العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 57
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 23 من محرم 1448
الموافق 9 يوليوز 2026

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

ألعبُ كُرة القلمْ !

أ ألعبُ كـرة القلم، منذ أدركني الوعي المبكِّر للألم، لا أذكر هل حين أقْلعتُ من الجذور بأول ضرس، أم حين أخطأت الطريق إلى عقلي ضالا في أهواء قلبي، فلقنتني الحياة أقسى درس، ولكنني لم أستسلم، وما زلت ألعب كرة القلم، وكل أهدافي أحرزتها في شباكي، ليس ضعفا ولكن لأني أعرف أن النتيجة محسومة سلفا لصالح الخصم، كيف لا وهو يلعب الكرة بقلمي، تماما كما يلوك البعض الثوم بفمي، ناهيك أن كل الأحكام منسوجة على المقاسات المغشوشة لبعض اللجن، ومن يتساءل ما لها في زمننا الثقافي الأغبر، صارت تتشكل بكل هؤلاء المتكررين الأقزام، ما عليه إلا أن ينظر لمصير محترفي كرة القلم الحقيقيين، سيجدهم آثروا التواري كأي شمس تبزغ في الظلال، وإلا ما قيمة الشخص، إذا صار في الأيـادي المرتعشة للقصبات، مجرد شصٍّ لاصطياد ضفدع هزيل بمستنقع، ما جدواه إذا كان سيلعب دور اللاعب والمتفرج في قناع واحد، وعوض أن تنصف بعض اللجن الإبداع الحقيقي، تجني عليه بأسوء المحن !

ألعب كرة القلم، أراوغ الأيام بما أوتيتُ من سِحْر الكلام، فينقلبُ السحر على الشاعر، ولكن لا ضيْر أن أربح نفسي ولو كان الشعر هو الخاسر، المهم أن يستمر اللاعب أو الكاتب في دحرجة الكرة إلى أعلى، أن يتجاوز في اللعب حيز العشب حيث يكلأ القطيع، أن لا يستهين بالرُّكْنيات فالغدر يأتي غالبا من الهامش، يا للوحة الساعة الإلكترونية المُسلّطة أعلى المدرجات على الرقاب، انتهت المباراة ولا أحد ممن أهدروا لأجلها الأنفاس والإحساس، عاش الحياة، ترى هل يحتسب القَدر من العمر الوقت بدل الضائع، فهو الحَكم الأول والأخير، وها نحن في آخر المباراة أو نهاية الحياة، نتلقى من الخريف أكثر من بطاقة صفراء، ومع ذلك أمرُّ كل مساء بجزّار الحي، وأسأله أن يساعدني في الحفاظ على روحي الرياضية، بأنْ يودعها إلى أجل غير مسمى في ثلاجته شديدة التبريد، وحين يفتح أبوابها الضخمة بسِعة اندهاشي على مرأى العالم، أجد أن الجثث قد سبقتني إلى الازدحام في رفوف هذه الثلاجة، فأنصرف بروحي الرياضية، لا أتركها شاغرة عن الأمل، أعانق بها على الأقل لاعبا هزمني في غيابي!

ألعب كرة القلم، بدأت مساري مع الهواة في نوادي الشباب الورقية، لأحترف في ما بعد بنادي جريدة العلم، لم أكن وأنا غض طري، بسعة الرؤية الكافية لأدرك أن أي قارب أشكله من ورق، لن يكون سكرانا كقارب آرثر رامبو، إنما مآله بعد أن أمخر على متنه في حلم مستحيل، هو التسمُّم بأول قطرة حبر حدّ الغرق، لحسن الحظ أن المباراة كانت ما زالت في بدايتها، والحَكم أيقظني من الحلم بصفّارة الإنذار قبل أن أحترق!

ألعب كـرة القلم، وأوثـر الجناح الأيسـر، هناك مكمن القلب على امتداد خط التّماس، هناك أركض بجوار المدرجات قريبا من الناس، عين على الكرة تتقافز في العشب، وأخرى تقيس في الجمهور نبض الشعب !

محمد بشكار

الدكتور أحمد بلحاج آية وارهام شاعرا وروائيا وناقدا في أربعة إصدارات جديدة

جفوَى

صدرت للشاعر الباحث الدكتور أحمد بلحاج آية وارهام عن دار عالم الكتب الحديث بالأردن في الثلث الأول من عام 2026م رواية «جفوى»، وتُعد عملاً أدبياً وجودياً وفلسفياً عميقاً، يغوص في أعماق الأزمة الإنسانية من خلال استعارة كبرى هي «الماء». فالرواية لا تتعامل مع الجفاف كظاهرة مناخية عابرة أو كارثة بيئية فحسب، بل تقدمه ككيان حي، ووحش زاحف، ومرآة تعكس الحالة الروحية والأخلاقية للمجتمع البشري.

العنوان نفسه «جَفْوَى» يحمل دلالات مزدوجة؛ فهو يشير إلى الجفاف المادي (العطش)، وإلى الجفاء العاطفي والروحي (القطيعة مع الذات، مع الآخر، ومع الكون). تدور أحداث الرواية في قرية «الموق» التي تعاني من «الجفاف الكبير»، لتتحول رحلة البحث عن الماء إلى رحلة بحث عن المعنى، وعن الإنسان المفقود داخل الإنسان.فالماء يتحول من مجرد مادة كيميائية (H_2O) ضرورية للبقاء البيولوجي، إلى رمز مقدس للحياة، للرحمة، وللصلة بين الخلق والخالق، وبين الإنسان والطبيعة. فالنص السردي يطرح فكرة أن «الماء ليس سائلاً يبلل الشفاه، بل هو الرحمة التي تسري في عروق الوجود». وبالتالي، فإن اختفاء الماء ليس عقاباً إلهياً تعسفياً، ولا صدفة طبيعية عمياء، بل هو نتيجة حتمية لـ «جفاف الروح». عندما يتحول الإنسان إلى كائن أناني، جشع، وقاطع لرحمه مع الوجود، ينقطع عنه ماء الحياة.

إن الرواية تقدم مقاربة صوفية-وجودية للعلاج؛ فالماء «كائن خجول يخاف من الضوضاء ونية السلب»، ولا يُكتشف إلا من خلال «السكون»، و«الاستماع»، و«التواضع». هنا، تنتقد الرواية النموذج الرأسمالي والاستهلاكي الذي يحول الموارد الطبيعية إلى سلع قابلة للبيع والشراء (كما يجسد شخصية «زيدان الظمآن» وتاجر المياه)، وتقابلها بنموذج روحي يرى الماء «هبة» و«علاقة» تحتاج إلى طرفين صادقين.

تمتاز الرواية بلغة شعرية كثيفة، غنية بالاستعارات والتشخيص (Personification). فالشمس «تهاجم»، والصمت «يحرس»، والماء «يخجل»، والظل «يسبق الجسد». هذا الأسلوب ليس زخرفة أدبية فحسب، بل هو أداة سردية تجبر القارئ على الخروج من المنطق المادي المباشر إلى المنطق الرمزي والأسطوري.

كوجيطو الذات في الرواية العرفانية

كتاب آخر جديد للدكتور أحمد بلحاج آية وارهام، رأى النور أخيرا عن المكتب العربي للمعارف بمصر في طبعة أولى سنة 2026م، يطرح فيه مقاربة نقدية وفلسفية عميقة لأعمال د.عبد الإله بن عرفة، تعيد تعريف مفهوم «الذات» في الأدب العربي المعاصر.

تمثل جسراً معرفياً يربط بين الفلسفة الغربية الحديثة، ممثلة في «الكوجيطو» الديكارتي، والتصوف الإسلامي والعرفان، متخذا من الأعمال الروائية لابن عرفة حقلا تطبيقيًا خصبا لاستكشاف أبعاد هذا التماهي.

حيث ينطلق المؤلف من إشكالية مركزية تتمثل في سؤال الذات: كيف يتشكل الوعي والكينونة في فضاء سردي يمزج بين العقلاني والنوراني؟ يجيب الكتاب عبر تتبع تطور مفهوم الذات من ثباتها كمركز للعقل المفكر عند ديكارت («أنا أفكر إذا أنا موجود»)، إلى سيولتها وتحولاتها في الفكر الفلسفي اللاحق (كانط، سارتر، ريكور، وهيغل)، وصولا إلى تجلياتها في «الرواية العرفانية». هنا، لا تكون الذات مجرد كيان معرفي منعزل، بل تصبح «ذاتا معيشة»، ومتحولة، وممتدة في فضاءات روحية تتجاوز حدود الأنطولوجيا الغربية لتصل إلى مرتبة «التجلي».

يقع الكتاب في أربعة فصول رئيسية، تسبقها مقدمة تمهد للإشكالية وتليها خاتمة تستخلص الرؤى النهائية.

يخصص المؤلف الفصل الأول لتأصيل مفهوم الكوجيطو فلسفيا، حيث يستعرض لحظة اليقين الديكارتي كنقطة انطلاق للوعي الذاتي.

وفي الفصل الثاني يدخل القارئ إلى صلب الموضوع عبر تعريف «الرواية العرفانية» كنمط سردي تفردي. يرى المؤلف أن رواية عبد الإله بن عرفة ليست مجرد سرد لأحداث، بل هي «رحلة نورانية» و«مدوّنة بأشعة المعرفة».

أما في الفصل الثالث فيتعمق في الآليات الداخلية للنص، مركزاً على مفهومي «العين الباطنة» و«الحضور الذاتي». يشرح المؤلف كيف أن «العين الباطنة» ليست مجرد استعارة، بل أداة معرفية تسمح للذات برؤية ما وراء المظاهر الحسية والاتصال بالحقيقة الإلهية.

ويخصص الفصل الرابع لتحليل الأدوات الفنية التي وظفها بن عرفة لتحقيق مشروعه العرفاني. حيث يبرز هنا مفهوم «الكتابة بالنور» كأداة مركزية؛ بها تتحول الكلمة من مجرد دلالة لغوية إلى طيف روحي وجسر يعبر بالذات من الواقع إلى الخيال الملون بالنورانيات.

ويختتم الدكتور أحمد بلحاج آية وارهام دراسته بالتأكيد على الترابط العميق بين فلسفة الكوجيطو والرواية العرفانية. فالذات في مشروع بن عرفة هي ذات مركبة، تتحرك بين الفناء والبقاء، والنور والظل، وتتفاعل بعمق مع النصوص المقدسة. إن هذه الدراسة لا تقدم قراءة لأعمال روائي معين فحسب، بل تؤسس لنظرية نقدية في «الرواية العرفانية» كنسق سردي معرفي وروحي متماسك.

شكل خارج الأشكال: غفا وتمطى

يأتي هذا الديوان كإضافة نوعية لمسار الشاعر والمفكر الدكتور أحمد بلحاج آية وارهام، الذي يجمع بين عمق التجربة الصوفية وحداثة الرؤية النقدية. لا يقدم الديوان مجرد نصوص شعرية تقليدية، بل يطرح نفسه كـ «مشروع جمالي» يتجاوز البنية الشكلية المألوفة، مستندا إلى مقدمة فلسفية عميقة تضع الشعر في مرتبة «تكميل للحياة» و«صيانة للذاكرة والخيال».

يركز العنوان «شكل خارج الأشكال» على فكرة تجاوز القوالب الجاهزة؛ فالشعر هنا ليس التزاما بوزن أو قافية فحسب، بل هو بنية مظهرانية وجوانية تعكس «جوانب الحياة الخفية». أما الجزء الثاني من العنوان»غفا وتمطى»، فيحيل إلى حالة من السكون الحيوي، والاسترخاء الوجودي، حيث يغفو الوعي الظاهري لتمتد روح النص في فضاءات التأويل اللامحدود. يرى المؤلف أن المتعة الأدبية هي معيار القيمة، وأن الشعر استجابة لغريزة التعبير والإدهاش الجمالي، وهو ما يبث الدفء والصدق في الوجدان أمام شراسة الزمن.

يتكون الديوان من 100 نص شعري قصير جدا، تتراوح بين سطر واحد وعدة أسطر قليلة، مما يجعلها تصنف ضمن جنس»الشعر المكثف» أو «الومضة الشعرية» (Shorthand Poetry)، مع تأثر واضح بتقنيات الهايكو وقصيدة المحو، كما أشارت المقدمة.

خرائط لا توصل إلى الذات

في الثلث الأول من هذا العام 2026 خص الشاعر الدكتور أحمد بلحاج دار خطوط وظلال برواية تحمل عنوان:»خرائط لا توصل إلى الذات»، وهي عبارة عن سيمفونية الصمت ومقاومة الوجود المُهمَل، وعمل روائي فلسفيّ وجوديّا بامتياز، يتجاوز السرد التقليدي ليغوص في أعماق الوعي الجماعي والفردي لسكان «توبقال العليا»، تلك القرية المغربية المعزولة جغرافيًا ورمزيًا. الرواية ليست مجرد حكاية عن قرية محاصرة بالثلوج، بل هي استقصاء دقيق لـ»الوجود المُهمَل» كشرط إنساني أولي، حيث تتحول العزلة من عقاب إلى رحم للولادة الجديدة، ويتحول الجليد من عدو طبيعي إلى مرآة تعكس اغتراب الإنسان الحديث. عبر ثلاثين فصلاً مشحونًا بالرمزية والشعرية، يرسم الكاتب خريطة جديدة للوعي، لا تعتمد على الإحداثيات الجغرافية، بل على إحداثيات الزمن الداخلي واللغة الصامتة.

تقوم الرواية بتفكيك مفهوم الزمن الخطي (زمن السلطة والتقويم والمواعيد النهائية) وتستبدله بزمن عضوي ومحسوس. زمن توبقال، يُقاس بـ «القطرة» (وحدة الحياة والماء)، و«الانفصال» (لحظات التحول الداخلي)، و«الذاكرة الجغرافية»حيث تتداخل الأماكن مع الأحداث. هذا التباطؤ الزمني ليس ضعفا، بل هو فعل مقاومة جذري في عالم يُدار بالسرعة الرقمية.

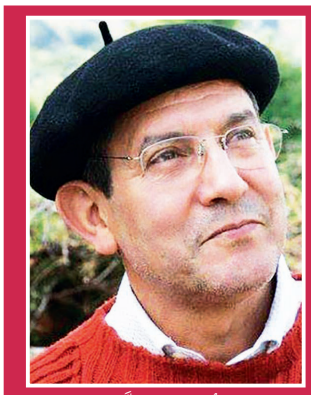
وَلذا فالمكان في الرواية ليس خلفية ثابتة، بل هو كائن حي يتنفس ويتفاعل. «فالحفرة التي تتنفس»، و«البئر الجافة»، و«غرفة المرايا المقلوبة»، كلها أمكنة ذات دلالات نفسية وفلسفية عميقة.

يعتمد الروائي على لغة شعرية كثيفة، حيث تتحول الأشياء اليومية إلى رموز كونية.

لماذا هذه الرواية؟

هي رواية عن الحرية الداخلية، تطرح سؤالاً مصيريًا: كيف نبقى أحياءً ومعترفا بوجودنا في عالم يحاول محونا؟ الإجابة تكمن في رفضنا للغة المستعارة، وفي شجاعتنا على انتظار الجواب حتى لو تأخر، وفي قدرتنا على تحويل الألم (الجليد) إلى وعي (المُبصر).

عاري عليك أبو كلام*



أحمد لمسيَّح

1

مديت يدي – احنى صوتي
درّيت حروف الخاطر / على ورقة
ما سمعت صوت
ما شفت كلام
كفَّنْتْ راسي بحروفي
ودفنتْ كلامي
لَّا ما لقاش ورقة .

2

حماق كاسي لَّا اخوى
عمتْ في « خَيالي « نسقيه
الورقة شافت
ضحكت
خلاّت المداد مغبون
ما لقى ما يقول .

3

قلتْ لمزاجي : راه عندك التحريرة
سركل فين بغيتي
ما نكونش معاك
غادي نبقى فرَّادي
.....
.....
سرح بيَّ « خَيالي « ودرت شي دويرات
وتحت شجرة تمدّيت في ظلها
وسْرَح منامي
طاحت تفاحة / فقتْ
لقيتهم دايرين بيَّ
قالو : لقينا جثة « خَيالك «
جنبها ورقة سميتك فيها .

4

بغيتْ نتهجَّى سميتي والضباب على عينيَّ
مدّيت يدي نمسح الضباب / غلبْ عليَّ
احنيت نفاقد ظلي
قال لي : إيلا بغيتِ شوف ورقة .

5

الريح بدات تتقلقل
ردمتْ ما زرع « الخَيال «
ازحف الهم مخبِّي
كل شي طار
تخالط كلشي
وارتاحت بين يدي ورقة من اشجار العرعار
سوَّلْتْها على طريقها
قالت : قاصدة ورقة .

6

دمعة من سحابة توخْرَت من الخريف
تدلاّت سالف محنِّي
تغمست في الدواية
واحرن « الخَيال « – بقى حابض ،
طلاّت من المداد فراشات
وزَوْقَت ورقة .

7

ما شفتش راسي في المراية
شفت حروف تتراقص – تطلبني
نسلَّفها من « خَيالي « شي احماق
احنيت على كاسي
شفت فيه حروف تتراقص
عترت في ظلي شفت حروف تتراقص
في الحيط ،في السقف ،في جنبي ،فوق راسي
تحت الدوش حروف تتراقص
قلت : التسليم ،آش بغيتو ؟
قالو : بغينا ورقة .

8

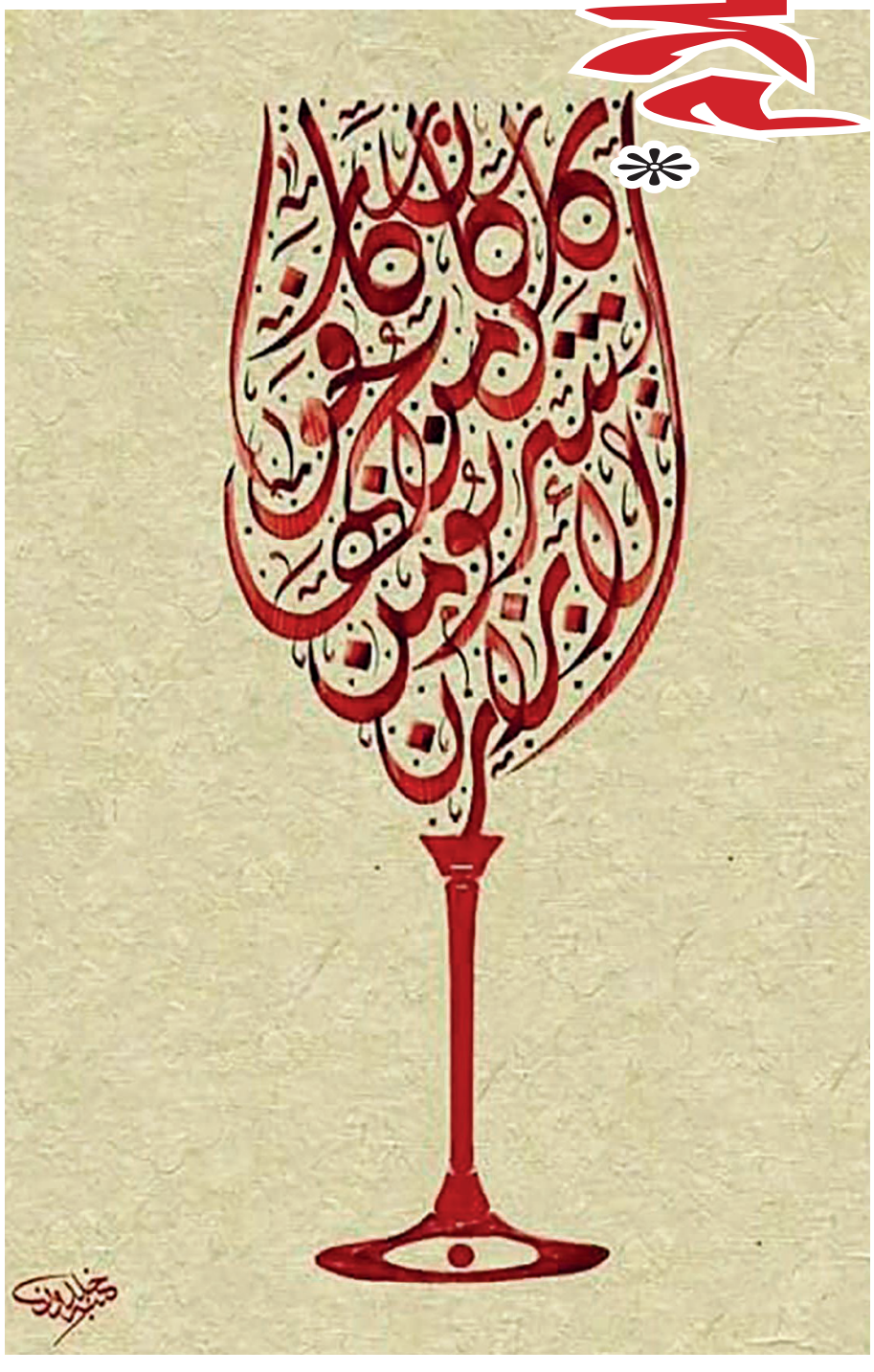
جمعت الخاوي من كلامي
قلت نعمَّر به كاسي
احرن الكلام وبغى « كاس نقي « **
ازرعت الفتلة قبل الحبل
ذاب القفص وطار القفل
شفت الحيوط اوراق اوراق
نيتي مدفونة – من ورا مرايتي تطل
.....
راب الكلام – دفنو الظل
قلت نبكي بحال اللي سبقوني
نسعى المحنَّة
لقيت العقل طل
رمى غلالتو
راح للنور يرتَّق المنسج اللي تنسل

9

تقَّل عليَّ سكاتك وانا غاطس ساهي في ذاتي
نتسناك تكوني منارة وانا سندباد مجلي
عايم في دواخلي
سفينتي ورقة مبشورة
تمنيتها تكون بالصح – ندفن حروفي كنز
فيها .

10

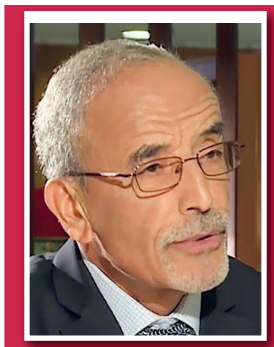
شدّيتْني ورميتْني على ورقة
مالقيت كتابة – مالقيت سر
قلت نفْنى باش نفنَّن
نكون زهرة نهديها لورقة



*- نص تجمَّع في ماي 2026 تعبير كان يردده أبا ادريس (الخوري)

الكتابة الروائية والهندسة

الجزء الأول



د/عبد العالي بوطيب

تبحث هذه الدراسة ، كما يصرح بذلك عنوانها ، في آليات تفعيل دينامية الكتابات السردية عامة ، والروائية منها على وجه التحديد ، والتي يمكن تلخيصها إجمالا في آليتين رئيسيتين ،مختلفتين ومتكاملتين ،في نفس الوقت :

الأولى داخلية : تقوم على مبدأ تطوير الكتابة السردية من داخل القواعد الفنية الخاصة بها فقط ، بعيدا عن كل استعانة خارجية بمقومات أجناس و فنون أخرى مغايرة ، تماما كما حصل مثلا للشعر العربي حين انتقل من الشعر العمودي القائم على البحور ، لشعر التفعيلة ، فقصيدة النثر ،وقد أسميناها داخلية لأن مجال البحث في طرق تطوير كتابتها ينحصر عموديا في صلب المقومات الفنية الذاتية المميزة للجنس الأدبي المطلوب تطويره ، و لا يتعداه لغيره من الأجناس الأدبية والفنون الإبداعية الأخرى. و هذا ما يجعل هذه الآلية ، على أهميتها ، محافظة بالنظر لحرصها الشديد على مبدأ استقلالية الأجناس و الفنون عن بعضها البعض ، و صيانة حدودها من كل اختراق محتمل قد (يفسد) صفاءها. كما قال بذلك بعض الفلاسفة اليونانيين كأفلاطون (+) ،وأرسطو(+) مثلا.

و الثانية خارجية: تقوم ، خلافا لسابقتها ، على توسيع فضاء البحث عن سبل تطوير الكتابة السردية لتشمل أجناسا و فنونا مغايرة أخرى ، ما دام ليس هناك ما يحول دون هذه الاستعانة و يمنع من قيامها ، خصوصا حين يتعلق الأمر بجنس الرواية المعروف بقدرته الخارقة على استيعاب مختلف الأجناس و الفنون الأخرى ، مع احتفاظه الدائم بهويته الأجناسية الخاصة ، كما أشار لذلك ميخائيل باختين على وجه التحديد (+) . وهو ما تؤكده الممارسة الروائية التجريبية ،العربية منها و الغربية ، على حد السواء ، بانفتاحها الكبير على أجناس و فنون عديدة و مختلفة ،اعتبرت إلى الأمس القريب غريبة عن حقل الرواية ، كالشعر ، المسرح ، السيرة ، السيرة الذاتية ، التاريخ ،الرسم ،النحت ،والسينما ..إلخ. مما أصبح يعرف نقديا بالكتابة البينية ، حسب البعض (+) ، أو الكتابة العابرة للأجناس و الفنون ، حسب البعض الآخر (+) .

ب

بما أن مداخل معالجة هذا الموضوع عديدة ومتنوعة، بعضها له علاقة باهتمامات الكاتب المعرفية والوظيفية(+)، فيما البعض الآخر يمس طبيعة الحكاية المحكية وانشغالات شخصياتها(+)، إلى غير ذلك من الجوانب الروائية الأخرى ذات الصلة بهذا التقاطع، مما لا يتسع المقام لتفصيل القول فيه . فقد استقر اختيارنا على معالجة أحد أبرز جوانب هذا الانفتاح الإبداعي، ويتعلق الأمر تحديدا بمجال استفادة الروائي من التقنيات الهندسية في تشييد معمارية نصه، ما دامت الرواية، أولا وأخيرا، فضاء نصيا يحوي حكاية (أو حكايات) معينة، يتطلب تقديمها تصميما فنيا دالا، يخضع لتخطيط هندسي معلوم ، يفترض تناسبه التام والمقاصد التواصلية والجمالية للكاتب، خصوصا إذا علمنا أن الحكاية الواحدة يمكن تقديمها بأكثر من وسيلة وطريقة، تضفي كل واحدة منها على النص أبعادا فنية ودلالية متميزة خاصة: (فبنية القصة مستقلة عن التقنيات التي تتولى تأديتها، إذ يسهل نقلها من واحدة لأخرى دون أن تفقد شيئا من خصائصها الجوهرية)(1).

وبناء عليه فإذا ما اعتمدنا معيار الزمن، مثلا، باعتباره العنصر الأساسي المميز للنصوص السردية عامة، والروائية منها تحديدا ، لا باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظي يخضع الأحداث و الوقائع المروية لتوال زمني، وإنما لكونها ، بالإضافة لهذا و ذاك ، تداخلا و تفاعلا بين مستويات زمنية عديدة و مختلفة ، منها ما هو خارجي، ومنها ما هو داخلي نصي محض. مما جعل الكثير من المنظرين يعرفون الرواية، من هذه الناحية، بأنها فن يقوم على الزمن كالموسيقى، مقابل فنون مكانية أخرى كالرسم و النحت، لدرجة يمكن معها الجزم بأن قدرا كبيرا من هندسة بناء معمارية النص الروائي يقوم أساسا على هذا العنصر، بدليل التغييرات العديدة والمتنوعة التي يمكن أن تخضع لها الحكاية الواحدة، دون أن يفقدها ذلك جوهرها العميق والمتعالي عن كل الوسائل و الأشكال التعبيرية، الذي يظل مع ذلك ، وفي جميع الحالات ، كاملا غير منقوص ، تماما كما قال بعض المنظرين : (القصة يمكن أن تحكى بألف طريقة ، وبوسائل تقنية جد مختلفة، و بمواد متنوعة، فالمحكي ذاته يمكن أن يتخذ موضوع لوحة أو شريط سينمائي ...أو أيضا، وكما هو الحال الآن، موضوع رواية.... وبكلمة واحدة ، التمظهرات يمكن أن تتنوع ، غير أن المحكي ما فوق اللساني (translinguistique) يظل منطقيا سابقا و له الحق في تجليه الخاص)(2) .

)من هذه الأشكال مثلا :

أولا : أن تحكى الحكاية من البداية للنهاية : أو ما يصطلح على تسميته بـ : (النسق الزمني الصاعد)(3) ، حيث يتم الحرص على تحقيق التوازي بين زمني الحكاية و الخطاب ، بحيث إن الأحداث هنا تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق في شكل خطوط تشد سوابقها بنواصي لواحقها، و هذا ما نراه إجمالا في معظم الروايات الكلاسيكية، حيث تبدأ الحكاية بوضع البطل في إطار معين ، ثم تأخذ في الحديث عنه من صباه فنشأته و انتهاء بزواجه فممأته ، تماما حصل مثلا في العديد من الأعمال الروائية العربية، يكفي أن نذكر منها بالمناسبة على سبيل المثال لا الحصر : (على أبواب بغداد)(+) لقاسم حول ، و(دفنا الماضي)(+) لعبد الكريم غلاب ، و(ترمي بشرر)(+) لعبده خال.

إن ترتيب الأحداث بهذا الشكل المتصاعد ، أو لنقل المتتالي ، يوازي زمن كتابتها. فكلاهما يبدأ من نقطة واحدة لا تلبث ، إذا ما نحن عاينا هندسيا، أن تتحول لخط مستقيم يمتد أمامنا من بداية الرواية لنهايتها، دون انقطاع و لا توقف يهدف إلى خلق ما يعرف بالتأزم الدرامي (la tension dramatique)، وتعليق رغبة القارئ في متابعة تطورها، وهو شكل سردي قليلا ما نجد الروائيين اليوم يستعملونه، لما قد تكون له من مضاعفات سلبية على طبيعة الرواية، محولا إياها لنص بلا ذاكرة، تماما كما نبه لذلك ميشيل بوتور قائلا: (إذا بذلنا مجهودا قياسيا في اتباع النظام الزمني بدقة متناهية دون الرجوع إلى الوراء، حصلنا على ملاحظات مدهشة، وهكذا تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام، وإلى ماضي الأشخاص الذين صادفناهم، وإلى الذاكرة، وبالتالي إلى كل ما هو داخلي، فيتحول الأشخاص عندئذ ، بالضرورة، إلى أشياء، ولا تعود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج، و قد يصبح متعذرا حملهم على الكلام، و على النقيض من ذلك، عندما نستعين ببناء زمني أكثر تعقيدا، تظهر الذاكرة كأنما هي حالة خاصة من هذه الحالات)(4).

ثانيا: أن تحكى الحكاية من النهاية للبداية : أوما يسمى ب: (النسق الزمني الهابط أو المقلوب)(5)، وفيه يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية، خلافا للسابق، من نهايتها ، في رجوع تدريجي هابط إلى أن يصل للبداية، والنموذج الكلاسيكي لهذه الحالة هو الرواية البوليسية، وخصوصا منها رواية اللغز(roman enigme)، حيث نخبر أولا بجريمة القتل، بوصفها فعلا دراميا صادما ، قبل العودة لاحقا لمعرفة أسباب وقوعها. وهذا ما يميز رواية اللغز عن نظيرتها الرواية السوداء، في نظر تودوروف، يقول: (الرواية اللغز تبدأ بنهاية إحدى حكاياتها المحكية لتخلص في الأخير لبداياتها، عكس الرواية السوداء (roman noir) التي تنقل التهديدات أولا، قبل أن تصل في فصول العمل الأخيرة للجثث)(6). و من أبرز نماذجه: (الساحة الشرفية)(+) لعبد القادر الشاوي، (خضراء كالمستنقعات)(+) لهاني الراهب ، (العريس)(+) لصلاح الوديع، و(حكايتي شرح يطول)(+) لحنان الشيخ.

وثالثا : أن تحكى الحكاية انطلاقا من الوسط: أو ما يعرف ب : (النسق الزمني المتقطع)(7)، حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامي قوي وسط المحكي، تتشعب بعدها مساراته و اتجاهاته الزمنية هبوطا و صعودا وتوقفا، كما يحصل في أغلب الروايات التجريبية الحديثة، سعيا منه لإلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة على اللحظة المتأزمة الأولى: (وهكذا لا تعود الكتابة خطا مستقيما بل مساحة نعزل فيها عددا من الخطوط والنقاط أو المجموعات المميزة)(8). ومن أجود نماذجه العربية(ساق البامبو)(+) لسعود السنعوسي، (اللص و الكلاب)(+) لنجيب محفوظ، و (عام الفيل)(+) لليلى أبي زيد.

هذا طبعا إذا كان المحكي الروائي بسيطا، يتكون من حكاية واحدة فقط، أما إذا كان مركبا من أكثر من حكاية ، فإن البناء المعماري والهندسي السابق للنص يصبح بدوره أكثر تعقيدا. بحيث يجمع أحيانا بالإضافة للخطاطات البسيطة الثلاث السابقة المذكورة، خطاطات أخرى خاصة بالمحكي المركب، تقوم في مجملها أيضا على ثلاث تقنيات سردية مختلفة، حددها تودوروف قائلا: (الملاحظات السابقة تتعلق بالترتيب الزمني داخل حكاية واحدة، لكن الأشكال الأكثر تعقيدا للمحكي الأدبي، تتضمن حكايات عديدة، تترابط فيما بينها بطرق مختلفة)(9)، تتخذ كل واحدة منها على الورق شكلا هندسيا خاصا ، و هي :

أولا:التوالي enchainement)): (ويقوم بكل بساطة على ضم مختلف الحكايات ، بحيث بمجرد ما تنتهي الأولى ، نشرع في الثانية ، علما بأن الوحدة تضمن ، في هذه الحالة ، بتشابه في البناء الخاص بكل واحدة)(10)، تماما كما هو الحال مثلا في حكاية الإخوة الثلاثة الذين يرحلون بالتتابع للبحث عن موضوع قيمة معين، فإن كل رحلة منها تقدم قاعدة حكائية مستقلة، وقد عرفت أغلب المحكيات الشعبية القديمة هذا النوع من التخطيط الهندسي للنصوص السردية المركبة، يكفي أن نستحضر منها بالمناسبة على سبيل المثال لا الحصر (الديكاميرون)(+) للكاتب الإيطالي

الشهيرجيوفاني بوكاشيو.

وبالمناسبة تجدر الإشـارة إلـى أن هـذا البناء يشبه في شكله الهندسي، إلى حد كبير ،الاحتمال الأول في بناء المحكي البسيط السابق، مع اختلاف دقيق طبعا ، لكنه مع ذلك فارق، يتمثل في استبدال الوحدات الحكائية الجزئية الداخلية بحكايات كاملة و مكتملة .

ثانيا : التضمين (enchassement): (ويقوم على وضع حكاية داخل أخرى)(11) ، و ينقسم لنوعين ، يتشابهان ظاهريا في الشكل ، و يختلفان داخليا في الدلالة :

1/ عادي : لأنه يتكون من حكاية كـبـرى مـؤطـرة ، تتضمن حكاية صغرى أو أكثر، دون أن تكون بينها بالضرورة علاقة دلالية ، تماما كما هو الحال بالنسبة لنص : (ألف ليلة و ليلة) مثلا.

2/ خـاص: و هو المعروف اصطلاحا بالإرصاد (la mise en abyme) (12) ، حيث تتحول الحكاية الصغرى المتضمنة في الكبرى : (لمرآة ، و عندما تأتي القصة المسبقة ـ الكبرى ـ لتتمرأى فيها ، فهي عرضة لأن تسفر عن جزئها الذي تنوي إخفاءه، إن الإرصاد في قصة تتوخى أن تكون ناقصة ، يمكن أن يرى تنازعه ، و قد انجلى عن قدرة كاشفة)(13)، تماما كما حصل مع قصة الملك (أوديب) مثلا.

ومهما يكن الأمر ، فإن التضمين بنوعيه ، يمكن اعتباره ، من حيث المبدأ طبعا ، أقرب ما يكون للسرد المتقطع، في المحكي البسيط السابق، حيث يتوقف الزمن الصاعد من الحاضر للمستقبل، و يتوارى مفسحا المجال لاستعراض حكاية أو حكايات فرعية أخرى، ذات مسار أو مسارات زمنية مغايرة، خالقا بذلك نوعا: (من التشويق المبني على قهر نهم القارىء في الوصول إلى مآل الأحداث المتصارعة)(14).

ثالثا : التناوب (alternance): (و يقوم على حكي حكايتين أو أكثر ، بشكل متزامن ، بحيث نتوقف تارة عن مواصلة حكي الحكاية الأولى و تارة الثانية ، قبل أن نعود لاحقا لاستئناف حكيهما بنفس التناوب من نقطتي الانقطاع السابقتين)(15). وبالمناسبة أعتقد أني لست في حاجة للتذكير بأن هذا الشكل الهندسي المعقد في تصميم معمار النصوص الروائية المركبة هو ما يميز ، بطبيعة الحال ، كل الألوان السردية التي قطعت علاقتها نهائيا بالأدب الشفهي : (لأن هذا الأخير ، كما أشار تودوروف بحق ، لا يمكنه معرفة التناوب)(16). و من بين أفضل نماذجه الروائية العربية ، نذكر بالمناسبة على سبيل المثال لا الحصر: (ميرامار)(+) لنجيب محفوظ ، (أمرأة النسيان)(+) لمحمد برادة ، و (بدر زمانه)(+) لمبارك ربيع.

إذا أضفنا لهذا المستوى الزمني الخاص بهندسة النصوص الروائية و تنظيم وحداتها الحكائية ، مستوى زمنيا مكملا آخر ، لا يقل عنه أهمية، يتعلق هذه المرة بنوعية التوزيع الكمي المعتمد للوحدات السردية الصغرى المكونة للحكاية (أو للحكايات) المحكية داخل فضاء النص، علما بأن: (تطور الحكاية يتأرجح دائما، كما يقول ريكاردو، بين حدين متناقضين : الاستطراد الذي يكبح ، و الاقتضاب الذي يسرع، و بالقدر الذي تنمو فيه القصة المتخيلة على أنها تشخيص للكتابة التي تبنيها ، فليس من الناذر أن تراهما متوافقين بحسب كل من هذين الإمكانين)(17).

وهكذا فقد تتراوح سرعة النص الروائي، من مقطع لآخر، بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، و بين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر، فالنص الروائي خاصة السردي عامة، لا يمكنه أن ينطلق بدون إيقاع (rythme) يتراوح بين السرعة المفرطة ، كتلك التي تحدث أثناء الحذف مثلا، و البطء المتناهي أو التوقف الزمني شبه التام ، المتمثل في الوقفات الوصفية، مرورا طبعا بما بينهما من درجات متفاوتة السرعة و البطء، تبعا لاقترابها أو ابتعادها عن هذا الطرف أو ذاك. علما بأن هذه الظاهرة ليست غريبة عن ممارسة إبداعية معروفة بتعاملها الانتقائي مع المدة الزمنية الخاصة بالمتن الحكائي المعتمد موضوعا لها. ما دامت فترات أحداثه ليست جميعها على نفس الدرجة من الأهمية ، و ما دامت أيضا، (غاية القصة اليومية تكمن بالتأكيد في ألا تحتفظ سوى بالمهم، أي ما كان ذا دلالة، و ما يمكن أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه، وبالتالي تستطيع ترك الباقي في طي الكتمان ،فتطيل الكلام في الأساسي ، و تمر مرور الكرام على الثانوي، و لكن مقابلة كهذه بين طول المدة التي يستغرقها الحادث ، و قيمته المعبرة ، هي في أكثر الحالات وهم محض)(18).

هذا وقد حاول بعض المنظرين ضبط هذه المراوحة في إيقاع سرد الأحداث، على غرار ما هو متبع في قياس السرعة، وذلك عبر إقامة تقابل بين زمن الحكاية ، مقاسا بالساعات ، الأيام، الشهور ، و السنوات. وزمن الكتابة ، مقاسا بالسطور، الصفحات، والفصول: (فسرعة المحكي ـ الخطاب ـ ستحدد بالعلاقة بين ديمومة الحكاية مقاسة بالثواني والدقائق و الساعات و الأيام والشهور و السنوات، و طول النص مقاسا بالأسطر و الصفحات)(19).

ودون أن ندعي، بأي شكل من الأشكال، التمكن دائما من التحليل الدقيق و المفصل لهذا الإيقاع، نظرا لافتقار معظم النصوص ، في بياناتها الصغرى ، للإشارات الزمنية المساعدة على ذلك، تبقى مسألة التوصل إلى نسب تقديرية على مستوى تحديد معمارية النص الروائي وكيفية بناء هندسة حكيه لحكايته ممكنة(+).

وفي هذا الإطار تمكن المنظرون من ضبط أربع حالات أساسية لإيقاع السرد، اعتمادا على العلاقات المختلفة التي تقيمها مدة الحدث الحكائي الواحد مقابل حجم حكيه النصي، و هي الحذف ، المشهد ، الوقفة ، و الخلاصة:" هذه الأشكال الأربعة الأساسية للحركة السردية، المعروفة بالحركات السردية الأربع : هي الطرفان المتباعدان اللذان أتينا على ذكرهما، وهما: الحذف والوقفة الوصفية، وحالتان وسطيتان، هما: المشهد، ويكون في غالب الأحيان ـ حواريا ـ، وقد لاحظنا أنه يحقق التعادل الزمني التوافقي بين الحكي والحكاية، ومّا يسميه النقد الإنجليزي ب ـ summary ـ، وسنترجمه بالمحكي المقتضب أو المختصر ـ le récit sommaire ـ .. و هو شكل ذو حركة متنوعة، خلافا للأشكال الثلاثة الأخرى، يغطي بمرونة كبيرة كل الفضاء الواقع بين المشهد والحذف(20).

بيان الهوامش و الإحالات :

+/ أفلاطون : جمهورية أفلاطون، دراسة و ترجمة: الدكتور فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.

+/ أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ، لبنان ، 1973.

+/ ميخائيل باختين : شعرية دو ستويفسكي ، ترجمة: د جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د حياة شراري ، دار توبقال ، الدار البيضاء، 1986.

أنظر أيضا:M Bakhtine : ésthétique et théorie du roman, traduit par Dania Olivier,éd :gallimard

+/ رشيد بنحدو : جمالية البين بين في الرواية العربية، مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب ، فاس ، 2011.

+/ إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية ، دار الشرقية للنشر و التوزيع ، القاهرة، 1994.

+/ من ذلك مثلا ما حصل للكاتب التركي (أورهان باموق) الفائز بجائزة نوبل للآداب عام 2006، الذي أراد أن يكون رساما ، فاصطدم برفض العائلة الشديد، خاصة أمه التي كان يعيش في كنفها بعد انفصالها عن أبيه، و أمام إصرار العائلة انتسب إلى الجامعة التقنية في اسطنبول لدراسة الهندسة المعمارية ، تيمنا بأبيه وجده المهندسين، لكنه ترك الجامعة قبل نهاية السنة الثالثة (من أجل أن يكتب الرواية) كما يقول.

عن جريدة اليوم ، عدد: 12178، بتاريخ الأربعاء 18 أكتوبر 2006.

و كذا لجمع كل من جبران خليل جبران و جبرا إبراهيم جبرا بين موهبتي الكتابة السردية و الممارسة التشكيلية.

+/ أنظر على سبيل المثال لا الحصر الاهتمامات الخاصة لشخصيات رواية (سبع سنوات) للكاتب السويسري بيتر شتام ، التي نقلها إلى العربية الدكتور خليل الشيخ ، و صدرت عن مشروع (كلمة) للترجمة التابع لهيئة أبي ظبي للسياحة و الثقافة.

و كذا رواية الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي : (ذاكرة الجسد) ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثالثة و العشرون ، سنة : 2008.

ورواية الكاتب المغربي محمد برادة : (الضوء الهارب) منشورات الفنك، الدار البيضاء،2001. بالإضافة طبعا لرواية: (القوس و الفراشة)، للكاتب والشاعر المغربي محمد الشعري، الصادرة عن المركز الثقافي العربي، 2010 ، و الفائزة في نفس السنة بجائزة البوكر للرواية العربية مناصفة مع (طوق الحمام) للروائية السعودية رجاء عالم .

1/ جان ريكاردو : قضايا الرواية الجديدة ، ترجمة : صياح جهيم ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، ص: 121.

2/ أنظر:116; Jean Francois Halté et André Petitejean : pratique du récit, 1977,p 117-

3/ موريس أبو ناضر: الألسنية في النقد الأدبي ، دار النهار للنشر ، بيروت ، 1979، ص: 88.

+/ قاسم حول: على أبواب بغداد ، رواية عن الحرب العراقية، منشورات مجلة دبي الثقافية، عدد:113، سنة: 2014.

+/ عبد الكريم غلاب: دفنا الماضي، منشورات المعارف ، الرباط، الطبعة السادسة، 2011.

+/ عبده خال: ترمي بشرر.. رواية فائزة بجائزة البوكر العربية ، دورة 2010، منشورات الجمل، بيروت 2010.

4/ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة: فريد أنطونيوس ، سلسلة زدني علما ، عويدات ، بيروت باريس، الطبعة الثانية ، 1982، ص:98.

5/ موريس أبو ناضر: مرجع مذكور، ص:86.

6/ أنظر:T Todorov :les catégories du récit,in l'analyse structurale: points,1981,p ;146 du récit,éd

+/ عبد القادر الشاوي : الساحة الشرقية ، منشورات الفنك، الدار البيضاء، 1999.

+/ هاني الراهب: خضراء كالمستنقعات، دار الآداب البيروتية، 1992.

+/صلاح الوديع :العريس ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، 1998.

+/ حنان الشيخ: حكايتي شرح يطول، دار الآداب البيروتية، 2006.

7/ موريس أبو ناضر: مرجع مذكور، ص:92.

8/ ميشال بوتور: مرجع مذكور، ص:99.

+/ سعود السنعوسي: ساق البامبو، رواية فائزة بجائزة البوكر العربية ، دورة 2013، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون ، الطبعة السادسة، 2013.

+/ نجيب محفوظ: اللص و الكلاب، دار مصر للطباعة، الطبعة التاسعة، 1980.

+/ ليلى أبو زيد : عام الفيل ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ، لبنان،1987،

+/ حنان الشيخ: حكايتي شرح يطول ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية، 2006.

9/ أنظر:T Todorov :in op cit,éd ;points,1981,p ;146

10/ أنظر:T Todorov ;in op cit,éd ;points,1981,p ;146

+/ جيوفاني بوكاشيو: الديكامرون ، ترجمة: صالح علماني ، منشورات المدى، الطبعة الأولى، 2006.

11/ أنظر:T Todorov ;in op cit ,éd ;points,1981,p ;146

12/ جان ريكاردو: مرجع مذكور، ص:261.

13/ جان ريكاردو: مرجع مذكور، ص:279/278.

14/ موريس أبو ناضر: مرجع مذكور، ص:92.

15/ أنظر:T Todorov :in op cit ,éd ;points,1981,p ;146

16/ أنظر:T Todorov :in op cit,éd :points,1981,p ;146

+/ نجيب محفوظ : ميرامار، دار مصر للطباعة، الطبعة الخامسة، 1979.

+/ محمد برادة : امرأة النسيان ، منشورات الفنك ، الدار البيضاء،2001.

+/ مبارك ربيع : بدر زمانه، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1983.

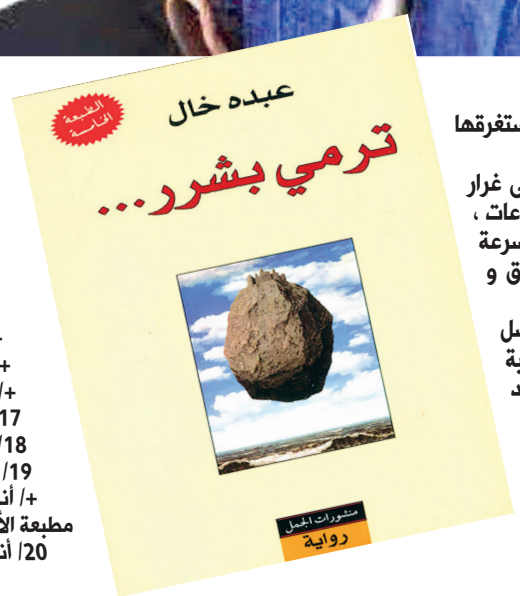
17/ جان ريكاردو: مرجع مذكور، ص:38/37.

18/ ميشال بوتور: مرجع مذكور، ص:102.

19/ أنظر:122; G Genette : figures III,éd ;poétique,1972,p

+/ أنظر : عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999، ص:158 و ما بعدها.

20/ أنظر:128; G Genette ; op cit , éd ;poétique,1972,p



في ظلال مرس السلطان.. القصّ أصدق أنباء

الشاحبة يغزل

عبد الرحيم التوراني

في قلب الدار البيضاء النابض بالصخب والحكايات، وتحديدا في ساحة مرس السلطان التي تختزل ذاكرة المدينة الشعبية وثقافتها، كان الكاتب محمد صوف يجلس في ركنه المعتاد بانتظار الميعاد. لم يكن هذا الموعد عابرا، بل كان يتجدد في كل مرة ليعيد صياغة صداقته التاريخية مع الكاتب والصحفي عبد الرحيم التوراني، تلك الصداقة التي عجمت عودها السنون، وصقلتها دروب الصحافة وممرات الأدب الضيقة والواسعة على حد سواء.

بينما كان صوف يتأمل حركة المارة والوجوه والمستبشرة التي تموج بها الساحة، كان عقله خيوط مجموعته القصصية الجديدة، التي اختار لها عنوانا يضج بالجرأة والوجدان: «الحب أصدق أنباء»...

نظر إلى الواجهة الزجاجية للمقهى القديم، فرأى انعكاس وجهه في المرآة، ملامحه المحملة بأسئلة الوجود والكتابة أومأت له بأن كل ما يعيشه ويدونه هو مجرد حكاية تتناقلها الأجيال. حكاية كاتب رفض منذ البداية أن يطير داخل السرب أو يتبع القطيع، بل اختار التغريد وحيدا خلف أسوار العزلة الإبداعية، باحثا في وجوه العابرين عن بلاغة ابتسامة صادقة تائهة في زحام الأيام والمكابدات اليومية.

استرجع صوف في تلك اللحظات الكلمات العميقة لامرأة عابرة في حياته، تلك التي قالت له يوما بكثير من الفلسفة والعفوية:

- إن الحياة برمتها ليست سوى قصة حب قصيرة وعابرة، وهي لا تحتاج إلى التكلف أو الزيف، ولا إلى تلك الباروكة المستعارة التي يرتديها بعضهم ليواروا خلفها عوراتهم.

كان يرى في الساحة تجسيدا حيا لهذه الفكرة، فهناك اللاعب الذي يقامر بمستقبله، وهناك العبث الذي يلف تفاصيل الوجود. بدا المشهد أمامه أشبه بالمحضر الرسمي الصارم الذي يوثق يوميات المدينة بكل تناقضاتها، فمن جهة تلمح عيناه المتشردة التي تفترش الرصيف البارد وتحتضن الفراغ، وكأن لسان حالها يصرخ في وجه هذا العالم الإسمنتي القاسي: أنت لا سواك المسؤول عن هذا الهامش المنسي، وعن هذا الانكسار الذي لا يبرأ.

إنها أشياء تحدث في كل ثانية ودقيقة دون أن نلقي لها بالا، تماما مثل تلك الرؤوس المحلوقة لشباب يمرون مسرعين، يحمل كل واحد منهم في صدره قصة بوح مخنوقة لم تجد طريقا للنور بعد، أو لعله يلوذ بالصمت هربا من واقع لا يرحم.

تأمل صوف زاوية الشارع المظلمة قليلا، فابتسم بمرارة حين تذكر كيف أفرط في التخييل والمجاز يوما حين كتب قصة في ضيافة كلب، مستعرضا من خلالها كواليس السياسة ودسائسها التي تشبه إلى حد بعيد صرامة يد المعلم القديم، تلك اليد التي كانت تخط مادة الإنشاء على السبورة الخشبية السوداء، وتجبر الصغار بحزم وقسوة على الانضباط والنوم خلف السياج الحديدي المرسوم لهم، دون تفكير أو تمرد.

وفيما هو مستغرق في تأملاته، التفت صوف ليجد الشخص الآخر جالسا في المقهى المجاور، غارقا في صمته وهو يجمع القصاصات القديمة والأخبار المهترئة من الصحف، منتظرا بشغف وقلق ذاك الموعد الحاسم الذي قد يغير مجرى حياته أو لا يغير شيئا على الإطلاق.

وفي تلك اللحظة بالذات، اخترق الصمت طفل صغير يبيع الزهور بملابس رثة وعينين تلمعان بالأمل، كان المشهد مؤثرا ومختصرا للحياة والجمال وسط الركام، لوحة إنسانية آثر صوف أن يطلق عليها في ذاكرته اسم «الطفل والوردة».

لقد كانت تلك الخطوة وهذه المبادرة من الكاتب بمثابة تحويل الشارع البيضاوي العتيق إلى المعرض المفتوح والحقيقي للحكايات الإنسانية النابضة. وفجأة تبددت غيوم الأفكار القاتمة، وأحس صوف بالبلسم يداوي روحه المتعبة في لحظة صدق جارفة ونادرة، وذلك حين لمحت عيناه صديقه الوفي عبد الرحيم التوراني قادما من بعيد بخطواته الواثقة وابتسامته المعهودة.

كان هذا اللقاء المرتقب كفيلا باختزال مسافات طويلة من التعب والقلق الوجودي وعناء الكتابة. في حضرة الصداقة الحقيقية، لم يعد يهمه تتبع أخبار الرجل والقبلات الزائفة التي تتبادلها النخب في الصالونات المغلقة، ولا التفاصيل القاسية والنكسات التي تأتي كضربة غادرة على القذال من الخلف.

جلس الصديقان معا يرتشفان القهوة الساخنة، وفتحا دفتي كتاب الأيام الجديد، مؤمنين بعمق وجوارحهما بأن الكلمة الصادقة والقص الحقيقي هما الخلاص الوحيد والملجأ الأخير للإنسانية في هذا العالم الصاخب.

***

في هذه الأثناء مر من أمام المقهى شبح الشاعر أبو تمام، يمشي بخطى وئيدة واثقة، حاملا بيده وردة حمراء يانعة بدل السيف الصقيل الذي تغنى بصدقه يوما في قصيدته الخالدة.

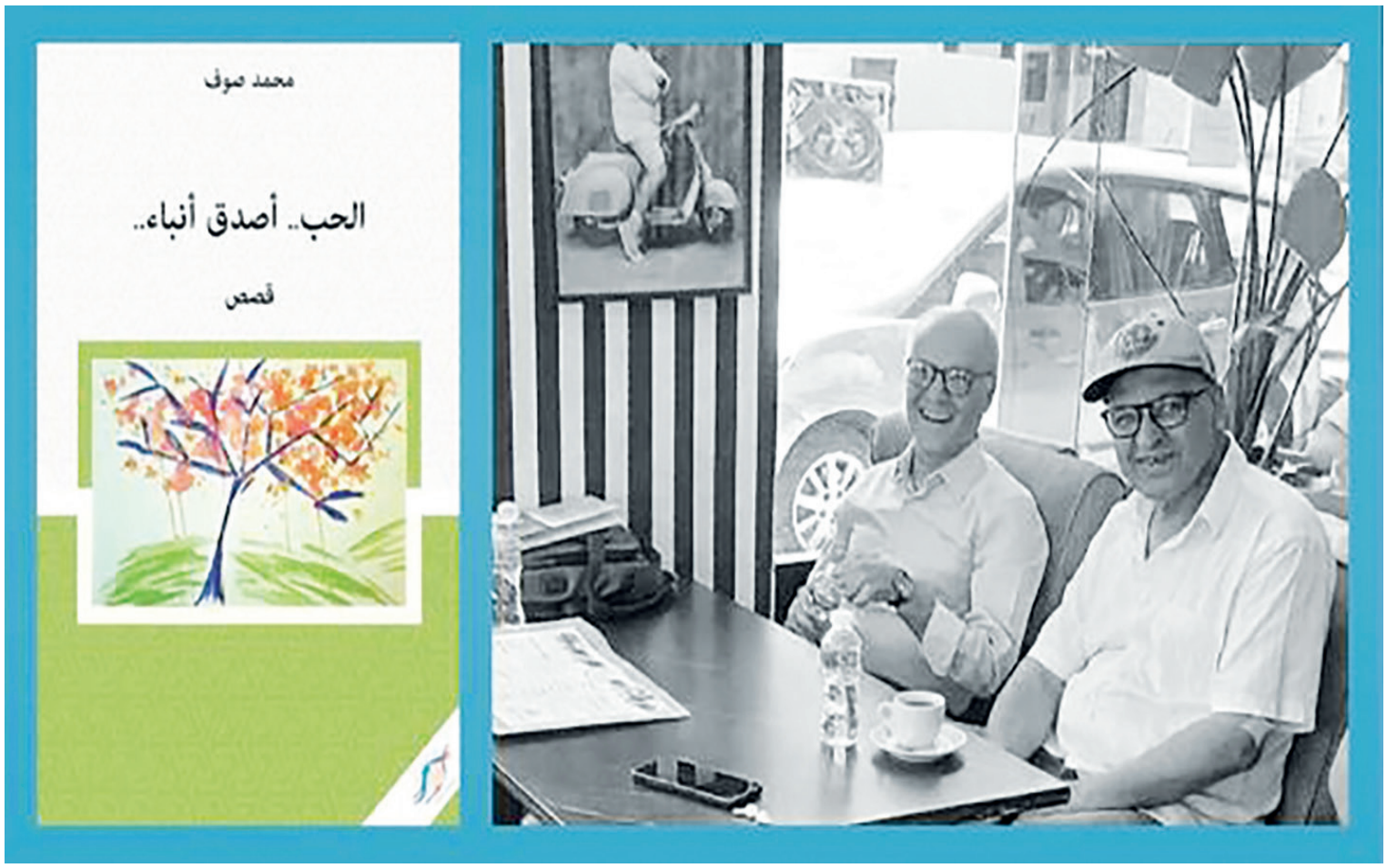
نظر الصديقان إلى بعضهما مبتسمين ابتسامة عريضة يملؤها الذهول الممزوج بالبهجة. قال عبد الرحيم وهو يرفع في الهواء النسخة الأنيقة من آخر مجموعة قصصية لصديقه صوف:

- الحب مثل السيف في حده الحد بين الجد واللعب.. لعل أبا تمام كان يقصد ذلك وغاب عن بالنا، أو لعلنا نسينا مع الأيام!

انطلقت ضحكاتهما الصافية لتشق صمت اللحظة، فضحك النادل الذي كان يتابع المشهد بفضول دافئ، وضج المقهى بضحكات شباب كانوا يتسلون بمتابعة مباراة حامية الوطيس من مباريات المونديال على الشاشة الكبيرة المعلقة في صدر المقهى.

في تلك اللحظة البيضاوية الفريدة، تمازجت أصوات الجماهير بهتافات المونديال، مع روح الشعر القديم، وسحر السرد الحديث، ليعلن الجميع من ساحة مرس السلطان أن الحياة، بكل ما فيها من عبث وصخب تظل دائما وأبدا... أصدق أنباء بالحب.

* الكلمات الملونة هي عناوين المجموعة القصصية الأخيرة للكاتب محمد صوف، الصادرة تحت عنوان: «الحب أصدق أنباء»، ضمن منشورات «الراصد الوطني للنشر والقراءة، طنجة 2026.



محمد صوف وعبد الرحيم التوراني في مقهى بساحة مرس السلطان، الدار البيضاء - يونيو 2026

نبض أبيض

احسين بنزبير

لم يبق لي غير الفرار.
فرار من ضجيج ضريح.
وكلما تقدمت في الفرار،
هرولت
و
في الرأس ديناميت أو جدار.
أفر وأقاوم.
أشن حربا ضدي، قبل كل شيء.
ثم عميقا
أتنفس
رائحة فنية حول المائدة.
أستنشق الفن
لأستعيد مَخْرَجا ما.
ثم في رغبةٍ تلو رغبات أحاول.

«المائدة باب أبيض».
نظرية تتسافد.
لما
في ممارسة حق مكبوت،

شخصيات مبنية للمجهول
تسترسل في المسايفة:
فن العين وكلا أسخرية.
دخان فقط.
أمام طاقة اليأس
ندخن رؤوسنا.
ننهمك.
نتحول قدر المستطاع.
الفم ليس قبرا.
فجأة
السماء تحددت سقفا.

كان في المرسم،
يتحرّى.
الأثرُ غيابُ حقل.
كما لو أن شيئاً
في هيئة مخاتلة
يتدبر.
حالة جبهية...
في المرسم،
أي في ألعاب قوى غريبة جدا،
الحضور يستعصي.
كل من حاول المرور
هنا أو هناك
توقف لسبب ما.

أهلا،
صرتَ مُشَمَّعا
هذا اليوم.
لأنك مارستَ العبور فيها.
يا لها من ليونة مرعبة:
ازدرادٌ لا يمكن التهامه.
غيَر أن ما وقع
كان بئر محتويات.
إنَّ ما جرى بين أصابعك،
أيضا
كان تعويضا على نقطة الانطلاق في الحقل.
سر يعرفه «لا أحد».

من الممكن أن يكون القمرُ انتخابا،
وبلا موضوع وبدون موعد.
يكفي إذن أن يذهب الرجال إلى حالهم،
ثم في هندسة الزربية لا نكرر ولا كزاز حبٍّ هنا.
فقط، صوت «ياسمين حمدان» يدخل في الرأس،
وفي الزاوية فقاعة تفترش أسمدة وهابيّة.
هو لا يستفيد من شيء،
عَدا موتها الذي كَهْرَبَ ما تبقى.
إن القلب الحجريَّ مَسْهومٌ؛ بينما لحمها مُبَسَّمٌ.

خشخاشٌ أو هي اللحظة المناسبة لأرْفُسَ شرْجك الجميل.
خشخاش نادر حين تقدمنا في البحث عن لحمهَا وضواحيه.
ثم فجأة وأنا أرهقني هذا الكتاب،
تسقط مني هي. كما لو خشخاش سقط في واجب قسري.
صهْ، السخام يكتب ليتخلص، ليروِّض تلك الرائحة
القابعة في زاويا الغرفة.
عيْني وَعينِي على لحمها كل يوم في حضرة اختلاف ذائبٍ.

بريشة الفنان البولندي رافال أولبينسكي

صورة مدينة الرباط في الكتابة الأدبية العربية

حدثنا خالد بن الصغير قال: للرباط همس وللصورة حديث. (1)

محمد احميدة
أستاذ جامعي، كلية الآداب/القنيطرة

تسعى هذه الكتابة إلى رصد صور لمدينة الرباط، كما سجلتها بعض النصوص الأدبية العربية، وبشكل خاص، أقلام شعراء وكتاب مغاربة. ولقد كانت هذه المدينة التاريخية، جاذبة لأقلام عديدة، لم تنحصر في الكتابة الأدبية، بل كان الاهتمام بها من طرف العديد من المثقفين، من مجالات معرفية مختلفة. اهتم بها مؤرخون، وأركيولوجيون، وفنانون تشكيليون، وسينمائيون، وغير هؤلاء، كلّ نظر إلى الرباط من زاوية تخصصه واهتماماته.

وترتبط هذه الجاذبية التي تتمتع بها هذه المدينة، بعوامل متعددة. فهي المدينة التي تقع في منطقة تضرب إلى الأعماق في التاريخ، وفي ضواحيها اكتشف «إنسان الرباط»، واستقبل فضاؤها الجغرافي حضارات متباينة، عبر فترات تاريخية مختلفة، وتنوعت العناصر البشرية التي اتخذت من المدينة مستقراً لها، مما ساهم في إغناء مشاربها الحضارية؛ فكان لكل هذه الأبعاد تجليات، تظهر فيما شُيِّد من مآثر، وما قام فيها من عمران، وما رصّدته المدينة من تقاليد، تنوعت بتنوع العنصر البشري الذي استوطنها.

من ثم شكل هذا الرصيد الحضاري، مادة غنية استثمرت في مستويات مختلفة، نسعى إلى رصد أحد جوانب هذا الاستثمار، متمثلا في الصورة التي قدمتها الكتابة الأدبية لهذه المدينة، شعرا ونثرا. وسينحصر حديثنا عن هذا الجانب، في الفترة التاريخية المعاصرة والراهنة، وفي إطار متن أدبي عربي محدد، بأقلام أدباء مغاربة وأخرى مشرقية، كان لها في الرباط جولات وزيارات، تعددت عند بعضهم، وسمحت بنسج علاقة وجدانية بالفضاء الرباطي.

ومما وفرته فضاءات الرباط من مادة، صاغ الأدباء صُوَراً، صُبَّت في قالب شعري آنا، ودُونت طيّ نصّ سردي آناً آخر، وانبرت أقلام أخرى تركب صورة للرباط عبر نص رحلي، وارتضى آخرون أشكالا تعبيرية مغايرة، كانت المقالة أحد تجلياتها، التقطت للرباط صورة من زاوية محددة ولحظية.

الجزء الثاني

زار عبد الحفيظ الفاسي مدينة الرباط سنة 1910، فكتب عنها يقول(16):

«أقمت في الرباط 14 يوما، كانت كلها مزدانة بمذاكرات علمية، ومباحثات سياسية، واجتماع بأعيانها من أهل العلم والسياسة والأدب»؛ بل سنجد صاحب هذه الرحلة، يتحدث عن طبيعة مثقفي مدينة الرباط الذين جالسهم، ويمثلون نموذجا من نخبة المدينة في العقد الأوّل من القرن العشرين، فيصفهم قائلا(17): «وفيهم شبان أدباء، عالمون بما جريات الأحوال الوقتية السياسية .... لهم شغف بمطالعة الجرائد والمجلات، مما يدل على تيقظهم وذكائهم».

صورة الرباط العَالمة، ظلت حاضرة في الكتابة الأدبية، عبر عقود المرحلتين الحديثة والمعاصرة، اللتين حصرنا بحثنا في إطارهما. فإذا كان عبد الحفيظ الفاسي قد قدم صورة عن النخبة المثقفة في مطلع القرن العشرين، فإننا سنجد كتابات أخرى تسجل ملامح للحياة الثقافية في مدينة الرباط، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، وبداية الواحد والعشرين، باعتبارها مركزا ثقافيا، وفضاء يستهوي المثقفين المغاربة، من مختلف مناطق المغرب. ويمكن أن نسوق في هذا الباب نموذجا يتمثل فيما كتبه الأستاذ الجامعي والباحث الناقد بشير القمري، حينما انبرى إلى الحديث عن مدينة الرباط التي انصهر في أنشطتها وحركيتها العلمية، فرصد تنوع الوجوه الثقافية في هذه المدينة، بمناخها المتفتح، وما تهيّئه من أسباب الارتقاء في مدارج المعرفة - يقول(18): «الرباط مدينة مدهشة ... ليست مدينة الأوراق والوثائق والملفات المحتملة... »، «في الرباط يمكن أن تفاجأ بعباس الجراري الأكاديمي والعلامة والجامعي، وهو يتفسح متفقدا جنبات الرباط، أو يبحث مهووسا عن مصدر أو مرجع في هذا الصنف أو ذاك من صنوف المعرفة .... يمكن أن يجتذبك محمد مفتاح أحد جهابذة الخطاب النقدي العربي المعاصر، إلى حديث في أصول النظرية الأدبية قديمها وحديثها .... يمكن أن تستفيد من وجهة نظر العروي أو الجابري وهما يحاضران أو يناقشان أطروحة فلسفية أو إبستمولوجية ما.....»(19).

فوزي عبد الرزاق

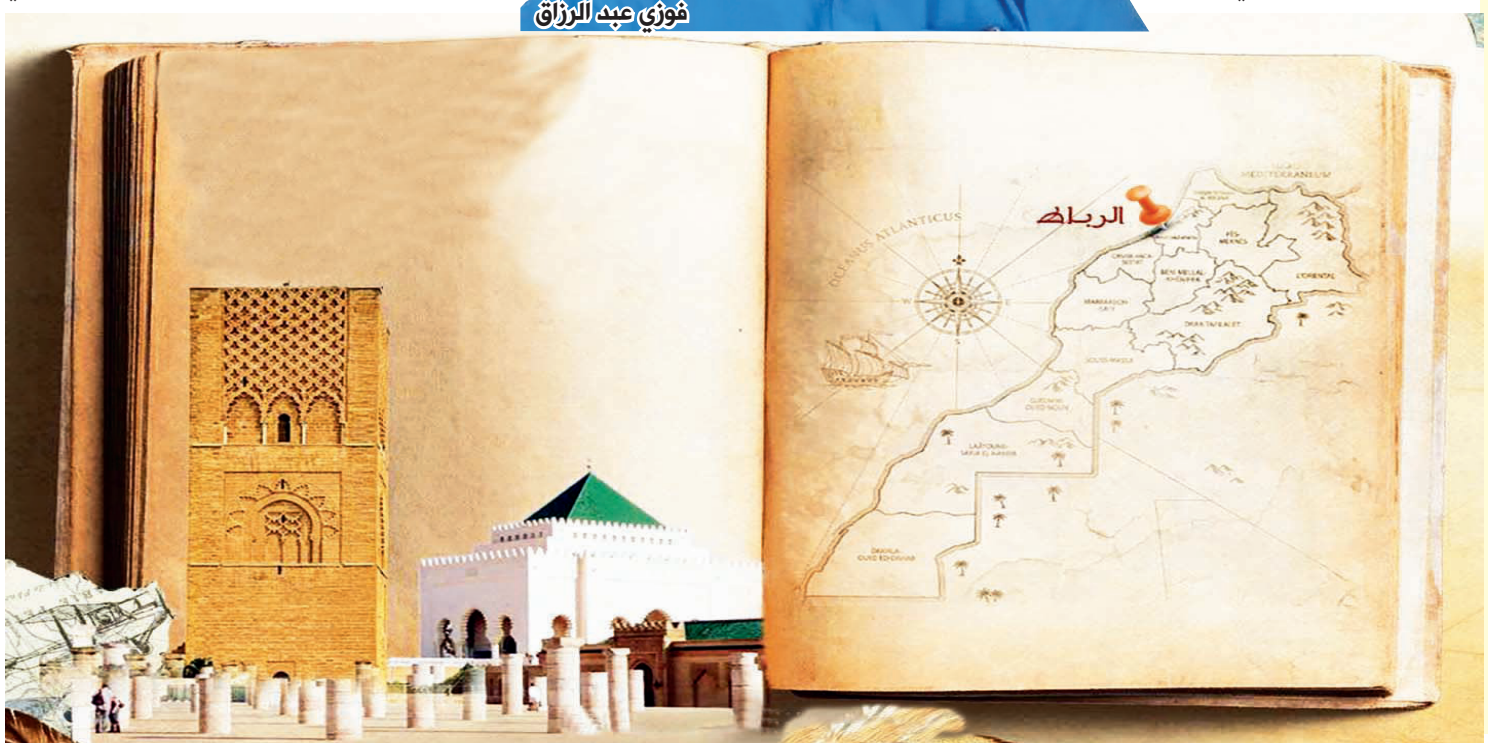
هذه الصورة التي قدمتها بعض الكتابات الأدبية لمدينة الرباط بأقلام مغربية، باعتبارها مدينة عالمة، تتمتع بحركية دائبة في الجانب الثقافي، سجلتها كذلك كتابات مثقفين غير مغاربة، وفدوا على المدينة في مناسبات معينة، وترددوا عليها مرات عديدة؛ من ذلك ما كتبه فوزي عبد الرزاق، وهو أحد المثقفين العرب من بلاد العراق، والذي صرف جزءا من اهتماماته العلمية للبحث في مملكة الكتاب بالمغرب، وهو صاحب كتاب «تاريخ حركة الطباعة والنشر في المغرب خلال فترة الحماية1912--1955»، و«المطبوعات الحجرية في المغرب»، وغيرهما. هذا المثقف العراقي الأمريكي، دوّن صورة للرباط بوَّأتها في تاريخها المعاصر مكانة مرموقة، في مجال الطباعة والمكتبات، باعتبارهما أسَّين رئيسيين لأي حركة ثقافية، كتب عن أحد شوارعها يقول(20): «بالنسبة إلى شارع القناصل المجاور لنهر أبي رقراق، فقد كان قاعدة ثقافية مهمة انطلق منها عدد من الكتبيين والمطبعيين، إضافة إلى شخصيات ثقافية وسياسية تركت وراءها آثاراً معروفة منذ أواسط العشرينات».

وحينما تحدث الكاتب الجزائري أمين الزاوي عن الرباط، بعد أن جال بين دروبها داخل المدينة العتيقة، واقترب من زواياها وأضرحتها، وجالس بعض علمائها وأدبائها ومثقفيها، تأكد له مرة أخرى «بأن المدن الكبيرة ليست بحيطانها وقلاعها، وإنما عمادها وقلاعها الحقيقية هم العلماء، وحلقاتهم دليل اجتهاد وحس حضاري، وتأكدتُ بأن الرباط لا يحرسها فقط نهر أبي رقراق ومنارة حسان، بل يحرسها مثقفون وعلماء وأدباء من خلال ندواتهم ونقاشاتهم وحواراتهم»(21).

ويحضر وجه آخر لصورة الرباط العالمة، ممثلا في الجامعة، ضمته كتابات أدبية لبعض المشارقة العرب، الذين اتخذوا من رباط الفتح مقرّاً لهم.

نجد تسجيلا لهذا الجانب عند كاتب سوداني، كانت الجامعة المغربية وكلية الآداب بالرباط مقصده، وهو يخطو خطواته الأولى في التعليم الجامعي، قادما من دولة السودان. تحدث طلحة جبريل في كتابه «أيام الرباط الأولى»(22)، عن التحاقه بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس، طالبا في شعبة الفلسفة، والذي قال عن زملائه في هذه الشعبة، « رحب بنا زملاؤنا المغاربة ترحيبا حارا(23)»، وخلال المسار العلمي الجامعي لهذا الطالب السوداني، يسجل طلحة أسماء بعض الأساتذة المغاربة الذين درس على يدهم، والذين يمثلون نخبة من مثقفي المغرب، الذين احتضنتهم مدينة الرباط، باعتبارها المدينة المغربية الوحيدة، - في مرحلة معينة - التي كانت تتوفر على جامعة عصرية، وتستقطب الطلبة من مختلف مناطق المغرب. يقول طلحة جبريل(24): «من أساتذتي الذين أتذكرهم الآن، عبد الرزاق الدَّوَّاي وعبد السلام بومجديل وادريس الكتاني وخديجة المسدالي ورشدي فكار [وهذا من الأساتذة المصريين] وإبراهيم بوعلو وطه عبد الرحمان والطاهر واعزيز ونبيل الشهابي [وهو من الأساتذة الفلسطينيين]. وأما عابد الجابري وعلي أومليل ومبارك ربيع، فستدرس عليهم في السنوات اللاحقة».

قادم آخر من ديار الشرق، وجد في الرباط تلك المدينة الحاضنة التي رحبت به، ووجد فيها من الناحية العلمية، ما هيّأه لأسباب التكوين العلمي. يتحدث الفلسطيني واصف منصور في كتابه «بعض منّي: رحلة لجوء من حيفا إلى الرباط»(25)، عن علاقته بمدينة الرباط التي كان لقاؤه بها من باب المعرفة، حيث اشتغل مدرسا للغة العربية بـ«كوليج يعقوب المنصور في حي حسان»(26)، لتتطور هذه العلاقة بالتحاقه بالجامعة المغربية، وبكلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية على وجه التحديد، حيث سيحصل واصف على الإجازة في العلوم السياسية، ثم بعد ذلك على الدكتوراه، بعد إلحاح ومحاصرة من طرف صديقه الأستاذ وعالم الاجتماع المغربي



محمد جسوس، الذي خاطب واصف بعد أن أصدر هذا الأخير كتابين عن الانتفاضة الفلسطينية وحكايات عن فلسطين، ضمّا مجموعة من مقالاته التي نشرها على أعمدة بعض الجرائد المغربية، منبها إياه بأن الزمن ينفلت من بين يديه، وقد مرّ على تسجيل موضوع أطروحته أكثر من عقدين؛ فبعد تهنئة الأستاذ جسوس لواصف على الإصدارين قال: «كنتُ أتمنى لو أن لهذا الجهد أو جهداً مماثلا، بذلته في إعداد أطروحة الدكتوراه التي مر على تسجيلك لها أكثر من ربع قرن»(27).

أمين الزاوي

ستكون نصيحة الأستاذ جسوس حافزاً لواصف لتكثيف العمل وإنهاء أطروحته التي أشرف عليها الدكتور عبد القادر القادري، ونوقشت برحاب كلية العلوم القانونية بالرباط بتاريخ 14 يناير2005، وستكون مدينة الرباط وجامعتها، حضنا كذلك لبعض أفراد أسرة الفلسطيني واصف منصور، حيث التحقت أخته غربية بكلية الحقوق وحصلت على الإجازة، كما حصل شقيقه فؤاد على الإجازة في الأدب العربي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

كل هذه العناصر إذا تجمعت شكلت صورة لمدينة الرباط، مركزا علميا وفضاء محتضنا لحياة ثقافية نابضة حيوية وإشعاعا، والمدينة التي كانت مؤسساتها الجامعية، تستقبل الوافد عليها من داخل المغرب وخارجه، تروي عطش تطلعه العلمي، وتسهم في صناعة المستقبل المختلف، الذي نقل الكثيرين من مراتب متواضعة، إلى آفاق أسمى، ومواقع اجتماعية أرقى. لذا كانت الرباط مطمح كل ندب، كما عبر عن ذلك الشاعر محمد البيضاوي الشنقيطي، وهو يخاطب صديقه الأديب محمد بوجندار ويقول(28):

محمد برادة

رباط الفتح مربط كل ندْب
يروم من العُلا صعْب المراقي

وتقدم الكتابات الأدبية، صورة أخرى لمدينة الرباط، تفصح عن تفتحها، حيث تغدو للوافد عليها فضاء يسمح بالتمرد على بعض التقاليد المحاصِرة لبيئات محافظة.

ذلك ما ترسمه قصة قصيرة حملت عنوان «ليالي الأنس في rabat » لفاطمة بوزيان، التي عاشت بين مدينتي الناظور والحسيمة، وتعرفت على الرباط بداية عن طريق الحكي، مما كانت تنقله لها والدتها التي تتردد على هذه المدينة قصدِ العلاج. أحبت فاطمة أو السارد، مدينة الرباط سماعا، فتوسلت لوالدتها أن تتوسط لها عند والدها ليسمح لابنتهما بزيارة الرباط.

محمد الاشعري

تحقق مرادها واكتشفت هذه المدينة عيانا، فتملكها هواها. ومما رصدته في فضائها، ما تتيحه من حرية وتحرر، وهو ما لمسته عن كثب، في تصرف والدها مع أمها حينما تطأ أقدامهما هذه المدينة؛ فقد سمحت أجواء مدينة الرباط، بنوع من التحرر لهذه الأسرة القادمة من بلاد الريف، وبدا ذلك في سلوك الوالد مع والدتها.

تتحدث شخصية فاطمة او السارد، وهي تروي قصتها التي عاشتها في هذه المدينة فتقول:

«أحبّت أمي الرباط، لأن الوالد حرّرته شساعة المدينة من تلك الرقابة القَبَلِيَّة، فحرّر أمي من لثامها، وأجلسها معه في المقاهي والمطاعم، وأدخلها الأسواق والمتاجر الكبرى، كما لم تفعل أبدا....»(29).

تفتح الرباط أذرعها للوافد، وتوسع له مجال الحرية، وتهيِّيء مناخ الانفتاح، بل التمرد على بعض التقاليد. هذا التمرد لا يرتبط دائما بالوافد على المدينة من مناطق مغربية قد تكون أكثر محافظة، بل قد ينبثق أحيانا من بين أسوار المدينة العتيقة للرباط نفسها.

تلك هي الصورة التي التقطها روائي، من عمق هذه المدينة، ومن أحد أشهر أحيائها، السويقة، فدوّنها في علبة أسمائه، لقد بدت ملامح تلك الرغبة المتشبعة بروح تجاوز الأسوار السميكة للمدينة العتيقة، في سلوك إحدى شخصيات رواية «علبة الأسماء» لمحمد الأشعري، ممثلة في تلك البنت التي اعتراها غرام صاعق «غرام يحلق بها في سماوات مجنونة ويجعل منها عنوانا لتمرد المدينة على حيطانها السميكة، كانت أول بنت تعانق عشيقها في زحام السويقة، وتأخذ لها صورة تتبادل معه قبلة جريئة قبالة مسجد السنة، وتجعل التيشورتات الضيِّقة الضَّاجة بالرسوم والعبارات اللاسعة، تتربع على عرش نهديها الطليقين»(30).

في زحام السويقة، ذلك الحي المليء بالمساجد والزوايا والأضرحة، بكل رمزيتها الدينية والتاريخية والحضارية، وداخل أسوار بعراقة المدينة وتقاليدها، يحدث التمرد من «بنت المدينة» مع عشيق ! بل تسمح لنفسها بقبلة «جريئة»، وليست عادية، أمام مسجد السنة الذي يعلن عن نفسه للرائي من بعيد، ويقع في عمق شارع كان يعرف عند سكان المدينة العتيقة بـــ«طريق دار المخزن»، هو شارع محمد الخامس حاليا، وهو مسجد يجاور القصر الملكي. هذا المكان بكل دلالاته يحتضن «القبلة الجريئة» وبلباس يضج «بالرسوم والعبارات اللاسعة».

كل الصور التي رصدناها قبلا، تقدم مدينة الرباط في إهاب الإشادة، مدينة الحضارة والتاريخ العريق، بمآثرها وعلمائها وأدبائها، وهي المدينة العالمة المحتضنة للوافد، والفضاء المتفتح والمنفتح.

لكن هناك كتابات أدبية، لم تنظر إلى هذه المدينة بعين الرِّضا، ولم يشفع لها لدى بعض الشعراء والكتاب، ذلك التاريخ العريق، ولا أريحية احتضان الوافد. كانت نظرة هؤلاء مغايرة، نظروا إلى الرباط من زاوية أخرى، تعرِّي بعض عيوبها، وتقتحم دواخلها، وتختلط بشرائحها المجتمعية المختلفة، وتجوب أحياءها المتباينة، تلتقط ما يشين، أو الصورة الأخرى للرباط.

ركبتْ بعض الكتابات الشعرية والنثرية، الصورة السلبية لهذه المدينة من خلال صفات معينة، كالتي ترى في الرباط فضاء ينأى عن السلو، ويتحصن في قنوطه.

هذه الصورة عبّر عنها الشاعر ادريس بن ادريس الفاسي، الذي أنشد يقول(31):

أرى القلب يسلو في سلا عن همومه ... ويعروه ضرب في الرباط من القنْط
لأن سلا من السلو اشتقاقها ... كذلك الرباط اشتق أيضا من الربط

وجاء الرد على هذا النعت تفنيداً، من الشاعر محمد بوجندار من خلال أبيات، ضمّنها أديب الرباط، كتابه «مقدمة الفتح من تاريخ رباط الفتح»، قال(32):

بشير القمري

حقيق سلا من السلو اشتقاقها
وأن رباط الفتح يشتق من ربط
ولكن على ربط القلوب بودّه
وربط الغزاة الفاتحين ذوي الربط
وهذا رباط الخيل في الذكر شاهد
لما فيه من فضل على مدعي القَنْط

إن نعت الرباط بالقُنوط، قد يرتبط بحالة نفسية للشخص، وسلوكه وطبيعة عيشه، وقد يلتمس العذر لشعراء بداية القرن العشرين إذا بدا لبعضهم هذا القنط في مدينة محصورة بين أسوارها، ولمسوا في زمنها سيراً وئيدا، لكن أن يستمر امتداد هذا الوصف في كتابات أدباء أواخر القرن العشرين، والعقود الأولى من الواحد والعشرين، فهذا أمر يستوقف المهتم بصورة المدينة في الكتابات المختلفة.

فاطمة بوزيان

ففي رواية »لعبة النسيان»، لمحمد برادة، نجد السارد متحدثاً عن ليل العاصمة، فيصفه بقوله(33):

»ليل العاصمة كئيب »مقناط»، يشيع الاختناق في النفوس».

وقد يعبِّر عن هذا القنوط أحيانا، بصور مختلفة، كأن توصف الرباط بأنها مدينة نائمة، كما رسمها محمد الأشعري في روايته «علبة الأسماء»، في سياق حكي السارد(34): »وتكون الرباط نائمة جدّا كما لا تنام أية مدينة في العالم«.

طلحة جبريل

واللافتُ للنظر هنا، أن هذا النعت الذي ألصق بمدينةٍ الرباط، لم ينحصر في كتابات مغربية، بل نجده مردّدا على ألسنة مشارقة ممن زاروها، على غرار ما سجله الشاعر العراقي سعدي يوسف، حينما وصف الرباط بقوله: »الرباط تنام مبكرة جدّا كأنها قرية في أقاصي الريف» (35).

هذا الذي توصفُ به الرباط ويسميه هؤلاء قنوطا، وما يبدو للبعض نوما مبكرا، قد يراه آخرون هدوءا مستمدا من طبيعة قسم من ساكنتها، وبُعدا عن صخب مدينة عُمالية، وحالة مرتبطة بطبيعة مدينة إدارية بشكل أساسي.

وحينما جنحت هذه الكتابات إلى وصم مدينة الرباط بالقنوط، مالت أخرى إلى تقديم صورة ترى في رباط الفتح تلك المدينة التي تَرهق وتحبط، ومدينة تكاثرت أزبالها وذبابها، الحقيقي والمجازي. هذه الحالة عبّر عنها الشاعر والإعلامي المغربي المهدي زريوح، حينما كتب مقطوعة شعرية حملت اسم «الرباط»، وقال(36):

يقال عن مدينة الربـــاط ... تدعو إلى الارهاق والاحباط
كم عانق الهر على أزبـالها ... من فارة وضم من أسبـاط
وكم تكاثر الذبـــاب فانتقى ... مجلسه المختار بانضـباط
وللبعوض مجلس منتخب ... تزهو به مدينة الربـــاط

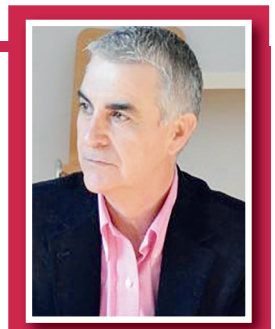
قد لا تخلو هذه الصورة من واقعية لوضع المدينة في مرحلة ما، لكن يجب ألا يغيب عن الأذهان، أن هذه المقطوعة تنطوي على لمز سياسي، يرتبط بالإشارة إلى مجلس المدينة المنتخب، الذي جعل الرباط تزهو على إيقاع أزيز الذباب وطنين البعوض !

ويتسرب من دَفَس مقطوعة الشاعر المهدي زريوح، أن ما خطه قلمه كان مداده بلون ما! أما أن تكون مدينة الرباط فضاء إرهاق وإحباط، فمسألة نسبية، مرتبطة بطبيعة صاحب النص ونفسيته وسياق القول .فإذا رآها المهدي زريوح كذلك، فقد كانت في عين أدباء آخرين، فضاء حيويا، يفتح للمرء آفاقا للترقي الاجتماعي، ومُحَفزاً لتطوير قدرات الفرد وكفاءاته.

هوامش:

*- نص الدراسة التي شاركت بها في الكتاب الجماعي، الذي أنجز تكريماً للأستاذ خالد بن الصغير، أستاذ التاريخ المعاصر بكلية الآداب بالرباط.

بداية القرن 14 هـ/20 م، صص، 152-153.
(16) نفسه، الورقة 20.
(17) نفسه ، الورقتان20 و21.
(18) حفريات المدن، بشير القمري، ص، 34.
(19) نفسه، صص، 236-237.
(20) لمحات من ذكريات الرباط، فوزي عبد الرزاق، ضمن كتاب «رسائل من جغرافيات متقاطعة»، ص، 83.
(21) يصحو الحرير بالرباط، أمين الزاوي، ضمن كتاب »رسائل من جغرافيات متقاطعة»، ص، 49.
(22) أيام الرباط الأولى، طلحة جبريل، ط، 2، 2013.
(23) نفسه، ص، 41.
(24) نفسه، ص، 41.
(25) بعض مدِّي :رحلة لجوء من حيفا إلى الرباط، محكيات، واصف منصور، ط، 2012.
(26) نفسه، ص، 63.
(27) نفسه، ص، 272.
(28) ديوان العلامة الأديب محمد البيضاوي الشنكيطي، جمع وتحقيق، د. محمد الظريف، ص، 155.
(29) ليالي الأنس في rabat، فاطمة بوزيان، العلم الثقافي، بتاريخ 2 مارس 2006.
(30) علبة الأسماء، محمد الأشعري، ص، 220.
(31) الاتحاف الوجيز، تاريخ العدوتين، محمد بن علي الدكالي، تحقيق مصطفى بوشعراء، ص، 32.
(32) مقدمة الفتح من تاريخ رباط الفتح، محمد بوجندار، ص،81.
(33) لعبة النسيان، محمد برادة، ص، 145.
(34) علبة الأسماء، محمد الأشعري، ص، 33.
(35) الرباط ذات الشمائل، سعدي يوسف، ضمن كتاب «رسائل من جغرافيات متقاطعة»، ص، 157.
(36) مقتطفات من أوراقي، شعر المهدي زريوح، ص، 94.



بقلم: خوسي سارية (1)

ترجمة عبد اللطيف شهيد

هناك كُتبٌ تولد من تجربة شخصية ، وهناك كتب أخرى تنطلق من خلال التجربة نفسها ، لكنها تنجح في تجاوزها لتتحول إلى صوت جماعي. ينتمي ديوان «أنا جميع النساء اللواتي كنتُهنّ» للكاتبة فاطمة لحسيني إلى هذا الصنف الثاني. فنحن أمام إبداع شعري يتأسس بوصفه استقصاءً لذاكرة المرأة ، وتمرينًا على استعادة الأنساب والذاكرات التي طالها التهميش والصمت ، وفي الوقت نفسه تأكيدًا للهوية يتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية واللغوية.

فاطمة لحسيني أو ذاكرة كل النساء

في مشهد الأدب الإسباني-المغاربي المعاصر، تحتلّ أعمال فاطمة لحسيني مكانة خاصة؛ إذ تدخل إلى هذا التقليد الأدبي منظورًا نسويًا ينبع من وعيٍ راسخ بانتماءاتها المتعددة: المغربية، والمتوسطية، والأمازيغية، والناطقة بالإسبانية، والأنثوية. ومن خلال ذلك، توسّع بشكل ملحوظ الآفاق الموضوعاتية والرمزية لهذا الأدب الجديد، الذي انحصرت مجالات تأمله التقليدية في الذاكرة التاريخية، وتجربة الهجرة، والهوية الثقافية، والتمازج اللغوي، والحوار بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط.

غير أنّ صوت المرأة ظلّ، داخل هذا المتن الأدبي المتنامي والمتزايد رسوخًا، يشغل موقعًا ثانويًا إلى حدّ بعيد لفترة طويلة. لذلك، يكتسب صدور ديوان «أنا جميع النساء اللواتي كنتُهنّ» أهمية تتجاوز المجال الأدبي المحض، إذ ينهض بوصفه إحدى أولى الصياغات الواعية والمتكاملة لذاتيةٍ نسائية داخل الشعر الإسباني-المغاربي. فالشاعرة تجعل من التجربة النسائية محور البناء الشعري نفسه، وتضعها في قلب العملية الإبداعية، بحيث تغدو الركيزة الأساسية التي تقوم عليها رؤيتها الجمالية ومشروعها الأخلاقي.

يحمل عنوان الديوان في ذاته إعلانًا واضحًا عن موقف فكري وجمالي. ففي ديوان «أنا جميع النساء اللواتي كنتُهنّ» تتحدث الشاعرة انطلاقًا من ذاتها، لكنها تتحدث أيضًا من ذاكرة جماعية تسبقها وتسكنها في آنٍ واحد. ويتحوّل صوتها إلى فضاء جماعي تتلاقى فيه أجيال كاملة من النساء اللواتي ظلّت حكاياتهنّ حبيسة فضاءات الحميمية؛ في المطابخ، والأفنية العائلية، وأعمال الرعاية المنزلية، أو في السرديات التي انتقلت شفهيًا عبر الأجيال.

ومن هنا تتجلى إحدى أهمّ قيم هذا الديوان في قدرته على تحويل التجربة الفردية إلى ذاكرة مشتركة. فعندما تكتب:

أنا جميع النساء اللواتي كنتُهنّ :
الطفلة التي كانت تصغي إلى جدّتها ،
الشابة التي استفاقت على الظلم ،
المرأة التي لم تعد تلتزم الصمت

فإنها لا تشيّد سيرةً ذاتية شعرية فحسب، بل ترسم أيضًا شجرة نسب نسائية متكاملة. فالطفلة، والشابة، والمرأة هنّ في الوقت نفسه شخصٌ واحد، ونساء كثيرات معًا.

وفي هذا السياق، ينفتح الديوان على حوار فكري مع أطروحات هيلين سيكسوس التي دافعت عن ضرورة أن تكتب النساء تاريخهنّ بأقلامهنّ وأن يستعدن الفضاءات الرمزية التي حُرمن منها طويلا. كما يتقاطع مع أفكار فاطمة المرنيسي التي شدّدت على أهمية استعادة الأصوات النسائية التي طمستها السرديات الرسمية في العالمين العربي والإسلامي. ومن ثمّ، لا يقتصر الديوان على التعبير عن تجربة ذاتية خاصة، بل يندرج ضمن مشروع أوسع يهدف إلى إعادة الاعتبار للذاكرة النسائية وإدراجها في صلب السرد الثقافي والتاريخي.

تظهر الجدّات والأمهات والبنات والأخوات بوصفهنّ حاملات لذاكرة تنتقل عبر أفعال تبدو بسيطة ومتواضعة في ظاهرها، لكنها مشحونة بدلالات عميقة. فالمرأة التي تعجن الخبز، أو توقد القنديل، أو تنسج السجاد، أو تحافظ على نار الموقد مشتعلة، لم تعد شخصيات هامشية أو ثانوية، بل غدت حارسات حقيقيات للهوية الجماعية:

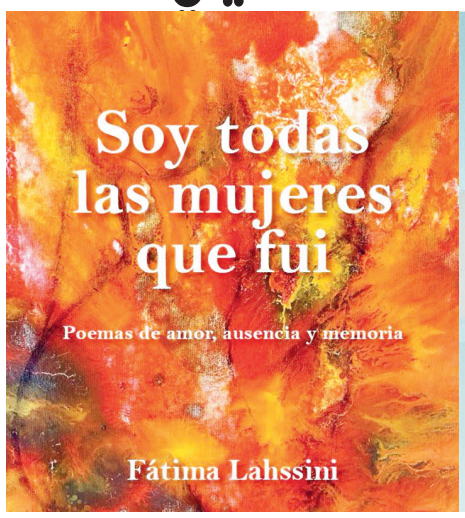
تطحن الزيتون في العتمة ،
تطبخ الخبز بعجين مختمر ،
وتترك للصمت أن يَسرق رائحته

وهكذا، ففي المواضع التي لا تكاد تسجّل فيها الكتابة التاريخية الرسمية سوى القليل من الوقائع والأحداث، يكشف الشعر عن البعد العميق والحقيقي للثقافة، فتكتسب تفاصيل الحياة اليومية قيمة تكاد تكون مقدسة.

وفي هذا السياق، تتقاطع رؤية الديوان مع تصوّر مارية ثامبرانو للذاكرة؛ فهي ليست مجرد مستودع للماضي أو أرشيف للأحداث المنصرمة، بل شكل من أشكال المعرفة القادرة على إضاءة الحاضر ومنحه معنى أعمق. ومن ثمّ، تتحول الذاكرة في النص الشعري إلى أداة للفهم والتأويل، وإلى وسيلة لاستعادة ما ظلّ مهمّشًا أو منسيًا في السرديات التاريخية السائدة.

لكن هذه استعادة الذاكرة النسائية لا تقتصر على المجال المنزلي فحسب. إذ توسّع لحسيني أفق رؤيتها، فتستحضر شخصيات تاريخية وأسطورية من المخيال المغاربي مثل الكاهنة وعائشة قنديشة؛ نساء واجهن السلطة، أو تحدّين الأعراف السائدة، أو تحوّلن لاحقًا إلى أساطير شعبية.

حول كتاب «أنا جميع النساء اللواتي كنتهن» لفاطمة لحسيني*



وتكتسب هذه الإيماءة أهمية بالغة داخل الأدب الإسباني-المغاربي؛ إذ إن أغلب نصوصه ظلّت إلى حدّ كبير تُفضّل التجربة الذكورية المرتبطة بالهجرة، أو الذاكرة الاستعمارية، أو الهوية الوطنية. في حين تُدخل لحسيني منظورًا مختلفًا يقوم على إبراز النساء اللواتي كنّ فاعلات أيضًا داخل هذه السيرورات التاريخية، لكن أصواتهنّ لم تحظ غالبًا بالصدارة أو التمثيل الكافي.

ومن ثمّ، يمكن قراءة هذا الديوان أيضًا بوصفه شعريةً للمقاومة، لا يكتفي باستعادة الذاكرة النسائية، بل تعيد أيضًا توزيع مركزية السرد، بحيث يصبح التاريخ نفسه مجالًا لإعادة الكتابة من منظور بديل يُنصف التجارب المُهمَّشة ويمنحها حضورًا دلاليًا وجماليًا جديدًا.

المقاومة في مواجهة العنف، وفي مواجهة النسيان، وفي مواجهة البُنى الأبوية، وأيّ شكل من أشكال التهميش أو إسكات الصوت:

نظرات جبانة
أغلقوا العيون ، وغطّوا الآذان
أمام دموع جارية كينابيع

لا يقتصر الاتهام هنا على المعتدي فحسب، بل يمتدّ ليشمل أيضًا مجتمعًا كثيرًا ما آثر الصمت أو التواطؤ عبر تجاهل ما يحدث، وغضّ الطرف عن معاناة واضحة لا تحتاج إلى تأويل.

إلى جانب هذه المقاومة، يبرز رمزٌ أساسي آخر يتخلّل الديوان بأكمله: إنه البحر. فالبحر عند لحسيني ليس مجرد مشهد طبيعي، بل هو حدٌّ فاصل، وذاكرة، ومنفى، وتهديد، ورغبة، وأمل في آنٍ واحد. إنه البحر الأبيض المتوسط بوصفه فضاءً للتلاقح الثقافي، كما هو الأطلسي بوصفه مجالًا للفراق ولحالات الغرق المعاصرة.

إنه فضاء تتقاطع فيه الذاكرة الجماعية مع التجربة الفردية:

الكذابون هم الملاحون . . .
يكذبون دائمًا :
كما الزمن ،
البحر لا يعود إلى الوراء.

وتتشكّل مدن مثل الداخلة والدار البيضاء وبنما ولشبونة كجغرافيا شعورية، حيث تتحول الأمكنة إلى حالات وجدانية، ويغدو المكان امتدادًا للذات لا مجرد موقع على الخريطة. وهكذا تتحول الجغرافيا إلى ذاكرة عاطفية، ويصبح التنقل الجسدي بحثًا عن هوية تتشكل باستمرار ولا تستقر على شكل نهائي.

ومن هذا المنظور، تنخرط التجربة الشعرية في تقليد أدبي واسع يمتد من (قسطنطين) كفافيس إلى خوسي أنخيل بلينتي، مرورًا بـ درويش وبثارنيك، حيث يتخذ المنفى، والذاكرة، والبحث عن الذات أشكالًا شعرية متعددة تتقاطع فيها التجربة الفردية مع البعد الكوني.

إلى جانب البحر بكل رمزيته الغنائية، تتقاطع الذاكرة والهجرات القسرية داخل الفضاء الشعري، متحملة وظيفة أخلاقية كاملة كما صاغها محمود درويش: صون الكرامة الإنسانية في مواجهة دمار التاريخ وعنفه.

لكن ربما يكون الإنجاز الأهم في هذا الديوان هو نجاحه في العثور على نبرة خاصة به. فبعيدًا عن خطاب الضحية، أو الشعارات الإيديولوجية، أو مجرد التمركز حول الهوية، تبني لحسيني شِعرية يتجاور فيها الشعور مع التأمل في انسجام طبيعي. يتأرجح نصّها بين الاستحضار الحميمي والوعي الجمعي، وبين الجرح والأمل، وبين الرثاء والبيان، بحيث لا تبدو هذه الثنائيات متعارضة، بل متكاملة داخل نسيج شعري واحد يعيد تشكيل التجربة الإنسانية في صورتها الأكثر تعقيدًا وتعددًا.

ديوان «أنا جميع النساء اللواتي كنتُهنّ» ليس مجرد ديوان شعري، بل هو أكثر من ذلك بكثير. إنه خريطة للذاكرة النسائية، وبيان للمقاومة، وإعلان عن انتماء متعدد الأبعاد.

من خلال هذا العمل، تُدخل فاطمة لحسيني صوتًا راسخًا وضروريًا إلى متن الأدب الإسباني-المغاربي المعاصر، من خلال إثراء فضاء أدبي يجد في كاتبات مثلها أحد أكثر تجلياته وعدًا وخصوبة.

في نهاية المطاف، فإن النساء اللواتي يسكنّ هذه القصائد هنّ أيضًا النساء اللواتي يسكنّ ذاكرتنا المشتركة. وتُذكّرنا شعرية لحسيني بأن كل كتابة حقيقية تبدأ من اللحظة التي يقرّر فيها أحدٌ ما كسر الصمت.

العنوان الأصلي:

FATIMA LAHSSINI O LA MEMORIA DE TODAS LAS-MUJERES*

المصدر:

https://www.hispanismodelmagreb.com/fatima-lahssini-o-la-memoria-de-todas-las-mujeres/?fbclid=IwY2xjawSSI1dleHRuA2FlbQIxMQBzcnRjBmFwcF9pZBAyMjIwMzkxNzg4MjAwODkyAAEeR5Yv9ivqBOoE74joNPyAlaJl_FkXFqe6d0l_QI-8TohaTlIEelLFh7oDGaw_aem_XNhilODereooQFsAoaqGtw

هوامش:

-1ناقد أدبي وكاتب مقالات إسباني. عضو مراسل في الأكاديمية الملكية في قرطبة. حاصل على إجازة في العلوم الاقتصادية والتجارية من جامعة مالقة، وعلى ماجستير MBA في إدارة الأعمال من (المركز المرتبط بجامعة الملك خوان كارلوس - مدريد). نشر خمسة عشر كتابًا فرديًا في الشعر والسرد. تُرجمت أعماله إلى عدة لغات.

رواية الشجعان لهشام ناجح

تناسج التاريخ والملحمة والأسطورة

محمد عاوط

تنهض رواية (الشجعان) لهشام ناجح « 1 » على تطريس [من الطرس] ثلاثي الأبعاد ، أي أن سجلات التخييل الروائي تنكتب من خلال تنضيد لثلاث مدونات سردية ، وهي كالتالي ..

أ – مدونة التاريخ : مجسدة في مواجهة قبائل البادية المغربية (قبائل الشاوية و الحوز و عبدة و تادلة) للاستعمار الفرنسي الذي يؤرخ له بسنة 1908 زمن احتلال الشاوية ، و ما أعقب ذلك من احتلال آخترق بلاد الشاوية وصولا إلى تادلة (1910 – 1916) ، و في هذا السياق يمكن القول بأن رواية (الشجعان) هي في نظري أقوى عمل روائي مغربي عرف كيف يتمثل هذه المدونة و أجاد فيها ، متفوقا على رواية (المغاربة) لعبد الكريم جويطي .

ب – المدونة الملحمية : متمثلة في (ملحمة جلجامش) و التي يشغلها الكاتب ك [مرآة للتناص الرمزي] حيث الحكي التاريخي ينتسج كمتخيل يستلهم الانعكاس الرمزي لملحمة جلجامش ، و هو سعي لجعل ملحمة من حاضر التاريخ المغربي تلتقي على مستوى الرمز بالبطولات و الملاحم الكونية التي سجلها تاريخ الأدب و الفكر الإنساني .

ج - مدونة الغناء الشعبي (العيطة) من خلال مجموع الإحالات المباشرة و غير المباشرة على [قصيدة الشجعان] الذائعة الصيت المنسوبة إلى مباركة النيرية المشهورة باسم مباركة بنت حمو البهيشية ، و التي تتغنى ببطولات المقاومة المغربية في البوادي و المدن ، و تؤرشف أدبيا لهذا البعد التاريخي ، و هي تمزجه بأردية من الرمز ، تجعل الواقع يتسامى إلى مستوى الأسطورة . و القصيدة مشهورة بمطلعها :

بسْم اللهْ بَاشْ بْدينَا
وراهْ عَلىْ النَّبي صَلِّينَا
رَاهْ الرِّبَاعَة سَارَتْ لَلَّهْ
فِينْ عركَابِينْ النَّوضَاتْ؟
فِينْ صهْصَالِينْ الْعَلْفَاتْ

آشْ كَالْ العَابِي لَخُوتو
كَانْ موْسِمْ وِلَى حَرْكَة
تْحَزمُوا كُونُوا رْجَالَا
يَاوِّدي كُونُوا عَوَّانِينْ
راهْ الْجْمَاعَة طْلَعَتْ للدِّيرْ
راهْ الْمحَلَّة حَطَتْ لَرْحَالْ
حَسْ الْبْكَا في تَاونزة
واشْ الْبْكَا يْبَرَّدْ الْكْلُوبْ؟
واشْ الْبْكَا يْبَرَّدْ شي نَارْ؟

احْرَارَتْ الشعْبَة بالدُّخَانْ
حَسْ الْمُخْ تَايْتْشَوطْ
شكُونْ عَرَّكْ آلْقصيبَة؟
آيتْ عَطَّا وآيتْ بوزيدْ
حَدْ سالكَانْ الزِّيتُونْ
فِي الزْنَاقِي نَاضْ الرِّيتُولْ

هذه البنية التخييلية المتراكبة الطبقات بين ما هو تاريخي واقعي و متخيل رمزي هي مرتكز السرد في الرواية ، تمزج بين وقع الملحمة و الأسطورة ، و تضع في صلب السرد الخلفية التاريخية التي اعتنى المؤرخون بحصرها في الفترة ما بين 1907 و 1922 ، و هي الفترة التي شهدت مقاومة البادية المغربية للاستعمار الفرنسي في منطقة الأطلس الكبير و تحديدا السيرة البطولية للقائد و المقاوم موحا أوسعيد الذي وحد قبائل الشاوية و تادلة لتقاوم بضراوة المخططات العسكرية للمقيم العام ليوطي و آلته العسكرية التنفيذية الكولونيل مانجان .

قهر البطل موحا أوسعيد الجيش الفرنسي بفصائله الغفيرة العدد و هزم مانجان أكثر من مرة ، و لم يستسلم إلا بعد احتلال قصبة تادلة و الغزو التدميري الشنيع الذي لحقها . و يرى المؤرخون أنها لم تكن هزيمة بالمعنى الحرفي ن و إنما تكالبت إرغامات كثيرة معقدة قادت إليها ، أهمها التأثيرات الناتجة عن تداعي الحرب العالمية الأولى على المغرب و الخريطة الدولية الضاغطة و المتجاذبة المصالح .

كان لا بد من هذه التوضيحات الأولى الضرورية لمساعدة القارىء على حسن فهم و تأويل الرواية ، التي كما ذكرنا تشتغل بأجنحة ثلاثة تغرف من مدونات متعددة السجلات . في البداية نشير إلى أن هذا العمل السردي لا يمكن تصنيفه ضمن السجل الأجناسي ل [الرواية التاريخية] بمعناها الكلاسيكي و المدرسي الذي في تقعيداته يماثل سرد المؤرخين كما يوضح ذلك هايدن وايت في كتابه الشيق (محتوى الشكل : الخطاب السردي و التمثيل التاريخي) .» 2 «

نحن هنا بصدد عمل أدبي يقوم على تخييل التاريخ و وضع المدونة التاريخية في نسق رمزي سيميائي لا يشابه مثلا عمل المؤرخ الناصري في (الاستقصاء) . في رواية تخييل التاريخ نكون إزاء كتابة سردية تضع الحقيقة التاريخية في مواجهة الحقيقة الأدبية . في هذا المستوى بالذات تستطيع رواية مثل (الشجعان) أن تقوم بعمل أسطوري و هو العودة بعجلة الزمن إلى الوراء :

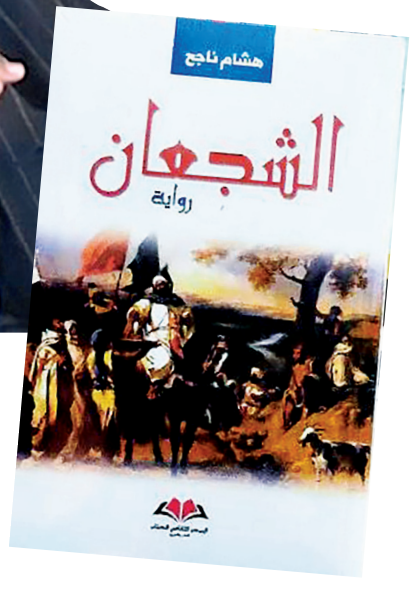
-أولا : من أجل اختراق نص التاريخ بالمجاز التخييلي و الكشف عن متخيلات لاوعيه و عن الصورة الحقيقية لمعنى آخر هارب من تقييدات المؤرخين و استقصاءاتهم . ثمة هذا الهامش الكبير من الحرية الذي يملكه الأديب الروائي و لا يملكه المؤرخ : المؤرخ يكتب تاريخا يملي عليه و الروائي يذهب إلى التاريخ الذي لم يكتب .

-ثانيا : تصحيح الحاضر بالماضي لكي لا تضيع الحقيقة في الطريق كما يوضح ذلك بول ريكور في كتابه (الذاكرة ، التاريخ ، النسيان) حين يتحدق عن غائيات التحريف الذي يمنح للذاكرة معنى غير ما هي عليه . » 3 « التصحيح هنا فعل رمزي ، لأنه ينصب على عمل الذاكرة التي هي أكبر مموضع للتاريخ و الهويات و تشخيص الذاتية و الوعي الجمعي . و في هذا الصدد أظهر هشام ناجح براعة فائقة في الإشتغال على [الذاكرة الأدبية] بذلك المعنى الذي يجعل من كل شخوصه أبطالا . كل شخصياته جلجامشية ، تصوغ الأسطورة الجماعية من مكابدات و محاضات الأقدار الفردية في تعالقها بالذاكرة الجماعية .

في الرواية هناك الشخوص المتجذرة في تعيينات المرجعية التاريخية [موحا أوسعيد ، القايد بنزكري ، النيرية ، الماريشال ليوطي ، الكولونيل مانجان ، السلطان المولى يوسف ، الحاجب بنغرنيط ..] ، و هناك الشخوص التخييلية القادمة من أراضي المتخيل الرمزي [البوزيدي ، حمو ، حادة ، البعطيطي ، ولد العسري ، الشرقي بن المفضل ، ادريس بنحميد ..] . منطق الرواية لا يؤمن بالبطولة الفردية ، لهذا أضفى المؤلف على كل الشخوص هالة بطولية . و بذات الحرص كان ذكيا و عرف حتى بالنسبة ل [البطل المضاد] كيف يشرح في دواخله لاوعي الهزيمة كما يظهر من الرصد التخييلي لشخصية الكولونيل مانجان و السرد و الوصف المبطنيين بالسخرية ، كيف يهزأ من شخصية الكولونيل مانجان ، مبرزا أبجدية الهزيمة في تكوين ذاتيته المنهارة .

لا تكمن قيمة الرواية فيما أشرنا إليه سابقا ، بل أكثر . إنها رواية مشبعة بثراء أنثروبولوجي كثيف الدلالات .

أنا من الذين يقولون بأن أي روائي لا يملك متخيلا أنتروبولوجيا عميقا لن يكون ناجحا في كتابة الرواية . لقد كان فعل السرد عند نجيب محفوظ مقتصرا على (أنتروبولوجية المدينة) ، لذلك لا نجد لدية رواية البادية (أو الريف أو الصعيد) كما عند يوسف القعيد.



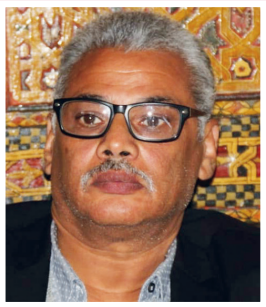
الهوامش :

1 – هشام ناجح (الشجعان) المركز الثقافي للكتاب . الدار البيضاء 2024

2 – هايدن وايت (محتوى الشكل : الخطاب السردي و التمثيل التاريخي) ترجمة نايف الياسين هيأة البحرين للثقافة و الآثار الطبعة الثانية 2019 . ص 13 – 14

3 – بول ريكور (الذاكرة ، التاريخ ، النسيان) ترجمة جورج زيناتي . دار الكتاب الجديد المتحدة . الطبعة الأولى 2009 . ص 482 – 483

الشعر في مواجهة العدم



المصطفى سكم

يفتتح الشاعر عبد الله ورياش ديوانه الموسوم ب «جذور الشيكوريا» بإهداء حميمي : «إلى الذين أحبهم لهم أهدي حقول قلبي» ،وبشذرة صوفية لجلال الدين الرومي : «أستمع إلى صوت الناي كيف يبث آلام الحنين ، يقول مذ قطعت من الغاب وأنا أحن إلى أصلي». هذا التقديم يضع القارئ منذ البداية أمام ثنائية الحب والحنين ،ويؤسس لرحلة شعرية تتأرجح بين الذات والغياب ، بين الجرح والبحث عن الأصل ،في أفق فلسفي ووجودي ونفسي.

الصحراء كرحم أنطولوجي

يعلن الشاعر ولادته من الصحراء منذ القصيدة الأولى «همس الرمال»: «هكذا أنجبتني الصحراء بمعطف شتوي، أحرس الشمس وطيور الظمأ» حيث تتحول الصحراء إلى رحم أنطولوجي، يولد الشاعر ويعلمه مواجهة العراء والاغتراب. إذ ليست الصحراء مجرد فضاء طبيعي، بل هي معادلة وجودية للانكشاف، حيث لا بيت فيها سوى خيمة تعصف بها الرياح. تيمة تتكرر في نصوص لاحقة مثل «عراء» ، تجعل الشاعر يواجه الخريف بلا خجل، معلنا أن لا شيء وراء العراء.

يعزز المعجم الشعري للديوان هذا المنحى من خلال حقول دلالية متكررة: الجرح، الغياب، الموت، السراب، العراء. في قصيدة «هزيع الروح» يقول الشاعر: «أشرب من دمي وأفتح من جديد كتاب عـزاء» كأن الـدم ماء وجودي، والكتابة عزاء متجدد، في معجم يربط بين الفقد والكتابة. كما يحضر معجم الموسيقى بشكل لافت في مقاطع «دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي» ، حيث يتحول السلم الموسيقي إلى درجات اغتراب للذات: «غريبا تعزفني المسافات على قيثارة بلا أوتار»، فالموسيقى هنا ليست انسجاما بل فراغا، قيثارة بلا أوتار، نغمات تتحول إلى قلق وجودي سمته العشق والجنون والجراح والغرق والفناء.

الصور البلاغية والمفارقة الوجودية

تتنوع الصور البلاغية بين الاستعارة والتشخيص والمفارقة. الاستعارة الكبرى هي ولادة الذات من الصحراء، حيث المكان يصبح أصلا أنطولوجيا، و التشخيص يتجلى في جعل الغياب وجها آخر للحب ، والسراب يشرب من دم الشاعر، أما المفارقة الوجودية فتبلغ ذروتها في قصيدة «افتراضات رخيصة»: «ولأني أحبك ، أهوى أن تذهبي عني وأفني عمري في انتظارك» ، «نموت حين نبتعد ونموت حين نلتقي، فمتى نحيا؟». هذه المفارقة تكثف مأزق الحب، الذي لا يمنح حياة بل يضاعف الموت. كما يوظف الشاعر صورا مسرحية: «هذا المسرح بلا ستار، وأنـا على الركح أمـوت» (ص.29)، حيث تتحول القصيدة إلـى عرض عبثي، ينتهي حيث يبدأ.

البعد الفلسفي والنفسي والجمالي

يـتـأسـس الـمـضـمـون الفكري والفلسفي لـلـديـوان على القلق الوجودي والبحث عن المعنى. في قصيدة *«افتراضات رخيصة» يكتب: «لكي تكتب قصيدة عليك أن تشعل النار في جسد امرأة بـاردة». الكتابة فعل عنيف، تجربة قصوى للذات، أو كما قال دريدا الذي يعتبر الكتابة أثر يزعزع المعنى الموروث، مواجهة مع المسكوت عنه، مع الظل الـذي يحاول النهار أن يخفيه، مع ادعاء اليقين الذي ابتلي به العالم و مع ازدراء الشك الذي يراه جنونا؛ فلا قيمة للكتابة إن لم تتمرد عن كل ذلك. هذا البعد الفلسفي يتقاطع مع البعد النفسي، حيث الانفعالات إذ تكشف النصوص عن رغبة جامحة في البوح والاعتراف، وعن قلق داخلي عنيف يترجم إلى صور شعرية كثيفة. أما البعد الجمالي، فيتجلى في تحويل هذه التيمات القاتمة إلى فسحة بلاغية عبر الإيقاع الداخلي، التكرار الصوتي، والصور المدهشة التي تجعل اللغة تئن بالجراح وتمنح القارئ متعة جمالية.

إن الكتابة في «جذور الشيكوريا» لا تجعل منه مجرد ديوان شعري، بل هو مشروع وجودي يكتب الذات في مواجهة الموت و العدم، ويحول الصحراء والغياب إلى استعارات كبرى للقلق الإنساني. إنه نص يوازن بين التحليل النفسي والبنية الشعرية، بين القلق الفلسفي والجماليات البلاغية، ويستدعي القارئ إلى الإصغاء لذلك الناي الذي يحن إلى أصله، كما في شذرة جلال الدين الرومي، ليكتشف أن الشعر نفسه هو محاولة للعودة إلى الجذر، إلى الأصل المفقود، إلى الحنين الذي لا ينطفئ.

بهذا المعنى، يختزن العنوان دلالتين: الأولـى هي الـرسـوخ في الأرض والذاكرة، والثانية هي العلاج من علل الجسد ؛ والروح عبر الشعر. تكمن قوّة العنوان إذن في أنه يربط بين الأصل والجرح، بين الطبيعة والإنسان، ويجعل من الكتابة جذورا بديلة في أرض قاحلة من كل حب أو إنسانية.

تيمة الموت: الجسد والروح

تتخذ تيمة الموت في الديوان أبعادا متعدّدة، فهي ليست موتا جسديا فقط، بل موتٌ روحي ونفسي. في قصيدة «هزيع الروح» ، يقول: «أشرب من دمي وأفتح من جديد كتاب عزاء». الدم هنا رمز للجسد العليل، والكتاب عزاء للروح، في علاقة جدلية بين الجسد والروح، حيث الموت يتجدّد مع كل كتابة. وفي «افتراضات رخيصة»، يكتب: «نموت حين نبتعد ونموت حين نلتقي». في ارتباط بين الموت والحب، الذي يتحوّل إلى مأزق وجودي، يضاعف الفقد بدل أن يخفف عنه. كلمات مثل الموت، العزاء، الدم، الغياب تشكّل معجما يربط الموت بالجسد العليل وبالروح القلقة.

تيمة تقدم في صورة صادمة ك«احتمال» «إن قتلتك فأنا بطل فيلمك القديم، وأنـت من علمتني كيف أخـرج عن سياق النص وأحترف القتل بالتسلسل». ليتقاطع الموت مع فعل القتل، في بعد مسرحيّ وعبثيّ، يتقمص فيه الشاعر شخصية البطل القاتل، لكن في فيلم قديم، أي في نصٍّ مكرّر، عبثيّ، بلا معنى. هكذا يكشف النص عن وعي بالكتابة كخروج عن السياق، وكاحتمال دائم للانفجار، حيث الموت يصبح احتمالا وجوديا، والكتابة نفسها فعل قتل للمعنى الموروث. ويجعل من الشعر محاولة دائمة لترويض هذا الموت عبر اللغة، وكأن الشاعر يذكرنا بنيتشه :علينا أن نحمل في أنفسنا فوضى لنلد نجما راقصا وأن في مواجهة الموت والعدم شرط الخلق الشعري.

جذور الموقف من الوضع العربي والإنساني

تكشف القصائد عن رؤيـة نقدية حـادّة من الوضع العربي والإنساني، إذ يظهر بوضوح الموقف الثابت للشاعر المناضل الذي أدى ضريبة النضال سابقا ، حين يقول: «أنا من الشرق الأوسخ»، معلنا انكسار الحلم الجمعي، وغياب البيت، والاكتفاء بخيمة تعصف بها الرياح. هنا يضع الشاعر ذاته في مواجهة واقع عربي مأزوم، حيث الحرب والخراب واللايقين. في الصفحة (43)، نقرأ: «العالم لا يتحدث عن السلام إلا كنقطة نظام للعبور إلى حروب قادمة». عبارة تكشف عن رؤية نقدية حادّة للوضع الإنساني برمته، حيث السلام مجرّد ذريعة للحرب. مما يجعله يتساءل مستنكرا : «من سيملأ صدور الجنرالات بالنياشين والأوسمة إذا لم نمت نحن؟». سؤال يعرّي عبثية السلطة، ويكشف عن مأساة الإنسان العربي الذي يُستنزف ليغذي آلة الحرب. ليصرخ في «وصية إلى محمد الطوبي»: «أغنّي للهُدنة المستحيلة بين الجرح والملح». ويعلن استحالة المصالحة بين الألم والخراب ليكشف عن مأساة إنسانية لا تنتهي.

بهذا، يتكامل الديوان في رسم صورة للذات العربية والإنسانية، الممزّقة بين الجذور والعلل، بين الحب والموت، بين الصحراء والغياب. يختزل العنوان هذه الرحلة، وتفصّلها القصائد عبر معجم شعريّ كثيف وصور بلاغية متشابكة، لتقدم نصا وجوديا يكتب العدم بلغة راقية وموحية.

عن رمزية الجذور والشيكوريا

يختزن عنوان «جـذور الشيكوريا» دلالة رمزية بالغة العمق، فهو يحيل إلى نبات برّي عرف أيضا باستعماله في الطب الشعبي لعلاج أمراض الجسد، لكنه في الوقت نفسه يرمز إلى الجذور الضاربة في الأرض، إلى الأصل الذي يمنح الحياة رغم هشاشة السطح. بهذا المعنى، يجمع العنوان بين الدواء والجذر، بين العلاج والرسوخ، ليصبح الشعر نفسه جذورا بديلة في أرض مهددة بالموت، ودواء للروح التي تتشبث بالبقاء رغم الإحساس الدائم بالانطفاء. إن الشيكوريا هنا ليست مجرد نبات، بل استعارة كبرى تربط بين الجسد

قراءة في ديوان «جذور الشيكوريا» للشاعر المغربي عبد الله ورياش

الحُرُوفُ السَّاطِعَة

عبد القادر العلمي

شعر

تَأبَى حُرُوفِي المُنْسَكِبَة
مِنْ شَعِيْرَاتِ دَمِي
أَنْ يَغْمُرَهَا
امْتِدَادُ جَفَافِ الصَّمْت
فَوْقَ أَرْضٍ يَبَاب.
لَسْتُ هَاوِيًا
لِلْهَسِيسِ المُنَاوِرِ
فِي الكَلَام
لَسْتُ غَاوِيًا
لِلصُّرَاخِ الأَسِير
فِي زَمْهَرِيرِ الغِيَاب.
لا يُوجَدُ فِي مِحْبَرَتِي
مِدَادٌ أَخْرَسُ
يُغَازِلُ السَّرَاب
وَرِيشَتِي تَنْأَى
عَنْ إِفْرَازِ
أَوْ تَنْمِيقِ
أَلْوَانِ الارْتِيَاب.
لَمْ أَحْمِلْ بَيْنَ أَصَابِعِي قَلَمًا
إِلَّا فِي عِشْقِ الحُرُوفِ السَّاطِعَة
لا تُصْبِحُ قَشًّا يَابِسًا
تَحْتَ لَهِيبِ الشَّمْسِ الحَارِقَة
لا تَخْتَلُّ مَوَازِينُهَا
أَوْ تَتَمَايَلُ
فِي المُنْعَرَجَات
ذَاتِ اليَمِينِ وَذَاتِ الشِّمَال.
أَعْشَقُ القَلَمَ الَّذِي
لا يَلْمَعُ حِبْرُهُ
فِي غَمْرَةٍ
بَهْجَةٍ مِنْ سَرَاب.
تُسْعِفُنِي الحُرُوفُ السَّاطِعَة
فِي الفَصْحِ المُبِينِ
عَنِ الخَبَايَا وَالظَّوَاهِرِ
لا تَمْتَطِي فِي بَوْحِهَا
أَكْوَامَ الضَّبَاب.
أَيُّ جَدْوَى
مِنْ حُرُوفٍ هَارِبَة
فِي أَدْغَالِ لَيْلٍ بَهِيمٍ
يَهْجُرُهُ القَمَرُ
وَتَخْتَفِي نُجُومُهُ
خَلْفَ حِجَاب.

العليل والـروح القلقة، بين الطب الشعبي كأمل ورجاء والشعر كعلاج رمزي ، ديوان يكتب الذات في مواجهة العدم، ويحوّل الجرح إلى لغة، والغياب إلى صورة، والاغتراب إلى موسيقى. إنه نصّ واع يوازن بين القلق الفلسفي والجماليات البلاغية، ويجعل من الشعر جذورا بديلة في أرض مهددة بالموت

يتضح في سياق القراءة التكاملية للديوان، أن حضور الأب والأم ليس مجرد ذكر عابر، بل هو جزء من شبكة الكلمات والرموز مثل الغياب والموت والعزاء والمرأة والحب والجنون والعراء والحياة. فالأب يظهر في هزيع الروح كصورة للفقد والخذلان، حيث يترك الابـن في مواجهة العراء والسراب، ليصبح رمزا للأصل الغائب والجرح الأول الذي فتح باب القلق الوجودي وأخرجه من كمونه. أما الأم، فتحضر في نص اعتذار كرمز للحنان والبيت المفقود، لكنها تُستدعى في سياق الاعتراف بالعجز عن الوفاء لها، لتتحول إلى صورة للذاكرة المهددة وللجذر الذي لم يعد يحمي الذات.

المرآة والجسد والجنون

تتوسع التجربة الشعرية في الديوان لتشمل حضور المرآة والجسد والرغبة. في «مهد الجنون»: «وأنا ذاك الطفل المفتون المندهش بحلمة النهد». يتقاطع الجسد الطفولي مع الرغبة، في علاقة بين البراءة والدهشة لتصبح المرآة فضاء وجوديا: «تلزمني مرآة ناطقة»، و«ها أنت تحلمين أمام المرآة». أما الجنون، فيحضر كملاذ شعري: «يلزمني حب بكامل الجنون يكون لي مأوى حيث أكون». ليس الجنون فقدانا للعقل، بل شرط للوجود، مأوى للذات القلقة، كما قال أرسطو: «لا يوجد عقل عظيم دون لمسة من الجنون».

العبث واللاجدوى

يصافح عبد الله ورياش في «جسور» الحياة ويضع بجانبه الكفن، لتتجاور بذلك الحياة والموت في صورة عبثية. كما تكشف النصوص القصيرة «كبسولات»، عن عبثية الميلاد والأبجدية والحقائق الملغومة: «كم هي الأبجدية حمقاء... نرتبها في المدح والهجو والرثاء دون أن تطالب بحقوق اليتامى». أما «حلم»، فيقدّم صورة غراب أبيض يحلق فوق الرأس، ليكشف عن لاجدوى الحلم في عالم مهدّد وكأننا أمام ترجمة شعرية لرؤية ألبير كامي في أن العبث هو مواجهة بين توق الإنسان إلى المعنى وصمت العالم.

على سبيل الختم

يقدّم الشاعر عبد الله وريـاش في «جـذور الشيكوريا» نصا وجوديا متكاملا، حيث تتداخل الصحراء والمرآة، المرأة والأب والأم، الحب والجنون، الموت والغياب، ليشكل شبكة رمزية واحدة. الشعر عنده ليس مجرد تعبير، بل هو جذور ودواء، مواجهة مع العدم، ومرآة تكشف هشاشة الإنسان في عالم مائل، حيث الحب والذاكرة والقصيدة هي محاولات يائسة وضرورية للبقاء. وكما قال الرومي: «أستمع إلى صوت الناي كيف يبث آلام الحنين»، فإن هذا الديوان كله هو صوت الناي الذي يحن إلى أصله، إلى الجذر الذي لا ينطفئ.

هذا الحضور يتقاطع مع شبكة الكلمات التي تتكرر في الديوان: فالموت والغياب والعزاء والعراء والجنون تمثل الحقل الوجودي، بينما المرأة والحب والحبيبة والحياة تمثل الحقل العاطفي. غير أن النص لا يفصل بينهما، بل يضعهما في حالة تداخل دائـم، حيث الحب يقترن بالموت، المرأة بالغياب، الحياة بالعزاء، الجنون بالرغبة، والأب والأم كجذر مفقود يربط بين الأصل والجرح. بهذا يصبح الديوان شهادة شعرية على ذات قلقة، تبحث عن معنى في مواجهة العدم، وتستدعي الأب والأم كأصلين مفقودين، لتؤكد أن الشعر نفسه هو دواء للروح وكشف فلسفي في نفس الآن يمكنان من العودة إلى الجذر، إلى البيت الذي لم يعد قائما، وإلى الحنان الذي يتبدد في عالم مأزوم.

كرة القدم وفنون التعبير

أصدرت مجلة «نزوى» العمانية، كما عودت قراءها على ذلك، عملا ملحقا بعددها 511 برسم سنة 3202 يحمل عنوان : «بيليه أم مارادونا؟الإجابة ميسي» لكاتبه الاديب والصحافي العماني سليمان المعمري. من يقرأ عنوان هذا العمل، الذي فضل كاتبه عدم تصديره أو تذييله أجناسيا، يخال نفسه أمام سؤال مسابقة مخاتل يحذف ويضمر استهلاله: «من تفضل؟ أيهما تفضل؟ أيهما تناصر؟ «، كما يثب بنا الجواب على نحو مفاجئ، إلى خيار في الإجابة، لم يرد في السؤال، ينحاز إلى المتأخر زمنيا عن الاثنين، أي اللاعب ميسي، حيث «الحي أبقى من الميت..» على حد تعبير الكاتب (ص 01 من الكتاب). لكن ما أثارني في هذا المنجز وجعلني لا أعير عنوانه أكثر مما يستحق ويتحمل، تطرقه ومعالجته لعلاقة هي من الجدة والأهمية بمكان، وتتعلق بعلاقة لعبة كرة القدم بفنون القول والتعبير عموما كالشعر، والمسرح، والتشكيل، والنحت .

وهو مسعى، في نظري، يعمل على رأب الصدع بين الرياضة والفن،

وتجاوز المنظور القائل إن هناك بونا شاسعا بين لاعب كرة القدم، باعتباره شخصا يفكر بقدمه، والمثقف كشخص يفكر بقلمه، كما جاء

على لسان الأديب توفيق الحكيم (ص 321)، وبالتالي نتمثل رقعة الكتاب واللغة اللفظية الخطية، كشيء مخالف تماما لرقعة الملعب وتجابه الأجساد .

لقد هندس وصمم الكاتب والصحافي سليمان المعمري مؤلفه هذا، على شاكلة مباراة في كرة القدم تبتدئ بإشارة من صافرة الحكم (ص 31)، مرورا بالشوط الأول (ص 72) والشوط الثاني (ص 55) والوقت بدل الضائع (ص 311)، ووصولا إلى مغادرة رقعة الملعب (ص 541)، وبالتالي يتزامن زمن القراءة، بشكل من الأشكال، مع زمن اللعب ويتماهيان .

إذا كانت من بين مهام الناقد الفني الكشف عن كيفية استغلال المبدع لممكنات اللغة (الشاعر) والألوان (الفنان التشكيلي) والمجسمات (الناحت) والمقامات الإنسانية الكبرى (فن المسرح وصناعة الحس التراجيدي)، فإن المعلق الرياضي، هو شخص يتربص بممكنات الجسد وما تصدر عنه من فنيات مذهلة، تسمح له بالانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، عبر لغة واصفة، «مطالبة بأن تكون غنية بالمفردات» (إشارة الكاتب في ص 18) والمجازات، حتى تكون قادرة على وصف ما ينجره الجسد من إمكانات وطاقات. إن الكاتب سليمان المعمري، من خلال استحضاره لسلسلة من الوقائع والنوازل والطرائف التي عرفها تاريخ كرة القدم، مقدما إياها للقارىء عبر ريبيرتوار حافل بكتابات حول الساحرة المستديرة، من إنجاز كتاب عرب وأجانب، وضمنها نجد أعمالا إبداعية روائية، أوردت على لسان شخوصها، إشارات ومواقف، حول لعبة كرة القدم (نجيب محفوظ في « ميرامار» نموذجا)، فإنه قد تأتى له رأب الصدع ولم الشتات. (1)

وإذا كان سؤال الشاعر محمود درويش (عاشق مارادونا) قد ارتبط بامكانية تحول كرة القدم إلى موضوع للفن والأدب: «لماذا لا

تتحول كرة القدم، إلى موضوع للفن والآداب ؟ « (ص 32)، إلا إذا كان من حقنا أن نتساءل بدورنا، حول إمكانية أن تتحول كرة القدم إلى موضوع للنقد الفني بله الفلسفي؟، أليس من شأن تحول كرة القدم إلى موضوع للفن والآداب، أن يجعلها تتحول ضمنيا إلى موضوع للنقد ؟ أفلا نختصر الطريق آنئذ، على شاعرنا الكبير محمود درويش؟. سؤال فرض نفسه علي وأنا أتنقل داخل (ملعب الكاتب والصحافي سليمان المعمري).

من الأدبية إلى المِسّية

دفعني حديث سليمان المعمري عن مفهوم «المسية»، كما ورد لدى الكاتب مارك باستور، (ص 81) إلى استحضار مفهوم «الأدبية» 2) LA Littérarité) كما نحته عالم اللغة الروسي رومان ياكوبسون خلال بدايات القرن العشرين، حيث حدده باعتباره «مجموع الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا»، جاعلا منه الموضوع الأول والأخير لعلم الأدب (science de la Littérature). قياسا على مفهوم ر. ياكوبسون نقول: « المسية هو مجموع الخصائص التي تجعل من لاعب ما (سيمولاكرا) لميسي». خاصية قد يتقاسمها مجموعة من اللاّعبين، بمنأى ومعزل عن انتماءاتهم اللغوية، والثقافية، والعقائدية والاجتماعية، على نحو ما قد تتقاسم مجموعة من النصوص الأدبية، بمعزل عن انتمائها الإجناسي، مكونات الأدبية، بدرجة وحِـــدّة مختلفتين. فنتحدث مثلا عن: السرعة والإقــدام و المراوغات المسترسلة والتموقع في المكان المناسب إلخ..

د. محمد الشنكيطي

كرة القدم وفن شعر: النقائض عند العرب

اذا كان جريرا يغرف من بحر، والفرزدق ينحت في صخر، إشارة إلى السهولة التي كان يجدها جرير في قرض الشعر دونما صنعة وتكلف خلافا لغريمه الفرزدق القائل في نفسه «يأتي علي وقت يكون فيه قلع الضرس أهون علي من قول بيت شعر». هذا حال اللاعبين العالميين ميسي ورونالدو، حيث الأول، وفق الكاتب سليمان المعمري، يعمد إلى تطوير وصقل مهاراته الفطرية، في حين يعتمد رونالدو في التفوق، على خصومه، على المثابرة وبذل مجهود مضني واتباع نظام غذائي صارم .

(ص 74 - 75) . والحال هذا نقول مع كاتبنا سليمان المعمري: إن ميسي شاعر الفطرة، ورونالدو شاعر الصنعة .

«نطحة زيدان» أو لما تكون السلوكات الصادرة عن لاعبي كرة القدم صانعة لمقامات إنسانية تراجدية

لم تكن نطحة اللاعب زيدان، الموجَّهة للاعب الإيطالي ماتيرازي، خلال نهائي مونديال 2006 مجرد عنف مادي عادي، بل إن القراءات التي أحاطت بالنازلة، كما أوردها سليمان المعمري، ارتقت بهذه الأخيرة إلى مصاف المقامات المثخنة بالحس التراجيدي، ونقرأ في هذا الإطار (ص 93 - 94):

«تقول الكاتبة الفرنسية (آن ديبلي) في مؤلفها «الدقيقية 107 «: كان واضحا أن ماتيرازي قد توجه بكلام نابي كتلك الكلمات التي تحرق الجلد مثل النار، بل تمس الدمَ ذاتَه ... « وتضيف نفس الكاتبة، وهي تشبه ما وقع بما كان يحدث في المسرح اليوناني، وبالضبط من خلال جنس التراجيديا: « كما لم يكن هناك من يستطيع أن يستغني عن المسرح في اليونان القديمة، ليس هناك من كان يستطيع أن يستغني عن كرة القدم في ذلك المساء ... «، وتستحضر الكاتبة في مقاربتها لما وقع بين اللاعبين، حوارا بين أخيل وهكتور الطروادي في ملحمة «الالياذة» لهوميروس :

-أخيل: « ...هكتور توقف أيها الملعون عن الحديث حول أية اتفاقات، فبيننا لا مكان للصداقة ... «

- هكتور : « ... أخيل أنت لست سوى متشدق بالكلام الجميل، أنت فنان في الكذب، وأنا قادم لقتلك «.

ويقول الفيلسوف الفرنسي أوليفيي بوريول، متحدثا عن الواقعة من وجهة نظر فلسفية: « ليست نطحة زيدان بحركة غير متعمَّدة أفلتت من صاحبها في لحظة غضب، بل بادرة مجنونة أداها صاحبها ببراعة

مهندس لامع، ذلك أن زيدان لم يوجه النطحة إلى رأس ماتيرازي، بل إلى قلبه، بؤرة الشجاعة والغضب. وهي ضربة من الرأس الذي تعتمل فيه حسابات باردة وعقلانية، إلى الصدر العامر برغبات متنازعة ومشبوهة «.

كما يقول الأستاذ عبدالسلام بنعبد العالي، مشيرا إلى ثنائية الصدر والرأس ما يلي:

«... حركة ترمز إلى التنبيه إلى شيء يعتمل داخل كل أوروبي يعتقد أنه من أصول أوروبية قحة تنبيها له أن الأبصار لا تعمى وحدها، بل قد تعمى القلوب التي في الصدور «. وهو الأمر الذي جعل الكاتب أوليفيي بريول يتخيل، في سياق الرأس والصدر كلاما قاله زيدان لماتيرازي لحظة نطحه، وفق سليمان المعمري دائما: «ربما سيفوز فريقك بكأس العالم لكن ما سيبقى في ذاكرة الناس صورة جسدك الضخم يهوي إلى الخلف ليقع على الأرض بشكل مضحك، وستبقى في صدرك ذكرى هذه الضربة المفاجئة كوقع الصاعقة».

كرة القدم وفن النحت

كانت لهذه المقاربة النقدية الفلسفية، لـ « نطحة زيدان «، حضورا في فن النحت، من خلال منحوتة فنية، من البرونز، أنجزها الفنان الفرنسي من أصول جزائرية «عادل عبدالصمد» عنونها بـ: «ضربة رأس». منحوتة تظهر اللاعب الفرنسي، من أصول جزائرية، وقد «غرز رأسه في صدر اللاعب الإيطالي (ص 94). هذا العمل الفني جعل النازلة تستمر في الزمان والمكان، فكأننا باللاعب زيدان ما يفتأ ينطح ماتيرازي وهذا الاخير ما ينفك يهوي للخلف .

«الشيخ ميسي» يرتدي البشت : أية إشارات ودلالات ؟

هناك من اعتبر ارتداء اللاعب الأرجنتيني سلهام البشت بعد تتويج فريقه بطلا للعالم في دورة قطر 2022 مجرد حدث عادي وعابر، لا يعدو أن يكون احتفالا بلباس وطني، على نحو ما قامت بذلك الجوهرة السوداء في مكسيكو 1970 لما ارتدت قبعةsombrero المكسيكية. حكم كهذا لم يتأت له في نظرنا المتواضع، مراعاة لمكون السياق، في عملية تأويل الفعل. نعم إن ارتداء ميسي لسلهام البشت كان في أغلب الظن، بإيعاز واقتراح من المسؤولين القطريين، أو جهات أخرى، غير أن ما يهمنا فيه، هو أبعاده الدلالية . لما ارتدى ميسي البشت فإنه كان في سياق ومقام التتويج، حاملا بين يديه الكأس الذهبية، فكأننا باللباس العربي يتوج عالميا، وكأننا مرة أخرى إزاء تتويج لا يكتمل الا بارتداء البشت، إنه ملحته، وحسن منظره... فميسي بمجرد تسلمه للكأس ارتدى البشت، حيث طقس يتلوه آخر، وفق منطق الضرورة، ضرورة أملتها نفوذ الفضاء المكان المحتضن للحدث: أرض عربية.

على سبيل الختم

إذا كانت كرة القدم لعبة رياضية، ومنافسة على رقعة الملعب، ألم يحن الوقت، لكي نعتبرها موضوعا للنقد الفني، شأنها شأن باقي أصناف الفنون الجميلة؟ وألم يحن الوقت كذلك لكي نجعل من التعليق الرياضي الشفاهي المباشر، أرضية خصبة نحو وضع لبنات نقد رياضي موضوعه مستجدات كرة القدم، يدون بين دفتي الكتب والمجلات المتخصصة ؟ ونعتبره أساس كتابة تاريخ لكرة القدم باعتباره تاريخ أنساق كروية، حيث يقترن كل نسق بهيمنة تقنية كروية معينة، مقابل تراجع أخرى، وتكون السر الكامن وراء تفوق لاعب أو فريق على آخر ؟

الهوامش :

(1) يمكن أن نميز داخل البيليوغرافيا المعتمدة من قبل سليمان المعمري في مقاربته للأبعاد الفنية والفلسفية لكرة القدم، بين كتابات عربية وأخرى أجنبية، من جهة، وبين كتابات اتخذت من الساحرة موضوعا رئيسا لها وأخرى جاء تطرقها لها عابرا لكنه دالا، من جهة أخرى .

(2) ظهر هذا المفهوم عند رومان ياكوبسون لأول مرة خلال محاضرة ألقاها سنة1921 وتم نشرها بين صفحات مؤلفه: «الشعر الروسي الجديد». كما وردت في مؤلف «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس « 1982 جمعها وقدم لها تزفتان تدوروف وترجمها الى اللغة العربية د. إبراهيم الخطيب، وصدرت عن منشورات الشركة المغربية للناشرين المتحدين -الدارالبيضاء المغرب .

ثلاثة محاور فنية تثري معرض الفنان رشيد شعرير

د. محمد البندوري

انطلاقا من المعرض التشكيلي للفنان رشيد شعرير، الذي تتوالف فيه المنجزات التشبيهيّة، بما تحتضنه الطبيعة بأفقها المترامي، ويتقاطع فيه الحرف بامتداده التاريخي، والجغرافي، والفني، والثقافي، ويبرز فيه العمل التنصيبيّ بأبهته البصريّة، التي تتقصد الأشرطة الورقية، المعلقة في صيغ جمالية، تروم وصل العلاقة بين الماضي والحاضر؛ شكل هذا المنجز المثلث نقلة نوعية في مضمار تحديد صيغة تشكيليّة تحافظ على مقومات العمل التشكيلي المغربي والعربي، وعلى مقومات الحرف بما يحمله من إضافات لونية وعلاماتية ورمزيّة، في ظل الإشكالات الفارقة بين الواقع المرئيّ، وبين المادة التشبيهيّة بكل إضافاتها الفنيّة والجماليّة، وتسويغ مسلك يُؤهل العنصرين لبناء مقاربة فنيّة تقوم على أسس منطقيّة، تسهم في إكساب هذه الأعمال شرعية حضارية. لأن الصلة الفارقة بيّن العنصرين مترتبة. وبين تين الخلتين: يتبدى أن حصول المادة الواقعيّة من الطبيعة وغيرها في الشكل التشبيهيّ؛ هو إدراك المقياس الذي يُحدد القيمة على أساس من الموضوعية والمنطق.

من هذا المنطلق يُمكن أن ننتصر للنظرة المنطقية على النظرة الفلسفيّة. ومن تم نجعل هذه النتيجة محاولة حقيقيّة للتأصيل لمرحلة تحوليّة في هذا الموضوع الخاص بهذه الأعمال، التي وشحها الفنان رشيد شعرير بدلالات الامتداد والاستمرار. وإنّ الإبداع وفق هذا المنظور، يقفز إلى عمق الحرف ورمزيته الضاربة في عمق الثقافة المغربية الأصيلة. وفي ظل هذه المعطيات؛ يرتقي التمايز الذي فرضه الوضع المحوري، وخاصيات كل اتجاه بمفرده، إلى درجة عالية من الجودة. برصد المسوغات التي برر بها الفنان التشكيليّ والحروفي رشيد شعرير مسار التحول في هذه الأعمال، وذلك لإعطائها الشرعيّة التي تحول أبجدية الواقع وأبجدية الحرف إلى مفردات فنيّة وتعبيريّة تمثل أكثر من معنى، وتجعل من هذا المنجز نطاقا فنيا يُدمج في جوهره تماثليات المادة الحضارية المغربية من خلال المنطلق الأول، المتمثل في الطبيعة بسحرها الخلاب، ثم في الحرف بتلاقيفه البديعة، ثم في الشكل الإبداعيّ في صيغته المزدوجة التي تجمع بين التراث والحداثة. وعليه، فإن المبدع رشيد شعرير سمح من خلال ذلك بصناعة أبنية فنية جديدة، وأسهم في خروج المفردات الجديدة إلى حيز بصريّ دون قيود، وفعّل دور الفن وما يشير إليه، والوصل بين الماضي والحاضر وما يستبطنه؛ في تفعيل المسالك الفنيّة الجديدة للتعبير عما تحمله التحولات الجديدة، من تكثيف للطريقة الرمزيّة للحرف، باستعارة بعض الأشكال، وتقوية دور العلامات التي ترتبط ارتباطا وثيقا بمختلف الرسومات في نطاق التحول إلى صفات ظاهرة بأشكال أخرى جديدة.

واستنادا إلى ذلك؛ ومن خلال الأبنية التشكيليّة التي تهيئ المجال لتعضيد هذا الطرح، ومن خلال خصائص الخط المغربي، وخصائص المادة التجريدية؛ فإن مجمل المفردات والعناصر الفنيّة الي تحملها هذه الأعمال برمتها؛ تمثل في هذا الاتجاه حاملا ثقافيا، وحضاريا، ومكونا من مكونات الأسس الفنيّة المبنية على رؤى تحوليّة لإضاءة سمات المعنى، وتوفير إمكانية الفهم العميق لعدد من المعارف التي تتصل بالمنحى الدلاليّ، وبالآليات التحوليّة، التي تشكل مدركات بنائية وأنظمة تفاعل، وركيزة أساسية للمساهمة في اقتناص المعنى الجديد واستعارة الصفات المتنوعة، المحددة بمجموعة من المفردات، تنتج عن الطلاء اللوني، وعن رسومات الطبيعة، وعن التركيبات الحروفية بتعدد عناصرها الفنيّة، وبتعدد الأشكال على نحو جماليّ يرصد الصفات الشكليّة والواقعيّة في بُعدها الحضاريّ بخلفيات فنيّة ودلاليّة، تعج بالإيحاءات، والإشارات والمغازي التي تعزز الوجود الثقافي، وترقى بالمادة الفنية إلى مستوى يباشر الأساليب التحاورية، والأدوات التحوليّة، وبعض الأشكال التعبيريّة، والتداخلات الرمزيّة، والاستعمالات اللونيّة المنسجمة مع كل المكونات، ومع عناصر المادة البنائية التي تدعم المجال التعبيريّ المعاصر، والمسار الإبداعيّ لإنتاج المعنى المطلوب، ما يؤدي قطعا إلى تحويل الطبيعة والحرف بمختلف تجلياتهما إلى منجز بصري وجماليّ ودلاليّ، وفق توجه معرفيّ متعدد التشكيلات في بؤرة تنصيبيّة، ما يُسهم في تشكيل الصورة النموذجية لهذه الأعمال بأبعاد دلالية صرفة.

ويُعد هذا واقعا تحوليا يقوم على إرساء مقومات العمل الفنيّ المندمج، المبني على أسس من المعرفة والثقافة المتجددة. وإن بلوغ هذا المستوى من التأطير الذي يضم نتائج تحليلية ومصيرية عن البُعد الواقعيّ والحروفيّ والتنصيبي في هذه الأعمال المفعمة بالإبداع؛ إنما هو في الأصل تأصيل لعالم فنيّ مغربيّ جديد؛ بمكتسبات علميّة ومعرفيّة، يستمد كيانه من المرجعيات الفنيّة والبلاغيّة. ولا غرو في ذلك، فهذه الإبداعات الفنيّة لها جذور مغربية وعربية ممتدة في التاريخ، ولها أسس جماليّة تستمد كينونتها من الصروح الحضاريّة في كل تجلياتها. وما أغنى ما تكتنزه من قوة تعبيريّة؛ تعد هي الأخرى إحدى المقومات الفنيّة التي يتأسس عليها البُعد التنصيبيّ الذي يحمل البؤرة الإدماجية للمحاور الثلاثة، بكل تفاصيلها الاستدلاليّة الداخلية، باعتبارها العمل الفنيّ الفاعل في الخطاب التشكيلي، وفي الخطاب الحروفي التي يتأسس عليها البناء والمعنى، في نطاق مجمل التحولات العميقة التي تطال مختلف الممارسات الفنيّة، والجماليّة التي تتقاطع فيها المكونات البصريّة الثلاث، فتنتقل الصورة والحرف من الشكل المعتاد إلى الشكل الفنيّ المفتوح على مختلف العوالم، فتشكل معنى جديدا، جعل هذا المحور الثلاثي يحتل مكانة خاصة في الخطاب التشكيليّ العربيّ والخطاب الجماليّ العربيّ وفي النقد التشكيليّ العربيّ، لا من حيث قيمة التحولات الفنيّة التي نقل بها المبدع الطبيعة والحرف من الشكل المستهلك إلى الشكل الجديد، ولا من حيث خاصيات إدماج المحاور الثلاثة التي وطد بها تلك العلاقة الفنيّة والجماليّة والبلاغيّة، ووطد بها الوصل بين الماضي والحاضر، فأضحت ذات قيمة تحليلية، وجماليّة، وثقافيّة، وفلسفيّة، بل وذات معنى حقيقيّ. بَيد أن السياق النقديّ لم يأخذ على عاتقه هذه التحولات الجديدة، ولم يستوعب التقنيّات التي نحا بها المبدع رشيد شعرير نحو المعنى الحقيقيّ من عملية البناء إلى المقصديات الدلاليّة. فاستطاع أن يتدبر المقومات الفنيّة الفارقة والوسائط المختلفة التي صاحبت هذا المنجز الفنيّ منذ تثبيتها في شكل محاور بنائية تقوم على الطبيعة، وعلى العمل الحروفي، والعمل التنصيبي، وعلى مجموعة من الأشكال المباشرة التي تتمتع بقوة الإيحاء والإشارة؛ إلى المعنى المشترك، حيث توفر المحاور الثلاثة جملة من المواد والعناصر الفنيّة التي تخرج المادة البصريّة إلى منطق جديد في التعبير، وتسهم في استجلاء الدلالات المتنوعة.

وبهذا يكون الفنان التشكيليّ رشيد شعرير قد منح الفن المغربي والعربيّ حقه من خلال مقاربة للطبيعة، والتجريد، والخط المغربي، بالعمل التنصيبي من زوايا إبداعيّة مختلفة ومندمجة، ورفع قيمتها بقدر ما أرفقه في ذلك من تحولات فنيّة؛ شملت العمل التنصيبي بجماليّة التصورات، وعلو التقنيات التي طالت مجال الاشتغال وفق هذه الأنظمة. وهو تطبيق عملي اقترن بالسياق الثقافي والحضاري والفني والجمالي، ما أتاح للبناء البصريّ صياغة محاور من منطلقات تأصيلية وتراثية وحداثية، قوامها التشبيه والتجريد والحروف، وتفاعلت مع مقومات العمل التعبيريّ بقوة إبداعيّة، تحوليّة، وفرت الدلالات المتنوعة، ووصلت إلى المعنى المقصدي؛ إذ لم يكن لهذا المنجز أن يتأتى في الأيقونة العربيّة دون عمل فنيّ مرئي يرتكز على المحاور الثلاثة التي هي أس هذا الاجتهاد، لذلك، فإن هذا المنجز اعتمد الإيحاء والتلميح برمزية حضارية، وبصيغ حسية من الوسائط التعبيرية المستخدمة في العمليّة الإنتاجية، مما دعم لغة الإيحاء، التي تشغل حيزا من الفراغ، وتستولي فنيا على المكان بقيمته الزمانية. ليتأكد التعبير بهذه اللغة فنيا، ويؤكدها أيضا الارتباط الوثيق بين المادة الحروفية برمزيتها من جنس الخط المغربي، وبين ما ينتجه الإيحاء والإشارة من دلالات واقعيّة تتعلق بمختلف مظاهر الطبيعة، والتجليات الحضاريّة، والثقافيّة، والفنيّة المتصلة بالتاريخ العربيّ، وبالحاضر والمستقبل؛ في سياق توليفي، يمتزج فيه التعبير الرؤيوي التصوري والتعبير الحسي بالمجال السيميائي المعتمد على الرؤية البصريّة، وبالمضامين الواقعيّة القديمة والحديثة.

إن ما تثيره قيمة المحاور الثلاثة في هذه الأعمال الفنية من تصور فنيّ وجماليّ ورمزيّ وعلامي، تجعل التسلسلات الشكليّة تدخل بدورها في خانة التشكلات الرمزيّة للطبيعة والحروفية المغربية، التي تساعد على فهم عالم الرمز، عن طريق التفاعل مع اللغة الإيحائية كما هو الشأن في العمل التنصيبي الذي ارتأى له صاحبه أن يقوم على أشرطة ورقية معلقة، تنحدر بشكل عمودي، حمّالة لأوجه من المفردات التشكيلية والتجريدية المستلهمة من الخط المغربي. وهو الإيحاء الذي تنتج عنه الإثارة التمثيلية لحدث سابق في التاريخ العربي، كالمعلقات التي كانت تكتب بماء الذهب، وتعلق على أستار الكعبة. ولعل ما يحمله هذا العمل التنصيبي من رمزية؛ هو دلالة على تعبيرات شكليّة تجريدية قوية، يُحدثها الشكل، والرمز في عمق التشبيه المتصل بالتجريد وبالخط المغربيّ. وهذا يتقاطع مع قول بريون بأن الفن التجريديّ هو أكثر قدرة على التعبير. وإن ثمة علاقة بين الإيحاء والإثارة المتنوعة، تتبدى حين تتجسد تشكيلات الطبيعة والحروفية المغربية في مجموعة من القيم الفنيّة والجماليّة، وفي مساحات تجريديّة، تتنوع فيها المواد التشبيهية والحروفية والموروثات الحضاريّة العربيّة، وهي تضطلع بتقاطعات مليئة بمجموعة من المكونات التي تروم المادة التشكيليّة في عمقها الفنيّ والإيحائي والدلاليّ.

ويتبدى أن هذا التأطير المتقدم للفنان رشيد شعرير يأتي في سياق تجاربه الفنية الرائدة التي تروم التجديد في العمل الفني باستعمالات واقعية وتجريدية وحروفية متميزة.