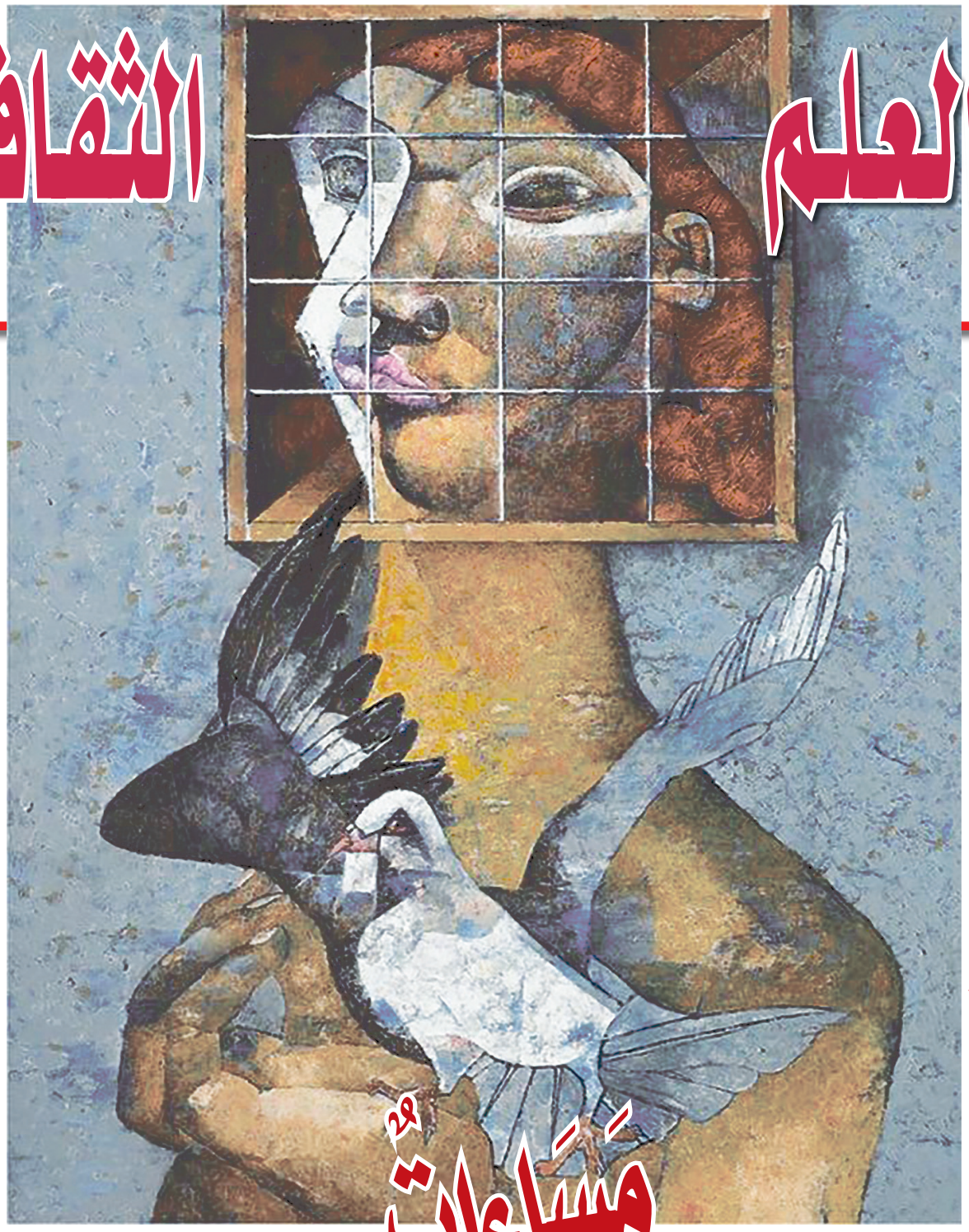
# العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 54
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 7 دجنبر 2023
الموافق 23 من جمادى الأولى 1445



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

من أعمال الرسام الباكستاني/البريطاني جميل نكش

## مَسَاءاتٌ

## فِي أوَّلِ الشَّمْسْ

فِي المَسَاءِ الَّذي
أَلْتَقِيكَ : يَعُودُ
النَّهَارُ
لأوَّلِ شَمْسِه
أَضْبِطُ
سَاعَةَ كَفِّي عَلَى
نَبْضِ قَلْبِي ،
فَيَخْتَلُّ فِي حُبِّنَا
زَمَنٌ
وتَصيرُ
الدَّقِيقَةُ
طَاعِنَةً
فِي
الأبَدْ

فِي المَسَاءِ الَّذي
أَشْتَهِيكَ : أُفَكِّرُ أنَّ
الفُصُولَ
عَلَى الأرْضِ
لَيْسَتْ كَمَا نَشْتَهِي دَائماً
فِي طُقُوسِ الحَيَاةِ ،
فَنَأْتِي
وَلَوْ رَفَضَتْ زَهْرَةٌ ،
بِالرَّبِيعِ خَرِيفاً ،
لِنُورِقَ فِي بَعْضِنَا
شَجَراً
فِي جَسَدْ

فِي المَسَاءِ الَّذي
أَرْتَدِيكَ : أُمَزِّقُ فِي
كُلِّ قُمْصَانِ
نَوْمِك
أَضْيَقَهَا لأصِيرَ
لِجِلْدِكَ
جِلْداً
وَمَهْمَا الْتَبَسْنَا
ببَعْضٍ وَأَصْبَحْتِ
أَنْتِ أَنَا ، أَمُدُّ
يَدِي
لِلضَّفِيرَةِ
أَتْبَعُهَا
حَيْثُمَا
شَرَّدَتْنِي
إِلَى السَّاقِ حَبْلاً
أَسِيرَ الوَتَدْ

(الرباط: 2016)

قصيدة من ديواني القادم: «امرأة بتوقيت الأبد»

محمد بشكار
bachkar_mohamed@yahoo.fr

د. مصطفى يعلى

# سحر الموروث الشعبي

## افتتان واستلهام وتمثل للعجيب

اغتنت الخزانة الأدبية العربية أخيرا، بكتاب جديد صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهو للأديب المغربي القاص والدكتور مصطفى يعلى، وقد مهره بعنوان «سحر الموروث الشعبي.. افتتان واستلهام وتمثل للعجيب».

نقرأ على غلاف الكتاب: «يتمتع الأدب الشعبي عامة وقصصه خاصة، بقيمة فنية اعتبارية متفق عليها من لدن الباحثين والدارسين، ومن ثم، اعتبر لغناه رافدا للاستيحاء لدى المبدعين في شتى الأجناس الأدبية.

ويسعى هذا الكتاب إلى الكشف نصيا عن بعض أنساق الغواية التي مارسها الموروث السردي بسحره وفتنته، على الإبداعات السردية الحديثة والمعاصرة،

ويرمي كذلك إلى تحقيق رغبة الإثبات التطبيقي النقدي لمعادلة استمرار هذا الموروث في التطور والعطاء، ولو بصورة مطعمة بسمات المعاصرة، في تواشج خلاق بين الشفاهية والكتابية.

وفي سياق متصل، كانت الهيئة المصرية العامة للكتاب أصدرت مجموعة قصصية بعنوان «الحب الضائع» للكاتب الكبير الدكتور طه حسين، ضمن مشروع استعادة طه حسين الذي تنفذه هيئة الكتاب من خلال طبع 17 كتابا مهما من مؤلفات الدكتور طه حسين عميد الأدب العربي.

وتشمل المجموعة القصصية «الحب الضائع» ثماني قصص هي: الحب الضائع، الحب اليائس، الحب المكره، بين الحب والإثم، نفس معلقة، ثأر بيرينيس، الخيال الطارق، طيف.

تتفاوت قصص هذه المجموعة طولا وقصرا، فأطول قصة فيها هي «الحب الضائع» وقد أطلق اسمها على المجموعة، وهي أقرب للرواية منها إلى القصة لطولها وتشعب أحداثها.

# التصوف بأعين مغربية ملف العدد الجديد لمجلة المناهل

أفردت مجلة « المناهل» المغربية، عددها الجديد، لموضوع التصوف الإسلامي وإشعاعه الروحي والثقافي بعيون مغربية، وتصدر هذه المجلة الفصلية عن وزارة الشباب والثقافة والتواصل.

يضم العدد الثامن بعد المائة فيما يقرب من 500 صفحة يمكن قراءتها رقميا، دراسات عن الفن والتصوف، والجمال وفتنة الرؤية الصوفية، والأفق الصوفي وممكنه المفتوح، والمكانة العرفانية للوجود الإنساني، والمدرسة الشطحية والعلم الحضوري، وتجليات القداسة والسلطة في الولاية الصوفية، والتصوف وسياسة المعمورة، وشرعية العرف الصوفي، والكتابة الصوفية بين خصوصية التجربة ومشكلات التواصل، والأدب الصوفي المغربي، والخطاب الصوفي وبلاغة السر، وجعل العرفان سردا.

كما ترد فيه دراسات عن الموسيقى في رحاب الصوفية، والكيمياء والعرفان، وبدايات الفكر الصوفي في الغرب الإسلامي انطلاقا من مثال ابن مسرة الجبلي، وأثر التصوف المغربي في الفلسفة الإسلامية، وحدود الإبداع في الفكر الصوفي المغربي الحديث، وفي الحاجة إلى تاريخ للعقليات الدينية بالمغرب، ووقوف عند مثال عن مصنفات التراجم الصوفية في التراث المغربي.

وكتب عبد الحق منصف، منسق الملف، أن المغرب «أحد المجتمعات الإسلامية الرائدة في احتضان ورعاية الفكر والثقافة الصوفية وتعزيز إشعاعها الحضاري»، ويحمل «موروثا ثقافيا واجتماعيا عريقا في التصوف بمختلف توجهاته"، وهو "أحد المجتمعات الفاعلة حاليا في المحافظة على الموروث الثقافي الصوفي وإشاعة قيمه الروحية والاجتماعية بين المجتمعات الأخرى».

ويأتي هذا الملف من أجل «توضيح الصورة أكثر أمام الباحثين الشباب والمهتمين والفاعلين الثقافيين ومؤسسات ومراكز البحث، بغاية تنشيط البحث وتعميقه حول ذلك الإشعاع وهذه الأدوار في تعزيز التشبع بالروحانية الصوفية بتنوع تجلياتها في زمن هيمنة ظواهر العولمة الاقتصادية والتكنولوجية، وتنامي التوجهات التي تدعو إلى حماية الثقافات المحلية والوطنية والمحافظة على الرأسمال اللامادي للشعوب وانفتاحها الثقافي».

# الدين والمعنى

المهدي مستقيم

اختار الباحث المغربي المهدي مستقيم، أن يخصص كتابه الجديد للتأمل في «الدين والمعنى»، وقد صدر أخيرا عن منشورات دار سؤال بيروت، لبنان، 2023.

تتوزع هذا المؤلف أربعة فصول؛ وقد سلط في الفصل الأول الضوء على مجموع الاختلافات القائمة بين الفلسفة الدينية وفلسفة الدين. وبسط في الفصل الثاني أسس المقاربة الفينومينولوجية للمسألة الدينية. في حين وقف في الفصل الثالث على نمطين من الوجود ما لبثا يهيمنان على العالم: المقدس والدنيوي. وخصص الفصل الرابع لتسويغ فرضية أساس مفادها أن الإيمان توق إلى إدراك المطلق وشوق إلى ملاقاته.

يُراهن المهدي مستقيم، من خلال مصنفه، على «إبراز خصيصة الفكر الفلسفي المتمثلة في النقد القائم على الفحص والاستبصار والسؤال، باتباع سبيل الشك المنهجي بما هو أحد أعظم السبل المؤدية إلى اكتشاف الحقيقة على أن الحقيقة ليست معطى جاهزا مباشرا؛ فلا يمكن لما هو جاهز عفوي إلا أن يقود صوب الوقوع في الخطأ».

وأوضح مستقيم أن «الفكر الفلسفي لا ينظر في العالم بجعل الله محوره الأساس كما هو الحال بالنسبة إلى الفكر الديني، إذ إن قوام

الرؤية الفلسفية للعالم ومنشأها التسليم باستقلالية الأشياء واستقلالية العقل».

وانبرى المؤلف إلى «توضيح طبيعة العلاقة التي تربط الإنسان بالكون من جهة، والعلاقة التي تربط الإنسان بالله من جهة أخرى»، موضحا أن «الإنسان أولا من وجهة نظر أنطولوجية يُضاهي الكون؛ إذ يتوفر على العناصر نفسها التي يتوفر عليها الكون، والإنسان، ثانيا، من وجهة نظر إبستمولوجية يُضاهي الكون؛ لأنه يتصوره على حقيقته».

وآثر الباحث المغربي تأليف هذا المصنف على إثر تهجسه بتساؤلات عديدة أبرزها: «ما السبيل من أجل تجاوز أزمة الفراغ التي ما برحت تهمين على الشعوب الغربية المعاصرة؟ ألا يقتضي تبديد هذا الفراغ البحث عن معنى الحياة والكون؟ أليس بمقدور الدين إتاحة سبل المعنى لمجتمعات خرجت من الدين واستشعرت الحاجة إلى الأوبة إلى روحه من جديد؟».

# نُدَفٌ

قطب الريسوني

1

لطفْلِ اليَنابيعِ
ضَحْكةُ غَيْمٍ ،
وعَيْنانِ مِثْلَ الرُّبى ،
وتَسْريحَةٌ
مِنْ حَريرِ المَناوِلْ..
سَنَبْحَثُ عنهُ
بِأَحْشائِنا ،
وأَسْمائِنا ،
وسَرْوِ الصِّبَا..
سَنَبْحَثُ عنْ
فِطْرَةِ النَّبْعِ.. والسَّلْسَبيلْ

2

في أَعْماقي
امرأةٌ تَلْهُو بِضَفائِرِها ،
وتُكَحِّلُ عَيْنَيْها ،
لا أُبْصِرُها
في مِرْآتي ،
هِيَ تُبْصِرني
في مِرْوَدِها ،
وتُنادِيني :
« يا أَجْمَلَ أَوْطَاني » ..

3

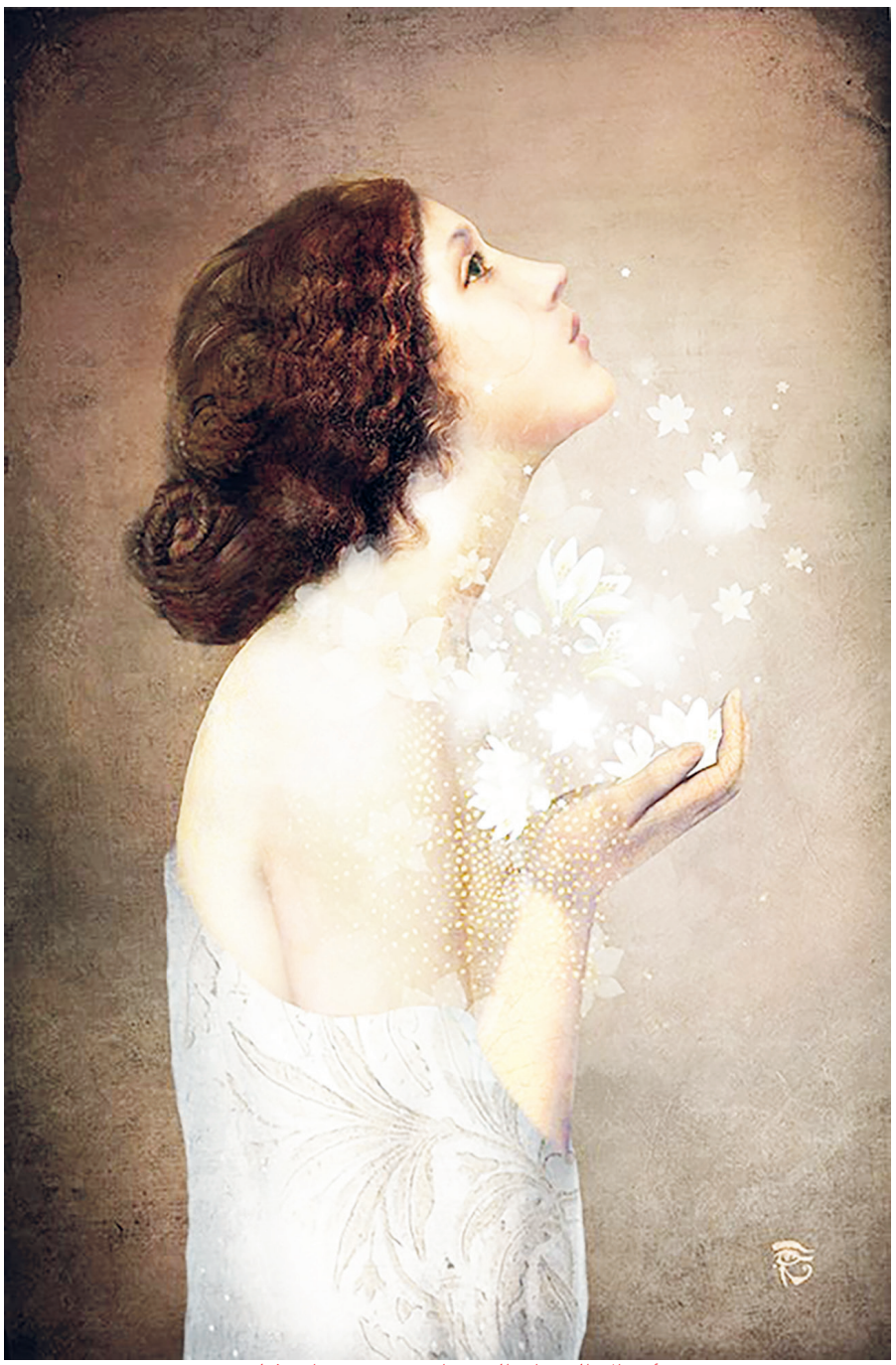
تَفِرُّ النُّجَيْماتُ
مِنْ أُمِّها
في فِطَامٍ سَريعٍ ،
وتَأْوي إلى
كَلِماتٍ مُطَرَّزةٍ
في البَهاءِ..
كأنَّ القَصيدَةَ
صارَتْ سَمَاءً !

4

يُبَشِّرُني
هُدْهُدٌ أَزْرَقٌ
بِافْتِرارِ الصَّباحِ ،
وغُنْجِ أَمِيراتِهِ ،
وأَغَاني البَيَاضِ
على شَفَةِ الياسَمِينْ..
يُذَكِّرُني
بِجَنازَةِ لَيْلٍ ،
ونَعْشِ عَساكِرِهِ الرّاحِلينْ..

5

لمْ يَقُلْ لي أَحَدٌ



من أعمال الرسام النمساوي كريستيان شلو

أنَّ القَنَاديلَ
حُروفٌ
زَيْتُها العِشْقُ الجَميلُ..
لم يَقُلْ لي أَحَدٌ
أنَّ القَوافي
وَطَنٌ من كَلِماتٍ ،
أَو طَوَاويسُ الخَميلَهْ ..
أَنا مَنْ سِرْتُ وَحيداً
في عَذابَاتِ القَصيدِ ،
وحَمَلْتُ الجَمْرَ
عِطْراً
لأَمِيراتِ القَبِيلَهْ ..

6

يَجوعُ اليراعُ ،
ولا يُطْعِمُ الحَرْفَ
خُبْزَ الحُوَاةِ..
كذلكَ قالَ
أَميرُ الكلامْ.

7

للوَرْدِ تَسابيحٌ ،
وصَلاةٌ ..
تُبْصِرُها الأَنْداءْ..
مَنْ يَزْرَعُ شَهْوَتَهُ
في بُستانِ الأَرْواحْ؟
مَنْ يوقِظُ فِتْنَتَهُ
في دُجْنَةِ طِينٍ
أَو أَشْباحْ؟

عبد الرحمن التمارة

# المعرفة وسؤال الفاعلية

د. جمال حمدان

تظهر خصوبة الفكر عند نماذج إنسانية في إنتاجها المعرفي، فيصير أثراً يضاعف الوعي بها، وبامتداداتها المختلفة. لهذا، أن تكون باحثاً مقتدراً معناه أن يتميز إنتاجك المعرفي بفاعلية نوعية، تضاعفها القراءات الفعّالة المصاحبة. من هنا، فإنّ علاقة المعرفة بسؤال الفاعلية لا تتبدّى مقترنة بزمن تحقق المعرفة وانتمائها، بل تتراءى متّصلة بإنتاجية دالة تمكّن من تجديد المعرفة والقراءة. بهذا المعنى، ليس مهماً أنْ نفكر في إرث الآخرين المعرفي، بل الأهم أن نفتحهُ على أفق قرائي نوعي يؤطّره فعل تأويلي مسؤول وفعّال وجاد، بناءً على موقع القراءة وخلفياتها، يفصح عن تنوّع القراءات، وما يستتبعه من تأكيد لتعدد الفهوم، التي تفضي، بالضرورة، لجعل ذلك الإرث المعرفي مستمراً من جهة، ومفتوحاً على آفاق معرفية جديدة يسمح بها التفاعل القرائي الفعّال من جهة ثانية.

يتبيّن أنّ رغبة كلّ قراءة تأويلية نقدية خصيبة تتوخّى التفكير في «النماذج» المعرفية النوعية، بغاية بناء أسئلة جديدة فرضها السياق الإنساني بطبيعته المركّبة المنطوية على أوجه مجهولة ومحتجبة، وبامتداداته المتنوّعة التي تؤكّد اقترانَ الفكر بالوجود الإنساني. بهذا المعنى، فإنّ القراءة التأويلية النقدية الفعّالة تسعف في تجديد الأسئلة، وربط الفكر النقدي بقدرته على إنتاج ممكنات القراءة واحتمالاتها. لهذا، فضمن سياق معرفي نقدي، وسياق سياسي دولي (العدوان على غزة)، تولّد التفكير في كتاب «اليهود أنثروبولوجيا»[1] للعلامة المصري جمال حمدان؛ بوصفه تفكيراً يضمرُ رغبة في الفهم والمعرفة أولاً، ويكشفُ أهمية قراءة النماذج الفكرية النوعية في استجلاء مضمرات الوجود البشري و«حقائقه» المتنوّعة الخفية، وتعميق منسوب المعرفة بآفاقها الوظيفية المتنوعة ثانياً.

يأتي التفكير في كتاب «اليهود أنثروبولوجيا»، إذاً، متّصلاً بالرهان على فاعلية المعرفة الفعّالة، بما تفتحه من آفاق معرفية تحصّن القارئ من السقوط في أوهام فهم أحداث ووقائع دالة فهماً سطحياً ومؤدلجاً، لأنه فهم مؤطر بقراءة ذاتية متسرعة قوامها مركزية الأهواء الذاتية لا «التفكير المركّب»، فيتراءى بموجبه العقل «طاقة إنسانية مُبدعة تعيدُ صياغة العالم»[2]. كأن حقيقة الكتب النوعية تفضي بالقراءة الفعّالة للإسهام في الارتقاء بالإنسان، وتجعل وجودَه مؤطّراً بالقيم النبيلة والفكر الخلاّق المسنود بـ«الوعي اليقظ»[3]. من هنا، فإنّ الأفق المثالي لتراكم القراءة، وعَبْرَه تُحقق الذاتُ وجوداً ملؤه فهمُ امتدادات الحياة المختلفة وإدراكها؛ خاصة حين تكون حياة بشرية قائمة على تدمير صاحب حق ومشروعية، وانتهاك حرمة وطنه وقيّمه، وتشريد وإعدام أهله وأبنائه. لهذا، أنْ يقرأ الإنسان النماذج المعرفية والنقدية الجادة معناهُ انشغاله بالوجود والذات لأجل الفهم، ومعناهُ بناء حصانة فكرية تؤمّنُ صمودَه أمام التفاهة والبؤس، وتبني شخصيته على مبدأ التمرّد والنضال، فيتراءى إنساناً رافضاً الإذعان والشرّ والتسلط والخضوع والظلم .. إلخ. كذلك، أنْ يقرأ الإنسان بعض النماذج، مثل كتاب العلامة جمال حمدان «اليهود أنثروبولوجيا»، معناهُ أن يُوفر لذاته ما به يُقنعُ ويُفحم، لأنه يمتلك ما يُسْعفهُ في الاستدلال والبرهنة في سياق المرافعة والإظهار، بغاية الإفهام والإقرار، وليس بهدف الاستعراض والإبهار.

إنّ الاشتغال على «اليهود أنثروبولوجيا» يكشفُ اقتراحاً معرفياً مؤطراً بخصيصة لافتة أسّسها «النزعة العلمية». إنها نزعة تمنح الوعي بقضايا محتجَبَة يُولّدُها التفكير في اليهود من زوايا التاريخ الجنسي والديني والانتشار والهجرة و«التكوين الأنثروبولوجي». بهذا المعنى، فأهمية الكتاب كامنة في تفعيل التفكير الخلاّق، لتفكيك قضايا مستعصية على فهم الوجود الصهيوني اليهودي، ضمن إطار معرفي سياسي إشكالي مؤطر بالدعاية والعنف والاضطهاد والعنصرية. لهذا، فإنّ فاعلية الإنجاز المعرفي عند جمال حمدان، أثناء اشتغاله على «اليهود أنثروبولوجيا»، تتراءى في كشف المعتم والخفي، بقراءة مُنْتجة تسندها أخلاق علمية بحتة، خلال ممارسة النقد والتحليل، تدعم الموقع القرائي الذي يعوّل على فاعلية المعرفة، وليس سلطة السياسة. ذاك ما يظهره جلياً قول جمال حمدان الآتي: «ونحن من جانبنا ?على صعوبة المحاولة نفسياً وقومياً- لن نترك لتحيزنا السياسي الحق والواجب أن يتدخل في معالجة علمية موضوعية، لأن الدراسة العلمية الخالصة تؤازر القضية السياسية وتدعمها ولا تتعارض معها في الجوهر»[4].

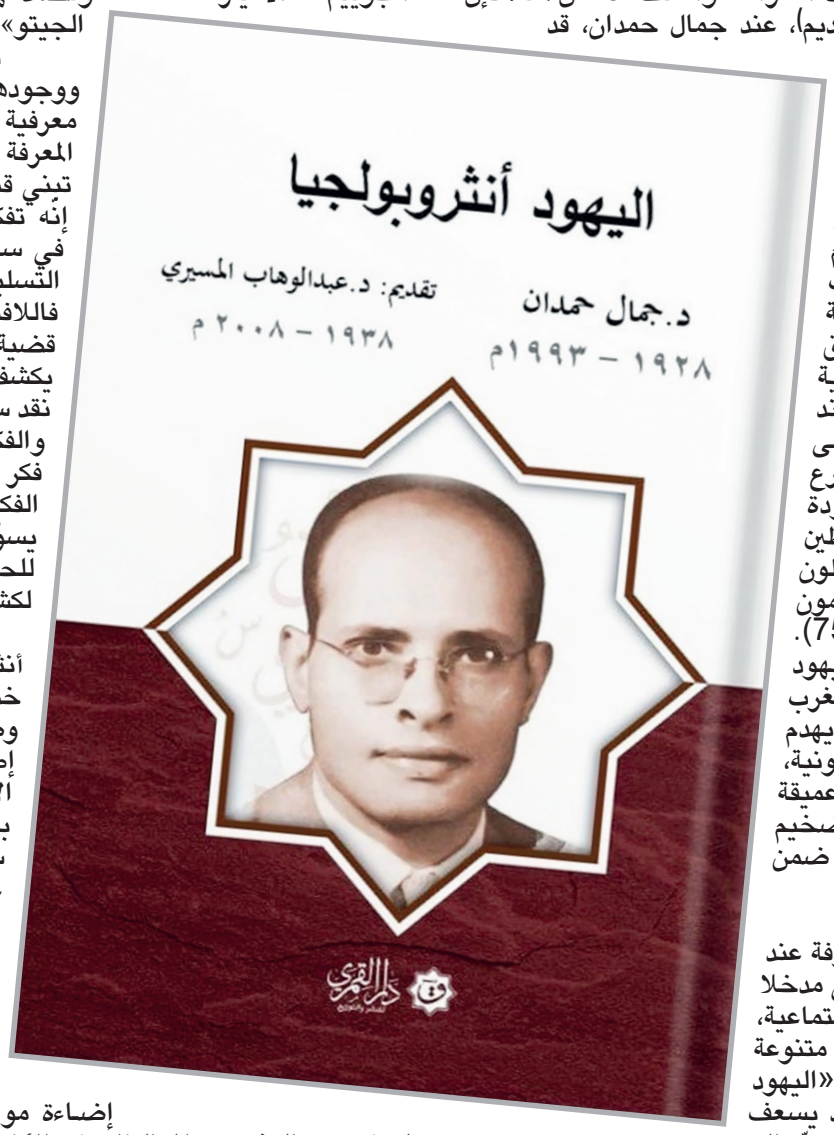
أسعفت التجربة البحثية النوعية المفكر جمال حمدان في تبني الخيار العلمي الموضوعي في دراسة قضية اليهود الإشكالية، التي تقترن غالباً بأسئلة سياسية ثقافية. دراسة أسعفته ليتوغّل في ملامسة المضمر والمخفي في خطاب تاريخ اليهود، متوسلاً بالفاعلية المعرفية لتأكيد زيف الخطاب الصهيوني وتهافته. من هنا، فالتأكيد «أنّ كل إدراك، مهما كان أولياً أو طبيعياً ما قبل علمي، هو مسبقاً نقدٌ للظاهرة. فلرؤية شيء ما، يجب أن أمتنع عن الالتصاق بالظاهرة أو الاندماج بها. ويجب أن أدحضها، وألتمسها، وأسألها عن كينونتها من أجل معرفتها أو التعرّف إليها»[5]، يسعف في القول إنّ الدراسة التحليلية «لليهود أنثروبولوجيا» قد ارتبطت بالفهم والإدراك أولاً، وبتفعيل الفكر النقدي العلمي المتجرّد من الأفكار القبلية والمسبقة ثانياً، وبتحقيق وعي عميق بـ«أسرار اليهود» المتعدّدة، عَبْر كشف

ماهية كينونتهم واستمرارهم ثالثاً، وبنقْض السَّفَه الصهيوني وفَضْح «الأساطير» المحيطة بوجود الصهاينة الإشكالي وتصرفهم العدواني رابعاً.

يقترن تاريخ اليهود، وفق تصور جمال حمدان، بدءاً بإشكالية تنوّع التسمية: إسرائيل (الاسم البديل ليَعقوب) والعبريون (المشتقة من العبور) واليهود (أبناء يهودا أحد أبناء يعقوب). إنها إشارة أعقبها كشف ملمح نوعي لتاريخ اليهود وشتاتهم؛ بوصفه تاريخاً يتماهى مع اللصوصية والبداوة والارتزاق (ص41) والجبن والمسكنة والخبث (ص48)، فيتبدّى تاريخهم مجسّداً في «تاريخ دموي حربي كله غزو وعدوان. وتغلب عليهم فيه صفات الشراسة والعنف»6. من هنا، فإنّ اليهود بتصنيفهم الطائفي (الأشكناز والسفارديم)، عند جمال حمدان، قد عاشوا تجربة شتات مُمْتد، الكلداني والكنعاني والبابلي والهلليني والروماني والوسيط والحديث. إنها تجربة دعمتها الفترة النازية بـ«جريمة زرع إسرائيل» (ص 53)، فتراءى بموجبها أن أوربا هي «الوطن المطلق لليهودية العالمية» (ص 57). لهذا، فالتأمل المعرفي في التوزيع الجغرافي لليهود عبر العالم وتاريخهم عبر الزمن والمكان، وما لازم ذلك من تصورات تخص الإنسان اليهودي (السُّحنة)، حقيقة وتمثلاً، كفيل بنقض ادعائهم التميّز النوعي، وفق فكرة فاشية تؤطرها نظرية النقاء العرقي ونظرية الاختلاط. في هذا السياق يتحصّل الوقوف عند فكرتين هامتين: الأولى، مفادها أن قوة الانتماء إلى فلسطين متولّدة من وهم أسطوري وفهم متسرع ومختزل قائم على تسميّة صهيونية «العودة إلى أرض الميعاد»، لأن فكرة الانتماء لفلسطين مقصورة على مجموعة محدّدة (السامريون يمثلون العرق اليهودي الفلسطيني الأصلي القديم، يقيمون في قرى نابلس)، تَتَّجه نحو الانقراض (ص 75). والثانية، متولّدة من إضاءات دالة لواقع عزلة اليهود السكنية في مجتمع الجيتو (الملاح في المغرب الكبير)، ولصفاتهم الجسمية، ولاختلاطهم الذي يهدم نظرية النقاوة من أساسها. هكذا، فإنّ الصهيونية، وفق عمق أفكار جمال حمدان، المدعومة بأفكار عميقة لباحثين غربيين موضوعيين7، تراهن على تضخيم الكيان الديني لليهود، وإبراز تميز أصلهم، ضمن تصوّر تفضيلي، من زاوية نقاوة السلالة.

يسمح هذا الفهم، إذاً، بأنْ نتبين فاعلية المعرفة عند جمال حمدان؛ لأنه يتخذ التحليل الأنثروبولوجي مدخلا للاكتشاف، بعد تقديم المعطيات التاريخية والاجتماعية، المدعومة بإحصائيات والمسنودة بأقوال وأفكار متنوعة في مصدرها وسياقها. لهذا، فأفكار كتاب «اليهود أنثروبولوجيا» تغذّي وجوداً إبستيمولوجياً قد يسعف الذات في معرفة اليهود والعالم الذي يضمهم، وينبّه إلى الدعاية الصهيونية التي اقترنت بتأويل شاذ وقراءة عنصرية لبعض المنعطفات المثيرة في تاريخ اليهود وشتاتهم. لذلك، يؤكد جمال حمدان، بما يشبه الرغبة في تطوير الفكر الإنساني وتنميته، ورفع منسوب المعارف الكفيلة بكشف «الصورة الحقيقية» للصهيونية، فيقول «ما دام اليهود لم يعودوا من الساميين في شيء، فيمكننا هنا أن نرى الخطأ الشائع الفاشي، إن لم يكن المغالطة الكبرى العامدة، في تسمية اضطهاد اليهود بـ»معادة السامية»، فنحن في الحقيقة إزاء «اليهودية» ببساطة وبلا تعقيد .. والاضطهاد النازي لليهود في ألمانيا لم يكن في جوهره إلا اضطهاد ألمان لألمان»8.

يبدو جمال حمدان حريصاً على كشف الكذب عبر تحليل ونقد فعّال مُنتج، مدعوم بكمّ قرائي كبير تسنده بقوة الاستنتاج وعمق الاستخلاص، مع إمكانية الاختلاف معه بالنظر لطبيعة الموقع التأويلي أو الإيديولوجي. لذلك، فإنّ القراءة العميقة، للوقائع والتاريخ والفعل اليهودي في أزمنة وأمكنة متنوعة، أضاءت الكثير من الأفكار المتصلة بواقع الفعل العدواني الهمجي للكيان الصهيوني العنصري، بوصفه فعلاً كاشفاً انتماءً، في الزمن الراهن، لدول غربية، في مقدمتها الولايات المتحدة وأوروبا، مما يجعل الوجود اليهودي الصهيوني في فلسطين غريباً ونشازاً. بهذا المعنى، فإنّ إشكالية المعرفة النقدية العربية كامنة في إرساء فهم نوعي لليهود، من زوايا مختلفة، فهمٌ مؤطّر بفاعلية تُرسّخ أفكاراً، وتُفكّك أخرى. لهذا، فالملمح الرئيس لأفكار جمال حمدان كامنٌ في تجذرَ فهمه ووجاهته، مما صيَّر قراءته المعرفية راسية في عمق الحقيقة أو الاجتهاد في بنائها. من هنا، فإنّ سلطة الدّعم اللامشروط من أمريكا وأوروبا للهمجية الصهيونية، في عدوانها الحالي على غزة مثلاً، لا يمكن فهمها إلى في ضوء الإنصات لتاريخ اليهود بوصفه معبّراً عن «طفيليات المدن» العالمية؛ حيث يتراءى اتصال اليهود الشديد بالمهن الحرة والتجارة والمال والصحافة والطب والمحاماة (نصف مجموع المحامين في ولاية نيويورك يهود، ص 69)، وابتعادهم عن الحياة الزراعية والإقامة في القرى والمدن الصغيرة. لهذا، يطمئن الصهاينة لسلطة الإعلام والمال، فيظل وجودهم مشدوداً لسياق إشكالي ولَّدَ اضطهادهم، كي يُنتجوا اضطهاداً مضاعفاً للفلسطينيين، ضمن وُجود جغرافي سياسي يكثف مظاهر القهر والظلم والابتزاز والاضطهاد المسنود بالعنصرية وتضخم الذات والكذب. ذاك ما يبرزه استنتاج جمال حمدان الآتي: «من هنا نفهم، كيف أن الصهيونية «تتاجر» بالفعل في الاضطهاد، تذكي ذكراه وتؤجج ناره، كُلما خبت جذوتها، وتراه ضامن بقائها، في الوقت الذي تمثل فيه إسرائيل «دولة» المنتفعين بهذا الاضطهاد. بل إنّ الفكرة الأساس في خلق إسرائيل، ليست في النهاية إلا فكرة الجيتو بحذافيرها وإنما بمقياس مجمع (ملاح) كبير. فهي وعاء موحّد، لاستقبال انعزالية اليهود على الجوييم (= الأغيار) وتصادمهم معهم: إنها الجيتو-دولة أو هي دولة الجيتو»9.




دَعّم الأفق القرائي الخلاَّق لتاريخ اليهود ووجودهم، إذاً، معرفة دالة، كونها تشير إلى آفاق معرفية يطالها الإضمار باستمرار. بهذا المعنى، فإنّ المعرفة المحققة في كتاب «اليهود أنثروبولوجيا» تبني قيماً فكرية جذرها التفكير الخلاق والأصيل. إنّه تفكير تربطه وشائج عديدة بتوظيف المعرفة في سبيل «الحقيقة» والموضوعية، خارج منطق التسليم التلقائي، أو الرفض غير المُعلل. لهذا، فاللافت أن جمال حمدان يستند في تحليل ونقد قضية «اليهود أنثروبولوجيا» على اجتهاد فكري يكشف أعماق القضية ومضمراتها، ويراهن على نقد سلطة التسليم بمنظومة أفكار رَسَّخها الإعلام والفكر السطحي المؤطر بالكذب والاحتيال. كأنّ فكر الباحث يراهن على حماية القراء من جمود الفكر، وتحصينهم ضد الكسل الفكري؛ مما يسوّغ سقوط إرادة فهم «العلامات» المفضيّة للحقيقة، وبالنتيجة، انهيار الأسس المنتهية لكشف ماهية الأفكار الخاطئة.

يرتبط كتاب جمال حمدان «اليهود أنثروبولوجيا»، إذاً، بمهمة كشف مغالطات خطاب صهيوني عنصري، سَلّم به الكثيرون وصدَّقوه ويدافعون عنه. كأن الكتاب جاء في إطار نقد معرفي تأسيسي لرؤى أخرى، أسّسها الأخلاق العلمية والموضوعية الفكرية، كفيلة بنقض أفكار ظلت ترى عالم اليهود في وضع سكوني، بالرغم من أنّ الفكر الفعّال الباحث عن أيّ حقيقة يدرس الأشياء ويحلّلها في صيرورة وسيرورة. بهذا المعنى، فإنّ فاعلية المعرفة التي يقدمها جمال حمدان، من زوايا التأريخ والوصف والنقد والتحليل الأنثروبولوجي، تتبدى كامنة في توليد أفكار نوعيّة مغفلة في تاريخ اليهود وكينونتهم ووجودهم، وتتراءى مُحقّقة في إضاءة مواقع أخرى لقراءة موضوعية علمية تفضي لـ«فضح» الكثير من المغالطات في الأطروحة الصهيونية، وتبدو متجلّية في التحفيز على توسيع التفكير، المسنود بالشك في عدّة مسلمات تخصّ اليهود وتاريخهم، بتغيير مداخل القراءة والفهم والنقد، وما يترتّب عن ذلك، لزوما، من تغيير في آليات التفكير ومنهجية التحليل ومرجعية الدراسة.

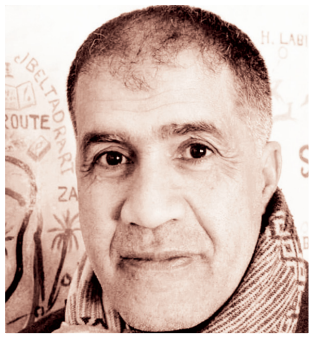
## هوامش:

1- د. جمال حمدان، اليهود أنثروبولوجيا، تقديم وتحيين: د. عبد الوهاب المسيري، الملتقى، مراكش، **2021**.
2- ضمن تقديم عبد الوهاب المسيري، المرجع السابق، ص 7.
3- جاك دريدا، أن تفكّر: أن تقول لا، ترجمة: جلال بدلة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2023، ص 46.
4- د. جمال حمدان، اليهود أنثروبولوجيا، ص 38.
5- جاك دريدا، أن تفكّر: أن تقول لا، ص 36 - 37.
6- د. جمال حمدان، اليهود أنثروبولوجيا، ص 48.
7- يورد جمال حمدان أفكار باحثين غربيين تنقض فكرة نقاوة الأصل، بوصفها فكرة ولّدها إحساس حاد بذاتهم من الزاوية الطائفية. شأن الباحث وليام زيبينا ربلي (**William Zebina Riply**)، في كتابه «**The Races of Europe : A Sociological Study**» [أعراق أوروبا: دراسة سوسيولوجية]. يخصص الباحث الفصل الرابع عشر (من ص **368** إلى ص **400**) لليهود والسامية]، حيث يقول: «ليس اليهود جنساً بل مجرّد «ناس» بكل بساطة». ضمن، اليهود أنثروبولوجيا، ص **86**.
8- د. جمال حمدان، اليهود أنثروبولوجيا، ص 100 - 101.
9- المرجع نفسه، ص 95.

حين يعتذر الانسان الفصيح لأنه فقد صوته يظهر الصمت على المنصة، ينزع القناع الذي يُخفيه ويصرخ أنا شاهد!

برتولد بريخت

# دَمّلة



محمد اكويندي

بعد انصرام خمس وسبعين سنة من عمر النكبة، ليس بمستطاعي استعادة تفاصيل أحداثها، ولكن، أذكر هذا الجزء كما يبسطه نسياني المسعف الآن:

ذات فجر، على حين غرة، طَفحَ لُمْعٌ فوق بشرة وجهي، وصارَ في موضع دمّلة، ناتيء وكامد اللون.

أغرقني في الاشمئزاز والخوف، وفي مواجهة وَاحدَة ، استيقظتْ فيّ مخاوفَ الطفولة، ولاحقتني فكرة هذا التشوه الخَلقي، لوجهي، خَشية طمس ملامحه، وربّما - وهذا هو الأفظع- مَحْو هويتي !

لستُ ناسياً .. حرص أمي الشديد، وقت نومي، بأن لا تترك حشرة من الهوام، تلسعني، حتى لا تخلف أثراً قبيحا، فوق بشرة وجهي، سواء كان هذا الأثر نمشاً أو خدشاً.

لكن، ما وقع كان أسوء من ذلك، حين برز لُمْعٌ أولا، ثم تبعه احمرار متردد، احمرار طفيف، قد يستهان به كمرض عَرضي، هذا الاستخفاف، هو ما جعل أمي، تقوم بهذا التهور الفظيع، كون هذا اللمع امتد إلى غمازة الخد الأيمن، وأخذ في التوسع التدريجي !

صَارَ اللمع في موضع دمّلة ناتئة، مُحاطاً بدوائر حمراء، وبدأ أشبه، بحجر صغير، ألقيته وسط بركة ماء هادئة، راسماً دوائر.. دوائر ..حتى تلتحم الدوائر التي يولّدها وُقوع الحجر في النهاية بالسطح المستوي !

الآن، دام عمري خمسا وسبعين سنة، ولم أُولد من قبل، بتشوه خُلقي، إلا هذا السليط ، الذي توغل في حفرة الزين من خديَ الأيمن، ماتت أمي ولم تخلف وراءها ،إلا مواساتها المتمثلة في لازمتها التي حفظتُهَا عن ظهر قلب :

)دمّلة إذا هرشتها سَال دمها، وإذا تركتها طَالَ همها (

الآن أصبح وجهي مُشتركا غصباً عني، وعلى الرغم، من هذا الذي حدث، لم تكف الدّمّلة من الانتشار، والتوسع المقيت، بزحف دوائرها الحمراء ، لحد اكتساح الخد والأنف، طمعا في النصف الآخر من الوجه، طفح مؤذ، كاد أن يطمس ملامح وجهي، وهويتي بالكامل!

نَعْم، أنظر إلى وجهي في المرآة، بالكاد أراهُ في حجم إصبع وسط خريطة عريضة، تبدو منه العين الواحدة تحت الحاجب، وجزء ضئيل من زواية الجبين فقط!

سنوات طويلة، من حياة التعطش الفظيع للدماء شعار هذا الطفح المقيت، وأنا أعاني من سرطانه الذي يقضم وجهي، بموجته الوبائية الكسيحة، .. حتى تولّد عن ذلك تهيؤات وتمثلات.. أراها في منامي كوابيس مرعبة.. أراني ذات حلم أسير في أطراف صحراء النقب، حتى استبد بي عطش قاتل، ولا أعرف كيف ساقني قدري، والعناية الربانية، إلى أحواض مياه صغيرة، مصطفة بعناية، وبداخلها أسماك، تطوف سبّاحة داخل جنبات الأحواض، ويقف إلى جانب تلك الأحواض رجل عينه اليُمنى عوراء، يبدو من هيئته الطويلة، والنحيفة كاهنا، أو واحدا من أحبار اليهود، تحجب عينه المطفأة رقعة سوداء، سألني عن حاجتي في جنته الخضراء كما يحلو له نعتها.

كان لهفي للماء، أكثر من الإجابة عن أسئلته الملغزة.

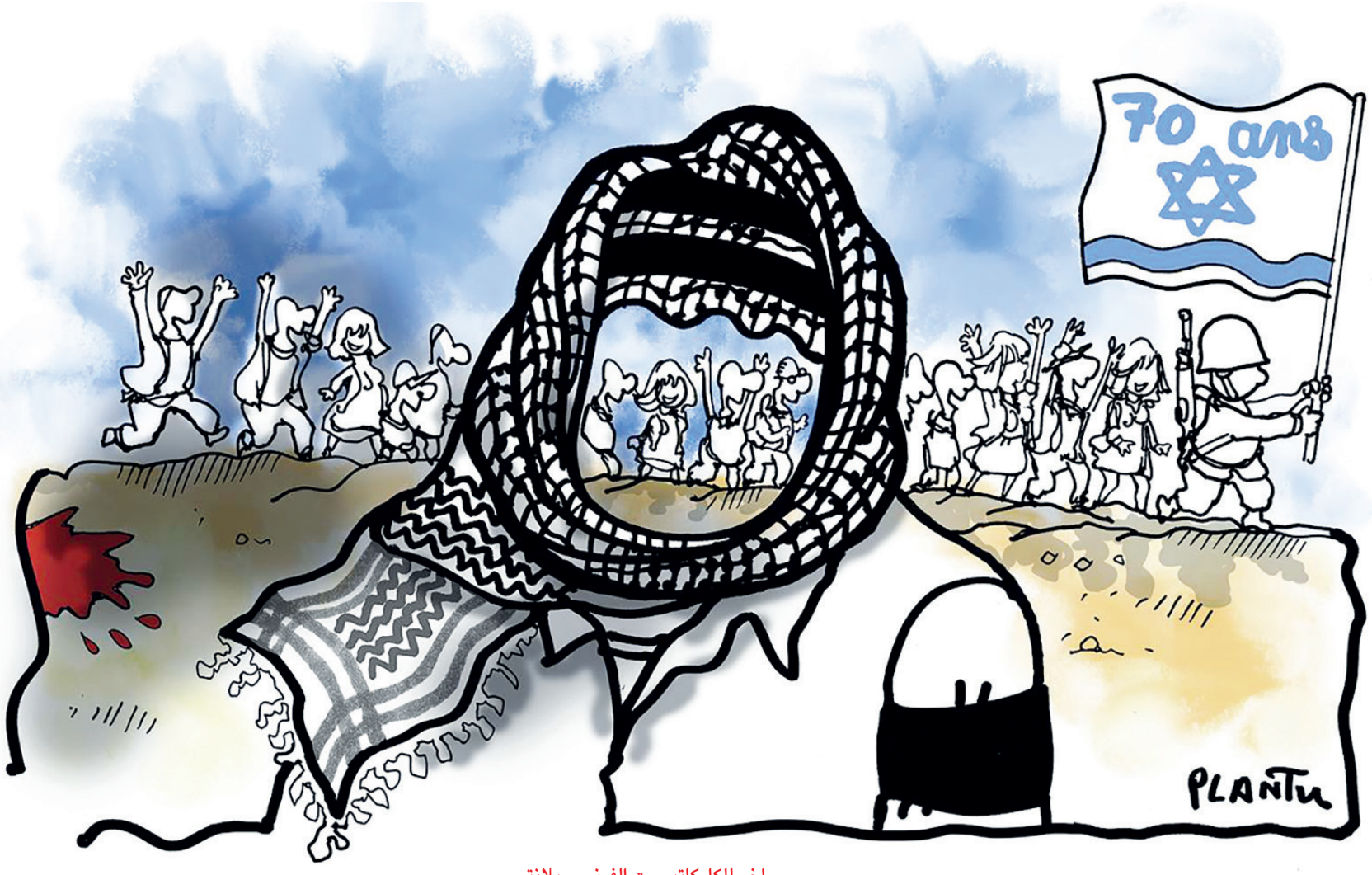
السمكات الصغيرة الدّاكنة الحُمرة، تدور سباحة حول نفسها، يبدو من لونها الدّاكن، بأنها من نوع سمك الشبّار، المحب للماء الفاتر، المنعش لنوعه في التكاثر والتوالد، حين لاحظ الرجل الأعور استغراقي في التأمل والصمت، بادرني بكلامه: أنا وريث هذه الصحراء، أمارسُ فيها طقوسي، حرصا على تلاشي نسلي وأهلي من الاندثار. ثم أمرني أن أنظر.. أنظر، ها هم ينعمون في السباحة داخل الماء الدافئ، وغدا يتوقون إلى النيل الأزرق .. استيقظت من رعب ما رأيتُ .. وأنا أتساءل مع نفسي: هل فعلا (الأحلام المرعبة تمثل الصور والأحاسيس التي نتصوّر أنها تبعثها: أي أننا لا نشعر بالرعب لأن السرطان الوبائي ما يهدّدُنا ؟ بل نحلم بالوباء الفتاك لكي نفسّر الرعب الذي نشعر به ..)

تأسفتُ كثيرا، على مقايضة الرجل الأعور، بأن أروي له حكاية بسيطة، مقابل جرعة ماء .

فاتني أن أحكي له حكاية الرجل الذي أراد أن يرسم وجهه، ومن فرط أنانيته، أكتشف أنه رسم خريطة العالم.

خمس وسبعون سنة مرت، على هذا المرض السرطان الوبائي، الذي يقضم وجهي غازيا ليستهدفه بالكامل.

الآن، يسعفني نسياني، لكي أسرد هذا الجزء من سنوات النكبة، الذي عمّر طويلا، وما زالتْ آثاره، في هذه الدّمّلة الناتئة فوق بشرة وجهي، إن هرشتها سال دمها، وإن تركتها طال همها.




رسم ساخر للكاركاتيرست الفرنسي بلانتي

# خُيوطٌ سُلَّتْ مِنْ نارٍ

جمال أزراغيد

1

طريقُكَ كتابٌ أبْكَمُ
تُذَرّيه الرّياحُ
كأَنْغام
أسالَها النّايُ في رَدَهاتِ الكَوْن
إذا التَقَيْتُها
هامَتْ في مَمْشاي
كلمات
ظَلَّتْ صامِتَةً على أصابِعي..

2

روحي صُوَرٌ
تَتَهادى بإيقاعِ الكَوْن
إذا لَمَحْتَ واحِدَةً
أغْواكَ السَّفَرُ في أَلْوانِها
عَلَّكَ تَجِدُ قَرَنْفُلَةً
تُعَطِّرُ
تلالَ فَجْرٍ
يُخَبِّئُ أنفاسَهُ
في قاموسِ لَيْلِكَ الأَثير.

3

في ذاكَ المَساء
كُنْتُ أُعَدِّلُ حَرَكاتي
على شاكِلَةِ خَوْذَة
تَقيني تَعَبَ حَياةٍ
ظَلَّتْ تَرْبُتُ على ظَهْري
بأيادٍ
تُحَرِّضُني
حينَ يَتَأَجَّجُ الشَّوْقُ في أَسْراري
على اعْتناقِ الهَوى
في مَمْشاكَ.

4

آتي نَجْمًا
يَضْحَكُ مِنَ السُّحُبِ العابِرَة
لَمْ أَجِدْ فيهِ ما يُذَكِّرُني
بخَطَوات
أَنْفَقْتُها في ساحَةِ أَضْناها الوَجَع
كانَ وَجهُ النَّجْمِ لَوْحَةً
أَذِنْتُ لروحي المُضْمَرَة
أَنْ تَشْهَقَ في أَلْوانِها
أَنْ تَشْنَقَ في أَفْنائِها
الظِّلالَ
بخُيوطٍ سُلَّتْ مِنْ نارٍ
تَتَوارى
في غَسَقِ اللَّيْلِ
مالي وَهذا الغَسَقُ
يَنْثُرُ المِلْحَ
في عُيوني الهائِجَة
صُحْبَةَ طَيْفٍ يُرَتِّلُ أَغانيه
شَغَفًا باصْطِحابي إلى سِدْرَةِ المُنْتَهى

5

باسْمِ خَطَواتٍ بَريئَة
صَيَّرَتْني عَبْدًا
لطَريق
يَحْكي للعابِرينَ حِكايَةَ طِفْلٍ
ظَلَّ عالِقًا
بأَجْنِحَةِ السَّراب
يَتَمازَجُ صَوْتُهُ
مَعَ أَنينِ الأَعْشابِ فَوْقَ المِذْراةِ
أَراهُ راحِلًا في المَرايا
يَسْتَقْطِرُ مِنْ ظِلِّهِ
أُفُقًا

من أعمال النحات الألماني وولفغانغ ستيلر

6

ما أنا إلّا رَدّاتُ فِعْلٍ
تَناسَلَتْ
عَلى قِشْرَةِ الأَرْض
كَثيرًا ما قَشَّرْتُها
قِشْرَةً..
قِشْرَةً..
لأرى وَجْهي
في المَمَرّاتِ السُّفْلى
نَغَمًا يَتَوَهَّجُ
على أصابِعِ فَنّان
احْدَوْدَبَ على مَجاري المِياهِ
باحِثًا عَنْ نوطاتٍ
تَتَنَبَّأُ بِموسيقى الذِّئابِ العَمْياء.

7

بِنايَتي عالِيَة
كَثيرَةُ النَّوافِذ
قَليلَةُ المَنافِذ
تَبْتَلِعُ صورَتَها في مَرايا السَّماء
تَحْتَ شُرْفَتِها الوَحيدَة
وَقَفَ شُرْطِيٌّ
إلى رِئَتي يُنَظِّمُ مُرورَ الهَواء
خَلْفَهُ أُصَفِّفُ ما تَكَدَّسَ
على عُشْبِ المَدينَةِ مِنْ زَعيقٍ
قَناديلَ
في كُلِّ نافِذَةٍ تُطِلُّ على ذاكِرَتي
كُلَّما فَتَحْتُها بِدَهْشَةِ الظّامِئ
إلى هَمْسِ الأَحْلامِ في مُقَلِ النَّهْرِ
نَطَّ القِنْديلُ
حائِرًا..
حائِمًا..
على مَنابِتِ القَدَرِ
نَجْمًا أُريدُهُ بِجُبَّتي
في ضَوْئِه
أَجوبُ بِلادي دونَ كَلَلٍ أَوْ مَلَلٍ
سادِرًا في ماءِ الوَقْتِ
كَما لَوْ أَنَّ الرّيحَ
تُفَتِّتُني حُروفًا
تَتَجَعَّدُ على جِلْدِ الطَّريق.
تُضاحِكُهُ النُّجومُ
على سَكَّةِ الْوُجودِ..

# مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية المغربية

## الجزء الأول

د. عبد العالي بوطيب

كثيرا ما تصادفنا ، ونحن نطالع كتب الأدب و التراجم، شكاوى يعبر فيها أصحابها عن الصعوبات الكبيرة التي تواجههم في مجال الكتابة والإبداع، وما قول الفرزدق الشهير: ( أنا أشعر تميم ، و ربما أتت علي ساعة و نزع ضرس أهون علي من قول بيت من الشعر)1، سوى دليل ساطع على ذلك.

وهو ما يعني بعبارة أخرى أن الممارسة الإبداعية عامة ممارسة شاقة و عسيرة لا يقوى على تحملها إلا القليلون، ممن سكنهم عشق الكتابة حتي النخاع، و لم يجدوا فكاكا منه.إلا أنه إذا كان الأمر مبدئيا كذلك، فإنه لا يعني بالتالي أن هذه الصعوبة عامة و متساوية الدرجات بالنسبة لجميع مراحل العملية الإبداعية، خصوصا بعد التحول الجذري الذي طرأ على مفهوم النص، بعد التطورات العميقة الأخيرة الحاصلة في الدراسات اللسانية. بحيث لم يعد مجرد فضاء بسيط مسطح يسهل عبوره و فهمه، بقدر ما أصبح فضاء معقد البنية و التضاريس، بما فيه من سهول و هضاب و جبال و منعرجات، إلى آخر ذلك من المصطلحات الشائعة في مجال البحث الطوبوغرافي.مما يجعل مسألة (مسحه)كتابة و قراءة ، مسألة متباينة الصعوبة من منطقة لأخرى، حسب خصوصية كل واحدة ، موقعا و تضاريس و أهمية: (فالقول بأن النص الأدبي كتلة واحدة غير قابلة للتجزيء... لأنه كيان لغوي متفاعل العناصر، يكون نسيجا متلاحما متشابك الخيوط ، لا ينفي إمكانية القول في ذات الوقت بتوفره على مواطن في غاية الحساسية بالقياس إلى كل الذي يمثله، بحيث تغدو هذه المواطن نتوءات بارزة في هيكل النص)2.

وفي هذا الإطار يمكن اعتبار البداية ، أو ما نسميه بالاستهلال، كمقابل للمصطلح الفرنسي( incipit ) ، إحدى أصعب هذه النقط على الإطلاق، نظرا لموقعها الحدودي الاستراتيجي في بداية النص ، و ما يؤهلها له من أدوار حساسة حاسمة في مجالي الكتابة و القراءة على حد سواء. باعتبارها العتبة الفاصلة بين اللاكتابة و الكتابة، بين اللانص و النص، و الجسر الواصل الفاصل بين الواقع و المتخيل، بين اللاقراءة و القراءة: ( إنها اللحظة الاعتباطية القصوى التي يخرج فيها النص من طور الإمكان إلى طور الإنجاز، وفق نواميس و شروط ليست دائما قابلة للفهم و التقنين المدركين)3.

و لعل هذا ما دفع بعض النقاد الغرب القدامى لتشبيهها ، من هذه الناحية ب( المفتاح)، يقول ابن رشيق: ( الشعر قفل أوله مفتاح)4. مما يجعل الاهتمام الزائد ، دونا عن غيرها من المواقع النصية الأخرى، مسألة عادية جدا تتماشى حجم الرهانات المعقودة عليها، كإحدى المقاطع النصية الاستراتيجية المسؤولة عن تأمين رحلة القارئ في عالم الحكاية التخييلي، والإبقاء على حبل التواصل موصولا بين الكاتب والقارئ، دون ملل و لا كلل من شأنهما توقيف عملية القراءة في أية لحظة، كتعبير ضمني عن فشل الكتابة في توفير الشروط التعبيرية الضرورية اللازمة لمواصلتها. وإن كان هذا لا يعني ، بأي حال من الأحوال ، أن البداية ( الاستهلال) وحدها المسؤولة عن ذلك،بقدر ما يعني فقط أن دورها أكبر من أي مقطع نصي آخر: ( فاستراتيجية الترغيب في القراءة ـ ليست حكرا على الفاتحة النصية وحدها، و لكنها لا تنشأ مع ذلك إلا منها، ففشل البداية لا يمكن له مطلقا أن يضمن متابعة القراءة، في حين أن نجاحها قلما يؤول إلى انتكاسة)5.

عبد الله العروي

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا النقاد و المنظرين ، القدماء منهم و المحدثين ، يولون هذه المقطع الاستراتيجي الحساس في النص فائق عنايتهم، و بالمناسبة يكفي أن نستحضر، على سبيل المثال لا الحصر،ما كتبه النقاد العرب القدامي في هذا المجال، و الأبواب المستقلة العديدة التي خصوا هذه المسألة في كتبهم(+)، لندرك بالملموس درجة هذا الاهتمام، اهتمام ما زال لحسن الحظ موصولا إلى اليوم، و ما كم الدراسات الحديثة المنشورة في مختلف المنابر الثقافية سوى دليل على ذلك (+).

غير أن هذا الكم الهائل المتواصل من الدراسات النقدية و التنظيرية ، العربية منها والغربية،ما زال، للأسف الشديد ، لم يجب ، بما فيه الكفاية ، عن كل الأسئلة المروحة في هذا المجال. و من هذه المسائل الأساسية المعلقة، جزئيا أو كليا، مسألة تعريف الاستهلال، حدوده النصية، أصنافه و وظائفه.

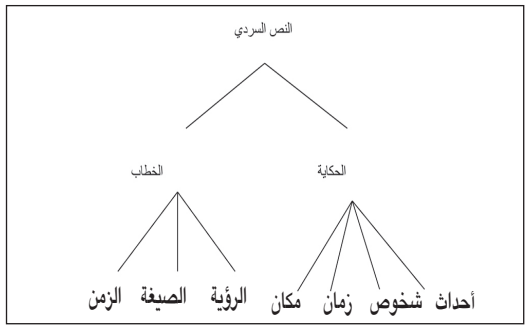
فبخصوص هذه النقطة الأخيرة ، نلاحظ أنه بالرغم من المحاولة الجادة التي قامت بها الباحثة أندريا دي لانغو ( Andrea Del Lungo ) في دراستها الموسومة ب ( من أجل شعرية الاستهلال) ( pour une poétique de l incipit)، فهي ما زالت في أمس الحاجة للمزيد من التفصيل و التدقيق، و هو ما سنحاول القيام به في هذه المساهمة المتواضعة انطلاقا من نماذج روائية مغربية محددة، بغية إيجاد نمذجة شبه شاملة، و لا نقول شاملة، اقتناعا منا بأن الكتابة الإبداعية عامة ، و الروائية منها خاصة، تتأبى في المجمل على التقعيد و التنميط و أن كل محاولة تنظيرية في هذا الاتجاه لا يمكنها بالضرورة إلا أن تكون نسبية ، و بالتالي قابلة للتجاوز ( فالتصنيفات ، كما قالت الباحثة دي لانغو، توضع تقريبا لتهدم)6.

لهذا نعترف مبدئيا بأن الهدف الأساسي من هذه الدراسة ليس إيجاد إطار نظري شامل و نهائي ، يضبط كل الكتابات الروائية المغربية ، السابقة منها و اللاحقة، الكائنة منها و الممكنة، و يخضعها بالتالي للتقنين. بقدر ما هي مساهمة متواضعة لرصد الفروقات الجوهرية القائمة بين مختلف الاستهلالات الموجودة و أكثرها تواترا.

و في هذا الإطار ، و نظرا للعلاقة الوطيدة القائمة بين مختلف أنواع الاستهلالات و المكونات البنيوية للنص الروائي، و رغبة منا في إقامة نمذجة سليمة تقوم على أساس نظري متين ، قررنا الانطلاق في محاولتنا هذه من البداية، و نعني بها التعريف الخاص للنص الروائي، كخطوة أولى على طريق تحديد مكوناته الهيكلية الأساسية، قبل الانتقال بعد ذلك لربط كل مكون منها بالاستهلال المناسب .حسب نوعية العلاقة القائمة طبعا بينهما . لنخلص في النهاية لوضع لائحة شاملة بأصناف الاستهلالات المحصل عليها، مرفوقة بنماذج توضيحية لها من المتن الروائي المغربي.

و هكذا ، فإذا ما نحن عدنا للتحديد المقترح من قبل المنظرين لمستويات دراسة النصوص السردية عامة، بما فيها الروائية طبعا، نجدها تلتقي جميعها عند

خاصية التمييز بين مستويين رئيسيين هما: الحكاية و الخطاب ( Histoire- Discours )، قابلين بدورهما للتقسيم لمستويات فرعية ( فالحكاية تتضمن الأحداث و الشخوص و الزمان و المكان، أما الخطاب فيشمل الرؤية السردية و الصيغة و الزمن)(+)، كما يبين ذلك التشجير الموالي:




هذه المستويات تشكل جميعها من الناحية النظرية مختلف الموضوعات الاستهلالية الممكنة : ( فالخبر يمكنه ..... من جهة أن ينصب على السرد: على وجهة نظره، على صوته، و كذا على تنظيمه، عبر خطاب ميتا سردي، من صنف مبرمج يشهر من البداية أهداف السرد ، و من جهة أخرى يمكن للخبر أن ينصب على الحكاية المعتبرة كمدلول ( signifié) أو مضمون سردي ... وإذن على زمنها و فضائها و على شخصياتها)7.

و عليه يمكن أن نجد استهلالات تركز على عناصر المستوى الحكائي ( أفعل، شخصيات، زمان، و مكان)، مع اختلاف بسيط ، لكنه فاصل في التمييز بين الاستهلالات، يتمثل أساسا في الفرق الجوهري الموجود بين طبيعة الاستهلالات المبنية على عناصر المستوى الأول و غيرها من عناصر المستوى الثاني، بحيث إن الأولى تتخذ صبغة حكائية – درامية، مقابل الطابع الميتا سردي ( Métanarratif ) للثانية، و هو ما يمكن مبدئيا من إقامة تصنيف أول بين نوعين رئيسيين من الاستهلالات الروائية: واحد حكائي – درامي، و الآخر ميتاسردي. علما أنه يندرج في خانة هذا الأخير كل بداية تتخذ من مسألة الخطاب الروائي، بجميع جوانبه النظرية و التقنية موضوعا لها، بما في ذلك تلك التي تتحدث عن البداية و قضاياها و صعوباتها، إنها بعبارة أخرى استهلالات : ( تحيل على كيفيات تنظيم الراوي للعملية السردية و تنسيقها)8.كما هو الحال بالنسبة لأغلب الكتابات الروائية التجريبية الجديدة، حيث : ( يمكن للاستهلال أن يصبح مكانا للتساؤل عن مسألة اللغة ، و كذا عن إمكانية حكي حكاية)9. و في هذا الإطار يمكن اعتبار استهلال رواية الأستاذ عبد الله العروي ما قبل الأخيرة ( غيلة) النموذج الأمثل لذلك على الصعيد الوطني، تقول: ( أنا الراوي: لا ألعب أي دور في الحوادث التي قصت علي، و أقصها بدوري، وأنا في هذا الفندق على شاطئ المحيط الأطلسي المعروف بمشمسه المحروس، حيث تنتظرني أشغال كثيرة، أعتزم كل يوم مغادرة الفندق، ثم أغير رأيي في آخر لحظة. لأني أود أن أعرف نهاية القصة مجذوبا إلى سر القدر كما قيل.أروي الحوادث كما رويت لي، بكل ما يحيط بها من غموض ، وإن أقحمت حكما أو عبرة، فما ذلك إلا لأن القلم يجري أحيانا مستقلا عن الفكر، كالجياد تواصل العدو عدة أمتار بعد خط نهاية السباق)10.

هذا الصنف لا يطرح ، في اعتقادي ، أي إشكال نظري ، بحكم وضوحه من ناحية، و محدودية انتشاره عربيا حاليا من ناحية أخرى، خلافا للصنف الثاني ( الحكائي) المعروف بتعقيده النسبي مقارنة بالسابق، و لتفادي هذا التعقيد ، و تحقيق الوضوح المطلوب في كل تصور نظري، سنعمد لتقسيم مكونات المستوى الحكائي السابق ( أفعال، شخصيات، زمان، و مكان) لمجموعتين ، تحوي كل واحدة منهما ، عنصرا (أو عناصر) حكائية تلتقي جميعها في اعتماد صيغة تعبيرية واحدة، و إن اختلفت موضوعاتها .

و هكذا ، فإذا ما تأملنا العناصر الحكائية السابقة سنلاحظ أن بعضها يعتمد السرد ( La narration ) أداة لنقله، كالأفعال مثلا. بينما يعتمد الباقي الوصف ( La déscription )، كالشخصيات ، الزمن ، و المكان. وهو ما يسمح بتقسيم الاستهلالات الحكائية لصنفين فرعيين، هما :

1/ استهلالات وصفية: و تشمل كل استهلال حكائي يعتد الوصف وسيلة لتبليغ معطياته، و ينقسم بدوره داخليا لثلاثة أصناف فرعية، بحسب نوعية الموضوعات الموصوفة، و هي:

أ/ استهلالات وصف المكان: و تشمل كل بداية روائية تقوم على تقديم معلومات عن المكان، كما هو الحال مثلا بالنسبة لرواية المرحوم إدريس بلمليح الأخيرة ( خط الفزع) ، يقول ☹ كانت فاس إلى العهد الذي أعرفها فيه مدينة ذات عدوتين ، يفصل بين العدوتين نهر – بوخارب – هو نهر يحمل فضلات المدينة بشقيها إلى قنطرة – ابن طاطو- ثم منها إلى نهر سبو ....)11.

ب/ استهلالات وصف الزمن : و تضم البدايات المتمحورة أساسا حول عنصر الزمن الحكائي، كما تجسد ذلك بجلاء رواية ( الفريق)للأستاذ عبد الله العروي، تقول : ( مارس شهر

لا يطمئن إليه المرء، تارة بارد ممطر، إذا كانت الرياح شمالية غربية، و طورا جاف حار، إذا كانت الرياح جنوبية شرقية. قلما يكون الطقس فيه مشمسا دافئا، تختفي الشمس و تتغمم السماء ، فتحتفظ البيوت ببرودة و رطوبة الشتاء، أو تصحو السماء فتبعث الشمس أشعة محرقة في جو متلألئ ، تصفر المزروعات ، و يكاد الناس يختنقون في ثيابهم الصوفية، يتهافتون على جوانب الطرق المظللة، أوجههم ممتقعة، مزاجهم حاد ، حركاتهم مضطربة، مارس شهر الأخطاء و الأخطار)12.

ج/ استهلالات وصف الشخوص: و نقصد بها كل استهلال ينصب ، خلافا للنوعين السابقين، على رسم ملامح الشخصيات الروائية، مقدما عنها كل المعلومات لتمثلها و تحقيق معرفة نسبية بها. كما تجسد ذلك بداية رواية أحمد التوفيق الثانية ( شجيرة حناء و قمر) ، تقول: ( كان القائد علا في تلك الأيام يجر بصعوبة عقابيل سنيه السبعين، و لكنه ظل محتفظا بمرح يظهر به ساخرا من الدنيا ، شامتا بالمتشنجين من أهلها، ممن يظنون أنهم يحسنون الحساب، كان علا قد انضم إلى عسكر السلطان بأحد الثغور، و ترقى في الدرجات حتى بلغ ، و هو يشرف على الأربعين ، رتبة قائد المائة، و كان معروفا بالشهامة و الإنصاف، ملما بالقراءة، حافظا في شبابه لكتاب الله ، فكان بذلك يستحق أن يسمى ب ( الطالب)، أي الذي له نصيب من العلم، و أن يلجأ إليه في مقامات و مواقف معينة تزده الاحترام و الوقار في أعين عوام العساكر)13.

## بيان الهوامش والإحالات:

1/ ابن قتيبة: الشعر و الشعراء: دار الثقافة ، لبنان، بيروت، 1964، ج/1 ص: 25.

2/ جليلة الطريطر: في شعرية الفاتحة النصية، مجلة علامات في النقد، عدد: 29، سنة: 1998، ص. 144.

+/ أشير بالمناسبة إلى أننا فضلنا استعمال هذا المصطلح كمقابل ل ( L incipit) لسببين اثنين:

الأول: ذيوعه و انتشاره مقارنة ببعض المقابلات المقترحة الأخرى كالفاتحة النصية مثلا.

و الثاني: لعدم ارتباطه بأي مجال إبداعي آخر ، كما هو الحال بالنسبة للمطلع مثلا المقترن في الأذهان بالشعر.

4/ جليلة الطريطر: مقالة مذكورة، ص:148.

4/ ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1972، الجزء الأول، ص:218.

5/ جليلة الطريطر: مقالة مذكورة، ص:150/149.

+/ يمكن أن نورد في هذا المجال على سبيل المثال لا الحصر الأعمال التالية:

ابن قتيبة: الشعر و الشعراء.

ابن رشيق: العمدة.

العسكري: الصناعتين.

+/ يمكن أن نورد بالمناسبة على سبيل المثال لا الحصر الدراسات العربية التالية:

صبري حافظ: البدايات و وظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، عدد: 22/21، سنة :1986.

ياسين النصير: الاستهلال الروائي: دينامية البدايات في النص الروائي، مجلة أقلام العراقية، عدد: 12/11، سنة:1986.

صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى،1994.

جليلة الطريطر: في شعرية الفاتحة النصية، مجلة علامات في النقد، عدد:29، سنة :1998.

رشيد بنحدو: بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب ، مجلة فكر و نقد، العدد: 11، سنة:1998.

+/أما الدراسات الغربية فتكفي الإشارة لأعمال كل من :

I Lotman : La structure du texte artistique, éd ;gallimard 1973

Andrea del lungo : pour une poétique de l 1993-incipit, in revue poétique 94

Jean Louis Morhange : incipit narratifs, in 1995--revue poétique 104

Jean Raymond : ouvertures, phrases, 1971-seuils, in revue critique 288

Guy Larroux : mise en cadre et clausularité, in revue poétique 98- 1994

R Barthes : par ou commencer ? in revue 1970-poétique 1

B Uspenski : poétique de la composition, in 172-revue poétique 9

Andrea del lungo : pour une poétique de l 1993-incipit , in revue poétique 94 /p : 6, أنظر:

+/ أنظر: R Barthes : introduction a l analyse structurale des récits, in l analyse structurale du récit ,éd : seuil, coll : points,1981 ,p :11

7/ أنظر: Andrea del lungo : in op cit ,p

8/جليلة الطريطر: مقالة مذكورة، ص:151.

9/ أنظر:Andrea del Lungo : in op cit ,p

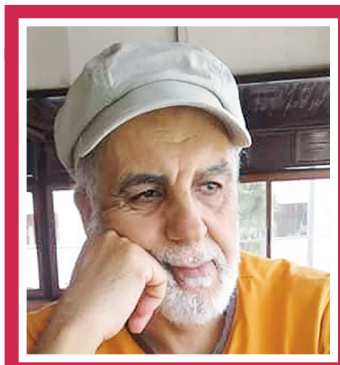
10/ عبد الله العروي: غيلة، رواية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1998، ص:5.

11/ إدريس بلمليح: خط الفزع، رواية، إفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، 1998، ص:5.

12/ عبد الله العروي: الفريق، رواية ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى:1986، ص:7.

13/ أحمد توفيق: شجيرة حناء و قمر، رواية، دار القبة الزرقاء، مراكش، الطبعة الأولى، 1998، ص:5,

# تجربة المابين – L'entre-deux للفنان مصطفى النافي



محمد خصيف

ليس هناك من نص متجانس هناك في كل نص قوى عمل في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه.

جاك دريدا

سبق لعبد الكبير الخطيبي أن ربط أحمد الشرقاوي بالشرق والجيلالي الغرباوي بالغرب، بحكم أن الأول كانت مجمل روافد أعماله شرقية بينما الثاني منابعه غربية. وغالبا ما يحيل الاسم على الشخصية الذاتية للفرد أو على سلوكياته الإبداعية. وانطلاقا من هذه الحقيقة، النسبية شيئا ما، يتبين أن النافي كاسم وشخص وسلوك تجاه أعماله، يرتبط بعمليات النفي والانتقائية. فماذا ينفي الفنان النافي؟

من أول تأمل في أعماله نستنتج أنه ينفي اللون والشكل والحجم، ثم يعيد البناء بطريقته، مستعملا تقنيات مرتبطة أصلا بحرفة النجارة. ينفي كل الألوان ليقتصر فقط على لون أسود، طاغي، حيادي/ أحادي. ويهدم الشكل الأصلي ليركب أشكالا هو سعى إلى بنائها وتكوينها. تفكيك وهدم مادة الخشب التي تتوفر على ثروة غرافيكية هائلة تستبطن باللمس وتستجلى بالبصر، فيسعى الفنان لنفيها ونفي وجودها وتغطيتها بمادة هو اختارها؛ (اللون الأسود) لون النفي والحياد.

لكن... يستعصي عليه هدم الفراغ.

## الفراغ مادة حية

لقد أصبح الفراغ عنصرا حقيقيا وأساسيا يحدد رؤية العمل المجسم، يتحرك داخله وحوله، في تدفق مستمر وإيقاع غير رتيب، «إن عنصر الفراغ كان مهملا في الأعمال النحتية القديمة حتى أدرك النحاتون الحديثون الحقيقة بأن الأجسام توجد في الفراغ». فقد كان ينظر إلى الفراغ قديما على أنه شيء مكمل للشكل ولم يوضع في الاعتبار أنه من ضمن أساسيات عملية التشكيل الفني، فكان الاهتمام الأكبر بالكتلة دون العناصر الأخرى؛ حيث اتسمت المجسمات قديما بالتشكيل المباشر على الخامة المملوءة. بالأمس كتب نعوم كابو **Naum Gabo**، رائد المدرسة الشكلانية الروسية: «إن الفراغ ليس مجرد جزء من الفراغ الكوني يحيط بالشكل فقط، بل إنه مادة في ذاته، بمعنى أنه جزء تركيبي للشكل ذاته، له قدرة على وصل الحجوم بعضها ببعض كما لو كان قوة رابطة أو حلقة وصل تماما مثل أي مادة صلبة أخرى لها خصائصها وفعاليتها، فهو عنصر فعال إيجابي في هذا الخصوص... لا يزال الحجم باق كأحد العناصر الأساسية في العمل المجسم، ونحن لا ننوي انتزاع مادية العمل الفني على العكس فنحن واقعيون ملتزمون بالمواد الأرضية، فنحن نضيف إدراك الفراغ إلى إدراك الكتلة كقيمة جوهرية أكثر من خلال التناسق بينها وبين الفراغ بامتداده واتساعه».

## إعادة بناء الفراغ

مصطفى النافي لا ينحت المملوء **le plein** أي لا يتدخل بتقنياته ليغير صورة الحجم ويطور كتلته، ولكنه يحفر الفراغ، السهل الممتنع، الثابت المتحول، بغية إعادة تشكيله وتكوينه من جديد، موظفا مجموعة قطع وافدة من جسد سبق تفكيكه. يحاول النافي القبض على فراغ/ فضاء، والتحكم في آلياته بنفي وانتقائية. فهو أمام فراغ اعتبر إشكالا جماليا على مر عصور تاريخ الفن. كتب عنه العديد من الجماليين وفلاسفة الفن. ويعد من أكبر الإشكاليات التي واجهت الفنانين بمختلف انتماءاتهم الفنية وتنوع ذوائقهم الجمالية، تعاملوا معها بمقاربات متفاوتة، بدءا من الكلاسيكية ومرورا بالفن الحديث ووصولا إلى فنون ما بعد الحداثة. فالفراغ/الفضاء معروف بتحدياته الملحة والعنيدة. وأول نظرة نلقيها على سلسلة أعمال الفنان مصطفى النافي في تجربة (الما بين)، يبدو جليا مدى مقاومته واستماتته أمام عناد وتحدي الفراغ. فمصطفى النافي يجد نفسه، بكل ما أوتي من قوة إبداعية، في مواجهة شرسة مع ما أسماه الناقد الجمالي ألكسندر بابادوبولو **l'horreur du vide**» « متحدثا عن جمالية الفن الإسلامي، أو **Horror Vacui**، حسب التعبير اللاتيني. وهي مقولة فلسفية عبر عنها أرسطو منذ القرن الرابع قبل الميلاد حين ربطها بمفهوم الأثير وعلاقته باللامتناهي». فتجربة مصطفى النافي تتموضع داخل دوامة سببها جدال حاد مع اللامتناهي إذ نجده لا يتوقف عن اقتفاء آثار الفراغ المنفلت في انسيابية لا حد لها.

إنه حقا صراع الداخل والخارج لأن الأول محدد والثاني شاسع. الفزع من الفراغ المطروح أمام مصطفى النافي يختلف شيئا ما عن فزع الفنانين القدامى، مسيحيين أو مسلمين، بكون هؤلاء كانوا يعمدون إلى ملء الفراغ وتغطيته، انطلاقا من طروحات إيديولوجية/دينية، وأسرد هنا الحديث النبوي: «نِعْمَتَانِ مَغْبُونٌ فِيهِمَا كَثِيرٌ مِنَ النَّاسِ: الصِّحَّةُ وَالْفَرَاغُ»، وَالْحَدِيثُ الآخَرُ: «أَقِيمُوا الصُّفُوفَ وَحَاذُوا بَيْنَ الْمَنَاكِبِ وَسُدُّوا الْخَلَلَ وَلَا تَذَرُوا فُرُجَاتٍ لِلشَّيْطَانِ». الشاهدان هنا، « الصِّحَّةُ وَالْفَرَاغُ» و «وَسُدُّوا الْخَلَلَ». أي كراهية ترك الفراغ.

بينما أعمال الفنان تتناول التعامل مع الفراغ ليس انطلاقا من محاولة ملئه ولكن في محاولة احتوائه والاقتصاد في انسيابه وانفلاته، وهذا ما يمكن أن يدل على نوع من الفزع تجاه المنفلت الهارب.

الفنان التشكيلي مصطفى النافي

## الفراغ خلفية للاشتغال

يشتغل الفنان وفكره مهووس بالفراغ وشساعته، وهو لا يشكل أعماله على خلفية فيزيائية **Support physique** وإنما يبني تكويناته على الفراغ كخلفية، فهو ينحت الفراغ ويشكله، وهذه عملية ليست بالهينة. وأعتبرها أساسية بالمقارنة مع باقي الحركات والتدخلات من قطع وقص وحك وتلوين ورسم. عملية البناء والتكوين وضعت الفنان النافي في مواجهة جدالية/شجارية مع الفراغ. فأعمال النافي تختلف عن غيرها، ممن تداولت بفكرة القطع مع الإطار/السند - بلكاهية ومدكور والعربي بلقاضي كمثال – بكونها تبني انطلاقا من هاجس «الإحاطة بالفراغ الشاسع»، بينما الآخرون بقيت أعمالهم تتشكل كل عناصرها الشكلية/اللونية على أسندة (جلد، خشب، نحاس...) دون اعتبار الفراغ المنساب الذي يصارع الحجم على الوجود.

## الفراغ ليس خواء فضائيا

يشكل الفزع من الفراغ، « l'horreur du vide» إلى جانب البساطة minimalisme مفارقة أسلوبية تحيل على الفكرة التي تبناها مصطفى النافي في مشروعه الفني (الما بين). فمن جانب، نجد عمله يوحي بالبساطة حيث يتفادى التعقيدات الشكلية والتراكيب اللونية التي تستجلي جميع ألوان الطيف، ومن جهة أخرى، يحضر الفراغ بما يمكن أن يحتويه من عناصر طبيعية، لا فنية، تفرض نفسها على التكوين الذي طرحه المبدع حيثما وضع العمل الفني. ليس هناك خواء فضائي كما يعتقد، بل حيز مملوء تؤثثه أشياء تتبدل مع تموضعات العمل وتغييرات المحيط. ومن تم يكون الفراغ قد انعتق من قيود سلطة الفنان وطغيانه، وفرض وجوده ممارسا تحدي السيولة والانزياح وانتهاك الحدود، مستجلبا صورا مغايرة لتصورات الفنان.

فالفراغ ليس لا شيء أو عدما، كما كان يعتقد، بل إنه يحث على التفكير. حقا أن ليس له لون ولا رائحة ولا مادة لكن له كينونة تجعله يتملك بعدا جماليا وفلسفيا وأنطولوجيا. الفراغ له وجود طاوي...

حسب التعريف الفيزيائي للفضاء أن الفراغ لونه أسود والكل يعرف ما يسمى ب «الثقب الأسود»، le trou noir. انطلاقا من هذا التعريف نتساءل ما إذا كان الشكل الأسود، المدور، المركب هو نفسه فراغ؟ وهو كذلك يميل نحو التحدي الذي ذكرناه. ومن تم يواجه الفنان فراغين، الأول حقيقي، لا لون له، بل نجده يتقمص الشخصية اللونية الخاصة بأي فضاء مكاني وضع فيه العمل، والثاني الشكل/الفراغ ذي اللون الأسود والذي يتكرر في عدد من الاعمال لدرجة أنه أصبح بمثابة قالب Matrice تتفرع عنه جل التكوينات ويشكل الانطلاقة التخطيطية الأولية لهم جميعا. فهذا القالب هيمن على ذهنية الفنان واحتضن بشكل عدواني/صراعي، فكره لدرجة أنه، أي الفنان، أصبح سجينه. فالتكوينات المتماهية ماهي إلا تعبير عن الصراع المحتدم والدائم بين الفراغ والفنان.

ما نراه حقيقة فراغا ينفلت بشكله ولونه، فهو لا لون له، ولا شكل له. نجده يستلف من ألوان محيطه وبيئته. وشكله يتمادى في انتشاره متحديا الإطار الذي وضعه الفنان كحدود مرسومة.

## شرعية وجود الإطار

أي شرعية نمنحها لوجود الإطار المستطيلي الشكل؟ ماهي وظيفته داخل التكوين العام للعمل؟ وظيفته ليست تأطير العمل بالمفهوم التقليدي ولا عنصرا مساعدا Auxiliaire لتثبيت المنجز على الجدار. فمن أول نظرة سيبدو الإطار هذا دخيلا على باقي الأشكال ولا ينسجم معها ولا يساهم في سمفونية التكوين. وهذه حقيقة بديهية يراها كل زائر واقف أمام أعمال النافي، يؤول ما يراه ويشعر به، وله الحق في ذلك مادام العمل الفني متعدد المعاني (بوليسيميائي) يساهم في وجوده المتلقي بخطابه الذي قد يتقاطع مع مفاهيمية المبدع وقد ينفرج عنها ويبتعد. ومن السهل التعليق والحكم بأن الإطار شكل نوعا من الإطناب والحشو، حاضر بلا وظيفة ولا دور تشكيلي/جمالي، وربما أنه يشوش على التكوين.

لماذا يا ترى أضافه الفنان؟

إنه محاولة منه لاحتجاز الحيز المكاني للفراغ، إنه رد على لغة التحدي التي يتحاور بها الفراغ مع الفنان. هذا الأخير يحاول الإحاطة والتضييق وتحديد حدود الفراغ، لكن الأشكال بعضها بني فوق الإطار ومن تم عبر الفراغ عن إزاحته، وشكل لنفسه استمرارية خارج الحدود التي رسمها الإطار. وما تداول الأعمال بنفس الألوان الحيادية وبنفس التقنيات وبنفس التماهي على صعيد الشكل المملوء الفارغ إلا دلالة على المحاولات اليائسة لضبط حدود الفراغ. طالما أعاد الفنان تدخلاته وحركاته قدر ما يجد نفسه في مواجهات التحدي وانتهاك القوانين التي ألفها ووضعها نصب عينيه.

يحاول الإطار المستطيل أن يضعف قوة القرص/القالب، لكنه يستسلم أمام التحدي وأشكال صغيرة تخترق حدوده وتضعفه أمام القوة المتمركزة نحو الوسط لتشكل قوة أو مركز قوة تتهاوى باتجاه باقي الخطوط، وينطفئ لهيبها كلما اقتربنا من المحيط.

يخضع التركيب لمقومات جمالية تقليدية: خطوط أساسية تشكل أعمدة التكوين، مركز قوة يجلب النظر، البحث عن إغراء جمالي داخل تضادات وحيادية، استحضار نغمات سمفونية صامتة، انسياب/انزياح/تسلل من خارج الإطار نحو المركز أو هروب من النواة نحو المحيط Périphérie.

انشطار ذري وتشظي مستمر...كل هذا يدفع الفنان إلى لمّ تلك الشظايا وحبكها بواسطة خيوط وتوافقات لونية/خطية، مع تكرار بعض العناصر التشكيلية/الشكلية لكن بتقنيات مختلفة وآليات مغايرة، تستحضر نفس الأشكال إما باللون أو الحفر. محاولة خلق توازن جاذبي حيث يتقعد القرص نحو الأسفل بينما يملأ الفراغ الأفق. ومن المعروف أن الفراغ يمثل وهم العمق في الفنون التشكيلية، لترجمة الفراغ الفيزيائي الثنائي الأبعاد. والنافي لا يستحضر هذه الإشكالية التقليدية، فهو لا يسعى إلى خلق بعد ثالث ليوهم المشاهد بتجلي فضاء متكامل الأبعاد ... ولا يوحي لنا بخيال كاذب حسب تعبير أفلاطون.

وأنا أتأمل منجز مصطفى النافي، أتساءل: أيهما أقرب إلى المتلقي: الشكل الرحمي Forme matricielle، إذا حلك، أم الفراغ المتدرج نحو اللامتناهي إذا انبلج بياضه؟ فربما يكفيني قناعة، قول دوقلة المنبجي صاحب قصيدة «اليتيمة»:

فَالوَجهُ مثل الصُبحِ مبيضٌ ... والشعـر مثلَ اللَيلِ مُسودُّ
ضِدّانِ لما اسْتُجْمِعا حَسُنا ... وَالضِدُّ يُظهِرُ حُسنَهُ الضِدُّ

## التفكير الناقد

# كتاب جديد للباحث المغربي محمد حماني حول المنهاج الدراسي وآليات تفعيله الديداكتيكية

د. لكبير الشميطي

معن دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع بالأردن، صدر أخيرا للباحث المغربي محمد حماني كتاب جديد يحمل عنوان «التفكير الناقد: في المنهاج الدراسي وآليات تفعيله الديداكتيكية»، وقد راجعه وكتب مقدمة له الدكتور لكبير الشميطي، فيها يقول:

«عرف إصلاح المنظومة التربوية بالمغرب، منذ الاستقلال إلى اليوم، محطات كثيرة كانت تعود بكل إصلاح جديد إلى نقطة الانطلاق. إلا أن أهم الأسئلة التي كانت تطرح في كل مرة إنما كانت تروم البحث عن نموذج بيداغوجي أصيل، من لغة التدريس إلى المقاربة البيداغوجية المعتمدة، لضمان انخراط منظومتنا التربوية في سياق التحولات الفكرية والسوسيو اجتماعية الكبرى التي طبعت القرن الماضي.

ظل الأمر على تلك الحال إلى أن تمت الدعوة إلى تبني نموذج بيداغوجي قوامه التنوع والانفتاح والنجاعة والابتكار، كما جاء في وثيقة الرؤية الاستراتيجية للإصلاح (2015 – 2030). وقد تمثل ذلك، أساسا، في الانفتاح على كل المقاربات البيداغوجية الحديثة، وعلى الابتكار (أو الإبداع) باعتباره مهارة عليا وممتدة. ويبدو هذا النموذج البيداغوجي المنشود طموحا إذ يسعى إلى ربط التعلمات بمتطلبات الحياة.

تنبع الحاجة إلى اكتساب مهارة التفكير الناقد (أو التفكير النقدي) من تدفق المعلومات عبر وسائل ووسائط التواصل الاجتماعي الذي تغرق متعلمينا في كم هائل من المعطيات التي وجبت غربلتها لتفادي السقوط فيما تروجه من مغالطات تتعدد أهدافها، من التسخير المجاني إلى الاستغلال المادي لهؤلاء المتعلمين، وذلك نتيجة «استهلاكهم» المفرط والاعتباطي لهذه المواد، ووقوعهم فرائس لفخاخ مروجيها. إن صانعي هذه المحتويات يستغلون غياب مهارات التفكير الناقد لدى متتبعيهم؛ حيث يسهل عليهم إقناعهم بما يعرضونهم لدرجة إدمان البعض على تلك المحتويات دون هدف يجنيه من ورائها، ودون القدرة على التشكيك في مصداقيتها.

يعتبر درس الأدب، بالمدرسة الثانوية، مجالا خصبا لتنمية الفكر الناقد، وإكساب المتعلمين مهارات ممتدة، تنطلق من النص الأدبي لتعانق مختلف مناحي الحياة الاجتماعية، ولعل أهم وأعلى مهارة يمكن أن يكتسبها المتعلم من هذا الدرس هي مهارة النقد الواعي والباني للنصوص الأدبية، وهي مهارة لا يمكن فصلها عن التذوق والإبداع. وقد سعى هذا الكتاب إلى كشف هذه العلاقات وبيان أهمية الفكر الناقد في تدبير وتدبر الدرس الأدبي من خلال منهاج اللغة العربية بالتعليم الثانوي التأهيلي.

تكمن أهمية هذه الدراسة، كذلك، في سياق الإصلاح المنشود بمنظومتنا التربوية، في إدماج مهارة التفكير الناقد في إطار القراءة المنهجية للنصوص بصفة عامة، وبمراعاة صنافة الأهداف التي تتبناها هذه القراءة، بل تم السعي إلى تجديد بعض خطوات هذه المقاربة بالانفتاح على الصنافة المعدلة لسنة 2002، والتي تجعل الإبداع على قمة هرم الأهداف المعرفية، والإبداع صنو النقد ومبتغى كل عملية تعليمية – تعلمية».

مقدمة

# المثل وجسده

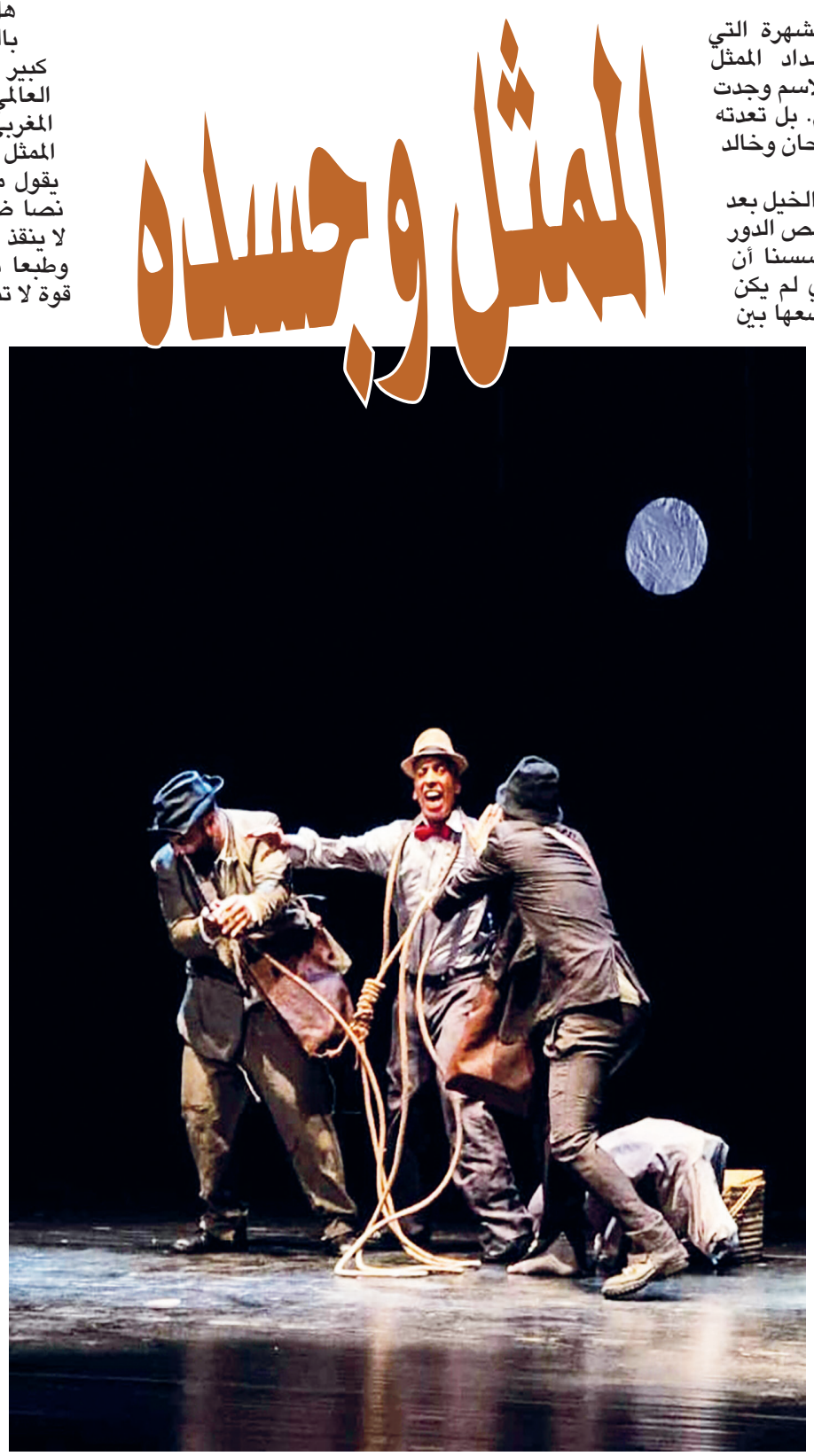
كريم بلاد

**استنبت مولاي إدريس كرم مسرحية «هداك لي»1 من أرضية مسرحية سابقة، يتعلق الأمر بمسرحية «سيدنا قدر» لمحمد قاوتي، الذي اقتبسها هو الآخر من مسرحية «في انتظار غودو» لصموئيل بيكيت، المسرحية التي ألهمت العديد من المسرحيين العرب والمغاربة، نذكر منهم على الخصوص الطيب الصديقي، في نصه «في انتظار مبروك»، وهذا ينم عن امتداد أثر المسرح الفرنسي في المسرح المغربي، وتوافق نسبي بين التصورات والرؤى الفكرية فيهما معا.**

**وليس هذا العمل الوحيد الذي استنبته مولاي إدريس كرم، فقد قام باقتباس رائع لمسرحية «المغنية الصلعاء» ليوجين يونسكو رائد مسرح العبث في فرنسا. المسرحية التي حظيت بإقبال كبير عند عرضها لأول مرة منذ عشر سنوات تقريبا، والتي قام بإخراجها مولاي الحسن الإدريسي، ولعب فيها إلى جانب إدريس كرم مولاي أحمد ولد مو وخالد برهان الدين.**

**وها نحن اليوم نشاهد العرض المتميز «هداك لي» الذي كتبه مولاي إدريس كرم المرة الأولى، باقتراح أربعة ممثلين، ثم أعاد كتابته خمس مرات ليستقر على ثلاثة فقط، أدوا شخصيات أربع، وهي: زعيط وكريط وابتر والزمر.**

**امتد العرض المسرحي «هداك لي» خمسين دقيقة، يهمني منها - في هذه الورقة - زمن حضور الممثل مولاي ادريس كرم بشخصياته المتعددة، ويبدأ بتوقيت 52 دقيقة وخمسين ثانية، ويسبقه صوته أو بالأحرى صرخته القوية التي أنبأت بتحول في مسار الحكاية والصراع في تنامي الفرجة المسرحية. الصرخة التي أتبعها بعبارة «زيد اولد الحرام.. زيد.. زيد الكافر.. زيد..» وهو يجر حبلا طويلا، دون أن يظهر الجسد المجرور [الخليقة، تيعض، الزمر، بنادم راسو قاسح، بجال شي نخلة..] الموصوف لاحقا في جل ملفوظات الممثل كرم.**



## جسد الممثل: التموج

هل يمكن القول إن المنهجية الشهرة التي صاغها ستانيسلافسكي في إعداد الممثل والتي ضمنها كتابه الضخم بهذا الاسم وجدت تجلياتها في جسد الممثل كرم؟ نعم. بل تعدته إلى أجساد الممثلين الآخرين: أيت بحان وخالد برهان الدين.

استطاع كرم في مشهد ركوب الخيل بعد التجهز لمواجهة «الخليقة» أن يشخص الدور بسلاسة؛ ذلك أننا نرى بعد أن أحسسنا أن جسده الراكب فوق الحصان، الذي لم يكن غير حقيبته البيضاء، والتي كان يضعها بين فخذيه ممسكا إياها من قبضتها، أحسسنا به جسدا متموجا، منسابا، طائرا كالريح، خفيفا كريشة، سلسلا كالرمال، ومتدفقا يعلو كالموج، ويهبط كالسقوط، فارا منا وعائدا إلينا، خارجا منا وداخلا فينا، الرجلان مثنيتان ثم مسرحتان، والأذرع كذلك، فيم الجذع يمتد حينا ويتقلص حينا آخر في سمفونية رائعة، لم يوقفها غير تعليق كريط عليه «حمزة.. صياد الأسود...» وهو يضع كفه منبسطة على جبينه وكأنه ينظر إلى البعيد حيث يكون قدوم الفارس حمزة. وكأن جسده في تلك اللحظة قد دمج كليا وجزئيا بين الأوضاع الأربعة التي يجب أن تكون عليها فو خشبة المسرح، وهي: الامتداد في مقابل الانكماش والإقبال في مقابل الإدبار2.

لقد كان جسده متنقلا على الركح مسافرا، مرفوقا بموسيقى حماسية تثير الحمية في النفس، وتزرع الشجاعة المفتقدة في مثل تلك المواقف، مواقف المواجهة الندية. لقد تمكن كرم قبل مواجهة «الزمر» من مواجهة عقله وأفكاره وقدراته وذاته والجمهور منتصرا، وهذا ما يسميه جيرزي غروتوفسيكي بالمجابهة، وتعني «علاقة الممثل بنفسه وعقله وأفكاره ومواهبه وجمهوره»3، وهي التي يعدها جوهر المسرح، ولا يعد النص كذلك. على اعتبار أن الممثل كرم تمكن فعلا في هذا المشهد بالذات من الوصول إلى «التحقق الذاتي»4 الذي يجسد في تصور ستانيسلافسكي قدرة الممثل على التخلص من التوتر الجسماني، وهو يواجه الجمهور ودوره مواجهة علنية.

هل ذلك يعود إلى موهبة الممثل أم إلى قوة النص؟ بالرغم من قوة النص، خاصة أنه مقتبس من كاتب كبير هو بيكيت، وله موقعه المتميز في مدونة المسرح العالمي، وبقطع النظر عن قدرة تكييفه مع تربو الحقل المغربي الثقافي، إلا أننا ندعم التصور القائل بأن الممثل الجيد يلغي النص الردئ، والعكس غير صحيح. يقول محمد الكغاط: «الممثل وحده يستطيع أن ينقذ نصا ضعيفا أمام الجمهور، في حين أن النص الجيد لا ينقذ الممثل الضعيف من الإخفاق في أداء مهمته»5. وطبعا يهمنا من القولة شقها الثاني، لكون النص له قوة لا تنكر.

لقد تمكن كرم من تطويع جسده في كل الاتجاهات وتحت كافة الشروط المسرحية، فقد امتد إلى الأعلى، وانحسر إلى الأسفل، وتوسع عرضا وطولا، مجسدا مختلف الأوضاع التي كانت عليها شخصية ابتر على وجه الخصوص.

## جسد الممثل: الكينيزياء

إذا كان جسد الممثل هو جوهر الأداء المسرحي في أي عرض كان، فإنه في عرض «هداك لي» ممعن في تحقيق هوية العرض وأفقه الرؤيوي، هذا الأفق الذي نستشفه من النص الأصل، «في انتظار غودو»، والنص الموازي «سيدنا قدر»، وتتمثل هذه الهوية في أسئلته الوجودية الكبرى، الذات في علاقتها بالآخر، الذات في علاقتها بالآتي الغامض، الذات في علاقتها بالمتخيل الجمعي، ثم الذات في علاقتها بذاتها وأفكارها وهواجسها، إن الممثلين ينتظرون شيئا قريبا، معلوما ومجهولا، حاضرا وغائبا، قريبا وبعيدا، وفي أثناء ذلك يلعبون بالأجساد على المساحة الركحية، غير أن المفارقة تبرز في التعبير المتكرر على ألسنتهم «القنط.. نمشيوا.. نستسناو..كاين القنط.. جبتوا ليا الملل..» وغيرها من العبارات العبثية الدالة على أزمة الفرد في مواجهة ذاته والعالم من حوله.

ويعد جسد الممثل كرم / شخصية ابتر مركز الثلاثي الجسدي زعيط وكريط، وحتى وهو غائب كان حاضرا على مستوى أفق الانتظار، وكان الجمهور في كل مرة يرقب حضور أحدهم، وهذا الترقب ملأ المساحة الفارغة بين الممثلين / الرجلين زعيط وكريط، ودليل ذلك عدم اكتمال اللعبة المسرحية التي انخرطا فيها معا منذ البداية، حتى لحظة الصرخة / الولادة، ودخول ابتر في الحدث المسرحي بلا مقدمات دامجا الرجلين في قصته التي حملها معه من الخارج. ثم خارجا منها تاركا إياهما عرضة للضياع والملل القاتل.

وعموما فإن المسافة الجمالية التي يخلقها

جسد الممثل كرم مع بقية الممثلين الآخرين يحكمها منطق ثلاثي:

-التموقع الأحادي: يتمحور الممثل بجسده حول نفسه، وتجسد ذلك في لحظات الرقص خاصة؛

-التموقع الثنائي: يتمحور الممثل بجسده بمقابل أحد الممثلين الآخرين في مواجهة ندية؛

- التموقع الثلاثي: يشكل جسد الممثل ثلاثيا منسجما تارة، ومتصارعا تارة أخرى.

لكن هذه التموقعات لا تعني أي شيء في حد ذاتها، ما لم تكن قادرة على «حمل التمسرح وإنتاجه على خشبة المسرح بفضل التكويد والسميأة»6؛ ذلك أن جسد الممثل وحده وفي علاقاته بغيره من الأجساد يشكل علامة، ليست مختزلة فيه ككل، ولكن موزعة ومكثفة في الآن نفسه. بسبب ما ينطوي عليه كل جزء من جسده، وكل عضو بارز، بل حتى اللباس والقناع.

## جسد الممثل: تعابير الوجه

لا يشك معي أحد من متتبعي أداء الممثل مولاي ادريس كرم7، في أن قوته تنبع من مصدرين اثنين:

-الأول هو صوته؛

-والثاني تعابير وجهه.

أما تعابير الوجه عموما فيدرجها الباحثون ضمن ما يسمى بالأحروكة وجمعها أحاريك. ترتبط الأحروكة بمجال اشتغالها في الحركة، ولكن تقتصر على حركة الوجه، وما دام الوجه هو ظاهر الباطن الإنساني. فإن فيه تتجلى كل المشاعر وتترجم كل الحركات الداخلية التي تعتمل فيه، فهو مرآة الروح، بالإضافة إلى كونه ليس مفردا، أو هو مفرد بصيغة الجمع، فثم الجبين والحاجبان والعينان والوجنتان والأنف والفم والشفتان والأسنان واللسان والذقن والأذنان. ولنتساءل كم من أحروكة بمقدورنا متابعتها والانتباه إليها أثناء التعبير الوجهي، سنقتصر لا محالة على الجبين والحاجبين والعينين، والبقية تهرب من مجال إدراكنا.

ولكن السؤال الأهم، كيف يستطيع الممثل التعبير بكافة تلك المكونات عن الشعور أو الفكرة أو الموقف أو الصدام أو غير ذلك من مشاعر الإنسان؟ إنه لمن الموهبة بما كان أن يفعل ذلك واعيا وينفعل به لا واعيا.

انتبهنا إلى وجه الممثل كرم في جميع لحظات العرض، فاستطعنا أن نميز جملة من الأحاريك التي صنعها بأعضاء وجهه، ميزتها الأساس كونها علامة دالة، تعني الأداء، وفي هذا الصدد يقول الناقد محمد جلال أعراب: «ولا يتوانى الممثل في جعل الوجه بكل قسماته وملامحه حاملا لرصيد دلالي يغني مساحة اللعب المسرحي»8. غالب تلك الأحاريك لها دلالة وثيقة بثقافتنا المغربية، وفي بعض الأحيان تشترك مع ثقافات أخرى من العالم.

ونورد ها هنا بعضا منها:

-الإشارة إلى الجبين بالسبابة علامة على أن ما يعرفه الناس عنه مكتوب على جبينه ولا يمكن حجبه عنهم «مكتوب عليا كانبو؟»؛

- إخراج العينين وزم الشفتين في مواجهة كريط وثنيه عن محاولة ملاحقته دون كلام؛

- إخراج العينين ورفع الحاجبين لتنبيه الآخرين إلى الحذر من الشخصية المجهولة «الخليقة»؛

- إسبال الجفنين والبكاء مرددا «ردوا ليا زمري» مع إغماض العينين تماما؛

- زم الشفتين في شكل حرف 0 عند التحول إلى شخصية الرجل الأرستقراطي الآمر «أووووو...»؛

- إغلاق عين بشدة، وتكشير جانبي للفم بما يدل على الدفع، وتجسيد عملية التغوط «إيييخوروا».

وهذه الأحاريك كلها تنسجم مع خطاب الشخصية وحالتها النفسية ومواقفها من الصراع، وضمن علاقتها ببقية الشخوص، على أن قوتها تكمن في قدرة الممثل كرم على الانتقال من حركة إلى أخرى حتى لم كان بينها بون شاسع، كالانتقال من الضحك غلى البكاء أو من الجد إلى الهزل أو من السكون إلى الحركة والعكس صحيح.

## جسد الممثل: الصوت

لعل الصوت والقدرة على التلوين الصوتي والنبر والتنغيم أخص سمة يتميز بها الحيوان الناطق، الذي هو الإنسان. لذلك فلا غرابة أن يكون اختبار الصوت أول ما ينبغي للمثل النجاح فيه، فلا ممثل بدون صوت، ولا صوت واهن يمكنه أن يخلق من الممثل شيئا مذكورا. نقول الممثل هو الصوت.

ولقد قلت سابقا بأن مصدر قوة الممثل كرم صوته، من حيث قوته، وصلابته، وتبدله بمناسبة الأحوال، وانتقاله السلس من الفرح إلى الحزن، ومن الضحك إلى البكاء، ومن البكاء بكلام إلى البكاء بصمت، ثم التحول من الرجل المتكلم الناطق إلى الرجل الأبكم المعبر بالغمغمة عن المكنون الذي فهمه جيدا زعيط وكريط، كما فهمه الجمهور الذي استحسن مشهد التأنيب اللاصوتي للمثل كرم.

بصوته تجاوز الممثل كرم الشرطية المسرحية، ولم يعد يقتصر على الإجادة في أدائه دوره والانتقال من شخصية إلى أخرى، ولكنه وصل إلى إيصال الصدى الإنساني، إن صوته صوت الإنسان المقهور والمتردد والحائر والباحث عن نقطة الخلاص. صوت الإنسان الطبيعي، ولكن فوق الخشبة، وثم المفارقة، وليس ذلك غريبا، فهو الذي قال للرجلين: «ملي نقول ليكم جبذو.. جبذوا.. فهمتوا؟» فيومئون إليه بأنهم فهموا، ثم يستدركون «نجبذوا؟» ليكون الرد مفارقا: «واش عطيتكم الضو الأحمر؟».

ومن وظائف الصوت سرد الحكاية، ولكن في هذه المسرحية ليس هناك حكاية، هناك أصوات متقطعة، كتلك التي يذيعها مذياع كريط بين الفينة والأخرى، أصوات متقطعة، ناشزة، لا تستحق أن نسمعها، وكما في المسرح الملحمي، فإن الممثل «يستبدل نبرة الأداء بالإيماءات وبالتوقفات وبالنظرة وبالنحنحة وهلم جرا»9. وهذا ما يعطي لأداء الجسد كماله ورونقه في الآن نفسه.

## الخاتمة

تمكن الكاتب والمخرج والممثل مولاي ادريس كرم في هذا العرض من الحفاظ على روح النص الأصلي، كما في مسرحية في انتظار غودو، وفي مسرحية سيدنا قدر، وبالرغم من أن ما كتبه نص على نص على نص، أي إنه نص من الدرجة الثالثة بعد الصفر، إلا أنه راهن على الجوهر وهي العبث «التعليمي» مع اختلاف بسيط في تشكلات البناء الدرامي، على مستوى الحدث والشخوص والتيمات المعالجة، كما من خلال نماذج متعددة كالإيقاعات الموسيقية التي رافقت مشاهد من المسرحية، وتناصية النسق المسرحي مع النسق السينمائي، ممثلا في مقاطع حوارية من فيلم الرسالة لمخرجه مصطفى العقاد، بالإضافة إلى تناصية النسق اللغوي كذلك شعرا عربيا، وخطابا يوميا دارجا مفرنسا. وهذا الغنى هو الذي يعطي هذا العرض تكامليته التي لم تكن لتتحقق لولا جسد الممثل كرم وجسدا رفيقيه في المحنة والبهجة المخطوفة زعيط وكريط، الجسدان اللذان أتقن الممثلان محمد أيت بحان وخالد برهان الدين أداء دوريهما بهما.

## المصادر والمراجع:


1- أعراب، محمد جلال، مظاهر الكوميديا السوداء في المسرح المغربي، منشورات جامعة ابن زهر، أكادير، ط. 1، 2012؛

2- جلين، ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، سلسلة عالم المعرفة، العدد 258، يونيو 2000، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت؛

3- دسه، نادر عبد الله، الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي، ط. 1، 2016؛

4- ستانيسلافسكي، كونستانتين، إعداد الممثل، في المعاناة الإبداعية، تر. شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997؛

5- الزبيدي، قيس، مسرح التغيير، دار ابن رشد، ط. 1، 1978؛

6- الكفاط، محمد، المسرح وفضاءاته، البوكيلي للطباعة والنشر، ط.1، 1996.


## الهوامش:

1- شاهدت المسرحية في عرضها الثاني بأنزا أكادير يوم الأحد 19 نونبر 2023، الساعة الثامنة ليلا.

2- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، سلسلة عالم المعرفة، العدد 258، يونيو 2000، صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ص. 206-207.

3- نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي، ط. 1، 2016، ص. 84.

4- ستانيسلافسكي، كونستانتين، إعداد الممثل، في المعاناة الإبداعية، تر. شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997. ص. 211.

5- الكفاط، محمد، المسرح وفضاءاته، البوكيلي للطباعة والنشر، ط.1، 1996، ص. 88.

6- أعراب، محمد جلال، مظاهر الكوميديا السوداء في المسرح المغربي، منشورات جامعة ابن زهر، أكادير، ط. 1، 2012، ص. 293.

7- حصل جائزة أحسن ممثل في عدة مهرجانات مسرحية داخل المغرب وخارجه.

8- أعراب، محمد جلال، مظاهر الكوميديا السوداء في المسرح المغربي، مرجع سابق، ص. 283.

9- الزبيدي، قيس، مسرح التغيير، دار ابن رشد، ط. 1، 1978، ص. 98.

# الدِّيبْلُومَاسِيَّةُ الشِّعْرِيَّةُ النَّاعِمَةُ

## فَنُّ تَدْبِيرِ الإِبْدَاعِ الشِّعْرِيِّ عِنْدَ الشَّاعِرَةِ مَلِيكَةَ العَاصِمِي

د. نصرالدين شردال

**وَأَنَا فِي مَنْفَايَ أَمُوتُ**
**كُنْتُ أَرَاهَا نَجْمًا يَتَأَلَّقُ**
**رَغْمَ عَمَايْ**
**أَرَاهَا فِي أَغْمَاتَ**
**تُشِيرُ لِقَبْرِي الْمَجْهُول**

عبد الوهاب البياتي، من قصيدة مهداة لمليكة العاصمي

إذا كانت الديبلوماسيّة فنُّ السّياسيّ المحنك في تدبير الأزمات وخلق سبل التّواصل، فإنّ الشاعر الحاذق يمكنه أن يستفيد منها في تصريف الأزمة الشّعريّة قبل لحظة انكتابها وتداولها، وقد تبث في مدونة الشعر العالميّ والعربيّ القديم والحديث والمعاصر الكثير من الأسماء الشّعريّة الّتي مارست الفعل السّياسيّ والنّضاليّ إلى جانب الممارسة الإبداعيّة الشعريّة.

وفي شعرنا المغربيّ المعاصر نجد الكثير من الشّعراء الّذين تقلدوا مناصب المسؤوليّة السّياسيّة والوزاريّة والبرلمانيّة، بما فيهم الشاعرة والأكاديمية الدكتورة مليكة العاصمي الّتي جمعت بين التّدريس الجامعيّ والنّضال الحزبيّ السّياسيّ والجمعويّ، الأمر الّذي يعطينا مشروعيّة الخوض في ديبلوماسيتها الشّعريّة، بين النص الشّعريّ والمتلقي.

أشير أولا إلى أنّ الشّاعرة المغربيّة الدكتورة مليكة العاصمي عانت من حيف نقديّ مغربيّ كبير في زمن كانت تتسيّد فيه المشهد الشّعريّ أسماء شعرية لا تقل عنها أهميّة شعرية وحضورا جماهيريا، بل كان شعر الشّاعرة يستجيب لتطلعات المرحلة وحرارتها، ولمناهجها النّقديّة ذات التّوجه الإيديولوجي المحض، ولتطلعات ذلك النّقد وإجراءاته وطموحاته، وليس أدّل على ذلك من خلوّ المدونة النّقديّة المؤسسة لنقد الشّعر المغربيّ المعاصر من اسمها ومتنها، في حين احتفلت بأسماء لم تكن نشرت أي مجموعة شعريّة بعد، والحق أنّ النّقد في تلك المرحلة، كان إيديولوجيا محضا ولا يزال في بعض تجاربه رغم جديتها وجماليتها، وإن لم نقل كان ذكوريا إقصائيا، كما يطيب للكثيرين تسميته بذلك، ومهما يكن فإنّ زهور الشّعر تزحف وتينع رغم كثر المناجل النّقديّة الصّدئة، الأصوات الشّعريّة الحقيقية تستمر وتعيش رغم الدّاء والأعداء.

مهما يكن، لا يختلف اثنان في كون الشّاعرة المغربيّة الدكتورة مليكة العاصمي واحدة من أهم الأسماء الشعريّة النّسائيّة في الشعريّة المغربيّة المعاصرة، إذ منذ أواخر السّتينيات وهي تناضل من أجل تحديث واستمرار مشروعها الشّعريّ بنفس متوهّج.

يكشف الخطاب الشّعريّ للشاعرة على طول انكتابه النّصيّ أنّه ظلّ حليفا للقضايا الإنسانيّة، مما جعلها «ترفع صوت الرّفض عاليا ضد الفقر والجهل والمرض، وأن تصوّر - خارج أسوار هذا العالم التّعيس - عالما جديدا على مقاس تطلّعاتها وطموحاتها وأحلامها، حيث تصان كرامة الإنسان وتضمن حقوقه»(1)، ومستقبله.

ويكشف الخطابُ النّقديُّ الأولُ المصاحبُ لبداية تجربتها الشّعريّة أنّ شعرها لعبٌ جماليٌّ بين متناقضين؛ إمتاعٌ ومؤانسةٌ، تربيةٌ ونضالٌ، جموحٌ وهدوءٌ، مثل هذا ما نبهنا إليه الشّاعر محمد الصّباغ قائلا: «لا يأتيك شعر هذه الفتاة (السّائبة) إلاّ وهو في حالة وثوب وهروب، يأبى، أن يطوى، أو يستريح في قرارة ديوان، أو في هدأة قراءة»(2)، أو ما أكده بصيغة أخرى مرة أخرى: «حريرها الأنثويّ، عطرها ونعومة دملجها، وغنج خلخالها...محصور في كمّاشة خمش وندب»(3)، هكذا يتوزع المعنى الشعريّ بين الأنوثة والفحولة، بين الاحتجاج الشّعريّ الحاد والديبلوماسية الشّعرية النّاعمة، وبين الحب والبغض، والموت والحياة:

**أَوَّاه يَا أُحِبَّتِي**
**تَنَهَّدْتُ وَمُتُّ**
**دَعُونِي أَعْتَرِفْ**
**بَأَنَّ يَوْمَ الْبَعْثِ لَنْ يَكُونْ**
**لَيْسَ لَنَا سِوَى هَذَا النَّهَارْ**
**نُحِبُّ فِيهِ**
**نَمُوتُ فِيهِ**
**نُحِبُّ أَوْ نَمُوتْ**
**نُحِبُّ مَعْنَاهَا نَمُوتْ**
**أَتَعْرِفُونَ؟** (4).

يتذبذب العمر الشّعريّ للشاعرة ويتحوّل كما تتحوّل القضايا والقناعات، ومن فقدان الثّقة في البعث والتّحوّل وتحقيق طموحات الشّعوب، وتكذيب اليقينيات والوجود، إلى الإيمان الرّاسخ باليقينيات الوطنيّة والإنسانيّة.

ويبقى الحبُ رديفا للموت، كلاهما يتطلب شجاعة وتضحية، واستعدادا للإبحار رغم هول المحن:

**أَبْحَرْتُ فِي عيونكمْ من دونمَا سُؤال**
**ليسَ معي فنارْ**
**حلَمْتُ بالنّهارْ**
**حلمتُ بالسّبابة الّتي خلّدهَا صحَابُنا القُدَامَى** (5).

في زمن الصّمت كان صوتَ الشعر الصّادق وحده يعلو ولا يُعلى عليه، صادقا ضد السّيف والجلاّد والأنين:

**نصبَ السّيافُ الأنطاع ، بكلّ ممرات البلدة**
**من أرسلَ تنهيدة إعياء قطعت رأسه**
**نصُّ القانون**
**من أبصر زهرة دفلى : يُجْلَدُ فِي أَقْبِيَةٍ مَجْهُولَة** (6).

إنّ مفهوم المثّقف الملتزم/ الشّاعرة الملتزمة قد تجسّد في شعر مليكة العاصمي منذ قصائدها الأولى وصولا إلى ما تكتب الآن، وقد جسدت وتجسد كلّ مرحلة من عمر الأمة، ووصف حالاتها وصفا دقيقا، ورسم حياة الإنسان وما يعانيه من تسلط وتجبّر لأعداء الإنسانيّة:

**ثُمَّ يَصِيرُ الشَّخْصُ مِنْ فَصِيلَةِ الْحَمِيرِ ،**
**يَلِيقُ لِلرُّكُوب**
**يَحْمِلُ أَثْقَالَ السَّادَةِ الْكِبَارْ ،**
**يَظَلُّ خَانِعًا ،وَظَهْرُهُ مَطِيَّةً لِلآخَرِينْ ،**
**وَيَنْقُلُ التُّرَابَ وَالْحَجَرْ ،**
**وَالْجِيرَ وَالْمَتَاعْ...**
**يحلم أن يغالبَ القلاعْ.**
**لَهَفِي عَلَيْكَ أَيُّهَا الشَّعْبُ الْحَزِينُ**
**يَعُمُّ دَاءُ الْعَصْر**
**يَقْتُلُ كُلَّ إِنْسَانٍ بِهَذَا الْعَصْر** (7).

مثلما كانت قصائدها شَاهدة على عهد مضى وولّى، فإنّ أعمالها الشّعريّة وقصائدها الشّعريّة الجديدة شهادة على الرّاهن المغربيّ بحلوه ومرّه، وتأريخ جديد له، دون أن تنزاح عن دورها التّنويريّ والديبلوماسيّ بين بني الإنسان.

في شعرها نجد تلك العروة الوثقى بين البيئة والكائن، بحيث تمارس القصيدة حفرا أركيولوجيا في تربة مراكش وأحوازها، وقد كانت مراكش ولا تزال بتاريخها وأريجها وثقافتها وشعبيتها المُبْهِجَة عونا لها في صياغة المعنى الشّعريّ وهندسته، من حَواريها ومدينتها القديمة وحقولها ونخيلها تقطف ثمر الكلام وترصعه بماء المجاز وفيض الاستعارة، تلك هي أرض مراكش الحمراء:

**الأَرْضُ أُمُّنَا جَمِيعًا تُنْبِتُ السِّيَاطَ وَالْقتادْ**
**تُنْبِتُ الطَّلْحَا.**
**مِثْلَ عُيُونِ قَاطِفِي النَّخْلِ؛ عُيُونُنَا «عَشْمَاءْ».**
**جَمِيعنَا سَوَاءْ**
**أَيْنَ لَنَا الْخُبْزُ الْكَرِيمْ؟** (8).

إنّ التّحول الشّعريّ في التّجربة الشّعريّة للشّاعرة تَجَسَّدَ في كثير من القضايا والإشكالات الشعريّة الّتي تعالجها في شعرها، اقتضى معه الأمر التّغيير في استراتيجيات الكتابة الشّعريّة وفي «أسمائها»، هكذا انتقلت الشّاعرة من الصّخب الشّعري، إلى «الثّقل»، ومن الاحتجاج الشّعريّ إلى العقلنة الشّعريّة، هذا التّحوّل تجسّد

في التّنظير الشّعريّ الآتي:

**غيّرتُ اسمي منذُ حين**
**حينمَا العواصفْ**
**تقذفُ الأغصانَ للأغصانْ**
**حينمَا الرّياحْ**
**تسوقُ من فوق المُحيط كُتْلَةَ السّحبْ.**
**لتنزاحَ الأحزان مَن فَوقِ الزّهورْ**
**سمّيتُ نفسي كالمياه تنظف الأغصان والشّجْر...**
**وتكنسُ الأدرانَ في القلوبْ**
**والثّياب والحجرْ**
**قرّرتُ أن أدْعَى «مَطرْ»** (9).

وهو تغييرٌ في التّجربة الشّعريّة ومائها وخصوبتها، وفي لغة الكتابة، لا في الموقف والمطلب الثّابت على طول انكتاب هذه التّجربة الشّعريّة المائزة، هو مطلبُ الحرية، والتّحرّر من الأنا الفردية والانصهار في الأنا الجماعية/ الوطن/ الأمة:

**عَسَاكَ**
**عَسَايَ**
**عَسَانَا**
**نُخَاصِرُ شيئًا مِنَ الْفَرَحِ الْمُتَآكِل**
**ثُمَّ نَجُوبُ شَوَارِعَ عَالَمِنَا الأَزَلِيِّ**
**نَسِيرُ بِأَفيَائِه كَالْفَرَاشَات** (10).

يبقى مسعى الشّاعرة ومطلبها الشّعريّ على طول مسيرتها الشّعريّة الطويلة والمتجدّدة، هو الحرية والتّحرّر:

**أَهْوَى نَسِيمَ الْحُرِيَّة**
**كَالْقَطَاةِ الْبَرِيَّةِ الْمُتَفَرِّدَة**
**تَجْرِي مِنَ الأَدْغَالِ لِلأَدْغَالْ**
**هَرَبًا مِنَ الإِنْسَانِ وَالأَغْلَالْ** (11).

في تجربتها الشّعريّة رصد لأهمّ التّحوّلات الاجتماعية والسّياسية والثّقافيّة، وتأريخ لأهمّ البنى والتّطوّرات منذ أواخر السّتينيات إلى الآن على هذا البلد الآمن:

**في هَذا الْبَلَدِ الآمِن**
**دَوّى الرّعْدُ**
**وَقَصَفَتْ صَاعِقَةُ الزَّمَن**
**وَجَاءَ الطوفَانْ**
**وعادتْ واقعةُ الأخدود.**
**أحملُ مِنْ أبتي وعدًا ونَذورًا**
**أحملُ من وطني عهدًا وأمورًا** (12).

يمكن تأطير التّجربة الشّعريّة للشاعرة ضمن مسار الشّعريّة النّسويّة القويمة، المنتمية إلى سلالة من الشّاعرات المتمردات والمتمسكات بالتّراث الشّعريّ في آن، المؤمنات بالتراث، المتمسكات بالحداثة، والمولعات بالتّجديد والمغامرة، هكذا تعلن من داخل قصيدتها عما يمكن تسميته «متا نقد»، أو تجربة النّقدَ الذّاتيّ الشّعريّ من داخل القصيدة:

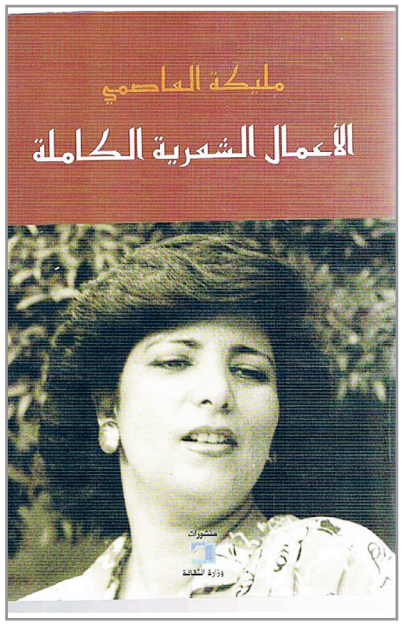
**أسرجكَ اللّيلُ**
**وعالجكَ الخيلُ**
**ودوّتْ أرضكَ بصهيل الويل** (13).

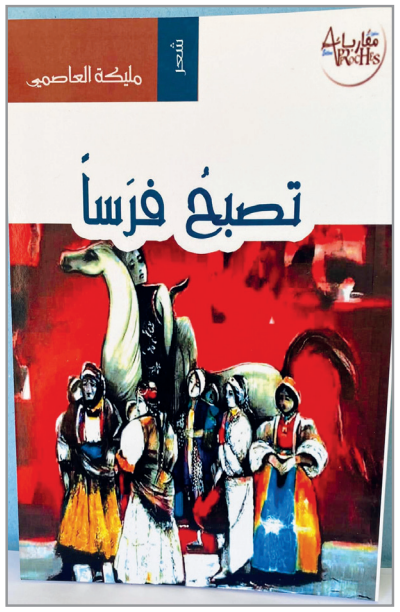
هي ذي شعرية مليكة العصامي، شعرية الجموح والثّورة، والفروسية الأنثوية الجامحة التي لا تأبى أن تبقى رهينة العادات والتّقاليد المتوارثة والمتكلسة في الذّهن والواقع:

**من يسمعُ طولَ الدّهرِ زعيقَ الفرسانِ**
**ولا يصبحُ فرسًا**
**يركلُ**
**يرفسُ طينَ الأرضِ**
**ملعونٌ**
**من يصيرُ مصلوبًا**
**بجدائله ساعاتُ العُمرِ المَقدودْ** (14).

في واحد من أجمل أعمالها ودررها الشّعريّة المائزة تجمع بين فروسية الخيل وفروسية القصيدة؛ فروسية الأنثى العاشقة المنحازة إلى الرّؤى الشعريّة الخلّاقة، والرّهان على المتلقي المخاطب، لتؤثر فيه، وتستدرجه إلى عالمها الفيّاض بمعاني الشّموخ والسّؤدد، فيختلط على المتلقي الأمر ما بين المتلقي المخاطب/ القارئ أو الفارس، وتغدو الكتابة الشّعريّة عندها ممارسة بلاغية في الفروسيّة بالكلمة المعبرة والهادفة، هذا ما يفصح عنه ديوانها الشّعريّ الجديد: «تصبحُ فرسا» 2022م، مؤسسة مقاربات، فاس.

من جهة أخرى، يتّسمُ المنجزُ الشّعريّ للشّاعرة باللاّمهادنة والدّينامية والتّطور المستمر، واجتراح مفهوم جديد للكتابة الشّعرية قائم على الخروج بالقصيدة المغربيّة من معطف الرّواد المؤسسين، وميسم الهمّ العربيّ والأنطولوجيّ والإنسانيّ الواسع، كما تتميزَ تجربتها بالانفتاح على أشكال أدبيّة ومعرفيّة عدة عربيّة وغير عربيّة: القرآن الكريم، الثّقافة الشّعبيّة المغربيّة، الثّقافة الغربية، كما تستفيد من السّرد والمسرح والفنّ




التّشكيليّ والسّينمائيّ والفلسفة والتّقاليد والعادات والهامشيّ واليوميّ... وكل المكونات الثّقافية الإنسانيّة، والشعر العربيّ القديم والحديث والمعاصر، بحيث يحضر في شعرها تناصات عديدة مع شعراء أجانب وعرب كثيرون في مقدمتهم المتنبي، وأبو فراس الحمداني، والمهدي الجواهري، لوركا، ومحمد درويش، وإليوت، وأبو القاسم الشابي، الذّي تستعير منه الشاعرة فلسفة الحياة وشحذ الهمم وتجاوز الصّعاب:

**تظلُّ الدّارُ هي الدّار**
**بفضل سواعد الثّوار**
**رغمَ النّارِ والإعصار**
**عَروسًا في حمى الأبرار**
**يحرّرها دمُ الأحرار**
**«وتظلُّ رغمَ الدّاءِ والأعداء**
**كالنسرِ فوق القمةِ الشماء«**
**أبدا**
**لا تطالْ** (15).

أما بخصوص الملمح العام في شعريتها فإنّها شعرية ثقافة وامتاع وانشراح، شعرية الصّحوة الرّاهنة، والغناء في وجه الظّلم والسّواد، شعرية الخروج إلى الفجر.

**سأغني**
**ألحاني العذبةَ**
**وشجوني**
**سأذيبُ بأغنيتي حينًا**
**وأغرّدُ مثلَ عصافيرِ الغلسِ الجَذْلى**
**وأواصلُ صخبَ اللّيلِ**
**إلى أعتابِ الفجرِ** (16).

هي هذي شعريّة مليكة العاصمي شعرية التّأسيس والمواصلة بنفس أنثويٍّ يمزج بين الفحولة التّعبيرية والرّقة الإنسانيّة في مواجهة المصير وقتامة الوجود شعرا، وتطويع هذا الأخير لخدمة القضايا الإنسانية العادلة، والتّمسك بالموروث العربيّ الإسلاميّ والثّقافة المحليّة والإخلاص في التّعبير عنها، ومدّ جسور التّواصل الحضاري مع الآخر المختلف.

## خلاصة

يتبين لنا من خلال ما رصدناه من آليات الإبداع الشّعريّ في شعر مليكة العاصمي أن الكون الشعري عندها كون منفتح ومتطور ومتفاعل ومنه تتأسسُ الدّيبلوماسيّة الشّعريّة بما هي «خصيصةٌ علائقيةٌ... تندرجُ ضمنَ شبكةٍ من العلاقاتِ المتشكلةِ في بنيةٍ كليةٍ»(17)، هي القصيدة.

كما نلاحظُ رصدا لأهمّ التّحوّلات السّياسية والإجتماعيّة في شعرها، وتنصهر الذات مع الجماعة، مما يجعل الشاعرة ناطقة أفراح الشّعب وأتراحه، ويجعل شعريتها شعرية التأسيس والمواصلة، والمزاوجة بين النّضال الشعريّ المعقلن، والقوّة الشعريّة النّاعمة، هي إذن أبرز معالم الديبلوماسيّة الشعريّة عند الشاعرة مليكة العاصمي.

## هوامش:

1 -علي القاسمي، صياد اللآلئ: في الفكر والإبداع المغربي المعاصر، دار الثقافة ، الدار البيضاء، ط1، س 2012، ص: 102.
2 -محمد الصباغ، مقدمة ديوان: «كتابات خارج أسوار العالم، شعر، منشورات عيون مقالات، الدار البيضاء، ط1، س 1988، ص 11:
3-محمد الصباغ، مصدر سابق، ص: 11.
4 -مليكة العاصمي، كتابات خارج أسوار العالم، ص: 18
5-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 16.
6-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 24.
7-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 41.
8-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 43.
9-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 56، 57.
10-مليكة العاصمي، تصبحُ فرسا، منشورات مؤسسة مقاربات، ط1، س 2021، ص: 28.
11-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 59.
12-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 7.
13-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 43.
14-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 45.
15-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 53.
16-مليكة العاصمي، مصدر سابق، ص: 19.
17 -كمال أبو ديب، في الشعرية، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، س 1987، ص: 14.

# منمنمات كيليطو

بقلم : إفنجيليا ستيد*

ترجمة : إسماعيل أزيات

عبد الفتاح كيليطو، وهو الشخصية المميّزة والمثيرة للإعجاب في العالم العربي، شقّ العديد من المسارات الجديدة في قراءة الإرث الكلاسيكي منذ اشتغاله على المقامات في بداية الثمانينيات، ولاحقا على ألف ليلة وليلة، إلا أنّه، مع ذلك، لم يدرّس في الجامعة المغربية سوى الرواية الفرنسية، بينما قدّم حلقات بحث حول الأدب العربي في هارفارد، برينستون وفي الكوليج دوفرانس. كما أنّه عاود النظر في مسألة اللغات والألسن في «لسان آدم» و»أتكلّم جميع اللغات، لكن بالعربية».

حفريات: اثنتا عشرة منمنمة هو، من دون شكّ، الكتاب الأكثر وجازة من بين كتب عبد الفتاح كيليطو الوجيزة في الأصل، وهو لذلك مثال نموذجي لكتابة هذا الرجل واسع الاطلاع والمهذّب الذي يقرأ ويفكّر وهو يبتسم أكثر بكثير ممّا يتحدّث ويكتب بلا أيّة قيود. صدر كتاب «حفريات» في بروكسيل عام 2012 بمناسبة الاحتفاء بالآداب المغربية. هو كتيّب أكثر منه كتابا، يتألّف من اثني عشر نصّا مقتضبا تشكّل نوعا من الأدب. ليس لـ «حفريات- Archéologie « ذيوع كبير بين أوساط قرّاء كيليطو المعهودين إلا أنّه، مع ذلك، الكتاب الذي يقحمه الآن ضمن جمهور جديد، ذلك أنّ ترجمته إلى اللغة اليونانية قد ظهرت في أثينا (منشورات Antipodes). ثمّة طموح أن تخصّص له تتمّة بترجمة La querelle des images مادام هذان العنوانان الفرنسيان يعثران، في كلّ مرّة، على مرادفهما في كلمة يونانية واحدة ووحيدة لها صدى وذات حمولة تاريخية : Archeologia (Archologie)) تحيل على طبقات مطمورة، بعضها فوق بعض لأرض شهدت تتابع حضارات فوقها منذ زمن سحيق؛ (La querelle des images (Iconomachia تتعلق بالمشاجرات والخصومات البيزنطية الشهيرة ـ إبّان مرحلة تاريخية من مراحل تطوّر الامبراطورية البيزنطية ـ حول صور القدّيسين وأيقوناتهم والتي تجدّدها «خصومة الصور» من خلال قضايا مماثلة متصّلة بالعالم العربي.

لنتوقّف عند حفريات. إنّ منمنمات الحفريات لا تتعلّق بلحظات آنية يومية. هي ليست لا انطباعات خاطفة ولا تجارب شخصية، إنّما هي ورقات ذات تشابك معقّد وتنظيم محكم تجد منطلقها ومنشأ استلهامها في الميثولوجيا بكلّ صورها. يعود المؤلّف إلى الأساطير الإغريقية؛ يقرأ الإنجيل، السير المعظمة المقدّسة والقرآن؛ يستثمر ببراعة النصوص العربية للقرون الوسطى، الأخبار والتواريخ؛ يسرح بخياله في ماضي القصيدة العربية ويجيل فكره في مستقبلها ؛ يعود إلى الأدب الأوروبي أو الأمريكي عبر مناح غير متوقعة؛ يفيد من التحليل النفسي؛ دون نسيان واحدة من قراءاته اللذيذة «مغامرات تان تان». بتسليطه الضوء على مقتطفات وعلى إثارات وبواعث منتقاة، يقوم بالربط بين توريات وتلميحات، ينسج أفكارا فيما بينها، يركّب معاني بعضها فوق بعض ويحيك ألغازا. تغدو الأسطورة ذريعة كي يتقنّع المؤلّف بأحد أقنعته العديدة مغترفا من منابع شتى : روايات، أشعار، شروح على الهامش، مرويات، أمثال، أخبار، محكيات السّفر أوالرحلة بما فيها بحوث مرهقة ورسائل. مبتغاه أن يسحب قارئه في مغامرة اقتناص المعنى حيث الطعم الغريب يصير معرفة، والمعرفة محرّضة، مشتهية لبحث، لتحرّ جديد.

المنمنمة عمل كتابي موجز، متكامل. الأسطورة هي بداية، بمثابة باعث أوحافز يتمّ التعرّف عليه بصورة مباشرة (تفاحة آدم، تقطيع أوصال أوزيريس، صخرة سيزيف، صحائف الحسنات والسيّئات، المتاهة). ثمّ إنّه بعد ذلك مجتزأ من نص معروف أو غير معروف، اكتشفه المؤلّف أثناء قراءاته أو عثر عليه مصادفة في تنقيباته. إنّه أيضا، وكما يمكن القول، خبر (أطروفة أو نادرة)، بسيط، عبارة عن تقليد أوعرف شفهي انتقل إلى التدوين فيما بعد، هو مفارقة، بل جملة تحوّلت إلى مثل يستخرجه الكاتب من مكمنه كقطعة أثنية خزفية أو شذرة من معدن الذهب (كما الأركيولوجي في تنقيبه)، يعيد بناءه من جديد، يعيد ترميمه أو يعيد تأليفه، وعندئذ فقط يقترحه على قارئه. اكتسبت الآنية الخزفية رائحة، ملمسا، نبض حياة، كُنها، صارت شهيّة لك أن تأكل منها بنهم.

من أيّ مصدر جاء هذا العمل الكتابي، فهو دائما ما يكثّف في أسطر قليلة حكاية وجيزة تذكّر بالحكايات الرمزية لروبرت لويس ستڤنسون، كتاب مؤلّف من قصص صغيرة أو بالأحرى من أنوية قصصية. غير أنّ ستڤنسون يؤثر الأساطير ذات الحمولة الأخلاقية أو الخارقة والقصص المبنية على أساس من موضوعتي الموت والزّمن. بالمقابل، تتحدّد منمنة كيليطو كلحظة متفرّدة، متولّدة من قراءات عديدة. تتوافق غالب الأحيان مع صور مكثّفة ( ليس صدفة أن تكون الأولى تحمل عنوان «لوحة») حتى ولو تعلّق الأمر بفكرة عابرة. يدعو كيليطو منمناته «نصوصا مستلهمة بدون أن يكون الاصطلاح يحيل على قيمتها»، مبتغيا القول من هذا الجانب إنّ مشهدا، شخصية، كتابا، جميعها تفرض نفسها على الكاتب بكلّ قوّة الاستحواذ، تخصب كتاباته وتستولي على عمله، لا تتركه في سلام. بعض من هذه الأفكار شديدة الكثافة هي جدّ وجيزة، جدّ مقطّرة حتى أنّها تبدو أكثر فأكثر كمشروع تأليف (على شاكلة بعض حكايات ستڤنسون الرمزية)، مع ما تمثله من تحريض شديد على تنشيط التفكير أوالتخييل.

على أساس من هذه الأنوية، يؤلّف كيليطو أسطورته الخصوصية الفردية. يبسط مطويات حكايته تارة متكهّنا، تارة مؤوّلا، تارة مقلبا إيّاها بصورة مفاجئة حتى يضع لها نهاية غير منتظرة. تسمح له الإحالات المتعاقبة بإثارة موضوعات مشتركة وبإقامة تماثلات مثيرة. يغترف من التقليد العربي، الإغريقي والغربي ملفتا الانتباه إلى القرابة الوثيقة بين الحكايات. يسجّل المفارقات والطّرف في لوحة مشتركة مهتديا إلى لغز أو سرّ مباراة شطرنج فوق بشرية أو بشرية من دون الكشف عنه. يفتح، على هذا النحو، باب السرّ أو اللغز قليلا ويتركه مواربا. على الرغم من أنّ منمناته تمثل جزءا صميما من كتابته الإبداعية، إلا أنها لا تخصّه فقط، إنها تعكس في مراياها أعمالا وكتبا داعياً القارئ أن يلج المنمنة بدوره، مستحضرا قراءاته الخصوصية حتى يساهم فيها بأيّ تفصيل أو جزئية جديدة وفق شرط وحيد هو البراعة في الرّبط والسيطرة على حاسة ذوق اللغة.

عماد المنمنة هو الحاشية، والهامش الشارح أو الناقد. توضّح منمنمة «عبء الشعراء» إلى أيّ حدّ يمتلك التعليق بُعد أو شكل السينوغرافيا : يتيح فرصة تدارس أشعار تدور حول موضوعة النحالة/ البدانة المثيرة للهزء وحول الإلهام الخلاق. هذا ما يفسّر الأسلوب الغنيّ بالتعابير العالمة وإن كانت تبدو خالية من الزّهو. يستدعي كيليطو في هذه الحالة مؤلّفي الأساطير المجهولين، الشرّاح الذين وشّوا حواشي الإلياذة والأوديسا بتغييرات وتحويرات وبنصوص أخرى. حشد من النّسخ المتناقضة، من الطبعات ومن الشروح والتأويل يتكاثر بفضل ما تتيحه الحواشي. يستثمر المنمنمة بإغنائها بالمعرفة العالمة، لكنّه يدسّ فيها غالبا ـ مدّعيا أنّ الأمر يحدث من تلقاء نفسه ـ دعابة هازئة. خلف أسلوبه الجدّي، يكمن الضّحك كما في الفصل الدراسي، وفي لحظة شرح بارع وغير متوقّع لقصيدة ذات معنى مستتر ومحجوب، يسمح تلميذ لنفسه بمزحة أو نكتة غير منتظرة. هكذا يتدبّر الكاتب عمله كلعب : إنّه قارئ وكاتب، وكما هو ناسخ، محبّ أبدي للأدب، هو أيضا لاعب. بالكلمات والعبارات التي تلقّاها كإرث، يلعب لعبتي النرد والورق.

تشكّل منمنمات الحفريات مكتبة حقيقية يمثّل النص الأخير لمحة عنها. مقابل الكابوس البورخيسي لمكتبة بابل، يردّ كيليطو برموز، (اثنتا عشرة منمنمة)، بسيناريوهات بديلة ذات دعابة ملتبسة. موضوع المكتبة يتردّد كثيرا في عمله. المكتبة في «حصان نيتشه» هي بلد العجائب (تسمّى المكتبة أليس). لكن هي كذلك دعوة موجّهة للقارئ حتى ينصرف عن اليوميّ، مثل الرياضي الذي يستقرّ، إلى الأبد، فوق رفوف المكتبة، لكن بالمقلوب، ينتصب على اليدين بينما القدمان إلى الأعلى. عكس ذلك، ففي النص الأخير من حفريات، «صحيفة الغفران»، المستوحى من «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، تظهر المكتبة كفضاء مخيف، ما بعد الممات حيث يُتلف المرء ذاته في ذروة جنون القراءة. تصوّر «صحيفة الغفران» المكتبة في الآخرة، لها كبطل القارئ الأبدي اللاّنهائي، الزّائر الذي يتردّد بين قاعات القراءة، ربّما هو الكاتب نفسه ومن يشبهونه.

تتضمّن الطبعة اليونانية لحفريات نصا غير منشور هو «ورع»، موضوع كخاتمة. في هذا النص، يمكن للامتداد اللاّنهائي للسّماء والذي حيّر الطفل، بصورة عميقة، ظهيرة يوم من أيّام رمضان، أن يمثل حقا الأفق متعذّر البلوغ للعمل المتخيّل. وهو، مثل بحار السندباد التي لا قعر لها، يجسّد الغاية بالنسبة للكاتب. يأخذنا كيليطو في تجوال بين لوحاته، مدوّنا روايات، آخذا بالاعتبار التفاصيل التي تنكشف له بصورة غير منتظرة مثل طائر الخطّاف بالنسبة للطفل الصّغير. يحبّ البساتين القصيّة، والمساحات الصغيرة، والأماكن التي تذكّر بحكايات ونوادر. ذلك أنّ الحكايات المقتضبة التي فرضت نفسها عليه تشبه أماكن خاصّة تستحثّ الاكتشاف والتأمّل العميق على خلاف الساحات الفسيحة والجادات العريضة المشابهة للرواية.

دون فاعلين محدّدين، وحتى وإن امتلكت أبطالا معيّنين، فإنّ هذه المنمنمات يلفّها الغموض. يلتمس القارئ عبثا إزالته. انقلب المنطق العمومي. ينبثق مكانه اللغز أو السرّ ويغلب الصّمت. تبدو المتاهة ذات قوّة عظيمة أكثر من الموت نفسه، لا يجرؤ ثاناتوس النّفاذ إليها ولا السّير فيها. هل ثمّة من أماكن تكون مصيدة حتى للآلهة؟ لهذا السبب تحدث العودة إلى الميثولوجيا. لا نبحث في الحكايات الرمزية الاثنتي عشرة لحفريات عن نموّ، عن تطوّر. سنتعقّب خطيئة آدم الأولى، ذهابا وإيّابا، من خلال قراءة الرواية التي لا تنقطع لآثام البشر. وربّما مع كيليطو كمرشد ودليل، سنصل من جديد إلى مكان نعتقد أنّنا نعرفه، لكنّه يدّخر لنا بعض المفاجآت.

*- Evanghelia Stead أستاذ الأدب المقارن، جامعة ڤرساي، سان كونتن، فرنسا..