العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 55

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 17 من جمادى الثانية 1446

الموافق 19 من دجنبر 2024

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

فنجان قهوة دمشقي بريشة الفنان نذير بارودي

هَنيئاً لِمَنْ دفَّأتْهُ الحُرُوبُ بِأشْلائِنَا !

1

اللَّوْحُ
مِنْ عِظْمِنَا
هَشَمَتْهُ الصّواعِقُ

وَالجُرْحُ
مِنْ حِبْرِنَا
لَيْتَ شِعْرِي هَلْ
بَيْنَ صَلْصَالِنَا نَاطِقُ ؟

أمّا أنَا لَسْتُ مِنْ هَؤُلاءِ.. القَرِيبِينَ
مِنْ كُلِّ أوْلَئِكَ الآفِلِينَ ، أوْزِعْ
مَثِلَ قَنَادِيلَ فِي البَحْرِ
هَالَةَ رُوحِي عَلَى كُلِّ
مَوْتَايَ ، يَا لَيْتَ رُوحِي
مَنَاطِقُ..

أنَا لَسْتُ مِنْ هَؤُلاءِ.. القَرِيبِينَ
مِنْ كُلِّ أوْلَئِكَ الآفِلِينَ ، فَلا
الشَّمْسُ تَسْهَرُ فِي اللَّيْلِ لَوْ
بَزَغَتْ بَعْدَ طُولِ
احْتِضَارْ

وَلا قَمَرٌ
يَرْتَضِينِي لِوَجْهِهِ
وَجْهاً يُضِيءُ
النَّهَارْ

وَقَدْ أقْتَدِي
بِالفَرَاشَاتِ أسْرِقُ
مِنْ شَمْعَةٍ ضَوْءَهَا فَوْقَ
مَائِدَةٍ عَاشِقَيْنِ لِيَنْطَفِئَا
بِاحْتِرَاقِي..

إلَهِي أيُّ الكَوَاكِبِ فِي الكَوْنِ
لَيْسَ مِنَ الآفِلِينَ ، وَكُلٌّ لَهِيبٍ خَلَقْتَهُ
نَاراً وَنُوراً مَآلُهُ أنْ يَنْتَهِي
حِكْمَةً مِنْ رَمَادٍ ،
وَأعْلَمُ فِي مَوْقِدٍ وَاحِدٍ فَقَدَتْ
غَابَةٌ كُلَّ أشْجَارِهَا ،

فَهَنِيئاً
لِمَنْ دفَّأتْهُ الحُرُوبُ
بِأشْلائِنَا ، وَهَنِيئاً
لِكُلِّ الرِّيَاحِ الَّتِي تَتَهَجَّى
الرَّمَادَ بِمِرْآى عُيُونِي لأصْبَحَ
أعْمَى مِنَ الآفِلِينْ !

2

لِيَ
فِي كُلِّ وَادٍ
تَجَاعِيدُ تَحْرُثُ
وَجْهِي وَلِي أثَرُ
القُبُلاتِ
عَلَى الوَجْهِ ذَاكَ
البِذَارْ !

لِيَ
فِي كُلِّ وَادٍ
يَنَابِيعُ يُجْهِشُ
فِي صَوْتِهَا
أَلْفُ نَايٍ..

قَدْ تَعِبتُ أُجَرْجِرُ
رِجْلِيَّ عَلَيَّ أرْسُمُ
دَرْباً لِمَنْ يَقْتَفِي
أثَرِي لا يَنُوبُهُ
غَيْرُ السَّرَابْ

وَلِعَلِّي عَلَى كَاهِلِي أحْمِلُ
الطِّفْلَ كُنْتُهُ يَسْقُطُ
مِنْ كَتِفِي
مَثَلَمَا يَسْقُطُ الظِّلُّ
مِنْ عَاتِقِ الشَّمْسِ
أرْضاً لِنَغْدُو
أنَا وَهُوَ مَحْضَ
غِيَابْ

3

يَكْبُرُ النَّأْيُ
فِي مُنْتَهَى أعْيُنِي
وَأنَا لا أُسَافِرُ
إلا مَكَانِي وَأحْسَبُ
أنَّكِ فِي النَّأْيِ
تَقْتَرِبِينَ..
وَأنِّي حِينَ سَأصْعَدُ
حُلْمِيَ فَوْقَ كَثِيبِ الوِسَادَةِ
مِنْ أفُقٍ تَنْزِلِينَ كَسَيْفٍ
مِنَ الغَمْدِ
دُونَ ثِيَابْ

يَكْبُرُ النَّأْيُ حِينَ
الحَنِينُ بِقَلْبِيَ يَتَّسِعُ ،
أيْنَ أمْضِي
وَكُلُّ الَّذِي قَدْ مَشَيْتُهُ
لا يَتَجَاوَزُ سَطْراً يُسَوِّدُ
كُلَّ الكِتَابْ !

محمد بشكار

محمد تنفو

ملامح من الرواية الأفريقية

المجتمع والتراث والتاريخ

كتاب نقدي جديد صدر للباحث المغربي محمد تنفو، وقد اختار أن يسميه «ملامح من الرواية الأفريقية: المجتمع والتراث والتاريخ»،

وحسب ورقة تقديمية لهذا العمل الصادر عن منشورات دائرة الثقافة بالشارقة بالإمارات العربية المتحدة، فقد عالج الكاتب في هذا الإصدار الذي يتألف من **228** صفحة، متونا روائية ينتمي مؤلفوها إلى بلدان أفريقية مختلفة.

وحسب المصدر ذاته، فإن الأمر يتعلق بروايات «الحوالة» لصمبين عثمان (السنغال)، و«المفسرون» لوولي شوينكا (نيجيريا)، و«كثبان النمل في السافانا» لتشينوا أتشيبي (نيجيريا)، و«خزي» ل ج.م. كويتزي(جنوب إفريقيا)، و«العطر الفرنسي» لأمير تاج السر(السودان)، إضافة إلى الروايتين المغربيتين «بلاد بلارج» لأحمد الويزي و«علبة الأسماء» لمحمد الأشعري (المغرب).

وسعت هذه الدراسة التي اعتمدت على ترجمات الأعمال الروائية المكتوبة باللغة الأجنبية، إلى الكشف عن التقاطعات والتميزات في الخصائص والسمات، حيث «تتمثل التقاطعات التي تصل هذه التجارب الروائية بعضها ببعض في اشتغالها بالواقع الاجتماعي، واستلهامها للتراث، واستثمارها للتاريخ». أما التميزات، فتبرز في درجات وعي هذه التجارب بالمجتمع والتراث والتاريخ، وفي مدى ارتباط هذا الوعي بالمسافة التي وضعتها التجربة بينها وبين الواقعة الاجتماعية المختارة أو الواقعة التاريخية المنتقاة.

وتبعا لذلك، توزع هذا العمل على فصول تتناول كل محور من هذه المحاور، حيث اهتم الفصل الأول بمقاربة درجات وعي الرواية الأفريقية بالواقع الاجتماعي، مركزا على بعض القضايا الاجتماعية المهيمنة، ومبرزا مواقف كل تجربة منها على حدة.

أما الفصل الثاني، فانكب على درجات وعي الرواية الأفريقية بالتراث والتي تنكشف في موقف التجربة الروائية من الأمثال والحكاية الخرافية والأساطير وحكايات الأحلام والاستيهامات، فيما سلط الفصل الثالث الضوء على درجات وعي الرواية الأفريقية بالتاريخ والتي تكمن في استلهام المتون الروائية لوقائع تاريخية ومواقفها منها.

وإلى جانب هذه الدراسة، صدرت للباحث محمد تنفو دراسات عديدة من ضمنها «غوايات الماء: قراءات في الشعر المغربي المعاصر»، و«قالت شهرزاد: البنيات الحكائية في مائة ليلة وليلة»، و«القصة القصيرة المغربية: المعايير الجمالية والمغامرة النصية». كما صدرت للباحث أعمال قصصية منها «درس سيبويه»، و«كيف تسلل وحيد القرن؟!».

د.إبراهيم ديب

قصيدة النثر المغربية من محمد الصباغ إلى الآن

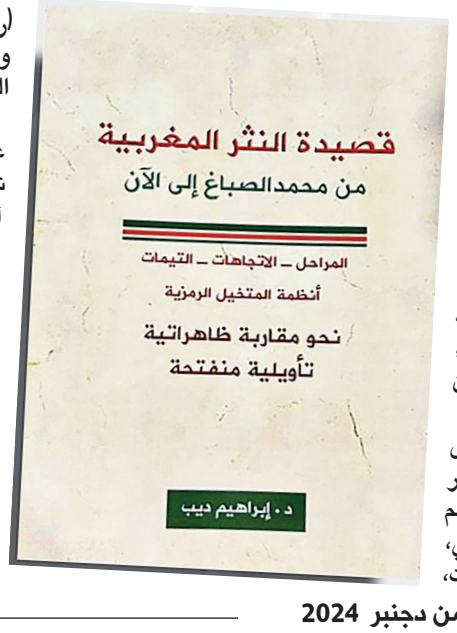
اختار الشاعر والباحث المغربي الدكتور «إبراهيم ديب»، أن يسمي كتابه الجديد «قصيدة النثر المغربية من محمد الصباغ إلى الآن»، وقد صدر مطلع الشهر الحالي دجنبر **2024**.

يقترح الباحث في هذا الكتاب النقدي قصيدة النثر المغربية، مقاربة ظاهراتية تأويلية منفتحة همت كل ما يهم قصيدة النثر بالمغرب من النشأة إلى مراحل تشكلها كتنويع شعري متعدد الاتجاهات والتيمات وأنظمة المتخيل الرمزية .

وجاء الكتاب الذي تم طبعه بمطبعة بلال بفاس في **445** صفحة، توزعت على بابين مسبوقين بمقدمة وقبلها دراسة نقدية، وكل باب من الأبواب جاء مفصلا إلى فصول تجمع بين النظري والتطبيقي .

وتناول الكتاب بشكل خاص تجارب شعرية في قصيدة النثر لستة من الشعراء المغاربة وهم محمد الصباغ، رشيد المومني، عبد الله زريقة، أحمد بركات، حسن نجمي وعبد الإله الصالحي.

ويأتي هذا الإصدار سابعا في تجربة إبراهيم ديب الإبداعية والنقدية التي تتوزع على الشعر والقصة والرواية، حيث صدر للشاعر حجر الملح (شعر) عن منشورات وزارة الثقافة، وجواد ليس لأحد (شعر) عن دار ما بعد الحداثة، وكسر الجليد (رواية)، وبرتقالة الفنان (قصص)، ومدن تقيم في نومي (شعر)، وأقضم الجبل كتفاحة (شعر).



يقول الباحث في مقدمة الكتاب عن قصيدة النثر باعتبارها تنويعا شعريا: «إن قصيدة النثر تبدو أشبه بمحاولة عميقة وعملية في اتجاه تحقيق الحلم القديم/الجديد المتمثل في كتابة عمل مفتوح بلغة إمبرطو إيكو، وأعتقد أن التجارب الناجحة والكتابات الكبرى والمؤثرة عبر التاريخ، هي تلك التي نحت هذا النحو انطلاقا من النصوص الأسطورية، والدينية، وصولا إلى النصوص الفلسفية والأدبية الحديثة «.

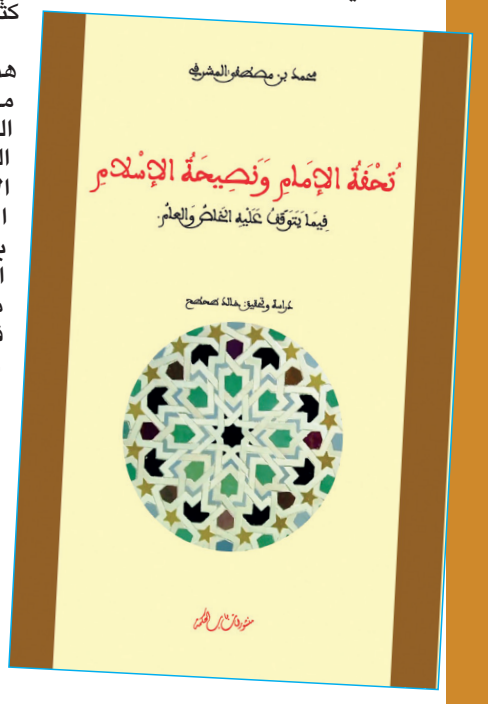
متابعة: محمد العزوزي

تأليف: محمد بن مصطفى المشرفي-

دراسة وتحقيق: خالد طحطح

تحفة الإمام ونصيحة الإسلام فيما يتوقف عليه الخاص والعام

نص فريد واستثنائي حققه وقدّم له الباحث خالد طحطح بدراسة وافية، إنه «تحفة الإمام ونصيحة الإسلام فيما يتوقف عليه الخاص والعام»، وهو من تأليف الإخباري المغربي محمد بن مصطفى المشرفي صاحب كتاب «الحلل البهية في ملوك الدولة العلوية»، وقد صدر أخيرا عن منشورات بيت الحكمة بتطوان، صدر أخيرا (دجنبر 2024)، ويعد تحفة الإمام، من أهم مؤلفات محمد المشرفي في قضايا الإصلاح بمغرب القرن التاسع عشر، حيث يتناول فيه ضرورة إنجاز الإصلاح العسكري والمالي والقضائي والجبائي، ويقف عند العوائق الداخلية التي ساهمت في إفشال كثير من الإصلاحات.



نجد أنفسنا في هذا النص أمام فقيه مغربي من القرن التاسع عشر يحث السلطان الحسن الأول بصريح العبارات على الأخذ بالمستجدات الحديثة، والاستفادة من الدول الأوروبية في هذا المجال، وإن كانت مخالفة لنا في الملة، ويعدد له المزايا التي سيجنيها البلد إن هو أخذ بالتراتيب الأوروبية، ويتهجم على الفقهاء ممن عارضوا في زمانه الاقتباس من الأجانب، وهنا تكمن أهمية هذا الكتاب، إذ نقف فيه على بداية تشكل الأفكار التنويرية بمغرب القرن التاسع عشر.

كتاب تحفة الإمام ونصيحة الإسلام استلهم أفكاره بشكل مباشر من كتاب أقوم المسالك لخير الدين التونسي، وسار على منواله، حيث يبدو فيه المشرفي متأثرا بالفكر النهضوي المشرقي، ونقل لنا نص مرسوم كرخانة الذي اعتمد في الدولة العثمانية في باب الإصلاحات، كما اقترح المشرفي في كتابه على السلطان المغربي رؤيته للإصلاح العسكري والمالي والقضائي والإداري، وهو ما يضع هذا الإخباري على رأس رواد النهضة بالمغرب خلال القرن التاسع عشر.

كتاب تحفة الإمام ونصيحة الإسلام يجعلنا نعيد قراءة تاريخ مغرب القرن التاسع عشر، فنحن أمام نص يختلف في منزعه عن باقي ما دونه معاصروه، ويقترب في تصوراته من نظرائه بالمشرق، ففيما طرحه من قضايا وتصورات نجده أقرب الإخباريين المغاربة لخير الدين التونسي ورفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق، وهو نص لا نجد أي استثمار له في الكتابات التاريخية الأكاديمية، لكونه ظل مغمورا، ولا يزال.

ويبدو واضحا من خلال متن الكتاب أن المشرفي استقى نصه -بعد تحويره- من كتاب «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك» لخير الدين التونسي (1821-1889) وإن لم يُشر إليه بالاسم، كما أنه استوعب الكثير من أفكار هذا المصلح الرائد، وتبنى الكثير من مواقفه الإصلاحية وكيّفها مع الواقع المغربي. وهذا الكتاب هو خير مثال على شمولية الفكر التحديثي بالمغرب، حيث حاول فيه المشرفي التوفيق بين الأصالة من جانب، والانفتاح من جانب آخر، مشددا على أهمية الاجتهاد في الشريعة الإسلامية بما ينسجم وملابسات العصر، ومؤكدا على أهمية الأخذ بمعارف الآخر الأوروبي وبأسباب العمران والتقدم والرفاهية.

حسن الأمراني

الحلم والأسوار[1]

قومي نُصَلّ فهذا الفجر قد صدقا
بعد الظلام وصوت الشعب قد نطقا

آمال قاسيون أضحت وهي مزهرة
وكان بستانها من قبل مُحْترقا

وطوّقتْ كلمات الله. كلّ شج
وعاد غصن الأماني الببيض قد بسقا

عرش الطغاة وإن طالت أظافره
سيغتدي بدخان الجور مختنقا

يا شعبُ خلّ كتاب الحبّ أوله
عفو ومعروفه قد طاب مرتفقا

شآم يا جنة الدنيا. وبهجتها
لولا جهاد الليالي الصُبحُ ما انبثقا

هذا كتابُك ، عبدَ الله ، صرح هُدى
في الجامع الأموي اليوم ما غُلِقا

وهبتني الحُلمَ والأسوارُ شاهقة
فزلزل الحُلْمُ ما يعلو وما شهقا

كم شرَّدَتْكَ سيوف كان جرّدها
فظٌّ ، زنيمٌ ، ببحر الجَور قد غرقا

فاليومَ أشربْ كؤوسَ النور مصطبحاً ،
لا إثم يمنعُ أفراحي ، ومغتبقا

قل (للسلامة)[2] ، عبد الله ، هات يداً
مات (الثعابيني) فاحْدُ النجمَ منطلقا

رتّلْ كما كنت قبل اليوم في حلب
تُرتّلُ الفتْحَ ، والأنفالَ ، والعلَقا

وتحشدُ العزمَ فتياناً لهم قدمٌ
في الصّدقِ إن قَبّلتْ آياتهم غسَقا

يا كم كتبْتَ عن (القسّام) من صُحُف
بيّضْتَ منها وقد طال السّرَى الورقا

وكم تردّيتَ ثوبَ الموت سابغةً
أكمامُهُ غطّت الآفاق والطّرُقا

لكنّ مولاك يأبى ضجعةً لك منْ
قبْل انبلاجِ فهذا الفجْر مؤتلقا

وهذه حلبُ الشّهباءُ قد رفلتْ
في ثوب عزّ بطنطا لم يكنْ خَلِقا[3]

فالحمْدُ لله إذ لم يأتني أجلي
حتى اكتستْ حَلبٌ من عزّها عبَقا

سمّيتَ (غرناطةً)[4] حبّا لأندلس
فصارت الخيْلُ قُرْط الشمس والحَلقا

وزينة الحُرّة الحسْناء ما كملتْ
إلا بما يسِمُ الإحسَانَ والخُلُقا

وقفتُ بالمسجد المحزون أسألُه
عن فتية صدقوا ، مَنْ منْهُمُ شُنِقا؟[5]

فجاوبتني دموع منْهُ ثائرةً
يا سيّدي ، في فمي ماءٌ ، وأيّ شَقا؟

متى؟ متى كانت الأوطان مزرعةً
للوحش يزرع فيها الرّعْب والأرقا؟

سوق «البزوريّة» امتدّتْ لواعجُها
كضوء شمس إذا ما عانق الأفُقا

وكان فيها «أبو خلدونَ» مصطنعاً
رقائقاً تسعفُ الثّوارَ والورِقا

فصارت اليوم بستاناً وأفْدنةً
تُوزّعُ الكرْمَ والليمونَ والحبقا

أيْن السّرايا وجُنْد الوحْش؟ ما ملكُوا
إلا العُتُوَّ ، والا الفسْق والنّزقا

من يتّخذ غير عرش الله ملتحداً
ينلْ وإن نال أسباب السُّهى رهَقا

يا شامُ يومُك هذا ، فاسكبي ألقاً
فالشرقُ منْ راحِ الاسْتبدادِ قد شَرِقا

وجدة: الأربعاء 9 جمادى الآخرة 1446هـ
ـ 11 دجنبر 2024

من أعمال الرسام السوري الراحل ممدوح قشلان

1 الحلم والأسوار: قصيدة رفعها الشاعر إلى الأديب عبد الله الطنطاوي الذي كان أطلق سراحه حديثا من سجون النظام البائد في سورية

2 الشاعر والروائي السوري عبد الله عيسى السلام، و(الثغابني) عنون رواية له. وياء النسبة تختلس في الإنشاد.

3 الثوب الخلق : البالي

4 غرناطة: بنت الطنطاوي

5 في زيارة لي إلى دمشق، وكانت حماة ما زالت بعد المذبحة مسوّرة يُحظر دخولها على الزائرين، قطعنا الطريق إلى دمشق في جو من الرعب. وفي سوق قريبة من المسجد الأموي وقفت عند تاجر وسألته عن البلد فسكت برهة ثم أنشد بيتين من الشعر، هما:

قالت الضفدع قولا ... قد وعته الحكماء
في فمي ماءٌ وهل ... ينطق من في فيته ماءُ

الكتاب المبدعون وحلم اليقظة

ترجمة : لحسن أحمامة

بقلم : سيغمند فرويد

دائما كنا نحن العامة فضوليين بجدة لمعرفة- مثل الكاردينال الذي طرح نفسه السؤال على أريوسطو ١- من أي المصادر يستقي هذا الكائن الغريب ، الكاتب المبدع ، مادته ، و كيف يتمكن بها من إحداث انطباع فينا و يثير فينا انفعالات ربما لم نكن نعتقد أننا قادرون عليها. و تزداد مصلحتنا فقط من خلال حقيقة أن الكاتب نفسه ، إذا سألناه ، لا يقدم لنا أي شرح ،أو أي توضيح مرض؛ و لا تضعف معرفتنا على الإطلاق بأنه لا حتى أوضح التبصر لمحددات اختياره للمادة و لطبيعة فن الخيال الإبداعي للشكل سيساعد على جعلنا كتابا مبدعين.

لو كان بوسعنا على الأقل أن نكتشف في أنفسنا أو في الناس مثلنا نشاطا أقرب بطريقة ما إلى الكتابة الإبداعية ! إن فحصا لهذا الأمر قد يمنحنا إذا أملا في الحصول على بدايات لشرح عمل الكُتاب الإبداعي. ثمة ، بالفعل ، أفق لإمكانية ذلك. و مع ذلك ، فالكتاب أنفسهم يحبون تقليص المسافة بين نوعهم و بين البشرية؛ فهم في الغالب جدا يؤكدون لنا أن كل إنسان إنما هو شاعر في العمق و أن آخر الشعراء لن يفنى إلى أن يفنى آخر إنسان.

أ

ألا ينبغي لنا أن نبحث عن الآثار الأولى للنشاط الخيالي منذ الطفولة؟ إن الانشغال الأحب والأشد للطفل هو مع لهوه أو ألعابه. ألا يمكن أن نقول إن كل طفل عند اللعب يتصرف مثل كاتب مبدع، من حيث أنه يخلق عالمه الخاص، أو، على الأصح، يعيد ترتيب أشياء عالمه بطريقة جديدة تروق له؟ قد يكون من المجانب للصواب الاعتقاد بأنه لا يأخذ العالم مأخذ الجد؛ بالعكس، إنه أكثر جدية في لعبه و يستهلك مقدارا كبيرا من مشاعره في اللعب. ليس المقابل للعب هو ما هو جاد و إنما ما هو واقعي. و رغم كل المشاعر التي بها يركز الطفل تفكيره على عالم لعبه، فإنه يميزه جيدا عن الواقع؛ يحب أن يربط موضوعاته و وضعياته المتخيلة بأشياء العالم الواقعي المحسوسة و المرئية. هذا الربط هو كل ما يميز ‹لعب› الطفل عن ‹التوهم›.

يقوم الكاتب المبدع بنفس الشيء كما الطفل عند اللعب. إنه يخلق عالم التوهم الذي يأخذه مأخذ الجد- أي العالم الذي يستثمر فيه مقدارا كبيرا من المشاعر- في الوقت الذي يفصل فيه بشكل حاد هذا العالم عن الواقع. و اللغة قد احتفظت بهذه العلاقة بين لعب الأطفال و الإبداع الشعري. بحيث تمنح [باللغة الألمانية] اسم 'Spiel' ['اللعب'] إلى تلك الأشكال من الكتابة التخيلية التي تتطلب أن تكون مرتبطة بالموضوعات المادية و تكون قادرة على التمثيل. فهي تتكلم عن 'Lustspiel' أو 'Trauerspiel' ['الكوميديا› أو ‹التراجيديا› : يعني حرفيا ‹ مسرح المتعة› أو ‹مسرح الحزن›] و تصف أولئك الذين يقومون بالتمثيل بوصفهم 'Schauspieler' ['الممثلون': حرفيا 'ممثلو العرض']. على أن للا واقعية العالم الخيالي للكاتب نتائج هامة بالنسبة لتقنية فنه؛ ذلك أن العديد من الأشياء التي يمكنها، لو كانت حقيقية، ألا تمنح أي إمتاع، بوسعها القيام بذلك في لعبة التوهم، و أن العديد من الانفعالات، التي، في ذاتها، تكون في الواقع محزنة، تصبح مصدر المتعة بالنسبة للمستمعين و المشاهدين عند إنجاز عمل الكاتب.

ثمة اعتبار آخر من أجله سنتعمق أكثر في هذا التعارض بين الواقع و اللعب. عندما يكبر الطفل و يتوقف عن اللعب، و بعد أن يكافح للعقود لتصور حقائق الحياة بجدية مناسبة، قد يجد نفسه يوما ما في حالة ذهنية تؤدي مرة أخرى إلى إلغاء التناقض بين اللعب و الواقع. بإمكانه كشخص بالغ أن يتذكر الجدية الشديدة التي أنجز فيها من قبل ألعابه الطفولية؛ و من خلال مساواة انشغالاته الجادة ظاهريا بألعاب طفولته، بوسعه التخلص من العبء الثقيل الذي تفرضه عليه الحياة و يفوز بالعائد العالي من المتعة التي توفرها الفكاهة2

إذن، في الوقت الذي يشب فيه الناس عن الطوق، يتوقفون عن اللعب، و يبدون أنهم قد انقطعوا عن العائد من المتعة التي كسبوها من اللعب. لكن من يفهم الذهن البشري يعرف أنه لا يكاد يوجد شيء أصعب على الإنسان من التخلي عن متعة اختبره ذات مرة. في الواقع لا يمكننا التخلي عن أي شيء؛ نحن فقط نتبادل شيئا بآخر. و ما يبدو أنه تنازل إنما هو في الحقيقة تشكيل بديل أو بديل. بنفس الطريقة، فالطفل الذي ينمو، عندما يتوقف عن اللعب، لا يتخلى عن أي شيء سوى الروابط بأشياء حقيقية. إذ بدلا من أن يلعب، فإنه الآن يتوهم. يشيد قلاعا في الهواء و يخلق ما يسمى أحلام يقظة. أعتقد أن جل الناس يصنعون أوهاما في بعض الأحيان في حياتهم. هذه حقيقة تم التغاضي عنها منذ فترة طويلة و من ثمة لم يتم تقدير أهميتها بما يكفي.

إن أوهام الناس أقل سهولة في الملاحظة من لعب الأطفال. صحيح أن الطفل يلعب بمفرده أو يشكل نظاما نفسيا مغلقا مع أطفال آخرين لأغراض لعبة ما؛ لكن بالرغم من أنه قد يلعب لعبته أمام الكبار، إلا أنه، من ناحية أخرى، لا يخفيها عنهم. أما الراشد، على العكس من ذلك، فيخجل من أوهامه و يخفيها عن الآخرين. فهو يعتز بأوهامه بوصفها أكثر ممتلكاته حميمية، و كقاعدة، يفضل الاعتراف بآثامه على إخبار أي شخص بأوهامه. قد يحدث أنه لهذا السبب يعتقد أنه الشخص الوحيد الذي يخترع مثل هذه الأوهام و لا تنتابه أي فكرة عن انتشار الإبداعات من هذا النوع بين الآخرين. هذا الاختلاف في سلوك شخص يلعب و شخص يتوهم تفسره دوافع هذين النشاطين، اللذين هما مع ذلك مرتبطين الواحد بالآخر.

يتحدد لعب الطفل من خلال رغباته: في حقيقة الأمر برغبة واحدة- واحدة تساعده في تربيته- الرغبة في أن يكون كبيرا و راشدا. دائما يلعب بأنه «ناضج»، و في ألعابه يحاكي ما يعرفه عن حيوات كبار السن، و ليس لديه سبب لإخفاء رغباته. أما مع الراشد، فالأمر مختلف. فهو، من جهة، يعرف أن من المتوقع منه ألا يستمر في اللعب أو التوهم بعد الآن، بل أن يعمل في العالم الحقيقي؛ و من جهة ثانية، فإن بعض الرغبات التي تتسبب في أوهامه إنما هي من النوع الذي يلزم إخفاءه أساسا. هكذا، يخجل من أوهامه بوصفها صبيانية و غير مسموح بها.

لكن، ستسألون، إذا كان الناس يختلقون مثل هذا اللغز في توهمهم، كيف نعرف الكثير عنه؟ حسنا. ثمة طبقة من البشر خصصت لهم، ليس إله، بل آلهة صارمة- الضرورة- مهمة إخبارهم بما يعانون و ما الأشياء التي تمنحهم السعادة.3 إن هؤلاء ضحايا مرض عصبي، الذين يضطرون إلى إخبار الطبيب بأوهامهم، من بين أشياء أخرى، و يتوقعون منه الشفاء عن طريق علاج نفسي. هذا هو أحسن مصدر للمعرفة، و قد وجدنا منذ ذلك الحين سببا وجيها لافتراض بأن مرضانا لا يخبرون بأي شيء قد لا نسمعه من الأصحاء.

دعونا الآن نستأنس ببعض خصائص التوهم. قد نقرر بأن شخصا سعيدا لا يتوهم البتة، بل فقط شخص غير راض. إن القوى الدافعة للأوهام هي رغبات غير مشبعة، و كل وهم هو تحقيق لرغبة، و تصحيح للواقع غير المُرضي. هذه الرغبات المحفزة تختلف بحسب جنس، و شخصية و ظروف الشخص الذي يمارس الوهم؛ لكنها تقع بطبيعة الحال في مجموعتين رئيسيتين. فهي إما رغبات طموحة، تعمل على رفع مستوى شخصية الذات، أو رغبات إيروتيكية. عند الشابات تسود الرغبات الإيروتيكية على نحو شبه حصري، ذلك أن طموحهن كقاعدة تستوعبه اتجاهات إيروتيكية. أما عند الشباب فالرغبات الأنانية و الطموحة تأتي في الصدارة بوضوح كاف جنبا إلى جنب مع الرغبات الإيروتيكية. لكن لن نشدد على التعارض بين الاتجاهين؛ نفضل أن نؤكد على حقيقة أنهما غالبا ما يكونان متحدين. و كما هو الحال في العديد من النقوش خلف المذبح و فوقه، يمكن رؤية صورة الواهب في زاوية من الصورة، كذلك في غالبية الأوهام الطموحة، يمكننا أن نكتشف في زاوية أو أخرى السيدة التي من أجلها يقوم خالق الوهم بجميع أعماله البطولية و التي توضع تحت أقدامه جميع انتصاراته. هنا، كما ترون، ثمة دوافع قوية بشكل كاف من أجل الإخفاء؛ فالشابة الجيدة النشأة لا يخول لها سوى حد أدنى من الرغبة الإيروتيكية، و على الشاب أن يتعلم إلغاء فائض احترام الذات الذي جلبه معه منذ أيام طفولته الفاسدة، كيما يجد مكانته في مجتمع مليء بأفراد آخرين لهم نفس المطالب القوية.

علينا ألا نفترض أن إنتاجات هذا النشاط الخيالي- الأوهام المتنوعة، و القلاع في الهواء و أحلام اليقظة- منمطة أو راسخة. على العكس، إنها تلائم نفسها مع انطباعات الحياة المتغيرة للشخص، و تتغير مع كل تغيير في وضعه، و تتلقى من كل انطباع نشيط جديد ما قد يسمى بـــ «تاريخ علامة». فعلاقة وهم ما بالزمن إنما هو عموما هام جدا، و قد نقول إنها تتأرجح، إذا جاز التعبير، بين ثلاثة أزمنة- لحظات الزمن الثلاث الذي ينطوي عليها تصورنا. و الاشتغال النفسي مرتبط ببعض الانطباع السائد، مناسبة ما مثيرة في الحاضر و التي كانت قادرة

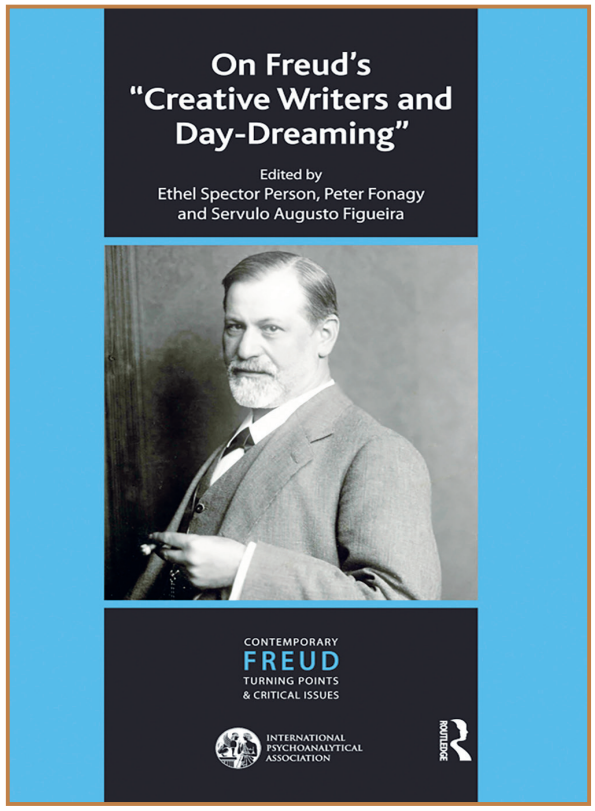
على إثارة واحدة من الرغبات الكبرى للذات. من هناك فهو يعيد الذكرى إلى ذاكرة تجربة سابقة (غالبا تجربة طفولية) تحققت فيها هذه الرغبة؛ و هو الآن يخلق وضعية مرتبطة بالمستقبل الذي يمثل تحققا للرغبة. و ما يخلقه إذن هو حلم يقظة أو وهما، و ما يحمله من آثار لأصوله من المناسبة التي أثارته و من الذاكرة. هكذا، ينظم الماضي، و الحاضر، و المستقبل معا، إذا جاز التعبير، في خيط الرغبة التي تمر من خلالهم.

قد يساعد مثال عادي جدا في توضيح ما قلته. دعونا نأخذ حالة يتيم فقير كنتم قد أعطيتموه عنوان مشغل لعله يجد عنده عملا. في طريقه إلى هناك قد ينغمس في حلم يقظة ملائم للوضعية التي نشأ عنها الحلم. ربما سيكون مضمون وهم اليتيم شيئا مثل هذا. يحصل على عمل، و يجد حظوة لدى صاحب عمله الجديد، و يجعل نفسه ضروريا في العمل، و ينتقل إلى أسرة صاحب العمل، و يتزوج البنت الفاتنة في البيت، ثم يصبح مديرا للعمل، أولا كشريك صاحب العمل ثم خلفا له. في هذا الوهم، استعاد الحالم ما كان يمتلكه في طفولته السعيدة ? البيت المحمي، و الوالدان المحبان، و الأشياء الأولى لمشاعره العاطفية. سترون من هذا المثال الطريقة التي تستعمل فيها الرغبة مناسبة في الحاضر لرسم، على نمط الماضي، صورة المستقبل.

ثمة الكثير مما يمكن قوله عن الأوهام؛ على أنني سأسمح فقط بقدر الإمكان من الإيجاز لبعض النقاط. إذا أصبحت الأوهام أكثر من اللازم و قوة مفرطة، فالظروف مهيأة لظهور العصاب أو الذهان. علاوة على ذلك، فالأوهام بوادر عقلية مباشرة للأعراض المؤلمة التي يشكو منها مرضانا. هنا يتفرع مسار واسع غير مطروق إلى علم الأمراض.

لا يمكنني أن أتخطى علاقة الأوهام بالأحلام. و ليست أحلامنا في الليل سوى أوهام مثل هذه، كما يمكن أن نوضح من تأويل الأحلام.4 فاللغة بحكمة لها نظير لها قد قررت منذ زمن بعيد مسألة الطبيعة الجوهرية للأحلام من خلال منح اسم «أحلام اليقظة» إلى الخلق المتجدد للأوهام. و إذا كان معنى أحلامنا عادة ما يظل غامضا بالنسبة لنا رغم هذا المؤشر، فذلك بسبب الظروف التي في الليل تظهر فينا أيضا رغبات نخجل منها؛ هذه الرغبات علينا أن نخفيها عن أنفسنا، و قد كانت بالنتيجة مكبوتة، و مدفوعة إلى اللاوعي. إن الرغبات اللاواعية من هذا النوع و مشتقاتها مسموح فقط بالتعبير عنها في شكل مشوه جدا. عندما كان العمل العلمي قد نجح في إيضاح هذا العامل لـــ تشوه-الحلم، لم يعد من الصعب إدراك أن أحلام الليل تحققات رغبة تماما مثل أحلام اليقظة- الأوهام التي نعرفها جميعا جيدا.

أما و قد قلنا الكثير عن الأوهام، لنتحدث الآن عن الكاتب المبدع. هل نسعى حقا إلى مقارنة كاتب الخيال بـــــ»الحالم في واضحة النهار»،5 و إبداعاته بأحلام اليقظة؟ هنا يلزمنا البدء بوضع تمييز أولي. علينا أن نفصل بين الكتاب الذين، مثل المؤلفين القدامى للملاحم و التراجيديات، يستولون موادهم الجاهزة، من الكتاب الذين يبدو أنهم ينتجون موادهم الخاصة. سنلتزم بالنوع الأخير، و لغرض المقارنة، لن نختار الكتاب الأكثر تقديرا من قبل النقاد، و إنما مؤلفي الروايات، و الرومانس و القصص القصيرة الأقل تكلفا، الذين بالرغم من ذلك لديهم دائرة قراء من كلا الجنسين أوسع و أكثر حماسا. ميزة واحد قبل كل شيء لا يمكن أن تخفق في إذهالنا عن إبداعات هؤلاء الكتاب، كتاب القصص: لكل واحد منهم بطل هو مركز الاهتمام، و بسببه يسعى الكاتب للفوز بتعاطفنا بكل وسيلة ممكنة، و الذي يبدو أنه يضعه تحت حماية عناية إلهية. إذا كنت، عند نهاية فصل من قصتي، أترك البطل فاقدا للوعي و ينزف من جروح بليغة، فأنا متأكد من أنني سأجده في بداية رعايته بعناية و في طريقه إلى الشفاء؛ و اختتم المجلد الأول بسفينة ينزل بها في عاصفة البحر، فأنا على يقين، في مفتتح المجلد الثاني، بأن أقرأ عن عملية إنقاذ معجزة- إنقاذ لا يمكن للقصة أن تستمر بدونه. إن الإحساس بالأمان الذي به أتابع البطل عبر مغامراته المحفوفة بالمخاطر هو نفس الشعور الذي يرمي به البطل نفسه في الحياة الواقعية في الماء لإنقاذ شخص يغرق أو يعرض نفسه لنيران العدو للانقضاض على بطارية. و إنه الإحساس البطولي الحقيقي الذي عبر عنه أحد أفضل كتابنا بعبارة لا تضاهى: «لا يمكن لشيء أن يحدث لي !6 لكن يبدو لي أن عبر هذه الخاصية الكاشفة للحصانة بوسعنا حالا أن ندرك جلالة الأنا، البطل مثل كل حلم يقظة و كل قصة.7 تشير ميزات أخرى لهذه القصص المتمركزة حول الأنا إلى نفس القرابة. فلا يمكن اعتبار حقيقة أن جميع النساء في الرواية يغرمن بالبطل دائما على أنها تصوير للواقع، لكن يسهل فهمها بوصفها مكونا لحلم يقظة. ينطبق نفس الشيء على حقيقة أن الشخصيات الأخرى في القصة مقسمة بحدة إلى خيرة و شريرة، في تحد لتنوع الشخصيات البشرية التي يجب ملاحظتها في الحياة الواقعية. الشخصيات



‹الخيرة› مساعدة، في حين الشخصيات›الشريرة‘ أعداء أو خصوم، للأنا الذي أصبح بطل القصة.

ندرك تماما أن العديد من الكتابات الخيالية بعيدة كل البعد عن نموذج حلم اليقظة الساذج؛ و مع ذلك لا يمكنني أن أقمع الشك في أنه حتى الانحرافات الأكثر تطرفا من النموذج يمكن ربطها به من خلال سلسلة غير متقطعة من الحالات العابرة. و قد أذهلني أن في العديد مما يعرف بالروايات ‹السيكولوجية› يتم وصف شخص واحد فقط- مرة أخرى البطل- من الداخل. يجلس المؤلف داخل عقله، إذا جاز التعبير، و ينظر إلى الشخصيات الأخرى من الخارج. لا شك أن الرواية السيكولوجية عموما تدين بطبيعتها الخاصة إلى ميل الكاتب الحديث لتقسيم أناه، من خلال الملاحظة الذاتية، إلى أجزاء كثيرة من الأنوات، و من ثمة، لتجسيد التيارات المتصارعة في حياته العقلية في العديد من الأبطال. فبعض الروايات، التي قد توصف بأنها غريبة الأطوار› تبدو أنها تقف في تناقض خاص تماما مع نوع حلم اليقظة. و الشخص الذي يتم تقديمه في هذه الروايات بوصفه البطل لا يلعب إلا دورا فاعلا صغيرا جدا؛ يرى أفعال و معاناة الناس الآخرين تجري أمامه مثل متفرج. العديد من أعمال زولا المتأخرة ينتمي إلى هذه الفئة. لكن علي أن أشير إلى أن التحليل السيكولوجي للأفراد الذين ليسوا بكتاب مبدعين، و يختلفون في بعض النواحي عما يدعى بالمعيار، قد أظهر لنا اختلافات مماثلة في حلم اليقظة، المكتفيه فيه الأنا بدور المتفرج.

إذا وجب على مقارنتنا لكاتب الخيال بالحالم اليقظ، و للإبداع الشعري بحلم اليقظة أن تكون لها قيمة، فيلزمها، فوق كل شيء، أن تجلو ذاتها بطريقة مثمرة أو بأخرى. على سبيل المثال، لنحاول أن نطبق على أعمال هؤلاء الكتاب الأطروحة التي طرحنا مبكرا في ما يخص العلاقة بين الوهم و الفترات الزمنية الثلاث و الرغبة التي تجري عبرها؛ و بمساعدتها، دعونا ندرس الترابطات الموجودة بين حياة الكاتب و أعماله. كقاعدة، لم يعرف أحد ما هي التوقعات التي يلزم تأطيرها في مقاربة هذا المشكل؛ غالبا ما تم التفكير في الترابط بعبارات بسيطة للغاية. على ضوء التبصر الذي حصلنا عليه من الأوهام، يتعين علينا توقع الوضع التالي. تجربة قوية في الحاضر توقظ في الكاتب المبدع ذكرى تجربة مبكرة (غالبا منتمية إلى طفولته) منها تشتغل الآن رغبة تجد تحققها في العمل الإبداعي. و العمل نفسه يستعرض عناصر من المناسبة المثيرة الأخيرة و كذا من الذاكرة القديمة.8

لا تنزعجوا من تعقيد هذه الصيغة. فأنا أظن أنه في الواقع بأنه سيثبت بكونه نمطا ضئيلا للغاية. و برغم ذلك، فقد يحتوي على مقاربة أولى للوضع الحقيقي؛ و، من بعض التجارب التي قمت بها، أميل إلى الاعتقاد بأن هذه الطريقة للنظر في الكتابات الإبداعية قد لا تكون غير مثمرة. سوف لن تنسوا بأن التشديد الذي يضعه على الذكريات الطفولية في حياة الكاتب- تشديد قد يبدو محيرا- مشتق في النهاية من افتراض أن قطعة من الكتابة الإبداعية، مثل حلم اليقظة، إنما هي استمرار لما كان في يوم من الأيام لعبا طفوليا أو بديل عنه.

علينا مع ذلك ألا نتجاهل العودة إلى نوع الأعمال الخيالية التي يجب أن نتعرف عليها، ليس كإبداعات أصيلة، و إنما كإعادة تشكيل للجاهز و للمادة المألوفة. فحتى هنا، يحتفظ الكاتب بمقدار معين من الاستقلالية، و التي يمكن أن تعبر عن نفسها في اختيار المادة، و في التغييرات فيها، و التي غالبا ما تكون واسعة النطاق. و بقدر ما تكون المادة في متناول اليد من قبل، فهي مشتقة من بيت الكنز الشعبي للأساطير، و الخرافات، و الحكايات العجيبة. إن دراسة بناء السيكولوجية الشعبية مثل هذه أبعد ما تكون عن الاكتمال، لكن من المحتمل جدا أن تكون الأساطير، مثلا، بقايا مشوهة لأوهام دالة على الرغبة لدى كامل الأمم، أحلام دنيوية لإنسانية شابة.

ستقولون على الرغم من أنني وضعت الكاتب المبدع في المقام الأول في عنوان هذه الورقة، قد تحدثت عنه بأقل مما قلته عن الأوهام. أدرك ذلك، و علي الاعتذار عنه بالإشارة إلى الحالة الراهنة لمعرفتنا. كل ما كنت قادرا على فعله هو طرح بعض التشجيعات و الاقتراحات التي، بانطلاقها من دراسة الأوهام، تقود إلى مشكلة اختيار الكاتب المبدع لمادته الأدبية. أما بالنسبة للمشكلة الأخرى- بأي وسيلة يحقق الكاتب المبدع الآثار الوجدانية فينا و التي تثيرها إبداعاته- فلم نلامسها بالكل حتى الآن. . لكن أود على الأقل أن أشير عليكم بالسبيل الذي يقود من مناقشتنا للأوهام إلى مشاكل الآثار الشاعرية.

ستتذكرون كيف أنني قلت بأن الحالم اليقظ يخفي بعناية أوهامه عن الآخرين لكونه يشعر بأن لديه أسبابا تجعله يخجل منهم. يتعين علي الآن إضافة أنه حتى لو نقلها لنا، فلن يمتعنا بالبوح بها. مثل هذه الأوهام، عندما نعلمها، تصدنا أو على الأقل تتركنا في حالة من عدم الاكتراث. لكن عندما يقدم لنا الكاتب المبدع ألعابه أو يروي ما نميل إلى اعتباره أحلام يقظته الشخصية، فإننا نختبر متعة بالغة، متعة ربما تنشأ من التقاء العديد من المصادر. كيف ينجز الكاتب هذا إنما هو أعمق سر له؛ إن الفن الشعري(**ars poetica**) الجوهري يكمن في تقنية التغلب على الشعور بالنفور فينا و الذي يرتبط بلا شك بالحواجز التي تنشأ بين الأنا و الآخرين. بوسعنا تخمين طريقتين من الطرائق المستعملة في هذه التقنية. يخفف الكاتب من عريكة أحلامه الأنانية عن طريق تغييرها و إخفائها، و يرشونا من خلال عائد المتعة الشكلية الصرفة- أي الجمالية- التي يقدمها لنا في عرض أوهامه. نمنح اسم المكافأة التحفيزية، أو المتعة المسبقة لعائد من المتعة مثل هذا، و الذي يتم تقديمه لنا كي نتمكن من إطلاق متعة أكبر تنشأ من مصادر نفسية أعمق.9 في رأيي، إن لكل المتعة الجمالية التي يقدمها لنا الكاتب المبدع خاصية متعة مسبقة من هذا النوع، و ينبثق استمتاعنا الفعلي بالعملً الخيالي من تحرر التوترات في أذهاننا. قد لا يكون القليل من هذا التأثير ناتجا عن الكاتب الذي مكننا من الآن فصاعدا من الاستمتاع بأحلام يقظتنا دون لوم ذاتنا أو خزي. هذا يحملنا إلى عتبة أبحاث مفيدة و معقدة؛ لكن أيضا، على الأقل في هذه اللحظة، لإنهاء مناقشتنا.

المرجع:

On Freud's « Creative **Writers and Day-Dreaming** », **Edited by Ethel Spector Person, Peter Fonagy, Sérvulo Augusto Figueira, Karnac, Yale University, 1995**.

1 - كان الكاردينال إيبوليطو من أيستي أول رعاة أريوسطو، و الذي أهدى إليه كتاب أورلاندو فويريوسو. و كانت جائزة الشاعر الوحيدة هي سؤال: « أين وجدت العديد من القصص، يا لودوفيكو؟

2 - أنظر القسم 7 من الفصل السابع من كتاب فرويد حول النكت **(1905 c)**.

3 - هذه إحالة على بعض السطور المشهورة التي يتكلم فيها الشاعر- البطل في المشهد الأخير من **Torquato Tasso** لغوته: « وعندما تكون البشرية خرساء في عذابها، فإن ألمها قد خول لي بأن أقول كيف أعاني».

4- (Cf. Freud, The Interpretation of Dreams (1900a

5- ['Der Traumer am hellichten Tag

6- [Es Kann dir nix g'schehen ! كانت هذه العبارة المقتبسة من آنزنغروبر، مسرحي من فيينا، إحدى العبارات المفضلة لدى فرويد. **Cf.** « **Thoughts on War and Death** » (1915b, Standard Ed., 14, 296 أفكار عن الحرب و الموت

7 - Cf. 'On Narcissim' (1914c), Standard Ed., 14, 91.

8 - نظرة مماثلة تم اقتراحها من قبل من طرف فرويد في رسالة إلى فليس في 7 يوليو، 1898، حول موضوع واحدة من قصص سي. ف. ماير القصيرة (**Freud, 1950a, Letter 9**).

9 -طبق فرويد هذه النظرية لـ›المتعة المسبقة› و ‹المكافأة التحفيزية› على النكت في الفقرات الأخيرة من الفصل الرابع من كتابه حول هذا الموضوع (1905c). كما أن طبيعة ‹المتعة المسبقة› قد تمت مناقشتها في مقالات ثلاث (1905d). أنظر بشكل خاص **.Standard Ed, 7. 208 ff**

استيفانيكو الأزموري
أو العبور نحو الشمس

محمد مستقيم

الرحالة المغربي سعيد أو مصطفى بن حدو الأزموري عنوان للنبش والحفر في الطبقات العميقة لهذه الهضاب المحاذية للأطلسي، وفي تاريخ شجرة عريقة شمال مدينة البحر..قاومت كافة المحتلين والعابرين منذ حانون ملك قرطاج مرورا بجحافل الفينيقيين والرومان وبواخر البرطقيز القادمة من سواحل لشبونة..ظلت حاضرة «أزاما» صامدة في وجه الأعاصير.. ثم انهارت أمام جيوش الملك البرتغالي «ضون إمانولي» حين قاد أسطولا ضخما من السفن وجيشا من المقاتلين والمرتزقة احتلوا ميناء المدينة وتسربوا إلى جغرافيتها السرية ليعبثوا بضفائرها الأطلسية..بنى الغزاة حصونا وأسوارا وقبطانيات على ضفاف النهر للتحكم في البلاد بالقبضة المعلومة. بقيت «أزاما» تعاني الحصار والعطش والفاقة وكادت تسقط إلى الأبد من تعب السنين وسيوف الإمبراطوريات العظمى..انحدرت «أزاما» من أساطير جبال الأطلس عبر مياه النهر وغاصت في سراديبه قبل أن ترسو قرب المراكب الغربية لبحر الأقيانوس.. كان الناس يعشقون حكاية «عائشة البحرية» أو عائشة البغدادية المنحدرة من تضاريس مابين النهرين، والتي ارتبطت حكايتها بحكاية المتصوف المغربي أبي شعيب أيوب السارية الذي التقى بها في إحدى زياراته لبغداد، حيث أغرما ببعضهما واتفقا على الزواج لكن أسرة عائشة رفضت هذا الطلب بحجة أن الخاطب شخص غريب لا يؤتمن جانبه. تواعد المحبان على أن ينذر كل واحد منهما نفسه للآخر رغم المسافات الطويلة بين الشرق والغرب، واستمر التواصل الروحي بين العشيقين. وفي يوم من الأيام قررت عائشة أن تركب سفن المغامرة وترحل نحو أيوب في خلوته الغربية عند ضفاف نهر أم الربيع..وعندما اقتربت من الوصول إلى الهدف فاضت روحها العاشقة فجأة ودفنت في المنطقة التي سقط فيها الجسد مضرجا بذبذبات الشوق والحب..لا زالت إلى اليوم تحج إلى مدفن عائشة قرب المصب جحافل النساء والفتيات الباحثات عن شظايا الحب المفقود، يرتوين من مقام عائشة ويشربن من ماء النهر المقدس .. بعد السباحة في حوض عائشة المقدس يتركن ملابسهن الداخلية أسفل المدفن دفعا للشر وتخليا عن كل مايعكر صفو أحلام عشتار الضائعة بين تفاصيل الحكاية وأسرار النهر الحزين..

يقول الرحالة والجغرافي الغرناطي (ليون الافريقي)»حسن الوزان» عن مدينة أزمور في كتابه «وصف افريقيا» بأنها مدينة قديمة، أسسها الأفارقة على شاطىء المحيط، عند مصب أم الربيع الذي كان يسمى «كوفة «في القديم، مضيفا بأنها كانت آهلة بالسكان عندما استولى عليها البرتغاليون، لأن صيد الشابل والتون، وغيرهما من أصناف السمك كان يجلب إليها عددا كبيرا من تجار أوربا وسماسرتها. وكانت تحتوي على ما يفوق ألف كانون، من بينها أربعمائة لليهود.. في هذه الربوع الأطلسية فتح سعيد بن حدو عينيه على كافة أشكال المأساة الطبيعية والبشرية التي يعيشها سكان المنطقة..بعدما اشتد عوده وجرّب عدة مهن لإعالة الأسرة ومساعدة الأب على مقاومة صروف الدهر..قرر أن يركب أمواج المحيط والرسن في معصمه وحول رجليه، بعدما اضطرت الأسرة لبيع ابنها الذي يتجاوز الثماني عشرة سنة إلى تجار الأمبراطورية مقابل الحصول على ما ينقذ أشجار القبيلة وكرومها من الجفاف والقحط..لم يكن أمامه خيار ثالث، إما أن يعيش تحت الشمس الحارقة والأرض الجافة، أو يركب حصان المغامرة المتجه نحو الشمال. قبل سعيد بن حدو المقايضة والغطس في المسالك الوعرة علّه يجد ضفافا أخرى تحميه من صهد الفاقة والعوز..كانت السفن جاهزة لنقل البضاعة إلى الضفة الأخرى..وانطلقت رحلة اللاعودة في اتجاه المجهول.. خمسون مركبا تصارع الموج كل يوم لتنقل أصحاب البشرة الأطلسية عبر بحر الظلمات إلى بيوت الدوقات وتجارالأجساد الجاهزة لخدمة الرجل العجوز.. في سوق النخاسة بمدينة «كاديس» الاسبانية تمت عملية البيع واقتيد سعيد إلى قصر»أندريس دورانتيس» القشتالي بمدنية «بيخار» حيث خصص له مكان للمبيت والأكل مقابل خدمة الدوق الاسباني..تم تعميد سعيد وأصبح اسمه استيفان أو استفانيكو لدفع كل الشبهات عنه، خاصة وأن بشرته الهجينة قد تثير الشكوك وتربصات محاكم التفتيش بغير المسيحيين...أندريس دورانتيس من نبلاء الطبقة المتوسطة في البلاد.. تاجر يبحث عن الربح أينما سمع بمصادره خاصة إذا كان المصدر ذهبا ولو في أقاليم بعيدة. رأى دورانتيس في استيفان الشخص المناسب لمساعدته على تنمية ثرواته..أقنعه بأن هناك طريقا آخر للثروة والاغتناء والعيش المريح..طريق الذهب والجواهر النفيسة..هذا الطريق يحتاج إلى الإرادة والعزيمة والقوة، وهي شروط يتوفر عليها الفتى الأزموري..لابد مما ليس منه بد..استيفان لايملك الحرية الكافية لأن يقول لا لمولاه..كان متحمسا للمغامرة خاصة عندما أدرك بأنه يحظى بمكانة كبيرة عند دورانتيس الذي منحه لقبه وأصبح يدعى «استيفانيكودي دورانتيس» وحرص تدريبه فنون المبارزة والقتال وفي نفس الوقت عمل على تلقينه التعاليم المسيحية والألسن المختلفة التي سيحتاجها في مهامه القادمة.. جُهزت المراكب بالرجال والخيل والسيوف والمؤونة وتم تدعيمها بالكهنة والمبشرين من رجال الدين..كانت الرحلة طويلة جدا..خاض البحارة حرب الأمواج والأعاصير القوية وهم يتفادون الموت الذي يطاردهم كل لحظة..مات الكثير من المجندين والمرافقين.. منهم من مرض مرضا شديدا ورمي في البحر..ومنهم من اصطادته سهام الهنود وهم يقتربون من إحدى الجزر.. تحطمت مراكبهم...هاجموا وهوجموا.. رمّموا الجروح وأعادوا بناء المراكب بما توفر لديهم من مواد بسيطة..إنها حرب الذهب والموج..المقاتلون لهم أجساد قوية لكن لهم كذلك أرواحا فولاذية لا تلين أمام المخاطر..كانت المحطة الأولى فلوريدا...ثم تكساس..قضى استيفانيكو وثلاثة من رفاقه المتبقين خمس سنوات في الأسر لدى الهنود، إلى أن تمكنوا من الفرار إلى اتجاه مجهول..ذاع الخبر بين القبائل وبدأ الناس يبحثون عن «ابن الشمس» الذي يعالج المرضى ويشفي الأطفال من أسقامهم المستعصية..صارت له شعبية كبيرة عند السكان، وبدأت تنسج الحكايات حول طريقته في العلاج وطقوسه العجيبة.. لم يبق استيفانيكو عبدا بل تحول إلى قائد فرقة استكشافية تضم عددا من الهنود بعد أن أعطي الضوء الأخضر من طرف نائب الملك الاسباني للقيام برحلات في عمق العالم الجديد..حقق استيفانيكو حلمه الكبير عندما وصل إلى نيومكسيكو في أقصى الغرب الأمريكي وبالضبط إلى مدينة «هاويكو» عاصمة إقليم «سبيولا» الأسطوري الذي لم يصل إليه من قبل أي مستكشف أو غازي من القارة العجوز..هاويكو مدينة الذهب والجواهر النفيسة التي تُسيل لعاب الغزاة والمستكشفين.. في مقامه هناك استمتع استيفانيكو دي دورانتيس بجمال نهر «الزوني» وهضابه المطلة على اللانهائي.. وأصبحت له حاشية من المريدين رجالا ونساء.. توجس السكان من هذا القادم الجديد خاصة أفراد قبيلة «الزوني» التي حل بها فقرروا أن يضعوا حدا لهذا الفارس الذي اعتقدوا أنه مبعوث من طرف الغزاة البيض رغم بشرته السمراء.. الهنود الحُمر في أمريكا الشمالية هم السكان الأصليون لهذا البلد مترامي الأطراف، وأول من أطلق مصطلح «الهنود» خطأعلى هذه الشعوب هو المستكشف «كريستوفر كولومبوس» ، الذي كان يعتقد أنّه وصل إلى سواحل الهند عندما نزل في القارة الجديدة، أما صفة «الحُمر» فأطلقت عليهم بسبب لون بشرتهم التي تميل إلى الحُمرة. تعرضت هذه الشعوب لأبشع أنواع الإبادات التي عرفها التاريخ البشري عبر العصور، الهنود الحمر أصحاب الأرض وهم المالكون الشرعيون لكل خيراتها، فكيف يسمحون لهؤلاء الدخلاء أن يستولوا عليهم؟ وضعوا استيفان في الإقامة الجبرية..حاول الفرار عدة مرات..لكن القرار كان نافذا. وانتهت حكاية استفانيكو الأزموري بين تضارب الحكايات حول نهايته بين جبال العالم الجديد وهضابه المترامية الأطراف.. تبقى حكاية استيفانيكو عبرة للتاريخ البشري الذي شهد أبشع أنواع استغلال الإنسان للإنسان، فالأمبراطوريات العظمى لا تكتفي باستغلال الأرض ونهب خيراتها بل تسعى إلى استعمال الإنسان وجعله أداة في يدها من أجل تحقيق أهدافها الاستعمارية. ويبقى استيفانيكو رمزا للتحدي ومقاومة الشر سواء كان طبيعيا أو بشريا. فالأمبراطورية تحتفل بذكراه باعتباره أول أفريقي وطئت قدماه العالم الجديد دفاعا عن التاج الأمبراطوري. كما يحتفل به الهنود الحمر باعتباره رمزا للبطل الذي أنقذ حيوات الكثير من الناس بحكمته وممارسته الطبية التي تنهل من ثقافة الجنوب باعتبارها ثقافة مشابهة لثقافة هذه الشعوب المستضعفة..

محمد العربي غجو

الجدار

صراحة
أنا عاجز
عن كتابة حرف واحد
لا يتكئ بأصبعه
على نافذة الشمس
ولا يهش بفراشاته الملونة
على خيالاتي الكسيحة

حروفي تضرب عميقا
في تربة
أسقيها بماء شغفي

أيها النوتي
ها هي الحروف تسبح عائمة
ضد تيار جارف
من نصوص مزدحمة

أشرق داخل قصائدي
ثم أغيم في الجدار العالي

أيها الجدار العالي
ها أنا أنتحب أسفلك
كجُرذ أعزل

مَكِّني من السطوع
أعلاك أيها الجدار
يا صحوة أيامي
ويا متكأ سفري ورحيلي
نحو برزخ الأفول

أرتمي
أرتد
أرجف
تكلأني عناية المهاوي
وأسلم نفسي
للمضايق السحيقة
للأخاديد الشرهة

أيها الجدار
في مهاويه المستحيلة
يا ألمي المشرق الرنان
يا ضوئي المسكوب
في كأس تطفح شبقا
أيها البرعم
القاسي
المتغطرس
أعلى جدار لغتي

أيها الطافح الممتد
اختر لك منفذا بين شقوقي
بين أضلعي وموسيقاي
هدهدني
ودَعْنا معا
نتنفس هواءً جديرا
بكل هذه الفوضى
بكل هذا الجنون
الذي يعتلي
الأسطح والشرفات

حرفي عاجز عن كتابتي
مدادي يصرخ داخلي
أجراسي تضج عالية
ولا صوت لي أسمعه

أغني في الأعالي
كجرذ أسفلك
أنوء بالأعاصير
ولا طعم لي
في هدأة الريح.

يا جداري
يا صمتي المطبق
الشاهق الممتد
ماذا وراءك ؟
لا أرى شيئا
فقط أصواتٌ تعلو

من أعمال النحاتة الفرنسية بيتي هانس

أحصنة تتهاوى
زفير أبراج
وأرصفة
تنز دما وعويلا
الليل يتقدم ثعلبا مسعورا
في المدى المفتوح للدم والاشلاء

لستُ سوى جرذ أسفلك
أيها الجدار الشاهق الصاعق
يا ألمي ويا جرحي المنتحب
على الطرقات.

أضج
أصرُخ
أبكي تحتك
وأنت لا صوتَ لك
ولا كلام تكتُبه
فوق جدار حزني
سوى صقيعك
هذا الممتد منك إليك

لاعزاء لي ولا ضوء
في مسافات ليلها
ذئبٌ يفترسني
ويغرس أنيابه
عميقا في لحمي

الحقيقة التخييلية

في رواية «قالت لي فاس» للأديب المغربي محمد عز الدين التازي

أبو إسماعيل أعبو

ونحن في حضرة فاس في رواية «قالت لي فاس»(1) للروائي المغربي محمد عز الدين التازي، يبعثنا فضاؤها السردي على استقرائها أدبيا أي باعتبارها فضاء تخييليا، تصاغ فيه ضمن نسق البنى الحكائية وتفاعلاتها النصية صياغة جمالية، تدل عليها علاماته اللغوية ذات الطواعية في ابتداع الأخيلة والتمثيلات الذهنية، وظلال المعاني، فبهذا الاستقراء لن نسأل عن المعنى بل سنسأل عن كيفية تشغيل المعنى ليوحي بمعنى المعنى، ولن نسأل عن حقيقة فاس التي تطابق الحقيقة الواقعية، ولا عن حقيقتها النصية المحايثة للمتخيل الحكائي، بل سنسأل عن حقيقتها التي يوحي بها هذا المتخيل المتفاعل مع نصوصه الموازية له، ذلك أن» للتخييلي حقيقته التي يوحي بها، فتبديه أكثر حقيقة من الواقع الموضوعي»(2)، إنها حقيقة مسافة جمالية بين الواقعي والتخييلي، أي حقيقة مسافة تدل عليها الكتابة باعتبارها خطابا إحاليا إيحائيا، يرتسم لنفسه استراتيجية سردية داخل دائرة الأدب الذي تنسكب فاس الاحتمالية في تشكيلاته الجمالية.

إن هذا المنوال النظري يبعث على تفعيله لأول وهلة عنوان الرواية: «قالت لي فاس»، باعتباره من جهة علامات لغوية إيحائية متفاعلة مع باقي العلامات التخييلية للمتن الحكائي، وباعتباره من جهة أخرى تركيبة استعارية مكنية، أي صورة شعرية تستثير الانتباه إلى اللغة المجازية التي ينسج بأليافها النص ويصاغ الأدب، أي تستثير الانتباه إلى لغة الانزياح عما تقوله إلى ما توحي به، أو بالأحرى إلى لغة الانزياح عن وظيفة الإبلاغ إلى وظيفة الإبداع، ذلك أنها تود التعبير بالمجازي عن حقيقة يعوزها ما تعبر به عنها تعبيرا غير مجازي. إن هذا التعبير نستوحي منه منذ البدء ونحن نقف على أولى العتبات النصية للرواية قول فاس: إني أود أن أعطيكم وأنتم ترتادون فضائي أكثر من نفسي، ذلك أنني وجود أكثر مما أنا هذا الوجود، أو بتعبير أدق: أنا وجود مضاعف، لهذا لا غرو إن تجاوزت التفرد الدلالي، وتطابُق بنية الدوال اللغوية مع بنية المدلولات، إلى التعدد الدلالي الذي يفضي باحتمالاته إلى هذا التضاعف الوجودي، بهذا لا غرو إن أتى عنوان الرواية صورة شعرية تشخصها كباقي الشخصيات الحكائية، وتنزل الحكي منزلة مقول القول، أو منزلة مقولها الذي يكتمن حقيقتها المتعددة الأبعاد الدلالية، إنه عنوان يبصر بتحول وجهة النظر من ناسج القول إلى نسيج القول، أو قل من الناطق بالنص إلى النص بذاته، أو قل من مرجعية المتكلم بالأدب إلى مرجعية الكلام الأدبي وإيحاءاته(3). حيث تكمن الحقيقة الجوهرية التي ترتاد بفاس آفاقا خيالية إبداعية، تضاعفها كما ستدل بجلاء مرآتها التي تُرى فيها.

ولعل السؤال الفوري، الذي قد يرتسم في الذهن إزاء حقيقة فاس، التي نروم استكناهها، هو: أليست في الآن ذاته هي حقيقة الإنسان المغيبة؟

لا ريب أن من يتطلع إلى الصورة الشعرية: قالت لي فاس، يلفيها صورة استعارية ارتسمت مجازيا، بعدما تماهت فاس مع الإنسان ونابت منابه في القول الذي يعتبر بلغة البلاغيين أحد لوازم المشبه به أوالمستعار منه: الإنسان، الذي تبديه الصورة الشعرية، إذ تنزله فاس منزلة معادلها الرمزي، القائل والمقول إليه والمقصود بفحوى القول، لذا نفترض ونحن لم نباشر بعد النص كون حقيقة فاس، هي في الآن ذاته حقيقة الإنسان المغيبة، وهي حقيقة منفتحة على فضاء رحب من الاحتمالات الدلالية، التي ستتاح عبر جدلية التقريري والإيحائي، التي تقول لنا بصدد فاس: «مقابل المرئي فيها ينهض اللامرئي، وإزاء الموضوعي ، ينهض الذاتي»(4).

هنا نرتئي تحويل وجهة النظر، من هاته الجدلية التي يوحي بها العنوان ذو التركيبته البلاغية القائمة على الاستعارة المكنية، إلى جدلية أخرى توحي بها استهلالية توجيهية ذات تركيبة بلاغية مغايرة، تقوم على طباق دال على وظيفة استيضاح معنى المعنى تبعا لعلاقة تلازمية بين معنيين، أحدهما يتضاد مع الآخر بشكل يدل على صراع حركي وجودي، تشهده فاس أو يشهده وجودها. وإن كانت هاته الاستهلالية، التي نسب الروائي مقولها إلى شخصية الصوفي:ابن ضربان الشرياقي، تسع صفحتين من الرواية، فنحن سنكتفي هنا باستحضار مطلعها على أن نلم بها في شموليتها:»اعلم أيها الأديب الأريب، والكاتب العجيب، أن فاسا عَرَضٌ وجوهر، رفعة وانخفاض، سُمُوٌّ وتَدَنٍّ، قبولٌ ورفض، حضارة وبداوة، ماض وحاضر، وأن فيها الكل والبعض، القديم والجديد، المقيم والراحل، الباقي والزائل، الساكن والمتحرك، الصامت والناطق، المسموع والمرئي، السليم والمعتل، الجسداني والروحاني، المرئي واللامرئي...»ص: 5.

إن هاته الاستهلالية التوجيهية، تبدو لأول وهلة معاينة توصيفية، تنتظم تبعا لنظرية التماهي الدلالي، بمعنى أنها تنتظم تبعا لتماهي الوصف مع حقائق الموصوف، بشكل يدل على وظيفة إخبارية ومرجعية، صيغت صياغة تقريرية غير إيحائية(5، بغية إطلاع الأديب البصير بالأمور على الأوصاف التي توصف بها فاس وساكنتها. إلا أن المتمعن فيها، يجد الخيال يغشاها فينأى بها عن نثرية الواقعي، إن الاستهلالية انتظمت وفق الجمالية الثنوية أي وفق شبكة محكمة من الثنائيات الضدية، المتوالية على شاكلة الشطح اللغوي الصوفي، أوالدفق اللفظي الإيقاعي السريع، بغية كشف الطبيعة الضدية للكون، عن طريق تأليف ما لا يأتلف من الأضداد، حول مدينة فاس التي تتوحد حولها موحية بحركية جدلية، يرتهن بها وجودها ووجود الإنسان، إنها حركية الإيقاع الثنائي للحياة ولصيرورتها الجدلية.

إن الحقيقة التخييلية التي تود هاته الاستهلالية المناصية، أن تفصح عنها هي كون مدينة فاس توقيعَ حياة على إيقاعين متضادين، حيث كل إيقاع يسوغ وجود الآخر ليستوي الطباق الإيقاعي الذي يتغير في صيرورة جدلية من توقيعة إيقاعية إلى أخرى. إن هذا التوقيع يتوقف على مدى تفاعل الأفراد مع طبيعة الوجود، ومدى تحكمهم في زمام الأمور، لهذا فهو قد يطرب وقد لا يطرب.وفي كلا الحالتين يؤكد ما خلصنا إليه سابقا وهو كون حقيقة فاس، هي في نفس الآن حقيقة الإنسان.

فضلا عن عتبتي العنوان والاستهلالية التوجيهية، هناك عتبات أخرى تبدو متفاعلة أشد التفاعل مع الكتابة الروائية للدلالة على حقيقتها التخييلية التي تكتمنها، وتتمثل تلك العتبات في أقوال مقتبسة من شخصيتين:

أولاهما، هي شخصية المتصوف أبو زيد البسطامي، الذي يقول: «كانت لي مرآة، فصرت أنا المرآة».ص: 7

وثانيتهما، هي شخصية الأديب الأرجنتيني الشهير خورخي لويس بورخيص، الذي يقول: «الصورة التي في المرآة هي التي تنظر إلينا». ص: 7

كما يقول في قولة أخرى:»لست أدري كيف يكون الوجه الذي يراني عندما أنظر إلى وجه المرآة». ص: 7

وهي أقوال تتمحور حول مفهوم المرآة، حيث في كل قوله يتمرأى الواحد بشكل أو بآخر في مرآة مغايره الآخر، ولعل من مزايا هاته المرايا، كونها إذ تظهر أثناء التمرئي للرائي ما تشابه وما تباين فيه مع غيره، تنطوي على عنصر المغايرة، التي تبعث على الرغبة في مضاعفة الذات، وتوسيع معارفها، وتلقيح تجاربها بتجارب الآخرين، لهذا كان من البدهي أن يفطن لها مبدعنا الحداثي، وأن يستثمر دلالتها في روايته، فبفضلها ستغدو فاس تتمرآى في مرآة الإنسان، كما يتمرأى في مرآتها المجلوة بشكل يجعل حقيقتها ما هي سوى حقيقته، وما حقيقتهما بالتالي سوى المغايرة التي تبعث الواحد منهما على مضاعفة وجوده في مرآة الآخر.

ولقد أحسن الروائي صنعا، حين هيأ لنا بهاته العتبات النصية أو النصوص الموازية، المسار القرائي والتأويلي الذي ينبغي أن ننتهجه ونحن نروم استجلاء الحقيقة التخييلية، التي يوحي بها السرد التخييلي المتفاعل مع هاته العتبات، فهو سرد كما تجلي مدينة فاس ساردة منذ أول وهلة، لا تذعن فيه الحقيقة لنمذجة نسقية، ولا تعلب في علبة المستلزمات الجنسية، مقيدة بمبادئ المحايثة، والمحاكاة، والخطية والتعاقب، ووحدوية البعد الدلالي، ذلك أنه سرد صادر عن رؤية وجودية غير ماهوية، وهي رؤية تبنى الحقيقة التخييلية بمقتضاها في سياقه اعتمادا على احتمالات ملفوظية وتلفظية، تتاح استقراءاتها بفضل كفاءة تأويلية، وتدبير محكم لجدلية منطق السؤال والجواب، لهذا لا غرو إن قالت فاس مخاطبة البطل عبد السلام المريني: «عليك أيها المريني أن تعلم أنني لا أملك خرائط لمسارات ما تراه، ولا أخطط لخطط تتشكل منها الأحداث التي تراها على مرآتي. كما أنني لا أسعى إلى ترتيب الأحداث والوقائع التي تظهر أمامك على المرآة، والتي تعرف بعض الفوضى في وجودها داخل الأزمنة والأمكنة، وقد تبدو لك غير خاضعة لأي ترتيب زمني أو نقلات مكانية لها ما يبررها من خلال الأحداث، ولكني أعترف لك، بأنني لست مسؤولة عما يتعاقب على مرآتي من مرئيات». ص: 36، 37.

مثلما تقول في صفحة لاحقة: « سوف أطلعك على كثير من الصور التي تظهر على مرآتي، وكلها تدور حول ما عشته أنا وما عشته أنت. صور يبدو أن لا ناظم بينها، تشبه الفوضى التي تقع في الذاكرة فتطفو على سطحها صور وأحداث وتفاصيل تتباين أزمنتها، وتختلف أمكنتها لكنها تلتقي في شيء واحد هو ما يعاش في هذه الحياة». ص: 54.

وهي بقولها هذا وذاك توثق ضمنا ميثاقا تخييليا مع المتلقي مؤشرة على المؤشرات التالية:

- انزياحها عن طقسية النمذجي، وتوسيماته الجنسية.
- .- أسبقية وجودها على ماهيتها.
- عدم مطابقة الفكر فيها للغة التعبيرية التي ينسبك الحكي وفق بناها السردية.
- اعتبار الحقيقة نسبية غير مطلقة.
- المصادرة على مبدإ الصيرورة الهرقليطيسي بدل مبدإ الثبات البرمنيدي.
- استقلالها عن الواقع الانعكاسي التصويري.
- انتظامها متخيلها الحكائي مهما تعددت صوره، تبعا لناظم دلالي يتمثل في المعيش الحياتي.

يتبين بجلاء أن الروائي أراد أن يدلنا على حقيقة لا تنساب وفق تسلسل كرونولوجي، ذلك أنها بناء في سيرورة حكائية مشرعة ضمن رواية تشترع لذاتها شرعة وجودية أخرى، ترجح وجودها على ماهيتها، وتبديها كينونة نصية احتمالية، غير ذات قيمة مطلقة، أو طبيعة محددة مسبقا، ولعل الناظر في شأن هذا البناء يجده حركة مزدوجة: فهو بناء معنى في صيرورة الكتابة، وبناء معنى هذا المعنى في صيرورة القراءة، على هذا الاعتبار فكل قارئ ستكون له وجهة نظر حول فاس، أو بالأحرى حول حقيقتها تبعا للتصور الذي بناه في استرسال قراءته.

بهدي هاته الاستراتيجية تعرض فاس عالمها على مرآتها المجازية، مقيمة توازيا بين زمنين حكائيين: أولهما، زمن التمرئي الذي ما هو سوى زمن السرد أو الحكي الذي تمسك بزمامه فاس، بينما هي تعكس ذاتها على مرآتها في حضرة عبد السلام الذي تتآنس معه، فيكونان في علاقتهما بفضائها المعكوس رائيين ومرئيين.

ثانيهما، زمن المرئي الذي تتراءى فيه فاس رفقة عبد السلام المريني، وهما في مجرى أحداثها ووقائعها، في واقع يرادف رمزيا الواقع المعيش، وما عيش فيه ماضيا منذ زمن الدولة المرينية إلى حاضرنا، وما يعاش في حينه.

إن هذا التوازي إذ تقيمه فاس في صميم صرحها المقولي تزدوج إلى عالمين أحدهما صفيحة انعكاس للآخر الذي تتخذه من موقع مغاير موضوعا له، وهي إذ تزدوج تتيح لعبد السلام المريني إمكانية التحدث مع موضوعها والتحاور معه، لهذا فهي إذ تعرضه أمامه تتحدث عنه بما استقر لها من معان ومن ظلال على المعاني عسى أن تتسع فيه الرؤية عن الرؤية الواقعية، فتنفتح أمامه ممكنات جديدة، تغني عالمه. تقول له وهو في موقع يشملها بنظرة شمولية: «وإن ضاقت بك الرؤية(...) فهي تتسع لك بما تراه على مرآتي» ص: 37. بهاته القولة المستوحاة من الصوفي العربي النفري(6)، تبعثه على أن لا يقصر نظرته على الحقيقة الواقعية، بل عليه أن يتجاوزها إلى الحقيقة التخييلية، لأنه في سياق آخر يتعالى عما هو واقعي معيش، ولعل هذا ما أوحى لنا به العنوان حين استثار الانتباه إلى لغة الانزياح عما تقوله

فاس إلى ما توحي به، وهي لغة لا تفصح عن الحقيقة التخييلية إلا عبر جدلية المرئي واللامرئي، أوجدلية البنى الدلالية الجلية والبنى الدلالية الخفية،أي عبر بناء تأويلي يعتمد على ثنائية ضدية، تتمثل بتعبير «رومان أنجردن» في «التحديدات» و»اللاتحديدات»، أي عما هو ممثل كتابة، وعما يفترض أن يمثل في فراغاتها تأويلا(7).

إن هاته الحقيقة تعرض في عالم يتيح المبادرة التأويلية، فهو عالم مرآوي تطلعنا عليه فاس في ليلة واحدة، عبر مرآتها العابرة للأزمنة، التي تبيح لها أن تهد حكيا مقولتي الزمان والمكان، ومبادئ البدَهيات العقلية المتمثلة في الهوية المطابقة، وعدم التناقض، والثالث المرفوع، وأن تعيش شخصية عبد السلام المريني المتآنسة معها، في عالمين بهوية مزدوجة، واقعية رائية، ومرآوية مرئية، تعبر أزمنة وأمكنة تاريخية، وتعايشها في تعال عن زمنها، كما تتيح لها تلك المرآة إمكانية أن تشهد ذاتها بذاتها وبالآخر المغاير، وأن تتعايش وتتفاعل مع المعيش، تقول:»فقد أصبحت تعيش في عالم المرآة، وهو عالم فسيح تظهر فيه تفاصيل من حياتك وحياة من حولك وحياتي أنا فاس كما عشتها عبر العصور» ص:37. وما هذا وذاك إلا لتعكس لنا تلك الحقيقة، وفق اعتبارات تخييلية متراحبة الاحتمالات.

إن فاس إذ ترى هذا العالم مترائية في مرآتها، تضفي عليه صبغة أسطورية فيبدو أنيسها فيه يشبه رغم واقعيته بطلا أسطوريا، ص: 26.يعيش في حياة تصفها فاس بحياة»الكائن والممكن والمستحيل، وما يقع داخل دائرة الرؤيا وخارجها، وما يرغب المرء في رؤيته بعد أن تعذر عليه أن يراه» ص: 55. ففي هاته الحياة يتراءيان عبر أزمنتها التاريخية بأفراحها وأتراحها، في حضرة الأجداد بني مرين، وفي حضرة الدول المتعاقبة بعدهم، وبين علمائها و بصدد جهودهم العلمية، وفي أضرحتهم ومجاليهم العمرانية وزخارفها، كما يتراءيان قبيل استقلال المغرب في نضال مستميت، وبعده في وضعية عائلية متقلبة بتقلب الطبيعة الضدية للمعيش، وفي وضعية حضارية مزرية آلت إليها فاس، فأشعرتها باليأس لاسيما بعدما ألغزت عجائبها أو أسرارها الحضارية، فلم يفلح أنيسها عبد السلام المريني في حلها، وقد بلغ هذا اليأس لديها أقصاه فأحست بغربة لم تلبث أن آلت بها إلى التفكير في هجرة ذاتها.

إن هذا العالم المرآوي الذي يكتمن الحقيقة التخييلية التي نتحراها مستوحى من مرجعية كونية عميقة، فهو كما ارتسم عالم لا يفيد المطابقة بين الرائي و المرئي، بل يفيد المغايرة التي هي شرط تجلي الذات وتحققها، إذ الذات ليست ما يتطابق ويتكرر، بل هي ما يتيح للاختلاف أن يتجلى ويظهر(8). ذلك أن فيه يرى الرائي في نفسه بالآخر ما لا يراه في نفسه بنفسه على حد تعبير الصوفي محي الدين بن عربي، لهذا يفترض في رائي مرئي فاس أن لا يراه كما تراه العين عيانا في الواقع، بل أن يراه برؤية تفاعلية جدلية تأخذ بعين الاعتبار علاقته بذاته التي تعكسها المرآة، وعلاقته بفاس التي يعايشها في هاته المرآة، إلا أن هذا الرائي في سياق التمرئي الروائي يكتفي بخلاف ما افترضناه برؤية ما يتطابق مع ذاته أو مع ذات مدينة فاس ومعيشها كما عيش، دون أن يحمل نفسه عناء التفاعل مع المرئي والتطلع إلى المغاير الذاتي أو الحضاري، لا سيما وأن مدينة فاس تعرض نفسها عبر المرآة في وضعية ألغاز تبعث على أن يستنفر الرائي كامل جهوده وانتباهه ليجد حلا لها.

إن الرائي، الذي نقصد به البطل عبد السلام المريني، قصر نظره في سياق الحكي عن التمرئي التفاعلي أيما قصور، حتى أنه لا يتمثل بتاتا التمثلات التي أودعتها فاس في النص المرآوي قصد تهييئه لبناء المعنى واستكناه حقيقتها، ولا يعي بتاتا كون المرآة واسطة بين أناه وبين وعيها بذاتها في تفاعلاتها مع الغير، الذي يغير تصورها لحقيقتها ويضاعفها، تقول له فاس: «كنت ترى عليها الكثير من الأمور التي وقعت أمامك، دون أن تتفطن إلى ذلك» ص: 55، ولا يعي كذلك بأن حقيقته هي أن يختلق هو نفسه حقيقته، بمعنى أن يختار بحرية لنفسه وبنفسه ما يريد أن يكون عليه، وأن يبني معناه متفاعلا مع الغير الذي ترمز إليه المرآة، التي أرته دون أن يعتبر واقعة فقدانه حقيقته الذاتية بعماء، مطيعا أسرته في التخلي عن مطمح الدراسة، والانشغال بحياته الزوجية التي أكره عليها بعدما تحايلت عليه فخيتة وادعت اغتصابها. كما لم يع بأن الذاتية شرط لكل حقيقة ممكنة، كما أنها وجهة نظر شمولية وقرار حاسم، واستشراف لأفق مستقبلي، وقد هيأته فاس دون جدوى ليعي هاته الذاتية بجلاء، حين أتاحت له التمرئي الذي يضاعف وعي الذات، واختارت له موقعا يراها من خلاله في شموليتها، ويعبر باستفاضة من خلال جدلية المرئي واللامرئي.

ص:37.وقد تجلى قصور الرائي عن المسؤولية المنوطة به حين أخفق في استكناه حقيقتها الوجودية واستجلائها.

إن هذا المدار المرآوي بما يفترض فيه، راهنت عليه فاس، حتى أنها أوردت المرآة والأفعال الدالة عليها في النص، ورود اللازمة التي تعاود الظهور بين الآونة السردية والأخرى، وطابقت في أحايين كثيرة زمن القول مع زمن الفعل و زمن القصة، عسى أن تحرك لدى الرائي فعل التمرئي التفاعلي.

ولعل السؤال الذي يستحثنا هنا على طرحه هو:ما حقيقة فاس التي خفيت عن الرائي؟ أو بالأحرى ما حقيقتها التخييلية؟

ونحن نتوخى هاته الحقيقة التخييلية، ستكون بين ما نورده وما أوردناه نقاط تماس عدة، لأن تلك الحقيقة بناء يستلزم مراعاة ما استكشفناه من مؤشرات سابقة ولاحقة.

ولعل أول مؤشر نعاود طرحه بغية تنسيق معطاه بباقي معطيات المؤشرات الأخرى هو عنوان: قالت لي فاس، ذي التركيبة الاستعارية، فلاريب أن من يتمعن فيه مليا، يلفيه يومئ منذ البدء إلى أن الحقيقة التخييلية للرواية تستوحى من النسيج التركيبي والنظام التأليفي لعالم مجازي يبنى على علاقات إسنادية جديدة بين الكلمات وما ترجع إليه، وعلى جدلية مزدوجة بين الدلالة التصريحية والدلالة الإيحائية من جهة، وبين المرئي واللامرئي من جهة أخرى، إنها حقيقة تستوحى من عالم مجازي تخييلي يعتمد مبدأ الطاقة الإيحائية والتمرئي المرآوي، حتى يضاعف فيه الوجود، فتأتي صلته بالواقع استعلائية تجاوزية(9)، أي قائمة على مسافة جمالية تقيم تمايزا بين نصية النص وواقعية الواقع المتعدد الأبعاد، مما يبعث على التفكير بالاحتمالي.

إلا أن المجازي هنا ليس مجرد أسلوب، وإنما هو كذلك رؤيا ، فهو كما لدى المتصوفة يولد التشوق إلى تحصيل الكمال، أو الخروج من المنتهي إلى اللامنتهي، لهذا فهو يستثير حركية التفاعل، ومنطق السؤال والجواب، والرغبة في معرفة المجهول، والدخول في حركة اللانهاية، بشكل يجعل بُعد اللانهاية في التعبير يستجيب لبُعد اللانهاية في المعرفة(10)، لهذا لا غرابة إن تعارضت رواية: قالت لي فاس بهذا الانشراع مع الشكل، أو بالأحرى مع الكتابة المتشكلة التي تعتبر الأدب « شيئا في ذاته» أي شيئا معطى جاهزا ونهائيا سابقا عن كينونتها النصية، فهاته الكتابة مغلقة تصف الأدب متمكنة في المكان، وتلك الرواية مشرعة تتحاور مع الأدب فتختلق وجودها في صيرورة زمنية متواصلة.

إن المجازي بهذا المنحى وذاك، إذ يشحن الملفوظ بالطاقة المفضية إلى التكاثف الدلالي، يشرع اللغة على الحوار فتفصح عن أكثر مما تفصح عنه ذاتها التصريحية، ولعل أول ما تفصح عنه كون الحقيقة التخييلية لفاس المودعة بين ثنايا مقولها المجازي، الذي تترجمه المرآة إلى صور مرئية تصلنا بأبعادها اللامرئية، ما هي سوى حقيقة احتمالية أي ناتجة عن أسئلة لا تفضي بتاتا إلى إجابات قطعية، ذلك أنها أسئلة متناسلة تترتب عن أجوبتها أسئلة أخرى كلما استثارتها الكفاءة التأويلية بصدد معنى المعنى، لهذا فهاته الحقيقة بوصفها كذلك تدل على إمكانية تجديد الإنسان وإيجاد وجود حركي له.

كان على الرائي عبد السلام المريني أن يستكشف هاته الحقيقة، حتى يعي هويته الحركية ويحدث فعله الوجودي في فاس، لا سيما وأنها استتاحت له هذا الاستكشاف، إذ تشخصت في صورة ترفع الحجاب بينها وبينه، فيراها، ويتواصل معها، تقول له:»انظر إلي حتى تراني ليس عليك أن تصيبك الدهشة وأنا أتجلى أمامك» ص: 25، وهو تشخص ارتهن بالكلام، حتى أنها كلما توقفت عنه تختفي عن ناظريه: «تراني لا أجيب. كما تحجب عنك الرؤية» ص:53. مما يدل على الإثارة اللافتة للصورة التي أثارته بها فاس، عسى أن يتمكن من تكوين صور ذهنية للامرئي من خلال المرئي.

إلا أنه أخطأ موضوعه، فهو اعتبر التمرئي تماهيا، وانعكاسا مباشرا للواقعي، بدل أن يعتبره تماسفا»Distanciation«وتفاعلا جدليا، يشترع بفضله مشروع وجوده ، ويتحمل مسؤوليته فيه ناشدا هدفا مستقبليا.

لهذا أوقعته فاس في حيرة من أمره، حين ورطته بكل كفاءاته الوجدانية والحاسية والعقلية في ألغاز ألغزت بها حقيقتها التخييلية، عسى أن تحرك لديه نشاط المساءلة والتفكير والتفاعل، فيهتدي إليها، وهي ألغاز قصر في فكها جمعاء، ورغم هذا القصور البالغ لم تفض فاس بحلولها إليه، وذلك حتى تدل من جهة على أن حل ما آلت إليه من أوضاع مزرية، يكمن بيده أو بيد الإنسان، تقول:» لكني أعترف لك، بأني لست مسؤولة عما يتعاقب على مرآتي» ص:37. وحتى تدل من جهة أخرى أن حقيقتها ما هي إلا حقيقة الحقائق المغيبة التي ترتهن بالعبور من المرئي إلى اللامرئي، من الكائن إلى الممكن.

ونحن نفك تلك الألغاز على سبيل التخمين والافتراض، يجلي كل لغز منها أعجوبة تشف عن وجه من أوجه حقيقة فاس، وسبيل من سبل حل أزمتها، وتخطي وضعيتها غير المرضية، تتبين تلك الأعاجيب التي تكتمنها الألغاز حسب تواليها النصي في ما يلي:

- الأعجوبة الأولى: العلم الذي يهيئ لطالبه النبيه الصبور دربة وتمرسا به وبتجارب علمائه، وبالتالي نبوغا في مجاله.
- الأعجوبة الثانية: الإبداع الفني باعتباره تجربة حضارية، تحدث فعلها الاستعلائي في الذوات والمعيش.
- الأعجوبة الثالثة: غنى التراث الذي يفجر بمضامينه الطاقات الخيالية الخلاقة الفردية والجماعية.
- الأعجوبة الرابعة: الرموز التاريخية الخالدة وتفاعلاتها مع الزمن وتأثيرها في الإنسان.
- الأعجوبة الخامسة: حافز الرغبة المعرفية المسترسلة مهما طال عمر الراغب فيها.
- الأعجوبة السادسة: العلم الذي يتحدى المستحيل ويحيل غير الممكن إلى ممكن بفضل الإرادة الغلابة.
- الأعجوبة السابعة: مرآة فاس التي تنظر فيها الذات إلى نفسها في ذات أخرى مغايرة، وهي تضاعف ذاتها وتبلغ بوجودها ما يغايرها.

لم يتمكن عبد السلام المريني من فك أي لغز من الألغاز التفاعلية السبعة، رغم أنها تستثير التساؤل وتحفز على الأجوبة، وذلك لأنه ينشغل بالمرئي عن اللامرئي، وبالموضوعي عن الذاتي، وبالواقعي الأحصر المغلق عن الوجودي الأرحب المشرع، وبهذا الانشغال يتغافل حقيقة فاس التي لا يفصح عنها التجلي بل يفصح عنها الخفاء. مثلما يتغافل طبيعته الوجودية، التي تستلزم أن يوجد متفاعلا بدل أن يكون منفعلا.

فبهذا وذاك خيب أفق توقعات فاس، وقد بلغت هاته الخيبة مداها وهي تراه يمعن في عزلة مزدوجة: عزلة في بستانه بجانب قبور الموتى الشهداء حارصا على إبقاء المكان كما كان، وعزلة في خمارة من الخمارات التي يرتادها، حيث يجلس في ركن قصي منها، يستذكر أيامه الخالية التي كلما هم بتدوينها على الأوراق التي يصحبها معه يحار من أين يبدأ، فيترك بعد حين الأوراق على بياضها كما كانت. ص: 212، وكأنه بهذا يدل على فقدانه المعنى بعدما تعذر عليه استيحاء منه معنى المعنى.

وقد أحستها تلك الخيبة بانفعالات سلبية: كالضجر واليأس والاغتراب الوجودي والإحباط، وهي مركبات نفسية ترتبت عنها حفيظة موجهة إلى ذاتها، فلم تلبث أن استحالت إلى رغبة في هجرها والتمرد عليها، حتى أنها تلفظت بها بنبرة انتقادية:»ألم شعتي وأذهب إلي حيث تمحي الخرائط لتبدأ خرائط أخرى لمدينة لم توجد بعد» ص:232.

فبهذا القول عبرت فاس عن مطمح الانتقال بذاتها، من نطاق تطابقها معها إلى نطاق تخالفها معها، أي من نطاق الهوية الثابتة في المكان، إلى نطاق الكينونة الحركية في الزمان، حيث تنسف مبدأ الحقيقة المطلقة، وتبعث الذوات على تمثل احتمالاتها الوجودية اللانهائية تبعا لمبدإ نسبية الحقيقة، فبهذا يكون الهجران اكتشافا لحياة جديدة حيث يمارس الإنسان في حضرتها حريته، التي تكفل له في حركية الصيرورة الزمنية الانزياح عن الهوية المطابقة، إلى الهوية المغايرة التي تستهدف التنوع والاختلاف والتميز، في علاقتها بوجودها.

هوامش:

(1). محمد عز الدين التازي، قالت لي فاس، منشورات باب الحكمة، تطوان ، المغرب، الطبعة الأولى: 2017.

(2). رشيد بنحدو، جمالية البين - البين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، مطبعة الكتاب، فاس، المغرب، الطبعة الأولى: 2011، ص:105.

(3). عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، منشورات دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى: 2004، ص:86.

(4). أدونيس: الصوفية والسريالية، منشورات دار الساقي، الطبعة الثالثة، بيروت، 2006.ص:155.

(5). عبد السلام المسدي: اللغة والبلاغة في فكر أبي حيان التوحيدي، مقاربات منهجية، مجلة علامات في النقد، ج: 18، ديسمبر 1995، ص:41.

(6). تستوحي فاس هنا عبارة الصوفي العربي النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» لتعطيها دلالة أخرى توحي بالحوار الذي اقتضاه موقف حواري. المواقف والمخاطبات لمحمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، دار الكتب العلمية بيروت،1417 هـ ـ 1997 م، ص 51 ـ 52.

Voir: Horst Steinmetz, Réception et interprétation (in) Théorie de la littérature, Coll, Picared, Paris,(7). 1981, P. 195- 196.

(8). علي حرب: الحب والفناء - تأملات في المرآة والعشق والوجود، دارالمناهل للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1990، ص:25 26-.

(9). رشيد بنحدو، ص:86.

(10). أدونيس، ص: 145.

كتابات في تاريخ منطقة الشمال

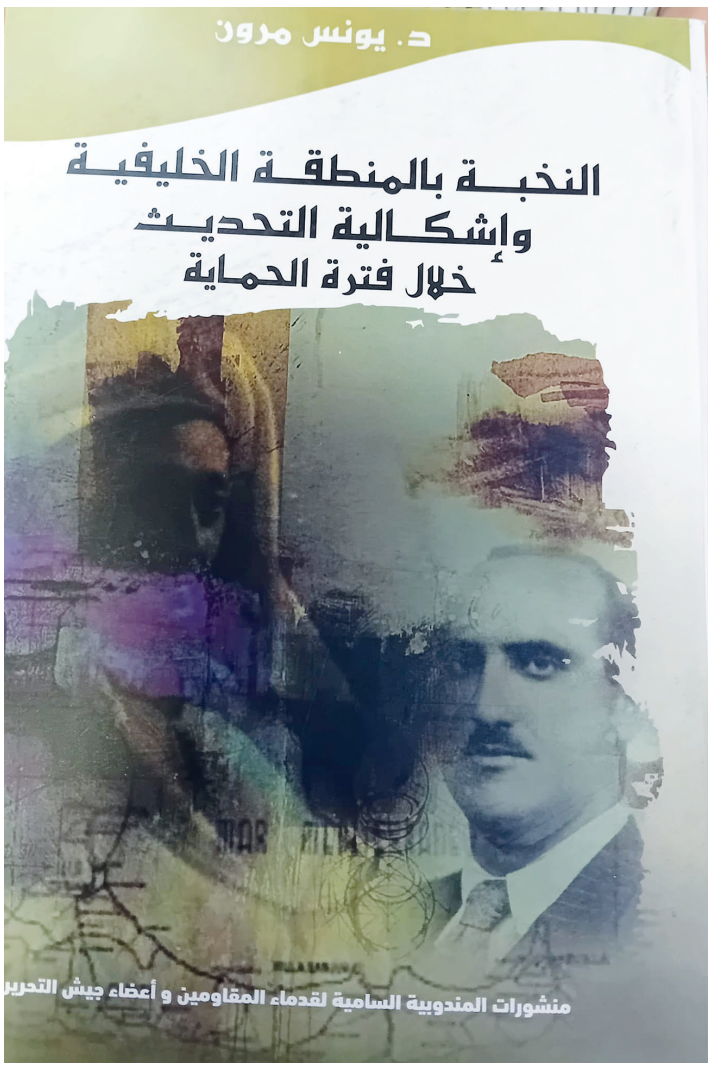
أسامة الزكاري

ظل خطاب الإصلاح موضوعا أثيرا للبحث وللتنقيب بالنسبة للمشتغلين بإبدالات الزمن المغربي الراهن، سواء على مستوى تصنيف متونه الأصلية، أم على مستوى تجميع وثائقه الغميسة، أم على مستوى رصد الاجتهادات الفكرية والثقافية المؤطرة لمضامينه، أم على مستوى امتداداته الزمنية التي تغطي العقود الطويلة للقرن 19 ولمرحلة الحماية الاستعمارية. وفي إطار هذا الاهتمام المتجدد، برزت منطقة الشمال المغربي باعتبارها قاطرة أنتجت رصيدا هائلا من المشاريع الإصلاحية التي انطلقت من مدينتي طنجة وتطوان في شكل مبادرات محلية ورسمية حاولت مواجهة الضغط الاستعماري الأوربي للقرن 19، خاصة بعد هزيمة إيسلي أمام فرنسا سنة 1844 وهزيمة تطوان أمام إسبانيا سنة 1859. كان الهدف محوريا في خلق جبهة متقدمة لصيانة حدود الدولة ولتدعيم سيادتها، وقبل ذلك، لتعزيز مناعتها في وجه المد الكولونيالي الجارف عسكريا وديبلوماسيا واقتصاديا واجتماعيا. وعندما نجح الاستعمار في فرض أمر واقع مرتبط بنظام الحماية سنة 1912، أصبحت منطقتا الشمال، أي منطقة طنجة الدولية والمنطقة الخليفية، مشتلا خصبا لإنتاج الكثير من التجارب الرائدة لتحصين المجتمع من كل أنواع الاختراق الكولونيالي الذي كان يهدف إلى تفكيك نسيج التساكن المجتمعي التاريخي للمجتمع المغربي، في علاقته بذاته أولا، وفي علاقته بسلطة المركز ثانيا، ثم في علاقته بالقوى الأوربية المتآمرة على سيادته وعلى كرامته ثالثا. وتزامن انبعاث الوعي الإصلاحي لنخب الشمال مع أحداث جسام صنع المغاربة -من خلالها- دروسا بليغة في الجهاد وفي التضحية وفي الوفاء، مثلما هو الحال مع تداعيات حروب الريف التحريرية التي ألهمت الشعور الوطني بانتصاراتها البطولية، بنفس القدر الذي أفرزت -به- جرعات كبيرة من الحسرة ومن الألم ومن الانكسار عقب هزيمة محمد بن عبد الكريم الخطابي ثم استسلامه للقوات الفرنسية سنة 1926. كان الشعور بالانكسار عميقا، وكانت حالة اليأس آخذة في التبلور. فكان لابد من العودة للذات من أجل طرح التساؤلات الجوهرية لفهم «حقيقة ما جرى».. وكان الجواب قاسيا ومستفزا، مادام صداه قد أصاب نخوة الإباء لدى رواد المقاومة والفعل الوطني المبادر. وفي النهاية، ترسخت القناعة بضرورة العودة إلى الذات وتقويتها اقتصاديا وثقافيا واجتماعيا، وتأهيلها سياسيا، قبل التفكير في خوض المواجهة العسكرية التي لم يكن المغاربة يتحكمون في تفاصيلها السياسية، بنفس القدر الذي لم يكونوا يتوفرون على آليات تدبيرها وتوجيهها ميدانيا. ولعل هذا ما عبرت عنه مشاريع رائدة للتحديث وللعصرنة، أنتجتها نخب مدينة تطوان بشكل خاص، وأرخت بظلالها الوارفة على مجمل أقاصي المنطقة الخليفية بشمال المغرب، وعلى رأسها مشاريع الرائد عبد السلام بنونة، أب الحركة الوطنية بامتياز وباقتدار.

في سياق الانفتاح العلمي على عطاء تجارب هذه النخب، وعلى انعكاسات ذلك على تشكل الوعي الوطني التحرري بشمال البلاد، يندرج صدور كتاب «النخبة بالمنطقة الخليفية وإشكالية التحديث خلال فترة الحماية»، للأستاذ يونس مرون، سنة 2023، ضمن منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، وذلك في ما مجموعه 527 من الصفحات ذات الحجم الكبير. ويقدم الكتاب حصيلة جهد تنقيبي بين ثنايا دور الأرشيفات المغربية والإسبانية، إلى جانب انفتاح أكاديمي على أرصدة الإسطوغرافيات المتخصصة والمتون المخطوطة، لإنتاج عمل لا شك وأنه يشكل إضافة هامة لرصيد المنجز الوطني ذي الصلة بالموضوع. وبخصوص الدوافع الكبرى التي وجهت عمل المؤلف، فقد لخصتها الكلمة التقديمية للأستاذ مرون بشكل دقيق، عندما قالت: «يندرج موضوع هذا الكتاب... في سياق مقاربة إشكالية الإصلاح والتحديث التي أفرزها احتكاك المغاربة بالحداثة الأوربية، بداية من النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو ما كرسه واقع فرض الحماية بالمغرب. كما يدخل هذا العمل في إطار الاهتمام بقضايا الفكر المغربي المعاصر. إن اختيارنا لموضوع هذا العمل ينطلق من دوافع ذاتية وأخرى موضوعية، فبالنسبة للدوافع الذاتية فتتجسد في اشتغالنا في مجال التعليم، واحتكاكنا بالاختلالات والمشاكل التي يعرفها، الأمر الذي يستدعي تفكيرا مجتمعيا جادا لمناقشة تحديث هذا القطاع الحيوي، على اعتبار أن تحديث قطاع التعليم يعتبر مدخلا رئيسا لإصلاح وتحديث باقي القطاعات. أما بالنسبة للدوافع الموضوعية، فتتجلى في راهنية موضوع التحديث، حيث يعتبر موضوعا مغريا لمجموعة من الباحثين المشتغلين في مجالات معرفية متنوعة... إن تركيزنا على دراسة النخبة بالمنطقة الخليفية، في علاقتها بالتحديث، أملته محددات منهجية مرتبطة برغبتنا ولوج غمار البحث والتنقيب في التاريخ الجهوي، لاقتناعنا بأهمية البحث المونوغرافي كخطوة أولى للبحث والتنقيب في تاريخ المغرب الشمولي... أضف إلى ذلك خصوصيات المنطقة الخليفية في علاقتها بالتحديث، فالمنطقة، وخاصة عاصمتها تطوان، شهدت حركة ثقافية مهمة خلال فترة الحماية مقارنة مع المنطقة السلطانية، هذه الحركية التي ترجع في جزء منها لسياسة الحماية الإسبانية في المنطقة التي كانت متساهلة، لأسباب متعددة، مع تحركات الوطنيين في المنطقة أو متسامحة مع انفتاحهم على النهضة بالمشرق العربي...» (ص ص. 11-12).

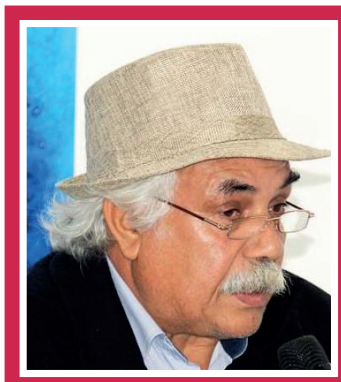
ولبلورة مضامين أطروحته، حرص الأستاذ مرون على تقسيم عمله بين ثلاثة أبواب متكاملة، راعت سياقات الموضوع وأدواته المنهجية في التحليل وفي التركيب. ففي الباب الأول، اهتم المؤلف بضبط السياق التاريخي لبروز إرهاصات الفكر التحديثي بالمغرب خلال القرن 19، وانتقل في الباب الثاني للتعريف بالنخبة بالمنطقة الخليفية من حيث أصولها الاجتماعية والثقافية، ومن حيث انفتاحها على المشرق العربي وعلى أوربا وانعكاس ذلك على مجمل المشاريع الإصلاحية والتحديثية التي بلورتها النخبة في سياق المواجهة المدنية لمشاريع الاستعمار الإسباني. وفي الباب الثالث، استفاض المؤلف في التعريف بمعالم مركزية خطاب النخبة في مجمل المشاريع التحديثية التي عرفتها منطقة الشمال خلال عهد الاستعمار، وذلك من خلال التركيز على عطاء الحركة السلفية وعلى مرجعيتها المؤطرة لمجمل المشاريع التحديثية المعنية، وتحديدا في مجالات التعليم كمدخل للتحديث وللإصلاح، والصحافة كمنبع للتنوير، و«المطبعة المهدية» كأداة لبث المعرفة وتعميم تداول قيمها بين المغاربة، والمشاريع الاقتصادية كوسيلة لدعم مناعة المجتمع، ثم الأحزاب السياسية كترمومتر لقياس مستوى الارتقاء بالوعي السياسي الجماعي تجاه الذات ثم تجاه المحيط.

وفي كل هذه المستويات، ظل يونس مرون حريصا على النهل من أمهات المصادر من خلال تجارب نخب المرحلة التي أثمرت أعمالا على أعمال، ومبادرات على مبادرات، وتجاربا على تجارب. ويمكن أن نشير بهذا الخصوص، أن العمل نجح في تحويل السير الفردية لرموز التحديث بالشمال، إلى سيرة جماعية، أغنت النهر الدافق للعمل الوطني التحديثي والإصلاحي الذي قاد المعركة الكبرى من أجل الحرية والاستقلال. لقد انصهرت تجارب أسماء مثل عبد السلام بنونة ومحمد داود وعبد الخالق الطريس والتهامي الوزاني، في سياق مسار عام كان له دوره في تأثيث عناصر الهوية التحررية لمنطقة الشمال، بامتداداتها الواسعة والمؤثرة، ليس فقط في آليات عمل أنوية العمل الوطني بالمنطقتين الخليفية والسلطانية لمرحلة الاستعمار، ولكن -كذلك- في المرجعيات الكبرى التي لازالت تسم عطاء نخب منطقة الشمال إلى يومنا هذا في مختلف مجالات العمل السياسي والفكري والثقافي الجماهيري الواسع. وبهذه الصفة، تفتح أطروحة الأستاذ مرون الباب واسعا أمام الباحثين من أجل تكثيف الجهد لاستكمال حلقات البحث حول الموضوع، خاصة على مستوى الامتدادات المحلية لفكر الإصلاح والتحديث بعموم ربوع المنطقة الخليفية وأقاصيها المترامية. وفي هذا الجانب بالذات، تبدو المادة الوثائقية والبيبليوغرافية الثرية أداة محورية لاستكمال حلقات البحث في الموضوع، بجذوره التاريخية المؤسسة ثم بامتداداته المجالية القائمة.



النخبة بالمنطقة الخليفية وإشكالية التحديث خلال فترة الحماية

الفن إبداع للمستقبل



إدريس كثير

س سأقتصر في مداخلتي هاته على بعض الملاحظات المصاغة في شكل أطاريح حول الفنون البصرية وإشكالية الآتي؛

ولا أقصد الفنون البصرية برمتها إنما سأكتفي بالتشكيل.

كما لا أعني بالتشكيل كل ما يشكل ويركب إنما أرنو فقط إلى الصباغة والألوان و الرسومات..

قد تنطلي بعض الخلاصات المحصلة هنا على الفنون الأخرى، لكن هذا سيكون من باب التعدي والتحميل ليس إلا.

إن سؤال المستقبل سؤال إشكالي لا حل له إلا داخل مجموع التساؤلات الممكنة: والمستقبل يضم الآتي و المآل و النهايات والأهداف والغايات، وهو الآتي الذي لا يحضر إلا كأثر في الحاضر وكتاريخ في الماضي. المستقبل هو دوما الهناك ثم يتحول إلى أثر ثم ذاكرة.

هل سؤال المستقبل سؤال ممكن؟، لأول وهلة لا يبدو إلا كضرب من ضروب التنجيم والتخمين. ولطبيعته هاته تمنحه الأساطير والأديان سلطة تنبؤية، وتتحول هده السلطة إلى رؤيا في الفن عامة، وهي في تقديري حالة في ما بين الحتمية والاحتمال.

الحتمية تؤكد أن «نفس الأسباب تؤدي إلى نفس النتائج»حيث هناك تسلسل حتمي لا مندوحة عنه للوصول إلى نفس النتائج ضرورة. وهي علاقة ضرورية لظاهرة بسوابقها على قاعدة القوانين الطبيعية والتاريخية.

أما الاحتمال فهو عدد يوجد بين 0 و 1. كلما كان ـ هدا العدد ـ كبيرا كلما كانت المجازفة وافرة الحظ في تحققه من عدمه.

وإذن لا يمكن التفكير في المستقبل إلا من خلال هذه الحالات الثلاث: الحتمية ـ الاحتمال ـ الرؤيا.

تأخذ الرؤيا اسم «مكر التاريخ» ـ في التاريخانية. ورغم صرامة هذه الأخيرة فهي تسمح «بفجوة» داخل الحتمية التاريخية.»حيث يظهر التاريخ تحت أشكال ولحظات لم تكن مرتقبة وفي وضعيات لم تكن منتظرة. مكر التاريخ هو قراءة للمستقبل.

لقد تجلى المستقبل عبر التاريخ دائما في الحالات الثلاث:

1- حين بات ماضيا في شكل ذاكرة

2- حين أصبح حاضرا في شكل أثر

3- و حيث هو الآتي المرتقب.

في الحالة الأولى، كل ما شكل الجديد المكتشف في تلك العهود، كان يسمى آنذاك المستقبل. وبات الآن ذاكرة.

في الحالة الثانية حاضرنا هذا مليء بالآثار التي جلبها المستقبل وآثرها.

في الحالة الثالثة ما بقي أمامنا هو ما لم يتحقق بعد أي المستقبل الخالص: المطلق بلغة هيجل.

مثلا مستقبل الصباغة. كان فيما مضى هو العثور على الصباغة الطبيعية؛ ـ الحجر الأزرق النيلي مثلا ـ ثم تحول المستقبل الصباغي إلى البحث عن الصباغة الخيميائية ثم الكيميائية. المستقبل الآن هو البحث عن الصباغة الافتراضية بواسطة الذكاء الاصطناعي؛ من الخربشات إلى الرسومات الجدرانية إلى الأشكال إلى الديزاين إلى ذراع الربوت.

إن الفن في كل هده الحالات هو التعبير بالأشكال والألوان والظلمة والنور عن المفهوم، عن المطلق، عن روح الأمة. إذا فقد هذه القدرة التعبيرية و التصورية بات متجاوزا. هذا ما سماه هيجل «موت الفن».

بهذا المعنى يموت الفن حين لا يستطيع قراءة المستقبل. وهو لا يستطيع ذلك مقارنة بالدين والفلسفة.

إن قراءة المستقبل لا تكون سوى بإدراك الاختراعات والابتكارات التي تفتح مجاهل الكون والتي تنتزع منه الإمكانات الممكنة.

الديزاين واحد من هذه الإدراكات و الذكاء الاصطناعي أيضا؛ من الحجر والآتربة إلى قلم الرصاص والريشة إلى الداتا والذراع الروبوتيكي.

يمكن اعتبار التكنولوجيا المعاصرة ـ الحاسوب، الداتا، اللوغاريتم، الذراع الإلكتروني، الذكاء الاصطناعي ـ امتدادات عديدة ليد الفنان وعينه وهي لا تلوي على أحد لأنها كاسحة ومتجددة في ابتكاراتها.. سيقى الفنان المنخرط هو دوما المستفيد منها. ويمكنه أن يبدع أكثر مما أبدع سابقا.

إذا أخذنا عينة من نماذج الفن الاصطناعي، سنجد مثلا كوهين هارولد قيدوم هذا الفن منذ 1973، كان يبدع من خلال روبوت سماه هارون. وماريو كلينغينمين ـ بوطو ـ، كل لوحاته مشوهة أو مهزوزة الملامح ـ على طريقة فرنسيس بيكون مع مراعاة الفرق ـ، وله عين كاميرا على ربوت في شكل كلب اعتبره ناقدا جماليا يخرج خلاصات نقده من مؤخرته. -أهي السخرية ما بعد حداثية ؟؟-، لرفيق أناطول أيضا لوحات كبيرة الحجم في إطارات ضخمة بملامح هلامية لونية متحركة كذوبان الطمي البركاني بألوان افتراضية جمة. أما باتريك تريسي و سوغوان شونغ فيستغلان دقة الذراع الروبوتيكي في بناء لوحاتهما...

سنلاحظ: أن رقم دقة الذكاء الاصطناعي لا يمنح أعماله تدفقا من الإحساسات: لا ألم ولا لذة، لا خير ولا شر، لا يملك الوعي الذاتي ولا مراجعة الذات .. بكلمة يفتقد للإنسانية. ما هي إلا آلات لا تتعب ولا تمل ولا تموت..عنصر التراجيديا مفقود فيها لفقدانها الحس الإشكالاتي وهذا عنصر أساسي للإبداع.

كما أن الذكاء الاصطناعي يسمح للفاشلين أن يبدعوا مثلهم مثل أولئك الذين كانوا لا يستطيعون الحديث إلا في الخمارات، والآن أصبحوا بفعل هذه التقانة على قدم المساواة مع الكتاب و الفنانين المكرسين.

هدا التعميم يقتل النخبة والصفوة ويعوضها برداءة الرعاع الفني والفكري.

«ماهية التقنية ليست تقنية « كما يقول هايدجر. ماهيتها تصور ميتافزيقي للكشف عن الوجود و حقيقته. لذا على الفن من خلال ما أوتي من مكر أن يلج تلك الفجوة المسموح بها للإمساك بهذه الماهية.

وعليه لا يمكن للفن صناعة المستقبل فقط بل يمكنه إبداعه أيضا.

إشارة: ألقي هدا العرض في المناظرة الوطنية الثانية للفنون التشكيلية بمبادرة من نقابة الفنانين المحترفين بالمغرب، والتي عقدت بمتحف محمد السادس الرباط يوم 2024/11/20.

تأويلية الغياب

في ديوان «وكنات لهديل الغياب» للشاعر علال الحجام

صالح لبريني

أمّا قَبْلُ

الشّعرُ له وجودُه الرّمزي بالنسبة للكائن الإنساني، رغم ما يُحاك ضدّه من مناورات المرتابين في قيمته وآثارها المعنوية في الحياة والكون، لكونه بحثاً أبديّاً عن عشبة جلجامش الشعرية، التي تسعى إلى خلود الأثر الخلاق في الذاكرة الإنسانية. ومن خصائص الشعر القدرة على إسعاد اللغة بما تكتسبه من خصوبة مجازية واستعارية، وبما تتجمّل به من زينة جمالية وفنية تحوّل الواقعي متخيّلاً والمتخيّل حقيقة، بـل يوسّع ممكنات الخيال لارتياد أفق المجاهل والعتمات وذلك من خلال مكائد اللغة وما تطرحه من مخاطر على مستوى التأويل. فهوية الشعر لا تكتسب هكذا عبر عملية الربط الميكانيكي للكلمات، وإنما بواسطة بناء أسلوبيّ مغاير ينزاح عن التركيب البسيط إلى نظم شعريّ يخلخلُ العلاقة بين العناصر اللغوية لتأسيس خطاب شعري مخالف وخارج المألوف، ويتميّز على أنه « عملية خلق دائمة، على معنى أن المتلقي يواجه بآفاق متعدّدة للنص الواحد (...) أن يعمل خياله وقدراته الإدراكية لاستحضار واقع يماثلها» لكنه يظل يوهم بحقيقته.

والشاعر علال الحجام من الشعراء الذين شيّدوا تجربتهم الشعرية انطلاقا من هذا التصور القائم على إيهام القارئ بالحقيقة الشعرية، بيْد أنها حقيقة منسوجة بالاستعارات التي يؤثث بها الشاعر العالَم نكاية في الغياب والإحساس باللاجدوى والتشظي في عالَم يمارس ساديته على الوجود. لذا يمكن اعتبار التجربة الشعرية في هذا الديوان تسترفد خطابها الشعري من علاقة الذات بالواقع وانزياحاته وبالوجود في امتداداته الموغلة في أسئلته الشائكة والمتشعّبة، وما يترتّب عن ذلك من إحساس بالاغتراب والقلق والتوتر، بالمكابدة والمعاناة الوجودية. وما نقصد مما سبق أن الشاعر يبسط تصوره للكتابة الشعرية، انطلاقا من الواقع ليس في مرآويته؛ ولكن فيما يعجّ به من مفارقات وتضاربات تثير العديد من الإشكالات المتعلقة بالذات وعلاقتها بهذا الواقع من حافّة. ومن حافّة ثانية القلق الوجودي الذي ينتاب هذه الذات وتفرض عليها التماهي والإصغاء لما تمور به من ارتجاجات وتحولات. وهذا يقود إلى التأكيد على أن الشعر في تجربة علال الحجام يتّسم بزخم فكريّ عميق وألم شعوريّ نازف بأسئلته وهواجسه وأحلامه الإنسانية. وعليه فالشاعر ينسج حكايا الوجود لإضاءة الكينونة الممزّقة والمتشظية، وهذا يعكس «أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها «1

1- جَماليات الغياب واحتمالاتها الدّلالية

يُشكّلُ الغيابُ تيمة مركزية في الديوان، وبُؤرة جوهرية في خطابه الشعري ، وقد تمّ الاحتفاء بهذه الموضوعة بأسلوب جماليّ أسهم في تثوير الرؤية الشعرية وتعميق احتمالاتها الدلالية ، وتحقيق الفاعلية الشعرية بين العناصر اللغوية التي تنحرف عن دلالتها الطبيعية إلى الدلالة المجازية والاستعارية، فـ»الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة التقريرية إلى اللغة الإيحائية، عبوراً يحصل عليه بواسطة انحراف كلام يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى ليجده في الثانية»2 ، كلّ هذا لعب دورا مهمّاً في إسباغ الخطاب الشعري بطابع بعيد عن الغنائية، قريب من الدرامية. فالذات تكتب سيرة الفقدِ لحراس الكلمة ورعاةِ اللغة الراحلين جسداً، والمقيمين روحاً في الذاكرة والأزمنة والأمكنة وامتداداتها، وهي سيرة عبارة عن مراثي (الرثاء ليس بالمفهوم الشائع في الشعرية القديمة) تحاول توقيف الزمن لاستعادة المفقود بواسطة لغة تتوكّأ لغة مجازية استعارية . ففي نص « واحة النسيان» ، وهو كناية على أحد دواوين الشاعر المغربي بنسالم الدمناتي، يقوم الشاعر علال الحجام باستحضار الشاعر الراحل الدمناتي، عبر العلامات اللغوية التي تعتمد الرمز وسيلة تعبيرية،كذات مبحرة في المكان والزمان مكللة بالكلمات المجذاف التي من خلالها يكتب الشاعر وجوده كينونته، وباعتبارها البلسم المداوي من النسيان، والوسيلة المثلى للحضور الأبدي يقول: (قبل أن يدرك البحّار/ أنّ للضباب أسواراً ملغومة بالخذلان/ تلتف حول قهقهة الرّبّان،/ ولم يملك سوى مجذاف من الكلمات/ كم كان يريد حين تشرق مكناس في عزّ ليله / أن / يموت هنا ولا يرحل.../)3

فالفقد يؤرّخ حكاية شاعر عاشق لمدينة متجذّرة في تاريخ الذات ووجودها، مدينة مشرقة في الذاكرة كسفر زاخر بأمجاد حضارية، وتمثل مرآة تنعكس عليها عبور الشاعرَ الشاهق حضورًا في زمنٍ ممتدّ في أعماق العاطفة، بسردية شعرية ذات جماليات إيقاعية ودلالية. لكن الأثر ظلّ خالدا استعاريّا مادام الشاعر بنسالم الدمناتي في شعره وبشعره يتجه نحو المستقبل، خصوصاً إذا استحضرنا أن « الاستعارة عند بول ريكور تمثل فائض المعنى، وظيفته انفتاح النص على عوالم جديدة، وطرق جديدة للوجود في العالَم. الاستعارة لغة تتجه إلى المستقبل، لتبشر بطريقة وجود في العالَم لم يتح تجربتها بعد»4 لذا فالشاعر الحجام يُضفي على الخطاب الشعري سمات ذات طابع سرديّ يقول : (هنالك حيث تسامقت مشكاة/ في قمّة خوف كعطر يخنقه دخان المسافة/ يوهم الوردة/ بأن ظلّ الشاعر قد يتبخّر تحت وهج العرَق/ وهي تقرأ شاهدة / في «واحة النسيان»/ بين جدول عطشان / ونخلة يتيمة/ من يصدّق / أن نسغ خمائلها لا يجفّ/ حتى وهو يموت هنا شامخاً/ كالطود.../ «يموت هنا ولا يرحل...»)5. فهذا المقطع يتميّز بـ «كثافة ثقافية أو شعورية يستحيل وجودها بدون تلك الألفاظ يصير الكلام في هذه الحال، هو الزمن المكثف لمخاض أكثر روحانية»6 ، فجمالية الفقد لا تكمن في المحتوى وإنما في قدرة الشاعر على استنطاق الذاكرة والمكان وخلخلة الزمن بين ماضٍ مضيء ومضاء بالحضور الشامخ للشاعر الراحل وحاضر موسوم بالتشظي والانشطار ، بل إن الذات محاصرة بين زمنين مفارقين، زمن الحياة والعطاء وزمن الموت والفناء. فجدلية الحياة والموت قائمة الذات في الثقافة الإنسانية وعبر الحضارات، فهي ثنائية مؤرقة للإنسان المطبوع بالرغبة في الخلود، ولعل الشاعر الحجام حاول من خلال هذا النص القبض على جمر السؤال الوجودي المتمثل في : ما الذي يمكن فعله لمقاومة الموت؟ ليأتي الجواب بالكلمة التي بإمكان الإنسان مراوغة الموت، وهذا ما قام به الشاعر الراحل الدمناتي عندما خلّف وراءه إرثا معنويّا رمزيّاً صاغ فيه حلمه وتوتره وقلقه وحيرته، وحرّر الكلمة من قبضة الموت في «نصّ يجنح في تحقيق هذا الأثر فهو ما يسمّيه رولان بارت «النص الكتابيّ» لأنه ذو قدرة على التجدّد والانفتاح»7.

وفي نص « نسيَ دمهُ عندهم» يروم الحجام إلى تحويل الفقد إلى مطية للتعبير عن الحضور الرمزي والوجودي للذات في ارتباطها بالآخر، ذلك أن استعادة حياة الشاعر عبد السلام الزيتوني كتجربة شعرية لها مكانتها في الشعر المغربي المعاصر، يبحث من خلالها الفقيد الزيتوني عن خلوده الأبدي، حيث تمكّن من تجسيد كينونته بالكتابة كأثر له امتداداته الفنية والجمالية، يقول الحجام : (لم يمدح أبدا أسدا / لم يخن رائحة الطين/ لكنه غازل الغزلان المختالة / في إفران/ وسابق في الغابة أسراب الأصائل/ أشعّتها تراقص ظلّ الأرز الباسق والسّنديان...)8

فعلال الحجام يرسم ملامح كينونة الشاعر عبد السلام الزيتوني كصوت شعري له بصمته الإبداعية على مستوى القصيدة المغربية المعاصرة أوّلا، وثانيّاً كإنسان ملتزم بقيم الهوية العربية و جوهره المحبة والإيمان بقيمة الكلمة الصادقة النابعة من الوجدان، الكلمة التي تحمل في نسغها نزيف العروبة ووهجها التاريخي والحضاري حيث الوطن العربي شواهد وفواجع. فالألم الممتد في أنساغ الذات ماهو إلا تكيّة للشاعر لغاية التعبير عن الإحساس باللاجدوى في أرض بائرة. وذلك عبر « الحفر في أركيولوجيا الوجود الإنساني: وجوده، وما يرتّبه هذا الوجود من : حزنه وعدْمه، ومحوه، وما يجرّه من فزعه، وهلعه، ويأسه، بسبب فقدان المعنى في هذه الحياة، ولا جدواها»9

إن الذات تواجهِ واقعاً أليماً حيث الفقدان لسان ناطق بأحوال عالَم تنهلّ في باطنه المآتم وتينع الشكوك وتغيب الشموس، وهذا يدلّ على المكابدة التي تواجهها يقول: (وأرتاب/ في كلّ مقبرة يتشامخ طيف أخٍ أو صديق/ يقلّب صفحات أحبابه، / وينادي

الثمار التي نضجت في الطريق/ للّحاق به/ مثل قُبّرة في الهجيرة منهكة/ ليس تمهله لذّة أو رحيق...)10 .
فالفقد تمثيل لغياب الكينونة، ومن تمّ ضرورة البحث عن عشبة الخلود، فالشاعر جلجامش بالكتابة والأثر يوهم القارئ بالديمومة والاستمرارية ليصوغ الوجود لغويّاً ورمزيا، وهذا ما فعله الحجام بواسطة سير شعراء عايشهم وعاش مع تجاربهم الشعرية للكشف عن إنسانيتها،وهذا ينمّ عن قناعة ذاتية بقيمة وجدوى الكلمة في عالم مرتاب. فالارتياب ماهو إلا محفز للذات لتغزل حكاياتها حولَ شعراء أقاموا ورحلوا، للانعتاق من قيْد الفقد ومعانقة الحياة في ملكوت الشعر الخالد، ويمكنَ القول إن الارتياب تطهير الذات من الغياب ومحاولة للقبض على المنفلت جسداً بمراودة الروح، وهذا ما منح النص الشعريّ حياة ممتدّة في اللانهائي، ومتجدّدة في العلامات والشفرات والرموز التي تشكل هويته وكينونته الجمالية، وهذا ما يؤدّي إلى تحقيق المتعة النصية وفتح إمكانات جديدة للكتابة.

وفي قصيدة «وكنات لهديل الغياب» نعثر على الشاعر الحجام يبئر تيمة الغياب برؤية جديدة تتقنع بقناع سندباد ومحمود درويش ودوستويفسكي وأحمد المجاطي وسقراط وهاملت وفان كوغ، ولها حمولات مشرعة على الأسطورة وفن السرد والشعر والفلسفة والمسرح والفن التشكيلي؛ مما يبيّن أن الشاعر علال الحجام يمتصّ هذه التجارب الإبداعية الغائبة الحاضرة، فالغياب هنا استعادة الأثر والعبور الشامخ خلْقاً وإبداعاً يقول الشاعر: (زورق سندباد يبحث في كل المنافي/ عن زنابق بيضاء/ ترثي بيارة خلف سياج العتمة (...) مصباح درويش يبحث / في أعماق المحيطات / عن عشبة الكينونة في مملكة الكلمة/ جنون دوستويفسكي يصبح/ رقم خسارة سعيدة في الرّوليت/ ما أسعف المجاطي في طنجة/ ولم يسعفه في الدّار البيضاء/ عذابات سقراط الجميلة / سؤال هاملت على شفير الهاوية/ قطعة من أذن فان كوغ هدية للحبيبة...)11

قصيدة تحتفي برموز إبداعية تنتمي إلى جغرافيات مختلفة للتوحّد حول سؤال الكينونة وذلك باللغة التي تمثّل مدخلاً أساسا لتشكيل الهوية الإبداعية والوجودية والبحث عن ما يخفّف من الاغتراب الداخلي والوجودي، وما الاتكاء على الفلسفة والفكر والفنون الأخرى إلا تجسيد لهشاشة الكائن القلق المتوتر، الباحث عن جوهره والكاشف عن عتماته الباطنية، والتباسات الكون، مما جعل تجربة الشاعر الحجام تجربة ثرية بهذه التعالقات النصية التي استمدها بجمالية تعبيرية بنَفس شعريّ يقول العالم في دهشة تزيد الذات منفعلة ومتفاعلة مع الموجودات والأشياء. كما يعكس هذا الاحتفاء «الظمأ الوجودي» الذي يساور هذه الرموز الإبداعية، فكل تجربة تحمل سؤالها الإبداعي بحثاً عن الكينونة والحقيقة والاغتراب والمكابدة، وقد اعتمد الشاعر على التكثيف اللغوي مما زاد من درامية القصيدة وخفّف عنها الطابع الغنائي، بفضل تسريد الشعر، كما يكشف عن حجم المعاناة التي كابدها هؤلاء الرموز من أجل الخَلْق والإبداع.

ونشير إلى أن خطاب الموت يسترفد وجوده الشعري من الإيهام بواقعية الراحلين ومتخيّل الكتابة باعتباره آلية فنية وجمالية، وذلك بشحن اللغة بالمشاعر الذاتية لتجربة علال الحجام الشعرية ورؤيته للذات والعالم وما تخلّفه من آثار نفسية عليه، رغم أن « اللغة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء» 12.

2- تَشَظِّي الْكَيْنُونَةِ وَالْتِبَاسَاتُ الْوُجُودِ

إنّ حقيقة الذّات ليس في وجودها الفيزيقي، وإنّما فيما تجسّده من كيّان يجمع المتناقضات، حيث يجمع بين المضيء والمعتم، بين المعنى واللامعنى، بين الحقيقة والوهم، بين الفرح والحزن، بين الحياة والموت، هذا الكيّان جمّاع هذه الصراعات الداخلية التي تخوضها الذات لحماية الكينونة من التمزّق جرّاء ما يعتمل العالم من التباسات وما يحيط بها من عتمات تفرض على الذات خوض غمار المواجهة بكل ما تملكه منَ طاقة إبداعية وفكرية تستَطيع بواسطتها التّعبير عن الغموض الملتف حول الكون الممتد في متاهات الغياب يقول الشاعر: (كائن غامضٌ غموض صورة ترتجف/ بين يديْ مصوّر مجنون خذلته المعركة/ وجهه العابسُ منحوتٌ على صخْر شظاياه/ تزرع إحساسا بأن بركانا لا يزال ينفث وصاياه / على ناصية الزمن/ (لا سفحٌ ولاجبَل) / يخدع، ينفذُ مُنشلا للأعماق/ يقتل ولا يحيي، يُعذّبُ ولا يَعْذّبُ،/ ينهب ولا يهَب، غير أنّه / يوزّع رعبَه بالقسطاس ...)13

هذا المقطع الشعري تعبير صريحٌ عمّا تكابده الذات من انفعالات وتوتّرات ومشاعر متضاربة تزيد من غموضه، وعمّا ترغب فيه من معرفة الداخل المعتم الجامع بين النقيض وأخيه، تجسيداً عن التشظي والاغتراب بفعل عوامل ذاتية وموضوعية أسهمت في تأجيج نار السؤال، والسقوط في اللامكان المجسد في (لا سفح ولاجبل) و(لا جنوب هناك ولا شمال) مما يدل على أنّ الذات موزّعة بين زمن يفيض ببراكينه الباطنية ومكان مفتَقَد، الأمر الذي يهدّد الكينونة في وجودها، ويزيدها هشاشة أمام سلطة العدم، وقدْ بنى خطابه الشعري بلغة تكتنه الأسرار والسرائر الغامضة والملتبسة وتسلط الضوء على هذه المفارقات التي تعتور الذات وتجعلها أكثر اغترابا وتشظيّا، وهذا ما يعبّر

عنه الشاعر بقوله: (وأنت تقضي بعيداً/ غريبَ الدّار في الدّار القصية/ ولا خيمة عزاء أمام البيت/ ولا موكب يرافق نعشا/ في الطريق إلى قلعة الأبدية؟ ...) 14

تشكّل ثنائية الحياة والموت بناء جماليّا وموضوعاتيّاً في الخطاب الشعري للشاعر علال الحجام، ويمكن القول إنها نسيجٌ قائم الوجود في بنية هذا الخطاب يعكس حقيقة الذات وهي تكتب تاريخ الغياب بلغة تتعرّى من حقيقتها وتتقنّع بالمجازات والاستعارات والكنايات باعتبارها طاقة تجديدية وتحويلية في جسد القصيدة المتحرّر من المعمارية التقليدية والمفتوح على كتابة شعرية يتفاعل فيها التاريخي والسيري، الأسطوري والخرافي، الواقعيّ و الخيالي، المعرفي والفكري، لتخلق خطاباً شعريّاً يعبّر عن رغبة الكائن في الاستمرار والبقاء لذا يحتمي بالكتابة كآخر الحصون التي بمُكنتها الحفاظ على الكينونة من التلاشي في الآني والعابر، وجعلها أكثر حضورا في الأبدي.

هكذا تلجأ الذّات إلى التعدد القناعي (نسبة إلى القناع) الذي أضفى بعداً فنّيّا وجماليّاً زاد من إثراء الخطاب الشعري وتحويله إلى آلية من آليات البحث عن الحضور في الغياب، ولجوء الشاعر إلى هذا نابع من تصور مختلف إذ عمل على شحن القناع بدلالات تتماشى مع رؤيته للعملية الإبداعية، وهذا ما برز جليّا في نص «إيقاع يرتّب عزلة أب ذرّ» وهذا القناع تجسيد لعزلة الشاعر في عالم (يخلخل يقيناً أخطأه الحدس) و(يعلّمك البحث عن عشبَة المستحيل) و(تهفو لعاصفة تنقذها من لهب الرّمال) و(تشرع البوابة على فوانيس تورق في الرؤيا) لذا تقنّع بقناع أبي ذر الغفاري حاملا سيف الشعر لمحاربة هذا الوجود الموغل في الغياب، بل إن الشاعر يتماهى مع سيرة أبي ذرّ لتمرير موقفه من كلّ ما يجري، معلنا الرفض ومنتصرا للعزلة يقول: (لأنني أرفض التواطؤ مع المنون/ فأنا أمشي وحيداً في دغل المجاهدة/ تسكنني العزلة/ تلولب في الكهف منعرجات السّهر / وأسكنها زوالاً / للسّير حثيثاً تحت زخّات المطر/ تأخذني مدثرا بلفح الرّيح/ إلى قمة المكابدة ...)15 فبين المجاهدة والمكابدة تخوض الكينونة مسيرة المعرفة الروحانية حيث تسمو إلى الأعالي معطرة بطيب الصفصاف كتعبير عن السموق والشموخ، ومغتسلة بماء التحوّل (الجداول) في صولة الحرف، لأن مسار الذات شبيه بحياة عروة بن الورد حيث المروق عن الأعراف والابتعاد عن القطيع والرغبة في اقتحام المجهول من صفات هذه الكينونة، فالعمى هوية هذا العالم.

قريباً من الختم

لا جدال في كون تجربة الشاعر علال الحجام تحتاج إلى أكثر من قراءة، لأن الكتابة الشعرية عنده متاهات كهفية يحيط بها الكثير من الغموض الشعري الواضح، بعيداً عن الإبهامية الموغلة في الالتباس، فهو يجمع بين لغة قريبة من الحياة اليومية وبعيدة عنها بواسطة متخيّل شعري يتولد من منابع الفكر والفلسفة والتاريخ والسياسة والإبداع، الأمر الذي أسهم في تثوير الخطاب الشعري في هذه التجربة، ومكّنها من أن تتبوأ مكانة تليق بصاحبها كصوت شعري متفرّد في رؤيته الإبداعية، ومنشغل بالسّؤال الشعري والنقدي في سياقٍ ثقافيّ موسوم بالارتكاس المعرفي والإبداعي والقيمي.

الهوامش:

-1كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987،ص 8
2 - Jean. Cohen: Structure du langage. P210.
-3الحجام علال: وكنات لهديل الغياب، شعر، سليكي إخوان ، طنجة، د.ط، ماي 2023، ص 37
-4بول ريكور: نظرية التأويل : الخطاب وفائض المعنى، ترجمة : سعيد الغانمي، المركو الثقافي العربي، ط2، 2006، ص 16
-5 نفسه، ص 41
6-- رولان بارت: الدّجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط3، 1985، ص 61.
7-7-R: Barthes: S\Z, P 4.
-8 الديوان، ص 42
-9بسام موسى قطّوس: السقوط في التشيؤ: الشعر في قبضة التشيّؤ، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2022، ص 90
-10 الديوان، ص 62
-11الديوان ، ص 104
-12 نورا مرعي: تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 30
-13 الديوان، ص 116
-14 الديوان، ص 138
-15 الديوان، ص132

الأنثروبولوجيا والتاريخ

علال بنور

لم يعد من الممكن اليوم داخل الحقول المعرفية الفصل بين الأنثروبولوجيا والتاريخ .و مع ذلك لا يزال كل واحد منهما يندرج في شعب منفصلة ،و باختصاصات متباينة على المستوى الاكاديمي .هذا الفصل يمنح لكل واحد منهما مشروعية الاستقلالية ، فمهمة الأنثروبولوجيا الاجتماعية هي دراسة المجتمعات الصغيرة الراهنة ، ذات التاريخ غير المكتوب ،ولعل من بين اهتماماتها الرموز المشتركة ورصد الدلالات التي يقوم بها افراد المجتمع بتوليدها والحفاظ عليها او بتغييرها وإعادة انتاجها .كما أنها تبحث في الكيفية التي تؤثر بها ضوابط التنظيم الاجتماعي والاقتصادي ،مثل اللامساواة الاجتماعية .

من بين اهتمامات الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، ابراز الظواهر والضوابط التي يتكرر حدوثها في المجتمع المدروس ،والعلاقة بين انساق المعتقدات والنشاط الاجتماعي ،والتحكم في انساق الرموز. لذلك يستند المنهج في الأنثروبولوجيا الاجتماعية على الدراسات العينية المباشرة لحقل المجتمعات الصغيرة ، وذلك من خلال حضور الباحث ميدانيا. كما تهتم الأنثروبولوجيا الحديثة بالخيار الوظيفي ، إذ صار من المفروض على الباحث الأنثروبولوجي ، أن يعيش التجربة بين افراد المجتمع الصغير ويمارس طقوسه ويدرس ثقافته في الزمان الآني ، دون الالتفات إلى الخط الزمني الرابط لماضيها.

ومن نافل القول فمصطلح الأنثروبولوجيا يدل على أنها حقل معرفي يختص بدراسة الانسان في مختلف اشكال ارتقائه وتطوره وانتظامه. ومن تمة يمكن نطرح مجموعة من الأسئلة من قبيل:

ما طبيعة العلاقة بين علم التاريخ وعلم الأنثروبولوجيا؟

ما هو موقع علم التاريخ في دراسة المجتمعات الصغيرة، التي تتناولها الأنثروبولوجيا بالدرس والتحليل؟

- هل يؤدي غياب أثر الكتابة إلى طمس التاريخ عن المجتمعات الصغيرة، كما تذهب بعض الاتجاهات الأنثروبولوجيا إلى القول إنها مجتمعات لا تاريخية؟

- هل يبدأ التاريخ مع الكتابة والتدوين أم قبل ذلك؟

- كيف يمكن تحديد ورصد تاريخ هذه المجتمعات ومعرفتها علما بأن هناك غيابا تاما لوثائق تكشف عن مراحل التطور التاريخي لهذه المجتمعات، ما خلا بعض النقوش المصورة؟

- ما الذي بوسع الأنثروبولوجيا أن تقدمه لعلم التاريخ؟

بالعودة إلى المصنف التاريخي لمحمد أبو المحاسن عصفور «معالم تاريخ الشرق الأدنى القديم» وفي الفصل الأول منه، ثمة إشارة واضحة لرفضه، لتسمية ما قبل التاريخ، حيث أنه لا يتفق مع هذا التصنيف، باعتبار أن تاريخ الانسان، يبدأ مع لحظة ظهوره على الارض، إذ انه يفضل اسم عصر ما قبل الكتابة او التدوين، وإذ يرفض عبد الله العروي تعبير ما قبل التاريخ، فكذلك يرفض محمد أعفيف عبارة المجتمعات البدائية، مفضلا تعبير المجتمعات الصغيرة من دون ان يعني بذلك أن لا تاريخ لها.

من البديهي القول، أن كل الثقافات التي تجتمع في مفهوم الحضارة الإنسانية التي عرفتها البشرية منذ مرحلة اللقاط إلى الآن إنما هي حضارة ومجتمعات تاريخية. فالقول بانعدام التاريخ عند المجتمعات الصغيرة، يعني بالضرورة، القول بانعدام وجودها، ومن هنا، فالمجتمعات الصغيرة هي بالضرورة مجتمعات تاريخية، وإن كانت لم تعرف التدوين الخاص بها، كما لا يصح نعتها باللاتاريخية. ولقد اثار هذا الموضوع إشكاليات معاصرة حول علاقة علم التاريخ بالأنثروبولوجيا أمام العديد من المؤرخين.

كيف بوسع المؤرخ إذاً اتخاذ المجتمعات الصغيرة موضوعا للبحث والدراسة، طالما أن إعادة بناء ماضيها مسالة متعذرة أصلا، نظرا لغياب الوثيقة المكتوبة كمرجع للدراسة والتحقيب؟ وعلى مستوى آخر، كيف بإمكان الأنثروبولوجيا الانطلاق من مقاربة الحقيقة باعتمادها إلى المنتوج المعرفي المعاصر بغية فهم المنتوج المفترض للمجتمعات البشرية الصغرى، من أجل كتابة تاريخها الماضي والاني. وفي غياب شرط التواصل الضروري مع انعدام الزمن الماضي؟

يبدو أن المؤرخ والأنثروبولوجي، ظلا عاجزين عن تقديم صورة واضحة حول مراحل تطور المجتمعات الصغيرة، على الرغم من أن هذا الأخير منح لنفسه، حق المغامرة في البحث عن هذه المجتمعات والمرء لا ينكر عدم الوصول إلى مجموعة من الحقائق رغم أنها بحسب المؤرخ تظل في حدود النسبية الضعيفة. من جهة أخرى، تؤكد الأنثروبولوجيا الحديثة على أن المجتمعات الصغيرة تشكل أنساقا قائمة بذاتها، وغير قابلة للمقارنة بمجتمعات أخرى. إذ هذا حسب التصور الوظيفي فالمجتمعات الصغيرة، ليست موضوعا لعلم التاريخ، بحسبان أن لها بعدا زمنيا محددا في إطار الراهني، بمعنى أن أهميتها، تعود إلى ما هي عليه في الزمن المعاصر. لكن، هل يمكن تناول أي مجتمع بشري ودراسته بمعزل عن تاريخه؟

يحاول الأنثروبولوجي نقل المجتمعات الصغيرة من زمنها الماضي إلى مجتمعات تعيش على الدوام في زمن سكوني دائري. باختصار إنه يريد نفي التاريخ عنها. فإذا كانت المجتمعات الصغيرة، بمعنى من المعاني، لم تخلق تاريخها فهي، من ثمة، ليست موضوعا لعلم التاريخ. وإذا، ما هي القيمة العلمية لمعرفة الوظائف الجزئية والوظائف الكلية لإنسان البناء الاجتماعي إذا لم تكن مستندة على قاعدة التطور التاريخي؟ من المستحيل عزل التاريخ عن مفهوم التطور، بغض النظر عن توافر التدوين أو عدمه. لعل الفرق الأساسي بين التاريخ والأنثروبولوجيا، ليس فرقا في الموضوع ولا في المنهج، إذ أن الموضوع المشترك بينهما هو الحياة الاجتماعية، وهدفهما هو فهم الإنسان، ومنهجهما هو البحث عن المتغير. غير أن الفارق بينهما، هو مفهوم الزمن التاريخي المبني أساسا على التطور.

بشكل خاص، يختلف الأنثروبولوجي عن المؤرخ، إذ يرتب هذا الأخير معطياته المتعلقة بالحياة الاجتماعية الواعية، فيما يرتب الأول معطياته حسب شروط الحياة غير الواعية. وبذلك صار المؤرخ يعتمد على بعض المفاهيم المجردة التي هي من اختصاص الأنثروبولوجي، مثل المفاهيم المجردة عن طبيعة المعتقدات الدينية والعلاقات السياسية.

لعل الفصل بين علم التاريخ وعلم الأنثروبولوجيا، إنما هو في حقيقة الأمر فصل تعسفي، بحسبان أن علم التاريخ لا يمكن أن تنحصر اهتماماته في تغييرات الحياة الواعية بالاستناد إلى مختلف اشكال الشاهدة، فقد تكون تعبيرات الوعي عرضة للشك. وعليه، فالمؤرخ مدعو للاهتمام بالشروط الاجتماعية الموضوعية المحيطة بالحدث التاريخي، والمتحكمة في سيرورة تطوره.

إذا كان من مهام الأنثروبولوجي الكشف عن البنيات الاجتماعية اللاشعورية، فإن مهمة المؤرخ هي دراسة ما طرأ على هذه البنيات من تطور وتحول. ولهذا، تأكد عند كل من المؤرخ والأنثروبولوجي، أنه لا يمكن دراسة المجتمعات الصغيرة بدون دراستها تاريخيا. إذا، كيف بوسع الباحث الانثروبولوجي فهم وتفسير وتحليل هذه البنيات، من خلال معاينة ممارسة الطقوس من سحر ورقص واحتفالات الزواج من دون قراءة ماضي وحاضر المجتمعات الصغيرة؟ على أن ما يميز الأنثروبولوجي، هو القراءة والفهم العميقين في اللامفكر فيه، والوصول إلى ما وراء الصورة الواعية التي يكونها الناس عن صيرورتهم.

استناد إلى ما تقدم، يمكن القول إن الصفة التاريخية عند الأنثروبولوجي ليست بالضرورة

من أعمال الفنان العراقي صادق كويش الفراجي

مشروطة بوجود نص تاريخي مكتوب، بل يكفي قراءة المعيش الثقافي الآني بغية الوصول إلى قراءة البنيات التاريخية اللاشعورية للتفكير البشري، عبر قراءة أشكال الرموز التي تعبر عن الذاكرة الجماعية، من حيت كونها إفرازا لحركة التاريخ. فالقراءة الأنثروبولوجيا للمجتمعات الصغيرة إنما هي قراءة تاريخية، ولا يمكن أن تكتمل إلا بتكاملية المنهجين: المنهج التاريخي والمنهج الأنثروبولوجي.

لقد فكك تطور البحث التاريخي اليوم ذلك الإشكال الأبستمولوجي الذي كان قائما حول انفصالية العلوم الإنسانية والعلوم الحقة عن بعضها البعض، حيث صارت العلوم مكملة لبعضها البعض، مثلا: أصبح علم التاريخ يعتمد على العلوم المجاورة التي أكدت عليها مدرسة الحوليات الفرنسية، لفك سنن تساؤلاته الاجتماعية والاقتصادية والذهنية. لقد تأكد اليوم مع مدرسة التاريخ الجديد، الذي هو امتداد لمدرسة الحوليات، ضرورة التقاطعات بين التخصصات، مما شكل الوحدة العضوية للموضوعات المهتمة بالإنسان، في امتداده في المكان والزمان.

يتساءل العديد من الباحثين عن التقاطعات الأبستمولوجية بين التاريخ والأنثروبولوجيا، وقد تأكد أن هذه الاخيرة تشكل شبكة من المعارف الإنسانية حول الانسان، بما هو كائن اجتماعي، على درجة كبيرة من التعقيد، كما هو الشأن بالنسبة للتاريخ. لذلك، ما مدى استفادة التاريخ من الأنثروبولوجيا والعكس؟ يمكن تحديد التقاطعات على عدة مستويات، منها المنهجية والمعرفية على سبيل الحصر. وقد طرح ليفي ستراوس تصورا للتقاطعات بين التاريخ والأنثروبولوجيا البنيوية، حيث أكد على أن التاريخ ينظم معيقاته مع التعبيرات الواعية فيما تنظم الانثروبولوجيا معطياتها بالمقارنة مع الشروط اللاواعية للحياة الاجتماعية. وعلى الرغم من هذا التمايز والتفرد، ثمة تداخل بين التاريخ والأنثروبولوجيا، حيث يشكل التاريخ في هذا التداخل جزءا من الأنثروبولوجيا. يستنتج من هذا الرأي، أن التاريخ مكمل للأنثروبولوجيا. على أن مفهوم التاريخ عند ليفي ستراوس، لهو مجرد مقاربة مجزأة عن الواقع ليس إلا.

يواصل ليفي ستراوس تأكيده على أن معالجة الحدث التاريخي تتم بالتجريد والاختيار. كل حدث تاريخي في نظره يتجسد في عدة ظواهر فردية. بهذا المعنى، يقتصر التاريخ جزئيا على السرد الكرونولوجي. يستخلص من هذا، أن ليفي ستراوس في تصوره يرفض التاريخ كعلم، إذ بالنسبة له فالتاريخ ماض ليس غير.

بعكس ليفي ستراوس عمل ميشال فوكو على هدم علم التاريخ من داخل حقله. فقد رفض في مؤلفه « حفرية المعرفة « مجموعة من المفاهيم التاريخية، كالتقليد والتأثير والتطور والحقب، معتبرا إياها مفاهيم كسولة، وعوضها بمفاهيم من العلوم التجريبية، مثل الأركيولوجيا والرواسب والجنيولوجيا، كما أكد على عدمية الأسئلة التقليدية، التي كان يطرحها التاريخ من قبيل الروابط التي تجمع بين أحداث مشتتة. وبذلك يمكن مقارنة أوجه التشابه بين التاريخ والانثروبولوجيا على مستويين:

- المستوى المنهجي: لقد ولى التصور القائل بأن مناهج العلوم الاجتماعية بعيدة كل البعد عن الحقل المنهجي الذي يتحرك فيه التاريخ، كما أن التاريخ الجديد رفض النظرة المرتكزة على اختزال المنهج في تقنيات البحث. ولم تعد الوثيقة هي تلك المخلفات المكتوبة التي ورثها الحاضر عن الماضي، بل توسع مفهوم الوثيقة من المادي إلى الرمزي إلى الشفاهي. لذلك، توسع مفهوم الوثيقة أكثر مع التطور الترابطي بين التاريخ والأنثروبولوجيا، بحيث أصبحت الوثيقة تعني كل ما خلف الانسان من مكتوب ورموز وشفاهي ومصور وهذه الوثيقة تتكامل مع الثقافة الشعبية بكل تمظهراتها، وتعتبر شرطا ضروريا للمؤرخ من أجل معرفة الواقع لفهم الماضي.

والمؤرخ عندما يصادف كثرة الوثائق يعتمد على أسلوب الانتقاء، وهو ما يطرح عنده صعوبة الاختيار، لذلك يستعير من الأنثروبولوجيا للاعتماد على أسلوب العينة. على أن عينة المؤرخ لا تشبه عينة الأنثروبولوجي، كما يستعير المؤرخ أسلوب وضع الفرضيات، لكنه لا يسعى إلى تأكيدها أو نفيها بالتجربة، كما هو الشأن عند الأنثروبولوجي. ولإن كان المؤرخ يستعير أسلوب وضع الفرضيات، فإنه لا يسعى إلى تأكيدها أو نفيها مثلما هو الشأن بالنسبة للأنثروبولوجي، وإنما ليجد فيها وسيلة لتوسيع مساحة تساؤلاته. ولقد أصبح المؤرخ يوظف الأسلوب الكمي المستعار من الاقتصاد الذي قلب العديد من الثوابت في الكتابة التاريخية.

-على المستوى المعرفي: أصبح المؤرخ يشتغل على المفاهيم والمواضيع والاشكاليات الأنثروبولوجية، من قبيل، مفهوم الثقافة، لكون التاريخ سلسلة من الثقافات التي تشكل الحضارة الإنسانية، كل ثقافة تولد من تاريخها. فالمؤرخ في دراسته للثقافة في فترة معينة، يعتمد على ما أنتجه الأنثروبولوجي، كما أنه صار يعتمد على مفهوم الذهنية لدراسة العائلة. هكذا، سنجد أن موضوعات المؤرخ تشمل العادات والتقاليد الموروثة أو المتجددة أو المبتكرة في ثقافة المجتمع، بمعنى أن كل ما ينتجه المجتمع إنما هو موضوع للتاريخ.

ماذا أخذت الأنثروبولوجيا من التاريخ؟

بما أن المؤرخ يمد الأنثروبولوجيا بالوثيقة وكيفية التعامل معها وأسلوب توظيفها في البحث عن الحقيقة، بما أن الانثروبولوجيا الحديثة استعارت من التاريخ جملة من المفاهيم التاريخية، كالتطور والصيرورة والفترة والحدث والأزمنة وكرونولوجية الظاهرة والخط الزمني. كذلك استعارت من المنهج التاريخي، الحماية من الرواية أحادية الجانب وضيق الأفق والنفعية في التحليل.

هكذا، فرضت الاهتمامات بالثيمات التاريخية والأنثروبولوجية، تعدد التساؤلات وطرح الإشكاليات والتراكمات المعرفية والمنهجية، وتعدد وسائل البحث وغيرها التي عرفتها المعرفة التاريخية والأنثروبولوجية والمعارف المجاورة لهما. إذ لا تكمن الأهمية في اغناء الرصيد المعرفي، وإنما في اخضاع التساؤلات للتمحيص وبلورة إشكاليات وأدوات منهجية.

علاقة علم التاريخ بباقي العلوم المجاورة له

تأسست المدرسة التاريخية الماركسية منذ القرن التاسع عشر في زمن تفوقت فيه ألمانيا على فرنسا في انتاج المعرفة، على قاعدة مشروع فكري، يدمج عدة علوم إنسانية في إطار واحد، كما يقوم على وحدة منهجية قابلة للتطبيق على كل العلوم الإنسانية. هكذا تقر المدرسة الماركسية بوجود تقاطعات بين ثيمات العلوم الإنسانية. ولذلك اتسمت إنتاجاتها بالشمولية، لحد أن المؤرخ الفرنسي **Pierre Vilar**، المتخصص في تاريخ العائلة، يؤكد أن ماركس يتحدث عن التاريخ مثلما يتحدث عن السياسة. من هنا فالماركسية إنما هي صاحبة مشروع كلي تتوحد فيه العلوم الإنسانية مع علم التاريخ، علما بأن التاريخ جزء من العلوم الإنسانية. علاوة على ذلك، فقد أكد عالم الاجتماع الفرنسي، **Raymond Aron**، على أن «الرأس مال»، كتاب في الاقتصاد وعلم الاجتماع، وفي الوقت ذاته تاريخ فلسفي للبشرية.

وإذا، فالماركسية تؤمن بمبدأ الوحدة بين الواقع المعرفة، ووحدة الطبيعة مع الانسان ثم وحدة العلوم الإنسانية، وفق منهج ينطلق من مبدأ الوحدة.

لقد فرضت الاهتمامات، تعدد الصياغات التساؤلية وطرح إشكاليات وتراكمات معرفية ومنهجية، وتعدد وسائل البحث، التي عرفتها المعرفة عامة وعلوم الأنثروبولوجية والتاريخ خاصة، ليس فقط الاسهام في اغناء الرصيد المعرفي، بل اخضاع ذلك إلى تساؤلات ابيستيمولوجية، وبلورة إشكاليات وأدوات منهجية في بعدها الشمولي. وهذه العلاقة بين الانثروبولوجية والتاريخ تشكل القاعدة التي تحدد الخلفيات المعبر عنها ضمن الحقل الفكري.

إن ما خلصت إليه مدرسة الحوليات الفرنسية هو أنها قامت بتكسير عقلية التخصص لتشجيع وحدة العلوم الإنسانية. على أن هناك قضايا رفضتها مدرسة الحوليات في المدرسة الماركسية مثل قضية أن الفاعل الاقتصادي يقوم على تفسير التطور الاجتماعي والسياسي. ومن المجالات المعرفية التي استفادت منها من المدرسة الماركسية، كونها استعارت أدوات التحليل لخدمة التاريخ الاقتصادي والاجتماعي. كما تبنت النظرة الكلية للمجتمع عوض التجزيئية، مع استخدام مفهوم الصيرورة.

ولعل من سمات التاريخ الجديد الذي يعد امتدادا لمدرسة الحوليات الفرنسية، أنه بات من الضروري كتابة التاريخ من زوايا متعددة، يندمج فيها الاقتصادي بالسياسي بالطبيعي بالاجتماعي بالثقافي بالذهني بالحدثي. وليس هذا فحسب بل اقحام طرائق العلوم الحق والعلوم الطبيعية وباقي العلوم المجاورة في كتابة التاريخ، للدفع به إلى اقصى حدود الموضوعية. ومن سماته كذلك، عودة التاريخ الجديد إلى التاريخ الحدثي المرتبط بالمدة الطويلة، في هذا الصدد يقول المؤرخ فرناندبل برديل: «لست مناهضا للتاريخ الوقائعي بشكل أعمى. أنا ضد التاريخ الوقائعي وحده». إذ في نظره فقد اهتم التاريخ الجديد بالبعد الزمني، ذلك أن هناك عناصر ثابتة في التاريخ وأخرى تتحول ببطء وثالثة تتبدل بسرعة.

وعلى مستوى آخر ثمة انفتاح للتاريخ الجديد على عدة مناهج كالمنهج البنيوي وهو انفتاح كان مشروطا بالتركيز على عدم الفصل، بين تحليل الصيرورات الواعية وتحليل الأشكال اللاواعية للحياة الاجتماعية، ومن تم، لا يكفي الوقوف عند مناهج وأدوات ومفاهيم وطرائق البحث التاريخي لوحدها للوصول إلى الحقيقة التاريخية، بل عليها، أي هذه المكونات، أن تندمج مع مكونات باقي العلوم الأخرى، لبناء تاريخ علمي يندمج ضمن بناء كلي وليس تزاوجا.

تأسيسا على ما سبق، تقوم دعوة مدرسة التاريخ الجديد، على توحيد العلوم الإنسانية في علم الانسان، وصولا إلى استنباط منهجية واحدة تنطبق على جميع العلوم الإنسانية. وبطبيعة الحال هناك من المدعين من يرفضوا دمج المنهج التاريخي بباقي مناهج العلوم الأخرى، الشيء الذي سيؤدي إلى قتل استقلالية التاريخ وتعميق تبعيته للآخر.

المراجع:

1/ حسن كربوب: «في الأنثروبولوجيا والتاريخ. مقارنة منهجية». الفكر العربي ع .44/ 1986.

2/ ديل ايكلمان: «الأنثروبولوجيا والتاريخ ووضعهما في المجال الأكاديمي» – ترجمة محمد أعفيف. مجلة كلية الآداب – الرباط ع. 18/ 1993.

3/ عبد الله الحمودي: «الانقسامية والتراتب الاجتماعي والسلطة السياسية والقداسة: ملاحظات حول أطروحة كلنير». ترجمة عبد الاحد السبتي وعبد اللطيف الفلق. مجلة كلية الآداب الرباط. ع.؟ السنة؟

4/ أرنست كلنير: «السلطة السياسية والوظيفة الدينية في البوادي المغربية». مجلة الحوليات الفرنسية 1970.ترجمة عبد الاحد السبتي وعبد اللطيف الفلق. مجلة كلية الآداب. الرباط ع.11/ 1985.

5/ محمد أعفيف: «المغرب في الكتابة الأنثروبولوجيا». مجلة كلية الآداب الرباط. ع 11/ 1985.

6 / التاريخ الجديد: تحت اشراف جاك لوغوف – ترجمة وتقديم محمد الطاهر المنصوري – المنظمة العربية للترجمة / مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت 2007.

7/ Georges Duby. Histoire Sociale et Idéologies des Sociétés in faire de l'histoire. T 1 éd. Gallimard 1974.

8/ Henri Moniot. L'histoire des peuples sans histoire .in faire de l'histoire. T 1. Gallimard .1974

إنفاذ السهم

محمد زهير

في إحدى دورياته وقعت عينا الحارس على جسم منكمش في زاوية مدخل عمارة بالحيز السكني الذي يحرسه ليلا، جسم ملتم على نفسه تحت غطاء رث يقصر عن تغطية كل الجسم .. رعشة طافية وأنين ينفذ إلى القلب، والقدمان الضامرتان لا يصل إليهما الغطاء المهترئ، رغم أن الجسم متجمع على بعضه، رأسه يتوسد اليد التي تبرز منها الكف المتصلبة من البرد .. الذات تطلب ود الدفء والدفء شارد عنها في بعاده .. ربت الحارس الليلي بلطف على الجسم المتكوم، فجفل هلعا وكشف عن الوجه الشاحب :

- أرجوك، أنا سقيمة كما ترى والبرد يجلدني، سأغادر في الصباح إلى ضوء الشمس .

نفذ الصوت الواهن إلى عمق الحارس الليلي، والملامح التي عاث فيها الزمن وداهمها ذبول الفقدان، تنطوي عل سرها الذي كان :

- سعيدة .. أنت سعيدة ؟

- أي سعادة ترى في حالتي يا سيدي !

في صوتها أثر لذكرى غائرة في كيان الحارس، وتلبيس الزمن لم يقو على محو أثرها :

- أعني هل اسمك سعيدة ؟.

- نعم، واسمي يختلف عن حالي كما ترى .

أوقد الحارس ضوء هاتفه المنقول، وقرب الضوء من الوجه الذابل الذي أثخنت فيه سهام التشرد، ومن خلف ملامح الحال تبين ملامح أخرى عبث بها الزمن العابث .. ألقى ضوء الهاتف على وجهه هو وخاطب المرأة :

-أترين وجهي .. أتعرفين من أنا ؟

- في صوتك أثر لإنسان ربما كنت أعرفه .

- سعيدة، أنا إسماعيل ابن حيكم القديم .

ودمعت عيناه ..

- إسماعيل .. إسماعيل .. كأني أتذكرك .

- ما الذي صار بك إلى هذا الحال ؟

- اليتم والفقر وتنكر من كنت خادمة له بورقة زواج .

- نحن في الانفراد سواء، والفقر هو ما صيرني حارسا للنائمين في دفء بيوتهم الآن .

ومد يده إليها لينهضها، كانت شبه كسيحة فأسندها وسار بها إلى الكوخ الخشبي، المعد للحارس في مدخل الحيز السكني الذي يحرسه ليلا .. نزع عنها الغطاء الرث وغطاها بملاءة قطنية يتدثرها في جلوسه على مقعد خارج الكوخ .. لم يسألها عن الجوع فحالها ناطق بحاله .. قدم لها خبزه وجبنه وإبريق الشاي، وثبت مصباح بطارية على سقف الكوخ، وخرج لمعاودة دوريته .. ولما عاد وجدها تغط في نوم عميق، أغلق باب الكوخ وجلس على المقعد خارجه، وبجانبه كلب يأتي لينكمش جواره كل ليلة، ويصاحبه أحيانا في مراقبته للمساكن والسيارات الرابضة إزاءها..

ومع شروق الشمس حين أخذت الحركة تدب تدريجيا، أنهض المرأة ليصحبها إلى غرفة جارة له في السكن المشترك، الآهل بالمكترين في أحد أحياء المدينة القديمة .. وهما يتأهبان للمغادرة رآهما بعين الريبة، أول خارج من دفء البيت إلى ضوء الصباح..

- انكشفت أيها الصعلوك ! .. ابقيا في مكانكما حتى يراكما من سيأتي الآن .

قالت عين الريبة بتوقح فظ، لم يترك للحارس أي مجال للكلام .. وظهرت عيون أخرى من سكنها الهادئ الدافئ، فتواطأت على النظر بعيون الريبة، وأجمعت على معاقبة الحارس بما «جنى» من الخطيئة وإهمال المسؤولية وتلطيخ نقاء المكان! وأغلقت عنه كل منفذ للكلام، والمرأة بجانبه ترتعد خوفا، وكان الحكم القاطع من عيون الريبة بإنفاذ السهم المسموم :

- غادر أنت وهذه المتسخة، وإذا ظهرت في هذا المكان ستكون في قبضة العدالة .

- العدالة .. العدالة .. لو كنتم تعرفونها وتؤمنون بها !

قال الحارس وأخذ بيد المرأة وغادرا .. أرادت أن تعتذر له وتمضي فكفها بوريف إنسانيته، وصحبها فعلا إلى جارته، وأخذ على نفسه بأن يمدهما بما يساعد على عيش ثلاث أنفس: المرأة المسماة سعيدة والجارة وزوج الجارة السقيم

.. وخرج إسماعيل في فجر اليوم التالي، إلى سوق بيع الخضر والفواكه بالجملة يطلب عملا، وكان العمل المشاركة في إفراغ الشاحنات من الصناديق الملأى بالخضر والفواكه، مقابل أجر زهيد وبقايا بعض الخضر والفواكه .. ونازعته نفسه في ليلة إلى المرور على الجمع السكني الذي كان يحرسه في نوم ساكنته ملء جفونهم .. وجد حارسا آخر على المقعد ذاته أمام الكوخ الخشبي ذاته . سأله عن الحارس قبله بزعم استرداد وديعة له عنده :

- لن تسترد شيئا، اعتبر وديعتك قد ضاعت، لأنك إئتمنت عليها غير أمين ! ذاك صعلوك كان يبيت مع متسخة في هذا البيت الخشبي، وينسل في الليل إلى مساكن أخرى غير محروسة للسرقة، وكم أحصى عليه السكان هنا من إخلال بعمله، حتى وقفوا على خطيئته المشينة فطردوه .

- أتعرفه ؟

- ولا رأيته يوما ولا أريد أن أراه .

- فلماذا تقول عنه ما قلت وأنت لا تعرفه ؟

- من أعمل عندهم يقولون، وأنا أصدقهم لأنهم لا يكذبون .

غادر إسماعيل وفي نفسه مرارة تخالطها ريبة من هذا الذي حل محله .. فخطر له من جديد أن يمر عليه، لكن في ساعة متأخرة من الليل، حين رقود الساكنة، وهو يعرف الوقت الذي تكون كل أضواء بيوتهم مطفأة .. رأى الكوخ الخشبي مغلقا، والحارس ليس على المقعد خارجه، ولا أثر له في أنحاء الحيز السكني، واقترب من الكوخ الخشبي، فنفذت إليه تأوهات جسدين ملتصقين في شهوة متوقدة .. وخطر له أن يقتلع بعض مرايا السيارات الهاجعة، ليدل على أن الحارس لم يكن يحرس شيئا .. لكنه عدل عن ذلك ومضى قبيل الفجر إلى سوق عمله .

وفي ظهيرة يوم وهو يمر بمحاذاة ذلك المكان، رأى الكوخ الخشبي قد تجدد واتسع قليلا، وصباغ منهمك في إعادة صباغته، فسأله :

- هل هذا الكوخ لخدمتك ؟

- لا هو لخدمة حارس أمين، جدده أهل الحي له لأمانته .

- أتعرفه ؟

- لا . لا أعرفه ولكن الكل يجمع على أمانته وجدية عمله، عكس ما سمعته عن الحارس الذي كان قبله .

- ماذا سمعت عنه ؟

-سمعت أنه كان صعلوكا، يستغل الكوخ للذة ليله، وينسل خارج هذه المساكن للسرقة، و يهمل عمله الذي يأخذ من أجله .

- وصدقت ؟

- الناس لا يجمعون على باطل .

وضحك إسماعيل بأسى، واتجه إلى سكنه بكيس بعض الخضر لأنفس مملقة تنتظره هناك .

من أعمال الرسامة الإسبانية الكاطلانية مونتسيرات جيديول