العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الأربعاء والخميس 8 و9 من جمادى الثانية 1448

الموافق 18 و19 من نونبر 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

bachkarmohammed77@gmail.com



عمل للفنانة المغربية كوثر براز

العَلَم وطنٌ واحدٌ لا ينقسِمْ !

محمد بشكار



ماذا نصنع في هذا الزمن الأغبر، وقد عِشنا حتى مُنّتنا ليس كمدا، ونحن ننظر للمواطن يغدو عدوا لنفسه في بلده، يحاربها فلا هو يحيا ولاّ هو يموت، ولكنه يخلد في الشقاء أبدا، أليس من أشكال العداوة التي يمحضها الإنسان لنفسه مثلاً، أن يُحرق جواز سفره، ويزدري عَلم بلاده بأن يرفع أكثر من علم، وكأنه يركب في البحر سفينة قرصان !

ومن لم يتنكر لكل هذه العناصر الثابتة، والتي بأيقوناتها تتشيَّد مُواطَنة كل إنسان، فهو عيَّاش، وهي سُبة جديدة وليدة بعض الحراكات المطلبية، وثمة من يعتز بها ويعتبرها مديحا، لكونه متمسكا بالمقدسات الوطنية، وثمة من يعتبرها قذفا في حقه ما دام في بلاده مغمط الحقوق، أما شريحة واسعة من اللحم البشري، فلا تعرف لكلمة عيَّاش معنى وتجدها تهُبُّ أينما هبَّت الريح دون سبب، وهذه الفئة هي الأخطر لأنها كاللهب تندلع في كل فتيل، تمشي بخطى الآخرين، وتتحدث بألسنة الآخرين، وتغضب بحَنَق الآخرين، وتفكر بعقول الآخرين دون أن تفقه في كل ما يمُور حولها شيئا، وهذا الصنف الأخير والخطير، هو تارة عيَّاش (أي يقول عاش الملك)، وتارة حِراكي (نسبة لحراك ما يمور هنا أوهناك..)، وأخرى مع الشيطان ما دام يملك من دم المناضلين قطرة بنزين، ومن غضبهم جمرة كفيلة بأن تحرق ماضي البلد ومستقبله، أما الحاضر فخيوطه في يد المتلاعبين بالعقول !

الأجدر الحذر ممن يريدون أن تدب الفُرقة في أوصال الشعب، لينقسم على نفسه دون حاجة لعصا موسى، ألم تر كيف أصبح أوسعنا بحراً في المفهومية ضحلا، ويمكن التلاعب بعقله الراجح في شربة ماء، والأجدر بدَل أن نتوزع في شعب واحد إلى أكثر من عشب، أن نجعل رؤوسنا تتماس لنفكر بعقل واحد، كيف نصنع غدا تفتخر فيه الأجيال القادمة، بانتسابها للمغرب وطنا، ألا بئس الأفكار التي تغرر بالأشرار، أولئك الذين ضاعوا في جوازات السفر، وأضاعوا في الوهم اللون الأحمر للعلم !

أقرأ معكم ما أكتب وأصيح بصوتكم، لقد سئمنا الإنشاءات التي لا تنشئ شيئا، ونريد من القول فعلا ومختصرا يفيد الناس، ولا يبيد لنصير في الهوية مجتثين من الجذور، وليس ثمة من خطإ قد يقترفه المسؤولون من أولي العزم في الأمور، أفدح من جهلهم بالتطور المعلوماتي، ذاك الذي طرأ على العالم والمغاربة ليسوا مفصولين عنه، أصبح الإنسان يولد في اليوتوب ويعيش طيلة حياته في الأنترنيت أمد الله في عمره الفايسبوكي، حتى ينتقل للرفيق الأعلى عبر اليوتوب أيضا حيث يُغسَّل ويُكفَّنُ و يُدفنُ إنا لله و إنَّا إليه راجعون، يكفي أن يمتلك الفرد هاتفا ذكيا وصبيبا من الأنترنيت، قليلا أو كثيرا يحتسيه في أقرب مقهى، ليؤسس لنفسه ديوان مظالم خاص به يعرض من خلاله على الرأي العالمي وليس المحلي فقط، كل الانتهاكات التي يتعرَّض لها في حقوقه، سواء في المستشفيات أو المقاطعات أو مخافر الشرطة أو الأبناك أو محطات القطارات وهلم قرَفا.. مما نعاني تخلُّفهُ في باقي مرافقنا الإجتماعية، لنقل إنه ديوان مظالم محمول يكفي أن تفتح فمكَ لتقول ما تشاء.. مما يتمنى بعض المُفسدين «لو تُسوَّى بهم الأرض» على أن يسمعوه، أجل لقد تحركت بلدان العالم بهذا الوافد التكنولوجي الجديد، وكشف مَوَرَان البحر عن حيتان لم تكن في الحسبان، وهذا في صالح الشعوب، ما دام في نطاق احترام المقدسات الوطنية، فيكفي أن تفتح فمك سَلِمتَ من الآه..!

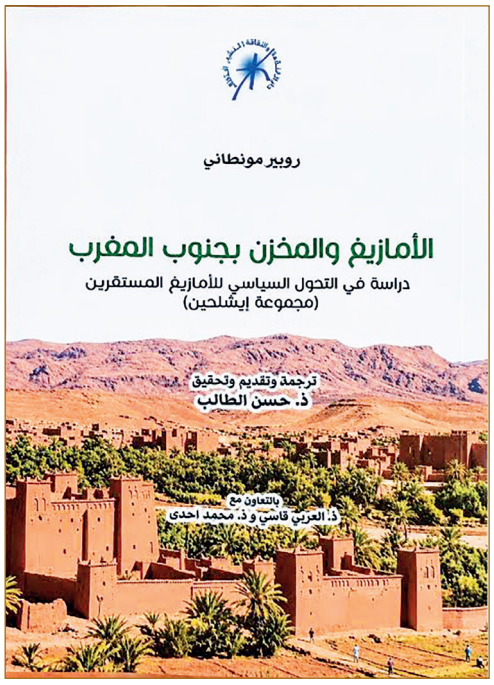


تأليف: روبير مونطاني- ترجمة: د. حسن الطالب

الأمازيغ والمخزن

دراسة في التحول السياسي للأمازيغ المستقرين - مجموعة إيشلحين

ضمن سلسلة ترجمات، صدر حديثا عن المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بالرباط، كتاب «الأمازيغ والمخزن: دراسة في التحول السياسي للأمازيغ المستقرين - مجموعة إيشلحين» للباحث والسوسيولوجي الفرنسي روبير مونطاني (Robert Montagne –) في ترجمة عربية أنجزها الدكتور حسن الطالب، بعد عمل طويل لم يقتصر على نقل النص من الفرنسية إلى العربية، وإنما شمل تحقيق الكتاب وإعادة بناء جهازه العلمي، وإعداد تقديم موسع يضعه في سياقه التاريخي والمعرفي، فضلا عن مراجعة الأعلام والأسماء القبلية والجغرافية والمصطلحات، وإعداد الخرائط والفهارس التي تيسر استعمال هذا المؤلف الكبير مرجعا للباحثين والقراء المهتمين بتاريخ المغرب.



صدر هذا الكتاب في أصله الفرنسي سنة 1930 بعنوان: Les Berbères et le Makhzen dans le Sud du Maroc. Essai sur la transformation politique des Berbères sédentaires (groupe chleuh)، ويعد واحدا من أبرز الأعمال التي تناولت البنيات الاجتماعية والسياسية في جنوب المغرب خلال مرحلة حاسمة من تاريخه. وقد جاء في الأصل ثمرة بحث ميداني وتاريخي واسع، ودرس مونطاني من خلاله أنماط التنظيم السياسي لدى القبائل الأمازيغية المستقرة، وبخاصة في سوس والأطلس الكبير والأطلس الصغير والمجالات المتصلة بها، متتبعا بنيات القبيلة وتقبيلات والتحالفات واللفوف ومؤسسات التدبير الجماعي، ثم التحولات التي أفضت إلى ظهور السلطة الفردية وصعود القياد الكبار واتساع حضور المخزن داخل المجالات القبلية. وتكشف بنية الكتاب نفسها هذا الانتقال من دراسة التنظيمات السياسية والاجتماعية إلى بحث «الجمهوريات الأمازيغية»، ثم نشأة السلطة الشخصية وتطورها، وصولا إلى هيمنة المخزن وتحول البلاد.

ولا تنبع أهمية الكتاب من غزارة مادته التاريخية والإثنوغرافية وحدها، بل كذلك من موقعه في تاريخ المعرفة الحديثة بالمجتمع المغربي. فقد تحول منذ صدوره إلى مرجع لا يمكن تجاهله في دراسة البنيات القبلية والسلطة والمخزن والتحولات السياسية والاجتماعية في المغرب قبل الحماية وفي بداياتها. وهو، في الوقت نفسه، نص ينتمي إلى لحظة معرفية وتاريخية مخصوصة، بما تحمله من أسئلة ومفاهيم وافتراضات مرتبطة بسياق إنتاج المعرفة الكولونيالية؛ ولذلك سعت هذه الطبعة العربية إلى تقديمه للقارئ بوصفه وثيقة معرفية كبرى تحتاج إلى القراءة التاريخية والنقدية معا، لا مجرد مستودع للمعلومات. وتؤكد مكانته الببليوغرافية أن الكتاب صدر أصلا لدى Félix Alcan في باريس سنة 1930 ضمن «مكتبة الفلسفة المعاصرة» و«أعمال الحولية السوسيولوجية»، وكان مرتبطا بالفضاء العلمي الذي مثله إميل دوركهايم ومارسيل موس.

وقد اقتضى نقل هذا العمل إلى العربية عناية خاصة بجهازه الاصطلاحي، لأن كثيرا من المفاهيم التي يستعملها مونطاني لا يمكن نقلها آليا من الفرنسية من غير مراعاة دلالتها داخل التنظيم الاجتماعي والسياسي المحلي. لذلك عمل المترجم على ضبط المصطلحات وإرجاع عدد منها إلى سياقها المغربي والأمازيغي، مع مراجعة أسماء القبائل والفروع والمجالات والأعلام، ومقابلة الصيغ المختلفة كلما اقتضى الأمر ذلك. كما أعد تقديما مستوفيا للكتاب يعرّف بمؤلفه، وظروف تأليفه، وموقعه في الدراسات المتعلقة بالمغرب، ويضيء اختياراته المنهجية ومفاهيمه الأساسية، بما يسمح للقارئ المعاصر بأن يقرأ النص في سياقه وألا يفصل مادته العلمية عن الشروط التاريخية والفكرية التي أنتجتها.

وإلى جانب الترجمة والتحقيق والتقديم، أنجز المترجم تحقيقا توثيقيا وفنيا يرمي إلى جعل الطبعة العربية أداة بحث فعلية؛ فروجعت الخرائط وإعدادها بما يساعد على متابعة المجال الجغرافي والقبلي الذي تتحرك فيه الدراسة، كما أعد المترجم فهارس للأعلام والأماكن والقبائل والمصطلحات تتيح للقارئ الرجوع المباشر إلى المادة التي يبحث عنها، وهو أمر تزداد أهميته في كتاب تتشابك داخله أسماء الأشخاص والقبائل والمناطق والمؤسسات والوقائع التاريخية. وقد كان للأصل الفرنسي نفسه جهاز غني من الخرائط والفهارس، من بينها فهرس للأماكن والجماعات الاجتماعية والمؤسسات وفهرس للأشخاص والعائلات، مما يدل على مركزية البعد التوثيقي في بنية العمل.

ويمثل صدور «الأمازيغ والمخزن» بالعربية عن المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية فرصة تتيح اليوم إعادة هذا النص المؤسس إلى فضائه التاريخي والثقافي، ووضعه بين أيدي الباحثين في التاريخ ولاسيما في حقلي الأنثروبولوجيا والدراسات الأمازيغية، فضلا عن عموم المهتمين بتاريخ المغرب. فالكتاب لا يقدم تاريخا سياسيا بالمعنى الضيق، وإنما يرسم لوحة واسعة لمجتمع في طور التحول، ويتيح تتبع العلاقات المعقدة بين القبيلة والجماعة والسلطة المحلية والمخزن، وبين الاستقلال المحلي ومسارات الاندماج في سلطة الدولة. ومن هنا تظل قراءته، بعد قرابة قرن من صدور أصله الفرنسي، مناسبة لإعادة مساءلة مرحلة أساسية من التاريخ الاجتماعي والسياسي للمغرب، والاستفادة من مادته الوثائقية الغنية، مع إخضاع تصورات صاحبه ومفاهيم عصره لما تقتضيه المعرفة التاريخية المعاصرة من مسافة نقدية.

يقع هذا المؤلف في 657 صفحة من الحجم الكبير.



عبد الحق السلموتي

كابوتشينو

(طبعة ثانية)

عرس زنقة القاهرة



تعززت ساحة النشر بالمغرب، في الآونة الأخيرة، بإصدارين جديدين، ينتميان لجنس القصة، للقاص والمسرحي عبد الحق السلموتي.

الأول منهما عبارة عن مجموعة قصصية، هي الطبعة الثانية لمجموعة «كابوتشينو»، التي رأت طبعتها الأولى النور، في العام 2019، والطبعة الحالية، مزيدة ومنقحة، ومعدل فيها كذلك، وفق ما أشار إليه كاتبها في مقدمة، لها تحت عنوان» رشفة ثانية « حيث نقرأ:

« .... لقد ظلمت فعلا تلك الأقاصيص، وأنا أختم بها مجموعتي «كابوتشينو» في الوقت الذي كان يلزمها أن تنشر في كتاب مستقل مع زميلاتها، من نفس الشكل والصنف، وهو ما قد يحدث في القادم من الأيام. تأسيسا على ما سبق، ونزولا عند رغبة بعض أصدقائي المبدعين، إذ بعد أن أخبرتهم بحقيقة ما أشعر به اتجاه هذه المجموعة، نصحوني بإصدار طبعة ثانية، أطلق خلالها سراح تلك الأقاصيص، التي سجنت دون ذنب ارتكبت، في الصيغة الأولى، والتي عوضتها في الطبعة الجديدة، بقصتين قصيرتين جديدتين، وهذه المقدمة التوضيحية...»

صدرت المجموعة في حلة جميلة، عن مطبعة بلال بمدينة فاس، وتتكون من 97 صفحة من القطع المتوسط وتضم بين دفتيها : اثنتا عشرة قصة قصيرة. وقد طرز الشاعر والناقد الدكتور محمد عرش، الغلاف الرابع للمجموعة، بكلمة رقيقة في حقها، نقتطف منها، ما يلي :

«.... مع بخار «كابوتشينو» في الصباح، ومع كل رشفة، نقرأ قصص المبدع عبد الحق السلموتي، فتقودنا عبر حكي متواصل وسرد مقطر، ولغة شفافة إلى مقصدية الهدف، أدبيا وجماليا وفنيا ....»

المجموعة الثانية، وسمها كاتبها عبد الحق السلموتي بـ «عرس زنقة القاهرة» صدرت هي أيضا في حلة قشيبة، عن منشورات الأطلس للثقافة والإبداع بمدينة الجديدة. تتكون من ثلاثين أقصوصة، موزعة على 86 صفحة من القطع المتوسط.



وقد سبق للمشرف عن الأطلس للثقافة والإبداع، الشاعر والناقد عدنان مشهي، أن نشر ورقة عن هذه المجموعة، الفقرة الموالية مقتطفة منها :

« ... تقدم مجموعة « عرس زنقة القاهرة « للكاتب عبد الحق السلموتي، عالما قصصيا تتداخل فيه تفاصيل الحياة اليومية ، مع أسئلة الإنسان الكبرى ،من خلال أقاصيص تستمد مضامينها من العلاقات الإنسانية والأسرة والحب، والغربة والذاكرة، والتعليم والموت، وتحولات المدينة والمجتمع. ولا تبدو هذه النصوص على اختلاف موضوعاتها واختلاف شخصياتها، مجرد وحدات سردية، إذ تكشف القراءة الكلية عن مجموعة من الروابط الدلالية، التي تمنحها قدرا من الانسجام الداخلي ....»

الإشراف الفني على المجموعتين كان بهندسة الشاعر والمسرحي كمال الإدريسي، وكان بمعيته في المجموعة الثانية، المبدع يونس بومقيس.

تزين غلاف كل من «كابوتشينو» و«عرس زنقة القاهرة»، لوحتان جميلتان ومعبرتان بريشة الفنان التشكيلي أيوب المودن.

درس افتتاحي للناقد الدكتور حسن المودن بمسلك الآداب والثقافة والتواصل بكلية اللغات والفنون والعلوم الإنسانيّة- جامعة الحسن الأول بسطات



متابعة: د. يوسف أمفزع

النقدُ التدخلي بديلاً عن النقود التقليديّة



النّقدُ التّدخّليّ هو فضاءُ حريّة مفتوح، يعيد الاعتبارَ لمسألة التلقّي، ويمنح مكانةً أكبرَ وأكثرَ إيجابيّةً للقارئ، ويثير أسئلةً متعدّدة ومتنوّعة حول طرائق التّقرّب من الشيء الأدبيّ. وهو نقدٌ لا يخلق الطمأنينة، بل هو يتسبّب في اللاطمأنينة للجميع، مؤلّفين ومؤلّفات، نقّاداً وناقدات، قرّاءً وقارئات. ومن أهمّ مسالكه أنّه يثير المشاكلَ هناك حيث يظنّ الجميعُ أنّ الأمورَ مستقرّةٌ ومثيرةٌ للاطمئنان..
(اقتباسٌ من الدرس الافتتاحيّ)

تكريساً للتقليد العلميّ والأكاديميّ الذي دأب مسلك الآداب والثقافة والتواصل بكلية اللغات والفنون والعلوم الإنسانيّة بسطات على تنظيمه منذ خمس سنوات، قدّم الأستاذ الدكتور حسن المودن، صبيحة يوم الخميس 12 نونبر 2026، ابتداءً من الساعة الحادية عشرة، الدرسَ الافتتاحيّ لهذا الموسم الجامعيّ في موضوع: «النقدُ التدخليّ بديلا للنقود التقليديّة.»

وقد نسّق أشغال الدرس ذ/ يوسف أمفزع الذي رحّب بالضيف وبالحضور الكرام، معرّفا بإسهامات الأستاذ المحاضر في تجديد الدّرس النّقديّ؛ وبعد ذلك، أعطى الكلمة للسيد عميد الكلية الدكتور خالد رزق الذي شكر الأستاذ الدكتور حسن المودن على قبول الدعوة لتقديم الدرس الافتتاحيّ، مبرزا مكانته في حقل الدراسات الأدبية، ومنوّها بجهود الفريق البيداغوجيّ لمسلك الآداب والثقافة والتواصل. وبعده، قدّم إبراهيم أزوغ منسّق المسلك كلمته، أكد فيها على أن اختيار الاسم لم يكن اعتباطا، بل إنّه كان عن قصد من أجل أن يكون الدرس الافتتاحيّ لمسلك الآداب والثقافة والتواصل فضاءً لتجديد المعرفة النقدية، وتطوير أسئلة البحث العلميّ ومناهجه، وتعزيز الحوار بين الحقول المعرفية، مبرزا أهمية استضافة أ.د. حسن المودن، بوصفه قامة أكاديميّة ونقديّة أسهمت في إغناء النقد الأدبيّ وتحليل الخطاب وفتح آفاق جديدة لقراءة النص الأدبي؛ خاتما كلمته بالتأكيد على دور الأستاذ الجامعيّ في إثارة الأسئلة وبناء الوعي النقديّ، وعلى جعل الجامعة فضاءً للتفكير والاختلاف والبحث العلميّ المتجدّد.

وقد أبرز الأستاذ الدكتور حسن المودن، في مستهلّ درسه الافتتاحيّ، الحدود الإبستيمولوجيّة لمناهج النقد الأدبيّ: التاريخي والبيوغرافي، والاجتماعي والإيديولوجي، والنفسي التحليلي، وصولا إلى النقد البنيوي. وأكد أنّ الأزمة التي أحدثتها هذه المناهج في تاريخ النقد الأدبيّ لم تكن ناتجة عن عجزها عن إنتاج المعرفة النقديّة، بقدر ما ارتبطت بتحول بعض فرضياتها الإجرائية إلى أنساق مغلقة جعلت النصّ الأدبيّ خاضعا لسلطة منهجية مسبقة، سواء تعلّق الأمر بردّه إلى سياقه التاريخيّ وسيرة مؤلّفه، أو تفسيره انطلاقا من محدّداته الاجتماعيّة والإيديولوجيّة والنفسيّة، أو إخضاعه لنسق من العلاقات البنيويّة التي تسعى إلى الكشفَ عن قوانينه الداخليّة.

وفي هذا السياق، توقف أ. د. حسن المودن عند التحولات التي أفرزتها ما بعد البنيوية وأفق ما بعد الحداثة، بوصفهما لحظة مراجعة جذريّة لعدد من المسلّمات التي قامت عليها المناهج النقديّة السابقة، ولا سيما فكرة المعنى المستقرّ، ومركزية المؤلف، وإمكانية إخضاع النص الأدبيّ لتفسير نهائيّ أو قراءة وحيدة. كما أشار إلى أنّ النقد النفسيّ التحليليّ نفسه لم يكن بمنأى عن هذه المراجعات، إذ لم يعد ممكنا الاكتفاء بردّ العمل الأدبيّ إلى البنية النفسيّة للمؤلف أو إلى آليات اللاوعي، حيث صار من باب أولى إعادة التفكير في العلاقة بين النصّ والقارئ، وبين الكتابة والتأويل، وبين ما يقوله النصّ وما يتيحه من إمكانات دلاليّة وتأويليّة متعدّدة.

ومن أبرز الأسماء التي استحضرها في هذا الإطار الناقد الفرنسيّ بيير بايار (Pierre Bayard) الذي يقترح، من خلال مشروعه النقديّ، إعادة النظر في العلاقة التقليديّة بين الأدب والنقد والتحليل النفسي. وبدلا من إخضاع النصّ الأدبيّ لمقولات جاهزة مستمدّة من النظريات النفسيّة، يدعو إلى قلب اتجاه العلاقة، أي إلى إمكانية تطبيق الأدب على التحليل النفسيّ، بما يسمح للعمل الأدبي بأن يصبح منتجا للمعرفة النظريّة، لا مجرّد موضوع لتطبيقها. وهي نقلةٌ معرفيّة تتيح تحرير النقد مَن وظيفة الشرح والتفسير المغلق، وتمنحه إمكانات جديدة للاكتشاف والاقتراح وإعادة بناء المعنى.

وقد أفرد الدكتور حسن المودن مساحة واسعة للتعريف بمفهوم «النقد التدخليّ (La critique interventionniste) الذي ارتبط بمشروع بيير بايار، بوصفه ممارسة نقديّة تتجاوز الاكتفاء بوصف الأعمال الأدبيّة وتأويلها من الخارج، لتصبح شكلا من أشكال التدخّل الإبداعيّ في النصوص، من خلال إعادة كتابتها أو اقتراح نهايات ومسارات مغايرة لها، أو مساءلة اختياراتِ مؤلفيها، والكشف عن إمكانات إبداعيّة لم تتحقق داخل النص الأصليّ. ويغدو الناقد وفق هذا التصور، شريكا في العملية الإبداعيّة، ويتحول الخطاب النقديّ إلى فضاء تتداخل فيه المعرفة النظرية بالتخييل، والتحليل بالتجريب، والقراءة بإعادة الكتابة.

وهكذا، يفتح هذا التصور آفاقاً جديدة أمام الممارسة النقدية، إذ لا يعود الناقد مجرّد قارئ يبحث عن المعنى الذي استقرّ عليه النصّ، وإنّما يصبح ذاتاً منتجة لأسئلة واحتمالات وقراءات بديلة، قادرة على محاورة العمل الأدبيّ ومساءلة حدوده وتوسيع إمكاناته. ومن ثمة، فإنّ النقد التدخّليّ لا يعني إلغاء المناهج السابقة أو التنكّر لمكتسباتها، وإنّما يعني تجاوز نزعتها الاختزاليّة والمغلقة، وإعادة الاعتبار إلى البعد الإبداعيّ والجماليّ في فعل القراءة. ولذلك أنهى المحاضر محاضرته بسؤال إنكاريّ: مَنْ قال إنّ النّاقد كاتبٌ فاشل؟

ولكلّ ذلك، توقف الأستاذ الدكتور حسن المودن عند الفضاءات الجديدة التي يمكن للنقد التدخليّ أن يفتحها أمام الممارسة النقديّة، من خلال جعل النقد مندمجاً في الأفق الإبداعيّ نفسه، واستعادة الصلة بين القراءة والمتعة، وبين التحليل والمغامرة الفكريّة والجماليّة؛ ذلك لأنّ النقد في هذه الممارسة التدخليّة ليس نزعة علميّة تروم تفكيك النصوص والكشف عن أنساقها وقوانين اشتغالها كما كانت تطمح الشكلانيّة في مختلف صورها ونماذجها، وإنّما هو فعل إبداعيّ قادرٌ على إنتاج المعنى وإثارة الأسئلة واقتراح إمكانات جديدة للكتابة والقراءة. ولعلّ ذلك يمثّل استجابة لحاجة النقد الأدبيّ المعاصر إلى استعادة ما فقده في بعض مراحله، من متعة التحليل وحرية التأويل، نتيجة هيمنة النزعة العلمية الصارمة التي جعلت من الموضوعية والإجراء المنهجيّ الجافّ غايةً مركزيّة، خصوصا مع البنيوية في لحظة تأسيسها.

وبعد التعريف بالنقد التدخليّ، وبأصوله في النقد الغربيّ القديم والنقد العربيّ القديم، توقف الأستاذ الدكتور حسن المودن عند أنواع من النقد التدخليّ (النقد التعدّديّ، النقد البيوغرافيّ الجديد، التخييل النظريّ، النقد التجويديّ، النقد الترميميّ، النقد التلبسيّ، النقد التطبيقيّ..)، معرّفا بكلّ نوع، ومقدّما نماذج أدبيّة تطبيقيّة توضّح كيف يمكن الاشتغال بكل نوع من أنواع النقد التدخّليّ.

ومن خلال هذه الأنواع كلّها، كشف الأستاذ الدكتور حسن المودن عن حسٍّ بيداغوجيّ عال، إذ حرص على تبسيط المفاهيم النقديّة والنفسانيّة المعقّدة بأمثلة تبسيطيّة تقرّب الغامض من أذهان الطلبة ومداركهم؛ وكشف في الوقت نفسه عن معرفة موسوعيّة بالآداب الإنسانية، إذ لا يكتفي بتقديم أمثلة من الآداب العربيّة القديمة والحديثة، بل إنّه يقدّم أمثلة من التراجيديا الإغريقية ومن الآداب المسرحية والروائية والقصصية الغربية الحديثة والمعاصرة.

وبذلك، وضع الأستاذ الدكتور حسن المودن الحضور أمام سيل من الأسئلة الجوهريّة التي تستحقّ أن يطرحها الباحث المعاصر ليتجاوز حدود المفاضلة بين المناهج النقديّة، حيث يتعلّق الأمر أساسا بمستقبل النقد الأدبيّ ووظيفته، فهل ينبغي أن يظل النقد تابعا للإبداع مكتفيا بتفسيره وإنجاز نصٍّ موازٍ، أم آن الأوان لكي يستعيد دوره بوصفه ممارسة إبداعيّة موازية، تسهم في الإنتاج النقديّ الإبستيمولوجي، بالتنظير والتخييل، وبتوريط ذاتيّة القارئ الناقد، ما يجعل النقد يتدخّل في أفق جدلية الإبداع والنقد نفسها، في حوارٍ جدليّ مثمر بين الأدب والنقد؟

واختُتم هذا اللقاء الأكاديميّ بسلسلة من المداخلات التي تقدّم بها عدد من الأساتذة والطلبة الحاضرين، في نقاش علميّ اتّسم بالعمق والتفاعل وتعدّد زوايا النظر، حيث امتدّ الدرس مرفوقا بهامش النقاش والحوار، لأكثر من ثلاث ساعات متواصلة. وهو ما يعكس حجم الاهتمام الذي أثارته القضايا النقديّة والفكريّة التي طرحها الأستاذ المحاضر، كما يؤكد الحاجة المتجدّدة إلى فضاءات جامعيّة حقيقيّة للحوار وتبادل الأفكار، وإلى إعادة فتح النقاش حول أسئلة النقد الأدبيّ ومناهجه ووظائفه، في ظلّ التحولات المعرفيّة والجماليّة التي يشهدها التفكير النقديّ الأدبيّ المعاصر.

بحر الرجز بين القوة والسهولة



أحمد بلحاج آية وارهام

قال الأستاذ الشاعر الدكتور مصطفى الشيخ في صفحته بالفضاء الأزرق: ''تندر بعض القدامى قولا: إنَّ الرجز حمارُ الشعراء. لكن ما أشقَّ بحر الرجز في الكتابة الشعرية، إذ ما اتسعت رُخَصُه ضاقت، في النظم، فُرَصُه''. فأثار فينا شهوة الحديث عن هذا الحمار الذي ما سلم من ركوبه لا المبتدئون ولا الفطاحل، كأن امتطاءه امتطاء عنقاء سحرية لا تتم الشاعرية إلا بها.

فلنتخذ القول فيه نورا، يكنس دجنة الالتباس، ويغسل سحنة الازدراء، ويعيد له جوهره ومعناها، وذلك بقراءة قوته وسهولته، ومكنون ظاهر تناقضه.

مقدمة

يعد بحر الرجز من أبرز البحور الشعرية العربية وأكثرها إثارة للجدل، إذ يجمع بين متناقضين: فهو من جهة بحرٌ شاسع الإمكانات، متعدد التشكيلات، وعور المسالك على الشاعر المجيد؛ ومن جهة أخرى وصفه أبو العلاء المعري في "رسالة الغفران" بأنه "حمار الشعراء"، في إشارة إلى سهولته وبساطته. وهذا التناقض ليس عارضاً، بل يكشف عن طبائع متعددة لهذا البحر، تظهر بحسب زاوية النظر إليه، ومستوى الشاعر، والغرض الشعري.

وسنحاول في هذه الدراسة تفكيكَ هذا التناقض، والوقوف على الأسباب الموضوعية التي تجعل بحر الرجز قوياً وعوراً في آن، وسهلاً ممتهناً في آن آخر.

أولاً: بحر الرجز: النشأة والخصائص العروضية

-1 تعريفه ووزنـه: الرجز في اللغة هو اضطراب وتتابع، وقد سمي بهذا الاسم لأنه تتوالى فيه الحركة والسكون، وهو يشبه بذلك داء الرجز في رجل الناقة الذي يجعلها تتحرك وتسكن. أما في الاصطلاح العروضي، فهو بحرٌ صافٍ أحادي التفعيلة، يرتكزُ بناؤه على تكرار تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) ست مرات، هكذا:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وضابطه في قولهم:

في أبحر الأرجاز بحر يسهل
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وينتمي بحر الرجز إلى دائرة المجتلب في التقسيم الخليلي للبحور.

-2 أنواع الرجز: لبحر الرجز أربعة أنواع تعتمد على تكرار عدد التفعيلات:

أ- الرجز التـام: ويتكون من ست تفعيلات (ثلاث في كل شطر).

ب- الرجز المجزوء: وهو ما بقي البيت منه على أربع تفاعيل.

ج- الرجز المشطور: وهو ما بقي البيت منه على ثلاث تفاعيل.

د- الرجز المنهوك: وهو ما بقي البيت منه على تفعيلتين.

وهذه الأنواع الأربعة – من التام إلى المنهوك – تشكل أول ملامح "الوعورة" في هذا البحر، إذ تتيح للشاعر مساحات متفاوتة من الإيقاع، لكنها في الوقت نفسه تفرض عليه ضوابط دقيقة.

3. كثرة الزحافات والعلل: ما يميز بحر الرجز عن غيره من البحور هو كثرة الزحافات والعلل التي تدخله، فهو أكثر بحور الشعر زحافا واختصارا. والزحافات التي تدخل تفعيلته الرئيسة (مُسْتَفْعِلُنْ) هي:

-الخبن (حذف الثاني الساكن) مُتَفْعِلُنْ
-الطي (حذف الرابع الساكن) مُسْتَعِلُنْ
-الخبل (حذف الثاني والرابع) مُتَعِلُنْ
-القطع (علة) مُسْتَفْعِلْ

وبذلك تتنوع صور مُسْتَفْعِلُنْ في حشو الرجز إلى أربع صور، وفي عروضه وضربه إلى أربع صور أخرى. هذه الكثرة في التشكيلات تجعل البحر عويصا على من يريد إتقانه، وسهلا على من يريد اجتيازه.

ثانياً: بحر الرجز: القوة والوعورة

-1 القوة: وصف بذلك من لدنك بعض الأوساط النقدية، لكونه من أقوى البحور الشعرية، ويعود ذلك إلى عدة عوامل:

أ- إيقاعه المتتابع القوي: فالرجز يقوم على تكرار تفعيلة واحدة (مُسْتَفْعِلُنْ)، وهذا التكرار يخلق إيقاعا طاردا، يشبه دقات الطبول أو وقع الحوافر. وهذا ما جعله بحرا مفضلا في أغراض الحرب والحماسة، إذ يستخدمه المقاتلون في ساحات المعارك بسبب حركة أوزانه المضطربة بين الحركة والسكون.

ب- مرونته الاستثنائية، وتعدد صور تفعيلته الواحدة (بفعل الزحافات) مما يمنح الشاعر قدرة هائلة على المناورة الإيقاعية، فيستطيع أن ينتقل بين الإيقاعات المختلفة دون أن يخرج من البحر ذاته. وهذه المرونة ليست ضعفا، بل قوة



تتيح للشاعر المبدع أن يصوغ من البحر الواحد ألحاناً متعددة.

ج- اتساعه لجميع الأغراض: لقد نظم فيه شعر المدح والهجاء والرثاء، وذلك لتناسب تفعيلاته مع جميع أغراض الشعر، ولما تتميز به من مرونة وخفة وزن.

-2 الوعورة: لقد وُصف بكونه "أوعر البحور" للأسباب التالية:

أ- كثرة تشكيلاته وتنوعاته: فمع وجود أربعة أنواع (تام، مجزوء، مشطور، منهوك)، ومع أن لكل نوع عروضه وضربه، ومع وجود ثلاثة زحافات رئيسة وعلل متعددة، فإن هذا البحر يصبح متاهة عروضية حقيقية. فالشاعر الذي يريد أن ينظم على الرجز بحرفية عالية يحتاج إلى إلمام دقيق بهذه التشكيلات كلها، وإلا وقع في أخطاء عروضية.

ب- التمييز بين السهل والممتنع: فسهولة النظم على الرجز هي فخّ للشاعر المبتدئ، لأنها تغري بالتكرار الرتيب الممل. أما الشاعر المتمكن فيواجه تحديا حقيقيا: كيف ينتج شعراً رفيعاً من بحرٍ يبدو للوهلة الأولى بسيطاً؟ وهذا هو "الوعر" الحقيقي أن تجعل من السهل ممتنعاً.

ج- "الوقوع في المحاكاة: لأن الرجز يعتمد على تفعيلة واحدة، فإن الشاعر قد يقع بسهولة في المحاكاة والتكرار، فيفقد شعره التميز والفرادة. وتجاوز هذا المأزق يتطلب قدرة إبداعية فائقة.

و قول المعري في سياق رسالته الخيالية: "الرجز حمار الشعراء" هو وصف يبدو في ظاهره تحقيريا، من عدة جوانب:

-سهولة النظم عليه، حتى أن من لا يجيد الشعر يمكنه أن يمتطيه.

- كثرة جوازاته، أي كثرة ما يجوز فيه من تغييرات، مما يجعله بحراً متسامحاً مع الأخطاء.

- كونه مطية للشعراء المبتدئين، يتخذونه لتمرين أنفسهم، أو لنظم المتون العلمية لسهولته.

وهذا الوصف ليس منفرداً به المعري، فقد ورد في مصادر أخرى أن بحر الرجز يسمى "حمار الشعراء" بسبب التغييرات الكثيرة التي تطرأ على تفعيلته الرئيسة، وبسبب سهولة ركوب الشعراء عليه أيضا.

لكن نظرة المعري إلى الرجز ليست سطحية. فهو في رسالته يقسم الكلام إلى نثر وشعر ورجز، أي أن الرجز عنده غير الشعر. وهذا تقسيم مثير، إذ يضع الرجز في مرتبة وسطى بين النثر والشعر، مما يعني أنه ليس شعراً خالصاً في نظر المعري، بل نوع من "الكلام المسجوع" أو "الأنصاف المسجعة".

وهذا الموقف يتسق مع فلسفة المعري النقدية العامة، التي كانت تصب في نقد الكذب في الشعر، وتميل إلى الشعر الرفيع المحكم كبحر الطويل، بينما ترى في الرجز بحراً أدنى درجة.

ثالثا- تحليل التناقض - كيف يكون البحر قوياً وعوراً وحماراً في آن؟

-1 إن التناقض الظاهري يذوب إذا نظرنا إلى البحر من زوايا مختلفة:

- من زاوية الإيقاع والتأثير: الرجز قوي، لأنه إيقاع طارد، متكرر، أشبه بقرع الطبول. وهذا ما جعله بحر الحماسة والحرب.

- من زاوية الإتقان العروضي: الرجز وعِر، لأنه زاخر بالتشكيلات والزحافات والعلل، ويتطلب إلماما دقيقا.

- من زاوية النظم والارتجال: الرجز سهل، لأن تفعيلته الواحدة تتيح للشاعر أن ينظم بسرعة، دون عناء تركيب تفعيلات متباينة كما في البحور المركبة.

-2إن الفرق بين الشاعر المبتدئ والمتمكن يكمن في أن الوصف بـ"حمار الشعراء" ينطبق تحديدا على الشعراء المبتدئين، الذين يمتطون الرجز بسهولة وينظمون عليه دون عناء، فينتجون شعرا رتيبا مكرورا. أما الشاعر المتمكن، فإنه يجد في الرجز تحديا حقيقيا: كيف يخرج من فخ التكرار والرتابة؟ كيف يصنع التميز من بحر يبدو بسيطا؟ وهذا هو "الوعر" الذي يواجهه.

ويبدو أن المعري كان يقصد بالوصف الاستخدام الرديء للرجز، لا البحر في جوهره. فهو يهاجم الذين يتخذون الرجز مطية سهلة دون إتقان، وليس البحر بذاته.

-3 إن التشكيلات الكثيرة: سبب القوة وسبب السهولة معا فكثرة التشكيلات في الرجز هي وجه العملة نفسه:

من جهة، هي قوة، لأنها تمنح الشاعر مساحات إيقاعية واسعة.

ومن جهة أخرى، هي سبب السهولة، لأنها تتيح للشاعر أن يتنقل بين الصور دون أن يلتزم بصورة واحدة صارمة، فتتسامح معه القصيدة.

فالشاعر المبتدئ يستفيد من هذا التسامح، فينظم على أي صورة من صور مُسْتَفْعِلُنْ دون عناء. أما الشاعر المتمكن، فيواجه تحدي اختيار الصورة الأنسب، وتنويعها داخل القصيدة الواحدة دون إخلال بالوزن ، وهذا هو الوعر الحقيقي.

-4 إن الرجز ليس عن المعري من"الشعر الرفيع"، وهذه رؤية نقدية تصنيفية من رهين المحبسين،وليست وصفا للقيمة المطلقة. فالمعري يرى أن الرجز، بكثرة جوازاته وسهولة نظمه، أقرب إلى النثر المسجوع منه إلى الشعر المحكم. وهذا موقف يذكرنا بتقسيمات النقاد القدماء للشعر إلى "شعر" و"رجز". لكن هذا لا يمنع أن يكون الرجز - في أيدي المبدعين - شعراً رفيعاً. وقد أنتج الرجز عبر التاريخ العربي قصائد خالدة، في المدح والهجاء والرثاء والحكمة.

رابعا : جدلية السهل الممتنع

الرجز بحر جدلي بامتياز. فهو بحر الأضداد لكونه:

-قويا في إيقاعه، وعرا في تشكيلاته، سهلا في نظمه.

- مطية للمبتدئين، محكا للمتمكنين.



-حمارا الشعراء في نظر بعض النقاد، فرنسا مجلى في أيدي العباقرة الفحول.

وهذه الجدلية ليست عيبا في البحر، بل هي طبيعته، وهي ما يجعله بحراً مفتوحاً على كل المستويات. فمن يريد الارتجال والسهولة يجد فيه بغيته، ومن يريد الإتقان والإبداع يجد فيه تحديا.

ووصف المعري له بـ"حمار الشعراء" ليس إهانة مطلقة، بل هو وصف نقدي لاستخدامه الرديء، ولأنه البحر الأكثر تسامحا مع المبتدئين. لكنه في الوقت نفسه اعتراف غير مباشر بقوته: فالحمار – في الثقافة العربية – مطية رحبة، تحمل أثقالا، وتقطع مسافات، وهي صفات تنطبق على الرجز بامتياز.

خاتمة

بحر الرجز يظل أحد أعجب البحور الشعرية العربية، لأنه يجمع بين البساطة والتعقيد، بين السهولة والوعورة، بين أن يكون "حمار الشعراء" وأن يكون الفرس المجلي. وهذا التناقض ليس تناقضا حقيقيا، بل هو تعبير عن ثراء هذا البحر وقدرته على استيعاب مستويات متعددة من الشعراء. فمن ينظر إلى الرجز من بعيد يراه بحرا سهلا ممتهنا، ومن ينظر إليه من قريب – ومن داخل تجربة النظم عليه – يكتشف عوالم من الإمكانات والتحديات.

وربما كان المعري، في وصفه للرجز بـ"حمار الشعراء"، يقصد تحديداً استخدامه الرديء، أو النوع الدون منه (المشطور والمنهوك)، وليس البحر في جوهره. والدليل أن المعري نفسه -على الرغم من موقفه النقدي - لم يخل شعره من نظم على الرجز، مما يشير إلى أن علاقته به كانت علاقة ناقد لا علاقة محارب.

وهكذا، يظل بحر الرجز درة من درر الشعر العربي، تجمع بين السهولة والإباء، بين أن يكون مطية للجميع وأن يكون مضمارا للفحول. وهو – في النهاية – بحر يعكس طبيعة الشعر العربي نفسه: بحر متسع، متعدد المستويات، يصلح للعامة والخاصة، للمبتدئين والمحترفين، للسهل والممتنع.

المَجرى



مصطفى لمودن



على غرار عادتي التي دأبتُ عليها كل صبيحة يوم أحَد، ارتديتُ لباسا رياضيا خفيفا، وخرجتُ من منزلي أجوبُ شوارع المدينة التي تكون شبه فارغة في هذه الأثناء، سوى من قِلّة، حيث أصادف بضعة أشخاص هنا وهناك، كمن يتمشّى مثلي أو يجري.. وأحيانا أتقاطع في طريقي مع كوكبة من الشبان، وهم في جَرْي أو هَرْوَلة قاصدين مَلعبا وكرتهم معهم. كما تظهر لي نسوة يجرين أو يتمَشّيْن، كل حسب سِنّها وليّاقتها.

أسير في شارع مُتّسع، رأيت أمامي، من خَلْفِيّتِها، شاحنة كبيرة الحجم، مُتوَقّفة على غير المعتاد وبمحاذاتها ثلاثة أشخاص، لمّا اقتربت منهم، بدا لي من نظراتهم كأنهم ينتظرونني، على مُحيّاهم ما يجمع بين ابتسامة وترقّب! ما أن وصلتُ إلى جانبهم، حتى بادرني أحَدُهم بخطاب لبق فيه تَرَجّ:

ـ السلام عليكم، آ الشريف! لباس عليك؟

لم يُمهلني لأجيبه، أضاف:

ـ ابْغَيْناك تْخْدَم معنا، اتْعاوْنا، وانْخْلْصوك. ماشي شي تمارة بزّاف! نَستخرج أثاثا من هذه الدار، ونضعهَ في الشاحنة.

التفتّتُ يمينا، فيلا راسية بين عمارات عالية! استغربت. وقبل أن أنطق بكلمة، تحدّث الرجل بما يُشبه الاستعطاف:

ـ نعطيك مائتي درهم، وها نحن نَنتظر آخرين من المارة، لم نجلب معنا اليوم عمالا.

قلت مع نفسي، أنقل معهم الأثاث، بذلك كأنني أتريّض!

وافقتُ، فطلب مني الإنتظار إلى جانبهم، وقد فَهمتُ أن المُتحدّث هو السائق وقد استقطب من الشارع الشخصين الآخرين قَبْلي. إذا عمّتْ هانَت إذن!

بعد عشر دقائق أصبحنا ستة، دعانا السائق الذي هو المُسيّر لِما ينتظرنا من شغل لِنتبعه، قطعنا حديقة صغيرة، فَتح باب البناية، وقف في بهو واسع، وطلب منّا الاقتراب، تَحلّقنا حوله كأنه مُدرّب مصارعة، خاطبَنا بنبرة رئيس ورشة فِعلي:

ـ ما تبقى من أثاث هذا المنزل غالي الثمن، وقد نَقّلْنا نصفه أمس، وهناك استعجال للإفراغ، لا يهم أن ننقل كل شيء اليوم دفعة واحدة، هذه الفيلا ينتظرها الهَدْمُ.

ثم حدّد لنا خطة العمل، نبدأ أولا بما تبقى من الأفرشة. وأواني الطبخ لها صناديق خاصة. وكل ما هو بمثابة تحف من فضة ونحاس وزجاج نضعه جانبا في البهو. وهو مَن سيتصرف ويقرر ما يليق بها. ومرة أخرى ألح على الحذر والعِناية بكل شيء.

مَلأنا ثلاثة أرباع الحاوية الكبيرة للشاحنة من الباب الخلفي ذي المصراعين، وثبّت السائق بمساعدة أحدنا دعائِمَ من حديد خلف الشّحنة، وبذلك انتهينا مما هو أفرشة. ثم أخذ منا تجميعُ الأواني وقتا وجهدا، وقد عرضناها كاملة بالبهو، حتى إنه لم يتبق منه سوى مَمرّين، وأية خُطوة غير مُتّزنة تكون عواقبها وخيمة..!

بَهرني لمعانُ الفضة والنحاس والبلار، وقد صيغت كل مادة على أشكال أنيقة!

انتبه السائق لِتعَبنا الظاهر، خاصة ونحن لسنا عُمّالا حقيقيين لديهم دُربة وخبرة، لكنه ترجّانا لِنُتمِم شُغْلا آخرَ رآه غير مُتعِب، وهو أن نُزيل الستائر واللوحات المُعلّقة على الجدران، وأمَرَ اثنين منّا كي يجلبا ما يشبه صناديق خشبية، كانت مُسنَدَة على جدار سور الحديقة لم أنتبه لوجودها.

كلما جاءه أحدُهنا بلوحة، أو عاملان اثنان يتعاونان على أخرى كبيرة بإطار بارز، يختار لها مكانها المناسب، وهو فجوة صغيرة داخل صناديق الخشب، يَدُسّها فيها بكامل العناية والرعاية.

ظللنا نتناوب على استعمال سُلّمين من الألمنيوم لِنَزْع كل لوحة، قبل أن ننتهي صعد ثلاثة إلى الأعلى يفتشون كل مكان وركن، حتى السطح بإلحاح من رئيسنا، بقيت في السّفلي أجول ببصري الأرجاء، وإذا بي أرى لوحة بورتريه صغيرة على يمين الباب المُؤدّي إلى الحديقة ومنها إلى الشارع، اقتربتُ أكثر، ليستْ على عُلوٍّ مرتفع، يمكن لأي شخص بقامة مناسبَة لمْسَها. الوجه المرسوم بالرصاص كأنني أعرف صاحبه، غالبا كان يظهر على شاشات التلفاز التي لم أعد أشاهدها.

استعملت صندوقا خشبيا فارغا، حتى أتمكّن من مواجهة اللوْحة وشَدّها بقوة، لما أحْكمْتُ يَدَيّ عليها، لامَستْ أصابعُ يَدي اليُمنى شيئا ناتئا لاصقا خَلْفها، التفتت حَوْلي، رأيتُ شخصين مُتكبّيْن على عملهما وهما يوثقان اللوحات داخل التجاويف، أدخلت يدي أكثر، شيء غير عادي، صعدت بأصابع يدي وأنزلتُها مُتَلَمّسا، إنه ما يُشبه كتابا أو حُزمة أوراق نقدية ملفوفة بالورق. تأكدت مرة أخرى من أنه لا أحد يُراقبني، نَزعْتُ اللوْحة من الحائط، وبسرعة انتشلتُ من خلفها ذلك الشيء، دَسَسْتُهُ تحت حزام لباسي الرياضي، وجررت قميصي إلى الأسفل.

حَمّلنا صناديق اللوحات وبعضا مما سمّاه السائق التحف النفيسة إلى الصندوق الكبير للشاحنة، في ذلك الربع المتبقي وضعنا كل شيء في مكانه، وقد شدّه السائق بأربطة إلى خرم بالإطار الحديدي. ناولنا أجرَتنا وانصرفنا.

أكملتُ طريقي كي أبتعد عن المكان، وفي نيتي العودة من حيث أتيت، لكن من المنعرج القادم. أتحسس كل مرة ما تحت حزامي، وأحرص كي لا ينزلق، وصلتُ إلى شارع مُنْحَدِر تَحُفّه الأشجار من كل جانب، تَوَقّفتُ متواريا خلف جذع شجرة، أخرجت ذلك الشيء من تحت حزامي، أزلت غلافه الورقي، وجدت جواز سفر بلون أحمر غامق باسم إحدى دول الاتحاد الأوربي، فتحته، هناك نفس صورة البورتريه وبيانات عن صاحبها، بفارق بسيط وهو حُدوث تحوّل في الملامح بعامل الزمن، لم أستطع النظر إلى العينين البرّاقتين.

التفتت يمينا ويسارا، ظهر أمامي على الرصيف غطاءٌ حديديٌّ لبالوعة الصرف الصحي، من إحدى فَتحاته أدخَلْتُ ذلك الجواز ودفعته بقوة، يَصِلني صَوْتُ تدفّق سوائل المدينة وهي تَنْسَكِبُ في المجرى نحو الأسفل.



مصطفى غلمان

في الجهة التي لم يصلها اليأس

1 ـ كأن السؤال ينفلت من بين يدي في عصف الماء المنهمل، فأعبر ولا أعبر، وأصل إلى القادم وقد سبقته ندبة الغياب؛ ...
هناك، حيث لا أجد لأثري مكانا في مستقبلٍ مجذوم قبل أن يولد.

2 ـ ما لهذا الوقت يتحرر من عرائه الآبق، ويسخر من أحلام الرعاة؟ كأنه لا يكتفي بأن يسرق من العمر أيامه، وإنما يريد أن ينتزع من الروح قدرتها على تسمية ما فقدته. وربما ينظر غاصب العمر إلى ما يتردى تحت لباس العجز، فيبذر يأس الحياة لمن شاء أن يغلق طريق السعادة، ثم يمضي كأن الخراب قدرٌ لا يحتاج إلى شاهد.

3 ـ لكنني ما زلت أجهل إن كان شعري سيحبل بما تبقى من معاني الخلود؛ فالقصيدة لا تنقذنا من الموت، وإنما تؤجل سقوطنا في النسيان. وربما كان الشعر آخر ما يظل واقفا حين تتداعى الجهات، لا لأنه يعرف طريق النجاة، وإنما لأنه يمنح للضياع اسمًا، وللغياب أثرًا، ولما انكسر فينا هيئة يمكن للذاكرة أن تلمسها.

4 ـ لقد تعلمت أن العمر لا يُقاس بما استهلكناه من الأيام، وإنما بما تركته الأيام فينا من ندوب قادرة على الكلام. وأن السعادة، حين تتأخر، لا تأتي دائمًا لتكافئ انتظارنا؛ قد تأتي متخفية في هيئة معنى صغير، أو كلمة نجت من حريق الذاكرة، أو وجهٍ عبرناه ذات زمن ولم ننتبه أنه كان يودعنا.

5 ـ لهذا لا أريد من القادم وعدًا. يكفيني ألا يكون قبرًا آخر لما لم أقله. يكفيني أن تظل في اللغة نافذة واحدة مفتوحة على احتمال لا أعرفه، وأن يبقى في القلب متسعٌ لذلك الشيء الغامض الذي نسميه أملا، مع أننا نعرف، في سريرة الحكيم، أن الأمل ليس يقينًا بالمستقبل، وإنما مقاومة صامتة لفكرة أن المستقبل قد حُسم قبل أن نصل إليه.

6 ـ ولعل أقسى ما يفعله الزمن بنا أنه يقنعنا بأن ما مضى هو الحقيقة الوحيدة، فيما الحقيقة، في جوهرها، ليست إلا ما نجرؤ على إنقاذه من الماضي. لذلك أعبر، ولا أعبر؛ أحمل معي ما يكفي من الغياب لأعرف أنني كنت هنا، وما يكفي من الشعر لأشك في أن النهاية قادرة على إغلاق المعنى.

7 ـ فإذا كان لا بد من موتٍ يجيء، فليجدني واقفا في الجهة التي لم يصل إليها اليأس بعد؛ وإذا كان لا بد للقصيدة أن تكون آخر ما أملك، فليكن موتي مؤجلا في سطرٍ لم يُكتب بعد.

8 ـ أنتِ والحرب سيّان؛ تخرج من هاوية لتلج خندقا، ومن فم الخطر إلى فوهة بندقية. فكيف لا تمضي إلى حربٍ تحمل اسمك، وقد ادّخرتَ لها قصيدةً مشبعة بالإصرار والتربّص، لتدهس بدباباتك صدور الفقر، وتسوّي هشاشة المنبوذين بأرضٍ لا تتذكر أسماء ضحاياها؟
لا تقل إن العشيقة التي أشهرتها القصيدة لا تنحني، ولا تمنح ضحكاتها للعابرين؛ قل إن غرفة الذكريات تُجدّد موتها كل ساعة، وإن حديقة الأحلام غدت مسرحا لنكاتٍ جوفاء، وشهقاتٍ ذابلة لا تجد في الهواء سوى صدى انكسارها. لا شيء يغسل، في نبع الهوى، عارا استأنس غفلته، ولا شيء يردّ إلى القلب براءته بعدما اتخذ من الخراب حجة للحياة.
أنت والحرب سيّان؛ غير أنك لا تكره في الموت سوى غفلته الأخيرة، تلك التي يندسّ فيها كاتم صوت حقير، ليختصر العمر في رصاصة، ويختزل الحقيقة في صمت الضحية. كأنما تخشى أن تموت، لا لأن الموت ينهيك، وإنما لأنه قد يأتيك بلا قصيدة، بلا ذاكرة، وبلا فرصة أخيرة لتكتشف أن الحرب التي ذهبت إليها كانت، منذ البدء، تقيم فيك.

9 ـ كنت أحلم بنوبل للآداب، حتى لو كان ثمنها أن أذبح قصائدي وأفكاري الفلسفية على مسلخ النكوص، وأن أستبدل بقلق الحقيقة طمأنينة الاعتراف. .
لعلّ الحلم في جوهره، لم يكن سوى فرار إلى أقصى ما يخيفني: أن أرى العالم من خارجٍ يقيني، وأن أكتشف أن البصيرة نفسها قد تكون ضرباً من العمى حين تستسلم لإغراء المجد.
ربما كانت الحقيقة تغفل عن أحلامي، أو تتوه في زحام الحشود، أو تضيق رؤيتها حين تمرّ بمحاذاة جحور الحاسدين. .
وربما كنت أنا الذي أبحث عنها في الجهات الخطأ، وأنتظر منها أن تنصف ما لم أتعلم بعد كيف أنقذه من خيبته. اتركوا لي، إذن، هذا النبيذ المعتّق، البارد كذاكرة أسيءٍ استعمالها؛ لعلي أرفع منه سحابة لعائلة السماء الكذوب، وأقيم في بياضها المؤقت عزاءً لما لم يتحقق.
أو دعوني أنتظر عمراً كاملاً، لا لأستردّ ما ضاع من أشيائي فحسب، وإنما لأتعرف إلى صورتي في مرآة الفقد؛ لأجمع دموعي التي انهمرت تحت وابلٍ من غرابات عابرة، وأتبيّن أيّها كان بكاءً على العالم، وأيّها كان رثاءً لرجل صدّق، طويلاً، أن الاعتراف سيمنح أحلامه حقّ الوجود. فالخسارة الأشدّ قسوةً أن تبلغ المجد وقد فقدتَ الطريق إلى نفسك، وأن تنال جائزة العالم بعدما تكون قد دفعتَ، من روحك، الثمن الذي لا تعوّضه جائزة.

10 ـ كما ينصح صلاح فايق الشعراء، واصل المشي في أرض لا تعرفها؛ فقد يقودك التيهُ إلى سرير عريض، وقد يمنحك المجهول ما بخلت به الذكريات التي حفظتَ تضاريسها عن ظهر قلب..
امض، إذن، من غير وصايا يقينية، واترك لحدسك أن يختبر التحليق بعيداً عن حصادٍ لم يُنبت سوى خيبة الانتظار. فالوساوس التي استدرجتك إلى كهوفها تعرف كيف تقتطع من عبورك السادر لحظة قاتلة، وكيف تكسر الجسور التي شيّدتها نحو عودةٍ لم تعد تعنيك.
انهض بنهارك كي يجد ليلك القادم ما يستحق أن يظلمه؛ ألبس عواطفك النبيلة شيئاً من العبث، فالحياة لا تمنح مفاتيحها لمن يبالغون في صيانة أرواحهم من الخدش. وليس كل الشعراء ناجين بفضل أخلاقهم، ولا كل الذين حفظوا نقاءهم بلغوا ضفة المعنى. .
ثمة، في الجهات التي لم تطأها أقدامنا، شغبٌ يتربص باليقين، وثمة ذبولٌ خفيّ ينتزع من الأشياء فرادتها، حتى يغدو العالم نسخة متعبة من نفسه، وتصبح السخرية آخر ما تبقى من حكمةٍ لم تعد تثق بجدوى النجاة.
لا تخف من المجهول بقدر ما تخف من ألفةٍ تُدرّبك على العدم؛ فبعض الطرق لا تُفضي إلى الوصول، وإنما تكشف لك أن الوصول نفسه كان حيلة اخترعتها الرغبة لتؤجل سقوطها. امش، واكسر في داخلك ذلك الحارس الذي يريد لكل خَطوةٍ ضماناً، ولكل قصيدةٍ خلاصاً، ولكل حبٍّ خاتمةً عادلة. فما أكثر الجسور التي لا تُبنى إلا لتُترك خلفنا، وما أكثر المعاني التي لا تستعيد حريتها إلا حين نكفّ عن عبادتها.
وربما كان الشعر، في نهاية المطاف، هذا التواطؤ النبيل مع العبث: أن نواصل السير وأنت تعرف أن الأرض لا تعدك بشيء، وأن تمنح العالم ما لا يضمن لك استرداده، وأن تترك للضحكة الساخرة أن تفتح، في جدار الفناء، شقّاً صغيراً يمرّ منه الهواء. فالعدم لا يحتاج إلى عوننا كي ينتصر؛ يكفيه أن نتوقف عن المشي.

11 ـ هذه المنايا يا صديقي، ليست سوى مشروع انتقام مؤجّل؛ صاعقة تهوي على قبر حياةٍ أثيمة، وتستكمل ما عجز الخراب عن إنجازه..
أبعد حدقتيك عن شرارتها، فهي الفتنة القاصمة، والسلطة التي لا تعرف من الرحمة سوى قدرتها على الإخضاع، وأنتَ، بكل ما ادّخرت من شجاعة، لا تقوى على انتهاك جبروتها دون أن تدفع من بصيرتك ثمنا لا يُسترد.
فالعين، مهما أوغلت في فضح العتمة، لا تملك دائما نجاة من وهجها؛ وقد يكون النظر، حين يتغافل عن حدود قدره، ضرباً من الاستدراج إلى حتفٍ لا يسمّي نفسه..
ثمة طرقٌ يموت المرء في منتصفها، لا لأن نهايتها بعيدة، وإنما لأن ما رآه في الطريق ينتزع منه القدرة على العودة. عندها، لا يبقى الغياب مسافةً تُقطع، ولا الرجوع احتمالاً يُستعاد؛ يبقى المرء معلّقاً في اللحظة التي انكسر فيها، كأنما لم يكن عبوره سوى طريقةٍ أخرى لاختفائه إلى الأبد.



في عماء المقامات.. رواية من صلصال الحروف والأصوات

على هامش رواية «شالوم شالمون» للمقارن والروائي سعيد علوش



د. حسن الطالب
جامعة بن زهر - أكادير

يمثل الدكتور سعيد علوش حالة فريدة في المشهد الروائي المغربي المعاصر، ليس فقط بسبب اختياراته الأسلوبية غير المألوفة، بل أيضا بسبب مساره المتقاطع بين موضوعات تبدو متباعدة. فمن «إميلشيل» (1980) و«كاميكاز»(210) إلى «سيرك عمار» (2008) و«تاسانو» (2007) و«مدن السكر» (2010)، ثم «لقالق آل الزفوط» (2021) وصولاً إلى روايته «شالوم شالمون» (عن دارسليكي أخوين- طنجة 2025) يقدم علوش نموذجا لروائي لا يستقر على نمط واحد، بل يجعل من التنقل بين الثقافات والأزمنة والأجناس الأدبية مشروعه الضمني.

إذا كان النقاد في الأغلب يفتشون عن «وحدة المشروع» في التجربة الروائية، أي عن الثيمات المتكررة أو الرؤية الثابتة التي تمنح أعمال الكاتب تماسكها الداخلي، فإن تجربة سعيد علوش تبدو أكثر تعقيدا من هذا التصور. فالوحدة عنده لا تتحقق عبر التكرار أو الاستقرار داخل منطقة موضوعية أو جمالية بعينها، بل تتأسس من خلال الانفتاح الدائم على الاختلاف. هكذا يغدو التنقل بين الأجناس والخطابات والعوالم الثقافية لا عرضا جانبيا في مشروعه، أو ترفا مطلوبا في حد ذاته، وإنما هو جوهر هذا المشروع نفسه. لذلك يمكن القول إن علوش يؤسس وحدته ضد الوحدة بمعناها التقليدي؛ إذ يجعل من التحول المستمر ومن مقاومة التنميط مبدأ للكتابة.

يزداد هذا المعطى وضوحا إذا استحضرنا الخلفية المعرفية للرجل بوصفه ناقدا مقارنا قبل أن يكون روائيا. فقد أتاحت له دراساته في الأدب المقارن، واطلاعه الواسع على الآداب العالمية، أن ينظر إلى الرواية بوصفها فضاء للحوار بين الثقافات لا مجرد مرآة لواقع محلي مغلق. لذلك تتجاور في نصوصه المرجعيات المغربية والعربية مع أصداء من السرد الغربي واللاتيني والآسيوي، وتتقاطع الذاكرة الشخصية مع التاريخ الجماعي، كما تتداخل السيرة الذاتية مع المتخيل الروائي في بناء يصعب إخضاعه لقوالب جاهزة ومنمطة.

وليس من المبالغة القول إن شغفه الدائم بالقراءة ومتابعته النهمة للتجارب الروائية العالمية أسهما في تكوين حساسية سردية ترفض الحدود الصارمة بين الأنواع والأساليب. فالرواية عنده ليست شكلا مكتملا ينبغي الامتثال لقواعده، بل مختبرا مفتوحا على التجريب وإعادة تركيب المواد الحكائية والثقافية. ومن هنا حضور التراث الشعبي والأسطورة والحكاية الشفوية إلى جانب المرجعيات الفكرية الحديثة، وحضور السخرية والهزل إلى جانب التأمل الجاد في قضايا الهوية والذاكرة والتحولات الاجتماعية.

لذلك يبدو عمله الأخير امتدادا طبيعيا لمسار طويل من الكتابة التي راهنت على التعدد بدل التجانس، وعلى الحوار بدل الانغلاق. وإذا كان ثمة خيط ناظم يجمع بين أعماله المختلفة، فإنه لا يكمن في وحدة الموضوع أو الشكل، بل في هذا الوعي المقارني العميق الذي ينظر إلى الثقافة باعتبارها فضاء للتفاعل والتلاقح المستمرين. وهكذا يصبح التنوع الثقافي عند علوش ليس مجرد مادة روائية، بل رؤية للعالم ومنهجًا في الكتابة معا.

في روايته الجديدة «شالوم شالمون» اختار الروائي بناء روايته في شكل مقامات، غير أن هذا الاختيار لا يمكن اعتباره مجرد استعادة شكلية لجنس المقامة التراثي، ولا محاكاة مباشرة له، بل هو أقرب إلى إعادة تشكيل إبداعية لهذا الجنس الأدبي داخل أفق روائي معاصر. فالمقامة عند سعيد علوش لا تحتفظ إلا ببعض آثارها البعيدة، مثل النزعة اللغوية الساخرة، وتعدد الأصوات، واللعب على الحكي والاستطراد، لكنها تتحرر من بنيتها الكلاسيكية القائمة على البطل الثابت والراوي المتكرر والحكاية المغلقة. لذلك يمكن النظر إليها بوصفها تناصا إبداعيا مع المقامة التراثية يعيد توظيف آلياتها الجمالية في سياق روائي جديد، حيث تتداخل الرواية بالأسطورة والسرد التاريخي والكرنفال الثقافي.

ما يميز الرواية عن غيرها من الأعمال التي تتناول الوجود اليهودي في المغرب هو أنها لا تقدم التنوع الثقافي بوصفه «موضوعا» يناقش، بل بوصفه بنية سردية يعيش فيها النص ويتنفس. فنحن لا نجد هنا فصلا عن اليهود وآخر عن المسلمين وثالثا عن الأمازيغ، بل نجد العيش المشترك متجسدا في لغة النص نفسها؛ فالراوي ينتقل من الملاح اليهودي إلى الزاوية العيساوية داخل الجملة الواحدة، وتتقاطع أسماء شالومون وهاروت وماروت والغوليم وعاشوراء وصايح الغزاوي... في نسيج حكائي واحد، كما تمتزج المصادر التلمودية بتفسير فخر الرازي، والأساطير الكنعانية بالحكاية الشعبية المغربية. وبهذا المعنى، لا يصبح التنوع الثقافي مادة للحكي فحسب، بل يتحول إلى مبدأ بنائي يحكم حركة السرد وتشكيل الشخصيات وإنتاج المعنى، وهو ما يجعل المقامة لدى علوش فضاءً للتهجين الثقافي أكثر منها استعادة لنموذج تراثي جاهز.

هذا المزج لا يعكس فقط واقعا مغربيا كان فيه اليهود جزءا من النسيج اليومي (الملاح، الحاخام، آل صراف، أعياد الفصح)، بل يعكس أيضا رغبة في تجاوز النظرة «الموضوعاتية» للاختلاف. فالتنوع عند علوش ليس شيئا يُحكى عنه، بل شيء يُحكى به.

يمكن قراءة هذه المقامات التي تتشكل منها مادة الرواية كاستجابة متأخرة لأسئلة ظهرت في أعمال علوش السابقة، وكأنها تلخيص ساخر لكل ما كتبه: فبينما كانت الكتابة الروائية في «إميلشيل» و«كاميكاز» تتخذ طابعا وجوديا متشظيا، نجد الروائي يبحث عن بطل يفك عقدته مع العالم ليصير في هذه الرواية، هو نفسه مشكلة: فشخصية الشرجبان ترفض تمثيل دورها، والغوليم كائن غير مكتمل، وداهش بن الدمرياط جني معتقل لا يموت ولا يحيا مما يمثل استمرارا في البحث عن بطل ما بعد حداثي، لكن بالسخرية الموجعة.

وإذا كانت روايتا «سيرك عمار» و «تاسانو» قد كشفتا مبكرا عن ميل سعيد علوش إلى تحويل العالم الروائي إلى فضاء كرنفالي تتجاور فيه الشخصيات الهامشية والأصوات الساخرة والمشاهد العبثية، فإن هذا المنحى يبلغ في رواية «شالوم شالومون» درجة أكثر اتساعا وتعقيدا. فالشخصيات هنا لا تتحرك داخل حبكة تقليدية بقدر ما تؤدي أدوارها داخل سيرك ثقافي مفتوح؛ ديك عملاق، وزرافة، وفيلة خرافية، وجن وشياطين وحاخامات وفقهاء ومهرجون، جميعهم يتقاسمون خشبة سردية واحدة لا تعترف بالفواصل بين الأسطورة والواقع أو بين المقدس والهزلي. وكأن الكاتب يستعيد الروح الكرنفالية التي طبعت أعماله السابقة، لكنه يمنحها هذه المرة أفقا حضاريا وتاريخيا أوسع، يجعل من الرواية نفسها عرضا دائما لتصادم الثقافات وتجاور الذاكرات.

تواصل الرواية هذا الاشتغال على المكان ولكن في مستوى أكثر رمزية. فأورشليم لا تظهر باعتبارها مدينة محددة المعالم، بل باعتبارها علامة متحولة تتعدد أسماؤها وصورها ودلالاتها؛ فهي أورشليم الدولي، وأورشليم هلال خصيب الشرق، وكرنفال أورشليم، بما يجعلها فضاء متخيلا يستوعب طبقات متراكمة من التاريخ والأسطورة والذاكرة الجماعية. هكذا ينتقل علوش من المدينة بوصفها مجالا للتخييل في مدن السكر (مدن سوس تحديدا) إلى المدينة بوصفها استعارة ثقافية كبرى في شالوم شالومون، حيث يغدو المكان نفسه نصا مفتوحا على التأويل، تماما كما تغدو الهوية حكاية متعددة الأصوات لا يمكن اختزالها في تعريف واحد أو أصل واحد. هكذا تبدو المقامات وكأنها مرآة ساخرة لكل ما سبق: تعيد استخدام الزخم الثقافي واللغوي الذي بناه علوش في أعماله السابقة، لكن هذه المرة بدون التزام بسرد تقليدي أو شخصية مركزية ثابتة.

وربما يكون الدكتور سعيد علوش، بقفوله على نفسه باب الكتابة «الجادّة» التقليدية، يحاول أن يقول شيئا بسيطا لكنه صعب: أن المغرب، بكل تناقضاته وتداخلاته، لا يروى بشكل مباشر. وأن أفضل وسيلة للحكاية عنه هي أن تشبهه: متعددة، هجينة، غير مكتملة، وأحيانا سخيفة إلى حد العبقرية.

والحقيقة أنه ليس من السهل قراءة مقامات سعيد علوش دون خلفية ثقافية مقارنية تأويلية. فمنذ بداية المقامات يشعر القارئ أنه يلج عالما لا يلتزم بقوانين السرد التقليدي: راو اسمه «المقرئ»، وشخصية ترفض أن تكون بطلا، وروائي يتفاوض مع حاخام يهودي في ملاح مكناسة القديم، وعقد فاوستي يمزج بين القبالة والسحر البابلي، ولازمة «بوه بوه» التي تقطع كل خطاب جاد. هنا لا تغدو الرواية رواية بالمعنى المتعارف عليه. إنها أشبه بسيرك ثقافي لا ينتهي، أو بمقامات حديثة تتيه بين الأزمنة والأمكنة واللغات واللهجات والتعابير المسكوكة، عامية كانت أم فصيحة.

الشخصية المحورية في هذه المقامات



هي الغوليم الحيرموتي، ذلك الكائن الأسطوري من التراث اليهودي، الذي يصنعه الحاخام من تراب وحروف، ويكتب على جبهته كلمة Emeth . وعند محو الألف الأولى، تبقى Meth (موت)، فيعود الطين إلى طين. ولا أظن إلا أن علوشا هنا يحوّل هذا الكائن إلى استعارة للكاتب نفسه: مخلوق من حروف، غير مكتمل، قابل للمحو. وفي أحد المشاهد، يحمل الغوليم سكينا ويطالب مبدعه بقتله، إشارة إلى علاقة الكاتب بنصه، حيث النص قد «يقتل» مؤلفه أو يتمرد عليه.

ما يميز هذه المقامات هو أنها لا تتحدث عن التنوع الثقافي بوصفه موضوعا، بل تجعله بنية تعيش فيها اللغة نفسها، فالراوي يتنقل بين الملاح اليهودي والزاوية العيساوية في نفس الجملة، بينما الحاخام يتجادل مع الفقيه والجن شمهورش ومرجانوش يتحدثان العربية المغربية الدارجة، ثم إن صلوات السيناغوغ تمتزج بأدعية العيساوة وسحر هاروت وماروت البابلي يلتقي بصناديق سحرة بهلا أو حتى سوس (ص 18) مع «الخط الزناتي» المنسوب للنبي إدريس، فضلا عن حكايا وتواريخ منسية «لإسرائيليات وهب بن منبه وكعب الأحبار وكل منحولات الأحاديث والأنساب والمزامير (ص70) وتناقلها ابن كثير وابن عباس وابن مجاهد وابن قتادة (ص 15). هذا المزج لا يهدف إلى مصالحة بين تراثات ثقافات وتعابير ثقافية، بل إلى كشف التمثلات المتبادلة بين الثقافات، وسخرية الراوي من كل أشكال القداسة، يهودية كانت أم إسلامية أم أمازيغية. ففي النص، لا أحد يحتفظ بهيبته: الحاخام يُسخر منه، الفقيه يُسخر منه، الجن يُسخر منهم، والكاتب نفسه لا يسلم من سخرية شخصياته.

ولعل أبرز تجليات هذا التنوع هي شخصية ليليت، الزوجة الأولى لآدم، التي تقدم نفسها في أحد المشاهد كملكة الشياطين، وتعترض على التصنيفات الجاهزة: «يقولون عني ليليت العبرية أو ليليت الإكادية أو ليليت العربية، مع أنني لا أعني الظلام أو عاهرة ليل. كنت الزوجة الأولى لآدم، رافضة سيطرة علي، فتمردت وهربت منه» (ص 36). حضورها يكسر الثنائية الذكورية/الأنثوية في التراث، ويقدم نموذجا للأنثى المتمردة التي تطرد من السرد الرسمي.

في جزء حاسم من المقامات، يتحول النص فجأة إلى محاكاة ساخرة لمؤتمر أكاديمي/سياسي «المناظرة الكبرى».(ص: -72 73) التي ترأسها شخصية ساخرة تدعى رودانيسكو (كبير مستشرقي شرق المتوسط) حيث تناقش قضايا كبرى بجدية مفرطة تفضح نفسها بنفسها: أين يقام الاحتفال بالألفية الأولى قبل الميلاد؟ في سبأ اليمن أم أورشليم أم ظفار؟ هل كانت بلقيس من جن أم من إنس؟ هل نسلها مرتبط بـ«الفلاشا» اليهود في إثيوبيا؟ كيف نوزع تراث شالومون على شعوب المنطقة؟ الشعارات البراقة للمناظرة تسخر من خطابات التمجيد السياسي: «التاريخ لا يعيد نفسه»، «البطولات قاتلة ومقبولة»، «لا لابن جلا واطلاع الثنايا». وتستحضر شخصيات التراث كشهود وهميين: ابن كثير، الجاحظ، الزمخشري، ابن حزم، وهب بن منبه، بل وابن بطوطة الذي يُستشهد بقوله إن سكان ظفار «يشبهون البربر» (أمازيغ شمال إفريقيا).

والعبارة المفتاحية التي تختزل روح المناظرة كلها هي: «الحكاية ولا شيء غير الحكاية». لا حقيقة موضوعية في التاريخ، وإنما هي حكايات تتناسل وتتوالد، والسرد هو السلطة الوحيدة. إن من يملك الحكاية يملك الهوية والشرعية. وهذا هو جوهر المشروع الروائي لعلوش بأكمله.

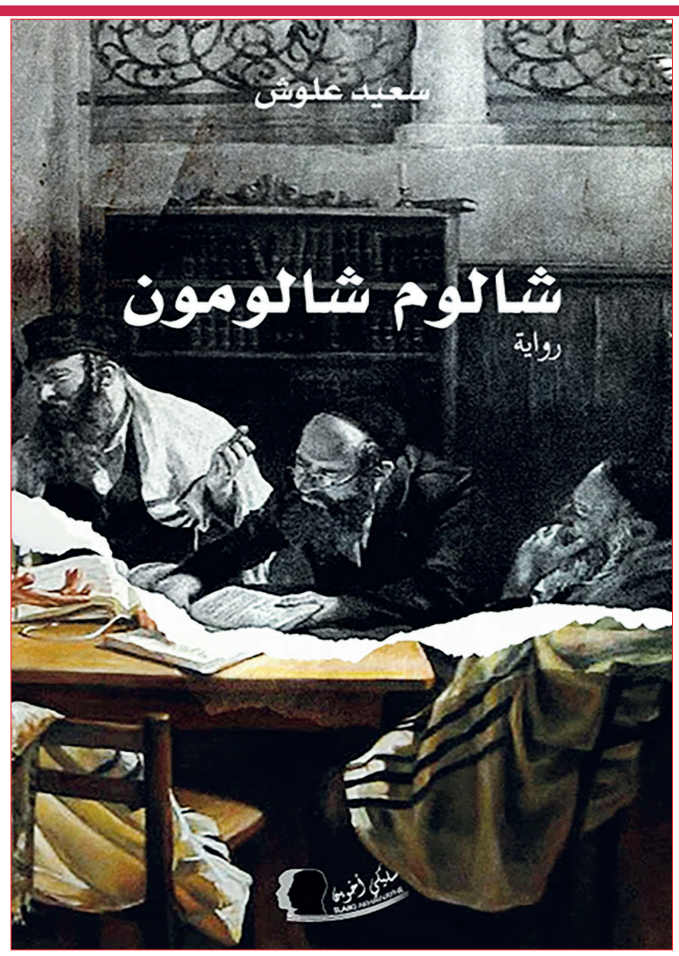
«بوه بوه»: طقس لغوي ضد القداسة

تتكرر عبارة «بوه بوه» في النص بشكل شبه جنائزي، وتصاحب لحظات الدهشة أو السخرية أو الإحباط. هذا التكرار يحول العبارة من مجرد تعجب دارج إلى طقس لغوي يمثل موقف الراوي من خطاباته الخاصة: لا شيء جاد إلى درجة التقديس، وكل شيء يمكن أن يصبح مادة للسخرية، بما في ذلك السخرية نفسها.بوه بوه» تظهر في سياقات متعددة: للسخرية من سذاجة البعض («بوه بوه على غنى الزغابية!»)، للسخرية من الطقوس الدينية («بوه بوه على إسرافيلية طقوس تمدد لتعدد»)، للسخرية من السحرة («بوه بوه على سحرة هاروت وماروت بابلية»)، وللسخرية من الأبطال المخلوعين («بوه بوه على الأبطال الحرامية يهشون لحم مشغله!»). هذا الاستخدام يجعل «بوه بوه» بمثابة توقيع صوتي للراوي، علامة على أن ما يقرأه القارئ ليس خطابا جادا يطلب التصديق، بل عرضا ساخرا يطلب المتعة والتفكيك.

في أحد المقاطع الحاسمة، يعلن الروائي صراحة أنه وجد في «سحر التخييلات» كل ما يريده لكتابة روايته. أي أن الكتابة نفسها تُفهم هنا كعمل سحري من نوع خاص: استحضار عوالم (أورشليم الشرق في المغرب) عبر تركيبات حروف وكلمات. «الحروفيون وحدهم من يعزمون على الأرواح في كل ذرة رمل (ص52) «.وهكذا تتداخل في النص الكتب الصفراء: شمس المعارف الكبرى، غاية الحكيم للمجريطي، كتاب الخلق القبالي، الباهير للحاخام ناحونيا، إلى جانب مراجع تاريخية وأنثروبولوجية جادة (ابن خلدون، البكري، ليون الإفريقي). كلها تُستدعى ليس كمراجع أكاديمية، بل كمواد خام لسردية جديدة لا تؤمن بفصل الحقيقة عن الخرافة، ولا بحدود صارمة بين الأدب والسحر والتاريخ.

في الرواية سخرية مفرطة من كل شيء وصلنا من التراث سواء تعلق الأمر بالمعتمَد أم بالهامش وما يميز السخرية لديه في نظري أنها ليست مجرد أداة بلاغية أو نزوة أسلوبية عابرة، بل منهج كامل في التفكير والكتابة. فالنص لا يسخر من شخصية بعينها أو فكرة محددة، بل يسخر من كل شيء دفعة واحدة: من التراث الديني (يهوديا كان أم إسلاميا)، ومن السحر والكهانة، ومن السياسة والجامعة العربية، ومن الأكاديميات والمؤتمرات الدولية، ومن الكتابة نفسها ومن الروائي الذي يكتب ومن البطل الذي يرفض البطولة. وكأني بهذه السخرية الشاملة تخلق فراغا هائلا في النص: لا قداسة تصمد، ولا حقيقة مطلقة تنجو، ولا خطاب جاد يأخذ نفسه بجدية دون أن ينقلب إلى مهزلة. إنه تحطيم متعمد لكل الأصنام، ليس بدافع عدمي أو عبثي، بل لأن علوش يدرك أن أي خطاب يتخذ نفسه «حقيقة» أو «مطلقا» هو بالضرورة خطاب أيديولوجي يحتاج إلى تفكيك. وهنا تكمن قوة المقامات: لا تقدم بديلا عن الأصنام المحطمة، بل تترك القارئ في فضاء خال من اليقينيات، ذلك الفضاء الذي لا يعرف فيه القارئ إن كان ما يقرأه تراثا أم هجاء أم سحرا أم تأريخا أم مجرد كلام ممتع لا معنى له.

عندما يحطم علوش الأصنام، فإنه لا يتخلص من حطامها، بل يلتقطها ويحولها إلى مادة



فكهة يعيد تشكيلها كيفما يشاء. فهاروت وماروت لم يعودا ملكين عذبا في بابل، بل صارا عنوانين لنكتة متكررة عن سحرة فاشلين. وشخصية ليليت لم تعد ملكة الشياطين المرعبة في الأساطير اليهودية، بل امرأة ساخطة تدخل «السيناغوغ» وتغني عن تمردها على آدم. الغوليم بدوره لم يعد كائنا طينيا مرعبا من القبالة، بل استعارة للكاتب المسكين الذي يخلقه الروائي ثم يهدده بالمحو. شالومون لم يعد ملكَ الحكمة الذي يُسخر الجن، بل رجلا تخونه زوجته «جرادة» وتسرق خاتمه. بلقيس لم تعد ملكة سبأ المهيبة، بل امرأة مشعرة الساقين يناقش «الحكماء» أصولها الجنية. كل هذه الشخصيات والمفاهيم تُسحب من سياقاتها الثقافية الجادة سحبا عنيفا (دينية أكانت، أم أسطورية، أم تاريخية) وتُلقى في سيرك علوش اللغوي، حيث لا شيء مقدسا، وحيث الضحك هو اللغة الوحيدة الممكنة للتعامل مع تراث مثقل بالتبجيل والتقديس. هكذا يصبح الموروث، بدل أن يكون سلطة قمعية تُفرض على القارئ، مادة مرحة قابلة للعب والتخييل والتشكيل، بل إن القارئ نفسه يُدعى للمشاركة في هذه اللعبة: أن يضحك مع النص على كل اليقينيات التي كان يعتقد أنها ثابتة، وأن يكتشف أن الحقيقة مجرد حكاية، وأن التاريخ مجرد خرافة أخرى، وأن السخرية ربما تكون أكثر وسائل المعرفة صدقا.

رواية لا تقرأ بل تعاش

رواية علوش لا تصلح للقراءة السريعة أو التلخيص التقليدي. إنها تشبه «لوحات الغانمة» التي يشير إليها النص نفسه (المقامة الثانية) (ص11): فهي تحتاج إلى كشوف، وصبر، ورغبة في التوهج لا في الفهم القطعي. يقدم علوش هنا رواية عن استحالة الرواية، وعن المغرب بوصفه فضاء متعدد الأصوات لا يمكن اختزاله في هوية واحدة، وعن البطولة التي تفضح نفسها بنفسها، وعن السحر بوصفه استعارة للكتابة، وعن السياسة بما هو مسرح للخرافات، وعن الهوية بما هي حكاية لا تنتهي.

لكن ما يجعل هذه المقامات فريدة حقا، ويتجاوز كونها مجرد تجربة شكلية، هو الكثافة الثقافية واللغوية التي تغلف كل جملة، بل كل اسم وكل عنوان. فالروائي لا يكتفي باستدعاء التراث «الرسمي» و«المعتمد» في المتن العربي والإسلامي (كالتفسير الكبير لفخر الرازي، أو البداية والنهاية لابن كثير، أو مقدمات ابن خلدون)، ولا يقتصر على التراث اليهودي المحكي (كالتلمود، والقبالة، وأسفار التكوين، وشمس توراة إسرافيل)، بل يمضي إلى ما هو أبعد: إلى كتب السحر والشعوذة التي كانت وما تزال تعيش في الهامش، في المكتبات «الصفراء» التي تباع عند أبواب المساجد أو المكتبات العتيقة.

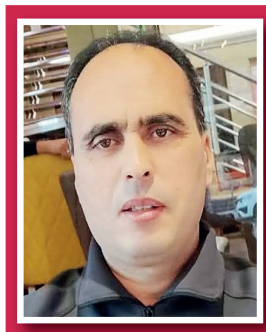
ومن ثم، نجد النص يعج بعناوين مرتجلة وحقيقية تظهر فجأة، دون مقدمة أو سياق، وكأنها ومضات من موسوعة سرية لا تتوقف: «شمس المعارف الكبرى» و«غاية الحكيم للأستاذ المجريطي»، «الدرة البهية البوصيرية» و«دقائق الأخبار عن الجنة والنار»، «الدرر الحسان عن البعث والجنان»، «الكبارت الناصعة في إخراج العقاريت»، «الفتوحات الفلكية للأقطار الشرقية»، إلى جانب «كتاب الباهير» للحاخام ناحونيا، و«شموس توراة» إسرافيل، و«معايا هوخمة» الحاخامات، ووصفات «تيكون شوفافيم» القبالية، وتراتيل سحر هاروت وماروت.

هذا الاستحضار المكثف ليس مجرد تسمية أو ذكر عابر. إنه لعب بالعناوين التراثية من نوع خاص: لعبة يعرف فيها الروائي أن القارئ العادي لن يتعرف على أكثر من 10٪ من هذه المصادر، لكنه مع ذلك يغمره بها، يدفعه إلى دوار معرفي متعمد، يخلق فجوة بين ما يعرفه القارئ وما يفترض أن يعرفه. وهذه الفجوة ليست نقصا، بل هي جزء من تجربة القراءة نفسها: أن تشعر بأنك تقف أمام مكتبة ضخمة كلها مفتوحة أمامك، لكنك لا تستطيع قراءة كل شيء، وأن كل عناوين هذه الكتب - الحقيقية والمرتجلة، الرسمية والهامشية، الإسلامية واليهودية والسحرية - تتداخل في نسيج واحد، دون تمييز بين «علم» و«سحر» أو بين «تراث معتمد» و«خرافة شعبية».

وهذا هو المغرب الذي يكتبه علوش: ليس المغرب الرسمي للأحزاب والوزارات، ولا المغرب الطقوسي للمساجد والكنائس، بل المغرب الخفي، الذي يعيش في المكتبات الصفراء وفي كراسات السحر وفي وصفات العرافات وفي حكايات الجدات عن بهلا وسوس الهائمة. مغرب تتداخل فيه أسماء الجن (شمهورش، مرجانوش، أسموديوس العظيم) مع أسماء الفلاسفة (ابن ميمون، ابن رشد، ابن خلدون)، وتلتقي كتب القبالة مع تفاسير فخر الرازي، وتمتزج عبارات الإبستيمولوجيا الغربية بلهجات أمازيغية لا توجد إلا في قرى الأطلس.

هذا التهجين المتعمد، وهذا التداخل الفجائي للعناوين والأسماء من تراثات متباعدة، يخلق تجربة قراءة غير مسبوقة في الأدب المغربيلا حرج عندي في تسميتها بـ تجربة الدوار المعرفي والتخييلي، حيث لا تعرف إن كنت تقرأ رواية، أم كتاب سحر، أم موسوعة تاريخية، أم نقدا سياسيا ساخرا، أم أطروحة أنثروبولوجية عن شمال إفريقيا وربما يكمن هنا ما يتوخاه علوش من خلخلة كل البنى المتعارف عليها في السرد الكلاسيكي والحداثي. وربما يكون علوش، وهو يوصد على نفسه باب الكتابة «الجادّة» التقليدية، يحاول أن يقول شيئا بسيطا لكنه صعب: أن العالم الروائي، بكل تناقضاته وتداخلاته، لا يروى بشكل مباشر. وأن أفضل وسيلة للحكاية عنه هي تفجير كل متناقضاته من الداخل كي يصبح هجينا، غير مكتمل، وأحيانا سخيفا إلى حد العبقرية. وأن الكتابة الحقيقية هي التي تستحضر هذه الفوضى الخصبة، وتجعل القارئ يعيشها، لا أن يفهمها فقط.

من ثم، ليست هذه المقامات تحفة كلاسيكية، لكنها تجربة جريئة في تفكيك الأجناس الأدبية، واختبار حدود ما يمكن قوله بلغة عربية مكثفة وساخرة، تجمع بين السجع المقامي والعامية المغربية، بين الهامش الأكاديمي والكفر المازح، بين «بوه بوه» و«تبارك الله». وهي، بقدر ما قد تكون محبطة للقارئ الباحث عن قراءة أفقية مستقيمة، تظل تجربة أصيلة في سياق الكتابة المغربية المعاصرة، التي تبحث عن صوتها بين الأصوات المتضاربة للتراث والحداثة والهوية والانفتاح. وبقدر ما قد تصيب القارئ بالدوار، فإن ذلك الدوار هو بالضبط ما يريده علوش: لا أن نفهم المغرب، بل أن نعيشه في كل فوضاه الخصبة.



أحمد الشيخاوي

في الوقت الراهن ، ما الذي يمكن أن تقدمه نوفيلا سردية ، من إضافات ، سوى أنها تحاول أن تسقط من تاريخ الملاحم ، على واقع عربي موغل في الترهل والوهن؟

طالما آثر الروائي الجزائري مصطفى بوغازي ، مطالعة قرائه ، بما يتجاوز الإدهاش ، إلى مستويات الإرباك ، وخلخلة منظومة مفاهيمية كاملة ومعقدة ، على تمدد واتساع آفاقها ، عبر هذا الجنس الإبداعي الذي ليس يبرح سياق المحاكاة ومناغاة جذور التقليد ، مُثرثرا من خارج هويتنا العربية ، إلا فيما نُدر.

سبق أن قرأت له بضع روايات من مشروع سردي تصاعدي ، وفي كل مرة ، أراه يأبى استنساخ ذاته ، في توجهين : فني وخطابي ، كي يمنح الانطباع بأنه يمارس الفعل السردي بوعي عميق ورؤية تبدّل جلدها مع كل تجربة جديدة تتم مراكمتها داخل حدود هذا المشروع.

في روايته هذه والتي عنونها : « تغريبة مملوك من سنجار» ، أول ما يشد المتلقي ، هو أسلوبية السردية ، وكيف أنها جدفت في عوالم سوسيولوجية ، بروح شعرية صافية.

سردية الناجي الذي أبدع الأسر فروسيته

في رواية« تغريبة مملوك من سنجار» للكاتب الجزائري مصطفى بوغازي



1

المنجز جاء في فصول سبعة، كما لو أنه يحاول أن يقارع ببياضات التأويل التي يعدّ التاريخ الملهم الأول فيها، بما يجعله مرآة لواقعنا العربي، أي بما يكرر التاريخ، كي يستفز في جيل اليوم، جملة من المكاشفات، لا على سبيل تثوير المسؤوليات الإصلاحية، فلطالما أكدت أن الوظيفة الإبداعية، تتجاوز هذا إلى ما يتيح لها خلود التجليات الرمزية.

ببساطة، أصابع هذه السردية تنعت ولا تسمي، الشيء الذي منحها طابع الإغواء والجذب مذ أول فصل منها وإلى نهايتها التي أرادها صاحب العمل مفتوحة، تنم عن احتفاء بالجرح الإنساني الممتد، مع تيار تنوع الاحتمالات، وديمومة نزيف الكتابة، إذ لا شيء متروك هنا لكلمة البياض فيما قد يشي به، من صدفة أو ثغرات، في نظير هذه السردية التي تستنطق حقبة دموية من التاريخ، استغرقت بفوضاها وأطماعها وأضرب الاستعباد والبربرية، وتجاذبات المركز والأطراف، الحيز الزمني الممتد ما بين (1633م - 1949م).

يقول السارد:

«لا تلمْ نفسَك يا آراد. لقد أرادوا محوَنا ، فصرتُ أنا «نور جاهان» لأحيا ، وصرتِ أنتَ «تيمور» لتسود. لكنّ «آتوسا» لم تمتْ ، كانت تنتظرُ خلفَ هذه الأقنعة. لقد صَمتت السماءُ حِينَ صرختُ في ليلةِ السبي ، وتخاذلت الأرضُ عن دُجنتنا ، فصرتُ أنا الجوابَ علىَ ذلك الصمت.» [i]

نوفيلا تعكس مدى تحكم السارد بالحبكة التاريخية وتوزيع أدوار الشخصيات وتنويع الأحداث في تسلسل منطقي، بما يجعل المنجز شبيها بفسيفساء، أو لوحة فنية تشد من أول مشهد وحتى آخر تفصيل من فصولها، على نحو تسارعي لاهث، وراع أيضا لمعاني تفجير المفاجآت التي تربط عقل ودائقة المتلقي، وتولد التشويق المطلوب، من غير ضجر ولا إيقاعات مجانية أو مُرتبكة قد تعصف بتركيز القارئ وتثبط من نفسيته في العملية التواصلية التي تسترسل في دورتها الوجودية بشكل خلزوني، يراعي ميكانيزمات الاشتغال على فن النوفيلا في السرد الحديث، ويحترم معايير مخاطبة جيل متبدل الذهنية والذائقة جذريا.

ويقول أيضا:

«وفي زاوية بعيدة عن أعين عيون المير المتربصة ، اكتملت الدائرةُ حيثُ اجتمعَ ثوّار الداخل (كاوه ، ليام ، هفال ، وساميك) بمدد الخارج (أهورا ورستم)». [ii]

تشرع النوفيلا نوافذها مباشرة على الجنائزية الطقوسية التي تعكس هول الاجتياح العثماني لشعب سنجار، وهم في عيد روحاني، دأب شيوخها على تكريسه، بما قد يسوف أو يدفع حتى، سخط الآغوات في مركز السلطة المهيمنة آنذاك، المتمثل في السبي والجزية.

على إثر ذلك الغزو المباغت، سيقع كل من» آراد» بطل هذه الرواية القصيرة الأول في الأسر، إلى جانب شقيقته»آتوسا» بما يفرق شمل أسرة سنجارية صغيرة، وما ذاك إلا صورة مصغرة، تنطبق على شعب جبلي بأكمله، تُعنى بها أسماء لا مجرد أرقام، خلف كل اسم سيرة وتفاصيل حياة وبصمة وجود.

سينجو شقيقهما» أهورا» الذي ستدفع به والدتهم» أميتيس» بطلب من الخال إلى «نصيبين» لتعلم صناعة السيوف، ما سيحوّله، تماما إلى فارس لا يشاق له غبار، لا فقط فنانا يجيد ويتقن الصنعة.

«آراد» بدوره، سيفلت من فخ الخصي بفضل شيخ عثماني مخضرم كلف بتمييز فرسان المستقبل من ملامحهم فقط وهم غلمان بعد.

في كواليس الأعداء، ستترعرع جميلة الجميلات» آتوسا» تحت قناع الجارية» نور جاهان»، أما شقيقها فسيصبح فارس البلاط الأول» تيمور» واللذان بعد فرقة سيجتمعان فيقرران العودة إلى المنبت سنجار، وقد لقنا، حد النخاع، درس لعبة التبعية والخنوع تلك والمتسبّبة بها عقلية الكهول، وكيف أنه آن أوان تنحيتهم والتخلص منهم مع فسح المجال للشباب من أجل النضال الذي سيجلب لسنجار حريتها وكرامتها ويجعلها أبية مستقلة تأكل مما تزرع، من غير موالاة للمركز الطاغي المتجبّر.

لم يكن الأعداء يعرفون حينها، أنهم يربّون موتهم، بعناية مرتّبة وغير مقصودة.

في مناسبة أخرى، نطالع للراوي، قوله كذلك:

(فرخزاد) مخاطباً حفيدَهُ بفخرٍ زائف :

– «انظرْ يا هِفال.. الدبلوماسيّة هي التي تحمي العروش. غداً سيرحل الرسل ، ويبقى الجبل تحت قدميّ. أنت وريث هذا المجد».

لم يَردَّ هفال. انحنى كأنه يُصلح طيات وشاح جدِّه من الخلف ، وفي حركة سريعة ومدروسة تعلّمها من زرياب ، فتحَ زاوية الكيس الجلدي ودَسَّ إحدى الأقاعي الرقطاء بطيات الوشاح الغليظ ، تماماً عند مؤخرة العُنق.

خَرَجَ الميرُ «فرخزاد» إلى الديوان بوقارٍ ملكيٍّ ، وجَلَسَ في الصدر بين الرسل ويزدان. شَعَرَ بحركة خفيفة خلف عُنقه ، ظنّها قطعة من الحرير قد انزلقت ، فلم يعبأ بها.

وفجأةً.. صَرَخَ «فرخزاد» صرخة مكتومة بَتَرَت أحاديث الديوان.

لَفَظَ أنفاسَه الأخيرة قبل أن تَطرفَ عَين رَسول الباشا. سَقط رأسُهُ فوق المائدة ، وتدحرجت المسبحةُ من يد يزدان الذي تجمّد مكانَهُ. تدفّقت الرقطاءُ من بَين ثيابه لتختفيَ في شقوق الجدران الصماء ، كأنّ الجبلَ قد استعاد أداة انتقامه». [iii]

يتم التخلص من ثالوث العار الذي لم يتقاعس أبدا في إرساء ثقافة الولاء المذل تحت قناع الديني، بعد تمرد» أهورا» بمعية خيرة وأقوى وأنبه فتيان سنجار، بحيث البدء يك بضرب شريان التجارة العثمانية عبر اعتراض قوافلها وتجريدها من حمولات الذهب وغيره من البضائع والزاد.

يحدث ذلك تزامنا مع ما ظل يهجس به الشقيقان في المركز، ويلازمهما كالظل من حلم بالعودة، تحت إلحاح روح الانتماء، وشوق الأمومة الحار.

نورد أيضا للسارد قوله:

«أدركَ شبابُ الخلاص أنَّ الذهب هو وسيلةٌ لتأمين العيش ، لكنَّ النار هي الوسيلة لتأمين الوجود. لقد قدموا للقبيلة الخبز بيد ، والسيف باليد الأخرى ، ليؤكدوا أنَّ الأمة التي لا تأكل من فأسها وتدافعُ عن حماها بدمها ، هي أمة ميتة وإن كثُرَ ضجيجُها». [iv]

بعد أن يكابد أحد أذناب السلطة المركزية في بغداد، تمرد فرسان سنجار المعاند، في ملحمة لن تكتمل ملامحها بغير عودة كل من « آراد» وشقيقته» آتوسا» اللذان سيعودان بالفعل، ولكن بطريقة أقرب إلى المعجزة منها إلى شيء آخر، تفننت إلى اقصى الحدود الرواية في إبداع صورها، عقب مكيدة واحد من بين الفرسان الآغوات عشاق» نور جاهان» وقد كسرت عنفوانه برفضها الاقتران به كحليلة، معززة مكرمة ترفل في نعم القصر، لا كخليلة عمّق جراحاتها السبي.

لم يكن» آراد» مجرد فارس قوي فقط، تربى في أحضان الأعداء، بل محنكا وذكيا أيضا، بما ساعد الأقدار أن تصنع منه الرمز الأول مهاب الجوانب في ملحمة سنجار التي أبت ابتلاع طعم المداهنات التي اصطبغت بها الديبلوماسية العثمانية، على مرّ عقود.

تطالع للسارد قوله كذلك:

«هَمست ل «هَمينة» وهي ترى التحام الرجال في الدبكة:

- «انظري يا همينة.. لقد أرادوا لنا المقابر، فصنعنا من قبورنا أعراساً. كُل ضربة قدم على هذه الأرض هي رسالة تقول: نحن هنا، نتناسل، ونحب، ونبقى. إيماني اليوم يا أختاه ليس في صلوات

المعبد، بل في هذا العناق الذي يجمع الجبل، وفي النسل الذي سيحمل صلابة «أهورا» من بعده.»

ورغم البذخ في الفرح، كان طيف «آراد» و»آتوسا» يمرُّ بين القناديل كنسيم بارد؛ فرحٌ ناقص يكتمل بالانتظار، وصلاةٌ صامتة

بأن يكتمل العقدُ يوماً ما تحت هذه النجوم ذاتها.» [v]

بهذا، لم تصمت الرواية، على مسرحية اكتمال أو اجتماع حبات العقد، في أسرة الأم والمدرسة الكبيرة» أميتيس»، رحم الفلذات التي زرعت أولى شرارات التمرد، في تلكم الفترة الزمنية من التغول العثماني، والانقلاب على عقلية الزعامة المتكلسة والقاصر، بدرجة أولى، ثم بعدها انتهازية وتعملق الأعداء.

نوفيلا أسرت بأسلوبيتها، وبنائها الفني، واستطاعت الإفلات من شرك الرصد الجاف لأحداث التاريخ، كي تربك بحبكة السرد المحمول على روح الشعرية الخالصة، في الاسقاط من تفاصيل الذاكرة الإنسانيّة، على راهن الأمة العربية المفكك والمهزوز والمطبّع والفوضوي.



هوامش:

i -مقتطف من فصل الرواية الثالث» في انتظار رقصة الأفاعي»، الصفحة56

ii مقتطف من فصل الرواية الثالث» في انتظار رقصة الأفاعي»، الصفحة57.

iii مقتطف من فصل الرواية» وطن الروح أم مذبح الهوية» ، الصفحة77/76.

iv مقتطف من فصل الرواية الخامس» وطن الروح ام مذبح الهوي؟»، الصفحة79.

v مقتطف من فصل الرواية السادس» حوار الكبرياء.. النبل المكسور»، الصفحة109/108.

التعقيد ليس ترفا فنيا



يونس لطهي



يمارس الفنان معاد الجباري الفن تدريسا وإبداعا ، فهو أستاذ للرسم في إعدادية الإمام الأصيلي الشهيرة في مدينة أصيلا. كما أنه فنان مبدع ذائع الصيت ، ليس في أصيلا مسقط رأسه فقط ، بل هو كذلك ممثل بارز للفن التشكيلي داخل المغرب وخارجه.

تتميز أعماله الإبداعية بالغموض والتعقيد. وهي خاصية لازمته منذ بداياته الأولى. لا يطمئن الفنان معاد إلى الأعمال الفنية الشديدة البساطة التي تقتصر على المحاكاة السخيفة للطبيعة لأن الإنسان في تفاعله معها يجد دائما ظواهر مركبة عصية عن الفهم ، هذا «التعقيد» الموجود في جوهر الطبيعة ذاتها هو الذي حفز الإنسان منذ الأزل إلى إعمال العقل واستنفار حواسه من أجل الفهم ، لأن في الفهم الصحيح اطمئنانا للنفس. ولأن الفنان ابن هذه الطبيعة ، فإنه لا يرى مبررا لتبسيط ما هو معقد في أصله.

لا يأتي «التعقيد» المبثوث في لوحاته تلقائيا وطوعا، فهو فعل مقصود وعن إرادة واعية لمحاربة ذلك الميل الكسول للعقل في التفاعل مع الأعمال الفنية. وقد سبق للفنان معاد نفسه أن صرح لأحد المواقع الإعلامية إنه «يحاول أن يضمن أعماله نوعًا من «التعقيد»، بطريقة تثير فضول الجمهور وتدفعه إلى التفكير العميق من أجل اكتشاف معاني لوحاته..»

إن «التعقيد» عند الفنان الجباري ليس ترفا فنيا، بل هو انحياز فني مكرس له جذور عالمية، من الفنان بول كلي الذي يجعل المرئي مرئيًا، إلى الفنان باسكيات الذي يرسم ما يشعر به، إلى الشرقاوي الذي يبحث عن العلامة لا عن الصورة.

كما جعل بول كلي المرئي مرئيا، يجعل الجباري الخفي مرئيا، وكما رسم باسكيات ما يشعر به، يرسم الجباري ما يفكر فيه، وكما يبحث الشرقاوي عن العلامة، يبحث الجباري عن الفكرة.

فالفنان الجباري ينتمي إلى الفن «المفاهمي» ، حيث تكون اللوحة حافزا للتأمل، لا جوابًا جاهزًا. وأعماله تحفل بجمال ومتانة الفكرة التي تتضمنها وتحرض المتلقي على التفكير لالتقاط إشاراتها ولطائفها. فالمتعة البصرية مطلوبة لكن التفكير واكتشاف المعاني أولى.

وقد أثارت هوية «التعقيد» التي تكتنفها أعماله الإبداعية اهتمام النقاد حيث يقول الكاتب والناقد الفرنسي فيليب-غيغيه بولون:

«كتب الفنان عبد الرفيع الكدالي بحق عن معاد الجباري :» ينبثق عمله من شرارة. يكفينا محاولة فهم تلك الشرارة التي يستمد منها إلهامه، من أي لهب، من أي جمر أو حمم، من أي ضوء ومن أي ظلام نتحدث عنه. يتطلب الأمر مسير حياة بكاملها لمحاولة العثور على جواب لمثل هذه الألغاز. على الأقل معنى؟ على الأقل هاجس...»

ويضيف نفس الناقد ممعنا النظر في العمق الفكري والرؤية الكونية التي يشتغل بها الفنان معاد الجباري:

«يبدو أن كل عمله الفني هو تفكيك لضوء أصيلة. عالم معاد الجباري ظليل، يرفع الأوجه الخفية للأشياء وعمق الأفكار، حيث يصطدم الوعي وكلماته لفسح المجال للحدس ورهافة الحس. هناك الكثير من العقلانية في هذا العمل، يتطلب حياة بكاملها من التفكير للوصول إلى حيث يتعثر الفكر، المكان الذي لا يمكن التعبير عنه إلا بالفن، الصباغة في هذه الحالة. من خلال مبدأ الحفر الفكري والاصطدام بالمأزق، تمكن الفنان من كشف كل الظل في الضوء، كل ما يحتويه هذا الضوء اللامع لأصيلة، الأزرق، المحيطي، المملح، الشفاف، من ليل. يتطلب الأمر الكثير من الحكمة والتواضع للوصول، على الأقل مرة واحدة في الحياة، إلى رفع السواد الذي يختبئ في البياض. يتطلب الأمر أيضًا الشجاعة. ضد كل الأفكار المسبقة والصور النمطية، على أرض الضوء، يترك معاد الجباري نفسه يمسك بما يمكن أن تحتويه الشمس السوداء لشمال أفريقيا من ظلمات. لا يتعلق الأمر بالشر أو سوء النية، المصطلحات الأخلاقية محدودة للغاية لوصف هذه الواقع المعقد. بل يتعلق الأمر بالجانب الآخر من كل شيء، الذي لا يمكن للنظر السطحي أو الفكر البسيط رؤيته.»

يؤمن الفنان معاد الجباري، كما آمن مارسيل دوشامب من قبله، بأن التعقيد في عمله ليس غاية، بل دعوة إلى المشاهد لكي يُتمّ الفعل الإبداعي بفك رموزه وتأويل مميزاته الجوانية، وقد عبر دوشامب عن هذه الفكرة بجملته البليغة:

.»إن المشاهدين هم الذين يصنعون اللوحات

يقصد دوشامب أن اللوحة لا تكتمل تفاصيلها في مرسم الفنان، بل تكتمل في عين المشاهد.

فالفنان يقترح ما تجود به قريحته الفنية، والمشاهد يُتم ويغني معاني اللوحة حسب رهافة حساسيته الفنية وعمق ثقافته.

الفنان يضع رموزًا وإشارات، والمشاهد هو الذي يفكها ويمنحها المعنى.

ولهذا لا توجد قراءة واحدة صحيحة للوحة، بل توجد قراءات بعدد المشاهدين.

فهو لا يعطي المعنى جاهزًا، بل يترك للمشاهد مهمة صنع اللوحة، من خلال ما يراه من تداخل بين المقروء وغير المقروء، والخيالي والواقعي، والمرئي واللامرئي.



المراجع:

صفحة فيسبوك لفيليب-غيغيه بولون
https://web.facebook.com/search/top?q=azurium%20philippe%20guiguet%20bologne&locale=fr_FR.



دة. نعيمة الواجيدي
أستاذة البلاغة وتحليل الخطاب
في جامعة شعيب الدكالي

نحلل في هذا المقال قصيدة «نشيد الوحدة» للشاعر «سعيد التاشفيني» ،انطلاقًا من بلاغة الحجاج ،ونقف على عناصرها الأسلوبية ،التي اتخذها الشاعر وسيلة للتعبير عن أفكاره وإقناع المخاطَب بها.

تحليل بلاغي حجاجي لقصيدة نشيد الوحدة للشاعر المغربي سعيد التاشفيني

نقف في البداية على العنوان، بوصفه عتبة أساسا تضيء مضمون القصيدة، وتوجّه المخاطَب نحو مقصدية الشاعر منها، وهو «نشيد الوحدة». ويتخلّل تركيبه حذف يدل عليه السياق، وهو: هذه القصيدة نشيد الوحدة، والحذف في العنوان أبلغ من الذكر، لما يتطلبه العنوان من تكثيف. ويتألف العنوان معجميًّا من لفظة «نشيد» التي تحيل على الإنشاد الجماعي، وما يرتبط به ترديد، يتأسس على إيقاع جماعي ووجدان مشترك، ومن لفظة «الوحدة» التي تحيل على التماسك والاتحاد ونبذ الانقسام؛ ومن ثم، فإن العنوان لا يقدّم موضوع القصيدة فحسب، بل يحدّد طبيعة الخطاب ووظيفته، ويضعنا إزاء خطاب، لا يُراد له أن يظل تعبيرا فرديا ذاتيا؛ لأنه يتحول إلى صوت جماعي، تتوحد فيه الذوات حول قيمة مشتركة.

وقبل أن نحلل بلاغة الحجاج في هذه القصيدة، نقف بعجالة على عناصر سياقها؛ فالمتكلم هو الشاعر سعيد التاشفيني، الذي وُلد بمدينة الجديدة سنة 1957، والذي راكم تجربة شعرية مهمة، تمخّضت عنها دواوينه: «مدين لقاتلتي بالحياة» الذي صدر سنة 2005، و «أزهار اليقطين» الذي صدر سنة2016، فضلا عن قصائد مخطوطة لم تر النور بعد.

والمخاطَب المباشر، هو الشعب المغربي بمختلف فئاته؛ لأن موضوع القصيدة يتعلق بالوحدة الوطنية، كما ينفتح الخطاب أيضًا على كل متلق عربي، سمع القصيدة أو قرأها، والسياق، هو الاحتفال بعيد الوحدة الذي أقرّه الملك محمد السادس، نصره الله، يوم 31 أكتوبر من سنة 2026، ليصبح عيدا وطنيا يخلّد الحسم النهائي في قضية الصحراء المغربية، ويكرّس وحدة المغرب الترابية.

وقبل أن نشرع في تحليل «نشيد الوحدة»، نقف على إيقاعه العروضي؛ فقد بناه الشاعر على وزن الكامل المجزوء، الذي يتألف من تفعيلتين في كل شطر، مما يوفر حيزا إيقاعيا محدودا، يدفع الشاعر إلى انتقاء الألفاظ، وإبداع تراكيب موجزة تتناسب مع الإطار الإيقاعي، وتتناسب أيضا مع طبيعة النشيد؛ حتى يسهل حفظه وترديده، ولا يخفى أن الكامل وزن يتسم بإيقاع متدفق، نابع من وفرة حركاته؛ مما يجعله ملائما للموضوعات ذات النبرة الانفعالية القوية؛ كالفخر والحماسة، وهذا ما يجعله إطارا إيقاعيا مناسبا لهذا النشيد الوطني الذي يتميز بنبرة حماسية واضحة. ونلاحظ أن الشاعر، وإن ركب مجزوء الكامل الذي يتوفر على شطرين في البيت الشعري، من خلال ترديد «متفاعلن» مرتين، يفرد لكل مقطع ثلاثة أسطر شعرية تنتهي بقافية موحدة.

فالأسطر الثلاثة الأولى مبنية على قافية المتدارك «زغردو/ فاعلن» التي تنتهي بروي الدال الموصولة بواو المد، ويرد السطر الرابع، بقافية المتدارك على روي النون الموصولة بألف المد، ليشكل نهاية هذا المقطع القصير. ثم يركب الشاعر قافية المتدارك على روي الدال الساكنة في الأسطر الثلاثة الموالية، ليختم بروي النون الموصولة بالمد. بعد ذلك، يورد سطرين على روي الميم الموصولة بالمد؛ لينسج القوافي المتبقية على روي النون الموصولة بألف المد، وترد القافية ما قبل الأخيرة على روي الراء الموصولة بألف المد أيضا، وهي تنسجم مع النون في صفات الرخاوة والجهر. وهذا التنويع في أرواء القوافي المتداركة المنسجمة إيقاعيًا، يتلاءم وطبيعة النشيد الوطني؛ لأنه يضفي عليه حركية وجمالية في الإيقاع، ويمنع عنه الرتابة.

حين نتأمل المقطع الأول من النشيد:

حُسم الخلاف فزغردوا
مثل البلابل غـــردوا
ومعي جميـــعا رددوا

نلاحظ بناء الفعل للمجهول في قوله» حُسم الخلاف»، وفي الجملة حذف أيضًا؛ لأن الخلاف حول قضية الصحراء قد حُسم فيه، وانتهى الأمر بإقرار مغربية الصحراء، من خلال الحكم الذاتي، وقد بناه الشاعر للمجهول؛ لأن الفاعل فيه معروف، وهو مجلس الأمن الدولي الذي أقرّ مبادرة الحكم الذاتي بالصحراء المغربية. وفي بناء الفعل للمجهول تجاوز للتفصيل في عناصر الخلاف وأسبابه، فما يهم هو النتيجة الإيجابية التي آلت إليها قضية الصحراء المغربية، ولهذا ورد فعل الأمر مباشرة «فزغردوا» إعلانا عن الفرح الجماعي، وتتجاوز صيغة الأمر الموجهة إلى المخاطبين المغاربة وظيفة الطلب المباشر، إلى وظيفة تعبيرية تتضمن حرارة الانفعال، ويستحضر الشاعر في فعل «زغـردوا» أحد أبرز مظاهر التعبير الوجداني عن الفرح في الثقافة الشعبية المغربية؛ إذ تتحول الزغاريد إلى علامة صوتية على الفرح والانتشاء بلذة الانتصار، ونلاحظ أن الشاعر يطلب من الرجال أن يزغردوا، وهو بذلك ينقل هذا المظهر الاحتفالي من دائرته الاجتماعية المرتبطة بالمرأة، إلى فضاء التعبير الجماعي عن الفرح الوطني العارم؛ فيغدو الصوت الأنثوي، بما يحمل من دلالات الانتصار والبهجة، صوتا رمزيا تتبناه الجماعة بأكملها؛ ليتحول الاحتفال بالوحدة الوطنية إلى مشاركة وجدانية جماعية.

وفي الصورة التي يصبح فيها الإنشاد تغريدا في السطر الثاني، مثل «البلابل غـردوا»، يوحي الفعل بانتشاء الشاعر بفرحة الوحدة الوطنية، ورغبته في إشراك المخاطبين في هذا الشعور، من خلال الجهر به، والإعلان عنه، عبر التغريد بتشيد الوحدة، وفي استحضار صوت البلابل العذب، تعبير عما هو سياسي ووطني، من خلال جماليات الطبيعة، وتظهر استراتيجية الشاعر في إدماج المخاطبين في نشيده، من خلال قوله «ومعي جميعا رددوا/صحراؤنا دامت لنا»، فهو لا يكتفي بإعلان موقفه؛ وإنما يدعو المخاطبين إلى أن يرددوه معه؛ فيتحول المخاطب من متلق إلى مشارك في إنتاج الخطاب، وفي تداوله، وتأكيد مضمونه، ويظهر التلاحم الوطني جليا في اعتماد الشاعر على ضمير الجماعة، في قوله: «صحراؤنا دامت لنا» وحين يقترن هذا الضمير الجماعي بالصحراء، فإنه يرسخ إرثا تاريخيا يؤكد على مغربية الصحراء، وعلى تعلق المغاربة بها، وعلى فرحهم بعودتها إلى حضن الوطن، وفي توظيف الفعل الماضي «دامت» التفات زمني؛ لأن هذا الفعل يعبر عن الحاضر والمستقبل أيضا.



ويفصل الشاعر في هذا المعنى، في المقطع الموالي؛ إذ يقول:

ما عاد يفصلنا أمـــد
أو بات يشركنا أحـــد
في أرضنا. وإلى الأبد
فلتهتفوا يا ســعــدنا

يستهل الشاعر هـذا المقطع بأسلوب النفي «مـا عـاد» الـذي يـؤكـد مـن خـلالـه أن الـزمـن لم يعد فاصلا بين الـذات الجمعية والصحراء المسترجعة، التي لم يعد بإمكان أي أحد أن يشرك المغاربة فيها، مؤكدا على الوحدة الوطنية الدائمة، وهو ما تجسده عبارة «إلى الأبـد» التي تضفي على الحدث بعدا زمنيا مطلقا؛ فالوحدة ليست حالة ظرفية عابرة، بل هي امتداد مستمر في الزمن، ومن ثم، فإن الانتماء الجمعي إلى الوطن حقيقة تتجاوز الزمن نفسه، وتتويجا لهذا النصر يجنح الشاعر إلـى أسلوب الالتفات، فينتقل من ضمير المتكلم الجمع، إلى أسلوب الأمر «فلتهتفوا يـا سـعـدنـا»، الـذي تتجاوز فيه صيغة فعل الأمر، دلالتها الطلبية المباشرة؛ لتؤدي وظيفة إلهاب المخاطبين، فهو حين يحثهم على الهتاف بالسعد والفرح، ينتقل من الإحساس بالفرح إلى التعبير العلني عنه؛ لأن الهتاف في هذا السياق فعل جماعي يترجم الموقف الوطني إلى ممارسة صوتية مشتركة، كما تكشف هـذه الصيغة عـن حـرارة الانفعال وقوة الحماس، لا سيما أن فعل الأمر يقترن بجملة «يا سعدنا» التي يخرج فيها أسلوب النداء إلى معنى التعجب والاستعظام، مما يكثف الإحساس بالفرح والاعتزاز، وبذلك يصبح النشيد أداة لترسيخ الوحدة الوطنية، لاسيما أن اقتران السعد بضمير الجماعة ينقل الإحـسـاس بـالـفـرح مـن مستوى الفرد الى الجماعة، فتغدو السعادة قيمة مشتركة، تتأسس على وحدة الانتماء والمصير، وتسهم أصوات المد الطويلة التي تـرددت ثلاث مـرات في هـذا السطر الأخـيـر، في وضوح الإيقاع وامتداده وجهارته، وهو ما يتناسب مع طبيعة النشيد الوطني الذي يستدعي تنغيما صوتيا عاليا.

وينتقل الشاعر في المقطع الثالث إلى الحجاج المضاد وتفنيد موقف الخصوم؛ إذ يقول:

رام الدعي توهـما
في أرضنا أن يحكما
فأساء تقديرا ومـا
قد عاد إلا بالــعنا

ويتأسس البناء الحجاجي على تفنيد موقف الخصم الذي وصف «بالدعي» لأنه يدعي ما ليس له، وهو واهم في ادعائه، ولا يفصل الشاعر في هذا الادعاء؛ لأنه معروف، ويحكم على تقدير الخصم بالخطإ، ثم يخلص إلى النتيجة التي انتهى إليها، وهي نتيجة سلبية لم يحصد منها سوى التعب والعناء، ولا يعرض الشاعر حجج الخصوم أو يناقشها؛ وإنما يعتمد الاختزال والتقويم المباشر، وهو ما ينسجم مع طبيعة النشيد الذي يتسم بالاحتفالية، وفي عدم تحديد الخصوم بالاسم، إقصاء حجاجي مقصود، يوحي بتهميشهم.



ويختم الشاعر هذا النشيد بمقطع دال جدا، يجمع بين الاحتجاج بالتاريخ، وبين قيم التضحية من أجل الوطن، فيقول:

شهد الزمان بـأننا
بالروح نفدي أرضنا
ونموت فيها لا نرى
إلا ثراها مــوطنا

فهو حين يستحضر الزمان يمنحه القدرة على الشهادة والإقرار، وبذلك يستدعي سلطة التاريخ ليؤكد تضحية الـذات الجمعية مـن أجـل الوطن، ويبلغ الخطاب ذروته الوجدانية في هذا المقطع؛ لأن التضحية بالروح هي أقصى درجات التعبير عن التعلق بالوطن، فهو يحتج لتجذر الانتماء إلى الوطن، ببذل الحياة في سبيله، ويدعم التقديم والتأخير في قوله «بالروح نفدي أرضنا» هذا المعنى؛ وفي تقديم الـروح تأكيد على استرخاصها في سبيل وحدة الوطن وعزته، وهو ما يجسده قوله «ونموت فيها لا نرى/ إلا ثراها موطنا»

وحين يوظف الشاعر أسلوب الحصر بواسطة النفي والاستثناء، فإنه يجعل أرض الـوطـن هـي المرجع الوحيد للانتماء، ويلاحظ ان الأفعال التي تقترن بالذات الجمعية قد وردت كلها في صيغة المضارع «نفدي، نموت، لا نـرى» وهي تعبر في هذا السياق عن الأزمنة الثلاثة؛ الماضي والحاضر والمستقبل مما يؤكد أن التعلق بالوطن والتضحية من أجله، ليس وليد اللحظة الراهنة فقط، وانما هو تاريخ أمجاد الماضي التي تمتد نحو المستقبل.

وعـلـى الـرغـم مـن قـصـر هـذه القصيدة، فإن الشاعر اختزل فيها مسارا حجاجيا، تدرج فيه عبر أربعة مراحل شديدة الترابط، يفضي كل منها الى الآخـر، فاستهل القصيدة بإعلان الوحدة والدعوة إلى النشيد الاحتفالي الجماعي، وانتقل إلى تثبيت هذه الوحدة واستمرارها، وأعقب ذلك بمواجهة موقف الخصوم وإعـلان فشلهم، وانتهى إلى النتيجة الحتمية، وهي شهادة التاريخ بتضحية المغاربة من أجل وطنهم والتأكيد على استمرار هذه التضحية إلى الأبد.

وعلى الرغم من قوة صرح الحجاج في هذا النشيد، فإن الشاعر قد نجح في اعتماد حجاج عاطفي، لا يقوم على الاستدلال المنطقي المفصل، وإنما ينبني على استثمار الأساليب البلاغية والإيقاع العذب المنسجم، الذي اتسم بترديد بعض الألفاظ، وشيوع الأصوات المجهورة، وتكثيف أصوات المد الطويلة، وهو إيقاع يجسد فرح الذات الجمعية وابتهاجها بتحقيق الوحدة الوطنية، وهذا ما جعل هذا النشيد يتسم بصدق العاطفة وحرارة الانفعال.

ولئن اعتمد الشاعر لغة واضحة، وتراكيب قصيرة وأساليب إنشائية مباشرة، فإن هذه البساطة تنسجم مع طبيعة خطاب يتوجه به نحو جماعة واسعة، ويعبر فيه عن موقف وطني يشمل المغاربة جميعهم، ولا شك في أن كثيرا من الألفاظ تتضمن، على بساطتها، طاقة إيجابية قوية، تتجاوز معناها المباشر؛ فلفظة «الأرض» تختزل دلالات الوطن والهوية والانتماء والذاكرة، وبهذا استطاع الشاعر أن يمنح خطابه كثافة تعبيرية، لأن الشاعر لا يقاس بمدى غموض لغته وتعقيدها؛ بل بقدرته على إكساب اللغة المألوفة كثافة في المعنى، وفاعلية في التأثير.

وإجمالا، فإن الشاعر؛ إذ يدعو المخاطبين إلى ترديد النشيد، يجعل من الإنشاد نفسه فعلا حجاجيا، فالتغريد والترديد والهتاف، ليست موضوعا للقصيدة فحسب، وإنما هي أفعال لغوية، تحول الوحدة الوطنية، من فكرة معلنة إلى ممارسة جماعية، وبذلك تصبح القصيدة في بنيتها الإنجازية دعوة إلى الوحدة، بقدر ما هي احتفاء بها.

الأدب والهامش

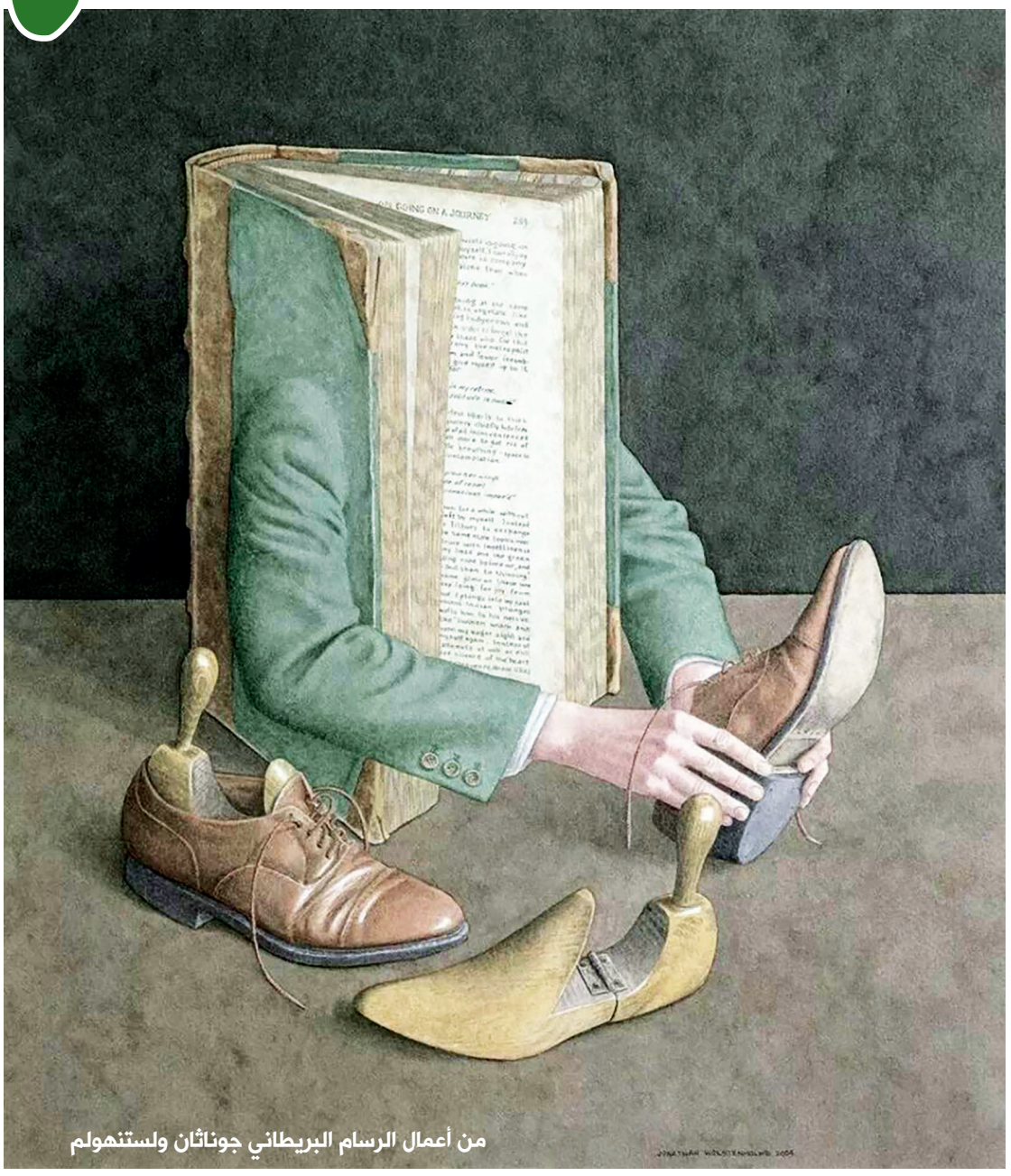
يطرح حضور الهامش في الأدب سؤالا عميقا حول علاقة الكتابة بالمواقع الاجتماعية والثقافية التي تتوزع داخلها القوة والتمثيل والحضور. وذلك باعتبار أن الهامش يحيل إلى مواقع وأصوات وتجارب وجدت نفسها خارج دوائر التأثير، وذلك نتيجة لمعايير تحدد المقبول والمرفوض، والمسموع والمسكوت عنه، والمركزي والمهمش. وفي ضوء هذا الأفق، يغدو الأدب فضاء قادرا على إعادة النظر في هذه التراتبية، عبر نقل تجارب الفئات المهمشة إلى مجال الكتابة، ومنحها حضورا يسمح بفحص الشروط التي صنعت إقصاءها. وتنبني أهمية هذا الحضور على أن النص الأدبي لا يقدم الهامش في صورة جاهزة، لكنه يعيد تشكيله بواسطة اللغة والشخصيات والأمكنة والأحداث، فيتحول التمثيل إلى فعل دلالي يكشف العلاقات التي تحكم توزيع المواقع داخل المجتمع.



عبد الهادي اباغانم

تتأسس ثنائية المركز والهامش على منظومة من القيم والمعايير التي تمنح بعض المواقع قوة رمزية أكبر، وتدفع مواقع أخرى إلى الأطراف. وذلك باعتبار أن المركز يرتبط بالمؤسسات وباللغة وبالمعايير وبالخطابات التي تمتلك قدرة واسعة على تعريف الواقع وتحديد صور الانتماء والقبول. أما الهامش فيتكوّن داخل هذه العلاقة بوصفه موقعا ينتج عن إخضاع الفرد أو الجماعة أو الفضاء لمعايير المركز، حين يُدفع إلى خارج النموذج المعياري الذي تحدده تلك المعايير، فيغدو الاختلاف ذاته أساسا لإنتاج الهامش وترسيخ موقعه في مقابل المركز. لذلك لا يمكن فهم الهامش باعتباره موقعا ثابتا لأنه نتيجة لعلاقات اجتماعية وثقافية قابلة للتغير، كما أن الشخص الذي يقع في الهامش داخل سياق معين قد يحتل موقعا مختلفا في سياق آخر. وتسمح هذه الرؤية بالانتقال من النظر إلى الهامش بوصفه وضعا ثابتا، إلى دراسته باعتباره بناء ثقافيا تنتجه أنظمة التمثيل والإقصاء والتهميش.

ومن زاوية سيميائية، يظهر الهامش من خلال شبكة واسعة من العلامات التي تمنحه معناه داخل النص. فالهيئة الخارجية للشخصية، وطريقة كلامها واسمها، ومكان إقامتها ومهنتها وعلاقاتها بالآخرين، كلها عناصر تسهم في تحديد موقعها داخل العالم السردي. وقد يحمل المكان الهامشي، مثل الحي الشعبي أو أطراف المدينة أو القرية أو الفضاء المغلق، دلالات تتصل بالعزلة والفقر والحرمان، كما يمكن أن يتحول إلى فضاء للذاكرة والانتماء والمقاومة. وهنا تكمن أهمية القراءة السيميائية في تجاوز المعنى المباشر للعلامة نحو الكشف عن القيم والتصورات التي تتوارى خلفها بمختلف أشكالها، والتي «يجب علينا أن ندعها تعبر عن قيمتها في تعدديتها واختلافاتها وتميزها ومعكوسيتها.»1 وفي هذا السياق يكتسب حضور الشخصية المهمشة داخل السرد قيمة خاصة عندما تنتقل من موقع الموضوع إلى موقع الذات المتكلمة. فطريقة تقديم الشخصية مثلا، ومساحة حضورها وقدرتها على التعبير عن تجربتها، ورؤيتها في تفسير الأحداث، كلها عناصر تكشف طبيعة العلاقة التي يقيمها النص مع الهامش. وحين يمنح السرد للشخصية المهمشة صوتا قادرا على إنتاج رؤيته الخاصة، من خلال استراتيجية خاصة بخطاب نقيض يرد على المركز بالكتابة، وذلك بهدف نقد الوضع وكذا الطريقة التي يرى بها المركز الهامش، «وهي عملية يقوم بموجها الكاتب قصد تعرية وتفكيك القناعات الأساسية التي يتبناها نص معتمد وذلك من خلال إيجاد نص نقيض-counter text»2، وعلى هذا النحو تتغير وظيفة التمثيل فيصبح الهامش طرفا في



من أعمال الرسام البريطاني جوناثان ولستنهولم

من تمثيل الإقصاء إلى مساءلة المركز



صناعة المعنى، وذلك عبر سياسة لغوية وخطاب سردي محض، وتتحول تجربته إلى وسيلة لفحص الواقع الذي وضعه في موقع الاستبعاد، أما حين يتحدث النص عن المهمش من الخارج، فقد يظل هذا الأخير خاضعا لصورة يصوغها راو أو تصور ينتمي إلى المركز، وذلك «عبر خطابه الذي يأبى إخضاع ملائمته، وتصنيفاته (نظام رموزه) ومجراه السردي، للتفكير وللمناقشة النقدية.»3

كما تظهر اللغة باعتبارها أحد أبرز ميادين التوتر بين المركز والهامش. فاللغة المعيارية قد ترتبط داخل النص بالتعليم والمؤسسة والإدارة والمكانة الاجتماعية، بينما تستحضر اللهجات والتعابير اليومية عوالم اجتماعية وثقافية مختلفة. ويمنح إدماج هذه الأشكال اللغوية في النص الأدبي للتجارب الهامشية قدرة على الظهور داخل فضاء كان يرتبط تاريخيا بأشكال لغوية أكثر قربا من المركز الثقافي. فاختيار اللغة يحمل دلالة تتجاوز التواصل، لأنه يكشف موقع المتكلم داخل الجماعة والمؤسسات، وما يحكم علاقته بها من آليات القبول والتصنيف الاجتماعي.

يمتد تمثيل الهامش إلى علاقة الفرد بالمؤسسات التي تنظم حياته اليومية.

فعلى سبيل المثال: المدرسة والإدارة والأسرة والسوق والعمل... تشكل فضاءات تنتج قواعد للسلوك وتحدد شروط الاندماج والقبول. وقد يتحول الفرد إلى هامش نتيجة عجزه عن الاستجابة لهذه القواعد، أو نتيجة تصنيف اجتماعي يضعه في موقع أدنى. ويستطيع الأدب أن يجعل هذه التجارب مرئية من خلال تتبع التفاصيل اليومية للشخصيات، والكشف عن أثر القرارات والقواعد والإجراءات في حياتها. وبهذا يتحول الحدث الفردي إلى مدخل لفهم آليات أوسع تنتج الإقصاء وتعيد توزيعه داخل المجتمع.

ويأخذ الهامش أشكالا متعددة تتصل بالفقر والطبقة والمجال واللغة والهوية والجندر والاختلاف الثقافي. وتكشف هذه المستويات أن التهميش لا يرتبط بعامل واحد، فقد تتقاطع مجموعة من الشروط لتضع الشخصية في موقع اجتماعي هش. ويتيح الأدب رصد هذه التقاطعات من خلال التجربة الإنسانية التي يقدمها، حيث يظهر أثر المكان في الهوية، وأثر الفقر في العلاقات، وأثر النظرة الاجتماعية في تشكيل صورة الذات. ومن خلال هذه العناصر يستطيع النص أن يكشف الأنساق الثقافية التي تمنح بعض الصفات دلالات سلبية، وتحول الاختلاف إلى مبرر للإبعاد.

وتصبح مساءلة المركز أكثر وضوحا حين يتحول الهامش من موضوع للنظر إلى موقع للرؤية. فالشخصية التي توجد في الأطراف تستطيع أن تكشف العالم من زاوية مختلفة، وتعيد طرح الأسئلة حول القواعد التي تبدو طبيعية داخل الخطاب السائد، ذلك أن هذه الممارسة «تتطلب قراءة واعية وتفكيك معقول لمراقبة أدوارها وتمحيص وظائفها.»4 وعندما يضع الأدب تجربة المهمش في مركز السرد، فإن ترتيب الأهمية داخل النص يتغير، حيث ما كان ثانويا يصبح أساسيا، وما كان صامتا يدخل مجال الكلام، وما كان خارج الصورة يتحول إلى عنصر مؤثر في بناء الحكاية. ومن هنا يتحول الهامش إلى موقع نقدي يسمح بفحص ونقد المركز من الخارج.

ولا تستقيم ثنائية المركز والهامش في صورة ثابتة، لأن كل مركز يحمل داخله عناصر يمكن أن تتحول إلى هامش، وكل هامش يستطيع إنتاج مركز دلالي جديد. لذلك، يصبح السؤال النقدي أكثر ارتباطا بالشروط التي تنتج هذه المواقع: من يحدد المركز؟ وما المعايير التي تمنح فئة ما سلطة التمثيل؟ وكيف تتحول هذه المعايير إلى ممارسات يومية؟ وما الدور الذي تؤديه اللغة والمؤسسة والفضاء في تثبيت هذه المواقع؟ هذه الأسئلة تجعل دراسة الهامش بحثا في آليات إنتاج السلطة الرمزية، وتدفع القراءة الأدبية نحو تحليل البنية الثقافية التي تتحكم في تحديد شروط القبول وتوجيهه.

ويكتسب الأدب هنا وظيفة نقدية تتصل بإعادة إنتاج المعنى. فعندما يمنح النص مساحة واسعة لتجربة شخص يعيش الفقر أو العزلة أو الإقصاء، فإنه يكشف تفاصيل قد تغيب عن الخطابات العامة. وعندما يدخل صوت مختلف إلى بنية السرد، يصبح بذلك الاختلاف نفسه موضوعا للتأويل.

كما يمكن للكتابة أن تكشف التناقض بين القيم التي يعلنها المجتمع والممارسات التي يعيشها أفراده، من خلال «رؤية نقدية ومستقلة تحرره من المعوقات الذاتية والإيديولوجية بقدر ما تحرر موضوعاته من سلطته الثقافية.»5 فتغدو الكتابة أداة لمساءلة ما يبدو مستقرا ومقبولا، وتضع المركز أمام صورته التي قد لا يرغب في رؤيتها. ومن هذا الموقع تتجاوز الكتابة وظيفة وصف الواقع إلى مساءلة شروط إنتاجه.

تكشف القراءة السيميائية للهامش أن العلامة الأدبية لا تعمل منفردة، وإنما تتشكل

دلالتها داخل شبكة من العلاقات التي تسهم في بناء صورة الشخصية وتحديد موقعها في البنية الاجتماعية والثقافية. فالتفاصيل النصية مهما بدت عابرة، فهي تؤدي وظيفة دلالية تتجاوز حضورها الظاهر، إذ تكشف عن أنماط الانتماء والتفاوت، وتساهم في إنتاج صورة الهامش وتمثيله داخل المتن الأدبي. ومن خلال تفكيك هذه العلامات، تتكشف المعاني التي يقدمها النص في صورة عادية أو مألوفة، بينما تضمر تصورات وأحكاما تحدد موقع الشخصية وتؤطر صورتها في الوعي الاجتماعي، وهو الأمر الذي يجعل تمثيل الهامش مجالا لمساءلة الأنساق الثقافية التي تنتج دلالته وتضبط علاقته بالمركز.

وبالتالي، فإن الانتقال من تمثيل الإقصاء إلى مساءلة المركز يمثل تحولا في طريقة النظر إلى الهامش داخل الأدب. فالمهمش لا يظهر بوصفه ضحية تستدعي الشفقة، ولكن باعتباره ذاتا تحمل معرفة وتجربة وذاكرة وقدرة على إنتاج خطابها. وفي مقابل ذلك فالمركز لا يقدم باعتباره حقيقة نهائية، بل باعتباره بناء ثقافيا يمكن تفكيك معاييره وآليات اشتغاله. وفي هذه المسافة بين الطرفين تتحرك الكتابة الأدبية لتكشف العلاقات التي تنتج ذلك التفاوت، وتعيد النظر في الأصوات التي حظيت بالاعتراف، والأصوات التي دفعت إلى مناطق مهمشة.

إن قيمة الأدب في مقاربة الهامش تنبع من قدرته على تحويل الموقع المستبعد إلى سؤال نقدي ومعرفي. فحين يسأل النص عن المهمش، فإنه يسأل في الوقت نفسه عن النظام الذي صنفه مهمشا، وعن اللغة التي وصفته، وعن المؤسسة التي حددت موقعه، وعن القيم التي شرعنت هذا الترتيب. وهكذا يصبح الهامش مدخلا لقراءة المركز ذاته، وتغدو الكتابة فضاء لإعادة توزيع الرؤية والمعنى. ومن هنا يمكن فهم الأدب باعتباره ممارسة رمزية قادرة على زحزحة الحدود بين المركز والهامش، وإعادة بناء العلاقة بين السلطة والهوية واللغة والمكان، وذلك بتحول الهامش من موقع للإقصاء إلى موقع قادر على مساءلة النظام الذي أنتجه، ومحاولة نقده وزحزحة مركزيته.

هوامش:

1 -ميشيل فوكو، دروس ميشيل فوكو، ترجمة محمد ميلاد، دار توبقال للنشر، ط 1، 1994، ص 47.

2 -محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط 1 2014، ص 52، بتصرف.

3 -بيار ف. زيما، النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، 2013، ص 93.

4 -محمد شوقي الزين، الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط، ط 1، 2012، ص 246.

5 -المرجع نفسه، ص 247.

سي امحمد.. شجرة في الذاكرة



عبد الله المتقي

ذات صباح قديم، أيقظتني أمي باكرا، وبعد إفطار زهيد أمسكني من يدي في اتجاه المسيد، أو جامع "سي امحمد" كما كان يسمى في الأمس البعيد، دفتان خشبيتان، غرفة شاسعة بدون نافذة، أطفال يجلسون على الحصر وبين أفخاذهم ألواح خشبية، يرتلون القرآن بأصوات مختلطة، ويدفعون برؤوسهم خلفا ثم أماما، ثم شيخ قصير يجلس على كرسي جلدي بدون ذراعين، وأمامه دوى ملطخة بالأسود في أفواهها أقلام قصب يابسة،

تقبل أمي رأس الشيخ، وأقبل أنا يده، ثم تنصرف بحياء، ولا شيء سوى عصا طويلة تلوح بها فوق الرؤوس، كي ترتفع أصوات تراتيل الأطفال عاليا حتى ترتطم بالسقف، وتغادر إلى الخارج.

هذا الشيخ ناصع البياض، هو الفقيد الفقيه "سي امحمد" أصيل امنتانوت من أراضي سوس العالمة، تنقل بين مدن قليلة، ليستقر به المقام ويدق وتد خيمته في مدينة الفقيه بن صالح، خلال ثلاثينيات القرن الماضي، ليؤم الناس، ويحفظ القرآن لأجيال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات في مسجد الضريح، ثم انتقل لكتابه الخاص الملحق بمنزله بدرب عتيق.

هذا الرجل التقي الورع، هو من سلمني لوحا خشبيا صغيرا، وقلما من قصب، ووضع رهن إشارتي دواة ملأى بالصمغ، ثم علمني بلطف وبتدرج أن الألف لا ينقط، الباء نقطة من تحت، التاء نقطتان من فوق، والثاء ثلاث نقط من فوق، وبعدها حفظ السور القصيرة من القرآن الكريم.

تحضرني الآن السابعة صباحا، والسير خطوات في الطريق إلى مسيد (سي محمد)، كي أجده على كرسيه، لحية بيضاء، عمامة بيضاء، ومسبحة بيضاء بين أصابعه، نقبل يده الرطبة، أجلس على الحصير، أتناوب على الحفظ مع التلاميذ، ويمنحنا جميعا الضو الأخضر لمحو الألواح بالماء، لإزالة الكتابة السابقة، وبعدها نطليها بالصلصال ونضعها

تحت الشمس، وقد نتردد شتاء على النار تحت مقلاة بائع الإسفنج "بارحال"، كي تجف، ويصبح لها لون أبيض ناصع أملس، وقد نعود وفي يد كل منا إسفنجة ساخنة ولذيذة. نتلقى من "سي امحمد" ما تيسر من آي القرآن، ومتى أنهينا الكتابة يصححها، وننكب على الحفظ مرة أخرى بأصوات مرتفعة، ثم نغادر حتى اقتراب صلاة الظهر، لنعود بعد الغذاء، ونستمر في القراءة إلى ما بعد العصر، عدا يوم الجمعة، ولا أجر أو إعانات من الأوقاف، سوى "الربعية" التي نضعها في يده كل أربعاء تناسب يوم السوق الأسبوعي، وفطورا يسبق أيام العواشر والأعياد، ولا نسمع منه سوى "اللّه يفتي عليك" أو "اللّه يقريك في النعاس".

ولن أنسى "تخريجته" وتزويقه وتزيينه للوح الخشبي حين يتم التلميذ حزبه، كانت تخطيطات وتشكيلات هندسية بألوان مبهرة، تشبه لوحة تشكيلية، بعدها ينتقي الخاتم مرافقيه، وهو يرتدي جلبابا أبيض معتمرا عمامة بيضاء ، ليتم الانطلاق مشيا على الأقدام في جولة بالحي، في مشهد ديني ممزوج بزغاريد النساء في أجواء من البهجة الجماعية، والتلاميذ يرددون بصوت واحد:

طالب طالب يايو ،
أفرحات مّو وبّاه ،
أمولات الخيمة ،
أعطيني بيضة ،
باش نزوق لوحتي ،
لوحتي عند الطالب ،
والطالب في الجنة ،
والجنة محلولة ،
حللها مولانا ،
مولانا وأصحابو
في الجنة يتصابو



وفي بيت الخاتم يأتي أهله بفطور فاخر، كله أنواع من الأكل والشراب، وبعدها فطور دسم، مثل الشاي والأرغفة والزيت والعسل، أو طبق من الكسكس يكون من نصيب "سي امحمد"، وقد يكرم بهدية مادية أو معنوية، تعبيرا عن الاحترام والامتنان، وتجسيدا لمشهد ديني اجتماعي، تتراءى فيه ملامح الخشوع والابتهال، الممزوجة بالفرحة والابتهاج بهذا الانجاز العظيم.

ولا أنسى أن أذكر مزية اختص بها الفقيه "سي امحمد"، وهي أنه كان يلعب دورً الطبيب إلى جانب دوره التعليمي والديني، فقد كان هو المرجع الأول لساكنة الحي، والأحياء المجاورة لعلاج بعض الأمراض الجسدية والنفسية، خاصة في حالات القلق والاكتئاب، أو ما كان يُعتقد أنه مس أو عين، وذلك بكتابة بعض الآيات القرآنية في "زلافة"، وهي إناء تقليدي نصف كروي يُستعمل للحريرة، وعلى أم المريض أن تمحوها بالماء ويشربها المريض بنية الشفاء، واستعادة توازنه النفسي والجسدي .

ونادرون من كان "سي امحمد" يستقبلهم في المسيد، ويتحدث إليهم في شؤون الدنيا والدين، لأنه لا يبدي أي اهتمام بالعالم الخارجي، مكتفيا بعالمه الداخلي وعزلته الذهبية، عدا صديقه الفقيه "سي الشرقي"، ولأننا كنا على علم أنه صديقه الحميم، كنا نستقبله بصوت جهوري متكرر "سي الشرقي ... سي الشرقي"، مما كان يدهشهما وهما مبتهجان، وقد يحررنا فنغادر ونحن نعدو مرددين "جات التحريرة مانقراوش عشية" .

بالإضافة إلى كل هذا، كان "سي امحمد" لا يسعى لتعنيفنا، إلا متى دعت الضرورة لذلك وبلطف، وهذا ما جعل خيطا رفيعا يربطني به، رغم التحاقي بالمدرسة، إلى أن فكرت يوما في زيارته، لأجد المسيد مغلقا، وليخبرني ابنه البكر أنه لزم البيت لأيام، ثم مات ميتة مؤمنة، لك واسع الرحمة وجنات نعيم يا معلمي ورائدي .