العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 56
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 5 من رمضان 1446
الموافق 6 من مارس 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
Bach1969med@gmail.com

مُذكِّرات

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

محمد بشكار
bachkar_mohamed@yahoo.fr

شعر: بنسالم الدمناتي

بحث عن الشعور

تخلف عن شبحينا الشعور
وسرنا نطوف ...
ندور لأنّا سلكنا طريق الرجوع
نوزع عبر الروابي الشموع

تنقل فوق الزجاج حذائين نعلهما
يتندى دما ولسنا نحن بأدني شعور
ولسنا نحس بحر الظمأ لأنا فقدنا الشعور
...
وها نحن نبحث ... نسأل عنه السما

نغادر هضبة واد ... ونرقى لتل ...
ونصعد أعلى الجبل
ونرنو إلى أبعد الكون ...
يقلقنا الشك أني الشعور
انتقل
ونطوي الهوينا ... ونبذل جهدا ...
لغاية ما يحتوينا الكسل

وليس لدينا الزمان ...
وليس لنا بعد في الكون
أي مكان غريبين نبحث نحن ...

وما أكثر البحث في سويعات
الزمان يلاحقنا الأمس ...
ذاك السخيف بما لم يصوره هذا الأوان

أيسلبنا الأمس لحظة وعي الحنان؟
سؤال !
ولكن سينتحر الآن فوق اللسان
لأن الشعور بعيد الوقوع

تخلف عن شبحينا الشعور
وسرنا نطوف ...
ندور لأنا سلكنا طريق الرجوع
نوزع عبر الروابي الشموع

نمد يدينا ...
نريد الوصول إلى غاية لم تنلها يد
إلى موضع مبهم الدرب نمضي
وليس لإقدامنا مرشد ذراع يلف ذراعا ...
ويقظة نار يؤججها الحب والموعد

على مقعدي شكنا نحتسي دم موج
تردى بسيف الغروب
نصيد بلفظ الشعور هنيهة حلم
يتيه بنا في السهوب
ونترك عنا المآل الحزين ...
مآل وجود الأسى والكروب

ونمضي بعيدين عن منجزات الخطوب
لأنا بدأنا نحن بأن الشعور هنا في القلوب
يدغدغ زاوية في الضلوع ...

إعداد وترجمة: محمد العربي غجو

بالتعاون مع الشاعرة الاسبانية إليسا رويدا

شاعرات في شرفة تطل على المتوسط

أنطولوجيا شاعرات من المغرب وإسبانيا

أثـرى الشـاعر المغربي محمد العربي غجو، خزانة الأنطولوجيات الشعرية العربية والإسبانية، بعمل جديد صدر أخيرا عن منشورات بيت الشعر في المغرب، ويحمل عنوان «شاعرات في شرفة تطل على المتوسط : أنطولوجيا شاعرات من المغرب وإسبانيا»، وقد أنجز غجو هذه الأنطولوجيا بالتعاون مع الشاعرة الاسبانية إليسا رويدا، ويلتئم بين دفتيها مناصفة ثلاثين اسما لنساء شاعرات من المغرب وإسبانيا.

يُبرق محمد العربي غجو في تقديمه لهذا المؤلف، أن «الباعث وراء إنجاز هذه الأنطولوجيا، أولا الرغبة في مد جسور التواصل والحوار الثقافي والإبداعي بين الضفتين، ثم تسليط الضوء ثانيا على تجربتين شعريتين بقدر ما تتجاوران جغرافيا فهما تتمايزان من حيث انتماؤهما لعوالم ومدارس وحساسيات شعرية، إن كان من رابط يربط بينها ويشدّ لحمتها، فهو رابط الشرط النسائي بخصوصيته وتميزه قبل أي رابط آخر ذي طبيعة ثقافية أو اجتماعية».

ويضيف مُعدُّ الأنطلوجيا أن «تميز وقوة العطاء الإبداعي للشاعرات المغربيات، كان بالنسبة لي سببا كافيا لتحتد لدي رغبة التعريف بهن ويشتد حماسي لإماطة اللثام عما يقترحنه وينسجنه من بانورامية شعرية يتمنّى القائم على تجشم عناء ترجمتها ونقلها إلى لغة ثيربانطيس، ألا يكون أساء إلى جوهرها أو تسبب -لهذا العامل أو ذاك - في ألا تحتفظ بلهبها وجذوتها، وهي المتسربلة، نشأة وولادة في فساتين لغتها الأم الحاضنة الحانية.

اشتغلت على نصوص هذه الأنطولوجيا خلال سنتي 2020 و2021 أي الفترة التي عمت فيها جائحة كوفيد 19 ربوع العالم. وإذا جاز لي الحديث عن ميزة ما لهذه الجائحة، فهي في كونها بفضل التطور الرقمي وتكنولوجيا المعلومات ضمنت رغم الحجر المعمم استمرار التواصل والتفاعل الافتراضيين بين الفاعلين في حقل الكتابة والابداع. وفي هذا الإطار ومنذ أن لمعت في ذهني فكرة إنجاز انطولوجيا شعرية نسائية تشارك فيها شاعرات من الضفتين سارعت للاتصال بعدد مهم من الشاعرات المغربيات أشجعهن على المشاركة وأشرح لهن أبعاد المشروع وفلسفته. استجابة الشاعرات المغربيات للفكرة كانت فورية، وحماسهن للمشاركة كان كبيرا رغم الظروف السيكولوجية الصعبة التي أرخت بظلالها زمن الجائحة ومنعت بعضهن من المشاركة».

ويُلمحُ غجو لعامل آخر ساهم أيضا فيَ أن يأخذ هذا العمل بعضا من عناصر هويته، ويتجه في المنحى الذي اتجه فيه، «وهو انفتاحي خلال السنتين الأخيرتين اللتين سبقتا ظهور وباء كوفيد 19 على بعض من فعاليات وأنشطة الساحة الشعرية الإسبانية قـراءة وتفـاعلا - وحضـورا لأبـرز مهرجاناتها وملتقياتها (مهرجان - موغير بويلبا الملتقى الدولي للكتاب بأراثينا - ومهرجان مائة شاعر في ماي ببيطوريا، إقليم -الباسك). وكان مما عاينته في هذا الإطار، ذلك الزخم الاستثنائي للمشاركة الشعرية النسائية - داخل المشهد الشعري الإسباني، الشيء الذي ولد لدي الرغبة في مد جسور التواصل والحوار بين التجربتين الشعريتين لشاعرات الضفتين -إن ما حكم اختياري - على الأقل فيما يتعلق -بالأسماء الشعرية المغربية - لم يكن فقط ميلي - وانحيازي لتجربة هذه الشاعرة أو تلك، ممن -أكدن حضورهن وتميزهن كما وكيفا بل -كان حرصي كبيرا أيضا على أن تحضر القصيدة: النسائية المغربية باختلاف حساسياتها: وتعدد أصواتها وتيماتها».

ولا يفوتنا أن نطل على الفهرس لنذكر الشاعرات المغربيات الحاضرات في هذه الأنطولوجيا وهن حسب ترتيب المؤلف:

عائشة بلحاج، عائشة البصري، أمل الأخضر، أمل هدازي، دامي عمر، فدوى الزياني، فاطمة الزهراء بنيس، إيمان الخطابي، لطيفة المسكيني، نسيمة الراوي، وداد بنموسى، صباح الدبي، سناء غيلان، سكينة حبيب الله، زكية المرموق.

يقع هذا الكتاب في 236 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع بدار المناهل سنة 2024، وقام بتصفيف وتصميم الغلاف أحمد فرج الروماني.

د. أسامة الساروت

مقاربات في مشهدية العرض المسرحي

أتحف الناقد الدكتور أسامة الساروت، خزانة النقد المسرحي المغربي، بكتاب صدر عن منشورات مسرح الورشة، واختار له عنوان « مقاربات في مشهدية العرض المسرحي»، ويكتنف فهرس الكتاب بالإضافة للتقديم العناوين التالية:

- شعرية التفاعل في العرض المسرحي
- الصورة الفنية ورهاناتها المسرحية
-الحكي الضوئي في العرض المسرحي
-توظيف اللباس التراثي في العرض المسرحي
-توظيف التراث الشعبي في الفرجة المسرحية
هندسة الفضاء المسرحي عند روبرت ويلسون
-النظر في تحولات السينوغرافيا
-حسن يوسفي والعبور المفارق لمفهوم السينوغرافيا
في دواليب الفن المعاصر

تنطلق هذه المقاربة النقدية حسب تقديم المؤلف من اعتبار «أن العرض المسرحي مجال دراسة مثير للاهتمام، فهو يحفل بممكنات عديدة، وهذا الكتاب هو محاولة لمقاربة أطواره من خلال دراسات متفرقة تخص تقنياته، فبين شعرياته الحديثة مثل التفاعل والاشتغالات الوظيفية كالإضاءة والزي المسرحيين، قمنا برصد مسرحة الموروث الشعبي من خلال نموذج «الحلقة» المغربية، كما قمنا بمساءلة الصورة الفنية في علاقتها بالعرض المسرحي المعاصر».

ويضيف تقديم الكتاب «وبما أن اهتمامنا بالعرض المسرحي يهم عوالمه البصرية، قمنا بإضافة ثلاث دراسات مترجمة تخص فن السينوغرافيا، تاريخها وأسئلتها المعاصرة وكذلك ما يتعلق بإضاءة المعارض على اعتبار أن للسينوغرافيا امتدادا لفضاءات فرجوية خارج - مسرحية.

وقمنا كذلك بتقديم كتاب « جسر الفنون» على اعتبار أن موضوعه السينوغرافيا والتشكيل هو امتداد لما حاولنا ترجمته من مواد سابقة.

ويبقى موضوع الصورة المشهدية وعلاقتها بالتشكيل مجالا خصبا للبحث الأكاديمي، وهو ما سنحاول مستقبلا الإنكباب عليه في مصنفات تمزج بين الترجمة والتحليل».

يقع الكتاب في 203 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع سنة 2024 .

تحقيق : خالد طحطح

الدر المنضد الفاخر

بما لأبناء مولاي علي الشريف من المحاسن والمفاخر

تأليف : محمد بن عبد القادر الكردودي

بتحقيق الباحث المغربي خالد طحطح، صدر أخيرا عن دار سليكي إخوان كتاب «الدر المنضد الفاخر بما لأبناء مولانا علي الشريف من المحاسن والمفاخر» لمؤلفه محمد بن عبد القادر الكردودي (ت 1852) ، وهو من أهم المصادر التاريخية عن الفترة الأولى من تأسيس الدولة العلوية، حيث تناول بتفصيل أخبار مؤسسها وأبنائه الثلاثة (مولاي محمد ومولاي رشيد ومولاي إسماعيل).

يمكن عد الدر المنضد استكمالا وإتماما لما جاء في «نزهة الحادي وروضة التعريف» لمحمد الصغير اليفراني وما جاء في «البستان الظريف» لأبي القاسم لزياني وكذا ما تضمنه تاريخ الضعيف الرباطي، إذ يبدو أن الكردودي استفاد من هؤلاء جميعا، وإن كان قد نسج في تأليفه على منوال اليفراني تحديدا.

يعد كتاب «الدر المنضد» المحقق حديثا من أهم المؤلفات المصدرية في التأريخ لفترة حكم العلويين الأوائل، وما ميزه عن اليفراني مسلك الخاص الذي تفرد به، إذ «الدر المنضد» كتاب تاريخ وتراجم في نفس الوقت، وهو الأمر الذي سبق وأن أشار إليه ليفي بروفنصال في كتابه مؤرخو الشرفاء.

جـــاء كتاب «الدر المنضد» على شكل حوليات تتضمن أخبار السلاطين أبناء المولى علي الشريف، وقد جمع كل الأخبار والوقائع التي تفرقت في المصادر السابقة، وأتبعها بذكر وفيات الأعيان في زمانهم، ومما تميز به الكتاب التوثيق الدقيق، والتصميم الواضح، وتوافق المضمون مع عنوان الكتاب، إذ لم تفته الإشارة في غالب الأحيان إلى المصادر التي نقل عنها، كما جاء كتابه خاليا من الاستطرادات والمحسنات البلاغية، ومبوبا بشكل منهجي.

احترم محمد الكردودي التسلسل الزمني للأحداث، وحرص على تدوين كل الأخبار التي تضمنتها الكتابات السابقة، وأضاف إليها ما وقف عليه من معلومات جديدة عن تلك المرحلة، فكانت ميزته عمن سبقه جمعه ما تفرق في غيره، فجاء مطولا ومستوعبا للتفاصيل الدقيقة.

استقى الكردودي من الفصول الأخيرة لنزهة الحادي الكثير من المعلومات، لكنه لم يقتصر على هذا الكتاب، بل أضاف إليه ما جاء في كتابات الزياني عن تلك المرحلة التاريخية المبكرة من تاريخ الدولة العلوية، واستفاد من كتاب الضعيف الرباطي، كما اعتمد على كثير من المصادر الأخرى خاصة طتب التراجم والمناقب واستقى منها كل ما يتعلق بالتاريخ، وهذا ما يمنح لكتاب الدر المنضد القيمة والأهمية، فهو يعد أحد أهم المصادر التاريخية عن تاريخ الدولة العلوية في مرحلة التأسيس، ولا غنى للباحثين عنه.

الأشعريات في منظور الآخر..

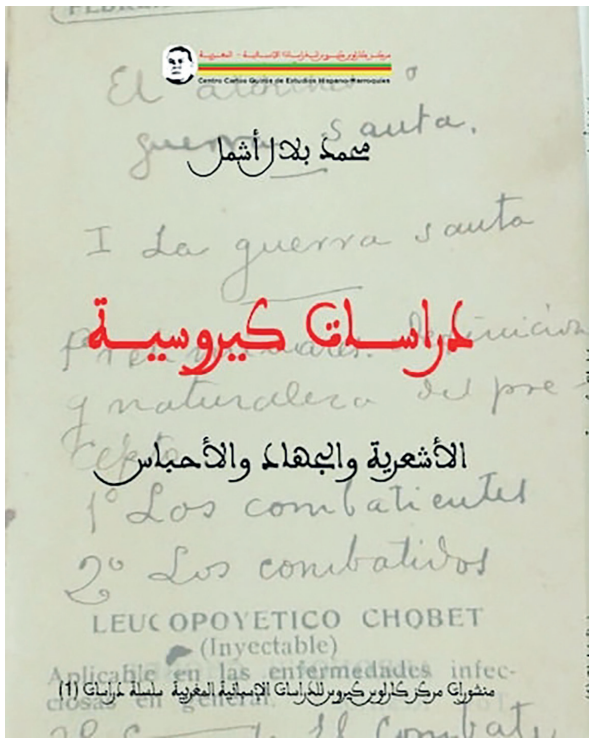
الأب كارلوس كيروس وقراءاته للفكر الإسلامي

أسامة الزكاري

استطاع البحث الأكاديمي المغربي المعاصر المتخصص في رصد بنية الامتداد في تطور أشكال التعاطي الإسباني مع قضايا الفكر الإسلامي، تحقيق رؤى متقدمة في مقاربة الأسئلة الكبرى الموجهة لقضايا البحث والتفكيك التي طبعت المرجعيات الفكرية الغربية الأوربية في تعاطيها مع التراث الفكري الإسلامي ومع تجديداته المنهجية والعلمية الكبرى. لم يعد الأمر مرتبطا بضغط المرحلة الكولونيالية ولا بتبعاتها المتحكمة في إنتاج التمثلات المتبادلة بين الضفتين الإيبيرية والمغربية، ليس -فقط- على مستوى الخطاب السياسي المباشر، ولكن -أساسا- على مستوى بلورة خطاب نقدي يعيد مقاربة أسئلة الحضور الإسلامي بالأندلس من زوايا علمية متحررة من ضغط اللحظة المؤطرة لأطروحات الاستشراق. ونتيجة لذلك، تبلور خطاب استعرابي إسباني، نجح في تجاوز حقل الطابوهات التي أججتها ملفات مرحلة الاستعمار الإسباني لشمال المغرب ولجنوبه خلال النصف الأول من القرن الماضي، بتبعاته الجاثمة على الملفات العالقة في العلاقات المغربية الإسبانية، مثل وضعية الثغور المحتلة الواقعة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط، والتباسات مشاكل الجوار وقضاياها المزمنة مثل الهجرة، ثم استمرار ثقل الذاكرة في الملفات المؤجلة مثل كوارث استعمال إسبانيا للأسلحة الكيماوية بشمال المغرب خلال حربها الاستعمارية ضد المقاومة الريفية بزعامة محمد بن عبد الكريم الخطابي خلال مرحلة ما بين **1921** و**1926**، أو التباسات توريط التيار الفرانكوي الإسباني للمغاربة في الحرب الأهلية الإسبانية التي مزقت إسبانيا بين سنتي **1936** و**1939**.

من الواضح ن هذه الملأتان هذه الملفات المؤجلة قد ساهمت في إضفاء طابع تحييني لمجمل الأسئلة الفكرية الموجهة للبحث الإسباني المؤطر لجهود فهم «العقل المغربي»، الصانع للمواقف وللرؤى وللمبادرات. وبطبيعة الحال، فقد توزعت القراءات بين بعدين متناقضين إلى حد القطيعة في أحيان كثيرة، أولهما سعى أصحابه إلى استغلال عطاء «العقل الإسباني» لتوجيه مشاريع الغزو والاحتلال، في حين انزوى أصحاب الطرح الثاني لاستنبات أسئلته العلمية بعيدا عن «ضجيج اللحظة» وعن مؤثراتها السياسية والإيديولوجية الضاغطة. وفي الطرف الآخر، عرفت الجامعة المغربية اهتماما متزايدا بالانفتاح على تفكيك أرصدة البحث والتأمل الموجهة للعقل الإسباني في قراءاته للفكر الإسلامي ولقضاياه الفكرية والنقدية الكبرى. ويمكن القول إن حصيلة المنجز المغربي ذي الصلة بهذا المسار الأكاديمي يكتسي كل عناصر الريادة العلمية والسبق النقدي والتوثيق التاريخي داخل المحيط العربي والإسلامي، الأمر الذي وجد ترجمته في سلسلة الأعمال القطاعية ذات الصلة بالموضوع والتي برزت كاهتمامات علمية داخل الجامعة وداخل المراكز البحثية الوطنية.

في سياق هذا المسار العام، يندرج صدور كتاب «دراسات كيروسية: الأشعرية والجهاد والأحباس»، للأستاذ محمد بلال أشمل، سنة **2024**، في ما مجموعه **155** من الصفحات ذات الحجم المتوسط، وذلك ضمن منشورات مركز كارلوس كيروس للدراسات الإسبانية المغربية. ويمكن القول إن هذا العمل يقدم خلاصات كبيرة للمنجز العلمي للأستاذ محمد بلال أشمل، عبر تطويعه لحقل الدراسات الإسبانية المعاصرة وتنظيمه للاشتغال



على التراث العلمي للأب كارلوس كيروس رودريغيث **(1884-1960)**، أحد أكبر المتخصصين في قضايا الأشعريات الإسبانية وفي تفرعات عقائد أهل السنة والجماعة، وذلك عبر قضايا محورية مثل نظام الأحباس في الإسلام، ومفهوم الجهاد في الإسلام، وقضايا الفقه المالكي. لقد نجح الأستاذ محمد بلال أشمل في إعادة تقريب حصيلة العطاء الفكري للأب كارلوس كيروس من اهتمامات القارئ العربي، قصد استكناه عتبات حقل معرفي بديل للفكر الاستشراقي الإسباني المرتبط بالمشاريع الكولونيالية المباشرة. يقول محمد بلال أشمل موضحا الأفق العام لعمله: «إن القصد من جمع تلك الدراسات ومراجعتها فضمها إلى هذا الكتاب، التعريف بعمل أحد صناع الحياة الفكرية والثقافية في تطاون وإسبانيا، إذ كان الرجل صاحب أول ترجمة قشتالية كاملة لمختصر ما بعد الطبيعة لابن رشد، وضع لها مقدمة مؤرخة في تطاون يوم **15** مارس سنة **1919**، واستأنف عمله الفكري والعلمي لما غادر المغرب سنة **1942** إلى غرناطة فمدريد ثم «بولا ديسييرو» بأرض «أستورياس»، وهناك أبدع أعمالا أغلبها طي المخطوط ما بين وضع وترجمة وتحقيق في شعاب المعرفة الفلسفية والأدبية والتاريخية. كما أن القصد من إخراجها إلى الناس في كتاب جامع، الدعوة إلى إعادة النظر في طبيعة الحياة الثقافية والعلمية خلال فترة الحماية الإسبانية على الشمال المغربي، والوقوف على بعض الأرخبيلات المغربية التي عُني بها الكتاب الإسبان سواء المقيمون منهم ببلادنا أو الزائرون لها أو العابرون في أحداثها ووقائعها، ومنها مثلا العلوم والمذاهب الإسلامية فقها وعقائد، أو المؤسسات الإسلامية مثل الأحباس وأدب المواريث، وهي أرخبيلات ساد الظن أنها بغير فائدة، إما لاقترانها بالفترة الاستعمارية ومقتضياتها الإيديولوجية، أو لشيوع الشبهة بضعف بضاعتها العلمية...» (ص ص.**5-6**).

واستجابة لهذا المطلب، بدا المؤلف حريصا على تعميم الاطلاع على المتون الأصلية لبحثه حول السيرة الفكرية لكارلوس كيروس، ثم تفكيك مضامينها، واستنباط عناصر قوتها العلمية، فتشريحها وتدقيق النظر في تفاصيلها، قبل دراستها ونقدها وترجمة مضامينها. يبرز عطاء هذه الرؤية النقدية الفاحصة، من خلال أشكال تعاطي المؤلف مع الفصول الثلاثة المكونة للكتاب، يتعلق الأمر بالفصل الأول الخاص بالأشعريات الإسبانية التي جسدتها قراءة الأب كارلوس كيروس لعقائد أهل السنة والجماعة، وبالفصل الثاني المشتغل على كتاب الجهاد لأبي الوليد ابن رشد وعلى الترجمة الإسبانية التي أنجزها الأب كيروس خلال عشرينيات القرن الماضي، ثم بالفصل الثالث المشتغل على نتائج عمل الأب كيروس على قضايا الحبس في المذهب المالكي.

لقد كان الأستاذ محمد بلال أشمل دقيقا في نبشه العلمي، خاصة عند تعزيز المتون الأصلية بسلسلة من الهوامش التوضيحية التي شكلت -في نهاية المطاف- تأليفا موازيا للتأليف الأصلي، بقوتها العلمية وبحسها النقدي الصارم وبقدرتها على فك طلاسم التأليف الأصلي وعلى فتح منغلقاته المرتبطة إما بأخطاء معرفية، أو بانزياحات منهجية، أو بحماس مفرط في الانتصار لتخريجات قد تكون «مطمئنة» و«سهلة» بالنسبة للباحث الإسباني المهووس بقضايا التراث العربي الإسلامي. ومن جهة أخرى، تسمح الدراسات المتضمنة في الكتاب باستقراء رؤى الآخر المسيحي تجاه الذات المسلمة وتجاه التراث العربي الإسلامي، مما يشكل مدخلا لتحرير قراءاتنا المتوارثة بخصوص بعض الأحكام الجاهزة والمستنسخة حول الاستعراب الإسباني وحول عموم عطاء الاستشراق الغربي في ارتباطاته الإيديولوجية المفترضة مع الأطروحات الاستعمارية، وفي تماهيه مع منطق الإكراه والإخضاع للشعوب الأصلية، ومع نزوعه نحو تبخيس القيم الحضارية المميزة لتاريخ هذه الشعوب. وبالنسبة لمنطقة شمال المغرب، فالمؤكد أن الكتاب يقدم مادة خام هامة للتوثيق لتحولات المشهد الثقافي المحلي خلال عهد الاستعمار الإسباني للمنطقة، وذلك من زاوية متحررة من «ضغط اللحظة»، ومستشرفة لآفاق بديلة لفهم ميكانزمات قيم التثاقف التي أثرت عميقا في ذهنيات إنتاج المعرفة بالمغرب وبعموم البلاد العربية خلال عقود النصف الأول من القرن **20**. وبهذه الصفة، تبدو عملية تجميع المتون الأصلية للاستعراب الإسباني مدخلا لابد منه للتأصيل لكل جهود كتابة التاريخ الثقافي المحلي، بأصوله العربية الإسلامية المميزة لعقود عهد الاستعمار من جهة، وبتفاعلاته العميقة مع رؤى «الآخر» ومع أدواته «الجديدة» في قراءة المصنفات الكلاسيكية وفي تفكيك مضامينها وفي استثمار خلاصاتها من جهة ثانية.

الراوي شاهدا وباحثا وموثقا

في رواية «نساء البيت الخلفي» (1) للكاتب المغربي عبد الجليل الوزاني التهامي

دة. الزهرة حمودان

قُصد بالنصّ الأدبي ما يعتبر بمتن للكلام، وهو ذو منظومة معرفية تتأسس على عناصر اللغة والخيال، ويمكن للنموذج العاملي، باعتباره صيغة تنظيمية لعناصر النص وأداة لمعرفة هذه العناصر، أن يصبح أداة لإنتاج معرفة أخرى عنه، تثري قراءة المتلقي...{..}.. فبالنسبة للرواية، نجدها تنتظم في حدث ثقافي نوعي، يتفصل بين حكاية وخطاب وعلائق تربط بينهما2؛ وتفترض القراءة في أي نص لجنس أدبي، شعرا كان، أو سردا، أو مسرحا، تأطيرا ممنهجا، يقوم على مجموعة من الآليات المعرفية التي يتطلبها المجال، كاللغة، وشروط بناء فنية النص وأدبيته، وقضاياه التجنيسية والمضامينية.

وتصاغ هذه العناصر تنظيميا للوقوف على دينامية النص، واشتغاله، ونوع العلاقة التي تربط ذات المؤلف بالموضوع، التي يبدو - كما سنرى في رواية « نساء البيت الخلفي - أنها علاقة تفاعلية مولدة للمواقف والمشاعر، التي هي - بدورها - بنيات « تتحمل أدوارا تركيبية دلالية كلية، تنبني على عنصري الزمان والمكان المكونين للفضاء العام للرواية بجغرافيته وأحداثه وشخصياته بكل تقاطباتها، من أجل تقديم القضية الرئيسة للمؤلف في الرواية، وهي التوثيق لمرحلة تاريخية لمدينة تطوان، عرفت ظاهرة « الأجواق الغنائية النسوية «، مما أتى على لسان السارد/الكاتب، بهذا الخصوص: «كنت وقتها قد قررت أن أجمع ما يمكن جمعه من معلومات، عن البيت الخلفي وأهله، تمهيدا لكتابة بورتريه عن صاحبته كبداية لسلسلة من بورتريهات أخرى؛ عن محمد العربي التمسماني، وعبد الصادق شقارة، ومنانة الخران، والزهرة أبطيو، وعالية المجاهد، وفامة شهابة، وغيرهم من نجوم الطرب بالمدينة.

تأتي رواية» نساء البيت الخلفي» في زمن روائي متطور، حرر الرواية من الكثير من القوانين الموروثة عن التقسيم الأرسطي الثلاثي الغنائي الملحمي والدرامي، وما تبعه مع المدارس الرومانطيقية، فباختين الذي لم يعتمد على مدى وجود الجنس الروائي الخالص، ولذلك تبقى النماذج الروائية هي الفاعلة في التاريخ، وأن كل رواية هي نوع أدبي في ذاتها، وأن جوهرها يكمن في فرادتها3، غير أن هذا النوع من التحديد المتحرر نوعا ما، لا يمنع من تراكم نوعي للرواية، ومنه الرواية السيكولوجية، التي لا تخلو من سماتها رواية «نساء البيت الخلفي»، بكونها تقوم بتحليل شخصياتها من الداخل، وبطلها واسع الوعي، يجمع شتات ما أنتجته شخصيات روايته داخل إطار زمكاني محدد، بتلويناتها التي تخدم في موضوعته الرئيسة، معتمدا رواياتها الشفوية المجلية لسيكولوجياتها، بما فيها الذكريات والأحاسيس.

ينسج البطل/السارد/المؤلف فصول عمليته التوثيقية كالتالي:

- مرويات شخصيات الرواية الذكورية والنسائية التي عايشت المرحلة،
- نصوص الأغاني وليدة المرحلة، التي رددتها أجواق نساء رائدات للغناء النسائي بتطوان.
- رسائل ممثلة للشخصية/ الوثيقة، لحمولتها التاريخية والاجتماعية، تؤرخ للتعليم المبكر الذي عُرفت به مدينة تطوان عن طريق جهود رجالها الوطنيين، مما عمل على انتشار هذا الأسلوب في التواصل، الذي أصبح إرثا حضاريا يحتفى به، في العديد من الأعمال الروائية المغربية، وكان قد أدرجه الراحل محسن أخريف رحمه الله، في روايته «شراك الهوى».

تتجلى قيمة النموذج النظري للقراءة النقدية، في مدى قدرته على المساهمة في إغناء معرفتنا بالنص. وهذه المعرفة ليست معطاة قبل تدخل القارئ، بل إنها مصاحبة لفعل الإبداع ومصاحبة لفعل التلقي».4 (وهذه مقولة للناقد المغربي البشير قمري)

يتطلب حضور المتلقي/الناقد، البحث عن مخرجات منطقية، تمنح القراءة وجاهتها وانسجامها، ولعل أول ما يتم الوقوف عنده بهذا الخصوص، العنوان؛ الذي يلقي بشرار دلالاته، محذرا من أسئلة الفهم والتأويل، ومفاتيح أجوبتها؛ ذلك أن النص «أغنى من النظرية وأغنى من القوالب الجاهزة»5، رغم أن الولوج إليه يقتضي الاستعانة بالمفاتيح المساعدة لفك ألغازه وخباياه.

من هذه المنطلقات الأساس للكشف عن سياقات النص وأنساقه الثقافية، يستوقفنا حضور المناصات حسب ترجمة سعيد يقطين، لمصطلح» عتبات عند جيرار جنيت»، وهي على نوعين:

عتبات خارجية وتمثلها:

-لوحة الغلاف: وهي من إبداع ريشة الفنان عبد الإله الشاهدي، عناصرها تُكوِّن شبكةً من عناصر العلاقات الدلالية للرواية تُسند القضايا التي تحملها؛ فبين رمزية الحمامة لمدينة تطوان، وحمأة الألوان الضاجة، وحضور صورة الأنثى العازفة على الكمان؛ وهو الآلة الموسيقية التي تعزف عليها بطلة الرواية، كنجمة رائدة لأجواق الغناء النسوية بمدينة تطوان، تشيع في ذهنية القارئ تلك الهارمونية التناغمية بين مكون خارجي للنص الروائي وداخله.

يمكن اعتبار حضور اللوحة التشكيلية على واجهة الغلاف، حضورا وظيفيا، تقدم للمتلقي أهم العناصر العاملة في الرواية، بتقنية تجعلها تبدو في وضعية الحركة، فالصورة حية؛ حيث الحمامة في وضعية التحليق، والفتاة تعزف، ونظراتها تنطق بالكثير، بينما الألوان - بين رمادي وقاني- تقدم جغرافية المدينة ومناخها الوجداني، وما يعتلج فيها من تفاعلات.

- العُنوان: يرشح عُنوانُ رواية « نساء البيت الخلفي « للروائي المغربي عبد الجليل الوزاني، بقوة الإيحاءات الدلالية لكل وحدة من وحداته الثلاثة، فإذا كانت الجملة الإسمية بصفة عامة تفيد» الثبوت وتأكيد الوصف فالسؤال هنا هو: لماذا اختار الكاتب توظيف دلالة «التأكيد والحكم والثبوت « ليشيد معمار روايته؟ والجواب يتجلى من خلال الكشف عن البنية العميقة للنص وقضيتها الرئيسة، التي تحددها هذه القراءة في موضوعة « التوثيق «.

ترِد الرواية في سياق تاريخ المنجز السردي للكاتب الذي راكم تجارب في الكتابة الروائية، تحولت إلى منظومة سردية، متناغمةً قضاياها الإنسانية، وهي ما فتئت تغري الناقد بفتح مغلقاتها، وتتبع مسار مخيال رجل يبدو أنه تنسك في محراب تأمل السلوك الإنساني، منذ مركزيته في رواية « أراني أحرث أرضا من ماء ودم»؛ (مركزية الشرف في المجتمع البدوي، أي الانتساب إلى بيت الرسول صلى الله عليه وسلم، ومركزية السلطة الادارية، ومركزية السلطة الدينية التي يمثلها فقيه القرية)، وصولا إلى هوامشه، التي نقف اليوم أمام نوعية خاصة بحكاياته، وذلك من داخل فضاء سردي، يوثق له بشرعية الجوار يقول السارد: « والحقيقة التي ترسخت لدي أننا كنا بكواليس هذا البيت، نسمع ونرى ما لا يسمعه أو يراه الآخرون، ونعيش رغما عنا أفراح أهل البيت وأتراحهم، بعلمهم أحيانا، وبغفلة منهم أحيانا أخرى».6

تثبَتُ شواهد موضوعة «التأكيد والحكم الثبوت»، بتفكيك وحدات عتبة العنوان كالتالي :

- نساء: اسم جنس يكتسب هويته بكلمة البيت بعلاقة الإضافة
- البيت: اسم مكان مضاف إليه تربطه كلمة «نساء» بعلاقة جدلية حول خصوصية الهوية كما سنرى.
- الخلفي: اسم يحمل وظيفة صفة البيت، وبالتبعية لهويته النسائية، الموحية بدلالة « المواراة «المفضية إلى شبهة الهامش؛ نقرأ في الرواية : «لم يكن والدي ليعير اهتماما للدار المجاورة، أو بالأحرى ما يدور بها، بينما الوالدة كانت لها رؤية مختلفة، وموقف مغاير، مكنها وجودها الطويل بالحديقة، أو من خلال النوافذ المطلة على الدار، من التقاط ما جعلها تتوجس خوفا من أن يتسرب إلينا نحن الصغار مما يجري داخله، إذ سمعتها تهمس للوالد ذات صباح: «صرت أخشى على الأولاد من هذه الدار»7، هي جملة من فقرات الصفحات الأولى للرواية، تمهد لما سيأتي من حكايات تحمل شبهات حول نساء البيت الخلفي، مكرهات أو راضيات، غير أنهن أصّلن فن الغناء من داخل إطار نسائي، به ولجْن بيوت الذوات بالمدينة، كسرن قاعدة انفراد الرجال بالعزف على الآلات الموسيقية، نقرأ أيضا بهذا الخصوص:» كان البيت يعج بالبنات والسيدات من أعمار متفاوتة، فقد تعرفتُ على هبة عازفة العود، وعشوشة عازفة الرباب، وعواطف الضاربة على البندير، وربيعة الضاربة على الدف، وغيثة العازفة على القانون، وعزيزة الضاربة على الإيقاع، وابنتها سميرة المغنية، أما سعيدة فقد كانت تكتفي بالغناء مع الكورس، بالإضافة إلى بعض السيدات اللواتي يحضرن، أحيانا، ويغبن أخرى.»8 ، هذه الفقرة تقدم لمقصدية الكاتب حول التوثيق في عمله هذا.

عتبات داخلية:

- مفتاح صول» الموسيقي -إلى جانب عناوين متواليات الروائية، يرافق رسمُه القارئ إلى آخر صفحة من الرواية، وهو يأتي في الخط الثاني من المدرج الموسيقي... يناسب الصوت العالي المميز للكمان؛ الذي - حسب الرواية - هو الآلة التي كانت تعزف عليها «زهور»؛ بطلة الرواية، لانسجامه الهارموني مع صوتها القوي، مما جعل منها أسطورة.

المطلع الاستهلالي للرواية

ويمتد على مدى عشر صفحات، تتضمن تكثيفا لمشاعر السارد/ الكاتب، تثيرها صور الانهيار بعد الصعود للشخصية الرئيسة «زهور»، بكل تداعيتها الاجتماعية والسياسية. تقول الصفحة العاشرة التي تعد من مكونات عتبة الاستهلال أو المطلع الأول للرواية: «رحلت زهور لتترك وراءها الصمتَ الرهيبَ واسطورة تلوكها الألسنُ وتنَسجُها العقولُ؛ كلٌ واحد يرويها بالشكل الذي تصوره مخيلتهُ أو تنتهي اليه أهواؤه...»9.

يلملم المؤلف شظايا مجموعة قضايا عرفتها مدينته تطوان ذات تاريخ، تتعلق في مجملها بظاهرة الفرق الغنائية النسائية، وتعالقاتها المجتمعية، مع أنماط لشخصيات نسائية، وأخرى ذكورية، ومظاهرَ حضَارية، ليصنع منها نواة متخيل حكائي تتنوع شخصياته وأحداثه، ويجمعهم فضاء مكاني يمتد بين «البيت الخلفي» وبيت جاره اليافع «مرسول الحب»، وبين رحاب مدينة تطوان وضواحيها، وهو مكون روائي فاعل يحكمه زمن محدد.

تسعى هذه القراءة إلى تقفي توالي أحداث الرواية، وتطورها، من خلال العناصر البنائية الرئيسة لفضائها السردي؛ وهي « المكان والزمان» والشخصيات، بينما يظل ملمح هام من ملامح السمات البلاغية الموسعة في الكتابة الأدبية اليوم، التي تمت ملاسمته في الرواية، مرتبطا بالشخصيات، يغري بالعودة إلى الرواية في قراءة أخرى إن شاء الله وهو ملمح فن البورتريه.

المكان

كان اهتمام النقاد بالأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب، أسبق من اكتشافهم لعنصر الفضاء الروائي، بتنوعات أمكنته التي تدور الرواية في فلكها، وهو مثله مثل باقي مكونات السردَ لا يتحقق وجوده إلا عن طريق اللغة؛ والمكان بطبيعته الروائية ينتمي إلى العالم المحسوس، فهو كائن موجود، وبه تضع الرواية «الإنسان أمام وجوده المادي» على حد قول الناقد الروسي يوري لوتمان مما يجعله - أيضا - مرتبطا بالمشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها10

يثير وقع جملة العنوان الإسمية» نساء البيت الخلفي» لدى المتلقي؛ معنىً يفيد أن الموضوع يتعلق بحقائق تخص مجموعة نسائية، أقمن ببيت(مكان) يأخذ صفة «الخلفي» عرف بها، مما يفتح أمامه مساحة للتخييل والتأمل حول الصفة التي يمكن أن يكون عليها هذا البيت، والمكان عند باشلار نوعان: المكان الأليف والمكان الخارجي{ وهما} يظلان يشجعان بعضهما في نموهما..»11، وهو ما يثتبه الخط السردي العام للرواية، من خلال رمزية «البيت»، كفضاء داخلي وحمولته الإنسانية الشبه سرية، لما يروج فيه من أحداث حكائية، تمتح من واقع بيئة يحضر فيها الفن والحب والخيانة، والطموح القاتل، وفضاء خارجي تؤثثه شخصيات عاشت بين الداخل والخارج، عايشت بعضا من أسرار الداخل، ثم أصبحت

مصدرا للسارد/الكاتب لتوثيق ظاهرة «الأجواق النسائية، من خلال نموذج المطربة «زهور». تستوقف المتلقي - كذلك -عند فقرات الرواية صفة « الخلفي»؛ الملحقة بالبيت، موحية بسمة الشبهة؛ نقرأ ما جاء على لسان إحدى نساء فرقة زهور:» يعرضوننا للتشرد والجوع ويطلبون منا أن نكون ملائكة، ويحكمون علينا بالاختفاء من حياتهم بدون ان يهتموا بالأسباب المرة التي دفعتنا لذلك»12، تتعدد حكايا بنات البيت الخلفي، كحكاية محاولة انتحار سعيدة، وجنون هبة... الخ. وفي مكان آخر تقول الرواية: «المخزن أيضا حاول القضاء على الجوقة، فبعض المسؤولين بالمدينة كانوا يحاربوننا، في البداية كانوا يبتزوننا عن طريق المقدمين وبعض أعوان السلطة والشرطة، وعندما قررت زهور ألا تلبي طلباتهم قاموا بتدليس قضايا مكذوبة يقضوا على جوقتنا»13

يعاد الحديث حول البيت المشبوه، بين جيرانه من بيت أسرة البطل/السارد، يقول «وصل إلى مسمعي صوت والدتي من المطبخ وهي تقول لوالدي: ألم أقل لك قبل شهور أني رأيت أمراً مخزيا؟ ها هي البنت تحصد ما زرعته بيدها». لا حول ولا قوة إلا بالله - يرد الأب - اللهم اجعل العواقب سليمة، واحفظ أبناءنا من كل سوء، هذه نتائج الطيش وسوء التربية، هل كنت تتوقعين أفضل مما وقع، والبنت تعيش في بيت مشبوه؟14

الزمن

يتساند الزمن والمكان في بناء الفضاء السردي للرواية، ومن شعرية الزمن في الرواية دائريته، فحسب غاستون باشلار « هنا الزمان والمكان تحت سيطرة الصورة «15يقول السارد بهذا الخصوص» كنت شاهدا على حكايات بيت بدأتْ وأنا صغير، وواكبْتها حوالي ربع قرن بين طيش الصبي الغر، وشغف الشاب الحالم؛ المهووس بغريب الحَكايا بين الحقيقة والوهم؛ بين بصيص النور وغبش العتمة»16، وفي تبئير آخر وهو يتابع عملية هدم البيت، يقول أيضا: « كنت هنا بالنافذة نفسها، خلف الستار أرى ولا أرى، أسترق السمعَ... أتلصصُ بعين الصبي، ثم وقد صرت يافعا فشابا..»» 17 أسمع صوت سعيدة، إحدى صبايا البيت، وهي تغني:

أنا العايلة مولاتي القد واللباس كيواتيك ألالا
أمولاتي ألالاَ أمولاتي 18

تحيلنا هذه الفقرة على مفهوم برجسون، حول ما سماه بالزمن الداخلي للرواية «إذ حاولت روايات تيار الوعي أن تكون صورة حية لما يختلج داخل النفس من أحاسيس مختلفة وأحيانا متناقضة، تجعل من الزمن فضاء يمكن العبث به بسهولة فائقة، والسفر من خلاله بمتعة، تزيد أو تقل من شخص لآخر- إلى أعماق الماضي ومجاهل المستقبل.»19، وفي هذا السياق أيضا يحضر الزمن الخارجي، العام والمشترك، المكون لفترة تاريخية، يروي سلام، وهو شيخ الرواة في الرواية: «وتوالت السنون، الحرب هناك خلف البحر والمجاعة والأوبئة تفتك بالناس، الأزماتُ تتوالى، ثم اندلعت ثورة المطالبة بالاستقلال، وكثرت الفتن والفوضى حتى طلع فجر الاستقلال... ذهب رجال وظهر آخرون وعاد الأمل والشعور بالأمان... تغيرت أحوال الناس شيئا فشيئا، لبست الشابات الجلبابَ بدل الحايك، وازدهرت مهنة الخياطة، وعم الرخاء»20، الزمن هنا تقوده حركات التغيير السياسية والحضرية.»21

تنغلق دائرة زمن الوجود الفعلي للبيت الخلفي -حسب الرواية - على ما بين لحظات غروب فشروق ثم غروب؛ من خلال فقرة توثق تاريخية البيت يرويها السارد الذي يمثل شخصية البطل: «قيل إنه لمستعمر إسباني اضطرت أرملته لبيعه قبل ان تغادر إلى بلادها...» وهذا غروب يمثل نهاية فترة استعمارية مرت بها مدينة تطوان، فشروق من خلال فترة الاستقلال لتاريخ المغرب، وخروج الإسبان من منطقة الشمال، منها مدينة تطوان، مسرح أحداث الرواية، وهنا يوظف الكاتب تقنية الإسقاط، إسقاط بزوغ شهرة شخصية المطربة الساكنة الجديدة للبيت؛ على الظرفية التاريخية لمدينتها، يقول : «كانت قد حققت ثراء واسعا في تلك الفترة، ..{..}.. (و) هناك من قال ورثته عن أحد أزواجها الذي اشتراه من صاحبته الإسبانية. ومهما كانت الحقيقة فإن الدار آلت اليها، فأوّلت الحروفَ اللاتينية التي تشير الى إسم الإسبانية (casa rosa) وعوّضتها بأخرى تشير الى إسمها (casa zohour).22، يلي ذلك كله غروب يحدده الكاتب في الرواية، على لسان السارد/البطل، وهو يحدث نفسه: «ماذا يحدث؟... تساءلت للمرة الثانية، وأخيرا يُسقطون الأسطورة التي قاومت ارتجاجات الزمن، ويقتلعون الجذور، جذور مجد قد ولى واختفى مع أصحابه المغادرين أو بالأحرى مع صاحبته التي رحلت قبل بضع سنين»23

رمزية الزمن الدائري في الرواية

الزمن عنصر هلامي؛ ينزع دائما نحو الزوال، ويرى برغسون أن عمر الانسان الداخلي غير مُقاس؛ لأنه يتشكل من داخل الأزمنة الثلاثة المعروفة في حركة دينامية مستمرة تؤكد حياة الماضي في المستقبل، كما اعتبر بعض العلماء عنصر الزمن وجودا نفسيا يفلت من الضبط والقياس24. والقارئ المتتبع لأعمال الكاتب، يلمس استحضاره للزمن الدائري في أعماله، وقد يعني ذلك ترسخ فكرة «الحتمية» لديه، وبحكم أن الزمن عنصر من عناصر الخطاب السردي، فإن ما جرى على مدى حياة شخصيات الرواية من تقلبات في زمنهم ذاك، كان حتميً الحصول، لارتباطه بالعوامل السياسية والاجتماعية والفنية لمدينة تطوان، داخل الشرط الزمني الذي يحاصرهم.

يرتبط الزمن بالحدث في الرواية بعلاقة ترابطية، تنتج إلى جانب الشخصيات مبنىً حكائيا، يقدم خطابا، فهو مكون سيكولوجي، يضم مختلف الذكريات والأحاسيس، بحكم تدرج سن السارد/البطل من المراهقة للبفاعة للنضج، وبحكم أن هذه الشخصية تحمل هم التوثيق لظاهرة فنية بمدينته، إلى « آخر نغمة «25 (عنوان آخر فصل من الرواية)، كذلك وهو يوثق قصائد رائد الأغنية التطاونية المرحوم عبد الصادق شقارة. وبمظاهر الحضارة بها، سواء وهو يتكلم عن بداية ظهور الهاتف الثابت في بعض بيوتات مدينة تطوان، أو وهو يصف انبهاره وصديقه، وهو يرى «زهور» المطربة، تسوق السيارة، وكانت بذلك أول مرة يشاهدا امرأة تسوق السيارة.

يحتضن الزمن في الرواية الشخصيات والأحداث، والتحولات الاجتماعية، حتى ولو فرقتهم الأمكنة، (المسيد -المسجد حيث يؤذن الهاشمي-منزل الفقيه الهراس مدرر القرآن لعيشة وسلام - سمسة، دار العجزة، إسبانيا ... بيت أسرة سلام ...الخ)؛ وتتوج رمزية الشروق والغروب، المسار الزمني في الرواية، من خلال وحدات سردية ذات شحنات نفسية، تذكي عمق المشاعر وعمقها الإنساني للذات الكاتبة، فتبثها متخيَّلها، حيث يلمس المتلقي حضور ذات الكاتب، في الكثير من فقرات السرد، مثلا يقول :» كانت البدايات تولد صغيرة، فتكبر وتكبر، بينما النهايات تكون كبيرة فتصغر وتصغر، ثم يتلاشى كل شيء ولا تبقى إلا الذكرى، وقد لا يبقى لها أثر عندما لا تجد وفيا يحفظها.26 وإذ تستوقفنا -في هذه الفقرة كلمة «الذكرى»، وفعل المضارع المنفي «يحفظها»، فذلك لأنها تحيلنا إلى عاملية حكي الشخصيات في النص، بتحفيز من السارد/الكاتب، بناء على مقصديته للتوثيق، إذ تدعونا اللفظتان إلى فهم وتأويل ما سيرد في الرواية على لسان شخصياتها من شهادات. «إن الزمن هو مادة الحياة الشعرية، وإن الزمن ليس لحظة مكان أخرى، وإنما هو التقدم المستمر للماضي الذي ينهش المستقبل وكلما تزداد له نهشا ازداد بالتالي تورما وتضخما27

الشخصيات والسرد وبنية المحكي

تعتبر الشخصيات في الرواية، بالإضافة إلى كونها مستوىً من مستويات بناء النص الروائي، أنها - حسب فيليب هامون، كائنات وظيفية، لا قيمة دلالية لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق، هو مصدر الدلالات فيها، ومنطلق تلقيها له. وقد اعتمدتها هذه القراءة من المفاتيح الأساس التي تمكن من ولوج عوالم الرواية وفك رسائلها، بصفتها علامات سيميولوجية، تكتسب هويتها الدلالية من نسق عام للرواية هو مصدر مجموع دلالات النص، وبنمط اشتغالها من حيث كونها كائنات عاملة، تدخل ضمن الجوقة التي تمتلك قوة التأثير في الشخصيات الأخرى للرواية، وفي الأحداث؛ إلى جانب عناصر أخرى تملك نسبة من القدرة على التأثير، كالتصورات والافكار والعواطف، أو عنصرا وجدانيا كالقلق والتوتر والحوار الداخلي، وهي عناصر يتباين تأثيرها بين السلب والايجاب في سيرورة أحداث الرواية28

تساهم المحاور الدلالية في الرواية في تشكيل الشخصية في تقابلها و تشابهها أو تطابقها مع شخصيات أخرى لا باعتبارها فردا معزولا في فهم المضمون الحقيقي للشخصيات التخييلية؛ بما يعني أن أي عمل سردي لا يمكن ان يتشكل الا من خلال الشبكة التواصلية الداخلية للنص؛ فهي التي تحدد تطور كل شخصية، وهي التي توجهها نحو نقطة نهائية معينة، في سياق إيحاءاته السلبية والإيجابية لدى الظاهرة التي تتمركز عليها الرواية، وهي ظاهرة الفرق النسائية بمدينة تطوان في بداياتها الأولى، هي أيضا فتحت للكاتب مسارا للتغلغل في الهامش، خصوصا فيما يتعلق بالشخصيات.

ينتظم السرد في الرواية داخل فترة زمنية، تمثل مرحلة عمرية من عمر الراوي، تمتد بين اليفاعة إلى النضج، كشاهد على بعض الأحداث في المرحلة الأولى، ثم باحثا عن ما فاته من قضايا جارته زهور ونساء بيتها الخلفي، موثقا لكل ما يتعلق بالظاهرة التي تتمركز عليها الرواية، وهي ظاهرة الفرق النسائية بمدينة تطوان في بداياتها الأولى، التي فتحت للكاتب - أيضا - مسارا للتغلغل في الهامش، خصوصا فيما يتعلق بالشخصيات المساهمة في الحكي عن نساء البيت الخلفي، وما سمع عنه من أفواه رواده نساء ورجالا.

الشخصيات قد تكون إنسانا أو حيوانا أو جمادا أو معنى، وتسمى العامل وهو الذي يصدر عنه العمل أو يقع عليه. وتمثل شخصية «زهور» الأساس التي تقوم عليها بنية العوامل القائمة جزئيا أو كليا في نص الرواية، بناء على الأدوار السردية التي تؤديها، وبناء على العلاقات التي تقوم بينها، فرغم أن صوتها كناطقة، جاء على طول الرواية، محددا ببعض المشاهد الحوارية، إلا أنها بطلة كل الحكايات التي رواها باقي الشخصيات، وبهذا تكون - حسب فيليب هامون، هي الشخصية المرجعية التي تتفرع عنها باقي الشخصيات، والتي تم رصدها كالتالي:

- الشخصيات الاجتماعية:
- نساء فرقة زهور الغنائية، اللواتي خصصن لهن الكاتب فصولا تروي حكاياهن
- سلام الخياط، المجسد للحب الأفلاطوني لشخصية زهور، الذي أسند له السارد/الكاتب وظيفة سرد فصولا خفية من حياتها.
- الناجي معلم الموسيقى لزهور وفريقها

وتعتبر هاتين الشخصيتين، شخصيات إشارية/استذكارية؛ تربط أجزاء العمل السردي بعضها ببعض، وتقوم بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظة من أحجام متفاوتة (جزء من الجملة كلمة فقرة) ووظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس وعلامات تنشط ذاكرة القارئ، أو هي الأداة التي من خلالها يمتلك الخطاب ذاكرة تتحول إلى مرجعية داخلية لا يمكن فهم الأحداث دون استحضار هذه الذاكرة29

- الشخصية المورفيم التي لا تدل إلا على نفسها، تنبني عبر ما ينتجه النص أثناء توليد متواليات السردية شخصية ابنة عشوشة الغرناطية مثلا.

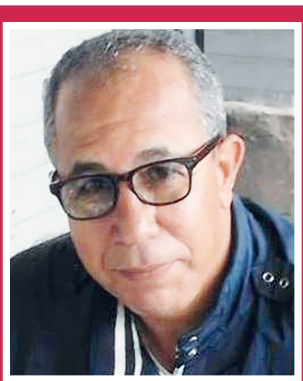
من وظيفة الشخصيات في الرواية أيضا:
- الحذف والإسقاط، وقد أسندا لشخصيتين في الرواية:
- الحذف: ويتعلق بما حذفته شخصية «سلام «، ومبرره نفسي عاطفي، تقول الشخصية في هذا السياق: «ما كل شيء يقال يا ولدي، هناك أشياء كثيرة نحن مجبرون على إخفائها حتى على أنفسنا، وأشياء أخرى لا نعرفها حق المعرفة، أو يشوبها الكثير من الضبابية والاضطراب، لذلك لا يمكنني التحدث عنها.»30

- الإسقاط، وهو في الرواية أوسع، تبعا لاستراتجية الكاتب في تقديم موضوعة « التوثيق للهامش»، في وجوده « الأجواق النسائية للغناء»، وموقع هذا الوجود في ذهنية أهل البلد لمدينة تطوان، داخل فضاء سردي تجري بداخله أحداث تاريخية سياسية، وأخرى اجتماعية، تصدر عن شخصيات، سطرتها ذات كاتبة بوعيها الخاص، وبمخيلة مبدعة راكمت تجارب في التخييل بمختلف أنواعه.

الهوامش:

1 - عبد الجليل الوزاني التهامي، نساء البيت الخلفي، مكتبة أم سلمى، ط1 /2023، تطوان
2 - بشير قمري، شعرية النص الروائي، بيادر للنشر والتوزيع، ط1/1991 بالرباط، ص 10 (بتصرف)
3 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء ? الزمن ? الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1. 1990، ص.9بتصرف
4 - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة د. سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1/2013،.
5 - نفسه
6- الرواية
7 - نفسه، ص.16
8 - رواية « نساء البيت الخلفي «، مصدر سابق، ص.23
9 - ص.10
10 - نفسه، ص.27
11 - غاستون باشلار، جمالية المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1984/2، بيروت-لبنان، ص. 183
12 - نفسه، ص.167
13- ص.173
14 -الرواية، ص 29
15 -نفسه، ص.
16 - الرواية، ص 10
17 - نفسه ص: 11
18- الرواية، ص.11
19- إلهام علول، شعرية الزمن في الرواية الجديدة، مجلة الآداب الجزائرية، المجلد 21.ع1/2021.ص.129/124
20 - الرواية، ص.117
21 - الرواية، ص.29
22 - نفسه، ص 14
23 - نفسه، ص. 10/9
24 -نفسه
25 - الرواية، ص.226
26 - الرواية، ص.12
27 -إلهام علول، شعرية الزمن في الرواية الجديدة، مجلة الآداب الجزائرية، المجلد 21.ع1/2021.ص.129/124
28 - سيميولوجية الشخصيات الروائية، مرجع سابق
29 - الرواية، ص.15
30 - نفسه، ص.152

انمحاء



بوشعيب عطران

خطوة، خطوات.. أسير ببطل قصتي إلى مصير غامض، نحو مدينة غابرة في الأزمنة، تقع بين التلال والهضاب يعمها الضباب..

تلوح في الحكايات الشفهية مدينة مثالية، انتقلت من زمن لآخر بمزيد من التفاصيل.

أدفع به لاستكشافها، بعدما بدت عليه علامات السأم من عالمه، أستحثه على ذلك وبي رغبة عارمة لو أنحو منحناه، فلا قدرة لي جراء الخوف الذي يشلني.. سار في طريقه التي رسمتها، أرقبه عن بعد، في انتظار عودته وحكايته التي صاغها كالتالي والعهدة عليه: عندما انطلقت كنت أتحرك في سير دائري وسط أشياء غير معروفة، كل خطوة كان مشهد الطريق يتغير كلوحة إلكترونية، شعاب متعرجة تحفها طبيعة نائمة، تتباين بألوان غريبة. أدركني المساء على عتبة أحد أبوابها الثلاثة، الحظ حليفي عندما ولجت من الباب الحقيقي، أما الأبواب الأخرى فكانت للتمويه.. كان لزاما أن أدلي بهويتي للحراس، لكني لا أتوفر عليها، أفهمتهم أني من ورق وليس من شأن الكاتب أن يمنحها لشخوصه..

لم يعيروا ما أقول أي اهتمام، بقدر أسئلتهم التي صوبوها نحوي كرشاش، أسئلة أعاقت تفكيري:

(من أنت...؟ من أخبرك بوجود هذه المدينة...؟ من أرسلك...؟ كيف وصلت إلى هنا...؟)

أجبتهم بلغتي التي لم يفهموها، بل كانت تتحول عبر شاشة كبيرة إلى صور يستنسخونها في الحال ويعرضونها على كبيرهم.

أخيرا تبين لهم أني صادق في أقوالي، لا أنوي شرا.. ختموا أوراقا شتى، بسرعة قادني أحدهم إلى قاعة مجاورة، عبارة عن مختبر يقبع وسطها سرير أبيض، تحيط به آلات دقيقة، موصولة بأنابيب مختلفة الألوان والأحجام، طلب مني أن أتمدد فوقه ثم انصرف لشأنه..

تقدمت مني غادة حسناء، أضاءت النور فغشيني من كل جانب، تواصلنا بشكل مدهش، بإشارات وإيماءات، ناولتني محلولا حامضا رشفته على مهل، متشجعا ببسمتها العذبة.

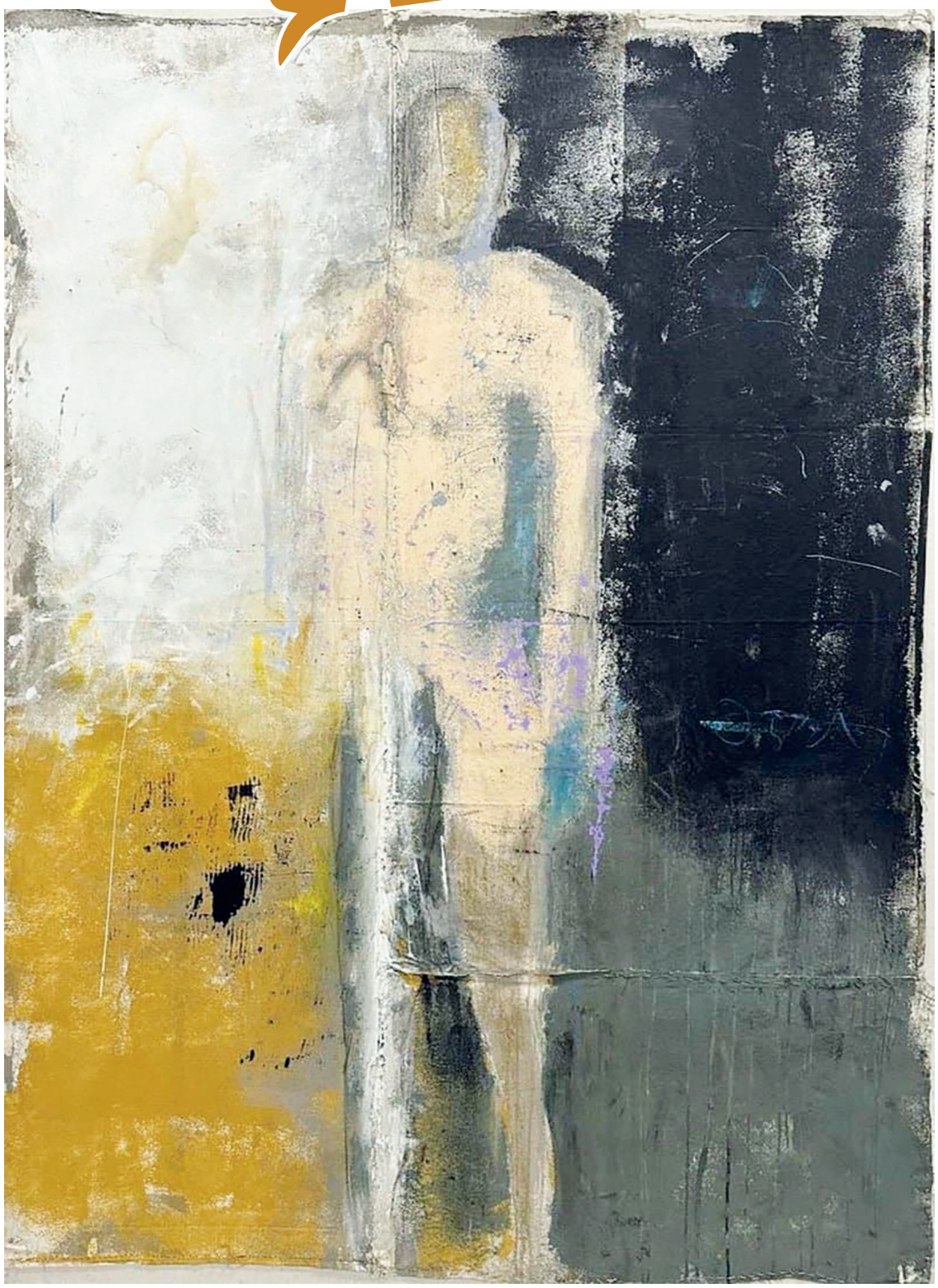
استفقت بألم خفيف في وجهي، تحسسته بفزع، أفهمتني أنها استبدلته بآخر كجميع الغرباء، لتمييز ملامحهم وأن الأصلي محفوظ بالمختبر.. أصبح لدي كامل حقوقي، من سكن وعمل بهذه المدينة التي تعج بالحركة، كل شيء فيها رائع مقاه، ملاه، فنادق...شيء واحد كان يقلقني باستمرار، الوجه الذي أحمله، يتآكل سريعا ويصيبه العطب، فأبادر بإصلاحه في مختبرهم..

عقدت صداقة وطيدة مع فتاة المختبر، نهاية الأسبوع نخرج معا نرتاد الملاهي أو صالات العرض، نقضي أوقاتا ممتعة في عالمها الليلي المحاط بالأسرار، لا نجد عناء في تواصلنا، كلانا يعلم أن علاقتنا زائلة، نتفق بشكل ضمني على تجاهلها..

مرت الأيام دون أن أفكر في الزمن أو الفصول، فزمنها لا يتغير، وفصلها بارد على طول السنة، سماؤها رمادية وشمسها خجولة.. صادفت فتاة المختبر عند زيارتها منهمكة في رسم لوحة، عبارة عن مشهد لشمس غاربة تضيء ما تبقى من أشعتها المنهكة، بحر عريض أمواجه هادئة، حينها أدركت أنها ضائعة مثلي بهذه المدينة، أحسست بغربتي تكبر، تاه تفكيري، تغير مزاجي رغبة مني في عوالمي التي افتقدتها، فكرت في العودة تساءلت خائفا كيف ذلك والمدينة تحفل بالجواسيس، يحصون أنفاسك ووجهك الأصلي يرقد بمختبرهم.. أيقنت أنه لا بد من مجازفة، بعد تردد أبلغت فتاة المختبر برغبتي، لم تبد اعتراضا بل تحمست لذلك..

في آخر الليل تسللنا إلى المختبر، بسرعة استبدلت وجهي وانصرفت حزينا لفراقها. خطوة، خطوات.. غافلت الحراس متسترا بالظلام وسكون الليل، لأغادر مسرعا مدينة الجحيم.

تنهد وأشار إلى وجهه مرتعشا، انظر لقد تلاشى تماما في الطريق.. حملقت فيه مندهشا، تلمسته بذعر، لم يكن إلا فراغ مدوخ..



من أعمال الرسام الأمريكي كريس جيبهاردت

سوانح

من أعمال الرسامة الإيطالية إليسا أنفوسو

عشية غرناطة

رعشةٌ
كالجمرة في الماءْ
الجمرة ظلام
الماء لا يضيء
لوركا
إلى الآنْ
يمشي كالنسمةْ
في جنان العريف
يصغي إلى موسيقى الماء
يضحك حين يرى
الياسمين يضحكْ
تتكرر
تلك الزفرةْ
يتكرر
دمع المفتاحْ
يتكرر
عبد الله
يتكرر
لوركا
وأنا لا أدري
متى ينتهي العرضْ
فلقد ضاقت بنا
القاعةْ

من الذاكرة

قلتُ لصديق
ونحن في المقبرة
هذه الشواهد
ليست مزورة
أخذها أصحابها
عن جدارة
واستحقاق

شقائق النعمان

الوردُ أحمرٌ
إذا أتى المساءْ
الدمع أحمرٌ
إذا أتى البكاءْ
الخدُّ أحمرٌ
إذا أتى البكاءْ
العشق أحمرٌ
إذا أتى الجفاءْ
هي الحياة هكذا
شقائقُ النعمانْ

شذرات

1

أحيانا
لا أدري
أأنا يقظٌ
أم أنا نائمٌ
لأني أحلم
في الحالينْ؟

2

في الصمت
الصوت
يحكيان
بينهما
عن الغيم والريحْ

3

أحياناً
افترض الموسيقى
في النهر
أمرأة
تبكي
طول العمرْ
على أطفال
غارقين
من سنينْ

رثاء

من نافذة شاحبةْ
في مكتبتي
تطل عليْ
وأنا مثلها أطلُّ
عليها
ولكننا
معاً
نرى الصَّمتَ
فينا
يبكي على الصوتْ

عبد الكريم الطبال

في زمن
اللغو

عن الرقصْ

شربتُ
من الكأس
ما ليس فيها
حتى ثملت
رحلتْ
فحارتْ في الكأسُ
قالت
سأشرب مثلك
ما ليس فيك
فأثمل
حتى أميلْ
فقلت لها حسناً
ستميل عليَّ
أميل عليكْ

حكاية قديمة

1

قطرة ماءْ
حطتْ
على عُشيْبة
فوق رأسها
فظنتْ أن التاجَ
فوق رأسها
وأنها أميرةْ
وأن أقدس الأشجار
ستنحني لها
إذا تشاءْ
وقبل أن ترفلَ
في بساط الياسمينْ
رمتْ عليها الريحُ
هبَّة
فسقطتْ
في الوحْلْ

2

هكذا الحياة
كلنا
في الصبح
نعشق الحياة
لكننا في الليلْ
نعشق الموتْ

حركية الزمن في شعر مليكة العاصمي

الجزء الأول

ديوان «تصبح فرسا» نموذجا

لا أَحْمِلُ مِنْ عودي غَيْرَ ظِلالٍ واهِنَةٍ يَشْرَبُها مِلْحُ الأَرْضِ(1)

تقديم

لا مراء في أن الشعر فن ملكي بامتياز، كانت ومازالت وستظل له صولته وسطوته وحرمته، وذلك لأنه جنس أدبي مميز عن غيره من الأجناس الأدبية، إذ على الرغم من مزاحمتها له، تطمح إلى نيل رضاه، والاسترفاد من معينه، ولذا فالشعر «إما أن يكون وحده صاحب السيادة وإلا فإنه يتنازل عنها نهائيا»2، وهو من أجل ذلك يعيد تشكيل عالمه الخاص، وصوغ الكون من حوله صياغة فكرية وفنية وجمالية، ويستوعب الإنسان والأشياء والكائنات، ويسعى إلى خلقها من منظور فني مغاير، وفي سبيل ذلك يعيد النظر في ذاته باسمرار، ويعيد النظر في موضوعه الذي على أساسه يتشكل، ومنه وبه نطل على هذا العالم الكوني.

ويستوعب الشعر، من أجل ذلك، كل طاقاته، ويستنفر الشاعر كل قواه المشكلة للعالمين الشعري والكوني، والتي يختلف حضورها باختلاف التجارب الشعرية، وتتنوع بتنوع المقومات الفنية التي يوظفها الشاعر، وتهيمن على التجربة الشعرية، ومن أهمها مقوم الزمن؛ فقد بات من الممكن، بل ومن الضروري، اعتبار مكون الزمن من أهم مكونات الخطاب الشعري، حيث يؤشر على نموه ويتفاعل معه صوتيا ودلاليا وأيقونيا، ويتفرع عن هذه الفرضية أمران: الأول أن الزمن مكون معرفي محوري في النص الشعري وفي غيره من الخطابات. والثاني أن الزمن مفهوم إجرائي يمكن توظيفه في تحليل الخطاب الشعري لتفسير مكوناته والكشف عن تجلياته3

من هذا المنظور نسعى إلى الوقوف عند حركية الزمن الشعري، في تجربة الشاعرة المغربية مليكة العاصمي، من خلال ديوانها (تُصْبِحُ فَرَسا)، الصادر في بحر سنة 2020. عبر عناصر محورية، نترصّد ونتحسّس من خلالها حضور مستوياتها في علاقتها بالزمن، وطبيعة تجلياته داخل المتن المدروس، عبر ثلاثة عناصر نعتبرها أساسية هي: الحركية والصورة والبنية. ونؤمن بتداخل هذه العناصر وترابطها وتكاملها فيما بينها، لأن كلا منها يشكل في تفاعله مع الآخر عالم النص الشعري الممتد، ولا يستقيم التمييز بينها إلا على أساس النظر إلى الموضوع المقترح من زوايا متعددة ومختلفة، علاوة على أن مفهوم الزمن الشعري متشعب لارتباطه بكل مقومات الخطاب الشعري المعاصر.

ولا بد من الإشارة في مستهل هذه المقاربة إلى أننا أمام شاعرة ذات تجربة شعرية عميقة وغنية وممتدة عبر الزمن، تجربة مثيرة للقراءة، فالشاعرة مليكة العاصمي من الشواعر اللائي وسمن الشعر المغربي والعربي المعاصر بميسمهن الشعري الخاص، وبصمتهن الجمالية المميزة التي تقتضي مزيدا من الاهتمام والعناية؛ فحري بكل ناقد ومهتم بالشعر المغربي أن يقف عند منجزها الشعري بالدراسة والتحليل، قراءة وتأويلا، من أجل الوقوف والبرهنة على هذا التميز الذي تشهد به أعمالها الرائدة. ذلك أن القفز عن الأسماء الشعرية الـوازنـة الـتـي شكلت وتشكل مدونة الشعر المغربي الحديث والمعاصر يجانب الموضوعية ويتنافى مع التوجه العلمي الذي على كل دراسة أن تسلكه.

حركية الزمن التفاعلي

يتضمن الديوان المقروء ثمانية عشر نصا شعريا (أبي/ رقصٌ في الهواءْ/ سَأُغَنّي اللّيْلَةَ أُغْنيتي/ تَعْصِرُني الأَفْعى/ تَأبيد/ حُلول القيامَة/ طُيُوبْ/ انْفجار/ تُصْبِحُ فَرَسا/ حَبْوا أَجِيءُ الْقُدْسَ وإِخْوَتِها/ نَهْدٌ مَحْوَرَ الْجبال/ أمانًا/ تَحْمل يا وَطَني/ مَجلس/ صَمودٌ وَسَطَ الإِعْصار/ حَتْما سَيؤوبُ/ تَزْميمْ 2014/ قَصائد بَرْشلونة) وتضم القصيدة الأخيرة خمسة مقاطع شعرية، يؤشر عليها الفاصل الخطابي الممثل في العنونة، (على الطبيعة في برشلونة- شفافية- رجل يلبس بذلة- بقعة صغيرة وسط حشد المصطافين- الحي القوطي). ويمكن تأطير نصوص الديوان عامة ضمن ثلاثة محاور أساسية متداخلة: الفكري والتأملي، الذاتي والوجداني، الواقعي واليومي.

وفي البدء كان الدخول إلى العالم الشعري مشمولا بطقوسات خاصة لا يمكن من دونها الولوج إلى مقامات التجلي، وكشوفات الحكمة، وهي التي تعرب عنها الشاعرة مليكة العاصمي في القصيدة الأولى من الديوان تحت عنوان (أبي)، وكأنها بذلك تكشف عن ظروف انبثاق القصيد، وشروط العبور إلى عالم الرؤيا. وتتحرك مقاطع النص الشعري عبر أزمنة مختلفة تعكس مخاضها؛ بدءا من زمن الدخول على استحياء إلى معبد آلهة القرن العشرين، مرورا بزمن انكشاف الحقيقة بمجيء الطوفان وعودة واقعة الأخدود، وصولا إلى زمن تذكر الشاعرة للوعد الذي تحمل مسؤوليته عن الأب والوطن. تقول في آخر النص الشعري:

بِهذا البَلَدِ الآمِنِ
دَوّى الرَّعْدُ
وقصفتْ صاعقة الزّمنِ
وجاءِ الطّوفانُ
وعادَتْ واقعة الأخدودْ
أحملُ من أبتي
وعداً ونذورا
أحملُ من وَطني
عَهْدا وأموراً
قتل أصْحاب
الأخدودْ
النّار ذات الوقودْ
إذْ هُمْ عليها قعودْ
وهُمْ على ما
يفعلون بالمومنين
شهودْ4.

مصطفى الشاوي

وإذا قمنا بعملية جرد للفظة (الزمن) ووقفنا عند استعمالاتها في الديوان المقروء سنلاحظ أنها تأتي ضمن ملفوظات شعرية تؤطر توظيفها وتحدد مدلولها التأويلي لا مدلولها المباشر، ولذا فعندما نقول الحركية نعني بها أن الزمن متغير من المتغيرات الشعرية التي لا تستقر على حال في ديوان (تُصْبِحُ فَرَساً)، وبالتالي فالزمن ليست تيمة مركزية فحسب بقدر ما تشكل نسيجا متكاملا وممتدا، وتعكس إحساسات ومشاعر داخل النصوص الشعرية، وداخل الديوان بوجه عام؛ وإذا كانت الحركية من طبيعة الزمن في ذاته - فهو كالحياة متقلب - فإن النص الشعري عند الشاعرة مليكة العاصمي يجسد هذه الحركية، لأنه مفعم بالحيوية والحرية، ومشمول بالرغبة في الفكاك من الأسر في الزمان والمكان، والانعتاق عبر تفجير القول الشعري، على المستوى المعجمي والتركيبي والصوتي والدلالي:

غربة في الديارْ

غربةٌ في السفرْ
بَعْدَ ما لَفّ هذا الْمَدارْ
اسْتَقَرْ
دَمْعَةٌ في الْمَآقي
تُذيبُ الْحَجَرْ
كُلّما هَدّها شَوْقُها
تَنْهَمِرْ
يَتَواصَلُ خَيْطُ عَذابها
إذْ تَنْتَظِرْ
وإذا شَطّ هَذا الْمَزارْ
تَنْفَجِرْ5

ويمكن للقارئ أن يقف عند هذا التوظيف الفعلي وهو يقرأ ديوانها (تصبح فرسا) فالنص الشعري في الديوان المقروء دينامي بالأساس، تؤشر على حركيته علامات لسانية وغير لسانية كثيرة، وكأنه من خلال هذه الحركية يدعو إلى تغيير الواقع الذي يسوده الجمود والخمول والرتابة، ويدعو إلى الفعل ويأمر به، ويؤسس للثورة ويعد بها. وتؤشر على هذا المعنى عدة مؤشرات، ولعل أهمها كونَ نصوص الديوان ضامرة ومنحسرة، تتساقط كلماتها الحيرى الواحدة تلو الأخرى، وكأنها تهوى إلى قرار مكين، كجلمود صخر حطه السيل من عل، وتعكس الجمل والأسطر الشعرية بانحسارها تأزم الحالة النفسية للشاعر مليكة العاصمي، نتيجة تأزم الواقع بشتى تمظهراته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

والشاعرة تصب كامل لعنتها القوية، وغضبها الجارف، وحنقها المدمر على من لا يتأثر ولا يحسّ بما يحدث في الواقع المتردي الذي يعيش فيه، ولا تتحرك مشاعره، ولا يثور في وجه الظلم والقهر والجبروت، ومن يبقى ساكنا خانعا ومتكلا، ولا تأخذه العزة بالنفس، ولا يَعْتَبر بما يحيط به، وبما يسمعه ويراه ويحس به، وبمن هو أحق بالاعتبار به. ويتعمق هذا الاستغراب المحير والعميق لدى الشاعرة، عندما ترى على سبيل العبرة والتمثيل، أن الفرس - وهو حيوان غير عاقل- من شيمته الثورة والزعيق والجموح، فكيف بالإنسان- وهو العاقل- يسمع زعيق الفرسان طول حياته ولا يصبح فرسا؟:

أَسْرَجكَ اللّيلُ
وعاجَلَكَ الخيلُ
ودوّتْ أَرْضُكَ بصهيل الوَيْل
بِصَليلِ الْمَطَرِ الأَسْوَد
مَلْعونٌ
من يسمعُ طولَ الدَّهر زَعيق الفُرسان

ولا يُصبحُ فرساً
يركل
يرفِسُ طينَ الأرض6.

وتتجلى حركية الزمن في ديوان (تصبح فرسا) للشاعر مليكة العاصمي في كونه يشكل جسرا من جسور الولوج إلى العالم الشعري، فالعنوان في الأصل تمفصل بين زمنين، زمن اتكالي سابق عن الحركة وعن كتابة النص، وزمن ثوري رهين بالحركة، ومهيمن عليها وعلى العالم الشعري. ويثير انتباهنا في الشاهد أعلاه ملفوظ (طول الدهر) الذي يدل على امتداد زمن القهر وزمن الخنوع وزمن الخضوع في ذاته، وامتداده كصفة سلبية ملازمة للإنسان العربي المنهزم المغلوب على أمره، أو المستسلم الذي تعود على القهر والنكوص والعجز. وهذا ما يؤكد فرضية كون المراهنة على التحول والتغيير جوهر الرؤيا الشعرية عند الشاعرة مليكة العاصمي.

فالشاعرة تسعى جاهدة بالفعل والقوة إلى طَيِّ زمن الخنوع وزمن الخضوع وزمن الكآبة، وهو زمن واحد تعددت صفاته، والذي تجعله الشاعرة مليكة العاصمي رديفا لزمن الكتابة ومهيمنا عليها، تعبيرا عن اليأس والغربة، وبيانا عن العزم الحثيث والسعي الدؤوب، نحو تجاوزه وتقليصه، وتأكيدا على هيمنته على متخيلها الشعري، من أجل إدراك زمن الحلم المنتظر والممتد، زمن قد يكون موعده الفجر المسجور بالنور والمفعم بالأمل والمشمول بالحبور، إلا أنه زمن نافر بعيد التحقق، وصعب المنال، يأبى أن يستجيب لرغبات الذات الشاعرة ويتمنع عن القبض، وعلى الرغم من ذلك فالشاعرة ماضية نحو اللحظة الموعودة تحلم بها قبل تحققها:

مُتَدثِّراً بالليل
أمتهِنُ الكتابة والكآبَة
والتأسّي المُرّ
قد يكونُ الفَجْرُ مرفأً للغتي
سأطاردُ السَّحاب في الفَضاءْ
أصيدُ الأنْجُمَ الزَّهْراءَ في السّماءِ
نَجْمةً
فنَجْمةً
سَأغْنّي الليلة أنيتي العذْبة
وأغنيتي المكلومَة7.

ولعل التأرجح الذي تعيشه الذات الشاعرة يعكس حركية الزمن، والزمن بذاته يعيش هذا التأرجح، لأن الشاعرة والزمن كائن منصهر، ومفارق (العذبة - المكلومة). ويمكن تقريب تأطير هذا التصور التفاعلي في المعادلة التالية:

(الكآبة/ حالة الزمن + الذات الشاعرة = الكتابة/ حالة الذات الشاعرة + حالة الزمن)

فالزمن كالمرآة تتراءى فيها الطبائع الداخلية للذات. والملاحظ أن الشاعرة في رحلتها بين القطبين المتباعدين تعتمد عدة وسائط فنية تتيح لها العبور بين الواقع والمتخيل على سبيل الالتفات، وتختلف هذه الوسائط باختلاف النصوص الشعرية المشكلة للديوان المقروء. ففي نص شعري تحت عنوان (أَمَانا) المشكل من عدة مقاطع شعرية تتردد لازمة (مَنْ لي) لتولد نبرة حزينة تترك في النفس أثرا وحنينا، يترتب عن الإحساس العميق بالغربة والوحشة والضياع، لا تملك معه الشاعرة وسيلة غير البيان البليغ والاعراب الجميل تعبيرا عن حاجتها إلى عون مكين، وقد عز الرفيق والصديق، والمعين والمنقذ، فتتضرع لرب الأرباب، وتطلب الأمن والأمان، منه وحده ولا أحد غيره؛

مَنْ لي يا ربَّ الأرباب
إذا زيغٌ يفتكُ بالرهبَان
يولي الزمنُ على عَقبيه
ولا ينبلجُ الفجرُ
ترينُ الدجُنّ
وترسو الكواكبُ في برجها
تكفُ عنِ الزَّحْفِ فوقَ المصائرْ
مجالُ زحلْ
يُخيمُ فوق المجرّاتِ
يغصبُها
مَنْ لي8.

ومردُّ هذا التوق الجارف الشوقُ المشرق والمحرق، نحو معانقة لحظة الصفاء والنقاء والهناء، في الزمان والمكان، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلى استنادا إلى رؤيا تعمد الذات الشاعرة إلى إعادة صوغها شعرا جميلا، يعكس الواقع وفق ما ينبغي أن يكون عليه، حتى يصير الوجود الموضوعي هو رؤيتها الشعرية الخاصة لهذا الوجود، وليس الوجود ذاته. «ولا يمكن لصلة

الشاعر بعالمه أن تكون على هذا المستوى إلا إذا كان مسكونا برؤيا حقة، تتيح له تمثل العالم، والانغمار فيه والتفاعل معه تفاعلا داخلا وهاجا»9. والشاعرة مسكونة بالفعل برؤيا لا تسعى إلى استنباتها في تربة النص الشعري بل وتربة الواقع والحياة.

صورة الزمن المتأرجح

الزمن في النص الشعري الحديث كائن دينامي، ينمو ويتحرك ويتخذ صورا مختلفة، ويتلبسها وفق ما يقتضي المقام. وإذا كنا نؤمن بأن الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر تتلبس كل مكونات الخطاب، والنص «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»10 فإن صورة الزمن تتخذ هذا الشكل في الديوان المقروء، مما يصعب معه تحليل كل عناصرها، ويعسر تفكيك كل مركباتها، ويتعذر استقصاء تجلياتها، لذا سنكتفي ببعض صور حضور الزمن للتدليل، على سبيل البرهنة، على حركيته ونموه وامتداده. ومعلوم أن التشاكل وجه بلاغي، وتكثيف زماني ولغوي تتميز به اللغة الشعرية التي تسعى إلى تحقيق الانزياح على المألوف، على المستوى التركيبي والدلالي والتداولي، ويتحقق هذا الوجه البلاغي في الديوان عبر صور فنية كثيرة وكثيفة تعتمدها الشاعرة للتعبير عن رؤاها الفكرية والجمالية وعن تجربتها الشعرية العميقة.

ولعل أهم ما يثير انتباه القارئ، في هذا السياق، توظيف الزمن في صوره السلبية في كثير من النصوص الشعرية، ولا شك في أن هذه الصورة تعكس الزمن غير المرغوب فيه، الذي تفرّ منه الذات الشاعرة ويظل يلاحقها بذاته وصفاته، إذ يبدو في المتخيل الشعري للشاعر مليكة العاصمي وكأن الزمن قوة فاعلة معاكسة لكل انعتاق حضاري، ولكل فعل يؤمن بالثورة، ولكل رغبة في التحرر، فالزمن وفق هذا التصور معطل لكل سلوك يسعى إلى التغيير والحرية والإبداع.

وهذا ناتج من وجهة نظر عامة عن النكسات المتوالية التي عاشها العالم العربي، وعن التخلف الذي تلاحظه وتعيشه الشاعرة على المستوى المحلي. تقول الشاعرة متسائلة في كلمة تصدّرت النص الشعري (تصبح فرسا)، الذي يحمل الديوانُ عنوانَه: «أتساءل: أين مسؤوليتنا فيما تعيشه الأمة، بين نار الأعداء، ونار الأشقاء الأعداء. أهلنا وحدهم يقاومون ويستشهدون، ويعانون الجوع والأوبئة والمظالم، يقتلون ويشردون ويتاجر بهم النخاسون، ونحن ننام هانئين»11 كما تصور الذات الشاعرة نفسها في حالة اغتراب محاطة ومهددة بكائنات مخيفة ومرعبة وموحشة توشك أن توقع بها (الغول/ الذئب/ الوحش/ الأفعى/ الحوت..)

ووفق هذا التصور يتشكل لدى الشاعرة وعي صريح وضمني، تؤسس له جل نصوص الديوان، وترنو نحو معانقته؛ بحيث يثور غضب الشاعرة على الواقع المتردي، الذي عمّه الظلم والجور، وتكرست فيه قيم الخنوع، وطغت عليه مظاهر الهزيمة والتخلف، وسرى في شرايينه الفساد، وأسندت فيه الأمور إلى غير أهلها. ولا تملك الشاعرة والحالة هذه إلا أن تتوقع وعيدا وشيكا، يعصف بالزمن المقيت وأهله، فيأتي كطوفان صاعق مصحوب بالرعد، فيجعل عالي الأرض سافلها. تقول الشاعرة وهي تتخيل نهاية لهذا العالم في نص تحت عنوان (حلول القيامة)، يعكس نظرة اليأس نتيجة تمادي زمن الطغيان والقهر والظلم، ونتيجة طول انتظار ذاك الذي لم يأت، وقد يئست الشاعرة من الترقب، والمراهنة على المستقبل التي تتمنى لو تدركه بخيلها وفرسها، ولكن هيهات وقد شط الحلم، واقتربت النهاية، وسار الزمان سيرا حثيثا، فطوى العمر، وطوى الحياة بمجملها؛

هل جرفَ السَّيل حبْرهُ
هل حلّ وقت القيامة من قبلِ موعده
فطوى العمرَ
عَفّى على أثر العابرينَ
وعَرّجَ نحو السّماء فطافَ على الْحُلمِ
أمْ هل تَخطّفهُ في الْخيالِ العميقِ البعيدِ
منَ الصُّور الْفاتنة
والكنوز الخبيئات في غُرف الذّاكرة21.

ولنا أن نلاحظ كيف تصور الشاعرة الزمان في علاقته بالحلم من خلال صورة تجسد هيمنة الزمان الموحش ودائريته وامتداده، مقابل انحسار الحلم وانحباسه وانكماشه، وهو ما يجعل الحلم مؤجلا، ولا شك في أن الحلم مجبول على الرؤيا التي تسكن ذات الشاعرة مليكة العاصمي، وتستمد نسغها من متخيل شعري يستند إلى أهم مقومات القصيدة الشعرية المعاصرة، والصور الشعرية أساسا. ذلك أن الصورة الشعرية «لا تهدف إلى أنْ دلالتها تقرِّبَ من فهمنا، ولكنها تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، أي أنها تخلق رؤية ولا تقدم معرفة. إن ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنما اختبار ما سيكون عليه»13

قائمة المصادر والمراجع:

- إسماعيل شكري: في معرفة الخطاب الشعري: دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2009.
- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، 1986، ص 174.
- صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، اتحاد كتاب العرب، الطبعة الأولى 2005م.
- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، عمان: دار فضاءات، الطبعة الثالثة، 2013م.
- مليكة العاصمي: كتابات خارج أسوار العالم، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد 1987.
- ملكة العاصمي: تُصبح فرساً، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب، الطبعة الأولى 2021
- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي 1985.
- محمد أحمد الغزب: «طبيعة الشعر: تخطيط لنظرية في الشعر العربي» منشورات أوراق 85.
- يوسف أحمد: القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى 2007.

الهوامش:

-1تُصبح فرساً، شعر ملكة العاصمي، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب، الطبعة الأولى 2021. ص11

-2بنية اللغة الشعرية: جون كوهين ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، 1986، ص 174.

-3في معرفة الخطاب الشعري: دلالة الزمان وبلاغة الجهة، إسماعيل شكري، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2009.

-4الديوان، قصيد: أبي، ص 6،7.

-5الديوان، قصيد: انْفِجار، ص 31، 32.

-6الديوان: قصيدة، تُصبح فرساً، ص34.

-7الديوان، قصيد: سَأغَنّي اللّيْلة أغنيتي، ص12 و13.

-8الديوان: قصيد، أمانا، ص44 و45.

-9في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، عمان: دار فضاءات، ط3، 2013م، ص11.

-10 تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي 1985، ص 120.

-11أنظر مقدمة قصيدة: تصبح فرسا، الديوان، ص 33.11

-12الديوان، قصيد: حلول القيامة، ص25.

-13القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، يوسف أحمد، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى 2007، ص95.

الحكاية الشعبية نموذج للتفاعل الثقافي بين الشعوب

رشيد وديجى
الكلية متعددة التخصصات/ الرشيدية

على سبيل التقديم

تمثل الحكايات الشعبية جزءًا أساسيًا من التراث الإنساني، حيث تتجاوز كونها سرديات بسيطة إلى كونها انعكاسًا للهوية الثقافية والقيم الأخلاقية التي تشكل وعي الشعوب. إنها أدوات رمزية تخاطب اللاوعي الجمعي، فتطرح القضايا الكبرى التي تواجه الإنسان مثل الصراع بين الفرد والجماعة، والبحث عن الحكمة، والتوازن بين العاطفة والواجب. في هذا السياق، تأتي الحكاية اليابانية «العجوز وابنه الودود»، التي نُقلت إلى العربية بترجمة عبد النبي ذاكر، كجسر ثقافي يصل بين تراث اليابان وقيمه العائلية العميقة، وبين القارئ العربي الذي يجد فيها صدى لقيمه التقليدية.

هذه الحكاية ليست مجرد قصة تدور حول بر الوالدين أو حكمة الكبار، بل هي عمل أدبي يحمل طابعًا رمزيًا عميقًا يطرح أسئلة نقدية حول طبيعة السلطة، حدود القوانين، ودور الخبرة والحكمة في تجاوز التحديات. فالقانون القاسي الذي يُلزم المجتمع بالتخلي عن كبار السن يفتح باب النقاش حول قيمة الإنسان في مقابل متطلبات المجتمع المادية، وهو صراع لا يزال حاضرًا في العالم الحديث.

كما أن العلاقة بين الأب والابن في الحكاية تسلط الضوء على تضاد آخر: الحكمة المتوارثة مقابل صرامة الأنظمة المؤسسية، مما يدعو للتساؤل: هل يمكن للقوانين المجردة أن تستبدل الحكمة الإنسانية المتراكمة عبر الأجيال؟ وكيف يمكن للحكاية أن تحافظ على معانيها الثقافية عبر الترجمة، دون أن تفقد رمزيتها أو بعدها العاطفي؟

إن هذه الحكاية، بمضمونها الإنساني وأبعادها الرمزية، تمثل نموذجًا مثاليًا لدراسة الحكايات الشعبية بوصفها نصوصًا متعددة الدلالات، تجمع بين البساطة الظاهرية والتعقيد الداخلي، مما يجعلها قابلة للتحليل الأدبي والنقد الثقافي في آن واحد. من هنا، تُثار أسئلة جوهرية حول رموزها ودلالاتها: ما العلاقة بين الحكاية والسياق الاجتماعي الذي أنتجها؟ وكيف يمكن أن نجد في هذه الحكاية اليابانية صورًا تنعكس على ثقافات أخرى، مثل الثقافة العربية، التي تحتفي هي الأخرى بقيم بر الوالدين وحكمة الشيوخ؟

تفتح هذه الأسئلة الباب أمام قراءة أوسع للنصوص الشعبية بوصفها أدوات تتجاوز الزمان والمكان، لتعبر عن القيم المشتركة بين الإنسانية جمعاء، مع اختلاف تمثيلاتها الرمزية في كل ثقافة.

تُعد الحكاية مثالًا مثيرًا يعكس التزام الأبناء تجاه الآباء حتى في أصعب الظروف. فالابن، حين واجه قانونًا قاسيًا يلزم بالتخلص من كبار السن، اختار أن يضع حياته على المحك من أجل إنقاذ والده. هذا السلوك يظهر بوضوح في المشهد الذي يحمل فيه الابن والده العجوز على كتفيه، صاعدًا به إلى الجبال تنفيذًا لظاهر القانون، لكن بدافع الحب والخوف عليه، وهو مشهد يختزل التضحية التي تمثل لبّ قيمة البر بالوالدين.

هذه التضحية لم تتوقف عند مرحلة نقل الأب إلى الجبال، بل استمرت عندما بنى الابن مخبأً لوالده داخل بيته ليحميه من أعين السلطة. هذا المشهد يعكس بوضوح التزام الابن العاطفي والأخلاقي تجاه أبيه، ويُظهر كيف يمكن لقيمة الأسرة أن تتحدى القوانين الجائرة. هذه الفكرة تتقاطع مع الثقافة العربية التي تؤكد على احترام الوالدين، كما في قوله تعالى: «وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ» (الإسراء: 24).

الحكمة الشعبية مقابل القوانين الجائرة

تمثل الحكاية انتصار الحكمة الشعبية على صرامة القوانين. عندما يطلب الحاكم تنفيذ المهمة المستحيلة المتمثلة في «صناعة حبل من الرماد»، نجد الابن يهرع إلى والده طلبًا للمشورة. هنا، يظهر الأب العجوز كرمز للحكمة والخبرة الحياتية، إذ يقترح إشعال الحبل وترك الرماد يحتفظ بشكله، مما يوفر حلاً إبداعيًا لمعضلة تبدو مستحيلة.

هذا المشهد لا يعبر فقط عن دور كبار السن كمصدر للمعرفة، بل يقدم نقدًا ضمنيًا للأنظمة التي تتجاهل أهمية التجارب المتراكمة. من خلال هذه الحبكة، تشير الحكاية إلى أن تجاهل الحكمة والخبرة يؤدي إلى قصور في حل الصعوبات، وهو ما يُبرزه مشهد انبهار الحاكم بحل الأب العجوز وتراجعه عن قانونه القاسي لاحقًا. هنا، تُبرز الحكاية قيمة الحكمة كقوة قادرة على إصلاح القوانين نفسها، وهو ما يعكس فكرة أن الأنظمة العادلة يجب أن تراعي البُعد الإنساني.

3-رمزية الشخوص والعوامل في الحكاية

تُظهر حكاية «العجوز وابنه الودود» عمقًا رمزيًا كبيرًا من خلال الشخوص الرئيسة والعوامل التي تحرك أحداثها. تُعبر هذه الرموز عن أبعاد إنسانية وثقافية تُبرز القيم الأساسية للحكاية وتُضفي عليها أبعادًا فلسفية تتجاوز حدودها الظاهرية:

رمزية الشخصيات

الأب العجوز: الحكمة والخبرة المتراكمة: يمثل الأب العجوز رمزًا للحكمة والخبرة الإنسانية المتراكمة، وهو ما يظهر بوضوح في دوره الحاسم في حل معضلة الحاكم. على الرغم من أن القانون الصارم يُصنفه على أنه «عبء»، إلا

قراءة في الحكاية اليابانية «العجوز وابنه الودود» (1)

أنه يُثبت العكس من خلال اقتراح الحل العبقري لمشكلة «الحبل المصنوع من الرماد».

في النص، نجد أن الأب يقول لابنه: «ضع الحبل على لوح خشبي ثم أشعله بالنار واترك الرماد يحتفظ بشكله»، وهو حل بسيط لكنه نتاج تجربة طويلة وفهم عميق للواقع. هذا المشهد لا يعبر فقط عن أهمية الشيوخ في تقديم الحلول المستحيلة، بل يؤكد أن إقصاء الشيوخ يفقد المجتمع حكمتهم وقدرتهم على مواجهة التحديات.

-الابن: الجيل الجديد وحامل المسؤولية الأخلاقية: الابن يُمثل الجيل الجديد الذي يُوازن بين الالتزام بالقوانين والواجب الأخلاقي تجاه أسرته. قراره بحمل والده إلى الجبال في البداية يُظهر احترامه للقانون، لكنه في الوقت نفسه يكشف عن ارتباطه العاطفي والأخلاقي بوالده عندما يختار إخفاءه وحمايته.

في النص، يظهر تردده بين الالتزام بالقانون وبين عاطفته تجاه والده في مشهد يقول فيه الأب لابنه: «خذني إلى الجبل، لقد كنت عبئًا ثقيلًا عليك»، وهو طلب يثير في الابن مشاعر الحب والوفاء تجعله يتخذ قراره بإنقاذ أبيه.

-الحاكم: السلطة القاسية وإمكانية الإصلاح: الحاكم يمثل السلطة التي قد تتجاهل البعد الإنساني في قوانينها وتركز على معايير صارمة. يُظهر النص كيف أن الحاكم أصدر قانونًا يفرض التخلص من كبار السن، لكنه في النهاية يتراجع عن هذا القانون بعد أن رأى حكمة الأب العجوز وقدرته على حل معضلة الحبل المصنوع من الرماد.

في النص، يُعبر الحاكم عن دهشته عندما يرى الحل، فيقول: «كيف يمكن لإنسان عادي أن يُفكر بهذه الطريقة؟»، مما يبرز فكرة أن السلطة، مهما بلغت قسوتها، يمكن أن تعيد النظر في قراراتها عندما تواجه الحكمة الإنسانية.

ب- رمزية العوامل

-الحبل المصنوع من الرماد: التحديات المستحيلة: يرمز الحبل المصنوع من الرماد إلى التحديات التي تبدو مستحيلة في ظاهرها، لكنه في الوقت نفسه يُبرز كيف يمكن للحكمة والخبرة أن تجعل المستحيل ممكنا. في النص، استخدام الأب لحيلة بسيطة مثل إشعال الحبل والاحتفاظ بشكله في الرماد يُظهر كيف يمكن للتفكير الإبداعي، المستند إلى التجربة، أن يتخطى التحديات الكبرى.

-الجبال: الصعوبات والسمو الأخلاقي: في مشهد حمل الابن لوالده إلى الجبال، تتحول الجبال إلى رمز مزدوج: فهي تمثل المصاعب التي يواجهها الإنسان في حياته، لكنها في الوقت نفسه تعكس السمو الأخلاقي الذي يظهر عند مواجهة تلك العقبات. الجبال تصور أيضًا العزلة المفروضة على كبار السن بموجب القانون الصارم، لكنها تتحول في الحكاية إلى مكان للحب والتضحية بين الأب والابن.

-المنزل الذي لجأ إليه الأب: رمز الأمان الأسري: البيت الذي أخفى فيه الابن والده يرمز إلى الأمان الذي توفره الأسرة في مواجهة الصعوبات الخارجية. هذا الرمز يُبرز دور الأسرة كملاذ يحمي أفرادها من القوانين القاسية أو الظروف المجحفة. في النص، يُشير مشهد إخفاء الأب داخل المنزل إلى استمرارية الالتزام الأسري، حيث يقول الابن لوالده: «ستكون بأمان هنا، بعيدًا عن أعينهم»، مما يبرز فكرة أن الأسرة تبقى دائمًا الحصن الأول والأخير للأفراد.

ج-التأويل الرمزي للشخوص والعوامل: من خلال رمزية الشخوص والعوامل، تكشف الحكاية عن معان أعمق تتعلق بالصراع بين القانون والإنسانية، وبين الجيل القديم والجيل الجديد، وبين التحديات التي تبدو مستحيلة والحكمة التي تجعلها ممكنة. الأب العجوز والابن، معًا، يمثلان علاقة تكاملية تعكس أهمية الحفاظ على القيم الأسرية، بينما يُبرز الحاكم إمكانية أن تُراجع السلطة قراراتها عندما تُواجه بالقيم الأخلاقية.

تُظهر حكاية «العجوز وابنه الودود» أن الشخوص والعوامل ليست مجرد أدوات لتحريك السرد، بل هي رموز تحمل دلالات عميقة عن القيم الإنسانية والثقافية. من خلال الأب العجوز كرمز للحكمة، والابن كرمز للتضحية، والعوامل الرمزية مثل الحبل والجبال، تقدم الحكاية رؤية فلسفية للعلاقة بين الفرد والمجتمع، والأسرة والقانون. هذه الرمزية تجعل الحكاية تتجاوز كونها قصة محلية لتصبح رسالة عالمية حول أهمية الحكمة والتكامل الأسري في مواجهة أصعب التحديات الإنسانية

.

4-الأسرة نواة أساسية للمجتمع

تُبرز الحكاية أهمية الأسرة كركيزة للمجتمع التقليدي، حيث يتم تصوير العلاقة بين الأب والابن على أنها علاقة مبنية على الحب والتضحية المتبادلة. في مشهد حمل الابن والده العجوز على كتفيه رغم كبر سنه وضعفه الجسدي، يظهر الالتزام الأخلاقي تجاه الأسرة، وهو التزام يمتد لاحقا في استثمار حكمة الوالد لحل مشكلة الحاكم.

تؤكد الحكاية أن العلاقة بين الأجيال ليست مجرد واجب، بل هي علاقة قائمة على التكامل، حيث يعتمد الصغار على خبرة الكبار. في الثقافة اليابانية، يُبرز هذا التكامل مفهوم «الأوياكوكو» (Oyako-ko)، الذي يشير إلى الالتزام العائلي والاحترام المتبادل بين الآباء والأبناء. هذا المفهوم يظهر بوضوح في الحكاية عندما تتغلب الأسرة بوحدتها على القانون الظالم.

5- العبرة الإنسانية ورسائل الحكاية العالمية

تقدم الحكاية دروسًا عميقة حول التوازن بين القانون والإنسانية. عندما يُغير الحاكم قانون التخلص من كبار السن بعد إدراكه لأهميتهم، تعبر الحكاية عن إمكانية إصلاح الأنظمة البشرية عندما تواجه القيم الأخلاقية. هذا التحول الدرامي في القصة يعكس درسًا عالميًا حول ضرورة أن تكون القوانين مرنة بما يكفي لتستوعب القيم الإنسانية.

كما أن الحكاية تحمل رسالة عالمية مفادها أن الحكمة والخبرة ليست ترفا، بل هي أساس لحل الصعوبات وبناء مستقبل أفضل. من خلال تصوير الأب العجوز كمصدر للحلول، تؤكد الحكاية على فكرة أن المجتمعات التي تهمل كبار السن تفقد جزءًا من هويتها وحكمتها.

على سبيل الختم: الحكاية الشعبية رسالة إنسانية عابرة للثقافات

تظهر حكاية «العجوز وابنه الودود» بوضوح قدرة الحكايات الشعبية على تجاوز حدود الزمان والمكان، لتصبح رسائل إنسانية عالمية تعكس القيم التي تجمع البشر على اختلاف ثقافاتهم. من خلال تناولها لموضوعات البر بالوالدين، الحكمة المتوارثة، والصراع بين القوانين الصارمة والقيم الإنسانية، تقدم الحكاية نموذجًا أدبيًا ثريًا يجعلها أداة للتحليل الثقافي والاجتماعي.

الحكاية لا تتوقف عند حدود تصوير التضحية العائلية أو قيمة الحكمة، بل تقدم نقدًا ضمنيًا للأنظمة التي قد تفتقر إلى البعد الإنساني. فالاعتراف النهائي للحاكم بخطأ القانون وإلغائه يعكس درسًا خالدًا: القوانين، مهما كانت ضرورية، لا يمكن أن تتجاهل القيم الإنسانية الأساسية كالرحمة والتعاطف. هذا الصراع بين السلطة والقيم الأخلاقية هو صراع إنساني مستمر، لا يزال يعكس واقعنا الحديث في قضايا العدالة الاجتماعية، ورعاية كبار السن، وحماية الأسرة.

كما أن الحكاية تمثل نموذجًا للتفاعل الثقافي بين الشعوب، إذ تُظهر كيف يمكن للقيم الثقافية الخاصة بمجتمع ما، مثل مفهوم «الأوياكوكو» الياباني (بر الوالدين)، أن تجد صدى عالميًا عند مقارنتها بقيم ثقافات أخرى، مثل القيم العربية أو الصينية. ترجمة الحكاية على يد عبد النبي ذاكر ليست مجرد جهد لغوي، بل هي عمل ثقافي يبرز التشابه العميق بين المجتمعات الإنسانية في احترام كبار السن والتأكيد على أهمية الحكمة كعنصر لا غنى عنه في مواجهة تحديات الحياة.

إن رمزية الحكاية تمتد لتشمل عناصرها المختلفة،

مثل الجبال، الحبل المصنوع من الرماد، والأب العجوز. كل عنصر فيها يحمل دلالات عميقة تعكس القيم الإنسانية والأخلاقية، مما يجعلها نصًا قابلًا للتأويل في سياقات مختلفة. هذا الغنى الرمزي يجعل الحكاية نافذة تطل منها الثقافات على بعضها البعض، حيث يُبرز كل قارئ ما يتقاطع مع تجربته وقيمه الخاصة.

عبر هذا التحليل، يتبين أن الحكايات الشعبية ليست مجرد قصص من الماضي، بل هي وسيلة لفهم الحاضر واستشراف المستقبل. فهي تعكس تحديات الإنسان الكبرى وقيمه الخالدة، كما تطرح أسئلة نقدية حول كيفية تحقيق التوازن بين التقاليد، القيم الأخلاقية، ومتطلبات الحياة الحديثة. لذا، فإن الحكايات الشعبية ليست مجرد أدب يُروى، بل هي أدوات تساهم في بناء جسور التفاهم بين الشعوب وتعزيز القيم الإنسانية العالمية التي تبقى ثابتة رغم تغير العصور.

حكاية «العجوز وابنه الودود»، بما تحمل من معان ورسائل، ليست فقط مرآة للقيم اليابانية التقليدية، بل هي دعوة مفتوحة لكل الثقافات لإعادة التفكير في العلاقة بين الإنسان والمجتمع، وبين الحكمة والسلطة، وبين القانون والأخلاق. إنها حكاية تذكّرنا بأن إنسانيتنا هي القاسم المشترك الذي يجعلنا نُقدّر القيم الأخلاقية ونتفاعل معها، بغض النظر عن اختلافاتنا الثقافية.

-1حكاية شعبية يابانية، مترجمة عن مؤلف مجهول، العلم 14 ماي 1991، ترجمة: عبد النبي ذاكر

تشكّلات صورة «الأرض» في نصوص مغربية معاصرة

مقاربة موضوعاتية

الجزء الثاني

عبد الله شريق

3ـ الأرض / عالم الإنسان والقلق الوجودي

وفي مجموعة «ثقل الماء، خفة الغرق» لعلي أزحاف (3) تتشكل الأرض باعتبارها عالما للحياة والإنسان والوجود، من خلال مجموعة نصوص قصيرة وجمل قصيرة ، يهيمن على صفحاتها البياض والصمت، والتلميح والإيجاز: ـ « تخيل» ـ «أوان الرؤيا» ـ «إنهاء المسألة» ـ « حطبا تصبح الشجرة» ـ «موجود أنا في هذا العالم» ـ « إشراقات «.على أن هذه المجموعة تهيمن فيها تيمتان كبيرتان هما «الحب والموت».و ترتبط بهما تيمات أخرى، خاصة المرأة والحياة. وقد عمد أزحاف إلى توظيف عناصر الطبيعة لتشكيل رؤى وصور يعبر من خلالها عن تصورات وتمثلات للحياة والوجود والمرأة والحب والموت، في تراكيب وصور يغلب عليها الإنزياح والسرد وأسلوب والمفارقة والتقابل بين المتضادات .

في نص» تخيل « نقرأ تمثلات وتخيلات الشاعرعن بدايات الوجود في عالم الأرض:

تخيل ان العالم
في بداياته الأولى ،
حين كان العشب
جاهلا بشر البقر
والسماء عالية
بما يكفي ،
لا تطالها يد جن أو بشر.
تخيل الحب
بكتيريا لفظها البحر
والكراهية ملحا
مجّه الصخر
وأن الله مزج
البحر والصخر ،
فكانا ماء حلوا
سميناه مطرا .
ثم جاء الطوفان
امرأة
.....
تخيّل / ؟ (ص 24 ـ 34)

ويصور الأرض عالما غامضا مظلما مليئا بالحفر والمصائد والمتاعب والمشاق:

تغمض عينيك ،
تفتح قلبك ،
ترى العالم
كتلة سوداء ،
وعند أول عثرة
في حفرة.
تفتح عينيك ،
تغلق قلبك ،
فات الآن
أوان الرؤيا ،
أنت وحدك ،
سجين نفسك
في قعر الظلام. (ص : 16)

في هذا العالم يخرب الإنسان الطبيعة والغاب ويدمرهما بقسوة وجهل وأنانية، دون أن يدري أنه يدمر ويحرق عوامل استمرار حياته:

منذور هذا العالم
إلى وحدته ،
حطبا تصبح الشجرة ،
جثة يصبح الحطاب ،
وأنت الشاهد على موتهما ،
عاجزا تقف أمام
ما تقترفه فأس الزمن
في حق الحياة.
غريبا تفتش في الغابة عن غابة
تسكن رأسك ،
حيث كانت الأشجار
لا تزال واقفة ،
والفأس في يد الحطاب
تتربص من بعيد
بجثة جذع خلته جذعك ،
قبل أن ترديَه الطعنات ،
لتكتشف أن أيامك
خشب يابس ،
وأن النار التي
تأكلك من الداخل ،
أنت مشعلها ،
حين سهوت للحظة
عن جذرك ،
وتهاويت وحيدا ،
مثل غصن
التهمته حرائق عمرك . (ص : 19 ، 29)

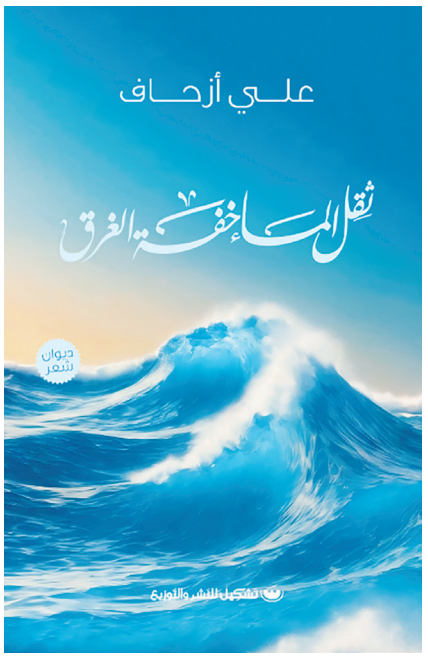
عناصر الطبيعة تتكامل وتتعاضد فيما بينها وتساهم في حماية الإنسان،وحماية البيئة و الطبيعة فيه حماية للإنسان ومحافظة على حياته وشروط استمرارها :

لم تيأس الشجرة
من رحمة السماء ،
تركت أوراقها تموت ،
لتغذي تربة الأرض
في انتظار المطر ،
لكن الحطاب
سبق السماء

وأنهى المسألة . (ص: 39)

عالم مظلم لا نور فيه ..عالم الموت والشقاء والمقابر،يعيش فيه الإنسان حائرا بين اليقظة والمنام وبين الحياة والموت، لا يعرف هل هو حي أم ميت ،يعاني من الشقاء والغربة والعبث :

أرى الظلام حين أفتح عيني ،
أرى النور حين أغلقهما.
لا أعرف هل هم المنام ؟
أم أني حي شلّه التعب ؟
أم أنني ميت منذ قرن ،
عدت لأكتشف عمري،
وأراني طفلا
سره اللعب ؟
موجود أنا
في هذا العالم..
أرى الغرف الصغيرة ،
أرى النافذة والفجر العليل ،
أرى الليل العاجز عن الرحيل ،
أرى الشمس تودع الأصيل ،
أرى على سقف الغرفة أنجما ،
أراني ممددا على السرير ،
يأتيني دفء عطر امرأة ،
يعيد تشكيل زوايا الذاكرة ،
فأراها في لحظة هاربة
تبتعد نحو شهب النسيان ،
لتعلن ذاكرتي ضدي العصيان ،
وأجدني هنا متعبا وحيدا ،
أعيد نفس السؤال من جديد ،
لمَ موجود أنا في هذا العالم ؟ (ص : 901 ، 011)



والصورة التالية تتشابك تناصيا مع صورة «الموت في الشوارع / والعقم في المزارع...» في قصيدة « مدينة السندباد» للسياب :

كلما مررت جنب المقبرة ،
تأسف الموتى لحالي .
رائحة الموت تلتصق بجلدك ،
حين تستيقظ عاريا من الذكريات
حين يرحل الأصدقاء ،
تغير الشوارع وجهتها
هكذا يبدو الصباح ،
طفولة بعيدة تنظر إلى قبر. (...)
وحدها شجرة الموت
تزهر طوال السنة . (ص711 ، 811)

على أن مفارقة الماء والغرق في عنوان المجموعة لها علاقة وطيدة بثنائية الحياة والموت المهيمنة على غالبية النصوص. الماء مصدر الحياة يتحول إلى سبب في الموت والغرق. مفارقة ترمز للصراع الذي يعانيه الإنسان بين الرغبة في الحياة و حالة البؤس والعبث والموت في الواقع .

تعليق

ليس صدفة أن تلتقي هذه النصوص في الإحتفاء بالأرض في مختلف تشكلاتها، بل هو نتيجة دوافع وأسباب موضوعية موجودة في الواقع الإجتماعي والمرحلة الحضارية، وأخرى ذاتية ووجودية كامنة في الوعي الثقافي الجماعي المشترك بخصوص حالة بيئتنا ومجتمعنا . لقد أصبح الشعر المعاصر، في كثير من نصوص التسعينيات، يتجه في مواجهة الواقع الاجتماعي والحضاري برؤى ومتخيلات جديدة تنبثق من معاناة وقلق الذات الشاعرة وروح العصر، وأصبح الشاعر في كثير من التجارب لا يعيد أو يكرر ما يحدث وإنما أصبح يقدم هذا الواقع من خلال معادلات وصور يأخذها من عناصر الطبيعة أو من خلال المزج بين معاناة البيئة والطبيعة ومعاناة المجتمع والأمة، في أفق ما بعد حداثي منفتح على قضايا البيئة والوجود الإنساني والتنوع الثقافي والتعبير عن حالة القلق والشك والرفض والعبث، في ارتباط بالتحولات الحضارية المعاصرة ومفاجآت التقدم التكنولوجي واختلال التوازنات وانهيار السرديات المركزية الشمولية.

هوامش:

3ـ دار تشكيل للنشر والتوزيع ـ القاهرة 2024

الحق في الشك

محمد بقوح

1- ماذا نعني بمفهوم الحق في الشك ؟

الوجه الآخر للحق في الشك، هو الحق في مقاومة الكذب. يعني، الحق في الاحتجاج ضد سياسة الغش والتنكر للجميل، وكذلك رفض التضليل والتعايش مع ظلم الفاسدين المهيمنين في المجتمع، كيفما كان نوعه، الشيء الذي يفسر الدلالة النقدية والثورية لمعنى الشك هنا، باعتباره إحدى الدعامات الرئيسية للتفكير الفلسفي الخلاق، والتي تقوم على أساس أن يتخذ الفرد أو الجماعة الموقف المضاد لفكر الفرض والإخضاع وإجبارية التطويع، وأيضا ضد ثقافة تعسف صناع قرار السلطة الحاكمة بمعناها الانتهازي، ونبذ الانحراف الديني والسياسي والاجتماعي في المجتمعات. ولا نعني به - الحق في الشك - الدلالة السلبية المهادنة التي تنظر إلى الشك، من منظور ديني أو أخلاقي صرف، سعيا منها، بوعي أو بغير وعي، لمحاربة أهل الشك، المشبعين بالأمل، والمطالبين بالتغيير الذي لن يبدأ عمليا إلا باعتماد الشك الفكري كمنهج للتفكير الحر، وقاعدة أساسية للموقف الاجتماعي المؤسس في الأصل لمظاهر الحياة.

لهذا، فالشك، في حالتنا النقدية الأولى، يقصد به الوضوح الذي يعري الكذب، وينتصر للحق في حياة العدالة والكرامة والحرية البشرية، ضمن الشرط الاجتماعي اليومي للإنسان. أما الشك في الحالة المهادنة الثانية التي توهمت جهة السلطة استعمالها كفزاعة لنيل مصالحها الضيقة، بالمقابل، فتنتصر لسلطة الغموض المجرد، تكرس بها هيمنة الصوت الواحد، يعني جهة الظالمين وحكم الفاسدين في المجتمع والتاريخ البشريين، ضد واقع الوضوح الذي يطالب به المجتمع المدني الحر المعني، ويعتبرها رهان كل تنمية اجتماعية وإنسانية مستدامة حقيقية.

2- لماذا يجب المراهنة اليوم، على الشك كمنهج في الحياة وموقف اجتماعي، أكثر من أي وقت مضى؟

إن الدعوة إلى اعتماد مقاربة الحق في الشك، لا تعني قطعا اتخاذ موقف هدام وسلبي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، من سلطة المجتمع المغربي، مثلا، كهوية ثقافية عمومية، لذات تاريخية متعددة منسجمة، وهو الفهم السطحي والمتسرع الذي غالبا ما يكرسه قصدا أو خطأ الإرتكاسيون المنفعلون، وأعداء هذه المقاربة الحقوقية النقدية طيلة تاريخها الطويل، بل تعني أساسا، طرح السؤال «المواطني» الجريء عن كيفية تدبير الشأن العام، في شقه الاجتماعي والقيمي. ويمكن، بالحجة القاطعة، أن تفكر في وضع متزعمي وقيادات الأفكار الفاسدة والمتخلفة عن الركب الحضاري الذي يحترم الإنسان، في قفص الاتهام، بسبب تبنيه الخطاب العدمي المتشدد ذي الأفق المسدود، ونشره لثقافة اللبس وتسليع القيم الإنسانية، عكس ما هو مطلوب، وبالضرورة، في حياة المواطن العادي الذي يعيش ويحيا من أجل حريته وكرامته، أولا وأخيرا.

3- كيف نستعمل الشك كسلاح لانتزاع حقوقنا المغتصبة؟

بالمعنى السابق، الشك سلاح معرفي، لا يقل قيمة وأهمية عن أية نظرية علمية طموحة، تهدف إلى إحداث التغيير الممكن لصالح المطالب البشرية الحيوية، بغض النظر عن موقعها الاجتماعي. لهذا، ليس من الصدفة أن يكون الشك قاعدة معرفية مهمة، ومدخلا محوريا للسؤال الفلسفي، الذي يعتبر ركيزة علم الفلسفة كمعرفة نقدية أصيلة. من هنا، فإجراء الشك المعرفي، هو بمثابة طريقة علمية للبحث عن الحق، أو بتعبير أدق، لاكتشاف السبيل المناسب للحق بالتفكير في طلب الحق. أي، أن تحقيق هذا الأخير رهين بالشك المعرفي كاختيار، الذي يعتبر الوجه الآخر للتفكير النقدي الفلسفي.

4- لماذا تمنعنا جهات معينة عن الشك ؟

بعبارة أخرى، وبنفس المنطق، لماذا يريدنا البعض أن نقلده، ونمثل عنصرا مطابقا له في الحقل المجتمعي المتغير، من حيث كيفية التفكير، وطريقة العيش في الحياة، وألا نكون مختلفين عنه، وكأننا لسنا في وضعية الصراع الذي تفرضه طبيعة الأشياء والأحياء؟ بمعنى، لماذا هذه النزعة النمطية لديهم، ضد ملكة الاختلاف والتطور والتغير والتقدم إلى الأمام، عكس التراجع إلى الوراء، علما أنها من صفات الكائن الطبيعي منذ القدم؟

من أعمال الرسام البولندي بول كيشينسك

في المقابل، نجد عندهم نوعا من التقديس، أو ما يشبه عبادة أصنام فكر التكرار والمطابقة والثبات، الأمر الذي أنتج لديهم ما نسميه بأخلاق التشدد والتعصب الذي يعكس تفكير الانغلاق لديهم، بالرغم من كونهم يعيشون زمنهم اليومي بكل تجليات الاستهلاك المصطنع، رأسه مال وقاعدته تأصيل، منفتح في نفس الآن على التحديث والتقليد المزعومين. إنه التعايش المشبوه مع التناقض الصارخ، بكل امتياز. لا شك إذن، أننا هنا نتحدث عن قضية قديمة، لها جذور عبر تاريخ الحضارة البشرية. نقصد بها الصراع الفكري والاجتماعي بين المرجعية التقليدية المرتبطة بالمنظور الماضوي الثابت للحياة، والمرجعية الابداعية المتعلقة بالمنظور الحداثي المساير لتطورات الوضع الإنساني. التوجه الأول، ينتصر للحق في الحفاظ بهويته الثابتة باسم التراث، ضد إرادة التطور في الحياة. والتوجه الثاني، في المقابل، ينتصر لحقه في طلب التغير والتحول باستمرار، انسجاما مع طبيعة الأشياء في نفس الحياة.

إذن، السؤال هنا ليس هو: من الجهة التي هي على حق أكثر من الأولى، بل السؤال هو: ما مكانة التعايش الحقيقي هنا، لدى التوجهين المضادين، عملا بالمنطق الحضاري الإنساني المتكامل والأصيل، تجنبا لمظاهر العنف والحروب والتعصب، وتحقيقا للسلم والاحترام المتبادل بين ثقافات الشعوب وأفكار الأفراد.

5- من يخدم قمع موقف الشك ؟

بعبارة أخرى، من يخدم قمع الموقف النقدي للعلم و الفلسفة ؟

الجواب طبعا هو السلطة، سواء بمعناها السياسي (الدولة) أو الرمزي (الدين). وانسجاما مع أطروحتنا النقدية، في سياق مقاربتها الحقوقية، ليس صدفة واعتباطا أن يُحارَب العلماء والفلاسفة في تاريخنا البشري القديم والحديث. بحيث، اتخذت تلك المحاربة عدة أشكال لظاهرة العنف والقمع، منها الاغتيال والنفي والسجن والتهميش.. إلخ. نستحضر هنا العديد من حالات قمع السلطة السياسية والدينية، ضد أهل الفكر والعلماء والفلاسفة والشعراء الذين شاكسوا بفكرهم وإبداعهم المضاد المختلف والمشكك في علاقة الحاكم السياسي واللاهوتي بمحيطه المجتمعي، طيلة تاريخ الوضع البشري، مثل: سقراط وكوبيرنيك، وجاليليو، وسبينوزا، وماركس، ونيتشه وابن رشد، وابن الهيثم وابن سيناء و الفارابي وابن الفارض والمتنبي والمعري، وطه حسين، وفرج فودة.. إلخ. كل هؤلاء من أهل الفكر النقدي والابداع الحر، نال من سلطة الحاكم الطاغية مقدارا خاصا من الاضطهاد ودرجة معينة من العنف، سواء منه المتعلق بالعنف الجسدي أو النفسي، أو هما معا.

6- ما علاقة الشك بطبيعة العقل البشري؟

إن إسكات صوت العقل الذي هو لسان الشعوب الحرة، هو هدف سلطة الحاكم الطاغية، من اختياره لموقف ممارسة العنف بكل أشكاله، ضد العلماء والفلاسفة الأحرار، كما يشهد التاريخ على ذلك. العقل النقدي يعني هنا طبعا ممارسة الشك، ضد المواقف المتعسفة والمتجاوزة للحاكم الطاغية.

من هنا يحظى العقل المعرفي بمعناه النقدي المشكك في القواعد والمسلمات البالية، وفق الأطروحة النقدية والحقوقية لتصورني الفلسفي، بالنصيب الأكبر والأبرز، من قمع عقل السلطة (الدولة والدين/ السياسة واللاهوت). وبالتالي، فلا مجال للسماح بالتفكير الحر الذي يشكك، ويطرح السؤال، وينتقد، ويعري ويفضح تعسف هيمنة السلطة وممارساتها، لأن قاعدة قانون السلطة الأساسي هو منع الشك في قواعد السلطة، باعتبار المشكك هنا، حسب فهم السلطة السطحي، هو بمثابة خروج عن القانون القائم، ومرتد عن الواجب والمقدس. لهذا، يستحق العالم والفيلسوف العقاب، يعني العنف الذي تتزعمه الدولة، ويبرره الدين لإخضاع الناس وتخويف شعوب المجتمعات.. !!

إن احتضان العقل النقدي بتجلياته المتعددة، في كل مجالات الحياة، خاصة في مجال التعليم، هو رهان تجاوز الأعطاب الفكرية، وتطور المجتمع وتقدمه إلى الأمام، في شروط قبول الاختلاف والانفتاح الممكن على ثقافة الحوار والاحترام المتبادل، التي تبقى أساس الوضع الإنساني كيفما كان نوعه.

سرديات الوسائط المجاوِرة

بقلم: أناييس غودمان ورفائيل باروني

ترجمة: شكير نصرالدين

نشهد منذ سنوات تكاثر الأشغال المبَرمجة المخصصة لمقولة سرديات الوسائط المجاوِرة narratologie transmédiale (ليرجع إلى ثون 2016؛ باروني 2017؛ رايان 2018). ومع ذلك، كما يشدد يان ـ نويل ثون على الأمر، فإن استعمال صفة مجاوِز الوسيط يتغير تبعا للباحثين. لكنه الأشد لبسا كذلك، بالمعنى الواسع، المستعمل على أكبر نطاق متداول فإن سرديات الوسائط المجاوِزة تدل على دراسة «ممارسات سردية في وسائط مختلفة» (هيرمان 2009.194). أخذ بهذا المدلول كل من فرنسيس بيرثلو وجون بير اللذين يعتبران أن سرديات الوسائط المجاوِزة تعنى «بحضور الحكاية النسبي [...] في الوسائط غير اللسانية» (2010: 9) أو فيرنر وولف الذي ينظر إلى الوسائطية المجاوِزة transmédialité باعتبارها مجموعة من السّمات المشتركة بين وسائط مختلفة: إن الوسائطية المجاوِزة تهم الظواهر التي لا يختص بها وسيط فرَدي و/ أو التي يجري فحصها في إطار تحليل مقارن لوسائط لا يركز على وسيط مصدر بعينه. وطالما أنها لا تخص وسيطا واحدا، فإن هذه الظواهر تتجلى في وسائط كثيرة. (وولف 2011: 5). وهكذا فإن الوسائطية المجاوِزة تتميز عن الوسائطية المبادلة intermédialité، التي تدل على توليف أو مَزج وسائط كثيرة في العمل نفسه. (وولف 2002؛ 2011). فضلا عن ذلك، في معناها المقيّد، لا تحيل الوسائطية المجاوِزة إلى دراسة الخاصية السردية في تجسُّداتها الوسائطية المتنوعة، وإنما إلى «استراتيجيات التمثيل السردي المجاوِزة الوسائط (وإلى الظواهر المجاوِزة الوسائط الأخرى) التي تتجلى من خلال سلسلة من الوسائط السردية» (ثون 2015: 440). في هذا المدلول المشتق من أعمال جونكينز (2006، 2014)، تحيل الوسائطية المجاوِزة أساسا إلى دراسة المجموعات الوسائطية المجاوِزة الكبرى، كما توفرها امتيازات الترفيه على وجه الخصوص.

نأخذ هنا بالمعنى الواسع لسرديات الوسائط المجاوِزة للإحالة إلى الاستعمال المحكم لمفاهيم لا تقتصر على علاقة واحدة، بينما الحكاية المجاوِزة الوسائط تدل على شكل سردي يتحقق في وسائط متنوعة منسّقة. يمكن لنا إقامة صلات بين السرديات مجاوِزة الوسائط والحكاية مجاوِزة الوسائط، بما أن الأولى تتخذ الثانية موضوعا لها، وأن الترابط المبادل المتزايد القوة بين الوسائط المعاصرة يشجع بكل بَداهة توسيع نظرية الحكاية، التي يحق عليها التكيّف مع تلك الموضوعات الجديدة (غودمان، 2015)، مثلما يؤكد يان نويل ثون ذلك: «إذا أقررنا بأن قسما معتبرا من الثقافة الوسائطية المعاصرة يُعَرّف بتمثيلات سردية، وإذا سلّمنا بأن فحص وجوه شبهها كما وجوه اختلافها قد يساعد على شرح [...] ضروب التكيُّف الوسائطية المبادلة وامتيازات الترفيه [...] مع المساهمة في فهم عامّ أحسن لأشكال ووظائف الانتاجات السردية من خلال الوسائط، يغدو من البيّن أن الدراسات الوسائطية في حاجة إلى سرديات حقيقية مجاوِزة الوسائط (ثون 2016: xvii).

تجب الإشارة إلى أن عبارة سرديات مجاوِزة الوسائط يمكن النظر إليها بمثابة حشو، بما أن في سنوات الستينيات والسبعينيات جاءت نظرية الحكاية باللفظ المولّد سرديات وغايتها الظاهرة من ذلك التحرر من نطاق النظرية الأدبية (تودروف، 1969، 10). وهناك أعمال مؤسسة كثيرة تعلن هذا البعد الوسائطي المجاوِز في ذلك المبحث النظري (بريمون 1964، بارت 1066، تودروف 1969). السرديات، خلافا للشعرية أو للنظرية الأدبية، لا تحيل إذن إلى وسيط بعينه، مثلا إلى الأشكال اللفظية أو المكتوبة، حيث كما يقول بارت، كل «مادة» تبدو صالحة للإنسان كيما يستودعها حكاياته» (1966، 1). ومع ذلك، تؤكد رايان (2012، §8) أن امتداد السرديات نحو وسائط «محاكاتية» قد كبحها لزمن طويل التصور المشتق في قسم منه من أعمال جنيت (2007 [1972])، والذي بحسبه يقتصر حقل السردي على حكايات يلقيها سارد إلقاء لفظيا.

إذا كانت السرديات التي يعرّفها جنيت بأنها «موضوعاتية» (2007: 298) تبدو أكثر تفتحا على المقاربات مجاوِزة الوسائط، فإن عيبها يكمن في تركيزها حصريا على بنيات القصة المحكية، التي يعتبرها بريمون «طبقة دلالة مستقلة» (1964، 4). لقد أدى هذا التقيد إلى لامبالاة نسبية، في تلك الأعمال، بالتبعية المبادلة التي لا محيد عنها بين الشكل والمحتوى (باروني 2017، 157). إن دراسة سيرورات التكيف تظهر مع ذلك أن الانتقال من وسيط إلى ثان ـ ما يسميه جنيت مجاوَزة الصيغ (1982: 330) يؤدي لزوما إلى تغيرات في الطريقة التي تبنى بها القصة وتفضي إلى تنويعات مهمة في التجربة الجمالية.

في ما يتعلق بالسرديات التي يسميها جنيت (2007. 298) «صيغية»، أي المقاربات المهتمة بالطريقة التي تتجسد بها الحكاية في «تمثيل» أو «خطاب»، ترصد رايان (2018) ميلا إلى اختزال حقل الاستقصاء على الحكايات اللفظية وحدها. إنها تقول إن هذه النزعة الاختزالية ترتبط بالغلو في استثمار صورة السارد في أعمال جنيت. إذ يعمل هذا الأخير على مقابلة «الحكايات» التي تندرج حسبه حصريا في الصيغة الحكائية بالقصص الممثلة وفق صيغة محاكاتية، متضمنة ليس فقط الفنون الدرامية وإنما أيضا التمثيلات الفيلمية أو ذات الأشرطة المصورة (2007: 300).

وكما يلاحظ فرانسوا جوست (2017. 286)، نعاين، مع ذلك، الظهور المبكّر لنظرية الحكاية السينماتوغرافية (راجع. غودرو 1988، جوست 1989، غودرو وجوست 1990) قائمة على تصور يفترض وجود تلفظ أو «خطاب» فيلمي (شاتمان 1978)، حتى في غياب سارد لفظي ظاهر. وتدين هذه المقاربة بدين كبير إلى مقولة المصوّر الكبير» التي أتى بها پيير لافاي عام 1947، التي تدل على هيئة سردية تنظّم الفرجة السينماتوغرافية، أشبه ما يكون بـ «عارض صور» الذي مكّن من كشفه استعمال الصوت المعلّق المضاف في سينما سنوات 1940 (ليرجع إلى بْوالا 2017).

لقد فتح هذا المنعطف في حقل نظرية الحكاية الطريق لما أشير إليه على التوالي بعبارة سرديات «وسائطية» médiatique (ماريون 1997أ؛ ليتس 2008)، ثم وسائطية مبادلة»(غودرو 1999) أو «مجازة الوسائط» (رايان 2013)، كما أنه ساهم في انطلاق تفكير في ما تسميه ماريون «العبقرية الوسائطية للحكاية» (1997أ)، أي التلاؤم المحتمل بين بعض المحتويات (موضوعات، أجناس أو حوافز) ووسائط مفضلة (مثلا العلاقة بين القصص المصورة وقصص الأبطال الخارقين، بين السينما وأفلام الإثارة، بين الروايات وضروب من الدراما النفسية، إلخ).

لقد اتسمت السنوات الأخيرة بتوسع سريع في دراسة الخاصية السردية الممتدة إلى وسائط مختلفة، على سبيل الذكر الشريط المصوّر (غرونستين 2011)، الرواية المصورة (باتنس 2010)، المسرح (شاپرون 2012؛ هونو 2013؛ بيوندا 2018)، المسلسلات التلفزيونية (جوست وباروني 2016)، ألعاب الڤيديو (مارتي 2014؛ باروني ومارتي 2014)، الخطاب الصحافي (ليتس 2008) الصور التصويرية أو الفوتوغرافية (ماريون 1997ب؛ وولف 2003؛ باروني 2011)، الموسيقى الآلية (ناتيي 1990)، تاراستي 1996، غرابوتش 2009، باروني وكوربلاري 2011). والمزيد من الأعمال المهتمة أيضا بالخاصية السردية في «الحكايات المتّسقة» (إسكولا 2010، غودمان 2013؛ لوتورنوه 2017) خاصة حينما تنتشر في شكل «وسائط مجاوِزة» (سان ـ جولي 2011؛ جونكينز 2014؛ رايان 2013؛ 2015؛ ثون 2015ب؛ 2016؛ غودمان 2015).

أناييس غودمان

ولتفادي اختزال حيّز السرديات في الإنتاجات اللفظية وحدها تقترح رايان اعتماد نقل يتّصل بالتصورات المشتقة من اللسانيات. إنها تدعو إلى اتخاذ تعريفٍ «معرفي

أكثر مما هو لفظي» للخاصية السردية (2018. 152؛ ليرجع أيضا إلى فلوديرنيك 1996؛ 2018)، مما يؤدي بها إلى القول إن «الحكاية ليست موضوعا لسانيا وإنما هي تمثيل ذهني» (2018: 154). ويزدوج هذا المبدأ بعناية موجهة إلى الخصوصيات الوسائطية للأشكال السردية، عناية تدعو إلى اعتبار محاسن سرديات «مقارنة» (جوست 2017) أو «واعية» (رايان وثون 2014) بالتأثيرات التي تفضي إليها مادية الدعامات والتاريخ الثقافي للوسائط حول طريقة حكي القصص. العناصر التي ينبغي أخذها في الحسبان لتعريف الوسائط عناصر متعددة الأبعاد، كما يُذكّر بذلك يان ـ نويل ثون، الذي يستعيد التقسيم الثلاثي المقترح من طرف رايان بين معايير سيميائية، تكنولوجية وثقافية (2006: 24؛ 2018: 160): «على الأقل في سياق سردياتي، يبدو بروز توافق يتلخص في فهم المصطلح باعتباره يحيل إلى مفهوم متعدد الأبعاد، يؤلف على الأقل بين بعد سيميائي ـ تواصلي، وبعد مادي/تكنولوجي، وبعد ثقافي ـ مؤسساتي (ثون 2015: 441). حسب رايان، إن سرديات تعتني بتأثيرات الوسيط في الحكاية إنما يحق عليها أيضا أن تكون واعية بحدود الحتمية الوسائطية (رايات 2006: 29) وتفادي النزعة الماهوية بتبني نظرة مقارنة، مما يجعلها تَخلُص إلى أن الوسائطية «خاصية علائقية وليست مطلقة» (رايان 2006: 25 ـ 26). وحتى يكون تعريف الوسائط إجرائيا، يجب إذن أن يكون توافقيا قبل أي شيء (راجڤسكي 2010: 61؛ ثون 2015: 442) ويمضي ڤيرنر وولف في الاتجاه نفسه: «إن وسيطا من الوسائط [...] هو وسيلة تواصل معرّف من جهة المواضعة ومن جهة الثقافة، يتميز ليس فحسب بدعامات (أو دعامة) تقنية أو مؤسساتية مخصوصة وإنما يتسم مبدئيا باستعمال دعامة أو دعامات سيميائية في نقل المحتويات، تضم رسائل مرجعية، دون أن تنحصر فيها. عموما، تترتب على الوسائط فروق حول نوع المحتوى الذي يمكن ذكره، وسبل تقديمها وتجربتها. (وولف 2011: 2).

يتجلى دور سرديات مجاوزة الوسائط في رصد ثوابت الخاصية السَردية، مثلا المبادئ المتحكمة في بناء العالم السردي، وطريقة نظم الزمنية السردية بتواتر عُقَد وحلّ للحبكة (باروني 2007؛ روڤا وباروني 2016)، والطريقة التي بها يتم بناء منظور سردي وتحديد أنواع مختلفة من أحوال الانغماس (جوست 1989؛ شيفر 1999؛ باروني 2007: 169 ـ 172؛ فلوديرنيك 2018). يتعلق الأمر بالتفكير في كيفية استغلال الحكايات للموارد الخاصة بالدعامة التي تدخل فيها بغية تحقيق تلك الثوابت في شكل مخصوص.

ورڤائيل باروني

المصدر:

أنابيس غودمان ورڤائيل باروني
معجم شبكة السرديات الفرنكوفونية RéNaF، 21. 03. 2019

مراجع:

Baetens, Jan (2010), Pour le roman-photo, Bruxelles, Les Impressions .Nouvelles
Baroni, Raphaël (2007), La Tension narrative, Paris, Seuil, coll. .Poétique
Baroni, Raphaël (2011), « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et .294-configuration », Image [&] Narrative, n° 12 (1), p. 272
Baroni, Raphaël (2017), « Pour une narratologie .175-transmédiale », Poétique, n° 182, p. 155
Baroni Raphaël & Alain Corbellari (dir.) (2011), « Rencontre de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale », Cahiers de narratologie, .n° 21. En ligne, consulté le 19 mars 2019
Baroni, Raphaël & Marc Marti (dir.) (2014), « Les bifurcations du récit .interactif : continuité ou rupture ? », Cahiers de narratologie, n° 27
Barthes, Roland (1966), « Introduction à l'analyse structurale des Également disponible en ligne, .27-récits », Communications, n° 8, p. 1 .consulté le 15 mars 2019
Berthelot, Francis & Pier, John (dir.) (2010), Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit, .Paris, Archives Contemporaines
Bionda, Romain (2018), « Le rôle de la 'valeur opérale' dans l'appréhension des récits au théâtre, entre scène et texte. À propos des spectateurs-lecteurs et des lecteurs-spectateurs », Cahiers de narratologie, .n° 34
Boillat, Alain (2007), Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma, Lausanne, .Antipodes
Bremond, Claude (1964), « Le message .32-narratif », Communications, n° 4, p. 4
Chaperon, Danielle (2012), « Le travail de la narration dramatique », in Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui?, A. Meyer Mac Leod & M. Pralong (dir.), Genève, Metis Presses, p. .41-27
Escola, Marc (2010), « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive », Fabula, Atelier .de théorie littéraire
Fludernik, Monika (2018), « De la narratologie naturelle: une synthèse rétrospective », in Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit, S. Patron (dir.), Villeneuve .94-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 69
Gaudreault, André (1999 [1988]), Du littéraire au .filmique. Système du récit, Paris, Armand Colin
Gaudreault, André & François Jost (1990), Le récit .cinématographique, Paris, Nathan
Genette, Gérard (1982), Palimpseste, Paris, .Seuil, coll. Poétique
Genette, Gérard (2007 [1972]), Discours du .récit, Paris, Seuil, coll. Points
Goudmand, Anaïs (2013), « Narratologie du .89-récit sériel », Proteus, n° 6, p. 81
Goudmand, Anaïs (2015), « Les séries tansmédiatiques : des univers sans En ligne, consulté .18-fin ? », Proteus, n° 9, p. 8 .le 15 mars 2019
Grabócz, Márta (2009), Musique, narrativité, signification, Paris, L'Harmattan
Groensteen, Thierry (2011), Bande dessinée .et narration, Paris, PUF
Hennaut, Benoît (2013), « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », Cahiers de Narratologie, n° 24. En ligne, consulté .le 22 mars 2019
Jenkins, Henry (2014), La culture de la convergence. Des médias au .transmédia, Paris, Armand Colin
Jost, François (2017), « À quelles conditions est-il possible de faire une .278-narratologie comparée? », Questions de communication, n° 31, p. 265
Jost, François (1989), L'Œil-caméra. Entre film et roman, Lyon, Presses .Universitaires de Lyon
Jost, François & Raphaël Baroni (dir.) (2016), « Repenser le récit avec .les séries », Télévision, n° 7
Laffay, Albert (1947), « Le récit, le monde et le cinéma », Les Temps .1600-Modernes, n° 21, p. 1578
Letourneux, Matthieu (2017), Fictions à la chaîne, Paris, Seuil, coll. .Poétique
.Lits, Marc (2008), Du Récit au récit médiatique, Bruxelles, De Boeck
Marion, Philippe (1997a), « Narratologie médiatique et médiagénie des .88-récits », Recherches en communication, n° 7, p. 61
Marion, Philippe (1997b), « Les images racontent-elles? Variations conclusives sur la narrativité iconique », Recherches en communication, n° .148-8, p. 129
Revaz, Françoise & Raphaël Baroni (dir.) (2016), Narrative Sequence in Contemporary Narratology, Columbus, Ohio State University Press, coll. .Theory and Interpretation of Narrative
Ryan, Marie-Laure (2017), « Le transmedia storytelling comme pratique narrative », in Revue française des Sciences de l'Information et de la .Communication, n° 10. En ligne, consulté le 21 mars 2019
Ryan, Marie-Laure (2018), « Sur les fondements théoriques de la narratologie transmédiale », in Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit, S. Patron, (dir.) En .166-Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 147 ,ligne, consulté le 10 août 2022
Saint-Gelais, Richard (2011), Fictions transfuges. la transfictionnalité et .ses enjeux, Paris, Seuil
.Schaeffer, Jean-Marie (1999), Pourquoi la fiction?, Paris, Seuil
.Tarasti, Eero (1996), La sémiotique musicale, Limoges, PULIM
Todorov, Tzvetan (1969), Grammaire du Décaméron, La Haye-Paris, .Mouton

محمد أيت لعميم
عاشق التراث المنفتح على أفق الإبداع الإنساني

حميد منسوم

إهداء في شكل اقتباسات لأن القاطنين في فراديس الكتب، لا يتبادلون الهدايا إلا بورود الكلمات، وذهب الاقتباسات.

الاقتباس الأول: «لا يرفل النص في حالة من الهدوء إلا بين القراءات»1

الاقتباس الثاني: «لقد افتتح جدك مكتبة رائعة لبيع الكتب القديمة رغبة في أن يقرأ أكثر عدد ممكن من الناس تلك الكتب الرائعة. وكانت عقيدته أن بذلك سوف تعود الأمور التي تشوهت الى وضعها الصحيح.»2

الاقتباس الثالث: «لقد تغلب الكتاب على تجارب الزمن، وأثبت أنه عداء مسافات طويلة فكلما أفقنا من أحلام ثوراتنا، أو كوابيس نكباتنا الإنسانية وجدنا الكتاب لا يزال هناك. وكما يقول أمبرتو إيكو: ينتمي الكتاب إلى فئة الملاعق والمطارق والإطارات والمقصات. ذلك أن تلك الاختراعات ما كادت تبتكر، حتى لم يعد التفوق عليها في مجالها ممكنا.».3

مقدمة في شكل تهيب

في البدء تلعثمت وارتبكت وحرت من أين أبدأ شهادتي، خاصة وأن المكرم شاسع الضفاف، وتتقاطع فيه حقول معرفية متعددة. إلا أن حميمية اللحظة ودفئها الإنساني بددا تهيبي فقررت أن أطلق العنان لابن اللسان، وما إن لمست زر ذاكرتي حتى انهمر شلال الشهادة على الشكل التالي..

مسار التعرف على الأستاذ محمد أيت لعميم

1 - عرفته يمشي بخطى ثابتة فوق أرض التراث، لكن بعين مفتوحة على أفق الإبداع الإنساني. بإقدام متشبع بالحداثة الشعرية وبإحجام متحفظ على الحداثة الفكرية، في موقف لا يتقن الترافع عنه إلا هو.

2 - ما عرفته إلا متأبطا لكتاب، أو مقتنيا لكتاب، أو قارئا لكتاب. فالكتاب بسملة نهاره، والكتاب شمعة ليله. الكتاب هواؤه، والكتاب وجبته. الكتاب جليسه والكتاب علاجه. وبلغة التكثيف: الكتاب مسكن وجوده، بانزياح طفيف على قولة هايدغر.

3 - في هذا الزمن الذي اغتبشت فيه الرؤية بين القناعات والأقنعة، عرفته يراوغ التفاهة التي تسيدت في مشهدنا الثقافي، ويهرب من صخب تمدننا المعاق إما مرتكنا في زاوية داخل مقهى (سروة) بعينين تلتهمان الحروف بشراهة. وإما مسرعا يحث الخطى في اتجاه مكتبة (شاطر) لاقتناء ما تيسر من قوت القراءة. وكأني به يصرف قولة (ميشيل ويلبيك): «من لم يقرأ، حلت به لعنة الاكتفاء بهذه الحياة»4، أو يردد مع روبرتو بولانيو: «لا تنتهي أبدا من القراءة، برغم أن لكل كتاب نهايته، مثلما لا تنتهي أبدا من العيش برغم أن لكل حياة نهايتها»5.

4 - عرفته قارئا حقيقيا بدون تطاوس ولا انتفاش. وإذا كان الناس يعرفون بمكتباتهم كما يقال، فإنني لا أشك -من خلال معاينتي لبعض مقتنياته - أن مكتبته الخاصة ستكون حديقة بابلية غناء تتضايف فيها الخصوصية والكونية ويتعايش فيها الطريف والتليد، ويتحاور فيها المعري ودانتي وابن رشد وابن ميمون والمتنبي وبودلير، وكيليطو وبارث، وشهرزاد وفيرانتي، وأوقيد، وابن حزم؛ هذا الفقيه الظاهري صاحب أحد مصنفات العشق (طوق الحمامة) والذي حمل مكتبته في قلبه بعد أن تم إحراقها. لكنه خلدها بالأبيات المنقوشة التالية:

دعوني من إحراق رق وكاغد
وقولوا بعلم كي يرى الناس من يدري
فإن تحرقوا القرطاس لن تحرقوا الذي
تضمنه القرطاس بل هو في صدري
يسير معي حيث استقلت ركائبي
وينزل ان أنزل ويدفن في قبري

5 - عرفته مجنونا بالشعر بما هو اشتباك ومواجهة مع النار التي يقدحها الاحتكاك بين المرئي والمخفي.. أبرم صفقة عشق أبدي مع قصيدة النثر والهايكو والمتنبي. وهو في علاقته بهذا الأخير شبيه بالشاعر الفقيد محمود درويش الذي كان يرحل من منفى إلى آخر تاركا مكتبته وراءه، ولا يحمل معه إلا ديوان المتنبي. إذ يعتبره تلخيصا لكل الشعر العربي الذي سبقه، وتأسيسا للشعر الذي لحقه. وبما أن الأستاذ محمد أيت لعميم في مقاربته للشعر يقتحمه بخلفية قرائية وبعدة منهجية وعتاد معرفي، إلا أن ما يميزه فوق ذلك -في نظري- هو لغته الحليقة من بداوة الإطناب وزوائد الحشو، خاصة عندما يتحدث عن الشعر بأناقة تلبس فرو المجاز. وعن الشاعر وهو ينسج الفرح ويطرز تفرده بإبرة اللغة وينافس بجسارة في تكريم الخيال، يقول الأستاذ محمد أيت لعميم: «الشعر اختلاس الفرح. حدس اللحظة وإمساك بالمنفلت. هو إلقاء التحية على العالم وسط الإعصار. والشاعر كيميائي يسعى الى تحويل الخسيس إلى معدن نفيس. والشاعر جسور يسبق الى تسمية الأشياء ويفتش عن الكلام. فكل شاعر حقيقي هو آدم جديد، يتكشف له العالم باستمرار، باحثا له عن أسماء عبر صقل اللغة وإزالة صدإ الاستعمال. إذ اللغة تتسخ بكثرة التداول والاستعمال كالقطعة النقدية».6

6 - عرفته ملسوعا بالرواية بما هي تشخيص مجهري لأدغال دواخلنا وتفاصيل حياتنا. وفي هذا الأفق الأدبي تلتقي ذائقتي بذائقته لأننا نميل معا الى عشق الرواية المخاتلة والمفخخة الحبكة، والبورخيسية المتاهة. وهو ما حصل ذات صباح رمضاني قائظ، جمعتنا فيه الصدفة بمكتبة (شاطر) وتجاذبنا نقاش بين أخذ وعطاء حول رواية (وراق الحب) لخليل صويلح لنتفق في الأخير حول الاستنتاجات التالية:

-إنها رواية رشيقة في حجمها ومذهلة في حبكتها وتصنف ضمن كتابة (الرواية داخل الرواية)

-إنها رواية جمعت في مادة سردية بين العشق والنسخ والمكتبة (المكتبة الظاهرية بدمشق). فالتاجر البغدادي عاشق ياسمين زاد الدمشقية، اشترطت عليه مهرا بنسخ أجمل ما قيل في الموت والفراق والحب. ولكنه في الأخير يسقط ميتا أمام منزلها وقد سد الزقاق عن آخره بقافلة من الجمال المحملة بمئات المخطوطات المكتوبة حول الحب. جمعها في رحلته التي دامت 19سنة و7 أشهر و3 أيام. جاب خلالها أرض فارس وبخارى والأندلس ومصر وبغداد وفاس.

- إنها رواية أتقنت لعبة التوازي باستحضار تجارب ومقاطع وأقوالا في العشق والكتابة عابرة للقارات والثقافات من فريد الدين العطار إلى كواباتا، مرورا بأوڤيد وماركيز ويوسا ونزار قباني وإيزابيل أليندي... وكونديرا وابن حزم وأمين معلوف والحلاج ...

-إنها رواية تظهر غير ما تخفي. وهو ما عبر عنه مؤلفها خليل صويلح قائلا: «رواية تشبه جريان الماء في النهر: هادئة في الأرض المنبسطة وعنيفة في المنحدرات».

7 - عرفته كما عرفه القاصي والداني من أصدقائنا المشتركين بمصاحبته الوجودية لبورخيس، فهو قديسُه المفضل، وأيقونتُه الدائمة، مروضُ الكتب وحابك المتاهات وحامل الشعلة الأولمبية للقراءة، ليضيء بها ليل الإنسانية، حتى لا تستبد بها سلطة النسيان المطلقة. موسوعيٌّ التأم فيه ما تفرق في غيره: قوة الفكر وفتنة السرد. يتحدث عنه الأستاذ أيت لعميم بعينين تقطران فرحا ويتعقبه أسلافا وأحفادا باعتباره مصبا التقت فيه شهرزاد وسرفانتس، ومنبعا ارتوى من معينه القرئ مانغويل والسيميائي أمبرتو إيكو. ورغم أنه ينتمي الى سلالة من انطفأت أبصارهم فاتقدت بصائرهم على غرار هوميروس والمعري وميلتون، إلا أنه تفرد عنهم في متخيل العمى وفق ما يقوله الأستاذ أيت لعميم في هذا المقطع:«إن الصورة النمطية للأعمى حارس الكتب أضحت صورة لبورخيس وحكرا عليه، رغم أن الكثير من العميان حرسوا مكتبات وارتبطوا بالكتب... فحتى عندما نجد سلفا لبورخيس، فسرعان ما تهيمن الصورة البورخيسية على المشهد»7.

خاتمة وتضرع

وأخيرا: لا أريد أن أنهي شهادتي دون أن أتوجه إليك بالشكر والامتنان على سلطتك التوجيهية الناعمة. إذ لم يثبت قط أن أشرت إلى بكتاب ما، دون أن أجده محفزا للأذهان أو معطرا للوجدان. فاعترافا بهذا الجميل أتضرع الى واهب العقل، ورب الرحمة والسلام، والخير والجمال، أن يغدق عليك مزيدا من خصيب القراءة، ويديم نعمتها عليك قياما وقعودا، وصلاة وتهجدا.

مراكش في 1 فبراير 2025.

هوامش:

* إيريك دوكيرميل، رواية مكتبة ساحة الأعشاب، ترجمة مصطفى الورياغلي، المركز الثقافي العربي، ط 2019، ص262.

1 -ألبيرتو مانغويل. فن الترجمة. تك مالك سلمان. دار الساقي 2024.ص 19.

2 -سوزوكي ناتشوكاوا. رواية: القطة التي أنقذت الكتب. ت: ميسرة عفيفي. نادي الكتاب. ط 2024. الصفحة الخلفية للكتاب.

3 -الملقبة بشهرزاد الكتب: إريني باييخو: اختراع الكتب. ترجمة: مارك جمال. دار الآداب. ط 2024. ص 24

-4 قولة ميشيل ويلبيك أوردها خيسوس مارتشامالو غارثيا في كتابه (أن تلمس الكتب)، ترجمة مارك جمال، دار تكوين.

5 -قولة بولانيو، أخذها أحمد الزناتي من كتاب (الأمسيات الأخيرة)، وأوردها في كتابه (في فردوس الكتب)، منشورات حياة، ط 2024.

6 -محمد أيت لعميم: قصيدة النثر: في مديح اللبس. دار خطوط وظلال. ط 2024. ص 7

-7 محمد أيت لعميم: بورخيس حارس الكتب البيضاء. مجلة نظرات. العدد 2. مؤسسة الموجة الثقافية. ط 2024. ص43