# العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 16 يوليوز 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


# حديقة

كتبها: عبد السلام الطويل

1 - 1963 يوليوز 2026


أدرك بأنه كان يعرف الحديقة من قبل، لذلك جاء إليها، قاصدا، غير أنه لا يذكر لماذا جاء ومن أين وإلى أين كان يريد أن يمضي. ألقى نظرة أخرى من حوله، فبدا له كل شيء غريبا، ساوره ما يشبه استمرار العشب المتشذب، والأشجار، ثم الجو الغائم، وكأنما الدنيا على وشك أن تمطر، سره ذلك حينا، لكنه ما لبث أن أحس بالإكتئاب خصوصا حين تساءل عما يتعين عليه أن يفعل، إنه لا يدري بالمرة. بعد قليل جلس في الكرسي إلى جانبه عدة تلاميذ، فانتبه إلى المدرسة التي لاحت له في الجوار . خطر له أن يسأل التلاميذ عن اليوم وعن التاريخ، لكنه أحس بالنفور من ذلك، بعدئذ انضاف إلى التلاميذ زملاء وزميلات لهم، فنهض وانصرف. في الطريق التقى بشخص تصور بأنه كان يعرفه في السابق، فسأله عن إسمه هو، فنظر إليه هذا مندهشا، ثم قال له بأنه لا يعرف بالطبع! وسأله الشخص بعد قليل أي جهة يقصد، حاول أن يجيب، غير أنه لم يفلح، فسأله الشخص فيما إذا كانت صحته على ما يرام؟ فنظر إليه، وأحس وجهه ممتقعا، ولكنه لم يرد على الشخص الذي بدت عليه، إمارات الاستغراب، سأله عن إسمه، فنظر إليه هو مستغربا، وحاول أن يتذكر، ولكن بلا جدوى، ودعه حينئذ وسار في الشارع، فانتبه أنه يحمل حقيبة، فوضعها بمدخل منزل، وفتح الحقيبة بلهفة وبدأ يبحث فيها عله يجد فيها ما يمكن أن ينقذه، وما يجعله يتعرف به على نفسه، وعن الوجهة التي كان يريد أن يصل إليها، فوجد عدة النظافة وقميصا وفوطة.. لمح مسجدا، فدنا منه، ثم دخله، وجده فارغا إلا من رجل توجه نحوه وحياه، فسأله الرجل إذا ما كان يريد شيئا؟ فنظر إليه بصمت، وتلفظ بخفوت، سأله من يكون هو؟ فابتسم الرجل وأجاب بأن الأمر لا يهم، ثم تغيرت سيماء وجه الرجل عما ظل يعتبره عطفا، وصارت شكا. وحينئذ لم يعرف مرة أخرى ما الذي يتعين عليه أن يفعل، كان يريد من الرجل أن يساعده.

توجه الرجل إلى الهاتف وأجرى مكالمة، وحينما استدار نحوه قال له بأنه أخبر الشرطة، التي حينما جاءت، سألته عن إسمه، ومحل إقامته، وأقربائه، فقال بأنه لا يدري! فقال له الشرطي فيما إذا كان «يستهبل»؟! لم يفهم وقـــال للشرطي باستسلام أن بإمكانه أن يلقي القبض عليه في الحال!

أخرجه الشرطي خارج المسجد، وأمره بالركوب في السيارة، التي قادها إلى مكتبه بالمخفر. في مكتبه أخرج أوراقا ووضعها في الآلة، ثم سأله من جديد عن إسمه وعمله ومحل إقامته، فلزم الصمت وأخذ فقط ينظر إليه سأله عن تاريخ ميلاده، واصل النظر إليه في صمت، فازداد هو شكا، وسأله فيما إذا كان يمثل يعني؟ فلما ازداد صمتا، عاد هو يسأله فيما إذا كان شرب شيئا أو دخنه؟!

دخل شرطي آخر تمتم مع الأول في أذنه، فنظر إليه متفحصا، ثم تناول حقيبته وفتحها، وأخذ يبحث في محتوياتها بحركة تنم عن خشونة، بعد أن تأكد أنه لم يجد شيئا، غير المنديل وعدة النظافة والقميص، استاء كثيرا وصرخ في وجهه متسائلا، ماذا يفعل لكي يجد شيئا يجعلهم يستقبلونه في المستشفى؟! وعاد الشرطي الأول، الذي قال، مغلوبا بأنه سيسأل طبيبا يعرفه، حينما جاء الطبيب، سأل الشاب فيما إذا كانت تعني له أرقام قدمها له شيئا، لم تعن له الأرقام شيئا، خرج الطبيب من القسم غاضبا.

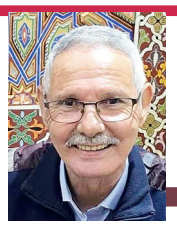
أحاله الشرطي في النهاية إلى عيادة. في العيادة طرحوا عليه جملة من الأسئلة والتي، على كل تفاهتها، لم يكن «يعرف» الإجابة عنها. اقترح عليه الطبيب أن يجري اختبارات قد تكشف عن هويته! استعرض على الطبيب الجديد أحلاما، كان الأمر أكثر صعوبة ولكنه تذكر مع ذلك حلما يوقظه منه رجل مسن هاتفا به «قم يا عيسى».

لم يصدق أنه عثر بمثل تلك السهولة على إسمه، لكن على الرغم من ذلك ساوره الكثير من الفرح جعله يحس على أنه على وشك التخلص من العيادة المتسخة التي سيمكث فيها خمسة أشهر أخرى..لم تعد الأحلام تؤدي إلى نتائج، وكل ما صرح به للطبيب لم يقنعه وزاده شكا .بدأ يفقد القدرة على المقاومة، لم يعد يكترث بكلامه وبالمكان، ورفض أن يواصل الإجابة على الأسئلة المقرفة، صار الجميع يريد التخلص منه ولكن أين يمكن أن يذهب؟ فكرة الإقامة في أمكنة المشردين لم تعجبه بالطبع، كان يفضل البقاء في العيادة إلى أجل آخر. قال للطبيب الذي كان يتولى فحصه بأنه غير قادر هكذا على مواصلة استعراض كوابيسه! حينما تأكد من تصميمه، أمر أن يغادر العيادة. فالتحق بمأوى يعج بالمشردين، التقى أشخاصا يقولون كلهم بأن الحبل انقطع بهم. استطاع مع ذلك، في اليوم الأول أن ينام، فأيقظه رجل سكران، حين انتهى من الهذيان تصور أنه نام، وحينما استيقظ في يوم الغد مبكرا، تناول ما يشبه الفطور مع المشردين.

بعثته إدارة المأوى إلى مكتب «الحالة المدنية»، في مقاطعة قريبة من المأوى، التمس من موظف أن يمنحه اسما آخر بدل «عيسى» هذا الذي ظل يعيش به، والذي ظل يحس أنه ليس هو اسمه الحقيقي، فقال له الموظف بأنه لا يمكن أن يبث حقا في هذا الملتمس إلا بعدما تنتهي الشرطة من تحقيقها!

فعاد عند الشرطة أثناء مقابلة أخرى، قال له الشرطي الذي وجده بالمكتب الثالث في الطابق الأول من المخفر أنه يرى بأن الحل الأنسب هو أن يطوي الملف بالمرة ما دام هو بلا هوية أصلا!

عاد إلى المأوى، ومنه انتقل بعد سنوات للإقامة في غرفة مستقلة. وتبين له من خلال عدة جلسات مع إدارة أخرى أحالته عليها إدارة المأوى الأول، أن اسمه الحقيقي هو «حسن»، وذلك أثناء مشاركته في برنامج بكاب راديو، فغمره شعور غريب وهو يحمل سماعة الهاتف، ويجيب شخصا اتصل، وقال بأنه والده، وأنه هو اشتغل من قبل ممرضا!



حسن برما

# هروب

في «هروب» حسن برما، وهو العنوان الذي آثره لمجموعته القصصية الجديدة الفريدة، مواجهة لشجون الذات والواقع، ذلك أنّه لا يمكن للمرء أن يهرب من نفسه إلا إلى نفسه، حيث الذاكرة بجذورها أو عروقها المحكمة، تجعل الكاتب يضج بتفاصيل حياتية، يتقن برما شحنها وتكثيفها بأسلوب يتأل بين اللقطة والمشهد واللوحة، ليس ثمة في هذا السرد أغرب من اليومي، بجمالية قبحه حيث لا طوق نجاة من الحياة ذاتها، يقول برما -تمثيلا لا حصرا- في قصة «بحر الجديدة»:« استأنست بتفاصيل بحر الجديدة، صارت الخطوات متوجسة من الاصطدام بأجساد تعرض مفاتنها بسخاء، ولاعبين يركضون خلف كرة زائغة تعاني من ضيق مساحة ملعب ليس كالملاعب، انتبهت لجمال وديع وقوام منحوت، شابة في بداية تفتحها وكرة طائرة تتطاير بين الأيدي، وقفت قربهم واستأذنتهم المشاركة في اللعب، ولم يمانعوا.

طبعا لم يكن الهدف هو اللعب، جاذبية خفية ونداء سري أنقذني من الزحمة واللغط والقهقهات، واصلنا اللعب، كانت العيون حين تلتقي تحمل في نظراتها رسائل وأجوبة صامتة تواطأت مع براءة الاشتهاء.» (ص112).

الكاتب هنا لاعب ذو حدين، من جهة بالكلمات وهي تترنح سكرى تترجم لواعج الذات، ومن جهة أخرى بالكرة التي تعتبر استعارة لامرأة تتطاير لتستقر بين التخييل والمستحيل.

تكتنف هذه الأضمومة القصصية بين جناحيها خمسا وثلاثين قصة في 166 صفحة من الحجم المتوسط، وهي صادرة ضمن منشورات سليكي أخوين بطنجة، تزين غلافها لوحة بديعة للفنان التشكيلي «عبد الكريم الأزهر»، ويمكن أن نعتبر قصتها الأولى، والتي تحمل عنوان «تلك القصيرة جدا»، بمثابة مقدمة تعكس من الوجهة الجمالية، الروح التي جعلت الكاتب يوثر أيما إيثار هذا الجنس الأدبي أي القصة القصيرة، نقتطف من هذه العتبة المضيئة: « بنوع من المجازفة واليقين، أجزم بأننا نعيش العمر في انتظار قصة هي الحياة نفسها، لا نتوقف عن التعلق بها، نترصد حسناء الكلام في كل الأوقات والأماكن، ما أن تطل علينا ببهائها حتى نتهيأ لاستقبالها والاستسلام لسحرها الفاتن، ندع تموجاتها وأحداثها وردود أفعال أبطالها تأخذنا حيث تشاء مشيئة السرد بعيدا عن هزائم وخيبات واقع معيش لا يعقل.

مع حيرة العطشان المتعب، غيابا وحضورا، تعرفني دروب الليل، تطاردني حروف العاشق المتصوف، ولمطاردة حلم المستحيل لذة حكمة مشتهاة يعرف حراقتها الراسخون والراسخات في عشقها الكبير.

وباليقين الفاضح.. تلك الحسناء القصيرة، النبض فيها حياة وليس ورطة تستحق النسيان! وأنا الغبي بما يكفي لأحمل الماء في سطل فارغ.. لا أتنازل عن ذكائي المزمن في قراءة الإشارات بما يليق بتنزيفها الدائم، ولا أشاءُ سوى غصات القصة المستحيلة.

مع كل شهقة حياة، تفكر فيها صباح مساء، تترك النفس الأمارة بالشغب منشغلة بتفاهة اليوم، وكلما سهوت، تجدها أمام عينيك، تجرك مُسَرْنَماً لبحر الذاكرة ولذات البوح المضمونة، تعترف.. هي حسنائي، أهبها كل الوقت حتى تورق وتراقصني كما تشاء».

لا يفوتنا الإلماح إلى أن الريبيرتوار الإبداعي للكاتب المغربي حسن برما، زاخر بالعديد من الإصدارات سواء في القصة القصيرة أو الرواية أو الشعر، وكان أول عمل قصصي يحمل عنوان «ضمير الخائب» وصدر سنة 1993.

# تعبئة مضاعفة

عبد الله بن ناجي

عن منشورات بيت الشعر في المغرب، وبدعم من وزارة الثقافة المغربية، صدر للشاعر المغربي عبد الله بن ناجي، ديوانا شعري جديد وسمه بـ «تعبئة مضاعفة» ضمّ ثلاثة وثلاثين مقطعا شعريا، توزعت إلى قسمين: القسم الأول (عيد مُتَعمّد)، والقسم الثاني، (صيف مُتعمّد)؛ وهو ديوان تنجذب تيمته على مستوى المواضيع إلى العلاقات الإنسانية اليومية بكل تفاعلاتها، لذلك يمكن اعتباره سعيا إلى الرقي بالقيم الكفيلة بخلق أرضية للتعايش في إطار المشترك الإنساني عامة، وهو ما يعني أن دلالات النصوص في الديوان تتوزع بين ما هو ذاتي تحكمه الرؤى والهواجس الخاصة، وبين ما هو موضوعي يتخذ سبيل نقد الفكر اليومي والسلوك المترتب عنه آلية لكشف بعض مظاهر الخلل في حياة الناس، في أفق الوعي بها، ومنه إلى تجاوزها.

إن اختيار مقولة «العيد» ومقولة «الصيف» فضاء زمنيا يؤطر نصوص الديوان، يتناسب ومقصدية الشاعر في رصد التفاعلات الإنسانية، التي تشهدها المناسبتان، بكل ما تحملانه من أبعاد وخلفيات ثقافية واجتماعية؛ كما أن هذا الإطار يسمح برصد التحولات القيمية التي شهدها المجتمع المغربي بكل خصوصياته وامتداداته، ما بين هواجس الذات الفردية والانشغالات الجماعية.

إن ديوان «تعبئة مضاعفة» سعيٌ حثيث للقبض على التفاصيل المنفلتة، الشيء الذي يجعل من الصورة الشعرية بؤرة البناء النصي، مع الحرص على التوازي بين مستويين: الجانب الجمالي الفني التصويري القائم على متانة اللغة وليونة الأسلوب وسلاسة الإيقاع، والجانب التّصوُّري الذي ينطلِق من عمق الفكرة، التي تجعل الديوان عبر رصد الظواهر «يقول شيئا مختلفا».

والملاحظ أن بين نصوص ديوان «تعبئة مضاعفة» ما يشبه الحوار الداخلي، الذي يجعل منه وحدة كلية ذاتَ معانٍ

وصيغ مشتركة، تصور مشهدا عامّا، تتواشج مكوناته العضوية والبنيوية داخل هندسة البناء الفنيّ للنصوص، بصيغة تتآلف فيها بنية النص مع بنية النوع الشعري، الذي غدا، في نصوص الديوان، منفتحا على مكونات فوق- نوعية، سردية وحوارية.

# قصيدتان

مليكة العاصمي

## 1 – هِياجْ

وحيداً
تَقذفُهُ التَّيّاراتُ الهَوْجاءُ
بعيداً
في اللُّجَّة.
يَقْلِبُهُ المَرْكَبُ.
يَطْويه.
يَحُطُّهُ
أَوْ يَرْمِيه.
يَسيرُ بِهِ
للتِّيه.
فَيَصْرُخُ
أَيْنَ
وَآه.
يَصْرُخُ.
لا يَدْري كيفَ يُطَوِّحُهُ الغَضَبُ المَجْنونُ.
وأَيْنَ يُطيحُ بِهِ العُنْفُ الفَاتِكُ.
تَلْوَ الأُخْرَى
الضَّرَبَاتُ
المُوجعَةُ.
الغَضَبُ الأَسْوَدُ.
والقَرْشُ الفاغرُ فَاهُ.
القَرْشُ الأَزْرَقُ.
الحُوتُ الأَسْوَدُ.
يَسْتَبِقُ المَوْجَةَ
والمَرْكَبَ.
والأنواءَ.
تَخُورُ قُوَاهُ.
يُصَوِّتُ.
صارَ طعاماً لِلأَسْماكْ

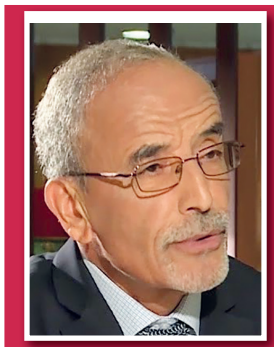
## 2 – «ماك يا حوت»

سمكهْ
عطشى
شاردةٌ
في بحر الظلماتْ
بحثاً عن ماءْ
البحرِ مالحْ
تموتْ
أوْ
تشرب ماء البحرْ
أو
تشرب البحرْ

رسم لسلفادور دالي.

# الكتابة الروائية والهندسة

## الجزء الثاني



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 و الفنون 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

...فماذا عن طبيعة كل حالة من هذه الحالات الأربع ، و ما نوعية الدور الذي تلعبه في بناء حبكة الحكاية ، و هندسة شكل تقديمها في فضاء النص الروائي ؟

1/ الحذف: و يسميه جيرار جنيت (21)(l'éllipse) ، أما تودوروف فيطلق عليه (22)(l'éscamotage)، و قد ترجمته سيزا قاسم ب (الثغرة)(23)، بينما ترجمه موريس أبو ناضر بـ ( الحذف)(24) ، و نظرا لما تعرفه الترجمة الأخيرة من انتشار واسع بين المهتمين ، فقد آثرنا الاحتفاظ بها مقابلا عربيا للمصطلحين الغربيين السابقين تفاديا لكل لبس أو اضطراب محتملين.

والحذف هو أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ، و تتمثل في تخطي لحظات حكائية بأكملها، دون الإشارة لما حدث فيها ، و كأنها ليست جزءا من المتن الحكائي، إنه حسب تودوروف : ( وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة)(25). أو هو إن شئنا استعمال عبارات ميشال بوتور: (ذلك البياض المتولد عن وضع فقرتين ، الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثتين متباعدتين في الزمن، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة ، سرعة تمحو كل شيء، و يمكن للكاتب ضمن هذا البياض أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية(26).

و لعل أبرز تجلياته في هندسة معمارية النص الروائي تتمثل في البياضات الفاصلة عادة بين أقسامه و فصوله ، و التي تضمر في العمق رغبة السارد القوية في إسقاط مدد زمنية مختلفة الأحجام و الأحداث من فضاء نصه . تماما كما يفعل المهندس المعماري حين يلجأ لحذف مساحات محددة بعينها من تصميمه ، حفاظا على جودته و انسجامه . لذلك فلا غرابة إذا ما وجدنا الزمن الحكائي في بعض النصوص الروائية أكبر بكثير من مقابله السردي ، بالنظر طبعا لكم الحذوفات التي طرأت عليه. و كأني بكاتبه يتحول لمهندس معماري يقيم تصميمه على مساحة أقل بكثير مما هو متوفر لديه .

جيرار جنيت

2/ الخلاصة : كمقابل لما يصطلح عليه جيرار جنيت (sommaire) (27))، وتودوروف (résumé) (28))، و هي شكل من أشكال السرد تكمن مهمته في تلخيص حوادث أيام أو شهور في فقرات أو مقاطع سردية معدودة، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء ، و الأفعال و الأقوال ، أو هي كما قال تودوروف أيضا : (وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الحكاية)(29)، ولذلك فإن دورها في هندسة بناء معمارية النص الروائي يكمن في تقليص حجم فضاء سرد الأحداث الأقل أهمية لفائدة الأحداث الأكثر أهمية. مما يعطي العمل التوازن الضروري المطلوب بين ما تتضمنه الحكاية و ما يسرده السارد، أو إن شئنا استعمال التعبير الهندسي السائد ، بين المساحة الزمنية الكلية للحكاية، ونظيرتها الجزئية المقتطعة منها بعناية لفائدة السرد. خدمة لمصلحة الحبكة، من ناحية ، و لما يرتبط بها من مقاصد تعبيرية ، فكرية و فنية، من ناحية ثانية.

3/ المشهد : و يسميه جيرار جنيت (30)(scéne)، بينما يسميه تودوروف (31)(le style direct)، و هو عكس الخلاصة ، فإذا كانت هذه الأخيرة اختصارا لأحداث عديدة ، في أقل عدد ممكن من الصفحات، فإن المشهد عبارة عن تركيز و تفصيل للأحداث بكل دقائقها ، و كيف لا ! و هو يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الروائي، عكس التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العادية في عموميتها فقط. لذلك فلا غرابة إذا ما وجدنا المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها بنفسها دون تدخل منه ، و هو ما ينعكس إيجابيا طبعا على مستوى القراءة ، في شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث ، تماما كما يحصل عادة في العروض المسرحية ، حيث يتحول القارئ لمشاهد : ( يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه ، كما يقع بالضبط في لحظة وقوعه نفسها ، و لا يفصل بين الفعل و سماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت السارد في نقله، لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة، و يقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال و تأزمها في مشهد)(32). و لعل هذا ما دفع تودوروف لتعريفه بأنه : ( إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة)(33)، و هو ما لا يتحقق ، في نظر البعض ، إلا عن طريق الأسلوب المباشر في نقل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات دون وساطة السارد ، تماما كما أكد ذلك جان ريكاردو بحق : ( مع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي و الجزء القصصي ، حالة من التوازن في شكل ـ تعادل مواضعاتي ـ (égalité conventionnelle) ، ما دام الخطاب لا يمكنه أن يعكس لنا السرعة التي يتم بها تلفظ هذه الأقوال من قبل المتكلمين )(34).

4/ الوقفة : و يسميها جيرار جنيت (35)(pause)، بينما يطلق عليها تودوروف (36)(l'analyse)، و هي تقنية سردية مناقضة تماما للحذف، لأنها تقوم ، خلافا له ، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث ، لدرجة يبدو معها كما لو أن السرد توقف عن التطور، مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية الدقيقة على مدى صفحات و صفحات ، تماما كما نلاحظ ذلك في أعمال العديد من الروائيين الواقعيين الكبار، عربا و أجانب ، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: بلزاك ، زولا ، نجيب محفوظ ، حنا مينه ، و عبد الكريم غلاب ، و غيرهم : ( فقد يحدث أن يشتد الإبطاء إلى حد التوقف ، نحن إذ ذاك نطالع وصفا ، ذلك أن الشيء يقوم في ضرب الثبات ، و بما أن الكتابة على الأقل في مستواها الابتدائي الذي ننظر منه هنا وحيدة السطر، فإن الوصف إنما يتوطد على حساب المجرى الزمني للعمل الروائي )(37). و هو ما يعني بعبارة أخرى ، أننا هنا لم نعد ، كما كنا في السابق ، أمام حكي ، و إنما أمام وصف ، و الفرق طبعا بين الاثنين كبير جدا ، كما أوضح ذلك جيرار جنيت في إحدى دراساته القيمة ، يقول : ( في النهاية تجب ملاحظة أن كل الاختلافات التي تفصل الوصف عن السرد ، هي اختلافات في المضمون ... فالسرد (narration) يتعلق بأعمال أو أحداث تعتبر بمثابة إجراءات محضة، و من ثم تؤكد المظهر الزمني والدرامي

تودوروف

للمحكي، خلافا للوصف . لأنه يتأخر مع أشياء و كائنات معتبرة في لحظتها، و يتصور الإجراءات نفسها مشاهد ، فيبدو بذلك كأنه يوقف مجرى الزمن ، ليعمل على تأسيس المحكي في المكان)(38). و هو نفس التصور الذي عبر عنه تـودوروف طبعا بطريقته الخاصة ، قائلا : ( إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية ، وحدة أكبر منها من زمن الكتابة)(39). و بذلك تتخلى الحكاية ، بما هي فعل ، عن مكانتها للكتابة ، لتصبح وسيلة و غاية في نفس الوقت ، تماما كما تسعى لذلك الكتابة الروائية الجديدة ، أو ما يسميه الخراط ( بالحساسية الجديدة في الكتابة) ، لأنه : ( عندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة ، نتبين كيف أن الرواية تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة)(40).

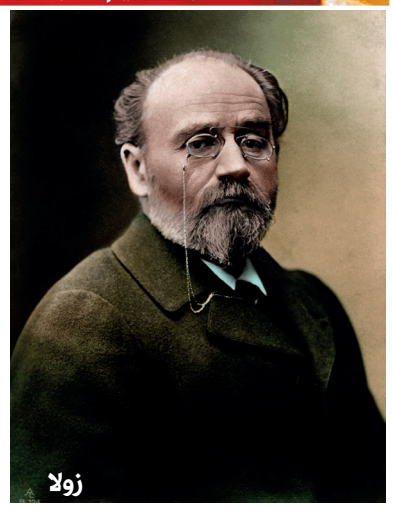
هذه الآليات الزمنية الأساسية الفاعلة في حبكة الحكاية ، و تحديد معالم هندستها السردية في النص الروائي ، ترجمتها الفعلية طبعا في نوعية التقطيع المتميز المعتمد من قبل الكاتب لعمله ، ومن خلاله لعالمه الروائي في ، الاستهلالات (incipit)(+) ، و الفصول (chapitres)(+) ، و الخواتم(clausules)(+). و كذا في نوعية العناوين الداخلية ، بمختلف أنواعها ، المسخرة أساسا لتيسير كتابته و قراءته على حد سواء (+) ، بدليل استحالة إيجاد رواية تخلو منها تماما. صحيح أن درجات و أشكال هذا الحضور تختلف من نص لآخر، باختلاف اتجاهات أصحابها و تباين تصوراتهم الإبداعية . لكنها تظل ، مع ذلك ، و في جميع الحالات ، مجرد تلوينات نوعية دالة على أهميتها ، ولا تمس أبدا جوهر وجودها و لا كينونة قيامها في شيء. مما يستوجب ، بالضرورة ، اهتمام الباحثين و المهتمين ، و يتطلب منهم بالتالي التفكير في إيجاد أجوبة مقنعة لمختلف هذه الأسئلة المحيرة العالقة ، المرتبطة أساسا بجوهر تميز الكتابة الروائية تحديدا ، دونا عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى ، بهذا النوع من النصوص الموازية الداخلية ، في علاقتها بطبيعتها التكوينية و الهندسية الخاصة. فضلا عن تحديد حجم و نوعية الوظائف و الأدوار الفنية والتعبيرية الموكولة لها .

للإجابة طبعا عن هذه الأسئلة الأساسية، و لفهم طبيعة و نوعية ارتباط العناوين الداخلية بالنصوص الروائية، و بالمهام الموكولة لها ، خاصة على المستوى المعماري كتابة و قـراءة ، لابد من مقارنة أشكال حضورها في الرواية بمقابلاتها في نصوص إبداعية و فكرية أخرى، يفترض أن لها تكوينا معماريا مغايرا ، بهدف ضبط و تحديد الفوارق القائمة بينها ، نظرا للعلاقة الجدلية القوية المفترض وجودها بين مختلف أشكال هذا الحضور من ناحية، و المقومات المعمارية الخاصة بكل جنس تعبيري من ناحية أخـرى. مما سيحول حتما دون تعميم الخلاصات النظرية الخاصة بكل جنس على باقي الأجناس الأدبية الأخرى ، بما في ذلك الرواية طبعا . ويستوجب بالتالي ضرورة إنجاز دراسات دقيقة خاصة ، تحاول تعقب مظاهر حضور هذه التمايزات على صعيد كل جنس أدبي على حده ، تفاديا للتداعيات السلبية للتعميم .

وعليه فإذا كانت العناوين الداخلية تتميز ، كما هو معلوم ، عن نظيراتها الخارجية، الرئيسية منها و الفرعية، كما تدل على ذلك تسميتها ، بتواجدها داخل الكتاب و بين دفتيه ، بكل ما لذلك من تأثيرات قوية عديدة و مختلفة ، خصوصا على مستوى هندسة النص وتحديد مسارات كتابته وقراءته . لدرجة يمكن اعتبارها ، من هذه الناحية ، بمثابة علامات التشوير الموضوعة على الطريق ( في النص) لمساعدة السائق ( القارئ ) على اتباع المسار الصحيح المرسوم في الكتابة للقراءة ، مع إلزامه بقطع مراحله (chapitres) مرحلة مرحلة ، في احترام تام لمدخله(incipit) ومخرجه(clausule) الطبيعيين ، تفاديا لكل ما من شأنه تحريف رحلة (القراءة) عن مسارها العادي ، المعد لها سلفا من قبل الكاتب (+)، و تحويلها لرحلة ( قراءة ) مغرضة ، تشوه حقيقة النص ، وتنطقه بما لا يريد كاتبه . تماما كما يحصل عادة في النقد التحريفي ، أو ما يصطلح عليه (النقد البروكسي (+)على سبيل المثال لا الحصر .

ليتأكد بذلك في النهاية ، ما قلناه في البداية ، بخصوص انفتاح الكتابة الروائية عامة، و التجريبية منها تحديدا ، على مختلف الأجناس و الفنون التعبيرية الأخرى ، بما فيها الهندسة المعمارية طبعا ، في محاولة لجعلها تستفيد من الإمكانيات التعبيرية الهائلة التي يتيحها هذا التلاقح العابر للأجناس و الفنون ، كما تؤكد ذلك العديد من الأعمال الروائية المتميزة الحديثة ، عربية كانت أو غربية .

بلزاك


زولا

نجيب محفوظ

حنا مينه

## 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.
21/ أنظر:G Genette :op cit ,éd ;poétique,1972,p ;139
22/ أنظر:T Todorov et O Ducrot ; dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,éd ; seuil,coll ; points,1972p ;401
23/ سيزا قاسم : بناء الرواية، دار التنوير، بيروت،1985، ص:89.
24/ موريس أبو ناضر: مرجع مذكور، ص:101.
25/ أنظر:T Todorov et O Ducrot ;op cit ,éd ;points,1972,p ;401
26/ ميشال بوتور: مرجع مذكور، ص:101.
27/ أنظر:G Genette ;op cit,éd ; poétique,1972,p ;131
28/ أنظر:T Todorov et O Ducrot ;op cit,éd ;points,1972,p401
29/ أنظر:T Todorov et O Ducrot :op cit ,éd ;points,1972,p ;401
30/ أنظر:G Genette ;op cit,éd ;poétique,1972,p ;141
31/ أنظر:T Todorov et O Ducrot ; op cit,éd ;points,1972,p ;401
32/ سيزا قاسم: مرجع مذكور، ص:91.
33/ أنظر:T Todorov et O Ducrot ; op cit ,éd ; points,1972,p ;401
34/ جان ريكاردو: مرجع مذكور، ص:253.
35/ أنظر:G Genette ;op cit,éd ;poétique,1972,p ;128
36/ أنظر:T Todorov et O Ducrot ;op cit,éd ;points,1972,p ;401
37/ جان ريكاردو: مرجع مذكور، ص:253
38/ أنظر:: G Genette ; figuresll,éd ; points,1969,p ;59
39/ أنظر: T Todorov et O Ducrot ;op cit,éd ;points,1972,p ;401
40/ جان ريكاردو: مرجع مذكور، ص:255.
+/ أنظر بهذا الخصوص:
أندريا دي لانكو: من أجل شعرية الاستهلال، ترجمة : عبد العالي بوطيب، مجلة العرب و الفكر العالمي ، عدد: 24/23، سنة: 2008.
عبد العالي بوطيب: مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، مجلة مقدمات، عدد: 21، سنة: 2000.
رشيد بنحدو: بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب، مجلة الآداب البيروتية، عدد: ½، سنة: 2000.
Khalid Zekri ; incipit et clausules dans les romans de Rachid Mimouni,L'Harmattan,2004
+/ أنظر بهذا الخصوص:
G Genette : seuils,éd ;poétique,1987
عبد العالي بوطيب: العناوين الداخلية في الرواية المغربية، مجلة الراوي السعودية، عدد: 20، سنة: 2009.
عبد العالي بوطيب: العتبات النصية، مجلة كتابات معاصرة اللبنانية، عدد: 70، سنة: 2008.
+/ أنظر بهذا الخصوص:
Khalid Zekri ;op cit,L'Harmattan,2004


+/ يقول الدكتور مرسل فالح العجمي في كتابه : ( الواقع و التخييل / أبحاث في السرد : تنظيرا و تطبيقا) الصادر عن المجلس الوطني الكويتي للثقافة و الفنون والآداب ، ضمن سلسلة (نوافذ المعرفة) العدد السادس ، 2014 ، الصفحة :28 متحدثا عن البناء الهندسي لأحداث النص السردي عامة : ( عند الحديث عن الأحداث السردية ينبغي التأكيد أن هذه الأحداث مجرد بنى سردية تظهر للقارئ في أثناء دخوله النص السردي عبر القراءة، و لأنها كذلك فقد ارتبطت ارتباطا عضويا بما عرف قديما بالحبكة، و حديثا بالخطاب، ، فالحبكة أو الخطاب هي تقديم لاحق لأحداث يفترض أنها حدثت في فترة سابقة، و هذا التقديم يعتمد بدوره على ترتيب معين يضع الأحداث في حبكة محددة ( جيدة أو رديئة) أو خطاب معين، و يعد أرسطو أول ناقد ناقش علاقة الأحداث بالحبكة، و ذلك في كتابه ( فن الشعر) حيث ذكرأن الحبكة هي ( ترتيب معين للأحداث أو الأشياء التي تقع في الحكاية)، بحسب علاقة منطقية أو سببية تحكم ذلك الترتيب ، و لهذا فإن الحبكة - عند أرسطو - يجب أن يكون لها ( بداية و وسط و نهاية ، فالبداية هي التي لا يسبقها شيء بالضرورة، و لكنه يعقبها و ينتج عنها بالضرورة شيء آخر، و النهاية على النقيض من ذلك ، فهي تعقب بالضرورة شيئا آخر إما بالحتمية أو الاحتمال، و لكن لا يعقبها شيء آخر، و على هذه فإن الحبكة الجيدة يجب ألا تبدأ أو تنتهي كيفما اتفق، بل يجب أن تخضع للأصول التي ذكرناها)).

+/ نسبة لقاطع الطريق الشهير الذي كان يضع ضحاياه على سريره ، فيقطع رجلي ضحيته الطويل ، و يمدد رجلي الضحية القصير. لا لشيء سوى لجعل قامتيهما ملائمتين لطول سريره فقط.

# اختيار

خولة العلوي

لم يكن الربيع قد حل تماما، لكن سماته كانت قد سبقته بأسابيع... عموما، لست ممن يقفزون فرحا بهذا الفصل، ولا ممن ينتظرون قدومه ليتنافسوا معه في ألوان الملابس. كان الربيع دائما، بالنسبة لي، فصل المترفين... أولئك الذين يتقنون التجمل بعبارات التفاؤل، ويعيشون الحياة برفاهية، تاركين لنا قيظ الصيف وعواصف الشتاء.

مع ذلك، قررت أن أغادر المنزل... تركت هاتفي هناك، وانطلقت تفاديا لأي عدوى من قبيل التقاط «الستوريهات» وتكديس الإعجابات، وإخبار العالم أنني بأحسن حال؛ العالم نفسه الذي لم يسأل عن حالي حين لم أكن كذلك.

حين وصلت إلى وجهتي، وجدت البحر قد سبقني، ممتدا بلا اكتراث، تاركا لي شريطا من عشب مالح أتمدد عليه أنا أيضا، لأتأمله وهو يبتلعنا جميعا بين أمواجه. ولأننا خلقنا من طين، لا نذوب فيه... بل نتشتت في الماء، نعكره، نظل عالقين لبعض الوقت، حتى تكتفي منا الحياة، ثم نتسلل إلى القاع... كأن مصيرنا واحد، في الهواء كما في الماء.

كانت الشمس آنذاك تطل من نافذة الأفق، فأخذت أقنع بصري، تدريجيا، بأن يثبت أمامي رغم حدة أشعتها. راحت عيناي تدمعان شيئا فشيئا، كأنهما تعيشان معي مخاض التجرد من أزمنة الماضي والمستقبل التي كانت تشتتني، لتعيداني إلى العشب، حيث كان الحاضر ينتظرني يائسا مني. نظرت إليه هذه المرة دون عتاب، لعلنا نتصالح... وفجأة، رأيته، ثم رأيتها.

كان يدور حولها بحذر شديد، يتأمل تعابيرها وحركاتها، يحاول أن يقرأ مزاجها كي يحدد بدقة خطوته القادمة، بينما ظلت هي ثابتة، لا تمنحه أي إشارة واضحة... لا تأذن له بالاقتراب، ولا تأمره بالرحيل. كأنها صنعت حول نفسها هالة لتبدو قوية بقدره على الأقل، لأنها تدرك تماما أنه لن يرأف بها لو أدرك شيئا من هشاشتها المخفية.

بريشة الرسامة البريطانية فرانسواز كوزماو

وفي حركة غير منتظرة، أقبلت هي نحوه، لا بسرعة تحمل تهجما ولا ببطء يشي بالتردد. توقفت قريبة بما يكفي ليشعر أنها رأته، وبعيدة بما يكفي ليظل متوجسا منها.

قالت:

- إلى متى ستظل تدور حولي هكذا؟

ارتبك قليلا، ثم قال:

- كنت أحاول أن أعرف إن كان الاقتراب ممكنا.

- الاقتراب لا يعلق على احتمال. إما أن يكون، أو لا يكون.

- سهل أن تقولي ذلك مادمت لا تخافين.

نظرت إليه طويلا، كأنها تفكر في جواب يقنعه.

- ومن قال لك إنني لا أخاف؟

- لا تبدين كذلك.

- ربما لأن الخوف عند الأنثى لم يعد يملك رفاهية الظهور.

صمت لحظة، ثم اقترب نصف خطوة.

- إذن أنت لست قوية كما تبدين؟

- بل أنا قوية لأنني لا أستطيع أن أكون غير ذلك.

- وهل هذه قوة... أم عقوبة؟

لم تجبه مباشرة. حركت رأسها قليلا نحو العشب، كأنها تنصت لصوت آخر غير صوته.

- بعض الشروط لا نضعها نحن... نجد أنفسنا أمامها، فنتقبلها ونمضي.

- وأنا؟ أي شرط وضعته لي؟

- أن تختار بين أن تبقى خارج الحكاية سالما... أو تدخلها كاملا.

ابتسم بسخرية خفيفة، ربما ليخفي ارتباكه.

- كاملا؟! هل هكذا يبدو الأمر لديك؟ أنا أريد حبا طاهرا لا يلتهمنا... حبا نذوب فيه ولا ننصهر.

- ومن قال إن على الحب أن يكون طاهرا؟ أحيانا لا يكون سوى كناية ألطف عما تأمرنا به الغريزة.

- فليكن كذلك، لكن من حقي أن أعرف إن كنت تريدني... أم ترين فقط ما ستأخذينه مني.

ساد صمت قصير. وللمرة الأولى بدا أن شيئا فيها قد لان، أو أن قوتها انكشفت من الداخل قليلا.

- أراك. وربما لهذا سيكون الأمر أصعب علينا... إن كان ذلك يواسيك.

- لا يواسيني، لكنه يزيد حيرتي... كيف تريدينني أن أقترب رغم ذلك؟

- لا أريد شيئا. الرغبة تهمة جاهزة. أنا فقط لا أستطيع أن أعدك بما لا أملكه.

- وماذا تملكين؟

- هذه اللحظة.

نظر إليها كمن سمع جوابا أكبر من السؤال. كانت اللحظة، لسبب لم يفهمه، تبدو أقل قسوة من النجاة، وأشد إغراء من الهرب.

قال بصوت منخفض:

- وإن ابتعدت؟

- ستعيش... وربما تظل تدور حول نفسك أكثر مما كنت تدور حولي.

ظل ساكنا. كان في كلامها شيء لا يدفعه إليها، ولا يمنعه عنها، بل يتركه وحيدا أمام قراره. وربما كان ذلك أخطر ما فعلته به. أي خطوة كان سيخطوها آنذاك كانت ستكون إعلانا عن قبوله الانصهار فيها، لا معها فقط. كانت الفكرة، في حد ذاتها، مغرية بالنسبة إليه... أو ربما كان الربيع يجعلها كذلك.

وأنا أحضر كل هذا، كانت الأفكار تشن حربا على طمأنينتي. تذكرت لحظات كثيرة وجدت فيها نفسي أمام الاختيار، وغالبا ما يكون الانتقاء، مهما بدا سهلا، نتيجة رؤيتك للحياة. تذكرت ذلك الصباح مثلا، حين جلست مطولا أمام قطعتي حلوى في المقهى. كانت إحداهما أكبر من الأخرى ومحشوة أكثر. أخذت أفكر طويلا بأيهما أبدأ، ثم انتقل الأمر لدي إلى فلسفة أعمق: هل أبدأ بالكبيرة وآكلها لأن اللحظة هي ما يهم، وإن بدت الصغيرة بعدها بلا معنى؟ أم أبدأ بالصغيرة، ثم أفرح لأنني تركت الأجمل للنهاية، كي يظل مذاقه عالقا في فمي؟

وكنت على وشك أن أغرق أكثر في أفكاري وذكرياتي مع الحلوى، لولا أنني لمحته يذهب نحوها.

التصقا كأنهما لم يكونا غريبين قبل دقائق. كنت أنظر إليهما كما ينظر ثنائي قضى سنوات معا إلى حديثي عهد بالزواج؛ بشيء من الشفقة، وكثير من المعرفة المتأخرة. كنت أعرف تماما النهاية التي نمضي إليها، أو تمضي إلينا، والحكاية التي نظن أننا نسجناها، بينما هي دائما من ينسجنا، وتظل مستعدة لاستبدالنا بأبطال أكثر اتساقا مع الأحداث.

وشيئا فشيئا، كانت الحركة التي لم يكف عنها تخفت. بدأ يترك نفسه لها... يسلم جسده جينة وراء أخرى، يمنح رأسه. كان فعلا يمنحه، لا كما يسلم الشيء عن طيب خاطر، بل كما يسلم المرء ما لم يعد قادرا على الاحتفاظ به. اختفى قليلا قليلا، عضوا فعضوا بين أحشائها وأحشاء الربيع...

أما هي، فلم تكن تنتصر كما تخيلت في البداية. كانت تنجز دورها فقط، بالتزام مفرط، وبقسوة لم تخترها تماما. وفي كل جزء كان يختفي منه، كان شيء منها يختفي أيضا؛ لا من جسدها، بل من احتمالها القديم في أن تكون شيئا آخر...

كانت تلتهمه لتستمر، وتفقد نفسها قليلا كي تستمر الحياة من بعدها. كأن الطبيعة لا تأخذ من أحدهما جسده، إلا وهي تنتزع من الآخر صورته، ثم تتركهما معا في الحكاية: واحدا غائبا، وواحدة متهمة.

وحين كدت أجد في كل ذلك معنى أكبر مما يحتمل العشب، أخذ طفل يصرخ وهو يجر جلباب أمه:

- ماما، انظري! ماما، انظري! يوجد هنا سرعوف...

# حين عرجت أيّاك...

عائشة الطاهري

1

ها أنتَ وَحْدَكَ..
تَحْرُثُ الأرْضَ البَوارْ
قد أخْبَرَتْكَ مواسِمُ الأمسِ الغريبِ
أُفولَ غَيْمِ المُزْنِ
عنْ مَرْعَى الدِيارْ

2

أنتَ الأخيرُ..
حَصادُ ما اسْتَسْقَيْتَ
في الثُلُث الأخيرْ
تَرْعى النجومَ
لِتَنْثُرَ الحبّاتِ في وضحِ النهارْ

3

كلُّ الذين رجَوْتَهم آمَدا
أراقوا ماءَ وجه
مُثْخَن بالأُحْجِيَاتْ..
رحلوا بعيدا..
لاعنينَ بَيادرَ القَحْطِ العقيمةِ
والغُبارْ..

4

مَلّوا وَعيدَ الجاثمينَ
على الصدورْ
وسَطَ النهارْ..
عَبَروا إلى شُطْآنِهِمْ
وَظَلَلْتَ وَحْدَكَ
تَرْسُمُ الخطَّ الطويلَ
كَزاهدٍ جابَ القفارْ

5

في غَمْرَةِ الأسحارِ
تَنشُدُ ضَمَّةَ العِتْقِ الحبيبِ
إذا ظهرْ..
والوَجْدُ فاضَتْ كَأْسُهُ..
جَوْفَ السحَرْ..
في خَلْوَةٍ..
مِنْ مُبْتَغًى..
مِنْ مُشْتَهى..
أَضْنى الحشا..
لَمّا اسْتَتَرْ..

6

ها أنتَ في أَوْجِ العناقِ..
تَروضُ فوْضى عَثْرَةٍ..
تَأْوي إلى ذاتٍ..
مَلاذ الكَشْفِ..
تَجْبُرُ ما انْكَسَرْ..

7

وتظلُّ وَحْدَكَ
ترسمُ الخطَّ الطويلْ..
عيناكَ تَرْقُبُ لَمْعَةً
فوقَ الجبينْ..
كمُحارِبٍ ظلَّ السبيلْ
لكنّ وَمْضَةَ قلبِكَ المحْمومِ..
بالآلامِ.. مُتْرَعَةٌ بِخَمْرَةِ قَطْرَةٍ
مِنْ سَلْسَبيلْ

# صورة مدينة الرباط في الكتابة الأدبية العربية

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

## الجزء الثالث والأخير

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.

من الصور التي شكّلتها الكتابة الأدبية لمدينة الرباط - في إطار المتن المدروس - تلك التي أبرزت ظاهرة الفوارق الطبقية، التي تفصح عنها هذه المدينة.

من الأدباء المغاربة الذين رصدت بعض أعمالهم هذه الظاهرة، الروائي محمد برادة، الذي وظف فضاء الرباط بشكل لافت في كتاباته السردية. وقد انتبه إلى هذه الخصيصة، الباحث الأكاديمي عبد العالي بوطيب، الذي يرى أن الرباط تحضر في العديد من أعمال الروائيين المغاربة، لكن تبقى أعمال محمد برادة، الأكثر توظيفا لفضاء الرباط ورمزيته. يقول عبد العالي بوطيب متحدثا عن الروائي محمد برادة، إنه «ليس مجرد كاتب رباطي فقط كما كنتُ أعتقد، وإنما هو بالإضافة لذلك كاتب الرباط الأول دون منازع أيضا»(37).

كيف حضرت صورة الرباط بفوارقها الطبقية في كتابة محمد برادة السردية؟

في روايته» امرأة النسيان» تحدث السارد عن مظاهر يمكن أن تشي بتلك الفوارق التي تعلن عنها الرباط في مستويات مختلفة .قال: «مظاهر التباين تزداد بين الأحياء الشعبية وأحياء الإقامات الفخمة التي تُراكم علامات البذخ»(38).

ثم انبرى إلى تعداد بعض علامات هذا البذخ، التي تظهر حينما يحل المساء بالديار الرباطية. نطق السارد واصفا وقال: «في بداية المساء، يتجمع المُوسِرُون عند المقاهي والمطاعم المنتمية بأسمائها إلى العراقة الباريسية: عند پول، لونُتر، ألف ورقة، النوارس..... ازدحام السيارات الفخمة، الأطفال المراهقون بملابسهم الأمريكية، والزوجات المصونات بفساتين الخياطة الرفيعة يتهادين على الأرصفة المجاورة للمخبزات الفاخرة، وتحيات متبادلة بأصوات مرتفعة وخليط من اللغات يضفي طابعا كوسمو بوليتيا على تلك التجمعات»(39).

لكن هذا الرباط الذي يحضر فيه «پول«Paul ، بفضائه الباذخ وسلعته الحاملة لنكهة باريسية، يذكر عن طريق التداعي، أن هذا الحضور محتضَن من «يعقوب المنصور« الذي ينسب إليه بناء هذه المدينة، وفي نفس الآن، يحيلنا اسم الباني على حي شعبي بطبقة اجتماعية معينة. لذلك، تتقدم إليك الرباط من خلال الصورة التي التقطتها «امرأة النسيان»، لتجد نفسك أمام «رباطات» وليس رباطا واحدا، ذلك الذي ينضوي تحت الاسم التاريخي «رباط الفتح» !

وما رصده محمد برادة في مدينة تعلن عن طبقية صارخة ينبثق كذلك من «علبة الأسماء« للأشعري، وقد جسَّد الظاهرة من خلال أحياء المدينة، حتى إذا تحدث عن شارع «لعلو»، رآه مكانا يعلو لِعُلوٍّ شريحة اجتماعية، قطنت ذلك الحي، ليتدرَّج بنا إلى «السويقة»، حيث سكن الطبقة الشعبية .ويرسم صاحب رواية «علبة الأسماء» معالم هذا التفاوت الطبقي بين ساكني الحيين، من خلال السحنة والهيئة واللغات.

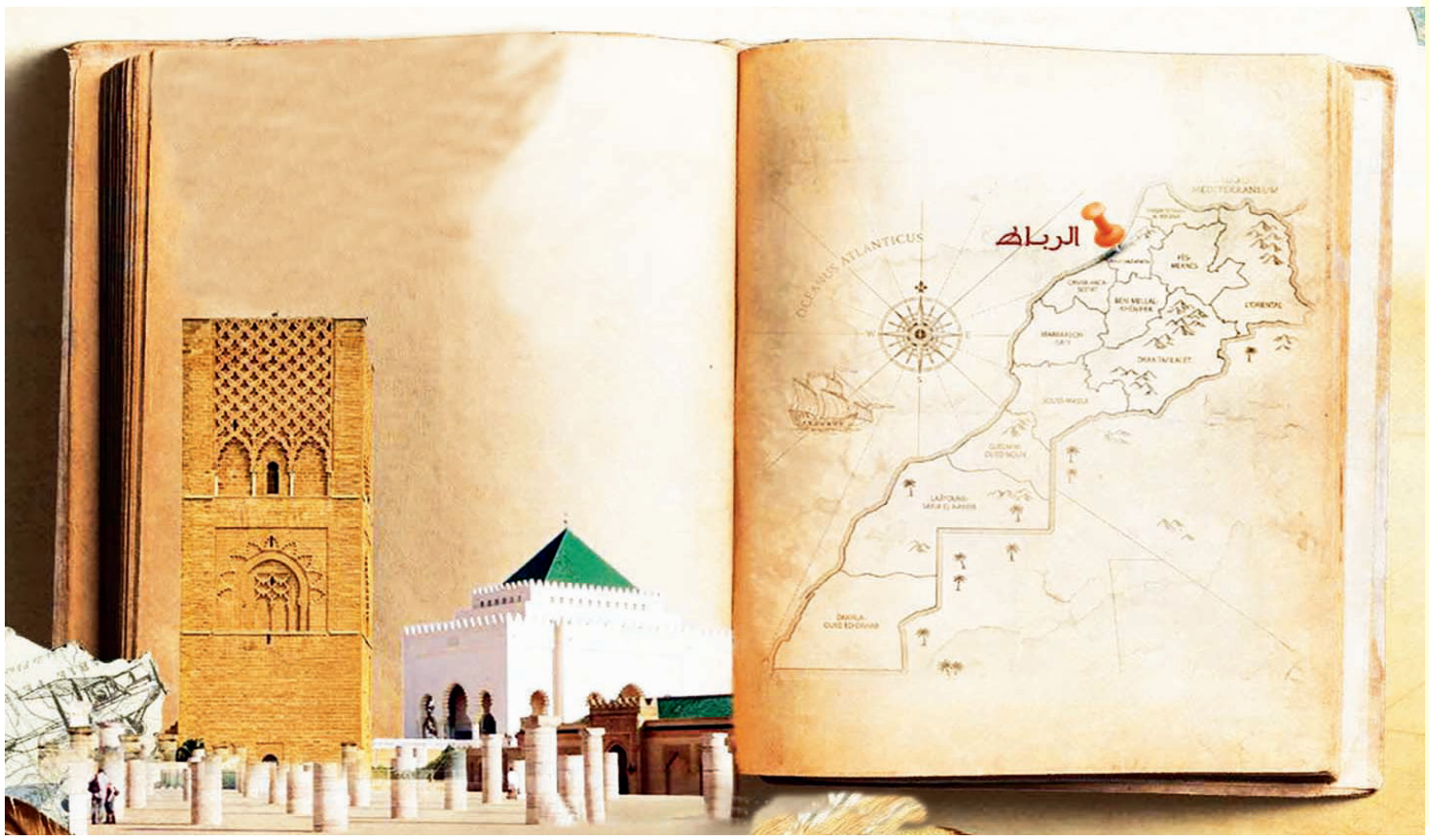
يقول سارداً: «عندما نصعد من المدينة إلى شارع لعلو، فإننا نصعد إلى أزقة النبلاء، وعندما ننزل منها صوب السويقة، فإننا نهبط نحو الشعب، وبين الصعود والنزول تتبدل السحنات والهيئات واللغات»(40).

ولا شك أن توظيف فضاء «لعلو»في هذا النص السردي، مرتبط باستثمار الصورة التي كان عليها الحي زمن الحماية، باعتباره مركزا لمرافق إدارية مدنية وعسكرية، مع وجود فنادق ومقاهي، جعلت منه موقعا رئيسا في المدينة، واستقطب ساكنة أندلسية، تحمل الدروب والأزقة القريبة أو المؤدية إلى شارع لعلو، أسماء العديد من عائلاتها.

هذا الرباط المتعدد في طبقاته الاجتماعية، رسمته كذلك يراعة الكاتبة فاطمة بوزيان في قصتها القصيرة التي حملت عنوان «ليالي الأنس في rabat، والتعدد في هذا النص الأدبي، يعلن عن نفسه من العنوان الذي اختارت الكاتبة، من خلال المزاوجة اللغوية، والذي قد يشي بالتنافر أيضا. تحكي فاطمة بوزيان في ليالي أنسها، عن رباط عرفته قبل أن تراه، حتى إذا تم اللقاء بهذه المدينة، اكتشفت أن الرباط رباطات.

«جئت الرباط فاكتشفت فيها أكثر من رباط، رباط الفقراء في الكورة [تقصد دوار الكورة] ودوار الحاجة، رباط الأغنياء في أكدال وحي الرياض ..... رباط اللصوص الصغار والكبار»(41). يعكس موقف السارد في هذا النص، حيرة الوافد على هذه المدينة من أصقاع أخرى. هو/هي في «ليالي الأنس في rabat»، لم تتعود على تجاوز رقعة صغيرة حينما تتحرك خارج مدينتها. تقول: «لم يكن سفري يتجاوز دائما الناظور موطني، أو مليلية من أجل اقتناء السلع الإسبانية» (42). فحينما حلت بمدينة الرباط لم تستطع التأقلم مع هذا الفضاء، وكانت العلاقة بينها وبين المدينة، كما عبرت عن ذلك، «علاقة ملتبسة»، وتفصح بأنها لا ترتاح لشيء في الرباط «إلا لأنه شبيه بشيء آخر من الحسيمة»(43).

إن الصورة التي رسمتها قصة «ليالي الأنس في rabat»، تكشف من جانب عن الفوارق الطبقية التي تعلن عن نفسها من خلال أحياء المدينة، وفي



نفس الآن تقدم نموذجا للوافد الذي لم يستطع أن ينسلخ من إهاب بيئته الأولى، ليتعثّر في التأقلم مع فضاء الرباط. «كانت الرباط تسكنني وأنا في الرباط وأصبحت الحسيمة تسكنني وأنا في الرباط»(44).

والتقطت عين أديب مغربي، صورة أخرى لمدينة الرباط، تقدم هذا الفضاء بأنه ليس دائما ذلك المكان الذي وصفته الروائية العراقية لطفية الدليمي بأنه «ديوان شعر أنجزته المخيّلة المبدعة»(45). فالأديب الروائي أحمد المديني، يتحدث عن الرباط من خلال جرح أصابته به يد هذه المدينة التي «يكفي أن تقول الاسم لترتعد له الفرائص» و«تخرّ له الجبابر ساجدينا»(46)، وهي المدينة التي رآها شاعرها محمد الجزولي(47):

تفيض ربوعها لبنا وشهدا
وتوتي أكلها عنبا وتينا
وذاك علوها الأذكى أريجا
يضوع شذاه للمستنشقينا
وتنعشنا الصَّبا فيه بروض
عشاياه تبث الروح فينا

لم تر عين المديني في ربوع الرباط « لبنا ولا شهدا»، ولم يتذوق من غلالها «لا عنبا ولا تينا»، بل غدت على لسانه لفظا مُـرّا. «هذه المدينة التي اسمها الرباط، مُرّة»(48).

ففي مقالته التي استهلها بنفس جريح، تكشّفت له الرباط في لباس مخزني .رآها «كناية عن المخزن، بل المخزن بالذات والصفات، الذي حارت في فهمه ألباب وعن إدراكه عقول»(49). ما الذي جعل كاتبا روائيا كأحمد المديني، ينظر شزرا إلى رباط الفتح ؟ لماذا هذه النظرة من خلال نظارة سوداء وبعد ارتشاف فنجان قهوة بمقهى «الكموفل» (المقهى الذي يرتاده المديني في أكدال، حينما يكون مقيما بالرباط) والتي صعد سوادها إلى مقلتي أحمد، ثم تسرب إلى دواخله، فسال القلم مدادا قاتما ؟

قد يرتبط الأمر بما صادفه ذات يوم في شارع محمد الخامس، قاصدا وكالة مركزية لاتصالات المغرب، من صفوف متراصة من قوات التدخل السريع، تتأهب لتفريق اعتصام للشباب المعطل من الخريجين الذين تجمعوا أمام البرلمان، يصرخون ويهتفون مطالبين بحقهم في العيش .

«اختلط بأقصى الشارع الخامس الرباطي الهتاف بالصفير، يحتج السكان من النوافذ والعابرون من المارة تنهال على رؤوسهم وسيقا نهم الهراوات، واللكمات تسدد إلى وجوههم، لم تشفع لي محفظة باليد، فتلقيتُ ضربة في ذراعي، وأخرى على ظهري، أفٍّ لها من بلاد يضرب فيها الأبناء الآباء !! »(50).

ألهذا بدت الرباط لهذا الأديب مدينة مخزنية ترتعد لها الفرائص ؟

إن الصورة التي قدمها أحمد المديني للرباط في هذه الكتابة، تبقي المدينة «على الأغلب فزّاعة نزّاعة إلى الإذلال وإملاء فروض الطاعة، لذلك يميل ساكنتها على العموم، والوافدون إليها على الخصوص إلى الاستكانة طالبين السلامة»(51).

هذه بعض الصور التي رسمتها لمدينة الرباط، نماذج من الكتابة الأدبية العربية، منها ما قدم صورة زاهية للمدينة، بسطتها بين يدي المتلقي في إهابها التاريخي العريق، وتحدثت عنها كمركز علمي، مشيداً بمن ظهر بها من أعلام، وما هيّأته لآخرين وافدين غدوا جزءا من رصيدها الثقافي .لكن كتابات أخرى، التفتت إلى الوجه الآخر لرباط الفتح، لتكشف عن الفوارق الطبقية التي تفاحشت بين ساكنتها، وعن صعوبة الاندماج التي تنتصب أمام بعض الوافدين على هذه المدينة، كما لم يستسغ آخرون سكونية فضاءاتها، إذا قورنت بأخرى في مدن تتميز بحركية أقوى .وتبدو الرباط من خلال كل ذلك مدينة المتناقضات، وتبقى هذه الصورة المستخلصة، تأسيسا على ما اعتمدناه من نصوص، منغرسة بقدر غير قليل في واقع المدينة.

ليست الرباط جمالا مطلقا، وليست مدينة مُرَّة، وفي وسط الرباط وأمام بناية البرلمان، هناك «رقصة الماء وهديل الحمام»(52)، لكن إلى جانب الماء الراقص والهديل، هناك «سمفونية الفناء» (53) تعزفها قوات التدخل السريع ..... !

هي الرباط، نهر ومحيط، «أرض يلتقي عندها العذب بالأُجاج»(54) !

لطفية الدليمي

أحمد المديني

محيي الدين اللاذقاني

محمد برادة

محمد الأشعري

## المصادر والمراجع:

### ا- المصادر:


-1 الأشعري محمد، علبة الأسماء (رواية)، ط، 1، 2014، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
-2 أفيلال التهامي، هديل (ديوان شعر)، ط، 1، 2006، منشورات جمعية تطاون أسمير.
-3 برادة محمد، لعبة النسيان (رواية)، ط، 1، 1987، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط.
-4 بوجندار محمد، الدر المنثور فيما يلي من الكلام المنثور، مخطوط خاص.
-5بوجندار محمد، مقدمة رباط الفتح من تاريخ رباط الفتح، ط، 1345-1926، مطبعة الجريدة الرسمية الرباط.
-6 البونعماني الحسن، ديوان الحسن البونعماني، جمع وتحقيق ودراسة الحسين أفا، ط، 1، 1996، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، سلسلة : رسائل وأطروحات، رقم 30، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
-7 بوزيان فاطمة، ليالي الأنس في rabat، العلم الثقافي (ملحق جريدة العلم)، عدد 2 مارس 2006.
-8 جبريل طلحة، أيام الرباط الأولى، ط، 2، 2013، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط.
-9 الجزولي محمد، ذكريات من ربيع الحياة، ط، 1، 1971، مطبعة الأمنية، الرباط.
-10 الرباوي محمد علي، رياحين الألم، الأعمال الكاملة، ج، 1، ط، 1، 2004، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، الرباط.
-11 زريوح المهدي، مقتطفات من أوراقي، شعر المهدي زريوح، ط، 1997، مطابع ميثاق المغرب، الرباط.
-12 ابن زيدان عبد الرحمان، اليمن الوافر الوفي في امتداح الجناب المولوي اليوسفي، ج، 2، مطبعة المكينة المحزنية، فاس، 1342 هـ.
-13 الفاسي عبد الحفيظ، خطوات وخطرات، مخطوط المكتبة الوطنية بالرباط، تحت رقم: د 4401.
-14 القمري بشير، حفريات المدن، ط، 1، 1996، منشورات البوكيلي للطباعة والنشر/ القنيطرة.
-15 كتاب جماعي، رسائل من جغرافيات متقاطعة: شهادات كتاب عرب وأجانب حول الرباط، إنجاز حسن الوزاني وعزيز أزغاي، ط، 2012، منشورات وزارة الثقافة الرباط، المملكة المغربية.
-16 الشنكيطي محمد البيضاوي، ديوان العلامة الأديب محمد البيضاوي الشنكيطي، تحقيق د. محمد الظريف، ط، 2000، مطبعة بني يزناسن، سلا.
-17 المديني أحمد ، جمر بارد، أوراق وقتنا الضائع، ط،1 ، يناير 2008، منشورات فكر، سلسلة دراسات وأبحاث، 10، السحب دار النشر المغربية، الدار البيضاء.
-18 منصور واصف، بعض مذّي، رحلة لجوء من حيفا إلى الرباط، محكيات، ط، 2012، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء.
-19 الناصري جعفر بن أحمد، سلا ورباط الفتح، أسطولهما وقرصنتهما الجهادية، تحقيق أحمد بن جعفر الناصري، ج،1،ط،2006، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة تاريخ المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.


### ا- المراجع:


-1 بنسليمان جمال، المدينة في الشعر العربي بالمغرب (1912-1956)، رسالة لنيل د.د.ع، كلية الآداب بالرباط. قدمت للمناقشة خلال السنة الجامعية 1994-1995، رسالة مرقونة، والمرجع المعتمد هنا، نسخة خاصة.
-2 بنفرحي السعيد، الرباط في كتابات أعمدة النادي الجراري، ط، 1، 2020، منشورات النادي الجراري، رقم: 88، مطبعة دار السلام، الرباط.
-3 احميدة محمد ،من الأدب المغربي على عهد الحماية، محمد بوجندار الشاعر الكاتب ط، 1993، مطابع منشورات عكاظ، الرباط.
-4 الدكالي محمد بن علي، الاتحاف الوجيز، تاريخ العدوتين، تحقيق مصطفى بوشعراء، ط، 1، 1986، منشورات الخزانة الصبيحية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
-5كتاب جماعي، الرباط فضاء للإبداع، تنسيق وتقديم :حسن بحراوي، ط، 1، 2013، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، سلسلة بحوث و دراسات، رقم: 60، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط.
-6 كتاب جماعي، الرباط مدينة الثقافة والفنون، تقديم عباس الجراري، ط، 1، 2014، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، سلسلة : بحوث ودراسات، رقم: 67، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط.


## هوامش:

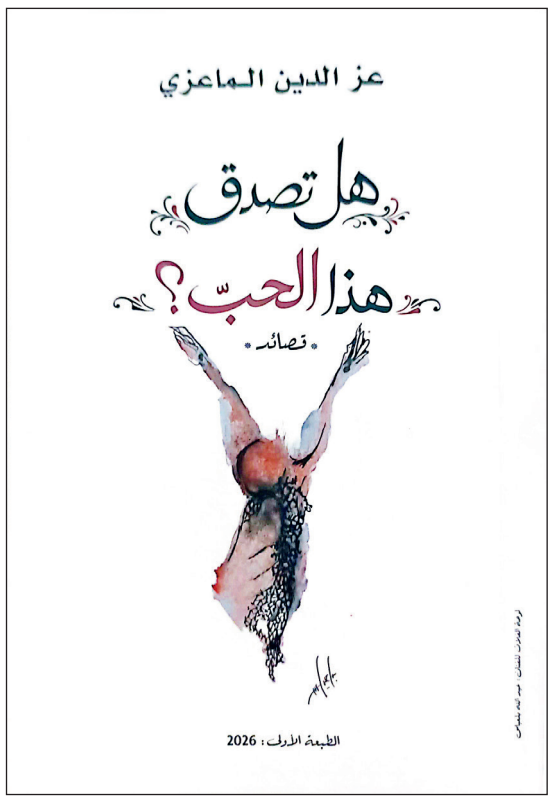
(*)-نص الدراسة التي شاركت بها في الكتاب الجماعي، الذي أنجز تكريماً للأستاذ خالد بن الصغير، أستاذ التاريخ المعاصر بكلية الآداب بالرباط.

(37) محمد برادة كاتب الرباط، عبد العالي بوطيب، العلم الثقافي، عدد الخميس 14 ببراير2015 .
(38) امرأة النسيان، محمد برادة، ص، 24.
(39) نفسه، ص، 24.
(40) علبة الأسماء، محمد الأشعري، ص، 334.
(41) ليالي الأنس في rabat، فاطمة بوزيان، العلم الثقافي، عدد الخميس 2 مارس 2006.
(42) نفسه.
(43) نفسه.
(44) ليالي الأنس في rabat .
(45) الرباط مدينة تهبنا مفاتيح الأبد، لطفية الدليمي، ضمن كتاب «رسائل من جغرافيات متقاطعة»، ص، 43.
(46) يوم جرحتني .... تلك الرباط، ضمن كتاب «جمر بارد: أوراق وقتنا الضائع»، أحمد المديني، ص، 203.
(47) ذكريات من ربيع الحياة، محمد الجزولي، ص، 32.
(48) يوم جرحتني .... تلك الرباط، ص، 203.
(49) نفسه، ص، 204.
(50) يوم جرحتني .... تلك الرباط، ص، 203.
(51) نفسه، ص، 204.
(52) الرباط مدينة تهبنا مفاتيح الأبد، ضمن كتاب«رسائل من جغرافيات متقاطعة»، ص، 43.
(53) يوم جرحتني ... تلك الرباط، ص، 207.
(54) رباط الفتح درة وتوأمها جوهرة، محيي الدين اللاذقاني، ضمن كتاب «رسائل من جغرافيا متقاطعة»، ص، 117.

د. سعيد السوقايلي

يُمثّل ديوان «هل تصدق هذا الحب؟» (الطبعة الأولى، 2026) للشاعر المغربي عز الدين الماعزي، تجربة شعرية متميزة تنفتح على آفاق إنسانية رحبة ومقلقة في آن معاً. وينطلق الديوان من عتبة عنوان تساؤلي إشكالي؛ فصيغة الاستفهام «هل تصدق...؟» تخرج بالحب من إطاره الرومانسي الضيق والجاهز، لتضعه في تشريح المساءلة الوجودية أمام واقع مادي يطغى عليه الجفاف والاغتراب؛ ويعزز هذا الطرح التناصُّ البصريُّ على الغلاف عبر لوحة الفنان عبد الله بلعباس، لتتآزر الريشة والكلمة في رصد حيرة الإنسان المعاصر. وستسعى هذه المقاربة إلى تفكيك المتن الشعري للديوان عبر رصد الحب كتيمة مهيمنة تضمر داخلها مشاعر أخرى كالضياع والحزن والاغتراب والقلق ...

# صورة الحب



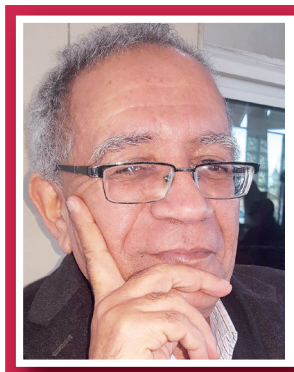

## في ديوان «هل تصدق هذا الحب؟» لعز الدين الماعزي

الملاحظ بداية أن الحب عند الماعزي يتخذ أوجها عدة، بين استحضار لحب إنساني ينظم علاقات الناس، وحب دفين، وحب بديل كتعويض له، معتبرا إياه ذلك الملاذ الأخير ضد قسوة العالم، وضد العزلة، وضد العقل القديم الذي يطمس المشاعر الإنسانية النبيلة؛ وهذا ما نلمسه في قصيدته «هل تصدق هذا الحب ..؟» التي توج بها عنوان الديوان وختمها به كبيان نهائي من الشاعر حول رؤيته لجوهر الحب، حيث يصفه قائلا: «لنزرعه إذن / في الحديقة، / ونتجه نحو الطريق / نقتفي أثره / نقطفه / ونمضي. / الحب رجل أعمى، / عاريا يمشي نحو المجزرة... / الحب كالبحر / صديقٌ / معلق على الجدار / من يرصدُ ..؟ من يرتبُ خطوه ..؟» ص 72؛ فهنا يمني النفس بزرع الحب الذي مات في النفوس عله ينمو ويزهر لنقطفه مجددا. كما يتخذ هذا الحب تجسيدا آخر أفصح وأبلغ في صور حية ممزوجة بالرغبة والنشوة والذوبان حد الكينونة أو عدمها، بل يعتبره مجرد «شهقات» لاهثة ومشتعلة، يقول: «قالت: خذ قبلة من خدي / وامض على ما تبقى، / دعني أمنحكَ ما لا يمكنك تصوره / دعني أرى أثره / ... دعني أحدثتك عن مهوى الحب / بما يكفي، / شمعة تذوب في يد الربّ / كشيء يكون أو لا يكون...»ص7. وفي نص «القمر الأسمر» يتحول الحب المثالي القديم المفقود إلى نوع من التعويض لاحقا، حب مادي خليع، يقتفي أثره حتى مع العجائز: «وإني أحببتُ التي، / قضيت أماسي في انتظارها على السطح / بأولى القبلات، / .... أمضي لشاطئ البحر حيث بقايا الطحالب / ومراقبة المؤخرات، / وفي الليل أضاجع جارتي العجوز مقابل سجائر الماركيز / أحشوها ببعض الحشيش، / لأني أفضل فاكهتها... / لم يعد يروق لي الأمر / لأني لم أعدْ أهتم بالذي كان / فكل النساء يتشابهن في الليل..» ص 12، 13. كما تتجلى صورة الحب في أعلى مراتبه، معتبرا نفسه عاشقا بنفحة صوفية ينحو نحو تسام ما ليترفع عن وطأة أحزان دفينة، حيث يرى مجازا ما لا يُرى حينَ تُغتال شمس مسائه كما يصف ذلك في نصه «غروب: «وحدي العاشق أرى ما لا يُرى؛ / أرى المساء / اغتيال الشمس في كبد السماء ... / كما يرى العاشق / في العشق سمة الورى / عنوان التسامي في الكرى / شتان ما بين ما أرى ولا يُرى / لا يتكرر في الطبيعة ولا يفترى / مثله مثل من يحيا بفرح / أو / ما يهب الطمأنينة للنفس بعد كآبة / تفترى..» ص 20، 21.

كما ينتقل بالحب من حيزه الضيق إلى فضاء كوني شاسع محكوم بأبعاد جغرافية وهمية أو حقيقية، فقصيدة «خلف خطوط الطول» تحيلنا فورا على المسافة والنأي، يقول في إحدى مقاطعها: «خلف خطوط الطول أراكَ شد مئزرا / وتمضي إلى ما لا نهاية / في حضن الربيع والتداعي / جئتَ من هناك / فراشة تحلق، تصفق / تعلن ميلاد الريح... / ما زلتِ أنتِ ، أنتِ / تمشين الهوينى / خلف الحلم والذكرى / من يطل من النفاذة؟ غير الضوء وهدير البحر / المفتاح أضعتيه / والعشق لم يعد يجمعنا.» ص 35،36؛ حيث يتضح أن صورة الحب عند عز الدين الماعزي مركب شعري معقد يمتزج فيه المكاني بالوجداني؛ فالحب ليس مجرد عاطفة ساكنة، وإنما رحلة تبدأ بالتحليق وإعلان ميلاد الكتابة، وتمر عبر خطوط الطول والمسافات الصعبة، قبل أن تنتهي بإضاعة مفتاح العشق الذي لم يعد يجمعه بالحبيبة؛ إنها صورة واقعية وموجعة تعكس من خلالها القصيدة رؤية الشاعر للإنسان المعاصر، إنسان محكوم عليه بأن يعشق عبر المسافة، وأن يواجه اغترابه وحيدا على رصيف الانتظار والذكرى.

كما نجد الشاعر في قصيدة «أي حكمة في تناول الإسبرين» يصور الحب بوصفه طاقة شفائية تائهة أو علاجا مجازيا مفقودا لا يقوى على دحر الآلام والتشققات الوجودية التي تعتري الذات الشاعرة؛ ويبدأ الشاعر قصيدته برصد صدمات عاطفية متتالية أورثته قلبا معطوبا وجسدا مستسلما للحزن والوحدة؛ ويتجلى هذا البعد عندما يربط الحب بالكتابة والألم الجسدي والنفسي متسائلا بنبرة حزينة: «لكن الشعر بيننا قرنفل وياسمين / هذه الورقة تمد عنقها / وتمضي / إلى قلب مضطرب معطوب/ كأني على قلق/ أشعر بتغير قاتل ولا أتحمل الحركة /آلامي تحتاج إلى تشريح / يتكرر الألم وترتعش الحروف...» ص44 ثم يتفاقم هذا الوجع ليتحول الحب إلى خيبة أمل مريرة وقبلات باردة تمنع عنه تدفق التخييل ودهشة الحقيقة، معلنا بمرارة عن تعرضه للخذلان من جهة المحبوب أو الرفيق الذي تركه يواجه ضياعه وحيدا في منتصف الطريق: «تعبت / من قبلات الخيبة / من يد تمنع عني دهشة المجاز [...] خذلتني يا رفيق.» ص47؛ يتضح أن غياب طاقة الحب الحقيقية وانكفاء العاطفة يفضيان بالشاعر إلى تيه كوني وعزلة تامة لا تجدي معها المهدئات المادية، حيث تنحدر ذاته نحو التلاشي والملل. ورغم أن الشاعر يحاول عبثا البحث عن أمل مفقود عبر بعث عاطفة غابرة تحاكي فرح الغرام الراحل: «كل شيء يمر سريعا / ينثر رسائل الغرام / يضحك كساعي بريد / بما يكفي» ص48، إلا أن هذا الوميض المؤقت سرعان ما ينطفئ أمام واقع الاغتراب الجاف، لتنتهي القصيدة بمواجهة عبثية صامتة مع المرض والغياب والزمن المتسرب. ويغدو التساؤل الاستنكاري في ختام القصيدة حيث يقول: «أي حكمة في تناول الإسبرين؟ / قليلا ما يختفي الألم» ص50، بمثابة إقرار شعري قاطع بأن الجروح العاطفية والوجودية العميقة التي يخلفها غياب الحب الصادق والخذلان لا يمكن لقرص دواء عابر أن يبرئها أو يخفف من وطأة عذابها.

أما في قصيدة «العجوز» فتتكشّف صورة الحب بوصفها عاطفة مأزومة ومسيّجة بزمن الشيخوخة ومشاعر الفقد والاغتراب؛ حيث يربط الشاعر الحب بتسرب الوقت والتحول الجيلي، وتظهر الذات الشاعرة عاجزة عن استعادة وهج العشق القديم في ظل واقع رتيب محكوم بالتكرار والغياب، وهو ما يتبدّى في حيرة الشاعر وبحثه العبثي في رصيد ذكرياته: «يسأل الغريق عن الغائبين / لا بأس، / لم يعد هناك أبناء بل حفدة / متى صار الجو ماطرا بالتكرارات...؟» ص58؛ ويتضح هنا أن الحب لم يعد طاقة دافعة للحياة، بل تحول إلى محاولة يائسة لقضاء ما تبقى من العمر في مداواة الخيبات واكتشاف قلة حيلة الذات أمام تسارع الأيام: «لرفقتك ما يكفي من الوقت / لنكتشف قلة اليد والقبض على ما يُلهي / أنا العجوز، أستريح قرب نخلة الدوار / والأيام تمضي...» ص58. كما ترتدِ صورة الحب لتتخذ طابعا دفاعيا حميميا وقاسيا في آنٍ واحد، ينتهي بالانكفاء التام على الذات هربا من تشوهات العالم الخارجي؛ حيث يمارس الشاعر طقسا من طقوس الحماية الوجدانية عبر تحويل صور الماضي العاطفي إلى جدارية ثابتة على أنقاض النوافذ المكسورة، معلنا إغلاق قلبه



د.محمد عرش

# سأم بدفء شمس الألم

## تفكيك تعقبي لكتاب «مديح الألم» لنور الدين ضرار

ينبثق هذا العنوان من جماع الاستهلالين: «السأم والشمس، فالسأم درجة من درجات الملل حين يكون الزقاق بدون مسلك، ولكن سرعان ما يشع مقتضى الحال بلاغيا، ويبدأ التوتر الجسدي والقلق الوجودي، من أجل التشبث بقشة سوريالية تقودنا إلى شط الأمان.

الجسد ليبعث في النفس رغبة الكتابة:

«إن مبعث الألم ليس حين يتخلى عنك الجميع، بل حين تتخلى أنت عن نفسك..»(ص47).

في هذا الاتجاه تحضرنا رموز متعددة من قبيل شذرات نيتشه بين مطرقة الهدم وتأسيس براديغم وفق عود أبدي، ووخزات الأفق اللاينتهي للشاعر هولدرلين، وكيف سوى عليها هايدجر فلسفة الدايزين، إضافة إلى رائد الحداثة شارل بودلير الذي تنبأ برعشاته فيكتور هيجو، حيث الصيحة التي خلفت صداها (أزهار الشر)...

تتجلى ألمعية الشاعر ضرار في خلقه من الألم مادة إبداعية صادقة ومشعة كالشمس، لأنه استطاع أن يقرب وخزات الألم من المتلقي ليحسها ويشعر بها من خلال مائة شذرة كاملة.. وكأنه يعيد بها تشكيل النظرية التي لمّح إليها جاك دريدا بشوك القنافذ، وكيف تقترب من بعضها لدرء الصقيع دون الإحساس باللسع، هكذا تدنو اللغة من شر الألم، وتحوله إلى إيتيقا جمالية تعاش بقدر ما تقرأ:

الكتابة إبحار في الألم

حيث الكلمات شطوط والحروف خلجان.

(ص53).

يتحول الشاعر من مواجهة الألم بالمواد الكيماوية، إلى مواجهته بحنان الطبيعة، وهنا يتحدى الجسد الموت، وتتحول اللغة إلى طرح الجرجاني، أي إلى مقتضى الحال الخاضع للبرهان والقياس، ومعايشة التجربة بين الحقيقة والمجاز، أو ألم الكتابة كما رصده موريس بلانشو، حيث تزدهر الكتابة، وتينع بفعل الحزن والألم..

بشكل نهائي لحماية تلك البقايا الجميلة من حقد الآخرين: «هل يليق بي أن أضمك إلى قوسي...؟ / فقد كسّرت النافذة / وضعتُ قفلاً على قلبي / صوركم أعلقها على الجدار / قناموا في حقدكم.» ص59. وتنتهي هذه الصورة العاطفية بمشهد تراجيدي في ذات المقطع، حيث يتخلى الشاعر عن فضاءات اللقاء الإنساني ويختار الزهد والوحدة المطلقة في أحضان الطبيعة القاسية والمحايدة، مستبدلاً حرارة العشق بنوم بارد متوسداً جفاء العالم الوجودي: «سأشرب الماء وأصعد الجبل، أنام متوسداً الصخرة».

وتكتمل صورة الحب أيضا في قصيدته « أعثر على معناك» بشكل معتم وذلك عبر ربط العاطفة بالخطيئة الأولى أو الخطأ العابر والعبث السيزيفي، حيث تغدو مشاعر العشق مجرد انبعاث لخوف قديم يتزامن مع ذبول فصول العمر وفقدان اليقين في الوجود، ويتجلى هذا البعد التراجيدي عندما يستحيل الحب قصة مجهولة وغريبة لا تورث الذات سوى الفزع والانتظار العبثي في فضاء كئيب يشبه المقبرة، يقول: «جئتُ هائماً، نائماً / من نقص في الوجود / من خطأ عابر / في فصل الخريف / يوقظ المكامنَ على حجر شاهد / كنتُ أعلمُ أني خائفٌ / من أغرب قصةٍ / لورقة سقطت على صخرة سيزيف.» ص64؛ إن تشبيه تجربة الحب بسقوط الورقة الخريفية على «صخرة سيزيف» يوثق رؤية الشاعر العميقة للحب في هذا النص؛ بوصفه محاولة بشرية متكررة ومجهدة، محكوم عليها سلفاً بالإخفاق والضياع الدائم فوق صخور الواقع البارد.

تأسيساً على ما سلف، تنبثق صورة الحب في ديوان عز الدين الماعزي كأيقونة تعبيرية باذخة، تشكل مركباً شعرياً يتجاوز النمط الرومانسي التقليدي ليعانق آفاقاً وجودية وقلقة؛ حيث تفجرت لغة الشاعر بجمالية آسرة تراوحت صورها بين شهقات الشوق المتوهجة والتسامي الممانع، وبين اغتراب الجغرافيا والتعويض المادي والانكسار على أرصفة الانتظار الباردة. كما أن هذه عاطفة الحب لديه ليست مجرد دفق عابر، وإنما علاج مجازي تائهٍ أمام تشققات الوجود، ممسرحاً إياها بين شيخوخة عاجزة مأزومة وبين تحصين الذات بقفل من الصمت وملاذ من الصخور. لينتهي هذا البوح الشعري بربط الحبِ بالعبث السيزيفي المجهد، معلناً إياه في بيان نهائي أنه رحلة تراجيدية محكوم عليها بالتبدد والضياع تحت وطأة واقع كوني جاف.

عبر «مديح الألم» للشاعر نور الدين ضرار، الصادر عن دار الفردوس للنشر والتوزيع التونسية في طبعتين متعاقبتين بفارق زمني قياسي، نغوص في عمق نصوص من الشذرات التأملية على مستوى الصياغة لمعايشة درجات الألم، إذ يعجن الكاتب اللغة لترقى إلى طوابق الكشف والبوح بمعاشرة الألم وتجسيده عبر خمسة فصول مترابطة، تشكل طريقا واحدا دون التواءات إلى معارج وجع الألم، حيث «لا تراجيديا هنا ولا مأساة.. هنا فقط قمة الألم في غمرة الحياة»(ص8).

ويتجسد ذلك وفق تنوع الألم، وتنوع مواجهته عبر الجسد والروح والفكر، لتحويله إلى عبر وحكم في شكل ترياق قابل لأن ينتفع منه الورى أجمع:

من «هنا فقط» تتمأسس الخطوات، دون تعب ولا كلل، للنبش بهيت لك أيها الألم، أنا ضرار أحوّل الألم إلى قلم، فرق كبير بين الهمزة، وقد اختبأت في «فارماكون» جاك دريدا الجامع للداء والدواء.

هذه الشذرات التأملية المؤلمة تتميز بخصائص جديدة وفريدة، لأنها تنبعث من ذات كاتبها بما أحسه وشعر به، ليخطه بنهر الحبر من صميم فكره ومعاناته.. بذلك اجترح من الكتابة خدنا للتأسي ورفيقا لبث مواجعه، وقد وسم ذلك بعبارة «مديح الألم».. هنا يلتقي النقيضان دراميا، فالخير يساوي المديح، والألم يساوي الشر، حيث يندغم الألم في

# الأدب والمعرفة من تمثلات الأمس إلى تطلعات اليوم

## قراءة في التحولات الاجتماعية والإنسانية في عصر التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي

أحمد زنيبر

**تروم هذه الافتتاحية، الخاصة بموضوع الندوة، تحليل العلاقة القائمة بين الأدب والمعرفة في سياق التحولات الاجتماعية والإنسانية التي شهدها عصر التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي، وتنطلق من فرضية تعتبر أن «الأدب»، بوصفه نسقاً معرفياً، لم يفقد وظيفته في ظل الثورة الرقمية؛ بل استطاع إعادة بنائها وتشكيلها ضمن أشكال تعبيرية جديدة تتبنى على التفاعل أساسا. كما تعتمد الافتتاحية مقاربة تستند إلى نماذج تطبيقية تخلص إلى كون الأدب المعاصر لم يعدْ مُجرد انعكاس للواقع؛ وإنما غدا أداة نقدية لمساءلة التكنولوجيا وإعادة التفكير في هوية الإنسان بوصفه كائنًا معرفياً ينتمي إلى عالم رقمي متغير.**

### في التمثلات المعرفية للعلاقة بين الأدب والمعرفة

قد لا يختلف اثنان في كون العلاقة التي جمعت بين الأدب والمعرفة امتدت لسنوات ضاربة في القدم، سواء على مستوى الظهور الفعلي أم الحضور النوعي. فقد كان الأدب، ولا يزال، مصدرا للقيم الإنسانية والجمالية، ومرآة تعكس واقع المجتمع وأحوال الإنسان، في وضعيات ومواضع مختلفة. غير أنه مع التحولات الرقمية والذكاء الاصطناعي لم يعد هذا الأدب مجرد وسيط لنقل المعرفة أو عبارة عن نصوص ثابتة ومتداولة بين عموم القراء والمهتمين؛ بل صار فضاء رحبا يتيح إنتاج ويروم تحليلها بطرق تفاعلية ومبتكرة. ومن ثمة، انتصبت جملة من الأسئلة من بينها مثلا: ماذا عن التمثلات السابقة التي تأسست عليها العلاقة بين الأدب والمعرفة؟ وما هي تجلياتها الواقعية في ظل التداخل المستمر بين الإنساني والتقني؟ وبالتالي كيف يمكن أن نقرأ نصا رقميا أو شعرا تفاعليا عبر الأنترنت؟

حين ارتبطت المعرفة، في بعدها الثقافي والاجتماعي التواصلي، بعالم الكتب والمكتبات والمدارس والمعاهد، على اختلاف أنواعها ومرجعياتها، شكل الأدب، في ملامحه الكبرى، وسيطا تعبيريا وأداة رئيسة لنقل التجارب الإنسانية، علاوة على تعزيز القيم الجمالية المبثوثة في ثنايا التعبيرات الكتابية المتنوعة. في هذا السياق، يمكن استحضار عدد من النماذج التراثية العربية القديمة التي رسخت ارتباط الأدب بإنتاج المعرفة الشاملة وبناء الوعي الإنساني، حيث الجمع بين الفلسفة والتاريخ وعلم النفس والجغرافية، وغيرها مما له صلة بالنسق المعرفي عامة.

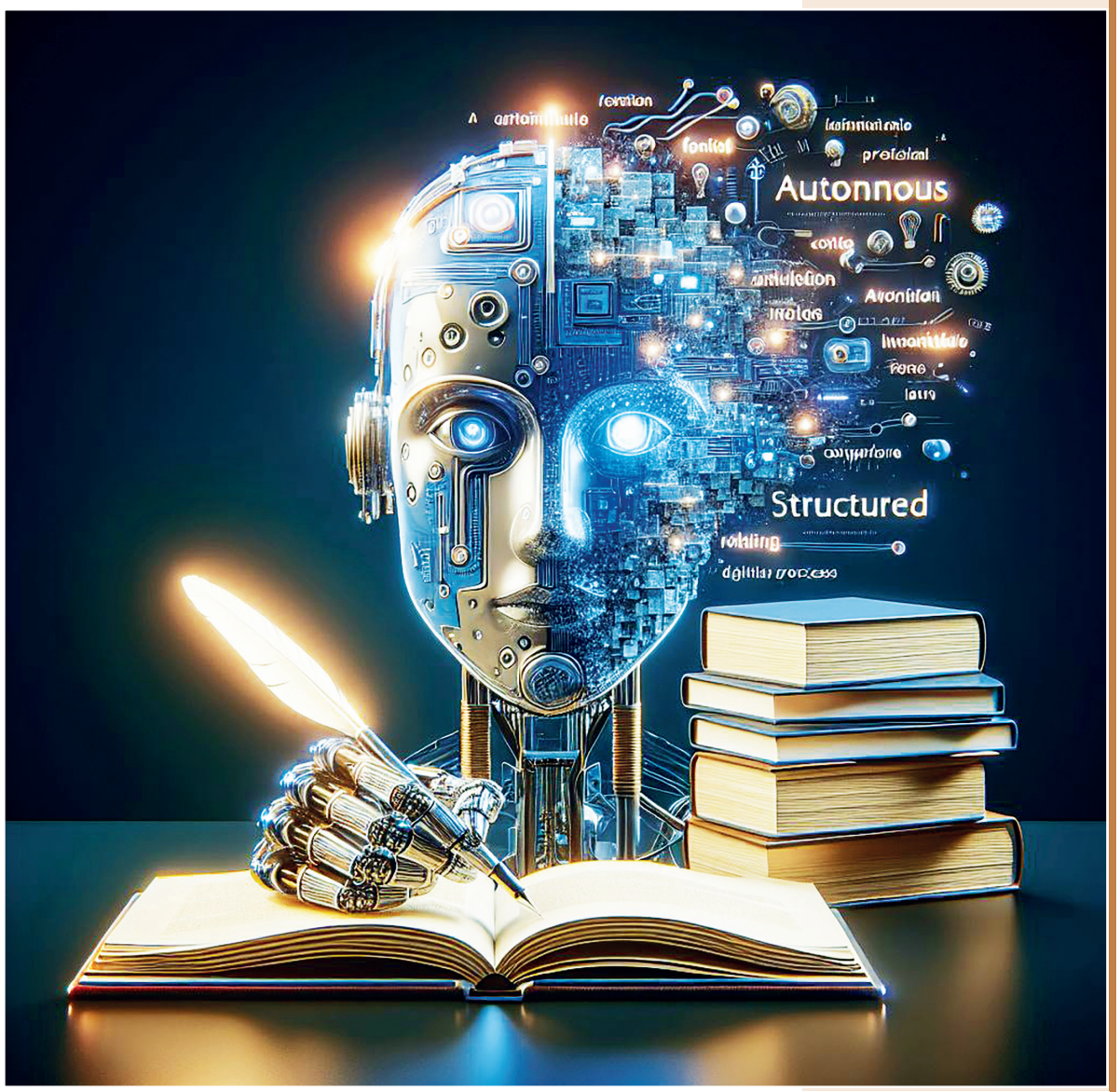
لنتأمل مثلا، كتاب كليلة ودمنة الذي ترجمه عبد الله بن المقفع، من الفارسية إلى العربية، وما تضمنه من قصص وحكايات متنوعة على لسان الحيوان اختزلت من الحكمة السياسية والاجتماعية الشيء الكثير. فثمة استحضار لشخصيات الأسد والأرنب والثعلب والفيل والحمار وابن آوى. وهي حيوانات توزعت بين الوحشي والأليف، تعمد الكاتب التخفي وراءها، عبر قصص مثيرة وهادفة ليمرر بعض رسائله التنويرية والتثقيفية إلى متلقيه ممن يهمه الأمر. فقد وجد الكاتب في تقنية المثل وسيلة تعبيرية لتوصيل أفكاره وموضوعاته، كالعدل والحرية والتسامح والغنى والفقر والقوة والضعف والذكاء والغباء. كما يمكن استدعاء جملة من الكتب الموسوعية كالعقد الفريد لابن عبد ربه والذخيرة لابن بسام والكامل للمبرد ومجمع الأمثال للميداني وغيرها من الكتب الأدبية والتاريخية، بالنظر إلى ما اشتملت عليه من معارف مختلفة توزعت بين الأشعار والأخبار والروايات، دون أن نغفل استحضار الدواوين الشعرية لكبار الشعراء أمثال امرؤ القيس وعمرو بن كلثوم وعنترة وحسان بن ثابت والخنساء والمعري والمتنبي وأبي تمام وغيرهم ممن عبّروا عن موضوعات وقضايا فلسفية واجتماعية وإنسانية شكلت رصيدا معرفيا كبيرا للباحثين والمنشغلين بالمجال.

هذه المصادر والنصوص، مما تدوول في الساحة العلمية والثقافية، عكست العلاقة الجدلية بين الأدب والمعرفة، إذ وثقت من خلال مضامينها وقيمها المبثوثة فيها مختلف التحولات التي شهدتها البشرية، وأسهمت في إنتاج وعيها الجمعي، تصورا وممارسة وذائقة جمالية.

أما الحديث عن النماذج الأدبية الغربية فلا خلاف، أيضا، حول ما مثلته بعض الملاحم القديمة كالأوديسا لهوميروس أو الكوميديا الإلهية لدانتي وغيرهما من المصادر المعرفية الأخرى كالروايات الواقعية في القرن التاسع عشر مثلا، حيث الجمع بين التوثيق التاريخي للمرحلة في تحولاتها الصناعية والاجتماعية وما رافقها من تحليلات عميقة للصراع الطبقي من جهة، وترسيخ للقيم الإنسانية والخيال الأدبي في تجلياته التعبيرية المختلفة، من جهة ثانية. ومن ثمة، فقد وجد المهتم بالأدب والمعرفة نفسه مدعوا لمواصلة النبش والبحث في المصادر والأصول للوصول إلى ما يبتغيه من معلومات وإضاءات تمس جوانب من اهتمامه، دينية كانت أم سياسية أم ثقافية أم فنية.

### التحول الرقمي فضاء للتفاعل في العصر الحديث

واستنادا إلى هذا المعطى التاريخي المزدوج، يمكن طرح سؤال مفاده إلى أي حد كان الأدب قديما أداة لإنتاج المعرفة والتأمل الاجتماعي؟ فإذا كان الأدب قد ارتبط بالمكتبات والكتب على المستوى الورقي؛ فإن الحديث



عنه اليوم في جانبه الرقمي وصلته بالذكاء الاصطناعي لا يمكن أن يغفل الإشارة إلى عدد من النصوص التفاعلية حيث يشارك القارئ، بشكل أو بآخر، في إنتاج المعنى. لعلنا نذكر هنا، تلك الرواية الشهيرة لمحمد سناجلة الموسومة بـ»شات» باعتبارها حوارا رقميا تفاعليا، وما أثارته من ردود أفعال إزاء ما تحمله من معلومات وإضاءات وما فرضته من تقنيات غيرت مجرى التلقي المعتاد.

ولعلنا أيضا، نحيل إلى ما نصادفه من أعمال لشعراء عرب وقد أدمجت نصوصهم مع الصوت والصورة والفيديو من باب إحداث التفاعل مع المتلقي، مستمعا كان أم مشاهدا، مثلما حصل مع شعراء محدثين كالسياب ونازك ومحمود درويش ونزار قباني وأدونيس بأصواتهم أو شعراء قدامى كأبي فراس الحمداني وأبي الطيب المتنبي بأصوات غيرهم.

هذا التحول التكنولوجي الطارئ، من الورقي إلى الرقمي ومن الشفاهي المباشر إلى المسموع والمرئي، كان من شأنه أن يعيد النظر في علاقة الأدب بالذكاء الإصطناعي، حيث تكمن قدرة هذا الأخير على توليد نصوص إبداعية في الشعر والرواية كما في المقالة وغيرها، وفق ما يبتغيه الكاتب من تعديلات. وهو الأمر الذي جعل المعرفة الأدبية قريبة من المتلقي وسريعة التداول، وبالتالي تجسير علاقة جديدة بين الإنسان والآلة. فإلى أي حد يمكن اعتبار ما يُنتج بواسطة الذكاء الاصطناعي إبداعا يعوض إبداع البشر؟ أو اعتباره أدبا حقيقيا يعتد به؟

لا شك أن من ميزات الأدوات الرقمية أنها وسعت دائرة الفهم وأنشأت شبكات معرفية متطورة تربط بين أطراف ثلاثة تتمثل في: الباحث والقارئ والنص. وهو الثلاثي الذي تستند إليه عملية التواصل. كما أنها عملت على تنويع مصادرها المعرفية وعمدت إلى إدماج التراث بالحداثة باعتبار هذا التراث مرجعا ثقافيا قابلا للتداول والانتشار الرقمي السريع. ومن ثمة، يمكن إلى حد ما، الاطمئنان إلى أن التكنولوجيا لا تقصد طمس الدور المعرفي للأدب أو تهدف إلى تغيير شكله ووظيفته، بقدر ما تتوخى أن تكون شريكا في الإبداع، ومحفزا عليه.

ومع هذه التحولات الدينامية، الواقعية منها والافتراضية، أتاحت التكنولوجيا أشكالا متعددة وجديدة في مجال الأدب والمعرفة. ففي مجال السرد مثلا، برز الأدب التفاعلي والذكاء الاصطناعي، ليس من باب التنافر؛ وإنما بهدف الحفاظ على جوهر التجربة الإنسانية، شريطة أن يحسن الإنسان توظيفها بما يعزز البعد المعرفي والجمالي في ما ينجز.

## الأدب باعتباره مواكبا لتطلعات الإنسان

بالرغم من التحديات الكثيرة المطروحة أمام الإنسان، في الوقت الراهن؛ يبدو أن الأدب لا يزال قادرا على أداء رسالته التواصلية والمعرفية في خدمة الإنسان وأداة للفهم والتأمل والتحليل. ولن يتأتى له ذلك إلا بما يُبين عنه من مقدرة على مواكبة تطلعات اليوم والراهن. فالإنسان، بطبعه، متطلع دوما، إلى الأجود والأمثل ويسعى إلى تحقيق ذلك، بما أوتي من كفايات ثقافية وتواصلية ومنهجية ولغوية ممتدة. لذلك، حين توفق، إلى حد بعيد، في إرساء دعائم التكنولوجيات الحديثة، بما فيها الذكاء الاصطناعي والبرامج التطبيقية المختلفة تحولت حياته إلى ورش مفتوح على الراهن والمستقبل في آن. وقد تجلى ذلك في كثير من الإنجازات العلمية والثقافية والتربوية التي صارت مدعاة للتأمل والمتابعة.

ومن أجل ربط النظري بالتطبيقي، أي ربط الصلة بين المقترح التكنولوجي الحديث والمنجز الإبداعي البشري، أمكن للباحث، مثلا، أن يستخدم صورا أو مقاطع قصيرة من نصوص رقمية، نثرية كانت أم شعرية، أو أصواتا تعبيرية متباينة مع وضع روابط مناسبة لتجارب تفاعلية تستهدف المتلقي في واقعه ومعارفه. وهو استهداف يعكس عمق التحول الاجتماعي والإنساني الذي حصل على مستوى الواقع وبناء المعرفة انطلاقا من تمثلات سابقة إلى تطلعات آنية ومستقبلية.

فبالأمس كان الأدب حاملا للمعرفة الاجتماعية حيث انصرف الكتاب والمبدعون عموما، عبر أشكال تعبيرية مختلفة، لرصد مجمل التحولات التي يشهدها المجتمع،

أفرادا وجماعات. ومن هنا، تشكلت العلاقة الخطية بين المنجز الأدبي الإبداعي والمجتمع، حيث المجتمع ينتج وقائع وأحداثا، باعتبارها معرفة، والأديب المبدع يعيد إنتاجها في قوالب تعبيرية فنية. هكذا مع التحولات الاجتماعية والثقافية والتكنولوجية صار إنسان اليوم بين واقعين مختلفين؛ لكنهما متكاملان. واقع ثقافي لا يزال يؤمن بالمعرفة المبثوثة في الكتب الورقية (مصادر ومراجع ومعاجم وغيرها) وواقع انتصر للكتب الرقمية في قدرتها على إنتاج المعرفة وتوفيرها أيضا.

## الذكاء الاصطناعي باعتباره وسيطا رقميا لتطوير المعرفة الإنسانية

تبعا للتمثل القديم الذي بات متجاوزا، لأسباب موضوعية (مكانية وزمانية) فقد عوض بأشكال حديثة ذات صلة بعالم الرقمنة والذكاء الاصطناعي. فالانترنيت والمكتبات الرقمية أسهمت في تسريع وتيرة الوصول إلى المعرفة، حيث أصبحت متاحة للجميع دونما تمييز بين متلقٍ وآخر. ذلك أن الوسائط الرقمية لم تقتصر على النصوص المكتوبة أو المرقونة فحسب؛ بل تعدتها، كما أشرنا سابقا، إلى الصور والأصوات والفيديو.

ولعلنا نقف عند مثال أول يتعلق بذخيرة المكتبة الرقمية بالنظر إلى ما توفره من آلاف المخطوطات والكتب العربية، من معاجم وموسوعات ودواوين شعرية وأعمال تراثية قديمة، تسهيلا للبحث والدراسة، بالإضافة إلى ما لبعض المنصات الرقمية من أهمية في إنتاج معرفة أدبية وفكرية وعلمية مختلفة، توزعت بين المنصات التعليمية والثقافية والفنية. مثلما نقف عن مثال ثان، حينما نروم كتابة نص إبداعي أو مقالي ما، تبادر الآلة أو الحاسوب، إلى تصحيح الكلمة أو وضع خط أحمر تحتها للتنبيه على الخطأ اعتمادا على المعالجة الكبرى (أو العظمى) للبيانات (big data). إذ الواقع أن هذه الآلة لا تصدر عن شعور نفسي بالخطأ، بقدر ما تتوقع صحة الكلمة استنادا إلى احتمالات إحصائية، خلافا لشعور الإنسان. وهو ما يحدث لحظة من الدهشة والانبهار.

أما المثال الثالث فحين يكتب الذكاء الاصطناعي قطعة شعرية في موضوع ما (في الطبيعة أو الغزل أو المدح أو الوصف مثلا) فإنه لا يعكس تمثله للواقع الحي المباشر؛ ولكنه يستجمع ما قيل في الموضوع أو المواضيع كما ذكرت في الكتب السابقة. إنها قدرة فائقة على المحاكاة والنسج على المنوال. ومن هنا فكرة التحول الاجتماعي، من الإنجاز الفردي إلى العمل التشاركي.

القول نفسه يمكن أن ينسحب على التلحين أو الغناء أو الرسم، إذ يستطيع الذكاء الاصطناعي، بأطيافه المختلفة، أن ينجز المطلوب في وقت وجيز، وربما يبهرك بمنجزه فائق السرعة والجودة أيضا. ومن ثمة إحساس الأديب وشعوره بالعجز والنقص، حيث الآلة تستطيع ما لا يستطيعه، من جهة، وأن الواقع الاجتماعي والكائن البشري لم يعودا محورا للعملية الأدبية؛ وإنما الآلة سرقت منه الأضواء والفاعلية من جهة ثانية.

## على سبيل التركيب

استنادا إلى ما سبق، يمكن القول إن التحولات الرقمية والذكاء الاصطناعي استطاعت أن تعيد النظر في تاريخ العلاقة بين الأدب والمعرفة، وقد شكلت فرصة سانحة لتجديد الأديب لمعرفة الإنسانية والعمل على تطوير ذاته بما يجعل الذكاء الاصطناعي مجرد مساعد لا مهيمن. فالأديب لا يزال في مقدوره، رغم التحولات الرقمية، أن يبدع وينتج وأن يحصن مكانته ووظيفته التي لا تستطيعها الآلة، إن استطاع أن يعيد النظر في مفهوم الأدب والمعرفة والإبداع، ويحسن الفصل بين ما ينجزه وما تنجزه الآلة في توازن وانسجام.

هكذا، يبقى الأدب مجالا لفهم الإنسان، رغم التحولات الرقمية المتوالية؛ لكنه مدعوّ إلى إعادة تشكيل ذاته بما يتلاءم مع العصر الجديد.

---

**إحالة:**

نص الافتتاحية التي قدمت في ندوة علمية دولية، عن بعد، في موضوع «التحولات الاجتماعية والإنسانية في عصر التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي» من تنظيم كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق بالدار البيضاء. بتاريخ 22-23 أبريل 2026

# ديوان الأهالي والكتابة على الهامش

رشيد برهون

**تستعصي رواية «ديوان الأهالي» للكاتب المغربي محمد الفتوح على الاختزال انطلاقا من زاوية قراءة أحادية، وذلك بالنظر إلى طبيعة بنائها المركب، القائم على تداخل الذاكرة والتاريخ والسيرة والحكي الشفهي واليومي والسياسي والثقافي ضمن نسيج سردي غني ومتعدد الطبقات. فالرواية لا تكتفي ببناء عالم حكائي يتتبع مصائر شخصيات وأمكنة، وإنما تنفتح على أسئلة أعمق تتعلق بالذاكرة والهوية والتحولات الاجتماعية والتاريخية، وبالعلاقة الملتبسة بين ما يُعاش وما يُروى، بين الأثر والزمن، وبين الحكاية والتوثيق. لذلك تبدو «ديوان الأهالي» عملاً منفتحا على إمكانات متعددة للمقاربة والتأويل؛ إذ يمكن قراءتها من منظور سردي يهتم ببنيتها الحكائية وتقنيات التضمين والسرد داخل السرد، كما يمكن مقاربتها من زاوية أنثروبولوجية ترصد تمثلات المدينة والعادات والطقوس والذاكرة الشعبية، أو من منظور تاريخي يتتبع حضور التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية داخل النسيج الروائي، أو حتى من زاوية ميتاسردية تجعل الرواية تفكر في فعل الحكي نفسه وفي شروط إنتاج الذاكرة وتحويلها إلى كتابة.**

من أبرز المحاور التي تفرض نفسها داخل النص محور الذاكرة بوصفها مقاومة للنسيان والمحو. فالرواية تؤسس أفقها منذ البداية على سؤال الذاكرة، ومن هذا المنطلق تتحول الرواية إلى شكل من أشكال «التاريخ المضاد» أو «التاريخ من الأسفل». فالنص لا ينشغل بتاريخ الدول والسلاطين بقدر ما ينشغل بتاريخ الأهالي: العائلات، الأسواق، الأحياء، الجوع، الحب، الخوف، التهريب، السجون، الأوبئة، المجاعة، السيبة، العلاقات اليومية، الهجرة، الانكسارات الصغيرة التي صنعت الحياة الاجتماعية للمدينة...

وتبرز مدينة تطوان داخل الرواية باعتبارها أكثر من مجرد فضاء للأحداث؛ إنها شخصية روائية قائمة بذاتها، ذات ذاكرة وحضور وحساسية خاصة. فالأزقة، والأسواق، والمقاهي، والسقايات، ودور السينما، والقيسارية، والأحياء الشعبية، والمقابر، والأمطار، والأسوار، والروائح، والأصوات، كلها تتحول إلى عناصر حية داخل النص. المدينة تُبنى بالحواس بقدر ما تُبنى بالكلمات، والجغرافيا تتحول إلى ذاكرة عاطفية مشبعة بالحنين والانكسار والتحول. لذلك يمكن قراءة الرواية من منظور «شعرية المكان» أو «سيمياء المدينة»، خصوصاً أن تطوان تظهر فضاءً تتقاطع داخله آثار الأندلس والهجرة والمنفى والذاكرة الشعبية والتحولات الحديثة.

كما تكشف الرواية عن وعي حاد بالعلاقة بين الفرد والتحولات التاريخية والسياسية، في مواجهة أحداث مفصلية كبرى: الغزو العراقي للكويت، الصراعات الطلابية، والتحولات الإيديولوجية داخل الجامعة، وصعود الإسلاميين، وآثار سنوات الرصاص، وانتشار المخدرات، والهجرة، والارتجاجات الاجتماعية والثقافية التي عرفها المغرب آنذاك.

وهناك أيضًا «السرد داخل السرد». فالنص نفسه يقوم على طبقات حكائية متعددة: جد يروي، حفيد يسجل، راوٍ يعثر على الأشرطة واليوميات، ثم رواية تُكتب انطلاقا من ذلك كله، ليبرز من ذلك محور آخر بالغ الأهمية، يتعلق بالعلاقة بين الشفهي والكتابي. فالرواية تحتفي بالصوت والحكي المنقول شفاهة قبل أن يتحول إلى كتابة وأرشيف. كما تسجل الرواية لحظة انتقال حضاري وثقافي دقيقة، حيث يظهر عالم كامل في طريقه إلى الاختفاء: أشرطة الكاسيط، والفيديو، ودور السينما، والمقاهي القديمة، والعلاقات الإنسانية البسيطة، والأحياء الشعبية، وأنماط العيش التقليدية، في مقابل عالم جديد يتشكل تدريجيًا. هذا البعد يجعل «ديوان الأهالي» رواية عن الأفول والتحول بقدر ما هي رواية عن الذاكرة.

وأخيرًا، تنفتح «ديوان الأهالي» على سؤال الهوية والانتماء: من نحن؟ ما علاقتنا بأسلافنا؟ كيف نصبح امتدادًا لقصص لم نعشها؟ هذا السؤال يتجسد بوضوح في افتتان الراوي بالأشرطة واليوميات، وفي إحساسه بأن اكتشاف الماضي هو شكل من أشكال اكتشاف الذات نفسها. ومن هنا تنبع قوة الرواية، باعتبارها نصًا يكتب الذاكرة الفردية والجماعية في آن، ويحول الحكاية إلى وسيلة لفهم الإنسان والمدينة والزمن.

محمد الفتوح

## الاكتشافُ تعلَّةً سردية

اعتمدت الرواية تقنية «العثور» على نص سابق: مخطوطة منسية، أو يوميات مهملة، أو رسائل قديمة، أو أشرطة تسجيل، أو وثائق نجت مصادفة من التلف والضياع. وهي تقنية سردية قد تُوظَّف كحيلة للتشويق أو مدخلا دراميا للأحداث، وقد تضطلع بدور إبراز طبيعة الرواية نفسها ضمنيا، كنص يسعى إلى التنقيب عن الحقيقة المخفية في كم من الآثار المهددة بالمحو، وتحاول أن تنتزع الذاكرة من النسيان. من هنا يبدو «النص المعثور عليه» واحدًا من أكثر الأشكال قدرة على مساءلة العلاقة بين التاريخ والتخييل، بين الوثيقة والسرد، وبين ما يُروى رسميًا وما يظل حبيس الهامش والصمت.

وقد عرفت الرواية العالمية والعربية نماذج كثيرة استثمرت هذه التقنية بأشكال مختلفة. ففي «دون كيخوطي» لسرفانتس، يدّعي السارد أنه عثر على مخطوط عربي كتبه المؤرخ سيدي حامد النخيلي، وأن مهمته تقتصر على نقله وترجمته، مما يجعل الرواية لعبة مرايا بين النصوص والرواة. وفي «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو، تبدأ الحكاية بالعثور على مخطوط قديم يزعم الكاتب أنه أعاد ترتيبه ونشره، بينما تنبني رواية «المخطوطة التي عثر عليها في سرقسطة» لليان بوتوتسكي بكاملها على هذه التقنية.

تندرج تقنية «العثور على المخطوط» أو اتخاذ الوثيقة ذريعة للحكي ضمن تقليد سردي قديم ومتجدد، لا يقتصر على الرواية الحديثة وحدها، بل يمتد إلى التراث العربي نفسه. ففي «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، تقوم البنية السردية أصلا على رسالة ابن القارح وما تفتحه من إمكانات تخييلية وتأويلية، حيث يتحول النص السابق إلى محفز لإنتاج نص آخر، وتصبح الكتابة نوعًا من الحوار مع وثيقة أو خطاب سابق. كما أن حضور الرسائل والمنامات والسير المتخيلة داخل التراث العربي يكشف عن وعي مبكر بفكرة «النص داخل النص»، وبوظيفة الوثيقة أو الرسالة باعتبارها مدخلا للحكي وإنتاج العوالم السردية.

وتجد هذه التقنية امتدادًا لافتًا في الرواية الحديثة، كما في رواية «المخطوط القرمزي» للروائي البرتغالي أنطونيو غالا، حيث يُقدَّم النص بوصفه مخطوطًا عُثر عليه ويحكي سيرة آخر ملوك الأندلس أبي عبد الله الصغير. هناك أيضًا يتحول المخطوط إلى وسيلة لاستعادة التاريخ من زاوية المهمشين والمنهزمين والمنفيين، لا من زاوية السرد الرسمي المنتصر. وهذا التقاطع يبدو مهمًا عند الحديث عن «ديوان الأهالي»، لأن الرواية بدورها تنحاز إلى الذاكرة المنسية وإلى الأصوات التي ظلت على هامش التاريخ، كما تجعل الوثيقة والأشرطة واليوميات وسائط لعبور الماضي نحو الحاضر.

تمنح هذه التقنية السردية الحكي نوعًا من الشرعية والإيهام بالواقعية، وتخلق في الوقت نفسه مسافة بين المؤلف والحكاية، حيث يبدو الراوي مكتشفًا أو ناقلا أو مرتبًا لمادة سابقة عليه. غير أن الأهم من ذلك كله هو أن «المخطوط» أو «الأثر المعثور عليه» يتحول غالبًا إلى رمز للذاكرة المهددة بالضياع، وللحاجة إلى إنقاذ ما تبقى من العالم عبر الكتابة. وهذا ما يجعل «ديوان الأهالي» تنتمي إلى هذا الأفق السردي الواسع، مع خصوصية تتمثل في أن الذاكرة لا تُكتشف في خزائن الكتب أو المؤسسات، وإنما وسط المتلاشيات والهامش والأسواق الشعبية، وكأن الرواية تؤكد أن التاريخ الحقيقي للأهالي يظل دائمًا قريبًا من النسيان والتبدد.

## سؤال المعرفة والانسجام النصي

ويشكل سؤال المعرفة أحد المحاور المركزية في «ديوان الأهالي»، فإضافة إلى أن الرواية تستدعي وقائع تاريخية ومعارف اجتماعية وثقافية متعددة، فإنها تجعل من فعل السرد نفسه فعل بحث ومعرفة واكتشاف. فالرواية لا تقدم الحكاية باعتبارها تسلية أو استعادة مغلفة بالحنين للماضي، بل كمحاولة لفهم الإنسان والمدينة والتاريخ، وفهم الكيفية التي تشكلت بها الهويات والذاكرات والمصائر الفردية والجماعية. ولهذا يبدو الراوي، منذ الصفحات الأولى، مدفوعًا بما يشبه القلق المعرفي؛ إنه لا يكتفي بالإنصات للأشرطة بدافع الفضول، بل يشعر أنه أمام مادة تتيح له فهم ذاته ومدينته وماضيه: «أنا العاشق لقصص التاريخ... المسكون بأن أعرف من نحن. وكيف نحن. ولماذا نحن هكذا».

ومن هنا لا تتخذ المعرفة في الرواية شكل استطرادات مدرسية أو معلومات تقريرية متراكمة من خارج النسيج الحكائي، بل تنبثق من الحكاية نفسها ومن مسار الشخصيات وعلاقتها بالماضي. فحين تستعيد الرواية تاريخ الأسر التطوانية، والهجرات، والعلاقات بين الجبل والمدينة، والتجارة، والزوايا، والعلم، والوباء، والسيبة، والمجاعة، والاستعمار، فإنها لا تتجاوز عمل المؤرخ الذي يستعرض الوقائع، وتصدر عن ذاكرة حية ما تزال آثارها ممتدة داخل الحاضر.

ويبرز موضوع تهجير الموريسكيين هنا كأحد أهم المرتكزات المعرفية التي تمنح الرواية عمقها التاريخي والحضاري. فالرواية، عبر سيرة الأسرة وأصولها ومسارات تنقلها، تعيد وصل تطوان بتاريخ الأندلس والاقتلاع الموريسكي، دون أن تجعل من ذلك محورًا خطابيا مباشرا أو موضوعًا تعليميا منفصلًا عن السرد. إن أثر الموريسكيين يظهر داخل نسيج الحياة اليومية نفسها: في أسماء العائلات، وفي المعمار، وفي الموسيقى الأندلسية، وفي الذاكرة الجمعية، وفي الحنين، وفي الشعور الدفين بالمنفى والاقتلاع. تطوان هنا هي أكثر من مجرد مدينة مغربية، إنها ذاكرة أندلسية ممتدة، وفضاء تشكل جزئيًا من آثار المنفيين الذين حملوا معهم اللغة والعمران والطبخ والموسيقى والحكايات والخوف من التكرار التاريخي للمحو.

واللافت أن الرواية لا تتعامل مع المعرفة التاريخية كـ«معلومة» مجردة، حيث تعدها تجربة إنسانية متوارثة. فتهجير الموريسكيين لا يحضر كحدث مغلق في الماضي، وإنما كجرح بعيد ما تزال ارتداداته تسري في الأمكنة والوجوه والعلاقات.

ولا يقتصر البعد المعرفي على التاريخ وحده، بل يمتد إلى مجالات متعددة اندمجت داخل الرواية بسلاسة لافتة: المعرفة السياسية المرتبطة بالصراعات الطلابية والتحولات الإيديولوجية في الجامعة المغربية خلال نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات؛ والمعرفة الاجتماعية المرتبطة ببنية الأحياء الشعبية وعلاقات السلطة والهامش؛ والمعرفة الثقافية المتصلة بعالم السينما والفيديو وأشرطة الكاسيط والأغنية العربية والأندلسية؛ بل وحتى المعرفة الأنثروبولوجية المرتبطة بالخرافات الشعبية والزوايا والطقوس والعلاقة بالأضرحة والخوف من الجن والمرض والجنون...وفي كل ذلك، لا يجد القارئ نفسه أمام حشو ثقافي أو استعراض موسوعي. فالنص لا يتوقف ليشرح للقارئ ما ينبغي أن يعرفه، بل يجعل المعرفة تنبثق طبيعيًا من الشخصيات والأحداث والحوارات والذاكرة. ولهذا تبدو الرواية قادرة على تحقيق توازن صعب بين البعد المعرفي والبعد التخييلي؛ إذ لا تتحول إلى درس في التاريخ أو الاجتماع، ولا تنغلق في المقابل داخل ذاتية حكائية خالصة منفصلة عن العالم.

يمكن القول، إذن، إن «ديوان الأهالي» تنتمي إلى ذلك النوع من الروايات التي تجعل من الأدب أداة معرفة، بعيدا عن المعنى التوثيقي الضيق. هي معرفة بالمعنى الوجودي والثقافي العميق: معرفة الإنسان عبر الحكاية، ومعرفة التاريخ عبر أثره في المصائر الصغيرة، ومعرفة المدينة عبر ما تخفيه ذاكرتها من طبقات منسية ومهجّرة.

إن اختيار الرواية للأشرطة واليوميات ليس اعتباطيًا، لأن النص يبني بذلك ازدواجية لافتة بين الشفهي والكتابي؛ بين صوت الجد الذي يروي، والحفيد الذي يسجل، ثم الراوي الذي يعثر ويعيد تركيب الحكاية. وبهذا المعنى، لا تصبح تقنية العثور مجرد مدخل للأحداث، بل تتحول إلى تأمل ضمني في كيفية تشكل الرواية نفسها، وفي هشاشة الذاكرة الإنسانية، وفي الحاجة إلى تحويل التجربة العابرة إلى أثر قابل للبقاء. ومن هنا يمكن قراءة «ديوان الأهالي» بوصفها رواية عن الذاكرة بقدر ما هي رواية عن العثور عليها.

## التضمين وتعدد الخطابات والأصوات

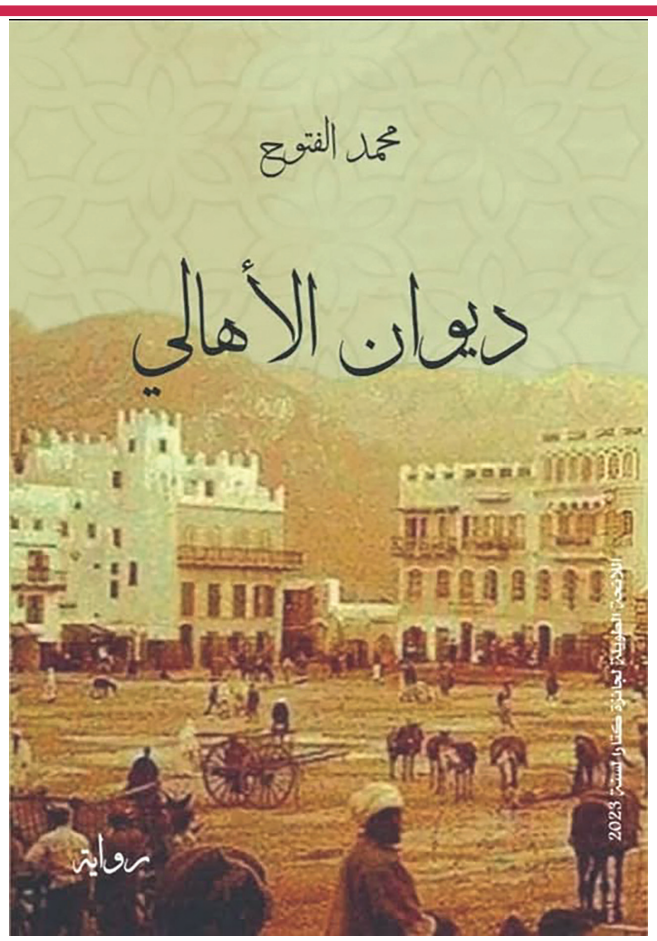
يطالعنا أيضا توظيف تقنية التضمين لمجموعة من النصوص المتخللة، فرواية «ديوان الأهالي» تتميز بقدرة لافتة على امتصاص أشكال تعبير مختلفة: الرسالة، السيرة، اليوميات، الوثيقة، الأغنية، الحكاية الشعبية، الخطاب السياسي، النص التاريخي، الحوار الشفهي، وحتى الأحلام والكوابيس والتداعيات النفسية. هي بذلك رواية تُبنى من تعدد الأصوات والأنساق النصية أكثر مما تُبنى من سجل ومتن خطي متجانس.

فالراوي لا يكتفي بالحكي، بل يفتح الرواية باستمرار على مواد نصية أخرى تتسلل إلى المتن الحكائي وتعيد تشكيله من الداخل. تظهر الرسالة العاطفية التي تكتبها سلوى مثلًا بوصفها نصًا قائمًا بذاته داخل الرواية، يحمل لغته الخاصة وحميميته ونبرته الوجدانية المختلفة عن صوت السارد. كما تحضر الأغنيات العربية، خصوصًا مقاطع أم كلثوم ونزار قباني وفيروز، لا كزينة ثقافية أو إحالات مجانية، بل كامتداد وجداني لحالة الشخصيات، وكأن الرواية توكل أحيانًا للأغنية كي تعبر عما تعجز الشخصيات عن التصريح به مباشرة.

كما تستوعب الرواية الحكي الشفهي في صورته الخام عبر أشرطة الجد، فتتحول إلى فضاء يتجاور فيه السرد الروائي مع تقنيات الحكواتي والسيرة الشفوية والتاريخ المنقول شفاهة. ومن خلال هذا الحضور القوي للصوت والحكاية، تستعيد الرواية شيئًا من روح الليالي العربية وحكايات «ألف ليلة وليلة»، لا عبر التناص المباشر فقط، وإنما عبر بنية الحكي المتوالد نفسها؛ حكاية تفتح على حكاية، وذاكرة تقود إلى ذاكرة أخرى، وشخصية تستدعي شخصيات وأزمنة متداخلة. ولهذا يشعر القارئ أحيانًا أنه أمام سرد لا يريد أن ينتهي، أو أمام عالم حكائي قابل دائمًا للتشعب والتوالد، وهي سمة أساسية من سمات السرد الليلي التراثي.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، إذ تتخلل الرواية أيضًا أشكال خطابية متعددة: نقاشات سياسية داخل الجامعة، وأحاديث يومية، واسترجاعات طفولية، ومقاطع ذات طابع شبه توثيقي، وإشارات تاريخية، وأوصاف دقيقة للحياة الاجتماعية والثقافية في تطوان خلال بداية التسعينيات. غير أن ما يمنح هذا التعدد قيمته الفنية هو أن الرواية لا تقدم هذه العناصر بوصفها مواد متجاورة بشكل ميكانيكي، بل تنجح في إدماجها داخل نسيجها السردي بسلاسة لافتة.

فالنص لا يشعر القارئ أبدًا بأن هذه المكونات دخيلة أو مقحمة من خارج الرواية، بل تبدو وكأنها تنبثق طبيعيًا من عالم الشخصيات ومن طبيعة التجربة نفسها. وهنا تكمن قوة التضمين في «ديوان الأهالي»: إنه ليس استعراضًا ثقافيًا ولا رغبة في تكديس الخطابات، وإنما تعبير عن وعي عميق بطبيعة الرواية كجنس قادر على تمثل العالم في تعدده وتشظيه. فالحياة نفسها ليست خطابًا واحدًا، والرواية، لكي تكون وفية لتعقيدها، تحتاج بدورها إلى هذا التعدد النصي والصوتي.




## التنويع في سجلات اللغة والخطاب

ومن السمات الأسلوبية البارزة في «ديوان الأهالي» تنويع ملحوظ في مستويات الخطاب واللغة، بما يجعل الرواية تتحرك بسلاسة بين سجلات لغوية وأنماط تعبير متعددة، دون أن تفقد تماسكها الداخلي أو نبرتها الخاصة. فالنص لا يستقر على سجل لغوي واحد، بل يراوح بين اللغة السردية التأملية، والخطاب الشفهي اليومي، والوصف الواقعي الدقيق، واللغة الشعرية المشحونة بالإيحاء، وهو ما يمنح الرواية كثافة تعبيرية تنسجم مع طبيعة عالمها القائم على تعدد الأصوات والتجارب والطبقات الاجتماعية.

ويبرز هذا التنويع خصوصًا في الطريقة التي تعالج بها الرواية المشاهد العاطفية والجسدية، إذ تتجنب غالبًا المباشرة والتصريح الفج، وتلجأ بدل ذلك إلى خطاب موح يقوم على الاستعارة والتلميح والانزياح اللغوي. فالرغبة والحب والجسد لا تُقدَّم باعتبارها موضوعات وصفية مباشرة، وإنما عبر شبكة من الصور الحسية والإشارات الرمزية، ومن أبرزها استعارة النار بما تحمله من دلالات الاشتعال والاحتراق والانجذاب والتلاشي. وهكذا يتحول الجسد داخل الرواية إلى طاقة شعورية أكثر منه موضوعًا للعرض الواقعي المكشوف، وهو ما يمنح هذه المقاطع نوعًا من التوتر الجمالي بين الرغبة والكتمان.

وفي مقابل هذا النفس الإيحائي، لا تتردد الرواية في الانفتاح على اللغة اليومية واستعمال ألفاظ من الدارجة المغربية، خصوصًا في الحوارات أو في وصف تفاصيل الحياة الشعبية واليومية. غير أن حضور الدارجة هنا لا يبدو مفتعلاً أو بغرض التنميق، بل يؤدي وظيفة جمالية ومرجعية في الآن نفسه؛ إذ يسمح للنص بالاقتراب أكثر من نبض المدينة ومن طبيعة الشخصيات والفضاءات الاجتماعية التي تتحرك داخلها الرواية. فاللغة الفصيحة وحدها لا تكفي أحيانًا للإحاطة بحميمية بعض التفاصيل أو باستحضار النبرة المحلية للأمكنة والعلاقات. ولهذا تستعين الرواية بالمعجم الدارج لتسمية الأشياء كما تُعاش فعلًا داخل الواقع: أسماء الأطعمة، والملابس، والأزقة، والعادات، والأدوات، وأشكال التخاطب، والطقوس اليومية. وبذلك يتحول المعجم المحلي إلى جزء من هوية النص ومن واقعيته الثقافية.

## التعداد وحلم الاستيفاء

كما يلفت الانتباه حضور ظاهرة التعداد بكثافة داخل الرواية؛ إذ هناك ميل واضح إلى المراكمة والمجاورة والإحصاء واستدعاء سلاسل طويلة من الأشياء والأمكنة والمشاعر والأحداث. وهذا الأسلوب اللاهث وراء استنفاد الأشياء لا يبدو مجرد زخرفة بلاغية، بل ينم عن نزوع وتوق وظمأ لاحتواء العالم واستيفاء تفاصيله قبل ضياعها، كأن الرواية تخشى أن يفلت منها شيء من الواقع، فتندفع نحو التسمية والتعداد بوصفهما شكلا من أشكال مقاومة النسيان.

وتتخذ هذه التقنية أبعادًا خاصة حين ترتبط بالمدينة والذاكرة؛ إذ تتحول القوائم الطويلة للأمكنة والأشياء والأصوات والروائح إلى محاولة لإعادة بناء عالم كامل مهدد بالتلاشي. فالرواية لا تكتفي بأن تقول إن المدينة موجودة، بل تسعى إلى إعادة خلقها عبر تراكم الجزئيات والتفاصيل الدقيقة. ولهذا يبدو التعداد أحيانًا أقرب إلى فعل أرشفة حسية للعالم: أرشفة للأحياء والأسواق والأغاني والأشرطة والأطعمة والوجوه والعادات واللهجات والأشياء الصغيرة التي تشكل الحياة اليومية.

في ضوء هذا التعدد السردي والمعرفي واللغوي، تكتسب لفظة «ديوان» في العنوان دلالة خاصة، في علاقة بالحمولة الثقافية القديمة لكلمة «الديوان» وارتباطها بالقولة الشهيرة «الشعر ديوان العرب»، ذلك أن الرواية العربية الحديثة، مع اتساع قدرتها على احتواء الذاكرة والتاريخ واليومي والتحولات الاجتماعية والسياسية، صارت فضاءً لحفظ التجربة الجماعية وتوثيق تحولات المجتمع، وهو ما دفع جابر عصفور إلى اعتبار الرواية «ديوان العرب المحدثين».

ومن هذا المنظور، يبدو اختيار لفظة الديوان، إحالة إلى نوع من تدبيج أرشيف ضخم تفصيلي لحياة الأهالي: أصواتهم، ولغاتهم، ومخاوفهم، وعاداتهم، وأحياؤهم، وهزائمهم الصغيرة والكبيرة، وتحولات قيمهم، وعلاقتهم بالتاريخ والمدينة والذاكرة. الديوان هنا سجل جماعي فني للحياة بكل أبعادها، ووعاء تُحفظ داخله تفاصيل عالم منذور للنسيان.

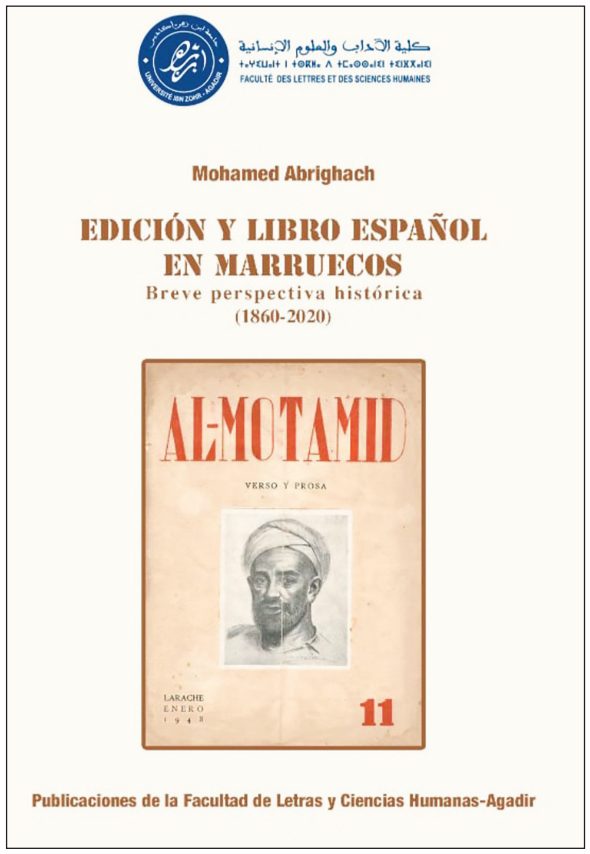
# إبحار في البيبليوغرافيات الإسبانية الخاصة بقضايا المغرب

أسامة الزكاري

إذا كان موضوع الحضور الأندلسي والموريسكي قد حظي بالكثير من عناصر الاهتمام والبحث والتوثيق داخل الجامعات المغربية ولدى قطاعات واسعة من المهتمين والباحثين والمثقفين والمبدعين المغاربة، ساهم في إنتاج رصيد ثري من المنجزات العلمية المؤسسة، فإن الأمر قد عرف مسارا شبيها بالضفة الإسبانية، مع انبثاق توجهات الاستعراب الإسباني ومدارسه المتنوعة. لقد أدركت إسبانيا المعاصرة أن التحرر من ثقل مآسي طرد إسبانيا القرنين 15 و16 للمسلمين ولليهود نحو الضفة الجنوبية للبحر الأبيض المتوسط في ظروف غير إنسانية أطرتها جرائم محاكم التفتيش الكاثوليكية، لم تعمل إلا على بتر مكون هام من المكونات الناظمة لبنية الإبداع الإيبيري في بعده الإنساني الواسع. فكانت النتيجة، بداية تنظيم هذه العودة الجماعية لصيانة ذاكرة إسبانيا «الأخرى»، إسبانيا التعدد والتسامح والتعايش، وقبل ذلك، إسبانيا الإبداع والتميز الحضاري بين أمم أوربا. ومع تزايد الوعي بهذا المنحى الاستنهاضي الواسع، بدأت مدارس البحث الاستغرابي تتناسل، وبدأت ملامح العودة لإعادة تقييم التراث العلمي والإنساني العربي والإسلامي لإسبانيا تتكاثر. وكان لابد أن ينتبه باحثو الضفة الجنوبية ببلاد المغرب لهذا المخاض، عبر تجاوز نظرة الانبهار والتماهي مع تراث الأجداد، والانتقال إلى مستوى التعامل النقدي والتقييم التأصيلي والتفكيك العلمي الكفيل بإعادة الاعتبار لعناصر الانتماء الحضاري المشترك للشعبين الإسباني والمغربي.

لا شك أن تطور علاقة المغرب بجارة الشمالي على امتداد قرون طويلة وممتدة من التدافع ومن الصراع، جعلت منه مجالا أثيرا للاهتمام وللتتبع، بعد أن أضحى موضوعا حاملا لأوجه متعددة من التعاطي ومن التفاعل داخل المخيال الجماعي الإسباني. وفي جميع الحالات، فإن عناصر التوتر التي هيمنت على صور كل طرف تجاه الآخر، أضحت إطارا موجها لصناعة المواقف المتبادلة، بل ولإنتاج صور نمطية لم تعمل التباسات المرحلة الكولونيالية للشمال وللصحراء إلا على ترسيخها، ثم جاءت مرحلة خروج إسبانيا من الشمال سنة 1956، ثم سيدي إيفني سنة 1969، فالساقية الحمراء ووادي الذهب سنة 1975، لتعيد طرح صورة المغرب والمغاربة لدى الأجيال المتعاقبة لإسبان المرحلة الراهنة. ونتيجة لذلك، تبلورت العديد من المواقف العدائية تجاه المغرب، بدون أي مبرر معقول ولا سياق واضح ولا خلفيات مستساغة. أصبح المغرب «جارا مقلقا» في نظر قطاعات واسعة من الإسبان، لا فرق في ذلك بين اليمين واليسار، خاصة وأن وقائع التاريخ ظلت ترخي بثقلها على مجمل محركات المواقف العدائية التي كانت/ ولاتزال حبيسة أحكام جاهزة صنعها اليمين الفرانكاوي المحافظ، وعممها الفاعلون الإسبان من ذوي المصالح المباشرة في تأبيد عناصر التنافر وفي استمرار الوضع القائم، وابتلع طعمها اليسار المتطرف من دون أن يُعطي للمغرب حقه في الدفاع عن رأيه، ولا في إسقاط التهم الباطلة التي تروجها الآلة الإعلامية الإسبانية الهائلة وترددها كل أطياف القوى المعادية لمصالح المغرب، سواء داخل إسبانيا أم خارجها. فما أن يُذكر اسم المغرب، حتى تطرح كليشيهات مستنسخة حول قضايا ألصقت به من دون أي سند سياسي أو أخلاقي أو تاريخي، مثل توريطه في جرائم الحرب الأهلية الإسبانية التي مزقت الجار الإيبيري بين سنتي 1936 و1939، إلى جانب الخلط بين الحيثيات الجيوستراتيجية الراهنة ومنطلقات «وصية إيسابيلا الكاثوليكية» التي أطرت عمليات الطرد الجماعي للموريسكيين من إسبانيا عقب سقوط غرناطة سنة 1492م باعتبارها آخر القلاع الإسلامية بإسبانيا، ثم مع ملفات مرتبطة بصراع المرحلة الراهنة مثلما هو الحال مع ملف مدينتي سبتة ومليلية، وملف الصيد البحري، وملف الهجرة السرية، وملف حقوق الإنسان، وملف تجارة المخدرات،... وأكاد أجزم أنه لا يوجد ملف يرتبط بالعلاقات الخارجية لإسبانيا حظي بمثل الاهتمام الذي حظي به ملف العلاقات المغربية الإسبانية داخل وسائل الإعلام وقنوات التواصل الاجتماعي والمنتديات العلمية والأكاديمية الإسبانية الراهنة...

في سياق الاهتمام الوطني المعاصر بتجميع أرصدة «الأعمال المغربية» بإسبانيا أو باللغة الإسبانية، المنجزة كن طرف الإسبان والمغاربة، يندرج صدور كتاب «التأليف والكِتاب الإسبانيين بالمغرب- نظرة تاريخية مقتضبة (1860-2020)»، باللغة الإسبانية، للأستاذ محمد أبريكاش، سنة 2023، في ما مجموعه 236 من الصفحات ذات الحجم المتوسط، وذلك ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير. يُقدم الكتاب حصيلة تركيبية لأرصدة المنجز الإسباني حول المغرب، كدولة وكحضارة وكتراث وكإبداع وكمواقف سياسية غطت مرحلة زمنية طويلة، تبتدأ من سنة 1860 تاريخ تحقيق إ سبا نيا




## حول «التأليف والكِتاب الإسبانيين بالمغرب- نظرة تاريخية مقتضبة (1860-2020)»، باللغة الإسبانية، للأستاذ محمد أبريكاش

لدُلمها الأبدي بوضع أقدامها فوق الأرض المغربية بعد الانتصار الكبير على المغاربة في معركة تطوان الشهيرة. وتمتد المراحل الموالية لتشمل مجمل الانشغالات الإسبانية حول الشأن المغربي، ليس فقط بالنسبة للمواكبة الحدثية المرتبطة بأشكال التدافع المصلحي الضيق، ولكن -كذلك- بمستويات الإبداع التي شكلت نقاط ضوء مشعة في علاقات المثاقفة بين الطرفين خلال المرحلة الكولونيالية، مثلما هو الحال مع تجربة الفنان التشكيلي ماريانو بيرتوشي بمدرسة الصنائع بتطوان، أو مع تجربة الشاعرة ترينا ميكادير التي أشرفت على إصدار مجلة «المعتمد» خلال المرحلة الممتدة بين سنتي 1947 و1956، أو مع تجربة الشاعر لوبيث كورخي الذي كان مشرفا على مجلة «كتامة» التي صدرت في شكل ملحق ثقافي لدورية «تمودة» المتخصصة في تاريخ الشمال خلال المرحلة الممتدة بين سنتي 1953 و1959.

ولإخضاع العمل للتصنيف الكرونولوجي المرتبط بتدرج العمل الكولونيالي الإسباني بالمغرب، حرص المؤلف على تقسيم مضامين الكتاب بين خمسة أقسام متراتبة بشكل يستجيب لأفق البحث والتوثيق المعتمد. ففي القسم الأول، اهتم المؤلف بالتدقيق في المفاهيم المهيكلة للتجربة الكولونيالية فوق الأرض المغربية وسياقاتها التاريخية المؤطرة. وفي القسم الثاني، انتقل لتقديم الحصيلة الكمية والقراءة التركيبية للمنجز الإسباني الخاص بالمغرب خلال المرحلة المتراوحة بين سنتي 1860 و1927. وفي القسم الثالث، اهتم المؤلف بمرحلة بروز مراكز الدراسات المتخصصة والمنابر الأكاديمية التي أطرت البحث الإسباني حول المغرب خلال مرحلة ما بين سنتي 1937 و1956، مع رصد أوجه الامتداد الموضوعاتي في الأسئلة وفي المنهج وفي الرؤى إلى سنة 1975. وفي القسم الرابع، قدم المؤلف دراسة تصنيفية لأرصدة العمل المؤسساتي والجامعي والمدني لقضايا المغرب في الكتابة الإسبانية المعاصرة للمرحلة الممتدة بين سنتي 1956 و2020. أما في القسم الخامس والأخير، فقد سعى المؤلف للتعريف بالحصيلة الراهنة الخاصة بالدراسات المغربية الإسبانية من خلال المؤسسات الجامعية القائمة، ومن خلال تجارب الأعلام والرواد الذين أضحوا يعيدون طرح الأسئلة البديلة في ملف العلاقات المغربية الإسبانية، وفق رؤى متحررة من عبء الماضي ومن ثقل أحقاد التاريخ، ومن وقع استمرار حالة التنافر المزمن بين الضفتين.

ولعل من الأمور الدالة بهذا الخصوص، استثمار تجارب الكثير من الأسماء المغربية الوازنة التي أضحى لها دورها المتميز في توجيه قطاعات الباحثين الإسبان نحو الأسئلة المغيبة داخل الإسطوغرافيات الإسبانية التقليدية، مثلما هو الحال مع الأعمال التأسيسية لرواد الدراسات الإسبانية المغربية الراهنة ببلادنا، وعلى رأسهم محمد ابن عزوز حكيم، وإدريس الديوري، وعزيزة بناني، والعربي الحارثي، وأحمد آرارو، ويوسف أكمير، ومحمد الصيباري، وعبد العزيز شهبر، ومصطفى عديلة، وفتيحة بلباه، والحسين بوزينب، وسعيد جديدي، ومحمد الصالحي،...

يقدم كتاب الأستاذ محمد أبريكاش لوائح بيبليوغرافية دقيقة، إلى جانب خلاصات تركيبية عميقة، لا شك وأنها توفر عناصر المادة الخام الضرورية للاشتغال بالنسبة لكل المتخصصين في رصد تلاوين العلاقات المغربية الإسبانية المتشعبة، بامتداداتها الحضارية الكبرى على مجمل أنماط الإبداع والعطاء الفكري المكون لعناصر اللحمة المميزة لمكونات الذاكرة الجماعية المشتركة بين المغرب وإسبانيا، وعلى تفاصيل التمثلات الرمزية المتبادلة بين سكان الضفتين، سواء على مستوى أنماط تدبير المعيش اليومي، أم على مستوى أنساق التفكير ومحدداته التاريخية التي يفرضها منطق الجوار واستمرارية نقاط التماس الملتهبة. وبطبيعة الحال، فإن الظلال السياسية لهذا التماس تظل -في نهاية المطاف- مجرد إفراز طبيعي لحصيلة أشكال التفاعل بين الطرفين، مدا وجزرا، حربا وسلما، انفتاحا وتقوقعا. باختصار، يساهم كتاب الأستاذ محمد أبريكاش في تيسير الإبحار داخل ثنايا البيبليوغرافيات الإسبانية الخاصة بقضايا المغرب، كتاريخ وكدولة وكمجتمع، ثم كإبداع وكعلامة ضوء مشعة بقيم حضارية مشتركة منبعثة من الضفة الجنوبية للبحر الأبيض المتوسط في اتجاه الضفة الشمالية.

هي أسماء ودراسات تتيح لإسبان اليوم فرص إعادة اكتشاف عطاء «نُصفهم المنسي»، كما أنها تقدم الأدوات الضرورية لفهم منغلقات الهوية الثقافية الإسبانية المركبة. ولا شك ان انفتاح المغاربة على نتائج الدراسات الاستعرابية الإسبانية المجددة، سيقدم مداخل تأصيلية لجهود تجاوز مختلف أنماط التنافر المرتبط بوضعية سوء الفهم المتبادل بين مجتمعات الضفتين الإيبيرية والمغربية.