:

- الاستخراج (Extraction): أي التقاط الإشارات الدبلوماسية داخل النص، والتي تكون عادة على شكل لقاءات، وهدايا، ومفاوضات ...

- التأويل (Interpretation): أي فهم هذه الإشارات ضمن الأعراف، ووفق السياق الثقافي.

- الإدماج (Integration): وذلك بإدراج معلومات النص الرحلي وعطياته ضمن السرد التاريخي العام مع ربطهما بالوثائق الرسمية.

هكذا، تظهر لنا نصوص الرحالة بأنها تسمح بكتابة تاريخ دبلوماسي غير رسمي، متعدد الفاعلين، وغني بالرموز والممارسات، بينما نجد أن الأستاذ عبد الهادي التازي وسّع مفهوم المصدر، ودمج النص الرحلي في التحليل الدبلوماسي مقدما لنا قراءة حضارية شاملة. ويمكن تلخيص مشروعه في العبارة التالية «الدبلوماسية ليست فقط ما تقوله الدول في وثائقها بل كذلك ما تمارسه المجتمعات في علاقاتها اليومية بما فيها علاقاتها السلطة المركزية ووشائج العلاقات الدينية والدنيوية مع السلطان باعتباره أيضا أميرا للمؤمنين، وهو ما تكشفه نصوص الرحالة بامتياز، ومن بينها نص ابن بطوطة.

4) العلاقات بين السَّفَر (الترحال) والسِّفْر (ج. أسفار أي كتب ومجلدات) والسَّفير (= السِّفارة): كشف علاقة عبد الهادي التازي مع ابن بطوطة

وفي هذا الصدد، كخلاصة، سنحاول استثمار منهجية صاحب «حزب الجو» الذي تفاعل مع كل من «حزب البر» و«حزب البحر» في أسفاره بحثا عن مخطوطات لرحلات ابن بطوطة الأستاذ عبد الهادي التازي، وقد جمع منها 31 مخطوطة حول العالم من جهة، وفي تفاعل مع نصوص الرحلات عموما سواء كانت واقعا أو أسطورة مثل رحلات السندباد البحري والسندباد البري باعتبار أن هذه النصوص جميعها سَفَرٌ ولو بالخيال وفي المخيال من جهة أخرى، وفي قراءة رمزية لشعار هذا المعرض الدولي للنشر والكتاب (SIEL) في دورته 31 «الكتاب سَفَر، والسَّفر كتاب» - وهنا نشير إلى مكر الصدف والتاريخ، وكأن ابن بطوطة وعبد الهادي التازي على موعد بنفس الحي؛ حيث كان يقطن هذا الأخير، والذي تحول بيته إلى «مؤسسة عبد الهادي التازي».

لنبحث في العلاقة بين السَّفَر، والسِّفْر أو السَّفْر، والسَّفير. إنها علاقة عميقة تتجاوز الاشتراك الصوتي، لأنها تنحدر من جذر عربي واحد هو (س. ف. ر.)، وهو جذر غنيّ دلاليًا يقوم على فكرة مركزية يمكن تلخيصها في معاني: الكشف، والإظهار، والانكشاف عبر الانتقال والتنقل. ومن هذه النواة تتفرع المعاني المختلفة.

أ- المستوى اللغوي (الاشتقاقي)، نجد أن الجذر (س. ف. ر.) في العربية يفيد في الأصل:

-السَّفْر: الكشف والإظهار (يُقال: ?أسفر الصبح? أي انكشف)

-السَّفَر: الخروج والانتقال (وهو في العمق: انكشاف الإنسان عن موطنه)

-السِّفْر: الكتاب (لأنه يُسفر عن المعاني ويكشفها)

-السَّفير: الرسول أو المبعوث (لأنه يُظهر ما خفي بين جماعتين)

إذن نحن أمام شبكة اشتقاقية موحَّدة حيث:

- الحركة (= السَّفَر)
- النّص (= السِّفْر)
- الوسيط (= السَّفير)

وكلها تعود إلى وظيفة واحدة: إخراج ما هو خفي إلى العلن.

ب- المستوى الدلالي (تحليل المعنى):

- فالسَّفَر (الرحلة) ليس مجرد انتقال مكاني، بل هو انكشاف الذات: المسافر يخرج من سِتر المكان المألوف. وهو أيضا انكشاف العالم: نرى ما لم يكن مرئيًا. لذلك ارتبط السَّفر في الثقافة العربية بالحكمة. فهناك مثل يقول «السفر قطعة من العذاب» لأنه يكشف الحقيقة دون زينة، وكذلك «الرفيق قبل الطريق» لأنك تعرف من يسافر معك ... فدلاليًا: السفر هو كشفٌ عبر الحركة.

-والسِّفْر / السَّفْر (الكتاب) في الاستعمال القرآني واللغوي هو الكتاب العظيم (وجمعه أسفار). وسُمّي كذلك لأنه يكشف المعنى، وينقل المعرفة عبر الزمن. لهذا الكتاب خير أنيس وجليس. ودلاليًا السِّفْر هو كشف عبر الكتابة والقراءة وفك شفرات المفردات.

- أما السَّفير (الوسيط) فهو الذي ينتقل بين جماعتين، ويكشف نوايا كل طرف للآخر، ويؤدي وظيفة «الترجمة الثقافية والسياسية». ولهذا يُنظر إلى السفارة (وظيفة السفير) على أنها كشف عبر الوساطة.

ج- المستوى السيميائي (تحليل العلامة والمعنى العميق)

إذا نظرنا إلى المصطلحات الثلاثة كـنسق علامات (system of signs) نجد أنها تمثل بنية واحدة ثلاثية:

- فالسَّفَر كفعل كشف جغرافي (زيارة المواقع والأمـاكـن)، ويمكن أن يكون كشفا وجوديا (المزارات الروحية والعقدية)

- والسِّفْر كنص كشف معرفي من خلال الكتابة والقراءة

- والسَّفير كشخصية أو مهمة/وظيفة كشف سياسي وتواصلي بين طرفين أو أكثر وبأشكال مختلفة.

هذه الثلاثية يمكن فهمها كالتالي:

- من حيث كون السَّفَر انتقالا في المجال وتـرحـالا في الأرض. فهو علامة على عبور الحدود، وتفكيك الثابت أو كسر الاستقرار (نقيض الحركية).

- وهو حال السِّفْر باعتباره وسيلة لانتقال في المعنى وانتشار للمعرفة. وبذلك فهو علامة على تثبيت المعرفة عبر صِدْقِيتها، وكذلك أستدامتها من خلال نقلها عبر الزمن ونشرها بين الناس وفي مختلف الأمكنة.

- أما السَّفير فهو يقوم بانتقال بين الذوات. إنه علامة على الترجمة من لغة إلى لغة أو ثقافة إلى أخرى، وكذلك التفاوض بين الأطراف لضمان المصالح المتبادلة والتعاون، كما أنه يساهم في بناء الجسور وتوطيد العلاقات.

إن البنية العميقة المشتركة بين هذا الثالوث يمكن تلخيص علاقاتها في صيغة سيميائية موحدة، كالتالي: السَّفر من السُّفور (الكشف) يتحقق عبر الحركة (السَّفَر)، والكتابة (السِّفْر)، والوساطة (السَّفير). هكذا نجد أنفسنا أمام نموذج حضاري للمعرفة والتواصل. فلا معرفة بدون كشف، ولا كشف بدون انتقال وترحال، لا انتقال بدون وسيط أو أثر.

كما أن القراءة الفلسفية (وحتى الحضارية) لهذه المصطلحات تعكس، في العمق، تصورًا عربيًا للعالم حيث أن العالم ليس معطى جاهزًا بل يُكشَف بالسَّفر. وأن المعرفة لا تُحفظ فقط بل تُسفر (تُظهر، تكشف) نفسها في النص. كما أن العلاقات الإنسانية تحتاج إلى سفير يكشف سوء الفهم ويعيد بناء المعنى. وهذا كله يفسر لماذا الرحالة ابن بطوطة جمع بين السَّفَر (رحلة)، والسِّفر (كتابة الرحلة)، وأحيانًا السِّفارة (الوساطة). وهي كذلك صدفة الأقدار، وحصافة الاختيار من طرف أستاذنا عبد الهادي التازي الذي لعب نفس الأدوار سفيرا، وباحثا مؤلفا، ومسافرا ليجمع لنا ذخيرة ابن بطوطة عبر نتفها المخطوطة الموزعة عبر مكتبات العالم على جانب وثائق حول الدبلوماسية المغربية أثث بها موسوعته «التاريخ الدبلوماسي للمغرب» مدعما بها تأريخه للأحداث والوقائع، وسرده للمرويات، وتحليله لكل هذا.

فالعلاقة بين المصطلحات الثلاثة ليست عرضية بل هي تحول دلالي من الكشف، والإظهار، وإماطة الغطاء/اللبس أي السَّفور إلى ثلاثة أنماط من الوجود:

- وجود جسدي (السَّفر)
- وجود نصي (السِّفر)
- وجود تواصلي (السفير)

وبعبارة مكثفة في السَّفَر نكتشف العالم، وفي السِّفْر نكتبه، والسَّفير يشرحه. هكذا يمكننا القول بأن ابن بطوطة صنو لعبد الهادي التازي. ونشكر منظمي المعرض على إتاحة هذه الفرصة ليتاح لنا الحديث عن مغربيين من عصرين مختلفين هما مرآة لكل منهما. فما أحوجنا اليوم إلى استدامة العلاقة وتقويتها ليكون مغاربتنا أحسن خلف لخير سلف.

---

ملحوظة: يعود هذا النص لمحاضرة ألقيت ضمن فعاليات الدورة 31 للمعرض الدولي للكتاب والنشر المقامة بالرباط أيام 1-10 ماي 2026.

# التحولات الكونية وتجدد الخطاب الشعري: من الحداثة إلى القصيدة الجديدة

## الجزء الأول

نورالدين الزويتني

عبد الله راجع

**لا يكاد يختلف اثنان أن التحولات الكونية في الشعر تعني ببساطة قدرته على تخطي الحدود الثقافية واللغوية لتصبح القصيدة جزءاً من الإرث الإنساني المشترك، بمعنى أن الشعر لا يكتفي بالانتشار عبر الثقافات، بل يسعى إلى أن يعانق أرقى ما وصلت إليه الكتابة الشعرية عالميا من جماليات، سواء على مستوى الإيقاع أو الصورة أو البنية النصية. هنا يظهر دور التجريب والابتكار، حيث يصبح الشعر مساحة لتجديد اللغة الشعرية ومواكبة التحولات العالمية في الفن والأدب. وقد شهد الشعر بالفعل تحولات جذرية كونية خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين. وهي تحولات لم تقتصر على البنية الأسلوبية أو الشكلية للنص الشعري، بل امتدت لتطال جوهر العلاقة بين الشعر والواقع والمعرفة واللغة، مما حتم عملية إعادة تعريف لموقع الشعر في الثقافة المعاصرة.**

إن مقاربة هذه التحولات الكونية تقتضي العبور عبر مداخل متعددة، نظرًا لتشابك هذه التحولات وتداخلها، وهي ما لن تستوعبه مجرد مداخلة أو دراسة واحدة مثل هذه. لذلك سأقتصر في مداخلتي على مدخل أساسي يضيء جانبًا مهمًا من هذا التحول الكوني في الشعر: هذا المدخل هو مفهوم «القيمة المهيمنة»The Dominant كما اعتمده الباحث الأمريكي براين ماكهيل Brian McHale، أي تمييز هذا الباحث بين المهيمنة الإبستمولوجية the epistemological dominant التي وسمت الأدب الحداثي، والمهيمنة الأنطولوجية الوجودية the ontological dominant التي ارتبطت بالتحرر أو محاولة التحرر من ذلك الإرث الحداثي الذي هيمن على النصف الأول من القرن العشرين في الغرب قبل أن يواصل هيمنته لعقود أخرى في مناطق وثقافات أخرى مثل الثقافة العربية. وبرايان ج. ماكهيل (27 يوليو 1952 - 27 يوليو 2025) هو أكاديمي أمريكي ومنظّر أدبي كتب في مجالات متعددة من السرديات والشعرية، وتخصص في الأدب البريطاني والامريكي، كما تركّزت أعماله أساسًا حول ما بعد الحداثة ونظرية السرد.

محمد بنيس

ستنقسم هذه المداخلة إلى محورين متكاملين؛ في المحور الأول سأعالج المهيمنة الإبستيمولوجية المعرفية التي هيمنت على شعر الحداثة، مع الاستعانة بنماذج شعرية توضّح تحوّل النص إلى فضاء للتأمل الإبستيمولوجي. أما المحور الثاني فيتناول المهيمنة الأونطولوجية ذات الطابع الوجودي، التي سيطرت على المشروع الشعري اللاحق، ذلك المشروع الذي نشأ كما قلت على أنقاض الحداثة.

استعار براين ماكهيل، مفهوم القيمة المهيمنة من الشكلانيين الروس وعلى الخصوص رومان ياكوبسون، الذي يعرّف القيمة المهيمنة في العمل الأدبي بشكل عام على انها العنصر الذي يعلو على باقي العناصر الفنية ليمنح النص هويته الخاصة ويحدد طبيعته الأدبية. فالنص من هذا المنظور ليس مجرد تجميع لعوامل متفرقة، بل هو بناء تتفاعل فيه مكوّنات متعددة. ومن خلال هذا التفاعل، تبرز بعض العناصر وتفرض حضورها على باقي العناصر الأخرى، فتغدو هي المحرّك الأساسي لبنية النص. ففقد قارن ياكوبسون على سبيل المثال بين الشعر التشيكي في القرن الرابع عشر مع الشعر التشيكي في فترة الواقعية، ثم بعد ذلك مع الشعر التشيكي في الثلاثينيات من القرن العشرين. فلاحظ وجود العناصر نفسها في الحقب الثلاث جميعًا: القافية، ونظام المقاطع، ووحدة النبر أو التنغيم؛ لكنه لا حظ أيضا أن هناك تسلسلا هرميا بين مختلف هذه العناصر في كل حقبة، فلكل من الحقب سمة مهيمنة مختلفة، ففي شعر القرن الرابع عشر كانت القافية هي القيمة المهيمنة، وفي الشعر الواقعي أصبح نظام المقاطع هو القيمة المهيمنة، بينما في شعر الثلاثينات أصبح النبر أو التنغيم هو المهيمن1. ومن هنا تأتي أهمية القيمة المهيمنة في النقد الأدبي، إذ تساعد على كشف البنية العميقة للعمل وفهم آلياته الداخلية. وقد أشار رومان جاكوبسون أيضا إلى أن القيمة المهيمنة تشكل مركز الثقل في النص، فهي لا تكتفي بتوجيه العناصر الأخرى، بل تعيد صياغتها وتحوّلها بما يتناسب مع طبيعتها، لتصبح جميع المكوّنات تابعة لها. وكما رأينا قد تقتصر دراسة المهيمنة على نص معين أو مجموع عمل شاعر معين وقد تمتد إلى جنس أدبي كامل أو حركة أدبية بكاملها كما سنرى بعد قليل.

في محاولة براين ماكهيل الاستقرائية لتحديد ملمح بارز يميز المغامرة الحداثية في الغرب عن الكتابات التي نهضت فيما بعد على أنقاضها، توصل إلى أن السمة الأبرز في الأدب الحداثي هي طابعه المعرفي (الابستيمولوجي). أي أن القيمة المهيمنة فيه هي القيمة الإبستيمولوجية المعرفية2 مقابل ما سماه المهيمنة الأونطولوجية الوجودية التي هيمنت على الأدب الذي نهض بعد ذلك. هذه المهيمنة الإبستيمولوجية التي بصمت أدب الحداثة جعلته لا يكتفي بسرد الأحداث أو تصوير الشخصيات، بل يطرح أسئلة جوهرية مثل: كيف يمكنني كشاعر معرفة أو فهم العالم الذي أعيش فيه؟ وما هو موقعي أو دوري داخله؟ كيف أعيد بناء المعنى في هذا العالم المتشظي؟ ومن هذه الأسئلة تتفرع أسئلة أخرى: ما الذي يمكن معرفته حقا؟ من يمتلك المعرفة؟ وما مدى موثوقيتها؟ وما هي حدود المعرفة؟ وجميع هذه الأسئلة كما نرى تدور حول محور أساسي: كيف أفهم العالم وأحدد دوري فيه كفاعل بالشعر؟ كيف ابني أو أعيد بناء المعنى في ظل التشتت؟ أيضا :»ما هو معنى وجودي كشاعر في عالم متغير، وكيف يمكن للشعر كأداة معرفية أن يساعني على فهم هذا العالم وتحديد موقعي فيه. السؤال المعرفي مرتبط أساسا أيضا بهاجس معرفة الحقيقة وهو الهاجس المبطن الذي هيمن على الشعر الحداثي إذ تألق هذا الشعر في التعبير عن هذا الهاجس، هاجس معرفة الحقيقة، من خلال تحويله إلى سؤال مفتوح لا يقدّم إجابات جاهزة، بل يكشف قلق الإنسان المعاصر وارتباكه أمام عالم متحوّل. فمفهوم الحقيقة في الشعر الحداثي ليس شيئا ثابتًا، بل أفق متحرك يظل الشاعر يطارده في محاولة القبض عليه. من هنا انشغال الشعر الحداثي بتفكيك اليقين، ومساءلة اللغة، والانفتاح على الغموض لتكسير أفق انتظار القارئ، لتصبح القصيدة رحلة بحث لا تنتهي. من هنا أيضا التركيز على ثيمة القلق وهاجس تفكيك اللغة وتفجيرها وتكسير البنى

أدونيس

التقليدية والسعي الى ابتكار لغة جديدة بديلة لمقاربة المعنى ومواجهة العالم مجسدا في السلطة والمجتمع والتاريخ واللجوء إلى الرمز والأسطورة والحلم كطرق لمقاربة الحقيقة وغير ذلك من الأساليب والثيمات والأدوات.

أبرز وأقوى مثال يمكن أن نفكر فيه هو طبعا قصيدة «الأرض الخراب» للشاعر الأمريكي ت. س. إليوت التي نشرها، سنة 1922، والتي تمثل رمزًا مركزيا للحداثة الشعرية، وتعكس شعورا عميقا بالانهيار الحضاري والروحي بعد الحرب العالمية الأولى. القصيدة كما نعرف تصور عالما مفككا يبحث عن معنى في فراغ. وينتظمها خط خفي يربط بين مختلف عناصرها هو رحلة البحث عن المعنى أي معرفة الحقيقة مجسدة في الكأس المقدسة التي وحدها يمكن أن تعيد الروح إلى الخراب وتخلص الأرض من اللعنة، والكأس طبعا ترمز إلى رحلة بحث روحي وثقافي معرفي عن المعنى في عالم حديث ممزق ومحبط. لكن الرحلة في النهاية تبوء بالفشل.

نقرأ شذرات من القسم الأول للقصيدة:

وقد تملكني الخوف ، قال ماري ،
ماري ، تمسكي جيدا ، ثم انحدرنا نازلين .
في الجبال ، تشعر أنك حر
اقرأ معظم الليل ، وأتجه جنوبا في الشتاء
ما الجذور التي تتشبث ، أي غصون تنمو
من هذه الزبالة المتحجرة؟ يا ابن الإنسان ،
أنت لاتقدر أن تقول أو تخمن ، لأنك لا تعرف
غير كومة من الصور المكسورة ، حيث الشمس تضرب ،
والشجرة الميتة لا تمنح مأوى ، ولا الجندب راحة ،
ولا الحجر اليابس صوت ماء. ليس
سوى الظل تحت هذه الصخرة الحمراء3.

نفس المسحة والنبرة والروح نجدها لدى الشاعر الإيرلندي وليم باتلر ييتس W. B. Yeats، وأبرز نموذج لذلك هو قصيدته المجيء الثاني The Second Coming والتي هي رد فعل أيضا على الفوضى والدمار اللذين أعقبا الحرب العالمية الأولى. وفيها يستخدم ييتس بدوره الصور المسيحية والمواضيع المروعة للتعبير عن الشعور بالهلاك الوشيك وانهيار النظم الاجتماعية والبحث عن المعنى مقابل ذلك. غالبًا ما تُفسر القصيدة على أنها تأمل معرفي في الطبيعة الدورية للتاريخ، حيث تنتهي حقبة وتبدأ أخرى. لكن إذا كان العثور على الكأس المقدسة في الأرض الخراب هو سبيل الخلاص، فإن التبشير بالمجيء الثاني للمخلص هو سبيل الخلاص في قصيدة ييتس. ونلاحظ امتياح كلا الشاعرين من الميثولوجيا المسيحية :

دائراً ودائراً في دوامة تتسع
الصقْرُ لم يعد يسمع الصقّار.
كلُّ شيء ينهارُ ، والمركز عاجز عن التماسك؛
مطلق فوضى تعم على العالم ،
مدٌّ من الدم القاتم يتدفق ، وفي كلّ مكان
(...)
أكيدٌ هناك وحي وشيك
أكيدٌ أنّ المجيء الثاني يقتربُ.4

نفس الثيمات والنبرة والتساؤلات نجدها في معظم قصائد أدونيس. نذكر على سبيل المثال قصيدته «قبر من أجل نيويورك» حيث يرسم الشاعر مثل إليوت وييتس صورة قاتمة للحضارة الحديثة، إذ يقدّمها كجسد مشوّه بلون الإسفلت، مغلق على ذاته، بلا أفق إنساني. فالحرية داخل هذه الحضارة ليست قيمة حقيقية، بل قناع زائف يظهر في تمثال الحرية الذي يرفع خرقة باسم الحرية بينما يخنق الأرض بيده الأخرى. المال يحل محل القيم، فيصبح الجسر بين الشعر والدولار، بين ويتمان ووول ستريت، دلالة على هيمنة المادة على الروح. لكن أدونيس إسوة أيضا بييتس يستشف خيط المعنى الذي يقود إلى الخلاص عبر التبشير بالثورة ومعانقة الحرية والتحام الثائر والشاعر في شخص غيفارا وفي شخص جبران وأدونيس:

نيويورك ،
امرأةٌ من القشّ والسرير يتأرجحُ بين الفراغ والفراغ ، وها هو
السقف يهترئ؛ كل كلمة إشارة سقوط ، كل حركة رفش أو
فأس. وفي اليمين واليسار أجسادٌ تحبّ أن تغير الحبَّ النظرَ
السمع الشمّ اللمس والتغيّر – تفتح الزمن كبّوابةٍ تكسرها
وترتجلُ الساعات الباقية.
«إبحث عن الفعل . ماتت الكلمة ، يقول آخرون.
الكلمة ماتت لأن ألسنتكم تركت عادة
الكلام إلى عادة
المؤمأة.
الكلمة؟ تريدون أن تكشفوا نارها؟
إذن ، اكتبوا.

إلى قوله:

التقى غيفارا بالحرية. تغلغل معها
في فراش الزمن وناما. وحين
استيقظ لم يجدها. ترك النوم
ودخل في الحلم ،
في بيركلي ، في بيروت وبقية الخلايا ، حيث يتهيأ
كل شيء ليصير كلّ
شيء.
بين وجهٍ يميل إلى الماريجوانا تحمله شاشة الليل ،
ووجه يميل إلى الآي بي إم تحمله شمس باردة ،
أجريت لبنان نهراً من الغضبِ ، وطلع جبران في
ضفة وطلع
أدونيس في الضفة الثانية5.

و.ب. ييتس

من المغرب يمكن أن نستشهد بهرمين من أهرام الحداثة هما محمد بنيس وعبد الله راجع. لنتأمل قصيدة عبد الله راجع :»أعلنت عليكم هذا الحب» حيث يصور الشاعر بدوره الحضارة الحديثة كحضارة إسمنتية مادية، غارقة في الاستهلاك والاغتراب. يولد الأطفال في مصانع الإسمنت وينشأون في أحياء فقيرة ويكبرون في فضاءات مغتربة، بينما تختزل الأحلام في السفر لغسل الصحون في باريس أو روما. فيما الطعام المتكرر هو العدس المسلوق والشاي البائت، رمزاً للفقر والحرمان. لكن في مواجهة هذا الخراب، يستشف الشاعر أيضا خيط المعنى معلنا أن سبيل الخلاص هو الحب، والعودة إلى القلب والإنسان، أي استعادة البعد الروحي والوجداني في مواجهة حضارة القهر :

وسآتيكم في العام الماضي بحكايات أخرى عن عاصمة الاسمنت
وفي العام المقبل قلتُ لكم سيشب حريق من أقصى حي «الكُدْيَة»
حتى اخر سرداب في «سُوسيسكا» , قلتُ لكم أشْهِرُ حُبي في وجه
امرأة تمتص حنيني , وتحدثني عن بعض مشاغلها الصغرى
فأرى وطناً يتربص في عينيها البنيتين..
(...)
أرتاح الى مارسيل لأن القيم المعدومة فينا ستجيء
وعلى نغمات الغيوان أطيرُ بكم من قيسارية الحي الى «ويشيتا»
أنقلكم من باريس الى جدة
كي اتحدث عن دنيانا «المهمومة»
عن وطن عربي يتوحد في أغنية كي يتفرق في جلسات محتدّةْ
وأعرف أن شهورا ستمر
ليولد فينا ايقاع عربي يجمع ما نملك من عدّةْ
ولذا أعلنت عليكم هذا الحب

ت.س.إليوت

ولذا أعلنت عليكم هذا الحب6

---

ملحوظة: هذا النص مداخلة شاركت بها في ندوة «الشعر وأسئلة الراهن» على هامش مهرجان كازابلانكا الدولي للشعر، ماي 2026)

هوامش:

1- Roman Jakobson, Language in Literature (Harvard University Press : 1987), 42.
2- Brian McHale, Constructing Postmodernism,(London : Routledge, 1992), 146
3 -ت. س. إليوت، الأرض الخراب، القسم الأول.
4 -و.ب. ييتس، المجيء الثاني
5- أدونيس، الأعمل الشعرية الكاملة، الجزء 3، (دمشق: دار الهدى 1996)، ص 107-128
6- عبد الله راجع، الديوان، https://www.aldiwan.net/poem101744.html

# أبعادُ الكلماتِ السِّتِّ بينَ الرواية والقصة

العربي بنجلون

**الكتابةَ (كائنٌ حَيٌّ) تتناسل وتتوالد، كسائر الكائنات الحية، ولا شيءَ يأتي من فراغٍ!**

يقال إنَّ التركيز والتكثيف والإيجاز والرمز والمفارقة، هي خصائصُ الإبداع، وسماتُه الرئيسيةُ التي يتميز بها عمَّا سواهُ، سواء في نَظْم الشعر، أو في كتابة القصة والرواية...وهي، أيضًا، تُشكل تحدِّيًا للأديب المبدع نفسه، ما إذا كان قادرا على أنْ يَجْمَعَ بينها بالكلمات والأفكار والأحداث والشخصيات في مساحة ضيقة..وتتجلى هذه المكوناتُ الفنية، خصوصا، في جنس القصة، التي تأتي في أشكالٍ متنوعةٍ ومختلفةٍ عن بعضها البعض، قسَّمها النقادُ إلى (القصة القصيرة جدًّا) و(الأقصوصة) و(القصة الخاطفة) و(القصة الومضة)...ولا ينطبق هذا التقسيمُ الاصطلاحي على جنس (الرواية) بتاتًا، لأنَّ طبيعتها تقتضي طولَ الحجم، الذي ورثتْ (جيناتِه) الأصليةَ عن أمِّها (الملحمة) وأقصى ما يمكننا أن نقوله عنها إنها (رواية قصيرة)!..أما الذي لا نستطيع قبوله، ولا استساغتُه بالمرَّة، هو أن تتألف من (ستِّ كلماتٍ) فقط، أي أقصرُ حتى من القصيصة!

وبالرغم من ذلك، فقد حاول بعضُ الروائيين المغامرين، أنْ يتجاسَروا على جنس الرواية، فيُقزِّموا طولها إلى بضْعِ كلماتٍ (ضدَّ جيناتِها الموروثة) على غرار القصة الومضة، فتتفوَّق على العديد من النصوص الروائية، التي يُعتبر الحدُّ الأدنى لها أربعين ألفَ كلمة، والأقصى مائة وخمسين ألفا. ولهذا الكمِّ الهائل من الكلمات، دلالاتٌ فنية وفكرية، إذ يُفسح المجالَ للكاتب، كي يُلمْلِمَ مزيجًا من الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة، وتضمينها أفكارا وآراء وأحْورة وصراعات بالدقة والتفصيل في مساحة شاسعة، وهو ما لا تسعَهُ القصة، ولو كانت طويلة. غير أننا الآن، نحن أمام (الرواية القزَّمة) يستحيل في تكوينها أنْ تتحمَّل خصائصَ الرواية بحجمها العادي المتداول حاليا!

وقصة هذا (التقزيم، أو التقصير، أو تقليص عدد كلمات الرواية) حدثتْ صدفة، بدون تخطيطٍ أو تفكير، وتعود إلى الروائي الشهير (إرنست همنجواي) 21 يوليو 1899 - 2 يوليو 1961. وهو لم يكنْ يدري أنَّ ما أقدَم عليه، بصفته روائيًا كبيرًا، سابقة، ترتَّبتْ عنها ظواهرُ أسلوبية، سلبية وإيجابية في الحين نفسه، إذ سيعمد العديدُ من الكتاب إلى محاكاته في نصوصهم، وسيتَّخذون جملتَه ذريعة لكتابتهم المختزلة. وربما أصبح الكثيرُ منهم يستسهلون الكتابة الروائية، ويسترخصون حجمَها الطبيعي، فصارتْ مُتاحة لكل أصناف الكتاب، فالأمرُ لم يَعُدْ يقتضي إلا (حَفْنة) من المفردات في صياغة جملةٍ مؤلفةٍ من (ستِّ كلماتٍ) كي يحصلوا على نصٍّ روائي (كامل الخِلْقة) في نظرهم!

الروائي همنجواي، كما ذكرتْ سابقا في مقال عن ((طقوس الكتابة)) كانتْ عادتُه، كل يوم، أنْ ينغمس في الكتابة من بزوغ الفجر إلى شروق الشمس، ثمَّ يتخلى عنها ليقضي بقية يومه في حانة مفضلة لديه بمطعم (لوشو في نيويورك) يحتسي مشروبًا تلو مشروبٍ مع أصدقائه الكتَّاب. ويومًا ما، انْحَرَفَ بهم النقاشُ الحادُّ نحو الطول المثالي للرواية، وعندما أفرط في الشُّرْب، انطلق يفتخرُ بنفسه، ككاتبٍ عالمي، نال جائزة نوبل عن روايته ((الشيخ والبحر)) ويدَّعي أنه أفضل من الكتاب الحاضرين في فن السرد، بل تحدَّاهم بأنه يستطيع كتابة روايةٍ كاملةٍ بـ(ستِّ كلماتٍ) بدل أربعين ألفا!

ولمَّا احْتدَّ الحوارُ، وبلغ حدَّ التَّنابُذ، جرَتِ المراهنة بين همنغواي وبقية الكتاب الذين بخسوا قيمة تجربته. فكتب على منديلٍ الجملة التالية: ((للبيع : أحذية أطفال، لم تُنتعَلْ قطّ))!.. وصادفَ هذا التَّعبيرُ أوضاعًا اجتماعية ووطنية وعالمية مُزْرية في ذلك الوقت، الذي كان يشهد حروبا طاحنة، قتل فيها آباءُ أطفال، قبل أنْ يحتلَّ العيدُ، فيفرحوا بأحذيتهم، التي عُرضتْ للبيع في سوق الخردوات!..إلى غير ذلك من دلالاتٍ توحي بها الجملة / الرواية، مما جعلته يربح الرِّهانَ بكلماته المنسقة والموحية، التي حفزت الكتابَ على التقاطها من المنديل، واعتمادها كـ(صياغة) في الكتابة الروائية، قبل أن تصبح شكلا قائما بذاته، ومصطلحا شائعا، تُوسَمُ بها (القصة الومضة) عِوَضَ (الرواية)!

غير أنَّ فائدتَها الكبرى، تجلَّتْ بشكل كبير في تطوير الكتابة لدى القصاصين والروائيين، وحتى لدى الشعراء، فقصَرُها يشجع، أيًّا كان، على الكتابة، ويُحَفز على الاقتصاد الشديد في توظيف الألفاظ والجُمَل، وتصوير المواقف باختزال، وكيفية السرد بيُسر وتركيز وإيجاز وإيماء... ومنهم الروائي الشهير (جورج أورويل) الذي أتقن أسلوبَها الملهم بدقة وبراعة في روايته ((مزرعة الحيوانات))

القاص م.بن المليح

عندما صور الخنازيرَ التي كانتْ تطمح إلى الإنصاف والمساواة، فوقفتْ على رجليها الخلفيتين قائلة: ((أربعُ أرجل قوية، رجلان أقوى))!..والجملة التي أبدعها همنجواي، وإنْ كان يقصد من تركيبها جنسَ (الرواية) تفرض على من يُحللها، أو من يصوغ مثيلتَها، أنْ يتوفَّر على خلفية ثقافية وأدبية وفنية، كي يوظفها في فهْم وإدراك ما تنْويه الجملة / الرواية من أبعادٍ فكرية، يُؤوَّل بها المعنى المتوخَّى، أو المعنى العميقَ الكامنَ فيها. فبدون هذه الخلفية، التي ينبغي أنْ تتوفر في الكاتب أولا، وفي الناقد ثانيا، والقارئ ثالثا، ستفقد مضمونَها الفكري وشكلها الفني!..وليس ذلك فحسب، فقد تحول تركيبُ الجملة، إلى مثال يُقْتدى في صياغة العناوين: عناوين الكتب، عناوين الأشرطة السينمائية، عناوين المسلسلات التلفزية. وفي أسلوب كتابة الاستطلاعات، والبرامج، والوصلات الإشهارية...واليوم، نلاحظ هذا الأسلوبَ في كتابة التَّغريدات، وفي وسائل التواصل الاجتماعي وعناوين البريد الإلكتروني، وقِسْ على ذلك..فالعنوان، بكلماته القليلة، عتبة، يُلخِّص ويُلهم المتلقي المحتوى الفكري للعمل الأدبي أو الفني، إذ من خلاله، تستطيع أنْ تستنتج المعاني الضمنية...كما تبدَّى المدرسونَ والمربون هذا الأسلوبَ في تدريس تلامذتهم وطلبتهم طريقة الكتابة، القائمة على ((ما قل ودل))!..وانطلقوا من مذكراتهم وسِيَر حياتهم وخواطرهم، فهي أقربُ إلى ذواتهم، وأفضل ما يُمْكِنُهُمُ التعبير عنه بأقل الكلمات والأفكار!..لكنْ، لا ننسى أنَّ أول المستفيدين من هذه الجملة، هو (همنجواي) نفسُه، لأنه كان محررا صحافيًا في إحدى الجرائد، قبل أنْ يصبح مراسلا حربيا لها، وأثناء عمله بها، عثر في دُرْج مكتبه على إعلانٍ قديم، أوحى له بجملة المراهنة، وصيغتها كالتالي: ((للبيع: عربة أطفال، لم تُستخدمْ قط!)) فبقيتْ عالقةً بذهنه، ولمَّا حانتْ مناسبتُها، نسج على منوالها، ممَّا يدل على أنَّ الكتابةَ (كائنٌ حَيٌّ) تتناسل وتتوالد، كسائر الكائنات الحية، وأنَّ لا شيءَ يأتي من فراغ!

يقول الشاعر كعْبُ بنُ زُهَيْر مؤكدًا ذلك (بنسبة آخرون خطأً إلى أبيه زهير بن أبي سلمى):

**ما أرانا نقول إلا رَجيعًا  أو مُعادًا من لفظنا مكرورًا**

لم تقتصرْ الجملة التي استحدثها همنجواي على توظيفها في العديد من المجالات الأدبية والفنية والإعلامية، بل تعدَّتها إلى تنشيط حركة التأليف والنشر. فبعد خمسين عامًا من رحيل صاحبها، حاول ناشرون استغلالَها، فوجَّهوا نداءً لكل الكتاب، المشهورين منهم والمغمورين، بأنْ يساهموا في إعداد سلسلة من القصص، لا تتعدى ستَّ كلمات، تتوفر فيها الخصائص المكونة للقصة الأصلية، التي ألفها همنجواي، شريطة أنْ تُذكي خيالَ القارئ. وبالفعل، ظهرتْ هذه السلسلة، وحقَّقتْ نجاحا باهرا، ربَّما لحاجة القارئ إلى الكتابة المختزلة، في عصر تتحكم فيه السرعة، والقراءة الخفيفة. ومن بين تلك القصص الومضات:

**تزدهر كأوراق الشجر في مهب الريح.**
**أحرقتُ كومة قش، وجدتُ الإبرة.**
**حاولت للتو، فشلت، سأحاول مرة أخرى.**
**دفنت كل الأحلام، دون أن تذرف دمعة.**
**آذان صماء لم تسمع: أحبك.**

يعتبر النقادُ في أوروبا أنَّ حادثةَ (همنجواي) كانتْ لها آثارٌ إيجابية في تطوير الأدب العالمي، منها مسألة (تجنيس) القصة، وتحسين أسلوب كتابتها. وبطبيعة الحال، انعكست هذه الآثار على الأدب في العالم العربي. لكنْ، إذا عدنا إلى تراثنا الذي لم نكنْ نهتمُّ به، سنعثر على هذه الأشكال القصصية، التي تتوفر على الخصائص الفنية التي حدَّدْناها من قبْل، كالنوادر والطرائف والأقوال والأخبار والخواطر والألغاز والأحاجي، وغيرها من الأشكال التي تناول مقوماتِها الفنية بالدراسة والتحليل كل من الدكتورين مسلك ميمون وجميل حمداوي. ومن الكتاب الذين برعوا في كتابة هذا اللون القصصي، الكاتب عبد الرحيم التدلاوي، ومحمد بنْ المليح الذي حاول في الكثير من أعماله القصصية القصيرة جدا أنْ يُقلص (ستَّ كلماتٍ) إلى (خمسٍ وأربع)!..

ومن قصصه / ومضاته:

**صعد القمةَ: نسي الوُعودَ.**
**استنجد به: سلَّمه لعدوه.**
**أعدم كتبَه: فرح الجهل.**
**حلَّق عاليا: كسَّروا جَناحيْه.**
**اختلف الجيرانُ: احتكموا للعصي.**
**اقترض للهجرة: سَددتْ روحُه الديونَ.**
**قَتله: تصدَّر جنازتَهُ.**
**أحبَّها بقوة: استعبدتْهُ**
**فتحتْ له ذراعيها: احتلَّها**
**طالب بحقه: اتَّهموه بالجنون.**