مغامرة الحكي في كتابات ادريس أمغار مسناوي

حنان **بندحمان**
جامعة ابن طفيل– القنيطرة

أظهرت اللهجة المغربية فاعليتها في تحقيق التواصل اليومي للإنسان المغربي. كما ارتقت بقدراتها البلاغية والإبداعية؛ فتجلت فصاحتها أمثالا وحكايات ومرددات وملحونا وعيطة... تطورت مع الزمن بانفتاحها على الآداب العالمية والعربية... لتنتج نصوصا شعرية/ زجلية وسردية...

راكم ادريس أمغار مسناوي رائد الشعر اللهجي المغربي المعاصر، عبر مساره العديد من الدواوين الزجلية التي ساهمت في تشكيل المشهد الزجلي بالمغرب وفي تبلور مدرسة زجلية شابة أثثت الساحة الزجلية المغربية: ميمون غازي – فؤاد الشردودي – يونس تهوش...

هذه التجربة الزجلية اللهجية لادريس مسناوي، اخترقها نفس سردي، فكيف سيتحقق هذا النفس السردي في تجربة مسناوي، هل سيقتصر على كونه مجرد نفس أم سيتبلور تجربة إبداعية قائمة بحدّ ذاتها؟

١. النفس السردي في تجربة ادريس مسناوي

ونحن نقرأ تجربة ادريس مسناوي، نقف على هذه القدرة على الحكي التي نجدها مبثوثة بين الأبيات الشعرية، وقد تصل إلى حضور مهيمن ومكثف؛ وغالبا ما يعتمد على محكيات يخضعها الزجال لنسقه الشعري ويجعلها تتماهى مع البناء النصي

للقصيدة. وهي تتجلى في حكايات تراثية وأحداث تاريخية لم يدونها التاريخ وكذلك أساطير تؤسس لبدايات التفكير الإنساني:

دخلنا فالظلام
مشينا فالظلمة... الظلمة... الظلمة حتى طاح علينا الضو.
جرينا فالضو الضو الضو حتى خرجنا فالنور.
طرنا فالنـــــورر... النـــــور... النـــــور.
حتى طلينا على امرا.
وقفنا قدامها راجل واحد. راجل تتمناه عروسة الشتا
ف عرسها بلهفة مجنون. تقوزحنا لون شاد ف لون
(مسناوي، ٢٠٠٩، ص ٧٦)

هذا واحد الصياد كان على شط لبحر تا يصيد كِ العاده،
تار انتباهه طير من أجمل ما شافت عينيه حاط على واحد
الصخره. طير عايش من عبق نْدى البحر وعبير نبات البر
(مسناوي، ٢٠٠٦، ص ١٠١)

من هنا نلمس أن النفَس السردي يشكل جزءا أساسيا في البناء النصي لما يكتبه مسناوي الذي يستثمر قراءاته المتعددة وثقافته الموسوعية، حيث يبلور بعدا جوهريا في شخصيته الإبداعية. فالمنجز السردي في تجربته لا يشكل نشازا في مساره الإبداعي بل أفقا إبداعيا ينفتح على مفاهيم الكتابة. وقد يؤكد ما ذهب إليه جيرار جينيت بأن الغالبية العظمى من النصوص الأدبية، بما فيها الشعرية تحمل طابعا سرديا (جينيت، ٢٠٠٠، ص ٦). وبذلك يعمل مسناوي على تجديد سؤال الكتابة وخوض مغامرة التجريب، مما يجعل الكتابة لديه، كما يعلن بلانشو، تخترق حدود الكتابة وبالتالي حدود الجنس الأدبي، حيث تتلاشى مقولة النوع الأدبي. فكيف تتمثل جمالية الحكي في رواية مسناوي؟ وكيف يحضر البعد الثقافي والاجتماعي؟ وما حدود الكتابة ومغامرة التجريب في سفر أمغار مسناوي السردي؟

٢. الكتابة السردية أفق للكتابة في منجز مسناوي

يطالعنا مسناوي سنة ٢٠١١ بإنتاج إبداعي جديد مخالف لما تعودته الذائقة الزجلية المتتبعة لأعماله الشعرية، يسمه مسناوي بـ تاعروروت (مسناوي، ٢٠١١). استهله بتصدير يوضح من خلاله كيف كانت الولادة بل الحمل الذي استمر لسنوات وربما لعقود. فالنطفة كانت منذ ١٩٨٩، ليعود إليها منتصف ٢٠٠٩ بوازع من ابنه الذي سيفتح أمامه أفقا جديدا للكتابة وسيفّجر بداخله تلك الشرارة التي كانت مدفونة تحت رماد الإهمال واللامبالاة (مسناوي، ٢٠١١، ص ٣) والتي ما فتئت الفاعلية الشعرية تبثها داخل كتاباته الزجلية لتشكل نفسا سرديا طافحا وقويا ومميزا لزجل مسناوي.

وهكذا سيكون التحول وتغيب القصيدة لمدة ١٦ شهرا، أثمرت ميلاد ثلاث روايات، صدرت تباعا: تاعروروت (٢٠١١)؛ عكاز الريح (٢٠١٣)؛ سعد البلده (٢٠١٤). تشترك هذه الأعمال الثلاثة في فعل تجنيسي يحددها وهو مفهوم (الرواية) الذي يوضع على الغلاف بين قوسين، مسبوقا بـ "لفظ" يجد جذوره المفاهيمية في ليالي السمر وحكي الجدات وشيوخ الحكي في ثقافتنا المغربية "تعاويد".

فهل هذا التجنيس المحتشم (رواية)، يحمل نوعا من المهابة أمام جنس يعتبره النقاد أنه لا يمت بصلة لثقافتنا الإبداعية، فيبخس مسناوي من قيمة عطائه ويؤشر عليه بـ "تعاويد"، كما لو أنه محكي من درجة ثانية، خصوصا أنه كتب باللهجة المغربية؟ أم إن تنصيصه على "تعاويد" تأصيل لعمله في منجزنا وتاريخنا الأدبي الذي أنكر لزمن طويل ما أنجزته الفاعلية الشفهية واعتُبر إنتاجا من درجة دنيا لا يرقى إطلاقا إلى ما تنتجه النخبة المثقفة التي تكتب باللغة المعيار "الأحداث: تعاويد، سمها رواية إذا حبيت" (تاعروروت ٦). أم هي في العمق دعوة إلى إعادة التفكير في تاريخ الرواية وإرهاصاتها الأولى، حيث يعود محمد برادة بجذور الرواية العالمية إلى ق.١م. مع الروايات الإغريقية واللاتينية، خلافا لما ذهب إليه العديد من الدارسين عندما قالوا إن الرواية الحقيقية لم تبدأ إلا في القرن ال ١٧ مع دون كيشوط. في السياق نفسه يقف محمد برادة في مقدمة ترجمته لكتاب ميكائيل باختين على أن:

> باختين – بخلاف المنظرين الذين سبقوه – يتخلى عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها، محاولا أن يجد لها جذورا في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في "روايات" العصور الوسطى. (باختين، ١٩٨٧).

لعل مسناوي بتنصيصه على تعاويد (رواية) يشير إلى تاريخ المتخيل الإنساني وما يكتنزه من تقاليد إبداعية شعبية وكذا متخيله المتعطش للعجيب، بالإضافة إلى تاريخ الرواية وتقاليد الحكي الشعبي الذي يتأسس على تعددية المحكي والتفاعل والامتصاص ليصبح نصا "مستقلا" ينذر بهشاشة الحدود بين الأجناس ويسمح بالعبور بينها (برادة، ٢٠٠٣، ص ٢٧). كما يؤشر إلى أن اللهجة بعمقها الشفهي تنخرط في مدارات الكتابة، ليست الشعرية فقط وإنما السردية كذلك.

لذلك يظل هذا التنصيص عند مسناوي منفتحا على احتمالات قرائية متعددة تعيد إلى الذاكرة ضرورة تقصي الفعل الروائي في ذاكرة التاريخ الإبداعي الإنساني وتجلياته.

٣. تجليات الخطاب في رواية تاعروروت

هذا التشبع عند مسناوي الذي يحيل إليه عبد اللطيف اللعبي[١] (٢٠٠٢، ص ٨٠) ب"الشفهية المتجذرة" التي تجلت حسب تحديد أندري جول André Jolles (١٩٧٢) في "الأشكال البسيطة" أتاحت للكاتب سلاسة السفر من الخطاب الشعري إلى خطاب الرواية؛ فما هي تجليات هذا الخطاب وكيف تَرسُم حدودَها الإبداعية داخل هذا النص؟

انكب ميخائيل باختين من خلال تنظيره للفعل الروائي على تقديم نمذجة تاريخية للرواية تعتمد على المبادئ البنيوية لصورة البطل الأساسي وعلاقته بالزمن. لذا سنحاول

---

١ وهنا يفيد عبد اللطيف اللعبي بكون "الشفاهية رافدا من روافد هويتي الشعرية (...) إنها ذلك النفس الذي يهز مجموع الجسد ويخترقه قبل أن يتحول عبر الفم إلى كلام. واعتقد أن استعادة ذلك المسلك الجواني، المحفز لذواتنا، والمؤلف بين قدراتنا، هي ما يجعل من التواصل الشفوي حدثا ارتقائيا فريدا" (اللعبي، ٢٠٠٢، ص ٨٠).

أن نقف عند التركيب الروائي لرواية تاعوروت عبر مجموعة من المكونات الخطابية التي تسمح بتبلور النص الروائي وتشكل المكون السردي والوصفي، ثم الحوارية (الكلام الروائي) وكرونوتوب وكذا التشخيص الأدبي للغة، بالإضافة إلى صورة البطل وحركة الشخصيات، مما يعمل على تجلية خصوصية الخطاب السردي عند مسناوي:

١.٣. السارد

قد يصعب على المتلقي أن ينفك من شراك الشاعر/ الزجال الذي لازمه ليتعامل مع الكاتب، لكن توقيعه على تصديره ووضع تاريخ نهاية الكتابة يكونان إيذانا أو جسرا يعبرعليه من حدود الشعر إلى عالم الرواية وفضائها الذي يسمح بتسلل السارد "والذكرى ما يمكن إلا تنفع الراوي" (ص ٩).

تنفتح الرواية على قبر قديم "شابع موت" (ص ١٠) ، حيث ينفخ السارد في روح هذا القبر ويبعثه من جديد من خلال وسمه للفصل ب "القبر وما خلى"، يأتي السارد إلى هذا النص من خارجه ليضطلع بفعل الحكي، فهو ليس بشخصية من الشخصيات ولا يدّعي المعرفة المطلقة، بل يطرحها بدوره للتداول، وبذلك نكون أمام سارد:

- يستطلع الفضاء لأول مرة ويطرح أسئلته على الصمت المحيط، يقدم نفسه كسارد غريب عن الحكي، يبحث عن خيوط التعاويد:

  > باقيين حيين ف الذاكره تضوي بهم طريقك، فإذا بخيط الضو تايتسرح قدامك (...) تتدفق عليك اللسون من كل جِهَه، لسان تيجر لسان، (...) هنا تيتعين عليك تاخذ من هذا وذاك ما ينفعك من ألوان التعاويد باش تنسج ما يشفي فضوليتك. (ص ٦).

- تكتشف معه أسرار القبر بل المكان بأكمله وزمن انتسابه "مفرشها عمر ومغطيها عمر. وبين اللول والثاني عمر ثالث" (ص ٧).

- يعلن عن تفوقه باعتباره من يجمع التفاصيل والجزئيات ويفتح مساحة المتخيل. إنه يسمح بتعدد الأصوات وأحيانا الساردين استجابة لمقتضيات تنسيب الحقيقة (برادة، ٢٠٠٣، ص ٣٩).

- يتقدم داخل النص وبجعبته سيل من الأسئلة حول الحقيقة المتخفية وراء القبر، وهذا ما يعطيه مشروعية الحكي ومصداقية الحقيقة التي يحكيها.

- يسمح بسرد الحكايات المفصلية للحقيقة على لسان أصحابها (للا همة- تاعروروت- أعريب...)

وبهذا نكون أمام سرد متحرك ينقل حركة الزمن والشخصيات وقلقها وكل ما يسم علاقة الإنسان بواقعه. كما يتنقل عبر فضاءات متعددة وفي جميع الاتجاهات من زمور إلى الرباط إلى مراكش... ومن الخيمة إلى السوق وإلى النادر ثم الوادي.

هكذا يفسح سارد تاعروروت بفجوات شاسعة لتذويت الحقيقة وتوزيع الكلام وتطريز التأملات والخطابات. يعمل السارد على تحطيم الإيهام بالواقع للتأكيد على أهمية الخيال وسماواته للبحث "عن التفاصيل والجزئيات الصغار اللي ضاعوا ف أعماق هذ الما(ء) اللي شرب تقريبا كل شي وما خلى على السطح غير ما هو سطحي." (ص ٦). ولذلك يلجأ إلى الوصف والحوارية ويعطي حكيه مساحات أرحب.

٢.٣. الوصف

يبلور الوصف داخل هذا النص الحكائي إمكانات هائلة استثمرها السارد. ذلك أنه استطاع التخلص من عملية الانعكاس والاستنساخ ومحاولة محاكاة الواقع، من أجل تفريد النظر إلى الأشياء والعالم (برادة، ٢٠٠٣، ص ٤٣) لولوج فضاء الفانتستيك (وصف النادر). كما عمل على دمج الفضاءات والأماكن والسلوكات بالأحلام والمتخيل والتذكرات "ثار انتباهها كثرة النخل المغطي المدينه والجبال اللي تيطلوا عليها من بعيد بحال إلى حاضيينها." (ص ٨٧)؛ مما يخلق مساحات إستيتيقية لتحركات الشخصيات وديناميتها بعيدا عن السارد الذي يقدمها. وهذا ما يساعد على دفع حركة الحكي إلى الأمام عوض تقديمه كمشهد جامد وثابت.

وهكذا يعمل الوصف، بدوره، على كسر أفق المتلقي عند تقديمه للشخصيات أو عندما يفسح السارد لشخصياته بإمكانية وصف الأمور والأحداث... كما تراها الشخصية نفسها "المخزن اصعب منهم كلهم، ما معه هدره وما تلقاش له الدوا. اللي قالها هي اللي كاينا..." (ص ١٤)، وهذا ما يستدعي جميع الحواس والقدرة على تبصر الأشياء في ظل علاقتها بكينونة الإنسان.

٣.٣. المكون الحواري

سبق لنا أن رأينا أن الرواية تضعنا أمام سارد متمكن من خيوط الحكي دون أن يهيمن على الخطاب، بقدر ما يعمل على تدبيره ورسم استراتيجيته. وبذلك تعلو أصوات متعددة يتناسل معها الكلام ويمتد ليتكيف مع سياقاته النصية المتعددة. فنقف على أصوات من سجلات كلامية متعددة تأتي إلى النص من خارجه وتفسح المجال أمامه لشعر/ شعراء (ملحون) والتاريخ (باحماد) والسياسة (مخزن)... أو ما يسميه باختين بالكلام الآمر(برادة، ٢٠٠٣، ص ٤٣). كما يخلق النص أصواته الخاصة من داخل الحكي، وهي أصوات لا تستظل بأية سلطة لتحاور وعي المتحاورين وكذا المتلقي، مما يجعلنا أمام كلام مقنع (برادة، ٢٠٠٣، ص ٤٥). ومن ذلك صوت أعريب عندما يحكي عما عايشه وزامنه في مرحلة سجنه، حيث يؤدي دور الشاهد ويعمل على تنشيط صيرورة الوعي الفردي ومساءلة الإيديولوجيا السائدة. كذلك نقف على صوتي للاهمة وتاعوروت عندما يتبادلان دورة الكلام ويتحدثان عما صار أو ما عايشاه من وقائع وأحداث.

وهكذا يبدو السارد بعيدا عن أن يستولي على الكلام، بل يعطي هامشا كبيرا للشخصيات لتضطلع بالحكي ويبرز صوتها؛ مما يسمح للمتلقي بالاقتراب منها، وهي تحكي عن ذاتها وعما تعايشه وتشعر به أو تعيه. فيسقط أي حجاب يحول بين المتلقي وبين شخصيات النص ومواقفها وصراعاتها وأحاسيسها وخطاباتها؛ لا بل يخلق السارد طاقة الإيهام الإيجابية برصده علاقة النص بالواقع والتاريخ (وثيقة تاريخية)، كما يشحنه بطاقة الخيال مما يجعله ينفك عن واقعه ويخلق تاريخيته الخاصة. (Meschonnic, 1982 p. 359)

٤.٣. كرونوت أو الفضاء المزمنن

يؤكد الدارسون أن الرواية فن الزمن بامتياز لأنها تمتد في الزمن وتحكي تجلياته المتعددة التاريخية- النفسية -الدائرية... وقد عمل باختين على تعميق الزمن باستدعائه الفضاء وتأكيده على أن مؤشرات الزمن والفضاء تنتظمان بشكل خاص في بنية يسميها ب"كرونوتوب" (Bakhtine, 1987)، مما يسمح بخلق زمن وفضاء مخصصين للرواية يصنعان نكهتها ويشكلان مجالا خصبا للتأمل والحلم والمقارنة.

وهكذا يعمل الكاتب منذ بداية روايته (الإهداء والتصدير) على إقناع المتلقي بأن الرواية:

- تحدد فترة زمنية معينة
- تنتسب إلى زمن تاريخي واقعي (المغرب ما قبل الحماية) وفضاءات بعينها تمتد من بلاد زمور قبيلة آيت بو يحيى وصولا إلى مراكش مرورا بالرباط وسلا...
- تنتسب إلى شخصيات من لحم ودم مولاي الحسن وصولا إلى مولاي عبد العزيز مرورا بحاجبه باحماد وهي أسماء تاريخية بامتياز توقع زمنا واقعيا وفضاء حقيقيا، وهذا ما يؤكده الكاتب عندما يعلن "ننحث اللغة وننسج الأحداث، ونا تنطعمهم بنصوص تاريخية استقيتهم من عدة كتب اللي البعض منهم سبق لي قريتهم، ف الوقت اللي بحثت على مراجع أخرى." (ص ٤).

تحاول رواية تاعرورت منذ الفصل الأول الذي يأخذ عنوان "القبر وما خلى" تذويت الزمن، حين تنسب زمور لأعريب أو العربي وتاعرورت لزينب (ص ١٠)؛ فهل هي زينب بنت العربي مسناوي التي يُهدى لها العمل الروائي برمته؟ وبالتالي هل يكون أعريب هو العربي مسناوي؟

وهنا تبدأ لعبة السرد والسارد الذي ينافس الكاتب ويزيحه من دائرة زمنه التاريخي لبث زمن الرواية وفضائها، حيث ستتحول الفضاءات إلى شخصيات تشم الذاكرة وتظل راسخة في متاهات الزمن. فيتحول القبر عبر خيوط الحكي من فضاء منسي "شابع سكات" معزول رهيب، ينتمي إلى الماضي "هو هنا باش يقول لينا انا هنا قبر وباب" (ص ٩)، إلى شخصية رئيسية في الحكي؛ تتجمع عندها خيوط للاهمة وتشتهر بها تاعرورت لتنطلق نحو المستقبل؛ إنه قبر أعريب الذي "ظل شاهد على راسه اللي كان عالي وبقى عالي لآخر نقطة بيضا ف لعمر" (ص ٩). هذه السيرة يشهد عليها أحد أولياء مراكش الذي جاء ليحيي أعريب بكل تقدير ويعترف له بفضله العلمي ومداركه التي كان ينهل منها ويطلب الاستزادة.

يمثل القبر فضاء وزمنا دائريا غير مغلق، بل فضاء استراتيجيا، حين يصير القبر والخيمة سيان زمنا للموت وزمنا للحياة. إنه المكان الذي اتخذه أعريب بعد عودته من السجن

لاستقبال ضيوفه وأوصى بدفنه فيه؛ تنطلق منه الحكاية وتعود إليه لتأخذ امتدادات زمنية في المستقبل بزواج ابنته البطلة وكذا مشروع زواج ابنه... إنه بداية لحياة جديدة.

٣.٥. اللغة

سارد تاعروروت سارد مشاكس، يتساءل منذ بداية الحكي "بأية لغة مخلصه غ تروي ل اولادك أو لأعز واحد من اصحابك أو من احبابك هذا السفر ف الزمان والمكان" (ص ٨). أكيد أن علاقة اللغة بالأشياء لم تعد متطابقة، حيث تصير للكلمة، كما يفيد أدونيس، أكثر من احتمال، باعتبار أن التخييل يحرر الملفوظات ويمدها بجسر عبور إلى ما يمكن أن تتولد عنه. وهذا ما يؤكده سارد تاعروروت عندما يتحدث عن التعاويد أو الرواية بكونها "يبان وشراجم تيطلوا على عوالم فيهم الظاهري وفيهم الباطني. عوالم تيخترقهم خيال طوله شهرين ذ الطريق" (ص ٧). فالسكن إلى الخيال وتفجير اللغة ليسا حكرا على القصيدة وإنما الرواية، بدورها، تمنح النص مساحات للمتخيل وخصوبة للغة.

يبدو أن الكاتب لم يطرح مسألة اختيار اللغة ولم يضعها موضع تساؤل، فكانت كتابة الرواية باللهجة المغربية من بدايتها حتى نهايتها بما فيها التصدير معطى طبيعيا؛ في حين أن إدراج اللهجة وتعدد اللغة داخل الرواية الوحيدة كان موضع سجال نقدي في سياق مسألة التشخيص الأدبي للغة أي تشخيص خطاب الشخصيات ليتجانس مع وضعها الاجتماعي والتعليمي. فهل يمكن القول إن اختيار الكاتب للغة التواصل اليومي "اللهجة" انتصار لسمة الهامشية المقلقة التي تطبع الرواية كجنس مشاكس ومناهض للسلطة؟ (برادة، ٢٠٠٣، ص ٥٤). وهكذا تحمل اللغة، بدورها، ثورة على سلطة ثقافية طالما هيمنت وعملت على إقصاء العربية المحكية بدعوى أنها لغة الهامش والعامة أي لغة "فئات بسيطة، تروم السهولة ولا تدرك عمق الأشياء" (حجو، ٢٠٠١، ص ٢٠٨).

وبهذا تراهن اللهجة المغربية عند مسناوي على الحكي وعلى تحولها من لغة اليومي وهشاشته إلى لغة التفاصيل الصغيرة التي تمور عمق الأشياء وباطنها، وكذا استيعاب الأسئلة والقضايا والتحولات الملازمة لرحلة الإنسان بعد أن أبرزت طاقتها الخلاقة وقدرتها على الكشف من خلال الخطاب الشعري. لذا نؤكد أن لغة الشخصية لم

تشكل هاجسا عند الكاتب أو السارد؛ وإنما توطين اللهجة كلغة للإبداع والحكي كانت هي السؤال المركزي. هذه اللغة التي استطاعت كلغة للحكي أن تستدعي لغات أخرى وأن تحاورها وتستحضرها كلغات فاعلة ومتفاعلة مع محيطها ومنها:

- اللغة العربية لغة للصلاة وللدعاء وللعلوم الفقهية والرسائل المتبادلة؛
- الأمازيغية (لغة المنطقة تاريخيا وواقعيا) تستحضر عبر الأسماء وعبر حكي السارد حين يتحدث عن النساء اللواتي رافقن تاعروروت وكن يتحدثن بالأمازيغية. كما تحضر رقصة أحيدوس وأشعارها؛
- العربية اليهودية judéo arabe التي كان يتحدثها اليهود المغاربة والتي تربطهم والمغاربة علاقات حميمية وصادقة (اسم الشخصية).

بالإضافة إلى أن النص الروائي عبر لهجته ينفتح على سجلات لغوية متعددة وعلى نصوص موازية من زجل وأمثال وحكايات وأغاني شفهية. وبذلك يستحضر جميع الإمكانات الإبداعية التي استطاعت أن تؤرخ لهذه اللهجة المغربية.

٦.٣. صورة البطل وحركة الشخصيات

يعمل التركيب الروائي على إبراز شخصيات النص الذي اختار لعنوانه اسم امرأة "تاعروروت". غير أن الحديث عن هذه المرأة لا يجلو إلا في ص ١٢ أي خلال الفصل ٢ من الرواية "عروق التراب". يستهل هذا الفصل بتقديم شخصية أساسية أو بطلة أساسية هي للاهمة أو مهمة والتي اختارتها قبيلتها لتحتل مركز مسؤولية القبيلة "تامغارت" بعد سجن زوجها أعريب (الذي تفتتح الرواية بالوقوف على قبره) والذي كان أمغار قبيلته... فلمن تكون البطولة للقبر - للاهمة - تاعروروت - أعريب؟

يتم تقديم تاعروروت في سياق الحديث عن للاهمة وأولادها. فتاعروروت هي الابنة الصغرى للاهمة، لم يتجاوز عمرها ١٨ سنة. يقدمها السارد على أنها شخصية تجمع بين القوة والحنان (خصوصا مع أخيها الأصغر يلان)، تعلمت القراءة والكتابة وحفظت القرآن على يد أخيها الأكبر يازين. كما صارت تساعد أختها حدهوم في صنع الخبز وتربية الدجاج ليكون لها مدخولها الخاص الذي توفره للغد كما علمتها أمها وإخوتها (يازين - أمضاو - حدهوم).

ينطلق السرد مع للا همة ثم يعرج بعدها على تاعروروت؛ إنه نص يحتفي بالمرأة وبمكانتها وبقدراتها الفكرية والخلقية، حيث تأخذ للاهمة على عاتقها رعاية الأسرة وسيادة القبيلة، في حين تفاجئ تاعروروت الجميع برغبتها في استرداد أبيها وتحريره من سجن مراكش والذي كان مهر زواجها من غودا الذي لم يتردد في قبول شرطها واصطحبها للقيام بهذه المغامرة.

إن نجاحها في هذه المهمة التي لم يفكر ولم يقم بها أحد من إخوتها الذكور، باستثناء والدتها التي حاولت مرارا وباءت جميع محاولاتها بالفشل، ساهم في انتشار أخبارها؛ وصار يعرفها الجميع من أهل المخزن إلى قطاع الطرق والتجار وعرفت بتاعروروت الزمورية. وبذلك تبوأت تاعروروت صدارة الحكي واستحقت أن يكون اسمها عتبة النص إلى جانب بطولة أمها التي تقدم صورة البطل الأساسي في علاقته بالزمن، فهي تصل الزمن الماضي بالحاضر الذي لن يتوقف بموت أعريب وسيتخلق في المستقبل مع زواج تاعروروت ومشروع خطوبة أخيها يلان. وهكذا يبدأ الحكي مع للاهمة ويستمر مع تاعروروت التي تنافسها البطولة، كما ينافسها أعريب وقبره وسيرته، مما يؤكد غياب بطل وحيد ونهائي تبدأ معه الحكاية وتنتهي، ليضعنا النص أمام بطولة مركبة تبدأ بللا همة وتعود إلى أعريب لتستمر في الزمن مع تاعروروت.

فكل تقنيات السرد والوصف وكذا الحوارية سمحت للمتلقي بمعايشة هذه الشخصيات عن قرب وسماع صوتها والإحساس بها؛ وبتواري صوت السارد الذي فسح المجال للشخصيات بأن تبلور مواقفها وجوانب كثيرة من حياتها ومعاناتها. وبذلك التزم بتنظيم الحكي وضبطه دون الهيمنة عليه، مما جعل من الرواية كونشرتو سردي.

على سبيل التركيب: لماذا السرد؟ ولماذا الرواية؟

تتقدم هذه الرواية من توقيع ادريس أمغار مسناوي، شاعر- زجال يكتب الزجل بشكل منتظم وجزيل يشف عن تجذر هاجس الكتابة وغوايتها ومباهجها. ولعل هذا الافتتان بالكتابة وبالتجريب حمل الكاتب/ الزجال على تجريب الحكي وكتابة الرواية.

وهكذا نقف على تقاطع بين كتابته الشعرية والسردية التي أخذت كثيرا من كثافة الشعر وبلاغته والتباسه وتيماته، حيث تفتح لنفسها مفازات ومسارب سردية متداخلة

ومتقاطعة يلتف خلالها السرد على نفسه ويستدعي حكايات ومشاهدا وشعراً وأصواتا ولغات...مختلفة ومؤتلفة، مما يجعل السرد متشابكا ومتعالقا وملتبسا. وهذا ما يضعنا أمام هشاشة الحدود وشفافيتها بين الشعري والسردي ويفتح أفقا أرحب للكتابة.

وبذلك يمنح البرنامج السردي للكاتب إمكانية قول كل شيء؛ ما تفكر به الشخصية وما يختزنه قبر منسي وما تحمله ذاكرة التاريخ (شفهي أو مكتوب) والمهمشين. إنها عالم الممكنات، فضاء لتعدد الأصوات والأشكال والرؤى واللغات والأجناس، وكذا أفق ممتد لاستيعاب الأسئلة والقضايا والتحولات الملازمة لرحلة الإنسان. فتُوهِمنا بمدى انتسابها إلى الواقع، بقدر ما تعلن عن خصوبة المتخيل وعنفوانه الذي ينسج الكاتب من خلاله زمنا ممتدا بين الماضي والمستقبل يحكي أنماطا حياتية عاشت على الهامش وحملت غوايتها ومشاكستها.

أبرز مسناوي من خلال رحلة الحكي وغوايتها قدرة اللهجة المغربية على التلميح والتكثيف وكذلك قدرتها على امتلاك العالم وإعادة تشكيله عن طريق الحكي، حيث يعلن مسناوي في تقديمه لديوان يونس تهوش احتفاءه بـ "اللغة العاليه" (٢٠١٤، ص ٥). وهذا ما يثبت أن اللهجة لغة للخلق محملة بطاقة الكشف والإبداع.

المراجع

- باختين، م. (١٩٨٧). الخطاب الروائي، (ترجمة محمد برادة)، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مأخوذ من https://www.marefa.org
- برادة، م. (٢٠٠٣). فضاءات روائية، الرباط،: وزارة الثقافة، مطبعة المناهل.
- تهوش، ي. (٢٠١٤). للحلمه وتره سادسه، القنيطرة، المطبعة السريعة.
- حجو، م. (٢٠٠١). الحكي الشعبي حقيقة الناس، المناهل، ع. ٦٤- ٦٥، ص ٢٠٨- ٢١٧.
- جينيت، ج.(٢٠٠٠). عودة إلى خطاب الحكاية، (ترجمة محمد معتصم)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- اللعبي، ع.-ل. (٢٠٠٢). الهوية: شاعر، (ترجمة عبد القادر هجام)، ، الدار البيضاء، نشر الفنك.
- مسناوي، أ. ا. (٢٠٠٦). مقام طير، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة.
- مسناوي، أ. ا. (٢٠٠٩). ا ل جسد ، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة.
- مسناوي، أ. ا. (٢٠١١). تاعروروت، الرباط، مطبعة طوب بريس.
- مسناوي، أ. ا. (٢٠١٣). عكاز الريح، الرباط، مطبعة طوب بريس.
- مسناوي، أ. ا. (٢٠١٤). سعد البلده، القنيطرة، المطبعة السريعة.

- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman,* (traduit du russe par, Daria Olivier), Paris: Galimard, Coll. Tel.
- Jolles, A. (1972). *Formes simples*, (traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet), Paris: Seuil, Coll. Poétique.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme*, Lagrasse : Verdier.