العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 55

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 25 من جمادى الأولى 1446

الموافق 28 من نونبر 2024

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

كلامْ.. ليْس للرَّأي النَّعامْ !

الجزء الثالث

1

الفُرجة التي يصنع ويْلاتها اليوم الأشرار، ليست مجانِية، بل تدفعها كل شعوب العالم باهظا، سواء من خلال اختلاق الضرائب أو غلاء الأسعار !

2

لا أعرف هل الصِورة في قلب المقال، مُجرّد إشهار يلطف من هوْل انفجار القنبلة النووية، أمْ ترويجٌ لمواد تنظيف الملابس، أم رسالة كما يجب تكون المرأة قوية بكامل الإغراء في السراء والضّرّاء، لكن يبدو أن مثل هذه الصور، تُخدّرنا أو تُهيئنا سلفا، لتقبُّل الحرب بالعواطف الجيّاشة للحبَ، فما أحوج البشرية لجرعات قوية من البلاهة، هي الوحيدة التي تجعلنا ننساق سعداء إلى حتفنا في حرب عالمية ثالثة، ونحن نتلو: إلى ربِّك يومئذ المساق !

3

وما القصة القصيرة إلا لقطة، تستدعي لاقتناصها خفة القطة!

4

يُقال بلغتنا الدّارجة ما معناه، من لا يعرفك مصيره بسوء المعاملة أن يخسرك للأبد، والأفظع أن تسرقك السكين من الوريد إلى الوريد، ممّنْ لا يُساورك شك أنهم أهل ثقة في الدار الكبيرة، وكيف لا تضع قلبكَ عوض كل العنب في سلّة واحدة، وتهديه لمن يرتدي مسوح الثقافة كالرهبان، تحسبه ملاكا وهو بكل الأقنعة شيطان !

5

المُنْعطف التّاريخي الذي نعيشُه اليوم، يلْبَسُنا بالمقلوب كالمِعطف !

6

حتى الإشتغال الثقافي يمكن اعتباره كدحا، واسأل العارفين أيهما الأشق، الحفر بالفأس في أرض صماء، أو الحفر بالقلم في بياض ورقة خرساء، والكدح الثقافي يتعارض مع التملق، وأفظع المخلوقات، مثقف طفيلي يستغل منصب الضمير، فبينما غيره يكدح مُجترحا الأفكار، يهرول هو ليجني من أقصر الطرق الثمار !

7

مع كل ما يحدِّق بنا من كل جانب، الاستمرار في الحياة، هو في حدِّ ذاته انتصار، دون حاجة للتَّدافُع بالمناكب!

8

التّحْديق للبعيد يجعل الأعين تتسع، أما التركيز على الصغائر، فيجعل النظرة تضيق !

9

يُعاكسها في الشارع بأجمل الغَزَل، بينما في البيت يُقارِعُهَا برأي مُعاكس، فإما قتيل أو قاتل، وما أكثر ما يُدوِّخُها بالقول المعسول الذي يستسلمُ له النحل:»حين تجد النبتة حضنا دافئا كالذي وجدتهُ حوّاء في آدم من تراب، ليس مُهمّاً أن تُبْدِع، ولكن الأهم أن تورق وتونِع، وتطرح من كل الثّمرات صبيانا وبناتا إلى آخر الكتاب«!

10

من وجد منكم شاعرا حقيقيا فليكتب عنه للتاريخ، فنحن نعيش في أرذل عصر، حيث الإدعاء أصبح تجارة رائجة يديرها المداويخ!

11

القُرّاء ذلك الصوت الآخر الذي يُترجم صمتنا حين ننتهي من الكتابة، أحد هؤلاء القرّاء الأعزاء، ألح إلى موجتين تفعيليتين، ما أكثر ما أركبهما في البر والبحر بأغلب نصوصي الشعرية، أذكر أني أجبتهُ حائراً من خارج القصيدة:»هل هي كذلك فعلا، يا لهذا النص الشعري الذي يخلق بحره في غفلة عن الجميع، ربما لأنه يحاكي سرعة دقات قلب الشاعر حين يرى جمالها، أو ربما يريد أن يتدارك صورة مجنونة قبل أن تعود إلى رشدها، تعالِ نسأل الأخفش الأوسط، فهو الذي تمرّد على المتقارب وابتلانا بإيقاع الجاز«!

12

نقول بدارجتنا التي أجدها أكثر سخرية في بعض المواضع، فلان (جَا فيه البْلانْ)، والبلان باللغة الفرنسية هو **le plan** الذي يعني (المُخطّط)، وقد رأينا بحسرة المشهد الرهيب الذي تناقلته في الأيام الأخيرة، وسائل التواصل الاجتماعي، من المدينة القديمة للدار البيضاء، سُكان لا حول لهم ولا قوّة، جاء فيهم مُخطط الإفراغ من بيوتهم التي عمروها لأعمار طوال عبر الأجيال، لا أحد يستطيع أن يداري في نفسه الحريق، وهو ينظر لأطفال وشيوخ واهنين، أصبحوا بين ليلة وضحاها، بدون مأوى على قارعة الطريق، إلى متى سيبقى المواطن الضعيف، آخر من يستحق التفكير في مُخطط يُهندس مستقبل المدينة، كان الأجدر تقييم حجْم الضَّرر قبل الإقدام على سحق البشر، ولم يُبالغ الناس حين قالوا، إن بشاعة بعض الصور المُتناقلة من رعب المكان، جعلتهم لا يُفرِّقون بين كازا والجحيم المندلع في غزة !

محمد بشكار

رشيد المومني

رهاب الحوار الحضاري

في طبعة أنيقة، صدر عن دار «بوليكلوط الباريسية - Polyglotte» كتاب جديد للشاعر والكاتب المغربي رشيد المومني، يحمل عنوان «رهاب الحوار الحضاري».

تنطلق هذه الدراسة من رؤية نقدية، تتصدى للصورة المثالية التي تواظب على تكريسها المقولات التنويرية والتحديثية المتداولة في الإعلام الدولي حول مفهوم التواصل الحضاري وآليات اشتغاله. وكما هو معروف فإن هذه الصورة المثالية تبدو من حيث الظاهر مستمدة من روح المدونات الحقوقية، التي تستند عليها المنظمات الدولية في ترسيخها للقيم الإنسانية، باعتبارها المرجع الأساسي في وضع حد للتوترات المؤثرة سلبا على العلاقات الطبيعية القائمة بين شعوب الأرض، دونما استثناء. لكننا وبمجرد وضع الصورة ذاتها على محك الاختبار الواقعي، فإننا سنتأكد للتو بأنها تضمر كل الشرور والمكائد، التي لم تخطر أبدا تداعياتها المأساوية على بال الشرائح المطمئنة إلى سذاجة قلوبها، المفعمة بطيبة البراءة وأوهامها.

ولعل المحك الفعلي الذي تتجسد فيه مأساوية الصورة المثالية للمفهوم، هو واقع الانتهاكات الهمجية التي تمارسها الأنظمة المتسلطة جهارا في حق الشعوب، عبر إمعانها في التكييف التحريفي للمدونات الحقوقية، بما ينسجم مع نزوعاتها الإقصائية والعنصرية، التي كثيرا ما تأخذ شكل إبادات عمياء، تتماهى مع أحلك أزمنة القتل المحفورة في ذاكرة التاريخ، والتي ما زالت تلقي بضراوة وحشيتها على كاهل البشرية. ولنا في العربدة الدموية الممارسة من قبل العدوان الصهيوني على الشعب الفلسطيني، أنكى مثال على النوايا المبيتة للمفهوم، حيث لا تلبث مقولاته المسكوكة، أن تتجرد من حلتها الوردية والفردوسية، كاشفة بذلك عن نوايا مركزيات الإعلام الغربي، التي لا تتوقف منابره المتواطئة عن الأمر بضرورة الامتثال إلى إجبارية الحوار والتواصل . علما بأن المراد بفعل التواصل في هذا السياق، هو القتل الذي تدور رحاه الجهنمية تحت نيران القصف المنهمرة من الجهات السبع، على أشلاء الأطفال والنساء.

والملاحظ أن الرؤية النقدية التي اعتمدها الكتاب في تفنيده لمغالطات الصورة المثالية المتداولة للمفهوم، هي منهجية التفكيك الهادئ والتأملي، التي عودنا عليها الشاعر رشيد المومني في تناوله لآلية اشتغال تلك التفاصيل المسكوت عنها واللامفكر فيها، والتي تساهم بشكل أو بآخر في استحداث غير قليل من الأعطاب البنيوية، بأبعادها العرقية والدينية والثقافية، المؤثرة سلبا في إمكانية إنتاج خطابات/ذوات، حضارية قابلة للتفاعل الإيجابي، البناء والمتكامل.

بموازاة ذلك، ستظل «حالة الرهاب» حاضرة بقوة في خلفية كل حوار ممكن بين الذات والآخر، دون أن تعلن بالضرورة عن هذا الحضور، وهو ما ينذر في كل لحظة باحتمال حدوث تلك الصدامات اللامتوقعة، التي تتحين فرصتها الملائمة لتفجير وتعميم خراب إبادتها، حيث سيتبين وبالملموس أن من يمتلك القدرة على القتل، هو وحده فقط من يمتلك الحق في القول، في القرار، وفي الفعل .

يقع هذا المؤلف في 132 صفحة، لوحة الغلاف،من إبداع الفنان نصر الدين بوشقيف.

عبد الله بنصر العلوي

التواصل الإبداعي لدى شعراء المغرب العربي

عن منشورات الجمعية المغربية للدراسات الأكاديمية العربية، صدر للدكتور عبد الله بنصر العلوي، كتاب موسوم بـ « التواصل الإبداعي لدى شعراء المغرب العربي»، ويهدف هذا الكتاب إلى إبراز بعض مظاهر الوحدة الثقافية بين بلدان المغرب العربي.

ويشير الكاتب في مقدمة هذا المبحث إلى أن «المجال الثقافي هو المجسد الحقيقي للوحدة نظرا لعدة عوامل وحدة اللغة ووحدة الدين، ووحدة المذهب، ورحلات العلماء والأدباء، وتبادل التصانيف والإجازات والفتاوى والمساجلات العلمية، والمطارحات الأدبية».

ويضيف «من أقوى هذه العوامل التواصل الإبداعي بين الشعراء. ولا شك أن التجاوب بين النصوص الشعرية ينتقل من قطر إلى آخر، فكأن هناك إلهاما واحدا، بل كأن هناك إرهاصا واحدا.. يتحرك ليتمثل الإبداع أنماطا ومواقف».

وتتناول دراسة هذا الإبداع الشعري من خلال مدخل وأربعة مباحث:

ا - الأنماط الفنية أو التجاوب بين التأثر والإبداع.

ب - المواقف أو أصوات الوحدة بين الحدث والاستلهام

ج -هاجس الوحدة المغاربية في سياق التفاعل الثقافي والتواصل الحضاري.

د -القصائد الواصفة بين شعراء المغرب العربي. وهكذا، يتناول المدخل الإشارة إلى مفهوم التواصل الإبداعي أولا وتحديد صلته بالشعراء ثانيا، وضبط إطاره المكاني ثالثا، ثم مشروعية البحث وإشكالياته رابعا.

ويعرض المبحث الأول إلى بعض الأشكال الفنية التي كانت مجالا للتواصل الإبداعي كالمعارضات والمخمسات والقصائد المولدية والتوسلية والواصفة والمادحة والإخوانية.

في حين يدرس المبحث الثاني المواقف أو أصوات الوحدة بين الحدث والاستلهام في النصوص الشعرية من خلال مطلبين، وهنا يقول المؤلف: (أوضحت في أوله مواجهات المغرب العربي للحملات الصليبية على سبتة ووهران وتونس وخصصت الثاني لمواجهة المغرب العربي للاستعمار).

ويبسط المبحث الثالث أهمية المنجز الثقافي في استجلاء مظاهر الوحدة المغاربية ومقوماتها في سياق التفاعل الثقافي والتواصل الحضاري، ويقف المبحث الرابع عند القصيدة الواصفة للمدن المغاربية واستجلاء مظاهر جماليات المكان ومشاعر الإعجاب.

أما الخاتمة فتشير إلى وثقية هذا الإبداع ومدى شعريته.

يضم الكتاب بين دفتيه 126 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع بأنفو برنت بفاس في نسخته الأولى سنة 2024.

يوسف وهبون

اللذة المتناقضة

كتابات حول الفنون البصرية في المغرب

ضمن منشورات «هاوس أوف بو» (House Of Beau) بالرباط، صدر حديثا كتاب «اللذة المتناقضة، كتابات حول الفنون البصرية في المغرب» لمؤلفه الناقد الفني يوسف وهبون.

وأبرزت مؤسسة «هاوس أوف بو» في بلاغ أن هذا العمل، الذي يعتبر أول إصدار لها، يتألف من خمسة وعشرين نصا غنيا، يتناول كل منها بالتعليق أحد الأعمال البصرية التي طبعت تاريخ المغرب الفني، موضحة أن المؤلف استطاع في هذا الإصدار الجمع بين سعة الاطلاع وعمق المقاربة، ليخلق «كتابة تشريحية، وفية لموضوعها»، مع ترك المساحة لشيء من الخيال الرغائبي والشاعري المتفجر في هذا «السرد المليء بالمشاعر والعرفان المهدى للفنان الراحل محمد الدريسي».

ويقدم يوسف وهبون في هذا الكتاب، الذي يستعيد في غلافه لقطة شاشة من فيديو تركيبي يظهر فيه الفنان المعاصر يونس عتبان، مجموعة مختارة من نصوصه النقدية الفنية، ملقيا نظرة، «ملهمة بقدر ما هي معرفية»، على الأعمال والتجارب الكبرى لفنانين من أمثال حسن حجاج ومحمد حميدي وأمينة رزقي وعبد الرحيم يامو وبوشتى الحياني.

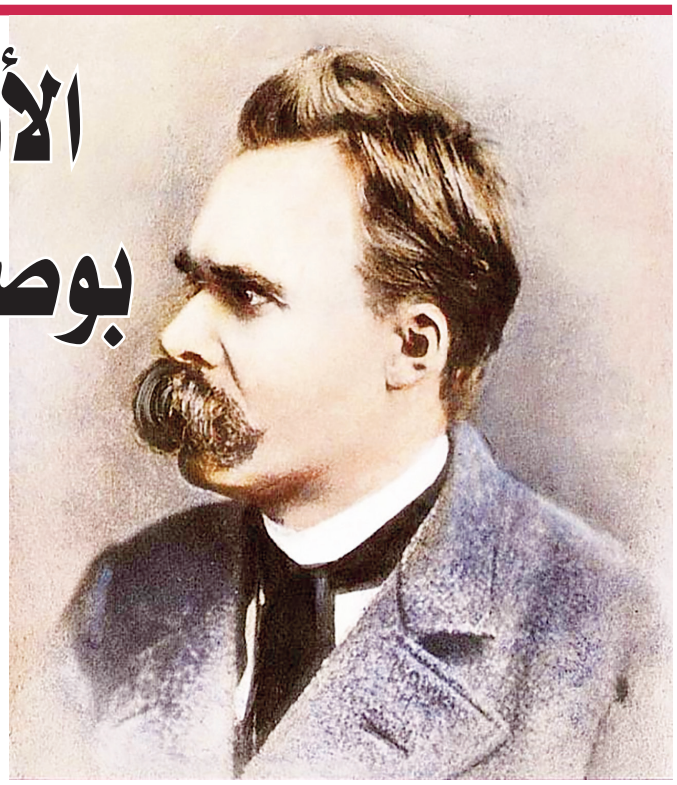
ويضيف البلاغ أن الكاتب، الذي حرص في هذا العمل الأدبي على إبراز أصالة الفعل الفني وتسليط الضوء على التناسب بين الخيال والقصد واللمحة الإبداعية، يتناول بالنقد أكثر من ثلاثين فنانا ويطرح «أسئلة جوهرية حول رسالة الفنان وحول العمل الفني في تفاعله مع وحشية العالم».

يشار إلى أن يوسف وهبون رسام وكاتب وشاعر وناقد فني، من إصداراته باللغة الفرنسية رواية «ثلاثة أيام والعدم» (2013)، ومجموعة شعرية بعنوان «الرجال يموتون ولكن لا يسقطون» (2015)، والتي تم تحويلها إلى مسرحية استعراضية للفرقة المغربية «كوربسين».

كما ناقش أطروحتين جامعيتين في الجماليات المقارنة وتاريخ الفن، وهما تخصصان يدرسهما بجامعة محمد الخامس بالرباط. وهو أيضا أستاذ زائر بجامعة بايروث (ألمانيا) وعضو في الجمعية الدولية لنقاد الفن(AICA)، ويقدم بانتظام محاضرات حول الفنون البصرية في المغرب والخارج.

ترجمة : إسماعيل أزيات

الأدب اليوناني الكلاسيكي بوصفه نتاج ثقافة غير أدبية



بقلم : فريدريش نيتشه

علينا أن نضع هنا تحديدا لعدّة تصوّرات: الأدب اليوناني الكلاسيكي في مقابل الأدب غير الكلاسيكي؛ الثقافة غير الأدبية في مقابل الثقافة الأدبية. لننطلقْ من هذه الأخيرة: ثقافة العصر الحديث هي ثقافة أدبية، تنبني على فعل القراءة. تعتبر درجة انتشار هذه المهارة (وليس فقط المستوى الذي وصلت إليه كفاءة التحدّث بشكل سليم وجيّد: قد يبدو الأمر طبيعيا للغاية!) بمثابة معيار لثقافة شعب من الشعوب؛ الأمر الذي يفترض ضمنيا أن يكون موجودا بالفعل ما يستحقّ أن يُقرأ، والذي منه يكون في مقدور الثقافة أن تتطوّر: وجود كتب تأسيسية (كلاسيكية) إذن. ليست القراءة في واقع الأمر، وبصورة أقلّ قراءة أيّ شيء بقادرة أن تخلق ثقافة؛ علينا حتى أن نعتبر هذه المهارة عديمة الجدوى، بل مضرّة (ولاسيما في نظر الجمهور) إذا لم يكن حاضرا مسبقا معيار ما يستحقّ أن يُقرأ (**Lesenswerthen**).

إذن: الثقافة الأدبية لعصر ما تنبني على الاعتراف بأدب كلاسيكي هو أساسها. ليس للباعث على القراءة من معنى إلا في اقترانه بها. إذا أمكننا إثبات أنّ هذا الأدب أو ذاك ليس كلاسيكيا بتاتا، بل إنّه حتّى ضار، فسيكون ذلك كافيا لتسويغ أنْ ليس هناك ما يُقرأ (**Nichtlesem**). هذا ما كانت تعتقده الكنيسة الكاثوليكية آخذة في اعتبارها الأدب اليوناني، مثلما هو الأمر مع الخليفة عمر عندما سأله قائد جيشه عمرو [بن العاص] (ولمصلحة يوحنا فيلوبوتو) عن ما يجب فعله بمكتبة الإسكندرية (بخصوص الكتب المكتوبة باليونانية) : «أمّا ما ذكرت من أمر الكتب فإذا كان ما جاء فيها يوافق ما جاء في كتاب الله فلا حاجة لنا به، وإذا خالفه فلا أرب فيه وأحرقها».(**1**)

يلزم لذلك أن لا تُقرأ كتب اليونان. هل شعب يملك ثقافة أدبية (حيث الثقافة تستند على كتب كلاسيكية معترف بها بهذه الصفة) سينتج أدبا كلاسيكيا؟ ليس الأمر مرجّحا إذ أنّه سيكون غير ضروري. لكن يمكنه أن ينتج كثيرا من الأدب من خلال المحاكاة والتقليد، (المضاهاة)، والتصميم على تفسير وشرح المؤلفات الكلاسيكية، إلخ. هذا هو الحال مع الثقافة المسيحية، الثقافة البوذية والثقافة الهللينستية.

يتوقّف الأدب اليوناني المتأخر (والروماني) على سنن الأدب الكلاسيكي الأكثر قدما.

تستند ثقافتنا الألمانية في جزء منها على الأدب الكلاسيكي، وفي جزء آخر على اللغة الفرنسية.

لكن أين نعثر على آداب كلاسيكية أصلية؟ هذه هي المسألة بالتحديد.

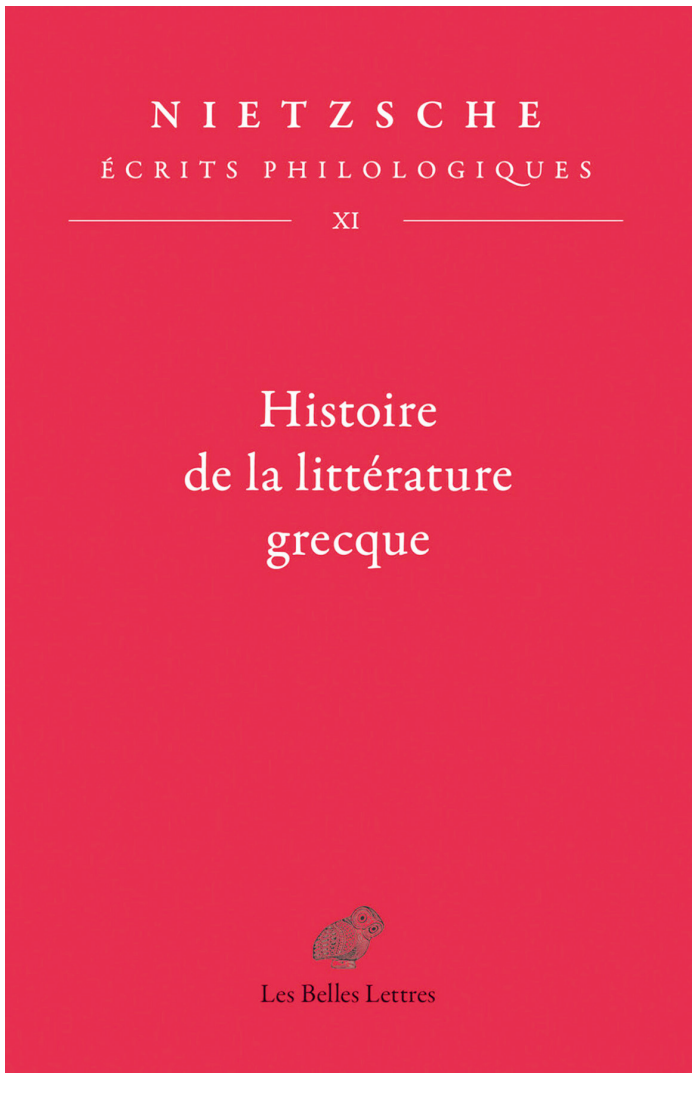
إنّها ليست نتاج حقبة شكّلها الأدب أو طبقات شعبية تكون قد تلقت تعليما أدبيا. إنّها لا تخضع لنماذج موجودة مسبقا. طابعها الكلاسيكي هو نتاج ثقافة عالية، لكنّها لا تستند إلى كتب.

سيكون شاقا تصوّر ثقافة غير أدبية. إنّنا نسقط على الماضي، وبصورة غير مقصودة، ظروف وجودنا الخاصة بنا. منذ زمن طويل ونحن نأخذ، كشيء مقرّر، أنّ الثقافة الحديثة والثقافة اليونانية القديمة متشابهتان. ننسى بذلك أنّ الوضعية التي تنجب نظاما تختلف عن وضعية ما ينتجه هذا النظام.

كما نعلم، بدأت دهشتنا الكبيرة حول الفارق الجوهري بين القدماء والمحدثين مع مقدمة وولف عن هوميروس. كان يُعتقد في السابق ممكنا تجاوز الأعمال اليونانية الكلاسيكية : كان يُفترض أنّها نجمت عن ظروف مشابهة لظروفنا.

كتب لايبنتز

لماذا التوجّه بكلّ هذه المدائح لليونانيين؟
من الأفضل التقليص من ذلك.
لمّا تسيّدت ربّة الإلهام الألمانية
هوراس عند فليمنغ يُستعاد،
ناسو بأوبزك يبقى يعصف،
لغريف، من سينيكا، الكآبة. (**2**)



كان ألكسندر بوب ، مترجم هوميروس إلى الإنجليزية، يعتقد المقدرة على توحيد أناقة أوفيد مع المهابة الهوميرية، ومن ثمّ تجاوزها.

يمكن لشعب ذي ثقافة أدبية أن يتخيّل نفسه وقد تخطّى نماذجه: لكن من المتعذّر في الواقع إنكار التربة التي منها تطوّرنا؛ حتى في حالة تقدّم ظاهري، لا ندرك بالتحقيق مبلغ الأصالة.

إنّ ظهور الآداب الأصلية يقتضي إجراء معالجة مقارنة لم يتم القيام بها بعد. قد يبدو هذا الأمر سخيفا، لكنّه ليس كذلك: إنّ أدبا أصليا لا يمكن أن يولد من أدب آخر؛ يلزم أن ينبثق من مكان آخر: من متطلّب آخر غير المتطلّب الأدبي. كلّ مرّة كان يولد فيها أدب كلاسيكي، كان يصدر عن شيء جديد ليس هوبثقافة أدبية، وليس له بها علاقة.

لم يظهر الأدب الكلاسيكي عند اليونانيين في صلته بالقراءة: هذا ما يمثّل خصوصيته. لم يكن يُنظر إلى الأعمال الكلاسيكية إطلاقا على أنّها تشكّل أدبا: كانت، في البداية، ضربا من سوء فهم لتُعتبر لاحقا أدبية بشكل خالص وتلعب، ضمن صيغة كتابية، دور قاعدة للثقافة.

المؤلّفون الذين يكتبون من أجل القرّاء يتخيّلون جمهورا مثاليا، هنا أو هناك، والذي يمكن أن يظهر بعد موت الكاتب بزمن مديد؛ هذا ما هو مثير حقّا في كلّ نشاط أدبي (الحافز الذي من أجله يُبذل الجهد ـ لنفكّر في الصحفيين)؛ إمكانية وافرة تماما للتأثير، لإحداث تأثير لاحقا. إنّنا نأسف للتمثيل الإيمائي الصامت **mime** الذي هو له أثر لحظي وفوري وليس لفنّه من ذريّة.

والحال أنّ الأدب الكلاسيكي لليونانيين هو، كما فنّ التمثيل الإيمائي الصامت، مخصّص للحظة، للمستمع والمتفرّج الحاضرين، دون اعتبار للأجيال القادمة (أو فقط بصورة غير مباشرة). ترنيمة هوميروس، أغنية جوقة من تأليف بيندار، مأساة لسوفوكلس، خطبة لديموستينس يجب أن ترضي جمهورا محدّدا تماما ومتفرّدا: هذه الأعمال وُلدت بحسب هذا الغرض. لا يتعلّق الأمر بجمهور مثالي غير معيّن. وفي الوقت عينه نتبيّن فيها تمفصلا لمختلف الفنون، على الأقل فنّ التمثيل وفنّ الخطبة، ثمّ علاوة على ذلك، الموسيقى، الغناء، الرقص **orchestique**. سيتمّ لاحقا إضفاء طابع التجريد على هذا الاتّحاد بين الفنون عندما سيتمّ تشييد الأعمال الأدبية الكلاسيكية الخالصة ضمن سنن وتوجيهها إلى جمهور من القرّاء.

(مقتطف من الدروس التي ألقاها نيتشه الشاب، الأستاذ لمادة الفيلولوجيا الكلاسيكية بجامعة بازل (1869 ـ 1879)

هامش:

1. عدنا إلى بعض العبارات العربية التي تمّ تدوينها بخصوص هذه الواقعة والتي تناسب، إلى حدّ ما، المقطع الذي أورده نيتشه.

2. وضع لايبنتز، في هذا المقطع الشعري، تقابلا بين شخصيات أدبية قديمة (**Horace- Nason**) (Sénèque **(Ovide)**-(وشخصيات أدبية ألمانية حديثة ((**Flemming - Optiz - Greiff**).

Friedrich Nietzsche, Histoire de la littérature grecque, Ecrits philologiques tome XI, Traduit par Marc Launay, pages 245 _247, Edition Belles Lettres 2021

افتراض اختفاء المؤلف وسؤال الكتابة

في رواية «ليالي الظمأ» للروائي عبد الجليل الوزاني التهامي

دة. الزهرة حمودان

مقدمة لابد منها

يستدعي الروائي المغربي عبد الجليل الوزاني في روايته «ليالي الظمإ» موضوعة المثقف وقيمته الرمزية، بفاعليتها في تنوير المجتمع، وذلك من خلال تقديم نموذج لمثقف/كاتب؛ اختار الحياد السلبي اتجاه محيطه الشخصي، رغم تواجده وسط واقع مجتمعي/سياسي، يموج بالمتغيرات، مستهدفا - كما سيبدو للمتلقي- إثارة سؤال الكتابة، في سياق زمني يعرف أوضاعا اجتماعية صعبة، تحكمها ظرفية الخروج من مرحلة استعمارية لها تداعياتها السياسية، والاجتماعية، وما ارتبط بها من خلفيات إيديولوجية، وسلطة حاكمة لها مرجعيتها ورؤيتها الخاصة في تدبير الشأن العام للبلد (المغرب).

يُعد المؤلف لشخصيته الرئيسية في الرواية، فضاء سرديا متعدد الأمكنة، متنوع الشخصيات، يؤطره زمن مَغربي له خصوصيته التاريخية، وتحرك أحداثه حكايات شخصيات الرواية، انطلاقا من حكاية نسرين في علاقتها برشيد أبي العز شخصيتها الرئيسة، التي تلتقي عندها باقي الحكايات:

«إن الحديث عن نسرين يتطلب الوقوف عند اللحظة الأولى للقائنا... {..}..تحضرني لحظة اللقاء بكل أبعادها؛ كان عمي رضا قد ألح علي لحضور عقيقة ابنته الأولى ناهلة صيف 1979...{..}..أتذكر كان الوضع المحلي محتقنا بسبب الإضرابات والتصعيد النقابي في غياب استجابة حكومية مقبولة كما كان الراي العام منشغلا بإيران والشاه والإمام الخوميني..»1

يأخذ سؤال الكتابة لدى الأديب عبد الجليل، المتلقي إلى مشارف شرعية السؤال الهوياتي، بعيدا عن تنظيرات الفلسفة الغربية، حول المثقف الغربي، أو فكرة الالتزام، ليأخذ بالشروط الإنسانية العامة، وقيمها في المنظومة الفكرية الخاصة بالتباس علاقة السلطة بالمعرفة؛ وكان يربط ذلك بالقضايا التي تتوقف عليها حكايات شخصيات العمل، والمكون التاريخي/السياسي لزمن الرواية، ومما جاء في الرواية في هذا التوجه: «الكتابة نفي لواقع وتأسيس لواقع آخر جديد، أنشده وأطمح لتحقيقه؛ والنفي هنا بالمفهوم الجدلي ذي الأبعاد الإقصائية كمنهج لا كاعتقاد، أو تبني مذهبي الذي يرصد السلبي ليلغيه، يستحضر الخلل ليلغيه، يستحضر الخلل ليبعده ،يضع اليد على مكامن الداء ليعالجه.»2

ويحكي المثقف النموذج في الرواية عن نفسه بهذا الخصوص:» وأعترف أني وبالرغم من تنوع قراءاتي الإبداعية، وبالرغم من وجود عمي رضا ذي الميول اليساري بالقرب مني ? كنت متخلفا بالمقارنة مع زملائي الذين كان فيهم المنتمي للفصائل الطلابية اليسارية وهو لا يزال بالثانوية... وأكتشف من بعض الرفاق ما كانت تبثه إذاعة ليبيا والنبرة التحريضية ضد المغرب...كنت كغيري من المغاربة أومن بوجود خلل ما، ولكني كنت أومن أيضا أن أي خلل لا يعالج بالصياح والشتم. كان بعض الزملاء يستمعون لهذا الخطاب ويؤمنون به، وكان البعض الآخر يجد سلواه في صوت تيرانا الألبانية ذات النزعة الماركسية اللينينية، كما كان البعض الآخر يضع صورة تشي غيفارا على صدورهم، أو يلبسون قبعات شبيهة بقبعته؛ أما أنا فقد كنت أحلم ببطل أسطوري يخلصنا من كل ما نكره، ويمكنني من طيف صفاء السليبة ما دامت الحقيقة مستحيلة.»3

هكذا نحت المؤلف شخصية المثقف الطوباوي، وأسس لها بالمسببات التي جاءت بها عوامل الطفولة المعطوبة بموت الأم وزواج الأب، وما تناسل عنها -بعد ذلك - من أنواع الفقد، جعلت تفاعلاته في الرواية، دائما تحت ضغط الظمإ للاحتضان كما سيكتشف ذلك قارئ الرواية.

تعيد هذه الإدانة المبطنة للمثقف الطوباوي، إلى الأذهان رواية الدكتور محمد عزيز الحبابي «جيل الظمإ»، التي من خلالها أطلق صرخته « للأسف المثقفون... لا سواهم هم حماة الزيف المجتمعي والانحراف الأخلاقي...{..}... لأنهم يعيرون الانتباه كله والعناية كلها لصخب وضجيج سفسطات الأغنياء وذوي المكانات..»4، قواسم عديدة تشترك فيها الروايتان، على مستوى تنازل المثقف عن دوره القيمي والأخلاقي داخل مجتمعه؛ فبالإضافة إلى الوجود الوظيفي للفظة «ظمإ» في كلتا الروايتين، هناك أيضا بؤرة توتر زمنية سياسية، ترتبك فيها الثقافة، ويتغير منتوجها، فيختل بذلك الواقع الاجتماعي ككل.

تم اعتماد هذه الإضاءة البسيطة، حول المثقف في هذا النص، لمكانته في القول التعبيري، عن متغيرات المجتمع، والاختلالات التي رافقت ذلك. وبما أن كل رواية تصوغ حكاية فتبنيها قولا مميزا»5، فإن القارئ النبيه لرواية « ليالي الظمإ «، لن يفوته كمُّ القضايا التي تعم مجتمعنا المغربي، رصدها الكاتب، وصاغها حكايات تمثل وحدات صغرى لبنية كبرى، تمثلها القضية الأولى للرواية « حياد المثقف وسؤال الكتابة».

تعيد عتبة فقرة الاستهلال الأولى في رواية « ليالي الظمإ « للأديب/الروائي عبد الجليل الوزاني، إلى الأذهان، مفهوم «موت المؤلف» ، لا كما حدده المشروع البنيوي الذي دشنه المفكر الفرنسي رولان بارث بمقالته الشهيرة الموسومة ب « موت المؤلف «، ومن تلاه بعد ذلك من رواد الفكر البنيوي حول فك علاقة النص بالمؤلف، وإنما بصيغة ودلالة، انتظمت فيهما أسئلة الكتابة، داخل معمار الرواية الدائري، الذي يبدأ باختفاء المؤلف، تاركا أوراق مسودة سيرته الذاتية داخل فضاء عمومي، تحكمه إيحاءات: كالحركة، المرتبطة بالطاكسي العمومي، ثم سائقه، فمرتفقيه، وهي كلها عناصر تهدد المؤلف بفقد أبوته للعمل إن جاز القول، وفي نفس الوقت تخلق التشويق كقيمة من قيم الشعرية في الرواية، ليكتمل بناء الدائرة السردية بعودة المؤلف وأوراقه بمحفظته، وهي مفصل ذو حمولة فنية تفجرها غرائبية مؤقتة، تثير تعجب شخصية سائق الطاكسي ابراهيم، المتربصة بأوراق المسودة، وتجتاح القارئ الذي يتابع حكاية اختفاء المؤلف وعودته، إلى حين إعادة ترتيب أوراق الرواية في ذهنية كل منهما، ليتيه الجميع من جديد في السؤال الكبير حول الكتابة.

وإذا كانت عتبة العنوان بجملتها الإسمية « ليالي الظمإ «، تحسم القضية الرئيسة للرواية، بجميع إحالاتها الدلالية والرمزية، فإن القارئ يفاجأ بعتبتين محيطتين بنص الروائي، تدعمان المعمار الدائري للرواية، تمثلهما الفقرة المطلعية، وفقرة النهاية، فهما من يصنعان الشعرية في الرواية، من حيث بنية الإدهاش التي تربك القارئ، وتحد من قدرته ? مؤقتا ? عن إدراك ما هو واقعي وما هو غير واقعي، فيما يتعلق بسرد الأحداث، وما بينهما من شخصيات ظمأى، يتنوع ظمأها ويتعدد، بتنوع وتعدد الأحلام والطموحات، وأحداث « تصوغها الرواية حكايةً، وتبنيها قولا مميزا»6

تستقبل الرواية متلقيها، في أردية من الحكايات، تتشابك في الوحدة العضوية التي أنشأها المؤلف؛ وقدمها في أيقونة العنوان « ليالي الظمإ «، ذلك لأن أبطال تلك الحكايات في كليتهم ظمأى، يحرقهم الاشتياق للحلم، بينما يتموقع السارد في الرواية بمكانة المؤلف الذي يروي من موقعين:

1 - موقع السارد من الخلف من صفحة سبعة إلى الصفحة الواحدة والعشرين، وفيها يقدم شخصية إبراهيم المفجرة لأسئلة الكتابة، ومما جاء في هذا السياق:

«راودته كتابة سيرته الذاتية على غرار كبار الكتاب، فقد يحقق من خلالها بعض ما حققوه من نجاح وشهرة، ثم انتهى به التفكير إلى أخذ العصا من الوسط؛ فقرر ان يقرأ سيرة أبي العز، ثم يقوم بالكتابة على نهجها، دون أن يكون بذلك سارقا، ودون أن يكتشف النقاد والمهتمون بالنص الذي استنار به. وهكذا يكون قد استفاد بما في يده ويكون قد تجنب الوقوع في الخطيئة التي قد تدمره»7

2- موقع يتطابق فيه المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية (رشيد أبو العز)، ثم شخصية برزخية، يصنعها المؤلف، مضيفا بذلك ، ساردا ثالثا، يؤدي هذه المرة وظيفة القارئ الأول، يمكن أن نسميه تجاوزا « قارئ المسودة « الذي تمثله شخصية إبراهيم سائق الطاكسي، السائق المثقف المتعطش للكتابة وها هو يكتشف كواليس الكتابة ويفك أبجديتها الأولى، يقول سارد الموقع الأول:

« فتح إبراهيم المحفظة وهو اكثر ثقة بنفسه مرتاح الضمير...{..}..أخرج الأوراق وانكب على ترتيبها كانت العملية مضنية، ومع ذلك لم يحس بالوقت وهو يضع الرقم تلو الآخر، أدرك أن ما قام به ليس سهلا، وتساءل كم من الوقت والجهد صرفه رشيد أبو العز حتى تمكن من تأليف هذا العمل الذي لابد أنه مرتبٌ، ومنظمٌ بتسلسل منطقي ومنهج صارم يحترم الحبكة والبناء المحكم»8

يحمل هذا النَّص من الرواية مفارقةً خفية، بين جهد الكاتب الحقيقي وأقصى ما يمكن أن يدركه المتلقي المثقف الذي يمثله إبراهيم سائق الطاكسي المثقف كم يصف هو نفسه.

يتحول المؤلف إلى سارد» وظيفته إخِضاع الرواية إلى مقتضيات الفن والكتابة، إلى أن يصل إلى مخاطبه، وعندما يتعلق الأمر بالسيرة الذاتية، فالكاتب يستدعي وقائعَ وأحداث واقعية، فيصبح المتلقي أمام مقامين متطابقين، مقام السرد ومقام الكتابة، يتوحدان في وحدة حياة هي «حياة رشيد أبو العز» بكل ما حاط بها، أسريا، وعاطفيا، واجتماعيا وسياسيا، وفيها تبرز ملكة « حذق تلفيق الوقائع « كما سماها الفيلسوف الألماني نوفاليس، لدى المؤلف.

وحدة الحياة هذه تبدأ من الغلاف الذي يظهر فيه اسم المؤلف، إلى السارد الذي يحكي السيرة الذاتية للكاتب رشيد أبو العز بضمير المتكلم، إلى الشخصية الرئيسية التي تتطابق مع المؤلف والسارد، إذ يقول:

«كان إبراهيم مقتنعا بأنه السائق المثقف، صحيح دفعت به الظروف للعمل في مجال لم يكن يتصوره، لكن ليس باليد حيلة، المهم أنه يعيش من عرق جبينه»9، ولم يستسلم لقسوة الدهر وخيبة الأمل، والمهم أيضا أنه تعلم ما يجعله على دراية بما يدور حوله؛ يرى ما لا يراه الكثيرون، ويكون له موقف بما يحيط به حتى وان كان موقفا محايدا في الغالب». هنا أيضا تحضر شخصية المثقف المحايد.

وفي الوقت الذي يتعرف فيه «إبراهيم «، على شخصية صاحب الأوراق، ككاتب معروف على الصفحة الثقافية لإحدى الجرائد، التي خُصصت للمعرض الوطني للكتاب والنشر، وجد نفسه يهمس بصوت مرتفع بعض الشي ء، ثم وهو ينظر الى صورته، يفاجأ بخبر جانبي عنه «اختفى الكاتب المغربي رشيد أبو العز في ظروف غامضة وقد صرحت ابنته ندى أن والدها قد غادر بيته قبل أيام ولم يعرف أحد أين اتجه...»، في حين أشارت الصحف أنها توصلت بمكالمة هاتفية من أحد المواطنين يؤكد فيها أنه رأى الرجل يلقي بنفسه بشاطئ الصخيرات قبل حوالي ثلاثة أيام أو أربعة»10

تخبرنا الرواية في الصفحات الأولى، أن الكاتب الشهير رشيد أبو العز، قد ترك محفظة بها مسودة سيرته الذاتية داخل سيارة أجرة. يختفي ولم يجف بعد مدادها... ولم تعرف بعد طريقها إلى النشر، لتسقط بين يدي شاب مثقف ظمآن لفعل الكتابة... غير راض عن مهنة السياقة التي يزاولها، يرى نفسه أنه «يرى مل لا يراه الكثيرون».

السؤال الذي تفرضه حكاية هذه الحادثة: هل على الكاتب أن يكتب وصيته يوثق بها ملكيته للعمل الذي هو مقبل على نشره بعد أن أعده كتابة؟ وهو سؤال يجيب عنه المؤلف بالإشارة إلى عناوين

أعمال شخصية المؤلف المتخيل، في ثنايا سرد الرواية، ويوثقها في الإحالات أسفل الصفحات.

يفجر هذا المطلع العديد من أسئلة الكتابة، كما سنرى، وليس سؤالا واحدا، قدمته الشخصية/المتكأ عليها، التي تقرأ عمل الكاتب المختفي، الذي هو عبارة عن سيرة ذاتية متخيلة تخص شخصية «رشيد أبو العز».

تبدأ الرواية بمدخلين:

1 - مدخل قصة سيارة الأجرة وسائقها إبراهيم، وزبونيه المرأة ورشيد أبو العز، التي تنتهي أحداثها باختفاء هذا الأخير، تاركا محفظته التي توجد بها أوراق مسودته، وتمتد من الصفحة السابعة، إلى الصفحة الواحدة والعشرين من الرواية.

2 - مدخل ثان للرواية يبدأ بقراءة إبراهيم، لأول ورقة من المحفظة، التي تبدأ بفقرة «أعترف أن الحياة بعد فراقها لم تخل من مرارة، وبالرغم من لذة الحرية التي احسست بها، وأنا أضع حدا لحالة المد والجزر التي هيمنت على علاقتنا طوال مدة زواجنا، لكنني كنت دائما أتساءل ما الأهون مرارة الفراق أم غصة الذل والهوان التي واكبت حياتي وأنا معها»11.

نبعت فكرة استعارة مفهوم الفرضية من حقل البحث العلمي، لتوظيفها كعنوان لهذه القراءة «افتراض اختفاء المؤلف» من الرغبة الذاتية لتسليط الضوء على القضايا المثيرة للجدل التي تطرحها الرواية، واقتراح تفسيرها أو بالأحرى الوقوف عندها، وتقصي وجهة نظر الكاتب، وهو يثير كل تلك القضايا الصعبة في رواية واحدة، عبر تمفصلات مهما تنافرت أو تقاربت، فهي تنسجم في السياق العام للرواية، وفق رؤية معمارية تتساكن فيها القضايا وتتجاور، كما تتنافر سلوكيات الأشخاص ويجمع التضاد اختلافاتها داخل بنية سردية، تحتضن موقف المؤلف ورؤيته للوقائع المتناقضة لما يؤمن به، وترتضيه ثقافته، سواء على صعيد المشاعر التي جمعته بثلاثة تجارب فاشلة، أو على صعيد الفعل السياسي، وتراجع قيمه الأصيلة، في غياب مساحة من حرية التعبير، ومما أتى بالرواية في هذا الموضوع: « كان هناك شيء ما يتمخض في الخفاء، يسير نحو الظهور باحتشام، تحت القهر والترهيب من السلطة، التي وضعت حدا بين الجهد والهزل، بأساليب قروسطاوية»12

من عناصر الوحدات البنائية في الرواية، الثنائيات وهي ركائز أساس، في بناء سلوكيات شخصيات الرواية، من خلال ما يصدر عنها من أحداث، وأكثر تلك الثنائيات، تجليها الشخصيات:

ـ شخصية رشيد أبو العز، ينحته الكاتب بدقة متناهية، بأعطابه النفسية، بانتصاراته، بخيباته لينصبه مؤلفا لسيرته الذاتية، وهو رجل التعليم الطموح المثقف، ذو الباع الطويل في الكتابة مذ أن كان طالبا جامعيا إلى أن أصبح كاتبا شهيرا، ليقدم من خلاله مسيرة حياة مثقف رومانسي/ طوباوي، مسالم، راكم خلالها تجربة مريرة، ألهمته الاحتماء بالكتابة، من أجل بداية جديدة.

مقابل

ـ شخصية « إبراهيم «؛ السائق المثقف، الجامعي الذي امتهن سياقة طاكسي الأجرة، بعد أن أقفلت في وجهه سبل الوظيفة، فيجد في أوراق مسودة السيرة، حلمه الضائع، ووسيلة للخروج من المهنة التي لم تكن لترضيه في يوم من الأيام.

تأخذ شخصية « ابراهيم « في الرواية موقعا ملتبسَ الوظيفة، مشكوكَ النوايا، ورغم محدودية مساحة حضوره، فإن شدة ظمإه للكتابة، كحلم لتغيير وضعه المهني والاجتماعي، يأتي في سياق حالات الظمأ لدى باقي شخصيات الرواية، وقد يجده القارئ « الشخصية المفتاح»، فهو من يفرد أوراق الرواية (المسودة) تحت أنظاره ... يقرأها ... يقدم تعليقاته، وما أحسه بخصوص فعل الكتابة.

ـ رضا (العم) ولطيفة (زوجة الأب) قطبان مضادان النور والظلام الخير والشر الجنة والنار وابي بينهما برزخ ضعيف التأثير ممعن في السلبية مغلوب على أمره «13

ـ عناوين مؤلفات الكاتب المفترض رشيد أبو العز، مثل « أوان الأفول «، إذا أخذنا بالدلالة المباشرة لكلمة أوان، فهي تعني الزمان، ونظرا لعلاقة التجاور والسياق التي تربطها في جملة العنوان ب لفظة « الأفول» المرتبطة بحركة في الزمن، تكون ثنائية تفيد دلالتها أن الرواية تحكمها ديناميكية كثيفة مفجرة لأسئلة الكتابة التي تشق سبل البحث، يقول موريس بلانشو « السؤال بحث «، وهو يربط السؤال بالزمان، حيث به تتبلور الأسئلة، «إن دورة الزمان هي تلك الحركة التي يتبلور فيها السؤال الإجمالي ويطفو على السطح»14

في هذا السياق التفاعلي للزمن، يروي السارد/المؤلف: «تحضرني تلك المواقف القديمة واستغرب كيف كان اللهو مدخلا عفويا لأمارس الكتابة؛ إذ كانت قصتي مع صفاء هي الدافع الحقيقي لعشقي للكتابة...{...} والأكيد أن حبي لصفاء تشكل في صورة أخرى تجلت في الكتابة والهوس بممارستها عمرا كاملا»15

يغري تنوع قضايا العناصر البنائية في هذه في الرواية، بالوقوف عندها كبوابات يمكن إحصائها وتحليلها، غير أن وجود

قضيتي « الظمإ «، «وسؤال الكتابة»، كعنصرين فاعلين في توليد متواليات السرد من جهة، بالإضافة إلى قوة حمولتهما النفسية المستندة على تفاعلات الشخصيات المتنوعة، والأحداث الواقعية، مع ذات كاتبة تجيد الغوص في المجالات الحيوية للحكي، وتثير أسئلة الكتابة؛ قد يكونا أكثر القضايا المرشحة للوقوف عندها:

I -الظمأ : تنقسم موضوعة الظمإ في الرواية بدلالتها الرمزية، إلى قسمين: خاصة وعامة.

خاصة: من حيث كونها من تركيبات شخصيات الرواية الرئيسة، التي يمكن رصدها كالتالي:

شخصية رشيد أبو العز: يتحكم ظمأ المشاعر في شخصية رشيد، في الكثير من سلوكياته، وبالأخص فيما يتعلق بعلاقته بالمرأة، إذ يمكن تفكيك ذلك كالتالي:

ـ الظمأ إلى حضن الأم الذي أفقده إياها الموت، يجليه هذا المشهد من الرواية حين زار رشيد جدته: «ووجدتني اقترب من ذلك الجسد الهزيل الطاعن في السن لالتمس قطرات من الحنان ضن بها القدر طويلا...{...}..وجدتني آخذ كفها ألثمه في نهم للحب، للأمان، والارتواء»16

ـ الظمإ إلى حضن أب لا تستأثر به زوجة مستبدة، وقد رد في الرواية ما يفيد هذا في فقرة سبقت الإشارة إليها: « ... وأبي بينهما برزخ ضعيف التأثير ممعن في السلبية مغلوب على أمره»17.

ـ الظمأ الذي خلفه عدم تمكنه من الزواج بابنة خالته « صفاء «، حبيبته التي من أجلها عشق الكتابة، ولم يستطع نسيانها، رغم تجربتيه الفاشلتين في الزواج بعد ذلك، يقول رشيد أبو العز عن هذه العلاقة: « والأكيد أن حبي لصفاء تشكل في صورة أخرى، تجلت في الكتابة، والهوس بممارستها عمرا كاملا.»18.

ـ الظمأ إلى ابنته وحيدته التي لم تشاركه حياته يوما، رغم أنها تعيش بنفس المدينة، بفيلا جدتها، بحجة أنها (الجدة) تساعد ابنتها الدكتورة نوال، تحدثنا الرواية عن هذا، في الفقرة التالية: « ...كبرت ندى .. كنا بالنسبة لها بابا اثنين وماما اثنين؛ تقولها وتشير بأصبعيها على ذلك. وأحيانا كنا رشيد ونوال مجردين... {..}.. لم يكن أمر البنت يخصنا بصفة مطلقة، أو بالأحرى كنت أنا أجد معارضة في كل ما اقترحه من شيء، لأنني في نظر حماتي لا أملك ذوقا راقيا...»**19**

ـ الظمإ الى وجود زوجة مستقرة في بيت الزوجية، تعبر عنه هذه الفقرة من الرواية: « كان إحساسي فظيعا مرا، وزادني سوءا غيابُ نوال عن البيت بشكل شبه دائم؛ فهي إما تمضي الليل في المداومة بالمستشفى، أو تبيت بمنزل ذويها بدواع مختلفة كانت ليالي بالفعل ممعنة في السهد والعزلة والظمإ...»**20**

خلاصة عامة

رصدت الرواية الوضعية العامة للمغرب، بعد الاستقلال، والصراعات السياسية التي عرفتها الفترة، في سياق يشي بمشاعر شباب المرحلة المتعطشة للحرية، إذ يمكن قراءة المشهد كالتالي:

ـ صدمة ما بعد الاستقلال، والظمإ إلى حرية الرأي، وما تلا ذلك من تغيرات إيديولوجية، ظمأى هي الأخرى لتحقيق حلمها بالمشاركة في صناعة القرار بوطنها.

ـ الظمأ للأمن الاجتماعي، تحت ضغط القوة الأمنية، المستنفرَة إثر حركات الانقلاب على ملك البلاد، والشاهد على ذلك هاتين الفقرتين:

ـ «اخي رجل عاقل ابن ناس لن يتورط في ارتكاب الجرائم؛ الأمر سياسي، نعم هذه الأيام المخزن يقوم بعمليات اعتقال واسعة «اللراف» يحصد الأخضر واليابس»»**21**

ـ «شاءت الأقدار أن يكونَ يوم زفافها (صفاء) في نفس اليوم الذي تعرضت فيه طائرة الحسن الثاني للقصف، من طرف ضباط الجيش والمحاولة الانقلابية الفاشلة الثانية التي غيرت مسار تاريخ المغرب وأدخلته في سلسلة من الدوامات غير متناهية»»22

II - سؤال الكتابة :يتناسل سؤال الكتابة في الرواية إلى أسئلة ضمنية، يكاد الكاتب أن يكون قد ساقها مجملة في الصفحة الثالثة والعشرين من الرواية، في صياغة فنية مسكوكة من شظايا الذات الكاتبة، منها ما جاء في هاتين الفقرتين:

«ولأنني سئمت الزيف، سئمت الكتابة عن الموضوعات التي اهدرت فيها مئات الأقلام، وآلاف الأوراق، وملايين الدقائق؛ فلن أكتب مرة أخرى عن الفقر والفقراء، وعن الظلم والمظلومين. أما الظالمون فلم أكن أتجرأ لأسميهم بأسمائهم، مكتفيا بالرمز البعيد أو الإشارة الباهتة «23

وفي سياق إدانة المثقف/الكاتب التي سبقت الإشارة إليها، نقرأ في هذه الفقرة أيضا:

« الكتابة بشكل أو بآخر تحريض على التغيير والتجديد بصورته الإيجابية طبعا، والتصدي للجمود...{..}... وما دامت الرواية هي مقاربة الحياة انشدها ككاتب، فإن كتابتها هي تجسيد وممارسة أخرى لهذه الحياة مشمولة بالحب والعشق والكمال»24

وهنا تعود الطوباوية مرة أخرى، لكنه يتداركها بنقد ذاتي قاس، إذ يستدركها بوصلة إدانة، نقرأ منها هذه الفقرة:

« هذه هي الكتابة الروائية كما تصورتها ومارستها؛ وهي تجربة حولتني إلى إنسان حالم أناني، نرجسي الى درجة الغرور...»25

وبما أن معمار الرواية دائري، وأسئلة الكتابة هي من تحمل سقفها ومنحناها، فإننا نجد الكاتب يعمد إلى إكمال استدارتها بحلقة سؤال الكتابة بإلغاء فرضية موت المؤلف، التي كان يحلم بها إبراهيم؛ الشخصية الظمأى للكتابة ولو بالسطو، وذلك من خلال هذه الفقرة/المشهد:

« كان إبراهيم لا يستطيع رفعَ بصره إلى المرآة (مرآة السيارة)؛ فنظرات الرجل كانت أقوى من تحملها... ثم انطلقت من جديد بإطلاق الإشارة الخضراء، لفت في اتجاه باب الرموز، دخلت القوس بسرعة خاطفة، ثم لفت ولفت إلى أن وجد إبراهيم نفسَه وجها لوجهٍ أمام ممر ضيق، لا يمكن للسيارة اختراقه، توقف مجبرا، رأى الرجلَ يأخذ محفظته، كانت شبيهة بالتي لديه بالبيت... بل كانت هي بعينها، راقب الرجل وهو يغيب في الزقاق المظلم المتجه نحو السويقة»26

هوامش:

1 - عبد الجليل الوزاني، رواية « ليالي الظمإ»، منشورات مكتبة سلمى الثقافية، ط**1**، الدار البيضاء/**2013**، ص.**122**

2- عبد الجليل الوزاني، رواية « ليالي الظمإ»، منشورات مكتبة سلمى الثقافية، ط**1**، الدار البيضاء/**2013**، ص**,24**

3 - نفسه، ص.88

4 - محمد عزيز الحبابي، رواية « جيل الظمإ «، نشر دار الثقافة،ط**1**..**1982**

5 - يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1. بيروت **1986**. ص. 123

6 - يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1. بيروت 1986. ص. 123

7 - الرواية، ص.20

8 - الرواية. ص.21

9 - الرواية، ص.11

10 - الرواية، ص,12

11 - الرواية، ص, 13

12 - نفسه،ً.88

-13 الرواية، ص 54.

-14 موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي ? عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع÷ ط 1 2004/ الدار البيضاء، المغرب ص.10

15 - الرواية، ص 65

16 - الرواية، ص.44

17 - نفسه، ص 54.

18 - الرواية، ص,65

19 - نفسه ص.200

-20 ص. 201

21 - الرواية، ص, 87

22 - الرواية، ص.63

23 - نفسه، ص. 23

24 - الرواية، ص.25

25 - نفسه،

26 - الرواية، ص,229

دادا

عبد العالي دمياني

تعلقتُ بأهداب أمّي باكيا حتى أذعنتْ لرغبتي في مصاحبتها إلى البادية. كان الوقتُ عصرا لما لمحتُ من رأس الدرب سيارة الرونو الكبيرة أمام بيتنا. فجريتُ نحوها مشدودا بلهفة السفر. لقد اعتاد زوجُ خالتي، الذي يعمل في النقل السري، «خطافا»، نقلنا إلى البادية كل عطلتيْ صيف وربيع، على متن عربته المتهالكة هذه والمتخمة برائحة بدزينة من النساء والأطفال قبل الفجر بساعة أو أكثر، ويسلك طرقا هامشية تفاديا لكمائن الدرك. هذه المرة كان السفرُ في واضحةَ النهار لأن «دادا» ماتتْ كما فهمتُ بمشقة من والدتي، التي لم تتوقف عن البكاء.

كنت في السابعة. لم أفهم معنى الرحمة الإلهية، التي ذرّتها والدتي في وجهي كواحدة من تعويذاتها اللاتعد، بيد أن إحساسا ملتبسا ساورني أنّي لن أرى بعد الآن المرأة الضئيلة، التي تتكوم على نفسها في جلستها القُرْفُصائية عند مدخل الغرفة ماسكةً قصبتها السحرية كي تَصُد الدجاج وكلاب الدوار عن اقتحام حرمها الخاص. لقد كنتُ أعجب لصمتها الأسطوري وهي تتتبع بعينيها الحادتين كل ما يدبُّ حولها.

عندما تكون الغرفةُ الوسطانية في البيت الكبير ضاجة بحديث أهله وزائريه، تلبث هي في قعدتها الطقوسية ملفوفة في «تحتيتها» التي حالت ورودُها وامّحتْ تُويْجاتُها، ووجهُها المنمّش مُول صوبَ البعيد، لكن أذنيها لا تغفلان عما يدور حولها من كلام يتحول أحيانا إلى لغط بيزنطي حول أشياء صغيرة قد تُفجّر خصومات كبرى.

وقلما رأيتها تتنازل عن وَضعَة وجهها التمْثالية، مُرتقبة ما لا يأتيَ أبدا، كي تجود بالتفاتة ولو غاضبة نحو أحد المتحدثين أثار فضولها، ترمقه بنظرة فاحصة سريعة، ثم تعود إلى تحديقها الصامت في ما وراء شجرة الخروب المُعمّرة قدّام البيت. وعندما ينفضّ الجمعُ، بعد ساعات تبدو أبدية، تفضي بتعليقاتها القاسية إلى ابنتها الوحيدة: جدتي.

لقد أحببتُها منذ تفتّح وعيي على تلك البيئة الغريبة، التي جسدتْ فردوسَ طفولتي. هناك كنت أكسر بحَرْتكة جحش طليق قيودَ بيتنا الصارمة، التي تسهر والدتي على حراستها بإرادة فولاذية. ولم يكن ينفعُ هروبي إلى حمى والدي لأنه يكون غارقا طوالَ اليوم في العمل. كانت «دادا» ماهرة في أعمال السحر، إذ لا أعرف كيف تُخرج من تحت ثوبها قطعَ الحلوى لتُهديها إليّ وتطلب مني أن ألتهمها في حضرتها حتى لا تُغضب باقي أبناء أحفادها. كنت أدسُّ وجهي في حُضْنها لأتشمّم تلك الرائحة التي تتفتّح لها مسامُّ روحي. رائحتها الحليبية. فتضحك ملء فمها الأدرد ضحكتها النحيلة وأنا أقول لها:

- دادا، فيك ريحة الحليب.

لم تكن دادا تشبهُ نساءَ الدوار. يتبدى اختلافُها عنهن في بشرتها المُنمّشة، في بياضها الذاوي، وعينيها الحَجَليتين، وشيْبها العائد إلى شقرتها الأثيلة. وبينما هن يثرثرن طول الوقت دون أن يَجدْنَ من يُثنيهنّ عن كبح مغزل الكلام المحموم هذا، كانت هي تعتصمُ بصمتها البوذيّ كأن العالم خلق مقطوعَ اللسان، متجذرة في جلستها الطقوسية، التي لا تبرحها إلا عند الضرورة متوكئة على عصاها السحرية، وهي تَدْرُج نحو هذه الغرفة أو تلك بعد أن تكون قد واربتْ دفّتيْ باب حَرمها الموَقر بحرص شديد. وكانت قوماتُها تلك، القليلة، من فرْشتها المكونة من مخدّة محشوة بالحلفاء، تتيح لي معاينة هيأتها العظمية المكابرة وتقويسة ظهرها الميؤوس من أي مُحاولة لتقويمه.

لطالما تساءلتُ وأنا أستعيد صورتَها كما انطبعتْ في ذاكرتي عن علاقتها بهذه البيئة البدوية التي لا يخلو أهلها من قسوة طبع جاهدتْ طِوالَ أعوام كي أتكيف معها دون جَدوى. هذه امرأة أتتْ من بعيد وألفتْ نفسها وسط قومٍ قُدُّوا من فظاظة. والحالُ أن الروايات المتضاربة التي استقيتها من أخَوالي وكبار الإخوة لم تعمل إلا على تكثيف هالة الغموضَ التي تكتنف جُرْمها الصغير. إلا أن المؤكد وسط هذه المروحة المُدوّخة من الروايات أنها من أرومة شمالية. ولا يساورني، إلى اليوم، أدنى شك أن «دادا» العظيمة تنحدر من سلالة عاشتْ قبل عقود في البلاد الباردة، وورثت عن أجدادها، عدا الشقرة المنمّشة ذلك الصمت العميق المعشش في أكثر الأماكن عزلة في العالم.

كان زوجُها شيخ قبيلة مترامية الأطراف، ولم يخلف سوى جدتي، التي ظللتُ أناديها بنبرة مُفخمة «مَي» حتى رحلتْ عن هذا العالم وقد تخطتْ المائة بسبع نجْمات متلألئات على الجبين. عاشتْ «دادا» أيامَ العز مع زَوجها ثم صهرها في ما بعد، قبل أن تقلبَ الدّنيا لها ولوحيدتها ظهرَ المجَن مع أحفاد الشؤم، الذين بددوا، مقودين بشهوات سائبة وأهواء من نار لا ترضى بأقل من التهام كل ما تلقاه في طريقها من هشيم، ثروةً لا تُحدّ جريا خلف سراب الليالي الحمراء والمغامرات الطائشة في مرابع دكالة المخاتلة.

لم تشقَ «دادا» بأشغال البيت والحقل كأغلب نساء البادية، بل تنعّمتْ بخدمة الآخرين في ظل مشيخة زوجها وإقطاعية صهرها، غير أن التحولات التراجيدية التي هزّتْ أركان البيت الكبير حتى غدا أشبه بالخرائب على أيدي كتيبة من أحفادها المقامرين حتى الرمق الأخير بكلّ ما راكمه جدهم ووالدهم، غارَ بها إلى أشد الأركان عتمة في النفس البشرية، ولوّنَ نظرتها بتلك اللوعة الكتيمة، وجعل صمتها أثقل من أي ليل يهبطُ على القلب.

لقد تطاولتْ على المائة بعنادها الأكيد، وقامت بأكثر من قفزة على الحدّ المنيع للزمن نكاية فيه، محتفظةً بوقارها العتيد، إذ لم تنزلق إلى تلك المهاوي المؤسية من الخرف، كما حدث لابنتها، التي صارت في عاميها الأخيرين تطالبني بعريس شاب كلما جلستُ إليها مُداعبا، في الوقت الذي كانت والدتي تفزع من مكانها وتنهرها بطريقة تمزق أحشائي، مدارية بصنيعها رغبة قاهرة في البكاء. لقد عرفتْ «دادا»، في الوقت الحرج من عبورها الهادئ، كيف تحافظ على توازنها في أعتى معارك الحياة ضراوة. وماتتْ وذهنُها أكثر توقدا من أكثر الشبان حيوية.

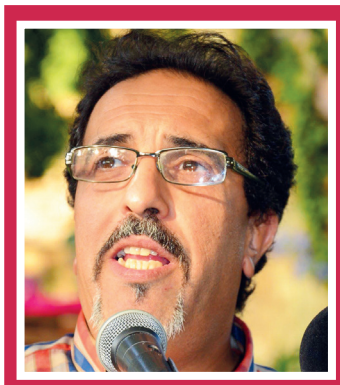
أحببتها كحارسة أسرار تقف على أبواب طفولتي، وتنفخ في فنائها المُضمّخ بالوعودَ شعلةً من البهجة المُرَفرفة مثل تلك الرايات، التي تعتلي قبابَ الأضرحة المنتشرة ليس فقط في سهول دكالة المترعة خصوبة وعقوقا وإنما في كل ربوع البلاد.. وكان عليّ أن أستعيد حضورَها الوارف كلما وَخزَ الحزنُ جَنبيَ الأيسر، وأن أعيش على ذكراها الهفهافة طوال مراهقتي المعفّرة بالفقر واليُتم.

أتذكر دخول سيارة الرونو الكبيرة المظفر إلى الدوار قبيل الغروب، ووقوفَها مع عجاجة استعراضية من الغبار والدخان قرب البيت الكبير. لم أفرح كثيرا بتمسُّح «الكرطّيط» بي وأنا أحاول مداعبته والتربّيت على فروه الأبيض الثخين، إذ سرعان ما هز روحي الفتية مشهد العويل والنواح الجنائزي في الساحة الوسيعة للبيت الكبير، وأوغل بي في مجاهيل عوالم لم أعهدها. فقد كان ذلك أول لقاء لي بالموت. ما لم أنْسَهُ ما حييت، صوتُ جدّتي الفجائعيّ في الفجر، وهي تُطل من كوّة البيت الوسطاني، حرم «دادا» الذي دافعتْ عنه باستماتة حتى آخر نفس، تنادي أمّهَا بالعودة إليها من ذلك البعيد الموحش لتؤنس وحدتها الأبدية. في ذلك الفجر المأتمي صبّتْ جدتي، بندائها الملتاع، في وجدان الطفل الذي كُنْته إحساسا لا يداوى بالفقدان.

بريشة الرسامة التركية تركان تيبارا

أن أعبر حاملا دفتر أفكار وأثر اليقين إلى عينيك

قصائد



عبدالحق ميفراني

أزرق تماما

تأخرت قليلا ..
خمسين سنة فقط
بينما كنت في الجوار تدحرجين كرة الثلج
تحبين الرسوم على الحائط
وتتركين ضفيرتك تلهو في الهواء
ألعابك لازالت كما هي ، تعيد تشكيل الذاكرة
كنت البياض الوحيد
عندما عبروا جميعهم الى البحر
تخلفوا قليلا.. إلاك
حملت بعضا من أزرق السماء
على رموشك
وتركت الأزرق السماوي يظلل الباقي
كنت منشغلا حينها
أرقب الضوء المشرئب في الحلم
دوما أرى طفلة تلعب أمامي
ما تلبث أن تصبح امرأة في لحظة
وتسأل: eR..

عينان ودفتر أفكاري

قبل مطر تشرين مباشرة
كتبت موجة:
«سرب الحمام لن يأتي الليلة إلا في اكتمال البدر»
مرت إحدى عشرة سنة
هل كانت كافية تماما
أن تتركي روحك على مصطبة الغياب؟
كنت أمامي
دفتر أفكار مفتوح
كتلة من الخجل وقلب صغير
وعينين لا حد لهما إلا روحي
كلما كتبت قصيدتي
تضيء..
كلما ناديت اسمك
تتخفف رموش عينيك..
هل تعرفين أن مطر تشرين
عيبه الوحيد
أنه ينتشي فوق روحي..
حين سألت «موجتك الفريدة»
تركت سحرك على النافذة
أما أنا فقد وصلت
قبل قليل عن طريق الخطأ لعينيك
لم أدرك أنهما معا سيصبحان مسكني الأبدي
مع أنهما كانا معا أحن علي من وجع الحياة..

دفتر الغياب

في الطريق إلى الحياة
يصرخ آل باتشينو «أي حياة هاته ،
أنا هنا في الظلام ،
لم أحصل على حياة»..
في طريقي الى نفسي
لم أجد دليلي
كنت الغبش السحري
الذي يتمرن في كل مرة
أن أجعل الحدائق المقابلة الآن ،
ونحن نركض معا ،
في اتجاه الكينونة..
معبرنا الأبدي
نفسه الأفق
بالأسود تماما ، لا أسئلة ولا حاجة لمعرفة الحقيقة

من أعمال سلفادور دالي

لست معنيا ، كلانا ..
لمعرفة الحقيقة..
هل ثَم ظلام أشمل مجازا من عينيك
هل فكرت في كل مرة أقطع فصل الغياب
أي حياة هاته
والتي لم تعد تكفي
بل تبدو أشمل من روحي
وهي ترسو على كتاب المنتهى
لم أجبر أحدا غيرك
الحديقة في الخلف ، ودفتر الأفكار كما هو
حروفي وشم على جسدك..
كلانا فكرة في الغياب ، فقط
لا أمل لنا
أي حياة .. كلانا في ظلام الليل
نحصي للموجة أثر خطوات القمر
حين يرسو على سوناتا الحب.

أثر اليقين

أنا ابن أكتوبر
عشت وحدي كالبحر
لا حد لي إلا اليابسة
أقصد قلبي
لم أزرع ما يكفي من ورود الأمل
كنت منشغلا بالجبل
حملته خمسين سنة
ولازلت..
الجبل الممتد في روحي
لم يترك لي مساحة للفهم
ولا لتلك الفكرة القصيرة
أن العالم يليق لدهاقنة العدم
ساسة الخيبات
جراحي أتأبطها كدفتر أفكار
تفيد في فهم رقصة الفراشات
هن الآن يسألن
هل كل هذا الألم في صدرك
لا يكفي للغياب..
ترجل قليلا الحياة لا تليق بشاعر
يحمل الحب حد الثمالة
لتلك العيون
التي يراها الآن تنير بعيدا
حيث لا حد للمعنى
ولا لأي شكل للوجود
فقط دمي أشرب نخبه
في انتظار أن يتوقف هذا النبض
تماما..

أقنعة الجسد

الجزء الثاني

في رواية «أريانة» للميلودي شغموم

د. عبد المجيد صديقي

الجسد والقناع

والحالة هذه، يلاحظ القارئ أن موضوعة» أقنعة الجسد» ووظيفتها في التعبير الجسدي في رواية» أريانة» تندس بين الواقع الروائي وبين إدراكنا هذا الواقع. فالسارد يعمد إلى توزيع شخصيات الرواية بين أسماء(ملوك/العربي الشيهب/ الناظمي/ لمسلك - أمارة/ أريانة/ رابية)، وبهذا التوزيع يسمح للشخصيات الثلاث الأولى بأن تتبادل» لا جوانب مختلفة ممزقة من شخصية واحدة، بل إنها عبارة (أنا هو آخر)- التي- تصفي بقوة الفروق- القائمة- بين الواقع والمتخيل من جانب المؤلف وبين خداع وخيال الشخصية»(24) من جهة أولى، وتنظم التفاصيل الدقيقة بين أجساد مفعمة بالحياة(أريانة، حليمة، مينة، مسعودة، فكتوريا، غلوريا..)، وبين أجساد معاقة ومتقدمة في العمر(أريانة في تمظهرها في صورة أمها» رابية» الراهبة المجذوعة الوجه، فضلا عن أوصاف(شمس البحر، فراشة..)، الكاتب الإسباني الفاشل» رامون»).

غير أن طبيعة التحول/التغير الذي تتعرض له الهويات الذاتية للشخصيات السردية المعروضة أمامنا عبر ارتدائها» أقنعة مختلفة: أقنعة مصممة، أحيانا- لخلق انطباعات كاذبة عن الوضع الاجتماعي للشخص، وعن القيمة الاقتصادية، وجدارته الأخلاقية بالثقة»(25). تقابلها طبيعتا التبادل والتشابه اللتان تؤطران، معا، معظم هذه الشخصيات السردية. وبعبارة أخرى، فإذا كان السارد يعرض حال الشابة المغربية مينة التي التقاها، حلما طبعا، في الحافلة المتجهة إلى اسبانيا، بقوله:» أستغرب دائما لتزايد عدد شقراوات الشعر في هذا البلد حتى لا أكاد أشعر نحوهن بالاحتقار: فتاة، أو امرأة، سمراء، داكنة السمرة، لها شعر أشقر، العجب!»(26).

ويضيف:» في اشبيلية كنا قد تبادلنا العناوين وهي تبكي (...) مجذوبة، مسكينة، بوهالية، وهي في قمة تنكرها، في شعرها الأشقر- أو صدقها، حين يتعبها التنكر.»(27) فالواضح أن طبيعة التشابه هي التي تهيمن على الهويات السردية للشخصيات السردية في» أريانة». ولا أدل على ذلك من قول السارد:» وقد بدا لي، وأنا في حافلة العودة، بين النوم واليقظة، قرب طريفة، أن رامون ليس سوى العربي الشيهب، هذا جذع قلبه، وذاك جذع قضيبه، بينما يشبه الناظمي، على الأقل في وجهه، ولم تكن أريانة بالنسبة لرامون، سوى حليمة حين تبكي أو غلوريا حين تبتسم أو تضحك»(28). وتبعا لذلك، تتساوق في هذا السياق، فرضية أن» الجسد قناع» مع القول إن» المظهر الجسدي يشكل جلدا ثانيا»، وسيطا لأجسادنا البيولوجية مشحونا بالرموز»(29).

إن طرح السارد مسألة مدى فاعلية واقتدار الجسد الإنساني على تغيير مظهره، من خلال عرضه، سير ذاتية عديدة لشخصيات الرواية، في بحثها عن علاقات اجتماعية عديدة، لا يكشف عن كون الظاهرة الجسدية بأبعادها المتعددة « واقعة اجتماعية» عند المؤلف، ليس إلا، ولكنه يعرض أيضا، في اعتقادي، وظيفتها الفنية في بناء رؤية سردية تعكس موقفه - أي المؤلف - من الجسد، باعتبار الأخير قضية اجتماعية أدبية يقتضي الارتقاء بدرجة الوعي بها، استثمارها روائيا، عبر دفعه، أي الجسد الإنساني، إلى الحديث عن ذاته وفق تصور مادي وحسي أكثر تعبيرا عن جسديته. ذلك بأنه» ليس موضوعا مدركا فحسب، ولكنه، بالإضافة لهذا وذاك» حجم إنساني» فاعل ينتج القيم كما يستوعبها، ويولد الدلالة عبر وعي محايث - مرتب عن انفصاله عن الطبيعة والتحاقه بطور الثقافة - يقطع خطية العالم، وينمذج أشياءه أو يمنحها المعنى»»(30).

الجسد والإعاقة في رواية» أريانة»

أشرنا آنفا إلى أن السارد قدم لنا» أريانة» بوصفها شابة مغربية - إيطالية، في الخامسة والثلاثين من عمرها، مشربة السمرة، تضع عطرا نفاذا مميزا، وترتدي فستانا أسود يبرز أنوثتها، إيطالية مغربية، مثقفة وفنانة راقصة الفلامنكو والباليه، غادرت المغرب إلى إيطاليا، بعد حصولها على شهادة الباكالوريا، لتتابع دراستها في فن الرقص. ففرضت نفسها فنانة رقص من الطراز الرفيع في كل من إيطاليا وإسبانيا، واشتهرت في رقصة الفلامنكو، وفي رقص الباليه معا، وعاشت متنقلة بين المغرب وإسبانيا وإيطاليا. لكن عندما باغتها سرطان الثدي، صارت تتقمص في فرقتها للفلامنكو» أدوار النساء ذوات العاهات»(131) مثل دور تشوه الوجه الذي لعبته في أوبرا» المرأة المجذوعة الوجه»، وأحبت أداءه و التنكر بقناعه في جولاتها المسائية، إلى أن اعتزلت فن الرقص، بعدما أجرت بنجاح عملية استئصال ثديها، فاستيقظت فيها رائحة تربتها الأولى، حيث عادت إلى مسقط رأسها الدار البيضاء.

وفي ضوء ذلك، إن القناع، في سياقنا هذا، قناع أدبي جمالي، كما أنه يشير إلى الرداء الذي يغطي الوجه أو معظمه قصد التنكر أو غيره. لذا، فإذا كانت مركزية المؤاخذات التي عددتها» أريانة» على عرض المحاضرة الفرنسية ووصفها له بأنه» استمرار مترد للنزعة الاستشراقية»، كما عابت عليها تعريفها الجسد بكونه» بيت اللحم الذي نسكنه أربعا وعشرين ساعة على أربع وعشرين ساعة»(32)، مثلما عاتبتها على عدم تمييزها لا بين الجسد والبدن والجسم ولا بين تعدد الجنوب ذاته»، إضافة إلى تعبيرها لها، عن موقفها الرافض لعلاقة الاحتقار التي شكلها الاستعمار بين الجسد وبين السواد. فالواضح أن السارد يروم، من خلالها، لفت انتباه القارئ إلى» التنكيل» و» التنميط» اللذين يطالان، معا، الجسد الإنساني. لقد عمل المستعمر الأبيض، ما وسعه ذلك، على أن يشكل من بشرة جلد» الجسد قناعا»، وعمل على» خلق فضاء مرئي واجتماعي، يماهى الناس السود فيه ويختزلون إلى أجسادهم (...) يصبح السواد المنمط سلبيا جوهر ماهية الذات، جوهرا يرى من خلال « قناع أبيض» ويملأ بالإحساس بالعيب واحتقار الذات»(33).

وتبعا لذلك، فنحن أمام مؤاخذات تصدر عن امرأة تعي جسدها جيدا، امرأة» تكافح بشكل مستمر ضد قناع معياري يعكس فكرة الرجل عن جوهر المرأة. (ف)النساء» وقعن في شرك» فضاء بصري يحددهن من حيث أجسادهن ومظهرهن. إن قناع عالم المرأة - تقول أفرات تسيلون - شكل كجوهر لعوب متوار خلف» زخرفة مزيفة»،» الجمال والحلي» يعملان كوسيلة لإغواء» الرجال إلى درجة تدميرهم». في مثل هذا السياق(يكون) «جوهر» المرأة حاضر دائما كحكم معياري واختزالي متركز حول اللحم»(34).

لذلك، يلاحظ القارئ أن شغف» أريانة» بالتواري خلف وجوه النساء ذوات العاهات» وتقمصها أدوارهن سواء على ركح الرقص(المرأة ذات الوجه المجذوع)، أو أمام السارد(في صورة رابية راهبة مجذوعة الوجه)، يشير إلى رغبتها في توجيه القارئ نحو التفكير في أجساد ليست بصحة جيدة، أجساد موصومة بسبب إعاقتها، وتتأمل مثلما تتألم بشكل عميق هويتها المشوهة. فهي - أي أريانة - أحست

بخيانة جسدها لها لما علمت بسرطان ثديها الذي بتر، وهي في ذلك شأن كل امرأة معافاة، قد ترفض» هويتها الجسدية وظهورها الجسدي العاطل لصالح بديل جذري، كما قد تكتشف ـ أي الأجساد المعافاة ـ في ذواتها أنها أكثر قدرة مما يفترض المجتمع. إن الألم أو المرض أو الإحراج الذي تسببه»»العثرات» أو» الزلات» قد تجعل الجسد يمعن في إعادة الظهور»(35). واستنادا إلى ذلك، يعمد الفرد/ الجسد إجتماعيا إلى تطوير هويته الذاتية الجسدية المترابطة، ليس من خلال» تشرب بسيط لسلوك الجماعة، بل عبر حوار داخلي بين» الأنا(الهوية التي ينسبها الآخرون إلينا)، و» الأنا»(تأملنا الذاتي لتلك الهوية)»(36).

وفي السياق ذاته، ينقل إلينا السارد وجهة نظر» غلوريا» في « أريانة» غريمتها في حب كاتب إسباني اسمه» رامون كالا»، فبعدما تفوقت أريانة في جذبه،» هربت منه، بعد معاشرة دامت أقل من شهر، مدعية أن ثديها لم يعد يقدر على الحب، أريانة عندما تنجح تهرب، وتتنكر، أريانة ثعبان فراشة، وحرباء، ليس لها وجه، تقول غلوريا»(37). وحيث إنه يمكننا أن نفترض أن نظرة غلوريا نحو أريانة، هي نظرة غيرة، لأن الأمر يتعلق بطرح موضوع يتباين فيه محتوى إدراكنا للجسد. ذلك بأنه في الوقت الذي ترى فيه، غلوريا، أن أريانة تهرب وتعتزل الحب والرقص والحياة، وتختفي وراء السواد والتشوه،» استدارت نحوي فلم أر منها غير السواد وتذكرت أن وجهها، وربما قلبها مجذوع.»(38) ترى فيه، كذلك،» أي غلوريا» أن حياة أي جسد لا تنتهي» ببتر، أو تعطل، أي جزء منه. فالجسد يتكيف مع كل تبدل، ويتجند كله لتعويضه أو تداركه، ولن أوقف الرقص، الفلامنكو أقصد، ولو بترت مني رجل أو يد»(39). وكأننا بها تقول لنا إن الجسد خلق لتصدر عنه الحياة، وأن حياته رهينة بقدرته على الفعل، وأن الإعاقة ليست إعاقة الجسد وإنما إعاقة الروح، بل وهو المعنى الذي تزكيه، في اعتقادي، قصة مسعودة والأعمى والمقعد التي سردتها أريانة متنكرة في وجه رابية لملوك/ السارد.

الجسد وقناع التقدم في العمر

يرى» كرس شلنج» أن صورة القناع تبدو جد مناسبة للتعبير عن خبرة التقدم في العمر: فهي تنبهنا أولا:» إلى احتمال وجود مسافة أو توتر بين المظهر الخارجي للوجه والجسد وقدرتهما الوظيفية، والإحساس أو الخبرة الداخلية والذاتية للهوية الشخصية، والأنزع لأن يكون الأكثر بروزا في وعينا كلما تقدم بنا العمر. ثانيا: القناع الذي يضعه الناس على الجسد المتقدم يساعدهم على» تثبيت» الأشخاص في أدوار محددة، مثل دور الأجداد، مما يترك مساحة صغيرة للفردية والتنوع(40). الأمر الذي يشي، ثالثا،» بظهور تدريجي للغة جديدة للتقدم بالعمر ذات حيز تعبيري أعظم بكثير»(41).

وفي ضوء ذلك، تطرح عمليات التقنع بقناع التقدم في العمر التي تنجزها» أريانة» في تطور أحداث الرواية، مسألة علاقتها بهويتها الذاتية وتعرض، أمام القارئ مدى التأثير الذي مارسته من خلاله على السارد، بل والذي دفع به، تبعا لذلك، إلى التساؤل عن ما إذا كانت هذه العمليات تحجب هويتها الحقيقية، أم أنها علامات عليها؟ يقول السارد:» ومن يستطيع أن يفهم علامات امرأة كرابية: عمياء، مشوهة الوجه، تسكن في السواد، تصلي جنب قطة، وتدعي معرفة أسرار القرآن، وهي نصرانية.»(42)

وعليه، فإذا كان السارد قد عمد، عبر قناع رابية المشوه، إلى القول إنه بـ» استطاعتنا أن نقنع أنفسنا أن» الوجه المعيش» علامة للشخصية، لكن ما يؤرقنا (...) ببساطة (هو هذه) العلامة الوجودية على أن الموت أصبح وشيكا»(43)، فلا شك، أيضا، أنه يتيح أمام القارئ، من خلال تقديم هذا الوجه، نموذجا من نماذج خلق شخصية خيالية حيث يبيح فيها لخياله أن» يوحد الهوية(التقمص)»(44)، وأن يعيد تشكيلها. وهكذا، سيعمد، أي السارد، إلى أن ينتزع من أعماق ذاته ما لديه من خيال، أي ينتزع» جوهره» التخميني. فهو من جهة أولى صحفي مثقف، يرفض رفضا قاطعا كل ما يفرض على المخلوق الإنساني، أو بالأحرى يؤكد على قيمة الحرية عنده، مثلما يفسح له هذا الجوهر التخميني، من جهة أخرى، مساحة لا متناهية لأن يخلق» نماذج، ويمارس نشاطا موضوعه هو ذاته ويترجم ـ بفضل حريته ـ في كمية هائلة من العمليات: الانبساط، والانقسام، وإعادة التخلق، وإسقاط ذاته. وكل واحدة منها، أو التركيب بين بعضها، يتيح أشكالا ممكنة للشخصيات، وكل من يبلغ هذا المستوى منها ينتظم لكي يبدي» الجوهر» التخميني الكامن في أصلها معناه. هذا التنظيم يشكل كيانا أرقى في وعي»(45) السارد، علاوة على أن هدفه يكمن في» إنتاج هذا التنظيم».

وهكذا، فقناع التقدم في العمر الذي وضعته» أريانة» على جسدها، ساعد السارد، في اعتقادي، على تثبيت» رابية» في دور الأم الموصومة الجسد والمتقدمة في العمر، كما ساعد « أريانة» على الحركة بثقة أكثر أضفت عليها الفرادة والتنوع. يقول السارد:» وهذه السيدة الطيبة الكريمة، التي أكرمتك بفهمها لقصة سيدنا يوسف، وقدمت لك أحسن ما تعرف صنعه، القهوة والسمك، وأطلعتك على أعظم أسرارها، إذ أخبرتك بأن كل علاقة بين رجل وامرأة قد تكون هدية ربانية إذا عرفنا كيف نقرأ إشاراتها الخاصة(...) هذه المرأة المريضة بالسرطان، التي لم تعد تعرف للجنس طعما منذ سنوات عديدة، التي فتحت لك وابنتها مرات عديدة، هذه المرأة التي تحب قطتها كما تحب زوجها التائه في إيطاليا وابنتها الضائعة في الطائرات، لماذا تخاف منها؟»(46).

من هنا يظهر قناع» التقدم في العمر» الذي أضفته» أريانة» على جسدها، في رسم مظاهر الطيبة والكرم والحب العظة والحكمة وإدراك الزمن والخوف والمرض، قناع لا يقيمه وعي» أريانة» أمام» الصورة القبيحة للموت»، وحسب، بل ويتم التعامل مع جسدها وفق ما يتماشى وتصورها المتطور لذاتها، فالقناع، عموما، يبتغي الإخفاء والكشف والتمويه والخداع. لهذا، نجد السارد، بعدما كشف عن وجه أريانة وأزال عنه قناع الوجه المشوه، يعمد إلى البوح بقوله: « لكن السؤال الكريه أفلت مني:

لماذا كل هذا التنكر؟

وفوجئت بعودة الابتسامة، أو الشمس إلى وجهها، إلى البحر، كأنها تنتقل إلى مشهد آخر من نفس رقصة الفلامنكو.

ـ أردت أن أكون لك أما وعشيقة، أيها التعيس الغبي»(47).

خاتمة

سعى الميلودي شغموم في رواية» أريانة» إلى عرض أقنعة الجسد وتقديمها من خلال رؤية سردية جمالية للجسد الأنثوي، رؤية لا تكتفي بالقول، في اعتقادي، إن للجسد الإنساني انكساراته مثلما له جموحه، بل وله، كذلك، رؤى تروم، جميعها، تنويع الكتابة السردية، وتحريرها من قيود وقيم الواقع الاجتماعي المعيش، كي تتجه به، أي الجسد، نحو» استعادة قوته المجزأة» ونحو تحقيق هويته الجسدية الذاتية بعيدا عن التصنيفات والتقييمات الاجتماعية المسبقة، في ظل الحيرة والشك والقلق والهروب الذي يحيط بواقعنا المعيش، وقصد الإسهام سرديا في التخلص من نسق الخلفيات المرجعية التقليدية التي تشوه حقيقة هوية الجسد. لذا، فقد بدا لنا، من خلال الصفحات السابقة، أن ساردها يعمد إلى معالجة الجسد الإنساني بوصفه موضوعة/ تيمة مفعمة بالقيم الثقافية الحافلة بالدلالات المتباينة، قيم لا تدخر جهدا في ترسيخ وجودها فيه، عبر مراجعته من جهة أولى، وقصد إعادة الوعي به من جهة ثانية. ولأنه كذلك، فهو معطى ثقافي ونص خطابي، له لغاته ورموزه وعلاماته التي يمكننا قراءتها، من جهة ثالثة. وفي ضوء ذلك، حاولنا رصد سارد رواية» أريانة» وهو ينصت إلى» صوت جسده»، ويجعل منه دليله في مسالك البحث ومتاهات الحياة، مثلما يجعل من الجسد الأنثوي نقطة ارتكاز لإبراز البهاء الأنثوي في أشكاله الفريدة واللانهائية، وإلى تجريده، أي الجسد الأنثوي، من أقنعة العبث والتشويه والإعاقة والمسخ والتقدم في العمر، ومقاومة كل رغبة في إخفائه أو في محو وجوده.

هوامش:

24 ـ خيتريك، نوح، الأدب بوصفه تجريبا، مقال، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات، القسم 2، (م. س)، ص، 19.
25 ـ شلنج، كرس، الجسد والنظرية الاجتماعية، ص، 290.
26 شغموم، الميلودي، أريانة، ص،104.
27 ـ نفسه، ص، 109.
28 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، ص، 133.
29 ـ شلنج، كرس، الجسد والنظرية الاجتماعية، ص، 285.
30 ـ العلوي، هشام، الجسد بين الشرق والغرب نماذج وتصورات، منشورات الزمن/ كتاب الجيب، الكتاب 44، 2004، ص، 84.
31 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، ص، 137.
32 ـ نفسه، ص، 62.
33 ـ شلنج، كرس، الجسد والنظرية الإجتماعية، ص، 285.
34 ـ نفسه، ص، 286.
35 ـ نفسه، ص، 271.
36 ـ نفسه، ص، 294.
37 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، 120.
38 ـ نفسه، ص، 77.
39 ـ نفسه، ص، 118.
40 ـ شلنج، كرس، الجسد والنظرية الاجتماعية، ص، 288.
41 ـ نفسه، ص، 288.
42 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، ص، 51.
43 ـ شلنج، كرس، الجسد والنظرية الإجتماعية، ص،287.
44 ـ خيتريك، نوح، الأدب بوصفه تجريبا،(م. س)، ص، 18.
45 ـ نفسه، ص، ص، 18 ـ 19.
46 ـ شغموم، الميلودي، أريانة، ص، 49.
ـ شغموم، الميلودي، أريانة، ص، 144 ـ 145.

جدلية المعرفة التاريخية وبناء الحضارة الإنسانية

في كتاب «تكوين العقلية التاريخية» للدكتور صالح اللهيبي

أحمد الشيخاوي

في مؤلَّفه»تكوين العقلية التاريخية»* يعالج الدكتور صالح اللهيبي، الإشكالية التاريخية، من خلفية شاملة ترعى معاني المعرفة والجمال.

يُعتبر التاريخ حسب الكتاب، فعلا إنسانيا مقرونا بزمن، وهو أيضا عملية تتخذ شكلها الدائري في الصيرورة، باعتماد دعامات ثلاث: الإنسان، المكان، الزمان.

وقد ساق الكاتب جملة من النظريات الفلسفية والفكرية لمؤرخين أجانب وعرب، محاولا الإجابة عن زخم التساؤلات المطروحة والتي يتشكل لها وعي القارئ أو المتلقي للمادة التاريخية.

فعلى سبيل المثال، هذا غرانجي يؤسس نظريته على كون المعرفة التاريخية تتميز عن المعرفة العلمية والدراسات الإنسانية بالمنحى الإكلينيكي النظري، فالأولى لا تعطي أمثلة ونماذج وقوانين، بل يقتصر دورها على عملية إعادة إنتاج وبناء الوقائع الماضوية المقتصرة على رؤية وفكر ومنهج المؤرخ، ما يوجب التذبذب ما بين الطابع الفني الوالج في السردية والتنميق الروائي، وبين الصوري الذي يطبع العلوم الاجتماعية.

من هنا نلفي تصور غرانجي ينفي الصفة العلمية عن التاريخي، مركزا على الإيديولوجية، وهو تصور يعتبره صاحب المؤلف، تصورا أحادي النظرة.

قس على ذلك الكثير من النظريات الغربية الأخرى المؤثثة لفضاء هذا المنجز القيم، مع الاستفاضة في تحليلها، اللهم إذا استثنينا الشرط الديني والذي غبّته المناولة، وإن تك لمحت إليه في منعطفات معينة، فالأعمق هو أن كتابة التاريخ، وإن سلمنا جدلا أنها إنما تتم من مواقع الروح المنتصرة، لا الانهزامية، اي أن من يكتب التاريخ هو المنتصر، في الغالب ، وليس المنهزم، وهناك مقولة تقول بأن كتابة التاريخ تكون بحدّ السيف، وهذه الكتابة تبقى مواقفا يتقاطع أو يتوازى ضمن دوائرها الفعل كما القول على حد سواء، ولا يمكن على أية حال تغييب عنصر منها على حساب آخر مكمل له، لذا فالشرط الديني يعدّ ضروريا ومهمّا ضمن هذه المعادلة، فالخطاب الإسلامي الوسطي والمعتدل يركز على المنظومة القيمية أو السلوك القويم ليليه القول ويحل بعده في مرتبة ثانية.

على أي، هناك تنويع في جرد الأسماء المنظرة للفعل الحضاري، من خلال استدعاء نظرياتهم، بغية مقاربة مثل هذه الإشكالية التاريخية الحساسة.

فمنها من اعتمد على مفهوم الوثيقة والأثر في بناء المعرفة التاريخية، وكيف أن دور المؤرخ إنما يكمن في إعادة بناء الماضي باعتماد الوثائق بصفتها حججا وأدلة وبراهين.

بينما النظرية الخلدونية، تطرح أسئلة مغايرة لتفرز أجوبة مختلفة كذلك، عبر بناء منهج أساسي مفت بإلزامية إرجاع الوقائع والأحداث إلى جذورها ومنبتها الأصلي، توازيا مع مطابقتها مع المتوفر من آثار وأدلة تاريخية، مما يسنح بحماية هذه الأدلة وتدارك هفوات المعرفة بالتاريخ.

هذا وقد بوّب الكاتب مؤلفه إلى محاور سبعة بارزة، فصّل في كل منها، إثراءا لهذه الإشكالية الكبرى، وقد أسهب في حيثيات ومعطيات تكوين العقلية التاريخية.

أولا: المعرفة التاريخية.. التشكل ومساحات التأمل

ضمن حدود هذا المحور، ساق المؤلف العديد من النظريات المدللة على آفاق تشكل المعرفة التاريخية، مقابل إتاحة نوافذ أو مساحات لتأمل أو تأويل المفاهيم المنتجة لنظير هذه المعرفة.

ثانيا: الإنسان وصناعة التاريخ

وهو محور تطرّق إلى كون الإنسان يعتبر أحد أهمّ عناصر الفعل التاريخي، وإن كنت أفضل مفهوم الحادثة أو المشهد أو الموقف التاريخي، نظرا لموسوعيته ودقته كما سبق وأسلفت، ففي ذلك تتجلى الحمولة المزاوجة ما بين السلوك المتشبّع بالمنظومة القيمية، كما القول كهوية ألسنية معينة.

ثمة دينامية ممكنة لرحلة الإنسان كصانع للتاريخ من خلال مراكمة نتاجاته ومنجزاته،

وهذا الإنسان الذي يفهم التاريخ فهما واعيا وحقيقيا وعميقا فقط، يثمر صناعة ناجحة وإيجابية للتاريخ.

هنا تم إقحام باقة من النظريات لكل من الفيلسوف الفرنسي لوسمان غولدمان، سارتر، لعل أقصرها رؤية تلكم العائدة لجورج هيغل، والتي وردت في شكلها الديني المتحجّر، فهي لا تكاد تعدو تكون مجرد فهم عقيم مشكك في القدرة الإنسانية اللامحدودة لهذا الكائن الذي كرّمه الله عز وجل بالعقل.

علاوة عن جرد بعض الحكم التاريخية المسعفة ببناء الأمجاد، كي يظل من بين أبلغ هذه الأمثلة والحكم في التاريخ المعاصر لصناعة الإنسان لتاريخه أو للتاريخ البشري حتى، التجربة اليابانية، كونها أفلحت في تبني الضمير الجمعي، لتشيّد منظومة حضارية فريدة واستثنائية، من تمّ فاستقراء التاريخ الياباني المعاصر، يقود بشكل مباشر إلى تحصيل جملة من العوامل المساعدة في الصناعة التاريخية:

- العمل الجماعي.
- تقدير قيمة الوقت.
- المنهج العلمي والعملي المنظّم.
- تذوّق العنصر الجمالي.
- جودة التعليم.
- تبني قيم التحديث والتطوير.
- السعي للابتكار وتطبيق التكنولوجيا.
- احترام فكر الآخر.

فهذه هي أبرز سمات الإنسان الياباني الصانع للتاريخ.

ثالثا: فهم التاريخ.. الإشكالية المعرفية المتكررة

أثار هذا المحور الكثير من الأسئلة، من قبيل: من يفهم التاريخ؟ هل من منهجية محددة لفهمه؟ كيف لنا الوثوق بمنهج دون غيره؟ هل من وصاية على العقل في قراءة وفهم التاريخ باعتماد منهج معين؟

ففهم التاريخ ينبغي أن يتمّ في أفق معاصرته وعصرانيته، حسب ما جاء في هذا الكتاب، فلا بد من معادلة متوازنة، ما دام التاريخ كوني الجريان، محفوظا في الأذهان، له دورات وأنساق معينة، قائم على المؤثرات المتعلقة بالمفاهيم المكرورة.

- التعريف: أي إدراك كنه الأشياء، والكشف عن طبيعة العلاقة بينها، فالتعرف على خصائصها بما يتيح التعرف النهائي على باقي مجريات الأحداث، وجعلها طيعة لعملية إعادة بناء الوقائع وصناعة التاريخ.
- الادراك: وهو عنصر فكري ومركّب ذهني وجب استحضاره في تكوين العقلية التاريخية.
- الاستجلاب: ويعني القدرة على الحضور الذهني لدى قارئ التاريخ، بما يجعل فكره متوهجا وذاكرته نشطة في استرجاع الأحداث التاريخية، لإدراك الخصائص وتذليل سبل التوفيق والملائمة بينها، وفق رؤية استبصارية متخطية للنظرة العامة والسطحية التي قد تملي بغباء وعماء التبعية الفكرية لهذا المؤرخ دون سواه.

رابعا: الفكر التاريخي.. المسيرة والمسار

يعزل هذا المحور أضرب الترف الفكري عن عملية بناء المنهج الفكري التاريخي، ويُعتبر هذا الأخير مطلبا علميا ومعرفيا شامخ القواعد ومغذيا للعقول عند الأزمات، ومنه بناء المؤرخ الفذ والقارئ الحصيف للتاريخ، المتسلح بالمعرفة الواسعة، المتمكن من أدوات مساءلة التاريخ ومقاربة عوالمه المتشعبة والموغلة.

خامسا: علم التاريخ.. من السرد غلى التحليل والنقد

الملفت للنظر في مناولتنا لهذا الكتاب، هو وقوفنا على صور الربط التي يقوم بها المؤلف، بين جوانب السرديات التاريخية، والمضامين

الفنية والجمالية فقط، في حين نجدها تفيض بدوال العلمي والمعرفي كذلك.

المهم أن الكاتب في هذا المحور، يعتبر أي إنسان أو أمة تمكث مرتهنة بهاجس وجودي كبير متمثل في البحث الدائم والمستمر عن الحلول لأزمات تعميره المعقدة والمركبة طيلة حياته.

إذ لا بد من عقيدة أو لغة أو تاريخ معبر عن الهوية والماهية، من هنا الحاجة الماسة والملحة للمؤرخ المتمرس والمتمكن من أدواته، في البناء الحضاري حسب الدورة التاريخية الإنسانية.

هكذا فإن أدوات المؤرخ الفذ، تطفو كالآتي:

الفكر المتقد، اللسان المطلق، القلم السيال، الثوابت والقيم..

سادسا: العقل التاريخي.. الإطار والمنهج

يضعنا هذا المحور إزاء أنماط ومناهج للقراءة والتفكير في ما يرتبط بتواريخ وليس فقط تاريخ واحد، وقد تم طرح المصطلح التاريخي من غير استقلالية، وتبعا للصورة الذهنية الراسمة لملامح التاريخ في عقول ونفوس كثيرين.

فاستحضر الكتاب المنهج التفكيكي الذي فكّ الصلة مع مؤلف الكتاب التاريخي، والتزم بالتجرد من نظريته في إعادة بناء وإنتاج الوقائع التاريخية، بحيث يعتبر هذا المنهج تجاوزا للأسلوب الفلسفي المجرد في استقراء التاريخ.

كي يظل المنهج التفكيكي مجرّد أسلوب تفكيري ونقدي خارج حدود الالتزام بالتكاملات والترابطات، كما أنه يُسقط نظريات الإنتاج المتكرر للكتابة التاريخية.

بحيث نجد كثيرين يفضلون هذا المنهج على غيره من المناهج، في قراءة التاريخ، وفق ابعاد ودلالات نجردها كالتالي:

- البعد التاريخي ويفيد تتابع وتعاقب الأزمنة.
- البعد الجغرافي ويشمل مميزات ومعطيات المكان.
- البعد الاقتصادي ويهم مظاهر الإنتاج.
- البعد التخطيطي ويُعنى بخصائص العمران.
- البعد الديمغرافي ويرتبط بخصائص الساكنة.
- البعد الثقافي وينصبُّ على الجوانب أو المستويات المعرفية.

أخيرا: تأويل النص التاريخي.. الإمكانية والواقع

محور ختامي أقتُضب فيه المعنى اللغوي للتأويل بقدر ما تم الاسهاب في ما يحرر المصطلح ويجلي المفهوم، ودائما حسب قول الكاتب.

فالتأويل يعني التفسير وتوضيح الغامض.

إن الدراسة التاريخية لا تحتمل الشطط، بل إن ما تحتاج إليه هو المنهجية العلمية المنصفة المسعفة بفهم النص في السياق الذي ولدت فيه.

بحيث تم ذكر المراحل الثلاث الموالية:

1ـ مرحلة التحليل وتركيز الفهم: سبر أغوار النص التاريخي بشكل تدريجي، مع إدراك تام للمفاهيم والمصطلحات التاريخية، مما يتطلب التحصن باللغة والمعرفة الأدبية والثقافة المُلمَّة.

2ـ مرحلة الشرح: تقتضي تبيان الأسباب والمسببات المتعلقة بالأحداث التاريخية، وفق أبنية معرفية وتأويلات واعية.

3ـ مرحلة التقييم(التعليق): تعد من أهم وأصعب مراحل قراءة التاريخ القراءة الصحية واللازمة.

كونها تحتم معرفة المكونات النصية كما غائية الكاتب ومراميه.

فنجد المفاهيم التاريخية تقيد التغييرات المجردة والمختصرة في حشد أو حشر الحقائق والأفكار المتقاربة والمتجاورة دلاليا.

فالكتابة التاريخية تظل عملية مندغمة في معرفة الأسباب والدوافع التي تقف خلف حدث تاريخي معين.

فإذا كانت النظرة القديمة السائدة في تفسير التاريخ تتسم بالتلقائية والبساطة في استقراء النص أو الوثيقة التاريخية، والتأويل عبر أخذ العبرة من الحدث التاريخي فقط، فإن أدوات التأويل والتفسير في المعرفة التاريخية الحديثة تحاول التكريس لمفاهيم أكثر تطورا وإقناعا ونجاعة.

وهنا نجد أن مثل هذا التفكير مُنح صيغتين:

1ـ التفسير النسقي: أي البديهي، بحيث يُفسر الحدث السابق اللاحق وهكذا، وهو نوع رائد في علم المستقبليات على نحو كبير ومكثف.

2ـ التفسير المطّرد: ويعني الانطلاق مما هو عام لاستنباط حقيقة تاريخية استنادا إلى تقنية القياس.

إحالة:

*انظر كتاب: تكوين العقلية التاريخية، الدكتور صالح محمد زكي اللهيبي، منشورات الشارقة.

معاندة صمت الليل

عبد القادر العلمي

من يُعَانِدُ
ألوَانَ الضَّجَر
بَيْنَ رُكَام السَّوَاد
في لَيْلٍ طَوِيلٍ دَامِس
تُومِضُ في عَيْنَيْه
نَبْتَةُ الفَجْرِ بَاسِمَةً
يَأتِي مَعَ الشُّرُوقِ
حَامِلاً قُرْصَ الشَّمْس
يُرْسِلُ الدِّفْءَ
لِلأَجْسَادِ المُنْهَارَة
من شِدَّةِ القَهْر
يَكْشِفُ لِلنَّاس
طَلاوَةَ الصَّبَاح
يُسْدِلُ السِّتَارَ
في مَسْرَحِ اللَّغْوِ المُبَاح

***

من يُرَتِّلُ الشِّعْرَ
في فَكِّ رُمُوز
مَا تَنْسُجُهُ الكَائِنَاتُ المُدَلَّلَةُ
تَحْتَ أجْنِحَة
لَيْلٍ دَاكِنِ السَّوَاد ،
قَصِيدَةٌ نَافِرٌ
لا تَلْتَوِي فِيهِ العِبَارَة
وصَوْتُهُ هَادِلٌ
لا تُرْهِبُهُ
الفِخَاخُ المَنْصُوبَةُ
في الطَّرِيقِ المَنْزُوعِ الضِّيَاء
لا تُسْكِتُهُ
سَطْوَةُ الأشْبَاح
المَنْشُورَةُ على الأرْض
والسَّابِحَةُ في الفَضَاء.

***

مَنْ يَخْتَرِقُ
حَائِطَ الصَّمْتِ البَارِدِ
المُمْتَدِّ في الزَّمَانِ
والمَكَانِ
يَعْزِفُ اللحْنَ المُتَمَرِّدَ
في سَاحَةِ أصْنَام
تُبْهِرُ النَّاسَ بأشْكَالِهَا
وكَوْمَةُ أصْفَارٍ
مَرْسُومَة
في كُلِّ أنْحَاءِ أجْسَامِهَا
فَلْتَغَرِّدُوا أيُّهَا النَّاس
عَانِدُوا
صَمْتَ أصْنَام
لا حِرَاكَ لَهَا
عَانِدُوا
صَمْتَ هذا اللَّيْلِ الطَّوِيل
حتى يَـــنْبَلِجَ
ضَوْءُ صُبْحٍ بَهِيٍّ
يَغْمُرُ أرْضَنَا العَطْشَى
فَتَخْضَر..

شتنبر 2024

من أعمال الرسام الكرواتي كريسيمير كارجاسين

حدود التجريب

عبد الرحيم التدلاوي

تندرج مجموعة «سيلفي» للمصطفى كليتي ضمن الكتابة الجديدة التي تتسم بروحها التجريبية. يتجلى ذلك في سعيها الدؤوب للابتعاد عن تقاليد القصة الكلاسيكية، عبر بحثها المستمر عن تشكيل فني مختلف يستوعب مستجدات الواقع وقضاياه الملحة. تؤكد المجموعة على أن الكتابة هي مغامرة وسؤال عن الذات، حيث تتلاعب قصص العمل بالحكاية من خلال تكسير نمطيتها التي تقوم على تتابع الأحداث بشكل خطي تقليدي، مما يجعل القارئ جزءا من اللعبة، ويشاركه في التلاعب بالأحداث وتشكيلها بطرق غير معهودة تنأى عن انتظام الشخصيات والأحداث.

يسعى الكاتب من خلال مجموعته إلى ابتكار آليات جديدة للكتابة، نابعة من قدرته على تجاوز الواقع إلى فضاءات وأخيلة أرحب، تعبيرًا عما يريد إيصاله إلى قرائه. ففي «استراتيجية التجريب في رماد بطعم الحداد» بقلم الدكتور محمد سعيد البقالي، يشير إلى أن التجريب ليس عملية آلية غير وظيفية، بل دليل على نضج فني ونزوع نحو تطوير آليات الكتابة والإبداع المتجددين، حيث تترك محاولات التجريب باب الاجتهاد مفتوحًا أمام مساءلة الكتابة القصصية من الداخل.

تجريب متوازن وتدريجي

في هذه المجموعة، كان التجريب تدريجيًا وبحدود معقولة، حيث بقيت الحكاية حاضرة دون تدميرها، ولم يسع القاص إلى التغاضي عن الواقع وتعريته. يؤكد المبدع من خلال «سيلفي» انخراطه الواعي في منطق التجريب، وهو ما يتجلى من العنوان ويستمر في باقي القصص. التجريب لدى لكليتي لا يعني نسف القواعد البنائية للقصة القصيرة، بل تنويعات ذات منطق خاص يحكم الإبداع كله. ومن بين الآليات التي اعتمدها لكليتي في كتابة قصصه ذات الأبعاد الاجتماعية والسياسية والنفسية، نجد تعدد الأصوات، وتعدد وجهات النظر للموضوع الواحد، وتشتيت الحكاية، وتنويع الضمائر حيث نجد توظيفه لضمير الغائب مرة وضمير المخاطب مرات، وضمير المتكلم أحيانا، وقد نجد هذا التعدد في القصة الواحدة.

البحث عن أشكال تعبيرية جديدة

المجموعة تعبر عن بحث مستمر عن أشكال تعبيرية جديدة، حيث تتجلى هذه الروح التجريبية في قصة «عبلة»، التي تعتمد على تقنية السؤال والجواب لبلوغ الحقيقة. في العمق، تتجسد شخصية شهرزاد التي تصوغ حكاياتها بطريقة مقطرة لتحقيق الاستمرار. تقوم عبلة بسرد قصة تكون جزءًا منها، مما يجعل السرد يمر عبر مصفاتها، وإن كان هناك قوة عليا تراقبها وتصحح حكيها.

مطالب العقل والخيال

يطلب القارئ الرابط المنطقي والسببي بين أحداث القصة وترتيب الزمن بشكل منطقي، ولكن الكاتب يلزم بتلبية حاجات الخيال أيضا. الكاتب لا يستخدم في كثير من القصص ترتيبًا زمنيًا متسلسلاً للأحداث، وهو ما لا يسهل على القارئ متابعة تطور القصة وتفاعل الشخصيات، الأمر الذي يحتم عليه التنبه والوعي بالقصة وكيفية بنائها ، ويعيد قراءتها مرات ليقبض على الخيط الناظم الذي يمكنه من إعادة بناء القصة من جديد، وهو دور إيجابي ومنتج ولا شك، ويعد من بين أهداف الكتابة الجديدة.

لنتوقف عند بعض القصص لتحليلها قصد تبيان أبعادها الفنية والجمالية:

-1 قصة «على مبسم سيجارة شقراء أحمر شفاه» تقدم نموذجًا للتجديد المتوازن، حيث تبقى الحكاية حاضرة لكنها تعتمد على تقنية تداخل زمني بين الماضي البعيد والقريب والحاضر المستمر. السرد يتم بضميرين: المخاطب والمتكلم، مما يضفي تنوعًا على وجهات النظر ويعزز من عمق القصة. النهاية تأتي كصدمة تخالف توقعات القارئ، مما يضيف عنصر التشويق والإثارة.

تظهر القصة تحول الشخصية الرئيسية من الوداعة إلى الشراسة نتيجة دروس الواقع المرير. تعرضت البطلة للاغتصاب منذ صغرها، مما دفعها إلى الانتقام من الرجال، وكان من بينهم منقذها من السرقة. هذا التحول يظهر بوضوح من خلال تغيير اسمها أثناء تحولها الاضطراري، مما يشي بالنهاية الصادمة. ففاتي، التي كانت فريسة، تقرر أن تصبح مفترسة.

تقول البطلة: «من فاطمة الساذجة الحانية الرأس الطيعة، إلى ‹فاتي› اللعوب اللبؤة الباحثة عن فرائسها؛ كرهت أن أبقى ضعيفة، وصممت أن أصمد وأكون قوية؛ لست مسؤولة عن عهري؛ هم عهروني؛ وسأقاومهم وأحطمهم بعهري.» هذه الكلمات تعكس التحول الجذري في شخصيتها، حيث تتحول من ضحية إلى مهاجمة، وتستخدم قوتها الجديدة للانتقام من الذين أذوها، بما في ذلك منقذها.

القصة تعتمد على تداخل الأزمنة لتقديم سرد معقد ومتشابك، مما يعكس تعقيد التجارب الإنسانية وتأثيرها على النفس البشرية. استخدام ضميري المخاطب والمتكلم يضيف بعدا إضافيا للسرد، حيث يمكن للقارئ أن يشعر بتجارب الشخصية من منظورين مختلفين. النهاية الصادمة تعزز من تأثير القصة وتجعلها تترك أثرا عميقا في ذهن القارئ.

من خلال هذه القصة، يعكس الكاتب ببراعة كيف يمكن للظروف القاسية أن تحول الشخصيات وتغير مسار حياتها. التجديد في السرد والتقنيات المستخدمة يضيفان عمقا وتعقيدا للقصة، مما يجعلها تجربة قراءة مميزة ومؤثرة.

-2في قصة «رجل ركيك وامرأة ركيكة»، يلفت العنوان الغريب انتباهنا إلى علاقة الزوجين الركيكة. القصة تبنى من خلال لسانين؛ لسان الزوج ولسان الزوجة، مما يتيح لنا فرصة لرصد العلاقة المتوترة بينهما حيث يُبرز كل منهما عيوب الآخر، مما يوحي باحتمالية نهاية مأساوية. مع ذلك، تسلك القصة مسارا غير متوقع حيث يتحد الزوجان في النهاية، معبرين عن رغبة مشتركة في اقتناص خنان مفقود كان بلسما لجراح علاقة متوترة.

تنمو القصة من خلال وجهتي نظر متباينتين، مما يضفي عليها طابعًا تجريبيًا ومبتكرًا. يعبر الزوج والزوجة عن تجاربهما وانطباعاتهما بشكل منفصل، مما يجعل القارئ يشهد على الصراعات الداخلية والخارجية لكل منهما. هذا التنوع في السرد يضيف عمقا وتعقيدا إلى العلاقة، حيث تتكشف الأحداث ببطء لتكشف عن جوهر المشاكل والتوترات.

على الرغم من التوترات الواضحة بين الزوجين، تأتي النهاية كمفاجأة حيث يتحدان في سعيهما للبحث عن السعادة والراحة. تعكس هذه الوحدة النهائية تحولا في العلاقة، حيث يتجاوز الزوجان خلافاتهما ويجدان طريقا مشتركا للتواصل والانصهار.

تتحول القصة إلى سمفونية متكاملة تعزف بمقامين مختلفين، لتنتهي بمقام واحد يعبر عن انصهار الذاتين في تناغم ممتع. يجسد هذا التطور قدرة الزوجين على التغلب على خلافاتهما والوصول إلى تفاهم أعمق، مما يعزز الأمل في إمكانية تحقيق الانسجام في العلاقات الإنسانية حتى بعد الفترات العصيبة.

من خلال هذا السرد، يقدم الكاتب رؤية عميقة للعلاقات الزوجية، مسلطا الضوء على التحديات التي تواجه الأزواج

في المجموعة القصصية «سيلفي» للمصطفى كليتي

وكيفية التغلب عليها من خلال التواصل والتفاهم. يجمع بين التجريب في الأسلوب والسرد المتوازن ليخلق تجربة قراءة مميزة تثري فهم القارئ لأعماق النفس البشرية.

-3 في قصة «سيلفي»، التي أعطت اسمها للمجموعة، نجد طرفين يتوليان بناء القصة بشكل مشابه للقصة السابقة. إلا أن هذين الطرفين قد فرقتهما ظروف الحياة، وبخاصة موت والد الحبيبة، مما أدى إلى انقطاع التواصل بينهما. تشاء الأقدار أن يلتقيا مجددًا في قاعة انتظار عيادة الطبيب، ليعود السرد بالذاكرة إلى العلاقة التي جمعتهما في الماضي، وكيف انتهت بفراق أليم.

يستخدم الكاتب تقنية الاسترجاع لتقديم تفاصيل العلاقة بين الطرفين، بدءًا من لحظات الحب والسعادة التي عاشوها، وصولًا إلى الفراق المؤلم الذي فرضته الظروف القاسية. هذا اللقاء المفاجئ في العيادة يمنح الطرفين لحظات قصيرة من السعادة المستعادة، إلا أن هذه السعادة لم تدم طويلا إذ يعقبها فراق آخر.

تظهر القصة توازيا بين البناء والمحتوى، حيث يستخدم التجديد بأسلوب مدروس لكي لا يضعف الجانب الدلالي الذي يتجلى في نقد الظلم الاجتماعي الذي لحق بأسرة الحبيبة وما ترتب على ذلك من أحداث أدت إلى تباعد الحبيبين. الكاتب يبرز بوضوح كيف يمكن للظروف القاسية والتغيرات الحياتية أن تمزق العلاقات الإنسانية، حتى في ظل محاولات إعادة إحياء الأمل والسعادة.

من خلال هذه القصة، يعكس الكاتب ببراعة معاناة الشخصيات وصراعاتها الداخلية، مقدما نقدا اجتماعيا حول الظلم وتأثيراته على الأفراد والعلاقات. ويظهر كيف أن الحياة تحمل في طياتها مفاجآت قد تكون سعيدة أحيانًا، لكنها غالبا ما تأتي محملة بالتحديات والفراق.

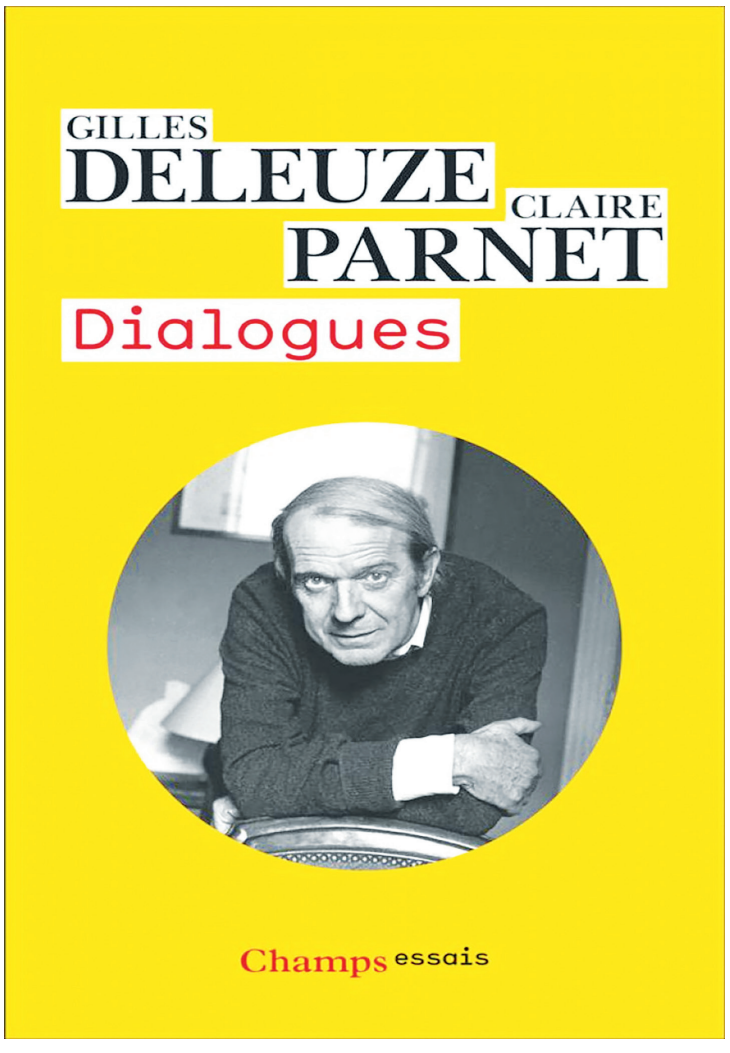
على سبيل الختم

تتميز مجموعة «سيلفي» بطابعها التجريبي الذي ينأى بها عن التقليدية، حيث يسعى الكاتب من خلالها إلى خلق شكل فني جديد يستوعب تعقيدات الواقع المعاصر وقضاياه الملحة. تتلاعب القصص بالزمن والحكاية، وتكسر النمطية في بناء الأحداث والشخصيات، مما يشرك القارئ في عملية القراءة ويدعوه إلى التفكير والتأمل في المعاني المتعددة للنص. عبر لغته الشاعرية وأسلوبه المبتكر، ينجح لكليتي في خلق فضاءات تخيلية واسعة تتجاوز الواقع وتفتح آفاقا جديدة للتعبير الإبداعي.

ملاحظة: تمت في هذه القراءة الاستفادة من»استراتيجية التجريب في (رماد بطعم الحداد)» بقلم الدكتور محمد سعيد البقالي، ومقالة ضمن عمل جماعي بعنوان: «مصطفى يعلى أديب ليس أيقونة. مطبعة سليكي أخوين. الطبعة الأولى سنة 2023. ص 11.

مصطفى الحسناوي

حول دولوز



لم يصدر لدولوز قيد حياته غير كتابين حواريين [مفاوضات] و[حوارات /1977]، هذا الأخير الذي ظهر داخل فترة من أعماله الفلسفية قال عنها لاحقا بأنه استشعرها كنوع من المرور إلى السياسة. عرف الفكر الدولوزي بالفعل، انزياحا مدهشا، تحت تأثير حدث تأسيسي هو ماي 68، ولقاء باذخ مع فليكس غاتاري. بدا حينها كما لو أن المشكلات والمفاهيم الدولوزية، بعد ما تخلقت من ارتباطها بتاريخ الفلسفة (خصوصا عبر أعمال برغسون، نيتشه وسبينوزا)، قد وجدت نفسها فجأة تسبح في سياق منطلق وصخاب من القوى الاجتماعية المنخرطة في الصراع لصالح مسائل متعلقة بالسلطة والدولة والحقل الاجتماعي. لكن ما خصوصية كتاب (حوارات) Dialogues؟

قد لا تبدو هذه الخصوصية لأول وهلة، بل إن هناك العديد من الطرق لعدم الإمساك بها. بل يمكن أولا بسهولة عدم منحه القيمة التي تليق به، واعتباره نوعا من الانتقال المريح بين صرحين نظريين هما (ضد أوديب / 1472) و (النجود الألف /1980)، أو اعتباره كتركيب بين/ فلسفي دولوز وغاتاري، والذي يستعيد فيه كتاب (حوارات) خطوط القوى الرئيسة فيها: نظرية الرغبة، نقد التحليل النفسي، تحليل الخطوط، مفاهيم التنضيد، التراب أو ماكنة الحرب إلخ. فضلا عن ذلك فإن المشروع الواضح الكامن خلف كتاب (حوارات) والذي هو s'expliquer حسب الكلمة التي تدشن هذه الحوارات والتي تعني التعريف، الإفهام بوضوح، تفسير المشاريع، التبيان.. هذه الكلمة يمكن أن تغذي سوء الفهم وتخلق لدينا الانطباع بأننا أمام كتاب يتبنى الدفاع عن أفكار ومواقف لأنها تعني أيضا الجدال والنقاش، أمام كتاب ديداكتيكي تعليمي، همه الأساس أولا وقبل كل شيء هو ردود الأفعال تجاه الفهم السيء لفلسفة دولوز، والنقد الموجه لها. لكن الأهم في فلسفة دولوز يظل متموقعا بعيدا، يتم الإحساس به من خلال النبرة المتحررة، الحاسمة والمتحمسة أحيانا، التي ينهض عليها كل سطر من أسطر الكتاب الذي يمكن اعتباره بمثابة بيان Manifeste ؛ يتعلق الأمر بالنسبة للمتحاورين دولوز وتلميذته السابقة «كلير بارني» بتبني الحق في الإبداع والتأكيد على الشروط التي يمكن وفقها إنتاج شيء جديد تماما. يتعلق الأمر بصدد الحالات الثلاث المشار إليها، وهي الفكر (أو الكتابة)، الرغبة والسياسة، بالإمساك كل مرة بالأشياء في الموقع المضبوط الذي توجد فيه وتمارَس بالفعل، أي حيثما تتبلور وتصير. وبالعكس، كما بين الجانب النقدي لأقوال وإيضاحات الفيلسوف، هناك طرق في المعالجة تنبني على الإحساس والتفكير، تقود بشكل مضاد، إلى إيقاف الحركة، والحيلولة دون الإبداع. هكذا فإن ربط الفكر (والمفكر) بأرضية النقاش وسننه، (أسئلة /أجوبة، اعترافات توافقات)، معناه التخلي إجمالا عن الصعيد الذي تتمكن فيه فاعلية الفكر من أخذ سرعتها كلها، كثافتها، ضرورتها، أي صعيد اللقاءات المخصبة بين ميادين متنافرة، استعمالات حرة، تجريبات متوحشة، وهي كلها تقاطعات إبداعية (مثلا بين الفلسفة والموسيقى، والرسم أو العلوم)، بواسطتها قد يمكن لشيء ما مهم أن ينبثق أخيرا... الشيء نفسه ينطبق على الربط بين الرغبة وثنائية الذات الراغبة والموضوع المرغوب، لأن من شأن هذا الربط أو الإسقاط التعسفي، الإخفاق في فهم الرغبة وإعاقة سيرورتها الملموسة والمبدعة. يتصور دولوز الرغبة خارج كل شكل ذاتي، خارج كل تذويت، باعتبارها إنتاجا للواقع نفسه الذي لا يتوقف: كل شيء رغبة (النوم، فصل ما من الفصول، الشيخوخة ... إلخ)، أي تواصل متعدد لفرديات وارتباط لانبجاسات زخمية. أخيرا، هناك طريقة لتصور السياسة انطلاقاً من بعض المشاكل الزائفة؛ (مسألة مستقبل الثورات) والبدائل المغلوطة (إما التلقائية والفوضى السديمية أو نظام الدولة) التي أصابت بالعقم كل الإبداعات العملية، لأنها لا تهدف سوى إلى التعميمات المتسرعة، بينما كل شيء يتم في مكان آخر، هناك، على مستوى ميكروفيزيائي (مستوى الحركات، الرغبات والعواطف ... إلخ). يطرح دولوز مثالا هاما، سنة 1977 نفس السنة التي صدر فيها كتاب Dialogues ، وذلك في مقال مخصص لفيلم دانييل شميد (ظل الملائكة) (1976)؛ يقترح دولوز في مقاله السينمائي تحليلا ميكرو سياسي للأشكال الجديدة التي تلبستها الفاشية: لا تحيل هذه الأخيرة على «سياسة ولا على اقتصاد للحرب»، بل بالأحرى على «توافق دولي من أجل الأمن»، على تنظيم حقيقي، «تنظيم متوافق عليه لكل المخاوف الصغيرة، لكل مظاهر القلق الصغيرة، تجعل منا كلنا مجموعة من الميكروفاشيين، المهمة الملقاة على عاتقهم هي خنق كل شيء، كل وجه، كل كلام عالي النبرة شيئا ما، في الشارع، في الحي وفي قاعة السينما». إذا ما كانت هناك سياسة لدولوز، فإنها تمر حتما عبر (الإطيقا) كسيرورة تحرر، إزاء كل ما يحد ويضعف من قوة الإحساس والتفكير لدينا، أي قوة الإبداع.

د. حسن لغدش

يحدث ذلك مع المدن كما يحدث مع الأحلام: كل ما يمكن تخيّله يمكن أن نحلم به ، لكن حتى الحلم الأكثر تخيّلا لغز يخفي رغبة ، أو عكسها ، أي خوفًا. والمدن ، كما الأحلام ، مبنية من رغبات ومخاوف ، رغم أن الخيط الناظم في خطاباتها سرّي ، وقواعدها عبثية ، ومنظوراتها خادعة ،وكل معني يخفي معنى آخر (...). أنتم لا تتمتعون بالعجائب السبع ،أو السبع والستين ،لمدينة ،إنّما بالجواب الذي تعطيه لأحد أسئلتكم.

إيطالو كالفينو ، المدن اللّامرئية 1

طنجة في الرسم الإسباني

الجزء الثاني

لطالما كانت طنجة مدينة رسامين. واليوم عندما يتوجه العديد من الكتّاب إلى هذه المدينة ليكتبوا ، فإنّ الرسامين يحذون حذوهم. وسنقارب في هذا المقال تمثيل المدينة في الرسم الإسباني الراهن. سنعرض في البداية التمثيلات الأولى قبل أن ننتقل إلى الفنانين الحاليين: كونسويلو هيرنانديز ، مانويل كاستييرو وباسكوال دي كابو. وهدفنا هو مقارنة تمثيلات المدينة بين رسامي القرن 91 والقرن 02 ، لوضع إعادة تأويل للأعمال الطنجية لهؤلاء الرسامين الثلاثة للقرن 12.

2- رسامون إسبانيون من القرن 12

بعد الإطلالة على المشهد الفني المرتبط بطنجة بداية من القرن 19، سنحاول في هذا الفصل تحليل تمثيلات المدينة من خلال ثلاثة فنانين إسبانيين. 2--1 كونسويلو هيرنانديز عاشت في طنجة، المدينة التي اشتغلت فيها أستاذة للغة والأدب. وقد كرست نفسها للفن منذ سنة 2008، بعد أن زاوجت لعدة سنوات بين التدريس ونشاط فني، وعملت في وظائف عدة أغلبها في طنجة. وهي معروفة عالميا بمعارضها في بلدان مختلفة26. وغالبا ما تكون رسومها مرتبطة بموضوع مشاهد الخراب. وبالنسبة للفنانة الإسبانية فإن مئوية مسرح سيرفانتيس كانت سببا في إصدار كتاب، وبالنسبة إليها كذلك فإن المسرح جزء من تاريخ المدينة وأحد الرموز التي يعطيها هويتها. وبالتالي فما تكنه من حب لطنجة ولماضيها الإسباني يصدر عن مشاعرها نحو المدينة والتي تنقلها على القماش أو في لوحات. وبعد ذلك يكون هناك تفكير فني حول الماضي أو الحاضر، وخصوصا في تلك السنوات التي عرفت فيها المدينة تغيرات مهمة تخص مستقبلها.

إن عمل كونسويلو الذي يمثل طنجة يتميز بتنوع كبير مقارنة بأعمال الرسامين الإسبانيين الآخرين الحاليين، وذلك راجع للسنوات الست التي عاشتها بكثافة في هذه المدينة27: الهواء، الماء، رائحة الأوكاليبتوس، الضوء الساطع، زرقة السماء، عيد الحواس هذا الذي تجسده طنجة استحوذ عليّ. وبالتالي، وحتى هذه اللحظة، أشعر بالحاجة إلى العودة إليها حسب تردد معين28. ومن بين المدن الثلاث التي يتركب منها عالم الفنانة فإن طنجة، حسب تعبيرها الخاص، هي التي أثرت فيها إلى الأبد، لدرجة أن المعرض الاستردادي الذي أقيم لها، بدار المجلس الإقليمي لمدينة سلمانكا، في يوليوز 2015،كان يعكس المدن الثلاث

كونسويلو هيرنانديز، ليلة بمسرح سيرفانتيس بطنجة، زيت /قماش.

التي ارتبطت بحياتها: سلمانكا ومدريد وطنجة. إن لحظات غروب الشمس التي يشاهدها أناس مجهولون أمام البحر من رأس سبارتيل، من القبور الفينيقية قرب «الحافة» أو من رأس مالاباطا تستجيب لأبحاث هذه المتيّمة بشعرية اليومي. فالمشاهد التقليدية تقلد الواقع الطنجي وتعبر عن نزوع السكان إلى حب الأمكنة مع الجغرافيا المتميزة لمدينتهم وعادات ساكنتها، التي اكتشفتها الفنانة. إن الواجهات الخَرِبَة هي الدلالة الواضحة علىَ الأثر الذي تركه الزمن من دون أن يقوم الإنسان بأي شيء ليمنعه. وليس ثمة صورة أكثر تعبيرًا من أجزاء الواجهات المتصدعة أو الأنقاض المتساقطة على الأرض أو الأجور المهشم الوسخ. وصور هذه الأنقاض مفعمة بالألوان الحمراء والقرمزية والزرقاء الكوبالتية والمائلة إلى الرمادي. ألوان ذبلت بفعل التعرية التي فرضها الزمن نفسه. إنها لوحة جميلة. هذه الإيحاءات الآتية من الواجهات والأعمدة والمواد الرفيعة القديمة، التي تعرضت للتشقق والتعرية والكسر في الحاضر، تشكل بالنسبة لي جمالية التحلل. وذلك بالطبع هو شأن صور البنايات المتخلى نوعًا ما29. إن جمال الأنقاض والتحلل ناجم عن التأمل الفني لمتجوِّل، من تحرك في أزقة طنجة ومن ثم تتمكن الفنانة من تأمل ما لا يلتقطه الآخرون بنظرهم. لقد كونت الفنانة خارطة سايكو- جغرافية انطلاقا من حوار مع العنصر الحضري ومن مساءلة لحالته لغاية الحفر في الذاكرة (إن عناوين « ساحة السوق الصغير»، «نخيل في دار إيطاليا»، «شارع باستور في رمضان» أو «سينما الكسار» شاهدة على ذلك). وهكذا فمسرح سيرفانتيس وسينما الكسار ومحمد شكري هي رموز للمدينة وأمكنة للذاكرة. والفنانة تنقل نوستالجيا لا تنبع من قراءاتها أو من تأملها للمدينة، ولكن بالأحرى ما تتضمنه، ما يحس به السكان حين يتحدثون عن الماضي. كونسويلو هيرنانديز، شارع باستور، زيت/ قماش، (2001). البنايات والمقاهي منتقاة لأجل ما تمثله: الحقبة الدولية أو البحث عن الماضي، والرسم التصويري وإشاراته. وبالتالي فالأمر يتعلق بنشاط مشكالي أكثر مما يتعلق بتأويل للتحلل الحضري.

كلهم يتحدثون بنوستالجيا عن مجد المدينة الماضي، في فترة كانت «الجالية الإسبانية» ساكنة مهمة بطنجة. وبعضهم، وهم قلة، عاشوا حقا فترة الأربعينيات والخمسينيات، وحافظوا منذ الطفولة على الذاكرة المتوارثة عن آبائهم وأجدادهم30. وتعتبر مجموعة رسوماتها حول مسرح سيرفانتيس متميزة، والمسرح مكان تقوم بتأويله منذ سنة 2000: «ليلة في مسرح سيرفانتيس الكبير»، «خريف في مسرح سيرفانتيس الكبير»، و»ربيع في مسرح سيرفانتيس الكبير» (بين 2000 و2003)، ثم «صيف في مسرح سيرفانتيس الكبير» (بين 2004 و2005)، و»شتاء في مسرح سيرفانتيس الكبير» (في سنة 2011، مع مجموعة رسوم). واللوحة الأخيرة المعنونة بـ»باربارا هوتون في مسرح سيرفانتيس الكبير» أنجزَتْ في سنة 2016.

لقد تم إعادة رسم جزء من هذه الرسومات في كتاب أصدرته سنة 2013. وفيه نرى «مشهد أنقاض» (2013). وأعمال كونسويلو هيرنانديز حول المسرح وأخرى حول المقاهي أو البنايات الرمزية تصور المدينة كأيقونات وتنقل في الوقت نفسه علاقة افتتان بالمدينة حيث يتم التذكير جماليًا بما هو منحَل.

إن الخريطة السايكو- جغرافية للفنانة تعيد رسم رحلة استردادية في الزمن وتمنحنا ذكرى طنجية بأسماء: «مقهى الحافة»، «مسرح سيرفانتيس»، «السوق الصغير»، حيث وظائف هذه الأمكنة لم تعد محط جدال، بل تجد مكانا لها في تصنيف الأرشيفات الفنية: لكن ذلك لن يحدث إلّا حين ينقل لي هذا الشيء أحاسيس وانفعالات. وحينئذ يكف الشيء عن أن يكون شيئا ليصبح موضوعًا تصويريًا. وفي هذه الحالة، يكون قد تجاوز حدود دوره الأصلي. لكن في هذه الصيرورة، من الوظيفة إلى التمثيل، يجب أن تتدخل الانفعالات والأحاسيس الخارجة عن الوظيفة نفسها. وهذا

باربارا هوتون في مسرح سيرفانتيس الكبير بطنجة

بالطبع أمر لا يحدث مرارًا31.

عن طريق الحوار، يقترب الفن أو يبتعد في الآن ذاته عن الواقع وأشيائه. عند الابتعاد تضيع وظيفة الأشياء لتمنحها معنى وانفعالات يتم إسقاطها، فهناك تعالق متبادل مع المقاهي والبنايات والأزقة وغيرها، يجذب ذاكرتها بسبب مطلب لهزم النسيان، وهكذا يتحول الفن إلى أرشيف يمكن تأويله بشكل مختلف من قبَل العديد من الفنانين32. فنظر الفن، الفردي والذاتي، يسبَر أغوار عناصر المدينة و»يستوي على أدق ما في الأثر، وعلى ما هو أكثر مادية في البقايا (...)، وعلى ما هو مرئي أكثر من الصورة»33، ويقوم بأرشفة هذه العناصر، لأنه يرى فيها جدور حياة وتاريخها: «الذاكرة تتجذر في الملموس، والفضاء، والحركة، والصورة، والشيء»34، وغياب ما كانت عليه يمثل نوعًا من رموز المدينة.

لا يجب نسيان أن السنوات الست من حياة الفنانة في طنجة، إضافة إلى معرفتها بالأدب وبتاريخ المدينة، ساهمت بشكل كبير في أهمية هذه المدينة في عملها. ونظرتها المتحررة من التنميطات والغرائبية تعارض رموز المدينة من دون أن تفقد ذاتيتها. ولهذا يمكن أيضا أن تعتبر حياتها في طنجة مثل سفر في المدينة، لأنها تستجيب بشكل مثالي لما كتبه أونفري (2016) في نظريته عن السفر: «الأنا لا تذوب في العالم، إنها تلونه، وتعطيه أشكاله»35، ومن هذه المراحل السايكو- جغرافية للفنانة تولد التمثيلات الشعرية للفضاءات كأمكنة للذاكرة.

3.2. مانويل كاستييرو

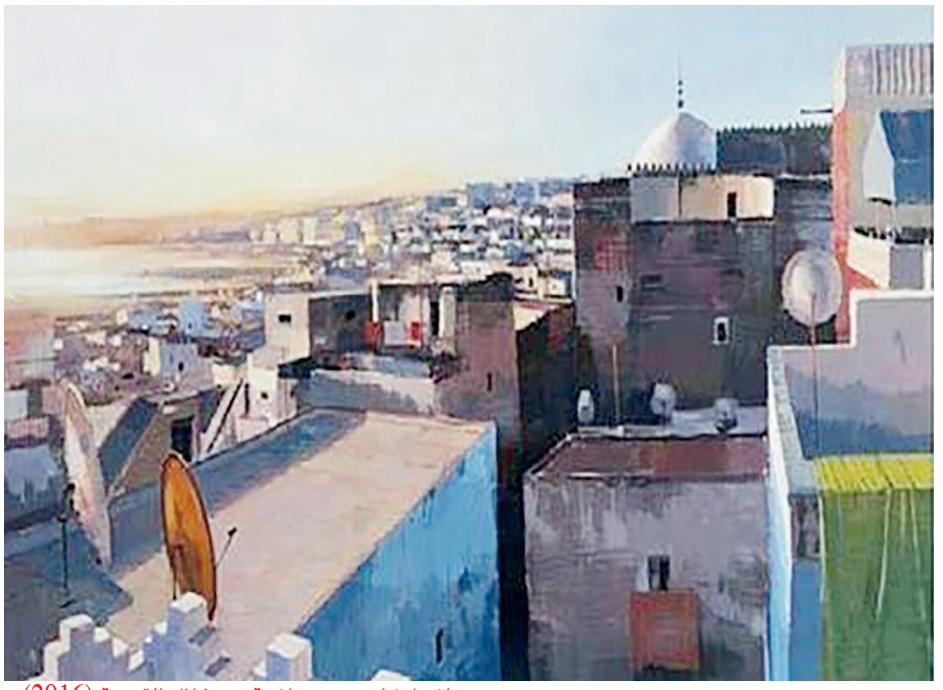
مانويل كاستييرو رسام من قرطبة يشتغل على موضوعات متنوعة، ويعتبر نفسه مصمما للمناظر الطبيعية الحضرية ويميل أكثر للرسم التجسيدي. ومن بين المدن المغربية المفضلة لديه هناك فاس وطنجة، وهي المدينة الأقرب لأجل رسم مناظر طبيعية حضرية خاصة. ويعترف الفنان أن له علاقة خاصة بهذه المدينة. وما حفزه لتمثيلها هو التأثير الذي تمارسه عليه ويقارنها بالأندلس، نظرا لبعض الخصائص الثقافية والمناخية المشتركة. أما المؤلفون الذين ألهموه لرسم المدينة فيشكل بول بويز الأهم من بينهم36.

باسكوال دي كابو

في سنة 2014 أنجز أربعة أعمال: «تحت الظل، زقاق مغربي»، «يوم السوق»، و»الحمار الصغير». وفي شهر مارس من سنة 2016 أنجز أعمالا أخرى عرضها في طنجة بـرواق مدينا آر غاليري: «فجر بطنجة»، «وقت الشاي»، «باب المدينة»، «الدوران»،»ريسهويسن»، «طنجة من القصبة»، «باب العسة»، «فندق المنزه»، «ميناء طنجة»، المنجز سنة 2016، إنها الفضاءات العامة للمدينة العتيقة البارزة في أعمال هذا الفنان. وأعماله تعتمد على لقطات فوتوغرافية للمواضيع التي تهمه، ويستعملها لإنشاء مشاريع في محترفه بقرطبة.

إن مانويل كاستييرو ينجز أعمالا نيو-استشراقية دون أن تكون ممثلة للطبيعة. وبعيدًا عن أي إحالة سلبية على الاستشراق الجديد هناك ذائقة تميل إلى غرائبية المغرب وخصائصه، مع هيمنة للمرجعيات الثقافية الأندلسية للفنان القرطبي، التي يتم البحث عنها خارج تربتها، ومع هذا تظهر نظرة تبحث عن تشابهات بين ثقافتين، الأندلسية والمغربية. وفي الآن ذاته ثمَّة خوف من ضياع ما يميز طنجة، الحياة داخل المدينة العتيقة، والأسواق، والصناعة التقليدية.

فيرانو في مسرح سيرفانتيس الكبير بطنجة (2005)



مانويل كاستييرو، طنجة من خلال القصبة (2016)

إن رسومات مانويل كاستييرو تعبر أيضا عن نية الحفاظ على الراهن وتثمين الاختلاف خشية أن يختفي في المستقبل، متحولا إلى مكان بلا هوية. إن الرسامين يلتقطون في نهاية المطاف حقبة تشكل شهادة مصورة لهذه السنوات

3.3. باسكوال دي كابو

من بين الرسامين الإسبان الحاليين يعتبر باسكوال دي كابو الأشهر من حيث مساره الفني الطويل، والأكثر عطاء، وذلك نتيجة مباشرة لرحلاته وتجاربه الحياتية الغنية في مدن أخرى من إسبانيا (أليكانطي، بالما دي مايوركا، وإشبيلية). وقد سافر عبر العالم، وأقام بنيويورك، وقدم إلى طنجة ابتداء من 2016. ورغم أنه يعرف هذه المدينة منذ 2004، فهذا التغيير في الإقامة مردّه إلى ضرورة العثور في المدن على فضاء هادئ لجل عمله.

باستثناء بعض أعماله التجسيدية فأغلب أعماله تمثل المدينة العتيقة والقصبة، مع حضور بارز للمعمار الحضري العربي، كالأبواب الكبيرة والنوافذ المقوسة في منظر الغروب الوردي المميز لهذه المدينة، والتي لا توجد حسب الرسام لا في إشبيلية، ولا في باريس، ولا في نيويورك. فباسكوال دي كابو رسام مفعم بالطاقة. فهو يبدع انطلاقا من الرسوم التخطية واللوحات المائية والرسومات الزيتية، ويمكن اعتباره انطباعيا وسوروياليا وتعبيريا وواقعيا37. وفي مضمار الرسم الحالي، إذا كانت طنجة التي تظهر في رسومات باسكوال دي كابو ومانويل كاستييرو مدينة تدخل ثيمة جديدة في أعماله، ولا يعرفها جيدا، فهي ممثلة بطريقة غرائبية. وبيِّنٌ أن هؤلاء الرسامين الإسبان الثلاثة هم رحّالة. وكما يمكن أن نلاحظ، فقليل هم الرسامون الحاليون الذين ألهمتهم طنجة، باستثناء الذين عاشوا في المدينة مثل كونسويلو هيرناندين، أو الذين يعيشون فيها حاليا مثل باسكوال دي كابو. غير أن اثنين منهم استشراقيون: مانويل كاستييرو وباسكوال دي كابو، ومؤخرا التحق بهما دانييل بارا، كريستوبال ليون وخوان أرّويو سالوم. وعلى غرار الأدب الحالي فإن طنجة هي ربة الإلهام بالنسبة للرسامين الإسبان الجدد، الذين ستبقى رسوماتهم سليمة ومثيرة للأحاسيس وتواصلية، ورغم الزمن سيبقى الفن حاضرًا.

هوامش:

-26 بترخيص من كونسويلو هيرناندين: حوار مع الرسام في 14 ديسمبر 2016.

27 - في سبتمبر 1997، وصلت إلى طنجة معيَّنًا من طرف وزارة التربية والثقافة بصفتي أستاذا، بالمعهد الإسباني سيفيرو أوتشوا. وهناك، مع كتبي، دروسي، رسوماتي ومسندي على كتفي، عشت ست سنوات، إلى حدود 2003. وقد استقبلتني طنجة وأهلها بمحبة واعتنوا بي عناية لا يمكن معها نسيان هذه السنوات التي عشتها بكثافة مهنيا أو فنيا، وكذلك من حيث الجانب الشخصي، بما أنني ربطت علاقات مع أصدقاء ما زلت في اتصال معهم. وفي طنجة كان استقراري إذن ولا أشك في أن تلك الصداقات ستدوم إلى الأبد. (هيرناندين، حوار شخصي، 14 ديسمبر 2016).

-28هيرناندين، حوار، 14 ديسمبر 2016.

-29المصدر نفسه.

30 -المصدر نفسه.

-31المصدر نفسه.

-32غواش، أ. م. (2005): « أمكنة الذاكرة»، مقال على النيت، مجلة الفن ، (5)، الصفحة 57.

33 - نورا، ب. (2008): «بيير نورا في أمكنة الذاكرة»: مونتيفيديو، دار النشر تريلسي، الصفحة 26.

-35 أونفري، م. (2016): «نظرية السفر، شعرية الجغرافيا»، برشلونة: توروس، الصفحة 92.

-36 حوار مع الرسام، 11 مارس 2016.

-37 حوار مع الرسام، 18 أكتوبر 2016.

بلاغة الترجمة

رواية «الغريبة» نموذجا

حسن الأمراني

(الغريبة) هو العنوان الذي اختاره الدكتور أحمد الجوهري ترجمة لرواية **L'inconnue** للدكتورة انتصار حدية..

وقد ترجم بعض المتلقين هذا العنوان باسم «المجهولة»، وهو ما لم ترض عنه الكاتبة. فلما رأت ترجمة الأستاذ الجوهري ارتاحت إليها، ثم رضيت من بعد عن ترجمة الرواية كلها.

صدرت الرواية، في أصلها الفرنسي، عن منشورات **ORÌON** عام 2021

وقد كتب الأستاذ الجوهري ديباجة لترجمته (7ـ 10) ذكر فيها بانبهار فلوبير بقوة عاطفة المرأة الأديبة، ممثلة آنذاك في زميلته كوليت، وأن تلك العاطفة إنما هي موهبة من الله وهبها المرأة، دون أن يغفل فلوبير عن التنبيه إلى ضعف «عضلة» زميلته، وحثها على قوة العبارة. ليخلص المترجم من ذلك إلى أن (من يقرأ رواية «الغريبة» في نصها الفرنسي لن يخطئ شعوره ذلك الفيض العاطفي الذي ينبجس من مشاعر الشخصية الأساسية للرواية، لكنه في الوقت نفسه سيحسّ بنسيج عضلي متين، ليس في جزالة العبارة وتماسك الأسلوب، وقوة الشخصية وشدة حرصها فحسب، بل في قدرة الكاتبة على التشريح الدقيق، لعضلة المجتمع المغربي، والوقوف على أدرانه العميقة، ومن ثم تشريح الطبيعة البشرية وتشخيص الداء الإنساني اللعين).

لن يغيب عن القارئ اللبيب حسن استثمار الأستاذ الجوهري موقف الروائي الفرنسي الكبير فلوبير من زميلته العبقرية كوليت، لربط ذلك الموقف بالروائية انتصار من جهة، وبطلة الرواية من جهة أخرى، في الجمع بين رهافة الحسّ وقوة العضلة. ثم يعلل ذلك في ذكاء لا يخطئه الحسّ بين وجهي شخصية الدكتورة انتصار، الأديبة والطبيبة في الوقت ذاته، وذلك بالكشف عن الرهافة التي هي من سمات المرأة الأديبة، وبين قوة العضلة التي هي من طبيعة المرأة التي تمارس مهنة الطب. وخاصية «التشريح» هي خاصة مشتركة ما بين الإبداع الروائي، حيث لا بد للقلم الروائي المبدع من قدرة على تشريح شخصياته، وبين مهنة الطب التي تقتضي تشريح المريض، سواء أكان تشريحا عضليا أم تشريحا نفسيا.

وكما وحّد المترجم بين الأديبة والطبيبة، وحّد ما بين الكاتبة وبين أبطالها، إذ تبدو قريبة منهم، وعلى وعي عميق بمعاناتهم، مما يجعل القارئ مقتنعا بالأسئلة الإنسانية والاجتماعية العميقة التي تثيرها من خلال تركيزها على معاناة الأطفال. إن هذا وحده يجعلنا نقتنع بأهمية أن يكون للترجمة العربية ديباجة كهذه.

ومرة أخرى تظهر لنا قدرة المترجم على الأخذ بتلابيب الكتابة، عندما يقابل بين الشعر والنثر، في أسلوب مجازي بديع تكشف عنه هذه العبارة: (ولعل هذا الاختيار لموضوع إنساني بالغ الخطورة وصياغته بمهارة في مصائر ذوات فردية هو ما منح القصة عنصرها الروائي الجيد: أعني صراع شعر قلب الشخصية المُزهِر مع نثر الواقع الشرير المتشظي).

ولن يغيب عنا، ونحن نرمق هذا الصراع بين الشعر والنثر، أن انتصار حدية قد مارست، أدبيا، النوعين معا: الشعر والنثر، وأنها ظهرت أول ما ظهرت شاعرة حين نشرت عملها الشعري الأول بالإنجليزية.

وعلى ما تمتاز به لغة الروائية من متانة ومن انسياب في الوقت ذاته، كان المترجم مسلحا بما يتسلح به المترجم الحذق، حيث لا يكفي في الترجمة إتقان لغة النص المترجم ولغة النص المترجم إليه، بل لا بد من استبطان روح اللغتين، مع ثقافة واسعة متصلة بما يتضمن النص الروائي الأصلي، وأول ذلك الاطلاع الواسع على النصوص الروائية العالمية المساعدة على الفهم.

ومن شروط الترجمة الوضوح في نقل الأفكار. وكثيرا ما كنا نقرأ ترجمات لا نفهم عباراتها العربية، فنضطر أحيانا إلى الرجوع للنص الأصلي. ولعل سر تعدد الترجمات للنص الواحد هو القصور الذي قد يبدو في الترجمة الأولى بحيث تغيب فصاحة العربية، ويحل الغموض محل الوضوح، أو التفسير كما يسمي ذلك بعض المهتمين بالترجمة، فيضطر المترجم الثاني إلى نقل النص إلى اللغة العربية مرة أخرى.

ونحن، مع ترجمة رواية (الغريبة)، نحسّ بامتلاك المترجم ناصية العربية الفصيحة المعاصرة، مما يسهل على القارئ الاندماج مع الرواية.

وإذا كان الوضح هو الشرط الأول في الترجمة، فإن هناك شرطا آخر، هو ما يسمّيه محمد عناني»الحفاظ ـ في حدود أعراف الفصحى المعاصرة ـ على السمات المميزة لأسلوب «النص المترجم» في لغته الأصلية». بحيث إن لكل لغة عبقريتها الخاصة. «إن للعربية طرائقها الخاصة أو في البيان، وهي التي إذا لم يلتزم بها المترجم نفر منها القارئ أو أرهقه على أقل تقدير». كما يقول عناني، في تصديره لترجمة كتاب إدوارد سعيد الشهير: «الاستشراق».

وقد كان الدكتور أحمد الجوهري على علم بهذه الحقيقة، وهو يترجم رواية «الغريبة». فنحن نحسّ بإشراقة البيان العربي في ترجمته.

هذا، ومما يدل على تحقيق شرط سعة ثقافة المترجم، استحضاره عددا من الروائيين العالميين: فلوبير، تولستوي، دوستويفسكي، كوته، كما حضرت الفروق اللغوية الدقيقة التي تزخر بها العربية، ليمكن التلوين في الترجمة بما يناسب روح النص. فالنظرات متفاوتة، فهناك اللمح، والشخص، والنظر الشزر، والرمق، والحدج، والتحديق، والحملقة، وكذلك الأمر بالنسبة للأصوات المتعددة والمتفاوتة في طبيعتها ودرجتها، إذ هناك الهمس الخافت والغمغمة واللعثمة، والصياح، والصراخ، والأنين. فنحن إذن أمام ترجمة يستحضر صاحبها جسامة مسؤولية نقل نص أدبي رفيع من لغة إلى لغة.

وهناك أمر له أهميته في الترجمة، وهو هذا التحاور، في بعض الأحيان، بين الروائية والمترجم.

في السينما، كان يحدث أحيانا أن المخرج يستعين بالروائي، ويستشيره، إن كان الروائي على قيد الحياة، وكان الاتصال به ميسورا. لقد كان نجيب محفوظ، في كثير من الأحيان، يشترك في وضع السيناريو للأفلام المقتبسة عن رواياته. ولما نقلت السينما كتاب طه حسين (الوعد الحق)، وجعلت له عنوانا: (ظهور الإسلام)، ظهر طه حسين في مطلع الفيلم وهو يتحدث عن (الوعد الحق). ولما أخرجت السينما قصة توفيق الكهف (عصفور من الشرق)، ظهر نور الشريف، بطل الفيلم الذي تقمص شخصية توفيق الحكيم، على الشاشة وهو يحاور توفيق الحكيم مباشرة.

لقد كان من شأن كل ذلك أن يعين على أمانة النص من جهة، وإتقان العمل من جهة.

وقد أخبرنا الدكتور الجوهري أن مما ساعده على الترجمة الأمينة للرواية هو صلته بالدكتورة انتصار، واستشارته لها. وهو ما ذكره في إيجاز في هذه العبارة: (ولئن كان زاد المعاجم والقواميس وفائدة التشاور مع الكاتبة عاملين مساعدين على الترجمة، فإن نبراسي الأول كان هو الذوق الفني).

هذا عن الترجمة. فماذا عن الرواية؟

ذلك ما سنعرض له في مناسبة أخرى بإذن الله تعالى.