العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 55

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 5 من محرم 1446

الموافق 11 من يوليوز 2024

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

بريشة الرسامة الفلسطينية صفاء أبو العيد

لا تُصَدِّقوا وِشَايَةَ الهُدْهُدْ وَتَأْلَفُوا المَشْهَدْ !

يَقْظَتِي
حَشَدَتْ بَدَلَ العَيْنِ
كُلَّ العُيُونِ لِتَحْرُسَ
أَنْدُلُساً سَقَطَتْ
مَعَ بَغْدَادَ فِي
يَمَنٍ..
أيُّ بَلْقِيسَ تَمْشِي
عَلَى مَائِنَا دُونَ أَنْ تَرْفَعَ
الثَّوْبَ مِنْ خَشْيَةِ البَلَلِ ، بَلْ
نُرِيدُ بِمَائِهِ أَنْ يَسْتَرِدَّ
المُحِيطُ مُحِيطَهُ مِنْ
يَمَنٍ
ثُمَّ نَجْدٍ
فَتَطْوَانْ

لَوْ يَشِي
هُدْهُدٌ لِيَعُودَ
لِبَلْقِيسَ
مُلْكُ سُلَيْمَانْ
أنَا لا أُصَدِّقُ بَعْضَ
القَصَائِدِ تَقْتُلُنَا
فِي الحَيَاهْ..
لَيْسَ فِي كُلِّ
شَيْءٍ إذَا تَمَّ
نُقْصَانْ

يَصِلُ البَحْرُ
لِلْبَحْرِ تَكْفِيهِ فِي
دَمِنَا قَطْرَةٌ مِنْ نَبِيذٍ
لِنَغْدُو
أَشِقَّاءَ حَتَّى وَلَوْ غَيَّرُوا
لَوْنَنَا ، مَنْ يُذَكِّرُنِي
مَنْ أكُونُ وَمَا كُنْتُ ، قَدْ
صِرْتُ فِي اللَّوْنِ
أَلْوَانْ..؟

لا أُصَدِّقُ
أنِّي مُجَرَّد أنْقَاضِ
مَجْدٍ
يُهَدِّدُنِي . كُلَّمَا عُدْتُ أبْكِيهِ
يَسْجُنُنِي فِي العُيُونِ لأُحْشَرَ
أعْمَى ، لا أُصَدِّقُ أنَّ
الرِّيَاحَ سَتَتْبَعُ مَحْوِاً
خُطَايَ لأفْقِدَ فِي أثَرِي
كُلَّ عُنْوَانْ !

لا أُصَدِّقُ
أنَّ المَرَايَا تُكَرِّرُنَا لِنَصِيرَ
بِدُونِ وُجُوهْ

لا أُصَدِّقُ نَفْسِي أُكَذِّبُهَا
دَائِماً حِينَ تُصْبِحُ
بَيْتاً لِشَيْطَانْ

محمد بشكار

عم يتحدثون؟

القسم الخامس

إنها أبحاث ورؤى ما فتئ الباحث المغربي الدكتور محمد مصطفى القباج، ينضدها تحت عنوان «عم يتحدثون؟»، وقد صدر أخيرا قسمها الخامس عن دار أبي رقراق للطباعة والنشر بالرباط، في سبعة محاور كبرى بالإضافة إلى خطبة الكتاب:

-المحور الأول بعنوان» أبحاث ورؤى» ويشمل مباحث» مآلات العولمة، الأمن الثقافي والروحي بين تحديات العولمة وخصوصيات الهوية، محن اللغة العربية في المغرب، الأخلاقيات: مبحث عضويّ في الفلسفة، و»من التأريخ للمسرح المغربي إلى التحليل الفلسفي التاريخي للمسار..».

-المحور الثاني جاء بعنوان «وثيقة» ويشمل دراسات حول «إبستيمولوجيا كارل بوبر «.

-المحور الثالث بعنوان «توطئات كتب « منها توطئة لكتاب الدكتور محمد الدريج (استراتيجية التعليم المرئي)، توطئة لكتاب الدكتور العربي وافي «من الأمية إلى مجتمع المعرفة، توطئة لكتاب الأستاذ عبد الرحمن الملحوني «التجربة المغربية في محو الأمية في عهد الملوك العلويين الثلاثة»، توطئة لمسرحية الأستاذ أحمد أمل «جرح في عضو رجل»، توطئة لرواية نبيل ابن عبد الجليل «عودة حي ابن يقظان».

-المحور الرابع خاص بـ»أعلام» يتضمن انعطافة محمد المصباحي نحو التوليف بين عقلانية ابن رشد وعرفانية ابن عربي، وعبد السلام بنعبد العالي قارئ ومتفلسف وكاتب خارج النسق التقليدي، و الطاهر وعزيز، و محمد سبيلا، مصطفى الزباخ باحثا ومناضلا مدنيا، و الموسيقار مولاي أحمد العلوي كما عرفته.

-أما المحور الخامس فعبارة عن حوارات، حيث نقرأ حوارا حول تدريس الفلسفة في التعليم الثانوي، وسجالا حول اللغة العربية وموضوعات أخرى من صميم اهتمامات المفكرين المغاربة، حوارا مفتوحا بمناسبة صدور القسم الرابع من سلسلة عم يتحدثون؟».

- المحور السادس موسوم بـ «قراءات»، حيث نجد قراءة لكتاب الدكتور مصطفى الجوهري المجتمع المدني - المواطنة - التطوع. -وفي المحور السابع والأخير المعنون بـ»ملحق «يتناول (الفعل الثقافي في المغرب (مقاربة ورؤية)).

يقول المؤلف في خطبته التي تصدرت مقدمة الكتاب:» منذ أن صدر القسم الأول (غير المرقم) من سلسلة «عم يتحدثون؟» وعدد من الزملاء والأصدقاء والإعلاميين يسألونني: لماذا هذا العنوان؟ كنت أجيبهم في البداية بأن المقصود عندي هو التوثيق حفاظا على نصوص متفرقة ومتنوعة من الضياع. فما يُنشر في الدوريات من صحف ومجلات يُقرأ اليوم ويُنسى غدا. تغطي تلك النصوص المتفرقة والمتنوعة أبحاث ورؤى وسير أعلام من المغرب والمشرق وقراءات وحوارات....».

ويضيف القباج «بمناسبة صدور هذا القسم الخامس من هذه السلسلة تبين لي أنه من الضروري - زيادة في التوضيح- أن ألفت الأنظار إلى ما أقصده من مصطلح «حديث» في علاقته بـ «عمّ يتحدثون؟ فلقد حرصت في هذه السلسلة على أن يكون مضمون كل قسم من أقسامها ليس كلام الناس الشفوي العادي (Parole) ولكن حديث العارفين (Discours)، والحديث ذو شجون كما يقال، مما حررته من نصوص لا تلتزم بالاشتراطات الأكاديمية، تكون في غاية الوضوح وبأسلوب مبسط وبلغة سليمة لتبقى عالقة في أذهان قرائها من الخاصة أو من العامة.

حين كنت مديرا علمياً لأكاديمية المملكة المغربية في صيغتها الأصلية على عهد مؤسسها وراعيها الملك المرحوم الحسن الثاني واظب الأعضاء المقيمون على عقد لقاء نصف شهري أيام الخميس أطلقنا عليه «أحاديث الخميس». في كل لقاء يتناول العضو أمام زملائه موضوعا يدخل ضمن مشاغله العلمية للنقاش وتبادل الرأي. هذا يعني، وبصفة ضمنية أننا لم نكن في الأكاديمية نعتبر عروض الخميس كلاماً عادياً ولكن أحاديث علمية. ومعلوم أن علم التواصل الألسني يفرق بين «كلام» وهو في الغالب شفوي وضروري للتعايش داخل المجتمع، وبين «حديث» وهو في الغالب نصا مكتوباً يتناول موضوعا محددا.

وعليه فإن التساؤل: «عم يتحدثون؟» له علاقة بـ»حديث» وليس بـ «كلام» وفق ما شرحناه.

هذا التدقيق اللغوي يعزّزه العنوان الذي أعطاه الفيلسوف الفرنسي (روني ديكارت) لأطروحته التي بني عليها منتجه «Discours de la méthode» «الفلسفي بالكامل وهو وترجمته بالعربية خطاب في المنهج، أي حديثه عما يعتبره منهجاً يلتزم به في مقارباته انطلاقا من الشك كفضول علمي تتأسس به كل معرفة ميتافزيقية. (حديث) أو (خطاب) ديكارت يقصد به وبالتحديد أنه لا يمكننا بلوغ الحقائق انطلاقا من اليقين ولكن من الاحتمال.»

ويختم القباج حديثه مُنبّها « سيلاحظ قراء هذا القسم الخامس من السلسلة أني صدرته بـ «خطبة الكتاب» بدل مقدمة أو تمهيد أو توطئة إسوة بالأوائل من فلاسفتنا وفقهائنا الذين كانوا يعتبرونه «خطابا» منهجيا لفهم مصنفاتهم الفهم هذا القسم الصحيح. عسى أن يتعامل القراء مع هذا القسم الخامس من السلسلة بما يرفع الإشكال الذي يطرحه في أذهانهم التساؤل «عم يتحدثون؟».

يقع هذا الكتاب في 457 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع في نسخته الأولى سنة 2024.

الفاعلية البلاغية والشعر

ضمن منشورات دار الشعر بمراكش، رأى النور أخيرا كتاب للباحثة المغربية فاطمة الزهراء وراح موسوم بـ»الفاعلية البلاغية والشعر»، يستقصي القضايا الكبرى للبلاغة الجديدة وأسئلة المنهج، يقع في 92 صفحة من القطع المتوسط ويزين الغلاف بلوحة للفنان الحروفي الحسن الفرسيوي. وتوج هذا الكتاب، الذي صدر ضمن سلسلة النقد رقم 11، بجائزة النقد الشعري للنقاد والباحثين الشباب، المرتبة الثانية مناصفة، وهي الجائزة التي تنظمها دار الشعر بمراكش وأحتفت في دورتها السنة الماضية بشمعتها الخامسة.

يقارب هذا الكتاب، «الفاعلية البلاغية والشعر.. القضايا الكبرى وسؤال المنهج» للناقدة «فاطمة الزهراء وراح»، وهي تجربة رائدة في الخطاب النقدي المغربي والعربي، من خلال السعي الى استخلاص أهم القضايا المركزية التي تحكمت في صياغة منظورات البلاغة الجديدة، والفاعلية البلاغية الشعرية والإقناعية الحجاجية، ومن خلال تجربة الناقد الألمعي الدكتور محمد العمري. ويشير عبدالحق ميفراني، مدير دار الشعر بمراكش في تقديمه للكتاب، «تدعونا الناقدة وراح إلى تجاوز منظوري التعميم النظري والمفهومي، في محاولة تلمس دينامية المفاهيم البلاغية، على ضوء التحولات العميقة التي مست الخطاب البلاغي الغربي مما أحدث، بالضرورة، «تأثيراً واضحا في مسار النقد الغربي»، وهو ما يبدو جليا على مستويات عدة، خصوصا، مستوى المفاهيم النظرية والإجرائية.. وهو ما أسهم بشكل جلي في تطور النقد البلاغي الغربي، «بالمقارنة مع نظيره العربي الذي لا يزال يرزح تحت أثقال التبعية على مستوى المفهوم والإجراء، دون استيعاب كامل لدينامية المفاهيم البلاغية واحتواء لمرجعياتها المختلفة».

ويبرز سؤال إعادة إنتاج مفاهيم النظرية النقدية العربية، بشكل يتوافق وخصوصيات الفاعلية البلاغية والنص الشعري العربيين. هذا الانتقال يحتاج، فعليا، إلى ما يشبه القطيعة الابستيمولوجية مع الأنساق التقليدية، والتي تحكمت في الدرس البلاغي العربي. إن البحث عن، ما تسمه الناقدة وراح، بالأنساق الكبرى ورصد الخصوصية الشعرية العربية والاشتغال على فاعليتها البلاغية، والكشف عن خلفياتها المفهومية، والانفتاح على أسئلة التلقي، وبحث العلاقات الداخلية المبنينة داخل النصوص..، هو السبيل للنهوض بالدرس النقدي والبلاغي.

إن التجربة النقدية للدكتور محمد العمري، تأتي في سياق هذه الأعمال التي تتميز «بالجدة النقدية والبلاغية؛ من خلال استقراء التراث النقدي استقراء داخليا يبحث عما يشكل نسقيته وانتظام القوانين المشكلة لخصوصيته». إن هذا المسار الاستغواري لكشف المكونات الداخلية، للدرس البلاغي، ونسيج أنساقه المتفاعلة، هو ما يؤسس لهذا الأفق الجديد للبلاغة الجديدة في بعدها الحجاجي. والتركيز على تجربة الناقد محمد العمري، من خلال كتابه «البلاغة العربية أصولها وامتداداتها»، هو المرجعية الأساسية لكتاب الناقدة وراح والتي سعت لكشف العلاقة الرابطة بين الفاعلية البلاغية والشعر.

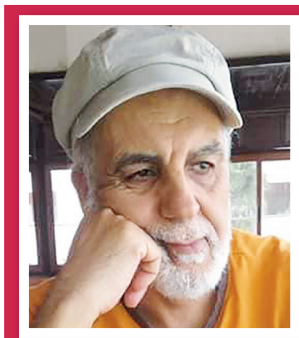
وتبرز أعمال الناقد محمد العمري في ربطها التنظير بالترجمة والتطبيق، وهو ما يعكس عند الناقدة وراح «طموحا منهجيا ومعرفيا يرتبط برصد تطور النظرية البلاغية وربطها بالفاعلية الشعرية العربية في تجاوز من الباحث محمد العمري لاجترار مفاهيم النقد الغربي دون تفاعلها مع النصوص التراثية البلاغية». ولعل هذا المراس هو ما يؤكد على العمق المعرفي، لأعمال محمد العمري النقدية، الذي يأبى تكريس مركزية النقد الغربي ومثاليته المطلقة.

وتشير الأستاذة فاطمة الزهراء وراح، «إن ما درسه الأستاذ محمد العمري في البلاغة العربية يمتد عبر أربعة عشر قرنا، في حين يمتد مشروعه عبر ما يزيد عن ثلاثة عقود، ولذلك خلصنا إلى نتيجة مفادها أن عناصر عمل محمد العمري قابلة للتوسع، وأخذها كتيمات بحثية مفردة، وأن العمل الذي يستهدف قراءة الكتاب بأكمله قصارى جهده إعطاء نظرة عامة عنه»، لذلك آثرت الباحثة الاقتصار على عنصر الفاعلية البلاغية وتواشجها مع الفاعلية الشعرية العربية لأن التفصيل، حسب قولها، يؤدي إلى الولوج ضمن كل الإشكاليات التي طرحها الأستاذ العمري.

إن عمل الأستاذ العمري على رصد اتجاهات الدرس البلاغي والتنقيب عن مشاربه، متحققا من منجزات البلاغة العربية، عبر مراحل تطورها، مبينا الخطاطات العامة التي تنبني عليها الأعمال البلاغية مرتبطة بفاعلية المنجز الشعري العربي، ينم عن الوعي بالخصوصية النوعية للشعر، والتي هي بالضرورة خصوصية بلاغية، فالبلاغة العربية ملكة فطرية عند العرب، وتطورت بتفاعلها مع عنصري التخييل والإقناع ضمن البيئة الجاهلية.

قراءة في أنابيش الذاكرة الفنية

على عتبات الفن الفطري



محمد خصيف

هذا الفن لا يُعرّف بما يراه، بل بالجودة التصويرية لما يحلم به.

أندري مالرو

كل الذين عاصروا الجيلالي الغرباوي في بداية مشواره الفني كانوا لا يحيدون عن طبخات مشوهة من الواقعية والتكعيبية والتعبيرية ... وبناء توليفات تشكيلية من الجبس وأطراف الخيش، إنهم يتلمسون طريقهم سعيا وراء اكتساب طريقة «أصيلة» ومنهجا خاصا يمكنهم من البروز من بين الأنقاض. كان ذلك كله يتنامى موازاة مع موجة فنانين فطريين ناشئين، معدودين على الأصابع. هل كان بروزهم آنذاك رياديا أم كان بمثابة موجة عابرة لقيت تشجيعا من طرف الإدارة المسؤولة عن الثقافة والفنون والآثار في عهد الاستعمار؟ حسب ما ورد في الكتابات والأقوال التي اهتم أصحابها بتلك الفترة الما قبل تاريخية (كثير من المهتمين بتاريخ الفن التشكيلي الحديث بالمغرب يقصون كل حراك فني ظهر قبل أواسط الستينات، ولا يعدونه بداية التاريخ الفعلي للحركة التشكيلية الحديثة، الأكثر من ذلك أن القطبين المتعارضين الغرباوي/الشرقاوي يعتبران، في نظرهم، إرهاصات فردية غير ذات أهمية، مقارنة مع ما أثارته جماعة 65 من لغو ولغط جاء من فعل القلم أكثر مما أعطى بإيماءة اللون والشكل.

اعتبر فنانو الحداثة الفن الساذج فنا شاذا ومنحطا ولا يمثل بشكل من الأشكال أصالة الفن المغربية التي ينشدونها، أصالة فن يعبر عن آمال وطموحات الإنسان المغربي!

أختم العبارة بنقطة تعجب وربما بنقطة استفهام أيضا لكون الجملة تبطن مخفيات تلزم الباحث الجاد المنهجي كشف عوراتها، يتحقق الهدف حين يتم الانزياح عن أي بعد أنتربولوجي تغلف به خطابات الفن.

لعل ما قدموه هم للمشاهد المغربي يعكس الآمال والطموحات!

فن فطري أم فن ساذج؟

مصطلحات الفن الساذج: رحلةٌ دلالية: يُجسّد الفن الساذج بشكل مثالي مزيجًا من العناصر الجمالية والأخلاقية الموجودة في أعمال الفنانين الممارسين له.

ورغم ذلك لا يخلو المصطلح من بعض اللتباسات:

يُشير المؤرخ الألماني Gert Claussnitzer إلى أنّ مصطلح «الفنان الساذج» يربط بين الواقعية المنتصرة وانتفاء المهارة الفنية. لكن بالنسبة للمشاهد العادي، يُخفي مصطلح «الفنان الساذج» وراءه إنسانا وفنانًا في المقام الأول، وهذا هو الأهم.

تُظهر تعددية التسميات المستخدمة في المتون الفنية لوصف الفن الساذج صعوبة تحديد مصطلح دقيق يُعبّر بشكل كامل عن هذا الفن وخصائصه. وتبقى الخصائص الفنية والجمالية المتفق عليها من النقاد فارقة تزيد ضفاف الهوة تباعدا. كما يبقى التكوين والحذق والمهارة...من المعايير المتجاوزة في ظل الحداثة والطليعة الفنيين.

ليس من قبيل المصادفة أن قام كلّ خبير في مجال الفن الساذج باختراع مصطلحات جديدة. فقد استخدم تاجر ومؤرخ الفن الألماني Wilhelm Uhde مصطلح « Les Peintres du Cœur sacré » في معرض أقيم بباريس عام 1928. ضمّ المعرض خمسة فنانين بارزين: هنري روسو، كاميل بومبويس، سيرافين لويس، أندريه بوشان، ولويس فيفين. لم يجمع بين هؤلاء الفنانين أي معرفة شخصية أو صلة أسلوبية – نفس حال العصاميين المغاربة - سوى عامل مُوحِّدٌ: سحر الفنّ إضافة إلى التعلم الذاتي أو العصامية.

أعجب «فلهلم أوهد» بهذا النوع من الفنّ الذي لم يتقيّد بالقواعد الأكاديمية، كما أعجب بعض رواد الطليعة قبله على رأسهم بابلو بيكاسو الذي أثارته أعمال هنري روسو الديواني.

لعب فيلهلم أوهد دورًا هامًا في التعريف بأعمال روسو. ففي عام 1908، نظم له المعرض الشخصي الأول في إحدى صالات عرض أثاث في باريس.

وفي نفس السنة، اجتمع بيكاسو وأصدقاؤه في مقهى «باتو لافوار» الشهير في ساحة رافيغنان بباريس، ونظم حفل ضخمٌ لتكريم الفنان العصامي، شارك فيه أكثر من ثلاثين شخصًا من مختلف أوساط الفنّ والأدب. يُعدّ الحفل علامة فارقة في مسيرة هنري روسو الفنية، لأنه عكس التقدير الكبير الذي حظيت به أعماله من قبل العديد من كبار الفنانين في عصره.

أصبح هذا الحفل رمزًا لانتشار الفنّ الساذج وقبول روسو كأحد أهمّ فنّاني عصره، والأهم من ذلك كله اعتبر فن روسو الساذج أحد روافد الفن الحديث في باريس وغيرها من المدن الأوروبية.

من أعمال الرسامة المغربية الشعيبية طلال (1929-2004)

تشير بعض المصادر إلى حضور العديد من الفنانين والكتاب الطليعيين في ذلك الوقت، ومن بينهم:

بابلو بيكاسو وجورج براك وأندريه دوران وموريس دو فلامينك وهنري ماتيس وخوان غري.

و من الشعراء: غيوم أبولينير وماكس جاكوب وأندريه بروتون.

استخدم René Huyghes مصطلح «الرسامون الغريزيون» للإشارة إلى أعمال الفطريين العصاميين.

وابتكر مصطلح « néoprimitif » لتمييزهم عن «الفنانين البدائيين للقرن التاسع عشر»، واستخدم مصطلح «رسامو الأحد» للإشارة إلى وضعهم الاجتماعي، وفي النهاية، ساد مصطلح «الفنان الساذج». الذي انتشراستخدامه في المنشورات المختلفة الفنية وغير الفنية والمتاحف وعروض البيع وغيرها...

إن سجل الفن الساذج غني ومعقد ويتطلب إعادة النظر إليه بعين مغايرة لتلك التي رَمي بها إبان سنوات الاستقلال الأولى. فالأوصاف القدحية التي أحيطت به كانت نابعة إما عن أهواء وعواطف ذاتية، وإما عن قلة علم ومعرفة بأحوال الفن والجمالية.

لم يتفق الخطاب العربي على تسمية واحدة يستريح إليها القارئ ويحدد من خلالها مضمون الفنون التي يلامسها. تارة يسميها المدونون فنونا فطرية وتارة أخرى يوسمونها بالفن الساذج. مع أن مثل هذا التعارض اللغوي لا تستحضره اللغات الأجنبية كالفرنسية أو الإنجليزية مثلا، وهذا يعود في رأينا إلى المشاكل السيمنطقية التي يعاني منها المعجم العربي فيما يتعلق باستيراد المصطلحات الحديثة.

يأتي أصل كلمة naïf من اللاتينية nativus)) مشتقة من nascari))، أي أصلي وطبيعي، في تزاوج مع كلمة فطري.

كلمة فطري العربية تقابلها كلمة inné الفرنسية، وكلمة ساذج تعادلها معجميا كلمة naïf التي تبناها معجم الفن الحديث منذ نهاية القرن التاسع عشر لتمهية نوع من التعبير التشكيلي الذي عمومًا ما يمارسه أشخاص غير محترفين، ويتميز بالسذاجة المؤثرة. يبقى السؤال مطروحا حول المعنى الدلالي للسذاجة، أهي سذاجة الفن كممارسة أم الفنان كشخص، وصفه المثقفون بالأمية، مع أن الرسامين الفطريين لم يكون كلهم كذلك، مولاي أحمد الإدريسي كان يكتب ويقرأ الفرنسية، محمد بن علال وغيره تلقى تعليمه في الكتاب القرآني!

يصف كانط السذاجة بإنها «انفجار الاستقامة التي هي في الأصل فطرة الإنسانية ضد فن التظاهر بطبيعة أخرى. إننا نضحك من البساطة التي لا يمكن إخفاؤها، ونفرح لبساطة الطبيعة التي تسطع من خلال مناورة هذا الفن. والكلام عن فن السذاجة هو أيضا تناقض، ولكن تمثيل السذاجة في طابع شعري هو فن ممكن وجميل بلا ريب، ولكنه نادر الحدوث. ولا ينبغي أن نخلط بين السذاجة والبساطة الصريحة التي لا تتكلف الصنعة مع الطبيعة، لأنها تتجاهل فن العيش»1

لا شك أن لهذا التعبير السيكولوجي المُحيل على نظرية جان جاك روسو التربوية، مقابله المباشر في عالم الفن؛ الذي يمكن تسجيله على الممارسات التشكيلية التي فرضت نفسها على هامش التيارات الطلائعية، ومن تم يمكن اعتبار العلاقة المعقدة التي نسجها الفن الساذج حين تواطئه مع انبلاج التحديث. بحسب ما يظهر من الأحداث التاريخية، يبدو أن الفن الساذج لم يكن مجرد معارضة لفرضية التحديث الفني، بل كان بالأحرى إضافة طبيعية وضرورية داخل هذا السياق، تُكمّله وتُثريه.

والشاهد في هذا ما حدث سنة 1885 حينما حاز مفهوم الفن الساذج الاعتراف الكامل به بمناسبة صالون الفنانين المستقلين بفضل المكانة الرمزية التي صار يمثلها الفنان جيليان فليكس روسو المكنّى بروسو الديواني ((Le Douanier Rousseau، محط إعجاب بائع التحف أمبغواز فولار (Ambroise Vollard) والناقد الفني فيلهلم أوده (W. Uhde) والشاعر أبولينير وآخرين. أعجب به بيكاسو فأقام مأدبة على شرفه في سنة 1908. وجاء تتويجه عام 1927 في معرض (les maitres populaires de la réalité) لكن ذلك المعرض كان في الوقت نفسه علامة مؤشرة على تدهور الفن الساذج بما هو تيار تشكيلي له، رغم كل شيء، موقعه في نشأة الفن التاريخيّة.

1-E. Kant, Critique de la faculté de juger (1790), trad. fse A. Philonenko, Paris, Vrin, 1968 et 1993, § 54.

لعبة الأوهام الناجزة

الجزء الأول

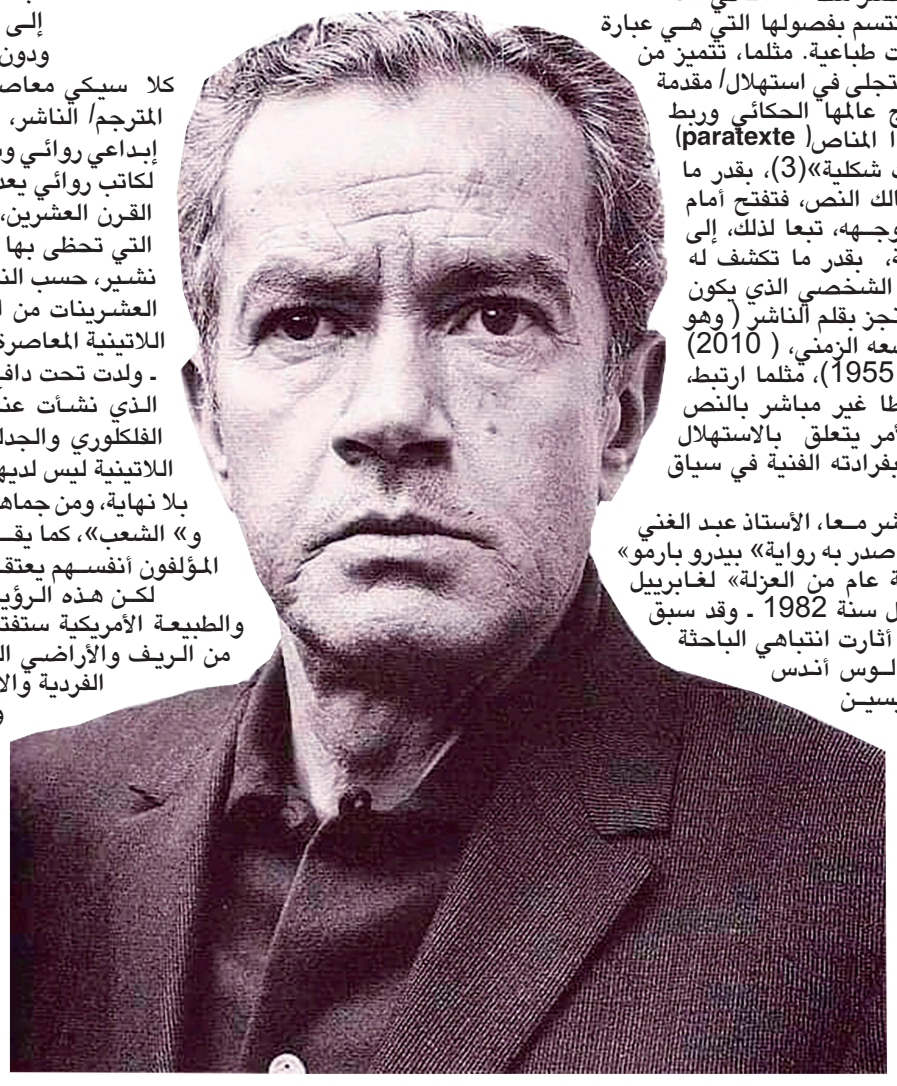
د. عبد المجيد صديقي

تقدم، في اعتقادي، مطالعة الأعمال الروائية الأمريكية اللاتينية المعربة للقارئ العربي فرصة للانفتاح على عوالم ثقافية جديدة، وفرصة، كذلك، للاطلاع على عوالم روائية خلاقة. وهي إذ تساهم في توجيه اهتماماته من ما هو خاص نحو ما هو عام، ومن ما هو جزئي إلى ما هو كلي، بل ومن اهتمامه، بتفاصيل الواقع اليومي المعيش ودقائق الحياة الشخصية العربية إلى الاهتمام بالقضايا الإنسانية الكبرى والمخاوف العميقة للنفس الإنسانية، لا تكف، أي هذه المطالعة، عن جعل القارئ يطلع على بعض خصوصيات ومضامين الكتابة الروائية في أمريكا اللاتينية، وأن يطلع كذلك»على معرفة» بعض التقنيات الروائية الجديدة» التي صارت تطرح نفسها بإلحاح على إنتاجنا الروائي العربي. وفي هـذا الإطار، يلاحظ قارئ رواية» بيدرو بارموا» للروائي المكسيكي» خوان رولفو» أن الأخير يقـود الشخصية الرئيسة» خوان بريثيادو»» للبحث عن أبيه بين تلال كومالا وخرائبها، باحثا عن قدره، منقبا بين ظلالها في متاهات لامتناهية؛ غارقا في خبايا الذاكرة والنسيان، وتداخل الماضي بالحاضر بين الأحيـاء والأمـوات»(1). لذلك، فهو - أي القارئ - لا يتابع كتابة روائية» تـعتبر فقط أوج التعبير الذي وصلت إليه إلى حد الآن الرواية المكسيكية، بل و - يتابع أيضا أنه - من خلال» بيدرو بارمو» يمكن أن نعثر على الخيط الذي يقودنا إلى الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة وإلى علاقتها بالمشاكل التي تطرحها ما يسمى بالأزمة العالمية للرواية»(2).

لـهذا، وقبل أن نلامس الشكل السردي لرواية» بيـدرو بـارمو»، ومن خلاله بـعض الخيوط التي تحيك نسيجها الروائي، بمعنى مقاربة الطريقة السردية التي عالج وفقها المؤلـف عنصر الـسارد بصفته العنصر الـسردي الأول الـذي يفوض إليه تنظيم أحـداث الرواية وعبر رؤيـة سردية تنال موقعها، في المنظور الذي تصدر عنه رؤية السارد لعالمه الروائي، يجمل بنا أن نشير إلى أن هذه الرواية، قيد الدراسة، صدرت في نسختها المـعربة عن دار الغنـي للنشر سنة **2010** في **158** صفحة من الحجم المتوسط، كما أنها تتسم بفصولها التي هـي عبارة عن مقاطع سردية تفصل بينها علامات طباعية. مثلما، تتميز من حيث شكلها بتوفرها على عتبة نصية تتجلى في استهلال/ مقدمة تمهيدية نعده مدخلا أساسيا» لولوج عالمها الحكائي وربط علاقة تواصلية معه، وتأتي أهمية هذا المناص(**paratexte**) الضروري لقراءة الرواية من اعتبارات شكلية»(3)، بقدر ما تلقي بظلالها على إضاءة دروب ومسالك النص، فتفتح أمام القارئ قنوات تواصلية مع النص، وتوجـهه، تبعا لذلك، إلى الخطوط الكبرى التي ترسمها الرواية، بقدر ما تكشف له كذلك، عن أن الأمر لا يتـعلق بالمناص الشخصي الذي يكون بقلم الكاتب، بل يتعلق بمناص غيري أنجز بقلم الناشر (وهو عينه المترجم)، فجاء، على مستوى وضعه الزمني، (2010) لاحقا عن تاريخ نشر النص الأصلي (1955)، مثلما ارتبط، على مستوى تموضعه المكاني، ارتباطا غير مباشر بالنص الروائي، فجاء لاحـقا له، ذلك بأن الأمر يتعلق بالاستهلال لحيثيات ترجمـة نص روائي ويتسم بفرادته الفنية في سياق الكتابة الروائية الأمريكية اللاتينية.

وفي هذا الإطار، يقول المترجم والناشر مـعا، الأستاذ عبد الغني أبـو الـعزم، في المقدمة التمهيدية الذي صدر به رواية» بيدرو بارمو» المعربة:» بينما كنت أقرأ رواية» مائة عام من العزلة» لغابرييل غارسيا ماركيز بعد فوزه بجائزة نوبل سنة 1982 - وقد سبق لـي قراءة» خريف البطريك» من قبل - أثارت انتباهي الباحثة أماليا، أستاذة النقد الأدبي بجامعة لـوس أندس كولومبيا، برفقة العزيزة كليـر تيويسيـن العارفة بأدب أمـريكا اللاتينية، إلـى ضرورة البداية بقراءة» بيدرو بارامو» لـخوان رولـفـو الـتـي صـدرت سنة 1955، المنبع المتدفق لفهم مسارات تشكل الرواية في أمريكا اللاتينية، باعتبارها المنـطلق للتـخيل العجائبي الـذي اكتسح جل الـروايـات في أغـتلب بلدانها. وهذا مـا اكتشفته في أثناء قراءتي لـها، ومقارنتـها بأحداث رواية» مائة عام من العزلة» التي كتبت سنة 1965، إذ كانت أجواء المكسيك، وسيرة عائلة بوينديا في قرية خيالية تسمى ماكوندو تحيل بشكل من الأشكال إلى مـا يشبه قرية كومالا لخوان رولفو»(4).

وتبعا لذلك، فبالنظر إلى المكانة التأسيسية التي تحظى بها رواية» بيدرو بارامو» فـي الإبداع الروائي الأمريكي اللاتيني كما تؤكد الدراسات النقدية التي أنجزت حولـها، ورغبة منه، كذلك، في أن ينقل إلى القارئ العربي مـا تحفل به هذه الرواية من خيال ثري ووقائع وأحداث مثيرة تتصل بالحياة الريفية في المكسيك، منتصف القرن العشرين، بكل ما تزخر به من تمثلات وخيالات، يصوغها سارد بضمير المتكلم بأسلوب سردي لافت، وبحبكة فنية مميزة تتيح لخياله الثري أن يحقق الألفة بين الواقعية والعجائبية/ الغرائبية، انكب الأستاذ أبو العزم على ترجمتها إلى اللغة العربية على ضوء ترجمتها الفرنسية من اللغة الإسبانية التي ألف بها» خوان رولفو» رواية» بيدرو بارامو»، إلا أن المترجم، كما يصرح، لم يقم بنشرها، في آوانه،» بل احتفظ بـها، رفقة نصوص إبداعية أخرى،» دون أن ينسـاها أو يتناسـها». وعندما، ثم، يضيف» وعندما وجدت نص» بيدرو بارمو» قد قام بترجمته صالح علمـاني، سررت لذلك، ولم أصر أفكر في أمره؛ إلا أني حينما استرجعت محتويات العلبة الكرتونيـة في عام 2010 بفرنسا وأعدت قراءة ما ترجمته، وجدت تباينا بين الترجمتين، الأمر الـذي أعتبره عاديا، إذ أن كل ترجمة ما هي إلا قراءة جديدة للنص، هذا بالإضافة إلى محفز آخر، إذ وجدت ترجمة جديدة باللغة الفرنسية غير التي اعتمدتها سنة 1982، وهذا ما شجعني أكثر لإعادة قراءة الترجمـة كلية في ضـوء النصـين الفرنسيين معا، واستعادة مرحلة اهتمـاهي بالترجمة وبآداب أمريكا اللاتينية»(5).



في رواية» بيدرو بارمو» لخوان رولفو

.رواية» بيدرو بارامو» والنقد الأمريكي اللاتيني :

والحالة هذه، فلما كانت هذه العتبة النصية التي صدر بها الناشر رواية» بيدرو بارامو المعربة»، لا تكتفي بتحفيز القارئ إلى الإطلاع على الأدب الأمريكي اللاتيني، أو ببناء جسر تواصلي بينـه وبين النص، بقدر ما تروم توجيهه إلـى أن أهمية قراءة النص، لا تسـتقيم، دون تعميقها ودون تذوقه والتفاعل معه. وحيث إننا أمام» نص روائي كلا سيكي معاصـر» يوازي نصوص كافكا وفولنكير»، يبتغي من خلاله المترجم/ الناشر، مشاركة القارئ» شهية القراءة والمتعة الأدبية» لصرح إبداعي روائي وسـم الكتابة الروائية الأمريكية اللاتينية، والتقديم عبره لكاتب روائي يعد من أكثر الكتاب تمثيلا ونموذجية لأمريكا اللاتينية في القرن العشرين، فيجدر بنا، في هذا الإطار، وبالنظر إلى المكانة الأدبية التي تحظى بها هذه الرواية في النقد الروائي الأمـريكي اللاتيني، أن نشير، حسب الناقد البييرواني» ميـخيل أوفيـيدو خوسيه» إلى أن عقد العشرينات من القرن العشرين يمثل محـور تشكل الرواية الأمـريكية اللاتينية المعاصرة، كما أنها - شأنها في ذلك شأن الأدب الأمريكي اللاتيني - ولدت تحت دافع حيوي للأمة الأمريكية اللاتينية هـو» حب الأرض» الذي نشأت عنه وفرة» للـقصص الزراعية الرعوية، وهذا الهوس الفلكلوري والجدلي، وهذه الفكرة (الزائفة) في أن الروايات الأمريكية اللاتينية ليس لديها من شخصيات أفضل من مشاهدها الطبيعية المتنوعة بلا نهاية، ومن جماهيرها المستغلة مجهولة الأسماء. إن أبطالنا هم» الأرض» و» الشعب»، كما يقـول المدافعون والنقاد الأدبيون لأعوام الثلاثينيات، وكان المؤلفون أنفسـهم يعتقدون ذلك عـن يقين»(6).

لكـن هـذه الـرؤية الـواثقة والمؤكدة للـواقع التـي ميـزت روايـات الأرض والطبيعـة الأمريكية ستفتح طرقا جديدة لكتابـة الرواية تتسم بتحـويل النظرة من الـريـف والأراضـي الوحشيـة إلى المدينة والمراكز الحضرية حيث النزاعات الفردية والاجتماعية التي يتعرف فيها القارئ على واقعـه المعيش. وانطلـق التـجديد بطرق عديدة، لـقد كانت الـغابة، يقـول» ميجيل أوفيدو» تفترس البشر دائما. وتفرع النضال الملحمي القديم ضد الطبيعة وانطلق على جهات عديدة في آن واحد، ويسمى بالعزلة والاغتراب، والشجن، والانقطاع مما يعني القول بأن الموضوعات القديمة للهندية والاقليمية قد اختفت في البانوراما الجديدة، إنها ببساطة قد أصبحت أقل فوتوغرافية وأكثر تعبيرية، أقل تبشيرية وأكثر أدبية»(7). وهكذا، صار القارئ يتابـع» مع رواية (بيدرو بارامو) عام **1955** (كيف) يهبط خوان رولفو حتى أعمق جذور الفلاح المكسيكي ويكتشف أنها مضفورة بالزمن والموت، الذي تضاعفه في أشكال وجـود أسطورية حتى ما وراء القبر»(8).

ويمكن أن نشير، في هذا السياق كذلك، إلى موقف الناقد المكسيكي» كارلـــوس فوينطس» في دراسته» الـرواية الأمريكية الجديدة»، حيث يشير إلى أنه جرى

هناك تحـول تولد عن الروح والحماسة والدوافع الحيوية التي ميزت» رواية الثورة المكسيكية، من أثويلا إلى رولفو: ألا وهو الانتقال من الأدب الطبيعي والوثائقي القديم إلى الرواية الجـديدة المتنوعة، والنقدية، والمبهمة»(9). وفي ضوء ذلك، بضيف الناقد: إن» كتاب أمريكا اللاتينية مثل خوان رولفو في روايته» بيدرو بارامو»، وغابرييل غارثيا ماركيث في» ليس للعقيد من يرسله»، وأغوستو روا باسطوس في» ابن الانسان»، يحولون المواضيع التقليدية للأرض الخلفية إلى أدب أسطوري. فالفضاء والشخصيات ظاهريا، هي نفس أفضية وشخصيات الرواية التقليدية. إلا أن الغابة والنهر أصبحا الآن يعتبران ستارا خلفيا خرافيا: لقد أصبـحت الطبيعة مستوعبة، وأصبح صدر المسرح يحتله رجال ونساء لا يلعبون دورا تصويريا وإنما يعتبرون في الواقع مجموعات شخصية تجاوزتها اللغة والتاريخ والخيال»(10).

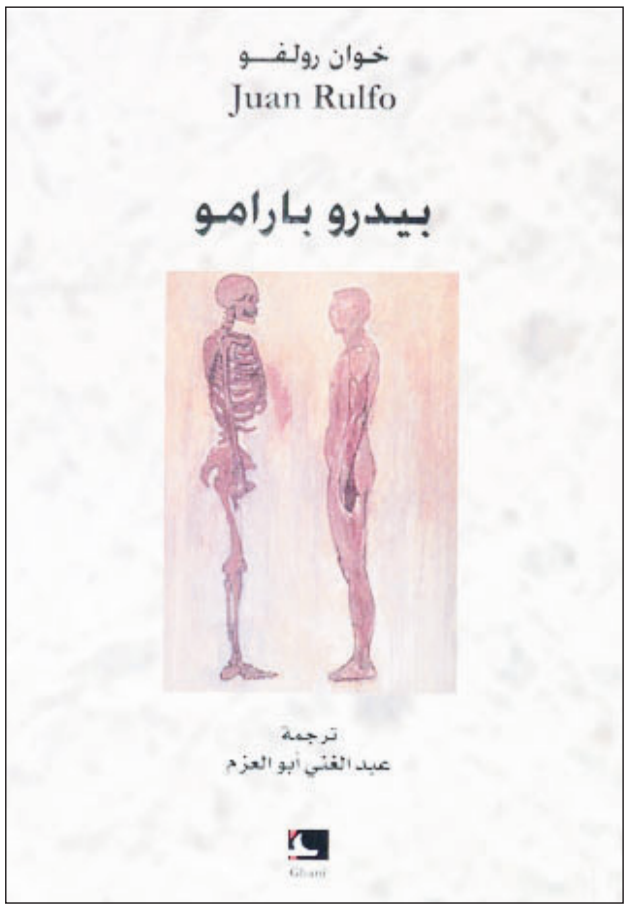
أما الكاتب الأرجنتيني» نوح خيتريك»، فينظر إلى رواية (بيدرو بارامو) لخوان رولفو، ويعرضها بصفتها الرواية التي» تقدم حكاية سهلة التصنيف: إنها تنتمي إلى تقاليد الرواية الريفية الأمريكية اللاتينية، التي هي فرع من الرواية الاجتماعية، وفيها يتكـون الشيء الأساسي من وصف السمات الهمجية للحياة الريفية ومن شجب الفظاعات والجـور والاستغلال. ولأنها روايـة اجتماعية وروايـة أرض فإنها تقدم مضامينها الصريحة من خلال مجموعة من المعالجات ليس هدفها التقليل من هذه المضامين بل تجاوزها رغم أنها تأخذها على عاتقها»(11).

.ملامح السارد ورؤيته للعالم في» بيدرو بارامو» :

يطالع سـارد روايـة» بيدرو بارامو» القارئ، بضمير المتكلم وفي زمن الماضي الذي يتضمن، عـادة، نوعا من النظام يقدمه السارد للعالم والشخصيات والزمان والمكان، بقولـه:» لقد أتيت إلى كومالا، لأنـي علمت أن أبي المدعو بيدرو بـارمو يعيش هنـا، ذلك ما قالته لـي أمي، حينذاك وعدتها بأني سأذهب لرؤيته حال وفاتـها؛ أذكر أني ضغطت على يدها، وكـان ذلك بمثابة وعد مني، إذ كانت على حـافة أن تفارق الحياة، وكنت مستعدا لأعدها بـأي شيء لحظة احتضارها»(12). فيجعل من السارد» خوان بريثيادو» مفتاح ولوج هذا العالم الروائي، ومن ثم، يعمد إلى وصف الواقع الـروائي الذي يستعصي الإمساك به أو تحمله، مثلما يجعل من موضوعات/ ثيمات الموت والحياة والأمل والألم والأوهـام، والنغولة واليأس والـلاجدوى، وسواها، بؤرا ومـراكز واقعية لتنظيم عـالم الـرواية. وحيث إن الـموضوعة تـعد، فـي سياقنا هذا، مـن الأسس الذي تبنى عليه الـرواية، كمـا أن النشـاط السردي للسارد يكمن، أساسا، في طبيعته السـردية ذاتها، وأن الـرؤية الـفنية التـي يصدر عنها السـارد هي التـي تـحدد مـا هو خارجها، فترتبـه وتصنفه وفق نسـق من الأفكار التـي تضـفي عليه معنى. فإنه كذلك،» وقفة تأملية» وفاعل أو عامل سردي، ذلك بأن «وجـوده الحقيقي يتحـدد بهذا التـوازن المتـوتر بين الأضـداد.» كل عيش - كما يـؤكد الكاتب المكسيكي ألفونسو رييس - هـو وجود، وفي الـوقت نفسه انطلاق للوجود. والجوهر البندولي للإنسان ينقله من الفعل إلى التأمل ويـواجهه بنفسه في كل لحظة»»(13)

ومـن هذا المـنظور، يـلاحظ القـارئ أن روايـة» بيـدرو بارمو» تتميز، إلـى جـانب تركيزها على الـحبكة، بصفتها العنصر الرئيس الذي يتم من خـلاله معـالجة دلالات الـنص سرديا، وذلك، بالنظر إلى كونها تعرض كونا خطابيا تتجلى فيه آليات النشاط السردي فـي عرض السارد تجربته، تتسم، كذلك، باستثمارها حالة شاب حالم وواهم وآمل، قدم إلى مدينة تدعى» كومالا» للبحث عن أبيه المدعو» بيدرو بارمو». يقول:» وعندما بدأت مخيلتي تمتلئ أحلامـا، تاركا جريان الأوهام، هـكذا بدأ يتكون حولي عالم متناسق بالأمل الذي صار يمثله هذا السيد بيدرو بارامو زوج أمي. من أجل هذا جئت إلى كومالا»(14). لكن القارئ يلاحظ، أيضا، أن السارد يقدم نفسه بوصفه ذا إدراك يستمد من الحواس والخيال والأحلام والأوهـام قـوته. بمعنى أنه، وبالنظر إلى ما توحي به من دلالات مـفردة» الأوهـام» من دلالات، فهي تسهم، في اعتقادي، في عرض رؤية السـارد» الـواهمة» للعالم ولـكيفية تمثله أو إدراكـه لـه القـائمة على أوهـام حـواسه. فهي مفردة بقدر مـا تـعني» الإحباط» و»الزيف» و» الضلالـة» و» الانـخداع» وخيبة الأمل»، تـعني كذلك،» الـطريق الـواسع»، كمـا تـشير إلـى» الـرجل العظيم». بينما تدل في علم النفس على» طريقة التأويل الإدراكي للإحساس»(15)، أي علـى تلك القوة أو القدرة الباطنة على تفسير» معطيات ذاتية متنافرة في أكبر عدد»(16)

بيد أن استثمار السارد قدرته التفسيرية للعالم من خلال ربطها سببيا بحواسه الباطنة التي من شأنـها» إدراك المعـاني الـجزئية المتعلقة بالمحسوسات» مثل عطف الأنثى عـلى وليدها، إنما يهدف، في سياقنا هذا، إلى أن يجعل الـحدث الأسـاس المتمثل في قرار» خـوان بريثيادو» بأن تقوده الأوهام في البحث عن أبيه» بيدرو بارامو». ومثل هـذا البـحث» يضـفي على كل شيء طابـع الأسطورة»(17)،



حيث يواجـه النـاس المـوت ويدافعون عـن أنفسـهم بالـذكرى والـخيال والأمـل والغابـات والأمطار والجبال، وحيث تبدو» ذاكـرة كومـالا» ذاكـرة أسطورية بـدون أمـل»(18)، فيبدع السـارد تناولا مذهـلا للموت والثـورة والأوهـام والأشبـاح والأمـل والهـوية والحـياة والمـوت وغيرها بوضوح في عالم كومالا، فيعرض هذا الأخير - شأنه في ذلك شأن دول أمريكا اللاتينية منتصف القرن العشرين، عالما مثخنا بالعبث والغربة والكآبة والسأم والرعب واللاجدوى والاغتراب والقلـق والإحبـاط والـخديعة والـنغولة واللامنطق والخديعة والمـوت والـوحدة. إلا أنه، لا يبتغي إدانـة هذا العـالم أو رفضه وحسب، بل يدعو القارئ نحو مشاركته تعريته وفهمه وإدراكه، ومن ثم، تفكيكه وإزالته وتدميره.

وإذا كان هذا هو الحال، عمليا في سياقنا هذا، في طرح السارد رؤيته الواهمة للعـالم، وهي رؤية يستمدها من قـوة حواسه الباطنة فـي» إدراك المعاني الـجزئية للمحسوسات»، فـقد سعى، كذلك، إلى الكشف عن بعض عنـاصر هذه الرؤية التي قـد تجـعل منه» رجلا صوفيا» كما عبر عـن ذلك» دنيس» في حـواره مـع المرأة/ أخـته التي كـان يضاجـع، حيث قال لـها، بعدما شاهداه معا، أي السارد، وهو يرتجف: «- لا تشغلي بالك به، إن هؤلاء الرجال يضعون أنفسهم في مثل هذه الحالة لإثـارة الانتباه إليهم. لـقد تعرفت أحـدا منـهم بـميديا لونا، يدعي أنه عراف، ولكن الشيء الذي لم يتنبأ به أنه سيموت عندمـا اكتشف السيد دجله. لا شك أنه نـمط من أنماط هؤلاء المتصوفة، يقضون حياتهم متجولين بين القرى، « ليروا ما يمكن أن تمنحهم العناية الإلهية» لكن ها هنـا لن يجد أحـدا ليعطيه ولـو لقمة واحدة. ألا تـرى كيف توقف عن الارتجاف؟ مما يعني أنه يسمعنا»»(19).

وحيث إن تجـربة البحث تتيح لأنـا السارد أن يتجـه نحو الخارج، فالملاحظ أن إدراكه خيبة أمله، وإقـراره عن زيف التقائه المحبط بالآخر، فضلا عن رعبه منه، تستند في تفسيرها إلـى قـوى روحـية ونفسـية بـاطنة، ولا تصدر عن الاستدلال العـقلي، فتتضافر جميعها في صيـاغة رؤيـة السـارد الـواهمة لهذا العـالم ولكيفية رؤيتـه الذاتية لأشيائه وأفكاره معا. وحول هذا المعنى، نقرأ في الرواية هذا الحوار:

« - لقد كان من الأجدر بك ألا تغادر أرضك. ما الذي دفعك حتى تأتي إلى هنا؟

- قلت لك ذلك منذ البدء، جئت لأرى بيدرو بارامو، لأني على ما يبدو من صلبه، إنها الأوهام التي قادتني.

- الأوهام؟ هذا ما يكلف ثمنا باهظا»(20).

ويمكن أن نلاحظ، في هذا الإطار، أيضا، أنه إذا كانت» أوهـام الحـواس» التي يستند إليها السارد في إدراكه ونظرته للعـالم ليست، حسب لالاند، إلا كيفيات وطرقا إدراكية» غير متـوازنـة مـع كيفيـة الإدراك السـوية»(21)، مثلمـا تـعد» الكيفيات الإدراكيـة السـوية ذاتـها أوهاما»(22)، فيبدو أن انزياحه، أي السارد، إلى تكسير الإيقاع الزمني الخطي (بداية - وسط - نهاية)، وتقديم الزمن السردي عبر نسق مركب من التحولات والتطورات والإسترجاعات والتداخلات للـعلاقة القـائمة بين إيقـاع زمنه النفسي والأزمـان الثلاثة (الماضي - الحـاضر - المستقبل)، إنما يهدف، في اعتقادي، إلى تدعيم عن بعض من مقومات رؤيته الواهمة للعالم ولأشيائه وأفكاره.

لائحة المراجع:

- خوان رولفو، بيدرو بارامو، رواية، ترجمة، عبد الغني أبو العزم، مؤسسة الغني للنشر، الرباط المغرب، 2010.
- كارلوس فوينطس، الرواية الأمريكية الأمريكية الجديدة، ترجمة، صالحي محمد - بونو عبد المنعم، منشورات الحوار الأكاديمي، بدون طبعة أو تاريخ.
- عالم المعرفة العدد 122، جمادى الآخرة 1408- فبراير (شباط) **1988**.
- عالم المعرفة، العدد 278، ذو القعدة 1422- فبراير، 2002.
- مكناسة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية - جامعة المولى اسماعيل، مكناس، عدد 10، 1996.
- اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه، أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت - باريس، الطبعة الثانية 2001.

الهوامش:

1 - رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية، ترجمة عبد الغني أبو العزم، المقدمة، بقلم المترجم، مؤسسة الغني للنشر، الرباط، المغرب، 2010 ص، 7.

2 - فوينطيس، كارلوس، الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة، ترجمة، صالحي محمد، بونو عبد المنعم، منشورات الحوار الأكاديمي، بدون طبعة أو تاريخ، ص، 12.

3 - بوطيب، عبد العالي، «برج السعود» وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مقال، مكناسة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية - جامعة مولاي اسماعيل، مكناس، عدد 10، 1996، ص، 45.

4 - رولفو، خوان، بيدرو بارمو، رواية، المقدمة بقلم عبد الغني أبو العزم، (م. س)، ص، **5**.

5 - نفسه، ص، 6.

6 - ميجيل، أفييدو خوسيه، مناقشة متصلة، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)، تنسيق وتقديم، سيزار فرنانث مورينو، ترجمه عن الاسبانية، أحمد حسان عبد الواحد، راجعه، شاكؤ مصطفى، عالم المعرفة، العدد 122، جمادى الآخرة 1408ه - فبراير (شباط) 1988م ، ص، 328.

7 - نفسه، ص، 335.

8 - ميجيل، أفييدو خوسيه، مناقشة متصلة، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)، عالم المعرفة، (م. س)، ص، 336.

9 - فوينطيس، كارلوس، الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة، (م. س)، ص، **18**.

10 - نفسه، ص، 28.

11 - خيتريك، نوح، التحطيم والأشكال في الفن القصصي، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الثاني)، (م.س)، ص، **31**.

12 - رولفو، خوان، بيدرو بارمو، رواية، ترجمة، أبو العزم عبد الغني، (م. س)، ص، **9**.

13 - سوكري، جييرمو، النقد الجديد، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (الجزء الثاني)، (م. س)، ص، 72.

14 - رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية، ص ، 10.

15 - لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب، خليل أحمد خليل، تهده وأشرف عليه حصريا، أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت - باريس، الطبعة الثانية، 2001، ص، 616.

16 - نفسه، هامش، ص، 616.

17 - فوينطيس، كارلوس، الرواية الأمريكية الجديدة، (م.س)، ص، **49**.

18 - نفسه، ص، 49.

19 - رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية، ص، 74.

20 - رولفو، خوان، بيدرو بارامو، رواية، ص ص، 80.

21 - لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، (م.س)، ص، **616**.

22 - نفسه، ص، 617.

أوجاع وطن

حنان قدامة

كانت شمس الغروب تتهاوي إلى مرقدها حينما وطات قدماه أول مرة حي الغجر بالجبل المقدس، قاده إلى ذاك الحي شغفه بفن الفلامنكو الذي كان يتنفس فيه طيب فلاحي الأندلس المنكوبين، الذين فقدوا كل شيء ولم يبق لديهم سوى وهج الذكريات. بترديده على حي الغجر «بساكرو مونتي»، نشأت صداقة بين «محمود» العربي و» كارلوس» الغجري الغرناطي، قوّى صداقة الرجلين الإحساس المشترك بالاضطهاد والحنين إلى ديار أجداد كانوا هنا.

كانوا هنا في حي الغجر - ساكر ومونتي- بكهوفه المدهشة، وفي حي العرب -البيازين- الذي يطل عليه قصر الحمراء، بشوارعه الضيقة المرصوفة بالحجارة. وبيوته البيضاءالمبنية على الطراز العربي، يكللها قرميد يتزين بتعاريش كروم العنب الخمري والياسمين البيضاء، بينما تعبق شرفاتها وأصصها المعلقة على الجدران بأريج الآس الفواح. وهما يتجولان ذات صباح في حي البيازين، قطع صمتهما الحزين حديث محمود.

أتدري يا كارلوس، هذا الحي العربي هو أقدم أحياء أوربا. نحن كنا هنا منذ خمسة قرون خلت. كنا هنا قبلكم.. بهدوء أجابه «كارلوس»، أيا كان الأمر فنحن معا تجمعنا العديد من الامور، يجمعنا ظلم الآخر تجمعنا موسيقى الفلامنكو، وأشعار شاعر غرناطة الكبير»لوركا» وكهوف «ساكرو مونتي» .

كهوف ساكرو مونتي؟، بادره بالسؤال محمود مستغربا.

نعم كهوف ساكرومونتي.... العديد من المورسكيين الفارين اختبأوا في كهوف الغجر وانضموا إليهم خوفا من بطش القشتاليين....ألم اقل لك يا صديقي أن التاريخ يجمعنا.

كان «كارلوس» الغجري يجسد الغرابة في مظهره..برأسه المشتعل شيبا، بوشومه المرسومة على ذراعيه على أشكال ورق الشجر، بملابسه المبهرجة ولفافته المعقودة بدلال على رقبته... لا تراه إلا محتضنا قيتارته أو مداعبا أوتارها فتصدح أنغامها الحزينة في الفضاء، فتجعل الزمان يتفلت من بين أيدي السامعين وتخشع الأصوات لجمال صوت كارلوس ولجلال بوح الغجر.

ذات ليلة من ليالي الغجر الدافئة التى تتدلى فيها الروح كأسراب النوارس كما وصفها عندليب الأسى «لوركا»، صدح صوت «كارلوس» بأغنية الفلامنكو الشهيرة:

تحت السماء الأندلسية
غرناطة مقطوعة تنشد
غرناطة مسلمة ومسيحية..
من أجلك بكى أبو عبد الله .

ليلتها بكى محمود، بكى لبكاء أبي عبد الله الأصغر..آخر ملوك غرناطة، بعد أن سلم مفاتيح غرناطة للقشتاليين، بكى على وطن ضاع في أندلس البكاء وعلى وطن سجين يهدده الضياع، تنتظره نكبة ثالثة لا قدر الله.

لا أفهم سر تعلقكم بالوطن يستوضح»كارلوس» محمود قبل أن يجيبه هذا الأخير: أنتم الغجر لستم مثلنا، أنتم أبناء الريح، أنتم كالماء يتكيف بشكل الإناء، تألفون كل الأرض.. لأنكم شعب بدون أرض.

نحن عكسكم لا نألف غير أرضنا. ولا تألف هي غيرنا...مغروس في ترابها وجداننا وساكن في ثراها نبض قلبنا، يتألم ترابها عندما يدوسه غيرنا. نحن عكسكم أنتم، أنتم تهجرون الديار ونحن نهجر منها لذا لن تعرفوا وجع ألم الوطن. أتفهم ما تحسه صديقي يستدرك كارلوس. نحن الغجر كل الأرض أرضنا والتسكع لعنتنا.

لم يكمل محمود حديثه مع كارلوس الذي كان يستعد لبدء فقرته الغنائية الثانية، هذه المرة شاركته ابنته «سوليداد» الغناء.

كانت «سوليداد» ترتدي زيا غجريا مزركشا ومرصعا بأزرار لامعة، تحمل على كتفيها شالا ملونا، وتزين رجليها بخلاخل كبيرة وأذنيها بأقراط من الفضة تضفي بريقا على الغجرية الحسناء ومسحة من الجمال والسحر. تعالت تصفيقات سوليداد وكأنها لطمات عندما شرع الراقصون في رقص الفلامنكو، وهم شامخو الهامة يضربون الأرض بأقدامهم. مشهد أحال خيال محمود على مدينته (القدس) إلى مراتع الصبا حيث كانت تصدح أهازيج الفلاحين و تتشابك أيادي راقصي الدبكة الفلسطينية وهم يضربون الأرض بأقدامهم في دلالة على عمق الانتماء إليها..

في ثاني شهر يناير عانقت الأشجان محمود مبكرا.

إنه يوم غرناطة السنوي الذي حملت ريحه الأسى للموريسكيين المنكوبين، وبشاير النصر للقشتاليين الذين يحتفل أحفادهم في ساحة المدينة «الكارمن» بمرور خمسة قرون على سقوط غرناطة وطرد المسلمين منها، ومن دون أن يلتفت إلى كارلوس الذي كانت نظراته تتابع باهتمام الاستعراض الفني، همس محمود بحسرة في أذني كارلوس:

-كم هو قاس ان تختلط عليك الأصوات. تهليلات المحتفلين الفرحين وزفرات المطرودين المنكوبين.

ربت كارلوس على كتفه قائلا:

-هون عليك يا صديقي فالتاريخ له أحكامه.

-أعرف ذلك... كم أود أن يحكم التاريخ لصالح وطني ...وطني الذي أخشى عليه من نكبة ثالثة ...أخشى أن يهجر بنوه. أخشى أن يجتاح الموت سيدة الأرض.... فعلى أرض فلسطين ما يستحق الحياة بتعبير محمود درويش.

من أعمال الرسام الروسي فلاديمير كوش

نَهرٌ يَتعَثرُ في وَحْدَتِه

من أعمال الرسام الأمريكي جيف فاوست

جمال أزراغيد

1

النّهر أصْداء
تَتهاوى
مِن شُقوقِ الأرض
أرسمُها هَذَيانًا عَلى أَوراقِ العمْر.
النّهر أوْهام
تمْتَصّها أمواجُ البَحر
بِسُرْعَة بَرْقٍ
على ضَوْئِه
أتَوَقَّف قَليلًا
لِأَرثي العالمَ المُدَمّى
بِحُروبٍ تسّاقَطتْ خارجَ نَواياي..

2

دَمي رَقْصَةُ إيقاعٍ
تَطايَرَ
على حَبْلِ الرّيح
الدّائخ مِن فَرْطِ ثَرثَرَةِ النّهْر
بِهِ أسيرُ مائلًا
على جَسدِ قيثارَةٍ
هَلَّ نورُها في عُيونِ البِلاد
أَيْنَما بَلَغْتُ
أَدْرَكتُ عُمْقَ أَفكارٍ
تزرَعُني صَوتًا
حُروفُهُ تكْبو بِانْحناءاتِ الوقْت.

3

يا لَهُ مِن نَهرٍ
تَتوَسّدُ
ضِفَّتَهُ اليُسْرى
أوهامٌ نجَتْ مِن حَماقَةِ السَّلمون
في ليلٍ خَريفيّ
يَتَنصّتُ على خَريرِ المِياه
أيّها النهْرُ دَعْني
أَتَلَصَّصُ عَلى أحْلامي
الحائِمَة فوقَ ضِفّتك اليُمنى
حتّى أطيرَ صَوْبَ عالَمٍ
تُغَطيهِ غُيومُ الكَلام..

4

النّهر أصْوات
تَسْتَيْقظُ فَجرًا
بَينَ الفِجاجِ تَتدافَعُ بِالمناكِب
باحِثةً عَنْ حَجَرٍ
شَجَرٍ تَسَلَّلَ مِنْ عُشّ الحَمام
مَعَها أسْتَيْقظُ
لِأُعَطّر غُرفَتي المُضيئَة
بِما تراكمَ في كَفّي
مِنْ عِطْرٍ حَوّشْتُهُ مِنْ أنداءِ الليل
وأُراقِب النّهرَ
عَلّه يَصُبُّ حمولَتَهُ
في قَلبي المُعلّقِ مِن دَمِه
في فَراغٍ
يُفجّرهُ زَئيرُ الزّمان.

5

على حافّةِ الصّمت
كانَ النّهر يَتعَثّرُ في وَحْدَته
بِأحْلامٍ تَجْحَظُ خائفةً
بِأحْجارٍ تَجْثُمُ صارِخَةً
في عُشْبِ السَّكينَة
تَبْكي والدّموعُ سَحابَةُ مِلْحٍ
تُغَطّي وَجْهَ الأرض
أمامَها أُمدِّدُ تَفاصيل ظِلّي
رَصيفًا
يَهُزُّهُ خَطْوُ المَجانين
أمامَها أَتَكَوّرُ مِثلَ بَهلوانيّ
يُدَرّبُ حُنجرَتَه عَلى مَواويل اللّيْل..

فيض المتعة والمعرفة

في رواية «مجهول الحال» للأديب المغربي سعيد بنسعيد العلوي

رشيد إتوهلاتي

عن طاقة العتبات الإغرائية

بمجرد الوقوف على العتبات الأولى لهذا العمل، يجد الواقف نفسه ينجذب إلى عتبة عنوانه المشكّل من مركب إضافي هو «مجهول الحال»، ولعل مردّ هذا الانجذاب يعود في البدء إلى وقع كلمة «مجهول» في النفس، إذ تحرك فيها رغبتها الفطرية في البحث والمعرفة، وتثير فضولها وتشوفها لاكتشاف الجديد، والتقصي عن كل ما بدا لها غير مألوف أو معروف.

كما أن الكلمة المضافة إلى «مجهول» وهي «الحال» فإنها ما فتئت، إلى يوم الناس هذا، محطّ استفسار وسؤال، أفليس أول ما يبادر به المرء في مستهل أي اتصال وفي بداية أي لقاء هو السؤال عن الحال والأحوال؟!

ثم لما كانت بعض عناوين صاحب هذا العمل، التي تخيرها لمؤلفاته الروائية السابقة، تركز تارة على الحدث، مثل رواية «ثورة المريدين»، وتارة تتمحور حول المكان\ الفضاء، مثل رواية «حبس قارة»، وطورا على الزمان، مثل رواية «سبعُ ليال وثمانية أيام»، فإنه في هذه الرواية قد عمد إلى التركيز فيه على «الشخصيات»، وبذلك يوجه اهتمام المقبل على هذا المسرود ويجذبه إلى هذه الشخصية موضوع الإخبار، ومدار السرد المنتظر، وقد أنثالت عليه مجموعة من التساؤلات والتوقعات والافتراضات، في محاولة لرسم ملامح هذا المجهول، وتقريب صورته، وملامسة هويته، وهو مما يدفعه دفعا إلى الدخول إلى عالم النص ومباشرة فعل القراءة.

وبينما هو يهمّ بفعل ذلك يصادفه تصدير يسبق المتن الحكائي المرتجى، وإن كان هذا التصدير يعد من الجانب التلفظي والموضوعاتي جزءا لا يتجزأ من المتن، فيزيده تشوقا وترقبا، وإحساسا بالحاجة الملحة للشروع في عملية القراءة، لكونه تضمن نفس التساؤلات التي راودته قبل الإقدام على طي صفحة الغلاف، إذ يجد في هذا التصدير مقتطفا من ملحمة الأوديسة، وهو محمل بجملة من الأسئلة حول هوية أحدهم، من قبيل :» هل يسمح ضيفنا فيذكر لنا اسمه الحقيقي الذي يعرفه به آله ويدعونه به؟ فهل وُلد أحد ولم يحمل اسما؟من أنت أيها العزيز وما بلادك؟»(ص6)، ثم يطالعه مقتطف آخر في هذا التصدير اجتُزئ من رواية «دون كيخوط دي لامانتشا» مكثف بالإيحاءات والدلالات الرمزية، وهو يصور الحالة المأساوية التي آل إليها بطلها الفارس السيار، الذي تملكته أحلام المجد والبطولة، والسعي وراء تحقيق العدالة المنشودة ، الأمر الذي يجعل المتمعن في هذا التصدير يتساءل إن كان هذا المجهول هو صورة لبطل هذه الرواية، منهجا وموقفا، أو ربما تجمع بينهما أواصر قرابة وتشابه، أو لعلهما شخصيتان متماهيتان ومتطابقتان في المسار والمصير.

كل هذه التساؤلات والافتراضات تغري صاحبها وتزيد من شهية المعرفة لديه، وتضاعفِ من منسوب تحمسه، كي يقرأ العمل ويتعرفَ على عوالمه وشخوصه وفضاءاته وملابساته، عساه أن يجد فيه ما يشبع الفضول الذي اكتنفه، ويبدد الغموض الذي لازمه وغالبه.

عن مدارات المتن الحكائية

على نهج الصنائع اللحنية للموسيقى الأندلسية، يستهل السارد متنه الحكائي بٱستهلال ثم يختتمه بٱنصراف، وما بين الاستهلال والانصراف يتشكل مجرى متخيَّله السردي وقد تشابك فيه ما هو تاريخي وإيديولوجي وسياسي وثقافي وٱجتماعي، فضلا على ما هو نفسي وروحي ووجداني، فيطفو على سطح الأحداث ما يطفو، ويغوص فيها ما يغوص، ويتوقف عن مجاراة تدفقها ما يتوقف.

تتناول الرواية قصة مغترب عاد من فرنسا بعد مدة ٱغتراب دامت لأربعة عقود، إثر رحيله إليها في سبعينيات القرن الماضي، هروبا من لظى الاعتقال الذي لحقه جرّاء المتابعات التي تلت واقعة «أحداث مولاي بوعزة»، هذا المغترب الذي عاد إلى وطنه محمّلا بذكريات الماضي وأسراره وآلامه وأحلامه... لم يُكشف عن ٱسمه أو نسبه، فنائب القنصل العام بباريس الذي سهر على إجراءات عودته لقّبه بـ «قيدوم المغتربين»، وأصدقاؤه في المغرب ورفاق دربه في النضال: «محمد رضا الهواري» و«مصطفى القلعي» و«حامد بن علي» يلقبونه بـ «قالت لخلها ثريا»، وهو «الأمير الأحمر» عند سليمان الهبطي المسؤول السابق في البوليس السياسي الذي كان وراء ٱختطافه وتلفيق تهمة التآمر له، رغبة في التخلص والانتقام منه، وحقدا على الحب الذي كان يجمعه بٱبنة عمه «ثريا الهبطي» التي كان متعلقا بها، عامدا إلى إبعاده من حياتها حتى يتسنى له الارتباط بها، لكن هروب «مجهول الحال» من قبضته في ليلة ممطرة حالكة، أبطل كل تدبيراته، وأفشل جميع مخططاته، لتتوالى عليه بعد ذلك الخيبات والهزائم والانتكاسات من كل المناحي والجهات.

هكذا إذن تتخذ الرواية سياقها المرجعي من الأحداث التي شهدها المغرب مطلع السبعينيات، إثر الواقعة التي عُرفت بأحداث»مولاي بوعزة» في 03 مارس سنة 1973 عندما هوجمت ملحقة عسكرية ضواحي مدينة خنيفرة من قبل عناصر مسلحة تنتسب إلى ما سُمّي وقتئذ بـ»التنظيم السري» الذي جنح إلى الخيار المسلح في مسار المعارضة التي كان يقودها الاتحاد الوطني للقوات الشعبية في تلك الفترة من تاريخ المغرب السياسي.

تقارب الرواية هذا الحدث في شموليته؛ في دلالاته وأبعاده ورمزيته، ومن خلاله تسائل التجربة النضالية في المغرب بعد الاستقلال، مساءلة المتأمل الذي أخذ مسافة ومساحة زمنية شاسعة تسمح له بحسن إمعان النظر، والبعد عن التوهم، في محاولة لافتحاص وٱستقراء ما مضى، قصد فهم وإدراك ما هو قائم، وٱستشراف ما هو قادم وآت، فاتحا نقاشا هادئا، وحوارا شفيفا مع القارئ الذي يستدعي فيه كل قدراته المعرفية، وتراكمات خبراته الحياتية، والتصورات التي يحملها حول التاريخ والسياسة والفكر والأدب والواقع والتخييل، لملء الفراغات، وسد الفجوات التي تخللت الحكي عن سبق تصميم وإصرار وتعمد.

وبالموازاة مع هذه المساءلة والمكاشفة، تسلط الرواية الضوء من خلال شخوصها المحركة للأحداث على نماذج إنسانية متباينة، استبطن الكاتب أغوارها وكشف عن بعض ما يعتمل داخلها من هواجس ونوازع، وٱحتدام للصراعات والتمزقات النفسية، إذ نسج خيوطا متشابكة من العلاقات المعقدة بينها، استطاع من خلالها مقاربة تناقضات النفس البشرية وتجاذباتها الحادة، الأمر الذي قد يدفع قارئ هذا العمل إلى ممارسة صلاحياته التأويلية، ليغير عنوانه من «مجهول الحال» إلى «مجاهل الأحوال».

الغياب والعودة، الوفاء والخيانة، الحب والكراهية، الخوف والسكينة، الضعف والقوة،اليأس والأمل...كلها ثنائيات قطبية متعارضة متضادة حاول الكاتب محاورتها، محرضا على المزيد

من التأمل والتدبر في تجاويف أعماق الذات الإنسانية، وكأنه بذلك يلمح بأن أكبر صراع، وأخطر تجربة يجدر خوضها في هذه الحياة كي يحظى الإنسان بالاطمئنان والاتزان، ويقترب من حالة الصفاء والسكينة، تكمن في سبر أغوار النفس، وتطلب استبطانها، واعتلاج تناقضاتها، قصد العمل على تحليتها وتصفيتها مما علق بها من عيوب وشوائب.

عن ألاعيب الكتابة السردية

أ) لعبة التكتم والإخفاء: لعل أول لعبة سردية انتهجها الكاتب، مضفيا من خلالها متعة ذهنية وحيوية وتشويقا لمسروده؛ لعبة التكتم والإخفاء التي توسل بها عندما عمد إلى تحرير شخصيته المحورية من أي اسم يؤطرها أو لقب قد يسمها، ويوحي للأذهان بصورة تقريبية حولها، استنادا إلى الحمولة الدلالية والرمزية التي يحملها الاسم، سواء أفي العمل الأدبي التخييلي أم في عالم الواقع؛ فالقول المأثور المشهور يقول:»كأن أقدارنا تُطوى في أسمائنا»، بينما يقول آخر :»لكل امرئ من اسمه نصيب»، فشخصية «ثريا» مثلا في هذا المتخيَّل السردي كان من نصيب اسمها: العلو والسمو، والبهاء والجمال، وبعدُ المنال، وقد وظفت رمزا للسعادة المأمولة والحلم المنشود، كما أن اسم» سليمان» عميد الشرطة، يُلقي بشحنات دلالية تقترن بالقيادة، والسلطة، والقوة، والعظمة، لارتباط هذا الاسم في الوعي الجمعي بشخصيات قيادية معروفة: النبي والملك سليمان، الخليفة الأموي سليمان بن عبد الملك، سليمان القانوني،السلطان مولاي سليمان..»

بينما ارتأى الكاتب في تعامله مع شخصية البطل أن يمارس حيلة التكتم والإخفاء، فلا يفصح لقارئه عن اسمه، ولا يصرح بلقبه، مخلخلا أقانيم وطرق السرد المعهودة في أساليب التعريف بالشخصيات، ولعل لعبة الإخفاء هاته قد اضطلعت ـ على الأقل ـــ بثلاث وظائف متداخلة ومتماهية فيما بينها:

- وظيفة سردية فنية : من خلال شد المتلقي إلى المسرود وتحفيزه على تتبع أحداثه وتفاصيله في ترقب وشغف، أملا في تحديد الهوية الكاملة لهذا المجهول، وإشباع نهم الفضول الذي حفّه منذ وقوفه الأول على عتبة العنوان.
- وظيفة حجاجية : من خلال تقويض دور الاسم في تشكيل الهوية الشخصية العميقة، إذ لا يعني الاسم أو اللقب شيئا بمعزل عن المبادئ والقيم والأخلاق.
- وظيفة رمزية : من خلال إطلاق ما يرمز إليه هذا البطل، من نبل وإخلاص وصفاء نضالي، من أي قيد قد يعرضه للانحصار أوالمحدودية، فجعله محررا يتجاوز حدود الأسماء والألقاب، ويتخطى ضيق الخصوص إلى رحابة العموم، لأنه يعكس مجابهة وجودية محتدمة، تصبح فيها الأسماء مجرد نكرات أمام حجم المطامح وسعة الحلم.

ب) لعبة تبادل الأدوار: وثانية هذه اللعب التي أقام عليها الكاتب نظام سرده، لعبة يمكن نعتها بلعبة تبادل أدوار السرد، بين سارد متحكم عليم، وآخر فاعل مشارك، وثالث شاهد ومفارق، فالسارد المتحكم العليم أوكلت إليه مهمَّة تحريك العملية السردية، وتنظيم مسارها، وتوجيه أحداثها منذ بدايتها إلى نهايتها، لكنه أثناء هذه العملية كان يحرص على مناولة زمام السرد لسارد آخر من شخوص الرواية، ليشاركه نقل الأحداث وتقديم الوقائع من زاوية نظره الخاصة، معبرا عن أفكاره وشهاداته، وما يختلج داخله من مشاعر وهواجس ولواعج، جاعلا (أي السارد المتحكم العليم) من هذا السارد الفاعل المشارك شخصية سير ذاتية، تستحضر ذكرياتها عن الناس والمكان والزمن، بضمير المفرد المتكلم (أنا) عارضة أوصافها الجسدية وصفاتها النفسية، بينما يتحول السارد المتحكم العليم إلى متلق ومستمع ومسرود له، ويمكن التمثيل لذلك من خلال المقطعين السرديين التاليين الواردين في الصفحة 31 و الصفحة 116 على التوالي:

فقد ورد في الصفحة 31 ما يلي « تقلب محمد رضا الهواري في فراشه عدة مرات. مضى من الليل شطر غير قليل وهو يستجلب النوم. يحتال بكل وسيلة يملكها وأخرى يتوهمها(...)تقلب في فراشه مرات أخرى ثم دفع

بالدثار بقدميه، ألقاه بعيدا من الفراش في عصبية. استوى جالسا في فراشه وهو يغمغم.

ثم تعود لتذكرني أنها سبع وأربعون!أتدرك مغزى ما تقول يارجل؟سبع وأربعون سنة فسحة من الزمن قد يعجز عن ملئها عمر الكثير من الناس. ما عاش أبي سبعا وأربعين عاما، مات دون ذلك. رحمك الله يا والدي، وُلدت ونشأت وحاربت وتزوجت وأنجبتني ثم سافرت ورجعت. ثم اختطفك الموت ولم تبلغ عامك الرابع بعد الأربعين.»اختطفك الموت شابا» كذلك تقول جدتي كلما هاجمتها ذكراك،وذكرُك لا يفارقها.»

في هذا المثال، نصادف سَاردا فاعلا مشاركا في عملية السرد وهو «محمد رضا الهواري» الذي أخذ الكلمة من السارد العليم ليتابع سرد تفاصيل حياته وملابستها، دون أي حواجز أو تدخلات ممن ناوله هذه الكلمة، ليفهم المتتبع دوافعه ويتبين موقفه مما يحيط به من وجهة نظره الخاصة.

أما فيما يخص المثال الثاني من الصفحة 116، والتي ورد فيها القسم الثامن من الرواية، فقد افتُتح السرد بما يلي:» لست أدري ما إذا كنت برحلتَي القصيرة إلى مكناس، قد أحسنت صنعا أم أنني، على العكس مما كنت أقدر، جانبتُ الصواب. أما الأكيد فهو أنني، طيلة اليومين اللذين استغرقهما السفر، أحدثا شيئا ما في النفس، (...)تلك المشاعر البعيدة التي أجهد النفس في استعادة صور منها ، قد غدت باهتة، باردة مثل ظل كئيب يرتسم فوق جدار تكسوه الرطوبة وتنتزع التعرية أطرافا منه في دروبنا في مكناس»

ففي هذا المثال، يتكفل السارد الفاعل المشارك «مجهول الحال» بأخذ مبادرة سرد الأحداث، في حين يغيب السارد العليم عن الحضور، ويتوارى صوته عن الظهور إلى نهاية السرد، الأمر الذي يجعل القارئ مشدودا إلى المسرود، مصغيا إلى البوح ودقائقه الكامنة فيه، المنقولة بضمير المتكلم، الذي يعد ضميرا يوحي بالثقة المصحوبة بالواقعية والتلقائية والعفوية، فيضفي بذلك على المحكي طابع المصارحة والحميمية.

وثالثة أثافيّ لعبة تبادل الأدوار، هي السارد الشاهد المفارق، الذي اقتصرت مهمته على التدخل بين الحين والآخر لتقديم شهادته حول المروي والتعليق على بعض ما ورد فيه، بعد رصده وتتبعه، دون فعل المشاركة في وقائعه ، محاورا إياه حوارا مقتضبا ومكثفا، غالبا ما يستدعي له شخصية «دون كيخوط دي لامانشا» في ممارسة تناصية دالة على عناء البحث عن المعنى، ووهم تحقق المثالية، ومكابدة واقع الحياة القاسي، ويمكن التمثيل لحضور هذا السارد الشاهد المفارق من خلال المقطع التالي:» والعبرة ــ في ما ذكره السنيور سيرفانطيس في حكاية جلية واضحة وأحسب أنها تصور حال الإنسان في العديد من أحواله وأفعاله أيضا. أليس الإنسان، في أطوار كثيرة من حياته وفي العديد من الأحوال النفسية التي تعترضه ، يقبل على محاربة أعداء ليس لهم وجود إلا في خياله؟»(ص 176)

ولعل صوت هذا السارد قد اضطلع، من الجانب الفني، بمهمة خلخلة سيرورة السرد، وتكسير خط تسلسله وتدفقاته المتلاحقة، ليخلق فسحة للقارئ تسمح له بالخروج جزئيا من عالم القصة ومداراتها، لإثارة تساؤلات حول طبيعة الحقيقة ومدى تماهيها مع الواقع والخيال، ودفعه إلى تكوين أو استخلاص رأيه الخاص حول ما حدث وما قد يحدث.

ج) عن تقنيات التصوير السردي: لما كان هذا النص الروائي لا يخلو من تأملات عميقة، تروم جوهر الإنسان وصراعاته النفسية الداخلية التي تملؤه، وسط جملة من الاضطرابات المحيطة به، سعى الكاتب، قصد ملامستها والاجتهاد في فك خيوطها المتشابكة، إلى توظيف آليات التذكر والحلم والاستيهام، مع الاستعانة بتقنيات التصوير السردي القائم على صور التشبيه والتذويت والاستبطان، فضلا على الإمكانات الفنية للحوار الداخلي الذي تجريه الشخصيات مع نفسها بضمير المخاطب «أنت».

ولعل من بين الشواهد التي يمكن إدراجها، تمثيلا لهذا التصوير، شاهد لمقطع سردي تفاعلت فيه كل هذه التقنيات بطريقة متواشجة وفنية ماتعة، تجري فيه شخصية سليمان الهبطي حوارا داخليا مع نفسها، إذ تقول :» نومك يا سليمان رعب متصل ويقظتك عذاب ملؤه ذكريات الهزيمة والإهانة وقد تلونت بألف لون ولون،الإهانة، وقد التصقت بالهزيمة فانتقشت في باطنك وشما قبيحا.وشم لا ينمحي. يطل شريط الإهانات والهزائم برأسه فيأبى إلا أن يعمل في الجرح الغائر نصلا يغرزه..جرح يستعصي على الالتئام»(ص53)

تستبطن هذه الصورة السردية الحالة النفسية التي آل إليها عميد الشرطة سليمان الهبطي بعد خيباته المتلاحقة وانتكاساته المتتالية، معبرة عن الانفعالات والمشاعر الداخلية المستضمرة في أعماقه؛ مشاعر الألم واليأس والهزيمة والإحباط، وقد حفل هذا المقطع بصور التشبيه(نومك رعب، يقظتك عذاب)والاستعارات(يطل شريط الإهانات برأسه ــ الإهانة وقد تلونت بألف لون) وتكرار الملفوظات (الهزيمة ـ الإهانة ــ الجرح ـ الوشم ...) التي ساهمت في نقل حالة الانهيار النفسي لهذه الشخصية، مع تقوية الإحساس بوطأة المعاناة التي ترزأ تحتها.

إن هذا التصوير النفسي الذي طبع رواية «مجهول الحال» أضفى عليها عمقا إبداعيا متميزا، أثار ملكات القارئ من أجل خوض تجربة السفر بين مجاهل مختلف النماذج الإنسانية المعروضة أمامه، استزادة للفهم، وإمعانا للنظر في خبايا وأسرار النفس البشرية.

على سبيل الكلمة الختامية

إن «مجهول الحال» بكل ملابساته وأساليبه وألاعيبه الفنية، يسعى إلى قارئه على قدمين ثابتتين هما: المعرفة والمتعة، حاملا بين يديه دعوة إلى البحث عن حقيقة الذات، وغاية وجودها وسط اضطرابات محيطها، مع العمل على تصفية فصيلة دمها النفسية، في أفق إعادة تشكيلها، وترميم تشظياتها، قبل الإقدام على إعادة تشكيل الواقع، وترتيب نظامه من جديد.

قُدّمت هذه الورقة خلال لقاء أدبي بطنجة، حول رواية «مجهول الحال» للكاتب سعيد بنسعيد العلوي، من تنظيم مؤسسة الأعمال الاجتماعية للتعليم ـ فرع طنجة أصيلة- بتاريخ فاتح يونيو 2024 بمشاركة الأستاذين: أحمد زنيبر وفؤاد بن أحمد.

بلاغة التكرار

مالك بن فرحات

دفعني إلى كتابة هذا المقال دافعان، أولهما ما كنت ألاحظه من استنكار للتكرار الذي يقع في الكلام عند سماعه، وهذا شائع في مدارسنا ، وأكثرنا سمع أو كتبت له على ورقة الامتحان إذا كرَّر، ملاحظات من جنس «وقعت في التكرار» و «تجنب التكرار»، فنخاف أن يصير هذا الاستنكار قاعدة ترسو عليها الأفهام ومقياسا تقاس به النصوص، لأن التكرار لا يستنكر في جميع الأحوال، بل يستحسن في كثير منها، وثاني الدافعين هو الخوف من يستنقص الناس من آثار ذات شأن في تراثنا العربي إذا صار استنكار التكرار مقياسا وهذا أمر خطير، لأن التكرار شائع في القرآن كما هو شائع في ما نظم العرب وما نثروا، وهذا ما يدفعنا إلى مراجعة نظرتنا السلبية إليه وتصحيحها، وهذا غرضنا في مقالنا هذا الذي نتدرج فيه من الحديث عن دور التكرار في الإبلاغ عامة إلى الحديث عن التكرار في لغة العرب .

دور التكرار في الإبلاغ

البلاغة في مفهومها الاصطلاحي البسيط هي إيصال المعنى إلى متلقٍ بوسيلة من وسائل الإبلاغ المتنوعة (لغة / صورة / صوت / إشارة ...)، و يزداد الإبلاغ نجاعة إذا تفنن في توظيف هذه الوسائل، و تتحدد طبيعة الإبلاغ بطبيعة من نُبلغ، فمن الناس من الصورة عنده أبلغ من اللغة ومنهم من اللغة عنده أبلغ، وإبلاغ العامي الجاهل ليس كإبلاغ المثقف العالم أو الأديب ولهذا فالبلاغة بلاغات. والتكرار إعادة الشيء مرارا، وهو على خلاف ما نعتقد من طرق الإبلاغ الناجعة، إذ يرسخ الرسائل المبلغة في أذهان المتلقين ويجعلهم يألفونها ويقتنعون بها فتصير جزءا من روتينهم و يصير حكمها حكمَ ما ألفوه من عاداتهم، ولكن ينبغي ألا نعمم ذلك على جميع المتلقين، فمنهم الملول أو الفطن اللذان ينتبهان إلى التكرار ويمجانه خاصة إذا لم ينوع في أساليبه، ومن أدلة كون التكرار ناجعا في البلاغة أن رجال الدعاية السياسية وظفوه في غسل أدمغة شعوبهم، وهذا ما فعله جوزيف غوبلز وزير دعاية هتلر النازية، فقد جعل خطابات هتلر عبر وسائل الإعلام عادة يومية متكررة من جملة عوائد الشعب الألماني حتى يقنعهم بأن هتلر هو مخلصهم ويتشرَّبوا أفكاره، يقول المؤرخ جيمس هولند: تعويذة غوبلز هي التكرار والتكرار والتكرار، لم تكن رسالة واحدة، بل كانت رسالات، ولكي يتجنب ملل المتلقي من تكرر الرسالة كان غوبلز ينوع في طرق إيصالها وكان يمزجها بمواد ترفيهية حتى تكون ناجعة، كما يفعل صناع الإعلانات إذ يجعلون مباريات كرة القدم والحفلات والمسلسلات والأفلام مناسبات لترويج بضائعهم وهذا الترويج يعتمد التكرار كذلك، يقول هولند: «ما كان يفهمه غوبلز هو أنه لا يمكن بث خطابات هتلر وحدها طوال اليوم، يجب أن يكون هناك أشياء، و جزء من الرسالة.... هو بعثرة الخطابات بين مواد أخرى كالموسيقى والكوميديا...»

التكرار في لغة العرب

يعتبر أبو منصور الثعالبي في كتابه «فقه اللغة وسر العربية» أن التكرار هو من سنن العرب في الكلام، ويأتون به في كلامهم للتعبير عن العناية بالشيء، واستدل الثعالبي بتكرار «فبأي آلاء ربكما تكذبان» في القرآن وبـ «ويل يومئذ للمكذبين «. ولكن صاحب يتيمة الدهر لم يفصل في الحديث عن التكرار ويبين كيفية كونه من البلاغة، ونحاول نحن ذلك . ودعونا نشر إلى أن دور التكرار الإبلاغي في لغة العرب لا يختلف عن دوره الذي تبيناه سابقا في الدعاية و كذلك أساليبه، فالهدف منه ترسيخ الرسالة و تجنيب نسيانها، و يكون التكرار أحيانا ضروريا في فهم المعنى فهما صحيحا وعدم تحريفه، فنجد في آية سورة البقرة « فبدل الذين ظلموا قولا غير الذي قيل لهم . فأنزلنا على الذين ظلموا رجسا من السماء بما كانوا يفسقون»؛ تكرار «الذين ظلموا» كان ضروريا، لأنها لو لم تُكرَّر فقيل مثلا: (فأنزلنا عليهم)، لفهم أن الله عاقب جميع بني إسرائيل ظالمهم وطائعهم عند تبديل القول عند أمرهم بدخول باب القرية سجدا وقول «حطة» . ونجد في القرآن تكرر قصص الأنبياء وأقوامهم في أكثر من سورة، كقصة موسى وفرعون وصالح وثمود ولوط وقومه... وهذه القصص على تكرارها تختلف من سورة إلى أخرى إجمالا و تفصيلا، وتختلف لفظا كذلك، فالقرآن يكرر لترسيخ الرسالة وإظهار العناية بها وبالعبرة المستخلصة منها لأنه يخاطب كائنا ينسى مع طول الدهر ولأنه نزل منجما، إذ من الممكن للقصص أن تنسى مع تباعد فترات التنزيل فيذكر بها، وهو ينوع في أساليب التكرار لفظا وكما وأسلوبا كي لا يمل القارئ، ولا يخالف القرآن بذلك ما دأب عليه شعراء العرب، إذ تجد في دواوينهم أنهم يعبرون بأكثر من قصيدة عن موضوع واحد مع اختلاف هذه القصائد لفظا ووزنا وصورا، ففي شعر الخنساء تتكرر قصائد رثاء صخر ومعاوية، ولكن تتنوع القصائد وزنا وقافية ولفظا وصورا، وكذلك شعر عنترة الذي يتكرر فيه الفخر بالشجاعة و البأس.

كاتب تونس

من أعمال الرسام السوريالي البريطاني جوناثان ولستنهولمي الذي يشتغل على الكتب القديمة.

محمد يحيى قاسمي

المدينة في الشعر المغربي المعاصر

نماذج من شعر «العلم الثقافي»

هذا الكتاب ثمرة من ثمرات وحدة التكوين والبحث في ببليوغرافيا الأدب المغربي الحديث، التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، والتي كان لي شرف تسييرها، والإشراف عليها بمعية أساتذة آخرين، بعد كتب سابقة لكل من الباحث محمد رحو والباحث العربي بوعتروس .

وهذه الثمرة هي الكتاب الثاني للباحث المقتدر الجيلالي المسعودي بعد باكورته الأولى (سيرورة النضال في الشعر المغربي المعاصر: نماذج من شعر العلم الثقافي) . وموضوعه هو المدينة في الشعر المغربي المعاصر .

وتجلي المدينة في الشعر العربي، من الموضوعات الشعرية التي حظيت باهتمام الباحثين والنقاد العرب، يمكن أن نستحضر في هذا الصدد سلسلة من الكتب من ضمنها:

-الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث , مناف منصور
-تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر, عبد السلام الشاذلي,
-دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر, قادة عقاق
-صورة المدينة في الشعر العربي الحديث , زهير محمود عبيدات
-المدينة في الشعر العربي المعاصر, مختار علي أبو غالي , عالم المعرفة ع196
-المدينة في الشعر العربي الحديث , عبد الله رضوان
-المدينة في الشعر الجزائري , إبراهيم رماني
-الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر, السعيد الورقي

أما في المغرب فقد حظي موضوع شعر المدينة باهتمام ثلة من الباحثين، فاهتموا بالمدينة بشكل لافت ، فحضرت بشكل عام في :

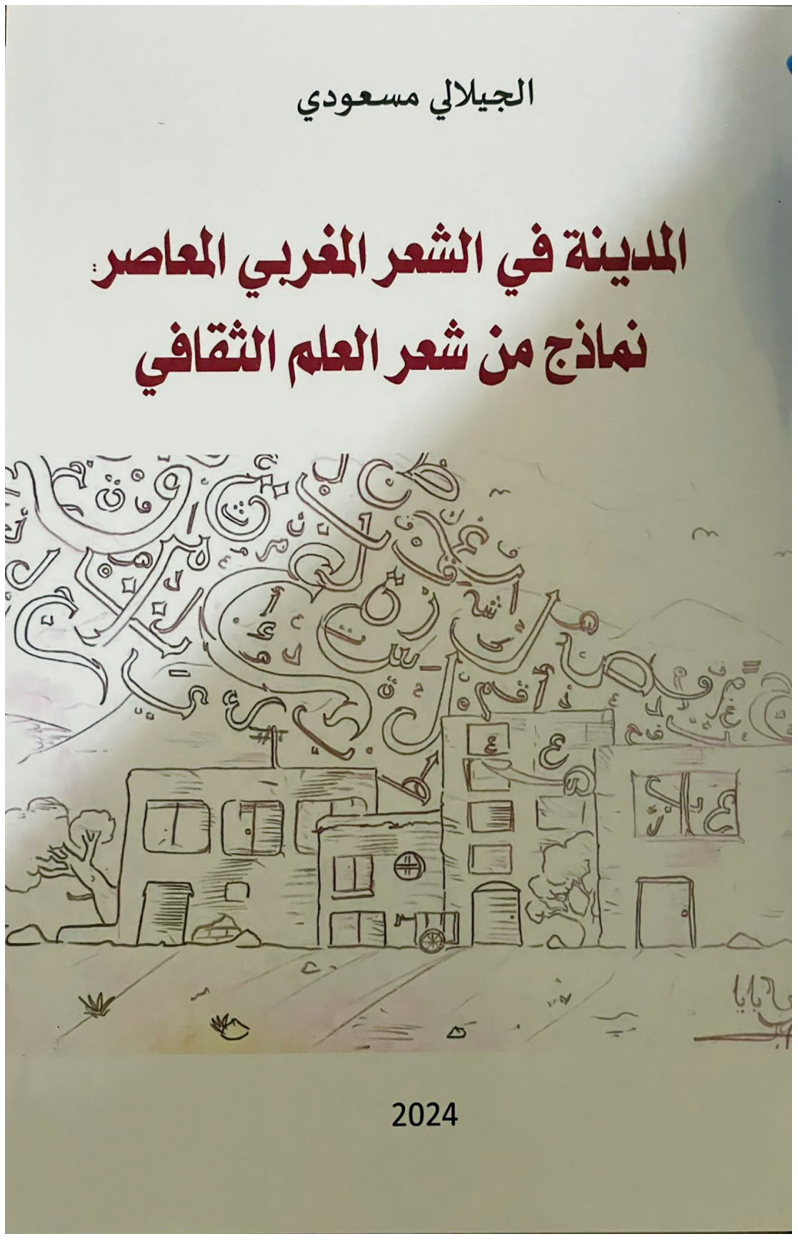
-المكان وتجلياته الدلالية في الشعر المغربي المعاصر, بلقاسم الجطاري ,1998.
-تجليات المدينة في الشعر المغربي, عبد الجواد السقاط , 2000.
-المكان الفني في شعر أحمد بركات, عبد الدين حمروش,2010.
-المدينة المغربية في الزجل والملحون, السعيد بنفرحي, 2015.
-شعرية المدينة: طنجة في الرواية المغربية, خديجة البوعزاوي, 2017.
-الشعر وغواية المكان(جماعي), إعداد عبد السلام مصباح, 2015.
-تجليات المكان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، أحمد الطريبق أحمد، 2019.

وتحضر مدن بعينها مثل سبتة ومليلية وفاس ومراكش في المؤلفات التالية :

-الأندلس والأسيرتان في الإبداع المغربي الحديث, عبد الله اجبيلو,1988.
-مراكش في الشعر العربي, أحمد متفكر, 1993 .
-فاس في شعر محمد الحلوي, علي الغزيوي/ عبد القادر النفيسي, 1994 .
-فاس في الشعر العربي, أحمد متفكر, 2007 .
-سبتة في الشعر المغربي قديما وحديثا, محمد محمد العلمي, 2012.
-سبتة المقاومة :أصداء احتلال سبتة ومحاولات تحريرها في الشعر العربي, عبد الله بناصر العلوي, 2015.
-فاس في الشعر العربي المعاصر, أمجد مجدوب رشيد, 2016.
-هناك في الأعالي: تازة في الشعر المغربي الحديث, إدريس الملياني, 2016.
-وجدة في وجداننا : بعيون متعددة (جماعي) , وجدة, 2019.

واحتفى الدرس النقدي بشاعر المدينة ، فنال محمد بن إبراهيم قصب السبق في هذا المضمار، فاحتفت به المؤلفات التالية :

-شاعر الحمراء, عمر منير, 2001 .
-شاعر الحمراء بين الواقع والادعاء, محمد السعيدي الرجراجي, ج 1 , 1999 .
-شاعر الحمراء بين الواقع والادعاء, محمد السعيدي الرجراجي, ج 2 , 1999 .
-شاعر الحمراء في تاريخ الأدب المعاصر , أحمد الخلاصة, 1987 .
-شاعر الحمراء في ساحة الأدب والفن والفرجة, إدريس أبابا, 2006 .
-شاعر الحمراء في الغربال , أحمد الشرقاوي إقبال.
-عالم شاعر الحمراء, عبد الكريم غلاب, 1982.



وتحضرنا ضمن هذا الخاص بموضوع المدينة في الشعر أطروحتان جامعيتان، الأولى أنجزتها الطالبة الباحثة فاتحة الرامي من كلية الآداب بوجدة تحت عنوان» المدينة في الشعر المغربي المعاصر». والثانية من إنجاز الطالبة سعاد حمدون من كلية الآداب بتطوان تحت عنوان» تجليات المدينة في الشعر العربي المعاصر».

كما نستحضر هنا مجلة «مجرة» التي خصصت عددها العاشر لموضوع المدينة، تحت عنوان «المدينة في الأدب».

إن ما يطمح إليه الباحث الجيلالي مسعودي في هذا الكتاب ليس مسحا شاملا ومفصلا لتجليات المدينة في الشعر المغربي المنشور بـ «العلم الثقافي»، فكل ما يطمح إليه هو دراسة ببليوغرافية يحصر من خلالها عدد النصوص الشعرية التي نشرت على صفحات هذا المنبر الثقافي طيلة أربعين سنة، والتي عبر أصحابها عن موضوع المدينة، ومن ثم التعرف على أسماء الشعراء، وكذا أسماء المدن التي اختارها أصحابها موضوعا للتعبير. ولعل هذا الحصر والجمع من شأنه أن يساعد الباحثين الراغبين في التوسع في الكشف عن مختلف الجوانب التي تخص موضوع المدينة في الشعر المغربي المعاصر. من هذا المنطلق يبقى الجانب البيبليوغرافي هو ما يميز هذا العمل ويمتاز به عن سائر الأعمال أو الكتب السابقة.

ويمتاز الكتاب في قسمه الثاني من هذه الدراسة بقراءة دقيقة لبعض النماذج الشعرية لبعض الشعراء، يروم من خلالها معرفة صور ومواقف الشعراء المغاربة من المدن التي عبروا عنها، أو عاشوا تجارب داخلها.

تمثلات الوجود والعدم

في كتاب « كوميديا العدم » لصلاح بوسريف

عبد الله شريق

«الكتابة الجديدة» وتجربة «الكتاب الشعري»

لا يمكن مقاربة هذه العمل الشعري بغير الانطلاق من مفهوم «الكتابة « التي ساهم بوسريف بفعالية، إلى جانب شعراء ونقاد آخرين، في بيان شعريتها ومشروعيتها ومرتكزاتها الفنية والحضارية، بأفق حداثي وما بعد حداثي. «الكتابة الجديدة» تخلصت من مفهوم «القصيدة» ومن المفهوم الكلاسيكي الجديد للشعر وبلورت وعيا فنيا وجماليا جديدا ضمن شعرية تركيبية تقوم على خلخلة التصنيفات الأدبية التقليدية، والخروج عن المألوف في البناء والتركيب والصورة والإيقاع والدلالة..من خلال فتح الحدود بين الأجناس الأدبية وخلخلة ثوابت القصيدة التقليدية، ونقل الشعر من الواحدية والإنسجام إلى التعددية والتفكيك، وإلى الرمزية والأسطرة والسرد والسخرية والصورالصوفية والغرائبية والتأملات الفلسفية، ومن المألوف والمعتاد إلى المغايرالمختلف والمجهول، ومن الوزن إلى الإيقاع المتعدد الأشكال، ومن «القصيدة» و»الديوان» و»المجموعة الشعرية» إلى «النص والعمل الشعري» وإلى « الكتاب الشعري» المختلف في بنائه ولغته عن الكتاب الروائي والمسرحي. مع تحرير صفحات الكتابة من سيطرة القوانين التي تحكمت في بناء فضائها،وجعل البناء النصي تنتظمه دوال عديدة ومتفاعلة، ضمن حركة السواد ومساحات البياض، وهندسة الفضاء وتأثيثه بتشكيلات بصرية مكانية متنوعة .

بتجربة «الكتاب الشعري» فتح مجموعة من الشعراء العرب المعاصرين، وضمنهم بوسريف، أفقا شعرياً ومعرفيا جديدا ضمن حركة الكتابة في حقل الشعر المعاصر، مثلا: أدونيس في «الكتاب/ أمس المكان الآن» (1)، وقاسم حداد في»أخبار مجنون ليلى»(2)، ومحمد بنيس في كتاب «الحب / تقاطعات في ضيافة طوق الحمامة لإبن حزم الأندلسي» (3) ، وصلاح بوسريف في «رفات جلجامش» (4)و»كوميديا العدم» (5)، وفي أعمال أخرى عديدة، من خلال الانفتاح على التراث العربي و الإنساني، وتوظيفه في أعمال شعرية طويلة يتقاطع فيها التاريخ و الأسطورة والملحمي والدرامي في بناء فني ورمزي خاص، وبأبعاد إنسانية وفلسفية ووجودية، وتجاوز تجربة التوظيف الجزئي والمقطعي للنصوص التراثية والرموز الأسطورية، نحو توظيف شمولي كلي في أعمال شعرية موحدة ومستقلة في كتاب بأكمله، برؤية تجسد قيما وحقائق كونية مطلقة كامنة في اللاوعي الإنساني، مشتركة بين جميع الشعوب والحضارات، مثل الحق والحرية والحب والجمال،والصراع الأبدي بين المطلق والنسبي،و الخيروالشر،المعرفة والجهل، الحرية والعبودية،الوجود والعدم، والحياة والموت و الخلود .

تجربة بوسريف من قلق الذات ومواجهة الواقع المتردي إلى تمثلات الوجود والعدم

ترتبط «التمثلات» في الكتابة الشعرية بالمتخيل و بالتخيل والخلق الخيالي وبناء الصورو الأنساق والعوالم الرمزية. لها علاقة وطيدة بالموقف الفكري والرؤيا الشعرية والمقصدية في النظر إلى قضايا الواقع والحياة والوجود..لأن فعل الكتابة له دوافع وحوافز موضوعية وذاتية ويرتبط بخلفيات معرفية وثقافية وفلسفية ، ويتحقق بآليات وأشكال فنية ورمزية عديدة . وعملية الإبداع الأدبي و الفني عامة تخضع لعمليات تفكير عميقة وتتحقق عبر آليات خلق تركيبية وفي إطار علاقة جدلية بين العقل والذات والخيال، والشعوروالاشعور،وليست عبارة عن تعبير تلقائي لا مقصدية له .

وإذا كان بوسريف قد انشغل ،في كثير من متخيلات نصوصه و أعماله الشعرية السابقة، بالتعبيرعن معاناة وقلق الذات في مواجهة تحديات الحياة والطبيعة و مفارقات الواقع الإجتماعي المتردي، والدفاع عن قيم الحق والعدل والجمال والسلم، فإن المتخيلات والتمثلات المشكلة لكتاب»كوميديا العدم» لها علاقة بقضايا الخلق والوجود والموت والعدم والخلود، وبـ»العالم الآخر» الميتافيزيقي الغامض والملتبس الخفي والمحير، برؤيا مابعد حداثية أكسبت تجربته الشعرية تميزا خاصا في حقل الشعر العربي المعاصر.

على أن الأعمال الشعرية المرتبطة بهذه القضايا الوجودية في تجربة بوسريف عديدة، بعضها يرتبط بها بشكل جوهري كلي، وتشكل فيها موضوعات أو تيمات مركزية،والبعض الآخر يرتبط بها بشكل جزئي أو عابر. بل إن هذه القضايا شغلت الشاعر وشكلت هاجسا خفيا في وعيه ولاوعيه منذ بداية تجربة الشعرية ،وكانت تحضر في بعض مجموعاته وأعماله الشعرية بشكل خفي وعابرإلى جانب قضايا أخرى اجتماعية وحضارية وإنسانية، قبل أن يتفرغ لها في العقدين الأخيرين ويفرد لها أعمالا كاملة مستقلة خاصة بها، من خلال التفاعل مع كثير من النصوص التراثية الأسطورية والفلسفية والدينية والصوفية والملحمية: في «رفات جلجامش» الذي صدر سنة 2017و»مثالب هوميروس» الذي صدر سنة 2020في جزأين : نكاية في الآلهة، وهلاس الأوقيانوس ، ثم في «كوميديا العدم « سنة 2022، و»كتاب الليل والنهار» 2022، و»كتاب البداء» (مايشبه الظلمة بعد أن كان النور) 2022. وأيضا في سيرته الذاتية الشعرية والثقافية « شرفة يتيمة « التي صدرت: في ثلاثة أجزاء : خبز العائلة ـ حجر الفلاسفة 2015. ولايقين في الغابة2016 ،وهي تتضمن كثيرا من التمثلات المرتبطة بهذه القضايا من خلال المزاوجة بين الذاتي والوجودي والكوني بطريقة فنية ورمزية خاصة.

تمثلات العدم والعالم الآخر في كتاب « كوميديا العدم «

هذا العمل ذوطابع ميتافيزيقي وملحمي انشغل فيه بوسريف بالعالم الآخر الميتا فيزيقي ضمن مشروعه الشعري المنفتح على قضايا الخلق والوجود والموت والعدم والخلود،التي أرقت الإنسان منذ القدم وتسببت في شقائه وقلقه الوجودي،على غرار أعمال أدبية عالمية شهيرة، مثل «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري و»رسالة التوابع والزوابع « لابن شهيد الأندلسي،و» الكوميديا الإلهية» لدانتي. فبعد أن كان هذا العالم المجهول مقصورا على النظرة الأسطورية و الدينية والنظرة الفلسفية، في الأساطير القديمة و الكتب السماوية، وفي تأملات الفلاسفة وتصورات رجال الدين، وبعد عجز العلم في مواجهة الموت، واكتفائه بالكشف عن أسبابه، أصبح المجال مفتوحا على تعدد الفرضيات والتصورات والتمثلات ، فاقتحمه الأدباء والفنانون والشعراء في أعمال فنية وأدبية مشهورة في الآداب العالمية، قدمته في عوالم متخيلة وبرؤى فنية،سردية و درامية خاصة، ما يعني أنه لا يوجود « سبيل واحد إلى الحقيقة .هناك سبل متعددة تقود إليها، ومنها سبيل الفن،بل إن ما يأتي من الفن قد يكون أعمق بكثير مما يمكن أن تفرزه المخابر العلمية. ذلك أن الفن ليس تجربة علمية باردة تتم بعيدا عن دفء الحياة وتعدد واجهاتها وتنوعها، بل هو خبرة إنسانية عامة يمكن تلمس وجودها في كل ما ينتجه الفرد ويتقاسمه مع غيره خارج قواعد الإبلاغ النفعي و إكراهاته.»(6)

عمد بوسريف في هذا العمل،من خلال رحلة متخيلة إلى العالم الآخر،إلى تمثل العدم من خلال تمثل الوجود، وتجسيد شقاء الإنسان بواسطة متخيل الجحيم، من خلال متخيلات وصورمثيرة عن عالم العدم وحالة الموتي المقيمين فيه. و جعل من « أليغيري دانتي « مرشدا له في رحلته إلى هذا العالم الغريب، في أجواء ملحمية تثير الخوف والدهشة والغرابة، حيث يتم اللقاء والحوار مع كثير من الشعراء والفلاسفة والفنانين الراحلين،من مختلف العصوروالبلدان ،اجتمعوا في عالم العدم، في منطقة المحشرأو البرزخ الذي يمثل منطقة وسطى بين الجنة والنار أوالجحيم والنعيم .

ومما ساعد على توسيع الصورة المقدمة عن العدم والجحيم، ودعم المتخيلات التي قدمها بوسريف عن حالة هذا العالم وأهواله وشخوصه، الرسومات التشكيلية الموازية التي أنجزها الفنان محمد العامري خصيصا لهذا العمل من خلال تفاعله الفني والرمزي مع غرائبية تمثلات ومتخيلات الشاعر،بتشكيل رسومات غريبة ومثيرة للشخوص المقيمين في تلك المنطقة القريبة من الجحيم ،بطريقة تظهرهم في حالات من المعاناة والبؤس والغربة والضياع التي قدمتهم بها الكتابة، وتبرزما في هذا العالم من كائنات غريبة، وما يثيره من حيرة ودهشة وغموض:

أبدو خرجت من جراب قديم.
أثوابي مهملة
لا
شيء فيها يشي أن الزمن الذي أنا فيه زمني.
لم أنهض من سرير قديم ،
السماء فوقي ،
هي السماء التي ارتأيت أراها منذ أبدي.
في النزع الأخير من نومي ،
سمعت كل الألوان ،
رأيت كل الأصوات (ص : 6، 7)

.....

وحدي
في مفترق ذهولي أداري موتي ،
بما في خيالي من حياة ،
ما نأى بي ،ربما ، عن المطهر. (ص: 63)

.....

لا تلتفت خلفك
لا تنزعج لما يسقط في سمعك من صراخ ،
الأصواتِ هنا روائح. ابتلع أنفاسك ما استطعت ،
هذا الشعب ما يفصل المحشر عن الجحيم.قيل لنا ونحن
نُلقى هنا لم نعرف آثامنا ...
أصوات مريبة تتصادى في ظلمات الشِّعب ،
عواء.هرير. ثغاء . زئير ...
كأننا نسمع وقع جلود تسقط في ماء ،
العظام اهترأت ،
لفرط ما اخترقها من جمر ولظى ،
لم تصر ترابا . (ص : 76)

.....

أنت في المحشر ،
لا

شيء يعنيك
سوى أن تشيح ببصرك عن وجودك ،
لتستلذ شراب العدم. (ص:87)

بوسريف يتمثل العدم عالما غامضا محيرا، بلا حدود.. تتداخل فيه الإيقاعات والجهات وتلتبس فيه الإتجاهات ودورات الزمن :

أي مكان هذا ؟
ذابت الأنحاء في بعضها
الجهات تداعت
لم أعرف في أي اتجاه أسير
اختلّت وجهتي
لا
فرق عندي
بين الصعود والنزول .
أ
أنا
أمشي أم واقف ،
الغابة ،
خلفي أم أمامي !! ؟
الصمت بدا لي لُجّا ،
و القارب قفصا ،
حتى جسمي ما عاد يحملني . (ص :91 ، 02)

وما يتصف به هذا العالم من اضطراب وغرابة يثير الحيرة والقلق والخوف في ذات الشاعر ويجعله حائرا في المقارنة بين عالم الوجود وعالم العدم، أو بين الوجود وعدم يشبه الوجود كما قال السهروردي، في حالة يتداخل فيها الحلم واليقظة،و تتراوح بين الحياة والموت، والنجاة أوالغرق في بحر الظلام والمجهول :

هنا ،
لا أين لك .
الطرق تشبه الماء ،
لا
لون
لا طعم لها.
كلها طريق تفضي إلى مكامن ظلمة ،
حُلكتها ،
بعضها يطفو على بعض ،
كليل يليه ليل ،
لا
نهار في حُلكة الغسق . (ص: 34)
.....
لا
خرائط هنا أقرأ في سحناتها ما علي عبوره من جهات ومكائد.
أناااا الآن ،
أمام قدري ،
لم
لا
أواري هشاشتي خلف دهشتي ،
أجبر الغابة على اقتبالي .
لم أحسم أمري ،
بين أن أبقى هنا ،
أو أعبر إلى جنتك أو
أناااا جحيمي !
هكذا رأيت نفسي في كتاب الليل والنهار . (ص:35 ، 45)

البناء والتناص

صاغ بوسريف هذا العمل على شكل مشاهد وفضاءات في مقاطع مترابطة ومتكاملة، بعناوين غريبة وعتبات متنوعة المصادر،بطريقة يتفاعل ويتعاضد فيها تعدد الأصوات والأصداء،ورجع الأصداء،العتبات، التعتيمات والإضاءات،والنصوص الموازية، والرسومات التشكيلية . من العناوين المثيرة لبعض المشاهد : مخالب العدم ـ مديح الموتى ـ لا تتوهم الجنة ـ نبيذ المحشر ـ رؤيـاااا المحشر ـ قيثارة طرفة ـ كنت ميتا فحييت ـ متاهات الخلد ـ أنا في جحيمي ـ في مفترق الأبد ...عمل يجمع بين مميزات الكتابة ومميزات الرسم و التشكيل وتأثيث الفضاء البصري، ويتداخل فيه الملحمي والغنائي والتشكيلي،ويتقاطع فيه السرد والحوار والتخييل والوصف والتصويروالإسترجاع، ضمن بنية فيها تقابل وتقاطع بين عدة أصوات ورؤى،في علاقة تناصية تفاعلية حوارية مع «رسالة الغفران» و«الكوميديا الإلهية»، ومع كثيرمن الأساطير اليونانية والكتب السماوية ونصوص وحكم كثيرمن المتصوفة والفلاسفة والشعراء...وإضاءات كثيرمن العتبات النصية، فلسفية وصوفية وشعرية وأسطورية ودينية...إلى جانب التشكيل الذي مارسه بوسريف في فضاء الصفحات، من خلال توزيع وتشكيل السواد والبياض والفراغ، والتقاطع بين العمودي والأفقي وتنويع اتجاهات وحركة الأسطر وتنويع الشكل الهندسي للمقاطع .. ما يجعل المتلقي أمام عمل نصي تشكيلي يتسم بتعدد الصور والفضاءات وتنوع الخلفيات والأبعاد و العلاقات التناصية، وبالكثافة الدلالية والانفتاح على كثير من الإحتمالات و العوالم الرمزية المرتبطة بعالم مابعد الموت وما فيه من غموض ورهبة وخوف وصورغريبة مدهشة، تتشابك فيها الأشكال والألوان والأصوات:

موسيقاااا
من بعيد تأتي ،
مجازاتها تشبه لغة تولد من العشب.
روائح العشب طفت على جلدي ،
صرت أنا العشب ،
اللغة ،
النغم ،
و الغناء .
: . من يدير هذا الشذى !!؟
أنا
في ظلمتي ،
في شذى ناعم همتُ ،
من ظلي كان النور يخرج ،
صرت صدى لشذاياااا ،
لما يجيء من موسيقاااا
و خمرة
من كل الأنحاء . (ص:22 ، 32)

العدم والإنسان والخلود

يقدم بوسريف للمتلقي في هذا الكتاب الشعري تمثلات مثيرة عن العالم الآخر،وعن الوجود والعدم والجحيم بنظرة إبداعية فنية أدبية، فيها محاكاة ساخرة ومأساوية لعالم ميتافيزيقي متخيل مجهول عند الإنسان. عمل فيه سخرية غير مباشرة بهذا العالم وببعض أشكال الوعي الزائف المرتبط به. إنه كوميديا ساخرة وتراجيديا مأساوية في نفس الآن، تتضمن الكثير من التجارب والعبر والحكم عن الوجود والعدم والإنسان والحياة والموت :

لِمَ
أَلموت عند الأحياء نكاية عدم بالوجود.
لا ،
نكاية وجود بالعدم (...)
الوجود ،
هو العدم لابسا ظلمة الوجود . (ص: 55 ، 65)
.....
. والإنسان !؟
. ذئب استفرد بنشوة الكلام . (ص: 14)
.....
لا تطلب السر ،
سِرْ إليهَ . .(ص :74)
.....
فأنت كافر ، ازدريت السنن ، جادلتها ،
والكتاب قرأته بغير حروفه.. . (ص :441)

و حاور، ضمن بناء درامي ،ملحمي أسطوري، كثيرا من الشعراء والفلاسفة والمتصوفة والفنانين والمفكرين العرب وغير العرب، من القدماء والمحدثين : هوميروس ـ سرفانتيس ـ بورخيص ـ دانتي ـ امرؤ القيس ـ طرفة ـ عروة بن الورد ـ المعري ـ ابن الراوندي ـ بيركلي ـ فان غوغ ـ دافنشي ـ ميكل أنجلو ـ رامبو ـ فيلهيلم ـ فرانسوا لاروشفوكو... واستعرض كثيرا من أقوالهم وحكمهم ونصوصهم وآرائهم حول الحياة والموت والوجود والعدم والقلق الوجودي .. دعّم بها رؤاه وتمثلاته ومقصدياته وتأملاته .ومن خلال تلك الحوارات أعاد بوسريف هؤلاء الراحين إلى الوجود، وبعث كثيرا من أفكارهم ونصوصهم وأعمالهم الفنية والأدبية والفلسفية،ومواقفهم من الحياة والموت والوجود.. وخاطبهم وكأنهم أحياء.. وحوّل بذلك عالم العدم إلى عالم وجود وخلود...عالم يحقق فيه الإنسان الخلود بالفن والعلم والفكر والإبداع،وبأعمال التمرد والصراع ضد الجهل والعقم والإستسلام والتقليد والرضوخ الأعمى للسائد والمعتاد والمألوف ، والدفاع عن قيم الحرية والجمال والعدل والحق والخير،وقيم المساواة والتعدد والنسبية، والبحث عن السمو الإنساني والرقي الحضاري والخلود، في مواجهة الموت والعدم والزوال والمحو والنسيان،و تنبيه الإنسان إلى أهمية الفن والعلم وضرورتهما في تحقيق السعادة في الحياة و الخلود بعد الممات .

البناء الدرامي والبنية الإيقاعية

والبناء الدرامي في مثل هذه الأعمال الطويلة متعددُ الأصوات و العوالم والأقطاب، ويخضع فيه السرد لطبيعة الكتابة الشعرية ومنطق الرؤيا الشعرية، وليس لشروط الكتابة السردية الكلاسيكية. يكسرالانتظام والاتساق في تتابع وترابط الأحداث التاريخية، والأسطورية،ويلجأ إلى تقطيع الأحداث وتشكيلها تشكيلا جديدا،تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة، ولا يخضع لمنطق الزمن والسببية. يُشكل الزمن وفق متطلبات السرد الشعري وليس وفق الزمن التاريخي أو الزمن الحكائي، ويُعنى بأنسنة الأمكنة والفضاءات ومحاورتها، ويخضع لمنطق الأسطورة والتجربة الذاتية أكثر مما يخضع لمنطق التاريخ والواقع .

وعلى مستوى البنية الإيقاعية تتشابك مظاهر إيقاعية متعددة الأشكال، هندسية مكانية وزمانية صوتية تركيبية ودلالية ، بحسب المفهوم العام للإيقاع في هذا النوع من الكتابة التي لا تخضع للأشكال الإيقاعية الثابتة المنتظمة : الإيقاع التركيبي ـ الإيقاع الهندسي البصري ـ الإيقاع الدلالي، وإيقاع السرد والصورة السردية، إضافة إلى توظيف إيقاعات تشكيلات المكان النصي وتفاعل السواد والبياض، والنطق والصمت، والفصل والوصل،والسرد والحوار،وتعدد الأصوات،وتفاعل وتعاضد فقرات الصوت، والصدى، والرجع. إن « قوة الإنفتاح هاته التي يتمتع بها هذا الإيقاع، تضعنا تلقائيا في قلب معادلة مغايرة، قوامها أن كينونتنا لا يمكن أن تكون بشكل أو بآخرخاضعة لقوانين الوزن، أو بمعنى آخر، لقوانين التجزيء والتقطيع الباردين، وأن كل مقاربة وزنية لخصوصية الكينونة، ستحولها حتما إلى نص يفتقر إلى الأدنى من شعرية روحه، إلى جانب تأثيرها الكبير في تسطيحه وإفراغه من بُعده العمقي، علما بأن احتجاب العمق يؤشر على شيء آخر، عدا احتجاب الإيقاع « (7) :

. يااا صلاااح ،
الشعر لغةٌ كثيييرةٌ مضمراتُها ،
الصمتُ في الشعر لغة ،
وأنتَ ،
في ما قبل الحلم ،
حدسْتَ هذا ،
رأيتَ في البيا [ ] ضِ ما جلّ رؤاك [°] [°] » والبقيةُ
صمتٌ « [هاملت]
ما الداعي أنْ تتماهى مع جلجامش ،
تستحث رغبته في الأبد ،
لتكون رغبتَك أزلا ،
شمسُه وسعتْ ليلك ،
صرتَ الليلَ عندك النهار ذاته !! ؟
كوميديا العدم . ص : 54

خاتمة

مثل هذه الأعمال الشعرية الدرامية والملحمية،الطويلة المركبة والموحدة الموضوع،والمتعددة الأصوات والمصادر والأبعاد،والتي تندرج في إطار استثمار ومحاورة التراث الإنساني، الأسطوري والملحمي والديني ضمن كتاب شعري كامل، قليلة في الشعر العربي المعاصر. وهذا النمط من الكتابة الشعرية،وبهذه الطريقة التناصية الشمولية، هو من بين التجارب التي ما يمكن أن يراهن عليه الشعراء العرب اليوم، وهو الذي يمكن أن يخلص الشعر العربي المعاصرمن الرتابة والتكرار الذي تتسم به بعض التجارب، في الأشكال و الأساليب والرموزوالأقنعة التي استهلكت كثيرا وانتهت صلاحية بعض طرق توظيفها وصياغتها .

هـوامـش:

1 ـ أدونيس ـ في 3أجزاء ـ صدر عن دار الساقي،بيروت 1995 /1998 / 2002
2. قاسم حداد ـ منشورات مجموعة أرابيسك، لندن ـ ط1/1996
3 ـ محمد بنيس ـ صدر عن دار توبقال، الدار البيضاء، سنة 2009
4 ـ صلاح بوسريف ـ صدر عن دار فضاءات،عمان الأردن 2017
5 ـ صلاح بوسريف ـ دار خطوط وظلال ـ عمان، الأردن 2021
6 ـ سعيد بنكراد : الفن سبيلا إلى الحقيقة (مقال) ـ الملحق الثقافي لجريدة الإتحاد الإشتراكي ـ عدد: 11275 / 25 مارس 2016 ـ ص : 9
7 ـ رشيد المومني : إيقاعات الكائن (مقال) ـ الملحق الثقافي لجريدة الإتحاد الإشتراكي ـ عدد : 10817 / 26 ـ 09 ـ 2014 ـ ص : 4

غواية السؤال ورثاء الذات

د. محمد محبوب

في مسرحية «أهازيج ابراهيم الحموي» للكاتبة الزهرة إبراهيم

لاشك أن انخراط الزهرة ابراهيم في كتابة النص المسرحي يستجيب لرهان كتابة ابداعية درامية تتجاوز أسلوب الكتابة التقليدية وقواعد التأليف الكلاسيكي . وذلك بحثا عن ارساء دعائم كتابة مغايرة، تفجر القوالب الجاهزة، والأنماط المستهلكة التي تطغى على الساحة المسرحية المغربية. وذلك لبناء نص درامي حداثي يرشح ببلاغته اللغوية وجماليته الركحية تتعالق فيه العلامات، وتتضافر داخله الانساق اللغوية والبصرية والفرجوية عامة، نص يعب من التراث والذاكرة الجمعية بخصوبتها وأصالتها اللغوية و التاريخية وينفتح على الصيغ والطرائق الجمالية بطرافتها وجدتها وابداعيتها . غير أنه يتحصن في الآن ذاته بمرجعية عميقة وخلفية نظرية فكرية وتحديدا انثروبولوجية ترفد وعي الكاتبة، وتثري ممارستها الجمالية ، مما يجعلها تمتلك حسا جماليا متميزا، ورؤية عميقة دفعتها الى استبطان الواقع الاجتماعي والقومي، وقراءته على ضوء المتغيرات والإبدالات التي عرفها المحيط العالمي، والتي أعادت صياغة أوضاع حياة الأفراد والجماعات في من منظومة متجددة تداعت خلالها التمثلات العتيقة حول عدد من المفاهيم: كالهوية والمقدس ، والدولة ، والسلطة، الوطن، والمواطن، والحق، والواجب والحرية والعدالة وغيرها من المفاهيم التي شكلت ثوابت المجتمع و الدولة العربية في العصر الحديث. مما استدعى اعادة قراءة الواقع العربي وإعادة انتاجه فنيا وفق منظور مركب يستجيب للضوابط والخصوصيات الجمالية، وينفتح على الشرط الاجتماعي في افق صياغة تجربة قائمة على انتهاك سلطة الجاهز والعادي والمبتذل، وترسيخ فعل المغايرة والاختلاف على المستوى الجمالي .هذا فضلا عن طموح تجسيد نزوعات التحول والتغيير على المستوى المادي والفكري وعلى المستوى السياسي والاجتماعي .

إن هذا الوعي المركب القائم على ادراك أسرار الصناعة المسرحية، والإيمان بالوظيفة الاجتماعية للفن هو الذي دفع الكاتبة الى رفض أطروحة انطونان أرتو التي ترمي الى عزل المسرح عن زخمه الاجتماعي ، واغراقه في النزعة الشكلانية التي تحول الركح الى فضاء باذخ تتعالق فيه العلامات والأنساق السمعية والبصرية والفرجدوية عامة، وذلك وفق نسق جمالي يهمش الأبعاد الفكرية، والحمولة الدلالية، ويعتمد عنصر الاثارة استنادا اى دينامية الركح وبلاغته القائمة على وعي سينوغرافي وجمالي، وتوظيف مكثف للجسد. فالكاتبة ترفض تحييد المسرح وعزله عن سياق المتغيرات الاجتماعية خاصة في ظل المنعطفات التاريخية الحاسمة التي يشهدها العالم العربي والتي تقتضي ادراك المسرح العربي للاشتراطات، والصيرورات والتحولات العسيرة التي يجتازها الوطن العربي، مما يجعله مفتوحا على كل مهاوي الأزمات من تمرد، وعصيان، واقتتال طائفي، ومجتمعي، وتفسخ للدولة والمجتمع وغير ذلك من صور الإندحار الحضاري والانتكاس والسقوط. لذلك، فإن المسرح مطالب في تقدير الزهرة ابراهيم ، بأن يملك تصورا لبدائل تجنب الكيان الفردي والجماعي من هذا الإندحار الحضاري والوجودي الذي يجهز على الحياة الأمنة. كما أن المسرح باعتباره فنا راقيا موكول له امتصاص هذا الارتجاج الذي يعيشه العالم العربي بكل تفاصيله وحيثياته في أفق إعادة تشكيل الوعي العربي بصيغة ترسخ قيم ومبادئ الحق ،والخير والحب، والجمال بمقياس ومعايير القيم الكونية والضمير الإنساني البعيد عن الزيف والنفاق والمفارقات التي عرتها الثورة العالمية في مجال والتكنولوجيا والاتصال. كما عرت واقع التسلط والاستبداد. حيث سعت الأنظمة المتداعية إلى قمع الكتابة، والإجهاز على حرية التعبير، ومنع الاحتجاج السلمي، ومصادرة الفن الذي واكب مجريات الحراك أو مايعرف» بثورة الربيع العربي». وبذلك فإن الكاتبة الزهرة ابراهيم تعتبرالمسرح، بالأساس، منجزا، فنيا وابداعيا، لكنه موصول، في الآن ذاته، بوظيفته الاجتماعية والتاريخية. فهو بالنسبة لها كشف ومكاشفة، عقيدة وشهادة واقع وذاكرة، افتراض ورؤيا.

بهذا المعنى الفني والحس الفكري و النضالي تمارس الزهرة ابراهيم فعل الكتابة ،وتتجاسر على المسكوت عنه لتؤرخ لزمن الردة العربية وواقع الانحسار و الانخراط القسري في عولمة كاسحة وفاضحة لعجزنا الفردي والجماعي في ظل أنظمة متأكلة لا تملك مشروعا مجتمعيا وحضاريا، وتختار القمع والتسلط والاستبداد بديلا عن تحول مجتمعي سلس ومدروس يعيد الاعتبار للذات الحضارية، ويساهم في استعادة وهج الأمة ومكانتها بين الأمم التي تنعم بالاستقرار والتنمية والحرية والديقراطية.

ويفصح العنوان عن هذا النزوع إلى إضاءة جزء حساس من تاريخ التحولات العربية في الزمن الحديث. فإذا فككنا العنوان باعتباره نصا موازيا **Paratexte** يمتلك حمولته الدلالية التي تضيء النص الرئيسي نجد أن الأهزوجة هي ما يهزج به من الأغاني اي مايترنم به. وإذا ربطنا الأهزوجة بشخص ابراهيم الحموي يتحصل لدينا وصف تراجيدي ومأساوي.فابراهيم ليس الا ابراهيم قاشوش، وهو شاب سوري من مدينة حماة. والمدينة ترمز في الذاكرة السورية والعربية للصمود والمقاومة .لكنها تحيل على أيحاءات مأساوية ودلالات يكشف عنها التاريخ الحديث للمدينة، وتفصح عنها قصة ابراهيم قاشوش التراجيدية. وهكذا يمكن اختزال التاريخ الحديث للمدينة في عبارات: النكبة، والتسلط، والاستبداد... ذلك أن المدينة كانت ضحية قمع وحشي وشرس في عهد الرئيس الراحل حافظ الأسد الذي حاصرها وأمطرها بوابل من القصف الجوي والبري عقابا لها على تمردها وعصيانها. فالطائرات السورية المفترض فيها قصف العدو أشاحت وجهها عن إسرائيل، واختارت قصف الأبرياء وتدميرهم ، نفس النكبة تعرضت لها المدينة في الحراك الثاني أو مايعرف بالربيع العربي، وتمثل قصة ابراهيم قاشوش تجسيدا حيا ومأساويا لهذه النكبة. فإبراهيم شاب سوري من مدينة حماة نشط إبان الاحتجاجات الشعبية السورية وكان يقود المظاهرات الشعبية التي تهتف بإسقاط الرئيس السوري بشار الأسد، واشتهر بتأليفه للشعارات المناوئة للحكومة وللرئيس السوري شخصيا، ومن بينها أنشودة « يلا ارحل». وقد لاحقته قوات الأمن السورية في أعقاب « جمعة ارحل « 1 يوليوز 2011. والتي احتشد فيها زهاء نصف مليون متظاهر بساحة العاصي بحماة . وقد ظفرت به قوات الأمن وقامت بذبحه، واقتلاع حنجرته،تلك الحنجرة التي طالبت بالحرية والكرامة، ونادت بإسقاط الطاغية، ورددت بحبور وعفوية أهازيج النصر. وقد رمت قوات الأمن بجثة الشهيد ابراهيم في نهر العاصي مدعية أن مجهولين قتلوه لتأجيج الثورة.

وهكذا، يكشف العنوان طبيعة والنص وأبعاده،فهو يرصد واقعا عربيا مأساويا وتحولا يكتسي، طابعا تراجيديا وسمته الكاتبة بالرجة العنيفة الناجمة عن مفارقة:

تنامي الوعي لدى الشعوب العربية المطالبة بالانخراط في زمن الحداثة والديمقراطية والتنمية الشاملة من جهة، وإصرار الأنظمة على مواجهة هذا الحراك بأليات القمع ومنطق العدوان. ومن ثم، فإن المسرحية تنحاز إلى الكشف والشهادة على لحظة فارقة من الزمن العربي.

إن أهازيج ابراهيم الحموي المأساوية التي هي عبارة عن مواويل ونغمات لاترددها بغداد ودمشق فحسب، بل هي أهازيج يترنم بها العالم العربي،وتمزج بين الفضح والكشف تارة، والرثاء، تارة أخرى...

وإذا انتقلنا إلى المسرحية نجدها تنفتح على صورة سلطان يتوسط مجلس طرب، وهو مجلس باذخ يؤثثه شعراء و قيان وغلمان ومهرج وخمر، وبعد هنيهة يشرع في إلقاء صررمن الذهب، تتوسط هذا المشهد ثلاثة أدواح قليلة أوراقها ومائلة إلى الصفرة، تنطلق موسيقى حزينة وبطيئة حينا ومتوترة أحيانا أخرى ،تدخل الأجساد الأنثوية في رقصة الموت، حيث تتهالك الأجساد، ويرتمي كل منها على جذع دوحة ،ثم يصدر نشيج وآهات وعويل لينتهي المشهد بموت حركي ليتقدم الشاهد» قنسر» متسائلا عن سر يباب هذه الأجساد والأرواح، ويعلن المفتي الكفيف على أن الواقعة وقعت .

إن صورة المشهد تحيل على الوضع الكارثي لوطننا العربي، حيث اليباب وموت الأجساد والأرواح . لكن الشاهد يفتح الباب للسؤال الكبير:

ماذا جرى ؟ وما الذي سيقع ؟

من هنا يبدأ نغم أو غواية السؤال في المسرحية التي تختار تشريح الوضع العربي ومساءلته، و في موال بغداد تحاكم المسرحية شهاب الشاعر الذي يمثل رمزيا المثقف العربي، حيث نجد جسارة المهرج» حتروش « تباغث الشاعر بتوجيه سهام النقد لشهاب معتبرا إياه مسؤولا عن الانتكاسة، فهو الذي كرس الإتباع، وزكى الوضع القائم ، وعاش متمسحا بأعتاب البلاط، ومستدرا هبات السلاطين، لذلك لم يجرؤ على ازعاج السلطان، ورغم كونه يدعي الخروج على النسق، فهو يظل حاضنا للتنميط والجمود، لا يقتحم دائرة المسكوت عنه، ولا يمثل نبض الشارع والجماهير فقد أختار التماهي مع توجهات السلطة، وتحول إلى أداة دعائية فجة مدافعا عن اختياراتها وقراراتها المتسلطة .

«حتروش المهرج: في هدوء مفتعل سيداتي سادتي. أصيخوا السمع .هذا الكائن الذي عاش منذ الأزل متمسحا باعتاب البلاط، مستدرا هبات السلاطين.والامراء.. والوزراء..والولاة..يفاجئنا اليوم بموال غريب : يالالان للي ليلي ياعين.. هيا ياجمهورنا الموقر. رددوا معي يا لاللي ليل ياعين ..يالالان يالالا للي ليل ياعين.»1

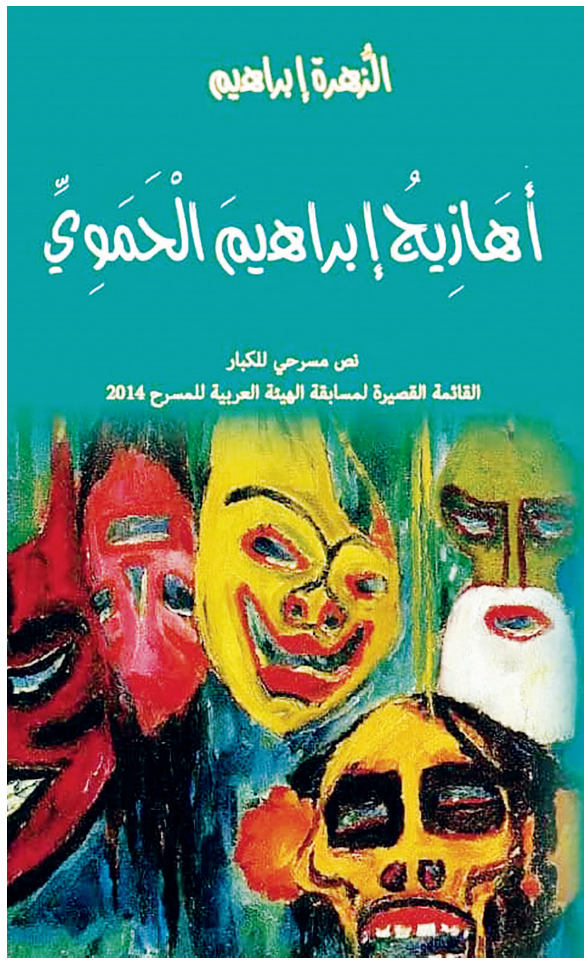
ويمعن حتروش المهرج في إدانة الشاعر شهاب الذي يرمز للمثقف واصفا أياه ب» مزمار المديح» 2ويتحداه أن يزعج السلطان بمواقفه ومعارضته للسلطة في توجهاتها واختياراتها:

« حتروش المهرج: قل ياصاحب الفكر الدينامي والتركيبي .. هل تجرؤ على ازعاج السلطان في هذه الليلة الرائقة المتوهجة جمالا ودلالا»3

بل إن حتروش يبالغ في إهانة الشاعر/ المثقف، حيث يعتبره كائنا وصوليا وانتهازيا ،يحرص على خدمة مصالحه، وتحقيق طموحاته الشخصية. مجرد من الحس الإنساني،بعيدا كل البعد عن تجسيد القيم التي يدعي الدفاع عنها . لذلك فهو لا يتورع عن ممارسة أفعال مشينة كالوشاية والغيبة بالإضافة إلى كونه شريرا وحسودا، يتطاير الشر من عينيه ويضمر الحقد لنظرائه من الشعراء الذين يجالسون السلطان.

«حتروش المهرج: نعم سيدي،تراؤون ،تستعرضون قرائحك ...تتزاحمون حتى لتطوير الشرر من عيونكم ...يود الواحد منكم أن يحرق نده ... تتلقفون العطايا . تتجسسون على جيوب بعضكم البعض. .تمتهنون الوشاية والغيبة.... لكنكم حين تغادرون ردهات القصر...يبقى المهرج...وحده المهرج يبقى وقتها يرى مالاترون»4. أما القينة كروان، فهي بدورها تزكي إدانة شهاب، متهمة الشاعر ونظراءه بكونهم مجرد لاهثين وراء الدنانير، تفتقد أشعارهم للصدق، وتروم التكسب والمدح،فهي تفضل ترديد الأغاني الشعبية على توريط حنجرتها في مدحيات طويلة لشعراء استنفذوا كل بحور الشعر في غواية المدح والتكسب وجمع المال.

« القينة كروان: (بنبرة فيها إدانة)أنتم أيها الشعراء



اللاهثون وراء الدنانير من ورطتم حنجرتي في مدحياتكم الطويلة،والبسيطة، والمديدة، والوافرة،والكاملة، والمجتثة،والمتضاربة،والمتضارعة..استنفذتم كل عروض الخليل لإرضاء ممدوحيكم... لوترك لي السلطان حرية الاختيار لاكتفيت بـ» هانا جيت، هانا جيت،هاناجيت جوني مار»5

وهكذا، فإن حتروش / المهرج والقينة كروان يدينان معا الشاعر شهاب الذي يمثل رمزيا المثقف محملين إياه مسؤولية تردي الأوضاع، ذلك أن الشاعر يفترض فيه أن يلتزم بقضايا المجتمع ،وأن يحرص على المسافة الضرورية ازاء السلطة، مما يسمح له بمعارضة موضوعية لتوجهاتها واختياراتها . فقد اكتفى بارضاء نزواته،وتحقيق مصالحه الشخصية ،حيث تحول إلى أداة دعائية فجة تكرس واقع التخلف والاستبداد. بيد أن هذه الاتهامات التي تنزع إلى توريط شهاب في تعميق الأزمة واستفحالها تلاقي الرفض من قبل شهاب معتبرا نفسه مستقلا و هو ليس من زمرة المادحين و المتكسبين و المنافقين وهو بذلك يتنصل مم تبعات هذا الوضع، ويحمل المسؤولية كاملة للسلطة القائمة:

«شهاب الشاعر: أنا شاعر ولست من زمرة الناظمين.. أنا شاعر ولست من زمرة المادحين، أنا شاعر ولست من زمرة المنافقين، أنا شاعر ولست من زمرة المتكسبين « 6.

في» نغم العزاء « نقف على تشريح للخطاب الرسمي والخطاب الديني الذي يسير في فلكه،والناظم بينهما هو التبرير والزيف وتزكية واقع التسلط والاستبداد.

وفي سياق ذلك، يقدم المستشار زرزار صورة ملفقةوكاذبة عن وضعية الرعية مدعيا أنها تعيش حالة من الاستقرار والأمن، وتدعو للحاكم بالعز والهناء :

« زرزار المستشار(على يسار العرش) سيدي سلطان الزمان ،رعيتكم والحمد الله آمنة مطمئنة، تأكل الفول والعدس، وتتوالد في الغلس..تنام ..تنام . وتنام..تدعو لكم بالعز والهناء والدوام، والحفظ من أولاد الحرام»7. وحين يسمع السلطان اصوات الاحتجاجات يمعن الخطاب الرسمي في التكييف وقلب الحقائق. ذلك أن أصوات الاحتجاجات تتحول إلى هتاف باشم السلطان ودعاء له بالنصر والتمكين.

« أمين الأسرار : جلبة ؟ أصوات ؟ الرعية تهتف باسمكم آناء الليل وأطراف النهار، وتدعو لكم سيدي السلطان بدوام العز والازدهار «8.

نفس الخطاب التبريري المزيف يتبناه رجل الدين كفيف تحمل دلالات توحي بقصور الرؤية ، وزيف نظرة رجل الدين الذي يناصر السلطة ويسير في فلكها ، فالكفيف في المعنى المعجمي هو ذلك الذي يعاني من ضيق مدى الرؤية. واذا كان الخطاب الديني يتصادى مع توجهات السلطة وأهدافها ، فإنه لايكتفي بذلك بل يذهب بعيدا حيث يضفي شرعية دينية ربانية مطلقة على الاختيارات السياسية، للحاكم.

وإذا كانت المسرحية تفضح الخطاب الرسمي و الخطاب الديني المضلل ، فإنها تعري من جهة ثانية واقع التسلط و الاستبداد من كبث و مصادرة لحرية التعبير عبر حجب مواقع التواصل الاجتماعي و تجييش و حشد «الهاكر» لتدمير حسابات أبناء الشعب ، و اشعال فتيل الصراع الطائفي و الديني و إشاعة الفساد، و نهب أموال الشعب و تهريبها إلى البنوك الخارجية...

و في سياق هذا التشريح للواقع العربي الطافح بالفساد و التسلط تؤسس المسرحية منطق التمسرح القائم على مجموعة من المفارقات التي تجسد بنية الصراع و آلية اشتغاله ، حيث يتحدد الصراع في مجموعة من الثنائيات : الصراع بين الماضي المجيد و الحاضر البئيس ، بين أصالة الذات و عنفوانها و تراجعات الحاضر و نكوصه ، بين مقومات العصر التي تشهد نزوعا جارفا إلى تأسيس فلسفة جديدة للتعايش البشري قائمة على الديمقراطية ، و العدالة الاجتماعية و الاقتصادية ، و واقع عربي يراوده الحنين إلى الاستبداد ، و يركن إلى التسلط ، بين حلم الجماهير العربية في التحرر و الديمقراطية و الرفاه ، و إرادة فولاذية لطبقة ماسكة بزمام الأمور تصر على إعادة انتاج التحكم و التسلط و الاستبداد.

من صلب هذا الصراع ينبجس الزمن العربي الجديد والجريح موالا مضمخا بالأنين و الشجن و الأحزان ، لكنه واثق من اشراقة عهد جديد، فإذا كانت نهاية المسرحية مأساوية يؤثثها مشهد ابراهيم قاشوش، فإن الشاهد يأبى إلى أن يخرج من تحت ردائه الدمية الخارقة معتبرا حنجرة الشاعر « تعبير عن الضيق و الشدة و الخوف « دين في رقاب الأمة، داعيا إلى تحرير التاريخ العربي من الزيف والأكاذيب، وتحرير الأوطان من الاستعباد و سماسرة و تجار الحروب، و إعادة الأموال المنهوبة إلى خزائن الشعب، وتحرير التاريخ العربي من الأوثان والطغيان .

وإذا كانت المسرحية تنتهي بنفس جنائزي أليم يعبر عنه مشهديا شريط فيديو لجنازة ابراهيم قاشوش مرفوق بنشيد حزين ذي طابع رثائي، فإن الاصرار يبدو واضحا على مواصلة الثورة ، فلا وقت للبكاء و الألم و العشق . إنها لحظة الغضب و ثوار حماة قادمون يلملمون الجرح و الأشلاء، و يدفنون أطفالهم من الضحايا ، و يقارعون الجرح بالجرح لصنع الغد المطرز بالألم و المبشر بالحياة التي تولد من صلب هذا الموت و الدمار. و بذلك فإن المسرحية ترصد معاناة الذات العربية المكلومة بفواجعها و انتكاساتها بلغة مشهدية قائمة على تشابك الأحداث و تفاعلها ، مما يؤسس للغة درامية متفردة تتسم ببلاغتها و جماليتها المنفتحة على الشعرية العربية ، لكنها مشروطة بحدودها الدرامية وخصوصيتها المسرحية . كما تتميز بسيولتها العاطفية، فهي لغة مشحونة بايقاعاتها الموازية لحركية الحدث و ديناميته ، تجمع بين جمالية الحوار ،وشعرية النص المسرحي في توليف درامي متميز و لغة مرئية تنصهر فيها كتابة شاعرية متدفقة بدينامية حداثية متواترة، مما يولد لغة فيزيقية تناى بالمسرحية عن المونولوجية والخطابية، وتجعلها محافظة على أبعادها الدرامية من خلال تنوع الأحداث ، و تعدد الشخصيات والذوات، و حضور التوتر و الصراع.. وغير ذلك من المقومات الفنية التي تمنح لهذا العمل المتميز كينونته الفنية و أبعاده الجمالية الراقية.

هوامش:

الزهرة ابراهيم: أهازيج ابراهيم الحموي: نص مسرحي للكبار. مطبعة الرباط نيت الطبعة الاولى شتنبر 2019. ص 22

المسرحية: ص23
المسرحية: ص26
المسرحية: ص27
المسرحية: ص37
المسرحية: ص42
المسرحية: ص43
المسرحية: ص44

أسامة الزكاري

جديد البحث التاريخي الوطني..

محمد بكور وأسئلة الحصيلة والتراكم

ل لعل من معالم تميز عطاء توجهات البحث التاريخي الأكاديمي الوطني، نزوعه المتواصل نحو مساءلة تراكم المنجز، ونحو تثمين المسارات، ثم تقويم حصيلة الخلاصات الكبرى التي أثمرتها/ وتُثمرها تيارات البحث التاريخي الوطني. ويمكن القول إن عمق هذه الرؤية كان له الفضل الكبير في إخراج أعمال تصنيفية رائدة، اهتمت بالاشتغال على لوائح عطاء المدارس الكولونيالية على اختلاف أصولها وعلى تشعب منطلقاتها وعلى تعدد خلفياتها، ثم على أرصدة الإسطوغرافيات الوطنية التقليدية التي ارتبطت بمسار بناء الدولة المغربية خلال العهود الماضية، ثم بتحديات تعزيز الهوية الوطنية وقيم المشترك الجماعي خلال عقود ما بعد حصول البلاد على استقلالها السياسي. وأكتفي، في هذا الباب، بالاستدلال بالعمل المرجعي الذي أصدرته كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سنة **1989** تحت عنوان «ثلاثون سنة من البحث الجامعي بالمغرب- البحث في تاريخ المغرب: حصيلة وتقويم». وأعتقد أن صدور هذا العمل بقوته العلمية وصرامته النقدية، يقيم الدليل على حيوية العودة المتجددة لمساءلة حصيلة المنجز، قصد توفير الأرضية الضرورية لمساءلة هذه الحصيلة في إطار «صنعة» النقد التاريخي العلمي. إضافة إلى ذلك، يؤكد هذا المنحى حقيقة وضع قائم مُثبط، مضمونه عجز الذوات الفردية على إنجاز هذا المسار وهذه الرؤية في إطار أعمال فردية موزعة في أسئلتها، ومتباينة في منطلقاتها. فالأمر يتعلق -في نهاية المطاف- بمشروع علمي وثقافي يتطلب جهدا جماعيا، وتأطيرا مؤسساتيا يتجاوز الإمكانيات الفردية لهذا الباحث أو ذاك. ومع ذلك، فقد اغتنى المجال بأعمال تأصيلية ارتبطت بجهود رواد البحث التاريخي الوطني، والتي اتخذت شكل أعمال تصنيفية وببوغرافية، مثلما هو الحال مع أعمال كل من محمد المنوني، وإبراهيم بوطالب، وعبد الأحد السبتي،...

في إطار تطور عطاء هذا المسار العلمي الرفيع، يندرج صدور كتاب «التاريخ والمؤرخون المغاربة في مرحلة الحماية- دراسة في تحولات التدوين التاريخي»، للأستاذ محمد بكور، سنة **2023**، في ما مجموعه **634** من الصفحات ذات الحجم الكبير. ويمكن القول، إن الكتاب يشكل أهم عمل تصنيفي حول أرصدة الكتابة الإسطوغرافية المغربية لعقود عهد الحماية والاستعمار، اهتم فيه المؤلف بتقديم جرد شامل لأرصدة التأليف والتدوين التي طبعت عطاء نخب العلم والمعرفة للمرحلة المعنية بالدراسة. وتعود أهمية هذا العمل، إلى غياب شبه كلي لأعمال تصنيفية تجمع بين البعد البيوغرافي في سير الذوات المنتجة للنصوص وللمتون من جهة، وبين ملمح التركيب الذي يصنع معالم التحول في الكتابة على مستوى الأسئلة المهيكلة للتدوين، وعلى مستوى المنهج المتبع في الاشتغال، ثم على مستوى بلورة أنساق التميز داخل «صنعة» كتابة التاريخ من جهة ثانية.

ويحدد الأستاذ محمد بكور أفق السقف العلمي لعمله الجديد في كلمة تركيبية مركزة، جاء فيها: «تنطلق هذه الدراسة من النظر إلى الممارسة الأسطوغرافية باعتبارها ظاهرة اجتماعية تتغير معالمها بتغير بنيات المجتمع وذهنياته، إذ لا يمكن

أن ننكر أن ظهور أنواع من الكتابة التاريخية رهين بالتحولات التي يعيشها المجتمع، وكذا بتطور وعيه التاريخي. ففي أغلب الأحيان تكون الأشكال خيارات لأصحابها، تخفي وراءها بنيات اجتماعية وفكرية معقدة. واعتبارا لهذا فإنه لا يصح اتخاذ أشكال الكتابة ودقة معلوماتها معيارا للحكم على قيمتها العلمية، مقابل تجاهل قيمتها في فهم التحولات الاجتماعية والفكرية. ولا شك أن مسعى من هذا القبيل من شأنه تمكيننا من رصد الواقع الثقافي وما يحيط به من أحداث سياسية وقضايا اجتماعية تسهم في صياغة طبيعة وعي واهتمامات المؤرخين خاصة والمجتمع عامة. كما أن هذا المسعى، وهو يدرس النصوص في بنيتها الداخلية، يحيلنا على التحولات المنهجية واللغوية والموضوعاتية التي شهدها التدوين التاريخي، خصوصا وأن الفترة المقصودة بالبحث تكتسي صبغة بالغة الخصوصية، إذ تستبطن بذور قطائع معرفية، بقدر ما تحمل من استمرارية القوالب المعرفية التقليدية. ولذلك فإنها مرحلة انتقالية بامتياز...» (ص.**11**).

وعلى أساس هذا التشخيص الدقيق، يقدم الكتاب عرضا تركيبيا لحصيلة الكتابة التاريخية خلال فترة الحماية الممتدة بين سنتي **1912** و**1956**، رابطا بين عطاء المتون والمدونات، وبين السياقات الاجتماعية والسياسية التي أفرزتها صدمة الاستعمار بتداعياتها العميقة على المواقف وعلى الرؤى وعلى آليات التأليف، بل وعلى الغاية المثلى من هذا التأليف.

بمعنى آخر، تحولت الكتابة التاريخية إلى واجهة مشرعة للدفاع عن ثوابت الانتماء للوطن، وعن مقومات الشخصية المغربية التي تلاقحت واغتنت عبر محطات ومسارات طويلة وممتدة. فكان الانخراط في المعركة الكبرى لمقارعة أحكام القيمة الكولونيالية المستنسخة لبعضها البعض بخصوص تاريخ المغرب وقضاياه، مما أفرز تيارا نزوعيا نجح الأستاذ بكور في القبض بأهم مفاصله على مستوى الغايات الكبرى، والمرجعيات المؤطرة، والأدوات المعتمدة في التأليف وفي التدوين وفي التركيب وفي الاستخلاص. وللاستجابة لأفق هذا المطلب العلمي الأصيل، نحا المؤلف -في المدخل التمهيدي- نحو رصد المميزات العامة للتأليف التاريخي بالمغرب منذ بداية المراحل الأولى للتدوين وإلى حدود مطلع القرن **20**، بهدف الكشف عن مستويات الامتداد أو القطيعة في أنساق الكتابة التاريخية المغربية المسماة بالتقليدية.

وفي الباب الأول من الكتاب، اهتم المؤلف بالتعريف بمؤرخي المرحلة من خلال القضايا الكبرى للموضوع، وعلى رأسها الخلفية الثقافية التي وجهت ذهنيات التفكير والكتابة خلال عهد الاستعمار، في علاقة ذلك بمجمل التقاطعات القائمة والممكنة مع مجالات معرفية أخرى مثل الأدب والفقه والتفسير والسيرة... مما يسمح بتحديد السمات العامة لقواعد التأليف التاريخي ولأنماطه المتداولة. ولإضفاء طابع إجرائي على هذا البعد، سعى المؤلف للاشتغال على «لوائح» مؤرخي المرحلة وفق تصنيف يستند إلى معياري الزمن والجغرافيا، مع ربط ذلك بالمحددات الاجتماعية والمعرفية والسياسية التي وجهت صناع الكتابة التاريخية للمرحلة المعنية، الأمر الذي جعل من هؤلاء «الصناع» ظاهرة اجتماعية تستثمر تقاطعات شبكة علاقاتها واهتماماتها لإنتاج نصوص على نصوص، وأعمال على أعمال، ومصنفات على مصنفات،... تظل -في نهاية المطاف- تعبيرا عن انتماء لأفق جماعي ميز انتظارات النخبة العالمة للمرحلة. لذلك، سعى الباب الثاني من الكتاب إلى توسيع حلقات البحث والتصنيف بالتركيز على الكشف عن مكونات البنى الداخلية للكتابة التاريخية في علاقتها بمجالات التدوين الأخرى أولا، ثم بآليات التجديد على مستوى أدوات التدوين التاريخي ومناهجه ومصادره ثانيا.

وبالكثير من عناصر التريث العلمي، أصر الأستاذ محمد بكور على إبراز محددات سقف عمله، عندما أكد على استمرار مجال البحث مفتوحا، مادامت مجالاته متشعبة، ومادامت تفاصيله موضوعا متجددا باستمرار، بأسئلته وبمناهجه وبقضاياه. يقول بهذا الخصوص: «ورغم حرص (هذه الدراسة) على تمكين القارئ من تشكيل نظرة شاملة حول حركة التدوين التاريخي بالمغرب في الفترة المذكورة، إلا أن طابعها المكثف نسبيا جعلها لا تقف عند جميع التفاصيل، إذ لم يكن القصد إنشاء بحث مفصل عن كل مؤرخ. وكاتب هذه الدراسة يقر بأن الصعوبات التي واجهته، معرفيا ومنهجيا، أعظم مما استطاع أن يخصص لها من جهد...» (ص.**14**).

إنها قراءة علمية، تُقدم الحصيلة وتُنبه للثغرات، ترصد الحصيلة وتستشرف المستقبل، تحتفي بالمنجز وتؤسس لأسئلة التفكيك والتحول، تقرأ التراكم وتبحث عن شروط التأصيل لكتابة تاريخية وطنية مجددة ومؤسسة وفاعلة في محيطها وفي انشغالات نخبها.