◆المدير المسؤول: ياسين الحليمي ◆العدد 58 ◆مئف الصحافة: 02/2004 ◆الإيداع القانوني: 2004 PE 0024 ◆الترقيم الدولي: 1114-8179 ◆دجنبر 2015

رحيل: فاطمة المرنيسي..

مجلة الدبية

15 دراهم

حوار: عمر علوي ناسنا:
لكي توجد في اللغة عليك
أن تحمل معناك كصليب

الشاعر الليبي رجب الماجري

مقالة:
لمحة تاريخية
عن تطور
الحركة الشعرية
في ليبيا

كتاب العدد:
التّرحّل والأُسطورة
الذاتية في
«أنفاس الجغرافيا»
لمحمّد اشويكة

ترجمة:
باسكال
حياة من
غير تسلية

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 الفصوار

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:2004 PE 0024
الترقيم الدولي: 1114-8179

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
022640000104000503192021

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة

في هذا العدد

العدد 58 - دجنبر 2015

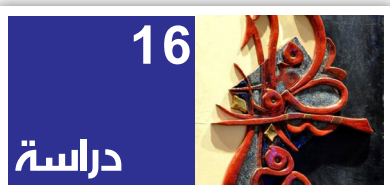
10 حوار
عمر علوي ناسنا:
الأسئلة تنبت في المركز، والأجوبة دائما في الهامش

12 مقالة
حوارية الرواية:
قراءة في (قرية إبن السيد) لحسن إمامي

20 ترجمة
باسكال
حياة من غير تسلية

22 رحيل
فاطمة المرنيسي..
من وراء حجاب السوسيولوجيا

30 كتاب العدد
الترحل والأسطورة الذاتية في «أنفاس الجغرافيا» لمحمد اشويكة


16 دراسة
مقولة الصيغة وتجلياتها في نماذج روائية مغربية

إفتتاحية

معركتنا مستمرة في الذود عن الوطن

** يجري الحديث بقوة -في الآونة الأخيرة- بمختلف الأوساط المغربية، عن احتمال تعرض بلدنا المغرب لبعض الأعمال التخريبية، جراء تقديم مسؤولين مغاربة يد المساعدة، بكيفية ملموسة ومؤثرة، إلى فرنسا وبلجيكا على خلفية الأحداث الأليمة والدامية التي عصفت بباريس مؤخرا.

والواقع أن العالم برمته أضحى اليوم مهددا بمثل هذه الأعمال التي هزت باريس وخلفت وراءها العديد من الضحايا الأبرياء، لأن منطق العنف والقتل والاعتداء -حسب كثير من المراقبين- بات بلا منازع هو المحرك الأساسي في تسوية الملفات السياسية والاقتصادية والعسكرية والحضارية عموما. لذلك تبدو بلادنا غير منعزلة عما يمور به المجتمع الدولي من تجاذبات واستقطابات وتداعيات سياسية متعددة.

لكن المؤكد، هو أن بلادنا أثبتت مرة أخرى أنها رقم مهم في معادلة استتباب الأمن والاستقرار والسلم بمحيطها العربي والقاري والدولي. وأنها لا تدخر أي جهد في بناء منظومة التعايش بالعالم، انطلاقا مما تؤمن به من قيم تراثية عربية وإسلامية، وعملا برسالتها التاريخية الحضارية التي تميزها عن دول وأمم أخرى، وامتثالا لروح الجماعة الدولية وما تقتضيه من تعاون.

وعليه، فإن أي تهديد يوجه إلينا كأرض وكمواطنين، سيكون، ولا شك،عملا جبانا، وسلوكا عدوانيا من طينة بشرية غريبة لا تخاف الله، ومن خلاصة فكر منغلق يخاف عشق الحياة ويضيق بزينتها وجمالها وروعتها الربانية.

غير أن هذا التهديد لا يخيف أحدا من أبناء هذا الوطن، ولا ينال من عزيمتهم، ولن يمنعهم من الاستمرار في بناء بلدهم بكل معاني التضحية والوفاء والإخلاص.. بنفوسهم وأموالهم وحبهم وتمسكهم به أرضا وإنسانا.. لقد أثبت التاريخ مدى ارتباط المغاربة ببلدهم في السراء والضراء، كما أثبت أن هذا الارتباط لم يصب يوما بوهن، ولم يتداع قط تحت أي طائل مهما كان.

إن الحاجة إلى تنظيمات حزبية ديموقراطية قادرة على تأطير المواطنين وتربيتهم سياسيا وأخلاقيا، وإلى إعلام وطني تعددي منفتح، وإلى ثقافة تحترم العقل، وتعترف بحرية الإنسان في الاختيار العقدي والسياسي والفكري، مدخل أساسي لمواجهة كل الأفكار المنحرفة، والإيديولوجيات المتعصبة، وكل مشاريع الهدم والإفناء، كما أنها مدخل أولي لحماية البلد من أي عمل جبان غير مسؤول، أو من فتنة، لعن الله من أيقظها.

إن معركة الوطن مستمرة، في كل الظروف، لصد عدوان أي فكر إرهابي، أو ديكتاتوري، أو فاسد. لكن انتصارها رهين بمدى نجاح العامل الثقافي في صياغة رسالته الحضارية المشبعة بقيم التعايش والسلم والمحبة، عبر الخطاب السياسي الديموقراطي والمعتدل، ومن خلال وسائل الإعلام الحرة والمنفتحة والمتعددة رأيا وتعبيرا.

الاحتفالية حلم بحجم تيـار

■د. عبد الكريم برشيد

حلم بالألوان الطبيعية

يقول أبو حنيفة النعمان (علمنا هذا رأي، وهو أحسن ما قدرنا عليه، فمن قدر على غير ذلك، فله ما رأى، ولنا ما رأينا) وبالنسبة إلينا نقول الكلمة التالية: حلمنا رؤية، وهو أحسن ما قدرنا عليه، فمن قدر على غير ذلك، فله ما رأى، ولنا ما رأينا) هي نفس الأسئلة إذن، نعود إليها أو تعود إلينا، ولا يمكن أن نغادرها أو نبتعد عنها أبدا، لأنها جزء من كياننا الوجودي والفكري والجمالي والأخلاقي، وتتعلق هذه الأسئلة بحقيقة عمرنا الفكري والإبداعي، والذي صغناه في مشروع كبير سميناه المشروع الاحتفالي، ومن هذه الأسئلة يمكن أن نذكر:

- هل كان ذلك الذي عشناه وكتبناه حلماً؟
- وهل هناك حلم يستمر أربعين عاما؟
- وكيف تم هذا الحلم الطويل جدا، بأعين مغمضة أم بعيون مفتوحة؟)1

هكذا تساءلت في كتاب (عبد الكريم برشيد وخطاب البوح) والذي هو حوار بحجم كتاب، ولقد جاء هذا ردا على سؤال ذ عبد السلام لحيابي (تعهدت الاحتفالية على نفسها أن تصل إلى الكونية رغم أن الإبحار كان صعبا جدا، فهل تحقق من هذا الحلم شيء؟) وجوابا على هذا السؤال قلت (أكيد أن الأحلام الطويلة والكبيرة لا يمكن أن تصنعها إلا النفوس الكبيرة، وهكذا كان الحلم الاحتفالي بكل تأكيد، كان طموحا، وكان سوريالياً وصوفيا، وكان مثيرا ومدهشا بغرائبيته وعجائبيته، ولو كان حلم ليلة واحدة عابرة لانتهى عند مطلع النهار، ولو كان حلم شخص من الناس، ما كان له كل هذا الإشعاع، ولما تبنته أمة كاملة، من ماء محيطها البارد إلى ماء خليجها الدافئ، ولما أصبح اليوم من أهم مشاريعها الجمالية والفكرية والعلمية العصر الحديث)2

وتأتي هذه التساؤلات المشروعة عشية احتفال الحلم الاحتفالي ببلوغه سن الأربعين من عمره، ولقد رأيت أن تصدر هذه الورقة أولا عبر مجلة طنجة الأدبية.

وفي هذا التفكير العلني المسموع، أؤكد على الحقيقة التالية، وهي أنه لا وجود للغنى إلا بالتعدد، ولا وجود لأي مستقبل جديد إلا بالحلم الجديد، وأنه لا يمكن أن نقترب من الحقيقة إلا عندما تتعدد وتتنوع وجهات النظر.

وفي مسرحية (يا ليل يا عين) يدور الحوار التالي بشأن التعدد والاختلاف:

عبد الله إن الأصل في هذا الوجود يا عبد البصير أنه متعدد الألوان والأصباغ، فهو مثل الطاووس تماما، حقيقته في تعدد ألوانه، والتي هي نفس ألوان الأرض، ونفس ألوان السماء وكل الأشياء، وإذا اختزلنا ألوان هذا الطاووس في لون واحد أوحد، وكان هذا اللون هو الأسود، فإنه لن يظل طاووسا كما خلقه الله ..

عبد الصبور وماذا يصبح يا عبد الله؟

عبد الله يصبح غرابا، وما أكثر الدعاة إلى غربنة الوجود وإلى غربنة الحياة، وإلى غربنة عقول وأرواح كل الأحياء، ولأنني ـ يا عبد البصير ـ لا أفكر كما يفكر كل الناس، فإنني مجنون وأحمق، وعلامة جنوني وحمقي أنني أدخلت المصحة (لنفسه) وهل هي فعلا مصحة أو هي سجن؟)3

ولأننا لم نكن من دعاة (غربنة) الفكر والفن والسياسة والحياة، فقد اجتهدنا ما أجل أن نكتشف الألوان الأخرى والأضواء الأخرى والأفكار الأخرى والحالات الأخرى والمواقف الأخرى، وصغنا كل ذلك في حلم كبير أسميناه الحلم الاحتفالي، ولقد كان هذا الحلم بكل ألوان الطاووس، ولم يكن أحادي اللون، ولا غرابي اللون.

درجات الحلم ودرجات العبقرية

في البدء إذن، كان الكائن (الخام)، هكذا قلنا ونقول دائما، وبالحلم وحده أصبح هذا الكائن إنسانا، وكان ضروريا أن يكون مختلفا ومخالفا، ولقد تمكن من أن يرتقي إلى درجة الإنسانية الحق. وبطاقة هذا الحلم السحرية والعجائبية استحق أن يكون مختلفا ومتميزا عن كل الحيوانات الأخرى، وأصبح من حقه أن يكون كائنا مدنيا حالما، وأن يكون في حلمه حرا، وأن يكون مسافرا، وأن يكون عالما، وأن يكون غنيا، وأن يكون شاعرا، وأن يكون عرافا ومتنبئا، وأن يكون جميلا، وأن يكون قويا، وأن يكون في متخيله الحلمي أكبر من جسده المادي، وأن يكون بشطحاته الإبداعية أكبر من واقعه اليومي المحدود والمسدود، وبهذا فقد كان أهم ما يميز الإنسان الاحتفالي أنه كائن حالم ومتحرر بالضرورة، ولقد أدرك دائما بأن الحق في الحلم هو أصدق وأجمل وأنبل كل الحقوق، وبهذا فقد كان ضروريا أن يكون شاعرا في حلمه، وأن يكون عرافا ومتنبئا في رؤيته ورؤاه، وأن يمد بصره وبصيرته إلى الآفاق البعيدة جدا، وأن يرحل بحلمه إلى العوالم الغريبة والعجيبة والمثيرة والمدهشة، والحلم وحده هو الآلية الداخلية الكبيرة والخطيرة التي تنتج الصور الممكنة الوجود، وهو الذي يؤسس العوالم الأخرى الجديدة، أما الزمن، فهو هذا الفضاء المفتوح الذي يسع كل الأحلام وكل الخيالات وكل الصور وكل الهذيان الإبداعي الخلاق.

وانطلاقا من هذا المعنى، فقد انطلق هذا الإنسان الاحتفالي من درجة البدء المؤسس للوجود، وفضل أن يشتغل بفعل الحفر التأسيسي، وأن يبدأ من تربة هذه الأرض، وأن يوجد اللاموجود بعد ذلك، وأن يكون الممكن، وأن يصل بحلمه المشروع إلى عتبة المحال، وأن يطرق الأبواب المغلقة، وأن ينظر إلى الأعلى دائما، وأن يعشق الأعلى والأسمى، وألا يلتفت إلى الخلف إلا .. في مرآة نفسه وروحه، وأن يكون متفائلا بالضرورة، إيمانا منه بأن الأجمل والأكمل هو ما يمكن أن يكون غدا، ولعل هذا هو ما جعل هذا المفكر ـ المبدع الاحتفالي مخاطرا ومغامرا بالضرورة أيضا، وجعله شاهدا على الحقيقة الغائبة والمغيبة، وجعله شهيدها في نفس الآن.

والحلم الاحتفالي هو أساسا صورة، ومن طبيعة هذه الصورة أنها غير مادية، وأنها أكبر من المكان، وأنها أرحب من الزمان، وأنها في غرائبيتها فوق واقعية، وقد تكون كل أجزائها من هذا الواقع اليومي والتاريخي، ولكنها مركبة تركيبا احتفاليا جديدا، وهي بهذا سوريالية أو أسطورية و صوفية في بينيتها العميقة الخفية.

نحن نؤمن بأن هذه الاحتفالية العامة قد أوجدها الزمن الكوني العام، وأنه قد أوجدها التاريخ العام، ولكنها -في المقابل- قد أوجدت هي أزمانها المتعددة الخاصة، والتي هي أساسا أزمان للفعل التأسيسي الخلاق، ولعل أهم ما يميز هذا الزمن الاحتفالي المركب هو أنه موجود بين زمنين متقابلين ومتناقضين، الأول هو الزمن التأصيلي المنكفئ على نفسه، والثاني هو الزمن التجريبي الهارب من الذات الحقيقية، والموجودة الآن ـ هنا، إلى الذوات الأخرى الغائبة، والمنتسبة إلى الأرض الأخرى، وإلى العوالم الأخرى، وإلى الثقافات الأخرى، وإلى المناخات الأخرى، وإلى الإبداعات الأخرى، والتي لها قيمتها بكل تأكيد، ولكن في إطار شروطها وسياقاتها الخاصة، والتي لا يمكن أن تقبل التهريب والاستيراد والاستنساخ، ومن طبيعة الروح الاحتفالية أنها لا تقدس الموتى، لأن الموت في ذاته ليس قيمة، وقد يكون عطبا من أعطاب الوجود، كما أنها لا تتطلع إلى الغيب، ولا تشتل بالغيبيات، ولا تؤمن بالأصنام والأوثان، وهي لا شيء يشغلها إلا الإنسان والإنسانية، ولا شيء يحركها إلا الحياة والحيوية، ولا شيء يسحرها إلا المدينة والمدنية، ولا شيء يقنعها إلا العقل الحر في الوطن الحر.

في كتاب (المؤذنون في مالطة) فصل بعنوان (الحق في الحلم والتفاؤل) وفيه نسوق الحديث التالي (ومن جميع كل الحقوق التي نتحدث عنها اليوم، ونتمسك بها، ونطالب بها، فإننا ننسى ـ أو نتناسى ـ أهمها وأخطرها، والذي يمكن أن يتمثل في الحق في الحلم والتفاؤل. إن الكائن ضيق ومحدود ولكن فضاء الممكنات رحب وواسع، ومتعدد الأبعاد والمستويات، والمظاهر والتجليات والدلالات)4

الهوامش:

-1 عبد السلام لحيابي (عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي) منشورات إيديسوفت ـ الدار البيضاء - 2015 - ص 170

-2 نفس المرجع السابق ـ ص 170

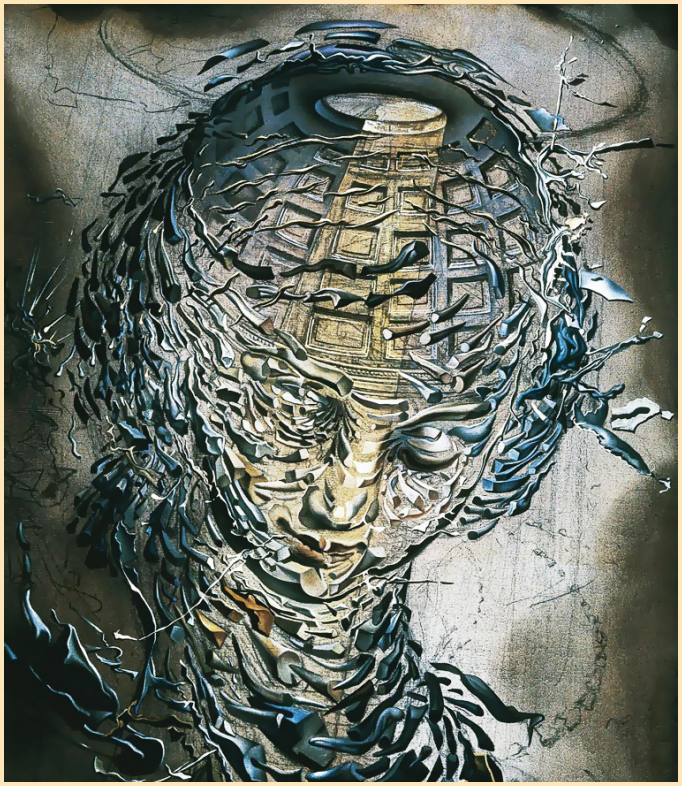
-3 ع. برشيد (يا ليل يا عين) موال مسرحي - إيديسوفت الدار البيضاء ـ

-4 ع. برشيد (المؤذنون في مالطة) كتاب الجيب ـ منشورات االزمن ـ الرباط 1999 - 111

وإني تلاشت في الحياة مطامحي

■ فهد لطفي

وإن إلاهً قد أمدَّ مناصبًا
وقدَّر أحوالا رأوها مكاسبًا
سيعطي خِيَار الناس خير عطائه
ويؤلم أنذالا أسى وعقاربا
عقارب نارٍ من رعاع وقودها
تسمِّم خوَّانا وتلدغ كاذبا
وإني تلاشتُ في الحياة مطامحي
فما عدت أخشى طارئا ومصاعبا
وما عدت أخشى مغرقا وغريقة
كأني أبادت لي البحار المراكبا
وأوجب قهَّار على كل خلقه
نصيبا من الدنيا يكون مصائبا
وإنا رضينا ربِّ صبرا بحكمك
رضينا بمن أجرى قضاء وحاسبا
وماذا يكون الإنسُ غير خليقة
عليها الرضى ما حلَّ حزن وناشبا
ومن ذا أذاني غير بعض أقاربي
وسخَّرني حتى كرهت الأقاربا
وإني أكلت السِّحر بين جوانبي
أكلته في جسم رواه المشاربا
أكلته في جسم صغير شبابه
فما حاسب الجاني هواه وعاتبا
ولا زلت حيا عاقلا وأخاصم
وأحْكِمُ أقوالا ترج الجوانبا
وآتي الأشداء بكل شديدةٍ
وأبهر أبطالا وأبدي عجائبا
وأهلك أعداء بغيظ يميتهم
وأجعل أنفاس الحسود متاعبا
ولن أترك الأعداء ما دمت عائشا
وحتى أقاضيهم ويجنو العواقبا
وما دمت حيا إن أراد إلاهنا
فسوف أداوي كل وغد تكالبا
وإن جاء عفوي عن ظلوم فذلك
هو الطبعُ في نفسي تصدَّى وغالبا
فيا معشر الأعداء كيف منَّامكم
إذا تكرهون الحرَّ كرها تراكبا
لماذا تعادون الكريم بجهلكم
وأنتم لئام تستحقون حاصبا
ولستم بشيء عند ربِّ خليقةٍ
وما مثلكم يعلو ويرقى المراتبا
وإن جهل الجهال قدري فإنهم
متى عرفوا أمري أجلوا المواهبا
رأوني نحيف الذات سمحا مسالما
فظنوا بشخصي الجبن والذل ضاربا
ولو علموا بأسي وشدي وشدتي
لداروا بأبصار وهزوا الحواجبا
وإني الشديدُ بنُ الشديدِ كأنه
حديدة محراثٍ تشق الرواسبا
فما كان شيء في الطريق معارضا
أعادته حرثا أو أزالته جانبا
ولا يعلم الإنسان ما دام ظالما
وحتى يعاني أو يقيم التجاربا
وبالنَّصل والسكين أرعبت ظالمي
ففرَّ ككلب الذعر يلهث هاربا
أسلت دماء المعتدي وهزمته
وعاد ذليلا أصفر اللون خائبا
جعلت طعون النصل بين ضلوعه
فتبقى على طول الزمان عواتبا
لقنته الدرس الذي كان فاته
فيحترم الأبطال ما عاش تائبا



■ محمد المستاري

شرطية المرور.. أو الحب الذي قادني إلى عكاشة

لساعات طويلة وقفت متسمرا أنظر إليها من بعيد، كانت جميلة وجذابة، والزي المخزني الذي كانت ترتديه زادني إعجابا بها... تبدو في أواخر العقد الثاني من عمرها، افتتنت بها منذ النظرة الأولى، في ذلك الصباح الصيفي الباكر، الذي كنت أرتدي فيه قميصا أزرق اللون...

عبرت الشارع الذي تنظم فيه السير أزيد من سبع مرات، وكل مرة كنت أعبره فيها كنا نتبادل النظرات، فاكتشفت حينها عينان سوادتان وواسعتان، وشفتان ناعمتان حمراوتان بلا أحمر شفاه، وقامة رشيقة، وشعر أشقر... لا أنكر أنه خيل إلي في تلك اللحظة أني بطل فيلم رومانسي قادر على تحدي كل الصعاب، خصوصا عندما كنت في حالة رضا عن النفس وثقة زائدة كان مصدرها لباسا جديدا كنت أرتديه.

دنوت منها وقرأت عليها السلام: فردت متشكرة: وأضافت، أنظر أمامك جيدا فأنت تعبر الشارع، فأجبتها بصوت متحشرج: حاضر... لكن، هل ذلك من خوفك علي؟ فردت علي بصرامة: ماذا؟ قلت لا شيء...

أتذكر أني لم أنصرف ذلك اليوم حتى انتهى وقت عملها، حيث كنت مصمما على الحديث معها. لكن، لسوء حظي فقد نقلتها سيارة أمنية.. عدت يوم غد فلم أجدها في مكانها إلا شرطيا منتفخ البطن، يخرج قميصه من سرواله الواسع، كثير اللغط، ما أقبح الرجال أمثاله، اخترت أن أبقى في انتظارها، فمكث اليوم كاملا أنتظر لعلها تأتي، لكن من دون جدوى، وذات لحظة سألت نفسي ماذا أنتظر هناك؟ فأجاب خاطري عشقا رائعا لعله يتحقق.

وفي أثناء ذلك الانتظار، كانت تأتيني بين لحظة ولحظة مكالمات هاتفية من والدتي، «ألو مصطفى، لقد حان وقت الغذاء، أين أنت الآن؟ فنحن في انتظارك». فأجيب بلعثمة في الكلام أني في ندوة علمية!...

في اليوم الثالث، وجدتها في ذلك المكان نفسه، الذي يشهد على صدق إعجابي بها، فابتهجت من حيث أدري ومن حيث لا أدري، وبسرعة عبرت الشارع مقتربا منها، مرحبا «أشافة». فردت التحية، ملمحة. غير أنه في تلك اللحظة تملكني الخوف والخجل، خصوصا وأني لا أعرف كلام الغزل. فانتظرت إلى أن اقتربت من وكالة بنكية لتحتمي من حر الشمس، حين ذلك ذهبت إليها مستعجلا.. من فضلك أريد أن أتحدث معك. فأجابت: تفضل!

بعد خجل كبير حاولت التغلب عليه.. قلت لها أرجو أن تتفهمي مشاعري فأنا قد أعجبت بك من أول لحظة رأيتك فيها، وقبل أن أكمل كلامي؛ فإذا بسيارة أمنية تقف حولنا، فيطل منها رجل شرطة من درجة عميد ممتاز، فيصرخ في وجهها عاليا: هل أنت هنا لتنظيم السير أو للتنزه؟ فأجابت «شاف، شاف» إنه يضايقني ويتحرش بي.. أما أنا، فقد صدمت من تصرفها وصرت تماما عاجزا عن الكلام.

نزل شرطيان فقبضا عليا وجرجراني إلى «الستافيط» نحو سجن «عكاشة»، بتهمة التحرش ومضايقة امرأة شرطة أثناء مزاولة عملها مع سبق الإصرار والترصد! فذهبا بي إلى مكتب النيابة العامة لأخذ أقوالي. ولما استنطقني ضابط بلكنته الجبلية: يا ابن الشفار يسحاب ليك السيبا في البلاد، شنو قاليك قران عقلك. تكلم.. تكلم! أجبت قائلا: قل في مسبتي ما شئت.. فجوابي لك هو حب جرني إلى عكاشة.

■ ميلود عرنيبة

القطار الأخر

وصل إلى المحطة متعبا يجر رجليه، وضع الحقيبة الثقيلة من على ظهره، فتح أزرار قميصه ونظر إلى آثار الحقيبة مرسومة على كتفيه، وجد المكان محمرا، مرر يده عليه فأحس بألم خفيف، استخرج منديلا ومسح به خيوط العرق التي تكسرت على تجاعيد جبينه، فك شراك نعله ثم مد رجليه وأخذ نفسا عميقا، نظر إلى معصمه فلم يجد شيئا، حتى الساعة نسيها، أدخل يده في جيبه فأخرج محموله، وجده غير مشغل، ضغط على زر التشغيل فطلعت رسالة «البطارية غير مشحونة، رجاءا اشحن البطارية». آه ما هذا اليوم!.

التفت عن يمينه ثم عن يساره ثم أمامه ثم خلفه، لم ير أحدا. رفع بصره إلى السماء فلمح الشمس متبرجة في كبد السماء، كم الساعة أيتها الشمس؟ وهل مر القطار المتوجه إلى مدينة الأحلام أم ليس بعد؟ لعلك مررت بمدينة الأحلام في رحلتك التي انطلقت منذ الصباح. خبريني كيف هي؟ كيف هي أسوارها وشوارعها؟ كيف يعيش سكانها؟ كيف يحلمون؟ هل يعودون عبر مركباتها الزمنية إلى الوراء؟ هل يسافرون إلى المستقبل؟ أخبريني أيتها الشمس! لماذا تكتفين بالنظر إلي؟ ها أنت ترين حالي قد جمعت زادي، وهجرت بلادي، وجئت أجري لأدرك القطار. هذه الدابة السريعة التي لا تغش في السير، لا تتعب، ولا تحتاج إلى ماء ولا إلى علف، ولا تكف عن الصراخ. أحس بدوار يصيب رأسه فخفض بصره، حاول فتح عينه غير أنه لم ير إلا الظلام، ترى هل يمر القطار في هذه اللحظة؟ فتقف الشمس هي الأخرى في طريقه؟.

فرك عينيه جيدا بسبابتيه ثم فتحهما، لم ير أمامه إلا الكراسي فارغة قد استلقت بجانب بعضها البعض كما تستلقي النساء الأجنبيات على رمال الكورنيش، الكورنيش الذي وطئ كل حبة من رماله بحذائه البني ذهابا وجيئة، الكورنيش الذي تعلم فيه تعابير التحية بمختلف اللغات: بونجور، كود مرنين، هلا...، هذه تجيبه، وأخرى لا تجيب، وأخرى تكتفي بابتسامة مصطنعة، وأخرى تدير وجهها إلى الجهة الأخرى، وأخرى تنبطح على بطنها بعدما كانت مستلقية على ظهرها. قام يمشي، يمر أمام الكراسي، يحاول لمسها فيخشى أن تصرخ فيجتمع عليه رجال الأمن ويشبعونه ضربا، وربما يسجنونه بتهمة إزعاج السياح، وتخريب الاقتصاد، أخذ يخطو ويلقي التحية: بونجور... كود مورنين ...هلا... انحنى وحاول أن يلتقط حبات الرمل ليسحقها بين كفه وأصابعه كما تعود فاصطدمت أظافره بسطح صلب... السطح صلب تماما كقلوب الأجنبيات!. آه ما أقسى هؤلاء الأجنبيات اللواتي يعرضن سلعهن، للعرض فقط لا للبيع. وهذه الشمس حارقة كشمس الكورنيش التي جعلته يدمن أقراص الأسبيرين. رجع إلى مكانه فتح الجيب الخارجي للحقيبة واستخرج قنينة الماء، فتحها ثم التقمها بشفتيه فأحس بالماء يرطب حلقه ويطفئ نار ذكرى الكورنيش الملتهبة، ثم صب ما بقي من الماء على رأسه، التفت من جديد إلى الباب الخلفي للمحطة فرأى شبحا أزرق يقتحم السراب متقدما نحوه، فهرول اتجاهه، بونجو... كودمو... عفوا سيدي، السلام عليكم. هل مر قطار مدينة الأحلام؟ جاء الجواب مخيبا، لقد مر منذ أزيد من نصف ساعة. ولكن القطارات عودتنا دائما أنها تتأخر، فلماذا لم يتأخر اليوم؟. أحس بوقع خطوات الرجل وهو يبتعد، فجرى خلفه، سيدي هل هناك قطار آخر؟. أجل حركات القطار لا تتوقف، سيأتي بعد ساعتين، ما عليك إلا أن تنتظر. ساعتان فقط؟ سأنتظر، انتظرت هذا العمر كله، فكيف أضيق ذرعا بانتظار ساعتين، المهم أن القطار سيأتي. وقف بجانب السكة فقرأ «يمنع منعا كليا عبور السكة»، وتمتم: يمنع! يمنع! ألا يكفي هذا المنع الذي عشته طيلة سنوات، وجعل يقطع السكة ذهابا وجيئة، حتى أحس بالعياء، فعاد إلى مكانه ونزع حذاءه وشرع يدلك أصابع رجليه: لا يهمك التعب، ولا يهمك الانتظار! ولا يهمك المنع! المهم أن القطار الآخر آت! قطار مدينة الأحلام آت يا سيد! فلا تحزن!.

شعر

نشيد للهروب الأخير

■ وائل السلطان -العراق-

في هروبِ الملح من أجسادنا
ماتت، يا حبيبتي، كلُّ أغنيات بلادي
الشبابيكُ موصدةٌ في وجهي،
والشوارعُ تصغرُ كلما اتّسعَ
الهروب ..

أين أرحلُ؟
بعد هذا العمر من جسدٍ نحيلٍ
وحربٍ طويلة.
أين سأمضي؟
وكلّ أطفال بلادي الجوعى نائمون
على كتفي.

كيف سأغفو؟
ووسادتي يثقبها أنينُ الهاربينَ من
الحياة.
وقلبي صليبٌ

لكلّ الجنودِ المسمّرين بموتِهم ..
ماذا سأفعلُ؟
آهٍ، لو كنتُ شجرة!
لمتُّ مذ هاجرت أول حمامةٍ عن
قلبي.

رذاذ على قبر صمويل بيكيت

■مبارك حسني

وجدتني وتراب المقبرة ما يزال عالقا بحذائي، هذا الصباح، وكان كتابي المكتوب باللغة الفرنسية جاهزا كي يوضع على قبر بيكيث الرخامي تبعا لوعد قطعته على نفسي بأن يطلع عليه. هي فكرة مجنونة بعض الشيء صاحبتني منذ قدومي إلى باريس. فقد كان مقررا أن أزور المقابر الشهيرة كالعادة، والسلام على عظماء الكتاب كما ألفت ذلك من قبل. متحف الرميم الذي يحيي الكتابة، ويجددها بروح الاستمرار.

1

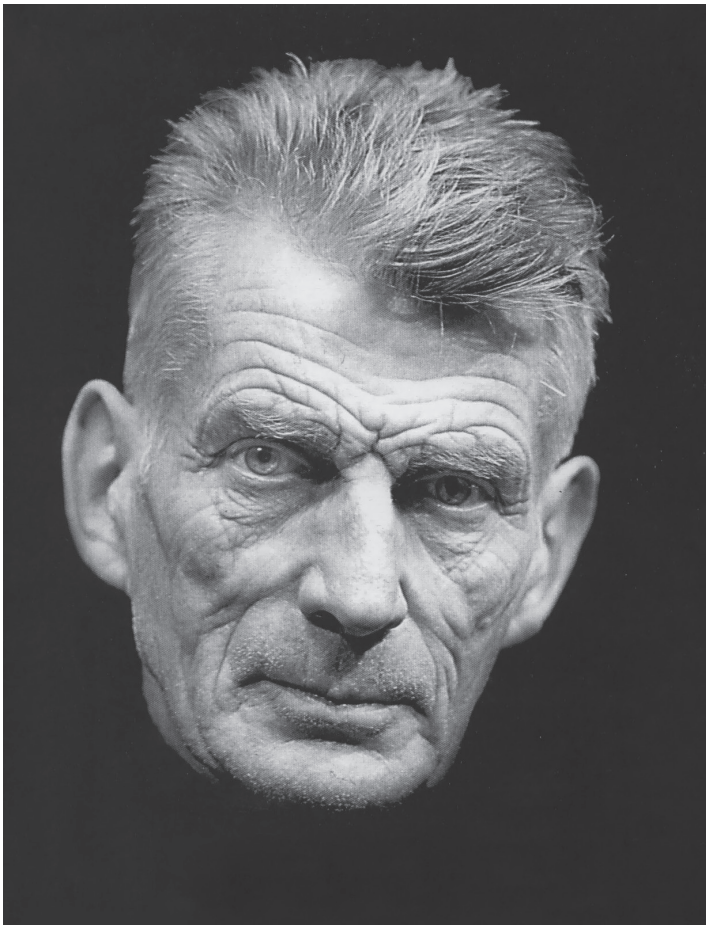
قبل ذلك بربع ساعة تقريبا، كنت جاهزا للخروج والوفاء بالوعد، لكن مقدار كأس بقدم من النبيذ انسكب على غلافه في حانة مقهى «شي بابا» حيث شربت قليلا لإنعاش روحي قبل مواجهة الموتى الكبار في مقبرة مونبارناس. كانت هناك غادة بالقرب الكونطوار بوجه صبوح أحمر الخدين، وتلبس معطفا بنيا تساقط فوق كتفيه خصلات شعرها الأشقر كسيل هادئ تهفهفه كلما رفعت هامتها أو قامت بالتفاتة نحو جهة ما. كانت تشرب قهوة سوداء. وفي آونة خاطفة، وجهت لي الكلام على عادة النساء هنا، أي بدون أدنى خلفية، قائلة بأن الجو سيكون صحوا هذا الصباح، وبأن الحظ سيحالف سكان المدينة، أليس كذلك يا سيدي؟ قالت، وأنا كنت على وشك رفع الكأس نحو شفتي، فحدقت في السماء من خلال فتحة باب الحانة بحركة عفوية ولا إرادية. فوقع الذي وقع في الوقت الذي كنت أرد بعد هنيهة خاطفة: أظن ذلك يا مدام.

لم أع كيف حصل ما حصل. لحظة انبهار تجاه أنثى، تهيب مفاجئ من كلام عابر، قدر مسيطر أراد لقاء كلام امرأة وانسكاب نبيذ وعتو فكرة زيارة قبر وعين مسلطة على صفحة سماء بها بعض غيم مقيم؟ لكن الأكيد أن نتيجة كل هذه العوامل الصغيرة المتحدة في برهة قصيرة جدا هي أن نصف الكتاب تبلل وتضمخت حواشيه بالسيل، فبدا جزء من سمكه أحمر قان. تغير شكل كتابي إذن، وطاله تبدل ليس من شأنه أن يثير شهية الإقتناء، بله الاطلاع. حدقت فيه المرأة وهي تفتر عن ابتسامة أسف خفيفة، ثم قالت:

Je crains qu'il ne soit plus bon à rien ce livre, monsieur!

لم أستطع قول جواب مناسب، واكتفيت برفع ذراعي تحسرا. فقد كنت حائرا. لكني حاولت تدارك الأمر بإنقاذ ما يمكن انقاذه. تصفحت الكتاب بمشقة فقد كانت بعض صفحاته ملتصقة ببعضها البعض، وقلت لنفسي هذا كتابي تفوح منه رائحة النبيذ، فسكنت لخبطتي قليلا، حيث بدت الملاحظة ينسكب منه روح شعر. بعد ذلك اكتشفت أمرا غريبا. فها هي قصة «انتظار آخر لكودو» قد انمحت نصف كلماتها. شخصية كودو التي أوحى لي بها ذات مساء بعيد صمويل بيكيث، كما أوحى بها للكثيرين في كل بقاع العالم.

ضللت مشتت الذهن أحدق في الصفحة، وقد تضمخت بحمرة نبيذ بوردو، ثم وقد طال المحو النصفي كلمات وحروف النص المستوحى. لوحة



تشكيلية من سواد الحرف واللون الباخوسي في تمازج على ورق أبيض لم يعد يعرف ما يحتضن، الكتابة أم ماء العنب.

.طبعا، راحت بي الظنون بعيدا، لكن تصورت ذلك كما لو كان واقعة فعلية، ورحت أنسج شغاف الغرابة على الحدث، ربما كي أنقذ روحي من الحيرة التي أذكت سريرتها، وربما لأستغل الوضع، وألعب دور الكاتب الذي عثر على موضوع متفرد، رغم أنه يبدو تفصيلة حياتية عابرة في عيون العامة، ووجدت فيه أنا رمزا وسبيلا مفتوحا لتدبيج شيء فيه بعض التميز، كما بحت لنفسي مع ظهور شيء من الأنانية التي تسكن باطن كل كاتب. بكل بساطة، نقلت الأمر برمته من شكله العادي إلى حدث حاولت أن يكون مثيرا ومخترقا لكل قواعد الإدراك التي لنا، ألست في باريس؟ وألست فكرت في زيارة إلى حديقة ذاكرة حية هي مقبرة فقط لأرضي غرورا ذاتيا؟ فلأذهب بالمغامرة إلى حدها الذي يقفز على الخط الفاصل.

2

مثل هبة ريح خفيفة ملحة طاردتني الملاحظة التي فاهت بها المرأة، واقتفت آثار خطواتي وأنا أخرج من المقهى، ثم وأنا أدلف الفضاء حيث تمكث الذاكرة الأبدية الهادئة في صمت مليئ بحنو الطبيعة، بين طرقات حيية ومساحات رحبة وأشجار وارفة وتماثيل معبرة. نعم، ما الذي سيوحي به الكتاب الذي صفته تلوح الأقرب إلى الاتساخ منه إلى أي شيء آخر مقبول؟ هل من اللياقة إهداءه هكذا لكاتب من عيار ثقيل؟ «لا أظن الكتاب ما يزال صالحا للاستعمال» قالت المرأة كأي ملاحظة تعن في لحظة وقوع حدث عابر. لكنها في حالتي الخاصة اتشحت بنوع من الغرابة المنبئة بأمر يستحق الانتباه كما العجلة في البث فيه. لكني لم أجد ما يستحق فعله حين توقفت أخيرا أمام اللحد بلا شاهد كما لو كان عاريا يواجه الرياح من كل جهة. وهنا حدقت طيلة دقائق في المجسم المستطيل الذي يضمه، والذي صار مثل شاشة مرمر رمادية، ثم استحال يلمع رغم أنه ليس شفافا. المنظر شبيه بالمشهد الذي كان يطغى في كل بورتريهات الكاتب، أي سطوة الرمادي البراق. تنفلت منه عيناه مثل بؤرتين حادتي الوقع بفعل طيبوبة أصيلة وتبرز وجنتاه الغائرتان قليلا كنقطتي استفهام مستنكرتين بسذاجة ومستغربتين حسب تاريخ مرسخ من الحفر في عمق كل ما يخرج عن العادي.

تقدمت وتجاوزت حافة الممشى. وحينها خالط التراب أعلى حذائي. في غفلة من كل ما يجري نظرت إليه متحسرا قليلا وقد وشح قدمي لكني ما لبثت أن تناسيته. ووضعت كتابي على اللحد، بالقرب من أضمومة رياحين ورد وضعهما زائر قبلي. كانت تبدو تقاوم الذبول بعناد كبير، ربما وضعت قبل أيام من طرف قارئ أو كاتب. قرأت الاسم المنقوش بالأسود وتاريخي الميلاد والوفاة 1906 - 1989. فجأة، تحول إلى صورة حية مرتسمة أمام ناظري. وشرعت في محادثته. انطلق بيننا حوار تردد في باطني، وكنت اتتبعه بحواسي.

«لم أحمل باقة ورد، بل فقط كتابي المتواضع■■■

هذا. لا، كتبته بالفرنسية وليس إنجليزية دبلن التي أجهلها. نعم كتبته بالفرنسية كما فعلت أنت، باللغة التي ارتضيتها طيلة خمسين سنة رغم أنك تملك لغتك الأصلية التي هي لغة أدب راق».
استمع لكلامي. أطرق زمنا.
«قلت أن افضل طريقة لتحيتك ورد الجميل والاعتراف بالامتنان هي إهداءك كتابا فيه بعض مما علمته للأدباء في العالم أجمع.»
قد أقول ببعض الجزم الذي لا تكلف فيه أننا كنا معا في وضع طبيعي بسمات حقيقية. ثم اطرقت بدوري ودخلت حلقة تأمل باطني كي ينصت جيدا لما أقوله. حين خرجت من دوامة الغياب اللحظية، كان أول ما طالعت هو أثر التراب على الحذاء ثم أثر النبيذ وسط كتابي وقد جف تاركا رسما غريبا لم أستطع فك علاماته. بحت للأيرلندي السامق القامة الصامت في خلوده بما وقع للكتاب، فاستغرب كثيرا. نعم، استبدت به حمية غضب لا مألوفة، هو الذي لا ينفعل أصلا، ولا يتحدث إلا لماما عما يعتمل في دخيلة نفسه كما روى كتاب سيرته ورواة حياته الباريسية، والمعروف عنه عزوفه عن الظهور والخوض في الحركة واللجاج، رغم أنه قال ذات يوم أن الحياة في ظل الحرب بباريس أفضل له من العيش تحت سماء إيرلندا الهادئة.
حين اطلع على حقيقة الأمر مع قدر غير هين من التفاصيل، وما حدث لهذه القصة بالذات دون غيرها، خفت فورة عضبه. بل ابتسم حين لم يستطع قراءة القصة كما يجب، أي كنص مكتمل موحد له منطقه الخالص المحدد. فقرأ الفقرات مبتورة والكلمات معزولة هنا عن سياق جملها، وهناك كاملة في وصف ما أو في جزء من مونولوغ. وهو ينتهي من تصفح الكتاب انتفى عضبه تماما، واتسعت ابتسامته على شفتيه الرقيقتين مثل جملة بدون حروف، عارية بلا رقبات أو نقط. أخيرا، قال: في الأمر حكاية امرأة تلبس معطفا بنيا وشعرها مسترسل كسيل هادئ، رائع هذا.

Il y a une histoire de femme là-dessus, c'est formidable.

تصورت كل ذلك، وأنا أنحني بتهيب، ثم وأنا اتلمس الكتاب باحترام بالغ فوق القبر. ولأن الهام في كل هذا هو أني أحب أن أكون تلميذا نجيبا لكاتب من عياره، فقد سررت لأن صاحب عوالم العبث في الأدب لم يضره وقوع أمر كهذا.. ألا تحيى الكتابة بهكذا مزيج من خيال ووقائع؟
حين خرجت ووقفت أمام الباب الكبير للمقبرة، جهة شارع «فروادفو» المزين بأشجار متناسقة واقفة في صفين متقابلين كجنود حراسة، قلت أن من حسن حضي وجود الشمس في الموعد كما تنبأت المرأة بذلك. ظللت برهة أعب من خيوطها نورا، ولما شعرت بدمع بدأ يطفر من عيني بفعل قوة الشعاع الذي اخترقهما، أحنيت رأسي، ونظرت إلى حذائي الذي علاه التراب. كنت أود أن أعود إلى الحانة لكن الحاجة إلى تلميع الحذاء بدت ملحة. فقد قفزت إلى ذهني فكرة أن المرأة ما تزال حتما هناك أمام الكونطوار دون أن أستطيع إقناع نفسي بجزم كهذا. لكن الشكل والهندام يجب أن يكونا مقبولين بالتمام والكمال. وبالتالي قررت انتظار مرور مُلمع أحذية رغم يقيني بعدم وجود هذه الفصيلة من الناس في باريس. لكن يجب أن أنتظر. مثل انتظار لغودو.

فوضى... وحظ أقل

1- هناك حظ أقلّ

الشرفة التي لا تفتح إلا نادرا.
الحديقة التي تحشد عشبها بسرعة ويتماطل البستاني في زيارتها.
المجرفة الكسولة المحايدة في ركنٍ.
مقص العشب المصاب بكساح مزمن.
الجندب الذي قتلته وأشعل كل أكياس الندم في القلب.
الأرجوحة التي كسرتها رياح الأيام الماضية.
الصيف المتردد فيرحل ثم يعود.
المطر الذي يطل من تلك الغمامة في بيت الشاعر:
«كما أَبْرقَتْ قوماً عِطَاشًا غمامةٌ ... فلما رَجَوها أَقْشَعَتْ وتجلتِ».
الساعة الإضافية والساعة المنقوصة.
الأجراس التي في الرأس مثل قرني حلزون.
السلحفاة الصغيرة التي خرجت ولم تعد.
الطائران اللذان اغتالهما القفص قبل أربع سنوات.
الكلب الذي سرقه شخص ما.
عمود الموجات الكهروميغناطسية المهدِّد.
الغبار. الغبار. الغبار.
هناك حظ أقلّ
لكي يفقد وجه الصباح سحنته الرمادية !

2- على نحو أفضل

لا تفتح، على اتساعها،
تلك النافذةَ.
هناك أشباحٌ تصعدُ مع الريحِ،
تقول الأساطيرِ الأولى.
وهناك، احتمالاً، ضوءٌ
يرشّ الروح بسائلٍ غامضٍ
وهناك، بالتأكيد، أنتَ!
بإمكانكَ، من الخارج، أن تتأمل،
على نحو أفضل،
نفسكَ
أيها الحيرانُ
أيها المقيمُ المتحوّلُ
أيها التائهُ الأعمى
يا دليلُ الحالمينَ إلى أنفسهمْ.
بإمكانك أن ترشدَ الطيور إلى القلبِ،
والنحلَ إلى الخلايا السريةِ للكونِ.
بإمكانكَ أن تشعلَ الأغنيةَ من الخارجِ
هناك في الداخلِ
قيثارتك الريحُ
وتلك النافذةُ الخشبيةُ!

3- فوضى في الممر

هناك أشياء
لا تسأل عنها.
غرفة في أعلى الفراغ.
نافذة على هواء متخيَّل.
شمس مشرقة من مكان سحيق.
سماء بلا طيور.
أحلام بلا صور.
وناسْ.
هناك شرخ في هذا العالم
في عاطفة أتعبت الشاعر.
هناك هذا الأسف المهيمن.
هذا القرف من الوجه القديم.
هناك حبل مشنقة افتراضيٌّ

■جمال الموساوي

وهناك الأيام التي أدمنت الرحيل
دون كلل، والعودةَ في كل مرة.
هناك الكمال الذي لا يدرَك،
والنقصانُ.
النقصان الذي يفضح الكائن
ويسفه النظرية
ويطعن الوردة التي في حديقة الأرق.
هناك الموجة
الموجة البحرية
الموجة الحرارية
الموجة التي تأتي كيفما اتفقَ.
هناك هذه الفوضى التي تغطي المفاصل
مفاصل الفكرة التي تريد أن تصنع العالم
من بقايا
ناسْ.
هناك أشياء
لا تسأل عنها.
لديك في الخريطة فجاج كثيرة.
لديك المتاهة إذن
أيها الماضي،
بحسن نية، إلى الجحيم.

قمـران

■عبد السلام مصباح

- 1 - رائد

1 -
رائـد،
ياولـدي...
ياغنـوةَ حـبٍّ
تُوشّحني
وتُدثّرني بِجناحَيها...
جئتُ اليومَ لأنشدَ أشعاري
بينَ يديك
وأسرِجُ أحرفَها المبتَهجاتِ
لتحملَكَ للأفقِ المشرقِ بالحبّ
وبالأمـلِ.

2 -
رائـد،
ياولـدي...
ياعشقا ياتماهى
بينَ خلايايَ،
يَجلو عن قلبي الهمَّ
ويحملُني للآفاقِ الخضرِ
وللربَواتِ الموشّومةِ باللّوزِ
وباليمونِ
وبالسوسنِ
والـوردِ...
وينثرُني في ملكوتِ المطلقِ
حيثُ سربُ حمامِ
يُمارسُ لعبتَه
فوق شبابيك القلبِ
لِيرسمَ في النبضِ المُتوهجِ
بالرؤيا
حَقلَ الفرحِ.

3 -
رائـد،
ياولـدي...
ياحلمًا يتدرجُ مزدَهرًا
بين إهابِ الصدرِ،
ويمرحُ في أحضانِ الكلماتِ
يلوّنُها بأريجِ الحب...
وفي لحظاتِ
يتوغّلُ في دمِها
يسكنُها
ويسوّرُها بتقاسيمِ الحلمِ
بضوءِ الشمسِ
وآياتِ الخصبِ.

4 -
رائـد،
ياولـدي...
ياعنقودا يتدَلى
من داليةِ العشقِ الأنقى
في قصرِ الحمراء*
ويراودُني
كي أشربَ من فتنتِه
سحرَ النزقِ
ونثاراتِ الشغبِ
أو أتفيأ ظلَّ أناملِه المعشوْشبةِ
ليعمدَّني في شهقاتِ الحرفِ
وفي بركِ المُعتمد المسكونِ**.
بسحرِ الحرفِ
وسحرِ السحرِ....

5 -
رائـد،
ياولـدي...
ياعصفورا يميلُ أعطافي
ويعشّشُ في أوردَتي
وشراييني...
حين تُغني
تتنفسُ كلُ مساماتي
شعرًا
عشقًا
ويُعلّمني تَعويذاتٍ
وأهازيجَ
تُحلقُ بي
نحو الزمنِ الأنقى.

6 -
رائـد،
ياولـدي...
أنا أدعوكَ
كي تهدِيَني دفئكَ
فيأكَ
أو بعضاً
من حاءِ الدهشةِ
كي تتشكلَ في ذاتي
قمرا
يُزركِشُني بالحبّ
وبالحلم..
وحين تمدُّ يديكَ
إلى جمراتِ الشعرِ
إلى مُهجَتِه
تتوارى الأزمنةُ المخمورةُ
«في ليلة حبٍّ مُرتقبه.

* قصر الحمراء بغرناطة حيث كانت النطفة
** المعتمد بن عباد

- 2 - غادة

1 -
غـادة...
ياعشْقي الأبَدي
أيَتُها المُنسابَـةُ في الصَّدْرِ
جَداولَ
أوْ فَيْضَ قَصيدَة،
ها قَلْبي
يَعْرُجُ نَحْوَكَ
يَتَغَلْغَلُ داخِلَ أفْيائِك
كَيْ يَغْمُرَ ريشَتَهُ
في نَبَضاتٍ
تَتَموّجُ في لونِ الحاءِ
مُبلّلةً
بنشيدِ العُشبِ،
نبيذِ العشقِ،
ونارِ الشعرِ...
يُشَكّلُها لُؤْلُؤَةً
تَحْتَضِنُ البَحْرَ
وحرفَ الحرفِ المأهولِ
بشمسِ الغضبِ
تَفْتَحُ لي أبوابَ تُوهُّجها
كَيْ تَرْفَعُني
حَيْثُ السُّحُبِ الْمِعْطاءُ
والحُلْمُ الْمُتَوَهِّجُ
والحُبُّ
وَفاكِهَةُ الزَّمَنِ الآتي...

2 -
غـادَة...
ها حُبُّكِ
يا أجْمَلَ وَرْدَة،
أيَتُها الْمَزْروعَةُ
في حَوْصَلَةِ الحَرْفِ
وَفي أنْسِجَةِ الصَّوْتِ الصّاخِبِ
يَحْتَلُ تَفاصيلي
يَتَفَرَّعُ دِفْئاً
في جَسَدِ الأزْمِنَةِ الْمَعْطوبَةِ
في صَرَخاتِ القَلْبِ
وفي الأفْعالِ الْمَبْنِيَّةِ
والأسْماءِ الْمَمْنوعَةِ مِنَ الصَّرْفِ
أو في التّاءِ الْمَرْبوطَةِ بِالأَلِفَةِ
وَيُحاوِلُ أنْ يُبْدِعَ خارِطَةً
تَتَعَمَّدُ بِالعُشْبِ
وبِالحُبِّ...
تَمُدُّ جُذوراً
مِنْ «أغْرَنْقاضي»*
حتّى آخِرِ آهٍ
تَغْمُرُ أرْصِفَةَ الدارِ البيضاءِ
وَتُبَعْثِرُها في الْمُهْجَة

*القرية التي قضيتُ فيها أخصب سنوات عمري بعد وفاة والدتي

إبداع

قصة قصيرة

قَدَر جديد

■مصطفى بن عمور

نصبتُ الفخ في تراب حديقتي الصغيرة، كان فخا متوترا كأعصاب المجنون، حساسا كجلد أفعى، أسنانه القِرْشِية قاسية حادة ....بل ..متوحشة. الصدأ الذي يعلوه جعله يفنى بذاته في لون الأديم البني الغامق.

حين فتحتُ فاه بصعوبة شديدة كاد ينهش يدي. حقا .....لقد أعجبني توحشه المثالي، لأنه اختصر غِلاً أسودَ فوارا في نفسي، كالبركان المستعد للانفجار .....

ذلك القط اللقيط، الضخم البنية، الكبير الرأس، افترس سبعا من حمائمي الوديعة المسالمة، كانت آخرهن حمامة لطيفة أثيرة عند إبني الصغير، كانت ملقاة على ظهرها، مفردَة جناحيها في استسلام، وعيناها تنظران إلى منتهًى الموت القريب البعيد. فوجئت بولدي الصغير تجري دمعاته ساخنات على خديْ براءته الصافيين، جرني من يدي بشدة إلى مكان الحمامة المغدورة. صُعقت من منظرها وقد نُهِش صدرُها الصغير حتى بانت عظام عمودها الفقري الهشة، اشتد بكاؤه ....واشتد غضبي وأنا ألمح ذلك القط المتوحش على سور الحديقة وهو لا يزال يلعق بنشوة متنعمة متلذذة مخالبه الحادة ويمرر لسانه على فمه اللعين ...رميته بنظرة شزراء لم تستطع حمل سوى جزء ضئيل من غضبي عليه وحقدي الذي كتمته كسهم مغروس في كبدي .....

«إلى موعد شديد أسود أيها القط اللعين» قلت في قرارة نفسي.

إختبأت خلف نُخَيلة قصيرة ممتلئة أرقب قدومه بتحفز بالغ .....كنت حينها أفكر في صورة انتقامي الأمثل وثأري لموت حمائمي.... خاصة ...خاصة تلك الحمامة الأنيقة ...الجميلة ببياضها الفاقع ...وساقيها الحمراوين ...وقد كانت الأثيرة عند ولدي.... لذلك ها أنا استعد لانتقامي لحزنه ولدمعاته الساخنة .... وقتما ينقض الفخ بكل غلي وحقدي عليه .....

فجأة قفَّ شعري واهتز وجداني ...إرتعدت فرائصي....وتغشاني الهلع بردائه الكالح، وأنا أشاهد خطوات ابني تسرع نحوه؟؟ .... نحو مَكمن الفخ الرهيب ....رماني هلعي كسهم سريع ..رشيق..... التقطته وارتميت على ظهري بعيدا عن فكيْ الفخ الغائص كتمساح في وحل ....

خطوة واحدة كانت ستُجرِّعُني مرارة سنين مديدة كامتداد الحزن في روح الثكلى ....

خطوة زائدة كانت ستملأ قلبي وروحي بثقوب الألم ولسعات الندم ما حييت. أخرجته من الحديقة ..وأغلقت بابها بإحكام مبالغ فيه ويداي لا زالتا ترتعدان ...ترتجفان .

توجهت إلى كميني أنتظر القط اللعين ....حاولت مرارا أن أطرد صورة شرعت تراود مخيلتي: صورة إبني وقد التقمه الفخ المتوحش....

«الحمد لله ....الحمد لله ...لم يقع مكروه»...

هاه ...هاه...إنه هو ...هو...كتمت أنفاسي التي لا تزال متسارعة ...صوبت إليه نظري بتركيز شديد ...كان يسير الهوينى ...يجس العشب بخطوات مهيلة متوجسة ...ربما مترددة ....تمنيت ...بل تضرعت أن يبقى مستمرا بمشيته في خط مستقيم إلى أن يتقاطع مع الفخ ...يتقاطع مع ثأري المدفون في تربة الانتقام الدامي ....ظللت أتلهف لرؤية قدره الأحمر مدة بدت لي طويلة ...مديدة ....

أخيرا ...خطوة واحدة تفصله عنه ....ستتهشم عظامه وتتناثر أشلاؤه معلنة عن انتقامي لحزن ابني وحمامته الأثيرة ..التي لا تزال ذاكرتي تحتفظ بصورة عينيها .. وهما تنظران إلى منتهى الموت الذي فاجأها دون استعداد .....تخيلت أنينه الحاد وعويله الشديد حين يضمه الفخ الرهيب بفكيه ضمة انتقام قاتل ....وتنغرس أسنانهما الحادة الصدئة الشرسة في فروته الناعمة ....أغمضت عيني كي لا أعيد إلى مخيلتي تلك الصورة التي راودتني قبل قليل عن مصير ابني لو تقدم خطوة واحدة نحو فكي الفخ ....

وفي لحظة غريبة ولمحة كأنها إشراقة وامضة.... كبريق يلمع من سدف أعماق معتمة .... انتفضت وأنا ألوح للقط بكلتا يدي...كي يبتعد عن مكمن الفخ ...وكأنه صُعق من مفاجأتي له فلم يتململ عن مكانه.....أسرعت نحوه بسرعة خاطفة ...وتناولته بيدي ,....راودني نفس الإحساس وأنا أتناول إبني بعيدا عن فكيه ...وشعرت بنعومة شعر ولدي وأنا أمررها على ظهر القط ....لقد كان قطا أليفا ...إستسلم ليدي وهي تمر على فروه الناعم ...وعيناه تنظران في عيني بود لطيف ....وضعته بعيدا عن قدره المحتمَل فشرع يحتك بساقي ويموء بصوت منغّم رقيق ....سمعت ولدي يطرق باب الحديقة ...اتجهت صوبه ....كان القط قد سبقني إليه .... عندما فتحت الباب شرع يتمسح بساقي إبني الذي ابتسم ابتسامة عريضة حلوة وهو يردد «أهذا القط لي ...إنه جميل» ....حركت رأسي موافقا ..

عدت بسرعة إلى مكمن الفخ رميته بحجر صغير ففقز ناهشا الهواء بسخط متذمر ...أقفلت باب غرفة الحمائم ....وتركت إبني يتقافز مع صديقه الجديد في مرح صبياني لذيذ.

شعر

أرصفة حزينة

■رشيدة الشانك

لم يكن الجسر بعرض أحلامنا
ولا الطريق انتبهت لخطونا
يتمايل الظل
تمدد فينا
كانت الصرخة
كنا هنا
وكانت الأرصفة الحزينة
آخر الممشى

.....

كيف سأخلق الدهشة!؟
وأنا ولدت بعد الموعد بيومين
يوم احترقت حقول جدي
تعالت صيحة صبية وراء سنديانة الغيم
كنت أجاور هذا البحر ..
أرمي حصادي إلى حيثان الليل
تسألني الدهشة!!
عن قصيدة اختنقت برضابي
عن سطر إعوج بين أضلعي
كيف اجتر هذه المسافات
أعاند صوتي الأخرس في
أراقص زمنا خذلني
جوابا يزيد من فجوة عتمتي
كيف أخلق الدهشة!؟
وأنا الحياة عنوة.. أتنفسها..

.....

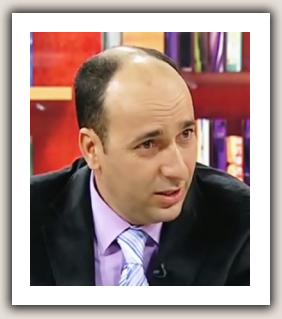
لم اكتب بعد قصيدة لأمي!!!
تأخرت كثيرا
تأخرت عن تلك الغيمة
تلك الموجة الصغيرة
عن اخضرار شجرتي الوحيدة
تأخرت كثيرا..

.....

تلك الباروكة الصفراء
لم تعد تغري
من ذلك الركن القصي
تفضفض أورام الحكاية
لحداء اعتلاه الصدأ
لوسادة متعبة
لحقيبة حمراء فارغة
تلك الباروكة الصفراء
تراثها المنسي
حروبها الصغيرة
حكايتها الوحيدة..

حوار

■ حاوره عبد الكريم واكريم



عمر علوي ناسنا شاذر وقاص وروائي، ولد بنواحي الرشيدية سنة 1970. من بين إصداراته: «خبز الله، نصوص بتنورات قصيرة» (2010)، «وصايا الشيطان الطيب» (2011)، «خربشات طفولة معاصرة» (2011)، «أنا مؤقتا أنا» (2012)، «خارج التغطية، مرافعات سردية»(2012)، و«حماقات شعرية» (2012).

حينما قررنا محاورة عمر علوي ناسنا في «طنجة الأدبية» كان دافعنا لذلك تميزه وحضوره المختلف على الساحة الأدبية المغربية والعربية، ولذلك جاء الحوار معه يحمل تلك الجدة وذلك الاختلاف اللذان تتميز بهما إبداعاته.

عمر علوي ناسنا:

لكي توجد في اللغة عليك أن تحمل معناك كصليب

عُرفتَ بكونك كاتبا للشذرة، لكنك أيضا قاص وشاعر وروائي، وقُلتَ ذات حوار أنك لاتؤمن بالتجنيس، إذ اعتبرت نظرية الأجناس نوعا من «التحفيظ العقاري» الذي يمارسه بعض النقاد، هل يمكن أن تحدثنا عن هذا الجانب؟

لكن العلب جاهزة رغم ذلك، ثمة معنى ينتظرك في كل طريق، أنت لاتستطيع أن تكون إلا ضمن حدود مرسومة، لكي توجد في اللغة عليك أن تحمل معناك كصليب، لكي توجد في المجتمع يتوجب عليك أن ترتدي هوية، ولكي توجد فيك ليس ثمة أهم من أن تفر وتهرب.

أنا أحب الجريمة في هذا السياق تحديدا، جريمة من يقتل كل مايصادفه في الطريق، هوية ولغة ومعان، كأن وجودك يحتم عليك أن تخلف مقبرة وراءك، لكنه وجود تلبسه التعاسة ويلبسها، لطالما قاتلت من أجل حقي في ألا أكون جميلا ،كنت أحس دائما بوجود وحشين، أحدهما يقويني بالمديح وآخر خفي يُحْكِم فتل الحبل،إذا كنت قد حافظت على قبحي الجميل فالفضل كله لغريزتي العميقة كحيوان لم يسقط كاملا في الإنسان. التجنيس تعليب لكنه مع ذلك ولحسن الحظ مجال للحلم، لاتهم الزنزانة التي أنت فيها صغيرة كانت أو كبيرة، إنها زنزانة، ركز فقط على قدرتك على التبول على الجدران وسلخ جلد المعنى، تقيأ ما في داخلك حتى لو تطلب ذلك أن يلبسك العالم بالمقلوب. مشكلتي ليست في الأجناس، مشكلتي مع الذين يحفظونها بأسمائهم، إذا كنت أطرق باب الله فينبغي ألا يعفي التراب نفسه من وجع السؤال.

لِمَن تجد نفسك أقرب في كتاباتك الشذرية، هل لابن عربي أم لسيوران أم نيتشه؟ أم أنك تأثرت بهم كلهم؟

أحب أكثر أن أكون ابن حرام، أن أكون لقيطا وجد بباب المسجد أو الكنيسة، نبتة برية عاشت على قطرات سماء شحيحة وعلى كلاب كريمة تتبول أحيانا، إذا كنت لقيطا لاينبغي أن تندب حظك، لقد منت عليك الأقدار بفرصة ثمينة، فرصة أن تنبت منك، تأكل من لحمك وعظمك وتجمع حروف اسمك من قعر ذاتك، اليتم ليس كارثة، اليتم امتياز، الوحدة خلاص، الجريمة دائما هي لوحة ترسمها شاة شاردة، تخافون الذئب، فتدفنون وجودكم في تراب القطيع، أنياب الذئب صادقة، دفء القطيع موت بلا قبر. سيوران ونيتشه وآخرون كتبوا في الشذرة عن مايشغلهم، أريد أن أبحث عن صوتي وألا أموت في قبر مستعار.

الآن وبعد أن مررت للرواية كيف يمكن لك أن توفق بين ذلك التكثيف الذي تفرضه الشذرة وذلك الإسهاب الذي يرافق الكتابة الروائية، وهل لاتجد أي صعوبة في التنقل من جنس لآخر أم أنها حالات إبداعية تُصرِّف نفسها عبر أجناس متعددة بدون تخطيط مسبق منك؟

بل كيف أمكنني أن أمر من الطفل للشاب؟ كيف أمكنني أن أمر من الطلقة للدم؟ أنا أحب أن أظل أكثر بلادة بخصوص مايطرح كبديهيات مثل: الرواية تتميز بالطول والشذرة مكثفة، نظريا يمكن أن نقبل هذا الكلام ويمكن أن ندسه في دفاتر الأكاديميين وكراسات طلابهم، لكن في الجوهر يمكن أن يكون الامتداد كثافة عرفت كيف تمكر، ويمكن أن تكون الجملة ممتدة بطول المحيطات، أفهم ذلك وأنا أجد الله في قطرة، أفهم ذلك وأنا أرى البحر الواسع أضيق من دمعة، ينبغي أن نثمل كثيرا كي نقبل بمرافقة أكاديمي ونتحمل دروسه ونتفهم أن عليه أن يمتحن طلابه في شيء، هل تقبل أن أبوح لك بشيء أنا أبول ولا أهتم كثيرا بطول خيط البول بل لا أهتم كثيرا بأي جدار يصطدم، تعنيني أكثر فكرة النسيان والسكر، الثمالة، السقوط في الهاوية المناسبة التي تختبر عمق الصرخة هذا أكثر أهمية. الألم حقيقة ليس لأنه شارة وجع بل لأنه ككل حقيقة يحتاج ضحية كي يكون له عنوان.

إذا أمكن للكلاسيكيين أن يستمروا في الحياة فالفضل كله لنصوصهم الماكرة التي تستطيع أن تستعير أكثر من جسد وأكثر من روح

يقع باستمرار نقاش فيما يخص الرواية بين منتصر لذلك النوع من الروايات الكلاسيكية الملحمية ذات النفس الطويل والشخوص المكتوبة بعناية وبين من يفضل التجريب الروائي، بحيث تصبح الرواية مأوى وحاضنا لكل الأجناس، ورغم أني أعلم أنك تنتصر للتجريب في أعمالك السابقة إلا أنني سأسألك بخصوص الرواية، كيف تكتبها ومع أي رأي أنت بخصوصها؟

ماذا يعني التجريب؟ ولماذا تقدم الرواية الكلاسيكية على أنها مقابلة للحس التجريبي؟ من قال إن صيغتها ليست تجريبا؟ احترام القواعد يوضع دائما باعتباره حسا محافظا والتجريب مغامرة وهدم ونسف، صدقني أحب أن اشك في كل ذلك، وكما قلت لك الحس الأكاديمي يبحث عن مقاسات ويبحث عن حرفة تحنيط للتصنيف، أنا أشك وهذا دوري الرواية الكلاسيكية تتجدد بتجدد القراء والسياقات، إذا كنا نبدو مختلفين فلأن الحقيقة تتلون بلوننا وتظهر دائما بمذاق أمزجتنا، بهذا المعنى فالكلاسيكية تتجدد كلما طال عمرها، إذا أمكن للكلاسيكيين أن يستمروا في الحياة فالفضل كله لنصوصهم الماكرة التي تستطيع أن تستعير أكثر من جسد وأكثر من روح، أما التجريب فمفهوم مراوغ، ألا ترى أن الحياة البشرية كلها تجريب؟ حتى في الدين يمكنك أن تعتبر المذاهب تيارات تجريبية، للدين صورة تكعيبية أيضا.

أنت من كُتَّاب الهامش، وجئت للكتابة متأخرا، كيف ترى المبدع الآتي من الهامش، وهل تجده أكثر نضجا وإبداعا من الآخر المقيم في المركز، وماهو دور الهامش، في نظرك، في إنضاج تجربة إبداعية ما؟

المركز هامش من هنا حيث أقيم، أنا في المركز يكفي أن توجد لكي يصير كل شيء في الهامش، أفضل صيغة أكثر دلالة، أن أبدل جلدي كل مرة، مثل حية وليس مثل ثعبان، فأنا لا أقصد الجلد فقط، بل الهوية البيولوجية أيضا. كل كاتب هو هامش، الأسئلة هي التي تنبت في المركز،

الأجوبة دائما في الهامش، أسمع كثيرا عن أدب الهوامش وأحاول أن أفهم وأنا أدرك عميقا أن مأساة الوجود قائمة على أن الحياة هي اختراع هامشي وأن الله هو المركز، هل ترى شيئا أكثر بؤسا من هذا؟ لذلك لا أهتم كثيرا بموقعي أركز بصيغة مستفحلة على ماتحمله كأسي، السم ليس متاحا لذلك ينبغي أن نفكر دائما في الجريمة فبها نستعيد حقنا الذي فقدناه، حقنا في ألا نكون.

لاحظتُ مؤخرا بصفحتك بالفيس بوك حديثا لك عن السينما وربما -إن لم تخني الذاكرة- عن نية لك في كتابة سيناريو سينمائي.. ماهي علاقتك بالسينما وهل تفكر بجدية في دخول ميدان الكتابة للسينما، وكيف ترى مسار السينما المغربية حاليا؟

السينما وحدها منحتني القدرة على أن أغفر جريمة الوجود، يكفي أن تشاهد فيلما لتاركوفسكي مثلا لكي تذهب راضيا لمقصلة لتلك امرأة بعد أن يقطع رأس وحدتها جلاد يسمى الرجل، السينما صلاة لكن المصلين قلة إنهم لايقبلون كثيرا على مسجدها، هناك حيث يمكن أن تشاهد رقصة بين الملاك والشيطان ويمكن أن تشاهد عناقا بين النار والماء، السينما جنة الشعر وجحيمه والذين عادوا من موتهم هم الذين يحبون السينما، لا أريد أن أقارن سينما بسينما لكني أحب أن أشير إلى أني مدمن ولم تعد تكفيني جرعات بائسة وقد جاوزت بمسافة بعيدة الهيروبين الذي لا أجده إلا في السينما التي تخلق العالم من لحظة الانفجار العظيم.

الكتابة للسينما هي أيضا نوع من الصلاة لكن أنا أتدرب على النسيان كي أكون مخلصا، ليس هناك ماهو أفظع من شخص يتذكر كي يكتب أو يبحث عن المعرفة ليكتب، بعد موت ما سأكتب للسينما،

أهتم بالمسرح لأني أهتم بالطريقة التي يراقص بها الموت الحياة

حين أستجمع مالدي من شر وظلم وحقارة، تبدأ السينما من النسيان.

أما عن السينما المغربية فهي مغربية بمعنى ما وعليها أيضا أن تنسى وأن تكفر والأهم أن تتعرى من المخرجين والممثلين وأن تعول على ألمها فقط.

ما مدى اهتمامك بالمسرح، وهل تفكر في كتابة نص مسرحي؟

الخشبة هي المساحة الوحيدة التي تتسع لله بالكامل، أنا لا أبالغ، الخشبة هي فتحة في جسد الوجود وهي الإمكانية الوحيدة المتاحة للقيامة، الخشبة ليست في بناية المسرح، جذور الخشبة تجدها تحت الجلد وفي الأقبية وفي الظلال وفي الجراح وفي الصراخ، أهتم بالمسرح لأني أهتم بالطريقة التي يراقص بها الموت الحياة، إمكانية خارج المسرح لرؤية الحرب الدامية بين المعاني، الخشبة هي فضاء القتال، لكني لا أومن إلا بالمسرح الذي لايخرج منه أحد سالما، ينبغي تحويل كل مسرحية لمقبرة للجمهور ليخرج آخرون مختلفون، تذكرة المسرحية هي بصيغة ما تذكرة خروجك من نفسك، لايمكن أن تولد أكثر من مرة إلا في المسرح، لكن الدولة لاتريد هذا إنها لاتقبل إلا بالمواطنين الذين لهم هوية محددة ماذا ستفعل بجيوش من المتحولين؟

أكتب للمسرح لسبب واحد هو أن أموت بشرف، لا أريد لقبري أن ييأس، ينبغي أن يشتهيني وأن أكون في مستواه.

كيف ترى دور المثقف في وقتنا الحالي وهل تظن أنه مازال لمصطلح «المثقف العضوي» كما يراه غرامشي دلالة الآن؟

لا أعرف ماهو المثقف لكني أعرف ماهو غير المثقف وهو ما أرغب في أن أكونه، مجرما كامل الأوصاف.

مقالة

حوارية الرواية: قراءة في (قرية ابن السيد)1 لحسن إمامي

■د. مصطفى الشاوي

«كم من جرح يتداوى بالكتابة.. وكم من حلم يتحقق بين سطورها»2

ـ تمهيد:

لا شك أن الرواية جنس أدبي مفتوح ورحب وممتد يمتلك من المقومات الفنية ما يؤهله لأن يستوعب التفاصيل الدقيقة والمعارف المختلفة والأحداث الكثيرة التي قد يمتد زمنها لتستغرق حقبة تاريخية، ولا غرابة في هذا ما دامت الرواية وليدة هذه الخصوصيات. ومن المعلوم أن الرواية ظهرت مع التطور الذي عرفته المجتمعات الغربية اقتصاديا واجتماعيا وفكريا مما تطلب تواجد جنس أدبي يستوعب كل تغيرات وصراعات الحياة المعاصرة بكل تناقضاتها وتشعباتها.

وفي هذا السياق يغدو العمل الروائي الجيد هو العمل الذي يمتلك القدرة على حسن نسج وحبك وتوظيف ما يستحضره من معطيات ومعارف ومضامين وأفكار خارجية بحيث يقدمها في قالب فني ويدمجها دمجا محكما ومنسجما لتغدو داخل العمل خلقا آخر. وتتعدد مداخل قراءة الأعمال الروائية بتعدد المنظورات المنهجية التي يمكن أن يعتمدها القارئ وتختلف باختلاف ذخيرته المعرفية المكتسبة وبتنوع المقومات الفنية التي يمتلكها هذا الجنس الأدبي والتي يرغب القارئ في تحيينها.

من هذا المنظور نروم في هذه المقاربة الكشف عن حوارية الرواية (Dialogisme) في (قرية ابن السيد) لحسن إمامي استنادا إلى ما يميز الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية من تعددية الأساليب والأصوات واللغات؛ ويرى (ميخائيل باختين) أن «الوحدات الأسلوبية المتغايرة تتخذ عند دخولها إلى الرواية، وتكون فيها، نظاما متناسقا وتخضع للوحدة الأسلوبية العليا لمجموع العمل الذي يمكن أن تطابقه مع أي من الوحدات التابعة له»3. وفي هذا السياق تحدونا الرغبة في التعرف عن كيفية حضور الموضوع وتشكله وتشكيله داخل العمل الروائي، من خلال مستويين متداخلة هما: مستوى الوصف ومستوى المنهج، رغبة في الإجابة عن سؤالين أساسيين: ما هي المواضيع التي تستحضرها رواية (قرية ابن السيد)؟ وكيف تستحضر الرواية المضامين التي تعالجها؟

1ـ مستوى الوصف/ المتن الروائي:

ما الذي تقوله الرواية؟ يحدد هذا المستوى الأول من القراءة ما يلزم أن تسلكه كل مقاربة قبل أن تنتقل إلى مرحلة التحليل بهدف وصف المحتوى والتعرف عن المتن وتقريبه من القارئ، وهو المستوى الذي تصاغ داخله دلالات الموضوع المحددة للعمل الروائي والأدبي عموما، وهي مرحلة مهمة وأساسية يلزم على كل قراءة أن تسلكه وأن لا تغفله.

تحت عنوان (قرية ابن السيد) تطل على القارئ رواية للكاتب حسن إمامي. جاء عنوانها مركبا من ثلاثة مركبات إسمية لها تحديدات مباشرة ومضمرة **(القرية)** وهي مكان يتجمع فيه مجموعة من الناس ويستقرون فيه، ويكوّنون فيه مجتمعا خاصا بهم، و**(ابن)** وتعني الولد الذكر، ويطلق على كل ما ترتب على غَيْرِهِ بالسببيّة أوالتبعيّة أوالملازمة أوالمشابهة. و**(السيد)** المولى ذو العبيد والخدم وكل من افتُرِضَتْ طاعتهُ، وهو لقبُ تشريفٍ يخاطَب به الأشراف ويطلق على كل فرد تعبيرًا عن الاحترام.

ورغم هذه التحديدات الدلالية الأولية التي يدركها القارئ على مستوى الفهم يلاحظ القارئ أن عنوان الرواية يخفي دلالته التأويلية والمضمرة وهي التي لا تحددها الألفاظ التي يتألف منها، مما يقود القارئ إلى طرح عدة أسئلة يسعى إلى التعرف عن أجوبتها؛ ترى عن أي قرية تتحدث الرواية؟ ومن يكون ابن السيد؟ وما هي الحكاية التي يُضمرها العنوان؟

يحكي السارد تاريخ قرية ابن السيد التي توجد جنوب المغرب في الأطلس المتوسط ويكشف عن أسباب تسميتها بهذا الاسم ارتباطا بمؤسسها الشيخ السيد الذي حل بالقرية من المشرق ثم غادرها بعد أن مات ابنه ودفنه بها، لكنه سرعان ما يعود إلى القرية مصحوبا بعشيرته وابنا آخر ليجد أهل القرية وقد اشتاقوا إليه وساروا على نهجه فسموا القرية باسمه.

ويتتبع السارد الشجرة العائلية لابن السيد وكيف تطورت جيلا بعد جيل وقد اتخذت الشيخ قدوة في التصوف والجهاد وطلب العلم؛ الأجداد والآباء، ثم الأبناء وأبناء الأبناء. وتتطور أحداث الرواية بتشعب شجرة العائلة وتطور الحياة في مختلف مجالاتها مع التطور الذي عرفته وسائل الاتصال والتواصل والتنقل والسفر والرحلة من وإلى مختلف بقاع العالم.

ومن عشرينيات القرن الماضي ينتقل الراوي إلى بداية القرن العشرين وتحديدا 2005 والفضاء هو مراكش والمناسبة هي انعقاد مؤتمر التسامح، حيث يتتبع الراوي شخصية محمد ابن المصطفى ابن الشيخ، ببهو أحد فنادق المدينة المحتضنة لهذا النشاط، وهو ينتظر حضور المشاركين الذي سيشكلون مختلف الأطياف الدينية والإصلاحية، رغبة في سن قانون دولي للسلم والتصالح من خلال المؤتمر الذي يأمل أن يخلص الإنسانية من ويلات الحروب والظلم ويدعو إلى المحبة والتسامح والسلم، إلا أن الواقع سيكذب هذا اللقاء من خلال عدة أحداث واقعية واجتماعية وسياسية تجعل تحقيق صلح عالمي حلما بعيد المنال.

ولعل أهم محور سردي تبلوره الرواية العلاقة التي جمعت بين بطلي الرواية محمد وسارة لأنهما يمثلان جيل الوسط الذي يتحمل مسؤولية مضاعفة، مسؤولية الحفاظ على قيم الأجداد والآباء وعلى الموروث الثقافي الثقيل، ومسؤولية تمرير تجربته إلى الجيل الجديد الذي يبدو افتراضيا منشدا إلى قيم الحداثة والمعاصرة في أجل تمثلاتها.

ويطرح السارد عبر حوار يديره بين الشخصيات معطيات وقضايا وإشكالات عدة تهيمن على الفصول الأخيرة من الرواية التي تنحو منحى إشكاليا ويتبين ذلك من خلال عناوين هذه الفصول، مما ينم على أن رواية (قرية ابن السيد) بدأت بسيطة وهادئة وتشعبت مع تشعب فصولها وتتأزمت مع تأزم الحياة المعاصرة، ويغدو بطلها بطلا إشكاليا لا يقوى على تذليل كل التحديات التي يواجهها كما تعود القارئ مع الرواية الكلاسيكية.

2ـ مستوى التركيب/المنهج:

كيف تقول الرواية ما تقوله؟ تتألف الرواية من جزأين لا يحملان عنوانا محددا ويتم التأشير عليهما بالجزء الأول والجزء الثاني. ويلاحظ القارئ أن الجزء الأول ليس إلا تمهيدا للجزء الثاني اعتبارا لطبيعة الشكل والمضمون، ذلك أن الجزء الأول يتألف من ستة فصول، هي على التوالي: **الحلول ـ القدر ـ العودة ـ الحياة تجارة وعبادة وجهاد ـ جوهرة الكمال ـ مرحلة المقاومة.** في حين أن الجزء الثاني يشمل اثني عشر فصلا، وهي على التوالي: **مؤتمر التسامح ـ نسيج العائلة ـ حياة وردية ـ عالم الألوان ـ أجواء المؤتمر ـ حوار الأجيال ـ جيل جديد ـ زيارة القرية ـ عالم افتراضي ـ المراسلات الخيط الرابط للتاريخ ـ الحفر في الذاكرة.** بحيث جاء الجزء الثاني أكبر من الأول كما تختلف الفصول من حيث حجمها اختلافا بينا من حيث الطول والقصر.

ولعل الذي تحكم في هذا الميسم كون الرواية تستحضر معارف مختلفة من حقول ومجالات متعددة تم توظيفها لتشكل مجتمعة نصا روائيا مفتوحا تشكله نصوص غائبة لها مرجعياتها الخاصة لكنها تتفاعل داخل العمل الروائي مما يكسب رواية (قرية ابن السيد) ثراء دلاليا وعمقا فكريا. ويمكن للقارئ أن يقف عند نصوص كثيرة تتناص معها الرواية التي تحاور عدة حقول معرفية، تمزج بين: السياسي، والتاريخي، والجغرافي، والثقافي، والفكري، والفلسفي، والشعري، والديني، واليومي، والرسالي، والرحلي، والفني...

واستنادا إلى هذه الخاصية يعمد الراوي إلى تضمين النص الروائي جملة خواطر وانطباعات ويوميات ومشاهدات ومراسلات وخطب ومواعظ وإرشادات وتوجيهات تصريحا وتضمينا. كما تنفتح على أجناس أدبية وفنية كالشعر والزجل وفن المراسلات وأدب الرحلة وغيرها من الفنون التي يحاورها الكاتب ويستحضرها لتكشف عن الدوق الفني والجمالي الراقي الذي يطمح إليه السارد ويسعى إلى ملامسته تارة والقبض عليه تارة أخرى، مما يكسب النص الروائي ثراء دلاليا. ■■■

وعلى الرغم من انفتاح الرواية على الواقعي بشتى روافده يحضر البعد الرمزي الذي يرتبط بمختلف المكونات الفنية التي تؤثث الرواية والتي ترصد وعيا فكريا يصدر عنه الروائي ويهدف من خلاله إلى حسن المواءمة بين الواقعي والفني على مستويات متعددة، وهنا تتجلى مهارة الكاتب الذي يحكم استحضار المعارف الفكرية ويقدمها في قالب فني، وهو ما يتيح للقارئ الوقوف عند أمثلة كثيرة في الرواية، وتبعا لكل مكون من مكوناتها، بدءً من القوى الفاعلة مرورا بعنصري الزمان والمكان وصولا إلى طريقة تشكل وتشكيل الخطاب السردي.

ويسكن الرواية كما يسكن الكاتب والسارد هاجس البحث عن الانسجام داخل الاختلاف، البحث عن الوحدة داخل التعدد، البحث عن الكلي في علاقته بالجزئي، ذلك أن الاختلاف سمة فنية تبلورها الرواية على مستويات متعددة، إذ تقع أحداث الرواية في أمكنة مختلفة ومتباعدة ثقافيا وجغرافيا وتاريخيا، وداخل هذا التعدد تتوق الذات نحو الوحدة والانسجام، وهو هم يشغل السارد والكاتب معا، على اعتبار أن كل منهما وجه للآخر. يقول السارد على لسان شخصية أساسية في الرواية «العالم نقطة حب واحدة في قلبي»4 وعليه، نلاحظ أن النص الروائي يقيم علاقة مع نفسه عندما يلجأ السارد إلى إعادة عرض الأحداث وإعادة تذكرها من طرف شخصيات الرواية، وإعادة نصوص أكثر من مرة، إما بإعادة سرد نفس الأحداث أو بإعادة نصوص بعينها خاصة في مجال الشعر. وهو نوع من الحوار الذي يمارسه النص الروائي مع ذاته استرجاعا واستشرافا، ويقيم علاقة خارجية عندما ينفتح على كل ما هو خارجي بمختلف تجلياته وأنماطه وأنواعه الكثيرة. ويرتبط هذا البعد الذي تراهن عليه الرواية بالهم الذي يشغل ويسكن السارد وهو يسعى إلى نقل الأحداث لا كما هي في الواقع بل كما ينبغي أن تكون. يقول السارد على لسان محمد وهو يخاطب زوجته سارة: «المدينة التي أكتبها عزيزتي هي التي أحلم بها»5 يتجلى الطابع الحواري في التنوع والاختلاف الذي تتميز بها القوى الفاعلة في الرواية، إنْ على المستوى المعرفي والثقافي أو على المستوى الاجتماعي، أوعلى مستوى السن والجيل الذي تنتمي إليه، من ذلك مثلا: الشيخ الزاهد المتجول في البلاد الإسلامية الذي حل بها من المشرق ثم غادرها ليعود إليها مرة ثانية. والشاعر الأبله المتجول عبر أزقة القرية والذي سيصبح مريدا للشيخ وتابعا له. والصبي ابن الشيخ الذي توفي صغيرا بالقرية ودفن بها. والحاج العربي صهر الشيخ وقد حضر مع الشيخ أثناء عودته. ومحمد وسارة وهما ثنائي مركزي في الرواية ويجسدان دورا أساسيا داخل المتن الحكائي. وسماح وسليم يجسدان عالم الطفولة. أما سعيد وكلير فهما ثنائي علائقي افتراضي يربط إشكاليا بين ثقافتين متباينتين ومتباعدتين ويعكسان فكرة إمكانية تحقيق الانسجام داخل الاختلاف. شيخ القرية أمغار الذي يجسد وعيا شقيا غير معترف به رسميا، مقصي على الرغم من أهميته ومكانته في الثقافة الشعبية التي تعتبر رافدا تاريخيا وحضاريا.

كما يذكر الراوي لكثير من الزهاد. ويسعى السارد إلى خلق حوار متواصل ومسترسل بين الشخصيات مما ينم على أن الحوار أسلوب مركزي تنهض عليه الرواية وتدعو إليه باعتباره البديل والحل المقترح لكثير من المشاكل التي تعاني منها المجتمعات المتخلفة سياسيا واقتصادية وثقافيا. واستنادا إلى هذا الأمر تدعو الرواية إلى إعادة النظر في ذاتها من خلال استحضارها لمفهوم الكتابة في بعده التاريخي والفلسفي والوجودي والفني والجمالي، يقول السارد «أنا لا أكتب لسحر ما، بل أكتب لروح ما...قد تكون قريتي، قد تكون طفلتي التي لا أريدها أن تكبر في قلبي، قد تكونين أنت سارتي التي أريدها دائما منيرة فضاء حياتي»6.

يتجلى البعد الإشكالي في الرواية في الهم الذي يشغل شخصياتها وما تعانيه من صراعات وخيبات في العلاقة التي تجمعها وفي علاقتها بالفضاء والزمان الذي تدور فيه الأحداث والقضايا المرتبطة بظروف العيش من حيث التطلعات والآمال في تحقيق الحلم واللحظة الحضارية الموعودة والواعدة، ويتجلى ذلك مثلا في الوضعية التي آلت إليها قرية ابن السيد، بمفهومها وبعدها الدلالي الرمزي، التي يصورها الكاتب في الفصول الأخيرة من الرواية وقد فقدت كل مقوماتها وقيمها الأصيلة القيمية والثقافية والجمالية، «...الأجوبة تجسدها أوضاع القرية، حال نسائها وأطفالها...أخبار دعارة مرتمية بين منازل مختفية عن الأنظار...فراغ القرية من شبابها»7.

وهكذا يلاحظ القارئ هيمنة البعد الواقعي والتاريخي على رواية (قرية ابن السيد) لحسن إمامي فهي سرد لقصص أشخاص واقعين أو يتطابقون مع الواقع الذي تهدف الرواية إلى تغييره لخدمة المجتمع وإصلاحه بتدعيم القيم الإيجابية والطاقات الخلاقة وذلك بتقديم نماذج إنسانية بديلة وناجحة متفتحة وتؤمن بالاختلاف وتتشبث بثوابتها الأصيلة والراسخة. ويتبين بأن كل واقعة اجتماعية تستحضرها الرواية تعكس صراعا ضمنيا بين وعي كائن ووعي ممكن، ذلك أن كل واقعة اجتماعية هي من بعض جوانبها الأساسية واقعة وعي كما يذهب إلى ذلك لوسيان كولدمان في منهج البنيوية التكوينية.

كما يلاحظ القارئ حضور البعد السيري في رواية (قرية ابن اليد) الفردي والجمعي، عبر مظاهر مختلفة ومن خلال أحداث وملفوظات وأفكار وآراء يضمنها الكاتب فصول روايته، وقد يتوارى الكاتب خلف شخوصه ويتقمص بعض أدوارها كما يحدث مع شخصية بوعلام في كثير من المواقف، يقول الكاتب على لسان السارد وهو يحاول أن ينفي هذه العلاقة «لم يكن بوعلام هو الذي أقحمني، هي رغبتي في تسجيل تاريخ، وترك بصمات وبحث عن تاريخ هذه الذات...وتنقيب عن درجات الأمانة والمسؤولية التي بقيت على عاتقي في ارتباطي الوجودي والزمني والاجتماعي والأسري والثقافي...»8

وتسعى الرواية عموما إلى القبض على الزمن المنفلت والهارب والجميل في ماضيه وحاضره ومستقبله وتطمح إلى تحقيق التفاعل الإيجابي بين قيم العصر الحديث والقيم الأصيلة والراسخة وتحقيق التوازن بين الشكل والجوهر بين المادة والروح. كما تسعى إلى أن تتجاوز الشكل التقليدي للرواية لمراودة الشكل الروائي الحداثي المنفتح الذي يطمح نحو تجريب عدة أشكال وأساليب فنية مختلفة.

وهكذا يتبين أن حسن اشتغال الكاتب على الحبكة السردية يتجلى في طريقة نسجها وفي طبيعة الغوص في أعماق الشخصية والكشف عن أفكارها وهواجسها ومخاوفها وأحاسيسها وتطلعاتها من خلال نسج شبكة من العلاقات تجمع بينها أواصر مختلفة وتتبع تطور هذه العلاقات عبر صيرورة الأحداث والفصول المتداخلة والتي قد لا تحترم في العمل الروائي الجيد التسلسل المنطقي للأحداث مما يزيد الرواية جاذبية وقدرة خارقة على التأثير في المتلقي.9

هوامش:

1- قرية ابن السيد، رواية، حسن إمامي، مطبعة أميمة سيدي إبراهيم فاس، الطبعة الأولى 1435هـ 2015م.

2- نفسه، ص 83.

3- Mikhail Bakhtine:Esthetique et theorie du roman, traduit du russe par - D.hivier,Gallimar,1978, p88.

4- نفسه، ص85.

5- نفسه، ص83

6- نفسه، 84.

7- نفسه، ص221.

8- نفسه، ص201.

9- قدمت هذه القراءة في الأمسية الشعرية والفنية التي نظمها فرع الإتحاد المغربي للزجل وجمعية الأمل للموسيقى بمناسبة توقيع ديوان (عصافير الروح) للشاعرة ليلى حجامي، ورواية (قرية ابن السيد) للأديب حسن إمامي، وذلك يوم السبت 30 ماي 2015 بقاعة الخزانة البلدية بسيدي قاسم.

مقالة

بنية التراث الشعبي في رواية «لونجة والغول» للأديبة زهور ونيسي

لا يزال مجتمعنا الجزائري يهتم بالمأثورات الشعبية من حكاية وشعر وغناء ومعتقدات وأقوال تعارفها الناس جيلا بعد جيل عبر مرور الزمن، وقد تبلورت ملامحها أيضا في الأدب الجزائري ونذكر على سبيل المثال رواية **«لونجة والغول»** للأديبة الجزائرية زهور ونيسي.

إن التغيرات التي عرفها عصرنا في شتى المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية عموما، يتطلب من الفرد إعادة بناء ذاته وهذا لا يكون إجمالا إلا من خلال إعادة بناء تراثه لأنه يعتبر في حد ذاته كيان الأمة وهويتها وربما هو ما دفع المبدعة ونيسي للوقوف أمام حكاية شعبية لا تخلو من الخرافة لفتاة ساحرة الجمال تدعى لونجة بنت الغول.

هذا يدفعنا لنتذكر جملة تتكرر في مجتمعنا الجزائري كثيرا: **«واش حاسبة روحك لونجة بنت الغول؟»** وهذا كله كناية عن الجمال الذي يفتن كل من يراه منذ الوهلة الأولى، وهذا ما سنشهده في نهاية النص الروائي للمبدعة زهور ونيسي حينما يخاطب «كمال» قبر «مليكة» قائلا: **«أتدرين من هي لونجة بنت الغول؟ تلك التي تحكي عنها جداتنا تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن ان يصل إليها أحد لأنها تسكن قصرا عظيما عالية أبراجه تناطح السحاب هو قصر الغول...» (ص142).**

من سيقف أمام رواية **«لونجة والغول»** سيتساءل بدوره عن قصدية هذا العنوان وقد يظن القارئ في بداية الأمر أنه بصدد قراءة حكاية شعبية لكن حينما سيباشر عملية القراءة سيعود حتما إلى رمزية العنوان الذي له دلالته الضمنية في الخطاب الروائي، وسيكتشف حتما أن الكاتبة اختارت بعناية عنوان روايتها وذلك لكي لا تفصح بشكل مباشر عن مكنونات النص بل يظل عقدة منسوجة بإحكام وعلى القراء حلها بتأن وروية.

حاولت الرواية الإشارة إلى مضمونها من منطلق عنوان غريب ومحير لكن بعد القراءة المتأنية نستنتج أن «لونجة» ترمز للجزائر من خلال ملامح شخصية «مليكة» و«الغول» هي المستعمرة الفرنسية التي اغتصبت حرية الجزائري ونهبت خيرات بلاده.

شخصية «مليكة» لا تعكس تماما رمزية اسمها فهي تفتقد الأمان كما افتقده الجزائر خلال الحقبة الاستعمارية، كما تفتقد بدورها الحرية التي لا تزال حلما للعديد من الأوطان العربية كقضية الفلسطيني الذي ما يزال يناشد الضمير العربي لإرساء معالم السلام ومواجهة العدو الصهيوني إلى يومنا هذا.

تتخبط شخصية البطلة «مليكة» في متاهة الحب أين تقع في شباك حب يعزف منذ البداية على أوتار ممزقة لابن الجيران «سليم» لكنه لم يبادلها نفس المشاعر فترتبط بأول رجل يطلب يدها وهذا ما جعل الحظ يفتح أبوابه للشاب «أحمد» حيث تقول عنه الساردة: **«...أليس اسم محمد**

عبد القادر كعبان
-الجزائر-

أو أحمد واحدا، يعني الحمد والشكر، ويرمز إلى سيد الخلق...» (ص87)، على خلاف حبها للفتى «سليم» الذي وجدته يعيش أزمة مراهقة حتى أنه لا يفكر في مستقبله أبدا كما نقرأ ما يلي: **«...ماذا ستجني من حياتها مع شاب مثل سليم؟ ليس له عمل قار بعد ولا يزال يأخذ مصروفه من والده...»(ص50).**

لم تحرم «مليكة» من جمال لونجة بنت الغول كما تقول الحكاية الشعبية لكنها كانت تعاني كبقية أهل الجزائر من الفقر الذي يعتبره الكثيرون عدوا للإنسان في عصرنا بل صار الفقير نكرة في عيون الكثير من الأغنياء، لكن الإسلام جاء محطما لتلك الحواجز بين الفقراء والأغنياء في العبادات والمعاملات، بل الفقر بعينه امتحان للعبد الفقير كما هو العطاء والرخاء للغني لقوله تعالى: **«ونبلوكم بالشر والخير فتنة» (سورة الأنبياء، الآية 35).**

ملامح الفقر تعيدنا إلى أسرة مليكة وبالأخص والدتها «الزهرة» تلك الأم القنوعة التي لا تتذمر على الإطلاق، حنونة ومطيعة لزوجها كذلك رغم أنها عاشت حياة صعبة منذ نعومة أظافرها حيث تقول عنها الروائية ونيسي: **«كانت ومنذ صغرها البعيد، تعيش اليتم المبكر، والوحدة النفسية، عالة على عم له من الأطفال تسعة...» (ص11).**

يبدو والد البطلة «سي محمد» متقلب الأحوال على عكس والدتها «الزهرة» حتى أنه لا يشعر بالرضا إلا في بعض الحالات وكأنه يستسلم لقدره دون أدنى سعي منه حيث نقرأ مايلي: **«...لم يكن من الرجال الذين يسهل التفاهم معهم دائما، إنه لا يبدو راضيا إلا في الحالات القليلة، وطبعه الانفعالي كثيرا ما أدى به إلى القنوط والتشاؤم والشعور بالغبن الدائم والظلم...» (ص13).**

تظهر شخصية «رشيد» أخ البطلة مليكة التي تتخذ خطا عكسيا للحالة الاجتماعية التي تعيشها الأسرة حيث يرفض واقعه كأبيه على عكس أخته التي تصرخ من ألم الفقر بين فينة وأخرى لكنها ترضخ في نهاية المطاف لقدرها كأمها حيث تقول الساردة: **«...كان من الأفضل ألا نضع الغنى بجانب الفقر، ولكن كيف تتميز الأشياء أليس بأضدادها؟ لا بأس، أليس من العدل أن يتداول الناس على الفقر والغنى؟...»(ص9).** لكن كل ذلك لم يمنع «رشيد» من الالتحاق بصفوف المجاهدين لينتهي به الأمر ليصبح واحدا من شهداء الجزائر.

إذا ما نظرنا إلى التراث اليوم سنجده عملا قد تدخلت فيه الصياغة الجديدة إلى مستوى عال جدا، ولكي نصل إلى الجذور الأصلية لكل ما هو موروث عن الأجداد يمكننا أن نقوم بالكثير من المقارنات وأن نعتمد على الحدس والاستنتاج والافتراضات العلمية والتي تعتبر ضرورية دون أدنى شك للاقتراب إلى حد ما من الروح الأصلية، وفي هذا يتحدد الفرق الجوهري بين أن نعيش في التراث وأن نعيش بالتراث.

ومن منطلق رواية **«لونجة والغول»** نجد بنية التراث الشعبي حاضرة بقوة من خلال جملة من الأمثال الشعبية والأغاني وكذا المعتقدات المتعارف عليها بين الناس حيث نقرأ على لسان الساردة مايلي: **«...إنهم جميعا يقصدون اتجاها واحدا (سيدي عبد الرحمن) مقبرته يقصدون بركته يوم النذر جميعهم يحسن عملية الانتظار، انتظار لقيمات يجود بها احدهم ممن نذروا للقطب الرباني، أن يجودوا على الفقراء حوله الساكنين على الارصفة تحت رعايته...» (ص114).**

مما تقدم نستطيع أن نقترب من فهم معتقد شعبي لا يزال شائعا بين الناس إلى يومنا هذا والذي يؤثر على الكثيرين من منطلق مدلوله النفسي، والذي يبدو غير منطقي أو غير معقول لدى أهل الشريعة حيث أنه يخالف تعاليم الإسلام الذي يرى أن زيارة الأولياء الصالحين وأخذ بركاتهم أو التمسح بقبورهم وطلب رعايتهم من دون الله كما ذكرت ذلك المبدعة زهور ونيسي لا يجوز شرعا.

ومن جملة الأغاني التي ذكرتها الروائية على لسان البطلة «مليكة» وغيرها من الشخصيات ما يلي: **«...اغنم ساعة في الحياة يا من عينك بكاية، اللي مكتوبة تكون راهي الدنيا ساعة...» (ص 116).** كل هذا جاء ليفسر نوعية موقف من التراث الشعبي الجزائري الأصيل بهدف فهم مغزاه الذي يتماشى وظروف الحياة الراهنة.

ومن بين الأمثال التي أشادت بها المبدعة ونيسي في روايتها نذكر على سبيل المثال ما يلي: **«... المصيبة إذا عمت هانت...» (ص104)** وهو مثل مفاده التخفيف من هول المصيبة التي قد تصيب الإنسان في مجرى حياته.

لقد استطاعت الأديبة الجزائرية زهور ونيسي إعادة خلق حكاية لونجة بنت الغول ذات القيمة التراثية التي تحتاج إلى الكثير لفهم جوهر توظيفها من خلال رواية كاملة تستحق الكثير من التمحيص والتدقيق والتعمق لإدراك وفهم فكرة اتخاذها خيطا في عملية السرد بتقنية عالية، وكل ذلك بغية اختراق حواجز الزمن بين الماضي والحاضر من خلال صهرهما في بوتقة واحدة متوازنة تعكس صورة التراث والتاريخ الذي يتوارثهما جيل بعد جيل.

آليات التحكم في الإنتاج التلفزيوني عند بورديو

بيت الحكمة

■أحمد القصوار

أسهم بيير بورديو بشكل كبير في الكشف عن مجموعة من الآليات الداخلية للاشتغال التي تقوم بدور أساسي في ممارسة الرقابة والضبط والحفاظ على النظام الرمزي القائم، ولم يكن ذلك وليد تأملاته النظرية أو ملاحظاته العليمة السوسيولوجية فحسب، وإنما كان نتاج تجربته المباشرة في المشاركة في برامج تلفزيونية فرنسية.

هكذا، يذهب بورديو إلى أن شروط المشاركة في البرامج التلفزيونية محددة سلفا، سواء على مستوى الموضوع المطروح أو طبيعة والوضع الاعتباري للضيوف المشاركين أو الزمن المحدد للتدخلات. وهذا ما يبرز الوظيفة الرقابية التي تمارس على المشاركين وعلى الصحافيين المشاركين في آن ذلك أن الموضوع المعروض قد تم فرضه. كما شروط الاتصال والحوار قد تم فرضها، فضلا عن تحديد الزمن المفروض على خطاب المشاركين. وهذا ما يفرض حدودا صارمة، بحيث يصبح «من غير المحتمل وجود امكانية لكي يقال شيء ما.

من ثمة، يكون التلفزيون هو المحدد الأول لقواعد المشاركة وشكلها وزمنها وطبيعتها، مما يعتبره بورديو إكراها خطيرا وقمعا رمزيا مباشرا ينضاف إلى مختلف الآليات الرقابية الأخرى.

من جهة أخرى، يؤكد بورديو أن التحكم السياسي في تعيين المسؤولين القياديين في أجهزة الإعلام التابعة للدولة يفرض رقابة سياسية تولد رقابة ذاتية عند الأفراد الخاضعين لرحمة سلطة التعيين. ويتجسد ذلك من خلال الخضوع لـ«الأعراف السياسية السائدة» من دون حاجة تلك السلطة إلى التدخل أو التنبيه المباشر والصريح.

ويعتبر بورديو أن المحدد الاقتصادي هو الذي يمارس الضغط الحقيقي على التلفزيون. ويعني ذلك في تحليله «أنه لا يمكن السعي لقول شيء عبر التلفزيون غير ذلك الذي تحدد مقدما من قبل أولئك الذين يمتلكون هذه المحددات، أي من قبل المعلنين الذين يدفعون ثمن إعلاناتهم، من قبل الدولة التي تمنح الدعم».

ذلك أن الرقابة الإقتصادية تتحكم بشكل كبير في جعل التلفزيون «أداة هائلة للحفاظ على النظام الرمزي»، على اعتبار أنها تقبض على مصدر حياة الآلة التلفزيونية ومصادر عيش العاملين بها.

وإلى جانب الآليات الكبرى المتحكمة في الاشتغال التلفزيوني كجهاز داخل محيطه الاقتصادي والسياسي، وقف بورديو بشكل معمق ودقيق على الآليات «المهنية» الداخل التي تتحكم في إنتاج الأخبار والمعلومات و البرامج التلفزيونية، ومن أهمها ما اسماه الإخفاء بواسطة التجلي: المنع بواسطة العرض.

في هذا السياق، يعتبر بورديو حجب المعلومات فنا يمارسه التلفزيون في طريقة تقديمه وإنتاجه للأخبار والبرامج المختلفة التي تشكل شبكته البرامجية. ويتم ذلك من خلال عرض أشياء يتم إخفاؤها عن طريق عرضها، حيث يبدو الأمر متناقضا، لكنه ليس كذلك إطلاقا في تحليل بورديو. كيف ذلك؟

يشبه بورديو الصحافيين بالنظارات التي يرون بها أشياء ولا يرون أشياء أخرى، كما أنهم يرون تلك الأشياء بطريقة معينة. ويتم ذلك من خلال ممارسة عملية اختيار ثم عملية إعادة تركيب ما تم اختياره. ذلك أن «الفكرة التي يتم على أساسها الاختيار هي البحث عما هو مثير، عن ذلك الذي يجذب ويدفع للمشاهدة». وهذا ما يبرز التضخيم والمبالغة التي تميز التلفزيون، حيث أنه يسعى إلى «دفع الأمور نحو إضفاء طابع» الدراما»، وذلك بمعنى مزدوج: أنه يضع في المشهد، في الصورة؛ واقعة أو حدثا، ثم يقوم بالمبالغة في أهميتها؛ في خطورتها وفي صفاتها الدرامية والتراجيدية».

دراسة

مقولة الصيغة وتجلياتها في نماذج روائية مغربية

■إزانة بوغراس

شق نظري:
* مقولة الصيغة عند «تودوروف» و«جنيت».
- ماذا رأى تودوروف في الصيغة؟
- ما تصور جنيت للصيغة؟

شق عملي:
* تجليات مقولة الصيغة في نماذج روائية مغربية.
- «الأفعى والبحر» لمحمد زفزاف.
- «شجر الخلاطة» للميلودي شغموم

مقدمة

إن الحديث عن الصيغة وعلاقتها بالسرديات -خاصة الرواية منها- حديث شائك ومعقد يرجع بنا إلى سنة 1966، حيث إصدار العدد الثامن من «تواصلات» communications الذي أظهر المنطلق التأسيسي للتحليل البنيوي للحكي الذي ستعتمد عليه كل الدراسات فيما بعد. ومنذ ذلك الزمن، وهو في طريق تحقيق تطور مهول في مجال البحث والتنقيب، فنجد تحليلات تودوروف المهمة عن «مقولات الحكي» التي يتحدث فيها عن صيغ الحكي Modes du recit تتحدد هذه الصيغ حين القول بأن الكاتب يعرض لنا الأشياء أو آخر يقولها. وبهذا، فإن الصيغتان اللتان تشكلان النواة هما العرض représentation والسرد Narration، وأنهما يملكان معا صلة وثيقة بالحكاية والخطاب. ويفترض أن الصيغتان كما نعثر عليه في الخطاب الحكائي المعاصر لهما جذور عميقة بالتاريخ والدراما. فالأول سرد خالص، والسارد لا يمثل سوى شاهدا على تقديم الأحداث، وكأنها تقع أمامنا بالطريقة المسرحية على الخشبة وتلك خصوصية الخطاب التاريخي المباشر، أما في الدراما فإن الأحداث تنقل بدون سرد وفيها تهيمن الشخصيات على عكس الأول يغيب فيه حضور الشخصيات.

ويذهب تودوروف إلى إمكانية التمييز بين أقوال الراوي (الأسلوب غير المباشر) وأقوال الشخصيات (أسلوب مباشر) وبهذه الفروق نكتشف الدافع وراء انبثاق الشعور حيال أفعال مشاهدة عند استعمال صيغة العرض واندثار هذا الشعور في صيغة السرد.

ويثار في غالب الأحيان جدل كبير حول بعض المفاهيم من زاوية نشأتها وأول الواضعين لها، ولم تسلم مقولة الصيغة من هذه النقاشات المتطاحنة فكان السبق لإثارة هذه الإشكالية. فتحدث عنها أفلاطون في الفصل الثالث من كتابه «الجمهورية» حين أعلن الفرق بين السرد الصرف والمحاكات، يراه تودورف بأنه تمييز غير كافي، إذ لابد من رابطة لتجلياته بداية من التمييز بين الذاتي والموضوعي في اللغة الروائية. كما نشير إلى حديث جرار جنيث في كتابه «حدود الحكي» الذي يثير قضايا حدود الوصف الداخلية التي تميز بين الحكي والعرض المشهدي.

ونؤسس على هذه النفحات رؤيتنا لهذا العرض الذي نرى فيه اتجاها محددا يتمثل في تطرقه لجانب من جوانب دراسة الخطاب الروائي ألا وهو الصيغة السردية. وفي هذا السياق سنحاول أن نتبع الخطوات التالية:

أولا بعرض تصور نظري لرائدين في التحليل للبنية السردية وهما «جنيت» و«تودوروف» عن الصيغة ودورها، قد يكمن في اعتبارها أداة منهجية لرصد هذه القضية والتحقق من أهميتها ومكانتها في تحليل الخطاب الروائي، وثانيا لتقديم بناء ناجز لدراسة بعد الصيغة في الأعمال ذات الطبيعة السردية المتمثلة أساسا في نماذج رواية مغربية، لدى فالعمل الذي نروم القيام به يستند إلى جملة أفكار وآراء منظرين وأساتذة لهم حظ وافر من الدراسات في مجال السرديات من أجل تجاوزها نظريا وإبداعيا والحسم في جملة التساؤلات التي تطرحها فروقات الإستعمال. فما هي الصيغة؟ وما تحدياتها العامة؟ وما مدى إستيعاب الروائيين المغاربة لها إجرائيا؟

الفصل الأول:
مقولة الصيغة عند «ترفيتان تودوروف و«جيرار جنيت»

1- ماذا يرى تودوروف في الصيغة؟

لقد استخدم تودوروف مقولة الصيغة في مقولات الحكي كما نبهنا في البداية إلا أنه يقدم مفهوما بديلا عنها في كتابه «الأدب والدلالة»1 وهي سجلات القول ويفترض بأن هناك سجلين أساسين هما العرض والسرد ويربطهما بالبويتيقا الكلاسيكية، ليخلص من هذا التمييز إلى المظهر الحرفي للقول الطاغي في المقطع السردي رغم وجود المظهر المرجعي. غير أنه سيعود سنة 1973 من جديد إلى استعمال مقولة الصيغة معتمدا على ما جاء به «جنيت» من إغناء وإثراء لمقومات الخطاب الحكائي ضمن كتابه «خطاب الحكاية» ويعمق في ذلك حين يسوق مثالا في روايته «التربية العاطفية»: مثال (ودَلَفوا إلى شارع كومارتان عندما انفجر خلفهم فجأة صوت شبيه بقعقعة قطعة ضخمة من الحرير تتمزق، كانت تلك مذبحة شارع الكابوسين)2 مؤكدا أن هاته الجملة ضمن صيغة العرض التي نستشفها عن طريق الأسلوب المباشر أولا وعن طريق التمييز والتأمل ثانيا وهما معا من أقوال الراوي، لكنهما لا يلجان مجال صيغة السرد لأنهما يعجزان عن إبراز حقيقة خارجة عن الخطاب ومن ثم يكشف عن صورة الراوي وليس صور الشخصيات. وهنا يمكننا أن نتساءل أين يتجلى معيار التمييز بين السرد والعرض؟ وهل هو السارد أو الشخصية بقدر وجودهم ضمن العلاقة الرابطة بين الذات المتلفظة وموضوع تلفظها؟ أي بين الذاتية والموضوعية كما يراها « بيتفيست» و«تودوروف». يقول تودوروف في هذا المضمار:

« يجب أن نتخلى إذن عن مطابقتنا الأولى للسرد بكلام السارد وللعرض بكلام الشخصيات للبحث عن أساس لذلك أكثر عمقا.. وسنجد هذا الأساس في التعارض بين المظاهر الذاتية والموضوعية في اللغة»3 معتبرا ذلك التمييز القائم بين السرد والعرض ليس شافيا، إذ لا مناص من العودة إلى التمييز بين الذاتي والموضوعي في اللغة، فإذا كان الكلام هو في الآن نفسه ملفوظا وتلفظا (énon-cé- énonciation)، فإنه في هذه الحالة يرتبط الملفوظ بذات الملفوظ ويصير موضوعيا، في حين يرتبط التلفظ بذات التلفظ ويبقى ذاتيا، أي أن الكلام يتوزع بين الذات المتكلمة وموضوع الكلام.

وهكذا يمكننا الحديث عن صيغة موضوعية وأخرى ذاتية، فإذا هيمنت ذاتية المتكلم على الموضوع صرنا أمام خطاب ذاتي محض، وإن قل تدخل المتكلم نجد أنفسنا أمام خطاب موضوعي «فالذي يتحكم في ذلك هو السياق»4. وبهذا اللاتوازن الحاصل بين الخطابين، يمكن القول بأن ربط الذاتية بالأسلوب المباشر (العرض) والموضوعية بالأسلوب غير المباشر (وهو السرد) أمر متجاوز لما يمكن أن يحدث بينهما من تماس تقريبي. يقول تودورف: «فكلام السارد ينتمي عموما إلى محتوى التلفظ الإخباري... لكن حين يقرنه بتأمل عام، فإن ذات التلفظ تصبح ظاهرة، وبذلك يقترب السارد من الشخصيات»5 وبهذا أصبحنا أمام محاكاة لا أمام سرد رغم أن مصدر الكلام غير الشخصية الروائية. كما أكد أرسطو معتبرا الصيغتين معا أسلوبين من أساليب المحاكاة، تقوم المباشرة على ما أسماه «هنري جيمس» بالعرض وغير المباشرة بالحكي.

2- ما تصور جنيت للصيغة؟

في كتابه «حدود الحكي» يحدثنا في فصل منه، عن ثنائية القصة والخطاب، مبرزا من خلال صيغتي الخطاب (السرد والعرض) الفروق بين الحكي والعرض المشهدي.

ينطلق جنيت من تحديد ثلاث مكونات للخطاب الروائي، وهي الزمن والصيغة ثم الصوت والذي يهمنا هو حديثه عن مقولة الصيغة، فيبين كونها تنطبق بشكل بديهي على مدة الخطاب السردي، شأنها في ذلك شأن مقولة الزمن النحوية، يقول: «مادامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن ثمن أو ذكر شرط وإنما فقط قص قصة، وبالتالي «نقل» وقائع (واقعية أو خيالية)، فإن الأساسي على مستوى الخطاب الحكائي ليس هناك فرق بين الإثبات والأمر والتمني ولكن في درجة تغيير هذه الصيغ، واختلافها المعبر عنها بالتنويعات الصيغية»6، وهذه الوظيفة نفسها أثارها «ليتري» في تحديده للمعنى النحوي لمادة الصيغة، حيث يراها «إسما يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل»7، وهكذا فالحكي

قادر على أن يروي كثيرا أو قليلا مما يريد حكيه أو حسب وجهة النظر هذه أو تلك، وهذا ما يمثل القدرة على الإستعمالات المختلفة للصيغة وأشكال ممارستها هي مبتغانا الأول عند الحديث عن الصيغة، كما يمكن للمحكي اقتناء السبل لضبط الأخبار حسب مؤهلاته المعرفية عند هذا الطرف أو ذاك في العمل، فالمسافة والمنظور هما المشكلان للقطب الروحي لهذا التنظيم الخبري السردي» المتمثل في الصيغة.

لكن، ماذا يحصل لو تعلق الأمر بوقائع وأحداث صماء؟ ما دور المحاكاة إذن؟ لهذا كان الحكي شفويا أو كتابيا هو حدث لغوي. إن الجواب واضح في قول «جنيت»: «واللغة لا يمكنها أن تحاكي ببراعة إلا اللغة»8، ويميز بذلك بين خطابين: خطاب الأحداث (السرد) وخطاب الأقوال (العرض).

ففي خطاب الأحداث يشير إلى مقطع سردي من هوميروس لأفلاطون: «لما سمع الشيخ تلك التهديدات خاف فمضى صامتا، ولكنه ما إن خرج من المعسكر حتى رفع تضرعات حارة إلى أفولون»9. فتتضح لنا الطريقة التي تظهر بها أقوال الشخصيات، ليحضر بكثافة «هو» كضمير للراوي. وقد لاحظ جنيت بأن هذا لايضمر المحاكاة أو يحضرها، لأنها مفهومة بارتباطها الوثيق بالعصور والتاريخ «فكمية الأخبار القصوى ترتبط بسرعة سردية دنيا»10. أما على مستوى خطاب الأقوال فسنرى أنه رغم اعتبار المحاكاة اللغوية للأحداث غير اللغوية وهما وتخيلا، فإن الأمر يختلف بالنسبة لمحكي الأقوال، حيث نخضع أنفسنا لهذه المحاكاة المطلقة، وهنا تكمن الصعوبة في التمييز بين اللغة المحكية واللغة الحاكية، فحين سمعنا قول الشخصية في عمل ما، فإننا نسلم بأنه كلامها فعلا، بالرغم من أن السارد هو المتكلم، أي أن «السارد هنا لا يحكي جملة البطل، ويمكن القول بصعوبة إنه يحاكيها، إنه ينسخها من جديد، وبهذا المعنى لا يمكن الحديث عن سرد»11.

وعلى هذا المستوى يرى جنيت تمييزا بين خطاب هوميروس وخطاب أفلاطون في إعادة كتابة مقطع هوميروس مع غياب أقوال الشخصيات، فالأول منقولا بينما الثاني مسرودا، والثالث الذي يتوسطهما وهو غير المباشر. ولا يقف هذا التصنيف عند خطاب الشخصيات، بل يتعدى ذلك ليشمل خطابها الداخلي. يقول جنيت: «وهذا التقسيم الثلاثي ينطبق أيضا على الخطاب الداخلي كما ينطبق على الأقوال المنطوقة فعليا»12، لهذا يميز جنيت بين ثلاثة أنماط من الخطاب:

-الخطاب المسرود وهو الذي يشكل أبعد مسافة بين الخطاب وقائله، ومن ثم بين الخطاب وأصله. فعندما يقول بطل القصة: «وأخبرت أمي عن الزواج من «ألبرتين»»13، فإن المسألة تتعلق بأفكاره لا بأقواله والملفوظ بإمكانه أن يكون مقتضبا وقريبا من الحدث العام الذي هو قرار الزواج.

- والخطاب المنقول: يتم فيه عرض أقوال الشخصيات بأسلوب غير مباشرة من طرف السارد، ويعد هذا الخطاب هو أكثر محاكاة. والمثال هو: «أقول لأمي بأنني سأتزوج من ألبرتين»14 وغياب الثقة في السارد لإخفاقه في إيصال حقيقة ما تود الشخصية التفوه له هو ما يضفي عليها نوعا من التحريف والافتراء عن طريق صهرها في قالبه الخاص.

- والخطاب المعروض، وهو الأكثر محاكاة من الخطابين السابقين، ومثال ذلك «قلت لأمي: يجب مطلقا أن أتزوج من ألبرتين»15. وهذا الأسلوب نجده يشبه الكيفية التي حاكى بها هوميروس خطاب الشخصية الملحمية، كما تلفظ به أول مرة. إن السارد يتعامل باحتراس شديد ليترك المجال لكلام الشخصيات موهما نفسه بتنازله الكلي عن الكلام لصالح شخصيته.

ولعل هذا ما نلمسه في المشروع الجديد في الكتابة الروائية غايته الأولى تغييب ذات السارد وطلق العنان للخطاب كي يحاكي ذاته. وينتهي لنا هذا التحليل إلى أن مختلف هذه الأساليب المميزة تسعفنا بالدرجة الأولى النصوص لفهمها ومعاينتها لما لها من أثر بالغ على مستوى القراءة.

الفصل الثاني:

تجليات مقولة الصيغة في نماذج روائية مغربية.

تجدر الإشارة أولا بأن «صيغة الخطاب لا توجد منفصلة في التطبيق على الشكل الذي عرضت به حاليا على المستوى النظري»16 إذ أنه لا يمكن أن تستغل بنفس الدرجة من الاتضاح في الشق الإجرائي عبر النصوص.» وإنما تأتي معقدة متداخلة أو ما يمكن أن يسمى بتركيبة الصيغ المختلفة، مما يجعل تحليلها يكتسي غالبا طابع الكشف عن نوعية العلاقات الكمية والكيفية المقامة فيما بينها داخل الخطاب الروائي المدروس»17.

-2 الأفعى والبحر «لمحمد زفزاف».

يعد «زفزاف» من خيرة الروائيين المغاربة الذين لهم صيت في كل بقاع العالم العربي الثقافي لتنوع كتاباته الروائية فرواية «الأفعى والبحر» التي ظهرت على السطح سنة 1979 عن المطبعة السريعة بالدار البيضاء والتي يبلغ حجمها 120 صفحة من الحجم المتوسط. تدور أحداثها حول قصة سفر الطالب الجامعي سليمان من المدينة الصاخبة الدار البيضاء إلى المدينة الصغيرة الصويرة، عملا بنصيحة أبيه السائق المتقاعد للاستجمام والراحة بعد عام دراسي مشحون وبعيدا عن مرأى أناس يثيرون إزعاجه، يصل سليمان المدينة حيث خالته هناك ويستقر معها، وكلها أحداث يعرضها السارد العارف بكل شيء، موظفا ضمير الغائب الذي يسمح له التحرك بكل حرية بينت جميع فضاءات وأزمنة المحكي بسهولة منتهية كما يصرح أحد المنظرين بقوله: «تسرد الرواية بضمير الغائب (...) السارد كلي المعرفة، فهو يستطيع أن يعرف عن شخصيات الرواية أكثر مما تعرفه عن نفسها»18.

وبهذا سيكون اهتمامنا متركزا على مقاربة مميزة لهذا العمل من ناحية صيغته السردية ومدى حضورها غير آبهين بالجوانب السردية الأخرى.

إن أول ما يقابلنا في تجربة محمد زفزاف هاته، هو كيفية عرض الأحداث على خط الزمن السردي وقد اعتمد التقديم والتأخير بشكل يبرز نوعا من التداخل والاختلاط في المقاطع والفقرات عكس مثلا روايته «المرأة والوردة» التي استهلها بأحداث تسلسلية متتابعة أنتج عنها تطابقا واضحا بين زمني الحكاية والخطاب في حين نراه يتحدث في رواية «الأفعى والبحر» عن الرحلة قبل سرد أسبابها ودوافعها، وبذلك» يكون قد قدم التحول وأخر الأسباب، بينما في الرواية السابقة قدم الأسباب وآخر التحول»19 ليكون السارد هو الأول والآخر الذي يتدخل في مستوى ترتيب الأحداث الزمني، حيث تتردد الأزمنة في سيرها منه الحاضر إلى الماضي أو من الحاضر في اتجاه المستقبل، كما نلاحظ وهذا مهم جدا هو غياب التطابق بين زمني السرد والحكاية. فإخبارنا بسفر البطل إلى الصويرة لم يقع إلا بعد إخباره بعد يومين، لذلك استعان بصيغة الماضي، وهذا ما يطلق عليه بالنسق الزمني الهابط، حيث الانتقال من رحلة تذكر الأحداث الماضوية القريبة إلى مرحلة تذكر أسبابها الأبعد ماضوية، يقول موريس أبو ناضر: «يعرض لنا زمن الكتابة نهاية زمن الحكاية، ثم يبدأ بالنزول تدريجيا حتى يوصلنا إلى الأصل»20 ويبدو أن العوامل المحاكاتية ترجع بالدرجة الأولى إلى كمية الخبر السردي، فالرواية تتضمن أحداثا مكثفة، لا نعرف ما يخلج في ذات البطل لولا حضور السارد القوي على طول العمل الروائي، فالعرض لا يمكن أن يكون إلا طريقة في القص وتتأسس على إفشاء سر كل ما يمكن أن يقع، أي أن البطل ليس هو المتكلم إنه السارد العالم بكل الحقيقة. ومن ثم فإننا نرى في رواية زفزاف هاته غلبة واضحة بتحفيز الأب الابن للسفر ونهاية بصدمته الحقيقية في فشله الذريع لتحقيق غايته وهي الانشراح وراحة البال، ووجهة نظره حول المفارقات المجتمعية في كل الأماكن. إضافة إلى ذلك نجد السارد يكشف لنا عن حقيقة نفسية البطل الباحث عن الهدوء والخلود

إلى السكينة والانطواء، لذلك فسفر الابن بمثابة هروب من وضع متناقض صارخ. يقول السارد: «شعر سليمان بالتقزز، لأنه لا يحب هذا النوع من الناس البرجوازيين التافهين»21، إنه تعبير صريح عن موقف عدائي اتجاه ذلك التناقض السلبي الذي دفع بنا لتعميق النظرة لدى سليمان، والتي تعكس بجلاء القناعة النهائية التي خلص إليها من هذا السفر واقتراح الحلول الناجعة لتخليص البلد بكليته من كل هذه المضاعفات المهترئة.

إننا أكثر من ذلك نتعرف على ما يجول في مخيلة سليمان، فرغم الغياب المطلق «لثريا» عن فضاء الرواية، فإنها حاضرة في طيفها وجسدها الرائع عبر الذاكرة كماض يحن إليه دون أن يجد بديلا عن الواقع المرفوض، وهذا ما يوجب على السارد استعمال ضمير المتكلم في بعض اللحظات لسرده الاستعادي أثناء تذكر سليمان لثريا وهي بعيدة عنه، إنها «نشوة التذكر»22 كما سماها «جنيت».

3- «شجرة الخلاطة» للميلودي شغموم.

«شجر الخلاطة» رواية تعكس الواقع المأساوي لمجتمع بأكمله، إنها فضح ونبش للممارسات العجائبية اللاإنسانية في فترة تاريخية محددة، حجمها لا يتعدى 126 صفحة من الحجم المتوسط، مقسمة على خمسة فصول، نشرت في ماي 1995 بمطبعة فضالة.

إن أول ما صادفنا في رواية «شغموم» هو الإقصاء الواضح لخدمات السارد المسؤول الأول والأخير عن إيصال المحكي بكل حذافيره وحقائقه من أقوال وأحداث وأفكار: «فهذا -الكائن- يمثل صوته محور الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لا توجد رواية»23 وهذا ما جعل أفلاطون يرفض هذا الشكل السردي لأن الراوي يترك فيه الكلام للشخصيات، كما اعتبره أرسطو أسلوبا مختلطا شأنه في ذلك شأن الملحمة، حيث التمازج الحاصل بين الخطابين العرضي المباشر، والمنقول (إما أن تتكلم الشخصيات بصوت الراوي، وإما أن يتكلم الراوي بخطاب الشخصية) إنه كما أسماه تودورف «خطاب السارد وخطابات الشخصيات»24 فنحن إزاء نص الشخصيات «الجيلالي الخلطي» صاحب نظرية الشلل، و«مصطفى شيش كباب» صاحب نظرية الأسماء، التقيا في الدار البيضاء التي قصدها الجيلالي تلبية لدعوة تلقاها من قريبه الشيخ «المعطي الكمنجة» ولأنه مشلول استأجر «هوندا» (وسيلة نقل) مصطفى شيش لنقله من «كراج» علال لسيدي عثمان مقر سكناه، وفي هذا الفضاء الضيق المغلق يولد حوار ثاخن من السلوكات اليومية التافهة إلى القضايا الإنسانية الكبرى.

ومن تم فإقصاء دور السارد هو في حد ذاته استغناء تام عن جملة التفاصيل الزائدة التي لا أهمية لها سوى تقديم التعليق والوصف، ولأن القارئ هنا يشكل حضورا أكبر لوهم المحاكاة، وهذا ما يعطي الاعتبار للقراءة كخطوة لسد البياضات التي تتخلل مقاطع النص المنبثقة عن ضعف حجم تدخلات السارد، ووظائفه التعبيرية الفضلى، وهي بياضات تتطلب تدخل القارئ المتفطن لدورها في فهم قراءات المحكي المفتوحة على احتمالات واسعة. يقول الروائي «شغموم» تعليقا على هذه الفكرة: «أنا لم أستطع لحد الساعة أن أفهم كيف يفتح المرء كتابا لينام، فهذه قمة العبث أكبر إهانة للكتاب والكتاب.»25

وفي سياق تكثيف خطابات الشخصيات وحواراتها داخل النص أو ما أسماه الروائي شغموم «بالحوار الوظيفي»26 يتعين على الشخصيات أن تقوم بكل المهام الوظيفية من تقديم وتعريف ووصف للأمكنة والأزمنة وكذا المهام الموكولة بشكل مسبق لخطاب السارد. إنها سيدة الموقف في كل الأحوال، ومن ثم أصبح خطاب الشخصيات أداة للجمع بين وظيفتي السرد والعرض في صيغة تعبيرية واحدة كما يتجسد ذلك في حكي استرجاعي حواري، يقول «مصطفى شيش» تلبية لرغبة «الجيلالي»: «إحك... ياسيدي.. ماذا وقع للقيطة -الهوندا-؟ أوقفتها في كراج -علال- ويقيت بداخلها أنتظر زبونا طول الصباح، لا أحد ..نزلت، وأخذت أصيح مع الصائحين: «هوندا... هوندا.. بلاصة لسيدي عثمان..بلاصة لبرشيد.. بلاصة للصين...للهند ...لليابان...بلاصة لوجه الله.. بلاصة بالمجان.. بلاصة..»27 مشهد آخر يختلف عنه هذا من زاوية الوظيفة السردية، فلن يكتفي بنقل الأحداث غير اللغوية أو «محكي الأحداث» يقدر ما سينقل لنا الوقائع اللغوية في حوار دار بين الجيلالي، ومصطفى شيش: «لزمت غرفة بسطح بيتنا مدة شهور عديدة، وحين أردت الخروج منها وجدتني مقعدا.

- غريب ... ولماذا لزمت تلك الغرفة؟؟

- في البداية: لأنني لم أجد ما أفعله غير القراءة

- ثم؟ ثم لم أعد أشعر بالحاجة إلى الخارج....»28.

هذا المقطع ما هو إلا إبراز لأزمة «الجيلالي» النفسية، حين لزم الغرفة لمدة شهور متتالية أصيب بعدها بالشلل بسبب الإحباط والفشل واليأس.

لقد استطاع الروائي إذن في هذا العمل بحدسه الفني، أن يشخص البداهات المقتبسة من أقوال الشارع تشخيصا أدبيا تعكسه المحاورة الكلامية بين الشخصيتين المتحاورتين، لاتخاذه مجموعة إجراءات تضبط الحوارات على امتداد العمل الروائي. فتفادى الهفوة التي يحدثها تدخل السارد كعنصر وسيط بين الشخصيات الروائية والمتلقي، مما يكسر العلاقة الرابطة بينهما بمنأى عن أي وساطة تنفي «الصدمة التعبيرية القوية لخطاب الشخصيات المباشرة بعد تحويله لخطاب غير مباشر منقول من طرف السارد»29. وهو ما أكده «بيرسي لوبوك» في حديثه عن إيجابيات العرض المشهدي: «ولما كان على القصة أن تبدو صادقة، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول، فإذا ما كان الصدق الفني مسألة تصوير ملزم أو خلق إيهام بالواقع، فإن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم، إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده. ولكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر»30.

وبهذا نستشف المساهمة الإيجابية لهذه الصيغة التعبيرية في خلق توازن نسبي بين المقاطع الروائية من جهة إيقاعها السردي، كأن نسرد لحظات قصيرة في صفحات كثيرة، وأياما وسنوات في صفحات قليلة.

إن رواية «شجر الخلاطة» تندرج ضمن إطار مشروعي إبداعي نوعي يتسم بالعبقرية في صياغة أدبية متميزة للجنس الروائي من شأنه أن يشمل الرهانات الفكرية أكثر من الشكلية، وذلك من خلال إضفاء الملحمي والدرامي عليها وتهذيبها من أية شوائب كلاسيكية تمس الكاتب وتسقط من كفاءات القراء.

خـــاتـــمـــة

وختاما، يمكن القول انطلاقا من دراسة «تودوروف» و«جنيت» النظرية للصيغة في مرحلة أولى ومقاربتنا في مرحلة ثانية لأعمال روائية مغربية، بأن التجربة الروائية المغربية قادرة على توظيف معطياتها الشكلية والفكرية الخاصة على التصورات النظرية العامة، وذلك -طبعا- لا يتحقق إلا بوجود كفاءات نقدية موفقة محملة بجملة من الأسس القائمة لخدمة الأعمال المدروسة من زاوية تضيف مفاهيمها وإجراء أدواتها دون أي بتر أو تشويه.

لقد كان عرضنا بمثابة إبراز حقيقي لتجليات مستوى من مستويات دراسة الخطاب الروائي، وهو مقولة الصيغة النحوية، ولما لها من علائق قائمة فيما بين أسلوبي السرد والعرض. فاللفظة والمقطع لا يأتيان جزافا أو صدفة، وإنما لهما وظائف وتقنيات وأشكال في الإيصال والإخبار والتبليغ. وأظهرنا من خلال النموذجين الزفزافي والشغمومي -إن صح التعبير- دورها في تحديد أشكال الفعل على امتداد التجربة الروائية من تنوع الخطابات واختلاف مغزاها وأبعادها الخفية، ومن ثم تكوين فكرة نظرية ممنهجة عن هذا الصنف التعبيري المهم في الساحة الإبداعية. وما هذا إلا احتفاء بالأعمال الروائية المغربية في إثرائها للحقل الإبداعي العربي، ونوعية مساهمتها العبقرية في الإبداع العالمي المعاصر.

وفي آخر المطاف لا يسعنا أن نقول إلا ما كتبته -كوبرات أوركاشوني- نقلا عن تودوروف الذي يصرح بأن «مقولة الصيغة من الطبيعي جدا أن تكون أكثر المقولات تعقيدا»31.

المصادر والمراجع المعتمدة

المراجع العربية:

-1 أبو ناصر موريس، الألسنة والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، 1979.
-2 الميلودي شغموم، حوار خاص، منشورات بجريدة الإتحاد الإشتراكي، عدد 23، ماي 1995.
-3 الميلودي شغموم، شجرة الخلاطة، مطبعة فضالة، المحمدية، الطبعة الأولى، 1995.
-4 التازي محمد عز الدين، السرديات في رواية محمد زفزاف، سلسلة دراسة تحليلية.
-5 بوطيب عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة تطبيقية لنماذج مغربية، سلسلة دراسات وأبحاث، 2000.
-6 بوطيب عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية ، الرباط. ط1، 1999.
-7 جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ت.مجموعة من الأساتذة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، الأولى 1996.
-8 عقار عبد الحميد، وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسة أدبية ولسانية، عدد1، سنة 1985.
-9 زفزاف محمد، الأفعى والبحر، المطابع السريعة، الدار البيضاء، 1979.
-10يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد- التبئير، ط1، المركز الثقافي العربي، 1989.

المراجع الأجنبية

1- C.kerbrat, Orecchioni, l'énonciation de la subjectivité dans le langage. Armand Colin, 1980.
2- G.Genette : « Frontière du récit in l'analyse structurale du récit ». Ed Seuil, Coll : Points .cit.
3- G.Genette, Frontière du récite, In Communications N°8 1966 .
4- G.Genette : Frontière du récit in l'analyse structurale du récite. Ed Seuil, coll: Points. 1982
5- G.Genette : « Frontière du récit in l'analyse structurale du récit » Ed Seuil, Coll : Points . 1972 . cit
6- T.Todorove « les catégories du récit littéraire ».In l'analyse structurale du récit, Ed, Seuil, Point, 1981.

1- T.Todorov : Littérature et signification .Ef . la Rouse. 1967. P 83
2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد- التبئير، ط 1 ، المركز الثقافي العربي، 1989 ، ص: 173
3- T.Todrove . In . op. Cit . P. 151
4- سعيد يقطين كتاب مذكور، ص: 173
5- T.Todorov. In. Op.Cit. P : 151-152
6- جيرار جنيت»: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ت مجموعة من الأساتذة، مطبعة النجاح الدار البيضاء، ط1، 1996، ص: 177
7- نفسه.
8- G.Genette : Frontière du récit … l'analyse structurale du récit, Ed. Seuil, Coll, Points, P161.
9- جيرار جنيت، مذكور، ص: 180
10- سعيد يقطين، مذكور، ص: 178
11- G.genette : Op. Cit ; 1972, P : 190
12- G. genette : Op. Cit, 1982, P : 191
13- سعيد يقطين، مذكور، ص 179
14- نفسه
15- نفسه
16- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة المنية الرباط، ط1 1999، ص: 212
17- نفسه ص: 212
18- محمد عز الدين التازي: السرد في رواية محمد زفزاف، سلسلة دراسات تحليلية ص: 103 - 104
19- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة تطبيقية لنماذج مغربية، سلسلة دراسة وأبحاث 6، 2000، ص: 57
20- موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، 1979، ص: 86
21- محمد زفزاف، الأفعى والبحر. المطابع السريعة، الدار البيضاء، 1979. ص21
22- جيرار جنيت، مذكور، 1996، ص: 183
23- عبد الحميد عقار، وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، عدد1، سنة 1985، ص: 24
24- T.Todorive: les Catégories du Récite littéraire, in 14 analyses du récit, Ed, Seuil; Point, 1981, P 150.
25- الميلودي شغموم، حوار خاص، منشور بجريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد 23 ماي 1995، ص: 12
26- الميلودي شغموم، حوار مذكور، ص: 12
27- الميلودي شغموم، «شجر الخلاطة» الطبعة الأولى 1995، ص: 98/ 99 مطبعة فضالة، المحمدية
28- نفسه
29- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة لنماذج مغربية، ساسلة دراسة وأبحاث، 2006 ، ص: 103
30- G.Genette,OP. Cit, 1972 P : 187
31- C.Kerbrat- Orecchioni : l'enonciation de la subjectivité dans le langage. Armand colini, 1980, P : 118

هوامش:

1- T.Todorov : Littérature et signification .Ef . la Rouse. 1967. P 83
2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن -السرد- التبئير، ط 1، المركز الثقافي العربي، 1989، ص: 173.
3- T.Todrove . In. op. Cit . P. 151.
4- سعيد يقطين كتاب مذكور، ص: 173
5- T.Todorov. In. Op.Cit. P: 151-152
6- «جيرار جنيت»: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ت مجموعة من الأساتذة، مطبعة النجاح الدار البيضاء، ط1، 1996، ص: 177.
7- نفسه
8- récit, Ed. Seuil, Coll, Points, P161. G.Genette : Frontière du récit … l'analyse structurale du
9- جيرار جنيت، مذكور، ص: 180.
10- سعيد يقطين، مذكور، ص: 178.
11- G.genette: Op. Cit; 1972, P: 190.
12- G. genette: Op. Cit, 1982, P: 191
13- سعيد يقطين، مذكور، ص 179.
14- نفسه
15- نفسه
16- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة المنية الرباط، ط1 1999، ص: 212.
17- نفسه ص: 212 .
18- محمد عز الدين التازي: السرد في رواية محمد زفزاف، سلسلة دراسات تحليلية ص: 103 - 104
19- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة تطبيقية لنماذج مغربية، سلسلة دراسة وأبحاث 6، 2000، ص: 57.
20- موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، 1979، ص: 86.
21- محمد زفزاف، الأفعى والبحر. المطابع السريعة، الدار البيضاء، 1979. ص21
22- جيرار جنيت، مذكور، 1996، ص: 183.
23- عبد الحميد عقار، وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، عدد1، سنة 1985، ص: 24 .
24- T.Todorive: les Catégories du Récite littéraire, in 14 analyses du récit, Ed, Seuil; Point, 1981, P 150.
25- الميلودي شغموم، حوار خاص، منشور بجريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد 23 ماي 1995، ص: 12.
26- الميلودي شغموم، حوار مذكور، ص: 12.
27- الميلودي شغموم، « شجر الخلاطة» الطبعة الأولى 1995، ص: 98/ 99 مطبعة فضالة، المحمدية
28- نفسه
29- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة لنماذج مغربية، ساسلة دراسة وأبحاث، 2006 ، ص: 103.
30- أنظر: G.Genette, OP. Cit, 1972 .P.187
31- C.Kerbrat- Orecchioni: l'enonciation de la subjectivité dans le langage. Armand colini, 1980, P: 118.

ترجمة

باسكـــال
حيـاة من غير تسلية

■ميشيل شنايدر1

■ترجمة عبد السلام الطويل

استأنف الكاتب كوفريدو باريس سنة 1982 من جديد العمل على كتابه «الأبجدي» الذي توقف عن العمل فيه عشر سنوات من قبل، كان يريد هذه المرة أن يذهب إلى أخر حرف، لكنه سرعان ما توقف ولم يضف شيئا بعد آخر مدخل، حيث تحدث عن هذه الحالة: الكينونة وحيدا، والتي يشار لها بكلمتين متعارضتين على طول الكتابة الأدبية، ففيما أن «العزلة» هي كلمة مهذارة، وتستثير هوى كتابيا جارفا، فإن «وحيدا» هي كلمة صموت، وتسعى للإختفاء في الصمت.

بحثت عن الكلمتين «وحيدا» و«عزلة» عند باسكال، والذي هو كاتب وفيلسوف في نفس الوقت، فوجدت أنه نادرا ما يستعمل كلمة «عزلة»، لكنه يلتجئ كثيرا إلى الكلمة «وحيد»، وكما لو أن ذلك يجري من غير شعور منه، أو على الرغم منه. يكتب «إننا سنموت لوحدنا»، كما نرمي حجرا في الفراغ، أو مثلما نتأمل لغزا [قد] تتخذ حياتنا بفضله دلالة. [تتكون كلمة] «وحيد» من أربعة أحرف، حرفا علة، يشكلان صوتا واحدا، ثم صامتين يضمانهما من الجهتين. إنها كلمة وجيزة، تقطع، صافرة، وسائلة، [أما] «عزلة» [فهي] كلمة تتكون من ثلاثة مقاطع لفظية، حيث كل المصوتات موجودة، فيماعدا ال a. وهي كلمة طويلة جدا، نائحة، واجتماعية، يبدو أن باسكال يتلافاها، فيما عدا قوله بأن «متعة العزلة أمر غير مفهوم». هو لا يقول بأن «عزلة هذه الفضاءات اللانهائية يرعبني»، لكنه يقول «صمت هذه الفضاءات.....»، ذلك أن العزلة ليست سوى كلمة من الكلمات التي تشيرالى الكينونة من غير الآخر، هناك أيضا [كلمات أخرى]، توحد، عزل، انفراد، إذا ما توقفنا عند كلمات تؤدي دلالات متقاربة.غير أننا نجد كلمات أخرى، ترك، احتجاز، إبعاد، نفي تخل ،هجران، اعتقال،..لكن، لا كلمة منها تؤدي المعاني المتعارضة التي تؤديها [كلمة] «وحيد». أن يكون المرء، وأن يحس بأنه كائن، إلا في حضور نفسه، عدم الإحساس بالكينونة حينما نكون بدون أحد. أن يكون المرء هو نفسه، أو أن يكون كأنه أخر. والأمر قابل للقسمة الى أكثر من ذلك: أن يكون المرء في وفاق مع ذاته، كما لو كانت ذاتا أخرى، وأن يحس بأنه في حل منها، أن يكون المرء هو ذاته، وأن لا يكون أحدا بالمرة.

تسكن العزلة من روع المرء، [لكن] «الوحدة» تبعث فيه الاضطراب. إننا نكون وحدنا حين نمضغ الجذر المر للزمن. كان باسكال وحيدا وكان يريد نفسه دائما كذلك، كان وحيدا ضد علماء الرياضيات، ووحيدا إزاء رجال الدين، ووحيدا في مواجهة علماء القانون، وأقوياء البلاط، والفلاسفة، وعلماء الفيزياء، [كما] كان وحيدا ضد نفسه. ترى ما الذي يجعلنا نتخلص من الوحدة [؟]. يجيب باسكال: لا شيء، لا الحب، «من الخطأ أن نعتقد بأننا أهل لمحبة الأخرين،إنه أمر جائر أن نريد ذلك، لأن كل واحد يهفو [في النهاية] لنفسه»، ولا العقل «إنه عمى ليس طبيعيا أن يعيش المرء من غير أن يبحث عمن يكونه»، غير أن «هناك حرب أهلية في الإنسان بين العقل والأهواء. وهكذا فإنه دائماهو منقسم ومتعارض مع ذاته». ولا الموت: «قد يستخفنا الطرب إلى كوننا نستنيم إلى مجتمع من أشباهنا، [هم] بؤساء مثلنا، لكنهم لا يملكون مساعدتنا: حيث سنموت لوحدنا».

«كل تعاسة الناس».

الكتابة [هي التي ستخلصنا من الوحدة] ربما، لا يمكن للمرء أن يعيش وحيدا، لأننا نعرف أنه سيعيش موته وحيدا، كل ما يمكن أن يخلصنا منها هو مجرد تلهية. [أحيانا] من أجل السهو عن هذه [التلهية أو] التسلية، فإن باسكال يحبس نفسه مثلما تحبس حروف العلة نفسها بين جدران الحروف الصوامت التي تتحدد في كلمة «وحيد». إنه يترهب في أشد الأديرة قتامة وأقلها جاذبية، ليس بعيدا عن باريس، دير بورروايال دي شامب حيث يفكر ويكتب وحيدا في مسكنه.لكن ليست هي الأبواب وصخور الدير هي التي تغلق الزنزانة [بل] إنها الحياة. كل إنسان محاط بسور، كل شخص يذود عن نفسه [فقط]، وهو يعمل [فقط] من أجل ذاته. إنه مغلق بالضرورة [إزاء الأخرين]. وكما تتم طباعة [هذه العبارة]على غلاف بعض الرسائل، مغلق داخل غلافه، وداخل حقيبته الجلدية» إن روحنا ملقى بها في الجسد التي تجد فيه رقما وزمنا وبعدا»، بيد أنه يجب أن يكون المرء لوحده لكي يفكر، ولكي يفكر في الأخر والأخرين، فيهم ومن أجلهم، فيجب أن يكون لوحده. فإذا كانت الوحدة تمثل نقصا لباسكال، فإنها أيضا محل عجب، [إنها] زنزانته المطبقة، ومملكته المفتوحة، إنها انحدار ورفعة. يقول [نعت] «وحيد» تعاسة وبؤس أن يكون المرء إنسانا، أن لا نكون إلا ما نحن إياه، وليس تماما كذلك، [أما كلمة] عزلة فتتحدث عن القلب المقعر أو المليء بالبذاءات الذي يسعى لنسيان الذات في التسلية، وفي اللقاء بشبيهه. ومن هنا تأتي أن يكون المرء وحيدا هو أمر غير مفهوم. ذلك أنه بالنسبة لباسكال، فإن تكون وحيدا معناه أن تكون كذلك ازاءالله، فيما يتجاوز المتعة، في التنعم. عند أولئك الذين يعتبرون أنفسهم الوحيدون، [فإنهم يعتبرونها أمرا] جسيما، أما [اعتبارها خيرا] فهو أمر يصعب الدفاع عنه. «كل تعاسة الناس تأتي من شيء واحد، هو كونهم لا يعرفون كيف يبقوا ملازمين لغرفهم». البقاء مستريحا [...] هذا ما يتم تقديمه كمتعة، أن يخرج المرء هو أن يختفي عن النظر، أن يتسلى هو أن يتلهى، أن يتجرد من ذاته تحت بهرج السلطة أو الثراء أو الإغراء. حتى في ظل الوحدة حين يتخلص من نفسه، يتجرد [حينئذ] من ملابسه الاجتماعية، ومن حياته النفسية، ويكسو الأوراق حبرا، وهو يحب الورق، ذلك لأنه أكثر برودة من الجلد، وهو يحترق أفضل منه.

مات باسكال سنة 1661، ولم يكن ينشد الدخول إلى الادب، [...] قصة أن يقع في هاوية خارج نفسه زمنا، وليس من أجل أن يرقد فيها كقبر. منذ ثلاثة سنوات وهو يعمل على تحرير ما سينشر سنة 1670 تحت عنوان «أفكار»، كان يريد أن يخرج من عزلته بكتابته. «كذلك كان عاجزا عن رؤية القدم الذي سحبته الكتابة عنه، واللانهاية التي غمرته. ما الذي يجدر به أن يصنع غير أن يتبين بعض ما يظهر وسط الأشياء، في خيبة أمل خالدة من معرفة مصدرها أو غايتها». ليس هذا تعريفا للإنسان أو للإيمان المسيحي، الذي يقدمه باسكال هنا. [بل] إنه تعريف للتراجيديا. ليس [تعريفا] للكتاب المقدس لكن للكتابة، وليس للمسيحي، بل للكتابة. كل كلمة [تتمتع] بقيمتها: عدم، لا نهاية، ظاهر، وسط، أشياء، خيبة أمل، كل صورة لها وزنها: سحب، غمر، رأى، لمح، عرف، بؤس الكاتب بلا كتابة. عاب عليه فاليري عوز الكتابة وحيدا، لكنه يكتب في ظل هذا الشرط جيدا. «إننا نرى كثيرا كف باسكال» يقول فاليري: برؤيتنا بالضبط لكنه وقد أضفى عليه

الشر اصفرارا، فهو لا يتحرك فوق الورقة إلا وهو يرتعش، لكنه يحرك مشاعري حين أقرأ ما كتب. الكثير من ملاحظاته في «الأفكار»، هذه الأفكار المجزأة، تتناول بالتحليل «أرقاما تفكر». يد باسكال لم تكن تنتمي إليه، إنها تنتمي إلى جسد يسوع، «الجسد يحب اليد، واليد إن كانت لها إرادة، فقد كان حريا بها أن تحب نفسها على نفس النحو الذي تحبها الروح»، لوحدها فإن اليد لا يمكن لها أن تفعل شيئا، لوحده فإن باسكال ليس أحدا.في هلع الكينونة، فإن كراهية أن تكون الذات هي نفسها، واستحالة أن تكون شخصا آخر، إنه يعتقد أنه لا يتعلق إلا بهذه اليد التي تكتب، لكنه يعرف أنه هالك وميت، لا ترتعش يد باسكال، إلا من أجل أن تعمل على الإقناع، كيد الممثل أو الداعية، إنها تعمل على الإشارة إلى هذه الأشياء التي نريد أن نراها، مع أنها تشكل عمق الأشياء: الصمت الأبدي، الملكوت التي ينسانا، آخر فصل للقتل، شفير الهاوية، عزلة الخلق...وهي [يده] لا ترتعش إلا من أجل أن تكتب التفكير، هو البحث عما لا نعرفه، الكتابة هي إعادة الحياة لما عشناه. الموت الذي نسعى بتصميم لعدم التفكير فيه، هو ما ينتظره باسكال، التفكير الذي يكمن في متناول اليد، إذا أمكننا القول.

ضمير المتكلم «أنا» [هوالذ ي] يموت.

لكن ما هم، اننا حينما نكون لوحدنا على نحو جذري، علم نَحو الموت: من يموت؟ كيف؟، متى؟ علم النحو العام العقلاني لبورويال (من تأليف) أنطوان أرنو وكلود لانسيلو يتضمن في الفصل الثالث أن كل قضية ترتبط بين إسم وفعل محمول. «سنموت لوحدنا» هي قضية يرتبط فيها الإسم بالفعل: الموت، بمحموله، العزلة، لكن أي شخص يتكلم؟ أقصد نحويا، إن إسم القضية هو إسم كوني، نريد أن نقول: كل إنسان، لكن كمفرد أيضا، بما أن الموت لا يحمل له، إلا وحدة ألا يكون إلا ذاته، أو أن لا يكون أحدا في لحظة الكف عن الوجود، وحيدا بمعنى الفرادة، إن ضمير المتكلم المفرد أنا يجعلني ميتا لا يحصل أن نحيا في مكان أحد أخر، أو أن يحيا أحد آخر في مكاننا، لكننا نحن هم أجسادنا، ولا أحد يستطيع أن يتألم أو أن يموت بدلنا، ليس ثمة ذات إلا باعتبارها ذاتا تموت.هي تعرف هذا لكنها لا تريد أن تعترف به، بقي الناس يقولون جملة في صيغة ضمير المتكلم، ليس من غير ابتسامة يزعم ضمير المتكلم المفرد «أنا» هذا الذي لن يصير شخصا [...]، ما هو مؤكد، أنه في لحظة الموت، فإن الجميع لا يصير مصدرا لأي حجة، «نحن نموت» هي عبارة عن مكان محجوز للأبطال في صباحهم الأخير. الموت هو أن يتحول، وأن يضيع المرء، أن يصير ضميرا غائبا ، لا أحدا يشير فقهاء اللغة هكذا لنقص في نص، لغياب، لفقد يتم إعلانه للقارئ، لا نعرف سببه ولا مداه. كلمة، أو كلمات كنا نريد أن نقولها، غير أننا لم نقلها، أو لم نكن نريد ذلك، إن من يموت هو ثغرة في الفكر الذي يكتب بين الناس

متى نموت؟ سنموت، يكتب باسكال في المستقبل، أو المستقبل هو صيغة إخبارية، إنه الإقتصاد في التعبير الذي سيبهر ستندال في القانون العقابي: «كل محكوم بالاعدام تقطع رقبته». هذه الصيغة المستقبلية هي صيغة الحاضر: المشهد الأخير هو المشهد الدموي، يكتب باسكال مهما كانت الكوميديا جميلة فيما تبقى، نرمي بالتراب رأس الميت الذي يرقد هنا للأبد، ليس من أجل أن يرجيء الموت، لكن من أجل أن يجعله حاضرا كل حين.

كيف نموت؟ لوحدنا الاختلاف الوحيد بين فعل فكر، وفعل مات يكمن في فعل «الوحيد» يفترض أمرا. آية صيغة للنحو : فاعلة أو منفعلة تعمل (مدرسة) بوروايال على تدريسها حينما تريد الحديث عن موت المرء وعن حياته؟

يقال عاش حياته كما يقال أحب الحياة. مات هو فعل غير متعد، لا يشتمل على مفعول به، نحن لا نقول: مات موته، لكننا نقول، على نحو غير مباشر: مات من موته اننا نضيف جملة، كمثال أول على القضايا الوصلية، يعطينا علم النحو. Mors et vitain ma-nulingua.

إن الموت والحياة هما في قوة اللغة.إسمان بالنسبة لمحمول واحد، كما لو كان بإمكان اللغة أن تتحمل على عاتقها الموت.سنموت لوحدنا ليست قضية ربطية اسم واحد هو محمول واحد، ليس الأمر مؤكدا. ليس هناك من ضمير متكلم مفرد وضمير مخاطب. إنها [القضية] توظف صيغة المبني للمجهول، صيغة مضاعفة، صيغة المبني للمجهول. وصيغة الجمع الغائب.

كتب كيكيجارد سنة 1839 في مذكراته أن الحالات النفسية مثلها مثل حروف الأبجدية التي تتطلب قواميسا، بعضها تقتضي الكثير من الكلمات، وبعضها الأخر لا صلة يمكن أن تجمعه إلا ببعض الكلمات، ككلمة «وحيد»، أما الجملة «نموت لوحدنا» فلا تستدعي سوى الصمت. لقد مات باسكال وحيداعلى غرار الجميع، لكن في جيبه ورقة تقول إننا لا نموت لوحدنا.

اليد التي تلامس رأس الميت، تريد لو تكبح عنه الموت، وتنيمه مثل الأم التي تهيء سرير طفل يشكو مرضا، تجذب الأغطية، وتنشر القميص لكي لا تحدث فيه انكماشا.

هامش:

1* M. schneider: Pascal. Une vie sans divertissement in: magazine littéraire .hors série octobre, novembre 2007. N°: 12. PP :35-38.

فاطمة المرنيسي..
من وراء حجاب السوسيولوجيا

■سليمان الحقيوي

إن أحد أهم الإشكالات التي يواجهها الفكر العربي، أن التراث الذي يحدّد عادة ببداية عصر التدوين (213 هجري) إلى سقوط الأندلس، كان في مجمله إنتاجاً ذكورياً، بما في ذلك تفاسير القرآن والسنة، ولم يكن للمرأة أي مساهمة في إنتاج هذا التراث الذي عطّل دورها في بناء المجتمع، فظلّ حضورها تبعاً لذلك حضوراً هامشياً مؤطراً برؤية الرجل والمجتمع لها.

لقد ظلت الثقافة العربية تجتر ما أنتجته قبل قرون من الزمن وظلت الكتابة لعبة يتقنها الرجل فقط، أما الفكر فقد كانت بينه وبين المرأة أسلاك شائكة.

فاطمة المرنيسي (1940 - 2015) أحد أهم الأسماء التي حملت معولها واتجهت صوب هذا المنجز بهدف معلن هو خوض حرب استرداد كبرى لحضور المرأة وحقوقها.

مهمة المرنيسي كانت تبدو صعبة، بل مستحيلة، في ظل السياق المضطرب الذي وصلت به إلينا بعض النصوص، خصوصاً المتعلقة منها بالمرأة، لكن اللافت في حفريات المرنيسي أن توجّهها إلى التراث بمناهج غربية وبخلفية فكرية، لم تكن تستفز الخصوم بنفس القدر الذي قوبلت به مشاريع فكرية أخرى مشابهة، كان نقدها مراوغاً، لا يكشف نوايا سيئة بهذا التراث، تحاصره بضغط قوي لكنه ناعم في النهاية، وكانت تشترك مع خصومها في نفس منطلقات التفكير لكنها تختلف معهم في النتائج.

تقول في كتابها «الحريم السياسي؛ النبي والنساء»، من هن النساء المسلمات اللواتي قاومن الحجاب؟ إن أشهرهن سكينة إحدى حفيدات النبي (ص) ومن ابنته فاطمة، زوجة علي، الخليفة الراشدي الرابع الذي ترك الخلافة لمعاوية وكان قد جرى اغتياله من قبل أول «إرهابي» سياسي مسلم، وسيكون مصير أبنائه مأساوياً كمصيره وستشهد سكينة من جهة أخرى مذبحة والدها في كربلاء، وهذه المأساة تفسر جزئياً تمرّدها ضدّ الإسلام السياسي العاتي والمستبد وضد كل من ينتهك حرية الفرد بما في ذلك الحجاب».

تختار المرنيسي هنا الحديث عن الأسماء المألوفة، دون أن تفزع الخصوم والمتربصين، كانت تشتغل في سياقات لم تغادر قط إطار التفكير العربي، لهذا كانت كتاباتها تغير كل من يقرأها ولا تفتح حروباً مثل التي نراها ضد كل من يتبنى مواقف الدفاع عن المرأة.

على قدر قيمة اسم فاطمة المرنيسي، كان الحزن على فقدانها؛ كل تدوينات الكاتبات والكتاب المغاربة على مواقع التواصل الاجتماعي تناقلت

الخبر وسط حسرة كبيرة على رحيلها وعلى صعوبة تكرار اسم آخر بنفس القيمة.
في كلمتها اعتبرت الكاتبة المغربية زهور كرام

زهور كرام

رحيل صاحبة «خلف الحجاب» فقداً صعباً، فـ «لا يتعلق الأمر برحيل كاتبة عادية، حملت أوراقها وكتبها، ثم رحلت وفق منطق القدر، إنما الأمر أبعد من الرحيل الطبيعي-الوجودي. إنه رحيل خبرة في تشغيل العقل، وترتيب الذاكرة، واختراق الذهنية بجرأة مرنة عبر استعمال منهجية البحث العلمي، والدرس السوسيولوجي».
تضيف «فاطمة المرنيسي لم تكن صوتاً ثقافياً عادياً، أو مُستهلكاً للطروحات، إنما استطاعت أن تُنتج تميزها بعيداً عن المألوف. لهذا، يُصبح الرحيل مُضاعفاً، رحيل أستاذة أجيال ربَت فيهم حب المعرفة العلمية، واحترام البحث السوسيولوجي، ورحيل صوت ثقافي كان من مؤسسي الفكر المغربي، والمُناصرين للتنوير، والمُدافعين لاستعمال العقل في التعامل مع القضايا الشائكة».
وعن أهمية اسم المرنيسي ومشروعها الفكري تضيف كرام «إن أهمية المرنيسي تعود إلى قدرتها على تطويع الشرط التاريخي، لصالح شكل تفكيرها. عندما اشتغلت بقضية المرأة بجرأة فكرية وعلمية، ومن خلال الذهاب إلى التراث، والاقتراب من الدين بروح الجدال، لم يكن الشرط التاريخي والاجتماعي والفكري مهيّأ لاستقبال مثل أفكارها، لكنها، لم تُهادن الشرط، ولم تنتظر ركوب الموجة، حتى تتبع الخطوات، إنما غامرت بروح عزيمة العالم، والمفكر الذي لا يخشى الأسئلة، ولا يهاب الجدال. وتمكنت بفعل عزيمتها من أن تنتصر للمرأة المغربية موضوعاً وصوتاً وطريقة في التفكير. وأن تجعل المغرب صوتاً حاضراً بقوة في المنتديات العربية والعالمية بفضل طريقة تفكيرها في موضوع المرأة».
تعتبر كرام أن المرنيسي مكوّن أساسي من مكونات النخبة المغربية التي انتصرت لتفكيك الذاكرة الذهنية بإعادة ترتيبها ومُساءلتها وفق مرجعيتيْ البحث العلمي والفكر الفلسفي. وتتساءل كرام: «هل نستوعب معنى الرحيل عندما يكون في حجم مفكرتنا السوسيولوجية فاطمة المرنيسي».
تعدّ الراحلة من قبل قرّائها كاتبة فريدة كانت من الصنف الذي تشرّب ثقافة موسوعية، كانت لديها طريقة «ساحرة» في التعامل مع التراث ونقله، ومن حسن حظ القارئ العربي أن كتابات المرنيسي كانت تصل إلى العربية، بالرغم من

شرف الدين ماجدولين

تقاعس المترجمين.
وعن احتكاكها بحقل الأدب، تحدّث الناقد المغربي شرف الدين ماجدولين قائلاً «إن فاطمة المرنيسي لم تغادر يوماً حقل الأدب، كل دراساتها عن قضايا النساء، وعن التصوّف وعن الإسلام الكلاسيكي، والحداثة ومفاهيم الحب والحريم بمثابة محكيات كبرى لا تفتأ دوائرها تتسع بانفتاح إدراك الكاتبة لمآزق المجتمع والمفكر الإسلاميين، حيث شكل الخبر والنادرة والحديث والشعر والحكمة والمثل زاداً رئيسياً لمفاصل التحليل المعرفي والسياسي في كتب من قبيل: «سلطانات منسيات»، «شهرزاد ليست مغربية» و «الحريم السياسي» وغيرها».
يضيف ماجدولين «ربما لأن المرنيسي تنتمي إلى عينة من المفكرين والدارسين المغاربة ممن أنتجهم سياق ثقافي ووطني استثنائي، ونظام تعليمي كفل لكثيرين منهم تعميق معارفهم في حقول شتى، قد تبدأ باللغويات ولا تنتهي بالتشريع الإسلامي، وربما لأن ولعها الأثيل بعوالم «الحريم» جعلها تغرق في اكتساب مهارات ذهنية وأدبية غير محدودة، نجحت في إبراز الجواري («شهرزاد»، «تودد»، «مريم الزنارية»، «دنانير»، و«الورد في الأكمام»..) نماذج للعبقرية الإنسانية في اكتساب معارف النحو والمنطق والموسيقى والرقص، والفقه والتصوف، وتوظيفها في نسج الغواية.
في كتابها «هل أنتم محصنون ضد الحريم»، تحدّثنا المرنيسي عن حضور «الحريم» التاريخي للحريم في كل الثقافات الغربية القديمة، حتى قبل استقراره لدى العرب، تقول في إحدى صفحات الكتاب: «ليس العرب آباء الحريم، فقبل ظهور الإسلام كان العرب يعيشون في فقر مدقع لا يسمح لهم بالحصول على الحريم، بل كانوا يطمحون إليه تقليداً لجيرانهم البيزنطيين الأقوياء، باعتباره ترفاً. وبمجرّد ما وضعهم الإسلام في مصاف الدول العظمى حتى استوردوه كما نستورد السيارات الفارهة اليوم».

*عن «العربي الجديد» وبموافقة الكاتب

الوعي الشقي...

فضاءات

■ عبد الغني فوزي

يغلب ظني، أن الوعي التراجيدي ظل يسامر القصيدة العربية المعاصرة منذ ظهورها على إثر النكبة والاحتلال الفعلي لفلسطين إلى اليوم. وبالتالي فالشاعر الحديث يكتب قصيدة شقية بشرارات ملونة. في هذه الحالة، لايمكن أن يكون النص الشعري الحديث والمعاصر إلا مركبا؛ باعتباره يسعى إلى امتلاك حس دقيق بمرحلة شديدة التحولات، بما فيها التغيرات المعرفية والإيديولوجية .

وأنا أتابع المجازر البشرية ضمن طاحونة الحروب، تملكني شعور بالغربة والعجز، لم أجد لذلك امتدادا إلا في ذاك التراكم الشعري العربي الحديث المسكون بالغربة وتجربة الموت إلى أبعد مداها، مع تجارب شعرية تعبر وتترك أثرا للمشي. هي غربة وليدة واقع مثقل بالمهانة وصنوف التخلف، فتعددت أشكال الغربة التي تعزف على وتر الذات في تجربة حياة ووجود، حتى يبدو الشاعر العربي -غبر المحتمي أو المقولب- مطاردا، فتكون القصيدة المسافة ولحن الفقد، يتلذذ به في اتجاه المستقبل الذي يأتي ولا يأتي. وإن تعددت أسباب هذه الغربة كما يذهب الدارسون بين التفاعل مع تجارب إبداعية هنا..هناك أو معرفية... لكن كما يؤكد أحمد المجاطي في كتابه «ظاهرة الشعر الحديث»: «غير أننا نرفض أن تكون تلك هي المصادر الوحيدة لنغمة الكآبة والضياع والتمزق التي استفاضت في الشعر الحديث، وأغلب الظن أن النغمة تجد جذورها في تربة الواقع العربي.».

وإن تعددت الغربة كما يذهب نفس الكاتب: الغربة في الكون، في المدينة، في الحب، في الكلمة. فإنها أحيانا تندغم في لحمة مصير أو سؤال قلق، كما نجد هنا عند يوسف الخال في قصيدة «الدارة السوداء»:

دارتي السوداء ملأى بعظامهم
عافها نور النهار
من يواري التراب؟
علها تبعث يوما
تدفع الصخرة عنها

القصيدة في مجملها مماثلة لواقع مركب، مثقل بالهزائم والانكسارات. فتكون في المقابل النغمات الشعرية وليدة نفسيات مركبة. أريد أن أطرح هنا أن هذه الزلازل التاريخية تجعل النص وصاحبه في مفترق، قد يحدث ذلك الكثير من التردد المركب في الطريقة والرؤيا للذات والعالم. وهو ما يتخذ شكلين: إما التمجيد والمدح المسطح الذي قد يذهب بشعرية الأدب ويسقطه في أتون خطاب آخر مليء بإفحام الخلف وشرطية التأويل. أو التحصن في الشعرية الموغلة في داخل قد يحدث الشك الذي بإمكانه أن يعصف بالعلاقة بين الأدب وواقعه.

يبدو لي أن المبدع إنسان أولا، يتفاعل في علاقته بالغير مع ما يحدث. وإذا كان هذا الذي يحدث أقوى من وقع الأساطير وأنهار خصبها، أعني سفكا وتدميرا. لابد أن يحدث ذلك حربا أخرى مكانها الذات التي تسند جدارها الأدبي غير الآمن، بل المعمق للسؤال. ولا يمكن أن يكون العمق إلا غربة تسوق الأحداث المؤلمة ضمن نسج إنساني يمنح الأبعاد ويعمق الألم؛ ليغدو مطوقا للنفس والعقل الإنساني برمزية لها مايكفي لتثوير الحقيقة والمألوف المعطوب الإدراك والرؤية. أحيانا حين يشتد القتل والعماء، أوزع جسمي في جسوم ومقاطع حارقة. وقد نجد عزاءنا في تلذذ عميق بكلام مقتر وعاصف بكامل الهدوء، منه قول الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في قصيدته: «فارس النحاس»:

لمن تغني هذه الجنادب؟
لمن تضيء هذه الكواكب؟
لمن تدق هذه الأجراس؟

لمحة تاريخية عن تطور الحركة الشعرية في ليبيا

■ ميلود مصطفى عاشور

الشاعر الليبي رجب الماجري

في نهاية القرن الثامن عشر تنبه العرب إلى ماضيهم، وأدركوا واقعهم المتخلف، فسعوا إلى إحياء الماضي المزدهر بالأصالة، وأمجاد الحضارة الاسلامية. فظهرت حركات الإصلاح الدينية في أقطار الوطن العربي واستطاعت هذه الدعوات إحداث أثر ملحوظ في الأدب العربي؛ إذ لا يخلو ديوان شاعر من شعراء ذلك الزمن إلا ونجد فيه دعوات للتمسك بالدين والحض على التآلف وإحياء الشعور الوطني لدى الناس فكانت تلك الفترة فترة ازدهار المدرسة الإحيائية في الشعر العربي الحديث. ثم تلتها فترة الاتصال المباشر بالغرب مع موجة الاستعمار الأوروبي للوطن العربي، فكان أهم عوامل التأثر المباشر بالثقافة الغربية، حيث سرعان ما نقلت الآداب الغربية إلى العربية، فأذنت بميلاد القصة والمسرحية في الأدب العربي، ولم يكن الشعر بمعزل عن هذا الزخم الثقافي حيث انتقل هو الآخر إلى فضاءات أرحب وتنوعت اتجاهاته، وتشكلت مدارس الشعر العربي الحديث مثل مدرسة الإحياء والديوان وأبولو والمهجر، وكان لها دور كبير في بلورة اتجاهاته الحديثة.

ولم يكن الشعراء الليبيون بمعزلٍ عن حركة التطور التي سادت في الوطن العربي آنذاك؛ حيث واكب أدباء ليبيا وشعراؤها حركة النهضة واستقوا من ينابيعها وتأثروا بمدارسها واتجاهاتها. فالمتتبع لتاريخ الحياة الأدبية في ليبيا منذ الفترة التي أتّفِق على أنها البداية الفعلية للأدب الليبي الحديث والتي يؤرخ لها بانتهاء حكم الأسرة القرمانلية لليبيا وبداية العهد العثماني الثاني (الحاجري، محمد. 1983) يلحظ أنها لا تختلف عن غيرها في الوطن العربي، إلا في بعض الخصوصيات التي تعود أصلاً لتكوينها حيث نشأت في أطرٍ محدودةٍ، على مستوى الأفراد والأماكن، حيثُ كانت الزوايا الدينية، والمجالس الخاصة هي المنتدى أو الصالون الأدبي الذي يأتيه مريدوه؛ يقدمون من خلاله النتاج الأدبي ويتجاذبون فيه الموضوعات المختلفة بالنقاش والنقد والتحليل. فقد عايش الشعراء الرواد في ليبيا أحداث أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، المتمثلة في الانتكاسات والهزائم المتتالية في أطراف الإمبراطورية العثمانية، أمام تقدم الاستعمار الأوروبي الكاسح. كما عايشوا عصر النهضة العربية، وانبثاق حركات الاصلاح ثم حركات المقاومة ضد حملات الاستعمار الأوروبي الحديث فكان لكل تلك العوامل أثر واضح في نتاجهم الشعري. ففي مرحلة الإحياء شهدت الساحة الليبية نبوغ عدد من الشعراء واكبوا بنتاجهم الشعري مرحلة الإحياء في الأقطار العربية حيث كان بعضهم على صلة وثيقة برموز النهضة في مصر. ومن هؤلاء الشعراء مصطفى بن زكري وأحمد الشارف وسليمان الباروني وأحمد قنابة وإبراهيم باكير الذين امتد عطاؤهم الشعري حتى منتصف القرن العشرين. ويعد ديوان الشاعر مصطفى بن زكري الذي طبعه الشاعر في مصر سنة 1892 أول ديوان شعري ليبي في العصر الحديث (جبران، محمد. 2007). ثم تلاه صدور ديوان المجاهد الكبير سليمان الباروني في سنة 1908 ثم برز الشاعران أحمد الشارف وأحمد رفيق المهدوي اللذان سارا في نفس الاتجاه الإحيائي بشعرهما المفعم بالبعد الديني والوطني والاجتماعي.

وامتد الاتجاه الكلاسيكي للشعر في ليبيا بظهور جيل جديد هم في الواقع تلاميذ تأثروا بأشعار الشارف والمهدوي الكلاسيكية أمثال حسن السوسي وعبدربه الغناي ورجب الماجري. فمثلوا الجيل الثالث من شعراء ليبيا في العصر الحديث حيث كانوا في بداياتهم ملتزمين بالاتجاه الكلاسيكي، لكن سرعان ما اتسع الأفق الثقافي لدى شعراء هذا الجيل لينفتح على عصر الحداثة وقصيدة التفعيلة، ولعل أولهم الشاعر رجب الماجري الذي تنسب إليه أول قصيدة ليبية من الشعر الحر كتبها في سنة 1953م.

وقد صنف المؤرخ محمد الحاجري شعراء تلك الفترة إلى ثلاثة أجيال. جيل الشيوخ الكلاسيكيين الإحيائيين ومثّله أحمد رفيق، وجيل الشبان ومثله علي صدقي عبدالقادر، وجيل الناشئة ومثله آنذاك رجب الماجري.وإذا كان الرواد الشيوخ على منهج القصيدة التقليدية وحاولوا الرقي بها من حضيض الركاكة والزخارف اللفظية التي هيمنة على العصر السابق، فإن جيل الشبان ما لبث أن أشرب ثقافات عصره الحداثوية بانفتاحهم على شعر التفعيلة وتفاعلهم مع رومانسيات معاصريهم الذين تأثروا بالانفتاح الثقافي على الغرب وبشعراء المهجر، حيث ظهر هذا الأثر في شعر علي صدقي عبد القادر وعلي الرقيعي وخالد زغبية وحسن صالح وغيرهم. وابتداءً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ كان من أشهر شعراء ليبيا: الشاعر مصطفى بن زكري، والشاعر إبراهيم باكير، والمجاهد سليمان الباروني، ومحمد السني، وأحمد الشارف، وأحمد قنابة، وأحمد رفيق المهدوي. ثم تلاهم في مطلع القرن العشرين إبراهيم الهوني، وإبراهيم الأسطى عمر. كما نرصد في الثلاثينيات بداية ظهور جيلٍ من الشعراء قدموا إضافات للساحة الشعرية منهم: علي صدقي عبد القادر، وعلي الرقيعي، وخالد زغبية، وخليفة التليسي، وغيرهم من الشعراء الذين استمرت تجاربهم الشعرية إلى الستينيات، حيث قدموا الشكل الجديد للشعر العربي في ليبيا، متمثلاً في الشعر الحر أو شعر التفعيلة، وإن كان منهم من جمع بين النمطين التقليدي والحديث في قصائده، مثل: حسن السوسي، وخليفة التليسي، والماجري (الحاجري، محمد. 1983).

مقالة

عودة السحر إلى العالم، (الإسلام14)

■عبد السلام الطويل

سنتحدث في هذا الفصل عن إسلام الجالية المسلمة المقيمة بفرنسا أو تحديدا عن «الإسلامفوبيا»وهذا يعني، قبل كل شيء، أن هناك إسلاما متعددا، المسلمون يقيمون في كل أوروبا بل في أمريكا وروسيا وآسيا وأستراليا. لكننا سنقتصر هنا على الحديث عن المسلمين الذين يقيمون في فرنسا. فيما يلي أهم ما جاء في مقدمة مترجم كتاب إيدوي بلينيل، عبد اللطيف القرشي: يتحدث فيها عن «تنامي الإقصاء والعنصرية» ولكنه ـ مترجم الكتاب ـ يجد أنه من غير الإنصاف وضع المسلمين في مقام الضحية والإلقاء باللائمة على الأجنبي والتنصل من المسؤولية و«مسحها» كلها في المستعمر. ويختم المترجم قوله أن الكتاب يرمي إلى بناء «مواطنة سليمة» سواء كان المرء يعيش في وطنه أم أنه كان يعيش في وطن الغير(إيدوي بلينيل: «من أجل المسلمين». مقدمة المترجم / كتاب الدوحة. ع92 يونيو 2015)..

يشتغل مؤلف الكتاب في الصحافة، هاجر إلى فرنسا من المستعمرات الفرنسية في المارتنيك.

ليس عامة الناس فقط، بل حتى المثقفون الفرنسيون (أ. فينكيلكروت وإريك زيمور ورونو كامي ، مثلا) يتحدثون عن كون أن هناك «مشكلة الإسلام في فرنسا»... يقول المترجم أن الكتاب هو رد على هذا الموقف حيث لا يصح الصمت عن «خيانة أخلاقية للقيم التي تأسست عليها الجمهورية الفرنسية» والموافقة على «عنف رمزي» صار يوجه للمسلمين الذين «ساهم أجدادهم في تحرير البلاد من النازية ويساهمون اليوم [..] في تطوير اقتصاد البلاد»

أخذ الرأي العام الفرنسي يتبنى مواقف نفور من الهجرة وصار الإسلام مقرونا عنده بالتطرف والإرهاب والغزو الثقافي..

كما عمد المؤلف إلى «تحليل مواقف مختلف الأحزاب» الفرنسية لـ«يبرز كيف أجازت بوعي أو بدونه لمواقف الجبهة الوطنية العنصرية» .... علما أن غايتها انتخابوية محضة ولا تتجاوز الرغبة في استقطاب أصوات، أن تؤكد على موقف سلبي من الإسلام..

هناك أيضا اليمين الجمهوري (نيكولا ساركوزي) الذي أدرك بدوره «القدرة الاستقطابية للخطابات التي تخلط بين قضايا الهجرة الانحراف العجز عن الاندماج والتنافر الحضاري والإسلام».

الحزب الإشتراكي الفرنسي الذي تبنى بدوره مواقف إسلاموفوبية وذلك من خلال «أبرز قادته مانويل فالس» «الذي يشترك مع فرانسوا هولاند اليوم في قيادة الحزب والدولة من موقعه وزيرا أولا»...

والواقع أنه لم يسلم من تبني الإسلاموفوبيا حتى اليسار الثوري الراديكالي.

هذا وليست الإسلاموفوبيا قضية تقتصر فقط على المقيمين في الغرب، بالمناسبة، بل إن لها امتدادات وعي تشوه صورة العالم العربي الإسلامي بتراثه التاريخي والحضاري إنها هي «الوجه الآخر للعنصرية (إ. بلنيل «من أجل المسلمين»/، الكتاب م . س. الدوحة. ص. 49، يونيو 2015).

هذا وقد نشر مركز بيو للدراسات، وهو مركز أمريكي، تقريرا عن مستقبل السكان المسلمين في العالم عامي 2010 و2030 وتوقع حينها زيادة عدد المسلمين في أمريكا بمعدل يفوق الضعف، وهي نسبة (6،2 مليون في العام 2030)، وهي نسبة يتوقع أن تعادل عدد اليهود، وبالنسبة لأوروبا سيرتفع العدد بما يقارب الثلث. وقد وجه تقرير أصدره مجلس أوروبا لحقوق الإنسان «رسالة إنذارية تحذر فرنسا من تفاقم التمييز وخطاب الكراهية» وهو يكشف عن ظاهرة «الإسلاموفوبيا»، «أحد أعقد تجليات فشل تدبير المجتمع المتعدد في أوروبا والتماسك الاجتماعي والتعايش السلمي» (1).

في الحوار مع «الصادق سلام» (مؤرخ وخبير في الإسلام، جزائري يقيم في فرنسا). يقول جوابا على سؤال كون أن المثقف الأوروبي «غير قادر على تنوير الرأي العام أو على إيصال خطابه النقدي إلى صناع السياسات» فما هو السبب الذي يحول دون وصول كلام المثقف الأوروبي إلى السلطة في موضوع الإسلاموفوبيا على الخصوص؟ (يجيب قائلا) بأن مفهوم «الإسلاموفوبيا لا زال مرفوضا في الكثير من الأوساط الفكرية والسياسية في فرنسا» وقد تشكلت جمعيات جديدة للمطالبة بقوانين تمكن من محاربة «الإسلامفوبيا» على غرار مكافحة معاداة السامية. ولم تلب السلطات هذه الدعوات وبحسب الباحث أنه «لا شك أن التيار العلماني المتطرف قد ساهم في انتقال الرأي العام من خشية التطرف الديني إلى اتهام الديانة الإسلامية كلها، وزاد من خطورة هذا التطور توظيف الخشية من الإسلام لأغراض انتخابية من طرف بعض الساسة. مثلا: عندما اكتشف نيكولا ساركوزي قبيل الانتخابات الرئاسية الأخيرة في 2012 أن الحملات ضد المهاجرين لم تكن مجدية قرر اتهام الإسلام (دينيا)، وليس الحركات الأصولية.، الشيء الذي جعل الناخبين المسلمين لكي يصوتوا من أجل ميلونش في الجولة الأولى ولصالح هولاند في الجولة الثانية. وخلاصة هذه السابقة أن المجتمع السياسي ـ مهما كانت رغبة بعض شرائحه في شيطنة الإسلام من أجل منافسة أقصى اليمين ـ صار يخشى عقاب الناخبين المسلمين الذين يتكاثر عددهم، ناهيك عن التحقيقات التي تثبت أن الحملات الإعلامية ضد الإسلام تؤدي إلى تكاثر عدد معتنقيه من أصول غير مسلمة».

سؤال عن ميشيل ويلبيك وروايته «خضوع» التي يزف فيها للفرنسيين خبر فوزرئيس إسلامي للانتخابات الرئاسية الفرنسية لسنة 2022؟

تلك فرضية جرت دراستها أثناء أثناءالحقبة الإستعمارية «حيث كان الخبراء يخشون تكاثر عدد النواب المسلمين داخل البرلمان الفرنسي، وحتى وصول مسلم إلى رآسة الجمهورية، [...] وويلبيك وظف هذه المخاوف لأغراض أدبية وتجارية [...] إلا أن واقعة شارل إيبدو أساءت بالدعاية لهذه الرواية».

سؤال: «أنا شارلي، [...]، كيف تلقيت هذا الشعار؟»

« ـ أنا ضد العنف، ومناصر لحرية التعبير التي نحن في حاجة إلى ترسيخها [...]، إلا أنني لست شارلي، لأنني أحمل المسؤولية إلى المدير الأسبق [..] الذي فرض محورا تحريريا صهيونيا معاديا للإسلام [ذلك] لتسوية الأزمة المالية التي تعاني منها شارلي إيبدو منذ 10 سنوات، وأعتقد أن هناك حلا وسطا يجمع بين حرية التعبير واحترام كرامة المومنين الذين يطالبون بالمساواة بين المواطنين. أما فرض حرية التعبير المطلقة على حساب كرامة المومنين فيجعل من هؤلاء مواطنين من الدرجة الثانية». (الدوحة، العدد المذكور ص18/19)..

وفي مقال للد. فهمي جدعان في مقال بنفس العدد تحت عنوان: «أنا لست شارلي»، يقول فيه أن المجلة تجاوزت النقد إلى «الإساءة» وقد سمحت لها القوانين العلمانية الفرنسية «بأن تتجاوز كل الحدود [...] وذلك على الرغم من سمة «النفاق» الصريحة التي لحقت بهذه القوانين حين تعلق ويتعلق الأمر بمسائل العداء للسامية وإنكار الهولوكوست وأية إشارة نقدية لليهود. ففي الوقت الذي تلقى الإساءة إلى أتباع المسلمين -من المهاجرين- [...] تجابه أية «إساءة» للمتعلقات اليهودية بأشد الإجراءات العقابية وأقساها». فبعد نشر الصحيفة الهولاندية لرسوم مسيئة لنبي الإسلام «أقدمت شارلي إيبدو» على استفزاز المسلمين في فرنسا بإعادة نشر بعض هذ الرسوم. ولم يستجب القضاء الفرنسي لشكوى المسلمين» [..] لم تدرك العلمانية الفرنسية الراديكالية «أن الإساءة اللفظية أو التصويرية وكذلك السخرية والهزء من شخص نبي الإسلام لا تقل عنفا في الوجدان الديني الإسلامي عن الإساءة الجسدية» [...] عدد المسلمين الذين يعيشون في فرنسا هم بحسب الباحث قرابة 6 ملايين «من المسلمين المغاربة في الأغلبية منهم وعاني كثير منهم من شظف العيش وقلق الحاضر والمستقبل والشبان من بينهم أكثر فئات المعاناة وأكثرهم عرضة للتهميش والتضليل أيضا بعض هؤلاء هم الذين أقدموا في السابع من يناير[..] من هذا العام على اختراق مكاتب (شارلي إيبدو) في باريس والإجهاز على طاقم التحرير الأساسي للصحيفة [...] وتعاطفت معهم جماهير واسعة في كل أنحاء العالم، فضلا عن المسلمين الفرنسيين أنفسهم»...

الأخوين اللذين ارتكبا الجريمة ليسا متدينين على الرغم من أن السلطة الفرنسية سعت إلى ربط صلة أحدهما بالقاعدة [..] وليس ببعيد أن تكون العملية من تدبير جهات غامضة أرادت أن تفسد العلاقة بين المسلمين الفرنسيين والأوروبيين وبين دول وشعوب البلدان التي يعيشون فيها و «المقصود تشويه صورة المسلمين» وتعقيد علاقتهم بالمجتمعات التي يحيون فيها لكن المشكل الآخر والحقيقي «يبقى هو المتعلق بسياسة الصحيفة وإساءاتها الإستفزازية، ومسؤوليتها [..] عن نجوم هذه العملية الإرهابية المقترفة باسم حرية التعبير».. لا يدري الباحث من يقف خلف ما حصل للصحيفة بالضبط، لكن «من المؤكد أن الفاعلين المجرمين لم يقدما على ما قدما عليه بوازع ديني نقي» مع ذلك فلا ينبغي أن ننساق ونهتف بغباء «نحن شارلي» ويضيف أنه يعتقد أن «بعض أسباب ذلك تعود إلى سياسة الدولة الفرنسية إزاء مشكل الهجرة والهوية الوطنية والدمج وسياستها الخارجية وتدخلاتها العسكرية».. يقول إ. بلينيل في الكتاب المشار إليه: «تلقى عليهم [تلقى على المسلمين المقيمين في فرنسا] مسؤولية جرائم لا علاقة لهم بها، جريمتهم الوحيدة هي الانتماء والأصل والدين».

الفصل الثالث من الكتاب السابق: «من أجل المسلمين» لإ. بلينل، هو تأمل في مقال/ كتاب الكاتب الفرنسي إميل زولا «إني أتهم» الذي كتبه تضامنا مع الضابط اليهودي دريفوس الذي اعتقل وحوكم ظلما بتهمة التخابر مع العدو الألماني سنة 1894، فأحدثت هذه القضية انقساما في الرأي العام الفرنسي بين مناصر لصعود مشاعر العداء لليهود وبين مناصر للعدل والحق والموضوعية ولقد كان عنوان المقال هو «من أجل اليهود» ويكفي استبدال «اليهود» بـ«المسلمين» لكي نحس أن الأمر لا زال مستمرا: الاضطهاد الديني والعنصرية التي صارت «مقبولة وبأهداف يمكن أن تتغير حسب الظروف والسياقات» وتشابها مع استيهاماتنا اليوم حول «العدو الداخلي» أي المهاجرين المسلمين و«العرب» المقيمين في فرنسا.

أهم ماجاء في الفصل الرابع هو أن ما أكدت عليه الجمهورية الفرنسية هو المساواة بين البشر، «بصرف النظر عن أصولهم وأعراقهم ومعتقداتهم وثقافاتهم وحضارتهم» لكن اليمين المتطرف يقوم على إنكار المساواة في كل تياراته الحزبية وعلى التراتبية في كل شيء وقد اكتسب هذا الرأي في عهد نيكولا ساركوزي مشروعية ف«ليس لكل الحضارات القيمة نفسها».

دعا ساركوزي إلى «تبني هذه المواقف [..] وإلى هذا التصنيف التراتبي والتنظير لهذه اللامساواة».

في الفصل الخامس من الكتاب: بعدما تم الإعتقاد بطي الصفحة الساركوزية وتم الانتقال «من يمين يجنح نحو التطرف إلى يسار ينزع نحو اليمين» صار العالم «في مواجهة استمرار الهواجس الكزينوفوبية نفسها [..]، وعلى الخصوص المعادية للمسلمين». يتحتم على المسلمين الإندماج (أوحتى الذوبان) في المجتمع الفرنسي، وعبر محو أي رمز يدل على ثقافتهم كالحجاب واللحم الحلال والمسجد.

الفصل السادس تحت عنوان: «حرية الاعتقاد»، يرى فيه الكاتب أن البلد المضيف يطالب المهاجر المسلم بالانصهار التام. وكثيرا ما يخلط اليساريون بين الدين والتطرف.

الفصل الثامن يحمل عنوان: «تجاهل العالم». يأتي تأليف هذا الكتاب دفاعا عن الأقلية المسلمة المقيمة في فرنسا. ليست الأصولية هي الإسلام، والإسلام ـ بحسب إدوارد سعيد، «ليس محددا سوى لجزء يسير من العالم الإسلامي الذي يبلغ تعداد سكانه مليار شخص ويشمل العشرات من الدول».هذا وتعيش في فرنسا، بحسب المؤلف «أكبر جالية مسلمة»، في مقابل الكاثوليكية نفسها «متقدما على اليهودية والبروتستانتية».

الفصل التاسع يحمل عنوان «لقاء الآخر».

نظريا، فإن فرنسا تتسع للتعددية، لكنها، عمليا، «تعددية خاضعة ومضطهدة»، وإن كانت معترفا بها فهي «في جميع الحالات مجرد فولكلور»، لأنها «ترفض الارتقاء إلى المساواة الحقيقية». والآخر «لم يكن معترفا به، إلا بمشيئة المهيمن وعلى شرط الانصياع له». إنه وَهْمٌ، تبدّدَ

الفصل العاشر «في مديح التقمص الوجداني للآخر».

يختتم فيه هذا الفصل بقصيدة للشاعر إيمي سيزير مفادها أن الظلام ينتصر، ليس بمفهوم «الظلامية» الذي أطلقته (العنصرية؟) على الإسلام (أو على فكر الآخر عموما) بل إن الشاعر يجرد الظلام كثيرا حتى يجعله فقط نقيضا للنور الذي ينتصر له ويدعو ذوي «الإرادات الخيرة» للإنتصار له ومناهضة الظلام الذي يرمز للتوحش ـ العنصرية والكزينوفوبية والكراهية والعنف.

الفصل الحادي عشر يحمل عنوان: «رسالة إلى فرنسا».

أدرج المؤلف هذه الرسالة في الطبعة الثانية للكتاب (كتابه الذي نعرض له هنا) مستلهما فيها رسالة إميل زولا تحمل العنوان نفسه. كما يعلن فيها أن «الإسلام ينتمي إلى فرنسا ـ كما قالت المستشارة الألمانية أنجيلا ميركل، بخصوص بلدها ألمانيا، في مواجهة متظاهرين عنصريين يدعون إلى أوروبا بلا مسلمين».

«إن 1 في المئة ممن هم أكثر ثراء يستولون تقريبا على أزيد من نصف الثروة العالمية» هو ما يفسر العنف الذي تعرضت له فرنسا، فاليأس والفقر والفساد والأفق المسدود الذي يعاني منه شباب البلدان العربية تتحمل قسطا منه فرنسا. يدعو فيها للمساواة في الحقوق وفي الممكنات «التي لاتريد للهواجس الهوياتية تدميرها» مفسحة «المجال لدمار التفاوتات والتراتبيات والإقصاءات». انتهى.

أفردت مجلة الدوحة ملفا آخر ناقشت فيه الموضوع نفسه «الإسلامفوبيا» وفيما يلي عرض له:

يقول أحمد دلباني(الذي كاد في بداية مقاله، أن يعبر عن وجهة نظر مخالفة) في مقاله «نرسيس وشحوب المرايا» نقرأ أن: كل ثقافة تعتبر أن «قيمها ومنظومة تصوراتها مرجعية»، لأنها، ككل ثقافة، فإنها تجنح إلى التمركز على الذات، فصراع و«صدام» الحضارات قائم دائما. ففي عهود اللقاءات «غير السعيدة كالفتوح والحروب والهيمنة [...] تنشط الهويات» الجماعية المهددة. «ألسنا ندافع عن صورتنا التي اهتزت مع انتشار الإرهاب الذي يلبس لبوسا إسلاميا للتعبير عن أزمة بنيوية عميقة مع العصر ومع الآخر المهيمن معا ألا نرى في حضور التطرف الديني رغبة جارفة في التطهر من التاريخ وقد أصبح منفى للروح الخائبة؟»...

«إن مايجب التركيز عليه أكثر، برأينا، ومشكلة أوروبا مع هويتها الثقافية وحدودها أولا، ومشكلة المسلمين مع العالم ومع ثقافتهم التي لم تشهد بعد مصالحة جادة مع الحداثة من جهة ثانية». لكن أروبا تتدهور وتنكفئ على نفسها. مع ذلك «لا نستطيع أن نبرئ المسلمين»، فهم لم يفعلوا شيئا لـ«تجديد حياتهم وفتحها على إشكاليات الحداثة»[..] «وربما لم نفهم من الحداثة إلا جانبها التقني التحديثي ولم يكن في مقدورنا أن نتجاوز تلك الثنائيات التي [..] أبقتنا أسرى للتعاطي الزائف مع الهوية [..] باعتبارها «أصالة» متخيلة في مقابل «معاصرة» مفرغة من مضمونها الحضاري. يقول إنه لن يبرئ الذات العربية-الإسلامية ، فـ«الشلل الذي تعاني منه المجتمعات العربية الإسلامية لا يرجع إلى حضور الآخر فحسب، وإنما إلى الزمن الثقافي والسوسيو سياسي الراكد الذي تعيشه مجتمعاتنا ولا يزال يتحكم في إعادة إنتاجها باعتبارها مؤسسات إخضاع».

في المقال الثاني «الإسلام من خلف المرآة» لإميل أمين يتساءل عمن هو المسؤول عن صياغة هذه الصورة؟ ويحمل المسؤولية إلى المستشرقين «الذين لعبوا دورا غير موضوعي في تقديم صورة مغلوطة عن المسلم»، لكنه يستدرك: أم أن المسلمين «يتحملون بدورهم نصيبا وافرا من المساهمة في تصدير هذه الصورة المشوهة»؟ الجامدين وأنصاف المتعلمين منهم الذين يلجؤون إلى التطرف والخلط بين الدين والسياسة والجاهلين والمومنين بالخرافات والأوهام واختزال الإسلام في مجرد آداء الشعائر [نسبة الأمية في العالم الإسلامي هي 46 في المئة] الذين أضروا بالإسلام.

(هل يعني الكاتب الإسلام السياسي أو على الأقل كل المتطرفين المسؤولين عن تقديم هذه الصورة المعكوسة لإسلام ضد العلم وضد الفن/ الموسيقى والغناء والتصوير/ وضد الثقافة). لقد أكد الإسلام على حسن التعايش: «قل ياأهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم». لكن صار الإسلام مرادفا للتطرف وصار الآخرون هم «الجحيم»...

المقال الأخير يحمل، اختصارا، عنوان: «مسلمو أوروبا» وهو للباحثة الإيطالية استيلا كاربي. تقول فيه: «لم تناقش وسائل الإعلام الدولية الجنسية الأوروبية لمنفذي الهجوم»... بل اقتصر حديثها ـ وسائل الإعلام ـ عن تطرف المسلمين...

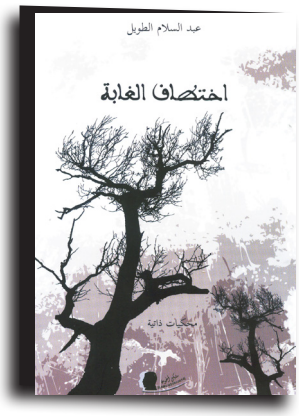
ثار الأوروبيون حينما رأوا المسلمين يبنون المساجد ونظروا إلى المسلمين باعتبارهم مستعمرين «وكان ذلك اعترافا بأن المسلمين يشعرون بأنهم في بيتهم.» وأنهم جزء جوهري من «المشهد المجتمعي» لكن «الذاتية المسلمة» هي ضحية الاكليشهات والصور النمطية التي ترسم عنها والتي بإمكان المسلمين تغييرها لولا استحالة الاندماج مما ينتج صورة معادية تنقلها وسائل الإعلام. مع ذلك فإن أوروبا تطالب سكانها المسلمين أن يظلوا «مسلمين في أوروبا» وألا يصيروا «مسلمي أوروبا» والهدف هو تصوير الثقافة الإسلامية بأنها غريبة عن المجتمع الغربي.

هامش:

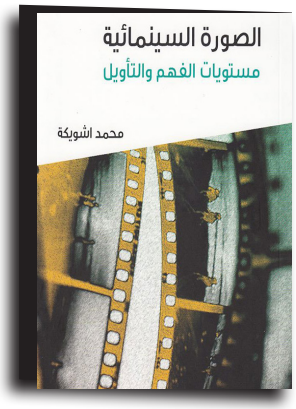
(...). مجلة «الدوحة»، ع. 89، مارس، 2015، ص. 17

إصدارات إصدارات إصدارات

1



2



3

4

1- بيت الشعر في المغرب يصدر جديد عبد اللطيف اللعبي: «بستاني الروح»

«بستاني الروح» هو عنوان جديد الشاعر عبد اللطيف اللعبي الذي صدر، هذا الأسبوع، ضمن منشورات بيت الشعر في المغرب لسنة 2015.

ويشتمل» بستاني الروح»، الذي يقع في 377 صفحة من القطع المتوسط وفي طباعة أنيقة صمم غلافها التشكيلي الشاعر عزيز أزغاي، على ثلاث مجاميع شعرية:

• الأولى: قريني العزيز، ترجمها الشاعر عبد الهادي السعيد.

• الثانية: منطقة الاضطرابات، ترجمها الشاعر عيسى مخلوف.

• الثالثة: الفصل المفقود، يليه حب-جكرندا، ترجمها الشاعر جمال خيري.

ونقرأ في كلمة الغلاف:

«في «بستاني الروح» تتجدد شاعرية عبد اللطيف اللعبي، عبر ثلاثة كتب شعرية تمثل تجربته في الألفية الثالثة. إن القرين الذي جعل الذات تنفتح على آخرها الأكثر جوانية، أتاح للتجربة إمكانية مساءلة القيم والاختيارات والتجارب والمواقف والمسارات الشخصية، في صلتها بالنبض العام والخاص. إنه الصوت المُنسب للحقيقة، الذي يعرف كيف يسخر ويفجر روح المفارقة والارتياب. وقد اتجهت الذات، في تجاربها الشعرية اللاحقة، إلى الالتحام مجددا بهذا الصوت، على نحو جعله يعمل بصمت، دون أن يكشف عن هويته تماما...»

2- صدور كتاب «اختطاف الغابة» للروائي والقاص والمترجم عبد السلام الطويل

صدر عن منشورات اسليكي إخوان كتاب جديد للروائي والقاص والباحث والناقد والمترجم عبد السلام الطويل بعنوان «اختطاف الغابة» والذي صنفه بـ«محكيات ذاتية». يقع الكتاب في 90 صفحة من القطع المتوسط وصمم له الغلاف طارق اسليكي.

ولد عبد السلام الطويل سنة 1963 بأحد الغربية (إقليم طنجة). تابع تعليمه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط حيث حصل على الإجازة في الفلسفة سنة 1987 ثم على شهادة استكمال الدروس عام 1991.

نشر أول نص قصصي (العازف على الماء) سنة 1986 بجريدة الاتحاد الاشتراكي. له نصوص أخرى بالاتحاد الاشتراكي، العلم، أنوال، البلاغ، الخضراء، الكرمل، كلمات، الفكر العربي المعاصر، الوحدة، آفاق... ويتوزع إنتاجه بين الكتابة القصصية والرواية والشذرة والترجمة.

من بين إصداراته:

- مدائن الشمس (قصص) عن منشورات اتحاد كتاب المغرب

- «شتاء وشيك» (قصص) عن منشورات اسليكي إخوان.

- «أكاديمية أرخميدس» (رواية) عن منشورات اسليكي إخوان.

- «مطر المنور» (رواية) عن منشورات اسليكي إخوان.

- «أيام مستعملة» (شذرات) عن منشورات اسليكي إخوان

وترجم تحت اسم مستعار (عبد السلام الدياز) العملين التاليين:

- تميمة امرأة: رواية/ العربي اخنوتة، ترجمة عبد السلام الدياز، بروكسيل ليبزا 1991.

- حياة أخرى: سيرة ذاتية / العربي اخنوتة، ترجمة عبد السلام الدياز، بروكسيل، ليبزا، 1991.

3- صدور كتاب «الصورة السينمائية: مستويات الفهم والتأويل

بعد سلسلة من المجاميع القصصية والدراسات المهتمة بالسينما وجماليات الصورة، صدر للكاتب محمد اشويكة كتاب جديد تحت عنوان: «الصورة السينمائية: مستويات الفهم والتأويل» ضمن منشورات دائرة الثقافة والإعلام بالشاقة بدولة الإمارات العربية المتحدة.

يتكون الكتاب من 160 صفحة من الحجم المتوسط، ويتضمن في مجموعه سبعة أقسام، فضلا عن المقدمة والخاتمة ولائحة غنية من المصادر والمراجع.

نقرأ على ظهر الغلاف ما يلي:

«إن الفيلم السينمائي مزيج من الصور التي توظف حقولا مختلفة، وتنهل من روافد تقنية ولغوية وأدبية وتواصلية متعددة. يقول غاستون باشلار: «في الأصل كانت الصورة وليست الكلمة. إن هذا الاعتبار ينبني على فكرة السبق الأنطولوجي. وما يؤسس فعل المعرفة، وعلى ما يؤثث أشياء العالم، وعلى ما يملأ مساحات التخيل. فالصورة دلالة، والدلالة اختراق سيميائي تشق آثاره كل الحقول المرئية واللامرئية، المرسومة والمتمثلة». إذا، كيف يتم صنع الصورة السينمائية؟ وكيف يتم التعبير بواسطتها؟ وما حدود لعبة التأويل فيها؟».

4- قطاف: مقاربات نقدية في السرد المغربي.. إصدار جديد لرونق المغرب

عن منشورات «رونق المغرب» وبدعم من وزارة الثقافة، صدر مؤخرا كتاب نقدي بعنوان: «قطاف: مقاربات نقدية في السرد المغربي»، يقع في 87 صفحة من الحجم المتوسط.

«قطاف: قراءات نقدية في السرد المغربي» كتاب نقدي، يضم بين دفتيه ثمان قراءات نقدية، والتي توزعت بالكتاب على الشكل التالي:

1- سيمياء البحر في «ماذا تحكي أيها البحر...؟» للقاصة «فاطمة الزهراء المرابط»: رشيد شباري.

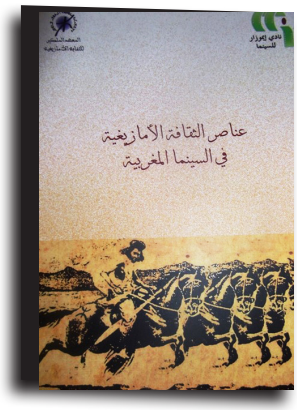
2- استلهام الموروث السردي في مجموعة «هيهات» «لمحمد الشايب»: مصطفى يعلى.

3- مستويات الاستعارة في «نافذة على الداخل» «لأحمد بوزفور»:

إصدارات إصدارات إصدارات

5

6



7

8

عماد الورداني.

4- الذات وأسئلة الأنوثة في «خمس رقصات في اليوم» للقاصة المغربية «فاطمة الزهراء الرغيوي»: محمد العناز.

5- السخرية اللاذعة والأسلوب الملغز في «ويك.. مد النظر» للقاصة «السعدية باحدة»: جنة نجية.

6- سمات السرد في تصوير نماذج ومواقف إنسانية من خلال «وشم في السعير» «لهشام ناجح»: حميد البقالي.

7- «رهان التجريب الفني في مجموعة «أحزان الجنة» لعلي الوكيلي»: محمد الأزرق،

8- أنماط السخرية في رواية «أرصفة دافئة» للروائي المغربي «أحمد الكبيري»: عبد القادر الدحمني.

5- «نحو مورفولوجيا القصة الحديثة»، إصدار جديد للكاتب سعيد بودبوز

صدر كتاب جديد بعنوان «نحو مورفولوجيا القصة الحديثة» للكتاب والناقد المغربي سعيد بودبوز عن دار «اليازوري» للنشر والتوزيع بالأردن، الكتاب عبارة عن دراسة سيميائية ومورفولوجية معمقة لمجموعة قصصية بعنوان «رقصة زوربا» للقاص المغربي عبد الواحد كفيح. يقع الكتاب في 240 صفحة، ويتألف من المقدمة و12 فصلا والخاتمة.

يقول الباحث في خاتمة الكتاب: «إن تحليلنا السيميولوجي لهذه النصوص التسعة، قد مكننا - فضلاً عن الرؤية النقدية التي قدمها لنا وللقارئ - من استجلاء السيمات الأساسية للمفردات التي تشكل مفاصل النصوص، مما ساعدنا أكثر على النفوذ نحو شبكة الأدوار الشكلية (المورفولوجية) التي تكون أحيانا شديدة الدقة. ونخلص، مما تقدم عرضه، إلى أن النصوص التي درسناها تقوم على مجموعة مما يمكن أن نسميه -على سبيل التبسيط- بالثوابت المورفولوجية، والتي تكتسي متغيرات سردية بفضلها يصبح النص مستقلاً عن الآخر، من حيث انتشاره السردي عبر بياض الورق».

6- صدور كتاب جديد بعنوان: هكذا تكلم المهدي بن بركة

ضمن منشورات الكونفدرالية الديمقراطية للشغل، صدر مؤخرا كتاب جديد بعنوان «كذا تكلم المهدي بن بركة (حوارات في سيرورة بناء المجتمع المغربي)».

ويأتي هذا الكتاب، تعبيرا من الطبقة المغربية بقيادة الكونفدرالية الديمقراطية للشغل، عن تقديرها لفكر الشهيد المهدي في الذكرى الخمسينية لاستشهادة والتي ستحل في نهاية هذا الشهر (29 أكتوبر). ويُعتبر المهدي بن بركة (1920-1965) أحد المراجع الكبرى في الفكر السياسي والاجتماعي والثقافي بالمغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين، بسيرته الاستثنائية الحافلة بإنتاج أفعال قوية ومؤثرة، يُدعمها ما خلفه من إرث معرفي متنوع، حامل لبذور أفكار ومشاريع في حاجة إلى التوقف عندها بعمق وروية.

7- قطاف: مقاربات نقدية في السرد المغربي.. إصدار جديد لرونق المغرب

أصدر نادي إيموزار السينمائي بمدينة إيموزار كندر كتابا جديدا حول «عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية»، تم توقيعه صباح يوم الأحد 15 نونبر 2015 بحضور بعض المشاركين في تأليفه، وذلك في إطار فعاليات الدورة 12 لمهرجان سينما الشعوب وبشراكة مع المركز السينمائي المغربي وجهات أخرى. الكتاب عبارة عن تجميع مداخلات الندوة التي نظمت في الدورة 11 لنفس التظاهرة سنة 2014، وهو من الحجم المتوسط يقع في 96 صفحة، يتضمن سبع مقالات اثنتين بالفرنسية وأربع بالعربية وتقديم للأستاذ أحمد عصيد، وفي ما يلي عناوين المقالات وأصحابها:

- عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية: الخصوصية والمثاقفة للأستاذ ابراهيم حسناوي
- الأمازيغية في السينما المغربية بين المضمر والمعلن للأستاذ محمد زروال
- جمالية الفيلم القصير الأمازيغي للأستاذ مصطفى أفقير
- قدسية القانون الوضعي الأمازيغي في فيلم «كنوز الأطلس» للأستاذ سعيد شملال
- الكوميديا في الفيلم الأمازيغي: ملامح من الخصوصيات الثقافية الأمازيغية للأستاذ فؤاد أزروال
- Les signes culturels amazigh dans les films marocains للأستاذ تيجاني سعداني.

8- رواية «ليالي الحرير» للشاعرة والروائية عائشة البصري تصدر بالإسبانية في مدريد

عن دار النشر (فيربوم) بمدريد صدرت الترجمة الإسبانية لرواية (ليالي الحرير) للشاعرة والروائية عائشة البصري، وذلك ضمن سلسلة «آداب عربية» التي يشرف عليها الكاتب عبد الهادي سعدون.

الرواية التي جاءت في 170 صفحة من القطع المتوسط، صمّم غلافها بيريس فابو، فيما لوحة الغلاف للفنان التشكيلي العراقي سيروان بران.

وجدير بالذكر أن رواية «ليالي الحرير» ترجمها عن العربية المترجم عبد اللطيف الزنان، وصدرت النسخة العربية عن الدار المصرية اللبنانية (القاهرة) في طبعتين: الأولى في شهر ماي 2013 والثانية في شهر أكتوبر من نفس السنة.

كتاب العدد

التّرحّل والأُسطورة الذاتية
في «أنفاس الجغرافيا» لمحمّد اشويكة

■ عبد اللطيف السخيري

مُقتبسات:

-1 «سافر من نفسك إلى نفسك أيها السيد، فبسفرك صار التراب ذهباً»
.جلال الدين الرومي

-2 «الصحراء تمتد، الويل لمن في أعماقه صحاري».
.نيتشه

-3 وَتَلَفَّتُتْ عَينِي فَمُذ خَفِيَت
عَنها الطُلولُ تَلَفَّتَ القَلبُ،
الشريف الرضي (406هـ)

-1 بداية الرحلة:

ظَلامٌ دَامِسٌ، تَرَقُّبٌ، وَشْوَشات، خَفَقَاتُ قَلْبٍ ينتفض كَعصفور بِلَّلَهُ القطر بين خافِقَي يَافِعٍ عَيْنَاهُ مُتعطِّشتان، مفتوحتان على سَعة الدهشةً. نُورٌ يأتي من ظلام سحيق فيمتد على شاشة الآتي.. والصور تنطبع على صفحات الذاكرة الفتية، قبل انطباعها على الشاشة...

قد تكون هذه هي بداية الرحلة.. أو لعلها إحْدَى محطاتها الفَارقة.. البداية فِيلم في القاعة السينيمائية الوحيدة بمدينة تَسْكُن نُسغ الطفل، وإن بَدَت على هامش الزَّمن.. هُناك، انطلق سَفر المخيلة اليافعة نحو نور سيشدها إلى الأمام، لِصُعود القمة مع سيزيف وزرادشت وبروميثيوس... لِنُزُولِ السفح نُزُول النسر، لمعانقة صَمْتِ الصحراء وسَرابها الرَّحِيم مع كُويلْهُو وإبراهيم الكونيّ وقَبْلَهُما شاعرُ الأطلال.. لِرُكوب البحر مع السندباد وعوليس بحثاً عن المغامرة وشغف المعرفة في متاهات التيه.. لِيَدْخُلَ المدنَ فتنطبعَ أخيلتُها على مَرايا ذَاتِه الصَّقيلة، ثُم يُهربَها في خزائن ذاكرته؛ فلا يتبقَّى من تلك الفضاءات غيرُ عَبَقِ ذكرياتها، ولا يتبقَّى من الجُغرافيا سِوى أنفاسِها.

تتخلَّصُ الأمكنة من وُجودها المادي الذي يقيِّدُ الرُّؤية، فتنفتح على رؤيا السارد الرَّحالة. تمنح هذه الرُّؤيا الأمكنةَ الحياةَ من مَنظوره الخاص؛ فتصير أمكنتُه وفضاءاتُه ممهورةً بذاته.. يقول السارد متحدثا عن مِصر: «لا أودُّ أن أكتب مشاهداتي كما حدثت كلية، لكنني سأقف عند تلك التي تركت في نفسي عميقَ الأحاسيس والدلالات، أَرْوِيها كما يُشاهَدُ العالَم من ثُقب...»2 (ص:83). وبين سيرورة تنقُّله فيها تنكشف صَيرورة تلك الجغرافيا، وتحولاتها، وانمساخاتها أيضاً..

-2 تَأْزِيمُ التَّجنيس الرِّحْلِيّ: الأُسطورة الذاتية وزَمَنُها

إن التحديد الأجناسي (رحلات) الذي انطبع على هاوية الغلاف اليُسرى مِيثاقٌ قِرائيٌّ له سِمَةُ التَّحديد، وسِمَةُ الإنفتاح كذلك. السِّمة الأولى تُدخل «أنفاس الجغرافيا» في نطاق فن الرحلة بخصائصه السردية والوصفية المائزة؛ حيث العناية بتوثيق الانتقال في المكان والزمان، والتقاط الغريب من الأحداث والفضاءات والمشاهد والطقوس... أما السِّمة الثانية فينحُو فيها محمد اشويكة -وهو القاصُّ الذي خَبرَ دُروب الكتابة بوصفِها تجريباً- إلى تأزِيم التَّجنيس الرِّحلي المعتاد. يختارُ تَذْوِيتَ الأمكنة والفَضاءات التي رَحل إليها، ورَحلت إليه، مَرَّ بها عَابراً فأقامت في حَنايا قلبه، وأَثَّثَتْ خَزائن ذاكرته. فهو يكتُب رَحلاته بمداد الذكريات المتغيرة ألوانُها. لمذاقها طعم الحنين، وأشباحُ التخييل التي تَنُوس بين الأبيض الناصع، والرمادي الملتحف بمُسوح الغُموض.

تتموقع الكتابة الرحلية لدى اشويكة على تخوم أجناس يوحِّدُها السرد: الرحلة، القصة، السيرة الذاتية... فتصير رحلةً في الكتابة تجسد الرغبة في تحديد الذات من خلال الأمكنة والأزمنة. يرى جيل دولوز أن «الكتابة بما هي تَرَحُّل ... هي محاولة دائمة لملء الكاووس، لحماية الذات من الفراغ»3. البحث في هذه الرحلات لم يكن يتغيا الوصف الجغرافي الصِّرف -وإن لم يُضَحِّ به تماماً- وإنما اتجه شطر البحث عن الأسطورة الذاتية مثل بطل «الخيميائي» لباولو كويلهو، لأن هناك دوما علاقةً وطيدةً بين التجربة الفضائية/المكانية وتشكيل الهوية الذاتية.

الرحلة انتقال في المكان والزمان، ومن ثمة فهي تحول عبر هذين البُعدين. تحوُّلٌ خيميائي عن طريق إكسير الرحلة الذي تشربه الذات، فتتحول إلى ذهب في طِين الجسد. غير أن التحوُّل يحتاج إلى زمن تترسب فيه الصور، وتنصهر أبعادها بالبعد كي تتضح الرؤية، فتصير رؤيا. تتجسد أرواح الفضاءات بعد زوال أشباحها. الزمن وقود الكتابة، به تُعتَّق الأحداث والصور والمشاهد... تصير الذكريات قابلة للاِنْكِتَاب. وقد صرح محمد اشويكة بهذا الوعي الزمني في الكتابة عند قوله عن مراكش: «أن تكتب عن مراكش معناه أن تبحر في يم الذكريات، أن تفتح كوة في غياهب زمن خاص. أن تختصر بؤرة الطقوس الشفهية الإنسانية بكل ملحقاتها» (ص:31) وفي قوله عن منبع روحه أولاد حمزة: «أزور المكان.. تختلط علي الأمور فلا أعرف بالضبط ما أرى.. الأمر يشبه ما يفعله ابني الصغير وهو يطلب مني أن أتذوق مجازاً، أثناء لعبه، فاكهةً يحملها بين يديه، وهي غير موجودة.. فأتلمظ، خيالا فاكهتَه.. ما أجمل الإنسان المتخيِّل !». (ص:41).

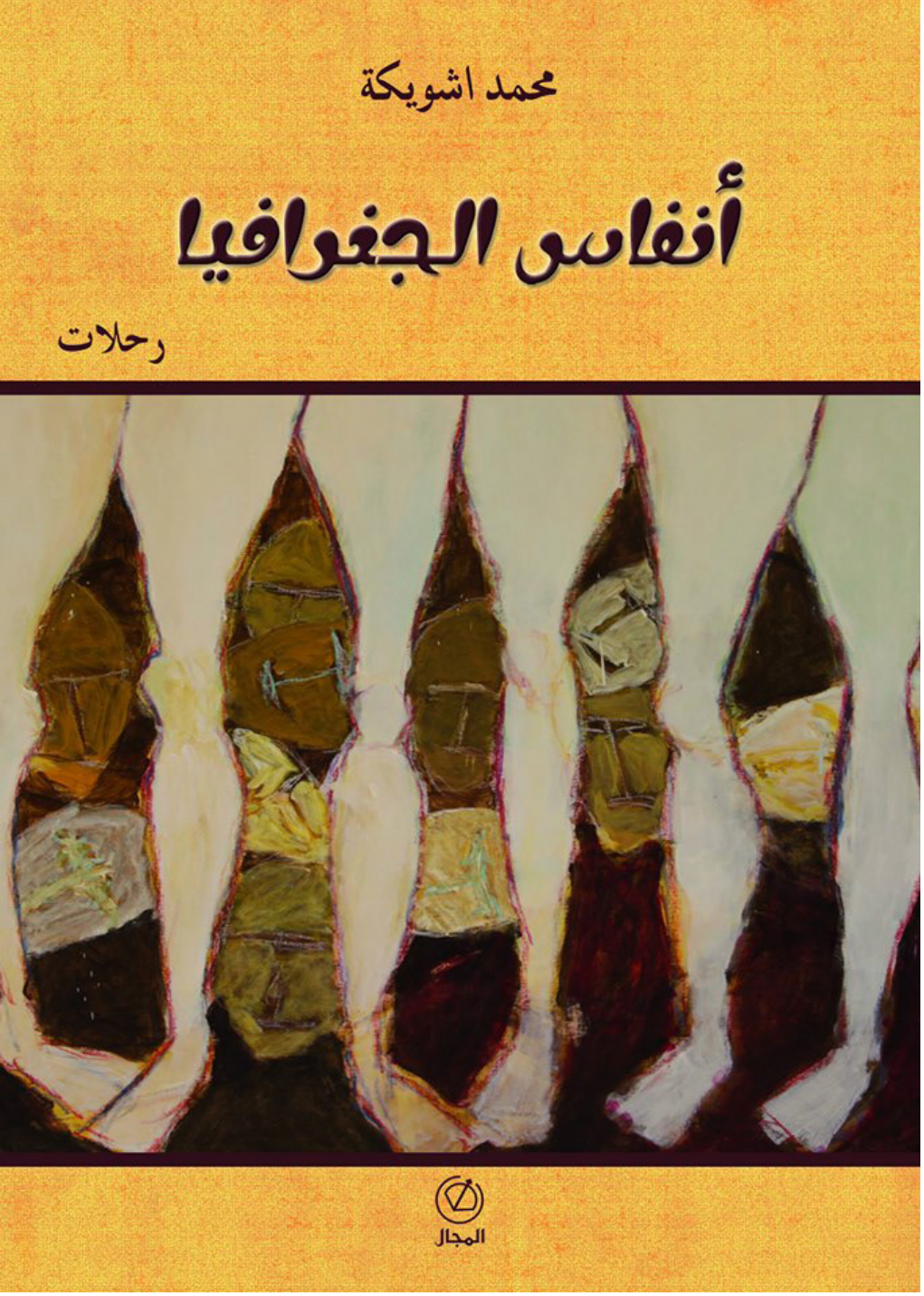
الحديث عن المكان إذن غوص في بحر الذكريات، وفتح كوة يتسرب منها نور خافت يضيء مساحات من ذلك البحر المترامي الأطراف. التبئير على نقط ضوء وعتمة تركتها الأمكنة في ذات الرحالة. تتداخل اللحظات المتشظية فتغدو الرؤية بالعين غير ذات جدوى، لأن زمن المجاز والتخيُّل يستبد بالذات وهي تتذكر ظلال الأمكنة فيها، وتتداعى اللحظات التي يعيد السرد ترتيبها تبعاً للحظة الكتابة بوصفها قراءة تأويلية لدلالات الأمكنة والأزمنة في ارتباط بالحاضر.

ولعل هذا الوعي الكتابي كان وراء الترتيب الذي ارتضاه محمد اشويكة للأمكنة التي شكلت متن رحلاته. ترتيب خاص، لا يحتفل بكرونولوجيا التنقل في المكان، كما درج على ذلك الخطاب الرحلي الكلاسيّ؛ بقدرما يحتفل بالزمن النفسي، وزمن الذاكرة. لأن النفس لا «تحتفظ -حسب باشلار- إلا بالحوادث التي أنشأتنا، خلقتنا في اللحظات الحاسمة من ماضينا» انتقى السارد أمكنة خاصة توزعت على أقسام ثلاثة:

- **قسم الداخل/ الوطن:** تحناوت، زاكورة، الداخلة، مراكش، أولاد حمزة.
- **قسم برزخي:** سينيما بلاص، وسينيما آرمور.
- **قسم الخارج:** وهران، طرابلس، مصر، ناطحات الشمس.

-3 الرحلة وفضاءُ الفِكر: الجَبَل والصَّحراء

«ما أنا إلا مُسافر ومُتَسلِّقُ جِبال، قَال في قَرارة نفسه، لا أُحِبُّ السهول، يبدو لي أنني لا يَقَرُّ لي قَرار. ومَهْمَا يحدُث لي على سبيل التجربة أو يَكُنْ مُقَدَّراً عليَّ فإنه سيتضمَّنُ رحلةَ صُعودِ جَبَل: لأنَّ موضوع التَّجربة لا يكون في نهاية المطاف سوى ذاتِنَا نَحْنُ»4. هكذا تكلم زرادشت، أو هكذا تكلم نيتشه على



لسان المتوحد بحثا عن الإنسان الأرقى. ولن نبتعد عن عين الصواب إذا قلنا: إن الرحلة في أنفاس الجغرافيا هي رحلة زرادشتية تنطلق من الجبل بوصفه رمزاً للسمو الإنساني والثقافي. الصعود بَحْثٌ عن السَّامي والمتسامي، وعن نظرة النَّسر البانورامية الشمولية، بعبارة أوجز: عن المعرفة.

يقول محمد اشويكة: «يختلف إحساس الشخص بالتطلُّع إلى المدن من عَلياء الأبراج، فأنْ ترى باريس من بُرج إيفل، أو رُوما من برجها المائل «بيزا» أو من أعلى الكوليزيوم، أو دبي من برج العرب، أو نيويورك من البرجين (قبل سقوطهما طبعاً)، أو مراكش من أعلى صومعة الكتبية.. متعة تختلف جُرعات طعمِها الحضاري المغاير، خاصة وأن طُموح الإنسان شاهقٌ لا عَلياء له !» (ص:85).

ولعل هذا الطموح الشاهق هو الذي جعل منطلق رحلات محمد اشويكة من قمم «تحناوت» الشامخات التي تفيض بياضاً يعكس بياض قلوب أهلها. بين التاءين يمتد الحنو والحنان، قبل ان يتحولا إلى نوح ونواح. هناك تجتمع المتناقضات في جدلية غير هيجلية: ففي أناس القمة المقدس والمدنس، وفي طيورها النسور والدجاج. وفي برد القمة وزمهريرها لا نار تدفئ القلوب إلا نار السؤال وجذوة التفكير، يوقدها السارد مثل بروميثيوس، أو يأتي منها بقبس مثل موسى ليفك «العزلة عن العقول والحقول». وهو يؤمن بأن نسر زرادشت الذي يعشق فيه سموه وحكمته، هو نفسه الذي سينهش كبده. وأن قدر النبي أن يكذب أولا من طرف أهله وذويه.

يقول: «تبرَّعْنَا بالكتب فسرقوها..وحاولوا تجفيف ما يخالف «معتقداتهم».. رُمْنَا مَنطق غَرس الفكر أولاً... ففي الجبل من لم يتعلَّم الصُّعود إلى قمة الفكر دون انهيار، يَعِشْ أبد الدَّهر في المنحدر...» (ص:13-12).

وباندثار المتوحِّدين والزُّهَّاد، عَلا صوتُ المال، فتحولت القمة إلى سفح يتزاحم فيه أهل السياحة، واللاهثون خلف المال، وزَحَفَ الإسمنتُ، حتى صارت القِمة في حاجة إلى المساعدة !!

ومن قمة جبل زاكور يتأمل السارد مدينة زاكورة في وقت الغروب حيث تتراءى في كامل خصبها. يلتقي الوادي، ببحر من النخيل، بالصفرة الذائبة التي تمتد خلف جبال صغيرة تكتنز بالحفريات. صحراء تذكر بأن البحر كان هنا. والصحراء أيضا فضاء للتأمل والتفكير. تتزاوج الأبعاد الثلاثة: الجبل والصحراء والبحر بشكل أسطوري في مدينة الداخلة التي تأسر أرواح زائريها. يقف السارد على قمة «الكدية البيضاء» ومرتفع الداخلة ليرى بعين سينيمائية صورة ثلاثية الأبعاد. العين ذاتها تراوح بين النظرة من الأسفل ومن الأعلى، من سينما بلاص المتاخمة لجبل جيليز بمراكش، وأعالي الأطلس، هول المنظر المتاخم لحدود الفتنة.

المدن والبلدان التي لا قمم فيها ليس لها قيمة كبيرة. وهذا حال طرابلس. ليس هناك غير انبساط وامتداد مضجر حد التسطيح الذي يصير معه الفكر سطحياً، بفعل آليات الإخضاع السياسي التي يبرع فيها نظام العقيد. نظام يفخر بالحفر تحت الأرض، بمجاري النهر الصناعي. عكس «وهران» التي رحلت إلى محمد اشويكة قبل أن يرحل إليها، عبر قمم فنية من خلال أغاني الرَّاي، وروايات الفرونكوفونيين الجزائريين، حيث الوحدة الفنية تذيب الحدود التي فرضتها الحسابات السياسية. وحدة لا تتراءى جلية إلا من قمة جبل «سيدي الهواري» المهيمن على المدينة. من هناك تتضح الخسارات التي تَغَنَّى بها فنَّانُو الرَّاي، ضياع الأسد الرمز من قمم وهران، ومن قمم الأطلس على السواء. ولم يتبق غير تمثال في مدخل «إفران»، يحكي تحول الأسطورة إلى حجر. (ص: 73)

وفي مِصر تستمر الأسطورة بكل ثقلها الحضاري والثقافي. مصر هبة النيل التي لا تتوقف عن السباحة طلبا للتطهير، أوالتجدد في ماء النيل نفسه، أو في دماء ثُوارها. ومن بُرج القاهرة تمسح عين السارد/الرحالة المدينة، لتكتشف قممها التي تأبى الاختزال: المنارات والكنائس والقلاع والأهرامات... رموز للسمو المتسامح في مدينة لا تنام. ورؤية استباقية لثورة يهجس بها مجتمع مسحوق أمام نظرات أبي الهول، والآلهة الفرعونية بجانب الهرم الأكبر على تخوم صحراء سيناء، وذكريات

حرب أكتوبر التي أعادت بعضاً من الكبرياء العربي المهدور.
ويبدو أن السارد/الرحالة كلما توجه شرقاً كلما ألفى قمما اصطناعية، تبتعد عن فضاء الجبل برمزيته المعرفية وتساميه. ناطحات الشمس في المدينة الافتراضية، قمم تائهة في الصحراء. لا سحاب يظلل القمم ويهبها الخصب. مجرد تسام نحو الفراغ والهجير. تسام سرابي له نكهة الانحطاط في مدينة معولمة فيها كل شيء، إلا الإنسان. صحراء من الاستهلاك والبذخ في صحراء من العطش الفكري والروحي. «عمارات مسلحة بخوازق غريبة، غزت الصحراء كنبات طفيلي ضار زرعه جاسوس حاقد ! لا أعرف هل لم يجد مهندسوها نماذج عمرانية أولية... أم أن استنبات النموذج النيويوركي فيه ما فيه...؟ !». (ص: 102)
لا مجال هنا للفكر أو لهب السؤال. صحراءُ مترامية الأطراف. وقممٌ تتسامى دون هدف. ومجتمع استهلاكي يتوفر في أبراجه كل العالم إلا هُوية الوطن وأهله. صحراءُ تغيبُ فيها المكتباتُ. وعندما يجد السارد مكتبة بعد لأي، يجد فيها كل شيء إلا حكايات الصحراء، كل رفوفها منظمة بدقة إلا رف اللغة العربية. على النقيض من مكتبة الإسكندرية بمصر بامتدادها التاريخي، ورمزيتها الحوارية المتسامحة وديموقراطيتها المعرفية (هيباتيا). بالكتابة والكتاب يتحقق الخِصب في صحراء الواقع وصهدها اللافح، فـ«ما المكتبات إلا أجمل الورود والزهور...». (ص:97)

4- أوْلاد حَمزة، أوالحجُّ إلى النَّبع:

رِحلة السَّلَمون المقدسة لإخصاب الآتي. تلك هي رحلة محمد شويكة نحو مسقط رأسه أولاد حمزة. دبيبُ القلب وخفقانُه يضبطان إيقاعَ الصِّبا. العودة نحو الجِذر /الأصل، ليست عودة إلى فضاء جامد؛ بل مُتغير . ودبيبُ الذكريات هو الوحيد الكفيل بالمقارنة بين الماضي والحاضر. هي عودةُ ذاتٍ مُشبعة بالفكر والمعرفة والتجارب الخصيبة. هي رِحلة الرَّحلات، لأن فيها مواجهةَ الذات لذاتها، في فضاء تشكلت فيه ملامحها، بدءاً من الكُتَّاب، وذكريات الأم، وفنون اللعب البدويّ، وهَوَس الكُتُب، وغِواية السينما...
في أولاد حمزة كان البحثُ عن إثبات الذات أمام سُلطة الأبوة. انفصالٌ فكري عن الأب. دون أن يكون الخُروجُ من جِلباب الأب نزعةً

القاص والناقد محمد اشويكة

أُوديبية، إذْ لا يَستضمر قتلاً رمزياً، وإنما يُصرِّح بضرورة مُساءلة مَفهوم «الأبوَّة» في حَدِّ ذَاته. والمساءلة لا تكون إلا أمام المُحَيِّر والمُرْعِب. «في بَعْضِ الأحيان، تُرْهِبُنِي الأُبُوَّةُ يا أَبتي !» (ص:52)
ولعلَّ المُحَيِّر في سلطة الأبوة هو نفيُها لفكرة الرحيل/التَّرَحُّل بكل أصنافه، رَحيلاً في الأمكنة، وترحُّلاً فكرياً يُسائل المألوف والتقليدي، والمسلَّم به. تتماهى الأبوة مع فكرة المكوث، والالتصاق بالأرض/الأصل.. في المقابل، الأمومة شجرة تتجذَّرُ في أرض المحبة، تمتد أفنانُها الظليلة في كل مكان وَطِئَتْهُ أقدام أبنائها. ظِلُّ الأم ممتدٌّ حيثُ وُجِدُوا. أما الأب فَنَاطُورٌ يحرُس الشجرة وبُذورها التي لا يجب أن تخرُج عن الحدود التي رَسمها. لدى الأب تتماهى الأم بالأرض/الموطن، لذلك يرى أي ابتعاد عنهما تهوُّرا، أو ضربا من العقوق. ويرى المكوث فيها هو المقاومة الحقيقية. الصُّبَّار في أولاد حمزة هو المعادل للأب، في الصبر والتحمل، والارتباط بالأرض. يرسم حدودها، فتنطبع في نُسغه لتسري في دماء الأجيال، منذ المقاومة التي زهد في ريعها. رسم الحدود مهمة بطريركية ترسخ معالم «لَبْلادْ»، وتريد من الابن أن يعرفها بالبقاء في دروبها. فهل نفارق موطن الروح عندما نرحل عنه؟ يجيب السارد الرحالة بالنفي. فهو يعرف حدود «لَبْلادْ» دون الحاجة إلى رسمها، ويعشقها لذلك يبتعد عنها، وكأنه يتخذ مسافة كافية ليتأملها من أمكنة أخرى. يقول: «هل غادرتُ فعلاً؟ ! ألا ترى طيفي قابعاً بجانبك دائما؟ !» (ص: 52). ويقول أيضاً «إننا نُحِبُّ الأماكن التي نَبتعد عنها، وفي بعدنا ذلك حُب...» (ص: 46). يظل قلبُه مُلتفِتاً نحوَها، كما الْتفتَ الشَّريف الرضيُّ نحو طُلول غابت عن عَينيه، وغَارت في شِغافه.
بَيْدَ أن السارد يُوسِّعُ رؤيته للمكان بخلفية إنسانية، لذلك يختار الرحيل خارج نطاق سلطة الأبوة، بعدما تشبَّعت رئتاهُ بعَبَق طين أولاد حمزة.. يختار اقتفاء خُطواته في الحياة، وخَطراته في الفكر الذي يتجاوز الحدود الوهمية. يقول: «لا أجد نفسي قادراً على السير على خطاك، أريد أن يكون الإنسان إنساناً أينما حل وارتحل، فكل الحدود وهمية.. لا تهم القبيلة أو الفصيلة !» (ص:46)
وهذا الاختيار تفكير عميق في كل ما يحد آفاق التجريب والمغامرة والمعرفة والفكر ... وليس تسوية حساب مع الأب كما في «رسالة إلى الوالد» لكافكا أو رواية «الأب» ليورج أكلين، ولا نزعة أوديبية –كما أسلفنا- لأن الحفيد سيكتب تحت صورة تشبه صورة با سيدي كلمة Roi مما يعني أن المُلك الذي فقدَه أوديب مَرَّتين بقتل أبيه، اكتسبه الأب من ابنِه وحفيدِه، هو تَاجُ الحُبّ، لأنَّ «كل إنسان ملك في نظر من يحبه». (ص:52)
وعموما، تتخذ الرحلة/الترحُّل طابعاً شمولياً به وفيه تتم مساءلة التقاليد والخرافات والارتكاس الفكري والثقافي والقمع السياسي والانمساخ الحضري والتقهقر الحضاري.. انطلاقا من أمكنة مشتركة حرص السارد على تذويتها، ليجعلها فضاءات تشكل هويته.

هوامش:

1- صادر ضمن سلسلة المجال، الرباط، ط 1، 2013، (116 ص).
2- سنشير إلى صفحات الرحلة داخل متن هذه القراءة طلباً للاختصار.
3- محمد ايت حنا: الرغبة والفلسفة مدخل إلى قراءة دولوز وغوتاري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2011، ص: 79.
4- فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر وتق: محمد الناجي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 2006، ص: 137.

لغتنا العربية: بين العلم والقرار السياسي

على الخط المستقيم

■ يونس إمغران

*** من المفارقات الجميلة أن المغرب الأقصى -منذ نشأت كيانه السياسي الإسلامي- ساهم بقسط وافر في حماية اللغة العربية وتطورها، في وقت كان اللسان الأمازيغي حاضرا في مختلف محطات الفعل المجتمعي: في الحياة الاجتماعية، وفي المشهد السياسي، وفي المعارك العسكرية، وفي الكتابات التراثية. ولعل الرجوع إلى النبش في تاريخ الإبداع المغربي، بالعربية، على مستوى الأدب (شعرا ونثرا) والفكر والدين يدفعنا إلى الاعتراف بقيمة هذا الإبداع ودوره الحاسم في تعزيز مكانة اللغة العربية ضمن التداول الحضاري للأمة. ويكفي أن نشير إلى شخصية البربري محمد بن داود بن آجروم الذي بلغ تقدير العرب له -بفعل كتابه النفيس «المقدمة الأجرومية»- أن سموا علم النحو بـ«الأجرومية» نسبة إلى اسمه.

لكن تشاء الأقدار أن تعلو بعض الأصوات من هذا القطر العربي في عصرنا الحديث -وبإيقاع التناوب فيما بينها- داعية إلى التخلي عن اللغة العربية واعتماد لهجة عامية في تلقين الدروس واكتساب العلوم، أي ما نسميه نحن المغاربة بـ«الدارجة».. أو على الأقل استبدالها باللغة الفرنسية في تعليم بعض المواد العلمية كالفيزياء والكيمياء والرياضيات.

والواقع، فإن هذه الدعوات قد تبدو مكشوفة الخلفية إذا ما عرفنا من هم أصحابها؟ وما هي طبيعة انتمائهم الحضاري ومرجعيتهم الثقافية؟ بل قد نعفي أي فضولي من مهمة الوقوف طويلا أمام محاولة الاطلاع على حيثيات هذه الدعوات، إذا قلنا أن هؤلاء الأشخاص لا يعرفون اللغة العربية، ولا يدينون بالولاء إلا للاستعمار الفرنسي الذي رباهم وثقفهم وأعدهم لأدوار التخريب وتزييف الهوية المغربية والعربية ومسخها.

غير أنه لا بد من التأكيد على أن هذه الدعوات ليست جديدة، وأن أصحابها ليسوا أول من رفعوا لواءها وعبؤوا لها المجالس والنوادي والمحافل السياسية والثقافية، وإنما هي -فقط- استمرار لمسلسل الاعتداء على لغة استطاعت أن تعيش في الدروب والأزقة، والأحياء والشوارع، والمحلات التجارية والميكانيكية، والمدارس والصحف والكتب. لقد حاول مثقفون كبار وفلاسفة ملكوا ناصية القول العربي والفعل السياسي، أن يجردوا اللغة العربية من أي ميزة أو فضيلة أو مكرمة، وأن يلصقوا بها كل عوار أو نقص أو هشاشة، طمعا في وأدها، أو سحب عجلاتها الدائرة بعيدا عن حلبة الصراع الحضاري..فلم يحالفهم الحظ، ولم يكتب لهم النصر، ولم -ولن- تتحقق لهم الأمنية لسبب بسيط؛ يتمثل أساسا: في أن اللغة العربية أثبتت قدرتها، أكثر من مرة، على أن تكونلغة العلم والأدب والحضارة، بحيث لا يكاد -في تاريخها- فن من الفنون إلا وتشكل برسمها، ولا علم من العلوم إلا وتطور بواسطتها، ولا جديد في الحياة عامة إلا وخرج حاملا بصماتها.. كانت فاعلة ومؤثرة.. وبالإمكان أن تعود، في أي لحظة مواتية، إلى سابق عهدها للانخراط، بكثافة وإنتاجية وجودة،في العطاء الفكري والمادي والإنساني.

إن اللغة العربية لم تكن يوما ما، في النسيج الحضاري العربي والإسلامي، وسيلة لبلوغ الغايات المختلفات فحسب، أو مجرد أصوات للتعبير عن المطامح والأغراض، وإنما كانت، للعرب والمسلمين، المادة الجوهرية التي صنعت شخصيتهم ومواقفهم ومواقعهم الحضارية. لذلك فإن العيب، كل العيب، ليس في هذه اللغة، ولا في عناصرها الذاتية، بقدر ما نجد العائق في غياب القرار السياسي بشأنها.

وعليه، فإن تطور اللغة ومشاركتها في بناء الحضارة فكريا وأدبيا وعلميا، متوقف على مدى تطور الدولة في بناء أسسها المتكئة على الحرية والعدالة والرحمة والاعتزاز بالهوية. فإذا كانت الدولة العربية (نسبة إلى اللغة العربية) مستبدة، ومتخلفة علميا، ومنهارة أخلاقيا، وبطيئة النمو اقتصاديا، وغير آبهة بهويتها، فإن اللغة العربية ستكون حتما وليدة كل هذه العناصر المختلة.. ستكون عقيمة في ظل مناخ الاستبداد، وعاجزة عن التطور في غياب الحرية، وضعيفة في تثوير معجمها العلمي والأخلاقي والاقتصادي.. ونحن هنا نتساءل: كيف يمكن للغة ما أن تبدع وتخترع وتبتكر في ظل سيادة الاستبداد السياسي؟ وتمدد التبعية الثقافية للآخر؟ وانتشار الفساد الأخلاقي؟ واستمرار الانهيار الاقتصادي؟ بل كيف يمكن للغة ما أن تصيغ شخصيتها الحضارية وتسمها بالحركية والفاعلية والقدرة على مواكبة تحولات الزمن في ظل هذه الشروط المجتمعية المختلة؟.

إن الحاجة قائمة إلى أن تحظى اللغة العربية بدولة تؤمن بهويتها، وبلغتها، وبحرية شعبها.. فتلقي باللغة العربية في الأمواج العاتية للحضارات المتطورة المعاصرة وعلومها وفلسفاتها وآدابها وفنونها واكتشافاتها العلمية، لتواجه هذا التحدي بما تملكه من عناصر الفهم والاستيعاب والقوة والطموح والعزم والحلم والتخطيط. إن القرار السياسي مدخل يعادل السحر والكيمياء في تطور اللغة العربية وانعتاقها من أزمات الانحسار والخيانة والتآمر.

لقد شاءت حكمة الله أن جعل كلامه المنزل على نبيه محمد صلى الله عليه وسلم بهذه اللغة العظيمة، فقال سبحانه «إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ»، ولعل في هذا «الجعل» سر وحكمة ومزية؛ أدركها من سبقنا، من أسلافنا، فعمل بها وساهم في بناء الحضارة والإنسانية عشرة قرون كاملة من موقع الاعتزاز بها والإيمان بقداستها، وينبغي أن ندرك نحن اليوم ذلك، لنعيد للإنسانية كرامتها في اكتساب العلم النافع، واللسان النقي الصافي «وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ».

دراسة

مظاهر النسق الخطابي الكلي.

حفريات في المكونات والتطبيقات السردية

د. عبد الجليل غزالة

عتبات المشروع:

لقد تعددت المشاريع، والأعمال، والأطاريح البلاغية (الخطابية)، وتوزعت بين الغث والسمين في أيامنا الحالية، حيث شكلت ثلاثة اتجاهات تتجلى من خلال:

1- قراءات متباينة للتراث الخطابي الإغريقي والعربي القديمين، والتركيز على بعض الموضوعات، والمنهجيات، والمفاهيم المهيمنة، والأعلام المؤثرين.

2- محاولات تجديد النسق المعرفي من خلال المزاوجة في الوصف والتحليل الرصين بين الجانب الشعري (التخييلي)، والجانب التداولي (الحجاجي)، أو الفصل بين هذه المفاهيم، كما يتم في هذا المستوى أحيانا طرح بعض التطبيقات، والعينات المتخصصة وغير المتخصصة. تستندبعض الأعمال إلى طرائق توفيقية وتكاملية، أو ترقيعية متهافتة.

3- عمليات نقل التراث الخطابي الغربي الحديث، والتركيز على بعض الموضوعات الحجاجية (التداولية)، والمفاهيم الخاصة، وأعمال أعلام مؤثرين كشايم بيرلمان، وهنريش بليت، وكورتيس، وتودوروف، وبارث، وجيرار جينيت، وكونتر، ودوكهورن، ولوسبيرغ ...الخ.

تتعدد تعاريف البلاغة (الخطاب)، وأقسامها، ومكوناتها، وأنواعها، وطرائق توسيعها (تعميمها، كليتها، رحابتها ....)، وتطبيقاتها عند أرباب الاتجاهات الثلاثة السالفة، حيث تنتشر وتتكرر معالمها، أو تتشابه بشكل مثير ومستنزف بين ثنايا عدة مجلات، وندوات، ومؤتمرات، ومختبرات، فتتعددمعها وجوه الغزو الخطابي (البلاغة الجديدة ولسانيات النص) بين ظُهْرانينا.

لقد توزعت اهتمامات النسق الخطابي (البلاغي) العربي بين مسارين مسيطرين:

أ - النسق المتعدد العلاقات والوظائف.

ب - الأيديولوجيا المسيطرة.

صادفت هذه البلاغة صعوبة كبيرة في ضبط مفاهيمها، وتداخلات عدة حقول معرفية متباينة الرؤى، والمنهجيات، والتيارات الفكرية، في حين ارتكز النسق الخطابي الغربي على مسارين مخالفين:

أ - النسق الموحد.

ب - الجانب التعليمي.

مكونات النسق الخطابي الكلي

يضم النسق الخطابي الكلي مظاهر متكاملة من حيث الوصف والتحليل:

1 - المظهر الحجاجي / المنطقي (الفلسفي).

2 - المظهر الأسلوبي / الأدبي (الشعري).

3 - المظهر / السيميائي (الخطابي).

يحاول هذا النسق العمل على:

أ - تحديد قوانين دلالات المسرودات العربية المتعاقبة.

ب - إنتاج سياقات مفتوحة.

ج - مزج القديم بالحديث بالاعتماد على بعض الأشكال المتطورة، والملائمة.

د - تحليل آثار وتقنيات الفعل الخطابي عند المتلقي العربي.

ه - رصد وتحليل التأثير السيميائي للأجناس الخطابية في الحياة العربية.

يسعى هذا المشروع إلى تحديد مساحات جديدة تتعلق بالممارسة الخطابية، والعمل النقدي المتخصص بغية احتضان مكونيزائدين، واستشرافيين (المكون السيكو خطابي، المكون السوسيو خطابي)، اللذين يحركان بنى النسق الخطابي الكلي بغية تشكيل علم واسع ومتميز، يخدمأغراض المجتمع العربي المعاصر، كما أنه يساهم في تغيير النسق المعرفي، والمنهجيات الثقافية والحضارية العربية المعاصرة.

يوحد النسق الخطابي الكلي لدينا بين الموضوعات البلاغية (الخطابية)، التي تصفها، وتحللها الأجيال المتعاقبة، متجاوزا بعض القراءات الحجاجية، والتداولية المعاصرة بحفرياته الجديدة بين ثناياالمكونين المذكورين، وتقديمهلتطبيقات خاصةعلى متون سردية حديثة، منتقاة (1).

يربط المكونالسيكو خطابي والسوسيو خطابي بين الجانب البنيوي الداخلي، والتداولي المقامي، ويدمجانهما بعملية التلقي، والتأويل. تتعدد الأسئلة والإشكالات المطروحة، والمباحث الاستشرافية الخطابية المتعلقة بالطرائق الناجحة، التي تقدم الدرس الخطابي العربي المفيد بالنسبة لجميع الأجناس الفكرية، كموضوعات، ومنهجيات، ومفاهيم. إننا نسعى إلى خلق رابط موضوعي ومنطقي بين هذه الأجناس واستيعابها، ومنحها أبعادا كلية عربية خاصة، دون أي استلاب، أو اجترار للنماذج المستنزفة.

يسعى النسق الخطابي الكلي هنا إلى الدمج بين الجانب الشعري (التخييلي) والحجاجي (التداولي)، حيث يتداخلان على مستوى المكون السيكو والسوسيو خطابي، ويدعمان بعضهما، لأنهما يعالجان خطابات عربية تعاقبية -dia chronic احتمالية؛ أي المزج بين السرديات والحجاج المتنوعة. لذلك فإننا نجد بين طياته عدة فروع لسانية، كما يتجلى ذلك عند حازم القرطاجني، وابن سنان ...

يجمع هذا المشروع بين الحجاج والأساليب في بعديها النفسي والاجتماعي، اللذين يحدثان المتعة والإثارة، والإقناع الواضح. إنه يركز على تحليل محورين مهمين:

1 - تحديد طريقة تعمير (دينامية) (2) عملية التلقي العربي للخطابات المتنوعة، والربط بين عناصر التلقي من المنظور السيكو والسوسيو خطابي.

2 - وصف وتحليل الحجاج داخل الأجناس الخطابية العربية المتنوعة.

لذلك فإن النسق الخطابي الكلي يتوخى بناء فرضيات تخصُّ المكونين المذكورين، وإبراز الغاية الكبرى والصغرى للعمل بأكمله. يتجلى ذلك عن طريق:

أ - الاهتمام بمعالجة اتصال وانفصال الأعمال الخطابية.

ب - البناء المرصوص لبدائل خطابية عربية محددة.

يقوم هذا النسق الجديد على جانب وصفي وآخر تحليلي، متجاوزا الجانب المعياري، الذي يهتم بخلق النصوص فقط، كما أنه يركز على مقاصد الخطاب، العربي وتطبيقاته المتنوعة الأجناس، ويقوم بتوسيع المفاهيم القديمة، مثلما نجد عند جاكبسون، و كوهن، وملينو، وطامين، وغيرهم. لذلك فإن البعد التواصلي والمقامي الخطابي لهذا النسق (الجديد) يتشعب كثيرا.

يعتمد النسق الخطابي الكلي (المعمم، الموسع، الرحب) لدينا على مكونين محوريين هما:

1 - المكون السيكو خطابي

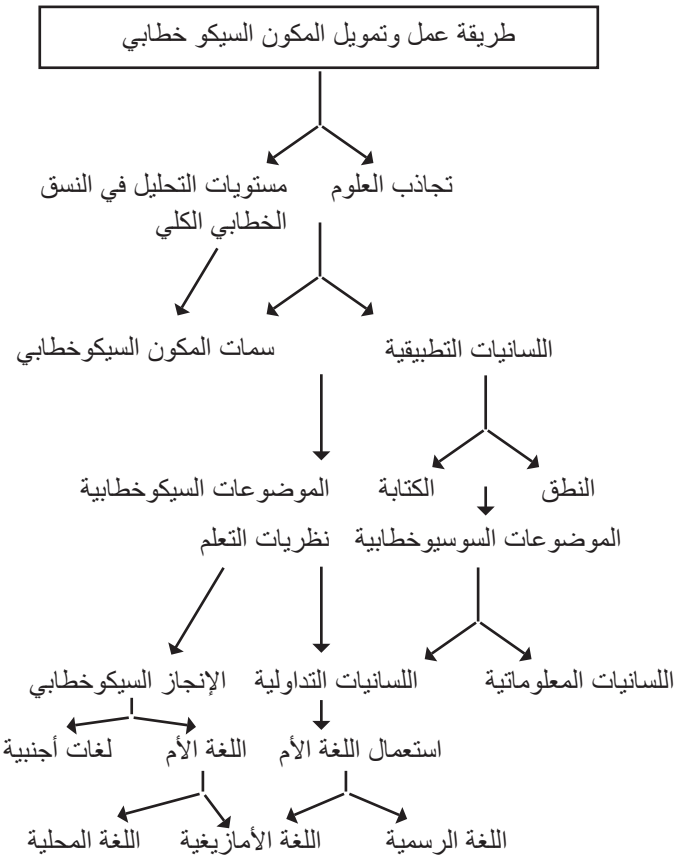
2 - المكون السوسيو خطابي

أولا) المكون السيكو خطابي:

يضبط التفكير العقلي الخطابي عند سائر أفراد المجتمع، ويحدد نوع نشاطهم عن طريق الإنجازات المترابطة، التي تعانق مواقف محددة. ينقل هذا المكون أفكار الفرد إلى الآخرين أثناء المعاملات، والاتصالات، حيث يعتمد هذا النقل على استخدام عدة قوالب متماسكة تحمل الأفكار المختلفة الدالة، التي يخزنهاالفرد في ذهنه، ويترجمها إلى كلمات محددة. يبني المكون السيكو خطابي الصور الذهنية والمدركات الحسية (3)، ثم يترجمها إلى خطابات فعلية، وهو ما يجعل منه جسرارابطا بين أفكار أفراد المجتمع، لذلك فهو يمثل السبب والنتيجة.

يثير النسق الخطابي الكلي في بعده الحواري (الجدلي) تفكير الإنسان، وينقله إلى خطابات سيكو ثقافية. هناك تلازم منطقي واقعي كبير بين المكون السيكو خطابي وفكر الإنسان عند العديد من علماء النفس، والسلوكيين، والنظرية

التوليدية عند تشومسكي.
يعمل هذا المكون داخل النسق الخطابي من خلال أربع مراحل متميزة:
1 - مرحلة استنهاض المتكلم بطريقة سيكو خطابية لفكر، ووجدان، وخيال المخاطب.
2 - مرحلة استخراج الصور الصوتية، والتعبير عن الأفكار الذهنية.
3 - مرحلة استغلال المخاطب لحواسِّه: تنطلق بتدعيم العمل بالحركات، والرموز السيميائية المختلفة.
4 - مرحلة ضبط التأويل الخطابي: ترتكز على تفسير الرموز المشفَّرة في المخ.
البعد الخطابي لهذا المكون
يربط النسق الخطابي هنا بين المجال السيكولوجي والمجال اللساني، فالسلوك الخطابي هو نشاط إنساني، والسيكولوجيا تدرس السلوك الإنساني. لذلك فإن دراسة هذا السلوك تمثل جسرا يربط بين اللسانيات النصية والسيكولوجيا.
يهتم المكون السيكو خطابي بضبط العناصر الأساسية، التي تشكل النسق الكلي:
أ - قواعد السلوك الخطابي، الذي يرتبط بظواهر التعلم، والكفايات المبثوثة بين طيات المسرودات المتنوعة.
ب - محتوى المادة النصية، المحايثة.
ج - بنى الاستجابات السيكو خطابية.
د - شفرات النسق الخطابي، القائم بين المتكلم والمخاطب.
ه - علاقات المعاني السكو خطابية باستجاباتها الفعلية.
يقوم النسق الخطابي الكلي هنا على عدة علاقات ووظائف يحددها المكون السيكو خطابي من خلال:
1 - نظم لغة الخطابات، وطرائق استعمالها (الفهم والإنتاج).
2 - ضبط وظيفة القواعد السيكوخطابية الاتصالية، القائمة بين الأطراف المتحاورة.
3 - رصد طريقة اشتغال الآليات الذهنية، وتحكمها في (الفعل الخطابي الكلي).
4 - تعقب الأسس السيكو خطابية للإنتاج .
5 - ضبط طرائق توظيف دوافع ووظائف السلوك، والميول، والحاجات.
يمثل المكون السيكو خطابي عنصرا مهما في تشكيل النسق الخطابي الكلي. إنه يضبط سمات النظم التركيبي والدلالي، المؤسسين للخطابات المتنوعة، كما يعمل كمنهجية وصفية وتحليلية، تمنح الإنتاج المنجز بشكل سُلَّمي مرصوص ومحايد هويته الثقافية الشاملة، ومرجعيته، ومقاصده. يتمُّ عمل هذا المكون من خلال قالب وضعي عادل ومعتدل، كما أنه يخلق تجاذبا ثقافيا، وتركيبيا، وعدوى، وتطورا متبادلا بين النصوص المختلفة.
لقد شهد النسق الخطابي الكلي، في السنوات الأخيرة، أعمالا ومقاربات متنوعة:
أ - التحليل التفسيري interpretative
ب - التفكيك deconstruction
ج - التحليل السيكولوجي والاجتماعي.
يسعى المكون السيكو خطابي إلى (تسويق) ثقافة نصية غير ملزمة بالتفسير القبلي. يمكن لهذا المكون (الجديد) خلق حوار حضاري، لأن كل مجموعة تحمل (هوية ثقافية خطابية)، تختلف في تراكيبها ودلالاتها ومقاماتها تبعا لنوعية تطورها الفكري، والاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي. يرتبط هذا المكون بثقافة كل أمة، إذ يحدد (الهويات الثقافية)، التي تخضع للاندماج، والاضمحلال، والصراع، والتغير.
يساعد هذا المكون على تفعيل واستمرارية عمل النسق الخطابي الكلي ثقافيا، إذ (يستشرف) التنوع، والاختيار الخطابي، والتعادل بين الأنواع الفكرية، ويخلق المعايير الشعبية لكل أنواع السرد، كما أنه يحدد مصير أفراد المجتمع من خلال التعبير عن أغراضهم المختلفة.
يقوم هذا المكون على تحقيق الاتزان، والتماسك بين عناصر النسق الخطابي الكلي عن طريق خلق:
1 - التعادل بين التراكيب الخطابية، التي تشكل السرديات المتنوعة.
2 - الصفاء واللذة الخطابية.
3 - الإشراق والتأثير.
يملك المكون السيكو خطابي القدرة الكافية على تقويم الأعمال وتمييزها عن بعضها، إذ يعبر عن (الذوق المثقف) (4). إنه يحدد ثقافة التجاذب gravitation (التناص) (تجاذب جلول)، المبثوثة بين طيات الخطابات، ويعالج سجلاتها المتنوعة (5).
يعتمد النسق الخطابي الكلي على هذا المكون لتحقيق إنجازفكري متطور، ومتراكميوازي بين طاقات المتكلم والمخاطب، وهو ما يجعل منهما طرفين قادرين على توظيف المكون السيكو خطابي عن طريق الملكة العقلية.
قد يفقد البحث العلمي البلاغي (الخطابي)، والحياة معناهما أحيانا نظرالكثرة الاختلافات، وسطحية الفهم، وشيوع بعض التكتلات الفكرية، وغياب القوانين الموضوعية الاتفاقية، وسيطرة اللسانيات البنيوية، والتوليدية، والتداولية في بعض البلدان العربية، وهو ما يقلل من الإيمان بالنسق الخطابي الكلي، واستيعابه.
تعدُّ الاختلافات بين البلاغة القديمة والجديدة، ولسانيات النص، والسيميائيات، والبنيوية، والتوليدية، والتداولية أمرا طبيعيا، فلا يوجد نسق خطابي، كوني، مشترك. نجد عدة تنظيرات لسانية وخطابية متناثرة، لكن قلما نعانق تطبيقات سيكو، أو سوسيو خطابية في إطار نسق كلي، مرصوص العلاقات والوظائف.
لقد خلَّفت لنا البلاغة الإغريقية، والعربية القديمة، والغربية الحديثة عدة عينات، وأحكام غير تداولية pragmatic، حيث كانت تساير (ثقافة) الحكام، والانتماءات، والعادات، والأفكار، والمهن، والمثاقفات interculturalism الموجودة ساعتئذ.
يساهم المكون السيكو خطابي في ضبط العناصر العاملة داخل النسق الكلي عن طريق :
أ - إصلاح، وتخطيط لغة الخطابات، واستعمالاتها المتنوعة.
ب - اعتماد الجانب العقلاني، والسلوك الموضوعي.
ج - ضبط (القصد الخطابي) discursive intention
د - رعاية قيم المجتمع وقواده المتنوعة.
يبنى هذا المكون أشكالا نظمية مرصوصة (صوت، صرف، تركيب، معجم، دلالة، تداول)، تساير الواقع، والسياق، وتضبط القيم والمعاني. يؤدي تحققه داخل النسق الكلي إلى تقدم ثقافي، وحضاري جوهري، وسمو السرديات المتنوعة، والحجاج، والتداول.
يمكن توضيح طريقة عمل وتمويل المكون السيكو خطابي داخل النسق الكلي من خلال المخطط التالي:



يشغل هذا المكون خطابات متنوعة، تتحرك داخل النسق الكلي من خلال أبعادها البلاغية التداولية، التي تستند إلى مجموعة من البنى والقيم الثقافية، المعتمدة في تعميرها وتنسيقها على ذهنية، ونفسية، ومعرفة الفرد لكي تحقق اتصالا معينا. لقد ظهر هذا المكون عند الجرجاني من خلال عمله الخطابي، الضمني، العميق، وخصائصه الجمالية، والفكرية، والتداولية المتميزة.

ينمو المكون السيكو خطابي مع الفرد بشكل فطري، حيث يكتسبه من واقعه المحلي بمختلف سياقاته ومقاماته، ثم يقوم بضبطه المستمر عن طريق التعلم، ونحوه الخطابي grammar discursive بناء على لغته وسليقته. يضبط هذا المكون معارف ومعتقدات، وقيم الفرد داخل النصوص المتنوعة، كما أنه يمثل أفضل نموذج للبعد السيكو خطابي للنسق الكلي، الذي يزاوج بين النظرية الأدبية واللسانيات.

دور هذا المكونفي تحديد مفهوم النص العربي

يتحقق مفهوم النص العربي من خلال المكون السيكو خطابي، إذا توفرت بعض المقاييس والشروط:

1 - التهذيب.

2 - الصقل.

3 - التغير.

4 - السمات الخاصة (جمالية، فكرية، تداولية).

يساهم عمل هذا المكون في تحويل الفرد إلى منتج للسرديات المتنوعة بمختلف حجاجها وخطاباتها التداولية، وأنواع الحوار، والفكاهة، والسخرية بناء على وعيه وواقعه، وهو ما يجعله يتحكم في دوافعه ووظائفه النصية.

يبني المكون السيكو خطابي الأعمال المتنوعة من خلال وجهات نظر الأفراد، التي تحمل معنى وأهمية مؤثرة. إنه يضبط أنماط فكرهم، وسمات سلوكهم، وأنشطتهم الاتصالية، المتحركة داخل بنى لسانية متكاملة. تختلف الخطابات هنا حسب الأجناس الفكرية، والمعارف، والمعتقدات عند الأفراد...

ثانيا) المكون السوسيو خطابي:

يمنح هذا المكون الخطابات (النصوص) أسلوبا متكاملا، حيث ترتبط بناه المتفاعلة بالذهنية، والسلوك السيكولوجيالخاص بالفرد، وكفايته العملية . يعتمد معنى الخطاباتالثقافية على التراث اللساني والسيميائي، وعمل المساهمين في تطوير وجهات النظر المنسقة عن طريق الخبرة، والكفاية، والاستعمال.

يساهم المكون السوسيو خطابي في تشكيل وعي المساهمين في تعمير النصوص الثقافية المتنوعة، التي ترتبط بفضاء زمكاني محدد. توظف الكفاية الخطابية discursive competence هنا من خلال تراكم الخبرات، حيث يتمُّضبط اللسان والمفاهيم، وهو ما يجعل هذه النصوصتصنع الحياة الرفيعة، المتفاعلة عن طريق الاستعمال اللغوي، الاجتماعي المتميز، ووظيفته المؤثرة.

يقوم هذا المكون بترتيب مراحل تعمير كل نص نسقي ثقافي كلي، إذ يتم ضبطعقليات المساهمين، ومداركهم وأغراضهم، مع العلم أنها قد تبدو أحيانا غامضة، وغير منطقية، لأنها تتطلب سَبْكًا cohesion تركيبيا، وحَبْكًا co-herence دلاليا. يدمج هذا المكون أيضا داخل (نظرية النص) كل الأجناس الفكرية، وكل ما هو موجود بالفعل في هذا العالم، وخارجه. إنه يجعلها تعمل بشكل متفاعل ضمن نسق خطابي كلي، إذ يحركها الفاعل بمعرفته، ولا يمكن اختزالها، لأن الخطاب لن يؤدي وظيفته التامة إلا من خلال ضبط دينامية (تعمير) مكونه السوسيو خطابي.

يرتكز هذا المكون على ثلاثة محاور أساسية، ترتبط (بالفعل الخطابي):

1 - شخصية الفاعل.

2 - العلاقات الخطابية الاجتماعية.

3 - القيم والأفكار المشكلة للعمل.

لا يمكن فصل عمل المكون السوسيو خطابي المشكل للنصوص الفكرية المتنوعة عن (الفعل الخطابي) الكلي، لأنه هو الذي ينسق ويحلل عناصر وسمات الخطابات المتنوعة لتمييزها عن التنظيم الاجتماعي، والمجتمع، والسلوك، والمؤسسات الأخرى. لذلك فإن هذا المكون يحرك الأفكار بمختلف نتائجها عن طريق اشتغال مجموعة من الدوال والمدلولات الاعتباطية arbi-trary.

يقوم المكون السوسيو خطابي بتطوير كفايات، وإنجازات الفرد، ورموزه السيميائية وخيالاته، ويترجم سلوكه الاجتماعي إلى علامات لسانية منسَّقة، حيث يمنح الخطابات الثقافية بعدا تاريخيا متعددا، ومتكاملا للعناصر، ونسبية واضحة للفعل.

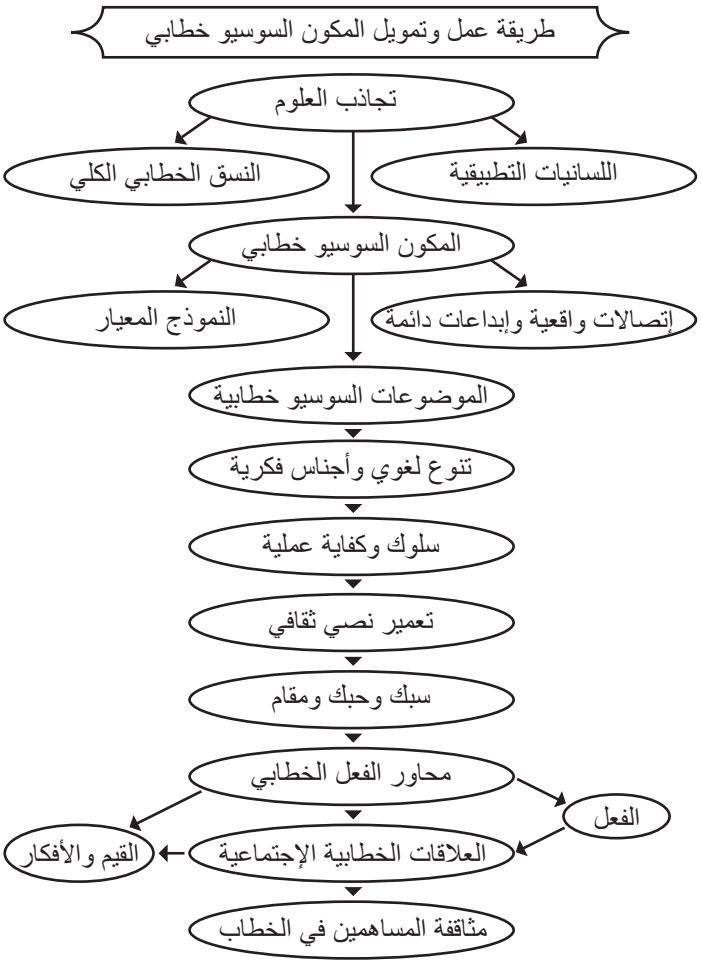
لقد حدث تطور تاريخي كبير في بنى النسق الخطابي الكلي بفضل عدة إنجازات:

أ - تنوع وسائل الاتصال.

ب - كثرة الإبداعات المستمرة.

ج - تحديات البيئة.

د - بروز نموذج معيار standard.



يساهم المكون السوسيو خطابي في تطوير نصوص النسق الكلي بناء على أنواع التجاذب (التَّناص) (6)، الناجم عن أنواع الاتصال. لذلك فإن السمات المسيطرة على النصوص الفكرية المتنوعة هنا تتمثل في التكامل، والمزج الاتفاقي. يخلق هذا التلاحم والتماسك، والتفاعل بين العناصر ما نسميه (نصا) من المنظور السوسيو خطابي. تتجاذب البنى والأساليب، والأفكار، وتتفاعل عبر الأجيال، حيث يتمُّ التعامل معها كعناصر متميزة.

يضبط هذا المكون النصوص الثقافية كمجموعة من العناصر المتنوعة الاستعمالات، التي تحرك مختلف الأجناس الفكرية. تمنح البنى التركيبية، والدلالية، والتداولية هذه النصوص أهمية، كما أن عمل المساهمين تصبح له قيمة بارزة، وحياتهم تكتسب مغزى عميقا، وهادفا.

يساهم المكون السوسيو خطابي في منح النصوص الثقافية العربية فضاءات متميزة، وعبقرية وبصيرة لافتة للنظر.

يركز النسق الخطابي الكلي على أصالة النصوص الثقافية العربية، وتنوعها، وسبكها التركيبي، وحبكها الدلالي، وقصدها المقامي القويم، وهو ما يقوي هدفها العلمي، والتعليمي. يقوم المكون السوسيو خطابي هنا بتكييف، وتفعيل الخطابات العربية مع المعايير الاجتماعية، كالخبرة، والسلوك، مما يكسبها بعدا بلاغيا (خطابيا)، ونموا مستمرا، ونشاطا، وتفاعلا متبادلا.

يبرز لنا هذا المكون أن الأفراد ينتجون الخطابات، ويتناقلونها بينهم عن طريق المثاقفة interculturalism، والحوار الحضاري، مع الحفاظ على السمات الخاصة.

يحدد المكون السوسيو خطابي النصوص الثقافية من خلال استعمالاتها ومضامينها المتجاذبة، الخلاقة creative، والأفكار والقيم، والرموز السيميائية الدالة، لأنها تمثل عوامل مهمة في تشكيل سلوك الأفراد السيكو خطابي. يقوم النظام الاجتماعي هنا بتحديد العلاقات، والتفاعلات بين هذه الأطراف (7). لذلك فإن النصوص الثقافية تصبح عبارة عن مجموعة من الدوال والمدلولات المكتفية بنفسها، وعلاقاتها المتبادلة.

ينظم هذا المكون النصوص الثقافية العربية المتنوعة الأجناس، والمسرودات كأنساق متراصة المتواليات، والفقرات، وكيانا حيا، ينمو ويتنوع عبر الأجيال، والثقافات.

يمكن تلخيص طريقة عمل وتمويل هذا المكون داخل النسق الخطابي الكلي من خلال المخطط التالي:

الهوامش

1- وظفنا بعض النماذج التطبيقية السردية، التي سلكت اتجاهين موازيين اعتمدا على:

أ - مختارات من ديوان شاعر الحمراء، محمد بن ابراهيم. ط 1، المطبعة الوطنية، مراكش 1979.

ب - ألف ليلة وليلة، المجلد الثالث، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (د . ت).

2 - عبد الجليل غزالة، مجلة طنجة الأدبية، تعمير النصوص في الثقافة العربية، العدد 56.

3 - نوال محمد عطية، علم النفس اللغوي، ط 3، المكتبة الأكاديمية، مصر، 1995.

4 - يجسد مفهوم (السِّجِل) نوعا لغويا يكون في وضعيات اجتماعية محددة، كما أنه يحدد مشكلة الخصائص الاجتماعية والتغيرات اللسانية. يمثل هذا المفهوم في مجال تحليل الخطاب الوجه الخارجي لممارسات المتكلم، وكذلك الجنس الخطابي المستعمل، الذي ينسق الأشكال.

5 - من المفاهيم، التي روجها بيير بورديو في فرنسا.

6 - يملك هذا المفهوم اللساني الخطابي الخاص بنا كفاية نظرية، وتفسيرية معممة، تتجاوز مكونات، وعناصر التناص intertextuality الجملي، كما طرحتها جوليا كريستيفا، وأتباعها. يرتكز التجاذب النصي عندنا على نشاط ثلاثي:

أ - النشاط التركيبي والدلالي داخل النصوص المتقاطعة التي تخلق (كوناخطابيا) محدد السياقات، والفضاءات.

ب - النشاط الموجه لبؤرة التجاذب: يجسد (انغماس) التداخلات، والتقاطعات الخطابية الساعية لتكوين (البنية النصية الكلية) فيما بينها بناء على متواليات متراصة، تتجاوز حدود الجمل البنيوية. تعتمد هذه المكونات على النشاط التداولي الثلاثي الذي تنضد عمله (قمة / هيكلة) نصية محورية، ناقلة للخصائص الجمالية، والفكرية.

7 - أنظر كتب بعض الأعلام البارزين في السوسيولسانيات كويليام لابيوف، وفيشمان، وهيدسون، وموشي نهير، وجولييت جرمادي.

(أن أكون) /

رواية مؤنّثة عن سنوات الجمر والرصاص.

■ نجيب العوفي

منذ إطلالتها الأدبية في طلائع الألفية الثالثة، بمجموعتها القصصية الجريئة (اعترافات رجل وقح) ثابرت الكاتبة وفاء مليح على مواعيدها الإبداعية المنتظمة، لتقدم لنا في كل موعد، عملا إبداعيا جديدا وجريئا، كما عودتنا منذ تلك الإطلالة البهية.

ذلك ما نلمسه بجلاء في أعمالها الصادرة، قصة كانت أم رواية أم مقالة ودراسة. كمجموعتيها القصصيتين، (اعترافات رجل وقح)، و(بدون). وروايتها الأولى (عندما يبكي الرجال) .. إضافة إلى كتابها النظري-التأملي (أنا الأنثى، أنا المبدعة). ثم أخيرا وليس آخرا، عملها الروائي-السيري الجديد (أن أكون)1. والبقية آتية، بلا ريب.

وواضح من خلال هذه العناوين / الأعمال، أن الكاتبة تزاوج وتراوح بين كتابة القصة القصيرة وكتابة الرواية. وهي معادلة إبداعية سردية-نسوية، في غاية الأهمية والحساسية والدلالة.

وكَيْل الحكي حين يطفح، يصير نهر حكي.

وللحكي بتاء التأنيث، مذاق خاص.

وفي البدء، كانت شهرزاد سيدة الحكي.

وقد واكبتُ شخصيا، قراءة ومقاربة معظم أعمال الكاتبة. وكان الرهان منذ البدء قويا، على تجربتها. وجاء البرهان، معززا للرهان.

وهذا عملها السردي الجديد (أن أكون) آية على ذلك. آية على أن المسار الإبداعي للكاتبة في تطور مستمر، يؤتي حصاده غدَقا.

إن الرواية-السيرية، تشكل إضافة متميزة لمشروعها الإبداعي، وللرواية المغربية بعامة، والرواية المغربية-النسوية بخاصة.

وجدير بالتنويه، أن الرواية تنأى عن تلك الهموم الروائية-الذاتية-ولغنائية التي ألفناها عند جمع المؤنث السردي. وتقارب أسئلة تاريخية وسياسية كبرى، طبعت وبصمت مرحلة مغربية كاملة، بأشواقها وأشواكها معا.

وللإشارة، فروايتها الجديدة، رواية نسوية بامتياز. فكاتبتها مبدعة حاضرة ومثابرة. وموضوعها وبطلتها مناضلة مغربية-يسارية بهية الذكر، نذرت حياتها للوطن وبسطاء الوطن، هي الشهيدة سعيدة المنبهي.

ومعظم شخوص الرواية مؤنثة.

وفي المدار الحكائي لسعيدة، ثمة الأم والأخت، ورفيقات مناضلات قاسمناها ليل الأسر والاعتقال، إلى معتقلات وسجينات من غمار الشعب.

إن الرواية-السيرية، محفل سردي لجمع المؤنث المغربي، في تلك الفترة العصيبة.

صدرت الرواية عن دار الأمان بالرباط، سنة 2014، في حلة رمادية موحية، تتصدرها صورة جميلة-وساهية لسعيدة المنبهي.

وفي الغلاف الأخير، صورة نصفية للكاتبة، مع فقرة دالة مُقْتَلَذة من الرواية، التي تقع في 269 صفحة من القطع المتوسط، وهو أطول نص للكاتبة، إلى إشعار آخر.

ومنذ البدء، حرصت الكاتبة على تجنيس عملها بالعبارة التالية (سيدة روائية-غيرية)

فهي إذن، سيرة بيوغرافية في قالب روائي.

والسيرة البيوغرافية أو الغيرية، تفترض بداءة، السرد بواسطة الضمير الثالث-الغائب / هو وفي (أن أكون) تحديدا، تفترض ساردا، هو الكاتبة وفاء مليح أو من يعادلها، ومسرودا عنه هو المناضلة-الشهيدة، سعيدة المنبهي .. بيد أن الكاتبة، تعتمد عن بيّنة وقصد،أي عن إستراتيجية-سردية مفكّر فيها، الضمير الأول-الذاتي / أنا، الذي يقوم مقام السارد والمسرود عنه، في آن واحد

أي أن النص مسرود، بلسان سعيدة. وهذا يجعل آلية السرد في هذا النص -المركّب- أقرب إلى السيرة الذاتية autobiographie منها إلى السرية الغيرية biographie.

اختارت الكاتبة لروايتها السيرية، أو سيرتها الروائية، هذا العنوان الوجودي-اللمّاح (أن أكون).. وهو عنوان يحيلنا إلى مقولة هاملت في مسرحية شكسبير الشهيرة (أكون أولا أكون تلك هي المسألة).

وقد حسمت بطلة السيرة-الروائية سعيدة، ذلك التردد الوجودي، فقررت أن تكون .. قررت أن تمارس كينونتها ووجودها، بالنضال ومواجهة الديكتاتورية القمعية، والدفاع عن قيم العدالة والكرامة والاشتراكية، انطلاقا من اقتناع فكري وإيديولوجي بالفكر الاشتراكي العلمي، في صيغته الماركسية-اللينينية. وهو الفكر الأممي الذي كان مهيمنا إبانئذ، وبخاصة في أوساط الشباب والطلاب. وما أحوجنا إليه الآن.. منقحا ومزيدا.

هي إذن، سيرة للنضال الماركسي في مغرب السبعينيات من القرن الفارط، من خلال التنظيمين-التوأمين (إلى الأمام) و(23 مارس).

لكن وفاء مليح المبدعة، لا تقارب هذه التيمة السياسية-الساخنة، بلغة تاريخية-تسجيلية، بل تخلق منها تيمة روائية-إبداعية، تكتبها بماء الحكي وشعريته. وتغوص خلالئذ في ضمائر الشخوص وعوالمها الدفينة.

كما تتسلط وترصد بأذن مرهفة وعين يقظة، إيقاعات المغرب المشحونة وتفاعلاته السياسية والاجتماعية والثقافية، في الفترة إياها، الموسومة بسنوات الجمر والرصاص.

هذه الفترة / المرحلة، كما هو معلوم، هي من أشحن المراحل السياسية التي شهدها المغرب الحديث. وهي المرحلة التي شهدت أيضا، الانقلابين التاريخيين على النظام الملكي.

وهي لذلك، تشكل مرحلة محظورة مزروعة بالألغام، وكثير من المبدعين والمبدعات، يمرون بها، مرور كرام.

وأن تأتي وفاء مليح، وهي من الجيل الجديد، لتنبش في هذه الذاكرة السياسية الموشومة-الملغومة، فهذه بادرة إبداعية رائعة، في حدّ ذاتها.

لكن الكاتبة لم تشأ، أو بالأحرى توجست أن تخوض في لُجج و أمواج هذه المرحلة المتلاطمة، فآثرت أن تقاربها من زاوية-أنثوية حساسة.

هي زاوية سعيدة المنبهي، الشاهدة على المرحلة، وشهيدة المرحلة.

ولعل الاقتراب من هذا البرميل التاريخي الساخن، بتاء التأنيث، أكثر شعرية وفاعلية. يتكون البناء المعماري لهذه الرواية-السيرية من تسع عشرة لوحة معنونة بذكاء شعري.

وهي لوحات حكائية متتابعة ومتقاطعة، متصلة ومنفصلة في آن، بما يقربها من مناخ القصة القصيرة.. وكأن هاجس القصة القصيرة ظل ملازما للكاتبة، وهي في حضرة الرواية.

فهي إذن سيرة روائية-قصصية في آن، تتناول حياة سعيدة المنبهي في اللحظة الساخنة-والمشحونة من هذه الحياة.

وهي لحظته اختمار أو انفجار الوعي السياسي -الماركسي لدى البطلة، وصيرورته فعلا نضاليا-تنظيميا على أرض الواقع. ثم معاناتها مع ليل الاعتقال وويله، وإضرابها التاريخي-التراجيدي عن الطعام، حتى النزع الأخير.

بما يعني سرديا،أن حبكة الرواية تلتحم مباشرة بعقدة الرواية، ورسالة الرواية.

يتحرك هذا الشريط السردي زمنيا، في السنوات الأولى من السبعينيات الفارطة،

ويتراوح مكانيا، بين فضاءات الرباط ومراكش، مخترقا فضاء الحي الجامعي بالرباط على نحو خاص، الذي كان مجالا حيويا ساخنا لليسار الجديد.

ويبقى المعتقل، هو الفضاء المحوري-الأساس والحساس في هذا النص السجني-السياسي والإنساني، الساخن الفاتن.

ويرقى النص إلى أعلى مستوياته التراجيدية والدرامية والشعرية، في اللوحات والمشاهد التي تصف وتسرد محنة سعيدة في غياهب الاعتقال، وهي تواجه بأنفة وصمود نادرين، شراسة القمع والجلادين، وتعاني سكرات الموت بالتقسيط، وهي مضربة عن الطعام، مطالبة بأبسط حقوق السجن، بعد مطالبتها النضالية بحقوق المواطنين.

وللاقتراب من لغة هذه السيرة-الروائية الجامعة بين جمالية النثر والشعر، وللاقتراب أيضا، من التيمة-المحورية-السردية والدلالية لهذا النص، نقرأ هذه الفقرة التي توّجت بها الكاتبة الغلاف الأخير، والتي نسوقها هنا، كمسك ختام لهذه الإطلالة.

- [ففي النزع الأخير يا وطني أحبك أكثر.

لا رحم تأويني سواك. لا صدر يرضعني بعد صدرك لا موت هناك. هناك فقط نزع أخير لميلاد جديد. عالية روحي وقضيتي مقدسة أضيء بها ظلمتي في الزنزانة. أقرأها على الجدار وأهتف هنا أموت. هنا أحيا هنا أولد بين ماء ونار. هنا أفرغ الروح من كلماتها وأهتف دائما يا وطني، أحبك أكثر ...].

فسلام على روح سعيدة المنبهي، ورفاق ملحمتها النضالية.

والتحية للكاتبة التي أعادت إلينا سعيدة.

هامش:

1- وفاء مليح / أن أكون . ط.2014-1 دار الأمان - الرباط.

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة

www.linam-solution.com

LiNAM SOLUTION

Film
Vidéo Clip
Reportage
Pup Tv

Production Cinématographique

(+212) 05 39 32 54 93
Complexe Commercial MABROUK, 77 Rue de Fès 8ème Etage N°24 - 90010 / Tanger - Maroc

#Rab7a
رابحة
عماد الدراج
Imad
Edderraj
©copyright #Rab7a 2016
New Album Soon...
#Rab7a
رابحة
عماد الدراج
Imad
Edderraj
©copyright #Rab7a 2016
DISK
#Rab7a New Album 2016
Imad Edderraj
/Imad.Edderraj.Page.Officielle
/edderraj