العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 21 من شوال 1447

الموافق 9 أبريل 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

من أعمال المصممة الغرافيكية الألمانية كاترين ويلر-شتاين

القُرون لغير العاقل تنسَب للأيائل !

أعلم أن التابعة في لغتنا الشعبية المغربية، تعني أن تلاحقك اللعنة بالويل والثبور، ومع ذلك فقد تابعنا جميعا الحرب المُستعرة في إيران، بشِقّيْها التضليلي الإعلامي والصاروخي، وقد خمدت أمس بأتفاق أو هدنة لأسبوعين بين الأمريكان وبلاد فارس، ما يهمنا في تمخُّضات هذا اللبن الحامض، أن لغة القوة هذه المرّة أجبرت أمريكا بعبع الشعوب، على أن تضع قاعها إلى الأرض من أجل التفاوض، وأن البلدان إذا لم تحصن جوها وبحرها وبرها بقوة السلاح، تغدو كل مضائقها في حكم المُباح، وإذا لم تُنشئ ما يكفي من فيزياء وكيمياء العقول، لن تسلم من أطماع تهددها بالعودة إلى العصر الحجري !

نحن والحمد لله نملك دليلا دامغا، على أن الإنسان المغربي، أقدم عاقل في العالم، ويبلغ عمره والعُهْدة على أهل العِلْم من الَنبَّآشين في قبور الأولين والآخرين، ثلاثمائة ألف عام، فهل نحن اليوم نتوفر على ما يكفي من العقول، بما يتناسب مع ما بلغناه من القرون عُتيّا !

يا لحُرقة السؤال وما أعمق حفرياتها في أنفسنا الغيورة، وكذلك الحفريات بذات العمق في جغرافيا المغرب، أوَ لم يستخرجوا أقدم جمجمة في العالم، من جبل بطن (إيغود) في إقليم اليوسفية، فمن ينكر أن هذه الجمجمة العتيقة، قد أعادت النظر في تاريخ البشرية، لا أحُطّ من أدمغتنا المشهود لتفكيرها بالنبوغ في الآداب والعلوم وهلم اختراعا، من اليابان إلى درب غلف، ولكن هل حقا وصلنا في سلوكنا و تفكيرنا من الوجْهة الحضارية، تطورا يتناسب مع حجم عمرنا العاقلَ، كيف لا وقد بلغ من العصور ثلاثمائة ألف عام، ولمن لا يتحلى بروح رياضية في الحساب، ما عليه إلا أن يَعُدَّ بطريقة الأصابع، كم قرنا في هذا الرقم حتى لا أقول في هذا الرأس، أما القرون لغيْر العاقل فلا تُنْسب إلا للأيائل !

ألم أقل إن حُرقة السؤال أعمق بحفرياتها في أنفسنا الغيورة، ولا نعرف هل نزدهي أو نتحسّر، على عقلنا الذي يوجد تحديدا بالقارة الإفريقية، علما أنه أقدم من كل العاقلين الذين بُعثوا جماجم في قارات العالم الأمريكية و الآسيوية والأسترالية والأوروبية، فلماذا عقول هؤلاء اليوم أبعد تقدما من عقولنا الرازحة تحت نير الجهل بآلاف السنين، ونحتاج لسرعة الضوء لكي نطفئ عتمته، عسانا نصل ما بلغوه من انسجام اقتصادي وعدالة اجتماعية وتنوير فكري وثقافي، انظر لعقلانية بعض هذه البلدان، كيف تعطي بالمنطق لكل كفاءة ما تستحقه من عُلو و سؤددٍ، بينما الحق في أكثر الدول العربية لا يأتي إلا ظالما !

نحن فعلا أقدم جمجمة، لذلك ما زلنا متأخرين في كل شيء، بقينا غابرين في قرون سحيقة من الجهل، خصوصا في تعليمنا الرديء الذي لا يتواكب مع ما وصلته آليات التدريس، سواء من حيث الدقة والخفة، ألم تر إلى هذه السياسة التعليمية الفاشلة في بلدنا، كيف بكثرة مقرراتها كيف تتغير كل سنة، وما ذلك إلا لتنفخ جيوب سماسرة الورق، وعوض أن تُحمِّل أبناءنا أفكارا، تجعلهم يهيضون بأعبائها أسْفارا !

نحن أقدم عقل، الأجدر أن نكون في مستوى عدد السنين الثلاثمائة ألف، وهي بالمناسبة لا يجمعها فم و لو كان أدرد بدون أسنان، الأحرى أن نكون أكثر تطورا نافذين في أقطار السماوات، و لكن مالنا متأخرين في قرون سحيقة من الفقر، وما لاقتصادنا الوطني لم يعد جيبا في سروالنا، كيف صار يخضع بثرواته وخيراته لمنطق سوق تبلوره البلدان الغنية والقوية عسكريا، وفق ما يغذي جشعها الإستعماري الجديد، ذاك الذي يسمونه عولمة وتسمّيه الشعوب مهزلة، وما هو إلا ذريعة يمكن طغاة العالم، بالحق أوالقانون الدولي الفاقد اليوم للمصداقية، من استنزاف البلدان المستضعفة لتبقى مستعبدة إلى ما شاء الله، فهل حقا نحن أقدم عقل أكاد أجن وأفقد العقل !

محمد بشكار

تأليف: محمد الشيخي

تقديم وجمع ومراجعة: المعتمد الخراز

كلمات دافئة

«كلمات دافئة: مقالات ودراسات» هو العنوان الذي نحته الكاتب والشاعر محمد الشيخي، لمؤلفه الجديد الصادر أخيرا عن منشورات مكتبة سلمى الثقافية بتطوان.

وقد بادر إلى تجميع مواد هذا الكتاب ومراجعته وتقديمه الدكتور المعتمد الخراز، وهو يضم الأعمال النثرية الكاملة لمحمد الشيخي، موزعة على قسمين؛ القسم الأول، يضم المقالات التي نشرها محمد الشيخي في العمود الصحفي الأسبوعي الذي نشره خلال خمسة مواسم صيفية، ممتدة من سنة 1983 إلى 1993، وقد بلغ مجموع تلك الأعمدة ثلاثة وثلاثين، اختار لها محمد الشيخي عنوانا ثابتا هو «كلمات دافئة»، وجعل لكل عمود عنوانا خاصا. أما القسم الثاني فيضم ست شهادات ودراسات ترتبط بالشعر، كتبها الشيخي في سياقات ومناسبات مختلفة ونشرت في جرائد وطنية ومجلات علمية ومقدمات دواوين، وهي: شهادتان بعنوان: «مفهومي للشعر من خلال تجربتي الشعرية»، و«لا آخر للشعر!»، ودراستان نقديتان بعنوان: «أسطورة الموت والانبعاث في «نهر الرماد» لخليل حاوي»، والتقديم الذي كتبه لديوان «رقصة الطائر البحري» للشاعر المعتمد الخراز، بعنوان: «شعر يستريح على غيمة!»، وآخر لـ«ديوان الأبيل:» للشاعر المعتصم العلوي بعنوان: «في أي كفن يرتمي الشعر حياة؟!».

وحدد المعتمد الخراز في تقديم الكتاب الذي وسمه ب«كلمات محمد الشيخي الدافئة» دوافع جمعه ومراجعته للكتاب، قائلا: «سعيا مني إلى المساهمة في توثيق الذاكرة الثقافية المغربية عموما، وذاكرة محمد الشيخي خصوصا، عمدت إلى نفض الغبار عما خبأته خزانتي الخاصة من كتاباته النثرية، التي جمعتها خلال سنوات المتابعة والبحث، أو مكنني من بعضها كاتبها خلال سنوات الصداقة والشعر التي جمعتنا، قصد نشرها مؤتلفة في كتاب مستقل، وهو ما سيساهم لا محالة في الكشف عن وجه خفيّ من كتابات محمد الشيخي، خصوصا لدى الجيل الجديد من القراء».

ومما تضمنه تقديم الكتاب تحديد خصائص أسلوب محمد الشيخي في عموده «كلمات دافئة» وأهم مضامينه، حيث أشار إلى تميز مقالاته بالطرافة وبنائها المتسم بالتدرج والتسلسل وحضور عنصر التشويق والتوليف بين المواضيع، وأسلوبها الذي نحا فيه محمد الشيخي إلى البساطة والتعبير المباشر، بما يحقق مقصديته المتمثلة في رصد ما يعمّ الواقع المغربي والعربي، والتعبير عما يشغل ذهن كاتبه، دون أن يتخلى عن شعرية اللغة التي تطفو عند تناول قضايا آنية ترتبط بالسياسة والمجتمع والرياضة والثقافة والتعليم...إلخ. أما على مستوى أفكار هذه المقالات والقضايا التي طرحتها فيقول الخراز: «من الجوانب المشرقة في «كلمات دافئة» - بالإضافة إلى عرضها لمواقف وآراء تخص القضايا الراهنة والمعيشة - ما نثره محمد الشيخي فيها من إشارات ترتبط بجوانب من سيرته الذاتية، يرتبط بعضها بمرحلة الطفولة في مدينة تطوان، وبعضها بفترة إقامته في الدار البيضاء، وبعضها الآخر بأسفاره وزياراته لبعض المدن، مثل طنجة وسبتة. وعلاوة على ما سلف، تضمنت «كلمات دائفة» آراء وملاحظات تعرض مفهوم الشيخي للثقافة والأدب والشعر، وهي إشارات من شأنها أن تكشف المرجعيات الفكرية والجمالية التي يصدر عنها الشيخي، وتساهم في إضاءة تجربته الشعرية والنقدية».

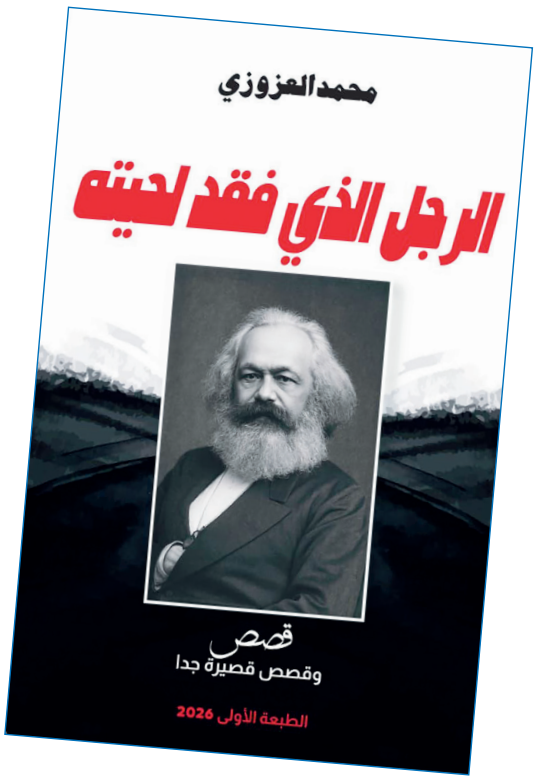
يتألف هذا الكتاب من 205 صفحة، أثثت صفحة غلافه الأمامي لوحة فنية للأكاديمية والشاعرة والفنانة حورية الخمليشي.

محمد العزوزي

الرجل الذي فقد لحيته

مولود إبداعي جديد للكاتب والشاعر المغربي محمد العزوزي، رأى النور أخيرا تحت عنوان «الرجل الذي فقد لحيته «، ويجمع الكتاب بين صفحاته قصصا وأخرى قصيرة جدا.

جاءت المجموعة التي طبعت بمطبعة ووراقة بلال



بفاس في 86 صفحة من الحجم المتوسط .

وتضمنت القصص التالية :

الكلب المنتخب، فاعلين، أكاذيب، خـروج، الحشرة المريبة، عورة ، قفز، مواعيد، نبوة، نازلة، منجل، هزائم، معزة التنمية، ميزان سيء السمعة، جريمة داخل النص ، امـرأة، قصيدة، قطع، بحث عن الحوتة اللي خنزات الشواري، سير تضيم، الإذاعة، الحمار الذي ... ، الكلب المحترم، ثوري، مفارقات، سرقة، الوصية، ثورة، مأزق، عصيان، سينما، حكمة، تفاصيل، تمنيات ، جارة الهوتمايل، الضفدع سين، الرجل الذي فقد لحيته، ارتماء، حيرة، لعبة، قنينة غاز، شي لايك في سبيل الله، قصيدة مهربة، حلم، حشرات بربطآت عنق، عيش، القاف الضائع، ذنوبك ليست من اختصاصنا، حفلة افتراس .

نقرأ على الغلاف الأخير :

«..له علاقة غير مفهومة بلحيته، لا يقوم بشيء دون أيمرر يده على لحيته، حين يخطب يمرر يده على لحيته، حين تود مصافحته، يمرر يده على لحيته أولا، ومن بعد يقدم لك يده، حين يفكر لا ينظر للأفكار أبعد من لحيته، الأفكار كشعيرات اللحية كل شيء لا يقوم به إلا بعد أن يمرر يده على لحيته ..

استيقظ ذات صباح ولم يجدها سأل عنها في كل الجهات قالوا :

ـ صادرها العسكر».

كتابة الحلم

عمر العسري

مضت أربعون سنة على صدور أول ديوان شعري للكاتب محمد فراح، واختار له عنوان «السيف والأكفان البيضاء»1، وبين شتاء 1980 و صيف 2020 أصدر عمله الشعري الثاني «كحلم يقبل الغمام»2. وظل محمد فراح، قبل هذا الديوان، بعيدا عن النشر قريبا من الشعر، وهي قناعة ذاتية لا تقبل التفسير.

بيد أن عمله الأول قد تميز بحضور ذات ملحمية، وخطابية، وقومية تسعى إلى تكسير القيود وتخليص الوطن من المنجمين والمعتدين. وانتظر طويلا ليعيد صياغة النشيد ذاته والرؤية ذاتها بتخريج جديد يتمثل الخيبة المعاصرة تمثلا واعيا، ويقترب من روح الشعر بلغة الأحلام الأصيلة، فيسري في عروق القصيدة ودروبها ليمنحها ملمسا خاصا به، وهذا يعود، في ظني، إلى ذاك الإبحار العميق في دروب التراث الشعري البالغ الغنى والخصوبة، وأيضا، إلى وعيه المنفتح على التجربة الشعرية الجديدة.

م من ينصت إلى ديوانه الثالث «أحلام في مآقي الأرق» سوف لن يغادر الطقوس الشعرية المفعمة بالبوح والألق والفيض الغنائي الذي تشبعت به رؤية الشاعر محمد فراح.

كما يغري الديوان برصد تمظهرات اللغة الشعرية وهي تتوجه إلى الكلمة المحفوفة بالحلم، والتي ترسخ الانتساب إلى الشعر، وهو انتساب يوازيه حظوة الموضوع الشعري كمسار معضّد ببنيات تشبيهية تستحضر السؤال واللون والذات، وتجسد هيكل القصيدة المعماري الذي ارتضاه الشاعر.

يبقى الحلم ولغاته النواة الشعرية التي تتمظهر وتتحول وفق أداء شعري يُخضع القصيدة لحوار يسمح بقراءتها استنادا إلى العلاقات المتحققة. فبقدر ما كان الصوت الشعري عاليا في التجربتين السابقتين، فإن في المجموعة الثالثة «أحلام في مآقي الأرق» قد تبدى بشكل مختلف تماما، لأن الشاعر عوّل على الاقتصاد والتكثيف في بناء تصوره من الوجود. مما يجعل مهمة القراءة أشق. وبقصدية تأليفية، لا يمكن فصل التجارب الثلاثة عن بعضها، لأنها متضامة ومتداخلة يُدمج فيها الشاعر الصوت باللغة، والأداء بالإيحاء، ويرهن علاقة نصوصه على أفق متسرب نحو رؤية شعرية لا تكتب نصوصا إلا داخل سياق ما استنبته منذ الأضمومة الأولى.

تتوجه مجموعة «أحلام في مآقي الأرق» إلى الحلم ليس بنية الوصول أو التفسير أو التحقق، بل عبر وعي كتابي يخوض من خلاله الشاعر محمد فراح تمظهرا جديدا لرؤيته الجديدة عن بعض الأشياء ولو كانت مجردة، معنى هذا أن الشاعر يترجم صونه للموضوع الشعري وانشغاله به بكامل تأمل لفعل الكتابة الشعرية. يقول في قصيدة «صرخة المرايا»:

بسمة الرماد
بقلب فضي تطرق باب الغيم
بوجه عار من طعم الدم
تضمد جراح فجري
فتهزني سيدة الحلم
على أجنحة من أثير
سابحة بي صوب ذاتي
وذاتي زهور مزرعة..3

لا يدع المقطع للقارئ مجالا أوسع للتأويل؛ حيث البوح بالحلم ينتظم، ويكشف عن واقع مرجو، على أن الحركة عائدة إلى الذات بمعاهي واقع مختوم بالطبيعة. فالشاعر يستعير الحلم ليمارس تشخيصه الدرامي المؤسس على قاعدة تستجلي تكاثف الصور، وهي خصوصية تكتسب دلالتها من كونها وجهة تعمق إدراك الذات لنفسها في زمن ما.

ويأتي هذا التوظيف ضمن وعي الشاعر التام بضرورة انفتاح قصيدته على الواقع الحلمي، وبذلك فقد عرفت العديد من القصائد الواقعة بين ديواني «كحلم يقبل الغمام» و«أحلام في مآقي الأرق» حضور بطل تراجيدي محاصر بأحلامه. وكأن قصيدة محمد فراح تعيد التفكير في أحلامها وذلك باستدراج كثيف للصور وللرموز بما يسمح للنسق الكتابي إحياءها. وقيمة هذا الاستدعاء هو التعبير ونقل معنى4.

سيظل هاجس الشاعر محمد فراح، بعد أن أعلن منذ ديوانه الشعري عن حمل السيوف والأكفان البيضاء، نقل الواقع على مستوى الحلم، ويزج به في تفاصيل ملحمية، إذ تسكنه البطولة التشخيصية التي تلبست به وهو يكتب مسرحيات ويشخص أدوارا، وكان لا بد أن يجازف بواقعه ويقفز عليه، لأنه وحيد مساره الوجودي. يقول الشاعر في قصيدة «دهاليز الجراح»:

أرقني أرقي
فأشعلت شمعة الأحلام
رغم هشاشتها
لأسافر من خلالها حول دينياي
لتحقيق امان بددتها الرياح
وأغلقت أبوابها عني
بأوجاع الجراح..5

ينضاف إلى عنصر البطولة محاورة الشاعر للمشاعر، وهي تجريب أريد به تعميق الوضع الوجودي، إذ يعد الأرق بما هو قوة مدمرة لباطن الإنسان، ولها من الهواجس ما يضعف، ويستحيل إلى هشاشة. إن الشاعر يبرز بطولته بالمواجهة، وليس بالمسافة، إنه إعلان عن سفر استغواري داخلي يتقصد منه التطهير وتخليص الحلم من الشوائب. ليشكل، محمد فراح، من البطولة واقعا للتعبير عن دواخله، وعن الذات يبرز الحلم بوصفه منفذا للخلاص.

لقد اختار الشاعر/البطل المسار الأصعب، لأن «أول ما على البطل القيام به هو أن ينسحب من المشهد الثانوي للعالم إلى المناطق الأكثر فعالية في النفس، حيث تكمن الصعوبات الحقيقية، وهناك يعمل على إدراك تلك الصعوبات والقضاء عليها بطريقته الخاصة»6. من هنا يتحدد السياق الجديد لمفهوم البطل الذي يختلف عما جاءت به الأساطير والحكايات والملاحم. فجوزيف كامبل لا يتقصد مدلول البطل وإنما التجربة الإنسانية. فكل إنسان هو بطل محتمل إذا ما تجرأ على مساءلة وعبور عتبته الداخلية بالانتقال من التمثيل اللاواعي إلى بناء جمالية الرؤيا.

يقود هذا التحديد، وكذا استحضار الجو العام للديوان، على القول بأن محمد فراح جعل لنفسه حلما مكتوبا، بعيدا عن صخب الواقع، وهو حلم لا يفهم بمعزل عن السياق الشخصي الذي ارتضاه وعاشه الشاعر؛ وإن كان السياق الشخصي غير ضروري بالنظر إلى أنه محاط بأفق النص، مثلما يقيد الأفق القرائي. فالقصيدة ليست تأملا فحسب لمعنى الوجود، رغم انفتاحها عليه، غنها حوار مباشر مع الحلم، انطلاقا من تجربة الشاعر الراهنة، وماضيه القريب والبعيد. فيطلب الشاعر من حلمه أن يبعثه من جديد، وأن يتلطف به ويتحنن عليه بالقدر الذي يكسبه عودة جديدة. يقول الشاعر في قصيدة «جسد الليل» :

حين ينام الليل في الليل
الدامس
تجوب الأحلام كل البيوتات
من غير استئذان
تدخل عنوة من الأبواب
من النوافذ
وتزاور العقل الباطني
لكل جسد منهار..7

ينهض هذا المقطع من القصيدة، إذن، على دلالة تستند إلى الكتابة التلقائية القائمة على تحرير اللاوعي من رقابة العقل. فالحلم، في هذا السياق، لا يُستعاد بوصفة تجربة، بل يُعاد إنتاجه داخل النص عبر تدفق لغوي متحر، ولكنه مشيد على تفكيك المنطق السببي ووحدة الزمن، وتكاثف الصور وأحيانا غرابتها، ومن ثم جعل القصيدة تسقط في التأويلات غير المألوفة، على أن الذات الشاعرة، ما تلبث أن تتخلص من تلك النظرة الأحادية، وهو ما يصر عليه الشاعر حين يتحدث عن حركة الأحلام بصيغة جمعية.

ترتهن الأحلام عند محمد فراح بالتفاعلات المركبة بين الذات الكاتبة والإنسان والهواجس، كما تكشف حرص الشاعر على تقديم وجهة نظره أحيانا، وهي لا تنأى عن خزانة الذاكرة كما أشرت عليها قصيدة «كوابيس السواد»8، وهذا الارتهان لا يعكس الواقع، بل يعيد إنتاجه وفق قوانين شعرية خاصة، مما يجعل الحلم عنصرا تأسيسيا في تجربة الكتابة.

يتضح إذن، أن كتابة الحلم في السياق الشعري قد تستأثر بالمسار الرؤيوي، حيث انتقل هذا المكون من كونه موضوعا إلى بنية جمالية. فالشعر، عبر استثماره لآليات الحلم، ينفتح على أدائه بصيغة أخرى، أساسها الحرية والدهشة والانزياح. وبذلك، يمكن القول إن الشعر الحديث لا يكتب الحلم فحسب، بل يُعيد تأسيس اللغة داخل أفق حلمي.

في ديوان «أحلام في مآقي الأرق» لمحمد فراح

هوامش:

1 - محمد فراح، السيف والأكفان البيضاء، منشورات جمعية الرواد، 1980.
2 - محمد فراح، كحلم يقبل الغمام، منشورات إيديسوفت - الدار البيضاء، 2006.
3 - محمد فراح، أحلام في مآقي الأرق، منشورات جمعية محترف التلقي المسرحي، ط/1، 2021، ص. 77.
4 -كارل غوستاف يونغ، الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العق الباطن، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، دار التكوين ? سوريا، ط/1، 2012. ص. 17.
5 - محمد فراح، أحلام في مآقي الأرق، ص. 36.
6 -جوزيف كامبل، البطل بألف وجه، ترجمة: محمد جمال، منشورات تكوين- الكويت/بغداد، ط/1، 2019، ص. 30.
7 - محمد فراح، أحلام في مآقي الأرق، ص. 23.
-8 محمد فراح، أحلام في مآقي الأرق، الصفحات. 48 - 49 - 50 - 51 - 52 - 53.

الدكتور محمد احميده
الأكاديمي والأديب

نجاة المريني

أولا: في صحبة عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري

أثمر الوفاء للأستاذ عباس الجراري ولأستاذي أيضا ثمارا أينعت قطوفها فيما ألفه في ذكرى وفاته الأولى ،فلم يكن التلميذ ولا الطالب ، ولا الأستاذ الزميل ، ولا مؤرخ النادي الجراري ، وإنما كان الصديق الصدوق ، والباحث « الذي وشَمَتْ ذاكرته اسم أستاذه الجراري الذي تبوّأ من المكارم ذراها « كما ذكر في صفحة112 ،والمؤتمن على ندوات ناديه الموسوم بالنادي الجراري ،بشهادة صاحب النادي الأستاذ الجراري : « فهو أ مينه الحريص على تدوين ما يروج فيه ، وتنظيم العروض التي تلقى فيه « ؛وهي شهادة وثّقها الأستاذ الجراري يوم تكريم الباحث الدكتور محمد احميدة بكلية آداب القنيطرة سنة 2014 « ص 105. كانت مكانته عند الأستاذ العميد مكانة الأخ العزيز كما تؤكد ذلك إهداءات مؤلفاته ،(ص-ص 174 ،175، 177) ومن ثمّ كانت الكتابة في هذا المؤلف « في صحبة العميد « أبلغ أثرا وأوضح تعبيرا وأطيب ذكرا، كانت الكلمة الصادقة جواز مروره إلى أعماقه ودواخله ، أفرج عنها بعد وفاة مفاجئة ، ورحيل غير منتظر ، فكان الحكي المؤثر، وكانت العاطفة الملتهبة ، وكانت المشاعر الجياشة، وكان للذاكرة حضورها وقد أيقظها من غفلتها فانصاعت له ملبية مطيعة ، يغرف منها ما يراه مناسبا للحظتها في فترات مختلفة من علاقته بالأستاذ ، وينهل من أعمقها أثرا في وجدانه ، فكانت لوحات مضيئة رسمها بريشة فنان كما عاشها وكما خبرها بمداد الفخر والعرفان ، وكان هذا المؤلف كما قال في تقديمه :» إحياء لذكراه، وتذكيرا نبغيه حديثا مسترسلا ....فهو ـ أي الأستاذ ـ نموذج لذلك المغربي الأصيل والمفكر الغيور على هويته ، المتفاني في العطاء بغير حساب» . ص 7 .

الكتابة عن الأستاذ لم تكن سهلة ميسرة ، بل كانت عصية على القلم ، فالحديث عن « الصحبة « كما أرادها استعصتْ عليه كما ذكر، بل تستعصي على كل من عرفه عن قرب ــ وقد عشتُ التجربة عند كتابتي تأبينا له في الذكرى الأربعينية لوفاته بكلية آداب الرباط ــ ومع ذلك حاول الأستاذ احميدة أن يغالب هذا القلم ، لتكون الكتابة عنه حمدا وشكرا، وعرفانا ووفاء ، ونجح في ذلك بامتياز ، ولعله كان لسان حال بعض طلبته الأقرب إليه، وأسمح لنفسي بأن أكون منهم .

كتاب غنيٌّ بفقراته ومباحثه انتظم في سلسلة تحكي سيرورة علاقة ناجحة ، وكأن السارد / المؤلف يعيش تلكم المحكيات وكأنها وليدة اللحظة ، طازجة سُخْنَة كما يقول الإخوة المصريون ، « إنها تحمل من بصمات الذاتية ما يبدو واضحا من خلال سرد مراحل هذه الصحبة ، تجد مبرّرها الموضوعي ليس من باب الاعتراف بالفضل لذويه ، بل باعتبار أن الشخصية التي يدور حولها الحديث ، تعتبر بحق من أعلام الفكر والثقافة في بلدنا ، بل في العالم العربي والإسلامي» ص 8 .

كيف صاغ هذه المراحل واستعاد حياتها كما عاشها بدفئها وحيويتها لتبقى شاهدة على الاعتزاز بالانتماء ،وكان التوفيق محجته ليكمل بناء مؤلفه .

تضمن

الأستاذ الدكتور محمد احميدة من جهابذة البحث والكتابة والتأليف في الأدب المغربي ،وجد في الكتابة بابا عليه طرقه فلم يتردد ، ونافذة أطل منها على تراث بلد أنجبت رحمها العديد من المؤرخين والأدباء والمفكرين والشعراء فامتد البصر إلى عالمهم ،ووجد ضالته فيما استغرقه النظر من خلال دراسات وقراءات حول الموروث الأدبي المغربي ، لذا ارتوى فكره من سحره ، وانتعشت ذاكرته في عوالمه ، فشدّ عليه بالنواجذ ، لا يبغي به بديلا .

مسار الأستاذ الدكتور محمد احميدة من خلال إنجازاته العلمية في خدمة التراث الأدبي المغربي أو في الحفاظ على الذاكرة الوطنية مسار حافل بجليل الأعمال ورائق الكتابات منذ أن أصبح القلم رديفا لذاكرته ، فحبّر ما أثار اهتمامه وأرّق ضميره وهو مستغرق في البحث والدرس والكتابة والتأليف.

1ـ فمن مؤلفاته التراثية: من الأدب المغربي على عهد الحماية : محمد بوجندار الشاعر الكاتب ، الكتابة الإصلاحية بالمغرب خلال القرن التاسع عشر : قضاياها وخصائصها الفنية ، من ديوان الشعر المغربي زمن الحماية : شعر « أمير أهل الحبر» : محمد بوجندار.

2ـ ومن مؤلفاته حول الأدب الحديث : دراسات في الأدب العربي بالمغرب الحديث ج1 ،دراسات في الأدب المغربي الحديث ج2 ، ، محمد بن الحسين الشاعر الذي أحب وطنه ،ملامح من حياته ونظرات في شعره ،بالاشتراك مع الأستاذ محمد لومة ،في مدار الأدب المغربي ، في صحبة عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري .

3 ـ أما كتاباته عن النادي الجراري فتعددت لمواكبته أنشطتها وحرصه على توثيقها كذاكرة لهذا النادي ، منها: من تاريخ الأندية الأدبية في المغرب : النادي الجراري بالرباط ،لمؤسسه العلامة عبد الله الجراري ، حركية النادي الجراري خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين ،شعراء النادي الجراري : الشاعر والنص.

لقد توزعت كتابات الأستاذ محمد احميدة بين عدة محاور ، كان فيها المبدع لغة وفكرا ، منهجا وأسلوبا ،فمواكبة جوانب من عطائه خلال فترات متباعدة حينا ومتقاربة حينا آخر ،يكشف عن كتابات رصينة ودراسات وازنة ، فيجلو بقلمه ما أسهم به محققا دقيقا وكاتبا أنيقا ومؤرخا متابعا .

هكذا ، يبحر الأستاذ محمد احميدة في خدمة التراث الأدبي المغربي بشجاعة وتدبّر ، فيفيد الباحث المختص والقارئ على اختلاف مستوياته ، فلا نملك إلا أن نرحب بكل منجزاته وبكل كتاباته فنعتز بها في الحضور والغياب.

عندما يُعْنَى الأستاذ محمد احميدة بأدبنا المغربي الحديث ، فإنه يقف وقفات متأنية عند هُويتنا المغربية عبر عصور مختلفة ،محطات لابد من الوقوف عندها والتأمل في مسارها عبر الحقب استحقاقا لحضور واعتزازا بوجود .

وسأحاول في هذا العرض أن أتحدث عن إصدارين أخيرين للأستاذ محمد احميدة زوّد بهما المكتبة المغربية ، وهما عملان متميزان شكلا وفاء وتقديرا لمن عاش في سراديب علمهما فترات من حياته ، كتب عن أستاذنا عباس الجراري رحمه الله وعن علاقته الحميمية معه سنوات عديدة يغمرها الحب والوفاء والتقدير والعطاء؛ فجاء مؤلفه في الذكرى الأولى لوفاته ، الإصدار الأول بعنوان :

-في صحبة عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري ،فالأستاذ احميدة المؤلف والناشر في نفس الوقت ،وصدر سنة 2025 .

- والإصدار الثاني بعنوان: من ديوان الشعر المغربي زمن الحماية : شعر « أمير أهل الحبر» محمد بوجندار ،جمع النصوص وأعدها وقدم لها د محمد احميدة ،وراجع النصوص د عبد الجواد السقاط ، وصدر هذا الديوان في هذه السنة 2026 ضمن منشورات مؤسسة عبد الله بن العباس الجراري للفكر والثقافة رقم 1 .

في كلا الإصدارين غمس الدكتور محمد احميده قلمه في حبر كتابات علمين كبيرين لهما من النفوذ إلى أعماقه ما يكشف عن حب دفين لهما وعن علاقة علمية وثيقة ربطتْ بينه وبينهما ، فما كان منه إلا أن أفصح عن ذلك كتابة تنويرا للقارئ بما يختلج في أعماقه من حب وتقدير ،وفي مشاعره من اعتزاز وإكبار ،ومن إحياء لما غفل عنه الباحثون أو الطلبة فيما بعد.

نظمت على بحر خيالي قصيدة فالتقمها الحب

دة. هنية ناجيم

كانت تتمشى حافية الإحساس على شاطئ مالاباطا بمدينة طنجة، والمطل على البحر الأبيض المتوسط. وحيدة تتدافعها الرياح الهوجاء حتى كادت تسقط غير ما مرة.

كان الجو يقبع تحت مخلفات صقيع الليلة الفائتة. حيث علقت بعض بلورات البرد معانقة ملوح مياه البحر بالجو. كان خداها شديدي الاحمـرار، كأن نار العشق بها، والبادية من عينيها غارقة النظرات في كبد البحر، تتحدى بـرودة الخارج وتنفث شـرارات العشق فاضحة إياها. بل إن أعين المارة، الذين كانوا يتفحصون شرودها بذهول، قد أجبرتهم على الالتفاتة إليها في دهشة بادية. حتى أن بعض النسوة كن يتهامسن فيما بينهن بأنها ممكن أن تقدم على الارتماء بين أحضان المرج الهائج الذي بلل سروالها المصنوع من الكاشمير. لم تأبه للبل، كأن دموعها قد أغرقت إحساسها في قرارة نفسها. فلم تأبه، من شدة حرقة تلك الدموع، بالبلل الخارجي.

وفجأة، استدارت ورمت بنظرها نحو صخرة قد آثرت الوحدة بعيدا عن كومة الصخور بالشاطئ. ولقد كانت نظرتها تستشيط غضبا. وكأن أمواج البحر قد أطفأت شيئا ما بها...

فـقـررت أن تلتحق بالصخرة وتفترشها للحظات.

التقطت حقيبة اليد وأخرجت أجندة صغيرة وقلما وشرعت في الكتابة:

«أيها العشق الذي زرته عاشقة ولم يستقبل طرقات لآلئ قلبي بترحاب.

أيها العشق التائه في متاهة نسيان دروبها منتهاها لا يحتويني.

كيف يجرفني في لمح البصر هواك حد الهيام، مستعرا، ولم يلسعك بقبس من نار العشق؟

كم تأوهت وتناثرت أجزائي شـرارات في هواك! تطفو، وتطفو... وحيدة، تتلقفها أمواج غواياتك. لكن، وحيث أن إحساسك سراب، فهي تـجرف ويسحلها مد الغفلة فيك.

بريشة الرسامة الدنماركية إنجي شوستر

الكتاب أحد عشر مبحثا ، سيرورة دامت أزيد من ربع قرن ، سجلت مسارا موفقا لعلاقة الأستاذ احميدة بأستاذه الدكتورعباس الجراري رحمه الله ؛ أول المباحث اعتزازه بالمدينة العتيقة ؛ مدينة الرباط ، « فأسوارها تجمعنا « بمعنى انتماء الأستاذ والطالب إلى نفس المكان ، ثم تأتي المباحث العشرة تـباعا: في الجامعة: طالبا معجبا بأستاذه ، منوها بأناقته وذوقه واختياراته ، معجبا بدروسه ومحاضراته والتزامه بمواعيد دروسه ، سلوكٌ ينطوي على تثمين وتقدير للوقت وعلى احترام الآخر « ص23 ، لقد حرص الطالب في مرحلة الإجازة (ملحقة كلية الآداب بظهر المهراز بفاس) أن يحدثّنا عن الإحساس الذي كان « يجذبه إلى مادة الأدب المغربي من خلال ما كان يلمسه في طريقة أستاذه وهو يقدم جانبا من ثقافـتنا المغربية « ص31 ، بهذا الإعجاب بالأستاذ والمادة يلقنها لطلابه ،سيختار الطالب الالتحاق بقسم الدراسات العـليا بكلية آداب الرباط / تخصص الأدب المغربي، وكذلك شأنه سواء في مرحلة دروس الإجازة في كلية الآداب/ ظهر المهراز بفاس أوفي مرحلة الدراسات العليا بكليةّ آداب الرباط ، حيث تشرّب الطالب أكثر من أي وقت آخر حبـّه لهذا التخصص : الأدب المغربي ، الذي يشرف عليه الأستاذ الجراري ، في هذه الفترة ستتخذ العـلاقة بالأستاذ المشرف « الجامعي الغيور على المادة التي يدرسها « ص35 ،منحى السير في ركابه ، وكانت صرامته في التوجيه والتأطير نقطة مضيئة لتكون جهود الطالب محمد احميدة مرضية لما سيقدم عليه فيما بعد لتحضير رسالتيه الجامعيتين ؛ « دبلوم الدراسات العليا والدكتوراه « . هكذا كان تأطير الأستاذ الجراري في هذه المرحلة مناسبة للتواصل معه في لقاءات علمية تـوّجتْ فيما بعد بالتحاقه عضوا بالنادي الجراري الذي أصبح المشرف عليه ورئيسه الأستاذ بعد وفاة والده العلامة عبد الله الجراري سنة 1983 ،والذي أسهم فيه بدور فعال وأنشطة متعددة بتكليف من أستاذه ؛ فهو أمين المجلس ومؤرخ النادي كما تمتِ الإشارة إلى ذلك ، وكان للذاكرة الحميدية دورها في الحديث عن التحاق المؤلف/ السارد بجمعية رباط الفتح، وعمله في أجوائها بتشجيع من الأستاذ وأحيانا بتكليف منه ، ويعتز السارد بالعلاقة الأسرية التي أصبحت تجمعه بأسرة الأستاذ ، دون ان يغـفـل الإشارة إلى ابتهاجه بالإصدارات الجرارية التي كان يتوصل بها من أستاذه ممهورة بعبارات التقدير والتكريم ، جاء في إحداها:» إلى الصديق الحميم ، الزميل الكريم الأستاذ الدكتور محمد احميدة ، مع أخلص عبارات المحبة والتقدير ، وأصدق الدعاء لأخوتـه بدوام التوفيق واطراد السداد « ص 177. هكذا استـفـز السارد الذاكرة في هذه المباحث بتفصيل الجزئيات التي وُفـق في ترتيبها وأجاد صياغتها بأسلوب رصين ولغة رائقة تغـري بالمتابعة والقراءة .

فهنيئا للأستاذ الدكتور محمد احميدة على هذا الوفاء والولاء بما تضمنه هذا الكتاب الذي يـقـع في مائـتـيـن وأربع وثمانين صفحة في ورق صقيل وطباعة جيدة أنيقة وصدر سنة 2025. إحياء للذكرى الأولى لوفاة الأستاذ العميد . (يتبع)..

الرباط ، الخميس 13 شوال 1447هـ
الموافق 2 أبريل 2026 م

مدنٌ تلعنُ سوءَ طالعها

روشن علي جان

حينَ يتعبُ الفجرُ
تتشظّى المسافةُ الحُبلى بحكايات مهجورةٍ
وتَصطدمُ الحواسُّ بنبضِها السريّ
الوردُ اللّائذُ بِنثارِه الخَمريّ
متروكٌ لعُهدَةِ الملل
كأسٌ نبذتها أعراسُ الغيم
تتآمرُ على جسارةِ الصّمتَ
تمنحُ الجفنَ الناعسَ يقظَتهُ البدائيّةَ
الدروبُ التي أكلها التّرقّب
تواصلُ انطفاءها المحمومَ
وفي الأعالي شُهُبٌ تلبَسُ الأمنيات
وخلفَ أبوابِ التّمنّي
حزنٌ يورقُ في الذبول
حينَ يتعبُ الفجرُ

تتثاءَبُ بوصلةُ القلبِ
وتمشي المسافةُ حافيةً
والعابرونَ في اللامكانِ
يتأملونَ الغياب..
يُصادقونَ ثعبانَ الأرق
لا تحسدوا فجراً وهبتَهُ الريحُ للعراءِ
دعوا القلبَ يحتفي بانتصارِ الهزائمِ
فالصرخةُ النبيلةُ أوجاعُ الكمانِ
الأرواحُ المرصودةُ لخيمةِ البردِ
كينونةٌ في ضلعِ العشبِ المهاجرِ
والمدنُ الغارقةُ في رمادِ الذهولِ
تلعنُ سوءَ طالعها
حينَ يصحو الفجرُ
يلوذُ الضوءُ الكئيبُ بشرفاتِ الموتِ

ثمّةَ ذكرياتٌ تجولُ في أزقّةِ الوحشةِ
ومساءٌ يُنادمُ أسلافَهُ
على مدخنةِ اللّيلِ
ثمّةَ بحارٌ مرهونةٌ للحرائقِ
تَبَرّجتْ بدمِ النارنجِ
ثمّةَ حبلاسُ الشامِ ينتحبُ في الأخضرِ الورِع
ثمّةَ طفلٌ يتقاذفهُ الملحُ
يَهذي بضحكةٍ تَسَعُ الكون
خُيّلَ إليه..
حينَ اتّحدَتِ الجهاتُ ببكاءِ الزّبَدِ
أنّهُ يجُرُّ البحرَ من أذنه
ويرمي به عارياً فوقَ قُطعانِ الغيمِ
يا مولانا..
يا إلهَ البحارِ الضّالّة
أنا البذرةُ التي قضَتْ نحبها على شاطئٍ بعيدٍ
لستُ الكراكيَّ القادمَ
من أرخبيلاتِ الفرحِ
أنا طائرُكَ الشَجيّ
جرحي طازجٌ
وجفناي ملاذُ الرّملِ والصدى
قدماي متعبتانِ
دمي أزرقُ
وصدري مُتحفٌ للغيابِ

شاعرة سورية تقيم في السويد

عنوان جذاب ذاك الذي طرّزه الناقد والباحث الأكاديمي المغربي الدكتور أحمد بلخيري، لكتابه الجديد ألا وهو «سحر العلامات في النص الدرامي»، وقد صدر أخيرا عن دار الأمان بالرباط في 511 صفحة من الحجم المتوسط.

ولأننا لن نجد إضاءة أسطع من تقديم المؤلف، نورد هنا نصه الكامل..

أحمد بلخيري

سحر العلامات في النص الدرامي

يندرج في إطار التحليل التطبيقي للنص الدرامي. التحليل التطبيقي، في هذا السياق، يرتكز على تصور منهجي سبق تحديده في كتاب لي عنوانه «نحو تحليل دراماتورجي». لم يقتصر الأمر على تحديد أدوات ومفاهيم التحليل التطبيقي نظريا، بل تعدى ذلك إلى ممارسة التطبيق في ضوء التصور المنهجي المقصود هنا. هذا ما قمت به في كتابي في «التحليل الدراماتورجي».

في هذا الكتاب توجد تحاليل تطبيقية لنصوص درامية عديدة لكتاب مسرحيين عرب وكاتبتين مسرحيتين عربيتين. للجميع حضور وازن في الثقافة المسرحية العربية المعاصرة بفضل ما اكتسبوه من ثقافة مسرحية، وبفضل إبداعاتهم الدرامية أيضا. وهم جميعا جامعيون من خريجي الجامعات. ولولا جمع تلك النصوص الدرامية (وقد جمع نصان من تلك النصوص بين السرد والدراما) بين جمالية الإبداع والعمق الفكري، ما كان لها أن تخضع هنا للتحليل.

جمالية الإبداع تدل عليها في عنوان هذا الكتاب كلمة «سحر». والسحر والبيان متلازمان في هذا المعنى. البيان هنا بيان درامي يقوم بإبلاغ الرسالة الدرامية بوسائل درامية. هنا يكمن سحر العلامات الدرامية وبيانها اللذان يعود الفضل فيهما إلى مبدعي النصوص الدرامية موضوع التحليل. قام كل واحد من هؤلاء بتشفير (Codage) جمالي للنص الدرامي الذي أبدعه. بعد التشفير كان فك التشفير (Decodage) والشفرات Les codes في هذا الكتاب. كتاب تتحدد غايته المنهجية في حليل العلامات الدرامية التي هي قوام النص الدرامي. هذا اختيار منهجي لا يُعدم اختيارات منهجية أخرى».

ويبدو لي من خلال متابعتي المتواضعة، أن الثقافة المسرحية العربية المعاصرة، في أمس الحاجة إلى تحاليل تطبيقية للنص الدرامي والعرض المسرحي كذلك اعتمادا على التحليل الداخلي للإبداع الدرامي والمسرحي. تحليل يمكن قياس واختبار نجاعته من عدمها بناء على ما يتضمنه التحليل ذاته من معطيات نصية وحجج واستشهادات من النص الدرامي ذاته. وغني عن البيان القول إن التحليل ليس هو التلخيص، وليس هو الأحكام النقدية التي قد تكون انطباعية. إن من المكاسب الثقافية في عصرنا هذا هو التطور المنهجي الذي أفضى إلى وضع مصطلح «علم النص». علم النص، أيا كان هذا النص لغويا أو غير لغوي أو جامعا بينهما، هو تحليله من الداخل. لهذا كان تحديد مفهوم التحليل في كتابي نحو» تحليل دراما تورجي». فقد ورد فيه «إن لكلمة تحليل في «لسان العرب» ارتباطا في معناها بالتصور الإسلامي، ذلك أن هذا المعنى يتعلق بالحلال الذي هو نقيض الحرام، وسائر الكلمات المشتقة من مادة «حلل»، في ذلك اللسان، لا صلة لها إطلاقا بالمعنى المتداول اليوم في النقد الأدبي والفني المعاصر. إن معنى التحليل المتداول اليوم في هذا النقد، تم تحديده في المعجم الفرنسي « Le Petit Robert». في هذا المعجم الفرنسي المذكور، تم تحديد الاسم «تحليل»Analyse » باعتباره عملية ثقافية الهدف منها تفكيك أثر أو نص وعناصره الأساسية من أجل معرفة العلاقات القائمة بينها وتقديم خطاطة عن الكل». ولم يقتصر هذا المعجم على الإشارة إلى ارتباط كلمة «تحليل» بالأثر والنص عموما، ولكنه أشار أيضا إلى أن «التحليل» يتعلق بمحتوى الكلمة الواحدة، انطلاقا من المعاني التي يمكن أن تكتسبها في سياقات متعددة. ثم إن التحليل «فحص برهاني الغاية منه التمييز بين العناصر»، وفي هذا الصدد يكون الكلام عن تحليل الرغبات، تحليل المعتقدات والأحكام....

ولم يخرج الفعل المشتق «حلل» « Analyser » من الاسم السابق عن هذا الإطار الدلالي. إنه يعني القيام بالتحليل والدراسة والفحص. هذا علاوة على معنى التحليل في الرياضيات.

النصوص المحللة في هذا الكتاب نصوص درامية. لذا، انصب التحليل على مكونات اللغة الدرامية، أو اللغات الدرامية، في كل بنية درامية على حدة. نصوص درامية تختلف بنياتها الدرامية، وتختلف أيضا القضايا التي تتطرق إليها بأساليب درامية متنوعة. هذه النصوص الدرامية، حين قراءتها، تقدم صورة إجمالية عن النص الدرامي العربي غير المنفصل عن حركية المجتمع والفكر والإبداع. أما تحاليلها في هذا الكتاب فتقدم صورة عن مدى نجاعة التحليل الدراما تورجي الداخلي للعلامات الدرامية المكونة للبنيات الدرامية، تحليل مرتكز ومسترشد بالسيميائيات.

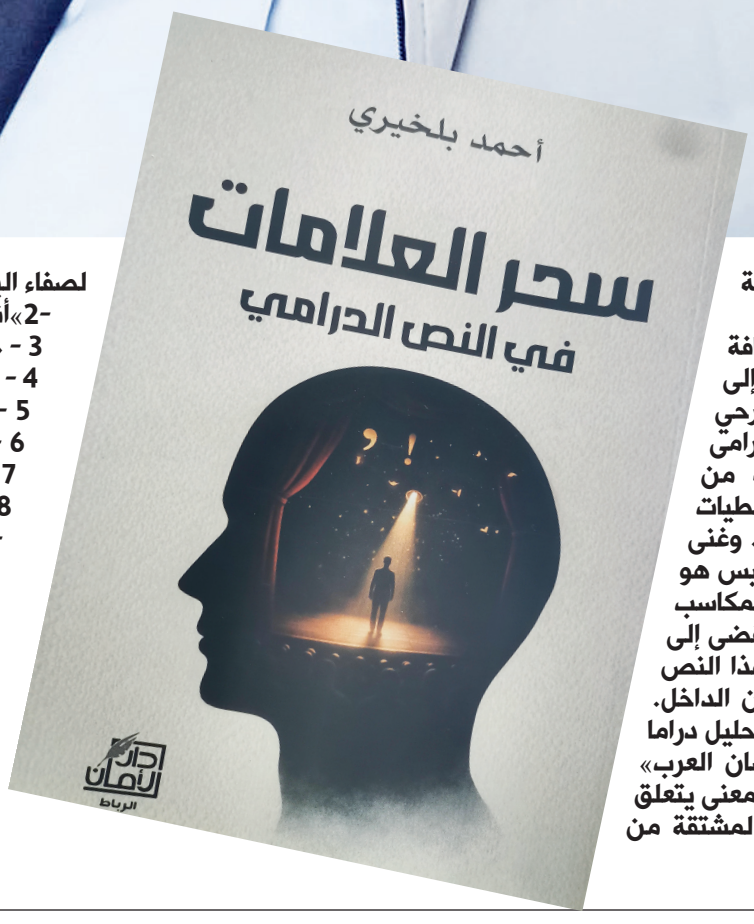
من هنا جاء سبب وجود كلمة العلامات في العنوان، وهي كلمة تحيل مباشرة على السيميائيات. هذا اختيار منهجي يتعلق بالتحليل. أما كلمة «سحر» فتتعلق بجماليات الإبداع الدرامي في النصوص الدرامية موضوع التحليل. الفضل في سحر العلامات في النصوص الدرامية يعود إلى مبدعيها. ولا شك أن غاية هاته الجماليات الدرامية النصية هي استمالة القارئ. في هذه الاستمالة تتحقق المتعة الفنية والفائدة الفكرية.

النصوص الدرامية موضوع التحليل في هذا الكتاب هي:

1 - «الجنرال» لصفاء البيلي (مصر)؛
-2»أنا ماكبث» لمنير راضي (العراق)؛
3 - « في هذيان آخر الليل» لهشام زين الدين (لبنان)؛
4 - «أحلام الغول الكبير» لعز الدين جلاوجي (الجزائر)؛
5 - «ليلك ضحى» لغنام غنام (الأردن فلسطين)؛
6 - «جنة الحشاشين» لإبراهيم الحسيني (مصر)؛
7 - «يوم الزينة» الآمنة الربيع سلطنة عمان)؛
8 - «مقبرة» لعلي العبادي (العراق)
-9 «جرح في عضو رجل» لأحمد أمل (المغرب)
10 - «المئذنة» لعلي لفته سعيد (العراق)
11 - «بتول» لعبد الكريم عمر بن (سوريا)
12 - «دليلة وشربات» لكمال يونس (مصر)».

هذا، وتجدر الإشارة إلى أن ترتيب هذه التحاليل لا ينطوي على أي قيمة تفاضلية بالنسبة للنصوص الدرامية المذكورة.

عسى أن يكون هذا الكتاب نقطة ضوء في مدونة النقد المسرحي، وأن تكون له ميزة منهجية على الخصوص، وهذا أعز ما يطلب.



الحكاية الشعبية المغربية في كتابات الباحثة مالكة العاصمي

الجزء الأول

بحث في القيم الجمالية والأبعاد الدلالية

د. عبد الرحيم بلكاني
المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين- أسفي

نقدم في هذه الورقة قراءة في أعمال الباحثة المغربية «مالكة العاصمي»، من خلال كتابها «موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش»1، الصادر عن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة الكتاب الجامعي.

وهو كتاب اشتغلت فيه الباحثة على الحكايات الشعبية المغربية، إذ صنفتها حسب مضامينها الدلالية وأبعادها الثقافية إلى حكايات تمثل مواقف سياسية، وأخرى تجسد مواقف دينية، وثالثة تعكس نظريات علمية، ورابعة تعبر عن نوازع نفسية.

تنتسب تلك الحكايات إلى الأدب الشعبي الصادر عن العامة بأسلوب سهل التداول، وبلغة خالية من التعقيد، ومعلوم أن «الحكاية مرتبطة بالثقافة الشفاهية وبالذاكرة الشعبية والثقافة الشعبية لأنها تنتمي إلى أجناس السرد الشعبي الذي ينتمي بدوره إلى الأشكال البسيطة»2، وهذا أمر يجعل منها مكوّنا تراثيا يعبّر عن أفكار المجتمع، ومعتقداته، وتصوراته، يستعملها في حلّ الكثير من المعضلات الاجتماعية والنفسية3.

تُعَدُّ الحكاية الشعبية خلفية ثقافية لأشكال تعبيرية أخرى من مكونات تراثنا اللامادي، فخلف كل مثل شعبي هناك حكاية، وخلف كل معتقد ديني أو أسطوري هناك حكاية شعبية تُردّد لتكريسه، بل وخلف السلوكات وخلف العادات والتقاليد واللباس والمأكولات المجتمعية، هناك حكايات تردد لتبرير هذا السلوك أو ذاك، فالحكاية الشعبية الشفهية ركيزة أساسية في منظومة التراث الشفهي والشعبي، مع ما لهذا التراث من سلطة مؤثرة في البنية الكلية للمجتمع4.

انطلاقا من هذه المركزية التي تحتلها الحكاية الشعبية، حولنا في هذه الدراسة فهم وتفسير استراتيجيات اشتغال السرد في بناء تمثلات الإنسان، وفي تصوير تناقضات المجتمع، ووصف علاقات الصراع بين مكوناته، عبر ثنائيات الخير والشر، والدين والسياسة، والسلطة والمال، والعلم والجهل...، بالنظر إلى ما تتميز به الحكاية في مبناها ومعناها، وهو ما سنعمل على دراسته من خلال محورين، ندرس في الأول الحكاية في مستواها المعجمي والتركيبي، ونخصص الثاني للمستوى الدلالي والتداولي.

1- المستوى المعجمي والتركيبي

ندرس في هذا المحور المعجم، لفهم طبيعته وخصوصيته، وتفسير كيفية إحالته على الهوية والثقافة المغربيتين في بعديهما وتجلياتهما المختلفة، حيث سنصنفه إلى حقول دلالية منسجمة ومتكاملة، الرابط بينها الجمع بين جمالية التصوير، ووظيفة التوثيق لتاريخ وحضارة الأمة المغربية. وهو ما سيشكل مدخلا للانتقال إلى المستوى التركيبي لتحليل عناصره، والنظر في علاقاته الوظيفية.

1-1- المعجم بين متعة الوصف وضرورة التوثيق

يسمح النظر في الوحدات المعجمية الموظفة في سياقات الحكي، بالانتباه إلى الحضور النوعي لمجموعة من الألفاظ المرتبطة بالحياة اليومية المغربية عموما، وبمدينة مراكش على وجه التحديد، وامتدادات ذلك إلى مجالات العيش والعمل والحرف والطعام واللباس والعادات والأحياء الشعبية...، مما يمكن تصنيفه إلى حقول دلالية واصفة لكل ما سبق.

تقدم حكاية «خَلط جَلط»5 مادة معجمية غنية في حقل «الطعام» وما يقترن به من منتوجات (السَّمْنْ وَالعْسَلْ وَالزَّيْتُونْ وزيتْ العُودْ وزيتْ أرْكانْ وَالفْلفْلة وَالدَّامَصْ وَالزَّعْفْرَانْ وَالكَدِّيدْ والدَّجَاجْ مَحَمَّرْ...)، إنْ في ارتباطها بمجال المطبخ، أو بمجال التجارة، وهو ما يمكن أن نرصده من خلال هذا المقطع الوصفي:

«مْشَى الوَلْدْ لسُوقْ تَيْلقى وَاحَدْ البَقَالْ، عَنْدُو حَانُوتْ فيهَا ثْلاثَة تَلْحَوَانَتْ، كُلْ وَحْدَة كَدَّاشْ، وَحْدَة غيرْ دْيَالْ ليدامْ: الزَّبْدَة وَالسَّمْنْ وَالعْسَلْ وَالخْليعْ وَالزِّيتْ وَالسَّمْنْ بُودْرَاعْ وَالسَّمْنْ الحَايلْ وزيتْ أرْكانْ وكُلْ مَنْ هِيَ حَاجَة دْيَالْ ليدامْ [...] وَالحَانُوتْ لُخْرَى دْيَالْت الزَّيْتُونْ لَمْفَرْشَخْ وَالزَّيْتُونْ المْشَقُوقْ وَاليتُونْ لَمْرَقَّدْ وتْزْبِيبِينْتْ وَالزَّيْتُونْ بالْحْرُورْ وَخْلاصْ كاعْ النَّوْعْ تَالزَّيْتُونْ فيهَا. وُالحَانُوتْ الثَّالْثَة فيهَا اللِّيمْ مْصَيَّرْ وَالتَّرَاقَدْ: الفْلفْلَة مَرْقَدَة وَالدَّنْجَالْ مَرْقَدْ وَخَيْزُو مَرْقَدْ وَكَاعْ ذَاكْ الشِّي اللِّي تَيْتَرْقَدْ كَايَنْ»6.

رغم أن هذا الوصف مرتبط بسياق التجارة؛ فإنه يوثق لعادات مغربية أصيلة عند المرأة المغربية/المراكشية في حفظ وصيانة المواد الغذائية (تَرْقَادْ الزَّيْتُونْ وُالدَّامَصْ، الكَدِّيدْ، الدَّلِيعْ، السَّمَنْ...)، وبهذا استطاع المكون المعجمي تحقيق أحد أهم رهانات الباحثة مالكة العاصمي في «توثيق تراث ومحمولات المرأة المغربية. وكذا استخراج صورتها، والتعرف على ثقافتها، وحضارتها، وشخصيتها، وعلى حضورها، ومكانتها، في تاريخ، وحياة، وحضارة الأمة [...] واستهدف الإجابة عن سؤال حقوقي يتعلق بمسألة النوع: هل للمرأة نصيب من كل ذلك؟»7

كما توجد حكايات اتخذت من مكون الطعام عنوانا لها، يتعلق الأمر بحكاية «اللِّي اتْشَهَّاتْ لَخْليعْ»8، تقدم للقارئ أكلة (الخليع) التي تُميز غنى وتنوع المطبخ المغربي، وتعكس (حْدَاكَة) المرأة المغربية في إعداد الطعام، «كَانْ اسِيدي حَتَّى كَانْ، حَتَّى كَانَتْ وَاحْد المْرَا وْرِجْلْهَا سَاكْنِينْ حْدَا شِي جِيرَانْ لَابَاسْ عْلِيهُمْ، جِيرَانْهُمْ ذْبْحُوا بَكْرَة وْكَدْدُوهَا. وَاحِدْ النْهَارْ بْدَاوْ تَيْخْلْعُوا، وْاتْكَسَّرْتْ الدْنْيَا بالرْوَايحْ تَلْخْليعْ، لْمْرَا تَتْوَحَّمْ اتْشَهَّاتْ لَخْليعْ. ظْلُّوا الْجِيرَانْ تَيْخْلْعُوا اتَّى لَليلْ، وْلْمْرَا تَتْسَنَّاهُمْ يْدُقُّوا عْلِيهَا يْذُوقُوهَا مَنْ لَخْليعْ مَا دَقُوشَايْ مَا اعْطَاوْهَا شَايْ»9.

وهناك حكاية أخرى بعنوان «شَاري ديكْ وَعْشَايَا مَنُّو»10، تصف علاقة المغاربة بتربية (الدجاج البَلْدي)، وتوثق خصوصية طبق (الدجاج مْحَمَّرْ) عندهم، وطريقة إعداده، من خلال ألفاظ دالة عليه (السَّمَنْ، الزَّعْفْرَانْ..)، «مْرَبِّينْ وَاحْدْ لَفْرِيرِيجْ، تَيْكَبْرُوهْ وَيْسَمْنُوهْ بَاشْ اتَّى هُمَا يَاكْلُو الدَّجَاجْ لَمْحَمَّرْ اللِّي النَّاسْ تَيَّاكْلُو[...] كَبْرْ ذَاكْ الفْرُّوجْ وسْمَانْ، وْكُلْ نْهَارْ، تَيْكُولُو يْذْبَحُوهْ وْيَاكْلُوهْ، وَلَايْنِّي خَصُّو السَّمَنْ والزَّعْفْرَانْ»11، وهذا أمر يؤكد «أن الحكاية الشعبية المغربية مرتبطة بالمجتمع المغربي وطريقة العيش التي كان يعيشها المغاربة»12.

تتجاوز الحكاية السابقة تقديم مكونات إعداد (الدجاج مْحَمَّرْ)، إلى الوصف الدقيق لعادة اجتماعية تتمثل في الاجتماع حول طبق واحد،

«خَطُّوا امَّالِينْ الدَّارْ لَعْشَا وْحَطُّو ذَاكْ الدِّيكْ اتْلَمُّو عْلِيهْ، كَعْدْ مُولْ الدَّارْ كَعْدَاتْ مْرَاتُو اوْوْلِيدَاتُو، كُلْ شِي اتْجْمَعْ وْكَعْدُوا يَتْعَشَّاوْ»13،

ولعل في الاجتماع تقوية للروابط الاجتماعية بين أفراد الأسرة، وتعزيز لقيم التواصل بينهم، وإن كانت مثل هذه الصفات بدأت تتلاشى حيث «خضع المجتمع لتحولات [...] أقلها الثورة التكنولوجية الإلكترونية التي أدخلت المذياع ثم التلفزة وسيطرت على أساسي الأسرة وألغت دور الأم والجدة. كذلك تفتت الأسرة أو تقلصها وتوزعها إلى أسر نووية»14.

وكان من طقوس هذا الاجتماع (اللَّمَّة)، أن يحصل توزيع اللحم بين الأفراد من طرف الأم، وإن كانت الحكاية قدمت ذلك بشكل مناقض للأصل والعادة؛ لأنها جاءت في سياق سردي خاص ينتقد استغلال طيبوبة الآخرين وحسن نيّتهم: «الضِّيفَة سَبْقَاتْ لْذَاكْ الفْرُّوجْ تَتْقَسَّمُو عْلِيهُمْ كُلْ وَاحَدْ تَنْحَطْ ليهْ حَقُّو قْدَامُو، قَبْطَاتْ قْطَعَاتْ الجْنِيحَاتْ بْجُوجْ دْيَالْ الفْرُّوجْ وَحْطَّاتْ جْنَاحْ لْكُلْ وَحَدَة مَنْ بْنَاتْ مُولْ الدَّارْ [...] اعْطَاتْ الكَانْصَة لْمُولَاتْ الدَّارْ [...] قْطَعَاتْ العُنُقْ وَعْطَاتُو لْمُولْ الدَّارْ [...] ولْفْخَاضْ اعْطَاتْهُمْ لْرَاجْلَهَا [...] والصَّدْرْ حَطَّاتُو كْدَّامْهَا»15.

يتميز معجم الحكاية الشعبية بتنوعه وتعدد حقوله الدلالية، وهو تنوع يعكس غنى الثقافة المغربية في مجالات كثيرة منها: «حقل الطعام» ضمن سياق المطبخ المغربي الذي لا تكتمل صورته إلا بمعجم يكشف عن مجموع «الأواني» التي يتوفر عليها المطبخ المغربي، وتشكل علامة سيميائية في مجال الأواني الفخارية على وجه الخصوص. وعليه يكون القاسم المشترك بين الحقل الدلالي المرتبط بمجال الأكل والطبخ، والحقل الدلالي المرتبط بمجال الأواني الفخارية، هو عنصر الاستهلاك عند المغاربة الذي كان مقترنا في الأصل بكل ما هو صحي وطبيعي من الطعام والأواني.

قدمت حكاية «خَلط جَلط» وحدات معجمية شكلت حقلا دلاليا مرتبطا بمجال «الأواني الفخارية»، من قبيل: (الخَوَابي، البُرَارَدْ، الغْرَارَفْ، الطْوَاجَنْ، الزْلَايْف، المْشِيرْبَاتْ، الكْدُورْ...)، كما جاء في نص الحكاية أيضا: «نَاضْ ذَاكْ الدْرِّي تَيْهَرَّسْ فْدُوكْ الطْوَاجَنْ وِذَاكْ الفَخَّارْ كُلُّو، تَيْدَكْدَكْ شِي عَلَى شِي، تَيْهَرَّسْ فْدُوكْ الخْوَابِي، تَيْهَرَّسْ فالبْرَارَدْ، تَيْهَرَّسْ فِي الغْرَارَفْ [...] وتَيْزِيدْ يْرْمِي شِي عَلَى شِي حَتَّى شَخْشَخْ كَلشِي وحْطُّو شْقَاقْ شِي عَلَى شِي، الطْوَاجَنْ تَالكَلِّي والطْوَاجَنْ تَالسْلَاوِي والغْرَارَفْ والزْلَايْفْ او المْشِيرْبَاتْ والبْرَّادَاتْ او الطْوَاجَنْ والكْدُورْ والخْوَابِي»16.

يمنح هذا المقطع السردي، تصورا واضحا حول مختلف الأواني الفخارية التي تشكل جزءا مهما من التراث المغربي في مجال صناعة واستعمال تلك الأدوات، إذ يمكن أن نستنتج كيف كان المغاربة يحفظون الماء في (الخْوَابِي والبْرَّادَات)، ويشربونه بـ (الغْرَارَفْ والمْشِيرْبَاتْ)، ويطبخون الطعام في (الكْدُورْ)، ويقدمونه في (الطْوَاجَنْ)، مع كؤوس شاي مُعدَّة في (البْرَارَدْ) المغربية الأصيلة»17.

ولعل توثيق هذا التراث وصيانته، كانا رهانا للباحثة مالكة العاصمي، رغم صعوبة المهمة «لم يكن العمل سهلا. فقد كان مجهودا توثيقيا لتراث كان قد تلاشى حينئذ، وتنوسي، وتبدّد، واختلط، فلم يعد ممكنا القبض عليه بسهولة، ولا تحصيل صورته، أو حقيقته، أو ضبطها»18.

يمكن التوسع في تأويل الحقلين الدلاليين السابقين «الطعام» و«الأواني الفخارية»، بالنظر إليهما من جهة ما يحيلان عليه من أصناف «الحرف والمهن التقليدية»، مثل: (البَقَّال، والخَيَّاط، والفَخَّار، والشَّفَّاج...)، لتشكل حقلا دلاليا جديدا، ينضاف إلى سابقيه في رسم صورة واضحة المعالم عن مدينة مراكش، التي وصفتها الباحثة «مالكة العاصمي» بـ«الإمبراطورية» في قولها: «توخى هذا العمل الأكاديمي التقاط صورة أمينة عن حضارة مراكش حتى نهاية الخمسينات من القرن الماضي، تلك المدينة الإمبراطورية العتيقة العريقة، وتوثيق لون أقرب إلى التعبير عن حمولتها الحضارية المتعددة الأبعاد»19.

حيث يمكن أن نجمع بين حقل «الطعام» ومهنة «البَقَّال» و«الشَّفَّاج» من جهة، وبين حقل «الأواني» ومهنة «الفخار» من جهة ثانية، إذ استطاعت حكاية «خَلط جَلط»، أن تقدم كل هذه المهن في قالب فني جمع بين

السرد والوصف، لمهنة بيع (لِيدَامْ، الزّيتُون مْرَقَّدْ، الدّامَضْ مْصَيَّرْ...) التي تشكل علامة ثقافية للمطبخ المغربي/المراكشي، «وَاحَدْ البَقّال، عَنْدُو حَانُوتْ فِيهَا ثْلاثَة تْلَدْوَانَتْ، كُل وَحْدَة كدَّاشْ، وَحْدَة غِيرْ دْيَال لِيدَامْ [...] والحَانُوتْ لخْرَى دْيَالْتِ الزّيتُونْ [...] والحَانُوتْ الثّالْثَة فِيهَا اللِيمْ مْصَيَّرْ والتّرَاقَدْ»20.

أما بالنسبة للعلاقة الثانية التي نربط فيها الحقل الدال على «الطعام» بمهنة «الفخّار»، فيمكن الإشارة إلى مقطع سردي يحكي في ظاهره على اشتغال الطفل اليتيم عند «المعلم» صانع الخزف، «ايوا دَخْلُوثَانِي، ظَالْ مْعَاوْرْفَدْ هَادِي، حُطْ هَادِي، نْزَلْ هَادِي [...] نَاضْ ذَاكْ الدّرِّي تْيَهْرَّسْ فْدُوكْ الطْوَاجَنْ وذَاكْ الفْخَّارْ كُلُّو، تْيَهْرَّسْ فْدُوكْ الخْوَابِي، تْيَهْرَّسْ فِي البْرَارَدْ، تْيَهْرَّسْ فِي الغْرَارَفْ [...] والزْلَايْفْ أو المْشِيرْبَاتْ والبْرَّادَاتْ»21، لكنه مقطع سردي يقدم في الحقيقة للقارئ صناعة تقليدية أبدع فيها الصانع المغربي في مجال صناعة الأواني الفخارية.

يبرز هذا المقطع تنوع الأواني الفخارية، وقدرة الصانع المغربي على إبداع تحف خزفية تستعمل في مجال الأكل والشرب، تحف تحمل قيمة جمالية تحيل على سماتها التشكيلية، فيجتمع حينئذ الجمال مع الطعام. وبهذا استطاع السرد إبراز القيمة الثقافية لصناعة الفخار التي تعكس مكونات الإرث الحضاري للثقافة المغربية، وبهذا يتجاوز السرد منطق الوصف إلى الدعوة إلى تثمين هذا الإرث وضمان استمراريته بين الأجيال.

تتجلى من خلال المقطع السردي السابق، علاقة الترابط والانسجام بين حقلين يتشاكلان في صناعة طابع مغربي فريد ومتميز، ضمن سياق علاقة الإنسان بالطبخ وامتداداته في مجالات صناعة الأواني والمأكولات، من مثل ما تقدمه حكاية

«خَلَّطْ جَلَّطْ»، إذ يمكن ملاحظة كيف عمل السرد على تصوير مهنة الشَّفَّاج، «دْخَلْ الدّرِّي لْذِيكْ الحَانُوتْ، تْيَخْشِي لعْوَادْ للمَقْلَة والشَّفَّاجْ تْيَقْلِي الشَّفْنْج وتْيَبِيعْ، وتْيَعْيَطْ لِيهْ: أخْشِي لعْوَادْ امْسَحْوطْ الوَالدِينْ، تْيَخْشِي لعْوَادْ اتّى لعْشِيَّة. كَمّلْ الشَّفَّاجْ الشَّفْنْج وبْدَا تْيَقْلِي فالحْلَوَى الشْبَاكِيَّة، الشَّفَّاجْ تْيَرْفَدْ الدُّورْ دْيَالْ الحْلَوَى وتْيَطْفِيهْ فالخَابِيَة تْلعْسَلْ تْيَكُولْ ذَاكْ الدُّورْ سْخُونْ هَاكَاكْ فالعْسَلْ اتّشْ»22.

يحمل هذا المقطع الوصفي إشارات جديدة ومتقدمة، تقوّي العلاقة بين الحقول الدلالية الكبرى (الطعام، الأواني، المهن التقليدية) المرتبطة بمعجم الحكاية، إذ يمكن الإشارة إلى «الشَّفَّاجْ تْيَرْفَدْ الدُّورْ دْيَالْ الحْلَوَى وتْيَطْفِيهْ فالخَابِيَة تْلعْسَلْ»، حيث تبدو علاقة حقل «الأواني» بحقل «المهن التقليدية»، من خلال توظيف الشَّفَّاجْ «الخَابِيَة» في إعداد حلوى «الشَّبَاكِيَّة»، أما العلاقة الثانية فتظهر في علاقة حقل «البقالة» بحقل «المهن التقليدية»، من خلال استعمال الشَّفَّاجْ للعسل ضمن المراحل النهائية لصناعة «الشَّبَاكِيَّة»، لتكون النتيجة صورة ثقافية نسجها معجم الحكاية.

والنتيجة، أن الحكاية شكلت في هذا السياق المتصل بالتحليل المعجمي السابق، مدونةً مرجعية زودت القارئ بالعادات المميّزة للمجتمع المغربي، والمشكلة لهويته والمحققة لوجوده، بالنظر إلى ما تحيل عليه من علامات سيميائية، تؤكد حقيقة التنوع الثقافي للحضارة المغربية في مجالات لا حصر لها، منها مجال الطبخ، ومجال الصناعات التقليدية، ومجال المهن والحرف، «فالحكاية الشعبية المغربية تعكس هذه الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي كانت سائدة في المغرب قبل دخول الاستعمار الذي حاول تغيير بنيته الفكرية وخلخلة بنياته الاجتماعية التقليدية»23

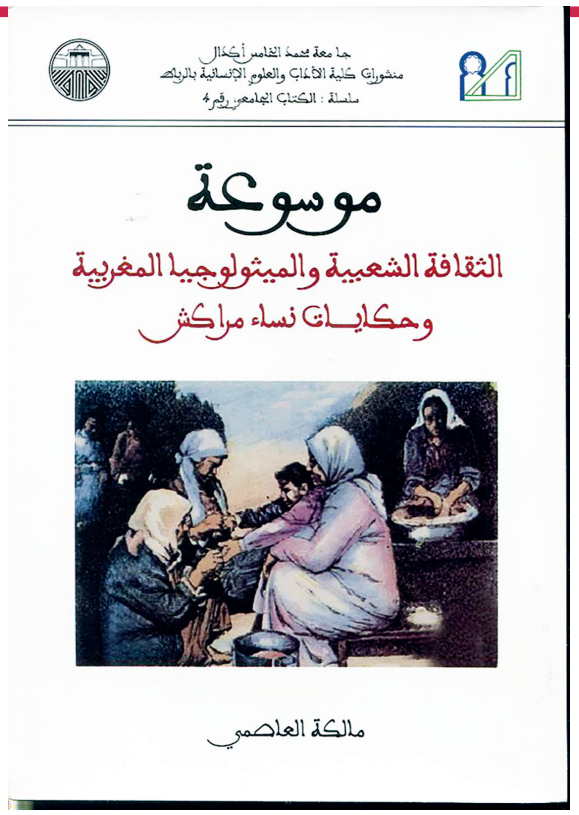
1-2- التركيب ومستويات التواصل

سمحت لنا دراسة معجم بعض النماذج من الحكاية الشعبية في كتابات «مالكة العاصمي»، بالانتباه إلى مجموعة من السمات الدلالية لذلك المعجم، قدمّت للقارئ صورة متكاملة عن جوانب من الحياة اليومية، وبعض الممارسات الاجتماعية المغربية. ولذلك سندرس اللغة في مستواها التعبيري، وما يتصل بها من ظواهر تركيبية وبلاغية، لنبرز بعض الخصائص الأسلوبية للغة الحكي، وما تحمله من قيم تعبر عن الهوية المغربية في أبعادها التواصلية

1-2-1- المركبات الفعلية وحركية السرد

يتأسس التركيب اللغوي للنص السردي، على نظام الجملة وقوانين الإسناد، حيث إن دراسة النسق المتحكم في بنية الجمل، تساعد على معرفة الأنماط التركيبية المتعددة للجملة الفعلية، وتفسير أسباب هيمنتها قياسا إلى الجملة الاسمية، وربط ذلك بضرورات السرد التي تستدعي أفعالا تدل على الحركية المرتبطة بسيرورة الأحداث وتطورها، وهو ما لا تحتمله الجمل الاسمية الدالة على الثبات والاستقرار، وهذا ما يجعل الجمل الفعلية أهم خصائص الحكاية الشعبية؛ لكونها تسهم في تطوير الأحداث وسردها بشكل سريع ومتتابع بعيدا عن الإسهاب.

ولعل من أهم قوانين الإسناد التي يجري الانتباه إليها هنا، تلك العوارض التي تلحق المسند والمسند إليه، مثل التقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتعريف والتنكير، والفصل والوصل، إلى غيرها من الظواهر الأسلوبية التي تضيف إلى التركيب معان نحوية، ودلالات سياقية يرتبط إنتاجها وتأويلها بخصوصية النظم الذي حدّده عبد



القاهر الجرجاني (ت471ه/1078م) بقوله: «اعلم أن ليس النظمُ إلا أنْ تضعَ كلامَكَ الوضعَ الذي يَقتضيه علمُ النحوِ، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرفَ مناهجَه التي نُهجتْ فلا تزيغ عنها»24.

اتصف البناء التركيبي لمجمل الحكايات الشعبية المدروسة، باستعمال جمل بسيطة اعتمدت على ركني الإسناد الفعل والفاعل، أو المبتدأ والخبر، وبالمزاوجة بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية، حيث تتفاوت درجة الحضور والغياب بحسب سياق كل قصة، وبحسب هيمنة الوصف أو السرد، حيث يهيمن النسق الفعلي تارة، وساد النسق الاسمي تارة أخرى، وهو ما منح الحكاية تشويقا زائدا، وتنويعا في إيقاعها السردي، جمع بين حركية الأحداث وثبات الوصف والمشاهد.

ففي حكاية «خَلَّطْ جَلَّطْ» مثلا، نلاحظ هيمنة الجمل الفعلية الماضية «مَاتْ ليهْ اَبَاهْ، مْشَى الوْلْد لْلسُّوقْ، شَافْ ذِيكْ الحَانُوتْ، جَا عَنْدْ لْمَعَلَّمْ، بْدَا تْيَرْفَدْ وْيَحْطْ لْلنَّاسْ، سَدّْ عْلِيهْ الحَانُوتْ، فالصّبَاحْ جَا لْمَعَلَّمْ، نَاضْ ذَاكْ الوْلْد وبْدَا تْيَخَلّطْ السّمْنْ مَعَ العْسَلْ مَعَا لْخْلِيعْ، قْبَطُو الرَّجْلْ تْيَضْرُبْ فِيهْ، الوْلْد جْرَى هْرَبْ فْحَالُو...»25، ولعل تفسير ذلك راجع إلى دلالة المركبات الفعلية على الحركة والحيوية من خلال تتابع الأحداث واسترسالها، وهو ما يساهم في تأزيم العقدة، وخلق التوتر الدرامي، عبر تسريع وتيرة الحكي.

إن تتابع تلك الجمل الفعلية واسترسالها، هو ما يمكننا من تحديد زمن الحكاية، وتتبع بناء وتطور أحداثها، ويمكننا من فهم اشتغال الشخصيات وتفسير طبيعة العلاقات بينها. فالشخصية في هذه الحكاية

«وَاحَدْ الوْلْد يْتِيمْ ومَسْكِينْ، مَاتْ ليهْ اَبَاهْ وخَلّاهْ مْعَ امُّو بُوحْدْهُمْ مَا يليهُمْ غِيرْ الله تَعَالَى»26، وهذا اليُتم كان دافعا للشخصية إلى البحث عن عمل «مْشَى الوْلْد لْلسُّوقْ تْيْلْقَى وَاحَدْ البَقّالْ [...] جَا عَنْد لْمَعَلَّمْ كَالْ ليهْ نْخْدَمْ عْنْدَكْ»27، اشتغل الطفل في المحل «نَاضْ ذَاكْ الوْلْد وبْدَا تْيَخَلّطْ السّمْنْ مَعَ العْسَلْ مَعَا لْخْلِيعْ»، فكانت النهاية انتقام المعلم وهروب الطفل «قْبَطُو الرَّجْلْ تْيَضْرُبْ فِيهْ [...] الوْلْد جْرَى هْرَبْ فْحَالُو»28.

لا يقتصر حضور الجمل الفعلية على الزمن الماضي فحسب، بل يتوسع ليشمل المضارع لدلالته على وقوع الحدث في الحال والاستقبال، وعلى التجدد والحدوث، وقدرته على استحضار الحدث الماضي في مخيلة المتلقي وكأنه صورة مُشاهَدة، وهذا يتناسب مع الحكاية التي تقوم على الحركة وتوالي الأحداث، «فإن قيل: إن الفعل الماضي أيضا يتخيّل منه السامعُ ما يتخيله من المستقبل قلت في الجواب: إن التخيّل يقع في الفعلين معا، لكنه في أحدهما -وهو المستقبل- أوكد وأشدّ تخيّلا؛ لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه»29.

ففي حكاية «هَزّي حْجَابْ وكْوزْ أمّا عْكُوزْ» مثلا، نسجل حضورا للجمل الفعلية في زمن المضارع من مثل:

«البْنْت تَنْظَلْ تَبْكِي، البْنْت صَافِي مَا بَاقِي تَتَاكَلْ مَا بَاقِي تَتْشَرْبْ، أصبَحْت البْنْت تَبْكِي عَلَى دَادَاهَا وتْعَيْطْ لِيهَا، تَتْكُولْ لِيهَا، مَا بَاقِي تَتْطَلّعْ الضْحْكَة مَا بَاقِي تَتْهَدّرْ ولَا تَتْكَلّمْ، السُّلْطَانْ تْقَفّصْ، ولّى تَيْظَلْ تَيْخَمّمْ، تَتْبَدّا ديكْ لعْكُورَة تَتْحَاجِي، تَتْهَزْ ذِيكْ لعْكُورَة قطاعا وتَدْخُلْ تَكْفَدْ، تْتَعَاوَدْ تَانِي تْهَزْ لحْجَابْ الثَّانِي».

كل ذلك من أجل تأكيد حدوث الفعل ودوامه؛ لارتباط السرد بوصف قصة الأمير الذي عاش حياة متناقضة جمعت بين الحزن والفرح، مما استدعى ضرورة الإكثار من أفعال المضارع ليتمثل المتلقي حالة الألم التي لازمت الأمير طويلا لأمرين: السبب الأول أن الله لم يهبه الذرية «اتّى كَانْ وَاحَدْ السُّلْطَانْ مَا تَيْوْلَدْشْ مَا عْمْرُو مَا وْلَدْ»30، والسبب الثاني مرضُ ابنته بعد أن أكرمه الله بها «البْنْتْ مَرْضَتْ مَا بْقَاتْ تْتْنْعَسْ ولَا تْتْشُوفْ النّعَاسْ»31.

فمن أجل ترسيخ صورة المعاناة النفسية التي تعيشها شخصيات هذه الحكاية، وأن حزن الأمير على مرض ابنته لازمه طويلا، تم توظيف المركبات الفعلية المضارعة لدلالتها على وقوع الحدث واستمراره في الزمان، إذ نلاحظ من خلال الأمثلة السابقة، كثرة الأفعال المضارعة الدالة على حدوث الفعل واستمراره، لتؤدي بذلك وظيفة زمنية وهي الدلالة على حدوث الفعل في الزمن الحاضر، بالإضافة إلى مجموعة من الوظائف المعنوية المرتبطة بطبيعة السرد، مثل الدلالة على الحركية، واكساب الحياة للحدث، ودوام حالة صاحب الفعل، وتوضيح اتصافه بما تحيل عليه تلك الأفعال من دلالات الحزن وما ينتج عنه من بكاء، وسهر، وقلق، وعزلة، ومجموع انفعالات الشخصية.

الحواشي:

1 - مليكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة الكتاب الجامعي، رقم4، ط1، 2014.

2- محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد والمتخيل، دار النشر المعرفة، الرباط، ط1، 2014، ص:95.

3- ينظر، عبد الحكيم شوقي، الحكايات الشعبية العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1980، ص: 46-47 [بتصرف].

4- للتوسع أكثر في العلاقة بين الحكاية الشعبية والمجتمع، ينظر، محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد والمتخيل، م، س، ص:21-22.

5-مليكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:29.

6- نفسه، ص:30.

7- مليكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:10. يمكن الإشارة في هذا السياق إلى جهود الأستاذة مالكة العاصمي وكتاباتها حول المرأة المغربية، عبر مجموع كاتباتها التي اشتغلت من خلالها على إبراز الصورة التي يقدمها الموروث الشعبي عن المرأة، منطلقة في ذلك من نسقين هما «المثل الشعبي»، و«الحجايات»، معللة اختيارها المنهجي بقولها: «من ثم اخترتُ نسقين ثقافيين كبيرين، مختلفي المصدر والمنشإ، يلخصان الصورة أو الصور التي يقدمها الموروث الشعبي عن المرأة، ويكونان الأساس المرجعي للسلوك الجمعي، ويمثلان الذاكرة المرجعية للمتخيل الشعبي، وللصورة التي يركبها المجتمع ويكونها وينطلق منها». مالكة العاصمي، صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص:8- 9.

8-مليكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:63.

9- مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:63.

10- نفسه، ص:69.

11- نفسه ص:69.

12- محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد والمتخيل، ص:95.

13- مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:71.

14-نفسه، ص:11.

15- نفسه، ص:71.

16- مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:35.

17- يمكن الإشارة هنا إلى بعض الطقوس الاجتماعية المرتبطة بإعداد الشاي في الثقافة المغربية، من ذلك -مثلا- أنه «يقدّم كفاتحة للمجلس، وكخاتمة أيضا لكل مجلس أو مقام، وكتأثيث لما بين ذلك، قبل الأكل للاستيناس والاستمتاع، وبعد الأكل للهضم، وأثناءه أحيانا لاستمراء الطعام أو الاستعانة على تحمّل الدهون وتفتيتها وتذويبها، سيما إذا كان الأكل شواء أو دهنيا، وبين ذلك للانتشاء، وغالبا ما ترافقه حلويات، نوع أو أنواع متعددة». مالكة العاصمي، حدائق مراكش المجال والإنسان النزاهة، ص:53.

18- مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:11. ينسجم تصور الباحثة مالكة العاصمي حول صيانة وحماية هذا التراث، مع دعوة الدكتور «عباس الجراري» في هذا الصدد، إذ يمكن الإشارة ههنا إلى قوله: «وهذا ما يحفزنا ?نحن ما زلنا بصدد البحث عن الذات- إلى العناية والاهتمام بهذا النوع من الأدب الشعبي والدعوة إلى جمعه أولا، وإلى دراسته ثانيا ومن جوانب مختلفة أنثروبولوجية ونفسية وتاريخية وأدبية». أنظر، يسري شاكر، حكايات من الفولكلور المغربي، الجزء1، دار النشر المغربية، د ط، د ت، ص:7-8.

19- مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:10.

20- نفسه، ص:30.

21-مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:34-35.

22- مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:36.

23- محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد والمتخيل، ص:23.

24- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989، ص:81.

25-مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص: 29-30.

26-مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:29.

27-نفسه، ص:30.

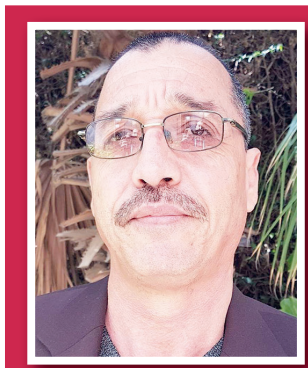
28- نفسه، ص:32.

29- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، الجزء2، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1939، ص:16-17.

30- مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:43.

31- نفسه، ص:45

الفلسفة والسينما



محمد بقوح

تمهيد: علاقة الفلسفة بفن السينما: نحو فكر سينمائي مقاوِم

قد يبدو أن هذه القراءة كموضوع للتفكير النقدي، تنشغل بمسألة العلاقة بين الفلسفة والسينما، في مستواها الأفقي للفهم والتأويل. لكن، إضافة إلى ذلك، يهمها أكثر أن تطرح سؤال التفكير التأملي في العلاقة الممكنة في مستواها العمودي، بين الفن، وبصفة خاصة فن الموسيقى، ومسألة الحرب كتيمة سينمائية، باعتبار أن ثقافة الفن الموسيقي، تشكل هنا الإطار الفكري العام الذي يفكك ويؤسس ويقاوم انتعاش بذور آلة الحرب والعنف والتعصب وانتشار الكراهية في المجتمع، وينمّي، في المقابل، أحاسيس الفرح والسعادة والمحبة والأمن والسلام عند الأفراد والجماعات والشعوب، تحقيقا لحياة المشترك الإنساني الأفضل بين الثقافات والحضارات، سبيلا للتعايش والانفتاح الإيجابي المستمر على الاختلاف.

هكذا، يصبح انشغال هذه المقالة، ضمنيا، ليس بالحديث عن الفلسفة والسينما، كما يمكن أن يفهم من عنوانها المباشر، بل بطرح السؤال الفكري عن كيف يمكن للتفكير السينمائي والممارسة الموسيقية، بل الفن عموما، أن ينجح في تحقيق هذا الفعل النقدي المُقاوِم، بمعية الانسجام الفني والجمالي الراقي، والتأكيد في خطابه السينمائي على التعايش السلمي بين الثقافات المختلفة، وخاصة بين وجهي الإنسان، القيمي الأخلاقي وضده العدواني المتعصب، في سياق موضوع الفيلم المعني، مثلا. إن السبيل إلى هذا التحقق، على الأقل في تصورنا، هو استعمال مفاهيم الفلسفة من لدن مقالتنا، بالنظر التحليلي الذي لا يدعي الكمال. أي، أن الفن هنا يخدم التفكير المعرفي، من أجل الكشف عن أعطاب وأوجاع وأحلام الوجود البشري. نقصد، محاولة تعرية العمق الشرير للإنسان ككائن طبيعي (ذي النزعة الحربية)، في علاقته غير البريئة بأخيه الإنسان الخيّر والمُهادن (ذي النزعة المعرفية).

مخرج الفيلم رومان بولانيسكي

قراءة في فيلم عازف البيانو- Le Pianiste

فكيف يعبر خطاب فيلم عازف البيانو (le pianiste) عن هذه العلاقات الثقافية والحضارية والفنية والتاريخية غير المتوازنة، ارتباطا بتحليلنا الفلسفي الذي اختار منظور المفاهيم، وبعض التيمات التي يطرحها الفيلم لتفكير والمعالجة و النقاش..؟

-1 البطاقة التقنية لفيلم عازف البيانو

يمكن اعتبار الفيلم السينمائي عازف البيانو (le pianiste) من النوع الدرامي التاريخي والنقدي الذي صدر سنة 2002. وهو من إخراج رومان بولانيسكي، وتأليف رونالد هاورد، وبطولة الممثل المبدع أدريان برودي. تمّ اقتباس الفيلم من كتاب يحمل نفس العنوان الذي حافظ عليه كاتب السيناريو، ونعني به اسم (عازف البيانو). والعنوان بدوره يعبر عن موضوع الكتاب والفيلم معا، حيث يحكي قصة فنان، عازف بيانو، ذي الأصول اليهودية من بلاد بولندا، هو فلاديسلاف شبيلمان الذي عانى رفقة عائلته الصغيرة، المكونة من الأب والأم وأخ وأختين، من مختلف أشكال العنف الجسدي والنفسي، ومشاكل التهميش والإقصاء المنهجي، وصعوبات العيش الكريم، نتيجة وقائع تاريخية للحرب العالمية الثانية، بين جيوش الألمان النازية ضد الحلف الفرنسي و الانجليزي على أرض بولندا، حيث تعيش الأقلية اليهودية، وضمنها توجد عائلة الفنان شبيلمان، بطل الفيلم.

ومن إنجازات فيلم (عازف البيانو) العالمية الكبرى، تحقيقه لعدة انتصارات فنية، تـوّج بها موقعه الإبداعي في عالم الفن السابع البهيج، كنيله لجوائز دولية مهمة، ساهم بها في دعم وإغناء المشهد السينمائي الإنساني العالمي، مثل: فوزه بالسعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي، كما فاز بأوسكار أفضل مخرج وأحسن ممثل وأفضل سيناريو مقتبس.

-2 مفهوم الفن كالتزام بالقضية ومسألة الحرب

حين تحكي صور السينما كفن جماهيري راقي، وقائع الحرب التي يكون ضحاياها هم الناس البسطاء والشعوب. وضمن هذه الدائرة الفنية الكبرى، تترعرع وتشتغل وتتنامى أطروحة علاقة صغرى، ذات قيمة لا تقل أهمية عن قيمة علاقة السينما بالحرب، نعني علاقة فن الموسيقى بالحرب ذاتها، من خلال شخصية الفنان الموسيقي وعازف البيانو شبيلمان، الذي شاءت الصدفة في القصة السينمائية للفيلم، أن يكون موجودا في المنزل المهجور الذي كان الضابط الألماني يعزف فيه وحيدا على آلة البيانو. لكن، لم يتردد هذا الضابط أن يعفو، بمحض إرادته، عن بطلنا لما أدرك أنه فنان موسيقي موهوب مثله، بالرغم أن شبيلمان ينتمي عرقيا ودينيا إلى تلك الأقلية اليهودية التي تحارَب وتقمَع حتى الموت في الواقع، بخصوص الموقف الرسمي المعروف عن النازية الألمانية المتشددة. بل قدم هذا الضابط العسكري الألماني خدمات إنسانية جليلة لبطلنا الجائع والمتعَب والمطارَد، تهمّ أساسا الأمن والغذاء، وساعده على الاختباء الآمن إلى نهاية الحرب، وحصول بلاد بولندا على استقلالها الوطني، بعد تدخل روسيا لصالحها في الحرب. ومن تمّ، ينتصر فيلمنا للهوية الإنسانية المفتوحة ضد الهوية السياسية والدينية المنغلقة. هنا فقط، يمكننا الحديث عن الدور الأساسي الذي نهض به فعل الفن السينمائي وأيضا الموسيقي، كفكر مقاوم وثقافة إنسانية مشتركة بين الشعوب، في تشكيل وتجسيد الوعي الفني، وذلك لاختيار الضابط العسكري الألماني إنقاذ الرجل/ الإنسان الذي يوجد في وضع مأساوي، السيد شبيلمان الفنان الموسيقي، من الموت المحقق الذي يعتبر إحدى آثار الحرب العسكرية المفروضة بالاستعمار، وانتهاك حق الفرد والمواطن والإنسان في الحرية والوجود والكرامة والعدالة.

-3 مفهوم السينما عندما تحتفي بفن الموسيقى وتنبذ العنف

ثمة إشارات فنية قوية مزدوجة القيمة والمعنى في خطاب الفيلم، نعني: القلق والجمال، تبعث بها مشاهد فيلم (عازف البيانو)، كرسائل تضالية مشفرة مهمة وعميقة

في خطابه السينمائي الذي نحن بصدد قراءته إلى الجمهور العالمي المتلقي، تظهر من جهة، القيمة الإنسانية والجمالية للفنون، خاصة الموسيقى والشعر، ومن تمّ السينما، من خلال تركيزها بالصورة والصوت والحركة، على الوظيفة الفنية والمعرفية المتكاملة للموسيقى، في مستواها المادي والروحي، حيث تحظى الفنون والحس الجمالي بالوسط العائلي للبطل شبيلمان في الفيلم بأهمية كبرى، لأن الأب موسيقيّ، ومرتبط بآلة الكمان التي لا تفارقه، وشخصية البطل شبيلمان شغوفة وممتهنة للفن بالعزف على البيانو، في الإذاعة أولا، ثم في المطاعم أثناء الحرب، والأخ الأصغر الشغوف أيضا بالشعر وقراءة الإبداع وبيع الكتب المستعملة. لهذا، فالإحساس بالقلق لا يكاد يستمر أثناء مشاهدة مختلف مناظر العنف ومظاهر القتل البشعة في لوحات الفيلم الفنية، حتى تظهر تيمة الحلم والأمل والسعادة، حيث يجد المتلقي نفسه بين أحضان تجليات مختلفة لقيم الجمال والحوار والتعاون والحب، في سياق موازٍ لتيمة الألم والقلق، بحثا عن التوازن الروحي الممكن والمأمول. إنها لعبة العلاقة الجدلية بين الفعل التراجيدي للحرب والموت، وجاذبية الجمال وحب الحياة. حيث (يتغذى مُشاهد الفيلم، كما أشرنا سابقا، على القلق في مَشاهد الترقب، وعلى الأموات في الأفلام المثيرة، وعلى الآلام من خلال الأحزان والعذابات والمحن والأوجاع التي يعاني منها الأبطال. هكذا، بفضل الجمالية يغدو محتملا ما لا يحتمل)1.

نحن إذن، من جهة، إزاء وسط بيئي عائلي يتنفس ثقافة الفن والابداع والجمال، بالرغم من كونه يعيش في وضع تاريخي واجتماعي مأساوي. في المقابل، ينتقد الفيلم بقوة وجرأة كثيرة السلوك الدموي لآلة الحرب، ويعري مدى بشاعة العنف الذي تروج له تلك الحرب ضد الإنسان، من خلال عرض مشاهد الدمار والخراب والقتل والمجازر التي ارتكبها جنود الألمان المحتلون، في حق الفئة اليهودية كأقلية مهاجرة في البلاد، التي يظهرها خطاب الفيلم كضحية مسالمة وبريئة متورطة في حرب لا علاقة لها بها، إضافة إلى نصيب المواطنين البولنديين المعارضين والمقاومين، من قمع الاحتلال النازي الذي وصل إلى حد الإبادة الجماعية في نهاية الفيلم. من هنا، يلتقي الإبداع السينمائي الراقي كفن مقاوم، الذي يفضح التعسف وارتكاب الجرائم ضد البشر المُهادن، من جهة، ويعبر، من جهة أخرى، عن فعل التعايش الإنساني الممكن بين الفن والحرب، خاصة في المشهد الذي ساعد وساند فيه الضابط الألماني الفنان اليهودي، البطل شبيلمان المختبئ في المنزل المهجور، وقدم له كل أنواع الخدمة الإنسانية، باعتبارهما يشتركان معا في نفس الشغف الفني الموسيقي- قلت يلتقي الفن السابع بفن السيرة الذاتية التي ترتبط هنا بسيرة حياة الكاتب اليهودي للمؤلف الأصلي رونالد هاورد، والذي يحمل ذات العنوان (عازف البيانو)، الذي حافظ عليه كما ذكرنا سابقا كاتب سيناريو الفيلم.

4- حين يكتب الفن الوجه التراجيدي للتاريخ المهمش للشعوب

إن معنى خطاب الفن السينمائي في فيلمنا (عازف البيانو)، ومن خلاله فن الموسيقى ذات القيمة الإنسانية المشتركة، يحفر عميقا وعموديا في الهامش الاجتماعي لتاريخ الشعوب. هنا، تنتصر السينما مجددا للفن ضد نزيف آلة الحرب. لهذا، فإن مفهوم تاريخ الشعوب هنا يرتبط باضطهاد الشعب اليهودي كأقلية في البلاد البولندية، من لدن سياسة الاستعمار النازي الألماني: نتحدث عن مأساة الإنسان باعتباره كائن ثقافي- تتعرض قيمه الاجتماعية والحضارية المحلية والوطنية لعنف الحرب الرهيبة التي فرضت عليه قسرا. وبالتالي، صرنا هنا أمام مفارقة تاريخية وحضارية صنعتها السياسة الاستعمارية، بين واقع الألم في الحرب المأساوية التي تنتقدها مشاهد الفيلم بقوة، وواقع الحلم الذي يؤسس له خطاب الفيلم ويرغب في الدعوة إليه، من خلال تأكيده على جرم فعل الاضطهاد الذي مورس على عائلة شخصية الفنان شبيلمان، ليس فقط كهوية يهودية دينية منبوذة، بل كهوية إنسانية، كما ذكرنا سابقا.

5- فيلم عازف البيانو كأطروحة إيديولوجية لصوت من لا صوت له

يقدم الفيلم (عازف البيانو) أطروحة الفن كالتزام بقضية، وصوت إنساني يمثل قضية التحرر، بغض النظر عن مسألة ارتباطه بالمعتقد الديني أو العرقي، أو أي معتقد آخر. إن مفهوم الفن هنا، من جهة، كمساحة إنسانية مشتركة بين كل تجليات منظومة القيم الكونية النبيلة، يقدم درسا بليغا لنوع من الجهات المتعصبة، والسياسيين المتهورين الذين يغذون ثقافة الصراعات والحروب والدمار في الحياة، ويؤسسون لشروط العدوانية والكراهية في العالم. ومن جهة أخرى، يقترح البديل الحضاري لظاهرة الحرب، نعني المراهنة على حكمة العقل، والجلوس إلى مائدة الحوار عند نشوء أية أزمة نزاع أو خلاف، باعتبار أن الأفراد البسطاء والشعوب البريئة، هي الوحيدة التي تؤدي ثمن صراع الكبار ذوي المصالح الخاصة في الحروب المصطنعة، نتيجة السياسات الحاكمة المطلقة والمتشددة. إن سلطة سياسة الأستعمار (مصلحة الثروة)، كعنوان للموت والدمار والخراب هنا، لابد أن تكون ضد قيمة الإنسان ومصلحة الشعوب.

هكذا، ينتصر فيلم (عازف البيانو) لقيم الفن عموما، ولفن الموسيقى بصفة خاصة الذي يعني بهجة الحياة، ضد جحيم الحرب التي تعني الموت وتكريس العدمية، باستعمال الفن السينمائي كأداة فكرية مُقاوِمة لا تقل قيمة عن فعل البندقية.

خاتمة

«هكذا، تجعلنا الجمالية نشعر بالسعادة مع التعاسة، وتعيدنا إلى الوضع البشري في الوقت الذي تلهينا عنه، وتغرقنا فيه، في الوقت الذي تبعدنا عنه»2. هنا، حيث يلتقي التفكير النقدي في شكله الفلسفي، بفن السينما كفكر مقاوم، عندما تعمل الشاشة الكبرى، على عرض مشاهد تراجيديا فضائح نزيف الحروب التي تخلفها سياسة الدول الحاكمة المستبدة، ضد منظومة القيم الإنسانية والكونية النبيلة.

1- إدغار موران/ النهج- إنسانية البشرية- الهوية البشرية/ ص178
2- نفسه - ص179

إصدارات

محمد بقوح

الإنسان الأداة

الفلسفة أفقا للمقاومة: الفيلسوف..الحاكم..الفقيه

الباحث المغربي محمد بقوح، أورق أخيرا بمؤلف جديد في حقل الفلسفة، وقد آثر أن يسميه «الإنسان الأداة: الفلسفة أفقا للمقاومة: الفيلسوف، الحاكم،الفقيه"، هذا الكتاب الصادر عن دار النشر إفريقيا الشرق بالدار البيضاء، يتناول فيه موضوعا فلسفيا راهنيا، له علاقة بـ»مسألة أزمة القيم التي يتخبط فيها الإنسان المعاصر».

يهتم الكتاب الجديد بـ»تجليات مفهوم الإنسان باعتباره أداة قوة، من حيث طبيعته الأصلية، لكن يسهل استعماله من قبل الآخرين، حين يسلب منه فكره النقدي»، وذلك من خلال عرض مجموعة من حقوقه الخاصة التي تتحول بفعل ضغط الهيمنة التي تفرض عليه، لتشكل موطن الضعف في شخصية هذا الإنسان الأداة، الذي يجعلها من جهته رهن إشارة الكائن الحاكم، عن وعي أو دون وعي منه.

يحلل الكتاب وينتقد فلسفيا ومنهجيا «مجمل الأسباب التي أنتجت لنا الشروط الذاتية والموضوعية المرتبطة بالوجود الفعلي لهذا الكائن البشري المُهادن، الذي فرضت عليه علاقاته الاجتماعية والعامة أن يتخلى تدريجيا ومرحليا عن طبيعته التاريخية والإنسانية»، طارحا سؤال «علاقة الفلسفة كمعرفة بمفهوم المقاومة كتصور نقدي»، والذي يعتبره الكتاب «أساس ارتكاز هوية الإنسان ككائن بشري طبيعي يفكر».

ويتعامل الكتاب فكريا مع الأطاريح الثقافية المختلفة للفاعلين المضادين في الحقل الاجتماعي لأطروحته الإنسانية الخلاقة، ويقول في هذا السياق: «نتحدث هنا طبعا عن أطروحة المعرفة ضد أطروحة السلطة المُهيمنة، سواء تعلق الأمر بمعناها المادي (الدولة-السياسة)، أو بمعناها الاجتماعي والرمزي (الدين-الفقيه)».

ويخلص الكتاب إلى أن الوضع العام للعلاقات بين الفاعلين الذين يتحركون ويشتغلون في سياق الصراع الاجتماعي القائم، وأيضا ارتباطا بتكريس أو مقاومة الشروط التي تنتج ما سمي في الكتاب بالإنسان الأداة، يتطور أفقيا أو عموديا، حسب نوع الصراع الكائن، لكن يفترض كإحدى الحلول المناسبة لإعادة تنظيم قوى العلاقات المجتمعية، تحقيقا للخير العام لوطن، «البدء بخدمة التعليم والثقافة، لإعداد الإنسان القوي بوعيه الوطني والإنساني، وذلك بالعمل على توفير نظام التوازن السياسي والاجتماعي الذي يخدم كل القوى: الحاكم والمحكوم معا، طلبا للتعايش السلمي للجميع».

تجدر الإشارة إلى أن هذا الإصدار يلي عددا من إصدارات محمد بقوح، وهي: «الفلسفة والسلطة» (2020)، «نيتشه ومطرقة الفلسفة» (2021)، «سبينوزا الفيلسوف المُحايث» (2022)، «دولوز وفلسفة الاختلاف» (2023)، «كانط ومحكمة العقل» (2024).

المُهيمن الحكائي في (طرْفة عين)

نجيب العوفي

(طرْفة عين) ، هو العنوان الطريف اللمّاح للمجموعة القصصية الثانية للكاتب بوشعيب عطران بعد مجموعته الأولى (مصائد النسيان) ، ومجموعتين شعريتين (رعشات من رصيف الانتظار) و (لفحات عن فائض الغياب) ، ورواية (أدراج تائهة) .

فهو ضارب بسهم في ثلاثة أجناس ادبية متضافرة متآزرة تربطها وشائج إبداعية حميمة ، ولا يصرف هواه لجنس واحد ، ناحيا في ذلك منحى كثير من الأدباء المرتحلين من ضفة أدبية إلى أخرى . وتعلّته في ذلك حسب إحدى عباراته الحوارية هي تجنّب التخصص والتمييز بين الأجناس الإبداعية (فالعملية الإبداعية في نظري ليست مرهونة بتخصص ما ، بل انا منجذب إليها دون تمييز) .

وقد يكون هذا الارتحال الإبداعي بدافع نزعة اختبارية تمرينية قبل الرسوّ على ساحل . علما بأن الكاتب مقلّ في نتاجه غير مُسرف ولا محبّ للظهور.

هو كاتب هادىء ظلّي عزوف عن الأضواء، يجلس دائما في الصفوف الخلفية ينصت لموسيقاه الداخلية.

وأكيد أن هذه الدواخل هي غرفة التحميض لنصوصه الإبداعية أنى حلّت وارتحلت .

وطرفة عين ، كناية عن اللّحيظة الزمنية الخاطفة التي تعادل اختلاجة العين . وهي شبه جملة نكرة مكونة من مضاف ومضاف إليه ، جعلها الكاتب عنوانا مقصوصا مفردا لمجموعته قابلا للتأويل ، وأفقا انتظاريا مفتوحا للقراءة .

وأسفل العنوان مباشرة ، لوحة غرافيكية لعينين جاحظتين لا تخلوان من غرابة ورعب ، مثلما أن نصوص المجموعة لا تخلو من غرابة ورعب في المآلات والمصائر .

وكأنّ لوحة الغلاف في حدّ ذاتها عتبة بصرية دالة على ما بعدها .

وفي حجم مقتصد لا يتجاوز 66 صفحة من القطع المتوسط ، تشتمل المجموعة على ست عشرة قصة أو بالأحرى على ست عشرة أقصوصة nouvellette .

والأقصوصة هي في مقام وسط بين القصة القصيرة والقصيصة أو القصة القصيرة جدا حسب المصطلح الرائج .

فالقِصَر اذن سمة غالبة على هذه المجموعة نصا وحجما .

والكاتب بوشعيب عطران ، يزن كلامه ويتحاشى لغوه وحشوه . وفي لغته شيء من هدوئه . والأسلوب هو صاحبه .

وفي الصفحة الخامسة يفتتح الكاتب مجموعته بهذه العبارة (ثمّة أشياء تحدث لم تنبت من فراغ ، أثناء لحظة سكون وفي طرفة عين ينشأ فعل متحرك لتغيير غير مرتقب) .

هذه العبارة تختزل وتومىء إلى المهيمن الحكائي في المجموعة والهاجس الذي يسري في أطواء نصوصها.

في طرفة عين فجائية ، داهمة وصادمة ، يأتي تغيير غير مرتقب ليقلب الأشياء رأسا على عقب . يقلبها إلى مفاجآت كالحة حسب المؤشّر الحكائي لنصوص المجموعة ومصائر شخوصها وأحداثها .

هذا هو النول الحكائي الدلالي الذي تُحاك حوله خيوط هذه المجموعة في مواقف سردية مختلفة المشاهد مؤتلفة المقاصد .

وعلى امتداد النصوص يصاحبنا سارد متناسخ عبر الضمائر الثلاثة (المتكلم – المخاطب – الغائب) . سارد ينوء بوقر الوحدة والغربة طائرا في غير سربه .

ولعلّ قراءة في نهايات القصص أو ما اصطلح عليه في كلاسيكيات نظرية القصة بلحظة التنوير ، قمينة بالتكثيف الدلالي للأجواء النفسية المتوترة لمعظم النصوص .

والأمور بخواتيمها كما قيل .

ولا ضير هنا من تجريب هذه الآلية – القرائية ، القراءة من الذيل ، ومعاينة بعض الأمثلة النصية للولوج إلى مُهيمنها الحكائي .

ولتكن البداية من طرفة العين الأولى في المجموعة (طرفة عين) ، حيث تواجهنا النهاية التالية/

(نهاية الأسبوع تناقل الناس باستغراب ، خبر وجود جثة السيد (س) ملقاة في بركة ماء على مقربة من مزرعته) ص 10

وبداية القصة كاشفة عن سر هذه النهاية وماهدة لها (إلى السيد (س) ، استغنينا عن خدماتك. . قريبا تصلك مستحقاتك (..) هاتفت الجهات المعنية دون جدوى . في طرفة عين استغنوا عن خدماتك دون مبرر يذكر . في أرذل العمر يتهاوى مجدك ..) ص 7

والذي فات الكاتب هنا من حيث الصنعة القصصية ، أن عبارة (في أرذل العمر) هي المبرر الطبيعي لمحنة السيد (س) . وماذا بعد أرذل العمر ترى ، سوى الاستغناء عن الخدمات ؟

ومن ثم انفتحت ثغرة في فنّية القصة على غير حسبان .

وأحاور الصديق بوشعيب عطران هنا فنيا لا غير، وعلى الهواء الطلق والعفوي . والقاص اليقظ عادة يُحصي الشاذة والفاذة ، ويحرص على قواعد اللعب القصصي .

يلتزم الكاتب في هذا النص سيرا على منواله القصصي ، نهجا قريبا من النمط الكلاسيكي ذي الحبكة الثلاثية / بداية – عقدة – نهاية تنويرية .

وطرفة العين الزمنية هي المتحكّمة في الزمن القصصي .

وفي نهاية نص (خلوة) ، يستيقظ السارد السجين في زنزانته من سرْحة حلمه الوردي في طرفة عين مباغتة ، على واقعه المرّ بين أربعة جدران /

(وقع أحذية ثقيلة تلتها دقات عنيفة على الباب ، تبعها صرير حاد ذابت الأغنية على إثرها. فتحت عيني جيدا لتظهر أمامي فجوة سوداء ، وصوت يقتحم عزلتي يزعق برقمي فظا غليظا/ قم ، لديك زيارة .) . ص 8 .

بعد أن حمله جناح أغنية وحلم إلى عوالم بعيدة مسائية في مقهى على شاطئ البحر بجوار حسناء تسللت إلى وحدته بمكر وسحر .

(وحدها تلك الأغنية الشجية بصوت ملائكي تنتشلني من أحزاني ، توقف زحف الأنواء بداخلي. أتيه في حضرتها ، تجذبني ألحانها إلى عوالم أخرى) . ص 17

وتظل غربة الروح وأشجانها ، ظلا ملازما وكابوسا خانقا يتعقب السارد ويمسك بتلابيبه أدّى حل وارتحل عبر النصوص .

وتتضاعف هذه الغربة خلرج الوطن ، من حيث كان هذا « الخارج » قبيل الرحيل حلما منشودا وفردوسا موعودا ، كما جاء على لسان السارد في نص (مزيج مشؤوم) /

(كنا أربعة التقينا على مشارف الغابة ، الفاصل الأخير لتخطي الحدود . وجهتنا الفردوس المفقود . كنا من بلدان مجاورة شكلنا في الماضي قرية واحدة ، فرقتها التخوم المصطنعة بعداوة مبطنة) . ص 50

قراءة قصصية

وثمة ثلاثة نصوص تعزف على هذه التيمة ، (الساحة - مزيج مشؤوم – ليلة من زمن مضى) ، لكن المهيمن الحكائي الآيل للخيبة والانكساريظل حاضرا باستمرا ر على هذه الشاكلة السردية أو تلك .

كما أن الكرونوتوب القصصي المتراوح بين جهامة وقتامة المكان وجهامة وقتامة الزمان، يشكل دثارا وإطارا للمحكي القصصي . وهذا مناخ غالب على نصوص هذه المجموعة ، حيث ترين الحلكة وتنتشر العتمات كما تنتشر الخلوات والهوامش ، ويحضر البحر والغابة فضاءين مفتوحين على المجهول .

كرونوتوب رمادي يحكي ويحاكي رمادية الدواخل .

وتحت جنح الليل تدور قصة (مزيج مشؤوم) ، حيث يعاني الشبان الأربعة المهاجرون أقسى درجات التوجس والترقب وهم يجوبون خُفية الفضاء الجديد خشية أن ينكشف أمرهم ... وينفرط عقدهم في كل سبيل .

وعلى غرار النهايات الآنفة ، يجد السارد نفسه آخر المطاف المشؤوم بعد مواجهة مع حارس ليلي ، ملقى في خلاء (ركضت مغمض العينين ، شعرت بأني بعيد جدا ، فتحتهما لأجدني وحيدا في فضاء لامتناه غارقا في ضباب ناعم) ص 54 - 55

ولنلاحظ صفة (ناعم) في هذه العبارة . وهي صفة معكوسة من قبيل المدح بالذم .

وليس ثمّة سوى الوحدة والغربة والوحشة ، حالا ومآلا يتربّصان بشخوص المجموعة .

ويدخل الأدب على خط الحكي في هذه المجموعة ، كموضوع للسرد وتيمة مخصوصة بقيمة مضافة وحساسة ، تُفاقم أجواء الغربة الروحية والوجودية ، حين يصير الكاتب طرفا عضويا في هذه الغربة ، وتصير كتابته مادة محورية للحكي وتجليا رمزيا للغربة.

وفي المجموعة ثلاثة نصوص تنحو هذا المنحى الأدبي وتقارب بعض شجونه ومفارقاته، وهي (ارتطام – وموطيء قدم – وانمحاء) .

وهذه النصوص بخاصة ، تشفّ عن الهوية الأدبية للسارد ، وتشير مباشرة لا مداورة إلى حضور ظلال واصداء سيرية من حياة الكاتب ، وامتياح من ذاكرته وتجاربه في سوح الأمكنة والأزمنة التي تقلب عبرها . فهي نصوص ذاتية لا تخلو من نميمة سيرية . علما بأن الكتابة السردية بعامة طالت أم قصرت ، نضّاحة بآثار أقدام كاتبها .

ولربما كانت الكتابة من منظور أوسع ولعلها كذلك ، مشروعا رمزيا لقول الذات وإثباتها .

وسأقترب على سبيل الختم ، وفي طرفة عين ، من آخر نص في المجموعة وهو (انمحاء) ويمكن إدغامه في (امّحاء) ، وهو أطول نصوصها .

في هذا النص يمارس السارد ضربا من الميتا - قصة ، بجعل القصة موضوعا ومنطلقا للقصة في نسق سردي لا يخلو من فانطاستيكية .

يطلق السارد سراح بطله الورقي ويسلم له زمام السرد ، ليجوب المدينة العجائبية ويعود بمشاهداته .

قصتي إلى مصير عامض ، نحو مدينة غابرة في (خطوة ، خطوات أسير ببطل الأزمنة،

تقع بين التلال والهضاب يعمّها الضباب ..) ص 62

والمدينة الغابرة في الأزمنة التي ارتحل إليها بطل القصة ، ليست سوى مدينة اليوم ، مدينة العولمة الإلكترونية – المتوحشة بكل عجائبها وأعطابها .

ومن عجائب مشاهدات هذا البطل الورقي ، نكتفي باللمحة التالية (استفقتُ بالم خفيف في وجهي ، تحسّسته بفزع ، أفهمتني أنها استبدلته بآخر كجميع الغرباء لتمييز ملامحهم وأن الأصلي محفوظ بالمختبر (..) كل شيء فيها (المدينة) رائع ، مقاه ، ملاه ، فنادق .. شيء واحد كان يقلقني باستمرار. الوجه الذي أحمله ، يتآكل سريعا ويصيبه العطب ، فأبادر بإصلاحه في مختبرهم ..) ص 64

هنا تصل الغربة الروحية والوجودية ذروتها . أن يفقد المرء وجهه ، وهويته ، وإنسانيته.

وتلك ثالثة الأثافي .

وتأتي خاتمة النص وخاتمة المجموعة في آن ، لتجسيد تراجيدية الحال والمآل .

(تنهد وأشار إلى وجهه مرتعشا ، انظر لقد تلاشى تماما في الطريق) ص 65

هكذا تنطوي نصوص المجموعة على مسارات حياتية ملغومة بالكمائن والتحولات المُباغتة التي تغيّر في طرفة عين مجرى المصائر والشخوص .

ومن ثم تبدو كأنها مراثٍ للوقت والمصير القلّب الخلّب ، لا يلوي على شيء ولا يؤتمن على شيء .

نصوص رمادية أسيانة تحكي واقع وقتها الملبد بالغيوم والمواجع ، وتستبطن بواطن الأشياء المعطوبة المأزومة (عليك أن تبدأ برؤية باطن الأشياء ، لتكتب قصتك الحقيقية) ص 41

وحان أن أقفل قوس هذه القراءة ، حتى لا تفيض عن إيقاع (طرفة عين) .

إحالة :

بوشعيب عطران / (طرفة عين) / ط 1 2024 . مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية . فاس – المغرب

مخلص الصغير

الأرض الحمراء

صدر للشاعر المغربي مخلص الصغير عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ديوان جديد اختار أن يسميه «الأرض الحمراء»، يضم عشرين قصيدة شعرية جديدة. ويأتي هذا الديوان بعد صدور ديوان «الأرض الموبوءة»، عن المؤسسة العربية، دائماً، حيث يتعلق الأمر بمشروع شعري حول الأرض يتتبع مصيرها الراهن، وهي تدور على صفيح ساخن، مشتبكا مع مختلف الصراعات والمعارك والتوترات الكبرى التي تعصف بها. وبينما تفاعل الديوان الأول مع الأوبئة المتفشية والجوائح والأزمات التي حلت بالأرض في السنوات الأخيرة، انصرف الديوان الجديد «الأرض الحمراء» إلى متابعة ما ألمّ بتلك الأرض الموبوءة من عقاب جماعي، جرّاء الحروب وويلاتها وشدائدها. فما أن تراجع الوباء في السنوات الأخيرة حتى اندلعت الحروب، ليواصل الموت مطاردة الكائن الإنساني على هذه الأرض الحمراء.

قصائد الديوان تترحّلُ بنا ما بين المغرب ومنطقة الأندلس وتونس ومصر والعراق والأردن، وعلى ضفاف بحيرة طبريا، حيث يصبح السّفر والمشي أول كتابة يخطها الشاعر وهو يمضي على الأرض. وهي أرض حمراء تنزف دما، مثلما يقول الشاعر: «هذه الأرضُ حَتْماً تدور لتطحنَنَا/ ليسَ في الأرض من ثِقَةٍ. تَنزفُ الأرضُ يسألُنَا دَمَها/ والدِّماءُ كلامٌ بلا لُغة. هذه الأرضُ مسرحُ كلِّ جرائمنا/ شَكْلُهَا شَكلُ مِقْصَلَةٍ»، وهي الصورة التي تتماهى مع غلاف الديوان، وهو يضم عملا فنيا معاصرا للتشكيلي الروسي غريغوري أوريكوف، الذي ينتمي إلى الموجة الجديدة من تيار «فن الأرض». إنها الأرض الدّامية، حيث «كلُ الأشياءِ/ حمراء/ يا إلهي/ كل الأشياء/ لون الأرض، لون الورد، لون السماء»، كما نقرأ في القصيدة المركزيّة التي تحمل عنوان الدّيوان «الأرض الحمراء».

نقرأ من الديوان قصيدة «الفلسطينية»:

«هذه الحربُ/ تذبحُ الجميعَ/ من الوريد إلى الوريدْ/ هذه الحربُ/ تَطْمرُ الأطفالَ في الأرضْ/ لكنّهم ينبتون من جديدْ... خُذوا حداثتكمْ/ والحربَ/ وانصرفوا/ فإنّني كائنٌ/ لا شكَّ مختلفٌ». ويحضر هذا الاجتهاد الإيقاعيّ في قصيدة «ألو؟»، حين يهتف الشّاعر: «ألو، ألو/ ما بالُ الهاتفِ لا يردُّ/ ما خَطْبُ الصّوت لا يصلُ/ وكيف حال الأحبّة؟ وبماذا انشغلوا؟ أين اختفى صخبُ الكبارْ/ شغبُ الأطفالْ؟ والدّمية الشّقراءُ التي فقدت ساقيها الورديتين... وأين سَرَى شَعْرُها الوَهِلِ. ألو، ألو.../ تُرى، هل غادروا تُتْرى/ وهل رحلوا؟/ لا، ليسوا في الدّارْ/ ولم يبرحوا الدّارْ/ لكنّهمْ... قُتِلُوا. ألوَ، ألو/ في القصف مات بَيْتٌ قبْلَ ساكنيهِ / فبكى على أصحابه الطّلل. ألو، ألو/ هذا الصّمتُ/ يصمُّ الآذانْ/ وهذا الحزن تجري به مِن الشُّرُفاتِ المُقَلْ. تُرَى! أين مَضَتْ بنتُ الجيرانْ؟ أين اختفتْ جدائلُها/ وأين تفرّقَتْ بها الرّيحُ والسُّبُلُ؟ ألو، ألو/ هذا اللّيل غُرابٌ/ أم حفارُ قبور؟ صَفَّ العزاءِ طويلٌ/ وهذا الموتُ/ لا يُحْتَمَلُ».

يقع هذا الديوان في 174 صفحة من القطع المتوسط.

بلا وجه

سلطة اللغة و الثقافة

لحسن أحمامة

ما زالت تطالعنا بين الفينة والأخرى أسماء مغربية مقيمة في المهجر ، من خلال كتاباتها الإبداعية بلغات البلدان المضيفة ، وهو ما يشكل قيمة مضافة في المشهد الإبداعي المغربي. ولعل ما يميز هذه الأسماء كونها حافظت على ثقافتها الأصلية ، مجسدة إياها في كتابات تجمع بين المحافظة على هويتها وتنوعها الثقافي من جهة وما تأثرت به من خلال انفتاحها على ثقافات هذه البلدان التي احتضنتها ، أي ثقافة المهجر ، من جهة أخرى. هكذا جاءت معظم كتابات هؤلاء المبدعين المهاجرين تجسيدا للتثاقف ،و للتسامح ، ولتفاعل و تصالح الحضارات. ذلك أن التشرب بحضارات أخرى من شأنه أن يخلق رؤى جديدة وتصورات تزيد من جودة هذه الكتابات الإبداعية.

عز الدين المتين واحد من هؤلاء. هو روائي مقيم ببرلين، ينشر رواياته باللغتين الألمانية و الفرنسية. صدرت له حتى الآن روايتان باللغة الألمانية، «ساحة المرأة»، و «المصنف»، و باللغة الفرنسية «سليمان بستاني الكلمات» (2018)، و «اعترافات لغتي» (2021)، و «بلا وجه» التي هي موضوع هذه الدراسة. ولكونه أستاذا للفلسفة فقد جاءت كتاباته في مجملها محملة بالتراث الفلسفي والعلوم الإنسانية بصفة عامة. كل ذلك بأسلوب سهل و عميق يكشف في ذات الآن عن دربة في الكتابة التخييلية، و تبصر ثاقب معالجة المواضيع التي يتطرق إليها.

في بنيته، يتألف هذا المتخيل السردي من أربعة أجزاء، كل جزء يتكون من فصول كل عنوان فيها يشكل أعلى اقتصاد للفصل. و في خط تصاعدي، نقرأ تحولات الراوي بما هو شخصية مركزية، و الأحداث التي يعيشها.

تحكي الرواية سيرة خالد الجرموني الذي يسافر إلى ألمانيا الشرقية في بداية ثمانينيات القرن الماضي، للحصول على شهادة مهندس ميكانيكي. خلال دراسته يلتقي بكاثرين. يتزوجان و يرزقان بطفل، روني. يعود إلى وطنه، إلى مدينته لقطع صلته بالكل مع موروثه الثقافي، أي الانفصال عن هويته، و ذلك من أجل تقمص ثقافة غربية. بين التنصل من ثقافته، و الانغماس في ثقافة الغير، تقع مأساته، و يسقط قتيلا بعد رميه من شرفة شقته في الطابق السابع من قبل ابنه الذي سيلتحق بالنازيين الجدد، الرؤوس الحليقة.

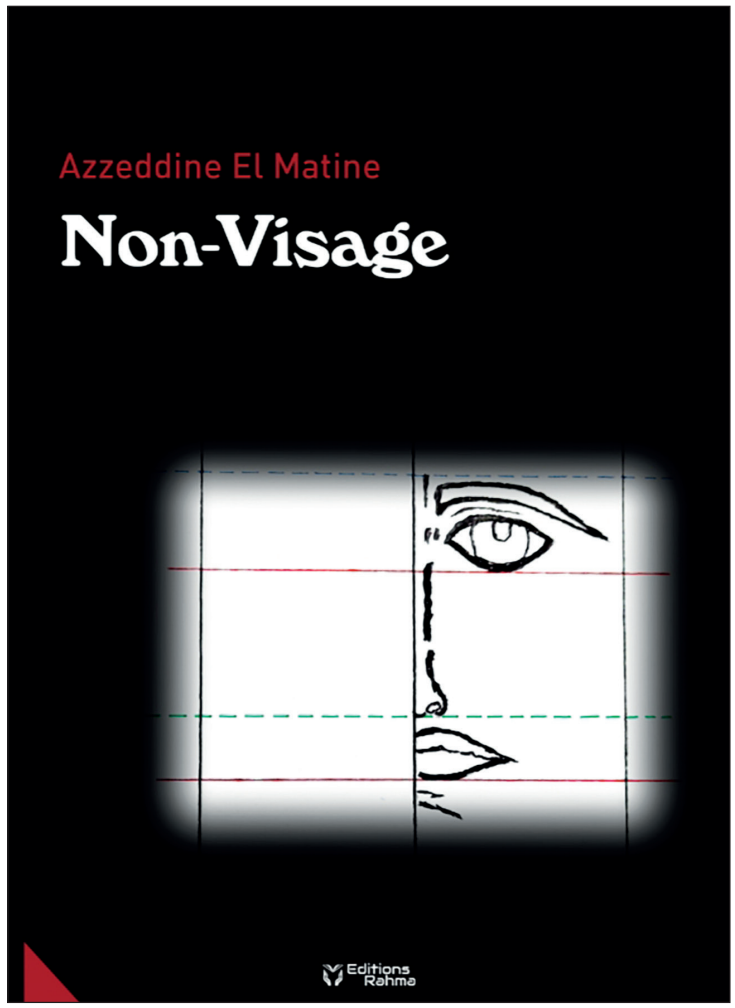
تسعى هذه الرواية إلى النظر في عواقب انسلاخ الفرد من هويته و ثقافته و كذلك التعصب الثقافي ذلك أن الراوي، خالد الجرموني، لا يسافر فقط من أجل استكمال دراسته في الهندسة الميكانيكية و حسب، و إنما أيضا للهروب من واقع سيعرف حقيقته لما يشرع في إعداد الوثائق المطلوبة للحصول على جواز السفر: «ما إن وجدتني خارج البيت حتى تخلصت من بصقة كبيرة»(ص.19). يوحي هذا التصرف بكره الراوي لثقافته وبحثه عن حريته التي تخنقها هذه الثقافة: « بما أن سؤال « ماذا سيقول الآخرون؟»لازمني باستمرار، فقد كان علي أن أراهم كل يوم. هذه طريقة لتهدئة نفسي، لأرى « الآخر» أمامي قبل الإقدام على أي شيء، للتأكد من وجودي و من أنه كان يعرفني. كانوا هم الإكراهات الخارجية. و كانوا هم الذين يضعون الأعراف الاجتماعية. كنت أبحث عن اعترافهم كيما أوجد» (ص.21) هكذا يميز الراوي بين العيش و الوجود. ذلك أن الحيوان يعيش فيما الإنسان يوجد. من حيث أن الوجود هو الضامن لحياة الفرد داخل المجتمع. و عدم الاعتراف بوجود الفرد إنما هو الحكم عليه بالعدم. وجود الفرد معناه الاعتراف به ككيان، و كذات و هو ما كان يعاني منه الراوي: « نظر الشرطي بعيدا و بصق على الأرض قبل أن يصرخ: - ابتعد عن طريقي أيها الوغد الصغير، و إلا أفرغت هذه الخراطيش في أسفل بطنك !» (ص. 25). يتحقق إذن الوضع الاعتباري للشرطي من خلال وظيفته من حيث كونه ممثلا للسلطة و للممارساتها القمعية. غير أن هذه السلطة تذوب أمام بعض الممارسات الخرافية: « مجمر بدائي و بعض الشظايا العضوية كافية للممارسة هذه القوة على رجل، حتى و لو كان من أقوى الرجال.» (ص. 27)

من خلال تقنية تيار الوعي المتجسدة في الخط المائل، يجد القارئ نفسه ليس أمام الراوي و هو يعري مكونات ثقافة اضطرته للهجرة، أي تغيير

وجهه من حيث كونه رمزا للهويته، و حسب و إنما أيضا أمام نظام بيروقراطي: «لقد مارسوا سلطة تجعلك تنتظر من أجل أن تستسلم.» (صص. 32-33) غير أن خالد يعض على هدفه بالنواجد، و يسافر إلى ألمانيا الشرقية. و على الرغم من إحساسه بالوحدة، فإنه يدرك أن «العيش في عزلة أفضل من العيش تحت نير العائلة». (ص. 62). و لئن كان يكشف عن واقعه في وطنه، فإنه أيضا يكشف عن واقع أوروبا الشرقية قبل سقوط جدار برلين. و التحول الذي سيحدث في أعقاب ذلك، خصوصا مع الرؤوس الحليقة أو النازيين الجدد المعادين للأجانب. كما أنه في تنكره لهويته من أجل هوية جديدة، قد أدرك أن الهوية التي ابتغاها قد رفضته. الذي سيجسد هذا الرفض هو ابنه الذي انخرط في حركة الرؤوس الحليقة. و ما السقوط من الطابق السابع إلا دلالة رمزية على السقوط من ثقافة تربى في أحضانها إلى ثقافة لا ترحب بالغرباء، علما بأن ثقافات المجتمعات و إن كانت مختلفة في تقاليدها و عاداتها، فإن سلطات هذه المجتمعات تظل متناظرة: «في جميع أنحاء العالم، تشكل السلطة السلوك الجماعي و تنظمه، و ليس فقط في ألمانيا الشرقية.» (ص.109).

إن تشكيل الذات نابع من مفاعيل السلطة، و من ممارساتها التي يتم تمريرها عبر اللغة. في حواره مع كاثرين يدرك خالد أهمية اللغة و خطورتها: «غالبا ما تلوث الكلمات الصوت، لكن ثمة حالات ترفع فيها اللغة الصوتَ إلى مستوى جمالي لا نظير له، بل إلى مستوى مقدس.» (ص. 74). إن السلطة تلتمس أي شيء لتظل سارية يقول خالد للكاثرين مرة أخرى: «الآن، عليك أن تصغي إلي بانتباه. عديدة هي التقنيات التي يلجأ إليها لتحسين السيطرة على أعداد الناس». (ص.109). هكذا لا تمارس السلطة في جانبها السياسي و حسب، و إنما تتحكم في كل شيء. و إذا كانت كاثرين قد كشفت لخالد عن حقيقة النظام السياسي في ألمانيا الشرقية، فلأنها قد قامت بذلك بعد ممارستهما للجنس. من خلال الجنس، نتلقى الحقيقة، بحيث يصير الجنس معادلا للاعتراف في المجال الديني. (انظر السلطة و الجنس)

قد تكون مأساة خالد متمثلة في إسرافه في الانغماس في ثقافة الغير. ذلك أن أي زيادة إنما هي نقص. إذ أن عودته إلى وطنه الأصلي لم يكن إلا من أجل القطع النهائي مع وسطه الأسري أولا و مع وطنه ثانيا. «يجب أن أقطع حبل السرة هذا نهائيا. إنها الطريقة الوحيدة التي يمكن أن أشعر حقا بالانتماء إلى هذا البلد العزيز الذي أعيش فيه حاليا. هكذا قال المهندس الشاب، أنا، خالد.» (ص.149) و إذ يعامل أمه بطريقة عنيفة، بحيث لم تكن تتوقع رؤية تلك الحشوات اللامعة داخل فهم طفلها، فإنه يعبر عن ذلك الإحساس البارد الذي بداخله. تشكل إذن الحشوات دالا معبرا عن هذا التحول الداخلي الذي سينكسر في نهاية المطاف. على شكل مونولوج داخلي يقول خالد: «هذا بالضبط ما أرغب فيه. أريد أن أضع حدا نهائيا لهذا الغضب العارم. لهذا السبب في الواقع عدت إلى الوطن هذه المرة، و لن أؤوب إليه ثانية. إنها المرة الأخيرة.» (ص. 162). هذه العودة الأخيرة إنما هي انتقام من قبله ليس على وطنه و إنما على ثقافته بالكل بحيث يقوم بأفعال يمجها أهله و سكان الحي. و هي أفعال تصل إلى حد تمثله كلبا. تصبح الثقافة بالنسبة إليه أحد الأشكال الأيديولوجية التي تشكل الفرد كما تريد لا كما يريد. من ثمة فمسعاه لنزع الوجه الذي يحمله هو مسعى لارتداء وجه آخر: «في الحقيقة، هذه الثقافة تسيطر على كل شيء. لا أحد بمنجى عنها. هنا يتجلى تأثيرها على وجوههم. إنني أريد أن أتخلص منها نهائيا.» (ص. 179). هكذا تصير الثقافة سلطة تمارس على الفرد في تنشئته الاجتماعية و ضدا على كل رغباته و اختياراته، يستبطنها و يحملها مثلما يحمل وجهه. و يصير أداة ناقلة بحيث من خلاله تتكلم الثقافة. أي أن الثقافة متكلم. غير أن من لا يحمل ثقافة/وجها مآله العدم الذي سيتجسد في مقتل الراوي خالد الذي يعتقد أنه قد يعيش في أمان إذا ما تخلص من وجهة: «مرت حوالي عشر سنوات منذ أن أدرت ظهري للمغرب. أنا متزوج و أب لطفل صغير. أحيا حياة كريمة برضى كمهندس. عندما يعيش المرء بلا وجه، ينعم بالسلام. و يمر دائما مرور الكرام. لا أعرف إن كان الآخرون ينتبهون إلي.»(ص.17).



و لعل ذهابه إلى بار دون كيشوت ذو أهمية بالغة من حيث أن الاسم يحيل على تلك الشخصية التي حلمت بقيم إنسانية في مجتمع متفسخ. لقد رام خالد من خلال التخلص من ثقافته فرض قيمه الخاصة به. و في ذلك مأساته. إذ أن الحرية التي حلم بتحقيقها لا تخضع لأي قيم أخلاقية، و لا لأي ثقافة صاغها المجتمع من أجل تماسكه، من حيث أن هذه القيم إنما تمثل ضرورة اجتماعية. و من ثمة فتخلصه من وجهه الحقيقي، على نحو رمزي، و بشكل واع، يعني عدم انتمائه لمجتمعه: «كانت أمي الوحيدة التي هرعت نحوي. في اللحظة التي لاحظت عدم امتلاكي لوجه، توقفت.» (ص.186). على أن عدم الانتماء هذا لا يتوقف عند الرغبة في الحرية أو التحرر من نير ثقافة مجتمعه و حسب، و إنما الوصول إلى حد خرق و انتهاك التابوهات: «من خلال الكلام، نحاول تعقب التابوهات و المحرمات، و كذا غموض هذه الوجوه. بفضل اللغة، نعبر عما لا نـراه. و ربما نرى، مع الوقت، وجوها أخف.» (ص. 191). لا يتجسد عدم الانتماء في الفعل كما سبق القول، و إنما أيضا في القول، لكون اللغة سلطة، و لعل هذا ما تروم الرواية إظهاره، ذلك أن اللغة هي المتكلم، و المؤثر الفعلي في الفرد. يقول أيضا: «إن ألمانيا التي نقلوها إلي عبر بعض النصوص و الصور كانت مختلفة بالكل عن التي اكتشفتها عند مجيئي.» (ص. 12). إن اللغة جزء من المجتمع، و سيرورة اجتماعية، و مشروطة اجتماعيا من قبل أجزاء المجتمع الأخرى. أي أن اللغة أحد أشكال الممارسة الاجتماعية من خلالها تتشكل الذات و تتأثر بها. و لكونها أيضا وعاء الثقافة، فالراوي، بإدراكه لذلك، يصرح قائلا: «أردت بحمق إعادة ما تركته من آثار على وجهي. حلمي كان هو قطع « الحبل السري الثقافي» الذي يربطه بهذه الثقافة». (ص. 198). و هذا لن يتحقق إلا من خلال اللغة باعتبارها سلطة أو من حيث أن «اللسان فاش»، معنى ذلك أن اللغة فاشية و مدمرة. و يقول في نفس الصفحة: «أردت أن أعيد لكم ما فرضتموه علي». هكذا، يتم إخضاع الفرد للممارسات الثقافية من خلال اللغة، «ما أرغب فيه اليوم هو أن يكون لي وجه خارج كل شيء، خارج التاريخ. وجه بلا وجه.» (ص. 199).

إن عدم امتلاك وجه هو في حد ذاته وجه بلا ملامح، أي بلا ثقافة تحدد هويته، وجه يستحيل التعرف عليه، أو قد نجازف بالقول إنه اللامرئي. و من ثمة كيف القبول به أو احتضانه. و إن اعتباره غريبا في نظر زوجته و ابنه هو اعتباره عدما. ذلك إن إنكار أو رفض الفرد لهويته التي هي مجموعة من الانتماءات: في اللغة و العادات و التقاليد و الطقوس... إلخ هو الحكم عليه بالعدم كما سبقت الإشارة إلى ذلك. « لم أشعر البتة في حياتي بمثل هذه الوحدة و العزلة كما أشعر اليوم. الآن أشعر بالخوف... منذ ذلك اليوم، صرت وحيدا، وحيدا بين الأعداء. «(ص. 225). غير أن الشعور بهذه الوحيد ليست غير مدركة من قبله، و إنما هو على وعي تام بأسبابها و نتائجها: «هل أنا بصدد جني ثمار لا وجهي؟» (ص. 226). و يقول أيضا: « أجل، إنه رعب اللامبالاة» (ص. 227)، علما بأن اللامبالاة أشد قسوة من العداء و الكراهية. إنها لا ماهية الذات، و اللا وجود:»و الآن يريدون أن يسبلوا مني حقي في الوجود» (ص. 231).

يمكن القول إذن إن هذا النص الروائي صراع الذات مع الثقافة، في خطاباتها و ممارساتها. الثقافة أكبر من الفرد، تتشكل، مثل اللغة، خارجا عنه، وتفرض نفسها عليه في علاقته مع الآخرين و مع ذاته. و معنى ذلك أن الفرد حتى و إن كان في عزلة تامة، فإنه يحمل ثقافته في داخله. على أن إنكارها أو التنكر لها ضرب من البله. و هكذا فالصراع معها لا يمكن أن ينتج عنه تحققا ذاتيا و إنما نتيجة مأساوية حتما. ذاك كان مصير خالد الجرموني في هذه الرواية.

ملاحظة: جميع الاستشهادات من ترجمتنا.

ـــــ السلطة و الجنس، حوارات مع ميشال فوكو، ترجمة لحسن أحمامة، دار شهريار، بغداد، 2017، ص. 113.

Paris, 2022 El Matine Azzeddine, Non-Visage, Editions Rahma,

في إطار فعاليات الدورة الثانية لملتقى النحت والخزف الذي نظمته جمعية «أتولييه آثار آرت» والمدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء، تَمَّ تكريم النحّاتَيْن عبد الحق السِّجلماسي وعبد الكريم الوزاني في فضاء منتدى الثقافة بكاتدرائية القلب المقدس في الدار البيضاء، وهو الفضاء الذي احتضن أيضاً مجريات الندوة التخصصية، وورشة الكتابة حول النحت، والمعرض الجماعي لأعمال النحت والخزف (من 12 إلى 28 فبراير/شباط 2026). وفضلاً عن صدور الكاتالوغ والكتاب الجماعي «النحت والخزف الفني: تجارب إبداعية وقيم جمالية»، تَمَّ طبع كُتَيِّبَيْن حول مُنجَز الفنّانَيْن المُكَرَّمَيْن؛ وفيما يلي توليف للنَّصَّيْن اللَّذَيْن ساهمت بهما بالمناسبة.

بنيونس عميروش
فنان تشكيلي وناقد

الوزّاني والسِّجلماسي قِياسان في النَّحْتَ الحَديث

عبد الحق السجلماسي

مصدر الحياة-السجلماسي

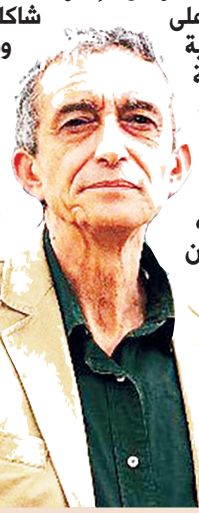
السِّجلْماسي.. بين العُضْوي والهَيْكلي

شرع عبد الحق السجلماسي في الممارسة التشكيلية مع مطلع ستينيات القرن الفارط، إذ يعود إنجاز أولى لوحاته الزيتيّة إلى سنة 1963. كان ذلك بمثابة تمهيد لاستدراك البُعد الثالث، بحيث سريعاً ما استهواه التعامل المباشر مع المادة وما تتضمنه من طاقة وإمكانات تعبيرية، ليتصَبَّ اشتغاله حول فن النحت ويتناول موضوعاته مرحليا في السبعينيات بالكثير من الشغف والعزيمة التي دفعت به إلى تجريب مختلف الخامات، الطبيعية منها والمُصَنَّعَة، من الطين والخشب والرخام والبرونز والفضة والذهب إلى الخرسانة والبوليستير وسواها.

بطبيعة الحال، تظل منحوتته المُسماة «مصدر الحياة» (1983)، الواقعة في نافورة ساحة 16 نونبر بالدار البيضاء، من أعماله المعروفة لدى المهتمين والجمهور الواسع؛ هذا العمل الصَّرْحي المفتوح على الفضاء العمومي بحس حداثي، يقوم على تدبيج سائغ عبر منحنيات وانسيابات كتلية بفجوات مُحكمَة، تتناغم من خلالها حُجُوم عضوية، مُغلفة بتربيع السيراميك الوَرْدي (في الأصل)، وفق أسلوب يُذكرنا بتصور هنري مور الذي تَبَنّى «الشكل المنفتح» في اتجاه إخضاع نحته إلى نواظم الطبيعة، فيما اهتم بالتشريح العضوي لتقديم أحجام جَسَدانية تتخللها الفراغات من الداخل، مع استغوار «حقيقة المواد» وكشف الإبْدالات القصوى للشكل النحتي. من ثمة، نقترب من دلالات الكُتَل العُضوية المتداخلة فيما بينها لدى السجلماسي الذي ينتصر للجسمانية البشرية، انسجاماً مع قناعاته الجوهرية القائمة على الارتقاء بالقيم الإنسانية.

هذا النزوع الإنْسِانَوي يتضاعف أكثر فأكثر في الكثير من قِطعه النحتية (الصّالونية) التي تَرتكز بالأساس على جمالية جسمانية برؤية حادة تمس عدة جوانب اجتماعية. ففي قطعته «تواصل»، يعمل الفنان عبد الحق السجلماسي على تجسيد شخصين مُتلاحِمين وفق نمط من الاختزالية التي تَبْقي على تماسُك عضوي، يُجسد مظهراً تعبيرياً لذلك العِناق المَتين الذي يرتسم وفق حسابات دقيقة لعلاقات الكتلة والفراغ، بينما يَتّصِل الجسد الأنثوي لتركيبة عضوية توحي بحركة دَغَمية في قطعة «الرقص». وقريباً من هذه الأخيرة، يتشكل الجسم الأنثوي في وضعية أكثر استقراراً بناءً على طيّ الرُّكبَتَيْن على الأرضية، بالاستناد إلى مُعالجة حَجْمية تحيل على طلاقة الفن الإفريقي وبساطته في قطعة «الضّاوِيَة» السمراء، الرّامِيَة بنَهْدها إلى الأمام.

بخلاف ذلك، يتحول الأسلوب في قِطع أخرى مُنجَزَة بمواد معدنية على وجه الخصوص (نحاس، برونز، إينوكس) من الشكل العُضوي إلى الشكل السَّوِيّ، حيث يتمثل الجسد المنزوع من لحومه وعضلاته ضمن وضعية وُقوف حَيَوِيّ، في الوقت الذي تقوم فيه هذه المنحوتات الرَّفيعة على التوليف الهيكلي العمودي، باعْتماد المُستقيمات والتَّعَفصُلات القاطِعَة، طبْقاً لحساسية الحَدّ الأدنى، كما هو الأمر في قِطعَتَيْ «المرأة المُحَجَّبَة» و«البَهْجة». علماً أنّ معظم هذه الأعمال تنطلق من مَرْئية تمثيلية، بينما تشتقّ بُعْدَيْها التجريدي والرمزي من ممكنات الحذف والإزالة والاختصار المتوازن، في اتجاه تكثيف المادة ومنحها مَرْئيَّة الشكل المتناغم مع العناصر النحتية باعتبارها كلّاً متماسكاً.



عبد الكريم الوزاني

من أعمال الوزاني

الوزاني.. في ما وَراء الكُتلَة

على امتداد عقود، دأب عبد الكريم الوزاني على إغناء تجربته المزدوجة بين التعامل مع السند المسطح (اللوحة) وتطويع المادة في الفضاء (النحت)، غير أن مادته اللّعوبَة سرعان ما تتخلص من جسمها، لتظل مشدودة إلى أوصاف والرشاقة، والخفة التي تتصاعد من وفق تصورات شكلية شديدة الاختزال، يضحى مفهوم التعبير الحَجْمي هنا مرادفاً لنمط «النحت السِّلكي» (تسمية موصولة بـ «أقفاص الحديد» التي شيدها بيكاسو لتحديد الفضاء بخطوط سلكية، 1930)؛ نمط النحت الذي يتجاوز القيم النحتية المتعارفة من قبيل الثِّقل والصَّلابة، استجابة لنوازع ذاتية وموضوعية في آن، ترومُ استخلاص ما استقر من «إشارات» فطرية و«علامات» شعبية، وما يظل متجذراً في قاعِ ذاكرة طفولية مَرِحَة على شاكلة فن لَعِبي: عجلات، عربات متحركة، حشرات، أسماك، مخلوقات حَيوانية ونباتية، وجوه، تركيبات معدنية، مُفرَغة من الأبعاد والمساحة، تتبنّى لغة غرافيكية وفق كتابة هيروغليفية ترومُ ترميز الفراغ، حيث لا تعدو أن تكون التخطيطات الفضائية مجرد رموز، لكن بملامح تشخيصية واضحة، بالرغم مما تتضمنه كائنات الوزاني الطريفة من بُعد تجريدي يَكمُن في الإزالة والتّهْوين واستئصال الزوائد والتفاصيل، فيما يضحى معها النَّسْج المعدني صميم العمل ومَاهيته.

في قوام هذه القِطع الفضائية التي تتألف أساساً من علائق وترابطات مُتَبادَلة بين الخط والشكل (أسلاك، توصيلات وأنابيب معدنية)، يتّخِذ عنصر اللون سِمة بصرية ذات جاذبية فعّالة في درجات الإشراق والنُّصوع (أحمر، بنفسجي، أخضر، برتقالي، أمغر، أزرق نيلي) التي تنبثق من الخامة الصّباغية ذاتها، ومما تعكسه المواد الصَّمْغية (الراتنج Résine) وطريقة معالجتها لمضاعفة التّخثّر والتّسميك، لتتشكل المَلامِس والحياكات واللمعان، ومظاهر الكَمْدَة بدورها. وبذلك يُشرك الفنان بين النحت والتّلاوين التي يَبْسُطها داخل تَحْويطات أشكاله الضئيلة والدّالة على لوحاته، لتغدو كائناته اللّهْوية نحتاً تصويرياً في غاية اليُسْر والانشراح.

من ثمة، لا تَني «تركيبات» الفنان عبد الكريم الوزاني تُثير طابعها النَّزْوي القائم على قدر بَيِّن من الفَنْتازية والغرابة من جهة، وعلى ما ينعته أندريه بروتون بـ «السخرية الموضوعية»، الواقعة بين التشخيصية والتجريدية التي تشتق صفتها من مُكْتَسبات الحذف والتقليص، والنَّمْنَمة Stylisation الواقعة في ما وراء الكتلة، وفق جمالية إقلالية تكشف طراوة ذاكرة سائرة في توليف عوالمها الجامحة على الدوام.