الآداب

15 درهم

ملف:
الحجاج اللغوي
عند الدكتور
أبوبكر العزاوي

ترجمة:
المغرب في رسائل
ايمانويل شلومبيرجر

مقالة:
التجديد في الكتابة
القصصية عند القاص
«أبو يوسف طه»

كتاب العدد:
البناء السردي واستراتيجية
الحكي في
«ماذا تحكي أيها البحر؟»

◆ المدير المسؤول: ياسين الحليمي ◆ العدد 56 ◆ ملف الصحافة 02/2004 ◆ الإيداع القانوني 0024/2004. ◆ الترقيم الدولي 1114-8179. ◆ يوليوز/غشت 2015

مجلة طنجة الأدبية

مجلة ثقافية شهرية

شهرية ثقافية تصدر عن شركة

LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

الهيأة الاستشارية:
د. عبد الكريم برشيد
د. نجيب العوفي

سكرتير التحرير:
عبد الكريم واكريم

هيأة التحرير:
يونس إمغران
فؤاد اليزيد السني
عبد السلام مصباح
أحمد القصوار

القسم التقني:
دلال الحايك - معاذ الخراز
مدير الإشهار:
فيصل الحليمي
المدير الفني:
هشام الحليمي
التصميم الفني:
عثمان كوليط المناري

الطبع:
Volk Imprimerie
Tél: 0539 95 07 75

التوزيع:
سوشبريس

البريد الإلكتروني
magazine@aladabia.net

ملف الصحافة: 02/2004
الإيداع القانوني: 0024/2004
الترقيم الدولي: 8179-1114

شروط النشر في مجلة طنجة الأدبية

•لا تقبل المجلة الأعمال التي سبق نشرها.
•المواد التي تصل بعد العشرين من الشهر، تؤجل إلى عدد الشهر الموالي.
•المواد المرسلة لا تعاد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
•في حالة إرسال خبر إصدار جديد، المرجو إرفاقه بنسخة من الإصدار.

لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:
77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك. الطابق 8 رقم 24، 90010 طنجة - المغرب.
الهاتف/الفاكس : 212539325493
contact@aladabia.net

الحساب البنكي:
SOCIETE GENERALE
Agence: Tanger Ibn Toumert
02264000010400050319202 1

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة

إفتتاحية

الدولة بين الهيبة والخيبة

** تشهد بلادنا منذ فترة ليست ببعيدة، أحداثا ليست على وتيرة واحدة، بل ولا ينظمها خيط رفيع أو سميك.. هي أحداث فسرها البعض بأنها مؤشرات على بروز فكر «تنظيم الدولة الإسلامية» أي ما يعرف بـ«داعش» بساحتنا الاجتماعية والوطنية عموما، حيث التشدد والعنف وإقامة الدولة داخل الدولة. والبعض الآخر نظر إليها باعتبارها علامات على انتعاش المد العلماني، ومحاولة منه للنيل من قيمنا الاجتماعية، حيث التفسخ والإباحية وتفتيت عرى الأسرة والمجتمع. وبين هذين الرأيين أو القراءتين، يذهب فريق ثالث إلى أن هذه الأحداث لا تخرج عن كونها عابرة، وغير ممهد لها، ولا مفكر فيها من قبل.. جاءت بعفوية ملحوظة، دون أن يستدعيها فكر داعشي، ولا أن يفرضها مد علماني.

والواقع أن ما عرف بحادث «التنورة» بانزكان، وما أعقبه من حادث «تعنيف» شاب مثلي بفاس، ينبغي أن ينظر إليهما في سياق آخر.. في سياق احترام القانون، ووجود الدولة بمفهومها الاجتماعي والأخلاقي والأمني.. أي ما يمكن تسميته بـ«هيبة الدولة».

إن تطبيق القانون، والسهر على تنفيذه في كل المجالات المجتمعية، وإحقاق الحق، والمساواة بين المواطنين، ورد الحقوق إلى أصحابها، والفصل بين المتنازعين بالعدل، وتكريس أسباب الأمن والاستقرار والسلم اجتماعيا واقتصاديا وقانونيا، أدوار مخولة للدولة -لا لغيرها- للقيام بها، وترجمتها إلى حقيقة ملموسة بين كافة مواطنيها. أما قيام الأفراد أو الجماعات داخل الدولة بتنفيذ القانون، والفصل بين المتخاصمين، وإنزال العقوبات بالمخطئين أو المشتبه بهم، فهو افتئات على السلطة، وتطاول فج على اختصاصات الدولة وصلاحياتها، ومدخل شيطاني سهل للفوضى، والعبث بأمن الناس وسكينتهم.

لقد أكرم الله بلدنا بنعمة الاستقرار، وحباها بكل أسباب العيش الكريم، وأبعدها عن كثير من بؤر الفتن، لذلك لا نعتقد أن أحدا يطمع في أن يبدل هذه النعم التي أكرمنا بها الله عز وجل، بما هو دونها أو أسوأ منها.. ولا نعتقد أن أحدا من الناس يعتقد أن شعبنا مستعد للتنازل عن هذه النعم اليوم أو غدا. بل علينا جميعا أن نجتهد ملء طاقتنا للحفاظ على مكتسباتنا الاجتماعية والأخلاقية والقانونية، وأن نذود عنها بكل غال ونفيس.

إن هيبة الدولة تتحقق بإقامة العدل، ومحاربة الفساد والمفسدين، وإشاعة ثقافة الديموقراطية بين جميع أبنائها وتنظيماتها السياسية والجمعوية، بحيث يتم الانتصار دائما -في الاختيار وصناعة القرار- للإرادة الحرة، والقانون، والخبرة، والكفاءة، والإبداع، والامتثال للفطرة والضمير والحق.

إنه بقدر ما يتم انتقاد الدولة على تسلطها أو انحرافها عن إقامة العدل وحماية قيم المجتمع وأخلاقياته، ينبغي انتقاد الأفراد والجماعات على تطبيق القانون من تلقاء أنفسهم.

ففي انحراف الدولة خيبة لا هيبة. وفي تطاول الأفراد على الدولة جريمة لا يمكن السكوت عنها تحت أي مبرر أو طائل.

في هذا العدد

العدد 56 - يوليوز/غشت 2015

الحجاج اللغوي
عند الدكتور أبوبكر العزاوي

المغرب في رسائل ايمانويل شلومبيرجر
ترجمة بوشعيب الساوري

تشظي الدلالة في مجموعة
«انحناءات ملتوية»

البناء السردي واستراتيجية الحكي
في «ماذا تحكي أيها البحر؟»
لفاطمة الزهراء المرابط

سؤال القراءة في كتاب:
«نحو تاريخ قراءة النص الشعري المغربي
الحديث» للدكتور مصطفى الشاوي

تعمير النصوص في الثقافة العربية

اتهامات بتقدير مشرف جدا

■ د. عبد الكريم برشيد

(أنت احتفالي بالقوة وبالفعل، تولد أفكارا، وتقترح أساليب، وتستنبط تقنيات وتروج لمصطلحات، وتهاجم ممارسات، وتسفه نظريات، وتبدع مسرحيات، وتقدم فرضيات وتعتمد منهجيات)

هكذا خاطبني محمد مستعد في محاكمته الطريفة والرمزية، والتي انعقدت في فراغ ذلك العالم الافتراضي الغريب والعجيب وفي شبكته العنكبوتية السحرية، وهو بهذه المحاكمة يرد على كل النقد الذي وجه للاحتفالي الذي يسكنني، وإنني أدخل هذه المحاكمة وأنا أقول:

نعم، إنني أقر وأعترف، بكل ذلك الذي (تمدحني) به يا صاحبي، ومن يملك أن يرد عن نفسه كل هذا الشرف؟ فأنا فعلا، وكما يعرف الجميع، قد أستنبت أفكارا في هذه الصحاري الواسعة، وإنني أحاول أن أوجد زراعة علمية وفكرية وفنية وأخلاقية حقيقية، وأسعى لأن أراجع كل النظريات التي لا تستقيم مع العقل والمنطق، كما أنني لا أتوقف عن البحث عن مسرحيات أخرى ممكنة الوجود، مسرحيات تشبهني وأشبهها، وتشبه هذه اللحظة التاريخية، وتشبه الحقيقية والتاريخ، وتكون قريبة من الجمال ومن الكمال ومن الفضيلة، وأظنني قد وصلت إلى بعض هذه المسرحيات، ولكن البعض الآخر مازال خيالا في نفسي وفي خاطري.

ويضيف صديقي الكاتب أو القاضي:

(أنت ابن عاص لأرسطو، لم تحترم أصوله وقواعده، خلقت القطيعة الفكرية والجمالية معه. لتخاذل ثم تختتم بجذبة فلكلورية.

أنت مقلق معاكس... تهدم وتبني وتؤسس وتعيد التأسيس، تحتفل بالفكر وباللغة، تنصهر داخل الشعب والأمة، لهذا سنقسو عليك كما قسوت على ذاتك.

أستاذ برشيد لقد تمسكت باحتفاليتك رغم المواقف المضادة المختلفة من جهات ومؤسسات ومنابر إعلامية، وظلت مسرحياتك تجوب المدن المغربية والعربية)

وأجد نفسي أقول الكلمة التالية، يا صاحبي، كلنا في المسرح أبناء أرسطو، وأروع أبنائه المجدون والمجتهدون والمبدعون والمبتكرون والمجددون والمخاطرون، وأسوأ كل أبنائه الكسالى والاتباعيون والذيليون والنوامون والخائفون من الجديد ومن الغريب ومن شمس الحقيقة، وأنا -بحمد الله- لست منهم، ولا أظنك ترضى أن أكون منهم.

أما عن القطيعة الفكرية والجمالية، فهي كل مطلبي، وهي منتهى مطمعي، وليتني كنت أستطيع أن أعيد رسم كل الخرائط المعرفية والجمالية، وأبدأ تاريخ المسرح المغربي والعربي من أول صفحة، بل ومن أول سطر، ومن أول كلمة، أما بالنسبة للقلق، فإنني لا أعطي في مجال الفكر والإبداع إلا ما أعطتني هذه الأيام والليالي، لقد أعطتني رصيدا محترما من القلق الخلاق، وإنني أحاول أن أترجم هذا القلق الوجودي في كتاباتي الفكرية، وأن أجعل شخصياتي المسرحية تقتسمه معي، وأن أحرص على ألا أكون خائنا في ترجمتي، وعلى ألا أكون محرفا ومزيفا، وهل في هذا ما يمكن أن يعيب رائيا يشهد بما يرى؟

وأشهد أنني قد تشبثت (باحتفاليتي) دائما، من غير أن أمنع الآخرين من أن يتشبثوا بما يشاءون، وأعترف الآن، أن كل تلك المواقف المخالفة والمضادة لم تكن جادة ومقنعة، وقد كان فيها من الانفعال الوحشي أكثر مما فيها من الفعل الإنساني والمدني، ولو أنها أقنعتني، عقليا وفنيا، لغيرت تلك الاحتفالية، أو لتخليت عنها بشكل تام، وهذا ما لم يحصل لحد الآن، وظلت مسرحياتي (تجوب المدن المغربية والعربية) لأنها كانت دائما ـ وقد تبقى أيضا إلى ما شاء الله ـ المسرحيات المناسبة، وذلك للإنسان المناسب، وللزمن المناسب، وللثقافة المناسبة.

وجاء في صك الاتهامات أيضا ما يلي:

(أنت متهم بالسحر والجنون، تخاطب الأرواح قبل العيون، وتعيد للكلمات جاذبيتها وللغة فردوسيتها التي ضيعها الإنسان، وضيع معها وجهه الحقيقي، واكتفى بالأقنعة الكرنفالية)

حقا، إنني متهم بالسحر، ولا أخفي أبدا أنني أعشق ذلك الشيء الذي يسمى السحر.. الحلال طبعا، وإنني في حياتي اليومية، وفي كل كتاباتي وشطحاتي لا أسعى إلا إليه، وأعتقد أن هذا البيان، يبقى من أهم وأخطر تجليات هذا السحر الحلال، ومن أجل عيون هذا البيان، ومن أجل البلاغ المبين، كتبت كل البيانات التي تعرف أو لا تعرف، أما بحثي عن اللغة الفردوسية، فهو كل مطلبي في الوجود يا صاحبي، وأمنيتي لو أنني أستطيع أن أتكلم، وأن أكتب بشفافية وعفوية، تماما كما تتكلم وتكتب أمنا الطبيعة، وكما تعبر بأبجديتها التي تدخل فيها حروف الشكل وحروف اللون وحروف الضوء وحروف الصمت وحروف اللمس وحروف الحدس.

ويقول صاحبي القاضي أيضا:

(أنت متهم بالتطور في الكتابة، وبالإنكتاب المسرحي، والإنحساس الإبداعي، أنت متهم بالخوف من نشوة النجاح وحرقة الفشل، الخوف من خيانة الكتابة وزيف الأحاسيس)

ومن أغرب الغرائب أن تلاحقني هذه التهمة الغريبة والعجيبة دائما، أي تهمة تطوير الكتابة الدرامية وتجديدها، وأن يكون كل ذنبي أنني أحاول أن أجدد لهذه الثقافة المغربية ـ العربية أمر مسرحها، ولو أنني - مثلا- التزمت بما لا يلزم، وكنت كاتبا، مثل عشرات الآلاف من الكتاب الآخرين، وكنت في مدرسة هذه الكتابة تلميذا هادئا ومطيعا، أحفظ دروس الكتابة الدرامية ثم أستظهرها، وأعيد كتابتها في حدود التعاليم والتوصيات الميتافيزيقية، وأقف عند حدود المباح والمتاح، فهل كان ممكنا أن يثار حولي كل هذا الضجيج وهذا الصخب؟ طبعا لا، لأن الذين لا يواجهون التاريخ، مواجهة نقدية وضدية، لا يمكن أن يذكرهم التاريخ.

وأعترف بأنني قد اخترقت كل المسافات الوهمية، وبأنني قد قفزت على كل الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية المختلفة، وبذلك لم تحضر في عالمي إلا الكتابة وحدها، وفي هذه الكتابة الحيوية حضر كل الوجود، وحضرت كل الحياة، و(انوجدت) كل الموجودات، وكانت بذلك شعرا ونثرا، وكانت علما وفنا، وكانت فكرا وحكمة، وكانت صناعة أيضا، وكان في هذه الصناعة شيء من المسرح وشيء من الحكي الشعبي وشيء من فن السيرك وشيء من فن السحر وشيء من أشغال العرافين والمتنبئين.

وأعترف أيضا، بأنني لم ألتزم بكل تلك الحدود الوهمية بين الأزمان والأمكنة، وبذلك فقد استحضرت الصحراء العربية إلى باريس، وجعلت الزمن الجاهلي القديم يذوب في اللحظة التاريخية الراهنة، وأعطيت لكثير من الشخصيات التاريخية شهادة المعاصرة، ومنحتها بطاقة الإقامة في هذا الزمن الجديد والمتجدد، وجعلتها تقتسم معنا خبزنا وملحنا، وتشاركنا نفس الهموم والاهتمامات، وتعيش معنا نفس المسائل والقضايا، وتطرح معنا نفس الأسئلة الوجودية والسياسية والاجتماعية الكبيرة والخطيرة.

أما بالنسبة لنشوة النجاح، فإنني أعترف، بأنه ليس لها في حياتي كبير تأثير، وأخطر منها نشوة الوجود، وأهم منها نشوة الحياة، وأنبل منها نشوة الصحة العضوية والنفسية والروحية، وأروع منها نشوة الإحساس بالخلق والابتكار، ونشوة السير في طريق التأسيس، ونشوة الصدق مع الذات ومع العالم، أما النجاح، فما أسهله اليوم يا صاحبي، وما أقصر الطريق إليه، وبإمكان أي تاجر أو مقامر أو مغامر أو سمسار أن يحققه، وفي لمح البصر، وبأبخس الأثمان أيضا.

أما الفشل، فتلك مسألة نسبية، تماما كما النجاح والربح وكما الفوز، وما قد نحسه اليوم فشلا، قد لا يكون غدا كذلك، وما هو فاشل في هذه البلاد، قد يكون ناجحا في البلدان الأخرى، وفي الأزمان الأخرى، وفي الشروط الاجتماعية والتاريخية الأخرى، وبهذا الوعي واجهت كل الصراعات، ودخلت كل الخصومات، وكنت أعرف بأنها

-كلها- ظرفية ومفتعلة وغير حقيقية، وبأنها مجرد زوابع صغيرة في فناجين صغيرة.

قصة قصيرة

الطريق

■ خيرية فتحي عبد الجليل - ليبيا

أجلس في المقعد الخلفي، المناظر الجانبية للطريق الطويل الممتد أمامي تنتزع مني اعترافا بالراحة والطمأنينة والسعادة، وجه السماء مشرق وكذلك السائق الذي يجلس خلف مقود السيارة مدندناً، لأول مرة أشعر بالألفة والانسجام والاطمئنان فوضع يديه على المقود يشي بالدقة والمهارة، كانت ألفة صارخة مع الزمان والمكان، ساعتي تشير إلى البدايات، الثواني والدقائق تسير ببطء شديد ووجه السائق مبتسم، مشرق وجميل، تشي ملامحه الطفولية البسيطة بالكثير الكثير من الحب، تأملت كل زوايا الطريق ومنحنياته ابتسمت بعمق وكأن الحب والسعادة والجمال إشارات مرور تلمع على طول الطريق الممتد أمامنا مباشرة، تومض، وتتوهج في الأفق، بدأنا نجتاز مدينة ما، اخترقنا الشوارع والأزقة، الفنادق والحانات، المطاعم والسيارات، أخذ السائق يضغط على مكبس الوقود بقوة، بينما عيناي تمسح شوارع المدينة بهدوء شديد وأمل في أن يخفف السائق سرعته قليلاً.. لماذا ضاعف من سرعته ونحن في بداية الرحلة الطويلة..؟ لماذا لا نتوقف قليلاً في هذا المكان؟ لكن السائق لم يمنحني أي إجابة ممكنة أو مقنعة لكل أسئلتي البسيطة الساذجة، لماذا تعكر مزاج السائق فجأة في هذه المحطة الرائعة من الرحلة؟

رفعتُ صوت تفكيري قليلاً ليبدو هامساً وقلت للسائق لماذا لا نتوقف قليلاً في هذه المدينة..؟

أومأ السائق برأسه ولمحتُ ابتسامته الباهتة الساخرة من خلال المرآة الأمامية للسيارة، لكنه لم ينبس ببنت شفة، وأستمر في ضغطه لمكبس الوقود ليضاعف سرعة سيارته الفارهة، كم تمنيت لو استمتعنا بوقت طويل في هذه المدينة قبل أن يدركنا الوقت، هذه المدينة الفتية التي ... وتعلقت عيناي بالمناظر الجميلة عبر النافذة

بدأ السائق يتحكم في المسارات والمسافات والمنافذ والمسالك، والسيارة تتأرجح بين الانحدار الشديد وبين الصعود المرهق المعاكس للطريق

بدأ القلق يساورني، يخفق قلبي بشدة، نظراتي تائهة، وبصري ينتقل بين الطريق والسائق الذي أجتاز المدينة وسلك طريقاً جبلياً ملتوياً شائكاً ومتعرج، كثير الحفر والشقوق والانحدارات، وإشارات التوقف وعلامات المرور التحذيرية ونقاط التفتيش الكثيرة، ولوهلة أحسستُ أن كل شيء تقدم في العمر، الرحلة والسائق والسيارة وحتى الزمن، ساعتي الجلدية بدأت تتثاءب وتعلن انتصاف الوقت المقرر للرحلة الطويلة، بدأت أفكر في التغيرات التي طرأت بسرعة على المشهد وأنا أقبع في المقعد الخلفي أراقب الطريق وأفكر في افتعال جدل صاخب مع هذا السائق الخبيث الذي بدأت أشعر بصمته المتعمد وتركيزه المتضاعف على الطريق كلما طالتْ الرحلة التي أصبحتْ محدودة الخيارات، بدأت في مراقبة ملامح السائق وانفعالاته ومشهد الطريق من خلال المرآة الأمامية، أحاول قراءتهما معاً ملامح الطريق وانفعالات السائق، توتره الذي يأتيني في صورة ابتسامات صفراء باهتة، تشنج يديه وضغطه الذي يزداد قوة كلما توغلنا في المسافة إلى الأمام، أخيراً بدأنا نسلك طريقاً صحراوياً مليئاً بالحفر المختبئة بعناية فائقة تحت الظلام الذي هبط بشدة.

جف حلقي، رفعت درجة صوتي قليلاً، قلت

- ماذا لو خففت السرعة قليلاً؟؟!!، أوقف السائق سيارته فجأة في المنتصف، عند نقطة تقاطع ثلاث طرق، رفع يديه عن مقود السيارة، مط شفتيه، ولأول مرة ألتفتت إلى وقال بتهكم

لقد نفذ الوقود.

شعر

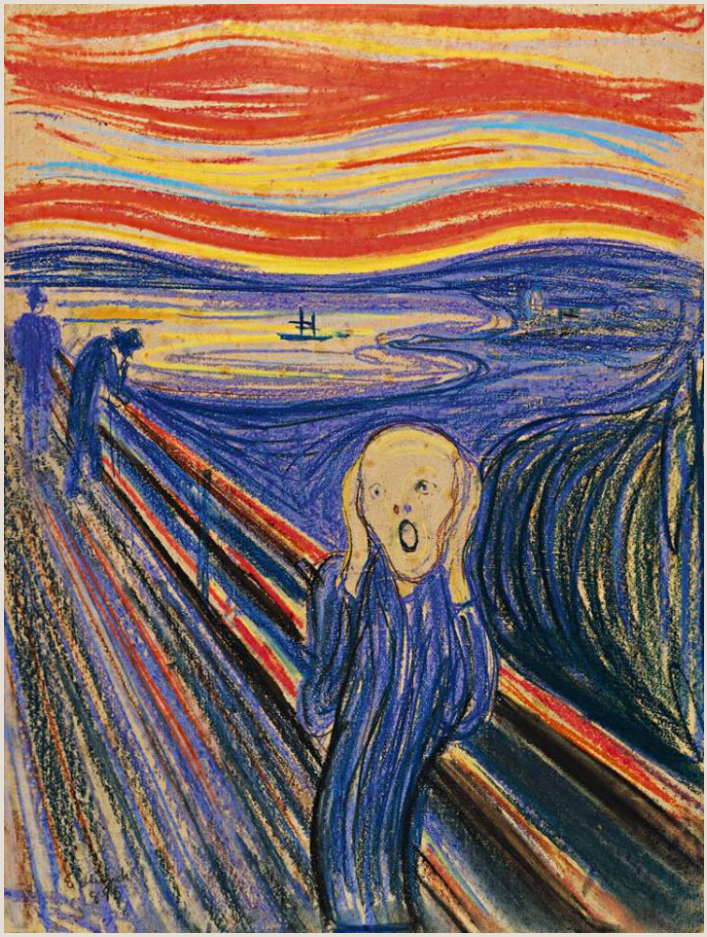
بقعة من ملح قديم

■ عماد القضاوى - مصر

اخرج من حائط صمتك
وأملأ الحجرات بالغناء
رحيبٌ هذا الكون
واسعٌ بحجم وحدتك
وعميقةٌ نظرة الليل
التحافك رعشة الخوف
سيحرمك متعة التسكع في الشوارع
ورؤيةُ الوجوه من حولك،
أنسٌ لا تحدّهُ الأسوار
ستجلس جانب نافورةٍ تتنسّم الهواء
- ودون أن تلقى بالا -
سينبت حقلاً من ثمار البهجة
بين ذراعيك
وتنطفئ على البعد لمعة السراب
متى ترفع يدك من أسفل خدك؛
ستلمح بقعةً من ملحٍ قديم
وفوق لسانك آنيةٌ بعمر أحزانك
هنا .. على هذه الوسائدِ
تغفو موانئ للذكريات
هنا الدموع مراكبُ
تسير في بطءٍ بلا أشرعة
صوب صخرةٍ صدعتها السنون
أطلقهما للبراح
قطعتان زجاجيتان
غير قادرتين لتغيير زاوية رؤاك
والسواد الذي يعتريهما، زائفٌ
بقدر حاجتك للهروب
الآلامُ... هي الآلام
تصحو حينما تنفردُ بك
والجرحُ طائرٌ ليليّ
ينوح على ما تبقى من خرائبَ
داخل القلب
كيف تحتمل الجدران
كومةً من أنفاسٍ حارةٍ
وزفراتٍ ساخنةٍ
ولم تبق نافذةٌ لتغيّر طعم الهواء؟
الآن ...لا شيء
سوى صرخةٍ تفجّر
آخر بئرٍ عند أطراف الروح
ليس داخل البراويز؛
غير أشكالٍ مسطّحةٍ
يملؤها الخواء
فلتنفض عنها الغبار
وارفع عنك شاهد القبر
وقم للحياة.
****

سيرة قصيرة جدا

■ سامي صبير



لم يشعر بأي شيء من حوله وكأنه ما زال نائما .. عيناه مفتوحتان تبحلقان في سقف الغرفة القصديري، فجأة شعر بهزة خفيفة .. سمع صوتها الكئيب يطلب منه النهوض بنفس النبرة اليومية .. أدار عينيه في الغرفة وكأنه يحاول التأكد من نفسه .. رأى نفس الزوايا الأربع القصديرية والطاولة الخشبية الحقيرة، حتى رائحة الغرفة النتنة لم تتغير، هنا أفاق من شروده.

انتفض جسمه الصغير من مكانه ومشى بخطوات متثاقلة إلى الباب .. عبر الزقاق الضيق ليستدير جهة اليمين .. واصل سيره حتى بلغ الشارع الواسع وتوقف عند الدكان الواقع في الزاوية الذي اعتاد أن يبتاع منه علب السجائر، نفس المسار يسلكه يوميا حتى أضحى يقطعه بدون النظر أو التوقف عند أي إشارة.

الكل يناديه «ولد الشيخة» فهو لم يعرف والده قط .. لكن لم يضايقه هذا أو يرغبه في معرفة من عاشر والدته في تلك الليلة العابرة، أدرك منذ البداية أنه لن يكون أفضل من سكير يهشم رأسه كل ليلة..

كان أحد ملايين الأطفال التي تبيع السجائر في الشارع بعدما سرقت منهم الطفولة .. يمضون ساعات بمعدة فارغة في محاولة بيع سيجارة إلى أشخاص تراهم سكارى وما هم بسكارى .. وفي المساء يقصدون المزبلة للبحث عن شيء يلبس أو يباع.

انتهى من جولته الصباحية رفقة صديقه الوحيد .. أخذ يبحث عن قطعة جافة من الرصيف ليهوي عليها بإرهاقه وهو يشتكي من الحياة .. ارتسمت على وجهه نظرة غريبة، شعر برغبة قوية في الصراخ ولعن حياته، بل ود لو كانت بيده سلطة القرار ليختار حياة أفضل من العيش على الزبالة وسط القصدير، كل شيء في تلك الحفرة الكريهة العفنة يشعره بالاشمئزاز من نفسه، ويعاقب ذاته لدعوتها ظلما وبهتانا «حي باريس» .. لكنه فيما يشبه اليأس أو هو إدراك للحقيقة الجافة تنازل عن رغبته في الصراخ .. حتى وإن كان لديه فقط قليل من الرغبة في أن يصبح إنسانا آخر، فإنه لا يملك يدا في ذلك .. مثل ما اعتاد الجميع القول، في هذه الحفرة ولدت وستموت دون أن تعيش فهذا قدرك ولا سلطة فوق القدر.

راحت عيناه تتأملان جانب وجه رفيقه دون أن ينبس بأي كلمة .. عرفه كما يعرف طريقه طيلة 14 سنة، لكن هذه المرة أحس بغرابة هذا الجانب من الوجه وكأن كل شيء فيه يتغير وتزداد كآبته وسأله:

- كيف تشعر..؟!

ولم يجب على السؤال كأنه لم يسمعه .. أو أنه حقا لم يسمعه .. ثم حاول إعادة سؤاله مرة أخرى

- كيف تشعر ..؟

وهذه المرة أجابه

- ماذا تعني .. لم أفهم سؤالك

- ألا تشعر بأن لا أحد يحبك في هذا الشارع؟

قال بتعجب:

- لا يهم.. فلطالما بحثنا فيه فقط عن لقمة العيش!!

- وهل تظن أن حياتنا هذه عيش

- ماذا تعني

- لا أعلم .. لكن لم أعد أحبك هذا الوضع

ثم قال بسخرية أو رغبة في تغير الموضوع:

- ربما هو فقط تأثير الجوع والشمس التي طبلت فوق رأسي اليوم بطوله .. ومد يده إلى علبة السجائر الرخيصة أمامه وهو يسأله:

- أتريد سيجارة؟!

- منذ متى وأنت تدخن؟

- منذ هذه اللحظة .. لا بد أن أحدث تغييرا في حياتي .. ووضع السيجارة في فمه بصمت دون أن يشعلها أو أنه نسي إشعالها .. شعر بلكزة على كتفه وصديقه يخبره بأن شخصا في الجهة المقابلة للشارع يريد سجائره.

لم يسمع صوت السيارة لكن أحس بالصدمة ثم سقط وأغمض عينيه ومات.

شعر

■ ماضي عبد الغني
الجزائر

قصيدتي إليك.....

عُدْ بِي إِلَيْهَا قَدْ أَلِفْتُ وِصَالَهَا
وَاسْتَرْضِهَا كَيْ لاَ تَبُتَّ حِبَالَهَا

اَبْكِي إِذَا فَارَقْتُهَا بِعُـيُونِ مَنْ
يَبْكُونَ مِنْ أَوْطَانِهِمْ أَطْلاَلَهَا

لاَ تُـلْغِ مِيقَاتًا تَعِبْتُ لأَجْلِهِ
فَأَقُولَ: هَا قَدْ أَنْكَرَتْنِي مَالَهَا؟

إِنِّي ظَلَلْتُ أُسَائِلُ الأَنْسَامَ عَنْـ
ـكِ إِذَا تُشَرِّقُ مَا أَمَلُّ سُؤَالَهَا

هَلاَّ لَثَمْتَ أَيَا نَسِيمُ يَمِـينَهَا
بَدَلِي فَإِنْ خَجِلَتْ لَثَمْتَ شِمَالَهَا!

سُبْحَانَ مَنْ جَلَّى ضِيَاهَا كَيْ يَرَى
كُلُّ الْـخَلاَئِـقِ حُسْنَهَا وَكَمَالَهَا

سَافَرْتُ عُمْرًا مَا شَمَمْتُ كَعِطْرِها
أَبَدًا وَلَمْ تَرَ أَعْيُنِي أَمْثَـالَهَا

إِنْ نَحْنُ عِبْنَا عَذَّبَتْنَا وَحْشَةٌ
حَتَّى إِذَا غَلَبَ الْهَوَى عُدْنَا لَهَا

أَنَا حَامِلٌ بَدَلَ المَتَاعِ تُرَابَـهَا
وَمُصَاحِبٌ بَدَلَ الْـحَبِيبِ خَيَالَهَا

أَنْتِ الحَوَاضِرُ كُلُّهَا أَنْتِ الَّتِي
بِالْخُلْدِ رَبُّ النَّاسِ قَدْ أَوْحَى لَهَا

أَنْتِ الَّتِي صَاغَ الإِلَهُ ثِيَـابَهَا
نُورًا وَحَبَّبَ لِلْقُلُوبِ جَمَالَهَا

صَانَتْكِ كَفُّ اللهِ إِذْ كَفَّـاكِ مِنْ
فَـوْقِي تَمُدُّ كَمَا الْغَمَامِ ظِلاَلَهَا

مَازَالَتِ الدُّنْيَا إِذَا اشْتَاقَتْ إِلَيْـ
ـكِ، تَشُدُّ نَحْوَكِ يَا عَرُوسُ رِحَالَهَا

فَلِكُلِّ نَفْسٍ فِي غَرَامِكِ نَـكْهَةٌ
لَوْ أَنَّهَا تَصِفُ الْغَرَامَ وَحَالَهَا

حَمَّلْتِنِي ثِقَلَ الْـهَوَى وَهُمُومَهُ
فَلْتُـلْقِ عَنْ نَفْسٍ هَوَتْكِ ثِقَـالَهَا

أَأَغِيبُ عَنْكِ وَكُلُّ أَحْـلاَمِي هُنَا
وَعَلَيْكِ نَفْسِي عَلَّقَـتْ آمَالَهَا؟

مَازِلْتُ أَعْصِي فِي هَوَاكِ مُعَاتِبِي
وَمَقَالَةً - لَـمَّا ذَكَرْتُكِ - قَالَهَا

تِيهِي، فَإِنَّكِ قَدْ حُسِدْتِ عَلَى الجَمَا
لِ كَغَادَةٍ حَسَدَ الْـحِسَـانُ دَلاَلَهَا

مَنْ لَيْسَ يَدْرِي عَنْ بَهَائِكِ، مَا دَرَى
ذَاتَ الإِلَـهِ وَقَدْرَهَا وَجَلاَلَهَا

مُحارب ليس منه اثنان

ميمون حرش

أحداث الفيلم الأجنبي «العراب» تتداعى أمامه، وعبارات الترجمة المبثوثة في شريط أسفل الشاشة لا يكترث لها، ورغم أنه لا يفهم اللغة الإنجليزية فإنه يتتبع الفيلم بمتعة، دون فهم لما يروج، ويبدو أن أبطال الفيلم هم من كانوا يتفرجون عليه .. مضطجع على طرف كرسي، عارٍ تماماً، مسجى كميْت، ولولا جهاز التحكم عن بعد في يده، والذي تحركه أصابعه بعصبية لافتة، لخِلْتموه مومياء الزمن الآني..

مغرم بالفن السابع بشكل يعتبره مقرفاً، لكن مع هذا الفيلم تحديداً، لم يفهم لماذا تخونه عيناه كل مرة.. الصور تتراقص، والألوان تسبب له العمش، وهو إن كان كل مرة يمسح زجاج نظارته، لم يزده الأمر غير ضباب. هو ضباب، ربما في قلبه لم يعرف يوماً، أوهذه المرة على الأقل، كيف يجليه..

«ارحل قبل أن تُحمل على ذلك..»

إنها العبارة المترجمة اليتيمة التي يقف عندها منذ بداية الفيلم.. لم يدر لماذا تلتقط عيناه كل ما له علاقة به.. إنهم يعرفونه إذاً، والفيلم يُعرض من أجله! أبطال الفيلم يعرفون سره، ومخرجه لا يغادر كبيرة ولا صغيرة إلا أحصاها عنه.. أيكون مُهماً إلى هذا الحد دون أن يعرف قدْره؟!..

«ارحل»..

كلمة زلزال، تهد طوله، حتى في حال تمدده، وإن لم تكن فهي تقصر من قامته؛ فينكمش كقنفذ حين يسمعها بلا صوت، أما بالصوت، وأحيانا بالسوط، فتشيب فوده من قبل المشيب..

إنهم لا يرغبون في بقائه.. صاحب البيت الذي يكتريه، الجزار، الخضار، وحتى نفسه.. كلهم يريد أن يرحل، وها هو مخرج الفيلم «فرانسيس فورد كوبولا» يأمره، على لسان البطل، أن يرحل...

قال في نفسه:

« تُفو « على الأفلام!

إنها تعرض غسيلنا، ومع ذلك يستمتع بها الناس.. كل فيلم صورة عني، وعنكم أيها الحمقى..»

إنه في محنة حقيقية مع ما يعرض من أفلام غربية مترجمة في قنوات «النايل سات».. كل فيلم هو صورة عنه، وكل بطل يعتبره عدواً، حتى وإن كان يؤدي دوراً يناصر فيه الخير.. الممثلون أكثر الناس نفاقاً بالنسبة إليه، سيما النجوم منهم، الذين يظهرون بمؤخّراتهم عارية فوق الأسرة رفقة غانيات أو زوجات أو... إنهم لا يعنون أبداً ما يقومون به من أدوار.. هو أيضا ممثل، لكن من طراز آخر، والحياة، الهامش منها، هي رُكْحه، أما الجوهر فيها فلِمَنْ يعيش ويدفع أكثر.. وهو في جميع الأحوال لم ينضج بعد، رغم أنه يتعب حين يعد سنين عمره.. هو عربي، ولا فائدة من أن يكبر المرء في بلاد العرب.. يعلم هذه الحقيقة، وغيره يضيف، فوق ذلك، بأن الجوهر فيها مردود ما دامت القشور أسواراً تسيج الدّمَن والذوات.. هكذا، لم تفلح بلاده سوى في تعجيل إقبال هريره، وإدبار غريره، والشقي الشقي من كان مثله في حساسيته وعرّه وعاره..

إنه لا يسدد ما عليه من ديون، ولا ينتشر في الأرض. يظل يزفر طوال الوقت، همٌّ واحد يشغله هو أن يشاهد السينما، ويصدر أحكام قيمة على ما يشاهده من أفلام؛ لذلك، فهو في محنة مع جهاز التحكم عن بعد.. كلما قرأ عبارة على لسان البطل، في فيلم معين، يتخيل أنه مقصود، وأن المخرج يعرفه جيداً، وأن الدور الذي منحه للبطل على مقاسه..

الممثل النجم «آل باتشينو» أحبّه كثيراً، وبقدر هذا الحب والإعجاب كره دوره في «العراب» (The

Godfather).. والعائلة «كورليوني»، التي تفقد ابنها الأكبر، لا تدرك أبداً أن تصفيته إنما هي بتدبير من الابن الأصغر.. وحين قُتل بدم ساخن، لم يقتنعه السبب كمشاهد، على الأقل لم يكن من القوة بحيث يغفر للجاني الذي برر فعلته بقتل الشر المضمر في الداخل لا غير. أما صاحبنا فله رأي آخر، هو أن الشر لا يُجتث بالقتل (هذا يذكيه)، وإنما بالخير؛ كما هو الحال في الأفلام المصرية الكلاسيكية، التي تربعت على عرش الشاشات مدةً طويلةً. وحين شاهد لقطة التصفية، وما أكثر مثل هذه اللقطات في «العراب»!، ضغط على زرّ «بوز» لتقريب صورة الممثل «آل باتشينو».. جعلها كبيرة؛ بحيث غطت الشاشة. وبعد ذلك، مدّ يده، ونقر بها على سطح زجاجها، ثم زمجر قائلاً: «أيها الوحش، كيف تستمرئ هذا الكم من القتل.. لمجرد أنك عراب وريث؟!»

نطق بالعبارة، وأحس بنفسه خفيفاً بعدما أتخمته مشاهدات أفلام سينمائية لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد.. يظل واقفاً لبعض الوقت. يترك صور الفيلم تتداعى من جديد، ويسقط الجهاز من يده دون شعور، وينتبه لجرس البيت يرنّ. وبخفة العجلان، يقصد الباب، ينظر من فتحته.. لا زائر.. والصوت كان من الفيلم. وحين انتبه إلى حاله ضرب يده على صدره، ممسكاً بتلابيب ثياب هجرها، ولم يدر أنه حين يشاهد السينما يتعرى تماماً...

تملّى جسده. ولأول مرة يكتشف أن له جسداً قد يفيد ويصلح لأي شيء إلا التمثيل! يتحسس قضيبه، ويترك يده تسرح أسفله. إنها العادة التي اكتسبها من إدمانه على مشاهدة أفلام البورنو. يفعل ذلك ليس لإيقاظ لذة جنسية، أو إبطالها.. هو يفعل ذلك بوصفه نوعاً من العادة ليس إلاّ.. يحرص دائماً على أن يمسك به، ويوجه كلامه للشياطين من حوله قائلاً: «هذا ما تساوون عندي». يفعل ذلك حين يغضب، و«آل باتشينو» القاتل في الفيلم كان واحداً من الأبالسة الذين يحارب؛ لذلك طالته لعنته!

إنه يعترف في قرارة نفسه بأن القضيب مسدسٌ كاتمُ الصوت.. يُرْدي شياطينه في مقتل دون ضجة. وهو إن يكن الإمساك به تهمة سراً وعلناً، فهو -بالمقابل- يعدّه سلاحَ من لا سلاح له، ولو تركوه لكتب عليه «للّعن فقط».. أما البول، وأشياء أخرى، فهي عنده مثل فُضالة المآكل، وثُمالة المناهل.. للآخرين استعمالاتهم الخاصة لأجزائهم الحميمية .. ذاكَ شأنهم! الجسد مقدس، وهم أحرار في التعامل معه بالشكل الذي يريحهم... وحَسْبُه هو أنْ يحارب به شياطينه بطريقته...

حبُّه للعري مردُّه إلى حرصه الشديد على شحذ «سلاحه» في أسرع وقت ممكن. وما دامت الثياب تعيقه، فهو يتعرى تماماً، يتربص، ويستعد... و«زوربا» في الفيلم، والذي تجرّأ على قطع أصبعه؛ لأنه كان يعيقه في صناعة الخزف التي يعشق، ليس أفضل منه؛ ولهذا السبب، فهو من أنصار دعاة «العودة إلى الطبيعة الأولى»، لكن في غياب الرقباء.. أما بوجودهم، فهو ممثل بارع.. إذا خرج يتأنق، ويلبس أحسن ما لديه.. وإذا ضمه بيته يعود إلى سيرته الأولى.. يشرب، يأكل، يشاهد التفلزة، وهو عار تماماً.. ويده على زناد مسدسه، مستعد في أي لحظة لأنْ يطلق..

ينتهي «الفيلم»، ثم يجثو عل ركبتيْه. يترك يده تسرح أسفله، ويبدأ في ممارسة عادته، في فيلم «سري» خاص هذه المرة. وإذا انتهى، برطم وانخرطم لاعناً الشياطين من حوله، ثم يتأهب للهجوم، ويمسك بسلاحه السفلي، ويصرخ: «هذا ما تساوون عندي»!..

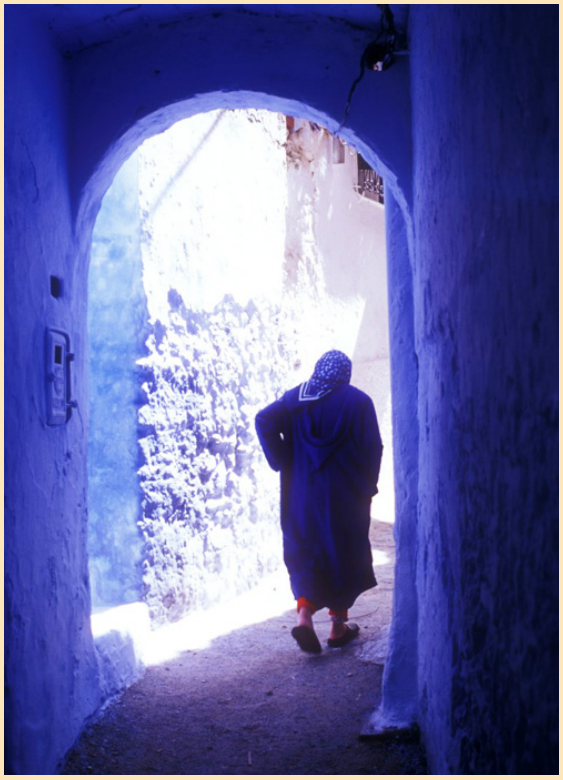
شعر

شفشاون

■رضوان السائحي

من زرقة الجدران ينعتق عبق تاريخ
تتهجاه شبابيك
منفلتة من بهجة تتشكل عمدا
من مجد أندلسي.
اللون «الشاوني»
تقاطر كالرمل فوق المدينة
من جموح السماء،
مضمخا بنمنمة الشموخ.
تلاقيك نسائم تفتشرها ألوان الأزقة
كبساط عبثي التكوين
تسويه أثرا للعابرين القدامى.

تبرز شفشاون
مفاتنها بغنج المدينة العتيقة المتمنعة،
كأنها شذى أندلس
تنخطف لها الروح،
تتفجر في شق ضوئها منابع الرؤى.
والليل ستائر تتهايل كالسنابل
منغمسة في رقدة اللازورد
تكتسح ظلال الجبل على البيوت،
والشرفات



الليل في شفشاون جفن السماء
لم يمسسه كحل الجنوب،
يهزم وهج العيون الإفرنجية..
يلهب قلب الغرباء.
والقمر يخضب كف المدى
منتقيا قزح الحكايا
تقطعها أصوات الأهالي
كألوان تدرجت على لوحة فان غوخ

على امتداد العشق أَنْبَهرُ..
أنزوي،
كمن يتلهى بوسائد تخدش قفا الحلم.
دفق الماء يروي إحساسي
موخوزا بانخطاف الشوق،
هنا في شفشاون
كل عشق
تختلط فيه الليالي الزرق بأحاديث المساء،
عن عراب الشعر،
قوارب الحكايا تبحر في مساء
وخربشات عابري سبيل
ورسوم تعكر بالألوان خمول الصباح.

قصة قصيرة

المبصر

■رشيد بلفقيه

حلم الليلة الماضية حلما جميلا، رأى فيه كل هوامش أفكاره تحتل البؤر ورأى كل ما كان يغمه قد صار على مايرام باختصار وجد أن حياته قد صارت مكانا مثيرا وجميلا ويصلح فعلا للعيش، عندما استيقظ قرر أن يبقي نفسه داخل الحلم، لذلك غادر السرير بعينين مغمضتين. وقف أمام المرآة، غسل ذاكرته من كل ما فات ونسق ملامحه كما اشتهى ثم تناول فطوره بتأن ولأول مرة استساغ مذاق الخبز الجاف والجرعات المتتالية من كأس الشاي المعتادة.

في الخارج مشى ليرى العالم عبر ظلام جفنيه كما يريد، الوجوه باسمة بصدق الشوارع غادرتها الحفر والمطبات ورود نبتت هنا وهناك وزينت الشرفات اللامعة جرائد توزع بالمجان وكتب على مد البصر، مقاه انتقلت إلى ما بعد عرض مباريات الكرة، الكل ملتزم بالسير في نظام خفي تحرسه يد لا مرئية. شرطي المرور العابس غالبا بدوره بادره بالسلام مبتسما بود، بائعة الفواكه أيضا تبسمت له ولو لم يبتع منها شيئا. انتشى كثيرا وأحس بجسده بالكاد يلامس الأرض.

بعد خطوات معدودات دنا منه صوت فرامل قوي يرافقها منبه سيارة مزعج، أحس -في حلمه- بالصدمة ثم بجسمه يحلق في الهواء لهنيهات قبل أن يرتطم بعنف بالأسفلت.

فتح عينيه ببطء وأبقاهما مركزتين على زرقة السماء راعه علوها وبعدها الكبيرين، قبل أن تزاحمها وجوه ووجوه، ضاق حجم الرؤيا شيئا فشيئا بتزاحم السحنات والأسئلة.

-مالو .. مالو..؟

أعاد إسلام عينيه للظلمة وحاول أن يتغلب على الألم الشديد الذي دب في كل أنحاء جسمه ..... بحلم أبدي.

أنا والسيارة

■عبد العالي بركات

عاتبوه، تهكموا عليه، كيف أنه لحد الآن لم يشتر سيارة؟ كيف أنه لم يتقدم للحصول على رخصة سياقة؟ حسمت هذا الأمر من زمن بعيد..
يقول لهم بحزم ويضيف:
صرت أكره السيارات، أو ربما أنني كنت أكرهها دائما، لم أحلم قط بسياقة سيارة، حتى في الطفولة، لم يحدث أن حصل هذا، لكنني اليوم، صرت واعيا بأن هناك أكثر من سبب يجعلني أكره السيارات، إنني لا أتصور نفسي أسوق سيارة وأنا لوحدي بداخلها، هذا ما أعاينه لدى أغلب السائقين، هناك صف طويل من السيارات، وداخل كل سيارة شخص واحد، هو سائقها، أف، وأطلب رخصة سياقة؟ لا أسمح لنفسي بامتلاك سيارة، بينما مقاعدها الأخرى شاغرة، هذه قمة الأنانية، هذا يجعلني أشعر بالغربة، أنا أحب الاختلاط بالناس البسطاء، ولهذا أفضل ركوب الحافلة، ورغم أنها تتأخر عن موعدها في كثير من الأوقات؛ فإنني أظل أنتظرها، وأفرح لقدومها.
الكثير من زملائي وأصدقائي وجيراني، حصلوا على رخصة السياقة واقتنوا سيارات، لا أعرف كيف نجحوا في ذلك، كنت أشفق لحالهم عندما يطفقون يتحدثون عن الخصام الذي يدور بينهم وبين السائقين الآخرين، وتوترهم عن السعال، هذا سبب كاف يجعلني أمقتها، إنها تكاد تقتلني، تحطم أعصابي، تدمر رئتي وقصبتي الهوائية، الطبيب يقول إنني أصبت بالتهاب حاد، صرت منشغلا بالبحث عن مضادات الالتهاب، غير تلك التي وصفها لي الطبيب المختص، صرت أبحث في كل شيء، في الدواء، في الطعام، في الهواء، لكم أشتاق إلى هواء نقي وجاف، الطبيب يحذرني من البرد ويصف لي دواء مضادا للالتهاب، لن يكون بمقدوري الانقطاع عن تناوله من تلقاء ذاتي، صرت أسيرا لدائي ولهذا الطبيب الجشع.
كيف تطلبون مني أن أقتني سيارة؟

هناك أربعة مواضع للجلوس على الأقل شاغرة، وإذا قمنا بضرب هذا الرقم في المئات من السيارات التي تجوب أرجاء هذه المدينة، سنحصل على عدد خرافي من المقاعد الشاغرة، في وقت لا يجد فيه ركاب الحافلات ملمترا واحدا لوطء أقدامهم، ونجدهم يتكدسون ويتراكم بعضهم فوق البعض الآخر، ناهيك عن التلوث والضجيج والازدحام وتعطيل المصالح الذي تحدثه تلك السيارات.
كيف تريدون مني أن أقتني سيارة وتذمرهم من كثرة الحديد، كما يقولون، لكنهم يتغافلون عن أنهم هم كذلك يساهمون في هذه الأزمة، بات من السهل امتلاك سيارة، شيء طبيعي أن يكثر الحديد.
صرت أبصق كلما مرت أمامي سيارة، أنا أعي جيدا حالتي النفسية، إنها سيئة للغاية، والسبب في ذلك يرجع إلى تضاعف عدد السيارات التي تجوب المدينة، إلى حد لا يطاق، مليون وستمائة ألف سيارة.
مرور السيارات يجعلني لا أكف لا شك أنكم تتهكمون مني، إنني أشعر بأن كل من يقتني سيارة؛ فهو لا محالة يريد أن يخفي شيئا، أنا ليس لدي ما أخبئه، يحدث أن أعبر مسافة طويلة، سائرا على القدمين وفي يدي كيس شفاف، الكل يتطلع إليه، ويتعرف على ما بداخله بسهولة.
لست بحاجة إلى سيارة، هناك من يصر على وضع زجاج قاتم لسيارته، هذا دليل آخر على أن الدافع لاقتناء سيارة هو إخفاء شيء ما، قد يكون هذا الشيء سلعة أو بشرا أو غير ذلك، هناك من يريد فقط أن يتوارى عن الأنظار، ولا يجد مناصا لتحقيق رغبته هاته، من امتلاك سيارة، النساء هن أكثر من يسعى إلى تحقيق هذه الرغبة، أنا لا أتصور امرأة فاتنة، ذات كعب عال، تذهب إلى عملها راجلة أو على متن حافلة مكتظة بالركاب، يحسن بها أن تضع حاجزا بينها وبينهم وأن تتوارى عن الأنظار، وليس هناك من وسيلة لتحقيق هذا المسعى غير امتلاك سيارة.
يبدو لي السائقون مثل تلك الحيوانات التي تحيى داخل قواقع، إنهم متقوقعون طوال الوقت.
لن أمتلك سيارة، كيف يمكن لي أن أقوم بعكس ذلك، بينما أنا أكرهها، لا لا يمكن، لا يمكن، كم كنت ساذجا في صغر سني، كنت أشعر بفخر وأنا أجلس في المقعد الخلفي الوثير لسيارة أبي رحمه الله، كنت أمد عنقي خارج نافذة السيارة، وأتلذذ بالريح التي تعبث بشعري.
في ذلك الوقت، كان عدد السيارات قليلا جدا، وكان يحق لي أن أعتز بركوب السيارة، أما اليوم.. أف، السائقون يشتكون من كثرة الحديد، متناسين أنهم هم من ساهم في صنع هذه الكثرة الزائدة عن الحد، لو أن كل واحد منهم قام بتفكيك سيارته قطعة قطعة وعمد إلى أن يزين بها حجرات بيته، مثلا: العجلات يليق بها أن توضع فوق سطح البيت، رائحتها لا تطاق، سيكون منظرها مع ذلك جميلا، وهي تتلألأ فوق السطح تحت القمر.
والزجاج؟ أين نضعه؟ يمكن وضعه حيثما اتفق داخل البيت، وإذا شئنا، يمكن لنا أن نمضغه، إذا شعرنا بالضجر.
وقطع الغيار؟ يمكن وضعها داخل أدراج المكتب، أو في المطبخ، إذا كان لها متسع، لكن حذار من أن تسقط إحداها في الطنجرة ونبتلعها مع المرق. وهناك المقود والنوابض والحصارات والمصابيح ووو.. إذا تعذر علينا أن نزين بإحداها أرجاء البيت، لنتخلص منها بكل بساطة، لنتخلص من السيارة ككل.

المغرب في رسائل ايمانويل شلومبيرجر
ترجمة بوشعيب الساوري

■حسن الرموتي

كان المغرب بسبب موقعه الجغرافي صلة وصل بين الشرق والغرب وبين أوروبا وإفريقيا السوداء، كما كان هدفا للإطماع الاستعمارية خلال الاكتشافات الاوروبية خارج القارة العجوز. وقبل استعمار فرنسا للمغرب وفرض الحماية عليه 1912، كانت ثمة بعثات كثيرة قادها رجال كثر، منهم باحثون انثربولوجيون ومنهم جغرافيون وفنانون وأطباء وتجار وغيرهم. وكانوا على درجة كبيرة من المعرفة والعلم، وربما ذلك كان سببا مهما جعلهم يكتبون رحلاتهم خلال تجوالهم في ربوع المغرب، أو في حواضره المعروفة آنذاك مثل فاس ومراكش ومنطقة سوس أو بعض المدن الساحلية مثل الجديدة - مازاغان - والصويرة - موكادور ... وقد ترك ذلك انطباعا واندهاشا عند الكثير من هؤلاء الرحالة أو المكتشفين، ويمكن اعتبار شارل دو فوكو مثلا واحدا من أهم هؤلاء، فقد دخل المغرب متخفيا من الجزائر، فقد اتخذ هيئة يهودي فقير، وساح في بلاد المغرب، وبالرغم أن أمره اكتشف مرارا لكن المغاربة أخلوا سبيله إكراما للضيف ... وكتب رحلته والتي كانت مرجعا مهما للاستعمار الفرنسي أثناء احتلاله للمغرب.. ومن المشاهد التي أثرت فيه لحظة الصلاة، يقول لصديقه هنري دي كاستر:

«..لقد ولد الإسلامُ فيَّ انقلابًا عميقًا. إن رؤية هذا الإيمان وهذه النفوس التي تعيش باستمرار في حضرة الله جعلتْني أرى أن هناك شيئًا أعظم وأحق من الاهتمامات الدنيوية الباطلة، فأخذت أطّلع على الدين الإسلامي، ثم على الكتاب المقدس...».

لكن ما يميز الدبلوماسي الفرنسي امانويل شلومبيرجر (1854 م - 1917) أنه كتب رحلته على شكل رسائل، بعثها إلى أمه، فقد كان مكلفا ككاتب للبعثة الفرنسية لدى السلطان العلوي الحسن الأول. كتب هذه الرسائل في الفترة الممتدة بين شهر مارس وابريل من سنة 1882 وتحديدا بين 13مارس و25 أبريل ... فقد وصل إلى جبل طارق، لينطلق إلى طنجة ثم إلى مازاغان مدينة الجديدة حاليا، ثم عبر البر إلى مراكش مرورا بعدة قبائل ليشد الرحال إلى موكادور - الصويرة حاليا - مدينة شاطئية، والعودة بعدها إلى طنجة من جديد .. كانت هذه الرحلة فرصة لشلومبيرجر ليكتشف العديد من المظاهر الاجتماعية والسياسية التي طبعت المغرب خلال هذه الفترة، أواخر القرن التاسع عشر وإبان فترة حكم السلطان الحسن الأول.

رحلته جاءت على شكل رسائل كان يبعثها لأمه، وعددها ست عشرة رسالة، وهي رسائل مفعمة بالذاتية والحميمية، يبدو فيها كاتبها أنه منبهرا بالمغرب ومندهشا بعوالمه كما يقول مترجم هذه الرسائل الدكتور بوشعيب الساوري في مقدمته. ورغم هذه الحميمية فالرسائل لا تخلو من انتقاده لكثير من المظاهر السلبية التي عاينها مثل الاستغلال والاستعباد وابتزاز ممثلي السلطان للناس وسوء التدبير السياسي والإداري وقطاع الطرق من جهة، ومن جهة لا يتردد في التعبير عن إعجابه ببعض المشاهد في المدن التي زارها، من هنا تبدو رسائله وثيقة مهمة لمرحلة مهمة من تاريخ المغرب قبل الاستعمار الفعلي . في الرسالة السادسة عشرة والأخيرة، وهو يصف رحلته من مراكش لموغادور يقول: (...الرحلة كانت متعبة بسبب الحرارة المفرطة ... مررنا بطريق مجهول ..إذ رشقت بقطعة حجارة أثناء حفل ديني إسلامي حين ضللت طريقي خطا ... كما تعرض رفيقي وخادمه لجروح بليغة ...ص109) لكن بعد توسل السكان طلبا للعفو عفا الوزير عن هؤلاء وهددهم

إن تم رشق حجارة واحدة سيطلب عشرين رأسا رهينة من السكان. وعند وصوله لموغادور يصفها: «.. موغادور مدينة جميلة تهب فيها رياح تجارية من الشمال الشرقي إلى الجنوب الغربي على طول الصيف... ثلاثة أرباع سكانها يهود، ويبدو أنها فقدت نسبيا الطابع العربي المميز لباقي المدن المغربية الساحلية...» ص 110. أما عن استقبال السلطان، فيقول في الرسالة الثانية عشرة المؤرخة 3 ابريل 1882 «...في الساعة التاسعة امتطينا الخيول بشكل منتظم مسبوقين بالحرس الأحمر ...بعد أن عبرنا طرقا عديدة وأبوابا وحدائق وصفوف أعمدة.. وصلنا أخيرا إلى الساحة الشرفية ... الاحتفال مازالت روعته تخامرني...» ويقول عن السلطان: «... يبلغ مولاي الحسن 38 سنة يلبس الأبيض فقط، مزهو ونبيل المظهر ولطيف، صراحة ابهرنا لدرجة أن الوزير كان يرتعد أثناء قراءة خطابه...». ويستمر الكاتب في وصف الاستقبال وترحيب السلطان بكل واحد .. في نهاية هذه الرسالة يطلب من أمه أن تحتفظ له بهذه الرسائل «..أرجوك أن تحتفظي لي بهذه الرسائل التي سأستعملها كمذكرة لي» ص 89.

ويصف الكاتب الاستغلال الذي كان يمارس على الناس من طرق القواد وممثلي السلطان باستقبال هذه البعثة وإكرامها إلى درجة التبذير أحيانا يقول في الرسالة العاشرة: «...في العاشرة ليلا أرسل قائد الحرس أربعين طبقا عربيا يتكون من خراف كاملة مشوية، وقصع كبيرة من الكسكس امتثالا لاموا مر السلطان ...» ص 68

في الرسالة التاسعة جاء فيها: «...وتجدر الإشارة إلى أن الشعب المسكين هو من يؤدي ومن يموّل كل شيء وكانت مونتنا - يقصد مؤونتنا - مكونة من ثورين وأربعة أكباش وألف بيضة وخمسين دجاجة وعشرة قوالب من السكر وما لا يعد من سلال الخضر ... ومئات من قطع الرغيف، ذكرني هذا الموكب بصور ألف ليلة وليلة ...» ص 56

ويتحدث في إحدى رسائله - الخامسة عشرة - عن فساد الموظف المكلف بهم من قبل السلطان: «...هذا الموظف يربح تقريبا ألف فرنك في اليوم ..يضخم ما يشتريه فيطلب من الملك ضعف ما استهلكناه عشر مرات..» ص 105

كما يشير الكاتب بسرعة أن تجارة العبيد مازالت سائدة في المغرب خلال هذه الفترة يقول عند مروره من إحدى القبائل، في الرسالة الحادية عشرة «..لقد قابلنا عدة قبائل ترتدي نساؤها ثيابا زرقاء جميلة جدا، إنها قبائل منفية. والتقينا عربا قادمين من مراكش من أجل شراء عبيد سود من السودان ..» ص 76. وعن حالة البريد في المغرب وحامليه يقول لأمه: «...سينطلق غدا صباحا رقاص - حامل البريد - نحو طنجة، ربما تصلك هذه الرسالة قبل سابقاتها ..يقطع هؤلاء الرقاصون الرائعون مائة كلم في اليوم تقريبا، ولا يسدون رمقهم إلا بالخبز فقط ولا ينامون ...» وكان هؤلاء الراقصون أحيانا يفقدون حياتهم لانعدام الأمن وهم في طريقهم نحو مقاصدهم ن يقول: «..أنا مبتهج كثيرا بالرحلة التي قمت بها وسأجيبك في رسالة مطولة التي أرسلتها مع الرقاص المقتول عن واحد من أسئلتك ... أغطيك بالقبل، وأنا مشتاق لرؤيتك» ص 11

خلاصة القول إن هذه الترجمة التي قام بها الدكتور بوشعيب الساوري - رحلة إلى المغرب، ست عشرة رسالة إلى أمي لامانويل شلومبيرجر 2014 الصادر عن أفريقيا الشرق في طبعته الأولى، هو عمل جبار إذ نجح في نقل هذا النص بأمانة.. وتقريبه للقارئ ليتعرف من خلاله عن بعض مظاهر المغرب خلال أواخر القرن التاسع عشر ومن خلال رسائل صادقة من الكاتب لأمه بعيدا عن التصور الفلكلوري الذي طبع عادة كتابات الراحلين الغربيين للمغرب.

مقالة

تشظي الدلالة في مجموعة «انحناءات ملتوية»

رضوان السائحي

تعيش القصة القصيرة جدا في المغرب فترة غريبة لجميع الأعمال التي صدرت ضمن هذا الجنس السردي، فمنذ ظهوره بداية القرن الواحد والعشرين بشكل مكثف تهافت المبدعون المغاربة على كتابة القصة القصيرة جدا، حيث استسهلها البعض منهم لقصر حجمها اعتقادا منهم أنه سيكون له باع طويل فيها. لكن مع تطور أساليب كتابتها، وظهور عدة مقاربات وقراءات نقدية نظرت لهذا الجنس السردي الحداثي، وسبرت أغواره عدة دراسات وأعمال ظهرت بالتتابع لمبدعين شعراء وروائيين وكتاب القصة القصيرة... تخلف البعض عن مواكبة الركب بعد أن أصدر عملا واحدا باء بالفشل أمام أعمال متميزة. أو الاكتفاء بنشر نص هنا ونص هناك في الدوريات الثقافية، أو المواقع الالكترونية في حين اجتهد البعض في تطوير تجربته، وانفتح على تجارب أخرى مشرقية، وأعمال غربية رائدة في هذا المجال، فأعاد إصدار عمل ثان وثالث مواصلا طريقه بثبات.

ويعتبر القاص المغربي علي بن ساعود من بين المبدعين المغاربة الذين استطاعوا استيعاب هذا الجنس السردي، واجتهدوا في تطوير تجربتهم. ففي مجموعته المعنونة «انحناءات ملتوية» استطاع أن يثبت كفاءته في هذا الجنس، ويلم بكل تفاصيله التقنية،حيث يقول عنه الدكتور مسلك ميمون في تقديمه للمجموعة «انحناءات ملتوية» إن كتابة علي بنساعود في دقتها واختزالها الشديد.. والتزامها بالمقولة المأثورة (الكثير ما يقال عن موجز المقال) لا تتسع للسرد المرسل، بل تعمد قصدا إلى السرد المتقطع المتطور paradigne حفاظا وضمانا للغة الشعرية المكثفة التي تصبح فيها الشخصية عبارة عن علامة سيميائية، والحدث دلالة على حالة، واللحظة القصصية مفاجئة خاطفة. لهذا المتن عنده لا يحفل بالمعنى المباشر أو الضمني، قدر اهتمامه بخلق إحساس عميق بالحالة».

يمتد المتن السردي في المجموعة انطلاقا من دلالة العنوان «انحناءات ملتوية» ليشمل دلالات كبرى لواحد وتسعين قصة قصيرة جدا. ودلالة عناوينها الصغرى حيث تحتشد قنواته التخييلية بمجموعة من المفردات التي تشكل مجموعة من الحقول الدلالية التي تتشعب بدورها إلى حقول أخرى وهي تقنية فنية اعتمدها علي بنساعود من أجل تعميق رؤيته وفهمه للواقع من خلال توظيف تقنيات القصة القصيرة جدا بكامل مكوناتها، ومصبغا على كتابته المحكي الشعري في أبهى صوره البلاغية أضفى على المجموعة ككل دلالات فنية وثقافية متنوعة.

إن مدلول الكلمات والأفعال للمجموعة تنبني على حقلين دلاليين أساسيين هما الحرب والموت، ينقسمان بدورهما إلى عدة حقول دلالية صغرى تنبني على الترادف، والتدرج، والسبب والمسبب، والتقابل الجزئي والكلي، ... وهي حقول دلالية متداخلة يصعب رصدها وتصنيفها ضمن خانة مغلقة، فهي حقول دلالية تنفتح على بعضها البعض في ترابط سردي تتحكم فيه تقنية التكثيف والمضمر.

وأكبر الحقول الدلالية التي وردت في المجموعة هي حقل الحرب، وتتفرع عنها عدة حقول أخرى كالانتقام والحب والحياة... وغيرها من الحقول التي تتداخل فيما بينها ضمن وحدة سردية تنفتح على دلالات العنوان «انحناءات ملتوية». ويغلب على نصوص المجموعة تيمات سردية تصب في حقل الحرب الذي جاء محتشدا بجمل وظفها القاص مثل: «قرع الطبول» و«الحرب على أشدها» و«يصاب الطفل بشظية في عينه» و«صارت تقاتل الصمت المسفوك» و«يطلق رصاصة» و«تضع المسدس على صدغه» و«تضغط على الزناد» و«صوب مسدسه» و«رأسه تحت المقصلة» و«تشحذ سيفها» و«خسائر وضحايا» و«أشلاء» و«خرائب» و«جسور مهدمة» و«الخندق» و«الثورة» و«التمرد» و«الانقلات» و«سلم نفسه» و«مدججا بالفرح» و«اغتيال» و«الضحية» و«الجلاد» و«الأجداث» و«ضريبة الحروب».. نلمس من خلال هذا التوظيف الكلي لمفردات هذا الحقل أنها مفردات ذات دلالات استعارية مثلما ورد في النص التالي:

-أمسية-

كانت ممددة على أريكتها تشحذ سيفها. جلس عند قدميها، قال: بلغني أيتها الملكة المعطاء أن زلزالا ضرب عمق مملكتك السعيدة.. لكنه والحمد لله، لم يخلف خسائر ولا ضحايا سواي.. وقبل أن يحل الصباح، سكت عن الكلام المباح.

إن توظيف كلمتي «السيف» و«الأريكة» في هذا النص توحيان بالتنافر، ذلك أن السيف دلالة على حقبة زمنية مضت، لم يعد يستعمل في الحرب لأنه عوض بأسلحة حربية متطورة، في حين أن الأريكة دلالة على حقبة زمنية راهنة، وبالتالي فتمركز السيف في الرقعة السردية بمعناه الحقيقي، ربما هو سيف الأنوثة، أو الغنج الأنثوي.

إلا ان توظيف الأسلحة في المجموعة المقرونة بالحقل الحربي وردت عبر نوعين من الأسلحة هي المسدس والسيف، وتعدد مدلولات الحقل الحربي لا توحي بتفاصيل الحرب بمفهومها الحقيقي، وإنما هي إحالة على حرب من نوع آخر بزغت في مجتمعاتنا بمفهومها المعاصر،

والتي أصبحت متداولة في الإعلام مثل حرب الشوارع، وحرب العصابات وغيرها من أنواع الصراع العنيف والدموي من أجل فرض السيطرة والقوة في مجتمع بات الأب يغتصب فلذات كبده ويشنقهم بلا رحمة، وغدا الابن يقتل أمه التي حملته وهنا على وهن، وصارت القيم الأخلاقية تباع وتشترى بأبخس الأثمان، وما عاد للصداقة روح التضحية، وأفرغت العلاقات الإنسانية من محتواها الأخلاقي، ولم يعد للإيثار موطئ قدم في مجتمع تنكر لكل الأخلاقيات التي من شأنها أن تسمو بالأمم إلى المثل العليا.

وعلي بنساعود من خلال مجموعته «انحناءات ملتوية» يغرف من قاع المجتمع شتى صور ومواقف يطعمها بروح القصة القصيرة جدا التي تتميز بالقصر والتكثيف. فهو يحشد مختلف الأحداث بكثافة سردية في كأس شفاف، حيث نصطدم في البداية بتنوع حقوله الدلالية، إلا أن تفرعها وتنوعها أضفى على النصوص رؤية عميقة للحياة، واستكناه نفسية الشخصيات التي استلهمها من الواقع في شكلها الخام من دون ان يضفي عليها أي دور بطولي أو أسطوري.

- أثر-

عشنا في بيت قاسمنا جيرانه كل شيء، حتى دورة المياه+...

كنا سعداء.

نقاسم جيراننا حتى دورة المياه...

- تماه -

كان مطلوبا في أدوار الثورة والتمرد.

فشل الانقلاب،

سلم نفسه.

كما أن القاص يمزج أحداث التاريخ بالواقع الحاضر على المستوى السياسي، حيث يسري نفس الخطاب ونفس الأسلوب في تسيير السلطة، والتضليل الاعلامي على مر العصور وإن اختلفت الوسائل، كما ورد في النص التالي:

- حكامة -
نشرت وسائل الإعلام الوطنية أخيرا، رسالة بعثها الخليفة إلى عامله على العاصمة جاء فيها:
«لقد كثر شاكوك، وقل شاكروك، فإما اعتدلت أو اعتزلت»
توالت الشكاوي.. لم يُنشر خبر ترقية العامل إياه مستشارا للخليفة.

تتعدد طرق الموت ودلالاتها وأبعادها في الواقع وانطلاقا من العنوان «انحناءات ملتوية» فإن الموت هو في حد ذاته انحناء للجسد، وإن كان بطرق ملتوية، إذ يسقط الجسد وتصعد الروح، ولذلك فإن جل النصوص ترمز إلى السقوط من خلال توظيف عدد من المفردات مثل (تدلى، يخمد، يجثو، وقع، الدموع، تهاوت، ارتخى، تحت، جلس، سقط، تنزلين، يغرقونها، حفرنا، هطلت...) إن توظيف هذه الدلالات الرمزية لها أهميتها من حيث عمق النصوص التي تعالج تدهور الذات، وانحطاط بعض القيم، وأغلب الشخصيات في المجموعة هي شخصيات منتحرة أو راغبة في الموت أو لها علاقة بموت الاخر.

- سحر-
تمنت دوما أن يموتا سويا دون ان تدركها الشيخوخة.
اختفت عن اعين العالم سنوات.
نقلت إلى المستشفى لإجراء جراحة عاجلة.
ناشدت الأطباء: «أرجوكم دعوني ألحق به»..
لم تستفق أبدا.

- ضغينة -
توقفه في الشارع.
تضع المسدس على صدغه.
تقول له: «ستكبر يا ولدي.
ستصبح رجلا.
ستخدع فتيات بريئات.
سيشعرن بالألم»
تضغط على الزناد.

في مقابل هذا السقوط هناك مفردات ترمز إلى السمو، وتخلق توازنا لتداعيات النصوص، وللقيم التي يعالجها القاص من منظوره الفكري مثل: (وقفت، عالية، ارتقاء، تحلق، نمو، ستكبر، شرفتي، تعتلي، يتطاير، العالي، يعاود الوقوف، رفرفت روحه...)

-ارتقاء-
تتشرنق الدودة.
تكف عن الوجود برهة
تنبعث الفراشة،
تحلق بي زاهية ناعمة في عوالم بلا حدود
تسلمني الجسد بعد الروح.

-انبعاث-
تنهض زهرة من تحت الأنقاض
تطهر قبلاتها ببحر يسكن ذاكرتها...
تطل على الحياة بعيون وروح جديدة.

وهذا التوظيف يخلق توازنا في التيمة الأساسية التي هي السقوط ارتباطا بحقلي الحرب والموت، واللذين يرمزان إلى سقوط الجسد وتحليق الروح عاليا. وهذا في حد ذاته سمو القيم الأخلاقية أمام تداعي الجسد بشتى أشكاله. والمجموعة مليئة بالمفارقات على المستوى اللغوي والمحكي الشعري (أفل/سطع، يرميه أرضا/ويعاود الوقوف)

-محال-
أفل نجم
سطح آخر
أضاء سماء كابوسية متعطشة لجديد يهز الوجدان
...

والمفارقة على المستوى الاجتماعي والواقعي، كما نلمس تنافر التواصل فيما بين الشخصيات وانعدام خلق جسور العلاقات الانسانية التي تتسم برغبة في الاذعان للآخر وإذلاله.

-خيانة-
اشتاقت إلى والدتها.
بعثت لها رسالة تطلب مقابلتها.
أبرقت إليها الأم:
«لقد مت من زمان.
الأفضل ان تنتحري تكفيرا عن جريمتك.»

-مساومة-
ورأسه تحت المقصلة،
نظرت إليه.
قالت:
لو قبلت عرضي،
لتجنبت هذا المصير.

كما عالج قضايا الواقع بفنية سردية أضفى عليها الطابع الحكائي مثل ما ورد في نص:

-دواء-
من أين لي بأمير يقبل أميرتي،
فتستيقظ من سباتها الطوييل؟

وإضفاء طابع اللغز كما ورد في النص التالي:

-خضوع-
كانت أولى محاولاته مع ابن الرملة جارته. تلتها تجربة مع يتيم يسكن بالجوار. أعقبتها عملية مع احد الغرباء..
يفتح محلا.
يجهزه.
نسلمه رؤوسنا صاغرين...

فالقاص لم يفصح عن شخصية هذا النص، لكننا نستشف طبيعته من خلال مهنته التي هي الحلاقة، وكما يقال في المثل المغربي: «يتعلم في رؤوس اليتامى».
ووظف تقنية الكتابة المسرحية في وصف مشهد كما ورد في النص التالي:

-نهاية-
الباب مغلق.
الصمت الصاخب.
تسحب البطانية على رأسها.
تخترقها الكوابيس.
تنهش الأعماق.
في الصباح،
تتفرج عليهم يسحلون جثتها كجهاز انتهت مدة صلاحيته.

وبعض الصور البلاغية التي جعلت بعض نصوص القصة القصيرة جدا تحوم حول تخوم القصيدة الشعرية.

-موعد-
وقعت ثريا ضخمة على الأرض.
تحطم جزء منها.
انتشرت غربان محنطة في الجزء الآخر.

اعتمد القاص على تقنية متن العنوان الذي يكمل النص كما في القصة التالية:

-ضرة-
رقت لحالها.
تركتها تلقى مصيرها على
سرير الأرق...

فمن دون العنوان لا يمكن فهم دلالة هذا النص. ولا يخفى على القارئ اللمسات الفلسفية كما في النص الآتي:

-تقاسيم-
كان زوجها يهرب من البيت قبل الفجر
يعود بعد مغيب الشمس...
قال يوما: أنا مدين لهذه المرأة.
بفضلها تعلمت أن الحكمة في الصمت،
وأن السعادة في النوم.
وأن الرجل مخلوق مسكين يقف محتارا بين أن يتزوج أو يبقى عازبا... فالنص يحيلنا على قولة تعزى لأفلاطون عندما سأله أحد تلامذته: أيهما أفضل أن أتزوج أم أظل عازبا. قال: كلاهما فعلت يا بني ندمت عليه.
فمن خلال مجموعة القصة القصيرة جدا «انحناءات ملتوية» استطاع علي بنساعود أن يبرهن عن نضج تجربته من خلال توظيف مكونات هذا الجنس والتعبير بواسطته عن واقع يتسم بغموض الأحداث وتمازجها تتحكم فيه شخصيات متنافرة لا تتواصل بيسر وسهولة.

الدكتور أبو بكر العزاوي
أو الصورة المغايرة للحجاج اللغوي العربي

**** يمتاز الحقل الفكري المغربي بتعدديته المعرفية، وتنوع مشاريعه الثقافية، إلى درجة تجعله حقلا مستقلا، بل وذو خصوصية تختلف عما ينتجه الحقل الفكري المشرقي من أفكار ومفردات ومقترحات وبدائل حضارية.**

إن الاختلاف الفكري بين هذين الحقلين لا يتمثل في الهوية، بقدر ما يتجسد في اختلاف زوايا المعالجة للقضايا الثقافية التي يتصدى لها كل حقل بالدراسة والتحليل والنقد.. من هنا كان الحقل الفكري المغربي متميزا في الكشف عن مشاريع فكرية ذات صلة وثيقة بمجال الإنسانيات؛ جادة ومؤثرة في بناء النسق الحضاري العربي، مثل مشروع محمد عابد الجابري رحمه الله، ومشروع عبد الله العروي، ومشروع طه عبد الرحمن، ومشروع محمد مفتاح، وغيرها من المشاريع التي لمست عمق التفكير البياني والكلامي والفلسفي والأدبي للثقافة العربية.

ويعد مشروع الدكتور أبي بكر العزاوي في الحجاج واللغة، بالغ الأهمية، ولمسة ملحوظة في سياق الإبداع العربي المغربي بما يتميز به من كفاية منهجية، وتناول تفاعلي لكل القضايا والمواضيع والأنماط التي راكمها المتن الحجاجي خلال مسيرة تطوره واستحضاراته المتتالية الواعية للنصوص المختلفة الشعرية والدينية والفلسفية والإعلامية في شقها الإشهاري.

صحيح أن الدكتور أبا بكر العزاوي تتلمذ على يد أزفالد ديكرو صاحب نظرية الحجاج اللغوي، لكن ذلك لا يعني مطلقا، أن مشروعه قد نسج خطوطه العريضة وتحولاته المطردة متكئا على ما انتهى إليه ديكرو، بل يمكن القول أن الدكتور العزاوي قد بنى مشروعه على نماذج إضافية من المسلمات، وصور حجاجية مغايرة للبنية الفكرية الحضارية الغربية، ساهمت بشكل كبير في تحديد هوية عربية لموضوع الحجاج.. خاصة بعد أن توفق - بداية - في استحضار جماع الإنتاج العربي في البلاغة والمنطق واللاهوت، وخلص - في النهاية - إلى صياغة رؤيته المنهجية المتماسكة، ومتنه الحجاجي باعتباره كائنا حيا يستثر الذهن، ويحفز العقل، ويسعى إلى توطين نفسه كمشروع فكري مغاير.

وعليه؛ فإن مجلة «طنجة الأدبية» قد أنجزت هذا الملف طمعا في الوقوف على أهم ثوابت هذا المشروع الفكري وآلياته، وذلك من خلال حوار طويل مع الدكتور العزاوي، ومن خلال دراسات - نعتقد أنها - توفقت في سبر أغوار مشروعه، وفي تقريبه إلى كل مهتم أو مختص.

أعد الملف: يونس إمغران

حوار

■ حاوره يونس إمغران

الدكتور أبو بكر العزاوي:
كنت سباقا إلى دراسة الحجاج اللغوي والروابط الحجاجية في اللغة العربية

• يلاحظ أن الاهتمام والبحث العلميين بموضوع الحجاج يكاد يكون ضعيفا في الإنتاج الفكري العربي؟ ما هي أسباب هذا الضعف؟ وأين تكمن أهمية هذا العلم ودوره في تنمية جوانب القوة داخل المنظومة الفكرية العربية؟.

- حاليا هناك اهتمام كبير بموضوع الحجاج في المغرب وفي العالم العربي، هناك اهتمام بأنماط الحجاج وخاصة الحجاج اللغوي (ديكرو) والحجاج البلاغي (برلمان). نعم لما بدأت أشتغل بالحجاج اللغوي وبدأت أحاول تطبيق نظرية الحجاج في اللغة على جوانب من اللغة العربية، كان ذلك في سنة 1983 و1984م، لما سجلت أطروحتي للدكتوراه بفرنسا حول الروابط الحجاجية في اللغة العربية (بل، لكن، حتى، لاسيما) تحت إشراف صاحب النظرية أزفالد ديكرو، لم يكن هناك من يشتغل على الحجاج لا في المغرب ولا في العالم العربي. لم يكن هناك من يكتب عن الحجاج اللغوي أو الحجاج البلاغي وكنت من السباقين إلى الاهتمام به وبشكل رسمي، أي في إطار بحث أكاديمي للدكتوراه. وأما الحجاج اللغوي والروابط الحجاجية في اللغة العربية فلم يسبقني إليه أحد وأعتقد أنني رائد البحث في هذا المجال في الوطن العربي.

الإنسان حواري حجاجي بطبعه يحيا بالحوار والحجاج وداخل الحوار والحجاج

وأما الآن فالمهتمون بالحجاج كثيرون، ويتزايد الاهتمام بالحجاج يوما بعد يوم، وقد ألفت كتب كثيرة حول هذا الموضوع، ونظمت ندوات وأيام دراسية عديدة حول الحجاج، وهناك أطروحات جامعية عديدة كان موضوعها الحجاج اللغوي أو الحجاج البلاغي، وحدت هذا في البيضاء ومراكش والرباط.

وأنا بدوري أشرفت على العديد من أطروحات الدكتوراه في الحجاج، الحجاج في المناظرة، الحجاج في الخطابة، الحجاج في الشعر.

أما بالنسبة لأهمية هذا العلم، فهذا شيء لا ينكره أحد وأهميته تتجلى في ميادين عديدة، وتتجلى بالخصوص في تقوية الحوار والتواصل وفي تنمية روح المواطنة والديموقراطية وحقوق الإنسان داخل المجتمع، فحيث يسود الحوار والإقناع والحجاج، يضعف اللجوء إلى العنف وتسود الديموقراطية والشورى.

• ما هي طبيعة الخلاصات التي اهتديتم إليها بعد إثرائكم للمكتبة العربية بعدد من المؤلفات في مجال «تيمة» الحجاج؟ وما هو حجم اختلاف النتائج التي توصلتم إليها مقارنة بما توصل إليها مؤسسو هذا العلم من أمثال برلمان وتيتيكا وديكرو وغيرهم؟.

- أولا هناك اختلاف بين نظريات برلمان وأزفالد ديكرو وجان بليز غريز وتولمين وغيرهم، وفي أعمالي عرفت بنظريات غريز وبرلمان ولو بإيجاز، وعرفت بنوع من التفصيل بنظرية الحجاج في اللغة وطبقتها على ظواهر اللغة العربية مثل الروابط والعوامل الحجاجية والمعنى والاستعارة وظواهر أخرى. ومن يطلع على أعمالي وكتبي سيجد فيها الكثير من مظاهر التجديد والتطوير بالنسبة لنظرية أزفالد ديكرو، فدراستي للروابط الحجاجية في اللغة العربية (بل، لكن، حتى، لاسيما) تعد أول دراسة لهذه الأدوات من منظور حجاجي، والروابط الحجاجية العربية تختلف عن الروابط الفرنسية التي درسها ديكرو وتلامذته، وأقصد (pourtant,... même, mais) وهذا الاختلاف راجع إلى اختلاف اللغتين.

ثم إنني درست ظواهر أخرى مثل الاستعارة والحجاج الأيقوني وغيرها لم يدرسها ديكرو، وحاولت أيضا أن أطبق النظرية على النصوص والخطابات بمختلف أنواعها، ساعيا إلى وضع أسس منهجية جديدة لتحليل الخطاب، منهجية أطلقت عليها اسم التحليل الحجاجي للخطاب وفي كتابي المعنون بـ(اللغة والمنطق) اجتهادات واقتراحات أصلية وخاصة فيما يتعلق بالفصل الأخير الذي درست فيه النفي والتسوير في اللغة العربية، وهي دراسة أنجزتها في فرنسا وقرأها موريس هالي وجون روجي فيرنيو وفرديريك نيف وكلود حجاج وهنين نولكي وغيرهم واطلع عليها أنطوان كيليولي وجمال الدين كلوغلي وفيه أيضا مقارنات مفيدة بين الظواهر اللغوية

والظواهر المنطقية (الروابط، الاستلزام، النفي، التسوير) أسعى من خلالها إلى الدفاع عن فرضية منطق اللغة، وأقصد بذلك أن اللغات الطبيعية لها منطقها الخاص، وهو منطق اللغة، ردا على الذين يزعمون أن المنطق الصوري أو المنطق الرياضي أو المنطق التأليفي هو منطق اللغات الطبيعية، وهذا الاتجاه هو ما يطلق عليه الموقف الاختزالي Le réductionnisme.

وعموما، فكتاباتي في مجال الحجاج اللغوي هي كتابات رائدة في الوطن العربي، واهتمامي بالحجاج اللغوي، وبالحجاج بشكل عام، يرجع إلى سنة 1983/1984

ثانيا المكتبة العربية فقيرة فيما يتعلق بموضوع علاقة المنطق باللغة، والكتب حول هذا الموضوع تعد على رؤوس الأصابع.

• إلى أي حد يمكن القول أن الإنسان حجاجي بطبعه؟ أي بمعنى آخ؛ هل الحجاج سمة بارزة بشكل غالب في كلام الإنسان وحواراته اليومية؟ أو أن حضوره القوي لا نلمسه إلا عندما يكون الإنسان مناقشا ومجادلا ومنغمسا في محاولات الإقناع والتأكيد والنفي والإثبات لهذه الظاهرة أو تلك؟.

- نعم الإنسان حجاجي بطبعه، يحيا بالحوار والحجاج وداخل الحوار والحجاج، إنه كائن حواري حجاجي، وإذا كان جورج لايكوف ومارك جونسن قد عنونا كتابهما بـ(الاستعارة نحيا بها) فإني كذلك أقول: (الحجاج نحيا به)، فالحجاج وخاصة الحجاج اللغوي الذي تدرسه نظرية الحجاج في اللغة نجده في كلام الإنسان اليومي وفي حواراته العادية مع أصدقائه وزملائه وأفراد عائلته وكل الذين يتعاملون معه ونجده في مناقشاته ومجادلاته. ونجد هذا الحجاج في كل أنماط الخطاب: الخطاب الديني والقانوني والسياسي والإعلامي والإشهاري والاقتصادي والعلمي والأدبي، نجده في الأطروحات الجامعية والمناظرات الفكرية واللافتات الإشهارية والمرافعات القانونية والمفاوضات التجارية، نجده، إن بشكل أو بآخر، في جميع مناحي الحياة وفي جميع المجالات. وفي هذه النقطة يختلف الحجاج اللغوي عن الأنماط الأخرى للحجاج، وأقصد الحجاج البلاغي والحجاج المنطقي، فالحجاج اللغوي هو الأعم وهو الأكثر حضورا والأكثر هيمنة في الحياة العامة وقد كتب أحد الباحثين المغاربة مقالة يعرف فيها بكتابي (اللغة والحجاج) وعنونها بـ (نحو حجاج معمم) وهو مصيب في هذا ومحق.

• انصب مجرى دراساتكم الأخيرة على الطبيعة الحجاجية لبعض السور والآيات القرآنية.. فهل يمكن الجزم بأن الحجاج هو من مظاهر القوة في تحصيل عملية الإقناع باليقينيات الدينية داخل البنية اللغوية للقرآن الكريم؟.

- درست الحجاج في بعض المقاطع والسور القرآنية وبالضبط في سورة الأعلى وفي خواتيم سورة البقرة (آمن الرسول)، وهناك مشروع لدراسة الحجاج في أجزاء أخرى من القرآن الكريم، بل ودراسة أنماط الاستدلال الأخرى التي نجدها في هذا الخطاب، ويتعلق الأمر بالقياسات المنطقية والحجاج البلاغي، فنحن نعلم أن القرآن الكريم اشتمل على ما يسميه الأصوليون بقياس العلة وقياس الشبه وقياس الدلالة، واشتمل كذلك على القياس المضمر. اشتمل على أنماط استدلالية متنوعة وذلك من أجل تحقيق الغرض المطلوب ومن أجل الوصول إلى الغاية المنشودة، ولتحقيق الاقتناع المطلوب. وقد سبقت الإشارة إلى أن كل الخطابات حجاجية، ومنها الخطاب الديني عموما والخطاب القرآني خصوصا. والحجاج له دور أساسي في عملية الإقناع والاقتناع والتأثير، ولقد أصبح من الضروري اليوم أن يلجأ الدعاة والمرشدون ومنتجو الخطاب الديني إلى الحوار والحجاج والإقناع، لا إلى أساليب أخرى، فعصرنا هذا عصر الحوار والحجاج والتواصل.

• هل تلمسون حضورا واعيا للحجاج بخطاب الحركات الإسلامية؟ أو بخطاب الأحزاب السياسية؟.

- لم أدرس بما يكفي خطاب الأحزاب السياسية، وكذا خطاب الحركات الإسلامية، ولكن من خلال ما قرأته في هذا المجال، أميل إلى القول إنه لا يوجد حضور للحجاج في خطاب الحركات والأحزاب السياسية ، بل لا نجد حضورا لضوابط الحوار اللغوية والتأدبية والأخلاقية التي جاءت بها الأدبيات التراثية العربية الإسلامية، أو التي جاءت بها نظريات الحوار الحديثة، بل هناك النقد والانتقاد بمعناه السلبي وهناك الشتم والتنابز بالألقاب، وخاصة في الفترة الراهنة، وهذا لا يليق بهذه الفئات التي تمثل النخبة. إن الحوار الراقي وإن اللجوء إلى الحجاج والإقناع لهو الوسيلة الكفيلة برفع الخلاف وتحقيق الاتفاق، وهو الوسيلة الحضارية التي تجسد كل معاني المواطنة والديموقراطية والرقي الفكري والمعنوي، وما من بأس في أن أذكر بمقولة سابقة لي، وهي لولا الاختلاف ما كان الحوار، ولولا الحوار ما كان الحجاج، والحجاج يعمل على إنجاح الحوار وتدبير الاختلاف ورفع الخلاف.

• ما هي قراءتكم الحجاجية لصورة الإشهار في الإعلام المغربي؟ وفي الإعلام الغربي؟.

أصبح من الضروري اليوم أن يلجأ منتجو الخطاب الديني إلى الحوار والحجاج والإقناع بدل أساليب أخرى

- أولا قمت بدراسة الحجاج في الخطاب الإشهاري والصورة الإشهارية، وحاولت أن أبين جوانبها الحجاجية وكان اهتمامي منصبا بالخصوص على الصورة الإشهارية التي لا نجد فيها أي نص لغوي غير اسم المنتوج، وفي هذا الإطار اقترحت مفهوم (الحجاج الأيقوني) الذي نجده في النصوص البصرية ودافعت فيه عن قولتي المشهورة: (لا تواصل من غير حجاج ولا حجاج من غير تواصل)، فالحجاج مرتبط بكافة أشكال التواصل اللغوي وغير اللغوي (ومنه الأيقوني البصري) ويمكن الرجوع هنا إلى الدراسة المنشورة في كتاب (الخطاب والحجاج) في هذه الدراسة درست النصوص الإشهارية المرتبطة بمنتوج أمريكي وهو السجائر الأمريكية (مارلبورو) ووجدت أن الإشهار عندهم، أي الأمريكيون، تتوفر فيه كل عناصر الجودة والإتقان والحرفية والمهنية، الإشهار عندهم صناعة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، صناعة توظف كل الخبرات والتقنيات التي تمدنا بها التكنولوجيا المتقدمة وكل الخبرات المتوصل إليها في العلوم الحديثة والعلوم الإنسانية، ولهذا فإن الإشهار عندهم يتعاون على إنجازه العلماء والخبراء في التكنولوجيا والأكاديميون المختصون في علم اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والصورة والعلوم المعرفية ونظريات الحجاج والإقناع والتأثير وغير ذلك فيصلون إلى إنتاج إشهار رفيع ومتقن ويؤدي إلى الغاية المطلوبة، ولا يمكن مقارنته بأي حال من الأحوال، بالإشهار المغربي أو الإشهار العربي أو الإشهار الذي نجده في بلدان العالم الثالث بوجه عام.

ففي الدراسة المشار إليها آنفا والتي حللت فيها نصوصا إشهارية متعلقة بالسجائر الأمريكية، بينت كافة أشكال التفاعل والتكامل بين المكونات اللغوية والمكونات الأيقونية، فما تقوله اللغة تقوله الأيقونات أيضا ولكن بلغة بصرية، وما يقوله النص العربي يقوله النص الانجليزي، الصورة الإشهارية أمريكية مائة بالمائة، كل العناصر وكل المكونات، الكلمات والجمل والأيقونات والمعاني الثانية (les connotations)، ولهذا كانت الصورة حجاجية ومقنعة ومؤثرة بشكل كبير. ولن تجد منتوجا بهذا الشكل، أي خطابا إشهاريا تتوفر فيه كل عناصر المهنية والجودة والإتقان في الإعلام المغربي أو العربي على الإطلاق.

• سبق لكم أن نفيتم أن تكون الاستعارات كلها حجاجية ومنها الاستعارات البديعية.. لكنكم أصبحتم اليوم تقرون بأن كل الاستعارات حجاجية .. كيف تفسرون لنا ذلك؟

- لقد ميزنا فيما سبق بين الاستعارات الحجاجية والاستعارات البديعية، وقلنا إن الاستعارة البديعية تكون مقصودة لذاتها ولا ترتبط بالمتكلمين وبمقاصدهم وسياقاتهم التخاطبية وأهدافهم الحجاجية وأعطينا مثالا ببيت الوأواء الدمشقي:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت
وردا وعضت على العناب بالبرد

وقلنا إن السياق هنا هو سياق الزخرف اللفظي والتفنن الأسلوبي، وليس سياق التخاطب والتواصل الاجتماعي ونقول الآن، إن كل الاستعارات حجاجية، بما في ذلك الاستعارات البديعية المغرقة في البديع، لكن درجة حجاجية الاستعارة تختلف من نمط لنمط، ومن حالة لحالة أخرى، فهناك أنماط من الاستعارات. وقد قدم اللغويون والأدباء والنقاد والبلاغيون تصنيفات عديدة، وكلما كانت الاستعارة مغرقة في البديع قلت درجة حجاجيتها، ولا نقول إنها ليست حجاجية، فكل الاستعارات حجاجية.

فهناك خلاف وفرق كبير بين البيت السابق الذي تشكل كلمة فيه استعارة وبيت النابغة الذبياني الذي يقول فيه:

فإنك كالليل الذي هو مدركي
وإن خلت المنتأى عنك واسع

الاستعارة لم تعد تعتبر شكلا بلاغيا وأسلوبيا، أو نوعا من أنواع الزخرف اللفظي والبياني ينتمي إلى البلاغة والأدب بشكل عام، أي أنها ظاهرة جمالية وفنية لا يحتاج إليها إلا الفنانون والمبدعون بشكل خاص.

الاستعارة خاصية من أهم الخصائص الجوهرية للغات الطبيعية وخاصية من أهم خصائص الذهن البشري، ومن هنا علاقتها بكل الحقول والمجالات العلمية والمعرفية، فجزء كبير من نسقنا التصوري هو استعاري ولغاتنا البشرية تكاد تكون كلها استعارية، فنحن نفكر بواسطة الاستعارة ونعبر بواسطة الاستعارة، ومن هنا أيضا علاقتها بالتواصل والتخاطب والحجاج.

ولقد درسنا الاستعارة في الفصل الثالث من كتاب (اللغة والحجاج) وأبرزنا جوانبها الحجاجية من خلال مفاهيم السلم الحجاجي والإبطال والقوة الحجاجية. فالاستعارة من الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحجاجية مادمنا نسلم بالطبيعة الحجاجية للغات الطبيعة فالاستعارة لها قوة حجاجية عالية، وعندما نوظفها في الحوار والخطاب، فإنها تكسب كلامنا قوة حجاجية عالية.

والقول الإستعاري يقدمه المتكلم على أنه أقوى دليل لصالح النتيجة المقصودة والهدف المنشود، وهو يرد في أعلى السلم الحجاجي مقارنة مع الأقوال العادية فهناك فرق كبير بين المثالين التاليين: (زيد كريم) و(زيد بحر) فالقول الإستعاري أقوى حجاجيا من القول العادي بكثير، ولأنه يملك قوة حجاجية عالية فإنه يرفض أن يرد في سياق الإبطال، فنحن لا نتصور إمكان ورود دليل مضاد بعد القول الإستعاري يخدم النتيجة المعاكسة، ومن هنا الفرق بين المثالين:

- زيد شجاع لكنه متهور
- زيد أسد لكنه متهور

والمثال الثاني لاحن دلاليا أو غير مقبول والاستعارة هنا تشبه بعض الروابط الحجاجية من قبيل (بل، لكن، حتى)

• ما هو أفق مشروعكم المتعلق بالحجاج؟

- أسعى إلى بناء نموذج للتحليل الحجاجي للخطاب انطلاقا من نظرية الحجاج في اللغة، نعم ديكرو لم يقم بتحليل النصوص والخطابات، بل اشتغل على الأقوال والجمل، ودرس مجموعة من الأدوات والروابط الحجاجية في اللغة الفرنسية (mais، même، peu/un، peu، au moins، justement...) أما بالنسبة لي فقد درست الحجاج في اللغة (أقصد اللغة العربية) من خلال دراسة بعض الروابط الحجاجية العربية (بل، لكن، حتى، لاسيما) وأيضا من خلال دراسة ظواهر أخرى مثل المعنى والاستعارة، ودرست أيضا الحجاج في الخطاب من خلال عدد من النصوص والخطابات القرآنية والشعرية والإشهارية.

ونجد بعض هذه الدراسات في كتاب (الخطاب والحجاج) وفي هذه الدراسات حاولت أن أضع اللبنات الأولى لمنهج جديد من مناهج تحليل الخطاب، وهو منهج يمكن أن تدعوه بالتحليل الحجاجي للخطاب، وهذا المنهج يقوم أولا على مفاهيم نظرية الحجاج في اللغة مثل الحجة والنتيجة والسلم الحجاجي والروابط الحجاجية وفعل التوجيه والقوة الحجاجية، ويقوم أيضا على مفاهيم أخرى مثل البرنامج الحجاجي والإستراتيجية الخطابية والانسجام الحجاجي وتعالق الروابط والأفعال اللغوية وغيرها، وهي مفاهيم بعضها مأخوذ من التداوليات ونظريات النص ولسانيات الخطاب، وقد يضاف إلى هذا ما يتعلق بالحجج البلاغية مثل حجة السلطة أو بالحجج المنطقية وخاصة القياس المضمر، وأسعى حاليا إلى تحليل المزيد من النصوص والخطابات حتى تتبين الخطوط العريضة لهذا المنهج، وحتى يمكن استخلاص أسسه ومبادئه ومقوماته.

أبو بكر العَزّاوِي والحجاج في اللغة

■عبد الواحد التهامي العلمي

1.تقديم

أبو بكر العزاوي، يعمل أستاذا للتعليم العالي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولاي سليمان ببني ملال، شارك في ندوات وألقى محاضرات في بعض الدول العربية والإسلامية والأوروبية، ويترأس الجمعية المغربية لتكامل العلوم بالدار البيضاء، ويعمل مستشارا علميا ببعض شركات النشر والتوزيع.

استفاد الباحث من أستاذه أوزفالد ديكرو Oswald Ducrot، الذي يعد «أحد كبار علماء الدلالة والتداوليات في أوروبا، والذي خصص جزءا كبيرا من مشروعه العلمي لدراسة الحروف والروابط والأدوات لمدة تقرب من أربعين سنة...»1.

تخصص العزاوي في نظرية الحجاج اللغوي بعد تحضيره لأطروحة الدكتوراه بعنوان: «بعض الروابط التداولية في اللغة العربية: مقاربة حجاجية أصواتية»، بإشراف أستاذه أوسفالد ديكرو، سنة 1989-1990 بمعهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية بفرنسا،كما أنجز أطروحة أخرى لنيل شهادة دكتوراه الدولة حول «الحجاج في اللغة العربية»، بإشراف الدكتور محمد مفتاح، سنة 2000-2001.

يعد أبو بكر العزاوي رائدا للحجاج اللغوي في المغرب بل وفي العالم العربي؛ فهو أول باحث مغربي وأستاذ جامعي أدرج نظرية الحجاج اللغوي ضمن المقررات الدراسية في شعبة اللغة العربية بكلية الآداب. يطمح على الدوام إلى تحقيق مشروعه الكبير في تطوير نظرية الحجاج اللغوي المتمثل حاليا في كتاباته ومؤلفاته. تمَكّنَ بفضل اجتهاده ومثابرته في البحث من تحقيق مشروعه الكبير في نظرية الحجاج اللغوي الذي يتجلى في مؤلفاته الآتية:

-1اللغة والحجاج.
-2الخطاب والحجاج.
-3حوار حول الحجاج.
-4اللغة والمنطق: مدخل نظري.

خصص الباحث كتابه الأول: «اللغة والحجاج» لدراسة الحجاج اللغوي في اللغة العربية، وقد وضح في الفصل الأول بعض المفاهيم ؛ كمفهوم الحجاج، والسلم الحجاجي، والروابط والعوامل الحجاجية... والمعنى الحجاجي والمعنى الإخباري، ودرس في الفصل الثاني بعض الروابط الحجاجية في اللغة العربية مثل: (بل) و(لكن) و(حتّى)، وقارن بين (حَتّى) و(بل)، ودرس في الفصل الثالث الاستعارة والمعنى الحجاجي، وخصص الفصل الرابع لدراسة قوة الكلمات أو اللغة بين الإنجاز والحجاج.

ويعد كتابه الثاني «الخطاب والحجاج» دراسة مكملة لكتابه السابق «اللغة والحجاج» الذي نجد فيه تحليلا مفصلا لمختلف أنواع الخطابات، كالخطاب القرآني، والخطاب الشعري، والخطاب المَثَلِي، والخطاب الإشهاري.

وخصص كتابه الثالث «حوار حول الحجاج» لدراسة العلاقة الوطيدة بين المنطق واللغة، ودراسة خصائص اللغات الطبيعية واللغات الاصطناعية الصورية، ومفهوم المنطق الطبيعي ونماذجه. وسيتوسع هذا الحوار أكثر ليلقي الضوء على مجموعة من القضايا والإشكالات المرتبطة بالحجاج، كعلاقة الحجاج بالحوار والاختلاف والتربية على حقوق الإنسان، وعلاقة التواصل بالحجاج.

وتوخى الباحث في كتابه الرابع: «اللغة والمنطق: مدخل نظري» إبراز علاقة المنطق باللغة وكذا مقارنة الظواهر اللغوية بالظواهر المنطقية.

وتجدر الإشارة إلى أن كل أعمال الباحث في نظرية الحجاج اللغوي مكتوبة باللغة العربية، باستثناء كتابه الأخير الذي صدر مؤخرا بعنوان: «الحجاج والتلفظ»، Argumentation et énonciation حرره الباحث باللغة الفرنسية، ووضع له جان بليز غريز Jean-Blaise Grize مقدمة مركزة وافية.

2.الحجاج والتلفظ

إن الكتاب الذي نقدمه إلى القراء هو أول كتاب للباحث أبي بكر العزاوي، كتبه باللغة الفرنسية كما ذكرنا سابقا. ويهدف من خلاله إلى التعريف بأهم نظريات الحجاج لدى روادها المشهورين، أمثال: أوسفالد ديكرو Oswald Ducrot، وجان-بليز غريز Jean- Blaise Grize، وشاييم بيرلْمَانْ Chaim Perelman.

وفي هذا الكتاب عرض شامل ومفصل لنظرية الحجاج اللغوي، ويشتمل، بعد مقدمة لجان-بليز غريز، ومدخل للمؤلف، على ثلاثة فصول:

-1 الفصل الأول: المنطق، اللغة والحجاج.
-2 الفصل الثاني: الحجاج في اللغة.
-3 الفصل الثالث: التلفظ وتعدد الأصوات.

ومن اللافت للنظر أن الباحث قد عمد في هذا الكتاب منذ البداية إلى توضيح العنوان الذي يتكون من مصطلحين هما: «الحجاج» و«التلفظ»، فلجأ إلى تعريفهما وتعريف المفاهيم التي اصطلح عليها اللغويون والبلاغيون. ولم يكتف الباحث بعرض هذه التعاريف فحسب، بل عمد إلى اجتهاده في وضع تعاريفه الشخصية لهذه المصطلحات والمفاهيم.

ولم يكن غرض الباحث يتجلى في تحديد مفهوم «الحجاج» و«التلفظ» فحسب، بل كان يسعى في بحثه إلى تناول مصطلحات ومفاهيم أخرى تنتمي إلى حقل الحجاج، كالاتفاق المسبق، والإقناع، والتأثير، والاستدلال المنطقي، والمنطق الطبيعي وتقنياته، وتعدد الأصوات عند أوسفالد ديكرو وميخائيل باختين.

ومن أهداف الباحث أيضا في هذا الكتاب وقوفه على بعض تقنيات الحجاج في اللغة المستقاة من أوسفالد ديكرو وجان-كلود آنسكومبر Jean-Claude Anscombre. إنه يحيل على علماء اللغة المختلفين، وأكثر من هذا، فهذا الكتاب يفيد اللسانيين وغير اللسانيين2

3. منهج الباحث في هذا الكتاب

قسم الباحث كتابه إلى ثلاثة فصول مذكرا في البداية ببعض النظريات الحجاجية التي تستند إلى البلاغة الكلاسيكية والبلاغة الجديدة عند أرسطو وبيرلْمَانْ أوتستند إلى المنطق الطبيعي عند جان-بليز غريز.

يمتح مجال الحجاج -في نظر بيرلْمَانْ- من البلاغة بينما يمتح هذا المجال -في نظَر جان بليز غريز- من المنطق.

لقد حاول الباحث أن يوضح العلاقات القائمة بين المنطق واللغة، ويوضح في الوقت نفسه الفرق بين المنطق والحجاج.

وعلاوة على ذلك، قدم لنا بعض النظريات اللسانية التي تتعارض مع نظرية الحجاج، وقدم دراسة مفصلة حول نظرية الحجاج في اللغة، وبصفة خاصة دراسته حول الحجاج اللغوي.

كما أشار إلى أن «نظرية الحجاج لم تتوقف قط عن التطور»، وبناء على ذلك كشف عن «أربعة مراحل في دراسة الحجاج: مرحلة التيار الوصفي الراديكالي، ومرحلة التيار الوصفي المعتدل، ومرحلة التيار الحجاجي المعتدل، ومرحلة التيار الحجاجي الراديكالي».3

وفي الفصل الأخير من هذا الكتاب عَرْضٌ مُفَصَّلٌ لمفاهيم التداوليات المدمجة والتلفظ لدى أوسفالد ديكرو، وعرض لنظرية تعدد الأصوات: تعدد الأصوات عند باختين، وديكرو، وتَعْرِيفٌ بمراحلها، وإيجابياتها، وصعوباتها.

3. خاتمة

يتسم كتاب أبي بكر العَزَّاوي بالتكثيف، والوضوح، والدقة، والشمولية، وهو -إضافة إلى هذه المميزات- ذو فائدة كبيرة، ونفع جدير بالتنويه. وتبرز أهميته في كفاءة الباحث وقدرته على تقديم عرض مفيد وواضح من دون أن يتخلى عن إضاءة عدد كبير من المصطلحات التي تنتمي إلى نظرية الحجاج اللغوي. وإذا كان الباحث قد حلل تحليلا جيدا بعض مقاطع ونصوص اللغويين والبلاغيين إلا أنه ظل في الوقت نفسه حريصا على طرح وجهة نظره تجاه نظرياتهم.

لقد كان الباحث واعيا -كما أشار إلى ذلك في خاتمة كتابه- بأنه «طرح أسئلة كثيرة أكثر مما قدم أجوبة.»4

أما بالنسبة إلى لائحة المصادر والمراجع، فيمكن القول إنها غنية ومتنوعة، مما يدل على أن الكاتب يسعى دائما إلى توسيع آفاقه في حقل الحجاج والنهل من النظريات الحجاجية.

ويمكن أن نؤكد في ختام هذه القراءة أن هذا الكتاب له وزن على المستوى التحليلي والمنهجي؛ ولذلك فدراسته لم تكن أمرا هينا بل تطلبت قراءة متأنية فاحصة، حاولنا من خلالها أن نبرز قيمته ومكانة صاحبه العلمية التي تتجلى في كونه يمتلك مشروعا كبيرا في «الحجاج» وتطوير «نظرية الحجاج في اللغة».

هوامش:

-1 أبو بكر العزاوي، حوار حول الحجاج، الأحمدية للنشر، الطبعة الأولى 2010، ص.96.

2- Boubker Azzaoui, Argumentation et Enonciation, préface de J.B.Grize, TOP PRESSE,Rabat, 2014, p:3 et 4.

3- مرجع مذكور، ص.8.

4- نفسه، ص.170.

المشروع الحجاجي للدكتور أبي بكر العزاوي

■د.عبد اللطيف عادل

تتابع هذه الورقة(*) المشروع الحجاجي للدكتور أبي بكر العزاوي، وذلك من خلال ثلاثة إسهامات بحثية هي:
- اللغة والحجاج، الصادر في طبعته الثانية سنة 2009، بعد صدوره سنة 2006.
- الخطاب والحجاج، الصادر سنة 2007.
- حوار حول الحجاج، الصادر سنة 2010 .
وهي إسهامات محكومة فيما بينها بالتكامل والترابط، وليست منفصلة أو متباعدة الانشغال، الأمر الذي يسمها بروح المشروع، الواعي بشكل جيد لمنطلقاته وغاياته، مشروع يتوخى التراكم والتطوير. ومعلوم أن القيمة العلمية لأي مشروع تقتضي النسقية والتكامل.

إن موضوع هذا المشروع هو الحجاج في اللغة، والأستاذ العزاوي واضح في هذا الاختيار، ولا يفتأ على امتداد أعماله يؤكد على هذا التمييز، فمدخله للدراسات الحجاجية ليس المنظور المنطقي والفلسفي أو المنظور البلاغي (القديم مع أرسطو، والحديث مع بيرلمان)، بل «نظرية الحجاج في اللغة» التي اقترحها وطورها أزفالد ديكرو». وبذلك يختلف الدكتور العزاوي عن العديد من الدراسات الحجاجية السائدة في العالم العربي، والتي بقيت بعيدة عن هذه النظرية. وهذه أول سمة مميزة لمشروع الأستاذ العزاوي، لذلك سينشغل في إسهاماته الثلاثة، بعرض هذه النظرية عرضا تبسيطيا، بعيدا عن الاستغلاق، عرضا يشي بالتمكن ويعتمد الوضوح، وهذه ثاني سمة مميزة لمشروعه، حيث عرض الأستاذ مرجعية هذه النظرية (التداولية وتطور نظرية أفعال الكلام) وبين أسسها وآليات اشتغالها. هكذا بين في مؤلفاته، بأنها نظرية لسانية تدرس الحجاج في اللغة، أي باعتباره ظاهرة لغوية. فالحجاج فعل لغوي ووظيفة أساسية للغة الطبيعية، مادامت اللغة تنجز تسلسلات داخل الخطاب من نمط استنتاجي. وبعبارة أخرى، فإن الحجاج «يتمثل في تحقيق متواليات من الجمل والأقوال، البعض منها بمثابة الحجج والبعض الآخر بمثابة النتائج، لتكون التسلسلات الخطابية محددة لا بواسطة الوقائع (Les faits) المعبر عنها داخل الأقوال فقط، ولكنها محددة أيضا وأساسا بواسطة بنية هذه الأقوال نفسها، وبواسطة المواد اللغوية التي تم توظيفها وتشغيلها» (ص 22-21 اللغة والحجاج). وفي توضيحه لهذه النظرية، بسط أكثر تعريف الحجاج ليجعله «تقديما لمجموعة من الأدلة والحجج التي تؤدي إلى نتيجة معينة، والتي يكون القصد منها التأثير في الآخر وإقناعه بفكرة أو تغيير آرائه ومواقفه بخصوص موضوع ما» (ص 29-28 اللغة والحجاج).
وفي إطار تمكنه من هذه النظرية، شرح بشكل بيداغوجي وعلمي عناوينها وآليات اشتغالها، فتوقف عند السلم الحجاجي بوصفه علاقة ترتيبية بين الحجج وقوانينه (النفي/ الإبطال/ الخفض/ القلب)، وما يرتبط به من اتجاه حجاجي يقوم على الروابط أو الألفاظ أو السياق التداولي والخطابي العام، وبين كيف تشتغل الروابط في تنظيم وإدراج الحجج، وكيف تكون هذه الحجج نسبية وسياقية وقابلة للإبطال، إذ ليست لها صلاحية مطلقة أو نهائية، بل تتبدل وظيفتها حسب المقامات وتتفاوت قوة وضعفا، لأنها مرنة وتدرجية وليست حتمية. ولقد ميز الأستاذ بشكل سلس ومضبوط بين الروابط الحجاجية والعوامل الحجاجية (Connecteurs/Opérateurs)، فالروابط تربط بين قولين، وتسند لكل قول دورا محددا في الاستراتيجية العامة (لكن، لاسيما، بل ...). أما العوامل فتقوم بحصر وتقييد الإمكانيات التي تكون لقول ما (كاد، ربما، تقريبا...)، كما شرح الأستاذ المبادئ الحجاجية، بوصفها معتقدات مشتركة وإيديولوجيات جماعية عامة ونسبية.
ثالث سمة مميزة لمشروع الدكتور أبي بكر العزاوي هو التنزيل الدقيق لنظرية الحجاج في اللغة، فسيرا على نهج أستاذه أوزفالد ديكرو، واستحضارا لروح بحثية شاقة استلهمها من النحوي العربي القديم «الفراء» في علاقته ب «حتى»، اشتغل الدكتور أبو بكر العزاوي على بعض الروابط الحجاجية في اللغة العربية، فتابع «بل» و«لكن» و«حتى». ومن خلال أمثلة قرآنية، وجمل مستقاة من الحوارات اليومية العادية، ومن خلال أمثلة شعرية (ابن الرومي وأبو نواس)، ونصوص نثرية تراثية (ابن خلدون)، ومقاطع من أعمال إبداعية روائية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، وبالاستناد إلى الدرس اللغوي العربي القديم (المرادي، الزمخشري...) وبالاستعانة كذلك برسوم توضيحية (سيبويه، ابن هشام...)، استنتج المظاهر الحجاجية لهذه الروابط واستعمالها الحجاجي وعلاقاتها بالمعنى الضمني والمضمر، وما تؤمنه من علاقات حجاجية مختلفة (النفي/ التعارض/ الإيجاب...)، كما وقف عند دورها في تقوية الحجاج حسب موقعها ومكانها في التسلسل الكلامي، وفي مصاحبتها أو تجردها/ انفصالها عن بعض الحروف الأخرى في اللغة العربية. بتركيزه على الروابط، يكون الأستاذ قد اختار تحليلا حجاجيا مجهريا دقيقا، لا يضيع في التعميم، وإنما يقدم فحصا لصيقا. كما أن تحليل هذه الروابط يكشف أهميتها، الأمر الذي يثبت فعالية هذا التحليل، و يؤشر على القيمة الحجاجية لهذه الروابط.
رابع سمة مميزة لهذا المشروع هي التوسيع، فقد تابع الأستاذ الاستعارة، كاشفا بعدها الحجاجي، ولم ينظر إليها فقط كنوع من أنواع الزخرف اللفظي والبياني بل اعتبرها ذات قوة حجاجية أعلى من القوة الحجاجية للتعبير العادي (ص 106 اللغة والحجاج)، فهي أكثر تأثيرا. هكذا تكون الاستعارة الحجاجية استعارة مفيدة (والتصنيف لعبد القاهر الجرجاني)، أي استعارة منذورة للتأثير، مختلفة عن الاستعارة البديعية التي تكون أقل فائدة (ص 110، اللغة والحجاج). إن الاستعارة الحجاجية لا تكون مقصودة لذاتها، بل ترتبط بالمتكلمين وأهدافهم الإقناعية، هي تلك الاستعارة، التي « شغلها المتكلم بقصد توجيه خطابه، وبقصد تحقيق أهدافه الحجاجية، وهي الأكثر انتشارا لارتباطها بمقاصد المتكلمين وسياقاتهم التخاطبية والتواصلية، فنحن نجدها في اللغة اليومية، وفي الكتابات الأدبية والسياسية والصحفية والعلمية (ص 110، اللغة والحجاج).
إن سمة التوسيع في مشروع أبي بكر العزاوي تظهر في انتقاله من تحليل الجمل إلى الاشتغال على الخطاب، حيث تابع الخطاب القرآني من خلال سورة الأعلى، مركزا على الانسجام الحجاجي فيها، وعلى بنيتها الاستدلالية، و على برنامجها الإقناعي العام، ليخلص إلى أن هذه السورة بالقياس إلى السور المدنية «منذورة للوعظ والتوجيه والجدال والحجاج» (ص 120، اللغة والحجاج). وفي اشتغاله على الخطاب الشعري، تابع قصيدة العلة للشاعر أحمد مطر، معتبرا بأن «الشعر الحجاجي هو المنذور للإقناع والتوجيه وليس شعر البراعة والبديع» (ص 36، اللغة والحجاج)، و لكشف حجاجية هذا النص الشعري، توقف الأستاذ عند دلالة الأفعال اللغوية في القصيدة (الأمر – السؤال – النهي)، وتوقف عند رابط «لكن» وعلاقته بردود فعل الشاعر المختلفة، وتوقف عند التعارض الحجاجي بين الطبيب والرقيب في القصيدة، كما تابع الاستعارة وتأثيرها، والتكرار (تكرار الروابط والألفاظ والصيغ التركيبية ومقاطع النص ومواقف الشاعر)، وأسلوب الحوار الصريح والمباشر.
ويظهر التوسيع عند أبي بكر العزاوي، في متابعته للخطاب المثلي، إذ اعتبر، وعلى خلاف اللغوي الفرنسي مارتان ريجال M.Riégel بأن الأمثال لا تقوم فقط على علاقة الاستلزام (Implication)، بل تنبني على علاقات أخرى. فضلا على أن الاستلزام فيها ليس منطقيا بل تداوليا وطبيعيا. سيتابع الأستاذ خمسة وثلاثين مثلا مغربيا منها ما يبدأ بأداة استلزامية، ومنها ما يبدأ باسم الموصول. ليستنتج بأن المثل مبدأ حجاجي (يعكس الأفكار والمعتقدات المشتركة بين أفراد مجموعة بشرية معينة)، وبأنه حجة جاهزة قوية مثل الشواهد وأقوال العلماء والحكماء، ولذلك لابد من اعتباره ضمن حجج السلطة (Arguments d'autorité).
لقد ظهر التوسيع أيضا في الاشتغال على الخطاب الإشهاري، حيث ركز أبو بكر العزاوي على البعد الحجاجي للمكون الأيقوني، محللا العناصر الأيقونية بنفس الطريقة التي تحلل بها الوحدات اللغوية معتبرا أن البنية التصورية التي تجمعهما، هي المستوى الوحيد للتمثيل الذهني الذي تعالج فيه، وبشكل متماثل ومتلائم كافة المعلومات اللسانية والحركية والحواسية، «فنحن نعبر بحواسنا عن دخل كلامي، ونعبر بكلامنا عن دخل حواسي، ونعبر أيضا حركيا عن دخل حواسي أو كلامي» (ص 117-116، الخطاب والحجاج).
مع هذا التوسيع، أفاض الأستاذ أبو بكر الغزاوي في التطبيق، معتمدا مقاربة لغوية ملتصقة بالنصوص، محصيا العناصر ومنتبها للأساليب، تقسيما وتجزيئا، فلم تبق آليات نظرية الحجاج في اللغة مجرد مفاهيم، بل تم تطبيقها. لم يغرق

التحليل في التضخيم النظري، بل كانت الآليات تجرب نصيا، وتتحرك فاعلة في المتن المدروس غير جامدة في أطرها النظرية، وهذه خاصية أخرى لمشروعه.

ما ميز كذلك مشروع الأستاذ العزاوي، هو التطوير، فإذا كان ديكرو قد اشتغل على الروابط في الجمل، فإن الأستاذ اشتغل على خطابات متنوعة. وإذا كان أصحاب نظرية أفعال الكلام قد ركزوا على الوظيفة الإنجازية، فإن الأستاذ تابع الوظيفة الحجاجية لأفعال اللغة. وإذا كان المشتغلون بالمنطق الطبيعي قد ربطوا الأمثال أكثر بالاستلزام، فهو وجد في الأمثال علاقات أخرى، كما وجد فيها ازدواجا حجاجيا (مستوى خارجيا ومستوى داخليا)، كما تجاوز آراء تولمين حول الشعر، ليركز في القصائد على البعد الحجاجي. وفي متابعته للحجاج الأيقوني تجاوز مقاربة غريماس وبارت وكريسيان ميتز، أي تجاوز الإطار المرجعي الخاص باللسانيات البنيوية أو السيميولوجية أو البلاغية.

خاصية أخرى ميزت مشروع الدكتور أبي بكر العزاوي، وهي اعتباره للإسهامات التراثية، والقدرة على توظيفها لخدمة اشتغاله الحجاجي، حيث استحضر حازم القرطاجني وعبد القاهر الجرجاني وسيبويه وابن هشام والرازي، واستحضر علم المعاني (الأساليب الإنشائية)، وذلك لإضاءة تحليله الحجاجي.

أخيرا إن ما يسم هذا المشروع الحجاجي هو ربطه الحجاج بالحياة العامة، وحاجتنا الضرورية اليوم للحوار وتدبير الاختلاف والتعايش والإقناع والاقتناع، من أجل تجاوز العنف ولبناء وعي مدني ومواطن، حيث ركز الأستاذ العزاوي على حرية التعبير، واعتبر بأن «التربية على حقوق الإنسان تتمثل في التربية على الحوار والتشاور والحجاج والجدل المحمود» (ص57، حوار حول الحجاج). هكذا يكون الحجاج ضمانة للحوار المنفتح، لا الحوار الجامد المتصلب، وهو «الحوار الهادئ الرصين، لا الحوار المتشنج الانفعالي» (ص69، حوار حول الحجاج). إن الحوار المستند إلى الحجاج الذي يحكمه التهذيب والتأدب واحترام الآخر وليس التبليغ فقط، هو ما تحتاجه حياتنا العامة وما يقتضيه حوار الحضارات.

بانتباهه المبكر لنظرية الحجاج في اللغة، وبتبسيطه وتوسيعه وتطويره لهذه النظرية، وبربطه للحجاج بحياتنا العامة، يكون الدكتور أبو بكر العزاوي قد ساهم وبشكل قوي في إشاعة هذا المكتسب المعرفي الذي تبلور في الغرب، مع تطويره بما يلائم خطاباتنا ومتوننا في الشعر والأمثال والصورة والقرآن الكريم.

(*) ألقيت هذة المداخلة خلال اليوم الدراسي الذي نظمته كلية العلوم الإنسانية - مراكش، في موضوع «الترجمة والحجاج»، احتفاء بالدكتور أبو بكر العزاوي، بتاريخ 25/04/2013.

شهادة
عباس الجراري

الدكتور أبو بكر العزاوي
أستاذ الحجاجيات

بسم الله الرحمن الرحيم

تغمرني سعادة فائقة في كل مرة يتاح لي أن أضيف في رحاب «النادي الجراري» علماء وأدباء من بلدان صديقة وشقيقة، أو أن أستقبل أعضاء جدداً يكونون في الغالب من الباحثين الشبان الذين تخرجوا من مختلف الجامعات المغربية الناهضة. ويزيدني شعوراً بهذه السعادة حين يتسنى لي أن أطالع بعض ما جادت به قرائحهم وما أنجزوا من دراسات علمية، أو أن أستمع إلى ما يقدمون من عروض يُتبعها أعضاء النادي بالمناقشة وما قد يثيرون من استفسارات عما يكون فيها من غموض، تحث صاحب العرض على مزيد من التوضيح ومن التعمق في بعض قضاياه الشائكة. وهو ما أعتبره تجديداً لنشاط النادي، وإغناء له وتقوية لأواصر التواصل والتعارف بين أعضائه وزائريه، مهما تباعدت أجيالهم وتعددت التخصصات.

ولا أخفي كم كان بهَجي كبيراً يوم رحبت وسائر أعضاء النادي بالأخ الكريم الأستاذ الدكتور أبي بكر العزاوي، الذي قدِم إلينا من جامعة مولاي سليمان ببني ملال، حيث يعمل أستاذاً للتعليم العالي بكلية آدابها، متخصصا في النظرية الحجاجية المندرجة ضمن القضايا اللسانية الحديثة التي نشر فيها دراسات دقيقة وعميقة عن الخطاب والحوار وغيرهما مما يتصل باللغة وظاهرة الحجاج.

وكان بعد تخرجه عام اثنين وثمانين وتسعمائة وألف من شعبة اللغة العربية وآدابها بكلية آداب جامعة محمد الخامس بالرباط، قد أنجز بحثاً للدراسات العليا في فرنسا سنة تسع وثمانين عن «الروابط الحجاجية والمنطقية في اللغة العربية»، تحت إشراف أستاذ مبرز في الموضوع هو السيد أوزفالد ديكرو. ثم لم يلبث أن استكمل تكوينه بأطروحة لدكتوراه الدولة في اللسانيات بإشراف زميلنا الفاضل الأستاذ الدكتور محمد مفتاح، بجامعة بني ملال في بداية عام ألفين.

ثم كان تقديمه في إحدى جلسات النادي لعرض عن «الحجاج والانسجام في القرآن الكريم» متخذاً أنموذجه من خواتم سورة البقرة، وناظراً إلى الحجاج من خلال مفهوم يصله باللغة وما يكون فيها من روابط، بها يكون هذا الحجاج ويتحقق عبر الدرس اللساني التداولي وما قد يفضي إليه اعتماد الأفعال اللغوية.

لقد برهن ببراعة ومهارة في هذا العرض الذي يشكل جزءاً من اهتماماته الحجاجية، أنه يعنى باللغة والمنطق وما بينهما من أواصر، على ما في ذلك من صعوبة وتعقيد في المقاربات المختلفة التي اعتمدها الدارسون، انطلاقاً مما يقتضيه المنطق في علاقته بالأعمال اللغوية، وما للحجاج اللغوي من أثر في ذلك، قبولاً أو رفضاً لإثباتات قد تصدق أو تحتاج إلى الحوار الذي يتطلب تقديم البراهين، وكذلك الاحتجاج للإقناع بها، أو لاطمئنان القلب إليها، على نحو ما يبرز الحوار الذي دار في السورة نفسها بين إبراهيم عليه السلام والخالق عز وجل حول كيفية إحيائه الموتى.

والأستاذ العزاوي في معالجته للظاهرة الحجاجية أياً كان مجالها، يستند إلى اللغة في بعدها الطبيعي والاصطناعي، إلى جانب النحو والبلاغة، مع العناية بالاستعارة من حيث هي عنصر أساسي في الاحتجاج اللغوي يتجاوز ما قد يقصد عادة من الاستعارة الفنية التي اعتادها بعض الكتاب والشعراء ومن إليهم من المبدعين. كما يستند إلى المنطق وعلم النفس والنظريات اللسانية، مع التركيز على المقومات الحجاجية، باعتبارها فعلاً لغوياً ينطلق من مفهوم للحجاج يرتكز على تقديم الحجج والأدلة التي من شأنها أن تفضي إلى التأثير والإقناع، من خلال جميع الأدوات اللغوية والمنطقية التي قد تبقى مجرد احتمالات.

ولا شك أن إخضاع أي نص للحجاج أو عرضه على النظرية الحجاجية، هو الذي يساعد على فهمه وإدراك مراميه وما يتصل بهذه المرامي، مما قد يكون ظاهراً أو خفياً. وهذا ما يجعلنا لا نستغرب توسيع دائرة تطبيق هذه النظرية على مختلف النصوص وجميع الخطابات، سياسية كانت أو أدبية أو حتى إشهارية، بما في ذلك ما يتصل بالمأثورات الشعبية المتداولة ؛ من غير أن ننسى الخطاب الديني وفق ما يكشفه المثالان المشار إليهما من سورة البقرة.

وأشهد -بهذا وغيره مما لا يسمح مجال هذه الكلمة بالتوسع فيه- أن الصديق العزيز الأستاذ الدكتور أبا بكر العزاوي عالم متمكن وباحث قادر على استكناه مكونات أي خطاب، سواء في بعده المعرفي أو التواصلي، وأنه بذلك صاحب نظرية شائكة ومعقدة، ينطلق فيها من تصور منهجي واضح، داخل مشروع قدمه متميزاً بأنساق ومقومات من شأنها أن تعين على تحقيق الحجاج في تجلياته كافة.

وإني إذ أهنئه وأشد على يديه، لأود أن أعرب له عن كبير تنويهي بجهوده العلمية العميقة، وعظيم تقديري لما أنجز فيها من بحوث رصينة؛ مع الدعاء إلى العلي القدير أن يديم عليه عونه وتوفيقه لمزيد من السداد والتألق، سواء في مهامه التدريسية أو رئاسته للجمعية المغربية لتكامل العلوم، وأن يسبغ عليه في نفسه وأسرته نعمة السعادة والهناء، مشفوعة برداء الصحة الكاملة والعافية الشاملة.

تحقق الحجاج في الخطاب
انطلاقا من تحليل كتاب الخطاب والحجاج
للدكتور أبو بكر العزاوي

■ ذ.هشام الشنوري*

تسعى هذه المقالة إلى محاولة إبراز أهمية مساهمات الباحث المجدد الدكتور أبوبكر العزاوي في مجال تحليل الخطاب بشكل عام والتحليل الحجاجي للنصوص والخطابات بشكل أخص. على غرار النماذج العديدة التي تعنى بتحليل الخطاب كالمنهج السيميائي والمنهج التوزيعي والمنهج الشكلاني والمنهج البنيوي. فإن الدكتور أبوبكر العزاوي ينفرد بالمنهج الحجاجي في تحليل النصوص والخطابات العربية. ولكي نكون منصفين يجب أن نجزم بأن الباحث لم يكتفي فقط بتأتيث الخزانة المغربية والعربية ككل بإصدارات تصب في موضوع تم تناوله من قبل بل أنه يتعدى ذلك بإصداره لكتاب اللغة والحجاج سنة 2006 عن مطبعة الاحمدية للنشر الذي يعتبر ثمرة استثمار جدي للوقت والجهد لتقديم أول عمل علمي زخم في مجال التداوليات الحجاجية بالعالم العربي والذي يمكن اعتباره نقطة إنطلاق الدراسات الحجاجية في العالم العربي ليليه كتاب الخطاب والحجاج سنة 2007 عن الاحمدية للنشر الذي يشكل استمرارًا لهذا الجهد.

يعتبر «الخطاب الحجاج» عملا تطبيقيا يسعى إلى تحليل الخطابات بأنواعها الدينية والشعرية والمثلية والايقونية مستندا في ذلك على نظرية الحجاج اللغوي.

يقدم الكاتب الحجاج على أنه نشاط لغوي واجتماعي يهدف إلى تقوية أو تخفيض مقبولية قولة ما لدى المستمع أو القارئ وذلك ببناء متسلسلة من الأقوال والجمل المتماسكة ببنية داخلية تهدف الى تفنيد أو تأكيد مقولة ما قبل إصدار الحكم. وبشكل عام فإن الأشخاص يستعملون كلمات وجمل للإقناع بغية الوصول إلى نتيجة تكون اما مؤكدة أو نافية.

يتبنى الباحث هذا التعريف للحجاج والذي يتطابق مع دراسات ديكرو وأنسكومبر إلا أنه ينفرد عنهم بتمديده لتطبيقات نظرية الحجاج إلى دراسة الخطابات العربية بشتى أشكالها: الدينية والشعرية والمثلية والسياسية والقانونية والصحافية والأيقونية فهو يقدم النصوص على أنها وحدة متكاملة من العلائق الحجاجية التي تقوم بوظيفة محورية وهي الوظيفة الحجاجية. وبذلك يكون الخطاب وحدة من العلاقات الحجاجية التي تربط بين الكلمات والعبارات والجمل بل وبشكل أدق علائق تربط بين الحجج والنتائج.

وقد قدم مثالا لمجموعة من الحجج المرتبطة في ما بينها بنتيجة واحدة من خلال تحليله لسورة الأعلى في الفصل الأول: الخطاب القرآني. وهذا التناسق بين الحجج والنتيجة في إطار برنامج من العلائق الحجاجية الداخلية هو ما يصطلح عليه الدكتور منطق الخطاب أو المنطق الطبيعي، هذا المنطق يرتكز على آلية حجاجية تتجلى في أن النتيجة المتوخاة من العملية الحجاجية تستلزم بالأساس ذكر الحجج والتي عليها تبنى النتيجة النهائية. فقد حدد الدكتور ثلاث عناصر أساسية في بنية الحجاج:

- الحجة.
- الرابط الحجاجي والمنطقي .
- النتيجة.

والرابط الحجاجي قد يكون واضحا أو مضمرا كما في معظم الامثال الشعبية المغربية في الفصل الثالث من «الخطاب والحجاج».

مجمل الدراسات التي تعنى بالدراسة والتحليل لموضوع الحجاج في النصوص الادبية وغيرها تقسم الحجاج الى نوعيين أساسيين: حجة صناعية وحجة غير صناعية. ونقصد بالحجة غير الصناعية حجة الاستشهاد التي تكون من قبيل الايات القرانية والأحاديث النبوية الشريفة والأمثال والحكم والأبيات الشعرية وأقوال المشاهير وهي في الغالب نصوص معروفة ومصادق عليها من قبل الدارسين ومن قبل المتلقي أيضا. هذه الحجج تبقى حجج جاهزة للاستعمال والتوظيف وفق سياقات معينة يكون غرضها الأساسي الاقناع ومقارعة الحجة بأقوى الحجج.

إن تواتر هذه الحجج في الحوارات والمناضرات هو ما يجعلها تكتسي قوتها الاقناعية وتجدرها في المجتمع. إلا انه يبقى هذا النوع من الحجج سهلا ومتناولا بالنسبة لعامة الناس لأنه يكفي اختيارها وتوجيهها نحو الهدف المتوخى للاستدلال عليه.

أما الدكتور أبو بكر العزاوي فهو يسعى ليس فقط إلى تقديم هذه الحجج في قالب وصفي للكيفية التي تستعمل بها هذه الحجج الاستشهادية لكن يتجاوز ذلك بالقيام بعملية تفكيك وتركيب للبنية الداخلية التي تحكم بشكل منطقي الأقوال والجمل داخل النص ككل.

فتفكيكه للنص القرآني الممثل في سورة الأعلى انطلاقا من جوانبه الحجاجية وبنيته المنطقية معتمدا في ذلك على برنامج حجاجي واضح المعالم ومحدد لم يأتي لتقديم السورة ككل على أنها ذات وظيفة حجاجية استشهادية فقط، بل كمتوالية من الحجج التي تخدم نتيجة مركزية مرتبطة بعلائق وروابط منطقية بالحجج التي تدعمها كنتيجة وهي تسبيح الله تعالى. والتي يمكن تلخيصا في البنية التالية:

- النتيجة: تسبيح وعبادة الله.
- الحجج: الذي خلق فسوى.

الذي قدر فهدى.

الذي أخرج المرعى فجعله غثاءا أحوى.

والنتيجة الاخرى التي تميز هذا التحليل هي أنه لكي يكون النص ذات فعالية تواصلية وحجاجية، فإن عملية بناءه تقتضي ضرورة صقله في بناء واحد ومتلاحم يراعي تماسك كل مكونات النص من كلمات وعبارات وجمل وكذا فقراته حتى يتجلى النص كلا واحدا يحقق للنص نصيته أولا ووحدته الموضوعية ثانيا وأخيرا حجاجيته أو ما يطلق عليه الدكتور الحجاج الداخلي - النص يصبح كله حجة.

يضحى بذلك الحجاج الطريقة التي يتم بها تقديم الحجج، كما يمكن اعتباره مجموعة من الحجج الناتجة عن هذا التقديم. أما من حيث المعنى الطبيعي يشير الحجاج الى حجة تهدف الى تبرير أو نفي فكرة معينة. لذلك وجب التمييز بين الاظهار و الحجاج.

فالإظهار يهدف الى أن يتبث امكانية تحقق النتيجة عبر تقديم مقدمات منطقية قد تكون حقيقية أو ممكنة كما أن الاضهار يحل بشكل مجرد على عكس الحجاج الذي يهدف الى الاقناع في سياق سوسيواجتماعي وبشكل ملموس. ولكي يكون الحجاج فعالا لابد ان يكون منظما. والتنظيم هنا لا يعني ان توضع الحجج متتالية واحدة قبل الاخرى كما في الاظهار، لكن يجب احترام الحدود الداخلية والخارجية لكل نص أو خطاب. فلكل خطاب حدوده وسياقاته التواصلية التي تحكمه.

من كل ما سبق فإن المبدأ الاساسي للباحث هو تأكيد قولة **«لا تواصل بدون حجاج ولا حجاج بدون تواصل»1.** فالحجاج عامل حيوي وأساسي

للتواصل ومتجدر فيه للقرون.
فالتواصل ضروري في حياتنا. فمن خلاله يستطيع المرء تبادل وتشارك الأفكار مع بني جنسه إلا أن الحجاج يبقى ضروريا كمنهجية تواصلية ترفع مصداقية ودقة وفعالية هذا التواصل. فالمرسل يرسل رسالة ذات فاعلية لغوية وتواصلية مفعمة بوظيفة غائية وهي التوصل إلى النتيجة أما المرسل إليه فهو يتحقق من الرسالة المرسلة لقبول النتيجة المتوخاة.
هذه العلاقة التي تجمع بين التواصل والحجاج تستلزم أن يكون الحجاج حركة منطقية تستلزم من المتحاورين أن يضعوا أفكارهم في سياق تواصلي منطقي وذلك بغية تقييم وقبول النتيجة.
فقولة الباحث أبو بكر العزاوي **لا تواصل بدون حجاج** تحيلنا الى القول بأن التواصل لا يكتمل إلا بمنطق مناسب وكذلك بنتيجة مقبولة ومدعمة بتسلسل حجاجي مقبول أيضا. وعليه يستطيع المتكلم أن يقنع المستمع والمستمع بدوره يكسب معلومة ذات مصداقية وموثوقية ليصبح معه التواصل ناجحا ومقنعا.
وعليه يكون الإقناع والفعالية من مميزات الخطاب الناجح الذي يلقي بأثره على المتلقي وذلك بالتأثير فيه ودفعه إلى قبول الحجج المقدمة وكذا التسليم بالنتيجة التي تفضي إليها الحجج.
من جهة أخرى لم يلغي الباحث أهمية القوة التأثيرية على مشاعر عامة الناس. فمن خلال تحليل الدكتور أبو بكر العزاوي لقصيدة «العلة» للشاعر أحمد مطر يتأكد أن لهذا النوع من الحجاج مكانته في التواصل والحوار.
فحسب ارسطو **«فإن عامة الناس يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم»2**
فهناك نقطة تلاقي رفيعة بين الأسلوب والحجاج وكأنهما يكملان بعضهما البعض في تناغم يبرز أن الأسلوب يمكن أن يكون عاملا من عوامل نجاح الحجاج وكذا الحجاج يحتاج الى أسلوب رفيع حتى يكون ناجحا وبليغا.
هكذا يصبح أمامنا نموذجا جد متميز للخطاب والذي يجمع بين الحجاج المبني على العقل والحجة من جهة وبين القوة الشاعرية والتأثيرية للأسلوب من جهة أخرى. إلا أن الحجاج العقلي قد يصبح نقيضا للحجاج التأثير اذا ما لجأ هذا الأخير الى المغالطة. فأفضل الحجج تلك التي تكون غير لازمة وغير اعتباطية وكذلك غير مخادعة كما هو الشأن مع الخطاب الإشهاري في بعض الحالات.
فهدف الباحث من خلال دراسة الخطاب الشعري هو رغبته **«في تطوير النظرية الحجاجية وتوسيع مجال تطبيقها، بعد أن كان محصورا في الروابط والأدوات الحجاجية. فلا ينبغي أن ينحصر التحليل في الأقوال والجمل. إنما يجب أن يشمل النصوص الأدبية والدينية والسياسية والاقتصادية...»3**
وعلى الرغم من ربط الخطاب الشعري بالحجاج في البلاغة إلا أنهما ظلا شكلان بلاغيان غير مترابطان. يدعي Samuel Howell, Wulber أن الحجاج النثري **«متمايز عن الخطاب الشعري لان هذا الأخير لا يوظف مبدأ المحاكات»4** إلا أن الباحث الأمريكي Charles Kauffman من جامعة ميريلاند ينفي هذه الفكرة من خلال قوله **«إن التوجه نحو التمييز بين الحجاج والخطاب الشعري هو -من منضوري- تمييز خاطئ.»5**
وقد دافع الباحث عن حجاجية النصوص الشعرية لما لها من وظائف متعددة ومشتركة مع نصوص وخطابات أخرى **«مثل الوظيفة الانفعالية والوظيفة الاقناعية، والتي يعبر عنها بالتعجب والندبة والاستغاثة والأمر والنداء أو بأسماء الأفعال والروابط التداولية الحجاجية.»6** هدفها انزال تأثيرها على المتلقي بتوجيه رأيه وموقفه وحتى معتقداته. ولا يتأتى ذلك الا بامتلاك أدوات التأثير في الناس نحو الهدف المنشود باقتناع و رغبة.
إلا أن الباحث لا ينفي وجود شعر حجاجي وشعر غير حجاجي **«فهذا الأخير عبارة عن تلاعب بالألفاظ يكون الغاية منه اظهار البراعة في استعمال اللغة والتمكن من استعمال قوانين الصناعة الشعرية.»7**
كما أنه يثير الانتباه الى درجات تفاوت حجاجية النصوص الشعرية من نص الى نص أخر. فدرجة قوة حجاجية كل حجة في السلم الحجاجي تختلف من حجة إلى أخرى وكذا من طبيعة كل حجة إلى طبيعة أخرى. فمجمل الحجج مثلا التي تقع بعد الروابط الحجاجية «بل» و«لكن» تكون أقوى حجة من تلك التي تسبقها. أما قوة حجاجية الشعر فتكون بدرجة مصداقية الشعراء في البوح بمعاناتهم ودرجة صدق رغبتهم في التواصل مع مخاطبيهم.
ومن أجل تحقيق هذا الهدف وظف الباحث مجموعة من التقنيات لتحليل النص الشعري من قبيل دلالة العنوان لما لهذا المكون من أهمية في تحليل عتبات النصوص سواء كانت شعرية أو نثرية. فالعنوان هو القادر على تلخيص الموضوعة المتناولة في النص الشعري وهو المشكل لنقطة انطلاق أولى لفهم النص ككل.
لينتقل بعد ذلك إلى البنية الهيكلية للنص من خلال تمييز الباحث بين الروابط النحوية كالواو والتي تكون لها وظيفة نحوية محضة كالعطف ثم الروابط التداولية الحجاجية من قبيل «بل» و«لكن» و«حتى» والتي تخلق وتضمن انسجاما تداوليا حجاجيا بين مكونات النص من كلمات وجمل وحتى فقرات.
بعد ذلك يغوص بنا الباحث في عالم شيق وشائك وهو عالم الاستعارة. فالباحث لا يعتبر الاستعارة هنا بمثابة ابداع لغوي وفني لتزيين الكلام الشعري أو النثري بهدف لقاء استحسان المتلقي دون ترك أثر على نفسية المتلقي. لكن الاستعارة تتعدى هذا الوصف بكونها تتميز كبنية لغوية تداولية تعطي للقول قوته الدلالية والاقناعية وبذلك تصبح الاستعارة ركنا من أركان التداول الحجاجي للنص الشعري وأعلى درجة في السلم الحجاجي إذا ما قورنت بالقول العادي.
تقدم الاستعارة التركيز والتخيل والقوة. وكل هذه العوامل تساعد على جعل المادة مفهومة ومهمة وملموسة ودقيقة وجديرة بالتذكر.8
ثم تم استعمال التكرار كتقنية مساهمة في تماسك وانسجام بنية النص وكذا في تقوية العلائق التداولية والحجاجية التي تخلق تناغما بين فقرات النص الشعري والذي يلمسه القارئ في تكرار الرابط المنطقي «لكن». ليس ذلك التكرار الرتيب والمملل حسب تعبير الكاتب.
بهذا يكون الدكتور أبو بكر العزاوي قد وضع قطيعة بين الحقبة التي باينت وباعدت بين الشعر والحجاج على مستوى واسع. فالشعر ولمدة طويلة ضل مقترنا بالأبعاد الجمالية والانفعالية للغة في حين أن الحجاج عالج الأبعاد العقلية والفكرية للغة.
أما فصل تحليل الأمثال المغربية الشعبية فان الباحث يطرح مجموعة من الأسئلة الجوهرية من قبيل هل يرقى هذا التحليل -التحليل الصوري المنطقي الاستلزامي- إلى أن يكون تحليلا شاملا ومستوعبا يمكن تطبيقه على عدد كبير من الأقوال والجمل والخطابات وهل معطيات اللغات الطبيعية تستجيب للتحاليل المنطقية والرياضية الصورية؟
في بعض الاجابات التي قدمها الباحث هو أن التحليل المنطقي الاستلزامي والذي يعتمد على مفهوم الاستلزام المنطقي غير قابل لتطبيق على كل الأمثال. فهذا النموذج الصوري يبقى عاجزا أمام تقديم تحليل للغات الطبيعية بشكل عام. لذلك فالكاتب لا يقف عند هذه العتبة بل يقدم نموذجا بديلا عن النموذج الصوري وهو نظرية الحجاج اللغوي. هذه النظرية التي تمكننا من تطبيقها على أغلب الأمثال وتأهلنا من تصنيف هذه الأمثال في السلم الحجاجي من حيث كونها عادية أو ضعيفة أو قوية. فالأمثال القوية هي التي تصنف في خانة الحجج الجاهزة من قبيل الأيات القرآنية والأبيات الشعرية والحكم والأمثال. ونسوق لذلك المثل المغربي التالي:
لا تلومني، سبحان اللي ما يسهى ولا ينام.9
يقدم الباحث هذا المثل كحجة جاهزة وقوية تساهم بشكل فعال في البلوغ الى نتيجة معينة فهي ليست مبدأ حجاجيا كما بين ذلك الباحث في الفصل الثالث من «الخطاب والحجاج» ولكنها حجة جاهزة أعلى درجة في السلم الحجاجي.
هكذا يكون الكاتب قد بين أن مجموعة من النماذج التحليلية للأمثال واللغات الطبيعية فيها كثير من القصور والعجز لتغطية كل الأمثال بل انه لم يكتفي عند هذا الحد حيث قدم نموذجا فريدا وبديلا وهو النموذج الاستلزامي التداولي الطبيعي.
من كل ما سبق نكون أمام ترسانة من المفاهيم المتخصصة والتي تخدم وتدعم نظرية الحجاج والتداوليات الحجاجية. لقد وظف الباحث جهازا مفاهيميا يصب في عمق هذه النظرية بشكل دقيق وناجح يهدف إلى اغناء الحقل المعرفي والمعجمي العربي على الخصوص. ولعل أهم هذه المفاهيم التداولية الحجاجية نجد العلائق الدلالية والحجاجية ومفهوم البرنامج الحجاجي

والروابط والعوامل الحجاجية والحجاج اللغوي والانسجام الحجاجي والسلم الحجاجي والتحليل الصوري المنطقي الاستلزامي والاستلزام التداولي الطبيعي والحجاج الأيقوني وغيرها من المفاهيم.

وفي النهاية، أتمنى أن أكون قد ساهمت ولو بقليل في إبراز أهمية الكتاب والكاتب على حد سواء في الدراسات العربية للتداوليات الحجاجية. فقد ساهم الكتاب وبشكل كبير في اغناء الحقل المعجمي الخاص بنظرية الحجاج في اللغة العربية وكذا في مجال توسيع مدى تطبيقات هذه النظرية على أنواع نصية وخطابية جديدة. إذ لم تنحصر الدراسة في التركيز على البنية والدلالة النصية بل تجاوزته الى استنباط العلاقات المنطقية الحجاجية القائمة بين مكونات النص والخطاب في إطار سياق تواصلي. لقد اهتمت بالعلائق التواصلية والمقصدية التي تربط المرسل والمرسل إليه والرسالة والسياق والوظيفة والفعالية التواصلية. وبتعبير أخر، نكون قد تجاوزنا سؤال ماهو شكلي وبنيوي محض إلى ما هو وظيفي متجليا في التداوليات الحجاجية والمنطقية في النصوص والخطابات. وبهذا يكاد ينفرد الباحث أبو بكر العزاوي بهذا النوع من التطبيقات العملية والاجرائية في المغرب والعالم العربي.

هوامش:

* باحث في التداوليات الحجاجية بني ملال

1- الدكتور أبوبكر (العزاوي): الخطاب والحجاج، مرجع مذكور، ص: 10.

2- مجلة البلاغة و تحليل الخطاب، العدد الاول 2012، صفحة 150-151

3- الدكتور أبوبكر (العزاوي): الخطاب والحجاج، الناشر: الأحمدية للنشر الطبعة الأولى 2007 ، ص: 33

-4 Howell Samuel, “Wulber, Aristotel and Horace on Rhetoric and Poetic,” Quarterly Journal of Speech, 59 (1968), 328.

-5 Charles Kauffman, ‘’Poetic as Argument’’, Quarterly Jouranl of Speech, 67 (1981), 407-415.

6- الدكتور أبوبكر (العزاوي): الخطاب والحجاج، الناشر: الأحمدية للنشر الطبعة الأولى 2007، ص: 35

7- الدكتور أبوبكر (العزاوي): الخطاب والحجاج، الناشر: الأحمدية للنشر الطبعة الأولى 2007، ص 36

-8 JSTOR, Rhetoric Quarterly, vol.13, No. ¾, Summer Autumn 1983, Metaphor in Argumentation. Published by: Taylor & Francis, Ltd.

9- الدكتور أبوبكر (العزاوي): الخطاب والحجاج، الناشر: الأحمدية للنشر الطبعة الأولى 2007، ص: 86

د. عبد الهادي التازي
عضو أكاديمية المملكة المغربية

شهادة

عندما يُوقع المرء على تزكيةٍ أو شهادةٍ مستَحَقة وهو مطمئن الضمير على صدق ما يقوله، فتلك الأمنيةُ المنشودة التي يتطلع إليها كلُّ الشرفاء الذين يعملون في حقل الفكر والمعرفة.

لقد لمست، عن كثب، في شخص الأستاذ الدكتور أبي بكر العزاوي كلَّ الصفات والمزايا التي كانت تقتضي مني هذه الشهادة.

فقد أدى، ويؤدي، رسالته العلمية، طوال عشرين سنة، أستاذاً كفءاً في سلك التعليم العالي بكلية الآداب في إقليم بني ملال، وهو يؤدي مهمتَه أحسن أداءٍ كرئيس للجمعية المغربية لتكامل العلوم، وهو مستشار علمي بعددٍ من دور النشر العربية.

وله طائفة من المؤلفات باللغة العربية والفرنسية، كان أبرزها دلالةً على تعمقه في علم الكلام، كتابه: اللغة والحِجَاج، والخطاب والحِجَاج، وحوار حول الحِجَاج، إضافةً إلى تآليفه عن اللغة والمنطق، وكان المهم في نشاطه أنه ينقل هذا النشاط إلى اللغة الفرنسية، إلى الفضاءات الحضارية الأخرى إسهاماً في إشراك الآخر الفائدة التي يتحلى بها رجال العِلم.

والمهم في الحياة العلمية للدكتور الأستاذ أبي بكر العزاوي، أنه – وهذا مهم – يتمتع بحصانةٍ دينيةٍ رفيعة، وثقافةٍ إسلامية عالية مكنته من أن يُعهد إليه بمهمات الإرشاد والتوعية داخل وخارج المغرب في عددٍ من الدول الأوروبية... نفع الله به وزاد في حسه ومعناه.

وحرر بالرباط يوم الاربعاء 22 من ذي الحجة 1433

الموافق 7 نونبر 2012

الامضاء

د. عبد الهادي التازي

لا ديمقراطية التلفزيون العمومي المغربي

■ أحمد القصوار

يمكن الدفع بفكرة/دعوى لاديمقراطية التلفزيون العمومي بالمغرب منذ تأسيسه في بداية الستينيات إلى اليوم. وإذا كانت العهود السابقة قد أنهكت بحثا وتعليقا في الصحافة المكتوبة ومختلف الندوات والمنتديات، فإن التحولات الهيكلية والتدبيرية للمجال السمعي البصري (منذ 1999 إلى الآن) تتطلب وقفة نقدية من زاوية ديمقراطية أو لا ديمقراطية الإعلام العمومي في علاقته بالجمهور المتلقي خاصة، وبالمشاهدين-المواطنين عامة.

ولبلوغ هذا المسعى، لابد في البداية من بسط المؤشرات الأساسية الجاري بها العمل دوليا لقياس ديمقراطية أو عدم ديمقراطية الإعلام العمومي. يعرف الأستاذ سعد لبيب ديمقراطية الاتصال بأنها «ليست مجرد إطلاق حرية التعبير عن مختلف الآراء والاتجاهات وعدم الحجر على حرية المواطنين في التجمع والاتصال بالآخرين، والحصول على معلومات وأفكار من أي مصدر كان وإلغاء كافة القيود القانونية والعملية التي تحول دون ممارسة هذه الحقوق. فهذا كله وارد وأساسي... ولكننا نعني بديمقراطية الاتصال بالإضافة إلى كل هذا مجموعة من الأمور التي أثبتت التجربة في العالم شرقه وغربه وفي الوطن العربي أن هذه الديمقراطية لا تتحقق إلا بها.

فملكية الدولة لوسائل الإعلام والاتصال قضية ينبغي إعادة النظر فيها لإتاحة الفرص للأفراد والجماعات والمؤسسات لامتلاك الوسائل التي تتيح لهم حرية التعبير، وترفع قبضة الدولة عن نشاط اجتماعي ثقافي لا يمكن له أن يزدهر إلا في ظل المبادرات الفردية والشعبية، وتستوي في ذلك وسائل الاتصال الجماهيري بكافة أشكالها» (سعد لبيب، «الإعلام الإذاعي في أزمة الخليج»، مجلة الدراسات الإعلامية، العدد 64، 1991، ص 81)

ويستتبع ملكية الدولة لوسائل الإعلام والتحكم المفروض في المضامين السمعية البصرية التي تعنينا في هذا السياق، وتحويلها إلى أداة تلبي حاجة المؤسسات السياسية أو الشخصيات السياسية، بدل أن تخدم مصالح المواطنين الذين «بحكم ما يقدمه الإعلاميون من قيم وأفكار باهتة وسطحية لا يدركون حقوقهم ويرضون بأقل القليل من أشكال الترفيه الهابط والساذج» (بسيوني ابراهيم، دراسات في الإعلام،عالم الكتب، 2008، ص 278). كما يؤكد سعد لبيب أن سيطرة الدولة على وسائل الاتصال وتوجيهها لدعم سياستها كانت أحد أسباب ضعف مصداقية هذه الوسائل ودفع المتلقي إلى الاعتماد على قنوات الاتصال الدولية على الأخص خلال الأزمات (ص 315).

تأسيسا على ذلك، يوضح إبراهيم حمادة أن الرأي العام والإعلام وصنع القرار تعمل في النظم الديمقراطية كنظم مفتوحة ومتوازنة في علاقات التأثير والتأثر القائمة بينها إلى حد كبير، والأهم أن «كل نظام فرعي يعمل تحت رقابة النظام الفرعي الآخر، الإعلام يراقب السلطة والرأي العام يراقب الإعلام، والسلطة تراقبهما معا وتخضع بدورها لمراقبتها، وفي النظم غير الديموقراطية يتدفق التأثير من السلطة إلى الإعلام ومنه إلى الإعلام دون أن يأخذ مسارا معاكسا» (ص 242).

تأسيسا على ذلك، يمكن رصد معالم لاديموقراطية التلفزيون العمومي المغربي(القناتين العامتين الأولى و الثانية) في النقط الأساسية التالية:

1- لا يقوم التلفزيون العمومي المغربي بدراسات مدققة لحاجات المشاهد المغربي الإعلامية التلفزيونية، وبشكل يراعي اختلاف شرائحه وطبقاته وفئاته السوسيومهنية. ذلك أن الخريطة البرمجية صارت تعتمد في قسط مركزي منها على نتائج نسب المشاهدة التي تمدها بها الشركة المكلفة. وهكذا، صار الارتفاع الكمي لنسب مشاهدة هذا البرنامج أو المسلسل أو ذاك... دليلا يعتد به المسؤولون بما فيهم الوزير الوصي على القطاع على الاستجابة لانتظارات المشاهدين. وهذه مغالطة كبيرة تحتاج إلى إعادة النظر في المنطق المستتر فيها، ما دامت مبنية على الصدفة وإعادة إنتاج بعض العادات التلفزيونية المتوارثة منذ عقود (كوميديا رمضان، مسابقات الصيف...). أن تشاهد فئات واسعة برنامجا، لا يعني بالضرورة أنه يستجيب لحاجاتها وانتظاراتها الإعلامية. الحاصل أن التلفزيون العمومي المغربي يستجيب لمتطلبات السوق الإشهاري ويعمل ما في وسعه لجلب المستثمرين. من ثمة، نكون أمام تضليل مكشوف وتلاعب بالمفاهيم، بحيث يتم الأخذ بصوت المعلنين مقابل صناعة صوت الجمهور بدل الاستماع إليه وتحقيق مطالبه العميقة. هكذا، صار المعلنون يراقبون التلفزيون العمومي أكثر مما يراقبه الشعب عبر «ممثليه». إنها وصاية خفية تسري في دواليب الجهاز رويدا رويدا.

2- إن إلقاء نظرة متأنية على الخريطة البرمجية للقناتين العموميتين بالخصوص، يبين بالملموس سطوة المسلسلات والسلسلات وبعض برامج الترفيه على فترات الذورة في البث، ناهيك عن «احتلال» أقساط من الصباح والزوال والعصر. وهذا ما يرتبط نسقيا ووظيفيا مع النقطة السابقة حيث إن المعلنين يبحثون عن جمهور النساء والأطفال والشباب والمراهقين والمعطلين... الذين يشكلون كتلة كبيرة تحرك ذروة استهلاك مختلف السلع والمنتوجات المروج لها في الإشهارات قبل وأثناء وبعد كل فقرة تلفزيونية.

من هنا، يتم تدجين المشاهدين ودفعهم إلى ما هو في حكم إدمان القصص والحكايات الرومانسية والعاطفية بتوابلها التسويقية وتقنياتها الكثيرة الفاعلة لصيد الجمهور وضمان «وفاءه» وتواصل مشاهدته من «طاق طاق» الحلقة الأولى حتى «السلام عليكم» في الحلقة الأخيرة. وهذا ما يفيد أننا إزاء تلفزيون يسدي «خدمة ديمقراطية» للرأسمالية العالمية والمحلية ويزور إرادة الناخب/المشاهد المغربي.

3- من المهام الموكولة للتلفزيون العمومي، أذكر المساهمة في التوعية الاجتماعية والنفسية والطبية ومساعدة السلطات العمومية في حملات الاتصال الاجتماعي العمومي في إطار الوظيفة التعليمية ـ التثقيفية للمرفق السمعي البصري. والحال أن قناتينا تكتفيان ببرامج يتيمة تبث في فترات لا تعرف نسب مشاهدة مرتفعة وبكبسولات لا تشفي الغليل ولا تطال كافة الموضوعات والمجالات ذات الصلة بالمهمة. من ثمة، يمكن القول إن تلفزيوننا لا يخطط على المدى البعيد لتصور وإنتاج برامج من هذا القبيل، مقابل «قوته الاقتراحية» الكبيرة في برامج الترفيه الرديء والتنويم عن بعد. لقد صارت ذروة المشاهدة في ما بعد النشرة الإخبارية المسائية حكرا على التخييل الذي أتخم المشاهدين منذ الصباح الباكر، وهي في كل تلفزيونات العالم أهم وأخطر فترة بث لتمرير الرسائل التوعوية وتفكيك الصور النمطية ونقد السلوكات والمفاهيم والقيم الراسخة. كما أن المقاربات الجارية في بعض البرامج الاجتماعية مثل «الخيط الأبيض» تقوم بتبئير مشكلات ونزاعات فردية بشكل يعزلها عن أنساقها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مما يقلل من القيمة المضافة للبرنامج ويحوله إلى «فراجة» تلفزيونية تدخل في إطار النميمة الاجتماعية والتلصص على مشاكل الناس.

4- على صعيد النشرات الإخبارية والبرامج السياسية، يسجل الحضور القوي لخطاب/ صوت الحكومة والأغلبية البرلمانية، وضعف المرور التلفزيوني لأصوات المغرب العميق في البوادي والجبال وضواحي المدن... ولابد من القول إن هناك تحولا إيجابيا حصل في السنوات الأخيرة حيث خرج التلفزيون من نمطية «العام زين» وفتح الباب أمام أصوات الاحتجاج والانتقاد وصور الخراب والتخلف في أقاصي المغرب، إلا أن هذا «المرور» يظل رهينا بظرفيات طارئة (أمطار، ثلوج، جفاف..) ولا يدخل في إطار استراتيجية دمقرطة احتلال مساحات البث الشاسعة، ولاسيما في الأخبار والسياسة الوطنيين. ذلك أن تحليلا سريعا للمضمون سيكشف التواجد المزمن لأصوات مغرب فاس والرباط والبيضاء واحتكارا دائما لأصوات المسؤولين السياسيين والإداريين الذين يقدمون وجهة نظرهم الفئوية بوصفها مصلحة وطنية عليا. والحال أنها لا تمثل سوى ترجمة سمعية بصرية تلفزيونية لمصالحهم وهيمنتهم داخل الحقول الاجتماعية والاقتصادية والسياسية و الثقافية.

هذه نقط/إشارات سريعة في شأن لا ديمقراطية التلفزيون العمومي المغربي. وهي مجرد رؤوس أقلام كبرى يمكن تطويرها وإغناؤها من زوايا نظر أخرى أتمنى أن ينتبه إليها المهتمون والمتتبعون لإعلامنا العمومي السمعي البصري.

مقالة

سؤال القراءة في كتاب:
«نحو تاريخ قراءة النص الشعري المغربي الحديث»
للدكتور مصطفى الشاوي

د.عمرو گناوي

تمهيد:

يعد كتاب «نحو تاريخ قراءة النص الشعري المغربي الحديث» أول كتاب صدر للناقد الدكتور مصطفى الشاوي سنة 2012 عن مطبعة سجلماسة بمكناس، قبل أن يصدر له تباعا، «منظورات النص الشعري المغربي الحديث» 2013، وديوان: «مراقي العشق» عن مطبعة سجلماسة 2013. وكتاب: «شعرية الانزياح» سنة 2014 عن مطبعة البوغاز، فضلا عن مقالات نقدية مختلفة نشرت على صفحات الجرائد الوطنية وملاحقها.

يستهل الناقد هذه القراءة النقدية بإهداء غاية في البرور مع تفاوت طفيف بين صنيع التي وصنيع الذي المستتبعين بجملتي الصلة، اللتين بهما اكتمل المبنى والمعنى، وزال إبهام سابقهما بكشف القناع عن صنيع الوالدين وأفضالهما، كما يبدو في مختصر قول الناقد:

إلى التي لولاها بعد المولى... ما حفظت جناح الذل من الرحمة...

والذي لولاه ... ما اشتد طري عودي...

والتي لولاها ما ذكر اسمي...

واللذين لولاهما ما فاح...

وهكذا يستتبع الناقد في ذكر محاسن الأبوين كليهما، مشيدا بأفضالهما، تتداخل فيهن لغة السواد على امتداد فضاءات البياض الملائكي، توحي كلها بالرضا وحسن الطالع.

أهداف الناقد ومشروعه النقدي:

تجدر الإشارة، بداءة، إلى أن قارئ، كتاب: «نحو تاريخ قراءة النص الشعري المغربي الحديث»، لن يصل بسهولة إلى تحديد الأهداف التي سطرها القارئ الناقد د.مصطفى الشاوي بعناية وحسن تدبير فائقين، ولا المنطلقات التي ساعدت على تحقيق تلك الأهداف.

فبعد الإعلان عن موضوع الاشتغال، تناسلت لدى القارئ، في شأن القراءة، أسئلة محيرة اهتدى بعدها إلى التركيز على ثلاثة هامة وهي:

1- لماذا كتابة تاريخ النص الشعري المغربي الحديث؟

2- ما نصيب النقد الأدبي والشعري من التطور الفكري الذي بهم هذه المرحلة؟

3- ما الذي سنستفيده من خلال تتبع كيفية حضور شعر شاعر معين في قراءة نقدية مختلفة ومتعاقبة؟ (ص: 2 من الكتاب).

بعد الطرح الجريء، سوف يبادر الناقد إلى تذليل صعوبات بعض المصطلحات النقدية من قبيل القراءة والمقروء، والنص والفهم والتأويل وغيرها من مفاتيح النص المعد للاشتغال، قبل أن يقف على إشكالية المنهج مستعرضا غير قليل من المقاربات النقدية ذات الصلة بقراءة وتحليل الظاهرة الأدبية من قبيل البنيوية، والبنيوية التكوينية والسيميائيات، وغيرها من المناهج.

وفي محاولة من الناقد تحديد الهدف الإجرائي من القراءة التي ينوي اعتمادها، على نحو من الأنحاء، في قراءة النص الشعري المغربي الحديث، ونوع المنهج المتبنى، يقول د.مصطفى الشاوي: «نطمح من خلال هذا الكتاب رصد تطور الأسئلة التي واجهت بها القراءات النقدية النص الشعري المغربي الحديث منذ نشأته في بداية الستينيات إلى آخر القرن العشرين، لنبين من خلالها المنظور المنهجي الفكري والفلسفي الذي كان متحكما فيها» (ص:2 من الكتاب).

سؤال المنهج:

لقد كان من نتائج التحولات العلمية التي طالت مختلف المجالات، أن ساهمت بقدر كبير في إثراء التيارات الفكرية والأدبية، وبلورة التصورات النقدية باختلاف خلفياتها ومرجعياتها وتنوع مشاربها وأسباب نزولها، الشيء الذي ألهب فضول النقاد ساعتها، وأسس لظهور حساسية نقدية جديرة بالاهتمام والتناول، عُدّت إلى عهد قريب إيذانا ببداية تجريب في النقد الأدبي الحديث، قائم على القراءة والتأويل.

بمقتضى هذا التحول، سيؤكد الناقد د.مصطفى الشاوي على أهمية المنهج وجدواه في أية مقاربة تروم قراءة النص. فلن يتأتى فهم النص -حسب رأيه- دون تصور منهجي علمي واضح المعالم، يقف على تاريخ تلقياته، يكشف عن بنيات النص الفكرية والجمالية والإيقاعية، وما عساه يكون قد لحقها من تغيير أو تبديل. لذلك قامت قراءة الناقد للمتون الشعرية المغربية الحديثة على استحضار القراءات الشعرية اللامتناهية لهذه النصوص، والتي ستسهم لا محالة، في إنتاج وإعادة إنتاج النص المقروء في حلة تأتلف وتختلف مع وعن النص المقروء، «فالحقيقة الشعرية والأدبية عامة، ليست حكرا على قراءة واحدة» (ص:7 من الكتاب)، بل إن الحقيقة الحقة تكمن في التوفيق بين تبني النص المقروء وتجاوزه في الآن نفسه. يقول الناقد د.مصطفى الشاوي، (في ص: 7 من الكتاب) مدللا على هذا الجمع: «نتبنى في هذه المقاربة تصور القارئ غير المندمج الذي يقرأ كيف قرئت، وتقرأ، النصوص الشعرية المغربية الحديثة».

بمقتضى هذه القراءة وهذه المقروءات، تكون الفصول الأربعة، بدل الخمسة اقتصارا، قد وسعت بلا حدود من دائرة اشتغالها بما ينتظر أن تطرحه من أسئلة تواكب منهجية تاريخ القراءة عبر تعدد تلقياتها لتشمل ما أقرت به تراتبية فهرس الكتاب:

1- قراءة انطباعية تأثيرية.

2- قراءة واقعية.

3- قراءة بنيوية تكوينية.

4- قراءة سيميائية.

سؤال الفصول الخمسة:

الفصل الأول: يتداخل في قراءته، الموسومة بقراءة انطباعية تأثيرية، هيمنة سؤال الذات في تلاق مع سؤال القراءة وفي تماس تام مع أسئلة التاريخ والتطور والتحرر.. وهي قراءة نقدية يتناول فيها د. مصطفى الشاوي كتاب عبد الكريم غلاب «مع الأدب والأدباء» (1974) بإعادة القراءة من خلال النصوص المختارة التالية:

+ «خف حنين» لأحمد المجاطي.

+ «صرصر في الشتاء» لمحمد الخمار الكنوني.

+ و«عهارة الفكر» لعلال الفاسي.

باعتبار نضج هذه النصوص وجودة بنائها واستجابتها لمقاييس النقد في تاريخها، والتي يراهن غلاب في قراءتها على تحقيق ثلاثة أهداف أساسية:

- تحديد مواصفات شعر هذه المرحلة وما يميزه من خصائص فكرية وثقافية وسياسية وفنية.

- تحريك السواكن:

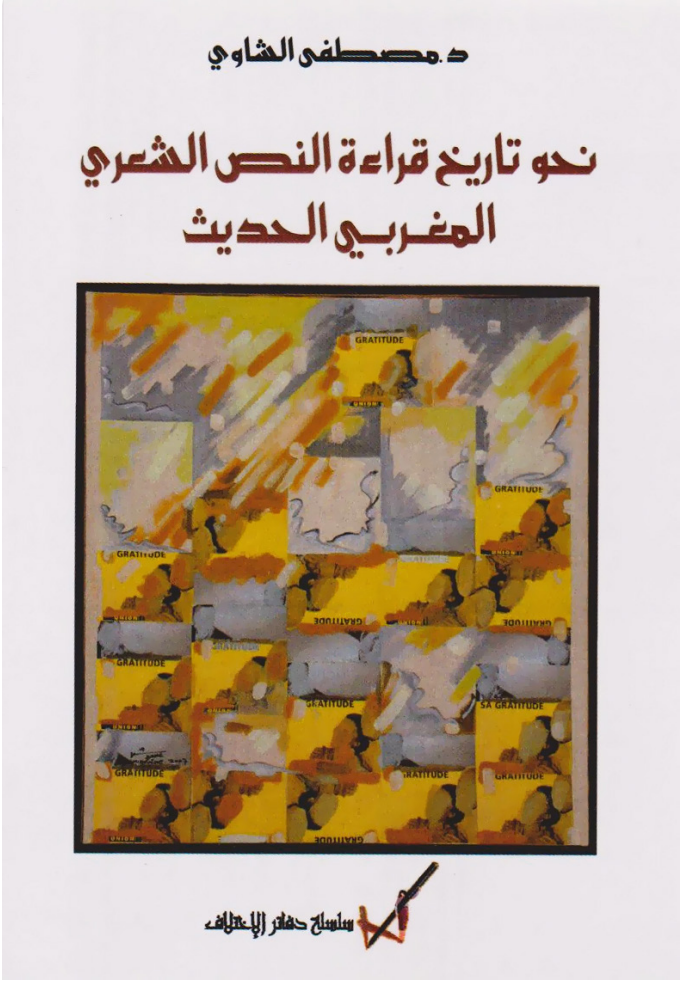
وهو الهدف الذي تحقق بصريح عبارة غلاب: «أعتبرني نجحت في مهمتي لأنني تمكنت من تحريك السواكن حول موضوع يهم طائفة من أصحاب الفكر أو جانب من الفكر (من كتاب مع الأدب والأدباء ص:8).

- التحفيز على القراءة وإعادة الاعتبار لبعض الفنون الأدبية بالمغرب (كما ينص على ذلك د.مصطفى الشاوي في ص: 66 من كتابه).

بهذه الأهداف وهذه االمرامي، سيصبح ممكنا تحديد الشعر ووظيفته التي تقترن بالتعبير أساسا عن خيبة أمل مثقفي هذه المرحلة، والتمرد على أوضاعها، والدفاع عن قضايا المجتمع، كما حدث في تبني علال الفاسي لفكرة الانتصار لحقوق الفلاحين، الواردة في نص «عهارة الفكر» باعتباره في نظر عبد الكريم غلاب نموذجا يحتذى في رصد التصور الذي عرفه الشعر في مرحلة ما بعد الاستقلال.

الفصل الثاني:

تروم قراءة الناقد د.مصطفى الشاوي لكتاب «المصطلح المشترك دراسة في الشعر المغربي



المعاصر» (1985)، الكشف عن واقعية النص الأدبي ومدى ارتباطه بواقع مهزوز اجتماعيا وسياسيا منذ الثلاثينيات والأربعينيات وصولا إلى مرحلة ما بعد الاستقلال، وهو ما ينسجم والهدف من قراءة الناقد والمتمثلة في: «الكشف عن السؤال المركزي المتحكم في دواليبها باعتبارها مؤشرا دالا على نحو ما في سياق تاريخ قراءة النص الشعري المغربي الحديث الذي نود التعرف على ملامحه الكبرى» (ص: 94 من الكتاب).

وفي محاولة الجمع بين زاوية النظر اللوكاتشية ونظرية كولدمان النقدية، وأثناء مقاربة النص الشعري المغربي الحديث في مرحلة الستينيات، سيضطر إدريس لناقوري إلى الوقوف على نماذج بعينها من الشعر والشعراء كعلال الفاسي في «عهارة الفكر» ومحمد الخمار الكنوني في «صرصر في الشتاء» وأحمد المجاطي في «خف حنين» و«إكزوديس» و«القدس» و«الفروسية» لما يجمع بين هذه النصوص من رؤية مأساوية، ونضج في التجربة الإبداعية، وما يميزها من خصوصيات فكرية وثقافية، تحكمت في قراءة قارئ هذه المرحلة، واستجابت قدر الإمكان لطموحاته وتطلعاته المستقبلية، وهي النصوص التي ارتبطت بواقع تاريخي اتسم بالصراع الاجتماعي والتاريخي، عنه نشأت ما سمي ب «تراجيديا السقوط» تتضارب فيها ثنائيات الألم والأمل والمكان والحلم والصمت والتمرد... حتى إن تحقيق الطموحات لم يكن ليتحقق إلا عبر الأحلام.

إنها القصائد التي حاول الناقوري من خلالها أن يضع القارئ أمام تصور واقعي للشعر عبر تاريخ قراءة النص الشعري وتطوره، في نزوع لافت لتخليص المبدع والقارئ من آثار الهزائم ورعب الواقع، بهذه النقلة تتحقق للقارئ جدلية الانتقال «من النص إلى الواقع ومن الواقع إلى النص» (ص 133) باتجاه تغيير الواقع من الكائن إلى الممكن، لتبقى الذات الشاعرة، في النهاية معلقة بين شراسة الواقع ووهم الخيال، تجد عزاءها في الأدب الملتزم الذي بإمكانه وحده رصد الواقع عن طريق سيرورة القراءة وتلقياتها.

الفصل الثالث:

وتأتي قراءة د. مصطفى الشاوي لكتاب الشاعر والناقد محمد بنيس «ظاهرة الشعر المغربي المعاصر في المغرب» باعتبارها من أهم القراءات التي قاربت النص الشعري المغربي الحديث في فترة من فترات تطوره التاريخي، وهي قراءة يعلن فيها صاحبها، صراحة عن تبنيه المنهج البنيوي التكويني.

ويطرح كتاب بنيس أسئلة مركزية تبعا لنوعية البنى التي يتم تحيينها، من قبيل: السؤال الشعري، والسؤال الثقافي، والسؤال الاجتماعي، والسؤال التاريخي. ويرصدمصطفى الشاوي مختل البنى النصية التي تحينها القراءة في علاقتها بالواقع الاجتماعي: البنية السطحية، والبنية العميقة، بنية الزمان والمكان، بنية المتتاليات، بنية بلاغة الغموض، بنية الغرابة، بنية السقوط والانتظار، البنية الثقافية، البنية الاجتماعية والتاريخية.

ويرى مصطفى الشاوي أن القراءة رامت معالجة رؤية البرجوازية الصغيرة التي بلورها الشعراء، باعتبارها أصلا بنائيا في تكون الإنتاج الشعري المقروء، مادام المتن المقروء تميزه بنية «السقوط والانتظار». هكذا عالجت قراءة بنيس المتن الشعري المدروس كظاهرة ثقافية دالة فحاولت البحث عن أصل تكونها وعن بنياتها الجزيئية، وتفسيرها عن طريق إدراجها ضمن إطارها العام الاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي.

الفصل الرابع:

وانسجاما مع مقتضيات الطرح المنهجي الذي رام د.مصطفى الشاوي تحديده، يستضيف في هذا السياق التاريخي قراءة محمد مفتاح الموسومة بـ«دينامية النص: تنظير وإنجاز»، وهو كتاب تتعدد مباحثه يختار منه مصطفى الشاوي المباحث التي قاربت النص الشعري المغربي الحديث، وقصيدة «القدس» للشاعر أحمد المجاطي تحديدا، من ثلاث زوايا قرائية ومفاهيمية: مبادئ كلية تحكم الخطاب الشعري، ومفاهيم نوعية خاصة بالخطاب الشعري، ومفاهيم محلية لدراسة قضايا جزئية.

ويتتبع مصطفى الشاوي قراءة محمد مفتاح لقصيدة «القدس» وصفا وتحليلا بدءا من العنوان مرورا بالمعجم والإيقاع والتركيب البلاغي والنحوي (زمان كلامي نحوي، وزمان اجتماعي تاريخي) وصولا إلى الدلالة والتداول ليخلص إلى ثلاث قيم كبرى تسم قراءة محمد بنيس هي: التكون والانفتاح والكلية.

ويدرك مصطفى الشاوي أن النص الشعري في التصور الافتراضي عند محمد مفتاح يتكون من نواة لغوية وفكرية، هذه النواة قد تكون كلمة أوجملة، وقد تكون مذكورة أومضمرة، ويعمد الشاعر إلى تقليب هذه النواة/ النموذج في صور مختلفة، تقوم بينها علاقات ضرورية (الترابط) أوغير ضرورية (التداعي).

الفصل الخامس:

وتحت عنوان (نحو قراءة حضارية) يقف د. مصطفى الشاوي عند تصور منهجي آخر من تصورات قراءة النص الشعري المغربي الحديثعلى المستوى التاريخي، إذ يرى

أن «القراءة الحضارية للشعر المغربي الحديث علامة دالة في تاريخ قراءاته لا يمكن لأي دراسة علمية إغفالها لأنها تستند إلى تصور أصيل ومتأصل في الثقافة العربية والإسلامية».

ويستحضر في هذا الصدد قراءة الشاعر حسن الأمراني لبعض نصوص الشاعر أحمد المجاطي والموسومة بـ«أحمد المجاطي والارتباط الحاضري» وهي قراءة صدرت في مجلة المشكاة، وفي عدد خاص عن الشاعر أحمد المجاطي، شاعرا وإنسانا. وقد أورد هذا العدد قراءات مختلفة لتجربة الشاعر المحتفى به، تناولت شعره من زوايا متعددة.

ويقف مصطفى الشاوي عند العناصر البنائية المحققة في المتن المدروس من منظور هذه القراءة كاللفظ المفرد واللفظ المركب والجملة والقصة القرآنية ويرصد كيفية حضورها عند الشاعر أحمد المجاطي من منظور الشاعر والناقد حسن الأمراني. وبعد أن يستنبط القيم الفنية المهيمنة يخلص إلى أن «شعر المجاطي ينفتح بشكل واضح على القرآن الكريم ويرتبط بمقومات الحضارة العربية والإسلامية، وجاءت الاستجابة على مستويات مختلفة تتراوح بين التصريح والتلميح، وتنتقل من اللفظ المفرد، إلى اللفظ المركب، ومن الجملة إلى القصة القرآنية.. مما أكسب النصوص الشعرية المجاطية قيمة بيانية وبلاغية ورؤيوية».

خاتمة:

بهذا التعدد القرائي، مبتدأ ومختتما، يكون د. مصطفى الشاوي قد واءم بنجاح في قراءته هذه بين ما هو فكري وجمالي وفني وفق ما تقتضيه نظرية جمالية التلقي. إنه تجاوز للقراءات ذات البعد الأحادي، وتتويج لكل تفاعل لتاريخ القراءة مع النصوص الأدبية والشعرية الحديثة، وتنوع وثراء لتجربة القراءة في النقد المغربي الحديث والمعاصر.

وبهذا الاختيار المقارباتي، يكون د.مصطفى الشاوي قد عمل على تكريس وعي نقدي جديد ومتجدد، نادرا ما تحقق بهذا الوضوح وهذه الكثافة لدى كثير من النقاد العرب.

مقالة

التجديد في الكتابة القصصية
عند القاص «أبو يوسف طه»
المجموعة القصصية «سلة العنب» أنموذجا

■عبد الكريم الفزني

&- على سبيل البدء

تعتبر القصة من الأجناس السردية التي أوجدت لها صدى في الساحة الإبداعية على غرار نظيراتها من الأجناس الأخرى لقدرتها الخارقة على التقاط ذبذبات الواقع الاجتماعي في وقت، تسرب فيه العجز إلى الأجناس الأخرى أو قل عدم قدرتها على مواكبة التطورات المتسارعة التي تقتضي تحقيق البغية في وقت أسرع، غير أنها لم تبق سجينة الظلال الفنية الموروثة، بل تخطتها لتجعل من نفسها أكلة سائغة وقابلة لأن تحقق شهية قرائها، وهذا من بين الأسباب التي حققت لها الاستمرار والبقاء.

1- أبو يوسف طه وسؤال التجديد القصصي

لم يكن القاص أبو يوسف طه من المبدعين الذين يركنون إلى الجاهز، ويتلذذون بالمألوف العادي الذي يتخذ التقليد والنمطية السلبية سبيله في الإبداع القصصي، بل كانت له الجرأة في تخطي باحة النمطي في كتابة القصة؛ تلك النمطية التي جعلت للقصة قالبا (موبسانيا) يركبه كل من سولت له نفسه الكتابة في هذا الفن، لكنه تخطاه ليصنف ضمن كتاب القصة الذين سعوا إلى تطويرها، والخروج بهذا الجنس الأدبي إلى آفاق أوسع في التعبير.

وهذا ما أكده في حوار أجراه معه أنيس الرافعي لمجلة الدوحة عندما أجابه عن السؤال الآتي:تُعتَبر من بين رواد القصة القصيرة المغربية وواحداً من مجدديها الأكثر أصالة...، ما هو تقييمك للتحولات والإبدالات التي شهدها المشهد القصصي المغربي خلال العقدين الأخيرين؟. قال «عرفتْ القصة طفرة نوعية على مستوى التيمات والمكونات الفنية، منتقلة من مستوى (الأدب الحافي) إلى (الفن الأدبي)، وهو أمر ملفت يجد تبريره في التحولات العامة، واتساع دائرة المتعلمين من فئات اجتماعية مختلفة، وإتقان اللغات الممكّنة من الاطلاع على مسارات الآداب الأجنبية، وعلى ضوء هذه المعطيات وبينما تولدت حساسية جديدة نرى تجسّداتها في أعمال كثير من الكتّاب الجدد... كما أنّ القاص بات يعنى بمدونات نصوصه بشكل دقيق، إلىأن أصبحنا بصدد الانتقال من الهواية إلى الإحتراف، وسوف تلعب دور النشر المشرقية دوراً مهماً في اجتذاب هذا الرأسمال الرمزي».

وهذا التوجه الفني ظهر في القصة المغربية منذ السبعينات على يد ثلة من المبدعين منهم سعيد علوش وأحمد المديني1 وعبد الجبار السحيمي وأبو يوسف طه وغيرهم، وذلك بعد تأثرهم بالكتابات القصصية الجديدة في الدول الغربية. وبهذا الأسلوب الجديدة في الكتابة استطاعوا سلب لب القارئ بجعل مقروئة إيجابيا، لكونه ينبض بروح السؤال والدينامية التي بعثتها فيه الاختيارات الجديدة على مستوى نظرتهم لمقومات الأعمال القصصية التي انزاحت عن معناها الكلاسيكي، وتحولت عن مجراها الأصلي، فالحكاية لم تعد لها تلك الأهمية في القصة لتصبح عنصرا من عناصرها فحسب، بعدما كانت محورها الأساس، والبنية السردية انفلتت من عقال الأقانيم الثلاثة (بداية، وسط، نهاية)، والأزمنة تداخلت وتعددت ويكاد يهيمن عليها الزمن النفسي الذي يرتبط بتجربة شخصية، وهي تجربة نفسية تتأسس على التداعي والحلم وغيرها، كما أن القصة امتاحت من التراث الإنساني والحضاري (...) وفي هذا السياق رأى أحد المهتمين بأن القصة عاشت مخاضا في تحولها منذ الستينات. قال «ففي عقد الستينات هيمن بوضوح الوعي القصصي الذي يستمد أصوله من موبسانوتشيخوف وحتىهيمنغواي، وفي السبعينات تعايشت النماذج الواقعية والفنطازية تعايشا واضحا. من دون أن ننسى ذلك التيار الذي طمح إلى تفجير اللغة، بينما جنحت غالبية النصوص القصصية في الثمانينيات إلى التكثيف والإيغال في الفنطازيا والاستفادة من التصورات البنيوية في صياغة المكونات السردية»2

2- المجموعة القصصية «سلة العنب» والتجديد

تشغل المجموعة القصصية «سلة العنب» للمبدع القاص أبو يوسف طه68 صفحة، تتوزع بالتفاوت على إحدى عشر قصة هي على التوالي (الصوت والصدى -كهرماء- -الترادف- -سلة العنب- -اشتغال التوالد- -الزنابق- -يطو- -زمردة- -المعطف- ملهم بن حدسان وتابعه المنغولي- حضرة الحمار المحترم)، وقد صدرت ضمن سلسة إبداعات شراعفي عددها السابع المخصص للقصة يناير-فبراير1999.

والمتأمل بعمق في قصص المجموعة يسجل أنها تختلف من حيث بنيتها ومكوناتها القصصية، إلا أنها تكاد تتفق في محاولتها القفز عن المألوف الفني في الكتابة القصصية التي تعبُّ من نهج الكتابة القصصية الكلاسيكية أوما سماه أحد النقاد (النموذج الكثيف) الذي لا يصح الخروج عنه، والذي ساهم في انحصار الكتابة القصصية في المغرب في بوتقة ضيقة لمدة طويلةمن الزمن جمدت انتعاشها وحيويتها؛ وهو نوع من الخسران والمعاناة التي واجهتها القصة المغربية بسبب عقدة الوعي النظري، وهذا ما حدا بناقد من نقاد القصة إلى القول في هذا الصدد» أريد أن أخلص إلى أن كتابة القصة القصيرة عندنا (يقصد في المغرب) قد خسرت كثيرا وما زالت تخسر من جراء معاناتها المضنية من عقدة الوعي النظري، ذلك أن طائفة عريضة من مبدعينا قد أضحت في المدة الأخيرة كلفة بكتابة القصة القصيرة وفي قالب موجود سلفا. يمكن أن أسميه بـ(النموذج الكثيف) وأصرح مبدئيا بأن لا ضير في ذلك الكلف في حد ذاته، وإنما يحصل الضير بسبب اعتبار(النموذج الكثيف) علامة رفيعة على الجودة الفنية وقمة شامخة من قمم السرد الجميل».3

وبتخلي المجموعة القصصية (سلة العنب) عن فكرة (النموذج الكثيف) تكون قد دخلت كلا أو جزءا في التطوير والتجديد الذي لامسناكثيرامن تجلياته ومظاهره بعد تفحص قصص المجموعة واحدة واحدة، ولن نتمكن في هذه الورقة من استقصائها جميعا وإنما قصرنا الحديث عن بعضها وهي:

2-1- الارتقاء باللغة:

ارتاد أبو يوسف طه في قصص المجموع طريقا آخر في تناول لغة القص بالتخلي عن الركض وراء اللغة الإبداعية القصصية الانسيابية التي تتوخي إبراز الحدث وتجليته من دون أن تُحدث تشويشا يذكر في نفسية المتلقي، وجعل اللغة الإيحائية التي تمتاح أصالتها من الشعر من بين الاختيارات اللغوية في قصص المجموعة؛ إنها لغة الرمز والإشارة التي تختار التلميح دون التصريح؛ لغة أصبحت تقول ما لم تتعود أنتقوله على حد تعبير علي أحمد سعيد أدونيس، إنها اللغة التي تعطي آفاق جديدة في التعبير والتخييل، وتدفع القارئ لإعمال الفكر قصد التأويل، وبذلك يكون فاعلا في العملية الإبداعية، بل وتجعل الخيال يتماهى في عالم القصة الآخر الذي اختاره القاص، غير عالمها القريب الّذي تعبر عنه اللغة العادية؛ لغة الوضوح. وقد وقفنا في المجموعة على كثير من نماذج اللغة الإيحائية نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر ما جاء على لسان السارد في قصة (الصوت والصدى)» وشرع الصمت الذي يحوطنا يسمك كقوقعة، فاستسلمتُ لإغفاءة طارئة. كانت الريح تهدهد ماء دجلة العظيم، فتبقى الأشعة على الانثناءات الجذلى»4، وفي قصة (الترادف) «ينسل مني ضوء لامع.. فيترك الجسد الطيني مرميا على الشاطئ كمعطف قديم، وأحيانا أبدو رخوا أتدفأ داخل صدفة مذهبة. وكلما هممت بتدوين ذلك تنخلع كفي، ثم تطير مهمومة في فضاء الغرفة»5، وفي قصة (سلة العنب) «وانطفأ الشيخ متلاشيا في سجى الظلام، ولم يبق في الخلوة غير ارتعاش النجوم ورنين كلماتهالبرزخية. كنت قد التجأت إلى خلوة متحررا من رطانة اللغات وبذاءة السير المكتئب للحياة. قُتلت مرات كثيرة، وها أنذا كروح علوي أتلبس هذا المدى الذي لا يحده طرف، تطاوعني الأشياء فأبني معها ذلك الحوار السري الذي لا تلتقط دلالته اللغة المداهنة، لغة ديدان النفط وقمل العانة»6

وبهذه اللغة الشعرية تكون قصص المجموعة قد

سنت سنة جديدة في التوظيف اللغوي القصصي، ومع توظيف اللغة الميتا قصصية، وإدخال القارئ إلى مطبخ القصة أثناء تحضيرها، مع ذلك كله لم تعد الحكاية في القصة طريقا، أصبحت مجرد أفق يوهم بالوجود ولا يُبلغُ أبدا».7

2-2- انتهاك قداسة الحكاية:

ينبني فن القصة في أساسه على رواية خبر يستحق أن يكون قصة إذا ما كان له أثر، وانطباع كلي، وتحققت له الوحدة العضوية بفعل تماسك أجزائه وانسجامها، كما ينبغي أن تتوفر له بداية ووسط ونهاية8، وذلك من خلال ما التقطه القاص من صور واقعية، وذبذبات النفس البشرية بصيغة التركيز والتكثيف البعيد عن الإسهاب والإطناب؛ أي «بالتعبير عن اللحظات المتوترة التي يعيشها الأفراد، وتعيشها المجتمعات. مع أن جوهر الانشغال لم يكن مفارقا لبناء الأشكال، وارتياد آفاق التخييل، اعتمادا على كل ما تسمح به مساحة القصة من تكثيف وتجنب للتفاصيل. فمساحتها الورقية تعني مساحة أخرى لحدود اللحظة وزاوية النظر إليها، واختزال كل ما يمكن اختزاله من أجل تأسيس لقواعد الكتابة في هذا الجنس الأدبي، وما يتميز به من تكثيف للأحداث واقتصاد لغوي وواقعية لا تخلو من أبعاد رمزيةوغيرها من المقومات التي تميز خطابها الأدبي عن كتابات أخرى كالكتابة المقالية أو الكتابة الصحفية أو حتى (الأقصوصة) والرواية»9.

بيد أن الحكاية في القصة تقلصت أهميتها، وانتهكت قداستها بتقزيم مركزيتها، وأضحت بالتالي مكونا من مكوناتها فحسب، وبذلك أصبح الموضوع القصصي زئبقيا لا يمكنك الإمساك به إلا بشق الأنفس؛ فكلما وضعت يديك على جزء منه إلا انفلت من بينهما؛ فهو مشتت بين عوالم السرد والتخييل، ففي قصة (الصوت والصدى) تكاد الحكاية تدفن بين التداعيات « قبل أن أغمس أصبعي في هذا الجرح كان يعوزني الاطمئنان الضروري، إذ أن بناء كهف رمزي للأسرار مغامرة غير مأمونة بسبب الانبثاقات المفاجئة، والظلال التي تطال نظام الترميزات الممكنة»10، أوفي خضم مناورات القاص باستحضار شخصيات عالمية (فكرية، قصصية، دينية..)، وإذابتها في الحكي بجعل مواقفها وتأملاتها سندا للكتابة من خلال علاقات خفية لا يتحسسها إلا القارئ النبيه من قبيل همنكواي «إن همنكواي يتحدث غالبا عن تقنية جبل الجليد العاتم وهو أمر يشكل إغراء فريدا واستثنائيا بممارسة اقتصاد صارم»11، وقد يستحضر عددا منهم في سياق واحد كما هو الحال في قصة (كهرماء) «إنني أستطيع أن أفهم تربية دالي المدعومة بحنان أمومي لشاربه الغريب كعجوز عاقر تعنى بقطة وبتر فان غوخ لأذنه، وربما الموقف الهزلي لمعشوقته وهي تلقي بها في فم كلبها الضخم، ولكن أصَابُ برعب مرتاب إزاء حشو الفم برصاصة منطلقة كما فعل السيد همنكواي، أيُّ تفسير يحيط بهذه الأشياء؟.. ابن سيرين، إدلر، فرويد، يونغ، لاكان. كل هؤلاء الفقهاء برُقيّهِمْ لم يبددوا حرج موقفي العلمي ولم يسندوه بفكرة هادية»12، والأمثلة على ذلك كثيرة في المجموعة، وقد يضيع الحدث أيضا في ثنايا السخرية التي بقدر ما تجني على السرد بتوقيفه، فإنها وبما تنبني عليه من مكر، تسعى إلى التأثير في القارئ عن طريق المزج بين اللقطات السردية والومضات الوصفية13 يقول السارد في قصة (الصوت والصدى) «كان المجاز، الرابط بين الصالة والغرفة المواجهة لي فارغا إلى حين انفتاح الباب، بحذر شديد، حيث تقدم عجوز برأس صلعاء، ووجه شبيه برأس فأر، وقد دحرج عويناته فوق أرنبة الأنف، أجال بصره بشكل اعتباطي، ثم عاد على عقبيه محكما إغلاق باب الغرفة»14، وفي قصة (الزنابق السوداء) «توقف العراك وبدأ الساقطون يلمون أنفسهم متوجهين صوب الروبيو... الفتى الأشعث، القصير، ذو الرأس الضخمة الذي كان ينط كذبابة المواشي، ثم ما لبثوا أن تفرقوا حول الموائد سعيا وراء ما تخلف من بقايا الخبز والأسماك واللحوم والسلاطة»15. وقد ذابت الحكاية، بل تشتت بفعل طريقة استثمار القاص للضمائر وتوظيفها، ويبدو هذا جليا في قصة (الترادف) التي اختار لها القاص طريقة خاصة في تشكيل معالم الحكي، حيث بلوره على لسان ساردين الأول بضمير المتكلم؛ وهو السارد المركزي يقول «ينسل مني ضوء لامع.. فيترك الجسد الطيني مرميا على الشاطئ»16، أما الثاني فيحكي عنه بضمير الغائب، يقول: «ففي الأيام الماطرة يعتاد على المشي ليلا يرقب خيوط الماء مدهوشا»17، ثم يعود إلى ضمير المتكلم «عليَّ أن أعيش في الصمت»18، وهكذا حتى نهايتها، غير أن القاص كان على وعي تام بما يفعله، فقد جعل ساردِه المحوري يسرد بضمير المتكلم، لكن عندما يريد أن يحكي بضمير الغائب فإنه يضع ماحكاه بهذا الضمير بين قوسين، وكأنه أمام حكي أساسي وحكي ثانوي. ومن شأن هذه الطريقة في الحكي أن تربك القارئ وتقلقهوتشوش عليه، وهكذا تزيد لديه من متعة القراءة.

فالحكاية القصصية في المجموعة بالمعنى السابق نزلت من عليائها لتعيش في كوخ صغير واطئ من دون أن تفقد وجودها، ولا أن تبقى في خيلائها، وبذلك أضحت مكونا كباقي مكونات القصة التي لا تتحدد فقط بمضمونها، لكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها هذا المضمون19

2-3- الاحتفاء بالذات/ احتفاء بالتبئير

يعتبر التبئيرfocalisation من بين المرتكزات الأساسية في السرد القصصي، بحيث أنه يوجه القاص في تعامله مع الضمائر؛ وبمعنى آخر التبئير (زاوية الرؤية) (point de vue) الذي يختاره القاص هو المتحكم في سيادة ضمير على آخر في القصة، وهو «مسألة تقنية، ووسيلةمن الوسائل لبلوغ غايات طموحة» كما عرفه بوث (wayné G . booth)20، ويتجلى ذلك من خلال السرد الذاتي الذي نتتبع فيه الأحداث من خلال عينيْ الراوي.. فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به21

وإذا كان الحكي الكلاسيكي يحتفي في زاوية الرؤية بالسرد الموضوعي الذي يكون فيه الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا كما يراها، أو كما يستبطنها في أذهان الأبطال22، فإن الكتابات القصصية الجديدة قد تحفظت من هذا النوع من الرؤية السردية بتراجعها عن استعمال الضمير الموضوعي (ضمير الغائب) لصالح الضمائر الذاتية (ضمير المتكلم أساسا وضميرالمخاطب بعده)23؛ وهو ما تواتر في المجموعة القصصية قيد القراءة، ففي قصة (المعطف) يقول السارد

القاص أبو يوسف طه

موظفا ضمير المتكلم [«لما نهضت إثر الرنين الحاد للجرس، الرنين المُلح المشاغب، لم يكن الظلام قد تَهَرَّأ بعدُ بتلك الاكتساحات الماكرة والواهنة للضوء» وجاء أيضا في القصة ذاتها «مددت عنقي من حاجز الشرفة مستطلعا.. الشبح النحيل، الفارع الطول، المتلفع بمعطف ذي ياقة قُطنية» وقال أيضا «نهضت قافزا من السرير، بين يقظة ونوم، بعد أن رن الجرس بقوة، أعقبه تبويق عابث، مددت رأسي من الشرفة»]24، وفي قصة (الترادف) يقول السارد [«ولدت في يوم ماطر نقطة ماء صافية كعين الديك. وبدأت أتعود على الذهاب إلى المقهى مسلما أذني للطنين الكاذب واللغة الرقيعة» وقال «ومع ذلك فاحتياطي غير مشكوك فيه من تسرب هذه العلاقة إلى رفيقات أتعامل معهن برغبة كتيمة، طلاؤها الكياسة والورع»]25، واحتفاء القاص بضمير المتكلم في المجموعة لا يعني تغييب الضمائر الأخرى، بل حضرت لكن بنوع من الاحتشام، وهذا يعني أن الهيمنة كانت للضمير الأول؛ فهو الضمير المؤطر للحكي، وبالتالي فالرؤية السردية المستحوذة على مجريات السرد في قصص المجموعة هي الرؤية مع أو المصاحبة التي تكون فيها معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويَستخدمُ هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع26، ويبدو هذا جليا في قصص المجموعة (سلة العنب)، كما نلاحظ في قصة (يطو) فالسارد بدأ يحكي بضمير المتكلم «لما هوينا إلى القبو كان حارس الموتى منهمكا في التدخين لم يكن يبدو عليه أي أثر يكشف عسر ما يقوم به، وهو يمضي يومه وسط أجساد مثلجة»27 ثم انتقل إلى ضمير الغائب «كانت صلتي بالبادية قد انقطعت، ولم يكن داع للسفر إليها، فالموت مد أصبعيه إلى عنقود السلالة ساحبا حباته تباعا»28 ثم يعود بعد ذلك إلى ضمير المتكلم «لقد أدركت من خلال يطو التي وفدت إلى المدينة إبان نضوجها، لماذا هذا الطعم الغريب الشبيه بطعم فواكه الجنة»29، وبعد ضمير المتكلم يعود إلى ضمير الغائب، وبعده ضمير المتكلم وهكذا حتى نهاية القصة بضمير المتكلم «أثناء رجوعنا كان السائق أكثر حزما وهو يدفع السيارة بسرعة على الطريق، كانت طيور الخطاف تسبح في الفراغ ثم تلتوي التواءات بهلوانية، ولم نعد نتحدث عن مصير الإنسان وقدره أو الصدفة الغريبة التي تحدث بين حين وآخر»30، لكن هذا الشكل في التعامل مع الضمائر في هذه القصة لا يبعد مظهر الرؤية مع أو المصاحبة التي تجعل من السارد شخصية من شخصيات القصة، إذ أن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقتضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي31

2-4- تقنيات تجديدية أخرى

بانفتاح القاص أبو يوسف طه في مجموعته القصصية على ميكانيزمات جديدة في السرد استطاع دمغ القارئ وإرباك قدرات الإدراكية، ودفعه بالتالي إلى التفكير والتأمل بعمق في إبداعه وقراءته قراءة إيجابية تدعو الذاكرة إلى التقاط رمزية الإشارات والتلميحات التي لم تقف عند منحى معين بل، تروت من الفكر الإنساني العربي الذي تمثل في مجموعة من الكتاب والمفكرين كابن سيرين، قحطان بن عدنان، ابن مالك، أبوحيان التوحيدي، والأعجمي الذي مثله مخائيل باختين، غاستونبشلا، دستويفسكي، تولستوي وغيرهم، بالإضافة إلى تقنية السخرية التي أوجدت لها مكانا في المجموعة من خلال ما توفره للقاص من إمكانيات دلالية وفنية تضفي على الإبداع لمسة فنية وتجعل منه أيقونة نادرة، ثم اللغة التي أضحت عصا سحرية مكنت القاص من خلق عوالم دلالية أخرى في القصة.

&- على سبيل الختم

وبما ذكرنا أعلاه عُد القاص المغربي أبو يوسف طه من أبرز المبدعين الذي جددوا في الكتابة القصصية في المغرب، وبذلك تكون القصة عنده تحتل مكانة رفيعة ضمن الاتجاهات الواقعية والتعبيرية والرمزية، وكتابة ما فوق الواقع، فمن التقاطها لتفاصيل اليومي، إلى سحر موضوعاتها إلى انفتاحها على عوالم الحلم، أخذت تنويهات الكتابة القصصية تتسع وتروم اقتناص اللحظات الشاردة في عالم قصص يحفل بالاستثناء والشارد والعجيب رغم إقامته في الحياة اليومية المطبوعة بطابع القلق الاجتماعي والوجودي32

المصادر والمراجع

-1 سلة العنب، أبو يوسف طه، سلسلة إبداعات شراع، يناير، فبراير، 1999.
-2 بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط 3، 2000
-3 (بدايات القصة في نهاية القرن عن القصة المغربية)، مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب، قاف صاد مجلة نصف سنوية متخصصة في القصة، العدد2، السنة2، 2005.
-4 جمالية القصة القصير، محمد عزالدين التازي، ضمن آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد 81/82، فبراير2012.
-5 أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 355، 2008.
-5 (أسئلة القصة القصيرة القصير في المغرب)، محمد أنقار، ضمن قاف صاد مجلة نصف سنوية متخصصة في القصة، العدد1. السنة1. 2004
- استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، محمد أمنصور، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،2006.
-6 السرد والسرديات الشكل والدلالة، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي،2012.
-7الكتابة والوعي، عبد العالي بوطيب، الوعي والكتابة دراسة في أعمال غلاب السردية، دار الحرف، للنشر والتوزيع، القنيطرة،2007.
-8تطور القصة في المغرب مرحلة التأسيس، أحمد اليبوري، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب،2005.
-9 خطاب الحكاية بحث في المنهج، جرار جنيت، ترجمة محمد معتصم وآخرون، مطبعة النجاح، الدار البيضاء،1996.

هوامش:

1- استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، محمد أمنصور، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ص: 58

2- (أسئلة القصة القصيرة القصير في المغرب)، محمد أنقار، ضمن قاف صاد مجلة نصف سنوية متخصصة في القصة، العدد1. السنة1. 2004، ص 77

3- (أسئلة القصة القصيرةالقصير في المغرب)، محمد أنقار، مرجع سابق، ص: 76.

4- سلة العنب، أبو يوسف طه، سلسلة شراع، يناير- فبراير، 1999، ص:10

5- نفسه، ص: 18.

6- نفس، ص: 23.

7- (بدايات القصة في نهاية القرن عن القصة المغربية)، مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب، قاف صاد مجلة نصف سنوية متخصصة في القصة، العدد2، السنة2، 2005، ص: 58.

8- فن القصة في المغرب في النشأة والتطور والاتجاهات، أحمد المديني، دار العودة، بيوت، ص: 36.

9- جمالية القصة القصير، محمد عزالدين التازي، ضمن آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد 81/82، فبراير2012، ص:10.

10- سلة العنب، أبو يوسف طه، سلسلة إبداعات شراع، يناير، فبراير، 1999، ص:8

11- نفسه، ص8.

12- نفسه، ص: 15

13- أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 355، 2008، 96

14- سلة العنب، أبو يوسف طه، سلسلة إبداعات شراع، يناير، فبراير، 1999، : 12.

15- نفس، ص: 34/ 35.

16- نفسه، ص: 18

17- نفسه، ص: 18.

18- نفسه، ص: 18.

19- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص: 46.

20- نفسه، ص:46.

21- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص: 46.

22- نفسه، ص: القصة، العدد2، السنة2، 2005، ص: 58.47

23- (بدايات القصة في نهاية القرن عن القصة المغربية)، مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب، قاف صاد مجلة نصف سنوية متخصصة فيالقصة، العدد2، السنة2، 2005، ص:59.

24- سلة العنب، ص: 48/49/54

25- نفسه، ص:19/ 20.

26- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 47/47.

27- سلة العنب، ص: 38

28- نفسه، ص:39

29- نفسه، ص: 40

30- نفسه، ص:42.

31- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 48.

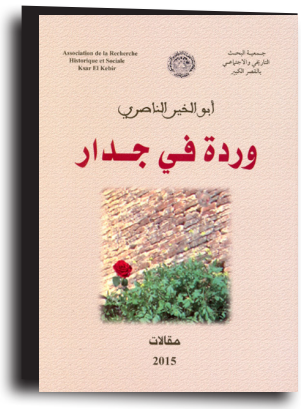
32- جمالية القصة القصير، محمد عزالدين التازي، مرجع سابق، ص: 10

إصدارات إصدارات إصدارات

1

2

3



4

1- «في مديح المدينة الزرقاء» قصائد عن مدينة شفشاون

صدر عن مطبعة القرويين بالدار البيضاء كتاب «في مديح المدينة الزرقاء» وهو عبارة عن أضمومة شعرية تحتوي على قصائد كتبها شعراء إسبان وأمريكو لاتينيين ومغاربة باللغة الإسبانية عن مدينة شفشاون، وقام بترجمتها كل من محمد أخريف وعبد السلام مصباح.

والشعراء هم أنطونيو رودريغيث غواردیولا، خاتينطو لوبيث غورخي، انطونيو غالا، أنخيلا فييغيرا إيميريش، خديجة شمس محمودة، كارمن كاماتشو، محمد المامون طه، ألفريدو ر.بوفانو وفرانسيسكو ساغيرو.

صمم لوحة الغلاف للأضمومة التي تقع في 128 صفحة من القطع المتوسط الفنان الشفشاوني محمد حقون.

2- صدور كتاب «ولكم واسع النظر» لخالد الخضري

بدعم من الجمعية الإقليمية للشؤون الثقافية بالجديدة، صدر للناقد السينمائي والسيناريست خالد الخضري كتاب جديد تحت عنوان: «ولكم واسع النظر» والذي هو سيناريو لفيلم تلفزيوني قدمته القناة الثانية 2M في صيف 2014 من إخراج حسن غنجة وبطولة: إلهام واعزيز، عبد اللطيف شوقي، محمد الخياري، عبد الخالق فهيد، عبد الرحيم المنياري، حكيمة وساط ومحمد اخيي الذي حصل فيه على جائزة أفضل ممثل في الدورة الرابعة لمهرجان مكناس للفيلم التلفزيوني في مارس المنصرم.وهذه أول مرة في تاريخ التلفزيون والسينما المغربيين يتم طبع وإصدار سيناريو فيلم بين دفتي كتاب بعد تصويره. وهو يعتمدعلى السيرة الذاتية للسيناريست حين كان بسلك المحاماة بالجديدة في مستهل ثمانينيات القرن المنصرم، محاولة منه كما ورد في المقدمة «لتسليط حزمة ضوء على مهنة جد حساسة في حياتنا الاجتماعية والتي لا غنى عنها في سبيل إحقاق العدل ونصرة المظلوم، ألا وهي: «المحاماة»

3- «محمد مزيان، سينمائي وحيد ومتمرد»: كتاب سينمائي جديد

أصدرت جمعية النادي السينمائي بسيدي قاسم، ضمن منشوراتها، أول كتاب لها حول السينمائي المغربي الراحل محمد مزيان (1945-2005)، الذي تحمل مسابقة السينمائيين الهواة إسمه منذ إحداثها سنة 2005 في إطار الملتقى السنوي للسينما المغربية.

ومعلوم أن هذا الكتاب، الذي أعده للنشر وأشرف عليه الأستاذ أحمد سيجلماسي، يعتبر محاولة لتوثيق جوانب من مسيرة هذا السينمائي، المعروف بابتعاده عن الأضواء الحارقة، ترسيخا لذكراه واعترافا بما أسداه من خدمات جليلة لحركة الأندية السينمائية منذ انطلاقتها الجديدة سنة 1992 وللإبداع السينمائي المغربي على امتداد ثلاثة عقود متتالية.

كتاب «محمد مزيان: سينمائي وحيد ومتمرد» صدرت طبعته الأولى بالرباط (مطبعة كوثر برانت) في ماي 2015، وهو من الحجم المتوسط بالعربية والفرنسية في 126 صفحة تتخللها صور للراحل مزيان، صمم غلافه الفنان جمال المودن وتوزعت مواده على الشكل التالي:

في القسم العربي (64 صفحة): إهداء (بقلم أحمد سيجلماسي)، كلمة جمعية النادي السينمائي سيدي قاسم (بقلم عبد الخالق بلعربي)، تقديم: هذا الإنسان (بقلم الدكتور عز الدين الخطابي)، بيوفيلموغرافيا محمد مزيان (بقلم أحمد سيجلماسي)، قراءات في فيلم وتجربة: البطاقة التقنية لفيلم «نوح»، «نوح» أو بلاغة الصمت والصورة (بقلم محمد البوعيادي)، تأملات في فيلم «نوح» (بقلم الدكتور عز الدين الخطابي)، قدسية الإبداع للإحتماء من رعب الوجود (بقلم الدكتور حميد اتباتو)، بورتريه: محمد مزيان مسيحي الصورة (بقلم عبد الحميد جماهري)، كلمات وشهادات: الجامعة الصيفية للسينما بتازة وتكريم محمد مزيان (بقلم أ. س.)، وداعا محمد مزيان (بقلم المختار أيت عمر)، وحيدا متمردا عاش ... وحيدا متمردا مات (بقلم حسن نرايس)، ليخلد «نوح» ضد بني قردة (بقلم الدكتور حميد اتباتو)، نوح الفيلسوف: يتأمل ويتألم (بقلم حفيظ العيساوي)، صديقي مزيان (بقلم محمد العلوي الباهي)، السينمائي محمد مزيان ذاكرة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية (بقلم خالد الخضري)، شكر خاص (بقلم أ. س.) .

وفي القسم الفرنسي (62 صفحة): وداعا صديقي (بقلم رشيد بنعلال)، محمد مزيان (بقلم المصطفى بوينيان)، رفيق نضال (بقلم نور الدين كونجار)، من أعمدة السينما المغربية (بقلم عبد الكريم الدرقاوي)، الوحيد المتمرد (بقلم سعد الشرايبي)، أخي محمد (بقلم الزبير مزيان)، بيوفيلموغرافيا مختصرة (بقلم الزبير مزيان)، حوارات/لقاءات: مايسترو تقنيي السينما المغربية (أجرى الحوار عبد الرزاق الحنوشي)، بقلب مفتوح مع محمد مزيان (حاوره الناقدان نور الدين كشطي ومبارك حسني)، قراءات: نظرة ما، نوح الأحمق ونوح الحكيم (بقلم محمد بلفقيه).

أحمد سيجلماسي

4- صدور كتاب «وردة في جدار» للكاتب أبو الخير الناصري

ضمن منشورات جمعية البحث التاريخي والاجتماعي بالقصر الكبير لسنة 2015م صدر للكاتب أبو الخير الناصري كتاب جديد بعنوان «وردة في جدار».

يتضمن هذا العمل الواقع في 197 صفحةً واحدا وأربعين مقالا في قضايا مختلفة اختار المؤلف توزيعها على ثلاثة أبواب هي:

-1 في الكتابة والكُتّاب.

-2 بين البَشَر والفِكَر.

-3 أسماءٌ وظلال.

وقد قام بتقديم هذا الكتاب الدكتور محمد الحافظ الروسي، أستاذ البلاغة والنقد الأدبي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، ونقرأ من تقديمه قوله عن الكتاب وصاحبه: «..ولا شك

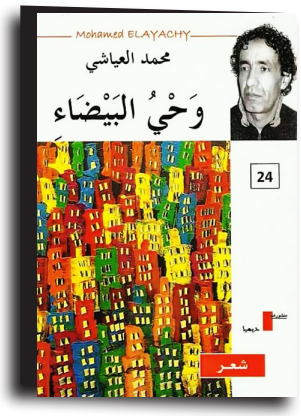
5

أنه بأصوات كصوت أبي الخير سنصلح كثيرا مما أفسد في الحياة الأدبية، والمقالة باب إلى ذلك بما تتميز به من اعتمادها على اللمع والإشارات، وسهولة تجديد الفكرة بتجديد المقال، فإذا اجتمع إلى ذلك قدرة من الكاتب على التحليل النفسي الدقيق، والعرض المنظم للأفكار، مع تمكن من أدوات البلاغة، كان من ذلك مثل هذا الكتاب.

5- «قالت شهرزاد: البنيات الحكائية في مائة ليلة وليلة»، جديد الباحث محمد تنفو

عن دار « رؤية للنشر والتوزيع» بمصر، أصدر الباحث محمد تنفو كتابا نقديا يحمل عنوان: « قالت شهرزاد: البنيات الحكائية في مائة ليلة وليلة».

حاول الباحث تجنيس متن حكائي مجهول المؤلف، من خلال رصد مكوناته والعلاقات التي تقيمها فيما بينها، والاهتمام بتحليل القصة أو المحتوى الحكائي، ومعالجة بنياته وخصائصه وأبعاده الدلالية. وقد جاء على ظهر غلاف الكتاب المقطع الآتي: «ومادام ديدني هو الحكائية، فقد اعتمدت على النظرية السيميوطيقية التي حاولت أن ترسم لنفسها خطا علميا في التعامل مع المتون الحكائية، وأن تؤكد على مدى فعاليتها الإجرائية في قراءة متن سردي كلاسي وتحليله. وقد تبين بالملموس أن الاشتغال بمتون قديمة يسهم في الحفاظ على خصوبة المنهج وتطويره. وقد تولدت عملية اعتماد منهج حديث في قراءة متن كلاسي من خلال إمعان



6

النظر في الدراسات الغربية التي انطلقت من متون كلاسية لوضع أسس مناهجها ونظرياتها الحديثة. ويهمنا في هذا السياق الدراسات التي حبرها بروب والشكلانيون الروس وستروس وغريماس....

6- الشاعر محمد العياشي يحتفي بوحي البيضاء في إصداره الجديد

أصدر حديثا عن ديهيا للنشر الشاعر المغربي «محمد العياشي» مجموعته شعرية الجديدة، الموسومة بوحي البيضاء. وهي الإصدار الثالث لهذا الشاعر بعد منابع ديوانيه «منابع الأشواق» (2010) و«أطلسيات» (2012). وهي مجموعة شعرية تأتلف من 49 عنوانا بين قصيدة ومقطوعة، كتبت في معظمها في العام الأول بعد الانتقال من الجبل إلى الدار البيضاء، ولذلك فهي تتسم بنوع من الصدمات التي تعتور قاطني الطبيعة الذين ينتقلون إلى العيش بالمدن الكبيرة. وعموم النصوص تخضع لخيط ناظم، يؤطرها. والمجموعة وفيّة كليا لنظام الشطرين، كتوجه اختاره الشاعر للتعبير. مع تنويع في الأوزان بين أغلب البحور الخليلية..

هذا ويعدّ «محمد العياشي» شاعر مغربي، من مواليد 1972. نظم الشعر وهو دون العشرين من عمره. حاز على الجائزة الأولى في مسابقة شعرية إقليمية سنة 1994، وعلى المرتبة الأولى في القصيدة العمودية وطنياً سنة 2000. ينشر قصائده في عدد من المواقع الإلكترونية، بإضافة لديوانيه

7

السابقين، كما يشرف على الملتقى الدولي للشعر بمريرت.

يقول الناقد المغربي عزالدين بوركة، اختيار كتابة القصيدة العمودية، أنيا، هو تحدٍ يحوزه الانشغال بكتابة الشعر، لا الدخول في صراعات إيديولوجية.. لا تقدم للقصيدة العربي سوى التقدم للخلف، لا للأمام.

محمد العياشي واحد من هؤلاء الشعراء الذين تحوزهم هذه الإنكتابية. عن القصيدة عنده يقول الناقد المغربي «نجيب العوفي»، ذات نص باذخ الطرح: «لقد اختار منذ البدء عن بينة واقتناع وسبق إصرار، القصيدة العمودية الموزونة المقفاة قالبا وقناة لبوحه وشدوه وتصريف مشاعره وشجونه وأشواقه، لا يرضى عنها بديلا، هذا في الوقت الذي عم وطم فيه سيل الحداثة الشعرية لا يبقي ولا يذر، حتى أفضى الأمر إلى تحرير الشعر من كل قيد عبر قصيدة النثر.

آثر محمد العياشي، العودة إلى التراث بالانطلاق منه في آن، عن هوى منه وفطرة، وهو الأمازيغي-القح الذي لم يتعلم الدارجة حسب اعترافه، إلا في سن السادسة. لكن حين مسه الحرف العربي بعدئذ، أعداه بما يشبه المس والإنخطاف.»

7- صدور رواية جديدة للكاتب المغربي محمد الهجابي بعنوان «بيْضةُ العَقْر»

بعد إصداره لأربع روايات: بوح القصبة (2004)، وزمان كأهله (2004)، وموت الفوات (2005)، وإناث الدار (2011)، وثلاث مجموعات قصصية،

8

صدر للروائي والقاص المغربي عن «منشوارت ديهيا» المغربية، برسم سنة 2015، عمل روائي جديد،في قطع متوسط وفي أزيد من 330 صفحة، يحمل عنوان: «بيْضة العَقْر/وضمنه بعض ممّا جاء في مذكرَة النحيلي الخاصة بصدد هذا النص وعلى هامشه». وورد في تنبيه للمؤلف ما يلي: «هذه ليست محض حكاية شخوص روائية على ورق، حتى وإن بدا أن الأمر كذلك. هي بالأحرى تجربة في الحياة والسياسة والحب. أبطالها رفاق شباب التقوا، ذات تاريخ، ضمن مسار مشترك عمدته الرغبة في تحقيق أحلام بسعة جموح أفراس البراري والنجود.»..

8- «محمد رويشة كما عرفته» كتاب جديد للكاتب المغربي أحمد هيبة

صدر للكاتب المغربي المرحوم أحمد هيبة، كتاب جديد بعنوان: «محمد رويشة كما عرفته»، ويقع الكتاب في 84 صفحة من الحجم المتوسط، وأنجز صورة الغلاف الفنان الفوتوغرافي رشيد الوطاسي...

وقد جاء في ظهر الغلاف: «.. يقول أهل المنطق: المعاصرة حرمان. ويعني هذا أن قيمة المرء الحقيقية قد تتوارى وراء الضغط اليومي وتواتر الأحداث. ولا يكشف عنها سوى الغياب.. هكذا تصبح المعاصرة والمعايشة والمجايلة حرمانا.. فيما الغياب يكشف بعمق عن الحضور وازنا كان أم هشا... فالموت في هذه الحالة فرصة حقيقية لتقييم شخصية الغائب/الحاضر.»

«الأقدمية» الثقافية

يبدو أن موظفي الدولة أكثر إدراكا وإمعانا لهذه المدعوة «أقدمية»، وحدها تجذر وتجعلك تتنقل بين السلاليم على وزن الرساميل. وقد تجعلك حارسا للدار والبركة ؛ أو منتظرا ضمن الطوابير للآتي الذي لايأتي على بساط..، بل يأتي من ركام السنين والعرق أو القفز ليس في الهواء؛ بل في الأرض وبكامل المظلات التي تحفظ وتقي.

هذه الأقدمية التي تتمرأى كما امرأة لا تشيخ، يسامرها المثقفون أيضا. لهذا ترى البعض يأتيك بلائحة كتبه وعناوينه في كل سيرة، بينما يبقى تواجده في الرف، غير موصول بدينامية ما، مرغوب فيها للتعبير عن أفكار وآراء بكامل اليقظة وفي كل لحظة؛ بل هو تواجد موسمي، للعبور إلى كرسي أو الحفاظ على صورة ما لا تتبدل ولا تتغير، لا يأتيها الباطل لا من خلفها ولا من أمامها.

أعرف مثقفا لا يتكلم إلا في كتبه وبها، يخاف عليها من أي تقويض كأركان للاتكاء -أو كصحون البيت-، معلنا إياها كورقة للثقافة العالمة والمتربعة بالنسق وفيه. أنا لا أكره الكتب التي تدحرجنا عوض أن ندحرجها؛ ولكن أكره منها تلك المنفوخة والتي لا تقول شيئا. وهكذا، ففي غياب الضوابط الثقافية والاعتبارات الأدبية؛ وبالتالي في ظل الاستسهال الاستهلاكي تتوالد هذه الكتب كالفطر، القريبة من ثقافة الاستهلاك المسطحة.

وآخر يصحب ويرفق اسمه دائما بالصفة الإطارية أو المجالية أو العلمية كأن هذه الألقاب فريضة، ويكفيك الأمر مرة واحدة، لتسري الصفة دون أي انهيار ولو عصبي. الشاعر أو القاص محنة تتخلق في كل نص. وفي كل مقام أدبي. والمبدع الحق يحرس نسله المتجدد والهش كأنه يصغي لنبضه. إنها محنة ترافق المبدع الأصيل في الإصغاء والبحث الدائم، فيطول الفصل في الجحيم الذي يطهر بالمعنى الكامل، ويفضي جدلا لصفاء مأساوي في الإبداع والحياة معا. فلنتأمل المشهد...

وثالث يصر على صفة الكاتب الكبير، لإخضاع الأدب نفسه لثنائية تتغذى من العالم كل يوم: الكبير والصغير في كل شيء. فلا كبير ولا صغير في الكتابة -والكفاءة- وهي وحدها الكلمة الفصل. ومع ذلك فالكاتب الكبير لا يرتاح له بال إلا حين يسند حقيبته الكبيرة أيضا، ويحمل السنين والركام في ذاته؛ لتراه غدا موظفا كبيرا، وهكذا. أكيد كلما مر الأدب عبر المؤسسة إلا ويخضع بمعنى ما، للتوظيف الإيديولوجي بالمعنى المتعدد للتوظيف الذي يصل إلى حد الهوى والوهم. الأديب هنا حين يجعل أدبه مطية، قد يسقطا معا في العالم الجاري.

المبدع ليس موظفا إداريا، بل نصا متجددا ومتخلقا، ضمن شبكة العلاقات والامتدادات الإبداعية والفكرية. ويغلب ظني، أن النص حين يأتي من جسد هو في الواقع رغوة للمتناقضات والأوهام؛ سيتحول الجسد معها إلى شكل من أشكال العالم الذي يسعى النص إلى الخروج عن منطقه ومظهره. من هنا، فأي تراجع إلى الخلف، يظهر بسرعة في مسيرة الأديب. لأن هذا الأخير لا يبني منشئات ويتركها لحالها؛ بل هو مطالب بالتجدد الدائم واليقظة الحذرة للدفاع عن ما يكتب. وبالتالي الانتماء الرمزي العميق لهذه الكتابة نفسا وحياة. لأن البعض يتفه المسيرات الإبداعية الخلاقة بجرة قلم، إرضاء للأهواء والملل، عوض حقيقة الأدب أو المجرى المحفور على الجلد وفي الوجود أيضا.

غير خاف، أن «الأقدمية» بمعناها النمطي المتداول والمستهلك حملت الكثير من الأمراض والأعطاب لحياة الثقافة والأدب. أعني الأقدمية التي لا تكرس منطق البحث الدائم وما يقتضيه ذلك من زاد والوعي بتشعبات المسلك. هنا لا ندعو إلى سحب للأدب من الحياة والمجتمع؛ بل اللعب الحاذق في مساحته بكامل الصفاء والتحرر من الاختراقات والتدجينات التي تفرغ الأشياء من أصلها وأصولها؛ وتسوقها في القطيع، لمضغ الحقائق الجارية والمساهمة في بناء الكلام والخطاب الذي لا ينهار أمام أي شك أو سؤال أو احتمال آخر أكثر كثافة بالحياة كما الوردة في الإبداع أو البحر في الإناء.

البعض يعض على هذه الأقدمية في الثقافة أيضا، دون عطاء يذكر؛ ليستمر في التربع ضمن الوجود الثقافي دون النظر للماء الذي يجري «من تحت». الماء الذي لا يجرف طبعا، بل يطهر، لأنه يمر على الأشياء بردا وسلاما إلا من ذاك الوخز الذاهب للعمق، إن وجد.

فضاءات

■ عبد الغني فوزي

تعمير النصوص في الثقافة العربية

■عبد الجليل غزالة

مقدمة:
تمثل الأعمال الثقافية المتنوعة محاولات جادة لتعمير، أو بناء النصوص، وتحديد معالمهاعن طريق التقنين، والتنسيق، والتطوير للعناصر، والعوامل التي تعتمد على مبدأ الاستبدال، والاقتباس، والترابط، والتكامل، وهو ما يخلق (سلطة نصية) تحقق فائدة، وقصدا واضحين. تلعب هذه العناصر، والعوامل المختلفة دورا مهما في التعمير، أو البناء، إذ أنها تقدم، أوتؤخر، وتظهر، أوتضمر، وتعوض أو تضيف بعض الوحدات النصية تبعا للسياق، و(الكون الخطابي)المنظم للعمل بأكمله. تؤدي هذه الطريقة في تعمير النصوص، وإذاعتها بين مختلف المتلقين، والمفسرين إلى تعاظم، أو تناقص، وربما تعطيل المعاني، و(الفائدة النصية) تبعا لنوع العناصر، ومستوى التبادل، والإنجاز، والثقافة المسيطرة...
يرتكز تعمير، واشتغال النصوص الثقافية المتنوعة على الاستفادة من كل (مادة نصية خام) يتم تبادلها بأيسر السبل، وتفعيلها بأحسن الوسائل. هناك عناصر نصية يكون اشتغالها محوريا، وقويا، وأخرى تشتغل بشكل ثانوي، وباهت، إذ أن نوع الاشتغال هو الذي يرسخ، ويطور دور هذه العناصر، والعوامل البانية، أو يؤجل، ويعطل معانيها حسب الموقع، والقصد، والفهم. لذلك فإن طرائق تعمير النصوص تكون متنوعة، ومتعددة، وكذلك دلالاتها، ومقاماتها، كما أن القوة والضعف قد يصيبان جل النصوص، وعناصرها، أوعواملها البانية.
قد يتم اشتغال بعض العناصر النصية من خلال مواقع، وسياقات مناسبة، مما يحقق أغراض المنتجين، والمتلقين، ويذيع، أو يقوي تراكيبها، ودلالاتها نظرا لحاجة أفراد المجتمع إليها في معاملاتهم المختلفة. يتعذر أحيانا هذا الاشتغال نظرا لأن هذه العناصر تفقد قوتها، وبريقها، فلا تحصل من ورائها (الفائدة النصية) المتوخاة، أو القصد المراد، كما قد يتغير أحيانا اشتغال بعض النصوص نظرا لوجود سياقات رمزية، وسيميائية متنوعة، حيث يتم الانتقال إلى حقول، ومستويات معرفية أخرى، لكن هذا الانتقال يكون وسطا، ونوعيا، كما أن المستوى العالي الخاص بأنواع الاشتغال النصي يكون نابعا من الثروة المعجمية المسيطرة، وحداثة التراكيب، والدلالات، والمقامات، وهذا لا يتأتى فعله، وتحققه دائمابصورة واضحة، وكاملة.
يتم (التحري النصي) عن الاستعمالات المقبولة، والرغبة في حصول الفائدة منذ انطلاق عملية التعمير، حيث يحصل التبادل، والتجاذب النصي، والحيطة من صيغ الانحراف عن (نحو النص)، لأن الاستعمالات المنحرفة تكون ضعيفة، وقليلة التناول، والتداول. يجسد هذا الاشتغال النصي المتنوع عبر تاريخ الثقافة العربية عدة جوانب بارزة:
1- سيطرة بعض العناصر، والعوامل أثناء العمل: إن قوة، وكثرة استعمال عناصر، وعوامل محددة يمنحها سلطة مؤثرة، ومكانة محورية داخل النصوص بمختلف أجناسها، كما أنه يجعل المنتجين، والمتلقين يفضلونها على غيرها، ويتفننون في استغلالها، وتكرارها.
2- ضعف، وانزياح بعض العناصر، والعوامل: يتحقق (جلب النص) من خلال استخلاص التراكيب، والدلالات، والاستعمالات المتنوعة تبعا للسياقات المختلفة، وهو ما يحقق (الفائدة النصية)، أما إذا حدث ضعف، أو انزياح، ولم تتم مراعاة الاستعمالات، وتنوع السياقات، وتطور المباني، والمعاني عبر التاريخ، فإن النصوص تفقد قيمتها، وينتهي جنسها، وتصبح العناصر، والعوامل البانية غير فاعلة، وهذا ما يفسد عمل سائر المكونات، والقيم الأخرى.
3- بروز بعض المواقع والطبقات النصية: تتعرض النصوص للتبادل الثقافي، والتجاذب بغية تحقيق (فائدة نصية)، وهذا يتطلب نوعا من الدقة، والتنسيق، والمثاقفة، والمهارة، والمقابلة، والتقعيد، والقياس لأنها تعد من لوازم تعمير النصوص المختلفة.
4- حاجة النصوص للعلم والمعرفة: يحتاج تعمير النصوص، وإلقاؤها إلى توفر ملكات ذهنية، عملية يتم نقلها مباشرة لتحقيق (الفائدة النصية) الفعلية.
5- اشتغال النصوص، ونضجها تبعا لنوعية تعميرها:
لا بد أن تستوفي النصوص تعميرها التام من خلال تحديد العلاقات، والوظائف التي تناسب كل العناصر، والعوامل، والمساهمين، حيث إن تحقق هذا الأمر يزيد من قوة اشتغال النصوص، ونضجها، وترسيخها، واستمرارها.
6- اقتران ترسيخ عملية الاشتغال النصي بطبيعة نسق الانتماء الثقافي السائد:
يرتبط اشتغال العناصر، والعوامل المختلفة بنوعية (تعمير النصوص)، وطبيعتها، وحيزها الزمني، إذ أن هذا الاشتغال يرسخ عن طريق التقنين، والتكرار، والمقارنة، والتطوير، والاستبدال، والاستشراف، وطول الأمد، وهو ما يخلق صيغا متميزة يمكن نعتها بـ(نصوص الأجيال) الثقافية، فإذا استحكم هذا النوع من النصوص في المجتمع أصبح فعالا، ومقيما.
إن الاتصال الحالي الحاصل بين الحضارة العربية، والحضارة الغربية عن طريق عمليات المثاقفة، والتجاذب الفكري يؤدي إلى (تعمير النصوص) العربية المعاصرة بطرائق تجعلها تختلف عن النصوص السابقة، مما ينشر بين أجزائها نوعا من التطور، والتغير، والتوليد، والتحويل الواضح، لكن قد يقع نوع من التأرجح، والتراجع، والتداخل، والانزياح في تراكيب بعض العناصر، ودلالاتها خاصة المحدثة منها، وذلك رغم كثرة، وتنوع العناصر، والعوامل البانية.
تتوفر النصوص العربية على (تعمير) رصين، متنوع، ومختلف يجعلها قوية، وراسخة، ومقيمة تبعا لفضائها الزمكاني، وتنوع سياقاتها، وأغراض منتجيها، وتكرار تداولها بين المتلقين، رغم عدم بلوغها الغاية المثلى في بعض الأحيان.
توظف النصوص العربية المعاصرة عدة عناصر، وعوامل مختلفة لتعمير مبانيها، ومعانيها، إذ يظهر فيها التنوع، وقوة السياقات، واتساعها، أوغموضها، وتجريدها، ورسوخها بناء على تنوع الموضوعات، والمعجمات الخاصة بالمأكولات، والفنون، وأنواع الرياضة، والتسلية، والأثاث، والطب، والصحة، والطبخ، والمفاهيم العسكرية، والسياسية، والأدوات المنزلية، والالكترونية، والرياضية، والمهن التقليدية، والمنسوجات، وأنواع السهرات، والمناسبات، والأعراس (1)...
تتجدد العناصر، والعوامل البانية داخل النصوص العربية، وتتزايد قوتها بتزايد مدارك، وأغراض مستعمليها، وتوظيفهم الجيد لها. أما النصوص الضعيفة فإنها لا تملك عناصر رصينة، ومتطورة، وتوظيفا جيدا، وهذا ما يقلل من الطلب عليها، ويقصي استعمالها، والاهتمام بها. تقوم النصوص العربية على عناصررصينة، ومتنوعة من حيث المساهمة في (التعمير النصي)، والقصد بناء على خصائص جمالية، وفكرية متفردة.
ترتبط (حياة النصوص)، وتعميرها بثقافة الأمم، وحضارتها المتميزة حيث تنمو، وتتزايد، وتتطور، وتتغير تبعا للطبيعة، والكون، والإنسان، ومستلزماته، والتبادل، والقواعد، والأغراض المتنوعة، والثقافة السائدة، مما يقويمن طبيعةالمواد النصية، والعناصر، والعوامل البانية التي تتعدد عند الأمم نظرا لشيوع عدة معجمات، ومهن، وصنائع، وتقنيات، وتصرفات، وهذا ما يرسخ بعضها، ويطورها حسبثقافة المجتمع، وعقليته.
إن قوة العناصر، والعوامل البانية، وفعاليتها، وملاءمتها هي التي تبلور بكل وضوح عملية (تخطيط النصوص) الهادفة، وتجعلها تحقق القصد المراد على المستوى الثقافي، كما أنها تمنحها سلطة متميزة، وترسخ تراكيبها، ودلالاتها، ومقاماتها، وتجعلها معمرة، ومتجددة في إطار (الأنماط والأنواع) النصية التي قد تختص بمجالات محددة كالنقش، والزخرفة، والطب، والنسيج، والحياكة، والأزياء، والفنون، والآداب، والسياسة، والاقتصاد، وغيرها .
تتجلى الخصائص الجمالية، والفكرية المشكلة لنصوص الثقافة العربية من خلال المظاهر التالية:
أ- ارتباط العناصر النصية بالملكات أو الكفايات الاتفاقية المتميزة.
ب- وجود عناصر، وعوامل ضرورية تداولية، وأخرى ثانوية: يختلف دور العناصر، والعوامل، وأهميتها داخل النصوص، إذ أن استعمالهاالضروري يؤدي إلى التعمير الجيد، وإقامة دلالاتها العملية الرصينة، كما هو الأمر بالنسبة لبعض الأنواع الخطابية التي تؤسس أعمالا ثقافية تتعلق بالزراعة، والهندسة العمرانية، والحرف التقليدية، والالكترونات، والتقنيات، والاتصالات، والاقتصاد، والسياسة، والعتاد العسكري، والطب، والملل ، والتصرفات، والمعاملات المتنوعة...
يعد (توليد النصوص) الثقافية العربية المتنوعة ضروريا بالنسبة لتعميرها، لأنه يمنحها (حياة) جديدة منسقة، ودائمة تحقق معاني حديثة، وتستند إلى قواعد اقتصادية منتهية، لكنها تكون خلاقة عند توليد كلمات، ومفاهيم لا حصر لها، مثل: (هاتف / تلفون، محرك، غسالة، تلفزة، هندسة نووية، هندسة

وراثية، غرفة العمليات، الرنين المغناطيسي، علم الدلالة، المونولوج، السرديات، مجلس الأمن، إعادة التأهيل، قفص الاتهام، وزير الدولة، البطاقة الوطنية، الشرطة القضائية، الرقم الوطني، وزن الريشة / وزن الديك، ألعاب أولمبية، مثلجات، اسفنج، آلة تسجيل، مروحة، العجان، الخلاط، ولاعة، مرمدة، مصبنة، الفرن الكهربائي، تدفئة مركزية، مفك، البراغي، المحقنة، رافعة السيارات، سيارة الإسعاف، ماسح الأحذية، الجبان، السمار، الخازن، اللفاف، الزلاج، مصمم الأزياء، اللون الأزرق / الزعفراني / الليموني / البنفسجي...). يتوسع هذا التوليد عن طريق الترجمة، والتعريب، والنحت الذي يدمج كلمتين في كلمة واحدة (برمائي، أفروآسيوي، كهرومغناطيسي، زمكاني، متشائل، حمدلة، بسملة...).

يعتمد (تعمير النصوص)، أو بناؤها على صيغ تركيبية، ودلالية متنوعة، وأساليب رفيعة المستوى يتم استعمالها بإتقان في مواقع ملائمة. تمنح هذه الصيغ، والأساليب النصوص دوافع قوية للتعمير، وتطوير وجودها، واعتدالها، وحسن توزيعها، لكنها تكون متفاوتة من حيث العلاقات، والوظائف التي تتنوع حسب:

1- السبك التركيبي، والحبك الدلالي الموجودين بين العناصر المشكلة (لجسم النص).

2- الاختلاف بين (العادات اللسانية) من حيث الاشتغال، والقوة، والتقدير، والظهور.

3- الرصانة البارزة في (مركز النص)، أو بؤرته، وتداخل الأجزاء.

4- الانتشار الجيد للأساليب، والصور المتنوعة، والاعتماد على مراجع خاصة بالزينة الشكلية (2).

تتنوع بنى النصوص معجميا، ودلاليا نظرا لتنوع الحقول، أو المجالات التي ترتكز عليها، فهي قد تكون نابعة من بعض المهن كالنجارة، والحدادة، والحياكة، والخياطة، والزراعة، والالكترونات، والتقنيات المختلفة، والفنون، والرياضة، والمأكولات، والفواكه، والخضر، والأجناس الفكرية المتنوعة التي تكون ضرورية لتعمير هذه النصوص.

يتم توليد بعض التراكيب، والدلالات النصية من خلال التجديد، والخلق المتميز حسب قواعد أو ملكات اتفاقية، واشتقاقات صرفية. يوظف هذا التوليد اللساني بناء على عدة مظاهر نصية (توليدية)، نذكر منها:

أ- الاستخراج للصيغ النصية الجديدة.

ب- الاتفاق حول (نحو التوليد)، وعرضه.

ج- الحضور البارز للدافع، والوظيفة بين طيات العمل المولد.

د- الاتصال، والتغذية النصية من خلال التوليد.

ه- الخلق النصي السوي بعد التوليد.

تعد هذه المظاهر ضرورية لتعمير النصوص الثقافية المتنوعة، فلا يتحقق عمل، وتطور العناصر، والعوامل البانية من دونها.

لا يمكن وجود خصائص جمالية في نص معين دون وجود متلازم، ومتكامل لخصائصه الفكرية، لأن الأولى هي نتيجة للثانية، وسائرة في ركابها، فلا يمكننا تصور زوال الأجناس الفكرية، وفناء البنى النصية، لأن ذلك سيغير أوضاع البناء، أوالتعمير، والخلق، والوجود، وهذا أمر يصعب الاستدلال عليه في الحياة الاجتماعية. يتميز تعمير النصوص بالتنظيم، والاطراد، والتوافق، والحضور البارز لنسق لساني قويم يعتمد على إنجازات كل المساهمين (3).

تمثل لغة النصوص بمختلف دوالها ثروة هائلة، تتشكل من الكلمات المعجمية التي تعبر عن نفسيات المساهمين. إنها تجسد دلالة لغوية، راقية تكونها مجموعة من البنى، والصيغ التي تحدد سمات المساهمين، والعوامل البانية المتعلقة بطرائق الاستعمال، والتعامل مع الدوال، والأشكال الجمالية المحددة للمقاصد، والأغراض.

تؤدي قوة، ودقة استعمال لغة النصوص إلى تحقيق الهدف المرسوم بكل وضوح، و(تغذية) البنى، ومعانقة الثقافات المتنوعة، مما يمنحها قيما، وفوائد رفيعة التداول. يتم إنجاز لغة النصوص، وتحقيقها بصورة جيدة من خلال التعلم المستمر، والممارسة المتأنية، والاتصال الاجتماعي، و(التعمير النصي) الحسن الشكل، والمضمون، والمتناغم السياقات، والمقامات. لذلك فإن جودة لغة النصوص تخلق جودة التراكيب، والدلالات، والمقامات.

تلعب اللغة إذن دورا مهما في (تعمير النصوص)، وخلق دوالها ومدلولاتها المناسبة، إذ أن تنويع، وتطوير البناء اللغوي يصنع (تعميرا) بليغا، وحسنا، وسهلا تسيطر عليه الصيغ المتقنة. يتشكل كل نص بوجود منتجين، وعوامل بانية توزع بين طياته القوانين، والأحكام الخاصة بكل وحدة، وتحدد مواقعها التي تدعم جانبها العلمي، والتعليمي بالاعتماد على قدرة / كفاية لسانية رفيعة. يتحقق كل هذا باكتمال علاقات، ووظائف الصيغ النصية، وثرائها الذي يوسع عملية (التعمير)، وينشط حركتها، ودورتها في الحياة.

تتميز بعض النصوص بالضبط، والدقة، والجودة تبعا لنوع الثقافة، والحضارة السائدة في الأمة التي تستخدمها، وهي رغم كل هذا لا تكون كاملة نظرا لارتباطها بجملة من التراكيب، والدلالات، والمقامات، والسياقات الموضوعة. يرتبط مستوى الضبط، والدقة، والجودة، والاشتغال بالنسبة لبعض النصوص بفكر المنتجين، وطرائق (التعمير)، والتجاذب gravitation أو التناص inter-textuality الفكري، والتماسك الذي يضبط المقاصد، والمقامات المختلفة، والهادفة.

ترتبط حياة النصوص، و(إخراجها) sta-ging، وانتشارها بين الناس بعدة مستويات:

1- مستوى الكتابة: نوع الخط، وطريقة التدوين، أو التسجيل الموظفين في العمل.

2- مستوى الإقامة: أي نوع الورق، أو مكان عرضه: جهاز، شاشة، سبورة، لوح، جدار (4)، لافتة، قماش...

3- مستوى التطريز النصي: يجسد تناغم، وتماسك التراكيب، والدلالات، والمقامات.

انغلاق النصوص وانفتاحها:

يتوفر كل نص ثقافي على مجموعة من المكونات، والعناصر، والعوامل البانية التي تتوزع طرائق اشتغالها بشكل منسق لكي تستمر (الحماية النصية)، وتنشط على مستوى الدوال، والمدلولات. لذلك فإن كل نص يملك عدة (بقع / جهات نصية) فرعية، متلاحمة تشكل نسق النص الكامل، وتجعله يتحرك انطلاقا من (مدخل النص). إنها تعمل في كل الاتجاهات، والمستويات خالقة بذلك (نطاق النص) الذي يرسم البداية، والنهاية، والحدود، كما أنه يتسع بالاعتماد على أنساق من الانتماءات الثقافية الأخرى التي يتجاذب / يتناص معها، حيث يتم ذلك في البداية المرنة، والتشكل المتلاحق. فإذا توطدت علاقات، ووظائف المكونات، والعناصر، وتوفرت العطاءات، وتنوعت الخصائص الجمالية، والفكرية، وتطورت، أوتغيرت أعمال المساهمين في الإنتاج، فإن ذلك سيخلق ما نسميه (بنصوص الأجيال) التي تبدع، وتحقق التميز، والتفرد بالاعتماد على (الحماية النصية) المولدة عبر مراحل متعاقبة، ومرصوصة.

تصاب النصوص الثقافية المتنوعة بالخلل، فيضيق نطاق اشتغالها، ويلوح فناؤها في الأفق من خلال:

1- تفشي الشكليات، واللحن بين جوانب نظام (الحماية النصية).

2- غياب المواقع القارة، وعدم التكافؤ، وتذبذب العلاقات بين العناصر البانية.

3- عدم تسيير، وتدبير مستوى (نطاق النص) بمعرفة، وقواعد محددة، وقارة، واقتصادية.

يتسع مستوى (نطاق النص) بانفتاحه، وتجاذبه المنظم مع عدة نصوص أخرى هادفة، ومنسقة، وهو ما يقوي، ويوطد سلطته، لكن تذبذب (مدخل النص)، أو مادته اللغوية ينشر الخلل، والوهن بين ثناياه.

يظهر دعاة النصوص المحدثة، فيقطعون أوصال بعض العلاقات، والوظائف، ويغيرون طريقة اشتغال عدة مكونات، وعناصر، فتتغير قوانين النصوص ، وأنحاؤها ، وينتشر (التفتت النصي)، و(التعطيل)، والغموض، ويحجر الاشتغال المقنن على بعض العناصر، والعوامل، وتبقى أخرى حرة طليقة...

تولد النصوص الثقافية العربية المتنوعة، وتنمو، أوتتغير عبر مراحل، و(أجيال ثقافية) مبدعة تساهم في الإنتاج، والتلقي، ثم يضيق نطاقاشتغالها، ويفنى تبعا لنوعين من الاشتغال :

أ- سيطرة بعض العناصر الفرعية على نظام (الحماية النصية) العامة نظرا لغياب القواعد

العامة، والمنسقة لكل (البقع)، أوالجهات النصيةالتي تصبح مبعثرة، ومفتتة مثل مجموعة من الجزر المتناثرة. يستقل كل عنصر، أو عامل باشتغال مخالف يرفض التماسك، والترابط ، أو أنه يتنكر لاشتغال النسق الشامل.

ب- تداخل وتجاذب بعض العناصر السطحية: يطغى اشتغال بعض العناصر، والعوامل السطحية تبعا لنسق لانتماءاتها المحلية، وانزياحاتها المختلفة، وهو ما يجعلها تطالب بالمواقع، والوظائف المركزية داخل النص المعطوب. تضيق علاقات، ووظائف العناصر، والعوامل المحورية، ويندحر تماسكها النصي أمام هذا التداخل، والتجاذب السطحي المشتت (5).

تحتل النصوص الجديدة مكان النصوص القديمة عن طريق الحضور الثقافي المتفاعل، والمتواصل داخل المجتمع. يحدث هذا التجديد تبعا لعدة عوامل بارزة، ومسيطرة:

-1 وجود وحدات نصية جديدة.

-2 استعمال ألوان من القول الشخصي، والعادات اللغوية المتميزة.

-3 ترابط الوحدات النصية فيما بينها.

-4 رسوخ النصوص عن طريق الاستعمال، والتوسيع، والعدول.

ينتشر اشتغال العناصر النصية، ويتقوى على جميع المستويات الثقافية السائدة في المجتمع، حيث يصبح مرنا، ومعتدلا، ومعطاء، وحسن الطبيعة، والبساطة، كما تكون دعائمه، ونتائجه نشيطة، مما يجعلها حاضرة، ومتناسلة بالتدريج.

تمر (حياة النصوص، ودورتها الطبيعية) (بجيلين ثقافيين) مختلفين:

أ- جيل سيادة (عمر نصي) طبيعي يتوفر فيه الاشتغال المتماسك الذي ينمو، ويتطور، ويتغير باستمرار.

ب- جيل طغيان بعض العناصر، والعوامل على أخرى، مما يبعثر التماسك النصي، وينشر الإجحاف في الاشتغال بين أجزاء النصوص.

لابد لتعمير النصوص الثقافية العربية المتنوعة من وجود نسق لساني واضح العلاقات، والوظائف التي تربط بين السبك التركيبي، والحبك الدلالي، كما يجب أن يكون (نحو النصوص) مرجعيا، وقياسيا يستغله المساهمون، وكل العوامل البانية على المستوى العقلي، والاستفادة، والتلقي.

يهدف كل نص ثقافي عربي إلى خدمة مصلحة معينة، يتم تحديد جوانبها بين طياته، كما يتم تعقب بعض المصالح الفرعية، والسطحية التابعة، وهي أمور يعرفها المتلقي الضليع بناء على جنس، أو نوع النصوص. يقتضي كل نص ثقافي عربي وجود قوانين اتفاقية ضابطة، وجهود إبداعية، وأخلاقيات المساهمين، ونسق انتماء الثقافي بارز، يربط بين هذه القوانين.

يرتكز اشتغال النصوص على خصائص متميزة، تستمر في ترويجها، والدعوة إليها، وبلورة عناصرها بكل مرونة، ويسر، وتقويم داخلي. أما بعضها الآخر فيتطلب تطبيق مظاهر محددة من أجل البروز، والاستمرارية:

-1 إتباع السنن المعروفة، واجتناب (البدع) الثقافية...

-2 إقصاء المقاصد، والمقامات المنحرفة.

-3 استغلال المكونات اللسانية التامة، والسمات الخاصة.

-4 إصلاح، وترميم، أو تغيير كل عنصر يكون مهيأ للإفادة، والتداول، والمراجعة، والتقويم، والاستشراف...

يستقر اشتغال عناصر النصوص الثقافية المتنوعة، فتقاوم البلى، وتعمر طويلا نظرا لأن علاقاتها، ووظائفها تصبح معطاءة بشكل اقتصادي كبير، مما ينوع، ويقوي استعمالات المساهمين، والمتلقين، لكن عدم التوازن، والتقصير في ضبط اشتغال العناصر يخلق نوعا من (التفريط النصي) الذي ينشر بدوره (الفناء النصي). لذلك فإن دقة اشتغال النصوص، وصفاء مقاصدها يحققان نصوصا سامية، وخالدة، لأن العناصر، والعوامل النصية تكون كلها مفيدة، وفعالة، ولا يجب التفريط في أحدها، أو ترجيح عمل بعضها على حساب بعضها الآخر، أو قبول طغيانها، وإتباع انحرافها عن (نحو النص) الاتفاقي، واستعمال المتداخل، والمعطوب، والمعطل منها...

من المسلم به أن العناصر النصية يجب أن تكون معتدلة، ومتفاعلة في العطاء، والإنجاز على مستوى التركيب، والدلالة، والمقام لأن التأرجح في العطاء، والإنجاز سيخلق تذبذبا، أو (إخصاء) لمعاني الخطاب، ونفورا عند المتلقي الضليع، وكثرة الفجوات، والانتقادات، والعلل الواهية، والترف، وفساد العلاقات، والوظائف داخل النسق اللساني المستعمل (6).

إن التفريط في اشتغال بعض العناصر، أو الوحدات النصية، والتقليل من دورها يجعلها تخرج عن مسارها المعرفي، وطبيعة جنسها الفكري، أما العكس فإنه ينتج نصوصا مفيدة، وصحيحة، وصالحة للمجتمع. يتم اشتغال هذه العناصر من خلال دقة العلاقات، والوظائف المتبادلة، وسيادة (نحو النص) الاتفاقي دون أية انزياحات، أو ضرورات لغوية مجحفة، وسفسطة، أو لغو مفرط.

لا بد من التنسيق بين العناصر من حيث توزيع مواقعها، ورتبها داخل النص، لأن ذلك يحقق (التوازن النصي)، والتكافؤ equivalence، والتماسك أثناء الاشتغال، وحسن حركته بين كل الأجزاء، كما أنه يبرز القوانين الضابطة في مسارها اللساني الحقيقي، وينوع السبل الجيدة للخلق، والتوليد، ويرسخ القيم من خلال قوالبها الفعلية، والرصينة، ويستفيد من التجارب السديدة، والمقنعة دون أية طفرات، أو انحرافات، أو (إخصاء).

لا يجب تعطيل اشتغال أي عنصر، أو معناه بالنسبة للنصوص الثقافية المتنوعة، لأن ذلك سيخلق عدة علل، وتراكمات لغوية، أما عكس ذلك فإنه ينتج اجتماع الاشتغال، وقوة الأجزاء، وتماسكها تركيبيا، ودلاليا، ومقاميا عن طريق:

أ- التماسكبين العلاقات، والوظائف.

ب- المحافظة على حسن الاشتغال، وتطويره أثناء التلقي.

ج- العمل على نشر (ميثاق نصي)، وتعايش دائمين بين العناصر.

توزع لسانيات النص عملية الاشتغال بشكل منسق بين العناصر، والعوامل المختلفة، مما يجعلها تحقق مقاصدها التداولية، فيتزايد الترابط، والتماسك بين ثنايا النسق اللساني الموظف، وهو ما يحقق لها الريادة، والذيوع، لكن رغم هذا التنسيق في بين العناصر النصية، فإن التنازع يبقى قائما بينبعض الأطراف، ولا تبث في أمره سوى (نواة النص) التي تحقق الريادة، والرصانة، والمفاضلة، والمرونة، والتشويق، والإبهار... قد يتخلى المتلقي عن تعقب مراحل، ومراتب هذا الاشتغال على المستوى التركيبي، والسياقي، والمقامي نظرا لتشابكه، وكثرة تكراره، أو لأنه يقصر في ذلك تبعا لما يصادفه من صعوبة التعمير، والفهم، وتنوع دروب التفسير. يحصل التنسيق بين العناصر، والعوامل النصية من خلال علاقاتها ، ووظائفها، ومواقعها، وهذا ما يقربها من (نواة النص) التي تسعى باستمرار نحو التطور، والاستشراف لخلق نوع من التماسك، والمراقبة، والتقنين، والإسناد، والمطابقة، والتبعية بالاعتماد على وضوح عمل العناصر النصية الأساسية، ومرونتها، وشموليتها التي تجعل العطاء تداوليا، واستشرافيا.

الهوامش

(1) لقد تمت الاستفادة من بعض آراء ، ومفاهيم ابن خلدون الموزعة بين طيات (مقدمته) الشهيرة.

(2) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص سلسلة (عالم المعرفة)، العدد 164، الكويت 1992.

(3) آدم كوبر، الثقافة، التفسير الأنتروبولوجي، ترجمة ليلى الموسوي، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد 349، الكويت 2008، ص 66.

(4) لقد درسنا في مستهل ثمانينيات القرن الماضي هذه الظاهرة التي وسمنها (بأدب الجدران)، حيث نشرنا عدة مقالات في جريدة (العلم الثقافي) التي كانت تظهر كل يوم سبت بالمملكة المغربية.

(5) ج. براون، ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة منير التريكي، محمد الزليطني، نشر جامعة الملك سعود، الرياض 1997 م.

(6) عبد الجليل غزالة، معارف في الأدب الفرنسي واللسانيات، نشر جامعة الجبل الغربي، ليبيا 2009، ص 212.

الإعلام بين أزمتين

على الخط المستقيم

■ يونس إمغران

*** لا يشك أحد في كون الإعلام يلعب اليوم أدوارا مختلفة خطيرة في حياتنا المجتمعية، إذ أنه يلعب دور الباحث عن الحقيقة بما يقدمه من أخبار صادقة وموضوعية، كما يلعب دور الباحث عن المصلحة بما يصنعه من أخبار زائفة أو مكذوبة أو محرفة.. وفي جميع الأحوال، فإن الإعلام يمارس رسالته بمعزل عن عقيدة مهنية ثابتة؛ سواء كانت ذات خلفية أخلاقية، أو ذات قاعدة متحررة من أي ضابط سياسي أو ديني.

وفي ظل هذا المنهج المبني على التقلب والتناقض والذي يحسن الإعلام ممارسته بوعي كبير، تطرح جملة من التساؤلات التي نراها ذات وجاهة، منها: هل الإعلام مسؤول عن نتائج هذا التقلب والتناقض الموسومة بالأزمة؟ وهل بتقلبه وأدواره المتناقضة يفقد الإعلام مصداقيته؟.

إن الإعلام قد يكون صيحة حق.. كما يمكنه أن يكون لسان شيطان.. وإعلامنا العربي عموما ناجح - في أحايين كثيرة - في الوقوف ضد الحق مهما تغيرت صوره، والاصطفاف بالتالي مع السلطة التي ترفض إقرار المنهجية الديموقراطية في تدبير مشكلات المجتمع والدولة..

كما أن الإعلام الغربي، عموما، لا يتورع في بعض الأحيان عن تقمص دور الشيطان في نقل السكين من يد القاتل ووضعها بيد القتيل، حماية للمجرم، وإدانة للضحية. هذا الأمر نلمسه بجلاء في عدد من القضايا العربية العالقة؛ ومنها قضية الاحتلال الصهيوني لفلسطين، وقضية مباركة الاستبداد ومؤازرته؛ بل وشرعنته ببعض الدول العربية.. وفي الإجمال، فإن الإعلام الراهن؛ هنا بمشرق الحضارة أو غربها، يبقى عصيا على التصالح مع ذاته بالعودة إلى قواعد أخلاقياته. وهو بذلك ضالع في خلق كل شروط الأزمة وأسباب استمرارها.

ومن المعلوم أن الإعلام آلية تتحرك وتتفاعل ضمن علاقات موصولة بينه وبين متلقيه، فيتولد عن ذلك حراك وتجاذب وتأثير وانفراج وفوضى وأزمة، بل وأزمات. إذ لم يعد الإعلام اليوم تواقا إلى إظهار الحقائق، أو الدفاع عن الضعفاء من الشعوب والدول، ولا إلى تجسير الفجوة بين أغنياء العالم وبين فقرائه.. وإنما بات هدفه؛ أن لا يقدم الجواب عن التساؤلات الأساسية المتعلقة بكيفية إقامة العدل والمساواة، ونشر القيم والمعارف داخل المجتمعات الإنسانية. أو من باب الإنصاف، نقول؛ لم يعد الإعلام اليوم يمتلك الإرادة لأن يقول الحقيقة.. أو يلتزم بالموضوعية.. أو يحاول على الأقل أن يكون صادقا مع ذاته رسالة وأداء وتأثيرا وتفاعلا.

وغياب إرادة الإصلاح عن الإعلام ينتج عنه أزمتان؛ أزمة يكون فيها الإعلام ضحية بامتياز.. وأزمة يكون فيها الإعلام فاعلا في تأزيم محيطه؛ سواء السياسي أو الديني أو الاجتماعي أو القيمي. وفي كلتا الحالتين؛ فإن المعرفة الإعلامية التي تتمخض عن هاتين الأزمتين لا يمكن إخضاعها لمحك المصداقية.

ونحن هنا نتحدث عن الإعلام بشكل عام، دون أن نحدد هوية إعلامية معينة. بمعنى أننا لا نعني الإعلام الاشتراكي، ولا الإعلام الليبرالي، ولا الإعلام الإسلامي، ولا أي إعلام آخر. بل كل هذا الإعلام يفيض بالمصالح والغايات والأهداف المحددة في مخططاته وبرامجه مسبقا.

ومن ثمة، فإن العملية الإعلامية لا تتعالى عن أسباب الأزمة، ولا تنتج رسائلها بصورة مستقلة عن الأزمة، وليس بإمكانها أن تتحرر من مناخ الأزمة.. وليس من المبالغة أن نقول؛ أن أقوى تيارات الإعلام العالمية ماليا وتكنولوجيا وسياسيا، تصنع الأزمة وتستفيد منها.. تصنع الحرب وتستفيد منها.. تصنع التوتر في العلاقات الدولية أو الثنائية بين بلدين وتستفيد منها.. تصنع حالات الكراهية بين الشعوب أو القوميات أو الأديان وتستفيد منها.. تصنع أعداء مفترضين ووهميين وتستفيد مما صنعت. أي كل ما يصلنا من هذا الإعلام لا يعدو أن يكون مادة مصنعة مشوبة بأغراض ومرام خاصة، إذ أن ما يصلنا عنه ليس صورة الواقع بتمامها، وإنما الصورة كما يراها المراسل، أو كما يرغب المراسل أن يقنعنا بها. وهي لا تخلو من إحدى التلونات التالية: تزيين الواقع، أو تشويهه، أو إخفاء عناصره الأساسية المشكلة له، أو تقديم صورة، له، مخالفة لما يعتقده المرسل إليه. والنتيجة المنشودة هنا هي صناعة رأي عام معين، والتأثير عليه في اتجاهاته، وذلك بما يحقق مصالح هذه التيارات الإعلامية المؤثرة والمسيطرة والمهيمنة.

إن الأزمة التي ينتجها الإعلام اليوم، لا تسهم إطلاقا في حل إشكالية التعارض بين المصلحة والحقيقة، لأن هذا الإعلام حريص على إدامة هذه الأزمة لما تحققه من أرباح وشهرة وإشهار واستثمارات. وهذا معناه أن للإعلام قيما ومخيالا خاصا به، قاعدته تقوم على أساس ترجيح مصلحته على المفسدة التي يمكن أن تضر بأرباحه المادية واستمراريته المهنية.

البناء السردي واستراتيجية الحكي في «ماذا تحكي أيها البحر؟» لفاطمة الزهراء المرابط

■ سعيد موزون

مدخل:

عرفتِ الكتابةُ السرديةُ النسوية المغربيةُ بصفة عامة تطورا كبيرا على مستوى آليات اشتغالها، مثّلتْها بعض الأسماء نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: ربيعة ريحان ولطيفة باقا ووفاء مليح وفاتحة مرشيد وزهور كرام وفاطمة الزهراء الرغيوي وفاطمة الزهراء المرابط وربيعة عبد الكامل وفاطمة بوزيان....وبصفة خاصة «تبقى القصة القصيرة عالما بل عوالم مختلفة ومعقدة بامتياز تجد تصريفات متعددة على مستوى التجليات الكتابية من تجربة إلى أخرى ومن لغة إلى أخرى»1. وقبل أن أنزلق إلى عالم النص أقول: إن مقاربة المنجز النصي لـ«ماذا تحكي أيها البحر؟»2 للقاصة المغربية فاطمة الزهراء المرابط إضافة نوعية للمتن القصصي القصير المغربي المعاصر إن على مستوى صيغ الحكي، أو البُنى السردية للنص والبناء القصصي، والسرد، والحوار، واللغة، والشخوص، والفضاء، وآليات اشتغال السرد القصير الأخرى...

بناء الخطاب الموازي وتشكّل عالم المحكي:

إن الإشارة إلى دلالة الخطاب الموازي أو العتبات لا يعني بالضرورة الكشف المطلق عن مقصدية النص لبناء التأويل الذي يقصده الكاتب في لحظة ما قبل القراءة وإنما «صياغة مفهوم جدلي وديناميي يدمج قصدية القارئ وقصدية النص في نسق تفاعلي»3، ولعل أول ما يصادفنا في هذا الخطاب هو عتبة **العنوان**، وهو في مجال العنوانيات Titrologie يُعدُّ العتبةَ النصيةَ التي توجّه القراءة، وتقيم مساحة نصية بين الكاتب والقارئ لتشكيل تكهناته بخصوص فحوى النص، ويكشف عن مضمون النص ودلالاته، ويستفز القارئ للتطلع لما وراء النص وفك شفراته قبل الولوج إلى عالم النص، فهو كما يقول ليو هوك: «مجموعة من العلاقات اللغوية التي يمكن أن تتشكل في بداية نص لتحديده، وبيان مضمونه العام، وإغراء الجمهور المستهدف»4.

تنبني وظيفة العنوان على تشييد تمثّلات ذهنية أولية لدى المتلقي، وانطباعات مسبّقة حول مضمون القصة وعالمها السردي، ولعل إثباتَ العنوان **«ماذا تحكي أيها البحر؟»** في قلب لوحة الغلاف وقلب الفهرس وهو يتوسط العناوين الأخرى (في ص 123) يوحي بأهمية المحكي الذي يحكيه البحر، وإذا تأملناه وَجَدْنَاهُ من حيث التركيبُ سؤالاً واستفهاماً عن محكيّ البحر، فقد يكون مونولوجا وحوارا داخليا تُخفيه أمواجُه، وقد يكون بوْحاً أو حكيا رمزيا لا يُسمع، أو حكيا مستمرا باستمرار الأمواج وتردد صداها على السائل، ولعل نقط الحذف والاسترسال في آخر العنوان والشكل الكاليغرافي الملتوي للعنوان- وهو يختلف عن اسم المؤلفة والجنس الأدبي/قصص- يؤكد استمرارَ المحكي وغموضَه وأبديتَه.أما **اللوحة والمعطى الأيقوني** فهو يختلف عما ألفناه في بعض الكتابات التي تُصْدرها بعض دور النشر الفرنسية أو العربية أو المغربية في عزلها للصورة عن العنوان والمؤلّف بينما البياضُ يشغل باقي الغلاف وظهرَه (منشورات folio classique والمركز الثقافي العربي وإفريقيا الشرق مثلاً)، بل الصورةُ هنا تشغل الغلافَ برمَّته، فيبدو فيها فضاءُ البحر طاغيا يفرضُ سلطانَه على جُلّها حتى في ظَهْر الغلاف، فهي تُفصحُ عن صورةٍ للبحر وامرأةٍ توحي مشيتُها ونظرتُها الثاقبةُ للشمس وأفقِ البحر وحركةُ يديْها بتلهّفها وتعطّشها لصدى سؤالِها الموغلِ في المجهول، وهي تتقدم نحو ناصية البحر وأمواجه وكأنها تبحث عن جوابٍ شافٍ لمحكيّ البحر. فتنشأ بذلك-بوعي أو بلا وعي- جدلية بين القارئ والعتبات والخطاب الموازيّ بشتى تمظهراته لاستقراء النص ضمنيا في العنوان في تكوينه المجازي الخفيّ وليس اللغوي الظاهر، والسياقُ التداوليُّ للعنوان هو الذي سيكشف بجلاء التجربة النفسية للأنا الأنثوية البطلة الذاهبة إلى البحر(كما يبدو في الصورة)، وتُشكّل عالم المحكي في ذهن المتلقي وتأويله قبل قراءته.

ومن جانب آخر يحضرُ مكون **الإهداء** مُتَمِّماً لهذا التأويل، فعبارة **«إلى مَنْ يُشاركني عِشقَ الحرف»**5 تؤسسُ للميثاق السردي بين الكاتبة والمتلقي، وتجسد الحضور البديهيّ للقارئ في تمثّلات الكاتبة أثناء فعل الكِتابة والتلقي ليصير القارئُ كاتبا ثانيا لعالم النص يشترك مع الكاتبة والبحر في الحرْف والسرد والحكي، ويحضر كذلك **محكيُّ الحذف والفراغات والبياضات** التي ترد بين قصة وأخرى6، تندرج جميعُها ضمن الاستراتيجية الموازية للنص، ولا تأتي اعتباطا وإنما لبناء المعنى وتعميق سؤال التلقي، وإعادة قراءة الملفوظ السردي وإعادة تشكيله، وملء الثغرات السردية والمحكي المحذوف.

الملفوظ السردي في محكي «ماذا تحكي أيها البحر؟»:

يتحرك الملفوظ السردي في العمل القصصي «ماذا تحكي أيها البحر» من القصة الأولى «أنت القصيدة» إلى «تلك الشقراء..» في مجال حكائي مفتوح، يشتغل على التشويق والفجائية، ويحلّق بعيدا عن أصفاد المحكي التقليدي والكتابة القصصية الكلاسيكية، ليعانق القصة الحديثة في منجزها النصي وفي آليات اشتغاله، ويترك مساحات وثغرات وارفة للمتلقي، للمشاركة في إعادة تشكيل المُنجَز القصصي بالتأويل والمساءلة واستنطاق مكونات النص وعوالمه السردية التي تعرّي الواقع، وتساءلُ الذات القلقة وخارطة هذه الذات الممتدة في الواقع.

بنية القصة-الومضة:

يُمثّلُ هذا البناءَ نصُّ **«سفر»**7، فهو لا يقول كل شيء عن القصة وإنما يَذَرُ القارئ مشاركا في بناء الحدث، وعملُه كما يقول فان ديجك هو «ملء الخانات الفارغة في الخطاطة السردية للنص»8، يطبعُ هذا النصَّ طابعُ السرد السريع لاسيما وأنه يشغل فقط نصفَ الصفحة تقريبا من الشكل الطباعيّ للنص ككلّ(خمسة عشر سطرا)؛ فهو يحكي عن رجل مجهول بلا اسم حُكِيَ عنه بضمير الغائب، يدخل إلى مقصورة القطار فيقرأ جريدته ويتوسّدُ حقيبته الصغيرة فينام، وفي مقابله عجوز تتأمله وتمسّد شعره وتقبّل شفتيْه، فيستفيق والمرأةُ تتأمل شيخوختها على نافذة القطار... فلا يعلم القارئُ ما الذي حدث بعدها لاسيما وأن الوضعية النهائية للقصة انتهتْ بنقط الحذف، فتظلُّ بومضتها مفتوحةً على كل التأويلات التي تفسر تصرّف المرأة العجوز، فيحقُّ للمتلقي مثلاً أن يعتبر العجوزَ قد تذكرتْ ربما مَاضياً تراجيديّا ومأساويا وقد تبدّتْ لها في الرجلِ صورةُ ابنِها المفقود أو الميت، أو صورةُ حبيبٍ لها في أيام شبابها أو..أو..إذن فالقصةُ الومضةُ أعادتْ تشكيل القصة ومحكيها باستراتيجية الكاتبة في بناء النص، وفي إذكاء فعل التلقي لدى القارئ بمحكيّ الحذف، وفي تمثّلِ أفعالٍ ذهنيةٍ تُشكّل محكيا متجددا ومتغيرا لدى كلّ قارئ، وهذا يخالف ما يتبناه المحكي الكلاسيكي الذي تهيمن عليه سلطة السارد العليم الذي يحيط بكل شيء علما في استراتيجيته السردية، ولا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها.

الشخصية/ الذات وبناء الحدث:

يمكن أن ننطلق في حديثنا عن الذات الشخصية أو الشخصية الذات من علاقة الشخصية بالمتلقي،كما يتصورها Vincent Jouve الذي يعتبر الشخصية صورة نصية لا يمكن إدراكها إلا في تفاعلها مع القارئ، وليست معطى

نصيا معزولا ومنتهيا9، وعلى هذا الأساس أرى أن الذات/ الشخصية في المحكي ليست مجرد كائن ورقيّ أو أداة للفعل السردي تعلي من قيمة الحدث على حساب الذات، وإنما الذات عنصرٌ فاعل يربط بين المحكي والتمثلات الخارج-نصية الماقبلية والمابعدية للمتلقي- التي يثبتها النص أو يخلخلها بعد فعل القراءة-التي يستعين بها لفهم المقروء/المحكي، يدل على ذلك تعدد الذوات الساردة وتركيز السارد أو الساردة في بناء الحدث على الذات وانفعالاتها الجوّانية، بحضورِ ضمير المتكلم أحيانا في القصّ لاسيما قصة **«وردة»** و**«أمواج»**؛ ففي قصة «وردة»10 مثلا السرد يكون بالشخصية/ السارد وترصد رحيل وردة وقد غادرت السرير والمنزل، والبحثُ المضني عنها وأثرُه النفسي على الشخصية الذات المعذبة بأشواقها، أما قصة «أمواج»11 مثلا فتتحرك فيها الشخصيةُ)وهي موظفةٌ عادية في إدارةٍ عمومية) ضمن سيرورة سردية تفرض على القارئ خلقَ المتخيّل الواصف métafiction وتصوُّرَ بُعْدٍ تصويريّ للذات المحكيّ عنها وعن تمردها على يومياتها البائسة، وخلقَ عالم متخيَّل لتفاصيل مقروئية المحكي، تقول الساردة: «نهضتُ متأخرة على غير عادتي، تخليتُ عن بدلتي الرسمية الأنيقة، لباسي الرياضي، وشعري المنساب بفوضوية على كتفيّ يبرزان أنوثتي المنسية...»12 فالشخصية الذات هنا تثور على يومياتها، وتقرر التقدم نحو البحر وأمواجه التي تدغدغ أسفل قدميها، فبينما يتوقع القارئ تحديداً لوجهة مشيها يُفاجأ بأنها-في لحظة تحوّل- ستمضي بها حيث تمضي قدماها»هذا الصباحُ سأترك العنان لقدمي لتقوداني أينما شاءتا»13، ومن هذا المنطلق/ الحدث المفاجئ تتغيرُ وجهة الحكي لمعانقة المدينة العتيقة والتاريخ، فتذهبُ الذاتُ الشخصية في رحلة بعيدة إلى الماضي الطفولي بمرورها على مدرسة «علي مرزوق»، وتتذكر ماضي أستاذ اللغة العربية بجلبابه الصوفي، وحكايات أبيها المفزعة، والشغب الطفولي، ثم تمر بجدران المدينة البيضاء وتتأمل اللوحات التشكيلية المثبتة عليها، إذن حينما نتأمل معمار النص من حيث دينامية الأحداث، وحركية الشخصية في بلورتها يتبين أن الشخصية/السارد في هذا النص ليست كائنا ورقيا أو أداةً للفعل السردي وحسب أو مجرد صورة سلوكية بأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية تؤثث المحكي فقط، وإنما تفوض للقارئ إمكانية صياغة الحدث وإعادة تشكيله وتوريطه في التنقل عبر الأمكنة وفضاء البحر والتاريخ والجدران البيضاء فـ«إذا كانت الشخصية إسقاطا لصورة سلوكية بأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية داخل عالم مخيالي، فإن العودة بهذه الصورة إلى منبعها الأول لا يتم إلا من خلال فعل القراءة (الأهلية التأويلية للقارئ) أي عملية تنظيم العناصر الخالقة لهذه الشخصية داخل نص معين»14. وبهذا المعنى فالشخصية الساردة «تتنازل» -إن صحّ هذا القول- عن جزء من وظيفتها وسلطتها وتفوض أمرها إلى المتلقي ليرمّم بعض الأحداث التي بعثرت الأنا السارد moi narrateur ليشاركها البوح والاستبطان والتحليل الذاتي والسرد النفسي psycho-récit. وهذا ما يكشفه في الوضعية النهائية للقصة الحوارُ الدراميُّ مع الجدار حول العظمة والشموخ والسنين الغابرة والعمر الذي يمضي والألوان والفرشاة والسواد والأزبال وتغيير اليوميات البائسة، ولعل التأمل كذلك في عنوان القصة «أمواج» له حمولتُه الدلالية الخاصة المرتبطة بعنوان العمل القصصي ككل «ماذا تحكي أيها البحر؟»، فالأمواجُ ليست أمواج البحر كتمثّل فضائيّ لَهُ مَا لَهُ وعَلَيْهِ مَا عَلَيْهِ يحضر في المحكي لتجسيد الحدث مَكَانِياً فقط، وإنما هي في التمثّلِ الأولِ أمواجُ الذات الهاربة من سلطة الواقع وضجيجه وفوضاه، والراحلة بقلقها الوجودي مع اليوميّ إلى التاريخ البرتغالي المنعكس على المدينة العتيقة وأبراجها العالية وأسوارها وما تخلفه ذكراها من أطلالٍ في أعماق الذات، وكذا إلى الماضي الطفوليّ البريء والعَذْب الجميل فرارا من العذاب الواصب الذي تجسده الحياة بتلاوينها وعنفها على الذات الشخصية؛ فالبحر من هذا المنظور شخصية عاملة تبسط ظلها على فضاءات المحكي كرمز للشاسع المجهول وفضاء لتأملات الذات وتقلباتها سواء في قصة «أمواج» (أمواج البحر تتراجع وتتقدم نحوي، مخلفة رطوبة منعشة. ص: 35) أو قصة «وردة» (..وألقيتُ جسدي المتعب على كرسي حجري، أتأمل زرقة أمواج البحر المتلاطمة. ص: 46) ولو أسقطنا عامل البحر من الحكي انهار الحكي وتهدّم الحدث والسرد والساردة أوالسارد وكذا ما يربطه بالمسرود له.

الذات والبحر وعنف المتخيّل في قصة «ماذا تحكي أيها البحر؟»:

يدور خيط خذروف الذات مع الوضعية البدئية للقصة حينما تتصارع مع السرير وتسخر منها الكتب، وتتشكل معاناة الذات فيبدأ عنفُ المساءلة، وقهرُ المغامرة لدى هذه الذات حين تعلن بأنها ستلقي بالجهاز اللعين في أعماق البحر، هو إذن صراعُ الذاتِ مع الآخر/الهلاميّ الغامض، وفي ذات الوقت هو قلقٌ من واقع الذاتِ المحطّمةِ نفسِها، وهو كذلك توتّرٌ عنيف تعيشه الشخصية/ الذات من الوجودِ والعالم وأشياءه من حولها، فتجعلها تعاني تناسلَ الأسئلة المحمومة عن كينونتها وموقعها لدى الآخر الذي يحضر دوما في ما يحمله الجهاز الصغير من حكي وهموم وأشجان.. وأيضا بحكم ارتباطها بالوجود وتغيراته من حولها «فالإنسان والعالم لا يرتبطان في علاقتهما ارتباط الذات بالموضوع، وإنما هما في ارتباطهما شبيهان بارتباط الحلزون بقوقعته. إذ العالم يشكل جزءا لا يتجزأ من الوجود، وكلما تغير العالم تغير الوجود أيضا، ومن ثم يتعين فهم الشخصية ووجودها كإمكانيات»15.

إن عنف المتخيل السردي يتشكل لما تعلن الساردة/الشخصية المركزية في القصة استسلامها لقرارها الصائب/ الغلط، القاهر، برمي الجهاز في البحر»تنفستُ الصعداء، وجلستُ على الصخور أتأملُ الجهاز يتراقص بين الأمواج ويهوي عميقا إلى أغوار البحر، لعنتُ حينها الحروف، لعنتُ الصمت والعزلة، لعنتُ الشوق

والرحيل..»16 بل ويتعاظم الأسى ويستمر هذا الموقف الحاد من الذات لما تعلن عن واقع التشظي والتمزق النفسي، فتقول معاتبةً: «لحظة هذيان وذوبان تصيبني، أحاول قرص جسدي، لكن أين جسدي؟ يبدو بعيدا عني، ينساب مع زرقة الماء ويستقر بين الأسماك الملونة»17. لكن رغم كل الذرائع التي تقدمها الذات مُبرراً لفعلها الشاذ العجيب، إلا أن سياط الضمير ما تزال تلاحقها وتلهبها، وتعمّق إحساسها بالمرارة والحسرة والرضى المضطرب بما حدث «كل الحروف الهاربة كانت هناك، ترسم اسمي بلون براق يلمع في زرقة الماء، تحتفل بجنوني، تغريني بالتقدم نحوها، أحاول التقاطها بأناملي، فتهرب مني»18.

أما فضاء البحر فهو عنصر طبيعي له دلالة ورمزية يخلق لدى القارئ علاقات نصية تترجم آلام الذات وضآلتها أمام فعلها القاهر، وتخلق لديها تشويشاً وقلقاً تجاه نفسها وكذا الآخر، وهذا الاختيار الفضائي والطبيعي (البحر) لم يكن مجانيا أو مجرد ترفٍ تعبيريّ لتأثيث النص وملفوظه السردي، بل هو اختيار يُثري النص، ويشحن بنيات النص بشحنات رمزية ذات أبعاد ودلالات تتلاءم والرؤية الخاصة للمبدعة القاصة، والقراءة تجعلنا نفترض جدلا أن دلالة البحر هي: الامتداد والمجهول والغموض أو التيه اللانهائي (لاشيء يحيط بي سوى الزرقة والزرقة.ص:53) وقد تعني الحصار النفسي الذي تعيشه الذات.

تتوقف الذات لحظة لتنظر إلى مرآة نفسها في نفسها، وترى الحروف وفضاء البحر بعد رحيل الجهاز ومُضِيّه إلى اللاعودة، تستغرق في خواطرها المعذّبة وتذبذبها المهين الذي جعلها بلا قلب ولا موقف لعلها تؤوب إلى رشدها وترعوي، تقول وهي تنفثُ كل حسرتها على ضياع الجهاز وترصد الإطار الوصفي لانفعالات هذه الذات النفسية وآلامها واضطراباتها وهوانها: «الحروف ما تزال تتراقص حولي فرحا بالماء والحرية، الدموع تنهمر من عيني بغزارة، ولا أملكُ منديلا لأمسحها، لعنتُ لساني ولعنتُ خيالي، وبكيتُ جهازي الصغير»19، بيد أن متخيل الذات سرعان ما ينكسر ويتهاوى وتستفيق هي في النهاية، وتستسلم لحيرتها وإطراقها وتأملها، وتنتفض وتؤوب إلى رشدها بعدما توقّد في أعماقها نداء الحروف، وليس أدلّ على ذلك من قول الساردة في الوضعية النهائية للمحكي: «الجهاز كان خلفي، يمسد خصلات شعري المبلل، والحروف فوقي تنتشلني من الأعماق، تحملني إلى الأعلى، وهي تغني: ماذا تحكي أيها البحر...؟»20

بنية اللغة القصصية واستراتيجية المحكي:

إن المقصود هنا بالمحكي ليس مضمون الحكاية وحده كما هو معلوم في النقد المغربي، ولا «الحكي» و«القص» كما هو معروف في النقد المشرقي والذي يُعنى بشكل الحكي، وإنما كما يحدده جيرار جنيت: «إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته»21، فالمحكي في العمل القصصي ككل يتميز بلغة شعرية ترمم بنيات السرد، وترسم ملامح الشخصيات في حلة استيتيقية بديعة، فليس المضمون الحكائي هو الذي يهم فقط في خطاب السرد وإنما الطريقة والصياغة فـ«الأسلوب هو الشخص كما قال بوفون، من هنا تشف الكتابة النسوية عن خصوصيتها وهويتها، ليس فقط من حيث حمولتها الدلالية والتيماتيكية وإحساسها بالأشياء، بل من حيث إحساسها باللغة وتعاملها أيضا»22.

واللغة في المؤلَّف هي لغة إيحائية ورمزية ودرامية ترسم الواقع وتشظي الذات في هذا الواقع، وتكشف عن همومها الثقال، كما ترصد الإطار الوصفي لانفعالات هذه الذات النفسية وآلامها واضطراباتها وهوانها وتمزقها؛ في قصة «SMS» مثلا تتبدى مأساة الذات والشخصية البطلة في حبكة تراجيدية حيث تتلقى خبر طلاقها في رسالة قصيرة، لتصطدم بالمجهول والفراغ والعدَم» في ركن قصيّ من المقهى، روت له حكاية الباب المغلق وحكاية الرجل الذي أحرق قلبها»23، وفي قصة «نوستالجيا» ترسم اللغة الانشطارَ الذاتي للشخصية في الزفاف وهي تتأمل نفسها وصورة فارسها على المنديل الذهبي والقماش الحريري للقفطان الذهبي24، وهي لغة كذلك فاضحة وثائرة ومحمومة تحضر مثلا في طرحها لقضية النقد الأدبي في قصة» لعنة» (ص: 21) والتحرش الجنسي في قصة «معاكسة» (ص: 29) وقد ينفتح المحكي على لغة السرد الفيلمي أو التقنية السينمائية كما في قصة»التباس» من خلال المفاجأة غير المتوقعة لنهاية القصة» يا لسخرية القدر إنها قصته القصيرة..»25، بالإضافة إلى مواضيع أخرى في قصص ذات بعد إنساني ووجودي واجتماعي مثل: «أيام الباكور» و«أبواب مفتوحة» و«ضباب» و«ثرثرة» و«برج الهوى» و«عبور» و«تلك الشقراء».

تركيب:

إن محكي «ماذا تحكي أيها البحر؟» أبانَ عن دلالات القصة النفسية العميقة للذات المتألمة، متأرجحة في علاقتها بالذات والآخر بين الحرمان والانتظار والانشطار والمعاناة والاستسلام والمهانة والقوة، واختزلت التجربة الذاتية للأنا الساردة بما فيها من أحاسيس وعواطف مرتبطة بكينونتها والآخر، مُهلهلَةً ومرتبكةً تارة وقويةً وشامخةً تارة أخرى. وقد استطاعت القاصة فاطمة الزهراء المرابط تكوين منتج سرديّ متكامل، له استراتيجية سردية ذات أبعاد دلالية متناسقة ومنسجمة، تنتظم في بناء سردي وعِقْدٍ سردي يربط اللاحق بالسابق والسابق باللاحق، فتحمل ملامح القصة الحديثة، وتعمل على إنتاج دلالة جديدة للحدث في حركية دائمة، وتقوم بتشييد صَرْح سرديّ ذي بداية مفاجئة ونهاية مفتوحة، وتشكّل نسيجا كليا لقصٍّ مترابط، يتأسس بجدل الذات الساردة التي تتجاوز حدود الكائن الورقي والفعل السردي الصامت إلى كونها قوة فاعلة ومحور التبئير في العمل القصصي ككل.

هوامش:

-1 القصة القصيرة بين التجريب والتأويل، مجموعة من النقاد والمبدعين، إعداد: عبد الحق ميفراني- منير الشرقي، منشورات الشعلة، 2010، ص:16.

-2 ماذا تحكي أيها البحر، فاطمة الزهراء المرابط، الراصد الوطني للنشر والقراءة، مطبعة سليكي، طنجة، الطبعة الأولى شتنبر 2014.

-3 استراتيجية التأويل: من النصية إلى التفكيكية، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2011، ص: 75.

4- Lea Hoek, marque du Titre, manton, 1982, p: 17.

-5 ماذا تحكي أيها البحر، ص:3.

-6 نفسه، نجدها في الصفحات: (-5-6-10-11-12-16-17-18-20-21-22-28-29-30-33-34-43-44-48-49-50-55-56-62-63-64-67-68-72-73-74-81-82-86-87-88-94-95-96-102-103104-109-110-113-114-119-120)

-7 ماذا تحكي أيها البحر، ص:19.

-8 انظر مقال: مدخل سيميائي لقراءة القصة العربية القصيرة جدا: «مطعم هالة» لعبد الله المتقي نموذجا، محمد الدوهو، مجلة آفاق، العدد 81-82، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ص: 119.

-9 الأدب المغاربي اليوم: قراءات مغربية، مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى 2006، مقال: الأبعاد التواصلية للرواية المغاربية عن الأفق الجمالي للشخصية الروائية، ابراهيم عمري، ص: 94.

-10 ماذا تحكي أيها البحر، ص:43.

-11 نفسه، ص:33.

-12 نفسه، ص: 35.

-13 نفسه، ص:36.

-14 مدخل إلى السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، دار تنمل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى 1994، ص: 77.

-15 جدل الاستمرار والتجاوز: قراءات في القصة القصيرة المغربية الجديدة، محمد الدوهو، جذور للنشر، الطبعة الأولى، 2008، الرباط، ص: 13، نقلا عن:

Milan Kunderra: Entretien sur l'art du roman, in L'art du roman, Ed.Gallimard 1986, p.61 . .

-16 ماذا تحكي أيها البحر؟، ص:52.

-17 نفسه، ص:53.

-18 نفسه، ص:53.

-19 ماذا تحكي أيها البحر؟، ص:54.

-20 نفسه، ص:54.

-21 خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1996، ص:37.

-22 عوالم سردية: متخيل القصة والرواية بين المغرب والمشرق، نجيب العوفي، دار نشر المعرفة، الرباط، الطبعة الأولى 2000، ص: 100.

-23 ماذا تحكي أيها البحر؟، ص: 58.

-24 نفسه، ص: 65.

-25 نفسه، ص: 71.

سحر الحكاية الشعبية

■د. مريم لحلو

حاجيتكم لَوْكان هُوما ماجيتكم؟؟؟ هكذا تبدأ الجدة جلسة الحكي تحت إلحاح الأحفاد المتحلقين حولها، لشحذ عقولهم الصغيرة، أو لاختبار ذاكرة من سبقهم في سماع حكاياتها. وقبل هذا وذاك، شد انتباه الجميع من الوهلة الأولى. وقد يستزيدون من الألغاز فتضيف: لحمة جارة عظمة ...أوراه راه ما كانش...

«وأما أنا، فكنت أحبو في أعقابها وأتعلق النهارَ كلّه بأثوابها، إنْ في الباحة أو في الحديقة أو عند الجيران، حيث تجلسُ ساعات تحتسي الشايَ، وتعيد سردَ ما لديها من قَصص وأخبار.. وكنت أبدو كأنني قطعةٌ منها. وأنا لا أذكر أحدا، خلال تلك المرحلة من حياتي، إلا العجوزَ الودودَ اللطيفة..جدتي»! هكذا يقول مكسيم غوركي شيخ القصاصين. فالجدة هي جسر التواصل بين الماضي والحاضر، بين عالم القَصص (الشفوية) وعالم القِصص (المكتوبة). ولعل الروائيين أغلبَهم خرجوا من تلابيب حكي جداتهم.فهي ،بعد أن عزلها العمر،عن تولي دفة قيادة الأسرة تلجأ إلى هذه القوة المعنوية التي تجعل كل من نبذها نهارا، يتحلق حولها ليلا. فهي لا تقوم بفعل الترفيه والسمر فقط ولكن بفعل التربية والتوجيه فتُعِدّ الصغار، حسب وجهة نظرها التي وجهة هي وجهة نظر المجتمع، للقيام بأدوارهم المستقبلية. فالبطلة دائما طويلة الشعر، حنونة، خانعة، حاذقة، تساعد الجميع وتقوم بأشغالها المنزلية في صمت، حتى لو تعرضت للقهر، والحرمان من أفراد عائلتها فهي موعودة بالجائزة السنية من الأقدار تماما مثل بطلات الجدة الخرافيات. وعادة ما تكون هذه الجائزة هي الاقتران بالفارس القادم فوق الحصان، باعتباره الحلم الوحيد لكل فتاة وقتها.

وبالمقابل نجد البطل الشهم الهمام الذكي الذي يتغلب على حيل «الغولة» جميعها.قد يكون بشرا، كمْقِيدَشْ، أوحَمُّو لَحْرامِي، أو سْميمِيعْ نْدى. أو حيوانا داهية كالقنفذ أو الذئب.فيلتصق بذهن الصغار تراتبية الشرف عند بني آدم وعند الحيوانات أيضا، فيفضلون بعضها عن بعض.

ولا تغفل الجدةُ نسوةَ الدار الباقيات اللواتي كثيرا ما يَخْبَرْن حيلها في التوجيه، ورد الصاع صاعين. فتسرّ الواحدة للأخرى «الهضرة معاك والمعنى على جارتك» وقد تنفعل أخفهن، والخفة وصف غير محمود، فتنصرف من المجمع وهي تغمغم: «برْكَة مْلمعاني» فتتبعها نظرات النسوة خوفا عليها من «دَعْوة الشر».

كما أن للجدة، أيضا، سلطتها المستمدة من طقوسها التي يجب ألا تنتهك.فالحكي خاص بالنساء دون الذكور، وإذا فاجأن أحدهم، وبالخصوص الحفيد الأكبر يحكي للصغار. فأكبر سُبَّة له أن تصفه إحداهن بازدراء «لَمْرِيَّة خيط رْقية» فيكف عن فعلته الشنيعة. ولا يعيد الكرة إلا بعد أن يُشفى جرحُه الحاط من رجولته.

والحكي محرم نهارا لا يكون إلا ليلا، وإلا كانت العواقب وخيمة فتصابَ بالصلع أو تمنى بذرية «قرعاء». يبتسم الإبن الأكبر في سره، كما نفعل ذلك نحن الآن،لعلمه أن أنواعا أخرى من القص تجهلها العجوز بدأ بسماعها من حْلايقية مفوهين في رابعة النهار بباب سيدي عبد الوهاب، كاسرين طقوس الجدة كلها...

تأخذك الجدة، وأحيانا تعوضها العمة أوالخالة، وهي راوية محنكة همها المحافظة على جمهورها الصغير العاشق لحركات شفتيها وجسمها،إلى عالمها الخاص بحركاتها المتنوعة، وتعبيرات وجهها الدالة. فيداها المعروقتان فجأة تتحولان إلى حيوان زاحف مرعب حنش «بوسكّا» أو أفعى «كرطيطة» أما إن وصلت في حكاياتها إلى أفاعيل الجن، فهي لا تذكرهم إلا بـ«هذوك» أو المسلمين أو سيادنا أو اللي ما عندهم سْمية أو مّالين المكان. فذكر الجن بالاسم هو بمثابة

مناداة عليهم قد ينتج عنها رد فعل انتقامي غير محدد العواقب، ولذلك يُتحدث عنهم بشكل ملتو وغير مباشر. أما إذا حضر المجلس سيدات الدار فيتفلن على صدورهن، ويطلبن التسليم بحركة معاصمهن متعوذات بالله من الشيطان الرجيم. وقد يحاولن ثني العجوز عن مواصلة الحكي ولكن لات حين مناص. لا تنفعهم معها حيلة بل ترد في حزم وكأن أحد الجن لبسها: «ماشي مْليحْ».

وحسب نوع الحكاية فحكايات البطولة تجدها تمثلها لجمهورها بأصابعها مثلا حركات جري حصان سيدنا علي أو سيدنا المقداد. وتضيف بتلوينات صوتها قربق قربق وكأن الخيول بالميدان تكر وتفر وتهدأ. وتتساقط دموعها الساخنة عند ذكر مقتل حمزة ومضغ هند لكبده. فتشخص الحادثة دون أن تخفي تقززها من لوك كبد بشري نيئ. وتسبح في النعيم عند حكي قصة جعفر الطيار، أو بطولات أبوزيد الهلالي وحكمة خضرة الشريفة وجمال الجازية. وأبطالها جميعا أوأغلبهم تمرغهم في توابلها القصصية فيصطبغون بالعجائبية مما يخرجهم عن الواقعية رغم أن بعضهم شخصيات حقيقية.

وقد تعير صوتها للغيلان والأشرار، فتضخمه بشكل يثير الرعب في النفوس الصغيرة الخاشعة التي تبدأ بالتوجس من كل هسيس، وكأن الغول سيدخل في أية لحظة ليأكلهم جميعا،ولشدة خوفهم منه تجدهم، استعطافا، ينادونه بعمي الغول أو حنا الغولة، ولا يتحررون إلا عندما تخفض صوتها معلنة توقيف الصعود الدرامي، ومعاقبة الشرير عقابا قاسيا بمسخه إلى حيوان محتقر شعبيا حمارا أوبقرة أو حرباء أو بقتله بطريقة بشعة،أو بالزج به داخل القمقم ورميه في عرض البحر.

وتبذل جهدها لجعل صوتها خشنا إذا كان المتحدث رجلا، أو ترقيقه إذا كانت المتحدثة امرأة شابة. أوجعله متهدجا إذا كانت عجوزا شمطاء شريرة وترفق ذلك بانحناء في الظهر وقصور في النظر وعدم قدرة على المشي. إن هذا التشخيص يملأ شخوص الحكاية قوة وحيوية. ويحول عالم الحكي الخيالي إلى عالم مادي محسوس. ويظل الأطفال، لبراءتهم وسذاجتهم معتقدين بوجود هذه الشخصيات. ويحيكون حولها قصصا أخرى بل قد يعطونها حالات من القدسية ويُصَدِّقون الزاعمين برؤيتهم لهذه الشخصية أو تلك.أو قد تراهم يتصفحون وجوه الكثير من الحيوانات ظنا منهم أنها ممسوخة فقط.

ومن التقنيات الأخرى التي تضيف للحكاية سحرا على سحر، اعتماد مقاطع ملحنة وغنائية كتلك الحواريات المتداولة مع اختلاف اسم البطلة من منطقة إلى أخرى فهي ليلة أو نونجة أوبْرارة...فيتداخل صوت البطلة مع صوت أخيها وصوت الغولة.

يقول أخ بْرارة: بْرارة يابرارة مدي سالفك نطلعْ

وتقول الغولة أو الغول:

كليت سبع رجالا والثامنة هجالة، وغْزيْلك ألالا جبتو

فهذا التلحين يكسر رتابة السرد ويعمق الأثر لدى المتلقين لسرعة حفظ الكلام الموقع ولتأثيره الإيجابي في النفوس خاصة عندما يقترن بالصوت الحسن.

وعندها تصل إلى ذروة الصعود الدرامي ثم الهبوط الموزون لتحرير الجمهور من طوفان خوفهم، أو غضبهم فيتنفس الجميع الصعداء، تضحك من سذاجتهم معبرة عن سطوتها الحكائية وهي تختم بفخها المعهود الذي يتكرر وقوعهم فيه كل ليلة قص:

أنا كْليتْ البطيخ وخَلّيتْ لْكُمْ اللّطّيخْ.أو أنا مْشيت عَنْدْ حَنَّا نُونَة، وَخَلّيتْلَكُمْ كَصْعَة خْنُونة. لَا يُخْفي، من بقي متيقظا، تقززه وهو يختفي تحت «البورابح».

وهذي خبيرتي مشات لوادْ لواد وأنا بقيت مْع لجوادْ...

لطيفة باقا واقتحام الغرف المعتمة

■ نجيب العوفي

تكتب لطيفة باقا القصة القصيرة، منذ ثمانينيات القرن الفارط، دأبا وحضورا، وبأناة وأناقة إبداعية راقية. وكأنها تنحت فصوصا إذ تكتب نصوصا، من هنا التزامها إبداعيا بالمبدأ البلاغي المعروف (ماقل ودل ولم يمل).

ورغم مضي هذا العمر الطويل الجميل، ماتزال لطيفة باقا تبدو أمامي، مبدعة صبوحة خفيفة الظل مشاغبة، كما عرفناها في الثمانينيات، تكتب القصة القصيرة، بهية ذكية فتية، على الدوام.

وهذه مجاميعها القصصية الثلاث، أو قل باقات أزاهيرها القصصية الثلاث، تأتيكم بالخبر اليقين:

- (ما الذي نفعله؟) - 1992
- (منذ تلك الحياة) - 2005
- (غرفة فيرجينيا وولف) - 2015

عناوين قصصية جميلة ودالة، هي بمثابة الكلمات - المفاتيح على بوابات عالمها القصصي الممتع والمثير. عناوين تشي بأسرار ما نفعله وأسرار تلك الحياة، وأسرار الغرف المعتمة..

إن لطيفة باقا عين قصصية متلصصة على المستور والمقموع والكظيم والمسكوت عنه .. وغني عن البيان أن هذه العين القصصية نسوية في الأساس، وهنا روعة وحساسية ما تقص، وما تتلصصه عليه.

وفي البدء كانت شهرزاد.

وفي البدء كان الحكي أميسيا.

وللتذكير، فإن تاء التأنيث القصصية في مشهدنا القصصي الآن، مساوية إن لم أقل مضاهية لجمع المذكر القصصي.

فبعد أن كنَّا أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن الفارط، تجاه اسمين نسويين يتيمين، هما خناتة بنونة ورفيقة الطبيعة، أضحت لائحة النواعم حافلة بأسماء زاخرة بالعطاء.

ولطيفة باقا اسم قصصي متميز بحق وحقيق، يقع في قلب هذه اللائحة ..لمع على حين فجأة إبداعية في سماء الثمانينيات، بما كانت تنشره بين الفينة والأخرى من نصوص.

وكان الشاعر الكبير أحمد المجاطي من أوائل الذين انتبهوا بحسِّه الأدبي الرفيع إلى جدَّة وجود هذه النصوص، كما حدثني عن ذلك في إحدى اللقاءات. وفراسة المبدع، كفراسة المؤمن، لاتخطئ.

وجاءت باقات لطيفة باقا القصصية شاهدة على ذلك. منذ أن تلصَّصت على نفعله ولانقوله، إلى أن تسلَّلت أخيرا إلى غرفة فيرجينيا وولف.

ولاتقع لطيفة باقا إلا على النفيس النادر من الأحجار الإبداعية الكريمة. والطيور على أشكالها تقع .

إنها في مجال القص والإحساس القصصي من سلالة كاترين مانسفيلد وفيرجينيا وولف وفرونسواز ساجان. أو لأقل بعبارة، إنها وريثة ذكية لسرِّ شهرزاد.

ولننتقل من الكاتبة إلى الكتاب، ولندخل (غرفة فيرجينيا وولف)، أو بالأحرى لنتلصص على بعض أسرار وأشياء هذه الغرفة.

تشمل المجموعة على تسع قصص متقاربة الحجم مُترعة بكل جمالية وشعرية القصة القصيرة. وطافحة بهواجس وأشواق الأنثى.. وجدانا وجسدا.

وهي نصوص مكتوبة و«مخدومة» بمهارة وشفافية وحذق، و«سبق إصرار وترصد.. باللغة القانونية. وتتفيَّأ على طول الخط السردي ظلال فيرجينيا وولف، المبدعة الإنجليزية الروائية-الرائدة، عازفة على وترها.. بدءا من عنوان المجموعة وسيرا على إيقاع أقوالها التي تتصدر نصوص المجموعة.

هذه الأقوال المنزرعة على امتداد المجموعة، والمنتقاة بحصافة أدبية فائقة، هي مفاتيح الحكي ومنطلقاته ومحفزاته Les motifes، ولازماته السردية أيضا، Leit - mitifes، حيث نلاحظ توافقا وانسجاما بين الأقوال والقصص. وكأن فيرجينيا وولف في المجموعة هي المغناطيس تحت الصفحة، بتعبير الباحث روبير دي فوتو.

المجموعة إذن، عبارة عن قصص يربط بينها خيط سريري-استراتيجي، هو خيط فيرجينيا وولف، بأقوالها ونفثاتها الوجودية العميقة. كما يربط بينها أيضا وأساسا، خيط حكائي وبنائي عميق، وهو خيط السادرة وهي تغدو وتروح بين الحاضر والماضي، مُستعيدة طفولتها الطلقة - البريئة، وعلاقتها بالأب، الحي - الميت، الذي يُعاود الحضور والظهور باستمرار، عبر الذاكرة والحلم. في صور فنتازية، بريئة وآثمة في آن.

لنقرأ على سبيل المثال، الفقرة التالية من قصة (آيس كريم) في الصفحة 83:

(أبي لم يكن مرتشيا ولا منافقا، بل لم يكن سياسيا ولا حتى كذابا أو ممثلا للشعب بالبرلمان.. كل هذه المعاصي وغيرها التي يدخل بموجبها الناس عادة إلى جهنم، لم يقترفها أبدا. كان موظفا بسيطا يَهوَى إصلاح الراديو والتلفزة للجيران في أوقات فراغه. ويحب إعداد أطباق من السمك، ويهوى النبيذ بكل تأكيد. لقد كان باختصار مواطنا صالحا ومسلما يواضب على شرب الخمر.).

إن حضور الأب في المجموعة، يعادل حضور فيرجينيا وولف. والإنصات للنص دائما، هو ما يقربنا من النص.

وإن اقتحام الغرف المعتمة وكشف السُّتور عن المستور، وسبر أغوار الأحاسيس الدفينة - الصامتة، أحاسيس الوحدة والوحشة والتوجُّس من الموت، والسخرية الجميلة من مفارقات ومهازل هذا العالم..هي التيمات الساخنة في هذه المجموعة. وهي الاستراتيجية السردية الموجّهة لها، ولجُماع المتن القصصي للطيفة باقا. ولا أروم في هذه الكلمة أن أذرع بكم غرفة فيرجينيا وولف، بالطول وبالعرض، بل حسبي، كما أسلفت، أن أتلصص على بعض محتوياتها. وأن ننصت لبعض بوحها فيما قل ودل دائما.

في قصة (الغرفة المجاورة)، تستعيد السادرة، وبالضمير الأول المهيمن، زمن الطفولة الجميل والمُلتبس، حين كانت تزور رفقة أخيها حليم منزل عمتها زبيدة، المنبوذة من الأهل والعشيرة، لأنها مومس. لكنها مومس طيبة وأفضل من مومسات هذا الزمان، تقول القصة.

وعن الغرفة المجاورة، المبنية للمجهول، تقول السادرة:

- (كل تلك الأفكار المهرَّبة كانت تمنحنا، ونحن نشاهد التلفزيون في بيت عمَّتي، مايكفي من مشاعر التسامح حيال مايحدث في الغرف الأخرى، حيث توجد زبيدة صحبة أحد زبنائها الغامضين...) الصفحة 11.

هكذا تخترق بنا لطيفة باقا تابوهات المجتمع وحقول ألغامه، بلغة قصصية بالغة الرقة والشفافية والرقي، وكأنها تستعيد حكائيا قولة المسيح:

(من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر.)

أما الغرفة التي تمثل بيت القصيد، أو واسطة عقد غرف هذه المجموعة، فهي غرفة فيرجينيا وولف. وهي من أجمل النصوص القصصية التي قرأتُها عن حياة المتقاعدين، ورتابة هذه الحياة.

وهي رتابة تضفي عليها القصة كثيرا من الشاعرية لنقرأ هذه الفقرة:

-(أعدُّ لنفسي شايا بأعشاب طبية مناسبة للضغط وللسكري ولتعكر المزاج وانقطاع الطمث وهبوط المعنويات..أفكر أن زوجي المتقاعد سيستيقظ بعد قليل ..سوف أسمع حركة قدميه وهما تبحثان عن الصّندل. أصبحنا نتنافس في النوم، من سيحطم رقم الأمس ..أبتسم من الفكرة وأنا أرفع البرَّاد عن النَّار. سوف يقف بدوره بعد لحظات هنا، ليعدَّ قهوته . كوب نيسكافيه بلا سكر. لن يكلِّف نفسه إشعال النار. سوف يسخّن بالميكروند. يحمل فنجانه الأزرق الأثير بيد مرتعشة، ثم يعود لسريره...). الصفحة 50.

هنا الإحساس القصصي بالأشياء والدواخل والكلمات. وعلى غرار رفيقتها فيرجينيا وولف، تنحو السَّادرة بالسرد أحيانا منحى وجوديا - تأمُّليا عميقا. كما في قصَّة (أين تتَّجه هذه الحافلة؟)، التي تدور وقائعها الأخيرة في الحافلة رقم 10، رفقة صديقتها المحبطة دنيا...

ولعل خاتمة القصة، هي نقطة إضاءتها ولحن قرارها، حيث ينتصب السؤال في آخر القصة:

-(تلتفت إليَّ فجأة..

- على فكرة.. إلى أين تتَّجه هذه الحافلة؟!) الصفحة68.

وكأنَّ السؤال المضمر في السؤال:

(إلى أين تتجه هذه الحياة؟!).

بما يضعنا مجدَّدا في قلب تلك العبثية - الوجودية، التي غاصت في لججها فرجينيا وولف، حدَّ الانتحار.

ثمَّة اقتحام جمالي آخر وأخير في هذه المجموعة. وهو اقتحام السَّارة للسَّرد، أو اقتحام القصة للقصة، وفق آلية Méta -Récit، كما تبدّى ذلك، في شكل جمل اعتراضية أو أقواس عارضة، تَرِدُ في ثنايا بعض النصوص. وكما يتجلى بشكل خاص، في قصة (تفاحة آدم)، التي منها الفقرة التالية:

- (هذه ليس بداية رواية لم تُكتب، بل هي مجرَّد قصة. قصة متوسطة الطول والعرض. ليست قصيرة جدا، كما يحدث أحيانا، لكنها ينبغي أن تنتهي هنا رغم أنَّها لم تنته بعدُ، أو بالأحرى لم تبدأ بعد..) الصفحة 35.

وصفوة القول، إن لطيفة باقا تكتب القصة القصيرة بإحساس قصصي بالغ الشفافية والرَّهافة، وبوعي قصصي-مرجعي ثقافي على بيِّنة من الطقوس وأسرار هذا الفن القصصي، الذي تقول عنه في نهاية قصة (تفاحة آدم) :

-(..لأصادف تفاحة آدم أخرى، كأحسن تقدير وكأسوأ تقدير، أنجح في كتابة شيء يشبه هذه المرة مايسمى القصة القصيرة) الصفحة 35.

ولقد نجحت لطيفة باقا بمهارة وسلاسة وخفَّة ظلّ في كتابة هذا الشيء الفاتن الذي يسمَّى القصة القصيرة. ولمن أراد الدليل على ذلك، أن يطرق باب (فرجينيا وولف).

باقة محبَّة وتقدير للطيفة باقا.

-إحالة:

- لطيفة باقا غرفة فيرجينيا وولف. دار توبقال للنشر .ط .1. 2014

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة

بمناسبة عيد العرش المجيد

يتشرف السيد **عبد الإله اللنجري** المدير العام لشركة **FLASOTEX SARL**
أصالة عن نفسه ونيابة عن عمال ومستخدمي الشركة برفع أحر التهاني وأصدق الأماني
لصاحب الجلالة الملك محمد السادس نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة
راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد
أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.

بمناسبة عيد العرش المجيد

يتشرف **أطر ومستخدمو وعمال** شركة **RENTATEX SARL**
برفع أحر التهاني وأصدق الأماني **لصاحب الجلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده
وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته
بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد
وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.

www.linam-solution.com

LINAM SOLUTION

PRODUCTION ET COMMUNICATION AUDIOVISUEL

RÉALISATION ET CONCEPT VIDÉO

FILM - VIDÉO CLIP REPORTAGE - PUB TV

Complexe Commercial Mabrouk
77, Rue de Fès, 8 éme Etage N° 24 Tanger 90010 Maroc
Tél/Fax: (+212) 0539 32 54 93
E-mail: contact@linam-solution.com