العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 55

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 27 من ربيع الثاني 1446

الموافق 31 من أكتوبر 2024

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

من أعمال النحات الفرنسي برونو كاتالانو، وهو من مواليد مدينة خريبكة.

من كازا لمرساي

من رواية لم تبدأ ولم تكتمل

قبْل السفر بأيّام أثقل في بُطْئها من أضغاث الأحلام، قرّر مْسَلّكْ ليّام، أنْ يجْتفل بسفره وحيدا، أنْ يدْفن دون أن تُشاركه يدٌ في قبْضة الفأس، ما قد يقترفُه من فضائح في مقْبرة اللّيل السّحيقة، فهو يُؤْمن حدَّ الكفر بكل الأصْنام، أنّ حتّى أقرب الأسْتار في كواليس المُجتمع، لا تؤتمَن أفواهها في حفْظ الأسرار، أوَ ليس من حقّ الطائر، قبل المُقامرة بجناحيه على مائدة الرّيح لآخر رَيشة، أن يُخصّص لنفسه ليلة لا تُشبه في أقمارها المدوَّرة نساء الأرض، وما الضّيْرُ في كوْكب آخر شارد لا تحتويه سماء، هُناك قد يُسرِّع من وتيرة الزمن، ليخرُج بشريط الحياة من كلاسيكيّة الأبيض والأسود، ألا ما أضْيَق العيش والعُش أيْضا، لو الفسحة التي في عُلْبة حمْراء !

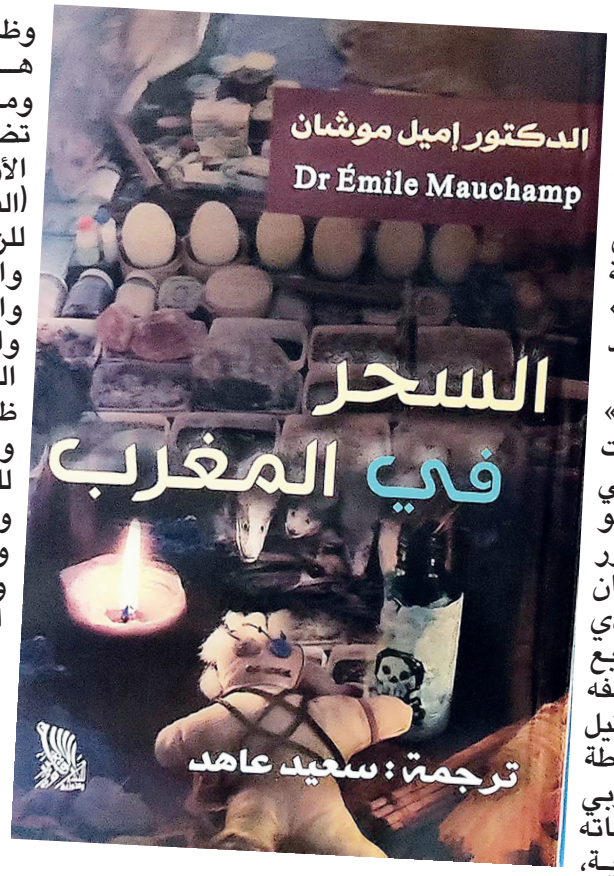
دَلَفَ إلى حانة لا يَرْتادها المَألُوفون، أولئك الذين استنسخَتهم الذّاكرة أكثر من مرّة حتّى صاروا باهتين، كان دُخان السّجائر على أشدّه متوترا يَشدُّ بخيوط مُترامية، كل عنكبوت إلى بيته الواهن، فمنهُم المُدلي الرّأس بذقْن على حافّة الكأس، ينشر رجْليه من الكرسي على قارعة الحريق، فتَتْدُوان كغُصْنين تدَلّيا من فرع شجرة، فلا تعرف هل ينتظر القطار أو عُبور المْنشار، ومنْهُنّ مَنْ تُخْضع كل وافد جديد للخبْرة من حيث لا يدري، فإمّا تبْرح الكونطوار إليه بخَفّة الجائع المَلْهوف للمَرَق، أو تَزْدَريه بعد أن اتّضح من هيئته البالية، أنّه مُجرد طلْح بشري لا يطْرح حتّى النّبَق !

قفز مْسَلّكْ ليّام من الشّاشة الكبيرة تحت الأنظار الزّائغة في الحانة، وصاح وهو يُحاكي رقصة زوربا: لتقُل الأغاني ما تُريد، فأنا لا أقْدمُ ولا أؤخّر سطرا في كتاب الأصْفهاني، أستطيع أن أقْبَل العالم الآن كما هُو دون زيادة أو شيطان، يكْفي أنّي أحْمل في جيبي كما في قلبي، جواز سفر بتأشيرة «شنغن» تمتدّ في صلاحيّتها لحوالي سنة، بل وتذكرة سفر بالطائرة من كازا لمرساي، يا لروعة هذه الأغنية كيف تُضْفي مع المياه النّارية، جُرْعة قوية من النسيان، يا لتَهتُّكها المائع، فقد جعل مْسَلّكْ ليّام يغثو كل ما ترسّب من أعطاب في بئر الذاكرة، أيْقن أنّ لا شيء يسْتحق أن يُحْزَم مع حقيبة السّفر، وأنّ الإنسان ضعيف وهو ينخرط في جدال عقيم مع الجراح، وأنّ أفظع الذّكريات لا ترتدُّ بالمرء إلى نقطة الصّفر فقط، بل تعيدهُ إلى بدائيّته ليقْضي بقيّة العمر، في أحد الكهوف السحيقة بتجاويف النّفس، فيا لفظاعة الذّكريات حين تسْتَدْرجُك للجُذور وتَجدُها مقْطوعة، يا لمَكْرها، حينَ تتسرّبُ من الشّرفة مع أغْنية عتيقة تحْمِلُها الرّياح !

محمد بشكار

سعيد عاهد

السحر في المغرب و يوميات رحلة إلى دكالة 1900



الإعلامي والشاعر والمترجم المغربي سعيد عاهد، أطلق أخيرا مؤلفين مترجمين موسومين بـ «السحر في المغرب» للدكتور إميل موشان و«يوميات رحلة إلى دكالة **1900**» للمستشرق إدوارد مونتي.

«السحر في المغرب» صدر ضمن منشورات «دار القلم العربي للنشر والتوزيع»، وهو ترجمة لكتاب الدكتور الفرنسي إميل موشان (**1907/1870**) الذي نشر سنة **1911**، أربع سنوات بعد مقتل مؤلفه في مراكش. خلف القتيل حزمة أوراق مخطوطة حول المجتمع المغربي ومعتقداته وممارساته السحرية والخرافية، سلمت لأسرته، مع جثمانه، ليكلف والدُ القتيلِ الكاتبَ والصحفيَّ متعدد الاهتمامات والباحث في مجال العلوم الباطنية، جول بوا، بمراجعتها وإعدادها للنشر على شكل كتاب.

علاوة على تقديم المترجم المستفيض حول سيرة الدكتور موشان وظروف مقتله وتداعيات هذا الحدث وتبعاته، ومقدمة الطبيب لمؤلفه، تضم الترجمة جزءان اثنان، الأول يشمل أربعة فصول (الفصل الأول مخصص للزواج، والطلاق، والولادة، والمولود الجديد، والنفاس، والختان، والوفاة والجنائز؛ والثاني لبعض العادات المرتبطة بمختلف ظروف الحياة الاجتماعية وحياة الأفراد؛ والثالث للتسول، والفقر المدقع، والرذائل والدعارة؛ والرابع للشريعة، والديانة، والطوائف الدينية والأولياء.

أما الجزء الثاني من «السحر في المغرب»، فيتكون من ثلاثة فصول يتمحور أولها حول العفاريت، وثانيها حول السحرة وثالثها حول السحر الدفاعي والأشربة والفتن الجالبة للصداقة والعشق والربط والسيطرة.

وضمن منشورات «الاتحاد المغربي للثقافات المحلية»، صدرت «يوميات رحلة إلى دكالة **1900**»، وهي ترجمة لفصول من سلسلة مقالات نشرها، في مجلة «لوتور دي موند»، عالم الأديان وأستاذ اللغات الشرقية والعربية إدوارد مونتي، ساردا بين طياتها يوميات رحلته الاستكشافية إلى المغرب التي دامت من أكتوبر **1900** إلى أبريل **1901**، ومضمنا بعضها وقائع عبوره الأراضي الدكالية.

إضافة إلى مقدمة المترجم، تشتمل الرحلة على فصلين، الأول يصف وقائعها وأمكنتها ومشاهدات صاحبها وانطباعاته في الطريق من الدار البيضاء إلى أزمور ومازاغان وفي المدينتين، والثاني يسرد أحداث السفر من مازاغان إلى مراكش ويصف الأفضية التي عبرها والأهالي الذين التقاهم، وفي الفصلين معا، يعرج المؤلف على عادات أهل دكالة ومظاهر عيشهم.

علاوة على ملحق للصور، أغنى المترجم عمله بملاحق استلها من متن سرد المؤلف لرحلته ومن كتابات أخرى له، تعرض ضمنها لطابع الرحلة الرسمي والتستر عن هدفها الحقيقي، وأسباب عدول الرحالة عن الذهاب إلى فاس، ورفاق سفره، وطقس الشاي والتسميم بالزرنيخ، والرقاصة، ومولاي بوشعيب، وخلاصات الرحلة حسب صاحبها ومحاضرة ألقاها المؤلف في مدينة الجزائر حول سفره عبر المغرب.

أبو الخير الناصري

تحت شمس اللّه

كتاب جديد رأى النور للكاتب المغربي أبو الخير الناصري، ضمن منشورات مكتبة سلمى الثقافية بتطوان، وقد اختار أن يسميه «تحت شمس الله»، يضم مختارات من يومياته في العامين **2021** و**2022**م. وهو ينقسم إلى بابين يحتوي كل منهما يوميات أحد العامين، يليهما ملحق لصور ذات صلة بموضوعات اليوميات وقضاياها.

يقول المؤلف في إضاءة صَدّر بها عمله: «هذه مختارات من يومياتي..تضمُّ شِذراتٍ من حياتي، وآرائي، ونظراتي، وهي لا تَنْفكُّ عنْ هذه المدينة/الشُرفة (أصيلة) التي منها أطلّ على العالم، وفيها أكتب ما أكتبه نقدا، وسردا، وهزلا، وجِدا، ويقظة، وحُلما...» (ص**05**).

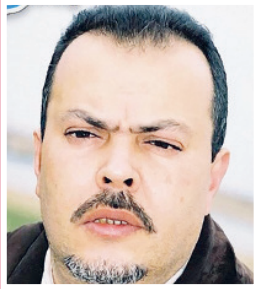
ونقرأ على ظهر الكتاب المقطع الآتي من إحدى يوميات العام **2022**م: «لا أحد في مقهى «ازريرق» هذه الظهيرة غيرُ شابين ترتفع أصواتهما بأحاديث

السفر. ألقي جسدي على كرسي، وأسند ظهري إلى سور عتيق ينطق هَمسا بماضي المدينة. أمامي سورُ المقهى، سورٌ من قصَب، ومن ورائه سور حديد يحول بين البحر وبيني.

...أغمض عيني مستجيبا لنداء مهموس من ورائي.. يتراءى لي مركب «سيدي الغزواني» في «الحفرة». ساكنا أراه يتراقص بطيئا على معزوفة أمواج المساء. هنا قضينا شطرا من الصباح عامئذ، والدي وأنا، قبل أن يدعونا بعض رجال السلطة إلى مغادرة المركب والتوجه نحو اليابسة...».

يقع هذا الكتاب في **164**صفحة من القطع المتوسط، وتؤثث غلافه صورة فوتوغرافية للمؤلف صحبة والدته.

يَا أنت يا سرَّ المدَى..



إدريس علوش

أُسمّيكِ نَهاري
يَا أنتِ يا سرَّ المدى
مَدايَ أنا والولادة
والأفقَ الساهرَ في ملكوتِ
الصحارى والنَّهر
ونَخلةً تسمو في عُلو الماءِ
أُسمّيكِ كأسي قراري
قَدري - ربَّما -
فِراري مِني إليَّ
مِنْ أنايْ
مِنْ سطوةْ الحُزن
مِنَ الدمْعِ المالحِ
كرذاذ مَوجَ
أيّها الَليل السَتَّار
لأروقة السَّواد والغابة
ومشطَ العشبَ وزغبَ الرياح
والَفضْح العارَي
والرمادَ المجهول
والغبارَ وسعةَ الجسد
وفوضَى دُخانَ الحبَّارَ
في قيعانِ بحرَ يُضيء
ويرقصُ لشلاَّل الطحالبِ
ولبْلاب المرجانَ
امْنحْنِي تذكرةَ السَفر
إلى قبري في الحيِّ العَتيدِ - العتيقِ
في «سيدي والو»*
في رَعْشةَ حلم اليقظةِ
فَي السدَّةَ العالَيةَ
بشآبيب الَذكرى
في دولاب الفكرة
فَي القبلةَ العابرةَ للمسافةَ الصفرِ
إلى طُفولَتي التّي حوّلت المَقبرةَ
إلى شعاب الشغب المُشتهَى
وحَديقةَ حُبلى بَالقصائدِ
والحكاياَت
وصَيد المعْنَى
وذبحَ الاستعارة
في بكارة طريةَ في حاشيةَ الرضابِ
في أبْجدًيات الحُبِّ الأولى
في العشق المَذبوح في مَسلخ الكَراهية
في القَهْرَ الجاثم في مُعسكرَات التعذيبَ القاسيةِ
في نَرجسيات صُلبَ الحديدِ
ومَناجم الفحَم الحَجريِّ
التّي ترَى في الجمرِ ماءَ المحارِ
وفي الجرحِ النازفِ
في مَلهَى للرَّقصِ على رُفات
العاشق - الذي كُنتهُ - سَاعةَ أدارَ سَيفَهُ
لواقعةَ طَواحين المَهزلة
ونامَ في صَفيرةَ الوقتَ
مهزومًا عَلى حافةِ عقاربِ الهلاكْ.

*- حي من أحياء مدينة أصيلة.

بعض أسئلة الرواية والترجمة

الشاعر محمد العربي غجو مترجم الرواية

في الترجمة العربية لـ«طنجرينا»

لبوسه اللغوي

تساؤلات حول تقديم الكتاب المُترجَم

قبل أن نشرع في تقديم كتاب مترجَم، نجد أنفسنا مترددين حائرين، نواجه مجموعة من الأسئلة: ماذا نقدم؟ من نقدم؟ أي محفل يستحق التقديم، محفل الكاتب، أم محفل المترجم؟ ضمنيا، هناك سؤال انتماء الكتاب في الجديد: لمن ينتمي العمل المقدَّم؟ هل نكتب عن المؤلف الأول أم عن المترجم؟ هل نحن أمام الكتاب نفسه وقد انتقل إلى اللغة الثانية؟ أنركز على الأفكار فقط، على اعتبار أن لغة النص الثاني، نص الترجمة هي من توقيع المترجم؟ قد نتخذ موقفا آخر يعفينا من سيل هذه التساؤلات، فنتعامل مع الكتاب موضوع التقديم، في مثوله الآني، كأنه ليس مترجَما. وهنا قد تحضر إلى الذهن ممارسة بعض دور النشر التي تعمَد إلى إصدار الكتاب المترجَم غفلا من اسم المترجم. كلتا الحالتين، حالة التنبه إلى وضعية الكتاب المترجَم، وحالة التعامل معه دون الاكتراث بفعل الترجمة وتحققها، تحركهما مجموعة من الاقتضاءات والقناعات.

في الحالة الأولى، هناك أولا القناعة أن الكتاب المترجم الهدف ليس هو الكتاب المترجَم المصدر، لأن الاختلاف هو جوهر الترجمة وأفقها، إذ لا يمكن إنتاج النص نفسه، فالتطابق في كل الأحيان وهم جميل يداعب بال جل المترجمين ويسعون إلى تحقيقه، ولكنهم لا ينتجون سوى نص آخر مختلف، بعيدا عن أي حكم قيمة. وهو الأمر الذي يجعلنا نقر أن الترجمة تمنح النص حياة أخرى، في لغة ثانية وثقافة مغايرة، أي تمنحه انتماء متعددا ومتواصلا، وهنا يرتفع سؤال الانتماء الأحادي ليصبح انتماء مزدوجا ومتعددا بفضل الترجمة. نحن نحضر اليوم هنا إذن لنقدم كتابا يتأرجح بين انتماءين ولغتين وثقافتين، ويوقعه كل من محمد العربي غجو وخابيير بالنثويلا.

في الحالة الثانية، يتم الأمر كأن النص لم يعش تجربة الترجمة بل محنتها وامتحانها، كأنه حل تلقائيا في لغة ثانية، باستبدال كلمات بأخرى، بوساطة المترجم الذي يكتفي بوضع المقابلات الموجودة سلفا، لهذا يكون من الطبيعي تجاهله وإغفال اسمه وتغييبه. وحتى في حالة الاعتراف بجودة الترجمة، تثوي فكرة ضمنية مفادها أن الترجمة ناجحة وجيدة لأننا لا نحس أننا أمام ترجمة، كأن جودة الترجمة وحياتها وحيويتها تتم حتما عبر تغييب فعل المترجم وجهوده وخياراته ومعاناته، أي عبر موته وانمحائه، وفي أحسن الأحوال يُعترَف له بحق الظهور أحيانا مثل ثعلب زفزاف الذي يظهر ويختفي.

شخصيا، أنتصر للموقف الأول، إذ لا يمكنني إغفال حضور المترجم ذاتا فعالة تبصم النص بشخصيتها وتترك فيه آثارا وقد تغنيه وتفتح له آفاقا أرحب وأثرى. بدءا من اختيار الكتاب المترجَم نفسه، فسؤال معايير اختيار هذا الكتاب أو ذاك لا يخلو من أهمية.

اختيار ترجمة «طنجرينا»: مسوغات ودلالات

لماذا اختار محمد العربي غجو ترجمة رواية طنجرينا؟ لا أزعم لنفسي القدرة على ضبط السبب الموضوعي والذاتي أيضا، ولكنني أجعل من هذا السؤال مدخلا ممكنا لتلمس أهمية هذا النص الروائي، وهي وسيلة غير مباشرة للاعتراف بالدور الذي يضطلع به المترجم انطلاقا أولا من اختيار كتاب معيَّن للترجمة.

هناك مجموعة من الاعتبارات الفنية والإبداعية والفكرية التي قد تفسر اختيار هذه الرواية لترحيلها إلى الضفة العربية. هناك أولا، فيما أحسب، طبيعة هذا النص الروائي الذي تقرأه فتحس كما لو أن السارد يريد أن يلتقط كل شيء وكل تفصيل في هذه المدينة. هي رواية نهمة شرهة لا تكف عن التهام الوقائع والتفاصيل مرتحلة بين الحاضر والماضي، بين الواقعي والأسطوري والحلمي، وبين الفضاءات (الحان، القسم، الشارع، المدينة العتيقة، المدينة الجديدة...إلخ.) ملتقطة الروائح والأصوات واللغات، منتقلة بالقارئ بسلاسة من طنجة إلى إسبانيا وغيرها من الفضاءات، في توظيف متناغم لمجموعة من الخطابات المتجاورة المتداخلة: الخطاب التاريخي (الثورة الجزائرية، الحركات الاستقلالية، الحياة السياسية في إسبانيا... وغيرها)، الخطاب الشعري، خطاب الأغنيات، الخطاب الأسطوري (هرقل مثلا، ص. 212ضمن ما قد نسميه أساطير المؤسِّسَة لطنجة) والخطاب الحلمي الأقرب إلى خطاب الكوابيس المحيلة على الواقع بدرجة أو بأخرى. وهناك أيضا تنوع الشخصيات وجاذبيتها الخاصة، وأساسا السارد الذي لا تملك سوى أن تنجذب إلى شخصيته. هو سارد غير متجهم القسمات، لا يتكلف الجدية للإقناع بمواقفه الرافضة لبعض الممارسات. يتبنى خطابا مرحا ساخرا لا يفلح في اجتثاث تلك المرارة المعتملة في دواخله، مرارة تفضي إلى تكسير الصور النمطية: النوارس النتنة مقابل نوارس الأدب برمزيتها الجذلانة، وفعل المسخ الذي يحول النوارس إلى حيوانات نتنة. كل ذلك بنبرة انتقادية تنتصر للأنوثة وتعادي الذكورية المتسربلة بلباس الإسلاميين، حسب تعبيره، ولا تكتفي بانتقاد ما هو محلي وطنجي، بل تمد الروابط بين أفعال متباعدة، لتجعل من الحديث عن شكري ذريعة لانتقاد بعض ممارسات الرأسمالية المتوحشة: «يذهب شكري من حين لآخر هناك ليشرب كأس الخامسة مساء. تلك اللحظة من اليوم التي يتردد فيها ذئاب وول سريت Wall Street على حانات آخر طراز، ويرخون ربطات أعناقهم، ويطوون أكمامَ قمصانهم، ويشربون أنخاب الملايين التي ربحوها توا من خلال بيع فقاقيع لمذخرين مغفلين وجشعين. بطقس كهذا، كانوا يُنهون يوما من العمل، ويُعلنون بداية حفلهم الماجن». وهي سخرية لا يفلت منها أحد، تطال البلد الأصل، إسبانيا:

رشيد برهون

«البلد الذي كانوا يتباهون به كان يبدو لي، بالأحرى، فلاحا ساذجا اغتنى، لأن سلسلة دولية اشترت منه مزرعة بطاطس من أجل إقامة فندق خمس». وتصبح أيضا سخرية من الذات: ولماذا لا أتحدث عن بودلير **Baudelaire**؟ لا يا سيبوليدا ! بودلير أديب فرنسي، ودافع الضرائب الإسبان لا يعطيك أجرتك مقابل القيام بالدعاية للفرنسيين». مثال آخر: «خيل إليَّ وكأن وجهي أصبح شبيها بوجه جرو ضبطه صاحبه يحمل جورَبا في فمه». وسخرية من الشعور الرومانسي الحالم المتأمل أمام بعض المناظر الطبيعية، نمثل لذلك بمشهد الراوي في وضعية تأمل لأشجار البونسيانية الملكية التي تبرز من خلال أوراقها الأزهار البرتقالية، ومنظر الرجل الذي يتبول على الشجرة. لنلاحظ هنا التقابل بين التأمل الفكري الحالم الرومانسي «الراقي» وفعل التبول البيولوجي في ابتذاليته، كما لو أن السارد يوجه لنفسه تحذيرا كي لا يستنيم لتلك الرؤية الثقافية المتأملة المتسامية للأجنبي المتعلم التي توقف زخمها واندفاعها المتسامي ممارسة مبتذلة طبيعية لأحد «الأهالي».

ولا ننس أيضا أننا أمام رواية يلعب فيها محمد شكري دور مُتَحَرٍّ ومحقق سري خاص، وتشكل نوعا من التكريم والاستحضار الوجداني لهذا الأديب المغربي المتفرد، الذي يسميه الأسد العجوز، بل إن إحدى قصصه القصيرة تستحضر ضمن لعبة التقعير للإحالة على رواية طنجرينا نفسها. تفضي بنا هذه الملاحظة إلى الإشارة إلى حضور بنية التحري والتقصي البوليسي وعنصر التشويق، ولكن ليس بالمعنى الضيق، ولكن في تواشجه مع اعتبارات جيوسياسية تهم العلاقة بين إسبانيا وأوروبا عموما والمغرب ولعبة المصالح والاستخبارات، ولكن بالتذكير دائما بالارتباط العضوي بين هذين البلدين الجارين في السراء والضراء.

هو باختصار سارد ينظر ذات اليمين وذات الشمال، مثل جانوس، ولا ينفك يعقد المقارنات بين الضفتين، ويقيس المسافة الجغرافية والمسافة الحياتية دون تحيز أو رغبة في إسداء الدروس واستخلاص العبر...

هو سارد مولع بالتنقيب في قلب التاريخ لتفسير حدث في الحاضر، وعلى سبيل التمثيل لا الحصر، توجه السارد نحو المفوضية الأمريكية القديمة الذي يغدو تعلة للعودة إلى حدث اعتراف المغرب بالولايات الأمريكية المتحدة.

سارد لا يتردد في التذكير مرار وتكرارا ببعض المعلومات التاريخية، تذكيرا غير بريء، مشحونا بالدلالات: المسجد الكبير المشيد بأموال كويتية. سارد في كل الأحوال متيم بما يسميه: «بابل تلك المسماة طنجة، طنجة سَدُوم وعَمُورة».

هو سارد ذو ذاكرة متخمة بالشواهد الأدبية: يعطي الانطباع أحيانا أنه يعيش الحياة عبر شخصيات روايات، ويعيش الواقع أحيانا انطلاقا من الكتب، نمثل لذلك برد فعل السارد الذي يخاف العمى فيضع النظارة الشمسية بتأثير من ديلاكروا.

لا يمكن في الأخير سوى أن نتعاطف مع هذا السارد وهو يخاطب طنجة المعطاء البخيلة، التي وهبته صداقة شكري وحب ليلي وانتزعت منه حب الأب والصديق.

خيارات الترجمة وأسئلتها انطلاقا من التحقق النصي

لا بد أن رواية بهذا الغنى والطموح والشره السردي تتطلب من المترجم جهدا كبيرا للانتقال بين تلك الخطابات والسجلات وللتنبه للتفاصيل، قصد مسايرة هذا الإيقاع وهذا الزخم الفكري واللفظي، بدءا من وصف الأماكن وتعداد أسماء النباتات والأشجار والأزهار، ووصف الشخصيات ورسم البروفيلات وتتبع عرض مختلف الملابس، فيما قد ندعوه بلاغة اللباس في رواية طنجرينا، كمثال على ذلك أولبيدو ونمط لباسها الذي يستعرضه السارد بتدقيق وتفصيل، مما يقتضي من المترجم بحثا وثائقيا دقيقا، وقدرة لغوية متميزة، وأحسب أن المترجم محمد العربي غجو وفق في ذلك، وقد يعود ذلك في جانب كبير منه إلى ممارسته الشعرية التي أسعفته في التنبه لتلك التفاصيل، مع قدرة على التنويع بين الخطابات: التاريخي والشاعري وغيرهما، بسلاسة وانسيابية، لا يجعلان القارئ ينسى أنه أمام نص مترجَم، عن طريق استحضار عناصر الغيرية في النص، وفي ذلك إغناء للأفق الفكري والثقافي للغة المستقبلة، وتحديدا اللغة العربية في هذا النموذج. وهنا أستحضر بعض النعوت التي استوقفتني في هذه الترجمة مثل الشعر الأسدي واللون التبغي في اللباس، وبعض الصور، من قبيل: الشعر

الكاتب خابيير بالينثويلا والمترجم محمد العربي غجو

المتبَّل بحفنات ملح وغيرها كثير. وتجدر الإشارة أيضا إلى أن اختيار ترجمة هذه الرواية له دلالته في التقريب من الموقف الفكري الذي يصدر عنه المترجم تجاه بعض الظواهر والممارسات والقيم، فالرواية جريئة في تصوير واقع طنجة وأسرارها وفضاءاتها، لا تلمح بل تصرح في تقديم ذلك الواقع دون مواربة ومساحيق وتورية، طبعا في قالب فني سردي، أمثل لذلك بالعلاقات المثلية السائدة في المجتمع الطنجي، وتوافد عدد كبير من الفنانين والممثلين والكتاب والشعراء الذين اجتذبتهم هذه المدينة، وألفوا فيها فضاء أتاح لهم حرية ممارسة حياتهم دون أن يضطروا إلى التستر على ميولهم وارتداء الأقنعة. والمترجم يحتاج شجاعة وجرأة أيضا لترجمة هذا الواقع، ونتذكر كيف أن بعض المترجمين يعمدون إلى تشذيب الرواية وتطهيرها وتصفيتها مما قد يخرق المنظومة الأخلاقية التقليدية السائدة، بيد أن محمد العربي غجو اختار الترجمة الأمينة دون أن يخضع النص لرقابة تخل بتماسكه الداخلي وعمل فيه بترا وحذفا. وأحسب أن اختيار مصطلح المثلية عوض الشذوذ الجنسي يلخص هذا الموقف الفكري ويضع المترجم على قدم المساواة مع الكاتب من حيث الجرأة التي تصل حد سرد مشاهد حسية شبقية برهافة وفنية عالية.

سأختم ببعض الأفكار مدخلا لمناقشة خيارات المترجم، منها مثلا الحضور الطاغي لفعل الكينونة في الوصف: الإكثار من فعل كان ومشتقاته للإحالة على الماضي: هل بالإمكان التخلص من هذا التكرارصفحة **59**، مثلا، وتعويضه بما يسمى زمن الحاضر التاريخي أو الحاضر السردي في نوع من تعليق السرد وتخليصه من ربقة الماضي عبر فعل كان؟

وأيضا ما قد أسميه مشاعر التهيب والفقد والضياع التي قد يستشفُّها القارئ انطلاقا من بعض الظواهر، وأساسا ظاهرة إيراد النص المصدر سواء كان جملة أو كلمة مفردة إلى جانب الترجمة المُقتَرَحة، وكمثال عل ذلك: **me importa un comino** الأمر لا يهمني على الإطلاق»؛ الضربات تحت الحزام: **coups tordus**؛ هذا كل ما في الأمر: **Voilà c'est tout!**

السؤال: لماذا قرار استحضار الجملة الإسبانية أو الفرنسية؟ هل هو إقرار أمام القارئ بالإحساس بالفقد والضياع؟ مهما يكن، فهو شعور عاد لا ينجو منه أي مترجم. هل هو التهيب أمام الأصل؟ أهو الإحساس بعدم التطابق؟ ولكن هل التطابق ممكن؟

ربما نحن أمام ذلك التهيب السرمدي الأبدي الأزلي الذي ينتاب المترجم أمام الصيغة الأجنبية المنطوية على أسرار لا يستشعرها سواه. هل من الضروري أن نستحضر المنطلق والأصل والمصدر؟ كأن المترجم بممارسته هاته يقر بالضياع والفقد، إنه ينجز ترجمته على خلفية الحداد. بيد أنه يعطي مع ذلك لنص حياة أخرى في لغة ثانية... وهو ما قد يخفف من شعوره ذاك ويواسيه بعض المواساة، بل يعطيه حق توقيع النص في لغة ثانية، كي يحيا من جديد، وهذه من حسنات الترجمة وبركاتها.

أمواج رخيصة!

عادل ضرضوري

ابتلعه الوحش، مضغته أمواجه كعلكة رخيصة ثم رمته إلى عيني دون عينين، وقفت أمام وجهه المشوه الملامح، المليء بالجروح والخدوش وأصوت العويل الحارقة تتسرب إلى أذني الصغيرتين لتحرق العالم وتجعله مظلما بين عيني.. سواد الليل ..سواد الجلابيب.. سواد البخور.. حريق الخبز..احذر حرق الخبز... أنا لا أحسن تصديق الغرباء، أبي بسبعة أرواح كما كان يقول، يرحل دون أن يأخذني معه.

تجمدت حركات جسدي المرتعش وبدأت أتحسس كل طرف فيه، هل سأتجمد أنا أيضا مثل أبي وتجحظ عيناي وأعجز عن الكلام؟ أنا أحب التحرك واللعب، أحب أن أنظر إلى عينيك المتقدتين، عينيك اللتين تشعرانني بالراحة والأمان، أبتسم حين تلامس نظراتي وجهك الجميل، أنت من يهمني في هذا العالم، أنت كل من تبقى لي في هذه «الدنيا». لذلك أقول لك كل هذا، كل ما يؤلم صدري. أتفهمني ؟!

من النافذة الصغيرة المطلة على فضاء الفرن يلمح وجها متجهما بشاربين طويلين يتدليان ليلامسا حواشي الذقن الحليق، وفما مكشرا عن شر مستطير يعض على سيجارة ملفوفة بعناية تامة، وعينين نسراويتين تقتحمان النافذة الصغيرة لتصافحا في شرود ذات الطفل القابع أمام «باب النار»، تتابعان بنشوة حركاته المتثاقلة في تسوية العجين ورميه إلى النار لتصيره خبزا. ارتج انتباهه المستتر خلف حجاب مرقع بسجائر الحشيش، فرك عينيه بسرعة من استفاق للتو من سبات عميق فازدادات حمرتهما الطافحة، إلا أنهما أسعفتاه في مسح الغبار عن أمر لم يعتد حدوثه طوال المدة التي قضاها الطفل في الفرن، أثار في نفسه نوعا من الاستغراب الموسوم برائحة الشك وعدم الرضى، الحركات الغريبة للشفتين الصغيرتين...!

يدفعني شيء غريب داخلي لرسم وجه أبي، عيناه وأنفه وفمه وملامحه الرائعة، أرسمه لتري حنانه ولطفه الذي يشبه بياض العجين، كان هذا الوجه الرائع يستحق أن يرسم على شيء أغلى من «نعمة الله»، سافر إلى هناك وتركني لوحدي، أخرجت من المدرسة والبيت ومن حياتي الجميلة لأرمى في هذه «الجهنم»، كان أمي التي لم أرها كان أخي وصديقي كان كل شيء وأصبحت ذكراه كل شيء. لولا الذكرى للحقت به إلى الحياة الأخرى..

سربي رمي الخبز يا الحمار...

لن أرمي الخبزة، لن أقذف معها وجه أبي إلى النار وكل الأيام الحلوة الذي ذابت بسرعة كما ذاب أبي وسط التراب. أحيانا أراه قادما إليَّ راكبا زورقا صغيراً يحمل كل الأماني، الشوكولاته والألعاب والدراجة الهوائية وأمي الثانية التي وعدني بها..تتهادى الأمواج كابتسامته الوديعة، ثم تغدره وتتحول فجأة إلى غول مفترس يبتلع البشر. انج بحياتك أيها المتهور، عمرك وعرقك وأمنيات ابنك في المركب. يستله الوحش من بين عيني ثم يبلعه مع شربة ماء مالح ويبصقه على الرمال مجمد المفاصل، أصرخ ثم أصرخ وأنا أرتعد إلى أن يجف حلقي، لا أريد أن أتجمد لا أريد أن أتج... أفيق أسي تخدم أفيق آ...

حرارة جارفة اجتاحت رقبة الطفل وأرغمت دموعه البريئة على تبليل الوجه المرسوم على قطعة العجين. انتفضت الأحاسيس داخل صدره الذي بدأت فضاءاته المتسعة تنحسر عند عنف «المعلم علي»، بدا له «المعلم» في تلك اللحظة ماردا ناريا يريد أن يقذف بأبيه إلى الفرن، صارعت يداه الهزيلتان بكل ما اختزنتاه من طاقة قوى النار الغاشمة، وبينما أصوات المعلم تلجلج في المكان ..أرمي الخبز ..أرمي.. كان الصغير قد احتضن وجه أبيه «المرسوم» على العجين وأطلق ساقيه للريح وهو يصرخ: أبي يستحق الجنة لايستحق النااار، كان يصلني آنذاك صوته الطفولي الناعم مختلطا بمواء قطته التي كانت تتبعه، ثم يتبدد شيئا فشيئا إلى أن يستحيل إلى سكون!..

لوحة «الخبّاز» للرسام الإيطالي مينو-Mino

شَمْسٌ تُطِلُّ مِنْ خَرِيفِهَا!...

من أعمال الرسام السوريالي الكندي ويليام هيجينسون

صلاح الدين بشر

(1)

بِأَنْيَابٍ مِنْ نَارٍ،
وَعُيُونٍ مِنْ دَمٍ،
تَسْفَحُنِي كَوَابِيسُ
مِنْ دُخَانٍ أَسْوَدَ
وَغُبَارٍ أَزْعَنَ،
يَخْنُقُ أَنْفَاسَ
شَمْسٍ تُطِلُّ مِنْ خَرِيفٍ أَصْفَرَ
يَزْحَفُ
بِأَوْرَاقِ الْعُمْرِ
جِهَةَ مُسْتَنْقَعٍ مِنْ دَرْبٍ قَدِيمْ...

(2)

يَتَلَوَّى سُورُ الذِّكْرَيَاتِ
بِظِلَالٍ مِنْ جَنَاحِ نَمْلَهْ،
تَدِبُّ كَمَا الْوَهْمُ
فِي تُرَابٍ أَحْمَرَ
مَعْجُونٍ بِعَرَقٍ مِنْ غَبَشِ الْفَجْرِ..
وَيَرْكُلُكَ نَهْرٌ جَارِفٌ مِنْ غَضَبٍ
يَزُجُّ بِكَ فِي أُتُونِ صَنْدَلٍ
رَخْوٍ مِنْ تَلَاشِي أَسْلَاكٍ
وَوَخْزِ أَشْوَاكٍ
هِيَ مَسَامِيرُ بِالْمِرْصَادِ
تُدْمِي طَرِيقَكَ مِنْ ضَنْكٍ
أَبَدِيٍّ، مِنْ رَمَادٍ مَجْهُولٍ
يَغُطُّ فِي سَفَرٍ مِنْ وَعْدٍ
بِرُكُوبِ بَحْرٍ سَادِرٍ فِي سِنَةٍ مِنْ صَمْتٍ وَأَهْوَالْ ...

(3)

...وَمَصَابِيحُ الشَّارِعِ،
تَحْكِي عَنْ مَسْلَكٍ تُرَابِيٍّ
أَضْنَاهُ شَظَفُ النَّوَى
مِنْ وَهْنِ مُقَلٍ يَتِيمَهْ،
تَهْفُو إِلَى غُرُوبٍ قُشُورٍ فِي أَكْيَاسٍ
مِنْ مَوَاوِيلَ حَزِينَهْ،
تَتَسَوَّلُ - فِي غَفْلَةٍ مِنْ نَوْمَةِ الْكَهْفِ - نُسْغَ
طُفُولَهْ،
تَفِرُّ إِلَى الْغُوْرِ مِنْ شُقُوقِ تَصَحُّرٍ
وَرَغِيفِ مَسْغَبَهْ،
يَضْحَكُ مِنْ تَزَاحُمِ الْأَضْدَادِ:
هَذِي قُشُورُ لَوْزٍ مُرٍّ،
تُفْسِحُ السَّبِيلَ لِنَارٍ فِي هَشِيمِ غَابَةٍ،
وَهَذِي بُطُونٌ تُزَغْرِدُ مِنْ فَرْطِ ثُخْمَةٍ،
وَهَذِي هَيَاكِلُ تَسُفُّ عِظَامَهَا،
وَتَشْرَبُ وَعْدَهَا الْمَجْهُولْ ...

(4)

وَهَذِي رَقْدَةٌ
مِنْ سَرَابٍ
تَحْتَ سُورٍ أَبَدِيٍّ
مِنْ عِظَامٍ رَمِيمٍ
هَدَّهَا فَجْرٌ ضَرِيرْ،
يَسَّاقَطُ
شُهُبًا
مِنْ رَمَادٍ صَرِيرْ...

الإنتاج المعرفي

د. محمد بوزكري

تتبدى مكانة العديد من النصوص النقدية أثناء محاورة مقولاتها ومفاهيمها، في قوتها المعرفية المتميزة التي تقف عند ما ينتسب للعلم وما ينتسب لغيره. إن ما سنتطرق إليه في هذا المقال سيوضح -لا محالة- الحمولة المعرفية التي يتضمنها النص النقدي والإضافة النوعية للفكر النقدي العربي، تجاوزا للتصورات النقدية السابقة التي قوضت قراءة الخطاب القصصي، وحصرته في رؤية ضيقة، لم تفتح عوالمه النصية، بل سلمت بالمعنى الأحادي للنص، فكسرت بذلك امتداده التاريخي وراهنيته، ونسفت ما جاءت به نظرية التلقي ذات التصور المبنى أساسا على تعدد القراءات للنص الواحد.

انطلاقا من هذا المعطى النقدي القائم على حصر النص في معنى واحد نهائي، أضحت ملحاحية الحاجة إلى التأويل والتحليل تكبر، لتتخذ النصوص موقعها الفني والجمالي بله التاريخي، ضمن سيرورة الحركة النقدية، واستمرارها المواكب للتطور في تجلياته المختلفة، ومرافقتها للإنسان كذلك في أبعاده الكونية. وبما أن الخطاب السردي بشكل عام يمتح مادته من الحياة والإنسان، فإنه لا ينفك يخفي أكثر مما يظهر من حقيقته، على اعتبار أن المرجعية النصية البانية له، تقوم على فعل التخييل، ومادام الأمر كذلك، فالرموز والعلامات والأكوان السيميائية الأخرى، هي الخيط الناظم التي تصل النص بتحققه الخارج النصي،

لكن فهمها يظل مستعصيا إلا إذا استدعينا التأويل الذي يحفر في كيانات النصوص، مستجليا دلالتها المتحققة والممكنة.

قبل الدخول في تفاصيل معطيات النص النقدي «القصة القصيرة في العالم العربي: ظواهر بنائية ودلالية»، يؤكد حميد لحمداني أن هذا الكتاب الصادر حديثا في طبعته الأولى سنة 2015، كان سيولد ولادة قيصرية قبل عشرة أعوام من تاريخ الإصدار، حيث إن مسار الاهتمام بالمشاريع الكبرى للبحث العلمي كان وراء هذا التأخر حيث تم تكليف الناقد بتسيير مشروعين أكاديميين الأول في مجال «النقد الأدبي المعاصر» والثاني في موضوع «البحث النقدي ونظرية الترجمة».

هذه المدة ما بين فكرة إصدار الكتاب بالقوة إلى الإصدار بالفعل، كانت كافية لإعادة النظر في تحليل العديد من النصوص القصصية، لأن واقع البحث في الإنسانيات متجدد وفي تغير دائم. إن الرحلة التي قام بها حميد لحمداني بين ثنايا الكتب والنظريات، قراءة وتحليلا وترجمة، أكسبته خبرة جديدة في مجال الكتابة والتأليف، كان صداها جليا في كتبه المتأخرة بانهيار مبدأي للمسلمات والخطط الجاهزة بناء على ما استحدث واستجد في العلوم والمعارف. يقول الناقد «وأخيرا رجعنا قبل حوالي ثلاث سنوات إلى تقليب أوراق ملف هذا الكتاب بعد أن تزودنا في هذه الرحلة العلمية الطويلة بتصورات متعددة ومناهج وآليات تحليلية جديدة، ولذا كان لا بد من إعادة النظر في الكتاب، واستكمال ما كان من الضروري استكماله، وخاصة محاولة انتقاء عينات قصصية متنوعة من دول عربية أخرى»1.

يضمر هذا القول فكرة معقولة تتناسب مع خيارات الناقد المبنية على المحو والتحويل وإعادة الصياغة، وهي الانفتاح على تجارب إبداعية أخرى غير التي كانت مقررة للنقاش والتداول، مبينا لنا بشكل غير معلن، التأثير الذي يمارسه علينا فعل التراكم القرائي في توجيه مسارات الاشتغال النقدي ولعله هو الأمر الحاصل في هذا المؤلف الذي أرغم صاحبه على التفكير في رؤية منهجية موحدة تجمع ما بين ما كان وما هو كائن معبرا عن ذلك بقوله «ولقد كانت المهمة الصعبة هي كيف يمكن تحويل الكتاب إلى وحدة منسجمة بعد مرور هذا الزمن، وكيف يتم تحيين جميع الوسائل المنهجية في تحليل ومعالجة النصوص القصصية المعتمدة»2.

يتضح انطلاقا من مدخل الكتاب الذي خصصه الناقد لتحديد مفهوم « النص» ومفهوم « القص» أن سلطة القارئ كانت موجها كتابيا للناقد حميد لحمداني بناء على ما أسماه في إحدى حواراته « بتليين المعارف « وهذا لا يعني شيئا سوى أنني ضد التعالي على القراء في تقديم المعرفة أو رفع سقف التعبير إلى مستوى يصبح فيه ما بقي في ذهن الباحث أكثر بكثير مما سمح بمنحه للقراء»3. لكن ألا يمكن القول إن ما اعتبره الناقد تليينا للمعارف يخل بفعل الكتابة باعتبارها إبداعا «وادعاء كونيا يفوق الذات الفاعلة ويتمدد من فوقها متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها. ويكون النص هنا أكبر من صاحبه وأقوى وأخطر، ويتحول الكاتب من فرد عادي إلى نموذج ثقافي يتسم بصفات وجودية وصور ذهنية وهيئات تخيلية تتجدد فيه وتتولد له مع تقلب حيوات النص»4 وهو ما تؤكده محمولات هذا العمل، الذي برهن على خصوصية الفعل (الكتابة) بما هو إبداع منظم منهجيا ونظريا، وفي الآن نفسه فعلا مخصوصا موجها لفئة لها حد أدنى من المعارف المتعلقة بالسرد والثقافة والمنهج تكسب الوجه الثاني (القراءة) حيويته وفعاليته.

في كتاب «القصة القصيرة في العالم العربي: ظواهر بنائية ودلالية» للناقد المغربي الدكتور حميد لحمداني

تؤمن هذه الإضاءة المبدئية لسياق إنتاج هذا النص، الطريق، لممارسة معرفية جادة قائمة على تمثل اشتراطات الابستمولوجيا بناء على نتائج النظريات النقدية واقتراحاتها المنهجية. بل إن تحقيق ذلك مرتبط بشكل مباشر بناقد النقد، ثقافته وموسوعيته ورؤيته الكلية للأشياء والظواهر، لأنه لا يمكن «أن يؤدي وظيفة الابستمولوجي من ليس له اختصاص علمي ضيق».5

إن مهمة الأبستمولوجيا ستكون في هذا الجانب هي متابعة

أثر المعارف النظرية والمناهج الأدبية في إنتاج (النقد الأدبي)، وهـذا التحديد يتضمن تعريفين لـلإبـداع والنقد مخالفان تماما لما نادت به التصورات التقليدية التي تعتقد بنص قار الدلالة «تستخرج منه في كل العصور بشكل ثابت، إنه بنية لغوية تتأثر بالتغيرات الطارئة في الحقول الثقافية خلال الحركة التاريخية، ولذلك يأخذ النص في كل زمن دلالات ومعان مختلفة كما يفقد أو يأخذ قيما جمالية متفاوتة الدرجة تبعا لنوعية القراء في مسار التاريخ»6، كما يمكن في الآن نفسه، «اكتشاف جملة العوائق التي تعوق عملية إنتاج المعرفة والتي يمكن تسميتها بالعوائق النقدية»7. وحري بنا أن نشير في معرض حديثنا عن مهام الابستمولوجيا أن التحديد الذي أقاماه كل من باشلار وبياجي يمكن اعتباره عطف بيان وليس عطف نسق، بل لأن الباحث الابستمولوجي الذي يقتفي أثر المعارف العلمية في بنية الفكر سيجد نفسه لا محالة يبرز تطور المفاهيم وطريقة بناءها.

ينـتـزع نـقـد الـنـقـد الأدبـــي إذن، بـاعـتـبـاره ممارسة ابستمولوجية -لأنه يجمع بين ما تفرق لدى الفيلسوفين- وبناء على الاستنتاجات المنهجية المتوصل إليها- أحقية الانتساب إلى معرفة المعرفة كما هو مبين أسفله:

-مهام الابستمولوجيا: تتبع أثر المعارف في بنية الفكر (جان بياجي) ثم البحث في تطور المفاهيم العلمية (غاستون باشلار)

-مهام نقد النقد: تتبع أثر المعارف النظرية والمنهجية في النقد، ثم البحث في تطور المفاهيم ومرجعياتها (وحدة متماسكة ومنطقية)

يخلص حميد لحمداني في مدخل الكتاب الذي خصصه لتحديد مفاهيمي لمفهومي النص والقص، إلى القول الآتي: «مع هذا التعريف المنفتح لم يعد النص مستودعا قارا للدلالة تستخرج منـه فـي كل العصور بشكل ثابت، إنه بنية لغوية تتأثر بالتغيرات الطارئة في الحقول الثقافية خلال الحركة التاريخية، ولذلك يأخذ النص في كل زمن دلالات ومعان مختلفة كما يفقد أو يأخذ قيما جمالية متفاوتة الدرجة تبعا لنوعية القراء في مسار التاريخ»8

ويقول أيضا: يتبين لنا أن مفهوم القص «مفهوم فضفاض يتسع لجميع أشكال الحكي التي عرفها التاريخ الإنساني، مرورا بالحاضن الأكبر وهو التأريخ وما يتضمنه من أخبار وكل أشكال التعبير التي جاءت موازية أو ظهرت مع تطور حياة الإنسان مثل الأساطير والحكايات والخرافات والملاحم والروايات والقصص القصيرة والومضات القصصية»9.

تقودنا هذه الإضاءة التي قدمها الناقد حميد لحمداني لمفهومين شائكين كانا مدار نقاشات أكاديمية وحلقات معرفية عند ثلة من المبدعين والنقاد غربين وعرب، أمثال، رولان بارت وتوماشوفسكي، وامبرتو ايكو، وإيزر وفلاديمير بروب وكلود بريمون ومحمد الخطابي ومحمد مفتاح ...إلخ، إلى الاعتراف بالحصافة المنهجية التي يتمتع بها الناقد في إثارة انتباه القارئ المفترض والمحتمل لموضوع الكتاب ولطريقة قراءته. فإذا كان مفهوم السياق يحيل على القرائن الدالة وعن المقصود من الخطاب وأثره في تحديد المعنى، فإن الاشتغال به في هذا الموضع يمكن عده خيارا منهجيا لدى الناقد، انفرد به لتأمين المسافة ما بين القارئ والمقروء تفاديا لأي لبس قد يسيء لعملية القراءة.

ينتقل الناقد بعد هذا التحديد المنهجي والمفهومي إلى الحديث عن اشتغال منطق القصة القصيرة، آخذا بعين الاعتبار التصويبات التي قدمها كلود بريمون لعمل بروب في كتابه منطق الحكي»10، الأمر الذي سيمكننا من تتبع أثر المعارف النظرية والمنهجية التي انطلق منها حميد لحمداني.

عند تأملنا للتحليل الذي قدمه الناقد « لقصة المؤامرة» لأحمد بوزفور، تبين لنا أن مسعاه قاده إلى اكتشاف عناصر جديدة، تشكل جوهر منطق اشتغال القصة، و أن ذخيرة المتقبل وأفقه التأويلي نهائي ومحدود، الشيء الذي جعله يفكر في إعادة تشكيل وعي نظري عند القارئ بما يمكنه من إدراك بنية وظائف السرد وخصائصه، بهذا المعنى يمكن القول «إن الكتابة الفنية القصصية، رغم كونها محكومة في خطها العام بقانون منطقي يحدد الاختيارات الرئيسية، إلا أن هناك هامشا فنيا ومنطقيا يبقى في حوزة الكاتب وحده، بحيث يتعذر على القارئ مهما تسلح باليقظة أن يكتشف المفاجأة الفنية التي يحتفظ بها المبدع عند اللحظة الأخيرة»11. فالكاتب يحاول جذب اهتمام القارئ باستبعاد القراءة المسترسلة من خلال مضاعفة المثيرات الضرورية لفك مجمل النص.

يطرح هذا الاستنتاج الجزئي، أطروحة كلود بريمون (منطق الحكي)، للتقييم والمساءلة من جهة التأويل الرياضي للحكي (1+1=2)، وإخراجها إلى (اللامنطق) أي أنه لا يمكن للمتلقي أن يتوقع نهاية أي قصة، وأن عليه أن يعيد تأويل جميع العناصر السابقة لبناء المعنى.

إن «هذه الحقيقة تدعونا إلى تسجيل ملاحظة أساسية بصدد فكرة بريمون فهو ينطلق من مبدأ أن العناصر المدروسة قبل حصول النتيجة في أي قصة، تحمل في ذاتها جميع الدلالات والاحتمالات الممكنة لتوقع ما سيحدث لا حقا، وعليه فكل ما يأتي بعدها إنما هو شيء مكمل وتابع، ومن ثم فهو لا يحدث أي تغيير على فهم العناصر السابقة، والحال أن الدراسة التطبيقية التي أنجزناها تبرهن أن النتيجة نفسها باعتبارها لاحقا يمكن أن تجعلنا نعيد النظر في تلك الأجزاء السابقة من الحكي التي كنا قد اتخذناها وسيلة لوصف شبكة الاحتمالات الممكنة»12:

-منطق الحكي عند بريمون: الانطلاق من العناصر المدروسة = توقع ما سيحدث لاحقا قبل حصول النتيجة.

-منطق الحكي (المكتشف) عند حميد لحمداني: الانطلاق من العناصر المدروسة = عدم توقع ما سيحدث لاحقا قبل حصول النتيجة.

يبدو أن الناقد في إطار تحليلاته لنماذج من القصة القصيرة في العالم العربي، والتحقق أيضا من بعض الفرضيات النظرية (منطق الحكي مثلا)، يقوم بالمتا سرد،13 أي بعدم حصر قراءة النصوص القصصية في جانب تمثل المنهج وأدواته، بل يتعدى ذلك إلى التنبيه إلى الفجوات التنظيرية الموجودة في الخطاب، والعمل على اقتراح بدائل ممكنة كما وضحنا أعلاه.

استنتاجات عامة: نستنتج مما سبق تحليله، أن ممارسة النقد الأدبي يتخذ أشكالا وتجليات، وأن تأويل الإبداع الأدبي، شعرا ورواية وقصة، يخضع لمتغيرات وتحولات النظريات المعرفية، كما يخضع في الآن نفسه إلى شروط سوسيو ثقافية متغيرة على الدوام، تشتغل باعتبارها ثابتا إجرائيا.

إن الرجوع إلى تجربة الناقد حميد لحمداني في مجال الكتابة النقدية، يتبين لك أن هذا الفعل متمرحل زمنيا، بمعنى أنه لم يكن يبحث عن شرط إمكان وجود مقاربة منهجية صالحة وممتدة، بقدر ما كان الرهان على المساهمة الفعالة في بناء تجربة نقدية وفق خصوصية محلية، تنضبط فيه الأنساق التأملية، أفكارا ومنهجا وبنية مفاهيمية لعنصر الملاءمة والإنتاج.

لقد بدأ الناقد حياته العلمية بإصدار علمي موسوم « من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية»14. هذا النص النقدي الذي شكل فرصة للناقد لحميد لحمداني، لاستثمار معطيات الفهم السوسيولوجي للرواية استثمار أبان فيه عن قدرة إبداعية في الخلق والتجديد والتموقع.

لكن ما إن أثبتت الدراسات البحثية قصور المناهج السياقية في معالجة المادة الأدبية وظهور بدائل نظرية مثل «نظريات القراءة» حتى تحول الحديث إلى الاهتمام بالقارئ ودور هذا الأخير في إنتاج المعنى. ومن ضمن الأعمال التي اهتمت بهذا الجانب نجد « القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية» التي تبدت بالنسبة إلينا وحدة شمولية تناسبية، تنم عن إدراك متقدم لجوهر النقد وآليات اشتغاله.

إن هذا الكشف وهذه المساءلة للنقد في إطار ممارسة ابستمولوجية مفتوحة تقوم على المنهاجية العامة لنقد النقد الأدبي، هي ما تدفع الباحثين إلى المزيد من الاقتراب إلى الموضوع الأدبي، اقترابا علميا مبنيا على مستجدات الدرس النقدي وخلاصاته.

الهوامش:

1 -حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية، مرجع سابق، ص: 4.

2 -المرجع نفسه، ص: 4.

3 -حوار أجراه محمد بوزكري مع الناقد حميد لحمداني «حول نقد النقد ونقد الأدب والإبداع الأدبي»، الملحق الثقافي لجريدة العلم، الخميس 2019.

4 -عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب- بيروت، ط1، 1991، ص: 7.

5 -يؤكد بياجي في معرض حديثه عن شروط تحقق الابستمولوجيا، أنه لا يمكن أن يكون الابستمولوجي فيلسوفا تأمليا وأن لا يؤدي وظيفة الابستمولوجي من ليس له اختصاص علمي ضيق، بحيث يستطيع أن يعمم انطلاقا من المشكلات التي يواجهها في ميدانه الخاص، أنظر محمد وقيدي، ما هي الابستمولوجيا؟، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987، ص:13

6- حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص:22

7-يتحدث غاستون باشلار عن مهمة الابستمولوجي يمكن أن تكون هي التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية، تحليل نفسي موضوعه لا شعور الباحث العلمي وهدفه اكتشاف جملة العوائق التي تعوق عملية المعرفة والتي يسميها بالعوائق الابستمولوجية. انظر محمد وقيدي، ما هي الابستمولوجيا؟ مرجع سابق، ص:13.

8 -حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص: 22.

9 -المرجع نفسه، ص: 32.

10-نقلا عن حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص:35.

11 -حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص: 36.

12 -المرجع نسفه، ص: 51.

13 -الميتاسرد، يقصد به ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، ويهتم برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة، وتشكيل عوالم متخيل السرد، والتأشير على صعوبة الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين الكتاب.

14 -حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، منشورات الجامعة البيضاء، 1984.

الواقعي والخيالي في الكتابة للطفل

العربي بنجلون

يُطلق على الواقع (العالم السفلي) وعلى الخيال (العالم العلوي) أو (المملكة النائية) كما أسماها الناقد (فلاديمير بروبْ) في كتابه ((الجذور التاريخية للحكايات الخرافية)).. فالأول هو الأقرب إلى الطفل، في مُتناول اليد، والثاني هو الأبعد عنهُ، يحلق به في السماء، التي لا تُدرَك إلا به!

يُحَبِّذُ البعضُ (الواقعَ) لأنه يُعلِّم الطفلَ التفكيرَ المنطقي، بينما يرى آخرون (الخيالَ) أفضلَ وأجْدى نفعًا، ويعدونه عتبة ضرورية للطفل، يجتازُها عبر القراءة، ليصلَ إلى الواقع الذي يحلم به. فالكتبُ والمجلاتُ الأدبية والثقافية، التي لا علاقة لها بالمنهاج الدراسي، في رأي الأوائل، وحلقاتُ الحكي في النوادي، وخرافاتُ وأحاجي الجدَّات، والمسلسلاتُ التلفزية المرسومة...ارتبط كل ذلك في أذهانهم بـ(الخيال) ولهذا هو، في نظرهم، أقل قيمة من الواقع. كما ارتبط بالقصص والأشعار التي تُعْنى بالخرافة والحكاية العجيبة، كأنها أنجبته ((أساطيرُ مغربية)) لعلال الفاسي، و((حكايات شعرية)) لأحمد شوقي، و((قصص كامل كيلاني)) و((قصص على ألسنة الحيوانات)) للشاعر جان دي لافونتين، وغيرها كثير..ويرون أنَّ الخيال يُبْعدُ الأطفالَ عن الواقع، ارتكازا على ميلهم للهو والطَيش والتفكير المتهور...!

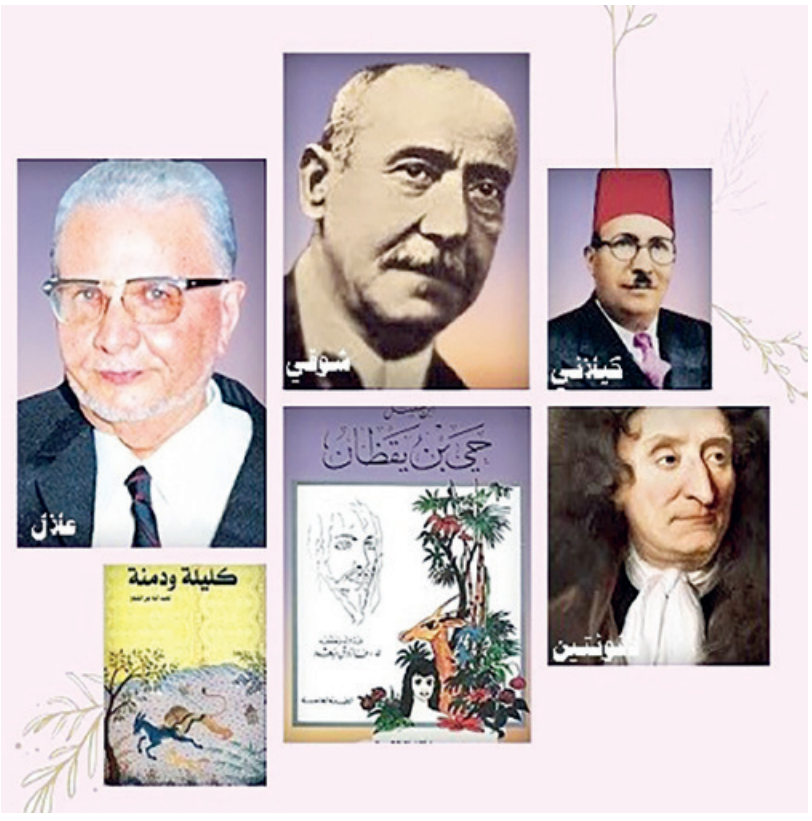
لقد ترسَّختْ هذه الفكرةُ في أذهان العديد من الآباء والأمهات، وحتى لدى بعض المدرسينَ، ومؤلفي الكتب والحكائين. لكنها، في الحقيقة، مجانبةٌ للحقيقة، لأنها تُطلق اعتباطا، دونَ دراسة دقيقة لـ(مراحل نمو الطفل) و(خصائصها الأساسية) وما تتميز به كل منها!

دعْنا، أولا، نلقي نظرات خاطفة على دور الخيال بصفة عامة، قبل أنْ نتناولَ قيمتَهُ بالنسبة لأدب الطفلِ، الذي يفضله على الواقع. فيكفي أنْ نستشهد بأنه في بلدان العلم والمعرفة والتقنية والذكاء الاصطناعي، بيعتْ في سنة واحدة 450 مليون نسخة من كتب (هاري بوتر) وكلها خرافاتٌ وقصصٌ عجيبةٌ وحكاياتٌ غريبة، جمعتها المؤلفة من تراث الآداب العالمية، بما فيها الأدب العربي، الشفوي والمكتوب!

إذن، لولا أنَّ للخيال دورا في شحذ العقل وتنشيطه، لما كان هذا الإقبال الكبير على الكتاب المذكور، ولو كان ضارًا بالأطفال، لما قبلوا به، ولما سمحوا بترويجه، لأن ذلك يهمهم كثيرا في بناء شخصية المواطن الأوروبي والأمريكي، الذي يرتكزون عليه في تطوير وتنمية اقتصادهم!..مثلا، كنا في طفولتنا، نقرأ قصة ((علي بابا والأربعون لصًا)) مرات ومرات، ولم نفكرْ، ولا آباؤنا وأمهاتنا ومُدَرِّسونا وكُتابنا، في تحويل البعد الإيجابي لهذه القصة من الخيال إلى الواقع. أي كنا نلتقط منها (البعدَ الأخلاقي) لا (العلمي والاجتماعي والاقتصادي) وهكذا حتى بالنسبة لسائر القصص الكلاسيكية الأخرى. بينما الآخرون (الغربيون والأسيويون) استغلوا تراثَهُمْ وتراثَنا معا في تطوير حياتهمْ!..وقصة (علي بابا) من قصص ((ألف ليلة وليلة)) البسيطة في شكلها، العميقة في بُعْدها الفكري؛ إذ كان اللصوصُ يستعملون الجملةَ ـ الرمْزَ، أو تقنيةَ (التشفير) في (فتح وغلق) باب الكهف، وهذه نقطة هامة، توحي بحركة علمية وتقنية، لم تظهر إلا في القرن العشرين. يمكنك، الآن، أنْ تقترب من مؤسسة بنكية أو تجارية أو إدارية، فينفتح لك بابُها، دون أن تنطق أو تنبس بجملة (افتحْ يا سمْسَم)!

والشيء الثاني، هو أنَّ البطلَ (علي) حملَ ثروات اللصوص التي نهبوها من سكان المدينة، ووزَّعها بالقسط على الفقراء من أهله وجيرانه وعاطلي مدينته، ليُنشئوا مشاريعَ تجارية وصناعية وفلاحية. واليومَ، نجد في الصين ((بنك علي بابا)) الذي تَخَصَّص في تمويل المشاريعِ الصغرى، لتحسين دخْل الفئات الاجتماعية الضعيفة!..فكانت هذه القصةُ (ملهمة) للصين بخطة مصرفية لإنقاذ أوضاع اجتماعية هشَّة، وهناك قصص كلاسيكية غيرها، تدَّخر أبعادا فلسفيَّة وعلميَّة واجتماعية واقتصاديَّة، لا تخفى عن القراء!..فالكتابة الخيالية تعمَل من خلال (الاستعارة) لفهم الواقع، وتطوير المحيط الاجتماعي، وتنشيط المدارك العقلية لتقبُّل الأفكار المستعصية، وما هذه الاختراعات والابتكارات والإبداعات التي تمتد عبر التاريخ البشري، إلا نتيجة الخيال، لا بفعل الواقع!

إن الأساطيرَ والحكايات الخيالية، والقصصَ العجيبةَ، كانت لبنات أساسيةً لما نتناولهِ الآن. فأدب الأطفال والفتيان، تطور بشكل كبير منذ نشأته، وفي هذا الصدد، يمكننا تسليط الضوء على المغامرات الجذابة في الأسفار والرحلات، التي تتفوق على كل الأجناس الأخرى. فهي تستحضر استكشاف الدول والكون، عبر تجاوز أخطار وعقبات وعراقيل شتى، ما يخلق في الطفل حالةً من الدهشة والذهول، والخيال والفانتازيا!...وهنا، ينبغي أن نتذكر العديدَ من الروايات الأسطورية، كانت العتباتُ المادية فيها بمثابة مدخل إلى عالم يفوق طاقة العقل البشري، إذ خاضتْ شخصياتُها البطولية تجاربَ شاقة غيرَ عادية، على سبيل المثال، السندبادُ البحري، إليس في بلاد العجائب، و((حَيُّ بْنُ يقظانَ)) لابن طفَيْل، والإدريسي في ((نزهة المشتاق...)) وابن بطوطة في ((تحفة النظار...)) فهذه الأسفارَ والرحلاتَ، تبدي جَليًا أن الخيال هو عالم آخر تُنتهَك فيه القوانين الطبيعية. فالعجيب أو الغموض، يشحذ حدَسًا بإمكانية وُجود ما وراء العالم المادي، الذي نتنبأ به عقلانيًا. كما ندرك أنه جوهرُ الخيال، الذي يُلمِّح إلى تلك العوالم، والكائنات الخارقة للطبيعة، والأشياء التي تقع خارجَ العالم المرئي. فالرؤية السليمة في الكتابة الأدبية الخاصة بالطفل، تقتضي التمييزَ بين البُعدَ الواقعي، والبعد الخيالي. ومتى نلقن الطفلَ هذا أو ذاك. الأول يطلقون عليه (العالم السفلي) والثاني (العالم العلوي) أو (المملكة النائية) كما أسماها الناقد (فلاديمير بْروبْ) في كتابه ((الجذور التاريخية للحكايات الخرافية))..والواقع هو الأقربُ إلى الطفل، في مُتناول اليد، والخيال هو الأبعدُ منه، يحلق به في عَنان السماء، التي لا تُدْرَك إلا به!.. ومن البَدَهي، أنَّ العلاقة بين هذين العالمين المتنافرين، أنجبتْ جنسَ الرحلة المرتبطة بالمغامرة والمخاطرة والاستكشاف، مما حقق هدفًا تربويًا وتعليميًا إيجابيًا، يُيَسِّر تكوينَ رؤية مختلفة للعالم. وبهذه الطريقة، تحصل للطفل المفاجأة والدهشة، عندما يتجاوز بطلُ القصة أو الرواية حدودَ الخيال، ويلتقي العالمان: العلويَ والسفلي. وهذا اللقاء يولِّدُ في الطفل الرغبةَ في تشكيل عالم مشترك يجمع بينهما، وربما يحقق هذه الفكرةَ في سنٍّ متقدمة، إذا بقيتْ تنبض في ذهنه، وساعدته الظروفُ العلمية والمعرفية والاجتماعية على ذلك.



في مرحلة ما قبل القراءة (ستّ سنوات) يكون الطفل مجرَّدَ كائن بسيط، يعكس ذاتَه في عاداته اليومية الواقعية، فتكونُ قصصه الموجَّهة إليه، خاليةً من الخيال تمامًا، وتطغى الرسومُ والصورُ الملونةُ التوضيحيةُ والتكميلية على كافة القصص، فضلا عن ذلك، فهي مرحلةٌ عمريةٌ أولية، لم يتطور فيها وعيه الزمني، ولم تتوسع مداركُه العقلية، أي غيرُ قادر على تقبُّل الأبطال والأحداث المنسوجة من الخيال، إذ يكون الطفل في مرحلة الاكتشاف الذاتي كذات لا غير!

يمكن أن يستغل الكاتبُ هذه المرحلةَ لإحساس الطفل بأن هناك عالما علويا، يستغل عنصرَ الخيال، دون مغالاة، كأنْ يجعل البقرة، مثلا، تتحدث عن فوائدها للإنسان، أو الكرة عن دورها في تنشيط الجسم، أو قطرة ماء عن كيفية صيانتها، أو دمية عن العناية بنظافتها، وهكذا...لكنها تظل دائما تدور في فلك الواقع الذي ينبغي أن يعيشه الطفل، قبل أنْ ينتقل إلى المراحل التالية!

في المرحلة الثانية، وهي (طور الخيال الحر) الذي يتحدد بسنِّ السادسة إلى التاسعة، يظهر الشعورُ بالعجائب والغرائب لدى الطفل الذي يُحسُّ بأنه تجاوز الدَّورانَ حول ذاته. وهي المرحلة التي ينتقل فيها من الروضة إلى المدرسة، وعليه أن يعبُر عتبة التحول من الواقعي إلى الخيالي، يشعر فيها بالنضج، ويتلقى معارف جديدةً، لم يعهَدْها من قبلُ، فيعرف البنية الأساسية للسرديات، ويعرف بعض المفاهيم، مثل المسؤولية، والسلوك والمعاملات وضبط النفس، والتضامن، والحقوق والواجبات...وهذا كله، يؤهله لتقبل الأعمال الأدبية القابلة للتخيل، والتفاعل معها، على أنْ تكون ـ مثلما حدد المربون وعلماء النفس ـ أخلاقية، غيرَ عنيفة، ينتصر فيها الخير على الشر، ويكتسح النورُ الظلامَ، ويُفضَّل العملُ على الخمول...وأنْ تكون ذاتَ صفاء نفسي، يترك في الطفل أثرًا عاطفيًا، وواضحةً في العرض، بلغةٍ لا تقل عن القدر الجاري به العمل، دون تعقيد في تركيبة الجملة والفقرة، وبلا غموض في المعنى.

تأتي المرحلة الثالثة في نمو الطفل العقلي، وتبتدئ من نهاية السابقة إلى الثانيةَ عشْرةَ ربيعا. لكنْ، علينا أنْ نعرف جيدا بأنَّ هذه المراحل ليستْ ثابتة، أي لا يمكننا أنْ نطبقها على كل طفل، فهي تقريبية ونسبية، لأننا نتعامل مع كائن بشري، يولد وينشأ في بيئة معينة، تختلف عن بيئة أخرَ. ولهذا قد تبدأ مرحلة من المراحل قبل أو بعد مرحلة تاليةً، وهذا التفاوت طبيعيٌ لاختلاف البيئات الطبيعية والحضرية والاجتماعية والثقافية...وإن كان ذلك التفاوتُ بينها لا يتعدى سنةً على الأكثر!..وتسمى المرحلة الثالثة بـ(التوفيقية) بين الواقعي والخيالي. فالطفل يريد إجابات عن أسئلة تشغل بالَه، وينتظر أنْ تحمل له أفكارا منطقية، لا لبْسَ فيها، كي يقتنع بها. وتدور أسئلتُهُ حول جُمْلة من القضايا، منها: الغاية من الوجود والحياة والفناء، الأرض والكون وما وراءَهُ، والسماء والنجوم، والشجاعة والبطولة، وتطورَ ورُقي الدُّول، وبُروز الاختراعاتَ والابتكارات وشخصياتها وخصائص الحيواناتَ الغريبةَ، كالديناصوراتِ!..وتتَوَّجُ هذه المراحلُ العمريةُ بعتبة (المراهقة) من الثانية أو الثالثة عشرة إلى الثامنة عشرة ربيعًا، وفيها تتحدد شخصيةُ الطفلِ، ويَغدو جنديا في جبهة التحدي، يخوض صراعات، فيحاول أنْ يُثبتَ شخصيته، باتخاذ القرارات التي يراها ملائمةً لرغباته وقناعاته، متجاوزاً كل الرؤى المجتمعية لحين أنْ يغربلها، فيحتفظ لنفسه بالصالح، ويستغني عن الطالح. ويرى علماء النفس والاجتماع، أنَّه لولا هذه المرحلةُ التي ينتفض فيها الطفل النشيطُ لتغيير محيطه، ما كان للعالم أن يشهد هذا التطورَ والرُّقيَّ. إذ في هذه المرحلة تجابه عقلانيةُ الطفل صراعًا حادًا مع طموحاته وآماله وأحلامه. هكذا يحسَبُها في نفسه، بغضِّ النظر ما إذا كانتْ وردية حقًا أم حَنْظلية؟..وخير ما يُكْتَبُ ويُقدَّم له، عالم الرحلات، وقصص من الخيال العلمي، وسِيَرُ الشخصياتَ العلمية، والملاحم...!

تشكيل

المسكوت عنه في الفنون التشكيلية بالمغرب

حسن لغدش
باحث في الجماليات

«ما ننتظره منذ الطفولة هو اختلال النظام الذي نختنق في كنفه»؛ هكذا يلخص جورج باطاي (1897ـ 1962) جوهر جاذبية الفن. وعندما نلقي نظرة على تاريخ الفنون التشكيلية بالمغرب ينتابنا انطباع مقلق بأنه ربما لم يكن ثمّة أبدًا من واقعيٍّ سوى في ما هو ذو طبيعة غير محَدَّدة وفي ما هو وهميّ. أكيد أن المشهد التشكيلي بالمغرب اكتسب وعيًا بدوره الثقافي، بيد أن ثمة وثائق منثورة هنا وهناك وجب الاطلاع عليها من قبيل المونوغرافيات والسِّيَر والكاتالوغات والمعارض الاستعادية لهذا الفنان أو ذاك، وذلك لاستبار مواضع تَفَتُّق أنواع المسكوت عنه والمحجوب عن الرؤية وغير المحَدَّد، انطلاقا من ثيمات متجذرة في الثالوث المحَرَّم، أي في الدين والسياسة والجنس. فهل أنـــواع المسكوت عنه هذه تتولد عن الرغبات الفردية أو هي عبارة عن رَدٍّ على الثقافة الرسمية؟ هل هي في معظمها تعبيرات ضمنية لثقافة فنية هوياتية؟ هل هذه الأنواع من المسكوت عنه تميط اللثام عن الجدل الناتج عن التناول الثقافي لمفاهيم تتعلق بالأساليب الفنية وتحمل هالة ومشاريع تَهُمُّ فنانين يختلفون من حيث النوع؟ وأخيرًا لماذا تتبنى الفنون التشكيلية لغة إبداع تتحدث عن كل شيء لكنها لا تقول كل شيء؟

من وجهة نظر تاريخية كانت معظم النزعات الفنية في البداية ملحة وكامنة وتدنيسية. وفي الحقيقة لا ندري على سبيل المثال ما الطريق الذي كان يسلكه جيلالي بن شلان، ولا المنبهي الذي كان عصاميا يهتم بما يمكنه تعلمه وكيف يتعلمه، ولا مولاي أحمد الدريسي الذي تعلّم وحده أن يرسم مستعملا صوف الغنم المحروق وخضوب طبيعية، ولا محمد بن علال، الذي أقام معرضه الأول بواشنطن سنة 1952.

علاوة على ذلك يلاحظ أن جزءًا كبيرا من الرّسامين يضطرون غالبا للانتساب لشيوخ حقيقيين أو متخيلين. وبالفعل فإن استنباط ما يثوي خلف أصل العمل، وسلوك الفنان ورؤيا العالم لديه والنماذج المثالية المحجوبة التي تتجلى بشكل مغاير، يبدو مهمة مضنية. لكنا نعرف جيدًا أن ميزة الفن المغربي تتجلى في انحصارَه بين ضفتين: النزعة الغربية والنزعة الشرقية، وبين استيهامَيْن متقاطعين يطابقان رغبة تاريخية في إعادة النظر في رؤيا العالم ومادته، بمعنى بلورة جمالية بدينامية لا تفتر.

على هذا النحو يمكن أن نشير إلى الدلالة الفنية التي اكتسبها فن الخط مثلا في المغرب. وبصدد هذه الممارسة الفنية أكد الخطيبي أنه إذا كان الله خفيا فلم يفضُل للناس إلا الكتابة لتعظيم وجهه الخفي. وبذلك يكون فن الخط هو ما « يُسَلِّمُ روح المؤمن لحيرة اللامرئي». غير أن هذا التأويل ليس بكامل لأنه ثمة أيضا كاليغرافيا مجردة لا تتعارض بالضرورة مع ما يفرضه الدين. والعديد من الحروفيين بالمغرب هم مؤمنون، ولكن بهوية مفتوحة وبعيدة عن الطائفية. ولذلك يستعملون أحيانا رموزًا سابقة على الإسلام أو قريبة من الكتابة الصينية. وهذا يؤكد أن الفن بالمغرب لا يعدو أن يكون نقطة انطلاق لشيء يتجاوزه.

وعلى المنوال نفسه حين نخوض في بدايات الفن بالمغرب نتبع دائما هذا الانتقال من التجسيد إلى التجريد، خاصة التجريد الهندسي الذي لا تطاله قيود المواضعات التنميطية وذائقة الاستشراق. وبسبب من تحويلها عن طريق الفكر الرمزي، وعن طريق المبادرة الفردية أحيانًا، فإن الفنون بالمغرب تستغور أساليب مختلفة. إذن أين يبدأ بالنسبة إلينا المرئي وأين ينتهي، والمرئي هنا بمعنى ما يمكن إعادة إنتاجه في أشكال مادية؟ وما الدور الذي تنهض به الصورة في اقتصاد المتخيل المغربي؟ هل يمكن تثبيت كل الآثار في صمت التأمّل، في الرصد الهارب للأحاسيس؟ لكن يجب القول مباشرة إن المنتوج النهائي ليس أقل أهمية من العمل منظورًا إليه في مجموعه. فما يهم هو السيرورة التي تسمح بالمرور من أحدهما إلى الآخر، لأن ذلك يسمح بالخروج من مغالق المعنى. إنَّ من مفاتيح الفكر الصوفي مفهوم «الفناء»، يعني موت الحواس لاكتشاف حقيقة السر. وترتبط هذه الحقيقة عند بعض الفنانين باستبطان وضعيات عاشوها بكثافة، خاصة صدمات الطفولة والخيبات وغيرها.

ومن وجهة نظر متلق يمكن الحديثعن مراوحة بين التمكن من التاريخ الحقيقي للفن بالمغرب وصياغة خطابات نقدية غالبا ما تكيل المديح للفنانين الأصدقاء. ويبدو أن المسكوت عنه في الممارسة التشكيلية يعكس مأزقًا مزدوجًا ما بين عدم القدرة على جعل المرئي شفافيا وتعَمُّد تجنب إكراهات التعبير الفني. وفي حالات أخرى تعكس بعض الأعمال شعورًا بالذنب لكون الفنان كان شاهدًا سلبيا على التاريخ، ناهيك عن الأعمال غير المكتملة، قصدًا أو عن غير قصد، والتي تعتبر غير قابلة للعرض في نظر سوق الفن الذي يغلب عليه الاضطراب والعشوائية.

ناهيك أيضا عن البحث المضني لبعض الرموز الجسورة للفن بالمغرب التي تأبى ابتذال الطرق الفنية. وكل هذا يقودنا إلى السؤال عن طريقة قراءة تاريخ الممارسة التشكيلية بالمغرب مع استحضار جميع النتائج المجتمعية التي يستلزمها ذلك. وعند زيارة بعض الفنانين تَراهُمْ يقولون إنهم يستعملون تقنيات، محلية أو مقترضة، يحورّونها لهذا السبب أو ذاك. غير أن ما لا يقال هو أنهم أنفسهم يُغرَّرُ بهم من لدن العالم التقني الهجين في وضعيات فنية لا تتناسب مع الخطابات التي تعتمل في عمق المجتمع. وعلى سبيل الخلاصة يمكن القول إن الممارسة التشكيلية بالمغرب تقوم بدور الغرفة الخلفية لدينامية المجتمع المغربي.

من أعمال الرسام المغربي مولاي أحمد الدريسي (1924-1973)

الأدب وسؤال القيم

بين إكراه الإطلاق وحرّية النسبي

أحمد الويزي

تفرض علينا مقاربة موضوع الأدب وسؤال القيَم ، إجراءَ تحديد أوليٍّ للمنطلق الذي نصدر عنه في تصوّر هذيْنِ المكوّنيْن ، حتى يتسنّى لنا بلوغُ أفقِ توافقٍ ممكنٍ ، بشأن المخرجات المأمول أن تفيدنا على نحوٍ أفضلَ ، في استيعاب هذا التّعالق والتّخفيف من وطأة إرباكه المشوّشة ، التي تؤطّر هذه العلاقة وتخضعها لاشتراطات مجتمعيّة ، بحكم أنّ المجتمع هو الذي يتحكّم فيها في البدء والمنتهى ، وكما يستفيد منها. ولذلك ، اسمحوا لي بالشّروع منذ الآن ، في طرح أسئلة تضع نُصب عينيها ، رغم ما يعتورها من تبسيط مدرسيّ ، تحديدَ طبيعة العلاقة التّفاعلية بين المفهوميْن أعلاه. وعليه ، أتساءل معكم : هل ثمّة ما يربط الأدب بقيم المجتمع العليا ، ربطا فعليّا أو بالقوة وحسب؟ وإذا سلّمنا جدلا بوجود هذه العلاقة ، فما هي طبيعتها ، وما نوعها؟ ثم ما المكوّن الذي يحتاج في الأساس الى وجود الآخر ونجدته؟ هل هو الأدب أم القيم؟ وإذا علمنا بأنّ الأدب فعّالية فرديّة صرف ، تقوم على حرّية التّصرف في اللّغة والرّموز الثّقافية ، بكيفية لا تتلاءم سوى مع إملاءات الخيال ودواعي الكتابة ، فهل يمكننا أن نتصوّر على ضوء هذا ، نوعا من انضباط هذه الفعالية الحرّة لضوابط الجماعة وقيم الأمّة ، التي قد تكون ملزمة ومعياريّة ذات بعد غائيّ؟ وبالتّالي ، كيف يمكن أن تقوم للإبداع قائمة ، إذا ظلّ يرزح تحت نيْر هذه القيم المكرهة؟ وهل حاجته الى سند المُثل ودعمها يا ترى ، هي بقدر حاجة تلك المُثل ، حتى يتحوّل الأدب بسبب هذا ، من مجرد فعالية فرديّة تتصرّف في حرّيتها الواسعة في اللّغة والخيال ورموز الثّقافة ، الى رافعة تنهض بأدوار جماعيّة داخل نطاق الأمّة؟ ألا يمكن أن تترجم هذه الحاجة المشتركة ، إن وُجدت بالفعل بين العنصرين السّالفيْن ، نقصا جوهريّا في هذا المكوّن أو ذاك ، من قبيل ما يدفع بكليْهما الى تكْميل بعضهما البعض والاتّكال عليه؟ وهل يمكننا أن نتصور بأن علاقة الأدب بالقيم ، إذا كانت مبنيّة على هذا النّحو ، هي علاقة جوهر ناقص بآخر يُكمّله؟ ألا يمكن لهذ الأمر أن يفتح الطّريق إذا حصل ، ليقع تسلّط هذا المُكمِّل القيميّ على الجوهر النّاقص في ذاته ، الذي هو الأدب؟ ألا يحبل التاريخ عموما ، وتاريخ الأدب خاصّة ، بنماذج أدبيّة رائدة سجّلت الوقائع تمنّعها ، ودفاعها القويّ والمستميت عن الحرية الفرديّة للأدب والأديب ، ضد الإكراه المجتمعيّ الذي يتمّ باسم المُثل العليا؟ وفي النّهاية ، ألا يكشف لنا هذا التّاريخ كذلك ، عن وقائع مورس فيها توظيف الأدب لغايات لحظيّة ، سواء باسم هذه الجماعة أو تلك ، أو حتّى باسم الأمّة؛ فأفضى ذلك في كثير من الأحيان الى تحجيم حرية المبدع الفرديّة ، والتّدخل بشكل سافر ومُخلّ في عمله الأدبيّ ، والإسهام في إضعاف الأدب ، الى جانب تلويث نقاء القيم ونبلها ، لأنّ ذلك التّدخل عادة ما يحوّلها من مثُل إنسانيّة متعالية عن شرط الزّمان والمكان ، الى مجرد دوغما emgod nu ذرائعيّة تخدم أجندة محكومة باشتراط تاريخيّ وجغرافيّ ما ، فتنتهي بالكلّ الى مجرد تحريض دوغمائيّ محكوم بالشّوفينية؟

لا شكّ أنّ هذه الأسئلة لم تكن بريئة، على الرّغم من صفة السّذاجة التي وصَفْتُها بها، ما دام أنّها تتضمّن في تدرّجها المتراكب، جملةً من التمثّلات التي تكشف بالملموس عن موقفي من الوضعيّات المتحكّمة في علاقة الأدب بالقيم، سواء ضمن دائرة الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، أو غيرها من الثقافات الأخرى. ولعلّ العامل الأبرز الذي يتحكّم في سيرورة هذه الدّينامية العلائقيّة، هو الجانب النّفعي البرغماتي، المباشر منه وغير المباشر، الذي ينتظره المجتمع من الأدب، وتترقّبه الجماعة في علاقتها بالأديب الفرد. فالأدبُ بمثابة مأدبة وجدانيّة وروحيّة، ومأثرة تتعيّن الاستفادة المعنويّة منها، وتحويلها الى تراث وجدانيّ للجماعة والأمّة. أليس بين الأدب والمأدبة علاقة جذريّة أصليّة في اللّغة العربيّة؟ والأديبُ، ألا يُعدّ ضمنها مجرد آدب، يدعو الضّيوف للإقبال على وليمته الحاتميّة، التي لا يَنْبغي أن يظهر عليها تقتير أو تفريط؟ ألم يقل ابن منظور في لسان العرب، بأنّ الأدب ما «سمي أدبا [إلا] لأنّه يأدِب الناسَ إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح»1؟!

إنّ تحكّم هذا البُعد البراغماتي في علاقة المجتمع بالأدب، من خلال إلزامه بقيم متعاليّة منذ مراحل بعيدة في التّاريخ2، يؤول الى نزوع المجتمعات الى الضّبط والتّحكم في الأفراد وفاعلياتهم، بغية مأسسة كلّ ممارسة بشريّة حتى ولو كانت إبداعا، لتعود بفائدة نفعيّة على جهات الحكم. ومن ثمّ، تغدو مأسسة الأدب institutionnalisation de la littérature?!، «ضرورةً» يتحكّم فيها شرط المجتمع وإكراهاته التّاريخية والجغرافيّة. وكلّما تمأسس الأدب، ولانت قناته وقناة صاحبه لإكراه الجماعة، كلّما تحوّل الى رافعة (ولماذا لا نقول يافطة؟!) أيديولوجيّة، تُقلّص من صبغته الجوهريّة، وتحُدّ من حرّيته الأصليّة، وتُلزمه بالقيام بمهام محدودة في الزّمان والمكان، تتمثل في تبليغ رسائل تعليميّة تكونُ عادة مملاة، من قبَل دوائر عليا.

إنّ جعلَ الأدب (بما في ذلك الشّعر والقصّة والرّواية أو المسرح)، مجردَ أداة تربويّة رهينة بخدمة أخلاق محدودة في الزّمكان، يترجم عدم فهم ذريع لخصوصية الموضوع الأدبيّ، كما يكشف أيضا عدمَ استيعاب الخصوصيّة، التي تفترضها العلاقة القائمة بين الأديب المنشئ ومحيطه. إذ إنّ الأدب حتى حين يتّخذ الإنسان وعلاقته بالعالم، موضوعا مركزيّا وثابتا (سواء أجاء ذلك على صورة تآلف أم تخالف، تصاف أم تجاف، جدّ أم عبث)، فهو أيضا عمل باللّغة وفي اللّغة وعلى اللّغة. وبهذا، لا ينحصر هدف الأدب في تحقيق غايات أخلاقيّة ساميّة وحسب، وإنّما يستهدف تطوير وتثوير اللّغة وعوالم الخيال، بتطوير وتثوير علاقة الأديب المولم لوليمته، بالقارئ الواقعي أو الافتراضيّ. ومن ثمّ، عادة ما تتحوّل القيَم، التي يُفترض أن يترجمها النص،

من أعمال الفنان السوريالي الألباني أجيم سولاج

الى قيد كابح، كما تغدو المُثُل المجتمعيّة فخّا، يواجه بعنفه الشّرس الأديبَ، كلما حاول تمزيق ستارة التّأويل المعطاة سلفا لأفرادَ المجتمعَ، والكشف عن معاني أخرى ممكنة تطالها الظّلال، أو حتّى الكشف عن اللامعنى الأصليّ للوجود، باعتباره أرضاً بكراً تغطّي عليها ستارة التّأويل القبلي، كما يقول ميلان كونديرا، في كتابه السّتارة **Le rideau**. ولهذا السّبب، يتمّ منع بعض الكتب الأدبيّة من التداول، والزّج بأصحابها الى محاكمة غريبة، وتصدر في حقّهم فتاوى تهدر دماءهم3.

إنّ النّزعة الذرائعية والبراغماتية للمجتمع، عادة ما تنسى بأنّ للأدب طبيعة تأبى التّدجين وترفضه، لأنّها طبيعة ثوريّة ومتمرّدة. وغالبا ما لا تهتم بالآن/هنا، وإنّما تراهن على المستقبل، باعتباره أفقا ممكنا يمنح الأديب طاقة التّحدي والفتق، التي تخلّصه من سلطة النّسخ والرّتق. كما أنّ هذه الطّبيعة الأصلية للأدب ارتيابيّة، ترفض المصادقة على اليقين الرّسمي، وترفع شعار يقين اللايقين، الذي لا يعني العبث، وإنّما عدم مصادرة الحقّ في الشّك، وعدم الاطمئنان لأيّ يقين حتى ولو كان ملائكيّا. ألا يقول المثل بأنّ طريق جهنّم عادة ما يكون مفروشا بالنّوايا الحسنة؟! وعلاوة على ذلك، فإنّ خصوصيّة الأدب عادة ما تتّصل بطبيعته النّسبية المنافيّة لكلّ إطلاق، والمرتحلة التي ترفض الثبات عند محطّة قارّة، سواء أكانت قيمة عليا أم حقيقة يقينيّة. بينما القيم عادة ما تكون مطلقة وثابتة وجماعيّة ويقينية وآنيّة ومستكينة خاضعة.

وإذا كان جوهر الأدب يتناقض جملة وتفصيلا مع القيم المجتمعيّة، مثلما أثبتنا، فهل يعني أنّه بمثابة فعّالية لغوية وتخييلية لا تشايع أيّ قيمة غير القيمة الجمالية الصّرف، ولا تبايع أيّ مَثَل أعلى غير مثاليتها الميتافيزيقيّة المفارقة الذات؟ أبدا. لا ينبغي أن نفهم من هذا، بأنّ التّناقض في غايات الأدب مع القيم يولّد نفيا لهذه الأخيرة وإلغاء لها، وإنّما هو يجعلها موضوع اختبار مباشر وغير مباشر، لأنّ رهانه على الغيريّة بمختلف صورها، يفرض عليه توسيع أفق المجتمع، وإعادة النّظر في الكثير من قيمه. ولأنّ الأدب ليس مجرد نسخ للعالم الواقعي، فإنّ قوته الإبداعيّة تكمن دائما في تحفيز التّجربة الإنسانيّة للنظر في ممكنات أخرى، لا يطالها كشّاف الضّوء الثابت بالضّرورة. ومن ثمّ، تحاول المعرفة التّخييليّة للأدب **le savoir imaginaire de la littérature** مماحكة هذا الثابت المكرّس كقيمة مطلقة في المجتمع، بطرق مشوبة باللّعب والمخاتلة، للكشف عن بعض مظاهر الأنا والآخر المعضلة، وما يعتري تصرّف النّاس وتصوّرهم كذلك، من أشكال الغموض والاحتجاب ما تنفكّ تُلبس القناعات بأنماط متنوّعة من التّلفيق والظّن. وكلّما توسّع نطاق الحرّية في المجتمع، كلّما استطاع الأدب أن ينهض ويتقوّى، ويلزم هذا المجتمع بإعادة النّظر في قيمه، لأنّ الأدب عادة ما يكون قادرا بذهنيته المتيقّظة، على التقاط أنماط التّعارض والمفارقة في مجتمع النّاس وحياتهم، كما أنّه قادر على تصيّد الجوهر المعضل للكائن والكينونة كذلك، الى جانب الإمساك بتضارب الأوعاء والخواطر، وما يسكن قرار الحياة الدّاخلية للأفراد من أشكال القوة والضّعف، الفطنة والبلاهة، الكياسة والرّعونة، الخ.

وبالجملة، إذا كان الأدب إحدى الرّوافع التي عادة ما تحتاج إليها مؤسّسة القيم، فإنّ هذا لا يعني أنّه خادمٌ أجيرٌ ضمنها، وإنما قيمته الأولى والأخيرة تكمن في حريته، باعتبارها رهانا للخلق والإبداع في كنف اللغة والمجتمع. ومن ثمّ، لا تكمن أهمية الأدب في مجرد إداء خدمة ما ضمن هذه المؤسّسة، وإنّما في اعتبار خصوصيته الفنّية كفيلة بأن تحرّك فينا جميعا تجربة أنطولوجيّة فريدة من نوعها، وتجعلنا نواجه الآخر والغير، سواء أكان أنا ثانيّا لنا **un autre moi**، أم كان شخصا مغايرا نشترك معه نصيب العيش فوق هذا الكوكب. ومن ثمّ، تجعلنا هذه التّجربة قادرين على توسيع أفق التّصور الذي يطال الهوية والكينونة، وعلى التّحرر من شتى أشكال الوهم التي تتلبّسُنا، فنغدو أقدر على احتضان الآخر في تجربة العيش المشترك، والانفتاح السّليم على الغيريّة والمغايرة، التي لا تلغي الاختلاف بالطّبع، وإنّما نستثمره لإبداع ممكنات أخرى للكائن والكينونة.

الهوامش:

1 - لسان العرب، الجزء الأول، ص: ٧٠، دار صادر، الطبعة الرابعة 2007، بيروت، لبنان.

2 - وعلينا أن نفكّر في أفلاطون هنا، وقيمه الثلاثيّة التي حكم بها على الفعّالية الشعرية: الحقّ والجمال والخير **le vrai le beau et le bien**.

3-نفكّر في محرقات الكُتُب ضمن الأنظمة الشّمولية عبر التّاريخ، الى جانب محاكمة فلوبير وستاندال وطه حسين وفرج فودة ونصر حامد أبو زيد وغيرهم كثر، ومحاولة قتل نجيب محفوظ وسلمان رشدي وغيرهما.

عبد الله قدوري

التواصل بالحكاية الشعبية المغربية

بين التوظيف الدرامي والتفاعل الفني والتربوي

متابعة: عبد الحق السلموتي

تعززت الخزانة المغربية في الآونة الأخيرة، بكتاب قيم صدر عن مطبعة بلال بمدينة فاس، للناقد الأدبي والباحث في التراث الشعبي، الدكتور عبد الله قدوري، وسمه بـ: «التواصل بالحكاية الشعبية المغربية -بين التوظيف الدرامي والتفاعل الفني والتربوي».

صدر الكتاب في طبعة أنيقة وجميلة، تمتد صفحاته من القطع المتوسط، إلى 207 صفحة. زين غلافه بلوحة جد معبرة تلامس وتترجم فكرته الأساس، وهي من إبداع الفنان أيوب المودن. فيما قام بالإشراف الفني لهذا الإصدار الجديد، من تصفيف وإخراج الزجال والمسرحي كمال الإدريسي.

بين المقدمة والخاتمة، وزع المؤلف عناوين كتابه عبر فصلين. وسم الأول منهما ب: التواصل بالحكاية الشعبية. وتناول فيه بالتفصيل والتوسع اللازمين المحاور التالية:

- الحكاية الشعبية بين التوظيف والتفاعل.
- توظيف الحكاية الشعبية في الخطاب السمعي البصري.
- التفاعل بين الحكاية الشعبية والخطاب السردي.

الفصل الثاني المعنون بـ: الاقتباس من الحكاية الشعبية-الكتابة السيناريستية.

يتناول الكاتب فيه بالدرس والتحليل العميقين المحاور والجوانب التالية:

- الاقتباس الحرفي.
- الاقتباس الحر.
- عملية القراءة.
- نحو كتابة سيناريستية للحكاية الشعبية.
- نحو توظيف للحكاية الشعبية في المناهج التعليمية والتربوية.

من مقدمة هذا الكتاب الرصين، نقتبس المقطع التالي من المقدمة التي صاغها الكاتب بنفسه: « إن كل ما تنجزه الثقافة الشعبية، المغربية، من نصوص وسلوكيات وطقوس، وأشياء وممارسات وأعمال فنية، تعتبر أنسقة تواصلية تمتلك طاقات تعبيرية خاصة، قادرة على إنتاج المعنى والدلالة، على الرغم من اختلاف بنياتها وأشكالها التواصلية. لذلك يمكن اعتبار هذه الأنسقة التواصلية أنشطة إنسانية، تعمل على توظيف الإمكانيات النفسية والاجتماعية والثقافية، وعلى تنشيط ديناميتها. ويفهم من هذا أن التواصل لا يقتصر على الأدوار والوظائف والاحتياجات الإنسانية، ولكنه يشمل أيضا الثقافة الشعبية بمختلف أنسقتها التواصلية...».

غنى هذا الإصدار التربوي والفني، غير نابع فقط مما طرح فيه تنظيريا، من تحليل وإبداء مجموعة من وجهات النظر، بل بالشق التطبيقي فيه، المتمثل في المسرحة الشيقة والسلسة، اعتمادا على لغة دارجة جميلة، لحكايتين معروفتين ومتداولتين بكثرة في ثقافتنا الشعبية وهما: « الأفعى والصياد» ثم « عمي الغول».

مؤلف هذا الكتاب الصادر حديثا، كما أسلفنا، والذي تناولناه بإيجاز، عبر هذه الورقة التعريفية، عبد الله قدوري، هو ناقد أدبي وباحث في التراث الشعبي المغربي. حاصل على دبلوم الدراسات العليا المعمقة في تحقيق وتوثيق ودراسة التراث المغربي، المخطوط والشفهي. وحاصل كذلك على شهادة الدكتوراه في التواصل والإشهار.

وله مجموعة من الدراسات النقدية، في الرواية والشعر والمسرح سبق نشرها بمنابر إعلامية وطنية وعربية. كما أنه درس وأطر، طلبة الإجازة المهنية في المسرح، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن امسيك.

حسن المودن وتجديد الدرس الأدبي

الجزء الأول

الشريف آيت البشير

1) روح حسن المودن يختلجها الحفر في كل أفق جديد

تتأكد دمغة الأسلوب لدى حسن المودن، في هذا العمل (من قال إن الناقد قد مات؟) 2024، وفي غيره من أعمال متقدمة، من خلال تناسل الأسئلة وتسييج الكلام بقوة الافتراض؛ خلفية تُنَسِّبُ المعرفة لديه، وتُبْعِدُهُ عن اليقين، فبها يرتمي بكامل الانتشاء في نهر التجديدَ وفعل التجاوز، ذلك لأن لا شيء يَثْبُتُ في مهاوي انقذاف المياه ـ الأسئلة، كل آيل إلى التحول في الزمان كما في المكان، ثم، أليست الوجوه، في انحدار الشفق، ذاهبة إلى التَّحَلُّل، كما في توصيف بورخيس لتلك المآلات المالحة، والتي تجعل من شأن ذاك التحلل أن يؤبِّدَ لحظة الحاضر، تماما كما في وصية عمر الخيام (واغنم من الحاضر لذاتِه// فليس في طبع الليالي الأمان) ويُشعِّها على تفاصيل الضفاف في القَبْلُ والبَعْدُ، مؤكداً على المَصائر المتحدة، والمتوافقة في أفق يجعل كل الوجوه تَنْحَلُ في المياه، ما دام أفقاً محكوماً بالملح:

(أَنْ تَنْظُرَ إلى النَّهْرِ المَجْبُولِ مِنْ زَمَنٍ وَمَاءْ// فَتَتَذَكَّرَ أَنَّ الزَّمَنَ نَهْرٌ آخَرْ// هُوَ أَنْ تَعْرِف أَنَّنَا ضَائِعُونَ كما النَّهر// وأَنَّ الوجوهَ تَنْحَلُ مثلُ المياه). (بورخيس عن حسن ناصر 2013، ص 271/ 272). حالة مبطنة من التحريض على الحياة وعلى الوعي بالوجود، له أثره في تجربة الكتابة لدى حسن المودن في الاعتماد، وبشكل لافت على صياغة الأسئلة والاستشكال والافتراض بغاية الذهاب إلى المستقبل.

وتكفي العودة إلى بناء الكتاب للتأكد بأن التفصيل فيه ينهض على السؤال كل مرة، هكذا: (هل مات المؤلف؟)، وذلك بغاية تفنيد أطروحة بارث، وسؤال (هل مات الناقد؟) لتفنيد أطروحة ماكدونالد، ثم سؤال (هل مات الأدب؟) للرد على تهافت دعوى مانغينو. ص6/7.

وعليه، ودرءاً لكل انجرار وراء التحنيط، فإن حسن المودن يبني معرفته منسربة في فتنة الانقذاف مهاوي من أسئلة وافتراضات، في العناية الشديدة بنسق الفكر المؤسَّس على مفهومات مخصوصة لكل من فرويد، لاكان، بارث، جان برنار نويل، بيير بيار.. وآخرين، وكأنه بفعله ذاك يقدم لهم أثمن هدية على حدِّ تعبير رونيه شار: «إن أثمن هدية يمكن تقديمها لكاتب هي أسئلة تضيئه». (محمد الشركي (حوار)، جريدة الأخبار خلال صيف 2024).

هي اسْتْراتيجية في الكتابة تعطف هذا العمل (من قال إن الناقد قد مات؟) على سالفه من أعمال متكاثرة في التأليف والترجمة سيَّان، بها يَحفر، يُفكك، يُحلل، يُشتت دريدياً، ثم يُركب معيداً تشكيل المعرفة ذات الأساس المفهوماتي وذات الصرامة في المنهج الغنية في مرجعياتها الأدبية والجمالية، وذلك وفق الرؤية الخاصة لدرس الأدب تجعل أداته الأسلوبية في الكتابة مانحة الحياة المتجددة له، والضاخة فيه دماءً ذات النَّفَس المُعافى.. شيءٌ تحقق في انتقاده لأطروحة النقد النفسي التقليدي الذي كان قد «أطاح» برؤوس النصوص في ساحة حربه البروكستية، سريره الأبدي المُغيِّب النصوصَ بلَيِّ أعناقها كي تستجيب للتصور الجاهز المنطلق مَن حياة الكاتب، وليس أبداً بتطويع النظرية كي تستجيب للأفق الذي يرتئيه الإبداع ويحتفره مسارات من الحياة في المضايق الفكرية والإبداعية الخصيبة، مشروع اضطلع ببلورته النقد النفسي الجديد في تلك الالتفاتة الرؤوم والمشبَعَة بروح الحياة كان دمُها نابضاً بالتَّحَوُّل، كما أمْرُ تجربة جان برنار نويل أولاً، ثم بيير بيار ثانياً، هذا الذي قلب المهمات والوظائف ليصبح النقد النفسي مطبَّقاً عليه الأدبُ، عوض أن يبقى الإبداع موضوعه الأبدي. إنهما وقد تبادلا المواقع والأدوار، وحلَّ كل منهما محلَّ الآخر، فإنهما يذهبان إلى مستقبل الكتابة، وكأنه نداء سيجعل روح الروائي كورتثار تختلج بهذه الزحزحة المغربة ذات النفس الحاد من الذكاء والمنطرحة في صيغة (الطواف حول اليوم في ثمانين عالَما)، لمسة مسبوغة بجنون الشعر المقيم في الأعالي، في الإينوما إليش، بدلاً عن صيغة جول فيرن المهادنة: (الطواف حول العالم في ثمانين يوما).. وحيث تصفية الحساب التي يقدمها حسن المودنَ لا تقف عند تخوم النقد النفسي التقليدي وحسب، بل تتجاوزه إلى الكشف عن العيوب المنهجية التي يسقط فيها النقد الوضعي.. وذلك من خلال العودة إلى أعمال طين، لانصون، برونتيير، سانت بوف.. لممارسة ما تبقى من فعل القتل، كان قد تَكفَّل به من قبل الدرس الجديد في تحليل الأدب مع موجة البنيوية، ذاك المُسْتَسْعف أدواته من اللسانيات، وقد خلصها من هاجس الجملة للنظر باتِّجاه النص، كما وسَّع من مداركها بالانفتاح على مختلف الحساسيات المقارباتية، وحيث اجتهادات بارث ذات نَفَسٍ أنتروبولوجي في نظرته إلى أعمال راسين المسرحية من جهة، ثم إلى علاقته السجالية الممثلة للصوت الطالع من السؤال ومن الزمن الآتي المفعمين بروح التجديد، كما مثلها الكوليج دو فرانس قلعة للتجديد، وذلك بالنظر إلى روح التقليد كانت قد مثلتها السوربون قلعة احتمى بها رايمون بيكار، سادناً أخيراً، محافظاً ومنافحاً عن ضرورة البقاء في إطار السابق المحكوم بالاجترار نقداً وضعياً، رافعاً شارة المديح للمعارف الخارجية، مستنكفاً بكسله العتيد في التَّكَلس عن النظر إلى الثروة المنجمية الثاويَّة في جَوْف النصوص إيحاءً وترميزاً.. (بارث، النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، 1985).

لا يكتب حسن المودن خارج حسن المودن، وذلك بالرغم من استناده إلى مرجعيات متكاثرة وضاجَّة معرفياً ورؤية تحليل منهجيٍّ للنصوص، إنه يشير إليها وفْق منطق الفروق والاستثناءات، بَلْهَ التكامل المبني على فلسفة «التجاوز»، في مزيج عجيب لوَعْيه المتطلب بالهيغلية، منطلقاً إلى التضمين الذكي لكل وَعْيَ هايدغري في ما يؤكده فعل «الحضور».

إنه يفعل ذلك بتلك الفروق وقد أمسكها على شكل «حزمة عصيٍّ»(بنعيسى بوحمالة، 2013، ص89) من النظريات والمفهومات، بها يُقارعُ عاصفة النصوص غير المهادنة واللامطمئنة كل كَسَل محتمل، ويعادي كل تمجيدٍ للثبات، سائراً باتِّجاه المديح المستحَق الذي يمجِّد التحول في المعرفة الإنسانية والوجود.. هي حزمة عصي يجعل كل عنصر منها يَنْفرزُ ليُعَضِّدَ الآخر ويمنحه السند المتصالبُ في الحفر المقلب لتربة أراضيها خصيبةٌ واعدةُ الغلال، يضيء بها المعتم، ويشكك في قدرة كل طابو على الصمود في صناعته لكل عرقلة أو إعاقة، أو كل استقالة للعقل بغاية اغتيال كل ممارسة تأويلية قد تُرْبِكُ حسابات الدوغمائيات، حتماً يستفزها الفكر السببي، كما حال الرشدية تماماً.. وكأن حسن المودن من جهته يُتَمِّمُ ما يتطلبه السير اللانهائي من وعي حادٍّ في فراسخ المعرفة مُسْتَصْحَبَةً بالوعي الحادِّ بالوجود للكشف عن الكيفية التي تختلج بها الأنفس داخل مختبر الكتابة الإبداعية.

هكذا، جاء بعضٌ من الأفذاذ معاً لتأسيس صرخة الزمن المختلف والواعي بوجوده السيزيفي، حالةٍ من حمل الكتابة على العاتق، محدثين رنيناً متملكاً للآذان بتلك الرَّمْيَة في الرُّقْعَة والتي لا تُبْطِلُ أبداً الزَّهْرَ، كما في توصيف مالارمي (محمد بنيس، دار الأمنية، 2023)؛ كبارث من خلال عمله الكاشف عن سرِّ لغة القلاع والحصون والقصور ورمزيتها في مسرح راسين، جاك لاكان وتجديده الحفري للدرس النفسي من خلال المنجم الغني المعثور عليه في القصبة، لما تزخر به من لآلئ ومعادن نفيسة، تلك الهِبَةُ الممنوحة مرايا للأنفس ولصناعة الجمال، والتي بها تتم إضاءة المعتم وصناعة المفهومات، على حد تعبير جيل دولوز.. جان برنار نويل ولاوعي النصوص من خلال لاوعي الكُتَّاب في تَراكُب جدلي متماسك بين ما يشير إلى الشخص وما يشير إلى النص، بيير بيار وجديده الرؤيوي مناهج نفسية مطبقٌ عليها الأدبُ، في قلب غير مهادن في انقلابه على المنظور القديم المانح الأولوية للنظرية.. إذ كان لمشروعه فسحة حقيقية سانحة لتحقيق الحرية للناقد كي يعيد النظر في الأدوار؛ مثلاً في مسألة الإسناد وإعادته، ثم في إعادة كتابة الأعمال بالنظر إلى النقص وإلى الاعتوارات التي تتخللها في بعض مفاصل الكتابة عبر ممارسة ما سمّاهُ ب «النقد التدخلي».

هكذا، ووفق هذه الأعمال ينتزع حسن المودن اللغة الواصفة وبوضوح منهجي شديد من خيمة فرويد النظرية والمفهوماتية، ويزيدها متانة وتصلُّباً لأجل مقاومة كل رياح مخلخلة قد تأتي كل حين من جهة التقليد، كما يجعل الرذاذ يُنْدَي الأزاهرَ في الأصص ويجعلها ذات أقنومات مصدراً للافتتان، صانعة للوعي بالذات هامشها المستحق، والمحدد بما تزخر به حديقة فرويد النفسية، من خلال تلك الإقامة المحكومة دوماً بالتطوير والتجديد.

يرفع حسن المودن رهان التجديد، وتلك عادته كان قد دأب عليها منذ أبحاثه الأولى، وقد دشنها صِلَةً بَحْثِيَّةً بأعمال الطيب صالح وفق اختلاجات منهجية كانت لها راهنيتها

القوية كما مع شارل مورون مجدداً النظر في آليات التحليل النفسي، ومعتبراً النص شخصية لها لاوعيها أيضاً في إطار رمزيتها الورقية، المشدودة من هُدْب التخييل. يستشكل حسن المودن الموضوعات ويعيد النظر في المسلمات، متكئاً في مسعاهُ على دعوة جميلة ومتشككة، هذه المرة، من قبل بيير بيار في إمكانية تطبيق الأدب على التحليل النفسي، إذ معه يستعيد المشروعَ ذاتَه مُلقياً الضوء على ما بات مسلماً به في الدراسات السابقة، ومؤكداً في الآن نفسه على أن مقولة موت المؤلف التي كان قد قال بها بارث، والتي أفسحت إمكانية زحزحة النقد الوضعي عن عرشه، تماماً كما إمكانية التشكيك في جدوى التحليل النفسي التقليدي المنتصر في أبحاثه إلى الأعمال البيوغرافية للكتاب في تأويل الأعمال، وهو التأويل الذي يستعيد الوظيفة الانتهاكية ذاتها كان قد قام بها قاطع الطريق اليوناني بروكست في الشكل الذي اتخذه تعذيباً فريداً لضحاياه، كل ذلك تمت زحزحته وإحلال مكانه النقد البنيوي الذاهب إلى بشاراته الواعدة في ترسيمة جاكبسون الشهيرة مع التركيز على جانب الشعرية في الأعمال، والموصولة بالانتصار للمتلقي كما هو محدد وعياً مرجعياً وجمالياً في نظرية التلقي مع «[...] تنظيرات وتحليلات جون بول سارتر وروبير إيسكاربيت وجاك لينار وبيير يوكسا وميشيل شارل ورولان بارث وأمبرتو إيكو وولفجانج إيزر ردّت للمتلقي كامل أهليته لتفعيل النص الأدبي وتفجير كمونه الدلالي»، (رشيد بنحدو، 2003جمالية البين ـ بين، ص9/8). رحلة شائقة في أرخبيلات المناهج المستجَدّة والمترحِّلة دوماً جعلت حسن المودن يقتفي أثر بيير بيار مشككاً في دعوى بارث، ومعيداً قراءة تراث الإبداع الإنساني المؤسِّس؛ كقراءة سوفوكل بيقظة حادة، مع تلك الالتفاتة الرؤوم إلى كل ما استجد في العلم الحديث وفي النظريات النقدية المعاصرة والمؤكد من خلالها على نتيجة مركّبة من شيئين اثنين:

1) الشك في قدرة أوديب على ارتكاب الجريمة الشهيرة المسنودة إليه والتي التصقت به عبر تاريخ القراءة والمكرَّسة تمثلاً حافاً، لا حظ له في احتفار بواطن النصوص وفلح أراضيها اللاواعية والانسلال إلى الأفياء الوارفة بظلال الأشجار المُنَدَّاة عبر مضايق المتخيَّل المكين في جنوحه نحو المستقبل، وفي جنونه لصناعة أرخبيل الإقامة في كل سُمُوٍّ، في كل سفر إلى الإينوماإليش.

2) «ضرورة فتح تحقيق جديد» يَهْجسُ بالعمل البوليسي في التحرّي، بغاية إسناد التهمة إلى مرتكبها الحقيقي. رهان تمت البرهنة على جدواه من قبل عمل بيير بيار المترجَم، والذي كان قد تَمَّ تكريسه بشكل مستقل لهذا الملمح، في (من قتل روجير أكرويد؟)، ترجمة حسن المودن 2015.

استدعى المستوى الثاني، من الاستراتيجية المنهجية المكتنفة ل (مَن قال إن الناقد قد مات؟)، العودة إلى جنيالوجيا النَّسَب، إلى شجرة نَسَب أوديب، إذ من خلال حكايات الآباء والأجداد تمَّ تَقَرّي ورصد ملابسات زمن لايوس العمري والسياسي في العلاقة باختفاء الأب لابداكوس.. وما نجم عنه من استيلاء على مملكة طيبة من قِبَل متمرِّدين، وضعٌ كان لزاماً على لايوس الهروب لاجئاً إلى بيلوبس، ملك بيزا، والذي سَيُؤْويه مكفلاً إيَّاهُ بتربية أحد أبنائه، لكن سيقع المحظور ممارساً عليه خطيئة «الإرَمَديّة» ـ نسبة إلى عاد وثمود ـ مما دفع الطفل إلى الانتحار وجرَّ عليه لعنة الأب، سخطُهُ وغضبُهُ الشديدين معلناً عليه الحرب لإبادته، إنه المبحث الذي سيتخلق من ثنايا سفر في القصص الإنساني والديني من خلال افتراض أن عقدة الأخ أخطر من عقدة الأب، حسب كثافة حضورها في وقائع الإنسان وتاريخه الدموي، في كتابه المشبع بحسه الأنتروبولوجي الفائق: (الإخوة الأعداء في السرد العربي والغربي) كنوز 2024.

2) في مسألة انتساب كتاب (الليالي)

في المبحث الثاني من الفصل الأول الأنيق والمُتَيَقِّظ، بحثاً عن إسناد جديد، يواصل حسن المودن حَفْرَهُ الفَرْضي في النصوص كما في النفوس الثاوية في باطن الكتابة الإنسانية، باحثاً عن المؤلف الملائم لألف ليلة وليلة، تنتسب إليه بالنظر إلى جملة خصائص مشتركة؛ وقد جاء ذلك بصيغة سؤال مزدوج ومركب في الآن نفسه: (مَنْ هو مؤلف ألف ليلة وليلة؟)، ثم (ماذا لو كان التوحيدي هو مؤلف الليالي؟).

معلومٌ بدءاً، أن كتاب الليالي هو كتاب لا أحد، ولكن،

في الآن نفسه، كتابُ كل الناس ولهم جميعاً في الآن نفسه، ليس بالنظر إلى مقروئيَّته المتطلبة، ولكن بالنظر إلى مسألة الإنتاجية كذلك، وكأنه الكتاب الجماعي الذي ساهم في كتابته كل الكتّاب إنتاجاً كلٌ بطريقته الخاصة، كأنه يذهب إلى الكتاب المنتوى الذي هجس به ابن عربي في تفكيره العالي؛ على اعتبار أن الكون هو الكتاب الكلي واللانهائي، الكتاب الأكبر والمسنود في خلقه إلى الله، الوجود الذي يأوي إلى الخطاب بواسطة تدبيره لغوياً، أي تنصيصهُ وتوصيفه بواسطة اللغة المنذورة للإنسان في إدراكه الإمبريقي للعالم وفي تدبيره له، فيكون كلاماً يُهَندِسُ طوبوغرافياً الوعي به، أي ينقل الفكر من هيولاه إلى مَجاله اللغوي المحدد في الوجود، وهو ما يشير إلى انتفاء العالم خارج اللغة كما يؤكد هايدغر، ذلك لأن اللغة هي مأوى الوجود، فهي تؤكده وتحققه وتوجده، عالم هو عبارة عن دوال منتزعة من هيولى قد احتاجت عقولاً تُدَبِّرُهُ أشكالاً وهندسات محددة تمثلاتها الذهنية.. وقد أخرجته وفق مقاسات لها أثر الاختلاج والرؤية إلى الوجود ذات الأرخبيلات المتخيلة، مأوى الأرواح لدرء كل فداحة اغترابية كاسحة ومحتملة في اندفاع مياه نَهر الزمن الجارفة.

حالة مثل هذه تجعل الاطمئنان قائماً إلى أن كتاباً ما هو كل الكتب؛ ذلك أن كل كتاب، كما يذهب بورخيس، إلا ويقوم على أنقاض جماجم الآخرين، أو لعلَّه بتوصيفه المربك والملغز والمتاهي ـ الحالم هو بمثابة (كتاب الرمل)، كتاب لانهائي، هو الكتاب ـ الكل بتعبير موريس بلانشو، يُتْلِفُ العُدَّ، ويعبث بشجرة الأنساب: (ليس ثَمَّة آدم أدبي).. توصيف يصدق، وبلا منازع، على كتاب الليالي.. لأن لسان شهرزاد يروي حكاياهُ بكل الألسنة الغائبة والحاضرة فيه معاً، ذلك أن كل كتابة حقيقية إلا وهي مُكتَنفة بمنطق الطير في التباس السيمورغ بغيره، يجعل السفر منذوراً إلى المستقبل مرمَّزاً له بقلعة (ألموت).. ثم إنه ليس غريباً هذا الولع البورخيسي بالليالي إلى حَدِّ الجنون، والذي جعله يتمنى في نهاية حياته قراءتها بالعربية، فما كان إلا أن انخرط للتوِّ في تعلمها، ذلك لأن بورخيس يوجد في شهرزاد والعكسَ أيضاً واردٌ. إنهما معاً كانا يكتبان باللسان.

من هذا المنطلق يكون الاطمئنان إلى أن كاتب الليالي هو التوحيدي، احتمالٌ له وَقْعُهُ الهَوَوي ـ euphorique ـ (أ. ج. غريماس)أ. ج. عريماس و ج. فونتينيي، سيميائيات الأهواء، 2010)، في النفس، ليس بالقطع النهائي الذي ينظر إلى أن الأعمال هي مجهود فردي، وإنما باعتبار التوحيدي مساهما من جهته في تأليفه، أو لعله هو كاتب الحكاية بتحويلها من شفاهيتها وتدويلها السمعي الأول إلى تحققها في دال الكتابة، أي جعل الحكاية أثراً في دال الكتابة، وتحويل أداة الكتابة الرمزية من اللسان إلى القلم. وكأن النص الشفوي طِرْسٌ في الذاكرة ـ الهباء يكون مهدداً بالإتلاف نسياناً، لذا يتم نقله إلى ذاكرة النص كوجود حقيقي، الذاكرة الإمبِّريقية ذات القابلية للملاحظة والقِياس، والتي لها نصيبها مَن العمل المخبري ـ التجريبي المتطلب في رهان البحث عن المصداقية المحاججية.. وهي الهواجس ذاتها المتصادية مع اللغة التي يوظفها حسن المودن في النزعة الرافدة لقوة الاحتمال المحكومة بالصَّوْغ الفرْضي الطاغي على جَل كتابات الرجل، والناسجة لنزعته في التَّنْسيب التأويلي لقضايا الأدب التي يُدبِّرها من زاوية التحليل النفسي بحسب التحولات البحثية والمجتهدة المُطْمَئِنَّ إليها لضمان مبدأ الراهنية؛ النافذةُ المشرَعةُ على التحولات في بنيات المجتمع وفي الذهنيات كما هو مودَعٌ في مدوَّنات اللغة وفي سجلات الكتابة الإنسانية إبداعياً.. لكن، وبالرغم منه، ألا يجدر طرح السؤال أيضاً: هل التوحيدي هو مؤلف (الإمتاع والمؤانسة) مثلا؟ سؤال تُهَندِسُه سيمورغية فريد الدين العطار، ويختلج في روحه.

ظاهرياً ونصياً، وبالنظر إلى التوثيق البيبليوغرافي، يبدو التوحيدي هو مؤلف الكتاب المشار إليه، ولكن جوهرياً هو كتاب يُخَزِّنُ مرجعياته المعتمدة، والتي تجعله مدينا لما سبق ولما هو معاصر في الآن نفسه؛ حزمة نصوص أو كبسولتها التي تضمن المرور إلى الآتي، وتجعل كتاب (الإمتاع والمؤانسة) كتاب المستقبل، فيه يحقق مأوى النصوص وتضايفها، وفيه ينتصر للكتابة التي تقوم على أنقاض الكتابات السابقة؛ وضعٌ يجعل التوحيدي يلوح طرفاً فقط في التأليف وفي الكتابة، مُساهما في تحقيق المشروع من زاوية النظرة الخاصّة إلى الوجود، سواء كان عالما موضوعياً في حيزيَّته الجغرافية، أم عالما نصياً في ما يحققه تشييداً إمبريقياً من الكلام. ليس ذلك وحسب، بل إنه كتابٌ يستمرُّ في الآتي بفضل هُجْنَته، في تلك البوليفونيته المرتبطة بمُنْتَج الشيخوخة، بها يواصَل فعل الكتابة في القرّاء المستقبليين المتحررين من جدّية الشعر، والتوّاقين إلى التخفف من إكراهاته في الأسلوب، والمفسحين المجال لنوع من الكتابة الضامنة هامشاً مهماً من الحَرية في السرد، أمر وارد لأن (الإمتاع والمؤاسة) كتاب مؤسِّس، كتاب أصيل، كتاب مرجعي يجعل صاحبهُ من الأفذاذ الذين يصمتون ليواصل اللاحقون الكلام من بعدهم. ثم أليس الوجود محكوماً بشيء آخر غير الموت أو الكلام، بتعبير مصطفى صفوان؟ (مصطفَى صفوان 2008).

المراجع المعتمدة:

1) حسن المودن، مَنْ قال إن الناقد قد مات؟ ضد بارت، ماكدونالد، مانغينو، منشورات المتوسط 2024.

2) حسن المودن، القصة القصيرة والتحليل النفسي، منشورات مقاربات، 2018.

3) حسن المودن، مغامرات الكتابة في القصة القصيرة المعاصرة: القصة القصيرة بالمغرب أنموذجاً، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2013 .

4) حسن المودن، لاوعي النص في روايات الطيب صالح: قراءات من المنظور النفسي، المطبعة الوطنية.. مراكش، 2002 .

5) أدونيس، أبجدية ثانية، دار توبقال، 1994.

6) عبد السلام بنعبد العالي، شتات، منشورات المتوسط، 2024.

7) محمد الشركَي، الحبق والعتبات: لقطات وجوه وقراءات، أفريقيا الشرق،2006.

8) محمد علي الجاروش، الليالي العربية المزورة، دار الجمل، 2011.

9) رشيد بنحدو، جمالية البن ـ بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، 2011.

10) بيير بيار، مَنْ قتل روجير أكرويد؟ الرواية البليسية والتحليل النفسي، ترجمة حسن المودن، رؤية للنشر، 2015.

11) جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة وتقديم حسن المودن، 2018.

12) مصطفى صفوان، الكلام أو الموت، ترجمة مصطفى حجازي، المنظمة العربية للترجمة، ترجمة مصطفى حجازي، 2003.

13) رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1985.

14) سْتيفان ملارمي، قصيدة (رمية نرد أبداً لن تُبْطِلَ الزّهْر)، ترجمة محمد بنيس، مطبعة الأمنية، 2023.

15) ألجيرداس. ج. غريماس، جاك فونتنيي، سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكَراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010.

16) هانس روبير ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة وتقديم رشيد بنحدو، 2003.

وجوه الحرب
مواقف ومقابسات

مصطفى الحسناوي

قال الفيلسوف الإغريقي هيراقليط بأن الحرب أم كل شيء، هيغل آعتبرها ضرورية للإنتشار وآزدهار التجارة، كلاوسفتس الجنرال البروسي والفيلسوف صاغ في كتابه [حول الحرب] تلك المقولة الهامة وهي أن الحرب آستمرار للسياسة بطرق أخرى، الحرب كانت ومازالت الصيغة الأهم التي عبرها تحسم الكثير من الصراعات التي قد تعمر طويلا، يعرف كلاوسفتس الحرب بأنها فعل عنف موجه لإجبار الخصم على تنفيذ إرادتنا والخضوع لها، فظاهرة الحرب، حسبه، تتميز بثلاثة عوامل أو خاصيات: العنف، لعبة الإحتمالات والصدفة، ثم الحساب العقلاني للسياسة، الحرب يمكن آعتبارها بمثابة رحم منه ولدت أقوى النصوص الأدبية مثل الأوديسة ملحمة هوميروس التي تخلقت من حرب طروادة، حين رأى هيغل من نافذة بيته في مدينة إيينا جنود نابليون يمرون قال لجلسائه، آنظروا التاريخ يمر أسفل نافذتي، الحرب العالمية الأولى كانت مجزرة لجنود شباب، سموها بالفرنسيةLe carnage، أما الثانية الرهيبة فقد أدخلت معطى جديد وهو تحويل المدنيين ومدنهم الآمنة إلى أهداف عسكرية، هكذا تم قصف مدينتي هيروشيما وناغازاكي اليابانيتين بالقنبلة النووية، وتدمير مدينة برلين ومعالمها الحضارية وقتل الآلاف من المدنيين العزل داخلها وتحويلها إلى خراب من طرف طاءرات الحلفاء، الأمر ذاته تعرضت له آنذاك لينينغراد التي خلدت قصائد آنا أخماتوفا بطولة المدافعين عنها أمام البربرية النازية، هذا هو الإنتقال الرهيب الذي حدث في منطق الحرب، تحويل المدنيين إلى أهداف حربية والمدن إلى ساحات معارك، آنتقل خط الجبهة من الخارج إلى الداخل من البوادي إلى المدن، آنتقل المنطق الإحترابي من الحرب التي تخضع لقوانين معينة، إلى أشكال العنفformes de violence، قصف المدن كما تجسد في النماذج آنفة الذكر، وفي قصف بغداد وبيروت ومدن غزة الآن أو ما تبقى منها، الحرب لم يعد همها تحقيق الإنتصار، بل الوصول إلى سلام القبور كما سماه كانط، إلى الخرائب المدينية، الوجه الما بعد حداثي للحرب هو صورة الخرائب les ruines، لم يعد الأهم هو الإنتصار بل تدمير كل وسائل العيش والحياة، ضرب كل المنشآت المرتبطة بحياة الناس العاديين لإبادتهم وتجويعهم، بعدما كانت الصورة الغالبة على الحرب في حرب14-18 هي مناظر الجثث الملقاة والمتحللة في الخنادق، وكما المنظر الغالب على الحرب الما بعد حداثية هو بغداد التي قصفت ليلا كما في لعبة للفيديو، إذ أن القصف بدا كما لو أنه فيلم وثائقي CNN، بل بدا كما لو أنه لم يقع، حتى أن Jean Baudrillard ألف حينها كتابا بعنوان»حرب الخليج لم تقع»، أو منظر الأجساد التي تحلق في الأثير وتسقط والبرج التوأم وهو يهوي، إنه القضاء على كل العناصر الحيوية لعيش الساكنة، قصف المستشفيات والمصانع والتجمعات السكنية وذلك لترويع الآمنين، يحدث هذا أيضا في حرب أوكرانيا، من الدال هنا الإشارة إلى أن التلغرام رقم 71 الأخيرة التي أرسلها هتلر من مخبئه كانت عبارة عن أمر موجه لجنرالات جيشه بالقضاء على كل العناصر الحيوية لاستمرار حياة الالمان، كتسميم مصادر المياه مثلا، وذلك في ما يشبه الإنتحار الجماعي، أتت الجماعات والحركات الإرهابية لتكرس هذا التحول عبر هجماتها على المدنيين من خلال عمليات شبه عسكرية أو من خلال الإنتحاريين، وكانت هي بالذات من طرح أولا مقولة «ترويع الآمنين»، لم يعد هناك خط واحد بل خطوط حرب عديدة تمر عبر الأسواق الكبرى وناطحات السحاب وسواحل البحر كما حدث في الهجوم على بومباي في الهند وغيرها، آختفت الحروب المنظمة بين جيشين أو مجموعة جيوش تنتمي لدول معترف بها ويمكن معها إيقاف الحرب وبدء المفاوضات، لتحل محلها أشكال حروب هجينة تمزج بين حرب العصابات والحرب التقليدية، لأن الميليشيات المسلحة بطريقة جيدة صارت تعتبر بمثابة جيوش قائمة بذاتها، ويمكنها إدارة الحرب بطريقتها الخاصة وتغيير حدود الدول والتحالفات والولاءات، لقد رأينا كيف أن داعش عصفت بالحدود الموروثة عن سايكس بيكو في رمشة عين، ناهيك عن أشكال للعنف الهجين تمارسها عصابات إجرامية كما يحدث في بعض دول أمريكا اللاتينية وخصوصا في هايتي، الآتي من أشكال العنف سيكون أسوأ وستضطر الجيوش النظامية للدول إلى القيام بعمليات بوليسية فقط، أما الحرب النظامية فستنمحي تماما، منذ مدة فرضت عصابة إجرامية في غواتيمالا نوعا من البلاك أوت على الدولة وأجهزتها وآضطر أفراد الجيش للتدخل لإعادة الأمن في الأزقة والشوارع كما لو أنهم جهاز بوليسي، الآن آنبجست طائرات الدرون Drones التي تحلق وحدها محملة بالصواريخ الهجومية ويتحكم فيها شخص داخل مقر خاص، ويكفي أن تحدد طائرة الدرون الهدف ليضغط على الزر بكل هدوء وتلقي حممها الحارقة، آرتبطت الدرون ودخلت الخدمة العسكرية بشكل متزايد ضمن العقيدة العسكرية الما بعد حداثية وهي صفر موتى بالنسبة للطرف المهاجم Zéro morts، أي خوض الحرب النقية النظيفة بدون خسائر في الأرواح، حرب مثل ألعاب الفيديو على الشبكة العنكبوتية، مؤكد أن الحروب القادمة قد تستعمل فيها أسلحة سيبرانية، وقد تتطور باتجاه استعمال الأسلحة الجرثومية والباكتريولوجية...لكن اللافت للنظر هو أن العمق البدائي العنيف للحرب سيظل هو نفسه قتل الآخر، إبادته والقضاء عليه، وبعد ما كانت عمليات الإبادة استثنائية صارت هي القاعدة العامة...

وجوه بريشة الرسام النورماندي «رينيه أباليك» المولود عام 1898، والذي شهد الحرب العظمى، وكان يشتغل كممرض في قسم الجراحة التجميلية. هذه التجربة هي أصل مائتين من التشوهات التي رسمها للجنرالات والحراس والتي تشكل سلسلته من «الوجوه ذات الأقواه المكسورة».