

+.⊙4%|+ | +∧∩⊙. +.⊔40.⊖≤+

مجلة ثقافية تصدر عن وزارة الشباب والثقافة والتواصل - قطاع الثقافة

أكتوبر 2022

عدد: 44

الثقافة الشعبية

سياقات جمالية ومهرجية



محمد سیلا:

تفكير التحديث من منظور حداثي



محمد مفتاح:

ما بعد الاستشراق



سعيد حجي:

خواتم في النقد

التعليم العتيق في المغرب

مصطفى النافي:

إيقونات هلامية

الثقافة المغربية

مجلة ثقافية تصدر عن وزارة الشباب و الثقافة والتواصل
-قطاع الثقافة-

العدد 44

أكتوبر 2022

المدير المسؤول

صلاح بوسريف

هيئة التحرير

عبد الله شريق

يحيى بن الوليد

شفيق الزكاري

الهيئة الاستشارية

سعيد بن سعيد العلوي

موليم لعروسي

سعيد بن كراد

حورية الخلميشتي

مراسلة المجلة

البريد الإلكتروني : attakafaalmaghribia2018@gmail.com

الهاتف: +212 5 37 27 40 91 / الفاكس: +212 5 37 27 40 93

تصميم الغلاف

شفيق الزكاري

لوحة الغلاف للفنان الراحل

الجيلالي غرباوي

الإخراج الفني

مطبعة دار المناهل : Tél: +212 5 37 77 15 16

Email: contact.idam@minculture.gov.ma

توزيع

شركة سبريس

الدراسات والمقالات تعبر عن آراء أصحابها
المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

مجلة الثقافة المغربية العدد 44



أسسها : محمد الفاسي

تولى إدارتها ورئاسة تحريرها
أو تنسيق أعمالها :

محمد بنشقرون

محمد بلشير

عبد الكريم لبسيري

عبد الحميد عقار

كمال عبد اللطيف

فهرس المجلة

افتتاحية العدد

هيئـة التحرير 9

مغرب الأمس، مغرب اليوم

التعليم العتيق بالمغرب مميزاته وخصائصه

أحمد كوال 11

حوار

حوار مع الروائي والصحفي الاسباني خايبير بالينثويلا Javier Valenzuela

حاوره: محمد العربي غجو 19

مقاربات فنية

أيقونات هلامية تمتح من الواقع في تجربة الفنان مصطفى النافي

شفيق الزكاري 25

أمين الكطبيي خرائطية فنية متناغمة

إبراهيم أولحيان 29

الخطيبي ومسألة العلامة البينية في الخط العربي الإسلامي

حسن لغدش 36

الرسام بلاس دي برادو (1545 - 1599)

تجليات اللوحة الزيتية بالمغرب

محمد خصيف 51

ملف العدد (لثقافة الشعبية)

مقدمة الملف

لثقافة الشعبية سياقاتها الجمالية والمعرفية

هيئـة التحرير 68

الأدب الشعبي: المفهوم والسمات والوظائف (I)

أسامة خضراوي 70

تجليات الثقافة الشعبية المغربية (II)	
الأمثال الشعبية المغربية أمودجا	
أسامة خضراوي	84
الأغنية الشعبية المغربية	
أبعادها الفلاحية ودلالاتها الرمزية	
سعيد يقطين	99
تجليات التصوف في الأدب الشعبي اليهودي المغربي	
شعر الملحنون أمودجا	
رضوان العماري	114
الثقافة الشعبية بين الهوية والتاريخ الجمعي	
محمد رمصي	121
الحكاية الشعبية الأمازيغية ثقافة المتعة والتكوين	
محمد أفضاض	131
استدعاء الشعر الرّيفي التقليدي في محراب التاريخ	
جمال أبرنوص	146
أشكال الطب الشعبي بالمغرب مدينة وزان أمودجا	
عبد العالي احمامو	155
تمثلات الماء في الثقافة الشعبية المغربية	
نماذج من العصر الوسيط	
فاطمة بوزاد	174
الفرجة المسرحية بين المحلي والعالمي	
موسى فقير	195
المرددات الشفاهية النسائية المغربية والتصوف	
أية علاقة ؟	
جربة حاجي	207

كتابات إبداعية (شعر)

رباعيات..

عبد اللطيف بن يحيى. 215.

الفريسةُ بقبضاتٍ من ريش

محمد عزيز الحصيَّني 219.

أعطتك خريفاً في رأس غابة

رضا أحمد (شاعرة مصرية) 227.

ثلاث قطرات للقلب الذي لم يحس بي

عبد الرحيم فوزي، ترجمة فؤاد ازروال 230.

سؤال وأسئلة

سعيد أبرنوص، ترجمة فؤاد ازروال. 233.

مَهْبُطُ الرُّؤْيَا

صباح الدي 235.

أَخِيرًا إِذْ نَبْرَةٌ تُعِيدُ لِي نَهْرَ رَقَصَاتِي مُعْتَقًا

مُحَمَّدَ بَلْمُو. 240.

أَسْفَارٌ سَحِيقَةٌ

مليكة فهميم. 243.

بعيدا... في أول الطريق

سيرة شعرية لرجل جاء من بعيد

محمد بنقدور الوهراني 252.

مَا لَا أَدْرِكُهُ فِي الْيَقْظَةِ

حسن حصارِي. 260.

كتابات إبداعية (قصص)

حينما اكتشفت خلصة جحود اللوحات التي تغيّر مناظرها

سعيد بلغري 263.

قصص قصيرة جدا

عبدالله المتقي 268.

تَحَوُّرَات

أحمد شرقي 270.

حكايات وجوه لا تشبهك ٢٧٢

محمد تنفو 272.

الرجل الذي قرر الصمت

هشام وهبي 278.

دَوْرُ خارج النص

عبد الحق السلموتي 280.

تسلسل

المصطفى كليتي 285.

عبرات الماضي

أحمد العكيدي 292.

كتابات في الفكر والنقد

تنويه 311.

مقدمة الملف

هيئة التحرير 312.

ما بعد الاستشراق

محمد مفتاح 313.

نقد النقد الأدبي: الدينامية الخطابية

عبد الرحمن التمارة 307.

الاستعارة والرواية من النظرية الإبدالية

إلى النظرية المعرفية.

عبد الرحيم وهاي 323.

السيمياء التأويلية تنظيرا وتطبيقا

نموذج القصة القصيرة

حميد لحمداني 336.

الوفاء للحب الأول والأبدي

في ظلال «العلامة» الفيحاء وجدتُ ضالتي

محمد الداوي 345

حفريات عميقة في ذاكرة مكناسة الزيتونة

رواية «حبس قارة» لسعيد بنسعيد العلوي نموذجاً

عبد المالك أشهبون 361

«رسائل من امرأة مختفية» من متعة الكتابة

إلى متعة القراءة

رشيد بنحدو 367

فصوص الغائب

تَفَكُّيرُ التَّحْدِيثِ مِنْ مَنْظُورِ حَدَاثِيٍّ

صلاح بوسريف 372

لسان الآخر

مدخل إلى الدراسات الثقافية

كريس باركر، ترجمة محمد بوعزة 379

النظرية السردية و الفضاء

ماري-لور راين، وكينيث فوت، و ماوز أزاريهو

ترجمة: لحسن أحمامة 390

التراجيديا الإغريقية

جاكلين دي روميلي، ترجمة: محمود عبد الغني 417

النبوغ المغربي

وظيفة الأدب المغربي

سعيد حجّي 428

من غرفة التحرير

الثقافة الشعبية

عبد لله شريق 430

هدية العدد 44 من الثقافة المغربية



من يتأمل المشهد الثقافي المعاصر في المغرب، سيدرك ما يحفل به هذا المشهد من تنوع وتعدد، ومن أسئلة وقضايا فكرية وفنية وإبداعية، تحتاج أن نتوقف عندها، لنفهم من خلالها ما يجري في واقعنا، وما حدث من تحولات في الأفكار والمواقف والرؤى، وفي طرق القراءة والنقد والتحليل.

مشهد يفرض على القارئ أن يتريث في الحكم وفي النظر، فلا شيء يبدو مُعطى بشكل كلي، بل إن طبيعة الأسئلة التي تُطرح، تفرض قارئاً يسأل ويتساءل، ويكون مواكباً لما حدث في الثقافة المغربية المعاصرة من انتقالات، ربما لا نستشعر، في غمرة انشغالاتنا بأشياء أخرى ثانوية، ما تحمله من وعد بالمستقبل، وما استطاعت أن تبنيه من أفكار، وما طرحته من آراء، لا تمس مجالاً دون غيره، بل إن المثقف المغربي، اليوم، انتبه، إلى تأسيس ثقافة مُغايرة، لن يكون إلا بالانفتاح على العلوم والمعارف والفنون، قاطبةً، وبالسفر عبر اللغات، والجغرافيات الكونية الكبرى، ما أتاح هذا التنوع والتعدد، بل الاختلاف في طرح الأسئلة والقضايا والأفكار، التي لن نتردد في اعتبارها جوهرية وكبرى، أيضاً، لأنها مسّت كل شيء، ولم تبق رهينة بما كان، أو بما ساد عند غيرنا من أشقائنا العرب.

الثقافة المغربية، اليوم، هي ثقافة سؤال، وثقافة بحث وتقصّ، وثقافة أفكار، لأن الأفكار كما يقول دولوز، ليست مُتاحة دائماً، أو هي غير مطروحة في الطريق. كل فكرة، هي عنتٌ، وهي تجربة، وبحث، ودخول في عوالم المعرفة والاكتشاف، واختبار لما يقوله الآخرون، ولما هو موجود يُعاصرنا. فالفكرة لا تأتي من فراغ، والأعمال الكبرى، في الفكر والفن والإبداع، هي أفكار، وهي خيالات، وهي رغبة في اقتسام قلق ما.

من يقرأ ما يصدر من كتب، وما يقوله المثقفون المغاربة، بمختلف أجيالهم وحساسياتهم، سيدرك، حتماً، أننا أمام مغرب ثقافي آخر، ربما لم ننتبه إليه بعد، لكنه موجود، نحتاج، فقط، أن نُنصت إليه، أن نُنصت إلى نبضه، أن نقرأ، وندخل في طيات الكتب، والمعرف والعلوم، لنرى أننا لا نعرف ما يجري تحتنا من ماء، بمعنى الصيرورة والتجدد.

وهنا، لا بدّ أن نُشير إلى ضرورة انفتاح الصحافة والإعلام المغربيين، على هذه الثقافة، على ما يصدر من كتب ودراسات وأبحاث، ومن إبداعات وأعمال فنية، واللقاء بالكتاب، وما يطرحونه من أفكار، وما يخوضون فيها من مشكلات، وما في ثقافتنا من جرأة ومغامرة، ومن قدرة على مُضاهاة غيرها من الثقافات، ليست العربية، بل الكونية.

المدرسة والجامعة، بدورهما، تحتاجان إلى نافذة، منها تطلان على الشمس التي تُشرق خارجهما. لا أن يبقى الدرس اجتراراً وتكراراً لنفس الأسئلة والمناهج والتصورات، ولنفس الأسماء، ونفس الكتب والمراجع، أو البقاء في الماضي وحده، دون الحاضر. يفرض الواقع المُتصير، درساً مُتصيراً، بنفس مستوى الواقع، وبنفس مستوى العقل والخيال المغربيين المُتجددين. فما لم نعمل على ترويج ثقافتنا، ووضعها رهن الأجيال الجديدة، وهو ما حرصنا عليه، في مجلة الثقافة

المغربية، في صيغتها الجديدة هذه، بداية من العدد [38]، لأننا آمنا أن الثقافة مشاع للجميع، وهي شرط وجود، في سياق حضارة هي حضارتنا، ولغة، هي لغتنا، بما تحتمله هذه الحضارة، وهذه اللغة من تنوع وتعدد، وما اتسمتا به من قدرة على الخلق والإبداع، وعلى تجديد دمه، فيما نقرؤه من كتابات ونصوص، ومن أعمال شعرية، وروائية، وقصصية، ومسرحية، وفكرية.

المغرب زاهر بالعطاء، زاهر بالمفكرين والنقاد والمبدعين، ومن أدركوا الصيرورة كشرط من شروط وجودنا، الراحلون [9] من الكتاب، مثل الباقي، جميعهم عملوا ويعملون على الحفر في أعماق الأرض، في طبقاتها السحيقة، لا تكفيهم الطبقات التي هي رهن اليد، بل هم يرغبون في ما يمكن أن نسميه مجال السؤال والمعرفة والاكتشاف، أو هذا الذي يمكن اعتباره أعز ما يُطلب، في هذه المعرفة، وفي هذا السؤال والاكتشاف.

لا خيار لنا، سوى أن نضع الثقافة في سياقها المجتمعي الذي يحمي الإنسان عندنا من التشتت، ومن فقدان التوازن، بل من فقدان العلاقة بالواقع، أو أن يتوه بين ما تأخذه إليه التقنية من دروب وأزقة، لا يعرف فيها كيف يجد طريقه إلى نفسه، لأن الثقافة هي صمام الأمان، وهي، نفسها، الهوية، في انشراحها، وهي الإنسان، وهو يفكر، يُشارك، ويُساهم في البناء، وفي اقتراح الأفكار.

بهذا المعنى، عملنا في الثقافة المغربية، على الدخول في صلب هذه الثقافة، وفي وضعها، بمعناه المختلف، في يد القاري، ليعرف كيف المغرب اليوم، هو غير ما كان عليه، أو أن الثقافة، بكل مظهراتها، هي ما يمكن أن نجو به من هذا العوامة التي تريدنا أن نتشابه، فيما نحن، عبر تاريخنا، وُجِدنا بالتنوع والتعدد والاختلاف، لا بالتشابه والتطابق، أو بالتبعية لأي كان، لأننا نوجد بعقل وخيال يكفيان لنكون نحن، في علاقة أخذ وعطاء، وفي علاقة انفتاح، هي، في جوهرها، تبادل وتقاسم، في سياق اختلاف مُبدع، يتميز بالغنى والثراء اللذين كانا من سمات ثقافتنا ولغتنا.

[9] بين مَنْ فقدناهم من الكتاب والمفكرين والنقاد، خلال الأشهر الماضية، الدكتور محمد مفتاح، الذي كان أحد أعضاء اللجنة العلمية لمجلة «الثقافة المغربية». كان مهتماً معنا بكل ما يجري، ويعتبر ما جرى في المجلة من تجديد في التصور والرؤية، وفي سياقها التحريري، ما أعطاها وهجاً آخر، وطريقة في التفكير تنسجم مع طبيعة التحولات التي حدثت في الفكر والإبداع الإنسانيين.

برحيل محمد مفتاح، نكون في مجلة «الثقافة المغربية»، فقدنا مساحة مهمة من مساحات تفكيرنا، رغم أن الباقي من أعضاء اللجنة العلمية، هم شرف للمجلة، لرصانتها وجدديتها، ولما اكتسبته من ثقة القراء، ليس في المغرب، بل في العالم العربي، وفي عدد من جامعات العالم التي باتت تنتظر صدور المجلة، وتُلقح في انتظارها.

رحم الله الدكتور محمد مفتاح، وغيره من المفكرين والمبدعين الذين تركونا خلال الأشهر الماضية، وكلهم كانوا بين من كتبوا ونشروا في المجلة، أو كانوا حريصين على دعمنا، وعلى الثقة في العمل الذي ننجزه، بالانفتاح على الجميع، على كل الأجيال والحساسيات، دون تمييز أو فرق، إلا في القيمة الفكرية والفنية والإبداعية، لما ننشره من كتابات وأعمال، بينها العدد ما قبل الأخير من المجلة، الذي كان أفقاً للمراجعة والتفكير في الثقافة المغربية، بكل حقولها ومجالاتها، منذ ستينيات القرن الماضي، إلى اليوم.

التعليم العتيق بالمغرب مميزات وخصائصه



توطئة

نظام التربية والتعليم
بالمغرب تعرض لهزة كبرى
اعتبرته مع دخول الحماية،
على الرغم من أن التعليم
الأصيل ظل يستعمل عددا
من الكتب والمدونات
والرسائل الفقهية

تعتبر المدارس العتيقة بشتى أشكالها وأنواعها الأمكنة الوحيدة للتربية والتعليم الديني، و ينبغي الإشارة إلى أن نظام التربية والتعليم بالمغرب تعرض لهزة كبرى اعتبرته مع دخول الحماية، على الرغم من أن التعليم الأصيل ظل يستعمل عددا من الكتب والمدونات والرسائل الفقهية ترجع إلى العهد المريني والوطاسي، كما أنها مازالت تطبع، تنشئة التلاميذ أو المحاضرية، كما تسمى قديما، وفي المدارس العتيقة اليوم .

يشكل هذا إرثاً دينياً قد يدخل أحيانا في اللاوعي الجمعي عن طريق الأسرة الممتدة مثلا، ويظل ماثلا في الوعي الجمعي، عن طريق استمرارية مؤسسات تربوية كانت الركيزة الأساسية في التربية، وأبعدت من مركز

ظلت هذه المؤسسات وعلى رأسها المسجد في طبيعة المقاومة الفكرية والسياسية لمحاولات السيطرة العنيفة الوافدة

القرار، أو تهمشت بسبب سيادة وهيمنة مؤسسات أخرى مغايرة وطارئة، نتيجة تدخل خارجي. وهذا ما حدث لمؤسسات التعليم في العالم العربي ، في العصر الراهن ، فقد ظلت هذه المؤسسات وعلى رأسها المسجد في طبيعة المقاومة الفكرية والسياسية لمحاولات السيطرة العنيفة الوافدة.

قد تكون المدرسة العصرية التي بدأت تنتشر في كل ربوع المغرب بما فيها بوادي الجبل. وهي واجهة سلمية ولينة هيأت الطريق للتدخل والسيطرة، كما أنها تدعي حَمَل رسالة العلم والحضارة والتقدم المحصورة بالتوقيع أو الختم الغربي ، لكن لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن الغرب حقق تقدما هائلا، خلال القرن التاسع عشر، نتيجة ما حققه من تطور على مستوى مناهج التعليم وتشجيعه للبحث العلمي المستقل، فأفرز مؤسسة تعليمية عصرية قوية ومنظمة انتشرت في جميع أنحاء العالم، زاحمت نظاما تعليميا عتيقا جامدا ، يعتقد المشرفون عليه أن علوم الشريعة غايتها القصوى، هي محاربة الإلحاد والبدع لا إعداد ناشئة تساهم في نمو المجتمع ورفقه. ومع الغزو الأوروبي للبلدان العربية الإسلامية واحتلالها، برز في الفضاء التربوي التعليمي نسقان تعليميان مختلفان. نسق عصري ونسق تقليدي متهاك، الأول حي والثاني يستند على حفظ المتون والمدونات والأراجيز والمختصرات، ولا يولي اهتماما للعلوم البحتة، من رياضيات ومنطق وعلوم طبيعية، وإذا اهتم بالرياضيات لحل مسائل الإرث ومواقبت الصلاة التي تعتمد على معادلات رياضية تدخل فيها متغيرات عديدة، منها خطوط الطول ودوائر العرض والتوقيت المحلي ومعادلة الزمن ...وليس من الغرابة في شيء أن يتفوق التعليم العصري على التعليم العتيق.

إن معرفة مميزات وخصائص المدارس العتيقة بالمغرب، يقتضي طرح أسئلة حول نشأتها الأولى، وأصنافها، وسبب

انتشارها بالمدن العتيقة، فاس نموذجا، وهل المدرسة الحديثة امتداد وتطور للمدرسة العتيقة ؟

إذا سلّمنا أن المدرسة الحديثة جذورها غير ممتدة في المدرسة العتيقة، باعتبارها مؤسسة جديدة وافدة من شمال المتوسط. وفي ضوء هذا هل يمكن الجزم أن المدرسة الحديثة هي امتداد وتطور للمدرسة اليسوعية ؟

البوادر الأولى للمدرسة العتيقة

نالت قضايا التربية والتعليم اهتمام المفكرين المسلمين الأوائل الذين تشبثوا، على الرغم من اختلاف اتجاهاتهم، ومواقفهم بسبب ارتباطها بقناعاتهم، بالعقيدة الإسلامية، كدعامة أساسية لتنشئة الطفل تنشئة إسلامية.

لقد اعتنى النبي صلى الله عليه وسلم والصحابة بتعليم المسلمين مبادئ دينهم منذ الصغر، وكان الآباء يتكلفون مباشرة، أو عن طريق معلمين خصوصيين، بتلقين أطفالهم القرآن، ما يعني أن الكتاب لم يظهر إلا في فترة متأخرة، نسبيا، وهي أواخر القرن الأول وبداية الثاني الهجري. وقد كان الكتاب في البداية ملتصقا بالمساجد، على الرغم مما كان يبيده الفقهاء من تحفظ على ذلك، وعلى رأسهم الإمام مالك، لكون الأطفال لا يتحفظون من النجاسة. ومهما يكن من أمر فإن الكتابات القرآنية انتشرت بسرعة كبيرة، وأصبح حَفَظَ القرآن يعملون بها، وبالتالي، بدأت تظهر الاختلافات، زمانا ومكانا، بين أشكال هذه المؤسسات والمواد المقرر تدريسها فيها.

يكفي أن نستنتج ذلك من عنوان الفصل الذي أورده ابن خلدون في مقدمته «تعليم الولدان واختلاف الأمصار في



مع الغزو الأوروبي للبلدان العربية الإسلامية واحتلالها، برز في الفضاء التربوي التعليمي نسقان تعليميان مختلفان

يستند جل الفقهاء، لإثبات شرعية تعلم القرآن، على الحديث النبوي الذي يحث على تعلم القرآن، في قول الرسول « خياركم من تعلم القرآن وعلمه ». وفي نفس الاتجاه هناك من يربط وجوب تعليم القرآن، ووجوب أداء الصلاة انطلاقاً من سن السابعة، ويؤكدون على عامل السن هذا، لأنهم يرون أن ممارسة التعليم قبل هذه المرحلة تؤدي إلى نتائج سلبية.

أول هذه النتائج، أن الصبي في هذا العمر، غير محتاج إلى من يأتي به إلى المكتب. وآخرها « فليحذر المعلم أن يقرئ هؤلاء إذ لا فائدة في إقرائهم، إلا وجود التعب غالباً، وتلويث موضع القرآن. والمقصود بهذه الإجبارية هم الذكور، أساساً، دون الإناث اللواتي يقتصر في تعليمهن على ما يصلين به دون غيره من المعارف الأخرى. ويرى

طرقه». «فأما أهل المغرب فمذهبيهم في الولدان الاقتصار على تعليم القرآن فقط وأخذهم أثناء المدرسة بالرسم ومسائله واختلاف حملة القرآن فيه لا يخلطون ذلك بسواه في شيء من مجالس تعليمهم لا من حديث ولا من فقه ولا من شعر ولا من كلام العرب إلى أن يحذف فيه أو ينقطع دونه فيكون انقطاعه في الغالب انقطاعاً عن العلم بالجملة وهذا مذهب أهل الأمصار بالمغرب ومن تبعهم من قرى البربر من أمم المغرب في ولدانهم إلى أن يجاوزوا حد البلوغ إلى الشبيبة، وكذا في الكبير إذا راجع مدارس القرآن وحفظه من سواهم»[1]
لكنها مع ذلك استمرت رافداً أساسياً لتزويد حلقات المساجد والمدارس بنسبة مهمة من المتعلمين.

الكُتّاب القرآني في المغرب

لقد اختلفت التسميات التي كانت تطلق على هذه المؤسسة فهناك من سماها بالمكتب، وعلى الرغم من كون هذه التسمية أقرب إلى تعليم الكتابة والقراءة، فقد تطلق على أماكن تعليم القرآن، أو علوم أخرى غيرها. كما سمي فيما بعد بالكتاب والتعليم، ما سيؤلف التعليم الأولي بشكل عام.



في الغالب الأعم، لا يتم الاحتفاظ داخل الكُتَّاب إلا بأولئك الذين أظهرُوا النبوغ
والقدرة على حفظ السور القرآنية...
بعض الزوايا كان التعليم بها مختلطا كما هو الحال في زاوية أبي عبد الله
الهبطي . والتفرقة بين الإناث والذكور هو القاعدة

من العمر تقريبا، حتى يتم إبعادهم عن الكُتَّاب، وإسناد إحدى الأنشطة الفلاحية إليهم خاصة رعي المواشي. وفي الغالب الأعم، لا يتم الاحتفاظ داخل الكُتَّاب إلا بأولئك الذين أظهرُوا النبوغ والقدرة على حفظ السور القرآنية. إلا أنَّ بعض الزوايا كان التعليم بها مختلطا كما هو الحال في زاوية أبي عبد الله الهبطي . والتفرقة بين الإناث والذكور هو القاعدة. وقد عرف منذ بداية القرن العشرين، في بعض الحواضر التاريخية، تعليمًا للقرآن خاصا بالبنات في دور الفقيرات أو الفقيهات. تحكي فاطمة المرينسي أستاذة علم الاجتماع، رحمة الله عليها، أنها قضت فترة من طفولتها تتعلم القرآن في دار الفقيهة بفاس في الأربعينيات من القرن العشرين. وفي هذه الدور يتعلمن أيضا بعض الشعائر الإسلامية. إذا كان الكتاب القرآني يحتل مكانة كبرى في نفوس المغاربة فإنه يصعب القول بأن كل من مر منه كان يقصد بقية مؤسسات التعليم الأخرى، وبعبارة أخرى، فهو أبعد من أن يكون مرحلة تأهيلية، بقدر ما كان الغرض منه تكوين فرد ذي مسحة دينية إسلامية، مضمونها المعرفي يدور أساسا حول القرآن والفرائض، وأهداف أخلاقية مؤداها تنشئة اجتماعية، أي تهيء اندماجه الأسروي والاجتماعي.

من هنا يبدو أن الكُتَّاب مؤسسة صغيرة تتم بمبادرة

البعض الآخر، أن تعليمهم يجب أن يكون بالسَّماع، ما دامت المرأة قادرة على الحفظ، أما إذا لم تتمكن من ذلك، سيما أنَّ النساء أكثر نسيانا، حتى قيل إنك لا تكاد تجد امرأة تبدأ حديثها وتكمله، فلا بأس من الاستعانة بالكتابة، ما دامت ستساعد على تحقيق الهدف، فإذا كان هناك تحفظ من تعليمهم الكتابة، فيرجع ذلك إلى التخوف من استعمالها في أشياء لا أخلاقية .

ومع هذا فقد شاع تمكنهم منها حتى كن يقمن باستنساخ الكتب في عصر من العصور القديمة، وكان تعليم الإناث يتم في عزلة عن الذكور، وأحسن النظر التفريق بين الذكور والإناث، وأكره خلطهم لأنه فساد .

فالكُتَّاب هو الوجهة الأولى للأطفال لحفظ سور القرآن وتعلم بعض مبادئ الدين الأولى، وبعض الآداب العامة التي يحتاجها الأفراد في حياتهم اليومية، كأداب التحية، وقيم الطاعة والاحترام. لكن إذا كان الذكور هم وحدهم الذين يمكنهم متابعة تعليمهم داخل الكتاتيب بحيث يستثنى الإناث من ذلك، فليس كل الأبناء الذكور داخل الأسرة يحضون بفرصة التعلم، قد يتمكنون جميعا، منذ سن الحضانة من الاحتكاك بالكتاتيب، لكن ما أن يصبحوا قادرين على أداء الأنشطة الفلاحية، أي منذ سن السابعة



يبدو أن الكُتَّاب مؤسسة صغيرة تتم بمبادرة جماعة حريصين على أن يتلقى أبنائهم فيها المعارف الأولية الضرورية، واعتماد المعلم فيها على آباء الطلاب حدد مكانته الاجتماعية. أما الجامع فإنه مؤسسة كبرى تتم بمبادرة شيخ أو شيوخ من المُتَبَحِّرين في العلم. وقد تكون مجانية لدى الطرفين، الشيوخ والطلبة، وقد تدفع للشيوخ أجرة. أما الطلبة فلا جارية لهم، ولا سكن

وعلوم الحديث والفقه. كانت هذه العلوم تعطى للطلبة مختصرة في متون، كمختصر عبد الواحد بن عاشر. المرشد المعين على الضروري من علوم الدين، وشرح ميارة، والأربعون النووية للامام النووي، وهو متن لحفظ الأحاديث النبوية، وألفية ابن مالك، والأجرومية في علم اللغة. أما العلوم العقلية، كالفلسفة والمنطق، فكانت مبعدة، ومحرم تدريسها والاشتغال بها « وأين لهم أن يشتغلوا وكتب الغزالي بين أيديهم وداخل عقولهم وهي تقطر حقدا على الفلسفة والفلاسفة، بل إن من يحاول أن يظهر بهذا المظهر، ربما كان مآله الاعدام أو الحكم بتكفيره و إحداه على الأقل ». أما المنطق فرمما يرجع إبعاده وإهماله إلى نهى ابن صلاح والنووي عن دراسته، وعلى أي حال فرمما كان يعتقد العلماء أن الاشتغال بالفلسفة

جماعة حريصين على أن يتلقى أبنائهم فيها المعارف الأولية الضرورية، واعتماد المعلم فيها على آباء الطلاب حدد مكانته الاجتماعية.

أما الجامع فإنه مؤسسة كبرى تتم بمبادرة شيخ أو شيوخ من المُتَبَحِّرين في العلم. وقد تكون مجانية لدى الطرفين، الشيوخ والطلبة، وقد تدفع للشيوخ أجرة. أما الطلبة فلا جارية لهم، ولا سكن، إلا حين أصبح التدريس في الجوامع مثلما صار عليه الحال في المدارس.

نشوء المدارس العتيقة بالمغرب

وأول سلطان مريني تُحَدِّثُنا المصادر عن اهتمامه بإنشاء المدارس هو يعقوب بن عبد الحق الملقب بالمويد،



عنه تهميش لكل المواد العلمية والفلسفية، وأن الأهداف التعليمية اقتصرت على الاستقبال والقبول، على الرغم من أن الاطار العام لهذا التعليم لم يكن مؤسسيا بالمعنى الحالي للكلمة. وتحتل مادة الخط موقعا متميزا بين مجموع هذه المواد بسبب الإقبال الذي كانت تشهده، حتى أن بعضهم كان يخص المتعلم من يلقنه إياها، بقصد إمكانية الحصول على وظيفة الكتابة في أحد الدواوين، على الرغم من أن بعض العلماء اتَّخَذُوا موقفا متحفظا من ذلك (ابن عريضون والمغراوي). على اعتبار أن المبتغى من وراء ذلك دينوي، والمفروض أن التعليم كان يتم بصفة تدريجية، إلى أن يتم الانتقال إلى تدريس اللغة بواسطة متون. وأما المتون التي كان يتعلمها الصبيان فتكتب أحيانا في مؤخرة اللوح، وكانت المختصرات تشمل أساسا رسالة ابن أبي زيد القيرواني، ومختصر أبي سعيد البرادعي.

وأهل الأندلس فمذهبهم تعليم القرآن والكتاب من حيث هو، وهذا الذي يراعونه في التعليم، إلا أنه لما كان القرآن أصل ذلك ومنبع الدين والعلوم، جعلوه أصلا في التعليم، فلا يقتصرون لذلك عليه فقط بل يخلطون في تعليمهم للولدان رواية الشعر في الغالب، وأخذهم بقوانين العربية وحفظها وتجويد الخط والكتابة. ولئن سطر القابسي برنامجا مفصلا للتعليم الأولي بالكتاتيب فقد أعار أهمية أساسية لتدريس القرآن، ورأى وجوب ترجيح كفته على كفة مادة أخرى من ماد التعليم، وفي إمكان الطفل، في نظره، أن يكتفي باستظهار القرآن من الذاكرة، من غير أن يكون قادرا على قراءة نصه ويستفاد من بما قرر ابن خلدون أن تغليب الأهمية على تعليم القرآن أولا وبالذات بدون التفات إلى إعداد الصبيان لفهمه بتلقينهم القراءة والكتابة، كان من نتيجته أن عاق أهل إفريقية والمغرب، عموما، عن امتلاك ناصية اللغة العربية. فهاهو يقول، صراحة، فأما أهل إفريقية والمغرب فأفادهم الاقتصار

أما المستوى العلمي فقد كان يختلف بشكل كبير من معلم إلى آخر، فمنهم من يكتب أو يتهجى، ومنهم من كان يعرف مبادئ الشعر والنحو والحساب

على القرآن، والقصور عن ملكة اللسان جملة، ثم يعلل قصورهم بقوله «ذلك أن القرآن لا ينشأ في الغالب ملكة لما أن البشر مصروفون عن الإتيان بمثله، فهم مصروفون بذلك عن الاستعمال عن أساليبه والاحتذاء بها وليس لهم ملكة في غير أساليبه، فلا يحصل لصاحبه ملكة في اللسان العربي وحظ ه الجمود في العبارات وقلة التصرف في الكلام. هناك مقاييس وجب توفرها في من يتم اختياره لمزاولة مهمة التعليم مقياس علمي وهو المعرفة بأحكام القرآن و إلا فلن تكون حدقته جائزة، بالإضافة إلى ذلك، إتقان اللغة والتربية والفقه، وأهم مقياس هو المقياس الاجتماعي، مؤداه سمو الأخلاق والسمعة الحسنة، مادام ذلك يشكل القدوة للمعلمين «ويمنع من التدريس من يتحدث عنه بسوء». ومن ضمانات ذلك أن يكون متزوجا. أما ما كان يعاب على المعلمين فهو قبولهم للرشاوى والأعطيات التي يقدمها للمعلمين قصد السماح لهم بالتغيب طويلا أو استحوادهم على الطعام الذي يحمله بعض المعلمين. وعيهم أيضا أنهم ينشغلون عن التعليم بكتابة الحروز، أو الخياطة، أو حضور الجنائز وعيادة المرضى. ويفهم من هذا أن مكانة المعلم الاجتماعية لم تكن على قدر كبير من الأهمية بالنظر إلى مداخله المادية المحدودة، مما كان يدفعه للتشبث بالمكافآت نقدا وعينا، والتي تقدم لهم في المواسم والأعراس والأعياد الإسلامية، بل حتى غير الإسلامية. إن الوضع المادي المنحط للمعلم، كان يحتم عليه التعاطي لأنشطة أخرى مكمله».

أما المستوى العلمي فقد كان يختلف بشكل كبير من معلم إلى آخر، فمنهم من يكتب أو يتهجى، ومنهم من كان يعرف مبادئ الشعر والنحو والحساب. فواجب الأب يقوم بتربيته للولد، وكفالة تعليمه الديني، ومازاد عن ذلك فهو منة من الوالد للولد، حيث أنه لابد عند القيام ببعض الواجبات الدينية مثل قراءة القرآن، فقد درج المسلمون على تعلم ذلك وتعليمه لأبنائهم. إن تعليم القرآن وتعلمه، سنة درج عليها المؤمنون كما يقول ذلك الرأي الفقهي في التربية الإسلامية حتى أصبحت واجبا. وإذا كان من واجب الوالد تعليم ابنه الصلاة، وتعليم الصلاة يلزمه تعلم قراءة القرآن من أجل تأكيد الدين، فمن باب أولى بالوالد تعليم ابنه القرآن إلى جانب الصلاة. وإذا لم يتكفل الوالد بهذا، فإن أي إنسان آخر يتولاه سيحظى بالأجر عند الله.

ينبغي أن يتحلى بها المعلم، أن يكون بالمتعلمين
رحيما ورفيقا، فالمعلم، هو البديل عن الأب،
وعليه، لهذا السبب، بالذات، أن يكون رحيما
بالأولاد، وأن يرشدهم إلى كل ما فيه نفعهم
وخيرهم، وأن يكون عادلا، وينظر في صلاحهم
وأدبهم، وأن يكون له برنامج عمل من أجل
تفقدتهم في دراستهم، قراءة وكتابة، مثيرا فيهم
الحماس والمناقشة محركا دوافعهم وهمهم.



وبناء على ما سبق، يمكن القول، إن المدارس
العتيقة كانت عبارة عن جزر منعزلة عن ما
يجري في المجتمع المغربي من تحول، وبقيت
منغلقة على نفسها في منأى عن التفكير في إعادة النظر
في طريقة تدريسها، ولم تكلف نفسها بالانفتاح على
النظريات التربوية التي عرفها الغرب الأوروبي.

إن المسلمين لم يدرجوا، في العهود الأولى لإقامة الكتاتيب،
لتعليم أولادهم على نفقة بيت المال، ورأوا في هذا العمل
واجبا على كل والد نحو ولده. فتأخر تأسيس الكتاتيب
التي يُعلَّم فيها القرآن ومختصرات علومه. أما الخصال التي

الخصال التي ينبغي أن يتحلى بها المعلم، أن يكون بالمتعلمين رحيما ورفيقا،
فالمعلم، هو البديل عن الأب، وعليه، لهذا السبب، بالذات، أن يكون رحيما بالأولاد،
وأن يرشدهم إلى كل ما فيه نفعهم وخيرهم، وأن يكون عادلا، وينظر في صلاحهم
وأدبهم، وأن يكون له برنامج عمل من أجل تفقدتهم في دراستهم، قراءة وكتابة،
مثيرا فيهم الحماس والمناقشة محركا دوافعهم وهمهم.

¹ ابن خلدون مقدمة ابن خلدون دار القلم بيروت ص 538

² الناصري : الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى. الدولة المرينية، القسم الثاني. الجزء الرابع. دار الكتاب 1955 ص 460

³ أبو زيد القيرواني: رسالة أبي زيد القيرواني مالك الصغير دار ابن حزم ص: 220

- عبد الرحمان ابن خلدون المقدمة دار القلم بيروت
- أبو زيد القيرواني رسالة أبي زيد القيرواني (مالك الصغير) دار ابن حزم
- أبو الحسن علي القابسي الرسالة المفصلة لأحوال المتعلمين واحكام المتعلمين والمعلمين
- الناصري الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى الدولة المرينية القسم الثاني الجزء الرابع دار الكتاب 1955
- محمد زنيير الثقافة والمجتمع في تاريخ المغرب المحرر الثقافي 23 أكتوبر 1977
- عبد الله الجراري من أعلام الفكر المعاصر الجزء الأول الطبعة الأولى غشت 1978 مطبعة الأمانة الرباط
- تامر البشير عبد الرحمان الطيب محمد النجاتي جوانب من تاريخ التربية في المغرب ، التعليم في الكتابات القرآنية في القرن العاشر الهجري من خلال مخطوط المغراوي وابن عرضون ضمن مجلة تاريخ المغرب السنة الرابعة غشت 1984 العدد الرابع.

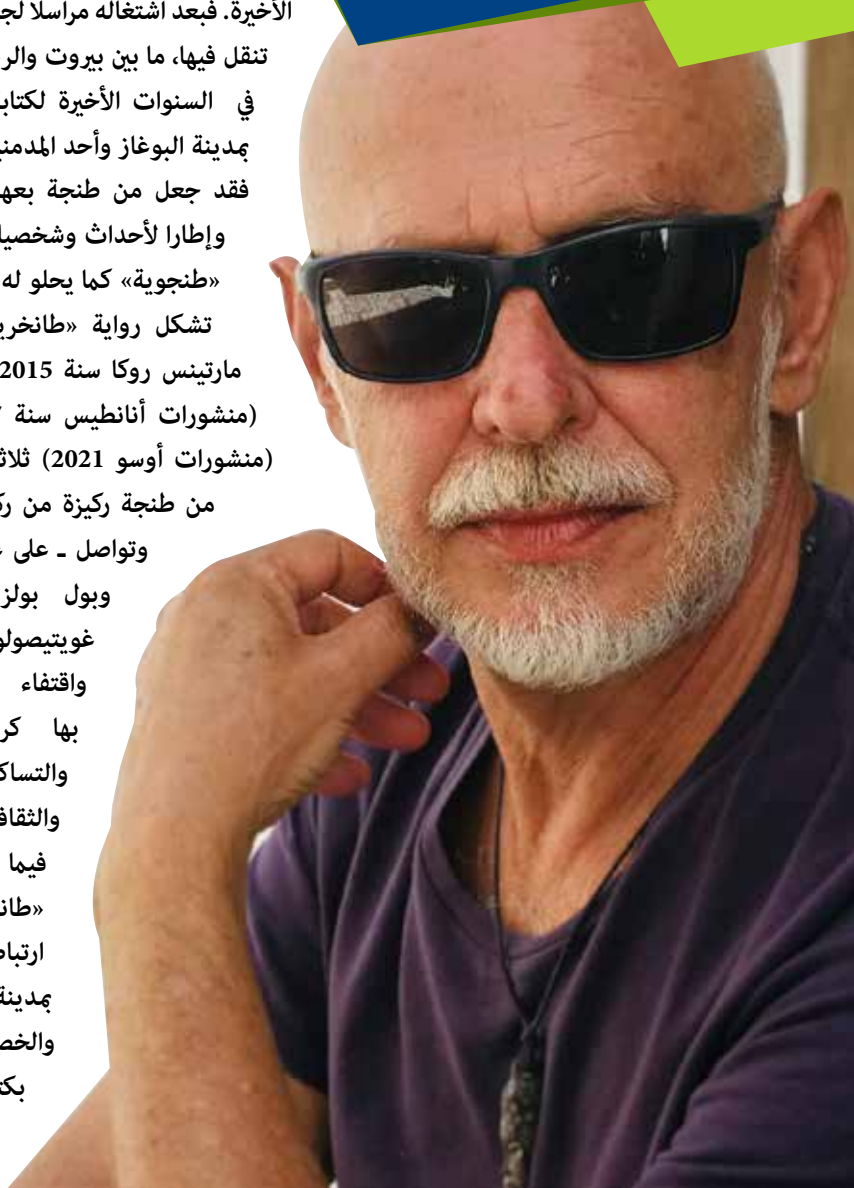
حوار مع الروائي والصحفي الإسباني خايبير بالينثويلا

Javier Valenzuela

يعتبر خايبير بالينثويلا من ألمع الصحفيين الإسبان خلال العقود الأخيرة. فبعد اشتغاله مراسلا لجريدة الباييس مدة ثلاثين عاما، تنقل فيها، ما بين بيروت والرباط وباريس وواشنطن، تفرغ في السنوات الأخيرة لكتابة الرواية. ولأنه عاشق متيم بمدينة البوغاز وأحد المدمنين على زيارتها بصفة منتظمة، فقد جعل من طنجة بعهدتها، الدولي والراهن مسرحا وإطارا لأحداث وشخصيات روايته «Tangerina» (أو «طنجية» كما يحلو له نطقها بالدارجة).

تشكل رواية «طانخرينا» الصادرة عن (منشورات مارتينس روكا سنة 2015) مع روايتي «ليمون أسود» (منشورات أنانطيس سنة 2017) و«بارود، تبغ وجلد» (منشورات أوسو 2021) ثلاثية روائية، اختارت أن تجعل من طنجة ركيزة من ركائز متخيلها الأدبي والانساني، وتواصل - على غرار كتابات شكري والمرابط وبول بولز وأنخيل باثكيس وخوان غويتيفولو - الحفر في ذاكرة المدينة واقتفاء عبقها الاسطوري والاحتفاء بها كرمز كوزموبوليتاني للتعايش والتساكن الحضاري بين الديانات والثقافات.

فيما يلي، حوار مع مؤلف رواية «طانخرينا»، يحدثنا فيه عن ارتباطه الابداعي والانساني بمدينة البوغاز وينقلنا للأجواء والخصوصيات الفنية المحيطة بكتابة هذه الرواية، الذي ينتظر قريبا أن تصدر مترجمة إلى العربية.



طفولتك السعيدة بغرناطة، كانت عاملا حاسما في تطوير مخيالك الأدبي وميلك للصحافة، باعتبارها شكلا من أشكال السفر عبر العالم واكتشافه باستمرار؟

- نعم أعتقد ذلك. لقد ولدتُ في غرناطة، على سفوح قصر الحمراء. ومنذ طفولتي وأنا أتساءل، من يكون هؤلاء العرب الذين بنوا مثل هذه الأعجوبة. هذا الانجذاب عززته قراءتي في فترة الطفولة لكتاب «قصص الحمراء» للكاتب الأمريكي واشنطن إيرفين. Irving Washington. لذلك فجزء غير يسير من العشرين سنة التي قضيتها مراسلا صحفيا بالخارج ليومية إلبايس País El كانت وبشكل تطوعي وإرادي، بالعالم العربي الاسلامي. فمدنٌ مثل بيروت والرباط والقاهرة اعتبرها كمثلي بيتي.

- ما هي الظروف التي دفعتك للاشتغال بالعاصمة اللبنانية، في الوقت التي كانت فيه بيروت في معمعان حربها الأهلية؟

- كنتُ منجذبا للعالم العربي، كما كان يسحرني العمل مراسلا حربيا، وهو ولاشك من أرقى أشكال العمل الصحفي. قدمتُ نفسي بصيغة تطوعية لمدير «البابيس» للذهاب للعيش والعمل هناك، كنتُ الوحيد الذي طلب ذلك المنصب، فحصلتُ عليه دون مشاكل. وفي بيروت عشتُ كثافة الحب، وضراوة الرعب، زمن الحرب. تزوجتُ شابة لبنانية، هي أم لابنتي. كنتُ سعيدا وتعلمتُ بأن الكائن البشري بقدرما هو قادر على ارتكاب أسوء الأمور، هو قادر كذلك على القيام بأفضلها.

طنجة مدينة أدبية بامتياز. هي مثل هافانا واسطنبول وبرشلونة وشانغهاي. تُحفزك على الإبداع مادام قلبك وعقلك منفتحين

- جزء من حياتك الصحافية قضيته بالمغرب. فما هي القيمة المضافة التي شكلها مرورك بهذا البلد الجار والصديق لبلدك إسبانيا؟

- بعد بيروت، عملتُ مراسلا بالرباط، وهناك ولدتُ «نور»، ابنتي الأولى. المغرب بلد يتميز بتنوعه الكبير من الناحية الطبيعية والثقافية والإنسانية. تعجبني كثيرا مدنه وحقوقه وجباله وشواطئه وصحاريه .. وأحب في المغاربة كرمهم وروحهم المرحية وقدرتهم على الاستمتاع بأمور الحياة البسيطة، وأن يكونوا سعداء ولو بالقليل أو القليل جدا. ولقد وجدتُ دائما لدى المغاربة تقديرا خاصا للإسبان.

- بعد ثلاثين عاما من العمل الصحفي، وبعد بلوغك الستين. قررت الاتجاه لكتابة الرواية، واخترت طنجة فضاءً لمُتخيلك الروائي. لماذا طنجة بالخصوص، وليس مدينة أخرى؟

- طنجة مدينة أدبية بامتياز. هي مثل هافانا واسطنبول وبرشلونة وشانغهاي. تُحفزك على الإبداع مادام قلبك وعقلك منفتحين. هكذا، وعلى درب محمد شكري ومحمد المرابط وبول بولز وأنخيل باثكيس وخوان غويتيفولو، رُحْتُ أنسج حكاياتي في طنجة، الألف ليلة وليلة. طنجة الحرية، طنجة المنفتحة على بحرين، طنجة التي تعايش فيها العرب والأمازيغ في جو من التسامح جنبا إلى جنب مع اليهود والأوروبيين والأمريكيين. المدينة التي تشعر فيها أنك تحقق ذاتك، ما دمت تعيش في سلام مع الآخرين.

- أنت روائي خرج من جبة صحفي. كيف أثرت الصحافة على أسلوبك في الكتابة، وعلى رؤيتك للعالم وابتكارك لحبكات روائية مستلهمة في جزء منها من تقنيات الرواية السوداء؟

- علمتني الصحافة أن أكتب بسرعة وباختصار

**أردتُ أن أُنبي حكاياتي الطنجية
من أساساتها. وهكذا فجزء من
روايتي «طنجوية» تجري أحداثها
في العام 1956، أي السنة الأخيرة
من فترة طنجة الدولية.**

الرواية الكولونيلية، حيث لا تُسندُ أبداً فيها أدوار البطولة لمغاربة، بل يُقتصر فيها على دور الخادمة أو السائق. في رواياتي الطنجية، يتقاسم المغاربة والاسبان والأمريكيون دور البطولة، كما هو واقع الحال في المدينة. الشخصية الرئيسية في الرواية، الأستاذ سيبوليدا، خطيبته مغربية، اسمها ليلى وهي طالبة جامعية حديثة وذات نزعة استقلالية. وأفضل أصدقائه، الكاتب الشهير محمد شكري والشاب الملقب ريبالدو أحد عشاق البارصا، والكوميسير التطواني المدعو الجديد. في «طنجوية» وفي الروايتين اللتين تليانها، الأخيار، ليسوا هم بالضرورة اسبان، والأشرار ليسوا هم بالضرورة مغاربة، هناك شخصيات إسبانية غاية في الخبث، كما أن هناك شخصيات مغربية غاية في النبل والشجاعة.

- الرواية حافلة بنوادر وقصص مشاهير الأدب والفن والسينما والصحافة الذين عاشوا في طنجة أو مروا بها فقط. بعيدا عن جانب التخيل في الرواية، حدثنا عن مجهودك في البحث والتنقيب ومراجعة الوثائق التاريخية.

نعم، لقد عشتُ في طنجة شهورا وشهورا خلال السنوات الأخيرة، وجلتُ فيها مشيا على الأقدام، عشرات المرات انطلاقا من «القصة» نحو «فيلا هاريس» ومرورا بالبولفار وبني مكادة وكاساباراطا وبوخالف. لدي في طنجة الكثير من الأصدقاء والصديقات. ومن خلاهم سمعت مئات القصص. ولكن أيضا قرأتُ كمّا هائلا من الكتب حول المدينة، وشاهدتُ الكثير من الأفلام والبرامج الوثائقية حولها. عن طنجة قرأتُ كتباً في التاريخ وروايات بوليسية مرورا بمؤلفات في السياسة

ووضوح. وهذا مفيد كثيرا لكتابة الرواية في زمن مثل زماننا، حيث أصبح متعينا على الأدب أن ينافس السينما والمسلسلات التلفزيونية. أما بخصوص الرواية السوداء، فقد تعلمت أصولها في السنوات الأولى من حياتي الصحفية، حين كنت محرر تقارير بوليسية، ثم فيما بعد مراسلا قصصيا. فالحكايات التي كان علي أن أقصها عبر جريدتي، كانت أشد فظاعة وروائية مما قد يخرج من أي مخيلة مهما وصلت درجة خصوبتها.

- فصول روايتك «Tangerina» «طنجوية» تتقدم في خطين زمنيين متوازيين. خط يسرد وقائع وأحداثا تقع في بداية الألفية الثانية، وخط آخر يستعيد (على نحو واقعي أو تخيلي) تفاصيل وأماكن وشخصيات وأحداث شهدتها طنجة خلال مرحلتها الدولية. إلى أي حد ساعدك هذا الأسلوب في إحياء طنجة وبعثها كذاكرة نوستالجية وفضاء مؤسّس تاريخيا وأدبيا؟

- أردتُ أن أُنبي حكاياتي الطنجية من أساساتها. وهكذا فجزء من روايتي «طنجوية» تجري أحداثها في العام 1956، أي السنة الأخيرة من فترة طنجة الدولية. وهي الفترة التي ظل الكثير من الأوروبيين والأمريكيين يشدهم الحنين إليها، لأن المدينة كانت آنذاك تعيش أجواء رائعة من الحرية والتسامح والكوزموبوليتانية. لكن طنجة ليست فقط طبيعة ممتدة، أو منطقة أركيولوجية، شبيهة بموقع «وليلي» الأثري. طنجة بالنسبة لي مدينة ضاحكة بالحياة، وتريد أن تحكي حاضرها كمدينة نابضة ومنبعثة. لذا ينصرف الجزء الآخر من الرواية لمعالجة أحداث تقع في العام 2002. وتجدر الإشارة إلى أن طنجة تواصل الحضور معي في روايتي الثانية «ليمون أسود» التي تدور أحداثها في 2015 وروايتي الثالثة «بارود وتبغ وجلد» التي أنهيت كتابتها للتو.

- إلى أي حد استطاعت رواية «طنجوية» أن تتجنب إعادة إنتاج الصور النمطية التقليدية للأدب الكولونيالي حول المسلم والعربي والمغربي؟

- أكره هذا النوع من الصور النمطية السائدة في

الرواية وكيف تتصور ردود فعل القارئ العربي اتجاه الرواية في حال ما إذا ترجمت إلى العربية؟

- كان رد فعل الجمهور الإسباني رائعاً، بما في ذلك رد فعل الطنجيين ذوي الثقافة الإسبانية، ونفس الأمر يقال عن النقد. كثير من الناس انتظروا لسنوات عملاً مشوقاً يتحدث بأسلوب ولغة معاصرين عن طنجة في زمنها الحاضر وليس فقط ماضيها المجيد. وعندما ظهرت «طنجوية» يبدو أنها أثارت اهتمام السائحين والقراء الإسبان. وهناك الكثير، ممن كتب قصصاً وروايات ودواوين شعرية تدور وقائعها بطنجة. ولهذا، يسرني كثيراً أن أكون قد قمتُ بدور الجسر الصغير في زمان يجهد فيه الكثيرون لإقامة جدران وحواجز. فيما يتعلق بالجمهور العربي، أتمنى أن يستقبل هذه الرواية، كما استقبل الغرناطيون «حكايات الحمراء» لواشنطن إيرفين أو كما استقبل الإسبان عامة، رواية «لمن تدق الأجراس» لإرنست همنجواي. الأجانب الذين يكتبون عن إسبانيا هم محترمون جداً من طرف الإسبان. من المهم جداً أن ترى كيف ينظر إليك أحد ما من الخارج. يمكن أن تتعلم منه أشياء كثيرة لم تنتبه إليها، ربما بالضبط لأنه قريب منك.

والسوسيولوجيا والدين والثقافة. أصدقائي الطنجيين يتفاجؤون حين أحدثهم عن أشياء لم يكونوا يعرفونها عن مدينتهم.

- إلى جانب حبكتها المليئة بالأحداث المشوقة، تضم رواية «طنجوية» فقرات تنم على علو كعب كاتبها في دقة التصوير وجمال الوصف. ثمة لمسات شاعرية مضمخة بنوستالجيا حارقة وأنت تتحدث عن فندق فوينطيس أو المقهى المركزي بالسوق الداخل أو تصف بروعة نقوش وألوان صومعة سيدي بوعبيد في السوق الكبير (سوق برا) أو تصف أقواس الكنيسة الأنجليكانية لسان أندريو أو لباس القائد ماكلين في اللوحة الزيتية بفندق المنزه. كيف صنعت ذلك وكيف عشتَه؟

- لقد مكثت لساعات طوال أمام هذه الأماكن، أشاهد كيف يتبدل الضوء، وكيف يتحرك الناس، وماذا تصنع العصافير وماهي النباتات المحيطة بالمكان وكيف هو حفيفها ورائحتها وألوانها محاولاً أن أنهل حتى النخاع من روحها الأصيلة. ودائماً مرفوقاً بدفتر وقلم ألتقط التفاصيل وأسجل انطباعاتي ومشاعري.

- كيف كانت انطباعات القراء الأسبان حول

أيقونات هلامية تمتح من الواقع

في تجربة الفنان مصطفى النافي



أشكال وعناصر بتفاصيلها تجدد الرؤية الفنية بكل أبعادها الجمالية المفرطة في طرح الأسئلة الحداثية المنفلتة من رتابة الممارسة التشكيلية، بأسئلتها التوليدية لمنظور المعالجة للسند، مرجعيات فلسفية جعلت من التحفة الفنية جزءا من مشروع مستقل عن ما نشاهده اعتياديا في المشهد التشكيلي المغربي أو العربي.

تلك هي مضامين التجربة التشكيلية عند الفنان مصطفى النافي، القادم من أرخبيل بساتين حلالة المعروفة بعنفوان طبيعة تربتها الأصيلة، تجربة تحمل مسؤولية اعتناقها فنان أصيل بعمق الغيرة والمعاناة الحقيقيتين، بحثا عن كنه معالجة أسئلة وجودية بطريقة تصاعدية (Transcendente)، ضمن نسق البحث الدائم عن أفق مغاير يخضع للضوابط العلمية والموضوعية، متوسلا بخبرته الطويلة وتكوينه الأكاديمي المتحرر من التكرار والرتابة، متجاوزا بذلك شرط الانغلاق والاجترار الذي أصبحت تعاني منه الساحة التشكيلية المغربية حاليا.

لم يقف المشروع الفني للفنان مصطفى النافي عند حدود صياغة الخطاب التشكيلي المتداول، بل اعتمد على أسئلة تمتح من البعد الفكري والفلسفي من زاوية مرئية يصعب القبض عليها بسهولة، إلا في حضور مرجعية ثقافية عميقة

لم يقف المشروع الفني للفنان مصطفى النافي عند حدود صياغة الخطاب التشكيلي المتداول، بل اعتمد على أسئلة تمتح من البعد الفكري والفلسفي من زاوية مرئية يصعب القبض عليها بسهولة

كان التحرر من شكل الإطار يحمل دلالات متعددة، تعامل معها الفنان مصطفى النافي بحذر المتمكن من معرفة التسلسل التاريخي تشكيليًا ومفاهيميًا، فهو ليس تحرر شكلي فقط، بل هو ضمني ليمنح للمتلقي فرصة وضمان استمرارية التخييل حسب ما يناسب ذاتيته ومرجعيته الشخصية

الغارق في الصمت كمصدر للحياة، لتجعل العين تسبح في ملكوت الفضاءات الغيبية القدرية، ومنها ما تعلق لما أشرنا إليه سابقا، وهو الانتقال من حالة لأخرى، كما هو الحال ما بين الذكر والأنثى، على أساس فكرة الشيء ونقيضه، وتقاطعهما في نقطة التحول، أو ما سمي بـ «الما بين بين».

لذلك كان التحرر من شكل الإطار يحمل دلالات متعددة، تعامل معها الفنان مصطفى النافي بحذر المتمكن من معرفة التسلسل التاريخي تشكيليًا ومفاهيميًا، فهو ليس تحرر شكلي فقط، بل هو ضمني ليمنح للمتلقي فرصة وضمان استمرارية التخييل حسب ما يناسب ذاتيته ومرجعيته الشخصية، كطرف فاعل ومتفاعل، يشكل وحدة متكاملة ومندمجة كجسد متحرك بأطرافه وأعضائه التناسلية في إطار الفكرة المطروحة، من جهة، وضرورة للتعبير عن الحرية كما يراها الفنان النافي بالنسبة للأنثى والذكر، في سياق المفهوم الشمولي لمشروعه التشكيلي الذي حدده كما سلف الذكر، في نقطة التحول من حالة لأخرى كمحطة تقاطع تفصل بين مرحلتين، أو ما سماه بالما بين بين، إذ أن الفكرة الأساسية اعتمدت على عنصر التشابه الذي يقضي بانفجار الهرمونات لدى الذكر والأنثى، مما ترتب عنه ظهور ما يسمى بالمثلين سواء بين المرأة والمرأة أو الرجل والرجل، أو هما معا، كظاهرة تاريخية لم تستطع المجتمعات الإسلامية البث فيها، وتجاوزها كما حدث في الغرب، باعتبارها مخالفة لقوانين الطبيعة والدين، مع العلم بأن هذه الظاهرة لا زالت متفشية، ولم يتم تقبلها لمعالجتها والتحرر منها بشكل علمي وموضوعي.

إن انتباه الفنان مصطفى النافي لهذا الموضوع كان من بين أولوياته، بجرأة إبداعية كان للفن كلمته في إثارتها، باعتبار أن الفن في نظر النافي وسيلة للتحرر من كل القيود التي تلزمه، لذلك تعامل الفنان مصطفى النافي بحذر وذكاء

تستند لموروث ثقافي إنساني متعدد المشارب، فكان للطرح الفلسفي حضور ملفت للانتباه في تجربته من خلال منظومة منفتحة على كل التأويلات الممكنة، بخصوصيات حولت ما هو نظري إلى ما هو تطبيقي مرئي، اعتمادا على تحولات بآليات تختلف على مستوى التطبيق نظريا وعمليا، أي من الطرح الفلسفي إلى مقارنة تشكيلية بمضمون فكري وعملي، في محاولة خلق توازنات تعبيرية متفاوتة من حيث العناصر المتباينة فيما بينها، والانتقال من أفكار تجريدية هلامية لمشاهد مرئية ملموسة، جعلت من مفهوم «الما بين بين» موضوعا لها.

ف«الما بين بين» هنا، هو ذلك المفترق بين الفكرة ونقيضها، أو تلك المرحلة الانتقالية في بعدها التحولي الذي يستكين في أسلوب بحث معين يجمع بين البداية والنهاية، وهذا ما نقف عليه من ملامح محورية في تجربة الفنان مصطفى النافي، التي عرفت تطورا منذ بداياتها من خلال خيط رابط في مسارها، حيث لا يمكن الفصل بين محطة وأخرى نظرا لامتداداتها بشكل تسلسلي وسردي على المستوى الجمالي المتمكن صاحبها من استخدام وتوظيف العناصر والآليات المؤثرة لتحفه الفنية.

فأول خاصية قد تثير شغف المتلقي عند الوهلة الأولى عند مشاهدة هذه التحف، هو تحرر الإطار (le cadre)، من وظيفته التزيينية، لوظيفة مدمجة في شمولية التحفة، لتشكل تكاملا جوهريا للأسئلة المطروحة، بمعنى آخر، أن الإطار هو تلك العتبة لولوج مفهوم العمل في بعده التجهيزي (Installation) الذي انتقل بالقطعة الفنية من بعدها الثالث أي الطول والعرض والعمق للبعد الرابع المتحرك ذهنيا في الفضاء، كنافذة تطل على مدارات معرفية ومخيلية استنتاجية حسب مرجعية كل متلقي، وكسند تتكى عليه جل العناصر بأشكالها وألوانها وموادها، من بينها تلك الدوائر التي تشبه رحم الأنثى بسوادها

إبداعية لانفتاح التشكيليين على الشعر والعكس صحيح، حيث توجت هذه العلاقة بعمل مشترك منذ الأزل، استناداً لمقولة الشاعر الإغريقي (سيمونيدس الكيوسي) الذي عاش بين سنة 556 و468 قبل الميلاد والتي عرف بها: «القصيد لوعة ناطقة، واللوحة قصيدة صامتة».

من هذا المنطلق يمكن اعتبار تجربة الفنان مصطفى النافي، تصب في هذا المنحى، الذي يحاول من خلاله أن يقارب محتوى القصيدة بالعمل التشكيلي، الذي حاول من قبله عدد من التشكيليين المغاربة في إطار طرح الأسئلة الجوهرية حول علاقة الأدب بالفن، بأن يدشنوا علاقتهم من خلال مغامرة تجريبية لملامسة المحتوى التركيبي والدلالي والمخيالي للقصيدة الشعرية.

إن زواج الكلمة والصورة في العمل التشكيلي، يعتبر عتبة تواصلية بين السمعي والبصري، في إطار حوار وجوار

كما ورد قوله فيما سبق مع هذه الظاهرة التي وضعها في محك اختبار الدارس والقارئ لجس نبض انفعالاته، كمغامرة إيروتيكية استثنائية قام بحجبها تحت عنوان «الما بين بين».

لم يغفل الفنان مصطفى النافي في تجربته كذلك الدلالة الرمزية والكروماتيكية للألوان بعدها الاختزالي، حيث جعل من الألوان الساخنة بما فيها اللون الترابي أو البني بتدرجاته إلى جانب اللونين الأصفر والأحمر ملونه (Palette) الخاص به، انتساباً إلى فكرة بداية الحياة ونهايتها (الولادة والموت) بتناقضاتهما الطبيعية الحتمية، في قالب جمالي جعل من الأسود سنداً مهيمناً على مساحة أيقوناته كفضاء لانهائي، وكنافذة تطل على فراغ الكون قبل نشأته، مشدودة بحبال بين الواقعي والهلامي، كمواد دخيلة تملأ فراغات بمثابة ثقب أسود يخفي الباطن ويعلن عن نسبية الظاهر.

ما يميز تجربة الفنان مصطفى النافي، هي تلك الجرأة على اقتحام الطابوهات، بمنطق العارف بخبايا التشكيل فكراً وممارسة، كمبدع أولاً وصانع ثانياً، لإحاطته بالمهنة الفنية وتقنياتها، ثم الابتعاد عن كل ما هو ارتجالي بمنحى عن الابتذال والرتابة (Monotonie)، أضفت على أعماله صفة غير محددة في المنظور الفني المتداول، أي هي أعمال تموقع بين اللوحة التشكيلية وبين النحت بمفهومهما التركيبي، ليخلص شكلاً بذلك إلى مفهوم «الما بين بين»، كفكرة متكاملة من حيث منهج المعالجة على المستوى النظري ثم التطبيقية.

لم تقف اهتمامات هذا الفنان عند هذا الحد، بل تجاوزتها إلى الاهتمام بالقصيدة في بعدها الجمالي، وحدود تلاقي هذه القصيدة باللوحة.

لم يكن لقاء الكلمة والصورة محض صدفة، بل هو قناعة أملت لها ضرورة



**تبقى تجربة الفنان التشكيلي مصطفى النافي، من التجارب النادرة، وإضافة
للمشهد التشكيلي الإنساني، نظرا لتمييزها بطرح أسئلة كونية وجودية لا تتعلق
فقط بالبحث في أسرار الإنجاز، بل في الرؤية والقيم التي تحملها بعيدا عن فكرة
«الفن في خدمة الفن» بل «الفن في خدمة الإنسانية»**

إن تجربة الفنان مصطفى النافي، وفي سياق ما سلف، اعتمدت في تكويناتها على بعد إيجازي Minimal واختزالي لعناصر اللوحة، اختزال كلمات شعر (الهايكو)، الذي ارتبط في بداياته بسحر الطبيعة بفصولها الأربعة في الثقافة اليابانية، فكان للفنانين حظ في تغريدات مائية زاجت بين سحر الكلمات وانسياب الألوان بطريقة شفافة، عملت على رسم مشاهد ناطقة بجزيئاتها، فكان مصطفى النافي في انتظار هذه النصوص بروح نابعة من الموروث الثقافي والمرجعية الفكرية التي ينتمي إليها ولتربتها، بتقنية مائية انسيابية هي الأخرى محددة في ملون Palette شخصي خاص، جمع بين جمالية الطبيعة وحرارة الألوان الساخنة والبنية بتدرجاتها المعتقة والمتحررة بسديميتها من القواعد المحددة لتشكلات العمل الفني، ليجعل من هذه الثنائية بين الشعر والتشكيل محطة لمغامرة التعبير بالقليل عن الكثير كما هو الحال في شعر (الهايكو)، إيماناً منه بأهمية تجربة تختزن في طياتها تأويلات غنية، انطلاقاً من مرجعيات المشاهد باختلاف ثقافته الكتبية Livresque والمشهدية Visuelle.

إذن، تبقى تجربة الفنان التشكيلي مصطفى النافي، من التجارب النادرة، وإضافة للمشهد التشكيلي الإنساني، نظرا لتمييزها بطرح أسئلة كونية وجودية لا تتعلق فقط بالبحث في أسرار الإنجاز، بل في الرؤية والقيم التي تحملها بعيداً عن فكرة «الفن في خدمة الفن» بل «الفن في خدمة الإنسانية».

يضمن لكل جنس عناصره وأدواته التعبيرية، التي تخول ل كليهما خصوصية إبداعية للوصول إلى ماهية حسية يصعب القبض عليها، لأنها متفاوتة في الزمان والمكان بطريقة زبئية حسب حالات مرحلية للمبدع أثناء مزاوله الفعل الإبداعي، لذلك كانت أهمية كتابة القصيدة أو إنجاز التحفة الفنية مرتبطين بلحظات معينة، قد يحضر فيها الحس والإلهام مقترنين بالقلق الإبداعي في بعده السايكولوجي الجمالي والنفسي، وهذا ما حاولنا الوقوف عليه في تجربة الفنان مصطفى النافي كامتداد للتجارب السابقة للتشكيليين المغاربة الذين اتخذوا من القصيدة عنواناً للانفتاح على مدارات جمالية ضمنت لهم التجديد والاستمرارية في إنجازاتهم التشكيلية، من زوايا متعددة مفتوحة على اللانهائي في صياغة مشاريع ليست مرتبطة فقط بما هو جمالي، بل بما هو ثقافي وفكري كذلك.

إن الشعر والتشكيل، خطان متوازيان لا يلتقيان، لطبيعة أدوات عناصرهما التكوينية، لكن حسب المنظور الهندسي يلتقيان في الخدع البصرية، انطلاقاً من نقطة التلاشي التي تجمع بينهما في نهاية الأفق، بمعنى، أن هذين الجنسين قابلان للتلاقي في نقطة أساسية ومحددة هي الإحساس، مع حفاظ كلا التعبيرين باستقلاليتهما التعبيرية، ضمن نسق الخدعة المشهدية، التي لا يلامسها غير المبدع، في اتجاه اختراق الشذرات المكونة للقصيدة في بعدها الدلالي، ليجعل منها انعراجاً نحو تأسيس منظور خاضع لمنطق البحث عن استقلالية ذاتية تغرف من الفن وتصب في الشعر، بتقنية تجمع بين توليف الكلمات، وتقرس العين على التقاط المعنى الدلالي العميق للقصيدة في بعدها الخيالي والجمالي.

أمين الكطبيبي

خرائطية فنية

متناغمة

في إطار زيارة إلى أوكانفانكو (رحلة سيقوم بها الفنان جمعية فريق فني متعدد التخصصات، يربط فيها شمال إفريقيا بجنوبها) يستقبل رواق MCC مراكش الفنان المغربي أمين الكطبيبي، في معرض تحت عنوان زيارة، الذي يجمع 9 مشاريع للفنان في سينوغرافيا بديعة ومتاهية، ينخرط فيها كل مشروع من هذه المشاريع، باعتبارها فصولا متكاملة، منفتحة على بعضها البعض، في متوالية فنية تقود المتلقي إلى معمارية عمل أخذ في تشكله لسنوات، عبر مجموعة من الأعمال المتجاورة والمتكاملة. من هنا فـ أوكانفانكو قد وجه هذه المشاريع، وشكل تضاريسها.

و«تعتبر زيارة إلى أوكانفانغو قفزة كبيرة نحو المجهول، مغامرة جريئة ونابطة بالحياة، وهي ضرورية للغاية لأنها تتوافق مع ما نحتاجه جميعاً اليوم: الحلم، الأمل، التحول، السفر...» (فاطمة الزهراء بناني)، وستكون هناك شاحنة من الطراز الضخم، هي محرك هذه المغامرة، وهي الشاهد على ذلك، باعتبارها عملاً فنياً استثنائياً.

أمين الكطبيبي : إعادة التفكير في الأشياء فنيا

في مساره الفني، استطاع أمين الكطبيبي، أن ينجز أعمالاً فنية ذات أهمية، نابعة من تصور واضح المعالم، ومن رؤية تقود العمل، وتسهم في انسجامه مع تجارب أخرى للفنان، لتشكل وحدة متكاملة. فخلال سنوات من الانخراط الفعلي في الساحة الفنية، نرى الفنان يركب الصعب، من داخل أشياء الحياة اليومية، قريباً من اهتمامات





أبعادها، ورحابة مجال اشتغالها، ورؤية كل فرد لإمكانات استثمارها.

من هذه القنوات تأسس مسار الفنان الشخصي، منتسبا إلى أولئك الذين يرون بأن اللوحة اليوم، غير قادرة وحدها، على التعبير عن هذه الحياة المعاصرة، في تفسخها، وتشابك أحداثها، وتسارع زمنها. فهو يؤكد دائما بأن اللوحة لا تستطيع أن تجسد كل الأفكار، لذلك اعتبر المنشأة الفنية (Instalation) أهم في التعبير الجمالي، لأنها تمتص كل المكونات التشكيلية الأخرى، من نحت، ورسم، وصباغة، وفوتوغرافية... في تركيب فني يغوص في الموضوع، ويطرح من خلال ذلك الأسئلة الجوهرية للكائن.

فأمين الكطبيبي يبني عمله الفني على وقائع وأحداث، وعلى ظواهر تكرست في الواقع بفعل إعادتها وتكرارها. إنه يطرح السؤال في وجه الأفكار الجاهزة التي تركزها الثقافة السائدة؛ يعيد صياغة البدهي، بشكل فني، للتصدي نقدياً للأعطاب التي تعيق الفرد في مسيره، وتعطل آلة الفكر حتى لا تشتغل. عمله يكمن في كيفية تحقيق المسافة بين الفن والسلطة/ المعرفة والسلطة، حتى يكشف عن

الناس ومشاكلهم الذاتية والجماعية، ليُعبّر جمالياً، عن كل ذلك، وليُسمع ذاك الصوت؛ صوت الشعب المتواري وراء ضجة الحياة، وقساوة المعيش.

بجرأة وبصوت احتجاجي، نابع من قناعة الفنان، في اختراق هذا السديم، يخلق أعمالاً مسكونة بالمقاومة العنيدة. فإنتاجاته مبنية على معرفة قبلية، وتتبع لما يقع في العالم من رجاء فنية، وإنصات للذبذبات الزلزالية للواقع العربي في تحركاته، خصوصا في السنوات الأخيرة، مع ما يصاحب ذلك من خيبات، أتلقت كل إحساس بالأمل.

منذ البداية، اختط الكطبيبي لنفسه مسارا فنيا، ينزاح في كثير من خيوطه عن التجارب المعروفة التي تنصدر الساحة الفنية، لإدراكه أن المغامرة جزء من العمل الفني، وأن هوية الفنان تتأسس بتأمل المنجز العالمي والانتساب إلى إحدى سلالته.

في عمق هذا التصور، تشكلت عند الفنان كثير من الأسئلة الملتبسة، والتي تبدو بدئية، بدأت مع البحث الميداني الذي أنجزه سنة 2009، تحت عنوان «ما الصورة؟»، حيث طرح السؤال ذاته على مجموعة كبيرة من الناس، من مختلف الأعمار، والمستويات الثقافية، أمام كاميرا تسجيل، أثناء الإجابة المتعذرة، حرجهم وانفعالاتهم اللفظية والجسدية (التلعثم في الكلام، الحركات الانفعالية)، وقام بتكثيف كل لقاء مصور إلى ست ثوان. والغرض من ذلك هو الوقوف على بدهية السؤال، والتباس الإجابة، وهو الشيء الذي يذكرنا بسؤال القديس أغسطين حول الزمن. من هنا إشكالية تعريف الصورة، الكامنة في تعدد

منذ البداية، اختط الكطبيبي لنفسه مسارا فنيا، ينزاح في كثير من خيوطه عن التجارب المعروفة التي تنصدر الساحة الفنية، لإدراكه أن المغامرة جزء من العمل الفني، وأن هوية الفنان تتأسس بتأمل المنجز العالمي والانتساب إلى إحدى سلالته.

لأجد من التأكيد على أن كل الأعمال التي أنجزها الفنان المغربي أمين القطيبي، كان يركب الصعب في بنائه لأعمال فنية تجسد أفكاره وتصوراته

اللامرئي، ويجسد اللامفكر فيه، ويجعل المتواري ينبثق، من خلال أعمال فنية تبني موضوعها جماليا، على الصدمة والإدهاش بغية إعادة التفكير في الأشياء. من هنا فلسفة الفنان الرمزية «هي سلطة بناء الواقع، وهي تسعى لإقامة نظام معرفي» (بيير بورديو).

ولابد من التأكيد على أن كل الأعمال التي أنجزها الفنان المغربي أمين القطيبي، كان يركب الصعب في بنائه لأعمال فنية تجسد أفكاره وتصوراته، من خلال عمق مفهومي للعمل الفني. لذلك ينخرط، دائما، وبشكل فني لافت، في مشاريع تتكون من أعمال كبيرة، تتطلب جهدا مضاعفا، ومسافة زمنية طويلة، من أجل الإنجاز. بالإضافة إلى ذلك هناك تلك الرؤية الخاصة بالعالم وبالفن، التي تسيج أعماله الفنية وتؤطرها، لتؤسس مسارا فنيا منسجما، منفتحا دائما على المغايرة..

زيارة : معرض مركب، مفتوح على الضوء

إن معرض زيارة هو فرصة أتاحت للفنان لإنجاز وإتمام أعمال بقيت بفعل الزمن، في طور الإعداد، وعرضت لأول مرة، إلى جانب أعمال أخرى. سنتناول بكثير من الاقتضاب الأعمال المشكلة لهذا المعرض غير الاستيعادي، وإن كان أساسه ينبني على استعادة مجموعة من الأعمال الفنية السابقة، بجوار أخرى أبدعها الفنان لأجل هذا المعرض.

حلبة الطاعة:

في سنة 2014 قدم الفنان منشأة فنية بعنوان «حلبة الطاعة»، بمعهد العالم العربي ببائيس، تتكون من آلة ضخمة وضعت في حلبة الملاكمة، تصنع في كل لحظة جسدا

إنسانيا من الثلج، وتنزله في الحلبة، وتعتمد في ذلك قالبا يجسد جسد الفنان ذاته. وبقدر ما يحيط الناس بالقالب الثلجي، تؤثر حرارتهم فيه ليذوب، وتقوم الآلة بتكرار الشيء نفسه. ترمز الآلة في هذه المنشأة الفنية إلى الثقافة السائدة التي يعمل النظام من خلالها على استنساخ الأفراد المتشابهين في السلوك والتفكير، وتنتج بذلك إنسانا تابعا، طيعا، خاضعا للأجوبة الجاهزة، وللطرق المرسومة سلفا. وكلما عَنَّ للفرد أن ينفرد، وينفلت من هذا التكتل البشري الجارف، الذي يؤمن بالتطابق بدل الاختلاف، وبالاتصال بدل الانفصال، يجد نفسه محاصرا، تمتصه قوى تحفر في اختلافه على مدار الساعة، ولا ينفع في ذلك سوى المقاومة العنيدة، وقد لا تجدي في أحيان كثيرة. (لم يتم إعادة عرض هذه المنشأة في هذا المعرض لضخمتها، ولكنها تدخل في المشاريع التسعة، التي تصب في العمل الكبير زيارة إلى أوكافانكو، وقد تناولها الكتاب الفني الأنيق المرافق لهذا المعرض).

ملة جديدة:

هذه التجربة التي تسائل مرة أخرى إشكالية القطيع والاستلاب، تمثلت في ظاهرة كرة القدم وتأثيرها على





كبيرة طولها سبعة عشر مترا. لا يمكن حفر الاسم إلا بالمقاومة والعناد، والعمل المتواصل ضد الأفكار السائدة، والصراع الدائم ضد حراس القيم. الاسم هو الأثر الباقي ضد ما يدمر الفرد، ويهمش إمكاناته، ويسحق حقه في التفوق والإبداع.

منظورية الافتتان:

منظورية الافتتان، هو خطوة أخرى، وبأدوات مغايرة، للقبض على المنفلت في ثنايا هذه الإشكالية، وذلك بتفكيك وبسط هذه العلاقة المزدوجة بين الذات والآخر، الحيواني والإنساني، الأفراد والسلطة، والعمل على تعرية الآليات التي تتحكم في الخيوط التي تربط هذه الثنائيات فيما بينها. ونفترض أن التجربة الحالية أعقد من سابقتها، وإن كانت تستمد كثيرا من مكوناتها، لأن الفنان استدعى لإنجاز عمله أدوات وآليات متعددة ومختلفة: الصفائح الحديدية، الزربية، الرسم، المرآة، الصوف، الموسيقى، العطر، الفيديو... ولاستيعاب هذا المنجز، يتطلب الأمر رؤية شاملة يتم فيها تحفيز البصر والشم واللمس والسمع، لرصد العلائق التي تربط بينها، والكشف عن الرسالة المزمع تمثيلها بآليات جمالية فنية. وقد حضر الصوف في هذه التجربة

الحشود الشعبية؛ مادامت تمارس وكأنها عقيدة، لأنها استطاعت خلق وحدة بين أفراد، لهم رؤية واحدة، وبعد واحد. وبؤرة هذا العمل تكمن في ربط الفنان كرة القدم بثمرة الخطيئة الأصلية، وبالفخ الذي يترصص بالإنسان في هذا العصر ليسلبه كل مقاومة واختلاف. وقد جاء العمل على شكل تصوير فوتوغرافي.

التراب الوطني:

وفي إطار هذه المقاومة اشتغل الكطبيبي على عمل آخر، سنة 2016، وضع له عنوانا: «التراب الوطني»، يجمع بين السفر والحفر والبناء، معتمدا على المنشأة الفنية، والنحت والفوتوغرافية والفيديو، في استعارة للقول الشهيرة: «حفر الاسم الشخصي في التاريخ». وقد توجب على الفنان السفر إلى كل جهة من جهات المغرب الإثني عشرة، وحفر في أرضها بحروف كبيرة اسمه الشخصي لمدة ثمان ساعات من العمل، في تطابق ذلك مع المدة التي يشتغل فيها العامل. وأخذ من كل جهة كمية من التراب لينجز به خريطة المغرب مقسمة إلى الجهات، وأنتج منه أيضا إثني عشر عملا كل واحد داخل إطار، يجسد جهة معينة، وصنع بهذا التراب، أيضا، عبارة «التراب الوطني» في مساحة

**وفي إطار هذه
المقاومة اشتغل
الكطبيبي على عمل
آخر، سنة 2016، وضع
له عنوانا: «التراب
الوطني»، يجمع بين
السفر والحفر والبناء**

في ذهابها ورواحها في المعرض، وهي تحوم حول العمل الضخم للفنان «أسد الأطلس» وهو في مرآة مع ذاته

الأسد في مواجهة ذاته:

والعمل الجوهري في هذا المعرض هو أسد الأطلس. هذا الأسد المنقرض من المغرب، إلا أن صورته بقيت راسخة في المخيال الشعبي، وفي عمل أمين الكطبيي هذا يخرجها من صورته الأصلية، ليعطيها أبعاداً أخرى، تتناسب وأعماله الفنية المعروضة. وبذلك فمنحوتة أسد الأطلس تجسد الأسد في مواجهة ذاته؛ حين يرى مضاعفه، وهو ما تمثل في أسد الخرسانة وصورته أسد التراب؛ هذه الإزدواجية التي توضح التناقض الكامن في مجتمع يعيش بين المحلي والدخيل.

وتنتصر هذه المنحوتة، عبر ما يحيط بها من أعمال، إلى أسد التراب، الذي يستمد قوته من أصالته، في مقابل عدم تمكن أسد الخرسانة من تحقيق ذاته في معزل عن صورته الأخرى. ففي كشف هذه المنحوتة لثنائية الخصوبة/العقم، التي تنبني عليها الصورة، في دينامية انجاذبية، يتجلى التقابل بين الذات والآخر، الواحد والمتعدد، الانفصال والاتصال.

نداء إفريقيا العميق:

في كل هذه الأعمال التي أنجزها أمين الكطبيي، نلاحظ أنها، في غالبيتها، تنبني على ثنائية الخصوبة/العقم، وما تناسل منها من ثنائيات دالة، في علاقتها «بشبكة المعاني التي تفتحتها بانتظامها مع غيرها من الموضوعات»، وفي تركيزها على ما يعيشه الفنان وما يحسه وما يحلم به. من هنا هذا الاهتمام بالتاريخ الذي هو مرآة لعلاقة الفرد بالسلطة، وعبور من الذات نحو الآخر، وانفتاح على الغربة في تجلياتها القصوى. هذا ما جعل الكطبيي لا يقتصر في أعماله على طرح هذه المسائل الشائكة في نطاق ماهو محلي، بل دفع بأعماله لتسائل أفق القارة التي ينتمي إليها: إفريقيا، منصتا إلى نداءها، في محاولة لملامسة جرحها. فمن داخل هذا السياق أنجز الفنان الكطبيي أعمالاً من عمق إفريقيا استجابة لهذا الأفق.



بشكل كبير، في ثنائية مفارقة؛ الحديد/الصوف، جسد من خلالها الفنان أبعاد الطبيعة وهي المكان الأصلي للصوف، حيث تغزله نساء في أقاصي البلد. من هنا جاءت المنشآت المكونة من الصوف المنبثقة من الحديد، من أجل تشكيل الجبل ورياح الجبل والصحراء التي تعبر عن إشكالية الأصيل والدخيل، المحلي والعالمي، الهامشي والمركزي، البدوي والحضري، الأفراد والسلطة..

منظورية النعاج:

وعبر فكرة الطاعة والتبعية، يدعونا الفنان في معرض آخر: «منظورية النعاج» إلى رؤية العالم من وجهة نظر نعجة، لذلك سينصب نفسه راعياً لمجموعة من النعاج، يرعاه، ويهتم لحالها، من أجل إبراز وضعية المواطن داخل المجتمع، مستعيراً النعاج لهذه المهمة، كناية على الخضوع، والتبعية التي تعرفها المجتمعات، عبر كل طبقاتها. ومن هنا فهذا العمل هو نقد جذري لما يرمز له الإنسان وسط الحشد.. ولتعميق سؤاله الجوهري في هذا المشروع، استعاد الفنان في هذا المعرض هذه التجربة، فقام بإحضار مجموعة من النعاج بلحمها ودمها، تتحرك



شموس إفريقيا:

منها نور باهر، يصعب التحديق فيه، وهو ما يمثل الشمس المنيرة والمكتملة. وأظن أن 33 كشفا ضوئيا هو العدد المناسب لتشكيل الدائرة الشمسية في فضاء العرض. وفي أحد جانبي الشموس كتب «YA MOYI BA AFRIKA» (باللغة المحلية لينغالا «LINGALA») التي تعني «شموس إفريقيا»، وفي الجانب الآخر قام بترجمتها إلى العربية والفرنسية والإنجليزية. وهذا التعدد اللغوي ذاته له دلالات في العمل؛ لأنه مرتبط باندماج الثقافات، والارتباطات الجذرومية التي تتشكل منها داخل هذه القارة.

الجدار:

وفي عمل فني آخر، سيقوم أمين القطيعي بالإنصات إلى نداء إفريقيا، وهذه المرة، من قلب جوهانسبورغ، حيث سيحط الرحال في جنوب إفريقيا، التي تتميز بأكبر متنزه فني في العالم الإفريقي (PARK SCULPTURE NIROX)، الذي تعاقب عليه كبار الفنانين في العالم، لإبداع منشآتهم ومنحوتاتهم بكل حرية. ورغم كل هذه السعادة في هذا الفضاء، وإغراءات الاشتغال ضمن جمالياته الطبيعية الأخاذة، التي تسهم، لا محالة، في إعطاء العمل الفني أبعادا أخرى؛ سيختار الفنان مكانا آخر خارجه، مادام

في إطار إقامة فنية بكينشاسا (بينالي الكونكو، الدورة الأولى (2019))، وهي الفرصة الأولى التي ستتيح لأمين القطيعي التعبير عن قلقه اتجاه إفريقيا المعتمّة، وذلك بالكشف عن الحقيقة الثاوية خلف كثير من الأوهام والادعاءات، منطلقا من أن إفريقيا ضوء العالم ومستقبله، رغم معاناتها جراء من يعملون على تجريدتها هذه الطاقة، باستغلالها واستنزافها، والحفر في اتجاه أسطرتها.

وفي أفق هذا العمل، نرى أن إفريقيا بالنسبة للفنان هي عبارة عن شمس، بتعدد مواردها وطاقاتها المادية والرمزية، وغنى آدابها وفنها.. لذلك فـ «بامويي يا أفريكا» (AFRIKA YA MOYI BA)؛ وهو عنوان العمل الفني الذي أنجزه القطيعي في هذا البينالي، يندرج في إطار هذا الكشف الذي يروم الفنان تحقيقه بمعية فنانين إفريقيين، وآخرين من العالم، كان يجتذبهم نفس النداء: نداء إفريقيا العميق..

ولتجسيد هذه الاستعارة التي يريد القطيعي الاشتغال عليها، وهي التعبير عن شمس متعددة، تضيء إفريقيا، قام بإرساء 33 كشفا ضوئيا (projecteur)، كل واحد منها مكمل للآخر، لتشكيل دائرة بمثابة شمس، يسطع

ثقافتهم» (عبد السلام بنعبد العالي). الجدار، هنا، متعلق بالتصورات ووجهات النظر، وبالأفكار المسبقة التي تسهم في بقاء الإنسان على السطح، دون التوغل لرؤية الأشياء عن كثب. ويجسد هذه المنشأة في هذا المعرض، صور فوتوغرافية للجدار في تكوينيته، وفيديو يتابع سيرورة هذا الإنشاء الضخم.

خرائطية فنية متناغمة

ففي ظروف استثنائية، يقدم رواق MCC مراكش هذا المعرض المركب، من أعمال فنية تتصادى فيما بينها، لتشكيل لوحة متكاملة من حيث التنوع في الأعمال، والاختلاف في السند، وغنى المواد المشتغل عليها؛ حيث نجد الحديد والصوف والتراب... واعتماد الفنان- لتجسيد هذه المنشآت الفنية الضخمة التي تم إبداعها في سياقات معينة- الصورة الفوتوغرافية، والمنجزة الفنية (performance)، والمنحوتة والفيديو... كل ذلك اعتمادا على سينوغرافية دالة، «تسترشد» بمناهة تتحكم في زوايا النظر، ومن خلالها تنبثق الأعمال، في خرائطية فنية متوازنة، كأنها أوركسترا، تتناغم فيها الألحان، في تجاذب آلات العزف، من أجل عمل سمفوني متكامل.

سيناسب العمل المزمع إنجازه، ولن يكون هذا المكان سوى هضبة تطل على المنتزه من بعيد، وتشرف على رحابة الأرض التي تحيط به، في امتدادها اللانهائي..

لقد وقع اختيار القطبي، على هذه الهضبة باعتبارها فضاء لإنجاز عمله، المتمثل في إنشاء جدار (MUR)، يبلغ طوله 15,3م على 4م في العلو، وقد استمر العمل لأكثر من أسبوعين، بمشاركة مجموعة من المهندسين المحترفين وآخرين يتقنون عمل البناء بالتراب. لقد كان الكل يشتغل لتجسيد، بأكثر دقة، فكرة الفنان، الذي ما إن انتهى الجدار، حتى بدأ يحفر بنفسه ثقباً كبيراً، بمثابة كوة، تستقبل أشعة الشمس، التي منعها الجدار من المرور، وجعلها هذا الثقب تخترقه لتصل إلى الجهة الأخرى. فمن خلال تتبع المشروع الإفريقي الكبير الذي تبناه أمين القطبي؛ وهو تلك الرحلة إلى أعماق إفريقيا، في اتجاه أوكاندو، يمكن أن نستوعب عمله الفني «الجدار»، الذي ينتقد فيه، الحواجز التي تفصل من جهة بين البلدان الإفريقية، وتسهم في ضعفهم، ومن جهة يدعو الآخر (الأبيض) أن يفتح عينيه على الجهة الأخرى من إفريقيا، بثقافتها الغنية، واختلافها المثمر؛ لأن «أخطر الجدران وأشدها صلابة، ليس بطبيعة الحال، هي المكونة من إسمنت وحديد، وإنما يستعان بالجدران لتفصل البشر وفق ألوان بشرتهم، وأنواع قيمهم، وأشكال

استمر العمل لأكثر من أسبوعين، بمشاركة مجموعة من المهندسين المحترفين، وآخرين يتقنون عمل البناء بالتراب، لقد كان الكل يشتغل لتجسيد، بأكثر دقة، فكرة الفنان، الذي ما إن انتهى الجدار، حتى بدأ يحفر بنفسه ثقباً كبيراً، بمثابة كوة، تستقبل أشعة الشمس

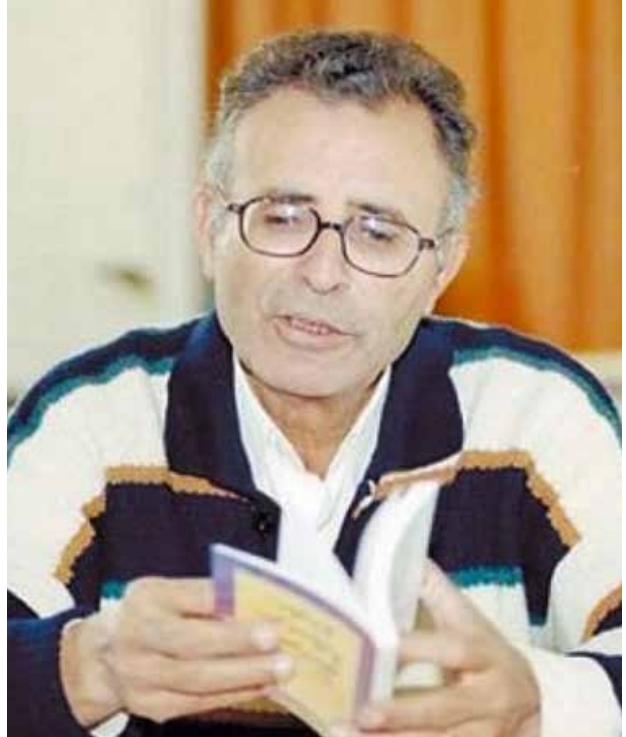
الخطيبى ومسألة العلامة البينية فى الخط العربى الإسلامى

حسن لحدش

لقد أنتج الروائى والشاعر المغربى عبد الكبير الخطيبى نصوصا حول الفن العربى المعاصر عموما، وحول الفن المغربى خصوصا، بدءاً بمساهمته منذ السبعينيات فى كتاب حول أحمد الشرقاوى. وسيكتب بعد ذلك عن فنانين من أمثال رشيد قريشى (دار النشر سود)، وتيتوس-كارميل، أو عن مجموعات من المبدعين الذين حاول تصنيفهم ووضع أعمالهم موضع تأمل. وقد انطلق من السوسيولوجيا ليجترح أثرا أدبيا، وهو يتجاوز، حين اشتغاله على أسئلة فنية، ما يبدو حدودا، دون أن يكون كذلك فى نظره، لأنه كان يتبين من الوهلة الأولى التطابقات بين عمل المبدع وعمل الفنانين التشكيليين. وهذا التطابق هو الذى يُشْرَعُنْ فى نظره انجذابه المعرفى نحو أشياء تنفلت من مجال الأدب واللغة المتمفصلة. ويرى أنه سيجد التساؤلات نفسها فى مجال الأدب وفى مجال الفنون التشكيلية.

لماذا يختار مبدعون عرب فى القرن العشرين التعبير بالشكل الروائى غير المعروف فى السابق، فيما يختار مبدعون آخرون فى الوقت نفسه نمطا آخر للتعبير على سطح اللوحة المهينة لتستقبل أشكالا وألوانا تختلف كل مرة وتكون بالتالى ممهورة بتوقيع صاحبها؟ فى الحالتين معا يظهر شكل جديد من ابتداع الذات. وإذا حولنا مسألة الفن بوضعها فى سياقها، وبالتالى بالمرور من «لفتوحات» إلى استشهادات هايدىغر أو دريدا، فلا يهم شرح الأعمال، بله تعجدها، بقدر ما يهم فهمها فى معناها الثقافى بمواكبتها فى نوع من التواطؤ. وهذا ما يفسر كون مارك غونتار كان يقول سنة 1994 إن الخطيبى كان فى الآن ذاته روائيا وكاتب مقالة وناقدا فنيا، وكان يؤثر فى جميع أنماط الكتابة التى كان يتعامل معها.

يهتم الخطيبى أولا وقبل كل شيء بالفن، لأنه يعتبر نفسه فنانا. ويمكن تبين ذلك عند قراءة الملفات الفنية التى يعتمدها عند التقديم





يتجاوز موجودات هايديجر. وهذا هو الدافع الذي جعله يُعرِّف نفسه على أنه « مساح آثار»، باحث تحركه إرادة تفكيك التمثلات الاستعمارية وكونياتها المفترضة التي تحضر أيضا في الفكر الإسلامي. فخلف الأثر المرئي ثمة على الدوام ذاكرة لا تظهر مباشرة خارج وشمها.

يلاحظ هذا على الخصوص في مسألة الخط التي تم تناولها أولا في باب من أبواب «الاسم الجريح»، ثم في الكتاب الذي كتب سنة 1976 مع محمد السجلماسي والصادر بدار النشر شين، حول موضوع «فن الخط العربي»^[1]. وسيعود في الأخير إلى هذه المسألة سنة 2001 في منشورات المنار/معهد العالم العربي في كتاب «الفن العربي المعاصر». وهذان الكتابان ليس لهما الوضع نفسه. فالأول كتاب فني يتكون أساسا من صور الدكتور السجلماسي، أما النص، الذي لم تكن له في الغالب علاقة بالصور، فكان وجوده شكليا فقط^[2]. وهذه العلاقة بين النص والصورة معكوسة في الكتاب الثاني حيث يغلب النقد النظري وحيث الصور استعملت بالفعل لتوضيح المضمون^[3].

في كلتا الحالتين ليس موضوع التفكير هو المغرب، بل العالم العربي، رغم أن العالم العربي هو في الواقع العالم الإسلامي، بما أن هناك حضورا لكاليغرافيا تركية وإيرانية في الكتاب الأول نظرا للعلاقات التي كانت تجمع بين المؤلفين والإيراني يحيى فيوزي من جهة، والتركيين أغا غورل وأميرتو غيميسي

لللقاءات بين الفنانين والرسامين. والنصوص والمنجزات الفنية تكون في هذه الأعمال في مواجهة ودية. وكان هناك أيضا مجموعة قراءات حول الأندلسيات. لقد كان ذلك تأملا في المودبخارية، في التمازج بين الأسبان والعرب.

لقد كان الخطيب يقول إن ذلك كان وليد حسر في البصر كان يعاني منه، ومن ثم ظلت تيمة الرؤية حاضرة في عمله، ويبدو ذلك ملموسا بداية من «الذاكرة الموشومة» وصولا إلى آخر أعماله حول الجسد الشرقي. لقد كان يقول إنه لم يكن بإمكانه أن يصبح حصّاصا على غرار جده. ويشير لاحقا إلى الرمد الذي أصابه وكان يهدده بالعمى. وبالتالي كان ينظر غالبا إلى ما هو غير مرئي. ولعل هذا ما يفسر إحدى أولى مسرحياته، التي أُعْتُبِرَها دائما غير مسبوقة، حول موت الرسامين. والواقع أنه لا أثر لأي شخصية رسام في مجموع أثره الأدبي. لقد كان لا بد إذن من النظر في اتجاه آخر. إنه يرى نفسه مسافرا على غرار الحجيج، ويضيف أن المسافر من هذا النوع شبيه بأعمى يسافر، ويصير رويدا رويدا هو السفر نفسه. إن كل فن، بما في ذلك فن الخط، هو أثر للامرئي، لذا يجب البدء من بناء نظرية للفن بما هو حلم.

ومن هذا المنطلق فإن الخطوط التي يستعملها أحمد الشرقاوي على سبيل المثال تكون قيمتها كعلامات هوياتية أدنى من قيمتها كعلامات انفتاح على مسألة الكائن، بشكل

التي لا يطرحها؟ وما هي الأجوبة التي يقدمها لأسئلته الخاصة؟

إن الأسئلة تختلف من كتاب لآخر. ففي الكتاب الأول يبدأ الخطيبي بالقول إنه سيتخلى عن وجهة نظر السوسيولوجي بما أن كتابه احتفاء عاشق بفن الكاليفرافيا العربية [4]. ليس هناك إذن أي سؤال حول علاقات الكاليفرافيا العربية بالسلط السياسية أو بالسلط السياسية المضادة، أو بالطبقات الاجتماعية وباستعمالاتها للكتابة، كما أن هناك صمت مطبق حول الأدوات المستعملة تبعاً من لدن فناني الخط عبر التاريخ، وخاصة حول تكلفة هذه الأدوات ودوافع ظهور الورق وتحول الطامور إلى كتاب.

يكون الانطلاق إذن من اعتبار وجداني مسبق يمكن أن يمنع أي حكم موضوعي أو نظرة تاريخية نقدية. وقبل أي تحليل يُنظرُ إلى الحرف كما لو كان «يرفرف نحو وجه الله الباطن»، وهو ما قد يبدو غريباً، بما أن ابن عربي يؤوّل

من جهة أخرى. ويمكن أيضاً أن يتساءل المرء إن كان الأمر يتعلق فعلاً بالعالم العربي في الكتاب الأول، لأن هناك بلدين عربيين فقط، هما العراق والمغرب. أما الكتاب الثاني فيتابع أكثر مضمون عنوانه، ويمكن أن نجد فيه، بالإضافة للرسامين المغاربة والعراقيين، رسامين لبنانيين وسوريين وأردنيين ومصريين وفلسطينيين وتونسيين وجزائريين، بما أن هذا الكتاب يعتمد على مجموعة معهد العالم العربي التي وفرها للمؤلف كل من إبراهيم علوي والسيدة هدى أبيض من معهد العالم العربي. لكن لا بد من الإشارة إلى أن البلدان العربية من الخليج وشبه الجزيرة العربية، وهي من بين الأكثر نشاطاً حالياً، غير حاضرة في هذا التحليل، لضعف تمثيليتها في مجموعة معهد العالم العربي التي تشكلت في الثمانينيات. وهنا أيضاً قد تكون كلمة «عربي» محط جدال.

فما قول هذين الكتّابين في الكاليفرافيا العربية؟ وما هي الأسئلة التي يطرحها مؤلفهما، وبالتالي ما هي الأسئلة





التوحيدى[6]، والباب الذي جاء في مقدمة ابن خلدون) ليس هناك في الواقع إلا النزر اليسير من الاهتمام الفكري بالموضوع على امتداد الحقب التاريخية. ولم يبدأ الاهتمام به بالفعل إلا في القرن التاسع عشر، بعد الكتب الأولى لكل من الإيراني ميرزا سانغلاخ بوجنوردي، «تذكرة الخطاطان» (=امتحان الفضلاء)، تبريز، 1295/1878، والتركي ميرزا حبيب إصفهاني، «خط خطاطان» (بالتركية)، اسطنبول، 88-1305/1887، وكليمونت هوارت، «فنانون الخط وفنانو المنمنمات في الشرق الإسلامي»، باريس، 1908.

ينتظم تفكير عبد الكبير الخطيبي حول خطاطة تقليدية تعتمد على العمل الكلاسيكي الذي كتبه بالعربية العراقي زين الدين المصرف ناجي، «موسوعة الخط العربي»، الصادر سنة 1968 ببغداد. والعنوان الحقيقي لهذا الكتاب هو «مُصَوِّر الخط العربي»، بغداد، 1388/1968. وهذا

الحرف، عكس ذلك، على أنه إحدى التجليات الجزئية التي تفيض أولاً عن الله قبل أن تعود إليه في حركة مزدوجة تتكون من قوس نزول وقوس صعود. وهذا التعارض لا يخلو من أهمية من زاوية نظر دينية، لأن عبد الكبير الخطيبي ينطلق في هذا الكتاب الأول من التعدد نحو الوحدة وليس - كما هو حال من ماتوا موتاً روحياً وهم أحياء - من الوحدة نحو التعدد قبل العودة مجدداً نحو الوحدة، وهذا ما قد يحيل على وجهة نظر مُؤْمِنٍ على علم بأطروحات الشيخ الأكبر الصوفية.

وبعد ذلك يفترض أن فن الخط العربي قد يكون فناً يُفَكَّرُ فيه بما هو كذلك. وهذا ما يبعث على الشك، لأنه خارج أعمال قليلة جداً باللغة العربية (التي يجب أن تضاف إليها الأعمال باللغة الفارسية مثل أعمال أمولي[5]، وأعمال عربية أخرى مثل ما ألفه الجاحظ حول الخط، وأعمال ابن مقلة في الموضوع نفسه، وتأملات ابن عربي، وكتاب

يعني «رسم الخط العربي»، أي أن الأسئلة المتعلقة بالمعنى ثانوية بالنسبة لتلك المتعلقة بشكل الحروف. وبالفعل فإن الأسئلة المطروحة في الكتابين [7]، كتاب المؤلف الإيراني وكتاب الخطيبي، هي كما يلي:

كيف خرج الخط العربي إلى الوجود؟ كيف تبلور شكل الحرف حسب قوالب جديدة تحدد الخطوط؟ هل هناك مدارس أو أساليب؟ وهذه الأسئلة تتركز كلها على ضبط شكل الحروف. ولم يظهر سؤال المعنى سوى في نهاية الكتاب ضمن البابين الأخيرين. فالخطيبي يبدأ أولا بطرح أسئلة حول المعاني الدنيوية للعبارة المكتوبة: هل يمكن

استخدامها لتحديد ثقافة فرعية وتبيين الاستيهامات التي تكتنف علاماتها [8]؟ ثم يتطرق إلى سؤال آخر: هل لهذا الخط معنى ديني؟

هذه الأسئلة مرتبطة بالمتن المتوفر، أي بمجموع الصور الفوتوغرافية التي التقطها الدكتور السجلماسي بالرباط وأحيانا بالدار البيضاء أو بمراكش. غير أن حضور بعض الخطوط غير المغربية سيسمح

بتوسيع مجال التساؤل، ولكنه سيحصره أيضا في نوع من المفارقة. ذلك لأن المواد المستجمعة كانت ستسمح على الأقل بالسؤال عن تعريف الخط المغربي، أو بطرح سؤال جذري عن وجود فن للخط المغربي أو عما إذا كان الأمر يتعلق بأشكال متنوعة لا رابط بينها.

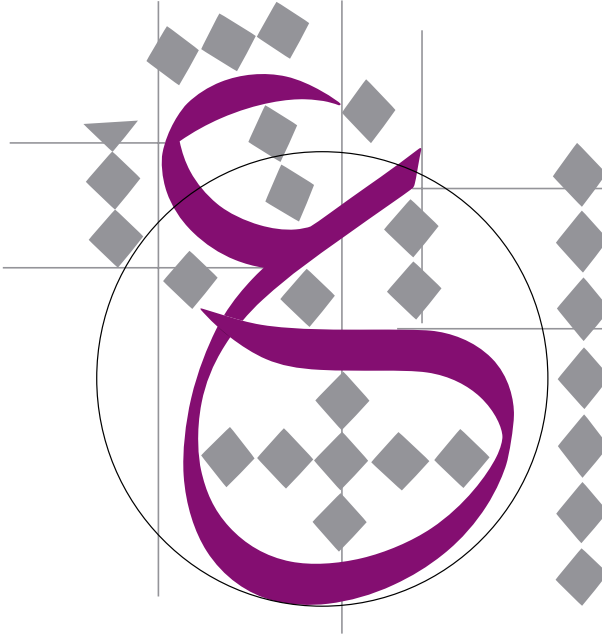
هناك مواد متوفرة كانت موجودة في هذه الفترة وكانت قديمة بأن تسمح بطرح أسئلة أخرى من قبيل: هل فن الخط كان ما يزال حاضرا في الفترة التي كتب فيها الخطيبي كتابه؟ وذلك ليس فقط بسبب الطباعة التي كان تطورها يذكر بتطور الرسم الأوربي بعد ظهور الفوتوغرافيا؟ إنه

سؤال جوهري لم تتم مناقشته أبدا، في حين أنه كان موضوعا للتأمل، خاصة ببغداد، ثم في كتاب الشاعر والناقد اللبناني شابل داغر حول الحركة الجمالية التي عوضت فعلا الخط القديم والتي أطلق عليها اسم الحروفية [9]. هذه الطريقة الجديدة في رسم الخط ظهرت في بداية الخمسينات ببغداد في الوقت الذي قطع فيه شعراء وشاعرات شباب (بدر شاكر السياب، نازك الملائكة ...) نهائيا مع قرون من العروض التقليدي، ليغيروا ما يسمى بالشعر العربي [10]. فظهر حينئذ شكل فني جديد، مما يعني أن بإمكان المرء أن يكون عربيا وحداثيا في الآن ذاته. غير أن هذا الخط المجرد، والذي سبق أن عرف تطورا في بغداد مع أعمال

شاكر حسن السعيد في الفترة التي كتب فيها الخطيبي كتابه، يغيب تماما في تناوله. وقد كان لهذه الحركة منافسون بالسودان، إذ كان عثمان وقيع الله قد اتجه بدوره في الفترة نفسها إلى هذا الشكل التعبيري الجديد بمعية فنانيين آخرين بكلية الفنون الجميلة والتطبيقية بجامعة السودان [11].

ثمّة إذن اختيار لا يربط فن الخط إلا باللغة، ولو أنه يُعرّف الخط

العربي بشكل مفارق على أنه «هندسة للروح يعلن عنها الجسد». ويعترف الخطيبي بالتالي بأنه إذا لم يعد هناك ما يُقرأ ولا معنى يجب فهمه، فليس هناك فنا للخط، وهذا ما يطرح مسألة وضعية أشكال الخط التي أصبحت إراديا غير مقروءة. هذا دون الحديث عن كون العديد من أشكال الخط لا تكون مقروءة حتى بالنسبة للناطقين باللغة العربية، وبالتالي لا يكون لها معنى دون المعرفة المسبقة بالنص الذي يجب أن يُقرأ. لكن هذا يحول خاصة دون الإجابة على سؤال تمهيدي أساس: هل يمكن أن تكون هناك كاليغرافيا عربية أو إسلامية؟ وإذا ما تم قبول الأصل



تفرق بين وحي القرآن وفكرة النقل، غير أنه يضيف أيضا بصدد التوقيف والاصطلاح أنه لا يمكنه أن يبلور هذا النوع من النقاش.

وهناك سؤال فرعي يمكن أن يطرح: هل الكاليفرافيا العربية مفكر فيها العربية مفكر فيها على أنها كاليفرافيا؟ ذلك ما يعتريه

الشك، لأنه لا توجد في الحقيقة كلمة عربية لوصفها والإشارة بالتالي إلى الجمال (وهو ما يحيل عليه الجذر «كالي» في الكلمة اليونانية الأصل «كاليفرافيا»). ففي العربية لا يتم الحديث إلا عن الخط، أي الحرف. ولا شيء في اللغة يميز الحرف بشكل عام عن الحرف الذي حوله اشتغال الفنان الكاليفرافي. وهنا يكمن سؤال أساس لم يتم التطرق إليه.

ما هي الأجوبة التي قدمت للرد على الأسئلة الواردة في الكتاب الأول، أسئلة الأصل، والأشكال، والمعاني مقدسها ومدنسها؟ وسؤال الأصل يمكن أن يحمل عدة معاني. قد يتعلق الأمر بالأصل التاريخي أو الأسطوري، أو بالعلل الغائية للكاليفرافيا والتي تهم الأصل النظري لهذه الأخيرة،

**هناك سؤال فرعي يمكن أن يطرح:
هل الكاليفرافيا العربية مفكر فيها
على أنها كاليفرافيا؟ ذلك ما يعتريه
الشك، لأنه لا توجد في الحقيقة
كلمة عربية لوصفها**

الأسطوري للكتابة العربية على أنها من الوحي وليست مجرد فرع من اللغات الحامية السامية، كما يفعل اللسانيون اليوم، سنصطدم بالسؤال الآتي: ماذا يعني المشروع الذي يتولد عند بعض البشر حين يستحوذون على الحروف التي تفيض

عن كائن كامل ويسبلون عليها عنصرا من صلب إبداعهم البشري؟ أية صورة يتم تكوينها عن الكمال الإلهي، خصوصا عندما نؤمن بأن القرآن غير مخلوق في مضمونه وفي شكلنته المكتوبة على حد سواء؟ هل وجود الخطاطين يتوافق مع الإسلام؟ لماذا تتم مؤاخذه الرسامين واتهامهم بالمشاركة في الخلق ويُمْتَنَعُ عن ذلك في حال الخطاطين الذين يودون لو ساروا في الإعجاب أبعد مما تسمح به الكتابة السماوية؟

لا يتخذ عبد الكبير الخطيبي موقفا إزاء هذه الأسئلة، رغم أنه يُذَكَّرُ بالأطروحات التقليدية وبرأي المعتزلة، ثم فرضية أمكنة/مراتب/مقامات/منازل القرآن الثلاثة التي تجعل من الممكن أن يكون للإنسان فعل في الحروف، بما أنها





سواء تم تأويلها كتعويض للصور التشخيصية المغمَّية أو كضرورة لتثبيت القرآن. والمشكل أنه ليس هناك أي تاريخ للكاليفرافيا العربية ولا لأشكال الكاليفرافيا الإسلامية الأخرى [12]. ودائمًا ما يتم التطرق لسؤال الأصل من وجهة نظر تعتمد الأسطورة [13]، حين يتم ربط الكاليفرافيا إما بآبَن مقلّة، أو أحيانًا بعلماء الكوفة، وحتى بعلي بن أبي طالب [14]. ويكتفي «المؤرخون» على الدوام بإعطاء أمثلة عن أنواع الكاليفرافيا، تحيل أحيانًا على الأشكال الأسطورية، لكن دون إعمال التفكير في الأصل الحقيقي للأشكال المعنية.

والسؤال الثاني يتلقى جوابًا ينتج عن تعميم مُصنّفٍ يقيم لابن مقلّة والذي يمكن أن نتساءل عن مدى تمثليته. ويعتقد عبد الكبير الخطيبي أن كل كاليفرافيا عربية تم تدوينها، وأن عمليات التدوين هذه هي التي تميز بين أنواع الكاليفرافيا. غير أن هذه الفكرة خاطئة من وجهين. فالتدوين - الحاضر فعلاً عند قلة قليلة من المؤلفين [15] - لا يسبق الأشكال أبداً؛ ثم إن هناك تغيرات مهمة ضمن كل كتابة على حدة، مما يدل على أن عمليات التدوين ليست إجرائية [16]. كما يمكن أن يفهم مُصنّف ابن مقلّة على أنه إرادة، من

لدن الدولة، لضبط كتابات تتخذ أشكالاً غاية في التنوع وستستمر في ذلك. وسيكون في هذه الحالة إحدى تجليات السلطة وليس نظرية جمالية. لأن الملاحظة المجردة من الأحكام المسبقة تبرز من الوهلة الأولى أنه ليس هناك معايير محددة. أي نعم، هناك اتجاهات عامة تكون واضحة أحياناً، مثل الخط المغربي والخط الفارسي، ولكنها تتميز جميعاً بتنوعها الشديد. بل حتى حين تعرض بعض أنواع الخط على فنانين في الخط، وحتى لو كانوا محترفين، يتعذر عليهم تصنيف النص المعروف تصنيفاً دقيقاً في فئة محددة. ومرد ذلك إلى كون المنظرين يعطون نسباً مختلفة جداً لرسم الحرف الواحد. فبالنسبة إلى البعض، فإن حرف الألف يجب أن يطابق ثلاثة مُعَيّنات، أما عند

الآخرين - ولو أنهم يستعملون قلمًا آخر - فالألف تطابق اثنتي عشرة «نقطة». ومن ثم فليس هناك بدء اتفاق بين المنظرين على قلتهم. ثم إن فكرة المعيار تفترض وجود قلم مرجعي موحد عند جميع الخطاطين. والحال أن كل خطاط يَري أقالمه على طريقته دون قياس رؤوسها، وهذه فكرة غير واردة.

وهنا يجد المرء نفسه أمام تفسير لفن الخط شبيه بما هو موجود عند بعض الغربيين الذين يتراعى لهم العدد الذهبي في جميع لوحات الرسامين وفي بناء الفضاءات عند المعمارين. واستراتيجيات السلطة جوهريّة في هكذا معتقدات، لأن أصحابها يعتقدون أنهم يحملون سرا، وهذا السر لا وجود له في الحقيقة ويمكن فرضه بكل سهولة على

ضعاف العقول. وهذا لا يعني أنه ليس هناك اختيارات أسلوبية، ولكنها متنوعة جدا وتهم في الآن ذاته بناء الفضاء وشكل الحروف وتوليفاتها الطباعية. وكل فنان يخلق إيقاعاته الخاصة وهذه الأعمال، ولو لم تكن تحمل توقيعاً، تبقى دائماً شاهدة على فرد وليس على نموذج قد يُفرضُ

على الجميع. والشئ نفسه يقال عن الألوان. فعبد الكبير الخطيبي يقدم ما يعتقد أنه وصفة لصناعة الحبر الأسود في المغرب الكبير. والمشكل أننا نعرف اليوم ما ينيف عن ستين وصفة في هذه المنطقة وحدها. وهذه طريقة أخرى للاعتقاد - ودفع الآخرين للاعتقاد - بوجود إجماع، بينما الواقع واقع تنوع، وهذا ما يعترف به الخطيبي رغم ذلك بالنسبة لأنواع الحبر الملون.

وتبقى النقطة الأخيرة والمتعلقة بمعنى الإبداع الكاليفرافي. ويذهب الخطيبي إلى أنه إذا كان الله باطنا فلن يتبقى للناس سوى الكتابة المتجهة إلى الله. ويكون الخط حينئذ ما «يُسَلَّمُ روح المؤمن لقلق الغيب». وينهي كتابه منوهاً، في بضعة أسطر، بكون الفنانين المسلمين باتوا يستعملون الحرف استعمالاً جديداً على أنه «علامة خالصة».

وهذا الموضوع الأخير

سيشكل أحد مواضيع الكتاب الثاني، حيث سيتم تناول موضوع فن الخط، وهو الكتاب الذي يفحص الفن العربي المعاصر بشكل عام. ولئن كان هناك في القرن التاسع عشر رسامون مستشرقون يأتون لرسم تمثلاتهم للشرق

دون الاهتمام بنماذج الأشكال النوعية للفن المحلي الذي يجهل رسم الأسانيد، ففي القرن العشرين، هناك في العالم الإسلامي رسامون ذوو نزعة غربية ينهلون من مبادئ الرسم المتواجد منذ القرن الخامس عشر (1400 وما بعد). ويقوم مشروعاتهم على إقحام صور في ما كان حضارة علامات وسمها خطاطون كانوا يحولون النص إلى زخرفة تفتح فضاء شعرياً يضيف على القراءة الأولى، قراءة المعنى، قراءة ثانية. وفي هذا الكتاب الثاني، لم تعد هذه القراءة الثانية دينية بالضرورة، لأنها يمكن أن تكشف عن الفنان نفسه وعن «لا نهائية رغبته» [17]. إنها إذن عودة إلى العلوم الإنسانية، إلى علم النفس، في هذه الحالة، مما يقضي اللجوء إلى نوع من التعالي قد يكون شكلاً ممكناً من العليّة.

وفي أثناء ذلك، لم يغير الخطيبي رأيه. فالكاليفرافيا هي أولاً وقبل كل شيء مجموعة من الحروف ترتبط بمعانٍ وأنساق أو معايير. ومن شأن هذا التعريف المختزل أن يجعل استعمالات الحرف العربي الجديدة - وهي تبتعد عن المعنى بما أن «النصوص» تصبح غير مقروءة، ولم تعد إرادياً تستجيب لأي سنن - تخرج من مجال الكاليفرافيا. ولهذا يتحدث الخطيبي

ببساطة عن العلامة بما هي حرف، بل عن «بديل للحرف» بما أن الأمر يتعلق بزخرفة حرة [18]. والجديد هو أن العلامة المكتوبة، وحتى المكتوبة بالخط الجميل، تظهر أيضاً، بما هي رمز هوياتي، في لوحات الفنانين الجدد، رسامي العالم العربي المستعربين [19]. والسؤال الأول الذي يطرحه



يختزل الخطيب استعمالات الحرف الجديدة في مجرد استشهادات مزينة، ويؤؤل هذه التغييرات على أنها حركة واسعة لنزع الطابع المقدس

أو قريبة من الكتابة الصينية. حتى لأن البعض منهم يعبر بوضوح عن مشاريع صوفية في استعمالاتهم الجديدة للحروف أو في ما يمكن أن يستدعي الحروف حينما يتعلق الأمر بالكاليغرافيا التجريدية. ومن الغريب أن الخطيب ليس له معرفة مباشرة بهذه الممارسات الفنية الجديدة التي تستعمل الحرف [23]. فهو يقوم بتحليلها بشكل غير مباشر عبر عمل الشاعر العراقي بلند الحيدري. ويرى أن ثمة عقبتين تواجهان هذه الأشكال الجديدة، وتجلبان في الثقافية والشكلانية. ويعارض كل هذا بعمل المغربي أحمد الشقراوي وبحجج غير قوية مثل كونه يتوفر على «سجل محدود من الرسوم التوضيحية» ويخضعه لـ«استعمال متحكم فيه». وهذه معايير لا تخلو من ذاتية، وتخفي بالكاد كونه كتب كتابا عن هذا الرسام باشتراك مع توني ماريني وإدمون عمران المالح، وهو كتاب طاله الصمت.

تلكم هي أفكار عبد الكبير الخطيب حول الكاليغرافيا، وفي الواقع حول تطور العالم العربي. فكيف يمكن قبول القطيعة الشكلية السارية بالنسبة للكاليغرافيا القديمة؟ وكيف يمكن الحكم عليها إذا كانت هناك مبالغة في تهمين الشكل القديم مع الاعتقاد بأنه كان يخضع لمعايير محددة؟ هل الكتابة هي التي تخضع فعلا لمعيار أم أن حراس المعبد يريدون أن تبقى دار لقمان على حالها في المجتمع وبالتالي في الكاليغرافيا؟ ماهي المصالح الاجتماعية التي تدفع إلى الإحساس بالحاجة إلى الاعتقاد بمثل هذه المعايير؟ لماذا تكون العربية السعودية اليوم أحد البلدان القلائل التي تستمر في إعطاء إجازات في الكاليغرافيا «التقليدية» في حين أن سلطات هذا البلد نفسه، ولتزيين جدران العديد من الأبنك، لجأت إلى نجا مهداوي؟ كيف يمكن اعتبار الأشكال الجديدة إذا ما تم اختزال الحروفية في عرض من أعراض إحباط العالم؟ تلكم هي حدود فكر عبد الكبير الخطيب. وما هو إيجابي في فكره هو مفهوم العلامة البينية، لأن كل فكره يشرب نحو رغبة الانفتاح والتبادل. والملاحظة التي تميز الفكر الخطيب هي أن الخارج لا ينحصر فقط في ما هو أجنبي عن العالم العربي.

الخطيب هو هل الأمر يتعلق بالعلامة نفسها التي كانت تظهر قديما في فن الخط. والجواب بالنفي لأن الحرف يشتغل بأربع طرق. أولا كمجرد زخرفة باتت غرائبية، وهناك حينئذ مسعى للتأكيد على استمرارية تاريخية بينما كل شيء يشير لقطيعة. ثم هناك بناء أشكال هندسية تتكون من حروف كما نجد عند شارل-حسين زندرودي، في استمرار للفن الإسلامي باستعمال عناصر أخرى غير خطوط الأرابيسك القديمة. وهناك صيغة تبدو أكثر جرأة يعتمد فيها رسامون إلى إنتاج مشاهد تشخيصية بواسطة حروف [20]. بل هناك مخرج سينمائي تركي أخرج فيلما سينمائي شخصياته حروف. لكن هل من الجرأة فعلا اعتبار أن عدة خطاطين حاولوا تمثيل أشياء وحيوانات، بل بشرا بواسطة الحروف [21]. علاوة على أن خطاطين قدماء سبق وأن استعملوا حروفا بأشكال بشرية.

الاستعمال الثالث: يوضع الحرف على لوحة تتميز بتجريديتها، فيفصح حينئذ عن الهوية العربية العامة للرسام. والحرف أخيرا يمكن أن يغدو رمزا لمطلب اجتماعي أو ثقافي. فأن تُفَعَم اللوحة بعلامات أمازيغية، أو عربية، يعني الدخول في صراع يتجاوز الفرد الذي يسم، محليا في هذه الحالة، هويته.

لكن هذا التصنيف يبقى ناقصا جدا: لأن هناك مسبقا، بجانب كاليغرافيا تعبيرية على نحو واضح تبينها الخطيب، كاليغرافيا تجريدية حقيقية يسميها البعض أيضا شبه كاليغرافيا. وهذا الشكل الذي سرعان ما سيصبح مهيمن لا يحضر في تصنيفه. ويختزل الخطيب استعمالات الحرف الجديدة في مجرد استشهادات مزينة. ويؤؤل هذه التغييرات على أنها حركة واسعة لنزع الطابع المقدس، وهذا على العموم خاطئ تماما. ذلك لأنه لا يجب فهم معارضة لأشكال أو لإكراهات دينية على أنها دلالة على نزع للطابع المقدس. والعديد من هؤلاء الحروفيين هم مؤمنون، لكن هويتهم منفتحة وليست طائفية [22]. ومن ثم استعملهم أحيانا لعلامات من فترات ما قبل الإسلام

التي تسمح بالانتقال من أحدهما إلى الآخر، لأن ذلك هو ما يسمح بالخروج من انغلاق المعنى. ولعل المرء يكون أمام «عين مفكرة» حيث النظر يتحول إلى رؤيا. وأحد مفاتيح الفكر الصوفي هو «الفناء». لا بد من التخلي تماما عن الأحاسيس لاكتشاف حقيقة السر. ويجب إعادة تربية النظر. وهناك كلمتان [24] في اللغة الألمانية تحيلان على هذا المعنى، معنى التفكيك والتخلي. والفناء هو التخلي عن الحاجة إلى الدلالات. فكيف السبيل إلى استعادة الحسي وما وراءه دون السقوط في سذاجة المحسوس؟



وتضيف زينب الشرايبي أنه بالنسبة لعبد الكبير الخطيبي فإن «المتخيل والحلم يعتبران من أشكال التعلق بالجمال ... إن العمل الفني والفنانين لا يدخلون التاريخ إلا لأن هناك شاعرا أو فيلسوفا أو ناقدًا قادرا على الدفع بهم نحو ما هو سرمدى. ففي بداية الاستقلال تحدى الرسامون النزعة الأكاديمية وأطلقوا نقلة تحديثية. وكان عبد الكبير الخطيبي حاضرا ليرافقهم وليفتح ما استغل من أعمالهم. فكتب عن عزيز أبو علي وفريد بلكاوية وآخرين.» وبعد ذلك امتد نظره ليشمل العالم العربي بأكمله. ولذلك فعندما يتعلق الأمر بالفن في العالم العربي، فلا مفر من الإحالة على عبد الكبير الخطيبي. ونترك الكلمة الأخيرة لفريد الزاهي الذي لازمه لأربعة عشر عاما، وكذلك لرشيد بنلباح: فحسب الأول «لم يكن عبد الكبير الخطيبي قط ناقدًا للفن، ولا حتى مؤرخا للفن. لقد كان كاتب فن.» أما الثاني فيؤكد أن «الفن ليس سوى ذريعة عند عبد الكبير الخطيبي. فهو يقع داخل حقل لا يشكل سوى عنصر من عناصره. وليس للخطيبي منهجية خاصة لقراءة عمل فني معين. فهذا الأخير ينكشف بفعل تأمل وسيط. لكن الأمر لا يتوقف هاهنا، لأن هناك فكرا فنيا لدى عبد الكبير الخطيبي، فماذا نكتشف عنده؟ إنه لا يقوم بالوصف أبدا. ويرى أن الفن ليس سوى نقطة انطلاق لشيء يتجاوزه. وفي رسومات «المعراج» لا يتحدث الخطيبي أبدا عن النبي. كما أنه اقتحم عمل الشرقاوي بالنظر المنصب على اللون البنفسجي واقتحم الكاليفرافيا من بوابة حرف الواو.» وأضاف أيضا: «إن كاتالوغات الخطيبي تمارين في الافتتان، فهو على الأرجح ذو نظرة استيطيقية. وما يحركه هو ممارسة للحسي وإدراك لما هو جميل، قبل السعي لإنتاج فلسفة للفن. ما الذي يشكل الجانب الفني في زربية؟ ما الذي يجعل منه عملا فنيا؟ ما مصير الكاليفرافيا عندما تدمج في رسم على حامل؟ هذا ما يؤدي إلى نوع من تشريح الفعل الإبداعي. وما يظهر هو عبارة عن نصوص هجينة تتصف بالعالمية بالإضافة إلى كونها إبداعات شعرية حيث يمكن للكتابة أن تصبح ملغزة.

والشيء، أو التفصيل، الذي يشكل نقطة انطلاقه - مثل وجه الملاك عند بوشتي الحياني أو العناصر المكونة لنقوش عزيز أبو علي - يجب أن يكون محملا بالأسرار، باللامتوقع. ولكن يجب القول مباشرة إن النهاية ليست أكثر أهمية من العمل الذي تم فحصه في مجموعته. فالمهم هو العملية

1. كلمة «عربي» على قدر كبير من الغموض، لأنها يمكن أن تعني: «منسوب للبلدان العربية»، وبالتالي مرتبط بلغة خاصة، أو «مشارك بين بلدان مختلفة مثل تركيا أو إيران، دون علاقة مع لغة معينة، ذلك لأن علامات مشتركة، مع بعض الاستثناءات، تستعمل لكتابة لغات مختلفة». في هذا المعنى الثاني تفهم كلمة «عربي» في هذا الكتاب. من نافل القول إن هذا المعنى يصدم الإيرانيين الذين يرفضون الاعتراف بهذا الإرث ويتحدثون، في أعمالهم حول الكتابة، عن «الخط الفارسي». غير أن استعمال هذا المعنى الثاني عند الخطيب لا معنى له تقريبا، لأنه يفترض وجود مشاكل مشتركة لأشكال الخط التي تعتمد على علامات من أصل عربي. و الأتراك الحاليون الذين يكتبون بالعربية يفعلون ذلك ضدا على الثورة الكمالية التي فرضت رسم الأبجدية الغربية. ودلالة استعمال هذه الحروف دلالة سياسية وليس هناك ما يقابلها في البلدان العربية حيث لا تكتب العربية بالحروف اللاتينية. وهذه الصعوبة أدت بعبد الكبير الخطيب إلى تغيير عنوان كتابه في طبعته الثانية، الصادرة عن دار غاليمار سنة 2001، حيث أصبح العنوان «فن الخط الإسلامي»، وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية.
2. لقد كان لهذا الكتاب الأول أهمية تاريخية كبرى لجعله جمهوريا كبيرا يكتشف بالفعل الخط المغربي. وبُعِيدَ ذلك، وفي سنة 1985، استلهمت المجلة الجديدة «آفاق مغربية» أطروحات هذا الكتاب لخلق علامة تعريفية ظلت حاضرة إلى اليوم. ثم ظهرت بمدينة تولوز لقاءات حول فن الخط ثم معارض، وخاصة لفنانين كاليغرافيين شباب من مراكش وبني ملال. وتم أيضا تنظيم أول ورشة للخط العربي بالوسط الجامعي الفرنسي مع تدخل للعراقي غاني علاني الذي سيكتب بعد ذلك نسا حول تاريخ الخط العربي في العدد 35/36 من مجلة «آفاق مغربية»، وهو عدد خاص شكل محطة هامة في تاريخ الخط المغربي بفرنسا. وهذا الدِّين تجاه الخطيب سيتم الاعتراف به خلال أشغال ندوة خصصت للويس ماسينيون، ونشرتها كل من مؤسسة الملك عبد العزيز والخزانة الوطنية بالرباط سنة 2006.
3. كان هناك أيضا مقال صغير بعنوان لا يخلو من دلالة: «في فن الخط المغربي»، الصفحتان 78 و79 ضمن: «من الأمبراطورية الرومانية إلى الحواضر الأمبراطورية - 6000 سنة من الفن بالمغرب»، متحف بوتي بالي، باريس، 1990، حيث يقول في إطار تعريفه للخط المغربي إن «ما يميز هذا الخط عن الأساليب الأخرى، الأشهر بالعالم العربي والإسلامي، هو خطه الدائري الرشيقي والمرتعش. ويعرف من بين جميع الخطوط بحرفي الفاء والقاف». ويربط إثر ذلك بين الأسلوب المغربي ورسومات أحمد الشرقاوي بسبب «الأسلوب المجوهر»، وهو اشتغال حقيقي على اللون. ويمكن التملّي بجماله في مخطوط صوفي بعنوان «الذخيرة»، مصدره الطريقة الشرقاوية المغربية ومحفوظ في الخزانة العامة بالرباط (عدد 563). وليس من قبيل المصادفة أن يكون الرسام المعاصر الشرقاوي، المشهور اليوم، سليل هذه الطريقة وأسلوبها في الخط. ويطلب أيضا بتثمين بعض وجوه الخط المغربي في القرن التاسع عشر (من أمثال القندوسي) الذي كُتِبَ به اثنا عشر مصحفا ضمن محتويات المكتبة الملكية بالرباط: «كل

صفحة لوحة بتكوينها وألوانها وإطارها، وضوء مجرد كله غناء وعلامات، كما لو أن هذا الفنان كان، أمام هشاشة الحياة، يود تحويل النص المقدس إلى تحفة فردوسية: جنة من العلامات والألوان والأشكال حيث ينثال في كل صفحة حنين الخلود». يمكن أن نضيف أن الخطيب سيعود إلى العلامة الكالغرافية سنة 1999 في مقدمة كتاب «الحضارة المغربية»، وهو النص الذي سيدرج دون تغيير في كتاب «الفن العربي المعاصر»: «يقول بعض المتقنين عادة بوجود ثلاثة نماذج: حضارات الصورة (الحضارة الأوربية وامتداداتها الأمريكية)، وحضارات العلامة (الحضارات الهندية، والصينية، ثم الإسلامية التي تكمن قوتها الرمزية في القرآن بما هو معبد الكتاب)، وحضارة الإيقاع، مثل الحضارة الإفريقية التي تتوفر على منظومة أسطورية وتصور للكون متميزين، والتي لا تخلو من عبقرية لا بد أن نذكر بأنها ألهمت فنانين مبدعين أمثال بيكاسو وجياكوميتي». (أكت سود، الصفحة 10).

4. سرعان ما يضيف فكرة تثير القلق ولا مبرر عقليا لها. فالكتابة بالنسبة إليه «موت رمزي بدون اسم ولا وجه». وهناك وجهتنا نظر لفهم ذلك، فالكتابة تظهر عندما تنتفي الثقة في النقل الشفاهي. أي نعم، ولكن بالإضافة لهذه الأطروحة ذات النزعة الأفلاطونية هناك أطروحة أخرى، أسطورية الطبع، تعتبر ميلاد السريانية والعبرية ناتجا عن ضياع العربية الأصلية، عندما طرد الله آدم من الجنة. وإذا كان الله «علم آدم الأسماء كلها»، كما ورد في القرآن، فستكون هناك لغات، وبالتالي كتابات، بلا أسماء. غير أن تعريفا للكتابة من هذا النوع لا يمكن أن يطبق على اللغة العربية، اللهم إذا تم اعتبار أن الكتابة الحالية لا ترتبط إلا بعلاقة قريبة أو بعيدة، أو بعلاقة محاكاة، مع الكتابة التي في «اللوح المحفوظ».

5. شمس الدين محمد أمولي، «نفائس الفنون في عرائس العيون»، دار الشعراي، طهران، 1379/1959، ا، الصفحتان 28-22.

6. أبو حيان التوحيدي، «رسالة في علم الكتابة»، ضمن «ثلاث رسائل لأبي حيان التوحيدي»، دار الجيلاني، دمشق، 1951. [6]

7. من الغريب أن تنعدم الإشارة إلى العديد من الكتب التي سبقت بفترة قصيرة كتاب عبد الكبير الخطيبي. فهناك أولا كتاب منافس تونسي، محمد عزيزة، «فن الخط العربي»، تونس، 1971؛ ثم كتاب مستشرق، يمكن أن يُطعن في مصداقيتها لأول وهلة: أ.م. سيميل، «الكالغرافيا الإسلامية»، ليدن، 1970. وأخيرا كتاب متخصص سويسري في الإسلام، ت. بوركارت، صاحب «مبادئ الفن المقدس ومنهجيته»، الصادر عن دار ديران سنة 1958، قبل صدور كتاب «الفن الإسلامي، اللغة والمعنى»، ترجمة ب. هوبسون، كينت، 1976.

8. الاستيهامات، بدءا من استيهام تمثيل الإنسان بواسطة حروف يرى البعض أنها قد تنتمي إلى الوحي، وهو حاضر في «الاسم الجريح» وغائب تماما مما يشكل الكتاب الفني حول الخط العربي، حيث لا يظهر سوى أسد وعقاب وحمامة وطاووس، فيما الحروف القليلة التي تُكوّن هيئة إنسان تحال على إيران وصاحب القوس يحال على تركيا.

9. ظهرت هذه الحركة بإيران سنة 1962 تحت اسم «سكاخانه». وستحدث روزا عيسى عن الكاليفرغرافيتي». أنظر: العلامات والآثار وفن الخط: خمسة فنانين معاصرين من شمال إفريقيا»، لندن-أمستردام، مركز باربيكان بلندن ومتحف تروبن بأمستردام، 1995.
10. إنها مديحة عمر، المرأة التي أسست سنة 1952 ببغداد «مدرسة الفن الكاليفرغرافي». وقد كتبت حينذاك بياناً ينوه بالميزات التشكيلية للحروف، الخط العربي: عنصر إلهام في الفن التجريدي». العربية،
11. تجدر الإشارة أيضاً لسوداني آخر هو إبراهيم الصلاحي. أنظر افتخار داداي، «إبراهيم الصلاحي والحدائق الكاليفرغرافية من منظور مقارن» المنشورات الجامعية بدوك، دورية ساوت أطلنتيك، الصفحات 555-576. دون نسيان الباكستاني صادق نقاش. أنظر أيضاً المعلومات التي يقدمها بلند الحيدري حول الكاليفرغرافيين السودانيين الجدد، «الكاليفرغرافيا في الفن العربي الحديث» ضمن «الفن والعالم الإسلامي»، ج1، العدد1، لندن، شتاء 1982/1983، الصفحة 22.
12. لقد وضع ابن خلدون تصوراً أولياً لتاريخ أنواع الكتابة، وهو ما يُذكرُ به عبد الكبير الخطيبي، الذي يضيف أن مثل هذا التاريخ لا يمكن القول به اليوم نظراً لندرة الآثار. وهذه الحجة قائمة أيضاً عندما يتعلق الأمر بتاريخ للكاليفرغرافيا الجديدة، وخاصة إذا ما تم التشكيك في التصور الغربي لفكرة الأصل كما أبان عنها عبد الكبير الخطيبي، ما يفتح المجال أمام الأساطير.
13. مرد ذلك إلى كون الخطيبي يرفض، بشكل مغرق في الأيديولوجيا، فكرة الأصل كما تصورها الباحثون الغربيون. وبؤاخذهم على مقاربتهم الوضعية، يعني العقلانية على نحو حصري، للتاريخ، وعلى كونهم يشكلون «دراسة للنقوش منحرفة». وهذا الحكم يطرح تساؤلاً أعم حول دور الأب في مجمل منجز الخطيبي، الأدبي منه خاصة. هل غياب أب فعلي هو الذي يؤدي إلى تصور أشكال أبوية متخيلة وبالتالي رفض الأبحاث التاريخية التي تنصب على الأبوة؟ د.س. رايس، المخطوط الفريد لابن البواب في مكتبة شيلستر بيتي، الصفحة 36، اللوحة 16، دوبرن، إيرلندا، إميري والكر، 1955.
14. د.س. رايس، المخطوط الفريد لابن البواب في مكتبة شيلستر بيتي، الصفحة 36، اللوحة 16، دوبرن، إيرلندا، إميري والكر، 1955.
15. تعزو الأسطورة للوزير ابن مقله (-886/885 940) - الذي يطابق الإله المصري توت - تدوين خط منسوب يقاس فيه ارتفاع حرف الألف بواسطة مُعَيِّنَات ويستعمل كنسبة لتشكيل دائرة ستسمح بتشكيل الحروف الأخرى. وهنا نكون أمام مجموعة من الأشكال مماثلة لتلك التي سينجزها ليوناردو دافينشي لخلق الإنسان الكامل المزعوم. ومن جهة أخرى، فإن المكتشف نفسه قد يكون وراء ابتكار الأساليب الستة القانونية للخط العربي، النسخي والمحقق والثلاث والرقعة والريحاني والتوقيع. وهذا التصنيف اعتمده آخر كبار الخطاطين في البلاط العباسي، ياقوت المستعصمي أحد تلامذة الخطاطة شهدة بنت الإبري، والمتوفى سنة 1298. والمزعج في هذا التصنيف هو أنه يقصي العديد من الأشكال الكاليفرغرافية، بدءاً بمختلف الخطوط الكوفية والأسلوب الأندلسي والأساليب المغربية اللاحقة التي قد تختفي جراء ذلك من العديد من كتب الكاليفرغرافيا في الشرق. ويحكي أنه قد تم قطع يد

ابن مقلة اليمنى، ما جعله في وضعية شبيهة بوضعية الفوتوغرافيين العميان. وقد تتعدد المعلومات في هذا الصدد إلى ما لا نهاية له لغياب أي نص لهذا الخطأ.

16. يتحدث العديد من المؤلفين عن تدوين حدسي وبعدي بالطريقة نفسها التي يتم بها الحديث أحيانا عن بنية رياضية في مملكة النبات. ومن جانب آخر يبنه العديد من اللسانين بأن معنى «منسوب» لا يمكن أن يكون هو نفسه معنى «مدون». في النصوص القديمة، مثل نص المقريري، لا يظهر اللفظ إلا في صيغة الجمع «خطوط منسوبة»، ولا يظهر في صيغة المفرد كما هو الحال في القرن العشرين. في التأويل الحديث يكون المرء أمام معنى مضاد ينتج فقط عن فهم حرفي لأصل الكلمة. ويشير دوزي في معجمه إلى أن «منسوب» لا يعني إلا «ينسب إلى يد خبيرة». مما لا يعني إطلاقاً أن الأمر يتعلق برصد الخطوط المزيفة. وهكذا حين يقلد ابن البواب خط ابن مقلة ليكمل مجموعة القرآن لهذا الأخير، لنقصان أحد أجزائها، أو حين يقوم المؤرخ الحلبي كمال الدين ابن العظيم بالشيء نفسه، فذلك لا يطرح أي مشكل. وبالتالي فإن «خطوط منسوبة» تعني فقط «حروفاً من مستوى راق»، دون الإحالة على كاتبها الحقيقي أو جمالها، وليست بأي حال من الأحوال حروفاً مدونة.

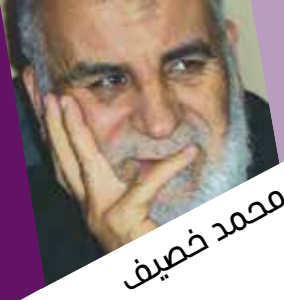
17. هذه الأفكار تعود إلى الكاتب الصيني فرانسوا شينغ. مع مرور الوقت يتعلم الفنان الكاليفرافيا كيف يحافظ على التوازن بين التوتر والتراخي، لكي يتبع النَّفْسُ حركة تنطلق من الحجاب الحاجز لتذهب حتى اليد، ثم إلى رأس الريشة، مروراً بالكف والذراع والمعصم: من هنا تأتي حركته وجمال الخطوط. «فرانسوا شينغ، «ويصبح النَّفْسُ علامة، طلب الحقيقي والجميل بواسطة الكاليفرافيا، الإيكونوكلاست (مدمر الصور)»، 2002.

18. إن إحداث لفظ «الحروفية» يفترض رفضاً لما كان يُعْتَبَرُ «تقليداً»، أي الكاليفرافيا القديمة أو الخط. فالحرفيون لم يعودوا إلى الماضي للعمل على استمراره، بل اتجهوا إلى المستقبل، لأن الأمر يتعلق ببناء هوية عربية حديثة دون مرجعية قومية في أغلب الأحيان. فالقطعية تهم «التقاليد» كما تهم الحداثة المستوردة على حد سواء.

19. لقد انتبه عبد الكبير الخطيبي لذلك عندما دبح كاتالوغ معرض «ملتقى العلامات» سنة 1989 بمعهد العالم العربي. وقد قرأ، في الفترة نفسها، نص الرسام والروائي الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، «الكاليفرافيا والفن المعاصر في العالم العربي» (بالإنجليزية)، ضمن «احتفاء بالحياة: مقالات في الأدب والفن» بغداد، دار المأمون، الصفحات 163-176.

20. بجانب المغربي زكرياء الرمحاني، يمكن أن نذكر ضمن هذا التيار الفرعي للكاليفرافيا التشخيصية كلا من سيد نقيب العطاس والباكستاني صادق. ويشير حبيب سمرقندي إلى أن مولاي حسن حيدرة، وهو كاليفرافي مغربي، أبدأ سنة 1989 سلسلة من الأعمال تظهر أجساداً عارية لنساء ورجال في مزج إيروتيكي للحروف العاشقة (في تعارض مع الحروف غير العاشقة التي استلهمت الشيخ الأكبر). في هذه السلسلة الملونة يظهر الجسد العاري بوضوح. وقد ظهرت بمعرض أقيم بمراكش في بداية التسعينيات، في إطار «الموسميات» التي نظمتها مجلة «آفاق مغربية». ويمكن التذكير بعمل من إبداع حيدرة أيضاً سنة 1992 بطلب من «آفاق مغربية» حول موضوع «الكاليفرافيا العربية وحقوق الطفل». فترجمة بند «لكل طفل الحق في الحماية...» تشكيلياً، أنجز الفنان كاليفرافيا تبرز أمّاً تحمل طفلها بين ذراعيها.

21. يظهر ذلك بشكل محتشم في الكتاب الذي كتبه باشتراك مع الدكتور السجلماسي، في حين كان حاضرا في مجموعة مقالات الخطيبي الموسومة بـ «الاسم الجريح» والمتضمنة لأول دراسة له حول الحرف بعنوان «الأثر الكاليفرافي».
22. يستشعر الخطيبي هذا الجانب حين يتحدث عن العلامات البينية ويتمنى ظهور مبحث للعلامات البينية.
23. غير أنه يشير إلى نجا مهداوي ومهدي قطبي وضياء العزاوي وحسن شكير ورشيد قريشي.
24. المترجم، Aufgabe وDekonstruktion



محمد خفيف

مقاربات فنية

**الرسام بلاس دي برادو
(1545 – 1599)**

**تجليات اللوحة الزيتية
بالمغرب**

احتضنت مدينة طليطية Toledo، مركز الحياة الفنية والفكرية والدينية لإسبانيا في القرن السادس عشر، عددا من القامات الفنية المرموقة، بينها الرسام والنحات والمعماري Theotokópoulos Domínikos المعروف بـ إلجريكو (El Greco 1541 - 1614)، الذي يعتبر من مؤسسي عصر النهضة الفنية الإسبانية، حيث إنه لعب الدور الأهم في استيراد النهضة الإيطالية

إلى إسبانيا. إلا أنه لم يكن الرسام الوحيد الذي اشتغل في طليطلة في ذلك العهد، عهد العصر الذهبي، ولم يكن الوحيد الذي عرف بتنقلاته وأسفاره، فقد تحدثت المصادر عن معاصره الرسام بلاس دي برادو أو ديل برادو Blas de Prado (حوالي 1545-1599)، الذي قام برحلة إلى بلاد المغرب الأقصى، في العام 1593، بدعوة من السلطان السعدي أحمد المنصور الذهبي.

بلاس دي برادو، آخر البحوث

في مقالها البحثية المهمة El viaje de Blas de Prado a Berbería en 1593 y el regreso del pintor¹ (رحلة بلاس دي برادو إل بربيريا² عام 1593 وعودة الرسام)، المنشورة عام 2016، ضمن إصدارات وقائع المؤتمر الوطني العشرين لجامعة كاستيلا لمانشا، التي خصصتها للذكرى المئوية الرابعة لوفاة الرسام El Greco تحت عنوان: «التراث الإسباني والحوار بين الثقافات». تناولت الباحثة الإسبانية الدكتورة ماريا تيريزا كروز يبار Dr. Maria Teresa Cruz YABAR من قسم تاريخ



الدكتور Cristóbal Suárez de FIGUEROA، المشهور بأسلوبه الأدبي الرقيق والرائع، ضمن قائمة الرسامين الـ «مثير للاهتمام»، والتي له قيمة كبيرة» بين مشاهير فناني ذلك العهد، بل تم اعتباره المؤسس الأول للمدرسة الفنية الإسبانية في القرن السادس عشر⁴.

تتفق جل الوثائق على أن ميلاد بلاس دي برادو كان حوالي العام 1540.

لقد جرت العادة في كامارينا، كما هي الحال في العديد من القرى الإسبانية الأخرى، بمنح المولود الجديد اسم القديس الذي تزامن مع يوم ميلاده، لذلك يحتمل أن بلاس دي برادو وُلد وتعمّد في أواخر يناير أو أوائل فبراير من الأعوام 1546 أو 47 أو 56 أو 59. والتاريخان الأوليان هما الأكثر احتمالاً. «في مذكرات السيرة الذاتية لبلاس دي برادو - الجزء الأول من هذه النشرة نفسها - حددنا التاريخ الأكثر احتمالاً لميلاد الرسام في فبراير 1546 أو 1547⁶، فهو الوحيد بين إخوته، دو دومينجو (1554) وإيزابيل (1549) وخوانا (1552) الذي لم يُضبط تاريخ ميلاده، إذ أن سجلات المعمودية المتواجدة بكنيسة سان جيوفاني باتيستا في كامارينا، حيث يتواجد سجل أشقائه، لا تتوفر على أي إشارة مضبوطة ليوم ولادته.

الدراسة والتكوين

تلقى تكوينه الفني بكامارينا Camarena أو طليطلة Toledo، بدائرة فرانثيسكو دو كومونتييس Francesco de Comontes (1526-1565)، الذي لقنه أساسيات فنه، وخوان كوريرا دو فيفار Juan Correa de VIVAR (1510-1566)، ثم التحق بمشغل الفنان ألونسو بيروجوت Alonso Berruguete (1490-1561). هل تعلم بعد ذلك



الفن بجامعة كومبلوتنسي Complutense بمدريد، رحلة الرسام بلاس دي برادو إلى المغرب. تأسس البحث على « ضوء وثيقتين غير منشورتين عن الرسام [مع التركيز على] تصحيح مختلف الأخبار التي أسّـي نسخها وتفسيرها «ليوفر نظرة جديدة عن رحلة بلاس دي برادو الشهيرة إلى المغرب التي امتدت من عام 1593 إلى 1599، وعودته إلى إسبانيا، ويعطي فكرة واضحة عن نوع الأنشطة التي قام بها خلال السنوات الست الأخيرة من حياته.

المولد والنشأة

يشهد الأرشيف الفني الإسباني على ندرة المصادر المتعلقة بالسيرة الذاتية للرسام بلاس

ديبرادو، رغم الشهرة التي تميز بها، كفنان ينتمي إلى العصر الذهبي الإيبيري، بأسلوبه التّصنّعي Maniérisme، المُستمد رَوْحُهُ من الفن البيزنطي وفنون النهضة الإيطالية. فمما دونه كتاب السير ومؤرخو الفن الإسباني، يشمل شذرات من المعلومات البيوغرافية المتباينة وغير الدقيقة.

«ما الذي يعرف عن بلاس دي برادو «هو العنوان الفرعي الذي اختاره الكاتب José Gomez- MENOR للحديث عن سيرة الرسام الطليطلي، في الجزء الأول من Boltin de arte toledano³.

افتتح الكاتب دراسته الطويلة بقوله: «في السنوات الأخيرة، تم اتخاذ خطوة رائعة في دراسة وفهم رسام القرن السادس عشر الممتاز من طليطلة، لكن رغم ذلك مازالت هناك أشياء عديدة مفقودة تحول دون التوصل إلى معرفة حقيقية عن حياة بلاس دي برادو ونشاطه».

حسب Menor أن أول من ذكر بلاس دي برادو هو

بعضها يُرجع شهرته إلى هذه الرحلة أكثر مما اشتهر به كرسام ينتمي إلى المدرسة التصنيعية من العصر الذهبي الإسباني.

وجاء في بحث Cruz YABAR⁴¹ المشار إليه، أن الكاتب خوان ميغيل سريرا كونترير SERRERA أكد صحة الخبر وأن الرحلة تحققت برعاية من دوق مدينا سيدونيا Medina Sidonia السابع. وسنوضح هذا لاحقا. اعتمد سريرا في إثبات حجته على وثائق الحسابات لسنّي 1592 و 1593 المدونة بمكتب الدوق، التي تشهد على أن 200 دوكا صرفها بلسار بولو POLO Baltasar محاسب الدوق يوم 23 ماي 1593 لأحد الخدم كي يعطيها لبلاس دي برادو «الذي سافر إلى بارباريا ليكون في خدمة الشريف»⁵¹. الرجوع إلى ذكر الحدث لدى الكاتب مارتينيز⁶¹ Jusepe MARTINEZ يراكم سلسلة من التفاصيل التي وصفها SERRERA أنها من صنع الخيال، وليس لها أي سند من الصحة، من ذلك رحلة ثانية قام بها دي برادو إلى فاس.

هل زار دي برادو فاس أم مراکش؟

جاء على لسان الشاعر الإسباني لوب دي فيغا Lope de VEGA أن ملك فاس راسل السيد فيليب الثاني كي يبعث إليه رساما ذا شهرة. فأجابه أنه يوجد في إسبانيا نوعان من الرسامين: المبتذل السيئ، والممتاز اللامع (...)، فأى منهما يختار؟ رد عليه المنصور أن الملوك يجب أن يقدموا أفضل ما لديهم⁷¹.

وكتب يوسيب مارتينيز أن ملك فاس توسل إلى جلالة فيليب الثاني كي يرسل له رساما شهيرا⁸¹.

كانت المدينتان فاس ومراكش، تُؤخذان في الوثائق الأوروبية، على أنهما مملكتان منفصلتان، فتسميهما

على أيدي رسامين آخرين أم انتقل إلى إيطاليا ليتم تكوينه، ذلك ما يشك فيه بعض كتاب السير منهم لوفور⁷، لكن المؤرخين أجمعوا على أن أسلوبه الفني يتعالق مع بعض فناني النهضة الإيطالية، ضمنهم رافائيلو سانزيو Raffaello SANZIO (1483 - 1520).

رحلة للشهرة

ينضاف الرسام بلاس دي برادو إلى «شخصيات حديثة ووازنة في ميدان التصوير، من بينها ألبرتو ديوريو، ومايكل أنجيلو، ورافائيل دي أوربينو، وأنطونيو كورزو (...) ودومينيكو غريكو (...) وغيرهم»⁸. وتؤكد هذه الشهادة تلميحات تكميلية لعدد من الكتاب القدامى ومؤرخي الفن أمثال: Juan الذي كتب: «بلاس دي برادو، من مواليد توليدو، حيث توجد لوحات رائعة له، تُظهر براعة شخص شرب من مياه نهر تاجوس الذهبية: أرسله السيد دون فيليبي سيغوندو إلى ملك المغرب، الذي أعاد عليه العديد من الأوسمة»⁹.

وذكره Vincente CARDUCCO في الصفحة 166 من كتابه Dialogos de la pintura⁰¹، متحدثا عن سفره إلى المغرب. واعتبره Francisco PACHECO¹¹ كأول رسام أدخل أسلوب الطبيعة الميتة إلى إسبانيا، ومن تم عُرف كأستاذ للرسام خوان سانشيز كوتان Juan Sánchez COTAN، المشهور بهذا الأسلوب الفني في مجمع تاريخ الفن الإسباني. وجاء ذكره أيضا عند كل من Jusepe²¹ MARTINEZ، وAntonio PALOMINO³¹.

سفره إلى المغرب

تحدثت عدد من الوثائق الإسبانية عن رحلة الرسام بلاس دي برادو إلى المغرب أواخر القرن السادس عشر، بل إن

جاء على لسان الشاعر الإسباني لوب دي فيغا Lope de VEGA أن ملك فاس راسل السيد فيليب الثاني كي يبعث إليه رساما ذا شهرة. فأجابه أنه يوجد في إسبانيا نوعان من الرسامين: المبتذل السيئ، والممتاز اللامع (...)، فأى منهما يختار؟ رد عليه المنصور أن الملوك يجب أن يقدموا أفضل ما لديهم.

وكانت الرحلة الثانية عام 1589، وكان تأكيداً أولوية ولي العهد محمد الشيخ المأمون من أسبابها غير المعلنة¹².

جاءت الرحلة الثالثة عام 1602 حيث «توجه السلطان إلى فاس على رأس جيش تعداده بين ثمانية إلى اثني عشر ألف فارس مصحوباً بأهم رجالات المخزن وابنه زيدان»²² لإخماد ثورة ابنه وولي عهده محمد الشيخ.

أما القول بأن ملك المغرب كتب وتوسل «tenia suplicado» إلى فيليب الثاني فستأتي مناقشته لاحقاً.

خلاصة القول إن بلاس دي برادو سافر إلى مراكش، عاصمة أحمد المنصور. وتبقى الحكايات متضاربة حول زيارته لفاس! هل زارها خلال رحلته أم خصصها بزيارة تالية بعد الانتهاء من خدمة السلطان الشريف!؟

لم تكن للباحثة María Teresa CruzYABAR كامل الثقة في المعطيات التي تثير زيارة دي برادو إلى فاس، حيث إنها اتخذت البيانات والمعلومات المتعلقة بالموضوع، بشيء من الحذر³². لكن يفهم من بقية حديثها أنها غير مرتابة إذ يبدو لها «من المعقول أنه بعد قضائه وقتاً قصيراً في فاس، حيث سيحصل على حماية ودعم بالتاسار بولو [وكيل إسبانيا بالمغرب]، الذي ربما ساعده في إقامة روابط تجارية مع تجار الشمع والجلود المدبوغة في البلاد [أي المغرب]، قرر دي برادو الاستقرار في مدينة قادس...»⁴²

ما تتفق عليه المصادر بما فيها الإسبانية والمغربية أن بلاس دي برادو اشتغل بعد تخلصه من خدمة المنصور، كتاجر يستورد مادي الشمع المغربي المطلوب بكثرة آنذاك لنصاعة بياضه، والجلود المدبوغة التي عمت منتوجاتها كل أوروبا. كما عمل على جلب الأحجار الكريمة

«مملكة فاس» و«مملكة مراكش». لكن يجب التذكير أن فاس وملحقاتها كانت تحت إمرة المنصور حينما عينه أخوه عبد الملك ولياً للعهد. وبعد اعتلائه عرش الملك، غادر فاس واتخذ مراكش عاصمة لسلطانه، وبقيت الأولى ولاية تحت حكم ولي عهده، ابنه الأكبر محمد الشيخ المأمون. فقد كان منصب حاكم فاس من الناحية العملية، مخصص لولي العهد نائب الملك.

كانت المدينتان فاس ومراكش، تؤخذان في الوثائق الأوروبية، على أنهما مملكتان منفصلتان، فتسميهما «مملكة فاس» و«مملكة مراكش». لكن يجب التذكير أن فاس وملحقاتها كانت تحت إمرة المنصور حينما عينه أخوه عبد الملك ولياً للعهد. وبعد اعتلائه عرش الملك، غادر فاس واتخذ مراكش عاصمة لسلطانه، وبقيت الأولى ولاية تحت حكم ولي عهده، ابنه الأكبر محمد الشيخ المأمون.

إذا مراكش، اتخذها أحمد المنصور عاصمة لملكه بعد ما استتب له الأمر، ووحد بلاد المغرب وقضى على الفتنة النائرة ضده. «بعد بضعة أشهر من معركة وادي المخازن عمد السلطان الشريف أحمد المنصور الذهبي إلى جعل قصبة مراكش مدينة سلطانية بأتم معنى الكلمة على صورة المدن الفخمة التي أقامها الأمويون والعباسيون والفاطيون... فقد عرف المغرب ما بين 1578 و1603 فترة طويلة من السلم الاجتماعي والسياسي النسبيين على الصعيدين الداخلي والخارجي...»⁹¹

وتثبت الوثائق أن المنصور سافر إلى فاس ثلاث مرات، الأولى عام 1581، حين وصله خبر الحملة العسكرية التي جهزها السلطان العثماني مراد الثالث ضده. ويعود سببها إلى أن المنصور استقبل الوفد التركي، الذي جاء لتهنئته بمناسبة اعتلائه عرش الملك، بنوع من الفتور واللامبالاة، فاعتاظ مراد، الذي كان يعد المغرب ولاية تابعة للإمبراطورية العثمانية، وكان في بلاطه بعض أعداء المنصور الذين زبنوا له ضرورة تأديبه، والاستيلاء على المغرب الأقصى، فأمر

بتوجيه حملة لمنازلته. ولما بلغ الخبر الملك السعدي، اتجه إلى فاس، وشحن الثغور، واستعد أكمل استعداد للحرب، وفي نفس الوقت بعث رسولين للسلطان العثماني، ومعهما هدية عظيمة مقدماً اعتذاره عما سلف منه، فقبل السلطان مراد الاعتذار والهدية، وتراجع عن الحرب⁹².

بالمرة بعد فشل ثورة الناصر⁹²، الذي كان لعبة بيد فيليب الثاني⁹³. فالحقيقة أن العلاقات بين البلدين لم تكن جيدة، بل «كانت تسير في منعرجات لا تخلو من مفاجآت... وأن صلات المنصور بفيليب ظلت مرتكزة على المسالمة والمصانعة»¹³.

وكرر فعل على ورقة الأميرين السعديين التي كانت بيد فيليب، نجد المنصور يعقد اتفاقا مع دون أنطونيو، المرشح لعرش البرتغال، والذي التجأ إلى إنجلترا هربا من فيليب الثاني. كما يعقد اتفاقا مع ملكة إنجلترا يتعهد فيه بمساعدتها على استرجاع عرش البرتغال لصاحبه²³.

انطلاقا مما سبق، نستبعد أن يكون السلطان المغربي أحمد المنصور قد وجه طلبا يحمل صيغ التوسل، tenía suplicado، كما جاء على لسان مارتينيز، لملك إسبانيا حتى يرسل إليه رساما يخدمه! فبحثنا لم نعثر على وثيقة واحدة تثبت أن أحمد المنصور كاتب فليب الثاني في موضوع الرسام، وأن المصادر المغربية القديمة خصوصا، (الإفراي والفشتالي والمجهول والناصري...) لا تشير إلى هذا

الموضوع لا من قريب ولا من بعيد! لكن هذا لا يعني أنه لم تكن هناك مراسلات في هذا الشأن، فالباحث سريرا أثبت ذلك كما أشرنا سالفًا. وبالمناسبة نشير إلى أن أحمد المنصور كان يرسل، كتابة أو شفاهة، فليب بشأن أشياء تخصه شخصيا. فقد أشار عبد الهادي التازي إلى «رسالة من العاهل المغربي إلى العاهل الإسباني بتاريخ 17 ربيع الثاني 991 = 10 ماي 1584 يطلب إليه فيها أن يصدر إذنه للتاجرين ألفارو لوبيز وفرانيسكو دورات ليقوما بالسفر للهند ليقتنبا للمنصور بضائع ثمينة، إن العاهل يجدد مطالبته لملك إسبانيا بإصدار

ما تتفق عليه المصادر بما فيها الإسبانية والمغربية أن بلدس دي برادو اشتغل بعد تخلصه من خدمة المنصور، كتاجر يستورد هادتي الشمع المغربي المطلوب بكثرة آنذاك لتصناعة بياضه، والجلود المدبوغة التي عمت منتوجاتها كل أوروبا

واللآلئ من أمريكا وتصديرها إلى المغرب. وكما هو معروف أن أحمد المنصور كان مولعا بالجواهر واللآلئ وأحجار الياقوت. «فقد أكد الوزير المؤرخ الفشتالي ولع مولاه بالمجوهرات والأحجار الكريمة التي كان يقوم بجمعها»⁵². وعرف عليه أنه «دفع حوالي 1585 إلى الوكيل الإسباني بلتزار بولو مبلغا عظيما من المال كي يشتري به أحجارا كريمة من الماسات واليواقيت واللآلئ لتزيين سيف «هو الأجل والأكثر فخامة من السيوف التي صنعت في هذه البلاد»⁶². كما أنه في العام 1602،

طلب من الملك فيليب الثالث، أن يسمح لبعض خدامه بالتوجه إلى إسبانيا لاقتناء المجوهرات بمقايضتها بشحنة من الشمع»⁷².

من كان وراء الرحلة؟

قبل الإجابة على هذا التساؤل، لا بأس من توضيح نوع العلاقة التي كانت تربط الحاكمين المغربي والإسباني، بل علاقة البلدين آنذاك.

كما سبق، قيل إن أحمد المنصور طلب، بل توسل إلى ملك إسبانيا فيليب الثاني أن يرسل إليه رساما لخدمته!

خلال بحثنا لم نعثر على وثيقة واحدة تثبت هذا النوع من التراسل بين الملكين، رغم أن المنصور كان دائم التواصل مع فيليب الثاني، كما كان حريصا على تخصيص وفوده بامتيازات لم يمنحها لغيره من الدبلوماسيين الأوروبيين. فالتفاهم والتعاون الدبلوماسي والتبادل التجاري المكثف كانت هي العناوين التي طبعت العلاقات المغربية الإسبانية⁸²، قبل أن تتوتر وتنقطع

نستبعد أن يكون السلطان المغربي أحمد المنصور قد وجه طلبا يحمل صيغ التوسل، tenía suplicado، كما جاء على لسان مارتينيز، لملك إسبانيا حتى يرسل إليه رساما يخدمه! فبحثنا لم نعثر على وثيقة واحدة تثبت أن أحمد المنصور كاتب فليب الثاني في موضوع الرسام

وزير الشك أن فيليب الثاني كان وراء ثورة الأمير الناصر، لأن «مولاي الناصر [يضيف غوزمان]، يكثر من الضغط على الملك لنقله إلى بلاد المغرب حيث ينتظر أصدقاؤه وموالوه مقدمه»⁷³.

نستنتج أن الوسيط بين دوق مدينة سيدونيا وأحمد المنصور كان هو الوكيل بلتزار بولو، فالدوق كان هو المشرف على جميع الاتصالات التي تجري بين الملك فيليب وأحمد المنصور، وكان بالتازار ساعي بريده، يعمل وكيلا له وبطبيعة الحال وكيلا للملك. وتثبت الوثائق أن أحمد المنصور كان يسلمه مباشرة، رسائل شفوية ليوصلها إلى فيليب تتعلق بشؤون الدولتين: «... وحتى خدمكم بلتزار بول ذكر لنا ما أمرتموه أن يبثه علينا وينهيه إلينا. وإلى هذا فما نحن أجبناه عن ذلك مشافهة، وكلمناه بما عندنا مواجهة، ومن عنده، إنشاء الله تتلقون ما لدينا، وتقفون على ما عندنا»⁸³.

يشير نص قسم الحسابات حرفياً أن الرسام بلاس دي برادو ذهب إلى بارباريا لخدمة الشريف بأوامر من بلتزار بولو. في نفس الوقت كان الشريف قد أعرب لبولو عن رغبته في أن يأتي رسام جيد لخدمته، فسارع هذا الأخير إلى مطالبة الدوق بإرساله إليه، دون إخباره أن نفقات الرحلة تعود عليه⁹³.

عودته من المغرب

تكشف المقالة المعنونة El Final madrileño de Blas de Prado⁹⁴ عن السنوات الأخيرة من حياة بلاس دي برادو خلال إقامته بمديريد. كما تعطي المقالة صورة عن شخصية الرسام المتعددة الملامح، وعن مسيرته المهنية التي ربطته بالبلاط الملكي الإسباني وحاشيته.

واعتمادا على وثيقة¹⁴ تم نشرها بعد شهر واحد من وفاة الرسام دي برادو، ارتأت الباحثة أن عودة الرسام من المغرب كانت حوالي 1594/1595، أي أنه مكث سنة أو سنتين فقط! بعد عودته استقر بمدينة قادس، حيث ركز نشاطاته التجارية على استيراد الشموع وتصدير المجوهرات والأحجار الكريمة إلى المغرب. إذا افترضنا أنه استقر فعلا في مدينة قادس، فمن المحتمل، بل من الأكيد أن يكون ذلك قبل 29 يونيو 1596، تاريخ هجوم التحالف

واعتمادا على وثيقة تم نشرها بعد شهر واحد من وفاة الرسام دي برادو، ارتأت الباحثة أن عودة الرسام من المغرب كانت حوالي 1594/1595، أي أنه مكث سنة أو سنتين فقط! بعد عودته استقر بمدينة قادس، حيث ركز نشاطاته التجارية على استيراد الشموع وتصدير المجوهرات والأحجار الكريمة إلى المغرب

جواز السفر لألفارو الذي يقيم بالمغرب حيث كان يُحضر تأثيث القصر الملكي، وكذلك للشخص الثاني الذي كان يقوم بمهمة مماثلة»³³.

إذا كان الأمر كذلك، ولم يكن هناك تراسل بين أحمد المنصور والملك فيليب الثاني في موضوع سفر بلاس دي برادو، فمن الشخص الذي كان وراء فكرة السفر إذن؟

أعطى المؤرخ خوان ميغيل سريرا Juan Serra, Miguel دليلاً قاطعاً على أن رحلة الرسام بلاس دي برادو تحققت برعاية من الدوق السابع لمدينة سيدونيا، دون ألونسو بيريز دي غوزمان⁴³ Don Alonso Pérez de GUZMAN، القائد العام للمحيط في الجزء المقابل لسواحل مملكة إشبيلية، الذي كانت له علاقات جيدة مع رئيس بربريا [أحمد المنصور]، بحكم منصبه كمسؤول عن الشؤون المغربية لدى حكومة فيليب الثاني، وراعياً للفنون والفنانين في الأندلس آنذاك، وله اليد الطولى في السهر على جميع المشاريع الفنية الكنائسية في مدينة طليطلة. فهو بمثابة مقالٍ يقوم بتنفيذ مشاريع الأشغال الكبرى الصادرة عن القصر الملكي. لكن عكس ما زعم سريرا، يبدو أن الدوق لم تكن له علاقة جيدة (شخصية) مع أحمد المنصور، والشاهد على هذا أنه قام بتكليف الوكيل بلتزار بولو⁵³ Balthazar POLO بـ «تذكير السلطات المخزنية [المغربية] أن مشاغل الملك سيده تدفعه إلى غض الطرف عن حيل الشريف، ولكن لهذا الأخير أن يتحين ساعته»⁶³. يلاحظ أن هذا الكلام يحمل تهديدا واضحا للمنصور،

في الانتقائية مميزة جدًا للرسم: النصب التذكاري الروماني (نسبة إلى مدرسة روما) في الأشكال والتلوين القريب من مدرسة البندقية، وإضاءة تحيل إلى أعمال الفنان الإيطالي كوريغيو Correggio (1489 - 1534).

تواتر موضوع اللوحة، «العذراء والطفل»، لدى العديد من الفنانين على مدى قرون، سجلها تاريخ الفن الأوروبي، منذ القرون الوسطى (الفن القوطي والفن الروماني art romain)، ومرورا بالنهضة الإيطالية والباروك والتصنيعية والكلاسيكية الجديدة، ووصولاً إلى العصر الحديث. اللوحة التي نحن بصدددها، مصممة كمذبح Retable. وتم إنجازها طبقاً لأسلوب التصنيعية Maniérisme، الذي يستمد روحه من فنان عصر النهضة الإيطالية، ليوناردو دافنشي ورفائيل بالخصوص، مع تفاصي التعامل مع قوانين المنظور كما حددها ألبرتي، والتي اعتبرت دعامة أساسية للفكر الفني الكلاسيكي، لحساب تضخم سيولة الشكل وانسيابه والحركة والإيماءات، إلا أن التكوين العام

البريطاني/ الهولندي على المدينة²⁴. فقد دمرت المدينة عن آخرها وأحرقت السفن التي كانت محملة بالسلع والمتجهة إلى الهند حتى لا يغنمها العدو، وتوقفت الحركة التجارية إلى أن تعافت المدينة بعد مرور سنوات على الهجوم. وإذا كان الأمر كذلك، فمن المحتمل أن يكون الرسام دي برادو قد ارتحل إلى قادس بين سنتي 1594 و1595 على الأكثر³⁴. وبقي هناك إلى بداية الهجوم البريطاني ثم عاد إلى طليطلة.

مع هذه الاحتمالات الواردة والموثقة، هل فعلاً بلاس دي برادو مكث في المغرب ست سنوات، من 1593 إلى 1599؟! ما يمكن استنتاجه، أنه تحرر من خدمة السلطان كرسام، لكنه بقي مرتبطاً به كتاجر يلبي طلباته ويُسبِّح نَهْمَهُ بما يحتاجه من مجوهرات ويواقيت وغير ذلك مما تتطلبه أُبْهَةٌ ورؤاء السلطنة. بقي كذلك إلى أن فاجأه المرض القصير الذي أدى إلى وفاته في مدريد عام 1599.

أعماله



عرف بلاس دي برادو في الأوساط الفنية الإسبانية كرسام مذبح الكنيسة Retables d'église، من عصر النهضة الإيبيرية، ومن رواد الأسلوب التصنعي. لم يترك من الأعمال إلا القليل، بعضها يتواجد بمتحف برادو بمدريد، والبعض الآخر بكنائس مدينة طليطلة. ومن أشهر أعماله:

«العائلة المقدسة، القديس إلدي فونسو، القديس يوحنا الإنجيلي والبروفيسور أونسو دي فيليجاس»

La Sagrada Familia, san Ildefonso, san Juan Evangelista y el maestro Alonso de Villegas, 1589. Óleo sobre lienzo, 209 x 165 cm

فيما يتعلق باللوحة، يجب التأكيد على أنها واحدة من الأعمال القليلة الموقعة والمؤرخة لهذا الفنان الطليطلي المثير للاهتمام. فأول ما يثير الانتباه هو تناقض مثالية عصر النهضة مع حقيقة الصورة، التي تستجيب لممارسة

تعد رحلة بلاس دي برادو إلى المغرب حادثة جد هامة من الناحية التاريخية... هامة بالنسبة للتاريخ الفني المغربي إذا اعتبرنا كونها تشكل أول تجلي للوحة الزيتية بالمغرب الأقصى

هذا وقد أشار إتيان هووارد Étienne HUARD إلى الحكاية المفتعلة بأسلوب مبالغ فيه وقاس، تتلونه عبارات عنصرية قائلا: «استقبل الإفريقي الشرس [أحمد المنصور] الفنان [بلاس دي برادو]. وتجاهلاً لشرعة محمد، وضع نفسه أمام الرسام الذي رسم صورته بتشابه لافت للنظر. كان نجاحا هائلا حيث كافأه الإمبراطور مكافأة ملكية، وأمره أن يرسم صور عائلته بأكملها. استقبلت كل تلك الأعمال بحماس شديد، مما دفع بحاشية الملك إلى الجلوس أمام الرسام للحصول على صور خاصة بهم»⁸⁴.

كلام هذا الكاتب مبالغ فيه أشد المبالغة، فهو يحكي الحادثة وكأنه كان شاهدا عليها، مع العلم أن لا أحد من المؤرخين ذكر القصة على هذا المنوال! وأن لا أحد اطلع على ما رسمه دي برادو من بورتريهات أو غيرها خلال إقامته لدى أحمد المنصور. وبقينا أن مثل تلك التحف ضاعت كلها بعد وفاة السلطان، كما ضاعت قصوره ومآثره.

وحتى الفنان نفسه لم يرد عنه شيء شفاهة أو كتابة عن إقامته بالمغرب. فخلال مروره بإشبيلية، التقى به فرانسيسكو باتشيكو Francisco PACHECO، وكانت معه «لوحات متقنة الرسم رسمت عليها فواكه»⁹⁴، ولم يشر هذا الكاتب/الرسام إلى شيء آخر مما تداوله غيره من كتاب السير. للإشارة هنا أن نوع الرسم، رسم الفواكه، الذي كان مع دي برادو لم يكن معروفا ولا متداولاً في الأوساط الفنية الإسبانية آنذاك. إذا علمنا أن عددا من مؤرخي الفن الإسبان يتفقون على أن دي برادو كان معلما للرسام المشهور خوان سنشيز كوتان Juan Sánchez COTAN (1560 - 1627)، رسام الطبيعة المبتدع بلا منازع في العصر الذهبي الإسباني، فهل يجوز ترجيح القول بأن بلاس دي

اللوحة بقي مرتبطا بقوة ببعض معايير أساسيات اللوحة النهضة كالتماثل والبناء الهليلجي Elliptical والبؤرة الأساس (الطفل)، حيث تحني جميع الخطوط الوهمية الرئيسية. ويعبر الموضوع عن روح دينية متشددة كانت سائدة آنذاك، والتي تبنتها الكنيسة الكاثوليكية الإسبانية ودعمتها برعب محاكم التفتيش، وبقوة السلاح والمال وعجرفة الطبقة الأرستقراطية.

منجزاته بالمغرب

تعد رحلة بلاس دي برادو إلى المغرب حادثة جد هامة من الناحية التاريخية... هامة بالنسبة للتاريخ الفني المغربي إذا اعتبرنا كونها تشكل أول تجلي للوحة الزيتية بالمغرب الأقصى. فالرسام بلاس دي برادو لم يكتف بإنجاز رسوم وجيهة للسلطان أحمد المنصور وحده، بل، كما قال المؤرخ أنطونيو بالومينو: «ذهب إلى المغرب، بناءً على طلب من ذلك الملك [يقصد المنصور الذهبي]، الذي كان يحترمه، واستمتع كثيرا، لأنه قدم صورة ممتازة لابنته»⁴⁴.

ادعاء يأخذه F. QUILLET بحذافيه في كتابه «معجم الرسامين الإسبان»، ويتحدث عن أميرات بصيغة الجمع، رسمهن دي برادو بإتقان فأغدق عليه السلطان من المكافآت الكثير⁵⁴. أقول ادعاء، لأن هذا الكلام، من ناحية أولى، رده الكاتب خوان مانويل سريرا واعتبره نوعا من الأساطير التي حاكها الكاتب، بزعمه، أن الرسام دي برادو، بعد عودته من المغرب كان يسلك سلوك الموريسكي: يرتدي زي البلد ويأكل جالسا على الوسائد⁶⁴.

ومن ناحية أخرى، يستبعد أن يسمح أحمد المنصور، وما أدراك من هو المنصور! لأجنبي (غير مسلم) بالجلوس بين حريمه، تكشف له النساء عن وجوههن ليرسم تفاصيلها! فمن المعروف أن السفراء «النصاري» وغيرهم من الأجانب لم يكن يحق لهم وطء التراب المغربي قبل أن يصدر الإذن السلطاني بذلك! لذلك حينما بلغ سفير إسبانيا الشاطئ حُمل من طرف عشرين مغربيا ووضعت في الحال على جواد⁷⁴.

فكيف بنا أن يلج أجنبي، مهما كانت شخصيته، ومهما كان مستوى تقربه من السلطان، الفضاءات الملكية، حيث بناتُ الخُدور يُقرَّرن؟!

المأمون إلحاق الهزيمة بزيidan وتنصيبه ملكا على فاس. المأمون «الذي كانت الناس في عهده تُعسُّ على حوانيتها وأسواقها وديارها، وسرق في أيامه برج الثياب وبرج الأعشار... وسرقت دار السكة وسرقت الخوامي من على باب قبة²⁵»، و«أرسل ولده عبد الله إلى مراكش فلقى عمه أبا فارس وهزمه ودخل البديع وتولى مراكش وتبع سيرة أبيه وزاد...³⁵».

الثاني: أن زيدان أذن لأمه الشبانية فأطعمت المنصور السم في التين فقتل، وقطع عنه ولده الأطباء، وقيل إنه خنقه وكنم موته⁴⁵. إذا كان الأمر كذلك، فمن المحتمل أنه أحرق جميع صور أبيه وتُحفه!

الثالثة: نرجح أن ثورة أحمد بن عبد الله (بو محلي) تسببت في كثير من التخريب والضياع. فقد استولى على مراكش واستقر بقصر البديع وظفر بذخائر الملك⁵⁵، وألزم زيدان الفرار بأهله وممتلكاته ومنها خزانته التي ورثها عن أبيه. وللإشارة أن محتويات تلك الخزانة ما زالت سجنينة قصر الإسكوريال بإسبانيا إلى اليوم. فهل كان من بين تلك الذخائر بعض ما رسمه بلاس دي برادو من لوحات؟ هذا ما لم أقف عليه، وحينما طرحت القضية، عبر التراسل الإلكتروني Gmail، مع الباحثة Marie Teresa Cruz Yabar لم ترد!

الرابعة: أن السلطان مولاي إسماعيل «أمر بهدمه [قصر البديع] عام تسعة عشر ومائة وألف (1648)... فهدت معاملته، وبدلت محاسنه وفرق جموع حسنه، وعاد حصيدا كأن لم يغن بالأمس... ومن العجيب أنه لم يبق بلد بالمغرب إلا ودخلها شيء من نقاض البديع»⁶⁵.

للأسف الشديد، لم يتمكن البحث من الوقوف على نماذج ولو مصورة، للأعمال التشكيلية التي أنجزها الرسام بلاس دي برادو خلال مقامه بالمغرب

برادو هو أول من رسم لوحات الطبيعة الميته Bodegón، وأنه جلب مواضيعها من المغرب؟!

كتب أنطونيو بالومينو أن سنشيز كوتان كان تلميذاً لبلاس دي برادو في طليطلة، وأنه «استفاد من لوحة الفواكه»، وأن علاقتهما بدأت منذ اشتغالهما بقصر الإسكوريال، واستمرت حتى وفاة الأخير في العام 1599⁰⁵. إلا أن

الباحثة كروز يبار أكدت أنه لا توجد بيانات تثبت أن الرسام خوان سانشيز كوتان كان متدرباً لدى ديبرادو. بل كان هناك تعاون بينهما منذ 21 أبريل 1593، أي قبل شهر من مغادرته إلى المغرب، وكان عمر سانشيز آنذاك 33 عاماً، مما يعني أن علاقة أستاذ/تلميذ جد مستبعدة، خصوصاً وأن بلاس دي برادو يكبر سانشيز بسنوات قليلة فقط.¹⁵

للأسف الشديد، لم يتمكن البحث من الوقوف على نماذج ولو مصورة، للأعمال التشكيلية التي أنجزها الرسام بلاس دي برادو خلال مقامه بالمغرب، وفي نظرنا أن ضياع تلك النفائس يعود إلى الأسباب التالية:

الأول: ما إن توفي المنصور عام 1603، وغاب طيفه عن المشهد السياسي، حتى دخلت البلاد في حروب دامية بين ورثته من أبنائه دامت أكثر من نصف قرن. ولم تقتصر الفتن والهرج والمرج على أفراد العائلة الحاكمة، بل طفى على السطح السياسي والديني مطالبون بالحكم، تدعمهم حركات طرقية، فاستحوذوا على الأراضي بدعوى أنهم ورثة شرعيين لمشروع المنصور. فالمولى زيدان بويغ بفاس وأخوه أبو فارس عبد الله نودي به ملكاً على مراكش، وازداد الأمر تعقيداً عندما استطاع الأخ الثالث محمد الشيخ

ضياء جانب كبير من التراث التصويري المغربي، لو حوفظ عليه ووصلنا إلى اليوم لكان لتاريخنا التشكيلي شأن آخر، ولأرخنا للاستشراق الفني بالمغرب بنهاية القرن السادس عشر عوض 1831، تاريخ زيارة الرسام الفرنسي أوجين دولاكروا للمغرب

فالتصوير الواقعي ونصب التماثيل أهون من هذا كله! وحضور صورة الحاكم كانت «عادة قديمة... في التقاليد الدبلوماسية، ومستعادة في التقاليد العثمانية، تقوم على لزوم توافر صورة للحاكم، يتم اعتمادها، وتبادلها، لتأكيد التعارف في العلاقات الدبلوماسية بين حكّمين

وقتا طويلا في المنفى، رفقة أخيه عبد الملك، في الجزائر وتشبع بالتقاليد العثمانية؟ كيف لا وأحمد المنصور كانت له عيون تخبره عن سير الأشغال بقصر الإسكوريال حيث زينت جدرانه بصور الملك فيليب الثاني؟

أما أن الرسام دي برادو حمل معه لوحين لأمرتين dos sultanas فذلك مستبعد، إلا إذا كانت الصورتان لجاريتين من جواري المنصور المتعددة والمختلفة الأجناس. وما نرجحه بقوة أن دي برادو رسم اللوحين انطلاقا من ذاكرته أو من مسودات كانت معه، كما فعله دولاكروا بعده بقرنين من الزمن، حينما عاد إلى مشغله الفرنسي.

كانت لدى غاسبار ليديسما «لوحة زيتية تصور طبقين من الفاكهة» وأخرى مرسوم عليها فرسان»، وحسب باشيكو أن هذا أسلوب فني عرف به بلاس دي برادو آنذاك. وأكد باشيكو أن الرسام كرر نفس موضوع الطبيعة الميتة، وبقيت اللوحات بيد أصدقائه بائعي المجوهرات، وأن ورثته كانوا يلحون في استرجاع بعضها من صديقه الرسام خوان سانشيز كوتان. وقد كان دي برادو قد سلم اللوحات لهذا الأخير مع إيصال، بمدينة طليطلة⁹⁵.

في عام 1983، قدم بيريز سانشيز في معرض نظم بمتحف برادو بمدريد لوحين صغيرتين رسمت عليهما فواكه: طبق برقوق *Fuente de ciruelas*

وطبق إجاص *Fuente de peras*. ورُصّت الفواكه على إناءين من الكريستال ووُضعت على سطح مستو كطاولة. أبعاد اللوحين المحفوظتين مؤسسة سانتا مراكا بمدريد، لا تتجاوز 27.5 سم. ولا تحمل القطعتان أي إشارة لهوية

هذه احتمالات أربعة قد تكون من أسباب ضياع جانب كبير من التراث التصويري المغربي، لو حوِّظ عليه ووصلنا إلى اليوم لكان لتاريخنا التشكيلي شأن آخر، ولأرشنا للاستشراق الفني بالمغرب بنهاية القرن السادس عشر عوض 1831، تاريخ زيارة الرسام الفرنسي أوجين دولاكروا للمغرب!

أثبتت المصادر أن جاسبر دي ليديسما أحد صائغي الفضة المتعاونين مع بلاس دي برادو كان، من بين الأصول التي تركها عند وفاته في العام 1618، صورتين وجهيتين Portraits لسلطانين، مرسومتين على قماشيتين مربعتين⁷⁵. وهذا يتقاطع، نوعا ما، مع مزاعم بالومينو التي ناقشناها فيما سبق، من أن بلاس دي برادو قَدِم إلى المغرب لينجز صورا لعائلة المنصور! وهذا يدل، حسب رأي الباحثة Cruz Yábar أن السلطان المغربي أحمد المنصور كان متسامحا مع الأسلوب التصويري *Style figuratif*.

فالتصوير الواقعي ونصب التماثيل أهون من هذا كله! وحضور صورة الحاكم كانت «عادة قديمة... في التقاليد الدبلوماسية، ومستعادة في التقاليد العثمانية، تقوم على لزوم توافر صورة للحاكم، يتم اعتمادها، وتبادلها، لتأكيد التعارف في العلاقات الدبلوماسية بين حكّمين. وقد تكون هذه الحاجة الدبلوماسية هي السبب الأول الذي

دعا سلاطين بني عثمان الأوائل إلى اعتماد الصورة الشخصية للسلطان، وخاصة أنه كان لهم أن يتعاملوا مع حكام أوروبيين متبعين لهذا التقليد⁸⁵

لماذا لا نقول إن أحمد المنصور قد اتبع نفس النهج، وهو الذي قضى

**للأسف الشديد، لم يتمكن
البحث من الوقوف على نماذج
ولو مصورة، للأعمال التشكيلية
التي أنجزها الرسام بلاس دي
برادو خلال مقامه بالمغرب**



الشخص الذي أنجزهما، إلا أن خبراء الأعمال الفنية أكدوا أنهما رسمتا أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر، اعتماداً على أن نوع الطبقين الزجاجيين ينتمي إلى القرن السادس عشر، كما أن صنف نسيج القماش يعود تاريخه إلى حوالي 1580-1600.

وفي عام 1999، رجح بيتر تشيرى Peter Cherry مرة أخرى إلى الأثرين، محددًا هويتهم بعبارة «atribuido a Blas de Prado» «نسبتا إلى بلاس دي برادو»⁶؛ ورجح أن تكون اللوحتين اللتين عرضهما بيريذ سانشيرز بمتحف برادو مائثلتين لهاتين، بحكم تقاطعهما الفني والجمالي. كما أشار إلى نوع من التشابه الملاحظ بينهما وبين أعمال بعض فناني لومبارديا الإيطالية الذين كانوا معاصرين للرسام دي برادو، كأمبروجيو فيغينو Ambrogio Figino (1553-1608) وفيدي غاليزيا (1578-1630) Fedè Galizia وبانفيلو نوفولون Panfilo Nuvolone (1581-1651)، و كارافاجيو Caravaggio (1571-1610)، لكن الباحثة CRUZ

YÁBAR تستبعد تقاطع لوحتي بلاس

دي برادو مع أعمال هذه الثلة من الرسامين اللومبارديين، رغم أن أعمال كل من فيجينو وكارافاجيو أنجزت معاصرة لدي برادو، بينما ينتمي الآخرون إلى جيل لاحق. من ناحية أخرى كان الرسام فيجينو تصنعياً ولم يترك سوى «صفحة خوخ» واحدة. نضيف أن كارافاجيو نفسه لديه لوحة «سلة الفاكهة» (1596/1597)، عمل الطبيعة الميئة الوحيد الذي أنجزه طيلة حياته الفنية. إن القطع الفنية التي خلفها هؤلاء الرسامون اللومبارديون تكشف عن تماثل طفيف مع النموذجين المنسوبين إلى بلاس دي برادو. بالإضافة إلى أن هذا الأخير كان قد توفي قبل التاريخ الذي أنجزت فيه أعمال بعضهم. وأشارت الباحثة إلى أعمال الرسام الإيطالي كارلو فرانثيسكو نوفولون (1608 - 1662) Carlo Francesco Nuvolone الموجودة بمتحف كرمونا وساو باولو، معلقة عليها بـ «ولكن على طاولة بحجم

أكبر بكثير والتي تقدم أوعية فواكه زجاجية مختلفة تمامًا، وكما هو الحال في أعمال أخرى له، يتم توزيع الفواكه على الجوانب، ورؤية الطاولة والظل المصبوب مختلفة»¹⁶.

أرى أنه لا جدوى من ذكر هذا الرسام، إذ يتبن واضحاً أنه ولد بعد وفاة بلاس دي برادو بتسع سنوات!

يعتبر طبقاً فاكهة سانتا ماركا نموذجين مميزين ينتميان إلى ما كانت عليه فنون مدينة طليطلة خلال القرن السادس عشر. فتصميم الشكل والعقدة والقدم، اعتمده النقاد في ترجيحهم إسناد اللوحتين إلى الرسام بلاس ديبرادو. بالإضافة إلى ذلك لوحظ أن دي برادو استعمل قماشاً ذا قياسات كانت رائجة في الأوساط القشتالية، بينما في مدريد وطليطلة لم يعرف شيء مماثل سواء قبل أو بعد القرن السادس عشر، بنفس البساطة والنظام والتوازن.

هناك في السنوات الأولى من القرن السابع عشر⁶⁷. وهذا مستبعد جداً، ويناقض ما تثبته الوثائق التاريخية، بأن الرسام دي برادو عاد إلى إسبانيا بعد ما انتهى من خدمة أحمد المنصور الذهبي، التي لم تدم ست سنوات، كما توهم بعض كتاب السير الإسبان.

سقط دي برادو مريضاً خلال الفترة ما بين 26 أكتوبر و 1 نوفمبر 1599، ودام مرضه أقل من شهر ونصف بقليل وتسبب في تكاليف طبية وصيدلية كثيرة، ساعدت على جعله يتعافى قليلاً. وفي الثلاثين من شهر نوفمبر 1599، منح بلاس دي برادو قرصاً بقيمة 250 ريال إلى شاب من كامارينا يدعى

خوان ألونسو دي أرجانزا، ليفتدي نفسه من عقوبة السجن التي لقيها نتيجة اعتدائه على رئيس شرطة طليطلة⁶⁸. وكان مرضه فجائياً، أدى إلى وفاته في ديسمبر 1599، وهو عند صديقه النحات ألونسو فاليجو في مدريد. لكن ضياع جزء من سجل وفيات مقاطعة سان مارتن بمدريد تسبب في تحديد يوم وفاته، كما يجهل حتى الآن مكان دفنه⁶⁹.

من أخطاء المؤرخين المتعلقة بحياة بلاس دي برادو ونشاطه التجاري والفني، ما صرح به جوسيب مارتينيز أنه سافر إلى المغرب مرة ثانية، وأنه ربما مات هناك في القرن السابع عشر 67. وهذا مستبعد جداً، ويناقض ما تثبته الوثائق التاريخية، بأن الرسام دي برادو عاد إلى إسبانيا بعد ما انتهى من خدمة أحمد المنصور الذهبي، التي لم تدم ست سنوات، كما توهم بعض كتاب السير الإسبان.

خلاصة:

ما توصل إليه البحث لحد الآن من قناعات:

أن الرسام الإسباني بلاس دي برادو هو أول فنان أوروبي وطئت قدماه أرض المغرب، وكان ذلك أواخر القرن السادس عشر، في عهد السلطان السعدي أحمد المنصور الذهبي.

أن الرسام دي برادو يعتبر في تقديرنا رائداً لأسلوب الطبيعة الميئة *pintura de bodegones*، فهذا الأسلوب لم يكن معروفاً في الأوساط الفنية الإسبانية قبل العقد الأخير من القرن السابع عشر. وأن أول رسام عرف به رسمياً

لقد رسمت الفواكه، الرقوق والكمثرى بشكل متماثل تقريباً فوق طبق الكريستال دون أن تقع حبة واحدة على الطاولة. وربما أن هذه من خصوصيات رسم الطبيعة الصامتة ولوحات الثمار لدى رسام كامارينا بلاس دي برادو، وهذا مما شاهدته باشيكو حينما التقى به بعد عودته من المغرب.

وفاته:

لقد تضاربت آراء المؤرخين وكتاب السير، الإيبيريين بالخصوص، حول تاريخ وفاة الرسام بلاس دي برادو، كما تباينت حول سنة ميلاده. فالرسام والمؤرخ أنطونيو بالومينو يرد تاريخ الوفاة إلى العام 1557، ويدعى أنه توفي بمديد عن عمر يناهز الستين عاماً⁶⁶. لكن الدراسات الأخيرة³⁶ أثبتت أن هذه الإشارة غير صحيحة. فأرشيف الكنيسة المقدسة في طليطلة يشهد أن المجلس الكنسي طلب من بلاس دي برادو ترميم إطارات لوحة العذراء، وأن ذلك تحقق خلال العام 1586. و بين عامي 1589 و 1590 تم استدعاؤه إلى قصر الإسكوريال لتقييم لوحات بيليغرينو تيبالدي⁴⁶ Pellegrino TIBALDI وفي 27 يوليو 1590 تم تعيين

دي برادو رساماً ثانياً للكاتدرائية. وتشهد وثائق الحسابات المالية أنه بقي يتلقى راتبه إلى الثالث من شهر أبريل 1593، قبل أن يتحرر من طلبات الكنيسة ويلتحق، في نفس السنة، بسلطان المغرب أحمد المنصور الذهبي.

كما أن إحدى مخطوطات بروتوكولات Blas HURTADO المؤرخة بالتاسع من يوليو 1599 تثبت أن بلاس دي برادو مازال، في ذلك التاريخ، على قيد الحياة نشطاً في تجارة المجوهرات⁶⁶، ونفس النشاط يسجل عليه يوم 26 أكتوبر 1599⁶⁶. ومن أخطاء المؤرخين المتعلقة بحياة بلاس دي برادو ونشاطه التجاري والفني، ما صرح به جوسيب مارتينيز أنه سافر إلى المغرب مرة ثانية، وأنه ربما مات

أو مائية، كما هو شأن الرسامين الذين زاروا المغرب بعد دي برادو، وأتمثل هنا بالهولندي أندريان ماتام (1599 - 1660)، الذي أقام مدة في حضرة السلطان مولاي زيدان بن أحمد المنصور.

أول موضوع استعمل في فن الطبيعة الميئة الإسبانية تم استقدامه من المغرب

هو سانشيز كوتان Sanchez Cotan رفيق درب بلاس دي برادو، وربما كان تلميذا له كما اتفق لدى عدد من المؤرخين.

أن أول موضوع استعمل في فن الطبيعة الميئة الإسبانية تم استقدامه من المغرب. يبقى السؤال: لماذا ركز الرسام على تصوير الأشياء cosas دون غيرها؟ هنا يجوز استحضار قانون الحظر الديني! لذلك نرجح أن الرسام لم يكن بمقدوره رسم الشخوص، وما رسمه من صور وجهية، اضطر لتركه لدى السلطان. والوثائق التي كشف عنها البحث لم تكن تشتمل على أي إشارة إلى رسوم تخطيطية

1 - CRUZ YÁBAR, María Teresa, «El viaje de Blas de Prado a Berbería en 1593 y el regreso del pintor», en Actas del XX Congreso Nacional de Historia del Arte(CEHA), El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo intercultural, Toledo, 2014. EL Greco en su IV Centenario: patrimonio Hispánico y diálogo intercultural / edición Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos, Elena Sainz. -- Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016. pags. 1117-1134

2 - ساحل بربريا أو بربرهو المصطلح الذي استخدمه الأوروبيون من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر للإشارة إلى المناطق الساحلية في المغرب والجزائر وتونس وليبيا. الإسم مشتق من البرابرة. في الغرب، يستخدم المصطلح عادة للحديث عن القراصنة وتجار الرقيق الذين كانوا يسكنون هذه السواحل والذين شكلوا تهديدًا مستمرًا للسفن التجارية وحتى للمدن الساحلية في البحر الأبيض المتوسط. (ويكيبيديا)

3 - MENOR-José Gomez - EL PINTOR BLAS DE PRADO, in Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Boletín de arte toledano.Tomo 1, 1966, n.º 2. Page 60.

MENOR, T.2/1966, p. 110. - 4

Ibidem p. 65-66. - 5

MENOR- Ibidem p. 65-66.T. 1/1967 p.64. - 6

7 - LEFORT Paul – la peinture espagnole, Ancienne maison Quantin, Librairies imprimeries réunies, Paris 1893, p. 108

8 - FIGUEROA Cristóbal Suárez de - Plaza universal de todos ciencias y artes, parte traduzida de toscano y parte compuesta por el doctor Christoval Suarez de Figueroa, Madrid Ano 1615, p. 305

9 - BUTRON Juan de - Discursos apologeticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal, de todos derechos, no inferior a las siete que comunmente se reciben. Por Luis Sanchez., Madrid 1626. p. 122

10 - CARDUCHO Vicente - Dialogos de la pintura : su defensa, origen, esse[n]cia, definicion, modos y diferencias ...Par Francisco Martínez. Année M.DC.XXXIII. Blas de Prado/Pintor cu Marruecos p. 166

11 - PACHECO,F - Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas, Sevilla, Simón Faxardo,1649, libro III,p. 421.« *Pintura de frutais : «Por el mismo camino vá la pintura de las frutas; si bien pide más caudal i tiene mas dificultad su imitacion ,por servir en algunas ocasiones agraves historias .Pintó las mui bien Blas de Prado i cuando passó a Marruecos por orden del Rei ,llevava unos lienços de frutas(que yovi) mui bien pintados».*

12 - MARTINEZ, Jusepe - Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que ensena la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres, 1600-1682;p. 270.

13 - PALOMINO, Antonio - El museo pictórico y escala óptica III. El parnaso español pintoresco laureado, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 39-40 ; « *Debió de permanecer en Marruecos hasta finales de 1598 o comienzos de 1599. Cuenta Palomino que«cuando volvió, vino en traje de africano, y por algún tiempo lo vieron comer en el suelo sobre cojines, o almohadas de estrado, a la usanza morisca. Venía muy rico, y con grandes, y excelentes presea. »*

14 - CRUZ YÁBAR, op. cit, págs 1118.

15 - SERRERA,J.M.,“*Elviaje a Marruecos de Blas de Prado.Constatación documental*”,*Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*,XXV,Zaragoza,Museo Camón Aznar,1986,pp.23-26.

16 - MARTÍNEZ,J.,*Discursos practicables del nobilísimo arte de lapintura*,[Manuscrito h.1672],Madrid,Akal,1988,p.270.

17 - Lope de VEGA, *Memorial informatorio por los pintores en el pleito (...) sobre la exempción del arte de la pintura*, recogido en Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 239.« *El Rey de Fez escribió al señor Felipe II le enviase un Pintor y le respondió que en España había dos suertes de Pintores; unos vulgares y ordinarios y otros excelentes e ilustres (...) y otros eran razonables, y otros malos ¿y que cuál de aquellos quería? Respondió el Moro que para los Reyes siempre se había de dar lo mejor. Y así fue a Marruecos Blas de Prado Pintor Toledano de los mejores de nuestra edad, a quien el Moro recibió con honras extraordinarias ».*

18 - MARTINEZ,1988, p. 270.« *El rey de Fez tenía suplicado a la Magestad de Felipe II le enviase un famoso pintor, el cual le envió a un hijo de Toledo llamado Blas de Prado, escelente retratador y colorista: recibiólo el rey de Fez con mucho aplauso, hízole hacer muchas obras y después de algunos años pidióle licencia*

para volver a Madrid. »

19 - محمد نبيل ملين - السلطان الشريف، الجذور الدينية والسياسية للدولة المخزنية في المغرب، ترجمة عبد الحق الزموري وعادل بن عبد الله، المعهد الجامعي للبحث العلمي - الرباط 2013. ص. 239

20 - محمد الصغير الإفرائي - نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، تقديم وتحقيق عبد اللطيف الشادلي، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1998. ص. 86

21 - نبيل ملين - السلطان الشريف، ص. 224

22 - نبيل ملين - السلطان الشريف، ص. 229

23 - CRUZ YABAR op. cit. p. 1130.

24 - Ibidem.

25 - نبيل ملين ص. 147

26 - António de SALDANHA - Crónica de Almançor, Sultão de Marrocos (1578-1603). Editor : Lisboa Instituto de Investigao Cientifica Tropical, 1997, p. 122

27 - CRUZ YABAR. Op. cit. p. 1130.

28 - نبيل ملين ص. 335.

29 - «من الأوراق التي كان فيليب الثاني يلعب بها للضغط على المنصور اعتماده على أميرين مغربيين كانا قد التجأ إلى البرتغال خلال سنة 986=1578 وهما محمد الشيخ ومولاي الناصر: الأول ابن السلطان محمد المتوكل الذي حارب في صف دون سباستيان بمعركة وادي المخازن، والثاني أخو محمد المتوكل. وبالتالي هذين الأميرين إلى الجزيرة الإيبيرية أصبحتا عمليا تحت تصرف فيليب بعد أن ألحق البرتغال بإسبانيا... ووضعهما كمطالبين بعرش المغرب من شأنه أن يشوش على المنصور...!» (التازي ص. 146)

30 - نفس المصدر ص. 222

31 - عبد الهادي التازي - التاريخ الدبلوماسي للمغرب المجلد الثامن، السعديين، 1988، ص. 147

32 - للاطلاع على مجموع المراسلات المتعلقة بهذا الموضوع، يمكن الرجوع إلى مؤلفات هنري دو كاستري:

Les sources inédites de l'histoire du Maroc. Angleterre 1918. Espagne 1921

33 - التازي ص. 148

34 - الدون ألونسو بيريز دي غوزمان (1550-1619), Don Alonso Pérez de Guzmán, من أكابر نبلاء إسبانيا، ودوق مدينا سيدونيا السابع. كان مسؤولاً عن إعادة جثمان العاهل البرتغالي سيباستيان الأول، الذي توفي خلال معركة وادي المخازن، وعُتق عدد من النبلاء البرتغاليين. على الرغم من أنه كان جاهلاً تماماً بالمسائل البحرية، فقد عينه الملك فيليب الثاني ملك إسبانيا قائداً عاماً لـ Felicísima Armada المعروفة باسم Invincible Armada. و ثروته تعد من أكبر ثروات أوروبا في القرن السادس عشر. خصص مجمل ثروته لإشباع نزاعاته وميوله نحو رعاية الفنون والفنانين، خدمة للملك وللأوساط الدينية الكاثوليكية. كان من المهم جداً أن تعزز عائلة Pérez de Guzmán بقصرها في San luqueño، الحامي لعدد لا يحصى من المؤسسات الدينية المتواجدة داخل ممتلكاتهم الشاسعة، وهذا الاعتزاز أدى إلى نزوح فنانين بارزين يشتغلون تحت رعاية المنزل الدوقي، منهم الغريكو El Greco وكوتان Cotan... بالإضافة إلى إنشاء بيئة فنية تتكون من حرفيين يشتغلون كتقنيين مساعدين لإنجاز الجداريات ولوحات مذبح الكنيسة les retables، المهنة التي تخصص فيها الرسام بلاس دي برادو. (ويكيبيديا، بتصرف)

35 - «بولو بلتزار Balthazar Polo، تاجر من فالنسيا València، استقر لعدة سنوات في المغرب، حيث كان يتاجر، وفي نفس الوقت يرسل معلومات إلى دوق مدينة سيدونيا. بعد وفاة فرناندو دوارتي (16 يناير 1594) الذي كان مراسل إسبانيا لدى أحمد المنصور، دخل بلتزار في اتصال مباشر مع فيليب الثاني الذي استخدمه في مفاوضاته مع الشريف. توفي في مراكش في نهاية عام 1598. كان بالتزار بولو، وكيلاً ممتازاً، لصالح بلاط المنصور وتعد إرسالاته المليئة بالحقائق صورة حية عن تاريخ مراكش في نهاية القرن السادس عشر». Cf. SS. HIST. MAROC, 1 ère Série, Espagne, entre 1583 el 1598

36 - نبيل ملين ص. 363

37 - ذكره نبيل ملين بنفس الصفحة عن: Antonio de Saldanha, Cronica de Almançor, p. 150-152

38 - GARCÍA-ARENAL, M., RODRÍGUEZ MEDIANO, F., EL HOUR, R., *Cartas marruecas. Documentos de Marruecos en archivos españoles (siglos XVI-XVII)*, Madrid, CSIC, 2002. En la carta que el jerife envía a Felipe II el 13 de julio de 1595, le dice: «Si Dios fue reservido, trataremos dellos con vuestro criado Baltaçar...» (pp.185-186). No existía, por tanto, ninguna dependencia de Baltasar Por lo respect a Medina-Sidonia.

39 - *Ibidem*, p.64

40 - CRUZ YABAR María Teresa - El final madrileño de Blas de Prado, in *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, N°. 54, 2014

41 - CRUZ YABAR, El viaje de Blas de Prado, Documento 2, p. 1133-1134.

42 - القبض على قادم هو حلقة في الحرب الأنجلو-إسبانية. ففي خريف عام 1596، تعرضت

مدينة قادس لهجوم من قبل أسطول بريطاني بقيادة الأميرال تشارلز هوارد من نوتنغهام وقوات إيرل إسكس روبرت ديفيرو، بدعم من الولايات المتحدة الهولندية. انتهى الإهمال وعدم استعداد القوات الإسبانية، التي تفاقت بسبب المقاومة غير الفعالة، بانتصار سريع للإنجليز. وبعد تدمير البحرية الإسبانية في خليج قادس، استولت القوات النازحة على المدينة ونهبها قبل الانسحاب مع العديد من الرهائن المختارين من بين شخصيات المدينة. (ويكيبيديا)

43 - CRUZ YABA-El viaje de Blas de Prado. p. 1130.

44 - PALOMINO Don Antonio - De Castro y Velasco - El museo pictórico y escala óptica. Práctica de la pintura, en que se trata Del modo de pintar à el olio, Tomo segundo, En Madrid, En la Imprenta de sancha, Año de MDCCXCVII. pp.358-359. (...*fué a Marruecos, a petición de aquel Rey, quien le estimo, y agasajo mucho, porque le hizo un exelente retrato de su hija*)

45 - QUILLET. - Dictionnaire des peintres espagnols, chez l'auteur rue du Gros- Chenet, N° 4, Paris, 1816 pp. 275- 276

46 - SERRERA, J.M. - "El viaje a Marruecos de Blas de Prado. Constatación documental", Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", XXV, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1986, pp.23-26. *La partida transcrita ennota7. La expresión del apartida «que fue a Berbería» no implica que el pintor hubiera marchado en esa fecha, pue saún le tenían que dar el dinero.*

47 - نبيل ملين. ص. 177

48 - HUARD Étienne - Vie complète des peintres espagnols, et histoire de la peinture espagnole, Parties 1 à 2, Au bureau du journal des artistes, Paris, Février 1841, pp. 42-43.

49 - PACHECOF.- Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas, Sevilla, Simón Faxardo, 1649, libro III, p. 421.

50 - SANCHEZ Pérez, Alfonso E. - Pintura barroca en España 1600-1750. Madrid .Ediciones Cátedra. 1992. p.122

CRUZ YABAR, op. cit p. 39 - 51

52 - مجهول - تاريخ الدولة السعودية التكميلية، تقديم وتحقيق عبد الرحيم بنحادة، عيون المقالات، الطبعة الأولى، الرباط 1994. ص. 69.

53 - نفس المصدر.

54 - نفس المصدر ص. 82.

55 - نفس المصدر ص. 93.

56 - نزهة الحادي ص. 190.

57 - CRUZ YABAR, El viaje de Blas de Prado. P. 1126 : « uno de los plateros que hizo negocios con Prado, el giennense afincado en Toledo y luego en Madrid, Gaspar de Ledesma, tenía entre sus bienes a su muerte en 1618 «dos quadrillos pequeños de lienço de la pintura de dos sultanas»²⁹, que serían algunos de los cuadros que Blas de Prado trajo consigo a su vuelta o que pintó ya en España a partir de apuntes tomados en Fez ».

58 - شربل داغر - الفن العربي الحديث، ظهور اللوحة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2012

59 - CRUZ YABAR, El viaje de Blas de Prado. p. 1127

60 - CHERRY,P. – Arte y naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico,1999,pp.72-73.

61 - CRUZ YABAR, El viaje de Blas de Prado. Págs1128

62 - «... falleció en Madrid por los años de 1557 a los sesenta de edad ». (José Gomez-Menor p.61)

63 - CRUZ YABAR - El final madrileño. page 40

64 - بيليغرينو تيبالدي Pellegrino Tibaldi (1527 - 1596)، رسام ومهندس معماري من عصر النهضة الإيطالية. التحق في العام 1586 بإسبانيا ليعمل كرسام في بلاط الملك فيليبي الثاني، له رسوم في الأديرة السفلى من الأسكوريال، أعظمها اللوحات الجدارية المتواجدة بالمكتبة.

65 - GOMEZ, ELIZALD, p. 248 etCRUZ YÁBAR, p. 39 et Gomez Menor. p, 98

66 - CRUZ YABAR - El final madrileño, Documentonº7.Inédito. Sufecha es 26 de octubre de1 599. pp 66-68

67 - LE FORT,p.108

68 - CRUZ YABAR- El final madrileño, Documentonº8.(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Juande Torres, prot.2.358,fols.453-454).Madrid,30-XI-1599.pp 68-69

69 - Ibidem. page 43

عند كل الأمم والثقافات والشعوب والحضارات، لا توجد ثقافة واحدة، هي ما يتغذى به العقل، أو يستمد منه الخيال رؤيته للعالم والأشياء. الثقافة الشعبية، التي تجري بين الناس، على الألسنة، وفي ما دُون من كتب ودراسات، وما تمَّ حُفْظُهُ، باعتباره ذاكرة، وإبداعاً محلياً يخض شعباً وأمة، هي جزء من الكيان العام للثقافة، في شموليتها، فهذه من تلك، سواء أكانت عالمة، أو شعبية، فطُرُق استعمالها واستثمارها، هي ما يُبرِّر أهميتها في الوعي، أو في الوجدان العام. من يتأمل ما في الثقافة الشعبية من تعدُّد وتنوُّع، يُدرك جيداً تشعُّباتها، وما تنسجُه من خيوط في كل المجالات، في الشعر، في المسرح، في السينما، في التشكيل، وفي القصة والرواية، وغيرها من التعبيرات الفنية الجمالية العالمة. الذين رفضوا الثقافة الشعبية، أو أخرجوها من سياق ما رأوه عالماً من هذه الثقافة، وعلى رأسهم عبد الله العروي، لم يدركوا أنَّ العالم، في أساسه تشكَّل مما كان عامّاً، وشعبياً، أي منتشرًا بين الناس، يعرفونه، ويُردِّدونه، وكأنه أهazيج، قبل أن يتم تدوينه، أو تحويله إلى تراث مكتوب.

أليس هذا ما حدث مع الشُّعر عند العرب، الذي كان يجري على الألسن، بالنقل الشفاهي، في مجتمع لم تكن الكتابة والوعي العالم فيه قد ظهر بعد؟

لا يمكن، إطلاقاً، نفي المعرفة والجمال، عن الثقافة الشعبية، فهي ثقافة أخرى، تنضاف إلى الثقافة المكتوبة، أو التي ندَّعي أنها كتابية، رغم ما يحفُّها من شفاهة، في البنيات الكتابية التي هي تدوين، وفي السياقات الفنية الجمالية التي تحكمها شروط الوعي الشفاهي، وكأننا لا نكتب، بل نروي، كما يجري في عدد من التعبيرات الشعبية، سواء في الشُّعر، أو الحلقة، أو في الغناء، فالوعي الشفاهي، هو الذي ما يزال غالباً حتَّى على ما نراه عالماً من ثقافتنا.

لا بُدَّ من إعادة بناء مفاهيمنا وأفكارنا، وما نحمله من تصوُّرات عن الثقافة الشعبية، لا باعتبار هذه الثقافة خارجة عن اهتمام البحث العلمي أو المعرفي، بل بالتأكيد على الدور الذي يمكن أن نُفيد فيه العالم، بما هو شعبي، وتوسيع العالم الشعبي، ورفدهما، معاً، بما في كل واحد منهما من خصوصيات، أو خواص، بالأحرى، تزيد من ثرائهما، حيث الواحد يُثري

الآخر، ويُعمَّق العلاقة به، كما صار يحدث اليوم، في الجامعات المغربية، وفي بعض وحدات البحث التي اهتمت بالثقافة الشعبية، في سياقها الجمالي المعرفي، وبظهور عدد من الأبحاث والدراسات العميقة التي أضاءت الكثير مما كان مُعْتَمَلاً، أو غير مفهوم، عند البعض، في هذه الثقافة، وفيما تقترحه من أسئلة وأفكار، وما تحمله، أيضاً، من قيم، ومن تعبيرات جمالية تُفيد في فهم هذه الثقافة ذاتها، وفي الدخول إلى مختلف تعبيراتها، اللغوية أو الرمزية، وما فيها من دوال، وما تُحيل عليه من مدلولات، باعتبارها حقل أفكار ومعارف وفنون.

لا يمكن أن نشيخ ببصرنا عن هذا التراث الذي ورثناه من هذه الثقافة، الذي هو تراث يهم جغرافية المغرب كاملة، ولا يقتصر على مجال دون آخر، أو على منطقة دون أخرى، فمساحات هذه الثقافة واسعة، وسعتها توجد في اختلافاتها وتنوعاتها، وما تزخر به، مثلاً، في الموسيقى والغناء، من ثراء كبير.

يكفي أن ندخل أرض هذه الثقافة، لنكتشف أنها ثقافة بلا تخوم، أو أن تخومها شاسعة، وما تزال تتوسَّع بحكم الابتكارات التي تجري فيها، وما تستمده من رموز ودلالات، ومن أشكال تعبيرية، من الوساط التي تعيش فيها، في شمال المغرب أو في جنوبه، لا فرق، فهي كلها ثقافة شعبية، لكنها ثقافة بأكثر من لسان، وبأكثر من خيال، وبأكثر من جناح.

حين تكون رؤيتنا قاصرة، ولا ننظر إلى الثقافة باعتبارها تعبيراً يصدر عن الإنسان، بما فيها من جمال، وما فيها من خيال، فنحن سنكون أسرنا الثقافة، في عمومها، في زجاجة وأغلقنا عليها، في الوقت الذي كان علينا أن نتباهى بهذا التراث، وبهذه الثقافة، وألا ننظر إليها من ثقب الباب، فقط، العالم أوسع وأرحب، وله أكثر من باب ونافذة لنعرفه، ونكتشف، ونستمع إلى ما يقوله لنا من أشياء كثيرة وباهرة، وفيها العديد من الرسائل، التي هي تعبير عن شعب وأمة، وعن تاريخ وثقافة، وعن إنسان، الزمن عنده صيرورة وتحول وتنوع، وليس مجرد صندوق أسرار، أو تحف، مغلق، ركناء في زاوية ما، مُعْتَمَمة، لا تدخل الشمس إليها.

الأدب الشعبي: المفهوم والسمات والوظائف (I)

أسامة خضراوي

ملخص:

الأدب الشعبي هو التعبير الفطري الصادق عن أحلام الأمة وآمالها، وبؤسها وشقاؤها، وهو ظلها الذي يصاحبها عبر التاريخ، مهما اختلفت الأحوال والأماكن، حاولت ما أمكن في هذه الدراسة أن أبرز مفهوم الأدب الشعبي كما عرفه علماء الفولكلور مع إبراز أهم سمات الأدب الشعبي و ذكر أهم الوظائف المترتبة عنه والتي تعلي من قيمته العلمية والتأطيرية لأفراد المجتمع.

الأدب الشعبي: «ليس إلا فرعاً من فروع الفولكلور إلى جانب فروع أخرى متعددة، بما فيها العادات والتقاليد والرقص والتشكيل، إلى غير ذلك»، غير أننا لن نكون معنيين كثيراً هنا بإشكالية التسمية المتعددة، وأيها أقرب للصواب، حيث نجد من التنوعات الوصفية لهذا النوع من الأدب قولهم: «الأدب الشفاهي غير المدون، البدائي، الشعبي بالمفهوم الطبقي، المروي مجهول المؤلف...»، والملاحظ أن هذه التسميات في أغلبها تنتقص منه وتنتعه بصفات الابتذال والانحطاط مقابل ما لـ «لأدب الرسمي» من نعوت رفيعة.

سنأخذ إذن التسمية الأكثر رواجاً والأكثر إجرائية: «الأدب الشعبي»، على أن مفهوم الشعبي لا يحمل أي دلالة انتقاص وإمّا هو وصف عملي وتمييز لهذا النوع من التعبير من خلال طريقة إبداعه وشيوعه وموضوعه... وأيضاً فهي التسمية المتداولة في أكثر البحوث والدراسات العربية والأجنبية.

سنكون معنيين في هذه الدراسة بمحاولة لتعريف إجرائي للأدب الشعبي، ثم سنتوقف عند أبرز سماته وخصائصه وننتهي بالوظائف التي لعبها ويلعبها على كافة المستويات الاجتماعية والفردية. فما هو الأدب الشعبي إذن؟

مفهوم الأدب الشعبي

يعتبر الأدب الشعبي خير وسيلة لتلقائية، عبرت بها الأمم عن ذاتها بكل حرية، وتجرّد، ودون أي قيد، فالأدب الشعبي هو التعبير الفطري الصادق عن أحلام الأمة، وآمالها، وبؤسها، وشقاؤها، وهو ظلها الذي يصاحبها عبر الزمن، مهما اختلفت الأحوال والأماكن.

الأدب الشعبي:
ليس إلا فرعاً من فروع
الفولكلور إلى جانب
فروع أخرى متعددة،
بما فيها العادات
والتقاليد والرقص
والتشكيل، إلى غير
ذلك

مفهوم الشعبي
لا يحمل أي دلالة
انتقاص وإنما هو
وصف عملي وتمييز
لهذا النوع من التعبير
من خلال طريقة
إبداعه وشيوعه
وموضوعه... وأيضاً
فهو التسمية
المتداولة في أكثر
البحوث والدراسات
العربية والأجنبية.

دراسة الأدب الشعبي بالغة الأهمية لمن يحاول دراسة نفسية شعب من الشعوب، ومثل هذه الدراسة إن اتسمت بالعمق والجد، فإنها تساعد على إدراك الخصائص الأساسية لهذا الشعب، وتمكن من رسم طريق واضح الأهداف لمستقبل أفضل إليها.

ولهذا السبب كانت دراسة الأدب الشعبي بالغة الأهمية لمن يحاول دراسة نفسية شعب من الشعوب، ومثل هذه الدراسة إن اتسمت بالعمق والجد، فإنها تساعد على إدراك الخصائص الأساسية لهذا الشعب، وتمكن من رسم طريق واضح الأهداف لمستقبل أفضل، ولم تعرف دراسة الأدب الشعبي المغربي بشكل خاص، والعربي بشكل عام طريقها إلى النضج بكل سهولة؛ بل إن الحقيقة تقول: «أن الأدب الشعبي عانى من مشكلتين أساسيتين، الأولى مشكلة كلمة العامية، فكانت تزدري وتهجر من طرف الباحث والقائم الرسمي، أما الثانية فهي الاعتراف بالتراث الشفهي كفن قائم الذات، فحدث عبر تاريخنا فجوة بين الآداب الرسمية والشعبية»، فحرم من الاعتراف لداعي لسانی يتجلى في ازدياد العامية، وداعٍ فني يحوي بين طياته معالم الإبداع والأدبية.

وسنكون بطبيعة الحال أمام الإشكالية نفسها التي يواجهها الباحث كلما كان بصدد إعطاء تعريف لمفهوم معين في إطار أحد حقول العلوم الإنسانية، انطلاقاً من أن تعدد المدارس والأنساق والمرجعيات الفكرية والفولكلورية والأدبية المؤطرة للباحث والدراس تسهم في تعدد الحمولات الدلالية للمصطلح أيضاً. لذا كان لا بد من الاحتياط في استخلاص تعريف شامل للأدب الشعبي، غير أننا سنتوصل ببعض المقاربات في التعريف التي قدمها بعض المهتمين بهذا الميدان، على أننا سنحاول الخروج بمفهوم إجرائي يشمل أهم سمات الأدب الشعبي.

فالأدب الشعبي غني بالرموز التي تكشف عن تجارب الإنسان مع نفسه ومع الكون من حوله، ولا عجب بعد ذلك إذا قلنا: إن العالم كله يتحدث من خلال هذه الرموز، فحين تعوز النقاد القدرة على تفسير نص من النصوص الأدبية يربطونه بالمعطى الأسطوري وبالمعطى الشعبي الذي يعد المخرج الوحيد لتفسير ما يغمض، ولعل أساس الرمز في الأدب هو العودة إلى المعطيات الشعبية والإحالة

«تراث ثقافي وتاريخي وفكري فهو الذي ينتقل بفكرة الأمة وعاداتها وتقاليدها وحكاياتها وقصصها وأنسابها ومعتقداتها من جيل إلى جيل»

أهم ما يلاحظ أن للأدب الشعبي تسميات متعددة، فأحيانا يسمى «الأدب الشعبي أو الأدب الشفاهي (Oral literature) أو الفن اللفظي (Verbal Art)، أو الأدب التعبيري (Expressive littérature)»

يتذكرون من الماضي السحيق، ثم إلى (خاصة) أي المثقفون ثقافة مستمدة من الكتب» وهنا نجد مفهوم الشعب يرتكز أساسا على اساس جغرافي أو تاريخي أو فكري، والمغرب بلد غني بفنونه وثقافته الموروثة عن أسلافه ويؤكد هذا يعقوب جرم بقوله: «هو الأدب الصادق الذي يخرج من الروح الشاعرة في صورة كلمات، فهو ينبع من دافع طبيعي، ومن المشاعر الفطرية التي تعيش داخل الإنسان».

كما يعتبر عباس الجباري الأدب الشعبي «جزء ركيننا من التراث، وتعبيرا عن مقومات الشخصية الوطنية والذات الجماعية، والاهتمام به اهتمام بهذه الذات وتلك المقومات»، فيما يقدمه حلمي بدير على أنه « محاولة للتعبير عن محصلة المجتمع بوسائل مختلفة، وهو نتائج تعامل المجتمع مع الكلمة، ذات الدلالة وذات المغزى». بينما تحدد نبيلة إبراهيم منابعه بقولها: «أما الأدب الشعبي فهو ينبع من الوعي واللاشعور الجمعي»، ثم تتحدث عن بعض أشكاله: «الأسطورة الكونية وأساطير الأخيار والأشجار والحكاية الخرافية والحكاية الشعبية واللغز والمثل الشعبي والنكتة، كلها أنواع أدبية شعبية».

المقصود بالشعب فقد «قصر بعضهم هذا المفهوم على الفلاحين والذين احتفظوا بالعادات وآداب اللياقة القديمة والذين تسيطر عليهم العاطفة ففكرا وسلوكا».

فردية، ولكن عن تجربة الجماعة وأيضا عن «فكرة الجماعة، فيصبح بذلك ضميرها المتحرك... ووجدانها المعبر عن تجربتها الحياتية وموروثاتها وآمالها وآلامها».

وأهم ما يلاحظ أن للأدب الشعبي تسميات متعددة، فأحيانا يسمى «الأدب الشعبي أو الأدب الشفاهي (Oral literature) أو الفن اللفظي (Verbal Art)، أو الأدب التعبيري (Expressive littérature)» وهناك من يعطيه تعريفا كاملا بأنه هو «الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة المروي شفاهيا، المعبر عن ذاتية الطبقات الشعبية الدنيا، المتوارث عبر الأجيال» أو هو «المأثورات الشعبية جلها (الفولكلور)، أو بعضها مما يعتمد على اللغة أساسا، كالقصص، والشعر والأمثال والألغاز، وما يليها» وهو بهذا التعريف يكون في مقابل الأدب الرسمي «فهو المعلوم المؤلف، الفصيح اللغة، المدون، المعبر عن ذاتية الفرد قبل الجماعة، الرائج عن طريق الكتابة والطباعة والنشر» ورغم هذه الفوارق السطحية يبقى الأدب الشعبي هو «الأدب الذي يعبر عن وجدان الجماعات الشعبية ويتحسس هواجسها وهمومها وطموحاتها، ويدعم تماسكها» كما يحاول التعبير عن محطة تجارب المجتمع، وبهذا نكون قد أخرجنا كلمة «أدب» من مدلولها اللغوي الذي يعني «التأدب» إلى مدلولها الاصطلاحي الحديث الذي يقصد به «فن يهدف إلى الإمتاع والتثقيف» أي ذلك الأدب الذي يستمد موضوعاته من الحياة فيطلعنا على تجارب الآخرين ويضيف إلى خبراتنا خبرات جديدة، نستغلها ونستفيد منها في حياتنا اليومية.

أما المقصود بالشعب فقد «قصر بعضهم هذا المفهوم على الفلاحين والذين احتفظوا بالعادات وآداب اللياقة القديمة والذين تسيطر عليهم العاطفة ففكرا وسلوكا».

والبعض الآخر قسم المجتمع إلى «(شعب) يتداول أفرادها فيما بينهم الأغاني والقصص والأمثال وغيرها. مما

الأدب الشعبي جزء من الفولكلور وليس كل الفولكلور، ودارسه يفترض فيه المعرفة العامة وليس بالضرورة الدقيقة بالجوانب العلمية الأخرى من الفولكلور من أنثروبولوجيا وأركيولوجيا

العميقة التي تفره من الكلمة والحركة والإيقاع، بمعنى أن يمتلك الإواليات الضرورية التي ينهلها من ميادين اللسانيات والنقد الأدبي والسميانيات والموسيقى..

وبغية الانتقال إلى الفقرة الموالية التي تعنى بأهم سمات وخصوصيات الأدب الشعبي، نورد تعريفاً لمحمود ذهني يتضمن مجمل التحديدات التي أشرنا إليها أعلاه:

«هو مجمل الفنون القولية التلقائية، وهذه الفنون هي على رأس قائمة فروع التراث، ونقلت هذه الفنون بلهجة دارجة من جيل لجيل، وبشكل شفاهي، وهي تعبير عن تفاعل الإنسان مع الطبيعة، ومع الإنسان، والأدب الشعبي بهذا المفهوم عبارة عن تنويع لخبرات الإنسان ومعارفه، وأحاسيسه، ومشاعره، وتشتمل هذه الفنون على الحكاية الشعبية، المثل الشعبي، الأغنية الشعبية، النادرة والنكتة، نداءات الباعة... الخ».

سمات الأدب الشعبي

من خلال تحليل تعريف الدكتور محمود ذهني يمكننا أن نتوقف على مجموعة من السمات الأساسية والعامة للأدب الشعبي، سواء من حيث الشكل أو المضمون ومن هذه السمات:

أولاً. اللغة: تحدث التعريف على أن الأدب الشعبي ينقل بلهجة دارجة أو عامية، غير أنه دقق في الأمر أكثر حينما وصفها ب: «أنها فصحي مسهلة، أو ميسرة، حتى تكاد تقارب العامية في الشكل الظاهري»، بمعنى أنها تحمل كثيراً من معجم وتراكيب الفصحى لكنها تخضع في الأغلب لخصوصيات العربية اللهجة كما سترى في الفصل الأخير من هذا البحث.

فيما تحدث «إيليا الحاوي» عن معجم الأدب الشعبي، فقال: «أن ألفاظه تكون عامية، مشبعة بروح الريف،

ويميز رشدي صالح الأدب الشعبي عن الأدب الرسمي أو الاحترافي على أساس مصدر الإبداع، على اعتبار أن الشعب هو من يبدع الأول، فيعبر عن ثقافته وواقعه الاجتماعي، وعلى أساس اللغة، فالعامية هي الوعاء الذي يحتويه، وكما أن العامية هي ثمرة تفاعل وتلاقح اجتماعي حضاري وتاريخي، فإن للأدب الشعبي الشفهي امتداداً وجذوراً في الجغرافي والتاريخ.

وقد ذكر عبد الحميد يونس في معجمه للفولكلور تعريفاً مطولاً للأدب الشعبي يشير إلى كثير من الإشكالات والقضايا الأساسية التي تواجه دارس هذا المبحث، فيقول:

«الأدب الشعبي مصطلح جديد يدل على التعبير الفني المتوسل بالكلمة، وما يصاحبها من حركة وإشارة وإيقاع؛ تحقيقاً لوجدان جماعة في بيئة جغرافية معينة أو مرحلة محدودة من التاريخ. ولقد اختلف مدلول هذا الاصطلاح باختلاف المدارس الفولكلورية والأدبية؛ فقد كان يعني في الدول اللاتينية كل ما يعنيه مصطلح الفولكلور ثم حدد في مجال الأدب الشعبي بعد أن أصبح الفولكلور علماً قائماً برأسه، له مناهجه ودوائر بحثه.. ويدخل في دائرة المصطلح الاهتمام بالمدونات والنقوش والآثار المادية والنصوص الشفاهية والروايات التي تنتقل من فرد إلى فرد ومن جيل إلى جيل ومن بيئة إلى بيئة عن طريق التلقي أو الحفظ والترديد...».

مما يلاحظ على تعريف عبد الحميد يونس دمجاً للنقوش والآثار المادية لميدان الأدب الشعبي، مما يؤكد تبنيه للمفهوم الواسع للأدب الشعبي المقرب من مفهوم الفولكلور، غير أننا سنتبنى نفس ما قلناه آنفاً وهو أن **الأدب الشعبي جزء من الفولكلور وليس كل الفولكلور، ودارسه يفترض فيه المعرفة العامة وليس بالضرورة الدقيقة بالجوانب العلمية الأخرى من الفولكلور من أنثروبولوجيا وأركيولوجيا...** وفي الوقت نفسه هو ملزم بالدراسة

متداولة بشكل يومي».. ويقرر آخرون، أن تناول الأدب الشعبي بالفصحى يجعله يتنازل عن قدر كبير من الحرية الشفوية التي يتمتع بها.

واضح إذن، أن للأدب الشعبي لغة خاصة تنهل أساسا من لسان الدارجة مع بعض الارتقاء نحو الفصحى، كما نرى في الحكايات والسير؛ وعليه فلاهتمام بالأدب الشعبي يقتضي من الدارس المعرفة الكافية بعلم اللهجات ويدخل في إطاره خصوصا اللسانيات الاجتماعية، ثم مناهج تحليل الخطاب الأدبي وغيره، ذلك أن درس الأدب الشعبي ظل بعيدا عن المناولة اللسانية قياسا مع ما بذل من دراسات تسائل الجوانب الفنية والقيمية فيه..، وقد اخترنا لهذا البحث الاهتمام بهذه الجزئية كمدخل من مداخل كثيرة لتحليل خطاب الأدب الشعبي.

ثانيا. الشفوية: نقول الشفوية وليس الشفوية لأنها من مادة شفه، وهناك من يستعمل لفظ الشفاهية للدلالة على ما نحن بصدده كمقابل للكتابية، وتتجلى أهمية مصطلح الشفوية في اعتباره المدخل لفهم واستيعاب الإبداع الشعبي بل أيضا كثيرا من الجوانب الغامضة في الفصحى بدوره. وقد فصل **التج وأنج** نظرية الشفاهية التي تمنح قواعد التحليل الموضوعي لظاهرة الأدب الشعبي بعيدا في كثير من الجوانب عن الإواليات الاعتيادية لتحليل النصوص الأدبية الفردية.

وقد أمكن من خلال هذا التمييز «الوصول إلى فوارق مذهلة وأساسية في طرق تحصيل المعرفة والتعبير بالكلام بين الثقافات الشفهية الأولية «ثقافات بلا معرفة بالكتابة على الإطلاق» وبين ثقافات الشفاهية الثانوية «ثقافات عميقة التأثير بالكتابة»، فالسلطة في الأولى هي للصوت وليس الحرف.

وقد ذكر الدكتور عبد العزيز أعمار كلاما قيما عن الشفوية في محاضراته لماستر الثقافة الشعبية للموسم الجامعي: 2010/ 2011، ونظرا لأهميته أورد بعض ما قاله في ماهية الشفوية وبعض خصائصها، وهو يتوافق كثيرا مع ما ورد في نظرية الشفاهية لوالترج أنج.

«الشفوية هي نمط للعيش وطريقة للتفكير، وهي ذهنية تقوم على أسلوب التواصل عبر شبكة بسيطة تحكمها

سياقات دينية، جغرافية، اقتصادية، وهي ليست خيالا فقط، وإنما تجارب واقعية للأسلاف. والأدب الشفهي يقوم على المعرفة والقدرة على القول عن طريق التعلم والتلمذ والتمرس والتجربة والقدرة على الحكي. ونصوصه تتضمن المؤثرات الشفهية التي يمكن العثور عليها في قلب النصوص الفصحى أيضا».

وهي نفس الفكرة التي أشار إليها أنج من أن هناك فكرين أو عقليين: عقل شفهي وآخر خطي أو كتابي، وبالتالي فملاح الإبداع الأدبي ستتغير، الأمر الذي يفرض بدوره تغييرا في إواليات التحليل اللساني، ومن ذلك نجد أن: «علم اللغة التطبيقي وعلم اللغة الاجتماعي أخذ في الآونة الأخيرة يقارنان على نحو مضطرب بين آليات التعبير الشفهي وتلك الخاصة بالتعبير المكتوب». إننا في النصوص الشفهية نكون أمام متكلم مبدع وليس كاتب مبدع، مما يجعل المناولة التحليلية تختلف باختلاف طبيعة الباث في هذا الفعل التواصل الإبداعي. ويستقي الأدب الشعبي سماته الأخرى من سمات وخصائص العقل الشفهي مثل التذكر والتكرار والإيقاع والبساطة.

ركزنا بعض الشيء عن سمة الشفاهية لأنها: «القاسم المشترك بين كل أشكال التعبير الشعبي، والداعمة له لغويا وثقافيا. فالشفاهية تظل النسق الأول في تشكل وتظهر القوالب والأشكال التعبيرية، من سرد وشعر وغناء ونثر، مسجوع أم لا».

وفي هذا السياق يؤكد **المصطفى الشاذلي** على الأدوار المتعددة والمتكاملة التي تلعبها الشفاهية والتي جعلها كالاتي :

دور وظيفي، نظرا لمعيارية الأشكال الجمالية.

دور محلي، في وضع ومعالجة الإشكالات المجتمعية.

دور كوني، في تناول القضايا الكبرى التي تهم الإنسان والبشر ككل.

دور رمزي، في التعاطي مع المقولات والأبعاد الأنثروبولوجيا للإنسان المغربي.

ثالثا. الذاكرة: فالمعرفة في الثقافة الشفهية تقوم على التذكر كما تعتمد صيغا وأساليب لتقوية الذاكرة، أهمها

فمن أهم مميزات الأدب الشعبي كون «عملية تناقل النص الشعبي عملية إبداعية» فيكون النص بذلك الإبداعي في حركة مستمرة من التجديد.

لصياغة المواقف وخلق علاقة حميمة بين الملقى والمتلقي.

سادسا. الموضوع: موضوع الأدب الشعبي عام بحيث يمس كل فرد من أفراد الأمة، وهو أيضاً خاص، بحيث يحسه كل فرد بأنه موضوعه الشخصي الذي يهمه وحده، أو يهمه قبل أي شخص آخر. فالأدب الشعبي يتناول كل موضوع، أو أي موضوع، له اتصال مباشر بالشعب، فلا يلامس الأدب الشعبي المجرد والخيال المطلق، دون أن يعني ذلك غياب العمق والفنية واللمسة الإبداعية، بل يمكن القول أنها طبع وليست صنعة، وتنطلق من الواقع الاجتماعي تصويراً أو نقداً أو حلماً بأحر أحسن.

سابعا. الشكل: يعتبر الأدب الشعبي قمة الوعي الفني، فهو لا يحدد لنفسه شكلاً معيناً، ولا يأنف أن يستعير لنفسه أي شكل يجد أن فيه تحقيقاً لأهدافه ومراميه... فقد تقال قصة ما.. بعدها تعزز نتيجة القصة بمثل ما، أو تحول القصة إلى أغنية شعبية.. أو مسرحية شعبية، أو تزواج بين هذه الأشكال مجتمعة، فنفس الفكرة أو الموضوع تعالج بأشكال مختلفة حسب طبيعة المقام والموقف والمتلقي. فيستخدم الأدب الشعبي كل الوسائل المتاحة والمناسبة، مثل وضع المفهوم المعين في مثل، أو حكاية، أو فرجة، أو أسطورة، أو ملحمة، أو سيرة، أو دراما.. وكل همه تحقيق المضمون والغاية.

ثامنا. العفوية والتلقائية: هي واحدة من السمات المرتبطة في العمق بظاهرة الشفهية التي توطر الأدب الشعبي، فهذا الأخير يسير الفطرة أكثر من الأدب الرسمي، وتتجلى هذه الفطرة في حبك الأدب، وطريقة إبداعه المتغيرة، من بيئة لأخرى، ومن زمن لآخر، كما تتجلى الفطرة والتلقائية في لا منطقية السرد، والربط بين الأحداث، بعكس الأدب الرسمي، الذي يعتمد على الربط والمنطقية، من هنا أكد الباحث أحمد رشدي صالح: أن الأدب الشعبي أكثر صدقاً في إعطاء الصورة الحقيقية للعملية الاجتماعية. ومن هذه السمات نستطيع أن نحدد للشعبية معلمين أساسيين هما:

• **الانتشار أو التداول:** بحيث يشمل هذا الأدب كل طبقات المجتمع، وذلك بعكس الأدب الرسمي الذي تتناوله طبقة معينة.

وجود مخاطب لتحفيز التفكير. ومن المهم أن نشر هنا إلى مقالة لورد الألماني عن التذكر حيث يتحدث أن الراوي أو الشاعر الشفهي لا يحفظ أبياته أو مشاهده حرفياً أكثر من كونه يرتجلها، إنه يتذكر الأفكار الجوهرية أكثر مما يتذكر التعبير اللفظي، فهو: «يخطط لكلامه مباشرة والمخاطب أمامه ينتظر الفرصة ليأخذ طرفاً في الحديث، فيستعمل نفس مفرداته وتركيبه النحوي، ويبادر إلى لفظة ترد إلى ذهنه بدلا من البحث عن اللفظة الحرفية..»، ومن مقتضيات فعل التذكر أيضاً نجد عمليات التكرار والترديد وتقنيات لفت الانتباه والتحفيظ.

وعلى العموم يجب التمييز بين النقل الشفهي للمتون من طرف الحفظة والرواة الذين يسعون إلى إحيائها وتحيينها حسب سياقات التلفظ والإلقاء من جهة، وإعادة إنتاج النصوص بهدف تسخيرها لأغراض أخرى من جهة ثانية. **فمن أهم مميزات الأدب الشعبي كون «عملية تناقل النص الشعبي عملية إبداعية» فيكون النص بذلك الإبداعي في حركة مستمرة من التجديد.**

رابعا. الإيقاع: سواء في الشعر أو في غيره، وقد أوضح الباحثون أن ثمة العديد من الأنماط الإيقاعية في الأدب الشفهي من قبيل إيقاع التنفس لدى الراوي أو الشاعر الشعبي، حركات الجسد، إلى جانب الإيقاعات الموسيقية البسيطة المستلهمة من المحيط، ويمكن أن نمثل هنا بمرددات النساء والفلاحين والباعة والبحارة وغيرهم.

خامسا. البساطة والاختزال: لا يتوسل الأدب الشعبي بالغامض أو المهجور من الكلام، ولا يعتمد الإطناب وسيلة للتعبير، بقدر ما يلجأ إلى البسيط والمتداول والكلام المختزل، كما تستعمل المفاهيم في سياقاتها الإجرائية والحياتية

• **التراثية أو الخلود:** إن هذا الأدب يستطيع أن يطفو فوق سطح الزمن ليقابل كل عصر بنفس الجودة والحيوية، ويلتقي مع كل جيل بنفس الانفعال والتأثير.

إن الأدب الشعبي بهذه السمات وغيرها جوهره محصورة في ذاكرة شعب معين، فهو مؤلفه يزيد وينقص حسب النوازل والوقائع والمناسبات والأحداث والوضعيات والسياقات التواصلية المتنوعة، وهو يؤلف الرأسمال الثقافي الذي يعكس الملامح المميزة لأفراده، وحاملا لقيم الجماعة. إن الأدب الشعبي صدى الماضي لا يصاب بالإتلاف أو الابتذال، ينتقل من جيل إلى جيل باستمرار ليصل إلينا متأثرا ببصمات الأسلاف مصبوغا بصفات العصر.

وبعد هذه الجولة مع أبرز سمات الأدب الشعبي، نتساءل عن أهم الوظائف التي يلعبها سواء على مستوى الفرد أو الجماعة.

وظائف الأدب الشعبي

إن كل نوع من أنواع الأدب، بل كل قطعة أدبية شعبية، لها وظيفتها المعينة، والوظيفة: هي الدور الذي يقوم به الجزء أو النوع في الحياة الثقافية لدى شعب معين. فكل شكل من أشكال الأدب الشعبي له وظيفة واحدة، أو أكثر، وقد تشترك معه نماذج أخرى من نفس الشكل أو من أشكال أخرى بنفس الوظيفة، وهذه بعض الوظائف التي يقوم بها الأدب الشعبي، وسنركز على وظيفتين اثنتين: التعلّيمية والتربوية:

3-1 الوظيفة التعلّيمية:

تجب الإشارة إلى أن هذه الوظيفة تبتدئ من البيت وتستمر مع الإنسان في المجتمع بقية حياته، مادامت شخصية الإنسان مستمرة في التكوين، والسؤال الذي يطرح

نفسه هو ماذا يتعلم الأطفال من الأدب الشعبي، خاصة ما نحن بصدد دراسته من الأمثال الشعبية، أو السير أو الأغاني أو الحكايات...، لذلك سنتحدث عن جوانب متعلقة بالوظيفة التعليمية وهي: الملكة اللغوية، والحس الفني، وتنمية قدرات التفكير.

- **اللغة:** يؤكد هدسون في فصل النمو اللغوي

الاجتماعي للطفل من كتابه علم اللغة الاجتماعي أن الأطفال غالبا ما يتبعون نماذجهم اللغوية بالترتيب التالي: «يتبع الأطفال أولا نموذج الأبوين ثم الأقران وأخيرا البالغين»، ونصوص الأدب الشعبي فاعلة وبقوة وتشكل مادتها اللغوية نماذج يحاكيها الصغار في محادثة الأقران والبالغين، فوظيفة أجناس الأدب الشعبي في الأسرة هي تعميق وإغناء الرصيد اللغوي الذي سيسعف الطفل في التواصل، ومن المستحسن توظيف لغة قريبة من الفصحى أو ما يسمى باللهجة الوسطية، حتى تساعد الطفل في التغلب على معيقات الازدواجية اللغوية في دراسته على الأقل على مستوى المعجم.

- **الحس الفني:** كما أسلفنا فالأدب الشعبي

مليء بالتصوير الفني الراقى الذي ينمي لدى الطفل ذوقا متنوعا شريطة اختيار الأنسب من النصوص وتنقيحها وخلق جسور الحوار مع الأطفال حول مضمونها لإذكاء روح النقد الإيجابي، بل الاتجاه الحديث في التربية والتعليم «يجنح إلى تجربة القدامى في هذا الشأن، وهي التعليم من خلال طرق غير مباشرة، فهي تكون في الغالب أنجع وأكثر تأثيراً، ولذلك نجد القيم التعليمية تأخذ اتجاهاً شعبياً مما ينمي معه الذوق الفني والحس الاجتماعي عبر تلك القصص الموروثة التي تتداولها الجماعة عبر مخيال شعبي جمعي».

إن الأدب الشعبي بهذه السمات وغيرها جوهره محصورة في ذاكرة شعب معين، فهو مؤلفه يزيد وينقص حسب النوازل والوقائع والمناسبات والأحداث والوضعيات والسياقات التواصلية المتنوعة، وهو يؤلف الرأسمال الثقافي الذي يعكس الملامح المميزة لأفراده، وحاملا لقيم الجماعة

الشعبي، الجامعات، وسائل الإعلام، الأندية وغيرها..، ولعل الأدب الشعبي كان أهمها في وقت من الأوقات، حيث ضالة حجم وقلة فاعلية الوسائل الأخرى، ولم يقتصر دور الأدب الشعبي في ترسيخ القيم والعادات ونشرها فحسب، بل ساهم أيضاً في نقد السلبي منها وبذء.

إن الأمثال الشعبية في أبعادها العميقة تبغى انتقاد الواقع بطريقة رمزية من خلال الكشف عن تناقضاته بقالب سخري أو جدي مفعم بالرمزية، ولذلك فهي تنمي في المتلقي أيضاً حساً نقدياً معتبراً.

- تنمية الانتماء للجماعة الجماعية: ينتمي

كل إنسان إلى جماعة معينة، ويشعر بهذا الانتماء، ويتكيف تبعاً لانتمائه، وقد قيل: الإنسان اجتماعي بالطبع. ويمكن أن يقال أن «الإنسان منتم بالطبع» أيضاً، فالفرد في المجتمع المغربي مثلاً ينتمي لوطن ذي عمق تاريخي وهوية تتسم بالتنوع والتكامل، وسيجد الإنسان المغربي ذلك جلباً في تراثه الشعبي، الذي يساهم في إذكاء روح المواطنة والاعتزاز بالانتماء إلى أمة لها ماض عريق.

- ترسيخ القيم والمعارف الثقافية ونشرها:

تنظم حياة الإنسان حصيلة من القيم والمعارف الثقافية، ولقد لجأ الإنسان إلى أساليب وطرق مختلفة لنشر هذه المعارف عن طريق الأدب الشعبي.

- التضامن والتآزر النفسي والعاطفي

للجماعة: تتمثل هذه الوظيفة في تعبير الجماعة، عن حالاتها النفسية والعاطفية، بشكل سار ومفرح في الأحداث السارة، وبشكل حزين وكئيبي في الأحداث المحزنة، فحينما تحتفل الجماعة بحدث كالزواج والعقيقة والختان مثلاً، تعبر عن سعادتها من خلال التراث، وحينما تنتاب الجماعة الآلام والأحزان نتيجة لموت عزيز أو ظلم واقع، أو شفاء أو حرمان... فإنها تلجأ للتراث أيضاً لتعبر به عن أحزانها، وكذلك يلجأ المحبون والعاشقون إلى التراث يثون من خلاله عواطفهم وأمالهم.

كما يمنح الأدب الشعبي لسامعه خصوصاً الطفل فرصة لتنمية الخيال، واكتساب ملكة السرد من الأشكال السردية والشعر الشعبي، الذي يربط الناشئة بأصالتها ويحبب إليها بما تضمنه من ذوق موسيقي رفيع ومتنوع وعريق، دون أن يعني ذلك أننا نحت على الانغلاق في وجه الإبداعات الإنسانية، على أن الجهات الرسمية تتحمل مسؤولية واضحة في هذا الجانب في العناية بهذا الموروث وتجميعه وتنقيحه ودمج ما يصلح منه - وهو كثير - ضمن المناهج التعليمية والتربوية والثقافية والسياحية والعلمية.

- تنمية القدرة على التفكير: تشتمل الحكايات

على عناصر كثيرة كالصوت، والحركة والشخصيات، والمعلومات الجغرافية والتاريخية، والعناصر الواقعية والخيالية والرموز، وتداخل الأزمنة، والحكاية داخل الحكاية، وغير ذلك من العناصر التي تساهم في تنمية المفاهيم والتصورات الأساسية لدى الطفل عن الزمان والمكان والحركة والإنسان والواقع والحياة. ومن جهة أخرى فالحكاية الشعبية تشتمل على الخيال وتنميته بشكل كبير وهو ما يساعد في العملية التعليمية بشكل عام وتنمية القدرات الإبداعية للطفل بشكل خاص.

3-2 الوظيفة التربوية

ونقص بها أن الأدب الشعبي عموماً والأمثال الشعبية خصوصاً ساهمت عبر الأجيال في التنشئة على قيم الجماعة والارتباط بماضيها وذلك من خلال:

- التأكيد على قيم الجماعة: حيث تعبر الأمثال

عن ضمير الجماعة الشعبية، لذا تقوم بدور تأكيد قيم الجماعة، وذلك من خلال إبراز قيم وحكم ومبادئ عابرة للأجيال، ومن هنا فنحن نرى أن التعامل مع مخزوننا من الأمثال الشعبية يجب أن يكون في اتجاهين اثنين؛ يحتفظ الأول بهذا التراث كما هو لأهداف علمية بحثية، فيما تتم عملية التنقيح والانتخاب لما يقدم للناشئة في إطار العملية التعليمية والتربوية، وتنظم حياة الإنسان منذ القدم حصيلة من القيم والمعارف الثقافية، ولقد لجأ الإنسان إلى أساليب وطرق مختلفة لنشر هذه المعارف منها: الأدب

1. باحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية بجامعة محمد الخامس بالرباط / المملكة المغربية
oussama.khadraoui@gmail.com
2. مصطفى يعلى: القصص الشعبي في المغرب - دراسة مورفولوجية، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2001، ص 16.
3. نفسه: ص 17.
4. أنس داوود: الأسطورة في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط 2، 1992، ص 136.
5. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، ص 49.
6. حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفولكلور والفنون الشعبية، مرجع سابق، ص 18.
7. فاروق خورشيد أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، ط الأولى 1994، ص: 20.
8. حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف/ ط الأولى 1986، ص، 26.
9. نفسه، ص 19.
10. نفسه، ص 16.
11. فاروق خورشيد أدب السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص 23.
12. حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط 2، 1997، ص 13.
13. حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، مرجع سابق، ص 17.
14. محمد الجوهري، علم الفولكلور، الأسس النظرية والمنهجية، الجزء الأول / دار المعارف / ط 4 سنة 1941 ص: 540.
15. مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب دراسة مورفولوجية، مرجع سابق، ص 18.
16. نفسه، ص 18.
17. نفسه، ص 18.

18. نفسه، ص 18.
19. أنطونيوس بطرس، الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة لبنان، 2005، ص 12.
20. مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب دراسة مورفولوجية، مرجع سابق، ص 15.
21. نفسه، ص 15.
22. عصام الدين أبو العلا، مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، سنة 1989، ص 13.
23. عباس الجراري: القصيدة، مطبعة الأمنية بالرباط، 1970، ص 3.
24. حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، مرجع سابق، ص 14.
25. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر، القاهرة، (د. ت) ص 5.
26. نفسه، ص 5.
27. محمد الجوهري: رشدي صالح والفولكلور المصري، مطبوعات مركز البحث والدراسات الاجتماعية، ط 1، 2003، ص 127_128.
28. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، ص 49.
29. محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي ﴿مفهومه، ومضمونه﴾، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة بلا تاريخ، ص 14.
30. نفسه، ص 16.
31. إيليا سليم الحاوي: نماذج في النقد الأدبي، وتحليل النصوص، بيروت. دار الكتاب اللبناني، طبعة 1996، ص 43.
32. محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي ﴿مفهومه، ومضمونه﴾، مرجع سابق، ص 35.
33. ابن منظور: لسان العرب، النسخة الإلكترونية، مادة «شف» على الرابط «شفي» <http://www.baheth.info/all.jsp? term>
34. منهم رشدي صالح وحسن البنا عز الدين في ترجمته لكتاب « الشفاهية والكتابية » لوالترج. أونج.

35. انظر كتاب الشفاهية والكتابية لوالترج أونج، تر حسن البنا عزالدين، مر جابر عصفور،
مج عالم المعرفة، ع 182.
36. انظر كتاب الشفاهية والكتابية لوالترج أونج، تر حسن البنا عزالدين، مر جابر عصفور،
مج عالم المعرفة، ع 182.
37. محاضرات الدكتور عبد العزيز أعمار لماسر الثقافة الشعبية، في التواريخ التالية
﴿25 و 04 نونبر و 02 دجنبر 2012﴾.
38. والترج أونج: الشفاهية والكتابية، تر حسن البنا عزالدين، مر جابر عصفور، ص 12.
39. المصطفى الشادلي: الحكاية الشعبية ﴿إواليات تمهيدية ومنهجية في تناول ومعالجة
المتون الإثنوغرافية﴾، سلسلة ندوات ومناظرات، المتخيل والشفاهية، 149، كلية الآداب
والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، 2008، ص 10-9.
40. لمزيد من التفصيل انظر المقال السابق لمصطفى الشادلي ﴿إواليات تمهيدية ومنهجية في
تناول ومعالجة المتون الإثنوغرافية﴾، ص 11 وما بعدها.
41. والترج أونج: الشفاهية والكتابية، تر حسن البنا عزالدين، مر جابر عصفور، ص 29.
42. ج.ب. براون: ج.بول: تحليل الخطاب، تر محمد لطفي الزليطي ومنير التركي، جامعة آل
سعود، ط 1998، ص 23.
43. المصطفى الشادلي: الحكاية الشعبية ﴿إواليات تمهيدية ومنهجية في تناول ومعالجة
المتون الإثنوغرافية﴾، ص 19.
44. فاروق خورشيد أدب السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص 23.
45. محاضرات الدكتور عبد العزيز أعمار المشار إليها سابقا.
46. محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي ﴿مفهومه، ومضمونه﴾، مرجع سابق، ص 42.
47. إيليا سليم الحاوي: نماذج في النقد الأدبي، وتحليل النصوص، مرجع سابق، ص 57.
48. صالح، أحمد رشدي: الفلكلور العربي المعاصر، مجلة الفنون الشعبية، العدد الرابع. نقلاً
عن علقم، نبيل، مدخل لدراسة الفلكلور.
49. محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي ﴿مفهومه، ومضمونه﴾، مرجع سابق، ص 42.
50. سرحان غر: الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت،

طبعة 1974، ص127.

51. د.هدسون: علم اللغة الاجتماعي: تر. محمود عياد، عالم الكتب، القاهرة، 1990.
52. عبد العزيز عبد المجيد: القصة في التربية، ط1، دار المعارف، مصر، د.ت، ص 15-19.
53. أحمد نبيل عوض: استلهام الحكايات الشعبية للتنشئة الاجتماعية، مقال بمجلة الثقافة الشعبية، ع 11، البحرين.
54. علقم نبيل: مدخل لدراسة الفلكلور، البيرة، منشورات جمعية إنعاش الأسرة، الطبعة الثالثة 1993، ص123، بتصرف.
55. فاروق خورشيد: عالم الأدب العجيب، دار الشروق، ط1، ص10، بتصرف.

المصادر والمراجع:

- ابن منظور: لسان العرب، النخبة الإلكترونية، مادة «شف» على الرابط «<http://www.baheth.info/all.jsp?term=شفي>»
- أحمد نبيل عوض: استلهم الحكايات الشعبية للتنشئة الاجتماعية، مقال بمجلة الثقافة الشعبية، ع 11، البحرين.
- أنس داوود: الأسطورة في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط2، 1992.
- أنطونيوس بطرس، الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة لبنان، 2005.
- انظر كتاب الشفاهية والكتابية لوالترج أونج، تر حسن البنا عزالدين، مر جابر عصفور، مج عالم المعرفة، ع 182.
- إيليا سليم الحاوي: نماذج في النقد الأدبي، وتحليل النصوص، بيروت. دار الكتاب اللبناني، طبعة 1996.
- ج.ب. براون: ج.بول: تحليل الخطاب، تر محمد لطفي الزليطي ومنير التركي، جامعة آل سعود، ط 1998.
- حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفولكلور والفنون الشعبية.
- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط2، 1997.
- د.هدسون: علم اللغة الاجتماعي: تر. محمود عياد، عالم الكتب، القاهرة، 1990.
- سرحان عمر: الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، طبعة 1974، ص127.
- عباس الجراري: القصيدة، مطبعة الأمانة بالرباط، 1970.
- عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.
- عبد العزيز عبد المجيد: القصة في التربية، ط1، دار المعارف، مصر، دت، ص 15-19.
- عصام الدين أبو العلا، مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، سنة 1989.
- علقم نبيل: مدخل لدراسة الفلكلور، البيرة، منشورات جمعية إنعاش الأسرة، الطبعة الثالثة 1993، ص123.

- فاروق خورشيد أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، ط الأولى 1994.
- محمد الجوهري: رشدي صالح والفولكلور المصري، مطبوعات مركز البحث والدراسات الاجتماعية، ط 1، 2003.
- محمد الجوهري، علم الفولكلور، الأسس النظرية والمنهجية، الجزء الأول / دار المعارف / ط 4 سنة 1941.
- محمود دهنى: الأدب الشعبي العربي ﴿مفهومه، ومضمونه﴾، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة بلا تاريخ.
- المصطفى الشاذلي: الحكاية الشعبية ﴿إواليات تمهيدية ومنهجية في تناول ومعالجة المتون الإثنوغرافية﴾، سلسلة ندوات ومناظرات، المتخيل والشفاهية، 149، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، 2008.
- مصطفى يعلى: القصص الشعبي في المغرب - دراسة مورفولوجية، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2001.
- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر، القاهرة، (د. ت) .

تجلیات الثقافة الشعبية المغربية (II) الأمثال الشعبية المغربية أنموذجاً

« اللَّهُ يَرْحَمُ الْوَلِيَّ حَتَّىٰ مِثْلَهُ مَا جَابُوهَا كُذُوبٌ ».

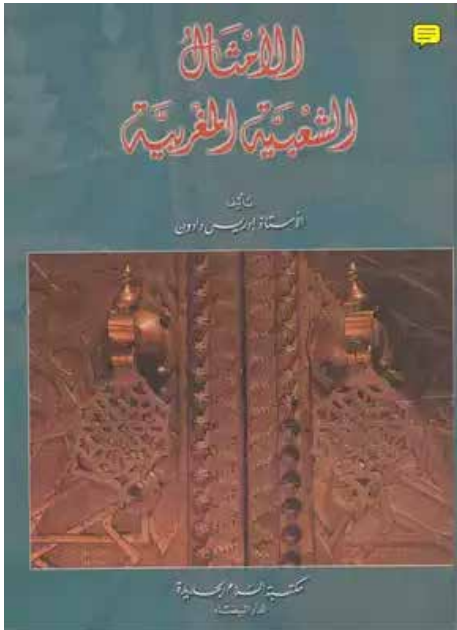
(مثل مغربي)

تقديم

لأشك أن التراث الشعبي لأي مجتمع يقوم بدور كبير في رسم صورة الحياة الاجتماعية في الواقع اليومي، لما يشتمل عليه من أفكار ومفاهيم وتصورات وخبرات، تُحدد آليات السلوك، وطرائق التفكير، وأنماط التفاعل وأشكال العلاقات الاجتماعية.

والأمثال الشعبية جزء مهم من المنظومة الفكرية التي تشكل ثقافة الشعوب، ولا تقل أهمية عن الحكايات الشعبية والأساطير والموروثات الشعبية الأخرى، وعليه يمكن استقراء الواقع الاجتماعي والسوسيولوجي لفهمها، فضلاً عن معرفة نمط الحياة الاجتماعية ومسارها وطبيعتها.

وليس من باب المصادفة أن يعتبر بعض الباحثين الأمثال الشعبية مدونة في غاية الأهمية لبناء بحوثهم الميدانية، ومقارباتهم العلمية، ومن هذا المنطلق أدرجت بعض الجامعات العالمية ضمن برامجها



الأمثال الشعبية:

«هي تلك الأقوال الماثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية»

هناك حاجة مجتمعية ماسة تدعونا إلى فهم التراث الشعبي، مع الاستفادة من التراكم الحاصل في تفسير الأمثال الشعبية بشكل نقدي/ جمالي وخلق

الأمثال الشعبية، وفق ما اضطلعت به البحوث والدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية تجاه متون الأمثال. وتنبع أهمية هذه الدراسة مما يذهب إليه الدارسون بقولهم: إن «الأمثال الشعبية قد تؤلف دستوراً اعتقادياً، وقد تكون في الوقت نفسه نماذج لبدء من احتذاها في السلوك»⁴

وإن الدارسين حين اهتموا بالأمثال الشعبية، انطلقوا يضعون الحدود التي تفصل بينها وبين الحكم، وتوصلوا في هذا الصدد إلى بعض الفوارق، منها:

« الأمثال قصص من تجارب الناس بقيت لها بمنزلة عناوينها، ويبقى مع هذه العناوين تلخيص لكل منها، فقل أن نجد مثلاً لا يحمل معه هذا الشرح الكاشف لمجرى أحداث القصة وما كان من أشخاصها، على حين أن الحكمة بقيت كما هي كلمة ليس معها هذا التفصيل الكاشف، ثم إن التجربة المثلثة تجربة عامة، على حين أن التجربة الحكمية تكاد تكون خاصة، أعني أن المثل يمليه الخاص كما يمليه العام، والحكمة لا يملئها إلا الخاص في الغالب»⁵

وقد تعددت الدراسات المتخصصة التي تعنى بالمثل الشعبي من ناحيتي المضمون الفكري والشكل الفني، إلى درجة تمكنا من وضع ملامح كل من المضمون والشكل على السواء، فيرى بعض الدارسين أن الأمثال الشعبية: «هي تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية»⁶، بينما يرى فريق ثان أن مضمون المثل الشعبي ما هو إلا «موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون في الامتداد الإيديولوجي السليم، ولكنها تحمل غبار

العلمية المثل باعتباره حقلاً معرفياً مستقلاً، أطلقوا عليه مصطلح paraméologie، كما عقدت مؤتمرات علمية حول المثل باعتباره خطاباً متميزاً في جامعة ليل بفرنسا وغيرها من المؤسسات العلمية في الغرب. فضلاً عن كون موضوع الأمثال الشعبية قد شكل محوراً مهماً ضمن اللقاءات العلمية التي عقدتها بعض المؤسسات العلمية والجامعات بالجزائر والمغرب العربي¹. ولسنا في هذا الصدد بحاجة للتذكير بمدى غنى التراث العربي ب ذخائر الأمثال الرسمية والشعبية.

وتعتبر كلودين شولي² من خلال مسارها الطويل في البحث، أن علماء الاجتماع في البلاد المغاربية قد استوعبوا ضرورة القيام بمقاربات تفاهمية حول المأثور الشعبي ولاسيما الأمثال الشعبية، وتؤكد قيمة هذا المتن في دراسة التحولات الاجتماعية والاستماع الدقيق للثقافة وهي تتشكل³.

وبالتالي يمكننا أن نقول إن هناك حاجة مجتمعية ماسة تدعونا إلى فهم التراث الشعبي، مع الاستفادة من التراكم الحاصل في تفسير الأمثال الشعبية بشكل نقدي/جمالي وخلق، وكذا من المراجعات والاجتهادات التي تعرضت لها هذه الأطروحات.

في أهمية الدراسة

تتجلى أهمية الدراسة فضلاً عن بلاغة التعبير وجمالية التشكيل، في درجة تأثير الأمثال الشعبية في رسم صورة الحياة الاجتماعية للمجتمع، وتوجيه عملياته الاجتماعية، من خلال ما تتضمنه من قيم وعادات وتقاليد وأخلاق ومعتقدات؛ وبالتالي قد يُفيد البحث باعتباره محاولة تُساعد في الوقوف على نمط الحياة الاجتماعية في ضوء

تعتبر كلودين شولي من خلال
مسارها الطويل في البحث،
أن علماء الاجتماع في البلاد
المغاربية قد استوعبوا ضرورة
القيام بمقاربات تفاهمية
حول المأثور الشعبي ولاسيما
الأمثال الشعبية

مثل معظم الأجناس الأدبية الشعبية وأنواعها، تقوم الأمثال الشعبية بوظيفة المحافظة على الأنماط الموروثة، البادية في العادات والمرويات، والتقاليد الاجتماعية المرعية، والسّنن والأعراف الاجتماعية الجارية

فإنه ليس من العسير أن نجد أنها واحدة أيضاً في العالم كله، من حيث المعاني والغايات والدلالات، وهي واحدة من حيث الوسائل التي تعتمد عليها كي تنتقل من جيل إلى جيل، فهي تتفاعل وكثيراً ما تتشابه، على الرغم من انتماء الإنسان لحضارات بعيدة عن بعضها البعض، ذلك لأنها ترتبط بهوموم البشر، ومعاناتهم وتحدياتهم لمشكلات واقعهم وتناقضاته، حيث أن هناك معاني مشتركة تربط بين هذه الشعوب من أثر الهجرات المتتالية بين المجتمعات. ويرجع هذا التشابه في أحيان كثيرة إلى اللاشعور الذي يجمع بين الشعوب. خصوصاً وأن هذه الشعوب قد مرت بأطوار متشابهة في تقدمها وتأخرها وكفاحها وتحركها، وعانت أحداثاً متشابهة تردّد صداها في حكمها وأمثالها.⁹

ذلك أن الحكم والأمثال تُعدّ حقائق اجتماعية قائمة في المجتمعات البشرية، يأخذ بها الأفراد ويخضعون لها في معاملة بعضهم مع بعض، فهي أداة ذات وظيفة حياتية، تمارس سلطة أدبية لها تأثيرها على عقلية الناس وتصرفاتهم، ولهذا يعتمدون عليها في دعم كلامهم ووجهات نظر يؤمنون بها الإيمان كله، لما لها من الانتشار والسيادة فيما بينهم؛ فهي دستورهم في الحياة الجارية لأنها تتصل بحياتهم ومشاكلهم اليومية، وتدّل في معظمها على خبرة ودراية وصواب الحكم وأصالة الاستنتاج.¹⁰

وتعتبر دراسة الأمثال والحكم الشعبية من الدراسات الأدبية والأنثروبولوجية المهمة لأنها تتوفّر على إعجاز

التجارب الاجتماعية المادية، والمثل كتعبير: يصوغ الموقف المادي بلا وساطة نظرية⁷.

ومثل معظم الأجناس الأدبية الشعبية وأنواعها، تقوم الأمثال الشعبية بوظيفة المحافظة على الأنماط الموروثة، البادية في العادات والمرويات، والتقاليد الاجتماعية المرعية، والسّنن والأعراف الاجتماعية الجارية، مع ما تقدّمه من محاولات تعليمية، تروى بقوالب فكاهية أو مسلية، معبرة عن انطلاق الخيال في تحقيق ما يكمن في النفوس.

ولعل الدراسات السويدية تقف كأفضل الدراسات عن الآداب الشعبية، والأمثال منها بصفة خاصة، ويذكر في هذا الجانب أن فكارل باكستروم، يعد من أهم الدارسين السويديين. وقد لخص أهمية الأمثال في الآتي:

أولاً: تتحدث الأمثال عن سعادة وشقاء من يتداولونها، وعن الغنى والفقر، والشرف والخزي، والجمال والقبح، والقوة والضعف، والعظمة والوضاعة.

ثانياً: إن الأمثال، من الناحية العلمية، تريح النفس وتواسيها، وتسخر وتمدح ثم تهزل في الوقت الذي تتضمن فيه أفكاراً جادة.

ثالثاً: تلقّن الأمثال الدرس بالأسلوب المرح الحاذق، وهي مليئة بكنوز من الأحكام السليمة، والعملية، والعدالة، والمشاركة العاطفية، ثم السخرية اللاذعة الذكية.

رابعاً: تتكرر نفس الأمثال عند شعوب العالم المختلفة، وإن لم تكن من الناحية الشكلية بنفس الألفاظ.

خامساً: تستقبح الأمثال الرذيلة وتُعلي من شأن الفضيلة، فهي بهذه الصفة ذات قيمة تهذيبية.⁸

وإذا كانت الأمثال الشعبية واحدة لدى الأمة العربية من حيث الشكل والمضمون، لاعتبارات تاريخية وقومية،

الأمثال، من الناحية العلمية، تريح النفس وتواسيها، وتسخر وتمدح ثم تهزل في الوقت الذي تتضمن فيه أفكاراً جادة.

الذكريات الشخصية للفرد بالمجتمع الذي ينتمي إليه، واعتبر أن الإطار الاجتماعي - والذي تنشئه ثقافة مجتمع ما - يسهر على وضع نسق جمعي يجعل الخبرات الفردية قابلة للتذكر والتفسير والتحليل.¹²

وللحديث عن العلاقة بين المأثور الشعبي والذاكرة الجمعية في مجتمع ما، يمكن القول: إنها علاقة التنقل ذهاباً وإياباً بين مأثور مادي ومأثور غير مادي، منتج يتموقع ضمن مساحة جغرافية معينة في المخيلة الإنسانية. ومما لا يرقى إليه الشك، أن أحد أهم مظاهر هذه العلاقة هو أشكال التعبير الشعبي، وما يزرخ به من أمثال وحكايات وأساطير ومعتقدات...، وهذه العناصر الثقافية متماهية الحدود مع واقع راسخ يقبع هناك، يعين هويتها ويمنحها الثابت والدوام.

إن التفاعل بين المأثور الشعبي والذاكرة الجمعية، من شأنه أن يتسبب في إحداث عمليتين متلازمتين، بحيث إنه كلما كان ثمة استعادة ذكريات يصحبها اختلاق، مما يساعد على خصوبة الثقافة وحيويتها وصرورتها. ولعل هذا ما يجعلنا اليوم، ندرك كنه استمرار الصراع وصعوبة حله بين الذاكرة التاريخية الصرف إن وجدت والذاكرة المختلفة الحديثة. فهل يمكن اعتبار هذا التفاعل والحيوية في صيرورة المأثور الشعبي، وما يشكله اختلاق الإرث، اعتداء على التاريخ، وبالتالي اعتداء على الذاكرة الشعبية؟ وكما قلنا سالفاً « ليست الذاكرة الجمعية شيئاً خامداً سلبياً، بل مجال فعالية يتم في إطاره انتقاء أحداث الماضي وإعادة بنائها وصونها وتحويرها ومهرها بالدلالات السياسية.»¹³

وقد يتحوّل هذا التفاعل أحياناً إلى شكل من أشكال الازدواجية الثقافية المحلية، وينتج عن تلك الازدواجية صراعاً بين ثقافة شعبية أو ما أسماه بريخت «culture des classes sulbarternes» وثقافة النخبة.

تعتبر دراسة الأمثال والحكم الشعبية من الدراسات الأدبية والأنثروبولوجية المهمة لأنها تتوفر على إعجاز بلاغي خاص، ولكونها تعطينا صورة واضحة عن تطور النظم والحضارات البشرية على مرّ العصور

بلاغي خاص، ولكونها تعطينا صورة واضحة عن تطور النظم والحضارات البشرية على مرّ العصور، فهي بمثابة مرآة نرى فيها الماضي على حقيقته وبكل جزئياته حين تعكس تجارب الحياة الشعبية، ودليل عمل يرشد الناس في حياتهم فتصبح أكثر يسراً، وتجعلنا قادرين على التنبؤ بالمستقبل إذا ما اعتمدنا التحليل العلمي الموضوعي الذي يصل بنا إلى توجيه تطوّرنا وتقديمنا توجيهاً سليماً، ومساعدته على مواجهة التحديات المعاصرة له على كلّ الجبهات.¹¹

العلاقة بين المأثور الشعبي والذاكرة الجمعية

كان لكتابات عالم الاجتماع الفرنسي موريس هالبواكس تأثيرات واضحة على الأبحاث الحديثة حول الذاكرة في مجال العلوم الثقافية، حيث تبلورت عبرها نظرية الذاكرة الجمعية، والتي تعتبر أن عملية التذكر الفردية لا يمكن أن تنشأ أو أن تتم إلا ضمن إطار اجتماعي معين، فعلى عكس التصورات السائدة في عصره، والتي كانت تنظر إلى الذاكرة وعملية التذكر الفردية كوظيفة بيولوجية محض، ربط هالبواكس في دراسته حول الذاكرة الجمعية

للحديث عن العلاقة بين المأثور الشعبي والذاكرة الجمعية في مجتمع ما، يمكن القول: إنها علاقة التنقل ذهاباً وإياباً بين مأثور مادي ومأثور غير مادي، منتج يتموقع ضمن مساحة جغرافية معينة في المخيلة الإنسانية

ومن هذه المفاهيم نجد: التسوية والمماثلة، الشبه والنظير، الحديث، الصفة، الخبر، الحجة، العبرة، المقدار، التصوير، الفضيلة، الوصف والإبانة...الخ

جاء في لسان العرب عن اللفظ «مثل» معاني مختلفة نذكر منها «والمثل: الحديث نفسه، والمثل الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيجعل مثله (...) وقال الجوهري ومثل الشيء أيضاً صفتة قال ابن سيدة وقوله عز وجل: «مثل الجنة التي وعد المتقون» وقال أبو إسحاق معناه الجنة (...) وقد يكون المثل بمعنى العبرة ومنه قوله عز وجل «فجعلناهم سلفاً ومثلاً للآخرين» فمعنى السلف أنا جعلناهم متقدمين يتعظ بهم الغابرون (...) والمثل ما جعل مثلاً مقداراً لغيره يحذى عليه»¹⁵.

نجد عدة تعاريف للمثل، منها من أعطى الأولوية أو غلب الجانب الأدبي على الجانب الاجتماعي، وهناك من يقدم ويركز على شكل المثل وأسلوبيته، يرى الفارابي أن الكلام إذا جاء على شكل مثل كان أحسن إلى السمع وأخف إلى الحفظ، حيث يقول: «إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق وأنف للسمع وأوسع لشعوب الحديث، ويرى

يمكننا القول، إن المأثور الشعبي والذاكرة الجمعية، أو بتعبير أبسط الفضاء الإنساني، هما عملان لوجهة واحدة

وفي الأخير يمكننا القول، إن المأثور الشعبي والذاكرة الجمعية، أو بتعبير أبسط الفضاء الإنساني، هما عملان لوجهة واحدة، وقد ولد كل من هذين المجالين أعمالاً بحثية وعلمية متنوعة، أفضت إلى ظهور حقول معرفية جديدة، حيث اتسع الاهتمام بالذاكرة الجماعية ليطال مسألة الهوية، القومية، القوة والسلطة، على اعتبار أن المأثور الشعبي يعدُّ رافداً أساسياً من روافد التاريخ، ويشكل البنية التحتية التي يتأسس عليها البناء الثقافي الشعبي. وقد كشفت الدراسات الإنسانية المعاصرة عن عمق تأثير المأثور الشعبي، في تشكيل المنتج الكلي للثقافة التي ينتمي إليها.

الأمثال الشعبية سيرة ذاتية غير موضوعية

تعريف المثل الشعبي

تعتبر دراسة الأمثال والحكم الشعبية، من الدراسات الأدبية والأنثروبولوجية الهامة لأنها تتوفر على إعجاز بلاغي خاص، ولكونها تعطينا صورة واضحة عن تطور النظم والحضارات البشرية على مر العصور، فهي بمثابة مرآة نرى فيها الماضي على حقيقته وبكل جزئياته حين تعكس تجارب الحياة الشعبية، ودليل عمل يرشد الناس في حياتهم فتصبح أكثر يسراً، وتجعلنا قادرين على التنبؤ بالمستقبل إذا ما اعتمدنا التحليل العلمي الموضوعي الذي يصل بنا إلى توجيه تطورنا وتقدمنا توجيهاً سليماً، ومساعدته على مواجهة التحديات المعاصرة له على كل الجبهات.¹⁴

وبالتالي إذا بحثنا عن معنى كلمة «مثل» في معاجم اللغة فسنجدها تتوزع بين مجموعة من المفاهيم التي يختلط فيها المحسوس بالمجرد،





أي لغة هو إبداع جماعي اشتركت في إنشائه قرائح كثيرة، باعتباره يعيش، ويساير، ويتجدد. ولهذا نجده، جميل الديباجة، وقوي المعنى، مركز إلى أبعد حدود التركيز... ويختزل من المضامين ما يدعو إلى التأمل والتفكير، وعلاوة على كونه مشحونا بالرموز والاثارات، فهو واضح كل الوضوح [المثل شفرة يقرأها الي ما يعرف بقرآن]. وهذا ما يتيح له مخاطبة جميع الناس على اختلاف المواقع الاجتماعية والمستويات الذهنية».²¹

أما بوسلهم الكط فيقول: «المثل قول موجز أو حكاية رمزية شائعة يتمثل بها الإنسان في حالة يعيشها، أو موقف يقفه، فيشبه به ضمنا الحالة التي مر عليها بالحالة التي قيل فيها المثل أو جرت فيها الحكاية الرمزية».²²

وإذا كانت الأمثال المغربية المعروفة، حكما شعبية شفوية مجهولة القائل، فهي واسعة الانتشار بين عامة الناس وخصوصتهم، أقرتها جماعتهم وتداولوها فيما بينهم، ويعود سر ذيوها وانتشارها إلى جملة خصائص امتازت بها، نجمها في:

أولا-أصالتها: كثير من الأمثال المعروفة، قديمة الجذور، عربية المنشأ، بالرغم من بعض التعديل والتحريف الذي طرأ عليها ولعل البعد الزمني سر ذلك الاختلاف.

أيضا أن الأمثال هي وشم الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان ومكان وعلى كل لسان¹⁶.

ويتميز المثل على أنه عام وبسيط، حيث يعرفه الفارابي في موضع آخر بأنه ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه وفي معناه، حتى ابتدلوه فيما بينهم وفاهوا به في السراء والضراء، ووصلوا به إلى المطالب القصية، وتفرجوا به عن الكرب والكرية، وهو من أبلغ الحكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة¹⁷.

أما المعجم الوسيط نجد «المثل»: الشبه والنظر، والمثل جملة من القول المقتطعة من كلام، أو مرسله بذاتها، تنقل ممن وردت فيه إلى مشابهة بدون تغيير¹⁸.

كما نجد الميداني قد استهل كتابه: «مجمع الأمثال» بعرض آراء بعض أهل اللغة والأدب والكلام، إذ يذكر رأي المبرد قائلا: «المثل مأخوذ من المثل وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول والأصل فيه التشبيه».¹⁹

لقد تعددت تعاريف المثل وتنوعت، لكنها لا تخرج عن كونه قول مأثور تظهر بلاغته في إيجاز لفظه وإصابة معناه، قيل في مناسبة معينة وأخذ ليقال في مثل تلك المناسبة، وهو جملة محكمة البناء بليغة العبارة شائعة الاستعمال عند مختلف الطبقات، وإذ يلخص المثل قصة عناء سابق وخبرة غابرة اختبرتها الجماعة، فقد حظي عند الناس بثقة تامة، فصدقوه لأنه يهتدى به في حل مشكلة قائمة بخبرة مكتسبة بمشكلة قديمة انتهت إلى عبر لا تنسى، قد تغني عن رواية قصة ما جرى، فنسيت القصة وبقي المثل.²⁰

ويقول أحمد الطيب العليج: «المثل الشعبي في أي بلد، وفي

تعددت تعاريف المثل وتنوعت، لكنها لا تخرج عن كونه قول مأثور تظهر بلاغته في إيجاز لفظه وإصابة معناه، قيل في مناسبة معينة وأخذ ليقال في مثل تلك المناسبة، وهو جملة محكمة البناء بليغة العبارة شائعة الاستعمال عند مختلف الطبقات

عندما تكون للمثل علاقة بقصة أو حكاية قديمة يعبر عن ذلك بكلمة «حكمة» إذ تشير هذه اللفظة إلى جملة قصيرة تدل في الغالب على النصح والرأي النابع عن التجربة والرصانة

آش خبارك من داخل؟».

* أو على شكل سؤال وجواب: «آش خاصك ألعرين؟ الخاتم أمولاي» أو «شكون شركك ألعروس؟ مي وخالتي والحزارة جارتى».

*أو على شكل تعجب: «الشاري تفكر يوم تبيع!»

*وتستعمل بعض الأمثال على شكل حوار:

- قال ليه: آش صنعة بك؟

- قال ليه: نفار

- قال له: احمد الله على رمضان تقاضى.

*استعمال المتناقضات والأضداد: «ايلا طردك البخيل، عند الكريم تبات».²⁴

وبهذا ننتهي إلى أن المثل الشعبي يعد مَطَا من الأدب الشعبي، وإلى أن هذا الأخير ليس بالأدب الرخيص أو الوضيع المبتذل كما قد يظن البعض، ولكنه الأدب الذي يستوحى من الشعب بمختلف طبقاته ويفيض بروحه ويعبر عن ذوقه ومشاعره، ويصور عقليته ومستوى حياته، ويميز شخصيته وثقافته، لا فرق أن يكون مسجلا بالكتابة أو مرويا بالشفاه صادرا عن فرد أو جماعة، ناشئا في قرية أو مدينة.²⁵

وظيفة المثل الشعبي

المثل هو حصيلة تجارب الإنسان، ومحصلة لخبرته، فعندما يقال المثل فإن أحد وظائفه هو نقل تلك الحصيلة، وما من شك في أن الاستفادة منها أمر محقق، ووظائف الأمثال متعددة تتأرجح بين الأخلاقية والدينية والعلمية والنفسانية...

الوظيفة الأخلاقية: في غالب الأحيان ينطق بالحكمة لهدف معين وفي ظروف خاصة، وهذه العبارات من شأنها أن تخفف ألما في حالة التشاؤم والفشل، كما من شأنها أن ترشد إلى الحيلة، وتوجه أفعالنا وتقوم سلوكنا.

ثانيا- واقعيتها: تمتاز الأمثال الشعبية في المغرب بواقعيتها التي اكتسبتها الصيرورة بين عامة الناس، فهم يحفظونها بسهولة ويسر، وتدور بألسنتهم بسرعة كقولهم: «اعمل ما اعمل جارك ولا حول باب دارك» أو «الي تيككد العظم عمرو ما يشبع لحم» أو «الي بغا السلامة يدير لقمو كمامة».

ثالثا- بلاغتها: تمتاز الأمثلة المغربية ككل الأمثال العربية، بإيجاز اللفظ وتركيزه، وإصابة المعنى ودقته، وبعد مغزاها، فهي تعبر عن المعنى الكثير باللفظ القليل، على طريقة: «خير الكلام ما قل ودل» كما في المثل «الي ترهنيه بيعيه» أو «لبس قدك يواتيك» أو «الي ما عرفك خسرك».

رابعا- موسيقاها: لا تخلو الأمثال المغربية من الرشاقة اللفظية، ففيها جرس موسيقي وتناغم بين ألفاظها وتناسق بين جملها، وتجانس بين أحرفها، مما سهل حفظها، وساعد على تداولها بين العامة.

وتأتي موسيقى الأمثال إما على السجع والفاصل، أو من اختيار للأحرف المتجانسة ضمن الكلمات، والكلمات المتوافقة ضمن الجمل، وغالبا ما تكون المحافظة على السجع سواء قصرت الجملة أو طالت، مثل: «الي بغا يسلم ما يحاذي مسلم» و «آش جاب ولد عوج لقب يمشي يخطب» و «الفياق بكري بالذهب مشري».

ومن بين الوسائل التي تثير الانتباه، وتعطي للمثل صبغة مثيرة نجد تكرار الألفاظ مثل «نهيه نهيه والى عمى سير وخليه».²³

خامسا- أغراضها: فهي تعكس بصدق مشاعر الشعب، ومن خلالها نستكشف آراءه في مختلف شؤون الحياة وموقفه منها ونظراته إلى الكون وتفسيره لطواهره. أما من الناحية اللغوية، فالأمثال المغربية تتميز بصيغ وبنيات وأساليب خاصة:

* تأتي بعض الأمثال على شكل سؤال: «المزوق من برا،

- الله يخرجنا من دار العيب بلا عيب.
- اللي بغا يسلم ما يحادي مسلم.

الوظيفة العلمية: من الأمثال العامة ما يوجه أو يرشد، ومنها ما يلقي معرفة علمية مستنتجة من تجربة القدماء، وعلى سبيل المثال نذكر مجال الفلاحة لما تزرع به من معلومات ونصائح حول الفصول وحول الطقس والتغيرات الجوية، فالفلاح كان يعتمد على الأمثال الشعبية ليتذكر ما يجب العمل به عندما تحل مواسم الحرث والزرع والحصاد، ولإزالة العمل بهذه الأمثال قائما لحد الآن عند بعض الفلاحين، بالرغم من انتشار الوسائل الإعلامية الحديثة من تلفاز ومذياع وغير ذلك، وكمثال على ذلك نسجل قول أحد الفلاحين:

- ايل حمار الحال مع العشي، غير سمر حمارك لمشي.
- وايل حمار الحال مع الصباح، ربط حمارك يرتاح.
- ايل طلع المشبوح مع العشا، لوح الفول بالكمشة.
- ايل دار الجنان ودينات الفار، تيتقاد الليل مع النهار.
- حرث بكري ولا سير تكري.
- سعد الخبية تخرج كل من هي مخبية، وتفرح كل من هي مربية.
- سعد السعود سعد النحلة في العود.
- سعد الذابح لا وجه يسامح ولا كلاب تنابح.
- سعد بلع وكنيه ما يشبع صخره ما يسمع.
- بريل جباد السبلة من كاع البير.
- بريل فين ما شفتي الفول ميل.
- مارس إما يملصها ولا يمرصها.
- بوطين العبرة تلخطك سوقين.
- غشت حرك الغنم وقول أشت.³⁰

وعندما تكون للمثل علاقة بقصة أو حكاية قديمة يعبر عن ذلك بكلمة «حكمة» إذ تشير هذه اللفظة إلى جملة قصيرة تدل في الغالب على النصح والرأي النابع عن التجربة والرصانة. والحكمة حسب ابن منظور في كتابه لسان العرب «الحكيم ذو الحكمة، والحكمة عبارة عن معرفة أفضل الأشياء بأفضل العلوم، ويقال لمن يحسن دقائق الصناعات ويتقنها: حكم والحكيم يجوز أن يكون بمعنى الحاكم مثل قادر وعليم بمعنى عالم»²⁶، ولقد ارتبطت الحكمة في لسان العرب بمجالات متعددة منها ما هو ديني، ومنها ما هو لغوي وأدبي، ومنها ما هو إنساني واجتماعي، ومنها ما هو أخلاقي...الخ.

كما نجد على أن الحكمة ترشد الشخص الذي تقصده وتوجه سلوكه ومعاملته إلى الصواب، فتعتبر هذه الجملة بمثابة نصيحة أو قاعدة سلوكية تتجلى فيها خبرة القدماء وتتسم بالحيطة والحذر.²⁷

الوظيفة الدينية: إن للأمثال والحكم وظيفة من الناحية الدينية، حيث تدعو إلى احترام مبادئ الدين الإسلامي وتوصي بالصبر والرصانة، وقد ارتبطت مجموعة من الأمثلة بالدعوة الدينية نظرا لما تحمله من حكمة، يقول تعالى في سورة النحل: {ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحُكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ}²⁸، ولذلك كانت مصدر نفوذ وسلطة، فمن أوتي الحكمة أوتي على سياسة الناس وتوجيههم في مسائل دينهم ودنياهم، يقول تعالى: {فَقَدْ آتَيْنَا آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُمْ مُلْكًا عَظِيمًا} صدق الله العظيم.²⁹

ومن الأمثال المغربية التي لها ارتباط وثيق بالدين الإسلامي نجد:

- الصلاة في وقتها خير من الدنيا وما فيها.
- الصبر مفتاح الفرج.

المثل الشعبي يعد نمطا من الأدب الشعبي، وإلى أن هذا الأخير ليس بالأدب الرخيص أو الوضعي المبتذل كما قد يظن البعض

بقيت معها في جميع مراحل عمرها (بكر، زوجة، حمة، عجوز) ومختلف أوضاعها الاجتماعية (عازبة، متزوجة، أرملة، مطلقة).

• المرأة والزواج

أولى المثل الشعبي لموضوع الزواج أهمية كبيرة مست جميع مراحل حياة المرأة مركزا على مرحلتين أساسيتين من حياتها، وهما مرحلتها ما قبل الزواج وما بعده على اعتبار أن الزواج شيء لابد منه إذ ينقلها من عالم العزوبة بحريته واستقلاله إلى عالم الزواج بقيوده ومسؤولياته، وفي هذا السياق نجد «الزواج والموت هم لا يفوت»، فالفتاة الصغيرة السن كانت في الغالب مبتغى كل راغب في الزواج «الي تزوج المرأ الصغيرة كيحوز الخير والذخيرة»، في حين تم إبعاد المرأة الفارعة الطول «لا تزوج المرأ الطويلة تحريك في الكسوة والتسرويلة»، وكذلك الأرملة حتى لو كانت في غاية الجمال «ما تاخذ الهجالة وخا يكون خذها مشموم أنت تنفق وتجب وهي تقول الله يرحم المرحوم».

وإذا كانت بعض الأمثال تنظر إلى الزواج باعتباره البعد الوحيد الممكن للمرأة، فإن هناك أمثال أخرى تميز بين الأنواع الممكنة في الزواج، وتبعا لذلك تختار الزواج المؤدي إلى السعادة وليس الزواج من أجل الزواج «بقاي في الدار ولا زواج العار»، «كعاد السلامة ولا زواج الندامة»، «الله على راحة لا عكوزة تعلق ولا عصا تعلق ولا راجل يطلق».

لكن المرأة الممعة في كبرياتها سرعان ما يتصيدا الندم خاصة عندما تجد نفسها قد فاتها قطار الزواج وأصبحت عانس، «خطبوها تعززات خلوها ندمات» أما إذا ابتسم لها الحظ الناعس من جديد فإنها تمسك عليه بكل نواجزها «الله ينجيك من المشتاق يلا ذاق ومن البائرة يلا ضربت الصداق».

هناك صنف خاص يختلف كل الاختلاف عن باقي الأصناف الأخرى، إنها أمثال موجهة لفئات معينة، وتستعمل عادة لأغراض معينة، فهناك الأمثال الموجهة إلى الجبلي، والفاسي، والشلح، واليهودي، والعبد، والمرأة..

الوظيفة النفسانية: من الأمثال العامة هناك صنف خاص يختلف كل الاختلاف عن باقي الأصناف الأخرى، إنها أمثال موجهة لفئات معينة، وتستعمل عادة لأغراض معينة، فهناك الأمثال الموجهة إلى الجبلي، والفاسي، والشلح، واليهودي، والعبد، والمرأة..

والملاحظ أن الأمثال التي تدخل في هذا الصنف لها وظيفة نفسانية بواسطة ما قاله الآخرون في ظروف معينة، يعبر المرء بهكم واستهزاء عن اللاشعور، وهكذا يتبين ما في النفس من انفعالات، يصبح المثل في هذه الحالة بمثابة «صمام الأمان» وهذه وظيفة من بين وظائف الأدب الشفوي³¹.

صورة المرأة في الأمثال الشعبية المغربية

كانت ولا تزال المرأة تحتل حيزا مهما في الثقافة الشعبية، إذ نجد في غالب الأحيان أن هذه الصورة سلبية عن المرأة وذلك في جميع أوضاعها، وفي كل أطوار حياتها، باستثناء بعض الأمثال الإيجابية النادرة حول الأم والبنت، فالأمثال الشعبية حظيت من خلالها المرأة بمكانات متباينة، حيث

إذا كانت بعض الأمثال تنظر إلى الزواج باعتباره البعد الوحيد الممكن للمرأة، فإن هناك أمثال أخرى تميز بين الأنواع الممكنة في الزواج، وتبعا لذلك تختار الزواج المؤدي إلى السعادة وليس الزواج من أجل الزواج

ويكشف المثل الشعبي عن الرغبة في الانتصار للزواج من المغربية «كيل زرع بلادك وخا يكون شعير». ولا تفارق السخرية المثل المغربي الذي أبدعته الذاكرة الجماعية إذ نجد من الأمثال التي صيغت لتضرب في طلب المستحيل من المرأة «خداها بفرنك وبغاها تولد ليه القايد»/«خداها بالدين وقال العروسة منحوسة».

أما بخصوص مسألة زواج الرجل بأكثر من امرأة فهو شيء وارد في الثقافة الشعبية وذلك ما يؤكد وجود كلمة «ضرة» التي تدل على المرأة الثانية في عصمة الرجل الواحد، ولعل الجانب الاقتصادي هو العامل الرئيسي في تزوج الرجل للمرة الثانية «الي كثر مالو ما تكفيه أم عيالو»، غير أنه بالرغم من خضوع المرأة لهذا القرار، فإن ذلك لا يمنع من وجود نزاعات بين الزوجات، فالمثل يقول: «عقرب في الغار ولا ضرة فالدار»، فهي تفضل أن تكون مجاورة لعقرب سام في غاره، على أن تعيش «ضرة» تحت سقف واحد، ولكن المرأة تؤمن بأن تفكير الرجل في الزواج بامرأة ثانية نابع من علاقتها ومدى اعتنائها به، وكذا اهتمامها بنفسها، فهي تحفظ قول مثيلاتها «كون كان الربح فيا كاع ما يتزوج راجلي عليا».

• المرأة والرافد الجمالي

كانت ولا تزال المرأة الجميلة في مختلف أقطار العالم تعرف اهتماما كبيرا من طرف كل شرائح المجتمع وأخص بالذكر هنا الرجال، بحيث تغنى بها الشعراء والكتاب والفلاسفة على مر العصور، ومقاييس الجمال عند المرأة تختلف من شعب لآخر ومن منطقة لأخرى، ففي المغرب يظل الرجل المغربي عموما تواقا للجمال الطبيعي وأسيرا له «شوف الزين منين ينوض من نعاسو قبل ما يغسل وجه ويمشط راسو»، فالثقافة الشعبية تركز على الجمال الطبيعي الذي لم يصنع في مختبرات التجميل بمساحيقه وابتكاراته، وافتتان الرجل بالجمال الأنثوي يمنحه بعدا

ونظرا للقيمة التي يحتلها كل من الزوج والزوجة لدى بعضهما البعض باعتبارهما شريكا العمر فإن مسألة الاختيار والقبول بالخطيب تتخذ وقتا كافيا: «زواج ليلة تدبير عام»، فبالنسبة للرجل يستحسن أن تكون الزوجة حنونة تفيض رافة ومودة حتى وإن كانت متوسطة الجمال «اللهم خايبة وتونس ولازوينة وتهوس»، كما ينبه المجتمع إلى أن تكون المرأة طهورة مهتمة بنظافتها إذ يقال: «لا تاخذ لمرا المعفونة تعاون هي والزمان عليك»، ثم من أهم المعايير التي يجب أن يراعيها الزوج في اختياره لشريكة حياته نجد مسألة التقارب في المستوى الاجتماعي كما يظهر في المثل القائل «مسكين خدا مسكينة وتهنات المدينة»، وللمرأة هي الأخرى معاييرها في القبول بالزوج، وعلى رأسها ألا يكون له أولاد، فالمجتمع ينصحها قائلا: «دوري في كل بلاد ولا تاخدي واحد عند لولاد»، وعلى العموم يبقى هناك التسليم لدى الطرفين بأن ارتباطهما مقدر في الأزل وذلك ما يعبر عنه البعض بقولهم: «متزوجين في السما»، وللزواج في الثقافة الشعبية المغربية شروط ينبغي توفرها قبل الزواج أولها:

- شرط النية: «الزواج بالنية والحرث بالنية».
- شرط المال: «بفلوسك بنت السلطان عروسك».
- شرط الحسب والنسب: «الي ما تزوجات بخدودها تزوج بجدودها».
- «الي يركب يركب الدم الكبير يطلعك ولو تكون في بير».
- شرط إتقان الأعمال المنزلية: «ايلا بغييتي تخطب بنتها دخل شوف بيتها».
- شرط العلم: «خود البنات العالمات الخير العاصفات».
- شرط أخلاقي: «الخفيفة ما تكون منها لا عروسة لا نفيسة».
- شرط الصبر: «الحرة يلا صبرات دارها عمرات».
- «يلا شفتيها بسعدا عرفها تتكلم من عندها».

الجمال الأنثوي له بعد أخلاقي راق «الزين يحشم على زينو والخابب غير ايلاداه الله»، «زين المرا فصبيها والزين العاتق فحيها»، فغالبا ما تكون المرأة الجميلة متميزة من حيث الحشمة والخلل، عكس المرأة المتوسطة الجمال أو الذميمة.

وهنا يظهر لنا على أن جمال الوجه هو المتفوق وعلى ضوئه يحدد من هي الأجمل، وهذا مثال آخر يدعم هذا الطرح «الشعر فالكنبوش والراجل فالحرکوش لا زين إلا زين الخشوش»، والثقافة الذكورية تدخل جمال المرأة في معادلة رياضية، ثقافة عقل مقابل ثقافة جسد «زين الراجل في عقلو وعقل المرا فزينها»، وهذا الجمال هو جمال موروث «الزين في بناتنا سلالة من العمة الخالة».

والمرأة حين تتقدم في السن ويبدأ الجمال في مغادرتها في صمت تحاصرها شعيرات الشيب، فتهرب منه في تشبيه أبدعته الذات الشعبية، «المرا كتهرب من الشيب هروب النعجة من الذيب».

ويعتمد النص والإرشاد على شكل تحذير من رجل آخر إن أعجبته الأنثى من ضرورة مراعات التحولات الجمالية التي تصادف المرأة في أوضاع معينة «يا اللي يعجبك في النسا الزين واللباس دير في بالك الحباله والنفاس»، والجمال لا يمنح صاحبه قدرا من التوافق الاجتماعي بحيث قد نجد فتاة جميلة لكنها مهمشة «الزين زين وردة والسعد سعد قردة».

• المرأة بين الكيد والدهاء

ظل الموقف من المرأة خلال مدة طويلة موسوما بالسلبية، وربط هذا الكائن بكل الشرور المتعاقبة على العالم، ومن الطبيعي أن تحفل الأمثال باعتبارها لسان الشعب بملامح ذلك التصور السلبي، نذكر منها المثل الفرنسي المشهور «cherche la femme» ويقصد بهذا المثل أن المرأة هي مصدر البلاء كله وأنها وراء كل أزمة أو مشكلة أو جريمة. ومن الأمثال العربية الفصيحة التي تعبر عن هذا الموقف «أن النساء حبال الشيطان» والقول المأثور «المرأة شر كلها، وشر ما فيها أنها لأبد منها».

فالرجل حسب المتون الشعبية يبقى في قمة الهرم، فهو المتحكم والأمر والناهي بما يخول له المجتمع من سلط، حيث لا يستحسن به أن يخضع لزوجته «الي سمع كلام مراتو تكثر نكباتو»، وانطلاق من تلك السلط التي يتمتع بها فله الحق في تأديب الزوجة لأن المرأة لا تسمع إلا صوت العصا «المرا الي ما تاكل العصا من الحد الحد

دينيا يفسر به وله «الزين حبو ري»، وغالبا ما كانت المرأة الجميلة مطاردة من طرف الرجل «الزين هو الزين، والزين كثرو همومو، الزين بحال لفريسة الطيور عليها يحومو»، والجمال الأنثوي له بعد أخلاقي راق «الزين يحشم على زينو والخابب غير ايلأ هدهاه الله»، «زين المرا فصياها والزين العاتق فحياها»، فغالبا ما تكون المرأة الجميلة متميزة من حيث الحشمة والخجل، عكس المرأة المتوسطة الجمال أو الذميمة.

ولا يخلو المثل المغربي من السخرية من المرأة الذميمة التي ترغب في إبراز جمالها الغائب من خلال وسائل تزيدها دمامة «لالة زينة وزادها نور الحمام»، «لالة مليحة وزادتها الترويجة».

أما المرأة المتوسطة الجمال فالأولى بها حسب الذاكرة الشعبية أن توجه إشعاعها الجمالي لخدمة بيتها «الي ما قدرات تكون نجمة في السما تكون شمعة في الدار».

وبفضل الرجل المغربي أن يتزوج امرأة متوسطة الجمال، توفر له سبل الراحة النفسية على أن يتزوج امرأة جميلة يعيش معها في هم ونكد «اللهم بخوشة وتونس ولا ياقوتة وتهوس»، في حين قد نجد جمالا أنثويا لا يوازي مسؤولياته المنزلية، «التحزيمة والترزيمة والطياب مشيط ديم».

ولم يفت المبدع الشعبي المراهنة على لون بشرة المرأة المبتغاة «ايلأ بغاتك البيضاء لا تبغيها ولا تخسر مال بوك وجدك عليها بحال البياض يلا طاح في العين يعميها. ويلا بغاتك الحمرا بغياها وخسر مال بوك وجدك عليها بحال العسل يلا طاح على الجرح تيريها. ويلا بغاتك الكحلا لا تبغيها ولا تخسر مال بوك وجدك عليها بحال الغراب يلا طاحس على الخيمة تيليها»، وفي هذا الصدد يحكى أن ثلاث نساء كن يتجادلن حول من هي الأجمل، فقالت الأولى شعري جميل، بينما قالت الثانية وجهي جميل، أما الثالثة قالت أنا ساقى جميل، فجلسوا على الطريق في انتظار من يحل لهم هذا المشكل ويبين لهم من هي الأجمل، فمر بهم شيخ تظهر عليه ملامح الحكمة فقال لهم:

- الراس مغطي باللفايف.

- الوجه لجماعة.

- جمعي رجلك يا بنت الطماعة.

السبب في التخوف من المرأة في الثقافة الشعبية هو القوة الخارقة التي تحملها في بنيتها الفكرية «المرأة ضلعة عوجا» وهي خصلة لا سبيل إلى تقويمها وما يجب هو التعامل معها بكل دقة وتمعن، لأنه إذا ما حاولنا تقويمها فإنها ستتكسر

ويرى العامة أن المرأة أقوى من الرجل في التغلب على الشيطان والإيقاع به، نظرا لقوة الكيد التي تتمتع بها «اللي تيعملو إبليس في عام تتعملو العكوزة في ساعة»، ويصل تفوقها على الشيطان إلى تطويعها له حيث تجعله حزاما طيعا بين يديها.

والسبب في التخوف من المرأة في الثقافة

الشعبية هو القوة الخارقة التي تحملها في بنيتها الفكرية «المرأة ضلعة عوجا» وهي خصلة لا سبيل إلى تقويمها وما يجب هو التعامل معها بكل دقة وتمعن، لأنه إذا ما حاولنا تقويمها فإنها ستتكسر.

أما بخصوص جانب السحر والشعوذة فالملاحظ أن الرجل والمرأة في الممارسة الشعبية يحضران في نفس الآن ولنفس الغاية فهما في الشعوذة متعاونان، حيث نجد الرجل منظرا للسحر (الفقيه) من خلال إعداداته للتائم، في حين تحظر المرأة في الغالب كمستفيدة ومستعدة للقيام بما يمليه عليها المشعوذ حتى وإن كان يوفر مكونات الوصفة السحرية مما يستصعبه المشعوذ نفسه إذ يروى: «أن امرأة ذهبت إلى فقيه القرية ليكتب لها حجابا لغرض معين، وبعد تهيئة التائم طلب منها أن تأتيه بشعرة ضبع قصد إتمام الوصفة السحرية وكان هدفه إبعادها عن طريق ذلك، فوافقت المرأة وودعها الفقيه متهمكا، وبعد يومين عادت إليه، وما إن فتح الباب حتى سقط مغشيا عليه من شدة هلعه وخوفه، فقد عادت المرأة وليست معها شعرة الضبع وحسب بل أحضرت الضبع بعينه».

• المرأة والشيخوخة

كثيرة هي الأمثال التي تتناولها الأسنة وتبخس من شأن المرأة، وتقلل من قيمتها، وتعتبرها جنسا عنيدا وتافها وشيطانا. لكن هذه النظرة السلبية إلى المرأة تنفاقم مع تقدمها في السن وبلوغها مرحلة الشيخوخة، فالمجتمع المغربي يصور المرأة العجوز على أنها منجما من التجارب

تتقول ما قدها حد»، والضرب هنا لا يقف عند حدود العصا كآلة متسلطة على جسد الأنثى الخائفة، بل تشكل المرأة الثانية ضربة قاصمة لظهر المرأة الأولى «ضرب المرء بالمرء يا ولد المرء»، «ضرب النساء بالنساء ماشي بالعصا»، وبورقة الطلاق تكون الضربة أكثر قوة «ضرب المرء بالمرء يا ولد المرء».

هذا التسلط من طرف الرجل فرض على المرأة تشغيل سلطة الكيد للتملص منه حينما والإيقاع به أحيانا كثيرة «كيد النساء غلب كيد الرجال» وبالتالي تكون النتيجة أن توقع المرأة بالرجل وترد له الصاع صاعين كما يعترف بذلك الرجل نفسه «النساء كيتهم ما تنسا، ومركتهم ما تحسا، ولا حلفو فيك غير هرب بلا كسا»، «أولا حلفو فيك الرجال بات ناعس ويلا حلفو فيك النساء بات كالس»، وإضافة إلى الكيد والضعينة هناك التحايل وهو ما نجده في قول عبد الرحمان المجدوب «سوق النساء سوق مطيار يا الداخل لو رد بالك يوربو لك من الربح قنطار ويديو لك راس مالك».

هذا التسلط من طرف الرجل فرض على المرأة تشغيل سلطة الكيد للتملص منه حينما والإيقاع به أحيانا كثيرة «كيد النساء غلب كيد الرجال» وبالتالي تكون النتيجة أن توقع المرأة بالرجل وترد له الصاع صاعين كما يعترف بذلك الرجل نفسه

كلما تطلب الأمر ذلك «تفكرت الجدة خريك ودينها».

فمظهر الشيخوخة على المرأة جعل الذهنية الشعبية ترى في التجاعيد أدلة عن استبدالها لكل مظاهر الطيبوبة بمظاهر الشرور والآثام «لمرا إلا شرفات ما يبقى فيها غير السم ولون الكبيريت».

محاولة للختم:

ونخبة القول، تعد الأمثال الشعبية أكثر أنواع الأدب الشعبي قدرة على حفظ وحمل وترجمة أفكار وذهنيات أفراد المجتمع، وكذا عاداته وتقاليده، وأعرافه ومعتقداته الاجتماعية، بمعنى أنها وعاء تصب فيه ثقافة المجتمع الذي أنتجها وحافظ عليها بالتداول والتناقل مشافهة جيلا بعد جيل، فالأمثال الشعبية تعبير صادق عن فلسفة المجتمع وأحلامه وآماله في الحياة.

تعد الأمثال الشعبية أكثر أنواع الأدب الشعبي قدرة على حفظ وحمل وترجمة أفكار وذهنيات أفراد المجتمع، وكذا عاداته وتقاليده، وأعرافه ومعتقداته الاجتماعية، بمعنى أنها وعاء تصب فيه ثقافة المجتمع الذي أنتجها وحافظ عليها بالتداول والتناقل مشافهة جيلا بعد جيل

التي راكمتها مع مرور الزمن، مما يجعلها خبيرة في معالجة أصعب الأمور بفضل ما اكتسبته من دراية في استعمال أساليب الدهاء والمكر والخداع، ولهذا كانت شخصا لا يمكن الوثوق به «لا تيق بالليالي ولا صحات والخيال ايلا ولات وبالعكوزة ايلا صلات»، وحتى لو اتخذت أنقى مظاهر الورع والتقوى «ايلا شفت شارفة بالتسييح اعرفها شيطانة بالتصحيح».

فالمرأة العجوز رأى المجتمع على أنها تنتقل من مرحلة الرضوخ لسلطة الرجل إلى مرحلة السلطة داخل الأسرة، هذه السلطة تمارسها ضد النساء من جنسها وأقصد هنا زوجة الابن، فالحماة في ثقافتنا الاجتماعية تملك سلطة قائمة على علاقة الأمومة التي تربطها بالزوج الذي هو ابنها، فتتحول إلى امرأة ضد امرأة تملك سلطة قد تخولها تطبيق الزوجة أو منافستها في مقدار العناية التي يمكن أن تنالها ماديا وعاطفيا «الغيرة تترد العكوزة صغيرة»، وهي سلطة تعبر عن تشابك وتعدد العلاقة بين المرأتين، تصبح فيها الأمومة سلطة رمزية لممارسة الاضطهاد من طرف المرأة على المرأة «العكوزة يا وجه الدلو أنت حارة أولد حلو»، «العكوزة راس الطنة ما تكعد ما تهنا»، هذه النظرة العدائية تزيد في ترسيخها الذاكرة الشعبية «حلفت العروسة ما تحب الحما حتى تبيض الفحمة»، وقد أعطى المثل الشعبي صورة أخرى لهذه العلاقة ممزوجة بالسخرية على لسان زوجة الابن «حماتي لالاتي وبنتها مولاتي»، «أنا وحماتي كنبيكو من عين وحدة».

فالمرأة العجوز لها مقدرات هائلة في مغالبة الأوضاع الصعبة رغم ضعفها الظاهري «دموع الشارقة مخبعين عندها فالقفا»، «شارقة وشدات الشفار»، كما تلجأ إلى كافة الوسائل التي تدنيها من غايتها في سرية تامة «القطة فالسطح والشارقة مكحلة كتشطح»، أو على الأقل باستعادة الذكريات والآثار التي تعيدها إلى فترة صباها

- 1.
2. كلودين شولي كاتبة وأستاذة علم الاجتماع، كانت مناضلة من أجل القضية الجزائرية، وكانت شاهدة على كفاح الجزائريين خلال حرب التحرير الوطنية، ولدت سنة 1931 بمدينة لونجو أوت-مارن بفرنسا انتقلت للجزائر سنة 1942 رفقة والديها. درست عند الباحث أندري ماندوز الشخص المتميز الذي قدم إلى الجزائر في سنة 1946 لتحضير أطروحة حول القديس أوغستين والذي تجند إلى جانب المناضلين من أجل استقلال الجزائر.
3. كلودين شولي: أنثروبولوجيا و/أو سوسيولوجيا؟ التفاتة إلى الخلف لدراسة ممارساتنا في هذين الحقلين، مجلة إنسانيات، عدد: 27 مارس 2005، ص 20.
4. عبد الحميد يونس: الأسطورة والفن الشعبي، القاهرة المركز الثقافي الجامعي، 1980، ص 119.
5. محمد قنديل البقلي: الأمثال الشعبية، كتابك، عدد 44 القاهرة: دار المعارف، 1978، ص 6، بتصرف.
6. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة دار نهضة مصر، 1974، ص 160.
7. محمد إبراهيم أبو سنة: فلسفة المثل الشعبي، الطبعة الأولى القاهرة الدار الثقافية للنشر 2009، ص 16.
8. لويس كامل كميته: قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965، ص 147.
9. ممدوح حقي: المثل المقارن بين العربية والانكليزية، اللسان العربي، المجلد العاشر، الجزء الثاني، جامعة الدول العربية، مطبعة فضاله، الرباط، 1973، ص 393.
10. Sebillot, paul: le folklore : litterature orale et ethnographie traditionnelle. Octave dion et fils editeurs , Paris, 1913 ,p 42.
11. ايفانز بريشارد: الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ترجمة أحمد أبوزيد، منشأة المعارف الاسكندرية، 1960، ص 184.
12. زهير سوكاح: مفهوم الذاكرة الجمعية عند موريس هالبواكس، موقع الحوار المتمدن العدد 17552006/12/5، بتصرف.
13. إدوارد سعيد: الاختلاق: الذاكرة والمكان، ترجمة: رشاد عبد القادر، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق عدد: 104، شتاء 2000، ص 123.
14. ايفانز بريشارد: الأنثروبولوجيا الاجتماعية، منشأة المعارف الاسكندرية، ترجمة أحمد أبوزيد، 1960، ص 184.
15. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم، "لسان العرب" ج/6، دار المعارف القاهرة:

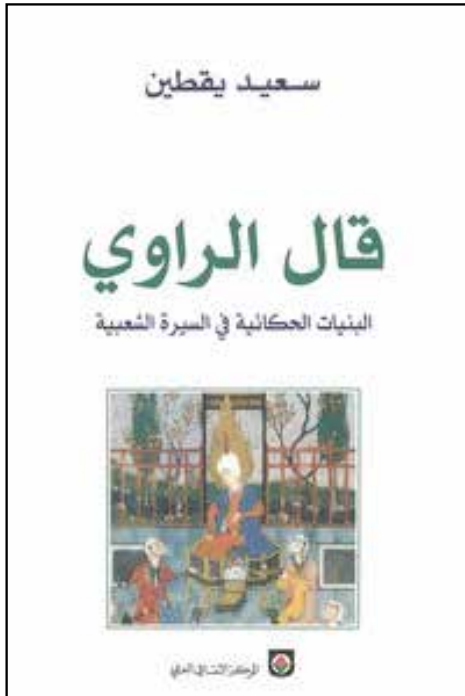
16. الفارابي: ديوان الأدب، ج 1، ص 73.
17. الفارابي: ديوان الأدب، ج 1، ص 74
18. المعجم الوسيط، ط/1425، 4/2004م، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ص:884.
19. الميّداني أبو الفضل محمد بن إبراهيم النيسابوري، "مجمع الأمثال" تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط/2، ج/1، مطبعة السعادة مصر، ص:7.
20. محمد السموري "الخصائص البنيوية للمثل الشعبي"، مقال بالموقع الإلكتروني: www.diwanaalarab.com
21. أحمد الطيب العليج "المعاملات المالية من خلال بعض الأمثال المغربية"، من كتاب الأمثال العامة في المغرب تدوينها وتوظيفها العلمي والبيداغوجي، ندوة لجنة التراث التابعة لأكاديمية المملكة المغربية 21/22 دجنبر 2001، ص:456.
22. بوسلهام الكط، "من وحي التراث الغرابوي" ج/2، ط/2006، 1، المطبعة السريعة، القنيطرة، ص:26.
23. زكية عراقي سيناصر، "الأمثال العامة: خصوصياتها اللغوية ووظائفها" من كتاب الأمثال العامة في المغرب تدوينها وتوظيفها العلمي والبيداغوجي، ندوة لجنة التراث التابعة لأكاديمية المملكة المغربية 21/22 دجنبر 2001، ص:421، بتصرف.
24. نفسه، ص.-420.421.422 بتصرف.
25. بوسلهام الكط، "من وحي التراث الغرابوي" ج/2، ص:17- بتصرف.
26. ابن منظور "لسان العرب" ج/2، ص:951.
27. زكية عراقي سيناصر، مقال سابق ضمن كتاب الأمثال العامة في المغرب، ص:423.
28. سورة النحل، الآية 125.
29. سورة النساء، الآية 54.
30. قاسم الجميلي، دوار دكالة عامر السفلية، جهة الغرب الشارقة بني احسن، السن 90 سنة.
31. زكية عراقي سيناصر، مقال سابق ضمن كتاب الأمثال العامة في المغرب، ص:425.

الأغنية الشعبية المغربية أبعادها الفلاحية ودلالاتها الرمزية

سعيد يقطين

1. مدخل

الأغنية الشعبية العربية المغربية قديمة قدم استعمال اللهجات العربية المغربية في خصوصيتها الصوتية والتركيبية والدلالية. وهي جزء هام من التراث الشعبي المغربي المرتبط بالتراث العربي بصفة عامة، وبتفاعل المغاربة مع بيئتهم المغربية، وتواصلهم مع التراث الشعبي الأمازيغي والإفريقي والأندلسي واليهودي.



بقي جزء من هذا التراث متداولاً شفاهاً، وما يزال يتداول بالطريقة القديمة نفسها، مع تطورات لحقت به مع الزمن. لذلك يمكن الاطمئنان إلى أن ما بقي متداولاً من هذا التراث لا يتعدى في أحسن الأحوال ثلاثة قرون، وأن ما قاوم منه الزمن، أقل بقليل مما كان معروفاً في المغرب. وأن ما سلم من الضياع هو ما كانت له خصوصية خاصة، جعلته يتحدى الزمن، من خلال عاملين اثنين: يبدو أولهما في التدوين. وكانت الخطوة الكبرى في ذلك لقصاصد الملحن¹ بصورة خاصة. أما العامل الثاني فهو الذاكرة الثقافية التي رأت في بعض النصوص الشفاهية بعداً «مقدساً» أو طابعاً أخلاقياً، فعملت الذاكرة على تخزينها والاحتفاظ بها باعتباره جزءاً من مقومات الهوية أو الوجود².

لكن ما وصلنا من التراث الشعري - الغنائي الذي ما يزال متداولاً ومعروفاً، بصفة عامة، لا يتعدى نهايات القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين. ويمكن تلمس ذلك من خلال الأغاني التي ما تزال تؤدي إلى الآن، في مختلف المناسبات، أو ما تم تسجيله منذ الاستقلال من خلال الأسطوانات، في مرحلة الستينيات والسبعينيات أو الأشرطة الصوتية، في الثمانينيات وما بعدها، ثم بعد ذلك من

تصويرها بواسطة الهاتف المحمول، ويتم إعلانها ونشرها على العموم.

2. 2. العصرية: وتتمثل الأغنية العصرية في النهج على منوال التقليدية على مستوى الإيقاعات والأوزان، مع نظم كلام خاص بأحد أفراد الجوقة الموسيقية أو لنظام له صلة بها، أو أداء الأغاني العتيقة التقليدية عن طريق التصرف فيها بالزيادة والنقصان، أو دمج بعضها ببعض، دون الحفاظ عليها كما كانت تؤدي في عصور غابرة. كما أن الآلات الموسيقية عرفت تطورا بإدخال آلات عصرية وجديدة. ونجد هذا القسم مع الشباب أو الشيوخ الذين عاشوا أو ولدوا في المدينة، أو في الأحياء الهامشية، وتأثروا بأجواء الأعراس والأفراح الحديثة، وحضور المهرجانات أو منصات القنوات الفضائية. وبما أننا نتحدث عن الأغنية الشعبية، فإن المقصود بالعصرية هنا لا علاقة له بالأغنية المغربية التي تؤدي حاليا، والتي تتألف من كلمات تنسب إلى زجال أو شاعر، ومن ملحن، وجوق عصري، وصوت غنائي مثل ما نجد في أغاني عبد الوهاب الدكالي وعبد الهادي بلخياط ومحمد الحياتي ونعيمة سميج، وسواهم.

3. الصوت الشعبي والذاكرة الجماعية:

يفرض علينا الحديث عن الأغنية الشعبية المغربية البدء بالصوت الشعبي الذي يرتبط بها أكثر من غيره. لقد تربي على عشقها، وحملها في ذاكرته، وعمل على أدائها على النحو الذي كانت تقدم به قديما، ولولاه لظلت موزعة في ذكريات خاصة. تكمن أهمية هذا الصوت الشعبي في كونه يمثل استمرارا لتاريخ من الإبداع والغناء. وسنلاحظ أن لهذا الصوت مقومات خاصة تعطيه الصفة الشرعية والمصادقية

خلال أشرطة الفيديو، وأخيرا ما نعاينه حاليا من خلال وسائل التواصل الاجتماعي، مثل اليوتيوب. تسمح لنا هذه المادة المتوفرة من خلال التسجيلات المختلفة (الصوت - الصورة)، أو ما بقي متداولاً في المناسبات مثل الأفراح، وما تقدمه القنوات الفضائية بإمكانية البحث في هذه الأغنية سواء من حيث أقسامها وأنواعها، وفضاءاتها، ورجالاتها، ومادتها شكلا ومضمونا، وأصولها وتطوراتها، وطبيعتها ووظيفتها الاجتماعية، ودلالاتها الرمزية والثقافية، وصلتها بتطور المجتمع وحسه الفني والجمالي.

2. أقسام الأغنية الشعبية

يمكن تقسيم الأغنية الشعبية المغربية إلى قسمين كبيرين: تقليدية وعصرية.

2. 1. التقليدية: أما التقليدية، أو العتيقة، فتتبدى من خلال ما تم الحفاظ عليها بواسطة الذاكرة الثقافية الشعبية، ونقلها من الغياب إلى الحضور، وترهينها بهدف استمرار تداولها عن طريق المحافظة على أدائها، نسبيا، بالصورة التي كانت تقدم بها في القدم. ويتم ذلك بالآلات الموسيقية العتيقة نفسها تقريبا. وموئلتها، بصفة عامة، هو البادية المغربية، والقرى والأحياء الشعبية داخل المدن الكبرى، ويتم تقديمها في مناسبات مثل الأفراح، أو جلسات خاصة (القسارة) أو في المواسم الشعبية التي تقام في الصيف. ويمكن العثور عليها من خلال تسجيلات صوتية على أشرطة، أو صورية من خلال الأقراص المدمجة، أو على الفضاء الشبكي من خلال مواقع خاصة بالغناء الشعبي المغربي، أو بواسطة شبكات التواصل الاجتماعي مثل «اليوتيوب» و«دايلي موشن»، وغيرها. وهي تقدم بصورة احترافية من خلال شبكات التوزيع، أو هاوية التي يتم

تتمثل الأغنية العصرية في النهج على منوال التقليدية على مستوى الإيقاعات والأوزان، مع نظم كلام خاص بأحد أفراد الجوقة الموسيقية أو لنظام له صلة بها، أو أداء الأغاني العتيقة التقليدية عن طريق التصرف فيها بالزيادة والنقصان، أو دمج بعضها ببعض، دون الحفاظ عليها كما كانت تؤدي في عصور غابرة



«ومحراش» هو المعروف بشخصيته القوية والعنيفة، تشبها لها بخبز الشعير (المحراش). ولعله من تأثير هذا اللقب الثنائي، تشكل اسم «بزيز وباز»، من الفكاهيين العصريين في الثمانينيات. أما العازف وحده على لوتار، والذي يستعين بآخر للضرورة، فيكتفى باسمه الشخصي موصولا باسم قبيلته أو المدينة التي ينتمي إليها. وغالبا ما يرتبط هذا المغني المتفرد بأداء القصائد الاجتماعية أو الدينية. نذكر من هذا الصنف: عبد الكريم الفيلاي، ومحمد ولد آسفي، وعبد الكبير البهلولي.

لكن فنانين آخرين تلصق بهم ألقاب تدل على تميزهم في الأداء الموسيقي، وغالبا ما يدل ذلك على براعتهم الخاصة، واختلافهم عن غيرهم من العازفين. ومن الملاحظ أن هذه الألقاب، وهي نادرة نادرة أصحابها، لا تستعمل إلا بالتصغير. ف«أوتيرة» من الوتر، و«أرويشة» من الريشة، و«أنويشط» من النشاط. وإذا كان الوتر آلة لا يعزفها عادة إلا الرجال، فإن امرأة شعبية اقتحمت الموسيقى بآلة لوتار، عرفت باسمها الشخصي فاطمة موصولا

في نقل تلك الذاكرة الجماعية. تتصل تلك المقومات باسمه الشخصي، واللقب الذي يعرف به، والفضاء الذي ينتمي إليه، والشهرة التي يعرف بها. إن كل هذه المقومات تجعله سلطة نطمن إلى كونها تمثل الوسيط المؤهل لنقل تلك الذاكرة، من جهة، والمبدع الذي يؤديها على غرار ما كان الناس يستمعون إليها في زمن آخر، جاعلا معاصريه يستمتعون بها على غرار أسلافهم، من جهة ثانية.

3. 1. الاسم، اللقب، القبيلة:

لا يختلف هذا الصوت الشعبي عن غيره من الناس بلباسه المتميز فقط، بل باسمه أيضا. فالاسم أو اللقب الذي يحمله الشيخ أو الشبيخة أو يعرف به يصبح علامة مائزة، ودالة على خصوصيته وفردته. وكان الناس في بيضاء الستينيات يتباهون بأن عرسهم حضره «قررز ومحراش»، إذا كانوا من امزاب، أو شارك فيها «علي وعلي والحطاب» إذا كانوا من أولاد حريز، مثلا، أو أن أحدهم حضر حلقة في اشطبية لـ«صالح والمكي»، أو «محمد ولد آسفي». تطورت أسماء الشيوخ، أو الفرق الشعبية الغنائية مع الزمن، وحين نعيد التأمل فيها، نجدها دالة على تطور المجتمع والعلاقات الثقافية والاجتماعية.

من بين الأسماء المهيمنة لدى بعض الفنانين الاسم الشخصي الذي يعرف به في البيئة التي ينتمي إليها. وهو عادة الاسم الشخصي، وعادة ما يكون هذا الاسم مرتبطا بآخر، ولا سيما في الفرق الثنائية أو الثلاثية التي تتشكل من مستعملي آلة لوتار. ف«صالح والمكي»، و«علي وعلي والحطاب»، و«صالح ومصلح»، و«التهامي السالمي»، أسماء شخصية يعرف بها أصحابها في الحياة اليومية. لكن آخرين ارتبطت بهم ألقاب مميزة، وفي البوادي عادة ما تلصق بالشخص ألقاب دالة على شخصه وتحل محل اسمه الشخصي، مثل «قشبل وزروال»، و«قررز ومحراش». ف«زروال» هو أزرق العينين،

من بين الأسماء المهيمنة لدى بعض الفنانين الاسم الشخصي الذي يعرف به في البيئة التي ينتمي إليها. وهو عادة الاسم الشخصي، وعادة ما يكون هذا الاسم مرتبطا بآخر، ولا سيما في الفرق الثنائية أو الثلاثية التي تتشكل من مستعملي آلة لوتار

تتطور المفاهيم بتطور الممارسات والتقاليد الاجتماعية والثقافية. وفي مجال التراث الشعبي العربي يمكننا أن نلمس ذلك بجلاء. وسنخصص الحديث عن المبدع الشعبي في مجال الغناء في المغرب

المستوى.

3. 2. الشيخ، الفنان، الشاب:

تتطور المفاهيم بتطور الممارسات والتقاليد الاجتماعية والثقافية. وفي مجال التراث الشعبي العربي يمكننا أن نلمس ذلك بجلاء. وسنخصص الحديث عن المبدع الشعبي في مجال الغناء في المغرب. لقد كان مفهوم «الشيخ» و«الشيخة» يستعمل للإشارة إلى المبدع في مجال الغناء، سواء كان مغنيا أو عازفا. ولم يكن هذا المصطلح يستعمل إلا للدلالة على ممارسة طويلة في التاريخ تلصق بمن يشهد له بالإصابة في مجاله.

كان الشيخ ذاكرة ثقافية في مجال الثقافة الشعبية (العيطة مثلا)، وفي الوقت نفسه، يمكن لمن يمتلك هذه الذاكرة، أن يكون عازفا على إحدى الآلات الموسيقية الشعبية (لوتار - الكمنجة - التعريجة)، وصاحب صوت يتلاءم مع الإيقاع الذي يؤديه. ويتبين لنا من خلال كل هذه الخصائص أن اجتماعها في شخص ما، لا يمكن أن يتأتى عن طريق الموهبة الفنية التي لا غنى عنها فقط، ولكن في الحاجة أيضا إلى امتلاك أسرار الصنعة، والذاكرة القوية. ولا يمكن لمن لا يصل إلى هذه الدرجة أن يعتبر شيخا، أو أن تلقب بشيخة.

لا يمكن لهذا المغني أن يصل إلى أقصى درجات الأداء الفني والموسيقي والغنائي بدون التعلم على شيخ سابق يلزمه في مختلف جلساته التي يؤدي فيها معارفه، معبرا عن مواهبه. وقد تمتد الملازمة للشيخ الكبير سنوات طويلة قبل أن يوافق على السماح له بتقديم نفسه شيخا، وتصبح له الخطوة

ب«أرويشة». وفي الستينيات من القرن الماضي وصل حد تسمية أحد الفنانين الشعبيين الذين عرفوا على الصعيد الوطني باسم رتبة عسكرية رفيعة هو «الماريشال» مضافة إليها لقب آخر يتصل بالجبة التي كان يلبسها وهو «الماريشال قيبو». كما أن بعض الشيوخ عرفوا بألقاب خاصة، مثل الشيخة «ضونا»، و«الخادم» (كانت سمراء)، و«خربوعة»، أو باسمها الشخصي متصلا باسم والدها. ولما كان اسم الأب مرتبطا بالشيخة غير مقبول في المجتمع، فإننا نجد القليلات منهن يحملن هذا الاسم. ومن عجب أننا نجد من مميزات، ولهن موقع خاص في الطرب الشعبي. ونذكر في هذا السياق «صفية بنت المراس»، و«فاطنة بنت الحسين» الذائعة الصيت، والتي كنت أسميها «كوكب الغرب».

غير أن الأسماء الأكثر هيمنة في المجال الشعبي، هي الاسم الشخصي، سواء كان حقيقيا أو مستعارا، متصلا بالمدينة التي ولد فيها، أو القبيلة التي ينتسب إليها، مثل: مينة الفاسية (يهودية)، خديجة البيضاوية، حليلة المراكشية، ومن أسماء الرجال نذكر: بوشعيب البيضاوي، عبد الله البيضاوي، الحسين الخريكي، عبد الرحيم الخريكي، ومن الذين يحملون اسم القبيلة: عبد الرحيم المسكيني، صالح المزاري، حميد العبدوي، بوشعيب الدكالي، الحاجة الحمداوية، مينة المزابية،،

إن قراءة متأنية لأسماء الغناء الشعبي يبين لنا بجلاء دلالة الاسم، والموقع الجغرافي الذي يمكننا من رسم خارطة للثقافة الشعبية المغربية

إن قراءة متأنية لأسماء الغناء الشعبي يبين لنا بجلاء دلالة الاسم، والموقع الجغرافي الذي يمكننا من رسم خارطة للثقافة الشعبية المغربية. ومن خلال متابعتي لهذه الأسماء تبين لي أن مدينة أخريكة الفوسفاطية تحتل المرتبة الأساسية على هذا

نتيجة بروز المدرسة، فقط، ولكنها تبدلت أيضا نتيجة الانتقال من البادية إلى المدينة. فإذا كانت الفنون الشعبية شديدة الصلة ببيئتها الأولى والأصلية (البادية)، فإن عوامل الهجرة القروية أدت إلى بروز المواهب الشعبية ذات الأصول القروية في المدينة، ولكنه ستعمل على التكيف مع الأجواء الجديدة. سيتواصل الإبداع الشعبي في المدينة بالطرق نفسها التي تمثلتها الأجيال العاشقة للتراث الشعبي. لكن بمصطلحات جديدة تتلاءم مع الفضاء الجديد.



والمكانة التي يتمتع بها هو. ولذلك نجد من الأقوال المأثورة في هذا المجال: «الشيخ بلا شيخ ليس شيخا». والمقصود بذلك أن كل من يدعي أنه شيخ، وهو لم يأخذ أسرار «المشيخة» عن شيخ معروف، ويلم بقواعد الصنعة وآدابها، فإنه مهما كانت موهبته أو أصالته في الأداء لا يمكن أن يرقى إلى يكون شيخا حقيقيا.

تبين لنا «المشيخة» أن الثقافة الشعبية في مجال الغناء لا تختلف

عن باقي الصناعات المنتمة إلى الثقافة نفسها على مستوى آدابها وتقاليدها وطرائق اكتسابها. فالحرفة والصنعة في أي مجال لا بد لها من «معلم»، ينقلها إلى «المتعلمين» الذين يقضون زهرة عمرهم في تلقي أصول الحرفة بقصد إتقانها والحفاظ عليها، ونقلها إلى الأجيال القادمة. لذلك لا نجد فرقا بين «المعلم» في الحرف اليدوية، و«الشيخ» في الفنون الغنائية، و«الفقيه» في العلوم الدينية. إنهم جميعا يمثلون الذاكرة الشعبية التي يتم النهوض بعبء حملها عن طريق اكتشاف المواهب ورعايتها وتعليمها.

بدأت هذه التقاليد بالزوال التدريجي في العصر الحديث مع ظهور المدارس التي تعلم الموسيقى. ولقد أدى ذلك إلى حلول مصطلح «الفنان» محل «الشيخ» في البداية على مستوى الموسيقى العصرية. فالعازف على «الكمان»، وليس «الكمنجة»، وعلى «الطار» وليس «البندير»، وعلى «الدربوكة» بدل «التعريجة»، ليس شيخا، ولكنه فنان. ويمكن قول الشيء نفسه عن «المغني». إنه ليس الشيخ، ولكنه «الفنان» العصري.

برز مصطلح «الفنان الشعبي»، منذ بدايات الثمانينيات في المغرب ليحل محل الشيخ والشيخة. وإذا كانت الأسطوانات التي عرفها المغرب في الستينيات تنقل لنا باعتزاز، مثلا، اسم «الشيخ صاحب بن المعطي» و«الشيخة فاطمة بنت الحسین» وصورتها على غلاف الأسطوانة، صارت الأشرطة تحمل اسم «الفنان الشعبي» حبيب مثلا، وباتت شركات التسجيل تتنافس في إضفاء الألقاب المميزة على هؤلاء الفنانين الشعبيين.

كيف ظهرت هذه المواهب التي تحاول نقل هذا التراث؟ وهل هي فعلا في المستوى الذي يجعلها تضطلع بدور حفظ هذا الموروث الفني والغنائي، وتطويره؟ أم أنها مواهب غنائية، للعديد منها إمكانات مهمة في الأداء، ولكنها تشتغل، إلا فئات قليلة، بلا مشيخة؟ وهل الانتقال من «الشيخ» إلى «الفنان» الذي نقل من مجال الأغنية العصرية، دال على تحول حقيقي في الأغنية الشعبية؟ أم أنه فقط انتقال إلى «الهجانة» الفنية، التي ليست شعبية ولا عصرية؟ وفي ذلك ما فيه من انتقال إلى الرداءة الفنية التي يختلط فيها التقليد بالفوضى؟

مع فنون «الراي» ذات الأصول في الثقافة الشعبية الجزائرية، والتي

الفنان العصري مغن، ومطرب، يؤدي كلمات بلسان شاعر، أو زجال، وتلحين فنان موسيقي، أما الشيخ فتجتمع فيه كل هذه الصفات

الفنان العصري مغن، ومطرب، يؤدي كلمات بلسان شاعر، أو زجال، وتلحين فنان موسيقي. أما الشيخ فتجتمع فيه كل هذه الصفات، وهو قلما يبدع من عنده، لأن أغلب ما يؤديه، من صميم محفوظاته التي ظلت تقاوم الزمن. لم تتغير المصطلحات

واستماعي للطرب الشعبي الأصيل، ومراودة البحث فيه، في تأملي في الكلام الشعبي المغنى، بهدف فهمه ودراسته، فانتبهت إلى تصنيفه إلى ثلاثة أنواع لا تزيد ولا تنقص. إنه الكلام الثنائي، والثلاثي، والرباعي. وما خرج عن هذا التصنيف ليس سوى تطويل وتنوع أو توسيع على هذه الأصول الثلاثة.

الكلام الشعبي الذي يبدعه «الرامي» صاحب «القرينة» مختلف عن كلام الناس العاديين. ولذلك يكتسب رنة خاصة في الأذان، فتستسيغه، وتخزنه في الذاكرة، وتظل تتمثله، أو تُمَثَّلُ به، ضاربة المثل، بقولها: «أَشْ خَلَاهَا مَوْلَاهَا». (أي: أن صاحبها تركها مَثَلًا)، والضمير يعود على الكلمة، وهي ما يستشهد به في مقامات الحياة اليومية، أو التغني به، وهي تتبدل من فرح إلى حزن، ومن طرب إلى شكوى من الزمان، أو لأداء فكرة أصيلة، وضرب معنى دقيق. بل إننا نجد من بين حبات العيطة القولة الرائعة والنادرة التي تتحدث عن صنف الكلام المؤدى بالغناء الشعبي مبرزة طبيعته الحقيقية، ووظيفته العميقة: (إنه حديث ومعنى، وليس غناء):

«رَاهُ حَدِيثٌ وَمُعْنَى / وَمَا هُوَ أَشْ غَنَاءُ».

4. 2. العيطة، الساكن، القصيدة:

الكلمة الشعبية القابلة لأن تختزلها الذاكرة الشعبية، وتتغنى بها، ثلاث كلمات لا غير. أَلْخَصَهَا في ثلاثة أنواع من الشعر الشعبي المغربي الذي ما يزال يتغنى به إلى الآن: العيطة، والساكن، والقصيدة. قد توظف هذه الأنواع الثلاثة بصيغ شتى في الأداء الشعبي لدى الشيوخ الذين ورثوا «المشيخة» من روادها، وخبروا أسرار كل نوع، واستوعبوا الظروف التي تؤدي فيها، وشكل الكلام ومحتواه اللذين يتضمنهما كل نوع منها. إنهم ورثة الكلام «الصافي» الذي لم يداخله «تهجين» النوع، أو سوء الحفظ، أو التماثل الظاهري الذي يمكن أن يحصل تبعاً لتشابهه،

لقد ساهم الشيخ في نقل الكلام الشعبي من زمن إلى آخر. ولولا التقاليد القديمة التي ساهمت في بروز ظاهرة المشيخة لما استمر الكثير من الكلام الشعبي المغربي إلى يومنا هذا وفق ما كان يؤدي به في زمانه

لها علاقة بالغناء الشعبي المغربي، سيريز في الفترة نفسها التي ظهر فيها مفهوم «الفنان الشعبي»، مصطلح «الشاب» خالد مثلاً. وصار هذا المصطلح دالاً على نوع معين من الغناء ذي الجذور الشعبية المغربية. ولا تخفى دلالة هذا المصطلح التي تمتح هي أيضاً من معين «الشيخ»، لكنها توظف هنا كمقابل له، على اعتبار أنها تطوير واختلاف.

فهل هذا التحول دال على تطور في التقاليد الغنائية أم ثورة عليها؟ أم أن بعض الصفات التي ارتبطت بمصطلحي «الشيخ» و«الشيخة»

في المتخيل الشعبي الحديث، وما اتصل بها من أجواء جديدة مع بروز ظاهرة الغناء في البارات الليلية في المدينة، وما صاحبها من ظواهر تتسم بما يחדش الحياء له دور في تكريس صورة سلبية عن «المشيخة»، وهو ما أدى إلى استبدال الشيخ بالفنان والشاب؟ أم أن الغناء الشعبي المغربي اتخذ مسارات جديدة جعلها في آن تحافظ على تقاليد قديمة، مضافة إليها صور جديدة. إن هذه التحولات لا يمكنها أن تؤثر على التصور الذي كان سائداً حول الشيخ، والشيخة قديماً، والذي قد نجد له بعض الامتداد في البادية الموطن الأصلي والحقيقي للأغنية الشعبية.

لقد ساهم الشيخ في نقل الكلام الشعبي من زمن إلى آخر. ولولا التقاليد القديمة التي ساهمت في بروز ظاهرة المشيخة لما استمر الكثير من الكلام الشعبي المغربي إلى يومنا هذا وفق ما كان يؤدي به في زمانه.

4. الكلام الشعبي: الإبداع الشعري والأداء الغنائي:

4. 1. أصول الكلام الشعبي: المثنى، المثلث، الرباعي:

«كَلَامُ اللَّهِ وَاحِدٌ. وَكَلَامُنَا مُثْنِيٌّ، وَمُثَلَّثٌ، وَرُبَاعِيٌّ». قول مأثورة أحفظها وأنا صغير من الحلاقي الشعبية في اشطبية. لم أكن أفهم معناها جيداً. ولقد ساهم طول استماعي

إن العيطة والساكن بما أنهما يتكونان من مقاطع يتناوب على أدائها المغنون، فليس لها ترتيب خاص. وقد تكرر بعض مقاطعها أثناء التناوب من الشخص نفسه، أو من يتشارك معه في الأداء

يكون محكما وحكيما، سواء كان في مجال الجد أو الهزل. وبسبب عمقه، ودلالاته البعيدة تحفظه ذاكرة الصوت الشعبي، وتردده في مختلف أطوار الحياة والمناسبات، ويتفاعل معه كل الناس.

أبدع الشيوخ الأوائل كلاما موزونا ومتقنا. ولكل كلام طبيعة ووظيفة وسياق. فكان مثل حبة القمح غذاء للروح. ولذلك سمى المقطعان اللذان يتكون منهما النوع الأول (العيطة) باسم «الحبة». وبما أن الحبة مقسومة من الوسط، فالعيطة تتألف من قسمين متوازيين، وتجمعهما قافية واحدة، مثل البيت المصارع في القصيدة العربية التقليدية. أما (الساكن) فيتشكل من ثلاثة مقاطع ينتهي كل منها بقافية واحدة. و«القصيدة» تتكون من أربعة مقاطع تنتهي الثلاثة الأولى منها بقافية واحدة، وتكون قافية المقطع الرابع موحدة على طول القصيدة. وقد تتداخل أحيانا بسبب التبدلات الطارئة على الكلام بسبب النسيان، أو سوء الحفظ، أن تدرج أبيات من القصيدة ضمن الساكن، أو تمدد حبات العيطة، لتقدم في الساكن، أو القصيدة.

إن العيطة والساكن هما أنهما يتكونان من مقاطع يتناوب على أدائها المغنون، فليس لها ترتيب خاص. وقد تكرر بعض مقاطعها أثناء التناوب من الشخص نفسه، أو من يتشارك معه في الأداء. أما القصيدة فهي ذات بداية ونهاية، وغالبا ما تكون ذات بعد سردي حكاوي، وأداؤها الجيد هو الذي يحافظ على ترتيب أبياتها، وإلا اختلت القصة المقدمة.

أو اتصال بعضه ببعض. ومثل هؤلاء اندثروا، ولم تبق منهم سوى فئة قليلة جدا.

أما الفنان الشعبي، فإنه وإن كان له محفوظ لا بأس به من الأنواع الثلاثة، فيهيمن على محفوظه، في أغلب الأحيان، نوع خاص، بعينه، وهو يؤديه، مختلطا بأحد النوعين الآخرين، دامجا بين مقاطع تعزل من سياق الكلام الأصلي الذي وردت فيه، فينقلها لتصبح جزءا من النوع الذي يتقن، أو يتصرف تصرفا، بالزيادة أو النقصان. وقد يقبل هذا التدخل أو يرفض. أما الجمهور المستمع فلا يهتم إلا بهرامي الكلام البعيدة، أو بالإيقاع الموظف، متسامحا مع ما يمكن أن ينجم عن سوء التمييز، أو ضياع صفاء النوع. وقد يعبر عن الانتقاد بطريقة لا تلفت اهتمام إلا القريب من المنتقد.

كلام الله واحد، في الثقافة الشعبية المغربية، لا عيب فيه. إنه وحيد، بمعنى أنه بلا نظير. إنه «كلام الحق سبحانه». ولذلك فهو مختلف عن كلام الناس الذي يأتيه الباطل. ولهذا الاعتبار عُدَّ كلام الناس، وإن كان حقا، لا يخلو من باطل.. يبدو لنا هذا بجلاء، في افتتاح نشاط «عبيدات الرمي»، أو «الرباعة»، أو «الصغار»، ولاسيما في الحلاقي (الحلقات الغنائية)، بدعوة أحدهم الحضور المتحلقين حول المجموعة، بالصلاة على النبي (ص)، وبتشديده على أنهم: «تابعون» ولسنا «مبدعين»: (أحنا تابعين، ما شي بادعين). ومعنى ذلك، أنهم لا يقولون من الكلام إلا ما سبقهم إليه غيرهم من أسلافهم من الشيوخ، وإنهم فقط حفظة، ومؤدون. وإذا كان ثمة لوم على الكلام، فهو على ناظميه الأوائل. وأولئك الأوائل نطقوا بكلام لا يمكن إلا أن





جبال الأطلس من أشجار مختلفة، إمكانات هائلة لاصطناع الآلات الموسيقية الشعبية الطبيعية.

5. الآلات الموسيقية ومادتها، وعلاقتها بالأنواع الثلاثة:

5. 2. الطين، النبات، الحيوان:

كما تحدثنا عن ثلاثة أنواع غنائية أصول، يمكننا التمييز بين ثلاث مواد أساسية لاصطناع الآلات الموسيقية الشعبية. هذه المواد هي: الطين والنبات والحيوان. فمن الطين (الفخار) الذي يشوى على النار، تستخرج العديد من الأواني المنزلية، ومنها الأداة الموسيقية الأساسية التي لا يكاد يخلو منها بيت: «التعريجة»، و«البندير». وهي من أدوات ضبط الإيقاع. تتخذ التعريجة ثلاث أشكال: كبيرة ومتوسطة وصغيرة. فالكبيرة والمتوسطة تستعملها النساء عادة في المرددات الشعبية والمناسبات. أما الصغيرة فلا يعزف بها سوى الشيخ أو الشخة اللذين يتقنان الصنعة.

يوظف من النبات القصبُ والشجر. من القصب تسوى أدوات النفخ التالية: «الليرة»، وهي غير الناي، وإن كانت تشبهها. إنها قصبه عادية يختار منها حجم واحد في الطول. تثقب من الداخل لإزالة العقد، ويذبل نصفها الأخير بست ثقب توضع عليها الأصابع الثلاثة من كل يد، وتوضع الشفتان على نصف مبسمها. أما «الغيطة» فتصنع من قصبين عريضتين، ومن حجم واحد، وتربط كل منهما بالأخرى، ربطاً وثيقاً، ولذلك تسمى أيضاً «المقرونة»، وتدمج في كل قصبه قطعتان صغيرتان من القصب تشق كل منهما من جهة العقدة من الأعلى إلى الأسفل، أو العكس،

5. 1. لوتار، الغيطة، التعريجة:

يؤدي الكلام الشعبي المغربي غناء بأنواعه الثلاثة (الغيطة - الساكن - القصيدة) بواسطة أدوات موسيقية طبيعية ينسجم كل منها مع نوع محدد من الكلام، ويتساق مع أكثر من غيره. يتولد هذا الانسجام والتساق، في علاقة الأداة بالنوع، من الطبيعة التي يتكون فيها هذا الكلام ليعبر بشكل بسيط وعميق عن أحاسيس الإنسان الشعبي. لذلك سنجد، أيضاً، هذه الأدوات متصلة بالبيئة الفلاحية المغربية حيث تربية الأغنام والخيول، وحرث الأرض وزرع القمح والخضروات وغرس الأشجار المثمرة. هذه البيئة الفلاحية أو الرعوية التي تغطي العديد من السهول والجبال المغربية في الشاوية وخريبكة وزعير والحوز وعبدالكه والغرب والأطلس المتوسط، ومنطقة جباله في الشمال، ومنطقة درعة، تمنح، بما توفره من مواد متنوعة، علاوة على ما تقدمه





الملحون والطرب والأندلسي.

على شكل لسان، وهي تعطي صوتا مدويا، ومختلفا عن الليرة، ولذلك تسمى لدى الأطفال بـ«الزمار».

يبدو لنا بجلاء اتصال كل هذه الأدوات بالبيئة الفلاحية. وإذا كان هناك صناع مهرة يصفون عليها مساحة فنية وجمالية، فبإمكان الأطفال الصغار اصطناعها بشكل بدائي، يتيح لهم متعة «اللعب» بها لعبا يتحول إلى تعبير عن مشاعر بالصوت والإيقاع. كل أداة من هذه الأدوات، باستثناء أداتي الإيقاع: التعريجة والطبل، ارتبطت بنوع غنائي من الأنواع الثلاثة. فبـ«لوتار» كانت تؤدي بشكل خاص القصائد المتعلقة بالقصص الديني وبالذكر، ويسمى مغنو هذا النوع بـ«المداحة»، وبه أيضا تؤدي «العيطة»،

قبل دخول آلة «الكمنجة» التي ستصبح أداة العيطة بامتياز. أما «الغيطة» فمجالها هو «الساكن»، الذي يؤدي أيضا بـ«الليرة»، أو «القصة» التي توظفها الفرق الجبلية. ومن خلال ارتباط كل نوع بآلة، نلاحظ التلاؤم العميق بينها. فنقرات لوتار بإيقاعها النكري تدعو إلى الإنصات، وجرات الكمنجة إلى الحركة الجسدية الهادئة. أما الغيطة فتثير الجسد بكامله.

5.3. الغربال، المغرقة، القلوش:

ليس لآلات الموسيقى الشعبية ارتباط فقط بالبيئة الفلاحية التي تتشكل منها، بل إنها أيضا، بسبب كونها «غذاء» للروح، نجد أصولها كامنة في

ومن الشجر تصنع آلة «لوتار» أو الكنبري، والبندير والتعريجة. أما لوتار فهو كما تدل عليه تسميته آلة وترية، (قريبة من العود) حيث يؤخذ جذع شجرة، ويحفر من الداخل ليصبح على شكل إحصاة (السهول وجبال الأطلس)، أو مستدير (سوس)، أو مستطيل (أكناوة)، مغلف بجلد بواسطة مقبض (زند)، وثلاثة أوتار أو أربعة بين طرفي الآلة.

كما يقطع جزء من الخشب على شكل دائرة، ويلصق طرفاه ليكونا دائرة «البندير».

وباستثناء الليرة التي تعتبر بسيطة في تركيبها، نجد الأدوات الأخرى مركبة. فطين التعريجة، وخشب لوتار والبندير، ليس سوى إطار، لا يكتمل إلا بجلد الغنم، أو الماعز حيث يوضع الجلد على إحدى فتحتي التعريجة، وعلى قطر البندير ولوتار. أما «الغيطة»، فيزيد نصفها الأخير الذي يلي الثقب بقرن ثور. وتتكون أوتار التعريجة ولوتار من مصارين الغنم، أو من «سبيب» (الشعر) الخيل. أما الكمنجة، وهي «الكمان»، فهي آلة جديدة، وقبل دخولها إلى المغرب، كان الشيوخ يستعملون الرباب الذي يوظف في



البندير ليس سوى تحويل وتطوير لـ«الغربال» الذي كان يصنع من إطار خشبي مستدير، ويغطي من أحد قطريه بقطعة جلد من الغنم، ويثقب الجلد بثقب صغيرة حسب نوع الغربال المراد لينفذ منها ما يرمى مما لا حاجة إليه من الدقيق ونحوه

الحساء والحريرة وسيكوك (البن بسميد القمح أو الشعير أو الذرة المبخر). لذلك لا عجب أن يسمى حيث ينقر على أوتار «لوتار» بالقصعة. وليست القصعة هنا سوى صورة للكف، ويظل حيث تشد الأوتار بمثابة الذراع، أو الزند.

«القلوش» إناء من الطين يستعمل لحفظ السمن المملح بالزعر، والذي يترك زمنا طويلا حتى يحيل، فيكون ذا رائحة نفاذة، ورأس ملعقة صغيرة منه يكفي لإعطاء مذاق قوي للطعام. أشبه التعريجة بقلوش السمن لولا أن وسطها يكون على شكل قوس مقلوب ليتلاءم مع اليد التي تمسكها، أو حين توضع على مفصل الذراع، بينما وسط القلوش يكون عريضا ليتسع لمقدار معين من السمن.

عندما نتأمل جيدا هذه الآلات الثلاث في علاقتها بالأدوات المشابهة لها، نجد علاقة وطيدة بين الغناء والطعام. فبدون الطعام لا يمكن أن يكون الغناء. ولذلك يقال: «ملي تشبع الكرش، تقول للراس غن». ولا يكون

الشبع الحقيقي إلا بالطعام. وليس الطعام سوى «الكسكسو» الذي يحضر بمختلف أنواع

السميد مع اللحم والخضر المتنوعة.

كان الكسكس الوجبة الأساسية

في الوجبة الشعبية الفلاحية،

ولا شيء غيره. وبما أن عملية

تهيئته تتم عن طريق قتل

السميد إلى حبات برشها

بالماء أو دهنها بالزيت،

تسمى عملية الفتل بـ

التكسكية. ومن هنا جاء

اسم «الكسكس». ويسمى

الإناء الذي يوضع فيه السميد

ليتبخر بـ«الكسكاس»، وهو على

شكل مخروطي وبه عدة ثقب من

الأسفل يوضع على القدر لينفذ منها

الأدوات التي تستعمل لتهيئ الطعام وإعداده، و امتدادا وتطويرا لها في الوقت نفسه. ولذلك لا غرابة أن نجد الحديث في الفصحى عن «وجبة» الطعام، وفي اللغة الشعبية الموسيقية ينعنون النوبة الموسيقية التي تؤدي بـ«الوجبة»، أو بالتصغير «الوجيبة» مما يدل على العلاقة الوثيدة بين غذاء الروح والبطن.

فالبندير ليس سوى تحويل وتطوير لـ«الغربال» الذي كان يصنع من إطار خشبي مستدير، ويغطي من أحد قطريه بقطعة جلد من الغنم، ويثقب الجلد بثقب صغيرة حسب نوع الغربال المراد لينفذ منها ما يرمى مما لا حاجة إليه من الدقيق ونحوه، أو العكس، حيث يمكن أن تنفذ من فتحات الغربال، ما يراد الحفاظ عليه، ويرمى ما لا ينفذ منها. أما البندير فلا يثقب الجلد، ويشد بقوة، بعد أن يوضع على حافتيه خيطان أو ثلاثة خيوط من مصارين الغنم، لكي تعطي رنة خاصة عندما يضرب عليه، فتحتك المصارين بالجلد محدثة إيقاعا خاصا.

أما «لوتار» فهو أشبه ما يكون بـ«المغرفة».

وليست المغرفة سوى «الملعقة»

الخشبية القديمة، لكن الفرق بينهما

أن صحن الملعقة يضاوي الشكل،

بينما المغرفة دائرية. تتخذ

المغرفة الخشبية من قطعة

واحدة على شكل اليد:

فالدائرة الصغيرة تنغلق من

الأسفل، وتمتد يدها ببضعة

سنتمترات حيث يمكن

الإمساك بها. وتتعدد أحجام

المغارف بحسب الحاجة.

فالكبيرة منها تستعمل لتحريك

ما يوجد في القدر من محتويات،

بينما الصغيرة للأكل، وخاصة أنواع



إذا كان الصوت الشعبي يؤدي الأغنية الشعبية بأنواعها وأدواتها التي وقفنا عليها، فإن تفاعل الجمهور جزء من ممارسة تلك الأغنية. ويبدو لنا تلك المشاركة من خلال الحركة التي تصاحب أداء الأغنية

6. 1. المقص، القعدة، النواقيس.

إذا كانت الآلات الموسيقية الشعبية الأساسية متصلة بالبيئة الفلاحية الطبيعية من جلود وقرون وطين وقصب، نجد من بين هذه الآلات أيضا ما يستخدم لأغراض خاصة في الحياة اليومية. وبما أن طبيعتها تمكّن من استخدامها إيقاعيا، صارت جزءا من الأدوات الموسيقية. وبما أن الظروف الذي توظف فيها تلك الأدوات تستدعي الغناء الجماعي، كانت وراء إدراجها ضمن الآلات الموسيقية تحويلا لوظيفتها الأساسية لتصبح جزءا منها. ويمكن أن نعطي لذلك من صينية الشاي، كما أشرنا أعلاه، فالساقى «المولوع» بالغناء والموسيقى، يحول وظيفتها وهو يتابع إحدى الوجبات الموسيقية، من إعداد الشاي للمجلس، إلى الإسهام في ضبط الإيقاع من خلال النقر بكأسين على الصينية، فيكون ذلك انخراطا في الجو الغنائي والموسيقي الخاص، تماما كما يفعل الجلوس وهم يمارسون التصفيق، بالأكف، أو الرقص بالأرجل.

نقصد بهذه الأدوات «المقص» أولا. يعتبر المقص الأداة الرئيسية في أغاني «عبيدات الرمي»، فهو كبير الحجم، أسود اللون، ومصنوع من الحديد. كانت الوظيفة الأساسية للمقص هي جز صوف الغنم في نهاية فصل الربيع. وكي لا تصيب رؤوس المقص حين تكون مدببة جلد الغنم، تم قطع الرأسين الحادين، ليشكلا خطا مستقيما. هذا المقص تم تحويله إلى أداة للغناء، باستخدامه في يد وفي الأخرى

بخار اللحم مع الخضار. وبسبب صعود البخار «الفوار»، سمي الكسكس أيضا بالفوار. ولقد كانت البرمة التي يوضع فيها اللحم والخضر، والكسكاس الذي يملأ بالسميد في الأصل من الطين قبل أن تظهر الأدوات المعدنية من النحاس، أو القصدير.

بواسطة المغرفة يقلب اللحم والخضر، ويقلب «لوتار» بنقراته على جلد القصعة البواطن. أما التعريجة فتتسرب من الضربات عليها ما يصم الأذن بشكل رهيف، فتلامس إيقاعاتها نياط القلب فيتحرّك الجسد بكامله. وتكون للنقرات المحدودات للتعريجة ملح الغناء الذي يواكبها بأوزان مضبوطة. ويمكننا الربط بين «الليرة»، و«الناي»، و«الغيطه» ب«السبسي» (الغليون الشعبي) الذي كان يصنع من الخشب أو القصب، وتتصل برأسه قطعة صغيرة من الطين المجوف يوضع فيها الكيف. وما تفعله الغيطه والسبسي في الرأس هو ما يضطلع به الساكن في تحريك السواكن الجسدية، وتحويلها إلى حركة الفيض والهيجان.

وبما أن إعداد الطعام يتطلب وقتا، كانت ضرورة الصينية بالشاي المنعنع تصاحب «الوجبات» الغنائية. ولا يمكن للساقى إلا أن ينقر بكأسين على الصينية النحاسية مواكبا وجبة الغناء في انتظار وجبة الطعام، ولذلك نجد في إحدى حبات العيطه الربط بين الصينية وكؤوسها بالغناء أيضا: «حساب الكيسان / حتى هو ميزان». فيتضح لنا بذلك الترابط بين مكونات البيئة الفلاحية، وأدوات استعمالها يوميا لاستمرار الحياة، وتوظيفها فنيا لإضفاء طعم خاص عليها.

6. الصوت الغنائي والحركة الجماعية:

إذا كان الصوت الشعبي يؤدي الأغنية الشعبية بأنواعها وأدواتها التي وقفنا عليها، فإن تفاعل الجمهور جزء من ممارسة تلك الأغنية. ويبدو لنا تلك المشاركة من خلال الحركة التي تصاحب أداء الأغنية سواء كانت عيطه، أو ساكنا، أو قصيدة. وأنواع الحركات متعددة، فتكون باللغة المعبرة عن الاستحسان، أو بالتصفيق أو بالرقص. وقد توظف في ذلك أدوات أخرى يمكن اعتبارها جزءا آخر من الأدوات الموسيقية.

يمكن اعتبار المقص من الأدوات الأولية لارتباطه بالعمل. وفي المجتمعات البدائية والتقليدية ظل العمل مرتبطا ارتباطا وثيقا بالغناء والموسيقى. ما يزال المقص مستخدما في بعض البيئات المغربية، ولا سيما في الشاوية وزعير والغرب

يتصدر: «اشتف، ها يتف» ويتفنن كل واحد منهما، بعد ذلك، في تعداد آماله وأحلامه.

هذه القعدة القصديرية صارت فضاء للرقص، بحيث تقلب على ظهرها، وفي أي مجلس غنائي، يتم استحضارها لتحل موقعا وسط الدائرة، ويتناوب المتدخلون للرقص عليها مصاحبين إيقاع الوجبات الموسيقية المختلفة. بل صاروا يزودونها بمسمّع كهربائي ينقل صوت إيقاع الأرجل عليها بكيفية تثير الإعجاب والفضول.

ثالث هذه الأدوات وهي النواقيس «النواقس»، وهما ثلاث قطع صغيرة ومستديرة من النحاس. تتركب قطعتان منهما على السبابة والإبهام في يد، وثالثة على الوسطى أو سبابة اليد الأخرى. ويمكن اعتبارهما تطورا للمقص لأنهما يقومان بالدور نفسه، فالقطعتان في يد تحدثان إيقاعا، وتكوّن القطعة الأخرى إيقاعا ثانيا.

هذه الأدوات تتصل جميعا بضبط الإيقاع، وتستعمل كلها حسب النوبات الموسيقية. فالنواقيس كانت تستخدمها النساء غالبا، وخصوصا الشيوخات. أما المقص فخالص للرجال، وقد توظفه النساء أيضا، ونفس الشيء بالنسبة للقعدة. نتأكد من خلال هذا أن الأدوات الموسيقية الشعبية كلها وليدة البيئة الفلاحية.

6. 2. الديني والديني في الكلام الشعبي:

إن ربطنا الأغنية الشعبية بالحياة اليومية من خلال الإبداع الكلامي والأداة الموسيقية، والعلاقة بين العمل والطعام، والصوت والحركة الشعبيين، لا يستقيم بدون الحديث عن البعد الديني والديني الذي يتحقق من خلال وضع الغناء في مقابل الذكر. ففي العيطة مثلا نجد حضورا كبيرا لما هو يومي في الحياة، من آلام وأفراح. وفي القصيدة نجد استحضار السرد الديني والنقد الاجتماعي، والسخرية. بينما نجد في الساكن الإشادة بمناقب الأولياء

قطعة حديدية دقيقة للضرب عليه. هكذا يقدم المقص نغمتين اثنتين، تتحقق أولاهما بضم عروقي المقص، والثانية بالضرب عليه بواسطة القطعة الحديدية.

يمكن اعتبار المقص من الأدوات الأولية لارتباطه بالعمل. وفي المجتمعات البدائية والتقليدية ظل العمل مرتبطا ارتباطا وثيقا بالغناء والموسيقى. ما يزال المقص مستخدما في بعض البيئات المغربية، ولا سيما في الشاوية وزعير والغرب. ولقد كان جزءا من الغناء في مختلف مناطق المغرب إلى عهد قريب. ويسمى من يعزف به «المقّاص»، والجمع «المقاصّة».

أما الأداة الثانية فهي «القعدة». تعني القعدة في الاستعمال المغربي الإناء الدائري الذي تغسل فيه الملابس. صارت القعدة تصنع الآن من البلاستيك. لكنها قبل ذلك كانت تستخدم من القصدير الصلب. وفي الأصل، ومن هنا جاءت كلمة «القعدة»، كانت عبارة عن حجارة صلبة تكون قرب إحدى العيون أو الآبار، يجلب الماء إليها حيث توضع الملابس المتسخة ولا سيما الغليظة منها، مثل جلابيب الصوف، ويقف رجلان على تلك الملابس، ويبدآن في «الشتف» عليها بطريقة إيقاعية حيث تبدأ «الشتفة» الأولى بالرجل من اليمين والأعلى إلى الخلف، ثم من الخلف إلى الأمام. ويأتي دور الثاني ليقوم بالدور نفسه على ما يقع تحت رجله من الثياب، ويكون شخص ثالث يرمي الماء بين الفينة والأخرى على الثياب. يتناوب الرجلان على ضرب الثياب برجليهما، وينجم عن ذلك إيقاع يوازيه غناء،



**ارتبط الهلال بنجمة الفجر.
ولهذا السبب نجد الهلال
متصلا بالنجمة علما في بعض
البلدان العربية (موريتانيا،
تركيا، تونس...)، أو شعارا على
صوامع بعض المآذن. ومن
التقاليد التي كانت شائعة
في المغرب**

ومعنى ذلك أن صومعة بدون هلال يهمل وقت الفجر لا قيمة لها، ويلزمها أن تتحول من مكانها لأنها بلا وظيفة. وليس المقصود بذلك سوى المطالبة بأن يكون لها هلال لتستقيم ويكتمل دورها في الحياة العامة.

من الهلال إلى الهلال إلى التهليل نجدنا ننقل من المجال الديني إلى المجال الدنيوي الغنائي حيث الزمن المشترك هو الليل حين يحلو الغناء الشعبي (الليالي القمرية). وحيث الهلال الذي يذكر الله بهلاله وهو يهمل ويحوّل ويكبر، منبها إلى الاستعداد للاستيقاظ لصلاة الفجر.

قبل أن تبدأ الرباعة (الجوقة الموسيقية الشعبية التي لا يقل عددها عن أربعة أشخاص) في أداء الأغاني الشعبية، أيا كان نوعها (ساكن، قصيدة، عيطة) في الحفلات والسهرات الشعبية، يطالب أحد أفراد الجوقة أحد أعضائها بتقديم «تهليل» تكون بمثابة بدء الحفلة الموسيقية. يكون صاحب التهليل ذا صوت شجي يتميز به عن غيره. تصاحبه آلة «لوتار» فقط التي تملأ أوقات انتقاله من مقطع إلى آخر، بينما هو يعدد مناقب أحد الأولياء أو الصالحين، أو «يعدد» مرددا بعض المأثورات الكلامية التي تنسب إلى أحد الزجالين القدامى بما تحمله من معان عميقة تتصل بالحياة وتجاربها. كما أنه قد يهمل بذكر حكايات قصيرة على سبيل الهزل، ثم بعد ذلك تبدأ النوبات الموسيقية المتعددة.

التهليل الشعبية ربط الغناء بالمجال الديني في بعده الشعبي. وفي المناسبات الخاصة التي يحضر فيها «الفقراء» للذكر، تتحول حلقة الذكر إلى حركة جماعية لا تختلف عن الحركة التي ترافق الغناء الشعبي.

والصالحين. ولما كان للغناء بعد جماعي يقدم في مناسبات خاصة: زواج، ختان مثلا، كان يوزع زمن الاحتفال إلى وقتين: بعد العصر حيث يلتئم شمل «الجماعة» لقراءة القرآن، أو للاستماع للذكر الذي يقدمه ما يسمونهم بـ«الفقراء»، كان الليل لممارسة الغناء. أما في مناسبات الحزن: العزاء مثلا، فكان يغيب الغناء، ويحضر الذكر.

يبين لنا هذا التقاطب بين الفرح والحزن على مستوى الكلام الشعبي أن العلاقة بين الذكر والغناء ستجعل كلا منهما يستمد بعض عناصر الآخر، وإن بصورة تراعي المقام والسياق. قد يختلف مضمون الكلام، لكن المشاركة الجماعية تعطي للانخراط بعدا تفاعليا يمتزج فيه الديني بالدنيوي امتزاجا عجيبا.

6. 2. 1. الهلال، الهلال، التهليل

يحتل الهلال موقعا هاما في الثقافة العربية الإسلامية عامة، وفي الثقافة الشعبية خاصة. فبه تعد الشهور إذ هو فاتحتها. ولما كان التقويم القمري يتصل بالصلاة، والصيام والزكاة والحج، كانت له حظوة خاصة في النفوس. ولهذا السبب نجد المسلمين يهتمون أكثر بهلال شهر رمضان (الصوم)، وهلال شوال (عيد الفطر)، وهلال شهر ذي الحجة ليكون الاستعداد لعيد الأضحى. ويبدو ذلك في كون وزارة الأوقاف تطل علينا في مفتتح كل شهر قمري لتعلن ثبوت ظهور الهلال من عدمه.

ارتبط الهلال بنجمة الفجر. ولهذا السبب نجد الهلال متصلا بالنجمة علما في بعض البلدان العربية (موريتانيا، تركيا، تونس...)، أو شعارا على صوامع بعض المآذن. ومن التقاليد التي كانت شائعة في المغرب، أن مؤذن الفجر في المساجد غالبا ما يبدأ بذكر الله ولا إله إلا الله، ويستمر في الذكر إلى أن تظهر له نجمة الفجر، فيؤذن للصلاة. ولقد سمي الذكر الذي يتفنن فيه المؤذن قبل الأذان، بالهلال، أو التهليل. ولذلك يسمى المؤذن للفجر بالهلال، لأنه يظل يذكر الله بصوت شجي محفزا المسلمين للصلاة التي هي خير من النوم. ويبدو لنا ذلك في القصيدة الشعبية «النجمة» التي أداها محمد العوني والتي تبين لنا أن الراوي ظل فيها ينتظر نجمة الفجر للصلاة، فأخذته سنة من النوم، وعندما انتبه وجد الفجر قد فاتته، أو ما نجده في إحدى حبات العيطة التي تقول: «صمعة بلا هلال / خاصها التحوال».

6. 2. 2. الشطيط، الجذبة، التحيار

كان «الشطيط» في العادة محتشما، ولكن التطور الذي عرفه أداء الأغنية الشعبية، وخاصة مع الشيوخات في المجالس الذكورية صار ضربا من الإغواء والإثارة. لكنه في البوادي ما زال محتفظا بوظيفته الأساسية تعبيراً جسدياً عن الآلام والأفراح الذاتية. يرتبط «الشطيط» عادة بآلة «لوتار»، لكن استعمال الكمنجة جعلها تحتل المكانة الرئيسية في الدعوة إلى الشطيط.

أما «الجذبة»، والتحيار فيتصان معا بآلتين تتحققان من خلالهما بامتياز: إنهما «القصبة» (أو الليرة) وهي آلة النفخ الفردية، و«الغيطة» أو «المقرونة». وبعض المتفنين في الكمنجة يحولون صوتها فيغدو قريبا من «القصبة». هاتان الآلتان النفختان تحركان الوجدان المصاب بـ«الحال»، فتنتقله من حال إلى حال. وإذا كان الشطيط يتحقق من خلال الأرجل، كان التحيار بواسطة تحريك الرأس. أما الجذب فبالجسد كله.

حين نربط الشطيط والجذبة والتحيار بالأرض (التراب)، أو الحجرة التي كانت تصب عليها الثياب، والتي تحولت إلى «القعدة» نستخلص كون التعبير الجسدي نوعا من التطهير للذات مما يعلق بها من أحوال الدنيا: تقول المتذمرة من واقعها، والعاجزة عن فعل أي شيء: «باغيا نحرير ونجذب». ففي التحيار والجذب هما دخول في حالة، خروج من وضع. ولذلك نجد من بين الأغاني المتصلة بالجذب والتحيار ما تؤديه الفرق الجبلية (نسبة إلى الطريقة القادرية)، أو ما يقدم من خلال نوع «الساكن». وليس الساكن سوى «الجني» الذي يسكن الجسد، فيكون التحيار والجذب محاولة لتحرير الجسد منه، وبذلك يظهر من الأمراض.

علاقة الديني بالديني في الثقافة الشعبية المغربية عموما، وفي الأغنية الشعبية خصوصا، لا يمكن أن ينكره إلا من لا يدقق في الخلفيات التي تحدد هذه العلاقة. وإذا كان التهلال أو «التهليلة» مرددات غنائية دينية فإنها تستقي عوالمها من المجال الديني. ويمكننا تسجيل الشيء نفسه حين نروم الحديث عن بعد آخر من الثقافة الشعبية، وهو التعبير الجسدي، أو الرقص. لا يستعمل «الرقص» في العامية المغربية إلا متصلا بالغناء العصري أو الغربي، لأن الثقافة الشعبية المغربية ظلت تخزن لكل ما له اتصال بالتعبير الجسدي المصاحب للموسيقى مفاهيم مستقاة من المجال الديني في بعده الصوفي الشعبي. وهكذا نجد المفاهيم التالية هي الدالة على ذلك التواصل الذي يتحقق من خلاله الارتقاء بالجسد للتعبير عن «الحال» الذي هو أسمى المقامات التي يمكن الوصول إليها: «الشطيط»، وهو «الشطط» (شطحات الصوفية)، و«الجذبة» (الجذب) ومنها «المجذوب»، و«التحيار» (وهي الحال التي تعتري صاحبها حين يعبر بجسده) في «الحضرة» الموسيقية.

يعتبر الشطيط هو الأصل لأنه من الحالات التي يكون الشعور حاضرا فيها بقوة رغم ما يمس صاحبه من تحول بسبب الانخراط في النوبة الموسيقية. إنه تعبير عن التلاؤم مع المناخ الموسيقي الشعبي، ويكون عادة بالأرجل التي تصاحب الإيقاع الموسيقي. وبذلك يغدو «الشطيط» جزءا من النوبة إلا أنه يتحقق بواسطة الأرجل. ولا يمكن أن يكون «الشطط» إلا متفنا في الأداء. ولذلك فإنه عندما يشارك أحدهم بالشطيط فإنه يثير الاهتمام أكثر، ويتطلع الجميع إلى حركاته ومدى قدرته على مسابقة الإيقاع

العام. وفي الجلسات النسائية يطلب من كل امرأة المشاركة بالرقص لمعاينة جسدها، ومدى كفايتها. ومن الأمثال السائرة حول الشطيط، وهو من حبات العيطة: «نوضوها تشطط/ دارتها بصح»: أي أنهم أقاموها للشطيط، والمراد المشاركة الرمزية، فإذا بها تنخرط بكليتها في الفضاء الموسيقي إلى درجة الجذب (فقدان الشعور). ويضرب المثل لمن يطلب منه شيء بسيط، فيقوم بتعقيد الأمور.



7. شبه خاتمة:

**الأغنية الشعبية المغربية
تعبير عن الإنسان المغربي
في مختلف حالاته التي تبرز
انتماءه إلى فضاء له تاريخه
وخصوصيته، وأدواته التي
يعبر بها عن وجوده ووجدانه**

الأغنية الشعبية المغربية تعبير عن الإنسان المغربي في مختلف حالاته التي تبرز انتماءه إلى فضاء له تاريخه وخصوصيته، وأدواته التي يعبر بها عن وجوده ووجدانه. ويمكننا من خلال تعميق الاهتمام بالثقافة الشعبية المغربية في مختلف تجلياتها، ولغاتها، وأشكالها، وطرق أدائها، وأدواتها، ورمزيتها، وعلاقات بعضها ببعض رغم الخصوصية التي تتصل بها، أن نطور علاقاتنا بذاكرة غنية ومتنوعة ومتعددة، تبرز التلاحم التاريخي والجغرافي، ونفتح بذلك صفحة جديدة نتجاوز فيها إهمال الثقافة الشعبية بما هي تراث وطني مشترك يعبر عن أحلام وآلام الشعب المغربي.

الهوامش

1. شعر الملحنون، قصائد مغناة، ويمكن اعتبار أولى النصوص التي وصلتنا مكتوبة هي الملاعب: مثل لعبة الكفيف الزرهوني.
2. المقصود بالمقدس هنا، ما اتصل بأخبار حول القصص الديني، أو أشعار الأولياء والصالحين، ويمكن اعتبار أشعار سيدي عبد الرحمن المجذوب وسيدي محمد البهلول، وسواهما مما يتداول إلى الآن شفاها، أو يؤدي غناء نماذج من هذا النوع.

تجليات التصوف في الأدب الشعبي اليهودي المغربي شعر الملحن أنموذجا

رضوان الحماري

تقديم

يتشبث المجتمع المغربي عامة واليهودي المغربي خاصة، شأنه في ذلك شأن كل المجتمعات بزيارة الأولياء وإقامة طقوس التصوف، باعتبارهم مصدرا للعلاج من المرض والإنقاذ من الخطر ومعالجة مشاكل الأحباء والعلاقات الزوجية، ومصدرا للتقرب إلى الخالق عز وجل.

تشكل زيارة الأولياء
وإقامة الشعائر
الصوفية في كل
المجتمعات ظاهرة
مركبة ومعقدة في
النسيج السوسيوثقافي
لأفرادها، وكذا بين
مختلف الدراسات
والأبحاث المهتمة بهذا
الشأن، حيث تضاربت
الرؤى حول مصدرها
وأصلها التاريخي
ووظائفها

وتشكل زيارة الأولياء وإقامة الشعائر الصوفية في كل المجتمعات ظاهرة مركبة ومعقدة في النسيج السوسيوثقافي لأفرادها، وكذا بين مختلف الدراسات والأبحاث المهتمة بهذا الشأن، حيث تضاربت الرؤى حول مصدرها وأصلها التاريخي ووظائفها فمنهم من جسدها في مستوى فهم الدين لدى الإنسان البسيط وأسلوبه في التدين، والحقيقة أن هذه الظاهرة متجددة في مختلف الأوساط الاجتماعية التي تعج بعدد هائل من الأولياء والصديقيين.

ما المقصود بالتصوف اليهودي؟ وكيف ساهم الأدب الشعبي في ازدهاره؟

يعتبر الأدب الشعبي اليهودي المغربي، الإبداع الأكثر من غيره قدرة وتعبيرا على انصهار واندماج الطائفة اليهودية في المجتمع، من حيث هو؛ الأدب الذي «يعبر عن مشاعر الشعب وعواطفه، ويصور عقليته ونفسيته، ويميز شخصيته وعبقريته»، متخذا في تلقيه، «التعبير الفني المتوسل بالكلمة، وما يصاحبها من حركة وإشارة وإيقاع؛ تحقيقا لوجدان جماعة في بيئة جغرافية معينة أو مرحلة محدودة من التاريخ».

من ذلك فالأدب الشعبي اليهودي المغربي، «مرآة تعكس حقيقة المجتمع... والتعبير عن الروح ومظاهر الحياة اليومية الدنيوية، بل الدينية، وعن

أكبر قضايا الوجودية المتمثلة في علاقة الإنسان بالخالق، وعلاقته بالوجود من حوله، هذا فضلا عن تناوله المعاني الأخلاقية التي ارتكزت عليها الحياة الروحية الصوفية من توبة وورع وزهد وصبر وتوكل ورضا وخوف وحب ومناجاة وما إلى ذلك من معاني تضمنتها مقاماتهم وأحوالهم التي حددوها.

وقد كان للفقر، في التصوف اليهودي كما في التصوف

الإسلامي، مكانة خاصة، وتعتبر منطقة درعة بعد الأندلس، أهم المناطق التي عرفت انتشار تصوف الفقر بشكل كبير، نظرا لتأصل اليهودية بها من جهة، ولطبيعتها الصحراوية التي تتسم بالندرة وما يمكن أن يصاحب الندرة من خوف.

تجليات التصوف في شعر الملحون اليهودي المغربي

تختزن الذاكرة الشعبية اليهودية المغربية، العديد من المظاهر الثقافية والنفسية والاجتماعية التي تؤطرها، داخل نسق يسمى بالوعي الجمعي، حيث أن الأشكال الشفهية البسيطة هي قوة الإبداع الشعبي، لارتكاز هذا الإبداع على لغة شفوية «... تقوم فيها الكلمة المنطوقة بوظيفتها على نحو متكامل في الحياة الطقسية والتعبدية»، كما هو الحال في التراث الذي هو قيد الدرس، ولذلك كانت الشفهية تتضمن قيم اجتماعية ومعايير تنظم سلوك الأفراد في الحياة الاجتماعية والأسرية للمجتمع المغربي.



تختزن الذاكرة الشعبية اليهودية المغربية، العديد من المظاهر الثقافية والنفسية والاجتماعية التي تؤطرها، داخل نسق يسمى بالوعي الجمعي، حيث أن الأشكال الشفهية البسيطة هي قوة الإبداع الشعبي

كل ما هو ممنوع أو مستحيل الحديث عنه باللغة المقدسة»، وقد احتل هذا الأدب مكانة هامة بل مركزية في الحياة اليهودية عامة، «حيث لعب دورا تقريبا في تشكيل صورة وعيها وأخلاقها وفي تأسيس جوهر روحانيتها إلى جانب المعارف والنماذج المسخرة في تشكيل السلوك اليومي للفرد والجماعة وتشكيل إطار الفكر والإيمان»، وهو يعمل في نفس الوقت على نقل

وحفظ الإرث الثقافي العتيق، وكذا الإبداعات الحضارية والتاريخية للمجتمع المغربي عامة، واليهودي المغربي على وجه الخصوص، «فقصص الأنبياء في «الهگدا» اليهودية ذات بعد صوفي ديني اجتماعي»، «بالإضافة إلى القصص الشعبية ذات أصول دينية يهودية إسلامية»، كلها تنتمي إلى الذاكرة الجماعية للعالم السامي، وقد جمعت بصيغ متعددة ومتنوعة، وصيغت انطلاقا من تقاليد كتابية سابقة.

التصوف اليهودي

يعرف التراث الصوفي اليهودي باسم القبالة وهي مجموعة من التفسيرات والتأويلات الباطنية والصوفية عند اليهود، يقول ابن خلدون: «...وأصله العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة».

إن التصوف في التعريف اليهودي، كما في التعريف الإسلامي، هو في التحليل الأخير سعي إلى الارتقاء والاقتراب بها إلى ملكوت السموات، والدخول في رحاب الألوهية، أو ما يطلق عليه في العبرية ديبفوت. ولما كانت اليهودية مكونا من مكونات الثقافة الإسلامية، فإن المتصوفة من اليهود اقتبسوا المصطلح الصوفي الإسلامي واستعملوه بشكل واسع كما اتسع تأثير التصوف ليشمل مجال الأدب، فكان للصوفية أدب رفيع يشمل الشعر والنثر معا، يعالج

يعد شعر الملحون اليهودي المغربي جزءا هاما من هذا التراث الشفهي، وهو يشكل مادة هائلة، من الصعب الإحاطة به

ويعد شعر الملحون اليهودي المغربي جزءا هاما من هذا التراث الشفهي، وهو يشكل مادة هائلة، من الصعب الإحاطة به. إلا أن هذا النوع الشعري له جذور دينية. والدارس لهذا النوع الأدبي يصعب عليه فهم الرموز والكلمات الشعر لأنه مقتبس من التوراة والتلمود «ويغلب عليه أيضا طابع صوفي ذو جوهر قبالي»، ويمكننا الوقوف على ملامح من التأثير الصوفي في شعر الملحون، يقول الشاعر صفرو رفايل موسى الباز:

مَا رِيتُ مَنْ هُوَ هَانِي
غَيْرَ حَافِظٍ ضَلَا وَمَعَانِي
قَلْبُو خَشِيعَ رَأْسُو هَانِي
قَلْبُو حَلِيبٌ مَا فِيهِ رُجُوعُ
تَابَعَ دِينُو بَلْعَانِي
مَا يَسْخَرُ مَنْ انْسَانُ
يُصُومُ وَيَعْبُدُ فِي السَّجَادَةِ مَوْلُوعُ
هَذِي حَالَتُو دَوَامُ فِيهَا مَطْبُوعُ

وظف الشاعر مجموعة من الكلمات الدالة على موضوعه العبادة والخشوع، وهذه الصفة نجدها عند الأولياء والصديقين من اليهود وغيرهم.

ويشمل شعر الملحون في التوبة، ومن أهم شروطها التي حددها الصوفية لكي تصح ألا وهي الندم على ما سبق من مخالفات ونستطيع أن نقف على مشاعر الندم والاستحياء من المعاصي والذنوب، كما يمكننا أن نشعر بندمه وبكائه وتحسره مما اقترفه من خطايا التي اقترفها الشاعر بقوله:

لِيْكَ يَا رَبِّي رُقِدْتُ عَيْنِيَا
تَنْظُرُ مَنْ حَالِي وَ تَحْنُ عَلِيَا
نَسَقَرُ بَدُنُوبِي
مَا حَادِي فِي حَيَاتِي

قُبْلَ مَا مَشِي لَعَادِي
لِيلَةَ الْوَحْدَانِيَّةِ
لَوْ كَانَ نُجِي تَحَاسِنِي
شَيْ فُضْلَ مَا يُشِيطُ فِي يَدِيَا
عَرَّفُونِي دُنُوبَاتِي
فِي طَرِيقِ رَشَعِيَّةِ

الإسراع بالتوبة قبل الموت حث عليه الصوفية، بحيث على «المحتضر أن يعود إلى نفسه قبل أن تلتحق روحه بخالقها، وعليه أن يتوب ليموت مطمئن النفس».

كما نجد الاستغفار من شروط التوبة عند الصوفية، فالواجب على العبد إذا علم أنه ارتكب ما تجب منه التوبة دوام الانكسار وملازمة الاستغفار، وهذا الشرط اهتم به الصوفية حتى إنه صار من آداب الدعاء عندهم ونلاحظ هذا عند الشاعر بقوله:

فَيْقُ مَنْ النُّومُ النَّايِمُ
خروج من البحر عايِم
ما نتين في الدنيا دايِم
كيما في القبر والعرا والجوع
وتراب والدود في
اللحم غير يـرـوع
والحساب والعقوبة
ما عاد تنفعك توبة

مجاهدة النفس

وغاية التصوف هو الوصول إلى الله والاتحاد به، ولن يصل الصوفي إلى تحقيق هذه الغاية إلا بمجهود شاق وطويل يركز على مجاهدة النفس، كما عبر عن ذلك الشاعر فقال:

هَذَا جَزَاهُ
مَّا قَبْلُ أَدَابُ
شهد وأمن في التوراه
يا المغرور بالغرارة
فيها رَبْحٌ وَتِجَارَةٌ
من شد فيها صحيح بزوج دروع
في الدنيا عزيز مرفوع
وفي الأخيرة يصيب دايِم

إن الحق في الاختلاف يضمنه الدستور، فهو فوق كل العقائد والانتماعات الإيديولوجية أو السياسية، أما التسامح فقيمة فردية، إنه يكشف عن درجة التحضر عند الناس وعن قدرتهم على بلورة صيغ للعيش ليست متضمنة في بنود أي دستور مدني

سيرسخ عرشك أبد الأبدین
وحب الشوق إلى لقاء زمن الفتوة

وهذه المقطوعة الشعرية من الأشعار التي سار فيها الشاعر المتصوف في استخدام طريقة الرمز والتلويح بمعاني الغزل عن الحب الإنساني، وتندرج هذه «الأشعار في المقطوعات التي يطلق عليها اسم «أهابوت» (مفرد أهاباه، حب). وهي ترتل قبل «شماع» (الشهادة) «اسمع اسرائيل...» وتستلهم حب الله لاسرائيل هذا الحب مرتبط بفكرة الاصطفاء والخلاص». فإذا ما تأملنا ألفاظ هذه المقطوعة نجدها متجانسة للتعبير عن حالة وجودية هي الحب الذي يربط الشاعر اليهودي بربه فالإبتهاال لا يكون إلا لرب محبوب، والصفاء لون المحبة، في كل الديانات، والحياة حب فطري في الاستمرار والقلب وعاء لكل مظاهر الحب، بل الحمد لا يكون إلا لرب يحبه شاعر يهودي ينهل معانيه من توراة هي أول ما تعلم في المشنا.

ذم الدنيا وذم حب المال

يدرك الصوفي أن حب الدنيا والمال رأس كل خطيئة، وأن الزهد فيها رأس كل خير وطاعة، وذم الدنيا والمال مقام الزهد الذي يقوم عليه صرح المجاهدة في الطريق الصوفي. وتعد الدنيا من المضامين الأساسية في أدب الصوفية نثره وشعره، ولقد حظيت فيه بأوصاف غزيرة منها الموجز ومنها المفصل، وهي ترجع إلى معنى واحد وهو وصفها بالبلاء والعناء والغدر وسرعة الزوال والفناء. كما يعد أيضا المال من عناصر التي يتعد عنها الصوفي لأنه يشغله عن طاعة الرب والتقرب إليه.

يقول الشاعر في كون الدنيا كثيرة الغرور، وما يخفيه جمالها وروعتهما من جمال وبلاء لأصحابها:

وطيب نواع ونعائم
ما يخاف ما يروع
ما قلبو مفزوع
ومع المـوتى قايم
في يوم البعث
يوم يوقع شفوع

كما نستطيع الوقوف على الفلسفة الصوفية في الأخلاق والتي بنوها على أساس تقوية الجانب الروحي في النفس.

الحب الإلهي

يمكن القول إن كل مظاهر الثقافة الشعبية اليهودية المغربية تنهل من الكتب الدينية بشكل أساس، بحيث «يعيش اليهودي في ظل ملكوت الشريعة الواردة في التوراة التي أبانها النقل تواترا» وهذا إن دل على شيء فهو يدل على أن مسألة الحب الإلهي سيكون لها تجليات أيضا في الأدب اليهودي المغربي.

ونظرا لما كان للحب الإلهي من تأثير على الذوق الصوفي ومشاعر الصوفية فقد شغل النصيب الأوفر في أشعارهم، والحديث عن الحب الإلهي من الأفكار الصوفية التي تأثر بها يهود الأندلس وعرضوا لها في أشعارهم الدينية ومؤلفاتهم الفكرية، وكان ابن عزرا من أوائل شعراء اليهود الذين ساهموا في فتح باب الشعر الديني العبري لنقل معاني الغزل الإنساني إلى معاني روحية لتصير غزلا إلهيا ينشده المصلون في المعابد اليهودية.

يقول الشاعر:

أيتها الحمامة، كفكي دموع صوتك
فأنا من سيخلص أبناءك
أفرحي أيتها الحمامة، لأني أنا الذي سأرمم ما تصدع من بنيانك
يا ابنة النبل، يا من تأصلت من أصل الأتقياء

والغنى الحقيقي عند الصوفية هو في معرفة الله وتقواه،
وفي هذا يختم الشاعر قصيدته:

شَهِدْ وَآمَنْ فِي التَّوَرَةِ
يَا الْمَغْرُورَ بِالْغُرَاةِ
فِيهَا رُبْحٌ وَتَجَارَةٌ
مَنْ شَدَّ فِيهَا صَحِيحَ بَرْوَجٍ دُرُوعٍ
فِي الدُّنْيَا غَزِيرُ مَرْفُوعٍ
وَفِي الْأَخِيرَةِ يُصِيبُ دَائِمٌ
وَطَيْبٌ نَوَاعٌ تُعَايِمُ
مَا يَخَافُ مَا يُرُوعُ
مَا قَلْبُومَ مَرْفُوعٍ
وَمَعَ الْمُؤْتَى قَلَايِمُ
فِي يَوْمِ الْبَعْثِ
يَوْمٌ يُوقِفُ الشُّفُوعَ

عموما، يبقى التصوف اليهودي محملا بمعاني ورموز
تستدعي التجربة الفردية لفهم معناها، وأنه -التصوف-
يستمد مشروعيته من التراث الشفهي المغربي أحد مكونات
الهوية اليهودية المغربية، فهو نتاج وتجارب وخبرات
للأجيال السابقة التي ورثها جيل عن جيل، وكذلك من
الكتب الدينية المقدسة.

مَلَكَاؤُ الْكَرَارَةِ
الدُّنْيَا الْغَرَارَةِ
تَابَعَ غَرَارَهَا
فِي الْهَنَاءِ مَوْفُوعٍ
عَادَ تَرْمِيهِ لِلْحَارَةِ
مَنْ قَاتَ مِنْهَا مَا يُوْجَدُ رُجُوعُ

كما يصف الدنيا بأنها سريعة الزوال وقرب انقضائها
وسرعة حركتها التي لا يحس بها الإنسان بالظل الذي لا
تدرك حركته بالبصر الظاهر بل بالبصيرة الباطنية، وهذا ما
جاء عند الشاعر بقوله:

فِيئُ مَنْ النُّومُ يَا النَّائِمُ
خُرُوجُ مَنْ الْبَحْرِ الْعَايِمُ
مَا نُتِيئُ فِي الدُّنْيَا دَائِمُ
كَمَا فِي الْقَبْرِ وَالْعَرَا وَ الْجُوعُ
وَ نُثْرَابُ وَالْدُّودُ فِي
اللَّحْمِ غَيْرُ يَرْوَعُ

يقول الشاعر في ذم المال والابتعاد عنه:

لَا يَكُنْ زَائِدٌ بِالْعَمِيَّةِ
تَجَمَّعَ أَمْوَالُ شَامِيَّةِ
فِي وَقْتِكَ تَنْفَعُكَ دِيَّةِ
مَا يَنْفَعُكَ مَا يَعْزُ الْغِنَى
تَابَعَ الْقَسَادُ وَامْتَأَلُو
هَازِيكَ حَالَةَ فُعَالُو

عموما، يبقى التصوف اليهودي محملا بمعاني ورموز
تستدعي التجربة الفردية لفهم معناها، وأنه -التصوف- يستمد
مشروعيته من التراث الشفهي المغربي أحد مكونات الهوية
اليهودية المغربية، فهو نتاج وتجارب وخبرات للأجيال السابقة
التي ورثها جيل عن جيل، وكذلك من الكتب الدينية المقدسة

بالعربية

- إكرام، محمد سكر، «ملحات من التصوف الإسلامي في الشعر الديني العبري الأندلسي دراسة في شعر موشيه بن عزرا»، العدد 16، 2009، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان.
- حاييم، الزعفراني: ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب تاريخ دين ثقافة، ط 1، 1987
- حاييم، الزعفراني، ت. أحمد شحلان، يهود المغرب و الأندلس، ج. 2، ط. 2.
- عباس، الجراري: من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، د ط، د ت.
- عبد الحميد يونس، (2009) معجم الفلكلور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
- عبد الرحمان، ابن خلدون (1327هـ) المقدمة.
- عبد العزيز، شهر 1993 نماذج من شعر الملحن المغربي بالعربية اليهودية، مجلة كلية الآداب تطوان، العدد 6.
- فاطنة، الغزي: مقال بمجلة كلية الآداب، القنيطرة، المقدس في القصة اليهودية المغربية.
- محمد الغرايب. مقال التصوف اليهودي بين العقيدة والتاريخ،
- والترج ونج الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 182.

بالفرنسية

H. ZAFRANI, 1991 *Ethique et Mystique, ed Maisonneuve et Larose, Paris.*

1. نقصد الأدب المكتوب باللغة العبرية الذي يخص للمسائل الدينية.
2. عباس الجراري: من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، د ط، د ت، ص 118.
3. عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2009، ص 39.
4. حاييم الزعفراني: ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب، مرجع سابق، ص 206.
5. H. ZAFRANI, *Ethique et Mystique, ed Maisonneuve et Larose, Paris, 1991, p : 76*
6. نقلا عن ذ. فاطنة الغزي: مقال بمجلة كلية الآداب، القنيطرة، المقدس في القصة اليهودية المغربية، ص 227.
7. كتاب لليهود جمعت فيه قصصهم وأساطيرهم...
8. ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب مرجع سابق، ص 201.
9. المرجع نفسه، ص 213.

10. مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمان ابن خلدون، الفصل 11، 1327 هـ، ص 521.
11. مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان، العدد 16، 2009. مقال بعنوان ملحاحات من التصوف الإسلامي في الشعر الديني العبري الأندلسي دراسة في شعر موشيه بن عزرا، إكرام محمد سكر، ص 375.
12. - التصوف اليهودي بين العقيدة والتاريخ، محمد الغرايب.
13. - الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 182، والترج ونج، ص. 152.
14. ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب، مرجع سابق، ص 181.
15. نماذج من شعر الملحنون المغربي بالعربية اليهودية، عبد العزيز شهر، مجلة كلية الآداب تطوان، العدد 6، 1993، ص 88-89.
16. ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب، مرجع سابق، ص 95.
17. مجلة كلية الآداب تطوان، العدد 6، 1993. مرجع سابق، ص 88-89.
18. مجلة كلية الآداب تطوان، العدد 6، 1993، ص 201.200.
19. حاييم الزعفراني، ت. احمد شحلان، يهود المغرب و الاندلس ، ج.2، ط.2، ص.513.
20. ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب، مرجع سابق، ص 191.
21. المرجع نفسه، ص 191.
22. مجلة كلية الآداب تطوان، مرجع سابق، ص 200.
23. مجلة كلية الآداب تطوان، مرجع سابق، ص 200.
24. المرجع نفسه، ص 201.



محمد رمزي

ملف العدد

الثقافة الشعبية بين الهوية والتاريخ الجمعي

بداية يليق بنا ضبط مفهوم الثقافة الشعبية وتفكيكه إلى ثقافة / شعبية؛ دفعا لكل لبس محتمل قبل تفصيل الحديث عن مكوناتها وخصوصيتها باعتبارها جزءا من الهوية الجمعية والتاريخ المشترك.

1- مفهوم الثقافة الشعبية

**مفهوم الثقافة الشعبية
ظل ملتبسا بحيث يحيل
عند البعض على الماضي
المتجمد أو لنقل الماضي
المتحفى. و يرتبط عند
البعض الآخر بالتاريخ
المنتهى الصلاحية. بينما
الثقافة الشعبية هي
رافد هوياتي ممتدة فينا
هنا و الآن. و التشديد
على صفة حياة الثقافة
الشعبية نابع من كون
المعنى اللغوي الخام
لمفردة «تراث»**

إذا كانت مفهوم الثقافة قد اكتسب بعدا إجرائيا وحقق قوة إبرامية على المستوى التداولي باعتباره « مجموعة أنساق رمزية تنصدها اللغة وقواعد الزواج والعلاقات الاقتصادية والفن والعلم والدين. أنساق تهدف إلى التعبير عن بعض أوجه الحقيقة الطبيعية والحقيقة الاجتماعية، وأكثر من ذلك إلى التعبير عن العلاقات التي ترتبط بها كل من هاتين الحقيقتين بالثانية، وتلك التي ترتبط بها الأنساق الرمزية ذاتها ببعضها البعض. » (1) فإن مفهوم الثقافة الشعبية ظل ملتبسا بحيث يحيل عند البعض على الماضي المتجمد أو لنقل الماضي المتحفى. ويرتبط عند البعض الآخر بالتاريخ المنتهى الصلاحية. بينما الثقافة الشعبية هي رافد هوياتي ممتدة فينا هنا و الآن. والتشديد على صفة حياة الثقافة الشعبية نابع من كون المعنى اللغوي الخام لمفردة «تراث»-وهي مفردة تتطابق عند البعض مع الثقافة الشعبية- تفيد التركة التي بقيت لنا من هالك أو فقيد. أي ما تبقى من الميت. والحديث عن التركة والموت يعطي إحالة نفسية سلبية لمفهوم الثقافة الشعبية.. لذلك نتحدث غالبا في البحوث والندوات والمؤتمرات عن إحياء الثقافة الشعبية وكأنها شيء ميت والحال غير ذلك. الثقافة الشعبية بهذه الخلفية وإن تشكلت في زمن مضى هي قادرة على إضاءة الحاضر واستشراف المستقبل والآن. بالنتيجة الثقافة الشعبية -وفق هذا الرؤية- عنصر مستمر في الزمان ولم يتوقف قط، هي تراكم ممتد وليس قاطرة متوقفة عند نقطة معينة من التاريخ، هي شيء متحرك وقابل للإهتمام والتحيين والتطوير.. وهي كذلك

المائة سنة الماضية؟

- أولا، هناك صدمة اللقاء مع الغرب فكان ضروريا الاحتماء بذاكرة جمعية مشتركة قصد صوغ هوية قادرة على مواجهة الغزو الأوربي وذلك على خلفية السؤال التقليدي الشهير: لماذا تقدم الغرب وتأخر العرب؟

-اللحظة الثانية التي استدعت الاشتباك من جديد مع الثقافة الشعبية هي لحظة استعمار دول العالم الثالث والتي سعت فيها -الدول المستعمرة بكل ما أوتيت من قوة- طمس معالم خصوصية الدول المستعمرة.

-اللحظة الثالثة التي استدعت الاشتغال من جديد على الثقافة الشعبية هي لحظة الحربين العالميتين ؛لحظة عملت كذلك على محو معالم الكثير من خصوصيات الشعوب المغلوبة فتدخلت هيأت أممية داققة ناقوس الخطر منهية لما اصطلح عليه في ذاك الإبان بخطر «الذاكرة البيضاء» للشعوب المهزومة.علما أن الهزيمة مفتوحة والنصر مغلق: بمعنى أن المهزوم يبحث دوما عن مخرج لهزيمته، بينما المنتصر يعيش في وهم غلبته ويظل هائما بنشوه التفوق والحال أن الكل في الحرب مهزوم.

فقط ينبغي تسجيل معطى مفاده أن الثقافة الشعبية عاشت مفارقة صادمة في هذا الخضم وهي أنها رغم احتلالها لمكانة جوهرية في تشكيل هوية الأفراد والجماعات كانت تعيش تهميشا وتبخيسا بوعي أو بدون وعي..إذ أن أغلب الأفراد الذين تطرقوا لقضايا التراث في



منتوج بشري في غاية النسبية..و التشديد على هذه الخاصة نابع من كون عدة قراءات مختلة قدمت للثقافة الشعبية باعتبارها متنا معطوبا ومنها:

1- القراءة السلفية للثقافة الشعبية والتي اعتبرت كلاً مقدساً ينبغي استنساخه كما هو وبصورها هذا، فهو قفص فوق التاريخ وتلغي فعالية تعامل العقل النقدي معها.

2- القراءة الثانية المعطوبة، هي القراءة الاستشراقية للثقافة الشعبية والتي انطلقت من نظرة استعلاء عنها والسبب

تمركز الرؤية الاستشراقية حول الذات الغربية، أقصد ما اصطلح عليه بالأورو مركزية. رؤية بقدر إلغائها للآخر تشجب التعدد لأنها تعتبره مصدر أزمة لا سبب إثراء للثقافة الكونية.

3- القراءة الثالثة المعطوبة للثقافة الشعبية هي القراءة الماركسية التي سقطت في العقلانية المتطرفة واستبعدت بالنتيجة كل ما تأسس على الخيال والوعي العفوي بالكون. علما أن الخيال يتساوى مع العقل في حيازة الحقيقة ونتائج اليسار الفرويدي؛ وخلاصات يونغ تحديدا أثبت ذلك.

تبقى أمامنا القراءة النقدية التي تضع كل منتوجات الثقافة الشعبية تحت مجهر النقد مسقطة هنات المناهج السابقة. لكن لتساءل قبل الاسترسال في مقارنة مفهوم الثقافة الشعبية: ما الذي استدعى الحديث عنها بوفرة في

كل القراءة الثالثة المعطوبة للثقافة الشعبية هي القراءة الماركسية التي سقطت في العقلانية المتطرفة و استبعدت بالنتيجة كل ما تأسس على الخيال والوعي العفوي بالكون

الثقافي والطبيعي لعام 1972 والذي وضعت بنوده منظمة اليونسكو.

في هذا السياق الدولي العام شكل الحديث عن الثقافة الشعبية جرحا عميقا أولا بسبب تبخيسه محليا وقطريا وفكرته أروبيا..مشكلا بذلك بلغة التحليل النفسي«طابو» أو لنقل« المسكوت عنه» في التراث عامة،ليس لفقر الثقافة الشعبية ولكن لصعوبة التعامل مع متنها غير المحددة.. بل وحدودها الهلامية هذه كانت مصدر إزعاج للسلطات المحلية بحيث كثيرا ما توصل بعض الباحثين لنتائج في غاية الجدة والعمق ومنها مثلا أن الفرق الغنائية الشعبية(أحواش وأحيدوس..) فرق كانت تتخلق حول النار لتسخين دفوفها قبل بدأ فرجتها ترجع لطقس وثني لعبادة النار،فقط مع مرور الوقت زال الطقس التعبدى وبقيت الممارسة الغنائية..

نمر الآن لمفردة شعبي الواردة في مفردة«ثقافة شعبية»

2- مفهوم الشعب

لنبدأ بالسؤال التالي:هل يمكن الحديث عن مفهوم ثقافة «شعبية»باطمئنان إذ علمنا أن الشعب ليس كتلة منسجمة ولا ثابتة؟ وهل يمكن للمتعدد(الشعب) أن ينتج ثقافة بصيغة المفرد؟و هل يمكن للمختلط طبقيا أن ينتج صوتا إيديولوجيا واحدا؟أعتقد يليق بنا الحديث عن ثقافة الطبقة المسودة وتراث الطبقة السائدة،أو لنقل ثقافة الأغلبية وثقافة الأقلية(4)؟ **وإذا سلمنا مبدئيا بأن الثقافة الشعبية آلية من آليات الصراع الطبقي، هل يمكن لها أن تكون صوتا للجميع وبدون انحياز لجهة دون أخرى!!!!**

في الواقع مفهوم«الشعب» يبقى مفهوما ملتبسا ولا يملك قوة إبرامية نقديا إلا في حدود ضيقة جدا.

إذا سلمنا مبدئيا بأن الثقافة الشعبية آلية من آليات الصراع الطبقي، هل يمكن لها أن تكون صوتا للجميع وبدون انحياز لجهة دون أخرى!!!!

في الواقع الذي أثار الانتباه حقيقة للثقافة الشعبية قبل تعاطي اليونسكو معها بالجدية المطلوبة، هم فلاسفة الاختلاف بأوروبا أوأواسط القرن الماضي حيث ركزوا على الهامش والمهمل،المنسي والمبعد

كليته - والثقافة الشعبية جزء منه - لم يعرجوا إلا لما ما على التراث الشعبي واقتصروا على دراسة التراث المكتوب،ومنهم حسن حنفي في كتابه (التراث والتجديد) ونصر حامد أبو زيد في (التراث والتأويل) ومحمد أركون في (نقد العقل الإسلامي) واللائحة طويلة..

في الواقع الذي أثار الانتباه حقيقة للثقافة الشعبية قبل تعاطي اليونسكو معها بالجدية المطلوبة، هم فلاسفة الاختلاف بأوروبا أوأواسط القرن الماضي حيث ركزوا على الهامش والمهمل،المنسي والمبعد مغيرين وجهة جهاز الرصد لوجهة جديدة تماما..و لعل عراب فلسفة الاختلاف : الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو بسبب هذه الخلفية أفرد كتابا للجنوب(2) في الوقت الذي مجدت فيه أوروبا العقل..يضاف له كلود ليفن ستراوس (3) الذي طرح سؤالا محرجا على أوروبا،أروبا المدعية التحضر وهي المقترفة جرم الحربين العالميين اللتين تركتا 22مليون قتيل!!فوضع العقل الغربي على محك المساءلة وراح يبحث في أطراف العالم عن نقط الضوء في حضارات اصطلح عليها ظلما«بدائية»..

في هذا السياق أصبح الهامش مخلخلا لأطمئنان ثقافة المركز..و أصبح ينظر للهامش والمقصي نظرة مختلفة..بدليل أن نظرتنا للمرأة باعتبارها هامشا في المجتمع الذكوري تغيرت؛ بل تغيرت كذلك نظرتنا لمفهوم الهامش نفسه بما في ذلك هامش دفتر التلميذ مثلا حيث أصبح هو المحدد لمصيره ومستقبله فصعدت النظرة الأورو مركزية من الداخل بسبب أزمة العقل الغربي نفسه... نقاش فلسفي كبير تمخضت عنه اتفاقيات التراث العالمي

بالنتيجة الثقافة الشعبية جزء من المعركة الحضارية الراهنة ومقدمة حتمية لبناء حاضر قوي ومنسجم..

تزامنت مع نشأة الدولة الحديثة في الوطن العربي والتي راهنت على العوامل المشتركة ولم تقبل التعدد فركزت على اللغة الموحدة (العربية المعربة ولا أقول الفصحى لأن الفصحى توجد حتى في الدارجة) والدين المشترك.. مع اعتبار المكتوب هو الموحد للامة عقائديا وسياسيا بينما الشفوي مهدد لوحدها غير أن الزمن غير الزمن.. خلاصة تفضي بنا إلى القول أن التاريخ كتبه المنتصر ضرورة وهذا يعني أن الثقافة الشعبية ثقافة المهزوم سياسيا والمبعد عن مناطق صنع القرار. علما أن الحقيقة تكمن في التعدد لا في الرافد الواحد. يبقى السؤال هنا: هل الثقافة الشعبية متضمنة في التراث المكتوب بعيدا عن خطابات الطمأنة الزائفة دون الحديث عن فئة اعتبرت البحث في الثقافة الشعبية رجعية كما ذهب إلى ذلك الدكتور لويس عوض على سبيل التشخيص.. ربما لأنه عاين قراءات منبهة بالتراث الشعبي أكثر مما هي متسائلة ومنتقدة !! أو ربما لاعتبار البعض الآخر، الثقافة الشعبية شيئا متحفيا في حين هي متن متحرك؛ الأمر الذي يجعلها جزءا من الحاضر. وحركية الثقافة الشعبية هذه، تعني أن لا شيء ينقضي إلى غير رجعة بدليل كل منا رجلا ونساء يحمل بداخله طفولته وهذا يعني أن الماضي يبقى دوما حيا فينا على المستوى الفردي كما الجماعي تماما كما هو الأمر عند زيارة متحف مثلا، حيث تمنح الزائر فرصة السفر في اتجاه الخلف ومعاودة عيش الماضي بعقلية الحاضر. فقط يلزم التشديد هنا على أن العودة للثقافة الشعبية ليس بغاية البقاء فيها أو تكرارها ولكن بغاية الاستفادة منها والتقدم لأحسن. فعادة ما تبخس الثقافة الشعبية لأن البعض يعتقد أن التاريخ يتطور بشكل خطي وأن الحاضر أجود من الماضي والواقع غير ذلك لأن سيولة الزمن تجعلنا نتصور الزمن مركبا كالقول بالماضي الحاضر والحاضر المستقبل وما

**خلاصة تفضي بنا إلى القول
أن التاريخ كتبه المنتصر
ضرورة وهذا يعني أن الثقافة
الشعبية ثقافة المهزوم
سياسيا والمبعد عن مناطق
صنع القرار**

إذ لا أملك مثلا كباحث أن أخرج أرستقراطيا من دائرة الشعب إن هو طالب بانتماؤه له، وإن كان صوتا نشازا داخله. و يبقى السؤال مطروحا على أي أساس سنحدد شعبية هذه الثقافة: هل لأنها مكتوبة بلغة العموم أم لأنها شفوية أم لأنها مجهولة الصاحب أم لأنها جماهيرية الإنتاج وديمقراطية المبتغى والهدف، بحيث لا يشترط في مستهلكها أن يعرف القراءة أو الكتابة. لكن أعود وأقول إذا كان الثقافة الشعبية توضع في مقابل الثقافة العاملة فهذا لا يعني أنهما لا يتبادلان التأثير والتأثر مادام النفي والنفي المضاد لا ينتج سوى العدم.. علما أن الفصل القطعي بينهما يعود للرواسب الطبقية التي فصلت النخبة عن الشعب والمدينة عن البادية والماضي عن الحاضر... وعلى الرغم من التحفظات المنهجية التي يمكن تسجيلها على مصطلح «الثقافة الشعبية» نخلص مرحليا إلى أنها تمثل مجمل التعابير والتمثيلات والإبداعات المجهولة الصاحب.. والشفاهية أساسا دون أن يفهم من كلامنا أن المنطوق لا سلطة له، فهو صوت ووسيط حسي وعاطفي يضيف الكثير من الحميمية على اللغة المنطوقة. فالصوت امتداد للجسد.. و الشفاهية تجعل من الثقافة الشعبية منتوجا جماهريا خلافا للكتابة كفعول نخبوي ساهم في عزل المعرفة عن الشعب.. وبذلك تحولت الكتابة إلى سلطة متحالفة مع السلطة السياسية. فقط هذا لا يعني أن الشفوي كان دائما وأبدا في تضاد مع المكتوب فأحيانا كان هذا يكمل ذاك وخير دليل على ما نروم أن الأغنية حافظت على الشعر والمسرح الإغريقي -غير المكتوب- دون في الذاكرة الإغريقية أشعارا ملحمية.. وقس على ذلك أنواع أدبية مجاورة في ثقافات مختلفة.

بالنتيجة الثقافة الشعبية جزء من المعركة الحضارية الراهنة ومقدمة حتمية لبناء حاضر قوي ومنسجم... ربما لسوء حظ تطور وثيرة البحث في الثقافة الشعبية أنها

نحن شئنا أم أبينا نقف على أكتاف خبرة الماضي ولذلك فهو قوة دافعة لنا.. ماض صنعته الجماعة وكتبه الفرد وهذه إحدى خاصيات التاريخ الرسمي حيث كان الاهتمام بالأفراد والجماعات المترتبة على قمة الهرم الاجتماعي.

كونية الثقافة الشعبية في هذا السياق هي مطلب ينبغي تحقيقه وليس واقع منجز سلفا. رهان يلزمه الكثير من الجهد والنضال.. مطمح يشترط أولا حمل الغرب على التخلص من الأرومرركزية وأن الكونية هوية مركبة تتطلب قبول الآخر لا الانكفاء على الذات.. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الكونية غير العولمة التي تقدم نفسها ضرورة فرضها التاريخ وحتمية التقدم الاقتصادي لكنها في واقع الأمر ليست إلا إستراتيجية للهيمنة.. لكن لتتوقف بكثير من القلق الخصب عند ماهية الكونية .

أولا: أليست الكونية هي اللاهوية أو لنقل هوية هلامية؟ أم تراها عقيدة الانتصار للإنسان بصرف النظر عن دينه ولغته وذاكرته؟ أليست الكونية محو للخصوصية وتنميط للذوق والسلوك والحس المتحرك علما أن الهوية تفيد الثابت في الذات والمميز لها عن غيرها(5).. لكن هل الهوية مفهوم علمي صرف أم اختراع أخلاقي؟ وإذا كانت الهوية إطارا مرجعيا يوجه السلوك ويحدد اختيارات الفرد الأمر الذي يكسب وجوده دلالة ومعنى، هل يعني هذا أن الكونية تعني التجرد من الخصوصي أم إدماجها لها في الكل؟ وهل يمكن اعتبار الإيمان بالاختلاف وممارسته هو الضامن لكونية الثقافة الإنسانية؟ لكن ماذا عن العنصرية والتطرف والتعصب والمركزية الأوروبية؟

قد نتفق على أن الكونية هي تلك العلاقة بين الثقافات على أساس التنوع والتعدد الأمر الذي يفرض بنا إلى هوية مركبة. هوية مؤسسة على الاعتراف بالآخر. لكن كيف الوصول لهذه العتبة؟ هل يكفي الحوار المسؤول بين الحضارات لحيازة هذه الغاية؟

شابه ذلك. وأهمية الماضي تظهر في عدة تمثلات فلسفيا للزمن منها مقولة هيكل القائلة «إن الكون هو ما قد كان» فنحن بالنتيجة نتصرف يوميا في أدق التفاصيل بخبرة سنين مضت.. نحن شئنا أم أبينا نقف على أكتاف خبرة الماضي ولذلك فهو قوة دافعة لنا.. ماض صنعته الجماعة وكتبه الفرد وهذه إحدى خاصيات التاريخ الرسمي حيث كان الاهتمام بالأفراد والجماعات المترتبة على قمة الهرم الاجتماعي.. مع فلسفة الاختلاف انتقل الاهتمام من الأعلى للأسفل ومن المركز للهامش فكتب بذلك نوع من التاريخ المضاد. تاريخ زكته وسائل الاتصال الرقمية الجديدة التي ساعدت نسبيا في توثيق الثقافة الشعبية .

3- الثقافة الشعبية بين المحلية والكونية

ارتبطت الثقافة الشعبية بهذا الزوج المفاهيمي (محلية /كونية) كثيرا من خلال مقاربات عديدة.. واعتبر البعض أن العالم يسير بخطى ثابتة نحوى كونية القيم والمعرفة والمسلكت والواقع غير ذلك؛ يكفي استحضار الاستثناء الثقافي الذي فرضته فرنسا على أمريكا قبل سنوات مضت.. فالذي يؤمن بالتعدد والاختلاف غير الناظر له بخلفية الانغلاق والتعصب.. علما أن الكوني يتغذى على المحلي بالضرورة وإن بنسب متفاوتة. يقول غاندي في ذات الأفق: «إن قطرة الماء تشارك في عظمة المحيط حتى وإن لم تكن تعي ذلك لكن بمجرد أن ترغب في الانفصال تجف تماما.» والقصد أن الكوني ليس في تضاد مع المحلي ولا في تفاضل معه ولكن هما معا في تكامل شريطة أن نوفر لهما الشرط الموضوعي لذلك...

**الذي يؤمن
بالتعدد والاختلاف
غير الناظر له
بخلفية الانغلاق
والتعصب.. علما أن
الكوني يتغذى
على المحلي
بالضرورة وإن بنسب
متفاوتة**

أخلص من خلال هذه الشرفة التأملية إلى أن دراسة الثقافة الشعبية برؤية نقدية ليست ترفاً ولا فضلة فهذه ممارسة تندرج في صميم الأفق التنموي المنشود الذي لا يتحقق دون أمن ثقافي

من حالة الترقب، وتشتغل وفق فلسفة المشروع متوسلة الإعلام والتعليم والجمعيات ذات الاهتمام المشترك والتحسيس بقيمة الثقافة الشعبية كدرع حام وحصن واق للذاكرة المشتركة.. بقرائها قراءة نقدية يمكن تغيير النظرة النمطية لها كجسم غريب وبدائي.. أما الرؤية التلصصية فلا تنتج سوى الاغتراب عن الذات الجمعية. كما على الباحث في الثقافة الشعبية أن يكف عن لعب دور المنقذ والمخلص ويعترف بنسبية إمكانياته كما ينبغي أن يكف عن لعب دور الوصي على الفاعلين في القطاع بشكل مباشر..

أما الخلاصة الثالثة، في هذا السياق، فهي أن الثقافة الشعبية إذا كانت نتاج تراكم خبرة الشعوب منذ ما قبل التاريخ وحتى وقتنا الحاضر، فإنها لا شك تمثل مرجعاً خصباً ومضيئاً علينا الإفادة منه قبل ضياعه، سيما وجزء كبير منها شفوي، وذلك بتوثيقه ودراسته وتفكيك بنياته وجعله في المتناول كي لا يبدأ كل باحث فينا في التعاطي معه من صفرة الخاص.. وفي ذلك إضاعة للجهد والوقت والخبرة. فأهمية دراسة الثقافة الشعبية تكمن أولاً في معرفة طريقة التفكير والعيش الشعبي في لحظة مضت من التاريخ البعيد، وثانياً فهم لماذا ومن أجل أية غاية ترك الطب الشعبي أو الوشم عرضة للشجب والإدانة؛ والشاغب أو المدين يتعذر عليه الفهم لأنه معني بالاصطفاف الإيديولوجي مع هذا الصف أو ذاك قبل الفهم. كما تكمن أهمية دراسة الثقافة الشعبية في توطيد العلاقة بين ماضي الشعوب وحاضرها واستشراف

إن الاحتراز من أفق الكونية نابع من قوة القناعات المتولدة من رحمها؛ حيث يتصور البعض أنها مفضية لأزمة في الهوية، وتتصور أطراف أخرى الكونية حلاً لأزمة التعصب والانكفاء على الذات.. وهل حقاً أن الكونية نظرة تبحث عن التجانس بدل التناقض خلافاً للعوامة ذات البعد القسري في فرضها لتاريخ واحد على العالم.. أم أن الكونية هي معادلة رياضية صعبة التحقق وتمرير عسير الانجاز ولا أقول مستحيلاً؟ ربما لأن الوطن العربي لم يستعد جيداً لهذه المغامرة هنا والآن.

أخلص من خلال هذه الشرفة التأملية إلى أن دراسة الثقافة الشعبية برؤية نقدية ليست ترفاً ولا فضلة فهذه ممارسة تندرج في صميم الأفق التنموي المنشود الذي لا يتحقق دون أمن ثقافي. أم لا يتحقق دون رسم ملامح هوياتية دقيقة للأفراد والجماعات ولذلك أتصور دائماً الثقافة الشعبية هي بمثابة جذور النبتة الراهنة. كلما كانت أعمق كانت الشجرة أقدر على مواجهة تقلبات الزمن.. بل إنها كبصمات اليد التي بها نتعرف على الهوية البيولوجية للفرد والجماعة.. والحفاظ عليها حفاظ على العمق وإسقاطها إسقاط للذاكرة والتاريخ الممتد فينا بل إن الحفاظ عليها اغناء للثقافة الإنسانية في رمتها ولذلك الترافع عنها مسؤولية الجميع...

والخلاصة الثانية وهي أن الثقافة الشعبية في تفاعلها مع الثقافة العالمية ضرورة وجودية للإنسان من دونها يصبح كالريشة في مهب الريح.. فقط على المؤسسات الوصية على القطاع أن تخرج

**الثقافة الشعبية
في تفاعلها مع
الثقافة العالمية
ضرورة وجودية
للإنسان من دونها
يصبح كالريشة في
مهب الريح**

**الثقافة الشعبية
إذا كانت نتاج
تراكم خبرة
الشعوب منذ ما
قبل التاريخ وحتى
وقتنا الحاضر، فإنها
لا شك تمثل مرجعاً
خصباً ومضيئاً علينا
الإفادة منه قبل
ضياعه**

المتدخلين بسقوف زمنية وأهداف إجرائية وتنزيل بعدي ملموس. خطة نتصور أنها تمكن عموم الناس أولا من فهم الكثير من الأمور العالقة بالطقوس والعادات والوعي بصيرورتها واستقرارها على حالتها الراهنة. ثانيا يمكن لهذه الخطة أن تحافظ على تنوع ثقافي يحول دون **العمولة التي تعمل على محو الخصوصيات وفردة هويات الشعوب.** وثالثا **خلق حركية تراثية بتجديد الوعي بمكوناتها...** اشتغال نتصور أنه يؤهل التراث الشعبي ويعطيه وظيفة فعلية في المجتمع ويصنع حاضرا أكثر غنى وثراء..

وإذا كانت وتيرة تغير الزمن الراهن سريعة جدا بسبب الثورة التقنية فهذا يفرض علينا تحديا جديدا: كيف السبيل للحفاظ على العناصر المضيئة في ثقافتنا الشعبية وتوظيف منتوج التقنية لصالحه؟ وهاجس الخوف على الثقافة الشعبية نابع من قلق مشروع ونحن نرى زحف التقنية الكاسح لكل شيء. فكيف السبيل لرفع هذا التحدي؟ أعتقد أن البحث الرصين ثم التسويق الجيد للثقافة الشعبية والتوعية بقيمتها كفيل بالوقوف في وجه هذا التهميش. وبفعلنا هذا نحافظ على هويتنا ونفتح على العالم في الآن نفسه. فمع هبوب رياح التنميط الغربية بتنا في مسيس الحاجة لتراس صفوف الداخل وتقوية لحمة الانتماء الوطنية بالالتفاف الواعي حول خصوصية التراث المحلي دون انغلاق، انسجاما ومبدأ حق الشعوب في امتلاك ثقافتها الخاصة. مبدأ يضمن بقاء خصوصية الشعوب الثقافية ويحد من التفاوت الكبير في القوة والتأثير بين الثقافات. صحيح نحن ملزمون بالبدا من نقطة التشخيص الدقيق والموضوعي لوضع الثقافة الشعبية ثم البحث عن شروط صيانتها وإبراز وجهها المشرق لحفز العموم على توظيفها بوعي في أدق تفاصيل الحياة اليومية وهنا يأتي دور الباحث الفعال وهيآت المجتمع المدني والمؤسسات الرسمية في الترسخ والتسويق والصيانة..

مستقبل مخطط له بوعي. **لحظة يمكننا فيها خلق دينامية من داخل الثقافة الشعبية سيما الزمن زمن تحولات متسارعة.** فدينامية الثقافة الشعبية بقدر منحها الشعوب تجدرا في المكان والزمان تعطينا الشعور بالخصوصية بعيدا عن الانغلاق. إن التراث الشعبي الغفل دون دراسة معرض للنسيان والمحو بسبب «العصرنة» و«العمولة» والتشديد على دراسة التراث الشعبي وجعله ديناميا في حاضرننا يتأسس على التقاط الحيوي فيه وتجليته.. فالعودة للتراث الشعبي هنا والآن- ليست حيننا رومانسيا أو مجانيا للماضي وإنما تأكيدا على الخصوصية الثقافية المحلية والتي لا تتعارض مع الانتماء للمشارك الكوني بقدر اغناؤه وتقويته..

وحتى نجعل من الثقافة الشعبية رافعة دينامية لأبد من تصحيح النظرة إليها بتهذيبها وإزالة كل دخيل تسرب إليها.. و دفع كل نظرة تنميطية تجعل منها مادة للترفيه العابر أو للترويج السياحي الفج. فضلا عن جعلها ركنا لبناء الإنسان المعترز بهويته والمخلص لانتمائه مادامت الثقافة الشعبية هي التعبير الفطري الصادق عن أحلام الشعوب وآمالها.. وهذه العودة التصحيحية الناقدة لمختلف مكوناتها لا يمكن أن تتحقق إلا بفتح ورش وطني لا يقتصر على الجامعات فقط؛ بل ورش منفتح على المؤسسات الرسمية وجمعيات المجتمع المدني ذات الاهتمام المشترك والإعلام والقطاع الخاص.. متدخلون كثر يمكنهم الالتفاف حول برنامج وطني يتمحور حول كيفية جعل الثقافة الشعبية تلعب دورها الحضاري والتاريخي والتربوي في اللحظة الراهنة. حين ذاك فقط يمكننا القطع مع النظرة الاستعلائية المبخسة للثقافة الشعبية والموصوف ظلما بالعشوائية والزائدة عن الحاجة ..

إن الدينامية المرجوة اليوم من الثقافة الشعبية لا يمكنها التحقق إلا بمراجعة تصحيحية وبرنامج وطني يحدد

إذا كانت وتيرة تغير الزمن الراهن سريعة جدا بسبب الثورة التقنية فهذا يفرض علينا تحديا جديدا: كيف السبيل للحفاظ على العناصر المضيئة في ثقافتنا الشعبية وتوظيف منتوج التقنية لصالحه

4- لماذا ثمة نظرة تقزيمية للثقافة الشعبية؟

أ- اعتبار حضاري وسياسي

اقتزن الاستشراق مبكرا في التاريخ الحديث للمغرب بالثقافة الشعبية، و سوق صورة سلبية عن الباحث في التراث الشعبي؛ صورة اقتزنت بالجناس والمآثر على استقلال المغرب وهي صورة فيها الكثير من الصحة. صورة ترسخت مع الوقت في وعي ولاوعي الدولة المغربية نفسها وبالتالي تعاملت باحتياط وحذر كبيرين مع البحث في الثقافة الشعبية.. والدليل على ذلك غياب الجامعات المتخصصة في الثقافة الشعبية طيلة العقود الأولى التي تلت الاستقلال. بل وغياب المتاحف ومراكز التوثيق والمكتبات المتخصصة في الثقافة الشعبية. لكن تجب الإشارة هنا أن اللحظة الاستعمارية ولت إلى غير رجعة وأن السياق غير السياق، وبالتالي **بات البحث في الثقافة الشعبية واجبا وطنيا قصد معرفة الماضي الشفوي المشترك بشكل جيد**. فمراجعة الماضي نقديا جزء من المعركة الحضارية الراهنة ومقدمة حتمية لبناء حاضر قوي. لذلك نتصور أنه أن الألوان لتجاوز لحظة الارتياح من البحث في الثقافة الشعبية؛ ارتياح وصل لوجدان الباحث المغربي في الثقافة الشعبية نفسه، باحث أضحى يترك مسافة بينه وبين الإعلان عن نتائج بحوثه لأن لاشعوره يحتفظ في ذاكرته بصورة الباحث الأوروبي الخائن والمتآمر أو في أحسن الأحوال خدوم الفرانكفونية. ما يفسر - ربما - أن أغلب الباحثين في هذا المجال لم يعلنوا أبحاثهم ولم ينشروا منتوجاتهم إلا بعد حيازتهم مكانة اعتبارية تصوغ لهم الترافع عنه والدفاع عليه: **أستحضر هنا -منتصف ستينيات القرن الماضي - استهجان جزء مهم من الأحزاب الوطنية لاشتغال محمد الفاسي على الملحون(6) (وزير الثقافة السابق) واشتغال المختار السوسي على تراث سوس (الفقيه الوطني لسوس العالم) وآخرين..**

بات البحث في الثقافة الشعبية واجبا وطنيا قصد معرفة الماضي الشفوي المشترك بشكل جيد.

إن هذا السياق السياسي العام هو الذي يفسر سبب تمركز الدولة سياسيا وثقافيا وموقفها من التعدد. هو ذات موقف الحركة الوطنية والأحزاب السياسية الوطنية التي اعتبرت الوحدة أولوية ليس فقط على مستوى اللغة والوطن ولكن على مستوى المعتقد كذلك. فردة فعل المغرب على الغزو المسيحي كانت التشبث بالهوية الإسلامية-العربية وتأجيل النظر في تلك التنوعات الثقافية المجاورة. في هذه اللحظة بالذات ثم ربط اللغة العربية بالقرآن الكريم الأمر الذي أعلى من قيمته إلى درجة التقديس وتبخيص ما دونها من الدواجر والثقافات !!

أما عودة اهتمام المستشرقين بالثقافة الشعبية من جديد، فجاء على خلفيات الخلاصات السطحية تماما، والتي حصل عليها علماء الاجتماع الفرنسيون في بداية القرن العشرين وسيتم فيها اختزال عموم المغاربة في الساذجة والعفوية والإيمان بالسحر والخرافة. لكن بمجرد احتكاك الاستعمار الفرنسي مع عموم الشعب الذي اختار المقاومة المسلحة- غير المستعمر من رؤيته السطحية للوعي الشعبي والذي ليس صدفة أن جزء كبير من المقاومة انتسب للبادية المغربية- المجال الخصب لإنتاج الثقافة الشعبية؛ أفكر في تمرد موحا وحمو الزياني بالأطلس المتوسط، عبد الكريم الخطابي بجبال الريف، أحمد الهيبة بالصحراء المغربية... و بات على المستعمر مراجعة معرفته بهذه الشريحة الاجتماعية وثقافته عله يربح المعركة لكن هيهات..

منتصف ستينيات القرن الماضي - استهجان جزء مهم من الأحزاب الوطنية لاشتغال محمد الفاسي على الملحون(6) (وزير الثقافة السابق) واشتغال المختار السوسي على تراث سوس (الفقيه الوطني لسوس العالم) وآخرين..

و ليس من باب الصدفة هيمنة بعض أحكام القيمة البعيدة كل البعد عن الموضوعية حيث وصفت العصور الوسطى بعصور الانحطاط لاشتمالها على فترة عرفت بازدهار فن الملحنون

ب- اعتبار ثقافي عقائدي

كان وجه الاعتراض على التعاطي مع الثقافة الشعبية أنها قد تحمل الباحث على الاهتمام بما هو وطني مغلق (البعد المغربي الصرف) وبالتالي انعزاله أو لنقل ابتعاده عن البعد العربي-الإسلامي. كما أن استبعاد الثقافة الشعبية من دائرة البحث والاهتمام جاء على خلفية محو صورة المستشرق الجاسوس المقترب بلحظة ما قبل الاستعمار مباشرة. يضاف لهذا اعتبار نسبة مهمة من الأحزاب الوطنية أن المكتوب هو الموحد للحمة الأمة عقائديا وسياسيا ولغويا.. خلاصة ترتب عنها تبخيس وإهمال كل

ما له علاقة بالشفاهي والشعبي...و ليس من باب الصدفة هيمنة بعض أحكام القيمة البعيدة كل البعد عن الموضوعية حيث وصفت العصور الوسطى بعصور الانحطاط لاشتمالها على فترة عرفت بازدهار فن الملحنون. يضاف لكل هذا حكم قيمة آخر تجاه البداية كمجال منتج للثقافة الشعبية بما فيها من عفوية وبساطة.. ومن ثم تركت البداية في عزلة إذ حتى حدود أواسط القرن العشري كانت هناك مدن مغربية متقدمة نسبيا مقابل بواد وقرى معزولة تماما. وكان من الطبيعي جدا انقسام المجال الوطني لجزأين وانتاحه لثقافتين.. و نادرا ما تلتئم لحمة المجالين إلا في لحظة الجهاد لانقاد المسلمين أو في حالة مجاعة أو وباء أو ما شابه ذلك.. علما أن فئة التجار هي التي لعبت في البداية دور الوسيط لتقريب الهوة بين الاثنين ثم الإعلام فيما بعد..

بالنتيجة يمكن القول أن الثقافة الشعبية في المغرب-ثقافة الطبقة المسودة

الشفاهية المنزع، و المجهولة الكاتب، و المسنودة باللغة المروية والممتد للحظة الراهنة.. أوضحت في مسيس الحاجة لحركية علمية ودينامية ثقافية حقيقية.. حركية يمكنها أن تتحقق أولا بدعم جمعيات المجتمع المدني ذات الاهتمام بالمجال، دون أن ننسى دور الجامعة المغربية في تحقيق وتبويب السير والتراجم وطبع الحكاية الشعبية والألغاز والأمثال.. و التوسل بمختلف وسائل الإعلام لتسويق هذا المنتج الثري.. والعمل على إعادة طبع الكثير من المسرحيات باللسان الدارج ووفرة من دواوين الرجل.. بل وإعادة طبع الأطاريح الرائدة في الزجل(7) مع إدخال مادة الثقافة الشعبية في مقررات المدرسة

المغربية. و إنشاء قواعد بيانات مبنية للثقافة الشعبية والتنسيق الدولي والعربي في أفق الاستفادة من التجارب الرائدة في هذا المجال. بل يمكن الذهاب بعيدا إلى حدود توجيه نداء عبر وسائل الإعلام لكل المهتمين بمد يد العون لتجميع المادة الخام: إما بوثيقة أو معلومة أو مخطوط.. ففي الأخير كل مجهود مهما كان حجمه صغيرا، فإنه سيصب في تجلية ثراء الثقافة الشعبية التي مازالت في مسيس الحاجة لنفض الغبار عنها.. لذلك قلنا أن الحفر المتجدد في تربة الثقافة الشعبية بقدر إسعافه على تجلية روافد الهوية: يمنح «النحن» انسجاما داخليا ويؤهلنا لمواجهة العولمة المنمطة لكل شيء.. كما أن البحث في هذا المكون الهوياتي الثري يمكن اعتباره مصدرا نوعيا للتجدد والخلق، بعيدا عن التناظر مع ما أنتج في الماضي وهنا تحضر الثقافة الشعبية بمعناه الدينامي المتحرك..

بالنتيجة يمكن القول أن الثقافة الشعبية في المغرب-ثقافة الطبقة المسودة، الشفاهية المنزع، و المجهولة الكاتب، و المسنودة باللغة المروية والممتد للحظة الراهنة.. أوضحت في مسيس الحاجة لحركية علمية ودينامية ثقافية حقيقية

1 - Claude Lévi-Strauss, « introduction a l'ouvre de Marcel Mauss » dans l'ouvre Marcel Mauss, sociologie et anthropologie bibliothèque de sociologie contemporaine, précédé d'une introduction à l'ouvre de Marcel Mauss par Claude Lévi- Strauss (Paris/presses universitaire de France,1955.P.101.

2-مشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2006.

3-كلود لفي ستراوس، العرق والتاريخ، ترجمة د.سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (د.ت)

4-أنظر قصد التوسع :عبد الصمد بلخير، في الأدب الشعبي-مهاده نظري-تاريخي.اتصالات سبو.2010.

5- رونالد روبرتسون، العولمة -النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية، ترجمة أحمد محمود نورا أمين،مراجعة وتقديم محمد حافظ دياب، المجلس الأعلى للثقافة، 1998..ص 97 وما بعدها.

6- محمد الفاسي، معلمة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1997.

7- عباس الجيراري، الزجل في المغرب-القصيدة، مطبعة الأمانة-الرباط، 1970.

الحكاية الشعبية الأمازيغية

ثقافة المتعة والتكوين

محمد أقضاض



لقد اهتم الإنسان، منذ القديم، بعلاقته بالعالم حوله، وبعلاقته بالطبيعة وما فكر فيه من عوالم الغيب. جسد ذلك «بكل وسائل تعبيره: فالرقص والطقوس والغناء والحكايات بأنواعها والأمثال والألغاز وكذلك فنونه التشكيلية، كل هذا يجسد، بشكل ما علاقة الإنسان - بوصفه كائنا اجتماعيا - بهذه الجوانب المتعددة.» (نبيلة إبراهيم، 1977: 4)، بل عبر أيضا وأساسا، عن تلك العلاقة، بتأمله الفكري ثم الفلسفي.. ولم تشذ الثقافة الأمازيغية عن ذلك فعرفت، كما كل الثقافات الشعبية في العالم، جميع الفنون الناتجة عن تجارب الحياة التي فرضها الموقع الجغرافي للشعب الأمازيغي وامتداد تاريخه الطويل.. فمارس الأمازيغ الموسيقى والغناء والرقص ونظموا الحفلات الموسمية وطقوسهم المرتبطة بتقاليدهم الاقتصادية وأساطيرهم ودياناتهم، كما مارسوا أدبهم، فأبدعوا في الشعر والحكي وأنتجوا الأمثال والحكم. بمعنى أنهم أنتجوا أدبهم الشفهي.. توخوا من ذلك المتعة ومواجهة الصعوبات، وأيضاً تكوين الأجيال لتسير على نمط الحياة الكائنة.. وقد جعل كل ذلك الشعب الأمازيغي في شمال أفريقيا جزءاً من الكيان الكوني الإنساني.. وكما لدى كل شعوب العالم، خلق طقوساً خاصة لممارسة تلك الفنون والتجارب الذهنية، فتمتع بثقافته الخاصة..

مارس الأمازيغ الموسيقى والغناء والرقص ونظموا الحفلات الموسمية وطقوسهم المرتبطة بتقاليدهم الاقتصادية وأساطيرهم ودياناتهم، كما مارسوا أدبهم، فأبدعوا في الشعر والحكي وأنتجوا الأمثال والحكم.

المرأة هي راوية الحكاية

فالمرأة: الجدة، الأم، الأخت
الكبيرة، العمّة، الخالة، الجارة...
هي التي تتكفل برواية الحكاية.
خاصة وأن المرأة كانت ركيزة
البيت الأولى، فهي دائما حاضرة،
وبذلك اعتُبرت أساسية في تربية
الأطفال وتنشئتهم على تقاليد
وعادات الأسرة ضمن المجتمع،
ولأنها حريصة على معرفة أنواع
الحكاية تلتقتها من نساء أخريات
في الأسرة أو في محيط الأسرة، وهي
قادرة على معرفة اهتمام النشء ورغباته،
تحكي محافظةً على الالتزام التقليدي بالحكي مع إيقاع
ونبر خاصين بها مراعاة لطبيعة المتلقي وتنوعه. هذا ما
يؤكدّه أيضا هنري باسي Basset Henri في تناوله للحكاية
العجائبية الأمازيغية في الأطلسين بالمغرب وفي لقبائل
بالجزائر، فيقول: «بالنسبة لهذا الصنف من الحكايات، لا
يوجد رواة، توجد فقط راويات، وهن غالبا مسنّات، أما
المستمعون فهم النساء والأطفال، فالرجال لا يستمعون
أبدا للحكايات، هم يحتقرونها...» (Basset, 2001 : 71).
والمتلقي هو أساسا الأطفال والنساء وبالذات الفتيات.
ولأن ثقافة الأمازيغ متقاربة رغم تعدد مناطق وجودهم،
فإن للمرأة أدوارا كثيفة في مجتمعاتهم..

زمن الحكي

تحكي الحكايات ليلا، خاصة حين يخلد الأطفال إلى النوم،
وتكون معهم إحدى أولئك النساء. وأن الحكي ممنوع في
النهار. ولكيلا يفكر أحد في الحكي نهارا، لا الأطفال ولا
النساء، فقد تم اختراع عبارة مسكوكة لذلك، وهي «من

ونحن هنا نفرز فنا أدبيا شعبيا وتراثيا هو
الحكاية الشعبية.. وهي تنطوي على
صورة مضمرة من الحياة الذهنية
لشعوب العالم في ماضيها، كما
للشعب الأمازيغي، (النماذج مأخوذة
من كتاب إشكاليات وتجليات ثقافية
في الريف: 1994: 107).. من ذلك أن
مضامين هذه الحكاية توحى بقدمها
وبعلاقتها بأنواع الحكي الأخرى من مثل
الملاحم والأساطير وخطابات الديانات،
التي وجدت مع بداية وعي الإنسان
بوجوده وبتميزه عن باقي الكائنات
الأخرى.. ونقتصر هنا على الحكاية
الشعبية الأمازيغية في منطقة الريف؛
المنطقة التي عرفت أصناف الحكاية
الشعبية، كما هي عند كل شعوب الأرض،

منها الحكاية العجائبية من مثل حكاية مارغيسا، حكاية
لونجا وطامزا، حكاية الأخت وأخيها، حكاية الأخوين،
حكاية النساء الثلاث... حكايات الحيوانات كحكايات
الذئب والحمار، والذئب والقنفذ، والذئب وطامزا،
والديك والسلوقي والذئب... والأساطير كأسطورة تاسليت
ن ونزار/ عروس المطر.. والنوادر على رأسها حكايات حمو
لحرايمي وجحا.. والألغاز.. والأمثال وحكاياتها، وحكايات
الأبطال التاريخيين، وحكايات القديسين.. استعملت هذه
الحكايات لتمتيع الناس خاصة الناشئة وتنقيفهم واختبار
معارفهم وذكايتهم.. ولقدّم هذا الفن الأدبي عند الأمازيغ
راكم له شروطه وطقوسه..

طقوس الحكي

وكما في كل الحكايات الشعبية في العالم، عرفت الحكاية
الشعبية الأمازيغية طقوسا، شكلت عتبات شرطية خارجية
للحكي، من تلك الطقوس:

**المرأة: الجدة، الأم، الأخت الكبيرة، العمّة، الخالة، الجارة... هي التي
تتكفل برواية الحكاية. خاصة وأن المرأة كانت ركيزة البيت الأولى،
فهي دائما حاضرة، وبذلك اعتُبرت أساسية في تربية الأطفال
وتنشئتهم على تقاليد وعادات الأسرة ضمن المجتمع**

تعتبر صيغ الحكاي طقوسا عند كل شعوب العالم أو عند كل مجموعة فيها، ففي كتالونيا بإسبانيا يُفتتح الحكاي بـ «أحكي حكاية تعود إلى الزمن الذي كانت للطيور فيه أسنان، والحيوانات تتكلم، والأشجار ترقص والأحجار تمشي»...

3. صيغ افتتاح الحكاي

هي صيغ تعتبر طقوسا عند كل شعوب العالم أو عند كل مجموعة فيها، ففي كتالونيا بإسبانيا يُفتتح الحكاي بـ «أحكي حكاية تعود إلى الزمن الذي كانت للطيور فيه أسنان، والحيوانات تتكلم، والأشجار ترقص والأحجار تمشي». وفي مناطق بروسيا، تقول الافتتاحية: «هناك حدث هذا. خلف البحر الأحمر، خلف الغابة الزرقاء، خلف الجبال الزجاجية خلف مدينة من التبن، حيث نقشر الماء وحيث نغرف الرمل.» (CANNAROZI, 2004 : 38). وفي بعض جهات في المغرب تبدأ الحكاية بـ «كان يا ما كان، كان الله في كل مكان، وكان الحبق والسوسان في حجر النبي العدنان. كان...». أو «كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، كان لبصير إيخيط القفطان، أو لعرج إينقر الحيطان، والعجوز يقطع الويدان.. كان...». توحى كل الصيغ الافتتاحية للحكاية الشعبية بأن ما سيحكي شديد الإثارة والغربة، وفيها أشياء خارجة عن المعقول، وأن أزمته وجودها قديمة وربما لم توجد.. لذلك يستجمع المتلقون اهتمامهم وتركيزهم ليستمعوا..

أما مداخل الحكاية الشعبية في الريف فعديدة، أشهر إلى واحد منها، استمعت إليها مرارا في الحكاي العجائبي، وهي: «حجيت مجيت، سكسو انازيط، نش أذ شغ تاذمارث كئو أتمم تاعروث، توغا ذي ازمان ان وامان..» (حجيت مجيت، مثل الكسكس بالدجاج، أنا آكل الصدر وأتمم تأكلون الرقية، كان في زمن الماء...). ينطوي هذا المدخل على التشويق والإثارة، بذكر هذه الوجبة، «الكسكس بالدجاج»، الغنية والمحبوكة عند الأمازيغ، وهي جد مغذية، تنطوي على إحياء تغذية الحكاية للنفس والعقل..

يحكي نهارا يفقد شعر رأسه ويصبح/تصبح أقرع أو قرعاء»، ولأن المرأة هي التي تحكي، فإن هذه العبارة قاسية عليها، خاصة وأن الشعر يمثل ناصية المرأة، وهو قيمة جمالية أساسية في الزواج. وإذا عرفنا المكانة الدونية للأقرع في المجتمع الأمازيغي عرفنا أيضا سقوط المرأة القرعاء في هذا المجتمع، وتلصق بها تهمة اختراق العادة أي كانت تحكي بالنهار، لذلك لا أحد سيتعاطف معها.. وهذا ما يؤكد ذلك هنري باسي: فالحكي، في مجتمعات الأمازيغ، يتم ليلا بعد العشاء، «لا ينبغي أبدا الحكاي نهارا. ربما لأن خلال النهار يغرق الجميع، ذكورا وإناثا، في انشغالاتهم، لا وقت لديهم للترفيه». وإن فعلوا لا يسلمون.. ففي بعض المناطق في الأطلس بالمغرب، يعتقد الناس أن من يحكي نهارا ينبت قرنن في رأس خاله، وفي مناطق أخرى أن الراوية نهارا سيموت أبنائها بعد أن تخرج لهم قرون الحيوانات البرية، أو تنجب أطفالا أقزاما أو تلد أغوالا (Basset, 2001 : 72) وهذا يعني نشر الرعب في المرأة الراوية كي لا تتجرأ على خرق العادة..

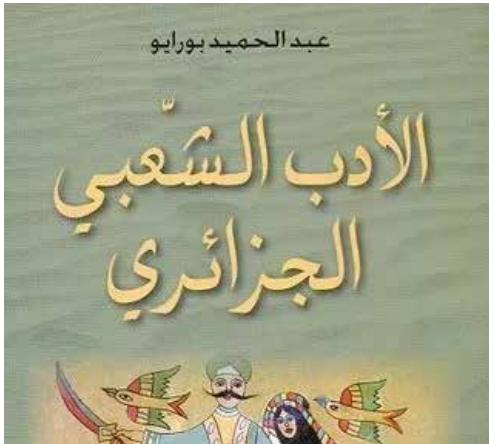
ويبدو أن السبب في منع الحكاي نهارا، هو، حقا، أن الجميع كان يستغرق في العمل، ولا وقت للترفيه وقتل الوقت فيما «لا أهمية» له بالنسبة للكبار. والمرأة كانت تتحمل القسط الأوفر في العمل، فهي آخر من ينام وأول من يستيقظ، لا تنام إلا إذا اطمأنت على نوم الجميع وعلى هدوء البيت بما فيه من الأبقار والأغنام والدجاج، وفي الصباح تستيقظ قبل الجميع تطحن الحبوب تهية الفطور، تعجن، تحلب، تشرف على إخراج القطيع للرعي، تكنس كل البيت، تسقي الماء، تحطب، تهية كل الأطباق الضرورية، تغسل الثياب وترتقها، تجمع العشب للقطيع، وأحيانا تساعد في الحرث وجمع الغلة.. الخ. والأطفال أنفسهم تلصق بهم مهام مناسبة لسنهم..

رداء من نسيج العنكبوت، وقبعة من زبدة، ونعلا من زجاج. دخلت الغابة تمزق ردائي، دخلت الحقل اذابت الشمس قبعتي، وحين مشيت على الجليد انكسر نعلي (كراك)، هكذا خرجت الحكاية من كيسي» (Belmont, 1999 : 87). وهذا يدل على أن الراوي والمتلقين لم يستفيدوا شيئا. وفي الأطلس بالمغرب تتردد في بعض القبائل الأمازيغية، العبارة التالية: «تركتهم في محنة، وأنا عدت مطمئنة إلى هنا». أو «أكلت بعض العسل والسمن في هذا العرس، وتركتهم، وعدت إلى هنا» (Basset, 2004 : 75). وفي بعض مناطق الريف، تكون النهاية على الشكل التالي: «مررت من هنا وهناك، لم أستفد شيئا، أخذت نعلين من الحلفاء، تركتهما هناك مع الفولار أكلها هذا العجل البئس» (Basset, 2004 : 76). وشبيه بهذا يوجد في بعض نواحي الناظور: «أَكْعِدْ اسَا ذِ اسِيهَا وَارْ ذَايِ اصْحْ شَا، أَكْعِدْ بَاذُو بَاذُو أَفْبِغْ إِيْجْ نِ وَسْنُوسْ، أَيْسِيْغْدْ خَاسْ لَحْمَلْ أَوْفُقُوسْ، وَنِيْ إِيْذْ يَكِيْنْ يَكَا فُوسْ، تَقِيْمَايِيْ إِيْجْ نِ اتْفُقُوسْ تَشِيْتْ اتْبِنْدُوسْ، تَارَّشْتْ نِ يِيْجْ نِ ادْبُوسْ» (مررت من هنا وهناك، مررت حافة، حافة، وجدت جحشا، حملت عليه حمل فقوس، كل من التقيته مد يده وأخذ فقوسة، حتى بقيت لي واحدة أكلتها العجلة تستحق ضربة).. ويبدو أن هذه الصيغ في لغاتها الأصلية، مرتبة جملا مسجوعة، ومنغمة يتم نطق بعضها بنبرة ساخرة. وتؤكد كلها أن الراوي لم يستفد شيئا أو يوهم أنه استفاد هو وحده، دون المتلقين، مما سرده، ما يعني أن لا أحد يستفيد من الحكاية... ولكن لماذا لا يقتصر

فتبدأ كل هذه المداخل أو تنتهي بعبارة كان في قديم الزمان، كما عند العرب، وعند الفرنسيين «il y avait une fois /Il était une fois» وفي الإسبانية. «era se que Erase/vez una Erase». مثل صيغة «كان يا ما كان»، «كان في زمن الماء» الأمازيغية، أو صيغة تتداول في هنجاريا: «كان مرة، كان انعدام تلك المرة، وربما لم توجد أبدا» (CANNAROZI, 2004 : 14)، وغيرها.. هذه الصيغ، التي توجد في جميع اللغات، توحى بأن ذلك الزمن عتيق جدا. فندمجنا الرواية في زمن «سابق عن قطع الإنسان مع الأصل، مع النظام الإلهي والطبيعي: زمن «كانت فيه الحيوانات تتكلم»، زمن قديم جدا [حيث] الأغوال تزرع الحشائش في السهول»، «الزمن القديم، حيث كانت الرغبات ما زالت تستجاب».. «زمن يفجر زمن عالمنا اليومي»، كما يشرح هارولد وينريخ» (AUBRIT. P. J, 2002 : 100) هو زمن، في الحقيقة، لم يوجد، أو زمن لم يكن فيه أي شيء موجودا، أو أنه زمن غامض جدا. وهو ما يجعل المتلقي ينتظر أن يعرف ما كان في ذلك الزمن الغامض أو الذي لم يوجد.. فيتهيا للسماع.. وهو مشتاق ليدخل هذا العالم العجيب والمثير..

4. صيغ إغلاق الحكاية

وكما أن مداخل الحكاية يوجد في كل الشعوب وجماعاتها، فإن إنهاء الحكاية يوجد عندها بصيغها المناسبة.. ففي العراق تتداول مثل هذه الصيغة: «لو بيتنا قريب لجلبت لكم ثلاث رمانات واحدة لي وواحدة لأم علي [هي الراوية نفسها] والثالثة لراوية الحكاية» (عمر الطالب: 65)، وهي خاتمة ساخرة إذ ستفوز الراوية وحدها بالرمانات الثلاث جزاء لها على مغامرة الحكي، ويُحرم المستمعون لأن ما تلقوه لا يفيدهم.. كما أن في بعض المناطق بالجزائر نجد «خرفتنا دخلت الغابة والعام الجاي تجينا صابة»، وفي جهات أخرى بالجزائر والمغرب: «حكايتنا شدت الواد الواد... وأنا وليت مع الجواد» (عبد الحميد بورايو: 87)، ما يعني أن الحكاية بقيت بعيدة عن المستمعين.. وعند الفرنسيين ترد مثل الصيغة التالية: «حين كنت صغيرا دعيت إلى حفل، فذهبت لابسا



«يلتحق بالعالم الواقعي دون أن يضر به أو يعمل على تدمير تماسكه [...] بمعنى آخر يتداخل العجائبي والعالم الواقعي دون مواجهة أو صدام. لأنهما يخضعان لقوانين مختلفة. والكائنات التي تعيش فيهما هي بعيدة عن أن تكون ذات قوى متطابقة، الأولى جد قوية ومنزوعة السلاح، بل تلتقي بدون مفاجأة، وبدون رعب تعاني منه الضعيفة أمام جبار قوي..»، كما يرى روجي كاروا (Caillois, 1969 : 8. فالتحاق هذا العام العجائبي بالعالم الواقعي عبر الحكى، ورغم غرابته، لا يؤثر مباشرة في الواقعي، والكائنات الضعيفة فيه تتحول دائما إلى قوة منتصرة، عكس ما يحدث في الواقعي، وكلا العالمين له قوانينه الخاصة التي تجعله بعيدا عن الآخر.. وهو ما يؤكد أيضا ت. تودوروف حول ما يسميه بـ«العجائبي الصرف»، الذي لا حدود معروفة له، «لا تثير العناصر العجائبية ما فوق - طبيعية أي رد فعل في الشخصيات ولا في القارئ الضمني، وليست الخاصية المميزة للعجائبي هي موقف تجاه أحداث الحكايات وإنما الموقف من نفس طبيعة هذه الأحداث»، من مثل حكايات الجنيات التي لا تثير الأحداث فيها أية مفاجأة

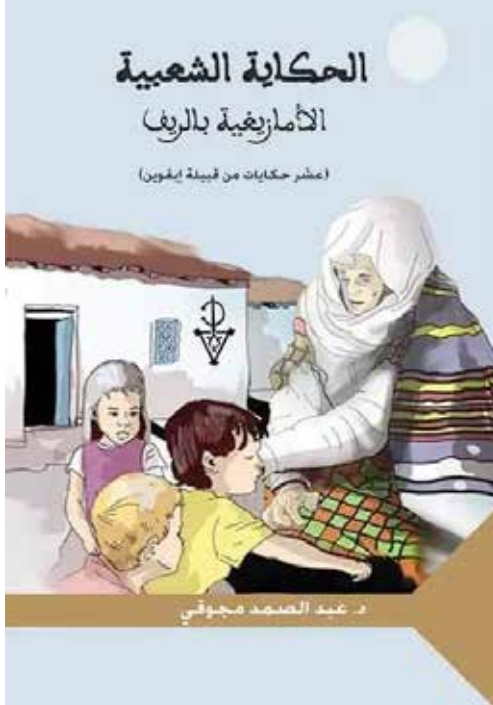
الراوي على قولها «انتهت الحكاية» فقط؟ الحقيقة أن هذه الصيغ قد ابتدعت لهدف واضح، فإذا كانت المقدمة تشوق الأطفال وباقي المتلقين لكي يدخلوا عالم الحكاية، فإن صيغ النهاية تؤكد، بشكل ضمني، على عدم الاستفادة من الحكاية، تشجيعا للمستمعين على أن يتركوا عالم الرواية ويعودوا إلى الواقع، خاصة وأن فعل «عدت» أو «مرت» يتكرر في تلك الصيغ.. وأن عالم الحكاية هو عالم لا وجود له في الحقيقة، فتبقى الحكاية منغلقة على عالمها فلا تربك العالم الذي يعيش فيه الراوي والمتلقي..

تدخل هذه الخاتمة، مثل، الافتتاحية، ضمن العمق الثقافي الذي يحتاط من أن يعتقد النشء المتلقي لذلك العالم العجيب، أنه يمثل نموذجا مباشرا في حياته.. فالرواية في الحكاية الأمازيغية، ومن خلالها المجتمع، تعتقد في لاشعورها أن الحكاية العجائبية ضرورية للأطفال، فهي تمتعهم، لكن أيضا تترك آثارا في شخصياتهم تنمو معهم دون أن ينتبهوا إليها، ولا يدركون أنها آثار عوالم الحكاية التي تلقوها في صغرهم..

ب . الحكاية الأمازيغية بين العالم العجائبي وعالم الإنسان

نتناول هنا أبرز صنف تلك الحكايات، وهو الحكاية العجائبية. التي انبثقت في الثقافة القديمة. ونقصد بالحكاية العجائبية تلك التي ألفها خيال الشعوب، ضمن بعض معتقداتها الأسطورية أو الدينية، أو ضمن أحلامها وتخيُّلاتها السيكولوجية. وتنطوي على شخصيات بشرية يمكن أن تتحول إلى حيوانات أو نبات أو أي شيء آخر، وشخصيات حيوانية تتكلم وتفكر مثل الإنسان وتتحول هي أيضا، كما تنطوي على شخصيات فوق طبيعية مثل الأغوال والشياطين، وعلى عناصر طبيعية تتحدث وتساعد البطل.. ابتدعت الحكاية العجائبية غالبا للترفيه عن السلاطين خاصة وأن ذكر السلاطين والأمرء فيها يكون دائما إيجابيا ورجال الدين، ثم «تردت» لترفعه عن الفقراء، وهي الآن شبه ببعض الأفلام الخيالية وبقصص الأطفال...

بذلك تبني الحكاية العجائبية عالما خاصا بها، عالما



تبني الحكاية الشعبية عالمها في مخيلة المتلقي خلال الحكاي، يندمج فيها يعيش أحداثها ويتتبع الصعوبات التي يواجهها البطل ويتعاطف معه ويحقد على أعدائه، فيعاني من التوتر والرهبة والفرح حسب أوضاع وحالات ومواقف البطل، إذ تتحول مخيلة هذا المتلقي إلى خشبة مسرحية تجري فيها أحداث تلك الحكايات

الزوجة من زوجها، وهما مستقران في البيت، أن يزرع
حقل فول. ثم انتظرت إلى وقت نضج الفول لكي
تجنه، ورغم أن هذه الزوجة لها ابنها، إلا أنها أرسلت
الطفلة لونها، التي ماتت أمها وحلت هذه الزوجة
محلها.. غير أن الزوج «غش» في عمله فلم يزرع شيئاً..
لذلك اضطرت الطفلة، خوفاً من زوجة أبيها، أن تجني
الفول من حقل ليس حقل أبيها... هذا الواقعي يمكن
أن يحدث في أي مجتمع فلاحي، بما في ذلك قسوة
زوجة الأب على بنت زوجها من زوجة أخرى.. وفي
حكاية الأخوين، نجد أيضاً مثل هذا الواقعي، هما
شaban أخوان، أحدهما يتيم الأم والثاني هو ابن زوجة
الأب، كانا متطابقين في أوصافهما، سكنا مع الأب
وزوجته، مستقرين في منزل واحد. واشتغل الشaban
في الفلاحة وتربية الماشية. إلا أن زوجة الأب أرادت
قتل الشاب البتيم كي ينفرد ابنها بإرث أبيه وحده،
فاكتشف الشاب نيتها، لذلك قرر أن يترك القرية
ويهاجر، بعد أن غرس شتلة رمان وأوصى أخاه «إن
ذبلت هذه الشجيرة فاعرف أنني في خطر قاتل».. ثم
انطلق يصادف في طريقه رعاة يسرحون قطعان الغنم
والأبقار والخيول، يهددهم ذئب وعر وأسد.. وبعد أن
فاز بزواج بنت السلطان خرج من القصر للقنص في
الغابة فاصطاد أرانب، وفعل أخوه نفس الشيء بعد
أن لحق به لينقذه من بطش طامرا.. وكما في حكاية
الأخت والأخ، حين ضاعا بعد أن رماه أبوهما في
الغابة وتخلص منهما لجا إلى بيت فارغ، وكان الأخ
يصطاد الطيور كي يتغذيا، ثم ربا قطعان الماشية. وقد
استنتج فلاديمير بروب من الحكايات العجيبة الروسية:
«أن الفلاحة تمثل جزءاً يسيراً فيها، بينما ينعكس الصيد
بشكل أكثر اتساعاً، ومن الطبيعي أن يظهر في بداية

(Todorov, 1970 : 59) فموقف المتلقي ينصب على
نوعية تلك الأحداث وعلى حكيها.. وإذا كانت الحكاية
العجائية لا تضر بالعالم الواقعي، ولا يبدي المتلقي أي
رد فعل خطير تجاه ما يحدث، إلا أنه لا بد أن يعاني
من التوتر والخوف، فالعالم العجائبي يجعل المتلقي
ينشرح في البداية، لكن بعد هذا الانسراح يتبلور التوتر
الذي يتحول إلى خوف ثم إلى رهبة (Lecouteux, 1981 : 237)
ثم تعود المتعة من جديد، لأن الحكاية
العجائية تنتهي نهاية سعيدة.

بذلك تبني الحكاية الشعبية عالمها في مخيلة المتلقي
خلال الحكاي، يندمج فيها يعيش أحداثها ويتتبع
الصعوبات التي يواجهها البطل ويتعاطف معه ويحقد
على أعدائه، فيعاني من التوتر والرهبة والفرح حسب
أوضاع وحالات ومواقف البطل، إذ تتحول مخيلة هذا
المتلقي إلى خشبة مسرحية تجري فيها أحداث تلك
الحكايات، فيها عوالم أرضية وأخرى تحت أرضية
فيها حدة الصراعات والانتصارات والهزائم.. لكن
حين تنتهي الحكاية ينسل منها القارئ بهدوء فيغرق
في النوم أو يعود إلى عالمه، خاصة وأن الراوي ينهي
الحكاية بعبارات تنسي المتلقي ما حدث في الحكاية،
إلا ما ترسب منها في «ذاكرته المنسية» أو لاشعوره
فيبقى ذلك خفياً ومشغلاً في شخصيته.. وهو ما نجده
في الحكاية العجائية الأمازيغية..

1. بين الواقعي والعجيب

ففي حكاية لونها وطامرا (الغولة)، نلاحظ مستوى
متعلق بما هو واقعي، فوجد الاهتمام بالفلاحة وتربية
الماشية وبالصيد والاستقرار في البيوت. فقد طلبت

الحكاية أحد يزرع أو يحرق، خاصة وأن هذه البداية هي الجزء الذي يحتمل فيه التحول. بينما خلال مسار الحكاية يمثل الصيد عند النبلاء وصيادي الملك أو بعض الأحرار جزءا مهما، مشابهة لكل نوع من الحيوانات المتوحشة.. (22 - Propp, 1998: 21) غير أن في الحكاية الأمازيغية يمثل الصيد ذلك الجزء اليسير، وأن الفلاحة نجدها في بداية الحكاية وخلال وحداتها التالية. وأحيانا نجد إشارات إلى التجارة فأب مارغيفضا، مارس التجارة.. وهذا يعني أن الحكاية العجائبية انطلقت من مجتمعات الصيد، وتضمنت ما أضافه إليها الرواة عبر التاريخ، حسب أنظمة حياتهم، يجعلها متنوعة حتى في الحكى.. وليس الأمر غريبا، كما يرى فلاديمير بروب: «أن تحتفظ الحكاية على آثار وثنية وعادات وطقوس العصور القديمة. فتنحدر الحكاية شيئا فشيئا وتضع هذه التحولات أيضا لقوانين خاصة. فتننتج كل هذه المسارات نوعا من التنوع في الأشكال، التي يصعب جدا توضيحها». (Propp, 1987: 101) لأن الحكاية الشعبية تنتقل شفها من شخص لشخص ومن زمن لزمان، عبر الحكى وليس عبر الكتابة، لذلك لا بد أن يتمتع الراوي ببعض الحرية ليتصرف تصرفا محدودا في وحداتها ويعكس فيها بعض ما يميز مجتمعه الراهن ونظام اقتصاده..

أما الغريب والعجائبي فيتجلى في بقايا الأساطير والديانات القديمة. إن طامزا (الغولة) ليست إلا تلك الكائنات التي خرجت من تفكك الأسطورة، كائنات إما كانت آلهة أو أنصاف آلهة، أو ما يشبه التنين، فقد تعرض الأخ، في حكاية الأخوين، لمخاطر جمة تجاوزها بشجاعته، ثم وصل إلى بحيرة، حيث وجد في شاطئها ابنة السلطان بجوارها قصعة كسكس. لما سألها أجابته بأن أباه السلطان وقع عليه الدور ليغذي أمزيو (الغول) الذي ينبثق كل عام من عمق البحيرة، فيهديه

أهل هذه القرية مثل هذا الطبق مع فتاة يلتهمها، وإلا أكلهم ودمر ما يملكون. جلس الشاب أكل من القصعة ونام جوار الفتاة، منبها لها أن توقظه إذا بدت لها علامات خروج الغول من الماء، لكنها حين بدت تلك العلامات ارتبكت ولم توقظ الشاب بل بكت فسقطت على وجهه دمعة أبقظته.. ثم خرج الغول بسبع رؤوس فواجهه الشاب وقطع كل رؤوسه السبع دون أن يترك له فرصة ليستنبت بعضها.. هذا الكائن الغريب يشبه تنين تراجيديا «أديب الملك»، وهو كائن أسطوري أيضا. ومن وجوه هذه الأساطير كلام الحيوانات وامتلاكها أراض واسعة، فديك طامزا هو الذي تكلم وسمعتة فحجزت لونها. والأخ الذي ترك أخاه صاف في سفره حقولا معشوشبة بينما يسرح الرعاة قطعانهم في أماكن جرداء، لما سأل الشاب الراعي الأول لماذا لا يرفع الرعاة في الحقل المجاور، أجابه لأنه حقل ذئب جبار سيأكله هو وقطيعه، فطلب منه الشاب أن يدفع القطيع إلى ذلك الحقل، وخرج إليه الذئب على التو، قائلا: «جاءني غذائي الغني قطع شياه وشابان..»، لكن الشاب صارعه بسيفه فأرداه قتيلًا.. ثم أراد الراعي أن يجازيه بنصف قطعة، فوعده الشاب بأن يعود ويأخذ حقه.. استأنف السير فوجد قطع أبقار يرفع مثل السابق، حين سأل راعيه عن السبب، قال له: «إن ذلك الحقل المعشوشب لنمر ضخم، سيأكلنا إن دخلناه..». جر الشاب القطيع إلى هناك فاندفع إليه النمر، قائلا ما قاله الذئب.. صارعه الشاب إلى أن قتله، طلب منه الراعي أن يأخذ نصف القطيع فوعده أن يعود.. ذلك ما فعل أيضا مع حقل الأسد.. فالحيوانات المفترسة مالكة لأراضيها، تصطاد فيها وتمنع الإنسان من أن يدخلها وفي نفس الوقت تتكلم..

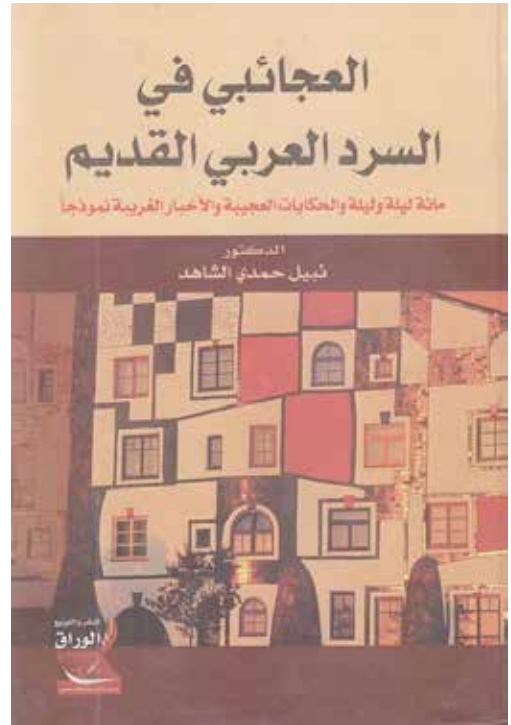
وفي حكاية الأخت وأخيها، قطع الأخ يدي أخته، بعد أن أسرط لها زوجته ثلاث بيضات أفعى، تفقست في

أما الغريب والعجائبي فيتجلى في بقايا الأساطير والديانات القديمة. إن طامزا (الغولة) ليست إلا تلك الكائنات التي خرجت من تفكك الأسطورة، كائنات إما كانت آلهة أو أنصاف آلهة، أو ما يشبه التنين

ابنيها.. تعيدنا هذه العملية إلى علاقة الإنسان الأمازيغي بالماء، وتذكرنا بأسطورة تاسليت ن ونزار (عروس المطر)، حيث شاهد إله المطر فتاة أمازيغية فائقة الجمال فأحبها، طلب منها أن يتزوجها رفضت طلبه لأنه كائن غريب لا تقبله عائلتها، فاضطر أن يعذبها وجماعها بنشر الجفاف ونضوب الوديان والآبار ومنايع الماء، حتى كاد الناس والحيوان أن يموتوا جوعا وعطشا.. ثم طلبها ثانية فقبلت الزواج به، حينئذ عم المطر وعادت الحياة إلى الأرض.. تتمتع بعض هذه الكائنات بقوة مطلقة نادرا ما تقهر، كما يملك بعضها ما لا يمكن أن يملكه الناس من أراضي وقطعان، ولا يبدو منها إلا الوجه الشرير.. وقد بقيت مثل هذه الأساطير حية في الحكاية العجائبية عند كل الشعوب، مندمجة بين مختلف وحدات حكاية صغرى مرتبطة بالديانات القديمة كما هي مرتبطة بوجوه من واقع تلك الشعوب عبر التاريخ..

إلى جانب بقايا الأساطير في هذه الحكايات نعر على بقايا العبادات القديمة، فلونجا نادت الهلال وأخبرها عما تفعله طامزا، فقد أنقذ الهلال لونجا وأخاها من الغولة. ولجوء الفتاة إلى الهلال يذكرنا بكون الأمازيغ عبدوا قديما الشمس والقمر، بدرا أو هلالا، لذلك بقي الهلال مقدسا في اللاشعور الجماعي للأمازيغ في شمال أفريقيا..

هذه البقايا الدينية توجد في كل الحكايات العجائبية بالعالم، وفي زمننا الراهن نجد في ذلك الحكى، وحتى في الحياة العامة، «تصرفات دينية وبنيات المقدس - أشكالا إلهية، حركات مثالية، الخ. - في المستويات النفسية العميقة، في «اللاشعور» وعلى أصعدة ما هو زائف وتخيلي». (Mircea: 94). فبعد أن نُسيَت الآلهة القديمة بقي أثرها مبثوثة في هذه الحكايات.. وفي الحكاية العجائبية الأمازيغية نجد إحياءات على القوة الأسطورية والإلهية، فالكائنات الغريبة، بما فيها الحيوانات، تتمتع بما يشبه قوة آلهة الأساطير، في التحكم بالبشر وحياتهم وبامتلاك أفضل الأراضي وتسخر فيها البشر.. ف«وجود مثل هذه الشخصيات يعود، حسب مولر Muller (1988)، إلى الصراع بين قوى الطبيعة التي تجسدت في البداية في الآلهة، ثم في الأبطال و، أخيرا، في الحكايات، فبدت الأغوال والشياطين..» (En Boom, 2017: 51)، واتخذت، خلال مسارات الديانات السماوية مضامين أخرى أحيانا سلبية وأحيانا إيجابية.. غير



بطنها وبدأت الثعابين تكبر ويكبر بطنها، فأوشت الزوجة لزوجها أن أخته حامل وأنها مرغت شرف الأسرة في التراب. وحين عابن الأخ أخته قطع يديها ورمائها في الغابة مع الحيوانات، تعيش ضمن قطع الغزلان على العشب. ولما خرج السلطان للصيد لاحظ خدامه تصرفاتها بين الغزلان وأخبروا السلطان، فاحتال عليها وأخذها. قصت على السلطان قصتها، فقرر أن يتزوجها ووضع تحت إمرتها خداما وجواري.. ثم سافر، بعد أن أوصاها ألا تختلط بزوجته الآخرين، غير أنهما تمكنتا منها وحفرتا لها مطمورة سقطت فيها، حيث قضت زمنا، تتغذى على نبتة تنبت كل يوم لتتغذى عليها المرأة. أنجبت في المطمورة طفلين توأم، ثم أخرجها خدامها.. احتالت الزوجتان عليها، مرة أخرى، إلى أن تركت القصر بطفلين وببيدين مقطوعتين، ضربت في الأرض.. مرت على واد فطلب منها أحد ابنيها أن يشرب، حاولت أن تمد يدها اليمنى لتغرف الماء فلم تستطع، عاودت الحركة حين لمست الماء نبتت لها يدها اليمنى فأروت ابنها. ثم انطلقت من جديد اقتربت من عين ماء أراد ابنها الآخر أن يشرب، فعلت كما فعلت في السابق، فعادت لها يدها اليسرى.. يوحي فعل عودة اليدين للمرأة بأن الماء ساعدها على أن تعيش وتربي

فيتزوج الفتاة وينقذ السلطان وسلطنته؟.. «تلك الصور وهذه العناصر الجديدة، التي تشربتها الطفولة، تتحدث في الذاكرة المنسية. تغذيها في صمت. هي خلايا حية من الحكايات العجائبية، لها قوة وجود في عمقها، قوة في تعدد كمونها..» (Pelegrin Ana, 2004 : 75). لكن ذلك التذكر وهذا التأثير، يشغلان صامتين في عمق شخصية المتلقي خلال كل مسار حياته.

1. تجليات تأثير الحكاية

فلا يمكن أن يتلقى الطفل الأمازيغي الحكاية من إحدى النساء المسنات، وينسى كل ما جرى فيها بشكل مطلق، فمن المنطقي أن تشتغل في كيانه العميق بعض عناصرها. نحن نعرف أن هذه الحكاية تحكي ليلا خاصة حين يخلد الأطفال إلى النوم، فيكون الضوء منطفئا أو فاترا جدا، ما يجعل كل اهتمامهم مركزا في آذانهم يتتبعون كل كلمة في الحكاية، فتتحول مخيلتهم لما يشبه خشبة المسرح فيها ديكورات متنوعة: سهول ووديان بحار وغدران وجبال وبيوت تحت الأرض وغابات وقصور، ومختلف الحيوانات والبشر والكائنات الخرافية، أحيانا تتحول من كائن إلى آخر، كل ذلك يسرب بعض خلاياه في تلك المخيلة. ويؤدي هذا أيضا

إلى اتساع المخيلة والذاكرة معا، تتفاعلا لترسيب بعض العناصر في مناطق النسيان دون أن تموت. ومعروف أن المخيلة والذاكرة هما الطاقتان الخلاقتان في الإنسان، تساعدانه على التفكير والإبداع وعلى تجاوز الصعاب في الحياة. فتوسع الحكاية هاتين الوسيلتين الإدراكيتين والتخزينيتين، ولكي لا تتقلبان ضد حياة المتلقي، تهني الراوية الحكاية بعبارات توحى بعدم جدواها... وكما يؤكد الدكتور عبد الحميد يونس: تنزع الحكاية الشعبية

أن في الثقافة الأمازيغية الراهنة نادرا ما نجد ما يخبرنا ببعض تلك الآثار، الأسطورية والدينية القديمة، خاصة وأن الديانات السماوية، اليهودية والمسيحية ثم الإسلام، تعاقبت على المنطقة، وكان همها الأول هو القضاء على كل الآثار المقدسة القديمة وطقوسها، بل القضاء حتى على تاريخها الواقعي. فباتت بداية التاريخ في شمال إفريقيا هي دخول العرب إلى ليبيا وتونس والمغرب خلال القرن السابع الميلادي..

ج - تأثير الحكاية العجائبية الأمازيغية في المتلقي

رغم أن الحكاية العجائبية تستقل بعالمها الخاص، ولا تززع في المتلقي عالمه الذي ينتمي إليه، إلا أن بعض قيمها تتغلغل في أعماق نفسية هذا المتلقي - الطفل. «فالصور التي تسود فيها والجسيمات القوية جدا ضمنها، تنطبع في نفس وفي شعور وذاكرة متلقي الحكاية. تشكل هذه الجسيمات والصور الأساسية، مستوى التخيل مشدودا إلى طبقات عميقة في دواخل الشخص». (Pelegrin, 2004: 74). من لا يتأثر وهو يتذكر ضخامة جسد طامزا، حسب أوصاف الحكاية، بشعرها المشعث المتسخ وببشاعتها ولباسها المهلهل، أو منزلها تحت الأرض

وهي تلتهم الشاب وحصانه في حكاية الأخوين، قبل أن يرى أخوه شجرة الرمان تذبذب فيتبع أثر أخيه إلى أن لحق به فوجده في بطن طامزا، وأخرجه منها؟ من لا يتذكر تحويل زوجة الأب للطفلة مارغيغضا (مرمدة) حين كانت تنهيا في عرسها لتلتحق بالأمير زوجها، فغرست زوجة الأب في رأس العروس إبرة، وهي تمشط لها شعرها، فتحولت لحمامة، كل ذلك من أجل أن تجعل زوجة الأب ابنتها عروسا للأمير؟ ومن لا يتأثر بقتل الشاب غول البحيرة



مُثْراً لها ومدافعاً عنها.. ولا ننسى أن الحكاية الشعبية تساعد على التطهير Catharsis Le من رواسب أتعاب النهار وبعض آلامها، فينام الطفل هادئاً حاملاً.. يؤكد هذه الوظيفة أيضاً الدكتور عبد الحميد أنيس، قائلاً: «وهكذا يكون اصطلاح الحكاية الشعبية فضفاضاً يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال والذي حقق بواسطته الإنسان كثيراً من مواقفه ورسب الجانب الكبير من معارفه...» (عبد الحميد أنيس، الحكاية الشعبية: 11). تبقى أسباب تلك المواقف متوارية في اللاشعور، وتلك المعارف مضمرة في الذاكرة المنسية. تنبثق في لحظات الحاجة..

د. تشكّل بنية الحكاية

تبدأ الحكاية العجائبية الأمازيغية بموتيف بسيط هو، غالباً، عمل زوجة الأب على طرد الأطفال أو تهميشهم وإغراقهم في الأشغال الشاقة، أو نزع المولود من أمه وتهجيرها... وتنتهي بنضج ونجاح هؤلاء الأطفال بانتصارهم ثم الانتقام من زوجة الأب أو من الأب نفسه. بين هذين الموتييفين تقع باقي أحداث الحكاية التي تنضج الطفل فيصبح بسرعة شاباً قوياً.. «فالحكاية على هذا النحو تتسلسل بالأحداث لكي تصل بالبطل الصغير المهيئ إلى مرتبة ساومية يتوافر له فيها الجمال والجاه...» (نبيلة إبراهيم، 1977: 38). لذلك تترابط الوحدات الحكائية الحمالة لتلك الأحداث بشكل نهري من طفولة بريئة ساذجة إلى بطل قوي ناضج ومنصر يتمكن من الوصول إلى الأميرة يتزوجها..

وهو ما يؤكد فريدريش فون ديرلاين، فـ«من الخصائص المميزة للأدب الشعبي تسلسل الحوادث فيه تسلسلاً متصلاً». تميل الحكايات الشعبية «إلى تسلسل الموضوع في خط مستقيم فإذا كان لا بد من مقدمة للحكاية يأخذ

الموضوع بعدها مجراه، فهذا يحدث في أفضل صورة له عن طريق الحوار. ذلك لأن الذي يمثل حدث الحكاية الخرافية إنما هو بطلها، وكل ما جربه من أحداث، وكل أفعاله ومغامراته ليس لها أهمية في ذاتها، وإنما تنحصر مهمتها في أنها تقود البطل إلى هدفه. وهكذا فنحن نعيش حوادث الحكاية الخرافية كذلك من وجهة نظر بطلها فحسب. أما الحوادث الفرعية فلا تستخدم إلا إذا كانت لها علاقة مباشرة بالبطل..» (فون ديرلاين، 2016: 151). ما يعني أن الحكاية العجيبية (التي تسميها المترجمة بالحكاية الخرافية) تتطور عمودياً مترابطة العلاقات، وأن الأحداث فيها يقوم بها البطل وتتعلق به، فليست أحداثاً مستقلة عن نمو البطل ومغامراته، حتى ما تحدثه الشخصيات المعادية تتعلق بالبطل. وهذا ما نجده في الحكايات العجائبية الأمازيغية، فالوحدة الحكائية الثانية، تكون نتيجة للوحدة الأولى، ولا يمكن للوحدة الثالثة أن تستغني عن الثانية.. ففي حكاية الفتيات الثلاث، يبدأ الحكيم، بعد عتبة الافتتاح، بوحدة حكاية هي وجود هؤلاء الفتيات الصديقات في حقل رجل غريب يجمعن الأعشاب للماشية. تؤدي هذه الوحدة إلى شعورهن بالخوف، وللتقرب بالرجل، تداولن ثلاثة اقتراحات، قالت إحداهن: «إن تزوجني هذا الرجل أهىء له خبزة بحبة قمح»، وقالت الثانية: «إن تزوجني أطبخ له قدر بصر بحبة فول واحدة»، وقالت الثالثة: «إن تزوجني سأنجب له طفلاً بياقوتة في جبهته». تزوجهن الرجل. فشلت الأولى والثانية في وعدهما، بينما أنجبت الثالثة طفلاً جميلاً، غير أن الضرتين غارتا منها واختطفتهما بدون أن تشعر، وضعتا أحد أصابع المولود مع الدم بين شفتيهما، واتهمتاها بأنها أكلت ابنها. وكان عقابها هو تحويلها لراعية ماشية، لإبسة جلد بقر. تشكل هذه الوحدات قاعدة انطلاق بطل الحكاية. فقد سلمت الضرتان المولود لعجوز تسكن بعيداً

تبدأ الحكاية العجائبية الأمازيغية بموتيف بسيط هو، غالباً، عمل زوجة الأب على طرد الأطفال أو تهميشهم وإغراقهم في الأشغال الشاقة، أو نزع المولود من أمه وتهجيرها... وتنتهي بنضج ونجاح هؤلاء الأطفال بانتصارهم ثم الانتقام من زوجة الأب أو من الأب نفسه

عن قريتهما.. نشأ الطفل في حجر العجوز، ومرة أخبره زملاؤه أن العجوز ليست أمه الحقيقية، فعاد إلى البيت وضغط على العجوز إلى أن أخبرته بقصته.. هكذا تتالت الوحدات خلال عودة الشاب، بطريقة غريبة، بحثا عن والديه. فقد جمع الذئب والمعزة والسلوقي معا، وانطلق يمر بجوار جماعات بشرية تستغرب عمله هذا، ويرد بأن الأغرب أن تأكل الأم مولودها، فلا يجد جوابا، إلى أن أشرف على قرية، استغرب الناس فعلته فرد نفس الرد، وكان جوابهم تلك المرأة توجد هناك.. عرف أمه وأعادها الأب إلى البيت، وعاقب الضرتين بعد أن اكتشف أن الشاب هو حقا ابنه يحمل ياقوته في جبهته وفاقد أحد أصابعه..

ففي الحكاية العجائبية الأمازيغية وحدة تعتبر قاعدة انطلاق تنتج الطفل أو الطفلة ليكون مشروع بطل أو بطلة. وأحيانا تكون تلك الوحدة مجرد حدث تافه، من مثل الزوج الذي دخل في ثقب صغير في أرضية غرفة الأخت، في حكاية الأخت والأخ، وحين نبشت الأخت في تلك الحفرة اكتشفت كنزا، أصبحت به مع أخيها غنيين.. ثم تتتابع الوحدات حلقات متتالية إلى أن ينتصر البطل أو البطلة.. ولا يمكن للراوي أن يستغني عن أية وحدة في السلسلة، وإلا أحس المتلقي بعدم تماسك الحكاية.. فالأخ الذي هاجر تاركا أخاه الشبيه له، لم يكن من الممكن أن يقاتل التين مباشرة بعد سفره، لأنه كان في حاجة لصراعات أخرى أولية: فواجه

حيوانا ضعيفا (الذئب) فالقوي (النمر) ثم الأقوى (الأسد)، ما يؤهله لمواجهة الغول بسبع رؤوس، ليفوز بالأميرة..

ثم إن محور الحكاية الأمازيغية هو البطل، إذ تتعدد الحكايات الجزئية أو الوحدات الحكائية الصغرى، لكنها ترتبط بالعمود الفقري، حكاية البطل، فقد ماتت الأم مثلا في حكاية مارغيغضا أساسا لتوجد هذه الفتاة، ووجدت زوجة الأب لتعذب هذه الفتاة، وسافر أبوها ليأتيها بحبة جوزة، وفي التحاق الجميع بالحفل الموسمي الذي ينظمه السلطان، فرضت عليها زوجة الأب فرز خليط الحبوب الذي وضعته أمامها، وجاءها غراب طلب منها طرف ثوب يغطي

به فراخه مقابل أن يساعدها في فرز الحبوب... ثم فتحت الجوزة لتجد فيها أجمل الملابس، لتذهب سريرا إلى الحفل الموسمي للسلطان، ثم قبل انفرط الحفل انسلت هاربة من الحفل لتوجد في بيتها، وقد انفلتت منها فردة حذاء، التي بها يكتشفها الأمير، ووجدت أختها من أجلها أيضا، ووجد الأمير ليتزوجها ووجد شكل حمامة بالسحر لتطير نحو حديقة الأمير، ثم قتلت أختها العروس لتنجح مارغيغضا في زواجها بالأمير... غير أن هذا البطل يعيش في البيت كل أنواع الظلم، أو يهرب منه مجرد طفل/مادة خام، لكن في طريقه مهاجرا بهدف مضمّر هو تحقيق مستقبل متميز، وتنضجه الظروف والمصاعب التي يواجهها، فيبلور بطولته تدريجيا.. فبداية الحكاية أيضا تتطلب النهاية، أو أن خروج البطل من بيته وقريته مرغما يؤدي إلى عودته إراديا..

يواجه البطل، في مسيرته من الطفولة أو اليقاعة، نحو الشباب الناضج، عدة أعداء ومعرفين ففي المنطلق يواجه، مثلا، زوجة الأب التي تعمل على طرده أو منعه من حقوقه، أحيانا يساعدها الأب، فيضطر أن يخرج ويهاجر أو يتحایل، وفي هجرته يعاني الجوع، أو تهدده الوحوش الكاسرة، أو الأغوال أو حيل أشخاص آخرين... لكنه يتجاوز كل العراقيل ببراءته وصبره وتحمله وإنسانيته وشجاعته وخدمته للآخرين وبجمله، وبدعم من عدة مساعدين، قد يكون هذا الدعم من العناصر الطبيعية، وقد يكون من الإنسان أو من الحيوان... بتلك الصفات وبهذا الدعم تقدم الحكاية العجائبية، عبر البطل، «بنية مغامرة عجائبية خطيرة ومسؤولة، تختزل، في العموم، تجارب ومشاهد أولية: تعود لتواجه دائما التجارب البدائية (صراعا مع الغول، مواجهة مصاعب تبدو أنها مستحيل تجاوزها، مواجهة ألغاز لحلها وأعمال يستحيل القيام بها، الخ)، النزول نحو الجحيم أو الصعود إلى السماء، أو أيضا الموت والبعث، الزواج بالأميرة...» ورغم ذلك تنتهي الحكاية نهاية سعيدة (Iliad, 1992: 94-95)..

إن محور الحكاية الأمازيغية هو البطل، إذ تتعدد الحكايات الجزئية أو الوحدات الحكاية الصغرى، لكنها ترتبط بالعمود الفقري

يملكون قوى أكبر من قواه، بدون أولئك لا يستطيع أولئك الأبطال تحقيق أهدافهم (...) إذا وصفناهم، نجد أنهم يمتلكون مجموعة من الصفات المشتركة: هم أبطال، أذكىاء يتمتعون بالجمال، الخ. ومن المؤكد، أن المضمون الخاص لهذه الصفات يمكن أن يتغير مع الزمن وحسب الثقافة» (Nikolajiva, 2014 : 67-68). فالحكاية الشعبية، في عمومها، والحكاية العجائية على الخصوص، أدت وتؤدي أدوارا مهمة في المجتمعات، فهي عصارة تجارب اكتسبتها عبر التاريخ، وهي تخبر على تعاقب العصور من خلال الكائنات والأفعال الواقعية واللاواقعية التي تتضمنها، وهي توحى باستفادتها من الأساطير والديانات القديمة، وهي تملك طقوسا تداولتها كل الشعوب، وتعتمد على بنية خاصة نهية متسلسلة الوحدات الحكائية من البداية إلى النهاية، وهي تنتهي دائما نهاية سعيدة.. وإذا تأملنا نموذج الحكاية العجائية الأمازيغية، وجدنا أنها كانت تخفف أعباء العمل وشظف العيش عن أطفال الأمازيغ، تمتعهم خلال الليل وتدخلهم هادئين إلى النوم، وفي نفس الوقت تطبع في أعماقهم ثقافة مجتمعتهم دون أن يشعروا بذلك، فمثلت لهم مدرسة موازية لمدرسة الحياة اليومية وما يتشربونه من عادات وتقاليد... وإذا كانت الشعوب الأخرى قد اهتمت بالحكاية الشعبية جمعا ودرسا واستيحاء، فساعدت على خلق القصة القصيرة والرواية وحتى النقد السردى.. فإن الحكاية الشعبية في المغرب وخاصة الحكاية الأمازيغية فلم نعد نهتم بها إلا خلال العقود الثلاثة الأخيرة، نجمع بعضها وندرسه باحتشام وبانفصال تام عن دورها في المجتمع..

تتحرك تلك الشخصيات وأفعالها ووحدها في فضاءات لا تعرف الراوية ولا الملتقي أين تقع، وهي بدون حدود، وكثيرا ما تكون شاسعة، جامعة بين فوق الأرض وتحت الأرض وبين البحر والسماء، لكن الحكاية تقلصها أحيانا بتكرار بعض الحركات وأحيانا أخرى بوصف مقتضب لخصائصها.. وتتعامل «نفس التعامل مع الزمن، فالحكاية الشعبية تعود دائما إلى الماضي البعيد، وهو ماض بدون تاريخ محدد، يقع خارج الزمن نفسه، ليس له موقع زمني معين. هو زمن خاص أو «تحت - التاريخي Infra-historique». زمن يحتاج إلى تلك المداخل والمخارج التي تحدثنا عنها، كي يدخل إليه الملتقي أو يخرج منه.» (أقراض، 2007: 97)..

أشرنا سابقا إلى أن الحكاية الشعبية الأمازيغية، كما شبيهاها في كل العالم، لا تختلف كثيرا عن قصص الأطفال، إذ إن هذه القصص استوحت وجودها وجزءا كبيرا من بنيتها من الحكاية الشعبية، ف« يرى نيكولجيفا Nikolajiva أن البطل أو البطلة هما أصل الشخصيات المعاصرة في أدب الأطفال، ليس فقط في الحكايات العجائية وإنما أيضا في الحكايات الواقعية : «إذ تمنح للطفل قوى بواسطة الفضاء والزمن عبر امتلاك أشياء سحرية أو بمساعدة الداعمين والسحرة.. وفي الحكايات العجائية، تتمكن الشخصيات من قوة تجعلهم كائنات سامية ومتميزة عن باقي الكائنات البشرية. تتوفر على قدرات سحرية تسمح لهم بالتنقل في الفضاء، وتتحول إلى حيوانات أو إلى كائنات بشرية أخرى أفضل بكثير (...) بكل ذلك، نجد أن أبطال الحكايات العجائية يتلقون مساعدة من مساعدين

الحكاية الشعبية الأمازيغية، كما شبيهاها في كل العالم، لا تختلف كثيرا عن قصص الأطفال، إذ إن هذه القصص استوحت وجودها وجزءا كبيرا من بنيتها من الحكاية الشعبية، ف« يرى نيكولجيفا Nikolajiva أن البطل أو البطلة هما أصل الشخصيات المعاصرة في أدب الأطفال، ليس فقط في الحكايات العجائية وإنما أيضا في الحكايات الواقعية

- عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، طز دار الطليعة.
- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، سلسلة (جامعة حرة) عدد 200، المكتبة الثقافية، طبعة دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة.
- عمر محمد الطالب، أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية، الموسوعة الصغيرة عدد 86، دار الناشر للجاحظ - بغداد.
- فردريش فونديراين، الحكاية الخرافية، نشأتها. مناهج دراستها. فنيته، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، طبعة رؤية للنشر والتوزيع - القاهرة، 2016.
- د. نبيلة إبراهيم سالم، البطولة في القصص الشعبي، طبعة دار المعارف - القاهرة، 1977
- محمد أقضاض، مقارنة سوسيوسيميائية للحكاية الشعبية في الريف، ضمن كتاب مشترك، إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف، مع الاستاذين الحسين القمري وعبد الله شريق، مطبعة امبريال ش. م. سلا، 1994.
- محمد أقضاض، شعرية السرد الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة - الرباط، 2007.
- Ana Pelegrin ,La aventura de oír :cuentos tradicionales y literatura infantil,
-Colección La sombra de la palabra ,Edición Grupo Anaya ,S .A.2004 .
- Claude Lecouteux ,Introduction à l'étude du merveilleux médiéval ,en Etude Germanique) EG ,(Paris ,(3) 36 ,juillet-septembre.1981
- Ferreira Boom El personaje en el cuento maravilloso :la subversión de arquetipos femeninos de brujas ,princesas y hadas ,revista AILIJ) Anuario de Investigación en Literatura Infantil.2017 ,15 ,(
- M .Nikolajeva ,retórica del personaje en la literatura para niños ,Edición Fondo de Cultura Económica ,Buenos Aires.2014 ,
- Hinré Basset ,Essai sur la littérature des Berbères ,édition Ibis Press ,Paris,
.2001
- Sam yada CANNAROZI Quand les Tigres fumaient la pipe .Formulettes pour débiter et terminer le conte ,proposé par) Version ,(2004 manuscrit.

-Jean-Pierre AUBRIT ,Le conte et la nouvelle ,Arman Colin/VUEF ,Paris,
. 2002

Mircea ,Eliade ,Mito y Realidad ,Traducción :Luis Gil ,Edición Labor
colección Labor.1992 ,

-Nicole Belmont ,Poétique du conte ,Ed .Gallimard ,Paris.1999 ,

Roger Caillois ,Anthologie du Fantastique ,tom ,1 Gallimard.1969 ,

-T .Todorov ,Introduction à la littérature fantastique ,Editions du Seuil.1970 ,

-Vladimir Propp ,Raíces Históricas del cuento ,Editorial fundamentos:
Colección Arte ,Madrid.1998 ,

-Vladimir Propp ,Morfología del cuento ,Editorial Fundamentos.1987 ,



جمال أبرنوص



يرتبط الشعر بالتاريخ ارتباطا وثيقا يتخذ أوجها متعددة، فالشعر، أيا كان نوعه، منتج تاريخي أفضت إلى وجوده حيثيات موضوعية معينة، أي أنه إفراز تعبيرى إنساني ناشئ عن بواعث وأسباب تخلق قائله، وتحكم مواضعه، وتقيد مراميه ووظائفه. ولأنه كذلك، فإن مادته القولية لا تكون متعالية أبدا عن شروط إنتاجها، بل دليلا عليها، بحيث يستطيع دارس الشعر أن يستشف من القصائد قرائن تخبر عن وقائع تاريخية ذات صلة بإنتاجها وتلقيها لدى جماعة معينة.

ويزداد تغلغل التاريخ في جسد القصيدة إذا كانت من صنف الشعر التقليدى، شفهي الحامل، جماعي الإبداع، لأن هذا الصنف لا يتناول إلا قليلا من سيرة الفرد (الواحد) التي قد تقوم على قدر من الاستثناء والطرافة، أما أكثر ما يعرضه فهو تاريخ الجماعة، فيكون بذلك وثيقة اجتماعية كاشفة عن جوانب من حياة هذه الجماعة؛ فعلا وانفعالا، فكرا ووجدانا، تخليدا واستيهاما، على نحو يحتاج فهمها مجهودا تأويليا يتأسس على قصدية علمية ومنهجية ملائمة.

يزداد تغلغل التاريخ فى جسد القصيدة إذا كانت من صنف الشعر
التقليدى، شفهي الحامل، جماعي الإبداع، لأن هذا الصنف لا
يتناول إلا قليلا من سيرة الفرد (الواحد) التي قد تقوم على قدر من
الاستثناء والطرافة، أما أكثر ما يعرضه فهو تاريخ الجماعة

بادر باحثون مغاربة إلى العناية بالموروث القولي، وإن أثروا منه ما كان موصولا إلى أحداث تاريخية كبرى طبعت المغرب المعاصر، وفي مقدمته ما سمي بشعر المقاومة، الذي عده الباحث علال ركوك شكلا من أشكال التأريخ اليومي لمعيش الجماعات القبلية المقاومة

الثقافة بالإضافة إلى التاريخ الوقائعي، كما سعا إلى تقريب التاريخ من العلوم الاجتماعية، كما اهتموا بتاريخ العقلية، متجاوزين بذلك «معبودات قبيلة المؤرخين» الثلاثة: «المعبود السياسي» الذي يحصر التاريخ في الأحداث السياسية والعسكرية، و«المعبود الفردي» الذي يتصور التاريخ تاريخا للأفراد، و«المعبود الكرونولوجي» الذي يتيه في البحث عن الأصول وتسلسل الأحداث.

لقد حث رواد هذه المدرسة على الالتفات إلى ما يخلفه العوام عوض الاكتفاء بما تبصم عليه الفئات المنتفذة في شؤون الفعل السياسي، كما جعلوا الوثيقة لفظا يستوعب كل الإنتاج البشري، وكافة تعبيرات الأفراد والجماعات، بما في ذلك إنتاجها الشفوي. وهكذا انطلق أجيال من الباحثين في استدعاء التراث الشفوي إلى حلبة الدراسة، وطفقوا يستنتقون النصوص بحثا عن الإفادة التاريخية، مقتفين في ذلك مسالك كثيرة، اختلفت باختلاف منطلقات البحث ومحركاته ومراميه.

وفي هذا السياق بادر باحثون مغاربة إلى العناية بالموروث القولي، وإن أثروا منه ما كان موصولا إلى أحداث تاريخية كبرى طبعت المغرب المعاصر، وفي مقدمته ما سمي بشعر المقاومة، الذي عده الباحث علال ركوك شكلا من أشكال التأريخ اليومي لمعيش الجماعات القبلية المقاومة، قائلا عن أشعاره: «إنها روايات وشهادات حية لأطراف فاعلة عكست على نحو من التلقائية والصدق ما عجزت عن رصده أدوات التأريخ الأكاديمي بكل ما أوتيت من دقة علمية ونضج ومنهج وتراكم استقرائي»، ولعل ما يمنحها هذه الخطوة لدى بعض الدارسين هو إحاطتها بتفاصيل تخص مقاومات مغمورة لم تحظ بالاهتمام، أو تعرضت للحيف، بسبب تركيز البحث الأكاديمي على المقاومات

تزعم هذه المساهمة مقاربة بعض تجليات هذه العلاقة من خلال نموذج شعري تقليدي هو الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي، وتحديدًا من خلال عينة شعرية يعود أقدم نصوصها إلى أواخر القرن التاسع عشر، وأحدثها إلى منتصف القرن الماضي، وهي مساهمة لا تروم استندار المادة التاريخية من بطن هذه النصوص، على نحو ما دأب على فعله أهل البحث التاريخي، ولا يعينها تسليط الضوء على عتبات موصولة إلى تفاصيل بعض المآجريات، التي تمسك، في العادة، باهتمام الجماعات والمؤسسات، كما يجري مع موضوع المقاومة على سبيل المثال، ولكن الذي يحركها أساسا هو النظر إلى هذه العلاقة الملتبسة والملغزة، بشكل يسائل حدود التاريخ المبعوث في متون الشعر الشفهي وأوجهه وتجلياته، من خلال تتبع منجزات بحثية بصم عليها باحثون اتخذوا بعض نصوص هذا الشعر وثيقة تاريخية، قبل أن تعرض حججا دالة على عدم تماسك المقدمة غير المعلنة التي ينطلق منها هؤلاء، والتي أفضت إلى نتائج تعوزها الرصانة، لتنتهي بصياغة تصور بديل يقضي بالنظر إلى الشعر الشفوي بوصفه خزانًا للتاريخ العاطفي.

في رحابة معنى الوثيقة

ما من خلاف في القول إن الوثائق مادة التاريخ، وإن البحث التاريخي أمر متعذر في غياب الوثيقة. بيد أن المقصود بالوثيقة لم يكن محط إجماع لدى أهل التخصص، فإذا كانت المدرسة الوضعية قد حصرت اهتمامها على الوثيقة المكتوبة، فإن توجهها جديدا في البحث التاريخي برز خلال القرن العشرين، عرف بمدرسة الحوليات، عاب أنصاره على الوضعيين إهمالهم الوثائق غير المكتوبة، وأولوا اهتماما بالغًا للتاريخ الاقتصادي والتنظيمات الاجتماعية والقضايا

المختلفة تخليدا لانتصارات في معارك أو وصفا لأحداثها، أو ذكرا لما نتج عنها من تداعيات على حياة الريفيين. ولعل صمود نصوص هذا الشعر وبقاؤه حية على الألسن إلى حدود عقد التدوين الثمانييني مردهُ إلى هذه الحظوة تحديدًا، وإلا لضاع سنوات بعد نظمه، ما دام شعرا غير موصول إلى مقامات احتفالية تضمن ترديده وإعادة ترديده ضمن تجمعات حاشدة، كما هو شأن نصوص الشعر المنظوم في غرض الحب وما دار في فلكه.

حظي الشعر المنظوم في موضوع الحرب والمقاومة لدى الريفين بعناية تفوق ما حظي به ما نظم في غيره من الموضوعات والأغراض، وللووقوف على ذلك يكفي إجراء إطلالة سريعة على مجموع الأبحاث والدراسات التي تناولت موضوع الشعر الأمازيغي الريفي منذ أواسط ثمانينات القرن الماضي إلى حدود اليوم. لقد مارس شعر المقاومة جاذبية كبرى على جامعي الشعر ودارسيه، وذلك على الأرجح لما يحفل به من قيم البطولة والشجاعة، التي نوافق هوى الذات الراغبة في الاعتداد بالأنما الجمعية، حتى أن كثيرا من هؤلاء حصروا مجموعاتهم الشعرية في هذا الصنف من الشعر دون غيره، وإن توجب القول إن مجمل من تناولوا هذا الشعر بالدراسة لم يكونوا من فئة الباحثين في شعر الريف وأدبه، وإنما باحثون في تخصصات بحثية أخرى (لسانيات، تاريخ..)، نظروا إلى الشعر نظرة المؤرخ إلى الشاهد، أي نظرة قرآنية أدائية، وقلما التفتوا إلى ما يحبل به من المقومات الفنية أو المضامين الإنسانية المختلفة.

ينبغي إجراء تمييز أساسي، هنا، بين مطين شعريين مرتبطين بالحرب والمقاومة، أولهما أهازيج الحرب التي كانت تردد قبيل المعارك، شحذا للهمم وحضا على البسالة، وثانيهما أشعار تنظم في أعقاب الحروب، وهي عبارة عن مفاخر ومراثي وأهاجي وأوصاف تتعرض لمجريات الاقتتال ومآلاته. فعن النمط الأول قال هنري باسي (Basset Henri) (1892-1926): «هي أهازيج يترنم بها أثناء السير نحو العدو. إنها صيحات حرب إيقاعية وتقليدية. وهي شديدة القصر، تتكون من صرخات تليها غوثيات تتوجه إلى ولي، وعدد من الصيغ التي لا تحمل معنى ذا أهمية كبرى، لكنها ذات جرس حاد، يهدف إلى ترويع الخصم.

مارس شعر المقاومة جاذبية
كبرى على جامعي الشعر
ودارسيه، وذلك على الأرجح
لما يحفل به من قيم البطولة
والشجاعة، التي توافق هوى
الذوات الراغبة في الاعتداد
بالأنا الجمعية

إن ترجمة مثل هذه النصوص يعني بالضرورة خيانتها، أكثر مما يعنيه ترجمة غيرها. فهي لا تكسب قيمتها إلا من خلال جهارتها. غاية في الشدة والخشونة، حتى أنه مهما انتقينا من الكلمات الفرنسية، فإنها لن تحاكي هزيم المقاطع الأمازيغية. كيف أمكن جعل وحشية أهزوجة الحرب هذه كلها، ذاتَ مظهر حوشي

النمط الشعري الآخر... عبارة عن نصوص شعرية تنتمي تجنيسيا إلى الأنواع الشعرية الريفية التقليدية، سواء من حيث بناؤها أم من حيث مقامات نظمها وترديدها، فهي إثنا عشرية المقاطع، يتم إنشادها في سياق الأنشطة ذات الطبيعة الغائية (أشغال منزلية، أنشطة فلاحية..). وهي لا تختلف عن نظيراتها من أشعار الريفيين الأخرى

بتجريد الريفيين من السلاح. كما يتوجب القول إن الطابع الطقسي لأناشيد هذا النمط تجعله في منأى عن عيون الباحثين الذين يتحرون الوقائع التاريخية في نصوص الشعر الشفوي الريفي.

أما النمط الشعري الآخر، فهو بالأحرى عبارة عن نصوص شعرية تنتمي تجنيسيا إلى الأنواع الشعرية الريفية التقليدية، سواء من حيث بناؤها أم من حيث مقامات نظمها وترديدها، فهي إثنا عشرية المقاطع، يتم إنشادها في سياق الأنشطة ذات الطبيعة الغائية (أشغال منزلية، أنشطة فلاحية..). وهي لا تختلف عن نظيراتها من أشعار الريفيين الأخرى إلا في موضوعها الذي يستحضر الحرب والقتال وتداعياته، لذا يتوجب القول إن توصيفها بشعر المقاومة، كما دأب على ذلك باحثون كثيرون، ليس غير اجتهاد ميتاشعري يمكن القبول به تجاوزا بسبب شيوع التداول، ونفاذية التصنيف التيماتكي وبساطته.

من محاذير الاشتغال التاريخي على أشعار الريفيين

لسنا هنا بصدد استعراض الصعاب المحدقة بالباحث الذي ينوي اعتماد المنهج التاريخي في دراسته النصوص الأدبية، أو لنقل إننا أبعد ما نكون عن مقولات المنهج التاريخي، بوصفه منهجا نقديا يسعى إلى استرداد المعاني من النصوص باعتماد منطلقات نظرية وعدة مفاهيمية سبّها متخصصون. وسبب ذلك أن إحدى مرتكزات هذا المنهج

جميل، والتي يصيح بها أيت تمسمان ملء أشداقهم منقضين على الإسباني:
ويا—! ويا—! أيا—!—!—!
البارود ملتهب، يا إخوتي!
زن! زن البارود! يا موج، يا عمار، يا أخي!
دراهم الفضة، وريال عشرة [مناقل، ستكون بحوزتنا]
علي بوغانم، قنديل جبالة!

ولعل الظاهر من كلام هنري باسي أن هذا النمط ليس سوى استمرارا لما كان قد سجله ابن خلدون لدى قبائل زناتة، تحت مسمى تاصوكايت، إذ يقول: «في بلاد زناتة، إحدى أمم المغرب، يتقدم الشاعر أمام الصفوف، ويتغنى، فيحرك بغنائه الجبال الرواسي، ويبعث على الاستماتة من لا يظن بها، ويسمون ذلك الغناء «تاصوكايت»، وأصله كله فرح يحدث في النفس، فتنبعث عنه الشجاعة كما تنبعث عن نشوة الخمر بما حدث عنها من الفرح». فكلاهما شعر حماسي يسبق المعارك ويحث على إظهار البطولة في خضم الاقتتال، وإن توجبت الإشارة إلى أن تفاصيل هذا النمط المذكورة آنفا ليست من معانيات باسي، إذ نقلها عن صامويل بيارناي (Biarnay Samuel) (1879-1918)، وأن ما وصفه هذا الأخير، تحديدا، هو فرجة محاكية لأهزوجة الحرب التي يتم إنشادها في الميدان، تعرف بفرجة إيباروضين، بادت مباشرة بعد دخول المستعمر الإسباني، على الأرجح بسبب قيامه

النص الشعري المعروف بملحمة دهار أوباران، أو أنشودة المقاومة الريفية، والنظر إلى أبياته (إيزران) من منظور التحقيق الزمني

سنة 1915، أي ست سنوات قبل حلول موعد المعركة المذكورة، وهذا الإيزري هو:

ممّي أذرار حمام، يا ابني، يا جبل الحمام،
وار نوفي بو رهنا! نحن لا نعيش في سلام!
أمان ذ إيسمّاظن المياه فيك باردة
سرقاحن ثاسطاً تنعش الأشجار اليافعة.

وهو إيزري يحثنا على مساءلة المنهجية التي اعتمدها جل الباحثين في ما سمي بشعر المقاومة، وهم يفرزون النصوص الشعرية التي واكبت أحداث معركة دهار أوباران أو تلتها عن تلك التي تعود إلى فترة سابقة، أي عن تلك التي يعود عمرها الأقصى [Terminus a quo] إلى ما قبل عام 1921.

لا تتوقف مطبات التحقيق في حدود ما عرضنا مثالا عليه، بل تتخطاها إلى مستوى آخر تبدو معه بعض النصوص الشعرية الريفية، أو مقاطع منها، أو بضع قوالب شعرية صياغية تنبني عليها، عابرة للزمن والأحياء، نسمعها هنا شاهدة على ملابسات محددة، ثم تظهر بعيدا هناك لتشهد على ملابسات تاريخية ثانية مختلفة، ودونكم مثال شعري، خاضع لقالب صياغي، ورد في ملحمة دهار أوباران، قبل أن يعاود الظهور شاهدا على عودة المجندين الريفيين المشاركين في الحرب الأهلية الإسبانية (1936-1939):

هي دراسة الظروف السياسية والاجتماعية التي تفضي إلى إفراز الإبداع الأدبي، والتي يرى مطبقو هذا المنهج أن استدعاءها كفيل بفهم النصوص واستجلاء كوامنه وكشف مغاليقه، وهو ما لا نسعى إليه على أية حال.

نحن نتحدث، وفق ما يظهر من منحى الانتقال، عن الباحثين الذين يسلكون عكس الطريق المشار إليه، أي عن أولئك الذين ينطلقون من النص الأدبي، متخذين إياه وسيلة لفهم مآجريات الفترة التاريخية، ولعله واضح أن اجتهادات هؤلاء ليست منتمية إلى جنس النقد الأدبي، طالما أنهم يجعلون النص وسيلة لا غاية، وطالما لا يعينهم إلا أن يتحركوا في دائرة البحث عن «الحقيقة» التاريخية، تماما كما يفعل كثير من باحثي التاريخ.

إن السير في هذا المنحى، بصرف النظر عن دواعيه ومبرراته، يقتضي وعيا بقدر من الصفات التي يتصف بها الأدب الشفهي قياسا بنظيره الكتابي، وإلماما بدوافع إنتاجه، ومعرفة بقدر من الملابسات التي تحيط بمقامات نظمه وترديده، وإلا تهدد الباحث خطر الوقوع في مطبات عدة.

1.3 صغاب محدقة بتحديد عمر النصوص

يجد الباحث مشقة كبرى في تحديد عمر النص الشعري الشفهي، وتزداد هذه المشقة كلما قل احتضان النص مؤشرات تاريخية قد تعين الدارس على افتراض زمن نظمه وإلقائه. بل إن وجود بعض القرائن لا يكون دليلا حاسما بهذا الخصوص، فحيازة نص شعري ريفي تقليدي معيّن ألفاظا تحيل على الحرب، على سبيل المثال، لا يكفي للقول إنه نص شعري يؤرخ لمعركة بعينها، ولا يصح ترجيح ذلك إلا إذا وردت في النص أسماء أعلام بشرية أو أماكن موصولة إلى هذه المعركة، أو قرائن تاريخية أخرى ذات حجية بشهادة أهل التخصص.

يجرنا هذا الكلام إلى استدعاء النص الشعري المعروف بملحمة دهار أوباران، أو أنشودة المقاومة الريفية، والنظر إلى أبياته (إيزران) من منظور التحقيق الزمني. فقد ورد في نسخة الملحمة، التي استند إليها الباحثان محمد أقضاض ومحمد الولي، أحد الإيزران التي دوّنها صامويل بيارناي

1. حاركن د آث وارييغر هــرع بنو ورياغل
- ذي ثنعـاش أرـميا. في ألف ومئتـين.
- أومـي د غا عقبن، ولمـا عادوا،
- عقـبن د ذي خمسة. لم ينج منهم سوى خمسة.
- مامش غا كخ إي خدوج، ربـاه ما العمل،
- خمـي ذاي غا ثرقا؟ عندما ألتقي بخدوج؟
- خمـي ذاي غا ثيني: عندما ستقـول لي:
- «مـوح ماني يكا؟» «أين ذهب مـوح؟»
- مـوح ذ أمجاهذ مـوح مجاهـد
- ثنغـي ث رچاراقا. مات بطلقات الرصاص.
2. أ وامي غا نوکور يوم سـافرنا،
- أ نوکور كي مية. سافرنا ونحن مئة.
- أ وامي د غا نذور، ويـوم عدنا،
- نـذور د كي عشرة. لم يبق منا سوى عشرة،
- أ ثـوسي د ثنائي: سـألـتني صبية:
- «عيزي، مايكا بابا؟» «عمـاه، أين أبي؟»
- «بابام أقـا يـموث (قلت لها): «أبوك مات يا
- س واوان إي "مالاغـا". صغـيرتي ما وراء "مالقا"!»

2.3 الشعر الشفوي بين الحدث وانطباعاته على النفوس

درج الباحثون في الشعر الريفي، من زاوية النظر التاريخية، على اتخاذه وثيقة كاشفة عن أحداث ومجريات، ومن جملة هؤلاء نذكر محمد الشامي الذي يقر أن الدافع إلى إيراد الروايات المختلفة لأشعار المقاومة هو استجلاء بعض الحقائق، أما محمد لحميمي فيضع أصبعه على الضياع الذي يتهدد نصوص هذا الشعر، قائلاً إن تدوين هذا الشعر ضرورة علمية، خصوصاً وأنه يحمل قيمة تاريخية، تتمثل في كونه

والجدير بالذكر، هنا، أن تكرار القوالب الصياغية ليست سمة ريفية ولا أمازيغية، بل سمة تطبع الأشعار الشفهية لمختلف شعوب العالم. كما يجدر القول إن تكرار هذه القوالب يزيد من صعوبة الحسم في أعمار النصوص الشعرية، وإن كان ممكناً تعيين العمر التقريبي لكل صيغة قالبية متى تضمنت إشارات وقرائن تاريخية دقيقة.

سجلا للأحداث الماضية التي مر بها الريف: كالغزو الاستعماري والمقاومات التي عرقلته. وهي قيمة تتأتى أيضاً، حسب عبد الصمد مجوقي، من كونه ينقل الحدث من وجهة نظر مخالفة للمؤرخ الرسمي؛ وجهة نظر شاهد عيان ينقل ما تراه عينه وما تسمعه أذنه.

ثمة، إذًا، ما يشبه الإجماع بخصوص الغاية التي يرتجيبها الباحث من هذا الشعر، وهي غاية نرى أنها تغفل سمة مهمة تسم نصوصه، هي تفويضها مهام الحديث لسارد انتقائي يستعرض البطولات من منظور ذاكرة الوجدان، بمعنى أن نصوصها تندرج ضمن

سردية يمزج محتواها بين التاريخ والاستيهام، على النحو الذي تصبح معه القصيدة توثيقاً لما كان يعتقد أو يُأمل حصوله، ونفخاً في جذوة النجاح القومي، بإبراز البطولات على نحو لا يخلو من مبالغة وتهويل، طمعاً في إكسابها قدراً من النفس «الأسطوري»، الذي تستدعيه الشعوب على سبيل الحاجة إلى الإسمنت الاجتماعي عند اصطدامها الحضاري أو العسكري ببعضها البعض. ودونكم هذا المقطع الشعري من قصيدة دهار ءوبارآن:

أيا موراي موحد، يا مولاي موحد،
يودفن يوطاوين. يودف يت س رعسكار،
ذ موسيقا ذيكارمين. الذي دخل تطوان.
دخلها بعساكر، وخلفها موسيقيون.

التاريخ، وهو استدعاء أثّر لدى كثير من الباحثين في الموضوع والمجال، يدفعهم إليه حس الاعتداد بالأنا الجمعية، وخاصة عندما يتعلق الأمر بأشعار تخلد البطولات وتمتدح مكارم القيم؛ كما عرضنا محاذير رأينا وجوب استحضارها أثناء السير في هذا الموضوع، وهي محاذير تنص على لزوم إدراك المسافة التاريخية بين المماريات وأشكال انطباعها على النفوس، وتدعو إلى اعتبار الشعر الشفوي خزاناً للوجدان الجماعي، مع ما يستوعبه اللفظ من دلالات التمثيل والاستيهام والمطامح.

لا بد من التأكيد، ختاماً، أن حديثنا هنا عن تاريخ الوجدان عوض تاريخ الوقائع لا يعني، بأي حال، أننا نعتبر الأول أقل جدارة بالعناية والاعتبار. إن انحراف الذاكرة الجمعية عن «حقيقة» المآجريات موضوع جدير بالبحث، خليك بالتأمل، ولربما كان أكثر أهمية من متابعة التنقيب عن تفاصيل تهيم المعارك الواردة في أشعار الريفين الشفوية، لا لاعتبارات أكاديمية محضة، ولكن لاعتبارات مجتمعية موصولة إلى شؤون الحياة العامة، ذلك أن الذاكرة موضوع الحديث هي ما يغذي كثيراً من سلوكات الحاضر، فذاكرة الريفين الجمعية الراهنة ليست صنعة تاريخ حرره متخصصون، ولكنها نتاج تمثلات انتقل مجملها إلى جيل الحاضر عبر حوامل تعبيرية مختلفة أحدها الشعر الشفوي.

وهو المقطع الذي لا يستند إلى حدث مرجعي يشهد به التاريخ، لأن الأمير الخطابي لم يدخل تطوان محرراً، بل يستند إلى مخزون ذاكرة الريفين الوجدانية، والتي نحتت رمزية الرجل بما يلائم مساهمته الكبرى في صياغة تاريخ الريف المعاصر.

ويعجب ما سبق ذكره نرى أن الاستناد إلى أشكال التعبير الأدبي التقليدي في سياق البحث التاريخي ينبغي ألا يخرج عن دائرة التأريخ للمشاعر والتمثلات والاستيهامات، وليس التأريخ للوقائع والأحداث؛ أي أن الباحث السائر في هذا الطريق ملزم بإعلان غاياته وأهدافه، وملزم بإدراك المسافة الفاصلة بين الحدث كما جرى في الواقع، وبين أشكال انطباعه على الذوات الفردية والجماعية.

على سبيل الختم

سعيًا من خلال هذه الورقة الموجزة إلى إنارة بضع عتبات محيطة بموضوع استدعاء الشعر الريفي الشفوي إلى حلبة

- أحمد لحميمي، «قراءة تاريخية لملحمة ادهار أبران»، مجلة أمل، ع 8، السنة 3، 1996.
- جمال أبرنوس، الشعر الأمازيغي التقليدي بمنطقة الريف، جمع وتدوين وتعريب وتصنيف ودراسة، أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب، جامعة محمد الأول، وجدة، الموسم الجامعي 2013-2014.
- الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي؛ بحث في النص والسياق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، 2017.
- «نحو مصطلحية تنجيسية أمازيغية جامعة؛ بحث عن الثابت الفني والتجنيسي في الشعر الأمازيغي التقليدي بالريف والقبائل»، ضمن إصدار جماعي: دراسات وأبحاث في الأدب الأمازيغي، منشورات المركز الديمقراطي العربي-ألمانيا، 2021.
- فريد بن سليمان، مدخل لدراسة التاريخ، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000.
- قاسم الحادك، «المقاومة النسائية في المغرب من خلال الأشعار الشفوية»، مجلة قضايا تاريخية، المدرسة الوطنية للأساتذة، بوزريعة-الجزائر، ع 8، 2017.
- محمد أقضاض ومحمد الولي، ملحمة ادهار أوبران، أنشودة المقاومة الريفية، مطبعة المناهل، الرباط، ط 1، 2007.
- محمد أونيا، عبد الكريم وأسطورة الانفصال (1921-1926): حفريات نقدية في خطاب الجمهورية الريفية، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2018.
- محمد حبيدة، المدارس التاريخية برلين-السربون-استراسبورغ، من المنهج إلى التناهج، دار الأمان، الطبعة الأولى، الرباط، 2018.
- محمد الشامي، «حرب الريف والمأثور الشفوي، شعر المقاومة والجهاد»، أشغال ندوة حول جوانب من الأدب في المغرب الأقصى، أيام 14-13-12 أبريل 1984، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، ط 1، 1986.
- عبد الرحمان ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، حقق نصوصه وخرج أحاديثه وعلق عليه: محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط 1، المجلد 3، 2004.
- عبد الصمد مجوقي، المقاومة الريفية من خلال الشعر الأمازيغي الريفي؛ دهار ءوبران نموذجاً، نشر المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، 2014.
- عبد المطلب الزيزاوي، حروب الريف من خلال الأدب الشفوي الأمازيغي الريفي (1893-1926)، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة، وحدة البحث والتكوين: التراث الشعبي في الغرب الإسلامي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، الموسم الجامعي 2005-2006.
- عبد الناصر أمحرف، شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار (1900-1940)، بحث لنيل الإجازة في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب وجدة، 1982-1983.
- علال ركوك، «مواكبة المقاومة الشعبية للتدخل الفرنسي في الأطلس المتوسط 1920-1934»، ندوة المقاومة المسلحة والحركة الوطنية بالأطلس المتوسط 1956-1907، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، الرباط، 1999.
- «محمد بن عبد الكريم ونصوص الشعر الشفوي»، مجلة أمل، ع 38، 2012.

Abdeslam Khalafi, « **La poésie de la résistance au Rif 1893-1926** », *Tawiza*, n°63, juillet 2002, et n°64, août 2002.

Henri Basset, **Essai sur la littérature des Berbères**, J. Carbonel, Alger, 1920.

Samuel Biarnay, « **Notes sur les chants populaires du Rif** », *Les archives berbères*, Publication du Comité d'Etudes Berbères de Rabat, V.1- Fascicule 1, 1915, P.26-43.

——, **Etude sur les dialectes berbères du Rif**, Publications de la faculté des lettres d'Alger, 1917.



أشكال الطب الشعبي بالمغرب مدينة وزان نموذجا

كان الإنسان منذ
القديم واعيا
بهشاشة جسده
وبطلانه بسبب الألم
والمرض والشيخوخة،
وهذا الفكر مطلق
ومشاع بين الجميع
وفي كل الحضارات
والثقافات

نجد العديد من
الخطابات قد صيغت
حول الطب الشعبي
والممارسات العلاجية
التقليدية، باختلاف
أشكالها وطقوسها،
والمعتقدات الخاصة
بها المتداولة في
حياة الناس اليومية

يعتبر الطب من أرفع العلوم التي مارسها الإنسان منذ فجر التاريخ، وأشرفها غاية ذلك أنه يتناول ما يعتري البشر من أسقام وأمراض لازمتهم منذ أن بدأت سيرتهم على ظهر الأرض وقبل أن تتقدم حضارات الإنسان وتتعد سبل عيشه، فالإحساس بالألم ساهم في ظهور الحاجة إلى التداوي والعلاج.

فقد كان الإنسان منذ القديم واعيا بهشاشة جسده وبطلانه بسبب الألم والمرض والشيخوخة، وهذا الفكر مطلق ومشاع بين الجميع وفي كل الحضارات والثقافات، لذلك كان الاهتمام بالذات والعناية بالجسد تهدف قبل كل شيء إلى حماية هذا الجسد من كل أسباب المرض والألم والهزم والموت، فالاعتناء ومعالجة وإنقاذ وحماية الجسد وبالتالي حماية الحياة تبقى من ضمن الاهتمامات الأساسية للإنسانية منذ عصور خلت؛ إذ تحاول كل الشعوب أن تبعد في التصدي للأمراض والعذاب والأوجاع الإنسانية، وانحلال التوازن الفكري والجسدي في أشكال ومستويات مختلفة وذلك ارتباطا بإمكانياتها الاقتصادية ومعارفها الفكرية وحدها.

ونجد العديد من الخطابات قد صيغت حول الطب الشعبي والممارسات العلاجية التقليدية، باختلاف أشكالها وطقوسها، والمعتقدات الخاصة بها المتداولة في حياة الناس اليومية، الشيء الذي أدى إلى ترسيخها في المتخيل الجمعي للناس، فالمرض والصحة مجالان للتعبير عن المعتقدات والقيم السائدة في المجتمع، وهو ما يمكن اعتباره معرفة اجتماعية، تُكتسب عن طريق التوارث والتنشئة الاجتماعية، والتي تتضمن تفسيرات مختلفة حول جانب مهم من حياة الإنسان، ومن هنا فالخطابات الراجة حول الممارسات العلاجية التقليدية هي خطابات اجتماعية تفرضها ثقافة معينة تتجسد في أشكال المرض وأساليب الوقاية والمقاومة والمسارات التي سلكها الناس على اختلاف مستوياتهم تلمسا للشفاء.

**اشتهر العرب في تطوير
التداوي بالأعشاب خلال
العصور الوسطى، حيث
انتشرت أبحاث ومخطوطات
مبنية على قواعد قوية
إبان العصر الذهبي للطب
الإسلامي، وانتشرت شهرة
الأطباء العرب عبر العالم مع
انتشار الإسلام**

لأن المعتقد أن جماعة من المتطبين كانوا أميين لا يقدرون على الكتابة ولا طاقة لهم بالتأليف، ومنهم العشابون والعطارون وأشباههم ممن تميزوا بالتجربة أو الممارسة.

وبخصوص الأعشاب الطبية، نجدها تنقسم إلى استعمالات داخلية وأخرى خارجية:

أ الاستعمالات الداخلية

تستعمل المشروبات العشبية في الاستعمالات الداخلية، وعادة ما تترك فعالية في الجسم المريض، ويدخل في ذلك المستحلب والمغلي والمنقوع... ويوصى بشربها طيلة اليوم بجرعات صغيرة، أو إن اقتضى الأمر المداومة عليها لأكثر من يوم.

المستحلب: هي أسهل الطرق استعمالا وأشهرها؛ حيث توضع ملعقة كبيرة من العشبة المرغوبة في ربع لتر من الماء الساخن بدرجة الغليان، ويترك لمدة ثلاث إلى خمس دقائق ثم يصفى ويشرب ساخنا بعد تحليته بالعسل إن

وستتطرق في هذا البحث إلى أهم الممارسات العلاجية والتطبيقية الشعبية بالمغرب خاصة مدينة وزان، مستهلين ذلك بالحديث عن التداوي بالأعشاب، ثم التداوي بالمواد الغذائية، والتداوي بالمواد الحيوانية، لنختم موضوعنا بالحديث عن التداوي بالتجبير والكي والفصد. ونشير أننا اعتمدنا لجمع المعلومات والحصول على المادة الإثنوغرافية على المعاشة والإخباريين من كبار السن المستعملين لأشكال الطب الشعبي والممارسين له بالمدينة.

1 التداوي بالأعشاب

يشكل التداوي بالأعشاب أهم الظواهر التي عرفتھا العرب منذ القدم، بل كانوا يؤمنون بأنه لا يوجد مرض لا يمكن علاجه بالنباتات، واشتهر العرب في تطوير التداوي بالأعشاب خلال العصور الوسطى، حيث انتشرت أبحاث ومخطوطات مبنية على قواعد قوية إبان العصر الذهبي للطب الإسلامي، وانتشرت شهرة الأطباء العرب عبر العالم مع انتشار الإسلام، وما يزال التجار وممتهنو التداوي بالأعشاب يستخدمون موسوعة ابن سينا ومؤلفات الرازي وابن البيطار وغيرها من كتب العلماء العرب للعلاج والتطبيق.

أما في المغرب، فلم يحفظ لنا التاريخ إلا اليسير من أسماء الأطباء والمتطبين المغاربة الذين كانوا يتعاطون علاج الأمراض المزمنة والحادة ومداواة الأوبئة قديما، وكان العشابون والعطارون يقومون مقام الصيدليين في الوقت الحاضر، كما احترف البعض العلاج النفسي والروحي بما يقدمونه لمرضاھم من «رقى» و « تعاويذ».

وهناك العديد من مبادئ علم الطب لم تدون في كتاب أو مخطوط وإنما حفظت في الصدور متسلسلة أبا عن جد،

**أما في المغرب، فلم يحفظ لنا التاريخ إلا اليسير من أسماء الأطباء
والمتطبين المغاربة الذين كانوا يتعاطون علاج الأمراض المزمنة
والحادة ومداواة الأوبئة قديما، وكان العشابون والعطارون يقومون
مقام الصيدليين في الوقت الحاضر، كما احترف البعض العلاج
النفسي والروحي بما يقدمونه لمرضاھم من «رقى» و « تعاويذ»**

أمكن أو بالسكر حسب الرغبة أو بدونهما.

المغلي: يكون ضروريا في بعض الأحيان غلي العشبة في الماء حتى يتسنى لموادها الفعالة أن تتحلل، وعليه:

توضع العشبة المرغوبة في إناء، ويوضع عليها نصف لتر من الماء، ونقوم بغليها لمدة تزيد عن خمس دقائق، والإناء مغطى حتى لا يخرج منه البخار، بعد ذلك يصفى الماء و يشرب ساخنا.

الاستنقاغ: في بعض الأحيان، تكون مكونات المواد الفعالة في العشبة من الهشاشة بما كان، ويخشى عليها التلف أثناء الغلي أو الاستحلاب، لذلك تنقع في ماء دافئ أو بارد لمدة طويلة، وتكون العملية على الشكل التالي: تنقع العشبة في المساء لتشرب في الصباح، أو العكس.

ب الاستعمالات الخارجية

كثيرا ما يستعان بالأعشاب الطبية في الاستعمالات الخارجية، حيث تنفع في العلاجات الموضعية والجروح والقروح... وتوجد لهذا الغرض العديد من الطرق، نذكر منها:

التبخير: العلاج بالتبخير هو شم البخار العشبي عن طريق الأنف، حيث توضع العشبة المرغوبة في إناء مملوء بالماء الساخن بدرجة الغليان، ويستنشق البخار الصاعد من الإناء، إلا أنه ينصح بعدم التعرض للهواء البارد مباشرة بعد نهاية هذه العملية لمدة لا تقل عن نصف ساعة.

التكميد : يكون عادة بالأعشاب المضادة للتشنجات والأوجاع، وهي تساعد على تسكين المغص أو الوجع أو التشنج، حيث تغمس قطعة من القماش النقي في مستحلب أو مغلى العشبة، شرط أن يكون ساخنا، بعد ذلك يوضع على العضو المؤلم، ويغطى القماش بما يحفظ سخونته.

كمادة : تحضير عجينة للعشبة؛ توضع على القشرة الجلدية

قصد العلاج، وتستحضر الكمادة بالطريقة التالية: تسحق العشبة وتخلط مع الدقيق أو ما شابه للحصول على تماسك قوي، وبعد ذلك توضع فوق المكان المراد علاجه.

وبعد هذا الحديث عن بعض أشكال استعمال الأعشاب الطبية بصفة عامة، ولو بشكل مختصر، نتطرق إلى مدينة وزان التي تعرف بنباتات وأعشاب طبية كان لها الفضل ولازال في علاج العديد من الأمراض، وسنحاول مقارنة هذه الظاهرة انطلاقا من تفاعل ساكنة المنطقة مع بيئتهم ونظرتهم للعلاج بالأعشاب، مع التركيز على أهم النباتات والطرق المتبعة في ذلك.

لا يمكن لنا أن ننسى تلك الكلمات التي عادة ما يتداولها سكان وزان وبَدُو المداشر التابعة لها عندما يَصحون باستعمال الأعشاب الطبية لعلاج الأمراض التي يُصاب بها ذووهم أو أقاربهم، فكثيرا ما يُسمع « فَحَال سَمِيَةِ الله » رَحْمَةَ الله » أو « فَحَال سَمِيَةِ الله » دلالة على قوة وفاعلية العشبة في الحد من الآلام والأوجاع، فقد تعددت العناصر الطبيعية المستمدة من البيئة الجبلية التي مكنت الزوانيين من اختبارها والاعتماد عليها كمصدر من مصادر الطب الشعبي، حيث عُرفوا بممارسات علاجية ووقائية يُعتمد في إعدادها على أنواع معينة من الأعشاب والنباتات الطبيعية.

ومن خلال الاحتكاك بسكان مدينة وزان، خاصة بعض المداشر التابعة لها، أظهرت المادة الإثنوغرافية اتساع دائرة خبرة الزوانيين ببيئتهم وما تحتويه من أعشاب، إضافة إلى اكتسابهم خبرة في إمكانية توظيف استخداماتها كعلاج، بل يذهب البعض حد الافتخار بما تجود به الطبيعة الزوانية، الشيء الذي ساهم في ترسيخ واكتساب أجيال التداوي بالأعشاب، فالجميع يحفظ عن ظهر قلب الوصفات العلاجية الخاصة بكل مرض أو حالة على حدة، فبعد أن أعيتهم الحيلة وظروف العزلة النسبية وقسوة الظروف الطبيعية، إضافة إلى نقص الخدمات الطبية الرسمية أو انعدامها في بعض الأحيان،

**أظهرت المادة
الإثنوغرافية
اتساع دائرة خبرة
الزوانيين ببيئتهم
وما تحتويه من
أعشاب، إضافة
إلى اكتسابهم
خبرة في
إمكانية توظيف
استخدامها
كعلاج**



دون أن ننسى هشاشة البنية التحتية، اضطروا مع كل هذه العوامل إلى إخضاع مقومات وعناصر البيئة الطبيعية للتجربة، وذلك تماشياً مع مبدأ (الحاجة أم الاختراع)، وهنا يمكن لنا أن نقف على بعض هذه الأعشاب والنباتات التي توصلنا إليها، حيث يؤكد إخباريو مداشر وزان على أن معظمها ينمو في سفوح الجبال أو بجوار الأودية، وأن لها فاعلية في علاج الكثير من الأمراض التي يتعرضون لها، وهي كما يلي:

الرَّيْحَانُ:

نبات قصير القامة، تجنى أوراقه في فصل الربيع، وتستعمل في علاج مرض السكري، حيث تغسل جيداً وتغلى في الماء، وبعد تصفيته يقدم إلى المريض، ويمكن له أن يداوم على شربه، كما لها استعمالات أخرى خاصة بالنساء اللاتي يقمن بتجفيف الأوراق ودقها وخلطها مع الحناء بُغية تقوية الشعر، كما تصيفه النساء في تحضير بعض المأكولات كطهي الحلزون، وللريحان فاكهة يطلق عليها اسم «مكو»، وهي كذلك علاج لآلام المعدة.

الْبَرْي:

يشبه شجر الزيتون، وتعتبر الأوراق هي الجزء الطبي فيها، حيث تغلى جيداً، وتصفى ثم تقدم للمريض الذي يعاني من داء السكري، ولها استعمال آخر، حيث عرف في المنطقة أن السكان يمضغون الأوراق لعلاج أمراض الأسنان واللثة واللسان.

الدُّرُّو:

نبات قصير القامة، وتعتبر قشرة فروع هذه الشجرة هي الجزء الطبي فيها، وهي صالحة لعلاج أمراض المعدة والأمعاء، حيث تغلى وتصفى ثم تقدم للمريض.

أَوْرَاقُ الزَّيْتُونِ:

تستعمل أوراق الزيتون على عدة أشكال، فمنها المنقوع أو المسحوق أو المغلى، وهي صالحة للعديد من الأمراض، كارتفاع الضغط، والزكام، وآلام الأسنان...، كما تدخل الأوراق كذلك في مستحضرات التجميل إما بدقها وخلطها مع الحناء واستعمالها كطلاء للشعر، وإما تغلى وتستعمل لتطهير الأسنان عن طريق الغرغرة.



الخَرْبُوبُ / سَلْغُوة



تُجنى في فصل الصيف، ولعلاج الأطفال من الإسهال، تُتبع الطريقة التالية؛ تشوى «سَلْغُوة» وتدق وتغربل وتوضع في كوب من الماء، وبعد خلطها تقدم للأطفال، كما تستعمل أوراق الشجرة في علاج مرض السكري بالطريقة العادية: غلي الأوراق في الماء ثم تقدم للمريض الذي يمكن أن يداوم على هذا المشروب.

الرَّمان:

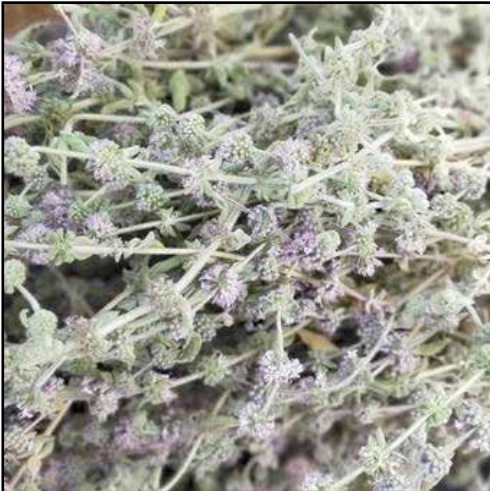
له استعمالات متعددة، خاصة قشرة الفاكهة، ومن بين الطرق التي أكد عليها إخباريو وزان؛ تُجفف قشرة الفاكهة وتُنقع في الماء البارد لمدة تزيد عن ساعتين ثم تشرب لعلاج الإسهال، كذلك تجفف قشرة الفاكهة وتدق وتخلط مع الحناء لتستعمل طلاء لشعر الرأس، أما لعلاج أمراض المعدة فتجفف القشرة وتدق وتخلط مع العسل ويتناول الشخص كويرات من الخليط كل صباح قبل الفطور، أما الأوراق فيمكن إضافتها كذلك في تحضير وجبة الحلزون.

الزَّعْتَر:

نبات قصير ينبت في سفوح الجبال، يجنى في الصيف، تجفف أوراقه وتسلب من عروشها ثم تنقع في الماء البارد وتشرب لعلاج آلام الأمعاء وانتفاخها، وله استعمالات أخرى، حيث يقومون بحك أوراقه الجافة على فاكهة التين المجفف « الشريحة » مع الملح للحفاظ عليها أطول مدة ممكنة، أو يقومون بغليه في الماء الساخن مع الملح وبعد أن يبرد الماء، تتم تصفيته فوق الزبدة التي يخلط معها جيدا وذلك لصنع « السمن / الترياق » وسنتطرق لهذا الأخير في موضع لاحق من هذا البحث، دون أن ننسى، وبفضل المذاق الذي يتوفر عليه الزعتر، فالكثير يفضل خلطه مع الحليب أو أثناء تحضير القهوة.

فَلَيْو:

نبات قصير، ينبت بجوار الأودية وسفوح الجبال، يجنى في الصيف، يُقطع ويُخزن في أواني منزلية ليحافظ على طراوته، يصلح لعلاج الزكام بواسطة الشم المباشر، أو عملية (التعرق) حيث يوضع في إناء فوق النار بدرجة حرارة عالية، ويلبس الشخص جلبابا ليحاصر البخار المتصاعد من الإناء، وتكرر هذه





العملية لعدة مرات متتالية، بعد ذلك يُنصح بالنوم وعدم التعرض للبرد، كما تُضيفه العائلات إلى الشاي أو الحليب الدافئ لعلاج السعال.

شَنْدُكُورَة:

نبات قصير جدا، لصيق بالأرض، يجنى في فصل الربيع، حيث تغسل وتجفف وتدق جيدا وتخلط مع العسل ليصنع من هذا الخليط كويرات تُؤكل كل صباح قبل الفطور لعلاج مرض السكري.

وُضْمُو :

نبات قصير القامة، قليل الأوراق، متوفر طوال السنة، يُجنى ويُغسل ويُدق جيدا، ثم يُخلط مع زيت الزيتون، ويوضع في إناء فوق نار هادئة، بعدما يخلط جيدا، يُترك حتى يبرد ويوضع الخليط ككمادة فوق الدمل والبثور، وغالبا ما يساعد على استخراج القيح.

قُرْصَة الْحَيَة :

تكثر هذه العشبة في الصيف، لها جدد واحد، تُجنى و تجفف في الظل، تغلى في الماء وتشرب لعلاج مرض السكري، أو تجفف وتدق وتخلط مع العسل لعلاج نفس المرض وكذلك يُستعان بها في التخلص من صعوبة التنفس (الضيقة)، كما تستخدم كثيرا عند سكان وزان لعلاج (التوكال)، أما بالنسبة لتخفيف آلام الرأس فتضاف للحناء قبل وضعها كطاء فوق الرأس.

القَهْرَة :

نبات يكثر بجانب الأودية، يجنى في أواخر فصل الربيع، يُجفف ويُدق ويُخلط مع الماء (على شكل الحناء) ثم يوضع الخليط فوق الرأس لعلاج (الشقيقة)، كما أنه لعلاج آلام الأسنان، يُصنع بطيخ النبتة مع كمية قليلة جدا من الماء وبعد أن يبرد، يُستعمل كغرغرة، ومضمض به الفم لمرات متعددة.

مَسِيْطَة :

نبات قصير- يكثر في فصل الربيع، وغالبا ما يتواجد بجانب الأودية، بعد أن تُجنى تُجفف و تُدق وتغربل، بعد ذلك تُخلط مع الماء والزيت، ثم يوضع الخليط فوق الدمل حيث





تساعد على إخراج القيح، ولها فاعلية كبيرة في علاج (سبع جلود) كما أكد ذلك إخباريو وزان.

وَرْمَة :

نبات قصير، ذو رائحة زكية، يُجنى في فصل الصيف، يستعملها سكان وزان لحفظ الأطفال والمنازل أو المحلات التجارية من العين والحسد، ويعتمدون في ذلك على الطريقة (التبخير)، كما توضع كذلك مع الملح في (المطمور) و ذلك للحفاظ على الحبوب من التسوس.

مَرِيُوتَة :

نبات قصير، متوفر طوال السنة، ويكثر في أماكن عديدة من المنطقة، وتُستعمل هذه النبتة كثيرا للأطفال الرضع، خاصة عندما يتعرضون، حسب المتهيل الوزاني، ل (اخت الصبيان)، ولعلاجها يقومون بغسل مريوتة ودقها، ثم تُخلط مع الماء أو الحليب البارد وتُعطى للأطفال كمشروب يداومون عليه إلى حين يَصِحُّون.

وتستعمل النبتة في علاج نفس الحالة، ولكن هذه المرة بطريقة (التبخير) حيث توضع فوق نار هادئة ويتعرض الطفل للبخار الصاعد منها، أو توضع تحت وسادته وينام عليها لليال متتالية.

صَالِحُ الْأَنْظَارِ / لَنْظَار :

شجرة صغيرة تكثر في الصيف، تُستعمل لأمراض العين (الجلالة) مثلا، تُجنى وتُذق جيدا وتوضع في منديل، ثم تعصر في العين مباشرة أو يُوضع المنديل في الماء، بعد ذلك يقوم الأهالي بتقطير الماء في العين.

كما يصلح كذلك لعلاج أمراض الروماتيزم (عرق النسا)، إلا أن عملية العلاج لا يقوم بها السكان أو الأهالي في ما بينهم، بل تقتصر على متخصصين في ذلك، ويطلق عليهم اسم (الشريف / الشريفة).

الْحَلَّحَل :

شجر طويل، يكثر بجانب الأودية، و يجنى طوال السنة، يُستعمل ضد العين وطرده الأرواح الشريرة بواسطة تبخير





المكان أو الشخص المراد علاجه ووقايته، كما له استعمال آخر حيث يُنقع في الماء لمدة طويلة، ليقدم بعد ذلك للدجاج لوقايته من الأمراض.

العَرَّار:

نبات يشبه الحلحل، وله نفس الخصائص، ونفس طرق العلاج والوقاية.

الجُومَار :

فاكهة لنبات يعرف باسم (الدوم)، حارة المذاق، تُجنى طوال السنة، وبعد تنقيتها تُطبخ جيدا، تفيد في علاج أمراض المعدة، ومرض السكري.



الشبيبة :

تكثر في فصل الشتاء، وهو نبات تطبعه المرارة، ويميزه اللون الفضي، كما أنه معروف لدى المغاربة باستهلاكه مع الشاي، إلا أن هذه النبتة تستعمل في العلاج كذلك، فلكي يتخلص المريض من آلام الأسنان، يُنصح بمضغها وتركها لمدة طويلة فوق منطقة الألم، كما تعمل الشبيبة على خفض الحرارة، وتقدم كشاي للنساء للتخفيف من آلام الولادة.

الكالبيتوس :

شجر طويل، يتواجد في أماكن مختلفة من المنطقة، تستعمل أغصانه كفراش ينام عليه الشخص الذي يعاني من آلام الروماتيزم، حيث تعمل هذه الغصون والأوراق على إزالة البرودة من الظهر والمفاصل، كذلك تُستعمل الأوراق في علاج الشقيقة وآلام الرأس، بحيث توضع فوق الرأس وتشد بهنديل، وتُترك لساعات قبل إزالتها.

الدَّفلة :

عبارة عن شجيرة دائمة الخضرة ذات تفرعات كثيرة، حارة المذاق، يصل ارتفاعها حوالي ٤ أمتار ومنها النهري والبري، أوراقها رمحية حادة يصل طولها حوالي ١٠ سم وهي تشبه أوراق اللوز إلا أنها أطول منها ولهذه الشجيرة أزهار حمراء وبيضاء ذات رائحة زكية، أما في مجال التداوي، فتستعمل الجذور بعد طبخها جيدا، وبعدها تبرد تستعمل غرغرة لعلاج





آلام الأسنان، كما يستعمل الزيت المستخرج من الجذور لعلاج الأمراض الجلدية كالصدفية، دون أن ننسى ما أكد عليه إخباريو المدينة أن العديد من العائلات تستعمل أوراق الدفلة للوقاية من العين والحسد، وذلك باتباع عملية (البخور)، وذلك برميها وسط نار هادئة و التعرض للبخار المتصاعد منها.

أوراق شجر الجوز (الكرّكاع):

شجرة طويلة، يصل طولها حوالي ٢٠ - ٢٥ متر، وتعد من الأشجار المعمرة، فاكهتها تجنى صيفا، وتعتبر الأوراق الجزء الطبي فيها، حيث تستعمل كسواك للأسنان، ولعلاج المعدة والأمعاء تستعمل على عدة أشكال، إما أن تنقع أو تطبخ.

العَلِيق :

نبات شوكي، يوجد طوال السنة، له فاكهة تسمى (التوت البري)، أما الأوراق فهي الجزء الطبي فيه، حيث تجنى وتندق وتخلط مع الماء، ثم توضع في الرأس في الأماكن المصابة بداء الثعلبة (التونية)، كما تخلطها النساء مع الحناء لتقوية الشعر.



الوَصْفَة (التين الهندي / التين الشوكي) :

نبات شوكي، يوجد طوال السنة، يعرف في مناطق أخرى باسم (الدرك ، الصبار) أما بخصوص استعمالها للتداوي؛ فبعد تنقيتها من الشوك، تسخن من الجهتين على نار هادئة، ثم توضع فوق مكان آلام البرودة والروماتيزم، كما كانت تستعمل قديما كشامبو لغسل الرأس، بحيث تنقى من الشوك وتندق وتعصر، ويحتفظ بهذا العصير لاستعماله للغرض السابق ذكره.

الصَّابِرَة :

شجر طويل، ينبت في سفوح الجبال، متوفر طوال السنة، يستعمل بعدما يدق ويخلط مع الحناء لعلاج (الكزيمة).

الحَنَاء (الحِنَّة) :

غالبا ما يقوم الوزانيون بشراء الحناء من عند العطار، إما الذي يتجول في المداشر، أو يحصلون عليها من السوق الأسبوعي





(سوق الخميس أو سوق السبت)، لها استعمالات متعددة، وتخلط مع العديد من الأعشاب لعلاج الشعر وتقويته، إضافة إلى استعمالها في علاج (الكزيمية)، دون أن ننسى الاستفادة منها كزينة للأيدي والأرجل.

الحَلْبَة (الحَلْبَة) :

نبات قصير القامة، يوجد في الصيف، يجنى ويدق ويخلط مع العسل، تصنع منه كويرات تؤكل قبل الفطور لعلاج أمراض المعدة، وغالبا ما تضيف العائلات حبات الحلبة أثناء تحضير الكثير من المأكولات (الكسكس، القطاني، الحريرة، المدهونة...))

بُشْبِيخَة:



نبات طويل، يكثر في أماكن عديدة من المنطقة، بعدما تجنى تُجفف، وتستعمل كبخور لعلاج الشقيقة وآلام الأسنان، أما أعوادها فتستعمل لتنقية الأسنان من بقايا الطعام.

خَيْاطَة :

نبات قصير، منتشر في الجبال، و تجنى في فصل الربيع، تُغسل وتُذق جيدا وتخلط مع الزيت، بعد ذلك توضع فوق الجرح، حيث تساعده على الالتئام بسرعة.

الشَّيْح :

نبات قصير، بني اللون، لأوراقه رائحة طيبة وقوية، أما الجزء الطبي فيه، فيستعمل النبات بأكمله عدا الجذور، حيث يجفف و يغلى ويشرب لطرد الديدان من البطن بالنسبة للأطفال، وكذلك يعالج مغص المعدة وانتفاخ الأمعاء.

القَرْنَفَل :



يجلبه سكان وزان من عند العطار، بعد ذلك يُدق ويخلط مع الحناء، ليوضع في الرأس لتقوية الشعر، أو يوضع فوق الأضراس أو الجزء المؤلم في الفم، حيث يساعد على تخفيف الآلام، كما يشرب كذلك مع الشاي للتخلص من آلام الروماتيزم، هذا إضافة إلى أنه يدخل في تحضير بعض الحلويات كذلك.

الرَّزَّاز :



نبات قصير، ينمو في سفوح الجبال، أخضر اللون، يجنى خاصة في فصل الصيف، تجفف أوراقه وتدق وتخلط مع الحناء لتوضع فوق الرأس لتقوية الشعر أو للتخلص من الصداع، كما تستعمل لتغيير لون شعر الرأس (خاصة من الشيب إلى اللون الأسود).

السدرية :

نبات شوكي، موجود طوال السنة، وتعتبر الجذور هي الجزء الطبي فيه، حيث تغسل جيدا وتدق وتغلى، ثم تقدم للمريض كغرغرة لعلاج الفم والأسنان واللثة، ولنفس الغرض، يمكن إضافة جذور السدرية إلى عناصر أخرى (السدرية + الدفلة + القرنفل) للحصول على غرغرة يعالج بها الشخص فمه.

أوراق الدالية (العنب الأسود):

تجنى الأوراق في فصل الربيع، وتغلى مع الشعير و تشرب كل الصباح قبل الفطور لعلاج أعراض السمنة، كما تستعمل كذلك بعد دقها وخلطها مع الحناء لعلاج (الكزمية).

بيض الغول :

أخبرنا إخباريو وزان أن هذا النبات كان يُستعمل كخمر لشباب المداشر قديما، ففاكهته تشبه الطماطم، وبعد جنيها تُترك لمدة طويلة ثم تنقع في الماء، أو توضع في الشاي، إلا أن هذه الطريقة انقرضت وذلك لسهولة الحصول على الكحول في عصرنا الحالي.

الحرمّل :

لا يتوفر عليه الوزانيون في بيئتهم، وبدوره يحصلون عليه من عند العطار، ويستعمل خصيصا لعلاج تساقط الشعر، حيث يدق ويخلط مع الحناء، أو تقوم النساء باستعماله ضد العين بعملية (البخور).

الخزامة البلدية :

نبات قصير، يقطع في الصيف ويجفف، ثم يغلى ويشرب لعلاج مغص المعدة وانتفاخ الأمعاء، كما يخلط مع الحناء لتقوية الشعر والتخلص من القشرة.



الدَّاد :

نبات كما أخبرنا الإخباريون، يُستعمل فقط ضد العين والحسد (البخور).

الكَبَار :

نبات قصير، متوفر في فصل الربيع، ويجنى صيفا، بعدما يجفف ويدق، يُخلط مع العسل وتصنع من الخليط كويرات تؤكل كل صباح لعلاج الروماتيزم.

المُعْدْنُوس :

تستعمل الجذور، وذلك بعد تنقيتها وغسلها وغليها، وهي تصلح، كما يعتقد سكان وزان، لتصفية الدم.

العُطِيرَشَة :

نبات قصير القامة، أخضر اللون، تعتبر الأوراق الجزء الطبي فيه، فبعد جنيها، تغسل وتغلى، ثم يشربها من يعاني من مغص أو آلام المعدة.

مَانْتَة :

نبات قصير القامة، تُستعمل كالنعناع، تغلى في الماء الساخن ويُستحب شربها قبل النوم، وهي علاج للزكام والروماتيزم.

السَّالْمَة :

نبات قصير، يكثر في فصل الربيع، تجنى أوراقه وتغسل ثم توضع في ماء ساخن، وتشرب علاجا للبرودة والروماتيزم، ويستحب شربها قبل الخلود للنوم، كما أنه توجد بعض العائلات من تحبذ إضافته إلى الشاي.

لُصِيضَقَة :

نبات قصير، يوجد بكثرة في وزان خاصة في فصل الربيع، وتعتبر الأوراق الجزء الطبي فيه، حيث تدق وتنقع في الماء البارد، ثم تُشرب علاجا للروماتيزم وبرودة الجسم، وعلاجا كذلك للزكام.

كان هذا بخصوص الأعشاب والنباتات التي تدخل في الوصفات

كشفت لنا الدراسة الميدانية، بمنطقة البحث، على استخدام العديد من العناصر الغذائية المنزلية وصفات علاجية ووقائية من الأمراض،

ولعلاج أمراض والتهابات العين تُحضّر الوصفة الآتية؛ يُحتفظ بقشرة بصلة حمراء، ويُوضع فيها ملعقة عسل، ثم توضع فوق نار هادئة إلى حين التواء القشرة، بعد ذلك يُسكب العسل في عبوة وتغلق جيدا، ويستعملها الشخص كقطرات تساعد على شفاء العين وتصفيتها.

أما بخصوص الزكام و السعال والتهاب اللوزتين، فالعلاج يكون بشرب ملعقة عسل يُضاف إليها قطرات من الليمون.

كما تستخدم قناعا للوجه كذلك، حيث تخلط العسل بقطرات من الليمون، وذلك لتفتيح بشرة الوجه وتصفيته، إضافة إلى شرب العسل مع الحليب الدافئ لعلاج ارتفاع الضغط.

وقد سبق لنا ذكر العديد من الوصفات التي يحضر فيها العسل كخليط مع الأعشاب والنباتات.

الزيت (زيت الزيتون):

له استعمالات كثيرة، وأبرزها استعماله كدهن للشعر لتقويته والحفاظ على لمعانه، ويُدمن به جسم الأطفال للحماية من تشقق الجلد، كما يفضل له سكان وزان لتسريح



العلاجية والوقائية، وكما قلنا في البداية، فإننا تطرقنا لما استطعنا الوصول إليه، ولكن لا يفوتنا ذكر بعض المأكولات التي جاءت على لسان الإخباريين، فقد أكدوا على أن سكان وزان تعودوا على تحضير بعض منها، ويكون قوامها الأعشاب والنباتات، منها ما انقرض و كان مقتصرا عليه فقط أيام المجاعة و(أيام البون)، ومنها ما زال يُستعمل إلى يومنا هذا، كالزُجْلة؛ وهي نبات يكثر في فصل الربيع، ينبت في الأماكن الباردة، كما أنه معروف لدى المغاربة بصفة عامة، تُجنى وتقطع وتجر، ثم تقطر جيدا وتخلط مع التوابل وزيت الزيتون فوق نار هادئة، وبعد ذلك تقدم للأكل، إضافة كذلك إلى (البقولة) و (حميضة) و (طريل) و(حُذْجِجَة) التي يصطحح عليها كذلك (كرع الدجاجة)... كما توجد بعض النباتات التي تضاف في تحضير (البقولة)، نذكر منها (السُّلْك، كَرُونَش، بوحمو...)

فقد استطاع سكان وزان وبواديها التكيف مع الظروف البيئية الطبيعية لمنطقتهم، واستغلوا ما توفر لديهم من أعشاب ونباتات وأشجار، إما في العلاج أو الوقاية أو الغذاء.

2 التداوي بالمواد الغذائية

كشفت لنا الدراسة الميدانية، بمنطقة البحث، على استخدام العديد من العناصر الغذائية المنزلية وصفات علاجية ووقائية من الأمراض، ومن بين هذه العناصر: العسل والزيت، والسمن واللبن، والسكر والملح، والبيض والثوم، والحمص...

العسل:

يستعمل لعلاج العديد من الأمراض، حيث توضع ملعقة من العسل في مقدار كوب شاي من الماء الساخن، وتخلط جيدا، ليشربها بعد ذلك من يعاني من آلام ومغص المعدة وأوجاع البطن.



الحلق وذلك بشرب ملعقة منه قبل الفطور، ويستعمل كذلك في حالة الإصابة بالتواء أو ألم المفاصل بالتدليك فوق الجزء المؤلم، وبنفس العملية؛ أي المسح الخفيف، توضع قطرات على الصدر وتدلك برفق لعلاج الزكام، كما توضع قطرات في الأنف أو الأذن في حالة انسدادهما.

ويستعمل الزيت كذلك ترياقا ضد السموم و (التوكال) والروماتيزم وآلام الركبة، ويشترط فيه أن يكون قديما جدا، حيث يتغير شكله ويصبح متماسكا وجامدا، إذ ذاك يتناول المريض منه ملعقة قبل النوم لمدة أسبوع، ويشترط في ذلك عدم تعرضه للبرد، كما تلعب رائحة الترياق القوية ومذاقه، الذي يختلف عن زيت الزيتون، دورا مهما في مساعدة الشخص على التقبُّل طوال مدة العلاج.



هذا ويدخل زيت الزيتون في تحضير العديد من المأكولات، أو يتم تناوله في وجبات الفطور.

ويستعمل (السمن) كذلك ترياقا، وذلك بالاحتفاظ به مملحا لمدة تفوق 10 سنوات إلى حين تغير شكله ولونه، فيستعمل لنفس أغراض (ترياق) زيت الزيتون و بنفس الطريقة.

البن :

يعتبر من العناصر الغذائية المتوفرة لدى سكان وزان، وهو متعدد المصادر (لبن البقر والمعز)، كما يمثل واحدا من المشروبات الهامة في المنطقة، وذلك لمساهمة في تخفيض حرارة الجسم في أيام الصيف، إلا أن الدراسة الميدانية كشفت عن استعماله كذلك في ممارسات علاجية، حيث يقدم على وجه السرعة أثناء تعرض الشخص للسعات العقارب أو الثعابين.

الثوم :

يستعمل الثوم في العديد من الوصفات العلاجية، إضافة إلى حضوره في العديد من الوجبات الغذائية، حيث تدق فصوص الثوم وتخلط مع الزيت وتوضع في الرأس مكان الإصابة بالثعلبة (التونية)، ولعلاج آلام الأسنان تدق الفصوص وتوضع في منديل يُشد على معصم اليد اليمنى، إذا كان الألم في الجهة اليسرى للأسنان، والعكس إن كان الألم في الجهة المقابلة.

ولوقاية العين من الرمال والغبار المصاحب للرياح التي تعرفها المنطقة، تخلط فصوص الثوم بعد دقها مع الزيت والكحول،





وبعد ذلك يمرر الخليط فوق العينين. وكذلك تستعمل لعلاج ارتفاع الضغط بعد دقها وخلطها مع البيض الذي يأكله المريض قبل الفطور. إضافة إلى حضور الثوم في علاج الدمل والبثور التي تنتشر في رؤوس الأطفال.

الملح :

تتعدد صور استخدام الملح كوصفة وقائية وعلاجية، حيث تستعمل كمادة مطهرة للجروح، وذلك بغسل الجرح بالماء والملح، أو استخدامه لعلاج الحروق، بأن يدلك الجزء المحروق بالملح لإخراج الماء منه، حيث يُسرّع من تجفيف الجرح والتئامه، هذا بالإضافة إلى استعماله غرغرة لعلاج الأسنان وذلك بخلطه مع الخل والماء، كما يستعمله البعض مادة مطهرة للبطن، بأن يشرب المريض الماء المذاب فيه الملح حتى يتقيأ ويخرج ما في بطنه من أطعمة وسموم.

البيض (البيض البلدي) :

من العناصر الغذائية المنزلية، ويقدم في الكثير من الأحيان إما مسلوقاً أو مطهياً، ويبقى من بين أشهر علاجات مرض (بوصفير) حيث يشرب المريض أصفر البيض كل صباح قبل الفطور، كما يستخدم من جهة أخرى كمقو عام لعلاج الضعف وهزال الجسم الذي قد يصيب الأشخاص بعد فترة مرض طويلة، عندئذ يضاف البيض إلى اللبن ويحلى بالسكر ويضرب جيداً، ثم يقدم للمريض صباحاً ومساءً لمدة ثلاثة أيام، كما أكدت الدراسة الميدانية على استعماله من طرف النساء بعد خلطه مع القهوة سريعة التحضير كقناع للرأس لعلاج تساقط الشعر.

القطران :

بالرغم من أنه ليس بمادة غذائية، إلا أنه يحضر في جل المنازل بوزان، واستعماله يكون للحفاظ على قوة ولمعان الشعر، إما منفرداً أو يُخلط مع الحناء، إضافة إلى استعماله كدهن لبعض الدمل والبثور، كما يستخدمه أهالي وزان لقوة راحته في إبعاد الثعابين والأفاعي عن منازلهم.

3 التدوي بالمواد الحيوانية

تشير نتائج الدراسة الميدانية، إلى أن هناك علاقة ارتباط بين



روث البهائم والماشية :

يستعمل روث البهائم خصيصا للكي، وذلك بتسخينه جيدا، ويوضع في مكان لسعة العقرب أو الثعبان بعد قيام المتخصص بعمل فتحات صغيرة لإخراج السم من جسم المصاب، كما كان يستعمل روث الماشية خصيصا لكي الأطفال، وذلك لما كان شائعا حول ارتفاع نسبة الوفيات في صفوف الأطفال حديثي الولادة، خاصة لافتقار المنطقة للأطباء والتجهيزات الصحية اللازمة، إلا أن الإخباريين أكدوا لنا أن هذه الممارسات مازالت قائمة ليومنا هذا.

حليب الأتان :

تؤكد أقوال الإخباريين على أهمية البهائم والأتان في حياتهم، باعتبارها أولا وسيلة للنقل والتنقل، ثم لكون بعض عناصرها مثل الحليب والروث يمثلان مصدرا من مصادر تحضير بعض الوصفات العلاجية.

وقد سبق لنا الوقوف على استعمال روث البهائم، أما بخصوص حليب الأتان، فيقدم للأطفال فاقد الشمية، والذين لا يستطيعون المشي، إضافة إلى تقديمه للأشخاص الذي يعانون من الهزال الشديد.

4 التدوي بالتجبير والكي والفصد

إذا كنا قد تطرقنا في ما سبق من هذا البحث إلى مجموعة من أشكال الوقاية والعلاج، والتي يقتصر استعمالها على أفراد الأسرة داخل المنزل أو بين الأهالي، وذلك نظرا للخبرات التي راكموها من أجدادهم، فسننتقل إلى الحديث عن أشكال تقتصر على متخصصين في علاج بعض الأمراض، وذلك بإجراء عمليات تتنوع بين تجبير الكسور والكي والتفصيد.

التجبير

يعرف مجتمع البحث معالجا متخصصا في علاج الرضوض والكسور التي تحدث عادة بسبب السقوط من على ظهر الدواب أو عند حمل أشياء ثقيلة تتسبب في تمزق أنسجة الظهر، ويطلق اسم (الجَبَار / الجَبَّارة) على المتخصص في تجبير كسور العظام.

استخدام بعض عناصر أجسام الحيوانات، وبين انتشار العديد من الممارسات والوصفات الوقائية والعلاجية التي تحيل على ما لسكان وزان من معلومات ومعرفة بالخصائص العلاجية والوقائية لهذه العناصر، انطلاقا من تجارب قادتهم إليها الحاجة إلى التدوي لمواجهة الأمراض والآلام وإلى استغلال ما هو متاح لهم، ومن بين تلك العناصر:

مرارة القنفذ :

القنفذ حيوان جبلي، يشبه الفأر، لونه رمادي غامق، يغطي كل جسمه أشواك حادة، وعند شعوره بأي خطر، يقوم بتكوير نفسه ليصبح على شكل كرة شوكية تقيه شر أعدائه، أما مرارته فهي العنصر المستعمل في الوصفات العلاجية، حيث توضع إضافة إلى نواة الثمر وعظم الزيتون في إناء فوق النار لمدة طويلة، ثم بعد ذلك يدق الجميع، وموازة مع ذلك تُحرق قطعة من ثوب (الكتان)، وتضاف إلى الخليط ثم يغربل، ويحتفظ به في قنينة ليستعمل لمدة أسبوع ككحول للعين، وذلك لعلاج أمراض العيون، سواء كانت احمرار العين، أو الرمد، أو علاج الغشاوة، كما تستعمل كذلك لتقوية البصر وجلائه.

دُهْن الدجاج البلدي:

يجمع إخباريو بدو وزان على أن الدجاج البلدي متوفر بكثرة عند أغلب العائلات، حيث يقومون بتربيته في منازلهم، ويستغلون بيضه ولحمه، إلا أنه يدخل كذلك في وصفاتهم العلاجية، فبعد ذبحه يحتفظون بدهنه الذي يُجفف ويحتفظ به إلى حين استعماله علاجا لالتهاب اللوزتين، حيث يوضع في إناء فوق النار ليتغير شكله ويصبح سائلا، بعد ذلك يُدهن به العنق كل ليلة طوال فترة العلاج.

حنجرة أضحية العيد (الكبش) :

يُحتفظ بقطعة من حنجرة كبش العيد في أغلب المنازل في وزان، وذلك لاعتقادهم أنها تحفظ من العين وتجلب الخير، وموازة مع ذلك تدخل في وصفة علاجية تخص الأطفال، حيث توضع في فمهم ويشربون بواسطتها الماء، وذلك لعلاج السعال أو الصراخ المتواصل.

جيذا ثم يضعه مباشرة في كعب المريض. غير أننا نشير إلى أن الكي لا يقتصر فقط على الإنسان، بل إن سائكة وزان تعتمد عليه في علاج الأبقار، وخاصة من مرض (بوصفير) أو عند تعرض القطيع لأشعة الشمس التي تؤثر على صحتهم، أو عند عدم استطاعتهم الوقوف.

التفصيل :

من العمليات العلاجية التي تشيع بين أعضاء المجتمع الوزاني لعلاج العديد من الأمراض المرضية، كما تستعمل في استخراج السموم عند التعرض للدغ الثعابين أو العقرب، ويُعرف التفصيل، أو (التشریط) بالنطق المحلي. فعند الأطفال دون السنتين مثلا، وبعد إصابتهم بمرض (زَكَكْ) أو (قَرَانْدُو) بالنطق المحلي، والذي يؤدي إلى الوفاة، يعتمد الأهالي إلى استخراج الدم الفاسد من جسم الطفل، والعملية يقوم بها شخص متخصص، حيث يحضر موسى الحلاقة ويقوم بعمل فتحات سطحية صغيرة في ظهر الطفل، وثلاث فتحات في الركبتين، ومثلهما في المرفقين والصدر، الشيء الذي يساعد على التخلص من كافة الدم الفاسد في الجسم.

أما في حالة التعرض للدغات العقارب والثعابين، فيلجأ المعالج إلى تحديد مكان اللدغة ويربط أعلاها برباط قوي حتى يتحكم في عدم سريان الدم إلى القلب، ثم يحظر موسى الحلاقة، لم يسبق استعماله، ويفتح به مكان اللدغ، ثم يمتص الدم من هذه الفتحة بفمه، ويصبغه على الأرض، وكثيرا ما يطلق على هذا الشخص (العيساوي / العيساوية)، وتستمر هذه العملية حتى يتأكد من سحب السم من الجسم، وذلك بتغير لون الدم من اللون الغامق إلى اللون الأحمر الفاتح، وبعد الانتهاء من هذه العملية يقدم للمصاب اللبن أو الحليب أو الترياق، ثم يُلف جسمه جيذا ويترك لينام.

الخلاصة

حاولنا في هذا البحث الحديث عن الممارسات العلاجية والوقائية في الطب الشعبي بمدينة وزان بالمغرب، إضافة إلى التمثلات الاجتماعية المرتبطة بها من وجهة نظر المرضى والمعالجين الشعبيين، ولا غرابة في التأكيد بأن الاعتماد على الطب الشعبي في العلاج وممارسته لا يزال قائما على الرغم

أما بخصوص العملية العلاجية، فغالبا ما تكون البداية بتشخيص الحالة (التواء، أو كسر، أو تمزق...)، حيث يشرع المعالج في بداية الأمر بعملية (الدلك) وذلك بتسخين كمية قليلة من زيت الزيتون ليستعملها في ذلك منطقة الألم التي يشدها بعد ذلك بضمادة ويتركها إلى الغد، ويقوم المعالج بنفس العملية إلى غاية شفاء المصاب وذهاب الألم، أما إذا انتفخ مكان الإصابة في فترة العلاج، فيتيقن إذ ذاك المعالج بأن المصاب يعاني من كسر، ويتم العلاج عن طريق عملية التجبير، وذلك بإحضار أصفر البيض، إضافة إلى ملعقتين من الدقيق الرطب، وقليل من الماء، ليخلط الكل ثم يوضع فوق منطقة الإصابة، وتوضع فوقها قطع من قصب تُشد بخيط من صوف، بعد ذلك يقوم المعالج بوضع قطعة من الثوب (الكثان) فوق القصب وتشدا جيدا، يُترك على هذا الحال لمدة 15/20 يوما، وبعد ذلك يقوم الجبّار أو الجبّارة بفك الرباط والجبيرة، ويضغط ويتحسس العضو المكسور، فإذا لم يتألم المصاب فذلك يعني التئام الكسر وقام الشفاء، أما إذا تألم فيعني ذلك أن الكسر لم يلتئم بعد، حيث يعاود تكرار الجبيرة مرة ثانية، ولكن في هذه المرة يقوم المعالج بتكسير العظم من جديد وإرجاعه إلى مكانه الطبيعي ثم يعاود ما جاء في البداية حول طريقة تحضير الجبيرة، وينتظر المصاب المدة نفسها لأزالتها من مكان الإصابة والتأكد من تمام الشفاء.

الكي :

كشفت الدراسة أن المجتمع الوزاني مازالت تنتشر فيه العديد من العمليات العلاجية التي يعرفها نسق الطب الشعبي، والكي واحد منها، ويقوم بهذه العملية (الجبّار أو الشّريف)، وهذه العملية ليست قاصرة على علاج مرض بعينه، بل مشهورة في علاج العديد من الأمراض، فالعائلات تصطحب معها الأطفال الصغار ليقوم الشّريف بكيهم في جباههم (مقدمة الرأس) بروث الماشية بعد إحمائها جيذا وذلك لعلاج (أخت الصبيان) و مرض (بوصفير)، كما أشار الإخباريون أنه بعد الانتهاء من عملية (الدلك) يقوم الجبّار بكي مكان الإصابة كذلك، كما أكد لنا أحد المعالجين الشعبيين في ضريح مولاي عبد الله الشريف أنه يعالج المصابين الذين يتوافدون عليه من مرض (آلام المفاصل) وذلك بالاستعانة بغصن شجرة الزيتون الذي يقوم بحكه

من تطور الأساليب الطبية والأدوات والأجهزة الحديثة، غير أن فوائد الطب الشعبي التي لامستها ساكنة وزان وعاشتها من خلال الممارسة اليومية حافظت لهذه الأشكال بمكانتها داخل المجتمع المحلي، إضافة إلى تأثير الدين والتنشئة الاجتماعية والجوانب السوسيو ثقافية التي كرس الممارسات الشعبية للتطبيب والعلاج بالمدينة قيد البحث، وإن كنا نشير إلى اختلاط الممارسات بما هو غيبي نظرا لتعدد الأمراض المتعلقة بالجانب الروحي، والتي يتطلب معها الأمر، حسب المعتقد المحلي، إلى الاعتماد على أشكال مختلفة للعلاج أهمها زيارة الأضرحة والتبرك بها.

وعليه فدراسة ظاهرة الطب الشعبي لا تتطلب منا الحدة والتعصب في اتخاذ المواقف تجاهه، بل يتطلب الإلمام أولا بالعوامل والأبعاد ذات العلاقة بهذه الظاهرة المؤثرة بصورة مباشرة على سلوك الأفراد، وتحديد مواقفهم تجاه هذا النوع من العلاج أو ذاك، خاصة عند اعتبار الممارسة العلاجية جزءا من ثقافة متأصلة في المجتمع، وانعكاسا لبعض المفاهيم الشعبية حول مسببات المرض والعلاج.

وإن كنا هنا لسنا في معرض الدفاع عن الطب الشعبي، ولكن بالرغم من التحسن الحاصل في الخدمات الصحية، وإنشاء مراكز علاجية جديدة، وإن كانت قليلة ولا تفي بالغرض، إلا أن الناس تعودوا على الطبيعة التي كانت ولا تزال الصيدلية الأولى للإنسان بحثا عن صحة أفضل، وعلاج من أمراض عانى منها الإنسان بوزان، فهدته التجربة إلى أنواع من الأعشاب آمن لها لمفعولها في الوقاية والعلاج.

وكما أن هناك تخصصات في الطب الحديث، فالأمر كذلك في الطب الشعبي، حيث نجد المتخصص في تجبير الكسور وفي الكي وفي الحجامه، وهؤلاء لا يقتصر وجودهم بوزان فقط، ولكنهم ينتشرون في جميع أرجاء المملكة.

وتبقى الثقة في الطب الشعبي من بين أهم الأسباب التي تجعل الناس يلجأون إلى هذا النوع من التداوي، إضافة إلى قلة تكاليف الدواء مقارنة بأسعار الاستشفاء والتطبيب في مراكز وعيادات ومستوصفات الطب الحديث.

1. ينظر صوفيا السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع دراسة انثربولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، دار محمد علي الحاقي، الطبعة الأولى، 2008، ص 237.
2. مصطفى بوشعراء، الاستيطان والحماية بالمغرب، ج 1، المطبعة الملكية، الرباط، 1984، ص 175.
3. بعض الأسماء سترد بالنطق المحلي
4. مستودع خاص بالاحتفاظ بالمحصول السنوي من الحبوب.
5. اخت الصبيان، حالة نفسية يتعرض لها الطفل إن أصيب بصدمة أو تعرض لمعاملة سيئة من طرف أقاربه، ولكي يعرف أهالي الطفل أنه أصيب بهذه الحالة، يقومون بلعق باطن يده اليمنى، فإن وجدوها حارة (مثل طعم الفلفل) تأكدوا من أن الطفل مصاب بالفعل، أو العكس، كما أن هناك روايات أخرى تؤكد أن (اخت الصبيان) هي جنية تصيب الأطفال الرضع بسوء بعد ولادتهم وتقضي عليهم.
6. تقتصر هذه العملية على متخصصين في علاج هذا المرض، وغالبا ما تكون امرأة (شريفة)، ولعلاج المرض تقوم بذلك مكان الأم (الركبة أسفل الظهر، الساق...) ثم بعد ذلك تقوم بحفر حفرة صغيرة وتطلب من المريض أن يضع رجله فيها، وبعد ذلك تقوم الشريفة بذلك الرجل بالتراب المحصل عليه من الحفرة، وفي نفس الوقت تقوم بتقطيع نبات صالح الانظار على رجل المريض، وبعد الانتهاء تأمر المريض بأن يسحب رجله بدون أن يتخطى تلك الحفرة أو بقايا صالح الانظار.
7. تحتفظ العائلات بمقدار مهم من زيت الزيتون لمدة طويلة تصل إلى 20 سنة لاستعمالها في الوصفات العلاجية.
8. الأطفال حديثي الولادة، بحيث لا يتعدى سنهم سبعة أشهر.
9. الأطفال الذين لم يتجاوزوا عشرة أشهر بعد ولادتهم.
10. ينتج هذا المرض من الدم الفاسد في جسم الأطفال، والذي يعتقد، حسب المتخيل المحلي، أنه يكثر في جسم الطفل بمجرد رضاعته من حليب أمه.

تمثيلات الماء في الثقافة الشعبية المغربية نماذج من العصر الوسيط

فاطمة بوزاد

من بين
المواضيع التي
حضيت بالاهتمام
أو نالت ببعضه في
أحسن الأحوال،
قضايا الماء
وتمثلاته في
مخيل المجتمع
المغربي خلال
العصر الوسيط.

يعتبر التاريخ الذهني وجه من وجوه التاريخ الاجتماعي الذي يبحث في الظواهر الرمزية والثقافية. ومن بين المواضيع التي حظيت بالاهتمام أو نالت ببعضه في أحسن الأحوال، قضايا الماء وتمثلاته في مخيل المجتمع المغربي خلال العصر الوسيط.

وبما أن الماء مادة الحياة، ومورد الخصوبة، وأصل الكون، فقد اعتبر ملتقى المعتقدات الشعبية والعادات والأفكار والقناعات التي تضي عليه أبعادا مختلفة ودلالات ثقافية وشعبية واجتماعية وعقدية، فينتج عن ذلك ثقافة شعبية معينة ترتبط به حسب اعتقادها كما هو الحال في جميع المجتمعات الإنسانية. غير أن حضوره في الوعي والتفكير الشعبي المغربي، تطبعه بعض الخصوصيات المحلية التي وجدت لها أساسا من الثقافة الشعبية، ومن المتخيل الشعبي والاستغلال الديني، والتفسير الغيبي، والاعتقاد الخرافي، ما شكل لنا معالم ذهنية مغربية زاوجت بين الحقيقة والواقع، وبين المتخيل والمنشود، وبين المقدس الطاهر والمادي الزائل، احتفظت به الذاكرة الشعبية المغربية في عدد كبير من الأمثال والأقوال المأثورة، والتي كثيرا ما جاءت تتفق في كثير من جوانبها مع ما جاء في النصوص الدينية والطقوسية.

رصد تيمة الماء في الثقافة الشعبية المغربية، من خلال نماذج مستقاة من العصر الوسيط، للحديث عن بعض الطقوس التي كانت تمارس في زمن الندرة، والكشف عن بعض جوانب حضوره في الفعل الكراماتي لمتصوفة المغرب الوسيط

يعد الطقس عملا وممارسة سواء كانت فردية أو جماعية حسب جاك كزانوف¹ والتي ينظر إليها في الغالب كونه «فعالة»، وخصوصا ما تعلق بطقوس واحتفالات طلب الغيث، والتي استمرت إلى فترات متأخرة.

وعليه، يعد الطقس عملا وممارسة سواء كانت فردية أو جماعية حسب جاك كزانوف⁴ والتي ينظر إليها في الغالب كونه «فعالة»، وخصوصا ما تعلق بطقوس واحتفالات طلب الغيث⁵، والتي استمرت إلى فترات متأخرة.

تعد احتفالات «تسليت» أو «أنزار» أو «عروس المطر»، من أهم الطقوس المرتبطة بطلب النور، في فترات الجفاف والخصاص المائي⁶. وقد تناول الاثنولوجي إميل لاووست⁷ Emile Laoust في مؤلفه **Mots et choses Berbères** الدلالات الرمزية التي تربط بين الأداة «تاغنا» (المغرفة) والفتاة العروس «تاسيليت»، التي يتم الطواف بها في موكب نسائي طمعا في نزول الغيث من لدن إله المطر، حسب الأسطورة المؤسسة لهذا الطقس الاستمطاري.

معلا أن الاعتماد على المرأة في القيام بهذا الطقس الاستمطاري، هو الرغبة في إثارة قوة إله المطر الإخصابية حيث يتضمن الغناء وبعض الابتهالات المستعطفة لأنزار، والتي تدعوه فيها عروسة المطر إلى النزول، أي العروس التي يتم وضعها على رأس «العلام» أي «لعلام نتلا-غنج»⁸، وهي عبارة عن دمية من خشب مغطاة بقطع من قماش في صورة عروس ويدها عبارة عن مغرفة موجهة لاستقبال المطر بشكل رمزي⁹. إذ تجري في الطقس فعاليات مختلفة، كالرقص، وتقديم القرابين، ونحر الأصاحي، وأداء الصلوات، وترديد التراتيل¹⁰.

وبقدر ما يحمله هذا الطقس من ممارسات خرافية واعتقادات غيبية، فإنه على ما يبدو حمل بعضا من الآثار الإسلامية الواضحة المعالم خلال العصر الوسيط، فبمراكش كان الصبية مثلا في زمن الجفاف يهرون بأزقة المدينة يستغيثون ويسألون المطر¹¹، خاصة أبناء الشرفاء منهم¹²، إلى جانب المتصوفة الذين يخرجون أيضا للاستسقاء بالناس، فقد كان أبو العباس السبتي يخرج برفقة بعض

ومن هذا المنطلق، تروم هذه المقالة رصد تيمة الماء في الثقافة الشعبية المغربية، من خلال نماذج مستقاة من العصر الوسيط، للحديث عن بعض الطقوس التي كانت تمارس في زمن الندرة، والكشف عن بعض جوانب حضوره في الفعل الكراماتي المتصوفة المغرب الوسيط، وفي المعتقدات والأفكار التي تمزج بين المعقول والجانب السحري والخرافي، وكذا الوقوف على بعض الأمثال الشعبية المأثورة وتحليلها وفق سياقات توظيفها.

طقوس الماء في زمن الندرة

تكاد تجمع العديد من الدراسات¹، عن كون الطقس هو مجموع الممارسات التي تعبر بها جماعة معينة عن موضوع ممارساتها الطقوسية بمختلف أنواعها، تحت وقع الاحتفالات الضخمة². وهي بهذا تكون أقرب إلى كونها عبارة عن نسق من القواعد والمعايير المنظمة لسلوكيات الأفراد داخل بنية الجماعة، سواء على مستوى أداء الأنشطة الاجتماعية والثقافية والزراعية، أو أثناء ممارسة الشعائر ذات الدلالة الرمزية المرتبطة بعناصر الطبيعة وسياقاتها³.

الاعتماد على المرأة في القيام بهذا الطقس الاستمطاري، هو الرغبة في إثارة قوة إله المطر الإخصابية حيث يتضمن الغناء وبعض الابتهالات المستعطفة لأنزار، والتي تدعوه فيها عروسة المطر إلى النزول، أي العروس التي يتم وضعها على رأس «العلام» أي «لعلام نتلا-غنج»

تشهد الدراسات التي تناولت موضوع ممارسة طقوس الاستمطار بشمال افريقيا على أنها عادة موغلة في القدم، وجدت لها صدى كبيرا لدى كثير من الشعوب، حيث تحولت إلى ابتهاجات ودعوات مع دخول الاسلام

بل كانت من الشعائر الرسمية التي يقومون بها، فلا تكاد تخلو أي إشارة من مشاركة السلاطين المغاربة في أداء سنة الاستسقاء. إذ يصور لنا ابن أبي زرع مشهدا عن قيام أبي السعيد المريني بأداء صلاة الاستسقاء بعد موجة القحط التي عرفتها البلاد سنة 711هـ بخروجه ماشيا على قدميه، متقدمة أمامه جموع الصلحاء والفقهاء والقراء يدعون الله تعالى ويقدم الصدقات، بل الأكثر من ذلك نجده يستعين بكرامة الموق في استنزال المطر بعدما خرج إلى قبر الشيخ أبي يعقوب الأشقر بجبل الكندوسين، حيث سيجاب دعاءه وستغاث البلاد¹⁸.

يزخر طقسا تاغنجا والاستسقاء، بترسانة من الدلالات الرمزية التي يحملها الماء في كنهه كعنصر للبناء الاجتماعي من جهة، ومن جهة ثانية تعتبر الطقوس المائية خزانا للذاكرة الجماعية المحلية تحمل في طياتها تراثا ثقافيا لا ماديا. كما شكلت هذه الطقوس آلية للتضامن والتلاحم بين المجموعات الاجتماعية خاصة في زمن الندرة.

الماء ونسج الأساطير

أثبت الفكر الأسطوري¹⁹، علاقته بالفكر الفلسفي على مستوى ولادة التصور الفكري الذي ينهل من الواقع الموضوعي المعيش، والذي يتصل بما هو مجتمعي وتاريخي واجتماعي، وبما هو حضاري وثقافي وتراثي. والماء كأحد العناصر المكونة للطبيعة، وأحد الإشكاليات الوجودية المتعلقة بحقيقة الوجود، ارتبط وجوده

شيوخ المتصوفة مثل يعقوب المبتلى وأبي الحسن البلسي وأبي يعقوب الحكيم، والمريدين إلى خارج أبواب مراکش، طالبا من الناس التصديق بما معهم طبق مذهبه المعروف في الصدقة¹³، إلى جانب مشاركة أهل الذمة في أداء هذا الطقس¹⁴.

إن خروج النساء والأطفال دليل على تقديمهم للاستشفاع بهم من الله عز وجل للنظر إلى حالهم، كما أن عملية جمع التبرعات المصاحبة لعملية طلب «النو» يوازيها عملية التصديق في سبيل الله، فهي بذلك طقس خرافي بغطاء شعبي وتأويل ديني.

وتشهد الدراسات التي تناولت موضوع ممارسة طقوس الاستمطار بشمال افريقيا على أنها عادة موغلة في القدم، وجدت لها صدى كبيرا لدى كثير من الشعوب، حيث تحولت

إلى ابتهاجات ودعوات مع دخول الاسلام¹⁵. ولهذا فهي ليست طقوسا احتفالية وحسب، وإنما هي طقوس تعبدية، تقع بين الخوف والرجاء أي بين اتقاء غضب الاله وطلب القبول عبر الابتهاج والاستعطاف¹⁶. لذلك كان العامة من الناس يسارعون إلى طلب الغفران من الله وبيالغون في صلوات الاستسقاء، أكثر من الصيام والتضرع، معتقدين بدورهم في انحباس الأمطار لكثرة المناكر والابتعاد عن الدين، فيلجؤون إلى الصلحاء والأولياء، الأحياء منهم والأموات كوسيط بينهم وبين الله¹⁷.

وإلى جانب العامة وأهل الصلاح مارس السلاطين طقوس الاستسقاء،

**يزخر طقسا تاغنجا
والاستسقاء، بترسانة
من الدلالات الرمزية
التي يحملها الماء
في كنهه كعنصر
للبناء الاجتماعي من
جهة، ومن جهة ثانية
تعتبر الطقوس المائية
خزانا للذاكرة الجماعية
المحلية تحمل في
طياتها تراثا ثقافيا لا
ماديا**

وندرته بمصادر أسطورية وأخرى خرافية وواقعية في بعض الأحيان.

لم يقتصر الدين وحده على مسألة رمزية الماء في خلق الكون، بل تكاد ترجع أغلب أساطير المجتمعات البشرية القديمة أصل الكون والحياة وجميع أصناف المخلوقات إلى الماء

ومن المؤكد أن مغاربة المغرب الأقصى خلال العصر الوسيط لم يخرجوا عن هذا الإطار وعن هذا النمط من التفكير، فكان أن وجد الماء طريقا إلى تفكيرهم في الكون وفي تصوره للطبيعة والخلق. ونسجوا مجموعة من الأساطير لتقدسيه خاصة تلك المرتبطة به في زمن الندرة. إذ يرجع عدد من الباحثين من بينهم عبد العزيز بل الفايذة، تاريخ هذه المعتقدات والطقوس إلى مرحلة ما قبل التاريخ²³. حيث تم دمج وخلق العديد من تعاليم الإسلام بمجموعة من الطقوس القديمة، وبالتالي قاموا بما يمكن تسميته بأسلمة جملة من الممارسات الطقوسية القديمة التي كانت تدور في جانب منها حول المجالات الطبيعية المقدسة كالعيون ومنابيع المياه²⁴. هذه الأخيرة التي تعد قوى خفية مؤثرة تمنح مياه تلك المواضع قدسية خاصة، وقد أدت قدرة الماء على تنظيف الأجسام البشرية، والأشياء المادية منذ أقدم العصور إلى جعله رمزا عاما ووسيلة شائعة للتطهير، وللطقوس الدينية الخاصة بغسل الذنوب²⁵. فنحن إذن حيال مجتمع يرتفع إلى نسج الأسطورة لحماية موارده من الضياع والانتفاء، ذلك أن قوة المعتقد تقوي السلوك وتوجهه نحو ما تقتضيه ضرورة العيش.

وتقدم النصوص التاريخية نماذج عن بعض هذه الاعتقادات التي سادت خلال العصر الوسيط، إذ يذكر صاحب الاستبصار تأثير شرب ماء عين برقال بطنجة على عقل شاربيه وإصابته بالحرق، فيعبر بعبارة « شربت ماء برقال، لا جناح عليك»²⁶. ويقول الشاعر فيه:

بطنجة عين ماء وسط رمل

لذيذ ماؤه كالسلسبيل

خفيف وزنه عذب ولكن

يطير بشاربه ألف ميل²⁷

لم يقتصر الدين وحده على مسألة رمزية الماء في خلق الكون، بل تكاد ترجع أغلب أساطير المجتمعات البشرية القديمة أصل الكون والحياة وجميع أصناف المخلوقات إلى الماء، والتي تعبر عنها داخل قوالب معرفية أسطورية شائعة الصدى منذ القدم، كأشكال من المعتقد والموروث الشعبي المتصل بالماء، وتترجمه كمضامين دالة على موضوع المقدس والخصوبة والحياة والموت²⁸، وخصوصا أنه كان موضوعا للعبادة، عبر طقوس تبجيل وتقديس آلهة الماء، التي تتعدد ما بين آلهة البحار وآلهة الأودية، وآلهة الأبّار والمغارات المائية، إلى غير ذلك من المجالات المائية المقدسة، التي مازالت تحظى بنفس التمثيل المقدس لهذا المورد، ولمنابعه ورموزه الأسطورية القديمة عند المغاربة²⁹.

ولعل في هذه الأهمية البالغة للماء وأسراره الدفينة، ما دفع الإنسان منذ الأزل إلى ربطه بهالة من القدسية والخرافة وتصويره على خلفية الخيال والإكبار، فكان أن ألهم البعض، وربطه البعض بقوى الغيب من آلهة المطر والخصب، كما رأى فيه آخرون وجها لغضب الآلهة وأداة للعقاب.

وعلى ضوء ذلك، فسر أحد المتخصصين³⁰ على أن الأسطورة هي نتاج التفسير الساذج للشعوب البدائية لظواهر الطبيعة المختلفة التي كانت تصادفهم في حياتهم اليومية، بحيث كانوا يضعون لكل ظاهرة بل لكل نشاط يقومون به إلها خاصا، وكانوا ينسجون حوله قصصا خيالية خارقة، وقد تكون الأسطورة في هيئة حكاية خرافية للعظة.

ولعل في هذه الأهمية البالغة
للماء وأسراره الدفينة، ما دفع
الإنسان منذ الأزل إلى ربطه
بهالة من القدسية والخرافة
وتصويره على خلفية الخيال
والإكبار

لم يتوقف اعتقاد المغاربة عند هذا الحد، بل جعلوا للماء قدرات غيبية في التعرف على شفاء المريض من موته، حيث كان لبربر بني وارثين المجاورين لموضع وادي فاس تجارب في ذلك

حيث كان لبربر بني وارثين المجاورين لموضع وادي فاس تجارب في ذلك، إذ كانوا يحملون المريض إلى رأس العين «بذلك الموضع المهلول [بئر غامضة يهاب الدخول فيها، وهي دهسة عظيمة لا يدرك لها قعر]، فيغطسونه فيه حتى يقرب أن يطفئ، ثم يخرجونه، فإذا خرج على فمه دم يبشرونه بحياته، وإن لم يخرج من فمه دم، أيقنوا بهلاكه»³². حضور الماء بهذه الرواية هو أمر مرتبط باعتقاد خرافي سائد، يتمثل في قدرة مياه بئر رأس العين في تحديد مصير المريض، هل يواصل الحياة أم أنه ميت من مرضه ذاك، وهو ما أدركه صاحب المؤلف الذي أبدى استغرابه من عدم إنكار الأمر، بقوله: «وهو عندهم متعارف لا ينكر»³³.

واستعمال الماء في الاستشفاء تجاوز من المنبع إلى المستعمل منه، فمن الأساطير الخرافية التي سادت خلال الفترة المرينية، ما جاء عند ابن الأحمر في أن بقية ماء وضوء عبد الحق المريني، كان يحمله الناس للتبرك به ويستبشرون به شفاء مرضاهم³⁴. فارتباط الماء هنا بكرامة الأشخاص يجعل منه مقدسا خاصة إذا كانوا ذووا سلطة، فيصبح بذلك مزارا من طرف العامة من أجل التبرك والتداوي في بعض الأحيان.

ومن زاوية أخرى، فإن هاجس المحافظة على الماء ظل يورق الانسان المغربي خاصة في زمن الندرة، لهذا نجده يربطه بمعتقدات شعبية مشمولة بمعاني التطير والبركة ودرء المخاطر التي قد تهدده بالضياح والثلوث، لهذا كان المغاربة يتطيرون من إقامة الارحاء على الأنهار ومنابعها. ففيما يورده البكري في وصف مدينة إيجلي في السوس بأنها «مدينة كبيرة سهلية بغربها نهر كبير جار من القبلة إلى الجوف، عليه بساتين كثيرة متصلة ولم يتخذوا قط عليها رحي، فإذا سئلوا عن المانع لهم من ذلك قالوا: كيف يسخر مثل هذا الماء العذب في إدارة الأرحاء»³⁵.

وهي نفس الإشارة التي أوردتها عن نهر مجردة، على الطريق إلى المغرب من تونس، أن من شرب من مائه قسى قلبه²⁸. كما اعتقد الناس أن ارتفاع حرارة حمامة مولاي يعقوب هي من عمل عفريتتين، أمرهما الخليفة الموحي يعقوب المنصور (580هـ-595هـ / 1184م-1198م) بإيقاد النار تحت الحمامة وأن الله يشفي المستحمين المرضى «بركة يعقوب المنصور»²⁹.

كما يدل اعتقاد الناس، بأن جبروت ملوك الإنس للاستئثار بتملك الثروة المائية العامة، ينتهي مستسلما أمام القوة القاهرة لملوك الجن؛ وهو ما يبدو من الرواية الخرافية التي ارتبطت بشروع أحد ملوك المغاربة في بناء قصره على عين ماء ثرة بالقرب من مدينة فاس، تسمى «رأس الماء»³⁰، التي كان يتزود بمائها وادي الجوهر الذي يشق المدينة، حيث كان ملوك الجن الذين يسكنون فيها يقومون بقتل كل من شرع في أشغال البناء من العمال والصناع، لدرجة دفعت البنائين إلى الفرار خوفا على حياتهم وخوفا على من حملهم على العمل فيها قهرا. وأمام إصرار السلطان على التماذي في مشروعه، «هدده الجن على تصفيته فورا إذا لم ينسحب هو ومشروعه من المكان إلى الأبد»³¹.

لم يتوقف اعتقاد المغاربة عند هذا الحد، بل جعلوا للماء قدرات غيبية في التعرف على شفاء المريض من موته،

**هاجس المحافظة على الماء
ظل يورق الانسان المغربي
خاصة في زمن الندرة، لهذا
نجده يربطه بمعتقدات شعبية
مشمولة بمعاني التطير
والبركة ودرء المخاطر التي قد
تهده بالضياح والثلوث**

والأمر نفسه يؤكد الحميري عند حديثه عن وادي ماست في بلاد السوس الأقصى، الذي تميز بصبيبه القوي، إلا أن الساكنة لم يتخذوا على هذا الوادي قط رحي، فإذا سئلوا عن ذلك قالوا: نتخذ الماء المبارك في إدارة الأرحاء!! وهم يتطيرون بها³⁶.

إن البعد القداسي للماء، جعله يفتح مجال الرمز والأسطورة، حيث تعددت أوجهه حسب الخاصية التي ارتبطت به. فمنابع الماء في المتخيل الشعبي المغربي تمثل مواقع لانبثاق الأرواح الشريرة التي تقطن عادة بباطن الأرض لحراسة الكنوز الدفينة، وكلما أتيحت لها الفرصة للخروج إلا وتسربت إلى السطح عبر

المنافذ المائية³⁷. وهذا الرأي رغم ما ينطوي عليه من علات إلا أنه يمكن من تتبع الخرافات والأساطير التي نسجها المغاربة والمربطة بالشبكة المائية، وفي الاستشفاء من بعض الأمراض كالعقم والحمى والخصوبة وغيرها من الأمراض التي اختصت بعض منابع المياه والحمامات في الشفاء منها.

حضور الماء في الخرافة والسحر

تجدر الإشارة إلى أن تقديس الماء تواصل وتقوى عن طريق المتون الشعبية التي أحاطته بهالة من القدسية من خلال الخرافات والأعمال السحرية، وذلك للمحافظة عليه من الضياع أو استعماله لتثبيت المشروع السياسي كما سئى ذلك، وتحضر في هذا الجانب العديد من الحكايات المصدرية التي تؤسس للقداسة التي حضي بها الماء وتؤت للمأثورات الشعبية وبناء التمثلات والمواقف الفردية والجماعية.

ومن القصص والروايات الخرافية التي دونها بعض المؤرخون المغاربة والتي ترتبط بالذهنية المغربية في

علاقتها بالماء، نجد تقديس منابع المياه. ومنها ما تشير إليه إحدى الروايات المصدرية إلى الحادث المفتعل الذي عمد إليه محمد بن تومرت، حتى لا يشكك أحد في عقيدته بعد هزيمته أمام المرابطين بتوظيفه للبئر لتثبيت مشروعه السياسي مدعيا أنه أتاه ملك من السماء فغسل قلبه ونوره بنور يميز به أهل الجنة وأهل النار، حيث تقول الرواية: «إن الله أنزل الملائكة إلى إحدى الآبار يشهدون بصدق ابن تومرت» فسار المهدي والناس معه وهم يبكون إلى تلك البئر، ووقف على رأسها صلى، وقال يا ملائكة الله إن أبا عبد الله قد زعم كيت وكيت، فسمع من أسفل البئر صدق صدق. وكان قد رتب بها رجال يفعلون ذلك، قال المهدي، إن هذه البئر مطهرة مقدسة قد نزل إليها الملائكة، والمصلحة أن تطم لئلا يقع فيها نجاسة، فalcوا فيها من الحجارة والتراب ما طماها³⁸.

وفي المقابل، نجد لهذه الرواية الخرافية التي عمد إليها ابن تومرت صداها في الطقوس العربية القديمة؛ حيث كان العرب قديما يستقصون أخبار الغائب من بئر قديمة أو حفر قديم، بالمناداة عليه ثلاث مرات في داخل البئر أو الحفرة، «فإن سمعوا صوتا علموا أنه حي معاف، وإن لم يسمعوا شيئا علموا أنه قد مات»³⁹. وهو ما يدل على تأثر ابن تومرت بالأفكار التي جاء بها من المشرق.

رغم ما تنطوي عليه هذه الرواية من حيلة محكمة استعملها ابن تومرت لتثبيت مشروعه السياسي بعد هزيمته أمام المرابطين، إلا أنها تصور لنا جانبا من الذهنية التي سادت خلال العصر الوسيط لاعتقادهم الراسخ بوجود أرواح وقوى خفية متواجدة دائما بنظرهم على منابع المياه وفي أعماق الآبار منذ القدم⁴⁰. ويعزى توظيف البئر من طرف محمد بن تومرت إلى القدسية التي حضي بها بئر زمزم، حيث جسدت رؤيا عبد المطلب لحفر بئر زمزم جدلية الاجتماعي والقدسي، فالبئر نعتت في الحلم بطيبة، لأنها من سلالة إبراهيم «وبره» لأنها تفيض على

الأبرار وتغيض على الفجار⁴¹.

وفي ذلك إشارة إلى
استمرار الرمزية
وتوظيفه
لإضفاء
المقدس
على الممارسات
الاجتماعية.

وتكثر في هذا الجانب الروايات
الخرافية التي تقر بوجود جماعة لا
مرئية من الجن لها قدرات خارقة وجب
توقير أماكن تواجدها مثل السرايب المظلمة
ومجاري الانهار والمياه الراكدة . التي تبرها
عبادة المغارات، وتقديس الينابيع والحمامات والارحاء
المائية منذ القدم.

ومن هذه الروايات الخرافية، ما ذكره الوزان عن الطلاسم
التي وضعها المرابطون في القنوات الجالبة للماء بمدينة
مراكش بقوله: « أن ماء نهر أغمات يصل إلى مراكش،
يؤخذ بالقرب من أغمات ويتابع جريانه في قنوات تحت
الأرض، وقد أمر عدد من الملوك بالبحث لمعرفة من أين
يأتي هذا الماء إلى مراكش، فدخل بعض الأشخاص إلى
القناة من النقطة التي يصل إليها الماء وفي أيديهم مشاعل
يستضيئون بها، ولما قطعوا بعض المسافة في القناة أحسوا
بهبوب ريح شديدة أطفأت مشاعلهم وهلا من القوة ما
خيل إليهم أنه لا عهد لهم بمثلها، وتعرضوا أكثر من مرة
لخطر عدم إمكان الرجوع إلى الوراء، لأنه بالإضافة إلى
ذلك كان مجرى الماء مسدودا بكثل حجرية ضخمة ينكسر
عليها الماء ليمر من هذه الجهة وتلك، وأخيرا وجدوا حفرا
عميقة جدا حتى إنهم اضطروا إلى ترك محاولتهم، ولم

يجسر أحد بعد ذلك على استئناف هذا العمل»⁴².

لحدود هذه النقطة يقدم الوزان لنا وصفا
لمحاولة من بعض الملوك لغاية معرفية
قد تفيد البحث عن مصدر مياه
المدينة، وربما كان ذلك
لأسباب أمنية تهدف
إلى توظيف الماء في
الضغط على ساكنتها في
حالات التمرد أو الحرب،
غير أن الجانب الخرافي
للرواية سيبتدئ من خلال الآتي
من كلام الوزان حين أراد أن يقدم
تبريرا للحادث فكتب «يقول المؤرخون
أن الملك الذي أسس مراكش توقع بفضل
معطيات بعض المنجمين أنه سيخوض معارك
كثيرة، فأنجز بواسطة الفن السحري جميع هذه
العوائق الطارئة في تلك القناة، حتى لا يعرف أي عدو من
أين يأتي الماء إلى المدينة فلا يستطيع أن يقطعها عنها»⁴³.

ارتبط إذن إنشاء قنوات جلب الماء لمدينة مراكش
(الخطارات)، حسب الوزان ببعض الإجراءات والطقوس
السحرية⁴⁴ التي تضمن أمن مياهها في حالة الحرب،
وهو ارتباط يتعلق بخوف ساكنتها من استغلال الماء في
الضغط عليهم وإخضاع إرادتهم في حالات الحرب، وهذا
ربما يبرر نشر أو اختلاق مثل هذه القصص لإرهاب الأعداء
من التعرض لمياه المدينة. فهو هاجس أمني حولته ساكنة
المدينة على ما يبدو إلى خرافة تربط أمن قنوات مياه
مراكش بالطلاسم السحرية.

لم يتوان صاحب وصف إفريقيا في اطلاعنا عن بعض
الممارسات السحرية المرتبطة بالماء، إذ يشير مرة أخرى في

**ارتبط إذن إنشاء قنوات جلب الماء لمدينة مراكش (الخطارات)،
حسب الوزان ببعض الإجراءات والطقوس السحرية 44 التي تضمن
أمن مياهها في حالة الحرب، وهو ارتباط يتعلق بخوف ساكنتها
من استغلال الماء في الضغط عليهم**

يحضر الماء في هذه الرواية كمادة نقية صافية، تزداد صفاء بإضافة قطرة زيت بها مما يشكل بقعة صافية، توهم بانفتاح بصيرة العراف على عوالم الغيب ورؤية الجن

«فصلى ركعتين ودعا الله»⁴⁶، فأخذ فرسه يبحث في الأرض، فانفجر الماء، ولما حفروا وجدوا ماء طيباً. وفي رواية مماثلة للفقهاء عبد الله بن ياسين الجازولي (451هـ/ 1060م)، زعيم الحركة المرابطية أنه خلال سفره في الصحراء اشتد بأصحابه العطش ولم يجدوا ماء اشتكوا له، فأجابهم قائلاً: «احفروا بين يدي، فحفروا فوجدوا الماء بأدنى حفرة، فشربوا وسقوا، واستقوا أعذب ماء وأطيبه»⁴⁷. وهو فعل مماثل لمعجزة نبوع الماء من بين أصابع الرسول صلى الله عليه وسلم، فعن أبي هريرة رضي الله عنه قال: «رأيت رسول الله (ص) وحانت صلاة العصر والتمس الناس الوضوء فلم يجدوا الماء فوضع الرسول (ص) يده في ذلك الإناء فأمر الناس أن يتوضؤوا منه، فرأيت الماء ينبع تحت أصابعه، فتوضأ الناس حتى توضئوا من عند آخرهم»⁴⁸.

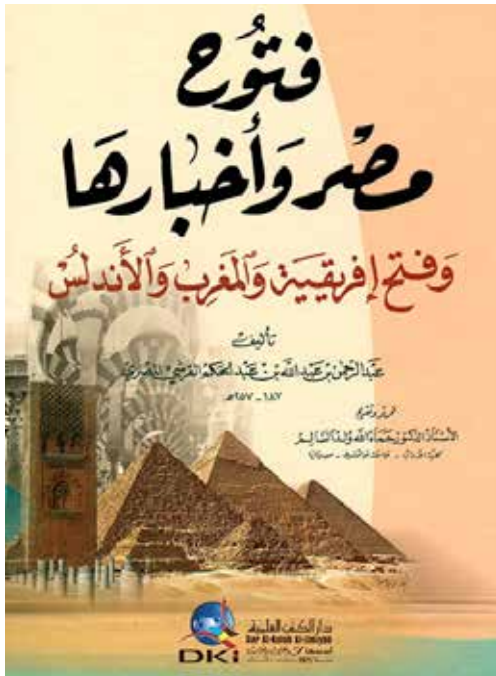
معرض حديثه عن بعض العرافين من أهل فاس وكيفية استخدامهم للماء في إيهام الناس بالتبصر وكشف الغيب، بقوله: «ويضم الصنف الثاني العرافين الذين يجعلون الماء في قدر لماع، ويرمون فيه قطرة زيت فيصير شفافاً، ويزعم العرافون أنهم يرون فيه كما يرون في المرأة جماعة من الشياطين القادمين بعضهم خلف بعض، كأنهم كتائب جيش تعسكر وتضرب الخيام، ويسلك بعض هؤلاء الشياطين طريق البحر وبعضهم طريق البر، وعندما يرى العراف أنهم قد استراحوا يطلب منهم ما يود معرفته فيجيبونه بإشارات باليد أو العين»⁴⁵.

وإذا كانت مثل هذه الحيل تنطلي على عدد ممن يعتقدون في السحر والسحرة، فإن ذلك على ما يبدو لم يكن ليقنع الوزن وإلا فما كان ليكشف الأمر ويصفه بالزعم «ويزعم العرافون»، غير أن إيراده ضمن وصفه للمدينة دليل على تفشيه واعتقاد البعض فيه.

يحضر الماء في هذه الرواية كمادة نقية صافية، تزداد صفاء بإضافة قطرة زيت بها مما يشكل بقعة صافية، توهم بانفتاح بصيرة العراف على عوالم الغيب ورؤية الجن، فيبلغونه بأمور الغيب، مستغلين سذاجة عقول بعض أهل زمانهم.

الماء والكرامة

إذا كانت معجزات الأنبياء تعود إلى أمر إلهي لا يدعو إلى الشك، فإن التسليم العقلي بالكرامات المائية تتجاوز قانون الطبيعة وتنفيه، لكن المؤكد هو اقتفاء أصحاب الكرامات سلوك النبي صلى الله عليه وسلم. لذا جاء كثير منها مستوحى من معجزاته بروايات مختلفة، كالقدرة التي أظهرها عقبة بن نافع، حينما مر مرة في طريق صحراء إفريقية بنواحي قصر خاوارا، حيث لم يكن هناك ماء،



يدخل مجال الكرامة المقدمة في تثبيت الهيبة والمكانة للولي، بهدف تأمين الولاية وصدقها، واتخذت من الستر وسيلة للإقناع، حيث أنه من عادة الصوفية التكتّم عن الناس والإبقاء على كراماتهم سرا، امثالاً لقول الرسول (ص) « استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان »

اليوم لقبور الأولياء ورجال الصلاح، بغرض الشفاء بترية المكان أو مائه.

ومن المصادر المائية التي كانت موضع كرامات المتصوفة البحر، فقد أورد التيمي في كتابه المستفاد⁵⁵ كرامة للشيخ محمد بن سالم الشلبي بما نصه: « أخبرت عنه أنه خرج مع جماعة في السياحة على ساحل البحر فأصابهم عطش شديد، ولم يجدوا ماء. فقال لهم الشيخ أبو عبد الله: تسترون علي؟ فقالوا: نعم. فدخل البحر حتى بلغ الماء إلى صدره، ثم أخذ يغرف بكفيه، وسقاهم ماء عذبا حتى رويهم جميعهم ».

يدخل مجال الكرامة المقدمة في تثبيت الهيبة والمكانة للولي، بهدف تأمين الولاية وصدقها، واتخذت من الستر وسيلة للإقناع، حيث أنه من عادة الصوفية التكتّم عن

الناس والإبقاء على كراماتهم سرا، امثالاً لقول الرسول (ص) « استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان ».

ولتحليل مستوى الخطاب في هذا النص الكراماتي المائي، يمكن التقاط مجموعة من الإشارات أهمها: أن البحر باعتباره مكنم العلوم والأسرار، فإن الشيخ يغترف منه ما يشرب منه وأصحابه، أو أتباعه، في الطريق الصوفي، وعذوبة الماء دليل على صدق ولاية الولي، وصلاح حله، وحسن طريقة عمله.

وبالمثل اعتبر المشي على الماء من أعلى المقامات الذي لا يحصل إلا لخاصة الأولياء⁵⁶. فالتكتاني يذكر في مستفاده « أن أبو يعزى يلنور بن ميمون (ت 572هـ / 1177م) [كان يقول] ما لهؤلاء

وإذا كان القادة العسكريون والزعماء السياسيون قد سعوا وراء إظهار كراماتهم المائية إلى كسب ثقة أتباعهم، وتوسيع قاعدة أعدادهم ليضمنوا تحقيق مشروعهم السياسي والديني⁴⁹. فالماء لدى المتصوفة المغاربة يذهب في بعده الرمزي ليصبح عوناً للاتصال بالعالم المقدس، يتخذ معاني كما توحى بذلك الآيات الكريمة «وكان عرشه على الماء»⁵⁰، «وينزل من السماء ماء ليظهركم به ويذهب عنكم رجز الشيطان»⁵¹. وفي آية أخرى «وأنزلنا من السماء ماء طهوراً»⁵².

فالماء هنا يتحول بفعل مصدره السماوي، أو عند تدخل أحد الأنبياء أو الأولياء، من ماء طبيعي، إلى كائن قدسي مطلق، فتحصل منه البركة ويرتقي بالمتصوف في معارج الوجود، منسلخا بفضل من المحدثين الديني⁵³.

تتعدد الكرامات المرتبطة بالماء بالكتب المناقبية، ومنها كرامة للشيخ أبو زكرياء يحيى بن موسى المليجي، أوردتها التادلي في تشوفه⁵⁴، بقوله: « وحدثوا عنه، أنه أوصى أن يدفن برباط شاكر، فلما مات حملوه على جمل، فلما وصلوا وادي تانسيقت وجدوه كثير الماء من شدة السيول، لا يدخله أحد، فانفلق الوادي وجاوزوه، ثم عاد كما كان ». تدخل هذه الكرامة في كرامات الولي التي تسبق الدفن، في تسخير الحكي لإبطال مفعول الموت، من خلال التماهي بشخصية الأنبياء واستحضار معجزة موسى عليه السلام. كمحاولة لترسيخ مبدأ في ذهنية المتلقي على أن كرامات وبركات الأولياء لا تنقطع بموتهم، وهو ما يفسر الزيارات والمراسم التي نراها

**فالماء هنا يتحول
بفعل مصدره
السماوي، أو عند
تدخل أحد الأنبياء
أو الأولياء، من ماء
طبيعي، إلى كائن
قدسي مطلق،
فتحصل منه البركة
ويرتقي بالمتصوف
في معارج الوجود**

إن الحكاية الكرامية هذه تحمل بين ثناياها الكثير من الرموز، فإنزال الغيث يبين صدق الولاية، وظهور البركة والخير على يد الولي، وذلك في حضور جماعة من الناس

أما الكرامة المتعلقة باستنزال المطر فيورد صاحب المستفاد، كرامة للشيخ أبي يعزى يقول عنه: «وكان لا يحسن العربية ففهمت من كلامه أنه قال: يا سيدي هؤلاء المالوي يسألون هذا العبد أن يسألك الغيث، ومثلي يسألك في ذلك، وأجرى دموعه من عينيه، ويتضرع ويبيكي. فما رجعنا إلى موضعه، ولا برحنا من ذلك الموضع حتى نزل الغيث، ونزعنا ما كان بأرجلنا من النعال والأقراق بجري الماء».

إن الحكاية الكرامية هذه تحمل بين ثناياها الكثير من الرموز، فإنزال الغيث يبين صدق الولاية، وظهور البركة والخير على يد الولي، وذلك في حضور جماعة من الناس. وتكمن دلالتها في أن المطر يمثل رمز الحياة، وفي الكرامة استنباط لمعجزة نبوية بغرض تأكيد صلاح الولي، كما أن الغيث هو من الغوث أي الإعانة والنصرة، فتواجد الولي بين أصحابه هو نصرته لهم في الدنيا والآخرة.

وبالرجوع إلى كتب المناقب، نجدها تزخر بالعديد من الكرامات الماثية ذات الدلالة التربوية ومنها ما جاء في كتب التشوف حيث يروي قصة عن الشيخ أبي الحسن علي بن أحمد الصنهاجي متحدثا فيها عن أبي العباس السبتي⁶⁴، حيث يحيي أنه بينما كان جالسا مع جماعة من مريدي هذا المتصوف إذ بجماعة من الصبيان يمرون عليهم مستغيثين طالبين المطر، وهي إحالة على ما يبدو إلى طقس «تاغنج» أو ما شابهها إذ لو تعلق الأمر بصلاة الاستسقاء لنعته بذلك لكونها لا تتعارض مع الشرع، خلافا لممارسة طقس «تاغنج» التي قد تثير الراوي، ودون الغوص كثيرا في هذا التحليل نعود إلى رواية الصنهاجي، الذي يصف أنه بعد مرور هؤلاء الصبية طلب من أبي العباس الاستسقاء للناس بعدما أصابهم من القحط والجفاف الضرر الكبير.

سيستجيب حسب الصنهاجي الشيخ للطلب فدعا جلساءه للخروج لباب الدباغين، واليوم شديد الحرارة، بعد ذلك سيطلب منهم التصديق بما يحملون معهم، فكان له ذلك غير أنهم التقوا في طريقهم بأبي عبد الله محمد بن يوسف بن جذع الجذامي، الذي استهزأ وضحك الشيخ وتابعه قائلا: «صدقتم هذا الشيخ الأحمق ارجعوا»⁶⁵، غير أن أحدا لم يكتز لكاله هذا الأخير وهو دليل ربما على شدة التعلق بالشيخ والاعتقاد في قدراته وولايته.

يستمر الموكب في المسير وأبو العباس « ينظر إلى السماء

المنكرين كرامات الأولياء، والله لو كنت قريبا من البحر لأريتهم المشي على الماء عيانا»⁵⁷. معللا بذلك البادسي إلى أن المنكر للكرامات، منكر لها عن طريق الأسباب فيستحيل عند الطيران في الهواء من غير حامل، والمشي على الماء من غير حائل وغير ذلك من الكرامات، وقد يفيض الله للولي من لطفه ويسبب له ما أراد من الأسباب الحاملة له⁵⁸. وهو حق ولا يس الماء من القدم إلا باطنه⁵⁹. ويبدو من قول أبو يعزى أن المتصوفة جوبهوا بالإنكار في خوارقهم، حيث عملوا على تأسيس مبحث الدفاع عن الكرامة الصوفية وجوازها شرعا ونقلها، وهو ما يفهم من قوله إن ظهور الكرامات جائز، بل واقع، فهي عون للولي على طاعته، وحاصلة على حسن استقامته، ودالة على صدق دعواه للولاية، وشهدت له بها الشريعة⁶⁰.

ويعد البادسي صور المشي على الماء بين المتصوفة حسب درجات توكلهم، فمنهم من «أحس الماء تحت قدميه مثل الرصاص»، ومنهم من «رمى برجله على الماء، وهو يخط بعصاه الماء»، ومنهم من بلغ إلى إشراك نعليه، ومنهم من «لا يزيل لمشيته على متن البحر نعلا»⁶¹.

وبذلك، تعد كرامة المشي فوق الماء إحدى أبرز الوسائل المؤثرة لدى المتصوفة لإثبات قدرتهم وامتيازهم الروحي الذي لا يداهيه إلا الرسل والأنبياء، وهو بهذا يحاول محاكاة المعجزات التي خص بها الله سبحانه وتعالى الأنبياء، والجنوح إلى مكانتهم بفعل غير مقدور عليه من طرف الأشخاص العاديين. وهو نفاذ السالك إلى سر الحياة الحسية والعلمية، وطريقه إلى الله»⁶². فالماء في الخطاب الصوفي هو رمز ل « العلم الذي يظهر النفس من دنس الطباع ونجس الرذائل»⁶³.

أتباعه، وصاحب حجة وبركة أذهلت
المستهزئين والذين يمثلهم هنا ابن
الجدع.

وفي رواية أخرى نقلها ابن الزيات عن
الشيخ وجاج بن زلو اللمطي⁶⁸، مما
رواه عنه أبو موسى عيسى بن عبد
العزیز الجزولي، يقول فيها: «أصاب
الناس جذب بنفيس فذهبوا إلى وجاج
بن زلو اللمطي وهو بالسوس، فلما
وصلوه، قال لهم: ما جاء بكم؟ فقالوا
له: قحطنا وجئناك لتدعوا الله لنا
أن يسقينا، فقال لهم: إنما أنا مثلكم
كمثل قوم أبصروا جبج نحل فظنوا أن
فيه عسلا. ولكن انزلوا عندي فإنكم
أضياف، فأضافهم ثلاثة أيام، فلما عزموا
على الانصراف وجاءوه لوداعه ليرجعوا

إلى بلادهم قال لهم: إياكم أن ترجعوا من طريقكم الأولي
التي أتيتم فيها فارجعوا من طريق أخرى لتسكنوا في
الغيران والكهوف من الأمطار، فلما انصرفوا عنه أرسل
الله عليهم السحاب بالأمطار ودامت عليهم الأمطار فلم
يصلوا إلى بلادهم إلا بعد ستة أشهر»⁶⁹.

يختص النص إذن بالإشارة إلى ما يمكن وصفه بسنة طلب
الغيث ببركة أولياء الله، وهي سنة شرعية حيث استقينا
الناس بالعباس عم الرسول صلى الله عليه وسلم⁷⁰، وتكرر
هذا الفعل في فترات تاريخية مختلفة من تاريخ المغرب.
كما يكشف هذا النص إِبصار الشيخ وجاج بن زلو اللمطي،
عن موجة أمطاء مستمرة تنتظر الوجد القادم إليه من بلاد
نفيس، وهو أمر خارق يصعب إدراجه في إطار المعرفة
الطبيعية بأمور المناخ، كما كان عليه الحال في الرواية
السابقة مع أبي العباس السبتي.



ويحرك شفتيه ويطلب منهم
ترديد سبحان الله وبحمده
وسبحان الله العظيم»، وبعد
فترة من المسير سيشر أبو
العباس رفاقه بقرب هطول
المطر قائلا: «بادروا، المطر
وخذوا نعالكم بأيديكم»⁶⁶.

وهنا إشارة إلى قوى الشيخ
أبي العباس في الكشف عن
قرب المطر، وهو ما تتبدد
معه كرامته وخوارقه في طلب
الغيث وسرعة الاستجابة لولايته
وصلاحه، لم يرغب ابن الجدع
تصديق قول الشيخ واستمر
حسب الصنهاجي في استهزائه
من أبي العباس وأتباعه، متعجبا

من تصديقهم له، غير أن تغيير السماء ونزول الأمطار،
سيجعل ابن الجدع يغير موقفه ويسلم ببركة الشيخ
ويطلب العفو منه والسماح والتوبة، وقد ربط الشيخ أبو
العباس هذه الأخيرة بتصدقة ابن الجدع لقبول توبته.

تحمل القصة بين ثناياها بعضا لتجليات كرامة الولي في
استئزال المطر، واتخاذها حجة للإقناع وإثبات الولاية،
لكن الجزء الأخير من الرواية الكرامية وما أثبتته العلم اليوم
من ميكانيزمات تكون الأمطار ونزولها، يجعل الحقيقة
تقف أمام هذا الادعاء، يقول الصنهاجي «فقال ابن الجدع
لأبي العباس، عسى أن تعلمني بأي شيء علمت نزول المطر
حين أخبرتنا بذلك، فقال: مرت ريح باردة في خدي فلما
وجدت بردها رفعت بصري إلى السماء فرأيت سحابة
بطرف جبل درن»⁶⁷، فهي إذن معرفة وخبرة اكتسبها أبو
العباس السبتي، جعلت منه بطلا وكاشفا للغيب في نظر

**وهنا إشارة إلى قوى الشيخ أبي العباس في الكشف عن قرب
المطر، وهو ما تتبدد معه كرامته وخوارقه في طلب الغيث وسرعة
الاستجابة لولايته وصلاحه، لم يرغب ابن الجدع تصديق قول الشيخ
واستمر حسب الصنهاجي في استهزائه من أبي العباس وأتباعه،
متعجبا من تصديقهم له**

يعد حضور الماء في مناسبة الطعام من أكثر الأنشطة اليومية التصاقا بالإنسان، وضرورة لازمة له، فنجد مثلا القول المأثور «الطَّعَامُ بِلَا مَاءٍ، مِنْ قِلَّةِ الْفَهَامَةِ»

كينفخ في كربة يابسة مثقوبة»⁷². فحال اليي كيصب الما
في الرملة»⁷³. كما يمثّل المثلّ: «حرك الما بيان العطشان»
رغبة الجميع في الحصول على الشيء وقت ظهوره.

ولا سبيل في عدم ارتباط الماء بالنظافة والصحة كأكثر
المسائل ارتباطا به، فنجد من القول المأثور « الما تيغسل
الجدام»⁷⁴. أو للتشبيه به للأشخاص الذين يستعملون
الحيلة والخداع في اغتصاب الناس أموالهم وأمتعتهم
كالقول « تيحسن بلا ما»⁷⁵. كما يوظف الماء في الدلالة
على إبعاد من لا يرغب في رؤيته مثل « الما والشطابة حتى
لقاع البير، لا أنت لا أنا بخير»⁷⁶. ويقال على الشخص الذي
يلحقه أذى وهو غافل عن أمره، « عايم عليه الما، وهو ما
سابق أخبار»⁷⁷. أو للدلالة على اليأس من تحقيق شيء «
غسل عليه بالما والصابون»⁷⁸. كما يضرب به المثل للدلالة
على طلب الشيء من صاحبه دون اتخاذ وسيط «اليي بغا
يشرب الما يقصد رأس العين».

لا يتوقف ارتباط الأقوال المغربية
بالماء عند هذا الحد، بل نجده
حاضرا كذلك ضمن أدعيتهم
بالخير للغير، فنجد مثلا قولهم
« الله يَجْعَلْ كِي الما تخرج
مَنْكُ كُلْ نَعْمَة»⁷⁹، وهذا دعاء
يرز مدى إدراك الإنسان المغربي
للماء وضرورته في الحياة. كذلك
استعمل في الدلالة على البحث
في حل المشاكل بالخير بالقول «
تشوف الما منين يدوز»⁸⁰. ورجوع
الأمر إلى صوابها بالقول « ارجع
الما لمجرأه، والعبد المولاه»⁸¹. كما
شبه حضور الماء بالأمان للتغلب
على الشر « الما أمان والشر ما
بيان»⁸². ومن الأمثال الدالة كذلك

وعلى ضوء ما تقدم، يتبين أن الماء عنصر طبيعي نسبي،
حظي بوضع رمزي من لدن أصحاب الكرامات لإظهار
خوارقهم الخاصة بهم وتصوراتهم؛ إذ بذلك يصبح الولي
والطبيعة شيئا واحدا كما يبدو ذلك من خلال إنزال المطر
أو المشي على البحر. وتبعا لذلك يمكن أن نتساءل عن
أهم الثملات الرمزية للماء داخل أنساق الثقافة الشعبية
المغربية.

الماء في الأمثال الشعبية

يشكل الماء ملتقى المعتقدات الشعبية والعادات والأفكار
والقناعات التي تضيف عليه أبعادا مختلفة ودلالات
ثقافية وشعبية واجتماعية وعقدية، فينتج عن ذلك
ثقافة شعبية معينة ترتبط به حسب اعتقادها. والذاكرة
الشعبية المغربية تحفل بعدد كبير من الأمثال والأقوال عن
الماء والتي كثيرا ما تتفق في كثير من جوانبها مع جاء في
النصوص الدينية والطقوسية.

إذ يعد حضور الماء في مناسبة
الطعام من أكثر الأنشطة اليومية
التصاقا بالإنسان، وضرورة لازمة
له، فنجد مثلا القول المأثور
«الطَّعَامُ بِلَا مَاءٍ، مِنْ قِلَّةِ الْفَهَامَةِ»،
وهي دعوة صريحة لضرورة
تواجهه صحة مائدة الطعام، بل
إنه ارتبط باللباقة وأدب الضيافة.

ومن الأقوال المتداولة في علاقة
بالماء كذلك، نذكر قول المغاربة
«وَكُسْرَتِي وَمَايَا وَلَا حَدِيثُ قَفَايَا»⁷¹
أي أن الطعام والماء خير من
حديث غير مفيد. ومن الأمثلة
الدالة على ذلك أيضا « فحال اليي



على حفظ السر وكتمانه قول» سرنا في السما ما يحيه
ما»⁸³.

وفي الأقوال المأثورة عن أهمية ماء المطر في السنة الفلاحية الذي ينزل ما بين 25 أبريل و5 نذكر « الشتاء نيسان كترفد في الكيسان»

حاولنا من خلال هذا العمل أن نلامس بعض أوجه تدبير
المياه في زمن الندرة والوفرة على حد سواء عند المغاربة
خلال العصر الوسيط، من خلال الوقوف على بعض
الطقوس استنزال المطر في زمن الندرة كطقس «تاغنجا»
والاستسقاء. ونسج الأساطير الخرافية للمحافظة عليه
من الضياع، إلى جانب الهالة التي حظي بها كمادة ذات
خصائص علاجية وسحرية وحتى سياسية، كما مثل الماء
في الكرامة الصوفية مادة للإرتقاء في معارج المتصوفة.
وبالمثل جاء توظيف الماء في الأمثال الشعبية كأكثر العناصر
الضرورية للحياة في حقول وسياقات مختلفة.

وفي الختام، يمكن القول إن المتن الشعبي والتمثلات،
تبقى مدخلا قرائيا أثرا لفهم أي مجتمع، باعتباره لسان
حال الأجيال المتعاقبة، ففي الأسطورة والخرافة والسحر
والكرامة والأمثال الشعبية وغيرها من صنوف الثقافة
الشعبية، ما يجعلنا نفهم جيدا ذهنيات المجتمع المغربي
في الفترات السابقة، وتحليلها في الوقت الحالي.

وفي الأقوال المأثورة عن أهمية ماء المطر في السنة الفلاحية
الذي ينزل ما بين 25 أبريل و5 نذكر « الشتاء نيسان كترفد
في الكيسان»⁸⁴. حيث كان كثيرا من الناس يحتفظون به في
قوارير صغيرة للتبرك به، ويعتبرونه ذا بركة إلهية⁸⁵. كما
كانت الأمطار قوية تحدث هلعا في صفوف الناس حيث
يتم الدعاء في القول المأثور «الله يعطينا قد النفع» خوفا
من الفيضانات التي تؤدي بأرواحه. وفي حالة تأخرها عن
موعداها يقال: «الري الي ما ينفع البكري ينفع المازوزي».
وفي هذا المثل ما يبين إدراك الانسان المغربي لأهمية الماء
في الحياة، بل يصل أحيانا إلى تبيان العلاقة الوثيقة بين
الانسان المغربي بالأرض والماء وتشبته بهذين باعتبارهما
أساس الاقتصاد، وهو ما يبدو واضحا من خلال القول
المأثورة «لَا تَطْمَعُ فَرْعُ الْبُورِ حَتَّى يُوَلِّيَ فَوْقَ الْكَسْكَاسِ
يُفُورُ» والبور هو الفلاحة البعلية التي تعتمد فقط على
التساقطات المطرية دون اللجوء إلى موارد المياه المخزنة
السطحية والجوفية منها. وهذا يدل على أن الذهنية
المغربية في تماهي مستمر مع الماء.

لم تكتفِ الثقافة الشعبية عند هذا الحد، بل اشتغلت على
توكيد قداسة الماء عن طريق المثل الشعبي، كعنصر بناء
لتحقيق المرامي والغايات التي لا تبتعد عن حمايته من
الضياع والتلوث، وتصبح بذلك الحكاية الشعبية أو المثل
الشعبي حليفا للتنمية المستدامة إن صح القول، من خلال
القول المأثور «أَرْقَدَ الْمَاءُ وَلَوْ كَانَ تَحْتَ عَلَى الْمَاءِ»⁸⁶، «ما
تَهْرَقُ حَتَّى تُصِيبَ مَا» وهي دعوة للتقليل من استهلاك
الماء.

1 - Cazeneuve Jean, *Les Mythes à travers le monde*, Paris, Hachette, 1966 dans population, 22 année, n 5, 1967, pp. 947-948.

بول باسكو، الأساطير والمعتقدات بالمغرب، ترجمة مصطفى المسناوي، مجلة بيت الحكمة، عدد 3، أكتوبر 1986. شاعر مصطفى سليم، قاموس الأنثروبولوجيا انجليزي-عربي، ط1، جامعة الكويت، 1981، ص. 824.

2 - Jean Maisonneuve, op, cit., p. 6-7

3 - حنان حمود، الماء كمنشط أنثروبولوجي لإنتاج الطقوس بواحة سكورة جنوب المغرب، مجلة إضافات، العددان 33-34، شتاء-ربيع 2016، صفحات المقال من 141-156، ص. 145.

4 - Cazeneuve Jean, op, cit., pp. 947-948.

.Ibide - 5

6 - Reni Basset, *le culte des Grottes Au Maroc*, Alger, Andenne Maison Bastide-Jourdan, Juies Carbonel, imprimeur- libraire, éditeur, 1920, p. 54

7 - Emile Laoust, *Mots et choses Berbères, note de linguistique et d'ethnographie dialectes du Maroc*, Augustin Challamel, éditeur, librairie maritime et coloniale, Paris, 1920, p. 210-215.

8 - Emile Laoust, *Mots et choses Berbères*, p. 384

9 - عبد العزيز بل الفايذة، مجلة زمان، العدد 10-11، غشت/شتبر 2014، ص. 57. ص. 56-57

10 - شاعر مصطفى سليم، قاموس الأنثروبولوجيا انجليزي-عربي، ط1، جامعة الكويت، 1981، ص. 824.

11 - ابن الزيت التادلي، التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تحقيق، أحمد توفيق، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط 2، 1997، ص. 468.

12 - الجزنائي، جني زهرة الآس في بناء مدينة فاس، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، ط2، المطبعة الملكية، الرباط، 1991، ص. 28.

13 - التادلي، مص. س، ص. 479-480.

14 - السملالي، بن إبراهيم (العباس قاضي مراكش المعروف بالتعارجي)، الإعلام بمن حل مراكش وأغبات من الأعلام، ج 1، راجعه عبد الوهاب ابن منصور، الطبعة الثانية، المطبعة الملكية، الرباط، 1993، ص. 271.

15 - الفريد بل، بعض طقوس الاستمطار إبان الجفاف لدى المغاربة، تقديم خالد طحطح وترجمة سمير ايت اومغار، سلسلة ضفاف، العدد 20 ص. 9.

16 - الفريد بل، م س، ص. 12.

17 - نفسه، ص. 13.

18 - ابن أبي زرع، أبو الحسن بن عبد الله الفاسي، الأنيس المطرب بروض القرطاس في اخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، دار الطباعة والوراقة، الرباط، 1999، ص. 526.

19 - الأساطير حسب ابن منظور: سطر: السطر والسطر، والأساطير يعني الأباطيل. والأساطير أحاديث لا نظام لها وأحدثها أسطار وأسطارة، بالكسر، وأسطير وأسطيرة بالضم. وقال قوم أساطير جمع أسطار، وأسطار جمع سطر...وسطرها يعني ألفها. وسطر علينا يعني أتاناً بأساطير. ابن منظور، لسان العرب، م 4، ص. 363.364.

20 - حنان حمودا، م س، ص. 141.

21 - Abdelaziz Belfaïda, *Leau Au Maghreb Antique Entre la sacré et li profane*, Rabat Net, 2011, p. 21.

22 - إبراهيم سراج، موسوعة الأساطير والخرافات الاغريقية، العربية، الفارسية، الهندية، الصينية، الافريقية، ص. 232.

23 - عبد العزيز بل الفايد، الماء بين المقدس والمنفعة العامة في شمال افريقيا ما قبل الإسلامية على ضوء النقائش، ضمن ندوة الماء في تاريخ المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني عين الشق، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 11، 1999، صص. 33-46.

ص. 34.

24 - عماد استيتو، مجلة زمان، العدد 50، دجنبر 2017، ص. 48. صص. 46-49.

25 - عبد العزيز بن عبد الله الماء في الفكر العربي الإسلامي والأدب العربي، ج 1، ص. 320.

26 - ابن عبد ربه، الاستبصار، ص. 138.

27 - ابن عبد ربه، الاستبصار، ص. 138.

28 - نفس المصدر، ص. 121.

29 - الناصري، أحمد بن خالد، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق وتعليق جعفر ومحمد الناصري، دار الكتاب الدار البيضاء، 1954، ص. 204.

30 - محمد بن أبي بكر الزهري، كتاب الجغرافية، تحقيق محمد حاج صادق، نشر مكتبة دار الثقافة الدينية، مطبعة المركز الإسلامي للطباعة، القاهرة، د.ت، ص. 114.

31 - نفسه.

32 - ابن عبد ربه، الاستبصار في عجائب الأمصار وصف مكة والمدينة ومصر وبلاد المغرب، نشر وتعليق، سعد زغلول عبد الحميد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985، ص. 184.

33 - ابن عبد ربه، الاستبصار، ص. 184.

34 - إسماعيل ابن الأحمر، روضة النسر في دولة بني مرين، مطابع المملكة، الرباط، 1962، ص. 15.

35 - البكري، أبو عبيد الله، المسالك والممالك، تحقيق زينب الهكاري، تقديم أحمد عزوي، مطبعة الرباط، ط، 2012، ص. 286.

36 - الحميري، محمد بن عبد المنعم، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، بيروت، 1975، ص. 522.

37 - بول باسكو، الأساطير والمعتقدات بالمغرب، ترجمة مصطفى المسناوي، مجلة بيت الحكمة، عدد 3، أكتوبر 1986، ص. 85. صص. 84-103.

38 - النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق، مصطفى أبو الضيف أحمد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، دت، ج 22، ص. 400-404.

39 - جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 6، دار الملايين، بيروت، 1976، ص. 808.

40 - Belfaida Abdelaziz, *L'eau au Maghreb Antique entre le sacré et le profane*, Rabat Net, Maroc, 2011p.21.

41 - المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ج 3، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 3، 1991، ص. 62.

42 - الحسن الوزان، وصف إفريقيا، ج 1، ص. 136.

43 - نفسه، ص 136.

44 - السحر: الأُخذة، وكلُّ ما لَطَفَ مأْخُذُهُ ودَقُّ، فهو سحر، والجمع أسْحارٌ وسُحُورٌ، وسحره يسحره سحرًا وسَحَرَه، ورجل ساحر من قوم سحرة وسَحَّارٌ، وسَحَّارٌ من قوم سَحَّارين، ولا يُكْسَرُ، والسَّحْرُ: البيان في فطنة، كما جاء في الحديث «إنَّ منَّ البيان لسحرا» (انظر، لسان العرب، لجمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، المجلد الرابع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1410هـ).

45 - الحسن الوزان، مص. س، ج 1، ص. 262.

46 - ابن عبد الحكم، فتوح مصر والمغرب، تحقيق علي محمد عمر، مكتبة الثقافة الدينية، 1995، ص. 222-223. الاستبصار، ص. 146-147.

- 47 - البكري، المسالك والممالك، ج 2، ص 863.
- 48 - صحيح ابن حبان، ج 14، رقم الحديث 6539، ص. 477.
- 49 - محمد يعلى، الماء في ذاكرة المجتمع المغاربي خلال الحقبة الإسلامية: مساهمة في التشخيص، مجلة البحث التاريخي، مطابع الرباط نت، عدد مزدوج 10-11، 2013-2014، ص. 68. صص 61-81.
- 50 - سورة هود، الآية 7.
- 51 - سورة الأنفال، الآية 11.
- 52 - سورة الفرقان، الآية 48.
- 53 - سعيد بنحمادة، قدسية الماء في الفكر العربي الإسلامي، المفهوم والمحددات والتجليات، منشورات ألوان مغربية، ط1، 2007، ص. 15.
- 54 - ابن الزيات التادلي، التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تحقيق، أحمد توفيق، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط 2، 1997، ص. 126.
- 55 - التميمي الفاسي، المستفاد في مناقب العباد وما يليها من البلاد، تحقيق محمد الشريف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، 2002، ص. 93.
- 56 - التادلي، مص. س، ص. 121.
- 57 - التادلي، التشوف، ص. 214. أحمد بن القاضي المكناسي، جدوة الاقتباس فيمن حل من الأعلام مدينة فاس، دار المنصورة للطباعة وللوراقة، الرباط، 1973، ج 2، ص. 564.
- 58 - البادسي، المقصد الشريف والمنزعة اللطيف في التعريف بصلحاء الريف، تحقيق سعيد اعرابن المطبعة الملكية، 1993، ط 2، ص. 41.
- 59 - التادلي، التشوف، ص. 262.
- 60 - لوي ماسينيون وعبد الرزاق مصطفى، التصوف، ترجمة إبراهيم خورشيد وعبد الحميد يونس وحسين عثمان، كتب دائرة المعرفة الإسلامية، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، ط، 1984، ص ص. 86-87.
- 61 - البادسي، مص. س، ص. 26.
- 62 - سعيد بنحمادة، الماء والانسان، ص. 254.
- 63 - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج 2، ص. 551.
- 64 - أبو العباس أحمد بن جعفر الخزرجي المكنى بالسبتي، من أولياء مراكش ورجائها السبعة، ولد بمدينة سبتة عام 524هـ / 1130م، تتلمذ على يد الشيخ محمد الفخار، وقد غادر مسقط رأسه صوب مراكش سنة 540هـ / 1146م، اختلى بجبل جليز، ورويت حوله مجموعة من

الكرامات فداع صيته، وافته المنية 601هـ/1205م. انظر محمد الجنوبي، الأولياء في المغرب، الظاهرة بين التجليات والجذور التاريخية والسوسيو ثقافية، مطبعة دار القرويين، ط 3، 2006، ص. 84-87.

65 - التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، مص. س، ص. 468.

66 - التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، مص. س، ص. 468.

67 - التادلي، التشوف، مص. س، ص. 468.

68 - الشيخ بن زلو اللمطي من أهل السوس الأقصى رحل إلى القيروان وأخذ عن أبي عمران الفاسي، ثم عاد إلى سوس فبنى بها دارا سماها بدار المرابطين لطلبة العلم وقراءة القرآن، وكان المصامدة يزورونه ويتركون بدعائه، وهو معلم عبد الله بن ياسين زعيم الحركة المرابطية. توفي سنة 445هـ انظر التشوف، مص. س، ص. 89.

69 - التادلي، التشوف، مص. س، ص. 89-90.

70 - محمد بن إسماعيل البخاري، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله (ص) وسننه وأيامه «صحيح البخاري»، ج 2، كتاب الاستسقاء، رقم الحديث، 1010، ص. 574.

71 - من الموروث الشعبي المغربي.

72 - من الموروث الشعبي المغربي.

73 - من الأمثال الشعبية المأثورة.

74 . ادريس دادون، الأمثال الشعبية، جزآن، مكتبة السلام الجديدة، ط 2، الدار البيضاء، 2007، ص. 290.

75 - نفس المرجع، ص. 51.

76 - من الموروث الشعبي المغربي.

77 - ادريس دادون، م س، ص. 201.

78 - نفس المرجع، ص. 209.

79 - الموروث الشعبي المغربي

80 - ادريس دادون، الأمثال الشعبية، جزآن، مكتبة السلام الجديدة، ط 2، الدار البيضاء، 2007، ص. 57. كما يقال «خلي الما منين يدوز».

81 - نفس المرجع، ص 115.

82 - ادريس دادون، م س، ص. 271.

83 - ادريس دادون، م س، ص. 144.

84 - الحسن الوزان، وصف افريقيا، ج 1، ص. 79.

85 - نفسه.

86 - الزجالي، أمثال العوام في الاندلس، تحقيق وشرح ومقارنة محمد بن شريفة، منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، مثل رقم 416، ص. 94.

البيبلوغرافيا

- القرآن الكريم

- ادريس دادون، الأمثال الشعبية، جزآن، مكتبة السلام الجديدة، ط 2، الدار البيضاء، 2007.

- شاكر مصطفى سليم، قاموس الانثروبولوجيا انجليزي-عربي، ط 1، جامعة الكويت، 1981.

- إبراهيم سراج، موسوعة الأساطير والخرافات الاغريقية، العربية، الفارسية، الهندية، الصينية، الافريقية.

- ابن أبي زرع، أبو الحسن بن عبد الله الفاسي، الأنيس المطرب بروض القرطاس في اخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، دار الطباعة والوراقة، الرباط، 1999.

- ابن الزيات التادلي، التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تحقيق، أحمد توفيق، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط 2، 1997.

- ابن عبد الحكم، فتوح مصر والمغرب، تحقيق علي محمد عمر، مكتبة الثقافة الدينية، 1995.

- ابن عبد ربه، الاستبصار في عجائب الأمصار وصف مكة والمدينة ومصر وبلاد المغرب، نشر وتعليق، سعد زغلول عبد الحميد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.

- أحمد بن القاضي المكناسي، جدوة الاقتباس فيمن حل من الأعلام مدينة فاس، ج 2، دار المنصورة للطباعة وللوراقة، الرباط، 1973.

- إسماعيل ابن الأحمر، روضة النسر في دولة بني مرين، مطابع المملكة، الرباط، 1962.

- البادسي، المقصد الشريف والمنزعة اللطيف في التعريف بصلحاء الريف، تحقيق سعيد اعرابن المطبعة الملكية، ط 2، 1993.

- البكري، أبو عبيد الله، المسالك والممالك، تحقيق زينب الهكاري، تقديم أحمد عزوي، مطبعة الرباط، ط 2، 2012.

- التميمي الفاسي، المستفاد في مناقب العباد وما يليها من البلاد، تحقيق محمد الشريف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، 2002.

- الجزنائي، جنى زهرة الآس في بناء مدينة فاس، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، ط2، المطبعة الملكية، الرباط، 1991.
- الزجالي، أمثال العوام في الاندلس، تحقيق وشرح ومقارنة محمد بن شريفة، منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، مثل رقم 416.
- الفريد بل، بعض طقوس الاستمطار إبان الجفاف لدى المغاربة، تقديم خالد طحطح وترجمة سمير ايت اومغار، سلسلة ضفاف، العدد 20.
- الناصري، أحمد بن خالد، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق وتعليق جعفر ومحمد الناصري، دار الكتاب الدار البيضاء، 1954.
- النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 22، تحقيق، مصطفى أبو الضيف أحمد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، دت.
- انظر محمد الجنوبي، الأولياء في المغرب، الظاهرة بين التجليات والجذور التاريخية والسوسيو ثقافية، مطبعة دار القرويين، ط 3، 2006.
- بول باسكو، الأساطير والمعتقدات بالمغرب، ترجمة مصطفى المسناوي، مجلة بيت الحكمة، عدد 3، أكتوبر 1986
- بول باسكو، الأساطير والمعتقدات بالمغرب، ترجمة مصطفى المسناوي، مجلة بيت الحكمة، عدد 3، أكتوبر 1986، ص. 103.
- حنان حمودا، الماء كمنشط أنثروبولوجي لإنتاج الطقوس بواحة سكورة جنوب المغرب، مجلة إضافات، العددان 33-34، شتاء-ربيع 2016، صفحات المقال من 141-156.
- سعيد بنحمادة، قدسية الماء في الفكر العربي الإسلامي، المفهوم والمحددات والتجليات، منشورات ألوان مغربية، ط1، 2007.
- شاعر مصطفى سليم، قاموس الانثروبولوجيا انجليزي-عربي، ط1، جامعة الكويت، 1981.
- عبد العزيز بل الفايد، الماء بين المقدس والمنفعة العامة في شمال افريقيا ما قبل الإسلامية على ضوء النقائش، ضمن ندوة الماء في تاريخ المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني عين الشق، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 11، 1999، صص. 33-46.
- عبد العزيز بل الفايدة، مجلة زمان، العدد 10-11، غشت/شتبر 2014، صص. 56-57.
- عبد العزيز بن عبد الله الماء في الفكر العربي الإسلامي والأدب العربي، ج 1، وزارة الاوقاف والشؤون الاسلامية، المغرب، 1996.
- عماد استيتو، مجلة زمان، العدد 50، دجنبر 2017، ص. 48. صص. 46-49.
- لسان العرب، لجمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، المجلد الرابع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1410هـ

- لوي ماسينيون وعبد الرزاق مصطفى، التصوف، ترجمة إبراهيم خورشيد وعبد الحميد يونس وحسين عثمان، كتب دائرة المعرفة الإسلامية، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، ط، 1984.
- محمد بن أبي بكر الزهري، كتاب الجغرافية، تحقيق محمد حاج صادق، نشر مكتبة دار الثقافة الدينية، مطبعة المركز الإسلامي للطباعة، القاهرة، د.ت.
- محمد بن إسماعيل البخاري، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله (ص) وسننه وأيامه «صحيح البخاري»، ج 2، كتاب الاستسقاء، رقم الحديث، 1010.
- محمد يعلى، الماء في ذاكرة المجتمع المغربي خلال الحقبة الإسلامية: مساهمة في التشخيص، مجلة البحث التاريخي، مطابع الرباط نت، عدد مزدوج 10-11، 2013-2014، ص. 68. صص 61-81.
- الحميري، محمد بن عبد المنعم، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، بيروت، 1975.
- السملالي، بن إبراهيم (العباس قاضي مراكش المعروف بالتعارجي)، الإعلام بمن حل بمراكش وأغامت من الأعلام، ج 1، راجعه عبد الوهاب ابن منصور، الطبعة الثانية، المطبعة الملكية، الرباط، 1993.
- المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ج 3، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 3، 19912.
- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 6، دار الملايين، بيروت، 1976.
- Reni Basset, le culte des Grottes Au Maroc, Alger, Andenne Maison Bastide-Jourdan, Juies Carbonel, imprimeur- libraire, éditeur, 1920.
- Emile Laoust, Mots et choses Berbères, note de linguistique et d'ethnographie dialectes du Maroc, Augustin Challamel, éditeur, librairie maritime et coloniale, Paris, 1920.
- Cazeneuve Jean, Les Mythes à travers le monde, Paris, Hachette, 1966 dans population, 22 année, n 5, 1967.
- Belfaïda Abdelaziz, L'eau au Maghreb Antique entre le sacré et le profane, Rabat Net, Maroc, 2011.

من البين أن الأشكال الفرجوية تعدّ رافدا أساسيا من روافد التراث الثقافي الشعبي الشفهي العربي، الذي يحمل في ثناياه ملامح فرجوية ممسحة، يكاد استثمارها في المسرح يمثل أرضية خصبة في بناء العرض الدرامي. وهما أننا نتبنى ونعتبر الفرجات الشعبية من الأشكال البدائية للمسرح، فإننا نستند في ذلك إلى كون المسرح من الفنون التعبيرية ذات الصلة القوية بالمحيط الاجتماعي المرتبط بعدة مجالات إنسانية تعترضها شروط التغيير وتخضع لشروط وقوانين التطور .

من هذا المنظور، فإن بعض المظاهر والممارسات الأدائية الشعبية غير المدونة في العالم العربي ليست مشروطة ومرتهنة دوما بالقوانين الأرسطية التي فُعدت للظاهرة المسرحية، لأن أصالة المسرح تتمظهر من خلال قوته الشعبية الضاربة في عمق تاريخ الفكر الإنساني منذ أمد بعيد.

وإن الحفر في تاريخ الأشكال الفرجوية وتجلياتها الدلالية والرمزية في الوطن العربي، جعلنا نستخلص أن الثقافة الشعبية في جل مظاهرها لها روابط تاريخية مندمجة مع أشكال فرجوية عربية وعالمية، تتم عن وحدة الوجود الثقافي الإنساني، الذي يستمد مكوناته وعناصره من العمق الأنثروبولوجي للحياة البشرية. فمنذ الوجود البشري على هذه الأرض، وعبر توالي القرون والأزمان، انتشر الإنسان في كل البقع الجغرافية العالمية، ونتج عن هذا ظهور عادات وتقاليد وأعراف متنوعة. فهي وإن اختلفت في بعض جوانبها يبقى مصدرها واحدا، يستلهم البعد الأنطولوجي والأسطوري والروحي الذي يمتلكه الإنسان، وتتجلى مظاهره في كل الطقوس والممارسات، وعليه فالأشكال الفرجوية الشعبية ليست وليدة الصدفة، بل إن رموزها الثقافية التعبيرية تسهم في تعميق نظرتنا إلى الحياة وتفكيرنا في مساءلة الذات،



وتصفح التاريخ، لاستبطان جل العوامل المساهمة في خلق هذه الرموز.

كما أن تبني المقاربة الاجتماعية ضرورة مستلزمة في وقتنا الراهن، لأنها تساهم في إزاحة هيمنة الذات على روح الجماعة، لأن العوامة سيطرت وأرخت بظلالها على كل مجالات حياة الإنسان.

الفرجة والمسرح.. أية علاقة؟

حين نقول «أشكال الفرجة» و«أشكال المسرح»، فما هو المقصود إذن من كلمة أشكال الفرجة؟ إن معظم نقاد المسرح يعتقدون أن الشكل الفرجي أو مصطلح «الشكل المسرحي» يستخدم غالبا من أجل تمييز نماذج النصوص والعروض الدقيقة جدا عن الأنواع الكبرى، (التراجيديا، الكوميديا...) وهو شكل يعني ولوج المظهر المتحرك والمركب لنماذج الفرجة. انطلاقا من وظيفة الأهداف والظروف الجديدة التي تؤدي إلى استحالة وضع قاعدة مقبولة وقارة للأنواع¹ الدرامية والمسرحية. وعلي أي، فمفهوم الفرجة وأشكالها لا يستدعي الخوض في تساؤل فلسفي عميق بشأنها، فهي نوع من التسلية وخلق المرح من أجل إثارة انتباه السامع وتحريك أحاسيسه وعواطفه، ليصبح مندمجا مع العرض سواء كان عرضا سخريا أو تفكهيا، أو ميلودراميا.

نستنتج من خلال هذه المفاهيم، أن الحديث عن الأشكال الفرجية والمسرح لا تبدو بينهما أية مفارقة، بدليل أن الأولى توفر للفعل المسرحي مادته الخام، فعناصر الأشكال الفرجية أو كما يروق لبعض الباحثين تسميتها الأشكال ما قبل المسرحية أو الأشكال ما قبل التمثيلية هي مكونات احتفالية وطقوس اجتماعية فطرية تراثية، يستحيل تغييبها في فعل الفرجة المسرحية. وعليه، فإن مسرحية الظواهر الشعبية كانت أساس منطلق التجربة عند كبار المخرجين المسرحيين العالميين في العصر الحديث بعد فترة الثورة الصناعية، نظرا لما خلفته هذه الأخيرة من نتائج سلبية على بعض الفئات المجتمعية، حيث شاعت فكرة المسرح الشعبي إلى «عودة الروح الاحتفالية والطقوسية التي كان عليها المسرح قبل ذلك، رغبة في استعادة الاحتفالات الدينية والطقوسية الشعبية العفوية، وكذلك الاحتفالات الوطنية (...)

إن الأشكال الفرجية الموسومة بالملامح المسرحية والتمسرحية تكون غالبا رافداً من روافد البيئة التي تشكلت فيها رغم تناغمها مع مكونات تاريخ البشرية

ويعتبر الفرنسي موريس بوتشير أول من شكل مسرحا للشعب في مقاطعة الفوج في فرنسا، وكان يقدم عروضه في الهواء الطلق، ولكن لم تتبلور فكرته بشكل كامل إلا مع المخرج الفرنسي جان فيلار، الذي أجرى تغييرا جذريا في بنية المسرح انطلاقا من رغبته في الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الناس، كما امتد المسرح الشعبي من فرنسا إلى ألمانيا على يد المخرج إروين بسكاتور وبرتولد بريشت، اللذين لعبا دورا أساسيا في تطوير المسرح الشعبي. على الرغم من أنهما لم يذكر في كتاباتهما النظرية تعبير المسرح الشعبي، الذي انطلق منه الفرنسيون إلا أن الصيغ المختلفة التي اقترحها مثل المسرح البروليتاري، والمسرح السياسي، والمسرح التحريضي، والمسرح الملحمي، كانت تصب جميعا في المنظور نفسه².

الفرجة موطن الوجود

إن الأشكال الفرجية الموسومة بالملامح المسرحية والتمسرحية تكون غالبا رافداً من روافد البيئة التي تشكلت فيها رغم تناغمها مع مكونات تاريخ البشرية. فمن خلال أسطورة النشأة، تبقى الرموز الثقافية تحمل في طياتها أثر البيئة التي أنتجتها، ويظهر هذا في سلوكيات ومواقف منتج الفرجة الشعبية، فهو غالبا ما يمتح رؤيته للعالم على ضوء ما يحيط به من أفعال يحورها إلى كلام يثير فضول الإنصات والانتباه. وعليه، فالأشكال الفرجية ليست وليدة الصدفة، بل إن رموزها الثقافية التعبيرية تعمق النظرة للتفكير مليا لمسألة الذات، وتصفح التاريخ لاستبطان جل العوامل الاجتماعية المساهمة في خلق هذه الرموز.

إن مفهوم الفرجة له قابلية وقدرة على احتواء قضايا متعددة وشائكة من قبيل السلطة، التاريخ، الأصالة، التناص، الذاكرة، المقدس، الوجدان... ويمكن اعتبار الفرجة، إذن، كبؤرة لانبعاث الثقافة ووسيط يعكسه

على كل الأفاق المعرفية، لاسيما وأن الفرجات تعد تعبيرات تتقاطع فيها مختلف الأبعاد الإنسانية والاجتماعية والثقافية والسياسية لمجتمع ما، وهي مرآة لفهم ذلك المجتمع واستيعاب صيرورته.⁵

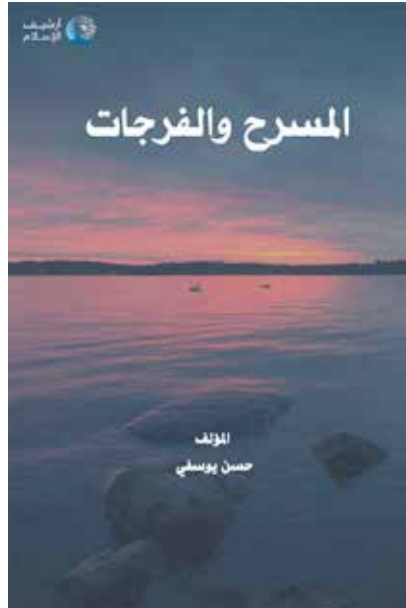
إن مفهوم الفرجة له قابلية وقدرة على احتواء قضايا متعددة وشائكة من قبيل السلطة، التاريخ، الأصالة، التناص، الذاكرة، المقدس، الوجدان... ويمكن اعتبار الفرجة، إذن، كبؤرة لانبعاث الثقافة ووسيط يعكسها، إذ توجد ضمن زمان ومكان معينين، لكن تأثيرها يظل مشعا في ذاكرة المتلقي بعد انتهائها، وتستشرف أفقا آخر، وذلك في ذاكرة ونصوص وممارسات ممارستها وجمهورها، كما أن الفضاء الذي تشغله الفرجة الشعبية يتميز ببعده الرمزي؛ فهو لا يقيم القطيعة بين عوالم العام والخاص عبر فصل الممثلين عن الجمهور، بل أكثر من هذا تستدرج أغلب الفرجات الشعبية جمهورها

للمشاركة في طقوسها عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي، وهذا يعني أن جمهورها سرعان ما يتحول إلى صانعها، ولا يوجد فصل بين الوهم والحقيقة، وهذا ما يجعلها تراوح بين القدسي والدنيوي، العام والخاص إنها ببساطة، تتموضع في فضاءات المايينية.⁶

إن التفاعل الذي يحدث بين الناس أثناء ممارستها ينفذ إلى صميم بنياتهم النفسية، وبهذا المعنى تعد الفرجة سكنا للإنسان، إذا استعرنا هاهنا تعبير هايدجر عن اللغة حينما يعتبرها موطن

ما يمكن استعراضه في هذا الصدد، هو أن الفرجة بأشكالها المتعددة هي نشاط غريزي يتسع ليشمل جوانب عديدة تتصل بمقصدية من يمارسها أو يتلقاها. «من هنا يمكن النظر إليها بكونها دراما اجتماعية مصغرة تعبر عن لحظات حاسمة ودالة في الثقافة الإنسانية».³ هذا وإن أنثروبولوجية الأشكال الفرجوية منذ القدم كانت معبرة على تجليات تمسرحية، حيث «إن أنواع الرقص والتعبير الجسدي التي يمارسها أغلب الجماعات التقليدية، هي أساس أفعال تمسرح تعرض بقوة الرموز التي تجسد انسجام المجتمع وجمود زمان ينقلت من دائرة التاريخ. ومن هذه العروض، يستمد الإنسان القناعة المتكررة بوجوده وتأكيد حياته الجمعية. بل إن بعض المجتمعات لا تستمد وجودها إلا بواسطة هذه العروض الأسطورية»⁴، وإن إمعان النظر في البحث عن سياقات الأشكال الفرجوية تقودنا إلى المفاهيم النقدية الجديدة التي تبلورت عند

بعض النقاد المغاربة ومنهم خالد أمين الذي قدم مفاهيم متعددة لفعل الفرجة والفرجوي متأثرا بأعمال نقاد غربيين وبعد المركز الدولي لدراسة الفرجة أحد المراكز الأكاديمية، التي تعد مختبرا علميا متخصصا في استبطان تاريخ الفرجات العالمية ودورها في تشكيل التناسج الثقافي بين الشعوب. كما أن الناقد المسرحي حسن يوسف بدوره قدم عدة طروحات حول أسئلة الفرجة ومفاهيمها انسجاما مع التغيرات التي يشهدها العالم حاليا، فهو يرى أن البحث في الفرجات مجال حيوي ومتجدد باستمرار، ومفتوح



لا يخفى علينا أن الفرجة العربية ظاهرة لها خصوصيات جمالية وفنية عريقة، أخذت أحيانا شكلا مشابها للفرجات التعبيرية العالمية، وأحيانا أخرى اتخذت شكلا مغايرا

من أشكال المسرحة، فإنها تكتسب من ذلك المعنى وضعا اعتباريا خاصا في هذا البحث، خصوصا وأنها شديدة الصلة بالمخزون الثقافي الإنساني، الذي يبحث دوما عن قنوات تعبيرية رمزية تكون بمثابة قناة يمر بواسطتها ما يختلج في نفسه من معاناة، وتعب عن رؤية تستبطن كل آماله وطموحاته ومواقفه.

ومنذ القدم، كان المسرح في العالم العربي يجسد الآلام والمآسي والمواقف التي يعرفها الإنسان في حياته اليومية، «فقد عرف الشعب المصري، مسرحا دينيا طقوسيا ارتبط بشعائر جنازية ربطت بين السحر والآلهة، ثم الواقع الاجتماعي المعيش، وكانت مسرحية آلام أوزير أول مسرحية، وتمثل أقدم أسطورة في التاريخ، وهي أسطورة آلام إيزيس وأوزيريس الفرعونية. التي أثرت في تاريخ المسرح العالمي في العصور القديمة، حتى أن المسرح اليوناني قد استوحى حبكتها العامة وثنائية الصراع بين الخير والشر منها»¹².

دلالات ومعانٍ

اتخذت كلمة الفرجة عند اللغويين عدة شروحات وتفسيرات ودلالات. فهي في اللغة العربية، وكما وردت

الوجود⁷، فكما أن الإنسان يحيا في اللغة، فكذلك الأمر بالنسبة لعلاقته بالفرجة. وهذا ما يشير إلى تلك الفعالية الوجدانية الشديدة الصلة بالجانب النفسي في الإنسان، فكلما كثرت الفرجة بين الناس انعكست في الحياة قابلية العيش، وكما يرى بول ريكور فالحياة لا تصبح جديرة بأن تعاش إلا عندما تصاغ على شكل قصة⁸. إن العالم حين يغدو ممثلا من خلال الفرجة يصير أليفا بالنسبة للأناس، فالفرجة هي التي تمكن الناس من التغلب على تلك الغرابة المقلقة التي تلف وجودهم.

لا يخفى علينا أن الفرجة العربية ظاهرة لها خصوصيات جمالية وفنية عريقة، أخذت أحيانا شكلا مشابها للفرجات التعبيرية العالمية، وأحيانا أخرى اتخذت شكلا مغايرا؛ إذن، لا مناص من الاختلاف إذا اختلف الموقع الجغرافي⁹، ولذلك نعتبر أن أشكال الفرجة بالمغرب على سبيل المثال: اعبيدات الرمي وطوائف عيساوة وحمادشة وجيلالة وكنانة، وحلقات الذكر وسلطان الطلبة والحلقة... كلها أشكال فرجوية تتماثل مع الفرجات العربية التي «كانت تلبي ولو جزئيا حاجة الجماعة إلى اللعب والتمسرح»¹⁰، وأيضا التي انحدرت من الالتقاء المستمر في الساحات والأسواق والمواسم، ونهلت مبادئ لعبها من الواقع اليومي¹¹، وتتشابه أيضا مع الفرجات العالمية القديمة عند الإغريق والرومان.

إن الفرجة مرتبطة بالحياة البشرية في جميع العصور والأحقاب، وأهدافها هي تصوير حالة الإنسان ومحاكاته في بعض جوانبه، وإن كانت في الأصل مشدودة بقوة إلى طابع التقديس والقداسة، أي مرتبطة بالمكوّن الشعائري الديني، وهي في الوقت نفسه، ظاهرة اجتماعية وثقافية، تجسد وتحاكي وتصور حياة الإنسان، استنادا إلى جمالية التمثيل ووضع القوالب الساخرة المغربية، التي تجذب الجمهور للتلقي والاندماج. وبما أننا نعتبر الفرجة شكلا

منذ القدم، كان المسرح في العالم العربي يجسد الآلام والمآسي والمواقف التي يعرفها الإنسان في حياته اليومية، «فقد عرف الشعب المصري، مسرحا دينيا طقوسيا ارتبط بشعائر جنازية ربطت بين السحر والآلهة، ثم الواقع الاجتماعي المعيش،

«الفهرست» لابن النديم، أن أول من سمر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يضحكونه ويخرفونه.¹⁶

وقد أثارت قضية مفهوم المسرح وأشكال الفرجة الكثير من النقاش بين الباحثين ونقاد المسرح، بل كان هذا الأمر مثار نقاش حتى عند فقهاء الدين الإسلامي ومنهم الفقيه أحمد بن عبد ربه الأندلسي في كتابه «العقد الفريد» الذي يقول: «قد مضى قولنا في الطعام والشراب وما يتولد عنهما وينسب إليهما ونحن قائلون بما ألفناه في كتابنا هذا من الفكاهات والملح التي هي زهرة النفس وربيع القلب ومرتع السمع ومجلب الراحة ومعدن السرور، قال النبي صلى الله عليه وسلم «روحوا القلوب ساعة بعد ساعة، فإن القلوب إذا كلت عميت»¹⁷. ولأن الأشكال الفرجية الشعبية هي مواقف تاريخية نابعة من تجارب إنسانية، متنوعة فإن أسطورة أصولها لا يمكننا إزاحتها عن الأثر الأدبي، فهي ترتبط بالتفسير العلمي للظاهرة الأدبية، لكون النشاط الاجتماعي يعد مصدرا للنشاط الفني.

على هذا الأساس، يرى عبد المنعم تليمة في كتابه «مقدمة في نظرية الأدب» «أن المبدأ العام في نشأة الأنواع الأدبية وتطورها وفنائها في غيرها أو انقراضها مؤسس على تطور المجتمعات نفسها، بمعنى أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقاتها الجمالية بالعالم».¹⁸

لقد شكلت دراسة الفرجة حيزا هاما لدى معظم المهتمين بالمسرح والدراما، وذلك «منذ بروزها في الستينيات من القرن الماضي، كتخصص أكاديمي قائم الذات، تبوأَت (...) مكانة مركزية في الدراسات الأنثربولوجية، والفلكلورية، والمسرحية على حد سواء، وبتركيزها على السياق والسيورة برزت الدراسات الفلكلورية كرد فعل ضد الدراسات المرتكزة، أساسا على النصوص عوض تحقيقاتها الإنجازية على شكل فرجة. يمكن اعتبار الفرجة، إذن، ليست وسيلة فقط كجنس تعبري، يتواصل من خلاله

في المعجم المسرحي وفنون العرض، تتمثل في التخلص من الشدة والهم، وهي اسم لما ينفرج عليه من الغرائب، سميت كذلك لأن من شأنها تفريغ الهموم.¹³

وقد ورد في معجم «لسان العرب» لابن منظور أن كلمة «الفرجة، بالضم، فرجة الحائط وما أشبهه، يقال، بينهما فرجة، أي انفراج. والفرجة تعني كذلك، الراحة من حزن أو مرض، فقد قال أمية بن أبي الصلت.

لا تضيقن في الأمور فقد تكشفت غماؤها بغير احتيال
ربما تكره النفوس من الأمر له فرجة كحل العقال»¹⁴.

عندما ننتقل من التحديد المعجمي للفظ الفرجة للتقصي في أبعاده ودلالاته الفنية نلاحظ أن ثمة ما يشير إلى العناصر المشتركة التي تمكنا من بناء نوع من التقاطع بين هذين المدلولين، وهو ما يعني أن تطور الحياة الإنسانية وتعدد الأسئلة التي واجهها منذ القدم أعطى لممارساته وأفعاله، خصوصا تلك التي تتصل بحياته اليومية، مدلولاً

فرجويًا يرتبط بالرغبة في الترويح وتجاوز الأعباء التي تواجه الإنسان في حياته، وذلك بارتداد آفاق الفرجة، بغض النظر عن أشكالها وخطاباتها. وقریب من هذا المعنى ما نجده في معجم «باتريس بافيس»، حينما يشير إلى أن الفرجة كلمة تعني كل ما هو معروض للمشاهدة، وهو ذو معنى مبهم، يتعلق بمدى استيعاب المتفرج لكل ما هو معروض وفرجوي.¹⁵

من هذا المنطلق، فمفهوم الفرجة يؤدي وظيفتين: الأولى، تقترن بفعل المرح والتسلية وتزجية الوقت، وخلق التفكه، والثانية، ترتبط بفعل الفكاهة والتنشيط وتتوسل بالحكاية، والأسطورة، والقصة، والمثل وكل الأجناس الأدبية، التي تخلق الأحداث المشوقة والممتعة، كحكايات «عنترة» و«سيف بن ذي يزن» و«ألف ليلة وليلة»... والفرجة كذلك هي نوع من التسلية والسمر، وقد جاء في كتاب

**مفهوم الفرجة
يؤدي وظيفتين:
الأولى، تقترن بفعل
المرح والتسلية
وتزجية الوقت،
وخلق التفكه،
والثانية، ترتبط بفعل
الفكاهة والتنشيط
وتتوسل بالحكاية،
والأسطورة،
والقصة، والمثل
وكل الأجناس
الأدبية، التي تخلق
الأحداث المشوقة
والممتعة**

الناس، ولكن أيضا وسيلة للتفاعل والتعليق على التجربة الثقافية».¹⁹

بالإضافة إلى هذا، «لم يكن المسرح في العالم العربي بعيدا عن هذا المنحى، خاصة أن أغلب الشعوب العربية كانت واقعة تحت السيطرة الاستعمارية وعانت مرارة الاضطهاد، خاصة بعد المد اليساري في الستينيات من القرن الماضي. وكانت هناك دعوات لتوجيه المسرح إلى الجماهير، وأيضا الاستفادة من المظاهر الدرامية في المجتمعات العربية، فظهر توفيق الحكيم ويوسف إدريس في مسرح السامر الريفى، والحكواتى والراوى، وسعد الله ونوس في المسرح التيسيسي،»²⁰ كما أنه في المغرب شكل مسرح الطيب الصديقي نموذجا لهذا التوجه في أعماله المسرحية، المستمدة جلها من التراث الثقافي العربي والمغربي، وجاء بعده عبد الكريم برشيد الذي أسس سؤالا نقديا مسرحيا عبر مشروع الاحتفالية التي سعت إلى تجاوز الشكل الكائن وتصور الشكل الممكن، من أجل خلق صيغة مسرحية تستمد مادتها الخام من الحفر في الثقافة العربية، بحثا عن المواد الخام، التي يمكن إعادة توليفها وتصنيعها لتصبح مسرحا مغربيا خالصا، وبالتالي تجاوز نمطية الشكل الغربي كالدراما

ذات الأصول الإغريقية والخشبة ذات الأصول الإيطالية». هذه الأشكال التي يمكن استخراجها من التاريخ العربي عموما من خلال حكاياته وأساطيره الشعبية والأمثال والحكم السائدة، والأزياء والوشم والألعاب والاحتفالات والأعياد.²¹

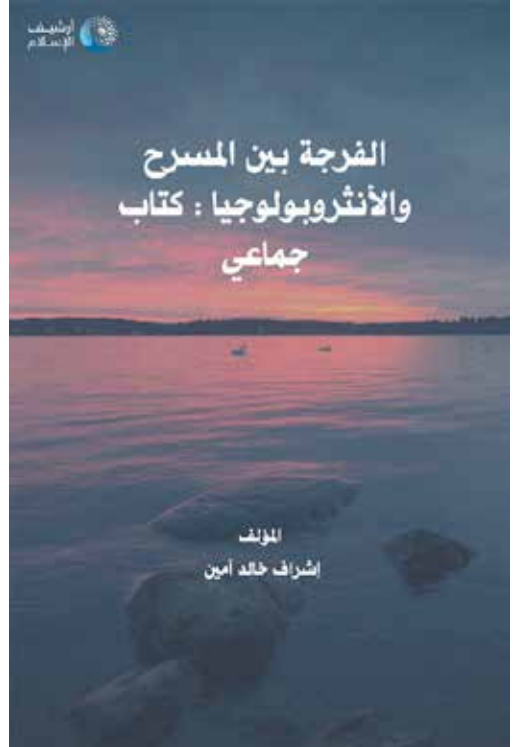
وهكذا، فإن التحول الاجتماعي الذي عرفه العالم بعد الحرب العالميتين فرضت عليه شروط مساهمة التطور المعرفي، الذي شهدته هذه المرحلة. وعليه، فقد كانت كل الإبداعات الفنية بعدها تسعى جاهدة لتبني أفكار جديدة وحداثية، فكان الإبداع المسرحي يعانق الأساليب المستحدثة، وفي نفس الآن يتشبث بأصالته، عبر استحضار تراثه القديم، واستعارة الأشكال التعبيرية الشعبية بكل تلويناتها الشفهية والمدونة. وقد كانت تجربة المسرح الهاوي تؤسس الحضور الفعلي لكل المتغيرات الفنية التي شهدتها العالم.

وفي ضوء عولمة الاتصال، فتحت أفكار جديدة لتبادل المعرفة والتجارب والخبرات والقيم الثقافية، فأرسي بذلك وعي جمالي ولو كان بسيطا ساهم في إعادة بناء علاقته مع الناس والأشياء والعالم في رؤية متناسقة يلتمح فيها موروثه الثقافي والروحي مع أنماط التفكير الأخرى، التي أسست ممارسة مسرحية جادة استغلت مخزون الشكل الفرجوي الشعبي في تأثيث إبداعها بناء على وعي مجتمعي وإنساني

وفق هذا الطرح، تشكلت لنا الرؤية لاستعراض مفاهيم إشكالية مفهوم المسرح وأشكال الفرجة والسوسيولوجيا ومدى العلاقة التي تربط بينهم في المعنى والدلالة، وذلك استنادا على بعض أفكار وآراء ومفاهيم بعض النقاد ممن اعتمدنا عليهم في هذه المقاربة النقدية والتحليلية.

المسرح: مفهوم وتاريخ

تمتلك مفردة المسرح عند النقاد في العصر الحديث أكثر من معنى ودلالة، حيث تتعدد التعاريف وتتنوع المفاهيم في شرحها، فقد جاء في «المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات»، «أن كلمة مسرح باللغة العربية، مأخوذة من فعل سرح، وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار. وتستخدم كلمة المسرح



الدينية والسحرية التي مارستها الشعوب البدائية، ولها مضمون درامي واضح قريب المعنى والدلالة مع أشكال الفرجة الشعبية الشفهية في جل مجتمعات المعمور.

كما ورد مفهوم المسرح عند أرسطو مقترنا بفن الشعر، معتبرا أن الإنسان يميل إلى هذا الفن، بوصف الشعر غريزة في فطرة الإنسان، إذ يرى أن أصله يميل إلى المحاكاة والتقليد، هو ميل متجذر في طبيعة البشر، ويرجع بدوره إلى حب الاستطلاع والرغبة في المعرفة، والميل إلى الإيقاع والانسجام، وعن هذه الميول الفطرية الأولية تولد في بادئ الأمر الشعر الارتجالي، وقد انقسم وفقا لطبائع الشعراء إلى شعر هجاء من ناحية، وشعر مديح من ناحية أخرى، ومما شعر الهجاء وتطور وأفضى إلى كوميديا، ومما شعر المديح والثناء فأفضى إلى المأساة، ولهذا فإن الملهاة والمأساة أعلى مراحل تطور الشعر.²⁶

مع مرور الزمن، تطورت الدراسات بشأن تعريف المسرح، وأصبح لدى غالبية الباحثين يعرف اتجاهات متعددة، ومدارس متنوعة، منها المسرح الكلاسيكي والمسرح العثبي، والمسرح النفسي، والمسرح السياسي، والمسرح التجريبي، ومسرح القسوة، ومسرح اللامعقول، وكل هذه الاتجاهات شكلت أرضية خصبة في احتدام النقاش لتوسيع دائرة البحث في الفن الرامي، الذي شكل في عصرنا الحالي علما قائم الذات، للخوض في خبايا أصوله، مع إبداء كل دارس في المسرح رغبته لتبني اتجاه معين وتكريس الأبحاث حوله، ذلك أن المسرحي «أنطوان أرتو» Antonin Artaud «تبنى الدفاع عن مسرح القسوة بدراسات مستفيضة، ويعتقد أن الكون عنده «مطابق لنظرية هرقليدس عن العالم، من حيث إنه دائم الحركة والتغير؛ أي إن الحياة والكون قد انبثقتا مما أطلق عليه اليونانيون اسم فوضى المادة «chaos» ليعود إليها مرة أخرى، ثم ليخرجا في شكل مختلف وهذا ما يسمى بالعودة الأبدية. ومن ثم فإن حركة التدمير في المسرح إنما تسير حركة الهدم الكونية.²⁷

لقد شكل المسرح منذ القدم أثرا أدبيا خالدا عند كل الشعوب، إذ تؤكد جميع الدراسات العالمية أنه ارتبط في نشأته الأولى بالطقوس الدينية، وهذا ما نلمسه طبعاً في كل المجتمعات، حيث يعود تاريخ المسرح الأوربي كما رصده مؤرخو المسرح إلى القرن الخامس قبل الميلاد، «ففي بلاد الإغريق نشأ المسرح من أناشيد دينية كان يرتلها

للدلالة على مجمل أعمال وإنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح «راسين» ومسرح «شكسبير» و«مسرح موليير»...، أو للدلالة على مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة أو توجه ما، فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي. وكلما اختلفت دلالة كلمة المسرح وتنوعت، تنوعت أيضاً عبر التاريخ دلالاته المعبرة عن هذا الفن،»²²

ويرى «باتريس بافيس» Partice Pavis في معجمه أن «المسرح هو فعلا الفن الأكثر هشاشة، والأكثر زوالاً، والأكثر إحساساً بتموجات الزمن ولا أحد بإمكانه الحديث عنه، دون مناقشة أسئلة أسسه، ومراجعة لصرحه النقدي، بشكل دوري»²³. في هذا الصدد، يمكن القول إن الفن المسرحي فن متطور باستمرار، لا يقبل التعريف المنمط، بل إنه يظل دوماً خاضعاً لتقلبات سيرورة الزمن، وتطور مراحل التاريخة بكل ما تعرفه من مستجدات ومن متغيرات وتحولات في بنية المجتمعات الإنسانية.

وحسب تعريف ماري كلود هبرت Marie-Claude Hubert أن مفهوم كلمة المسرح لديه تعدد فيها المواقف والجوانب الفنية والدلالية، فهي تحمل دلالات متعددة، وتستوعب وتستعير مجالات متنوعة، حيث يرى أن المسرح فن لا يكتمل حقاً إلا بحضور كوكبة من الفكاهيين والجمهور»²⁴ ومهما اختلفت الآراء وتنوعت حول ماهيته، فإنه فن كباقي الفنون الأخرى، وكل الشعوب تشغل على الفعل المسرحي في نشاطها الترفيهي والفكري. فهو وفق هذه الشروحات عمل إنساني، يتطلب مهارة ذهنية كبيرة لممارسته ويشكل الممثلون طبعاً، دعامته، لأنهم يمتلكون القدرة على التعبير، واستحضار المواقف والإفصاح عن جوانب خفية مستمدة من الواقع الاجتماعي.

ولقد تشعبت الآراء والمفاهيم حول تعريف مفهوم المسرح، وحول تاريخ ظهوره، لأن ازدهار المسرح والدراما في بلاد الإغريق لا يعني أن البداية الأولى للمسرح كانت إغريقية، فقد وجد في بعض الحضارات القديمة، وإن كان قد اتخذ شكلاً مغايراً كما عرفه الإغريق.²⁵

ومهما يكن من أمر، فإن ارتباط الدراما الإغريقية في الأصل بأعياد ديونيسوس، والطابع الديني الذي اكتسبته، نتيجة لذلك، يجعل منها شيئاً قريب الشبه بالشعائر والطقوس

سوفوكليس ويوريديس وأسخيلوس وأرستوفان³⁰، عرفت كل المجتمعات التعبير المسرحي وممارسته انطلاقاً من تصورات مختلفة كانت تستند إلى الخلفيات الخاصة بكل شعب من الشعوب، الشيء الذي يمكن القول معه، إن المسرح إرث جماعي، تتعدد أشكاله التعبيرية سواء كانت شعبية شفهية أو كدراسة لها قواعد تقنية وعلمية محددة وهو في نفس الآن خاصية مشتركة بين رواد هذا الفن كيفما كانت جنسياتهم، أو مشاربهم الثقافية، وانتقاله من مرحلة بدائية تقليدية شفهية شعبية هو تحول طبيعي، لأن الإنسان يعيش في هذا الكون، وتعرضه مواقف سلبية وإيجابية، تتطلب منه تمرير خطابه بواسطة كل الوسائل المتاحة له لينتقل إلى مرحلة تعبيرية متطورة تتماشى مع أمط التطور الاجتماعي الإنساني وذلك رغبة للتعبير عن مواقفه والروح عما يشعر به من معاناة.

وبما «أن طقوس الرقص والغناء والتعبد والصرع ليست إلا مجرد تظاهرات احتفالية، فإنها تنطوي مع ذلك على عناصر ما قبل مسرحية، من خلال ما توظفه من أقنعة وملابس وشخصيات إنسانية وحيوانية وأدوات، وكذا من خلال ما تشمله من تميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري»³¹.

وفق هذا الطرح، يشكل المسرح بعداً رمزياً، يسعى للإفصاح عما يقع في الحياة البشرية اليومية من مواقف وسلوكات، وهو بهذا الخصوص يترجم أفعال الناس، ويعيد تكرارها انطلاقاً من زاوية فنية أكثر وضوحاً عما يخطر ببال البشر من أفكار وأحاسيس، «وبعبارة أخرى، إن كل تظاهرة شعبية تكتسي شكلاً مسرحياً، نظراً لما تروم إليه من توسيع للفضاء وتوظيف لمجموعة من اللغات السمعية والبصرية، وبما أن غريزة المسرح أو الفعل المسرحي، تشع كتعبير أولي لدى الإنسان منذ العصر الحجري، فإن طقوس الرقص والغناء والمواكب والأعياد والمواسم والألعاب الفلكلورية وقصص الدعابة والحكايات، وغير ذلك من الفنون الشعبية، تعد أشكالاً مسرحية «مجهضة» رافقت الإنسان منذ أن درج على الأرض، لأنها تبنى على الحوار والشخص والدكتور والملابس والموسيقى والزمان والمكان، ولأنها تفترض وجود معدين ومؤطرين»³².

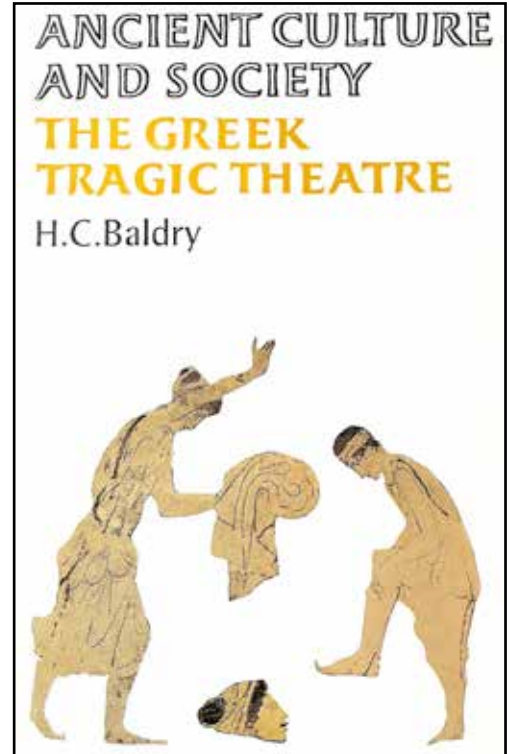
ومثالنا في العالم العربي ينطبق على المسرحي المغربي الطيب الصديقي الذي ساهم في تطوير هذا التراث المسرحي، من

الشعب الإغريقي في عيد باخوس إله الخمر، واتخذ هذا المسرح صور قصص بسيط مستمد من التاريخ الشعبي الأسطوري على يد أسخيلوس 525-456م، ثم اتخذ ثوبا إنسانياً خالصاً ورفيعاً على يد يوريديس 480-406م»²⁸.

من الديني إلى الديني

يعكس الطقس الديني حضوره في كل المجتمعات الإنسانية، وقد استعار المسرح العربي الشعبي الآداب الفرعونية البدائية، ليعبر عن علاقته بالطبيعة وبالخالق، في مرحلته الأولى، أي مرحلة الولادة والنشأة، ففي مصر مثلاً، «ما ترجمت أوراق البردي في متاحف برلين ولندن والقاهرة، اتضحت لنا بعض نواحي الآداب الفرعونية بعامة، والمسرح بخاصة، وقد وردت في تاريخ هيرودوت للمؤرخ الإغريقي، بلوتارك إشارات عابرة من الطقوس الدينية التي قام بها كهنة المعابد في مصر القديمة»²⁹.

وفق هذا المنطلق، تطور المسرح في العالم وذلك بانتقاله من ما هو ديني إلى ما هو دنيوي، وعلى وجه الخصوص مع كتابات رواد الدراما والمسرح اليونانيين من قبيل



شكله البدائي إلى أنماط أكثر مسرحية، اعتمادا على هذه الأشكال الموروثة، وهكذا عمد إلى توظيف فنون البساط ومسرح الراوي والأهازيج الشعبية والألعاب البهلوانية والنقلات الكاريكاتورية والحكم والمستملحات والحكايات والتشكيل، مما جعله يحول كل نص مسرحي مهما كان موعلا في التاريخ إلى فسحة كبيرة للتفرج والاندھاش، كما فعل مثلا في مسرحية «المجذوب» و«المقامات»، وعلى الخصوص في مسرحية «الإمتاع والمؤانسة»، التي حطمت الشكل التقليدي للمسرح خلال ما سماه النقاد بسلطة الحكاية³³.

إن مفهوم المسرح عموما يتخطى كل الأفكار الجاهزة والمنمطة حوله، ف«هناك نقطة التقاء وتمايز بين المسرح وبين الحياة الاجتماعية، يمكننا أن نجدها في تحديد الحيز الذي يجري فيه الاحتفال الاجتماعي والاحتفال الخيالي، والحق أنه ليس هناك من أعمال جمعية لا تقتضي التوزيع المورر فولجوي (الشكلي) لمكان ما، سواء أقابل هذا المكان الرھوط أو الأفخاذ Clans (...) أم التصنيفات التي كانوا يسمونها طوطمية»³⁴.

وإن الحفر في موضوعه وارتباطه بالأشكال الفرجية، جعلنا نستخلص أن الثقافة الشعبية بجميع فروعها الانتمائية لها روابط تاريخية مندمجة مع أشكال فرجية عربية وعالمية، تتم عن توحّد الوجود الثقافي الإنساني الذي يستمد مكوناته وعناصره من العمق الأنثولوجي للحياة البشرية. فمنذ الخلق البشري وعبر توالي القرون والأزمان انتشر الإنسان في كل البقع الجغرافية العالمية، ونتج عن هذا ظهور تلاقح في العادات والتقاليد والأعراف المتنوعة في الثقافة الشعبية العالمية. فهي وإن اختلفت في بعض جوانبها يبقى مصدرها واحدا يستلهم البعد الأنطولوجي والأسطوري والروحي الذي يمتلكه الإنسان، فمنها ما هو مرتبط بالميكون الديني، تتجلى مظاهره في كل الطقوس التي يستمد منها الإنسان تفاعله الفكري والروحي مع المعتقد الديني بكل الصور والأشكال والرموز، ومنها ما هو مرتبط بالجانب الاجتماعي يظهر من خلال مجموعة من الممارسات في فصول السنة ومنها ما هو مرتبط بأعراف موروثة تستلهم البعد الأسطوري. ومنها ما هو مرتبط بالبعد الطوبونيمي الذي يختلط فيه جانب المقدس مع المدني.

- 1 - أحمد بلخيري، «معجم المصطلحات المسرحية»، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2006، ص:26.
- 2 - أحمد شرقي «أثر التجربة الفرنسية في المسرح المغربي»، الطيب الصديقي نموذجاً، نفس المرجع ، صص: 176، 177.
- 3 - خالد أمين، «الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ بتطوان سلسلة أعمال ندوات (رقم)، 2002، مطبعة أطوبريس، طنجة، المغرب ، الطبعة الأولى، نوفمبر 2002، ص: 25
- 4 - عبد الواحد ابن ياسر «حدود أشكال الفرجة التقليدية، مقارنة أنثروبولوجية»، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا كتاب جماعي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، سلسلة أعمال الندوات رقم 8، 2002، ص: 40.
- 5 - حسن يوسف، «المسرح والفرجات»، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، طنجة، سلسلة دراسة الفرجة 19 ، الطبعة الأولى 2012 ، ص: 7.
- 6 - خالد أمين مرجع سابق، ص: 25.
- 7 هانس جورج غادامير طرق هيدجر، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم الحاج، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2004 ، ص:182.
- 8 بول ريكور، «الوجود والزمان والسرد » ترجمة سعيد الغامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1999، المغرب ، ص: 39.
- 9 - نوال بنبراهيم، الفرجة المغربية من الإبداع إلى التلقي ، الفرجة والتنوع الثقافي مقاربات متعددة الاختصاصات، ندوة تكريمية لرائد دراسات الفرجة بالمغرب الدكتور حسن المنيعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 4 الطبعة الأولى، 2008، ص: 57.
- 10 - سعد الله ونوس خيال الظل ، اشكاليات فن شعبي، مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي، السنة 1991 العدد، 46 ، ص: 4.
- 11 - نوال بنبراهيم، نفسه، ن، ص: 57 .
- 12 - مدحت الجيار«البحث عن النص في المسرح العربي»، دار النشر للجامعات المصرية الطبعة الأولى، 1416هـ / 1995 ص: 24.
- 13 - المعجم المسرحي، «مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض»، عربي انجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، 1997، ص: 36.
- 14 - ابن منظور، « لسان العرب»، الجزء الخامس، دار المعارف، تحقيق عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، 1979، باب حرف الفاء.

- 15 - Patrice pavis ,dictionnaire du théâtre, mission éditions sociales, page : 371.
- 16 - ابن النديم، «الفهرست»، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1996م، ص: 477.
- 17 - الفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي كتاب «العقد الفريد» مؤلفه ، تحقيق عبد المجيد الترحيني الجزء الثامن، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ص: 90.
- 18 - عبد المنعم تليمة «مقدمة في نظرية الأدب»، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية، 1979، ص: 137.
- 19 - خالد أمين، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، مرجع سابق، ص: 24.
- 20 - نفسه، ن، ص: 177.
- 21 - عبد المجيد شكير «المادة التراثية في المسرح المغربي»، المسرح العربي مسيرة تجدد، مرجع سابق، ص: 125 .
- 22 - «المعجم المسرحي» مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض»، عربي- إنجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان الناشر، الطبعة الثانية 2006 م. ص: 323.
- 23 - Patrice pavis, dictionnaire du théâtre, mission éditions sociales, page , : 9.
- 24 - Marie Claude Hubert» le théâtre» Editeur, Armand colin, Paris, 1988 P : 5.
- 25 - أحمد أبو زيد، «ما قبل المسرح»، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، يناير، فبراير، مارس، وزارة الإعلام الكويت، سنة 1987 ، ص: 5.
- 26 - أرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان، ص: 40، 41.
- 27 - حفيضة محمد عبد المنعم، «أنتونان أرتو، ومسرح القسوة»، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني، العدد الثالث، يونيو، 1982 ص: 103.
- 28 - محمد حامد شوكت «الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث» دراسة تاريخية تحليلية مقارنة، دار الفكر العربي القاهرة ، الطبعة الثالثة- 970 ص:5
- 29 - نفسه ، الصفحة: 12.
- 30 - H.c. Baldry, the greek tragic theatre, printed of américain states of American, Library of congréasse catalogue card , 1971, page, 9.
- 31 - حسن بحراوي: «المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيو ثقافية»، المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى، 1994 ص:7.
- 32 - نفسه، ص : 8.

33 - حسن بحراوي: المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيو ثقافية، مرجع سابق، ص:14،
15.

34 - جان دفينيو « سوسيولوجية المسرح » دراسة على الظلال الجمعية، ترجمة: حافظي الجمالي
منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1986، الجزء الأول ص: 24 .

المرددات الشفاهية النسائية المغربية والتصوف أية علاقة ؟

تمهيد

إن موضوع التصوف من الموضوعات الهامة التي تتطلب جهدا كبيرا للفصل بين كل ما فيه من مصطلحات ومفاهيم، باعتبار حقيقته ذكراً ومحبةً، وهو بذاته ثمرة كبرى في المعارف الإسلامية وروح لمجموع حقائق الإسلام طالما التصوف (علم تعرف به أحوال تزكية النفوس وتصفية الأخلاق وتعمير الظاهر والباطن لنيل السعادة الأبدية)¹.

وللتصوف معنيان كبريان:

من الناحية العلمية: هو الزهد وما ينطوي عليه من حياة العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والعزوف عن الدنيا وكل ما هو مطمع للنفس والأخذ بأنواع المجاهدات البدنية سعياً إلى الانتشاء والارتقاء والارتياح.

من الناحية الاشرافية: التي هي التصوف بمعناه الدقيق وتنطوي على كل ما يلزم حياة الزهد من الأحوال والمقامات وما ينكشف للصوفي بعد تصفية النفس و تطهيرها من مواجد واذواق ومعارف وما يدرك من معاني القرب الالهي مما يسميه الصوفية (الاتصال بالله) نتيجة محبته².

وللمرأة حضور استثنائي في الفكر الصوفي، إن شئنا أم لمريدنا، فللحضرة النسائية خصوصية من حيث ما ينشد فيها من **مرددات**، ومن أجل التوضيح أكثر فإن الموضوع يقتضي الحديث عن المرددات النسائية في الرواية ومقاربة تجليات المرأة والأنوثة في الخطاب الصوفي فاعلة و منفعة ولا يتضح ذلك إلا بالحديث عن مقولة «الحب» باعتبارها

المرددات هي المأثورات الكلامية التي ترددها النساء خاصة في محافل معينة وبطقوس محددة، وقد تعددت أنماط المرددات الشعبية النسائية في المغرب واكتست طابع الإنشاد أو الغنائية في مناسبات مختلفة كعيد المولد النبوي الشريف وليلة عاشوراء والأعراس وخرجات النزهة وغيرها كثير.

على عادة المغاربة حيث يضيفون شطرا في آخر الرباعي يسمونه (التذيلية) لذلك فعروبيات نساء فاس أحيانا تتعدى ثمانية تقاطيع كما نجد أشطارا تفوق العشرة وأغلبها لا يتعدى الأربعة أشطر⁵. وتدور موضوعات رباعيات نساء فاس حول عواطف النساء وأحاسيسهن حيال الرجل أو الطبيعة، وهذا لا يعني تكريس تنميط هذا الخطاب النسائي إذ إن جولة في ديوان عروبيات فاس تشي بغنى وتنوع مواضيعه . تقول إحدى هذه المرددات التي تقارن المجتمع الفاسي بقبائل عذرة

حينناكم محبة فاس وبني عــــذرة

كيف سمعن لهوى كيف أنو مذكور

فارق فمحبتك قانع بالنظــــرة

ويلا نرمق بهاك نغنم كل سرور⁶.

التبراع

يعتبر التبراع من أنماط المرددات الشعبية، فهو إبداع نسائي شفهي، تعبر به المرأة الحسانية عن شعورها ازاء الرجل في مجتمع البيضان الذي تنتمي اليه، و من طقوس التبراع

يعتبر التبراع من أنماط المرددات الشعبية، فهو إبداع نسائي شفهي، تعبر به المرأة الحسانية عن شعورها ازاء الرجل في مجتمع البيضان الذي تنتمي اليه

قضية جوهرية في التصور العرفاني عند الصوفية، مما يدفعنا لمقاربة هذه المرددات والوقوف على بعض أنواعها، وعلاقة المرددات الشفاهية النسائية بالزاوية المغربية بالتصوف.

I - مفهوم المرددات الشفاهية النسائية وأنماطها

المرددات : اسم مفعول من ردد الكلام أي أعاده وكرره .

وإصطلاحا : المرددات هي المأثورات الكلامية التي ترددها النساء خاصة في محافل معينة وبطقوس محددة، وقد تعددت أنماط المرددات الشعبية النسائية في المغرب واكتست طابع الإنشاد أو الغنائية في مناسبات مختلفة كعيد المولد النبوي الشريف وليلة عاشوراء والأعراس وخرجات النزهة وغيرها كثير.

ومن أبرز المرددات النسوية في المغرب نلفي :

العروبيات

ويطلق عليها أيضا الرباعيات الفاسية وهي مرردات نسائية خالصة ترددها (العيالات) إما من نظمهن أو محفوظهن³. وارتبط هذا النمط التريدي بنساء فاس حين يتحلقن أيام الربيع في البساتين وتحت سموأل الأشجار أثناء قيامهن بالنزه خارج ضواحي فاس.

و أصل تسمية هذا النمط بالعروبيات يعزى إلى أصله الإنشادي وهو (الربوعي) الذي حرف قلبا إلى (العروبي)⁴. وسميت بالرباعيات لأنها تعتمد في معمارها البنائي مبدئيا على أربعة أبيات شعرية كما هو الأمر تماما بالنسبة لرباعيات الخيام وأحيانا تتجاوز الرباعيات الأشطر الأربعة

فاذا كان الهيث أغنية شعبية فرجوية لاعتمادها على الرقص الجماعي فان الإيقاع المنظم لرقصة الهيث إيقاع ترددي

فاذا كان الهيث أغنية شعبية فرجوية لاعتمادها على الرقص الجماعي فان الإيقاع المنظم لرقصة الهيث إيقاع ترددي (فقوة النصوص و المرددات المرافقة للرقصة وما تحمل من جمالية على مستوى الألفاظ تضاهي رمزية و دلالات الحركات التي تختلف ما بين الرومانسية و التغني بجمال الطبيعة أو الحبيب أو نصوص تاريخية وجهادية و صوفية)¹¹ ولا تقتصر مرددات الهيث على الرجال فقط بل نجد فرقا نسوية محضة تشتهر بفن الهيث من خلال مرددات تشدد استعدادا لمراحل الزواج خصوصا فترة الحناء والتي تسمى (طلي) و المراد به طلاء جسد المرأة بالحناء رغبة في الخصوبة. و ينقسم الهيث النسوي من حيث إيقاع المرددات إلى :

الهيث شطبي : و يتميز بخفة إيقاع المرددات و قصر مقاطعها و يظهر ذلك من خلال ضابط إيقاعه هـو :

الـلاواه	الـلاواه
أووس أووس	هووس هووس

الهيث لمزوي : يتميز بالإيقاع الراقص الموجه لإنشاد المرددات كقولهن:

داوك أخيتي وشكو بك الركية
خلوا ع لعجاج تيعمي عينا

الهيث سبتي : و هو مرددات تتميز بإيقاعاتها السريعة جدا حتى إنه (يصعب أحيانا بناء مرددات على منواله فيتم نظم مرددات قصيرة و بسيطة ذات مقطع أو مقطعين فقط)¹² و مثاله :

أولدي ياه	أولدي ياه
بيني وبينك باك	و أنت ما رماك

أن تتواجد مجموعة من الفتيات التي تجتمعن من أجل السمر فتبدأ الواحدة منهن بالإنشاد في موضوع أو مغزى معين قد يعينها و قد يكون عاما و غالبا ما يكون غزلا فتطفق الواحدة تلو الأخرى في التبراع على موت المبدعة و حضور المرددة لهذا النوع من الشعر و ذلك لخصوصية السرية و الكتمان في ترديد التبراع و الحرص الشديد على عدم تداولها و انتشاره في المجتمع الرجالي للحشمة و الوقار و الرقابة التي تمارسها الطقوس و الطابوهات البدوية بالصحراء التي تخنق حتى الهمس في صدور المرددات و الشوارع من النساء⁷ مما يجعل الرمزية و اللغز تطغي على التبراع مع حرص الناظمات ألا ينسب اليهن ما يقال من (تبريعات) الا عن طريق ترديده في مناسبه اللسانية الخاصة درءا للإهانة الاجتماعية تقول احدهن في تبريعه :

ما تكبل لهاته

و أشكال معاهـا خيانة

و تقول الأخرى مدمرة من خوف البوح :

تمر الظـرروف

و تمر أنا و يمر لخوف

وعليه فالمرأة في مرددات التبراع تسببها سلطة التخفي، فهي امرأة غير معروفة بل (صوت نسائي ينتشر على مساحة متزامية الأطراف من تراب البيضان)⁸ على استحياء لسلطة المجتمع الصحراوي الذي تؤطر مجاله جملة من الممنوعات خاصة ما يتعلق بالنساء⁹.

الهيث

يعد فن الهيث من أقدم الفنون الشعبية بالمغرب، و هو شكل تراثي شعبي شفهي تتعالق رقصاته بالأداء التعبيري و احتفاليته بفرجة التردد، فالهيث : نداء للمشاركة رقصة أو ترديدا فحسب الهيث لفة معاناه (هلم)¹⁰ و ما يزي هذا المفهوم أننا نجد من لازمات المرددات الهيئية (هيث هيث ، هيثف هيثف) .

و رغم أن الهيث يدخل ضمن منظومة الغناء الشعبي اتفاقا، الا أن الخلاف يبقى قائما حول تحديد المفهوم في ظل تنوع النمط هل هو رقصة أو أغنية يطبعها التردد الجماعي أم هما معا.

ولعل انتشار رقصة الكدرة هو انتشار الحمايات التي ترافق طقس الكدرة الذي هو عبارة عن تشكل دائري من الراقصين والمنشدين يتوسطها عازف¹⁵ ويتحلق حوله رجال و نساء، و قد تكون الكدرة نسائية خالصة حيث تتوسط النساء عازفة على قدر مجلد تسمى (النكارة) وتصحبا في ترديد الحمايات فتيات تختار منهن راقصة تتوسط حارة الرقص والتي تسمى (الكارة) .

و تتنوع مواضيع مرددات الحمايات بين الأذكار و الأدعية و وصف الطبيعة وكلها مواضيع تتبطن بطابع ديني ذو بعد صوفي حيث يختلف المنطوق عن المفهوم والتصريح عن التلويح و من هذه المرددات .

والنكرة زينه الاركصي يا سكينه
ولا تمشي و تعالي يخلي ليك بوك الغالي

العيطة :

العيطة فن مغربي غنائي قديم ازدهر أواخر القرن 17م و تعنى العيطة : النداء يقول عبد الرحمان المجدوب .

عيطت عيطة حنيئة فيقت من كان نايم
فاقوا قلوب لمحنة و نعسو قلوب لبهايم

والعيطة فن رجالي و نسائي لكنها ارتبطت بالنساء أكثر على رغم وجود أشياخ من الرجال و ممن اشتهرت في فن العيطة «خربوشة» و «خربوعة» و حادة أو عكي و «فاطمة الزحافة» و «فاطنة بنت الحسين» و «لطيفة المخلوقة» و «خديجة البيضاوية» و «الحمونية» و «الحمداوية» و «شامة الزاز» و غيرهن كثير و يطلق عليهن اسم : الشيوخات أو العياطات أو اللعابات¹⁶ وأصل غناء العيطة ترديد أجزالها إذ تستثمر المرددات مجمل مدخراتهن الصوتية دوئما هدنة مع النفس أو مع حبال

لي بغا يكول يكول أوليدي ياه
أوليدي ياه أوليدي ياه

كما ينقسم الهيت النسوي من حيث جغرافية القول التريدي إلى¹³ :

- الهيت الحسنائي : نسبة لقبائل بني حسن نواحي سيدي قاسم -إيقاع مردداته متوسط.

- الهيت الغرباوي : يتمركز بين القنيطرة و سيدي سليمان -تتميز إيقاعاته بالسرعة و يتفرع إلى أنواع مختلفة أهمها (سبيتي) نسبة إلى سبت دار بلعامري .

- الهيت الحدادي : نسبة لقبيلة (الحدادة) جوار المهديّة قرب مدينة القيطة حتى تخوم قصبة مهديّة إحدى قلاع السلطان مولاي إسماعيل العلوي، و يتميز هذا النمط بإيقاعه المتوسط و البطيء .

-الهيت الحياي : نسبة إلى الحيانة وأولاد جامع و يسمى بالهيت الصامت لأن مردداته لا تشد إلا بنقر النساء على الدفوف (البنادر) و التعريجة ضرورية وغالبا ما يطلق على هذه المرددات في مدينة « تيسة » شمال فاس ب : السرايات.

الحمايات

تعتبر الحمايات من المرددات الشعبية الحسانية تشد في رقصة الكدرة، وتكاد هذه الرقصة تختص بها قبائل تكتة بمنطقة وادي نون وقبائل «عريب» بمحاميد الغزلان وقبيلة دوبال بطاطا (وتنتشر بين سكان منطقة واسعة تمتد من الحمادة شرقا عبر إقليم درعة وزمور إلى الساقية الحمراء وتكاد في واقعها اليوم أن تكون من خصوصيات مدينة كلميم حيث ترتبط بالرجال الزرق)¹⁴.

ولعل انتشار رقصة الكدرة هو انتشار الحمايات التي ترافق طقس الكدرة الذي هو عبارة عن تشكل دائري من الراقصين والمنشدين يتوسطها عازف 15 ويتحلق حوله رجال و نساء، و قد تكون الكدرة نسائية خالصة

والعيططة شعر شفوي لم يدون عبر تاريخه، فقد تشكل من ترسبات الأزمنة التي عبرها وظل يمثل بالمعاني الجديدة التي تلحق به باستمرار، تموسقه الإيقاعات المختلفة للعيططة

الصوت و بالإصرار للذهاب عميقا باتجاه استثمار كامل
لحرية الصوت وعجزيته¹⁷.

والروحي و منها ما هو مشرب بنفس صوفي .
- نصوص زجلية تتسم بالشعرية.

والعيططة شعر شفوي لم يدون عبر تاريخه، فقد تشكل من
ترسبات الأزمنة التي عبرها وظل يمثل بالمعاني الجديدة
التي تلحق به باستمرار، تموسقه الإيقاعات المختلفة
للعيططة.

و لعل هذه السمة الأخيرة تستدعي منا القول : إن
المرددات منظومات زجلية من حيث اللغة (فالزجل
في بدايته أغنية شعبية لم تبدأ إلا حين تم ازدواج اللغة
العربية في الأندلس لانقسامها بين لهجة دارجة و أخرى
مكتوبة)²⁰ واللغة الدارجة أو اللهجة أو العربية
المحكبة هي تركيب كلامي ينتمي إلى أصل لغوي معين و
يتميز عن غيره من مشتقات ذلك الأصل اللغوي في النطق
و المفردات و بعض التراكيب²¹ كل ذلك تحدته سمة
الإعراب لا التفكير اللغوي أو شعرية التعبير .

لذلك فالتمييز بين الشعر و الزجل من منظور صفتي
الفصاحة و العامية فيه نظر، لهذا و جب التفكير في تدقيق
التسمية لأن عبارة (الشعر الفصيح) ليس معناها أن
الفصاحة حكر على هذا النمط الشعري، ففي الزجل كذلك
أماط فصيحة، كما أن عبارة (الزجل العامي) لا تعني أن
الشعر الفصيح خال من الألفاظ العامية و لربما يصير من
الملائم الحديث عن شعر معرب تهيمن فيه الفصحى
مقابل زجل غير معرب تهيمن فيه العامية ما انفكت
سمة الإعراب هي المميّزة بينهما²²، فحسب العامية
كما أشار د عباس الجاردي (تنطوي بطبيعتها على شفافية
و فعالية و مرونة و حيوية تجعلها قادرة و باستمرار علي

والملاحظ أن هذه المرددات تتحدد أساسا بالجملة
الموسيقية تطول بطولها و تقصر إذا قصرت و قد تحصر
الجملة الشعرية المرددة كما تحصر الجملة الموسيقية
بالإيقاع ولكن أحيانا تصبح المرددة العيطية قاصرة على
مجاراة الجملة اللحنية واستيعابها فيضاف إلى المرددات
بما أنها نص زجلي مغنى عبارات مثل (هانا و أنا ، أيلي
،أيلي ، واهيا واهيا)¹⁸.

II - علاقة المرددات الشفاهية النسائية المغربية بالتصوف :

تعتبر المرددات الشعبية وكما أشرت إلى ذلك سابقا بنية
تعبيرية تخضع لمقومات الإبداع الشعبي مما تصوغه الحياة
الاجتماعية و التجليات الروحية و الخفقات النفسية و هي
مرددات يصدرها الشعب إبداعا و ممارسة فهو مؤلفها و
ملحنها و لا ترتبط بمبدع معين عدا تجنيس منشدها، كما
تتناقلها الذاكرة الشعبية ضمن تلاحق بين الأجيال شفهيًا،
و هي تشد بشكل جماعي، منها ما يختص بوظيفة
اجتماعية معينة و منها ما ينشد في مناسبات و أمكنة
خاصة لذا فالمرددات الشعبية :

- مجهولة الناظم إلا أن هذا لا يمنع أن يكون لها مؤلف و
لو كان غير معروف .
- إبداع يتميز بصفة الجماعية إنشادا و ترديدا.
- يتميز بالشيوع و الانتشار¹⁹ .
- تتنوع مواضيعها بين الدنيوي و الديني و النفسي

**المرددات منظومات زجلية من
حيث اللغة (فالزجل في بدايته
أغنية شعبية لم تبدأ إلا حين
تم ازدواج اللغة العربية في
الأندلس لانقسامها بين لهجة
دارجة و أخرى مكتوبة)**

منه و تعرف في لغة الصوفية ب (التلوين والتمكين) .

الثالثة : هي مرحلة العودة ، عودة الزجالة إلى حالتها العادية بعد ولادة المردة التي أجهدت نفسها في تقويمها الدلاي و الإيقاعي ، ذلك ما يوضح لنا العلاقة الوطيدة التي تجمع بين تجربة ناظمة المردة و تجربة الصوفي باعتبارهما يشتركان في المعاناة من أجل تحقيق الغاية و الهدف. فالغاية الفنية عند الأولي (ولادة المردة) و الغاية الروحية عند الثاني (الوصول إلى الحقيقة) و ملازمة لصوفية المرددات النسوية الشعبية ، يقتضي الدرس منا، تصنيفها إلى :

- **مرددات صوفية عامة :** تنشُد في فضاءات و مناسبات مختلفة و قد تنشدها المرأة المتصوفة و غيرها.

- **مرددات صوفية خاصة :** تنشُد من قبل المرددات (لفقيات) في مجالس الذكر بالزوايا و تكون أكثر عمقا للتجربة الصوفية لغة و معجما و حضورا .

و مما يمكن أن نخلص إليه في تعاملنا مع المرددات الشفاهية أنها تعتمد على السماع، و الذي له علاقة مباشرة بالقلب لا الأذن التي يكون حظها فقط هو نقل التكليف من أمر و نهى، بينما الذي يتحقق له السمع هو القلب باعتباره محل التكليف من إجابة أو رفض. و قد ورد السماع في القرآن الكريم في اثنين و عشرين موضعا، كما ورد في الأحاديث النبوية الشريفة قال الرسول صلى الله عليه و سلم «حسنوا القرآن بأصواتكم فإن الصوت الحسن يزيد القرآن حسنا»²⁷ ولا يقتصر السماع كما أوردنا ذلك على القرآن فقط بل يشمل الأشعار و الأناشيد الدينية التي تثير البهجة الروحية. لذا فجعل التعريفات الاصطلاحية للسماع تدل على أنه شعر صوفي مغنى يراعى فيه الميزان تطريبا للمحبة الالهية، وبذلك فهو عند أهل التصوف تجل للمحبة وانتشاء بها و تهوؤ بلذتها.

وبذلك يكون السماع عند الصوفية وجها من أوجه الذكر من خلال ترديد أشعار أزجال وبراوول يتوسل لإنشادها بالطرب لما له من قدرة على صيد النفوس و تحويل معادنها، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال تصويف الطرب و تحويل طبوعه و مقاماته من البعد اللاهني إلى البعد الإلهي و تندرج الموارد في النسق العرفاني من السماع الإلهي إلى السماع الروحاني إلى السماع الطبيعي.

المرددات من حيث هي نصوص منظومة شعرا إن لم نقل زجلا تلحمها علاقة مباشرة بالتصوف لالتكاء كليهما على العاطفة والوجدان الروحي

امتصاص المعاني و الأفكار الجديدة و اكتساب الألفاظ و التراكيب الوافدة²⁸.

وبناء عليه فالمرددات نصوص زجلية تمتلك كل مقومات الكتابة الشعرية من لغة و تخيل و قصد ومعان و إيقاع و لعل إيقاعها المنسكن في مقاطعها النغمية يزداد موسيقى بإنشاد هذه المرددات و تصويتها²⁴ و إلى هذه الخاصية أشار «الحموي» قائلا (وسمي هذا الفن زجلا لأنه لا يلتذ به و تفهم مقاطع أوزانه حتى يغنى به و يصوت)²⁵

**و المرددات من حيث هي نصوص منظومة شعرا إن لم
نقل زجلا تلحمها علاقة مباشرة بالتصوف لالتكاء كليهما
على العاطفة و الوجدان الروحي،** فالنص الصوفي مثل النص الزجلي يتميز بصدق التجربة لكونها وليدة معاناة ذلك لأن الصوفي عاشق ينفس عن مشاعره بكلمات تتسم بالرمزية التي تفرضها طبيعة المعاني الروحية، فهو لا يعبر بلغة العموم بل يلجأ إلى لغة الخصوص، والناظمة الزجالة تفرض مردداتها وفق تجربة حياته و نفسية شعورية فالتجربة الصوفية و الزجلية مرتبطتان لما كانت أداة الإدراك عند الصوفي هي نفسها وسيلة الزجال، فكلاهما يعتمدان على الباطن²⁶ علاوة على ميل كل من الزجال و الصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به من خلال لغة الخصوص لا لغة العموم، لغة الإيحاء و التلويح لا لغة الوضوح و التصريح .

فولادة المردة على جهة ما ، هي نص منظوم تعد بمثابة رحلة من رحلات الصوفية التي تنبني على ثلاث مراحل :

الأولى: أن ترد المردة على الزجالة على هيئة وارد (تهيئة الذات، مواجهة الحقيقة) .

الثانية : مرحلة العقل و هي التي تلي مرحلة الوارد و تنبع

- 1 - حقائق التصوف لعبد القادر عيسى ، منشورات دار العرفان ، حلب سوريا ط 1 1431هـ _2010م ص 17.
- 2 - التصوف ، الثورة الروحية في الاسلام لأبي العلا عفيفي ، دار المعارف ط 1/ 1963 ص 104.
- 3 - رباعيات نساء فاس (العروبيات) لمحمد الفاسي دار قرطبة الدار البيضاء ط 2 / 1986 ص 2 .
- 4 - مقال إيقاع الحرمان في رباعيات نساء فاس ادريس بلمليح، ندوة التراث اللغوي الشفاهي (هوية وتواصل تنسيق مصطفى الشاذلي) منشورات جامعة محمد الخامس كلية الآداب والعلوم الإنسانية سلسلة ندوات ومناظرات العدد 25 الرباط ط 1 / 2005 ، ص 71.
- 5 - المرجع نفسه الصفحة 6 / 7 .
- 6 - المصدر السابق الصفحة 102 .
- 7 - إثنوغرافية الكلام الشفاهية ومؤثرات القول الحساني لإبراهيم الحسين الطبعة 1 / 2012 ص 171 .
- 8 - التبرع الشعر النسائي الحساني المفهوم السياقة الثقافية للعالية ماء العينين، منشورات مركز الدراسات الصحراوية دار أبي رقراق للطباعة والنشر ط 1 / 2015 ص 152 .
- 9 - مقال: المرأة في التراث الشفهي الحساني لإبراهيم الحسين، ندوة من منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات العدد رقم 154 الصفحة 72.
- 10 - لسان العرب مادة (هيت) : 6 - 4732 .
- 11 - أحيديوس مقارنة فنية بين رقصتي الهيت وأحيديوس لإدريس الكرش، منشورات أكسيون ط 19 / 2014 ص 19 .
- 12 - المرجع السابق نفسه ص 20 .
- 13 - جريدة القنطرة العدد 4 إبريل 1995 ص 3 .
- 14 - مقال : الممارسات الموسيقية في الأقاليم الصحراوية المغربية لعبد العزيز بن عبد الجليل، مجلة المناهل العدد ص 419.
- 15 - أنظر: رقصة الكدرة الطقوس والجسد لإبراهيم الحسني منشورات المقام تحاوت ط 1 / 207 ص 84 .
- 16 - غناء العيطة الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب لحسن نجمي دار توبقال للنشر ط 1 / 207 م 1/170 .
- 17 - المرجع نفسه 2 / 82 .

- 18 - الغناء الشعبي المغربي أمهات وتجليات لعلال الركوك، وليلي للنشر والتوزيع ط 1 / 2020
الصفحة 133 .
- 19 - تاريخ الأدب الأندلسي لإحسان عباس دار الثقافة بيروت لبنان الطبعة 3 / 1974 الصفحة
256 .
- 20 - وضع اللغة العربية بالمغرب لأمنية إبراهيم منشورات زاوية الرباط ط 1 / 207 / الصفحة
26 .
- 21 - شعرية القصيدة المغربية الحديثة لمحمد بوشنة المطبعة السريعة القنيطرة / ط 1 143
هـ - 2014 م . ص 33 .
- 22 - الزجل في المغرب : القصيدة لعباس الجبراري مطبعة الأمنية / الرباط ط 1 / 33 .
- 23 - أنواع الزجل بالمغرب من الغنائية إلى التفاعلية دراسة ونصوص لمحمد الراشق دار أبي رقرق
للطباعة والنشر ط 1 / 2008/ ص 19 .
- 24 - بلوغ الأمل في فن الزجل أبي بكر حجة الأموي تحقيق حسن القريشي وزارة الثقافة دمشق
سوريا ط 1 / 1974 ص 128 .
- 25 - الشعر والتصوف لإبراهيم محمد منصور دار الأمين للنشر والتوزيع القاهرة ط 1 / 1999
ص 24 .
- 26 - المرجع نفسه ص 52 .
- 27 - صحيح البخاري «كتاب الآداب» .

فَنَظَامِي طُرُزْتُ الْمَعَانِي بُقُؤَافِي
وَشَحَالَ مَنْ دَاخِلُ سِرِّهَا تُلْفَاتُو..
مَا نُوزُنُ سُلْعَتِي لِلْغَشِيمِ بِالْوَافِي
فَاجِي بِالتُّوبَةِ شَلَّى مَعَاصِي فَاتُو..

مَا يَعْتَقُ عَبْدُو فَالْسُّدَّةِ غَيْرَ الْمُوَلَى سُبْحَانُو
شَحَالَ مَنْ سَيِّسَانُ يَالْغَرِّي بِالتَّالِفِينَ سَاخُو..
السَّاتِرُ غُيُوبُو فَالدُّنْيَا يَوْمَ الْقَضَا يَبَانُو
وَالْغَافِلُ مَا يَعْطِي دُنُوبُو غَيْرَ بُوَسَاخُو..

عَلاش يَا بِنَادِمُ تُعَلَى
وَأَنْتَ أَصْلَكَ مَا وَطِينُ
الدُّودَ رَعَى فِيكَ وَكَلَى
الْحَيَالَةَ وَالصُّوْلَةَ فَيْنَ..؟

جِيتْ نُحْلْ بَابَ التُّوبَةِ
لِقَيْتُو يَا لُمُولَى عَاصِي
ضَيَّافَتِي فَاالدُّنْيَا فُحْسُوبَةِ
وَأَنَا صُرُوفُ مِيزَانِي مَعَاصِي

الرَّحِيلُ وَقْتُو نَادَى
وَالْعَافِلُ مَا تُنْفَعُو شَهَادَةَ
غَيْرِ هَزْ قُلُوعْكَ يَا هَذَا
الْكَرِيمُ وَخُدُو مَا يُتَعَادَى

الطَّيْرُ بَجَنَاحُو.. وَأَنَا شَوَاقِي جُنْحَانِي
كُلُّ سُرٍ مَحْصَنُ عَالِي يَاصْغِيرُ يَاوُلْفِي حَانِي
سَمَايَا وَالْبُحُورُ الْهَائِجَةُ طَرِيقِي
مَطْوَعَهَا وَأَنَا فُمْكَانِي..



مَا نَرْجَاؤُ مِنْكَ خَيْرَ يَا وَلَدُ مَعَاشِي
وَلَا نَعُولُو تَحِينًا مِنْ عِنْدِكَ بُشَارَةَ
الْحَيْطِ الَّذِي بَنَيْتِيهِ صَارَ الْيَوْمَ رَاشِي
وَسُمُوسَارِكُ بَاعَ سُلْعَتَكَ بُخْسَارَةَ
رِيٍّ حَزَامِكُ وَرَفَعَ يَالْمَرْغُوبُ رَاسَكَ
الْخَوْفُ السَّائِكُنُ فِيكَ سَبَابُ شَقَاكَ..
حَتَّى لَايُنْ وَأَنْتَ طَاحِنُ هَمِّكَ بُضْرَاسَكَ
وَالزَّلْطُ فَيْنَ مَا دَوَّرَ وَجْهَهُ يُلْقَاكَ!!

الْوَادُ حَامِلُ بُعَوَادُو وَخُجَارُو
وَالْفَرَاجَةَ قُرَيْبُ تَبْدَا..
اَضْحَابُ الرَّأْيِ الَّذِي عَلَيْنَا جَارُو
مَا بَقَاتُ لِيَهُومُ كُبْدَةَ..

الظَّالِمُ شَحَالُ مَا صَالَ
تُجِي السَّيْحَةَ تَدْيَهُ..
الَّذِي بَنَى سَاسُو بِالْصَّلْصَالِ
يُلْقَى الرِّيحُ فَيُدْيَهُ..
: لَا تُعَاشِرْ جَاهِلُ جُبُّو خَاوي
وَلَا تُخَالِطُ مَنْ هُوَ غَامِلُ عَنْ زُلَّاتُو
مَوَاجُ بَحَرُو هَائِجَةُ بُرْغَاوي

قَلِيلُ النَّيَّةِ سَاهِي فَصَلَاتُ
: ضَيَّاقَتْ فُشَّائِكَ مَعَ هَادُو يَالْمَجْدُوبِ
وُزَمَاتُكَ الْجُدْبَةُ بَيْنَ جَبَالٍ وَكَدَاوِي..
الْقَاصِحُ دَابٌ وَالْهَشِيشُ فِيكَ مَا بَغَى يُذُوبُ
وَكَلَامُكَ صَارَ نَاشِفٌ عَلِيلٌ مَا يَدَاوِي..

مَا لَقِيتُ يَا سَاقِي بَاشَ نَوَاسِي وَنَوَاسِي
وَلَا فَادِنِي مَعَ جَزَاجِي غَيْرَ كَاسٍ رَاجِي..
تَهْدِمُ كُلَّ مَا يُنِيتُو.. وَسَاحَ بِي سَاسِي
فَالْتَلَفَةَ هَايِمٌ.. نَائِمٌ وَأَنَا مُنْعَاسِي صَاحِي..
: الْخَبِيثُ مَا عَنَدُو جُذْرٌ وَلَا قُلَّة..
وَالْجَاهِلُ فُجْهَلُو طِيغُو عَلَيْهِ..
يُبْنِي سَاسَ دَارُو فَالزَّمَلَةُ..
إِذَا فَاضَ الْوَادُ الْحَمَلَةُ تَدْيَهُ..
: مَا يَسْلُكُ فَنَاهُجُ الْهَدَى مَنْ هُوَ مَالِكَا شَهَوَاتُو
وَلَا تُشْرِقُ نَوَازُ يَوْمِ الْقَضَا لِمُطْمَوسٍ نَجَالُو..



محمد عزيز الحصيني

نيازك

بياضُ الصفحة،
أم سوادُها ،
ما يُخيف الفريسةَ
ويجعل الظلالَ
تجيء من النيازكِ
والحقول؟
وحده نجمك القطبيُّ
قادرٌ على فتق الرُّمانيَّةِ
بأصابعٍ واثقة ،
ليرمي بك ،
بدون تجاعيد تُذكر،
أمام الظلما ،



جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاح

في موطيل الضواحي

منذُ ذلك الوقتِ ،
في موطيل الضواحي ،
وهو يتخفّفُ
من أثلام المنحدرات ،
ومن أقواس قزح مرميّة
على الأنهار،
من معطفه المطريّ .
يكسر جرّة تلو جرّة،
بحثاً عن التماع الأشباح في الجداريات.
كان يمسّدُ
على زبد نعاسه بقبضات
من ريش ،
يرسم على صدره نجمة ذهبية
بوشاح أحمر،
هو الذكرى الوحيدة
لبثره الأولى.



أغراب

هكذا صرَّت شيخوختنا في الجبال. نحن نبحت عن
مداخنَ
لأحلامها. دون اكتراثٍ صرَّتْ . ثم حلَّقت بأجنحة من
رماد.
لم يكنْ ماخَلَّفته وراءها شبيها بما خَلَّفته الكلماتُ
على أكتافنا.
نحن واقِفون وراء الثَّلج . الهضاب تصرخ بأنبيائها ،
والحجارةُ
تهطلُ كاسحةً عَلَّاتنا. لماذا تجفُّ هذه الجداول
على أعتاب الكهوف؟
كلما خرجت امرأة من خيمتها ، لوَّحنا بطيور من
تحت إبطيها.
لوَّحنا بالغلوات . قمصاننا نازفةٌ وفراشاتنا حمقاءُ.
وراء الثَّلج،
نغصتْ خواصرنا المجروحةُ غبار اللّيلك حولها. ننسج
نبوءاتنا
على شفير أحزاننا كالعرَّافين ، ونعبر قفراً في الليل،
نحمل
شموعاً ذاويةً ، ونرفع عظامنا المكشوفة كالرَّايات.

نسيان

يحفرُ عميقاً
في رفوفِ
وجنّاتِ روحه،
لعلَّ
رعداً أعمى،
يرفع الوقتَ
إلى أعلى،
فيساقطُ
شعراً
شائباً،
أو حطاماً
من نسيان.





باتجاه الصّباح

كَمْ عدُّ الرُّعَاةِ
الَّذِينَ يسهرُونَ الآنَ
تحتِ نجومِ
قصائدك؟
أنتِ تتلّو عليهم
نُتغاً من الإلياذةِ
دون احتشامٍ ،
تزفُّ صوتَ الكناري
إلى العاصفة ،
ثم تجعل الأرضُ
تدورُ
باتجاه الصّباح .

عباراتٌ غادرة

ليَتَنِي خَبَّاتُ قِصَائِدِي تَحْتَ إِسْفَنْجَةٍ
لُفْظِهَا الْبَحْرُ، وَاسْتَلْتُ مِنْهَا
الْمَغْزَدَاتِ الْأَخِيرَةَ الَّتِي يُمْكِنُ أَنْ أَرْسِلَهَا
إِلَيْكَ غَيْرَ مَلْثَمَةٍ وَلَا مَطْهَمَةٍ ، عَلَّكَ
تُصَيِّخِينَ السَّمْعَ إِلَى هَذِهِ الصُّنُوجِ
الْخَالِيَةِ ، عَلَّكَ تَعَفَّرِينَ
سَمَاءَ غَرَابِيبِهَا بِزَفَرَاتِكَ . هَاهِي
تَنَادِيكَ مِنْ تَحْتَ مِظَلَّاتِ الْعُشْبِ
وَأَوْرَاقِ الْغُرَيْنِ السُّودَاءِ. أَنْتِ أَلْهَمْتِهَا
أَبْيَاتًا عِصْمَاءَ وَعِبَارَاتٍ
غَادِرَةً لِحِظَةٍ كُنْتُ أَزْرَعُ
الصُّوفَ بَيْنَ كَتَبِي ،
وَكُنْتُ تَرْمِينِي لِلْعَابِرِينَ
لِيَلْتَقِطُوهُ خَالِيَا مِنَ الْبَلَاغَةِ وَالْأَفْكَارِ.
سَأُصْنَعُ مِنْهُ شُصُوصًا
لِاصْطِيَادِ الدَّفْلَى ،
وَأَجْعَلُ الضَّبَابَ الْآتِي مِنْ عَيْنَيْكَ
إِكْسِيرًا لِحَيَاةٍ أُخْرَى .



إغماضة

كنتُ أتقن الرقص
على تَأَوُّهات السِّيكَا ،
وأُصرُّ على مسح الهارمونيكَا
على صدري ،
حين ضَجَّتْ سمائي ،
ودَنَّتْ جحافلُ النَّمْلِ
من أعشاشها الذَّهَبِيَّةِ .
كانت إغماضتي قصيرةً
بعد أن لطمَ
هذا المدُّ صباحي ،
أَكَلَ من قُوَّتِي ،
فلم أعد أفكر في شكل ملابسي ،
ولا
في ما رَسَمَهُ الثَّلْجُ
من أجراسٍ
وأرصِفَةٍ
على جسدي المشدودِ
إلى الأوتاد.



حكاية

لم يعد محروساً كما كان،
فانوسه الذي يهذي،
ويجرُّ الكتب من آذانها،
فتنبت الأفكار الخبيثة، مرةً أخرى،
بين يديه. لم يعد يحلم بين سريرين
من قطنٍ وهندباءٍ لَمَّا كانت كلابُ
القوافل تنبح خلفه، فيما تضربُ الظلمةُ
أركانَ مرقدهِ في فجره الطويل. أساورُ
ودمالجٍ من صخبٍ،
هي هديتهُ الأخيرةُ إلى العاصفةِ
الفريدة التي آوَتْه تحت خوذتها
الخضراءِ. بعدها، أصبح لا يفرِّقُ
بين المراعي والأرائكِ،
بين الكرزِ و النجوم. رمى قصائدهِ
إلى مسلةٍ فوسفوريةٍ لتلتهمها الغيوم، ودون
قصدٍ،
طابَ له أن يُرسل كلَّ كلماته
مع النَّاي، لتسترجعَ ما دفنته الرياحُ
من صُور عن دموع الصحراء.



رضا أحمد
شاعرة مصرية

نجمة

قفزت من الطابق السابع
فضحكت الفوانيس
من ذا الذي يقود الجراء
إلى بركة التماسيح؟

نجمة قصدت شرفتكَ
لا قصدت صورتك المنسية في رف الكومودينو
ألم مشبوه جاء بها
وقبلات تتكاثر في فمك جعلتك تستمع إليها بصبر،
حكة في عظامك
تمزق غبش الحنين في صدرك
ودمع يؤنس اسمها البعيد
عن لسانك،
أنت وحيد
والباب مغلق على جناحيك.

وحدك
والليل في عينك الغائبة
يجرب قبضته كملاك متقاعد،
يشير إلى نجمتك في لعبة الدوران حول الجثث؛
ما كان لك أن تشرب من كأسه
بأسنانك المهشمة
ودمك الصحيح.

نجمتك من أين بدأت
أصابعك ترتعش فوق التجاعيد
والقراءة غفوة موحشة
في عيون التماثيل،
وكيف انتهت كخيوط عالق
في جناح ملاك صغير؟





وحدك، كنت تعرف أن الرؤى طعام العيون
تقرأ نصوص المعارك بشفاه باردة
وتستعمل ضمير الغائب
لتخاطب زهرة في خريف الذاكرة،
كنت الواقف هناك
بلا حجب ولا رداء قيم
تخاطب الملتاعين من شظايا الحروب
بحفنة دقيق، كأس زيت
والباقي من حطب روحك
وتشكو لليمام قسوة شيخك
الذي لم يعرّفك إلى الله كما يجب،
ونجمة...
تناضل لتكتب أسطورتك
في التواريخ القديمة،
في أسئلة الأطفال
وفي طمي يتعفن على الأرصفة
دون أبجدية تصطفيه.

عبد الرحيم فوزي¹

ثلاث قطرات للقلب
الذي لم يحس بي¹

ترجمة فؤاد ازروال

قطرة،

قطرة،

قطرة.

لأجلك ذرفت دمعة
في ثلاث قطرات:
واحدة أظمأتني،
واحدة أحرقتني،
والأخيرة ضاعت
في الطريق الذي تجهله،

1. القصيدة من ديوان "E+Q6X0+", منشورات جمعية مدرسي اللغة الأمازيغية بالجهة الشرقية، مطبعة Quabas Al. Pap، العروي، الناظور، 2019.

2. عبد الرحيم فوزي من الشعراء الشباب الذين اشتغلوا على تحديث القصيدة الأمازيغية بالريف، ومن المبدعين الذين اتسمت إنتاجاتهم الشعرية بالتوجه إلى الارتقاء باللغة الشعرية إلى مستوى جديد ينقل عما سبقه بتدفق الصور والرموز، ويتجاوز البنية الإيقاعية التقليدية.



لكنها بلغت قلبي
مضغتني... افترستني..
وأبدا، لم تترك من يذكرها
حيثما سقطت تحفر أنفسهن
وشوم جمرات

لأجلك ذرفت دمعة
في ثلاث قطرات
اسألي... لكن أنصتي..
دعيني أخبرك بما يحدث
أن أخبرك أن قلبك
فرقني على ما لا يفارق
فرقني عن قلبي
الذي جاء بك إلي
وترك الألم يصعد ويهوى
ويحفر بداخلي سواقيا.

لأجلك ذرفت دمعة
في ثلاث قطرات.
أخبرك: «قلبك
تركني صريعا
جعلني أفتل الموت

براحة الكف، ولم أغمس الأصابع
جعلني أرتق ما تمزق من الزمن الغائب
أرتقه بالعقيق.

لأجلك ذرفت الدمعة
في ثلاث قطرات:
واحدة أهديتها للوردة
التي تعبر لكي تحيا،
واحدة أرسلتها للسحابة
لترعى بها البساتين،
وأخرى هي هبة لقلبك
الذي ضل
ولم يعرف بعد أي طريق سيسلك.
قطرة،
قطرة،
قطرة.



سعيد أبرنوص
ترجمة فؤاد ازروال



هو سؤال واحد،
عاما وراء عام:
لماذا؟ أين؟ على ما؟
بماذا؟ أو كيف؟
نموت، نحيا،
ولا يتوقف هذا أبدا

1. القصيدة من ديوان «abri dar unna»، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية- مطبعة دار المعارف الجديدة، الرباط، 2013.

2. سعيد أبرنوص أحد الشعراء الشباب الذين حاولوا خلق قصيدة أمازيغية بنفس شكل حديثين، وأحد الشعراء المجددين الذين اعتمدوا على إنجاز إبداع شعري قائم على تشكيل لغوي مغاير للتشكيل اللغوي في الشعر التقليدي، ومنفصل عن لغة الحديث اليومي، بإنشاء علاقات مميزة وخاصة بين لغة تعبيره وبين ذاته، وبيئتها وبين أشياء العالم من حوله.

بين السمو والسقوط
في الأشعار، وفي الحكايات
ينصت إليها الصبي
من حكي أمه،
لكن السؤال يستمر
يكبر ويتشعب:
لماذا؟ أين؟ على ما؟
بماذا؟ أو كيف؟
ذات يوم يكون اقتتالا،
وصداقة ذات يوم آخر؛
بالأمس كان مرا،
وغدا سيكون بلا طعم
على الأوراق، وفي الناي،

وفي خطب المناضل
يستمر جرحا
في القلب
راسيا إلى الأبد.



جزء من عمل الفنان
عبد الكريم الوزاني

وَكُنَّا مَعاً أَوْ جَمُوعاً تُرْتَّبُ أَحْلَاقُهَا
لَسْتُ أَذْكَرُ
كَانَتْ شَمُوسُ الرُّؤْيَى تَنْثُرُ الضَّوْءَ سِرّاً عَلَى النَّائِمِينَ
تَزَاوَرُ تَظْهَرُ
وَالْكَهْفُ مَهْبُطُنَا نَقْتَفِي وَحْيَ أَهْوَالِهِ
لَا يَرَانَا الْحَزَانَى
وَلَكِنْ نَرَاهُمْ
نُطَلُّ عَلَى مَا تُعَدُّ لَهُمْ قَاطِرَاتُ الْحَيَاةِ
وَنُوقِظُ أَعْمَارَنَا خَائِفِينَ
تَغَلَّتْ مِنَّا الزَّمَانُ وَلَمْ نَحْدِرْ

كم من سؤالٍ
سيوصلنا لليالِي الخوالي
وهل نحنُ نحنُ
أم الكهفُ ألبسنا طينةً من بياضِ
تشفُّ إذا ما دخلنا إلى غوره سادرين ؟
جمعتُ رؤاي
وحَدَّقت في ورقِ القلب
هل سوف تعرفني مدُنٌ عتَّقت خمراً أحزانها
وَدَعَتني
ولم أكُ أعرفُ أن الكؤوسَ التي في يديها
سلامٌ وبرْدٌ
وجمرٌ ونار
وهل مثلنا تلبسُ المدنُ الصَّمت حين تشفُّ
وحين يجفُّ بأحداقها الدمع





أو يسرقُ الموتُ صباحاً
تسلَّل من ليلها حين نام
وهذي المواقيتُ كيف
ستعرف أنني تركتُ عساكرها في الرِّحام
وأنِّي تسلَّلْتُ
خبَّأتُ عمري بهالة ضوءٍ
ورتلَّت آياً من الحبِّ
فتَّحتُ قلبي
لكي لا أرى وجهها سافراً في الظلام
تُرى أينني الآن
يا وجعاً ظلَّ في حقل ذاكرتي يانعاً ؟
هل سأعرف من شهادات القبور
وجوهاً رسمتُ ملامحها

كانت الشمسُ إزميلَ رُوحِي
وكنْتُ أهيلُ على صمتِها مِسْكَ ليلي
وغيماً يُبِلُّ أرضَ الكلامِ ؟
أراني وقد غبتُ في سرِّها
جنةً تَأْكُلُ النارُ تَفَاتِحَها
ثم تمضي إلى أرضِها
غابةً من سُؤال
هنا كنتُ أزرعُ قمحَ الصَّباحِ
وبي شغبُ الحُلمِ
بي من طفولتيه ما يحيلُ دمي
حقلَ وردٍ يُغَطِّي عرائسه الحالمة
أنا الآن محضُ ظلالٍ
تُغَطِّي الطريقَ
وتقرأ أوراذه الواهمة
أرقم ضحة قلبي



An abstract painting on the left side of the page. It features dark, swirling colors like black, green, and red, with a central figure that appears to be a person or a stylized form. The painting is textured and expressive.

لكي لا أَرَى وجعِي في المَرَايا
فهل سوف أَلْبُثُ دَهرًا هَنا
لستُ أدري
وهل ستَضِيءُ الرَّحيلُ عيونَ رَؤاي
إذا ما انكسرت
أحقًا نرى حين تنكسر الرُّوح
حين نجوسُ خلال مضارب أوهامنا
يا دهوراً من الوهم
كُفِّي يديكَ عن التَّأْهِينِ
وَصُبِّي لهم ما تراءى من المَاءِ
في غيمةٍ من سَلام



محمد بلمو

كتابات إبداعية

أخيراً إدنبرةً تُعيد لي نهر رقصاتي مُعتقاً

شعر

إلى لطيفة أخرباش وأحمد بجاوي وشلة رمفوك لسنة 1994

إِدْنَبْرَةُ فَجَاءَتْ تُدَاهِمُنِي. كَأَنَّمَا نَامَتْ لِسَنَوَاتٍ طَوِيلَةٍ فِي دَمِي وَجَاءَهَا الْفَيْضُ.
كَمْ مَرَّةً أَعْلَنْتُ حَالَةَ اسْتِنْفَارٍ فِي ذَاكِرَتِي، حَشَدْتُ كُلَّ أَفْلَامِي وَبَيَاضَاتِي
الرَّهْيَبَةِ كَيْ أَنْزِفَ فَصِيدَتَهَا... لَكِنَّ رَوَائِحَهَا الْمُبْهَرَةَ اسْتَعْصَتْ عَلَى دَهَاءِ
حُرُوفِي وَجَرَّتْ بِمَا لَا تَنْتَهِي اسْتِعَارَاتِي رِيَا حُبْرِيَانِهَا. قُلْتُ هَلْ رَتَبْتُ
تَمَاماً أَغْنِيَةَ أَشْوَاقِي وَكَيْفَ اقْتَلَعْتُ تِلْكَ اللَّحْظَاتِ الدَّفِيئَةَ مِنْ دِفْطَرِ الْيَأْسِ
وَجَاءَكَ الْفَيْضُ.

إِدْنَبْرَةُ الَّتِي تُدَاهِمُنِي الْآنَ كَأَنَّمَا صرْتُ نَزْوَتَهَا، أَوْ كَأَنِّي جِئْتُهَا لِلتَّوَّ مِنْ
عَدَمٍ تَنْثُرُنِي عَلَى هَذَا الْبَيَاضِ الْمُتَنَطِّعِ لَعَلَّ النَّبِيذَ الْمُعْتَقَ الَّذِي أَمْطَرْتَنِي بِهِ
فِي سَهْرَةِ الْبَلَدِيَّةِ بِتَوَاطُي شَلَّةِ رَمْفُوكِ حِينَ تَطَوَّعَتْ مُوسِيقَى اسْكُتِلَنْدِيَّةِ
لِلرَّقْصِ وَاكْتَفَيْنَا بِالتَّصْفِيْقِ احْتِرَاماً لِزَوْكُولِ الْعِشَاءِ الْمَلِكِيِّ. كَانَتْ ضَحَكَاتُ
الْغِبْطَةِ الْجَانِحَةِ تَحْفَظُ شِفَاهَنَا لِذَحْرِ دَهْرِ الْكَابَةِ.

كُنْتُ النَّهْرَ الْأَرْجَوَانِي وَكُنْتُ الْمَاءَ الَّذِي جَرَى فِيكَ مَرَّةً وَاحِدَةً فَقَطْ. لِذَلِكَ
تَقَمَّصْتُ زُرْقَةً سَمَائِكَ كَيْ أَرْقُصَ شَفَافاً إِلَى آخِرِكَ.

كَانَ الرَّقْصُ الْمُنْفَرِدُ رِسَالَةً مِنْ شَرْقٍ غَيْرِ الَّذِي يَرُوجُهُ الْعَرَبُ وَالْإِيقَاعَاتُ
بَصُمْتُ تَنْسَابُ عَلَى السَّطْحِ الْمُتَمَوِّجِ دُونَ أَنْ تُعَيِّرَ اهْتِمَاماً لِلْبَجَعَاتِ الَّتِي
أَبْلَلُ كُلَّمَا دَارَ جَسَدِي حَوْلِي. وَحِينَ جَاءَكَ الْفَيْضُ تَقَاطَرَتْ حُسُودُ الْكَلِمَاتِ
مُسْرَعَةً عَلَى شَفَتِي بَعْدَ طَوْلِ انْتِظَارٍ. فَشَلَّتْ كُلَّ مُحَاوَلَاتِ التَّنْظِيمِ. تَفَجَّرَتْ
الْأَوْزَانُ بَاغَتْ الْقَوَافِي بِفَيْضِكَ الدَّاهِمِ فَاعْتَبَطَ النَّثْرُ بِلا حُدُودٍ لِأَنَّكَ كُنْتُ
النَّهْرَ الْأَرْجَوَانِي وَكُنْتُ الْمَاءَ الَّذِي جَرَى فِيكَ مَرَّةً وَاحِدَةً فَقَطْ.

لَمْ أَسْتَوْعِبْ كَيْفَ أَنْ هَسِيسَ إِدْنَبَرَةَ لَمْ تُنْهَكُهُ السُّنُونُ لِيُغْمِرَنِي صَبَاحُ الْيَوْمِ
طَارِحًا كَأَنِّي خَرَجْتُ لِلتَّوَّ مِنْ سَهْرَةِ الْبَلَدِيَّةِ وَالشَّمْسُ تُوجَلُ غُرُوبَهَا فِي كُلِّ
مَرَّةٍ كَيْ تُشَبِّعَ شَغَفَهَا بِإِنْدِلَاقِي بَيْنَ الْمَارَةِ عَلَى الرَّصِيفِ الْأَيْمَنِ لِشَارِعِ الْأَمْراءِ.
أَغْرَوُ الضَّاحِيَةَ بِالرَّقْصِ الْمُنْفَرِدِ، وَالشَّمْسُ تُوجَلُ غُرُوبَهَا وَصَحَابُ رَمْفُوكِ
اسْتَقْلُوا الطَّاكُسيَّاتِ الْعَتِيقَةَ تَبَاعًا نَحْوَ فُنْدُقِ الْإِقَامَةِ وَأَنَا أَشْقُ الشَّارِعَ
النَّاصِعَ الطَّوِيلَ نَحْوَ الْفُنْدُقِ رَاجِلًا أَرْقُصُ لِلَّيْلَةِ إِدْنَبَرَةَ الْوَحِيدَةِ لِي وَأَقْتَصِدُ
بَعْضَ الْجَنِيهَاتِ.

مَنْ ذَكَرَ شَارِعَ الْأَمْراءِ فِي رَقْصَاتِي الْمَجْنُونَةِ كَيْ يَقِفَ مَفْتُوحًا أَمَامِي مِثْلَ
سَاحِرٍ بَعْدَ ثَمَانِيَةِ وَعِشْرِينَ عَامًا، وَأَسْكُتُنْدُوا تَجَانِي مَجَازَاتِي. وَلَمْ تُسَعِّفْنِي
تَقْنِيَّاتِ الْكِتَابَةِ الَّتِي كَانَتْ مَحْوَرُ تَكْوِينِ هُنَاكَ وَلَا قِرَاءَةِ الشَّعْرِ عَلَى الشَّلَةِ
فِي مَطْعَمٍ لُنْدُنَ الْبَهِيِّ...

هَلْ تَتَوَرَّ الذَّاكِرَةُ بِهَذَا الشَّكْلِ فَيَنْهَرِقُ نَبِيذُ إِدْنَبَرَةَ رَقْصًا صَامِتًا أَمَامَ مَوَاقِفِ
الْحَافِلَاتِ فِي النَّهْرِ النَّاصِعِ الطَّوِيلِ عِنْدَ كُلِّ زَاوِيَةِ مَقْهَى أَوْ مَتَجَرٍّ لَا يُشْبِهْنِي.
أَوْ أَمَامَ عَاشِقَةٍ تَتَبَادَلُ الْقَبْلَ وَالْغَزَلَ الْأَسْكُتُنْدِي مَعَ عَشِيقِهَا عَلَى مَقْعَدِ
الرَّصِيفِ بَيْنَ مَزْهَرِيَّاتٍ وَرَدٍ حَقِيقِي. أَعَجَبْتُهُمَا رَقْصَتِي فَصَفَقَا طَوِيلًا، وَأَنَا
- عَلَى طَرِيقَةِ الْأَعْرَاسِ الْمَغْرِبِيَّةِ - أَخَذْتُ يَدَيْهِمَا كَيْ يَرْقُصَا مَعًا مِثْلَ طِفْلَيْنِ...
ثُمَّ أَسْأَلْتُ فِي الشَّارِعِ النَّاصِعِ الطَّوِيلِ أَيُّهَا النَّهْرُ وَأَنَا الْمَاءُ أَرْقُصُ كَيْ تَفْرَحَ
مَسَامِي وَتَفْرَحَ رُوحِي... هَلْ فَكَّرَا وَهُمَا يَتَبَادَلَانِ الْقَبْلَ وَالْغَزَلَ الْأَسْكُتُنْدِي
كَمْ كُنْتُ سَاشَقِي لَوْ رَقْصْتُ فِي شَوَارِعِ الشَّرْقِ. قَدْ تَأْخُذْنِي دَوْرِيَّةٌ إِلَى مَخْفَرٍ
لَأَعْتَرَفَ بِالسَّرِّ الْخَطِيرِ: لَمَّا أَرْقُصُ وَحْدِي وَأَيَّنَ أَخْفِي الْمَوْسِيقَى اللَّعِينَةَ وَهَلْ
أَسْتَحِقُّ مُسْتَشْفَى الْمَجَانِينِ أَوْ زَنَانَةَ السَّجْنِ قَبْلَ ثَمَانٍ وَعِشْرِينَ عَامًا.

هَلْ تَعْتَقُ الْيَوْمَ بِهِاءَ إِدْنَبَرَةَ إِلَى هَذَا الْحَدِّ لِيُحَلِّقَ بِي فِي الشَّارِعِ النَّاصِعِ
الطَّوِيلِ. لِيَنْثُرَنِي نَثْرًا فِي هَذِهِ الْكَلِمَاتِ مَعَ أَنِّي لَمْ أَقْرَأْ مِنَ الشَّعْرِ الْأَسْكُتُنْدِي
إِلَّا قَلِيلًا لِأَلْكَسَنْدَرِ سَمِيثَ. لَكِنْ إِدْنَبَرَةَ لَمْ تَبْخُلْ عَلَيَّ بِقِصَائِدِ الْبَهْجَةِ،
تَحَرَّكَ إِيْقَاعَاتُهَا رَقْصَاتِي بِأَنْسِيَابٍ لَمْ أَعْهَدْهُ. وَحِينَ وَصَلْتُ مُوْغَلًا فِي الرَّقْصِ
إِلَى الْفُنْدُقِ الْخَفِيفِ خَلْفَ مَوْقِفِ حَافِلَاتٍ... لَوْحَ لِي أَسْكُتُنْدِي مِنَ النَّافِذَةِ
الْمُشْرِعَةِ كَيْ أَغَادِرَ النَّهْرَ وَأَدْخُلَ. قُلْتُ حِينَ دَلَفْتُ الْحَانَةَ الْمُتَرَعَّةَ بِالْحَيَاةِ، أَنَا
أَقُطُنُ فِي هَذَا الْفُنْدُقِ وَقَدْ سَبَقَنِي رَفَاقُ رَمْفُوكِ إِلَى غُرْفِ النَّوْمِ فِي الْأَسْفَلِ
كَيْ نَعُودَ بَاكِرًا بِالْقَطَارِ إِلَى مَدِينَةِ الضُّبَابِ. وَالْإِيْقَاعَاتُ بَصُمْتُ تَنْسَابُ عَلَى
السَّطْحِ الْمُتَمَوِّجِ دُونَ أَنْ تُعَيَّرَ اهْتِمَامًا لِلْبَجَعَاتِ الَّتِي أَبْلُلُ كُلَّمَا دَارَ جَسَدِي

حَوَّلِي. وَأَنَا سَأُؤَاصِلُ رَقْصَةَ إِدْنَبَرَةَ بِصُحْبَتِكُمْ - قُلْتُ - إِلَى أَوَّلِ الصُّبْحِ، فَلَنْ
تَرَانِي إِدْنَبَرَةَ وَلَنْ أَحْتَسِيَ شَعْرَهَا لَنْ أَرْقُصَ فِي الشَّارِعِ النَّاصِعِ الطَّوِيلِ فِي
نَهْرِهَا الْأَرْجَوَانِيِّ وَلَنْ أَكُونَ أَمَاءَ مَنْ بَعْدَ لِابِلَلِ الْبَجَعَاتِ.

القنيطرة في 16 أبريل 2022



1

وَأَنَا أَحْمِلُ ضَجْرِي
ضجري الفسح
أقصد، ذلك الإحساس المبهّم الثقيل
الذي أحمّله كَعَلَاةٍ ..
كَخَشَبَةٍ عَلَى صَدْرِي ..
تَصْطَفُّ رَوْحِي ذَاهِلَةً / قَسْدَوْهَةً
وَرُكَامٍ مِنْ شَفَرَاتٍ
فَوْقَ أَجْفَانِ الْوَقْتِ تَبْطُّ
يَتَقَدَّمُنِي صَوْتِي
وَكَلِمَاتُ بَكَايِلِ عُرْيِهَا
تَتَسَلَّلُ خِلْسَةً

وأنا أسرُدُني ..
 لأتخفَّ من أثقالي،
 أقصد، لأكنس السَّواد من الليل
 عندما تمرُّ أمامي أكوام من أشباح ..
 توَمِضُ الخُطوات مُتَرَهِّلة
 خُطواتُ أَتَرَصَّدُ إيقاعها الخافت
 وبَيْنَ تفاصيل زائِدة عن الحَاجة
 وأخرى خفية بما يكفي ..
 أرمي قُبلةً في الهواء
 وأزكُبُ قطارَ الحكَّائين
 ليرقِّم ماء السَّرْد خيوطاً مُتداخلة
 أنفُتُ العَيمِ قُبعة
 ليخُرج الطَّائر ..
 ويَنسِكِب السَّحر



وَأَنَا أَرِيدُ أَنْ أَقْبِضَ
 عَلَى الْكَلِمَةِ قَبْلَ أَنْ تَلْتَبِسَ
 لِأُضَنَعَ مِنْهَا حَقِيقَةً مَخَائِلَةً
 أَسْتَنْجِدُ بِحُنُوِّ النَّوَافِذِ الْمُوصَدَةِ
 وَهِيَ تُدِيرُ ظَهْرَهَا
 تَتَقَاوَمُ الصُّورُ الْعَالِقَةُ
 وَكُلَّمَا اجْتَنَحَنِي الْأَرْتِيَابُ
 تُنْجِبُنِي اللُّغَةُ ..
 أَتَمَدَّدُ عَلَى عُشْبِهَا الْغَضِّ
 أَغَانِقُ كَذِبِهَا الْحَقِيقِي
 أَسْلُطُ عَلَيْهِ مَدَّ الْفُقَاعَاتِ
 الصَّاعِدِ نَحْوِ السَّطْحِ
 وَأَتْرُكُهَا تُرْتَبِنِي ..

ولأبَدِّ سُحُوبَ الذَّاكِرَةِ
تُمْسِكُ نَصَاعَةَ النَّسْيَانِ مِنْ يَدَي
كَعَصَا شَارَلِي شَابِلِنِ السَّخِيَةِ
وَأَنَا أَبْحَثُ تَحْتَ جِلْدِي
عَنْ أَسْفَارٍ سَحِيقَةٍ كَالْوَمِيضِ،
وَحَذِّهِ صَفِيرُ الرِّيحِ
وَذَاكِرَةٍ تَحْتَلُّهَا الْأَكْوَاحُ الْبَعِيدَةُ
تَسُدُّنِي إِلَى الظَّلَالِ ..
إِلَى الدَّيِّبِ النَّائِلِ ..
وَتِلْكَ الْأَبْدِيَةِ الْفَسِيحَةِ
تَشْرَبُ مِنْ بَعِيدٍ،
تُحَلِّقُ حَوْلِي بِخَفَّةٍ يَهْلُوانِ
أُمْدُ نَحْوَهَا ..
خُطُواتِ الْيَقِينِ الْوَاسِعَةِ ..



قلتُ ...

قلتُ؛
وأنا أَكُنْسُ عَتَبَاتِ الْقَلْبِ
عَلَّيْ أَرْسُمُ قَمَرًا
لِتَنْهِيْدَةٍ طَوِيلَةٍ
فِي لَيْلٍ جَائِعٍ
لَيْلٍ أَصِيلٍ
لَيْلٍ يَتَفَقَّدُ خُيُوطَهُ بِنُدُوبٍ
فَائِقَةِ اللَّمَعَانِ:
لا شَيْءَ ...
سِوَى ذُنَابٍ تَعْوِي
كُؤَابِيْسٍ ...
تَتَسَكَّعُ فِي قَهَبِ الرِّيحِ.

وتِلْكَ الْمَرْأَةُ ..
في الركن القصي من الخلاء،
تَعْرِفُ قَعَّ الْأَشْبَاحِ
أَسْطُورَةَ طَائِرِ الرُّخِ
تَهْمِسُ فِي أُذُنِ الْوَرْدَةِ
حِصَّتَهَا مِنَ الْعَوِيلِ الْأَزْرَقِ
يُطَارِدُهَا غَبَشُ الْوَقْتِ
وَأَجْرَاسُ الْكَنَائِسِ،
تَمْشُطُ زَوَايَا الرُّوحِ
تَحْضُنُ أَهْدَابَ الصَّمْتِ ..
صَمْتُ طَرِيِّ الْمَذَاقِ
هَشُّ أَلْيَفِ
كَانَتْ تُهْدِيهِ كَطِفْلٍ
تَشُدُّهُ مِنْ أُذُنَيْهِ الْكَبِيرَتَيْنِ
لِيُضِيءَ قَارِبَ الْبَحَّارِ
تَتَسَّعُ حَدَائِقُ الْآلِهَةِ
تَنْكُتِبُ الْأَسْطُورَةَ
بِحَبْرِهَا السَّرِيِّ
لِتَرْتَعِشَ السَّمَاءُ ...





فكَيْفَ يَجِفُّ العِناقُ
تحتَ لحافِ زُرقتِكَ
يَا أَللهُ...؟؟؟
ولغزِ الطُّرُقَاتِ المُبَلَّلَةِ
يُطارِدُنِي
يُطارِدُنِي...

أَتَسْلُقُ اللَّوْنَ عَالِيَا

وَلَاِنَّ قَلْبِي ...
رَقِيقٌ هَذِهِ اللَّيْلَةَ،
وَأَحَاسِيسِي ...
لَهَا طَعْمُ الْغَوَايَةِ،
سَأَمْنُحُ التَّخْيِيلَ قَامَتَهُ الرَّشِيقَةَ
أَنْبِثُ خُصْرَهُ خُيُوطًا مِنْ قَشٍ
أَحَرُّكَه بِبَرَاغَةِ بَهْلَوَانِيَّةٍ
لِيُصْبِحَ الْعَالَمُ وَسِيمًا.





وَكَلَّمْ نَبِيَّ ..
أَفْتَحْ كُوَّةَ،
أَهْبُ حَسْرَةَ الْعَالَمِ
إِحْسَاسًا بِالْأَلْفَةِ
وَحُزْنِي الْجَلِيلِ يَتَغَشَّانِي
كَتَغْوِيذَةٍ ..
كَرْقَصَةٍ عَدَمِ ..
وَحَدِّهِ الْحُلْمِ لَا يُمَارِسُ التَّضْلِيلَ .
وَأَنَا الْمُعْتَقِدَةُ بِوَهْمِ الْحَقِيقَةِ ،
تُرَوِّضُنِي رِعْشَاتُ الْكَذِبِ الطَّرِيَةِ
وَلُغَةُ الْإِرْتِيَابِ ...
تَصْنَعُ حَيَاةَ مُقْطَرَةٍ
بِأَنْفَاسِ الصَّلْصَالِ ؛
الصَّلْصَالِ
نُبُوَّةِ
الماء
المُحَرَّضَةِ عَلَى الْغَرَقِ .

محمد بنقدور الوهراني

جَدِّي، لَمْ أَرَهُ
قِيلَ لِي،
إِنَّهُ جَاءَ يَجْرُ أذْيَالَ هَزِيمَتِهِ
مِنْ الْجِهَةِ الْمُقَابِلَةِ لِلشَّمْسِ
مَرُّهُوَ بِخَيْتِهِ
جَاءَ مِنْ سَهْلٍ (وَهْرَانِ)
لَا مَرَاكِبَ يَحْمِلُهَا فِي جِرَابِهِ
وَلَا عَصَا الْمُلْكِ يَضْرِبُ بِهَا
عَلَى بَحْرِ أَحْزَانِهِ
لِتُنْبِتَ لَهُ طَرِيقاً أُخْرَى
يَعْتَصِرُهَا مِنْ هَوَاهِ.

جَدِّي، وَهُوَ ذَاهِبٌ، يَغْيِرُ رَجْعَةً،
فِي إِتْجَاهِ نَكْبَتِهِ



تَرَكْ هُنَاكَ،
حَيْثُ تَرَقُدُ أَسْمَاؤُهُ الْأُولَى،
كُلَّ رَصِيدِهِ مِنَ الْهَوَى
تَرَكْ هُنَاكَ،
عَمَاقَ الْفَارِسِ الْعَاشِقِ
لِلنَّهْرِ وَلِلنِّسَاءِ،
شَجَرَةَ الصَّرِيحِ الْمُبَارَكَةِ
مُغْلَقَةً السَّاعِرِ الْمَجْهُولِ
وَقَلَمًا مِنَ الرَّصَاصِ
كَانَ يَرْسُمُ بِهِ، مِنْ أَعْلَى الْجِسْرِ،
شَمْسًا لَا تَغِيبُ
وِظْلًا لَا تَصْلُحُ لِلْوَدَاعِ
تَرَكْ جَدِّي هُنَاكَ،
بَقَايَا مِنْ عِنَاقِ الْجَنَائِزِ
وَدَفْعًا كَثِيرًا مِنْ أَثَرِ الْغِنَاءِ
دَفْعًا بَارِدًا
كَانَ يَجْرِي مَعَ الْعَاصِفَةِ
صُوبَ سُهُوبِ (الْهَبِطِ)
مَوْطِنِ الرَّغْتَرِ وَالرَّيْحَانِ
مَقَامِ الْعُشَاقِ
(مَرْسِ السُّلْطَانِ)

جَدِّي، لَمْ أَرَهُ
قِيلَ لِي،
إِنَّهُ، حِينَ قَرَّرَ الرَّحِيلَ،
لَمْ يَأْخُذْ مَعَهُ سِوَى
حَبَرٍ مِنْ حِصْنِ (الْأَمِيرِ)
كُؤْمَةٍ تُرَابٍ إِخْتَلَسَهَا
مِنْ تَحْتِ حَوَافِرِ (الْأَجْوَادِ)
حَفْنَةٍ رَقَادٍ مِنْ بَقَايَا النَّارِ الْمُقَدَّسَةِ
أَضْرَقَهَا السَّالِكُونَ (الْمُرَاطُونَ)
فِي أَكْفَانِهِمْ مَخَافَةَ السَّفَرِ،
جَدِّي، حِينَمَا قَرَّرَ الرَّحِيلَ
لَمْ يَأْخُذْ مَعَهُ غَيْرَ حَبَّاتٍ قَلِيلَةٍ
مِنْ حَصَائِدِ الْخَرَابِ الْمَحْرُوقَةِ
خِرْقَةٍ صَغِيرَةٍ،
كَانَ يُلَمِّعُ بِهَا آلَاقَهُ
حَتَّى لَا يُصِيبَهَا صَدَأُ السَّرِيرَةِ
وَجَرِيدَةٍ،
إِقْتَطَعَهَا مِنْ نَخْلَةِ التَّارِيخِ
كَانَ يَنْوِي أَنْ يَهْشَّ بِهَا عَلَى كِبْرِيَائِهِ
كُلَّمَا زَاغَتْ عَنْهُ رُؤَاؤُهُ.





قِيلَ لِي، يَا نَجْدِي
عِنْدَمَا اسْتَوْطَنَ (قَصْرُهُ الْكَبِيرُ)
كَأَنَّ تَرَاغُفَهُ وَسَادَتْهُ الْأَثِيرَةُ
كَأَنَّ كُلَّ لَيْلَةٍ يَضَعُ تَحْتَهَا كَوَائِسَهُ
لِيَرَاهَا فِي مَنَامِهِ
بَبِيضَاءَ تُشْبِهُ الصَّبَاحَ،
كَأَنَّ كُلَّ لَيْلَةٍ يَرَى وَجْهَ حَبِيبَتِهِ
تَسْأَلُهُ عَنْ ظِلِّ اللَّهِ فِي الْأَرْضِ
عَنِ الشُّهَدَاءِ وَالْأَنْبِيَاءِ
عَنِ السُّقَاةِ وَالنُّحَاةِ وَالْفَلَاحِينَ
عَنِ الْغُرَقَى وَالْعَازِفِينَ عَلَى وَتَرِ الْبُكَاءِ
عَنِ الْأَمْهَاتِ الْجَمِيلَاتِ
عَنِ الْوَدَائِعِ الْمَبْتُوتَةِ فِي التَّوَابِيَتِ
عَنِ الْوَضَايَا وَفَتِيلِ الْقَنَادِيلِ
عَنِ السَّبَايَا
عَنْ خَيَالِ الْوَرْدِ وَشَوْكِهِ
عَنْ حَالِ شَمْسِ الْغُرُوبِ مَعَ الرِّيحِ
وَعَنْ بُرْتُقَالِ الْوَطَنِ الْجَرِيحِ.

قِيلَ لِي، إِنَّ جَدِّي،
 حِينَ اسْتَوْطَنَ مَنَافَهُ،
 أَصْبَحَ فَلَاحًا،
 فَلَا حَافَ مِنْ دَرَجَةِ عَاشِقٍ
 كَانَ يَسْتَطِيعُ مَسْكَ مِحْرَافِهِ بِيَدٍ وَاحِدَةٍ
 وَبِالْأُخْرَى يُلَوِّحُ لِعَغِيمَتِهِ الْهَارِبَةِ
 يَسْتَدْرِجُهَا حَيْثُ يَكْمُنُ دِفْءُ الْأَرْضِ
 فِي عِزِّ الْخَرِيفِ،
 كَانَ جَدِّي يُحِبُّ أَنْ يَرْعَى الْأَرْضَ
 كَانَ يُعَلِّمُهَا كَيْفَ تَقْتَاتُ مِنْ قَطْرِ السَّيِّئِ،
 وَكَيْفَ تَتَنَفَّسُ هَوَى (الْمُحِيطِ)
 الَّذِي يَجْلُبُهُ (لُوكُوس) فِي اتِّجَاهِهَا
 كُلُّ مَدٍّ وَكُلِّ جَزَرٍ وَكُلِّ اكْتِمَالٍ لِلْقَمَرِ،
 كَانَ جَدِّي يُعْطِي لِأَرْضِهِ، فِي كُلِّ فَصْلٍ،
 سُكْلًا وَلَوْنًا وَلُبُوسًا،
 كَانَ يَتَمَسَّحُ بِهَا وَيَتَذَلَّلُ





لَعَلَّهَا تَجُودُ وَتَرْضَى،
كَانَ يَتَبَرَّكَ بِكَسْرَةِ خُبْرِهِ الْبَايْتِ
كَانَ يَغْتَسِمُهَا قَعَ طُيُورِ حَقْلِهِ
وَالْمَارَّيْنِ بِالْقُرْبِ مِنْ خُطُوطِ حَرْثِهِ
مِنْ النَّمْلِ وَالنَّحْلِ وَالْفَرَاشَاتِ
كَانَ يَعْرِفُ، بِحُرْقَةِ السَّائِلِ،
أَنَّ حِدَةَ الْمَنَاجِلِ
مِنْ غُنْجِ السَّنَابِلِ
وَأَنَّ مِلْحَ الرَّقْلِ وَزُرْقَةَ الْمَاءِ
مِنْ صُلْبِ السَّمَاءِ.

جَدِّي لَمْ أَرَهُ
قِيلَ لِي، إِنَّهُ كَانَ يَحْلُمُ كَثِيرًا
يَحْلُمُ وَهُوَ يُسْقِطُ النُّجُومَ فِي النَّهْرِ
وَهُوَ يُرَاقِصُ فَرَاشَةَ الْغَسَقِ رَهِيْقَةَ الْجَنَاحِ
فِي حَقْلٍ بَعْضُهُ لِلَّهِ
وَجُلُهُ لِقَيْصَرٍ.
يَحْلُمُ وَهُوَ يَغُوصُ فِي عُمُقِ الْمَحَارَةِ
لِيُسْمِعَهَا قَوَاوِيلَهُ الْعَرَجَاءِ الْحَزِينَةِ،
جَدِّي كَانَ يَحْلُمُ كَثِيرًا بِالسَّقُوطِ،
سُقُوطُ بَغْدَادَ وَغَرْنَاطَةَ وَوَهْرَانَ
السَّقُوطُ مِنَ الْقَلْبِ وَالْعَيْنِ
السَّقُوطُ الْحُرِّ فِي غَيَاطِيبِ النَّسِيَانِ
سُقُوطُ الْفَرَّاشَةِ فِي فَخٍّ
السَّقُوطُ فِي الْفَرَضِ





والإجماع والاختبار والامتحان
السُّقُوطُ فِي النَّقْلِ وَالْعَقْلِ
سُقُوطُ وَرَقَةِ التُّوبِ
مِنْ أَعْلَى شَجَرَةِ الصَّبْرِ
سُقُوطُ الْفِكْرَةِ فِي الْبَيْتِ
وَسُقُوطُ الْمَطَرِ فِي عِزِّ الصَّيْفِ،
جِدِّي كَانَ يَحْلُمُ كَثِيرًا
وَفِي الصَّبَاحِ
كَانَ يَبْحَثُ عَنْ أَضْغَاثِ أَخْلَامِهِ
فَلَا يَجِدُ غَيْرَ تَفَاصِيلِ الْهَبَاءِ.

ثَمَّةُ غُرْمَةٍ ...
غُرْمَةٌ يَجْتَاحُنِي الِاعْتِقَادُ
بِأَنَّهَا مُحَنِّطَةٌ بِسِيَاجِ الْعَتَمَةِ،
يُرْعِبُنِي اخْتِلَاسُ النَّظَرِ
إِلَى مِرَآةِ جِدَارِهَا الْمُتَصَدِّعِ
بِتَوَرُّمَاتِ خَيَالَاتِي الْهَشَّةِ،
أَحَاوِلُ عَبَثًا أَنْ أُخْتَبِئَ عَنِّي
خَلْفَ بَقَايَا،
دَوَاخِلِ أَفْكَارٍ بِلَا وَجْهِ.
وَأَخْشَى حِينَ أَفْتَحُ لِعَيْنِي
نَوَافِذَ رَهْبَةٍ،
مِنْ نَظَرَةِ عَالَمٍ حَوَّلِي
بِلَا لَوْنٍ.

* * *



أَيْتُهَا النَّائِيَّة...
عَنْ مَدَارَاتِ اللَّهْفَةِ،
حِينَ اقْتَسَمْتُ مَعَكَ
رَغِيفَ غُرْبَةِ يَابِسٍ
تَجَاذِبُنَا مَعَا،
أَطْرَافَ هَوَاجِسٍ
عَدِيمَةِ الْفَائِدَةِ.
عَنْ خَرَفِ بَحْرِ
بَدَدٍ مُلَوَّحَةٍ مَوْجِهِ.
عَنْ سَمَاءٍ ضَيِّقَةٍ
تَنْبُثُ فَوْقَ جَمَاجِمِنَا
بِلَا زُرْقَةٍ،
تَدَلَّتْ نَحْوَ مَدَاخِنِ
صَمْتِنَا الْأَبَدِيِّ.

* * *

جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي

وقعا ...
ذاتَ نهارٍ كُنَّا...
تحتَ شجرةٍ طاعنةٍ في النسيانِ
أجهشتُ عواطِفكِ بالوجعِ،
قلتِ:
رُبَّما الشجرةُ مثِلنا بلا جُذورٍ
توسَّدتُ صَدْرُ غُرْبَتِها،
تلاشتُ في الرَّمادِ.
أخرجتِ مِرآتِكَ القديمةَ
مِنْ فَجْوَةِ الوَقْتِ،
كُنَّا قَعَا،
بِداخلِها أطفالا...
نُلونُ بِذهُولٍ
نَجُوما صَغِيرَةٍ
بِلا
ضَوْءٍ...



ثلاث قصص أمازيغية قصيرة

تأليف: سعيد بلغري ترجمة: يوسف توفيق

الفزاعة

نسيت نفسي مهملا في الخلوات، تحوم الغربان حولي وتحط فوقي، تمسح مناقيرها مما علق بها من جثث الموتى. وفي الليل، تظل البومة تنعق منذرة بخراب أكثر من الذي أعيشه.

ملابسي من الأكياس الممزقة، ومن الأسماك الملقاة في مزابلهم. هم يرفلون في الحرير الناعم، وأنا ألبس ما فضل منها. وكأني متمسك بمد يده لينال بعض كسر الخبز.

جسدي من القصب، ولذلك أظل قائما على رجل واحدة، لا أقوى على الحراك يمينا ولا يسارا.

جعلوني حارسا يخيف العصافير، رغم أنني لم أرغب في ذلك. العصافير هم أصدقائي الحقيقيون، كل مرة أشعر بغنائها يغسل قلبي، مثلما يغسل الندى شفاه الزهور.

ذات يوم سألت نفسي وأنا في غاية الحزن:

هاته العصافير التي أخيفها، كم يا ترى ستلتهم من القمح؟ لماذا يكرهها هؤلاء المغبونون؟

تمنيت لو كنت عصفورا، أطيّر، وأخلق في السماء الفسيحة، أغني للحرية وأمنح بلسما للقلوب العليلة.

أحس دائما بملوحة جلدي، لا أثير شفقة أحد، لا أحد من المارة يهتم لحالي، لا يبالون إن كنت جائعا أو عطشان. يحصد أصحاب البطون المنتفخة الحقل الذي كنت أحرسه، ويقتسمون غلته بينهم. لقد أصبحوا مثل الأغوال، لا يتورعون عن أكل أموال الناس.

جردوني من القدرة، لا أستطع فعل أي شيء. ألسنت مثلهم أتيت إلى الحياة بقسمتي في الصراخ واللعب والتعبير عما أحس وأشعر؟

صديقي الفزاعة الذي يسكن بجانبني، هو شريكي أيضا في المرارة والعذاب، همومه قريبة تماما من همومي. صلته الأقدار بمثل ما صلتني، وجدني أتشاجر مع نفسي، وألوح بيدي هاتين. فأشار لي:

استمتع يا صديقي بما تبقى لك من الأيام. فبمجرد أن تصل الأخبار بأنك أصبحت كثير التذمر والشكوى، وأن لسانك قد طال أكثر من اللازم، فإنهم سيعمدون إلى فك الحبال التي تشد قصبائك، وسيلقون بك إلى الأطفال الصغار الذين سيضعون عليك البردعة، لتصبح لعبة على شكل حصان. أغلق فمك، مالك والكلام الذي يفوق قدرتك؟ فروحك ترتجف بين أيديهم.

نظرت يمينا وشمالا، وجدت الظل وحده يذوب من كلامي. ثم وضعت يدي على فمي، وأجبتة:

أنت على حق، الحياة مع الطيور، أفضل من المصير الذي ينتظرني مع الأطفال الصغار.

من المجموعة القصصية أسواط يبوحن نظرة مبوحة 2006.

الغول

لا حديث في القرية إلا عن الغول صاحب اللعاب. قالوا إنه ابتلع جميع الماشية، له فم يشبه الكهف، يسيل لعابا كلما هاج، ويخرج منه رذاذ يشبه زبد البحر.

لا يرحم أحدا، مثل طاحونة تأتي على الأخضر واليابس. قال السكان بأنه إذا صادف أحدا فإنه يبتلعه حيا مثل لقمة خبز صغيرة، بطنه مثل نار، تأكل ولا تشبع.

تتشابك خيوط الخوف في قلوب الجميع عندما يسمع صوت صرير الريح، أو هزيم الرعد. يقولون إنه قد جاء ليأكل أبناءهم. كلما أرخى الليل سدوله، تعثرهم هموم وهواجس كثيرة. وكلما نبحت الكلاب، ينتبهون هل يسمعون وقع خطواته التي يهتز لها جوف الأرض.

عندما تشرق الشمس، وترسل أشعتها على الجبال، يخرج الأهالي يبحثون عن أثره في الطرقات. ولكن أين هي الرجولة لمواجهته حتى لا يباغت أحدا. محال أن يجراً أحد على الاشتباك معه. الرجولة ذهبت مع أصحابها.

في أحد الأيام، استفاق الأهالي مع صراخ النسوة اللاتي وجدن عين الماء التي يسقين منها منبجسة بالدم. تكلم أحد منهم فقال:

ربما اصطدم الغول بصخرة، ثم بدأ الدم ينزف منه دون توقف.

رد عليه الثاني:

هذا ليس جرحا، هذه علامة الموت، من نzf بهذا الشكل لا يمكن له أن يعيش.

أغوال هذا الزمن لا يموتون، وحتى إذا ماتوا فإن لهم رؤوسا أخرى، تنبت مثلما تنبت الجذور التي لم تجف. رؤوس تخلف نفسها بنفسها.

بقي الغول حيا في خيالهم، يفرعون به صغارهم المشاغبين. ولكن عندما اشتد بهم الحال جمعوا أمرهم، بعد أن كان مشتتا مثل تب في بيدر.

عندما بلغه خبر اجتماع الناس وسعيهم في طلبه، وأنهم صاروا على قلب رجل واحد، قرر الغول ألا يخرج من كهفه حتى يدخل أهل القرية في سباتهم العميق.

من المجموعة القصصية أسواط يبوحن نظرة مبجوحة 2006.

الزيارة

وقف عليه ملك الموت، وخاطبه بغلظة شديدة:

انتهى، أجلك يتبقى لك يوم واحد.

لم تتبق شعرة في رأسه لم تقشعر من الخوف، ارتعش في فراشه، وتحسر على حياته التي انطفأت جذوتها دون أن يشعر بذلك.

أزاح عنه الفراش الذي لن ينام فيه ثانية، ونظر إلى الزريبة التي كان ينام فوقها لمدة ستين عاما، كيف سيفترق معها من أجل أن يفتش التراب في القبر الذي ينتظره اليوم.

خرج إلى الحوش، رمق الشمس وهي تشرق من مخبئتها، غروبها سيكون غروبا لحياته.

لم يخبر أحدا من أسرته بأن هذا اليوم سيكون آخر أيام حياته، خرج إلى الحقل أين أمسى الندى يقطر على أسنان المحراث التي كانت مغروسة في قلب الأرض، نظر إليه عميقا، نزلت على خده دمعة حارقة، أحس بها ذلك المحراث فأجابه بالصمت قائلا:

هكذا هي الحياة، يسقط أجل المرء كما تسقط أوراق الشجر، كل ما حرثته بي في هذه الدار ستحصده في الدار الأخرى.

الحياة كلها حرث، ستون عاما من الحرث، في أعوام الجفاف وأعوام الخير، أين هو حصاد تلك السنين؟ أين تلك السنابل التي نمت من قلب البذور؟ أين تلك البقايا التي كانت تتبقى في بيدر الحياة باعتبارها نصيب من لا يملكون شيئا؟

كلها ابتلعها الجفاف، كل شيء ذبل، كل شيء مات، حتى هو سيموت، وستنهش الديدان لحمه. بنته بضفيريها التي تهتز عندما تركض في الحوش، تبكي من أجل برتقالها التي خطفها الديك من يدها.. ضمها إليه ولفها بطرف سلهامه ودموعها قد اخلطت بسيلان أنفها وخاطبها قائلا:

ذلك الديك التي خطف برتقالك اليوم سوف يلقي حتفه وستأكلين فخذه كما أكل برتقالك. ضم إليه بنته بكل ما يملك من حب وحنان، ونزلت منه دمعة ساخنة على خدها. شعرت بها وسألته عن سبب بكائه فقال:

-حتى أنا احتال علي ذلك الديك اللعين، وأخذ حصتي، ولذلك أبكي كما تبكين.

اقتربت البنت من أبيها، وبراحة يدها الناعمة مسحت الدمع عن وجهه، وقالت بنبرتها الطفولية:

-حتى أنت يا أبي ستأكل الفخذ المتبقية من الديك.

جال بنظره في السماء متتبعا خطوات الشمس التي استقرت في كبدها، ولم يتبق لها الكثير حتى تأوي إلى غروبها.. فزع الرجل، لم يجد كيف سيبدأ نهايته. وقال بمرارة غرفها من أعماق قلبه:

يا حسرة على الشباب.. يا حسرة على الأيام.. هاجمته الأسئلة مثل سرب نحل.. الوقت الذي تبقى لديه شل

حركته، هل هو أم ظله؟ قرص نفسه ليعرف هل هو في حلم أم في علم؟ ركام من الأسئلة بدون جواب. أصبحت الشمس وراء الجبل..مزق الليل أسماله من السواد، ذلك الديك اجتمعت عليه العائلة ..حتى هو أكل معهم بعض اللقيمات من رمق حياتهم المرة.. ابتداء من ذلك الوقت طلق الدنيا واهتم بما يربطه بالحياة الأخرى.

من المجموعة القصصية «الفأل»، 2008.

سعيد بلغري:

سعيد بلغري من مواليد دار الكبداني، بالريف المغربي. - كاتب وشاعر أمازيغي، عضو مؤسس بعدة جمعيات ثقافية وأدبية: من أعماله: «أسواظ يبوحن» «نظرة مبوحة» مجموعة قصصية بالأمازيغية، 2006. «أسفيدجث» «الفأل» مجموعة قصصية بأمازيغية الريف، 2008. «نونجا سجينة الأعراف» رواية أمازيغية، 2009. «الإعلام الإلكتروني الأمازيغي مدخل إلى دراسة نظرية وتحليلية» 2011. «حتى يزول الصداق» مجموعة قصصية مشتركة 2011. «زغرودة الموت» 2015.



عبدالله المتقي

كتابات إبداعية

قصص قصيرة جدا

بلاغ كاذب

في منتصف الليل ، جلس الرجل ذو المعطف الرمادي ، فوق السكة في انتظار أن يدعسه حذاء القطار كما صرصور، وعلى عتبات الفجر ، انتشل جثته المبعثرة من فوق القضبان الحديدية ، بل قام أيضا بتصوير ماحداث بهاتفه ، ثم اتصل بالشرطة للقبض على القطار لأنه بعثر أعضاءه ، وتحتاج إلى المساعدة ، ثم أوقف التصوير وانسحب من المحطة.

وبعد البحث والتحري ، قامت الشرطة بإلقاء القبض على الرجل بإحدى المصحات النفسية بتهمة البلاغ الكاذب وازعاج السلطات ، وتم الحكم عليه بسنة من الأعمال الخفيفة جنائيا

الرجل الذي يحلم

الرجل الذي تقاعد من التحقيقات الجنائية مؤخرا ، مازالت تراوده نفس الكوابيس التي تذكره بالجحيم ، فليلة البارحة مثلا رأى في حلمه ما يلي :

- 1- معمل للنجارة
- 2- قتل مخصي ومبتور الرأس بمنشار كهربائي ، ويبدو أنه تعرض للحقن في عنقه . وهو يتأمل المشهد الذي يشبه حربا صغيرة .. تفاجأ برأس الجثة يقهقه في وجهه .
- و... يفتح الرجل عينيه مرعوبا ، وهو يصرخ ملء غرفة النوم .
- الزوجة : هل انت بخير ؟!
- الرجل : نعم انا بخير
- الزوجة : بم حلمت ؟!
- الرجل : لافكرة لدي ؛ أشعر بالعطش

هستيريا

ذات يوم ، عندما كان الرجل الذي ليس له أحد ، مستغرقا في هلوسته ، ويقوم بتمشيط مسرح الجريمة التي وقعت أحداثها في رأسه ، لم يكن في ذهنه سوى أن يلقي القبض على الفاعل . وبينما كان يتفحص الجثة بفضول وبدم بارد ، انتبه إلى أنها جثته ، وكان هذا ما فكر فيه : أن يأخذ ثلاثة أقراص حبوب الصراصير، كي يشعر بأن هناك زحفاً من الحشرات من حوله وعلى جسده .

هروب روائي

بعد انتهاء الكاتب من كتابة روايته، وإقفاله جهازه المحمول ، انبثقت في ذهن البطل صورة الهروب، جمع كل أحداثه في حقيبة صغيرة الحجم ، وتسلسل من الرواية بشكل سري ، متقصدا أن لا يراه الكاتب ، نهض الكاتب من نومه مثقلا، ليس لأنها السابعة صباحا ، كما تعود كل يوم ، بل لأنه هو هكذا في الفصل الأخير من الرواية ، غالبا ما يفتح عينيه ، كي يحو ، وكي يكتب كما جرت العادة فتح الجهاز ، ولم يجد البطل، و .. ابتسم بوجهه براءة طفولية، ثمفتح النافذة ، كي يلوح بيديه للبطل الذي يبدو أنه توقف على الرصيف يستنشق هواء عميقا ، لأنه كل ما تقدم يشعر بمغص غريب في أحشائه ، لأنه لا يمكن أن يتخلص من الرواية

تمويه

الرجل الذي يرفض تسليعه، قرر مؤخرا أن يلبس رجلا آخر لا يشبهه ، ويدخل دائرة التمويه كما يفعل اللصوص والخونة .محا شارببيه ولحيته ، اعتمر طاقية كثيرة الثقوب ، وضع نظارة سوداء فوق عينيه .. و.. هاهو فجأة يقف أمام المرأة ، قبل أن ينزل سلم العمارة وتبتلعه العاصمة ، يتفحص شكله الجديد في المرأة ، كل شيء تغير ، وحدها تلك الخدوش في تجايفه ، ترفض اكسوسوارات التمويه .----

مقدمةُ الأخبار، التي أذاعت خبرَ ظهورِ كورونا لأول مرة، هي نفسها التي أعلنت، بصوتها المبحوح، وملامحها الكئيبة، وصولَ مرض «هيدنوفوبيا» إلى بلدنا، بعدما اجتاحت بقاعا عديدة في العالم. من أعراضه - قالت المذيعة - فقدان حاسة تذوق البهجة، ضعف حاد في حاسة شم المرح، صعوبة فتح الفم وإظهار الأسنان، ألم في الوجنتين والشفتين بمجرد محاولة الضحك، مع فقدان القدرة على الابتسامة الصادقة.

كنا حينها في مقهى «كولومبوس». لقاءنا كانت حماسية تفاعلية، تتخللها كثيرا عبارات؛ من قبيل: «اسمح لي قاطعتك»، «في نفس السياق»... لا مجال للفراغ في تلك النقاشات، لكن هذا اللقاء، لم تكن بدايته موفقة.. خبر المرض الجديد الذي تلقيناه عبر تلفاز المقهى مقلق حقا! ولجنا المقهى كالعادة متأبطين كتبنا ومجلاتنا ومذكراتنا، تماما كما كان يحدث، ونحن ندخل أقسام المدرسة ومكتبها قبل أعوام. القناة الإخبارية نفسها. الطاولة التي احتضنتنا أنا وأنس، والمشروب الذي وُضع عليها، لم يتغيرا أيضا.. كأسا قهوة سوداء، لتظل الذاكرة يقظة، وتستحضر تفاصيل الأيام الخوالي بحلوها ومرها.

«وسط كل هذا الفراغ، الذي يخنفنا، حاول فقط أن تمنح نفسك بعض العزلة للتأمل. ستجد أن هناك أشياء كثيرة تنتظرك، مادةٌ يدها إليك لتنتشلها من أمواج إهمالك». كانت تلك حكمة من بين حكمه اليومية، التي مهد بها للخبر الذي يريد هو الآخر زفه إلي: «كتابة جيدة، وتشخيص متقن، يكفيان لإضحاك أكثر المتشائمين والساخطين وسط الجمهور، وستكون فرصة لمحاربة هذا المرض الجديد.. الهيدنوفوبيا».

عاد مجددا إلى هלוساته؛ فأُن تكون جالسا في أمان الله، مرتاح البال، تنعم بتقاعدك من الوظيفة، ثم تفكر في الرجوع إلى هوايتك التي هجرتها منذ عقود، وأن تكون تلك الهواية هي إضحاك الناس؛ أي العودة إلى الرُّكْح، فاعلم أن أعراض الشيخوخة بدأت تظهر عليك.

احتفظت بكل تلك الكلمات في صدري؛ لأنها ستكون قاسية في حالة أطلقتها في وجهه، لعلمي المسبق بتشبهه بالمسرح منذ لقائنا الأول؛ فرغم التحاقنا بمهنة التدريس سويا، واستغنائنا عن مواهب وهوايات كنا نعشقها، وكانت لنا متنفسا... إلا أنه كان يناضل في بداية كل عام دراسي، حتى يُقنع إدارة المدرسة

بإحياء الأنشطة الموازية، والاعتناء بالأندية الأدبية والفنية، وعلى رأسها نادي المسرح، الذي كان يشرف على تأطير تلاميذه.

استفسر أنس إثر صمتي، وعدم تفاعلي:

«ألم تكن أنت أول المؤمنين بموهبتي؟ لمَ لا أستغل هذا الظرف العالمي لأشفي الناس، وأنا كلي طاقة وحيوية، وقد بلغت مرحلة من النضج جعلتني خبيراً بهوم الخلق ونفسياتهم؟!». أزعجتُ كأس القهوة الساخن، الذي كان في منتصف الطاولة، إلى وراء براحة يدي. وقبل أن أرشف ما بداخله دفعة واحدة، دافع عن قراره:

«أو زِيدُونُ أَنْتَ كاتب، كاتَكْتَبُ في الرواية والقصة... غَلاشْ مَا تَعَاوَيْشْ في كتابة وَأَنْ مَا شُو دِيَالِي؟» أَكْذَبْتُ لَهُ أَنَّ الْبَشَرَ مَزَاجِيُونَ؛ قَدْ يَنْفَجِرُونَ ضَحْكَاً إثرَ عِبَارَةٍ أَوْ حَرَكَةٍ تَافِهَةٍ، عَلَى حِينٍ يَتَحَجَّرُونَ فِي أَمْكَنتِهِمْ، وَقَدْ يَمْتَعْضُونَ، بَعْدَ مَوْقِفٍ عَنِ الْفَكَاهِي فِي نَسْجِهِ، لِيَمْزِجَ بَيْنَ الْحِكْمَةِ/ الْعِبَرَةِ/ لَفَتِ الْإِنْتِبَاهِ مِنْ جِهَةٍ، وَالسَّخَرِيَّةِ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى. ثُمَّ إِنْ فَنَّا كَهَذَا يَتَطَلَّبُ خَفَّةٌ وَرَشَاقَةٌ وَشَبَابٌ. استمر أنس في دفوعاته:

«إِنْ مَا يَصْطَلِحُ عَلَيْهِ «فَن سَتَانْدَاب» الْيَوْمَ مَارَسْتَهُ فِي السَّبْعِينِيَّاتِ، وَكَانَ لِيهِ الشَّانُ، وَكَانَ هَادِفٌ.. هَآئِي هَآئِي، غَيْرَ أَجِي وَاطْلُعْ لِلْخَشْبَةِ! بَاشْ تَضَحَّكُ النَّاسُ خَاصَّكَ تَكُونُ بَاحِثٌ وَمُتَقَفٌ حَقِيقِي».

كَانَ يَدْلِي بِحُجَّتِهِ دُونَ كُلِّ وَلَا مَلَلٍ، الْوَاحِدَةُ تَلُو الْآخَرَى :

- مَاذَا قَالَ الْعَظِيمُ شَارْلِي شَابِلِن؟

- مَاذَا قَالَ؟

- قَالَ: يَوْمٌ بَلَا ضَحْكَهُ هُوَ يَوْمٌ ضَائِعٌ.

ضَاعَتْ كُلُّ مَشَارِيعِهِ بَعْدَ ذَلِكَ الْإِسْتِشْهَادِ؛ إِذْ أَعْلَنْتُ صَدِيقَتَنَا مَقْدَمَةَ الْمَوْجِزِ الْإِخْبَارِيِّ/ الْإِنْذَارِيِّ: ... لِأَنَّ هَذَا الْمَرَضَ مُعَدٌّ، وَتَبْقَى وَسِيلَةُ اتِّقَاءِ شَرِّهِ - وَفَقِ الْأَخْصَائِيِّينَ - هِيَ الْإِبْتِعَادُ عَنْ كُلِّ مَا مِنْ شَأْنِهِ إِثَارَةٌ ضَحَكُنَا هَذِهِ الْأَيَّامَ؛ لِذَا، تُنْهِي وَزَارَةُ الصَّحَّةِ إِلَى عِلْمِ الْفَكَاهِيِّينَ وَالْمَسْرُوحِيِّينَ كَافَةً، أَنَّهُ يَمْنَعُ مَنَعًا بَاتًّا تَقْدِيمَ عَرُوضٍ فِي الْمَسَارِحِ أَوْ التَّلْفِزَةِ أَوْ فِي الْأَنْتَرْنَتِ، هَدَفُهَا إِضْحَاكُ النَّاسِ وَإِسْعَادُهُمْ، مَعَ ضَرُورَةِ تَأْجِيلِ كُلِّ الْعَرُوضِ الْمَبْرَمَةِ، أَوْ الَّتِي قِيدَ الْإِنْجَازِ، حَتَّى فَرَحَ آخَرٌ...



لم تكن تعلم من قبل أن للحية طعما خاصا. فقبل مجيء كورونا، أذمنت وجهنا ناعما خاليا من الحياة، فرضته عليك التزامات مهنية وبعض المآرب العاطفية والاجتماعية. كم تمنيت الحصول على أقراص تحظى بفعالية حبوب منع الحمل، تتناولها بشكل منتظم لكي تحمي هذا الوجه من أي حبل محتمل؟!!!

هل تتذكر تلك العملية التي كنت تكررها كمأساة؟ هل تتذكر تلك اللحظات التي كنت تقف فيها أمام المرأة بكامل قواك العقلية لترسم على وجهك تعابير وإيماءات؟ يبدو أنها سقطت سهوا أو رهوا. إليك تفاصيل الحكاية:

«كنت تضع قليلا من معجون الحلاقة على ذقنك. تبلل رأس الفرشاة المكسو بالشعر الكثيف والناعم بماء مستقر في قعر إناء بلاستيكي. تضع الفرشاة على المعجون، فتشرع في تحريكها على الوجه أفقيا فعموديا، عموديا فأفقيا حتى تعلو وجهك رغوة الصابون، وتصير البشرة رطبة. عندها تميل رأسك إلى اليسار، فقط بالقدر الذي يبقيه ظاهرا بوضوح على المرأة، وتبدأ الحلاقة بالعدار الأيمن. وقبل أن تنتقل إلى العارض الأيمن كنت تنفخ شديك مثل بالونة. تمطط ذقنك حيث تصبح شفتك السفلى داخل فمك، فتشرع في معالجة العنفقة، فالذقن. ترفع رأسك إلى أعلى كأنك تحاول التحديق نحو السقف، فتتهتم بأسفل الذقن، ثم العنق. عند إنهاء هذه المرحلة، كنت تدير رأسك إلى الجهة الأخرى لتكرر العملية نفسها في العذار الأيسر، ثم العارض الأيسر. حينها تنتقل إلى السبلة ممططا شاربك وضاعطا على الشفة العليا بالشفة السفلى. وتشتد سخرية الموقف، عندما تمرر ظهر أصابعك على البشرة شبه الناعمة ذهابا وإيابا، صعودا ونزولا باحثا مثل كاشفة ألغام عن بقايا لحية. عندما تعثر على تلك البقايا، تحمل شفرة الحلاقة من جديد، وتسعى إلى معالجتها بحركات دقيقة، إلا أن المهمة لا تتم، إذ تكتشف أن الشفرات المعدنية المزدوجة ملأى ببعض الشعيرات. بيد غضبي، تضرب الآلة اللعينة ضربات متتالية بحافة المغسلة. الشعيرات متمسكة بكل ما تبقى لها من حياة. تضاعف من قوة الضربات، فيطير الرأس البلاستيكي للشفرة مستقرا في قعر المغسلة. تحمله بيد مرتعشة، وتزيل ما علق به بأظافر يدك، ثم تثبته على الذراع من جديد. تشرع في إتمام المهمة، إلا أنك تكتشف أن الآلة قد خذلتك في عز الأزمة وفقدت كامل حداثتها. عندها يشد الضغط على البشرة، فيتولد انفجار أحمر يأبي التوقف.

كانت أصابعك تنتمي إلى يد بليدة، يد لا تنسج الحكايات، يد تعيش الوهم. كانت تعتقد أن شعر الرأس هو الأقرب إلى الذهن، فبمجرد لمسه سيفيض حكايات. كانت تقطع مسافة طويلة من الأسفل إلى قمة الرأس غير عابئة بالزمن الضائع والجهد الزائد. تمرر راحتها بنعومة مستعطفةً حكاية. لم تكن تنجح في مهمتها. فرغم المحاولات المتكررة لم تأت أي حكاية. كانت تنجح في مهام روتينية أخرى كأن تستجيب لنداء الشعر المتسخ، فتحكه برؤوس أظافرها بخشونة، أو كأن تضرب الرأس ضربات عنيفة معاقبة إياه على استمراره في تأليبها على اقتراف جريرة نيابة عنه، أو تعالجه بقبضة قوية ومحكمة أمرة إياه بإخراص ذلك الصداق الذي يقض مضجع الجسم كله.

طال أمد هذه المأساة، مأساة هذه اليد التائهة المتشردة، هذه اليد التي لا تفكر ولم تحلم قط، هذه اليد التي لم تنجز أي شيء ذا قيمة، ولم تتوقف إلا بعد أن.....

جاءت كورونا، فجاءت معها اللحية، ثم جاء معها طعام الحكايات.

في اللحظات الأولى من بروتها، كنت حاضرا. كنت لا تفارقها قط، ترعاها مثل طفل رضيع بلمساتك.
كنت تدغدغ بطن الذقن برؤوس أصابعك: دغدغ..دغدغ..دغدغ.دغدغ..دغدغ.دغدغ
دغدغ دغدغ دغدغ دغدغ دغدغ دغدغ دغدغ دغدغ دغدغ دغدغ.....

وهي تكبر، كنت تأخذها يوميا إلى المرأة لكي ترى نفسها تكبر. كنت توثق تمددها كل يوم بصور تلتقطها من زوايا مختلفة. غمرتك سعادة واندھاش فائقان وأنت تراها تكبر دون حسيب ولا رقيب. وفي زمن قباسي غطت الذقن والتحتت بالشارب.

صارت فلذة كبديك. تسرحها يوميا بمشط، تشذبها بمقص مثل بستاني يرعى حديقته الخاصة. كانت أكثر من حديقة، كانت جنتك الخاصة. منها، ربما، ستقطف حكاياتك. كنت ترى في عينيها فرح الصبايا وأنت تقطف بنعومة رؤوس بعض الشعيرات الشقية العصية لكي تبدو مهذبة حسنة المظهر. وعلى إيقاعات المقص وحركات البد الراقصة، رقصت رقصة عسيدات الرمي.

لم تكن تكتفي بالتشذيب، بل كنت تهديها من حين إلى آخر مختلف فنون المداعبة التي عرفها تاريخ اللحن من ترجيل وتحذيف وتخليل، إلى أن وقع فجأة ما لم يكن في الحسبان. في إحدى الليالي وقبل أن تنام، أبدعت - أنت البارع فقط في الحركات - حركة سحرية خاصة: وضعت السبابة والإبهام على السبلة أسفل أرنبة الأنف، وبالتحديد عند ملقى المنخرين، ثم حركتهما في اتجاهين متعاكسين بحركة بطيئة مستمرة بشكل متناغم إلى أن بلغتا الزاويتين المتقابلتين من الشفتين. عندها سحبت الأصابع إلى أسفل قبابض اللحية بكل أصابعك قبضة باقة ورد. وبشكل مفاجئ أزهرت شعيرات اللحية خيالا. كانت هذه الحركة هي مفتاح الباب الموصد للخيال الذي كنت تفتقده. في تلك الليلة قدمت لك حكايتها الأولى:

حكّت لك مأساتها السابقة في زمن الإبادة والقمع. حكّت لك كيف كانت تقاوم، وهي في طور التكون، تلك اليدَ يدك الحاملة لشفرة الحلاقة عساها تتوقف عن حملات الاجتثاث والتشريد شذر مذر. حاولت الكلام، إلا أنها طلبت منك عدم الاعتذار عما فعلت. تنهدت تنهيدة نابغة من أعماق المسامات، فتابعت حكايتها:

«ربما لا تعرف أن لحكاياتي وجوها عدة. سأحاول الآن أن أقتطف لك منها وجها. إن ما اجترحته في حق كينونتي كان الوجه المضيء في تلك المأساة الذي خبرته اللحى على مر العصور. فالجزء الأسود منها هو ما عاشته إحداهن في أحد وجوه السلطة. إليك تفاصيل حكاية هذا الوجه:

«كان ذلك الوجه وجها بلا ملامح وما يزال، تخفيه الكثير من الأقنعة. كانت يد هذا الوجه بلا عاطفة، لا تبسم إطلاقا. لا تسمح للحية سوى بلحظات قصيرة كي تطل بقنة شعيراتها على الوجود. كانت لجلساته التعذيبية طقوس خاصة. كانت حلاقتها أشبه بحلاقة بلا ماء. يرتدي زيه الرسمي، يحمل شفرة الحلاقة. ودون أن يبللها بقليل من الماء، وبغير أن يدهن البشرة بالمعجون، يعالجها بتلك اليد الخيرة بالترويض والتزكيح بضربات الآلة الحادة التي تنزل مثل السوط على البشرة. وهو يقوم بعمله بشكل منضبط يكيل لها تشكيلة مختلفة من السباب والشتيمة المنتقاة بعناية فائقة من معجم أخرجه في طبعة مزيدة ومنقحة، بعد أن جمعه وحققه في جلسات التحقيق المطولة. بعد إنهائه جلسة التعذيب هذه، يلقي بالآلة على الأرض، ويدوسها بحذائه العسكري. كانت حدة الصوت الصادر كافية لإقناع الحية بأن تدخل في سوق رأسها، وأن تكف عن التفكير في التحرر من جدران المسامات الجلدية التي باتت تحاصرها من كل جهة. وإمعانا في الإهانة، ينهي طقسه بترك ما اجتثه من شعيرات متناثرا في بطن المغسلة ريثما تنقضي جلسات غير معدودات، جلسات تسمح له بتكديس مزيد من الضحايا، ثم إلقائها من النافذة على قارعة الطريق.

وقبل أن تسكت عن الكلام المباح، طبعت على شفتك العليا قبلة خفيفة..

ملأ نهارَ يومك الموالى تفكيرٌ في قدرة هذا الكائن على الحكي وكشف الجوهر الحقيقي للأشياء. انشغلت، أيضا، بالتفكير في كيفية إقناعه بمدك بهذه الملكة/البركة التي طالما بحثت عنها. كنت متيقنا أنه لن يردّها في وجهك، ما دمتما جسدا واحدا، تشاركتما الطعام في أكثر من مناسبة. فلما حل الليل، قمت بالحركة نفسها، كانت تلك الحركة ماثبة قربان يكفي لإشعال الشعيرات حكاية. حكّت لك تلك الليلة حكاية من زمن اللحى الغابر، حكاية لحية في وجه مستعار:

« هي ليست حكاية ويلجفورتيس أو هيلينا أنتونيا أو ماغداлина فينتورا أو جوليا باسترانا أو جوزفين كلوفوليا أو آني جونز أو أليس إليزابيث أو كليمنتينديلايت أو جين بارنيل أو جنيفر ميلر أو فيفيان ويلر أو دورا غوترمان أو جوليا باسترانا أو البارونة دي سيدونيا...

فهؤلاء احتفلن نسبيا بشذوذهن، وهؤلاء حظين بلحى مدرة قليلا للشهرة والجاه.

هي حكاية وجه وُصم بلحية مدرة فقط للعار واللعنة، بالأحرى هي حكاية مسخ. هكذا كان أقاربها ينادونها. أما القرينات فأطلقن عليها لقب «با رجل». كانت الكلمتان أكثر تداولاً بين الألسنة وأشد تغلغلاً في كيانه المجروح.

صدق أو لا تصدق، فهي لا تعرف من تكون.

أهي أنثى؟ محال أن تصدق، لأن الإناث لا يحببن أن تكون بين ظهرائهن. فهن يشمأزن منها في الحمامات لأنها ليست جديرة بالثقة، ويمنعنها عن حضور الأعراس كي لا تجلب النحس للعروس. أما المرأة الحبلى، فتشيع بوجهها عنها خشية أن تلد طفلة ممسوخة مثلها.

أهي ذكر؟ محال أن تصدق ذلك. فكل ما يثير انتباه الذكور فيها: ذقن مثير للسخرية؛ ذلك الذقن الذي لا يروونه كافياً لانخراطه (ها) في مغامراتهم المحفوفة بكثير من الذكورة وبغير قليل من المخاطر. كانت تتعرض للرجم بالغمز واللمز والكلمات كلما حاولت الاقتراب من عالمهم الحابل بالأسرار.

فهي بين بين أو نصف نصف. ليست منهم ولا منهن.

كان المسخ يكبر، ويكبر فيه عناد اللحية المصرة على وصم الوجه بالخشونة والعار واللعنة والحرمان من متعة الكريهات والمرايا والقبل...

آه من القبله !

ماء حياة أنثى

ثم آه من الحمرة !

لون الوجنة الناعمة المشتهى

ترسمه ارتعاشة شفيتين.

ثم وأسفاه على هذا الوجه الذي لم يخبر نعمة أو حمرة ! فكل ما خبرته «صاحبة الوجه» لقاء يتيم بعشيق محتمل، انتهى بلمسة يتيمة في الوجنة الخشنة، ثم اختفاء. اختفى تاركا في قلبها ندبة لا ولن تندمل. لهذا قررت أن تضاعف من درجة تشوه هذا الوجه لكي يستحيل التعرف عليه، قررت وضع حد لهذه اللحية المستعارة التي سقطت على وجنتها عن سبق إصرار وترصد، فحولته إلى وجه بلا هوية. سكبت فوقه قليلا من البنزين، وبجرة عود ثقاب واحدة اشتعلت النار، فأتت على الأخضر واليابس فيه.

ربما تتذكر الآن أن يومك الموالي كان ليلا بلا نهار. فقد ظلمت غارقا في ظلمة تفكير لا ينقطع، تفكير في كيفية عرض مقترحك. لكنها ويا للعجب، علمت بهواجسك. فبمجرد أن أهديتها الحركة السحرية، شرعت في الكلام: «أعرف هواجسك. أعرف أنك ترغب في توحدا طمعا في حليب الحكاية. لذلك، يجب أن تعلم أن التوحد ابن الفكر، الحكاية ابنة الفكر، والفكر ابن الفلسفة. سأقدم لك اليوم حكاية / لغزا. إذا

اكتشفت اللغز، كشفت لك السر الممكنون، وأهديتك كنز حكاياتي المدفون، وستتحول من متلق للحكايات إلى حكاة ملقٍ للحكايات. وإذا أخفقت ، فقد أعذر من أندر. إليك حكاية/ لغز الوجه الفلسفي:

«حاجيتك وما جيتك عن رجل نشأت في وجهه. وقعت في حبه من أول نظرة. ولأنه لم يتنكر لأصوله الريفية، عشقني عشقا لا يضاهى. ولأنني ابنة الأدب، صرت نصفه الآخر. كانت علاقتنا معقدة، لا يمكن اختزالها في فكرة بسيطة.

بدأت حكاية عشقنا بالحديث، ثم انتهت بالغيرة. طيلة نهارات لقاءاتنا الأولى، حدثني عن الفلسفة والعلم. أردت أن أثبت له أن حبنا هو حب الند للند، فبادلت حديثه بحديث عن الشعر والتاريخ في عز الليل. ومع مرور الأيام، عشقت أنه الفلسفية، فعشق هو أناي الشعرية. وبعد أن تمكن منا العشق، حلمنا معا، شأنا شأن المتصوفة، بتوحيد أنه وأناي في أنا واحدة. بحثنا في يونغ عن ضالة حلمنا. فرما يسعفنا الأنا الجمعي في توحدنا أكثر من الأنا الفردية الفرويدية. هكذا حلمنا كان يكبر.. يكبر.. يكبر. كان يا مكان.. كان يا ما كان.

وفي يوم من الأيام، تسملت الغيرة خلصة إلي. دفعتني إلى إجباره على مناهضة ديكرات المناهض للحى. لم تتوقف الغيرة، وإنما عبيت منها جرعات قاتلة بسبب صراع محموم بين إرادة الأحلام وإرادتي. لم يتحقق الحلم الثنائي إلا في تلك الليلة، عندما حاول النوم الذي أغار منه غيرة قصوى التسلل إلى أجفانه المتعبه من التفكير الفلسفي، لكي يهدي إليه أحلاما فردية قطفها من حديقة اللاوعي، قرضت أحلام يقظة من نوع خاص، ثم صبيتها في فنجان، فقدمته له على طبق من قبلة ساحرة. عبَّ الفنجان حلما حلما. عندها أزهت اليقظة من جديد، وأزهر معها التفكير الفلسفي. كان التفكير الفلسفي ابن زواج غير شرعي بين اليقظة والحلم، بين الفكر والشعر.

وقبل أن تتوقف عن الكلام المباح، همست بين شفيتك: وهكذا استطعنا التوحد في أنا جمعي، ميسمه هو «شاعر الاستمولوجيا». كنت أنا أنه الشاعرة، وكان هو أناي الإيستيمولوجية».

ومع الأيام، أصبحت حكايتنا حكاية ترويهما العجايز للصبيان

قبل ما تنام، يغنيها راو اعمى من زمان، بادي الكلام كان يا ما كان.. كان يا ما كان».

توقفت عن الحكي، ثم قالت:

« هل تدري من يكون؟

فكرت مليا، ثم قلت مُحرجا: «أعطيت حماري». عندها استشاطت غضبا:

يا ابن الجهل، يا ابن الفراغ، لا أستطيع الاستمرار في الوجود معك وفيك. ندمت عن قبلة الشفة العليا. متأسفة، لا أمل لك في قبلة مثالية، انس فكرة التوحد بك، وانس أيضا فكرة الحكاء الملقى والمتلقى. والفكرة الوحيدة التي تدور في شعيراتي الآن هي الانفصال عنك انفصالا جذريا. فلا يمكنني التضحية بتاريخ الرمزي، بتركتي وبانتصارات اللحى من أجل وجه لا يشبهك ولا يشبهني».

في الصباح، نظرت إلى المرأة، فاكشفت وجهها بلا هوية، وجهها بلا لحية تعلو محياك. لقد اختفت حاملة معها كل الحكايات. كان وقع الصدمة كبيرا ومخيبا لأملك في نسج حكايات بطعم الحليب. إلا أن أمرين اثبتن خففا من وطأة الألم: اقتناعك التام بأنك لن تكرر، منذ اللحظة، الحلاقة كمهزلة، وإيمانك الراسخ بأنك لا تستطيع التوحد مع حكايات عاهرة خربت الغدر، تمشي من واد لواد، وتبقى أنت مع الناس لجواد.

«كنت قد قررت الصمت،
لكن يبدو أن الصمت يحتاج إلى موهبة كبيرة..»
دوستوفسكي

كان قد قرر الصمت..

تحدثه زوجته عن حاجيات البيت للأسبوع التالي، وتخبره أن الستائر تبدو تقليدية جدا ولابد من تغييرها، ثم تذكره بموعدهما الأسبوعي للتسوق.. تسأله عن رأيه في ملابسها الجديدة، فتستعرضها باهتمام وحب وتقف أمام المرأة تتأمل نفسها.. تلبس قميصها الأحمر القاني وتدور حول نفسها في سرور. كان يكره اللون الأحمر، فكر أن يخبرها بذلك مجددا.. لكنه:

كان قد قرر الصمت..

ينبهه رئيسه في العمل طيلة عشر سنوات إلى عبارات محددة يدبج بها تقاريره. كان غالبا ما يستجيب لطلبه ويغير الديباجة، لكنه يعترض عليها أحيانا. فيقرر ذات مرة أن يناقشه في أمرها.. جلس إليه يحدثه أنها غير مهمة، ويمكن تعويضها بأخرى أفضل، وأن هذا التغيير يعطي قيمة لعمله، وأنه غير مقتنع تماما بهذه الديباجة التي جعلها هو وأمثاله رسمية.. يبدو على الرئيس أنه اقتنع بالأمر، بيتسم له ويخبره أنه يوافقه الرأي.

عندما قرر الصمت، حمل تقرير مشروعه الأخير ودخل مكتبه، يحييه بإمالة خفيفة من رأسه ويضع التقرير على جانب المكتب. يستغل فرصة انشغاله، فيستدير بخفة ليخرج. توقفه كلمات الرئيس ذات الرنين الذي لم يتغير منذ عشر سنوات:

الديباجة.. الديباجة..

يقف مشدوها دون أن يلتفت إليه. فكر أن يذكره بأنها غير مهمة، وأنهما حسما في أمرها منذ مدة، لكن:

كان قد قرر الصمت. فتح الباب وسار خارجا.

يثير انتباهه في الشارع قرب الجسر، تجمع غير طبيعي: مجموعة من الناس يتحلقون حول شخص ما وأصواتهم المرتفعة لا تنقطع، كان أغلبهم يسد الطريق ويعرقل السير. يفهم من العبارات المتقطعة التي تصله أن فتى يريد الانتحار بإلقاء نفسه من أعلى الجسر، وكلما اقترب منه أحدهم ينظر أسفل الجسر مستعدا للقفز.

كان يسير على الطوار الأيمن، ودون أن يتوقف طويلا يكمل سيره بثبات، لكن شيئا ما أثار انتباهه هناك. وفي لحظة كان يقف قرب أشخاص يحملون هواتفهم يصورون المشهد بانتشاء، وهم يحركون أيديهم الحاملة للهاتف من حين لآخر، كي لا يحجب الآخرون المشهد عنهم.

يمسك يد أحدهم وينزلها بهدوء، ينتقل إلى الآخرين ويشير لهم لإيقاف التصوير بحركة من يده. نظروا إليه باندھاش، وفي اللحظة التالية، كان الجميع يوجهون الكلام إليه:

من أنت حتى توقفنا عن التصوير؟

انظروا إليه.. إنه لا يجد حتى ما يقوله..

هيا.. أنصحك بالذهاب من هنا.

يصيح أحدهم من بين الجموع:

أعرف أمثاله.. إنه يريد الشهرة كذلك.. هيا، هل تريد أن أصورك أيضا..؟

ارتفعت بعض القهقهات، وبدأ أن الجميع قد أحجم عن محاورته، وعادوا إلى مراقبة الفتى. لكنه في تلك اللحظة بالضبط قرر..: التخلي عن الصمت.. كان شيء ما يغلي في داخله، وبدأ أنه سيخرج عبر صرخة. كان يريد أن يصرخ ويتكلم كلاما كثيرا. استعد لذلك كأنه سيلقي خطبة، وفتح فمه للكلام، فتحركت شفتاه ولسانه للحظات، غير أنه لم يسمع صوته، ولا أحد قد سمعه يتحدث. حاول إخراج صوته من جديد بحدة أعلى. لكن، دون جدوى.

كان فعلا قد أصبح.. صامتا.

استدار بهدوء وانسل وسط الزحام، وبدأ كأن ابتسامة غريبة تحتل وجهه..

كنت أقف ببهو المسرح، منتظرا قدوم صديق لي، هو من دعاني لنشاهد سوية العرض الأول التجريبي، لفرقة مسرحية بياضوية عريقة ومشهورة. المفروض أن يقتصر الحضور اليوم، على بعض الإعلاميين والفنانين، وعلى بعض المقربين من الممثلين، أو من العاملين في المسرح. أصبح من المستبعد في الغالب حضور صديقي، المشهود له باحترام المواعيد، التي لا يتخلف عنها إلا لمانع ما. لذلك نسيت، بمجرد أن أخذت أتخلص من حالة التوتر تلك، التي تطوقني لفترة قد تطول وقد تقصر، عندما أكون بمفردي، ولا أعرف أحدا من المحيطين، كحالي الآن. صديقي الغائب بحجة ما، التقيته أول مرة، ومن ثم توطدت علاقتي به، بمركز لتكوين الأساتذة، وفي ظرف وجيز أصبحنا نشكل ثنائيا استثنائيا، فقد كان هم جل



الطلبة الأساتذة ، خلال سنتي التكوين، التركيز الكلي على الدروس النظرية المقدمة، وحفظها حفظاً آلياً، والتقرب من المكونين، بل والتودد لهم أحياناً، ضماناً للنجاح بمعدلات مشرفة وعالية. كنت ورفيقي عكس أغلب هؤلاء، نكتفي بالحضور للدرس، وإذا دعت الضرورة، مناقشة بعض جوانبه، أو إغنائه بمعلومات أو أفكار إضافية، خاصة إذا كان الموضوع المثار، قريباً من أب الفن، أو من الفن السابع. فصاحبي خريج المعهد البلدي، بعد سبع سنوات دراسة لفن المسرح، تنظيراً وتطبيقاً. وخلال تلك السنوات السبع، التحق بفرقة بيضاوية شبه احترافية، قدم برفقتها أدواراً رئيسية، في مجموعة من المسرحيات، ليقرر في لحظة ما، إيقاف هذه المسيرة الفنية الجميلة، وهو في أوج شبابه وعطائه. اتخذ ذلك القرار المصيري و الصعب - حسب ما صرح لي غير ما مرة - دون أن يعرف بالتحديد، الدوافع الداخلية والخارجية، وراء ذلك الانقلاب، الذي نفذه بنفسه على حياته، أو بالتحديد على جانب هام من حياته. تحول بموجب هذا القرار، من ممثل واعد فوق الركح، إلى متفرج ومنتبع لما يجري في الساحة. كان مقدوره بعد التخرج، أن يوازي، مثل كثير غيره، بين التدريس والتمثيل، لكنه لم يفعل. وبحكم حضوره شبه الدائم، لأهم التظاهرات المسرحية، والعروض الماقبل الأولية، وإن كان يتحفظ من هذا التعريف، المنقول حرقاً عن الفرنسية، فهو وجه معروف ومشهور، لدى فئة واسعة من المسرحيين من جيله، ولدى فئة لا بأس بها، من الجيل السابق واللاحق عنه كذلك. هوسه بالمسرح، كان يقابله عشقي المجنون، للفن السابع. ففي نفس الفترة الزمنية، التي كان يواظب على تلقي أبجديات أس الفن بكونسرفاطوار شارع باريس، كنت أنا منخرطاً، في ناد سينمائي عريق، ثم بثنان بعد توقف اضطراري للأول، ومعهما شاهدت وتعرفت عن قرب، صبيحة الأحاد، على تجارب سينمائية رائدة، رغم انتماء جيلها، آنذاك، للمعسكر الشرقي، فقد مدتني بثقافة بصرية، ظلت هي زادي ومفتاحي، منذ ذلك التاريخ إلى اليوم، لسبر أغوار أي فيلم، كيفما كان توجهه الإيديولوجي والفني. ولي ذكريات لن يحوها الزمن، في كل القاعات، التي عرض فيها الناديان أشرطتهما المقترحة، من سينما الأمل، مروراً بالصحراء ولارك وإيدن كلوب، ثم ريالطو، والداوليز حبوس.. عندما أفقت من تيهاني وشرودي، اكتشفت أن أشخاصاً آخرين، انضافوا للجمهور الذي ينتظر فتح الباب، لولوج قاعة العرض. كان منهم من يقف بمفرده مثلي، وعلى يساري، وبعد ثلاث خطوات، فوجئت بوقوف ممثل أعرفه وأخبره جيداً، لأنه ابن حيننا، إذ تفصل ثلاث أzone، بين دار سكنى أسرته عن أسرتي. وبحكم

فارق السن بيننا، إذ يكبرني بأكثر من عقد زمني، فهو لا ينتبه لي، أو يتذكر أنه رأي يوماً صدفه بالجوار. للأسف لم أكن وأقاربي، من أبناء الدرب نجه. لم يكن يقنعنا أو يعجبنا تمثيله وتشخيصه، عند مشاركته في بعض المسلسلات أو المسرحيات المنقولة للتلفزة. ولأكون صريحاً أكثر، فإن أحكامنا عنه تلك، لم تكن مرتبطة، بمدى قدراته الفنية من عدمها، وإنما سلوكاته، التي لم تكن ترضينا، هي ما كانت تدفعنا، لننفر من كل ما كان يقدمه، ولو اعتبره الآخرون فناً حقيقياً. والأدهى أن إخوته الذين يصغرونه، كانوا يشاطروننا نفس الموقف، ومثلنا أيضاً كانوا لا يستلطفونه. ووجدنا نحن القريبون منه، كنا نعرف، أنه غير متفرغ لفن التمثيل، عكس ما كان مشاعاً عنه. فقد كان يعمل كنادل بمقصف ومطعم إحدى الشركات الكبرى، المتواجدة بالطريق القديمة لمدينة الرباط. مهنة كهاته أو قريبة منها، كان يتعيش منها العديد من آباء أقراني، ومن إخوتنا الكبار كذلك، دون أدنى شعور بالدونية أو النقص، عكس صاحبنا، الذي لم يكن متصالحاً مع أصوله الفقيرة، ولا مع حرفة تعتبر هي مورد رزقه الأساسي، في ظل شح الإنتاجات الفنية، خاصة في فترة زمنية، عرفت بأعوام الأزمة الكبرى، التي مست قطاعات حيوية شتى. ومحاولة منه الهروب إلى الأمام، من واقع، لم يثر في يوم ما استياء أو سخطا واحداً، من المحيطين والمقربين منه، كان الواقف على يساري الآن، يتقمص ويندمج في دور بورجوازي، على أرض الواقع، وليس فوق الخشبة، أو أمام الكاميرا. ففي أماسي الربيع والصيف، كثيراً ما كان يغادر منزل أسرته، مرتدياً سروالاً قصيراً، و«تي شورت» بألوان زاهية في الغالب، ومعتماً قبعة أمريكية زرقاء اللون، وتتدلى على صدره سلسلة مُحكمة خلف عنقه، وأخرى أصغر منها، ترتخي أسفل معصمه الأيسر، وكلتاها بلون الذهب فقط. وييده اليمنى يمسك مقدمة حبل متوسط الطول، منتهاه موصل بعنق كلب، شبيه بالكلاب التي كنا نشاهدها، ترافق رعاة البقر في أفلام الـ «الكوبوي»، لكنه - للشهادة - كان كلباً لطيفاً وظريفاً، لم يسبق لطفل من أطفال الحي، أن ارتعد منه ذعراً، عندما كان صاحبه بكل أريحية يقوده خلفه، وما أن يتجاوز الباب بخطوتين أو ثلاث، حتى تكون نظارته الشمسية، قد أثبتت بطريقة آلية فوق أرنبه أنفه، بعد أن يخرجها من الجيب الأيسر، لسرواله القصير، الشبيه بسراولي الصيادين المحترفين. يواصل سيره بخيلاء اتجاه الحديقة، الواسعة والمترامية الأطراف، التي تطل على شارع رئيسي والبحر على مرمى بصر فقط. يستغرق السير من حيناً إلى الحديقة، حسب طبيعة وحركة المشي، بين عشرين أو ثلاثين دقيقة. هناك يختار كرسيّاً، يجلس فوقه واضعاً رجلاً فوق رجل، وعلى يساره أرضاً، يقعد رفيقه الأليف. ومن مكانه يتأمل في الحديقة، وفي شارع «شوفوني» كما كنا نطلق عليه نحن أبناء المنطقة، أو في البحر الذي يتراءى كأنه يلامس السماء. يجلس جلسته تلك مكفهر الوجه، إلا إذا ابتسمت في وجهه صبية، أو فتاة عابرة الطريق، أو جالسة هي الأخرى، على مقربة منه، فيبادلها الابتسامة، وقد يحييها كذلك بطريقة تمثيلية، وهو ينزل النظارة الشمسية قليلاً، عن أرنبه أنفه. بعد التخرج بثلاث، أو أربع سنوات، كنت وصديقي نتجول وسط المدينة، إذ حافظنا على عادة التلاقي، خلال العطل الدراسية، للبحث سوية عن جديد الفنون، اللذين استهوانا، رغم تعيين كل واحد منا، في منطقتين متباعدتين عن بعضهما البعض، فقد استمر العشق والهوس الفني يوحدا، وبه وعن طريقه، استمرت صداقتنا وتوطدت أكثر. خلال تلك الجولة المسائية، أثار انتباهي ملصق دعائي لعمل مسرحي، على واجهة زجاجية لإحدى مقاهي شارع رجال المسكين. اقتربت أكثر من الملصق، ففعل صديقي الشيء نفسه. كان تاريخ العرض، قد مرت عليه أربعة أيام، دون أن ينتبه القائمون عن المقهى، لإزالة أو سحب الإعلان عنه. وعندما ابتعدنا قليلاً، شرعت أحدث رفيقي، بما أعرفه عن ابن حيننا، بصفته مشاركاً في تلك المسرحية، فأضاف إلى رصيدي معلومة جديدة عنه، ترسخت في ذهني فور سماعها منه، في

ذلك المساء، وإن لم أستوعبها كما يجب، في حينه. قال بأن ابن دربنا، محاولة منه أن التنفيس، عن أناه الراضة لواقع طبيعي جدا، شبيه بواقع العديد من رفاقه، الذين لا يرحلهم في شيء، أدى به إلى انحراف من نوع خاص، جعله يسعى بكل ما يملك من دهاء، للاستحواذ على ما ليس في ملكيته، وإذ تحقق له ذلك، يشرع متلذذاً في رواية وحكاية الواقعة، لمنصتين جلهم غير موافقين على هذا السلوك الأرعن، وإن لم يجرؤوا على زجره أو نصحه. ولأن الفكرة المضافة إلى معلوماتي، قد أربكتني واعتبرتها غير مكتملة الوضوح، فقد سعت للاستفسار أكثر حولها، دون أن أظفر من محدثي، بأية تفاصيل إضافية وتوضيحية، في ذلك المساء وفي مساءات لاحقة، كذلك.

خرجت من حالة شرودي مرة أخرى، وأخذت أكتشف الفضاء من جديد، حيث أقف الآن، الذي امتلأ بالمنتظرين ولوج المسرح. نسبة كبيرة هي وجوه معروفة ومشهورة، في الساحة الفنية والإعلامية. كانوا يكونون جماعات مصغرة، يتحدثون ويتفكهون فيما بينهم، واكتفى الواقف دوماً على يساري، بتوجيه تحايا لهم من مكانه، دون الالتحاق بواحدة من تلك الشلل، ربما هو مثلي، ينتظر «گودو» الذي لن يأتي أبداً. وفي اللحظة التي أخذ يصفق فيها بيديه، ذلك المشرف الأسمر، المبتسم والضحك دوماً في وجه الكل، إيذاناً بفتح الباب، التفتت نصف التفاتة، جهة جاري، الذي أحكم وقفته، ودفع صدره إلى الأمام، كأنه سيؤدي دوراً من المسرح الكلاسيكي، ثم أحسسته يتصنع ابتسامة، وهو يرسل نظراته، على بعد خطوات قليلة من المدخل الرئيسي. كان القادمان، رجلاً صارم الملامح وامرأة تلعب بعينيها يمينا ويسارا، بطريقة في غاية الدهاء، يلحظها وقد يستغرب لها، كل من تمر بمحاذاته، لكنها لا تثير انتباه مرافقها. كانا في مرحلة متقدمة من الشباب، وبمجرد ما ولجا البهو المؤدي إلى قاعة العرض، حتى أخذ الذي يتقمص أو يعتقد نفسه فعلاً، دون جوان عصره، يرسل إشارات بعينيها الماكرتين، ليتلقى استجابة، من تلك الأخرتين الواسعتين، اللتين لا تتوقفان عن الدوران، واللتين زادهما الكحل أو ما شابهه، سواداً على سواد. ولج الرجل وسيدته صالة العرض، فلحق بهما جاري، وعندما جلسا، اتخذ له مكاناً جنبيهما، فأصبح الرجل الصارم الملامح يتوسطهما. يتوسط اللذين دشنا التواصل والتراسل بلغة حاسة البصر. ووجدتني أجلس في الصف الذي أمامهم، مبتعداً عنهم بثلاث مقاعد، جهة اليسار. أطفالاً أضواء الصالة، وضربت الضربات الثلاث، التي حسب بعض الدارسين للمسرح، ترمز الأولى إلى وحدة الزمان، والثانية إلى وحدة المكان، والثالثة إلى وحدة الفعل، هذا ما علمته من صديقي، الذي تعذر عليه الحضور الليلة. مباشرة بعد فتح الستارة، تمعنت بنصف التفاتة في وجوه وملامح الجالسين خلفي، فأحسستها أقرب إلي بكثير من وجوه الممثلين، الذين شرعوا يشخصون أدوارهم للجمهور، الذي شغل نصف مقاعد القاعة، أو أكثر بقليل. ومن بين الثلاثة أمامي، وحده الجالس في الوسط، يتابع باهتمام وتركيز قويين، مجريات الأحداث فوق خشبة. وعندما تصدر عن الجمهور قهقهات عالية، كان يكتفي بابتسامة خفيفة، بضم الشفتين، أو بأخرى كاملة بضم مفتوح، بينما المحيطين به، وفي غفلة منه، يتبادلان النظرات فيما بينهما، بنصف التفاتة، كما أفعل أنا اتجاههم. أسدل الستار وأثيرت أضواء الصالة، عند انتهاء الفصل الأول. وشرع بعض المتفرجين في مغادرة أماكنهم صوب المرحاض، أو لتدخين سيجارة، أو احتساء فنان قهوة، بالمقصف المتواجد بالبهو، ومثلهم فعل البطل الرئيسي للمسرحية الثانية، التي تجري أطوارها بعيداً عن الركح، قريباً مني، ولحقت به البطلة الثانية، بعد أن استأذنت من مرافقها. ولأنني أصبحت متورطاً، في هذه الفرجة الواقعية الثانية، وأتشوق للتعرف على القادم من أحداثها، ألفتيني بعد هنيهة، أغادر مقعدي أنا أيضاً، وألحق بهما. كان

البهو نفسه، الذي وقفت فيه لأزيد من نصف ساعة، قبل بداية العرض، قد غص بالواقفين، ثلث الجمهور تقريبا، خرج يروح عن نفسه. شرع البعض يكيل النقد اللاذع والجارح للعرض، دون أن تشفع له، كونه أولي وتجريبي، وما قدم منه إلا فصله الأول. غضضت الطرف، عن كل التعليقات، التي كانت تصلني، الإيجابية منها أو الهدامة، وجالت عيناى بتركيز قوي، بحثا عن يهمني أمرهما. وفي كل مرة، كنت أشعر بخيبة قصوى، لأكرر البحث بتركيز مدقق أقوى من السابق، لكن دون جدوى دائما. ولست أدري، هل من حسن طالعى، أم من سوءه، تجاوزت فترة الاستراحة بين الفصلين، بقرابة ربع ساعة أخرى. وعندما استفسرت عن السبب، ذلك المشرف الوديع والمبتسم دوما في وجه الكل، الذي جاء، ليرحب مجددا بالجمهور، ويدعوه للعودة إلى صالة العرض، وضع يده على كتفي وأسري، بأن ممثلة من الفرقة، تعاني من حالة إجهاد حاد، وقد استرجعت عافيتها اللحظة، بعد حقنها بحقنة مقويات، وأخذها لقسط قليل من الراحة. أخذ الواقفون يفرغون الفضاء، عائدین لمقاعدهم، ووقتها أبصرت بطلة المسرحية الثانية قادمة، من ذلك الممر الطويل نسبيا، يمين البهو. قاصدة المرحاض، الذي لم تتأخر فيه، رغم خروجها منه بماكياج معدل، تعديلًا طفيفًا عن السابق. وإن هي إلا برهة حتى لحق بها الممثل ابن حين، مرا تباعا أمامي، دون أن ينظر أحدهما جهتي، أو ينتبه لوجودي. سلكت الممر ذاته إلى منتهاء، وعرجت يسارا، من حيث قدما هما تباعا منذ لحظة. وعبر سلام خشبية، من ست درجات، وجدتني في رواق فني أخبره وأعرفه، لطالما زرتة رفقة صديقي، لمواكبة المعارض التشكيلية المقامة فيه. كنا نلجه من الباب الرئيسي، المتواجد بالشارع، ولم أعلم إلا للحظة، بمدخله الآخر هذا، الذي تأتیه من جهة المسرح. على عكس زيارتي السابقة له، كان الرواق مظلمًا للغاية، مغبرا، وبعض اللوحات مركونة بشكل عشوائي، الواحدة فوق الأخرى بجنباته، هي لوحات آخر معرض، أقیم هنا بكل تأكيد. عندما عدت لمعقدي، كانت أضواء الصالة مطفأة، والممثلون استأنفوا تشخيصهم، لأدوارهم فوق الركح. وكان الثلاثة القريبين مني، في أماكنهم نفسها، كما في السابق. الجديد الذي حملته معه الفصل الثاني، هو أن إيقاع التمثيل غدا مرتفعًا، مع سرعة في إلقاء الحوارات، ببصمة احترافية. وبعض المواقف كانت محفزة على الضحك، الذي كان يتعالى، مصحوبا من حين لآخر، بالتصفيق الحار، من لدن متفرجين عاديين إن صح القول، بينما المهتم والعارف بخبايا، هذا الفن النبيل، فيترك التصفيق، إلى نهاية العرض. أما نحن الأربعة، فداخلني شعور، بأنه لم يعد لنا علاقة بما يقدم فوق تلك الرقعة، في مقدمة صالة العرض. كأن أجسادنا فقط، تنزل بثقلها على هذه الكراسي، بينما عقل كل واحد منا، سابح في ملكوته، فالسيد الصارم الملامح، الذي يتوسط بطلي التمثيلية الواقعية الثانية، يعطي الانطباع، بأن تركيزه كليا، مع الكوميديا السوداء، التي تدور أطوارها، على بعد أمتار منه، لكنه لم يعد يبتسم بالكل، لا ابتسامة خفيفة، ولا أوسع منها، بينما عينا كل واحد من المحيطين به، ترفرفان بشكل غامض، كلما التفتتا جهته. عندما أحسست أحداث المسرحية، تقترب من نهايتها، فضلت الخروج، لحاجتي الملحة إلى تدخين سيجارة أو سيجارتين، إذ نادراً ما أقضي كل هذه الساعات، دون تدخين. في طريقي إلى الباب، وأنا بصدد إخراج العلبة، من جيب «جاكيتي»، صادفت بالبهو، ذلك المشرف الأسمر، صاحب الابتسامة الرقيقة والساحرة، عانقته وسرنا سوية، تلك الخطوات القليلة الفاصلة عن الباب الرئيسي للمسرح، وخلفه وقفنا، ثم أخرجت سيجارة وسلمتها لمراقبي، وقربت منه ولاعتي مشتعلة، وألصقتها بسيجاري أنا أيضاً، منتشيا بها، وبنسيم عليل، مرفوق بهدوء وسكينة تامين، يعمان المكان حيث أقف، مقابلا لواجهة محطة حافلات المسافرين، ذات التاريخ العريق. كنت لا أزال أنفث دخان سيجاري الثانية، عندما اكتشفت أنني أقف بمفردي، بعد أن غادر إلى الداخل، في الغالب، رفيقي

الذي أنسني للحظات، حتى دون أن يكلمني أو أكلمه. وكنت على وشك مغادرة المكان، عندما شرع المتفرجون يخرجون ويمرون أمامي، وقلت مع نفسي، لا بأس أن أبقى لدقائق أخرى إضافية. ولم يطل وقوفي البتة، عندما لمحت من بعيني أمرهم يقتربون، لكن الممثل ابن حينا، الذي كان يسبق الآخرين، أثر هذه المرة، الانضمام لشلة من رفقائه، بالجانب الأيسر للبهو، وعندما أصبحت خطوات تفصل بيني وبين، السيد ذي الملامح المتجهمة ومرافقته، ذهلت وأحسست بعيني على وشك مغادرة مكانهما، بدا لي هو أطول وأضخم قليلا، وعلى عكسه بدت مرافقته، كأن طولها تضاعف بسنتمترات. وهكذا ألفيتني متورطا في لغز جديد. اكتفيت بالحلقة فيهما، وهما يعبران أمامي، وحتى عندما تجاوزاني، ظللت ألاحقهما بنظرائي الحيرى، فاغر الفم، لأن كل خطوة يخطوانها، يزداد هو طولاً، ويتضاعف طولها هي. عندما تقدما في السير، تعملق هو وتقرزمت هي. وإذا كان أبطال، أفلام التخييل العلمي، تتمزق ملابسهم، وكذلك أحذيتهم، عندما يتحولون فجأة، من شكلهم الطبيعي، إلى حجم ضخم وعملاق، فإن كل ملابس بطلي، تأخذ شكله وحجمه الجديد، دون أن يحدث عليها أي طارئ، أما مرافقته فاقتربت أكثر من الأرض، ومع الظلام المخيم على البهو، الذي يسيران فيه، أصبح من العسير علي رؤيتهما رؤية واضحة، لكن لحسن حظي، توقفا عندما أصبحا متقابلين، مع فندق ميرامار، وأصبحت الرؤيا مجددا، أوضح وهما هناك. كان طولها قد ازداد بسنتمترات أخرى، ولا أثر لمرافقته، كأنها لم تكن. توقف العملاق برهة، أدار رأسه، ونظر جهة جنبه الأيسر. تمنع مليا، كمن يبحث عن إبرة، أو ما شابه، ثم أدخل يديه الضخمتين، في جيب معطفه، البني الطويل، وواصل سيره، بخطوات واثقة وبطيئة جدا. وبخطوات أسرع، سرت في الاتجاه نفسه، ووقفت في المكان عينه، قرب الفندق، الذي يحمل اسم رواية، للكاتب العربي الوحيد، المتوج بجائزة نوبل للأدب. ومثلما بحث بعينه قبل قليل، فعلت أنا، دون أن أعثر على شيء. وكان هو قد وقف، أمام واجهة سينما داويز حبوس. أطرق برأسه، كمن يفكر في حل لمشكلة ما. وكجمل أنزل ركبتيه إلى الأرض، ثم وضع يديه خلف عنقه، أخذ يتفرد بعينه الإطار الزجاجي، الذي يعرض ملصقي فيلمي الأسبوع. ولما وقف مجددا، عرج يسارا عبر زنقة محمد القري، ومن تم ومن المكان الذي تسمرت فيه، لم أعد أراه.

ما أن فرغت من القراءة ، وهممت بالذهاب إلى الحمام ، حتى تشبثت يد دامية بأطراف ثوبك وشلت حركتك ، بصوت تحبسه حشجة فاه صوت غريب :

- هل ترضيك محاولة قتلي وتظل في أريكتك متفرجا !

استنفدت قوتك لكي تتخلص من اليد الماسكة بك بإحكام ، برفق حاولت التملص من هذه الورطة المربكة ولا تدرك هل هي حقيقة أو تهويّات تشط بخيالك بعيدا ، تمزق الثوب وزاد الضغط على يدك حد الشعور بالألم ، انتفضت وقاومت بكليتك رافعا عقيرتك ناشدا الغوث ، لكن لم تجد صوتا إلا حشجرة تخنقك ورغبة عارمة بأن تبل حلقك بحسوة ماء .

- 2 -

انتبهت إلى الغرفة كأنك تراها لأول مرة ، فهالك أن تجدها مكتظة بشخصيات الرواية التي تسربت من بين الأسطر واستوت متحركة بلحم وشحم وضجيج صاخب إلا الشخصية الرئيسية التي استندت إلى كرسي وشرعت تدخن غليونها بكبرياء وهي تملأ الغرفة بغييمات من دخان تنفث فتتلاشى حلقات متبددة في الهواء .

تلمست هاتفك الخلوي عسى أن تحدث أحدا ، لعلك تكون تحت تأثير مؤثرا ما ، أو ما يتلبس بك محض أضغاث وأوهام .

المرأة الشقراء التي كانت تثيرك كلما عبر ذكرها في سرود الرواية ، وحدها تبتسم برقة وتندس إلى جانبك في الفراش ، وتوقظ أحصنة شهوتك الكامنة وقد غم عليك هل أنت في صحوة علم أو تحت كبسة كابوس. بدأت أصابعها الناعمة تتحسس ظهرك وأنت تستسلم لتخدير لذيت ينمل أطرافك بمتعة مستفزة للشهوة، كنت ترى في وجهها وجوه كل نساء ربطتلك بهن خيبات عاطفية ومغامرات رومانسية تتوقف دوما في منتصف الطريق، ولعلها تلك المرأة التي قضيت الساعات الطوال في مرسمك ولم تتمكن من إنجاز « بورترية » يجسدها كما تتخيل ، معاناة مريرة أن تعجز عن ترجمة خلجاتك التأوية في الأعماق ألوانا ، تفتح النافذة وتشعل سيجارة وتتابع بفضل عناق لقلاق لوليفته وهما يعترشان برج عمود كهرباء.

- 3 -

وفي كل يوم ترسم وتمحو وتعيد الرسم ، لتؤكد لنفسك القدرة على التعبير عما يمور في دخيلتك من حب وعشق يتفجر بين أناملك صباغة وتشكل ألوان، كنت تشعر بأنك لازلت بعيدا عن تحقيق ما تريد وتصبر على المتابعة مهما تعاقب الليل والنهار.

سجى الليل نهضت من الفراش مراجعا إغلاق النوافذ والأبواب ، عم المرسم هدوء ساد صمت مريب ، وما أن اندست للفراش ناشدا رقدة حتى تناهت إلى مسامعك رنات أصوات وضحكات مجلجلة ونباح كلاب متهارشة ، فتحت الجرور وتناولت حبة مسكن وعدت للفراش .

- 4 -

ضايقت رشق ومض المصورين وكاميرات النقل المباشر تحاصرك وتسد عليك الطريق ، ومهلبس نومك سحبوك إلى مرسمك ، عالمك، النافذة التي تعبر من خلالها إلى عوالم تأسرك ، ومنذ أمد تفرغت لورشة مرسمك مطلقا روتين وظيف لا يربطك به إلا المنغصات وصداع الرأس ، دوما كنت متوثبا لإنجاز بورترية لشخصيات مؤثرة تربطك بها صلات ، حميمة وبفرط تعلقك بها صارت جزء منك ، وتتلبسك أطيافها في نومك ومأكلك ومشربك ، معلم المدرسة الذي علمك الحروف الأولى، جدتك التي كانت تروي لك في ليالي الشتاء الطويلة حكايات كانت تسافر بك للقصور والأحلام المخملية ، شارلو الذي أسال دموع الفرح من عينيك ، فان كوخ الذي عانى من ارتفع دوي أصوات تطن في أذنيه إلى حد الجنون ، فقطع أذنيه عساه يستكين ، إلى بيكاسوالذي كانت تثيرك مكعباته ودالي المتفنن في عقف شاربه والجاحظ الساخر من بخلائه ، والحلاج الذي قتلوه لزندقته ، ورابعة العدوية التي تحولت من غانية يفتتن بجماله الرجال إلى زاهدة عابدة وولادة بنت المستكفي التي فتحت أشهر صالون أدبي تنافس فيه وزراء وشعراء الأندلس على حب ولادة ،

فاطمة المرينسي التي عكست أحلام شهرزادات المجهضة ، وأحمد بوزفور الذي أخلص لفن القصة وجعلها غزالة مشتعلة تركض في البراري ومحمد زفزاف الذي عاش بجوار مؤانسة غيلم ، وعبد الجبار السحيمي الذي جعل من خط يده حرفاً ينفد للقلب ، ونجيب محفوظ الذي جال بك في أزقة القاهرة الشعبية من الخليلي إلى حي سيدنا الحسين ، كنت تفكر في معرض خاص بالبرتيات ، وكنت تقضي وقتاً طويلاً في دراسة جوانب من هؤلاء الشخصيات التي أنشدت إليها ، كنت تكتفي « بسندويش » يسد الرمح بتطبيق يوصل الخدمة للبيت « نتسخر ليك » وتدمن خلال عملك السجائر والقهوة السادة ، وكلما مر الوقت تشربها باردة مقرزة.

- 5 -

كنت في صغرك ولازلت صائد فراشات ، حيث تحنطها وتضعها في إطارات زجاجية وتزين بها غرفتك ، وفي عيد ميلاد معلمتك للغة الفرنسية مدام « فرنسواز » أهديتها لوحة فراشات ، قبلتك وعانقتك وهي تقول للتلاميذ المنبهرين « صفقوا للفنان الصغير لما يكبر سيكون فناناً شهيراً » ، تبادل التلاميذ نظرات الإستغراب تتراوح بين الحسد والإعجاب .

- 6 -

• كرسيت جهدك للحفاظ على فراشاتك سنوات طوال وأنت بين الفينة والآخرى تراجع مادة تعقيمها حتى لا تتعرض للتعرية والتحلل غفلت عن حشرة بتويج عجيب موشى بخطوط مؤقلمة ، وهممت بفتح فرجة من الإطار إذ هي تسسل وتفرد جناحيها وتطير بشكل بديع هالك شكلها وعصرت ذهنك عصراً عسى أن تتمكن من رسمها رسمتها في أوضاع مختلفة وكتبت تحتها « الحشرة الماسية » ، لم تلق بالا للشكاوي الجيران الذين يشتكون بأن حشرات تخرج من بيتك و تزن زنيماً عجيباً ترقص وتحوم حول العمارة وسرعان ما تنتشر في المدينة ، كنت متأكداً بأن تلك مجرد ادعاءات حارس العمارة العجوز وتخاريف جارتك المصابة بهلوسات الزهايمر ، ولكن هذه الليلة قطعت الشك باليقين وأنت ترى لوحة الحشرة الماسية تخرج منها فتائل رقيقة تتحول وتتمحور لشرنقات عظيمة يخرج منه سيل من الحشرات متناهية الصغر تنتشر في الأفق .

- 7 -

شخصيات الرواية تسلت من أسر الصفحات ونشأت تتجول في المعرض وكل الإهتمام انصب على تلك الحشرة الماسية التي تخلق الأنظار ، كان أبطال الرواية يمعنون في الأسئلة الدقيقة ، الحشرة لا ترى بالعين المجردة ، وكيف استطعت أن ترسمها بهذه الدقة المتناهية وقد أمست حشرة تهدد صحة الإنسانية ، بل واجهك البطل الرئيسي وهو يرضع غليونه بشكل منفر : « لماذا لا تكون أنت الذي سببت للعالم الإصابة بمرض الكورونا أو مايسمى الكوفيد 19 وقد سهرت لمدة طويلة قبل أن تطلقها في الهواء !

- 8 -

أسقط في يدك غمت الرؤية أمامك، تضاعف الحشد في مرسمك، اضحت اللوحات قطع ديكور بين يدي شخصيات الرواية ، شكلوا قاعة وكراسي ونادى الحاجب منبها الحضور :

- محكمة !

أمسى المرسم محكمة ، بكامل طاقتها ، كانت الشقراء الجميلة قد تزيت بالأسود ونصبت نفسها مدافعة عنك ، أما الرجل فقد تسربل بالشاش ودرج على كرسي متحرك وهو يقوم بدور مدعي الحق العام .

وقف رجل نحيل بنظرات طيبة ، يحك أرنبة أنفه بشكل مقرف ، من وراء القضبان قيل بأنه هو مؤلف الرواية وهو من حاول عن سبق إصرار وترصد قتل أحد شخصيات الرواية ، وأنا أحضر بصفتي مشارك ومتواطئ في الجريمة كقاريء شاهد على الوقائع.

طرق القاضي بمطرقتة الخشبية

- أرجوكم إلزام الصمت !

ثم وجه كلامه للمؤلف : - بأي مبرر عمدت قتل الرجل بمجرد أنه لم يضحك لنكتة قالها معتوه بحان نجوم الليل؟

بصوت خفيض تكلم المؤلف ، لم يسمع القاضي كلامه وخاطبه :

- ارفع صوتك حتى يسمعك من في القاعة ؟

قال المؤلف مجهدا نفسه بأن يكون مسموعا:

- في كتاباتي لدي الحرية بأن أبقى وأميت من أشاء أنا أتحكم في قدر شخصياتي،
ولا أحد يتدخل في عوالم روايتي إلا النقاد والقراء ، وأعتقد أن الحديث عن الرواية يجب أن يكون خارج
هذا المكان ، لأن الحديث عن الرواية لا يليق بمحكمتم الموقرة .

القاضي منتفضا :

- أنت تهين المحكمة وتحقر وقار المحكمة بكلامك !

تقدمت الشقراء مدافعة :

- سيدي القاضي السادة المستشارين ، السيد وكيل الحق العام ، لا أحد يحاكم الخيال ولموكيلي الحق أن
يكتب ويقول مايشاء ، فالكتابة طائر يحلق في سماء الورق بأكثر من جناح .

ثم التفت إليك القاضي :

- ليحضر الشاهد .

بخطي متعثرة وقفت شاخصا أمام المنصة ، كانت الأنظار مسلطة عليك بين مبتسم ومتجهم وحدها المرأة
المدافعة الشقراء تشجعك بابتسامة واسعة .

نبر القاضي :

لماذا كركرت بالضحك حتى أدمعت عيناك وأنت تقرأ بأن الرجل لم يضحك للنكتة وتعرض للعدوان من
قبل المؤلف ماهذا التشفي فمن حقه أن لا يضحك إن كانت النكتة مبتذلة أو سمجة أو لا تعجبه النكت
على الإطلاق .

ثم وجه دفعة الحديث مشيرا بسبابته إليك :

- ملفك أولى بأن يقدم للمحكمة في البداية ليعرض أمام أنظار المحكمة .

فتح عوينات نظارته وأخرج أوراقا متفحصا :

- أنت أيها الفنان التشكيلي الذي تدعي ممارسة الجمال أنت أكبر مجرم عرفته البشرية على الإطلاق !

تنهد مواصلا :

- آه أنت أنت (مؤكدا) صاحب سر كورونا وأخواتها الضارة ، فقد أتعبت المخابرات التي كانت تحسب
بأن الكوفيد تسلل من إحدى المختبرات كأحد الأسلحة الفتاكة المدمرة للحياة البشرية إذ بها تتسلل من
مرسمك أو الأخرى مختبرك السري الذي تطورفيه خبرتك في صناعة الفروسات والجراثيم لحروب قادمة
تهدد البشرية في الصميم مع أية مصالح دولية تنسق هذه الهجومات التدميرية !

المحامية متدخلة :

سيدي القاضي المحترم أراك تخلط بين المواضيع.

القاضي منتفضا :

- اسحبي هذه الكلمة إكراما للقضاء وهيبة المحكمة ؟

المرافعة متابعة :

فقد انتقلتم من تهمة موجهة للمؤلف المعتدي على أحد أبطاله إلى اتهام موكلي بصناعة فيروس كورونا أو ما يسمى بالكوفيد ، فقد كان منذ صغره مولعا بجمع الفراشات، وكان يعتمد إلى تحنيطها ووضعها في إطارات ويزين بها غرفته لأنه يحبها حبا جما ، واستمر معه هذا الحب من الطفولة إلى اليقاعة والشباب والكهولة وتلك حريته في ممارسة هوايته .

النائب عن الحق العام صارخا :

- أريد أن تطبق أشد العقوبات على المؤلف الذي كان نوى عن سبق إصرار وترصد القيام بجريمة القتل، كما على محكمتمكم الموقرة أن تدين القارئ المتواطئ والذي لم يتدخل ولم يسع إلا انقاذ شخص في حالة خطر. !

المحامية وقد استبدت بها سورة غضب :

- سيدي القاضي السادة المستشارين السيد النائب عن الحق العام ، أعتقد بأن محكمتنا فقدت مصداقيتها وواقعيتها ودخلنا في مهاترات لاجدوى منها .

المدعي العام معترضا :

- المحكمة دوما في خدمة الصالح العام وحافضة للعدل والقانون ، ومن فضل المحامية المحترمة أن تسحب كلمة « لا جدوى » لأنها تبخس جهودنا .

المحامية بحقن :

- الكل يعود إلى موقعه الحقيقي في الرواية ؟

القاضي محتجا :

أنا الأمر الناهي في هذه المحكمة ولا أحد له الحق في التدخل في اختصاصي .

تقدم حاجب المحكمة ودس في يد رئيس الجلسة ورققة .

تهامس القاضي مع مستشاريه برهة بعدما ألقى نظرة على الورقة ، تم طرق طرقات سريعة:
- هذه القضايا تتجاوزنا سوف نحيل كل مايتعلق بهذه القضية للمحكمة العليا، لأنها تمس أمن الوطن
والصالح العام ، وبه الإعلام رفعت الجلسة :
- محكمة !

فوجئت به يغلق الباب بهدوء متجنباً إيقاظ النائمين، كانت تلك أول مرة تصادفه يدلف إلى البيت في الهزيع الأخير من الليل، تأملته مستنداً إلى الجدار، يجرجر قدميه على الأرض، التفت إليها فاغرورت عيناه، طبع قبلة على ناصيتها وارقى على الكنبه ورائحة الخمر تملأ المكان.

خطت خطوات صغيرة نحوه ثم وقفت على رأسه ونظرت إلى قميصه المفتوح وسرواله المترهل، تلمست وجهه بأناملها الصغيرة لعله يستفيق من غيبوبته، لم يتحرك. ارتبكت ثم عادت أدراجها بدون قضاء حاجتها، توقفت لحظة ثم استدارت إلى حيث تنام أمها، همست لها بصوتها الرقيق:

أمي.. أمي...

أفاقت مفزوعة من رؤية ابنتها مستيقظة على أعتاب الصباح، تحسست رأسها بحنان ودفء وضمتها إلى صدرها.. وسألتها:

ما بك حبيبتي؟

أبي مريض.. هناك فوق الكنبه. كلمات أفرجت عنها وهي تفرك عينيها.

مررت يدها على ظهرها وذهبت بها إلى غرفتها وأطفأت الأضواء. أسرع إلى سريرها ودفنت وجهها في وسادتها لعلها تصد دموعاً متمردة على حافة السقوط...

على صرير باب ذاكرتها المفتوح توقفت عن الكتابة والبوح، وضعت مفكرتها وقلمها الأسود على طاولة بجانب النافذة وتوجهت إلى الكنبه وسط البهو. وقفت على رأس زوجها يرقد بقميص مفتوح وسروال مترهل، فركضت مسرعة إلى غرفة طفلتها وجثمت بالقرب من سريرها، امتطت مرغمة أحصنة الزمن

المنقضي واسترجعت آهات وأحزان كأنها تعيشها الآن، أغمضت عينيها في محاولة يائسة للتخلص من عذاب الماضي فاجتاحتها صرخات أمها في ذلك الصباح مخاطبة زوجها: أرفق بحال طفلك إن لم تستح... لم يجب، أغلق الباب وانصرف ليعود على أنفاس صباح يوم جديد.

توالى الأيام وتكرر المشهد... لم تعد تغضب، كانت تحدق إلى شجار أبويها كأنها مسرحية صامتة، لم يعد الصراخ يزعجها، وحدها الحركات تفشي سر انفعالات باتت تحفظ ترتيبها جيدا.. أحيانا يستكينان إلى الهدوء ويتعانقان معلنان هدنة زمنية قصيرة...

الآن وقد مرت السنون واتخذت لنفسها طريقا بعيدا عن لعبة أبوي، حرب طويلة تتخللها هدن تكتيكية لا غالب فيها ولا مغلوب، ما تزال هواجس الذكريات تلاحقني. كلمات رسمتها على شفيتها وهي عائدة إلى الكنبه. اكتسحت زوجها ببصرها كأنها تبحث عن شيء مفقود ثم هزته بحركة عنيفة وصرخت في وجهه: لا يمكنك خداعي.. أفق من وهم نزواتك...

بالكاد فتح عينيه مغالبا النوم، تطلع إليها مليا ثم انفجر في وجهها:

لقد تعبت من أوهامك المسمومة. ثم انصرف.

عندها تذكرت أنها طلبت منه النوم على الكنبه لتخلو بنفسها وقلمها.

كان الراحل الدكتور محمد مفتاح، ضمن طاقم مجلة الثقافة المغربية، وبقدر ما كان حريصاً على أن تكون المجلة، في كل عدد يصدر منها، تتخطى نفسها، وتنتقل من مستوى إلى آخر، بقدر ما كان فخوراً بالمجلة، كونها تحقق شرط المقروئية والتفاعل، وأنها انفتحت على كل حقول ومجالات المعرفة والإبداع، وانفتحت على كل الأجيال والأعمار والحساسيات، وعلى كل التعبيرات، دون استثناء أو تمييز، في انتصارها للقيمة المعرفية والإبداعية، كشرط من شروط نجاح المجلة واستمرارها.

هذه الدراسة التي ننشرها ضمن عدد المجلة، كان كتبها الراحل للمجلة، وهي غير منشورة من قبل، لأن محمد مفتاح، حين كان مُنْشَغَلاً بها، كما أخبرنا، كان راغباً في نشرها بمجلة الثقافة المغربية، لثقته الكبيرة في مستوى المجلة، في جديتها، ومسؤولية إدارتها، وما اتَّسَمَتْ به من حياد وتجرد، في علاقتها بما تنشره، مما يصلها من مقالات وأبحاث ودراسات، ونصوص إبداعية، دون التنازل عن القيمة الفنية والمعرفية والإبداعية، لما تقترحه على المثقفين والباحثين والطلبة والقراء.

إذ ننشر دراسة محمد مفتاح، فنحن نعتبر غيابه، خسارة كبيرة، لما عُرفَ به الراحل من خصال إنسانية عالية، ومن خصال العالم الباحث الذي كان متواضعاً، في كل شيء، في حياته، في وجوده، وفي علاقته بالجميع، وما قدَّمه للثقافة المغربية، وللثقافة العربية من أعمال، أضاءت لنا الكثير من الطُّرُق والمسالك، ووضعت يدها على أسئلة حارقة، وعلى إشكالات تتعلق بالشعر والثقافة والفكر، بنوع من المُرَاحَةِ العارفة، بين التراث والحداثة، بين الاتصال والانفصال، وغيرها من المفاهيم التي كانت ضمن انشغالات الراحل.

سيظل محمد مفتاح حاضراً معنا، بما تركه من أعمال، وبما تعلمناه منه من خصال الصداقة والتعارف والمحبة، والعمل المشترك، والتعلم والإنصات، وتواضع الباحث والعالم الذي لم يكن يخل بأي شيء له صلة بالعلم والمعرفة. وسنحرص، دائماً، على استحضاره، والاستماع إليه، ووضعه في المكانة التي يستحقها، كواحد من رواد النقد الحديث والمعاصر في المغرب، ومن الأساتذة الجامعيين الذين أسدوا إلى الجامعة المغربية، خدمات كبيرة وكثيرة، بينها ما تركه خلفه من طلبة وباحثين ونقاد، من كل الأجيال والأعمار، دون استثناء.

تمهيد (تأزيم المفهوم)

متى ظهر هذا المفهوم؟ ما تحديده؟ متى انبثقت ثنائية الشرق والغرب؟ ما هي حدود الشرق، وما هي حدود الغرب؟ ما مدى ملائمة هذا المفهوم لواقع الحال؟ هل ما زال هذا المفهوم مسيراً لِمَا جَدَّ من علوم، ومن دراسات ناتجة عنها؟ إن هذه التساؤلات التي تؤزم المفهوم، وتُستشكله، توجه الباحث المعاصر نحو التماس مقاربات وجيهة ملائمة ومُسايرة لروح العصر وعلومه؛ وتحقيقاً لنزَرٍ يسير من هذا الهدف الكبير المعلن، فإننا سنفصل زمن الاستشراق إلى حقبتين كبيرتين: أولاهما تنتمي إلى إبدالات ما قبل العلوم المعرفية، وثانيتهما محكومة بتصورات العلوم المعرفية المعاصرة. يفرض هذا التحقيب أن نُوظف أربعة مفاهيم أساسية؛ أولها الاستشراق، وثانيها الاستشراق، وثالثها الاستنسان، ورابعها الاستخلاف؛ وبعد هذا نقدم نموذج نظرية لتبيان مكاسبها، ومزالقها.

1 - الاستشراق

نسجل في البداية أن أهل الاختصاص أفاضوا الحديث في الاستشراق، وأهله، وخلفياته، وأبعاده، وحدوده، وإلى غير هذا، مما هو مُداول بين المحترفين، والهواة، في هذا الميدان؛ لهذا، فإننا سنكتفي بالإشارة إلى التصورات العميقة التي تتحكم في النظر إلى الثقافة الغربية بصفة عامة، وإلى ثقافة الشرق بصفة خاصة، عبر تحقيب، وتمكين، وتخيل.

نقترح التحقيب الآتي الذي هو (1) العصور الوسيطة، و(2) عصر النهضة والاكتشافات الجغرافية، و(3) عصر التوسع الأوروبي، وما تلاه من استعمار

قد يوحى مفهوم «الاستشراق» بالانفصال المطلق بين الشرق والغرب؛ وهذا الإيحاء خاطئ، وخطير. ذلك أن التفاعل بين صفتي البحر المتوسط كان على أشدّه؛ ويبرز هذا التفاعل في اللغة، وفي المعمار، وفي التشريع، وفي مظاهر أخرى

تاريخه الخاص به؛ وهي صيرورة كانت نتيجة لعوامل كثيرة مادية وثقافية تخضع كل مكونات المجتمع إلى إرادتها؛ وهل المثقف إلا مجتمعي بطبعه! إلا أنه يصير شبيهاً بالجلاد حينما لا يفتن إلى أبعاد ومرامي ما يمارسه، فيصير معتقفاً عرقية مقبلة، ومفرقاً بين ساكني الوطن الواحد، ودليلاً خريئاً للغزوات الاستعمارية.⁵

2 - الاستشراق

قد يوحى مفهوم «الاستشراق» بالانفصال المطلق بين الشرق والغرب؛ وهذا الإيحاء خاطئ، وخطير. ذلك أن التفاعل بين صفتي البحر المتوسط كان على أشده؛ ويبرز هذا التفاعل في اللغة، وفي المعمار، وفي التشريع، وفي مظاهر أخرى. حينما نقرأ الفاتحة تواجهنا كلمات مثل: باسم الله، والصراط.. ونتلو في غيرها: القسطاس..؛ ويعلم المهتمون أن جملة من محدثي الثقافة العربية الإسلامية، وفقهاؤها، ولغويها، ومُفسريها، تناولوا تداخل اللغات الشرقية مع غيرها من اللغات. وقد لخص «المزهر» للسيوطي مختلف المواقف (النوع الثامن عشر)، وفي (النوع التاسع عشر)؛ وأهمها موقف المنكرين الذين يقولون: إنه «ليس في كتاب الله... شيء بغير لغة العرب»، و«ليس في القرآن ما ليس بلغة العرب»؛ وهناك موقف المثبتين، مثل ابن عباس، ومجاهد، وابن جبر، وعكرمة، وعطاء... وأبي عبيدة، والجواليقي، وأبي حيان...؛ وهناك موقف ثالث مثبت بشرط إخضاع المفترض إلى تعريب ملائم لقواعد اللغة العربية؛ وهناك موقف

صريح، أو مقنع؛ ونضع التمكين المُولي الذي هو (1) المجال الجرمانى، والسُلافي، و(2) المجال اللاتيني، و(3) مجال العالم الجديد؛ وأما التخيل فهناك (1) الأوهام والاستيهامات، و(2) بداية الصّراع، والتعرف، و(3) رؤيا المركزية.

وقد وجهت الأبحاث التي أنجزت ضمن هذا التحقيق، والتمكين، والرؤى التصورات الآتية:

رؤيا الصراع بين الثقافات، والحضارات والديانات التي يمكن أن يرد إلى التصورات الجغرافية القديمة القائمة على نظرية الأقاليم السبعة التي لها مركز وطرفان، ثم على رؤيا جغرافية أخرى مركزية أوروبية مهيمنة متفوقة، ومهما كانت التصورات والرؤى، فإنها هي ما يكون المركزية الثقافية. ذلك أن هذه المركزية الثقافية غير قابلة للإبعاد؛ إذ إن الذاكرة المليئة بالثقافة الخاصة والمألوفة تَفْعَلُ فعلها في التأثير، وفي التأويل؛ لهذا تكون هناك «عرقية» ثقافية تؤوّل ثقافة الغير بحسب معاييرها، وبعَدسات محصلها*¹.

في ضوء هذا الإطار يجب أن تفهم، وتؤوّل، المقترحات التي صاغها الباحثون الغربيون من أقدم العصور إلى يومنا هذا؛ فقد اتخذوا معارفهم، وثقافتهم، ودينهم، وسياستهم، أصلاً يقاس عليه؛ لذلك كانت المواقف المشتجعة من الدين الإسلامي أحياناً كثيرة²، وأطروحات القرن التاسع عشر المتجلية في مواقف أرنست رنان³، وفي مواقف بعض الأناسيين الوصفيين، وأطروحات الأدبيات الكولونيالية بالمغرب العربي حول الأعراق والديانات، والتصوف⁴.

إن المناهج، مهما اتسمت بالموضوعية، هي وليدة السياق الذي انبثقت منه. وهكذا، فإن المنهجية التاريخية الحديثة تؤجج الصراع بين الأمم، والجماعات؛ وبعض جوانب النظرية الداروينية، والماركسية تؤسس لصراع تاريخي دموي مرير؛ وفقه اللغة، والأناسة الثقافية، والأناسة الوصفية وَصَعَتْ أساساً لعرقية مَقْبِلَة (الشرق شرق، والغرب غُرب)، ولثقافة بدائية بدوية، وثقافة متحضرة (اللغة العربية، واللغات الأوروبية)، ولثقافة متطورة نامية، وثقافة ساكنة جامدة، وَلِنَظَرِيَّة الجنس العربي والجنس البربري (مسألة الظهير البربري في المغرب).

يتبين من هذا أن الباحث الغربي في ثقافة الشرق ضحية بالقصد الأول، وجَلَد بالقصد الثاني؛ إنه ضحية صيرورة

يتبين من هذه المعطيات والوقائع أن مفهوم الاستشراق يتأزم منذ البداية. ذلك أن الثقافة «الشرقية» والثقافة «الغربية» نابتان من أصل إنساني واحد، وأنهما تنتميان إلى حوض البحر المتوسط، وما حوله، وأنهما محكومتان بتصورات جغرافية تتأسس على الأقاليم السبعة.

إلى حوض البحر المتوسط، وما حوله، وأنهما محكومتان بتصورات جغرافية تتأسس على الأقاليم السبعة.

3 - الاستنسان

على أن هذه الوجهات من النظر حول الإنسان، ومكوناته، وفعالياته كانت مبنية على تصورات ميتافيزيقية، وثنولوجية، وأسطورية، وثقافية، وعلمية. وأما التصورات المعاصرة التي تنبأها فهي مؤسسة على علوم الأعصاب، ووظائف الأعضاء، والتشريح.. وفلسفة الذهن، وعلم النفس المعرفي، والأناسة المعرفية.. أي ما يسمى بإبدال العلوم المعرفية⁹. وحينما نمزج بين هذه العلوم المختلفة نخرج بالخلاصات الآتية: أولاها الإنسان هو إنسان إلى أن يثبت العكس مهما اختلفت أزمنته، وأمكنته، وثانيها مراعاة تأثير المحيط الذي يعيش فيه الإنسان، بما يتيح له من إمكانات، أو بما يضعه أمامه من عراقل؛ وثالثها القرية الكونية التي يمكن تلخيصها في التعبير الآتي: إذا وقع حدث ما في بلد اهتزت له بلدان العالم كلها؛ أي ما يسميه منظرو الكوارث: «وقع الفراشة»¹⁰.

تأثرت البحوث المعاصرة بهذا الإبدال، وخصوصاً اللسانيات؛ وأهم ممثلي هذا الاتجاه هم أصحاب نظرية النحو التوليدي التحولي، مثل نعوم شومسكي، وستيفن بنكر¹¹؛ وأهم ما تتأسس عليه هذه النظرية من المفاهيم هو الفطرة اللغوية، ووحدة بنية الدماغ والذهن، لدى البشر؛ وبناء على هذا التصور، فإن هؤلاء اللسانيين يدرسون اللغة العربية واللغات السامية الأخرى بمعية بحثهم في لغات أخرى، عاقدين مقارنات، وباحثين عن تماثلات، وتشابهات، للبرهنة على الكليات اللغوية¹²، ومُبرزين المورثات، أو الأجزاء الضرورية من الدماغ الخاصة باللغة،

مثبت دون قيد أو شرط، بحيث يمكن تغييره، وإلحاقه بكلام العرب باعتبار الأصل، والوزن، فيزاد فيه، أو ينقص منه، أو تغييره وعدم إلحاقه بأبنيتها، أو عدم تغييره.

يذهب المثبتون، على اختلاف درجاتهم، إلى أن هناك كلمات عجمية موجودة في القرآن وفي الحديث: طه، واليم، والطور، والربانيون بالسُّرْيَانِيَّة؛ والصراط، والقسطاس، والفردوس، بالرومية؛ ومشكاة، وكفلين، بالحبشية؛ وهيت لك، بالهورانية؛ على أن الباحث الجاد يجد أكثر مما ذكره الأسلاف؛ بل يمكن له أن يتجاوز التعريب إلى البحث في الترجمة. وما قيل في العربية يقال في غيرها من اللغات الأخرى. ذلك أنه يعثر على كثير من أصول اللغة العربية في اللغة اللاتينية، وما تفرع عنها من لغات أخرى، كما تعكس ذلك معاجمهم التاريخية، والعامة، والخاصة بعلوم العصور الوسيطة؛ والدراسات المقارنة في المعمار، وفي التشريح، تُبين مدى تبادل التأثير بين الثقافات⁷.

إذا تجاوزنا هذا التفاعل الثقافي إلى البحث عما هو أعمق، فإننا نجد مشتركات إنسانية بُنِيَتْ إليها الفلاسفة، والديانات، وفلاسفة التنوير، وبعض الأناسيين الثقافيين، والسيمايين؛ تحدث الفلاسفة الأكاديين، والأشوريون، وقدماء الإغريق، عن الإنسان من حيث هو إنسان في إطار محدّدات عصورهم؛ والديانات عن خلق الله الإنسان على صورته، وعلى مثاله؛ والأنواريون عن أعدل قسمة بين الناس المتجلية في العقل؛ وأبحاث ليفي ستراوس، وسيمايائات مدرسة باريز عن الكليات الإنسانية معروفة، وكذا الثوابت الدلالية⁸ معروفة.

يتبين من هذه المعطيات والوقائع أن مفهوم الاستشراق يتأزم منذ البداية. ذلك أن الثقافة «الشرقية» والثقافة «الغربية» نابتان من أصل إنساني واحد، وأنهما تنتميان

ويتحدثون عن استقلال الملكات، أو اتصالها، كملكة اللغة، وملكة التفكير، وملكة الإبصار، وملكة الاستماع... ذلك أن كل ملكة لها دورها، ووظيفتها¹³.

وتأسيساً على هذا يَرَفُضُونَ النِّسْبَةَ الثقافية المتطرفة التي تجعل التفكير مرتبطاً باللغة، فيكون التفكير العربي مخالفاً للتفكير غير المستعمل للغة العربية، كما يدعي ذلك بعض الأناسيين الثقافيين والوصفيين،

مما جعل تمييزاً بين الثقافة الغربية العقلانية الحيوية المتطورة، وبين الثقافة الشرقية الغربية الشاذة الساكنة، ومما أحدث تشطيلاً لساكنة الوطن الواحد¹⁴ في كثير من بقاع العالم.

4 - الاستخلاف

على أن الأخذ بحقائق الكليات لا يعني أن الثقافات الإنسانية متطابقة متقايسة، مما يزيح تأثير المحيط، ويعدم خصوصية الأفراد، في حين أن واقع الأشياء يُبَيِّنُ اختلاف الثقافات في كثير من المظاهر؛ لهذا، نسلم بوجود الكليات البشرية من جهة، وبوجود الخلاف من جهة؛ ومن ثمة اقترحنا مفهوم الاستخلاف؛ أي البحث عن أنواع الاختلاف، وضروب الخلاف، وظاهر الخصوصيات.

لقد شغلت مسألة الكليات والخصوصيات بعض كبار الأناسيين، والفلاسفة، مثل كلفورد كيرتز، وريشارد رورتي؛ وقد دارت مناقشتهم حول مفهومين أساسيين؛ هما اللاتقايس بين الثقافات، والمركزية الثقافية¹⁵.

اهتمت الموسوعات الرياضية بالمتقايس، واللامتقايس من الأعظام، والكميات. ذلك أن التقايس يكون بين «عَظَمَيْنِ من نفس النوع يمتلكان، ما يسمى بالقياس المشترك (طول واحد ويحتويان على عدد أزمنة متساوية عددياً)؛ وأما اللاتقايس فيكون بين عَظَمَيْنِ، مثل مُنَحْنَى المربع، وأضلاع ذلك المربع»¹⁶. وإذ إن التقايس يتيح المقارنة، فإن اللاتقايس لا يمنع منها. وقد نقل هذا المعنى الرياضي

الأخذ بحقائق الكليات لا يعني أن الثقافات الإنسانية متطابقة متقايسة، مما يزيح تأثير المحيط، ويعدم خصوصية الأفراد، في حين أن واقع الأشياء يُبَيِّنُ اختلاف الثقافات في كثير من المظاهر

إلى ميادين لغوية، وثقافية. فهناك لغات، وثقافات متقايسة (الساميات)، ولغات، وثقافات ليست متقايسة (الساميات، والهند أوربيات)؛ لكن اللاتقايس لا يعني رفض الكليات اللغوية.

إذا كان اللاتقايس استخلافاً، فإن ما يتولد عن هذا الاستخلاف أيضاً هو المركزية الثقافية؛ ذلك أن كبار المفكرين والفلاسفة يعتقدون أنها غير متيسر إبعادها. إن الذاكرة المليئة بالثقافة الخاصة

المألوفة تفعل فعلها في تأويل المؤول؛ هكذا يكون محكوماً بتصورات الإنسان الأبيض المثقف البرالي البرجوازي الغربي؛ وكل ثقافة لا تتحقق فيها هذه الصفات فهي ناقصة عقل وممارسة: لا ديمقراطية إلا ما طابق الديمقراطية الغربية؛ وأمام هذا المأزق اقترح المهتمون عدة مخارج؛ أولها البحث عن الكليات البشرية من حيث هي؛ وثانيها استعمال لغة واصفة محايدة ليست لغة الواصف والموصوف، وثالثها عقد مقارنة دقيقة بين الثقافات بدون أحكام قيمة خافضة أو رافعة، وإما كل واحدة منها هي تنويعات على الثوابت الإنسانية، وتعبير عن المحيطات الخاصة.

يتلخَّص من هذا أن هناك محاولات جادة لتعرُّف الكليات الإنسانية اللاتاريخية المتعالية حتى يمكن الفهم بها فكر الغير، وثقافته، والتنبؤ بسلوكه؛ وهذا ما يُجَبِّبُ الباحث في الثقافات المركزية الثقافية؛ على أن اختلاف المحيطات، والبيئات، يقف حاجزاً منيعاً أمام هذه الموضوعية المأمولة؛ وإذ جَنَّبَتِ الكليات البشرية الوقوع في برائن التعصب المقيت، فإنها لما تتجاوز المركزية الثقافية؛ إذ لا ملجأ إلا إلى المقايسة حين تَنَبَّهُ الأمور!

5 - نموذج نظرية

يقر الباحثون عن الكليات، وخصوصاً اللغوية، بأن هناك كليات حقاً، لكن هناك خصوصيات صدقاً. ذلك أن البيئة المعينة تؤثر في المورثات اللغوية التي تنتج لغة يتفاهم بها الفرد مع جماعته. واستدلالاً على ما قدمناه، فإننا سنقدم بعض عناصر النظرية النظامية التي تستقي من

إبدال العلوم المعرفية؛ وأشهر مؤسسي هذه النظرية جون مكارثي، وألن پرينس، وأتباعهما. وقد اهتمت هذه النظرية من بين ما اعتنت به صَرْفُ اللغة العربية؛ وفرضيتها الأساسية: أن الصرف محكوم بقواعد موسيقية؛ أي يجب دراسته والتعرف على مكوناته، وعناصره، وصيغه في مفاهيم النظم¹⁷.

ارتكزت هذه النظرية على العلوم المعرفية، وخصوصاً ما يتعلق بالكليات، بخلاف النظريات الأناسية التي تهتم بالاختلاف؛ على أنها وقعت في الانتقائية، والاختزالية، والمركزية. ومع كل هذا، فإننا سنقدم هذه النظرية، ثم نبين أخطاءها، ثم نقترح ما نراه ملائماً لتصحيحها، ثم تشييد نظرية تعتمد على الاستنسانية، والاستخلافية في آن واحد.

أ - النظرية النظمية

سار على هذا النهج مكارثي وپرينس في أبحاثهما المتعددة؛ بل يمكن القول: إنهما من كبار المؤسسين للنظرية النظمية، ضمن الفرضية الصرفية النظمية؛ وتعني أن الصرف الهيكلي، وهيكل الإدغام، يحددان في مفاهيم الوحدات الأصلية للنظم التي هي النقرة والمقطع والقدم والكلمة ذات الأصوات الوظيفية (الفونولوجية)¹⁸؛ وبهذا تصير المفاهيم الآتية مشتركة بين الصرف والنظم: النبر، والتجزئة المقطعي، والإقحام، والتطويل التعويضي، والقافية، والوزن؛ النقرة هي الوحدة التي يوزن بها المقطع، وتتألف القدم من مقطعين؛ أحدهما منبور، وثانيهما غير منبور، أو ثقيل، وخفيف؛ الثقيل ما يكون مقطعاً طويلاً: (مَ) و(مَنْ)، وأما الخفيف فهو صوت وحركة: (مَ)؛ والطويل يحتوي على نقرتين، والقصير على نقرة واحدة.

يتكون الصرف النظمي في العربية من مصوّتات، وجذر، وهيكل، وبنادماجها تتكون أنواع المقاطع، وما هو خارج المقاطع يكون في البداية أو في النهاية. ويفترض الباحثان أن اللغة العربية لا تحتوي إلا على ثلاثة أصناف من المقاطع؛ مثل: (مَ C V)، و(مَ C V V)¹⁹، و(مَنْ C V C). وقد نقل المؤلفان هذا التصور إلى العروض العربي فتحدثا عن السبب والوتد، كما حاولا أن يعالجا في ضوئه أنواع القافية؛ إذ ذكرا أنها تعتمد المقاطع الطويلة، لذلك يتعين معرفة ترتيب الحركات والسكنات، وما يؤدي إليه من مقاطع قصيرة وطويلة.

أنواع القوافي هي²⁰:

- المترادف، وهو ما يتوالى فيها ساكنان من غير فصل لحركة: (قَالَ C V V C).
 - المتواتر وهو ما يتوالى فيه ساكنان فصل بينهما لحركة: (بَالِي C V V C V V).
 - المتدارك ما تتوالى فيه حركتان: (زَلِ C V C V).
 - المتراكب ما تتوالى فيه ثلاث حركات: (سَدَدِ C V C V C V).
 - المتكاسوس ما تتوالى فيه أربع حركات: (شَجَرَدُنْ C V C V C V C V).
- إلا أن هذا الصنيع يبين أنهما تَبَيَّنَا تعريف الخليل للقافية: آخر متحرك قبل الساكن قبل الأخير من آخر البيت؛ مثل: مَرَدَا: (مَ) (رَ) (رَ) (دَا)؛ وهكذا، فإن الساكن الأخير (ا)، والساكن الذي قبله هو سكون الراء الأولى (ر)، والمتحرك قبلها هو (مَ).

سار على هذا النهج مكارثي وپرينس في أبحاثهما المتعددة؛ بل يمكن القول: إنهما من كبار المؤسسين للنظرية النظمية، ضمن الفرضية الصرفية النظمية؛ وتعني أن الصرف الهيكلي، وهيكل الإدغام، يحددان في مفاهيم الوحدات الأصلية للنظم التي هي النقرة والمقطع والقدم والكلمة ذات الأصوات الوظيفية (الفونولوجية)

يجب أن تبدأ المقاطع العربية بصوت (ساكن)، إلا أن القارئ يجد الصيغ الآتية: انفعّل وافتعّل، واستفعّل... المبتدئة بهمزة الوصل؛ وإذا نطقت في البداية، فإنها تعتبر صوتاً، لكنها تحذف عندما تسبق بصوت

في العربية يجب أن ينتهي بصوت لأنه لا يجوز أن ينتهي هكذا²⁵: (ما C V V) و (م C V)؛ لهذا يجد القارئ (بحر C V C C)، و (مُوس C V V C)؛ وعليه، فإن مجموع المقاطع المسموح بها في العربية هي (م C V)، و (من C V C)، و (ما C V V)، و (مَنْ C V C C)، و (مُوس C V C V C).

لقد قدم المؤلفان إحصاءات لأعداد الجذور بناء على ما ورد في معجم وهر؛ وما هي نتائجها:

- (أ) (بحر C V C C) ثقيل 33 %.
- (ب) (بَدَل C V C V C) خفيف خفيف 7 %.
- (ج) (وَزِير C V C V V C) خفيف ثقيل 21 %.
- (د) (كاتب C V V C V C) ثقيل ثقيل 12 %.
- (هـ) (جاموس C V V C V V C) ثقيل ثقيل 02 %.
- (و) (خنجر C V C C V C) ثقيل ثقيل 14 %.
- (ز) (جُمْهُور C V C C V V C) ثقيل ثقيل 11 %.

سار الرجلان على نهج أصحابهما من التوليديين بحديثهما عن قيود التكوين الجيد للمقاطع، وعن المفاضلة بينها حينما تتعارض القواعد؛ ومنها قيد المجاورة²⁶؛ ويعني أن تكون المقاطع أو العناصر الشبيهة بها سلسلة متجاورة؛ وبهذا يمكن إبعاد المصوت الذي لا يكون مقطوعاً (همزة الوصل)، أو الصوت الذي يكون في البداية (ف)، (س)، (ن)... أو في النهاية (ل)، (س)... كما يمكن إقحام مصوت بين صوتين (دود)، أو إضافته لتكوين مقطع (ص)، (صا)...

قيد الأقلية الذي يعني أن القدم في العربية لا تنزل عن قدم منبورة خبيبة ذات نقرتين في مقطع طويل أو موزعتين

ومثل؛ ظلمي: الساكن الأخير (ي)، والساكن الذي قبله (ل)، والمتحرك الذي قبله (ظ)؛ أي المقطع قبل الأخير.

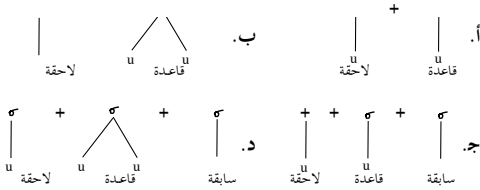
ومثل؛ هَيْكَل: (ي) الساكن الأخير، والساكن الذي قبله (ي)، والمتحرك الذي قبله (هـ)؛ أي المقطع الذي هو ما قبل المقطع الذي هو ما قبل الأخير؛ أو المقطع الثالث قبل الأخير من الكلمة²¹.

ومثل؛ قد حُسِدُوا: الساكن الأخير (وا)، والساكن الذي قبله (د) والمتحرك الذي قبله (ق)؛ أي المقطع الرابع الذي هو ما قبل الأخير.

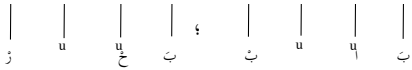
إن الجديد -عند الرجلين- هو أنهما لم يكتفيا بما ورد لدى القدماء، لكنهما استثمرا لاستخلاص قواعد نبرية؛ هي (1) أن النبر يكون في المقطع الأخير: (قَالَ 2)، (C V V C) وإلا فإنه يكون على المقطع ما قبل الأخير إذا كان هكذا: (مَا C V V)، أو (مَنْ 3)، (C V C) وإلا فإنه يكون على المقطع الثالث²²: ((هَيْ كُل 4)، (C V C V (C V C))، وإلا فإنه يكون على المقطع الرابع: ((قَدْ حُسِدُوا C V C V C V C V C))، ومحدد النبر عندهما هو عدد النقرات²³؛ إذ (قَالَ) تحتوي على نقرتين وكذلك (مَنْ) وما ضاهاهما أين كان موقعه؛ بمعنى أن النبر يقع على القدم الخبيبة (تروكية)؛ إلا أن المقاطع قد لا تبقى على صورتها الأصلية، فقد يقع تبديل مقطع طويل بمقطع قصير، وحينئذ فإنه يلتجأ إلى التمديد الصوتي لتعويض المحذوف²⁴.

يجب أن تبدأ المقاطع العربية بصوت (ساكن)، إلا أن القارئ يجد الصيغ الآتية: انفعّل وافتعّل، واستفعّل... المبتدئة بهمزة الوصل؛ وإذا نطقت في البداية، فإنها تعتبر صوتاً، لكنها تحذف عندما تسبق بصوت؛ وإذا لم تنطق، ولم تسبق فإن (ن) و(ف) و(س) تعتبر صوتاً (نقرة) خارج الوزن مستقلة لا ترتبط بأي مقطع. والمقاطع المسموح بها في العربية هي (م C V) و (ما C V V)، لكن الجذع

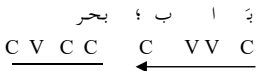
تحليلها ومقارنتها بصيغ الأسم؛ والجوابُ يتلخص في أن الفعل متعدد المقاطع في حين أن الاسم قد يأتي ذا مقطع واحد، لكن بعض جذوع الفعل النهائية تسمح بوجود مقطع واحد، لكنها ثنائية النقرة إذا كانت دخيلة: (تَلَفَنَ) مقطع ذي نقرتين، ثم على مقطعين خفيفين، أحدهما في النهاية بعكس ما يقع في المصدر؛ وخلاصة ما تقدم:



يتبين -مما هو أعلاه- أن النقرة تقوم بدور كبير في التمييز بين المقاطع إلا أنهما لاحقاً، مُصَيِّبٌ، بأنها لا تستطيع أن تميز بين المقطعين الطويلين، في حين أن النظرية المقطعية تستطيع ذلك؛ وهكذا، فإن كلمتي: (باب) و(بحر) يكونان في النظرية النقرية كالآتي:



وفي النظرية المقطعية كما يلي:



قيد القدم يعني أنها يجب أن تحتوي على مقطعين أو نقرتين مع هيمنة الكلمة النظامية عليها وعلى المقاطع، لكن قيد النظم يشرف عليها؛ ويعبر عنها أحياناً بالجذع الاسمي؛ وفراراً من هذا الترادف اقترحت قاعدة جامعة بينهما دَعَوَاهَا بِ(الهجائية) لِإِرْصَادِ الصَّيْغِ الْمُسْتَعْمَلَةِ وليؤكدنا أطروحة الهجائية، باعتماد على معجم وهر؛ وهكذا، فإن الحصلة كانت كما يلي:

على مقطعين خفيفين: (فا)، (مُتَا)؛ إلا أنهما وَجَدَا بعض الكلمات تخرق هذا القيد؛ مثل الحروف والكلمات ذات الصوتين/ الحرفين، أو الصوت/ الحرف: بعض الأسماء الخمسة: أب وأخ وحم، وفوو.. وبعض الأفعال: ضَع، و، ع، و، ل.. وقد عللا ذلك، بأنها محدودة جداً، أو غير اشتقاقية؛ وبناء على هذا، فإن الهيكل الصرفي يتمثل في كلمات ثنائية قليلة العدد، وثلاثية كثيرة، ورباعية، ويحتوي على نقرتين، أو ثلاث، أو أربع: (قَط: نقرتان)، و(ضَرَب: نقرتان)، و(قَوَام: ثلاث نقرات)، و(قَوَم: ثلاث نقرات)، و(قَوَام: أربع نقرات)؛ وهو ما يتحكم في الاستعمال اللغوي الذي يتصرف في المفردات الدخيلة حتى يجعلها ملائمة لقواعد العربية.

قيد الجذع الأقصى يهدف إلى حصر الكلمة العربية في ثلاثة مقاطع، مثلما هو شأن جمع التَّكْسِير، وكذلك بعض الكلمات الدخيلة؛ وبناء على تعداد أنواع الصيغ وتتبع المتداول منها في العربية تبينَ لهما أن: (فعلون C V C V V C) أكثر من (فاعلن C V V C V L)؛ أي أن القدم الهجائية (اليامية) أكثر من القدم الخبيبة (تروكية)؛ وبهذا افترضنا أن (فعلون) أصيلة و(فاعلن) مشتقة؛ إلا أن النظم العربي هو بعكس هذا، وهذا ما تنبها إليه فيما بعد فقررا «أن النبر والكلمة الدنيا في العربية يعتمدان على القدم الخبيبة، لكن جمع التَّكْسِير ونسق النظم تسودُ فيهما القدم الهجائية»²⁷.

تلخيص ما سبق أن القدم الخبيبة؛ مثل (مَدَّ C V C C)، و(قَالَ C V V C)، والهجائية كـ(خروج C V C V V C)، والتوليف بينها نحو (منهاج C V C C V V C)، كما أنها لا تتكون من مقطعين خفيفين؛ مثل (مُ تَ) فإذا ما وُجِدَا فهما مقطع طويل، وهذا ما عَنَيَاه بقولهما: «إذا كان هناك مقطعان خفيفان، فإنهما لا يَتَّبَعَان في القدم الهجائية، فإذا ما تواليا، فإن القدم تصير خبيبة»²⁸.

تلك هي الصيغ الإيقاعية الصرفية للاسم فما هي طبيعة المتعلقة بالفعل من حيث هو ثنائي وثلاثي ورباعي؟ لقد أجاباً عن هذا السؤال بعد استعراض صيغ الفعل، وبعد

القدم الحبيبة

(ثقیل خفیف)

فَاعِل - c A A c i c = 203

فَاعِل - c A A C A c = 007

فَاعِل - c A A C V c = 001

211

القدم الهجائية

(خفیف ثقیل)

فُعِيل - c a c i i c = 265

فُعَال - c i c A A c = 106

فُعَال - c A c A A c = 37

فُعُول - c A c u u c = 29

فُعِيل - c i c i i c = 001

418

واحد من العروض الإغريقي الذي هو الهجائي (الإيامبي): (C V C V V)؛ كما أنها اعتماداً على معجم صغير، ولم يفرزاً بين الصيغ العربية الأصلية، وبين الصيغ الدخيلة، والصيغ الموضوعية وضعاً، ولم يدققاً في الفروق الزمنية بين الصيغ الفعلية، واختزلاً المعطيات اختزالاً.

لقد حَكَمَتْهُمَا خلفيتهما الثقافية فاعتبرا القدم الهجائية التي تهيم في العروض الإنجليز هي ما ينطبق على نظم العربية، ولم يراعياً مبدأ أَنَّ العَرَبَ لا تبتدئ بساكن ولا تقف على متحرك...؛ إنه شرك المركزية الثقافية.

ج - تصحيح وتشديد

سَنُذِلُّ بدلونا في هذا الميدان لكننا بعد أن نحاول أن نتجنب المحظورات التي تحول بيننا وبين الإدراك السليم للنظريات، والأطروحات، والفرضيات؛ وأول محذور هو التستر عن كشف الخلفيات المعرفية؛ يتأطر هذا النشاط العلمي ضمن تطور العلوم المعرفية بما تتضمنه من بحث جاد عن الكونيات البشرية، والكليات السلوكية، واللغوية، وعلاقات الباحثات الدماغية/ الذهنية ببعضها، ومنها باحثا اللغة، والموسيقى، للكشف عن الآليات المشتركة، والمختلفة، في التأليف اللغوي/ الموسيقي.

تقع هذه المقارنات في سياق أعمال رواد، في التحليل الموسيقي الخاص، وفي الإيقاع، إذ إن مقاربات مكارثي وپرينس، وسلكرك ونسپور. وجاكيندوف وليرديهل، استوحت كثيراً من أولئك الرواد، إلا أن هؤلاء ذهبوا بعيداً في قياس ميدان اللغة على ميدان الموسيقى، مما

تلك هي قيود التكوين الجيد: المجاورة، والأدنية، والأكثرية، والقدمية، والنظمية، والهجائية، والحشوية بإقحام مصوتات في الوسط، أو بتضعيف قطعات لإرضاء الهيكل النظمي الصرفي؛ لهذا أنجزت دراسات كثيرة حول التضعيف فوضعوا له قواعد، أو قيوداً أيضاً؛ مثل توالي مكونات الأساس، وتعزيز عناصر التضعيف للأساس، سواء أكانت في البداية أم في النهاية، وكما ليتها مع عدم تجاوزها للهيكل؛ إلا أن تلك القيود والقواعد جعلتهما في مأزق؛ لهذا وقع اللجوء إلى ما سمي بنظرية التفضيل على شاكلة صنيع المحللين الموسيقيين؛ هكذا يمكن خرق القاعدة وتحطيم القيد الوحيد بترجيح قاعدة على أخرى، ويفترض شمولية القاعدة العامة، واحتواؤها لعناصر دخيلة؛ وهذه القواعد التفضيلية تخرج من المأزق²⁹.

تلك ملامح واضحة من النظرية النظمية التي تحلل صرف الكلمات بمفاهيم نظمية موسيقية؛ مثل النقرة، والمقطع، والقدم، بل إن البنية النظمية تسيطر على الهيكل الصرفي وتضبط حدوده. ذلك «أنَّ الهيكل وحده يجب أن يعبر عنهما في نطاق مفاهيم النظم، ويجب أن يحترماً متطلبات التكوين الجيد للنظم»؛ وهكذا، فإن الصرف النظمي هو ما يحدد الهيكل الصرفي الذي هو ملزم بقيد الإرضاء لقوانين النظم؛ ومعنى هذا أن المكون النظمي/ الموسيقي مَصْفَاة للصيغ الصرفية، أو على الأقل، فإن هناك تفاعلاً بينهما.

ب - أخطاء

على أن حديثهما فيه خلط بين السبب الخفيف والوحد، وفيه تقصير بإهمال الوحد المفروق، وبالمقايضة على نوع

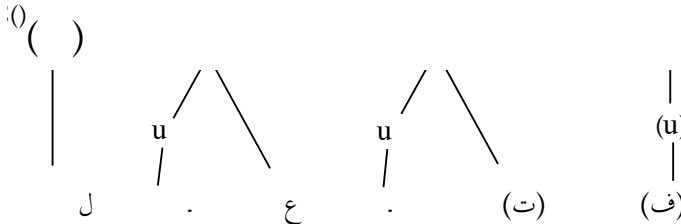
وهذا الاختزال نال التراث الإغريقي الروماني، والتراث العربي، في ميدان الأوزان والقوافي واللغة. وقد أدى هذا إلى مآزق تطلب الخروج منها أئمة باهظة ذهبت أدرج الرياح.

وبناءً عليه، فإننا سنحاول أن نعدل كثيراً في تلك المقترحات حتى تصبح ملائمة لموضوعنا؛ وهو الإيقاع؛ لذلك، فإننا سنعيد النظر في طبيعة المقاطع مما يؤدي إلى الحويلة الآتية:

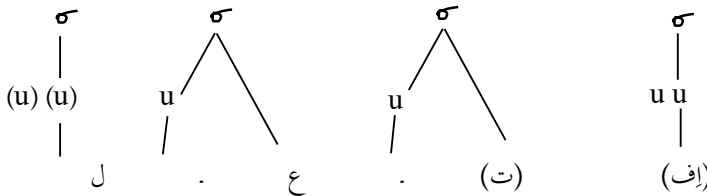
- (1) مَ : قُصَّار، (2) مَنَ : أَقْصَر، (3) مَنَ : قَصِير
v c c v c c v v c
(6) مَاءَ : طَوَّال (5) قَالُ : أَطْوَل، (4) مَأَ : طَوِيل
(c v v v c) (c v v c) (c v v c)

بهذا، يكون الفرق بين (مَنَ / مَأَ)، و(فَاعَلْ / فَعَّلْ)، وبين (قَالَ / ضَالَ)؛ كما يمكن الحصول على هياكل نظمية صرفية عن طريق القلب والإبدال والعكس.

سنخالف هؤلاء الباحثين فنَعْمَلُ مبدأ (العرب لا تبتدئ بساكن)؛ وعليه، فإن (انفعل، افتعل، افعل، استفعل، افْعَلْ، افْعُوْعَلْ، افْعَنْلَلْ، افْعَنْلَى) ليست بهذا الشكل:



وإنما هذا:



ω	:	الكلمة النظامية	وضع الباحثون في هذا الميدان الرموز الآتية:
Σ	:	القدم	∈
:	:	المقطع	
u	:	النقرة	φ

كان له منافع ومضاره؛ فإذا كانت هناك كليات مشتركة بين اللغة والموسيقى، فإن لكل منهما خصوصيته كما نبه بعضهم إلى ذلك³⁰؛ وهكذا وظفت النظرية النظامية مفهوم البداية والنهاية الموسيقي في صرف الكلمة، مما جعل وظائف البداية والنهاية في الصرف غير واضحة المعالم، لأن الموسيقى تتأسس على التسلسل والترابط في حين أن الهيكل الصرفي مستقل عما قبله وعما بعده، مما أدى إلى غموض واضطراب.

مما زاد الطين بلة أن هناك اختزالاً للأسس التي انبنى عليها الإيقاع الموسيقي/ اللغوي؛ إذ هيمن الطرف الواحد (الهجائي) الذي ينضم إليه أحياناً (الخببي) في حين أن هناك أطرافاً أربعة:

قصير + قصير = القدم الحربية

قصير + طويل = القدم الهجائية

طويل + قصير = القدم الخبية

طويل + طويل = القدم التبخيرية³¹

إذا صح هذا، فإن التقرير السابق وجيه: «عملية الإلصاق قد تكون مراقبة في العربية وفي اللغات البشرية مراقبة عروضية (نظمية)»؛ وما يحكم النظم هو الزمن الذي يتأسس عليه الإيقاع، وخصوصاً ما يدعى بالمسافة الزمنية التي فصل فيها محللو الموسيقى القول، وبدأت بعض الدراسات الخاصة بالصوتة الوظيفية والنظم توظفها؛ وفي ضوء مراعاة الزمن، فإن أطروحة القدم الهجائية (الإيمائية) تصير مَصَيِّفَةً لما وسعته اللغة الطبيعية؛ نعم يمكن قبول الأطروحة لتفسير بعض صيغ المصادر والجموع، لكنه لا معنى لجعل ما يخالفها من الأسماء لا هيكلية باعتبارها خارجة عنها؛ ذلك أنه من الممكن الافتراض بأن القدم الخبيبية (التروكية) تنبأ أيضاً بصيغ (الفواعل)، و(فعلولة)، و(فاعولة)، وتفسيرها؛ وهناك وضع يمزج بين القدمين معاً تسمح به التقنيات الرياضية المنطقية؛ مثل:

• فَعَلَانُ : قُصَار + قُصَار + أطول

cvvc cv + cv

• فَعْلَوْتُ : cv + cv + cvvc

• فُعْلَنِيَّةُ : قِصَار + أَقْصَر + قُصَار + أَقْصَر

cv c cv cvc cv

وإذا ما أخذنا في حسابنا بأن تَحَاذِيَّ مَقْطَعَيْنِ قُصَارَيْنِ يُكُونَانِ قَدَمًا خَبِيبَةً، فإن الأطروحة تزداد ضَعْفًا؛ وحتى إذا ما سلم لهم بها بأن (فَعِيل)، و(فَعَال)، و(فَعُول) لصالحها، فإن ذلك التسليم يكون من الناحية الصورية، لا من الناحية الزمنية والدلالية. ألا يكون هناك خلاف زمني بين الضمة والفتحة والكسرة؟!

يجعلنا هذا الصنيع مسافرين لطبيعة اللغة العربية، وقواعدها، وغيرها، مثل اللغة الروسية التي يرى دارسوها أن المقطع الذي يكون في نهاية الجذع ذيلًا يصير رأسًا لجذع آخر، كما هو الشأن في الموسيقى، ومراعين الفروق بين الهياكل المذكورة من الناحية الصرفية والزمنية والدلالية؛ إذ لا شك أن هناك فروقًا بين (إِف)، و(إِنْ)، و(إِس) من النواحي المذكورة؛ ونتيجة لهذا، فإن قيد تحديد المقاطع في اثنين يجب أن يُعَادَ فيه النظر؛ على أنه قد لا توجد جذوع تحتوي على ثلاثة مقاطع طويلة؛ لهذا، فإن ما أثّر من نقاش حول جموع التكسير غير المنصرفة قد لا يَقْوَى بالوقوف على رَجُلِيَّه: ولتوضيح هذا، فلنأتِ بالأمثلة التالية:

• أَفْعِلَاءُ : أَقْصَر - قُصَار - طُوال

cvvc cv cvc

• فَعَائِلُ : قُصَار - طويل - قُصَار - قُصَار

cv cv cvv cv

• فَعَالِيلُ : قُصَار - طويل - طويل - قُصَار

cv cvv cvv cv

• إِفْعَلِي : أَقْصَر - أَقْصَر - طويل

cvv cvc cvc

• إِفْعَالُ : أَقْصَر - طوَال - (قُصَار)

cv cvvvL cvc

• اِفْعَوَل : أَقْصَر - أَقْصَر - قُصَار - قُصَار

cv cv cvc cvc

بناء على ما تقدم، فإننا نرى أن هناك تمحلاً في جعل صيغة (فَاعِل) لا هيكلية، لأنها مشتقة من الجذع (فَعَل)، إذ كما يشتق منها (فَاعِل) يمكن أن يكون الأمر كذلك في (فَعُول)، و(فَعَال)؛ ولعل الصواب هو أطروحة عموم هيكلية أوزان الفعل كلها، والتأخذ بالتقاليب الرياضية لاستخلاص صيغ متعددة، ثم الاحتكام إلى التداول، أو خلق تداول جديد

ما أراد الباحث أن يجد لها أمثلة من اللغة، فإنها متوافرة؛ ولعل هذا ما حاولت الأطروحة أن تتداركه فاقترحت النظرية المثلوية التي أعادت النظر في كثير من جوانبها.

خاتمة

أزمننا مفهوم الاستشراق باعتباره نتاج تصور مغلو لواقع الثقافات الذي هو التفاعل بينها، بدرجات، المحكوم بالصيرورة التاريخية، والعلمية. فقد كان هناك مدٌّ، وزَجْرٌ بينها انتهى بتبريز الثقافة «الغربية» على غيرها، فصارت تنظر إليها بَعْدَسَاتِهَا العلمية، والإيديولوجية التي وقع تحت نيرها الباحثون «الموضوعيون»، واعتنقها باحثون آخرون، بوعي، كانوا طليعة للهجمات الثقافية وأدلاء للحروب الاستعمارية.

على أن هناك رؤيا كونية كانت موجودةً طوال عصور التاريخ؛ وقد تعززت بأبْنِثاق العلوم المعرفية التي غيرت رؤيا الإنسان لنفسه، ولعالمه، فبدأ التركيز على الكليات البشرية، وعلى القرية الكونية؛ وبهذا شرعتْ نزعة إنسانية جديدة تتأسس على البنية العميقة للإنسان، وللكون، عدا أنها غير غافلة عن التجليات التي تميز بين الكائنات والكيانات.

وبناء على هذه الرؤيا يَتَعَيَّنُ الاهتمام بالأبحاث المقارنة، بين الثقافات، وبالدراسات الثقافية العامة، والخاصة حتى يمكن الكشف عن المكونات الإنسانية المشتركة، وعن الخصوصيات الثقافية. وبهذا تصير هذه الأبحاث وسيلة توحيد، وإنصاف، وإغناء، لا أداة تفريق وظلم، وإفقار.



بناء على ما تقدم، فإننا نرى أنَّ هناك تمحلاً في جعل صيغة (فَاعِل) لا هيكلية، لأنها مشتقة من الجذع (فَعَلَ)، إذ كَمَا يشق منها (فَاعِل) يمكن أن يكون الأمر كذلك في (فَعُول)، و(فَعَال)؛ ولعل الصواب هو أطروحة عموم هيكلية أوزان الفعل كلها، والأخذ بالتقاليب الرياضية لاستخلاص صيغ متعددة، ثم الاحتكام إلى التداول، أو خلق تداول جديد؛ وهكذا، فإن نواة: (طويل طويل قصير قصير) يمكن استخلاص عشر صيغ منها، بدون اعتبار إحداها شاذة؛ مثل: طويل طويل قصير؛ طويل قصير طويل؛ قصير طويل طويل؛ قصير قصير طويل؛ قصير طويل قصير؛ قصير طويل قصير؛ طويل قصير طويل؛ قصير طويل قصير؛ طويل قصير طويل؛ وإذا

- 1 - هناك دراسات عديدة حول القراءة، والتأويل، ودور الذاكرة؛ لكننا نشير فقط إلى ما هو متصل بموضوعنا؛ منه:
- محمد مفتاح، نظرية لشعرية موسعة، الفصل الأول من الجزء الأول: المبادئ المعرفية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2010.
- Michael Krausz, Rightness and Reasons. Interpretation in Cultural Practice. Cornell University Press. I Thaca and London, 1993.
- 2 - هناك دراسات عديدة حول القراءة، والتأويل، ودور الذاكرة؛ لكننا نشير فقط إلى ما هو متصل بموضوعنا؛ منه:
- محمد مفتاح، نظرية لشعرية موسعة، الفصل الأول من الجزء الأول: المبادئ المعرفية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2010.
- Michael Krausz, Rightness and Reasons. Interpretation in Cultural Practice. Cornell University Press. I Thaca and London, 1993.
- 2 بدأت المواجهة الفكرية مع الدين الإسلامي منذ السنوات الأولى.
- 3 - أرنست رومان (1823-1892).
- 4 - نافس كثير من باحثي المغرب هذه الكتابات، مثل عبد الله العروي، وعبد الكبير الخطيبي، ومحمد مفتاح وآخرين. كما أن النقاش تناول أعمال الأناسيين الأمريكيين الذين تبنا النظرية الانقسامية، مثل أرنست جلزر.
- 5 - ومع كل ما أشرنا إليه، فإن كثيراً من تلك الكتابات منجم ثمين يمكن أن يستفيد منه الباحثون الوطنيون.
- 6 - انظر السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار إحياء الكتب العربية، مصر، (1378 هـ / 1958 م)، صص. 266، 268، 294.
- 7 - أتينا بهذه المعطيات لنؤزم مفهوم الاستشراق.
- 8 - Jean Petitot Cocorda, Morphogenèse du sens , P.U.F, Paris, 1985. Chap. III, « Structures Sémio-Narratives et Prégnances asémantiques », pp.201-279.
- 9 - (Les sciences cognitives) يجمع هذه العلوم ما يسمى بالعلوم المعرفية .
- 10 - Butterfly effect - L'effet du papillon : وقع الفراشة -
- 11 - هناك أعمال كثيرة في كل اللغات حول هذا الإبدال اللساني؛ وقد ترجم كثير منها إلى العربية؛ انظر ستيفن بنكر، الغريزة اللغوية كيف يبدع العقل اللغة، تعريب. د. حمزة بن قبلان المزيني، دار المريخ للنشر، الرياض - المملكة العربية السعودية، 1420 هـ / 2000 م.
- 12 - يجد القارئ في البحث الواحد مقارنات بين اللغة العربية، واللغة الروسية، ولغات أخرى من أمريكا اللاتينية.
- 13 - هناك أدبيات كثيرة في هذا الميدان. ينظر في كتاب: محمد مفتاح، نظرية لشعرية موسعة، م.سا.
- 14 - خلق حدود، ودويلات، بناء على معطيات الظاهر، والسطح، وليس على بنيات عميقة.
- 15 - Voir , Michael Krausz, op. cit., pp. 105, 106, 107, 108.
- 16 - Ibid., p. 105.
- 17 - النظم: Prosodie.

- 18 - ستكون عمدتنا في هذه الفقرات الأبحاث الآتية:
- John Mc Carthy, Alan Prince, «Prosodic Morphology and Templatic Morphology», in Perspectives on Arabic Linguistics II, Edited by Mushira Eid and John Ma Carthy. John Benjamin Publishing Company, 1990.
- John J. Mc Carthy and Alan S. Prince, «Prosodic Morphology», in J. Gold Smith (Ed). A Handbook of Phonological Theory, Oxford, 1995.
- 19 - نشر إلى أَنَّ: مُصَوَّت: V V ؛ حركة: V ؛ صامت: C.
- - - صَا صَ ص
- 20 - انظر حازم القرطاجني، ص. 275؛ السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، 1983، ص.ص. 569-571.
- 21 - هناك مفاهيم خاصة بموقع كل مقطع: الأخير: ultimate؛ قبل الأخير: Penultimate؛ المقطع الثالث قبل الأخير من الكلمة: Antepenultimate.
- 22 - لم يذكر المؤلفان هذا الصنف، لكننا استخلصناه من تعريف القافية.
- 23 - ما هو متداول في هذا التيار من البحث مفهوم: (F) More (E) Mora). وترجمناها بالنقرة، ويقترح غيرنا الموقع؛ وهي مفهوم متداول في العروض.
- 24 - هذه وجهة نظرهما، وسندحضا فيما بعد.
- 25 - سار الباحثان هنا على نهج العربية التي (لا تقف على متحرك)؛ وهذا سليم.
- 26 - يراجع الفصل الأول (النظرية التوليدية) لمعرفة ما يعنيه هذا القيد.
- 27 - انظر:
- J. Mc Carthy and. A. Prince, Prosodic Morphology, op.cit.,pp. 17-23.
- 28 - Idem.
- 29 - واجهت هذه المشاكل المحللين الموسيقيين فاقترحوا نوعين من القواعد: (التكوين السليم، والتفضيل)؛ وقدّموا مفاهيم مثل: (الشمولية، والسلم الواسع)، ينظر فصل (النظرية التوليدية).
- 30 - يشير جاكندوف في أبحاث كثيرة إلى المشترك والمختلف بين اللغة والموسيقى وكذلك من ساروا على نهجه. فإذا كان من المكونات الموسيقية الرأس والذيل، فإنهما من المكونات أيضاً في الجملة وفي التعبير، لا في الهيكل الصرفي المنعزل.
- 31 - راجع كتاب محمد مفتاح، نظرية الشعرية موسعة، الفصل الأول من القسم الثاني المعنون بـ(مسارات) بالجزء الأول (مبادئ ومسارات).

تقديم

هل ممارسة نقد النقد الأدبي عملية سهلة؟ وإذا كان الجواب بالنفي، لا، يعدُّ بداهة، فما هي المسارات المعرفية والمنهجية التي يستدعيها كل فعل نقدي يتخذ النقد الأدبي موضوعاً للاشتغال والدراسة؟ وهل نقد النقد الأدبي يمتلك تميزاً في كينونته النوعية، وفي انتظامه المنهجي المعقّد؟ وهل ثمة مقومات خاصة توجّه معرفياً هويته النقدية وإنجازه النصّي؟ تتأسّس الإجابة عن الأسئلة السابقة على أفق فكري نقدي

يتوخى كشف الدينامية المعرفية التي يولّدها التفكير في نقد النقد الأدبي نظرياً، وفي ممارسته عملياً عبر تحليل نصوص نقدية متنوعة. إنّه الأفق الذي يضمُّ رغبة في تأمين، وفق مقتضيات معرفية، وعي عميق بمقومات نقد النقد الأدبي بوصفه «نوعاً» نقدياً خاصاً؛ نوع نقدي يتّجه لكشف النقد الأدبي، خطاباً كان أم نصّاً، مهما كانت طبيعة القضايا والأجناس الأدبية التي يدرسها ذلك النقد.

تنطلق دراستنا هاته من فرضية مفادها: إن الخطاب الذي يتحقق بعد دراسة النص النقدي الأدبي، مهما اختلف مجال الخطاب الذي يدرسه ناقد النقد الأدبي، يُسهم في بلورة نص نقدي متميز في انتمائه النوعي، وقائم، في مساره التكويني، على بناء نظري محكوم التماسك، وبنية مفاهيمية متناسقة، لكن ضمن إطار إبستمولوجي دينامي يُميّز



يستقي التفكير النقدي في «قضية ما» أهميته من معايير التحليل وآليات التقويم. لهذا، فإنّ الاشتغال المعرفي على نقد النقد الأدبي يتأسس على العلاقة المتينة بالأس المنهجي الذي يؤطر هذا النوع من النقد، لأنه يضمن انتظامه وإنتاجيته الإستيمولوجية. في سياق الوعي بأهمية المنهج وفاعليته المعرفية في التفكير المتصل بنقد النقد الأدبي

يظهر أن كينونة نقد النقد الأدبي تتحدّد بأس منهجي مضبوط يستند إليه ناقد النقد لتحليل الخطاب النقدي ودراسته، لأنّ المنهج يُعدّ مسؤولاً عن كشف طريقة تحقق نقد النقد وانتظامه في سياق إستيمولوجي بناء. لهذا، فإنّ الإطار المنهجي الضابط لنقد النقد الأدبي يتميّز بالتركيب؛ لأنه يتبدّى منظومة مركبة من الخطوات والأدوات والإجراءات المفصّلة لكشف النص النقدي في «كليته»، بدل الاكتفاء بوصف أحد أجزائه الصغرى. من هنا، تقتزى منهجية تحقيق نقد النقد الأدبي بسيرورة دقيقة أسّها الانتظام المعرفي، ومركزها تعدّد المراحل؛ فيتجلى المنهج، إضافة إلى كونه طريقة عقلانية للبحث، بوصفه «مجموعة منظمة من الكيفيات المبيّنة للوجه الذي ينبغي أن يكون عليه فعل الاستدلال، موصولة بمبادئها وقواعدها ونقلاتها المختلفة، باعتبارها كفاءات يُتوسّط بها للوصول إلى نتيجة من النتائج، أي اعتبارها «وسائط» منظورة إليها كإجراءات أو إنشاءات تُمكن من إنجاز أمر من الأمور أو من الانتهاء إلى غاية من الغايات، وباعتبارها «أدوات» منظورة إليها كعدّة، متوفّرة سلفاً أو منشأة ابتداءً، تستعمل وتُستخدَم في تحقيق هدف من الأهداف أو في إنجاز عمل من الأعمال أو في استفادة من الفوائد».

يترتب عن هذا الفهم انبثاق السؤال الآتي: ما هي الخطوات الإجرائية الكفيلة بتحقيق نصّ نقد النقد الأدبي؟ إنّ الإجابة تقتضي استحضار عنصرين هامين: الأوّل يتصل بتأكيد طبيعة نقد النقد الأدبي، التي تختلف عن النقد الأدبي؛ لأنه يصير موضوعاً لنقد النقد، مما يستدعي دراسة مكونات النقد الأدبي، نصّاً كان أم خطاباً، وعناصر تشكّله. والثاني يرتبط بمراحل محدّدة تسوّغ تحليل النقد الأدبي، عبر سلطة معرفية، فتخلق «حوارا» خلافاً مع محمولات

هذا النوع من الخطاب النقدي، بمعطياته المعرفية والنظرية والمنهجية. كما أنه خطاب خاص ينبني على تعدّد نقدي أسّهُ التنوّع التعبيري، مما يُمْكِن من الحديث عن نوع نقدي مركزه نقد لأُمَاط تعبيرية عديدة. لهذا، فإنّ نقد النقد الأدبي يتزأى بوصفه نوعاً تعبيرياً وخطابياً له مميزات تضبط تحقّقه، وتكفل له التميّز الخاصّ عن النص الإبداعي والنص النقدي الأدبي، بالنظر إلى المنطلقات المعرفية التي تؤطر تحقّقه الفعلي، وإلى التّصور المنهجي الذي يستند إليه في تأسيس كينونته وهويّته. من هنا، فإنّ هذا الاقتراح النظري يظلّ خاضعاً، بالضرورة، للمستويات المنهجية المؤطرة لخطاب نقد النقد الأدبي. لكن تأكيد الواجهة الإستيمولوجية لطرح نظري يُقرّ بتميّز نوعي لخطاب نقد النقد الأدبي، في هويته وإنتاجيته، لا يعني أفضليته على غيره من الخطابات النقدية الأخرى.

نقد النقد الأدبي: دينامية الإطار المنهجي

يستقي التفكير النقدي في «قضية ما» أهميته من معايير التحليل وآليات التقويم. لهذا، فإنّ الاشتغال المعرفي على نقد النقد الأدبي يتأسس على العلاقة المتينة بالأس المنهجي الذي يؤطر هذا النوع من النقد، لأنه يضمن انتظامه وإنتاجيته الإستيمولوجية. في سياق الوعي بأهمية المنهج وفاعليته المعرفية في التفكير المتصل بنقد النقد الأدبي، يصير ملزماً تحديد الإطار المنهجي الضابط تحقّقه. لهذا، فإنّ اعتبار نقد النقد نظاماً معرفياً تحكمه معايير في تشييد محتوياته، يفضي للتفكير في الآليات المنهجية المساهمة في تحقّق محتويات نقد النقد الأدبي؛ لأنّ البناء المنهجي يُعدّ معياراً هاماً في تقويم المعارف المتصلة بنظام معرفي معين.

النقد وأدواته ومفاهيمه ولغته.

لقد أسعفتنا دراسة سابقة في الاقتراب من النظر إلى نقد النقد الأدبي بوصفه «نصاً ثالثاً»، لأنه يتولد في سياق نقدي أسسه دراسة نصّ النقد الأدبي بصفته «نصاً ثانياً»، الذي يتأسس، بدوره، على دراسة الأدب باعتباره «نصاً أولاً». إنّ تصنيف نقد النقد الأدبي ضمن المستوى الثالث لا يقوم على أساس تفضيلي، ولكن على أسّ تصنيفي؛ في إشارة لتمييز كلّ نوع من أنواع النقد، في وظائفه وخصائصه، ومنه نقد النقد الأدبي. بناءً على ذلك، اقترحنا إطاراً منهجياً ملائماً لطبيعة نقد النقد المنصبّ على النقد الأدبي،

برؤية معرفية واعدة بتحقيق تحليل شمولي لكلّ العناصر البانية لكيثونة النقد الأدبي. لهذا، ترسّخ لدينا أنّ الإشكال المنهجي يظلّ متصلاً بكلّ دراسة للنقد الأدبي، فيواجه ناقد النقد الأدبي تحدياً معرفياً ومنهجياً. من هنا، يعدّ الوعي بالمسألة المنهجية، في إنجاز نقد النقد الأدبي، أمراً مهماً في إنتاجية دراسة النقد الأدبي إبستمولوجياً؛ من منطلق أنّ الأسّ المنهجي شديد الارتباط بكيثونة نقد النقد الأدبي وهويته النوعية المفارقة لغيره من الأنواع النقدية. إنّ هذا يدفع للتساؤل: أين تكمن القوة الإبستمولوجية للإطار المنهجي المقترح في تحقيق نقد النقد الأدبي؟

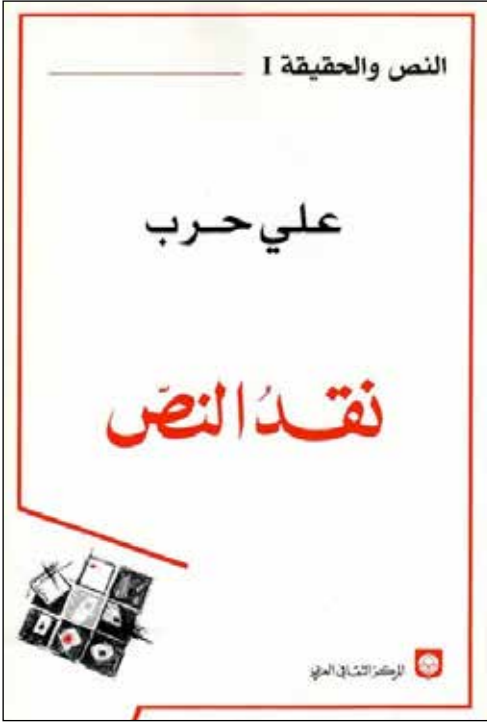
تتجلّى معالم القوة المعرفية المتولّدة من الإطار المنهجي لنقد النقد الأدبي في عدّة مقولات كاشفة ديناميّة نوعية لمكونات ومراحل ذلك الإطار؛ يبقى من أهمها، في تقديرنا، الارتباط النسقي، والكشف المعرفي، والقراءة الشاملة، والحوار المنتج.

يتّضح أنّ الدينامية المعرفية المنهجية تحقّق نقد النقد الأدبي تستمدّ أهميتها من جهة الارتباط النسقي لمكونات دراسة النقد الأدبي، فيصير «موقع» الناقد أساسياً في بناء نقده ضمن بنية قائمة على تماسك عناصر التحليل، وارتباطها في منظومة تفاعلية تفضي لحماية الدراسة من التفكك. لهذا، فإنّ نقد النقد الأدبي يعني الانخراط



في سيرورة نقدية مؤطرة بأقعر معرفي، وانتظام منهجي مُشرع على فكر نقدي يستحضر أهمية تماسك عناصر تحليل النص النقدي. بهذا المعنى، فإنّ عناصر «منهجية تحقّق نقد النقد الأدبي» تتراءى ممتلكة أهمية مساوية للنص النقدي الذي يعتزم ناقد النقد دراسته؛ بوصفها عناصر بانية لنقد النقد الأدبي، ومساهمة بفاعلية في تحليل محتويات النص النقدي وأدوات بنائها، أكثر من الاهتمام بنوعية تلك المحتويات وطبيعتها، مقارنة مع نص آخر يشترك معها في الهوية النوعية، لأنّه «في نقد النصّ تستوي النصوص على اختلافها. فلا يهّم هنا الفرق بين نص وآخر من حيث المضامين والمحتويات أو من حيث الموضوعات والطروحات، وإنما الذي يهّم كيفية انبناء الخطاب وطريقة تشكّله وآلية اشتغاله».

تبيّن عناصر تحليل النقد الأدبي، بناءً على مراحل منهجية متعدّدة، أنّها تنطوي على تماسك خفيّ بينها. تماسك يستحضر إمكانات معرفية نوعيّة يؤسّسها نقد النقد الأدبي حين يستند إلى كلّ العناصر المنهجية أثناء التحليل النقدي، فيتراءى تحليلاً مفتوحاً على وعود قرائية غنيّة، فيفتح النّقد الأدبي على إمكانات معرفية متنوعة. لهذا، فإنّ عناصر التحليل النقدي تكشف وشائج معرفية قوية بينها يحكمها مبدأ «الاتصال الدينامي»، مما يفضي لتحقيق نقد إنتاجي وإقناعي. من هنا، فإنّ الارتباط النسقي لعناصر البناء المنهجي لنقد النّقد الأدبي يسعف في تحقيق كفاية تحليلية نوعية، ويبيّن للقارئ أنّ «أدوات» التحليل النقدي المتنوعة تجعله تحليلاً منسوجاً بترابط متين، فيفتح التحليل على عوالم معرفية تقوّي الوعي بالنقد الأدبي، وبكيفية انتظام مختلف عناصره البانية. كأنّ الترابط النسقي بين عناصر تحليل خطاب النقد ونصّه يدعّم انخراط نقد النقد الأدبي في كشف معرفي نوعي. إنّ كشف يُصير الفعل النقدي مسؤولاً عن الإضافة المعرفية، فيتبدّى نقد النقد الأدبي كشفاً لما احتجب عن القارئ العادي. لهذا، فإنّ ناقد النقد يروم تخليص النقد الأدبي من سلطة التعقيد التي تلازمه،



نقدية وفق عناصر مختلفة، بناء على تعدّد منهجي كفيل بتحقيق وعي شامل بمكونات النص النقدي، وممكن مضامينه؛ على اعتبار أنّ النقد «تعدّدية منهجية».

تكشف التعددية المنهجية، في القراءة التحليلية للنص النقدي، تنصيماً على تنوع في تشييد نقد النقد الأدبي. لذلك، فإنّ علاقة ناقد النقد بالنقد الأدبي علاقة حوار معرفي؛ حوار يؤطره تفكير منهجي، ورؤية تحليلية تتصوّر القراءة النقدية «ممتدّة» الحدود والوجود. بهذا المعنى، تصير القراءة النقدية لخطاب النقد الأدبي قائمة على أسّ معرفي مضاعف؛ حيث يكون ناقد النقد الأدبي مطالباً بإدراك منهجه، وعارفاً بنوعية المجال النقدي الذي يدرسه، وعالمًا بأفق نقد النقد الأدبي الذي ينتجه. كأنّ ناقد النقد يشغل

أحياناً، وتجاوز النقد القائم على القراءة الوصفية البسيطة، كي يصير ناقداً، للنص النقدي، مؤطراً بقراءة نقدية حيّة خلاقة تكشف الخفي واللامفكر فيه؛ لأنّ «القراءة الحية فهي تقرأ في النصّ المختلف عن ذاته ما يختلف في الوقت نفسه عنه، إنها قراءة تكون ممكنة، أعني فاعلة منتجة، في الاختلاف عن النصّ وبه أو له».

تؤمن هذه القراءة النقدية، لنصّ النقد الأدبي، الانتساب إلى النقد الكاشف والمنتج؛ فيبدو الكشف إضاءة شاملة لمحتويات نصّ النقد وأدوات بنائها، ويظهر الإنتاج القيمة النوعية للمعرفة التي يبنينا نقد النقد الأدبي أثناء الدراسة والتحليل. بهذا المعنى، فإنّ ناقد النقد الأدبي يستند إلى عناصر منهجية ومعرفية نقدية، بغاية تحصين نقد النقد الأدبي من قراءة مغرضة تروم «محاكمة» الناقد وتُسفيه عمله النقدي، أو تتوخى «الإشادة» المجانية به، عبّر نقد أسّ الإطراء الذي يقوّي سلطة المبتذل في الإنتاج النقدي. من هنا، فإنّ نقد النقد الأدبي يضاعف مسؤولية ناقد النقد في الكشف المعرفي، ويدفعه لإنتاج نقد أسّ سلطة المعرفة والتحليل، فيستند إلى النصّ النقدي لأجل إظهار ما احتجب فيه، وليس لأجل عرض ما ظهر فيه؛ من منطلق «أن مهمة القارئ الناقد أن لا يؤخذ بما يقوله النصّ، مهمته أن يتحرّر من سلطة النصّ لكي يقرأ ما لا يقوله، ولكن انطلاقاً مما يقوله وبسبب ما يقوله».

يبقى ذلك مرهوناً باعتماد قراءة نقدية شاملة للنص النقدي. إنها القراءة التي تهتمّ بعناصر بناء نصّ النقد المتعدّدة؛ كهندسته البنائية، ومحمولاته الأساسية، ومفاهيمه المركزية، والمنهج النقدي المؤطر للدراسة والتحليل، والمتن أو الظاهرة المدروسة، والآليات النقدية المعتمدة في تحليل الإشكالية ودراستها. بهذا المعنى، فإنّ القراءة النقدية الشاملة لنصّ النقد الأدبي تبرز ماهية نوعية لنقد النقد الأدبي؛ ماهية كامنة في تشييد معرفة

تؤمن هذه القراءة النقدية، لنصّ النقد الأدبي، الانتساب إلى النقد الكاشف والمنتج؛ فيبدو الكشف إضاءة شاملة لمحتويات نصّ النقد وأدوات بنائها، ويظهر الإنتاج القيمة النوعية للمعرفة التي يبنينا نقد النقد الأدبي أثناء الدراسة والتحليل

نقد النقد الأدبي: «مشروع عقلاني»

يرى الناقد الأمريكي بول آرمسترونغ أنَّ النقد «مشروع عقلاني». إنَّه قول يؤكد الطابع الفكري المميز للممارسة النقدية. لهذا، فإنَّ نقد النقد الأدبي يتجلى بفعل تفكير نوعي، أسَّه الجدِّيَّة والمسؤولية، في النقد الأدبي، وجراء اشتغال نقد كاشف لهذا النوع النقدي في سيرورته وصيرورته، ومتحكِّم في تحليله بناءً على انتظام منهجي مضبوط، وضابط لمضمراته الثقافية والمعرفية. لذلك، فإنَّ إنجاز نقد النقد الأدبي يتمُّ بمنظور فكري ومنهجية دقيقة، خارج منطق «التبجيل» النقدي المجاني والإطراء العقيم. بهذا المعنى، فإنَّ عقلانية ممارسة نقد النقد الأدبي تترأى كامنة في الاحتكام إلى ضوابط منهجية نوعيَّة، وتعبير دقيق ومحدَّد؛ لأنه إذا كان نقد النقد الأدبي يستقي مشروعياته العقلانية من الطابع المميز للنقد الأدبي، فذلك راجع لأنَّ النقد، بوصفه «مشروعاً عقلانياً»، يحمل قواعد وحدوده الكامنة في مجرياته، وليس حقلاً مفتوحاً للعب الفوضوي الحرِّ حيث كلُّ شيء مقبول».

اقتزن النزوع العقلاني للممارسة النقدية بتجارب نقدية قديمة، وقد مثل كتاب «فن الشعر» لأرسطو [ألفه حوالي سنة 335 قبل الميلاد] هذا التوجه، بوصفه كتاباً شاهداً على

تكشف التعددية المنهجية، في القراءة التحليلية للنص النقدي، تنصيماً على تنوُّع في تشبيد نقد النقد الأدبي. لذلك، فإنَّ علاقة ناقد النقد بالنقد الأدبي علاقة حوار معرفي

ضمن مدار إبستمولوجي أسَّه الانطلاق من المعرفة التي يقوم عليها النقد الأدبي، نحو معرفة المعرفة التي يبنِّي عليها نقد النقد الأدبي. لهذا، فإنَّ الدينامية المنهجية لنقد النقد الأدبي تبرز في سياق حوار منتج يؤسِّسه ناقد النقد مع النقد الأدبي، فيتراءى إنتاجه النقدي مبنياً على فكر تدعمه «دينامية تحاورية» تكشف تميز ناقد النقد الأدبي فكرياً. لذلك، يتبدَّى نقد النقد الأدبي نتاج «نشاط» فكريٍّ مُنطلقه حوار معرفي بين ناقد النقد والنقد الأدبي، فيتراءى نشاطاً نقدياً داعماً لحوارية معرفية منتجة؛ لأنَّ النشاط التفكيري الخلاّق «يجمع دائماً في داخله وبصورة متكاملة عمليات متعارضة افتراضياً وتنزع إلى استبعاد بعضها بعضاً. وهكذا يترتب على الفكر أن يرسم حدوداً ويجتازها، وأن يفتح مفاهيم ويغلقها، وأن يذهب من الكلِّ إلى الأجزاء ومن الأجزاء إلى الكلِّ، وأن يشكَّ ويصدق؛ ويترتب عليه أن يرفض التناقض ويحاربه، وأن يضطلع به في آن ويتغذى به. وبهذا المعنى الفكر هو دينامية تحاورية لا تنقطع».

لا تنقطع، إذاً، الدينامية الحوارية لناقد النقد الأدبي مع النقد الأدبي، بل يصير التحققُّ الفعلي لنقد النقد الأدبي نتاجاً لهذه الدينامية. إنَّ ذلك صيَّر نقد النقد، بالمعنى التصنيفي الذي اقترحه تودوروف، «نقداً حوارياً». لذلك، يشغل ناقد النقد الأدبي، وفق انتظام منهجي دقيق ومضبوط، بأفق معرفي غايته إرساء «قراءة» نقدية مغايرة للمألوف؛ لأنها قراءة نقدية تحليلية تقدِّم أجوبة عن أسئلة إشكالية يطرحها النقد الأدبي، وتخلق حواراً إبستمولوجياً معه، ما دام «النقد هو السؤال والتساؤل، الحوار وطلب المعرفة الحقيقية، طلب حاضر في كل ممارسة، في كل نشاط ذهني».



يرسمُ المشهد النقدي التراثي، عربياً وغربياً، تجربة نقدية نوعية تستند على الفكر الناقد، فيصير النقد الأدبي ونقد النقد الأدبي قائماً على المعرفة، يظهر ذلك في ممارسة نقدية تنصت للخطابات والنصوص النقدية

تتجلى المعرفة النظرية، المحكومة بضوابط علمية، الموجهة لممارسة نقد النقد الأدبي قائمة في التنوع والتعدد. إنها المعرفة التي تختص بالنقد الأدبي؛ سواء أعلق الأمر بالنقد في سيرورته التطورية، أم في هويته وكيونته النوعية، أم في أنواعه وأمطه المتعددة، أم في نظام علاقاته المختلفة مع أجناس أدبية وتعبيرية. كأن المعرفة المتصلة بإدراك وجود نقد النقد الأدبي وحدوده تفتح على وعي عقلائي مركب؛ حيث يقوم شقه الأول على الإدراك التجريدي للخطاب النقدي، وينهض شقه الثاني على إدراك الخصائص النوعية للنصوص الأدبية التي يشتغل عليها النقد الأدبي. من هنا، فإنَّ عقلانية نقد النقد الأدبي تتبدى متولدة من متحصل التجربة النقدية الفعلية الكاشفة تفاعلاً خلاقاً بين أنظمة معرفية نظرية متنوعة، ومماساً منتجاً لذات ناقد النقد الأدبي مع النقد الأدبي، فتعي حدوده علمياً (تصوراً)، ثم تحققه فعلاً (ممارسة)؛ على اعتبار «أنَّ النقد ونقد النقد ينتظمان في إطار ضرب من «التفاعل» بين أنظمة فكرية تجريدية».

تقوِّي الطبيعة العقلانية لنقد النقد الأدبي الاقتناع بالأفكار التي ينتجها ناقد النقد، ويصير نقد النقد الأدبي، المبني على الجدِّية والمسؤولية، داعماً للمعرفة بعوالم النقد الأدبي المتنوعة. تبعاً لهذا، يُوجَّه نقد النقد الأدبي القارئ لِيُدرِّك المعلوم في خطاب النقد والمجهول فيه، ويراكم معرفة نوعية قادرة على تحقيق وعي بأفق النقد الأدبي ووجوده وتاريخه ومفاهيمه .. إلخ. لهذا، فإنَّ المعرفة العلمية التي ينتجها نقد النقد الأدبي تراهن على الكشف عوالم النقد الأدبي، وعلى تقوية منسوب الوعي بضوابط اشتغاله؛ بالرغم من كونها ضوابط مقيدة بالفكر النقدي العالم الذي يكشف مجاهل النقد

«عقلانية» النقد؛ حيث اكتُشف «في «فن الشعر» مبادئ عقلانية في التأليف الشعري؛ فلذلك مجّدوا صورة الناقد وأشادوا به؛ لأنه يزعمهم أعلم من الكاتب بالسبيل المؤدية إلى الكمال، لسعة علمه وقوة قدرته على التحليل».

يرسمُ المشهد النقدي التراثي، عربياً وغربياً، تجربة نقدية نوعية تستند على الفكر الناقد، فيصير النقد الأدبي ونقد النقد الأدبي قائماً على المعرفة. يظهر ذلك في ممارسة نقدية تنصت للخطابات والنصوص النقدية، وتعمل إجرائياً على تحليلها وتأويلها، بما يلائم الفكر النقدي المؤطر بالمعرفة. بهذا المعنى، فإنَّ أسس المعرفة لنقد النقد الأدبي توجهها مرتكزات الإدراك العقلي، فيقود، ذلك التوجيه، لإنتاج نقد خلاق؛ لأنه يُسهم في كشف الكينونة النوعية لنقد النقد الأدبي، وإظهار حقيقة وجوده القائمة على جعل النقد الأدبي منخرطاً في سياق عقلائي داعم لإنتاج الأفكار وبناء المعارف، لأننا في مجال نقد النقد الأدبي، وفق تصور تودوروف، «لم نعد بحاجة لمزيد من الوقائع وإنما إلى المزيد من الأفكار». تقتزن المعرفة بتجربة الكتابة في نقد النقد الأدبي، فتتكشف علاقة مؤطرة نظرياً ومنهجياً. لذلك، فإنَّ إنتاج نقد النقد الأدبي يُرجَّح ممارسة نقدية أسسها الانتظام النظري والملاءمة المعرفية لطبيعة الخطاب النقدي الذي تدرسه وتحلله، لأن ذلك يؤثر على الحكم النقدي. بهذا المعنى، فإنَّ نقد النقد الأدبي يتحدّد بمعرفة نقدية شاملة، معرفة توفّر إطاراً نظرياً، تضبطه مرجعية ومفاهيم، قادراً على تزويد ناقد النقد الأدبي بآليات التحليل والدراسة؛ حيث «إنَّ نقد النقد يفترض الاستناد إلى أرضية نظرية مسبقة ومكتسبة صفة السلطة المعتد بها حتى نجنب عملنا الأحكام الاعتبارية».

الأدبي، ويبرز الشروط العلمية لدراسته. بهذا المعنى، فإن الطابع العلمي لنقد النقد الأدبي يُصيرُه مُتمنَّعاً على البساطة المعرفية والمحدودية الفكرية، بل قائماً في الامتلاء المعرفي المعقّد، بالمعنى الإيجابي للتعقيد، بِحُكمِ «أنّ المعرفة النقدية - مثلها مثل سائر الأنواع المعرفية - تخصّب وتزداد فعاليتها عن طريق الاحتكاك والتفاعل».

تُرسّخ عقلانية الممارسة النقدية في نقد النقد الأدبي إنتاجيته المعرفية، فيتبدّى مقترباً بتقوية المعرفة بالفعل النقدي في مستواه الأول (النقد الأدبي)، وفي مستواه الثاني (نقد النقد الأدبي). بهذا المعنى، فإن الدينامية الخطابية لنقد النقد الأدبي تكشف فاعليته المعرفية المُنتجة، وترسخ وجوده الثقافي الفكري الذي يترجم إنتاجية معرفية نوعية بالنقد الأدبي. لهذا، يعدّ نقد النقد الأدبي تجربة نوعية في «الكتابة» النقدية؛ تجربة تراهن على جعل النقد الأدبي فعلاً فكرياً ينتج المعارف والأفكار، وفق منطق علمي وتدبير عقلي يترأى فيه نقد النقد الأدبي ممارسة ساعية لضبط المعارف المتولّدة من التجربة النقدية، في تجليها النظري وإنتاجها النصّي. لهذا، فإن التعامل مع نقد النقد الأدبي بصفته مُعطاً خاصاً من الكتابة النقدية، يُصيرُه نقداً قائماً على الفكر، وضابطاً لاشتغاله بما يلائم الكتابة النقدية؛ لأنّ «الكتابة مختبر الفكر. إنها سعي لا متناهٍ لضبط الفكر وهو يعمل».

يوجّه الفكر إنتاج نقد النقد الأدبي، فيتحصّل الوعي بعوامله المختلفة عبر سياق عقلائي. لكن نقد النقد الأدبي، ضمن هذا الوجود الإبستمولوجي، لا ينتج معرفة نقدية يقينية مطلقة، بل معرفة كاشفة «رؤية نقدية» خاصّة توجّه الممارسة النقدية. إنها رؤية تكشف وعياً، ولا ترسمُ حداً. لذلك، يظهر أن نقد النقد الأدبي قائم على تصوّر عقلائي

يُضبط الممارسة النقدية ويوجهها، ومؤسّس على رؤية كاشفة حضور ذاتية ناقد النقد في ممارسته؛ بوصفها «ذاتاً متعالية»، لأنّ «فعل النقد يعني نسياناً للذات الشخصية أمام نوع من الذات المتعالية التي تتكلّم في العمل، فإنّه يمكن أن يكتسب قيمة نموذجية يُقدّس بها»¹. بهذا المعنى، فإنّ نقد النقد الأدبي يُجَدّ الموضوعية، ولكنه يصوّن الرؤية الذاتية في الفعل. لهذا، فإنّ علمية الممارسة النقدية وعقلانيتها، في نقد النقد الأدبي، لا تلغي ذاتية ناقد النقد أو تغيّبها كلياً، لكنها تخفيها بلغة، أو تجعلها غير مهيمنة بلغة أخرى، والأهم أنها تفتحها على رؤية نقدية أخرى تتعامل مع خطاب النقد الأدبي برؤية عقلانية؛ حيث «لا تعني العقلانية مطلقاً الإجماع حول رأي واحد، لكنها لا تعني كذلك عدم التفاهم المطلق»².

يؤكد هذا الفهم ميزة نقد النقد الأدبي. إنها ميزة تتجلى في الجمع بين هيمنة العلمية في العملية النقدية، والحضور النسبي لذات ناقد النقد الأدبي. لهذا، فإنّ عقلانية نقد النقد الأدبي تظلّ متّصلة برؤية الناقد، وتُصيرُ فعله مؤطّراً بالنسبية. يمكن فهم الطابع النسبي لخطاب نقد النقد الأدبي من طبيعة العلاقة القائمة بين النقد الأدبي بوصفه معرفة، ونقد النقد الأدبي بصفته معرفة المعرفة؛ لأنه «إذا كانت المعرفة نسبية جداً وغير يقينية، فإنّ معرفة المعرفة لا تستطيع أن تفلت من هذه النسبية وهذا اللابيقين»³.

تدعم النسبية المعرفية لنقد النقد الأدبي ديناميته الإنتاجية، عبر حرصه على تفعيل التواصل النقدي الخلاقي مع جل الأطراف المتّصلة بممارسة نقد النقد الأدبي وإنتاجه. لهذا، فإن الطابع العقلائي لنقد النقد الأدبي، بصفته مشروعاً علمياً بأفاهه واستراتيجيته مضامينه .. ، يجعل تفرّده كامناً في تنصيبه على التكامل مع إنتاجات نقدية أخرى. إنّ الاختلاف لا يضعف إنتاجية نقد النقد الأدبي الإبستمولوجية، بل يُعمّقها، ويُعمّق الوعي بحدود

الدينامية الخطابية لنقد النقد الأدبي تكشف فاعليته المعرفية المُنتجة، وترسخ وجوده الثقافي الفكري الذي يترجم إنتاجية معرفية نوعية بالنقد الأدبي. لهذا، يعدّ نقد النقد الأدبي تجربة نوعية في «الكتابة» النقدية

يرتبط نقد النقد الأدبي، إذاً، بتفاعل أطراف متعدّدة، سياقياً ومعرفياً، مما يمنحه صفة التحول، بوصفه تأكيداً على تغيّر دائم للمعرفة في إطار الممارسة النقدية

تسمح له بالتجاوز وبناء إبداع جديد⁶.

يتبنّ أن ثمة صلةً قوية، في نقد النقد الأدبي، بين المعرفة النقدية والحكم الموضوعي. إنّه ارتباط كاشفٌ سعي ناقد النقد الأدبي إلى تحقيق تراكم معرفي يقوّي الفعل النقدي، ويسعف في ملء إنتاجيته معرفياً. إنّ ذلك ينفي إمكانية ممارسة نقد النقد الأدبي عبّر فراغ معرفي، ويؤكد أنه فعلٌ تقوّه أو تضعفه المعرفة؛ قوته تتأتى من امتلاكها، وضعفه يتحقّق بفقدانها. لهذا، يترأى نقد النقد الأدبي خطاباً معرفياً مضاعفاً؛ فيتبدّى الإنجاز (نقد النقد) فتحاً لوجود نقدي يبرزه مفهوم «الكثرة» في الأنظمة المعرفية التي يستند عليها ناقد النقد في دراسة الخطاب النقدي وتحليل نصوصه. إنّ ذلك يسمح لنا أن «نرى في الفعل النقدي ممارسة فكرية تستدعي معرفة متنوعة»⁷.

يكشف الترابط القويّ بين النقد والكثرة المعرفية الإمكانات التي يفتحها نقد النقد الأدبي في تحقيق وعي متنوع بعوالم الخطاب النقدي. بهذا المعنى، فإنّ الاستناد على التراكم المعرفي الكبير في تحقيق نقد النقد الأدبي يسعف في بلورة إنتاجية خلاقة للممارسة النقدية، ويسمح بتأسيس نقد أسّهُ التجديد والإضافة؛ من منطلق أنّ «النقد المنتج الفعّال لا يأتي من فراغ. وإمّا يأتي من الدخول على قضايا الفكر من مداخل جديدة»⁸. من هنا، فإنّ علاقة الترابط المتينة بين نقد النقد الأدبي، بوصفه فعلاً تحليلياً جهداً دراسياً للنقد الأدبي، والتجديد في الفعل النقدي تقوم على بلورة «حجج» تمكّن من الإقناع بفاعلية النقد المنتج. وكأنّ التنوع المعرفي يجعل ناقد النقد الأدبي «يضئ» عوالم النقد الأدبي من زوايا متعدّدة، والأهم كشف المغفل فيها والمحتجب. فضلاً عن كون ناقد النقد الأدبي يستشكل النقد بما يفضي لتحقيق الإضافة، ويصير الفعل النقدي تجربة قرائية تحثّذ، لكن

وماهية هذا النوع النقدي. لا يتحرّر نقد النقد الأدبي من رؤية ناقد النقد، ولكنه لا يسقط في «قراءة» انطباعية للنقد الأدبي. بهذا المعنى، يتبدّى نقد النقد الأدبي، في سياق التواصل المعرفي، بوصفه «حوراً» مع أطراف أخرى يفهمها الخاص والنوعي لتحليل النقد الأدبي ودراسته؛ لأنه «إذا كان العقل والتجربة والنقد ونقد النقد، وبشكل أعم إذا كانت الممارسة والتواصل والتفكير لا يكفي وحدها، بل إذا كانت في المحصلة عديمة الجدوى، فإنّ اقترانها التحواري في حلقة تكون فيها الأطراف المتكاملة/ والمتعارضة ضرورية لبعضها بعضاً هو الذي يُمْكّن كلاً منها من أن تمارس مزايها»⁴.

يرتبط نقد النقد الأدبي، إذاً، بتفاعل أطراف متعدّدة، سياقياً ومعرفياً، مما يمنحه صفة التحول، بوصفه تأكيداً على تغيّر دائم للمعرفة في إطار الممارسة النقدية. بهذا المعنى، فإنّ عقلانية الفعل النقدي، في سياق نقد النقد الأدبي، نابعة من استراتيجية نقدية تفضي لتحقيق التفاعل المعرفي البناء بين آليات نقدية أولاً، ومن التفاعل التواصلية المنتج بين أطراف متعدّدة ثانياً، ومن التفاعل الفكري بين التصور والنقد ثالثاً؛ حيث «تجد استراتيجيات المعرفة غذاءها الروحي الأهم في التحوار بين الفعل/ والتطبيق وبين التواصل/ والتبادل وبين التفكير/ والنقد»⁵.

تشتغل الممارسة النقدية، ضمن خطاب نقد النقد الأدبي، عبر التنوع في استراتيجيات المعرفة، فيتراءى ناقد النقد الأدبي من يعي الطابع العلمي لذلك الخطاب. نقد النقد الأدبي والمعرفة، إذاً، وجهان من وجوه الثقافة الدالة على الفرد (ناقد النقد الأدبي) والجماعة (مؤسسة النقد)، تظهر صلتها قائمة على العلم والفهم والتحليل. لهذا، ينبني نقد النقد الأدبي على تحكّم «العقل» في ممارسة ناقد النقد، مما يحرّره من سلطة «أهوائه» الذاتية. من هنا، يتبدّى نقد النقد الأدبي فصلاً معرفياً لموضوع النقد الأدبي وقضاياها، وتفكيراً منهجياً للآليات المتحكّمة في بنائه (مفاهيم، منهج، لغة ..)، وحكماً قيمياً موضوعياً عليه يكشف اختلالاته الممكنة ومميزاته النوعية، وابتكاراً معرفياً لأفكار متنوعة حول محمولاته الفكرية وأدوات تشييدها؛ على اعتبار أنّ «النقد في معناه العام هو فعل عقلي إرادي يكشف عن التناقضات في الموضوع محلّ النظر، وبالقدرة على كشف التناقض يتوفر للمفكر شرعية عقلية ومنطقية

دون الاطمئنان إلى نتائجها، لأنها تبدو نتائج محفزة للسير في مسالك بحثية جديدة، أكثر من الاكتفاء بالمسلك القرائي المحقق.

نقد النقد الأدبي: سلطة المسافة

إنَّ ناقد النقد الأدبي مطالبٌ بأخذ مسافة من النقد الأدبي؛ فتصير المسافة مؤطرةً بمقولات الموضوعية والتحليل والتقويم والحكم .. إلخ. لذلك، فإنَّ المسافة مع النقد الأدبي، بصفته خطاباً أو نصّاً منجزاً يمثل «موضوعاً» لنقد النقد الأدبي، تكشفها دينامية فكرية أسَّها التأمل المعرفي في مساراته وموضوعاته وتاريخه، وجهازه المفاهيمي وبنائه المنهجي، ثم الاشتغال النقدي بجديّة على خلق «بصمة» نقدية خاصة. بهذا المعنى، لا يخلو سؤال المسافة من قلق لناقد النقد الأدبي؛ قلق كاشف دينامية فكرية، فيجدُ أساسه الإستيمولوجي في التفكير النقدي التجديدي لمقاربة «كتاب» الآخر وكتابته، قصد تأسيس قراءة نقدية فعّالة تعبّر عن ذاتية معرفية لناقد النقد الأدبي نفسه.

تعدُّ المسافة في نقد النقد الأدبي، إذاً، «مغامرة قراءة»⁹ بلغة رولان بارت؛ لأنها تضع فعل النقد ضمن دينامية معرفية قوامها تشغيل الفكر وإعمال الفهم والتحليل المُنتج، وليس الاكتفاء بإعادة أفكار النصّ النقدي، أو أفكار الآخرين حول هذا النصّ، مما يخيّب أفق الإضافة المعرفية. لهذا، فلا وجود لمسافة نقدية، في نقد النقد الأدبي، دون مغامرة قرائية، ولا وجود لمتعة نقدية دون جديد معرفي. بهذا المعنى، فإنَّ أخذ المسافة في ممارسة نقد النقد الأدبي يُسهم في تحقيق فاعلية قرائية، فتبرز دينامية معرفية وفكرية نوعية؛ تظهر معالهما في تجاوز الجاهز والمتداول والمعطى (في النصّ النقدي غالباً)، صوبَ إنتاج الجديد

والغائب واللامقول. من هنا، فإنَّ إشكال المسافة، في نقد النقد الأدبي، نابغٌ من طموح فكري غايته تحقيق قراءة نقدية فاعلة ومنتجة ومختلفة.

تحفظ المسافة لنقد النقد الأدبي فاعليته المعرفية، وتمنعه من «التكرار»، ومُكّنّه من خلق الاختلاف. كأن قلقي المسافة النقدية، من النصّ والخطاب النقدي الأدبي، نابغٌ من سلوك معرفي متبصّر غايته التجديد، بوصف التجديد أسَّ كلِّ فعل نقدي، بالضرورة؛ لأنه لا نقد من دون رؤية متبصرة تمكّن من الفهم الجيد «للكتاب» النقدية، ومن تفسير عميق لمختلف محمولاتها وأدواتها. بهذا المعنى، لا تُعبّر المسافة في نقد النقد الأدبي عن «حيرة معرفية» متولّدة من عُسر فهم الكتابة النقدية، مما يفضي للابتعاد عن عالمها برؤية غامضة وفهم ملتبس، بل تُعبّر عن طموح إستيمولوجي، يظلّ مدعوماً بتفكير نقدي خلّاق متبصّر، غايته تحقيق جدّة نقدية قوامها خلخلة المألوف النقدي؛ على اعتبار «أنَّ قيمة الفكر تُقاسُ بُعده عن استمرارية المألوف، وتقلّ قيمته موضوعياً مع تقلص هذه المسافة»¹⁰.

يتبيّن أنّ ناقد النقد الأدبي، إذا لم يتخذ مسافة معرفية من الكتابة النقدية الخاضعة للنقد، قد يحجب (بهذم) حقائق، ويُظهر (يشيّد) مغالطات. لهذا، فإنَّ شرط المسافة في نقد النقد الأدبي تخلق دينامية معرفية كفيلة بكشف «حقيقة النقد» الأدبي في تجلّيه وتحقّقه، وإظهار تميّزه النوعي. بهذا المعنى، فإنَّ المسافة في نقد النقد الأدبي تعمل على كشف «الأوضاع الخاطئة»¹¹ في الكتابة النقدية، بمنطلقات معرفية ومنهجية محدّدة، وتسهم في إظهار «الأوضاع الصحيحة». لهذا، تشتغل المسافة النقدية بمنطق الكشف والإظهار، وليس بفكر الحجب والإخفاء. لهذا، تصير استراتيجية الكشف النقدي محكومة بأفق «الفصح»؛ فصح لا نقدية النقد الأدبي. لذلك، فإنَّ المسافة النقدية، في نقد النقد الأدبي، تسعى لبناء التجديد وهدم التقليد النقدي، ولإقامة «الاستقامة» الإستيمولوجية بديلاً علمياً للتضليل الإيديولوجي. يظهر أن المسافة النقدية، وفق علاقة سببية، تعمل جاهدة لفصح «السلطة» القائمة في الكتابة النقدية، خاصّة السلطة الفوضوية المدمّرة التي ترغب في الثبات على النمط، وترفض، بوسائل مختلفة، كلَّ حوار نقدي معرفي يوطره تجديد نوعي؛ لأنه، في مجال النقد الأدبي، أيضاً، «تُظهر الشخصية السلطوية الاحتقار

إنَّ ناقد النقد الأدبي مطالبٌ
بأخذ مسافة من النقد الأدبي؛
فتصير المسافة مؤطرةً
بمقولات الموضوعية والتحليل
والتقويم والحكم ..

تسمية إدوارد سعيد. تُبين هاتان القراءتان أن أخذ مسافة من النص النقدي، موضوع نقد النقد الأدبي، لا يعني ابتعاداً عنه، بل يدل على «اقتراب عقلائي» من النقد الأدبي. بهذا المعنى، فالْبُعد النقدي، الذي يحيل عليه التماسف (أخذ مسافة)، يصيرُ قُرْباً بالنظر لطبيعة القراءة النقدية المعتمدة؛ حيث كلما انخرط ناقد النقد الأدبي في البُعد، تأملاً وفهماً ومعرفة، كلما ازداد قرباً من «أعماق» عوالم النقد الأدبي وسطوحه. كما أنه كلما توغل ناقد النقد الأدبي قرباً، بُعده من النص النقدي، كلما تأثر المتلقي بالحمولة المعرفية لنقد النقد الأدبي ولناقده.

تنطوي «حكمة المسافة» في إنتاج نقد النقد الأدبي على كشف إمكانات قيمة يتأسس عليها النقد الأدبي؛ حيث يتبدى نقد النقد الأدبي المختلف، بفعل عمق حكمة المسافة، منشغلاً بالنص النقدي، ومختلف السياقات والأدوات المختلفة التي تساهم في تشكيله. بهذا المعنى، تصير المسافة النقدية، بصفتها وضعية مُفضية لفكر نقدي أسَّه التَّقصي المعرفي المسنود بالتحليل الشامل، أساساً لـ «لوضع النقد في صميم الفكر الأنسي»¹⁵. إن ذلك يساعد على تجاوز التفكير في الكتابة النقدية من زوايا التنظيم واللغة والمفاهيم والمنهج ... صوب النظر إلى النقد الأدبي، بناءً على منطلقات نقد النقد الإيستيمولوجية، «بما هو شكل من أشكال الحرية والديموقراطية، وبما هو ممارسة مستمرة للمساءلة ولمراكمه المعارف المنفتحة، لا المنغلقة»¹⁶.

تنطوي المسافة النقدية، إذاً، على مفهوم «العودة» إلى زمن الماضي، ليس رجوع القهقري، فكرياً، ولكن عودة بحثية للتفكير في مختلف الاحتمالات التي يمكن توليدها من المكونات المختلفة للنص النقدي. إنها عودة معرفية تعيدُ النظر في كينونة النص النقدي، وفي شروط تكوّنه، لعل ذلك يفضي لقراءة نقدية فعّالة تستولد من النص النقدي ما أغفل في قراءات نقدية سابقة، أو ما لم تتمّ قراءته أصلاً؛ ما دام «أن النص يشكل كونا من العلامات والإشارات يقبل دوماً التفسير والتأويل، ويستدعي أبداً قراءة ما لم يُقرأ فيه من قبل»¹⁷. بهذا المعنى، فإن العودة، التي ينطوي عليها مُضمّر المسافة النقدية، تكشفُ رغبة ناقد النقد الأدبي في تحقيق قراءة نقدية فعّالة لا تبتز صلة النص النقدي بالتاريخ والمجتمع والثقافة والنقد ... بل تراهن على قراءة



لكل ما هو غريب وجديد ومختلف»¹².

تترأى المسافة النقدية، إذاً، وضعية فكرية يوطرها إدراك التركيب النوعي، ظاهراً كان أم مضمراً، للكتابة النقدية. إدراك يصدر عن إحساس بوظيفة نقد النقد المعرفية، فيصير بموجبها نقد النقد الأدبي «قراءة فاحصة» لا تتصيدُ مكامن الضعف والاختلال في العمل النقدي، بل فعلاً معرفياً يُحقّق وعياً آخر بالنقد الأدبي، نصاً كان أم خطاباً، ومن خلاله بالثقافة والتاريخ والمجتمع؛ لأنه «لا ينبغي للنقد، ولا يمكنه أن ينحصر في الحديث عن الكتب؛ فهو بدوره يدلي دوماً برأيه في الحياة»¹³. كأن المسافة النقدية تسهم في جعل «نشر المعرفة» النوعية حول النقد الأدبي والحياة الإنسانية أسّ الممارسة النقدية، مما يعظم من مسؤولية ناقد النقد الأدبي المعرفية؛ مسؤولية تتجاوز فيها أخلاق المعرفة النقدية، بضبط مقومات ممارسة نقد النقد الأدبي.

يتضح أن المسافة النقدية ليست موقعاً نقدياً يشغله ناقد النقد الأدبي، بوصفه «وضعاً نموذجياً» مناسباً لدراسة عوالم النص أو الخطاب النقدي، بل إن المسافة وضعية معرفية توجّهها دعوة صريحة لاستبدال القراءة الاستيعابية والسطحية بـ «القراءة النبيلة» و«القراءة اليقظة»¹⁴، وفق

«ليس ملكاً مشاعاً يصح فيه كل ما يُقال»²².

يمكنُ النظر إلى فلسفة المسافة النقدية، إذاً، من خلال مقولتي السياق والتّمَنع. إنّ المسافة النقدية تتحدّد علاقتها بمقولة السياق عبر فلسفة بنائية تشييدية قوامها التفكير النقدي ببناء، وإعادة بناء، للسياقات الغائبة أو المغيبة. أما علاقة المسافة النقدية ترتبط بمقولة التّمَنع فتتحدّد، بوصفها سبباً، بواسطة القراءة النقدية المتبصرة التي تنبّه إلى عوالم النصّ النقدي الظاهرة والعميقة، وتكشف سياقاته المغفلة أثناء دراسته نقدياً؛ من منطلق «أنّ سياقات النصّ لا يمكن أن تكون معطى جاهزاً يهبه النصّ قراءه، إنها في الواقع بناء يتمّ من خلال عمليات التأويل المتتالية، فنحن ننتبه إلى النصّ عندما «يتمنّع»، أي عندما يكون حاملاً لمعنى يستدعي شيئاً آخر غير ما يقوله محيطنا المباشر»²³.

قد تكون المسافة النقدية، المتولّدة من العلاقة مع النصّ النقدي، وضعية معرفية كاشفة وظيفية القارئ النقدية (ناقد النقد الأدبي)؛ وظيفية هامة تستقي مفعولها النقدي من «الجديد المعرفي»، ومن فتح النقد الأدبي على مستجدات معرفية. إنّ تبني المسافة النقدية في إنتاج نقد النقد الأدبي معناه، أولاً، التّموّج في وضعية معرفية تشكّل سندا لوظيفة نقد النقد الأدبي التي توجّهها سلطة إجماع النصّ النقدي وإكراهه على قول ما لم يقله؛ على اعتبار «أنّ مهمة كلّ قارئ هي أن يجعل النصّ يتكلّم مرة أخرى»²⁴، مهما كانت طبيعة هذا النصّ. ومعناه، ثانياً، شغل وجود فكري يدعّم فعل نقد النقد الأدبي بـ«فلسفة الانبثاق» التي تدرس عناصر النقد الأدبي الظاهرة والحاضرة، وتحلّل أبعاده الغائبة ومعانيه المحتجبة، بوصفها فلسفة متضمّنة في جوهر كلّ قراءة نقدية مؤطرة بتوجّه إيديولوجي فعّال؛ ما دام أنّ «القراءة تعني دائماً جعل صوت النصّ ومعناه ينبثقان»²⁵.

يتراءى جلياً أنّ المسافة النقدية ليست موقفاً نقدياً «بارداً»، تجاه النصّ النقدي، يعبر عن إيديولوجية الرفض والمحكمة، أو عن إهمال وتشويه له، بل إنها دالة على وجود عقلائي يسعف ناقد النقد الأدبي في كشف الانتظام البناء الكامن وراء «فوضى» الإنتاج النقدي، وإظهار إنتاجية عمائه الخلّاق؛ لأنّ «ما يظهر أنه فوضى، أو هذيان، أو جنون، فليس إلّا شكلاً أو صورة مشوّهة لعقلانية متخفية؛

يمكن النظر إلى المسافة النقدية بأنها «حركة» حول النصّ النقدي؛ حركة ذات مضمون معرفي، فتجعل نقد النقد الأدبي نشاطاً فكرياً غايته الفهم، ثم تشييد بناءاً للمعرفة

نقدية تؤمّن تلك الصّلة وتقويها.

يمكن النظر إلى المسافة النقدية بأنها «حركة» حول النصّ النقدي؛ حركة ذات مضمون معرفي، فتجعل نقد النقد الأدبي نشاطاً فكرياً غايته الفهم، ثم تشييد بناءاً للمعرفة. لهذا، فإنّ المسافة النقدية فاعلية فكرية، يقوم أسسها على البحث في نظام العلاقة القويّة والمتبادلة بين النقد الأدبي وناقد النقد الأدبي؛ علاقة أساسها «دينامية تحوارية»¹⁸ مولّدة للفكر النقدي، بوصفه فكراً خلاّقاً يفضي بالمسافة النقدية لتحقيق «الاكتشاف» الذي «هو أن نرى ما رآه جميع الناس وأن نفكر في ما لم يفكر فيه إنسان»¹⁹.

تضمّر المسافة النقدية انخراطاً في «طقس» معرفي غايته تحقيق نقد النقد الأدبي، لكن بأفق المغامرة، فيصير نقد النقد الأدبي منتجاً للجديد معرفياً، ومتجاوزاً للمتداول ثقافياً؛ على اعتبار أنّ «النقد والتجاوز هما أساس لكلّ تجديد ثقافي»²⁰. بهذا المعنى، فإنّ المسافة النقدية ليست «هروباً» نقدياً دالاً على عُقم فكري، بل تعتبر انخراطاً معرفياً هادئاً في محاوراة الكتابة النقدية؛ لأجل كشف عوالمها المعرفية المختلفة، بما يلائم شروط تكوينها وتشكلها، ولغاية المساهمة في دعم المسار التطوّري لنقد النقد الأدبي بالإنتاج الجديد. لهذا، لا تقتزن المسافة النقدية بسلك معرفي أسه الهروب، خوفاً من النصّ النقدي، بل تتصلّ بمحتاج فكري يؤكد أنّ نقد النقد الأدبي تصوّر ومعرفة وتأمّل... وكلّ ما يبرهن أنّه، غلى غرار أيّ خطاب نقدي، «مشروع عقلائي»²¹. من هنا، فإنّ أخذ مسافة نقدية من النصّ النقدي يبرز تفكيراً عميقاً في الممكن قوله نقدياً، بصدد النقد الأدبي، وفق مقتضيات العلمية والملاءمة مع نقد النقد الأدبي؛ ما دام أنّ النقد، عامة، قد يُنظرُ إليه أنّه

عن النص النقدي، ثم يُصيرُهُ أليفاً عند القارئ؛ لأنه في النقد الأدبي ونقد النقد الأدبي فإن «الشرح هو لا محالة تقليص للغرابة»³⁰.

يتبدى جلياً أنَّ المسافة النقدية قد تُسهّم في كَشَف طبيعة ناقد النقد الأدبي، من زاوية الامتلاء أو الفراغ المعرفي، بوصفها «طبيعية» مسؤولة عن قراءة نقدية فعّالة، وتمتلك قوّة إستيمولوجية تمكّن من تبيّن جدلية الظاهر والخفيّ في النص النقدي. بهذا المعنى، فإن المسافة النقدية تجعل بناء المعرفة الذاتية أولاً، وبناء معرفة بالنص النقدي، مهما كانت طبيعة محاولاته النقدية ونوعية آلياته ومنهجه ومفاهيمه، تتجاوز الظاهر صوب المضمّر والغائب ثانياً. لهذا، فإنّ البناء المعرفي من صميم فعل نقد النقد الأدبي المرتبّ عن المسافة النقدية مع النص النقدي.

تركيب

تنطوي الدينامية الخطابية لنقد النقد الأدبي على تحفيز للاهتمام المعرفي بهذا النمط النقدي النوعي. لهذا، فإن إبراز فاعلية النص النقدي وإنتاجيته، بناءً على البعد العقلاني الذي يتطلبه نقد النقد الأدبي، يستهدف إنتاج نقد مؤطّر بأفق معرفي ومنهجي، وقائم على «مسافة نقدية» تقوّي موضوعية نقد النقد الأدبي. كأن مصداقية نقد النقد الأدبي النوعية كامنة في الصرامة المعرفية والمنهجية المصاحبة لتحقيقه، ومضمرة في إنتاجية نقد النقد الأدبي المتولّدة منه بوصفه «مشروعاً عقلياً». بهذا المعنى، فإنّ نقد النقد الأدبي يتحقق بفعل معرفة متنوعة، تمتاز بدينامية نوعية، توفر إمكانات قرائية نقدية قابلة للتعديل والتطوير، بالنظر لطبيعة الموقع والاستراتيجية التي يعتمدها ناقد النقد الأدبي.

ولذلك، فإنّ المحلّل مطالب بأن يستخرج الانتظام من الفوضى»²⁶. لهذا، فإنّ المسافة النقدية تتجلى مُطّماً خاصاً من العلاقة المعرفية بنص النقد الأدبي؛ علاقة تؤسّسها خلفية فكرية معرفية ورؤية منهجية استراتيجية، وتبنيها طرق تفكير جادة ومسؤولة وواعية بموقع الذات الناقدة (ناقد النقد الأدبي) والنص النقدي. من هنا، فالمسافة النقدية لا تنتهي لـ«سكون» العقل والنقد، بل تفضي لتحقيق نقد النقد الأدبي تؤسّسه «الدينامية الخلاقة»؛ كونها دينامية لا ترتاح لقراءات نقدية أخرى، سابقة أم آنية، ولا تطمئن لتحليلات وتأويلات ترسّخ بُعد الكتابة النقدية عن الاستجابة لتطورات النقد الأدبي ونقد النقد الأدبي وتأويلاته، وتحولات الواقع وتجدد المعارف، فيتبدى أنّ «الدينامية الخلاقة» .. تؤدي بالضرورة إلى إعادة قراءة، وتأويل الشروط الأولية لتتلاءم مع مستجدات العالم، ومستحدثاته»²⁷.

تتجاوز المسافة النقدية، إذًا، التوجّس السلبي من النص النقدي، نحو شك نقدي فلسفي (ديكارتّي) غابته الوصول إلى «الحقيقة» النقدية؛ وفي الحركة المعرفية بين الشك واليقين يعمل ناقد النقد الأدبي جاهداً لتحقيق، ما يسمّيه رولان بارت، «تجديد القراءة»²⁸. إنّ التجديد النقدي بشكل تحوّل في هوية نقد النقد الأدبي التي تسعى المسافة النقدية إلى تجويدها، وتصوّرها «نموذجاً» قابلاً للاحتذاء؛ ما دام المقصود بتجديد القراءة، في سياق النقد الأدبي، هو «أنّ قراءة حرة تصبح أخيراً معياراً لـ«دراسات أدبية»»²⁹. لهذا، فإنّ المسافة النقدية تعدّ تحكماً في نزعة الاندفاع التي تهيم على الذات الناقدة (ناقد النقد الأدبي) الرّغبة في كشف تميّز رؤيتها الخاصة في القراءة النقدية. كأنّ الدعوة لأخذ المسافة النقدية، في كلّ نقد للنقد الأدبي، تتصلّ ببناء قراءة نقدية مُنتجة أسّها شرحٌ ينزع «الغرابة»

يتبدى جلياً أنَّ المسافة النقدية قد تُسهّم في كَشَف طبيعة ناقد النقد الأدبي، من زاوية الامتلاء أو الفراغ المعرفي

1. نستحضر هنا، تمثيلاً لا حصراً، فكرة الباحث المغربي حمّو النقاري، المقترنة بمعايير تقويم المعارف، والظاهرة في قوله الآتي: «هناك معياران أساسان تُقوّمُ بهما المعارف وتُقَدَّرُ قيمتها: -معيار يُعيّرُ هذه المعارف بالنظر إلى «مضامينها» و«محتوياتها» العلمية أو العملية، -معيار يعيّرُ هذه المعارف بالنظر في «آليات بنائها» و«وجوه تقريرها» الاستدلالية أو التداولية».
- انظر: حمّو النقاري، **روح المنهج**، المؤسسة العربية للفكر والإبداع، بيروت، ط1، 2018، ص 9.
2. نفسه، ص 15 - 16.
3. عبد الرحمن التمار، **نقد النقد: بين التصور المنهجي والإنجاز النصي**، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2017.
4. إن منهجية تحقق نقد النقد الأدبي التي اقترحنا في الكتاب المشار إليه، تحدّد عناصرها الأساسية كما يأتي: 1. المدخل الملائم للنص النقدي، 2. توضيح الهندسة البنائية للنص النقدي ودراساتها، 3. كشف أهداف النص النقدي، 4. توصيف محمولات النص النقدي، 5. إظهار مرجعية مفاهيم النص النقدي، 6. ضبط الرؤية المنهجية للنص النقدي، 7. تحديد المتن أو الظاهرة المدروسة في النص النقدي، 8. إبراز عناصر الممارسة النقدية. انظر المحور الثاني من الفصل الأول في المرجع السابق.
5. علي حرب، **نقد النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط4، 2005، ص 11.
6. محمد مفتاح، **فلسفة النقد: مقارنة مركبة**، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 2020، ص 127.
7. علي حرب، **نقد النص**، ص 20.
8. نفسه، ص 22.
9. إيهاب حسن، **تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة**، إعداد وترجمة: السيد إمام، دار شهريار، العراق، ط1، 2018، ص 58.
10. إدغار موران، **المنهج: معرفة المعرفة - أنثروبولوجيا المعرفة (ج3)**، ترجمة: جمال شحيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012، ص 273.

11. يتحدث تيزفيتان تودوروف عن النقد الحواري فيقول ما يأتي: «أدعو هذا النقد «حواريًا». إنه لا يمكن بلوغ الحقيقة الذي أطمح إليه إلا بالحوار؛ وفي المقابل، كما لوحظ ذلك مع باختين، كي يكون هناك حوار يجب على الحقيقة أن تطرح كأفق وكمبدأ منظم». انظر: تيزفيتان تودوروف، نقد النقد: رواية تعلّم، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص 149.
12. د. يمنى العيد، في تاريخ النقد وسؤال الثقافة العربية: مقالات وحوارات، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2017، ص 106.
13. بول ب. آرمسترونغ، القراءات المتصارعة: التنوع والمصادقية في التأويل، ترجمة وتقديم: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009، ص 13.
14. نفسه، ص 35.
15. آن موريل، النقد الأدبي المعاصر: مناهج، اتجاهات، قضايا، ترجمة: إبراهيم أولحيان- محمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 1179، ط1، 2008، ص 18.
16. تيزفيتان تودوروف، نقد النقد: رواية تعلّم، ص 148.
17. د. محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي - كلية الآداب، صفاقس - سوسة، ط1، 1998، ص 7.
18. نفسه، ص 522.
19. نفسه، ص 523.
20. عبد السلام بنعبد العالي، الكتابة بالقفز والوثب، منشورات المتوسط، ميلانو- بغداد، ط1، 2020، ص 15.
21. بول دي مان، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغامهي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، العدد 189، ط1، 2000، ص 86. دعماً لهذه التصور، يرى بول دي مان أن التوقع في وضعية الناقد تصير ذاته مختلفة؛ لأنه يبتعد عن ذات «الإنسان العادي»، ويقترب من ذات مغايرة لها (الناقد). يقول، في هذا الصدد مستثمراً فكرة بلون، ما يأتي: «حين أصر ناقدًا، أدنو من ذاتية جديدة. ويمكننا القول أنني أسمح لنفسي بأن يحلّ شخص آخر أفضل مني». ص 130.
22. عبد السلام بنعبد العالي، الكتابة بالقفز والوثب، ص 122.
23. إدغار موران، المنهج: معرفة المعرفة - أنثروبولوجيا المعرفة (ج3)، ص 30. إن الطابع النسبي للمعرفة النقدية، بوصفها معرفة حيّة، وفق تصور إدغار موران، نابع من «ذاتية» الناقد التي يتعذر عليه الانفلات منها. لذلك، يقول موران ما يأتي: «إن المعرفة الحيّة لا تستطيع مع ذلك الإفلات من الذاتية أي من الفعل الأساسي لموضوعة الذات في مركز عالمها لتصل إلى المعرفة». ص 73.

24. نفسه، ص 340.
25. نفسه، ص 340.
26. د. فريال حسن خليفة، النقد ومستقبل الثقافة العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص 130.
27. سعيد بنگراد، «النص والمعرفة النقدية»، ضمن: النقد الأدبي بالمغرب: مسارات وتحولات، منشورات رابطة أدباء المغرب، الرباط، ط1، 2002، ص 73.
28. علي حرب، الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 1995، ص 19.
29. رولان بارث، هسهسة اللغة، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999، ص 51.
30. ستيفن إيريك برون، النظرية النقدية: مقدمة قصيرة جداً، ترجمة: سارة عادل، مؤسسة هندواوي، القاهرة، ط1، 2016، ص 81.
31. نستحضر هنا المفهوم النقدي الذي بلوره تيودور أدورنو Theodor W. Adorno، وأشار إليه ستيفن إيريك برون S. E. Bronner، متحدثاً عن إشكالية الفصل بين التجربة والتأمل النقدي، حيث قال: «إن فصل التجربة عن التأمل النقدي يخلق منفذاً للإيديولوجية، ويوهن القدرة على مقاومة ما أطلق عليه أدورنو «أنطولوجيا الأوضاع الخاطئة»». نفسه، ص 38.
32. نفسه، ص 101.
33. تزفيتان تودوروف، نقد النقد: رواية تعلّم، ص 151.
34. إدوار سعيد، الأنسية والنقد الديمقراطي، ترجمة: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص 84 - 88.
35. نفسه، ص 69.
36. نفسه، ص 69.
37. علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 1993، ص 6.
38. إدغار موران، المنهج: معرفة المعرفة - أنثروبولوجيا المعرفة (ج3)، ص 275. يؤكد إدغار موران، في عدة أفكار، العلاقة بين الفكر والدينامية التحاورية؛ فيقول «الفكر هو دينامية تحاورية لا تنقطع» ص 273. كما يقول: «يتولد الفكر من دينامية تحاورية لا تنفصم» ص 275.
39. نفسه، ص 281.
40. د. فريال حسن خليفة، النقد ومستقبل الثقافة العربية، ص 131.

41. بول ب. آرمسترونغ، القراءات المتصارعة: التنوع والمصادقية في التأويل، ص 13.
42. نفسه، ص 281.
43. سعيد بنكراد، سميات النص: مراتب المعنى، ضفاف- دار الأمان- الاختلاف، بيروت- الرباط- الجزائر، ط1، 2018، ص 45.
44. هانز جورج غادامير، من أنا ومن أنت؟ تعليق حول بول تسيلان، ترجمة: علي حاكم صالح- حسن ناظم، منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ط1، 2018، ص 185.
45. نفسه، ص 185.
46. محمد مفتاح، فلسفة النقد: مقارنة مركبة، ص 124.
47. نفسه، ص 193.
48. رولان بارث، هسهسة اللغة، ص 125.
49. نفسه، ص 125.
50. كاترين بيلسي، الممارسة النقدية، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، دائرة الشارقة للثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2015، ص 30.

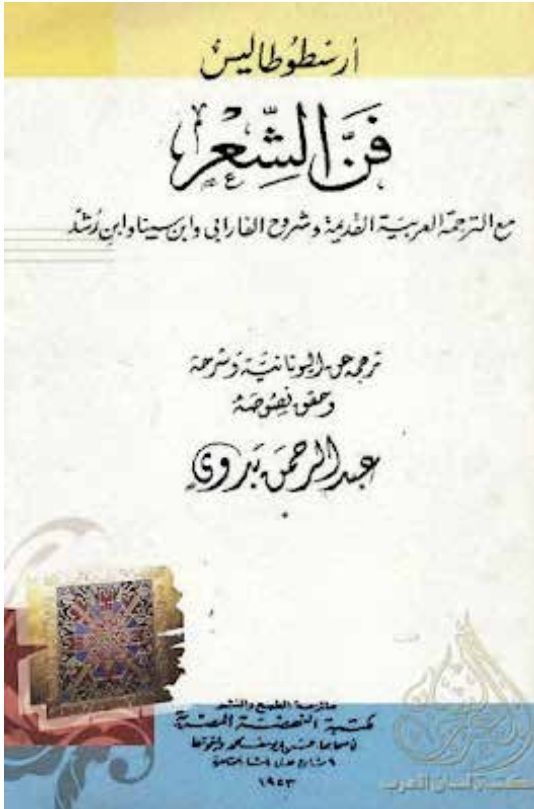
تقديم

قليلة هي الدراسات النقدية التي حاولت اختبار المقوم الاستعاري في الخطاب عموما وفي الخطاب الروائي بشكل خاص،¹ هذا على الرغم من السمات الشعرية التي انفتحت عليها الرواية الجديدة، لقد ظل الاهتمام في الغالب منصبا على عناصر البناء السردى الموجه بهيمنة المنظورات السيميائية التي ترصد العلاقات بين العوامل ودورها في بناء الحكمة وتطورها، ونحن نعرف أنه مع أول كتاب ينظر للعمل السردى (المسرحي)، أقصد كتاب «فن الشعر لأرسطو، تم التشكيك في ثلاثة فصول كاملة تتمحور حول اللغة الشعرية وهي الفصول 20 و 21 و 22، حيث اعتبرها جل من تعرضوا لكتاب فن الشعر منحولة²، ولم يترددوا في حذفها نهائيا وهم يترجمون كتاب أرسطو³، الذي أقصى الشعر الغنائى من نظريته حول المحاكاة، هذا على الرغم من اعتباره الاستعارة من علامات العبقرية الشعرية التي لا يمكن أن تُنقل من شخص لآخر⁴، ومن تنبيهه إلى الدور الذي تلعبه الاستعارة في الحكمة⁵.

استعارية الرواية من النظرية الإبدالية إلى النظرية المعرفية

إن استعارية الرواية تزداد تعقيدا عندما نستحضر المنظور التقليدي للاستعارة والذي كرسه أرسطو نفسه، حيث ظل فهم الاستعارة منحصرا في حدود الكلمة والجملة باعتبار الاستعارة عملية استبدال بين الكلمات، ليست سوى مجاز «والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر. والنقل إما أن يتم من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل»⁶.

ولم تستطع ترجمات الفلاسفة المسلمين لكتاب فن الشعر لأرسطو، أن تساهم في لفت انتباه البلاغيين العرب إلى



ومع ظهور النظرية التفاعلية مع: ماكس بلاك وريتشاردز، وريكور... ستشهد البلاغة نهضة في فتح مبحث الاستعارة على الخطابات الممتدة كالرواية، ذلك أن تجديد مفهوم الإحالة في دراسة الاستعارة، وربطها بالفكر، والتأكيد على وظيفتها المعرفية... كلها مفاهيم ساهمت في تطوير الاستعارة من منظور تفاعلي.

وهكذا انتقد ريتشاردز سوء الفهم الذي تعرضت له الاستعارة عبر تاريخ البلاغة، عندما اعتُبرت بمثابة نقل شيء إلى شيء آخر، مكتفية بالوظيفة الجمالية أو الزخرفية⁹. ليؤكد بأن الاستعارة: «هي المبدأ الحاضر أبداً في اللغة، وهذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة. فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة.... وحتى في اللغة الجافة للعلوم فإننا لا يمكننا أن نستغني عنها دون أن نعاني من بعض المصاعب»¹⁰.

ويحصر ريتشاردز مكونين للاستعارة يسميهما المحمول والحامل، ويمكن التعبير عنهما بواسطة ثنائيات غير دقيقة من قبيل: الفكرة الأصلية، والفكرة المستعارة؛

الإنتاج السردى الذي أنتجته الثقافة العربية من قبيل: الحكايات، والسير، وقصص الحيوان، والمقامات... إلخ، ولا في ربط الاستعارة بالسرد، لأنها ترجمات حوّلت كتاباً فن الشعر من طابعه السردى إلى الطابع الغنائى ليتلاءم مع الشعر العربي، دون أن يعني هذا عدم تقديم اجتهادات متميزة للفلاسفة المسلمين (ابن سينا والفارابى وابن رشد) حول الاستعارة الشعرية التي نظروا إليها باعتبارها انزياحاً عن اللغة المعيار⁷، محتفظة بنفس التصور الاستبدالي⁸.

والواقع أن هذه النظرة المحدودة للاستعارة باعتبارها استبدالاً بين الكلمات ظلت مهيمنة على البلاغة الغربية بعد أرسطو، وإلى منتصف القرن العشرين، وإلى عهد قريب، كانت مصنفات البلاغة المختزلة: من قبيل كتاب «محسنات الخطاب» (1830, Les figures du discours) لفونطانيي Pierre Fontanier، وكتاب بلاغة عامة» Rhétorique Générale لـ Liège ... وغيرهما دستوراً بلاغياً في تعليم البلاغة وتحليل الخطاب على أساسها، فتركزت بهذا النظرية الإبدالية للاستعارة باعتبارها نقلاً لدلالة كلمة إلى كلمة أخرى، ولم يُقدّم شيء يُذكر في تقريب الاستعارة من الخطاب الذي يتجاوز الكلمة والجملة. وبهذا لم تكن إمكانية التحليل الاستعاري للرواية ممكنة، في ضوء هذا التصور المحنط للاستعارة.

ومع ظهور النظرية التفاعلية مع: ماكس بلاك وريتشاردز، وريكور... ستشهد البلاغة نهضة في فتح مبحث الاستعارة على الخطابات الممتدة كالرواية، ذلك أن تجديد مفهوم الإحالة في دراسة الاستعارة، وربطها بالفكر، والتأكيد على وظيفتها المعرفية... كلها مفاهيم ساهمت في تطوير الاستعارة من منظور تفاعلي.



على علاقة استبدالية بين الكلمات، كما تثبت النظرية البلاغية الكلاسيكية، بل هي في الأساس: «استعارات وعلاقات بين الأفكار»¹³. وهي فكرة سيطورها المعرفيون. ولهذا يعرف ريتشاردز الاستعارة بأنها: «تعني الحالات التي تُعطي فيها الكلمة.. فكرتين بدلا من فكرة واحدة... فنتحدث عن شيء وكأنه شيء آخر» كما تعني أيضا «كل تلك العمليات التي ندرك فيها شيئا أو نفكر فيه أو نشعر نحوه بلغة أخرى، أو مصطلح آخر»¹⁴.

وقد انطلق أنصار الدلالة المعرفية من توجيه نقدهم للتصور التقليدي الذي هيمن على الاستعارة، لما يناهز ألفين وخمسمائة سنة، حيث يلخص لايفوف وجونسون أهم المبادئ التي ترسخت حول النظرية التقليدية للاستعارة فيما يلي:

ارتباط الاستعارة بالألفاظ، وليس بالفكر.

استعمال الاستعارة للغة استعمالا منحرفا.

العبارات الاستعارية التواضعية في اللغة اليومية العادية عبارة عن «استعارات ميتة»، أي أنها عبارات كانت استعارية في الماضي، ولكنها صارت مجمدة في عبارات حرفية.

الاستعارات تعبر عن تشابهات موجودة سلفا¹⁵ ومما لا شك فيه أن صدور كتاب «الاستعارات التي نحيا بها» Metaphors we Live by، لكل من لايفوف وجونسون، شكل طفرة هائلة في دراسة الاستعارة. لقد مهدت جملة من الشروط المعرفية، للتصور الجديد الذي قدمه المؤلفان لدراسة الاستعارة، لعل أهمها المنظور الجديد الذي قدمه علم الدلالة المعرفية (Sémantique Cognitive)، التي يندرج الكتاب في سياقها، ويتأسس علم الدلالة المعرفية/العرفاني، على جملة من المفاهيم، أهمها: المَقُولَة

أو ما يقال ويُفكر فيه فعلا، وما يقارن به أو معه؛ أو الموضوع الأساسي، وما يشابهه... أو الفكرة، وصورتها. وهي مصطلحات مربكة في نظر ريتشاردز. كما أن استعمال فكرة مجاز أو صورة، مضللان بشكل خاص، وإذا كانت النظرية التقليدية تحصر الاستعارة في المحمول أو المعنى الصرف بغض النظر عن الحامل، أو التعبير المجازي، فإن ريتشاردز، يتبنى نظرية تفاعلية بينهما، فالمعنى الاستعاري لا يحصل إلا من تفاعل الحامل والمحمول معا، من أجل إعطاء معنى ذي قوى متعددة¹¹. إن «معنى الاستعارة هو خلاصة تفاعل بين الناقل vehicle أو المستعار والمحتوى tenor أو المستعار له... فحينما يقال: «شيخوخة النهار»، للدلالة على «مساء النهار»، تعتبر البلاغة الإبدالية substitutive كلمة «شيخوخة» مجرد بديل، أي ناقل vehicle، لـ «مساء»، أي محتوى tenor. فإذا تغير اللفظ فإن المعنى يظل هو نفسه. وبما أن المعنى يظل ثابتاً وممناً عن أي تغيير، نعتبر الاستعارة مجرد زخرفة، لمعنى موجود سلفا، وهي هنا تقتصر على تزيينه لا غير. في حين تذهب البلاغة التفاعلية إلى أن الاستعارة تقوم على الإسناد، أي إسناد لفظ إلى آخر. العلاقة هي إسنادية أو دلالية وليست سميوطيقية، أي بدلية تقوم على إبدال لفظ بآخر ذي معنى شبيه. وبهذا فحسب البلاغة التفاعلية «لا وجود [...] لاستعارة في المعاجم». المعجم، حسب النظرية التفاعلية، يعرض كلمات مفردة، في حين أن الاستعارة تعرض مركبات. وهكذا فإننا نجد في عبارة «شيخوخة النهار» تلوينا شيخوخيا للنهار، وتلوينا نهائيا للشيخوخة. المعنى الاستعاري هو الحاصل عن هذا التفاعل بين الطرفين، هو إذن معنى جديد، ولا علاقة له بمعنى الطرفين المستقلين أحدهما عن الآخر»¹².

هكذا ترتبط الاستعارة، بالذهن، ويرتبط الذهن بالعالم الحسي، وتوضع الاستعارة وتأمّلات الفكر معا في دائرة الخيال، أو لنقل إن الفكر يفهم العالم من خلال الاستعارة. وسينتهي ريتشاردز بعد ذلك إلى أن الاستعارات لا تقوم

المعنى الاستعاري لا يحصل إلا من تفاعل الحامل والمحمول معا، من أجل إعطاء معنى ذي قوى متعددة. إن «معنى الاستعارة هو خلاصة تفاعل بين الناقل vehicle أو المستعار والمحتوى tenor أو المستعار له...»

أكد مارك جونسون، أنه لا وجود لمعرفة موضوعية مستقلة عن الإدراك الجسدي وعن الخيال الإنساني، فنحن لا نستطيع أن ندرك العالم إلا من خلال أنساق استعارية.

السؤال حول مدى صلاحية مثل هذا التصور المرتبط باللغة العادية للغة الأدبية، التي تتسم باستعاراتها المبنية على قدر من الانزياح مقارنة باللغة المعيار؛ يحينا لا يكوف وتبرنر، بأن الاستعارات الجديدة في الشعر، تخضع لنفس الحالات الاستعارية المتعارفة في اللغة العادية²⁰، إن الاستعارات الشعرية تستعمل نفس الاستعارات التصويرية التقليدية، ولكن بطريقة جديدة مبتكرة، ويتأسس هذا الابتكار الاستعاري في الشعر على جملة من التقنيات، التي يجريها الشعراء على الاستعارات المفهومية التقليدية من قبيل: التمديد Extention، والتفصيل Elaboration، والتركيب والجمع Combination، والتشكيك في الاستعارات التقليدية Questioning²¹. ومن هنا فإن الكثير من الاستعارات المستعملة خارج الأدب يمكن أن تجد استمراريتها في النصوص الأدبية دون أن يعني هذا نزاع صفة الإبداعية والانزياح عن الاستعارات الأدبية²².

الأنساق الاستعارية في روايات أحلام مستغامي (استعارة الذاكرة وعاء أمودجا)

تتخذ دراسة الاستعارة في الرواية مشروعيتها من كون بعض روايات ما بعد الحداثة، تتأسس على لغة شعرية، وهو ما يخلق نوعا من الالتباس بين الجنسين الشعري والروائي. ولا يخفى ما يميز التجربة الروائية لأحلام مستغامي من احتفاء باللغة الشعرية إلى درجة أنها اتهمت عند صدور روايتها الأولى بأنها نحلت هذه الرواية، وأن الذي كتبها في الحقيقة هو نزار قباني. تشابه لغة الرواية مع أشعاره.

في هذا السياق يمكن رصد سبع استعارات تصويرية في روايات أحلام مستغامي وهي:

استعارة: الذاكرة وعاء

Categorization، وهو تصور سيطوره المعرفيون عن النظرية الأرسطية نفسها، حيث يتم تصنيف الأشياء في العالم وفق خصائصها المشتركة¹⁶

وقد أكد مارك جونسون، أنه لا وجود لمعرفة موضوعية مستقلة عن الإدراك الجسدي وعن الخيال الإنساني، فنحن لا نستطيع أن ندرك العالم إلا من خلال أنساق استعارية، فما يذهب إليه الفكر الكلاسيكي، من وجود مفاهيم قائمة بذاتها، موضوعيا. تتحدد فقط عن طريق علاقتها بحالات الأشياء في العالم الحقيقي، أو العوالم الافتراضية، ومستقلة عن أي تشكل خيالي لتصوير مجال الخبرة الإنسانية؛ لا يمكن أن يصمد أمام الدراسات التجريبية التي تؤكد أن أغلب التصورات الإنسانية تتحدد وتُفهم فقط داخل نطاقات التصور¹⁷. ولهذا «قدم العديد من علماء النفس استدلالا يقول: إن البنية الدلالية (أي المعلومات التي ينظم بها الذهن التجربة)، تنتقل بصورة مباشرة إلى الذهن بالطريقة نفسها التي ينظم بها الذهن التجربة، أي الطريقة نفسها التي يتعامل بها الذهن مع العالم الخارجي¹⁸

ومن هنا لا تغدو الاستعارة خاصية لغوية، كما ترسخ في التقاليد البلاغية التقليدية، بل تغدو مرتبطة مباشرة بالفكر البشري، يقول مؤلفا كتاب «الاستعارات التي نحيا بها»:

«يعتقد كثير من الناس أن الاستعارة خاصية لغوية تنصب على اللغة وليس على التفكير أو الأنشطة... إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس... لقد وجدنا باعتمادنا على معطيات لغوية بالأساس، أن الجزء الأكبر من نسقنا التصوري العادي، استعاري من حيث طبيعته¹⁹.

وإذا كان هذا التغلغل الاستعاري يطبع لغة الحياة اليومية، في التعبير عن مختلف تجاربنا، فإن هذا يطرح

استعارة: الحب رحلة

استعارة: الحب نار

الاستعارة الاتجاهية

استعارة: الحوار حرب

استعارية اللون.

استعارة: الحالات أمكنة.

وترتبط هذه الاستعارات بعناصر العمل الروائي، فبقدر تعبير هذه الاستعارات عن نفسيات ومواقف وحيات الشخصيات بقدر استجلائها لعناصر أخرى مرتبطة بالفضاء والزمن والحبكة الروائية..

ويمكن أن نقدم مثالا - نظرا لضيق المقام هنا - على ذلك باستعارة الذاكرة وعاء التي كانت استعارة مركزية بسطت نفوذها على رواية ذاكرة الجسد من بدايتها إلى نهايتها.

إن حبكة رواية «ذاكرة الجسد» تتأسس كلها على معاناة البطل (خالد) مع ذاكرته المليئة بالخيبات التي واكبت حياته. وعلى الرغم من أن حبيبته (حياة) ستلتقي به في باريس بعد ربع قرن من الغياب وتقيم معه لمدة، إلا أنها سرعان ما تتركه وحيدا مع أثقال ذاكرته، بعد أن قبلت الزواج من أحد الانتهازيين الذين سرقوا أحلام الثورة، واغتبنوا على حساب المناضلين الحقيقيين.

هكذا تصبح الذاكرة وعاء لذكريات الماضي، ويستعير لها السارد عدة ألفاظ مرتبطة بالوعاء من قبيل: «الغرف المغلقة» و«الدهليز» و«الصندوق» و«الحقيبة»

و«الامتلاء» و«الإفراغ» و«الثقل» و«الحمل» و«السياح» و«الفتح» و«الإغلاق».... وغيرها من التعبيرات التي ترتبط باستعارة تصويرية واحدة هي «الذاكرة وعاء»²³.

لقد عكست رواية «ذاكرة الجسد» موقفين متناقضين من الذاكرة/الوعاء، موقف السارد خالد المسكون بفكرة امتلاء الذاكرة، واعتبار الفن رغبة في الإبقاء على هذا الامتلاء وإثرائه، وموقف البطلة حياة، المسكونة بفكرة «إفراغ» الذاكرة/الوعاء، واعتبار كتابة الرواية التي تُمتهنها، تحقيقا أمثل لهذا الإفراغ.

وبقدر ما يعكس هذان الموقفان تصور البطلين من ذاكرتهما المشتركة، بقدر ما يعكسان موقفين مختلفين من وظيفة الفن والأدب؛ فـ (خالد) منصره في فنه متماء معه ممتلئ به باعتباره صورة لذاكرته، أما (حياة)، فتضع مسافة، بل حدا فاصلا بين حياتها الشخصية، وبين كتابتها الإبداعية/ الروائية، وبالتالي بينها وبين أبطالها الذين حولتهم من الواقع إلى التخيل الروائي لتفرغهم من ذاكرتها، يقول خالد بطل الرواية:

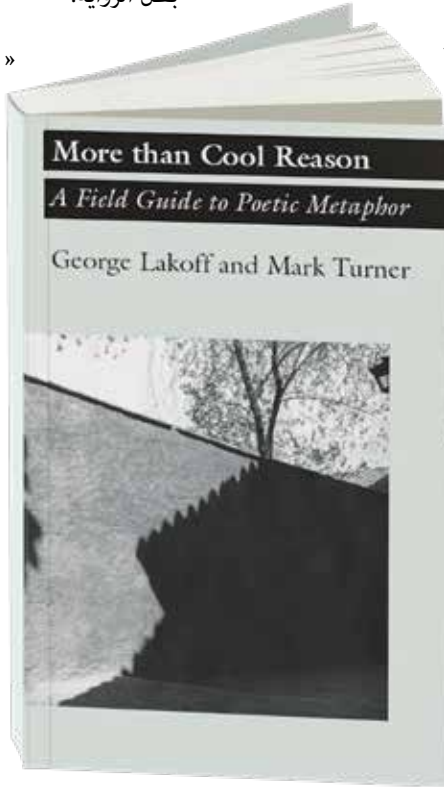
« كانت متعتي الوحيدة وقتها، أن أودعك مفاتيح ذاكرتي. أن أفتح لك دفاتر الماضي المُصَفَّرَة، لأقرأها أمامك صفحة.. صفحة. وكأنني أكتشفها معك وأنا أستمع لنفسي، أقصها لأول مرة.

كنا نكتشف بصمت أننا نتكامل بطريقة مخيفة. كنت أنا الماضي الذي تجهلني، وكنت أنت الحاضر الذي لا ذاكرة له، والذي أحاول أن أودعه بعض ما حملتني السنوات من ثقل.

كنت فارغة كإسفنجة، وكنت أنا عميقا ومثقلا كبحر.

رَحَّتْ مَثلَينِ بي كل يوم أكثر..

كنت أجهل ساعتها أنني كنت كلما فرغتُ امتلأتُ بك أيضا»²⁴.



ويقول:

«أنت تملئين ثقب الذكرة الفارغة بالكلمات فقط، وتجاوزين الجراح بالكذب، وربما كان هذا سرّ تعلقك بي؛ أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك، وأعرف ذلك الأب الذي لم تراه سوى مرات قليلة في حياتك، وتلك المدينة التي كنت تسكنه ولا تسكنك، وتعاملين أزقتها بدون عشق، ومهشين وتجيئين على ذاكرتها دون انتباه.

أنت التي تعلقتي بي لتكتشفي ما تجهلينه.. وأنا الذي تعلقتي بك لأنسى كل ما أعرفه... أه لو تدرين ما أثقل حمل الوصايا حتى بعد ربع قرن، وما أوجع الشهوة التي يواجهها أكثر من مستحيل، وأكثر من مبدأ فلا يزيدنها في النهاية إلا... اشتهاء!»²⁵

هكذا تحاصر البطل كلّ الفضاءات التي ارتبطت بالماضي في مدينة قسنطينة، بحيث يرتبط الزمن الماضي بما يمكن تسميته «الذاكرة المكانية»، التي تتخذ لها موقعا خاصا في الذهن البشري²⁶، وذلك ما يفصح عنه البطل/السارد قائلا:

«يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مربكا. يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة،

فأحاول أن أقاومه، ولكن، هل يمكن أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء؟

أغلق باب غرفتي وأشرع النافذة.

أحاول أن أرى شيئا آخر غير نفسي. وإذا النافذة تطل علي..

تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وترحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملأتهما القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها، والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبة، وغاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى»²⁷.

وبهذا تلتبس الذاكرة الفردية بالذاكرة الجماعية، فالبطل (خالد)، ليس سوى ذكرة للثورة الجزائرية، بنضالاتها، وفضاءاتها التي شهدت بطولاتها، حيث تغدو مدينة قسنطينة رمزا للوطن. وإذا كانت الذاكرة الجماعية من الموضوعات التي تندر إثارتها حتى من قبيل الاستعارة، فلأنها لا تنفصل عن الذاكرة المرتبطة بالجسد وبالذهن الفرديين، فالفرد يساهم في نفس الوقت في سرد ذاكرته الفردية، وذاكرة الجماعة التي ينتسب إليها، والتي ترتبط في الغالب بتواريخ محددة، وبوقائع تاريخية فاصلة²⁸. وهذا ما جسده رواية ذاكرة الجسد، حيث السرد التاريخي لذاكرة الجزائر، يأتي مواكبا وملتبسا مع تسريد الذاكرة الفردية للبطل.

وترتبط الذاكرة في الرواية ارتباطا وثيقا بالزمن، حيث يشكل الاسترجاع أحد التقنيات التي استعانت بها الرواية، لإبراز المأساة التي يعيشها السارد، خاصة أنه يعاني إحباطات وأد أحلام زمن الثورة الجزائرية التي ناضل من أجلها، وقد ذهب بول ريكور في هذا الصدد إلى أنه يصعب تصور الذاكرة في غياب مرور الزمن²⁹.

من جهة أخرى ترتبط الذاكرة في الرواية بالفضاء، حيث يتمهى الزمن المسترجع، مع الفضاءات المسترجعة، وهي قسنطينة، بجسورها، ومسالكها وغاباتها...وهي فضاءات ترتبط في

الرواية بأحداث تاريخية هامة من تاريخ الجزائر: «إن الانتقال من الذاكرة الجسدية إلى ذاكرة الأماكن يتم بفضل أعمال مهمة تتعلق بمعرفة الجهة والتنقل... وهكذا فإن «الأشياء» التي نتذكرها ترتبط داخليا، جوهريا بأماكن محددة. لذلك فنحن لا نقول عن شيء حدث من قبيل عدم الانتباه بأنه وقع [في مكان]. وبالفعل فعلى هذا المستوى الأولي تنشأ ظاهرة «أماكن الذاكرة» قبل أن تصبح مرجعية للمعرفة التاريخية»³⁰.

ولهذا يصعب في الرواية الفصل بين الذاكرة والزمن

أنت التي تعلقتي بي لتكتشفي ما تجهلينه.. وأنا الذي تعلقتي بك لأنسى كل ما أعرفه... أه لو تدرين ما أثقل حمل الوصايا حتى بعد ربع قرن، وما أوجع الشهوة التي يواجهها أكثر من مستحيل، وأكثر من مبدأ فلا يزيدنها في النهاية إلا... اشتهاء!

والفضاء، فاسترجاع الزمن الماضي عبر الذاكرة، يتم عبر استحضار فضاءات بعينها.

إن المأساة التي تُحدثها الذاكرة، تكمن في تأرجحها بين الزمن الماضي المسترجع والزمن المستقبل المتوقع، المحكومين معا بمعاناة اللحظة الحاضرة،

لقد صورت الرواية كيف اتخذ البطلان خالد وحياء موقفين من هذه الذاكرة من خلال فنهما، فد(خالد) الرسام، مسكون بذاكرته محاصر بها، مثقل بذاكراتها، ولذلك فقد ظل مهووسا برسم جسور قسنطينة، أشهرها لوحته التي عنوانها بـ «حنين»، والتي أهداها أخيرا إلى حياة بمناسبة زواجها، وهو عنوان يرمز إلى عدم قدرته نسيان ماضيه وإفراغ ذاكرته من أحمالها، أما (حياة) فكتبت رواية عنوانها «منعطف النسيان»، جسدت فيها قدرتها على إفراغ ذاكرتها وقتل الأشخاص الذين صادفتهم في حياتها. ويستند هذا الربط بين الذاكرة والفن في الرواية إلى أن «فكرة الذاكرة تشكل نقطة انطلاق مركزية للفن»³¹.

وقد عبر السارد عن هذه الحقيقة أحسن تعبير مستحضرا الاستعارة المفهومية المرخية بظلالها على كل الرواية، أي استعارة «الذاكرة وعاء»، وهو وعاء يتجه، كما سبقت الإشارة، نحو الإفراغ بالنسبة لـ(حياة)، وإلى الامتلاء بالنسبة لـ(خالد)، يقول خالد في الرواية:

«كنت تفرغين من الأشياء كلها كتبت عنها، وكأنك تقتليها بالكلمات. وكنتُ كلها رسمتُ امتلأتُ أكثر، وكأنني أبعث الحياة في تفاصيلها المنسية، وإذا بي أزداد تعلقا بها، وأنا أعلقها من جديد على جدران الذاكرة.

أن أرسمك، أليس يعني أن أسكنك غرف بيتي أيضا، بعدما أسكنتك قلبي؟»³².

لقد عبر خالد منذ الأسطر الأولى للرواية عن استحالة التخلص من الذكريات بكتابتها في رواية، أو رسمها في لوحة، فالكتابة والرسم امتلاء وشحن للذاكرة، وليس إفراغا لها، ولهذا فمرض الذاكرة عصي على الشفاء:

«قبل اليوم كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها.

عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضا.

أيمكن هذا حقا؟

نحن لا نشفى من ذاكرتنا.

ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا»³³.

ولأجل هذا فإن خالد لم يستطع تنفيذ وصية الطبيب الذي تولى معالجة جرح ذراعاه، عندما أمره بتفريغ ذاكرته بالكتابة أو الرسم: «.. عليك أن تقيم علاقة جديدة مع العالم من خلال الكتابة أو الرسم... الكتابة تفريغ، وأداة ترميم داخلي»³⁴.

ويمكن القول إن عجز (خالد) عن إفراغ الذاكرة يشكل جوهر الحكمة الروائية

لقد ظل البطل، على امتداد البوح الذي تحدث فيه عن ذاكرته الفردية والجماعية، يعبر عن مأساته من عدم قدرته التخلص من أنقال الذاكرة. وقد جرب محاولة نسيان ذاكرته المشتركة مع حياة من خلال حب امرأة فرنسية تدعى (كاترين)،



وإذا كان التصور المعرفي للاستعارة يوحد بين استعارات الشعر واستعارات اللغة المألوفة، فإن الفرق بينها يكن في قدرة الشعراء والمبدعين على أي أن يجدوا داخل نفس النسق الاستعاري لا خارجه

مليون ونصف مليون رقم آخر... أن يكون أبي أورثني اسما كبيرا، هذا لا يعني شيئا... أي أصبح ملكا لكل الجزائر ووحدها الكتابة أصبحت ملكي...

...ليس في أعماقي شيء سوى الفراغات المحشوة بقصاصات الجرائد.. بنشرات الأخبار، وبكتب ساذجة ليس بيني وبينها من قرابة»³⁸.

وإذا كان التصور المعرفي للاستعارة يوحد بين استعارات الشعر واستعارات اللغة المألوفة، فإن الفرق بينها يكمن في قدرة الشعراء والمبدعين على أي أن يجدوا داخل نفس النسق الاستعاري لا خارجه، إن استعارة الحب رحلة يمكن أن يأخذ تعبيرات مألوفة، من قبيل رحلة الحب - ومسارات الحب... إلخ، لكنه يمكن أن يأخذ أشكالا مبتكرة تكشف قدرة الشعر على أن ينزاح عن التعبير المألوف للاستعارة وليس عن الاستعارة التصويرية ذاتها، ومن أمثلة ذلك ما كشفت عنه في استعمال أحلام مستغامي لاستعارة الحب رحلة، حيث أبدعت عشرات الاستعارات ضمن هذه الاستعارة الكلية، من قبيل:

«منذ زمان أخذ كل واحد منا طريقا مخالفا للآخر»³⁹.

«... كان القطار يسير في الاتجاه المعاكس، وبسرعة لم يكن ممكنا معها أن نفعل شيئا.. أي شيء، غير الذهول وانتظار كارثة الاصطدام»⁴⁰.

«دوما كنتُ أحبهم. أولئك العشاق الذين يزجون بأنفسهم

ولكن ثقل الذكريات سرعان ما ملأ كل كيانه وجوارحه، حيث تحضر حياة لتلغي كل ما له علاقة بكاترين، لتصبح الذاكرة وعاء يمتلئ كل ما اعتقد السارد أنه يفرغه، يمتلئ بحب حياة يوما بعد يوم بصورة مدهشة، ويدفع خارجها كل الاهتمامات الأخرى، والنساء الأخريات:

«...متى وُلدت داخلي تلك العاطفة بالتحديد، وراحت تنمو بسرعة مدهشة، وأصبحت تجاور الحب بعنفه؟

... كان يسكنني ذلك الجوع الدائم إليك، الذي يجعلني لا أشتهي امرأة سواك.

كنتُ أريدك أنت لا غير، وعبثا كنتُ أتحايل على جسدي. عبثا كنتُ أقدم له امرأة أخرى غيرك. كنتُ شهوته الفريدة.. ومطلبه الوحيد.

الأكثر إيلا ما ربما، عندما كنتُ في لحظة حب أمرر يدي على شعر كاترين. وإذا بيدي تصطدم بشعراتها القصيرة الشقراء، فأفقد فجأة شهية حبي، وأنا أتذكر شعرك الغجري الطويل الحالكَ، الذي كان يمكن أن يفرش بمفرده سريري.

كان نحولها يذكرني بامتلائك، وخطوط جسدها المستقيمة المسطحة تذكرني بتعاريجك وتضاريس جسديك...

كنتُ تتسللني إلى جسدي كل صباح وتطردنيها من سريري.

يوقظني أمك السري، وشهوتك المتراكمة في الجسد قنبلة موقوتة، ورغبة ليلية مؤجلة يوما بعد آخر»³⁵.

وخلافا لخالد فالكتابة عند حياة هي إفراغ للذاكرة، من كل رواسب الماضي:

«... كنتُ فارغة وكان كذبك في مساحة فراغك»³⁶.

إنها تنتمي لجيل آخر، لا يشكل الماضي عنده سوى عبء ثقيل، جيل لا تعجبه المهام الثقيلة، ولا الأشياء الثقيلة³⁷، وما ذاكرة أبيها سوى كذبة كبرى لاكتساب مجد مزيف، وعضو ذلك هي تملأ ذاكرتها بجرائد فارغة وبكتب لا تعينها ذاكرة التاريخ:

«ما فائدة أن يمنح اسم أبي لشارع كبير، وأن أحمل ثقل اسمه الذي يردده أمامي المارة والغرباء عدة مرات في اليوم... يحدث أن أشعر أنني ابنة لرقم فقط، رقم بين

في ممرات الحب الضيقة، فيتعثرون حيث حلوا بقصة حب وضعتها الحياة في طريقهم، بعد أن يكونوا قد حشروا أنفسهم بين الممكن والمستحيل»⁴¹.

«ها أنتِ ذي أمامي، تلبسين ثوب الردة. لقد اخترتِ طريقا آخر، ولبستِ وجها آخر لم أعد أعرفه»⁴².

«في الحب أكثر من أي شيء آخر، لا بد أن تكون لك علاقة ثقة بالقدر. أن تتركي له مقود سيارتك، دون أن تعطيه عنوانا بالتحديد. أو تعليمات صارمة بما تعتقدينه أقصر الطرق، وإلا فستتسلى الحياة بمعاكستك، وتتعطل بك السيارة. وتقعين في زحمة سير.. وتصلين في أحسن الحالات متأخرة عن أحلامك!»⁴³.

«بصِغ مغامرة، يُعيد الحب نفسه، ببدابات شاهقة الأحلام.. وانحدارات مباطئة الأمل، وعلينا أن نتعلم كيف ننتظر أن يوصلنا سائقُ الحب الثمل إلى عناوين خيبتنا»⁴⁴.

«ستتعلمين كيف تتخلين في كل مرة عن شيء منك، كيف تتركين خلفك كل مرة أحدا.. أو مبدأ.. أو حلما. نحن نأني الحياة كمن ينقل أثاثه وأشياءه. محملين بالمبادئ.. مثقلين بالأحلام.. محاطين بالأهل والأصدقاء. ثم كلما تقدم بنا السفر فقدنا شيئا. وتركنا خلفنا أحدا، ليبقى لنا في النهاية ما نعتقده الأهم. والذي أصبح كذلك لأنه تسلى سلم الأهميات، بعدما فقدنا ما كان أهم منه»⁴⁵.

لقد كانت هذه التلوينات الاستعارية المبدعة للحب، وقدرة أحلام مستغامي على إعطائها أبعادا جديدة، من أبرز أمثلة الاستعارة التصويرية، التي برهن من خلالها جورج لاكوف ومارك جونسون، على ارتباط الاستعارة بالأفكار، حيث: «هناك استعارة واحدة هنا [الحب رحلة]، وليس دزينات من العبارات اللغوية غير المترابطة... فالفكر الاستعاري، في صيغة النسخ العابرة للمجالات، أولي، واللغة الاستعارية ثانوية»⁴⁶.

خاتمة

هكذا يتقارب الشعري والسرد من خلال الفكر الاستعاري، الذي برهن على قدرته على استبطان كل عوالم السرد، من فضاء وزمن وشخصيات وحبكة.. إلخ. كما برهنت الاستعارة على تغلغلها في الفكر البشري، مخرصة المعرفة من النظرية الموضوعية للعقل، مؤكدة حضور الاستعارة في العلوم ومختلف الخطابات الإنسانية، حيث لا وجود لحقيقة خارج نطاقها الاستعاري وخارج تمثيلها الجسدي والخيالي.

إن الاستعارة تحقق بهذا العودة إلى النظرية الأصلية للسرد، حيث لا مجال للسرد خارج نظرية الشعر، ولا مجال للتخييل خارج نظرية المحاكاة السردية الموجهة بتركيب الأفعال، فهل نحن بحاجة إلى قراءة جديدة لشعرية أرسطو لرصد تطور سردنا الحديث؟

1. باحث في البلاغة وتحليل الخطاب.
2. يعد كتاب ستيفن أولمان: «الصورة في الرواية»، من الكتب الهامة في هذا الباب، لكن محاولته لم تجد من يطورها، وظل الاهتمام باللغة في الرواية عموماً موضعاً هامشياً في الدراسات السردية. (ينظر: أولمان ستيفن. الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016).
3. **Aristote. Poétique. Introduction, Traduction nouvelle et Annotation** de Michel Magnien, Le livre de poche, Paris, 1990, p. 32.
وينقل محمد الولي في هذا الصدد ما لاحظته جيرار ديسونس Gérard Dessons، من أن «حضور ثلاثة فصول (20 و21 و22)، في ثنايا فن الشعر، مكرسة بالتتابع لوصف الفئات النحوية، وأنواع الكلمات، واستعمال الاستعارة، يعتبر أمراً مفاجئاً، إلى حد أن هذا قد دفع أحياناً إلى الطعن في صحة نسبتها»/
(الولي محمد، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2005، ص 107).
4. كاوفمان والتر، التراجيديا والفلسفة، ترجمة كامل يوسف حسين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 76.
5. يقول أرسطو في هذا الصدد: «أعظم الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة، فإن هذا الأسلوب وحده، هو الذي لا يمكن أن يستفيدة المرء من غيره، وهو آية الموهبة [العبقرية]، فإن إحكام الاستعارة معناه البَصَرُ بوجوه التشابه». ينظر: (أرسطو طاليس في الشعر، في الشعر، ترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 6791، ص 128).
6. يستدعي ريكور مفهوم الحكمة الذي صاغه أرسطو ضمن نظريته حول المحاكاة، وترتيب الأفعال، مما قاده إلى القول بتعالق الاستعارة والسرد، أو التحام الاستعارية بالحكمة، قال ريكور:
«ليست الاستعارية خاصية المعجم وحسب، بل هي خاصية الأسطورة [الحكاية] نفسها، وهذه الاستعارية تكمن، كما هو أمر النماذج، في وصف مجال غير معروف - الواقع الإنساني - عبر ربطه بمجال آخر تخييلي إلا أنه معروف جيداً. الحكمة التراجيدية - باستعمال كل احتمالات «العرض المنسق» الكامن في هذه الحكمة... ولكي نتحدث مثل ماري هيس، فإن المحاكاة هي اسم «الإحالة الاستعارية». وهذا عينه ما يؤكد أرسطو بواسطة هذه المفارقة: الشعر أقرب إلى الجوهر من التاريخ، الذي يتحرك في العرضي. التراجيديا تعلم «رؤية» الحياة الإنسانية «مثل» ما تكشف عن الأسطورة. وبعبارة أخرى، فإن المحاكاة تمثل البعد التعيني للأسطورة».
(ريكور بول، الاستعارة الحية، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016، ص 382-383).

7. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص: 58-59.
8. ينظر: عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، القسم الثاني من الكتاب.
9. قال السكاكي معرفا الاستعارة: «الاستعارة هي: أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به.. وهذا شأن العارية، فإن المستعير يبرز معها في معرض المستعار منه». ينظر: (السكاكي أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هندواوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 477).
10. ريتشاردز، ريتشاردز آ. أ. فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغامي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ بيروت، 2002، ص 29-19.
11. نفسه، ص 29.
12. نفسه، ص 100-101.
13. الولي محمد، جولة في ضواحي الاستعارة الحية لبول ريكور، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، العدد 11. 2017، ص 38-37.
14. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 59 – 60.
15. نفسه، ص 112-113.
16. جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسّد وتحديّهُ للفكر الغربي، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016، ص 179-180.
17. **George Lakoff**, Women, Fire, and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987, pp. 5-11.
18. **Mark johnson**, The Body in the Mind, The bodily Basis of Meaning, imagination, and Reason, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. p. Xi.
19. جحفة عبد المجيد، مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص: 48.
20. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، 1996، ص 21.

21. يؤكد لايفكوف وجونسون الطابع الإبداعي للأدب والفن، انطلاقاً من الاستعارات التصويرية، بقولهما: «إن كل نوع من الفن ينتقي بعض أبعاد تجربتنا ويلغي البعض الآخر. والأعمال الفنية تتيح طرقاً جديدة لبنينة تجربتنا من خلال الأبعاد الطبيعية. فهذه الأعمال تزودنا بجشطات تجريبية جديدة، وبذلك فهي تزودنا بانسجومات جديدة، والفن، من وجهة نظر تجريبية، مسألة عقلانية خيالية عموماً، ووسيلة لإبداع حقائق جديدة». (الاستعارات التي نحيا بها، ص: 219).

22. **George Lakoff, and Mark Turner**, More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor, Chicago. University of Chicago Press, 1989, p. 67.

23. **Elena Semino and Gerard Steen**, Metaphor in literature, The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought, Edited by W Gibbs, JR, Cambridge University Press, 2008, pp. 33-38.

24. لا بد من التذكير بأن الذاكرة تُعتبر موضوعاً أثيراً للسرد، كما تُعتبر من الموضوعات التي يصعب تصويرها مقارنة بالموضوعات المحسوسة، ففي رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست مثلاً، تشكل الذاكرة، المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالزمن، الموضوع الملهم لرواية بروست العظيمة، وهو ما يسمح حسب ستيفن أولمان «بإدراك متبصر لكيفية اشتغال ذهن بروست». (ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص 281).

25. أحلام مستغامي، ذاكرة الجسد. دار الآداب، بيروت، ط15، بيروت، 2000، ص 102.

26. نفسه، ص 44-45.

27. بوتي لورون، الذاكرة أسرارها وآلياتها، ترجمة عزالدين الخطابي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، (مشروع كلمة)، ط1، 2012، ص 135-133.

28. أحلام مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 23.

29. **Maurice Halbwachs**, La mémoire Collective, <http://bibliothèque.uqac.quebec.ca/index.html>, p25-28.

30. بول ريكور، الذاكرة التاريخ النسيان، ترجمة جورج زيناقي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 48-47.

31. نفسه، ص 82.

32. ميرى ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ص 117.

33. أحلام مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 183.

34. نفسه، ص 7.

35. نفسه، 60-61.
36. نفسه، ص 337-338.
37. نفسه، ص 128.
38. يقول خالد بطل الرواية موجهًا خطابه لحياة: «كنت تنتمين لجيل يثقل عليه حمل أي شيء. ولذا اختصر الأثواب العربية القديمة، بحلي خفيفة تُلبس وتُخلع على عجل. واختصر التاريخ والذاكرة كلها بصفحة أو صفحتين في كتب مدرسية، واسما أو اسمين في الشعر العربي..». (ذاكرة الجسد، ص 117-118).
39. نفسه، ص 103-106.
40. نفسه، ص 328.
41. نفسه، ص 384.
42. أحلام مستغامي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغامي، بيروت. لبنان، ط3، 2003، ص 42.
43. نفسه، ص 17.
44. نفسه، ص 87.
45. نفسه، ص: 199. ويؤكد كل من لايكوف وجونسون هذه الخاصية العبثية لاستعارة «الحب سفر» قائلين: «في استعارة «الحب سفر» فإن العلاقة بين مكوني الزوج ينظر إليها باعتبارها «مركبة»، لا يتحكمان في قيادتها بصورة فاعلة، فالعلاقة قد «تعيد عن الطريق»، وقد «تجد نفسها في قاع البحر»، وقد «لا تسير في أي اتجاه». (جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ص: 147).
46. أحلام مستغامي. فوضى الحواس. ص: 159.
47. جورج لايكوف ومارك جونسون. الفلسفة في الجسد. ص: 185-190.

السيمياء التأويلية تنظيرا وتطبيقا نموذج القصة القصيرة

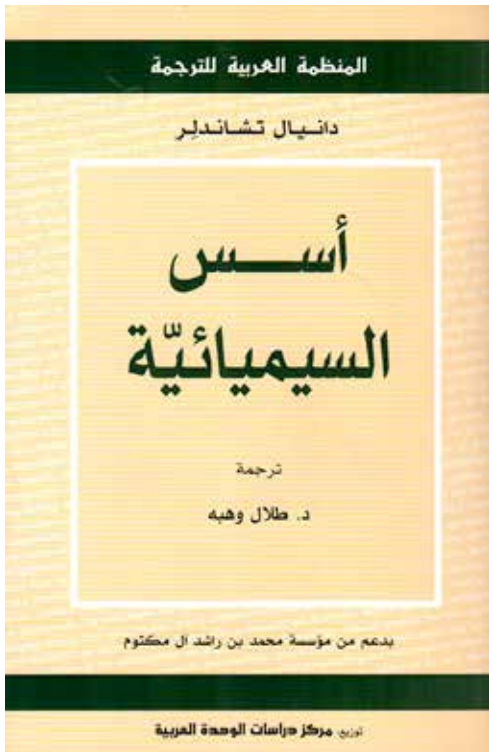
حميد لحداني

القسم النظري:

معطيات منهجية سميائية وتأويلية

نعمد في هذه الدراسة التحليلية لنموذج من القصة القصيرة للكاتب المغربي عمر علوي نانساً على تفعيل المنهج السيميائي التأويلي الذي له علاقة بمفهوم السيميولوجيا عند فيرديناند دو سوسور باعتبارها ((علما جديدا بأفهام انتاج وتوظيف واستقبال مختلف الأنساق والإشارات والرموز التواصلية بين الأفراد والجماعات)).¹ وهذا التعريف الموسع يشتمل على جانبين أساسيين مرتبطين، كما سنرى، بالتأويل ونقص بهما علم الاجتماع وعلم النفس.² وحيث أننا نتحدث عن الإبداع باعتباره منظومة من الدوال اللغوية، فإننا نرى أن النصوص الأدبية ومنها النص السردى يلزم أن تخضع للتحليل من جميع تجلياتها: ونقص بذلك الجوانب التعبيرية والسوسولوجية والسيكولوجية، والجانب الأول متعلق بالبنية الشكلية والجانب الآخران مرتبطان بالدلالة. أما المعاني المستخلصة من مجموع النص فتتم دائما عبر تفاعل النقاد والقراء مع النص السردى، ولكون النص الأدبي لا يبنى معانيه إلا عن طريق بنيته التمثيلية والتخييلية، فتوليد هذه المعاني متوقف بالضرورة على تدخل النقاد والقراء، وهذا متعلق أيضا بنوعيات ثقافتهم والحقبة التاريخية التي تؤثر نشاطهم المعرفي والاجتماعي والسيكولوجي، لذا تكون التأويلات متعددة ولكنها محدودة في نفس الوقت في كل حقبة زمنية، علما بأن النصوص تبقى دائما مفتوحة على القراءات المختلفة في الحقب التاريخية الموالية، فالمعرفة بكافة النصوص الأدبية لا تستنفد.

من العبث القول بضرورة
البحث في النصوص
السردية أو غيرها عن
معانيها الحقيقية
والثابتة، فما يُبحث عنه
فيها عبر العصور دائما
هو مجرد معانٍ نسبية،
لأن النص كما أسلفنا
يبقى دائما عبر الزمن قابلا
لقراءات مغايرة بحكم أن
المعاني فيه تكون دائما
مبنية احتماليا وليس
يقينيا.



هنا لابد من الإشارة إلى أنه من العبث القول بضرورة البحث في النصوص السردية أو غيرها عن معانيها الحقيقية والثابتة، فما يُبحث عنه فيها عبر العصور دائماً هو مجرد معانٍ نسبية، لأن النص كما أسلفنا يبقى دائماً عبر الزمن قابلاً لقراءات مغايرة بحكم أن المعاني فيه تكون دائماً مبنية احتمالاً وليس يقينياً. وحينما نتحدث عن التأويلات المتعددة والمحدودة في كل حقبة، فهذا يعني أننا نتحدث فقط عن النقاد والمهتمين بشأن الإبداع، لأنه لا يمكن جعل مجموع القراء في منزلة ذوي الخبرة، فهذا لا يعني شيئاً سوى إحداث الخلل في الممارسات المعرفية.

ذات الوقت، التركيز على احتمالية التعدد التأويلي انطلاقاً من تفاعل استراتيجية النص مع المقاربة المُتدخلة خارجياً شريطة أن تكون هذه مبنية على أرضية معرفية ذات أبعاد سوسولوجية.

* * *

القسم التطبيقي

مراحل تحليلية لقصة: «Game Over» (انتهت

اللعبة)

القصة القصيرة التي سنتناولها بالتحليل واردة بالعنوان أعلاه: ضمن مجموعة قصصية للكاتب المغربي عمر علوي ناسنا، وهي: « خارج التغطية مرافعات سردية ».

هذا النص القصصي يُمثل من حيث بنيته العامة نموذجاً للقصة المونولوجية، وهي على خلاف القصة الحوارية تعتمد على هيمنة صوت السارد الذي هو في نفس الوقت الشخصية المركزية الحاضرة في النص والمهيمنة بصوتها كليا، في مقابل شخصية أخرى هي الزوجة الغائبة عن النص والمُحكي عنها فقط من قبل السارد.

يظهر تميّز السارد ابتداءً من مطلع القصة مُعزّزا بمقاطع من كلامه عن نفسه، راسما معالم هويته ومُشدداً على طبعه المُسلم وشخصيته المُهذبة الخلقة ص: 49. ويمكن اعتبار مجموع هذه الصفات مقولة أخلاقية، لها وزنها الأساسي في البنية الدلالية للنص وهي تقابل المقولة النقيضة لها تتميز بها افتراضيا شخصية الزوجة لكونها غير مُسالمة وغير مُهذبة ولا خلقة. ويترب عن تعارض هاتين

المقولتين غطان من السلوك: أحدهما مُهادن ومُطاع وهو سلوك السارد الذي قرر مغادرة المنزل والتخلي عن حقوقه مصرحا بقوله: ((نعم أنا مسالم، وفوق ذلك شخص مُهذب وخلوق، ها أنا أغادر البيت، بيتنا معا، أتركه لها وحدها...)) ص: 49 ولدينا كما قلنا سلوك نقيض مغاير ومُخاصم وجازم بالعداء و مصر لى إنهاء العلاقة الزوجية دون مبررات ولا نقاش وهو موقف الزوجة المحكي عنها: ((هي حسمت الموضوع وهذا السقف لا ينبغي أن نوجد تحته معا...)) ص: 49

ونرى من الوجهة السيميائية الخاصة عند غريماس أن الراوي بوصفه الشخصية المحورية الحاضرة في النص، يُمثل العامل الذات Sujet أما العامل المعارض opposant، فيكون دائما ضد أي محاولة تسعى إليها الذات المحورية في تحقيق رغبة تكون مُلحة لديها، لكننا نلاحظ أن هذا النص يُبطل دورالعامل المعارض وهو الزوجة مادام قد نزلَ كلامها الحاسم على السارد بردا وسلاما، لأنه اكتشف للتو أن رغبته الحقيقية ليست هي البقاء مع زوجته في البيت وإنما هي هجرها ومغادرة البيت بسلاسة، وكأن معارضة الزوجة انقلبت إلى دور العامل المُساعد في تحقيق رغبة دفينه ظهرت عند السارد في لحظة قرار الزوجة، التعارض في الموقف إذن ينقلب إلى شبه تناظر يُهمش في ذات الوقت لعبة الزوجة المُخاصمة ويُبطل مفعولها، كما يزيد من إقصائها الاعتباري داخل النص لفائدة البروز المنتشي للعامل الذات المُمثل بالسارد.

لدينا في هذا النص القصصي مقولة أساسية أخرى تظهر في النص وهي تُمثل محورا رئيسيا في تشخيص طبيعة العلاقة بين السارد والزوجة، إنها مقولة متصلة بالماضي القريب والبعيد ولها مدلولان متعارضان رغم أنها تحمل عنوانا

من الوجهة السيميائية الخاصة عند غريماس أن الراوي بوصفه الشخصية المحورية الحاضرة في النص، يُمثل العامل الذات Sujet أما العامل المعارض opposant، فيكون دائما ضد أي محاولة تسعى إليها الذات المحورية في تحقيق رغبة تكون مُلحة لديها، لكننا نلاحظ أن هذا النص يُبطل دورالعامل المعارض

واحدا هو **الرَّجُولَة**. المدلول الأول المتصل بالماضي القريب، منسوبٌ للزوجة وفق رواية السارد ومفاده أن الرجولة تعني النجاح والانضباط التام، فقد رأى أن الزوجة كانت حريصة على أن تخلق منه نموذجاً لمفهومها عن الرجولة الرائعة، أي أن يكون السارد ((ناجحاً في أعماله ويتحرك بدقة محسوبة ويعيش تفاصيل [حياته] وفقاً لجدول مرسوم)) ص: 50 ولم يكن هذا في منظور السارد يعني شيئاً سوى فقدان حرية المتعة السلوكية بمعنى الحرمان من عفوية التصرف والمبادرة الذاتية، لذا يمكن القول بأن

رغبته السارد في التحرر كانت كامنة في ذاته الباطنية وكان حَسَمَ الزوجة بعدم بقائها معه عاملَ إيقاظ لتلك الرغبة في وعيه، لذا بدا وكأنه يُشهر انتصاره عليها، فإذا كانت هي ستربح منزل الإقامة ويخسر هو، فإنه مع ذلك سيربح ما هو أعلى في نظره من ذلك بكثير، وهو استرجاع ما اعتبره رجولته الحقيقية التي تربي عليها منذ مراحل الطفولة بتشجيع من أبيه. في هذا الصدد يحيل الساردُ قارئه إلى هامش الصفحة الثانية من هذه القصة، مُشيراً فيه إلى رغبته القديمة في أن يكون رجلاً مثل أبيه يأكل الطحال المشوي الحار دون دموع ولا صراخ ص: 50. ويبدو حسب قول السارد أيضاً أن الطفل لم يمت فيه أبداً وأن صراعه الحقيقي مع الزوجة كان يقوده الطفل فيه رغم أن انتفاضه في وجهها تأخرت إلى لحظة

الانفصال ((وأنا أسير في الرصيف فكرت في أن كل خلافها لم يكن معي، كان مع ذلك الطفل الذي بقي حياً بداخلي، كان عناده هو الذي يحفظ لي في الأعماق شيئاً من معنى الحياة.)) ص: 50

هكذا تنتظم العناصر الأساسية لهذه القصة القصيرة في بناء عالم حركي يُجسّد معالم الانعتاق من القيود على الحرية الشخصية وبنائها التلقائي، يتأسس ذلك، كما رأينا، من خلال خلق **عامل ذاتي أساسي** راغب في التحرر وعامل

معاكس وهو الزوجة التي انقلبت معاكستها إلى مساعدة، فحين حطّطت لفكرة شخصية جديدة للسارد على هواها تتناقض مع مثاله النموذجي القابع في ذاته في حالة كبت، ووجد السارد المُستلَبُ الفرصة سانحة بمساعدة الطفل الكامن فيه لفرض وجوده على أنقاض الشخصية المصنوعة. وكانت هذه الفرصة كما رأينا هي قرارُ الزوجة الحاسم في أن لا يظلا معا تحت سقف واحد.

نعتبر كل ما سبق في هذا التحليل، مرحلة أولياً في إنجاز الدراسة وما حملت من توصيف مُبرَز لطبيعة النص، وما

وصلت إليه من تأويل، فقد بدا لنا السارد، كما رأينا، بطلاً يرفع علم الحرية والانعتاق من التحكم، من أجل تحقيق الرغبة في العيش بقيادته اختياراته الخاصة، وقد عزّز هذا الانتصار إسهاداً بما كان يحدث لديه في الماضي، وخاصة حين كان، عند الأكل، يتحدي عدوانية الفلفل الحار في تضاعيف الطحال المشوي بتشجيع من أبيه. ورد في تعليق السارد على هامش القصة متحدثاً عن ماضيه الطفولي وقصته مع الفلفل الحار في قطع الطحال فقال: ((..تناولتُ الطحال المشوي لأول مرة، لأني كنت أحب أن أأكل، أن أأكل مثل أبي الطحال بالفلفل الحار بشجاعة ودون أن تدمع عينايا أو أصرخ، هكذا صار لي طحال آخر بطعم الرجولة))⁷. من جهة أخرى، يُعزّز السارد فرحته

بالانعتاق من التحكم الذي جسّدته الزوجة، بوسيلة التعبير التخيلي، من خلال التشبيه التمثيلي الذي صور به لحظة فرحه العارم بالتحرر من ربقته، بعد ما أكل الطحال على قارعة الطريق: ((رفعتُ رأسي عالياً وخبطتُ برجلي على الأرض كطائرٍ يخرج للتو من بركة ماء، نظرتُ أمامي وقلت للطفل: ها قد شبعَ من الطحال المشوي، ما [هو] برنامجك أيتها الطفل المُقرِف الجميل)) ص: 50

من ناحية المقارنة القيمية بين العلامات والاختيارات

**تنتظم العناصر الأساسية
لهذه القصة القصيرة
في بناء عالم حركي
يُجسّد معالم الانعتاق
من القيود على الحرية
الشخصية وبنائها
التلقائي، يتأسس ذلك،
كما رأينا، من خلال خلق
عامل ذاتي أساسي
راغب في التحرر وعامل
معاكس وهو الزوجة
التي انقلبت معاكستها
إلى مساعدة**

السردية وما يترتب عنها على المستويين التركيبي والإقناعي في النص، فإن صوت السارد في القصة، كما نرى، لا يُعلَى عليه، وذلك بترك حركية الزوجة في كامل الحكى خارج المجال النصي، فالراوي هو الناقل لكلامها والشاهد عليها والحكم على سلوكها في نفس الوقت، أما من جانب صياغة الرؤية السردية، فقد أشرنا سابقا إلى أن النص له رؤية مونولوجية تعتمد على سلطة الذات المهيمنة حضورياً في النص وروايةً للمحتوى وسبكا للأحكام والخلاصات وهذا يعني أن النص يوجد خارج نطاق البنية الحوارية التي تكون حاملة لخطابات متعدد الرؤى، لذا يمكن مبدئياً اعتبار أي نص حكاوي مونولوجي، بأنه غير ديمقراطي ولا هو عادل او مقنع في توزيع الأدوار. فمعظم الخطابات السردية المعتمدة على محوريت المتكلم وهيمنته، تُعاني بنيتها السردية من بعض الهشاشة الإقناعية بالمنطق، لذا يلزم في العادة تعويض هذا النقص بالوسائل التعبيرية الاستعارية والمجازية عموماً، وهذا هو المدخل الأساسي لاندماج السرد بالشعر في الفن القصصي والروائي عموماً، وقد رأينا قبل قليل لجوء السارد في هذا النص إلى التشبيه التمثيلي للتعبير عن فرحته بحريته وهو يخبط عند المشي بحذائه على الأرض، مثل ذلك الطائر الذي ينطلق مُحلقاً في دفعة واحدة من البركة المائية نحو السماء. لقد كانت الغاية من هذه الصورة هي الإقناع الجمالي بصدقية السارد في التعبير عن عارم فرحته بالانعتاق من سيطرة الزوجة. والواقع أن هذه القصة، رغم تميزها بظن السارد كانت في أمس الحاجة إلى مزيد من الجرعات الجمالية والاستعارية لكي تُخفف من هيمنة التحكم الذاتي في المسار الحكائي الذي لا يعني شيئاً سوى غياب الإقناع المنطقي الكافي برواية السارد.

السردية وما يترتب عنها على المستويين التركيبي والإقناعي في النص، فإن صوت السارد في القصة، كما نرى، لا يُعلَى عليه، وذلك بترك حركية الزوجة في كامل الحكى خارج المجال النصي، فالراوي هو الناقل لكلامها والشاهد عليها والحكم على سلوكها في نفس الوقت، أما من جانب صياغة الرؤية السردية، فقد أشرنا سابقا إلى أن النص له رؤية مونولوجية تعتمد على سلطة الذات المهيمنة حضورياً في النص وروايةً للمحتوى وسبكا للأحكام والخلاصات وهذا يعني أن النص يوجد خارج نطاق البنية الحوارية التي تكون حاملة لخطابات متعدد الرؤى، لذا يمكن مبدئياً اعتبار أي نص حكاوي مونولوجي، بأنه غير ديمقراطي ولا هو عادل او مقنع في توزيع الأدوار. فمعظم الخطابات السردية المعتمدة على محوريت المتكلم وهيمنته، تُعاني بنيتها السردية من بعض الهشاشة الإقناعية بالمنطق، لذا يلزم في العادة تعويض هذا النقص بالوسائل التعبيرية الاستعارية والمجازية عموماً، وهذا هو المدخل الأساسي لاندماج السرد بالشعر في الفن القصصي والروائي عموماً، وقد رأينا قبل قليل لجوء السارد في هذا النص إلى التشبيه التمثيلي للتعبير عن فرحته بحريته وهو يخبط عند المشي بحذائه على الأرض، مثل ذلك الطائر الذي ينطلق مُحلقاً في دفعة واحدة من البركة المائية نحو السماء. لقد كانت الغاية من هذه الصورة هي الإقناع الجمالي بصدقية السارد في التعبير عن عارم فرحته بالانعتاق من سيطرة الزوجة. والواقع أن هذه القصة، رغم تميزها بظن السارد كانت في أمس الحاجة إلى مزيد من الجرعات الجمالية والاستعارية لكي تُخفف من هيمنة التحكم الذاتي في المسار الحكائي الذي لا يعني شيئاً سوى غياب الإقناع المنطقي الكافي برواية السارد.

أتوقع شخصياً، بعد هذا، أنني لو قلتُ في ويوم ما لصاحب النص وأنا أقف أمامه منتشياً بإغلاق المعنى في قصته: بأن كل ما فعلته أيها المبدع في قصتك هذه هو أنك كنت تبحث عن الحرية والانعتاق من تحكم الزوجة، أقول بأنني أتوقع احتمالاً أن يجيبني قائلاً: «أنا لا أبحث عن الحرية ولا الهرب من التحكم بل أبحث أن أعود إلى طفولتي مُتسكعاً مُقرفاً شقياً باحثاً على الدوام عن الطحال المشوي الحار لأتحدى عدوانيته فهذا مطلبي ووجه سعادي الدائمة لاغير...»

* * *

وبعد، إذا سمحت لنا السميولوجيا، وضمنها سيميائية الأدب التأويلية باستثمار الخلفية السيكلوجية ونظرية التلقي وبعض الاشارات السوسيولوجية بإعادة النظر في هذه البنية السردية التي يتفاعل فيها النقيض مع المختلف والمؤتلف، فإننا نصل إلى تأويل مُغاير لما سبق تفصيل الكلام فيه، وقد تكون شخصية السارد فيه عندئذ خاسرة الرهان من نواح شتى. في هذا السياق نفترض أن بعض

**كان تحليلنا حتى الآن لهذه
القصة القصيرة، ... مندرجا
في ما سماه الناقد فرانسوا
راستيه «القراءة الجوهرية»
وهي التي تعتمد في إعادة
إبراز العلاقة بين عناصرها
المختلفة في ضوء البنية
العامة للنص**

كان تحليلنا حتى الآن لهذه القصة القصيرة، التي لا نخفي تميزها بما أشرنا إليه، مندرجا في ما سماه الناقد فرانسوا راستيه «القراءة الجوهرية» وهي التي تعتمد في إعادة إبراز العلاقة بين عناصرها المختلفة في ضوء البنية العامة للنص، مع الإشارة إلى أن الانتقال إلى التأويل، يكون عائداً إلى ما سماه هذا الباحث: «القراءة الخارجية». وقد جاء في تأويلنا لهذه القصة أن السارد يرفع شعار الحرية والانعتاق من التحكم، وهذه الخلاصة المشيرة إلى ما يسمى المعنى، ليست واردة بحرفيتها في النص ولكنها مستوحاة خاصة من صورة المشي المنطلق للسارد في الشارع وصورة الطائر

هل يحق لنا أن نطابق بين شخصية السارد في القصة القصيرة التي درسناها وبين الكاتب في جانبي الربح والخسارة والخضوع لهيمنة الطفولة وانفصام الشخصية ؟

المقرف الجميل ؟)) ص: 50 واصراح القراء أنني أرى هذا التأويل بنفسني « مُغرّضا » إلى حدما، مع أنه مُتماه بسلاسة مع المعطيات النصية، فهي التي تجعل احتمالية صدوره مني أو من غيري من النقاد ممكنة إلى جانب التأويل السابق المعتمد على ما يوجد به النص ظاهريا.

يتبين لنا حسب هذا التأويل من جهة أخرى، أن الانجذاب القسري نحو المرحلة الطفولية التي لا يقل تحكمها عن تحكم الزوجة في السارد، بكل ما يلحق بذلك من الرغبة في اجتلاب اللذة الذاتية المزيجة بالألم والتعرض لقسوته، أقول يتبين لنا أن هذه الحالة شبه قريبة من ذلك الطفل الذي أشار إليه كاتب القصة عمرعلوي ناسنا في تصريح للصحافة الأدبية، فمن عجيب الصدف أن يكون هذا الكاتب قد تحدث قبل سنة واحدة من نشر مجموعته القصصية هذه، في سياق جوابه على سؤال حول سبب نشره لعمل آخر بعنوان: « وصايا الشيطان الطيب » وهو عمل مُهمم بالكتابة الشذرية، فقال: ((حين فكرتُ في كتابة هذا الكتاب اللعين، كنت مدفوعا بقوة، بيدي ذلك الطفل الذي كان يضعني دائما في تلك الحافات، ثم بضحكة غريبة يدفعني لأسقط، كان يوفر عليّ وقت التفكير وعناء

النقاد أو القراء قد يتساءلون بخصوص موقف السارد في هذا النص، فيقولون مثلا كيف يُضَيِّعُ علاقته مع الزوجة ويضيع صفة الرجل الناجح في عمله والمنضبط في حياته من أجل أن يبحث عن ارقمائه في الشارع ليحقق رغبته الطفولية في أكل الطحال المشوي الحار على قارعة الطريق؟ ألا تكون شخصيته لا تزال تدور فعلا في حلقة مُفرغة مُربكة لعلاقته بالزوجة ومنقلبه نحو الماضي الطفولي الذي تربى فيه على العناد، وقد أفصح كما رأينا عن هذه الخبايا النفسية حين قال: ((وأنا أسير في الرصيف فكرتُ في أن كل خلافا (يقصد الزوجة) لم يكن معي، كان مع ذلك الطفل الذي بقي حيا بداخلي..)) ص: 50. يلتقي هذا مع تأكيد السارد على ازدواجية شخصيته الجامعة بين الرجل الفاشل في زواجه والطفل الكامن فيه والذي له السلطة الكاملة عليه، بل إن الطفل تولى أمر تحقيق برنامجيه في العيش كما جاء في نهاية القصة: ((... ما برنامجك الآن أيها المقرف الجميل؟))، ألا يحق لنا القول بعد هذا بأن شخصية السارد، كانت منذ الصبى تعيش حالة صراع دائم من أجل تحقيق الرجولة وأن هشاشته النفسية كانت سببا في عدم قدرته على التكيف مع الزوجة التي ساهمت في اخضاعه لإرادتها الخاصة وحولته رغم أنفه لزمن ما إلى رجل ناجح ومنضبط. وأن تماهيمه مع تلك الشخصية الطفولية المتسكعة التي يعيش معها، ليس من المنظور السيكولوجي، سوى حالة نكوص لا يُقدَّر على التخلص منها، وقد نرفع درجة التأويل إلى الأقصى فنقول ألا يكون السارد قد كان يعيش وضعية انفصام في الشخصية: يدافع عنه الطفل في صراعه مع الزوجة ويفشل هو في البقاء معها تحت سقف واحد، ثم ينجح الطفل أخيرا في جعله ينقاد لنزواته المُقرفة ((نظرتُ أمامي وقلتُ للطفل ها قد شبعت من الطحال المشوي، فما هي برامجك الآن أيها



إذا عدنا للكلام عن الإمكانية المزدوجة للتأويل التي بلغناها في هذه الدراسة نرى أنها دالة على أن النصوص الأدبية ومنها القصصية لا تعلن عن معانيها النهائية دائما وإنما تقدم لنا تلميحات تمثيلية أو استعارية قابلة لتكون تأويلات مختلفة

المؤطرة للأعمال السردية المعنية بالتحليل. وهذا دال على أن المعارف التحليلية تستفيد من المناهج والنظريات القادرة على إضاءة غموض النصوص الأدبية والجولان في مَغالقتها باللغة المنطقية أحيانا والحجاجة غالبا. والنتائج على الدوام لا تكون إلا تأكيداً لنسبة حقيقتها.

المهم في كل ما وقفنا عليه هو أن اكتساب مهارات تحليل النصوص الأدبية لا يأتي من فراغ، فهو يحتاج جدياً إلى تعمُّق معرفي وخبرة طويلة. والكسل في متابعة المعارف النقدية لا ينتج تحليلات بناءة، ومن الضروري في هذه الحالة التمييز بين القراء العاديين وبين ذوي الخبرة من النقاد والمهتمين فنتائج القراءة التحليلية بدعائم معرفية لن تكون أبداً هي مجرد القراءة العادية البعيدة عن تعميق النظر في النصوص وما يحيط بها ويؤطرها من ثقافة ومؤهلات ذاتية ووعي بالواقع الملموس.

ملحق الدراسة

[انتهت اللعبة] GAME OVER النص الكامل
لقصة:

للكتاب المغربي عمر علوي ناسنا من مجموعته
القصصية: خارج التغطية مُرافعات سردية

دار العين للنشر. الطبعة الأولى 2012 ص: 49 - 50

((.. نعم أنا مُسلم وفوق ذلك شخصٌ مهذب وخلق. ها أنا أغادر البيت، بيتنا معا، أتركه لها وحدها، هي حَسَمت الموضوع. هذا السقف لا ينبغي أن نوجد تحته معا رفعتُ

السؤال المطروح الآن هل يحق لنا أن نطابق بين شخصية السارد في القصة القصيرة التي درسناها وبين الكاتب في جانبي الربح والخسارة والخضوع لهيمنة الطفولة وانفصام الشخصية؟ نعتقد فقط أن التصريح المباشر لأي كاتب، يمكن أن يلقي بعض الضوء على إبداعه، لكن مجال الإبداع يحظى باستقلاليته وخصوصياته المتميزة على الدوام، ولا مجال لتحميل الكتاب نتائج عوالمهم التخيلية فالمسألة ستكون عندئذ شبيهة بتحميل الحالم مسؤولية ما قام به في حلمه من انفلاتات قد تكون غير مقبولة اجتماعياً.

نستفيد من كل هذا المسار التحليلي المزدوج، أن التأويلات السردية هي منظورات قرائية يكون اختلافها راجعاً إلى تباين الاهتمامات والثقافات التي نجعلها معيارنا في انتقاء العناصر النصية التي نعتمد عليها في تأسيس نوعية التأويل الذي نميل إليه. وبمعنى آخر، إن التأويل هو نتيجة تفاعل معرفة الناقد أو القارئ مع الذخيرة البنيوية والدلالية النصية. ونشير إلى جانب مهم نبّهت إليه نظرية التلقي، من خلال الدراسات القيمة التي أنجزها: ولفغانغ إيزر، وهو أن التأويلات النصية تتم عن طريق ما سماه هذا الباحث **وجهة النظر الجواله** للقارئ، فهي التي تنتقي العناصر المعتمدة في التأويل أثناء القراءة ذهاباً وإياباً، وأحيانا يتم ملء الفراغات النصية بمدلولات معينة أو اقتراح أفكار احتمالية مناسبة للمواقع التعبيرية المُلبَّسة، كل هذا من أجل بلوغ ما سماه **التأويل المتسق**.¹⁰ ونظن أن التأويل في القراءة الثانية التي قمنا بها لقصة **Game over** (انتهت اللعبة) جاء في معظمه ضمن **القراءة الخارجية**.

وإذا عدنا للكلام عن الإمكانية المزدوجة للتأويل التي بلغناها في هذه الدراسة نرى أنها دالة على أن النصوص الأدبية ومنها القصصية لا تعلن عن معانيها النهائية دائماً وإنما تقدم لنا تلميحات تمثيلية أو استعارية قابلة لتكون تأويلات مختلفة، وهذا يعني أن بلوغ ما يُسمى بحقيقة النص الإبداعي الثابتة والنهائية لا يستقيم مع احتمالات خضوع النص لقراءات متعددة عبر الزمن. ونرى أن علوم النقد الأدبي تكون مُساعداً هادياً إلى التأويلات الاحتمالية المنسجمة مع المعطيات النصية أو المستجيبة لثقافة الناقد ومدى استيعابه للمعطيات النفسية والسوسولوجية

بصري للسماء الخاليه من النجوم، هذا السقف الآن يجمعني بجميع الناس، أو على الأقل هؤلاء الذين يمشون الآن على الرصيف أو يتبضعون في المحلات التي مازالت مفتوحة في هذه الساعة المتأخرة من الليل.

في جانب من الشارع، الذي يبدو واعيا رغما عنه تحت أضواء النيون تتصاعد سحابة دخانٍ شواء قطع من الطحال. الطفل الذي لم يمت بداخلي يَعشِقُ كثيراً قطع الطحال المشوي وهي تَصْبَغُ بالسواد بياض لبابة الخبز. قصدتُ العجوز الذي كان ما يزال يُقَلِّبُ قطع الطحال فوق الجمر الملتهب. جلست على صندوق الخضار الخشبي، وطلبتُ نصف خبزة وقطعا أوصيته أن يختارها بعناية. تخيلتها وهي في البيت وحدها الآن، أحسستُ بأن طعم الطحال في فمي قد تَغَيَّرَ، كانت تَجِدُ ذلك مُقَرِّفاً، رجل محترم و«كلاس» يجلس الآن على صندوق خشبي ويمضغ تلك الأشياء التي لا فكرة له مطلقاً إن كانت نظيفة بما يكفي.

حاولت أن أكنس من رأسي كل فكرة عن النظافة المقرفة التي تجعلني لا أستسلم لنصف الخبزة الذي يحتضن في

أحشائه ألد قطع الطحال.

شعب الطفل وتساعد إحساسه بالرُضَى وأطل من وجهه الذي أحسست به ساخنا يستدفئ بمعدته. وأنا أسير في الرصيف فكرت في أن كل خلافا لم يكن معي، كان مع ذلك الطفل الذي بقي حيا داخلي، كان عناده هو الذي يحفظ لي في الأعماق شيئا من معنى الحياة. قالت مرة سأصنع منك رجلا رائعا. لم انتبه حينها للمعنى العميق لطموحها، فقد صنعت فعلا ذلك الرجل الذي كانت تشتهي، رجلاً ناجح في أعماله يتحرك بدقه محسوبة ويعيش تفاصيله وفق جدول مرسوم. لكنني اكتشفت متأخرا أنه في اللحظة التي انتهت فيها من تسويتي رجلا، كنت قد مُتُ تماما، وكان رجل آخر لا علاقة له بي، قد ولد ليحتل كل تفاصيل حياتي.

رفعتُ رأسي عاليا وخبطت برجلي على الأرض كطائر يخرج للتو من بركة ماء، نظرتُ أمامي وقلت للطفل ها قد شِبت من الطحال المشوي ما برنامجك الآن أيها المُقْرِفُ الجميل...)) (انظر المرجع أعلاه)

1 - انظر المرجع التالي:

Larousse Dictionnaire Encyclopédique Illustré. Larousse Bordasse. Paris. 1997. P: 1441

2 - بعد مراجعة دروس اللسانيات عند دو سوسور وما لحق بها من إشارات متعلقة بالسيمولوجيا، لوحظ أنه اعتبرها معرفة تطول مواقع دراسية متعددة وأن هذا العلم يدرس حياة العلامات في المجتمع في ارتباط مع علم الاجتماع وعلم النفس. انظر المرجع التالي:

Gabriel Bergounioux : **Le tournant de linguistique Saussurienne L'exemple de Bally et Sechehay**, In- **La psychologie et ses frontières du xix siècle à nos jours**.1994. Paris. France.p:365

3 - اظر دراستنا المطولة عن قصيدة لنزار قباني تحت عنوان: **التحليل السيميائي التأويلي للنص الشعري قصيدة الصفحة الأولى لنزار قباني**

ضمن كتاب جماعي بعنوان: **النص الشعري قراءات تطبيقية (بحوث محكمة)**. مؤسسة الانتشار العربي. طبعة أولى 2016. ص: 287 - 315.

4 - Greimas Algirdas Julien: **Du sens , Essai sémiotiques**.Editions du Seuil, Paris,1970p:188

وانظر أيضا

- Dirk de Geest: **La sémiotique narrative de A.J. Greimas**, traduction du néerlandais par Jan Baetens. Published: January 2003.

<http://www.imageandnarrative.be/inarchive>

5 - لمعرفة المزيد عن الأدوار العلامية نحيل إلى كتاب غريماس التالي:

Greimas:**sémantique structurale, recherche de méthode**. Larousse, 1966. P: 173.

6 - صدرت عن منشورات دار العين للنشر. الطبعة الأولى: 2012. صفحة: ص: 49- 50

7 - **خارج التغطية مرافعات سردية (مجموعة قصصية)** عمر علوي ناسنا. دار العين للنشر. الطبعة الأولى 2012. انظر ما ورد في الهامش ص: 50.

8 - صدر عن دار التوحيد سنة 2011.

9 - أجرت الحوار مع الكاتب عمر علوي ناسنا: رشيدة علمي، وهو منشور بموقع « قاب قوسين » بتاريخ: 03 - 07 - 2011 نقلا عن ليبيراسيون المغرب. الحوار في « قاب قوسين » موجود على الرابط التالي: www.qabaqaosayn.com/node/790

10 - فولغانغ إيزر: **فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب**. ترجمة د. حميد لحمداني و د. الجلالي الكدية. الناشر: مكتبة المناهل. فاس 1995. انظر مقدمة الترجمة ص: 5، 14- 15.



محمد الداھي

كتابات في الفكر والنقد

الوفاء للحب الأول والأبدي في ظلال «العلامة» الفيحاء وجدتْ ضالتي

كرس سعيد -بإصدار سيرته الذاتية الفكرية^(١) - تقليدا اعتاد كتاب السَّيَر على نهجه منذ عقود تطلعا إلى التوقف عند المؤثرات التي أسهمت في صنع شخصياتهم، ونسج هوياتهم السردية، وتوجيههم إلى تبني اختيارات ومواقف بعينها. وبحكم المسافة التي تفصل بين زمني التجربة والكتابة، يصعب استرجاع ما وقع وتذكره بحذافيره. ومن ثم لا تكمن المفارقة في إثبات مدى قدرة الذاكرة على استعادة وقائع سابقة (مادية الأحداث في حد ذاتها)، بل في منحها معنى جديدا والحرص على اتساقها وفق مقتضيات الحاضر وإكراهاته سعيا إلى فهم الذات واستيضاح سيرتها عبر الصيرورة الزمنية.

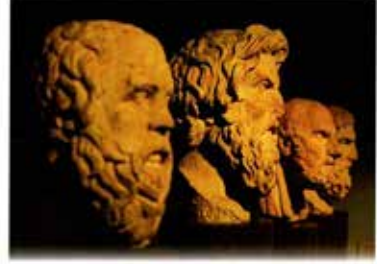
تسهم الذاكرة - في نطاق تموقعها بين التجربة المعيشة والسرد- إلى تشييد بناء جديد مخالف للحقيقة الأصلية^(٢) بسبب تدخل عوامل كثيرة (النسيان الطبيعي، والنسيان المتعمد، والانتقاء، والتوهم، والتصنع، وكثرة التذكر أو النسيان، وقلة التذكر أو النسيان). ما يهم - من بين اعتبارات أخرى- في المشروع السيرذاتي أيا كان شكله ونوعه، هو استعادة الأحاسيس التي صاحبت التجارب السابقة في مهددا، وتقديم قراءة ثانية لها وتعليقها بوعي ومنظور جديدين، وإضفاء الانسجام على ما تناثر وتنافر وتلاشى منها في امتداداته الزمكانية.

الحياة الفكرية

يصرح سعيد بنكراد بالميثاق السيرذاتي في العنوانين الأساس والفرعي بتواتر ياء المتكلم من جهة وبالتركيز على التكوين الشخصي من جهة ثانية. يوحي في العنوان الرئيس بأنه منقاد ومذعن لحبرته ووطنونه التي أفضت به إلى مآل ما وفق ما سطرته ظروفه الاجتماعية وأحواله النفسية. وفي هذ الإطار عاش امتحانا عسيرا فرض عليه إثبات ذاته في الوجود عن جدارة واستحقاق، وتدارك الأخطار والمزالق التي كانت تؤثر سلبا في تحقيق متمنياته وأهدافه، وتزرع



بين الفلسفة والتاريخ

ترجمة
عبد السلام بنعبد العالي

دار النشر

في مواجهة شبح المستقبل الغامض. تكمن قيمة الحاضر في إعادة تركيب تجارب الماضي وفق سياقات جديدة للسباحة ضد التيار إما بمجاعة وتيرته ومُداراتها تطلعا إلى الوصول إلى بر الأمان، وإما بالانسياق والانجراف معها إلى هاوية المجهول.

يتضح- من خلال العنوان الفرعي- أن سعيداً بنكراد حصر ما سرده عن ذاته في نطاق «سيرة التكوين» مركزاً على الظروف والعوامل التي أسهمت في بناء شخصيته، وتأثيث مكونات هويته السردية، وبلورة مواقفه من الوجود. لو عاش في ظروف أخرى لسلك مساراً وطرقاً مغايرة مُفضية به إلى مصير مختلف جذرياً عن مآله الحالي. إن الظروف التي عاشها سعيد بنكراد، وحتمت عليه المرور بمحطات بعينها أدت به في- آخر المطاف- إلى النتائج نفسها حتى لو درس الفلسفة أو الرياضيات عوض الأدب. الحاصل أن المكان والطرف هما اللذان جعلاً من بنكراد سيميائياً، و«من عبد الله العروبي تاريخياً، مثلما جعلاً من سارتر وجودياً ذا نزعة إنسانية، ومن ألتوسير ماركسياً ضد النزعة الإنسانية، وهذا باعتبارهما نفسهما»⁽⁴⁾.

اعتاد كثير من الكتاب استرجاع مسارهم الفكري عوض التركيز على حياتهم الخاصة لبواعث وجودية وثقافية وفنية. وهم بذلك يتبنون نمطاً خطايا يميز ويختلف عن السيرة الذاتية وإن كان يستند إلى جملة من بنودها الأساسية (الحكي الاستعادي، تطابق الهويات السردية، تاريخ شخصية معينة)، ويندرج ضمن الأدب الخاص أو الشخصي. ما يميز بين النمطين أن السيرة الذاتية تُعنى بحياة السارد الخاصة والحميمة (الحياة الخاصة) في حين

الشك والارتياح في نفسيته، وتحبط إرادته وعزمته في الحياة. إن ظن العاقل خير من يقين الجاهل كما يقول المثل السائر. فالحيرة -لما تَسْتَبْعُه من شك وتردد- بوابة المعرفة، ومسلك لارتياح المجهول واستكشافه. في حين أن اليقين هو تسليم أعمى بالحقيقة دون تبصر ونظر. وهذا ما أجمله ديكاكارت في قوله الشهير. «أنا أشك إذن أنا موجود». لإثبات أن الشك هو السبيل الأمثل للوصول إلى الحقيقة واليقين باعتماد القرائن والحجج المناسبة.

علاوة على إحالة المتكلم إلى ذاته المفترضة، يؤكد- في الآن نفسه- استمرارية الزمن من الماضي إلى المستقبل مروراً بالحاضر. يتشكل الماضي بفضل الحاضر الذي يتسم برأهنيته وفوريته، وبقدرته على الاحتفاظ بما وقع وإعادة تحيينه وإنتاجه، وبفاعليته في رسم معالم مستقبل غامض ومتذبذب. لا يشعر الإنسان -في تعامله مع الحاضر- بحدة القلق التي تنتابه عادة في استحضار وقائع الماضي أو توقع ما سيحدث لاحقاً. الحاضر هو النقطة التي أكون فيها مُتماهياً مع تاريخي، وهو- بالنسبة إلي- اللحظة الأكثر واقعية في وجودي، وبفضله وبفضله فحسب أندمج في الأشياء»⁽³⁾. يؤدي «الحاضر الموضوعي والنفسي» مهمة الفصل بين ما أصبح في خبر كان وما يلوح في الأفق، وبين ما تراكم في طوية الإنسان من أحاسيس متناقضة وما يؤرقه

اعتاد كثير من الكتاب استرجاع مسارهم الفكري عوض التركيز على حياتهم الخاصة لبواعث وجودية وثقافية وفنية. وهم بذلك يتبنون نمطاً خطايا يميز ويختلف عن السيرة الذاتية

يضطر معظم كتاب السيرة الذاتية - بمختلف ألوانها وأنماطها - إلى استحضار محطات من طفولتهم، كان لها الفضل في تكوين معالم شخصياتهم. وبما أنه يصعب عليهم تذكر ما وقع لهم في هذه الفترة الغامضة من عمرهم بحذافيره، فهم يراهنون أساسا على استرجاع الإحساس الذي صاحبها في طراوته الأولى.

الطراوة الأولى للإحساس

يضطر معظم كتاب السيرة الذاتية - بمختلف ألوانها وأنماطها - إلى استحضار محطات من طفولتهم، كان لها الفضل في تكوين معالم شخصياتهم. وبما أنه يصعب عليهم تذكر ما وقع لهم في هذه الفترة الغامضة من عمرهم بحذافيره، فهم يراهنون أساسا على استرجاع الإحساس الذي صاحبها في طراوته الأولى. وهكذا «توجد» ذاكرة عاطفية» بما تحملها العبارة من معنى؛ أي «ذاكرة عاطفية خالصة»: إنها تمثل شكلا خالصا للذاكرة، لا يخص الوقائع والأفكار بل المشاعر»^(٦). وهو ما نعاينه في «محي الطفولة» الذي مهد به سعيد بنكراد سيرته؛ إذ ركز- فضلا عن خاصية الإحساس- على خاصية الإحياء. لا يهم الإحساس في حد ذاته بل في تماسه بالحالات الفكرية التي يقرن بها، ويبعثها من مراقدها.

ومن بين الأحاسيس التي ارتأى أن يُبَيِّنَ عليها «محي الطفولة» برمتها لمكانتها في وجدانه، ورسوخها في ذاكرته إحساس «اليتيم». لم يكن يعير أدنى اهتمام للفظ «اليتيم»، كما لم يكن له أي وقع سلبي على نفسيته لأن والدته حرصت على الحدب عليه رافة به إلى درجة لم يشعر أنه قد فقد والده، فليس في العالم وسادة أنعم من حضن الأم كما يقول المثل السائر. وما أيقظ إحساس اليتيم في جوانحه هو اضطراب المعلم إلى إعطاء مثال عنه لأقرانه وتوضيحه لهم. «سعيد يتيم لأنه فقد أباه»^(٧). بينما هو ينفجر باكيا لوقع الحدث على نفسيته واصل المعلم تنغيص نفسيته وإحراجهم أمام زملائه بطرح السؤال المطرقة « لماذا سعيد يتيم؟» ثم الإجابة عنه للشرح والتوضيح. « سعيد يبكي لأنه يتيم»^(٨). أدرك سعيد عندئذ معنى اليتيم، وشعر بوخزه في طويته، وأضحى بالنسبة إليه تمثيلا رمزيا أشد وقعا مما

تستوعب السيرة الذاتية الفكرية الأجواء والظروف التي أسهمت في تكوينه الشخصي، وصقل مواهبه، وتحسين مؤهلاته. لا يتناول حياته الخاصة إلا بالقدر الذي تسعفه على توضيح مساره الفكري، وإبراز المعارك التي خاضها والعوائق التي تغلب عليها حرصا على نيل مراده.

وعلى غرار كتاب -من قبيل بول ريكور، وميخائيل نعيمة، وعبد الله العروبي- يميز سعيد بنكراد أيضا بين الحياتين الخاصة والفكرية قائلا: «لم أكن معنيا في ما قدمته في هذا النص بمحددات السيرة الذاتية، فهو لا يُصنف ضمنها، لأنه لا يتحدث عن وقائع حياة نفعية لا تبعات لها. لقد أهملت الكثير من تفاصيل حياتي، فذاك جزء من حميميتي لا يخص شخصا آخر غيري، ولا أتذكر الكثير من التفاصيل فيها على كل حال. ما عرضته أو ما حاولت عرضه على القراء هو ما يمكن أن يحيط به التاريخ في الفكر والسياسة والمعرفة والنشاط التربوي. إنها محاولة لبناء زمنية خاصة بالوعي الفردي ضمن زمنية موضوعية»^(٩). نعاين - في هذا المقتطف - مدى وعي سعيد بنكراد بمقاصد استرجاع حياته الفكرية في امتداداتها السياسية والمعرفية والتربوية لتشديد زمنية الوعي الفردي ضمن الزمنية البشرية الموضوعية؛ ولذا اضطر إلى استبعاد حياته الخاصة لأنها جزء من عامله الخاص الذي لا يهم شخصا آخر غيره.

نزع - في هذا المنحى - إلى استحضار المحطات الأساسية في مساره الفكري وهو واع بمزاليق الكتابة وخدعها، التي تلون ما حدث بمقتضيات الحاضر، وبشطحات أحلام محبطة، وتعيد تركيبه بفلسفة ورؤية جديدتين لتعمق المسافة بين الماضي والحاضر، ولانتقائية الذاكرة ومكرها، ولهوى الانتماء، وتضفي الانسجام على شتات الذكريات الحقيقية والمتوهمة مانحة لها معنى يناسبها.

لا قيمة للذاكرة إلا «بإيقاظ إحساس منطفت»، ومنحه معنى مناسباً في سياقات جديدة.

يحيل ويرمز إليه في الواقع؛ في حين لم يكن من قبل يقيم العلاقة بين الدال والمدلول في خضم وجوده.

لا قيمة للذاكرة إلا «بإيقاظ إحساس منطفت»، ومنحه معنى مناسباً في سياقات جديدة. ما يحرص عليه السارد هو استرجاع هذا الإحساس في طراوته ونضارته، ونقل عدواه إلى المتلقي ليشعر به كما هو. رغم الفقر والخصاصة كان الطفل يشعر بأن كل ما يحيط به في منطقة لعثامنة محفوف الجمال، ومفعم بالبهجة والسرور سواء أكان في حضن عائلته الكبيرة (الجد والأعمام) والصغيرة (الوالدة وخمسة إخوة) أم في عرض البساتين والضيعات الممتدة. قد يصاب الحبور الطفولي بخدوش من جراء تدهور الأشياء التي احتكنا بها في إبانها، وشغلت مكاناً وطيداً في سرائرنا. ومن ثم تظل الكتابة أكثر مقاومة واستدامة من الواقع الذي تحاكيه وتتمثله لقدرتها على الاحتفاظ بمعامله وأثاره إلى الأبد. وإن اندثرت الخضرة في الطريق الرابط بين مدينتي بركان والسعيدية (طريق النوار)، فهي ما فتئت مزهرة وفواحة ويانعة في ذاكرة الطفل، وفي حكايات الفلاحين الذين يروونها إلى أبنائهم متأسفين على جذبها وتدهور حالها بمرور السنين.

من بين اللحظات الأثيرة لدى سعيد التحاقه بالمدرسة من باب الصدفة. بينما كان يلعب بالقرب من منزله أثار فضوله مجموعة من الأطفال برفقة آبائهم. وما أن عرف

وجهتهم، انضم إليهم إلى أن جاء دوره ليُسجَل في المدرسة. يمثل هذا الحدث على بساطته وعفويته - نقلة نوعية في حياة سعيد، وفيصلاً بين مصيره المحتمل لو لم يلج المدرسة، وأغلب الظن أنه- أسوة بأفراد عائلته- سيحفظ القرآن في المسجد، ثم يمارس مهنة ما، وبين المصير الذي سار في إثره، وفتح له آفاقاً رحبة إلى أن أضى أشهر من نار على علم، محققاً حلم والداته وأمنيته التي كانت تمسك بأصابعه مفاخرة ومتباهية به أمام صديقاتها وهي تردد على مسامعهن قولاً حكيماً. «أصاب ابنني خلقت للقلم وليس للفأس أو المحراث»^(٣).

بعد تدرجه في أسلاك التعليم الابتدائي بـ «مدرسة الخضران»، ثم بمدرسة «يوسف بن تاشفين» («كافي مور» سابقاً) في مركز لعثامنة، انتقل إلى «ثانوية أبي الخير» في مدينة بركان التي حصل فيها على شهادة البكالوريا، وأسعفته على ارتياد آفاق جديدة بالانغماس في العوالم الروائية والتماهي مع أبطالها، والشغف باللغة الفرنسية التي كان يدرسها أساتذة فرنسيون يتمتعون بحس بيداغوجي رفيع للرقي بذوق الناشئة، وتطوير ملكاتهم النقدية، وتعزيز انتمائهم إلى تاريخ البشرية، والتأثر بأفكار اليسار الثوري الذي كان يتطلع إلى مجتمع خال من أشكال الحيف والظلم والتفاوت الطبقي، والانضواء إلى «رؤوس الفتنة» في التنظيم السري لتدبير المعارك النضالية، وخوض الإضرابات في المؤسسات التعليمية.

الحماسة الثورية

قدّم سعيد من المغرب الشرقي إلى المغرب العميق لمتابعة دراساته الجامعية بالعاصمة الروحية مدينة فاس، التي كان ولا زال يُحدث عنها بإجلال لروحانياتها ورمزيتها. كانت معظم الدروس التي تُلقن في الكلية ذات مرجعية تقليدية تُغلب الطريقة البيداغوجية الإلقائية التي يؤدي

من بين اللحظات الأثيرة لدى سعيد التحاقه بالمدرسة من باب الصدفة. بينما كان يلعب بالقرب من منزله أثار فضوله مجموعة من الأطفال برفقة آبائهم. وما أن عرف وجهتهم، انضم إليهم إلى أن جاء دوره ليُسجَل في المدرسة

مارس» الذي كان سعيد ينتمي إليه. يصل هذا التنافس إلى حد تشاجر المناضلين وتنازلهم بالألقاب حرصا على استقطاب الأنصار والمتعاطفين، وإقناع الطلبة بسداد توجهات فصائلهم وأطاريحها. وهذا ما جعلهم على حد سواء ينزاحون عن المعركة النضالية الأساسية، ويديرون ظهرهم للخصم المشترك. « كانت معاركنا فيما بيننا تأخذ حيزا أكبر بكثير من ذاك الذي نخصه لمناهضة النظام الحاكم آنذاك»⁽¹⁰⁾.

بعد مضي عقود عن هذه التجربة النضالية، يعيد سعيد تأملها وقراءتها وفق أسئلة جديدة أملتتها التغيرات التي حدثت في الكون بأسره، ومست أيضا وعيه بتشبعه بأفكار وآراء مغايرة. وهذا ما حفزه على ممارسة النقد الذاتي بصوت مرتفع مبينا هشاشة «الطهرانية النضالية» التي كانت تنزه المناضل من الشوائب والنقاظ المحتملة، وتعتبره المثال والقُدوة بتكريس صوته الأحادي الذي يعلو ولا يعلو عليه.

يسائل سعيد المرحلة النضالية التي حولت الديمقراطية التشاركية إلى دكتاتورية الصوت الأحادي حرصا منه على فهم ما وقع، واستخلاص الدروس للرقى بالعمل السياسي إلى المستوى الذي يسعف مختلف التيارات على التعبير عن آرائها ومواقفها بالجرأة والصراحة المعهودتين، وعلى إثارة « النقاش العمومي» الذي يعزز التفاهم والتواصل اللغويين بين الحساسيات السياسية تطلعا إلى تنسيق مصالحها المشتركة.

رغم احتقان الجو السياسي في مرحلة عصيبة (مرحلة الجمر والرصاص)، كانت مكونات المجتمع المغربي متصالحة مع نفسها، ومتعايشة في فضاء عمومي أكثر انفتاحا وسخاء وتسامحا مما هو عليه اليوم: تُروَّج فيه الكتب أيا كانت محتوياتها وتوجهاتها الإيديولوجية، ولا تشعر المرأة بحرج في ارتداء اللباس الذي يروقها (لم يكن السفور أو التحجب علامة على الانتماء العقائدي أو الطائفي)، ويحترم الناس معتقدات غيرهم واختياراتهم وأنماط حياتهم دون تعصب ومغالاة ومزايدة، ويترفعون عن استخدام الدين لدعوات سياسية ومصالح طائفية وحزبية ضيقة، وتكفّر من يخالفهم الرأي، وحرمانهم من أشكال الفرجة والترفيه باعتبارها من الخبائث.

فيها الطالب دورا سلبيا بنسخ ما يُملَى عليه واستظهاره أيام الامتحان. وقلما يتيح الأستاذ للطلبة هامشا لحفزهم على المشاركة في بناء الدرس وإبداء آرائهم من محتوياته. هذا ما جعل سعيدا يتغيب عن حضور هذه الدروس التي كان ينفر منها لثقلها على نفسه. كانت- في مجملها- محنطة، ومملة، وجاهزة، وبعيدة عن حياة الطلبة وهمومهم، وغير مكترثة لتحسين مؤهلاتهم وملكاتهم النقدية، والتأثير في سلوكياتهم وغط تفكيرهم ورؤيتهم للوجود. ويُسْتثنى من هذه الدروس ما كان يلقيه الأستاذان عز الدين إسماعيل (السنة الثالثة) ومحمد برادة (السنة الأولى)، اللذان كانا يغردان خارج السرب بأدائهما البيداغوجي المرن، وينزوعهما إلى مساواة المعرفة الجاهزة عوض الاستكانة والامتثال لها بطريقة عمياء.

لعل أهم تحول حصل في حياة سعيد هو انتمائه إلى تيار يساري ثوري سبق له أن تشبع ببعثاته الأيديولوجية لما كان تلميذا داخليا في «ثانوية يوسف بن تاشفين». وعندما قدم إلى جامعة فاس لمتابعة دراساته العليا احتك بمناضلي هذا التيار، فتأججت حماسه النضالية، واتسعت رؤيته للماركسية اللينينة التي كان لها تأثير كبير على مختلف المجالات المعرفية ومن ضمنها الدراسات الأدبية. لم يكن النص الأدبي وقتئذ يدرس لاستجلاء خاصيته الفنية والجمالية، بل يُعامل معه كوسيلة لتبجيل أفكار جاهزة أو التحريض عليها (مع أو ضد)، وذريعة للتنديد بالمستبدين ونشدان التغيير المنشود.

لم يكن المناضل السياسي يعرف أشياء كثيرة عن التنظيم السري الذي ينتمي إليه، ويسره قادة يتمتعون -بحكم رصيدهم النضالي- بأحقية تصنيف المنخرطين، وترتيبهم وفق معايير واهية. شغل سعيد مرتبة «مناضل سياسي» دون أن يعرف موقعه الحقيقي في الهرم التنظيمي، والمعيار الذي احتكم إليه في تقويم أدائه وتصنيفه. ما كان يهمه بالدرجة الأولى - أسوة برفاقه - هو الانخراط قلبا وقالباً في خضم الثورة التي باتت على مرمى حجر بحجة ضعف النظام السياسي (مُر من ورق)، ومساندة الجماهير التغيير المنشود.

كان الحرم الجامعي مرجلا يغلي بمختلف الفصائل السياسية التي تتنافس فيما بينها تحت لواء «منظمة الاتحاد الوطني لطلبة المغرب»؛ ومن ضمنها فصيل «23

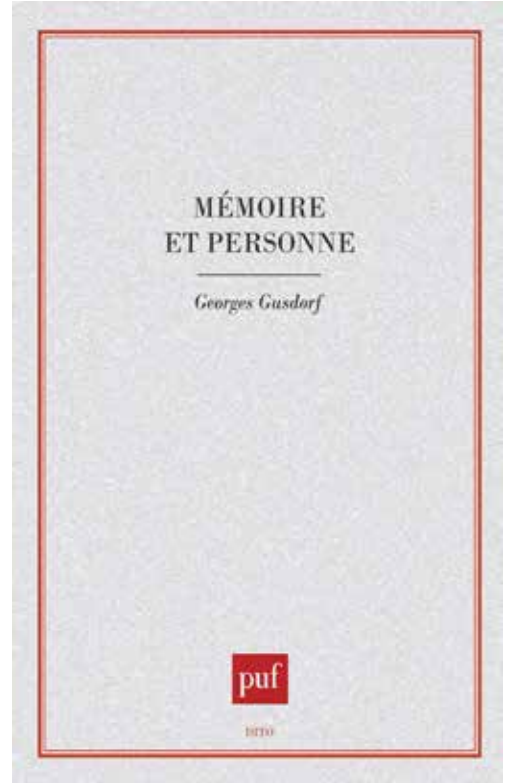
زيارته- بتسليمه إلى الأستاذ المشرف. مما تذكره أنه ألقى محاضرة قبل اعتقاله بأيام معدودات في قاعة فلسطين. كان هذا البلد المختصب حاضرا في قلب المعارك الطلابية بتسمية القاعات والمدرجات بأسماء رموزه ومعاركه ومدنه، وبتخصيص حيز من الشعارات للمطالبة باستقلاله واسترجاع حريته. كانت القضية الفلسطينية شرطا مبدئيا في المعارك النضالية لا تقبل المساومة والمزايدة. «كان القرار دائما حاسما: من لا يساند الشعب الفلسطيني مشكوك في نضاله وتوريثه»⁽¹²⁾.

من الحب ما قتل

عندما التحق سعيد (الاسم الحركي إدريس) بفرنسا عام 1981 بجواز مزور عبر الجزائر بصحبة الطيب بلغازي (الاسم الحركي حسين)، ارتأى أن يتابع دراساته العليا في جامعة السوربون العتيقة موقعا على بداية فكرية وثقافية جديدة، ما فتئ مشوارها ممتدا إلى اليوم. درس على يد أساتذة مرموقين كان لهم الفضل في إرساء دعائم الدراسات البنيوية والشكلانية في فرنسا؛ وفي مقدمتهم جان كوهن وفليب هامون. وهو ما حفزه على تبني منهجا جديدا في مقارنة النصوص واستنطاقها وتشديد معانيها عوض إسقاط مضامين إيديولوجية عليها، واضطر- في الآن نفسه- إلى نفخ ما تعلمه من قبل حول الواقعية الاشتراكية والنقد الإيديولوجي، مستلهما القول المأثور لكريماس «لا خلاص للنقاد خارج النص» لمواكبة الإبدال البنيوي والانغمار فيه. كان سعيد شغوبا بحضور دروس هذا العالم السيميائي المتألق في فرنسا وغيرها من جامعات المعمورة، والتي كان يلقيها في « كلية اللاهوت » التابعة للمعهد البروتستانتي. « كان شبيها بـ » شيخ زاوية»، وكان أتباعه ينظرون إليه نظرة كانت تصل أحيانا إلى درجة التقديس»⁽¹³⁾.

لم تنصب دروس الماستر والأيام الدراسية -وفق سعيد- على شحن ذهن الطالب بالمعلومات ، بل سعت إلى تطوير مؤهلاته وملكوته لحل الوضعيات المعقدة التي تعترض سبيله، والانغمار في الحياة لفك ألغازها، والاستمتاع بجمالها، واستنطاق معانيها المغفية. عندما عاد جيل سعيد إلى وطنه أسعفته الثقافة الحداثية على حب وطنه، والاعتزاز بتراثه وتاريخه، واستيعاب ثقافته وأمنائه

« لم تكن هناك حركات أصولية تدعو إلى منع الكتب، أو كان صوتها خافتا لا يكاء يسمع، ولم تكن هناك تيارات متشددة تحرم الاحتفالات والمهرجانات وكل أشكال الترفيه. كان المجتمع متصالحا مع نفسه. وكان الناس يعيشون نوعا من الانسجام بين ما يعتقدونه وبين ما يمارسونه. كان الشعب المغربي مسلما ولا أحد شكك في إسلامه، ولكنه كان يحب الحياة أيضا يمارسها في تفاصيل عيشه اليومي. لم يكن هناك من تناقض بين أن تعبد الله وبين أن ترقص وتغني، أو تشرب الخمر، فرحمة الله كانت واسعة جدا في نظر الكثيرين»⁽¹¹⁾.



توجَّ سعيد فترة النضال السياسي باختيار دواوين أحمد فؤاد نجم موضوعا لبحث الإجازة تحت إشراف الراحل حسن المنيعي. كان لأشعار الزجال- التي غناها الشيخ إمام- وقع في وجدان الطلبة بترداد أهازيجها في المظاهرات و الإضرابات، وإذكاء الحماسة لإسقاط الأنظمة الرجعية. كان سعيد وقتئذ معتقلا في سجن عيد قادوس بفاس. كلما فرغ من فصل يكلف الرفاق- الذين اعتادوا

انبهر الطالب الباحث سعيد بالسيمائيات بصفاتها قواعد قابلة للتطبيق على مختلف أنماط النصوص وأشكالها، وخوارزميات تستوعب سلوكيات البشر وأفعالهم ووظائفهم، لكنه سيدرك - مع مر الأعوام- أن السردية وسيط بين العالمين المجرد والملموس، وتصور لمعنى الحياة وأشكال تحققها.

اعتزازا بتاريخها ومبادئها الإنسانية النبيلة التي غيرت وجه العالم. ما عزز الحماسة النضالية في طويته- باعتباره عضوا في فصيل الطلبة الديمقراطيون المنتهين إلى منظمة العمل الديمقراطي الشعبي- هو السعي إلى تحقيق ما يعاينه في باريس من حرية وديمقراطية وعدالة في وطنه.

امتلك سعيد عُدَّةً نقدية سيمائية لوصف النصوص، والإمساك بمعانيها وإعادة تشييدها وفق سياقات جديدة. أنجز رسالته الأولى (دكتوراه السلك الثالث) في موضوع « السردية وإنتاج المعنى في مقامات بديع الزمان الهمذاني» بإيعاز من الأستاذة المشرفة ندى طوميش، وبتريكية محمد أركون الذي كان -بصفته مسؤولا على وحدة التكوين- يشجع الطلبة العرب على إعادة قراءة التراث العربي وفق أسئلة وفرضيات جديدة.

من بين الملاحظات التي ما فتئت عالقة في ذهن سعيد ملاحظة جوزيف كورتيس الذي كان عضوا في لجنة المناقشة..«لا تتمتع بسعة الخيال». إن هم الطالب- في هذا المستوى من التكوين والتعليم- يكون منصبا على تمثل المناهج والتمرن على اختبار إجرائيتها. وأيا كانت سلبيات الأداء ونقائصه، فهو يسعف الطالب الباحث على تعرُّف المناهج والنظريات النقدية، والحرص على الانضباط لقواعدها وحسن استخدام مفاهيمها الإجرائية. بمرور الوقت يعي قصور التمرين المدرسي ومحدوديته، ويتخذ بالتالي المسافة النقدية تجاهه للتعامل مع النص بحرية أكثر سعيا إلى استيعاب آفاقه الرحبة في تماس وتعالق مع مجريات الحياة وتقلباتها. علاوة على ذلك لا يراهن الأستاذة الباحثون- في مختلف «وحدات التكوين» بالجامعات الفرنسية- على تلقين المعارف النفعية للطلبة، بل يدافعون عن تصوراتهم وآرائهم في فهم النصوص في تساوق مع صروف الحياة وتقلباتها. «هذه الروح هي

التعبيرية. علاوة على الأساتذة الآنف الذكر، كانت أسماء أخرى تزين الفضاء الثقافي الفرنسي آنئذ؛ ومن جملتهم جيرار جنيت، وجوليا كرسيفا، ورولان بارث. كل واحد من هؤلاء كانت له طريقته الخاصة في الانطلاق من النص لفهم الحياة، وتبين أنماط جديدة للعيش والفكر في مواجهة السلطة المهيمنة.

احتك سعيد بالسيمائيات أول مرة في جامعة سونسيي (الجب الأول والأبدي) في المقاطعة الخامسة بباريس. كان أتباع هذه النظرية (مدرسة باريس) يعتنون أكثر بالإحالة إلى مصادرها ومفاهيمها، في حين لا يلتفتون إلى الإرث السيميائي البورسي، الذي شغل اهتمام جيرار دولودال في مطلع السبعينيات؛ فعرفَ بمحتوياته وترجمها تحت عنوان «كتابات حول العلامة 1979». وفي السياق نفسه يعود الفضل إلى أومبرتو إيكو في إحياء الإرث البورسي باستثمار جملة من الإشكالات حول تأويل النص الأدبي.

انبهر الطالب الباحث سعيد بالسيمائيات بصفاتها قواعد قابلة للتطبيق على مختلف أنماط النصوص وأشكالها، وخوارزميات تستوعب سلوكيات البشر وأفعالهم ووظائفهم، لكنه سيدرك- مع مر الأعوام- أن السردية وسيط بين العالمين المجرد والملموس، وتصور لمعنى الحياة وأشكال تحققها. لم يكن يستهويه- وهو يتردد على المدرجات برفقة أصدقائه- تعلم قواعد النقد وضوابطه الصارمة، بل تعلم كيف يفكر في صروف الحياة وشدائدها، وكيف يمكن أن يصبح عنصرا فاعلا فيها، ويتحلى بأساليب الباقية والتأدب في مخاطبة الآخرين والتواصل معهم. وهذا ما حفزه على المشاركة بعفوية في العيد الوطني تخليدا لذكرى الثورة الفرنسية (اقتحام الثوار سجن الباستيل، والإقرار بتوحيد الأمة الفرنسية بتاريخ 14 يوليو 1790)، ويهتف بأمجادها ليس إيمانا بما تذكىه من حس وطني، بل

التي احتفظت بها، وهي التي حاولت أن أنشر بعضها منها عند طلبتي، وأقتسمها مع أصدقائي»⁽¹⁴⁾. وعليه، لا تعد السيميائيات وصفة جاهزة أو عقيدة محنطة، بل هي طريقة لتدبير اشتغال المعنى في النص، وإثارة النقاش حول أساليب الحياة وأتماطها بحثا عن الطمأنينة المفقودة.

في النفس شيء من حتى

غادر سعيد باريس مكرها وباكيا لفرادتها وتميزها، ورمزيتها الثقافية والحضارية، وجمال معالمها ومناظرها وبهاثها، واستيعابها أجناسا وألوانا وحساسيات مختلفة. قضى في أحضانها أربع سنوات لمتابعة دراساته العليا. أوقعته - على قصرها- في شرك باريس إلى حد الهيام، لأنها كانت مفعمة بالأنشطة الثرة (الدراسة، النضال، الحب، القيام بأعمال بسيطة لتوفير مصاريف الكراء وشراء الكتب)،

وأسهمت في بلورة شخصيته وموقفه من الوجود. تزامنت عودته إلى المغرب بحصول انفراج سياسي أتاح العفو على المتابعين السياسيين، وبتخصيص مناصب مالية لتوظيف أساتذة في الجامعات المستحدثة. لم يجد سعيد صعوبات أو عراقيل تذكر في الالتحاق بجامعة مولاي إسماعيل بمكناس اعتبارا من عام 1981.

شهدت الجامعة المغربية وقتئذ طفرة نوعية بفضل التحاق أساتذة جدد في ميعة شبابهم وعطائهم، وإدماج مواد جديدة في المقررات الدراسية، والانفتاح على المناهج الجديدة والطرائق البيداغوجية الفعالة. تسرب الشك إلى سعيد وهو يراكم تجربة مهنية، ويهيئ أطروحة دكتوراه الدولة تحت إشراف الراحل حسن المنيعي ويطلع على المستحدثات المعرفية والمنهجية؛ مما حفزه على طرح جملة من الأسئلة على ذاته بحثا عن آفاق جديدة للمعرفة، وسعيا إلى تطوير مؤهلاته، وحرصا على مواكبة الوتيرة السريعة للعلوم والمناهج. وهذا ما جعله -من جهة- يعيد النظر

في السيميائيات بصفتها وصفة جاهزة، ويبحث عن أفق جديد يستوعب «الوضع البشري»، ويتماشى مع توجهاته السياسية والثقافية، وما دفعه - من جهة ثانية- إلى الابتعاد عن التوقع في إطار سياسي ضيق مؤثرا أن يكون له هامش واسع من الحرية لممارسة النقد، ورؤية الأشياء وتحليلها عن بعد، دون محاباة طرف أو الامتثال لأوامره وتوجيهاته.

في هذا السياق، سيصدر سعيد- بمؤازة زمرة من الأساتذة الباحثين (الراحلان عبد العلي اليزمي ومحمود ميري، وأحمد الفوحي، ومحمد الولي، وكمال التومي)- مجلة «علامات» لنشر معرفة متخصصة في مجال الدراسات السيميائية والنقدية الحديثة، وبلورة مشروع ثقافي حديث، وتنوير العقول بإثارة النقاش العلمي الرصين، والتوق إلى أفق يضمن للمواطن كرامة العيش، ويستوعب الآراء والمواقف المتعددة والمختلفة. ارتأى مؤسسو «علامات»

استحداث تقليد جديد موسوم بـ «أربعاءات الأكاديميا Les mercredis de l'Academia» في رحاب كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس. بحسب ما يوحى به الاسم يُنظم لقاء علمي في الأربعاء الأول من كل شهر. يتطوع محاضر بإعداد عرض ثم يعلق عليه أستاذان. وأحيانا كانت توجه الدعوة إلى كتاب مرموقين (من قبيل عبد الله العروي، وعبد السلام بنعبد العالي، وفريد الأنصاري) بغض الطرف عن انتماءاتهم السياسية وميولهم الفكرية لإثارة النقاش حول القضايا الحيوية من منظورات وخلفيات متعددة. لقيت هذه المبادرة صدى طيبا عند الأساتذة والطلبة بحرصهم على تتبع مواقبتها بانتظام، والاستفادة من النقاشات المثارة حولها. ومن أهداف هذه المجموعة العلمية -كما ورد في بيان التأسيس- هو «تبادل الآراء والأفكار حول قضايا همت أو قد تهم المجتمع المغربي في سرورة التحولات والتغيرات المتعددة التي يعرفها على أكثر من مستوى. إن الوعي بهذه القضايا أو الإلمام بها أو

**غادر سعيد باريس
مكرها وباكيا
لفرادتها وتميزها،
ورمزيتها الثقافية
والحضارية،
وجمال معالمها
ومناظرها وبهاثها،
واستيعابها أجناسا
وألوانا وحساسيات
مختلفة. قضى
في أحضانها أربع
سنوات لمتابعة
دراساته العليا.
أوقعته-على
قصرها- في شرك
باريس إلى حد
الهيام**

أدائها وجديته، ولقدرتها على استفزاز القارئ العربي بحفزه على مساءلة المعرفة الجاهزة والتشكيك في صديقتها عوض تلقيها بطريقة سلبية. وفي هذا السياق، تخلى بنكراد عن الخطاطات المُقنَّنة والمعيارية، وأطلق العنان لخياله لاستكشاف ما يضمّره ويخفيه النسق الثقافي والسلوك البشري، والتدليل على أن سلطان الرمزي أقوى من حسيّة المرئي المباشر.

من بين التجارب- التي أغنت مساره البيداغوجي والعلمي- تلقيه دعوات للتدريس بصفته أستاذا زائرا في المؤسسات الجامعية أو المعاهد العليا في تونس. وبفضل تردده على تونس تعرّف إلى صفوة من الباحثين التونسيين الخُصّ، واكتشف معالم البلد وعاداته وتقاليده، وعاین حدة التنافس العلمي المشروع بين النخبتين المغربية والتونسية لتقارب مطامحهما ومساعيهما في كثير من المجالات المعرفية، وحرصهما على تجويد الأداء العلمي مع تفاوت نسبي في تحديد المعايير المرجوة. ومن الذكريات الأثيرة لدى سعيد هو زيارته المنتظمة لجامعة صفاقس لتدريس طلبة السلك الثالث والدكتوراه وتكوينهم، وإدراج اسمه ضمن المشاركين الدائمين في مؤتمر التأويل الذي كان ينظمه مختبر التأويل تحت إشراف الأستاذ الباحث محمد بنعيدا.

أضحى-باتساع رؤيته وعبارته- يهتم بالصورة من منظور السيميائيات التأويلية سعيا إلى الإمساك بالمواضيع الكبرى التي تدغدغ مشاعر الإنسان إلى أن غدت جزءا من غريزته واستيهامه، مُسرَّبةً إلى وجدانه في غفلة منه (التطويع أو الإقناع السري) لتغيير سلوكه وغط عيشه وفلسفته في الحياة. كانت طفولة سعيد خالية من الصور باستثناء ما كان معلقا على جدران الفصول الدراسية. وفي يوم من الأيام -وهو في العاشرة من عمره- طلب من والدته أن

دفعت «الردة الثقافية والسياسية» سعيداً إلى التخلي عن أي عمل نقابي وعلمي في الكلية، والنأي بنفسه عن أي نشاط سياسي خارجها

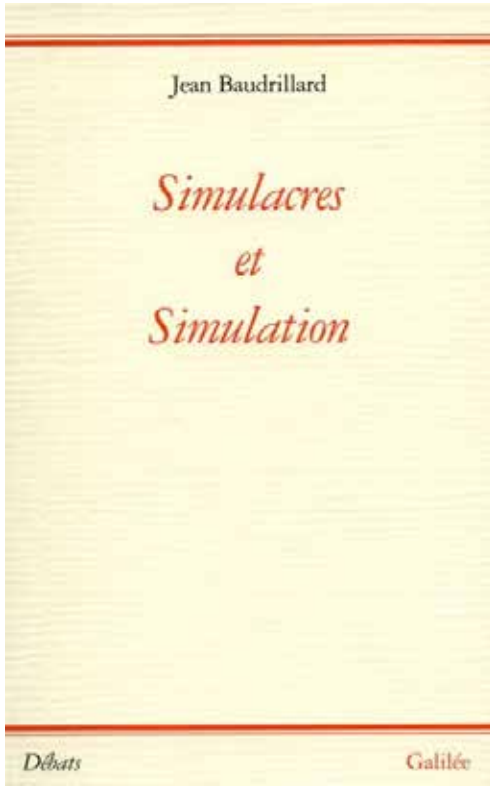
إعادة طرحها وصياغتها لن يتم إلا إذا أسند للمثقف والمفكر والمبدع والفيلسوف دور حاسم في هذه العملية، لما لهذا الدور من أهمية في إشاعة القيم الإنسانية الكبرى وترسيخها»⁽¹⁵⁾.

ما يؤسف له أن هذا التقليد لم يشأ له الاستمرار من جراء العوامل نفسها التي أدت إلى تصدع التنظيمات السياسية؛ وفي مقدمتها تغليب كفة المصالح الضيقة على حساب كفة الأهداف المشتركة. لم يسلم الإطار الجديد من هذا المصير المشؤوم على يد مؤسسيه أنفسهم، في تزامن مع انهيار المشاريع الجماعية في المجتمع بسبب استفحال

الانتهازية والفردانية، وإيثار المصالح الشخصية على حساب المنفعة العامة، وفي توافق أيضا مع الصراعات الهامشية التي نشبت في الكلية، وأدت إلى اختلاط الأوراق والحسابات الضيقة، وارتداد القيم الإنسانية النبيلة إلى الدرك الأسفل، واستقواء الرداءة والجشع والتفاهة. «ضاع الكثير من الحقائق، ولم يعد بالإمكان أن يجد المرء مكانا له وسط ضجيج دون معنى»⁽¹⁶⁾.

دفعت «الردة الثقافية والسياسية» سعيداً إلى التخلي عن أي عمل نقابي وعلمي في الكلية، والنأي بنفسه عن أي نشاط سياسي خارجها. وجد ضالته في الانكماش على نفسه مكتفيا بإلقاء الدروس، وتكريس وقته حله للمطالعة لاستكمال مشاريع قيد التفكير والإنجاز، وباحثا عن أفق جديد يسترجع من خلاله التوازن المنشود. بدأ يفكر جديا في الانتقال إلى كلية الآداب بالرباط ليس لتغيير الأجواء كما يقال، بل تطلعا إلى إيقاع وأسلوب جديدين في حياته. من ثمار هذه الصدمة -التي كانت بردا وسلاما عليه- إصدار جملة من المشاريع العلمية ذات صلة بالترجمة والتأليف، والتي خلقت صدى طيبا في ربوع العالم العربي لملاءمة مواضيعها، وحصافة

وجد ضالته في الانكماش على نفسه مكتفيا بإلقاء الدروس، وتكريس وقته حله للمطالعة لاستكمال مشاريع قيد التفكير والإنجاز، وباحثا عن أفق جديد يسترجع من خلاله التوازن المنشود.



يعود الفضل إلى سعيد في إصدار مؤلفات وترجمات منتظمة حول الخطاب الإشهاري، كان لها وقع حسن لدى الباحثين العرب، لأنها لفتت انتباههم إلى مخاطر الصورة الإشهارية ورهاناتها الرامية إلى تدجين البشر، والتحكم في سلوكهم، وتوجيه عاداتهم وأنماط عيشهم. رغم الحضور الذي يحظى به سعيد في «الوسائط الاجتماعية» بفضل المتابعين لمسيرته العلمية، فقد أثر أن يظل رقما خارج المعادلة الافتراضية، وهو يعي أن اختياره هذا يضعه في عداد المهمشين الجدد الذي يصرون على العيش في الواقع وإدارة ظهورهم إلى الواقع الفائق، الذي أصبح الإنسان - بمقتضاه- يقدم إخراجا مصطنعا عن ذاته لتوهيم المخاطبين المفترضين أن هويته الافتراضية لا تحل محل هويته الحقيقية، بل تلغيها لتؤدي وظيفة أفضل منها؛ وهكذا تصبح الورد البلاستيكية أكثر تناسقا وبهاء من الورد الحقيقية وإن كانت منزوعة الواقعية بتجردها من حاستي الشم واللمس. وهذا ما توسع فيه جون بودريار مميزا بين إبدال التمثيل (تكافؤ الدليل والواقع) وإبدال التصنع (خلق بديل للواقع أو نموذج مصطنع لا يضاهاه

تدله على صورة من صور والده حتى يتأكد من سحنه وهيته. لم يُحتفظ له إلا بصورة شمسية واحدة ضمن الأوراق الثبوتية، لكنها مزقت وحُرقَت بتصديق كذبة العمة التي زعمت أن والد سعيد وقف عليها في المنام، وأخبرها بأن هناك أمرا يقلق راحته. « فاحتارت العائلة في أمر هذه الرؤيا، واجتمع الكبار من النساء والرجال، وتداولوا في النازلة. كانت خلاصتهم حاسمة لا تقبل الجدل. فالشيء الذي يقلقه هو الصورة التي تركها وراءه. وكان القرار بقضي بحرقها»⁽¹⁷⁾. بسبب غياب صورة الوالد كان سعيد ينجز رسومات كثيرة عنه له لعله يفلح في الإمساك بملامحه الهاربة.

تغمرنا الصور الآن من كل جانب إلى أن أضحت جزءا من وجداننا، وذكرة بصرية تستعيد قلقنا وانفعالنا وغموض طويتنا. رغم دورها في توجيهنا وتغيير أسلوبنا في الحياة لم تحظ بالدراسة اللازمة في العالم العربي. وهذا ما حفز سعيد - بحكم تخصصه واطلاعه على مراجع مفيدة- على تدريس وحدة «الصورة الإشهارية» وترسيخ بنيانها حتى تصبح تقليدا في الجامعة المغربية، وحفز طلبة الدكتوراه على تناولها في أطاريحهم الجامعية. وفي هذا السياق سينشئ «ماستر سيميائيات اللفظ والصورة» عام 2012 في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط لتحقيق جملة من الأهداف البيداغوجية؛ وفي مقدمتها تأهيل الطلبة إلى تحليل الخطابات البصرية بأدوات علمية لتعرف مكوناتها البارزة، واستجلاء وظائفها ورهاناتها في المجتمع، وتحويل الدرس الجامعي إلى مادة حيوية تسعف على فهم الوضع البشري بشكل أفضل، واقتراح أنماط جديدة للعيش. كان لي الشرف أن أكون من ضمن الأساتذة الذين التزموا بتدريس وحدات الماستر، التي كانت -فيما أعهد- جديدة ومسايرة للمستحدثات المعرفية والمنهجية. ولم يكتف الماستر - الذي كلفني سعيد بتنسيق فعالياته- بتدريس المواد الجديدة والراهنية، بل كان ينظم ندوات علمية ودورات تكوينية بانتظام لإثارة النقاش الهادئ حول جملة من المواضيع السيميائية، وتكوين الطلبة تكوينا علميا رصينا. ولم تخل هذه التجربة - كما صرح بذلك سعيد- من مشاكل كثيرة لإحباط عزمنا، وإرغامنا على الاستسلام. واستطعنا -بفضل كياستنا ومرونتنا وتقدير الطلبة لنا- أن نقود السفينة إلى بر الأمان دون خسائر تذكر.

بالطهر). « لا يفيد الصدق -بحسب جون ستاروبنسكي- إنتاج واقع مسبق، بل يعيد إنتاج حقيقة في تطور حر ومتواصل»⁽²³⁾.

ينتهي القسم الثاني بنبرة الشكوى (Tonalité plaintive) التي يغلب عليها الجدل والنقد لإثبات الحقيقة والبرهنة على صحتها وصدقيتها. ولذلك اضطر سعيد بنكراد إلى الاستعانة بما يثبت جدارة طرحه وملاءمته لمُحاجة خصمه المفترض الذي يكرس الأساليب الدنيئة والمملتوية للتغطية عن ضعفه العلمي.

أيهما أقرب إلى المجال السردي؟ عموماً.. الصدق أم الموضوعية؟ غالباً ما يُؤثّر الصدق على الموضوعية لحرص المؤلف على نقل الحقيقة الداخلية بالأداء السردى الذي يجعله يحس ويدرك بأن ما يحكيه حقيقياً و مطابقاً للواقع. « لم تغد الموضوعية الهدف المتوخى: تتبع حركة الكتابة حركة الذاتية الداخلية التي تحس بأن الوقائع والأعمال والأحاسيس كما لو كانت حقيقية، ومطابقة لما تريد الأنا تذكره. ما يضمن شكل الحقيقة والأحداث المروية هو التيقن من كوننا عشناها كما وقعت، وأدركناها كما وقعت، بل أكثر من ذلك أننا نتذكرها كما وقعت»⁽²⁴⁾.

في مفترق الطرق

يجد الإنسان نفسه أمام طرق متعددة، وعليه أن يختار أيها أنسب وأفضل لتحقيق متمنياته في الحياة. عندما يقطع أشواطاً في الطريق المنشود يصعب عليه أن يعود القهقري لبنى اختيار آخر من الاختيارات الممكنة. وأياً كان الاختيار فهو يؤدي إلى الخطأ نفسه مفتتياً أثر الإنسان الأعلى وسنته في الحياة (أسطورة العود الأبدى أو التكرار الأبدى بحسب نيتشة). «يحيى المأساة الكونية في أعلى مظاهرها.. يرحب بالقدر ولا يخشاه.. يعلم أنه لو كانت للكون غاية لحققها منذ أمد طويل، يعرف أن اللحظة الحالية تمر لتعود، وتعود بلا نهاية»⁽²⁵⁾. وهكذا شجعت شروط وظروف معينة سعيداً على السير في الطريق الممهد له مهتدياً بنفض قلبه، ومستنيراً بمنطق عقله، وحرصاً على

غالباً ما يُؤثّر
الصدق على
الموضوعية لحرص
المؤلف على نقل
الحقيقة الداخلية
بالأداء السردى
الذي يجعله يحس
ويدرك بأن ما يحكيه
حقيقياً و مطابقاً
للواقع.

فحسب بل يحل محله ويلغيه أيضاً). « كان الخيال تعلقة الواقع في عالم يهيمن عليه مبدأ الواقعية. أما اليوم فالواقع أصبح هو تعلقة النموذج في عالم يحكمه مبدأ التصنع. وبالمفارقة أضحى الواقع طوبانا الحقيقية، ولكنها طوبى ليست من نظام الممكن، بل ما يجعلنا نحلم بها بصفتها موضوعاً ضائعاً»⁽¹⁸⁾.

بداية فصل جديد

كرس أنطوان كومبانيون الحصة الأخيرة من التدريس في كولييج دو فرانس لـ «نهاية الأدب»⁽¹⁹⁾ مؤثراً أن يثير فيها النهاية التي آلت إليها نخبة من أرباب الأدب والفلسفة أو شخصياتهم المتخلية حرصاً

على تطويع نهايته قبل أن تقهره إن لم نقل تنحيه رمزياً⁽²⁰⁾. ومن ثم استوحى عنوان محاضراته الختامية من نهاية مسرحية لصاموئيل بكبيت موسومة بـ «نهاية الفصل». « يعنى بالانتصار على الخروج التوجه إليه، بل اكتساحه أيضاً، واستحقاقه، والنجاح في أدائه»⁽²¹⁾. يضطر الإنسان أحياناً إلى التوقف عن أداء مهمة ما في الوقت المناسب لتفادي أن تفضي حياته إلى ذيل السمكة (حكمة عروس البحر)⁽²²⁾. وهو ما ينطبق على سعيد بنكراد الذي أحسن تدبير نهاية الخروج (التقاعد) بتطبيق الحياة العامة والانسحاب من المشاريع الجماعية ليتخلى بذاته قصد إتمام أبحاثه وترجماته، وممارسة رياضة المشي بانتظام، واتخاذ المسافة النقدية اللازمة إزاء صخب المجتمع وتقلبه. وهكذا بمجرد أن أنهى فصلاً انخرط في فصل جديد مكرساً وقته جله للقراءة والإنتاج سعياً إلى استدامة ينبوع الشباب وعنفوانه.

ينتهي القسم الأول من الكتاب بنبرة رثائية (Tonalité élégiaque) قد توحى إلى القارئ بنشيد البجع. وما يلفت النظر في هذا القسم هو اعتماد سعيد بنكراد على قوة الحافظة دون الاستناد إلى سندات أو دعائم سردية، وهو ما جعله مطبوعاً بالصدق (الصدق Sincérité) مشتق من اللفظ اللاتيني (Sincerus) الذي يعني عسلاً دون شهد؛ أي عسلاً خالصاً. وهذا ما يجعل الصدق مقترناً

تعزير مطامحه وتفادي الخسائر الممكنة. ويمكن أن نجمل ما اكتنف حياته في مفترق الطرق، وما كابده فيما يأتي:

أ- استرجع سعيد شريط حياته من ولادته في المغرب الشرقي إلى استقراره بالعاصمة الرباط، متوقفا عند

محطات بعينها كان لها عظيم الأثر على تكوين شخصيته، وصقل مواهبه ومؤهلاته. كما حفزته أيضا على المواءمة بين النضال السياسي والتحصيل المعرفي، والحرص على التثقيف الذاتي ليكون عنصرا فاعلا في فهم الواقع وتغييره. ظل وفيًا لهذه الازدواجية التي أهلته لأن يؤدي دور المثقف العضوي في خوض النضال اليومي بقلمه صادعا بالحق، ومقاوما أساليب الظلم والاستبداد، ومنتقدا السلطة التي تقمع وتناهض الأصوات المخالفة والمعارضة، ومديلا برأيه بصوت مرتفع. وفي هذا الصدد أثار جملة من القضايا الحساسة بروح علمية، ومن ضمنها: التدريس بالعامية، وصياغة الدستور عام 2011، والحجاب، ومقاربة النوع الاجتماعي، ودلالة رموز الأحزاب في الحملة الانتخابية، والتجربة الوجودية في القصص القرآني. ونظرا لانتفاء تقاليد «النقاش العمومي» في المغرب لبواعث كثيرة (الإعلام الموجه، واستقواء نظام التفاهة، وإخفاق «الجماعات الوسيطة» في تكوين نخب مثقفة ومؤهلة)، أضحت مثل هذه المواضيع لا تثير الرأي العام، ولا يلتفت إليها رغم جديتها وملاءمتها وراهنيتها. والحالة هكذا، يصعب أن نراهن على التحديث دون أن تؤدي الثقافة دورها التنموي والتنويري لتوعية المواطن بواجباته وحقوقه، وتطوير مؤهلاته وقدراته. قد نتذرع أحيانا بأن

ما نعيشه هو ثمرة حتمية تاريخية لا فكاك عنها بالنظر إلى ما نجم عن الثورة الإعلامية من سلبيات يصعب معالجتها والتحكم فيها. لكن هذا الزعم مردود بحجة أن الغرب منغمر حتى النخاع في خضم الثورة المعلوماتية إلى درجة

أن الخدمات الاجتماعية جُلها تقدم عن بعد بواسطة تطبيقات خاصة. ومع ذلك لم يؤثر نظام التفاهة في مستوى «النقاش العمومي»، وفي مدى قدرته على توجيه الرأي العام وتنويره بالبرهان الحجاجي، وتصحيح مكامن الخلل في المجتمع، وتقبل الرأي المخالف.

ب- بقدوم سعيد إلى باريس حصل تحول جوهري في حياته وموقفه من الوجود. وهو ما صيره إنسانا آخر، وحفزه على معاودة النظر في كثير من اليقنيات والأوهام العالقة في ذهنه. تأثر بموجة البنيوية التي كانت سائدة وقتئذ، ومال إلى المقاربة السيميائية لقراءة النص وتحليله دون إسقاط معطيات جاهزة عليه، وافتتح على أفكار ومناهج جديدة جعلته يعيد النظر في السلوك السياسي اليساري مهتما بقضايا جديدة قلما يهتم بها المناضلون رغم ملاءمتها (التعدد الثقافي واللغوي، العلمانية، التخلف الحضاري)، ودفعته إلى التعامل مع النضال بصفته فعلا حضاريا وثقافيا لتغيير ذهنية البشر وطريقة تفكيرهم، ورؤية حضارية تقاس وتيرتها وفعاليتها بالرقى في العلم والسلوك، والتخلص من الفكر الأحادي، والتشبع بالقيم الإنسانية

عندما عاد سعيد إلى المغرب اصطدم بواقع عنيد يقاوم التغيير والتنوير لحرص الاتجاه المحافظ على إعادة إنتاج البيئات الذهنية نفسها والتحكم في إدارتها من جهة، ولانشغال القوى اليسارية بحروب هامشية أدت -بمرور الوقت- إلى نخر كيانه وإضعافه من جهة ثانية. وهو ما حُصَّ سعيدا على اتخاذ قرار حاسم بالتخلي عن الأنشطة السياسية، وتكريس

وقته كله للمطالعة والتأليف.

ساعده استقراره في مدينة الرباط على إيجاد ضالته في الحياة والشعور بالارتياح والطمأنينة لهدوئها وجمالها

استرجع سعيد شريط حياته من ولادته في المغرب الشرقي إلى استقراره بالعاصمة الرباط، متوقفا عند محطات بعينها كان لها عظيم الأثر على تكوين شخصيته، وصقل مواهبه ومؤهلاته. كما حفزته أيضا على المواءمة بين النضال السياسي والتحصيل المعرفي، والحرص على التثقيف الذاتي ليكون عنصرا فاعلا في فهم الواقع وتغييره

سعى سعيد- من خلال استعادة شريط مراحل من حياته- إلى فهم ذاته لتبيين المؤثرات التي صنعت شخصيته، وغيّرت كينونته عبر الديمومة الزمنية. وبقدر ما يتعرّف القارئ المحطات التي مر بها سعيد لتحقيق أهدافه ومتمنياته، يستخلص العبر المناسبة منها لعلها تفيدّه وتثير طريقه في الحياة

وتثير طريقه في الحياة. فعلاوة على تحليله بالصبر والإرادة والكد والكدر في العمل لتخطي الصعاب وطلب العلا، يتسم أيضاً بقدرته على التكيف مع الوضع الجديد عوض معاندته ومكابرته، وهذا ما أهله إلى تغذية روحه بأفكار وقيم جديدة. لم يكن يتعامل مع المعرفة بصفقتها مادة صماء وجوفاء، بل يعدها عصارة حياة، وأداة من أدوات استيعاب ممكنات العالم وتنوعه. كان مفتوناً في قلب باريس بمبدأ الكون كما كرسته فلسفة الأنوار، وبضرورة التحديث التي مست مرافق الحياة جميعها بما فيها الجامعة باعتبارها رافعة للتنمية المستدامة.

سبق أن أشرتُ من قبل إلى دور الثقافة الجديدة في تخلص سعيد من الرؤية السياسية الأحادية، كما أنها حتمت عليه أيضاً تبني مقاربات جديدة تغلب النزعة المحايثة على التأويل الإيديولوجي. ظل في البداية وفيما للوصفة السيميائية بالحرص على تطبيق مفاهيمها على النص، لكن تبين له مدى قصور هذا النوع من المقاربات التي تجبر الناقد أو الباحث على الامتثال حرفياً لخطاطات معيارية حرصاً على الكشف عن أسرار النص. وهكذا اهتدى إلى السيميائيات التأويلية ذات المشارب المتعددة (شارل سانديرس بورس، ورولان بارت، وأومبرتو إيكو) لاستثمار ممكنات التأويل في تأييد النص وقراءته، واستكشاف ما يضمّره من معانٍ وقلق وجودي بالاستناد إلى مبدأ النفعية (نؤول النص وفق غايات معينة) والتعدد (نؤوله من منظورات مختلفة) ولا نهائية المدلول (لا وجود لمدلول قار ونهائي) واستعادة الأصل الضائع (ما نسبته الإنسان ويحاول أن يستعيده من خلال الصورة المبهمة والغامضة التي تحتاج إلى تفكيكها لفهم أسرارها). أسعفته هذه النقلة على معاودة النظر في خلفياته النقدية، وعلى العودة إلى الحياة لفهم ما يقع فيها بعدة مفاهيمية مرنة،

ويُسرّ التنقل بين أرجائها. دشّن حياة جديدة بعد أن تخلص من الأنشطة الزائدة التي غالباً ما تربك مشاريع الباحث، وتقلق راحته، وتسبب له مشاكل هو في غنى عنها. لعل هذه الفترة من أزهى مراحل عمره وأخصبها؛ إذا أصدر خلالها مؤلفات وترجمات كثيرة، واطلع على مصادر هامة في مجال تخصصه، وانفتح على آفاق جديدة بقدر ما أبهجت روحه، حفزته على تجديد نفسه وفكره وطريقة عيشه.

وإن نأى بنفسه عن النضال السياسي ظل وفياً للمبادئ والقيم التي تربى عليها مؤثراً أن يناضل من خلال الواجهة الثقافية لدورها الريادي في تغيير ذهنية المواطنين وسلوكياتهم. ومن ثم أضحى أكثر حرية في توجيه النقد للأحزاب السياسية والمؤسسات الثقافية والتعليمية، والكشف عن ثغرات تكوينات الماستر والدكتوراه والطرائق البيداغوجية المعتمدة، وإبراز الأسباب التي ما فتئت تؤدي إلى إخفاق المشاريع الجماعية، واستفحال مظاهر التزلف والتفاهة والرداءة؛ وهو ما أثر-فضلاً عن عوامل أخرى- سلباً في أداء البحث العلمي. وضع سعيد يده على مكانم الداء التي تعيق تطور المجتمع المغربي، وتحول دون لحاقه بالدول المتقدمة. ما يؤسف له - مقارنة بالتجربة الفرنسية- عدم وجود صلة بين الجامعة ومحيطها الخارجي، وتركيز التعليم على اجترار المعارف الجاهزة عوض تأهيل الطلبة وتطوير قدراتهم على المساءلة والإبداع والإنتاج.

ج- سعى سعيد- من خلال استعادة شريط مراحل من حياته- إلى فهم ذاته لتبيين المؤثرات التي صنعت شخصيته، وغيّرت كينونته عبر الديمومة الزمنية. وبقدر ما يتعرّف القارئ المحطات التي مر بها سعيد لتحقيق أهدافه ومتمنياته، يستخلص العبر المناسبة منها لعلها تفيدّه

ومن ثم ركز اهتمامه على قضايا معيشة وحيوية لتأثيرها المباشر على تفكير الإنسان وغط عيشه، وفي مقدمتها الصورة الإشهارية.

ختاما ليس كاتب السيرة الذاتية حرا في تمثيل ماضيه الشخصي بدعوى أنه يوعز إليه وقائع بعينها أو يوجهه إليها أو يحضه على ذكرها دون غيرها. لا يجدي في هذا الصدد إثبات قوة الحافظة وجدارتها على تذكر حدث ما، بل ما يهم أكثر هو فاعليتها وقدرتها على إدماجه في إستراتيجية سردية؛ وهو ما يعلل ارتباط «الذاكرة الحية» بالتجربة الشخصية والميول التكوينية عبر الصيرورة الزمنية⁽²⁶⁾.

لا تستطيع الذاكرة استحضار التجربة المثالية والموثوق بها أسوة بالحاسوب أو آلة التسجيل (ملاحظة الدقيقة) لتدخل ذاتية المؤلف فيما يحكيه. « إن تدخل المنظور الشخصي يقلب ظروف الوجود رأسا على عقب »⁽²⁷⁾. لا يتلقى الفرد وضعية جاهزة بل يصنعها أو يحدثها بإحساسه ونبض قلبه. يصعب أحيانا أن نتذكر لون عيني شخص نصادفه يوميا في طريقنا أو يقدم الشهود شهادات متشابهة حول حادثة السير. كل واحد يحكيها من منظوره الخاص، وبحسب ما يمليه عليه إحساسه وضميره. لا معنى للصدق التام مادام يعيد تمثيل ما عاشه أو عاينه بإخراج لغوي جديد يلتبس فيه الواقع بالتخييل. ولهذا لا يجب أن نقول إن ذاكرته ضعيفة في تذكر حدث ما بل إن إحساسه هو الذي كان ضعيفا⁽²⁸⁾. ما يقوي ذاكرة قدماء المحاربين ليست دقة التفاصيل المروية، بل إعادة تشكيلها في قالب روائي لإيهام مخاطبهم بأدوارهم وأمجادهم البطولية. وعليه فالذاكرة غير تامة من حيث الكم لأنها تنتقي أحداثا

بعينها تمثيلها حاجات الحاضر، وغير تامة من حيث الكيف لأنها تسرد ما في جعبتها وفق منظور وإنارة خاصين⁽²⁹⁾.

كان سعيد واعيا بأن ما كتبه عن ذاته يتغيا تشكيل تجربة جديدة لعلها تسعفه على فهم ذاته، وردم الفجوة بين ما وقع له وما أصبح عليه، وتحقيق المصالحة بين الحقيقة والاستيهام. تضافرت- في هذا المنحى- إرغامات الحاضر في توجيه سعيد إلى تبني إستراتيجية خطابية تستوعب مسيرته الفكرية في الحياة. لو قدر له أن يعيد ما دونه في زمن آخر لتغيرت تفاصيل السرد وطرائق عرضه. فما سرده وليد لحظة صاخبة أوحث له أن يعود إلى حضن الأم، ويثبت مرونته في مداراة الرياح الهوج التي اعترضت سبيله، ويبرز قدراته على التكيف مع الوضعيات الجديدة، وتنمية شخصيته والرقى بذوقه، وإبراز عيوب المجتمع ونقائصه. كما حفزته أيضا على بممارسة النقد الذاتي لتحطيم أسطورة المناضل المثالي، والتخلص من الأوهام الأيديولوجية و الطهرانية المزيفة، والكشف عن هشاشة روحه وقلقه الوجودي في مواجهة جبروت الزمن، وتعليل انسحابه من المشهد العام ليختلي بنفسه تطلعا إلى تحقيق جزء من أحلامه الهاربة.

ما يسترعي الانتباه في مساره الفكري- علاوة على صبره ومكابדתه وعزمته وطموحه- وفأؤه لسيدة المقام « العلامة » التي منذ أن تعرف إليها أول مرة في باريس وقع في عشقها إلى حد الجنون، وظل وفيها لها ومتشبثا بها لتوافرها على سمات لا نظير لها: الحضور البهي، وكثرة الأسرار والألغاز، والصمت الموحى، والإقناع السري، والتعدد، والتنوع، والديمومة، والشباب المتجدد.

- 1 - سعيد بنكراد، وتحملني حيرتي وطنوني، المركز الثقافي للكتاب، ط1، 2021.
- 2 - Georges Gusdorf, *Mémoire et personne, la mémoire concrète*, tome1, PUF, 1957,p.207.
- 3 - Ibid .,p.2
- 4 - عبد الله العروي، بين الفلسفة والتاريخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي للكتاب، ط1، 2020، ص.9.
- 5 - سعيد بنكراد، وتحملني حيرتي وطنوني، م.سا، ص.14.
- 6 Georges Gusdorf, *Mémoire et personne, op.cit.*,p.57.
- 7 - سعيد بنكراد، وتحملني حيرتي وطنوني، م.سا، ص.30.
- 8 - المصدر نفسه، ص.30.
- 9 - المصدر نفسه، ص.25.
- 10 - المصدر نفسه، ص.70.
- 11 - المصدر نفسه، ص.75.
- 12 - المصدر نفسه، ص.81.
- 13 - المصدر نفسه، ص.109.
- 14 - المصدر نفسه، ص.176.
- 15 - المصدر نفسه، ص.215.
- 16 - المصدر نفسه، ص.220.
- 17 - المصدر نفسه، ص.277.
- 18 - Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, 1981, p.179.
- 19 - Antoine Compagnon, *Gagner la sortie*, éd. Collège de France, 2021 (leçon de clôture prononcée le 12 janvier 2021).
- 20 - يقول جون بول سارتر في هذا الصدد: « أنا لم أمت بدعوى أنني أكل واشرب، لكنني متت بحجة أن أعمالي انتهت»، المرجع نفسه، ص.18.
- 21 - المرجع نفسه، ص.58.

22 - يفيد المثل السائر (ينتهي بذيل السمكة) الإخفاق في تحقيق المراد. كمن تراءت له امرأة جميلة عن بعد، وعندما اقترب منها اكتشف أن لها ذيل سمكة (عروس البحر).

23 - Jean-Philippe MIRAUX, *L'autobiographie Ecriture de soi et sincérité*, Nathan, 1966, pp.49-50.

24 - Ibid.,p.50.

25 - عبد الله العروي، أوراق سيرة إدريس الذهنية، المركز الثقافي للكتاب، ط2، 1992، ص.31.

26 - يميز جورج غوسدورف بين «الذاكرة الجيدة» التي لها القدرة على التكرار الآلي وبين «الذاكرة السيئة» التي تخص الميول التكوينية للشخص. **الذاكرة والشخص**، م.سا، ص.199.

27 - المصدر نفسه، ص.204.

28 - انظر المصدر نفسه، ص.206.

29 - انظر المصدر نفسه، ص.211.



عبد الملك أشهبون

كتابات في الفكر والنقد

حفريات عميقة في ذاكرة مكناسة الزيتونة

رواية «حبس قارة» لسعيد بنسعيد العلوي نموذجاً

على سبيل التمهيد:

طالما وجد الكثير من الفلاسفة ولمفكرين في عالم الرواية مزايا عديدة، من بينها قدرتها الفائقة على تبليغ الأفكار، وإبلاغها بطرق سردية مغايرة للقول النثري المألوف، بل لعلها، أي الرواية، كانت بالنسبة إليهم مسلكاً متميزاً لتأمين الإفهام، من بعض خطابات أخرى تصاغ في شكل تقريريّ: كالتاريخ والمقال الفلسفي... إلخ.

من هذه الزاوية بالذات، انفتح سعيد بنسعيد العلوي — وهو القادم من مجال العلوم الإنسانية — على مجال الكتابة الروائية الواسع والأرحب، وطرق أبوابه من زوايا نظر مختلفة ومتنوعة ومتعددة.

ولقد كانت باكورة أعماله الروائية الأولى تحمل عنوان: «مسك الليل» (2010)، وبعدها كتب «الخديعة» (2011)، ثم تتالت رواياته تباعاً: «ثورة المريدين» (2016)، و«سبع ليال وثمانية أيام» (2017)، وأخيراً — وليس آخراً — رواية «حبس قارة» (2020) ⁽¹⁾.

ومن دأب على قراءة روايات سعيد بنسعيد العلوي سيقُرُّ — لا محالة — أنها تشدُّ القارئ إليها شداً، لما تتسم به أحداثها من حركية، وشخصياتها من إثارة، وأسلوب حكايتها من جذب وتشويق؛ فيتأثر القارئ بتطورات الرواية لحظة بلحظة، وينفعل مع شخصياتها سلماً وإيجاباً، ويتحاور معها ويحاورها، كل ذلك في سياق روائي متميز وأخاذ.

وتُعَدُّ «حبس قارة» رواية تتمحور حول يوميات يسردها الرسام العالمي ديلاكروا الذي يسترد أنفاسه من زمن الملوي إسماعيل في مدينة مكناس الزيتونة، حيث نلغي أن هذه الرواية تلتزم بمفردات التخيل التاريخي، إلى جانب إغراءات السيرة الغيرية، بالإضافة إلى استثمار عوالم «الرحلة» التي يسردها علينا من خلال يومياته، لا كما كانت في الواقع الحقيقي، بل كما يتمثلها فنياً وذلك في سياق سردي بديع، لا يخلو من إمتاع ومؤانسة وفائدة.



أولاً: معضلة الكتابة الروائية من منظور تاريخي

والظاهر أن كل المواد التاريخية التي تندرج في «حبس قارة» لا توجد في حالة نقاء خالص؛ لأنها تقع في إطار ما يسمى «الخيال التوليقي» imagination¹ combinatoire؛ يستعيد الروائي، ويعيد تشكيلها من خلال إضافة أحداث، ومعطيات أخرى إليها، حيث قام سعيد بنسعيد العلوي بتأليف تاريخ خاص للمرحلة التي يتحدث عنها، وبذلك ارتقى بهذه الأحداث والشخصيات التاريخية لكي تغدو بيئة لابتكار شخصيات وأحداث جديدة، تخدم مقصديات الكاتب، وتصب في رؤيته للعالم، حتى لا تتحول الرواية إلى ما يشبه الوثيقة التاريخية.

بهذا المعنى استطاعت الرواية أن تزودنا بكم هائل من المعلومات والمعطيات عن المرحلة الزمنية التي تحكي عنها. سواء تعلق الأمر بالفترة الزمنية التي بني فيها السجن، أو الصراعات السياسية، أو العلاقات بين الأمصار، وما إلى ذلك من المواضيع التي ترتد إلى ماضي المكان.

ولقد كان المعرفة التاريخية بسيرة السجن الشهير (حبس قارة) أولاً وقبل كل شيء من أبرز محفزات تسجيل عبد الجبار (الشخصية الرئيسة) بحثه الجامعي بعنوان «الحياة اليومية للأسرى الأوربيين في حبس قارة»، وهو الطالب الجامعي الذي يراهن على أن هذا البحث سينقله إلى مستوى عالٍ جداً، خلالها سيرتفع ذكره، الأمر الذي سيفتح أمامه طريق البحث العلمي فيمضي فيه غير هيّاب ولا متردد.

ومن محفزات إثارة هذا الموضوع أيضاً، أن عبد الجبار سبق له أن قرأ يوميات أوجين دولاكروا كما عكف على مطالعة رحلة الأسير الفرنسي مويط الذي كان مسجوناً في «حبس قارة»: «وهي رحلة لها ما لها وعليها ما عليها، غير أنها على كل تصور بعضاً من الأجواء التي كان مولاي إسماعيل يحكم فيها. مويط هذا يتوقف، بالفعل، وقفات

لا بد من الإقرار أننا أمام معضلة كبيرة حينما يتعلق باستعادة شخصيات أو أحداث أو أزمنة أو أمكنة من التاريخ في سياق روائي، وتتمثل هذه المعضلة في تضيق هامش التخيل الإبداعي الروائي، مقابل التوسع في مجال التوثيق والوقائع التاريخية، فالشخصية التاريخية، «تكون جاهزة ومعروفة لدى القراء والمثقفين على حد سواء، وهؤلاء سيشكلون عناصر رقابية على ما يكتبه الروائي ويضيفه لهذه الشخصيات الجاهزة ولن يكون للتخيل هنا إلا القليل فقط»⁽²⁾ فهل قام سعيد بنسعيد العلوي بالاتكال على التاريخ عموماً، وعلى استحضار «حبس قارة» الشهير لتحقيق جماهيرية ونجاح ما؟

تكمّن الإجابة عن هذا السؤال في مدى عمق أو سطحية هذه الروايات التي توظف التاريخ، «فالكثير من هذه الروايات لم تقدم منجزاً تخيلاً إبداعياً، بقدر ما قدمت سيرة معروفة وأقوال معروفة»⁽³⁾. وهذا شأن ما كان يقوم به الروائي جرجي زيدان في بدايات عصر النهضة، وتلاه في ذلك نجيب محفوظ في رواياته التاريخية الأولى، حيث لم تتخط تلك الروايات مرحلة عرض التاريخ، بغرض التعليم أو التسلية والترفيه.

أما بخصوص الرواية قيد الدرس، فإن ما نود تسجيله أنه كانت للمعرفة الواسعة بالثقافة العربية والإسلامية، انعكاساً إيجابياً على رواية سعيد بنسعيد العلوي، وذلك لكثرة مصادرها وتنوعها؛ فقد رجع الروائي إلى أشهر الكتب التي كتبت في هذا المضمار، إضافة إلى بعض كتب يوميات المستشرقين والمفكرين والمؤرخين؛ ففيما كان ينهل من معين هذه الكتب كان يؤسس رؤيته الخاصة التي تنسجم من منظوره التنويري، وفلسفته في الحياة.

لا بد من الإقرار أننا أمام معضلة كبيرة حينما يتعلق باستعادة شخصيات أو أحداث أو أزمنة أو أمكنة من التاريخ في سياق روائي، وتتمثل هذه المعضلة في تضيق هامش التخيل الإبداعي الروائي، مقابل التوسع في مجال التوثيق والوقائع التاريخية.

القوي يُعْشي البصر. نور قوي تعكسه الجدران البيضاء العالية فيملاً الأعين بوجهه القوي النفاذ. اللون الأبيض، البياض في كل مكان. الحايك، الكسا، الجدران، والسحب، إذ تحجب زرقاء السماء كلاً، أو بعضاً⁽⁵⁾.

وبهذا المنظور الفني المنبهر بالمكان، ارتقى أوجين بجماليات المكان إلى مستوى متوهج: إبداعيا وفنيا، وهذا ما حاول سعيد بنسعيد العلوي نقله روائيا، ولكن بطريقته الخاصة التي تأخذ من جماليات وصف طنجة في يوميات أوجين، ثم يمررها عبر المصفاة الداخلية التي يمتلكها؛ فيجعلها تنفذ إلى أعماق شعورنا، حيث تستقر في قرارة النفس: لوحات ومشاهد ومناظر في منتهى الروعة.

مكناسة الزيتونة أفقا روائيا رحبا:

تقدم «حبس قارة» صورة موحية لمكناسة الزيتونة عامة، ولحبس قارة بصفة خاصة: ماضيا وحاضرا؛ إذ إن الحاضرة الإسماعيلية تُعدُّ إحدى المدن المغربية التي لم تنل بعد حظها على مستوى الكتابة الروائية، كما حصل مع طنجة وفاس ومراكش... رغم أنها كانت من أعظم المدن في العصر العلوي، خصوصا حينما أصبحت عاصمة الدولة العلوية في عهد المولى إسماعيل. ومن يومها كتبت المدينة حتى يومنا هذا شهادة بقائها وصمودها بدماء شهدائها عبر العصور. فكانت بمثابة المدينة الباسلة التي لا تعرف الاستسلام، نظرا لتاريخها النضالي الكبير من خلال المقاومة الشعبية عبر سنوات المحن التي ألمت بها: ماضيا وحاضرا. كل هذه المعطيات وغيرها حفزت سعيد بنسعيد العلوي أن ينتخبها أفقا روائيا رحبا، متعدد الأبعاد والدلالات، وهو

غير قصيرة عند أقبية السجون تحت الأرض. ربما لا يذكر حبس قارة بالاسم ولكنه يتحدث عنه بالصفة. جيد، جيد⁽⁴⁾. كل هذه المعطيات التاريخية وغيرها كانت تزيد عبد الجبار شوقا لسماع عجائب حبس قارة الذي يُغلف الأموات، ويطوي الأحياء، ويخفي من الأسرار ما لا أذن سمعت ولا خطر لي قلب بشر.

ثانيا: حفريات في ذاكرة الأمكنة

يعدُّ المكان الشخصية الرئيسية النازلة بثقلها في هذه الرواية، بدءا من عنوانها ثم بدايتها وصولا إلى نهايتها. بهذا التقدير غدا السجن الشهير موضوعا مركزيا، تفنن الروائي في وصفه، وأبدع في رصد معامله، وذلك بواسطة التحديد الجغرافي الدقيق للمكان، وكل ما يتصل به من عادات وتقاليد وأنشطة... إلخ، تشكلت، هي أيضا، عبر تاريخ تطور المدينة الموصوفة، وما عرفته من تغييرات بنيته المجتمعية.

والأسئلة التي تفرض نفسها في هذا المضمار هي: ما هي أبرز الأمكنة المهيمنة في هذا النص الروائي؟ وكيف قام الروائي بتمثيلها روائيا؟ وهل كانت هذه الأمكنة المفتوحة أو المغلقة، بهذا التنوع والتعدد، قادرة على إعطاء العمل الروائي أبعاداً فنية وجمالية أكثر عمقا ورمزية؟

1 - طنجة: فضاء العتبة والعبور

تحضر مدينة طنجة من خلال رحلة الرسام العالمي أوجين دولاكروا إلى المغرب في بعثة رسمية، ذلك الشاب الوسيم الذي سحره جمال المغرب الفتان، وهو يوثق رحلته من

طنجة إلى مكناس من خلال ما كان يرسمه من لوحات، وما يكتبه من يومياته كان يرسلها إلى صديقه الأبدى: بييري. وهنا لا يخفي دولاكروا إعجابه بفضاء مدينة البوغاز؛ فهي تذكره بجماليات الفضاء في كل من روما وأثينا، حتى أنه يشعر — وهو في ربوع طنجة — أنه في حلم لا يعرف كيف يصحو منه، وهو الآخر لا يريد الاستفاقة من هذا الحلم: «لست أذكر من طنجة، منذ أن وطئت قدمي أرضها، سوى هذا النور

تقدم «حبس قارة» صورة موحية لمكناسة الزيتونة عامة، ولحبس قارة بصفة خاصة: ماضيا وحاضرا؛ إذ إن الحاضرة الإسماعيلية تُعدُّ إحدى المدن المغربية التي لم تنل بعد حظها على مستوى الكتابة الروائية، كما حصل مع طنجة وفاس ومراكش...

لا يفوتني هنا أن أشير إلى كون نحت الهوية الشعرية الزجلية، بقدر ما استلهم رمزية القول الحكمي للمجدوب و المجنون و البوهالي و الكناوي، فإنه في الآن ذاته يستلهم البعد الرؤيوي الإشاري العرفاني لشعر التصوف [كما هو الحال في أزجال و توشيدات الشيخ محمد الحراق، و الشيخ و الشاعر الششتري شاعر مكناسة و تلميذ ابن سبعين، و الصوفي أبو مدين الغوث و آخرين

سجون قريبة من سجون الأجداد، إن هم فرطوا في مبادئ المواطنة، وبخسوا مقومات بناء الإنسان في هذا الوطن، انطلاقاً من قاعدة ذهبية ينطلق منها الروائي ومفادها: «طالما هناك حكام ومحكومون.. قادرون ومقهورون فإن السجن يظل موجوداً. سجن الرب فوق الأرض، هو سجن الحياة، وسجن البشر تحت الأرض هو حبس قارة أو ما كان مثيلاً له.. أعوذ بالله»⁽⁶⁾.

هكذا وبعد مرور أكثر من قرن على بناء «سجن قارة»، ما زالت الحاجة ماسة إلى الالتفات إلى نظير هذه الثيمات المسكوت عنها، من أجل الاستفادة من دروس الماضي، وعدم تكرار تجاربه غير المرغوب فيها في الحاضر الذي نريده أن يقطع مع تجربة حبس قارة، وهذا ما تحقق بعد إغلاق سجن تازمامارت السيئ الذكر على سبيل المثال، وذلك هو الدرس الأهم الذي تنطوي عليه رواية «حبس قارة» في جانب من جوانبها. ومن هنا أهمية اختيار ثيمة حبس قارة بصفته فضاء أسطوريا بامتياز، وذلك من حيث الموصافات الآتية:

أ - موصافات غريبة لجغرافية السجن:

يعتمد الروائي إلى رسم الإطار الجغرافي والتاريخي والاجتماعي الذي يحتاجه القارئ ليتعرف على المكان الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرك في فضاءه الشخصيات. فهو فضاء سجنى منعزل وقديم، ومضروب عليه الحصار، وممنوع زيارته. هذا السجن ليس كبقية السجون التي نعرفها، ولكن سرّ تميزه أنه سجنٌ غريبٌ وعجيبٌ وهائل، بل هو بحجم مدينة تمتد وتشعب في أحشاء الأرض: «حبس قارة يخترق المدينة من جميع الجهات، تحت الأرض. حبس قارة هي مكناس آخر تحت الأرض بدروبه وأزقته وسواقه وسكانه، الطيبون والأشرار موجودون هناك أيضاً»⁽⁷⁾. من هنا أهمية

سبيل فضائها وثقافتها، والعارف بطبيعة ساكنتها، وطقوس عيش أهلها، كما يُعدُّ من أبرز شخصياتها في مجال الفكر والأدب والثقافة عموماً.

إن رواية «حبس قارة» بسبب عودتها إلى ماضي حاضرة مكناس الزيتونة، بخيالاته وانتصاراته، ومختلف أحداثه، ونهلها منه، تُغرينا بمراجعة علاقتنا مع تلك المعطيات التاريخية، وتزرع فينا الفضول للبحث عن جذور هزائمه، وإرهابات انتصاراتنا من جهة؛ وإعادة الاعتبار إلى جماليات المكان المكناسي الزاخر والمتعدد والمتنوع من جهة ثانية؛ إذ إن الروائي طالما ألفتنا واصفاً دقيقاً لجزئيات المكان بالعين واللمس والسمع، متطعاً إلى إعادة النظرة إليه من جديد؛ إضافة إلى الغاية الأخرى المتضمنة وهي تزيين المكان، واستهداف البعد التجميلي عند الوصف، ثم ربط هذه الصورة المشرفة بالمعطيات التاريخية التي عملت على تشويه صورة المدينة العريقة، ومن أبرزها: صورة حبس قارة. ذلك السجن سيء السمعة في تاريخ مكناسة الزيتونة.

3 - حبس قارة: سجن غريب وعجيب ورهيب:

ظل «حبس قارة» الشهير بالمدينة الإسماعيلية، قضية تاريخية شائكة، يلفها الكثير من الغموض، ولا أحد يجروّ على الاقتراب منها، بل ظلت بعيداً عن تناول الروائي وكأنّ لسان حال الجميع يقول: إن ذلك السجن هو عبارة عن تاريخ قد مضى وانقضى، وغدا في ذمة التاريخ، بآلامه وأفراحه وعذاباته، ولا يتحمل وزره المعاصرون من الأحفاد. لكن رواية مثل «حبس قارة»، تأتي إلا أن تعيد تقلب تربة هذا الماضي، داعية إيانا إلى إنعاش ذاكرتنا الجماعية، من خلال تذكير الأحفاد بأنهم قد يعيدوا إنتاج

وحدات الحيوانات المفترسة. فالإحالات الغريبة والعجيبة التي تصاحب السجن وباني صرحه، تعيد إنتاج المتخيل الجمعي، وهنا يحضر المولى إسماعيل بكل أوتي ما أوتي من الكرامات والخوارق ما تعجز عنه بقية البشر حينما سخر الجن والعفاريت في بناء السجن الرهيب، وبذلك حاز نوعا من القداسة في المتخيل الجمعي التي اكتسبها قبله سيدنا سليمان عليه السلام. وهذا ما أورده الروائي من خلال حديث جدة عبد الجبار عن السلطان



مولاي إسماعيل: «كان السلطان يسجن من عصي الأمر من العفاريت السليمانية فلا يخرجون إلا بأمره»⁽⁸⁾.

في الأخير نؤكد أنه من حسنات هذه الرواية أنها جعلت مكناسة الزيتونة تتوهج روايا، وذلك من خلال انتخابها فضاء مركزيا في الرواية، ليتكرس هذا البعد الاحتفالي بما جاء في يوميات الرسام العالمي أوجين دولاكروا التي فتحت أعيننا على جماليات المدينة كما كانت، ورسمت عوالم وأجواء بديعة، خلصتنا من صورة مكناس – حبس قارة النمطية.

وبهذا الصنيع الفني أصبحت مكناس مع سعيد بنسعيد العلوي ما كانت عليه القاهرة المعز لدى نجيب محفوظ... والإسكندرية في الأعمال الروائية لكل من إدوار الخراط ومجيد طوبيا ولورنس داريل...، وعمان بعيون الياس فركوح، وعبد الرحمن منيف، ومؤنس الرزاز...، وفاس من منظور عبد الكريم غلاب، ومحمد برادة، وأحمد المديني، وعبد العلي الوزاني...، والدار البيضاء لدى ربيع مبارك ومحمد صوف...، وطنجة كما وردت في روايات محمد شكري وبول بولز وغيرهما... إلخ.

رصد تاريخ هذا الفضاء التاريخي واستكناه عوالمه العجيبة والغريبة، حيث ينبري الروائي في وصفه، كما لو أنه طوبوغرافي محنك، ينكب على رسم طوبوغرافية الموقع، وتحديد مرافق السجن، ووضع أرشيف يوظف الأحداث المتخيلة التي سيرويها، راسما بذلك لوحة تقريبية عن وضع السجن ومؤثاته، والسجناء والسجانين: أحوالهم وصفاتهم وآلامهم.

ب – كائنات غريبة في فضاء السجن:

تناسلت حول هذا المكان المغلق العديد من الحكايات، وتنوعت الروايات؛ فهو مكان يشكل مرتعا خصبا للأرواح الهائمة والجن والعفاريت، كما أنه مكان رعب، مثله مثل الأقبية الغميقة، والسجون البائدة، وبهذا التوصيف الرهيب يغدو حبس قارة فضاء كابوسيا بامتياز، تهيم في جنباته أرواح الموتى، ويسمع في أركانه أنين المعذبين، وتعلو في جنباته أصوات سياط الجلادين، كما يتراءى فيها العائدون من القبور، والغيلان، والسحالي التي تنذر بالرعب والموت. بهذا المعنى فإن بناء المسار السرد في هذه الرواية لا يخلو من أبعاد عجائبية تحضر باعتبارها علامة تنتج مجموعة من دوال الخطاب الروائي.

كل هذه المعطيات وغيرها تقضي بنا إلى أن الروائي حاول استعادة أصول المتخيل الجمعي التي تنحدر منها قصة «حبس قارة»، مع العمل على إبراز هالة القداسة التي تؤطر كلا من المكان («حبس قارة») حيث الحبس الأسطوري، والسلطان الأعظم (المولى إسماعيل)، بقصوره وعبيده وجواريه وجنوده، وحدائقه ومرابض خيوله،

تناسلت حول هذا المكان المغلق العديد من الحكايات، وتنوعت الروايات؛ فهو مكان يشكل مرتعا خصبا للأرواح الهائمة والجن والعفاريت، كما أنه مكان رعب، مثله مثل الأقبية الغميقة، والسجون البائدة

- 1- صدرت رواية "حبس قارة" سنة 2021 عن المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الدار البيضاء — بيروت. وقد كشفت جائزة الشيخ زايد للكتاب في مركز أبوظبي للغة العربية التابع لدائرة الثقافة والسياحة — أبوظبي، عن القائمة الطويلة لفرع الآداب المؤهلة للجائزة في دورتها السادسة عشرة (2021)، وتضمنت القائمة الطويلة لفرع الآداب رواية "حبس قارة" لسعيد بنسعيد العلوي.
- 2 - محمد صبيح: «الشخصيات التاريخية في الرواية ما بين التخيل والواقع»، مجلة الشارقة الثقافية، الإمارات العربية، العدد 64، فبراير 2022، ص.55.
- 3 - المرجع نفسه والصفحة نفسها.
- 4 - سعيد بنسعيد العلوي: «حبس قارة»، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الدار البيضاء — بيروت، 2021، ص.49.
- 5 - المرجع نفسه، ص 62 — 63.
- 6 - نفسه، ص.238.
- 7 - نفسه، ص.77.
- 8 - نفسه، ص.304.

«رسائل من امرأة مختفية» لمحمد برادة من متعة الكتابة إلى متعة القراءة

رشيد بنصو

لنتفق مبدئياً: إما أن تكون الرواية، أي رواية، رائعة ممتعة أو لا تكون بالمرّة! فمن حق القارئ اليوم على كتاب الروايات أن يتحفوه بنصوص تنسيه قليلاً تراجيدياً الواقع العربي المعاصر. ففيه من عوامل الغم والقرف ومن أسباب الاكتئاب والجنون ما يكفي، بحيث لا داعي بعد إلى إمعانهم في نكء الجراح روائياً. فلا بأس مطلقاً في أن يكف كل منهم، بين حين وآخر، عن الالتصاق بهذا الواقع الكارثي فيؤخرس أصداءه في نفسه، وينكفئ إلى ما يدعوه مارسيل بروست «الوطن الداخلي»، ليُنصت إلى ما يعتمل فيها ديماسياً من أشواق وهلسنات وأهواء ونزوات. وحسنا فعل الروائي المغربي محمد برادة في روايته الأخيرة «رسائل من امرأة مختفية» (الدار البيضاء، دار الفنك للنشر، 2019)، إذ اهتم فيها بتجربة الجسد مهووساً بمباهج العشق والشهوة الجنسية في مجتمع تقليدي لا يعترف له بهذا الحق¹.

يستند المتخيل الحكائي في الرواية إلى حبكة مطوّرة بإتقان، بطلاها هما هيمان بن شهبان السبتي وجاذبية عبد العزيز، اللذان «يتشبّان بالحرية التي تعطي الأسبقية للمتعة الخالصة التي لا تؤوّل إلى فضاء

لتفريخ الأطفال وتعزيز النسل» (ص. 116)، ويرتبطان، عوضاً عن هذا، «بعلاقة تنحو صوب الحد الأقصى في معانقة الشبق الإيروسى والبوح في الإعراب عن الشهوة التي تحرق الأعماق، بوحاً يتحدّى حرّم الزوجية وسياج التقاليد». (ص. 141)

فهل هناك ما يدعو إلى متعة القارئ -أنا مثلاً- أحسن من أن يكون بطلاً الرواية منتشين حتى النخاع برغبة نزوية قوية «ينفصلان فيها عن أرض البشر، ينصهران، يتمازجان مُيمِّمين صوب ملكوت النيرفانا البعيد؟» (ص. 109).

ولا عجب في أن هذه المتعة تبلغ ذروتها الحسية المحمومة حين يتوسل كل منهما بضمير المتكلم (أنا)، مُرخياً العنان لهذيان مهتاج لا يتحدّى فقط السلطة الدينية والأخلاقية، القائمة لحق الجسد في التعبير عن فروانه الجنسي، بل يتمدّد أيضاً على سلطة السارد، المدعوّ في النص بـ«الكاتب الضمني» (ص. 5)، الذي يستعمل ضميريّ الغياب (هي وهو) لغاية يزدوج فيها التباعد التخيلي بالتمويه المخايل. ومن الآثار الجمالية لضمير المتكلم ذاك أن متعة



شارل بوفاري، ولا إدمانها لمغامرات جنسية خيانية مع عشاق غارقين في الرتابة والفسولة، لا شيء من هذا كان يرقى إلى مستوى أهوائها العاطفية وأحلامها بالبهجة والنشوة والحبور، تلك التي تولعت بها في مراهقتها قارئة نهمة لروايات رومانسية، وهو ما دفعها في الأخير إلى الانتحار. أما شخصية جاذبية، فتحدوها الرغبة في أن تطوِّع العالم إلى إرادتها ونزواتها، وأن تعيش بكل حواسها اندفاعات جسدها الجنسية، حاملةً مثل إيما حياة تحررها من قيود السلطة الدوكسولوجية الرجولية وتعوضها



بؤس زيجاتها الفاشلة. ولأنها عجزت عن هذا، اختارت أن تخون أزواجها الثلاثة بالارتباط الجنوني بهيمان بن شهبان السبتي، الذي عاشت معه مغامرة شبقية عنيفة أنستها إحباطاتها المتكررة، قبل أن تختفي في النهاية اختفاء ملغزا إلى حيث لا أحد يعرف، تاركة عشيقها الوفي في ضياع عاطفي ويتم وجودي، يجتز ذكرياته المحمومة معها: «حاصري شعور كاسح بالوحدة والوحج إلى حضورك، إلى علاقتنا غير المقننة، وإلى قدرتك على أن تجعلني المؤقت يكتسي صفة الديمومة» (ص. 27)، وذلك «طوال سنتين عشتهما كالمخدر المرتاح في غيبوبته» (ص. 187) يوحدنا «تعلقنا بمفاتن الإيروس ونشدان تحرير الجسد والجري وراء أسئلة الوجود» (ص. 26).

يقول رولان بارث، رائد التنظير بامتياز لـ «متعة النص»: «إذا قرأت بالتذاذ رواية أو جملة أو حتى كلمة، فلأن مؤلفها كتبها في غمرة معاناته لمتعة كتابتها!». أفلا يكون القارئ نفسه ملتذا بمتعة كتابتها هذه، حيث تنتقل هذه المعاناة من جسد الكاتب إلى جسده هو في ما يشبه التناسخ؟ أؤكد أن هذه كانت تجربتي الشخصية في قراءة رواية «رسائل من امرأة مختفية»، حيث امتد إلى

القارئ تكون رهينة ومشروطة بمتعة البطلين: فمن متعتهما يستمد متعته. فأن يعترف معا، من غير وساطة السارد، الموضوعية الخارجية، عن افتتانها بالغبطة الإيروسية، لمن شأنه أن يعرض القارئ لا شعوريا لعدوى هذا الإحساس المخدر الرائق، على نحو تصبح معه هذه الغبطة ملاذا استعاريا يتحرر فيه مؤقتا من ربكة الواقع.

إذا قلتُ الآن إن رواية محمد برادة هي طُرْفَةٌ عين تناصية لرواية غوستاف فلوبير «مدام بوفاري»، فهل أكون أخطأت التأويل؟

أعترف بأنني، حتى في حال وقوعي في هذا المطب، قد وجدتُ فيه ما يسليني بغير قليل من المتعة، لاسيما أنني لم أفعل غير الاستجابة الطوعية لرواية برادة، التي دعنتني بلطف وأريحية إلى البحث عما توحى به من تأثر برواية فلوبير. توحى به إيحاءً فقط، لأن أثرها في رواية «رسائل من امرأة مختفية» لا يمتد إلى حد فناء هذه في تلك لتكون نسخة أمينة منها، مصادقا عليها من لدن ورثة فلوبير، وذلك باعتبار هذا الأثر لا يتعدى نوعا من الرؤية للعالم أو من الحالة الانفعالية المشتركة بين بطلتي الروائيتين. فما أغرائي فعلا بادعاء علاقة تناصية، سطحية عفوية، هو ما توسمته في شخصية جاذبية عبد العزيز من نزوع قهري إلى ما يدعى في الرطانة الخاصة بعلم النفس والتحليل النفسي

بـ «Bovarysme Le»، نسبة إلى إيما بوفاري، وهو إحساس المرء الرهيب بـ «المانخوليا»، أي بشدة الغم ولوعة الاكتئاب نتيجة لفشله في حياته المجتمعية والعاطفية. فشخصية إيما قُدر عليها ألا تصادف في حياتها سوى الإخفاق والإحباط والملل: فلا حياتها اليومية في بيئة متمزعة تتركس الهيمنة الذكورية على المرأة، ولا زواجها بالطبيب

**يقول رولان بارث، رائد
التنظير بامتياز لـ «متعة
النص»: «إذا قرأت بالتذاذ
رواية أو جملة أو حتى
كلمة، فلأن مؤلفها
كتبها في غمرة معاناته
لمتعة كتابتها»**

هناك التعدد المدوخ للمستويات أو السجلات اللغوية، وهي بالترتيب: لغة المعيار اللساني الكلاسيكي، الفصح والرصين، وتضطلع بالسرد والوصف. ولغة في الدرجة الصفر من الأسلبة والحدلقة، وهي اللسان العامي الذي وحده يستطيع، بنيوته وجراته، أن يعبر عن تهوّسات الجسد النيرفانية وفوراته المتعية

مزعومة من مكان اختفائها، وعلى الدكتوراة نعمت زوجة هيمان الخ. فلا شك عندي في أن منملة الشخصيات هذه، وكذا هذا التعدد في الرؤى والأصوات، وما ينجم عنهما من تنوع في البؤر السردية، لمن شأنهما، إن أسيء تدبيرهما، أن يشوشا السريان الأفقي المنطقي للأحداث وأن يربكا بالتالي مقروئية النص.

ثم هناك التعدد المدوخ للمستويات أو السجلات اللغوية، وهي بالترتيب: لغة المعيار اللساني الكلاسيكي، الفصح والرصين، وتضطلع بالسرد والوصف. ولغة في الدرجة الصفر من الأسلبة والحدلقة، وهي اللسان العامي الذي وحده يستطيع، بنيوته وجراته، أن يعبر عن تهوّسات الجسد النيرفانية وفوراته المتعية: («آخ آخ بالشويا» (ص 29)، «كيف جيئت؟» (ص 36)، «سبحان الله، كلها وفاين تيلقى مرادو» (ص 143)، «وها يا شطيح ويا رديج، والكيسان دايرة شمال ويمين» (ص 144). فلغة البوح الشعاري التي تتوسل بالكتابات والاستعارات الحسية من أجل تصوير الجسد متهالكا على ملذات الجنس ومتع الحياة. ثم لغة المحاكمة الإيديولوجية التي تندد بسياسة «المخزن» في سنوات الجمر والرصاص إبّان ستينات وسبعينات القرن الفارط. ولغة خطاب نسواني تحتج على هضم حق المرأة في التعبير الحر عن لواعجها وصواتها.

ينضاف إلى كل هذا ما يدعوه كاتبنا الضمني ب «انعطاف السرد المؤطر للرواية إلى تفريع تكميلي» (ص 129)، أو بالأحرى والأنسب إلى تفريعات مفصلية حاسمة، من قبيل: استطراداته المتكررة إلى الحديث عن فشل اليسار المغربي في تحقيق أحلامه بتغيير النظام السياسي وآماله في الديمقراطية والحرية والعدالة. ومن قبيل تخليل السرد بالرسائل المتبادلة بين جاذبية وهيمان. وكذا التلاعب

كبابي عذاب محمد برادة واستعذابه لكتابتها، وهذه -لا عجب- خاصة التمرس الجمالي والوجودي بكتابة الذاكرة، لا الكتابة عنها، انطلاقا من الذاكرة! يخيّل إلي أن برادة - عفواً! الكاتب الضمني!- راهن على أن يتقمص قارئه، بعذاب وعذوبة كذلك، تجربته الممتعة مع «الإيروس» ضدّا على «التناقوس» (ص 181)، أي تحرير الجسد بالشبق الجنسي في تحدّ لصيرورته الوثيدة نحو الموت! ولهذه الغاية، ظل يستنفر طاقته التخيلية والتخييلية من أجل مقاومة «تسييج [الدوكسا] للإيروس داخل منطقة المحرمات، ما يقوي الملل والنزوع إلى البوار والموات». (ص 26).

ليس هذا فحسب، فكم مرة ضبطتُ برادة -يا لمكر زلة اللسان!- متلبسا بالتدخل الناعم في النسيج النصي لمتخيله الحكائي ليبنتدع شكلا فريّا لروايته. وهذا لعمرى مصدر آخر، لا أخير، لمتعتي الشخصية بها. فلقد غامر بأن يجعل هذا المتخيل ينسلك في قالب فني يحف به خطر التشوش.

بالفعل، تناوبت على السرد عدة أصوات متميزة: صوت الكاتب الضمني (زعما) من حيث هو سلطة تنظيمية تدبر الاختيارات الفنية والبلاغية التي تسعفه بقيادة ماكينة الحكى. يليه، من حيث سعة احتكار الفضاء النصي، أي الورقي، كل من هيمان بن شهبان السبتي وجاذبية عبد العزيز، أو هو بالأحرى «فحيح همساتهما» (ص 29) سادرين في بحبوة «صعقة الغرام» (ص 44) الباذخة. ثم أصوات ثانوية تضطلع بوظيفة تحريك الحكبة الحكائية وتأجيجه، وتعود على كل من نجاة أخت جاذبية، وعلى أزواجها الثلاثة الفدائي ابن خالتها، والمهندس المعماري، والكاتب العصامي حميد زيدان، وعلى هاديا صديقتها، التي انتحلت صوت جاذبية كاتبة رسائل

بالضمائر النحوية. ثم التآرجح المتواتر بين تصريح الأفعال إلى ماضي الذاكرة من جهة، وتصريفها من جهة أخرى إلى المضارع المحيل على أزمنة الكتابة التي تمتد إلى غاية «22/12/2018» وعلى أمكنتها: «لاليك + الرباط + بيروت» (ص. 200).

في ضوء هذه الربيكة النصية المسببة للدوار، ألا يكون برادة إذن قد جازف بتعريض نصه إلى خطر التشوش؟ هذا ما سيظنه كل قارئ لم تتعود ذائقته الفنية على نصوص الحداثة الروائية في العالم، تلك التي تجعل من التشوش بالذات قيمة فنية إيجابية. ولهذا، استطاع محمد برادة- بفضل تجربته المديدة في عوالم السرد الروائي وتقنياته ومناهج نقده، وكذا ما جبل عليه من نزوع لهواني وسخري إلى تغليف الأشياء بمسحة هيرميسية ممتعة- أن يجعل مما دعوته «ربيكة نصية» توليفة فنية تتجاذب بموجها العناصر والاختيارات المتنافرة من أجل إحداث بنية تماسك بينها. فلا شيء مما أشرت إليه آنفا، من تعدد واستطراد وتشكل وكولاج وتنوع، قد أثر في الترابط السردى لنصه، حيث تفنن وتفاني في جعل هذه السمات

استراتيجية حكائية مقصودة تجهر بولائها التام للحساسية الحداثيّة في الفنون، ومن بينها فن الرواية خاصة. ولعل هذا ما جعلني أستشعر نوعاً من الإيقاع الخفي، الانفعالي والشكلي الموحد، يسري في ما بين السطور، مانحاً النص انسيابية مائعة. والحاصل هو أن القراءة-قراءتي والحال هذه- عوضاً عن التحير والتيهان في ما تعمد برادة من مداورات فنية ومناورات شكلية، قد انخرطت في آفاق ورهانات تلك الحساسية، حيث استوعبت فتنة جمالية الكولاج والبوليفونية، فإذا هي تنفعل وتستأنس بها بل وتتنهاها عن طواعية.

«أنا أستمتع، فأنا إذن أمتع!»: على آثار هذا الكوجيطو الجديد إذن، الذي انبثق رأساً من مخيلتي والذي ينبض بعقيدة هيدونية (Hédoniste)، أي تمجد اللذة، كتب محمد برادة روايته وقرأتها أنا. فكل من الكتابة والقراءة كانت وجهاً لنفس الرهان الوجودي والأخلاقي: البحث عن دواعي النشوة والبهجة والحبور من أجل مداراة آلام الحياة وفجائعها.

1 - تحليل بداية أحداث الرواية على ستينات القرن العشرين حيث كان التقليد والمحافظة ما يميز المجتمع. ومازال هناك إلى اليوم من يعرقل سيروية تقدمه، خاصة في ما يتعلق بالمدونة الشخصية وبحقوق الإنسان، ومنها حقه في التصرف في جسده كما يشاء، لاسيما ما يخص رغباته وأهواءه الجنسية. وقد بلغ هذا الموقف من الجسد حد اعتبار كلمة «جنس» - يا للسخف والعبث!- مثيرة لهلع البعض. فهذه الهيئة العلمية المكلفة بالإفتاء، التابعة للمجلس العلمي الأعلى بالمغرب، أصدرت فتوى رسمية تمنع استخدام كلمة Sexy في موقع الإنترنت الحامل للعلامة المميزة للمملكة المغربية (MA)، وذلك بدعوى أن «اللفظ مخل بالأخلاق المتأصلة، ويثير مكانم الغريزة الجنسية لدى الشباب، ويغريه بالانغماس في شهواتها ونزواتها بطريقة غير مشروعة ولا محمودة العواقب النفسية والاجتماعية.» (نقلا عن جريدة هيسبريس الرقمية، بتاريخ 23/06/2016).

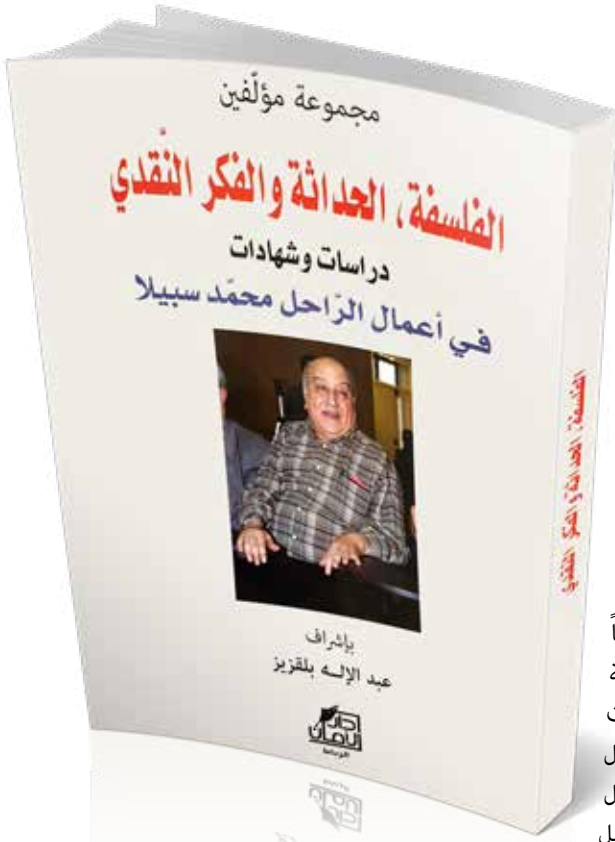
[1]

تأكيّدنا على التّفكير، في سياق العلاقة بين التّحديث والحداثة،
نقصد به:

أولاً: المسافة التي يمكن أن تَحْدُث بين الإثنين، حينما يَنْفَرطُ
الوعي بهما، أي حينما يستغرِقنا التّحديث، كآلة، دون أن نُفَكِّرَ
فيه كأنعكاس للحداثة، التي هي عَقْلُ التّحديث وقلْبُهُ، أو
ماهيتُهُ وجوهرُهُ إذا شئنا.

ثانياً: نَظَرُنَا إلى التّحديث، باعتباره حداثَةً، أو هو الحداثة. ما
يَتَرَتَّبُ عن الماهية، يصبح في لا وَعَيْنَا، هو الماهية، ما يُرَبِّكُ
الحداثة نَفْسَهَا وَيُحوِّلُهَا إلى ظاهِر، أو سطحٍ وَقَشْرَةٍ، ما إنْ نُفَرِّغَهَا
من الوعي بشروطها العقلية والفكرية، وَحَتَّى التَّخْيِيلِيَّةِ، التي
كثيراً ما نتجاهلُها، وهي ضمن هذه الماهية والجوهر، باعتبارها
أساس الفكر والعقل.

ثالثاً: الانتشارُ، أو التراكمُ الكثيف للتّقنية، التي أصبحت حِجاباً
في تأمُّلنا للمسافة بين الآلة، وبين ما يكمن خلفها، أو بين الآلة
والأداة، وبين العقل والخيال اللذين ترتّبَت عنهما التّقنية، وترتّبَت
عنهما الحياة التي نعتبرها حديثة، ما أَحْدَثَ الالتباسَ في الفصل
بين ما يُسَمِّيهِ ألان تورين في كتابه دفاعاً عن الحداثة بـ «الفعل
الأداتي والوعي التّفكيري» بـ «ابتكار عالمِ مواطنين يعلو عالم العقل



التفكير، إذن، هو الانهماج بالحادثة، كماهية وجوهر، والوعي بشروطها، بين أهم هذه الشروط، أن تترسخ الحادثة في وعينا، وحتى في هذا الوعي المضمر الذي سقيناه لا وعياً، باعتبارها صيرورة، وعقلاً لا يفتأ يفكر في ذاته، يكون مرآة ذاته

عقل وخيال بهذا المعنى، قبل أن يحوّلاً في الصيرورة، فهما، في كينونتهما، هما الصيرورة ذاتها، بمعنى الابتكار، فكراً ونظراً.

[3]

حينما سميت الراحل محمد سبيلا بمفكر الصيرورة، لم أكن قلت شيئاً جديداً، أو غريباً عن محمد سبيلا، بل استنبطت هذا من حواراتي، ونقاشات معه، وما كرس له وجوده الفكري والفلسفي، وما كان جمّعنا، في أساس لقائنا، وهو أن الشعر العربي المعاصر، في جزء كبير من تصوّراته النظرية، كانت الحادثة تعنيه، ربما أكثر من المفكرين والفلاسفة العرب، رغم ما حدث عند بعض منطريي الشعر، خصوصاً في البيانات الشعرية من إخفاق في وعي الحادثة، في ماهيتها، خصوصاً الفصل بين وعين، بقيا يتكلمان بنفس اللسان، وهما الوعي الشفاهي، والوعي الكتابي، وهما ليس نفس الشيء، بل إن الوعي الكتابي، هو اللحظة الأساسية في الحادثة، وبقي الوعي الشفاهي مهميناً على الوعي الكتابي، جاثماً عليه، في هذه البيانات، فصّرنا نتكلم، مفهوماً، عن النص، باعتباره خطاباً، وعن الخطاب، باعتباره نصاً، وهو ما كان فوكو انتبه إله، وحاول أن يفصل بين المفهومين واستعمالتهما في كتابه حفريات المعرفة، وهو ما انتقدته في أطروحتي «حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر»، منذ أكثر من عقدين من الزمن، وكان الراحل ألح على قراءته، ضمن غيره من الأعمال التي تسير في نفس السياق.

[4]

في حواراتنا، وفي نقاشاتنا الطويلة، كان محمد سبيلا، يُعبر عن تقصيره في الاهتمام بالشعر، رغم أنه كان يدرك أن انشغاله بالحادثة والتحديث، هو خيط الرّحم الذي يجمعهما بالشعر، وكان، ونحن نخوض في هذا النقاش

وأدواته»، أي ما يُتيح للذوات أن تطفو على السطح لتبتدع وتبتكر، وتكون فاعلة، لها صوت، لا أن تبقى صدىً فقط.

هذه الأسباب الثلاثة، هي ما يمكن أن نعتبرها، ليست «صدمة الحادثة»، بل صدمة التحديث، لأن الحادثة بقيت خلفنا، لم ندخل فيها إلا عرضاً. استغرقتنا مظاهرها، أو أن المظاهر، هي ما صرنا نتمثلها، في لا وعينا، كصيرورة، وتقدم، وتطور، وابتكار.

[2]

التفكير، إذن، هو الانهماج بالحادثة، كماهية وجوهر، والوعي بشروطها، بين أهم هذه الشروط، أن تترسخ الحادثة في وعينا، وحتى في هذا الوعي المضمر الذي سقيناه لا وعياً، باعتبارها صيرورة، وعقلاً لا يفتأ يفكر في ذاته، يكون مرآة ذاته، يُراجع، يُدقق، يُفكك، يتأمل، يتفحص، يُعيد تفكير مناهجه وتصوراته، لا يطمئن للتراكم والوفرة، يقرؤهما، باعتبار ما لهما من تأثير على العقل وعلى الخيال، وقد أضيف الوجدان، حين نأخذ الوجدان بمعنى العلاقة التي تجمع العقل بالخيال في تمثّلنا للفكر الحداثي، أو ابتكارنا لشروطه الذاتية والموضوعية، لنخرج من إطباق التحديث علينا.

في حواراتنا، وفي نقاشاتنا الطويلة، كان محمد سبيلا، يُعبر عن تقصيره في الاهتمام بالشعر، رغم أنه كان يدرك أن انشغاله بالحادثة والتحديث، هو خيط الرّحم الذي يجمعهما بالشعر

والحوار، يتحدّث وعيّه على هايدغر، بما بلغه من مفاهيم وتصوّرات، في قراءته لأشعار كل من هولدرلين وريلكه. لن أبالغ إذا قلت، إنّ هايدغر، وهذا ما عبّر عنه مراراً، وجدّ في الشّعْر عزاءً ما افتقده في الفكر، هو من كان لا يُسمّي نفسه فيلسوفاً، واكتفى بالفكر.

[5]

ما استفدته، في سياق انشغالي، شعرياً بالحادثة، منذ ثمانينيات القرن الماضي، وأوّل كتاب لي، في هذا السياق كان بهذا العنوان ذاته، «رهانات الحادثة – أفق لأشكال محتملة» صدر سنة 1996، هو ما أتاحه محمد سبيلا من أعمال له، كنت أقرأها لأوسّع أفق نظري إلى الحادثة، إلى جانب غيره ممن كانت تشغلهم الحادثة من الشعراء العرب، في معناها النقدي، أو الحادثة باعتبارها أفقاً أو طريقاً

للتفكير، وطريقة في استنهاض العقل والخيال، وفي انشغالها بالإنسان، بنهضته ووعيه، وبما تنعكس به على المجتمع من تحولات، في البنيات والمفاهيم، وفي طبيعة الرؤية والموقف، وفي الثّقانة، نفسها، حين نستعملها في البحث والمعرفة، وفي التعليم، والاتصال، وفي تدبير الزمن واستثماره، وفي خلق جوّ من الحوار والنقاش المفتوحين حول مشكلاتنا، سواء منها ما يهمّ الماضي، أو ما يهمّ الحاضر، وفي مراجعة ما عندنا من مُسلّمات ومُطلّقات، ترسّخت في وعينا ولا وعينا بحكم العادة والاستعمال، ولم نعد، بمفهوم فوكو، نُذكر النسيان.

[6]

ثمّة من السّرديات الكبرى، كما يُسمّيها ليوتار، ما انهار، تفتّت، لم يعد يعمل بنفس الإجراءات، لأن سياقاتها التي وُجدت بها، تفتّت هي الأخرى، ما أصبح يفرض على الحادثة أن تكون يقظة، لا تنسى، أو يغلب عليها السّهو، وأن تُعيد قراءة نفسها بنفسها، وهو ما كان أكده إيهاب

**الحادثة باعتبارها
أفقاً أو طريقاً
للتفكير، وطريقة
في استنهاض
العقل والخيال،
وفي انشغالها
بالإنسان، بنهضته
ووعيه، وبما تنعكس
به على المجتمع
من تحولات، في
البنيات والمفاهيم،
وفي طبيعة الرؤية
والموقف، وفي
الثّقانة، نفسها**

حسن، الذي لم يخض فيما بعد الحادثة، وتحفظ على المفهوم، وعلى استعمالاته، كون الحادثة عنده، وهي تنتقد نفسها، وتراجع أوراها، وتعيد مساءلة ذاتها، فهي تُخضع نفسها للصيرورة، وتتجدّد من تلقاء نفسها، دون حاجة إلى التفكير في هذا المابعد. نفس ما أكّد عليه تورين في كتابه الأخير «دفاعاً عن الحادثة»، فيما سمّاه بـ «الحادثة الفائقة»، التي هي تفادٍ لـ «السقوط الحرّ في ما بعد الحادثة».

محمد سبيلا، وعي، أيضاً، هذا، فكر فيه، ولم يخذعه النسيان، أو اطمأن إلى كسله. كانت الحادثة عنده، هي تأمل، ومراجعة، وتفكير، وشغل على الواقع بالواقع، وشغل على الفكر بالفكر. وحتى حين كانت تشغله الترجمة، فهو كان يُكيّفها مع هذا المشروع الذي علينا أن نعود لنفكر فيه، ويكون بين أولويات مجتمع،

في خطابه الرسمية، ما إن ظهرت عبارة الحادثة حتى اختفت، ولم نعد نسمع بها، أو رأيناها تدخل في مشاريع الإصلاح، وحتى في مشروع التنمية الجديد نفسه، إلا كعبارة، لا كهاية، تمسّ جوهر الإصلاح، تُعيد تفكير أساساته، كما كان يفعل الإغريق، عندما يحدث انهيار بناء ما، فهم كانوا يختبرون الأساسات، لا الشقوق والتصدّعات.

[7]

لم ينسّق محمد سبيلا وراء المفاهيم البرّاقة التي كان الباحث، أو من يشتغل في حقل النقد الأدبي والفني، وحتى الفكر، يستبدلها، كما يستبدل قُمصانه، لتأكيد يقظته وجدّته، وعلمه بما لا يعلمه غيره. فهو، مثلاً عند إيهاب حسن وألان تورين، لفظ مفهوم ما بعد الحادثة، واعتبر دلّالته مُنزّلة، وهو مفهوم مُخادع، لأنّ الحادثة، عند سبيلا، تكفي لتقوم بالمهمة، ولتكون المفهوم الذي به نخوض مواجهة التقليد، بكل امتناعاته، وما يواجهنا به من مقاومات، طبعاً، دون «خيلاء فأوسّتي».

للعقل والفكر الكامن وراءها. وهذا ما يجعل الحادثة الآلة، هي التَّحْدِيثُ المظهر، ما يَحْجُبُ العقل، يُعَمِّيهِ وَيُعْتَمُّهُ، ويكون كمن مرآة سيارته، وراءه، لا أمامه، علماً أنَّ «فكرة الحادثة لا تقوم على الثَّقة بالعالم وبالآلات، بل بناً، بصفتنا مُبْتَكِرِينَ ومُحرِّرين».

ولعلَّ في علاقة الذات بالحادثة، عند سبيلا، ما يشي بالرغبة في أن يكون تفكيرنا في الحادثة، تفكيراً في ذاتنا بذواتنا، خارج النظريات، أو السرديات الكبرى. ومن هذا المنظور، حرص سبيلا على نقد التحديث، من منظور حدائٍ، التحديث الآلة، التحديث المُفَرَّغ من عقله وخياله، من شرط الصيرورة، أي من الحادثة، وهي الجذع الذي تَحْفُ بها الأغصان، بإثمارها، وما تَنَمُّ عنه من أزهار ونضارة، لأنها شجرة تَقِفُ مُحَاداةٍ نَهْرٍ ظلالها لا تسبح في مائه أكثر من مرة.

[8]

التحديث، غشاوة، ما يُعَمِّي العقل، يُوهِمُه بالحادثة، باسم التقليد. الفكرُ يكون في هذا اللبس، تَنَكُّاً مُعْشَى بِفَضَّةٍ، الماهية انحراف، وهذا، بالذات ما يعنيه محمد سبيلا

**من يفهم ما تعنيه الصيرورة
عند سبيلا، ومن يعود بها إلى
هيراقليط، فيلسوف الصيرورة
الأوّل، سيُذرك. لا محالة، أنَّ
الحادثة، مُتَصَيِّرةً بفعل ما
تخوض فيه من مشكلات
وقضايا، وهي، نقدٌ للآلة، ونقدٌ
للمظاهر والواجهات**

من يفهم ما تعنيه الصيرورة عند سبيلا، ومن يعود بها إلى هيراقليط، فيلسوف الصيرورة الأوّل، سيُذرك. لا محالة، أنَّ الحادثة، مُتَصَيِّرةً بفعل ما تخوض فيه من مشكلات وقضايا، وهي، نقدٌ للآلة، ونقدٌ للمظاهر والواجهات، الآلة عندها، هي وسيلة فقط، يستعملها العقل، لا هي ما تستعمله، لأنَّ هذا مُناقض ومُنافٍ للحادثة، يخدم التقليد، الذي يستعمل الآلة، كوسيلة تخدم فكره، فيما هو عدوُّ



قَدَر، وليست الحادثة، كما اعتبرها العروي، ورَدَّد محمد سبيلا هذه العبارة وراءه؟

وهل، ونحن، في زمن التقنية، بل اكتساح التقنية لنا، لأفكارنا، ولاستعمالاتنا اليومية، بداية من المطبخ الذي هيأنا فيه فطورنا قبل أن نلتقي في هذا المكان، وصولاً إلى السيارة التي تعمل بشكلٍ سَحَرِيٍّ في كثير من استعمالاتها، نهاية بهذا الحاسوب الذي تتعدَّد استعمالاته، وأصبح من لوازم عملنا، تعلَّمناه، مُرَغَمِينَ، لأنَّ كلَّ الناشرين، والجرائد، والمجلات، والمؤسسات التي نتعامل معها، وما يصلنا من بريد، يجري هنا، في هذا الفضاء المُخَمَّلِي، هل العقل الذي نعمل به، هو بنفس تعقيدات، وتشابكات هذا الفضاء، علماً أنَّ بيننا، من اسْتَعَصَى عليه أن يدخل هذا العالم، وهو قَدَرُه؟

[10]

محمد سبيلا، كان واعياً، بما يَحِقُّ بنا من تحدّيات في مجتمع ما يزال التقليد فيه يُقاوم، وُساوم، لأجل إطالة عمره، علماً أنه يعرف جيّداً أنَّ النَّارَ اشتعلت في الهشيم، وهي حارقة، لا رَيْبَ فيها. لكن السؤال الآخر الذي يفرض نفسه علينا، في هذا السِّياق، هو هل فكَّرنا الحادثة بوعي مشكلات الحادثة، وما تقتضيه من انتباه، ومن نقد، وحَذَر، ووعي بالمزالق والمطَّبات، أم أنَّ غشاوة التَّحديث، هي ما يُطبِّق علينا، والحادثة عندنا تَوْهَم، في الشَّعر، كما في الفكر، كما في النقد الأدبي، وفيما نخوضه من بحث وتَقصُّص في كل مجالات الفنون والعلوم والمعارف؟

[11]

أن نكون حداثيين، لا بُدَّ أن نملك ما يكفي من الوعي بأعطاب الحادثة، بأعطابنا، في مجتمع، وفكر، وثقافة،

بانزلاق المفهوم، والانزلاق انحراف، خُرُوجٌ عن السَّكَّة، ودخُولٌ في منعطفات الغموض والالتباس، وتشويش الرؤية. وهذا ما نعيشه، في فهمنا للحادثة، بلباسها ثوب التحديث، أو، بالأحرى، الاكتفاء بالتحديث، أعني الآلة، في مُقابل الحادثة التي هي الجوهر. صُمُور الذات، مُقابل الشيء، أو الظل الذي يَحُلُّ محلَّ من خلفه.

لعلنا، ونحن في هذا الغموض الدَّامس، نكون، حقيقةً، في أزمة، ليست أزمة مفهوم، بل أزمة تَبَنِّي مفاهيم، حين تُصَبِّح دارجةً، أو مطروحةً في الطريق، بعبارة الجاحظ في حديثه عن المعاني انطلاقاً من تصوُّره البياني، فنحن نستعملها لتدلَّ على غير ما تحمله وتحتويه، وخارج سياقاتها التي هي ما يُبرِّرُ وضعها الإجمالي. وهذا ما نفَسِّرُ به، ما جاء في تقديم فريدريك جيمسون لكتاب «دفاعاً عن الحادثة»، من «أنَّ المشروع لا تُصَبِّح مَرِيَّةً كمشكلة وكموضوع للدراسة إلا عند النقطة التي تُطرح فيها للتساؤل». والسؤال، هنا، هل تساءلنا بشأن هذه المشروعية التي تلكَّنا كثيراً في رؤيتها، أو تغاضينا عنها، في مُقابل مفهوم نستعمله بغير ما يدلُّ عليه، أو يتنافى مع الحقيقة والواقع، ويكرِّس الوَهْمَ باعتباره حقيقة؟

[9]

هل معنى، هذا، أننا انْتَشَيْنَا بالحادثة، بُخَيْلاها، اعتبرناها حلاً، ونسينا أنَّ هذا الحلَّ المزعوم، هو أحد أسباب هذه المشكلة، أو الأزمة؟

وهل، استقرَّأنا، على ما نكتبه ونقوله، بشأن الحادثة، هو اطمئنان للتَّحديث الذي لا يدُّ لنا فيه، علماً أننا نعيش نَشْوة الحادثة في الشَّعر، في الرواية والقصة، وفي التشكيل، والمعمار، وفي الموسيقى، وفي اللباس، ما يعني أننا، على مستوى الفكر، لم نبلغ الحدَّ المطلوب، رغم أنَّ التحديث،

التحديث، غشاوة، ما يُغمي العقل، يُوهمه بالحادثة، باسم التقليد. الفكر يكون في هذا اللبس، تنكاً، مُغشًى بِقِصَّة، الماهية انحراف، وهذا، بالذات ما يعنيه محمد سبيلا بانزلاق المفهوم، والانزلاق انحراف، خُرُوجٌ عن السَّكَّة، ودخُولٌ في منعطفات الغموض والالتباس، وتشويش الرؤية

محمد سبيلا، كان واعياً، بما يحيق بنا من تحديات في مجتمع ما يزال التقليد فيه يُقاوم، ويُساوم، لأجل إطالة عمره، علماً أنه يعرف جيداً أن النار اشتعلت في الهشيم، وهي حارقة، لا ريب فيها

وضعنا العربي، يستدعيان بعضهما، رغم ما بينهما من انفصال، هو، في أصله شدة اتصال، وتناد، الشيء ونقيضه، لكن الواحد منها موجود بالآخر، مثل الليل الذي يلج النهار، والنهار الذي يلج الليل، لا أحد منهما هو الآخر، لكنه شرط من شروط وجوده.

أو كما قال أركون في إحدى مدخلاته في العام 1989، وأنا قَصداً أعود إلى هذا التاريخ، وإلى هذه المداخل، بالذات، في علاقة الإسلام بالحدث، أو «الإسلام والحدث»، وهذه إحدى مشكلات الحدث، حين نَسِج بوجهنا عن الله، وننْشِغِل بالجامع أو المسجد.

يقول محمد أركون «ينبغي أن نسير بِحَذَر وأناة، ينبغي أن نحتاط للأمر جيداً. فأتباع الخطاب الأيديولوجي الشائع حالياً سوف يَتَهَمُونَنَا بالتبعية للغرب والضلال في مهاويه وطرقه. ولكي لا نُقدِّم لهم الحجة والدليل على ما يقولونه، سوف لن نتراجع عن الحدث أو الدخول في الحدث، ولكننا سوف نحاول دخولها عن وعي، وبعد تفكير طويل. كل ذلك من أجل أن نسيطر عليها لا أن نُسيطرَ عليها، ومن أجل أن نعرف كيف نتعامل معها ونَهْضِمَهَا وتمثلها، وَنُمَيِّزُ الصالح من الطالح فيها، هذا هو موقفنا الفكري المبدئي».

[14]

في سياق هذا النص، أو هذا الشاهد، هل سيصبح الحذر والتَرَدُّد والتَلَكُّؤ هو

طبقاتها تحتاج أن نُعْمَل فيها حَفراً، بِفُرْشاة الأركيولوجي النَّاعمة، لأنَّ اللَّقى التي ستَبْرُزُ لنا أثناء الحَفْرِ، قد تكون مُفيدةً لنا في إضاءة بعض هذا الغموض الذي يَتَنَبُّأنا، ونحن نخوض في الحدث، وكأنها شيء مُسَلَّم به، فقط، يكفي أن نكون حداثيين، لتتحقق الحادثة فيما نكتبه ونقوله.

[12]

فالعودة إلى أصول الحدث، ليس بما أخذناه من الغرب، بل، وأيضاً، فيما كان بؤادر هذه الحادثة في التراث، وهذا ما حاوله عدد من المفكرين العرب، لِنَسْتَشِفَّ، على الأقل، منطلقاتها، والأسئلة التي انطوت عليها، وما خلقتة من ردود

فعل، حتَّى نتبيَّن أسباب تعثرنا، ليس في الفهم فقط، بل وفي طرح الأسئلة، في مُساءلة النصوص، والظواهر، والمنجزات، وهذا، فيما أتصور، رفقةً غيري ممن يعنيهم قلق الحدث، أحد المداخل التي ستُساعدنا على فك بعض ألغاز هذه الالتباسات في العلاقة بين جوهر الحدث، وأعراضها.

وسبيلا، ويمكن أن أُحيل على غيره من المفكرين المغاربة، عاش هذا القلق، وعَبَّرَ عنه، رغم أنَّ هناك من أشاح بوجهه عن التراث، والماضي، ولم يُناكف الأسلاف، وذَهِبَ رأساً إلى الحادثة، وهذا، أراه مُنبئاً، لا ظهراً أبقي، ولا رضاً قطع.

[13]

لا أميل إلى الحادثة المُنبئة، وهي مثل التراث المُنبئ، فهما، شئنا أم أبينا، في

**لا أميل إلى الحادثة
المُنْبِئَة، وهي مثل
التراث المُنبئ،
فهما، شئنا أم أبينا،
في وضعنا العربي،
يستدعيان بعضهما،
رغم ما بينهما من
انفصال، هو، في
أصله شدة اتصال،
وتناد، الشيء
ونقيضه، لكن الواحد
منها موجود بالآخر،
مثل الليل الذي يلج
النهار**

قَدَرِ الحِداثَة، وَنَحْنُ نُفَكِّرُهَا، أَوْ نُفَكِّرُ فِيهَا، وَهَلْ ثَمَّةُ سَوْءٍ هَظُمَ لِلْحِداثَة، وَلَشُرُوطُهَا المَعْرِفيَة وَالْمَجْتَمَعيَة، فِي شَتَّى الحَقُولِ وَالْمَجالاتِ، هَلْ تَوَفَّرَتْ عِنْدنا، حَقًّا شُرُوطُ الوَعِي الكَفيْلَة بِتَخْطِينا لِمَا نَتَصَوَّرُهُ أَلْغامًا، كُلِّمًا أَسْرَعْنَا، كَبَحَثْنا، وَجَعَلْنا نَتَلَمَّسُ المِضائِقَ حَتَّى لا تَنْفَجِرَ فِي وَجوهنا، وَهَلْ سَيَطْرُنَا عَلى الحِداثَة، فِي الوَقْتِ الَّذِي نَرى فِيهَا أَنَّها تُسَيِّطِرُ عَلَينا مِنْ خِلالِ آلاَتِها وَأَدواتِها، أَيْ مِنْ خِلالِ التَّحْديثِ الَّذِي صارَ عِنْدنا هُوَ الحِداثَة، وَهَلْ فَرَّقْنا فِي الحِداثَة، بَينَ ما يَصْلَحُ وما لا يَصْلَحُ، وَأَخيراً، هَلْ خَرَجْنا مِنَ الغَرَبِ، وَوَقَفْنا فِي مَواجِهةِ مَراياِنا، رَغمَ ما فِيها مِنْ لَبْسٍ وَغُمُوضٍ وَغَبَشٍ، لَزى ما ظَهرَ فِينا مِنْ تَجاوِيدٍ، وما اِشْتَعَلَتْ بِهِ رُؤْساٌ مِنْ شَيْبٍ، وَنَحْنُ لَمْ نَبْلُغْ بَعْدَ ما ظَنَّناهُ حِداثَةً، فِما العَرَضُ هُوَ ما اسْتَغْرَقْنا، وما زِلْنا نَلْتَمِسُ الجَوْهَرَ فِي ما

نَكْتَبُهُ، وَنُفَكِّرُ فِيهِ، وَنَتَدَاوَلُ بِشأنِهِ فِي مِثْلِ هَذا اللِّقاءِ وَغَيرِهِ، عِنْدَ، بَعْضِ مَنْ يُورِّقُهُمْ سَؤالُ الحِداثَة، مِنْ مِثْلِ عَبدِ اللّهِ العَروِي، وَمُحَمَّدِ عابِدِ الجابِري، وَمُحَمَّدِ سَبِيلًا، وَعَلي أُمَليِل، وَنُورالدينِ أَفايَة، وَعَبدِ الإلهِ بَلقَزيز، وَغَيرَهُمْ مِنْ جِيلِ المَفكِرِينَ الشُّبَّانِ الَّذينَ هُمُ فِي الطَرِيقِ إِلَينا، وَعِنْدَ المَفكِرِينَ مِنَ الشُّعراءِ، حَتَّى مِنْ تَعَثَّرَتِ الحِداثَة فِي أَقْدامِهِمْ، فِي اسْتَغْراقِ الشِّفاهاةِ لِمَا يَكْتَبُونَهُ، وَمَا اسْتَغْلَوْا عَلَیهِ مِنْ نَظَرياتٍ، وَمَا دَبَّجَوْهُ مِنْ بَیاناتٍ، تَحْتَاجُ أَنْ تُعِيدَ مَراجِعتُها، وَقَراءَتُها بِنَقدِها، لا بِالتَّنائُلِ لَها عَن حَقِّنا فِي الصِّيرورةِ، إِذا نَحْنُ كُنَّا حَقًّا نَقْصِدُ ما نَعيَنُهُ بِالإِبْتِكارِ وَالخَلْقِ وَالإِبْتِداعِ، أَوْ الإِحْداثِ الَّذِي كانُوا المَماضونَ اسْتَعمَلُوهُ، بِاعتِبارِهِ رَغبَةً فِي التَّخْطِي والتَّجاوُزِ .

هَلْ ثَمَّةُ سَوْءٍ هَظُمَ لِلْحِداثَة، وَلَشُرُوطُهَا المَعْرِفيَة وَالْمَجْتَمَعيَة، فِي شَتَّى الحَقُولِ وَالْمَجالاتِ، هَلْ تَوَفَّرَتْ عِنْدنا، حَقًّا شُرُوطُ الوَعِي الكَفيْلَة بِتَخْطِينا لِمَا نَتَصَوَّرُهُ أَلْغامًا، كُلِّمًا أَسْرَعْنَا، كَبَحَثْنا، وَجَعَلْنا نَتَلَمَّسُ المِضائِقَ حَتَّى لا تَنْفَجِرَ فِي وَجوهنا

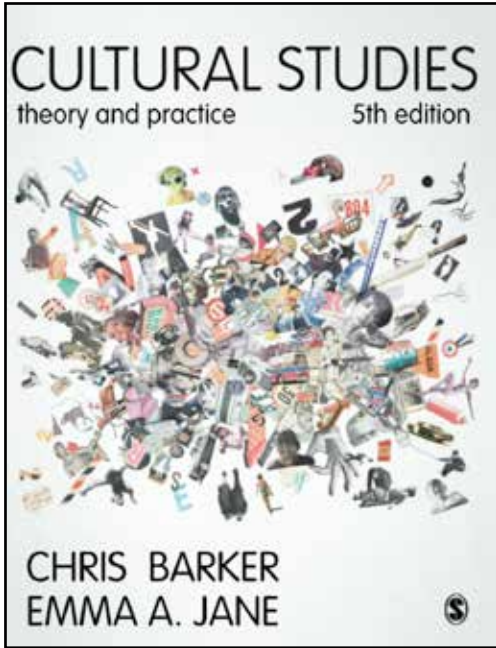
إضاءة

يكتسب هذا المقال المترجم أهميته من جانب إبستمولوجي، يتمثل في أن الباحث يركز على المسألة المنهجية في تناول إشكالية الدراسات الثقافية؛ من المعروف أن سؤال ما هي الدراسات الثقافية؟ ظل ملازماً لهذا الحقل منذ نشأته إلى الآن؛ ذلك أنه لا يوجد تعريف موحد، مجمع عليه حول هذا الحقل؛ إنه حقل متنازع حوله؛ ولكن ذلك لا يعني أن الدراسات الثقافية تمثل حقلاً سائياً لا يملك محددات ومبادئ منظمة؛ وهذا ما يرفضه الباحث باركر، ويسعى إلى توضيحه في هذه المقدمة، بصياغة المحددات الكلية لحقل الدراسات الثقافية، التي ترسم أسسه النظرية وشبكة مفاهيمه المركزية. الجانب الثاني من الأهمية يتمثل في أن كريس باركر هو أحد أبرز المنظرين في حقل الدراسات الثقافية المعاصرة؛ أستاذ وباحث راكم خبرة في التدريس والبحث تزيد عن 25 سنة، عمل في عدد من الجامعات في إنجلترا وأستراليا أستاذاً للدراسات الثقافية؛ أسهم بأعمال مهمة في رسم الخريطة المنهجية للدراسات الثقافية بوصفها حقلاً معرفياً؛ ومن أهم كتبه، «الدراسات الثقافية: النظرية والممارسة»، «الدراسات الثقافية وتحليل الخطاب»، «فهم الدراسات الثقافية: الإشكالات الأساسية والمناقشات النقدية»، و«معجم الدراسات الثقافية؛ في كل هذه الأعمال ذات التوجه التنظيري يهتم بالمسألة المنهجية في الدراسات الثقافية، ويستدعي الإشكاليات النقدية المعاصرة المطروحة في هذا الحقل التي تقدم معرفة نقدية عن تطوره وتحولاته النظرية والمنهجية.

**يتكون المقال من محورين؛
في المحور الأول يحاول
باركر أن يجيب على سؤال
ما هي الدراسات الثقافية؟
وينتهي إلى صياغة
محددات ومبادئ أساسية
تؤطر المقاربة المنهجية
في الدراسات الثقافية ؛
وفي المحور الثاني يقدم
بعض المفاهيم الأساسية
في هذا الحقل**

يتكون المقال من محورين؛ في المحور الأول يحاول باركر أن يجيب على سؤال ما هي الدراسات الثقافية؟ وينتهي إلى صياغة محددات ومبادئ أساسية تؤطر المقاربة المنهجية في الدراسات الثقافية ؛ وفي المحور الثاني يقدم بعض المفاهيم الأساسية في هذا الحقل.

في الأخير لابد أن أشير إلى مسألة تتصل بتحديات وإكراهات الترجمة، وتتمثل في صعوبة ترجمة بعض المصطلحات ؛ وقد حرصنا واجتهدنا في ترجمتها بما يفيد تحقيق الفهم لدى القارئ العربي. ومن أجل الغاية نفسها (الفهم) أضفنا بعض الحواشي التي تقدم شروحات مختصرة.



النص المترجم:

بالنظر إلى عنوان هذا الكتاب - الدراسات الثقافية: النظرية والممارسة¹ سيكون من المعقول توقع أن يقدم عرضا شاملا للدراسات الثقافية، يتضمن ملخصات ومناقشات لحججه الرئيسية والمرجعيات الأساسية لمشروعه الفكري. مع ذلك، أريد أن أستهل هذا التقديم للدراسات الثقافية بنوع من «التحذير الصحي» يتعلق بمجال هذا الكتاب.

الانتقائية

إن أي كتاب عن **الدراسات الثقافية** سيكون بالضرورة انتقائياً؛ ومن المرجح أن يولد جدلاً ونقاشاً، بل حتى صراعاً. ومن شأن تقديم عرض شامل للدراسات الثقافية أن يكون إعادة إنتاج أو على الأقل تلخيصاً لكل عمل كُتب في حقل الدراسات الثقافية. وإذا كانت هذه المهمة ضخمة، فإن الإشكالية تكمن في تحديد واختيار الأعمال التي يمكن اعتبارها ممثلة لحقل الدراسات الثقافية. وبسبب ذلك، إن هذا الكتاب، شأنه شأن الكتب الأخرى لا يمكن إلا أن يقدم نسخة معينة من الدراسات الثقافية.

هكذا، في محور أسس الدراسات الثقافية، سأعرض جزءاً من تاريخ (الانتقائي) هذا الحقل المعرفي؛ وفي معظم الفصول اللاحقة أقدم تصورات الدراسات الثقافية بالتركيز على النظريات الأكثر معاصرة في هذا الحقل. ومن أجل أن يكون الكتاب مفيداً قدر الإمكان في أكبر عدد ممكن من الفضاءات الجغرافية المختلفة، أركز على النظرية أكثر من العمل التجريبي empirical الخاص بسياق معين (على الرغم من أن النظرية هي أيضاً مرتبطة بالسياق، والكتاب يحاول ربط النظرية بالعمل التجريبي).

من أجل تحقيق هذه المهمة، أقدم عدداً لا بأس به من المنظرين الذين لا يصنفون أعمالهم في إطار حقل الدراسات الثقافية، ولكنهم يقدمون أفكاراً مفيدة لهذا الحقل المعرفي. على سبيل المثال، إن كتاباً مثل توني بينيت Tony Bennett، بول غيلوري Gilroy Paul، لورانس غروسبرغ Grossberg Lawrence، ستيوارت هال Hall Stuart، ميجان موريس Morris Meaghan وبول ويليس Paul Willis، تندرج أعمالهم في حقل «الدراسات الثقافية». بالمقابل، إن كتاباً آخرين مثل ميشيل فوكو أو رولان بارت،

على الرغم من تأثيرهما الشديد في الدراسات الثقافية، لا يمكن تصنيف عملهما في حقل الدراسات الثقافية؛ تماماً مثلما لا يقبل رورتي Roty وجيدنز Giddens وديريدا Derrida حالياً تصنيف أعمالهم داخل هذا الحقل .

ينبغي أن أثير -هنا- إلى أن هذا الكتاب هو عرض انتقائي، لأنه يركز على نوع معين من الدراسات الثقافية؛ إنني على وجه الخصوص أستكشف تلك النسخة من الدراسات الثقافية التي تأثرت بالنظريات ما بعد البنيوية في اللغة والتمثيل، و تضع اللغة في مركز اهتمامها، وتولي اهتماماً أكبر للذاتية subjectivity، أكثر مما أركز على صنف الدراسات الثقافية التي تهتم بإثنوغرافيا التجربة المعيشة أو بالسياسة الثقافية 2 policy cultural. ومع ذلك ، فإن كليهما يحظى بالاهتمام، وأنا شخصياً مؤيد لكليهما. والواقع أنني، في هذه الطبعة الثانية لهذا الكتاب ، أركز كثيراً على مفهوم الممارسة practice (في الفصلين الثاني والرابع).

وفي هذه المقدمة أريد أن أؤكد على تعدد نسخ الدراسات الثقافية وأصواتها. إن الدراسات الثقافية لا تتكلم بصوت واحد، ولا تستطيع أن تتكلم بصوت واحد، وأنا لا أملك صوتاً واحداً في تقديمها.³

ينبغي أن أعترف بأنني لم أتطرق إلا بصورة قليلة إلى الأعمال التي تنمو بوتيرة متزايدة في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. ولذلك سيكون من الدقة تصنيف هذا الكتاب في إطار الدراسات الثقافية الغربية، لأنني ببساطة لا أشعر أنني مؤهل لأن أقول إلى أي حد ما، إن الدراسات الثقافية كما أفهمها، تلأثم الشروط الثقافية والاجتماعية لأفريقيا.

حول إذا ما كانت النظرية (أي الدراسات الثقافية) التي نشأت في سياق محدد (بريطانيا) قابلة للتطبيق في سياق آخر (مثل أستراليا) (أنغ Ang و ستراتون Stratton 1996؛ تيرنر Turner 1992). ومع ذلك، أريد تسويغ هذه الدرجة من العمومية generalization التي تتسم بها الدراسات الثقافية؛ وأرى أن مصطلح «الدراسات الثقافية» ليس له أي مرجع يمكن أن نحيل عليه، لأن الدراسات الثقافية تتكون من «الألعاب اللغوية»4 للدراسات الثقافية. وعلى أساس هذا التصور، إن ما يشكل حقل الدراسات الثقافية هو المصطلحات النظرية التي طورها ونشرها باحثون يصنفون عملهم تحت عنوان «الدراسات الثقافية»، و أشدد على لغة الدراسات الثقافية باعتبارها الأساس في تكوين هذا الحقل؛ ولذلك ألفت الانتباه في بداية كل فصل إلى ما أتصور أنه يمثل مصطلحات هامة في الدراسات الثقافية؛ ويمكن للقارئ فيما بعد، العودة إلى كل مفهوم من هذه المفاهيم وغيرها في مسرد المصطلحات.

لقد انتشرت هذه المفاهيم في مختلف المواقع الجغرافية للدراسات الثقافية. وكما قال غروسبرغ وآخرون: «على الرغم من أن الدراسات الثقافية شددت على التحليل المتربط ، الذي يجمع بين التحليل الوصفي والسياقي والتاريخي ، توجد بعض المفاهيم في الدراسات الثقافية العابرة للعالم تشكل «تاريخا من الإنجازات الحقيقية؛ و أصبحت الآن تنتمي إلى تقاليد الدراسات الثقافية؛ ولذلك، فإن رفضها يعني «قبول العجز الحقيقي عن طيب خاطر» (غروسبرغ وآخرون 1992: ص 8).

إن المفاهيم تشكل أدوات للتفكير والتصرف في العالم، ويرتبط معناها باستخدامها. وإذا كان لي أن أحدد صنف هذا الكتاب، فإني اعتبره «مجموعة أدوات kit-tool للدراسات الثقافية».

صحيح إن عنوان هذا الكتاب يبدو مفرطاً بعض الشيء في طموحه وأهدافه؛ ولذلك لم أقصر فيه على تقديم عرض انتقائي للدراسات الثقافية، لأنني أتناول بشكل موسع العمل الفكري الذي تم تطويره في بريطانيا والولايات المتحدة وأوروبا القارية (على الأخص فرنسا) وأستراليا؛ ومع ذلك ينبغي أن أعترف بأنني لم أتطرق إلا بصورة قليلة إلى الأعمال التي تنمو بوتيرة متزايدة في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. ولذلك سيكون من الدقة تصنيف هذا الكتاب في إطار الدراسات الثقافية الغربية، لأنني ببساطة لا أشعر أنني مؤهل لأن أقول إلى أي حد ما، إن الدراسات الثقافية كما أفهمها، تلأثم الشروط الثقافية والاجتماعية لأفريقيا.

لعبة- لغة الدراسات الثقافية game – language the

علاوة على ذلك، يميل هذا الكتاب إلى النظر في الاختلافات داخل الدراسات الثقافية الغربية، على الرغم من الشكوك

يميل هذا الكتاب إلى النظر في الاختلافات داخل الدراسات الثقافية الغربية، على الرغم من الشكوك حول إذا ما كانت النظرية (أي الدراسات الثقافية) التي نشأت في سياق محدد (بريطانيا) قابلة للتطبيق في سياق آخر

وفيفيد مفهوم النظرية بوصفها مجموعة أدوات معنيين؛ أولا إن النظرية التي ينبغي إنشاؤها ليست نظاما، بل أداة، ومنطقا يميز خصوصية علاقات القوة والصراعات حولها؛ ثانيا ، إن هذا البحث الاستقصائي لا يمكن أن يتحقق إلا خطوة خطوة على أساس التفكير (الذي سيكون بالضرورة تاريخيا في بعض جوانبها) في الوضعية المعنية. (فوكو، 1980؛ ورد لدى بيست ، 1977 :26).

الدراسات الثقافية بوصفها سياسة

لا يزال من الصعوبة تعيين حدود للدراسات الثقافية، باعتبارها تخصصا أكاديميا متماسكا وموحدا، يمتلك مواضيع ومناهج واضحة ومحددة، تميزه عن غيره من التخصصات. فالدراسات كانت ولا تزال حقلا متعدد التخصصات أو ما بعد تخصصي disciplinary -post، يتخطى الحدود بينه وبين المعارف الأخرى. ومع ذلك، لا يمكن القول إن الدراسات الثقافية هي أي شيء. فهي ليست الفيزياء، وليست علم اجتماع، وليست اللسانيات، وإن كانت تعتمد على هذه الحقول المعرفية. وبالتأكيد، يجب أن يكون هناك شيء أساسي -كما يقول هال Hall (1992)- يميز الدراسات الثقافية عن المجالات المعرفية الأخرى.

بالنسبة لستيوارت هال ما هو أساسي في عمل الدراسات الثقافية هو العلاقة التي تسعى إلى توضيحها بين مسائل السلطة والسياسة الثقافية. ويتم هذا الربط (بين الثقافة والسلطة) باستنطاق تمثيل المجموعات الاجتماعية المهمشة، بهدف توظيف هذه التمثيلات في مصلحتها، والحاجة إلى التغيير الاجتماعي. من هذه الزاوية، إن الدراسات الثقافية هي مجموعة من النظريات التي أنشأها مفكرون يعتبرون إنتاج المعرفة النظرية ممارسة سياسية. إن المعرفة في تصورهم وممارستهم، ليست أبدا ظاهرة محايدة أو موضوعية، بل مسألة تموقع positional؛ بمعنى، إنها تتحدد بالموقع الذي يتكلم منه المرء، ولأن يتوجه، وأية أغراض توجهه خطابه.

محددات الدراسات الثقافية

يوجد اختلاف بين «دراسة الثقافة» و«الدراسات الثقافية» التي تملك لحظة تأسيس تاريخية ومكانية، منحتها

مشروعية مؤسسية (مركز برمينغهام للدراسات الثقافية المعاصرة في بريطانيا 1964). لقد حازت «دراسة الثقافة» موقعا في مجموعة متنوعة من التخصصات الأكاديمية: علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، والأدب الانجليزي وغيرها، وفي مجموعة مختلفة من المواقع الجغرافية والمؤسسية . ومع ذلك، لا يمكن أن نعتبر «دراسة الثقافة» مرادفة للدراسات الثقافية.

لا يوجد ل«دراسة الثقافة» أصل، ولذلك فإن تحديد مكان واحد لها هو استبعاد نقاط الانطلاق الممكنة الأخرى. بالمقابل يمكن تحديد موقع أصل للدراسات الثقافية. وبالتالي، فإن الحجة القائلة (رايت 1996 Wright) بأننا نستطيع أن نرى أصول الدراسات الثقافية في أفريقيا بدلا من أوروبا هي حجة استفزازية؛ مفيدة من الناحية السجالية، ولكنها خاطئة.

إن الدراسات الثقافية تشكيل خطابي discursive formation؛ أي «مجموعة (أو تشكيل) من الأفكار والصور والممارسات، التي توفر طرائق للحديث عن أشكال المعرفة والسلوك المرتبطة بموضوع معين، أو نشاط اجتماعي أو موقع مؤسسي في المجتمع (هال، 1996: 6). بهذا المعنى، تشكل الدراسات الثقافية طريقة مُنظمة في الحديث عن الموضوعات (تتناولها من خلال منظور محدد)، وتنظم حول مجموعة من المفاهيم والأفكار والقضايا الرئيسة التي تحقق تماسكها. بالإضافة إلى ذلك، تملك الدراسات الثقافية لحظة تأسيس في التاريخ، شكلت نقطة ميلادها وتسميتها؛ على الرغم من أن هذه اللحظة التأسيسية تشير فقط إلى موقع معين في صيرورة مشروع فكري يتطور باستمرار .

مركز الدراسات الثقافية المعاصرة

منذ نشأتها كانت الدراسات الثقافية تتردد في قبول أي مشروعية مؤسسية. ورغم ذلك، يعتبر تأسيس مركز الدراسات الثقافية المعاصرة CCCS في جامعة برمينغهام Birmingham بالمملكة المتحدة سنة 1960 لحظة تنظيمية حاسمة في تاريخ الدراسات الثقافية. منذ ذلك الوقت، وسعت الدراسات الثقافية قاعدتها الفكرية ونطاقها الجغرافي. في هذا السياق، طورت الدراسات الثقافية في كل بلد من البلدان التي انتقلت إليها (الولايات

يعارض العديد من الباحثين في الدراسات الثقافية فرض قيود التخصص على هذا الحقل ورسم حدود له؛ ولكن من الصعب أن نرى كيف يمكن مقاومة ذلك، إذا كانت الدراسات الثقافية ترغب في البقاء على قيد الحياة من خلال اجتذاب طلاب الشهادات والتمويل

الموقع الرئيس للدراسات الثقافية دائما هو مؤسسات التعليم العالي والمكتبات المتخصصة. ولذلك، فإن إحدى طرق «تعريف» الدراسات الثقافية هي النظر فيما تقدمه الدورات الجامعية للطلاب. وهذا يستدعي بالضرورة عملية «ضبط» disciplining الدراسات الثقافية.

الدراسات الثقافية بوصفها تخصصا

يعارض العديد من الباحثين في الدراسات الثقافية فرض قيود التخصص على هذا الحقل ورسم حدود له؛ ولكن من الصعب أن نرى كيف يمكن مقاومة ذلك، إذا كانت الدراسات الثقافية ترغب في البقاء على قيد الحياة من خلال اجتذاب طلاب الشهادات والتمويل (بدلا من كونها مجرد نشاط بحثي في مرحلة الدراسات العليا).

في هذا السياق، يقدم بينيت Bennett «عناصر تعريفه» للدراسات الثقافية:

الدراسات الثقافية مجال متداخل التخصصات interdisciplinary، يعتمد على منظورات مختلفة على نحو انتقائي، في استنطاق علاقات الثقافة بالقوة (السلطة) power.

تهتم الدراسات الثقافية بجميع الممارسات والمؤسسات وأنظمة التصنيف التي من خلالها يتم غرس القيم والمعتقدات والقدرات والأنماط المألوفة للحياة وأشكال السلوك المعتادة في وعي الناس. (بينيت Bennett، 1998: 28)

المتحدة، أستراليا، أفريقيا، آسيا، وأمريكا اللاتينية وأوروبا) مقاربات خاصة بها، بحيث أن كل «تشكيل» منها يعمل بطرائق مختلفة.

وإذا كنت لا أتحيز للدراسات الثقافية البريطانية في ذاتها، فإني أعتبر تكوين الدراسات الثقافية في جامعة برمينغهام لحظة هامة من الناحية المؤسسية، «على الرغم من أن الدراسات الثقافية كانت تميل إلى اعتبار نفسها جزءا من حركة عصابات فكرية تشن الحرب على حدود التخصصات الأكاديمية الرسمية. لكن هذا التصور الرومانسي البطولي للدراسات الثقافية اختفى الآن بشكل قاطع، بسبب النجاح الذي حققته في التعليم، بل وفي مجال البحث العلمي، مُتَحَدِّية العوائق التي واجهتها» (ماكغيغان McCuirgan، 1996: 1)

في هذا الإطار، بلورت الدراسات الثقافية عددا كبيرا من القواعد المؤسسية والدورات الدراسية والكتب المدرسية للطلاب، و أصبحت موضوعا ينبغي تدريسه. وكما يعلق ما كغيغان، «من الصعب أن يكون الأمر بخلاف ذلك، على الرغم من أن عملية مأسسة institutionalized ومهنة professionalized الدراسات الثقافية تضيي الطابع الرسمي formalize على المسائل الحاسمة المتمثلة في القوة والتاريخ والسياسة».

(هال Hall، 1992: 286). وعندما تقول ماكروبي McRobbie (1992) بأن الدراسات الثقافية مجال متنازع عليه contested، لا يمكن أن تتحمل تجاهل إكراهات التخصص disciplinary. يشعر المرء بالحنين الرومانسي. لقد كان

الدراسات الثقافية مجال متداخل التخصصات interdisciplinary، يعتمد على منظورات مختلفة على نحو انتقائي، في استنطاق علاقات الثقافة بالقوة (السلطة) power.

تنتهي إلى عالم مستقل يوجد خارج اللغة، لأن اللغة تشكل تلك المعاني والمعارف ذاتها. وتقوم اللغة بإنتاج معاني الموضوعات والمادية والممارسات الاجتماعية، عن طريق تقديمها (تمثيلها) في منظور بواسطة اللغة التي تضيف عليها معقولة وتجعلها قابلة للفهم. وهذه العمليات الخاصة بإنتاج المعنى هي ممارسات دالة. ومن أجل أن نفهم الثقافة، يتعين علينا استكشاف الكيفية التي يتم بها إنتاج المعنى بطريقة رمزية في اللغة بوصفها « نظاما دالا ».

التمثيل Representation

يتركز موضوع الدراسات الثقافية بشكل كبير على مسألة التمثيل. ويقصد بهذا المفهوم الكيفية التي نبني بها العالم ومثله اجتماعيا بطرق دالة وذات مغزى. وبالفعل، يمكن القول بأن الموضوع المركزي للدراسات الثقافية هو دراسة الثقافة بوصفها ممارسات دالة للتمثيل. وهذا يتطلب منا أن نستكشف التوليد النصي للمعنى؛ كما يستدعي تحليل الطرق التي يتم بها إنتاج المعنى في سياقات متنوعة. وعلاوة على ذلك، تتصف التمثيلات والمعاني الثقافية بطابع مادي مهم. إنها تتجسد في الأصوات والنقوش والأشياء والصور والكتب والمجلات والبرامج التلفزيونية، ويتم إنتاجها وسنّها واستخدامها وفهمها في سياقات اجتماعية محددة.

المادية والالا اختزالية reductionism - non

اهتمت الدراسات الثقافية بشكل كبير بالاقتصادات الصناعية الحديثة والثقافات الإعلامية المنظمة على أسس رأسمالية. في هذا الصنف من الإنتاج الثقافي يتم إنتاج التمثيلات من قبل الشركات التي يحكمها حافز الربح. في هذا السياق طورت الدراسات الثقافية شكلا من أشكال المادية يهتم باستنطاق الكيفية التي تتجسد بها المعاني في لحظة الإنتاج، وتفسير العوامل المتحركة فيها؛ ذلك أن الدراسات الثقافية بقدر ما تركز على الممارسات الدالة، تسعى إلى ربطها بالاقتصاد السياسي الذي يهتم بتحليل موضوع السلطة وتوزيع الموارد الاقتصادية والاجتماعية. ومن أجل فهم هذه العلاقة اهتمت الدراسات الثقافية بالجوانب التالية :

إن أشكال القوة التي تستكشفها الدراسات الثقافية متنوعة؛ تشمل الجندر^{gender}، والعرق، والطبقة، والاستعمار... وتوسعي الدراسات الثقافية إلى استكشاف الروابط بين هذه الأشكال من القوة وتطوير طرق للتفكير في الثقافة والقوة يمكن أن يستخدمها الفاعلون في مجال التغيير الاجتماعي.

المواقع المؤسسية الرئيسة للدراسات الثقافية هي الخاصة بالتعليم العالي؛ وبالتالي، فإن الدراسات الثقافية هي مثل التخصصات الأكاديمية الأخرى إلا أنها تحاول إقامة علاقات خارج المؤسسة الأكاديمية مع الحركات الاجتماعية والسياسية، والعاملين في المؤسسات الثقافية والإدارة الثقافية.

إذا أخذنا في الاعتبار هذه المبادئ، يمكن أن ننظر إلى أنواع المفاهيم والموضوعات التي تنظم الدراسات الثقافية بوصفها تشكيلا خطايا أو «ألعابا لغوية». وإن كل المفاهيم التي أقدمها هنا، يتم تطويرها باستفاضة أكبر في جميع أجزاء الكتاب، كما أحيل عليها أيضا في مسرد المصطلحات.

المفاهيم الأساسية في الدراسات الثقافية

الثقافة والممارسات الدالة practices signifying

لا يمكن للدراسات الثقافية أن تبرر وجودها دون التركيز على الثقافة. وكما يوضح هال: « أعني بالثقافة هنا الميدان الفعلي من الممارسات والتمثيلات واللغات والعادات في مجتمع معين. وأقصد بها أيضا الأشكال المتناقضة من الحس السليم التي ترسخت وساعدت على تشكيل الحياة الشعبية. » (هال، 1996: 4439). إن الثقافة تهتم بمسائل المعاني الاجتماعية المشتركة؛ أي الطرق المختلفة التي نفهم بها العالم. ومع ذلك، فإن المعاني لا توجد «هناك في الخارج»؛ بل تتولد عن طريق العلامات، وأبرزها علامات اللغة.

وتؤكد الدراسات الثقافية على أن اللغة ليست وسيطا محايدا في تشكيل المعاني والمعارف حول موضوعات

طورت الدراسات الثقافية مفهوم التمفصل من أجل بناء نظرية العلاقات بين مكونات التشكيل الاجتماعي. ويشير هذا المفهوم إلى وحدة مؤقتة بين عناصر مختلفة ومتمايزة. ويستدعي التمفصل فعلين متلازمين: التعبير/ التمثيل و التفسير معا

female؛ كما أن مفهوم «العرق» اقترن في تشكيله بفكرة صعود «الإنسان» Man.

من يملك الإنتاج الثقافي ويسيطر عليه؛

آليات توزيع المنتجات الثقافية؛

التمفصل Articulation

طورت الدراسات الثقافية مفهوم التمفصل من أجل بناء نظرية للعلاقات بين مكونات التشكيل الاجتماعي. ويشير هذا المفهوم إلى وحدة مؤقتة بين عناصر مختلفة ومتمايزة. ويستدعي التمفصل فعلين متلازمين: التعبير/ التمثيل و التفسير معا /expressing /representing and together-putting a. هكذا، يمكن أن تكون تمثيلات الجندر متضاربة مع تمثيلات العرق، مثلما نجد في حالة التمثيل الجندري للقومية (القومية المُجندرة) gendered التي وضحتها عندما تطرقت لمفهوم التمثيل . ويحدث هذا التفسير بين هذه المكونات في سياق محدد وبطرق عرضية لا يمكن التنبؤ بها قبل الواقعة. كما يستخدم مفهوم التمفصل في تفسير العلاقة بين الثقافة والاقتصاد السياسي. بهذا المعنى، اعتبرت الثقافة «متمفصلة» (مرتبطة) مع لحظات الإنتاج، ولكن هذا التمفصل لا يتم بطريقة حتمية تتحكم فيها لحظة الإنتاج، والعكس بالعكس . وبالتالي، يتيح لنا مفهوم التمفصل أن نستكشف الكيفية التي يتم بها تضمين لحظة الإنتاج في النصوص، وأيضا الكيفية التي يعمل بها «الاقتصاد» ثقافيا، أي بوصفه مجموعة من الممارسات الدالة.

السلطة power

يتفق معظم كتاب الدراسات الثقافية بشكل عام على الأهمية المركزية لمفهوم السلطة (القوة) في هذا الحقل المعرفي ؛ وفي تصوره تنتشر السلطة في كل مستويات العلاقات الاجتماعية. إن السلطة ليست ببساطة اللحمة

آثار أمهات الملكية والسيطرة على ملامح المشهد الثقافي.

يكشف هذا الربط بين التمثيل والاقتصاد السياسي عن أحد المبادئ الأساسية للدراسات الثقافية هو عدم الاختزالية reductionism-non . في ضوء هذا التصور، تمثل الثقافة نظاما مستقل نسبيا بمعانيه وقواعده وممارساته الخاصة، لا يمكن اختزاله أو تفسيره انطلاقا من مقولة واحدة أو مستوى واحد في التشكيل الاجتماعي. ولذلك شنت الدراسات الثقافية معركة ضد النزعة الاقتصادية الاختزالية التي تفسر معنى النص الثقافي بالإحالة إلى موقعه في عملية الإنتاج.

في منظور الدراسات الثقافية لا يحدد الاقتصاد السياسي معاني النصوص أو تلقي الجماهير لها؛ وبدلا من ذلك، تشدد على أنه يجب فهم الاقتصاد السياسي والعلاقات الاجتماعية والثقافة من خلال منطقتها الخاص وأشكال التطور الخاصة بها؛ ذلك أن كل مجال منها «يتمفصل» articulated ويرتبط بالمجالات الأخرى بطرق محددة في سياق معين.

في هذا السياق تشدد النزعة الاختزالية في الدراسات الثقافية على أن القضايا المتعلقة بالجندر والجنسانية والعرق والاثنية والأمة والعمر age تتميز بخصوصيتها، التي لا يمكن اختزالها سواء في الاقتصاد السياسي أو في مستوى آخر، لأن كل مقولة منها تستدعي المقولات الأخرى وتتضمنها. هكذا، على سبيل المثال، يستلزم استنطاق مسألة القومية فهم العملية التي تحكم في الصياغة الجندرية gendered لمفهوم الأمة. لقد جرى دائما الحديث عن «الأمة» Nations بوصفها «أنتى»

تصورات حول العالم؛ وتفسرها باستمرار من خلال مقولة الأمم، ويتم تقديمها على أنها وقائع تحدث بشكل «طبيعي». ويؤدي هذا التمثيل إلى إخفاء التقسيمات الطبقية للتشكيلات الاجتماعية والطابع التشييدي constructed للقومية.

إن تمثيلات الجندر في الإعلان Advertising التي تصور النساء على أنهن «ربات بيوت» أو أجساد جنسانية فقط، تختزل وتحصر النساء في هذه الفئات. وبسبب ذلك، تحرم النساء من مكانتهن كبشر ومواطنين كاملين. إن هذه العملية التي تقوم على إخفاء المعاني والممارسات العليا، والمحافظة عليها وإعادة إنتاجها هي ما تسميه الدراسات الثقافية بالهيمنة Hegemony. وتشير الهيمنة إلى وضعية تفرض فيها «كتلة تاريخية» bloc historical تتكون من الجماعات القوية سُلطتها الاجتماعية وسيطرتها على الجماعات التابعة (الخاضعة) عن طريق كسب رضاها وموافقتها.

النصوص والقراء

ينطوي إنتاج الموافقة على تمهيد شعبي مع المعاني الثقافية التي تنتجها الممارسات الدالة للنصوص المهيمنة. وفي الدراسات الثقافية لا يحيل مفهوم النص على مجرد الخطاب المكتوب، (على الرغم من أن هذا هو أحد معانيه)، ولكن على كل الممارسات الدالة. ويشمل هذا المفهوم الثقافي توليد المعنى من خلال وسائط متعددة: الصور والأصوات و الأشياء (مثل اللباس) والأنشطة (مثل الرقص والرياضة). وبما أن الصور والأصوات والأشياء والممارسات هي أنظمة علامات تنتج الدلالة بالآليات نفسها التي يعمل بها نظام اللغة، يمكن أن نعتبرها نصوصا ثقافية.

إن السلطة ليست ببساطة اللحمة التي تجمع بين أفراد المجتمع، أو القوة القسرية coercive التي يتم بها إخضاع مجموعة اجتماعية من قبل مجموعة أخرى

التي تجمع بين أفراد المجتمع، أو القوة القسرية coercive التي يتم بها إخضاع مجموعة اجتماعية من قبل مجموعة أخرى، وإن كان هذا صحيحا؛ لكنها أيضا تُعرّف بأنها العملية التي تنتج أو تمكن الأفراد والجماعات من حيازة شكل من أشكال الفعل الاجتماعي، أو العلاقة أو النظام الاجتماعي. من هذا المنطلق، إن السلطة وإن كانت -بالتأكيد- أداة إكراه وإخضاع constraining، فإنها أداة تمكين enabling أيضا. انطلاقا من هذا المفهوم، أظهرت الدراسات الثقافية في بدايتها اهتماما خاصا بالمجموعات الخاضعة للاستغلال الطبقي، وفي وقت لاحق بالأعراق والجندر والأمم والفئات العمرية المهمشة، وما إلى ذلك.

الثقافة الشعبية Culture Popular

إن التبعية (أو الإخضاع) Subordination ليست مسألة إكراه Coercion فحسب بل أيضا مسألة قبول وموافقة Consent. وتعتبر الدراسات الثقافية بشكل عام أن الثقافة الشعبية هي المجال الأساس الذي يتم فيه حيازة الموافقة أو فقدانها. ومن أجل فهم التفاعل بين السلطة وصناعة الموافقة، بلورت الدراسات الثقافية في بدايتها مفهومين مترابطين، وإن كانا أقل انتشارا في هذه الأيام؛ هما الإيديولوجية والهيمنة.

يقصد بالإيديولوجية عادة خرائط المعنى التي تدعي أنها تمثل حقائق كلية (أو كونية) universal، مع أنها تعبر عن وجهات نظر محددة تاريخيا، تحجب السلطة وتحافظ عليها. على سبيل المثال، تنتج الأخبار التلفزيونية

يقصد بالإيديولوجية عادة خرائط المعنى التي تدعي أنها تمثل حقائق كلية (أو كونية) universal، مع أنها تعبر عن وجهات نظر محددة تاريخيا، تحجب السلطة وتحافظ عليها

الذاتية والهوية

تمثل لحظة الاستهلاك إحدى العمليات التي تشكلنا كأفراد. ماذا يعني أن تكون فردا؟ وماذا تعني الذاتية؟ وكيف نقدم أنفسنا لبعضنا البعض؟ لقد أصبحت الهوية موضوع الاهتمام المركزي في الدراسات الثقافية خلال 1990. في هذا الإطار تتناول الدراسات الثقافية مفهوم الهوية من الجوانب التالية:

كيف نصبح ما نحن عليه؛

كيف يتم تشكيلنا كذوات؛

كيف نتمثل توصيف أنفسنا كذكر أو أنثى، أسود أو أبيض، شاب أو عجوز.

تصدر الدراسات الثقافية في تصورهما للهوية عن النزعة المضادة للماهوية Anti-essentialism . فهي ترى أن الهويات لا تحيل على كيانات موجودة؛ ولا تملك خصائص جوهرية وكونية. على النقيض من ذلك، تمثل الهويات إنشاءات خطابية Discursive؛ بمعنى، إنها نتاج خطابات أو طرائق مُنظمة في الحديث عن العالم. وبعبارة أخرى، تشكل الهويات وتتكون بواسطة التمثيلات، ولا سيما اللغة؛ وهي ليست ماهيات معطاة، سابقة في الوجود .

**إذا كان في مقدورنا أن
نحلل الطرق التي تعمل
بها النصوص، فإنه لا يمكننا
ببساطة أن نقتصر على التحليل
النصي في قراءة المعاني
التي ينتجها الجمهور**

ومع ذلك، إن المعاني التي يقرأها النقاد في النصوص الثقافية، لا تطابق بالضرورة المعاني التي ينتجها الجمهور النشط أو القراء. والواقع أن القراء لن يشاركوا بالضرورة المعاني نفسها. وبعبارة أخرى، يشكل النقاد ببساطة سلالة معينة من القراء. بالإضافة إلى ذلك، إن النصوص بوصفها أشكالاً للتمثيل، هي نصوص متعددة المعاني، لأنها تنطوي على إمكانية الإحالة على عدد من المعاني المختلفة التي ينتجها القراء الفعليون الذين يمنحون الحياة للكلمات والصور.

وإذا كان في مقدورنا أن نحلل الطرق التي تعمل بها النصوص، فإنه لا يمكننا ببساطة أن نقتصر على التحليل النصي في قراءة المعاني التي ينتجها الجمهور. وعلى أقل تقدير، يمكن القول إن إنتاج المعنى يتم في التفاعل بين النص والقارئ. وبالتالي، إن لحظة الاستهلاك هي أيضا لحظة إنتاج دالة.

1 - Barker ,Chris .*Cultural Studies : Theory and Practice* .London /Thousand Oaks /New Delhi: SAGE Publication .2005,Pp.3-11

2 - يشير هنا باركر إلى اتجاهين مهمين في الدراسات الثقافية، اتجاه المادية الثقافية الذي يهتم « بإثنوغرافيا التجربة المعيشة»؛ ومن أهم رواده رايموند وليامز وريتشارد هوغارت وطومسون الذين اهتموا بدراسة ثقافة الطبقة العمالية الانجليزية وبالثقافات الفرعية Subcultures للجماعات الاجتماعية من خلال الممارسات الدالة لأفرادها؛ والاتجاه الثاني هو الذي يهتم «بالسياسة الثقافية» Policy Cultural ويبحث في السياسات الثقافية التي تعتمد عليها الحكومات في مؤسساتها الرسمية التي تعنى بتدبير الشأن الثقافي؛ وأبرز مؤسسي هذا الاتجاه في الدراسات الثقافية هو المفكر الأسترالي توني بنيت Bennett Tony. (المترجم)

3 - الدراسات الثقافية لا تتكلم بصوت واحد؛ يقصد باركر بذلك أن الدراسات الثقافية لا تمثل خطابا متجانسا في رؤيته المنهجية والإيديولوجية، لأنها تنطوي على اتجاهات وخطابات معرفية متعددة تختلف في أصولها المعرفية والنظرية وتختلف في مرجعياتها الإيديولوجية (ماركسية، بنيوية، ما بعد بنيوية، نسوية، ما بعد ماركسية..). إنها لا تمثل نظرية واحدة.

4 - لعبة - اللغة أو «الألعاب اللغوية» مفهوم يعود إلى الفيلسوف لودفيغ فيتغنشتاين Wittgenstein Ludwig، ويقصد به أن اللغة تستخدم بطرق متعددة، لأن معنى الكلمة يتحدد من خلال السياق الذي ترد فيه؛ وبالتالي يتحول معناها من سياق إلى الآخر؛ وهكذا يتحدد معنى الكلمة بحسب قواعد هذه اللعبة. ويقصد بارك حين يعرف الدراسات الثقافية بأنها «لغة- لعبة» أن الدراسات الثقافية ليس لها تعريف محدد ونهائي، وإنما يتحدد مفهومها بحسب الاستخدامات التي يوظفها بها كل مفكر، أو بحسب السياق الثقافي والجغرافي الذي تنتمي إليه؛ وبالتالي لا يمكن أن نعتبر «الدراسات الثقافية البريطانية» التي تمثل مرحلة التأسيس والنشأة هي الأصل في تعريف الدراسات الثقافية بعد أن تحولت إلى حقل مُعَوَّلَم، وانتشرت في معظم بلدان العالم. ولذلك يرى باركر أن للدراسات الثقافية نسخ متعددة. (المترجم)

5 - يعود مفهوم التشكيل الخطابي إلى الفيلسوف ميشيل فوكو في «حفريات المعرفة»؛ ويحيل على كيان خطابي أوسع من مفهوم الخطاب. إذا كان الخطاب يتكون من مجموعة واحدة من الملفوظات والعبارات، فإن التشكيل الخطابي يتكون من مجموعات متعددة ومختلفة من الخطابات. وتعريف الدراسات بأنها تشكيل خطابي، يعني أن الدراسات الثقافية لا تمثل نظرية موحدة، لأنها تشكل من نظريات متعددة وخطابات وحقول مختلفة ومتنوعة تُكوّن في مجموعها تشكيلا خطابيا تحكمه قواعد ومبادئ مُنظّمة. (المترجم)

6 يشير مفهوم الجندر إلى المسلمات والصور النمطية و الممارسات الثقافية والاجتماعية التي تحكم البناء الاجتماعي للرجل والمرأة وعلاقتهم وأدوارهم الاجتماعية. وقد تمت صياغة مفهوم الجندر بديلا عن مفهوم الجنس. إذا كانت مقولة الجنس تحيل على التكوين البيولوجي للفرد، فإم الجندر يحيل على التنظيم الاجتماعي والثقافي للخصائص وأدوار كل من المرأة والرجل في المجتمع. بمعنى أن صور الذكورة والأنوثة المرسخة في المجتمع ليست حقائق بيولوجية، وإنما هي إنتاجات خطابية وتمثيلات ثقافية، الغاية منها ترسيخ الهيمنة الذكورية للثقافة الأبوية. (المترجم)



ترجمة: لحسن أحمامة

لسان الآخر

النظرية السردية و الفضاء

ماري-لور راين،
و كينيث فوت،
و ماوز أزاريهو

تحاول هذه الدراسة النظر إلى الفضاء باعتباره مكونا هاما داخل النص السردى. ذلك أن العديد من النظريات و المناهج النقدية قد أولته اهتماما ثانويا، مركزة على الشخصيات و الزمن على سبيل الحصر، بل هناك من النظريات ما اهتمت فقط باللغة بوصفها الأداة الوحيدة لتأويل النص. وهذه الدراسة تقدم تصورا جديدا و هاما لمشكلة الفضاء على الرغم من تعقده و تعقيداته. و ذلك من خلال تصور نظري في البداية ثم تطبيقه على نصين أدبيين: قصة «إيفلين» لجميس جوسي، و «الأوديسا» لهوميروس.

يعد الفضاء بعدا مهملا نسبيا في السرد، خصوصا عندما تتم

مقارنته بالزمن. و لئن اعتبرت الفلسفة الكانطية الزمن

و الفضاء مقولتين أساسيتين تبينان التجربة البشرية،

فإن جل تعاريف القصة، من خلال التأكيد على متوالية

الأحداث و تغيرات الحالة، تضع في الصدارة الزمن على

حساب الفضاء. لعل الصيغة النموذجية المستشهد بها

غالبا لهذه المقاربة هي صيغة بول ريكور: «أعتبر الزمنية

بنية الوجود التي تصل اللغة في السردية، و السردية بنية

اللغة التي لها زمنية بوصفها مرجعها النهائي»¹. على أن

المتوالية الشهيرة للأحداث التي اقترحها إي. إم. فورستر

باعتبارها منجزة الشروط الأساسية للحبكة، « مات الملك،

بعد ذلك ماتت الملكة من الأسى»² لم تشر إلى أي وضعية

إطارية فضائية. و برغم ذلك، فالأحداث تغيرات في الحالة،

تغيرات تؤثر في الموجودات الفردية أو تُستهل بهذه الأخيرة،

كما أن لهذه الموجودات أجسام تشغل الفضاء متموقعة فيه.

و إذا كان السرد «مخططا من أجل تشييد عالم ما»، كما يصفه

ديفيد هيرمان³، فالفضاء بالتالي جزء جوهري من الفعل الذهني

لـ(إعادة) تشييد العالم، مادام الخيال لا يمكنه إلا أن يصور

الأشياء التي تبدي امتدادا فضائيا. و رغم ذلك، فصورة ما تتطلب

على الأقل بعدين. هذا التحيز الفضائي للخيال يشرح سبب ميل

النشأة
العربية

اللغة إلى تمثيل الزمن بخصوص الاستعارات الفضائية، مثل «الحياة رحلة»، أو «الماضي وراءنا»، أو كما في «إيفلين» لجيمس جويس، «المساء يغزو الشارع»⁴.

على حركات منطوية على الفضاء (مثلا، «غرقت سوق الأسهم») باعتباره «قصة» بدل «فضائي» يشغل على نحو استعاري.

كمدخل لمناقشة المقاربات السردية للفضاء، سنبدأ في وسط خط القصة، بتحليل لقصة «إيفلين» لجيمس جويس، و هي قصة قصيرة من مجموعته القصصية أهالي دبلن التي تراكم داخل صفحاتها الأربع استحضارا و استعمالا رمزيا للفضاء. ستصلح البنية الفضائية المكتشفة في مجري قراءتنا كأساس لمعابنة ستغطي كلا من القصة و الخطاب، بما هما العنصران اللذان يعتبر علماء السرديات اقترانهما مكونا للسرد.¹⁴ سيتم تمثيل الخطاب بواسطة تحليل الاستراتيجيات النصية التي عبرها يُقدّم الفضاء في السرد، و القصة عبر مناقشة المقولات الفضائية التي تشكل أساس دلالتها.

الفضاء السردية: دراسة حالة

تتعلق القصة بامرأة شابة، إيفلين، تقع في شرك وجود محتجز كتيب. أبوها رجل غني (ربما سكير) يعنف أبناءه جسديا. و أمها ماتت مجنونة بعد حياة ملؤها المعاناة و الخضوع. قبل وفاة أمها، وعدتها إيفلين بالحفاظ على شمل الأسرة. و هذا ما تقوم به، مشتغلة في معرض المبيعات، و تعطي شيك أجرتها إلى أبيها (مثلما يقوم بذلك أخوها)، كما أنها تعتني بالبيت و الأطفال الصغار. لكن أمامها الآن فرصة الهرب من حياتها المملة. تلتقي ببجار، فرانك، يرغب في الاقتران بها و أخذها معه إلى بوينس إيريس، حيث يعيش الآن. في مستهل القصة، تظهر إيفلين جالسة إلى النافذة، تتأمل قرارها في الرحيل. أفكارها تتأرجح ذهابا و إيابا بين ارتباطها و مهمتها تجاه أسرته و حقها في السعادة التي تتوقعها من حياتها الجديدة مع فرانك، رغم عدم يقينها من كونها تحبه. تسمع الأرغن في الشارع الذي يذكرها بالليلة التي فارقت فيها أمها الحياة، و تقرر: لا بد لها من الهرب، بأي ثمن، من وضعها الراهن. تلتقي بفرانك في الميناء، لكن عندما يحين وقت ركوب السفينة، تتمسك بقوة بالدرازين عوض أن تلحق بفرانك، و تتجاهل نداءاته المسعورة. و عندما يتم رفع جسر السفينة، لا تمنحه عينها « أي علامة عن الحب أو الوداع أو التعرف عليه» (الفقرة 26).

لمدة طويلة، كان نقاد الأدب مدركين للإمكانية الرمزية للتمثيل الفضائي، إما أن المفهوم غائب أو فقط ضمني في النصوص الكلاسيكية في السرديات المبكرة (مثلا، بارث⁵، و جنيت⁶، و ريمون كنعان⁷، و تودوروف⁸). الاستثناءات فقط هما بال⁹ و تشامان¹⁰. و لم تتوسع السرديات من البحث في الأشكال الأدبية باتجاه سرود الوسائل الإعلامية، و الحقول المعرفية، و أوضاع الحياة إلى أن لقي الفضاء انتباهها نظريا ذهب إلى ما وراء تأويل النصوص الفردية (مثلا عند هيرمان و ديتزلين من أجل مسح للمعالجات السردية للفضاء). بيد أن العديد من المفاهيم الفضائية المقترحة بالتزامن مع السرد تميل لأن تكون استعارية و تخفق في تفسير الوجود المادي للشخصيات، و الأشياء، و الوضعية الإطارية. من بين هذه الاستعمالات الفضائية الذهنية عند جيل فوكوني¹¹، التي هي كوكبة من المعاني المتحدة في الذهن؛ فقد كان تصويره لرسم الخريطة، التي كان مصدرها التمثيل المرئي للفضاء، معتما من خلال امتداده إلى أي نوع من التفكير التناظري؛ أو «القراءة الفضائية» للسرد عند سوزان ستاندفورد فريدمان¹²، و هي مقارنة تصفها كلفت الانتباه ليس إلى «المحور الأفقي» للحبكة و حسب، و إنما أيضا إلى «المحور العمودي» الرموز إلى تشكيلة من الأبعاد الأدبية الأخرى: علاقات المؤلف-القارئ، و الاعتبار الأدبية التاريخية، و الإحالات التناسية. أما عند مارك تورنر¹³ فمفهوم «القصص الفضائية» مفهوم استعاري لسبب آخر: يدل المصطلح على تعبيرات قائمة

لمدة طويلة، كان نقاد الأدب
مدركين للإمكانية الرمزية
للتمثيل الفضائي، إما أن
المفهوم غائب أو فقط ضمني
في النصوص الكلاسيكية في
السرديات المبكرة

للفضاء، كما يعزى إلى الغموض الملازم للاستعارة الحاوية: المعنى المنجز وجدانيا للفضاء مقابل السجن المحرم للحرية.

في «إيفلين» كما في جل النصوص الأدبية بالفعل، تشغل المخططات الحاوية في اتجاهين. إذ عبر عملية التضمين الكنائي، تدعو بعض الموضوعات الفضائية المسماة صراحة في النص القارئ لتخيل الوحدة الفضائية الأوسع التي تشكل هذه الموضوعات جزءا منها: مثلا، النافذة المشار إليها في الجملة الأولى، « جلست إلى النافذة تراقب المساء يغزو الشارع» (الفقرة 1) تلمح إلى غرفة، توحي هي نفسها بمنزل أو بشقة. و بالعكس، فالغرفة التي تلمح إليها النافذة يتم توصيفها من خلال الموضوعات التي تملؤها: أرغن مكسر و صور مصفرة على الجدران.

على العكس من الإشارة إلى النماذج العامة للموقع، تعين استعمالات أسماء الأمكنة المستعارة من جغرافية العالم- الحقيقي للقصة ضمن وضعية إطارية فضائية دقيقة. لعل أهم هذه الأمكنة الفعلية هي دبلن، رغم أن الاسم لا يتم التلميح له إلا من قبل عنوان المجموعة القصصية التي تظهر فيها « إيفلين» (أهالي دبلن). من بين أسماء الأمكنة المشار إليها صراحة في القصة نجد بلفاست، و ميلبورن، و إنجلترا، و إيطاليا، و بوينس إيريس. و عبر ما تسميه راين بمبدأ الرحيل الأدنى- هما هو مبدأ يحث القراء على بناء تمثلاتهم الذهنية للعوالم التخيلية على أساس تجربتهم في الحياة و معرفتهم للعالم، مادامت هذه المعرفة غير متناقضة من قبل النص-¹⁷ فإن إحالات أسماء الأمكنة الفعلية تدخل عالم القصة بجل خصائص عالمها الحقيقي: سيتخيل القراء إيطاليا مشمسة، و إنجلترا ضبابية و صناعية، و بلفاست كخضم بروتستانتي لدبلن الكاثوليكية، و بوينس إيريس كمنطقة بعيدة جدا. (الخاصة الحقيقية الوحيدة لهذه الأمكنة المعدلة من قبل النص هي أنها موضوعات تفكير

تبرز استعارتان في محاولة الخيال البشري للتعامل مع التصور التجريدي للفضاء: الفضاء باعتباره حاويا، و الفضاء بوصفه شبكة.

تبرز استعارتان في محاولة الخيال البشري للتعامل مع التصور التجريدي للفضاء: الفضاء باعتباره حاويا، و الفضاء بوصفه شبكة.¹⁵ فكما يلاحظ لايكوف و جونسن¹⁶، تقدم الاستعارة الحاوية للفضاء بوصفه محيطا مقيدا ينطوي على الذات؛ و من ثمة بوسعه أن يرمز إما إلى أمان و ارتباط المرء بمحيطه، أو إلى السلبية و الاحتبال. و فيما يكون الفضاء بوصفه حاويا معينا بواسطة حدود غالبا ما تكون مفروضة على الذات، فالفضاء بوصفه شبكة إنما هو نسق علاقات دينامي يسمح بالحركة، و غالبا ما تخلقه الذات بشكل فاعل. بسبب هذه الدينامية الملازمة، و أيضا لأنها قادرة بشكل أفضل على التعامل مع مشاكل التمدن (لأن ما هي المدينة، إن لم تكن نسق علاقات بين مختلف الأحياء، و الأماكن العمومية، و أماكن العمل، ساحات الترفيه)، فاستعارة الشبكة هي الأثيرة لدى النظريات ما بعد البنيوية للفضاء، خصوصا النظريات المستلهمة من الماركسية. على أن الاستعارة الحاوية طريقة قوية للتعبير عن معنى المكان، و لا يمكن رفضها بوصفها جامدة و غير منتجة نظريا، كما قام بذلك بعض الباحثين، مادامنا نتعامل هنا مع اشتغال الخيال، بدل التنظيم العملي للفضاء الحقيقي. و فعلا بوسع توتر حبكة إيفلين الدرامي المسيطر أن يعزى إلى التبادل بين تصوري الحاوي و الشبكة

على العكس من الإشارة إلى النماذج العامة للموقع، تعين
استعمالات أسماء الأمكنة المستعارة من جغرافية العالم-
الحقيقي للقصة ضمن وضعية إطارية فضائية دقيقة



إن أثر تقنية التبئير هو خلق تمييز بين الأحداث التي تقع على الخشبة (في السرد هنا و الآن) و الأحداث التي تقع في الكواليس (في فضاء متوقع في مكان ما، يتوسطه وعي الشخصية المبتئة). ثمة فقط مشاهد يحدثان في « السرد الآن»: المشهد الذي تجلس فيه إيفلين إلى النافذة و مشهد الميناء؛ الأشياء الأخرى تُقدّم إما على نحو استرجاعي أو على نحو استباقي من خلال نشاط إيفلين الذهني. و سواء وقع حدث ما على

الخشبة أو في الكواليس إلا أنه لا يعكس بالضرورة أهميته للحبكة. و بينما تكون للمشهد في الميناء نتائج حاسمة بالنسبة لإيفلين، فالمشهد عند النافذة يهتم على نحو سردي ليس بالنسبة لما يحدث هناك و لكن بالنسبة للأحداث الأساسية التي تظهر على شاشة ذهن إيفلين: وفاة أمها، و لقاءها بفرانك ، و خطتها لمغادرة بيتها.

من السهل تماما تشييد الشكل الطوبوغرافي لعالم إيفلين، إذ العلاقات الفضائية الوحيدة التي تلعب دورا استراتيجيا في القصة هي العلاقات التي تربط معا المواقع المستعارة من جغرافيا العالم الحقيقي. ما يهتم هو أن بوينس إيريس رحلة بحرية طويلة بعيدة عن دبلن، و أن بلفاست قريبة نسبيا؛ لكن لا يهتم حقا أين يوجد بالضبط منزل إيفلين بخصوص الميناء أو المعرض الذي تشتغل فيه. و فيما يمكن أن تتموقع مواقع العالم الحقيقي في الخريطة الذهنية للقراء على أساس معرفتهم بالجغرافيا، بوسع مواقع النص الدقيقة أن تتموقع في أي مكان في دبلن.¹⁹

إذا كانت ثمة ظاهرة تسهل مفهمة الترابط الحميمي بين الفضاء و الزمن، فهي الحركة، مادامت تستغرق زمنا للتنقل من نقطة إلى أخرى. هذا يفسر لماذا، باعتباره مستلهما من تصور باختين للكترونوتب-

بالنسبة لإيفلين، التي ليست موجودة في العالم الحقيقي). علاوة على ذلك، و رغم ذكر عدد صغير من مواقع العالم الحقيقي، لا بد للمرء من افتراض أن عالم القصة يشمل كل جغرافيا العالم الحقيقي الموجود. و الإجراء المعياري لتخيل عالم النصوص التخيلية التي تجمع العالم الحقيقي و المواقع المتخيلة

هو تحديد موقع هذه الأخيرة في مناطق جغرافيا العالم الحقيقي غير المحددة. على سبيل المثال، نتخيل أن منزل إيفلين مضغوط داخل دبلن، و أن خريطة دبلن تظل بخلاف ذلك غير متغيرة بطريقة.

فيما يخول الرحيل الأدنى للقارئ بأن يتخيل أن عالم القصة فضاء متواصل، يولي النص الانتباه إلى مواقع منفصلة داخله. الطريقة الوحيدة بالنسبة للنص لانتقاء ما هو مبين و ما هو غير مبين هي التبئير، بما هي أداة سردية يعرفها جيران جنيت¹⁸ كجواب على سؤال « من يرى » (أو بشكل

عام «من يلاحظ») في تقابل مع سؤال «من يتكلم». إن «من» تحدد الاختلاف بين وجهة النظر و التبئير: تمثل وجهة النظر موقعا فضائيا بشكل خالص منه تتم ملاحظة مشهد ما (مثلا، من الأعلى أو من الأسفل، أو من بعيد أو من قريب)، سواء كان هذا الموقع يشغله شخص ما أم لا، في حين يوحي التبئير بأن المشهد مطبوع في وعي شخص ما. فطوال جل القصة، تشتغل إيفلين كمبتئ؛ ما يراه القارئ من عالم القصة هو ما يكون موضوعات نشاط إيفلين الذهني. و إنه لفي الجملة الأخيرة يتخلى النص عن ذهن إيفلين و يقدمها كموضوع، بدل مصدر للملاحظة: « ، لم تمنحه عينها أي علامة عن الحب أو الوداع أو التعرف عليه.» قد يكون المبتئ هنا إما فرانك، أو الراوي بضمير الغائب المجهول.

إذا كانت ثمة ظاهرة تسهل مفهمة الترابط الحميمي بين الفضاء و الزمن، فهي الحركة، مادامت تستغرق زمنا للتنقل من نقطة إلى أخرى.

لا يتعارض الفضاء العام لساحة اللعب مع الفضاءات الخاصة للتطور الحضري الراهن و حسب، و إنما أيضا مع الفضاء المغلق ووحشة الشقة.

القصة عبر الحركة، يبين المستوى الرمزي الفضاء السردي بتقسيمه إلى مناطق منفصلة، بإشراك هذه المناطق مع الأنواع المختلفة للقيم. هذه القيم في «إيفلين» غالبا وجدانية. (بوسعها أن تكون أيضا استراتيجية، كما سترى لاحقا). تؤسس النافذة المشار إليها في الجملة الأولى تعارضا بين الداخل والخارج، الذي هو بدوره يرمز إلى المغلق مقابل المفتوح، والاحتواء مقابل الحرية، والسلبية مقابل الفاعلية. في الخارج، ترى إيفلين مشروعا سكنيا أقامه مؤخرا رجل من بلفاست (بمعنى، رجل غريب عن الحي). فصف البيوت الجديدة التي نادرا ما يُشاهد فيها الناس، يُذكر إيفلين بما كانت عليه المنطقة في شبابها: حقل مفتوح حيث جماعة الأطفال اعتادت على الاجتماع واللعب قبل أن يكبروا و تتفرق بهم السبل.

لا يتعارض الفضاء العام لساحة اللعب مع الفضاءات الخاصة للتطور الحضري الراهن و حسب، و إنما أيضا مع الفضاء المغلق ووحشة الشقة. و بما أنها ممثلة كناية للفضاء المغلق الذي يحتويها، و من ثمة كنمظهرات للمخطط الحاوي، فإن الأشياء التي تزين الغرفة توحى بأحاسيس غامضة عند إيفلين: إحساس بالأمان الوجداني، والدفاء الإنساني، و بالتعلق بأسرتها، من جهة، و إحساس بوقوعها في الشرك، لكأنها في نسيج عنكبوت. لقد صارت هذه الأشياء جزءا كبيرا من إيفلين لدرجة «أنها لم تحلم قط بأن تفترق» عنها. يرمز الغبار الذي يغطي كل شيء- و الذي تزيله كل أسبوع، فقط لئلا يعود ثانية- إلى تراكم الزمن و تكرار حياتها. بوسع المرء أن يتخيل ببساطة كيف سيكون مستقبلها إذا ما رفضت فرصة الهرب مع فرانك: حياة ممهورة بالسلبية و الخنوع، و تكرار لقدر أمها الحزين. على الجدران، صور مصفرة لقديس و قس يتحدثان عن هيمنة الكنيسة الكاثوليكية، و من خلال الكنيسة عن قانون الأب: ليس القس صديقا لأب إيفلين و حسب، و لكن القساوسة يُتوجه إليهم بلفظة « الأب».

المستلهم نفسه من تصور أينشتاين للزمن بوصفه البعد الرابع لما يُنعت بـ «الزمن الفضاء» - يسمى غرييل زوران²⁰ تحريك الفضاء السردي عبر حركة الشخصية بـ «المستوى الكرونوتبي». و فيما يُعد الفضاء، على المستوى الطوبوغرافي، حاويا بالنسبة لجميع المواقع المشار إليها في القصة، فهذه المواقع مترابطة داخل شبكة. إذ الحركات التي تربط مواقع شبكة سردية ما ليست مادية و حسب و لكنها ذهنية؛ إن شخصية «تفكر» في مكان بوسعها أن تجعل هذا المكان جزءا هاما في القصة، حتى و إن لم يكن منفتحا ماديا على الشخصيات. لذلك من الممكن أن يكون لدينا قصة بدون حركة فعلية.

في «إيفلين» كما في جل السرود، بوسع حركة الشخصية إما أن تكون فريدة أو متكررة. على سبيل المثال، يشكل ذهاب إيفلين إلى المحل التجاري حيث تشتغل جزءا من روتينها اليومي، في حين قد تكون رحلتها (المشروع) إلى بوينس إيريس حدثا مفردا و غير عكسي سيغير قطاعا حياتها. و بينما تكون بعض الحركات مادية و فعلية، تعد أخرى مضمون تمثالات ذهنية موجهة إما إلى الماضي (التذكر) أو إلى المستقبل (مخطط/ خوف/ مشروع). (بالمقابل، تظل الملاحظة معلقة في الهنا و الآن؛ لكن بوسع الملاحظة أن تؤدي إما إلى التذكر أو إلى المشروع). و فيما تلعب الحركة الفعلية دورا أدنى في الفترة الزمنية التي توطرها القصة (تذهب إيفلين فقط من بيتها إلى الميناء؛ لكن هذه الرحلة غير ممثلة و إنما ضمنية)، تكمن القوة الدرامية للقصة في توتر بين الحركة الفعلية و الافتراضية. يتخفف هذا التوتر عندما ينفصل الهرب مع فرانك عن شجرة الإمكانات المفتوحة و يمر إلى حالة مغايرة نهائية. تضيق الفرصة ببطء عندما تتمسك إيفلين بالساحل فيما يتابع فرانك نداءاته كي تلحق به على متن السفينة، مانحا المشهد الأخير حدة تقريبا غير محتملة.

فيما يربط المستوى الكرونوتبي مختلف مواقع عالم

يقال لنا إن القس في الصورة هو الآن في ميلبورن؛ هل تظنه إيفلين شخصا انفصل عن جذوره ضدا على إرادته، أو شخصا تمكن من التحرر من حياته السابقة؟ إن عدم قرارها يترك كلا التأويلين مفتوحين.

إن الأطروحة النقيضة لجو الشقة الخانق، التي ترمز إلى دبلن بشكل عام، تمثلها الأمكنة النائية، تقريبا أسطورية، التي يتحدث عنها فرانك- باتاغونيا، خلجان ماجلان، و خاصة بوينس إيريس، مدينة يوحي اسمها بنفس هوائها المنعش الذي قد يكون ضروريا لنفض الغبار عن حياة إيفلين. و بما أنها أهداف متصلة في ما بينها لحركة متخيلة، فهذه الأمكنة تمثل تصورا شبكيا للفضاء. لكن هل فرانك مجرد راو، أو هل بوسع أحد ما أن يصدق ما يقوله عندما يتكلم عن أخذ إيفلين إلى العالم الجديد؟ يظل فرانك، بما هو المخلص الذي باستطاعته تحرير إيفلين من وضعها الراهن، شخصية غامضة في النص؛ في الواقع، من الغموض إلى حين مشهد الميناء، بحيث قد يتساءل المرء ما إذا كان موجودا فعلا، أو أنه تلفيق في خيال إيفلين: أليس هو أكثر من أمير ساحر في حكاية الجنيات ليكون حقيقيا؟ لكن لمنح القصة تأويلا شبه ديني، قد يقول المرء بأن حتى عندما

تصبح حياة جديدة ممكنة على نحو خارق، و حتى عندما ينفث مسار متفرع في قدر إيفلين المحتوم على ما يبدو، فإنها تفتقد إلى الإيمان لانتهاز الفرصة.

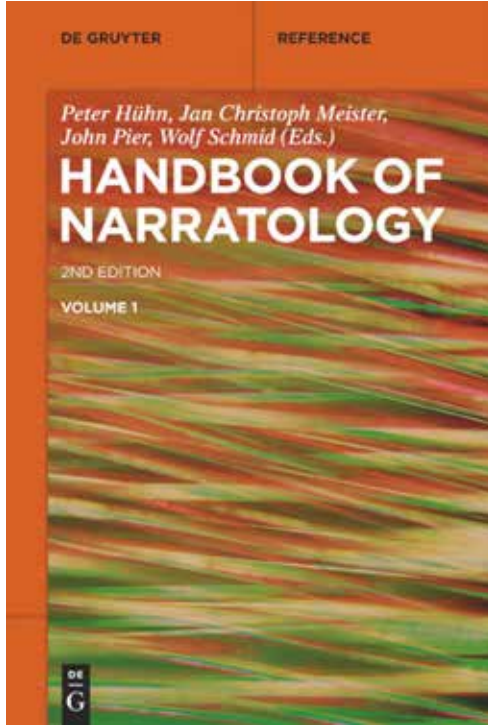
من وجهة النظر الوظيفية للحبكة، يشكل الميناء الوضعية الإطارية لأهم حدث- في الواقع، للحدث الوحيد الذي يرويهِ النص مباشرة- لكن من وجهة النظر الوجدانية، فهو مكان أقل بكثير من الشقة، و من ساحة اللعب، أو حتى بوينس إيريس لأن ليس لإيفلين و فرانك النية في الإقامة

هناك. إنه واحد من تلك المواقع التي لا تحصى للعبور و التي يصفها الأنثربولوجي مارك أوجي²¹ كـ «لا أمكنة». و فيما يعد الميناء موقع حدث وجداني بشكل بالغ، فلا يمكن أن يكون نفسه موضوع تجربة عاطفية. إذ يبرز داخل الميناء، موضوعان بوصفهما موقفين رمزيين قوين متعارضين تجاه الحياة. أحدهما هو الدرابزين الذي يمثل الصلابة، و الاستقرار، و الرسو في تربة دبلن؛ و الآخر هو البحر الذي يرمز إلى اندفاع المجهول. و إيفلين بتمسكها بالدرابزين، تحمي نفسها من الغرق في مستقبل مفتوح، يرغب فرانك في حملها باتجاهه، و تستسلم للقدر المتوقع الذي تقدمه لها دبلن. و بينما ترفض اضطراب البحر، و صورة المستقبل، تند ذاتها الوجدانية، و تتحول من كائن واعٍ، إلى مصدر حيوي للإدراك، إلى موضوع سلبي: «نظرت إليه بوجهها الشاحب مثل حيوان مغلوب على أمره. و لم تمنحه عينها أي علامة عن الحب أو الوداع أو التعرف عليه.» بهذه الجملة الأخيرة، تتشأ إيفلين مثل قطعة من المنظر الطبيعي و من النظام الاجتماعي الذي لا تتجرأ على الانفكاك منه.

طبقات الفضاء السردى

أحد الأسباب التي جعلت الفضاء مهما نسبيا في السرديات هو اعتبار سلسلة عريضة من الظواهر فضائية: يمتد الفضاء السردى من الموضوع الفردي الموصوف في سرد ما إلى النظام الكوني الذي تحدث فيه القصة. سنقترح خمسة مستويات أساسية للفضاء السردى، و سنوضحها بمعطيات من «إيفلين»²²:

الأطر الفضائية: الحدود الآتية للشخصيات [أنظر زوران «حقول الرؤية»]. إن الأطر الفضائية مشاهد فعل متنقلة، و قد يتدفق الواحد داخل الآخر: بوسع إطار «الصالون»



غير أننا لا نريد إبعاد إمكانية سرود تبرز فضاءات مستحيلة أو أطر منفصلة لا تنسجم داخل عالم كامل

على أساس مبدأ الرحيل الأدنى. ففيما يتألف فضاء القصة من أمكنة منتقاة تفصلها الفراغات، فعالم قصة النصوص الواقعية يتصوره الخيال بوصفه منسجماً، و موحدًا، و تامًا على نحو أنطولوجي، و كيانه جغرافيا موجودا ماديا. في عالم إيفلين، نفترض أن دبلن و جنوب أميركا يفصل بينهما الأطلنطي، حتى و إن لم تتم الإشارة إلى المحيط الأطلسي بالاسم. في القصة التي تحيل على كل من المواقع الحقيقية و المتخيلة، يراكب عالم القصة المواقع الخاصة بالنص فوق جغرافيا العالم الفعلي. و في القصة التي تحدث في مناظر طبيعية متخيلة بالكل (مثلا، سيد الخواتم — ج. ر. ر. تولكيان)، يفترض القراء أن عالم القصة يمتد في ما وراء المواقع المسماة في النص و ثمة فضاء متواصل بينها، حتى و إن لم يكن باستطاعتهم ملء هذا الفضاء بملامح جغرافية خاصة.

غير أننا لا نريد إبعاد إمكانية سرود تبرز فضاءات مستحيلة أو أطر منفصلة لا تنسجم داخل عالم كامل. المثال على رواية بفضاء مستحيل هي بيت من أوراق — مارك ز. دانياليوسكي، التي تتعلق ببيت أصغر في الخارج مما في الداخل و يصلح كبوابة نحو متاهة لا متناهية محتواة داخل منطقة محدودة. المثال على رواية يقدم فضاءها فجوات لا يمكن سدها فهي المحاكمة — كافكا. يستحيل على القارئ فهم قانون المحكمة، التي تحكم على جوزيف ك. بالموت، و ربط عالم المحكمة بعالم الحياة اليومية، حيث ك. يعيش وجودا عاديا و من المحتمل خاليا من الجريمة، هذه الاستحالة ليست مسألة معلومات مفقودة و إنما مسألة اختلاف أنطولوجي جذري.

الكون السردى: و هو العالم الذي يقدمه النص باعتباره حقيقيا، زيادة على جميع العوالم المغايرة التي تشيدها الشخصيات مثل الاعتقادات، و الآمال، و المخاوف، و التخمينات، و التفكير الافتراضي، و الأحلام، و الأوهام، و الإبداع الخيالي^{٣٣}. يحتوي الكون السردى في «إيفلين» على عالمين: واحد تخيله إيفلين، حيث تتركب على متن السفينة للذهاب إلى جنوب أميركا و تعيش في سعادة برفقة فرانك؛ و عالم آخر، مماثل للحقائق، حيث تكون عاجزة وجدانيا عن مغادرة دبلن. لكي يكون العالم الممكن جزءا من الكون السردى، عليه أن يكون مفعلا نصيا و ذا صلة بالقصة. على هذه المعايير، مثلا، بوسعنا أن نقصي من كون «إيفلين»

أن يتحول إلى إطار «غرفة» عندما تنتقل الشخصيات داخل البيت. و كما يوحي مصطلح «إطار»، تملئ الأطر الفضائية بأشياء فردية، و تتحدد بواسطة مجموعة من الموضوعات التي تحتويها. مثلا، بينما تنتقل الشخصيات من الصالون إلى الغرفة، سيختل القارئ — أو سيصف النص- مختلف قطع الأثاث. و تنظم الأطر الفضائية بشكل تراتبي من خلال علاقات الاحتواء (تعد الغرفة فرعا فضائيا من البيت)، و قد تكون حدودها إما واضحة أو غامضة (مثلا، قد يتغير منظر طبيعي ببطء عندما تنتقل عبره الشخصيات). في «إيفلين» لا تمتزج الأطر الفضائية الواحد داخل الآخر، لأن إيفلين لا تشاهد قط و هي تتحرك طوال الطريق. فالانتقال بين المشهد إلى جانب النافذة و المشهد في الميناء إنما هو نوع من القطع المفاجئ الذي جعله الفيلم مألوفا، و يُترك للقارئ استنتاج رحلة إيفلين من مكان إلى مكان لاحق.

الوضعية الإطارية: فيما تتنوع الأطر الفضائية خلال الحكمة، فإن ما نسميه بالوضعية الإطارية لهو مقولة سوسيو تاريخية جغرافية مستقرة نسبيا، و هي مقولة تحتضن النص كلية. بحسب هذه الرؤية، تعد الوضعية الإطارية — «إيفلين» الطبقة المتوسطة الأدنى في دبلن إبان بواكير القرن العشرين.

فضاء القصة: و هو الفضاء المتصل بالحكمة، كما تم رسم خريطته من قبل أفعال و أفكار الشخصيات (الفضاء الكرونوتبي عند زوران). و يتألف من جميع الأطر الفضائية إضافة إلى كل المواقع المشار إليها من قبل النص و التي ليست مشهد الأحداث الواقعة فعليا. في «إيفلين» لا يشمل فضاء القصة بيت إيفلين و ميناء دبلن و حسب، و إنما كذلك كل مواقع العالم الحقيقي المحال عليها بالأسماء.

عالم القصة: و هو فضاء القصة التي يتممها خيال القارئ

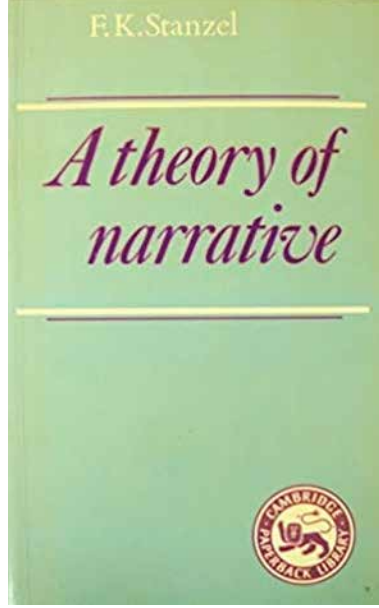
العالم الذي تصبح فيه إيفلين ملكة إنجلترا.

ظاهرة أخرى تساهم في تنوع الكون السردى هي التعدد المحتمل للمستويات الحكائية، أو مستويات التخيلية. في الأنطولوجيا السردية المعيارية، تروى القصة باعتبارها حقيقة بالنسبة لعالم ما، و تطرح بذلك علمها الحقيقي. و متى تضمنت قصة تخيلية تخيلاً آخر، فهذا المستوى الجديد من التخيلية يقدم كوكبا جديدا في الكون السردى، مطابقا للعالم الحقيقي للقصة المتضمنة. و في أنطولوجيا واقعية معيارية، يتم الاحتفاظ بمختلف مستويات كون سردي

منفصلة بدقة، لكن في النصوص الفانتستكية، تهاجر أحيانا الشخصيات الأصلية في أحد المستويات إلى مستوى آخر عبر تقنية سردية تعرف بـ « التداخل » (metalepsis). و النتيجة هي تشابك المستويات الحكائية. المثال الكلاسيكي للتداخل هو قصة دوام الحداثق لـ خوليو كورتازار، حيث يتم قتل قارئ من طرف شخصية في القصة التي يقرأها. بناء على ذلك، قد تكون الأكوان السردية أو لا تكون منسجمة على نحو أنطولوجي و ممكنة منطقيا²⁴

تنصيب الفضاء السردى: المستوى الصغير

كان عالم السرديات النمساوي، ف. ك. شتانزل، أول الباحثين الأدبيين الذي انتبه إلى عرض الفضاء في السرد.



إذ يقترح في كتابه نظرية للسرد²⁵، استراتيجيتين للتوصيف الفضائي: المنظورية و اللا منظورية. الأولى هي تمثيل غامر بشكل بالغ للفضاء الذي « يشجع إيهام القارئ ليكون مقدما مباشرة و حيوية مع الواقع التخيلي ». في الوصف المنظوري، يشغل الراوى (أو الشخصية المبهمة) موقعا ما في الفضاء، و يتم وصف المشهد من وجهة نظر خاصة. تسمح هذه الاستراتيجية للقارئ بإدراك مواقع الأشياء فيما يخص بعضها البعض. يمثل شتانزل لذلك بمقتطف من صورة الفنان في شبابه لـ جيمس جويس، الذي فيه يتناقش أب يسوعي مع ستيفن ديدالوس، البطل، إمكانية

ولوج ستيفن إلى الرهينة. و بينما تروى القصة بضمير الغائب، تستخدم ستيفن كمبتر، مقدمة الأب اليسوعي كما يراه ستيفن: هيئة قائمة أمام النافذة التي تحجب ضوء الشمس. بناء عليه، بوسع القارئ أن يرسم ذهنيا خريطة العلاقات الفضائية بين ستيفن، و الأب اليسوعي، و النافذة. في الوصف اللا منظوري، بعكس ذلك، « لا يتم أبدا وصف داخل الغرفة بطريقة يمكن من خلالها وضع رسم تخطيطي، حتى و إن مُنح القارئ جردا كاملا إلى حد ما للأشياء في الغرفة ». المثال الجيد للا منظورية هو هذا الوصف من رواية سحابة الأطلس لـ ديفيد ميتشل²⁶:

غرفتي الجديدة واسعة بما يكفي للعب لعبة البادمينتون المزدوج؛ فيها سرير ذو أربعة أعمدة كان علي أن أنفض عث السنة الماضية؛ قرطبة عمرها قرن من الزمان تقشر

كان عالم السرديات النمساوي، ف. ك. شتانزل، أول الباحثين الأدبيين الذي انتبه إلى عرض الفضاء في السرد. إذ يقترح في كتابه نظرية للسرد، استراتيجيتين للتوصيف الفضائي: المنظورية و اللا منظورية.

ثمة تمييز هام داخل الوصف المنظوري يمكن أن يوضع على أساس ما إذا كان الراوي/ الملاحظ يشغل وجهة نظر ثابتة أو متحركة

الجدران مثل حراشف التنين، لكنها جذابة بطريقتها؛ كرة الساحرة النيلية؛ دولا ب مطعم بغلاف الجوز؛ ستة مقاعد وزارية، و مكتب من شجر الجميز أكتب عليه هذه الرسالة. (ص. 66)

قد تعزى الطريقة الأخرى لتصور الوصف اللا منظوري إلى وضع يطفو بحرية في الفضاء.²⁷ مثلاً، إذا بدأ الوصف بعرض الواجهة الأمامية للبيت، ثم الواجهة الخلفية، ثم الحديقة، بعد ذلك الداخل، و يراوح بين نظرة عامة و نظرة أفقية، فلا يمكن للمنظور أن ينسب إلى كائن بشري مجسد متموقع في موقع، بل ينتمي إلى وعي بلا جسد غير مقيد بالزمن و الفضاء، وعي يشغل من الذاكرة أو من الخيال. في هذا النوع من الوصف، قد يُرى إلى كل عنصر فردي من منظور خاص، لكن الكل لامنظوري. يقترح شتانزل أن الوصف المنظوري نموذجي للسرد بضمير الغائب مع تبئير الشخصية (« سرد الشخصية- المتألمة»، باصطلاحه)، فيما يكون الوصف اللا منظوري أكثر تواتراً في السرد بضمير المخاطب، غير أن هذه الملاحظة قائمة على عينة محدودة جداً. و نفضل أن نقترح بأن الاختيار بين الوصف المنظوري و الوصف اللامنظوري يمليه التعارض بين تصور استراتيجي و تصور رمزي للفضاء. (سنعود إلى هذا التعارض عند نهاية الفصل.) عندما تكون للموضوعات قيمة وجدانية جوهرية أو جمالية، أو حينما يكون هدف الوصف هو استحضار بعض الأجواء (كما في مثال ميتشل أعلاه)، من الضروري تعيين كيف أنها ترتبط بعضها ببعض، لكن عندما يحدد تشكيل الفضاء مجموعة من الإجراءات التي يمكن اتخاذها، و من ثمة يؤثر في كشف الحبكة (كما قد يحدث في لغز القتل) عندئذ يصبح الوصف المنظوري مفضلاً.

ثمة تمييز هام داخل الوصف المنظوري يمكن أن يوضع على أساس ما إذا كان الراوي/ الملاحظ يشغل وجهة نظر ثابتة

أو متحركة²⁸. في دراسة عن كيفية وصف الناس لشققهم، حددت ليندي و لابوف²⁹ (أنظر هيرمان من أجل تطبيقات سردية) استراتيجيتين معرفيتين أساسيتين، نعتاهما بـ «الجولة» و «الخريطة». في استراتيجية الجولة، يتنقل المتكلم عبر الشقة كما لو أنها متاهة (رغم أن للشقق بنية فضائية أبسط بكثير من المتاهات)، يلجها على نحو نموذجي من الباب الأمامي، متابعاً الممرات و هو يصف الغرف الواقعة على اليمين أو على اليسار. أحياناً يدخل المتكلمون الغرفة بواسطة فعل الحركة، و أحياناً يلتقون عليها نظرة من الممر. في هذا المثال لاستراتيجية الجولة، كما تلاحظ ليندي و لابوف، « يتحول التمثيل الفضائي إلى متوالية زمنية- سرد زائف»:

عندما تعبر الباب الأمامي

هناك ممر ضيق

إلى اليسار، الباب الأول تصل إلى غرفة نوم صغيرة.

ثم هناك المطبخ،

بعد ذلك الحمام،



بعد ذلك الغرفة الرئيسية في الخلف، و غرفة الجلوس، على ما أظن. (ليندي و لابوف، ص. 927)

في استراتيجية الجولة و بينما يشاهد المتكلمون الشقة من الداخل، فإنهم في استراتيجية الخريطة يحتلون منظورا خارجيا، مرتفعاً سكونياً:

أود أن أو أقول إنها مرتبة بنمط مربع ضخم، منقسم إلى أربع وحدات.

إذا كنت تنظر إلى هذه الشقة من الأعلى، فسيظهر عندك

مثل - مثل ما قلتُ من قبل، مربع ضخم بخطين مرسومين عبر

المركز لتشكيل أربعة مربعات صغيرة.

الآن، في النهايتين - أم- في المقصورتين المواجهتين الشارع لديك

غرفة الجلوس و غرفة النوم.

بين هاتين المقصورتين لديك الحمام.

الآن، بين المقصورتين اللاحقتين، المواجهتين الفناء، لديك

ردهة صغيرة بعد ذلك المقصورتين، إحداها هي غرفة النوم

و الأخرى هي المطبخ ثم ردهة صغيرة - آه - بعيدة بقليل عن المطبخ. (ليندي و لابوف، ص. 929)

إذا قدرنا من خلال التردد الموسوم بـ «آم» و «آه»، فهذا الوصف ينطوي على جهد معرفي أكبر من الجولات. إنه، بالفعل، المثل الوحيد لاستراتيجية الخريطة في قاعدة بيانات ليندي و لابوف، فيما تكون الجولات متعددة. فالجولة بالتأكيد هي الاستراتيجية المفضلة، ليس بفضل سريتها الملازمة، التي تجعلها أكثر حيوية و حسب، و إنما أيضاً من السهولة أكثر للمتكلم ليتذكر جميع الغرف. تتخذ التقنيات الذاكرة الرومانية للمكان (loci) ، أو أمكنة الذاكرة، نموذجاً شكل مشي ذهني عبر بناية ما. فقد كان كل شيء تتم مصادفته أثناء التفقد مرتبطاً بوحدة من المفردات ليتم تذكرها عبر خلق القصة. على أن وصف

الشقة لا يربط الغرف بلائحة المفردات لكي يتم تذكرها؛ على الأصح، إنها الغرف نفسها هي التي يتم استعادتها أثناء المشي.

لكن، في النصوص المكتوبة، تقل أهمية الإجابات التذكيرية للجولة بكثير، لأن المؤلف لا يحتاج إلى تذكر مفردات في وقت قصير؛ أما في التخيل السري، فالمؤلف يخلق التشكيل الفضائي بدلا من تذكره. من ثمة ينبغي للوصف الشبيه بالخريطة أن يكون شائعاً في التواصل المكتوب أكثر من الشفهي، و في التخيل أكثر من وصف الفضاءات العالم الحقيقي.

في المثال التالي من [رواية] وليم فوكز، يفصل موقع الشخصية المبهرة في نقطة عالية يفصلها [أي الشخصية] من المنظر الطبيعي و يوفر بديلاً لوجهة نظر عامة للخرائط³⁰. فالمنظر الشبيه بالخريطة يتقوى من خلال المفردات الموجهة المطلقة، الشرق، الغرب، الجنوب. و لا يمكن للقارئ أن يحدد موقع عناصر المنظر الطبيعي بخصوص بعضه البعض و حسب، و إنما أيضاً يعينها داخل جغرافيا العالم الحقيقي:

[من النقطة المتميزة على الحافة الشرقية لمقاطعة يوكنابتوفا، رأى تشارلز ميلسن] موطنه الأصلي بالكامل، وطنه... يتكشف تحت نظره مثل خريطة في انفجار صامت بطيء: باتجاه حافة التل الشرقية على التلال الخضراء المتدرجة بعيداً نحو ألاباما و إلى الغرب و الجنوب تتدفق الحقول و الغابات المتقاربة داخل الأفق الأزرق الضبابي الذي بعيداً عنه يتزامن في الأخير مثل سحابة سور السد الطويل و يتدفق النهر العظيم ليس فقط من الشمال و لكن ينبع من بلاد الشمال.³¹

مثال آخر عن استراتيجية الخريطة في التخيل السري يرد عند الروائي الفرنسي آلن روب غريبه. لقد كان هدفه الأدبي المعلن هو تطهير الوصف من أي عنصر بشري، خصوصاً الاستعارات المتمركزة حول الإنسان التي تعزو «عمقا» و قصداً ذهنيين إلى الأشياء الجامدة. فبدل كتابة «القرية مخفية عند أسفل الوادي» لماذا لا، كما يحتاج روب غريبه، نقول ببساطة «القرية متموقعة»؟³² يذكرنا إصراره على عرض الأشياء في مظهرها الخارجي بالمشروع الفينومولوجي للإمساك بالعالم في آخريته الجذرية؛ مع

فيما يعد نص روب غرييه تجربيا لكتابة قصوى تكمن قيمته في أصالته و ليس في قدرته على تحفيز الخيال، فإن طريقة غامرة أكثر بكثير في جعل الفضاء نصيا تكمن في ضم استراتيجيات الخريطة و استراتيجية الجولة

الجانب»، «على أعلى مستوى»، «على الجانب الآخر»؛ «أمام»، فإنه يغمر ذهن القارئ بأشياء تلاحق بعضها البعض في الذاكرة، مانعة الخيال من تشكيل رؤية شاملة تشمل على نحو آني كل عنصر موصوف. و قد يحتاج قارئ مسلح بقلم و ورقة إلى رؤية شاملة و بانورامية للمنظر الطبيعي. و ربما كان قصد روب غرييه هو حث القارئ على رسم خريطة. على أن المنظور ليس خرائطيا على نحو حربي، بما أنه لا يرتفع بما يكفي لمنع الأشياء من إخفاء بعضها البعض.

فيما يعد نص روب غرييه تجربيا لكتابة قصوى تكمن قيمته في أصالته و ليس في قدرته على تحفيز الخيال، فإن طريقة غامرة أكثر بكثير في جعل الفضاء نصيا تكمن في ضم استراتيجيات الخريطة و استراتيجية الجولة. في أوجيني غراندي³⁴ — بلزك، يجذب النص القارئ إلى عالم القصة عبر عنوان بضمير المخاطب يضعها في دور المراقب المتجول: الوصف المغطي أربع صفحات لمدينة صومور التي تستهل الرواية يأخذ القارئ في جولة عبر المدينة، سامحا لها بالقاء نظرة خاطفة على الأفنية و المتاجر في طريقها، إلى أن تصل إلى المرحلة الفعلية للرواية: «عندما تكون تتبع التواءات هذا الشارع المثير للإعجاب الذي في كل منعطف منه يوقظ فيك ذكريات الماضي، و يغرقك جوه بشكل لا يقاوم في ضرب من الحلم، تلاحظ خلوة قائمة في وسطها قد تميز بشكل خافت باب بيت السيد غراندي» (ص. 37). و فيما تمثل الحركة العامة للوصف جولة، فالاستحضار الطويل للنظرات يواجه طوال الطريق استراتيجية شبيهة بالخريطة بشكل أكبر.

بل إن الوصف الشبيه بالجولة بشكل أكبر هو وصف بيت عائلة بوندبروك في رواية توماس مان المسماة بهذا الاسم. هنا لا تنجز الجولة بشكل ادعائي من قبل القارئ

ذلك فحتى هذه الأخيرة لا يسعها أن تُدرك بدون توسط ووعي متأمل. في الوصف المقتبس أدناه، تتجول عين ملاحظ مجهول من موقع عال لتقدم نظرة بانورامية للمنظر الطبيعي:

من الجانب البعيد من غرفة النوم تحمل العين الدرابزين و تلامس الأرضية فقط بعيدا جدا، على المنحدر المقابل للوادي الصغير، بين أشجار الموز في المزرعة، بحيث لا يمكن رؤية الشمس بين مجموعات الكثيفة من الأوراق الخضراء العريضة. لكن، بما أن هذا القطاع لم يكن تحت الزراعة إلا مؤخرا، فلا يمكن متابعة التقاطع المنتظم لصفوف الأشجار بشكل واضح، و نفس الشيء ينطبق على جميع الممتلكات المرئية من هنا تقريبا، لأن القطاعات القديمة - حيث الارتباك قد حاز الصدارة- تقع على أعلى مستوى في هذا الجانب من الوادي، أي من الجانب الآخر للبيت.

على الجانب الآخر، أيضا، يمر الطريق السريع، بالضبط أسفل حافة الهضبة. و الطريق السريع، الطريق الوحيد الذي يسمح بالولوج إلى الممتلكات، يعين الحدود الشمالية. ثم طريق مترب يقود من الطريق السريع إلى الأكواخ و، في الأسفل، إلى البيت، أمامه منطقة واسعة صافية ذات منحدر طفيف للغاية يسمح باستدارة السيارات.³³

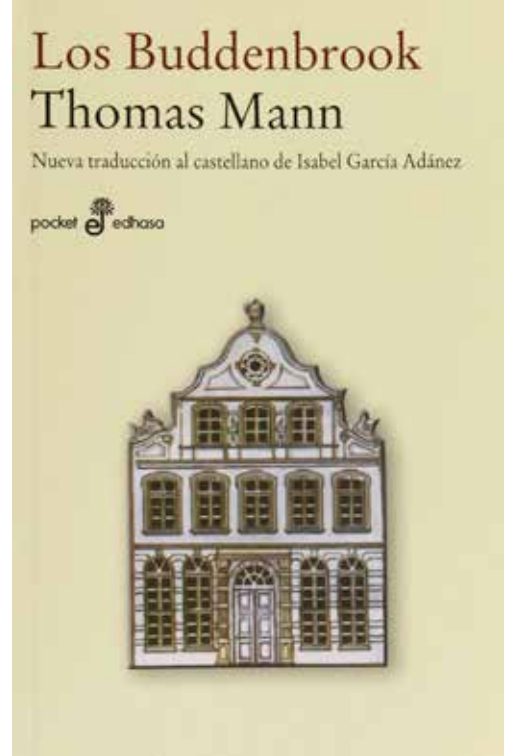
فيما يبلغ وصف فوكر ابتهاج مسافر يصل إلى نقطة عالية و يكتشف العالم من جديد- تجربة مألوفة لمتسليقي الجبال- فإن التفصيل الأطول و الأكثر لوصف روب غرييه، الذي يملأ صفحة و نصف، يوفر مجموعة، و (للقارئ) تعليمات دقيقة و إلى حد ما مملة من أجل بناء خريطة ذهنية للوضعية الإطارية. لكن هل تنجح؟ فحتى و إن كان النص يولي اهتماما كبيرا للعلاقات الفضائية («في هذا

تمر الطريق من باد كيسينغن إلى شتاينخ من خلال غروسنبراخ، و كلاينبراخ، و أشاش بقلعتها و مصنع الجعة بغرافت لوكسبورغ. من هناك تصعد أشاش لايت الوعرة، حيث ينزل لازاروس (تكتب لويزا) دائما من عربته كيلا تحمل الخيول عملا شاقا. من القمة، تمتد الطريق هبوطا، على طول حافة الغابات إلى هولن، حيث تفتح الحقول و يمكن رؤية تلال رون من بعيد. أمامك تنتشر مروج صال، و تقع غابات ويندهايم في منحني لطيف، و هناك رأس برج الكنيسة و القلعة القديمة- شتاينخ ! الآن الطريق تعبر النهر صعودا و تلج القرية، حتى المساحة المجاورة للنزل، ثم هبوطا على اليمين إلى الجزء الأدنى للقرية، التي تسميها لويزا موطنها الحقيقي.³⁶

في هذا المثال الخالص لاستراتيجية الجولة، يتم إبدال الملاحظ المتجول، على نحو كئائي، بالطريق التي تبدو أنها تتحرك عبر الفضاء- صاعدة التلال، و نازلة إلى الأودية، و كاشفة على طول الطريق عن رؤية متغيرة دائما. لقد جعلنا اختراع النقل الفائق السرعة نألف كيف أن المنظر الطبيعي يتطور في ما يتعلق بموقع الملاحظ. فالتجارب الفيلمية، مثل استخدام دزيغا فيرتوف لكاميرا مثبتة على سيارة، أو ألعاب الفيديو، التي يُحسَن فيها الكمبيوتر العرض بحسب موقع اللاعب، قد كانت قادرة على القبض على هذه التجربة. غير أن اللغة غير مناسبة للقيام بذلك، إذ حين تورد حركة، فإنها لا تظهر تقدما من لحظة إلى أخرى، بل تبليغ عن إزاحة شبه فورية من مكان أصلي إلى مكان الوصول، كما لو أن العامل قد تم نقله عن بعد: « ذهبت ماري من باريس إلى لندن.» فعبّر وصفه الدينامي للفضاء، يمد مثال سيبالد اللغة بقدر استطاعته لأن تضاهي قدرة الفيلم و ألعاب الكمبيوتر لإبلاغ الحس بالسفر عبر منظر طبيعي متغير. كما أنه لا يطلب من القارئ أن يرسم خريطة العالم، بل ليعيش تجربة السفر.

تنصيب الفضاء السردى: المستوى الكبير

لا تظهر الجولة و الخريطة و هجنتها المتنوعة على المستوى الصغير للوصف الفردي و حسب، و إنما يمكن أيضا أن تُستخدم كمبادئ مبنية شاملة للفضاء السردى. هنا مرة أخرى تعد الجولة إلى حد بعيد استراتيجية أكثر شيوعا. و



«إذن، فأنت تقيم هناك، يا بودنبورغ؟» على اليمين كان سلم أبيض عريض ذو درابزين منقوشة يفضي إلى غرف نوم عائلة القنصل في الطابق الثاني؛ إلى اليسار صف آخر من الغرف. نزلت الجماعة، و هم يدخنون، و توقف القنصل في الأسفل.

« في الطابق الأوسط ثلاث غرف،» أوضح قائلا، « غرفة الفطور، و غرفة نوم والدي، و غرفة ثالثة نادرا ما تستخدم. و هناك ممر يمتد على طول الغرف الثلاث... من هنا، من فضلكم.»³⁵

رغم أن القنصل يمثل دور مرشد للجولة عبر المنزل، فوصفه للطابق الأوسط موجز و شبيه بالخريطة، ذلك أنه لا يريد أن يأخذ ضيوفه إلى الأجزاء الخصوصية في البيت. و تستأنف الجولة مع وصف سردي مفصل للممر إلى الفناء، و للفناء نفسه، الفضاء الأكثر عمومية في المنزل.

قد يكون الأساسي في المنظور الدينامي هو وصف المنظر الطبيعي عند و. ج. سيبالد من ما يمكن نعتة — وجهة نظر متأرجحة:

تروغدن) اسمه في الأوساط الأدبية من خلال كتابه الشبيه بجولة بشكل عال، **طرق سريعة زرقاء**، وفيه يصف رحلة على متن السيارة عبر الطرق الثانوية في الولايات المتحدة. في **أرض المروج**، ينتقل إلى الاستراتيجية المقابلة، استراتيجية التمثيل الفضائي. الكتاب يرادو المستحيل في محاولة رسم خريطة لفظية لـ تشيز كوتني، كانسس، حيث لا يترك أي جزء أو مظهر للإقليم بدون تغطية. انطلاقاً من خريطة بيانية³⁸، و تقسيمها، بشكل اعتباطي إلى حدٍّ (لكن وفق ممارسة خرائطية معيارية) إلى اثنا عشر ربعا (منسوخة في مستهل كل فصل)، يكتشف المؤلف الجغرافيا، و حيوانات المنطقة، و النباتات، و التاريخ، و الاقتصاد، و الممارسات الفلاحية، و الحياة الاجتماعية لكل ربع داخل نظام صارم مستلهم من الكتابة اليابانية: من الأعلى إلى الأسفل و من اليمين إلى اليسار. و مع ذلك، لا وجود لسبب مفروض لقراءة النص داخل هذا النظام. بوسع القارئ أن يفتح الكتاب على أي مكان لاكتشاف واحد من هذه الأرباع؛ و بدل إتباع الطريق النصي عبر ربع معطى، بوسعه أن يقفز بحرية عبر الإقليم بكامله. هذه الحرية في التنقل تنبثق من اعتباطية تقسيمات الخريطة.

لماذا تشيز كوتني و لماذا كانسس؟ لأن هذه الأرض المعشوشبة و المأهولة بشكل متناثر في ولاية إيميل أغلب سكانها إلى اعتبارهم محرومين بشكل يثير الشفقة من الميزات المثيرة و الانجذاب الطبيعي، هذه الأرض قميظ اللثام، في فحص دقيق، عن تنوع منتظم على ما يبدو. فكما يعلق قارئ ما في أمازون. كوم: قد لا تصدق كم يمكن لكتاب عن كانسس كوتني تافهة أن يكون مؤملاً للغاية.» مع ذلك، و كما تذهب كانسس، فليست تشيز كوتني عادية حقاً: هي مقاطعة تلية في ولاية مسطحة عموماً؛ تجتذب الباحثين في الإيكولوجيا لاحتوائها على البقايا الأخيرة من الأعشاب الطويلة التي غطت ذات يوم السهول الشاسعة؛ و هي أحد مواقع الأحداث الأكثر جدارة بالذكر، أحداث تاريخ الرياضة الأميركية، و حدث تحطم طائرة عام 1931، التي ذهب ضحيتها نات روكني، مدرب فريق كرة قدم نوتر دام الأسطوري. هذه الميزات توضح في جزء ما سبب اختيار هيت-مون لتشيز كوتني من أجل «خريطة عميقة» - خريطة لا تفسر الحاضر و حسب، و إنما أيضا الماضي المدفون تحت سطح الأرض، سواء كان تكوينات جيولوجية، أم مواقع أركيولوجية، أم مقبرة البلاد. تصير

عندما تمارس على المستوى الكبير، تكون أكثر بكثير من طريقة لعرض الفضاء- تصبح الأساس الثيماتي لنموذج من الحكبة. نجد بنية جولة ما متى اتبعت قصة ما أسفار بطل وحيد (في تقابل مع السرد الدرامي، الذي يركز على شبكة علاقات بشرية)؛ في الرومانس القروسطي، و في الرواية الشطارية؛ و رواية التكوين (*Bildungsroman*)؛ و في جل ألعاب الكمبيوتر؛ و بطبيعة الحال، في الكتابة الرحلية. لئن كانت الجولة واحدة من أقدم أشكال السرد (كان حكي الغرباء عن رحلاتهم، بحسب **الأوديسا**، شكلاً مفضلاً للتسلية في الثقافات الشفهية)، فإنها لم تفقد شعبيتها. إذ من **الأوديسا** إلى **دون كيشوت** و من **على الطريق** لجاك كيرواك (رواية تقوم بمسح للولايات المتحدة بالسيارة) إلى **الأعمال المختارة لـ تي. إس. سيفيت** لـ رايف لارسن (حيث عالم خرائطي عبقر في سن الثانية عشر، بعد أن منحته مؤسسة غوغنهايم جائزة، يهرب من بيته و يقوم برحلة سريعة على متن ناقلات ليسافر من مونتانا إلى واشنطن دي. سي.)، أثبتت الجولة مرة بعد أخرى قدرتها على التعبير عن تنوع التجربة البشرية. فبينما يتنقل البطل من مكان إلى آخر، خالقا لقاءات بالصدفة، و ملتقيا بأناس جدد، و عابرا مناظر طبيعية متنوعة، و مكتشفا ثقافات و عادات جديدة، و مختبراً مغامرات مختلفة قابلة للحكي بشكل بالغ، و متعلماً طوال الطريق، فإن الجولة تصوغ حرفياً الاستعارة الزمكانية الشعبية « الحياة رحلة »³⁷. إن هذه البنية السردية من الانتشار و الشيوخ عند القراء بحيث بإمكاننا الاستغناء عن مناقشة أمثلة خاصة.

بعكس ذلك، تعد بنية الخريطة شكلاً تجريبياً بشكل بالغ و في الأعم شكلاً ما بعد حدائي للتنظيم. إذ بدل زيارة الفضاء من خلال مسار خطي للمسافر، تقسم هذه البنية المسار إلى قسمين متميزين و تستحضر كل واحد من هذين القسمين ضمن نظام تحدده خوارزمية شكلية. و في حين تتعامل الجولة مع الفضاء بوصفه مدى واسعاً يجب عبوره، بالتوقف عند نقاط مختلفة حيث تقع الأحداث الهامة، تعتبره الخريطة مساحة يجب أن تغطيها اللغة بشكل تام. المثل على هذا الشكل الفضائي هو **أرض المروج (PrairieEarth)** [أثراً ترجمتها على هذا النحو] لـ وليم ليست هيت -مون، و هو نص لا تخيلي إبداعي.

صنع وليم ليست هيت-مون (و هو الاسم المستعار لوليم

ثمة مقتطف يصف فيه هيت- مون محاولته لتسجيل كل فكرة تعبر ذهنه في فترة زمنية تبلغ دقيقة واحدة، هذا المقتطف يعيط اللثام عن الحلم المستحيل الذي يلهم النص ككل- حلم توفير صورة شاملة للإقليم

الأعلى في تشيز كوتني، رونغير هيل، و يرى الأرض تتراعى تحتته مثل خريطة. و تذكره شبكة طرقها (المرئية) بشبكة الخرائط غير المرئية، «الأرباع الاعتبارية التي بطبيعتها لا علاقة لها بالأرض، و قليلا بالتاريخ، و لا أكثر بتفاصيلي. ... هل من شأن الإحداثيات أن تؤدي إلى اتصالات؟ هل كانت نفسها فقط روابط بوسعنا أن نفهمها حقاً؟ و هل تقود إلى الأنوال المظلمة التي تجذبني إلى هنا؟»⁴¹. مع ذلك فليس مشروع إنتاج «خريطة طوبوغرافية للكلمات»⁴² الذي تقوده الأرباع بدون مشاكله، لأن بعض الأرباع ممتلئة بالمقومات، في حين يكون البعض الآخر فارغا صورة عامة. قد تكون الفضاءات البيضاء على الخريطة هي المغناطيس الذي يجذب هيت- مون إلى تشيز كوتني (مثلما جذبت بطل جوزيف كونراد في قلب الظلام إلى أفريقيا)، لكن يصعب عليها أن تتحول إلى قصص- تتطلب القصص عوامل بشرية، و حيثما يمارس البشر أنشطتهم، يخلفون آثارهم على الأرض، بحيث لا تعود الخريطة ثانية بيضاء. من جهة أخرى، يمتلك الربع الذي يحوي المدينة الحقيقية الوحيدة في مقاطعة كوتنود فولز، العديد من القصص لحكيها بحيث لا يمكن التعامل معه في نفس الإطار- بمعنى فصل- مثل الأرباع الأخرى. و المؤلف يجد حلا لهذا المشكل بإلحاق قسم من المدينة و تاريخها الغني بكل فصل، مكسرا إلى حد ما النمط الشامل. أما بالنسبة لأرباع الخريطة الأكثر فراغا، فهي أحيانا ممتلئة بقصص مستوردة تجمع العديد من المناطق. هاكم، على سبيل المثال، كيف يستحضر هيت-مون رُبع هومستيد، الذي

تشيز كوتني عبر فعل الكتابة أكثر من مكان خاص بكثير في ولاية ترمز إلى العادي، و تصبح مركز العالم، مثلما هي على نحو طبيعي بالنسبة لسكانها. إن هذا المركز مطلق كما أنه نسبي: مطلق في ما يخص جغرافيا الولايات المتحدة، لأن تشيز كوتني تقع عند تقاطع خط يجري من سياتل إلى ميامي و خط يجري من بوسطن إلى سان دييغو، نسبي، إذ أينما ينتقل الراوي، يجد نفسه واقعا عند تقاطع خط الطول و خط موازي يمكن تتبعه حول العالم و إيابا إلى موقع الانطلاق. توحى هذه الرحلة المتخيلة بأنه أينما نكون، نلفي أنفسنا في مكان متصل بكل مكان آخر في العالم، مكان حيث تلتقي جميع الطرق. و بما أنها واحدة من الأمكنة التي لا تحصى و تعمل بالنسبة لسكانها كمركز للعالم، فإن تشيز كوتني فريدة كما أنها عادية.

ثمة مقتطف يصف فيه هيت-مون محاولته لتسجيل كل فكرة تعبر ذهنه في فترة زمنية تبلغ دقيقة واحدة، هذا المقتطف يعيط اللثام عن الحلم المستحيل الذي يلهم النص ككل- حلم توفير صورة شاملة للإقليم، نوع خريطة 1:1 « استغرق الحديث على الشريط عن تلك الدقيقة، بطبيعة الحال، ستين ثانية، لكن عند الاستماع إليه، أدركت أن بالنسبة لجمهور ليس سواي كانت كل المعلومات الهامة ضائعة... أخذت قلما و ورقة و شرعت في محاولة لكتابة وصف لتلك الستين ثانية مثل روائي، و عندما و صلت إلى ست صفحات توقفت- ليس لأنني انتهيت و لكن لأنني كنت بعيدا عن الانتهاء»³⁹ تعجز اللغة هنا، بما هي وسيط زمني، عن تعقب الفكر، من حيث هو ظاهرة زمنية. بل أعظم من ذلك هي الفجوة بين اللغة و الزمان-الفضاء الرباعي الأبعاد للأرباع، لأن وسيط التمثيل غير قابل للقياس مع الممثل. لا يمكن للنص إلا أن يكشف عن القشور و الشظايا- صورة متواترة في أرض المروج، كما بين راسل-⁴⁰ قشور و شظايا واقع تشيز كوتني. إذ في رسم خريطة لها، يكون أرض المروج كاملا و انتقائيا: كامل لأن كل منطقة من الإقليم مفسرة نصيا، و انتقائي في ما يختاره للتمثيل.

كيف بإمكان أرباع الخريطة البيانية لتشيز كوتني أن تتحول إلى لغة؟ تزود فكرة الخريطة القارئ بطريقة لتنظيم قشور المواد التي أخرجها عنها من الأرض من قبل. في الفصل الأول من الكتاب، يصف كيف يتسلك التل

أصبحت الأزواج المفاهيمية التي تقوم عليها النصوص السردية (و كذا النصوص الغنائية) ممكنة من خلال ما يعتبره لوتمان مفهوما فضائيا- لاسيما مفهوم الحدود الطبوغرافي، الذي يبين عوالم القصة ضمن مناطق مميزة خاضعة لقوانين مختلفة

الذي نَظَرَ للحبكة فيما يتعلق بالمقولات الفضائية. و حاجاه يستحق التلخيص ببعض التفصيل لكونه يستبق أعمال الباحثين في الحقل المعرفي الراهن مثل لايفكوف، و جونسن، و فوكوني، و تورنر حول أهمية الاستعارات الفضائية بالنسبة للفكر البشري. يبدأ لوتمان بملاحظة أن «العلاقات الفضائية للغة» (مثل «أعلى-أدنى»، «يسار-يمين»، «قريب-بعيد»، «مفتوح-مغلق») «وسيلة أساسية لفهم الواقع»⁴³. ذلك أن الذهن البشري يعمل من خلال ربط هذه الأزواج المفاهيمية بأفكار لا فضائية، مستعملا إياها كدوال فارغة قادرة على أن تكون مملوءة بتشكيلة عريضة من المعاني. مثلا، بوسع التعارض «أعلى-أدنى» أن يرمز إلى الخير مقابل الشر، و البعيد مقابل القريب، و الحركة مقابل الجمود، و الحرية مقابل العبودية، و الثقافة مقابل الطبيعة، و التوافق مقابل النزاع. هذه الصورة المجازية الفضائية تعمل في الأدب بطرائق نموذجية أصلية و متعالية ثقافية كما بأهماط فريدة خاصة بالكتاب الفرديين⁴⁴.

أصبحت الأزواج المفاهيمية التي تقوم عليها النصوص السردية (و كذا النصوص الغنائية) ممكنة من خلال ما يعتبره لوتمان مفهوما فضائيا- لاسيما مفهوم الحدود الطبوغرافي، الذي يبين عوالم القصة ضمن مناطق مميزة خاضعة لقوانين مختلفة. فالحدود تحرم العبور، لكنها عموما غير نافذة مما يكفي لمنع الانتهاك. هذا الغموض أساس لحدوث الأحداث، حجر الأساس للسردية. و لوتمان يعارض النصوص «بدون حبكة» التي تحدد و تحترم نسقا طبوغرافيا للحدود (مثلا، النصوص الوصفية بشكل خالص)، و النصوص «المحبكة» (أو السردية)، التي تنتهك فيها هذه الحدود. بل حتى النصوص المحبكة تفتقر البنية السكونية التي يعتبرها لوتمان بدون حبكة: «إن حركة الحبكة، الحدث، هي عبور ذاك الحد المحرّم الذي

يشكل مقومه الوحيد المسجل على الخريطة البيانية شبكة مادية غير جذابة، شبكة طرق البلاد:» (1) يتخيل كيف هو الريف من خلال دراسة الخريطة و يخلص، من هيمنة شبكة الطرق، إلى أنه لن يحبها؛ (2) يروي سيره في هذه الطرق (ليلا، لتلافي رؤية الأسيجة التي تحدها)، و لقائه بالشرطة، و عودته إلى فندق على الطريق العام في مقاطعة أخرى بكانسس؛ (3) يصف عادات دجاج البراري، طائر يوجد في المنطقة؛ (4) يورد حوارا مع مزارع يعيش خارج الربع لكن حقله تقع داخله (يحكي المزارع عن تجاربه في فرنسا و ألمانيا كجندي في الحرب العالمية الثانية)؛ و (5) يروي حادثة تحطم الطائرة التي قتلت نات روكني، رغم أن النصب التذكاري الذي يشير إلى تحطم الطائرة يقع في الربع المتاخم. هذه الانحرافات الطفيفة عن تنظيم يحترم اعتباطية خطوط الشبكة تمكن من تحقيق ما ينبغي لأي خريطة طبوغرافية أو خريطة طريق أن تمثله: تمثيل مناطق بحجم مماثل في الإقليم بواسطة نص بطول مماثل. فضلا عن ذلك، و حيث ترسل القصص حوالق نحو أرباع أخرى، و مقاطعات أخرى، و بلدان أخرى، فإنها تكشف عن الروابط التي يرغب المؤلف في اكتشافها من خلال ترك الشبكة الاعتباطية تنظم نصه، و تحول تشيز كونتي، كانسس، إلى مركز شبكة تمتد بعيدا جدا عن أي حدود اعتباطية، أكانت سياسية، أم إدارية، أم خرائطية.

الفضاء بوصفه مقوما عالميا للحبكة

يمكن تصور دور الفضاء، في طبقة المعنى التي تكون المضمون السردية للنصوص كما ينبغي، على مستويين: العام و الخاص. على المستوى العام، بالوسع اعتبار الفضاء عنصرا ضروريا للحبكة، مثلما سنسمي البنية المعرفية الوسيطة المستقلة التي تحدد السردية. فقد كان يوري لوتمان الأول

هامبتنز و الفقراء في الأحياء الفقيرة؛ و يقيم الأحياء على سطح الأرض و يرقد الأموات في العالم السفلي. هكذا، تقدم فضائية الحكبة بنية «أوريو-كوي» [شخص أسود يبدو للجماعة أنه يجسد المقومات الاجتماعية و الثقافية للرجل الأبيض]: على المستوى الأعلى للتجريد، تفترض الحكبة عالما يبينه المفهوم الفضائي للحد؛ و المناطق التي تحددها هذه الحدود يمكنها أن ترتبط مع أي مفهوم مادامت هذه المفاهيم تدخل ضمن تقابلات ثنائية، و غالبا ما تكون فضائية هذه المفاهيم استعارية. إنما على السطح، كثيرا ما تتسع هذه المفاهيم لما يسميه لوتمان — «التحقق الفضائي»، و إنه بواسطة السفر المادي يعبر البطل الحدود المحرمة.

مثل جميع النماذج الشكلية للسرد، لا يعد تصور لوتمان مخططا يمكن تطبيقه على نصوص مثل قطعة الكعك، كاشفا على نحو آلي و لا لبس فيه عن بنائاتها الدلالية؛ بل إنه إلى حد ما أداة تحليلية مرنة يعتمد تطبيقها على نص معطى على قرارات تأويلية و تقدم نتائج قابلة للتغيير. على سبيل المثال، يمكن لقصة «إيفلين» أن تصاغ على الأقل بطريقتين: كقصة لعبور قريب فعلي، تنتشل إيفلين من منزلها و تقف عند الحدود (الميناء)، متبوعة بمستقبل متوقع يعيدها عبورا إلى منزلها و كل شيء ترمز إليه؛ أو كقصة لعبور غير متحقق، قصة تهرب فيها إيفلين من الحياة في دبلن و تنتقل إلى بوينس إيرس. في التحليل الأول، ثمة عبوران، لكن واحدا يكمن في مستقبل غير مروي؛ و في التحليل الثاني، يكون النص عديم الحكبة على المستوى الفعلي، بما أن ليس هناك تغيير يحدث حقا، و لكنه يطمح بحكمة محتملة. مع ذلك، ففائدة نموذج لوتمان تعتمد على ما إذا كانت أو لم تكن المقومات الدلالية المتصلة للنص (أو الثيمات) مترابطة مع المناطق الفضائية المتميزة. حين يحدث التجسيد الفضائي، يمكن تطبيق مفهوم عبور

تؤسسه البنية التي بدون حكمة. و هي ليست حدثا عندما يتنقل البطل داخل فضاء مخصص له. إذ بوسع حكمة ما أن تختزل دائما إلى حلقة أساسية- عبور الحد الطوبولوجي الأساسي في البنية الفضائية للحكمة»⁴⁵. يعتمد حدوث الأحداث على قوة الحدود: إن فتاة فقيرة تقترب برجل ثري حدث قادر على توليد فائدة سردية داخل مجتمعات ذات طبقات اجتماعية شديدة التقسيم، لكن تقل بكثير في مجتمعات المساواة. و مع ذلك، لا يمكن للحلقات الحافلة بالأحداث بشكل خاص أن تبدأ بسلسلة سببية تؤدي إلى حدث هام على نحو سردي. ذلك أن عبور الحدود التي تميز حدوث الأحداث بوسعها أن تحدث بأي عدد من المرات خلال مسار القصة، و غالبا تَقلب نتائج عبور سابق و تستعيد نظاما سابقا: «إذا قمنا بتأويل الحكبة بوصفها حدثا ممتدا، عبور الحد الدلالي، عندئذ يصبح قلب الحكبة جليا: يمكن للتغلب على نفس الحاجز داخل حدود نفس الحقل الدلالي أن يمتد داخل سلسلتي الحكبة العاملتين في اتجاهين متقابلين»⁴⁶.

لا يحصر هذا التصور الفضائي للحكمة السرد في القصص التي يسافر فيها البطل عبر مناطق لعالم منقسم طبيعيا أو سياسيا؛ و لئن كان بوسع الحدود أن تكون فضائية حرفيا، فيمكن أن تكون أيضا اجتماعية (غنية مقابل فقيرة)، أو انطولوجية (آلهة مقابل بشر)، أو بيولوجية (حيوانات مقابل بشر؛ حية مقابل ميتة). و مادام مقدور المقولات الفضائية صياغة مفاهيم ليست نفسها فضائية بالطبيعة، فأى حكمة بإمكانها أن تُرسم بيانيا على نحو مرئي بمجموعة مصطلحات نظرية - على سبيل المثال، عبر رسم فين (Venn) البياني المعزز بالأشهر. مع ذلك، حتى عندما تكون الحدود اجتماعية أو أنطولوجية جوهريا، فإنها تميل إلى أن ترتبط بالمناطق الطبيعية: مثلا، يعيش البشر على الأرض، و الآلهة في السماء؛ و يعيش الأغنياء في

مثل جميع النماذج الشكلية للسرد، لا يعد تصور لوتمان مخططا يمكن تطبيقه على نصوص مثل قطعة الكعك، كاشفا على نحو آلي و لا لبس فيه عن بنائاتها الدلالية؛ بل إنه إلى حد ما أداة تحليلية مرنة يعتمد تطبيقها على نص معطى على قرارات تأويلية و تقدم نتائج قابلة للتغيير.

الحدود حرفيا على نحو تام؛ لكن عندما لا يحدث، تصبح فكرة العبور استعارة ضئيلة بحيث قد يستبدلها المرء — «حالة تغيير» أو «تحويل قيمة مقوم دلالي».

الفضاء بوصفه مقوما خاصا للحبكة

فيما تستعمل المقاربة المخططة أعلاه مفاهيم فضائية لبناء نموذج عالمي للحبكة، ستركز مقاربة مهتمة بالخاص على تلك النصوص التي تحول تجربة الشخصيات للفضاء داخل ثيمة سردية بارزة، وكذا على نسب المعنى الرمزي إلى المناطق أو المعالم المتنوعة لعالم القصة.

في كوسمولوجيا المجتمعات التقليدية، ينقسم الفضاء إلى عالم مدنس (مجال الحياة اليومية) و عالم مقدس (تقيم فيه كائنات فوق طبيعية) بمواقع مقدسة تعمل كبوابات بين الاثنين. و الاستجابة السردية لهذه الكوسمولوجيات و النمذجات إنما هي جغرافيا رمزية متنوعة داخل مناطق تحدث فيها مختلف الأحداث و التجارب- حيث الحياة، بتعبير آخر، محكومة بقوانين طبيعية، أو سيكولوجية، أو اجتماعية، أو ثقافية مختلفة. في حكايات الجنيات أو ألعاب الكمبيوتر، على سبيل المثال، قد تربط الخريطة الرمزية للعالم السردى القلعة بالسلطة، و قمم الجبال بالتواصل مع المقدس، و الأماكن المفتوحة

بالخطر، و ما إلى ذلك. لا ينحصر هذا التنظيم الرمزي للفضاء في النصوص الفانتستكية؛ يمكن لعوالم سردية أن تتبنين عن طريق تقابلات بين البلدان المستعمرة و المناطق المستعمرة؛ أو بين الحياة في العاصمة و الحياة في المقاطعة (الكوميديا الإنسانية لبلزاك)؛ أو بين الوطن و بعيدا عن الوطن (الأوديسا)؛ أو بين المعروف و المجهول (المدينة مقابل القلعة في رواية القلعة لكافكا)؛ أو بين المناظر الطبيعية التي تتحدث بشكل مختلف إلى الخيال (طريقة سوان مقابل طريقة غيرمانت في في إثر زمن مضى

لبروست).

يمكن للفضاء السردى، هندسيا، وكذا كحبكة على نحو وظيفي، أن يوصف بخصوص التقسيمات، الطبيعية كما الثقافية، التي تنظمه داخل فضاءات فرعية وثيقة الصلة ثيماتيا: الجدران، و الردهات، و الحدود السياسية، و الأنهار، و الجبال، و كذا فيما يتعلق بالمداخل و المعار التي تسمح لهذه الفضاءات الفرعية بالتواصل: الأبواب، و النوافذ، و الجسور، و الطرق السريعة، و الأنفاق، و الممرات. بالإضافة إلى التقسيمات الأفقية، يمكن للسرد يقدم أيضا تقسيمات عمودية، متطابقة مع ما يسميه توماس بافل⁴⁷ بـ « الأنطولوجيا البارزة». و هذه الأنطولوجيات بوسعها أن تقابل عالم الحياة اليومية بعالم السحر، و الأحلام بالواقع، و الصور بالموجودات، أو في السرد ذات القصص المظمورة، و مستويات التخيلية الأعلى بمستويات التخيلية الأدنى. و فيما تقسم التقسيمات الأفقية جغرافيا عالم القصة، تخلق التقسيمات العمودية طبقات أنطولوجية داخل الكون السردى.

تقدم تجربة الفضاء المعيشة مصدرا غنيا على نحو خاص للخلق الثماتي (Thematization). بعض القصص تقدم الفضاء بوصفه مغلقا و محبوسا (سرود الاعتقال؛ يوميات آن فرانك)، و أخرى بوصفها مفتوحة و محررة (سرود الاستكشاف؛ و العديد من السرد الرحلية)، و أخرى مع ذلك بوصفها مفتوحة و مغرّبة (سرود التجوال دوفا هدف في محيط عدائي؛ التمثيلات الحديثة للمدينة). أحيانا يتحول الفضاء المحبوس إلى حقل اكتشافات لا حصر لها، كما في جزيرة روبنسن كروزو. إذ عبر شجاعته، قد يكون الفضاء مدركا بوصفه منفصلا (سرود المنفى؛ الأوديسا) أو قد تنكر التكنولوجيا وجوده (التواصل عن بعد؛ الرحلة من خلال النقل عن بعد). و قد يسلط السرد أيضا الضوء على أهمية إحساسنا بالتجسيد بالنسبة لتجربة الفضاء

يمكن للفضاء
السردى، هندسيا،
وكذا كحبكة على نحو
وظيفي، أن يوصف
بخصوص التقسيمات،
الطبيعية كما
الثقافية، التي تنظمه
داخل فضاءات فرعية
وثيقة الصلة ثيماتيا؛
الجدران، و الردهات،
والحدود السياسية،
والأنهار، و الجبال،

أفقي، لأن هذا الأخير يمثل منظور الجسد البشري.

فيما يتخذ الفضاء الوجداني نموذجاً شكل منظر طبيعي جذاب أو مروع، فأفضل ما يرمز إليه الفضاء الاستراتيجي هو رقعة الشطرنج. ذلك أن ليس للمربعات على رقعة شطرنج قيمة وجدانية جوهرية بالنسبة للاعب؛ إنها مهمة فقط بسبب الإجراءات التي تسمح لها هذه المربعات بالأداء. مثلاً، ترغبون في نقل رخ الشطرنج إلى مربع ما لأنكم بالقيام بذلك يمكنكم الاستيلاء على بيدق من يادق خصمكم. في الفضاء الاستراتيجي، من المهم جداً رؤية كيف أن الأشياء ترتبط الواحد بالآخر. إن الفضاء الاستراتيجي ممثلاً بشكل أفضل في نظرة الخريطة كبروز عمودي لا يخفي فيه أي شيء شيئاً آخر.

بالنسبة لغالبيتنا، التصور الوجداني الأشد عمقا للفضاء هو التعارض بين الوطن و البعد عن الوطن. هذا هو السبب في كون الأوديسا لم تتوقف أبداً في إثارة مشاعر القراء. فبعدا عن الاستمتاع برحلة دامت تسع سنين عبر عوالم معروفة و أخرى مجهولة كسائح متلهف لاستكشاف بلدان جديدة، ليس لأوديسيوس سوى هدف واحد: العودة إلى إيثاكا، لأن الرجوع إلى وطنه الأصلي و استعادة النظام الذي تم إتلافه إبان غيابه إنما هو مسألة تحقيق مصيره. عندما يعتقد الشعب في إيثاكا أن أوديسيوس قضى، يبدو لهم مصيره بائساً بشكل خاص لأن رفاته لن يدفن في أرضه الأصلية، حيث ووريت رفات أجداده. و لما يطلب منه ملك شيريا (توقفه الأخير قبل عودته إلى وطنه) أن يعرّف بنفسه، يحدد هويته بخصوص الاسم، و الأصل، و مكانه الأصلي: « إنني أوديسيوس، ابن ليرتيز، مشهور في العالم/ بكل أنواع الحرف- شهرتي طبقت الآفاق. / إيثاكا المشمسة هي وطني»⁴⁸. غير أنها ليست بقعة مشمسة بشكل خاص توفر الحياة السهلة التي يتوق إليها أوديسيوس إلى إيثاكا. لو كان الاستقرار في منظر طبيعي جميل و خصب هو هدفه

بواسطة إبراز بطل ينمو جسمه أو يتقلص خارج النسب البشرية. فروايات من قبيل رحلات غالفر أو أليس في بلاد العجائب تنزع صفة الآلية عن علاقتنا بالفضاء من خلال إظهار كيف أن الحركة، و الملاحظة، و التعامل مع الأشياء، و العلاقات البينشخصية، مثل هذه الروايات يؤثر فيها تغيير الحجم. و لعل الخلق الثيماتي للفضاء هو تلك التي تنطوي على العوالم البديلة أو العوالم المتنافرة جذريا. كمثال على تجريبية مع بُعدية الفضاء هو الرواية القصيرة أرض منبسطة — إدوين آبوت 1884، التي هي سرد يرصد حياة يومية و قضايا معرفية داخل عوالم من بعدين، ثم من بعد واحد. لكن عندما يتم نقل الراوي في النهاية إلى عالم ثلاثي الأبعاد، يطلب من سكانه أن يأخذوه إلى عالم رباعي الأبعاد، و تخبره مخلوقات البعد الثالث بأن مثل هذا الشيء غير موجود. هكذا، يمكن للخيال أن يسحب الأبعاد من إدراكنا ثلاثي الأبعاد للواقع، لكنه لا يضيفها إليه.

الفضاء الوجداني مقابل الفضاء الاستراتيجي

لإنهاء هذا الفصل، نود أن نرسم مخططا لعلاقتين متضادتين للفضاء، هما هما علاقتان تلعبان دوراً أساسياً في تشكيل المضمون السردى: الوجداني و الاستراتيجي. في العلاقة الوجدانية، الأشياء الفضائية مهمة بالنسبة لأية تجارب تقدمها، و لأية أحاسيس جمالية تستلهمها، و لأية ذكريات يعيدها الذهن. فللفضاء الوجداني قرابة خاصة مع القصص و الذكريات- لكونها مرتبطة بالقصص، فالأشياء الفضائية تلهم مشاعر خاصة سواء إيجابية أم سلبية. على سبيل المثال، تخلق الأساطير المتصلة بمنظر طبيعي ما تعلقا وجدانيا بهذا المنظر، و حتى بالنسبة لغير المؤمنين بهذه الأساطير. و بما أن الفضاء الوجداني يتضمن تجربة معيشة مجسدة، فأفضل ما يمثله هي صور مأخوذة من منظور

في الأوديسا، كما في عدة سرود أخرى، العلاقات الوجدانية بالفضاء إبراز للعلاقات العاطفية بالناس: 50 في حالة أوديسيوس، لا يمكن لتعلقه بإيثاكا أن ينفصل عن عشقه لزوجته، بنيلوب، و ابنه، تيليماخوس، و أبيه الطاعن في السن، ليرتيز

لا يرتبط الفضاء الوجداني بالضرورة بالذكريات السعيدة، أو الإحساس بالأمان أو الاكتشافات الممتعة- نوع الانفعالات الإيجابية التي اكتشفها غاستون باشلار في كتابه الأساسي شعريّة الفضاء،

عشاق بنيلوب في القاعة الكبرى بقصره في إيثاكا، ترفض بنيلوب التعرف عليه كزوجها إلى أن يشير إليها بعلامة لا يعرفها إلا الزوجان. و لاختباره، تطلب منه أن ينقل سريرها إلى غرفة أخرى. هذا مستحيل، يجيب أوديسيوس: فقد صنعه من جذع شجرة زيتون عتيقة، و قوائمه جذور ملتصقة بتربة إيثاكا برسوخ. إن الجذور التي تتمدد في الأرض تعني أيضا المكان الذي ينتمي إليه الناس حقا. الحب، و العائلة، و السلالة، و الهوية، و الذاكرة: كل ذلك إنما هي قيم تربط أوديسيوس بإيثاكا و تجعل عودته إلى وطنه ضرورة كي يكون حقا ما هو عليه.

لا يرتبط الفضاء الوجداني بالضرورة بالذكريات السعيدة، أو الإحساس بالأمان أو الاكتشافات الممتعة- نوع الانفعالات الإيجابية التي اكتشفها غاستون باشلار في كتابه الأساسي شعريّة الفضاء، و التي ربطها بالأمكنة الحميمية، من قبيل البيت، و الأدرج، و الصناديق، و الدواليب، و الأعشاش، و القواقع، و المنمنمات. و يتم كتاب يبي- فاي توان **مناظر الخوف الطبيعية**⁵² جغرافيا السعادة عند باشلار مع مقابلها. إن أوديسيوس على دراية بالمناظر الطبيعية قبل العودة إلى إيثاكا يلزمه أن ينجح في اختبار شاربيديس و سكيلا، و يهبط إلى أرض الأموات. غير أن الخوف الذي يبعثه فيه مسخ شاربيديس ذي الرؤوس الستة و دوامة سكيلا ليس إلا مؤقتا، على الأقل بالنسبة لأولئك الذين ينجحون في الاختبار و يبقون على قيد الحياة؛ لكن أرض الأموات ترسخ خوفا أكثر عمقا، بما أنها تكشف عن قدر لا

الأول، لكان قد بقي في جزيرة كاليبسو، بما هي جنة خصبة حيث تعرض عليه ربة الجمال الخلود. و فيما يجد في الليل ملذات غرامية مع الربة، يقضي نهاره على صخرة جرداء مراقبا البحر، و مشتاقا إلى إيثاكا، و مستسلما تماما بسبب أسره. فعلى هذه الصخرة الجرداء، يلقي منظرا طبيعيا يذكره بإيثاكا، و هو منظر يصفه ملك شيريا كـ «أرض وعرة لكنها صالحة لتربية الأبناء» - و أنا نفسي، لا أعرف منظرا أحلى على الأرض/ من موطن الإنسان الأصلي⁴⁹. باقتراحها فرصا جديدة للفلاحة، و مناسبة لتربية الماعز و ليس الأبقار، فإن إيثاكا تبني الشخصية من خلال صعوبة كسب العيش من منظرها الطبيعي الصخري القاسي.

في **الأوديسا**، كما في عدة سرود أخرى، العلاقات الوجدانية بالفضاء إبراز للعلاقات العاطفية بالناس؛⁵⁰ في حالة أوديسيوس، لا يمكن لتعلقه بإيثاكا أن ينفصل عن عشقه لزوجته، بنيلوب، و ابنه، تيليماخوس، و أبيه الطاعن في السن، ليرتيز. و لما تسأله كاليبسو كيف تشبه بنيلوب نفسها بنفسها، أي الربة، و لماذا يرفض اقتراحها للخلود، لا يجد أوديسيوس أي شرح آخر أكثر من الرغبة في العودة: «أنظري إلى بنيلوبي الحكيمة. إنها تقصر كثيرا عنك،/ عن جمالك، و قوامك. فهي هالكة رغم كل شيء/ أما أنت، فلن تشيخي أو تموتي. ... و مع ذلك أتوق- أشتاق، كل أيامي- / للسفر إلى وطني و رؤية فجر عودتي»⁵¹. يتم التمييز إلى الارتباط بين الحب و التعلق بإيثاكا من خلال السرير الزوجي الذي يصنعه أوديسيوس لنفسه و لزوجته قبل رحيله إلى طروادة. و بعد أن يقتل أوديسيوس جميع

ليس أوديسيوس رجلا وجدانيا يتوق و كثيرا ما يذرف الدمع من أجل وطنه و عائلته و حسب، إنه أيضا «تكتيكي رائع» (كما تصفه إحدى الكنيات الهوميرية الشهيرة) يعرف كيف يصمم مخططات تستفيد من التشكيلات المعينة للبيئة

ففيما يرتبط الوجدان نموذجيا بمواقع معينة داخل الفضاء، عوض احتضان الفضاء في كليته، فالتخطيط الاستراتيجي يهتم حركة ممكنة، و الحركة تتطلب امتدادا فضائيا.

يأمر جميع خدم بإغلاق أبواب الغرف، كي لا يخرجوا عند سماع صراخ الرجال المحتضرين. أخيرا، تبدأ « الألعاب»، كل واحد من العشاق يأخذ دوره في شد وتر القوس، و يخفق الجميع. يسمح تيليماخوس و بنيلوب للمتسول (أوديسيوس) بالمحاولة، رغم المعارضة الصاخبة للخطاب، لكن تيليماخوس أولا يعيد أمه ال إلى مخدعها لتجنيبها مشهد المجزرة القادمة. يشد أوديسيوس وتر القوس بسهولة ثم يصوب سهامه نحو العشاق، الذين يقعون في الشرك بدون أسلحة داخل الردهة. و سرعان ما تنفذ سهامه و يجد تيليماخوس نفسه مضطرا لجلب الأسلحة من مخزن الطابق العلوي، و ينسى إغلاق الباب بالقفل. لكن راعي الماعز (الخائن) ينجح في الانسلاخ إلى المخزن عبر عمود في العوارض الخشبية و يزود العشاق بالأسلحة. و من خلال تحول في الزخم جدير بهوليود، تبدو النتيجة غير مؤكدة لبعض الوقت؛ لكن أثينا تُزيغ ضربات العشاق عن أهدافها، و يتم قتل الجميع؛ فقط الشاعر و الرسول ينجوان من أوديسيوس. و النساء اللواتي عملن محظيات للعشاق يتم تكليفهن بتنظيف الردهة من الدم المراق قبل أن يشنقن في الفناء. للعقوبة القاسية ما يبررها داخل النص باعتبارها طقس تطهير يطهر إيثاكا من «السفلة» الذين تراكموا أثناء غياب أوديسيوس. على أنه لحساسيتنا المعاصرة، فالوحشية التي يقتربها أوديسيوس بهدف تطهير إيثاكا ترمز إلى التحذير من التعلق الوجداني المفرط للمرء بسلالته و موطنه الأصلي.

لا يعد التآمر الاستراتيجي للفضاء السردى نشاطا تنخرط فيه الشخصيات و حسب، و إنما هو أيضا جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية. فقد صمم هوميروس تخطيطا لقصر أوديسيوس ليسمح بهزيمة الخطاب، لكنه منحهم أيضا منفذا إلى المخزن لخلق تشويق سردي. في أمثلة أخرى، عندما دبر بروسث مؤامرة اكتشاف مارسيل للنشاطات السحاقية بين الأنسة فانتوي و صديقتها، قام على نحو

ينجو منه أي كائن هالك. إذ أن الاكتشاف المروع للصيغة الدائمة لوجود الأموات - الكائنات الشبحية، العديمة الأجساد، الظامئة إلى أخبار أحببتها، و الساكنة في عالم محروم من القصص، لأن لا شيء يحدث البتة هنا- هذا الاكتشاف المروع يضع بشكل استعادي في المنظور المناسب رفض أوديسيوس للخلود الذي تقترحه عليه كاليبسو بعد ذلك (استعاديا بالنسبة للقارئ)، ذلك أن اقتراح كاليبسو مرويًا قبل زيارة أرض الأموات، رغم أن هذه الحلقات تحدث داخل الترتيب المقابل).

ليس أوديسيوس رجلا وجدانيا يتوق و كثيرا ما يذرف الدمع من أجل وطنه و عائلته و حسب، إنه أيضا «تكتيكي رائع» (كما تصفه إحدى الكليات الهوميرية الشهيرة) يعرف كيف يصمم مخططات تستفيد من التشكيلات المعنية للبيئة. بتعبير آخر، يتسلى بعلاقة استراتيجية بالفضاء. في الحلقة التي يقتل فيها أوديسيوس عشاق بنيلوب، يأخذ مخططه الاستراتيجي شكل انتباه شديد بالأبواب، و الغرف، و الممرات. دعونا نراجع الوضعية. وافقت بنيلوب (التي قد تكون أو لا تكون على علم بعودة أوديسيوس إلى إيثاكا) على الاقتتان بالعاشق القادر على شد وتر قوس زوجها. يجتمع حوالي ثمانين عاشق في الردهة الكبرى بالقصر الملكي على مأدبة عشاء و من أجل الاختبار. قبيل بدء المنافسة، يخرج أوديسيوس الذي يتخفى في زي متسول، جلسة إلى الفناء مع رعاة الخنازير و الأبقار، الرجال الوحيدون المخلصون له في إيثاكا (إضافة إلى ابنه)، و يكشف عن هويته. بنفجرون ضاحكين، لكن أوديسيوس يضع حدا لإسرافهم و يأمرهم بالعودة إلى الردهة، مخافة أن يسمعون أحد بينما هم في الخارج. على أن المجزرة التي ستحدث يجب أن تظل سرا، لكون المجتمع تهيم على العائلات الإقطاعية، و يمكن لأقارب العشاق إن يهرعوا لمساعدتهم إذا ما علموا بما يقع. عندئذ يغلق أوديسيوس أبواب الفناء لصد إمكانات الهرب. كما

ملائم بترتيب نافذة مفتوحة و موقع خفي للملاحظة؛ و لما دبر كونان دويل مؤامرة قضية « الفرقة الرقطاء» (حيث يقتل الثعبان الضحية)، قام بتشكيل مسرح الجريمة غرفة مغلقة يستحيل على القاتل الولوج إليها.

يحمل التعارض بين الفضاء الاستراتيجي و الفضاء الوجداني صلات قوية مع التعارض بين الفضاء و المكان. **ففيما يرتبط الوجدان نموذجيا بمواقع معينة داخل الفضاء، عوض احتضان الفضاء في كليته، فالتخطيط الاستراتيجي يهتم حركة ممكنة، و الحركة تتطلب امتدادا فضائيا.** بيد أن الثنائيتين غير متساويتين تماما، و بالوسع تصنيفهما بشكل تقاطعي. و قد أوضحت مناقشتنا لـ **الأوديسا** من قبل جمع الوجدان + المكان و الاستراتيجية + الفضاء. لكن رغم كثرة ندرتهما، فالإمكانيتان الأخريان ليستا غير موجودتين. ذلك أن المكان يتطلب أهمية استراتيجية عند وجود موقع بحاجة إلى أن تتم مراقبته بهدف الفوز في معركة ما، مثل البوسفور في الحرب العالمية الأولى أو داخل هدف في لعبة كرة القدم. أما بالنسبة للفضاء، فإنه يُجمع مع الوجدان عندما يسمح بالحركة، و هذه الحركة تثير أحاسيس إيجابية أو سلبية. المثال على العلاقة الإيجابية وجدانيا بالفضاء هي الإحساس بالحرية التي يحرز عليها أبطال جاك كيرواك في **على الطريق** عندما يسافرون عبر الولايات

المتحدة أو تجربة الرُّحل في كتاب دولوز و غاتري التي إلى حد ما تصور مصاغ رومانسيا للوجود الرُّحلي. النوع الآخر من الفضاء المليء بالوجدان هو المتاهة، فضاء تتيهون فيه. إذ توضح ثيمة التيه، التي تلعب دورا رئيسيا في أدب القرن العشرين، علاقة سلبية وجدانيا بالفضاء⁵³.

فرق سد: هذا هو كيف يتعامل الذهن البشري مع شساعة الفضاء و تجريدته محولا إياه إلى أداة اكتشاف- سواء في الجغرافيا أم في السرديات. فالعديد من المفكرين الذين ركزوا اهتمامهم على الفضاء (دولوز و غاتري، و هارفي، و لوفير، توان) قد ابتكروا ثنائيات أو ثلاثيات. لكن تمييزنا بين العلاقات الوجدانية و الاستراتيجية بالفضاء إنما هي مع ذلك مثال آخر لهذا التقليد. قد يسهل توفير توضيحات متعددة للثنائية في الأدب و في وسائط سردية أخرى، لكن تمشيا مع روح هذا الكتاب، فنحن أقل اهتماما بتأويل نصوص فردية من تطوير أدوات تحليلية يمكنها أن تميظ اللثام عن انتظامات في دور الفضاء و المكان عبر عدة سرود مختلفة. و يمكن اعتبار المسح الذي أجريناه بمثابة خريطة بمقياس كبير جدا؛ نأمل أن يلهم علماء السرديات و علماء الجغرافيا لتكبير و اكتشاف مقومات الإقليم الذي لا يمكن ملاحظته من المسافة التي نختار.

Narrating Space/ Spatializing Narrative : Where Narrative Theory and Geography Meet, Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote, and Maoz Azaryahu, The Ohio State University Press/ Columbus, 2016

1 - Paul Ricoeur, 1981. « Narrative time. » In *On Narrative*, edited by W.J.T. Mitchell, 165-86. Chicago : University of Chicago Press, p. 165

2 . *Aspects of the novel*. Harmondsworth, UK : Penguin. p. 87.1927] E. M. Forster, 1990

3 - David Herman. 2009. *Basic elements of narrative*. Malden, MA : Wiley-Blackwell, p. 105

4 - James Joyce. 1914 « Eveline ». [http://www. Online-literature.com/james_joyce/959/](http://www.Online-literature.com/james_joyce/959/)(accessed April 3, 2015), part.1

5 - Roland Barthes. 1972 (1957). « Introduction to the structural analysis of narrative. » In *Image, music, text*, translated by S. Heath, 79-124. New york : Hill and Wang.

6 - Gérard Genette. 1972. *Narrative discourse : An essay in method*. Translated by Jane Lewin. Ithaca, NY : Cornell University Press

7 - Shlomith Rimmon-Kenan. 1983. *Narrative fiction : Contemporary poetics*. London : Routledge. [تمت ترجمته إلى العربية، التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة.]
[ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة، البيضاء، 1995، و دار التكوين، دمشق، 2010

8 - Tzvetan Todorov. 1969. *Grammaire du Décameron*. The Hague : Mouton

9 - ترى بال الموقع كعنصر مكون لـ الحكاية (بمعنى القصة)، لأن الأحداث لابد أن تقع في مكان ما (Mieke Bal. 1985. *Narratology*. Translated by Marion Ayton Crawford. London : Penguin, p. 2 .) ففي قسم مكثف بشكل بالغ تحت عنوان « من المكان إلى الفضاء» (صص. 93-99)، تناقش عدة مواضيع أخرى، الكثير منها تتم معالجته بتفصيل أكبر في الفصل الحالي: (أ) الأحاسيس التي من خلالها تختبر الشخصيات الفضاء: النظرة، و السمع، و اللمس؛ (ب) كيف أن الأطر الفضائية مملوءة بالأشياء؛ (ج) كيف أن هذه الأشياء تخلق شعورا عاما؛ (د) كيف أن حركات الشخصية تتوسط بين الأطر الفضائية؛ (هـ) القيمة الرمزية الملزمة لبعض الأنواع من الأمكنة، مثل قمة الجبل أو *locus amoenus*؛ (و) الوصف باعتباره نقلا

للمعلومات الفضائية؛ (ز) الأفعال المنجزة ليس في الفضاء و حسب، و لكن مع الفضاء، مثل، «الاصطدام بالحائط» (أنظر المناقشة أدناه «الفضاء الاستراتيجي»).

10 - يناقش تشاتمان عرض الفضاء في الفيلم من خلال الوسيط الفضائي للصورة على نحو بارز. في مجال السرد اللفظي، يقترح تمييزاً بين «فضاء القصة» و «فضاء الخطاب»، و هو تمييز يسعى من خلاله لأن ينقل إلى داخل المجال الفضائي التمييز الراسخ بين «زمن القصة» («مدة أحداث السرد المزعومة») و «زمن الخطاب» («الزمن الذي يتخذه للتمعن [بمعنى لقراءة أو للاستماع إلى] الخطاب»؛ 62). إن «زمن الخطاب» مفهوم مفيد لكون اللغة وسيطاً زمنياً. غير أن تصور تشاتمان لـ «فضاء الخطاب» لا يتضمن فضاء بنفس الطريقة التي يتضمن بها «زمن الخطاب» الزمن، لكونه لا يهتم الفضاء الذي يشغله مادياً الخطاب السردى، مثل الصفحات، و لكن على الأصح يحيل على الكشف بواسطة خطاب الفضاء الذي تحدث فيه القصة. بتعبير آخر، لا يعد «فضاء الخطاب» فضاء مادياً، بل هو مصطلح آخر لتوصيف عالم القصة. و هذا قد يفسر لماذا لم يؤسس المصطلح ذاته في السرديات

(. Seymour Chatman. 1978. *Story and discourse : Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY : Cornel University Press, pp.96-107)

11 - Gilles Fauconnier. 1985. *Mental spaces : Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge, MA : MIT Press.

12 - Susan Stanford Friedman. 1993. « Spatialization : A strategy for reading narrative », *Narrative* 1 (1) : 12-13.

13 - Mark Turner. 1996. *The literary mind*. New York : Oxford University Press.

14 - يعرف جيرالد برنس القصة كـ « مستوى مضمون السرد... الما هو لسرد ما ... الحكاية» (التي هي نفسها بوصفها « مجموعة من الوضعيات المروية ضمن متوالية كرونولوجية») (1987، 91، 30) و الخطاب بوصفه « المستوى التعبيري للسرد في تقابله مع مضمونه»

Gerald Prince. 1987. *A dictionary of narratology*. Lincoln : University of Nebraska Press (21)

15 - يشكل هذان التصوران للفضاء أساس الكسمولوجيين المتعارضين عند نيوتن و لايبنتز. و كما تكتب ماري جين روبنشتاين قائلة: إن « نيوتن يبرهن بأن «الفضاء المطلق» خلفية ساكن ممتدة قد تتحرك عبرها الأشياء أو لا تتحرك. على نحو مماثل، يؤكد أن «الزمن المطلق» يتدفق بغير استثناء وبعناد، «بصرف النظر عن أي شيء خارجي». (Mary Jane Rubenstein. 2014. *Worlds without end : The many lives of the multiverse*. New York : Colombia University Press. P. 123

يختلف غوتفريد لايبنتز (1646-1716) بشدة مع نظرة الفضاء و الزمن «المطلقة» عند نيوتن ، مؤكداً بأن هذين المصطلحين كانا فقط توصيفين للعلاقات بين الأشياء. و يبرهن بأن ليس للفضاء و الزمن وجود مستقل: فهما، كما كتب قائلاً لصامويل كلارك النيوتوني سنة 1716،

16 - George Lakof and Mark Johnson. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago : University of Chicago Press

17 - Marie-Laure Ryan. 1991. *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Bloomington : University of Indiana Press

18 - Gérard Genette. 1972. *Narrative discourse : An essay in method*. Translated by Jane Lewin. Ithaca, NY : Cornell University Press

في الفصل 4، سنقوم بتحليل قصة حيث موقع الأمكنة المتخيلة بخصوص بعضها البعض - 19
يلعب دورا حاسما في فهم الحكمة، و حيث، نتيجة لذلك، تتطلب سيرورة رسم الخريطة الذهنية
عمليات دقيقة أكثر بكثير.

20 - Gabriel Zoran. 1984. « Towards a theory of space in narrative. » *Poetics Today* 5 (2) : p. 315

21 - Marc Augé. 1995. *Non-places : Introduction to an anthropology of supermodernity*. New York : Verso

22 - Marie-Laure Ryan. 2009. « Space. » In *Handbook of narratology*, edited by Peter Huhn, John Pier, Wolf Schmid, and Jorg Schonert, 420-33. Berlin : Walter de Gruyter

23 - Marie-Laure Ryan. 1991. *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Bloomington : University of Indiana Press.

24 - Jan Alber. 2013. « Unnatural spaces and narrative worlds. » In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, and Brian Richardson, 45-66. Columbus : The Ohio State University Press.

25 - Franz K. Stanzel. 1984 (1979). *A theory of narrative*. Translated by Charlotte Goedsche. Cambridge : Cambridge University Press. P. 123

26 - David Mitchel. 2012 (2004). *Cloud Atlas*. New York : Random House

27 - Katrin Dennerlein. 2009. *Narratologie desRaumes*. Berlin : Walter De Gruyter. p. 151

28 - 155. نفسه، ص.

29 - Charlotte Linde, and William Labov. 1975. « Spatial networks as a site for the study of language and thought. » *Language* 51 (4) : 924-39. David Herman.

2002. *Story logic : Problems and possibilities of narrative*. Lincoln : University of Nebraska Press

30 - Elizabeth Duvert. 1986. « Faulkner' map of time. » *Faulkner Journal* 2 (Fall) 14-28

31 - William Faulkner. 1948. *Intruder in the dust*. New York : Random House. p. 151

32 - Alain Robbe-Grillet. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris : Gallimard, coll. Idées. p. 60

33 - Alain Robbe-Grillet. 1981. *Jealousy*. Translated by Richard Howard. New York : Grove Press. p. 40

34 - Honoré de Balzac. 1955. *Eugénie Grandet*. Translated by Marion Ayton Crawford. London : Penguin

35 - Thomas Mann. 1961. (1910). *Buddenbrooks*. Translated by H. T. Love-Porter. New York : Vintage Books. p. 27.

36 - W. G. Sebald. 1996. *The emigrants*. Translated by Michael Hulse. New York : New Directions. p. 194.

37 - Kai Mikkonen. 2007. « The 'narrative is travel' metaphor : Between spatial sequence and open sequence. » *Narrative* 15 (3) : 286-305.

38 - رغم أن أرض المروج يشمل خرائط بيانية، فليس هذا خاصية تجعله مندرجا في سرد- خريطة، بل كيف أن النص ككل يغطي الفضاء، و كيف أن القصص المرتبطة بهذا الفضاء يتم تقديمها ضمن متوالية لا تخص الزمن. قد تحتوي سرود الجولة أيضا خرائط لعرض رحلات البطل.

39 - William Least Heat-Moon. 1991. *PrairyErth* (a deep map). Boston : Houghton-Mifflin. pp. 334-35.

40 - Alison Russell. 2000. *Crossing boundaries : Postmodern travel literature*. New York : Palgrave.

41 - نفسه، ص. 15.

42 - نفسه، ص. 15.

43 - Jurij M. Lotman. 1970. *The structure of the artistic text*. Translated by G. Lenhoff and R. Vroon. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1977. p. 218.

44 - فيما يركز لوتمان على الفن اللفظي، يولي لايكوف و جونسن (1980) و مارك تورنر

(1996) اهتمامهم بالاستعارات الفضائية المجمدة داخل اللغة العادية. و بإخلاصهم للعقيدة الفينومولوجية، يعتقد هؤلاء المؤلفون أن التجربة البشرية الأكثر أساسية تتألف من وعي المرء لنفسه بوصفه جسما متموقعا في الفضاء. فالطبيعة المتجسدة للذهن منعكسة في اللغة من خلال عائلات الاستعارات التي تجسد مفاهيم مجردة فيما يتعلق بالأجسام المتحركة عبر الفضاء أو واقعة فيه. إن ألفاظا من قبيل «فوق» و «تحت» و «أمام» و «خلف»، و «أعلى» و «أدنى» تنظم الفضاء مستعملة الجسم كنقطة مرجعية. و بسبب الوضع المنتصب للجسم، فإن فوق و تحت إنما هما المصدران الأكثر خصوبة للاستعارات: مثلا، سعيد هي فوق، و حزين هي تحت؛ و أكثر هي فوق، و أقل هي تحت، و ما إلى ذلك. أما أمام و خلف فتستعملان أساسا كاستعارات للزمن: في ثقافتنا، المستقبل أمامنا و الماضي وراءنا. في حين أن المخططات الفضائية الأخرى التي توفر مصادر هامة للاستعارات هي القناة، و الرحلة، و السبيل، و المحتوي. أنظر داننبورغ من أجل تحليل لبعض المشاهد السردية و الحيكات بخصوص هذه الاستعارات المجمدة. Hilary Dannenberg. 2008. *Convergent and divergent lives : Plotting coincidence and counterfactuality in narrative fiction*. Lincoln : University of Nebraska Press

45 - Jurij M. Lotman. 1970. *The structure of the artistic text*. Translated by G. Lenhoff and R. Vroon. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1977. p.238.

46 - نفسه، ص. 238.

47 - Thomas Pavel. 1986. *Fictional worlds*. Cambridge, MA : Harvard University Press.

48 - Homer. *The Odyssey*. Translated by Robert Fagles. New York : Penguin Books, 1997, Book 9, II. pp. 21-23.

49 - نفسه، 30-32. Book 9, II. pp.

50 - ليس هناك مكان أكثر وضوحا من في إثر زمن مضى لـ بروس (Marcel Proust. 1981 (1913-27). *Remembrance of things past (A la recherche du temps perdu)*. (Translated by C.K. Scott Montcrief. New York : Random House بالنسبة لمارسيل، البطل و الراوي، تعتبر قرية كاميري أو الشانزي ليزي في باريس أمكنة سحرية عندما، و هو طفل، يغرم بالنساء اللائي يراهن هناك: جيلبيرت و سوان و دوق غيمونت، التي سلاتها الأرستقراطية تعيد التاريخ إلى الحياة في خيال الطفل. لكن بعد سنوات، عندما تتزوج جيلبيرت و تنتظم في محيط الدوقة الاجتماعي، و تدرك أن هذه الأخيرة زوجة مخدوعة بدل كونها تجسيدا لماض مجيد، فإن هذه الأمكنة لا تلهم عنده إلا الممل و عدم الاكتراث. و ستستعيد هالتها عندما، يستعيد مارسيل، بعد أن يتعثّر على رصيف غير مستوي، ماضيه، بمعية الفضاءات التي تصلح كمنصات له. Leonard Lutwack. 1984. *The role of place in Literature*. Syracuse, (NY : Syracuse University Press. pp. 63-66).

51 - Homer. *The Odyssey*. Translated by Robert Fagles. New York : Penguin Books, 1997, Book 9, II. p. 159.

52 - Yi-Fy Tuan. 2013 (1979). *Landscapes of Fear* , Minneapolis : University of Minnesota Press.

53 - Lars Bernaerts. 2012. « Narrative disorientation : Representation of space in experimental fiction. » Paper presented at the conference of Society for the Study of Narrative, March 15-17, in Las Vegas.

جاكلين دي روميلي
ترجمة: محمود عبد القني

Jacqueline de Romilly, *La tragedie grecque*,
éd. PUF, Paris, 2018.



عنوان الكتاب «التراجيديا الإغريقية»، للباحثة الفرنسية البارزة «جاكلين دي روميلي» (1913 - 2010)، الذي صدر في طبعات فرنسية عدّة. وقد صدرت طبعته الأخيرة عن المنشورات الجامعية «بيف». حاز هذا الكتاب شهرة خاصة بين الأوساط الجامعية الفرنسية عموماً، وبين دارسي التراجيديات والآداب وأشكال الإنتاج الفني والشعري الإغريقية. إن تناول التراجيديا الإغريقية في هذا الكتاب، وفي دراسات عديدة غيرها، هو رديف للرجوع إلى نبع الآداب الأوروبية برمتها. هذه العودة هي أمر شبيه بتأمل النصر الأول الذي حققه الإغريق في مجال الخلق الأدبي. تعود «ج. د. روميلي» لتحصي، تصنّف وترتّب الشعراء والنصوص والشعريات ذات اللبوس الفلسفي والسحري في آن. كل مسرحية هي نصر للمخيلة، كل عرض هو استدعاء للإنسان ليتأمل ماضيه ومصيره. وذلك لا ينتمي لشعب آخر غير الإغريق. ولا أدل على ذلك سوى أننا ما زلنا نوّلف التراجيديات، بعد خمسة وعشرين قرناً من فجرها، ولم نصل كفايتنا من استدعاء شخصياتها الأصلية. يحدث هذا في كل مسارح العالم. لا يوجد مثل هذا الوفاء لماض لامع تركنا نستذكره ونستدعيه. لماذا هذا الوفاء؟ تطرح جاكلين دي روميلي وتجيّب: هذا الوفاء سببه سعة الدلالة. نقدم هنا «بنية التراجيديا» الإغريقية للإطالة على السحر الأول للنص المسرحي التراجيدي.

التراجيديا والإغريق

إن اختراع التراجيديا هو عنوان جيّد للنصر؛ وعنوان النَّصر هذا ينتمي إلى الإغريق.

هناك، في الواقع، شيء أسرّ في النجاح الذي عرفه هذا النوع. لأننا ما زلنا، اليوم، نوّلف تراجيديات، بعد خمسة وعشرين قرناً، ونوّلّفها إلى حدّ ما في كل مكان من العالم؛ ونستمرّ، من وقت إلى آخر، في استعارة الموضوعات والشخصيات الإغريقية: نكتب تراجيديات إلكترا وأنتيغوني.

لا يوجد أبداً هنا وفاء لماضٍ لامع فقط. إنه لمن البديهي، في الواقع، أن شيوع التراجيديا الإغريقية يعود إلى سعة الدلالة، وإلى غنى الفكر الذي عرف المؤلفون الارتباط به: لقد قدّمت التراجيديا الإغريقية تأملاً في الإنسان، في لغة عاطفية مباشرة يسهل الوصول إليها. ولهذا السبب بدون شك، في مرحلة الأزمة والتجّدّد، التي هي مرحلتنا، نشعر بالحاجة إلى الشكل الأولي لهذا النوع. نهجم الدراسات الإغريقية، لكننا نوّدي، في كل مكان من العالم تقريباً، تراجيديات إسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس، لأنّ في هذه التراجيديات تلمع هذه التأملات في الإنسان بكل قوتها الأولية.

إذا كان الإغريق قد أبدعوا التراجيديا، فإن الاختلافات بين تراجيديا لإسخيلوس وتراجيديا لراسين تبقى عميقة. إن إطار التمثيل لم يعد هو نفسه، ولا بنية المسرحيات بقيت هي نفسها. كما لم يعد ممكناً مقارنة الجمهور. والروح الداخلية تغيّرت أكثر من أي شيء آخر. ومن تصميم التراجيديا الأصلية، فإن كل مرحلة وكل بلد يعطي تأويلاً مختلفاً. لكنه داخل الأعمال الإغريقية يجد ترجمته بقوة أكبر، لأنه يظهر في عُريه الأول.

دامت التراجيديا الإغريقية، بحصاد أعمالها الكبرى، في المجمل أربعاً وعشرين سنة. وبفضل علاقة لم تكن

إن اختراع التراجيديا هو
عنوان جيّد للنصر؛ وعنوان
النصر هذا ينتمي إلى
الإغريق.

هناك، في الواقع، شيء
أسرّ في النجاح الذي عرفه
هذا النوع. لأننا ما زلنا، اليوم،
نوّلف تراجيديات، بعد
خمسة وعشرين قرناً

عشوائية، صادفت هذه السنوات الأربع والعشرون ازدهار أثينا السياسي.

إن أول تقديم تراجيدي مُنح لديونيزوس الأثيني كان، كما قيل لنا، في حوالي سنة 534 ق.م تحت حكم بيزسترات. لكن أول تراجيديا تمّ الاحتفاظ بها (أي التي اعتبرها القديماء جديرة بالدراسة) كانت غداة النصر الكبير الذي حقّقته أثينا على الغزاة الفرس. بالإضافة إلى ذلك، فقد خلّدت الذكرى: إن نصر سالاميس، الذي أسّس لقوّة أثينا، كان في سنة 480، وأول تراجيديا تمّ الاحتفاظ بها كانت في سنة 472؛ والأمر يتعلق بمسرحية «الفرس» لإسخيلوس. ثم تتالت الأعمال العظيمة. وبدأ المسرح يعرف كلّ سنة مسرحيات جديدة تُقدّم للمسابقة من طرف إسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس. تواريخ ميلاد هؤلاء المؤلفين متقاربة؛ وحيواتهم فيها قواسم مشتركة. وُلد إسخيلوس سنة 525، وسوفوكليس سنة 495، ويوربيديس حوالي سنة 485 أو 480. العديد من أعمال سوفوكليس وتقريباً جلّ أعمال يوربيديس قدّمت بعد استشهاد بيريقليس، في

إذا كان الإغريق قد أبدعوا التراجيديا، فإن الاختلافات بين تراجيديا لإسخيلوس وتراجيديا لراسين تبقى عميقة. إن إطار التمثيل لم يعد هو نفسه، ولا بنية المسرحيات بقيت هي نفسها.

وهي: سبع تراجيديات لإسخيلوس، وسبع لسفوكليس، وثمانية عشر ليوربيديس (إذا ما أحصينا مسرحية «ريزوس»). ويعود اختيار هذه التراجيديات الثلاث والثلاثون، عموماً، إلى مملكة هادريان¹.

إنه أمر بسيط حين نفكر في كل المؤلفين الذي لا نعرفهم إلا بطريقة غير مباشرة، والذي نكوّن عنهم فكرة بصعوبة- خصوصاً كبار الأسلاف، ثيسبيس، براتيناس، ولا سيما فرينيكوس. إنه أمر بسيط إذا فكرنا في تنافس الثلاثة الكبار- مثل أبناء براتيناس وفرينيكوس، إيون دي كيوس، نايفرون، نيكومارك وآخرين كثر، من ضمنهم ابنا إسخيلوس، أوفوريون وإيفايون،

وابن أخته فيلوكليس القديم. وأخيراً، إنه أمر بسيط حين نفكر في مكمل مشروع يوربيديس، ومن ضمنهم إيوفون وأرسطون، ابنا سوفوكليس، وخصوصاً في مؤلفين آخرين مثل كريتياس وأغاثون، أو كارسينوس بعد ذلك. وأخيراً، إنه أمر بسيط أيضاً حين نفكر في إنتاج الثلاثة الكبار أنفسهم، ما دام إسخيلوس كان، كما يبدو، قد ألف تسعين تراجيدياً، وسفوكليس كتب في نفس النوع ما يزيد عن مئة (يعرف أرسطوفان مئة وثلاثين، سبع منها اعتُبرت زائفة) ويوربيديس، أخيراً، ألف اثنتين وتسعين، سبع وستون منها كانت معروفة في تلك الفترة التي كُتبت فيها سيرته. الخسارة كانت إذاً كبيرة؛ وحين نتحدث عن التراجيديات الإغريقية، يجب، مع الأسف، أن نضع في أذهاننا أننا نتحدث عن حوالي ثلاثين تراجيدياً من بين ما يناهز الألف. بعضها تظهر لنا أيضاً، دون أدنى شك، أكثر جمالاً من التي بين

**وإذا ما استثنينا
مسرحية «ريزوس»،
التي وصلتنا على
أساس أنها ليوربيديس
لكن صحة ذلك
مشكوك فيها، فإننا
لا نعرف أبداً، بعد سنة
404، سوى أسماء
مؤلفين ومسرحيات،
وأجزاء، وأحياناً بعض
الكتابات الصارمة**

معركة «بيلوبونيس»، حيث رضخت أثينا، التي كانت سجينة إمبراطورية لم تعد تستطيع الحفاظ عليها في الأخير، تحت ضربات إسبارطة. بعد خمس وعشرين سنة من الحرب، في سنة 404، فقدت أثينا كل القوة التي اكتسبتها بعد حروب الفرس. في ذلك التاريخ، كان يوربيديس قد مات منذ ثلاث سنوات، وسفوكليس منذ سنتين، كما كان يتم تقديم بعض مسرحياتهم غير المكتملة أو التي لم تُقدّم بعد. وبعد ذلك تمّ كل شيء.

**وإذا ما استثنينا مسرحية «ريزوس»،
التي وصلتنا على أساس أنها
ليوربيديس لكن صحة ذلك
مشكوك فيها، فإننا لا نعرف أبداً،**

بعد سنة 404، سوى أسماء مؤلفين ومسرحيات، وأجزاء، وأحياناً بعض الكتابات الصارمة. ومنذ سنة 405، لم يجد أرسطوفان، في مسرحية «الضفادع»، وسائل أخرى للحفاظ على النوع التراجيدي سوى إعادة البحث في الجحيم عن بعض الشعراء الميتين. وحين شُيّد مسرح «ديونيزوس» بالحجارة، في النصف الثاني من القرن الرابع، تمّ تزيينه بتمائيل إسخيلوس وسفوكليس ويوربيديس. ومنذ سنة 386 (على الأقل هذه هي السنة المحتملة)، شُرع في تسجيل ضمن برنامج «ديونيزيس» استعادة التراجيديا القديمة. وحياة التراجيديا نفسها توقفت في الوقت نفسه الذي توقفت فيه عظمة أثينا.

بمعنى آخر، حين نتحدث اليوم عن التراجيديا الإغريقية، فإننا نرتكز أساساً وتقريباً بشكل كلي على الأعمال المحفوظ بها من التراجيديات الثلاث العظمى

**إنه أمر بسيط إذا فكرنا
في تنافس الثلاثة
الكبار- مثل أبناء
براتيناس وفرينيكوس،
إيون دي كيوس،
نايفرون، نيكومارك
وأخريين كثر، من
ضمنهم ابنا إسخيلوس،
أوفوريون وإيفايون،
وابن أخته فيلوكليس
القديم.**

المناخ الثقافي والأخلاقي للسنوات الأخيرة من القرن كان خصباً بالأعمال والتأملات كما في بداية هذا القرن، بل غير مختلف عليه تماماً. وقد عكست التراجيديا هذا التحول، سنة بعد سنة. عاشت فيه، تغذت منه. فتفتّحت في أعمال خالدة كثيرة.

وشهدت أثينا قدوم بعض الصوفيين، وهم معلمو الفكر الذين كانوا قبل كل شيء يعلمون البلاغة، وكانوا يخضعون كل شيء للسؤال، فأطلقوا، مكان المذاهب القديمة، ألف فكرة جديدة. وفي الأخير حفظت أثينا، بعد فخرها وإعلانها باعتزاز عن بطولتها، لآلام حرب طويلة وقعت بين الإغريق. المناخ الثقافي والأخلاقي للسنوات الأخيرة من القرن كان خصباً بالأعمال والتأملات كما في بداية القرن، بل غير مختلف عليه تماماً. وقد عكست التراجيديا هذا التحول، سنة بعد سنة. عاشت فيه. تغذت منه. فتفتّحت في أعمال خالدة كثيرة.

توجد، بكل تأكيد، بين التطور الخارجي المطلق للآداب وبين تجديد الأفكار والمشاعر علاقة وطيدة. إن ليونة وسائل التعبير تُفسّر بالرغبة في قول شيء مختلف؛ والتحول المستمر في المصالح قاد إلى تطور مستمر أيضاً في إجراءات العبارة. بمعنى آخر، إن المغامرة التي يعكسها تاريخ التراجيديا في أثينا هي نفسها التي نلاحظها على مستوى البنيات الأدبية أو الدلالات والاستلهام الفلسفي.

وفقط عبر تتبّع هذا التطور المزدوج، في اندفاعه الداخلي، يمكن أن نطمح إلى فهم ماهية المبدأ المشترك والإحاطة بهذا الشكل - بغض النظر عن النوع التراجيدي وعن مؤلفي التراجيديات - بما يشكّل فكر أعمالهم نفسه، أي حسب وجهة نظرهم ما لم نكفّ عن تسميته التراجيدي.

2

النوع التراجيدي

التراجيديا الإغريقية هي نوع خاص، لا يمكن تشبيهه بأي من الأشكال التي يتخذها المسرح الحديث.

إننا نريد أن نصف ولادتها، حتى نتمكن من فهم بطريقة أفضل ما كان وراء هذا النجاح المثير. وفي ذلك لا تنقصنا

أيدينا. ومن جهة أخرى، منذ البدايات لم يكن إسخيلوس وسوفوكليس أو يوربيديس من الفائزين في المباريات السنوية.

لكن، مهما كانت غرابة هذا الأمر، فإن هذه الثلاثين مسرحية الموزعة على أقل من ثمانين سنة تشهد ليس فقط على ما كانته التراجيديا الإغريقية بل على تاريخها وتطورها. ستبقى هناك حاشية من الظلال، في هذا الجانب أو ذاك من الحدين وبينهما تبقى حياة هذا النوع سجنية في أقصى الدرجات: تشكل حدودها ما يشبه عتبة لا نستطيع تجاوزها دون السقوط في ما ليس بعد، أو لن يكون أبداً، تراجيديا جديدة بهذا الاسم. بين الاثنين، بين «ليس بعد» و«لن يكون أبداً» و«تماماً»، توجد فورة قوية تذهب بالتراجيديا نحو تجديد سيتحدّد سنة بعد أخرى. ومن عدّة اعتبارات، الاختلاف أكثر اتساعاً وعمقاً بين إسخيلوس ويوربيديس، أكثر مما هو بين يوربيديس وراسين.

«المغامرة التي يعكسها تاريخ التراجيديا في أثينا هي نفسها التي نلاحظها على مستوى البنيات الأدبية أو الدلالات والاستلهام الفلسفي» يقدّم هذا التجدد الداخلي مظهران متكاملان. وفي الواقع، كلما تطوّر هذا النوع، اغتنت أدواته، وتنوّعت أشكاله التعبيرية. إنه من الممكن كتابة تاريخ للتراجيديا كلما قدّمت نفسها كاستمرار وبدت مستقلة عن حياة المدينة وأمزجة المؤلّفين. لكن، من جهة أخرى، حدث أن هذه الثمانين سنة، التي بدأت من النصر الذي حقّقته «سالاميس»⁽²⁾ إلى هزيمة 404، سجّلت في كل المجالات انطلاقة ثقافية وتقدّماً عقلياً لا شبيه له على الإطلاق.

لقد تحقّق نصر «سالاميس» بواسطة ديمقراطية جديدة، ومن طرف رجال نافذين في مجال التعليم الديني الفاضل من أتباع «سولون»³. بعد ذلك تطوّرت الديمقراطية بسرعة.

نحن نملك مؤشّرين مؤكّدين، تتمّ ترجمتهما بالطريقة نفسها التي تمّ بها تقديم التراجيديا، والتي، بعيداً عن هذه العروض، تفسّر المستوى الذي تندرج فيه التراجيديا.

كل ذلك يخون الأصل المرتبط بالدين، ويمكن أن يتفق مع ما قاله أرسطو (الشعرية، 1449أ)، فهو يرى أن التراجيديا وُلدت من الارتجال؛ فهي يمكن أن تكون منحدرّة من الأشكال الغنائية مثل الديثيرامب⁵ (وهو ترتيب ديني يُقدّم على شرف ديونيزوس)؛ كما أنها، إذن، مثل الكوميديا، تطويراً لشعيرة ما.

إذا كانت فعلاً كذلك، فإن الاستلهام الديني القوي من طرف مؤلّفي التراجيديات سيقع ضمن تطوير لدافعية أصلية، إننا، بكل تأكيد، لا نعثر على شيء في أعمالهم يذكر تحديداً بديونيزوس، إله الخمر ومواكب الرغبة، ولا حتى بالإله الذي يموت وينبعث مع النباتات؛ لكننا نجد فيها

ومع ذلك، حين نتحدث عن حفل ديني، في أثينا، يجب أن نحتاط من تصور الانفصال كما هو موجود في دولنا الحديثة. لأن هذا الاحتفال بديونيزوس هو أيضاً عيد وطني».

لم يكن الإغريق يذهبون إلى المسرح، كما نفعل نحن اليوم، فنختار اليوم المسرحية، والحضور إلى عروض تتكرّر كل يوم على طول السنة. كان هناك عידان سنويان تقدّم فيهما التراجيديات. كل عيد يضمّ مباراة، تستمر ثلاثة أيام؛ وفي كل يوم، يقوم مؤلف، تمّ اختياره قبل بزمّن، بتقديم ثلاث تراجيديات، فيما بعد. ويكون العرض مرتقباً ومنظماً بعناية من الدولة، مادام كان أحد أكبر قضاة المدينة هو من يختار الشعراء وأيضاً المواطنين الأثرياء المكلفون بالتمويل. وفي النهاية، توجّه الدعوة، يوم العرض، لكل المواطنين لمشاهدة العرض؛ منذ مرحلة بيريقليس⁶، أصبح بإمكان المواطنين الفقراء الاستفادة من إحدى الحصص بهذه المناسبة.

**تمتلك التراجيديا الإغريقية
أصلاً دينياً. وقد كان ذلك
الأصل هشاً جداً في عروض
أثينا الكلاسيكية. وهذه
العروض تنحدر صراحة من
عبادة ديونيزوس.**

الكتب ولا المقالات، التي حاولت وصف ولادتها. لكن عدد الدراسات يُفسّر تحديداً بغياب اليقينيات. وفي الحقيقة، إن الكثير من الظلال تحوم حول أصولها.

لكن على الأقل نحن نملك مؤشّرين مؤكّدين، تتمّ ترجمتهما بالطريقة نفسها التي تمّ بها تقديم التراجيديا، والتي، بعيداً عن هذه العروض، تفسّر المستوى الذي تندرج فيه التراجيديا.

أولاً، قلنا ذلك وأعدنا قوله، تمتلك التراجيديا الإغريقية أصلاً دينياً. وقد كان ذلك الأصل هشاً جداً في عروض أثينا الكلاسيكية. وهذه العروض تنحدر صراحة من عبادة ديونيزوس.

لم يكن يتمّ عرض التراجيديات إلا أثناء الاحتفال بهذا الإله. وقد كانت الفرصة الكبيرة، في المرحلة الكلاسيكية، هي الاحتفال بديونيزوس في المدين، التي كانت تتمّ في الربيع. لكن كان هناك أيضاً مباريات التراجيديا بمناسبة الاحتفالات بأعياد الـ«لانيين»⁴، التي تجري في نهاية دجنبر. والعرض في حدّ ذاته يندرج، إذن، ضمن مجموعة دينية من درجة عليا، كما يكون مصاحباً بالمواكب والقرايين. ومن جهة أخرى، فإن المسرح الذي تقدّم فيه، والذي ما زلنا إلى اليوم نزور بقاياه، كان يتمّ تشييده في عدة مناسبات، لكنه ظل دوماً هو «مسرح ديونيزوس»، بمقعده الحجري البديع المخصّص لكاهن ديونيزوس وهيكل الإله في الوسط، هنا كانت تتقدّم الجوقة. وقد كانت هذه الجوقة بنفسها، وبحضورها فقط، تبعث الغنائية الدينية. والأقنعة التي كانت يضعها أعضاء الجوقة والممثلون يدفعنا إلى التفكير في الحفلات الشعائرية ذات الطابع القديم.

بعد ذلك، اتخذ هذا العرض صبغة التظاهرة الوطنية. وهذا الأمر يفسر بكل تأكيد بعض ملامح استلهم مؤلفي التراجيديات. فقد كان هؤلاء يتوجهون إلى جمهور واسع جداً، يجتمع من أجل مناسبة مهيبية، فكان من الطبيعي أن يبحث، هؤلاء المؤلفون، عن الوصول إليه والاهتمام به. لقد كانوا، إذن، يكتبون، باعتبارهم مواطنون يتوجهون إلى مواطنين.

لكن طبيعة العرض هذه تحيل، بدورها، إلى أصول التراجيديا؛ إذ يبدو جيداً، في الواقع، أن التراجيديا ما كان لها أن تولد إلا حين وُجدت تلك الألحان الدينية المرتجلة، التي من المفترض أن تكون خرجت منها، والتي كانت في قبضة ومن تنظيم سلطة سياسية تركز على الشعب. إن ولادة التراجيديا، من خلال ملمح متميز جداً، مرتبطة، وتقريباً في كل مكان، بوجود الحكم المطلق، أي من نظام قوي يركز على الشعب ضد الأرستقراطية. وإن النصوص القليلة التي ارتكزنا عليها من أجل العودة أبعد من التراجيديا اليونانية قادتنا كلها مراحل الحكم المطلق. هناك حكاية شائعة تعود لسولون⁷، تقول إن أول عرض تراجيدي يعود للشاعر «أريون»⁸. لكن «أريون» كان يعيش بـ«كورينث»⁹ تحت حكم «بيراندر»¹⁰. (نهاية القرن السابع، بداية القرن السادس ق.م). الحالة الأولى التي ذكر فيها هيروودوت تراثيل «تراجيدية»، كانت هي التراثيل التي

كانت تنشد، في سيسيوا¹¹، آلام «أدراست»¹² والتي كانت «تعود لديونيزوس»¹³. والذي كان نسبها إلى ديونيزوس هو «كليستان»¹⁴، حاكم هذه المدينة (في بداية القرن السادس). وبدون شك لم تكن التراجيديا آنذاك سوى في بدايتها. لكن التراجيديا الحقيقية وُلدت منها. بعد تلك المحاولات المترددة في زوايا كثيرة من البيلوبونيز¹⁵، وذات يوم جميل ظهرت التراجيديا في «إتাকা»، كانت هناك قبلها عدة محاولات، لكن الانطلاق الرسمي، الذي كان بمثابة عقد ولادة التراجيديا، بين 536 و533، حيث لأول مرة

أنتج «ثيسيس»¹⁶ تراجيديا في الاحتفال الكبير بديونيزوس¹⁷. بحيث في تلك الفترة كان يحكم أثينا الطاغية «بيسسترات»، الذي لم تعرف له نظيراً أبداً.

يحتوي هذا التاريخ على شيء مؤثر؛ كل أجناس الأدب لا تحتوي على عقد ازدياد محدّد؛ ولا نعرف أي شكل تعبير آخر كان يسمح بإقامة احتفال مثل ذلك الذي كان في اليونان، بعد سنوات من عيد ميلاد التراجيديا الألفين وخمسمئة.

لكن في الآن نفسه، بغض النظر عن التدقيق في هذه البدايات، فإن التاريخ في حدّ ذاته لا أهمية له.

إن الدخول إلى حياة أثينا بتأثير من قرار رسمي، والولوج إلى سياسة الامتداد الشعبي، سيبيّن أن التراجيديا كانت مرتبطة، منذ بداياتها، بالنشاط المدني. وهذا الارتباط لا يمكن إلا أن يتقوّى حين يجتمع هذا الشعب في المسرح، ويصبح حكماً لمصائره الخاصة. وذلك يفسر أن النوع التراجيدي شديد الارتباط بالفتح السياسي. كما يفسر المكانة التي تحتلها، في التراجيديا الإغريقية، القضايا الوطنية الكبرى المتعلقة بالحرب والسلام، العدل والمواطنة. وبالنظر إلى المكانة التي يمنحونها إلهها، فإن الشعراء الكبار يقعون بقوة، هنا أيضاً، في عمق امتداد الدافعية الأولى.

**طبيعة العرض هذه
تحيل، بدورها، إلى
أصول التراجيديا؛
إذ يبدو جيداً، في
الواقع، أن التراجيديا
ما كان لها أن تولد
إلا حين وُجدت تلك
الألحان الدينية
المرتجلة، التي من
المفترض أن تكون
خرجت منها**

إذن، هناك علاقة بالأصل، بين هذين المظهرين للتراجيديا. لأن «بيزيسترات»، بمعنى من المعاني، هو ديونيزوس. وقد حاكم أثينا قام بتطوير عبادة ديونيزوس. فقد شيد، عند أقدام الأكروبول¹⁸، معبداً لديونيزوس، وعلى شرفه أنشأ باسمه هذا الاحتفال بآلهة ديونيزوس في المدن، والتي كان يجب أن تكون احتفالات بالتراجيديا. وبدخول التراجيديا، في فترة حكمه، في الإطار الرسمي لعبادة هذا الإله الرمزي، حدثت إذن الوحدة بين أكبر كفاتين وقعت تحتها هذه الولادة؛ ولادة ديونيزوس وولادة أثينا.

هذه الخشبة مكاناً مخصصاً للشخصيات. وكان يعلوها ما يشبه الشرفة، حيث كان يمكن للآلهة أن تظهر. لم يكن هناك ديكور حقيقي، بل فقط بعض الأبواب وبعض الرموز التي تحيل على إطار الفعل؛ عادة، كان الفعل يتم في الخارج، أمام بوابة قصر، عند الضرورة، وآلة من آلات المسرح²⁰ يمكن أن تظهر على الخشبة لوحة أو حلقة قصيرة تكشف عن فعل تم في الداخل. كل ذلك كان بسيطاً ويترك حصة كبيرة جداً لخيال الجمهور؛ لكن، رغم كل شيء، فالأمر يتعلق بأساليب يمكن مقارنتها بأساليب مارسها المسرح الفرنسي التقليدي.

في مقابل ذلك، كانت يوجد اختلاف كبير؛ لأن، بالإضافة إلى تلك الخشبة، كان المسرح القديم يحتوي على ما نسميه الأوركسترا، بالمعنى الذي نقصده حين نقول: «مقاعد الأوركسترا». كانت الأوركسترا عبارة عن ساحة شاسعة في شكل دائري، يوجد في مركزها هيكل دائري مهدي إلى ديونيزوس؛ وكانت هذه الساحة مخصصة كلياً لتحركات الكورال. كانت الخشبة، بكل تأكيد، تشكل عمق الأوركسترا؛ وكانت بعض الأدراج تؤدي الواحدة إلى الأخرى. ورغم ذلك، يبقى المكانان جد مختلفين؛ الممثلون، على الخشبة، لا يختلطون بالمرتلين في الجوقة؛ وهؤلاء الممثلون لا يصعدون أبداً إلى الخشبة.

إن الكورال، بعبارة أخرى، بغض النظر عن المكان الذي يشغله، يبقى بشكل ما مستقلاً عن الحركة التي تجري أمامه؛ يمكنه أن يتحاور مع الممثلين، أن يشجعهم، وينصحهم، ويتهيب منهم، بل ويهددهم. لكنه يبقى مبتعداً.

ولأن التراجيديا نشأت، سواء من القصيدة الحماسية نفسها، أو من محاكاة أساليب القصيدة الحماسية، فإن هذه الازدواجية لا تتوفر على أي مفاجأة

نحن نمتلك نقطتي انطلاق متماثلتين، يبدو الجمع بينهما جوهرياً في ولادة التراجيديا. دون أن يعني ذلك، مع الأسف، أن حصة هذه النقطة أو تلك في هذا الجمع، ولا الطريقة التي يتم بها.

هكذا، نحن نمتلك نقطتي انطلاق متماثلتين، يبدو الجمع بينهما جوهرياً في ولادة التراجيديا. دون أن يعني ذلك، مع الأسف، أن حصة هذه النقطة أو تلك في هذا الجمع، ولا الطريقة التي يتم بها، تظهر لنا بوضوح. وبين الارتجالات الدينية في البدايات وبين العرض الرسمي الذي لا نعرف غيره، تنقصنا الأطوار الانتقالية، فتتحول إلى أطروحات وصيغ يغلفها الغموض.

3

الفصل الثالث

تظهر خصائص التراجيديا الأصلية واضحة من النظرة الأولى: تبني التراجيديا اليونانية في عمل واحد فريد عنصريين لهما طبيعة مختلفة، هما الجوقة والشخصيات.

ولأن التراجيديا نشأت، سواء من القصيدة الحماسية نفسها، أو من محاكاة أساليب القصيدة الحماسية، فإن هذه الازدواجية لا تتوفر على أي مفاجأة : لقد كانت القصيدة الحماسية، في الواقع، حواراً بين شخصية وجوقة.

يبقى هذا الاقتسام أساسياً في التراجيديا الإغريقية؛ فهو يطبع البنية الأدبية لكل الأعمال الأدبية، داخل الأبيات المستعملة، كما أنه يناسب أيضاً اقتسام الفضاء.

إن التراجيديا الإغريقية، في الواقع، تُلعب في مكانين في الآن ذاته؛ ويكفي، من أجل فهمها، رؤية بقايا أي مسرح إغريقي. الجمهور يشغل مدرجات تشكل نصف دائرة واسعة. وتوجد أمام هذه المدرجات جدران عالية تطل على الخشبة، التي يمكن أن نقارنها بخشبة مسارحنا. كانت

الوضعية»، من اثنتين إلى خمسة، وفي الأخير يخرج الكورال، ويسمى الإيكسودوس²³.

لم يكن ذلك يمنع من أن ينخرط الممثلون وأعضاء الجوقة في تيار عاطفي واحد. كما كان يوجد شكل واحد محدد تُترجم فيه هذه العلاقة: كان عبارة عن نشيد حوارى يجري بين الممثلين والكورال كان يُسمى الكوموس²⁴. وكما كتب أرسطو (كتاب الشعر)²⁵، «الكوموس هو نشيد ديني يصدر في آن واحد عن الكورال والخشبة»، ويترجم الاتفاق بينهما؛ ويلحم في كل واحد الخشبة والأوركسترا. ومحسوبة على أصابع اليد الواحدة التراجيديات التي ليست على الأقل حلقة تتحول فيما بعد إلى كوموس.

كل ذلك يشكل تصميمًا واضحًا جدًا، يوجد في مجمل التراجيديات الإغريقية ويميزها عن باقي الأعمال المسرحية. لكن سيكون من الخطأ الحديث فقط عن القواعد. وحين كانت التراجيديا الفرنسية في القرن السابع عشر منشغلة باستمرار بالامتنال لاستعمالات ثابتة، كانت التراجيديا الإغريقية لا تتوقف عن الخلق، والإبداع؛ ووجدتها حيوياتها الداخلية تضيء دلالة بنية تبدو مشوشة من الوهلة الأولى.

وذلك أمر طبيعي، رغم كل شيء. فالنوع نفسه كان اختراعًا حديثًا، لا يتوفر على أي سابق أو نموذج. وإذن وجب إطلاقه، تحريره وتحسينه. كما وجب أيضًا تكييفه لمنافع متغيرة، لتطورات جديدة كانت تولد باستمرار. فبين 472 و405، تلقى تأثير عدة طفرات، انضمت داخل تطور شبه مستمر.

إن الأهمية المتعلقة، خصوصًا، بالعنصرين المؤسسين للتراجيديا- الحركة الدرامية والكورال الغنائي- طرأت عليهما تغييرات طفيفة، إلى درجة أنها أصبحت عكسية. وهذا التغير، الذي أدى إلى عدة نتائج، انتهى إلى تجدد كامل: مسرحيات قديمة في البداية، وهكذا وصلنا، في طرف أقل من قرن، إلى مسرح قريب من مسرحنا.

كان الكورال، في الأصل، العنصر الأكثر أهمية في التراجيديا. حين يتعلق الأمر بمهتئى مباراة التراجيديا، كان يسهر في البداية اثنان من أكبر قضاة المدينة على اختيار أعضاء الكورال - أي أن الأمر يتعلق بمواطني أغنياء، يتحملون المصاريف، وكان لهم شرف اختيار واستجواب الخمسة

التراجيديا الإغريقية كانت تجري دومًا على تصميمين، وأن بنيتها متحكّم فيها بمبدأ هذا التناوب

أما فيما تبقى، فإن وظيفته محددة بدقة. فإذا شغلت الأوركسترا، فإن ذلك يناسب دوره، الذي كان غنائيًا ويشمل مجموعة من الحركات، تبدأ من الإيماء الديني حتى الرقص الحقيقي. وبالمجمل، كان يغني ويرقص. وكان بالإمكان، طبعًا، أن يصل الأمر برئيس الكورال إلى أن يجري حوارًا شفهيًا مع إحدى الشخصيات (كما كان يمكن لممثل معين، وقليلًا ما يحدث ذلك، أن يكلم نفسه)؛ لكن الكورال في كليته لا يعبر إلا بالغناء أو بالتزيتل على الأقل. وذلك يُترجم في بيت واحد: فحين يكون الممثلون، في التراجيديا الإغريقية، يعبرون في بيت خماسي التفعيلة (لا يستعمل الشكل الغنائي إلا تحت إحساس عاطفي قوي)، يُعبر الكورال في أبيات خاصة بالغنائية؛ وغالبًا ما تشكل الأبيات مجموعات من المقاطع مقترنة، متعاقبة، ودائمًا منسقة بذكاء، ودائمًا مصاحبة بتطورات كوريغرافية. إن طبيعة النشر لدينا تنتبه لهذا الاختلاف: الأحرف المائلة تعين فيها للنظر الأجزاء المرتلة، التي تظهر من بينها وعلى رأس القائمة المجموعات الكورالية.

والنتيجة هي أن التراجيديا الإغريقية كانت تجري دومًا على تصميمين، وأن بنيتها متحكّم فيها بمبدأ هذا التناوب.

ولأنها كانت تُقدم بدون ستار، فإن التراجيديا الإغريقية تفتقد إلى الفصول؛ وفي مقابل ذلك، يتم تمييز الفعل فيها بعدد معين من الأجزاء، تُسمى حلقات، تفصل بينها مقطوعات غنائية تؤديها الجوقة داخل الأوركسترا.

بالإضافة إلى ذلك، وما أن الأمر يتطلب بعض الوقت كي يدخل هذا الكورال إلى الأوركسترا ويشارك فيها، فإن البنية الاعتيادية للتراجيديا تتضمن عادة مدخلًا (يسبق دخول الكورال)، ثم دخول الكورال) أو البارادوس²¹ (المكتوب غالبًا على إيقاع السير)، ثم الحلقات المقطوعة بأغاني الجوقة^{(22) stasima}، يمكن أن يتغير عددها، حسب

عشرة عضواً في الكورال، يسمون المرغون²⁶. نفس القاضيين يختاران أيضاً الشعراء الذين «يطلبون الكورال»، بمعنى يطلبون التباري. والشاعر الذي حصل على كورال، هكذا، تكون مهمته تكوينها. إنه، مبدئياً، يتكلف به بنفسه، مادام يمتلك موهبة «رئيس الكورال». بمعنى آخر، لقد كان الكورال يُعتبر نقطة انطلاق العرض.

العديد من العناوين، بالإضافة إلى ذلك، تشهد على هذه الأهمية. ومثل الكوميديا، في الواقع، ليس نادراً العثور على تراجيديا فيها إشارة للأدوار المستندة لفرق الكورال. «الفرس»، «المتضرعات»، «حاملو القرايين»، «المهذبون»، كلها تراجيديات تمثل هذه الحالة. وأيضاً بالنسبة لـ «أوريبيد»²⁷، في «الطرواديين» أو «الفاجرات». ويحدث أيضاً أن يُطلق العنوان هكذا دون أن تسمح طبيعة الكورال بتحديد مضمون التراجيديا؛ مثلما هو الحال مع «التراكينيات» لسوفوكل، أو «الفينيقيات» لأوريبيد.

كانت هذه العادة تتوافق مع حقيقة أن في الأصل كانت للكورال حصة رئيسية في سياق المأساة. لقد كانت تمثل أشخاصاً غير مهتمين كثيراً بالفعل الذي يجري أمامهم. وكانت أغانيهم تحتوي على عدد مهم من الأبيات.

هكذا، فخروج الشيوخ الذين يُكونون الكورال في «الفرس» لإيشيل²⁸ يتعلق مباشرة بصعود أو انهيار ملكهم. فمن أجلهم يخافون، على مستقبلهم الخاص الذي يتساءلون عنه؛ لأن نجاة بلدهم رهين بنجاة جيشه. ونفس الشيء، بالنسبة لـ «سبعة ضد تيبس»²⁹، حيث يتكون الكورال من نساء المدينة، اللواتي كن يخفن في كل لحظة من نكبة وطنهن، ولا يكففن عن نشر مناخ مدينة منهوبة ومسلوبة. كن خائفات وهن يفكرن في ما ينتظرهن، «نساء - أرامل المحاربين، يا للأسف، شابات وعجائز في نفس الآن -

تجرهن الخيول، وأيضاً هاربات...» (329-326). «إيتيول»، ملكهن، يُؤنبهن ويحثهن على الالتزام بالهدوء؛ لكنهن لا يستطعن السيطرة على أنفسهن: «أريد أن أطيعك، لكن الفزع يسيطر على قلبي في اللحظة، والذعر، المستقر في بوابة روحي، في داخلي، يُشعل الهلع: «أنا أخاف من الجيش الذي يحاصر جدران مدينتنا، مثلما ترتعد، الحمامة الحاضنة، خوفاً من الأفعى إلى درجة الموت...» (-287 294). نفس المفارقة بين رجل سيد نفسه وبين كورال يتكون من نساء مفزوعات في تراجيديا «المتضرعات»؛ لأن الكورال، هنا أيضاً، يتكون من نفس النساء المهذبات. وهنا، أيضاً، بقيت خائفات باستمرار، رغم توبيخ والدهن: «ستجثم الرعشات على روحي؛ قلبي الآن أسود، يخفق. ما رآه أبي من مرصده سيطر علي: أنا ميتة من الرعب.» (784-786).

هذه الأمثلة الثلاثة، صرخات الرعب هذه المختارة بصدفة من النص، تُبين كثيراً أن الكورال في مسرحيات من هذا النوع، ليس عنصراً خارجاً عن الفعل. إنه الأهم إطلاقاً. فمن أجله، وبواسطته، يمكن التأثير في الجمهور. فندرك في الأخير أنه موجود من أجل أن يتدخل، ويتضرع، ويأمل، و في الأخير تقوم مشاعرهم، بين فينة وأخرى، بقطع مختلف مراحل الفعل.

من الواضح جداً، أنه في تراجيديات مثل هذه، يجب على الكورال أن يكون مهتماً أكثر من الآخرين بنسيج الأحداث، ورغم ذلك هو عاجز عن لعب أي دور فيها. ويكون في غالب الأحيان أيضاً مُكوّناً من نساء، أو من شيوخ، بحيث لا يستطيعون الذهاب إلى الحرب، أو حتى الدفاع عن النفس: يقدم الشيوخ في مسرحية «الفرس» وفي «أغاميمنون»³⁰ أمثلة واضحة جداً؛ والذين في «أغاميمنون» يشكون من ذلك في بداية المسرحية.

- 1 - اختيار مرحلة هادريان يضم سبع مسرحيات لإسخيلوس، وسبعاً لسوفوكليس، وعشراً ليوربيديس. المسرحيات الأخرى ليوربيديس أحتفظ بها فيما بعد
- 2 - معركة وقعت بين اليونانيين والفرس سنة 480 قبل الميلاد. (م)
- 3 - رجل دولة ومشرع وشاعر إغريقي ولد حوالي سنة 640 ق.م، وتوفي سنة 558.
- 4 - هي أعياد إغريقية يتم الاحتفال بها في أثينا على شرف الإله ديونيزوس - Lénéenne.
- 5 - Dithyrambe.
- 6 - Périclès.(495-429 av.J.c).
- 7 - Solon شاعر ورجل دولة ولد بأثينا حوالي 640 ق.م.
- 8 - Arion.
- 9 - Cf, Jean Diacre, texte cité dans Rheinisches Museum, 1908, p.150, et la Souda.
- 10 - Corinthe.
- 11 - Périandre.
- 12 - Sicyone, مدينة يونانية قديمة (القرن الثالث ق. م).
- 13 - Adraste, ملك سيسيون، في الأساطير الإغريقية.
- 14 - Cf, Hérodote, V, 67.
- 15 - Clisthène.
- 16 - Péloponnèse : موقع سياحي يوناني مرت منه العديد من الحضارات.
- 17 - Thespis : (القرن السادس ق.م)، ويُعتبر مخترع التراجيديات والممثل.
- 18 -Cf. Marbre de Paros : I G XII , 5, I, 444 et Charon de Lampsaque, dans Jean Diacre.
- 19 - Acropole : كلمة يونانية معناها المدينة العالية أو الحصن.
- 20 - Ekkuklèma.
- 21 - Parodos النشيد الذي تبدأ به التراجيديات الإغريقية:

22 - غناء يؤدي في لحظة من التراجيديا الإغريقية، تقوم فيه الجوقة بالتعليق على الوضعية التراجيدية وتحليلها

23 - Exodos الجزء الأخير من التراجيديا الإغريقية. تغادر فيه الجوقة الأوركسترا. ويعتبرها أرسطو الجزء الثالث الذي: يحتوي على الكلام، بعد المدخل والحلقات.

24 - Commos.

25 - Poétique, 1452 b.

26 - : كانوا في البداية يتكونون من خمسين فرداً؛ ثم أصبحوا اثنا عشرة، ومع سوفوكل أصبحوا خمسة عشرة. Choreutes-

27 - مؤلف مسرحي إغريقي، بدأ تأليف التراجيديات منذ سنة 455 ق.م.

28 - مؤلف مسرحي ولد حوالي 525 ق.م. وتوفي سنة 456. يُعتبر واحداً من أكبر مؤلفي التراجيديات الإغريق.

29 : مدينة إغريقية، كانت من أهم المدن في ذلك الزمن. Thèbes-

30 : بطل إغريقي وملك «ميسينيس». Agamemnon -

بين أهمّ ما يُطوّر الفكر، ويُوجّع العقل ويوقظ الخيال، التّساؤل بشأن ما نكتبه ونشره من كتابات، وما يمكن أن تتّسم به من جرأة في التّغيير، وفي حفّز الأدباء والكتّاب والمفكرين والعلماء، على تجديد الأفكار، وتجديد العقول وتحيينها، وتوسيع الخيال، بل تحريره من كل العوائق والصّعوبات التي تقف في طريقه.



اسعيد حجي [1912 - 1942]، هو واحد من رواد التحديث والتجديد. وهو رائد من رواد الصحافة الوطنية، كان له أثر واضح في «النهضة» المغربية، أو في طرح سؤال هذه النهضة، مما يمكن أن يصير عليه الأدب المغربي الذي اعتبره طليعة كل تجديد وتغيير، إذا نحن غيّرنا أفقه وطريقه، لأنّ وظيفة الأدب، من وجهة نظر اسعيد حجي، أن يُغيّر الحاضر، ليذهب بنا نحو المستقبل. تأخير هذا العمل، أو هذه النهضة، والتلّكؤ في الانخراط فيها، هو تأخير وتعطيل للمجتمع، ولكل شيء في هذا المجتمع. فما يُسمّيه حجي «الصّبيحة»، ومن ينتظرهم ممن سيجرّؤون عليها، ليست سوى هذا الشروع في النهوض، وفي تجاوز الصعوبات والعراقيل، وفي وضع الأدب، الذي هو القاطرة التي ستجرّ خلفها غيرها من مجالات الثقافة والفكر، على السكة، لأنّه خارجها، منحرف عنها، لم ينطلق بعد، مما يمكن أن يكون عليه.

فالأدب، عند حجي، هو الطليعة والمقدمة، وهو ما يبدأ بالتغيير، وما يجري فيه التحديث، ليكون الفاتح، ربما لأنّ حجي يعرف أنّ الأدب، كان دائماً مجال إبدالات في الثقافة العربية، قياساً بغيره، خصوصاً أنّ الزمن الذي يتحدث فيه حجي، هو زمن الأدب بامتياز، رغم ما يلاحظه عليه من كبواتٍ أو تعثرات.

في ظلام دامس وتجد مكروبات التأخر معفنة تعشش في خلاياها وتحبس الدم فلا يسري في عروق الأمة لتنتعش ولتتقدم خطوة واحدة.

كل شيء يتوقف على تلك الصيحة فنحن لا نطمح في مرحلتنا الحاضرة أن تصبح أمتنا قادرة في أي ميدان من ميادين الحياة ولكننا نرغب في شيء واحد هو أن تقدر الأمة حالتها من التأخر والجمود وهناك يتناوب المفكرون ليشرحوا الأدوية الناجعة وتأخذ الأمة طريقها المأمون نحو التطور الصحيح واليقظة الحقة.

فمن يجرؤ على تلك الصيحة؟

لا يجرؤ على تلك الصيحة العلماء ولا المفكرون ولا المصلحون ولا الفنانون إنما يجرؤ عليها الأدباء.

الأدباء هم الذين يجرؤون على صيحة تردد أصوات الغابرين من أجدادنا وتفصح عن الآلام المنتعشة التي تدور في خلد المصلحين اليوم وترمز للمجهودات التي سببناها عليها مصيرنا في المستقبل.

الأدباء هم دعائم التطورات الاجتماعية الصحيحة وعلى مجهوداتهم الأولى يرسم المصلحون والمفكرون والعلماء وكل العقول النيرة خططهم. ذلك لأن الأديب يتكلم من أعماق نفسه فلا يخاطب الأشباح ولكن يخاطب النفوس في أعماق أغوارها فينتزعها من خمولها المميت وينتشلها من حياتها الآسنة ليجعلها تعيش لحظة وقد تجردت من أدران التأخر وشوائب الجمود وهناك تجد أي جو من الحرية يعيش فيه العالم وأي جو تلزم نفسها بالحياة فيه وهناك لا غير نجد في الأمة من يردد دعوة المصلحين ويستمتع لموعظة المفكرين.

تلك الصيحة هي مهمة الأديب المغربي، فلا يطمع الأدباء المغاربة أن يعيشوا لخيالهم وإنتاجهم كما يعيش الأدباء في أمم أخرى أخذت حظها من الرقي فكل مجهودات المغاربة يجب أن تتجه نحو الأمة فاستقلال الفرد لا وزن له ما دامت الأمة مستعبدة لجمودها، وتذوق الفرد لمظاهر الجمال في الحياة لا يستطاب وهو يرى الجهالة تحتل كل جزء من أمته حله أو ارتحل عنه.

تلك الصيحة هي مهمة الأديب المغربي فهل قدرها وهل استعد لها؟...».

وكأننا بحجي يتكلم معنا نحن اليوم، فالأدب، يحتاج، دائماً إلى رجّات، إلى جرّة في النقد وفي التفكيك والتغيير، ما لم يحدث هذا، سنظن أن ما نكتبه، هو آخر ما بلغناه، وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، كما كان القدماء يرددون.

النبوغ المغربي، هو وليد مثل هذه العقول التي علينا أن نعود لقراءة ما تركته لنا من ميراث، لنقرأها، ونفهم من خلالها ما طمّحت إليه، وما كانت هواجسها، في الكتابة والسؤال، وفي مواجهة كل أشكال التخلف والجمود.

سعيد حجي، كان، بحسّه النضالي، وحسّه الصحافي، وحسّه الثقافي والأدبي، رائداً من رواد التحديث، رغم قسوة زمن الاحتلال التي عاش فيها، لكن عينه كانت على المستقبل، وهذا جوهر النبوغ وحقيقته.

وظيفة الأدب المغربي - سعيد حجي

«ليس هناك من ريب أن حياتنا تسير نحو تطور أو بالأحرى نحو انقلاب يعم بصورة تدريجية جميع مظاهرها وليس هناك أي ريب في أننا بعد سنوات معدودة سنقبر حاضرتنا في مستقبل مجهول فنصبح حينئذ نتساءل عن كثير من صور حاضرتنا هذا فلا نجد لها من أثر. ليس في ذلك كله من ريب ولكن الريب هو جميعه في نقطة واحدة: أفترانا نتجه في تطوراتنا المقبلة وانقلاباتنا المنتظرة ونحن على بصيرة من الأمر يضع مفكرون الخطط فتتبع فإذا انقلابنا أو تطورتنا صدى يردد ما في أعماق النفس المغربية من حيوية برهنت عليها في تاريخنا الماضي؟

يظهر جلياً لمن يلقي نظرة واحدة على مجتمعنا أنه سائر في تيار يجرفه فلا مصلح يكشف له مواقع الزلل ولا عقل نير يدفعه خطوة صحيحة نحو تطور منشود فكل ما هنالك أن الوسط المغربي يسير على غير هدى ويتتبع خطوات الغير دون أن يعلم من أمرها شيئاً.

ولعل الوقت آن لنفكر في هذا المستقبل ولنضع لتطوراتنا أسساً متينة ندعم بها مصيرنا ونبين بها عن شخصيتنا وبذلك نتلمس قوة وجودنا.

ولكن قبل أن نتطلب هذا الحيز من التفكير في مستقبلنا يجب أن تدوي صيحة عالية تعلن في غير وجل أن حياتنا بنقصها كثير من عناصر القوة وأنها محفوفة بمظاهر يجب أن تحارب وأن الجمود يحول بينها وبين النور فتظل بذلك

ينطلق بعض الكتاب والباحثين في تعاملهم مع الإنتاج الثقافي والأدبي من نظرة ثنائية تميز بشكل تفاضلي بين الثقافة العالمية والثقافة الشعبية، وبين الأدب الرسمي والأدب الشعبي أو العامي، ويجعلون الإبداع الأدبي والثقافي موقوفا على اللغات الرسمية أو الفصيحة. أما اللغات العامية واللهجات الشعبية فهي، في نظرهم دون مستوى الثقافة والوعي والإبداع. بل واعتبر بعضهم الأدب الشعبي، والتراث الشعبي عامة، رجعيًا ومتخلفًا في كثير من مظاهره، يستخدم لتكريس التخلف والعودة إلى عهد الخرافة والأسطورة، ولذلك لا يمكن، في نظرهم، إدخاله في بناء الثقافة الوطنية.

وبالرغم مما قد ينطوي عليه التراث الشعبي، في بعض جوانبه من مظاهر التخلف والفكر الخرافي، فإن هذه الأحكام لا تنسحب على جميع أشكاله ومظاهره ومتخيلاته، لأن الدراسات والأبحاث العلمية المعاصرة التي أنجزت في مجال الثقافة الشعبية والأسطورة، وما سمي بـ «الفكر البري»، وعن العادات والتقاليد والمعارف البدائية لبعض الشعوب والقبائل القديمة والحديثة (أبحاث كلود ليفي شتراوس مثلاً)، أثبتت أن الفكر الشعبي يقوم في كثير من مظاهره على منطق خاص وعلى بنى معرفية وفلسفية خاصة، وأن جميع ثقافات الشعوب، بدائية أو متحضرة، تنطوي على بنيات عقلية خاصة لها منطقها المتميز وانسجامها الداخلي الخاص، وأن التصور الأحادي السابق لا يعدو أن يكون ضحية مركزية ثقافية مستهجنة لا تسلم بواقع الخصوصيات والفروق بين الثقافات ولا تحترم المختلف منها. (1)

أما مسألة اللغة، أو إشكالية العلاقة بين اللغة والإبداع، فيبدو أن اللغة، في حد ذاتها، عربية فصيحة أو عامية، فرنسية أو فارسية أو أمازيغية، لا دخل لها في تحديد مستوى إبداعية أو أدبية النصوص، لأن هذه المسألة تخضع لمقاييس أدبية ونقدية عامة تكاد تخضع لها الإبداعات الأدبية والفنية، نسبيًا، في مختلف اللغات، وهي تندرج ضمن ما يمكن تسميته بـ «الشعرية العامة» أو «الأدبية»، إذ أن هناك شروطًا وخصائص عامة مشتركة بين الكتابة الأدبية الإبداعية في كل اللغات، كالخلق الخيالي، والتشكيل الفني واللغوي، والتعبير بالصورة والرمز، أو بالحكي والسرد والحوار. ثم إن الإبداع فعالية إنسانية مشتركة بين جميع الناس والشعوب، وليست حكرًا على فئة أو طبقة أو شريحة دون أخرى، من غير أن يعني هذا نفي الخصوصيات وبعض المقاييس الخاصة، والأشكال والأنواع الأدبية والثقافية المحلية الخاصة ببعض الشعوب، نتيجة السياقات التاريخية والخصوصيات الثقافية والاجتماعية.

والثقافة الشعبية المغربية تتميز بالثراء والتنوع في كل مجالاتها، وتعدد مكوناتها وروافدها القديمة والحديثة بفعل التفاعلات الثقافية والحضارية التي تعرض لها المغرب في العصور القديمة والحديثة، وبحكم موقعه الجغرافي المرتبط بإفريقيا والمطل على البحر الأبيض المتوسط وجنوب أوروبا والمحيط الأطلسي. وهي في حاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث والاهتمام، في تعدد أشكالها وأماطها، في الميدان الأدبي والفني والمعرفي، في مجال الحكي والشعر والمسرح والقصص والأحاجي والأمثال، وفي

مجال الغناء والرقص والألعاب والنكت والألغاز، وأيضا في ميدان الطب الشعبي والفلاحة والمعمار واللباس والطبخ والصناعة التقليدية، ومجال القيم وعادات المعيشة وأنماط الحياة. وبسبب الإهمال والتهميش ضاع الكثير من تراثنا في هذه المجالات ضمن ما ضاع من التراث المغربي المتنوع القديم والحديث.

ومن أجل تقديم صورة موضوعية وشمولية عن الثقافة المغربية ومميزاتها الإبداعية والمعرفية، لابد من النظر إليها، بمنظور تاريخي واقعي وديموقراطي يراعي التعدد والتنوع والخصوصية في إطار الوحدة الوطنية، في مختلف تجلياتها ومكوناتها وتعددها اللغوي والأدبي والفني والمعرفي، على المستوى الوطني والجهوي، بروافدها الإفريقية والمتوسطية والأندلسية، العربية الفصيحة والعامية، والأمازيغية والحسانية الصحراوية واليهودية. ويمكن أن نقترح في هذا الإطار توسيع مجال الاهتمام بالأدب الشعبي والثقافة الشعبية عامة في الجامعات المغربية، وتأسيس مجلس وطني تسند إليه مهام جمع وتدوين وإبراز أشكال الفنون والآداب والمعارف والعادات والطقوس الشعبية المنسية والمهمشة، وتنظيم لقاءات ومهرجانات وطنية وجهوية لإبراز ماتنطوي عليه من أبعاد إنسانية ومعرفية وتاريخية، وما تتميز به من مظاهر الغنى والتنوع. والدراسات والأبحاث التي يتضمنها هذا العدد من مجلة "الثقافة المغربية" تكشف كثيرا من هذه المكونات والتجليات والخصوصيات المميزة للأدب الشعبي والثقافة الشعبية المغربية عامة.

1 - محمد بن حمودة : الأنثروبولوجيا البنيوية أو الحق في الاختلاف - مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء - ط 2/1990
- ص : 65 /...