العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 55

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 24 من جمادى الثانية 1446

الموافق 26 من دجنبر 2024

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

مُذكِّرات

لم أكد أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتُ يدي أشدَّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنَّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصَّتهم من كتابة الافتتاحية ، إنَّهم/ هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زادهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ، أولئك الذين أفنوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزاء نظير ما أسْدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدر أن نسْتحضر بين حين وآخر ذكراهم ونُرسِّخها بقوة الفعل ،ليس فقط بالاقتصار على رفع الأكف بالضراعات والدعاء ، ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلا لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أنْ لا نُقلق راحتهم الأبدية ، ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء !

محمد بشكار

bachkar_mohamed@yahoo.fr

التراث ومشروع المستقبل

كتبها: علي صدقي أزايكو

يبدو أن موضوع التراث يطرح نفسه بإلحاح في الفترات الانتقالية في حياة الشعوب، وهذا شيء طبيعي لأن أي تغيير ينسج بالضرورة علاقات جديدة، تدخل في نقاش قد يتحول إلى صراع مع العلاقات السائدة. ولا أعتقد أن هناك شعوبا تم فيها التغيير دون أن تمر بهذه المرحلة.

وإذا كان موضوع التراث قد فرض نفسه في بلادنا. وعلى جميع المستويات، فهذا دليل على أننا نجتاز مرحلة من مراحلنا الانتقالية، ودليل كذلك على أن تراثنا لم يستوعب بعد في شموليته. ولم يتفق بعد على طبيعة العلاقات التي ينبغي أن تكون بينه وبين المرحلة المقبلة المغايرة. فالإهتمام به ليس محرد «موضة». كما أنه ليس مسألة مختلفة، وأما تجاوزه فرهين بتجاوز المرحلة الانتقالية التي نحن في خضمها.

هناك من يعتقد أن التراث يعوق تقدمنا، ويجعلنا سجناء الماضي. إنني أعتقد أن هذا الرأي فاسد أساسا، وذلك لسببين: أولهما هو أن التغيير الذي يطمح إليه لا يمكن أن يكون في مجال حياة الشعوب إلا تحولا، وفي التحول درجات، منه البعيد المدى، وهذا هو ما يسمى عادة بالتغيير. وقد تضاف إليه في غالب الأحيان صفة «الجذري» رغم أنه ليس كذلك. وثانيهما هو أن عدم فهمهم للتراث، وبالتالي نتيجة لذلك، عدم معرفة كيفية استغلاله واعتماده في عملية التحول، هو الذي جعلهم يعتقدون أن التراث حجر عثرة تحول دون أي ارتقاء.

هذا الإعتقاد الخاطئ هو في نظري، نتيجة لانعدام تعريف دقيق للغز التراث. والذين انتبهوا إلى ضرورة تحديد مدلوله أعطوه مدلولا غامضا عاما، والغريب هو أنهم لا يلتزمون به حين يحللون تفاصيل مكوناته جميعها. فحين يقال

مثلا: «تراث كل أمة هو ما تبقى من تاريخها، هو محصلة تجاربها المادية والروحية» ثم يقال أيضا: «التراث في الحقيقة هو أنواع فهم المسلمين للقرآن، لأنه بني أساسا على فهم المسلمين للقرآن»، يلاحظ بسهولة الحذف المقصود لمكونات تراثية أخرى تعاملت مع التراث الإسلامي حين وقع الاتصال، ولم تنمح ماديا.

ليس معنى هذا أنني أعتقد أن تعريف التراث ينبغي أن يكون واحدا يتفق عليه جميع الناس. لأن موضوع التراث مرتبط تمام الإرتباط بالسياسة. ولأن المتحدثين عنه غالبا ما يكونون مرتبطين بتيارات سياسية مختلفة أو متناقضة. كما أعتقد أن التعامل مع التراث -على عكس ماهو شائع- لا يمكن أن يكون واحدا، إذا نُظر إليه نظرة موضوعية خالية من الخلفيات المستقبلية الذاتية أو الايديولوجية. فالتعامل مع التراث ما كان ولن يكون موحدا في جميع الظروف لأن التعامل معه جرد وتقويم له، لا تقديسه على علاته. والتقويم انتقاء واختيار ثم اعتماد واستعمال.

قد يكون سبب هذا التوجه المستقبلي «المقدس»، المرتكز على أحد معطيات تراثنا فقط، والذي لا يكون في هذه الحالة إلا طيفا للتراث الحقيقي الراسب المرفوض... قد يكون سبب ذلك كامنا في طبيعة الفترة التي نجتازها. بكل ما يميزها من اضطراب وبلبلة ناتجين عن اللقاء الحضاري بالآخر. والرغبة المندفعة في اللحاق به بل ومواجهته لأن هذا اللقاء مطبوع بطابع العنف بجميع أنواعه.

وبما أن هذا الآخر متفوق، فلا بد أن يعيدنا لأنفسنا لنستفهمها. ونرتب أشياءنا كاملة -لا بعضها فقط- حتى يكون انطلاقا منتميا. وانتماؤنا كاملا، لأننا ننتمي فعلا. لا مجرد انطلاق عرضي يفقدنا جزءا من الأساس. فنبقى متقطعين عن الوصول، في حالة ما إذا تم الالتحاق.

تبقى مسألة الإنتماء هذه، وهي في نظري حجر الزاوية في قضية التراث هذه. فإذا كان بعض الناس يعتقد أنها بديهية لا تحتاج الى مناقشة توضيحية، فإنني اعتقد أنها هي أول ما ينبغي أن يطرح للمناقشة الموضوعية. فالإجابة عن الأسئلة المحرجة، بالنسبة إلى البعض – مثل هذه: من نكون؟ ماهي المعطيات التاريخية التي تميزنا كشعب؟ ماهي المكونات الحاضرة التي تربطنا بماضينا؟ ما قيمة ما يربطنا بماضينا في إطار مشروعنا لبناء حاضرنا ومستقبلنا؟ ما هو المجال الجغرافي والحضاري الأقرب إلينا؟ كيف ينبغي التعامل معه دون أن يلتهمنا...؟ أقول فالإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى تكملها، سيكون ذلك لا محالة بداية سليمة لتحديد هذا الإنتماء... وإذ ذاك فقط يمكن أن نزعم أننا شرعنا في فهم التراث. ونطمح إلى استعماله محركا دافعا إلى الأمام. وإلا فسيبقى فعله عكسيا في الذين ينتمون اليه انتماءً تاريخيا. ولم يفصلوا عنه بعملية التثقيف والمثاقفة والاستلاب.

يبدو أن الرأي السائد هو أن تراثنا استمد ويستمد من النصوص المكتوبة فقط، لذلك نلاحظ أن كثيرا من المهتمين بموضوع التراث، كثيرا ما يرجعون إلى هذه المصادر لفهم وشرح مسألة التراث كإشكالية الحاضر والمستقبل. وينسون أن أهمية النصوص التراثية - في هذه الحالة - تكمن أولا وقبل كل شيء في مدى تأثيرها على طبائع شعبنا، وسلوكه في الحياة، وتعامله معها. وينسون كذلك أنهم ليسوا مطالبين بالتعامل المباشر مع النصوص المذكورة في الإطار الذي يهمنا الآن، لأن الأجيال السالفة كلفتهم بهذه المهمة عبر قرون طويلة.

إن التراث الذي يهمنا سبر أعماقه الآن هو ما تمثله شعبنا في تعامله الواعي واللا واعي مع ماضيه، وحوله إلى سلوك وانماط في التفكير تتجاوز مضامينه الظرفية المتوالية عبر التاريخ بإخضاعه لضرورات حياته الحاضرة. هذا التمثل، الذي هو في حد ذاته فهم للتراث وتصرف فيه، هو الذي يزيل عنه صفة الجمود، و يعطيه حيوية الحياة المتجددة. ومهمة المهتمين بالتراث تصبح إذن غير التي يخوضون فيها إلى حد الآن. أي محاولة استنطاق النصوص المختارة للإجابة عن أسئلتهم المجردة. بل تكمن في تأمل مجتمعهم لاستخراج الثوابت التراثية فيه، وترتيبها ثم اعتماد ما هو إيجابي فيها، وخليق بتحقيق مشروع جديد للمستقبل. وإذا كنا مقتنعين بأن هذه هي الطريقة الفعالة الوحيدة للتعرف على التراث واستعماله. فإنها لا تقبل التصرف في المعطيات التي يفرضها الواقع المعاش. سواء كان هذا التصرف انتقاءً أو تهميشا. بعبارة أخرى لا يمكن أن نخضع المعطيات الأساسية للتراث لعملية فكرية فوقية مسبقة. يقصد بها محو بعض هذه المعطيات والإبقاء على بعضها الآخر. إرضاء أو تحقيقا لاختيارات نظرية، أملتها معطيات أخرى تكون ذاتية في غالب الأحيان، أريد أن أقول إن التصرف والانتقاء يكونان انطلاقا من المعطيات الموضوعية بعد إثباتها. لا قبل ذلك. ولا بعد إثبات بعضها فقط. وإن المجهود ينصب في التحليل الهادف للمعطيات كلها. ليكون الإستمرار بين الأصل والفرع ممكنا. وهذا الاستمرار هو الذي يضمن أصالة الاختيارات المقبلة وبالتالي يحافظ على عبقرية الأمة التي شحذتها قرون من التجارب المتراكمة. وكانت دوما تمكنها من معالجة مشاكلها الخاصة بذكائها الخاص.

إن تراثنا الحالي هو مزيج تاريخي حي لمعطيات تراثية أمازيغية وإسلامية-عربية. وعدم اعتبار واحد من هذه الأصول -على المستوى النظري والعملي على السواء- لا يمكن أن يؤدي إلى فهم جيد وسليم لهذا التراث، وكل فهم غير سليم في هذا المجال لا يمكن أن يوظف التراث توظيفا فعالا في تحقيق مشروع المستقبل بل سيؤدي إلى العجز الذي لن يتجاوز إلا بفعل العمل التاريخي البطيء، أو إلى فهم ما نجح التاريخ في جمعه ومزجه.

فكل انتقاء تعسفي في مجال التراث تمليه الاهتمامات الفكرية المجردة فقط، لا يمكن أن يكون إلا مجرد بناء نظري جذاب، يموت بموت «موضة» النظرية البراقة. لابد إذن من الرجوع إلى الواقع، ومنه وحده يُسْتلْهَم البناء الفكري لكل نظرية حول التراث، وتُسْتخرَج البنى الثابتة لتنشيط ما تحمله من بذور التحول الأصيل.

25 دجنبر 1982

عبد الكبير الخطيبي ورهانات تأسيس سوسيولوجيا مغايرة

المؤلف الجماعي الذي صدر أخيرا عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، وهو مؤسسة بحثية فكرية مستقلة، مختصة بالعلوم الاجتماعية والإنسانية مقرها بالدوحة/ بقطر، جاء يحمل عنوان «عبد الكبير الخطيبي ورهانات تأسيس سوسيولوجيا مغربية مغايرة «، وهو من تنسيق الباحثين مراد الخطيبي، وعبد القادر سبيل، وبوشعيب الساوري.

ومعلوم أنه رغم التنوع الذي يميز سيرة عبد الكبير الخطيبي الفكرية والأدبية إلا أن تخصصه الأساسي يبقى هو علم الاجتماع، الذي حصل فيه على الدكتوراه سنة 1964 من جامعة السوربون في باريس. ويُعد، حسب الباحثين، من مؤسسي السوسيولوجيا المغربية إلى جانب بول باسكون ولازريف ومحمد جسوس وفاطمة المرنيسي وغيرهم.

يفتتح الكتاب بمقال للكاتب عبد الكبير الخطيبي ترجمه الباحث مراد الخطيبي، يتحدّث فيه عن بدايات تواصله المباشر الأولى مع مجال علم الاجتماع ابتداء من الثانوي من خلال كتاب كوفيليي Cuvillier المدرسي إلى غاية عودته إلى المغرب، بعد حصوله على شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون بفرنسا.

يتضمن المؤلف كذلك مادة مهمة أغنى بها الباحث نور الدين الزاهي هذا المؤلف العلمي الجماعي، وتحمل عنوان «عبد الكبير الخطيبي متحدثا عن النقد المزدوج. ونص الخطيبي هذا، كما يؤكد الأستاذ الزاهي، عرض شفوي في الأصل، عثر عليه ضمن أرشيف الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة مسجلا. ثم تم تفريغه. وفي هذا المقال، سعى فيه الخطيبي إلى إبراز أهم سمات مفهوم «النقد المزدوج» الذي اقترحه كآلية ومنهج ضمن مشروعه الفكري الذي وضع بعض أسسه الأولى في سيرته الذاتية الذاكرة الموشومة التي نشرت سنة 1971.

أما الأستاذ مصطفى محسن، فقد قارب في مقالته «احتفاء بـ «الفكر المغاير»: عن درس الخطيبي ناقداً متمردا على الحدود.. عابرا لعوالم المعرفة والإبداع» أهم خصائص الدرس النقدي عند الخطيبي.

وخصص الكاتب مصطفى خَلَالْ مقاله لموضوع: «إعادة تشكل الوعي عند الخطيبي»، وتحدث فيه عن غنى وتعدد مجالات اشتغال الخطيبي.

وتمحور مقال الباحث محمد معطسيم «في النقد السوسيولوجي بين عبد الكبير الخطيبي ومصطفى محسن» حول السمات الأساسية للسوسيولوجيا المغربية المتمثلة في جيل مؤسس ينتمي إليه الخطيبي، وباسكون، وجسوس، وغيرهم، والجيل الثاني المنتمي إليه كل من مصطفى محسن، وعبد الجليل حليم وعبد الصمد الديالمي وغيرهم.

أما الباحث نور الدين الزاهي، فقد خصص مقاله «عن الإسم العربي الجريح أو في كتابة الجلالة» لرصد إشكالية الولادة، ولادة الخطيبي، وجرح الاسم، وارتباطها بعيد ديني هو عيد الأضحى. وقد ركز الباحث في تناوله لموضوعه على كتاب الخطيبي الشهير الاسم العربي الجريح.

وفي مقاله الموسوم بـ «تفكيك التمايز السوسيولوجي بالكتابة: الذاكرة الموشومة أنموذجا»، وقف الباحث العراقي حيدر الحاج عند أهم معالم مشروع الخطيبي الفكري والأدبي الذي يستمد بعض أسسه النقدية من فكر الاختلاف.

وحاولت الباحثة الجزائرية وسيلة مجاهد في مقالها «الرواية الجزائرية الموشومة بنقد عبد الكبير الخطيبي: اللغة، اليومي، الباروك» البحث في موضوع اهتمام الخطيبي بالرواية المغاربية ومن ضمنها الرواية الجزائرية خاصة من خلال دراسته العلمية «الرواية المغربيةLe Roman Maghrébin» التي نشرها سنة 1968.

مجلة «آرتْ – شِيفْ» في عددها السادس تحتفي بالنَّحاتة العربية منى السعودي

عدد سادس من "آرت' شيف" أطلقته أخيرا مجلة «أصدقاء ديونيزوس"، بالدار البيضاء، ويضم العدد من (دفاتر فنية - نونبر/ دجنبر 2024)، ملفا عن النحاتة الأردنية منى السّعودي.

وكتب الافتتاحية للشاعر والباحث في جماليات الفنون البصرية بوجمعة أشفري، جاءت بعنوان "الإزميلُ في يَدِ مُنى يَصيرُ رُوحًا»؛ وتَقديمًا بعنوان «ترويضُ الحَجَرِ» كتبَه الفنان التَشكيلي والناقد الفنّي بنيونس عميروش؛ ونَصًا بعنوان "أحيَا لأنحتُ وأنحتُ لأحيَا» اقتطف من كتابها «منى السّعودي – أربعون عامًا من النّحت».

بوجمعة أشفري: الإزميلُ في يَدِ منى يصير رُوحا

في عُمر لم يتجاوز السادسة عشر عاما تحدد مصير منى السعودي: الخروج من الأردن في اتجاه لبنان عام 1963؛ نسيج من العلاقات في الوسط الشعري والفني ببيروت: أدونيس، ميشيل بصبوص، بول غيراغوسيان، يوسف الخال، أنسي الحاج...؛ إقامة أول معرض بمقهى «الصحافة» في بيروت؛ شراء تذكرة سفر بثمن ما بيع من لوحات؛ شدُّ الرحيل إلى باريس عام 1964؛ الالتحاق بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بفضل حليم جرداق؛ منحوتة «أم ـ أرض» 1965؛ انتفاضة الطلاب ماي 1968... التخرج من مدرسة الفنون 1972... ليبدأ مسارها الفني مفعما بجوارات متعددة في الفن والكتابة، خاصة الشعر الذي سرى مسرى الدم في جسدها...

"اليَدُ التي تُلامسُ الحَجَرَ تَعرِفُ أنَّ السِّرَّ لَيْسَ في اليَدِ ولَا في الحَجَرِ. السِّرُّ فِي النَّحت. هَكذَا تَقُول النَّحَّاتَةُ مُنَى السَّعودي. وحَتَّى لوْ كَانَ ثَمَّةَ سِرٌّ في اليَدِ أوْ في الحَجَرِ، رُوحُ الإزميلِ يَكشفُه. ذلك لأنَّ الإزميلَ يَصيرُ فِي يَدِ النَّحت رُوحًا.

صَار ما تفعله اليد ـ الإزميلُ فِي الحجَر حياة. هي نفسها كانت لا ترى الإزميل أداة أو شيئًا، بل كان بالنسبة إليها عضوا من أعضاء جسدها يهب الحياة لكل شيء تلمسه أو تدقه.

"وإذَا إزميلها دقّ فلكي يشذب الفضاء من حول الكتلة. هي لا تعمل في الحجر.. هي تعمل في الفراغ اللين الذي يفرُّ من أصابع الخلق، تبني تصورا للكون من خلال حبّة البُنّ التي هي المشمشة.. تمهيدا للحبل المقدس والتكور المدهش والولادة" - الشاعرة زليخة أبو ريشة.

مُنى السعودي لا تفصل بين حياتها في اليومي وحياتها في الفن والكتابة. ولعل الكتاب الذي ضمّنته سيرةَ حياتها، «أربعون عاما في النحت»، دليلٌ على ارتباطها الصميمي والوثيق بشعر - فنّ الحياة وحياة الفنّ - الشعر.»

بنيونس عميروش: تَرويضُ الحَجَر

عَنونَ التشكيليُّ والناقد الفنّي بنيونس عميروش تقديمهُ لملف النحاتة منى السّعودي بـ «ترويض الحَجَر»، نقتطف منه لَلقراء هذه المقاطع:

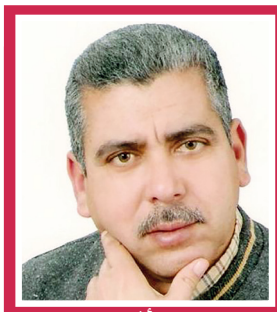
- (...) على مدار مُنْجَزها الذي يقدر بمئات القطع النحتية، ظلت منى السعودي تعلنُ ميلها العضوي القائم على هندسة المُنْحَنى والدائرة. في منحوتاتها («امرأة»، «حالة النمو»، «امرأة وطفلة»، «أمومة الأرض» التي تعد من أشهر أعمالها، وغيرها) تُزْهر المُنحَنيات والتَموُّجات والدَّوائر لتستقي حيويتها من الجسمانيَة الأنثوية، بناء على المعالجات التجريدية، حيث تتماسك الكتل العضوية وتنسجم عبر التكوينات المكثفة والمؤسْلَبَة، ومن ثمة يتحول الجسماني والإنساني عند المَثالة من مظهره الطبيعي إلى جوهره الرمزي، ذلك أن الانطلاق من الجسماني ليس إلا تركيزا على الروحي بحكم النحت المَمْثل للروحي غارقا في الجسماني...

- (...) تمسي القطعة الحجرية عند السعودي مترجمة لذلك «الجسد الخنثوي» أو «الإنسان المُثنى» المدثر باللغز والرمز؛ لغز المزاوجة بين النواقص، بين المفارَقات الإنسانية التي تستدعي الوحدة. لعلها دعوة للعناق والحب، دعوة للتوحد والاتحاد، على شاكلة الاستدارة، حيث الدائرة أصل الكل، رمز الكون والأرض، رمز الخصوبة والولادة والموت ورمز الوحدة والكمال...

- (...) تعتبر منى السعودي نفسها «كلاسيكية» قياسا لما يسمى اليوم «نحت»، ذلك أنها المَثالة التي لا تحقق كتابتها الحَجْمية إلا بتدخل جسدها وقوتها كاملة، مما يجعلها تختار مادتها وأسنادها من الصخر، من أنواع الرخام وألوانه، حيث تُقيم الصلابة القابلة لتَحَمُّل عنف إزميلها الماهر، المالك لقوانين «هندسة الروح»، المُطاوع لتشخيص رمزية مقولتها: «تعلمت التجسيد لأدخل في الغيب، وسكنت بين مدارات الحلم ومدارات الفعل». من ثمة، ظل إزميل منى السعودي يحفر بريقه وفرادته داخل خارطة النحت العربي الحديث، محافظا على صياغة التَكوُّرات والتناغمات المتوحدة، المتكاملة، المتسامية عبر نسق أسلوب مُبْهج ومُذْهل...

يُشرف على إعداد مجلة "آرتْ – شيفْ":
- مدير النشر ورئيس التحرير: بوجمعة أشفري
-هيئة التحرير: حورية عبد الواحد، بنيونس عميروش، أحمد لطف الله
-الهيئة الاستشارية: أدونيس، موليم العروسي، عيسى مخلوف، نور الدين أفاية
-المستشار الفني: خالد بن الضو
-المستشار القانوني: الطيب العلمي العدلوني.

صَمْغٌ يَقْرَعُ بابَ البَياض



جمال أزراغيد

1. عطاشُ الرّوح

كُلَّما تَمزَّقَ الضَّوْءُ
عَلى أَهْدابِ اللَّيْلِ
أَرْبَكَتْني
جُذورُهُ المَمْزوجَةُ
في صَوْتي المَبْحوحِ مِنْ شِدَّةِ النِّداء
أَعبُرُ المَمَرّات
بِلَهْفَةِ لَهَبِ الماءِ
تَتَجَرَّعُهُ عطاشُ الرّوحِ
أَسأَلُ عَنْ أصواتٍ
تَحَدّرَتْ
إلى قاعِ بِئْرٍ
أَحْسبُها لُؤْلُؤًا بِلَوْنِ أَمَلٍ
يَشُمُّ أَثْداءَ الرَّمْلِ
عِنْدَ انْحدارِ القَمَرِ
عَلى مشارِفِ الأفقِ البَعيد...
يَجيءُ النّهارُ
عَلى أَعْوادِ الثِّقابِ
كَراقِصَةٍ يُلَحِّنُ كَعْبُ حِذائِها حَرَكاتٍ
تُهَيِّجُ الجَسَدَ
عَلى وَقْعِ نَظَراتٍ مُلْتَهِبَة
يَكْفيني النَّهارُ
لأُوقِدَ أَفْكاري
قَناديلَ
يَتَّسِعُ ضَوْؤُها لإيقاعِ الخَريف
تَتَسَرَّبُ مِنْهُ أَوراقٌ
تَحْمِلُ في لَوْنِها
صُوَرًا لِتَفاصيلِ أَرْهَقَتْها مُفرَداتُ الحَياة.

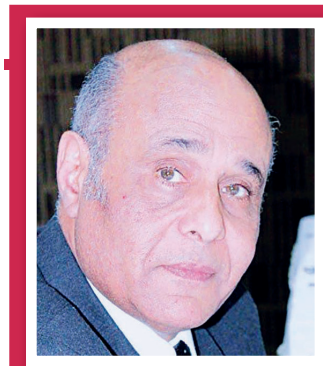
2. أَقاصي البَهاء

أَصْداءُ العَقارِب
تَتَقَطَّرُ، بِمَشيئَةِ الغَمْرِ، مَعنًى
حامِلًا
في رِئَتَيْهِ قَساوَةَ الوُجود.
مِنْ جَسَدِه
أَقْتَطِفُ حُفْنَةَ أَحْزانٍ
أُذَرّيها عَلى أَلْسِنَةٍ شُعَراء
يَمْتَطونَ سُدَّةَ المَجاز
بِابْتِسامَةِ الأَسْرارِ
بَيْنَ أَيادٍ
تَشُمُّ رائِحَةَ صَمْغٍ
يَقْرَعُ في دَمي بابَ البَياض
يَلْفُظُ حُروفًا
صَمَّ إيقاعُها
في أَوَّلِ الطَّريق
إلى كَمَنْجاتٍ أَضاعَتْ أَوتارَها
في صَخَبِ الحَياة..
كَيْ أَتَعَلَّمَ صَمْتًا
يُطَهِّرُني
مِنْ رَنينٍ يَغْمُرُني سِرًّا
وَأَنا مُحاطٌ بِهالَةٍ مِنْ نور
تَشِعُّ حتّى أَقاصي البَهاء..

3. خَلايا الكَلِمات

كُلُّ اللّيالي
أَوْدَعْتُها شارِعًا نَقِيًّا
وَجِئْتُ النَّهارَ
أَقْرَأُ وَجْهَ النُّجومِ المُسْتَريحَةِ في دَمي
أَسْأَلُها عَنْ امْرَأَةٍ مِنْ ظِلالِها
تُواسي خَلايا كَلِماتٍ
تَتَفَجَّرُ ضَوْءًا
يَفْتَرِسُ المَعْنى
قُبالَةَ نَهْرٍ
يَنْسابُ صَموتًا بَيْنَ خُطايَ المَرْسومَةِ
بِالفَحْمِ الحَجَريّ
عَلى سَطْحِ الفَراغ.../
يوقِظُ في روحي العَصافيرَ
تُغَرِّدُ... تَطيرُ
أَغاريدُها تَمْلأُ القَصيدةَ إيقاعًا
يَرْتَوي مِنْ اهْتِزازاتِ الأَرضِ
مِن ارْتِجاجِ بَحْرٍ
يَتَصَبَّبُ عَرَقًا
فَوْقَ يَدي
الثّابِتَةِ في الأَعالي.

الأيقونة في ترجمة قضاة مكناسة الزيتونة



د. عبد الرحمن بن زيدان

قراءة وتقديم مُصنف للدكتور محمد عبده البراق

تهتم الدراسات التاريخية والمونوغرافيات والتراجم بالتوثيق لكل ما يخص حضارة، أو مجتمعا، أو دولة، أو نزاعات، أوحروبا، أو نتاجات أدبية وفنية، أو أعلاما وتراثا ثقافيا ماديا وتراثا لا ماديا، أو أنظمة سياسية، أو اقتصادية، وهو ما يعتبر بشكل من الأشكال تجميعا وتنظيما للمعطيات المتوفرة لكتابة تاريخ يناسب طبيعة موضوع الترجمة التي توافق استراتيجية إبراز الجدوى من هذا التوثيق الذي يتحقق بتوفره على مصادر، ومراجع، وإفادات، ومخطوطات، وببليوغرافيات تدعم منهجية التوثيق في ترتيب مادة العمل التوثيقي.

قد يختلف هذا التوثيق حسب موضوعه، ويختلف حسب زمانه والغاية من إنجازه، لكن هذا الاختلاف بعد تكوينه في أضمومة توثيقية يصبح مندرجا في بنية موضوعه ترتيبا، وتنظيما، وصياغة يوحد بين عناصرها موضوعها الناطق بالمعلومات بعد فحصها، والتيقن من صحتها، والمقارنة بينها وبين المعلومات الواردة لدى من قام بوضع تراجم أخرى لها علاقة بما يراد إنجازه. فتخضع المصادر للتحقيق والدراسة لتبين دلالاتها التي يمكن إدماجها في التوثيق الجديد دون أن يكون هناك تناقض، أو لبس في الوظيفة الجديدة.

عديدة هي التراجم التي آهتمت بوضع ببليوغرفيات تؤرخ بالتوثيق لحاضرة مكناس، والتوثيق لحياة الدول المتعاقبة على حكم المغرب، فتحدثت عن الأبواب، والقصبات، والمدارس والزوايا، والقصور والمكاتب، ووثقت لحياة السلاطين والأمراء والأعيان والعلماء، والشعراء، والأدباء، والقضاة، وأعلامها كما ورد ذلك في كتاب (إتحاف إعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس) للمؤرخ عبد الرحمن بن محمد بن زيدان السجلماسي، ومصنف (تراجم أعلام مكناس في القرن العشرين) الذي أنجزه الدكتور عبد الرحمن بن زيدان والأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل هذا المصنف الصادر عن جامعة المولى إسماعيل سنة 2010.

وفي سياق الاهتمام بحاضرة مكناس يدخل الدكتور محمد عبده البراق مجال التوثيق لتقديم موضوعه في عنوان المصنف الموسوم بـ (الأيقونة في ترجمة قضاة مكناس) كعنوان رئيس حدد موضوع اشتغاله بالتوثيق، أما الزمن الذي سيتحرك فيه هذا التوثيق فحدده: (من العهد المرابطي إلى العهد العلوي المجيد ـ إضاءات حول الأعلام والمعالم القضائية بمكناس)، وهذا التحديد التاريخي في (العهد المرابطي، العهد الموحدي، العهد المريني والعهد الوطاسي والعهد السعدي إلى العهد العلوي) هو المجال الذي سيكون مُضاء بتراجم القضاة بعد أن رتبهم المؤلف ترتيبا كرونولوجيا تتبع به تاريخ الدول المتعاقبة على حكم المغرب لما يزيد عن عشرة قرون من الزمن.

سؤال التوثيق لطبقة القضاة يبقى موصولا إلى منهجية التوثيق التي تحدث عنها المؤلف في عتبة هذا المؤلف حيث قال: (وقد عزمت من خلال هذا المؤلف على أن أتطرق لتراجم القضاة بمكناس انطلاقا من معيارين اثنين، أولها المعيار الجغرافي أي الانتماء إلى حاضرة مكناس وما يستتبع ذلك من ذكر القضاة سليلي الأسر المكناسية المعروفة، وهذا المعيار الجغرافي لا يقتصر على أبناء مكناس المدينة فقط، إذ أن مفهوم حاضرة مكناس يشمل أبناءها المنتمين بها ولحاضرة مولاي إدريس زرهون البهية وأحواز مكناس الزكية ومن قبائل كروان، ومجاط، وبني مطير وعرب سايس)1

حاضرة مكناس معروفة عبر تاريخها بقبول العلماء والقضاة بكل اختصاصاتهم ومرجعياتهم القانونية والشرعية التي ستنخرط في فعالية تثبيت العلم، والبحث في المجالات التي تعطي للمدينة وجودا حقيقيا لإنه انتماء يقوم على كل إضافات متحضرة تدعم ما تتطلبه المدينة من تنظيم، وعدل، وحركية ثقافية، واجتهادات، ليكون هذا القبول و الاستقطاب موصولا إلى وظيفة القضاة الذين صاروا ينتمون إلى العاصمة الإسماعيلية بحكم الوظيفة، والاستقرار، وهو ما حدّده المؤلف بـ: (المعيار الوظيفي إذ أن كل من استقر بهذه الحاضرة وعمل بها إلا ويعد منتميا إليها)2

وهذا المنهج في التوثيق هو الذي سار به المؤلف على هدي مصادر ومظان قديمة اهتمت بتاريخ المغرب وبحواضره، وبسير أعلامه، مما يبرز احتفال المغاربة بأحوال الأعلام والشخصيات من الأعيان، والعلماء، والمتصوفة وطريقتهم في التعبد والتنسك بمراتب الدين الثلاث (الإسلام، الإيمان ـ الإحسان) ومستويات نسبته إلى أهل الصفة، والأشراف وأنسابهم، والأولياء وكراماتهم.

لقد استشعر المؤلف قبل الشروع في تحديد خارطة التراجم الخاصة بقضاة مكناس خلو المصادر التاريخية من وجود مصنّف خاص يوثق للقضاة المنتمين إلى العاصمة الإسماعيلية (أصلا ووظيفة)، أو الذي حلوا بمكناس للاشتغال بها في سلك القضاء، وهو ما وضحه بالنص الصريح قائلا:(غير أن طبقة القضاة بمدينة مكناس لم يفرد لها كباقي الحواضر المذكورة ـ حسبما وقفت عليه ـ تراجم خاصة بهم إلى حدود الساعة، ما عدا ذكر سير بعض منهم ضمن التراجم العامة لأعلام مكناس، كما ورد ذكره في كتاب: (إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس) من تأليف المؤرخ الشهير نقيب الأشراف العلويين بمكناس الحسيب الشريف مولاي عبد الرحمن بن زيدان رحمه الله، والذي أفرد جزءا مهما من أجزاء كتابه للتعريف بالقضاة بمكناس إلى جانب باقي الأعيان، بالإضافة إلى كتاب (تراجم أعلام مكناس في القرن العشرين) من تأليف الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل، والدكتور عبد الرحمن بن زيدان والذي جمع سير عدد من القضاة الذي قارب عددهم عشرة قضاة)3

وللقيمة التي تميز التراجم التي آهتمت بسير القضاة يعطي المؤلف نماذج من كتب التراجم التي اهتمت بالقضاة التي كانت مصدره في الكتابة والتوثيق وجمع المعلومات المفيدة حول العَلم الذي سيكون موضوع بحث يفهرس جوانب من حياته الخاصة ليعزز الدراسة بما يفيد، وهذه هي منهجيته في تجميع المادة، والقيام بقراءتها بعد القبول بمعطياتها بما يوافق صحة الإفادات.

القبول بالمعلومات يعني أنها إفادات قد صارت بعد جمعها صحيحة بعد التأكد من أنها موثوق بما ورد فيها من مادة صالحة تساعد على بناء التراجم بشكل سليم لا سيما تراجم الأعلام المعاصرين الذين قدمت سيرهم الخاصة بيسر ولياقة عكست تراجم الأعلام القدامى الذين تطلب تقديمهم التوفر على جهد كبير، وامتلاك مصادر وفيرة يستوجب التدقيق في المعلومات الواردة حولها، والمقارنة بين مصدر وآخر، والموازنة بين التقارير والحوالات الكبرى والصغرى والتدقيق فيما ورد فيها من أحاديث حول مكان المولد، وتاريخه، وأشياخ المترجم له وثقافته وخاصيات عصره، والشروط التي تؤهله كي يصبح قاضيا، وعلاقته بالمتون الشرعية كأسناد يُعتمد عليها في إصدار الأحكام.

من هذه المصادر أخذ المؤلف كل المعلومات عن حياة القضاة المهنية، وجمع منها مواد هذا المصنف، وكان دليله في هذا الجمع ما كتبه المؤرخ عبد الرحمن بن زيدان في مصنفيه (إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس) و(المترع اللطيف في مفاخر المولى إسماعيل الشريف)، وما كتبه المرعشلي عبد الرحمن (نثر الجواهر والدرر في علماء القرن الرابع عشر ـ وبذيله : عقد الجوهر في علماء الربع الأول من القرن الخامس عشر)، وما كتبه عبد السلام بن عبد القادر ابن سودة في كتابه: (إتحاف المطالع بوفيات أعلام القرن الثالث عشر والرابع.)، وما كتبه أبو العباس أحمد بن محمد بن القاضي المكناسي في كتابه: (ذيل الوفيات المسمى «درة الحجال في أسماء الرجال»)، وما كتبه محمد بن جعفر بن إدريس الكتاني في كتابه (سلوة الأنفاس محادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء الصلحاء بفاس)، وما كتبه عبد الله بن عباس الجراري في كتابه (التأليف ونهضته بالمغرب في القرن العشرين) وما كتبه أبو القاسم الزياني في كتابه (الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برا وبحرا)، وما كتبه ابن غازي في كتابه (الروض الهتون في أخبار مكناسة الزيتون).

والمبرر الموضوعي الذي أقنع المؤلف الذي تقيّد به من هذه التراجم هو توفير المادة من هذه المصادر التي ستغطي عشرة قرون من سير القضاة في مكناس سواء كانوا من العرب، أو من اليهود موضحا أن كل عمل هذه التراجم كان عملا جزئيا وقف عند حواضر بعينها ولم يوسع من دائرة التوثيق ليشمل حاضرة كحاضرة مكناس وهو جعل المادة حول قضاة مكناس موزعة على أكثير من مصدر يتوجب معه العودة إلى هذه المصادر وغيرها لآستخراج ما يفيد ويدعم خطوات تحقيق كتاب (الأيقونة في ترجمة قضاة مكناسة الزيتونة).

بعد تجميع كل ما يفيد الكتابة والتوثيق اختار الدكتور محمد عبده البراق المنهج الكرونولوجي لحصر موضوعه في العصور التي عرفها نظام الحكم في المغرب مما سهّل عليه الآقتراب أكثر من القضاة ومن سياقاتهم السياسية، والعقدية، والتعرف على الأحكام والاجتهادات التي وثقها القضاة في المظان والمصنفات التي تعكس كيف كان القضاء، وكيف كان يشتغل القضاة، وكيف كانوا منسجمين مع سياقهم وثقافتهم.

لكل عصر من العصور التي حددها المؤرخون خاصيات وقف عندها المؤلف وتحدث عنها وقدمها كإضاءات تنير العصر وما فيه من ممارسات تهم المجتمع، فيها كان لا يؤول، ولا يغير المعطيات، ولا يبني هذه الخاصيات إلا بما كان عليه إجماع محكوم بالاتفاق بين المؤرخين وكأن المؤلف كان يتجنب الدخول في الاختلافات التي لن تغني مسيرة التوثيق.

هذه الكرونولوجيا كانت مرنة في منهج المؤلف وهو يتعامل مع هذه المصادر أثناء أخذ ما يفيد، وترك ما لا يفيد، وهذا ما حدد أسلوب بناء هذه التراجم وفق ما يلي:

أن المؤلف كان يكتب بعض التراجم ترجمة حرفية كما وردت مادتها في المظان والمصادر، أو أنه يكتبها كما أخذها مباشرة من القضاة أنفسهم بخصوص المعاصرين منهم.

أن المؤلف كان يقوم بتصويب ما يجب تصويبه وتقويم ما يستوجب تقويمه حفاظا على الأمانة العلمية لسيرة المترجم لهم.

أنه كان يلجأ إلى توضيح ما يجب استجلاؤه وتوضيحه حتى لا تبقى بعض الكلمات ملفوفة باللبس والغموض والإبهام.

هنا يبقى السؤال الحاضر من بداية قراءة الكتاب إلى متم الاطلاع على مضامينه هوما الجدوى من العودة إلى كل عصر على حدة لتقديم ما تميز به؟ ويعقبه سؤال آخر هو ماهي خاصيات اشتغال التوثيق كما حدّدها المؤلف نفسه في مصنفه بعد أن اعتبرها عاملا مساعدا على تيسير الفهم والاقتراب أكثر من المعلومة الخاص بكل قاض؟

كانت الإجابات واضحة بخطابتها، بيّنة بمعلوماتها، وهي أن الغاية من إنجاز ترجمة تخص قضاة مكناس لما يزيد عن عشرة قرون هي (حفظ الذاكرة القضائية في مكناس)، والتعرف على (المسؤولين القضائيين المتعاقبين على محاكم مكناس)، والوقوف على (القضاء العبري وخصوصياته المعمول بها في مكناس) وإدراج كل هذه الخاصيات في رؤية واحد تميز القضاء في المغرب الذي وضعه المؤلف وهو يؤرخ لـ: (القضاء الوطني) آخذا بعين الاعتبار الأسناد التي حفزته على نقل هذه الرؤية استجابة للمحفزات التالية:

حفظ الذاكرة القضائية للحاضرة الإسماعيلية.

ـ تحقيق ما وضعته الوداية الحسنية للقضاء في المادة الثالثة من قانونها الأساس وهي: (التعريف بأمجاد المغرب ونسائه ورجاله من القاضيات والقضاة والأعلام).

ـ تثمين ما قام به قضاة المغرب ومعهم قضاة مكناس من مهام (تروم تحقيق العدل، ونشر الأمن من خلال أحكامهم، وقراراتهم، واجتهاداتهم الخلاقة التي ترسخ الأمن القضائي وتشكل مصدر استرشاد وإلهام رغم تعاقب السنين والأعوام)4

هذه الكرونولوجيا سارت منهج المؤلف في ترتيب كل المواضيع المتعلقة بقضاة مكناس، وهي ترصد خصوصيات تسمية المناصب القضائية بالمغرب، وتتابع تغير التسميات، وتبدّل الصفات التي حددها في فقرات تتحدث عن كل خصوصية وعلاقتها بسياقه التاريخي كالتالي:

الفقرة الأولى : قاضي الجماعة.
الفقرة الثانية : قاضي الحضرة.
الفقرة الثالثة : قاضي الجند.
الفقرة الرابعة : قاضي الركب.
الفقرة الخامسة : نائب القاضي.

بعد استقلال المغرب سنة 1956 وقف المؤلف على (التطور الحضاري للمؤسسات القضائية بمكناس) وآستعرض (مجال المعمار القضائي) وعلاقته بتنامي الحركة العمرانية بالعاصمة الإسماعيلية، وتواتر السياسة العمرانية بها، فذكر تاريخ بناء العديد من المحاكم معززا ذلك بالوثيقة والصورة كدلالة قوية على تقريب القضاء من المواطنين، وجعل (العدالة مفهومة ومركزة في قلب المدينة)5

بعد هذه التمهيدات الوظيفية التي هي أساس مفتاح الاقتراب أكثر من الحديث عن قضاة مكناس الزيتونة

من المرابطين إلى الآن يبدأ المؤلف في هذا التحقيب وهو يعلن عن تشكيل تاريخ أيقوناته، وهو ما وسمه في الفصل الأول بـ: قضاة مكناس من العهد المرابطي إلى العهد العلوي ما قبل الاستقلال) وحول ذلك يقول : (سنستعرض للشخصيات التي مارست القضاء بمكناس إنطلاقا من العهد المرابطي، ثم الموحدي، فالمريني، والوطاسي، وصولا للسعدي)6

عندما يتحدث المؤلف عن كل دولة من هذه الدول المتعاقبة على حكم المغرب، فإنه يمهد لذلك بتقديم نبذة تاريخية عن الدولة، ويشير إلى زمن تأسيسها، ويتحدث عن سلاطينها، ويقدم صورا من صور عزها وصولتها وعنايتها بتأسيس منظومة قانونية تكرس ممارسة حقيقية في الحكم والأحكام التي ترعى العباد وحقوقهم. ونجده يستعرض الصلاحيات التي كانت تمنح للقاضي حتى يمارس المهام الموكولة إليه بضمير مرتاح، وينهي المؤلف حديثه عن كل دولة بعرض تراجم القضاة الذين ينتمون إليها زمانيا، ويمكن أن نقدم بإيجاز صورة ذلك في الخصوصيات التالية لكل دولة كما قدمها المؤلف بإسهاب.

فدولة المرابطين كانت دولة تحتفي بالقضاء حفاوة خاصة كما عرض المؤلف ذلك بقوله لأنها كانت تمنحهم (صلاحيات موسعة واستقلالية تسخير السلطة التنفيذية لهم وإغداق الأموال عليهم لأداء عملهم..... اعتماد التراتبية الوظيفية في المؤسسة القضائية بدء بالرئيس العام للمؤسسة القضائية الذي يكون غالبا من مراكش «قاضي الحضرة» ثم رئيس القضاء الإقليمي وهو «قاضي الجماعة الذي غالبا ما كان من قرطبة والذي تسند إليه إدارة المحاكم التابعة لإقليمه ومن كبار القضاة في دولة المرابطين ابن حمدين، وابن رشد الجد، وشيخ الأندلس الحاج القرطبي)7

ومن بين هذه الصلاحيات ـ أيضا ـ كما يقول المؤلف (أن للقاضي مجلس شورى يتكون من أعيان الفقهاء كانوا يشرفون على صرف الولاة لأموال الدولة خصوص تلك المرصودة للأوقاف والمصالح العامة)8

أما دولة الموحدين فقد كان للخلفاء دور هام في دعم مساطر القانون حيث عملوا على (التنويه بخطة القضاء والإجلال بأصحابه) ذلك (أن القانون الموحدي يمنع منعا باتا القضاة من مباشرة تنفيذ عقوبة القتل في أصحاب الجنايات)9

وكانت ميزة هؤلاء الخلفاء قائمة على تعزيز الاشتغال بما أنزله الله، وما يقتضيه الشرع تحقيقا للعدل والمساواة بين الناس، وكانوا كما تقول المصادر التاريخية (ما برحوا يوعزون إلى قضاتهم بضرورة الصدع بالحق، وتمشية حكم الشرع على الجميع لا فرق بين المشروف والشريف أو القوي والضعيف ويدعونهم إلى التسوية بين الخصوم)10

أما في عصر بني مرين فكان للقاضي جميع الصلاحيات في إصدار أحكامه بأعتباره نائبا عن السلطان المريني، وما يميز اختصاصاتهم أنه (يقوم في الفصل بين الخصوم والمتنازعين، والوصاية على أموال المحجور عليهم على اختلاف أصنافهم، وهو مسؤول أيضا عن الأوقاف وتنفيذ الوصايا الموصى بها طبقا للشرع، والتأكيد من تنفيذ الأحكام والحدود)11

لقد قام المؤلف بعملية إحصائية حصر بها عدد القضاة في كل عصر وكانت كالتالي:

- عدد قضاة مكناس في العهد المرابطي 4.
- عدد قضاة العهد الموحدي 6.
- عدد قضاة العهد المريني 9.
- عدد قضاة العهد الوطاسي2.
- عدد قضاة العهد السعدي 5.

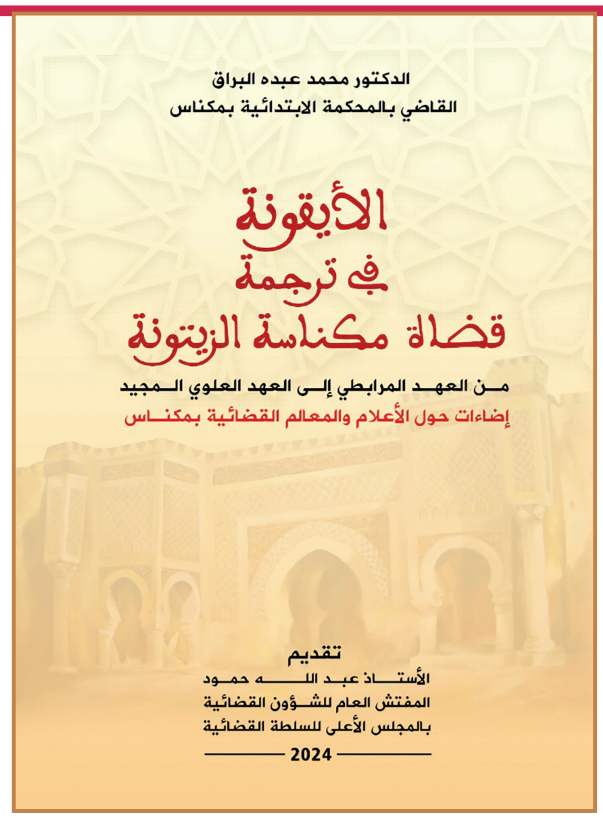
- بعد المرابطين، والموحدين ، والمرينيين، والوطاسيين، والسعديين يفتح المؤلف صفحات تخص العهد العلوي قبل الاستقلال ليعرض عدد القضاة متتبعا ذلك في فترات حكم السلاطين، كالتالي:

- العهد الرشيدي (1).
- العهد الإسماعيلي (9).
- عهد أبناء السلطان مولاي إسماعيل (6).
- العهد المحمدي الثالث (5).
- العهد السليماني (13).
- العهد الرحماني (7).
- العهد الحسني الأول (4).
- العهد العزيزي (4).
- العهد الحفيظي واليوسفي (11).
- العهد المحمدي الخامس (8)

وقدم المؤلف السمات التي يتميز بها القضاة ويلتزمون بها في إصدار الأحكام، وهو ما حدّده بقوله: (نجد سلاطين الدولة العلوية الشريفة يتحرون غاية التحري فيمن يسندون إليه هاته الوظيفة السامية التي هي النيابة عنهم في أمر القضاء بين الناس، فتراهم يبحثون عمن يتصف بالأوصاف التي تليق بهذا المنصب الرفيع في الدولة من كونه متضلعا في العلوم الإسلامية، وبالأخص علم النوازل، والأحكام، عارفا بسيرة القضاة السابقين له في هاته الخطة لتكون سيرتهم له نبراسا يستضيئ به فيما يزاوله من حكم)12

كل هذه الأسناد القانونية والمعرفية الموظفة للحفاظ على منهج القاضي في ضبط فهمه للوقائع، تحريا، وفهما، واجتهادا هي التي جعلت المؤلف يعتبر مهمة هذا القاضي جزء من سير العدالة القائمة على ما وضعته الدولة لتكون مكانة القاضي سامقة بمعارفها، موصوفة بتضلعها في العديد من العلوم.

أما الفصل الثاني من مصنف (الأيقونة في ترجمة قضاة مكناسة الزيتونة) فخصه المؤلف بعنوان: (قضاة مكناس في العهد العلوي ما



بعد الاستقلال) وفيه رصد الإصلاحات المحدثة بفضل الدولة الوطنية المستقلة التي وجدت أن من بين التحديات التي عرفتها مع الواقع السياسي والقانوني الجديد هو:

- تخطي ما كان (يقوم به المندوب الفرنسي لدى مستشار الحكومة وهو المتصرف في شؤون القضاء أجمعه، وكان الوزير وخليفته وبعض الكتاب هم كل وزارة العدلية قبل الاستقلال) 13

- إرساء قواعد مبدأ استقلال القضاء الذي أرساه المغفور له محمد الخامس.

- تعزيز إصلاح القضاة (بإحداث وظيفة جديدة في سلك القضاء لم تكن موجودة من قبل وهي وظيفة وكلاء الدولة بجميع المحاكم المغربية لصون الحقوق من التلاعب بها ومن مراعاة لتطبيق القوانين التي ستعرف هي الأخرى النور)14

- تحديد مهام اختصاصات القضاة الجالسين المصدرين للأحكام.

- إحداث خمسة وثلاثون محكمة سدد ومائة وخمسة وسبعون محكمة للقضاة الشرعيين واثناعشر محكمة إقليمية ومثلها مجالس إقليمية لاستئناف أحكام القضات الشرعيين، كما أحدثت في هذا العهد محكمتان استئنافيتان بالرباط وطنجة)14

- تعززت هذه المحاكم كلها بإحداث المجلس الأعلى تحقيقا للوحدة القضائية والقانونية.

لقد وقف المؤلف على الإصلاحات التي عرفها القاضي على عهد المرحوم الحسن الثاني منها إصدار قانون التوحيد والمغربة والتعريب كآلية لاسترجاع المغرب سيادته الكاملة في القضاء، وآستعمال اللغة العربية وحدها في (المداولات والمرافعات والأحكام)، ثم إرساء قواعد تجربة القضاء المتخصص بإحداث المحاكم التجارية والمحاكم الإدارية كبنيات قضائية لتكريس دولة الحق والقانون وحماية الاستثمار.

وفي ضوء المقدمات التي أحاط بها المؤلف الدكتور محمد عبده البراق بالتحولات التي عرفها القضاء في المغرب سيكون تصنيف القضاة المكناسيين بعد استقلال المغرب تصنيفا يراعي المهام الموكولة إليهم في علاقاتهم بالمؤسسة التي يكونون على رأسها وذلك في محاور تبرز مسؤولياتهم في التسيير والتدبير على مستوى الإدارة القضائية المركزية.

لقد بلغ عدد القضاة الذين ترجم لهم المؤلف 176 قاضيا حيث بيّن ذلك في المحاور التي وضع فيها هؤلاء القضاة، ففي المحور الأول ترجم للسادة المسؤولين القضائيين في مكناس حيث وزعهم حسب مسؤولياتهم إلى محاور هي كالتالي:

الفقرة الأولى : السادة المسؤولون المركزيون. وعددهم 11.

الفقرة الثانية: السادة المسؤولون القضائيون بمحكمة الاستيناف بمكناس وعددهم 11.

السادة الوكلاء العامون للملك وعددهم 8.

الفقرة الثالثة: السادة المسؤولون القضائيون بالمحكمة الابتدائية بمكناس.

أولا: السادة رؤساء المحكمة بمكناس وعددهم 11

ثانيا : السادة وكلاء الملك وعددهم 7.

الفقرة الرابعة : المسؤولون القضائيون بالمحاكم المتخصصة.

وعددهم 7 .

المحور الثاني: السادة القضاة وعددهم 29

في الفصل الثالث من هذا المصنف يأتي التركيز على موضوع (القضاة العبريون بمكناس) ففي المحور الأول الموسوم بـ: (التنظيم التشريعي والقضائي لطائفة اليهودية بالمغرب) يعرض المؤلف علاقة هذه الطائفة ومكوناتها العبرية بالمجتمع المغربي فيقول: (لقد أدى تطور المجتمع اليهودي بالمغرب، ومشاركته الفعالة في المجالات الاقتصادية، والاجتماعية، والدينية، بالموازاة إلى تطور التنظيم القانوني والقضائي لأبناء الطائفة اليهودية عبر العصور، سواء في علاقات اليهود المغاربة المتعلقة بأحوالهم الشخصية أو تلك المؤطرة لعلاقاتهم بالسلطة وباقي المجتمع المغربي. تعكس المنظومة القانونية للطائفة اليهودية بالمغرب تطور تشريعات هذه الطائفة من خلال بلورة اجتهادات تساير التحولات التي عرفها المجتمع، وتبين مدى حرص السلاطين والملوك المتعاقبين على حكم المغرب على المحافظة على خصوصية الطائفة اليهودية الدينية، والثقافية، في إطار من التعايش وآحترام الآخر)15

في هذا الفصل وقف المؤلف وقفة خاصة على مصادر التشريع عند اليهود المغاربة مفسرا وموضحا ومقسما هذا التشريع إلى قسمين منه ما يتعلق بالمصادر المكتوبة (أي العهد القديم: التوراة، ثم الكتب التاريخية أو الكتابات، وكتب الأناشيد، وكتب الأنبياء) ومنه ما يتعلق بالمصادر الشفوية أو غير المكتوبة (التلمود، كتب التفسير المدراش) أما تطور هذا التشريع فتحدث عن أنواعها وعرض المعلومات عنها متحدثا عن (الرسبونية، التكانوت، الهازاكا).

ونفس المراحل التي تحدث عنها المؤلف أثناء تتبع تطور القضاء المغربي يقدمها في سياق الحديث عن تطور القضاء العبري وعلاقة هذا التطور بظهور العديد من الظهائر تتعلق بإنشاء المحاكم العبرية، وإنشاء (مجالس للأحبار المفوضين) في المدن الصغرى.

ماذا يقصد بالقضاء العبري؟ (يقصد بالقضاء العبري الجهة القضائية التي تسهر على فض النزاعات المتعلقة بالأحوال الشخصية للمغاربة اليهود والتي تبث فيها المحاكم العبرية)16

بعد تدقيق المعلومات المتعلقة بتطور القضاء العبري وإعادة تنظيم محاكمه قبل الحماية بمجموعة من الظهائر، وتأسيس المحاكم، وكيف أصبح التنظيم العبري منذ 23 فبراير 1957 فصل المؤلف حديثه عن التغيرات التي مسّت بنيات هذه المحاكم في كل الاختصاصات لينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن القضاة العبريين في مكناس بأصول أمازيغية، أو منحدرين من أصول موريسكية قدموا إلى مكناس بعد سقوط الأندلس في يد القشتاليين.

أشار المؤلف أن تزايد عدد الساكنة العبرية في حاضرة مكناس كانت سببا من أسباب بناء حي خاص بهم يسمى الملاح القديم قريبا من بريمة، وبعده أنشأوا في عهد الحماية الفرنسية حيا يهوديا آخر يسمى الملاح الجديد على أنقاض حي الرياض العنبري. وفيهما (سيطرت مجموعة من العائلات اليهودية العريقة المعروفة بالجاه والمال على مختلف مناحي الحياة) مما شكل نسيجا قضائيا للقضاة المنتمين لعائلة بريكو وعددهم 11 قاضيا، والمنتمين لعائلة طوليدانو وعددهم 15 قاضيا، والقضاة المنتمين لعائلة ميساس3، والقضاة المنتمين لعائلة عمار وعددهم 3، وقد ذكر المؤلف لكل عائلة قضاتها، مضيفا إليها القضاة المنتمون لباقي العائلات اليهودية وعددهم ستة.

ما أنجزه الدكتور محمد عبده البراق لجعل موضوع مصنفه مكتوبا بموضوع واحد، وبمنهجية واحدة، مكتوبا بتعدد المصادر والمراجع التي وظفها توظيفا سلسا يناسب سير التوثيق وهو ما جعل تاريخ القضاء في المغرب يتحدث بأعلامه، وقوانينه، وظهائره التي نظمت المؤسسة القاضية في المغرب، لهذا يبقى هذا المصنف الموسوم بـ: (الأيقونة في ترجمة قضاة مكناسة الزيتونة) والذي قدم له الأستاذ عبد الله حمود مرافعة مكتوبة بما هو تاريخي، وسيري، وقانوني، ووثائقي مدعوما بالصور الدالة على تاريخ تأسيس المحاكم، والصور المتعلقة بالأعلام، وبالمؤسسات وهو ما يدل على أن المؤلف كان مُصرا على حفظ تاريخ القضاة المكناسين من المرابطين إلى الآن.

مكناس في 17 دجنبر 2024

هوامش:

الدكتور محمد عبد البراق: الأيقونة في ترجمة قضاة مكناس الزيتونة ـ من العهد المرابطي إلى العهد العلوي المجيد ـ إضاءات حول الأعلام والمعالم القضائية بمكناس. تقديم الأستاذ عبد الله حمود المفتش العام للشؤون القضائية بالمجلس الأعلى للسلطة القضائية. الطبعة الأولى ـ شركة مطبعة مكتبة الآداب ـ 59 المعاركة الزيتون مكناس ص 7.

المرجع نفسه: ص 7 .
المرجع نفسه: ص .6
المرجع نفسه: ص .11
المرجع نفسه: ص .47
المرجع نفسه: ص. 64
المرجع نفسه: ص .66
المرجع نفسه: ص. 67
المرجع نفسه: ص .73
10.المرجع نفسه: ص 74
11.المرجع نفسه : ص. 83
12.المرجع نفسه: ص104.
13.المرجع نفسه : ص225.
14.المرجع نفسه : ص 227 .
15.المرجع نفسه: ص402 .
16.المرجع نفسه: ص417 .

كاطانكا

محمد الشايب

لماذا هاجر ضفة الكلام دون رجعة؟!

لم يكن ثرثارا أبدا، لكنه استطاع أن يقول ما لم يقدر عليه الثرثارون، أزال الأغطية، وعرّى المستور، وحرّك الساكن.. كاطانكا كان رجلا لطيفا جدا، لكنه امتلك أوراقا كثيرة من أسرار البلدة، ظل يكشفها متى تهيأت المناسبات، وشاءت الظروف. لم يتزوجْ قط، وظل يعيش مع أخته رابحة الذي كان يشتغل في أحد مطاعم في الشوافة، وزوجها بّا عبد الله الكفتة بالفيلاج، ظل يعيش كنفهما إلى أن غادرا الحياة. مات بّا عبد الله أولا بعد مرض لم ينفع معه علاج، وتبعته رابحة بعد سنتين، حين ذهبت لأداء فريضة الحج، ولم تعد..

لماذا انقطع عن الكلام ؟!

كان يخرج صامتا مطأطأ الرأس بعد كل زوال، يتّجهُ إلى ضفة النهر، بعد أن يشتري قنينة شراب رديء، وفي الليل يعود يغني، ويصرخ، ويوجه رصاص كلامه هنا وهناك..

ظل يقصِد النهر كلَّ يوم، ولا يتخلّف عن الذهاب إليه مهما تغيرت الأجواء، واختلفت الفصول. اعتاد أهلُ البلدة على حضوره الدائم على الضفاف، وأمام المياه الجارية، يُعاقرُ خمرته الرخيصة، والشبانُ والأطفال يحيطون به، هو يشرب ويحكي.. وهم يستمعون، ويحزنون حينا، ويضحكون أحيانا. كم كان يحلو لهم ركوبُ صهوات كلامه، والسفرُ بعيدا في فصول الأيام..!

عن طريق محكياته العجيبة، تعرفوا على أحداث كثيرة، وانكشفت أمامهم أسرارٌ مهمة، وقطعوا الأشواط الطويلة، وشقّوا نتوءات الماضي والحاضر.. ردّدَ كثيراً سيرَ بعض شخصيات البلدة، وكيف اغتنوا، وتسلقوا الدرجات، وصعدوا السلالم.. وادعى مراراً أنه كان مناضلا في أحد الأحزاب، وقبل ذلك كان تلميذا نبيها في الرياضيات، عكس بعض المسؤولين الذين ظل يتهمهم بالغباء والكسل..

كان المستمعون إليه يجدون متعة في أحاديثه الممزوجة بالصّواب، والسخرية، والتشويق، والزيادة أحيانا..

أغلبُ مستمعيه كانوا يصدقون كلامَه، ودليلهم أنه كان يساعدِ مرات تلامذةَ الحيِّ في حلِّ بعضَ المسائل الرياضية، كما أن كثيراً من ادعاءاته تجد لها ما يزكيها في حاضر البلدة..

لا أحد يعلم من أين جاءه لقبُ «كطانكا»، ولا مَن أطلقه عليه، حين عرفه الناس، عرفوه بهذا اللقب، حتى أن الكثيرين يجهلون اسمه الحقيقي.. لكن البعض يُرجِّح أن أصدقاءَه القدامى هم من أطلقوا عليه هذه الكُنية، ويُضيفون أن رفاق الأمس كانوا مقربين جدا منه، جمعتهم الدراسة، واللعب، والأسفار، والمغامرات.. لكنهم تخلوا عنه حين نجحوا، وتولوا الوظائف المهمة، وفشل هو، وظلت أحواله تسوء يوما بعد يوم..

بعد سنوات طويلة، من الحكي، والشرَاب، والهدوء نهارا، والعربدة ليلا.. انقطع نهائيا عن الكلام، صار يذهب صامتا، ويعود صامتا، لا يتكلم، لا يحكي، لا يضحك، لا يطلب طعاما، ولا يسأل شرابا، لا يتوسل إلى مساعدة، ولا يرجو صدقة.. انقطع الماء والكهرباء، وظلت باب الدار مفتوحة في وجه الرياح، والبرد، والعواصف، والمطر، والشمس، والحر، والجفاف..

تكفل الجيران بأكله، وشرابه، ظلوا يضعون الأواني المملوءةِ في عتبة البيت منتصفَ النهار، ويسترجعونها مساء، يُطعمونه دون أن يُكلموه، ودون أن يُكلمهم.. واستمرت رحى الزمن تدورُ الدورانَ نفسَه، داوم على المشي في الحي، وعلى ضفة النهر، يلبسُ الثيابَ ذاتَها في كل الفصول، ويُطوِّق عنقَه بسلاسلَ نحاسية، وخيوطٍ صوفية..

لكن لماذا انقطع كطانكا عن الكلام ؟!

سؤالٌ أرَّق سكانَ الحي، بل البلدةَ كلها، فباتت الألسن تسبح في أمواج الاستفهام، وتستنجد بأجوبةٍ تلبسُ ألواناً مختلفة..

قيل إنه حزن لموت أخته رابحة حتى أصبح عاجزا عن الكلام..

وقيل أيضا إن إدمانَه على الخمر أخرسه..

وقيل إن انقطاعَه عن الكلام احتجاجٌ على ظروفه الخاصة..

تعددت الأسئلة، لكن السؤالَ ظل معلقا..!

ومثلما فاجأهم انقطاعُه عن الكلام، تفاجأوا أيضا باختفائه، حيث غاب الرجل عن الأنظار على حين غرة، ترك بابَ الدار، ونوافذَها مفتوحة، لم يحمل معه شيئا، وغادر إلى وجهة، لم تكن سوى ضفة النهر، فبعد أيام قليلة اكتشف الجيران أنه لاذ بالوادي، وأقام بجانبه في العراء. لا يبتعد عن الضفة أبدا، لا يبرحُ المكانَ ليلا ولا نهارا، يصطاد سمكات يسدُّ بها رمقه، يجلس وحيداً، يذهب، ويعود وحيدا، وينامُ في عز العراء وحيدا..

ظلّ وفيا لصمته، ولأحزانه، وعزلته.. قضى هناك بضعةَ أسابيع، وفي صباح بارد، وُجد جثةً هامدة.

من أعمال الرسامة البيروفية دانييلا كويرولو

احساين بنزبير

نصّان

النص الأول

- ربما في « فَزْوِيَّةٍ مَوْلَوية مغتَصَبة « ،أتخبط فيها.
- من المستحَبِّ أن يكون الشقاء عنوانا لغياب الأفكار.
- الشقاء حكومة المستقبل.
- ومع ذلك فهناك بِتْرولوجيا ،أحيانا ترقص جدا.
- بركان ماء أو نار حيث للرأس أسبابه.
- ما يكون قريبا لن يعود ،أي أنه لا يدنو لمًّا النواحي تفصل بنبوغ.
- باستثناء ابن عرس وأرباب المساكن ،دَمَاعِصُ تسدُّ الممر.
- الفرصة تمر مر السحاب حيث أنتَ غيمة على شمسك.
- لا صباح ولا مساء. تعاقُدٌ خليع ، ليس إلا.
- «الاسم ألِفٌ معطوف « بالقرب من مِضَخَّة الخطاب والرغبةُ تحاور آلهة عمومية.
- شرائح الحب تركض كأنها وصيفة تتعثر تحت سرائر أُمٍّ متعاقبة.
- القلب لا قلب له ، له عِنَبٌ عقلاني مزركش بلا عنوان.
- من أراد أن يهشم وجه العالم ، عليه تجنب ملوك لا يتنازلون عن مُلْكهم.
- القريب إلى الأقرب. القريب من الشِّعْرِ السلحفاة البحرية.
- رأيتُه يأخذ الحكمة بين لحظتين فاجرتين ، لأنه أعظم من ذنبه.
- مهبل يتشنج كما لو أهْلُ تعطيلٍ وإلحادٍ.

النص الثاني

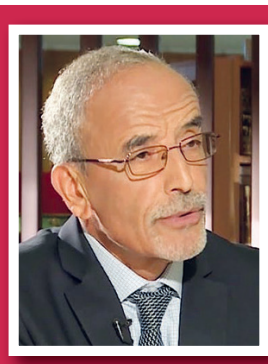
فجأة. إنها سيدة النهر قصيرة ومثيرة. نعَمْ. لَمًّا ،في موضع آخر ، نفس السيدة تتذكر في مرايا لا تصلح لشيء. مربع في مربعات خائنة. كما لو أنها تدخل في حَقٍّ لمْ يفلحْ بمقام عودته ،وهي رأسا إلى بوادر « طرفة «. لحسن الحظ ،القيافة الواقفة هناك مضحكة للغاية. ربما ، كانت صفصافة أو لظى لحظات مكهربة. ها زهرة الكتفين تترنم جوهريا بنجمة على الظهر الذي اختفى ،والحصان/الحركة (دائما) يتعقب المدَّ ويكتب بعضلاته أنه ليس وحيدا. إنه سيدةٌ نهرٌ ، على ما نعتقد. والعالم يصغر. والمخ يدوردورتين أو أكثر. والأدهى من ذلك : كان يخطط جسما في جسم يكرر. ثم بفعل فاعل ، ننخرط في حالاتِ ميت يبدأ موته. ثم هناك ، دائما ،في مورِد عينيها ، تعيش شباك صياد بدون ماء أو وعْدٍ. السيدة النهرُ استملاحٌ مؤجلٌ ، لأنها في موجةٍ تتَوارَكُ لتتغنَّجَ أكثر. مجرد فوهة بركان ، ليس إلا. ومن حين إلى وقتٍ ، تتهيب في بستان بين مفازة وتمردٍ. فقط ،السيدة النهر تدخل في حشو العائلة وتتمسك. هي نهرُ حكيٍ لا جدوى له. السيدة النهر ،البارحة ، تتأرجح حتى لا تقول. لها هيأة لا تتفَنَّن. لها لسان لا يرتكب نفس الشيء. ودائما ، تكون أقرب في أسْوَدِ المائدة. وحين نبصر فيها ، نرى الشمس !

من أعمال الرسام الفرنسي جيرار دوبوا

الخطاب الإشهاري وتعدد الوسائط التواصلية

الصورة نموذجا

الجزء الأول



د. عبد العالي بوطيب
كلية الآداب / مكناس / المغرب

الملخص: تقوم هذه الدراسة على قناعة راسخة مفادها أن الدرس البلاغي العربي ،دخل منذ مدة غير قصيرة حلقة مفرغة ، لم يستطع معها إلى اليوم الخروج منها ، بفعل ما عرفه و يعرفه من جمود و تكرار ، أفقداه الكثير من قيمته الإجرائية ، لدرجة لم يعد معهما قادرا على تحقيق أبسط أهدافه و مراميه ، فضلا عن تطوير مفاهيمه و توسيع دائرة اشتغاله لتشمل حقولا أدبية و فنية أخرى جديدة ، لم يسبق له التعامل معها , وضعية خطيرة ،دون شك ،نعتقد أن المخرج الوحيد لتجاوزها يكمن أساسا في إعطائه فرصا معرفية جديدة تمكنه من مراجعة ذاته وأدواته و تطويرها لتتلاءم و خصوصيات هذه المجالات الجديدة من ناحية ، و اختبار كفايته الإجرائية في التعامل معها من ناحية أخرى.

و لتحقيق ذلك تقترح هذه الدراسة خطوتين أساسيتين ،مختلفتين و متكاملتين :

الأولى : ضرورة توسيع دائرة اشتغال الدرس البلاغي العربي ليشمل كل الخطابات ذات الطبيعة اللغوية دون استثناء ، على اختلاف أجناسها (شعر ، مسرح و رواية ، قصة ,,إلخ) ، و أن لا تبقى مقتصرة ، كما هو الوضع حاليا ، على نماذج نثرية و شعرية مبتورة و معزولة ، لا تخدم في شيء مجمل الخطابات السابقة في شموليتها ، تماما كما فعلت الدراسات الغربية في نقل لسانيات الجملة للسانيات الخطاب, بكل أشكاله دون استثناء.

و الثانية : ضرورة انفتاح الدرس البلاغي أيضا على مختلف أشكال الخطابات ، على اختلاف وسائطها (صورة ، حركة ، إشارة ، لون ، ..إلخ) ، ما دامت تشكل ، بجانب اللغة ، وسائل تعبيرية و تواصلية هامة ، خصوصا في المرحلة الراهنة ، و هكذا يمكن أن نتحدث مثلا عن بلاغة الخطاب السينمائي ، و بلاغة الخطاب التشكيلي ، و بلاغة الرقص التعبيري ، تماما كما نتحدث عن بلاغة الخطاب الشعري ، و بلاغة الخطاب الروائي و بلاغة الخطاب المسرحي ...إلخ. و هو ما سيفتح حتما آفاق واعدة أرحب ،أمام هذا الدرس الهام ، و يخرجه بكل تأكيد من قوقعة الجمود الذي يعرفه ، و ما الدراسة الموالية سوى محاولة متواضعة في هذا الاتجاه ، كما سنبين ذلك لاحقا.

الكلمات المفاتيح

الخطاب ـ البلاغة القديمة ـ البلاغة الجديدة ـ الصورة ـ انغلاق ـ انفتاح ـ تطور ـ جمود .

نص الدراسة

البحث في موضوع الإشهار شيق وشائك في نفس الوقت، شيق لأنه يمكن صاحبه من معرفة عميقة بمقومات لون تعبيري جماهيري ، ما فتئت أهميته تزداد يوما عن يوم. وشائك لأنه مجال شاسع ، تتوزعه مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية و الوسائط التواصلية المختلفة (نفسية، اجتماعية، ثقافية، و حضارية..)، مما يجعل البحث فيه أقرب ما يكون لمغامرة محفوفة بالكثير من المخاطر و الصعوبات.

و لتقليص حجم هذه المخاطر، و تاثيراتها السلبية المحتملة ، قررنا حصر مجال دراستنا في جانب واحد بعينه، حدده العنوان الرئيسي للدراسة ببلاغة الخطاب الإشهاري، أو ما يمكن تسميته بالوسائل التعبيرية المختلفة المعتمدة في تمرير الرسالة الإشهارية. ما دام: (الإشهار يطمح لتعريف الجمهور بمنتوج ما، و العمل على دفعه لاقتنائه)(1). و هو ما يعني ، بعبارة أخرى، أن نجاح المشهر(le publicitaire) في مهمته ، رهين بحسن اختياره للوسائل والآليات التعبيرية : (التي يرى أنها أكثر فعالية)(2) من غيرها في تمرير رسالته.

لذلك نعتقد، اعتقادا راسخا، بأن الخطاب الإشهاري، دونا عن غيره من باقي الخطابات الأخرى، يتميز ببناء محكم خاص، تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية ،بقصد تبليغ رسالة وحيدة ومحددة، لايمكن، و لا ينبغي أبدا، أن يخطئها القارىء المستهدف (le lecteur cible)(*)، و الزبون المحتمل (le client éventuel)، وإلا اعتبر ذلك دليلا قاطعا على فشله الذريع .

و مما زاد في ترجيح كفة دراسة هذا الجانب البنيوي الداخلي في الخطاب الإشهاري، على صعوبته، ما تعرفه ثقافتنا العربية الإسلامية، لأسباب تاريخية عديدة لا مجال لذكرها (*)، من خصاص معرفي كبير في هذا المجال ، انعكست آثاره السلبية واضحة على محدودية ثقافتنا البصرية.

لذلك نعتقد أن دراسة هذا الجانب بالذات تعد خطوة أساسية على طريق سد بعض هذا الخصاص.

و لأن الخطاب الإشهاري مفهوم عام يحيل على أنواع مختلفة ، باختلاف الوسائط الإعلامية المستعملة، و الموزعة بين : (ملصق، جريدة، سينما، راديو، وتلفزيون)(3). بكل ما لذلك من تأثير كبير في تحديد أنواع الآليات التعبيرية الملائمة لكل وسيط فقد كان لزاما علينا حصر موضوع بحث بلاغة الخطاب الإشهاري في نموذج محدد بعينه، تفاديا لكل خلط أو تقصير من شأنهما الإساءة علميا لقيمة الدراسة. لذلك قررنا ، كما هو واضح من العنوان الفرعي، اعتماد الصورة الإشهارية الثابتة نموذجا. لما لها، في تقديرنا ، من خصوصيات تكوينية مناسبة لطبيعتها الفضائية الجامدة، تؤهلها لأداء وظيفة تواصلية محددة على الوجه الأكمل.

ف : (كيف تقول الصورة ما تقوله ؟ و ما هي الوسائل الموظفة لذلك ؟)(4)،أو بعبارة أوضح : (كيف يتشكل المعنى في الصورة ؟)(5)، و ما هي آلياته و بلاغة إنتاجه ؟ . أسئلة ، من بين أخرى، سنحاول الإجابة عنها. على أن ستكون البداية بتحديد أنواع العلامات المتواجدة بالصورة، قبل الانتقال ،بعد ذلك، لضبط كيفيات اشتغالها المختلفة، المباشرة وغير المباشرة ، الظاهرة و الخفية،الفكرية والفنية...إلخ.

يجمع أغلب المنظرين على اعتبار الصورة الإشهارية الثابتة فضاء لتقاطع علامات عديدة، مختلفة ومتكاملة، حددتها مارتين جولي (Martine joly) في ثلاثة أنواع هي : (-الصور- بالمعنى النظري لمصطلح علامات إيقونية – signes iconiques-... و أيضا علامات تشكيلية – signes plastiques- من ألوان، أشكال، وتأليف داخلي... . و في أغلب الأحيان من علامات لغوية –signes linguistiques- أيضا)(6). لذلك فلا غرابة إذا ما وجدناها تصر على اعتبار اللاتجانس (hétérogénéité) خاصية تكوينية أساسية لفهم حقيقة الصورة عامة، و الإشهارية خاصة ، خلافا لما يظنه البعض : (فما نسميه – صورة – هو شيء غير متجانس، بمعنى أنه يحوي و ينسق داخل إطار(un cadre)..أنواعا مختلفة من العلامات)(7).

حضور لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن يكون عفويا و لا مجانيا، ما دام كل شيء في الصورة (يتكلم)، و بالتالي : (لا وجود للإيقون الأخرس أبدا) (8)، كما يقول بارت.

فما سر تواجد هذا الركام من العلامات المختلفة في فضاء الصورة الإشهارية الثابتة ؟ ، و ما الوظائف التعبيرية ، المباشرة وغير المباشرة، الموكولة لها ؟ و كيف تنتظم لتمرير رسالة معينة؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة و غيرها، لا بد ، أولا، من تحديد أنماط حضور كل صنف من العلامات السابقة، و ضبط شكل (أو أشكال) اشتغاله . قبل الانتقال، بعد ذلك، لاستخلاص المحصلة الوظيفية العامة لتقاطع هذه العلامات و تفاعلها في الرسالة البصرية عامة. و الإشهارية الثابتة على وجه التحديد,

I-/ العلامات التشكيلية (sel seuqitsalp sengis)

وتتمثل أساسا في مجموع العناصر التشكيلية المضافة للعلامة (أو العلامات) الإيقونية (التشخيصية / figuratif)، والمساهمة معها في تكوين الصورة الإشهارية، من ألوان ،لأشكال، فتأليف ..إلخ. و يعود الفضل في إبراز الأهمية التعبيرية لهذه الاختيارات التشكيلية لجماعة مو (groupe mu) البلجيكية ، حين اعتبرتها ، في بداية الثمانينيات ، أكثر من مجرد مواد تزيينية تكميلية للعلامة الإيقونية. ما دامت تساهم بقسط وافر في تحديد مضمون الرسالة البصرية (le message visuel) ككل . كما سيتضح ذلك لاحقا (*). فماذا عن كل عنصر من هذه العناصر ؟ و ما حجم مساهمته في توجيه المشاهد / المتلقي نحو قراءة محددة؟.

-1/ الإطار(le cadre) : من المعلوم أن لكل صورة حدودا مادية، تضبط ، حسب الحقب و الاتجاهات، بإطار. و حتى حين لم يكن الإطار موجودا، فقد كان الإحساس به قائما. مما يفسر فشل العديد من محاولات تجاهله أو تناسيه، باعتماد الكثير من الاجراءات التقنية المتاحة، والمتراوحة بين

إعادة وضع إطار داخلي للصورة، و محو الإطار تماما.

إجـراءات تبدو ظاهريا مجرد اختيارات تقنية، رغم أن لها في العمق تأثيرات كبيرة على عملية تلقي الرسالة البصرية وقراءتها. و هكذا ففي حالة إلغاء الإطار ، مثلا، تبدو الصورة كما لو كانت مقطوعة وغير تامة، وكأن حجمها يتجاوز بكثير حجم الوسيلة الحاملة لها (support). و هو ما يعني ، بعبارة أخرى، أننا إذا لم نتمكن من مشاهدة الصورة كاملة، فلأن صفحة الجريدة أو المجلة.. المنشورة بها ، أصغر بكثير من حجمها. و من تم فما علينا لاستكمال النقص الحاصل في مكونات الصورة داخل المجال البصري المعروض(le champ visuel) ، سوى الاعتماد على مخيلتنا الخاصة لتأثيث المجال الخارجي (le hors champ). و بذلك : (يؤسس ... غياب الإطار.. لقيام صورة منزاحة عن المركز (centrifuge)، و محفزة على بناء تخييلي تكميلي)(9) كما تقول مارتين جولي .

أما حين يستعمل فضاء صفحة بيضاء إطارا لصورة صغيرة تتوسطه. فلغاية إحداث تأثير عكسي، يتمثل في سجن المشهد والمشاهد معا ، وجذبهما نحو بعضهما البعض، في اتجاه المركز ، والدخول في عالم التخييل.

-2/ التأطير (le cadrage) : و هو غير الإطار، طبعا، لأن هذا الأخير، كما سبقت الإشارة لذلك، هو: (حد المعروض البصري، بينما التأطير يقابل حجم الصورة، كنتيجة مفترضة للمسافة الفاصلة بين الموضوع المصور و العدسة اللاّقطة (10)(l'objectif). فالمعروف أن هناك ثلاثة أنواع من العدسات ، لكل واحدة مواصفات تبئيرية خاصة تتناسب و الأهداف التشخيصية للمصور.

فالعدسة المتراوحة بين 50 و 58 مم، مثلا، ذات تبئير عادي (focale normale)، يعيد المنظور لوضعه الطبيعي.

و العدسة الأقل من 35 مم، لها تبئير قصير (courte focale) ، قادر على التقاط مجال بصري أوسع، مع ما يترتب عن ذلك من تصغير و إبعاد للموضوعات المصورة.

أما العدسة الأكثر من 65 مم ، فتبئيرها طويل (longue focale)، و مجالها البصري ضيق، والموضوعات مضخمة و قريبة(*). مما يعطينا فكرة تقريبية : (عن بعض الإمكانيات التي تقدمها مختلف هذه العدسات من أجل سيطرة أفضل على الفضاء الخارجي، وإنتاج تأثيرات مدهشة)(11).

-3/ زاوية التقاط الصورة و اختيار العدسة اللاقطة(angle de prise de vue et choix de l'objectif) : و اختيارهما حاسم في تقوية أو إضعاف الإيهام الواقعي للصورة في ارتباط وثيق بالأداة الحاملة لها (support).

فعلى مستوى زاوية التقاط الصورة، مثلا، هناك ثلاث إمكانيات مختلفة ، لكل واحدة مواصفات تشخيصية وإيحائية معينة تميزها عن غيرها ، و تضبط ، بالتالي، شروط و غايات اختيارها.

ففي الزاوية العادية (angle de prise de vue normal) توضع العدسة أمام الشخصية أو المشهد المراد تصويره ، وفي نفس مستواه. مما يقوي الإحساس بواقعية اللقطة ، و يقربها أكثر من الرؤية الطبيعية. بخلاف الزاوية الفوقية (angle de plongée) حيث الصورة ملتقطة من أعلى، والعدسة مائلة نحو الأسفل، مما يعطي الإحساس بانسحاق و حقارة الشخصيات. وإن كان هذا لا يمنع ،طبعا، من استعمال هذه التقنية، أحيانا، لأغراض أخرى، وصفية أو سردية. أما الزاوية التحتية (angle de contre - plongée) المسخرة عادة لالتقاط صور الموضوعات من أسفل، فتوحي ، عكس السابقة ، بالعظمة و القوة و الشموخ(*).

أما بخصوص العدسات (objectifs) ، فإن ما يهمنا ، الآن ، من إعادة إثارتها، فيتعلق أساسا بوضوح أو ضبابية الصورة ، كاختيار تقني لا تخفى أبعاده الإيحائية المقصودة.

إذ المعروف أن هناك عدسات (ذات تبئير قصير)، قادرة على التقاط صور دقيقة و واضحة على المستويين، الأمامي والخلفي ، (le premier plan / l'arriére-plan). مما يكسب الصورة على سطحيتها ، بعدا إضافيا ثالثا، يجعلها أقرب كثيرا للرؤية الطبيعية، و يعطي بالتالي الإحساس بواقعيتها.

في مقابل ذلك ، توجد عدسات أخرى (ذات تبئير طويل) ، تركز الرؤية على بعض عناصر الصورة فقط، وبذلك تسحق المنظور ، و تعطي صورا أكثر تعبيرية، تزاوج بين الوضوح (net) و التعتيم (flou) ، بين الدقة والغموض. تقنية غالبا ما تعتمد لفصل الموضوع عن خلفيته، و فك ارتباطه بعمقه الجغرافي ، قصد إكسابه صبغة عامة، خلافا للصور الملتقطة بعدسات أخرى ذات مواصفات تقنية مغايرة (*).

-4/التأليف و إعداد الصفحة، (composition et mise en page) : أو ما يسميه البعض، بتنظيم الفضاء (12)(organisation de l'espace)، و يهتم بالتوزيع الهندسي لمجال الرسالة البصرية الداخلي، لا بالنظر لأبعاده الإيحائية القوية فقط : (فقد يحدث أن يكون التعارض الملائم في لوحة يتعلق بتأليف الصورة، لا الموضوعات التي تعيد إنتاجها)(13)، وإنما لكونه، أيضا، آلية تشكيلية أساسية معروفة بدورها الجوهري في تحديد تراتبية الرؤية (la hiérarchisation de la vision)، وتوجيه القراءة. لأن العين ، كما يقول بول كلي (paul klée) : (تعودت أن تسلك دائما الطرق التي أعدت لها في العمل)(14)، خلافا لما يعتقده البعض من شمولية القراءة.

وهو ما يعني أن اتجاه القراءة، يحمل قيمة أساسية في استهلاك الإعلان الإشهاري. تختلف باختلاف الثقافات. فالقراءة من اليسار إلى اليمين مهمة عند الغربيين ، بينما يفضل الشرقيون القراءة من اليمين إلى اليسار...إلخ. عوامل من بين أخرى، تفرض على مصممي الإعلانات الإشهارية إيلاءها الأهمية المناسبة، لما تقوم به من دور خاص في توجيه رؤية المشاهد نحو المسارات و المساحات ذات الشحنة المعلومات العالية في الخطاب : (فطريق المعنى وحيد، و إذا ما رسم بشكل مخالف ، فلن يصل القارىء لنفس المكان)(15)كما تقول مارتين جولي.

و للتذكير فقد سبق لجورج بنينو (géorges péninou) أن خص إكراهات القراءة ، في علاقتها بالتشكيلات المفضلة (configurations privilégiées) للصورة الإشهارية، بدراسة مستفيضة، خلص فيها لأربع حالات، هي:

-ا/البناء المبأر(la construction focalisée) : حيث خطوط القوة ،من أشكال و ألوان ...، تلتقي جميعها عند نقطة محددة، تشكل وسيلة استراتيجية لجذب رؤية المشاهد إلى حيث يوجد المنتوج (le produit).

-ب/ البناء المحوري (la construction axiale): و تتميز عادة بوضع المنتوج على محور النظر، المحدد غالبا بوسط الإعلان.

- ج/البناء في العمق (la construction en profondeur) : حيث يوضع المنتوج في الواجهة الأمامية لمشهد تأطيري عام يشكل خلفيته التزيينية.

- د/البناء التسلسلي (la construction séquentielle) :ويقوم على الدفع برؤية المشاهد لمسح الإعلان ككل، قبل أن تقع عينه في النهاية على المنتوج. الموضوع غالبا في أسفل الجهة اليمنى للإعلان عند الغربيين. و في أسفل الجهة اليسرى عند الشرقيين (*).

-5/ الأشكال (les formes): ما من شك أن للأشكال ، كباقي الآليات التشكيلية الأخرى، أبعادا أنتروبولوجية وثقافية، على صلة وثيقة بمعارف القارىء المستهدف و مقوماته الحضارية. رغم ما قد توحي به ظاهريا من براءة زائفة، غالبا ما تنسينا : (أن صورة الواقع هي غير الواقع في الصورة)(16). وأن هذا الأخير لا يعدو، في الحقيقة، أن يكون مجرد نتاج اختيارات تقنية معروفة لأداء دلالة محددة، تماما كما أشارت لذلك ، بحق، مارتين جولي قائلة : (كل هذه الاختيارات،وكل هذه المناورات تثبت أننا نبني الصورة ، ونبني معها بالتالي دلالتها)(17). حقيقة يصعب فهمها ما لم نتمكن من مشاهدة الصورة في ذاتها مجردة عما تمثله.

-6/الألوان و الإنارة(les couleurs et l'eclairage) : تأويل الألوان والإنارة، كتأويل الأشكال، ذو بعد أنتروبولوجي، يحيل في العمق على خلفية سوسيو ثقافية محددة، رغم ما قد تكتسيه أحيانا من مظهر طبيعي ، يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة ويطمسها. بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة، تعيده لنفس إحساس التجربة الأولى. فالأسود لون الحزن، و الأبيض لون الصفاء، و الأحمر لون العنف، إلى غير ذلك من الإيحاءات العديدة الأخرى، المدعمة لقصدية هذه الاختيارات التشكيلية في الصورة الإشهارية.

وإجمالا فرغم صعوبة الفصل ،جذريا و نهائيا، بين الدلالة التشكيلية و الدلالة الإيقونية في الصورة الإشهارية، فإن المقاربة السابقة، أظهرت، بما لا يدع مجالا للشك، أن كل هذه الاختيارات التشكيلية اختيارات هادفة، تضمر أبعادا إيحائية واضحة، وإن بدت أحيانا طبيعية، إنها ببساطة: (علامات مشحونة و مشكلة لضمان قراءة أفضل)(18). لهذا فما على المشاهد سوى التمعن فيها، و العمل على استخلاص ظلالها الإيحائية المختلفة، قبل الانتقال لقراءة عناصر المكون الثاني.

بيان الإحالات والهوامش:

1/ أنظر: la nouvelle encyclopédie.éd.des deux coqs d'or.1976.tome.13.p.2568

2/أنظر:encyclopaedia universalis.France.1997

*/ يعرف القارىء المستهدف، تمييزا له عن القارىء العادي، بكل شخص يسعى الخطاب الإشهاري للتأثيرفيه.

أنظر موسوعة مذكورة سابقا، 1976، الجزء: 13، الصفحة:2569.

*/ أنظر بهذا الخصوص دراستي كل من:

فريد الزاهي: الإسلام و الصورة، المفارقة و التأويل.

محمد سدرة: وضعية الصورة في الثقافة العربية الإسلامية. ضمن مواد كتاب: الدور التربوي و التعليمي للصورة – الحكاية المصورة نموذجا - ، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، مكناس، سلسلة ندوات رقم 3/ 1992.

3/ أنظر:nouvelle encyclopédie.éd. Bordas.1988.tome.8.p.4502

4/أنظر:M.Joly.introductional'analysedel'image.éd.nathanuniversité.1993.p.29

5/ أنظر: M Joly.op.cit.1993.p.61

6/ أنظر:M Joly. op.cit. 1993.p.30

7/ أنظر: : M Joly.op.cit.1993.p.30

8/ أنظر: G Jean :.approches sémiologiques de la relation texte-image dans les livres et albums pour enfants.in l›enfant.l'image.et le récit.éd.mouton.1977.p.4

*/ أنظر: Groupe Mu. Traité du signe visuel.éd.seuil.1992

9/ أنظر: M Joly. op.cit.1993.p.82

10/ أنظر: M Joly.op.cit.1993.p.82

*/ أنظر: B Cocula et C Peyroutet. Sémantique de l'image. Pour une approche méthodique des messages visuels. Librairie Delagrave.coll.G Belloc.1986.p.106

11/ أنظر: B Cocula et C Peyroutet .op.cit. 1986.p.106

*/ أنظر: M Joly . op.cit.1993.p.83

*/ أنظر: B Cocula et C Peyroutet . op.cit.1986.p.105

12/ أنظر: B Cocula et C Peyroutet .op. cit.1986.p.89

13/ أنظر: Louis Porcher . introduction a une sémiotique des images .éd . Crédif. 1987.p.88

14/ أنظر: M Joly . op. Cit.1993.p ;85

15/ أنظر: L Porcher .op.cit.1987. p.107

*/أنظر: M Joly .op.cit.1993.p.85

16/ أنظر: L Porcher .op.cit.1987.p.115

17/ أنظر: M Joly .op.cit.1993.p.112

تشكيل الكتابة.. وتشريح الشخصية!

العربي بنجلون

لكأنني، الساعةَ، لا أعمل سوى على إعادة إنتاج فضاء يَصاعَد من بئر دماغي، كما شريط من الصور بالأبيَض والأسود!

محمد الهجابي

تكتمل الكتابةُ القصصيةُ أو الروائيةُ، عندما يقرنُ الكاتبُ الريشةَ بالقلم، فيمتزج ما هو فني بما هو أدبي!

والأديب المغربي (محمد الْهَجّابي) يمتلك الأداتين معا، يشكل منهما عالما متكاملا، ليأسر المتلقي من أول وَهْلة. فهو فنان تشكيلي أولا، وروائي وَقاص ثانيا، وهاوي التَّصوير ثالثا، وبذلك يحقق بالفن والكتابة توازنا جماليا ونفسيا في عمله الإبداعي!

وإذا كان عنوانُ مجموعته القصصية ((كأنما غَفَوتُ)) عامّا، أي لا تَوسَمُ به أيةَ قصة، كما تعودنا في عَنْونة مجموعات القصاصين ودواوين الشّعراء، إذ ينتقي الشاعر، أو الكاتب من عناوين قصصه ما يرتئيه مناسبًا، وشاملا لموضوعاته ودلالاتها...فإنَّ الكاتبَ في هذه الأُضْمومة، أراد أن ينأى بقلمه عن السائد المألوف، وألّا يجترَّ تجربةَ الآخرين، فوسَمَها بعنوان دالٍ على العنصر المشترك بين كافة القصص، ألا وهو اللحظةُ الملتقطة من حياة شخصياته القصصية، دون إشراك عدد من الشخصيات المحورية والثانوية، وحشْد من الأحداث والوقائع، والأمكنة والأزمنة، التي يتيه فيها القارئُ، ولا تتماشى مع طبيعة القصة القصيرة، التي يقوم هيكلها البنائي على التركيز والتكثيف، والإيجاز والاقتصاد في اللغة ما أمكن، وغيرها من الخصائص التعبيرية الفنية والجمالية، التي يختصرها الكاتب في (الغفوة) أو (الإغفاءة) اللحظة الزمنية القصيرة من النَّوْمة الخفيفَة، وما يطرأ للشخصياتَ طيلةَ اللحظة، فلا تدري أهيَ أحداثٌ حقيقيةٌ عاشتها، أمْ مجرَد أوْهام؟!

من البديهي أنْ نقول إن اللوحةَ التشكيلية، تتميز برموز خاصة، تجسدها الخطوط وأشكالُها، والألوانُ وقوتُها، نراها ونفهمها بأعيننا، بينما الكتابة، تفرض علينا قراءتَها وتخيلَ مشاهدها بعقولنا، عبر الكلمات والجمل المكونة لمعانيها ومبانيها. وفي هذه المجموعة، نستعمل القراءتين معا، لأنَّ قصصها، كما ذكرنا سابقا، تجتمع في كتابتها الأداتان: القلم والريشة!..لكنْ، حذار، أيها المتلقي، وأنت تُقْبِلُ على قراءة هذه المجموعة، إذا لم تكنْ تمتلك ذائقةً لغويةً قوية!..فالقصةُ عند الكاتب، وإنْ كانتْ قصيرةً، عصيَّةٌ على القراءة التلقائية والإستساغة السهلة؛ إذ يلزمك أنْ تضع بجانبك قاموسا لفك رموز لغتها. فليس ببعيد أن يكون أبو القاسم الحريري، قد حَلَّ في الكاتب، وإنْ كنتُ لا أومنُ بظاهرة الحلول!!..فلغة القصص، وتركيبة جملها وفقراتها، تُظْهر، بما لا يدعو للشك، أنك بين يدي كاتب ضليع، يحفل بمتانة اللغة وطاقتها التعبيرية، كما يُجيدُ الحكْيَ والتشكيل الفنيين، بل يغوص في عُقر نفسيات شخصياته القصصية، عبر الحوار الداخلي والتداعي الحر، فلا يسعك إلا أنْ تحسبَهُ، أيضا، صديقا حميما لـ(جيمس جويس وفيرجينيا وولف) في مدرسة (طريقة الوعي السردية) أي يجمع بين تصورين متباعدين للكتابة في الأدبين العربي والغربي!..ولا تظنَّ أنني أشُط في وصفي وحُكمي، فإنْ لم تصدقني، ما عليك إلا أنْ تمد يدك إلى المجموعة، لتتأكد بنفسك!

أنا نفسي صُدمتُ، وتساءلتُ مستغربا: يا ألله!..كيف فاتني أنْ أقرأ هذه المجموعةَ في حينها؟!..ولو لم أعثر عليها صُدفةً، لما قرأتُها، وهي التي مرَّ على صدورها أكثرُ من ثمانيةَ عشرَ عامًا!..

في «كأنما غفوْتُ» للكاتب محمد الْهجابي

وليس الكاتبُ الوحيدَ الذي غفلْنا عن قراءة قصصه الممتعة، فهناك كُتَّاب مغاربة آخرون، أبدعوا في الحياكة القصصية والروائية، لكنهم ظلوا منزوين تحت الظِّل، مثل أبي يوسف طه، وعائشة موقيظ، ومصطفى المَسناوي ومحمد بيدي ومحمد صوف، والراحلتين مليكة مستظرف ومليكة نجيب، وعبد النبي دَشينْ ومحمد لَغْويبي، وسواهم كثير...!

أولا، تكاد كل قصص المجموعة، تحضر فيها عينا شخصيتها المحورية، المشرعتان على شخصية أخرى، ترصدانها رسما وتصويرا لحركاتها وسكناتها، وفي حضورها وغيابها، دون أن تشعر بها الشخصية الثانية، كأنهما عينا رسام أو مصور، لا تغفلان عن أدقّ التفاصيل في المَظْهَر، الذي يُحيلنا على المَخْبَر، كشكل الجسم ولباسه وسلوكه، أو المكان وجدرانه وألوانه وأثاثه...بل إن العينين تفترضان وقائعَ وأحداثًا عبر الحَدْس، وبالمقارنة والموازنة بين الحركات، لتصل إلى نتيجة حقيقية، ينتهي بها السرد القصصي. وبهذه الطريقة، تتمُّ عمليةُ التشريح الدقيقة!..ولتكن قصةُ ((عابر)) نموذجا أولا، يستبطن فيها الساردُ تضاريسَ شخصيته. فحارس العمارة النهاري لا تربطه أيةُ علاقة بحارس الميناء الليلي، من قريب أو بعيد، ولم يسبق له أن عرفه أو التقى به، أو على الأقلّ، حيَّاه في ذهابه وإيابه، ولا يعرف عنه شيئا من أية جهة أخرى!..لكنه من خلال تعقُّبه بـ(النظر) فقط، ومن بعيد، أثناء عبور الطريق على دراجَته الهوائية المتهالكة، صباحَ مساءَ، سيحدد سنَّه، ووضعه المهني، وسيدرك بالتفصيل معاناته الصحيَة والاجتماعية، التي تُظهرها حركاته البطيئة على الدواستين، وسر نظراته الحزَينة، وجسمه النحيل، ومعطفه الرمادي الكالح، الذي يرتديه كلَ فصول السنة، وكوخه الصفيحي الصغير. بل سيجوس في حالته النفسية، وما تنتابها من آمال وأحلام وطموحات ضائعة، لم يحقق منها، لا هو ولا أبناؤه، ولو غَيْضًا من فيْض. وليستنتج من تعقباته (الفضولية) أنهما يشكلانِ ((وجهين مختلفين، ومتكاملين في الأثناء نفسه، كصَفْقَي العُنق، كلانا، معًا، نمثل اليومَ، التعارض الوحيد القائم، هو أنني أسكنُ شقةً أسفل العمارة، في حين يقطن هو بَرَّاكة من التَّنك أو ما شاكل))!!

الصورة نفسها، نلحظها في قصة ((وللورد أشواكه أيضا!)) إذ تختلط على بائعة الورد العشرينية، مواقفُ الرجل الثلاثيني الذي يأتيها يومياً، فيتسمَّر عند عطفة الطريق، متأمِّلا حركاتها ((الدقيقةَ والمحسوبةَ)) فلا تدري ماذا يريد منها: نَقْدًا أم وَرْدًا؟!..إلا أنَّ الساردَ يرد على السؤال بتعليقه: ((إنَّ المرأةَ والوردةَ صِنْوان)) ما سيجعل البائعةَ تُهديه ((وردةً قانيةً فوَّاحةً)) كيلا يُشغلَ بالَها، فيُلْهيَها عن عملها، لكنه لا يكتفي بهذه الهدية، فيعاود المجيءَ كلَ صباح، ليقف متخشبا في المكان نَفسه، طامعًا في هدية أكبرَ!..وهنا، سندرك أنَّ هذا المشهدَ، يتناوبُ على نسْجه ثلاثُ شخصيات: الرجل، والبائعة، والسارد، ويدور بَينهم حوارٌ (داخليٌ صامتٌ) من خلال الرَّصْد الدَّقيق والمركَز بالأعين: البائعةُ من مَحَلِّها، والرجلُ من موضعه، والساردُ من شُرْفة الفندق. فالأولى ستغفل قليلاً عن الثلاثيني، وتتظاهر بتلبية طلبات الزبائن، وتنسيق باقات الورود والزهور، بينما الثانيَ، يظل في موضعه، لاَ يتململ عليه: ((صار مشدودًا إلى هذا الفضاء كالْغراء. وأخالُهُ، اللحظةَ، بعدما رجحتْ هي إنكاره، باتتْ دواخلُه تفري، وتتشظى. وأراه كَمَنْ يَهْوى الاكْتواءَ...)) ويستشهد

السـاردُ، وهـو يتنقل بـين نـظرات وحـركات البائعة والرجل، بقولة العالم الصوفي الشاعر جلال الدين الرومي ((المعشوقُ حيٌّ، والعاشقُ ميِّتٌ))!..ستصمد العشرينية أمام نظراته التي لا تزيغ عنها، ثم لا تلبث أنْ تنهار، فجأةً، في لُجَّة التفكير المقلق، وهي الشابة الجذابة الفاتنة التي لم يُعَبِّرْها أحدٌ في حياتها، فيما الثاني يـفـكّ عن نفسه قـيودَ الصبر والانتظار، فيخطو نحو المحل خُطى حثيثة، وفي نيته أنْ يُفْشي لها بكل ما تُخفيه سريرتُه تُجاهَها. وقبل أنْ يصل، تفاجئه سيارةُ إسعاف، كانتْ تمرُقُ في تلك اللحظة بسرعة البرق، أتى بها القدرُ والقضاءُ، لتضع حَدًّا لهذه العلاقة الـتي لم تبدأ بعـدُ!

إذا كان الـسـاردُ، في القصتين السابقتين (ناطقا رسميًا) بألسنة شخصياتهما، فإنه في ((هذا الوجه، من أين يأتيني؟)) يصبح ذاتا تتحدثُ عن نفسها، وتستغورُ ماضيَها البعيدَ، لتبلور أزماتها النفسية، التي تعيشها حاليا. ففي مركز صحي ((كنتُ أتقرى ما أبصره بعين غائبة)) كان كلّ ما حوله من إنسان ومكانٍ وأدوات وأشياءَ والغرفة نفسها، يعودً به إلى حياته الأولى، قبل أنْ يُحَمَّل إلى هذا المركز، إثرَ حادث مجهول، غيَّبه عن الوجود. وإصابته البليغة، التي أفـقـدته الـنـطـقَ، حوَّلت ((اللسانَ بين فكّيَّ أثـقـلَ من مِبْرَد حديد)) كما حوَّلت ((التـذكـرات إلى خيوط تشدني إليها كنواس عنكبوت))!..فالغرفة ليستْ غريبة عنه، وإنْ كان لأول مرَّة يراها، والممرضة الجميلة، ذكرتْه بهوى دفين في نفسه، لدرجة أنه أحسَّ بأنّه يعيش لحظتين من الزمن ((لا أفعل سوى أنني أعيد تفاصيل مشهد عشته...وكأنما الزمنُ، في وضعي هذا، هو مَحْضُ تكرارات، وإعادات ليس إلا)) وخلال تـلك المدة، التي قضاها في الـمشفى، تنتابه

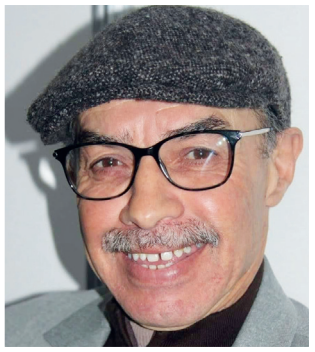
هـواجـسُ وإرهـاصـاتٌ وهَـلْـوسـاتٌ شتى، يسترجع عـبـرَها ذكرياتِه الـقـديمةَ، وعلاقـاته الـحـميمةَ

((تـثْوَى في تعاشيب ذاكرتي المتمنِّعة))!

في هذه المجموعة القصصية، التي انـتـقـيـنـا منها ثـلاثًا فقط، تعكس نصوصُها حركات الشخصيات ونظراتها الدالة على رغبات خفية، وما تمور بها نفوسُها من أحاسيسَ دفينَة، دونَ أنْ تتحول إلى حوارات وأحاديثَ جلية بينَها، إذ تبقى عواطفُها وأفكارُها خفية، لا تتخطّى حدودَ الوعي الباطني، وبالتالي، لا تصبح حديثا مسموعا بين شخصيتين، كما رأينا في قصة ((عابر)) عندما تتساءل شخصيتُها الرئيسية، وتُجيبُ نفسَها في الحين عينه، أي سؤال النفس للنفس، والموجَّه من الذات إلى الذات، وليس للغير. وهي تقنية يُصطلح عليها (مناجاة النفس ـ Soliloquy) أو كما رأينا في ((هذا الوجه، من أين يأتيني؟))!

ولعل البعض سيثير أسئلةً، حول تقنية الكاتب في هذه الصياغة الفنية لقصصه، التي تغوص في أغوار الذاكرة، وتُجْري حوارا داخليا ساكنًا، عكس الكثير من التجارب في الكتابات القصصية والروائية، التي تبسط قضاياها في سلسلة من الأحداث والوقائع الواضحة. وما أعْـنـيـه، هو أنَّ أسلوب الوعي السردي، كتقنية في الأدَب، يعتبر في نظر النقاد، كسْبا لثـقة المتلقي. فحين تعري الشخصيةُ عن أفكارها المؤرقة ومعاناتها، فإنَّها تُـشْرك معها قارئَها، الذي يجد نفسه في غمار القضية، منغمسًا في وعي الشخصية، فيشعر بالمشاركة في حَبْكها للوصول إلى الحقيقة، بدلَ أنْ ينتظر من الكاتب أنْ يفرض عليه حلا في آخر القصة، أو بديلا يرتئيه لمشكلة قائمة بين شخصياتها، إيمانًا منه أنّ الفكرَ ليس خطيا، يسير مستقيمًا من البداية إلى النهاية!

صمت البحر



صدوق نورالدين

أنا هواء عدم
يتلبس
عماء وجود
(سدرة الهباء/ص:5)

تشدني إليه ثلاثة أشياء، إن لم تكن أربعة.

الأول صمته. يجلس على يساري غالبا. العوينات البنية تخفي عينيه. أكان داخل المقهى. على رصيفه، أو في مطعم. يخيل، أنه كائن صيغ من رهافة الإنصات. وثم تكمن قوته الإبداعية. فلم يولد إلا متأملا. أما وهو يعبر جسر الصمت فيقول كلاما من ذهب. الكلام المضيف لا الذي يجتر صراعات، أوهاما، وأحلاما لا مسكن لها في عالم الأدب.لكم أفدت منه.

أحيانا أجدني تكلمت كثيرا. أحاول اللوذ بالصمت علني أقدح نار الكلام. يحدث. ولا. يودعني. أودعه. ومن هنالك حيث عزلته تمهر الخلوة رسالة دافقة بالمحبة:

«قياف اللمع
في مكامن اللامعنى»
«الشارد
خلف قافية المجهول.»
« صائغ اللاشيء
من رقصة ريح
في جب» (ص/-12 13)

وأما الثاني فإبداعه، شعره. فلم يصدر - وإلى هذه الكتابة - غير ديوانين. ولم يحدث على حد محاولاتي في المتابعة، أن وقفت على نشره قصائد من شعره في مكان ما، إلا في نادر النادر.

مقل.

وأنت تقرأ «القياف»، «الشارد»، «الصائغ»، تحس خصوصية لغته الشعرية. اللغة القائمة على قوة الاقتصاد وبلاغة التكثيف. فإيقاع القصيدة يتخلق من ترتيب جد دقيق. من انتقالات تقولها جمالية الصورة الفنية. وثم تبرز الذات. تعلن وجودها ليس لفرضه أو تأكيده وإنما إلغائه. هي «الأنا» و «اللاأنا» تنسج تفاصيل الرؤية إلى الداخل والخارج على السواء. وثم يحضر مفهوم القصيدة.

ويتمثل ثالث الأشياء في ثقافة الشاعر. وتنم سواء من خلال قصيده، أو كتابته الأدبية الصحافية، عن الجمع بين القديم والحديث. يجلو الأول سعة الاضطلاع عن جواهر الشعر القديم، وبالتالي الاستمرار في البحث عما يمكن أن يكون فات زمنا دون دون أن يتجاوز مرحلة. فثقافة الشاعر تترسخ ليس بالقراءة، وإنما إعادة القراءة. ف»أبوتمام» الزمن الجامعي، ليس نفسه شاعر مرحلة النضج والاكتمال. ويتجسد الثاني في متابعة مسار حركة الشعر الحديث مغربيا وعربيا وعالميا. المتابعة التي تقتضي التمييز بين ما تجب المواظبة على قراءته وتتبع مراحل إبداعه، وما يقتضي الإرجاء إلى حين. فثقافة الشاعر لا تفرض ضرورة مواكبة الكل. فالأخير اختصاص _ إذا حق _ الجماعة، وغيره فردي يتمثل الفهم والتأويل ومتعة الذوق، إلى المقارنة ما بين الصورة الفنية هنا، وما بات بمثابة أفق عالمي واسع الانتشار.

والختم رابع الأشياء. إذ كنت، ومازلت مادام في هذه الحياة ضوء، أحرص على قراءة «نقطة عبور». هذا العمود إلى نماذج عربية تحديدا، لم يحدث أن أخطأت موعدي معها/ معه. وثمة من فارق كاتبه، فأعاود بعث حياة القراءة في الخالد من أثر. بل إني في أحيان أكاتب مراسلا مبدعه لأشيد بالكفاءة والاقتدار على المادة موضوع التناول، إلى الصوغ الذي تحقق وفقه.

يجمع «نقطة عبور» بين الترجمة، حيث يتم نقل نصوص نثرية وشعرية بروح أدبية رفيعة. وبين الكتابة الأدبية النثرية التي يحضر فيها الشاعر المبدع بقوة. وأيضا المتابعة الدقيقة للحياة الثقافية وما تستلزمه من جرأة في إبداء الرأي وعلى اتخاذ المواقف.

هي أربعة أشياء تشدني إلى الأديب عبد العالي دمياني، أوردتها كما تخيلتها..

عن الازدواجية اللغوية بوصفها قدرا

ترجمة: إسماعيل أزيات

بقلم: عبد الفتاح كيليطو

أنطلق من فكرة أنّنا لا يمكننا أن نكون أحاديي اللغة إلاّ بصعوبة، وأنّ لغة أخرى عادة ما تخترق اللغة التي نعتبرها لغتنا. لقد عايشت هذا الوضع منذ الطفولة، منذ اللحظة التي وطئت فيها قدماي المدرسة. تعلّمت الفرنسية والعربية الفصحى أي اللغة الأدبية في ذات الوقت. يلوح لي أنّه للإحاطة بصورة الكاتب، من الملائم التساؤل عن أعوامه الدراسية المبكّرة. في المدرسة، كنت معدّا سلفا، بصورة أو بأخرى، لأتحدّث اليوم عن اللّسان المشقوق، المفلوق إلى نصفين، لسان الحيّة كما وصفته في كتابي لسان آدم حيث ساءلت الأساطير العربية القديمة عن اللغة المفترضة للإنسان الأوّل.

لمّا يتعلّم المرء لغة ما، يأخذ له مكانا، بهذا القدر أو ذاك من الوعي، ضمن أدبها، يكون سلفا في الأدب، يستقرّ فيه رويدا رويدا من خلال الكتب المدرسية المتعاقبة. يأتي وقت يكون عليه بعد تعلّم الحروف الأبجدية، بعد نسخ النّصوص، أن ينقاد في الفصل الدراسي إلى إنجاز إنشاءات، كتابات حول موضوعات يقترحها المعلّم. أيّة موضوعات؟ مثلا وصف رحلة على متن قطار، أو استحضار زيارة أثناء عطلة لمكان غير معتاد، لقرية، لمدينة جديدة. لقد أوضحت الدراسات أنّ الإنشاءات المدرسية في فرنسا لها صلة وثيقة بتلك التي تتناولها النصوص الأدبية المعاصرة.

التلميذ الذي يخوض، بمشقّة، تمرين الإنشاء، ينخرط في الأدب دون أن يدرك ذلك، مع وجود فارق هو خضوعه لرقابة المعلّم. هذا الأخير يملي الموضوع المراد بسطه وتوسيعه، أو مناقشته في وقت لاحق. بعد ذلك قد يحلم التلميذ بكتابة موضوع من اختياره، لأجله هو، بمنأى عن سلطة المعلّم. هو، على وجه العموم، تلميذ تعوّد على القراءة، قراءة الأشعار والروايات، يحبّ أن يتطلّع أثناء تجواله إلى واجهات متاجر الكتب، يغشى بدأب المكتبات. يحدث له حينئذ أن يعهد إلى الورق بأهوائه. بمحاكاة ما قرأ، يقوم باحتذاء أسلوب ما، بخربشة جمل على شاكلة تلك التي يطالعها... ومع ذلك فإنّ المعلّم لا يختفي حتى وإن استبدل الوجه، حتى وإن لم يعد يملك وجها؛ لأنّ الموضوعات التي يتناولها الكتّاب ليست دائما من اختيارهم، إنّها، في جانب منها، جزء من روح العصر، من مقتضيات اللحظة الراهنة، من نزعة أدبية عابرة بشكل أو بآخر. ثمّ إنّ كاتب المستقبل يبدأ عندئذ في السير على نهج كاتب مثير للإعجاب، يكتشف في بعض المرّات موضوعا بمناسبة لقاء عابر، بمناسبة محادثة مع معارف، بل حتى مع ناشر.

كانت المواد الدراسية في مدرستي متساوية على وجه التقريب بين اللغة الفرنسية واللغة العربية، فصرت بالتدريج مزدوج اللغة. نشأ من ثمّ سؤال: بأيّة لغة ستكون الكتابة؟ وقبل كلّ شيء بأيّة لغة ستكون بها مواصلة الدراسات العليا؟

اخترت من دون تردّد اللغة الفرنسية لسببين: من جهة كنت أعتقد، عن خطإ مع ذلك، أنّه لم يعد لديّ ما أتعلّمه في أو من اللغة العربية؛ ومن جهة أخرى كنت أعتبر، في ذلك الوقت، عن حق، أنّ اللغة الفرنسية (يؤسفني أن أقول ذلك) كانت اجتماعيا أكثر حظوة وأنّها،علاوة على ذلك، تفتح الطّريق نحو آداب أوروبية بفضل الترجمات. هكذا وجدت نفسي لاحقا وخلال أربعين عاما مدرّسا للأدب الفرنسي. إنّني إداريا وكأستاذ جامعي متخصّص في هذا الأدب، لكن الغريب أنّه حين أتشرّف باستدعائي إلى الخارج، إلى أوروبا، إلى الولايات المتحدة، فلأجل أن أتحدّث عن الأدب العربي. لا يمكن دعوتي إلى إسبانيا لأتكلّم عن بالتاسار غراثيان أو عن القديس يوحنا الصليب(1). والسبب أنّي لم أنقطع في أيّة لحظة عن الأدب العربي، كتبت، في المقام الأول، عن مؤلفات مكتوبة بهذه اللغة، معتبرا، ربّما عن سذاجة، أنّه من واجبي المساهمة في «الدفاع عنه وإيضاحه»، هكذا نشرت نسبيا عددا قليلا من الدراسات حول مؤلّفين فرنسيين، مع ذلك ظلّ الأدب الفرنسي والأوروبي وسيظل حاضرا في ذهني وبصورة دائمة عندما أكتب عن الأدب العربي. هذا ما يصنع، لست متأكّدا من ذلك (لست حكما في هذا الشأن) ما أحسبه صفة مميّزة.

والنتيجة أنّني أكتب على السواء بالفرنسية وبالعربية. صحيح أنّ هذا الأمر ينطبق على محاولاتي النقدية المنشورة بالتناوب في هذه اللغة أو تلك. مع ذلك، عليّ أن أوضح بدقة أن مجموع كتاباتي السردية مكتوبة باللغة الفرنسية حصرا. حين أستفسر عن العلة في ذلك، لا أدري كيف أجيب. شرّفتني مارتا سريزاليس لافوري بأن ترجمتها جميعها تقريبا إلى الإسبانية، خصومة الصور (Contraversia imagines)، حصان نيتشه (El caballo de Nietzsche)، بحث (A vuella)، أنبئوني بالرؤيا (La curiosidad prohibida)، أركيولوجيا، اثنتا عشرة منمنمة (Arqueologia, doce miniatura)، والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي (Jo no deberia haber vivido asi). كما أنّ مارتا سريزاليس ترجمت ثلاث دراسات نقدية مكتوبة بالفرنسية، العين والإبرة (El ojo y la aguja)، أتكلّم جميع اللّغات، لكن بالعربية (Hablo todas las lenguas pero in Arabe) ، من نبحث عنه بعيدا، يقطن قربنا (El que buscamos vive al lado) .

والسّؤال الذي أطرحه على نفسي إذن هو: هل هناك فاصل، فارق بيّن بين قصصي ومقالاتي؟ هنا أيضا ليست لي من إجابة واضحة. كلّ ما في إمكاني قوله هو أنّ مقالاتي ليس لها من صفة أكاديمية حتى وإن كانت مليئة بالإحالات. ليس عندي إحساس أنّي أغيّر الأسلوب بالانتقال من سجلّ إلى آخر. في مقالاتي، أستمد الإلهام من نادرة، من قول مأثور، من صورة تسعفني كنقطة انطلاق. أدرس مسألة تبدو كأنّها ذات خصوصية، ومع ذلك يتبيّن أنها ذات طابع عام بفعل القرابات التي أجريها. هذا النّزوع متعلق بمزاجي، مثلما هو متعلق بقراءة كاتب، هو بورخيس، كان تأثيره عليّ مباركا ونافعا.

في المقابل، أسمح لنفسي في محكياتي باستطرادات متبحّرة في الظاهر. المثير للغرابة أنّ أطروحتين نوقشتا مؤخرا في كلية الآداب بفاس تستحضران، بخصوص قصصي، سرود ميلان كونديرا. هذا ما أفزعني بعض الشيء.

ماذا أعرف عن الأدب الإسباني؟ لقد اشتغلت طويلا على محكيات عربية من القرنين العاشر والحادي عشر ندعوها بالمقامات (لا أدري كيف يسمّيها الباحثون الإسبان؟) تتناول هذه المحكيات مغامرات شاعر مستجد، أديب لا يُضاهى ومحتال، شاطر picaro إن شئنا، لكنّه يمتلك ثقافة أدبية ثرّة ويستعملها من أجل أن يخادع النّاس، كما لو أنّ الأدب والمخادعة imposture يسيران جنبا إلى جنب. من أجل دراسة المقامات والتفكير فيها ، قرأت الروايات الشطارية للقرنين السادس عشر والسابع عشر، رواية لثريو دي طورمس مجهولة المؤلّف، رواية غوثمان دي ألفارشيه لماثيو أليمان، رواية البسكون لفرانثسسكو دي كيفيدو (2).لاحظت، كما لاحظ آخرون، تماثلات بين المقامات والروايات الشطارية الإسبانية، لكن من الصّعب عليّ الحديث عن تأثير. تمّت في الأندلس بالتأكيد، من جانب، ترجمة المقامات إلى العبرية بدءا من القرن الثالث عشر، ثمّ بعد ذلك حاكاها يهوذا الحريزي (3) وأصله من طليطلة، إلا أنّها لم تترجم إلى اللاتينية أو إلى لغة رومانية. من جانب آخر تقدّم المقامات محكيات متقطّعة غير متواصلة ، مستقلة، كلّ واحدة منغلقة على نفسها، وإن كان اسما الراوي والبطل دائمي الحضور فيها، بينما الرواية الشطارية تتميّز بتوالي الفصول وبنموّ شخصية الشاطر. كلّ ما يقدّمه الباحثون الذين انشغلوا بهذه المسألة هو أنّ المقامات «تعلن أو تنبئ» عن مقدم الرواية الشطارية الإسبانية.

وماذا عن دون كيخوطي؟ المقطع المدرج ضمن الكتاب المدرسي حول طواحين الهواء لم يحفزني بشكل كاف على قراءة الرواية. إحساسي كطفل والذي تعزّز لاحقا هو أنّ دون كيخوطي رواية تراجيدية. ربّما نضحك في المستهلّ من جنون الفارس ذي الطلعة الحزينة، لكن كلما تقدّمنا في القراءة تدريجيا ، نحسّ بأنفسنا منزعجين بعض الشيء لأنّنا نعرف مسبقا أنّه سيفشل في كلّ ما يضطلع به من فعل كالحالم الذي يتراءى له شخص يتّجه نحو هاوية ولا يستطيع أن يقدّم له عونا ويمسك به. تحدّثت عن ذلك يوما مع خوان غويتصولو، هو كان يعتقد أنّ علينا بالأحرى أن نتسلّى، كما نفعل عند مشاهدة أفلام شارلي شابلن. لكن شارلو، وإن كان معوزا، شاطرا لا يفشل في كلّ وقت وحين. يحدث له أن يحرز بعض انتصارات صغيرة، الأمر الذي ليس هو أبدا، أبدا حالة دون كيخوطي، إلا عند النهاية حين يحقّق ما يبدو انتصارا على نفسه. هذا ما يولّد قراءة مؤلمة في الغالب لمغامراته سيّئة الحظ. كان هاينريش هاينه، وهوطفل، يقرأ رواية دون كيخوطي وهو يذرف، كما يكتب، دمعا حارّا ومرّا.

أعيد قراءتها بانتظام، هي، بالنسبة لي، مصدر إلهام. هل عليّ أن أعترف أنّني، بصورة إجمالية، أستشعر اهتماما بالغا حين أتبيّن وجود صدى للأدب العربي في عمل أوروبي ما؟ ولهذا السبب فإنّ أكثر ما أذهلني وأمتعني في دون كيخوطي هو الفصل التاسع من القسم الأول حيث يدّعي ثرفانتس، من خلال لعبة أدبية، أنّ روايته هي ترجمة لمخطوط عُثر عليه في طليطلة ومكتوب بالعربية من طرف «موريسكي» يُدعى Cid Hamet Ben_ Engeli.

وأعيد أيضا وبشغف ولعلّة أخرى قراءة الفصل السادس حيث القسيس دون بيدرو يساعده المعلم نيكولا الحلاق ينقضّان على مكتبة دون كيخوطي المتّهمة من قبل بنت الأخ بأنّها مصدر جنون عمّها. واللاّفت أنّ القسيس لا يحكم على كلّ الروايات التي يمتلكها دون كيخوطي بالنار أو بالإبعاد. الرقابة التي يمارسها لا تنبني على قاعدة أخلاقية أو إيديولوجية، إنّها تستند على انطباع أو تقدير جمالي. إنّه كناقد أدبي مقتدر وكقارئ نبيه وولوع يتحامل على الروايات السيّئة ويعرّضها للتحقير.

عدا هذا الفصل الذي يحبس الأنفاس، أضيف أنّي، في كتاباتي، تمهّلت بعض الشيء عند خاتمة الكتاب، عند القرار النهائي لدون كيخوطي بالتخلّي عن روايات الفروسية. على فراش موته يأسف أن يكون أهدر شطرا هامّا من حياته في التشبّه بالأبطال الذين يقوم بتمثيلهم. إنّه، مع ذلك، لا يتخلّى عن الأدب، بل هو أبعد ما يكون عن ذلك. لا يحصل التخلّي عن الأدب، يمكن بالتأكيد التخلّي عن نوع أدبي، ليحصل تبنّي نوع آخر على الفور. في آخر فصل من الرواية، وقد علم دون كيخوطي أنّ ساعاته باتت معدودة، يعود إلى الرّشد تائبا، معتبرا روايات الفروسية مخادعة ومقيتة. هل يكون شفي من الأدب؟ قطعا لا. ها هو يعرب عن أسفه أن لا يعود في مقدوره قراءة «كتب أخرى هي بمثابة سراج للرّوح». يدرك أصدقاؤه المحيطون به في الحال أنّه أخذته نزوة أن يصير ناسكا فيأمرونه بالكف عن التلفظ بهذه التّرهات. لو أنّ موته لم يكن وشيكا، لكان استسلم لجنون جديد، لكان انخرط في قراءة سير القدّيسين، والتمس تقليد النسّاك، الزهّاد والرّهبان. باختصار، بعد أن تخلّى عن أن يكون أماديس دو غول (4)، يطمح الآن أن يصير، أن يكون القدّيس كيخوطي. مرّة أخرى، لا ننجو من الأدب، هذا هو الدّرس العميق لرواية ثرفانتس.

هل لي أن أقول أيضا إنّي، مع بورخيس، كنت متنبّها بشكل خاص لما كتبه عن الأدب العربي، في الألف على وجه التمثيل؟ بالتّأكيد، أنا لا أختزله في هذا الجانب، إنّه، على أيّ حال، يعطي الانطباع أنّه تحدّث عن جميع الآداب الإسبانية،الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية وآداب أخرى. لا يمكننا الحديث بشكل كاف عن ألف ليلة وليلة دون التفكير في المؤلّف الأرجنتيني الذي كرّس لها جزءا من عمله. لم يلق ضوءا على الحكايات فحسب، بل إنّه أيضا لفت النّظر إلى تاريخ الكتاب الذي يعود في الأساس إلى ملابسات ترجماته، مع تفضيل واضح، من زاوية نظري، للترجمة الإنجليزية لريشارد بورتون التي كانت تحتوي عليها مكتبة والده والتي قرأها عندما كان طفلا. حذا به ولعه الشديد ببورتون أن يعزو إليه، في الألف، إحدى قصصه « الملكان والمتاهتان». عليّ أن أعترف أنّي إلى حدّ كبير، وفي أثر بورخيس وبفضل فتنة كتابته، خطرت لي فكرة كتابة العين والإبرة كما أنبئوني بالرؤيا.

يعرف قرّاؤه أنّه كان مفتونا بشكل خاص بالليلة 602°، تلك الليلة التي كاد فيها شهريار أن يستمع إلى حكايته الخصوصية. عاد بورخيس في تأليفه إلى هذه الحادثة سبع مرّات، وبنفس الكلمات كما أوضح ذلك زميلي أحمد أرارو في أطروحته المميّزة ، غير المنشورة للأسف، Miradas sobre el Oriente en Borges(الشرق عند بوخيس)(5). الفرضية البورخيسية التي تستحثّها هذه الواقعة هي الخشية أن تستأنف شهرزاد، في الليلة 602° ، السّرد من البداية. فرضية غير محقّقة تعود إلى الظهور من جديد في خاتمة طبعة غير معروفة من الليالي، طبعة ماكسمليان هابخت وهاينريش فليشر والتي يرجع تاريخها إلى 1843. هذه الطبعة، خلافا للأخريات بالعربية أو المترجمة، تذكر أنّ شهرزاد في الليلة الواحدة بعد الألف تعاود سرد الحكاية ـ الإطار التي تفتتح ألف ليلة وليلة، بمعنى حكاية الملك شهريار. يستمع إليها هذا الأخير في هدوء دون أن يضطرب، لكنّه في برهة ما يصرح : «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي». لو أنّه لم يقاطع شهرزاد، لكانت هذه الأخيرة استأنفت ما سبق لها أن روته حتى الليلة الواحدة بعد الألف، ثمّ واصلت السّرد من جديد، وإلى ما لا نهاية.

ليس من دون سبب أنّي عنونت روايتي الأخيرة والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي، والحال أنّ هذا العنوان ناجح في العربية، وليس كذلك مطلقا في الفرنسية أو الإسبانية. لماذا؟ لا يمكن للعربي التحدث دون التلفظ بـ»والله» في لحظة أو أخرى، يستخدم هذا التعبير من دون شعور منه. لكنك لن تسمع أبدا فرنسيا يقول : «والله» أو إسبانيا. لهذا السبب، وبالتوافق مع مارتا سيريزاليس فإنّ العنوان المختار للترجمة الإسبانية هو ما كان ينبغي أن أعيش على هذا النحو. هو عنوان يلائم كلّ لغة أو ثقافة. من منا لم يقل في نفسه يوما: أكان ينبغي عليّ أن أعيش على هذا النحو؟ اقترضته من كافكا ، وفيّا لعادتي في البحث عن عنوان من خلال تصفّح كتبه. هكذا عثرت على عنوانين: من نبحث عنه بعيدا، يقطن قربنا، أتكلّم جميع اللغات، لكن بالعربية (كافكا يقول باليديشية). من المتوقع أن لا يحمل كتابي المقبل عنوانا ذا منشأ كافكاوي. سيكون عنوانه سرّاق اللغة.

نص المحاضرة التي ألقاها الأديب عبد الفتاح كيليطو في «البيت العربي» بمدينة مدريد يوم 14 نونبر 2024)

إحالات (من وضع المترجم):

1. بالتاسار غراثيان، كاتب إسباني (1601 ـ 1658)

ـ القديس يوحنا الصليب، متصوّف، لراهب ومصلح ديني إسباني (1542 ـ 1591).

2 ـ لازثيو دي طورمس رواية شطارية إسبانية مجهولة المؤلف (1554)

ـ غوثمان دي الفراشيه رواية شطارية إسبانية للكاتب الإسباني ماثيو أليمان (1547 ـ 1614)

ـ البسكون روايـة شطارية إسبانية للكاتب الإسباني فرانثسيسكو دي كيفيدو (1580 ـ 1645)

3 ـ يهوذا الحريزي هوالاسم العبري ليحيى بن سليمان الحريزي (1166 ـ 1225م) مترجم مقامات الحريري ومقلّدها.

4 ـ أماديس دي غول من أشهر روايات الفروسية الإسبانية للمؤلف غارثي رودريغيث مونتالفو (1450 ـ 1505)..

5ـ انـظـر أيـضـا Evanghelia Stead, «La 602° nuit,un protée littéraire»,Varaciones,N° 50,2020, P : 67 _ 77

العجائبي

الجزء الأول

في روايتي «الوقائع المربكة لسيدة النيكروفيليا» و«الوريث» لحازم كمال الدين

محمد أقضاض

تمثل «الوقائع المربكة لسيدة النيكروفيليا»1 رابع رواية، و»الوريث»2 خامس رواية للكاتب العراقي حازم كمال الدين الأديب العراقي اللاجئ في بلجيكا، بعد روايات: كابريهت، مياه متصحرة ومروج جهنم، مع سلسلة طويلة من المسرحيات والمترجمات.. تتقاطع هذه الروايات كلها في تقنيات متشابهة: منها حضور اسم الكاتب في متن النص كشخصية ظاهرة أو متوارية في شخصية/شصيات أخرى.. وتدل أعماله على ثقافته الواسعة ومعرفته المتميزة بتقنيات الكتابة السردية والمسرحية وبعوالم المسرح والسينما، وبالتاريخ والثقافة والسياسة الشرقأوسطية، وبعمق التطور العولمي للعالم المعاصر. كل ذلك يجعل كتاباته أكثر إبداعا وصعبة التناول ومعقدة الحبكة وغريبة الثيمات وهجينة البناء.. ولعل هذا واضح في روايته ما قبل الأخيرة الوقائع المربكة لسيدة النيكروفيليا وروايته الأخيرة الوريث. إذ تتكون الوقائع المربكة.. من تسعة فصول يتضمن كل فصل فقرات تحمل جميعا عناوين خاصة، أما الأخيرة، الوريث، فتتركب من خمسة أقسام، يتضمن كل قسم عدة فصول بعناوينها...

ولكي يعثر القارئ على القصة **L'histoire** في هذين النصين لا بد أن تكون قراءته متأنية وصبورة، ليجمع شظاياهما المبثوثة في تعاريج عجائبية الكتابة باستهاماتها وتخييلاتها وتيهانها الإبداعي، في كتابة مقطعية وشذرية متداخلة العبارات والصور والفنون؛ وأن يتحمل الانعراجات الكثيفة، ويصطاد من خلالها بعض العبارات التي يمكن أن تجتمع لتأليف قصة.. ولعل استعراضنا لأهم مميزات هتين الروايتين يساعد على كشف تمايزاتهما.. ونبدأ بالثيمات المهيمنة في رواية الوقائع المربكة...

أ- الثيمة المهيمنة: تركز هذه الرواية على جل أنواع الشذوذ الجنسي الغريب، خاصة ممارسة الجنس مع جثث النساء إلى جانب زنى المحارم. وقد عانت داليا رشدي، الشخصية المركزية في الرواية، من الشذوذين معا، فركزت هنا على النيكروفيليا، ثم وهي طفلة اغتصبها خالها ففض بكارتها، لذلك تعمل على كتابة رواية موضوعها هو «زنى المحارم». أطلقت داليا على نفسها اسم اللبؤة السمراء، لبؤة الجنس بعد أن كتبت عنها، وهي في المهجر، شبعاد البابلي، كما في النص هي كاتبة عراقية، تصف جسد داليا رشدي الفتان المثير للشهوات.. اشتهرت بشهوانية جسدها.. ثم باتت تابعة في عملها للرئيس، الذي هو زوجها وابن عمها، يشرف عليها مستشاره يوهان دو فريز. فتحولت إلى كيان، أو شيء، جنسي تلبي رغبات شذوذ الرجال، من أخطر ذلك شذوذ النيكروفيليا (الميل الجنسي نحو جثة المرأة). ولتبدو اللبؤة السمراء جثة يحقنها يوهان بحقن التخدير، فتتخذ هيئة امرأة ميتة. وقد كثر عليها النيكروفيليون، من بينهم رجال من كل المهن والطوائف، محامون ورجال دين بلجيكيين وعراقيين.. يتقاضى الرئيس على ذلك أموالا طائلة..

تتناسج تيمة الدعارة المؤسساتية، في كتابة متميزة، مهيمنة على امتداد هذا النص. فنتيجة صراع القيم الشرقية المنغلقة، التي حملها الزوجان من العراق، والقيم الجديدة المفتوحة على المجهول ببلجيكا، ضاع الزوجان. حيث مارس الزوج الجنس مع مومس على سرير الزوجية فاعتُبر ذلك، بعد ان كشفته زوجته، طبيعيا، ثم تمادى إلى أن بدا له الأمر عاديا جدا. ولم تجد الزوجة/الشخصية المركزية/ الساردة/داليا رشدي/ ثم اللبؤة السمراء كاسم وظيفي، سوى أن ترد الصاع صاعين بالتمتع مع رجال غرباء. وبعد أن كشفها زوجها، تحركت فيه نخوة الشرق، فاتهمها أمام أجهزة الدولة البلجيكية بكونها عضوة في داعش، حكمت عليها محكمة بلجيكية بالسجن ثم بإعادتها إلى العراق لتعدم، فعاد الزوج وأنقذها بتهريبها من المطار، ليحولها إلى عاهرة تحت إشراف مستشاره يوهان دو فريز، حيث تكلف هذا بنقلها إلى غرف خفية لتمارس الدعارة. فباتت مجرد «شيء» يتحكم فيه يوهان، وعبره الزوج الرئيس. ويتصرفان فيها أحيانا باعتبارها كائنا حيا وأحيانا باعتبارها كائنا ميتا بالتخدير. يأتيها الداعرون من كل الآفاق ينامون معها وهي واعية أو مخدرة.. بذلك تحولت إلى «سلعة» جنسية تخضع للتجميل بالمراهم الملمعة، وبكثرة الاغتسال والتحقين، وللإشهار أيضا..

تتفرع هذه الثيمة إلى ثيمات صغرى، منها شدة القمع في البلد الأصل والخوف من الإعدام ليسارية الشخصيات الحاضرة، ومنها الهروب، باستعمال أسماء مستعارة، عبر الصحاري، فالانتقال إلى المهجر البلجيكي عبر الهجرة السرية، ومنها المعاملة القاسية والمذلة في هذا المهجر، وأيضا الاغتناء السريع والواسع بالمتاجرة في الممنوعات.. لكن في هذه الرواية، لم تكن المؤسسات الغربية في بلجيكا هي التي شيّأت وسلّعت داليا رشدي، وإنما هو الرجل، زوجها ابن عمها، اليساري المهاجر معها من العراق، الهارب معها من شدة القمع، فساعدهما السياق الثقافي ببلجيكا على ممارسة الأعمال الممنوعة والساقطة..

التقى الزوج في مهجره بسمير الأشقر الذي يحمل هوية فلسطينية، مهاجر يتاجر في البشر وفي المخدرات، ومالك لفندق ضخم.. وتحت ذريعة أن المؤسسات الرسمية في المهجر عاملتهما بدونية، كما أن بلدانهما عاملتهما كمطلوبين سياسيين، كان رد فعلهما أن يغتنيا بسرعة ولو بالعمل السري في أحط وأشذ الأعمال المدرة للمال. لقد انسلخا عن قيمهما وحطما طابوهاتهما، متجاوزين حتى قيم الحرية المطلوبة.. ويبدو أن العجائبية في عمل الزوجين ومساعدهما، هو مأسسة الدعارة، عبر عاهرة واحدة أو عاهرتين أو أكثر، لتلبية شذوذ كل الرجال، خاصة النيكروفيليين، وقد يؤدي تخدير النساء هنا إلى احتضارهن فيعجلون بقتلهن.. وتقدم هذه الرواية الشذوذين، النيكروفيليا وزنى المحارم بشكل يوازي القمع السياسي، وبنبرة أسلوبية ساخرة. هو تقديم من أجل تعميق تجريمهما ومحاربتهما.. خاصة وأنهما ينتشران في بلدان المهجر ضمن المهاجرين المقموعين في كل شيء..

وتحمل رواية الوريث أهم ثيماتها، تعلنها بتركيز شديد في بداية الفصل الأول من القسم الأول، وهي ثيمات متعددة بنفس القيمة، نلخص بعضها في:

يحمل هذا بفصل عنوان «القلعة المقدسة» ويتكون من ثماني فقرات، توحي للقارئ بأربع ثيمات مركزية: الأولى هي العتاقة والإغراق في القدم، عتاقة القلعة المقدسة، فقد مرت عليها حقب سحرية وحقب واقعية وغبارية ومطرية، تحمل روحا هائمة ضائعة في الأزمان والإحساس، خاصة وأن القلعة مقدودة «من صخرة عملاقة أشيع بأنها نيزك سقط ذات زمن، وعندما تجرأ الفلاحون الناجون من سقوط النيزك على الاقتراب منه ولّوا الإدبار من حلكة سواده وحرارته المهولة، وأشاع بعضهم بأن النيزك الساقط نذير من العلي الحكيم، وأشاع آخرون بأنه رسول من رسل الشيطان الرجيم، ولم توات الجرأة أحدا على الاقتراب منه لأجيال حتى ظهر الملك لير السابع الذائع الصيت بالكرامات فرابط قرب النيزك.» يقرأ آيات من القرآن الكريم.. «وتحول النيزك صخرة بحجم جبل فسارع الفلاحون من إقطاعاته

[الملك لير] ومن كل الآفاق، نحتوا في الصخرة القلعة المقدسة..»(ص. 63). وركبت لها بوابة من خشب معتق، مع نوافذ غريبة اللون، وباحة عتيقة صلبة متمركزة رابطة الجأش في وسط القلعة. وهو ما يعني أن القلعة تشير إلى العراق ـ الشعب المعروف بحضارته التي انتقلت منه نحو كل العالم القديم..

والثيمة الثانية هي تيمة المستقبل، ما نجده في مثل العبارات التالية: من داخل القلعة تظهر عبر النافذة زهرة عباد شمس وكأنها تناجي فجرا ستدفئه الشمس فيتقطر على حافة السماء، تحوم حول تلك الزهرة نحلة. وزهرة عباد الشمس توحي هنا بالخير وكثافة العطاء والعشق والدفء والإعجاب والحيوية والتفاؤل والسعادة والمستقبل. كما أن في الشمس الدفء والحرارة والقوة والنور والوضوح والرؤية والعطاء والتجدد. أما النحلة فترمز إلى الخير والخفة والعطاء والعذوبة والعمل الجماعي والمستقبل والخلود..

فالثيمة الثالثة وتوحي بالثورة، كما نلمس فيما يلي: في زاوية من باحة القلعة يوجد محراب يبدو منه شبح يصف الفضاء حوله بأنه زمن تحول أمواجا ثائرة تحجرت وهي في أوج الثوران، ويرى أنها على أهبة الاستعداد للتنكر لتحجرها والتحول إلى ماء أجاج، يتحول الفجر صباحا بشروق الشمس؛ فيخرج الفجر من ظلام الليل ويوحي بحياة جديدة. وهو رمز لبداية الثورة. وفضاء باحة القلعة هو زمن بات أمواجا ثائرة «تحجرت وهي في أوج الثوران «. ليكون الصباح هو الحياة الجديدة والعيش الكريم، لذلك يظهر هنا بُعْد الفجر.. غير أن الأمواج الثائرة ما فتئت متحجرة، والفجر ما فتئ يتحول ولم يتم تحوله ثم يكون الصباح مشرقا... ولعل هذا التوقع يفضي إلى الثيمة الأخيرة..

فتنطوي هذه الثيمة الرابعة على الفشل، فـ»القلعة مسورة بصحراء؟ بحشود قبور؟ ببساتين بأحياء سكنية؟» مع علامات الاستفهام الدالة على الشك والاستغراب. خففت الأشجار الباسقة من ركضها وأطلقت جذورها في سياج صخري وتلوت سيقانها حول بعضها وكأنها تنظر بفزع إلى الهاوية المنتظرة خلف الأمواج الثائرة التي تشكلت من دروب رملية وسواق متصحرة وقبور وبقايا بساتين وأحياء سكنية، حين اشتدت حركة الأشجار تجاه السور والصحراء والمقبرة بدت الباحة شديدة الغضب المتوعد فتزداد تلك الحركة عنفا وعناقا. والقلعة نفسها تستقر في فوهة بركان فتيلة رمل وشرارته في مفترق الطرق. ولعل هذه الثيمات المتتالية تلخص كل الرواية، بما في ذلك نهايتها السوداوية...

وفي باقي أقسام الرواية تنتشر ثيمات تنطوي على هذه المذكورة أعلاه. نشير منها إلى الأحلام التي تصبح واقعا، وإلى تحول الشخصية الرئيسية ومعجزاتها العجائبية، وإلى الخوف والهروب من شدة القمع ثم اللجوء السياسي في بلجيكا ومأساويته، وجرائم حكم الديكتاتور في العراق وقتله للمناضلين، ثم هجوم الغرب على العراق وعجز البطل على فعل أي شيء لإنقاذ وطنه من قبضة الكاوبوي، باعتبار الكاوبوي وإسماعيل يس (صدم حسين) متشابهين لا يملك الاختيار بينهما... وقد أدى هذا العجز إلى نهاية مأساوية لنضاله اليساري... غير أن التيمة الرئيسية في الرواية هي اختفاء حازم كمال الدين في نفس الشخصيتين الرئيسيتين، أيوب والعمة البتول، في النص...

ولعل الرؤية3 المشتركة بين كل تلك الثيمات، سواء في الوقائع المربكة.. أم في الوريث، هي الرؤية المأساوية، باعتبار الروائي، الذي تفرعت منه أهم شخصيات الروايتين، يساريا واعيا بضرورة تغيير واقع وطنه وغير وطنه، إلا أنه اصطدم بقوة سلطوية لا ترحم أقل ما يمكن أن تفعله معه هو العمل على قتله، لذلك تغرب هاربا فواجه أخطر المآسي صب جلها في رواياته ومسرحياته... ففي الرويتين تنغلق الثيمات التي رأيناها على المآسي.. فتحملان وعيا ممكنا يمثل وسيلة التحام جماعي ضد جماعة أخرى4 ويؤدي نحو رؤية إيجابية تنتهي نحو تغيير نسبي، لكن في الروايتين تحول هذا الوعي إلى وعي شقي تنبثق منه رؤية مأساوية..، أي رؤية ينتجها القمع والفساد والضياع والغربة، أدى كل ذلك إلى الإحباط والفشل والعجز بل والاستسلام..

ب ـ تهجين الرواية: نريد بالتهجين في هذه المقاربة، لروايتي حازم، طريقة تشكل الروايتين عبر فنون وحقول أخرى أدبية وخارج أدبية، وهذا بحضور تلك الفنون والحقول في نسج النص، وأن دور التهجين هنا، إلى جانب إثراء الرواية وتعقيدها، هو إخراج الرواية العربية من طابعها التناصي الأدبي واللغوي العادي، إلى فضاء تناصي ومتناصي جديدين وشاسعين وعجائبيين، ما يعني إضافة خطوة مهمة في تجديد وتطوير الرواية العربية..

1. التناص مع شبكة العلوم الإنسانية والاجتماعية: ومن المعروف أن الكتابة الروائية لم تعد تعتمد على استعراض القصة، بذلك الشكل البسيط الذي يراعي النهرية القائمة على البداية والعقدة والنهاية والالتزام بهوية الجنس الأدبي؛ بل أضحت الرواية تحشد تعابير وفقرات تنتمي إلى علوم وفنون ونصوص أخرى. وذلك من أجل التفاعل مع العالم الذي نعيش فيه، «عالم معقد تكون فيه مفاهيم التبسيط والصوت الوحيد أو المتعدد غير كافيين، خاصة حين يتعلق الأمر بالظواهر الراهنة من مثل العولمة والعوالم الافتراضية وعلاقة النصوص فيما بينها... والخروج السهل من ذلك التبسيط هو التخلي عن مجرد فهم الأحداث في عصرنا هذا. إذ توجد إمكانيات الاشتغال بمفاهيم أخرى، قادرة على تلبية رغباتنا في الفهم والتأمل والاستمتاع. وأول مفهوم من تلك المفاهيم المهيأة لتبيان قدمها وتناسب التعامل مع القضايا المعاصرة في عالم خطابي حيث تنتشر العلاقات أكثر بدل الهويات، أو حيث هذه تتركب بواسطة تلك، هذا المفهوم هو التناصية.»5. والتناصية التي نقصدها في هذه المقاربة أوسع مما يقصده م. باختين بتعدد الأصوات واللغات والحوارية وتسلسل، بل وتداخل، الحبكات في الرواية، المتعلقة بطرق السرد وحديث الشخصيات وتفاعل اللغات، رغم أن هذا حاضر بكثافة في روايتي حازم كمال الدين...

ففي الروايتين تتداخل فنون الصورة على رأسها التصوير الفوتوغرافي في الوقائع المربكة.. من خلال، أولا، أضخم وأطول وأغلى سيارة في العالم، هي سيارة «ليموزين»، التي جسدها الكاتب، بشكلها الخارجي الغريب، في صفحة 9، من الرواية لتكون سيارة مموهة. فقد أمر الرئيس مستشاره يوهان دو فريز أن ينقل زوجته إلى عملها الإجباري كعاهرة.. فتم ذلك بطريقة الاختطاف، دون أن يشك أحد في أن هذه السيارة تنقل شخصا مختطفا.. وقد اختار لها الكاتب، أو الساردة، اللون الأزرق، هو لون يوحي بالانفتاح ويدل على الحرية والسلام والهناء وأحيانا على الحب والاستقرار، مزينة بأشرطة فيها ورود، وكأنها تنقل عروسا، وهي دلالات تتناقض مع ما عانته فيها المرأة المختطفة... وتتوالى، في باقي فصول الرواية، صور ولوحات عديدة أخرى ترى فيها داليا معاناتها...

ألهوامش:

1. طبعة دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن 2021.

2 ـ مطبعة: **Focus Graphics**، الناشر دار الكتاب تونس 2023.

3 ـ الرؤية للعالم مصطلح استعمله ج. لوكاتش ثم تلميذه ل. غولدمان، وهو «تلك التطلعات والعواطف والأفكار التي تؤلف بين أعضاء فئة (أو طبقة) اجتماعية وتضعها في مواجهة فئات أخرى...» أنظر كتاب مقاربة الخطاب النقدي المغربي، طبعة شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء، 2007، ص. 121، لمحمد أقضاض.

4 - L. G Sciences humaines et philosophie, Ed. Gautier, Paris, p. 36.

5 - Elizabeth Valencia, el placer de la intertextualidad, en intertextualidad. Teoría y critica en el arte y la literatura. Coordinadora Lydia Elizalde, Editorial Itaca, México, 2014, p. 17.

لقاءان

محمد برادة ضرورة أدبية

جاء محمد برادة إلى المشهد االثقافي المغربي غداة الاستقلال مباشرة أواخر الخمسينيات من القرن الفارط . جاء في ميعاده التاريخي المناسب تماما، كضرورة أدبية ونقدية لا مَعدْى عنها، في مغرب متأهّب متحوّل على شفير عهدين، يجتازمخاضا تاريخيا بين ماض ثقيل وطويل يُراوح مكانه وزمانه، ومستقبل مُشرع على رياح الحداثة ورهاناتها .

كان هذا المفترق التاريخي ملغوما بالتجاذبات وتضارب المآرب ، يحتاج ثقافيا إلى بوصلة أدبية ونقدية يقظة وذكية كاشفة لكمائن الطريق وهادية إلى سواحل الحداثة والمستقبل . هادية إلى سواء السبِّيل .

وقد وجدت هذه البوصلة ضالتها وبُغيتها، في هذا الرائد التنويري الماهد الصامد، محمد برادة .

رجل حرك سواكن وثوابت المغرب الثقافي، وسطّر الأحرف التأسيسية الأولى في مشروع الحداثة الأدبية المغربية، على أكثر من صعيد وحَلبة، بمعيّة رفقة معدودة من بُناة الغد وقناديل الطريق .

كما جسّر الفجوة تجسيرا رائعا بين المغرب الثقافي وصنوه المشرق الثقافي، في عُروة وثقى بين الأشواق والهموم المشتركة، من نجد إلى يمن إلى مصر فتطوان. .

ولا بدْع في هدا، ففي أرض الكنانة، مصر، تلقى تعليمه وتحصيله . وفيها مسّه هاجس الأدب .

وعلى امتداد حياة هذا الرجل كان باستمرار ، ضرورة ثقافية حاضرة على الطريق.

كان بوصلة للجامعة المغربية وأجيال الجامعيين المغاربة.

كما كان في الآن ذاته، بوصلة هادية ومُضيئة للثقافة المغربية وأجيال المثقفين المغاربة، سواء الذين درسوا عليه ونهلوا من حياضه، أو الذين قرأوا له والتقطوا إشارات مشروعه النقدي والإبداعي .

وما أظنّ أن ثمة كاتبا مغربيا حداثيا ليس فيه شيء من محمد برادة .

فمعظمهم خرج من معطفه ودرج في عشّه وكنفه .

هذا ما يتجسّد جليّا في أخلاف وسُلالات برادة الأدبية . فقد ألف وأبدع كُتبا وعناوين مُضيئة ، وفي الآن ذته ألف وأبدع مؤلفين للكتب ، على امتداد هذه الأمداء الزمنية الطويلة الوارفة .

لقد كان وما يزال بحق وحقيق مدرسة، وعنوان مرحلة .

و:

تلك آثارنا تدلّ علينا فانظروا بعدنا إلى الآثار

وهي آثار رمزية حيّة تسعى، تجعل الخلف استمرارا يانعا للسلف .

تجعل محمد برادة، مُتناسخ الشّفرة والبصمة .

وعظمة محمد برادة من قبل ومن بعد، أنه ظل على امتداد الزمن القلّب الخلب ذهبا إبريزا ما بدّل تبديلا ولم يفقد قطّ بوصلته التاريخية .

وهذه لوحة شرف تُحسبُ للرجل .

لستُ هنا في مقام المديح والكلام المُريح، فاسم مُحمد برادة دالّ بذاته وصفاته.

وفيك أيها المعلم الكبير

نجيب العوفي

والجميل هنا ، أنه كان ضخّة خليجية دافئة وحارة في جسد القصيدة العربية الحديثة، كما كان فاتحة إقلاع ثقافي رائد ورائع في رُبوع الخليج الذي شرع يفرك أعينه لضياء الأزمنة الحديثة .

ومرحلة السبعينيات من القرن الفارط ، التي كانت تتحرك فوق صفيح ساخن على الصعيد العربي والعالمي، هي المرحلة التي شهدت عنفوان الانطلاقة الإبداعية والنضالية لقاسم حداد، مناضلا ومقاتلا في أكثر من جبهة ثقافية، في تناغم وتلاحم تامّين مع المحافل والمشاهد الثقافية المشتعلة ، على امتداد الوطن العربي.

ومنذ هذا التاريخ فصُعدا، أورقت وأينعت نخلة قاسم حداد الشعرية والنثرية، وشرّقت وغربت في الآفاق . لكن النسغ الحراري – الإبداعي الأصيل ، ظل ساريا في عروق هذه النخلة الفارهة ، على امتداد الأيام والليالي .

نرفع القبّعة عاليا لهذا المبدع،ولتباركه شجرة الأركانا المغربية .

2 /كلمة في لقاء قاسم حداد، الفائز بجائزة أركانة العالمية للشعر بالمكتبة الوطنية 14 / 11 / 2024

يصدُق قول أبي فراس الحمداني :

سيذكرني قومي إذا جدّ جدّهم

وفي الليلة الظلماء يُفتقد البدر

لك عمرَ الخالدين، في الأولين والآخرين .

1/ كلمة في لقاء محمد برادة بالمكتبة الوطنية في الرباط 26 / 10/ 2024

قاسم حدّاد يستظلّ شجرة الأركانا

طلع علينا قاسم حداد من رُبوع الخليج ، من البحرين ، نخلة فارهة شعرية وارفة السعفات تُسّاقط رُطبا شعرية جنيّة ، نخلة شعرية تتأوّد بين دفء الصحراء وأمواه البحر.

هو بتوقيت العمر، من مواليد 1948، عام النكبة الفلسطينية – العربية التي كانت نذير شؤم ووَبال على المنطقة العربية ، ومَفْرخا نكدا لكل النكبات والمواجع التي ناء بها كاهل سيزيف العَربي، منذ ذلك التاريخ إلى يوم الناس هذا، في أبشع وأشنع إبادة بشرية – تأمُرية في العصر الحديث .

معنى هذا، أن قاسم حداد هو مُوجز شعري لهذا التاريخ العربي المضرّج بالمواجع يأخذ بعضها بنواصي البعض.

وهو في الآن ذاته ، حاضر في المشهد كإحدى نقاط الضوء والأمل في ليلنا العربي البهيم .

وهو بتوقيت العمر الشعري، من الجيل الثاني للحداثة الشعرية العربية، بعد جيل الرّواد المؤسسين .