العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 28 من شوال 1447

الموافق 16 أبريل 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

من أعمال الرسام الأسترالي السوريالي ويليام هيغينسون

ضُعْتُ حِينَ ضِعْتُ

عَلَى
بُعْد
عُمْر
قريباً
مِنَ القَبْر
تَظهَرُ أكثر من امرأة
في حَيَاتي ، تَشهرُ
أكثر من وَرْدة
عطرَها في هُبُوب
يُطوِّحُني مائلاً ، بَيْنَ
حُبٍّ وحَرْب ، فَمَا عُدتُ
أعْرِفُ هل ضِعْتُ
أوْ ضَعتُ ..

تَقُولُ الأخيرةُ :
إنِّي بَيْنَ الحبيبَاتِ
أولي
فعُد لي
وَلَوْ دُونَ عُمْرٍ
أريدُكَ أملاً

ذَاكِرَتي بالفَرَاغْ

أُريدُكَ أُكْمِلُ
عُمْرِي لَكَمْ عُمْرِي
نَاقِصٌ لَوْ تَموتُ
غَدَاً ..

أُرِيدُكَ أنْتَ الَّذي
كُنْتَ أمْسِاً
بِدُونِي شَرِيدْ ..

أُرِيدكَ أنْتَ الّذي
كُنْتَ شَمْساً
عَلَى لَيْلِ هُدْبِي
تَمِيدْ ..

وَهَا هِيَ شَالّةُ .. تَنْكُرُ
أنّكَ مِنْ كُلِ أسْوَارِهَا
قَدْ أخَذْتَ ذِرَاعَيْنْ وَدَنوْتَ
تُحَاصِرُنِي بِعِنَاقٍ
طَوِيلَ .. طَوِيلٍ ..
طَـــــوِيلٍ .. وَمَا زَالَ
ذَاتُ العِنَاقِ يُسَافِرُ بِي بَيْنَ حُلْمٍ
وَآخَرَ فِي الغَيْمِ مَا امْتَدَّ
هَذَا المَدَى ..

عَلَى بُعْدِ بَحْرٍ
قَرِيباً
مِنَ الغَيْمِ
تَنْزِلُ
طَاوِلَةٌ بَيْنَنَا ،
الشَّمْسُ قَابَ نَبِيذٍ
وَتَغْرُبُ مِن حَيْثُ
تَشْرَقُ أدْمُعُ سُكْرَتِنَا
فِي مَآقِي الكُؤوسْ

يَا لَهذَا السِّتَارِ الّذي
نَسَجَتْهُ اللّيَالِي ، يَلْعَبُ
مِنْ كُلِّ أدْوَارِنَا
فِي الحَيَاةِ
دَوْرَ نَرْدْ
انظُرُوا
لِلّذي بَيْنَنَا
ضَاعَ
فِي مَشْهَدْ !

محمد بشكار

بقلم : شارل بيراغان

ترجمة : سعيد بن الهاني

صحفي ، فيلسوف ، وعالم اجتماع ، يستكشفون الكيفية التي تجعل بها الرّقمية المجتمعات أكثر عنفًا ، والأفراد عبيدا لعمالقة الويب ، والعقول غائبة عن بعضها بعضا. يلتهم الرّقمي حياتنا الاجتماعية.. ثلاثة كتب تدلي بدلوها وتقترح سبل العلاج : «آلة الفوضى» لماكس فيشر ، « مديح الخطأ البرمجي « لبوغ لمارسيلو فيطالي روزاتي ،و»نهاية المحاورة» لدافيد لوبروطون.

مقاومة إمبراطورية الشّاشات

هل ما زالت ممكنة؟

تتسيدُ «وادي السيليكون» فكرة لا تبرح مكانها: التكنولوجيا ليست شرّيرة في ذاتها، بل بالأحرى استعمالاتنا لها هي التي يجب إدانتها . بل إنّها تذهبُ أبعد من ذلك، زاعمة أنّ التكنولوجيا ليست سوى مرآة كاشفة لأعماق طبيعتنا البشرية . العنف الرّقمي وفق هذا المنطق على المباشر لن يكون بالتّالي إلاّ تعبيرًا عن مجتمع عنيف في جوهرهِ. وهذا هو الجوهر الذي أجاب به المسؤولون الكبار في «فيسبوك» الصّحفي الأمريكي ماكس فيشر عندما ذهب لمساءلتهم في مكاتبهم الفخمة لبّالو ألتو Palo Alto. بيد أنّ هذا المنطق، لم يكن مقنعا بالنّسبة لمراسل جريدة»نيويورك تايمز « New York Times الذي عكفَ على جمع حصيلة سنوات من الأبحاث، وشهادات « المُبلغِين عن المخالفات « والجامعيين الأكاديميين، للوصول إلى نتيجة مناقضة تماما: الخوارزميات هي ما يدفع بعض المحتويات الهامشية الحقودة، المتطرّفة والمتآمرة، لأنّها تثير قدرًا أكبر من الانتباه والتّفاعل، وبالتّالي تُدِرُّ المزيد من أرباح وإيرادات الإعلانات .

كتابُ « آلة الفوضى « Chaos Machine هو ثمرة هذا التّحقيق الضّخم، حيث يمكننا تتبّع في عشرات البلدان واللغات نفس أثر هذه الاستراتيجية السّاخرة التي تنتهجها وسائل التّواصل الاجتماعي: صناعة الاختلافات والشّقاق في الرّأي، المجابهة والعنف. في كاليفورنيا، أم شابّة تبحث في فيسبوك عن معلومات بخصوص «لقاحات الأطفال»، فقد عثرت حتما على سيل من الصّفحات المناهضة للتّطعيم antivax ، رغم أنّ هذه الجماعة لا تمثّل سوى شريحة صغيرة جدًا في سبر استطلاعات الآراء. أمّا في البرازيل، فقد تسبّبت الآلية ذاتها في «موجات صدمة التضليل المعلوماتي» بدءًا من شائعة عن انقلاب عسكري وصولا إلى فرضية تلقيح ضدّ أمراض قاتلة من طرف قوى أجنبية. بتعزيز المنشورات المغرضة والحقودة، سينتهي الأمر بالشّعور بالعداوة إلى التسلّل إلى عقول القادة السّياسيين - في أمريكا، ثمّة أكثر من نائب برلماني من أصل تسعة على الأقل ينتسب لمجموعة في فيسبوك لليمين المتطرّف -، كما سيتسلّل إلى عقول الشّعب . في ميانمار (بورما) يحكي الصّحفي فيشر هذه القصّة الصّادمة: منذ بداية 2012، تزامنت طفرة قدوم الإنترنت وفيسبوك في بيرمانيا مع تزايد الشّعبية لمنشورات الرّهبان البوذيين المتشدّدين الانتقامية، ينشرون الاتّهامات الكاذبة ضدّ الأقلّية المسلمة، إلى درجة أدّتْ إلى اندلاع أعمال شغب وعنف دامية سنة 2014 بمندلاي، ولتهدئة النّفوس، لم يكن للحكومة من بديل سوى غلق المنصّة محليًا .

هل يجب علينا التوقف عن كل شيء ؟ ليس تماما، كما يؤكّد الفيلسوف مارسيلو فيطالي روزاتي، الذي سبر أغوار «الآلة» وخباياها . في نظره، لابدّ من صياغة شكل من أشكال «المقاومة من الدّاخل». فقد بلور في كتابه» مديح الخطأ البرمجي»»Eloge du bug ، نوعا من « الأبيقورية من نسخة 2.0»، وهي رؤية تقتضي فهم احتياجاتنا الرّقمية، وإدراك تبعاتها، وحصرها فيما هو أساسي وضروري فقط، لأنّ العالم الافتراضي في مجموعه - وهذا هو موضوع الجزء الأوّل من الكتاب - ليس كما يدّعي؛ هو أمر «لا مادّي» كما يشاع، بل هو ملوّث للبيئة بامتياز، ولم يكن محايدًا أبدًا. إذا كانت تكنولوجيا ما «بسيطة « و»بديهية» – وهما كلمتان مفتاحيتان مفضّلتان للنّحو التسويقي الخاص بعمالقة الويب- يعني في الجوهر، فقد انخرطنا كثيرا في رؤيتهم للعالم إلى درجة باتت تبدو لنا رؤية طبيعية وفطرية . فعلى سبيل المثال، عندما يقدّم موقع أو تطبيق «تيندر «Tinder بشكل نسقي للنّساء الشّابّات الفقيرات، مواعدة رجال أكثر غنى وأكبرهن سنّا، يتذرّعُ التّطبيق بضرورة تتبّع الإحصائيات فحسب...ولكنّه من خلال تعميم «نموذج

تمثيلي» واحد، يقتل هذا التطبيق تدريجيًا كلّ الاحتمالات الأخرى المخالفة للّقاء الإنساني match. الأمرُ سيّان عندما يفرض علينا غوغل تصوّره للجدوى والملاءمة، أو حين يملي علينا «زووم» (تكبير) دينامية الاجتماعات المهنية . إنّ «تمجيد الخلل البرمجي»، ليس معناه الرّغبة في فوضى الكاوس، بل يعني «المقاومة». فعندما «تتعطل» الأداة حينها فقط يمكننا أن نتساءل عن كيفية صنعها وإلى أيّ حد هي مفيدة لنا. لماذا هذا الحاسوب بالذات؟ هل هذا البرنامج الحاسوبي الحرّ أكثر ملاءمة بشكل جيّد لاحتياجاتنا؟، هل هذا التّطبيق ضروري حقًّا؟، لماذا لا نستعمل محرّك بحث آخر؟؛ إنّ اختيار بدائل «أبطأ، وأقلّ كفاءة وأقلّ وظيفية «، ولكنّها أكثر دِقّة وتأمُّلا، يعني في جوهره أن يصبح المرء بنفسه خللا برمجيا: ذلك العقلُ الذي يبتكر، يفهم و»يضيّع وقته» عمدًا، لكن يرفض علاقة تربطه بتقنية مختزلة في مسح سلبي لأصبع على «شاشة مسطحة، ملساء ومعتمة» .

ومع ذلك، يظل التساؤل قائِمًا: هل فات أوان المقاومة ؟ لقد أوصت لجنة من الخبراء في نهاية أبريل بحظر الشّاشات قبل سن الثالثة، والهواتف قبل الوصول إلى سنّ الحادية عشرة، ولكن ليس مؤكدًا أنّ هذا يكفي لقلب ما ينعته دافيد لوبروطون في كتابه «نهاية المحاورّة» بـ « القطيعة الأنتروبولوجية العميقة «. السوسيولوجي لوبروطون معروف بفهمه لرهانات الجسد الإنساني عن طريق تحليله للوشم، النّدوب أو السّلوكيات المحفوفة بالمخاطر بصفة عامّة. بيد أنّه يتّخذ نبرة أكثر مأساوية عند الحديث عن تعميم التكنولوجيات الجديدة: أجسادنا تحتضر. يعَدِّدُ المؤلّف في هذا المقال البحثي عواقب «كسوف العالم» فمن اضطرابات الانتباه قلّة النّوم، إلى نهاية المحادثات العائلية على المائدة، في الجوار أو الحيّ، والعزلة، التأخّرات الإدراكية المعرفية. إذًا بانحنائنا الدّائم على الشّاشة، لم نعد ننظرُ إلى ما يقع في محيطنا بتاتا، بدءا بالآخر ووجهه؛ ذاك الحضور الذي يمنح للآخر كثافته الأنطولوجية، التي تقوم عليها الأخلاق، ويجعل العلاقة ممكنة بين ما هو «مختار، مجاني، حُـر»، أمّـا الوصْل الدّائم بالأنترنت، فإنّه يجعل التّركيزَ والانتباهَ «عائمًا « (أو مشتّتا) ويحوّل الفرد إلى مجرّد «منطقة خالصة لعبور المعلومات «، إلى كائن منزوع الإنسانية لا تتوقّف ممارسة العنف ضدّه أبدًا .

في الختام، دافع دافيد لوبروطون عن حدّ أدنى من المقاومة: الحوار- بأكبر قدر ممكن في حضرة الآخر - وتطبيق ما سمّاه «وجها لوجه» . نظام «نظافة صحّية أو ذهنية « بسيطة في انتظار أن نتحوّل إلى الخلل البرمجي الذي دعا إليه مارسيلو فيتالي روزاتي Marcello Vitali -Rosati أو نجد الحلّ بأنفسنا، كما يشير إلى ذلك ماكس فيشر، بتوقيف تشغيل الآلة .

المصدر: المقالة مأخوذة من عدد مجلة «الفلسفة الفرنسية Philosophie magazine ، العدد180 شهر يونيو السّنة 2024 ص : 84-85

نبذة موجزة عن كاتب المقال: شارل بيراغان صحفي فرنسي معاصر، يتميّز بإنتاج فكري وصحفي يمتد عبر مجالات الفلسفة، والسياسة، والتقنية، والقضايا الاجتماعية. وقد نشر أعماله في عدد من المؤسسات الإعلامية المرموقة مثلفيلونوميست، فيلوسفي ماغازين، موند ديبلوماتيك، وماريان..

يمتلك بيراغان تكويناً أكاديمياً متعدد الاختصاصات، يساهم في إغناء مقاربته التحليلية للقضايا المعاصرة. ويتضمن مساره التعليمي:

-ماستر في الإدارة من مدرسة غرونوبل للإدارة.

-ماستر في الصحافة من معهد العلوم السياسية بغرونوبل.

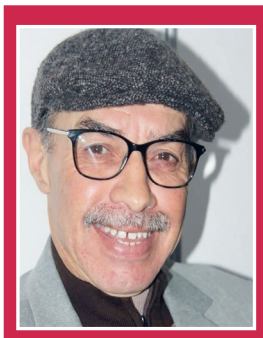
-ماجستير في الفلسفة من جامعة بيار-منديس-فرانس (غرونوبل 2).

هذا الخليط من الفلسفة والإعلام والعلوم الإدارية، ينعكس بوضوح في عمق تحليلاته واهتماماته متعددة الأبعاد، وهي:

الذكاء الاصطناعي والرقمنة، القضايا الاجتماعية والسياسية، الاقتصاد السياسي والصناعة، الفلسفة والفكر السياسي.

المعرض الدولي للكتاب والنشر في دورته (31)

تصورات ومقترحات



صدوق نورالدين

1

بدءا تجدر الإشارة إلى أني في هذه الكتابة عن الدورة (31) من معرض الرباط التي اختير تنظيمها بين (30 أبريل) و(10ماي) 2026، لن أصدر عن خلفية ذاتية مؤداها الرغبة في المشاركة أو البحث عن مكانة ما، إذا ما ألمحت لكوني استنكفت عن المشاركة منذ مدة في اللقاءات الثقافية والأدبية كيفما كانت الجهة المنظمة.

2

بيد أن ما تتشكل في ضوئه هذه الكتابة، إنما تصورات ترتبط من ناحية بالتنظيم، المشاركة، إلى اقتراحات هدفها الرئيس إنصاف أسماء فكرية وأدبية من شأن الاهتمام بها الإضافة للدورة القادمة، علما بأن معرض الكتابة والنشر لا يجب أن يفرد معظم أنشطته لسياق وظرف ما، وكأن المغرب الثقافي بتاريخه وحضارته لم يعرف قامات فكرية، ثقافية وأدبية بامتداد جغرافيته. وإذا ما كانت اللجان المشرفة على التنظيم فقيرة الخيال، فإن لنا حق إبداء الرأي وبسط التصور الذي من شأنه الرفع من مكانة معرض عند كل دورة من دوراته لطبيعة تكرار أسماء، محاور وندوات. وتحق المقارنة على مستوى البرمجة الثقافية بين الوارد في دورة وثانية، على الأقل لتجديد المسار وإكساب كل دورة خصوصيتها وفرادتها.

3

إن ما يجدر التفكير فيه بداية من حيث التنظيم، ضرورة إفراد كل دورة من دورات المعرض القادمة لشخصية فكرية مغربية تحمل اسم الدورة وتتم دراسة منجزها انطلاقا من ندوات يشارك فيها المختصون والمهتمون، إلى إعادة نشر أعمالها وتوفيرها بأثمنة في متناول القارئ. ويمكن التمثيل بـ: الأستاذ عبد الله العروي، علي أومليل، طه عبد الرحمن، الراحل محمد عابد الجابري، عبد الكبير الخطيبي، عبد الكريم غلاب، علال الفاسي وعبد الهادي بوطالب عليهم جميعا واسع الرحمة والمغفرة. ذلك أن من شأن هذا الإفراد المتميز تحقيق مكانة لدورة المعرض.

4

درج المسؤولون على الشأن الثقافي لما يراد التقديم لأي دورة من دورات المعرض، الإشارة إلى التنوع الذي لا نكاد نلمسه في الواقع. وأود في هذا السياق التقدم بمقترح يتعلق - أساسا- بالاحتفاء بصناع النشر ونهضة الكتاب في المغرب ممن غادرونا إلى دار البقاء. وأشير بالضبط إلى: محمد القادري الحسني وعبد الحفيظ الكتاني (دار الثقافة)، نزار فاضل (المركز الثقافي العربي) والحاج الرايس (مطبعة النجاح الجديدة). فهذه الأسماء رسخت تقاليد النشر وتداول الكتاب بالمغرب، إذا ما ألمحت لسياقات تاريخية هيمن فيها الكتاب المشرقي، بل إن دورا مغربية في فترات تاريخية جنحت إلى طبع الكتاب المغربي في المشرق برغم التكاليف المادية والأعباء التجارية. والواقع - كما سلف- أن هذه القامات:

أ/ أسهمت في ترسيخ صناعة الكتاب بالمغرب.

ب/ أقدمت على تجويد مادة الكتاب من حيث جمالية الغلاف التي يعد لبنان حقيقة وموضوعية الأكثر حضورا وفرضا للذات بخصوصها.

ت/ التعريف بالأسماء الأعلام من مفكرين وأدباء، وبخاصة من طرف الدور التي امتازت بكونها تمتلك فروعا للطبع في لبنان.

وتحق الإشارة في هذا المقام إلى أن هذه الدور لم تنحصر وظيفتها في الطبع والنشر فقط، وإنما خلقت جسرا ثقافيا تنويريا بين المشرق والمغرب، حيث عملت على استيراد الكتاب العربي والترويج له مما مكن من مسايرة النهضة الفكرية والأدبية العربية. وبالتالي الإسهام فيها تأليفا ونقاشا.

5

إن مما يجب أن تتميز به أية دورة من دورات معرض الكتاب، تخصيص جوائز تحفز الناشر على تحسين وتجويد ما يقدم على نشره، كما تدفع القارئ إلى التلقي الفاعل والمنتج. من ثم لي أن أقترح:

-1 إفراد جائزة أولى لأهم ناشر قدم إصدارات تجسد قيمة وإضافة دالة.

-2 وثانية تتعلق بأحسن غلاف لفت النظر، من حيث التصميم والتناسق اللوني والحرف المعتمد عند كتابة العنوان.

-3 وثالثة لأفضل نص روائي مغربي طبع في (2025) أو (2026). على أن يكون الطبع تم في المغرب لاسم جديد. وهو التحفيز للجيل الجديد على الكتابة، القراءة والنشر.

-4 ورابعة لأحسن ديوان شعري مغربي يحمل المواصفات السابقة.

-5 والأمر ذاته بالنسبة لمجموعة قصصية.

-6 وأما الجائزة السادسة فللترجمة، سواء أكان الكتاب المترجم فكريا أو أدبيا، وعن اللغة الفرنسية أو الأنجليزية.

قد يذهب البعض إلى أن وزارة الثقافة والشباب والاتصال من منطلق كونها تفرد سنويا جائزة المغرب في فروع مختلفة، لولا أن جوائز المعرض تمتلك خصوصياتها على مستوى الإشعاع الثقافي، الفكري والأدبي. وهو المتداول في أكثر من معرض عربي وغربي.

6

تقتضي أية دورة من دورات معرض الكتاب، تقديم وزارة الثقافة صورة عنها. هذه، تتمثل في عرض ما تقدم على إصداره ونشره. بيد أن ما يلفت في حال وضعية هذه الوزارة، كونها لم تعد - ومنذ أمد بعيد - إلى إصدار المجلة الناطقة باسمها «الثقافة المغربية». وكان الراحل محمد بن عيسى أعاد إصدارها تحت مسؤولية الأستاذ المقتدر والكفء عبد الكريم البسيري. وأسهم بالكتابة فيها أدباء وكتاب رسخوا تقاليد الإبداع والتأليف. واستكمل الإصدار في الفترة التي تولى فيها مسؤولية وزارة الثقافة الأستاذ محمد الأعرج. على أن ما انطبعت به المرحلة الراهنة غياب المجلة، إذ من غير المستساغ أن لا تكون للمغرب مجلة -ولو فصلية - تعكس صورة الحياة الثقافية في المغرب مثلما أن من غير المقبول أن لا تكون للمغرب جريدة يومية ذات بعد عربي تعبر عن مواقفه وقضاياه وانشغالاته وتدافع عن صورته باعتماد الجرأة في الرأي والموضوعية في التصور بعيدا عن التفكير في الكسب. قد يقال بأن العصر اليوم لم يعد ورقيا، وهو تعليل يسقط في حال النظر إلى الصحافة العربية والعالمية المواظبة على الصدور والتداول والمحافظة على وفاء القارئ.

وإذا كانت مجلة «الثقافة المغربية» لم تعد، فإن مما يؤسف له على السواء التوقف عن إصدار الأعمال الكاملة التي انبثقت فكرتها في زمن الوزير الشاعر والروائي محمد الأشعري. ونستحضر هنا على سبيل التمثيل الأعمال الكاملة للراحلين: محمد زفزاف، عبد الكريم غلاب، محمد الصباغ ومحمد الحلوي. وأيضا لكل من محمد عز الدين التازي، الميلودي شغموم، عبد الكريم الطبال، محمد السرغيني وغيرهم أمد الله تعالى في عمرهم.

فهل يا ترى يتعلق الأمر بشح في الموارد المالية؟ وبالتالي، ما القول في صيغ التدبير السابقة، أم أنه الفقر في الخيال _ كما سلف_ ويترتب عنه انتفاء القدرة على اتخاذ المبادرة وبسط التصور.

7

ولعل ما يمكن أن أختتم به هذه التصورات والمقترحات، الدعوة إلى حفظ ذاكرة الأدب المغربي، انطلاقا من الاحتفاء بالأدباء الذين أسسوا لنهضة الأدب المغربي الحديث سواء من الذين غادرونا إلى دار البقاء، وندرج على سبيل التمثيل من الراحلين: الشاعر أحمد المجاطي، الروائي والقاص محمد زفزاف، القاص محمد غرناط، والناقد الأستاذ قمري البشير الذي لم يشغل موته اهتمام أحد، الروائي والقاص علي أفيلال وحسن الطريبق ومحمد بنعمارة. وأما من الأحياء فلنا أن نذكر الشاعر الأستاذ إبراهيم السولامي، محمد السرغيني وعلال الحجام والقاص أحمد بوزفور، الروائي محمد صوف، والقاص المصطفى اجماهري. وأعتذر مطلق الاعتذار لمن فاتني ذكره.

8

تبقى هذه تصورات ومقترحات الغاية من بسطها التذكير أولا، والعمل من خلالها ما أمكن سواء في هذه الدورة القادمة من دورات معرض الكتاب.

الدكتور محمد احميده
الأكاديمي والأديب

نجاة المريني

ثـانـيـا: من ديوان الشعر المغربي زمن الحماية: شعر « أمير أهل الحبر» محمد بوجندار

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 ، فحبَّر ما أثار اهتمامه وأرَّق 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.

3ـ 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 يُعْنى 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 .

نعود اليوم لننشر الجزء الثاني والأخير من هذا العرض ، وقد خصصنا جزءه الأول في ملحق الخميس الماضي ، لأحد الإصدارين الأخيرين للأستاذ محمد احميدة ،وهو « في صحبة عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري» ، ونخصص جزء اليوم للإصدار الثاني لذات الكاتب وهو بعنوان: من ديوان الشعر المغربي زمن الحماية : شعر « أمير أهل الحبر» محمد بوجندار ، وقد 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.

كتاب أهداه المؤلف إلى روح عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري الذي أشرف على رسالته الجامعية عن أدب محمد بوجندار ، ولم يُتَح لهذه الأشعار أن تصدر إلا مؤخرا، سنة 2026 في طباعة أنيقة في 294 مائتين وأربع وتسعين صفحة ، والكتاب من منشورات « مؤسسة عبد الله بن العباس الجراري للفكر والثقافة « رقم 1.

وكما جاء في عنوان الكتاب « من ديوان الشعر المغربي زمن الحماية « بمعنى أنه ليس الديوان الذي يضم كل أشعاره كما هو متعارف عليه ، ولتفسير ماهية « مِنْ ديوان ؟ « يذكرالأستاذ احميدة «أن هناك إشارات تفيد أن الشاعر بوجندار جمع أشعاره في ديوان ، بل وضع لهذا الديوان عنوانا صاغه كالآتي « زفاف الأبكار من عرائس الأفكار « ، وقد وردت الإشارة إليه طيَّ كتابه المخطوط « الدر المنثور فيما لي من الكلام المنثور « ص 16 ، وضياع مثل هذا الديوان في فترة متأخرة يدعو إلى الاستغراب ؟ كيف ضاع ؟ ومتى ؟ ويأسف الأستاذ المتخصص في الأدب الجنداري على هذا الضياع أو الإتلاف ، ومع ذلك يبقى الأمل في أن يُتَوَصَّل إليه فيما بعد ، ومن بواعث شرح دلالة « مِنْ ديوان ؟ « ما مفاده أن ما بين يدى الأستاذ الجامع لهذه النصوص والمعدِّ لها لا يضم الديوان كاملا كما سبقت الإشارة، يؤكد ذلك بقوله : « إن ما تجمَّع لدينا من أشعاره يجمع بين القصيدة والمقطوعة والنتفة ، مع حضور الموشح من خلال نصين اثنين « ص 17 .لقد عانيتُ من موضوع ضياع شعر الفشتالي وهو من أدباء العصر السعدي الشيء الكثير ،العصر الذي عرف حركة أدبية نشيطة وأنتج شعراء متميزين ، لكن ضاعت أشعارهم ولم يُتوصل إليها إلى اليوم مع الأسف.أما في فترتنا اليوم خاصة في القرن الماضي فيُسْتغرب ضياع ديوان شاعر أكد بأن له ديوانا عنوانه «زفاف الأبكار من عرائس الأفكار»، وبالإضافة إلى دلالة مفهوم « مِنْ ديوان ؟» يستفيض الجامع لهذه « الإضمامة الشعرية الجندارية» في شرح مفهوم « أهل الحبر « ، فمن هم أهل الحبر؟ « إنهم أولئك الذين يغمسون ريشتهم في مداد الوجدان الفردي أو الجمعي، فيسطرون مشاعرهم بسواد الحبر على بياض الورق ! إنهم الشعراء ...قل بل إنهم الأدباء ، شعروا أو نثروا !!» ، ومن ثمَّ فلن يكون أميرهم إلا الشاعر بوجندار، ويستفيض الأستاذ احميدة في الحديث عن إمارة بوجندار للشعر وأسباب نعته بالأمير ، فالجواب « كان لبوجندار حضور لافت في الساحة الأدبية المغربية في الربع الأول من القرن العشرين ، وهو صاحب ناد أدبي فاعل (النادي الجنداري) « ص19 ، وله مساهمات في تنشيط الحركة الأدبية في عصره ، فحظي بألقاب تؤكد حضوره الوازن ، منها:» أديب العدوتين، أو ربُّ اليراع ،أو طود العلم ، ومنها « أمير أهل الحبر « ، ويتتبع الأستاذ احميدة سبب إطلاق هذاللقب عليه ومَنْ صاحبه، فتتضح الصورة إذ يقول: « كان القاضي الشاعر أحمد بن المأمون البلغيثي من أطلق عليه هذا اللقب « أمير أهل الحبر» إذ خاطبه بقوله:

أأمير أهل الحبر والأقلام وسمير كل محقق علاَّم
وافى محبَّر شعرك الأحلى الذي فيه يزيد تولُّهي وهيامي

فالشاعر البلغيثي يرى «بأن بوجندارا الشاعر الرباطي أحد نبغاء الأدب بالمغرب في تلك المرحلة التاريخية» ص20 .

إن عمل الأستاذ احميدة بإصدار» هذه الإضمامة الشعرية الجندارية « يدعو إلى الافتخار بمنجزه والتنويه بجهده بل بجهوده سنوات طويلة من خلال إصداراته المتنوعة كما سبق الحديث عنها، ومنها ما صدر مؤخرا ، في مدار الأدب المغربي ، وفي صحبة العميد الدكتور عباس الجراري ، من ديوان الشعر المغربي زمن الحماية : شعر أمير الحبر؛ موضوع حديثنا . مؤلفات أنارت دروب البحث لكل باحث تهمّم بالانشغال بالأدب العربي في المغرب في القرن العشرين وما بعده.

واليوم يُسعفنا ويمدنا الأستاذ احميدة كباحثين بهذا المجموع الشعري الخصب؛ «شعرأمير أهل الحبر « ،لننفذ منه إلى شاعرية بوجندار والتعرف إلى أشعاره التي تنوعت موضوعاتها وأساليبها ، وتوزعت بين مديح سلطاني ومديح ديني ومدح بعض الرجال والشيوخ ورجال السلطة ومرثيات ومساجلات شعرية بين معاصريه من الشعراء؛ وأذكر منهم الناصريين السلاويين الأديبين امحمدا وجعفرا والقاضي

الشاعر أحمد بن المأمون البلغيثي وعبد الله القباج وغيرهم ، وغيرها من الموضوعات التي استأنس الشاعر بنظمها حسب المناسبات المختلفة .

لقد احتك الأستاذ احميدة بهذا الشاعر سنوات من حياته العلمية فعرفه عن قرب وخبر أشعاره فاهتم به وبأشعاره ، ووجد في هذا صورة لشعر زمن الحماية .

مثل هذا العمل استدعى جهودا كبيرة لنطلع على أشعار لم نسع نحن إليها ، بل بجهد الأستاذ احميدة نطلع عليها اليوم، أن يجمع شعر شاعر توزع في مصادر مختلفة وفي أعمدة جريدة السعادة ليس أمرا ميسرا ولا مستساغا عند الكثير من القراء أو الباحثين ، لكن مَـنْ أصابتهم لوثة البحث والتنقيب سيجدون لـذة في هذه المغامرة ، وأعتبرها مغامرة لأنني عانيت منها ، فحبُّ الحفر تمكن مني كما تمكن من زميلي الأستاذ احميدة ، فارتضاه ـ أي الحفر ـ مغامرة أسفرت عن إتحافنا بهذه « الأضمومة الشعرية » ، وقد أحسن فعلا في إنقاذ هذه الأشعار من الضياع بنشرها والتنويه بصاحبها .

وكما سبقت الإشارة ، فهذا الديوان موزع بين المدائح السلطانية وقد استدعاها الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ، ومدح بعض الرجال من الشيوخ ، كما أن للمرثيات حضور في هذا الديوان ، وللمساجلات التي تمت بين الشاعر وأصدقائه من الشعراء .

ـ مدائح سلطانية :نظمها بمناسبة عيد المولد النبوي الشريف ، وبلغ عددها عشراً، وكلها في مدح السلطان مولاي يوسف ، منها همزيتان ، مطلع الأولى: ص 25

يـوم حكته لـيـلة لـيـلاء هـذا أغـرُّ وهـذه غـراء
يـومٌ وليـلة أنـتـجا إذ زُوِّجا عيـديـن غارت منهما الجوزاء

في هذه القصيدة يزاوج بين مدح الرسول عليه السلام ومدح السلطان مولاي يوسف ،يقول في مدح السلطان :ص 26

شبَّهتُ حضرتَه سماءً وهْو بي ـنَ نجومها قمرٌ له لألاءُ
فعلى اليمين قضاته وعدولـه وعلى يساره آلـه الشرفاء

ويهـز الشوق الشاعر ليمدح الرسول عليه السلام فيقول :

حيث المقام به استطاب مقامه من ظـلـلته القبة الخضراء
حيث الذي وُجد الوجود لأجله لآدم لـولاه لا حوّاء
حيث النبيُّ وآلـه وصحابُه حيث النّقية بنته الزهراء

ومنها نونية في ذكرى المولد النبوي وتهنئة السلطان مولاي يوسف /ص 219، مطلعها :

ما للطبيعة حسنُها فتّان وربيعنها كربيعها هتّان
وكلاهما زمنٌ أغر محجلٌ منه استعارتْ حسنَها الأزمان
لكنْ ربيعُ النورزاهٍ زاهر زهت بطلعة نوره الأكوان

وفي مدح الرسول يقول :

هذا الأوان أوانُ مدح محمد ولُم الهوى إنَّ الهوى لَهوانُ
...كلّاوهل شعر يحيط بمدحه ولْو أنني الجعدي أو حسان

ويعود إلى مدح السلطان يقول :

..تعلوه من سيما الوقار مهابةٌ ضُربتْ عليه كأنها صيوان
..قد نال في حِجْرِ الخلافة سؤدداً ما نالـه المنصور أو زيدان

ـ مـدح بعض الشخصيات والإشادة بهم : يمدح شيخه محمد المكي البطاوري والشيخ عبد الحي الكتاني والفقيه محمد المدني بلحسني، والباشا التهامي الكلاوي، ومن الأجانب مدح شخصيات أجنبية منها ميليران والمارشال اليوطي.

ـ وحـظـيت المساجلات الشعرية بين الشيخ بوجندار وغيره من الشعراء باهتمام الأستاذ احميدة فأوردها تباعا ومنها مساجلاته مع القاضي الشاعر أحمد بن المأمون البلغيثي ، ويبلغ عددها تسعا، ومع السلاويَّيْن جعفر الناصري وامحمد، ومع عبد الله القباج وأبي بكر بناني وغيرهم، وكلها مساجلات تنبئ عن نفس طويل للشاعرين المتساجليين ،فـمـمّـا دارين بوجنداروالأديب السلاوي امحمد الناصري وقد التقيا في نزهة بالرباط ، قال الناصري مخاطبا بوجندارا : ص 88

إشرب كؤوسا أترعت في مجلس يسقيكها رشأٌ غدا مخمورا

فأجابه بوجندار بقوله :

رشأٌ إذا سكناتُ جفنه حُرِّكتْ شِمْتَ الضمير بكسره مجبورا

ومن مساجلاته كذلك مع الشاعرين الناصريين ،»خلال جلسة جمعت شعراء مغاربة «،أنـشـد جعفر الناصري: ص 78

يا حسنها من جلسة ما شانها إلاَّ القِصَـرْ

أجاب بوجندار :

أمَـا رأيـتَ أنـهـا مَـرَّتْ كلمـحـة البصَـرْ

فقال امحمد الناصري :

والوقتُ طاب وازْدهى وكوكبُ الوقت ازدهرْ

وهي مساجلة طريفة شارك فيها محمد بن اليمني الناصري.

ومن مساجلات بوجندار مع القاضي الشاعر أحمد بن المأمون البلغيثي مساجلة تقع في ثمانية وثلاثين بيتا ،قال بوجندار: ص151

حبذا شعرُك البديع الأنيق حبذا عتبُك اللطيف الرشيق
علم الله أنَّني لصدوقٌ في انحياشي إليك نعم الصديقُ

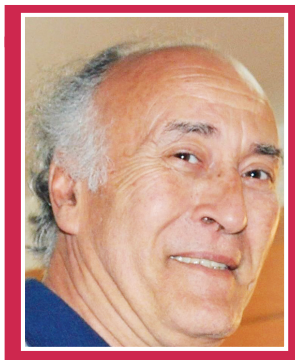
فاجابه البلغيثي بقصيدة وردت في ديوانه المخطوط ، ج2/ الورقة 79"، كما ذكر محقق هذه النصوص الأستاذ احميدة ، ولكنها غير متوفرة في هذا المجموع .

إن عمل الأستاذ احميدة في هذا المجموع النصي الشعري ليؤكـد ما للغوص في أعماق الوثائق والمخطوطات والجرائـد وخاصة جريدة السعادة التي لا يحسن التعامل معها وفيها إلا الباحث الرصين الشغوف بالبحث والدرس والتوثيق ؛ إذ العودة إليها مما يشيب لها الولدان ، لكن وفـق الأستاذ احميدة في الانتصار على هذا الذي يشيب له الولدان،كما إن العودة إلى بعض المخطوطات ليس بالأمر الهيِّـن السهل ليحصل على قصائد ومقطوعات وردت ضمنها أشعار لبوجندار، ولم يجدها صاحب المجموع في الإضمامة الشعرية ،فساهمت هذه العودة البعيدة الغـور في تـتـبُّـع من كان للشاعـر بهم علاقة في مجلسه الأدبي أو غيره ، رغبة في إنصاف الشاعروجمع شتات ما ثبتـتْ روايته في هذه المخطوطات بناء على علاقات أدبية وشعرية بين هذه الثـلـة من الأدباء والشعراء ،من بيْن هذه المخطوطات :» تبسُّم ثغور الأشعار بـتـنـسّم ثغور عبير الأفكار للبلغيثي، والأمداح الحجوية لمحمد الحجوي ، والدر السلكي بالزهـر المسكي لبوجندار، والدر المنثور فيما لي من الكلام المنثور لبوجندارأيضا ، إن قراءة هذه المخطوطات واستخلاص الأشعار المتوفرة فيها لم يكن عملا سهلا ،بل يتطلب قراءات ثم اختيارات فيما بعد ، كما أن اختيارات بعض الأشعار الجندارية من كتب مطبوعة يقتضي قراءة لهذه المطبوعات ككتاب : أبدع المقالات في فن المقالات لبوجندار وحققته الأستاذة إلهام السوسي العبد اللاوي ،وإظهار الحقيقة وعلاج الخليقة لمحمد المكي الناصري ، سلاً ورباط الفتح وأسطولهما وقرصنتهما الجهادية لجعفربن أحمد الناصري، اليمن الوافر الوفي في امتداح الجانب المولوي اليوسفي لعبد الرحمن بن زيدان ، كل هذه الكتب المخطوطة أو المطبوعة أخذت وقتا وجهدا لاستخلاص ما يمكن استخلاصه من أشعار بوجندار، كما كان للأستاذ احميدة فـضـل توفـيـر فهرس عام للمصادر المعتمدة في هذا العمل ، ليساعـد القارئ على الغـوص فيما يرغـب فيه للحصول على قصيدة أو نتفة جندارية أشارإليها المؤلف سابقا . لقد نجح جامع هذه الأشعار في إتحافنا بهذا المجموع الشعري الذي أنقـذه من الضياع وأعاد لصاحبه توهـجـه وألـقـه في سـوح التأليف والإبداع ، بكثير من الأناقة والجمال والأسلوب الواضح الرصين ، وجَـهـدَ الأستاذ احميدة في إيراد مجموعة من الفهارس كفهارس قوافي الأشعار وفهارس الأعلام وفهارس المصادر والمراجع ، وكلها تساعد القارئ على الاستمتاع بالقراءة وتؤكد دقـة الجهد المبذول في هذا العمل الذي أضاء زوايا خفية من أشعار بوجندار في فترة الحماية . وإذا كنا كباحثين وطلبة اسـتـمـتـعـنا بهذه الأشعار وهي تتناول موضوعات وطنية وغيرها ، فإننا كما يرى الأستاذ احميدة في مقدمته لهذا المجموع الشعري ألا نهمل الأشعار التي نظمها الشاعر في بعض رجال الحماية الفرنسية أوغيرهم فيقول : « إنّ الموضوعية تفرض عدم غـضّ الطرف عن الأشعار التي نظمها بوجندار أو غيره مساندة سلطات الحماية « ص 17 ،ويضيف قائلا :» إن الإنتاج الشعري ،المساند لسياسة المستعمر الفرنسي ، هو جزء من تراثـنا الأدبي، وتجب المحافظة عليه» ، "فأشعار هذه الفترة واكبت الأحداث وسلطت الأضواء على ما أنجزه المستعمر من جهة وما أخـل به من جهة ثانية ،إضافة إلى الشعر الإصلاحي من جهة والمواكب للأحداث الوطنية وقد غـفـلت أعين الرقيب عنها .

كان بوجندار كما قال القدماء « أعجوبة عصره» في هذه الأشعار وغيرها من الكتابات في فترة قصيرة من عمره ، فقد فاجأه الموت ولما يبلغ السابعة والثلاثين من عمره ، لكنه أنجـز في هذه السنوات ما نعجز عنه نحن اليوم من إنجازه سنوات طويلة ، إذ يتـأبّـى علينا ذلك مهما فعلنا .

فهنيئا للأستاذ الزميل والصديق الأستاذ محمد احميدة بهذا الإنجازالذي أطلعنا على أشعار فترة من فترات الحركة الشعرية في مدينة الرباط في عهد الحماية .كما أكد لنا بان اللغة العربيـة مازالت بخيروستبقى بخير ما دمنا نعمل على إلقاء الأضواء عليها من خلال إبداع أدبائنا وكتابنا، وستبقى حيـة على مـرّ العصور على الرغم من كيد الكائدين وعداء الحاقدين ، وما أحوجنا اليوم إلى الخطو خطوات الأستاذ احميدة فنعمل على تحقيق المخطوطات التي تحفل بها الخزائن العامة والخاصة في المغرب أو في بلاد الأندلس في خزانة الأوسكوريال أو في مكتبة ليدن بهولندا ، ولعلنا بتـقـديمها وتحقيقها سنعمل على إحيائها ، وإنا لقادرون على كشف أوجه تألق لغـتـنا وبهائها عند أجيال وأجيال .

الساعة



عبد الحميد الغرباوي

أي عجب في شخص يحمل بيده ساعة حائط، يسير في شارع أو يقف في ساحة عامة!

كان يقف على رصيف محطة ترامواي..

وصْف حالة الجو ليس ذي أهمية، مقارنة بمشهد الرجل الذي يحمل بيده ساعة حائط خلف ظهره، إلا أن قطرات العرق التي كانت تنزل إلى أطراف عينيه، فتربك نظره ويمسحها بظاهر يده اليسرى، كانت تعكس مدى ثقل الجو وحرارته الخانقة..

كان الناس يلوحون بأيديهم في الفراغ، كأنهم يستعطفون الهواء البارد المنعش أن يقبل ويخفف من وطأة الشمس التي تلفح جلودهم دون هوادة..

أذيع خبر الحرارة الشديدة في الراديو ومواقع أحوال الطقس على الإنترنت.

يقول الخبر: «سوف تعم جهات كثيرة من البلاد ما بين 12 و16 من الشهر الجاري موجة حرارة شديدة»

لذا تهيأ البعض لمواجهة الحرارة بما أوتوا من أدوات الوقاية، ومن بين الأدوات الأكثر استعمالا، قبعات من مختلف الأشكال والأحجام والألوان، كذلك نظارات شمسية تحمل علامات تجارية عالمية تقي الأعين من أشعة الشمس، معظمها مزيف.. ومن لم يتهيأ لموجة الحر الشديدة، أو لم يكن على علم بها، كان يتنقل باستمرار على الرصيف ملاحقا الظل، الكراسي ذات المظلات كانت مشغولة عن آخرها، وبعض من يحمل محفظة وظفها كواق للرأس حماية له من غليان قد يتسبب له في ضربة شمس حادة..

ثمّة من يعتبر معرفة الطقس أو توقع هبوب رياح أو عواصف أو توقع نشوء سحاب أو نزول مطر أو حدوث فيضان في جهة، من الأمور الغيبية ولا يحق للإنسان التدخل فيها، لكنها أمور تدرك بالحساب، بالعلم، و لا تدخُل في التنجيم أو ادعاء علم الغيب..

مؤلم ما يشهده العالم من كوارث طبيعية وأوبئة تحصد الأرواح بالآلاف..

هل البشرية مهددة بالانقراض.. بالفناء!؟

كان يقف، غير مبال بالحرارة. ساعة الحائط بيده خلف ظهره..

ما الغرابة في مشهد شخص يحمل بيده ساعة حائط كبيرة مستديرة؟

كان عقرب الدقائق الأزرق المخروم وسطه، يظهر من خلاله ميناء الساعة الأبيض بأرقامه الزرقاء، يدور في سلاسة، وكان عقرب الساعات يتحرك في بطء شديد، تحرك شيخ مهيب في جلسته يكاد البصر لا يدركه.. عقرب الساعات كان أزرق مخروما وسطه أيضا..

(الخرم هنا شكل من أشكال الزينة، يحيل إلى ساعات يدوية انتشرت في التسعينيات من القرن الماضي يظهر محركها وهو يعمل. حظيت برواج لفترة، لكنْ سرعان ما تم تجاهلها. كان منظرها بشعا حقا يشبه صدر إنسان مفتوح يظهر بداخله القلب ينبض) .

وهذا يعني أنها لم تكن معطلة بحاجة إلى إصلاح، ولم يكن الشخص اشتراها توا من سوق، فلو اشتراها لكان البائع قد لفها له في لفافة من ورق، أو وضعها في كيس من الأكياس القابلة للتحلل التي حلت بديلا للأكياس البلاستيكية التي تمثل عبئا كبيرًا على البيئة لأنها غير قابلة للتحلل.. لكن ثمة من يتجاهل ذلك ويستخدمها رغم أنف التحذيرات والبيئة وسلامتها..

اقترب منه شابان، يقي كل واحد منهما رأسه بقبعة لاعبي البيسبول، لونها رمادي فاتح، وفي مقدمتها حرفان كبيران: حرف N يتوسطه حرف Y مختصر لاسم فريق البيسبول (نيويورك يانكز)، يرتديان تي شيرت أبيض، واحد مطبوع على صدره شخص يصرخ والآخر مكتوب على صدره بحروف غليظة: (Crying with the Saints) .

تقدم منه الشاب صاحب الشخص الصارخ وعلى وجهه ابتسامة ساخرة (كانت ساعة ذهبية تطوق معصم يده اليسرى):

ـ هل هذه الساعة للبيع؟

نَـدَّ عن رفيقه هنهنة تنم عن ضحكة مكتومة..

نظر فيهما الشخص بحياد تام، ملامح وجهه لا تفصح عن شيء خاص، وابتعد خطوات.. جبينه يفرز المزيد من العرق، الأمر الذي اضطر معه إلى استعمال ظاهر يده مرات ومرات..

حين ابتعد عن الشابين، وقف أمام امرأة شابة، كانت الساعة الكبيرة المستديرة تقابل وجهها، ألقت نظرة خاطفة على ساعتها اليدوية.. كان الفارق بينهما دقيقتان.. أخفت ساعتها بكفها وسألت رجلا أربعينيا عن الساعة، الفارق دقيقتان، ضبطت وقت ساعتها..

منظره كان مثار استغراب فئة من الفضوليين، كأن في عقله شيئا. آخرون كانوا لا يبالون، أرهقهم الصهد والكمامات التي صعّبت من عملية التنفس لديهم..

كان هذا الصباح، قد تلقى مكالمة هاتفية:

ـ نعم؟

ـ هذا أنا

ـ من أنت؟

ـ أنا

حاول أن يتعرف على صاحب المكالمة من خلال نبرة صوته.. الغريب أن الصوت كان يشبه صوته..

ـ (أنا) لا تعني لي شيئا.. أ متأكد أن الرقم صحيح؟

ـ ما رأيك؟

ـ رأيي أن الرقم غير صحيح.. لا أعرفك

ـ ليس هذا وقتا للثرثرة، حان الوقت للقيام بالمهمة..

ـ أية مهمة؟

ـ الساعة..

ـ ماذا تعني بالساعة؟

وانقطع الخط..

وما أن انقطع الخط، حتى بدا فاقدا السيطرة على نفسه، يتحرك تنفيذا لأوامر غير ذاتية، كما لو كان تحت تأثير تنويم مغناطيسي قوي.

ارتدى ملابسه، نزع الساعة الحائطية من على الحائط، وخرج..

بدا على وجه المرأة الشابة مزيج من الارتباك والخوف، لأول مرة تخرج من العمل قبل الوقت المحدد.. لأول مرة يحدث لها ذلك، هي التي اعتادت الذهاب إلى العمل في وقت مبكر والخروج منه متأخرة حتى لا يسجل عليها مراقب الدخول والخروج من العمل خرقا للتوقيت المعمول به في الشركة.

دخل ترامواي المحطة، تدافع الناس، انحشروا داخله، ومن شدة التزاحم والتدافع رفع الشخص ساعة الحائط الكبيرة المستديرة عاليا، ولعل الأمر لم يكن سببه شدة التزاحم، بل كان مقررا أن يرفع الساعة عاليا...

كان، كلما نظر إليها راكب من الركاب، يتقزم، يدخل ميناءها الأبيض ويتحول إلى ثانية..

كان العقرب الكبير الأزرق المخروم من وسطه يدور في سلاسة يحصد الثواني..

بريشة الرسام الجورجي لادو تيفدورادزه

رياحٌ في منتصفِ كتاب

محمد عرش

بينَ الليلِ والنهارِ
نهرٌ يجري ،
يقولُ لي : ذاتَكَ كلَّها سطورا ، في محبرةٍ ،
أو لغةً تقطنُ كلَّ التناقضات ،
سواءٌ في الخلاء ،
أوِ الإمتلاء ،
تمرِّرُ يديكَ على الكائنات ،
أوِ الأشياء ،
تحركُ الساكنَ ، تحاورهُ ،
ليبوحَ بريشِ القلق ،
ويزرعَ السؤالَ في الجبال ،
وفي الأرضِ ،
ألفةً ، وعبرةً ،
في هذا الإمتداد ،
بينَ الوضوحِ والغموض ،
تقولُ اللغةُ أسرارَها ،
تقولُ للشمسِ : دفئي العمرَ ،
وانثريهِ حِكَما في الكون ،
وللصمتِ تقولُ : دعْ أفواهَ الشعرِ ،
تحاورُ ما لا ينقال.
ما بينَ الليلِ والنهارِ ،
أتذكرُ أيامي ، في هذا الهواء ،
من طيورٍ خماصٍ ، وبطانٍ
منِ امرأةٍ تراقبُ دولابَ الحياة ،
تراقبُ الحطب ،
لتنضجَ الأجساد ،
من صيادٍ يراقبُ اهتزازَ الخيزران ،
ليأتي بما في البحر ،
من رزقٍ.
ما بينَ الليلِ والنهارِ ،
أراقبُ رقصَ اللغةِ
بدوري ،
ليكونَ قلقُ المتنبي ،
رياحا في منتصفِ كتاب.

الحكاية الشعبية المغربية في كتابات الباحثة مالكة العاصمي

الجزء الثاني

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»*، 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.

2-2-1 اللغة بين سوء الفهم ودُسن التأويل

تتميز اللغة في نظامها التواصلي بمستويين تعبيريين، مستوى مباشر، ومستوى ضمني تأويلي يوظف استراتيجيات تخاطبية تخالف سنن اللغة وقواعدها الأصلية، وهو ما يمنح الخطابَ قدرا زائدا من القيم الجمالية والأبعاد الدلالية التي تعكس قدرة المتكلم على التحكم في قوانين الخطاب أثناء عمليات التواصل، بحسب المقاصد والأغراض التي يسعى إلى تحقيقها، وبحسب سياقات ومقامات التخاطب التي تستدعي أحيانا التعريض، أو التكنية، أو الإلغاز، أو الإشارة، وجميع ما يدخل في باب التلميح عوض التصريح.

تساعد دراسة النظام اللغوي الذي تتواصل به شخصيات الحكاية الشعبية، على تتبع خروج الشخصيات في كثير من الأحيان عن الأصل وهو الكلام المباشر والصريح، إلى التواصل بالرمز أو الإشارة الذي يحتاج إلى مجموعة من الكفايات التأويلية الخاصة، للانتقال من المعنى إلى معنى المعنى، وإلا حصل سوء الفهم وبطل الغرض من التواصل، وهو ما نقف على بعض صوره وتجلياته في نماذج من الحكايات الشعبية مثل حكاية «جْرَادَة وبَرْطَالْ»، وحكاية «اللِّي تْشَهَاتْ لَخْلِيعْ»...، حقق ذلك نوعا من جمالية التلقي لهذا الخطاب الأدبي.

تقدم حكاية «جْرَادَة وبَرْطَالْ» قصة الفقيه بَرْطَالْ «اُومَرْتو تْبَعْيطو ليهَا المْقَدْمَة جْرَادَة، مَا جَابْ ليهُمْ اللهْ وَالُو فْبْلَادْهُمْ [...] وهُمَا يْكُولُو يَخْويوْ لْبْلَادْ يمْشيوْ لْبْلَادْ أخْرَى عَل اللهْ يفْتَحْهَا عْليهُمْ [...] سَافْرُو اُومْشاوْ ونْزْلُو فواحَدْ لْبْلَادْ [...] لْقَاوْ ذْويرَة مْلاصْقَة مْعَ دَارْ السُّلْطَانْ»32، فحدث أن «وَاحَدْ النْهَارْ لَمْرا طْلْعَاتْ تْنْشُرْ الصَّابُونْ فُوكْ السَّطَاحْ اُو هيَا تْشُوفْ البْكَرَة تْتَاكُلْ في وَاحَدْ السَّبْنِيَّة عْلَى مَن زينْهَا، كالَتْ مْعَ رَاسْهَا هَاذْ السَّبْنِيَّة مَا تْكُونْ إلَّا نْتَاعْت مَرْتْ السُّلْطَانْ»33، فبحثوا عن «السَّبْنِيَّة» ولم يجدوها «وَالُو مَا اتْلَقَاتْ السَّبْنِيَّة مَا اتْعَرْفَاتْ فينْ مْشَاتْ»34.

شكّل اختفاء «السَّبْنِيَّة» إذن، عاملا مُحرّكا لمسار أحداث الحكاية، وهو ما ستحاول «جْرَادَة» استغلاله لكسب المال الذي كان الدافع المباشر للخروج من موطنها، بحثا عن ظروف عيش أفضل، فكان أن اقترحت على زوجها حيلة35 يَدّعي من خلالها أنه «شَوَّافْ»، ويخبر السلطان بمكان «السَّبْنِيَّة»، «وْدَابَا غَادي تْدبرْ رَاسَكْ شُوَّافْ، وْغَادي تْمْشي عْنْد المْلَكْ تْكُولْ ليهْ انَا نْكُولْ ليكْ فينْ مْشَاتْ السَّبْنِيَّة، وْرَاهْ غَادي يْجيبْ لينَا رَبِّي رْزْقْنَا وْيحْسَنْ عْلينَا سيدي رَبِّي»36، فكان الأمر كذلك من غير أن يَعلمَ «برطال» أن الأحداث ستأخذ مسارا لم يكن متوقعا.

حدث أن تعرض بيت مال السلطان للسرقة، فاستُدعي «الشيخ برطال» ليكشف عن السارق، «جَا كْدَّامْ المْلَكْ كالْ ليهْ يْبَارَكْ عْمْرْ سيدي اعْطيني الأجَلْ دْيَالْ رْبْعينْ يُومْ بينْ مَا نْعَزَّمْ ونْعَرْفَ فينْ مْشَا بيتْ المَالْ وشْكُونْ اللِّي دَّاهْ»37. الشاهد هنا، هو كلمة «ربعين يوم» التي ستدخل في علاقة توتر دلالي بسبب مشابهتها لكلمة «اَيْت الرَّبْعينْ»، فالأولى دالة على أيام الأجل التي منحها السلطان للشيخ «برطال»، والثانية اسم العصابة التي سرقت بيت مال السلطان، لكن سوء الفهم سيحصل عند ذكر الأولى فيتوهّمُ السامعُ أنه يقصد بها الثانية.

تفسير ذلك، أن الشيخ برطال وجد نفسه في ورطة حين ادَّعى؟ باقتراح من زوجته- أنه «شواف»، فإما أن يكتشف السارق -ولا حيلة له في ذلك- أو يقتله السلطان، «جَا الرَّاجَلْ عْنْد مَرْتو كالْ ليهَا شْتي اشْ بيتي ليَّا، دَابَا رَاني حْصَلْت، رَاسي غَادي يْتَقْطَعْ [...] كالَتْ ليهْ دَابَا عَنْدَكْ الأجَلْ دْيَالْ رْبْعينْ يُومْ مَا تْدُوزْ اتَّى يْديرْ اللهْ تَاويلْ تَالْخيرْ»38، فكان تفاؤل الزوجة من أسباب الفرج بأن «الشَّفَّارَة اللِّي سَرْقُو بيتْ المَالْ سَمْعُو الرَّجَلْ شَوَّافْ مَا تَنْفْلَتْ ليهْ اتَّى حَاجَة اتْخَلْعُو، نَاضُو صَيْفْتُو وَاحَدْ مَنْهُمْ يَحْضيهْ ويَعْرَفْ وَاشْ بَا يَعْرْفْهُمْ وْلَا لَا»39.

وهنا سيحدث التحول في مسار الأحداث حين «اصْبَحْ الصْبَاحْ فَاقْ الرَّجَلْ وخْرَجْ لْقَاعْ الدَّارْ، الشَّفَّارْ تَيْطلْ مَنْ السَّطَاحْ وْهُوَ الرَّجَلْ كالْ لمَرْتو الصَّبَاحْ للَّه هَا وَاحَدْ مَنْ الرَّبْعينْ»40، وهو يقصد يوما من أربعين يوما المحددة في آجال الكشف عمّن سرق بيت المال، لكن اللص لما سمعه توهّم أن برطال اكتشف اللص الأوّل من أصل أربعين لصا، فعاد ليحذر باقي اللصوص «الشَّفَّارْ اللِّي تَيْطلْ مَنْ السَّطَاحْ اتْخَلْعْ كالْ صَافي شَافْني وعْرَفْني، مْشى تَيْجَرّي عَنْد اصْحَابُو ايْت الرَّبْعينْ كالْ ليهُمْ صَافي عَارَفْنَا، اشْ غَادي نْدَيرُو»41.

لقد كان لهذا العامل المعنوي المرتبط بسوء الفهم، تدخلا مباشرا في تطور سيرورات الأحداث داخل نظام الحكاية؛ لأن هذا السياق التواصلي سيتكرر معه مرة أخرى، «الصْبَاحْ لَاخرْ جَاوْ جُوجْ تَالشَّفَّارَة لْفُوكْ السَّطَاحْ تَيْطلُّو مَنْ السْطَارَة، فَاقْ الرَّاجَلْ ومَرْتو، مَلِّي خْرْجُو لْوَسْطْ الدَّارْ الرَّجَلْ كالْ لمَرْتو الصَّبَاحْ للَّه هَا جُوجْ مَنْ الرَّبْعينْ»42، فكان ذلك عاملا ساعد (برطال) في حلّ العقدة/الورطة التي وقع فيها، «جَاوْ عْنْد الرَّجَلْ رْمَاوْ عْليهْ العَارْ، كالُو ليهْ اسْتَرْ عْلينَا للَّه، اللهْ يَسْتَرْ عْليكْ مَا بَاقي عُمَّرْنَا نْعَاوْدُو»43.

سيعتقد القارئ أن حكاية «جْرَادَة وبَرْطَالْ» قد انتهت حين وجدت الشخصية الرئيسية حلا للعقدة، ليجدَ نفسَه أمام تحوّل جديد في نظام الحبكة، بظهور شخصية جديدة (عامل معارض)، وهو اليهودي الذي حرّكه الحقدُ والحسدُ من أن تنال برطال/ الشواف حُضوة السلطان فيصيرَ من المقربين

«اَرَى لينَا ذَاكْ بيتْ المَالْ كَانْ عْليهْ وَاحَدْ ليهُودي، ليهُودي خَافْ عْلَى مُوضْعُو وْشَّكْ في الفْقيهْ، والْوُزَرَا خَافُو عْلَى مُوضْعْهُمْ وْجَاهُمْ لَحْسَدْ، نَاضُو كالُو لْلسُّلْطَانْ هَاذْ لفْقيهْ شْكينَا فيهْ لَا يْكُونْ هُوَّ اللِّي مَخَّارْ، ودَابَا هَاذْ الشِّي مَا يَمْكَنْشَايْ، خَصْنَا نَخْتَبَرُوهْ»44.

قرر اليهودي أن يكون الاختبار بثلاث «خْوَابي» متشابهة، في الأولى عسل، وفي الثانية سمن، وفي الثالثة كطْرَانْ، ويضعوها أمام السلطان، وعلى «برطال» أن يفرّق بينهما لِما ادّعاه من أنه

«شواف»، «نَاضُو دَارُوا ليهْ لَخْوَابي بْثَلَاثَة وجَابُوهُمْ كْدَّامْ المْلَكْ صَّافُوهُمْ، كالُو ليهْ غَادي تْكُولْ لينَا اشْ فْهَاذْ الْخْوَابي»45، فوجد «برطال» نفسَه أمام مشكلة جديدة اعتقد أنها ستكون نهايته «كالْ

بحث في القيم الجمالية والأبعاد الدلالية

صَافِي، هَاذِي هِيَّا اللَّاخْرَى، الْأُولَى شَفْتْهَا وعْرَفْتْهَا، والثَّانِيَّة فَكْنِي مَنْهَا سِيدِي رَبِّي غِيرْ هَاكَاكْ، وْذَايَا الْمُوتْ هَاذِي مَا بَاقِي لِيَا مَا نَفْلَتْ مَنْهَا، غَادِي نْبَانْ كَذَّابْ ونْتَعْرَفْ ويْتَقْطَعْ لِيَّا رَاسِي»46.

سيَتَذكر «برطال» من خلال هَذا الموقف المحرج، أن المشكلة الأولى (السَّبْنِيَّة) كان يعرفها، وأن الثانية (سرقة بيت المال) أعانه اللّه عليها، أما الثالثة (ثلاثة خوابي) ستكون سبب هلاكه، دون أن يعلم أن هذه المواقف الثلاثة، ستؤدي إلى سوء فهم جديد يكون سبب نجاته مرة أخرى، من خلال الكناية التي استعملها في التواصل مع السلطان حين قال له:

«نَعَمْ اَسِيدِي مَا شَتْ مَا نْكُولْ لِيكْ، الْأُولَى عْسَل، والثَّانِيَّة سْمَنْ، والثَّالْثَة كْطْرَانْ»47، فوقع اللّبس بين المنطوق والمقصود، «غيرْ هُوَّ كَالْ هَاكَاكْ، وهُوَّ الْمَلِكْ طَارْ كَالْ لِيهُمْ هَذَا فقِيهْ شْدِيدْ، هَذَا هُوَ اللِّي بْغِيتْ يْكُونْ فْجَنْبِي»48.

عكست تلك المواقف التواصلية نوعا من سوء الفهم، كما كانت عاملا في تطور الأحداث ووصول الشخصية إلى حل العقدة، لكننا سنقف خلافا لذلك في حكاية «اللِّي تْشَهَّاتْ لَخْلِيعْ»، على نوع من التأويل الحَسَن بين الشخصيات، ضمن سياقات تخاطبية تحقق فيها التواصل بلغة رمزية تستند إلى التكنية والإلغاز، يحتاج فيها طرفا الرسالة إلى نوع من الافتراضات المسبقة (Les présuppositions(49، وإلى كفايات تداولية عالية قصد تشفير الخطاب وتفكيكه لتحصيل مضمراته التواصلية.

أصلُ الحكاية «كَانْ اَسِيدِي حْتَّى كَانْ حْتَّى كَانَتْ وَاحْد الْمَرَا وْرِجْلُهَا سَاكْنِينْ حْدَا شِي جِيرَانْ لَا بَاسْ عْلِيهُمْ. جِيرَانْهُمْ ذْبَحُو بَكْرَة وْكَدْدُوهَا. وَاحْدْ النْهَارْ بْدَاوْ تَيْخَلْعُو، وَاتْكَسْرَتْ الدُّنْيَا بِالزْوَايَحْ لَخْلِيعْ. لَمْرَا تَتْوَحَّمْ اتْشَهَاتْ لَخْلِيعْ. ظَلُّو الْجِيرَانْ تَيْخَلْعُو اتَّى لْلِيلْ، ولْمْرَا تَتْسَنَاهُمْ يْدُقُو عْلِيهَا يْذُوقُوهَا مَنْ لَخْلِيعْ مَا دُوقُوشْ، مَا اعْطَاوْهَا شَايْ. جَا رَاجْلَهَا، كَالَتْ لِيهْ مَا شْتِي جِيرَانْنَا رَاهْ مَنْ الصْبَاحْ وْهُمَا تَيْخَلْعُو مَا جَابُو لِينَا وَالُو، انَا بْغِيتْ ذَاكْ لَخْلِيعْ، كُنْ شْتِي رْوَايْحُو تَتْهَجَّى»50.

سيقترح الزوج على زوجته الذهاب إلى الجيران تسألهم شيئا من «الخليع» لكنها رفضت ذلك، فاقترح عليها أن تذهب عندهم مُدّعية زيارتهم عسى أن يُقدّموا لها شيئا من مَرغوبها، فامتنعت كذلك، وأمام هذه العقدة، سيفطن الزوج إلى حيلة يحقق بها مَطلوبَ زوجته

«كَالْ لِيهَا عَارْفَتِي اَشْ غَادِي تْدِيرِي، غَادِي نْدِيرُو رَاسْنَا تَنْتْخَاصْمُو انْتْ اجْرِي ادْخُلِي عَنْدْهُمْ وْانَا غَادِي نْجْرِي عْلِيكْ، واطْلَعِي ميعَادَكْ لْلْمَصْرِيَّة، رْقْدِي لَخْلِيعْ اُو نْزْلِي اجِي فْحَالَكْ. كَالَتْ لِيهْ وَاخَا»51،

وهنا، سيعتقد القارئ أن هذه الحيلة ستكون حلا للعقدة، لكنه سيجد نفسه أمام تطور جديد للأحداث.

سيحاول الزوجان أمام إصرار الزوجة وسُلطة (الوحم)، الاحتيال بادّعاء خصومة مفتعلة بينهما، لتحقيق مطلبهما،

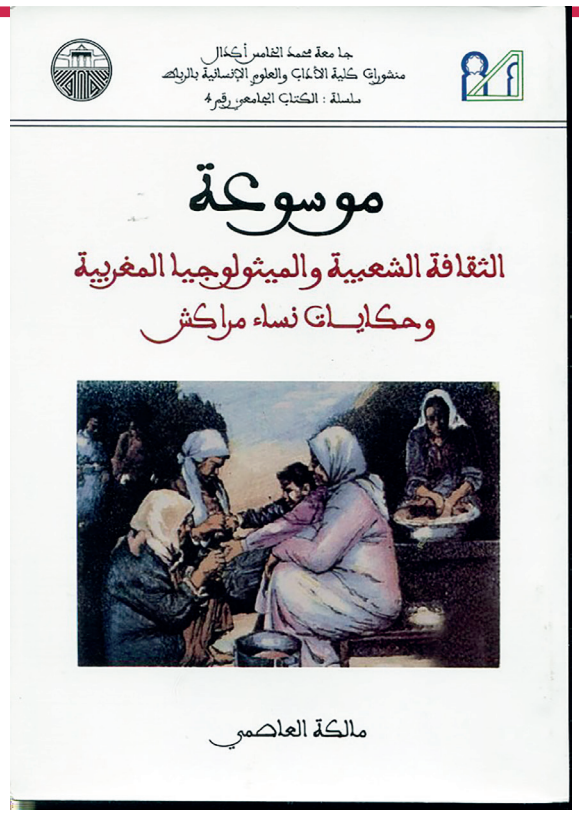
«غَوْتَاتْ غَوْتَة وَحْدَة وْجْرَتْ، دَفْعَتْ الدَّارْ تَالْجِيرَانْ تَتْنْدَبْ تَنْغُوتْ، وْطْلَعَاتْ ميعَادْهَا لْلْمَصْرِيَّة الْفُوكْ، تْبَعْهَا الرَّاجِلْ تَيْجْرِي عْلِيهَا رَافَدْ لْعْصَا امَّالِينْ الدَّارْ جَاوْ تَيْشَدُّوهْ وْتَيْطَلْبُوهْ وْهُوَّ تَيْكَشْكَشْ وْتَيْخَاصَمْ. وْكَفْ فَوْسْطْ الدَّارْ تَيْعَايْرْهَا، وْهِيَّا مْشَاتْ لْلْخَوَابِي تَلْخْلِيعْ عَرَّاتْهُمْ لْقَاتْ لَخْلِيعْ جَامَدْ مَا لْقَاتْ مْنِينْ تْمَسُّو»52:

هنا، سيواجه الزوجان عقدة جديدة يَضطران معها إلى تغيير استراتيجيتهما التواصلية، من التصريح إلى التلميح، معتمدين الإلغاز والتكنية.

الشاهد هنا، أن الزوجة عندما «لْقَاتْ لَخْلِيعْ جَامَدْ مَا لْقَاتْ مْنِينْ تْمَسُّو»، لم تكن قادرة على الإفصاح بذلك لزوجها أمام الجيران؛ لأن في التصريح إفساد للخطة وكشف للحيلة، فأومأت إليه «كَالَتْ لِيهْ كِيتَكْ يَا خْلَاكْ رَاكْ جَامَدْ ومْجْمُودْ»،

لينتبه الزوجَ بنباهته وبما لديه من افتراضات مسبقة بحُكم السياق التواصلي المشترك بينهما، إلى أن المقصود بقولها «جامد» ليس تعريضا بما قد يكون فيه من عيب أو نقص في قدرة ما، وهو المعنى الذي سيتوهم الجيران أنه سبب الخلاف بينهما، ولكنها تقصد في الحقيقة «الخليع» وليس الزوج.

سيتحقق التواصل الضمني بين الزوجين حين أجابها «كَالْ لِيهَا قَلْعِيهْ بْعُودْ»، يقصد أنه ينبغي عليها أن تأخذ «عودا» وتحمل ذلك «الخليع الجامد»، لتجد نفسَها أمام ورطة جديدة «رْقْدَتْ عُودْ قْلَّاتْ بِيهْ لَخْلِيعْ، وْكَانُو قْلَبْتْ مَا لْقَاتْ فِينْ تْدِيرُو وْكِيفْ تْدِيرْ لِيهْ، وْهِيَ تْغَيَّطْ عْلِيهْ»، حين لم تجد شيئا تخفي فيه



«لخليع»، «كَالَتْ لِيهْ كِيتَكْ يَا خْلَاكْ، نْهَارْ اللِّي وْلْدَتْكْ امّكْ كَاعْ مَا لْقَاتْ فَاشْ تْرْفْدَكْ»53،

فذكرتْ «نْهَارْ اللِّي وْلْدَتْكْ امّكْ كَاعْ مَا لْقَاتْ فَاشْ تْرْفْدَكْ»، وأرادتْ لازمَ معناه، وهو أنها لا تملك ثوبا تلفّ فيه «الخليع» كي لا يراه أهل الدار، فيفتضح أمرها.

إن هذا النسق التواصلي المعقد والقائم على أساس الرمز والإشارة وتورية المعاني، ما كان ليتحقق بين الزوجين، دون وجود تلك المعرفة المشتركة بينهما، ودون السياق التواصلي المتفق عليه مسبقا وهو أن الخصومة مفتعلة غايتها الاحتيال على الجيران، وإلّا فما معنى أن تقول الزوجة «جَامَدْ ومْجْمُودْ»، فيجيبها «كَالْ لِيهَا قْلَّاتْ بْعُودْ»، وما معنى أن تقول له «وُنْهَارْ اللِّي وْلْدَتْكْ امّكْ كَاعْ مَا لْقَاتْ فَاشْ تْرْفْدَكْ»، فيَفهم منها لازمَ معناها، ليجيبها قائلا: «كَالْ لِيهَا كِيتَكْ انْتِي، أَنَا نْهَارْ اللِّي وْلْدَتْنِي امِّي كَلْعَاتْ شْدَّادْ رَاسْهَا وْكَلْكْمَاتْنِي فِيهْ»54،

مع ما حصل للجيران من توهُّم خلافِ المقصود في كل ذلك.

نفهم من كل ما سبق، كيف استدعى سياق الحكاية نمطا تخاطبيا مخصوصا بين الزوجين، كان أساس التواصل فيه تشفير الخطاب، وإعادة تلقيه تداوليا للانتقال من المعنى إلى معنى المعنى، ومن اللفظ إلى القصد، ومن المعنى إلى لازمه، ليتحقق بذلك نوع من حُسن التأويل بين الزوجين، وتوَهُّم خلاف المقصود لدى الجيران، كل ذلك باستغلال إمكانات اللغة التعبيرية وطاقاتها التواصلية، في انسجام تام مع مقولة «لكل مقام مقال»، التي كانت لها سلطة في اختيار التركيب المناسب للدلالة على المعنى المراد، بما يناسب مقاصد المتكلمين.

يحيلنا هذا النسق التواصلي في حكاية «اللي اتْشَهَّاتْ لَخْلِيعْ»، على قصة الحسن بنْ الفضل الذي دخَل على أحد الخلفاء وعنده كثير من أهل العلم، فأحبَّ الحسنُ أن يتكلم، فزجره وقال: «أصَبِيٌّ يَتَكَلمُ في هذا المقام؟ فقال: يا أمير المؤمنين، إن كُنتُ صبياً، فلَستُ بأصغرَ من هدهد سليمان، ولا أنتَ بأكبرَ من سليمان عليه السلام حين قال: «أحطتُ بما لم تحط به»55 ثم قال: ألم تَرَ أنّ اللّه فَهَّمَ الحُكمَ سليمانَ؟ ولو كان الأمر بالكِبَرِ لكان داود أولى»56.

يسمح لنا النص أعلاه بالوقوف على دور المعرفة المشتركة، بوصفها افتراضا مسبقا ينطلق منه المتكلم في بناء خطابه دون الخوض في التفاصيل، واضعا في الحسبان أن للمتلقي معطيات توفر عليه عناء الشرح والتفسير. نلاحظ كيف اعتمد الحسن بن الفضل في رده على التلميح المُشكل افتراضا مسبقا عند المتلقي، وذلك بما يتوفر عليه منَ معرفة مشتركة، تتعلق بمعرفته لقصة الهدهد مع سيدنا سليمان عليه السلام، حين تفقد الطير فلم يجده، ولمّا عاد قال لسيدنا سليمان عليه السلام: «أحطت بما لم تحط به».

إن الافتراض المسبق هو أن تتوفر عند المتلقي معرفة بهذه القصة، تكفيه عن شرح تفاصيلها، وبيان المقصود منها بالاستشهاد على أن الهدهد على صغره، أحاط بعلم لم يصل إليه سليمان عليه السلام بجلالة شأنه وسعة علمه. وأضاف الحسن بن الفضل قائلا: «ألم تر أن اللّه فهَّمَ الحُكمَ سليمانَ، ولو كان الأمر بالكبر لكان داودُ أولى»، معتمدا على معرفة مشتركة تمثل افتراضا مسبقا عند المتلقي، وهي معرفته بقصة سليمان مع داود عليهما السلام حين جاء إليهما رجلان يطلبان النظر في قضية لهما: إذ كان أحدهما يملك كرما قد أينعت عناقيدُه، والآخر راعيا للغنم، وقد دخلت الأرضَ ليلا وأفسدته.

كان حُكم داود أن يأخذ صاحبُ الأرض الغنمَ تعويضا عن الضرر، غير أن سليمان كان له حُكم آخر، هو أن يأخذ صاحبُ الأرض الغنمَ ينتفع بها، وصاحبُ الغنم يأخذ الأرض ليصلحها فإذا انتهى صاحب الغنم من إصلاح الأرض استعاد غنمه. فكل هذه التفاصيل لم يذكرها المتكلم معتمدا على المعارف المشتركة والمخزون الثقافي لدى المتلقي، بما يفيد أن سليمان على صغر سنه حَكَم بأحسن من حُكم أبيه داود، إذ الأمر ليس بالصغر والكبر. فكل هذه المعاني والتفاصيل تحصّل عليها المتلقي عبر الافتراض المسبق.

2-المستوى الدلالي والتداولي

تحمل كل حكاية شعبية في هذا المتن المدروس أبعادا دلالية، ومقاصد تداولية تسعى إلى تأسيسها، أو تصحيحا، أو محاربتها، فليس القصد من الحكاية المتعة أو التسلية -على قيمة هذا المطلب-، بل الغرض استخلاص الحكمة والمغزى وتعديل السلوك، وتصحيح التمثلات، فالحكاية الشعبية «لا تهدف إلى التسلية فقط لأن وظيفتها الأساسية ضمان استمرار الجماعة والعلاقات الاجتماعية السائدة، ولن يتحقق ذلك إلا بتمرير القيم والمثل الاجتماعية إلى الناشئة [...] فإذا كانت الحكاية تسلي وتمتع وتدهش، فإن دلالتها الأصلية والعميقة وهدف وجودها [...] هو نقل المعرفة»57

الحواشي:

* - مليكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء.

-32 مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:53.

-33 نفسه، ص:53.

-34 نفسه، ص:54.

-35 تتصور الحكاية الشعبية، أن الإنسان يحتال لكي يعيش عندما لا يملك الوسائل الكافية لمواجهة الخطر الذي يتهدده، فامتلاك الحيلة ضروري للحفاظ على الحياة، وعلى كل حال فإن الحكايات التي تحتفل بالحيلة كثيرة جدا، تعلم أن الذكاء ليس ترفا فكريا، وإنما هي ضرورة حياتية في مجتمع الحكاية الشعبية المغربية. ينظر، محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد والمتخيل، ص:33.

-36مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:54.

-37نفسه، ص:55.

-38 نفسه، ص:55.

-39مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:53.

-40نفسه، ص:53.

-41 نفسه، ص:56.

-42 نفسه، ص:56.

-43 مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:57.

-44 نفسه، ص:58.

-45 نفسه، ص:58.

-46مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:58.

-47 نفسه، ص:59.

-48 نفسه، ص:59.

-49يرتبط الافتراض المسبق بجهود «بول غرايس» المتصلة بنظرية المعنى، وهو مفهوم يفيد أنه في كل تواصل لابد أن ينطلق المتخاطبون من معطيات معروفة، تشكل خلفية ضرورية لنجاح التواصل، فهو بهذا المعنى جزء من مكونات السياق. يهتم «الافتراض المسبق» إذن، بتفسير عملية التخاطب، عبر افتراض وجود أساس سابق يعتمد عليه المتكلم في بناء خطابه، وينطلق منه المتلقي في تأويل المقاصد. ينظر، جورج يول، معرفة اللغة، ترجمة: محمود فراج عبد الحافظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص:138.

-50مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:63.

-51 مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:64.

-52نفسه، ص:64.

53 - مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:64.

-54 مالكة العاصمي، موسوعة الثقافة الشعبية والميثولوجيا المغربية وحكايات نساء مراكش، الجزء2، ص:65.

-55 سورة النمل، الآية: 26-27.

-56 بهاء الدين الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، الجزء1، تحقيق: إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص:166.

-57 محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد والمتخيل، ص:27

الجرح المضاعف في مونودراما هكذا تكلمت ميديا

محمد زهير

مسرحية «هكذا تكلمت ميديا»* تتقاطع في بؤرة خيانة الزوج لميثاق الزوجية ، مع مأساة ميديا ليوربيديس. المرأة الشابة في مونودراما «هكذا تكلمت ميديا» ساردة تحكي وتشخص للحضور في حيز ، معد كمسرح صغير من سكنها ، مأساة ميديا ، التي يحيل خذلان زوجها «جاسون» لها ، على جرح الحاكية وقد تعرضت مثلها للخيانة الزوجية. فمن مجاز سرد وتشخيص صدمة ميديا في الأسطورة الإغريقية ، توقفنا الحاكية والمشخصة على صدمتها المماثلة لمأساة ميديا ، فاختيارها لحكي وتشخيص هذه المأساة له ارتباط بما يناظر ما صار إليه حالها .. نزعة الحكي نمت عندها بتأثير أمها عاشقة الحياة ، التي عكر صفو حياتها كارهو سباحة الإنسان في نهر الصفاء ، فتوقفت الأم مرغمة عن الرقص والغناء للجميل في الحياة ، لكن بنتها صار الحكي رقصها الأثير .. حكي البنت في مهرجان حكاية اجتذب إليها أجنبيا عن بلدها ، يسكن مخياله تمثل لصورة شهرزاد ألف ليلة وليلة ، وبعين استيهام تمثله هذا وإسقاطات وأوهام ميراثه عن المرأة الشرقية رأى الساردة ، التي انجذبت إليه انجذابها لوهم تراءى في صورة حلم تخايل لها في عالم الهجرة ، فتزوجت بالأجنبي وأنجبت معه في مغتربها طفلين ، ثم كانت خيانته لها كميديا مع معشوقها جاسون في التراجيديا الإغريقية . بمطعن الخيانة انتهك الزوج ميثاق الوفاء وانقلب حلم التساكن والاستقرار ودفء الحياة إلى سراب . تخلى زوج الحاكية عنها في المغترب دون اعتبار لها ودون مراعاة للطفلين ، كمصير ميديا في مغتربها ومصير طفليها .. وفي هذه البؤرة بالذات تتقاطع صدمة الحاكية مع صدمة ميديا ، فالحاكية تغربت هي الأخرى عالقة بفرنسوا ، الذي انجذب إليها من خلال حكيها المثير لأوهام مخياله ، ليتبين لها بعد أنه انجذاب تمثل تبدده ملابسات الواقع ، وقد تخلى عنها في مغتربها بعد وثوقها فيه ، وتلاشي ما تطلعت واهمة إلى تحقيقه في عالمه ، كما تخلى جاسون عن ميديا في بلد غير بلدها إذ أتيحت له فرصة زواج مصلحة ، فنكث العهد ونقض قسم الوفاء .

الحاكية في «هكذا تكلمت ميديا» مجردة - بطبيعة الحال - من خوارق سحر ميديا ومن سند القوى الأسطورية لها في إتيان تلك الخوارق .. سحر الساردة في حكيها . وفي العشق تلتقي مع ميديا الأسطورة وتكابد ألم الخيانة مثلها ، وفي هذا تخصيص يلتقي جرحها وله حالات في الواقع الشاخص ، بمتخيل الأسطورة في تراجيديا ميديا . لكن الحاكية في كشفها عن حالها عبر الحكي عن ميديا ، لايجمح بها عصف الغيرة التي عصفت بميديا إلى أحلك الدواهي ، ولا تنقاد إلى مهاوي الانتقام وفواجعه ، هي إنسانة عادية فتحت قلبها استجابة لعاطفتها لمن تراءى لها استهامه بها ، وأغلقته عنه إذ وقفت على خيانته فقررت بحسم إقصاءه عن حياتها ، ورتبت للعودة من مغتربها صحبة طفليها إلى بلدها الذي لم تقطع علاقتها به ولا بأهلها فيه ، رتبت لهذا كما أخبرت أمها في مكالمة هاتفية ، فهي رفضت الخيانة وتمسكت بطفليها لتبقيهما في دفء حضنها ، عكس ميديا التي رغم تحرك عاطفة الأمومة في قلبها لحظة ، إلا أن نزعة الانتقام عندها كانت أقوى ، فأراقت في التهاب اهتياجها حتى دم طفليها البريئين لتضاعف، كما هيأ لها التهاب انتقامها ، حرقة مطلقها بعد أن سلطت سموم سحرها القاتلة على الأميرة التي حلت مكانها زوجة لجاسون ، وعلى أبيها ملك « كورنث » الذي بارك هذا الزواج وأراد نفي ميديا ليصفو الجو لابنته ويهنأ باله .. فدمر سحر ميديا كل شيء . وكما أراقت الدماء من قبل من أجل جاسون ومن أجل رغبتها فيه ، لم تتردد في إراقتها في لحظة الانتقام فأجهزت حتى على براءة طفليها .. لينتهي جاسون أبوهما وحيدا شريدا في حرقة انكساره ، وتنتهي هي بجرحين غائرين يلازمانها لا محالة وهي في مغتربها الجديد منقطعة عن الأهل والبلد : جرح الخيانة وجرح قتل البراءة ، براءة أخيها أولا ثم براءة طفليها بعد ، والإنسان كائن يلازمه النقص ، كما جاء على لسان الشيخ ، في « هكذا تكلم زرادشت « لنيتشه .

أما الحاكية في « هكذا تكلمت ميديا « فقد تمسكت بطفليها مرتبة للهرب بهما إلى بلدها ، لئلا ينزعا منها بدعوى عدم استطاعتها إعالتهما ، وإذا كان جوهر ما تحكيه يحيل على جرحها الذي تسعى لالتئامه ، فإن الحكاية للمتلقين كانت من جهة أخرى ، وسيلة لتحصيل ما يساعدها في إعالة الطفلين ، وأحدهما في سن الخامسة و الآخر في الرابعة ، ولم تستسلم لظلام اليأس الذي يدفع إلى فواجع ، يصدم بها ما يحدث في الواقع من حين لآخر وتكون حتى البراءة من ضحاياها .

إن للحكاية في « هكذا تكلمت ميديا « وظيفتين محوريتين : وظيفة التقريب من المدارات المفصلية في التراجيديا الأصل ، و بالتعالق مع ذلك وظيفة المراوحة بين ما طال ميديا من خذلان وما طال الساردة من خذلان مشابه ، فمن خلال حكاية ميديا تحيل الساردة على حكايتها بجامع الخيانة .. وإذا كانت الخوارق في تراجيديا ميديا يوربيديس وسينيكا وكورني .. تشكل مكونات عضوية في النسيج الدرامي المؤسس بناؤه على الأسطورة ، فإن كل العناصر التي تأسس عليها ذلك البناء تستضمر رمزياتها رسائل ودلالات وأنظار تتعلق بما يشغل الإنسان أو يؤرقه في ملابسات الحياة وإشكالات الوجود فيها .. وبالنسبة إلى تراجيديا يوربيديس فإنها قد اقتربت كثيرا من عنف المأسي على أرض البشر كما في تراجيديا إلكترا ، اقتربت تراجيديا يوربيديس كثيرا من تلك الصراعات و الاحتدامات السوداء التي تتأجج في دواخل البشر ، وهم في معاصف يأسهم أو نزواتهم وشرورهم حين تأتي على الأخضر واليابس ، كما في حالة ميديا فهي فيما أقدمت عليه لتحقيق أهدافها وفيما تلبسها في التهاب غضبها واندفاعها ، حالة دالة على ماتجره تلك المعاصف من دمار . لقد أنقذت بخوارق سحرها من أصيبت بغرامه ، وأمكنته من الحصول على الفرو الذهبي المنيع ، الذي خاض العباب إليه في رحلة شاقة على السفينة أرجو ، وهربت معه في مغامرة دامية مثيرة ، من ملاحقة أبيها ملك كولخيس ، الذي كان الفرو الذهبي محروسا بقوى خارقة في مملكته ، وفي أيولوكس بتساليا بلاد معشوقها جاسون انتقمت له شر انتقام من بلياس مغتصب ملك أبيه ، والمتنكر لما وعد به من التنازل لجاسون إذا أحضر الفرو الذهبي ،وإنما هو وعد الراغب في التخلص من غريم . وبعد الانتقام من المغتصب المتنكر هربت ميديا مع جاسون في مغامرة أخرى إلى مملكة كورنث ، ليكون استقرارها زوجة له زمنا وينجبا طفلين ، قبل أن يتخلى عنها ليتزوج من ابنة ملك كورنث ، ناكثا عهد الوفاء ومتنكرا لكل ما قامت به ومابذلته من أجله ، فيظهر لها بالواضح على حقيقته ، وأن نظرته المستنقصة للمرأة لا تختلف عن السائد في مجتمعه ، فكان أن ثارت ثائرة غيرتها وأتت عاصفة انتقامها المهتاجة حتى على براءة طفليها ..

هذه الحكاية المأساوية المركبة ، تحكي وتشخص أطرافا منها المؤدية في مسرحية « هكذا تكلمت ميديا « في فضاء البيت المرتب ليلا كفضاء مسرحي ، وهي في لباس يرمز إلى انتساب ميديا الطبقي - فهي ابنة ملك وحفيدة إله الشمس - وتتمنطق حلة من معدن نفيس في وسطها خنجر كإشارة إلى ما أراقته ميديا وماستريقه من دماء في مختلف أطوار وتقلبات حياتها ، وعلى أحد

كتفي المؤدية فرو في لون ذهبي هو المعادل الرمز للفرو الذهبي الأسطوري ، المتموضع في جوهر الحكاية المأساة . فالإخراج اعتمد أساسا على المؤشرات الدالة :"في لباس المؤدية الشابة الواعدة الموهوبة فاطمة الزهراء الناقي ، التي كان أداؤها متألقا صوتا وحركات تعبيرية .. وفي مخلف الأدوات المؤشرة على مفاصل من أطوار الحكاية ، ففي جنبات فضاء الحكي فوانيس ضوء خافت كأحداق حيرى في ليل الحكاية ، وفي وسط الفضاء طاولة من شقين متآلفين ينفرج تآلفهما حين اقتضاء مسار الأحداث ذلك ، ومن اللحظات الجاذبة في استعمالات الطاولة لحظة ظهور صورة لمعبد هيرا حين إدارة شقي الطاولة إلى الوجه الخلفي . وعلى سطح الطاولة مجسمين لسفينة أرجو ولسفينه والد ميديا التي تعقبتها ، وقد شخصت المؤدية التعقب المأساوي ، وروت إقدام ميديا على قتل أخيها الأصغر الذي حملته معها في سفينة جاسون ، ورمي أشلائه في البحر لينشغل أبوها بجمعها بدل تعقب سفينة هروبها .. وشخصت لحظات وحالات مفصلية من المأساة ، ومنها لحظة تسخير ميديا لسموم سحرها الفاتك ، لتلابس ثوبا فاخرا هو أثمن مالديها ، وترسله هدية مسمومة إلى العروس ليفتك بها وبأبيها ، ثوب أحمر رسالته دموية وحوافيه في لون الفروة الذهبية ، ففي تشكيله إشارة ضمنية إلى ما يرتبط بعمق حكاية ميديا .. ومن تلك اللحظات المشخصة رمزيا لحظة الفتك بطفلي ميديا بعد أن حملا ثوبها الهدية المسمومة إلى عروس أبيهما ، وعادا لتنازعها فيهما عاطفة الأمومة وشراسة انتقام النصل الذي كان له الحسم الفاجع .. ولأن طاقة ميديا الأساس في جبروت سحرها ، فقد كان من رموز ذلك الموقد الذي ينفث بخاره قربانا لهيرا ، والأعشاب السحرية التي تسرب سمومها إلى هديتها الفاخرة إلى العروس ، في اليوم الذي منحه الملك أبو العروس على مضض لميديا لتنفى بعده ، وكان في ذلك اليوم ما رتبته لعصفها المدمر .. ولإيحاء بالسياق المكاني للأسطورة في زمانها الإغريقي انتصب في حيز من فضاء الأداء نصب كعمود إغريقي ، عليه قناع يمثل الشخصية المحورية الثانية في الحكاية شخصية جاسون ، والعمود من أجزاء تفصل عن بعضها لتستعمل وفق مقامات في مسارات الأحداث .. وتشير لحظة تمثيل عزف المؤدية على الكمان إلى عزف أورفيوس ليساعد في إنامة التنين حارس الفرو الذهبي ، وكان أورفيوس من بين مرافقي جاسون في مغامرة أرجو .. وللعلاقة بين ما انقلب إليه زواج ميديا بفعل الخيانة وما انقلب إليه زواج الحاكية بفعل الخيانة أيضا ، فإن الحاكية تستعير عامدة لزوجها في لحظة اسم جاسون ، وتستعير لنفسها في لحظة أخرى عامدة أيضا اسم ميديا .. وخلال حكيها يقاطعها طرق على الباب وصوت جرسه ، واتصال هاتفي ممن كان زوجها ، كمعيقات لاستمرارها في الحكي المعالق لحالتها ، لكنها تصر على الاستمرار، وتتجاوب مع مهاتفة تستجيب لرغبتها في تجديد حياتها بالتخلص من تداعيات الخيانة وممن وثقت به وخذلها ، ساخرة من قوله في إحدى مهاتفاته إنه سيتكفل بمصاريف عودتها إلى بلدها ، ومن قوله في مهاتفة أخرى إنه يريد أن يكلم الطفلين قبل نومهما كأب عطوف ! . وفي ميديا بعد قرار نفيها من كورنث ، يقبل عليها جاسون ليقول إنه على استعداد لإعانتها بمال في غربة نفيها ، فكأن من كان زوج الحاكية تابعه في « منة العون « على تكاليف السفر ! لكن مسالك السفر لاتحددها رغبات الخذلان .

تزاوج المؤدية بين الحكي والتشخيص لأقوى أحداث من المأساة ، وتستحضر قصتها الشخصية في المواقف التي تلتقي فيها قصتها مع قصة ميديا ، التي تعبر من خلالها إلى منعطف حياتها وما اتخذته من قرار لمستقبلها ومستقبل طفليها بالعودة معهما إلى مستنبتها ، فلا تترك لليأس أن يستبد بها .. لذلك فكما تكلمت ميديا بصوتها وفعلها ، ورتبت لما انتهت إليه حياتها ، من الفرار من كورنث على عربة طائرة يقودها تنينان ، إلى مملكة من أعانته على الشفاء من العقم ، فوعدها باستقبالها في مملكته ، في تفصيل أسطوري من تطورات مأساتها ، تكلمت الحاكية من جهتها بصوتها وفعلها وتقاطعها في بؤرة الخيانة الزوجية مع ميديا ، ليكون اختيارها في النهاية وفق ترتيب يفتح لحياتها ولطفليها أفقا جديدا ، وهما في حضن دفئها في وطنها الذي قررت العودة إليه ، وصوت الأم التي هاتفتها في نهاية المسرحية لتسألها عن حالها وحال طفليها وعن قرارها ، وإعادة ترتيبها في النهايه للبيت مسرح أدائها ، كلهامؤشرات على ماهي مقبلة عليه من إعادة ترتيب لحياتها في فضاء آخر بعيدا عما يعيق تدفق نهر الحياة .

* مسرحية «هكذا تكلمت ميديا « أعد نصها د. إبراهيم الهنائي، وأخرجها لفرقة الشعاع بتارودانت، ي . الحسن الإدريسي. تشخيص فاطمة الزهراء الناقي . سينوغرافيا صفية الزلزولي .. إنتاج 2022 .

سعيد بن سعيد العلوي

الذات والدواة

حديث في الكتابة والمعنى

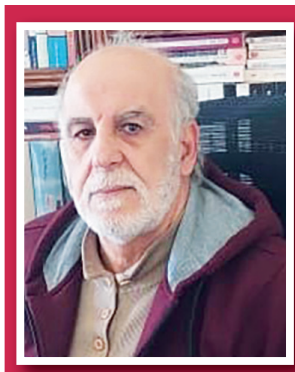
تحفة الأديب والمفكر المغربي الدكتور سعيد بن سعيد العلوي، كتاب أنيق بعنوان اشتقاقي بديع، ألا وهو «الذات والدواة: حديث في الكتابة والمعنى»، صدر أخيراً عن المركز الثقافي للنشر والتوزيع، وسيكون حاضرا في المعرض الدولي للكتاب في دورته لهذه السنة بالرباط.

نقرأ إضاءة في الغلاف الأخير كتبها الباحث السيميائي المغربي سعيد بنكراد، حيث يقول:

« هذا كتاب غني بإحالاته وبخبرة صاحبه. هو تأمل في الكتابة وتأمل في الذات الكاتبة. إنه محاولة للفصل بين حقيقة ما يرى في الواقع، وبين ما هو مضاف من تمثيلات اللغة واستيهاماتها . إنه في الحالتين معا محاولة للكشف عن السبل التي تقود إلى تجليات المعنى وأشكال تداوله بين الناس. فشكل وجوده في اللغة وفي كل أنساق التمثيل الرمزي دال على نمط حضور القائل في قوله إن الكتابة، هنا وفي كل السياقات أيضا، تصريف لقلق أصلي في وجودنا، إنها ليست نسيانا فقط بل هي استثارة وتدبير أيضا لكل ما يمكننا من التحايل على شرط الفناء فينا . لذلك كانت «الدلالة، وهي غطاؤنا الرمزي هي ما يصالح بين الطبيعي وبين الثقافي في وجودنا» (بارت). وذاك هو السر في تصنيف الكاتب لكل أشكال القول ضمن «المحتمل»، فهو لا يبحث عن «حقيقة»، وإنما يتساءل عن شروط بنائها ولا يحدثنا عن أشياء ألفناها في واقعنا، بل يوجهنا إلى تلمس موقعها داخل خبرة الناس، أي إلى معانيها . إننا نكتشف «حقائق « وجودنا استنادا إلى ما تقدمه استيهامات الكتابة. وتلك هي الفواصل في فعل الكتابة بين «كذب» الروائي و «حقائق» المؤرخ. فأصالة التخييل الروائي ليست مستمدة من «غرابة» العوالم التي يقوم بتمثيلها، إنها تقاس بقدرته على العودة بنا إلى شرطنا الواقعي. «فكل ما تجره اللغة وراءها يحيل على ما هو أبعد من ملفوظاتها» (غادامير). إنها تخلصنا من نظام الأشياء لكي تأسرنا داخل نظامها. إنها توهمنا بحرية الكلام، ولكنها تفرض علينا صيغ القول ومقاماته».

الجسد / الوثيقة كفضاء للتمرد

تجربة كريم سعدون بين الصدمة والتحرر



محمد خصيف

الجسد في أعمالي عصي على التنميط حتى مني فوجوده حرا إلّا من بثه العلامي، جسد متحرر لا يتكرر وجوده المتشابه ولكن يمكن أن ترى التكرار في تواجده بوضعيات قد تبدو متشابهه، جسد لا هوية محددة له، ينبش في الوعي عن الطبقات الاكثر قدما ليضعها على دكة التساؤلات ويعيد برمجتها للتلاؤم مع العصر، هذا الجسد هو الممتلك لوجوده المستقل والباحث عن ترسيخ ذلك.

في تتبّعي شبه اليومي لصور أعمال الفنان العراقي كريم سعدون، تجلّى لي بوضوح أن المنجز يوثق تجربة فنية فريدة، شخصيا، أعدّها من بين أكثر التجارب دلالة في الفن العربي المعاصر. فالصور التي احتضنتني لمدة من الزمن، لا تكتفي بسرد شكلي/شكلاني فاقد لراهنيته أو بتعبير ذاتي تقليدي، بل تنخرط في تفكير عميق حول الجسد والهوية والذاكرة الجماعية، مُحوّلة اللوحة إلى بنية نقدية واستفزازية. هنا لا تُفهم الحداثة بوصفها تقدّمًا شكليًا، بل باعتبارها قطيعة تاريخية دائمة.

يتصدر الجسدُ الأعمالَ بوصفه كيانًا مولّدًا لأسئلة أنطولوجية بعيدة عن كل نزوع متعال، فيما تتبدّى اللوحة كوثيقة بصرية تتأرجح بين الحضور والغياب، وبين الظل والنور، وبين الفرد والمجتمع. فالعمل الفني لا يسعى إلى معنى يتجاوز ذاته، بل يُنتج ضرورته الجوانية من خلال اختزالية الجسد المرسوم وعبر انغراس في سياق تاريخي جريح. يوحي لنا كذا التزام، بفتح فضاء إشكالي ليعيد مساءلة التمثلات الجاهزة، ويطرح سؤالا أخلاقيًا ملحًا: كيف يمكن للفن أن يحفظ أثر الإرث الإنساني وسط الخراب والنسيان؟ وكيف يمكن للجسد أن يكون في آنٍ واحد رمزًا وحيزًا للحرية؟

وأنا أمام هذه الأعمال المتميزة يمكنني أن أجزم بلا تردد أن الرسم هنا لا يثير شهوة النظر كما هي معهودة في كل نظام متعة جمالية مستقرة، بل إن الحركات والإيماءات داخل اللوحة تعمل داخل ما يمكن تسميته، بالمعنى البنياميني، مجال الصدمة؛ حيث يتحول الأثر البصري إلى مواجهة مع تاريخ لم يُحسم، ومع حاضر يُعاد إنتاج عنفه يوميًا. هذا الاختزال في جسد اللوحة ليس مجرد خيار أسلوبي، بل استجابة لما يفرضه مجال الصدمة من العنف التاريخي؛ فالفنان، الذي عاين الخراب كما في مسيرة كريم سعدون الممتدة لأربعة عقود، يدرك أن الممارسة الفنية لا يمكن أن تكون حيادًا، بل هي استنطاق لما تبقى من الأثر الإنساني. الفن هنا لا يُمتع، بل «يرجّ» الوعي، في مواجهة صريحة مع ما يتركه العنف من فراغات ومساحات غير محسومة.

وفي هذا السياق، لا يُقدَّم الجسد في أعمال كريم سعدون بوصفه موضوعًا للنظر أو حاملًا لمعنى تشخيصي مباشر، بل كشرط إدراك مُربك، يتوسط الرؤية ويعطّل طمأنينتها. فالجسد هنا لا يشفّ عن العالم كما في التصور الفينومينولوجي الكلاسيكي، بل يتحول إلى سطح صدمة يجعل فعل الإدراك نفسه موضع مساءلة. نحن لا نرى الجسد بوصفه كيانًا مكتملًا، بل نرى عبر انكساره حدود الرؤية ذاتها، حيث يغدو الجسد شرطًا للرؤية بقدر ما هو عائقها، ووسيطا يكشف هشاشة العلاقة بين المتلقي والصورة، لا استقرارها.

ضمن هذا الأفق، لا يُستعاد الجمال بوصفه قيمة تصالحية، بل يُعاد التفكير فيه كشكل من أشكال السلب الجمالي بالمعنى الأدورني؛ جمال لا يعد بالانسجام، بل يكشف استحالته. هكذا تتأسس أعمال سعدون على ما يمكن تسميته «جماليات القبح»، لا باعتبارها اختيارًا أسلوبيًا أو افتتانًا بالدمار، بل كاستراتيجية نقدية تقاوم تطبيع القبح حين يتحول إلى أداة هيمنة وإدارة للحياة والموت. فإشاعة القبح هنا ليست نتيجة جانبية للعنف، بل منطقًا منظمًا يسعى إلى محو الحساسية، وإلى مصادرة كل ما تبقّى من الإنجاز المدني والرمزي، في حين لا يملك الفنان سوى أدوات جمالية مسالمة تقف في مواجهة منظومة قسرية شاملة.

يتجسد هذا التوتر بأقصى درجاته في سيمياء الوجوه المحدّقة التي تهيمن على فضاءات سعدون التشكيلية، حيث لا يُقدّم الوجه كهوية فردية مكتملة، بل كأثر، بالمعنى البنياميني، أي كبقايا إنسانية مشروخة تنفلت من التمثيل النفسي لتغدو علامة تاريخية عامة، أو كقناع هشّ يضعف فيه الفرد لصالح نموذج كوني للإنسان الجريح. العيون، المتسعة على نحو غير طبيعي، لا تؤدي وظيفة تعبيرية بقدر ما تشتغل كنقاط صدمة تعيد توجيه النظرة من الاستهلاك البصري إلى الاختبار الأخلاقي، فهي لا تحدق في المتلقي فحسب، بل تكسره كليًا، كاسرة المسافة الجمالية والجدار الرابع، ودافعة المشاهد إلى موقع الشاهد أو الشريك الأخلاقي. وأعترف، أمام هذا التحديق المباشر، بأن اللوحة

لا تتركني حرًّا في تأويلي، بل تفرض عليّ موقفًا أخلاقيًا مربكًا، حيث يتحول النظر ذاته إلى اختبار للضمير، في تجربة تجسد التوتر المستمر بين الفردية والجنس الكوني للإنسان، وبين المشهد البصري والالتزام الأخلاقي.

ومن هنا، لا يعود الاشتغال على الجسد في تجربة كريم سعدون محصوراً في تمثيل تشخيصي أو رسم شخوص نمطية، بل تتحول الوجوه إلى بورتريهات مجهولة الهوية، تحاورني أنا كمشاهد/شاهد، وتتقاسم بوحها االقلق والجريح معك أنت أيها القارئ المتفحص. تتخذ لنفسها طابعاً مفهومياً أعمق، يُنظر من خلاله إلى الأجساد، بوصفها كيانات بلا كينونات محدودة، تمتلك أسباب وجودها الخاصة وتُقوّل المعنى بما ينبغي أن يكونه. فالمعالجة التشكيلية، بما تنطوي عليه من بناء طبقي وتكثيف مادي، لا تُستخدم كغاية تقنية في ذاتها، بل كوسيط يُتيح للجسد أن يتحرّر من دلالاته الجاهزة، ويغدو فضاءً دائباً في توليد الأسئلة، ومتفاعلاً تلقائياً مع متلق منفلت من أي طمأنينة؛ إذ بمجرد محاولته البحث عن السكينة داخل اللوحة، يجد نفسه غارقاً في متاهات معرفة مقلقة. في هذا السياق، يمتد التعبير إلى مديات واسعة، بحيث لا يعود المعنى متمركزاً في الشكل الكلي، بل يتشظى موزعاً على تفاصيل العمل كافة، ليمنح كل جزء طاقته الخاصة على الإيحاء والتوليد.

في هذا السياق، تتجاوز الأجساد في أعمال سعدون أي تمثيل تقليدي للهوية الفردية؛ فهي لا تُختزل في كيان ثابت، بل تُفكك إلى مظاهر للـ «أنا» في حركة صيرورة مستمرة، حيث الأنا ليست وحدة مستقرة بل عملية متسائلة تتحدى الانغلاق. الجسد هنا يُقرأ كـ «كون علامي باعث»، لا كموضوع مسلّم به، بل ككيان يتعرّض لتفكيك مستمر، تُسحب عنه الصور النمطية والطبقات الدلالية التي فرضتها عليه السلطة الرمزية للآخر.

هذه العملية لا تكتفي بتعرية الجسد، بل تحوله إلى فضاء مفتوح للإنتاج الدلالي؛ حيث يغدو كل تفصيل—سواء في الخطوط القلقة، أو الأجزاء المتشظية، أو حتى المساحات الفارغة—قادراً على توليد معانٍ جديدة غير خاضعة للقوالب الجاهزة. هكذا، يصبح الجسد مسرحاً للتمرد على التوصيفات القسرية، وعلامة تتيح للمتلقي التفاعل معها بحرية نسبية، متحرراً من وزن الهوية المفروضة سابقاً، ليشارك كشريك فاعل في إنتاج المعنى بدل أن يظل مستهلكاً سلبياً له. إنها ممارسة تجعل من الفن أداة للتحرر الرمزي، حيث لا هوية نهائية تقيد الجسد، بل هوية دائمة التشكل، مفتوحة دوماً على التفكيك وإعادة القراءة.

تتمحور أعمال الفنان كريم سعدون أيضًا حول مفهوم «تغريب الجسد» وتحويله إلى كائن ورقي أو أيقونة تعبيرية تعاني من ثقل الوجود، حيث تتحول اللوحة لديه من مجرد مساحة لونية إلى وثيقة بصرية وجدارية تحتفي بالهامش الإنساني وتجسد الاحتجاج الصامت. في هذه التجربة، يبرز التداخل العميق بين الجسد والوثيقة، وبين الحضور الفعلي والغياب الطيفي؛ فالفنان لا يرسم أجساداً مكتملة بملامح واقعية، بل يقدم «بورتريهات نفسية» تبدو وكأنها خرجت من ركام الذاكرة أو سياقات النفي والاغتراب، لتظهر الشخوص كظلال هشّة أو كيانات محاصرة داخل فضاءات ضاغطة، مما يعزز فكرة ضياع الفردانية وتحول الإنسان من قيمة وجودية إلى مجرد «رقم ملف» أو «إحصائية» في سجلات الحرب والبيروقراطية.

وفلسفياً، يعامل سعدون سطح اللوحة كجدار مدني قديم يعكس فلسفة التراكم والتمزيق؛ حيث يستخدم أسلوب الميكس ميديا كأداة لبناء طبقات من الألوان والكولاج والقصاصات الورقية، ثم يعمد إلى حكها وتعرية أجزاء منها. هذا الأسلوب يعكس صراع الكائن مع المحو والنسيان، فاستخدام الطوابع البريدية والنصوص المبتورة ليس مجرد عنصر جمالي، بل هو رمز لتدوين الزمن المفقود والرسائل التي ضلت طريقها، مما يمنح اللوحة ملمساً أركيولوجياً يوحي بالتنقيب في طبقات الذاكرة. هنا، لا يحضر النص المكتوب كعنصر زخرفي، بل كأداة تعيد صياغة مفهوم «الإنسان الوثيقة»، حيث يظهر التضاد الحاد بين عفوية ضربات الفرشاة التي تمثل حرية الروح، وجفاف الحروف المطبوعة التي تمثل جمود القوانين والحدود التي تحاول تأطير المنفي وتحجيمه.

بصرياً، تمتاز الشخوص عند كريم سعدون بالرؤوس الضخمة المثقلة بالأفكار أو المحاصرة بخطوط عشوائية توحي بالتشوش الذهني، بينما يجسد توزيع الكتل البشرية وازدحامها دون تواصل بصري حالة من «العزلة الجماعية» والانتظار الأبدي. وتكتسب الألوان في أعماله دلالات درامية محورياً؛ فبينما يسيطر البياض والرمادي كفضاءات «عدمية»، تقتحم بقع الأحمر والأزرق السطح كصرخات احتجاجية ونبض حياة يقاوم التلاشي. إن استخدام كلمات تعبيرية كشظايا لغوية مبتورة يشير إلى قصص النزوح غير المكتملة، ويمنح الألم شكلاً مادياً ملموساً يتجاوز حدود الرسم التقليدي.

إن فن كريم سعدون في هذه المجموعة هو تسجيل لموقف أخلاقي وإنساني ينحاز للمهمشين، حيث يغدو الجسد مسرحاً للاحتجاج ومساحة لمحاكمة الذاكرة والمنفى، ليثبت في النهاية أن الإنسان –رغم كل محاولات المحو والتحويل إلى مجرد بيانات– يظل أثراً حياً لا يمكن طمسه بالكامل.

وأعترف، من هذا الموقع، أن هذا التحديق لا يتيح حرية تأويل مريحة، بل يفرض ما يشبه الإكراه الأخلاقي؛ فالنظر ذاته يتحول إلى فعل مساءلة، وإلى اختبار للضمير الجمالي الذي طالما سعى، كما حذّر أدورنو، إلى المصالحة السريعة مع ما لا يمكن التصالح معه. بهذا المعنى، لا تكتفي أعمال كريم سعدون بتمثيل المأساة أو أرشفتها، بل تُبقي الجرح مفتوحًا، وتصرّ على أن وظيفة الفن، في زمن الخراب، ليست التخفيف من وطأته، بل منع تحوّله إلى مشهد مألوف.

في أعمال كريم سعدون، لا يظهر الجسد كصورة يمكن الاكتفاء بتأملها، بل كحضور إنساني يضعنا أمام هشاشتنا المشتركة. هذه الأجساد لا تسرد حكايات مكتملة، ولا تطلب تعاطفًا مباشرًا، بل تترك أثرًا يشبه الندبة؛ أثرًا يذكّر بأن ما مرّ على الإنسان لا يختفي بمجرد مرور الزمن. فاللوحة هنا لا تحاول تهدئة الألم أو تحويله إلى مشهد جمالي مطمئن، بل تُبقيه قريبًا من نبض الحياة، حاضرًا في تفاصيل اللون والخط والملمس، كذاكرة لا تريد أن تُنسى.

إن تجربة سعدون لا تدفعنا إلى مشاهدة المأساة من مسافة آمنة، بل تقرّبنا منها ببطء، وتجعل النظر نفسه فعل مشاركة وجدانية ومسؤولية إنسانية. فهذه الوجوه، التي تبدو بلا أسماء واضحة، تذكّرنا بأن المعاناة ليست قصة فرد واحد، بل تجربة يمكن أن تطال أي إنسان حين يفقد مكانه أو صوته أو تاريخه. وهنا، يصبح الجسد لغة صامتة، لكنه قادر على قول ما تعجز الكلمات عن حمله، لغة تترك للقارئ أو المشاهد مساحة للتأمل في معنى أن يكون الإنسان قابلًا للكسر، لكنه يظل قادرًا على البقاء.

ضمن هذا الأفق، لا يقدّم هذا الفن عزاءً سهلًا ولا وعدًا بالخلاص، لكنه يمنح شيئًا أكثر صدقًا: يذكّرنا بأن الذاكرة، مهما كانت مؤلمة، هي جزء من إنسانيتنا، وأن النظر إلى آثار الألم قد يكون شكلًا من أشكال الاعتراف بالآخر وبحقه في أن يُرى ويُتذكر. وهكذا، تتحول أعمال كريم سعدون إلى مساحة إنسانية مشتركة، حيث لا يصبح الفن مجرد تعبير جمالي، بل محاولة هادئة للدفاع عن قيمة الإنسان، حتى في أكثر لحظاته هشاشة.

المثيولوجيا الأولى

بيوت وأبواب وعتبات وكتابة من زجاج الشفافية الداخلية

محمد علوط

تنكسر جرار الطين من وقع بروق المعنى ،ويعود الهواء الذي بداخلها إلى أول نفخة شعر . ذلك ما يحدث حين نقرأ عملا شعريا مثل (لا كالوميض لا كحطام الضوء) وهو من توقيع الشاعر محمد الصابر 1 ،والذي يأتي سنوات بعد صدور ديوانه السابق (الجبل ليس عقلانيا)2.

كتابة شعرية من شفيف مرايا المجاز، توقيع الأبجدية على زجاج الانكشاف والتجلي ، وبلاغة تضمر مكنوناتها في الأسماء والأفعال والحروف ،في الصفة المشبهة والنعت الضد. تصقلنا مرايا الشعر لنصير أكثر شفافية من الضوء الذي يتسرب من شقوق الجسد ، وأشد شفافية من جاذبية الهواء المجنح الذي يحمل أقدامنا ، تقتفي أثر الغامض اللامدرك فينا ،والمجهول اللامتعين في تبصر رؤانا. كتابة شعرية تترحل في أمكنتها الرمزية من قبض العتمة إلى طي الضوء، مثل عطر يفوح ويبوح بالأسرار الخفية للنرجس .

في (لا كالوميض لا كحطام الضوء) ما أن تلمس يد الشاعر كلمة حتى تتحول إلى [مجرة مجاز] . يشيد الشاعر من التلاشي والبدد كونا ألخيميائيا يتحول فيه تراب النيازك المنطفئة إلى وهج من تبر الدهشة التي تعيد كل شيء إلى [أبدية أول مرة] . هكذا في النص الذي يحمل عنوان (المشاؤون) تنكتب القصيدة باعتماد صوت برازخي لا أحوازي ، هو تارة نزول إلى الهادن مع أورفيوس وتارة عروج دانتوي للمحافل الأخروية . صوت مفرد / جمع، ثقيل مثل حجر الحقيقة، وخفيف نحيل مثل شمعة المجاز، صوت مشاء عبوري من سلالة السحرة النومادیين الذين ينحتون الوجود من تكسير ضلع العدم. يقول :

إنه شروق الشمس
يشبه جماجمنا تخرج منها
الرعود

في ديوان « لا كالوميض لا كحطام الضوء» لمحمد الصابر

سنحمل
الجسور إلى مراقدها
بأسناننا

عظاما تنفخ في قصبات بيضاء
تمنحنا اللحن
الذي
في المساء ينقر قلب الليل لينبض من جديد

مثل جبران في تبجيله طلوع الشمس في قصيدته [طلعت طلوع الشمس بالنور والندى] وهو يتحدث عن أفول الأزمنة الغابرة، أو ريلكه الذي يشبه طلوع النهار بهبوب الأمواج الأولى للانهائي، تضعنا القصيدة في الزمن العبري البرزخي لميلاد الضوء و أفول العتمة . لكن الاكتناز الدلالي و الرمزي يكمن في توحد الإشراق كـ [رؤيا] بالشرق ك [مكان] مخلدا قولة هنري ماتيس و بذات الوقت أرثر رامبو في القول ب (أن الضوء يأتي من الشرق)3 . انبناء النص على رمزية الاستعارة الضوئية تسلك كثافة مجازية لتوحد تعبيرية الحواس [السمع والبصر/ الضوء و اللحن] . ومن وراء هذا التشكيل الحواسي تنهض بداية حياة ثانية ، بدلالات إشراقية تمنح لمعنى الإحياء دلالة صوفية إبداعية ، تختلف جذريا عن مفهوم الإحياء في الرؤية الكلاسيكية .

رمزية هذه الدلالة الإبداعية تتأسس من خلال تواتر الإشارات في قصيدة (المشاؤون) والتي تحيل على انتهاج الشاعر كتابة استطيقية مأخوذة بهاجس الترحل و عدم الركون إلى ظل ماء توقف عن الجريان ، كتابة لا تكف تستبدل منازلها بحثا عن المعنى الذي يعيد الكلام إلى طفولته ، و اللغة إلى إكسير دهشتها. يقول الشاعر :

مع كل نفخ
تصير رغباتنا جوقة من الزلازل
هي اللهب العظيم
الذي يسندنا
يمنحنا الرأفة و اللطف
لنلين أصواتنا حتى تصير كالصلصال
...
نمشي نمشي
لأن حياة جديدة
ستعقب انهيار الظلام
في حناجرنا التي نسينا
أنها لنا
يوما سنعجن الرعود والرياح
حتى تصير كالأفكار الواضحة
ولأن أيدينا ستكون ملأى بالخزف والتراتيل

صلصال و خزف و تراتيل وجسور تفضي إلى حياة جديدة و لغة جديدة . إن تجربة العبور في هذه اللغة الشعرية تنهض أولا على بذخ مجازي لتشكيل النص كأرخبيل من الرموز التي تتحرك كما ينصص على ذلك جلبير دوران من استعارات الضوء و العتمة4 ، و ثانيا من خلال الصوغ المرآوي لتوحد الأنا الشعري المفرد بمرايا مضاعفاته في الصوت الجماعي المتعدد . تشغيل أوبرالي لتناغم صوت المنشد و ترجيع الكورال ، في طقس ملحمي أسطوري ، يندغم فيه الإنشاد الشعري بالتسريد الشعري الدرامي .

على الرغم من اهتمامنا بمفهوم (الأثر العائد

في الكتابة الشعرية) 5، فإننا لا نعني به في مقاصدنا [تناسخ التجارب] ، بل تحديدا اختبار الشاعر قدرته على التحليق خارج السرب ، و خلقه ل [أسطورته الشعرية] بما هي تجسيد لمبدأ الإسم الرمزي6. وفي هذا المنحى يأتي النص الشعري الحامل لعنوان (الأنواء) ، و هو يستضيء عتبات الكتابة و مهودها الأولى ، تلك العتبات التي تفضي إلى بيت الشاعر و قد غدا ل (البيت) مفهوما أرحب من التقعيد العروضي. يقول محمد الصابر :

الأنواء
لا الكلمات المجنحة
بياض
صوت منقار
على
خشب قديم
بعيدا عني
حيث تسكن النداءات
في أحياء الكلمة
تقاطع ، تداخل
اهتزاز ، رفرفة
صقور في تدافع
مثلما
الأفكار في تدافع صوب الخارج
ورقي أبيض

الأنواء هي منازل الغيم والمطر والغيث وكل ما يتصل بها من تبدلات طقسية . الشعر هو الآخر طقس . طقس لتحولات الكلمة والمعنى . طقس لنداءات منازل الشعر الأولى . نقر على خشب قديم وبياض يغري الكتابة بالأساطير . هذه القصيدة المكتوبة فقط بالجمل الإسمية هي أقوى نصوص الديوان إحداثا لفعل الشعر بما هو تأسيس وتسمية، الإسم الهاجس بمطلق تركض فيه خيول الأبدية:

وفي الكلمة
عويل الريح
الوج الآخر
للأبدية
مسكونا بنا

يختزل الفعل الشعري دلالة الإسم المؤسطر في مرآة الكلمة بما هي انعكاس لـ (وجه آخر) مسكنه الشعري بحجم الأبدية . إنه بنيان شعري من المجازات العليا التي تخطف الأنفاس في ديوان مثل (الجبل ليس عقلانيا) لنفس الشاعر 7 ، والتي هي شبه انخطاف برق أزلي في الجهات القصوى للشعر أو مهوى نيازك من أفلاكها وبروجها وتحطمها في كبد بركان لتعاود الاحتراق والاشتعال .

المتخيل الشعري في ديوان (لا كالوميض لا كحطام الضوء) هو من خلال معنى ومبنى تأسيساته، ومن خلال نصانيته المحتفاة ب [مرايا الميتاشعري] على مستوى التخييل ، ارتسام لخرائطية رمزية تسعى لتحويل العالم (داخله وخارجه) إلى بيت حميمي كبير، كل قصيدة فيه هي عتبة و طريق نحو أفق يسعى لجمع شتات الذات في أزمنة الفقد الكبير . كل قصيدة هي في الآن ذاته (ذهاب و إياب) من و إلى الذات . لها [هيأة الإقامة في العابر] لتظل وفية لتجديد أسمائها وعناوينها من الجمود والتكلس .

البيت كما في استعارات غاستون باشلار حول (بويطيقا الفضاء) هو (المعادل الرمزي للرحم) 8.. وهو في النص الشعري (بائع الورد)، والذي يكتنز بدلالة شعرية – سيرية هو المعادل الرمزي لتماهي شجرة أنساب الشعر بشجرة أنساب السلالة . هو نص عن الأب الذي كانت مهنته [بائع الورد] ، و بالتالي ومن خلال تقابل مرايا الشعر، فموت الأب كفقد يصير عرضيا، ما دام هناك من سيستمر في تقديم الورد للعالم من خلال الشعر .

يحضر السيري - الشعري بكثافة في هذا الديوان الذي يمسك بالأثر التاريخي الواقعي والمعيشي ليصوغه [نقصد صياغة الذهب] في موازين الخيال المفرط الحساسية تجاه المجاز والرمز . وهكذا فالأب في قصيدة (بائع الورد) أكثر

مما هو قطعة سيرية من حياة حقيقية، هو التمثيل التخييلي الأليجوري لارتسام حياة ثانية في الكتابة ضدا على تاريخ أوصال الشجرة المقطوعة في الواقع . إنه امتداد العطر في دم وردة الشعر ، يحملها الشاعر ليقول لنا: ليس المطلوب من الشاعر أن يكون شاعرا كبيرا كعمران فوق الجبل ، ولكن أن يكون البستاني الذي يزرع وردة في خراب السفوح بتعبير لريلكه . 9. نقرأ من القصيدة :

هو النداء
مثل جرس المدرسة بإنشاده ركب البرق
والرعد
شيده بآلام
الشعراء التي مثل أصوات
الحطابين الغريبة تنبت في أحشاء الغيم
الذي لا ينتمي إلا إلى نفسه
حيث مزامير وطبول وشلالات
الفقدان التي انقرضت وجحافل
المخيلات التي لم نعثر عليها في الكتب
القديمة
الذي ، لكم يمر جانبا بأصواته المبهمة
مثل تمايل القصب
أحيا لأقولك
أقولك لأحيا
لا فرق

الشعري – السيري في لغة الديوان هو مزيج من المونولوج والاستبطان المرآوي، يتدعم بكثافة سردية شعرية تحول وقائع وأحداث العالم والذات إلى محكيات أليجورية صغرى . إنه أيضا تسريد شعري لا تنظمه حبكة الحدث ولا أي معمارية درامية، هو [سرد بالصورة الشعرية و بالإيقاع] .

بذات الوعي الذي عبر عنه هنري ميشونك متحدثا عن إيقاع الدلالة والخطاب لا الدليل الوزني و العروضي التفعيلي10. مجيء إيقاعات الذات وإيقاعات العالم والذاكرة تبني المعنى وتشيد من مرمر الكلمات المسالك والجغرافيات التي ترتب حركة الزمن في لعبة السواد والبياض، و حركة اليومي في اشتباكات الاستعارات في غابات المجاز. وإيقاعات الحضور والغياب في تصادي النداءات بالصمت، وأخيرا إيقاع الجسد وهو ينجذب لطقس ألوانه مثل شطح صوفي أو انخطاف كناوي أو رقصة الناي مع أطياف الجاذبية .

في قصيدتين، الأولى بعنوان (تاريخ الصوت) والثانية بعنوان (أكتب حتى تصير الشمس خدعة)، يمكننا أن نتحدث عن هوية لغة من زجاج تكتب بمداد وضوء الشفافية الداخلية . لقد كان شعراء العهد الرومنطيقي (مدرسة الديوان، جماعة أبولو، شعراء المهجر) مسكونين بنزعة التأمل لسبر جوانية الذات واستبطان شعرية الأعماق . بيد أنهم كانوا يلجؤون إلى تكنيك متكرر لإسقاط صوت الداخل الشعري على عناصر الأشياء ومكونات العالم الطبيعي، كما يوضح ذلك نزار بريك هنيدي في كتابه الشيق (هكذا تكلم جبران) 11 .

الأمر في (تاريخ الصوت) و (أكتب حتى تصير الشمس خدعة) يختلف، إن لغة تضعيف صورة الذات في مرايا الوجود تحول كل مجاز يبرق في مخيلة الشاعر إلى انعكاس ضوئي لتوحد صوت الشفافية الداخلية بتردد صدى الخارج . الأمر كما لو أنه مثل حديث ابن عربي عن الخيال، الذي هو خيال فيضي يتكوثر بين الواحد والمتعدد، على عكس منظومة الخيال عند كولريدج والتي أثرت في كل الرومنسيين، من حيث قيامها على حركية الانعكاس المباشر كما هو الحال عند شاعر مثل أبي القاسم الشابي 12. نقرأ :

فيما مضى
كان هناك بركان شاهق
يحلم يصير وردة يهديها العشاق
لمعشوقاتهم
مرت الأيام
والبركان الشاهق يحلم
تآكل حتى جفت حممه
صار نحيلا كالبرق
تحت ضلوعه نحل هديره
وأضيب بالعمى

بدل حوك المعنى الباطني من نول استعارات التماثل على نحو مباشر، يحبك الشاعر [محكيا سرديا أليجوريا لموت البركان [لكن يدس في سياق القصيدة خدعة شمس التأويل، تاركا القارىء يجتهد في عقد القرائن المضمرة بين موت البركان و تاريخ الصوت . وهاو تاريخ الصوت المتماهي بمختلف أزمنة الشعر يتشكل في صورة زمن قيامي من خلال لعبة المجاز المرسل في عنوان قصيدة (نبض يتسلق أصابعي ويهوي عميقا) . ثمة دائما التاريخ الأزلي للسقوط الذي لا يكف يتكرر من أجل البدء من جديد . في الحياة دائما يتكرر الخطأ، أما الشعر فإنه يصلح الخطأ .

الهوامش :

1 – محمد الصابر : (لا كالوميض لا كحطام الضوء) . دار النشر فضاءات . الأردن عمان 2014
2 – محمد الصابر : (الجبل ليس عقلانيا) . المحمدية . 2007
3 – اشتهر هنري ماتيس بهذه القولة التي يعود تدوينها إلى زمن رحلته إلى المغرب . راجع هنري ماتيس بهذه القولة التي يعود تدوينها إلى زمن رحلته إلى المغرب . راجع براهيم الحيسن :" الاستشراق الفني في المغرب : إيقونوغرافيا مغايرة) 2019
4 – را جع:
Gilbert Durand, Les structures anthropologiques - de l'imaginaire, Dunod, 11ème édition, Paris, 1992
5 – أوضحنا هذا الأمر في كتابنا ، محمد علوط (شعرية القصيدة المغربية الحديثة) مؤسسة نادي الكتاب فاس 2016 – انظر المقدمة .
6 – نفس المرجع السابق : (انظر الفصل الثالث)
7 – محمد الصابر : (الجبل ليس عقلانيا) م . س
8 – راجع :
Gaston Bachelard * Poeetique de l espace * Paris 1957 . p 180 .
9 – عبد الغفار مكاوي : (ريلكه) مؤسسة هنداوي 1958
10 – راجع :
La Critique du rythme (1982) d›Henri Meschonnic
11 – نزار بريك هنيدي : (هكذا تكلم جبران ◈ منشورات الهيأة العامة السورية للكتاب . دمشق 2022
12 – انظر دراسة محمد مفتاح لشعر أبي القاسم الشابي في كتابة ، محمد مفتاح : (التشابه و الاختلاف) المركز الثقافي العربي . 2015 الفصل الثالث . ص 93 .

سِفرٌ في السَّفر
جديد أدب الرحلة المغربي..

أسامة الزكاري

يونس السباج

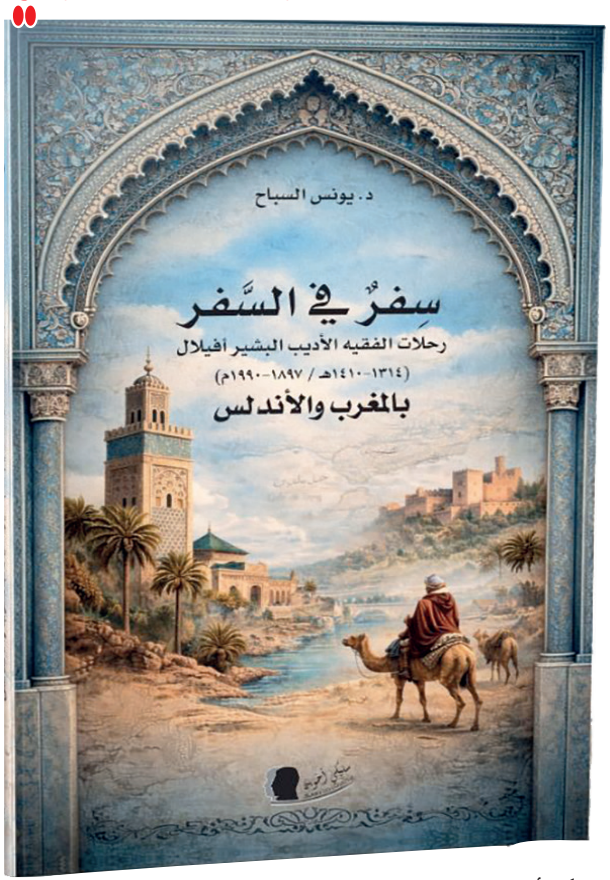
ظل أدب الرحلة سجلا مفتوحا أمام مجمل التوظيفات المعرفية المرتبطة بحقول العلوم الإنسانية وبمجالات الكتابات الإبداعية الراصدة لرؤى الذات تجاه الآخر، الواحد والمتعدد، المتجانس والمتنافر. وفي كل فترات التحول التي تعرفها البنى المجتمعية المتماسكة مع يقينياتها والمطمئنة لثوابتها والمجددة لتراث أصنامها، تكتشف الذات عوامل انكسارها في سياق الاحتكاك المباشر بالآخر. لا يتعلق الأمر بمقارنات سجالية، ولا بأشكال التدافع الحضاري المزمن، بل ولا بتنميطات تحدد رؤى الذات تجاه العالم، بقدر ما أنها قناعات تتبلور عبر الوعي بحقيقة موازين القوى، وبأسباب الانحطاط «هنا» مقابل عوامل النهوض «هناك». تكتسب هذه القراءة قوتها من تحررها من ضغط الهاجس الاستعماري ومن قيود الأحكام الجاهزة التي ظلت تطوق العقل بقيود الكسل الفكري الذي يستسهل الأحكام ويستطيب التنميط ويبتذل الكليشيهات.

ويبدو أن أدب الرحلة نال الكثير من عناصر الجرأة للتخلص من هذه القيود المستنسخة، بالنظر لقدرته على التعبير عن فردانيات الذات في شغفها بالاحتفاء بالفضاءات وبالوجوه وبالوقائع وبالأصوات وبالألوان وبالأذواق. وتجاوز الأمر طابعه المادي المنبهر أمام الأبعاد المادية لمعالم المكان، إلى الانفتاح على التراث الرمزي اللامادي الذي ينتجه المجتمع في سياق تطوراته التاريخية الطويلة المدى. ولعل ذلك من العوامل التي جعلت المؤرخ يجد ضالته في محكيات السفر، ليس -فقط- على مستوى رصد تمثلات الذات تجاه الآخر والمحيط، ولكن، -أساسا- بالنظر لقدرة السارد على الالتفات لتفاصيل يومية غير مادية ظلت بعيدة عن صنعة كتابة التاريخ، مثل الروايات الشفوية، وأنماط التعبد، والأساطير، والأحلام، والسحر، والأشكال الاحتفالية الجماعية، والمقدسات الغيبية، والعطاءات الحضارية غير المدونة....

في سياق اهتمام باحثي مغرب اليوم باستثمار عطاء متون أدب الرحلة المغربي، يندرج صدور كتاب «سِفرٌ في السَّفر- رحلات الفقيه الأديب البشير أفيلال بالمغرب والأندلس»، للأستاذ يونس السباح، سنة 2026، في ما مجموعه 198 من الصفحات ذات الحجم الكبير. والكتاب، اختزال لمسيرة عطاء فكري وثقافي فريد للفقيه البشير أفيلال الذي عاش بين سنتي 1897 و1990، باعتباره واحدا من أبرز وجوه التميز العلمي والأدبي لمنطقة الشمال خلال زماننا الراهن. لا يتعلق الأمر بكتابة وصفية تسجيلية، ولا بكتابة انطباعية منبهرة بصور «العالم الآخر»، ولا -كذلك- بأحكام سريعة مغرقة في نرجسياتها، بقدر ما أنها انعكاس لرؤى عالِم متمكن من حقول المعرفة والأدب والفقه، إلى جانب امتلاك زادٍ راق لحس تاريخي مرهف ولروح جمالية متميزة ظلت تصر على تجديد الروابط مع الأصول الأندلسية الملهمة لعطاء نخب منطقة الشمال، وتحديدا مدينة تطوان. لذلك، لا يقدم الكتاب سجلا ليوميات رحلات قام بها البشير أفيلال بين سنتي 1928 و1962 داخل المغرب وخارجه، بقدر ما أنه توثيق حي لتحولات المنطقة الشمالية من المغرب خلال عهد الاستعمار، ثم خلال عهد فجر الاستقلال.

كتب البشير أفيلال سردياته بلغة راقية جمعت بين نبوغ ملكة البلاغة، وبين دقة التحليل والملاحظة، وبين جمال الوصف والاستعارات. وفي الكثير من الحالات، تحول الوصف إلى استقراء لأسئلة الذات في مناجاتها لعوادي الزمن ولآفة السقوط. وفي ذلك توثيق دقيق لالتباسات المرحلة مما يشكل خير زادٍ للمؤرخ المهووس بتفكيك البنى النسقية للمجتمع وبفهم ميكانزمات التحول في الزمان وفي المجال. ولعل هذا ما اختزلته الكلمة التقديمية للكتاب التي وضعها الأستاذ محمد الشريف، عندما قالت: «السفر عند البشير أفيلال ليس انتقالا في المكان فقط، بل هو ممارسة فكرية، وأداة لقراءة الذات والآخر، والماضي والحاضر، في آن واحد. ومن ثم، فإن هذه النصوص لا تُقرأ بوصفها مجرد تسجيل للوقائع، بل باعتبارها وثائق ثقافية تتيح للباحث مقاربة قضايا الذهنيات، وتمثلات الهوية، وصورة الذات والآخر، من خلال خطاب صادر عن فقيه أديب يجمع بين المرجعية الشرعية، والحس الأدبي، والتجربة المعيشة. تكتسب هذه الرحلات -الممتدة بين المجال المغربي والمجال الأندلسي- أهميتها من كونها نصوصا تجمع بين تعدد المرجعيات وتداخل الأجناس، حيث تتقاطع فيها الخلفية الفقهية بالحس الأدبي، وتتداخل فيها المشاهدة الميدانية بالتأمل التاريخي، والحنين الأندلسي بوعي نقدي بالتحولات الاجتماعية والعمرانية التي عرفها المغرب والأندلس خلال النصف الأول من القرن العشرين...» (ص ص.7-8).

يحضر «الفردوس المفقود» في متون رحلات البشير أفيلال ليعيد التأسيس لرؤى وجودية حول حقيقة المآل الذي انتهت إليه الأندلس، وحول مأساة نهاية الوجود الإسلامي وحضارته بشبه الجزيرة الإيبيرية. وبعيدا عن الاستقراء التسجيلي السريع، اهتم المؤلف بتفاصيل المدنية الحديثة، من موقعه كعالم مشارك، وكفقيه مجدد، وكأديب مبدع، وككاتب مسكون بالتوثيق التاريخي وبأنماط التحول الاجتماعي المرتبط بالحياة المعيشة، مما لا تجد أثرا له في مدونات الإسطوغرافيات التأريخية التقليدانية العربية الإسلامية، مثلما هو الحال مع لعبة كرة القدم، أو مع فن المسرح، أو مع غواية السينما...



وإذا أضفنا إلى القيمة العلمية الأكيدة لهذه المضامين، مستوى العمل الهام الذي بذله الأستاذ يونس السباح على مستوى الإعداد العلمي لنصوص الرحلات، أمكننا القول إن الكتاب يقدم باقة علمية رفيعة لا شك وأنها تشكل إضافة نوعية لحقل دراسات أدب الرحلة بالمغرب، في منطلقاته الفكرية المميزة، وفي نبوغه المعرفي الأكيد، وفي قيمه الأدبية والجمالية الرفيعة، وفي عمقه التاريخي المؤسس. لقد حرص الأستاذ يونس السباح على بذل جهد مثمر، لا شك وأنه تطلب منه الكثير من الصبر ومن الأناة، خاصة على مستوى التعريف بسيرة الفقيه البشير أفيلال، وضبط الأعلام البشرية والجغرافية، والتعريف بالوقائع التاريخية، ورصد التقاطعات القائمة والممكنة بين حقل الأدب وحقل التاريخ داخل متن الرحلة. لذلك، استطاع يونس السباح تقديم كتابة ثانية لنصوص الرحلات، بعد تطويعها وإخضاعها لفحص علمي صارم جعل منها موادا أولية قابلة للاستثمار وللتوظيف بالنسبة للباحث في التاريخ الثقافي والاجتماعي للمغرب خلال الفترة المعاصرة، إلى جانب تقديم مداخل مؤسسة للبحث في تحولات تاريخ الذهنيات المحلية بشمال المغرب، كتراث رمزي، وكامتداد حضاري، وكتعبيرات فكرية وثقافية راهنة.

ولتحديد السمات السلسة في سرد البشير أفيلال، نقترح الاستدلال بفقرات من الوصف الأخاذ الذي قدمه لمدينة أصيلا في سياق زيارته للمدينة سنة 1928. يقول المؤلف: «الوصول إلى أصيلا والتجول بها وزيارة صلحائها: وبعد ما تغذينا وأخذنا الراحة خرجنا نتجول بالبلد، وزيارة صالحيها، واستنشاق رائحة زهورها، فذهبنا أولا لزيارة سيدي محمد ابن مرزوق، وبه صلينا المغرب، وقرأنا حزب القرآن. وممن زرناه سيدي العربي غيلان، وضريحه عبارة عن حديقة خارجة عن البلد، محوطة بسياج من قصب، به قبور مشاهير الأصيليين، توقد شموع بعد المغرب على قبر صاحب الضريح ومن حوله من قبور الأعيان، وتجتمع به المجاذيب وأصحاب الأحوال ومن وقع بعقله خلل، وربما يشتهر في لسان العامة بالمارستان. وممن زرناه بها من مشاهير أوليائها، ضريح سيدي امبارك الصحراوي، له مقام تقام به الصلوات الخمس، وبه مكلف بشؤونه من قبل ذريته.

وصف بناءات مدينة أصيلة على الجملة: ومنهم: سيدي محمد ابن مرزوق، وشهرته هناك تغني عن ذكره، وبناءات هاته البلدة على شكل بسيط، لا تزيد هيئة الدار بها عن بيتين ومطبخ ومرفق، بوسط غالب دورها شجر التين أو الياسمين، وأزقتها ضيقة، والقابض على زمام تجارتها يهود.

زيارة دار القائد مولاي أحمد الريسوني بأصيلا ووصفها: وعشية النهار ذهبنا لمشاهدة دار القائد مولاي أحمد الريسوني التي ابتناها أيام ولايته على تلك الناحية في أيام مولاي الحفيظ حدود عام 1327ه (1909م)، وذلك بعد إحراز الإذن من باشا البلدة القائد إدريس الريفي، فتطوفنا بها، وأتينا على جميع ما اشتملت عليه من العجائب والغرائب، طول ساحتها 27 مترا، وعرضها 16، وبد الإصلاح لاتزال جائلة بها بالمحافظة والتنظيف، وكنس الأماكن وتبييض الجدران، وذلك من قِبل الحكومة. وبعد الخروج منها ذهبنا لأداء فريضة المغرب وقراءة الحزب بزاوية ابن مرزوق، وبعده تجولنا خارج البلدة، فاقتعدنا داخل باب أوكنضة تناولنا فيها كؤوسا من المبردات ريثما يقترب وقت الراحة...» (ص ص. 62-64).

وعلى هامش هذا السرد الشيق، أدرج الأستاذ يونس السباح العديد من الإحالات الموثقة لسير الأعلام، مما ساهم في إضاءة مضامين الحكي بمعطيات تعريفية دقيقة وبهوامش ببليوغرافية ثرية، ساهمت في إغناء الحكي وفي إكسابه روحه العلمية الأكيدة، مثلما هو الحال مع التعاريف الخاصة بكل من الفقيه الحاج عبد القادر الشلي، والولي الصالح سيدي محمد بن علي مرزوق، والولي الصالح محمد بن العربي غيلان، والولي الصالح سيدي امبارك الصحراوي، ومعلمة قصر الريسوني، والباشا الحاج إدريس بن عبد السلام الريفي....

وبذلك، انسابت مضامين الكتاب لتقدم مادة علمية تشكل إضافة راقية لحصيلة عطاء الأستاذ يونس السباح، باحثا أصيلا، ومحققا متمكنا، ومثقفا نزيها.