العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 55
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 15 من رجب 1446
الموافق 16 من يناير 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
Bach1969med@gmail.com

من أعمال الرسام الباكستاني/ البريطاني Jamil Naqsh

عاشِقٌ في كَذِبٍ صادِقٌ !

في المَساء
سَأفْتَحُ قلْبي لهَا ..
ولَهَا
سَأقولُ الّذي
ليْسَ في القلْب ، سوْفَ
أُحَاكي القَصيدةَ في كَذِبٍ
صَادِقٍ ، وأقُولُ لَهَا مَثَلاْ:

إذَا غبْت
يَحْضُرُ ظلّي الّذي
انْتَدَبَتْهُ الشُّمُوسُ
وَتَكْبُرُ ملْءَ المَدَى
غُرْبَتي
في المَكَانِ
الّذي لَسْتِ فِيهْ !

أقُولُ لَهَا مَثَلاْ:

لأجْلك
سَوْفَ أُعَتِّقُ
هَذا المَسَاءَ
وَلا كَأْسَ يَجْمَعُنَا
غيْرَ مَا يَتَدفَّقُ
منْ شَفَقِ عَصَرَتْهُ
كُرُومُ المَغِيبِ ،
وَمَا
منْ مَوائِدَ
بَيْنِي
وبيْنك يَحْملُهَا
البَحْرُ أوْسَعَ
منْ هدُبِكِ فِي
الأفُقْ !

أقُولُ لَهَا مَثَلاْ:

هَلْ تَحَرَّكَت
الأرْضُ وانْشَقَّ
في جَسَدي خَصْرُهَا
أمْ تُرَى دَوْخَةٌ
رَفَعَتْني
مَعَ العِطْرِ فِي
ثَوْبِهَا
يَا
لكَفِّيَ تَسْقُطُ
كَغُصْنٍ وَمِنْ
صَدْرِهَا
لَيْتَ تَسْقُطُ
هذي النُّجُومْ !

أقُولُ لَهَا مَثَلاْ:

أنْت في البَال
مثْلَ كَوَاكِبَ في
لَا شُعُورِ اللّيَالِي !

وَحينَ أُحَاكي
القَصيدةَ في كَذِبٍ
صَادِقٍ ، فأَقُولُ
لَهَا مَثَلاً في الأخِيرْ :

كُلَّمَا
عَبَرتْ يَلْتَوي
عُنُقي
مثْلَ دَوّار
شَمْس وَيَشْتَدُّ
عشْقي
وَقَدْ
تَلْتَوي
خَيْزُرَانَةُ كَاحِلَهَا
يَا
لجُرْحه
كَمْ هُوَ مُوجِعُ
رُبّمَا
الكَعْبُ عَالٍ
بَطيءٌ ، وَلَكِنَّ
نَبْضِيَ
في طُرُقِ الحُبِّ
أسْرَعُ !

محمد بشكار

تقديم وتحقيق : د. عبد الجواد السقاط

خرق العوائد واستجلاب الفوائد

لأبي عبد الله محمد التاودي السقاط (1300 هـ)

يواصل الباحث الأكاديمي د. عبد الجواد السقاط أبحاثه وتحقيقاته لجملة من النصوص التراثية المغربية، وذلك بتحقيقه وإصداره مؤخرا لكتاب «خرق العوائد واستجلاب الفوائد»، لأبي عبد الله محمد التاودي السقاط، الرجل الصوفي، والكاتب الأديب، المتوفى بفاس عام 1300 للهجرة.

وقد جاء الكتاب، الذي يعتبر غنيا بمعلوماته وفوائده، متضمنا للمحاور التالية:

تعرُّض المؤلف لترجمته الخاصة، بما تضمنته هذه الترجمة من مولد ونشأة وثقافة وعلاقات إخوانية وصوفية وسياسية، وغير ذلك من الأحوال والوقائع، مع التركيز خصوصا على علاقته بالشيخ سيدي قدور العلمي،

التركيز على الشيخ سيدي قدور العلمي، باعتباره من رجالات التصوف بالمغرب، وفاةً ومناقبَ وكرامات، وفاءً من المؤلف لمحبة صادقة وتعلق كبير، واعتقادًا راسخا في مشيخته وولايته،

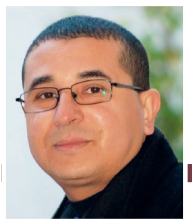
التعرُّض للعديد من المصطلحات والمفاهيم الصوفية، مع استعراض مجموعة من الأقوال التي صدرت عن نخبة من الشيوخ والعلماء في الموضوع،

الوقوف عند الشيخ أبي الحسن الشاذلي، وذلك باستعراض جملة من أقواله وكراماته وأدعيته،

الوقوف عند الشاذلية عموما، فأحزاب الشاذلي وأدعيته، قبل العودة للحديث عن الشيخ سيدي قدور العلمي، من خلال مجموعة من الرؤى التي جمعت المؤلف مناما بالشيخ سيدي قدور أو غيره من الأولياء الصالحين، مع تذييل ذلك بجملة عريضة من الحكم والوصايا التي صدرت عن نخبة من المتصوفة، ورجال العلم والسياسة.

ويعتبر الكتاب، إضافة إلى ذلك، مصنفًا يحمل أكثر من قيمة؛ فهو سيرة ذاتية تتضمن وقفات هامة من حياة المؤلف، ثم إنه عمل ذو قيمة تاريخية لما يشتمل عليه من حقائق تاريخية حول حقبة المؤلف، ومن مظاهر الحضارة المغربية في هذه الحقبة، وبعض مظاهر الحياة السياسية كذلك، دزن إغفال الثقافة الصوفية لدى المؤلف، التي كانت حاضرة بدورها في هذا المصنف، سواء من حيث المعجم الصوفي الذي وظفه الكاتب، أو من حيث المصادر الصوفية التي رجع إليها، أو من حيث ذلكم الكم الهائل من الحكم والوصايا والأقوال التي أوردها.

والكتاب من منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ويقع في خمس وتسعمائة (905) صفحة، موزعة على جزأين اثنين.



أنس الملحوني

أحميدة الباهري.. رحلة نغم

سيرة فارس من ذاكرة الأغنية الغيوانية (1972-2016)

ضمن سلسلة نبش في الذاكرة، سلسلة 1، صدر للفنان والإعلامي أنس الملحوني كتاب جديد بعنوان «أحميدة الباهري.. رحلة نغم: سيرة فارس من ذاكرة الأغنية الغيوانية (1972-2016)»، وذلك عن المطبعة الوراقة الوطنية وبدعم من جمعية الأطلس الكبير.

ويقع الكتاب من الحجم الكبير في 288 صفحة وهو مزين بوثائق ومخطوطات وصور، ويأتي ضمن سياق النبش في الذاكرة الغنائية والفنية المغربية، كما يندرج ضمن سياق الاهتمام الإعلامي للفنان والصحفي أنس الملحوني. ولع كتابة «سير فناني الظاهرة الغيوانية تتيح فهما عميقا لتاريخ وتطور المجموعات الغنائية المغربية في سياقاتها السياسية والاجتماعية والثقافية، وتسمح بتتبع جذور حركة الاتجاه الغيواني من حيث الشعر والموسيقى والأداء، كما تستكشف مختلف التأثيرات والتفاعلات مع الأنماط الموسيقية الأخرى.

وتستمد مرجعيات الكتاب قوتها، أنه يأتي في سياق انتقال الباحث والإعلامي أ نس الملحوني الى «تفريغ» العديد من البرامج (نادي الفنون، لمة الأحباب...) التي مكنته من استضافة وجوه ثقافية وفنية مغربية، وهو ما أعطى زخما لافتا لمادة توثيقية مرجعية متوفرة. ويبقى برنامج «نبش في الذاكرة»، وهو برنامج إذاعي رمضاني يومي، قدمه الإعلامي أنس الملحوني على أثير إذاعة مراكش خلال الفترة الممتدة من عام 2007 الى عام 2023، وسعى من خلاله الى توثيق سير بعض أعلام الفكر والثقافة والإبداع. لقد كانت الغاية، أن يتقاسم مع الباحث والمهتم والجمهور وثائق نفيسة، جاءت على لسان أصحابها، ومحاولة الى إضاءة جوانب خفية من التاريخ الثقافي والفني المغربي.

عبدالجبار لوزير، عبدالله العصامي، فتح الله المغاري، محمد الدرهم، العربي الكواكبي، عبدالرفيع الجواهري، كريمة الصقلي، عتيقة عمار، ماجدة اليحياوي... وثلة من الشعراء والفنانين والباحثين وأعلام الفكر والأدب. اللقاء بالفنان أحمد الباهري، الملحن والعازف والشاعر الغنائي قدم على مدار عشر حلقات في رمضان 2019، وقام بتسليط الضوء على بعض الجوانب الأساسية من المسيرة الفنية. ولا يمكن تناول سيرة الباهري، دون ربطها بالظهرة الغيوانية بكل تفاصيلها، فهو ينتمي، يؤكد الملحوني، الى هذا التيار ويتنفس نساماته الجديدة في الساعة الثقافية والفنية المغربية، وأسهم بكرم إبداعي فريد في مجالات النظم والتلحين والأداء.

كتاب الباحث أنس الملحوني عبارة عن سيرة حياتية مفصلة لمسار الفنان أحمد الباهري، والذي امتلك الكثير من المهارات، ولعل جزءا من الكتابة عن الباهري، توثيق لمسارات فنانين وموسيقيين وشعراء آخرين، ساهموا في تشكيل وعي أجيال مغربية وصاغوا مرحلة مهمة من تاريخ المغرب الحديث بالكثير من الفنية والإبداع والجمال.

بوجمعة العوفي

يَدي تُضيءُ الأفُقَ بمِصبَاح كفِيف

عن مؤسسة «باحثون للدراسات والأبحاث والنشر والاستراتيجيات الثقافية» بالمغرب، صدر (مع نهاية سنة 2024) ، في حلة أنيقة ومن الحجم المتوسط (حوالي 150 صفحة)، ديوان شعري جديد للشاعر والناقد الفني بوجمعة العوفي بعنوان (يَدي تُضيءُ الأفُقَ بمِصبَاح كفِيف). تزين غلاف الديوان لوحة شعرية -تشكيلية من إنجاز فنان الأنفوغرافيا عماد المنيعي، وهي من أعمال المعرض الفني (أجساد متشظية -أجساد مغتَصَبة). شعر: بوجمعة العوفي. تشكيل: عائشة عز (إفران – يوليوز 2018).

وكان قد صدر للشاعر والناقد الفني بوجمعة العوفي دواوين شعرية وكتب ودراسات عديدة في نقد الشعر والنقد والفني داخل المغرب وخارجه، نذكر منها:

بياضات شيّقة: (شعر): منشورات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة ـ جائزة الشارقة للإبداع العربي في الشعر ـ الدورة الرابعة 2001).

أصدقاء يغادرون حنجرتي (شعر): منشورات وزارة الثقافة والاتصال ـ الرباط 2002.

النقد التشكيلي بالمغرب بين القراءة والترجمة: تجربة حسن المنيعي ـ مطبعة أنفو برانت ـ فاس 2006.

البياض يليق بسوزان (شعر) ـ مطبعة أنفو برانت ـ فاس 2007.

التشكيل المغربي: الهوية والتجريب ـ منشورات « ومضة « ـ طنجة / المغرب 2013.

هوامش لذاكرة العين (كتاب فني / الشعر والفوتوغرافيا) ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ الرباط 2013.

من المشافهة إلى الكتابة: جمالية المكتوب – المرئي وتشكيل المكان في القصيدة (دراسة) ـ منشورات «روافد» ـ القاهرة 2016.

القصيدة العربية المعاصرة: من التشكيل إلى الرقمية ـ منشورات «روافد» ـ القاهرة 2017.

الشعر والتشكيل في القصيدة المغربية المعاصرة – منشورات «مؤسسة باحثون للدراسات والأبحاث والاستراتيجيات الثقافية» _ المغرب 2020.

التشكيل البصري في الشعر العربي ـــ منشورات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة. 2022.

صورة الكتابة: آليات الإنتاج الدلالي والجمالي في الأدب والفنون (قراءات في تجارب كتابية وفنية مغربية) -منشورات «مؤسسة باحثون للدراسات والأبحاث والنشر والاستراتيجيات الثقافية» _ المغرب 2022.

مَقامات وقصائد أندلسية Maqamāt y odas andalusíes (ديوان شعري بالعربية والإسبانية) – الترجمة الإسبانية: أحمد الزاهر لكحل -منشورات «مؤسسة باحثون للدراسات والأبحاث والنشر والاستراتيجيات الثقافية» _ المغرب 2022.

نقرأ من الديوان قصيدة بعنوان (مديح البياض):

مَرَرنا مِنْ هناك
جَماعاتٍ
أو فُرادىً...
لا أدري؟
وتَركَنا للثلج نُواحَ الأقدام
لتقرأه الرّيح
أو
لتُوَرِّثَه مَنْ سيجيئُ مِنَ الأطفال
إلى الجنّة...
مَشينا ملءَ الرئتين
وكان الوَقتُ بياضا !

أَكَفَايْ

جدارية في صحراء أغافاي رسمها عبدو مشيميش في صيف 2018

يا صاحبيَّ تَقَصّيا نَظَرَيْكما
تَرَيا وُجوهَ الأرض كيف تُصَوَّرُ
(الشاعر أبو تمام)

سماءٌ مَلأَى بالفجر
وفجرٌ مليءٌ بالسكونْ
تترقرقُ أواخرُ نجومه
كالفضة في رَاووق القُتونْ ،
مليءٌ بصفير القُبَّرات
وشدْو السيرينات اللواتي
هَجَرْنَ البحْرَ من أجل عيون أكفايْ.
أكفايْ..
ما أخطأتْ خطايْ
حين زرتُك
وصعتُ الجَبلْ
على الجَمل
(كانت العيسُ خيطَ بياضٍ تميسُ
تمشي وئيداً في الإبريز النَّفيسْ)
وبعيونها الساهرة اللامعة
كأنها دامعة ،
يسيل الغروبُ
وينسكب الذهبُ
على الأحراش والكثبان والظنونْ.
فما على الشمس
إنْ هي تَبَاطأتْ
ومشت الهُوَيْنى
وباغَتَتْها نسمةٌ فردوسية
ثم عَطِسَتْ
وانْثَنتْ تُخَضِّبُ بالأرجوانْ
هامَ الشعاب والتلال.
الرمالُ زرابي مبثوثةٌ
ورملٌ في الجِنة يتثاءبُ
مُبْتَرداً بطَلٌ نسائم الأطلس
المطلِّ
مثلَ الجميلة من أعلى هودجٍ الحرير.
أرَى النجومَ تغمز متضاحكةً
وتنزل أدراجَ الملكوت
ونحن نتراشقُ بوردَ الكلام ،
وبكرات الغد الشفيفة التي
تفرش قدَّامَ الخيام
نُثارَ أمانينا الملونة.
هُـنـا :
في أكفايْ ،
صَفّاً .. صفاً
كانْتظام التلاميذ
قبل دخول الفصل ،
تَصْفرُ القُبَّراتُ ،
وعلى صَهْد الظهيرة
في أكفايْ ،
تَرْقُص الأباريقُ. الفضةُ
فوق الأثافي اللاتُرى ،
يضوعُ البُنُّ المُحَمَّصُ منتشياً ،
ومُصْطفقاً يُغَرِّد مولانا الشايْ.
تُهدهدنا الغفوة الملكية
ويتَخَطَّفُنا المَسُّ والخَدَرُ:
أهذا مطرُ
أمْ نديٌ معتبرُ
أمْ ريش نعام ينهمرُ
أمْ أويقاتٌ للسعادة تعتصرُ؟
حيارى..
كالمُسَرْنَمين ، نسألُ:
.هل نحنُ أيقاظٌ أم نيامْ؟

أيُّهذا الحبورُ
أيُّهذا السرورُ
مرابعُ إنسٍ وجانْ
ومجالي جمالٍ وعيسْ
وَماموثات معدنية
تنهب الرمل نهبا
وتطوي كثيباً بعد كثيبٍ
كما يُطْوَى كتابٌ ،
وأولاتُ جمالٍ وجلالٍ
يمشين حافياتٍ في العطر والنورْ.
صحْتُ برفيقتَيَّ :
.غَنّي

أسرَّةٌ أبيضُ من الثلج
وحاجياتٌ وكمالياتٌ
تَهُشُّ لنا
تزْدَهي بمَقْدَمنا
فنشكر من أرْسَاها
وأنْبَتَ فكرةَ أكَافي
فاستحالتْ واقعا مُلوَّناً
ومَرْتعاً مُنَمْنَماً ،
موسيقا مَكان
وتسابيحُ نايٍّ.
يغمرنا الضوءُ والسّنا
فنَثِبُ مثل الأطفالِ
واغْتَنمي اللحظةَ
فما اغْتَنمها إلاَّ امْرؤٌ
يقيس الوقتَ بالغُنْمِ
أوْ
جَسورْ.
لذائذُ وأطايبُ
من أيادي صحراويين أكارمَ
وأمازيغَ أباةْ ،
وأشْربَةٌ يشتهيها الشرابُ نفسُهُ
وأعينٌ تتَبَجَّسُ عسلاً وكوثراً
موردا للأنعام والإنسانْ ،
وفضاءٌ يترقرقُ
يَرودُه السحرُ والجانّ.
بُسُطٌ من آلاءٍ ونِعَمٍ
أذْرُعٌ تُرَحّبُ
وشفاهٌ كريماتٌ
وفساطيطُ مُنَعمةٌ
بها
أوْ مثل
الغزلان
قلوبُنا تَشدو
وأحداقنا
تبدو
كالنجوم في
أجفان الليل.
أفتَحُ شرجُبَ
الخيمة على
ليل ذهبيٍّ غنيٍّ بالنجوم
يتلألأ بصمت الهضاب
وهمس الرمال والأحجار
ودبيب الجنادب والزيزانِ
في بطون النَّخل
وثقوب الأغوارْ.
أحلامي .. أحلامنا
يلفها ضبابٌ أزرقُ
يَغْمُر الوادي
وتُؤَرْجِحُها ذؤاباتُ الغَمام.
سلسلةٌ مرتفعات ومنحدرات تلكَ
أمْ تيجانُ ملوكٍ مُوَشّاة
أمْ قوائمُ خيولٍ مُحجَّلَةٌ
وَكسورُ بيوضٍ أسطورية ،
أمْ بطن حوتِ الأوقيانوس العظيم ،
أمْ أكوردْيونٌ خرافي
لا يعْيا من العزف طول الليل.
سلسلةٌ تلمع ظهورُها
والليلُ ظلامْ
والضبابُ ركامْ.

***

جُسْ بين الخيام والمسابح
والمصابيح التي تُرَصِّع
الأدراجَ والممرات كالحباحب ،
واقْضَمْ تفاحةَ اللحظة الشهية
هنيئاً مريئاً
ولا تنظرْ خلفك
ففي الخلف ملْحٌ وَرَدى ورُغامْ ،
في الخلف اصطفافٌ غزيرٌ
وزِحامْ.

***

زُرْ، عزيزي، أكفايْ
تَشْفَ وتَلْفَ
مُنْتجعاً أعزَّ ومكاناً وأوْفَى..
وسوفَ ترى ما يُحْييكَ.. سوفَ.

ـــــــــــــــــت

محمد بودويك

إشـارة:

أكـفـايْ: صحـراء / منتجع تقع على المرتفعاتِ الأولى لجبال الأطلس الكبير على بعد حوالى 30 كيلومترا من مدينة مراكش. وهـي منتجع صحـراوي فريد، ومُسْتجَمٌّ مريح، فيه ما يبغيه الخاطر، ويطلبه القلب والفؤاد.

سعدي يوسف (1934-2021)

د. حسن الغرفي

1

لقد اهتديتُ إلى شعر سعدي يوسف، ما دلّني أحد، بدءاً من ديوانه «بعيداً عن السماء الأولى» [1970] بنَفَسه السيابي المحبب ، تظلل معظم قصائده فضاءات الجنوب العراقي المسيجة بالنخيل والسواقي النديات ، وينطوي على حس حاد عميق بالاغتراب لدرجة المرارة، هو ديوان الاستذكار والمراجعة والتطلع نحو الرؤيا الجديدة في الحياة وفي الشعر، عبر عالم الغربة والتشرد والحلم. كما جاءت معظم عناوين قصائده أسماء لمدن وأمكنة وشوارع وبحار، استقى منها الشاعر صوره الشعرية من قيمة المكان وجماليته مع ملاحظة تطوير أدواته الفنية والجمالية، ما جعله مؤشراً على بداية نضج تجربته الشعرية فنياً.

غير أن الذي قربني إليه شاعراً فذاً متميزاً، روائعه الفريدة المنشورة بالقسم الأول من ديوانه «نهايات الشمال الإفريقي» [1972] وديوانه «الأخضر بن يوسف ومشاغله» [1972] تلك القصائد التي يغمرها الشعر البديع، ولعلي لا أجانب الصواب إذا قلت إنها تمثل نقلة نوعية أساسية دفعت بشاعرنا إلى صدارة الحضور الإبداعي المتميز في شعرنا العربي المعاصر. ومن الطبيعي أن لا يأتي هذا إلا بعد مسيرة طويلة مبنية على الخبرة والتجريب وتلمس الطرق الوعرة للإمساك بعالم الخصوصية، وعلى إنتاج تجربة شعرية متميزة ولطالما سُعدت بإعادة قراءتها وتأملها لقيمتها الإبداعية، ولكونها من أقرب الشعر إلى ذائقتي الشعرية / الجمالية.

لذا سعيت، بشغف، إلى لقاء سعدي في ربيع سنة 1976، أثناء زيارتي الأولى لبغداد مبعوثاً من طرف «العلم الثقافي». وقد تحقق لي ذلك عن طريق الفنان التشكيلي العراقي ضياء العزاوي الذي كنت قد تعرفت عليه من قبل بالرباط.

وإذا كنتُ قد سُعدت كثيراً بهذا اللقاء ، فقد استقبلني ، هو الآخر، ببسمته وخجله البَصْري وفي تواضع شديد أسر، إنه تواضع الكبار، بل كان يوصلني بسيارته الصغيرة ذات اللون الأحمر (اللون له دلالته) إلى الفندق الذي كنت أقيم به، بعد سهراتنا بمقر اتحاد الأدباء العراقيين بساحة الأندلس، كما تفضل فأهداني مجموعته الأخيرة ، آنذاك، «تحت جدارية فائق حسن» (1974) ومجموعته القصصية « نافذة في المنزل المغربي» (1973) (تحمل عنوان إحدى قصائد ديوانه «بعيداً عن السماء الأولى») . وكان الإهداء بخطه النحيل الجميل كالآتي (العزيز حسن الغُرفي ذكرى لقاء حميم، وتحية إلى بلد أحبه).

وقد كانت هذه الزيارة مناسبة لإجراء حوار معه وقد تم نشره بـ «العلم الثقافي» (الجمعة 14 ماي سنة 1976) ولعله أول حوار نشر بالمغرب مع الشاعر. وقد أملى عليَّ جزءاً منه بمكتبه المتواضع، حينما كان يشتغل سكرتير تحرير مجلة « التراث الشعبي» في الفترة المسماة سياسياً بـ « الجبهة الوطنية » ، التي شارك فيها الحزب الشيوعي العراقي، غير أن تلك الفترة لم تعمر طويلا، وقد أجبر الشاعر على مغادرة سمائه الأولى نهائياً سنة 1979 ، بحثاً عن سماوات تسعف قصائده بأوسع حظ من الحرية . (خروجه الأول كان في أوائل الستينيات ولمدة سبع سنوات - 1964/1971 - قضاها بالجزائر أستاذاً). يقول الشاعر : ((في بلدي لم أكن أشعر بالحرية مطلقاً. كان التهديد مستمراً، متراوحاً بين الحد من حريتك ووضع حد لحياتك)).

نعم لقد أرغم شاعرنا على المنفى القسري حينما ضاقت به السلطة في بلد الرافدين، سلطة تبطش بخصومها، هو الذي أبى المساومة على المبادئ والشعر فاختار المنافي حتى يكون بعيداً عن الرقيب المتسلط بدون حق.

والحق أن الشاعر برغم المنافي وانهيار الأحلام وقهر الأوطان للمواطنين - وربما بسبب ذلك - لم يتب عن لوثة الوطن :

من بلد ستدور إلى آخر
ومن امرأة ستفر إلى امرأة
من صحراء إلى أخرى
لكن الخيط الممدود مع الطائرة الورقية
سيظل الخيط المشدود
إلى النخْلة
حيث ارتفعَتْ طيارتُك الأولى ...

فالولاء عنده يتقلب للبلد والمرأة وصحراء الوجود، لكنه ثابت إلى جذع النخلة التي انطلقت منها الطيارة / القصيدة الأولى.

وهكذا حرم الشيوعي الأخير ، و إلى الأبد، من الذهاب إلى البصرة :

وقالتْ له : أسرفتَ !
كل مدينة حللتَ بها أغفلتَ عن أهلها الفكرةْ
كأن مدار الكوكب اختلَّ سيرُهُ
فلم يبق من ذاك المدار سوى البصرةْ !

فعلاقة الشاعر بالبصرة، هي علاقة الإنسان بالأرض الأولى، وعلاقة العاشق بالمنزل الأول، علاقة روحية غير قابلة للفصم أو القسمة أو التبديل والتزوير.

لقد ظل الشاعر، طيلة حياته، يتمثل قيم وآمال أبناء شعبه، وطموحاته الخيرة، ونضالاته، وما رافقها من آلام ودموع ودماء.

و بعد مرور سنوات عديدة على لقائي الأول بشاعرنا سعدي يوسف، حالفني الحظ فالتقيته ثانية، أثناء حضوره معرض الكتاب في إحدى دوراته (2009) حيث جرى تكريمه، لكن خارج أروقة المعرض، صدفة، بأحد شوارع الدار البيضاء وكان صحبة رفيقته الإنجليزية. فلقيني بوداعته المعهودة التي لم تتغير مع مرور الزمن، وسمو تجربته الشعرية الباذخة. لم يدم لقاؤنا أكثر من عشرين دقيقة، لكن المصادفات السعيدة لا يمكن أن تنمحي من القلب والذاكرة.

2

بدأ سعدي يوسف كتابة الشعر في بداية الخمسينيات من القرن الماضي، ولم يكن حينها قد استوعب المنجزات التي حققتها قصيدة التفعيلة و ثورتها الجديدة، لذلك نظم قصائده على سُنن الأنموذج التقليدي/ الرومانسي للقصيدة العربية.

ففي سنة [1952] نشر مطولته الشعرية (القرصان) التي كتبها على بحر الخفيف بصوره الزحافية وعلله الجائزة، وقد توزعت على خمسة وثلاثين مقطعاً، نوع فيها القوافي بين مقطوعة وأخرى بدون أي التزام بنسق معين في التنويع، كما جاءت أبيات المقطوعات متصلة صدورها بأعجازها في وحدة متماسكة . كما اعتمد فيها على أسلوب القص الشعري الذي شاع على يد الشعراء العرب في لبنان وسوريا ومصر إبان الفترة التي سبقت ظهور «الشعر الحر» (شعر التفعيلة)، مع الإشارة إلى حضور الحوار لإكمال إطار الصورة.

وقد أتبع مطولته هذه بمجموعته الشعرية (أغنيات ليست للآخرين) [1955] ، وقد تراوحت صياغة قصائدها بين النسق الشعري ذي الشكل المطرد الذي ينهض به موسيقياً بحر عروض وقافية موحدة الروي ، وبين نظام المقطوعات المنوعة التقفية والأشكال، مع استثناء قصيدتين جرب خلالهما الشاعر الكتابة بالشكل التفعيلي وهما (غضب حزين) و(تخطيط أولي عن حصار غرناطة) ويعود تاريخ كتابتهما إلى سنة 1953.

قصائد يغمرها الشعر البديع

إن تجارب المجموعتين تشهد ، بالإضافة إلى موهبته المتوقدة ، على امتلاك شاعرنا لناصية الأوزان والقوافي وما يستتبعها من وسائل التعبير، وعلى تمرسه، في تلك المرحلة العمرية والإبداعية، بالأساليب الفنية التي كرستها نماذج الشعر العربي الموروث وخاصة تياره الرومانسي الحديث وما يصاحبها من مضامين وظواهر تعتمد على أعراف القصيدة الرومانسية وذائقتها الشعرية. و في هذا تكمن أهميتها، في نظرنا، ذلك أن استيعاب مقومات النماذج الشعرية المكرسة شرط ضروري لتجاوزها.

لقد كان من الطبيعي أن تسير قصائد شاعرنا في المرحلة

الأولى من تطوره على نهج الأشكال الموسيقية الموروثة بخصائصها وسماتها المعروفة، وكذا المنجزات الرومانسية العربية بقرائنها الفكرية والوجدانية. وتكاد مثل هذه البداية تصدق على العديد من شعراء جيله الشعري عامة، وعلى كل الرعيل الأول من شعراء الحداثة الشعرية العربية خاصة. كما أنه من المنطقي أن لا يسلم شاعر في هذه المرحلة من التأثر بأسلافه الشعراء القدامى والمحدثين.

أما عن النزعة الرومانسية التي كان شاعرنا سعدي أسيراً لها، آنذاك، فتبنيه لها كان تمثيلا لمرحلة نفسية من تاريخه الذاتي، ولم تكن تلك النزعة تعبيراً عن مرحلة حضارية عاصرها، كما كانت واضحة تماماً في منجزات تيار شعري كان يملك شهرته وصوته المؤثر وطاقته العالية وازدهاره، وقد اقتضتها ظروف شعرائه النفسية والوجدانية وطبيعة حياتهم وتصورهم لمشكلات الكون والوجود ورؤيتهم الاجتماعية الخاصة، خاصة بين الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات من القرن الماضي، ومن بين ممثلي هذا التيار يمكن الإشارة، مثلا، إلى (علي محمود طه - إلياس أبو شبكة - إبراهيم ناجي - أبو القاسم الشابي -شعراء مدرسة المهجر - جماعة أبولو...) فهؤلاء وقليل من تلوهم من ذوي الأصالة نفسها هم الذين عمقوا الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي إذ اتضح لكل منهم طابعه الوجداني الخاص داخل شعره. وقد ظلت هذه النزعة مسيطرة عليهم حتى اكتملت وغلبت على الحقل الشعري إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية.

ومن الملاحظ أن الشعراء الأوائل الذين مثلوا حركة الشعر العربي الجديد / التفعيلي لم تكن بداياتهم الشعرية رهنا بهذه الحركة، بل إنهم ساروا فترة ضمن شعراء التيار الرومانسي التقليدي غالباً قبل أن تلتقي أفكارهم على حقيقة استنفاد الرومانسية طاقاتها المبدعة فيما قبلهم، وحين قاموا يجربون الجديد كانوا قد فطنوا تماما إلى أن وعيهم بالواقع أصبح - بفعل تفاعلهم مع الثقافات العصرية الخصبة - أكبر وأعمق من أن تستوعبه القصيدة الرومانسية التي لا تتناسب سكونيتها مع يقظة الحواس في التعرف على أبعاد الواقع ومتابعة حركته.

وقد أسهمت، في هذا المجال، عوامل سياسية واجتماعية وفكرية – بالإضافة إلى الاطلاع الواسع على آثار الأدب الواقعي في الشرق والغرب - للاستفادة من الاتجاه الواقعي بتياراته، الذي اتسم بالثورية ومناصرة نضال الإنسان في كل مكان ضد قوى القهر والظلم والاستغلال، والتبشير بمستقبل أفضل وغد مشرق لهذا الإنسان المكافح. كما دعا إلى توثيق الصلة بين الفرد والجماعة، وتوجيه المبدعين إلى أرض الواقع بما فيها من صراع ومشكلات مع الحياة والأشياء، حتى يدركوا دورهم الثوري الطليعي في النهوض بأمتهم .

إن فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي بما خلفته من أحداث جسام وتبدلات جذرية في السياسات والكيانات والمجتمعات في الوطن العربي، قد مست ، فيما مسته، وضع الأدب عامة، وفرضت عليه أن يتفاعل مع ما كانت تعيشه الأمة العربية من حوادث وهبّات وانتفاضات، فكان التزام العديد من شعرائنا بقضايا الوطن، السالفة الذكر، صادراً من إحساسهم الثوري العميق بالمسؤولية ، وقت أن كان الصراع من أجل نصرة هذه القضايا يعني التشريد أو النفي أو هو كان يعني ببساطة أن تتحمل حياتهم عبء مسؤولية الكلمة الملتزمة.

لقد كان الشعر المنتمي للاتجاه الواقعي، آنذاك، هو شعر الطليعة العربية المتسم بالحيوية وصدق المعاناة، وأحد الوسائل المحرضة للجماهير العربية على الرفض والثورة من أجل تحرير الوطن العربي، وظل شعراؤه ملتزمين بقضايا أوطانهم وأمتهم والإنسانية، يعيشون أزمة عصرهم بكل توهج الألم الخلاق، ويتفاعلون مع حركة الواقع الاجتماعي على صعيده الطبقي بصدق وتواصل حي، وليس فقط بمستواه الشعري كإبداع.

في هذه المرحلة أصدر سعدي يوسف مجموعتيه الشعريتين (51 قصيدة) [1959] و(النجم والرماد) [1960]، وقصائد المجموعتين يغلب عليهما الكتابة بالشكل التفعيلي في نماذجه الأولى. لكن أهم ما يميزهما هو انفتاح الشاعر البين على حقيقة مجتمعه وطبيعة المرحلة التي كان يمر بها وطنه العراق، وما كان يرين على حياته من ركود وتخلف في ظل حكم إقطاعي - شبه استعماري استشرى فيه الفساد في كافة مرافق الحياة الاجتماعية.

فمما لا شك فيه أن ظروفا بيئية واجتماعية وطبقية، إضافة إلى الوعي المبكر الآتي من انفتاحه على الهم السياسي والذي تولد عن انتمائه الفكري، قد ساهمت كلها في تشكيل التجربة الشعرية لشاعرنا و تعميق مواقفه الوطنية والقومية . لذلك لم يلذ بالظلال، ولم ينكفىء على نفسه فيضعها موضع المتلقي السلبي، بل كان، من خلال ابداعاته الشعرية ومواقفه المسؤولة الواضحة، وثيق الارتباط بوطنه وقضاياه المصيرية وتطلعاته الثورية.

مع هاتين المجموعتين يمكن أن نؤشر لبداية معالم القصيدة السياسية ومقاصدها لدى شاعرنا. فالواقع السياسي المأساوي بأفقه العريض الذي عاشه العراق ، ونشأ فيه الشاعر، وما ذاقه أبناء العراق بأحراره و سياسييه من سجن وعذابات ومصادرة للحريات العامة، منح الشاعر رافداً ثرياً أغنى تجربته الشعرية، فكرّس من خلال قصائده العديدة موقفه الواضح من هذا الواقع آنذاك، هذا الموقف الذي غدا ثابتاً وراسخاً فيما نشره تباعاً، وكان كافياً لتخصيب منظومة الرفض في مدونته الشعرية .

فمن الصور التي كان الواقع السياسي مصدراً لها صور البطش والاعتقال والتعذيب، تلك التي كان يتعرض لها الرجال من ذوي المواقف السياسية المتمردة على واقعهم المعيش، قصائد، على سبيل المثال، (تحت أيديهم) و (اغتيال محمد بن عبد الحسين) و (أمر بإلقاء القبض). قصائد تحاول الانتساب إلى الشعر الثوري الرومانسي، مقلدة شخصيات ناظم حكمت ولوركا وغيرهما ممن كانوا يسمون شعراء الحرية. كما أن الشاعر في قصائده تلك كان يواصل تقليداً شعرياً عرفناه في العديد من قصائد عبد الوهاب البياتي (الموت في الظهيرة - المزيفون - الرجل الذي كان يغني - إلى القتيل رقم 8 - المغني والقمر ..) ومَنحه السياب طابعاً أسطورياً تموزياً أصبح فيه المنقذ والضحية في آن. ويهدف شعراؤنا أن يحققوا بتكرار هذا النموذج غايتين متداخلتين، الأولى: خلق تعاطف بين القارئ وبطل القصيدة الضحية وهو عادة إنسان مكافح نبيل وبسيط والثانية : استثارة غضبه ونقمته على مسببي الجريمة اللامبررة في أقصى صورها ظلما ومسخاً لوجود الإنسان.

كما ترددت في المجموعتين نماذج إنسانية بسيطة من عمال وفلاحين وفقراء، كان شاعرنا حريصاً على تسجيل مآسيها، مما عكس اتجاهاً واضحاً بالتزام الشاعر بقضايا هذه الشريحة الاجتماعية، وقد أفصح عن هذا الخيار بصيغ مباشرة أقرب إلى الشعارات منه إلى القصيدة التي تنطوي على مضمون اجتماعي أو سياسي كما هو حال شعره اللاحق حيث عمد إلى توظيف العديد من العناصر والأساليب الفنية الناضجة.

في هاتين المجموعتين يعلن سعدي يوسف عن نفسه شاعرا ثوريا وفيا لقضيته، متحملا عبء انتمائه لها، يعيش محنة الخلاص، ويحلم بتغيير واقعه، فهو شاعر متحد بالأرض، يكتب عن الخير والموت والأصدقاء، وهذا ما نرى صداه واضحاً في أكثر من موضع. لذلك تعد قصائد هذه المرحلة وثيقة هامة، قد تلقي الضوء، لا محالة، على فكر شاعرنا النضالي إبان التزامه السياسي وانخراطه في الحركة الوطنية العراقية. ونحن هنا لا نريد أن نحمل شعر هذه المرحلة، على المستوى الفني، أكثر ما يحتمل، بل علينا النظر إليه في ارتباطه بزمان ومكان تجربته، وفهم شعراء التيار الواقعي للشعر معناه ووظيفته.

لعل أهم ما كتبه سعدي يوسف في العقد الستيني من القرن الماضي، هي تلك القصائد التي ضمها ديوانه (بعيداً عن السماء الأولى) [1970]، ويعتبر هذا الديوان خير نموذج دال على أساس تكامل التجربة الشعرية، إذ يشتمل على خمس وعشرين قصيدة تراوحت في بنائها وتشكيلها الخارجي بين ما يمكن تسميته بقصائد الصفحة وقصيدة المقطع وقصيدة التوقيعات، كما يشتمل على العديد من القيم البصَرية. ويمتاز هذا الديوان بوحدة المناخ إذ كتبت جميع قصائده في المغرب العربي وتحديداً في الجزائر، حيث كان الاغتراب فيها نفياً إجبارياً، لذا نجد أن جميع قصائده تنتظم في تجربة وجدانية واحدة، فيشكل هذا الديوان من ثمة وحدة فنية ومضمونية متكاملة. كما امتازت بنية قصائده باعتمادها على ثنائية البعيد / القريب (هنا بيني وبين النخل آلاف الفراسخ، بيننا الصحراء والبحر).

لقد بقي الشاعر لصيق الصلة بالوطن والإنسان والقضية عبر منظور غير ساكن للكلمة الشعرية. ويتجلى ذلك واضحاً بدلالة عنوان الديوان (بعيدا عن السماء الأولى) محققاً اتصاله معها عبر خيط من الذكريات كما تجسده مجموعة عناوين القصائد التي تشترك جميعها في ما يوحي به عنوان الديوان من غوص في الذكريات والحنين، بعيداً عن مقاهي البصرة ونخيلها وشط العرب والـزورق، فلا يتحقق فعل العودة إليها إلا عبر الحلم الذي تتحطم فيه الحدود الزمانية والمكانية كما في «جزيرة الصقر» و»خواطر في مدينة قريبة من البحر» و»كلمات شبه خاصة» و»شط العرب» و»بطاقة زيارة» و»تأملات عند أسوار عكا» و»شجر الدفلى» و»نافذة في المنزل المغربي» وغيرها، وتكشف في مجموعة أخرى من العناوين عن حالة الشعور بالضياع بين القريب والبعيد، فتقوم القصائد على التقابل المكاني بين البعيد / البصرة، والقريب / المنفى، مثل «رسائل جزائرية» و « الحي العربي» و»باب سليمان»و»تقاسيم على العود المنفرد».

3

بدءاً من ديوان «الأخضر بن يوسف ومشاغله»، الذي يمكن اعتباره من ضمن العلامات البارزة في مسيرته الشعرية، بدا سعدي يوسف وكأنه اهتدى فجأة إلى المكان الذي ينبع منه الشعر. فأعماله السابقة لم تجد لها مكاناً بالغ الخصوصية وسط التجارب الشعرية الرائدة عراقياً وعربياً، بل تقاطعت مع بعض تلك التجارب. ذلك أن سعدي في دواوينه الأولى كان شاعراً مجيداً وحسب، أي أنه امتلك المهارات والعدة الكافية لكتابة الشعر، ولكنه ظل يهيم في فضاء مكتشف و في أرض محروثة بمحاريث الآخرين .

إننا نعتقد أن العديد من قصائد مجموعاته الشعرية الكبرى : «نهايات الشمال الإفريقي» (1972)، «الأخضر بن يوسف ومشاغله» (1972) ، «تحت جدارية فائق حسن»(1974)، «الليالي كلها» (1976) «الساعة الأخيرة» (1977)، «قصائد أقل صمتا» (1979)، هي التي استطاع من خلالها أن ينحو منحى شديد التميز وينحرف، باقتدار، نحو عالم بالغ الخصوصية والفرادة والرهافة، فلم يؤكد اختلافه فقط بل انتقل بصوته خارج الجوقة، وشرع في تأسيس أسلوبه ولغته الخاصين في الكتابة طالما قلده عشرات الشعراء من أجيال مختلفة.

وبما أن التجربة الشعرية لسعدي قد مرت بمراحل وتحولات فنية وجمالية، فإننا لا نخفي انحيازنا الشديد إلى أعماله الشعرية التي رأت النور في سبعينيات القرن الماضي، والتي كانت بمثابة منجز شعري وجمالي رفيع ساهم، بكل تأكيد، في إثراء شعرنا العربي المعاصر وتوسيع آفاقه و تعميق مفاهيمه وتفجير طاقاته الإبحائية الخلاقة.

فالدواوين المشار إليها سلفاً، (كلها صدرت في العقد السبعيني الماضي) هي التي تضم، من وجهة نظرنا، طائفة من قصائده الشامخة، بل تعتبر من عيون التجربة الشعرية لشاعرنا، ولسنا نبالغ إذا قلنا إنها تحتل مكانة رفيعة ومنزلة سامقة في الشعر العربي المعاصر. لقد كنا ولازلنا شديدي الإعجاب بقصائده الباهرة والتي بلغ بها ذرى تعبيرية لغة وإيقاعاً ورؤى . قصائد من طراز : «البحث عن خان أيوب في حي الميدان بدمشق» ، «حانة على البحر المتوسط»، «نهايات الشمال الإفريقي»، «الأخضر بن يوسف ومشاغله» ، «عبور الوادي الكبير»، «أوراق من ملف المهدي بن بركة»، «تحت جدارية فائق حسن»، «عن المسألة كلها» ، « كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة ؟»، «الرماة»، «خماسية الروح».

في هذه العوالم الفريدة المدهشة تجلى الأسلوب الخاص لسعدي يوسف، حيث استطاع، باقتدار وتمكن كبيرين، أن يحقق لهذه القصائد نكهتها الخاصة وزخمها الجميل وأصالتها الشديدة، مما منحها مناعة قصوى من أن تختلط بملامح الآخرين. وفيها ترسخت تجربته الشعرية التي انطوت على قدر كبير من الثراء والتنوع والتميز، والتعدد في طرائق الكتابة الشعرية، كما حملت كل خواص الحداثة المتوازنة. إننا نستطيع، كذلك، أن نلمس فيها التجربة العامرة بالوعي الإنساني النبيل والشامل. فشاعرنا يحمل في قلبه هموم جيل بأكمله ظل لأكثر من نصف قرن يكابد أهوال الهزائم والإحباطات والاغترابات والاضطهادات، كل هذه اللاإنسانيات يطرحها سعدي في شعره، لكن براعة الإبداع فضلا عن التجربة الغنية المختمرة، تجعل هذه الهموم تشف وتذوب في خلايا أعصابه حتى لتغدو وكأنها همومه الشخصية الحميمة، بالتأكيد فقصيدته تفيد من الخارج، إنها تستدرج عناصره نحو خفوتها الداخلي وانشغالاتها المضمرة.

في تأملنا للقصائد السالفة الذكر، ومثيلاتها، تواجهنا عوالم إبداعية يغمرها الشعر الممتع الممتاز الذي يحملنا إلى لحظات فريدة من لحظات التوهج الشعري النبيل، والذي لا تزيده الأيام إلا ألقاً وبهاء، ويزداد حضوره ، وتعظم قيمته أمام أغلب ما ينشر الآن عربياً.

توم وجيري

ادريس عزابي

دأبتْ على الجلوس أمام التلفاز كلّما رجعتْ مساءً من المدرسة، تتفرج على رسُومها المتحركة في أناة ووقار. براءة تشع من عينيها، لا صخب يتخلل مخيلَتها إلا ما يجري على التلفاز، إيقاع موسيقي متناغم مع حركات متسلسلة، تتشكل في مخيلتها صورا منتظمة، لكل حركة معانٍ، بل دلالة واحدة ترسم الآن على الذهن. الخير مقابل الشرّ. الصغير يحيل على الخير والكبير يرمز للشر، هي تحب جيري، أما «توم « فتكرهه، رغم أنها تحب قطها الصغير «شيري» تطعمه وتعتني به، أحيانا ينام بجانبها، في حين تكرهُ الفئران وتشمئز منهم، لكن «جيري» في التلفاز ليس هو الفأر الذي تكره في الواقع، تكره الفأر الذي يمزق الملابسَ ويفسد الأطعمة، لكن جيري فأرٌ آخرُ في التلفاز، تحبه وتودّ له دوام الانتصار.

تجلس كل يوم في مثل هذا الوقت، على الأريكة في قلب الصالة أمام تلفاز مسطحة كبيرة معلقة على الحائط، تتبع في صمت ونَهم، تبدو جميلةً وهادئة، وجهٌ مدور وشعرٌ قصيرٌ يطل على جبهتها كشلال منساب على كتفين صغيرين، أحيانا يعبس وجهُها وتتقلص عضلاته فيتجهم وينقبض قلبها الصّغير، لكن حزنها سرعان ما يتبدّد، حين ترى جيري يوجه لكمةً أو ركلة على مؤخرة توم، تعرف أن الانتصار سيكون حليف جيري في النهاية، ليس لأنّ توم ضعيف، فهو قوي في الواقع عكس ما يبدو عليه في التلفاز تماما، دوما يُهْزم في الأخير لأنّه يستخدم عضلاته عوض عقله، جيري هو المنتصر في النّهاية، لأنه يُحسن استخدام عقله رغم نحافة جسده.

(...)

هكذا، تُدركُ ما تشاهده دون أن تفصح عن ذلك، تتبع بنهم ما ترى، تودُّ دائما أن ينتصر جيري، ها هو ينصب كمينا أمام باب مسكنه، مصيدة قوية فاغرة فكيها، وضع على زنادها طعم لذيذ، قطعة جبن وحبة شوكولاتة، هي كذلك تحب الشكولاتة والجبن، تقول بصوت عالٍ تخاطب جيري على التّلفاز: « لا تخرج من هناك، إنّها المصيدة «. تمسك رأسها، تتفرقع المصيدة محدثةً صوتا، يفلتُ جيري ويهرب بعيدا وهو يلتهم الجبن في ظفر وتحد، يلاحقه توم، يهرب جيري إلى المطبخ، يلحق به توم، يحاول الإمساك به، يتسلق جيري الأواني، يا لغباء توم، تسمع صاحبة المنزل صوت تكسير الصحون، فتنادي بصوتها الغليظ: تووووم.. امرأة أربعينية سمينة لا يظهر وجهها، تظهر قدماها وجزء من ركبتيها فقط، ترتدي جوارب مزركشة، وتنتعل نعلا مهترئا، لها صوت غليظ، تهاب الفئرانَ وتهابها القطط، ينكمش توم متلبسا في مكانه حين يسمع صوتها، يدرك أن عقوبته ستكون شديدة. تفرح الطفلة وتسرُّ، ليس لأنّ توم نال جزاء غبائه، وإنما لأن جيري انتصر مرة أخرى، تتذكر الطفلة قطها شيري، تناديه، تردد الصالة صوتها « مش، مش»، يقبل القط في زهو ودلال، محدثا مواء خفيفا، يقترب من يدها، تحملق الطفلة في وجه قطها المحبوب شيري وهو يتمسح بها. هل فعلا للقط وجه كما هو توم على التلفاز؟!

(...)

تناهى صوتُ أخيها من الطابق العلوي، يأمرها أن تخفض صوت التلفاز. الضوضاء تشتت انتباهه، وتُربك تركيزه، لا يعرف كيف يختار عنوانا مناسبا لموضوع بحثه، هناك عناوين متنوعة، لكنَّ رأيه لم يستقر على عنوان بعينه، يكتب ويمحو، كتب عناوين عدة لكنه احتار بينها، ثم كتبها على وريقات مستقلة وطواها، طرقت فكرة أن يعرضها على أخته هبة لعل وعسى تنتشله من دومة الاختيار. نزل الدرج إلى أن استوى في قلب الصالة.

- «هبة! هبة! اختاري من هذه الوريقات، واحدة.»

لا تبالي، تَتبع حركات جيري بحرص وانتباه على الشاشة ويدها على ظهر قطها. ردّد بهدوء مصطنع يخفي تعجله:

- «قولي يا هبة، يا الحبيبة. يا أختاه الصغيرة، أيٌّ من هذه الوريقات تريدين؟».

فقالت متسائلة دون أن تحيد نظرها عن الشاشة:

- لماذا؟

- اختاري واحدة منها، واحدة فقط.

فقالت وهي تزيح وريقاته المطوية كاليانصيب وعيناها مصلوبتان على الشاشة:

- لماذا؟

- أريدك أن تختاري.

خطى خطوتين أمامها، وجهٌ شاحب يرتدي نظارةً سميكة، في يده بعض الوريقات، وقف كالعمود يحجب عنها التلفاز، بدا كأنه «توم» يضع نظارةً شفافة، منفوخ العضلات، يريد أن يفرض نفسَه بالقوة، نظرتْ نحوه نظرةً شَزْرَاء، الجحيمُ سهامٌ تقذفها عيناها، أضحت وجنتاها الصغيرتان ساحة غضب، إحساسٌ يبحث عن كلمات تعبّر عن حجمه وسمكه وعمقه، كاد وجهها المدور أن يفلت من بين شفتيها الصغيرتين وابلا من الكلمات، صوتٌ في أعماقها يدعوها لأن تلفظها نارا ملتهبة، وصوت آخر يدعوها لأن تتريث.

كرّر الأخ الطلب يدعو أخته بإلحاح لتختار: «اختاري واحدة، وسأتركك تتفرجين، هيا اختاري، لا تكوني عنيدة».

ردت في تحدٍ: «لا أريدُ وريقاتك، أريد مشاهدة توم وجيري.»

(...)

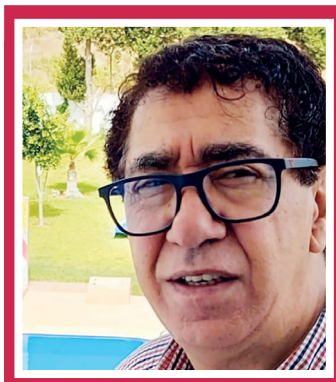
انفرجتْ أسارير الأخ فجأةً، وغشته فرحةٌ مباغتة، لم يتمالك نفسَه حتى رفع أخته يُقبلها وهو يقول:

- «لقد وجدتها، لقد وجدتها، شكراً يا هبة!! شكرا، لقد وهبتني موضوعا رائعا.»

ورجع القهقرى وهو يفلتُ الوريقات من يديه تتساقط كأوراق الخريف، يخطو نحو الدرج في زهو واستعجال، في حين استعادت هبة جلوسَها على الأريكة وهي تخاطب جيري على التلفاز:

-» إنني مثلك يا جيري، أنتصر على الأعداء».

لِلَّذِينَ رَحَلُوا



محمد حجي محمد

لِلَّذِينَ رَحَلُوا
إلى عَلْيَاءِ النُّجُوم
تَارِكِينَ حَسْرةً في القَلْبِ
وَدُمُوعاً تَحْتَرِقُ
فِي الأَحْدَاقِ

لِلَّذِينَ رَحَلُوا مِنْ أَهْلِ غَزَّةَ
وَمَا أَبْقَى رَحِيلُهُمْ
غَيْرَ بُطُولاَتٍ
يُؤَجِّجُهَا احْتِجَاجُ الرِّيَاحِ
وإِصْرَارُ الصَّنَوْبَرِ عَلَى الانْتِصَارْ

لِلَّذِينَ نَذَرُوا دِمَاءَهُمْ لِلسَّمَاءِ
وَلأَرْضٍ كَنْعَانَ
ثُمَّ أَبْحَرُوا ،
مِثْلَ الأَسَاطِيرِ ، فِي الغِيَابِ

لِلَّذِينَ سَقَطُوا تَحْتَ القَصْفِ
شَامِخِينَ كَجَبَلِ الجَرْمَقِ
أَوْ بِنِيرَانِ القَتَلَةِ أُحْرِقُوا
حَتَّى تَفَحَّمَتْ أَجْسَادُهُمْ
فِي أَنِينْ رَفَحَ
وَمُخَيَّمِ النَّازِحِينْ .

لِلذين على منصَّاتِ العَنْكَبُوتِ
شَاهَدْنَا مَآسِيهِمْ
وَرَأَيْنَا المَوْتَ يَرْسُمُ صُوَرَهُمْ
بِأَبْشَعِ أَلْوَانِه
فأدركنا أَنَّنَا تَارِيخٌ مِنَ الهَزَائِمِ
وَأَنَّ النَّصْرَ لِغَزَّةَ لَوَشِيكْ

أَيُّهَا الوَاقِفُونَ
عَلَى الجَانِبِ الخَطَأ مِنَ التَّارِيخِ
دَعُوا الفَجْرَ يَحْمِلُ بَشَائِرَ أَحْلَامِنَا
دَعُوهُ يَزْرَعُ النَّدَى
عَلَى ثُغُورِ الأَرَامِلِ والثَّكَالَى
وَيُعِيدُ لِمُحَيَّا اليَتَامَى سَنَاهُ
وَلِلأَرْضِ بَعْضٌ مِنْ غِبْطَةِ الأُقْحُوَانْ

أَيُّهَا الوَاقِفُونَ
عَلَى الجَانِبِ الخَطَأ
مِنَ التَّارِيخِ
مَاذَا لَوْ نُشْهِرُ أَصْوَاتَنَا
تَنْدِيداً بِصَمْتِنَا
أَوْ نُعْلِنُهَا بَارِقَةَ أَمَلٍ
تَنْتَهِرُ الرِّيحَ ، وتَقُولُ لِلزَّوَابِعِ اُسْكُتِي ! فَتَهْدَأُ
الزَّوَابِعُ
وَيَغْمُرُ السَّلاَمُ هَذا العَالَمَ الذِّي
مَزَّقَتْهُ الضَّغَائِنُ وَالحُرُوبُ.

علال بنور

تحرص جميع المجتمعات البشرية بفعالياتها الثقافية على حفظ ماضيها ، لذلك تعتبر المكتبات والمتاحف حصونا للحفاظ على تاريخها وهويتها. والواقع أن التاريخ شكل من أشكال الذاكرة يعتمد على السجلات الأرشيفية باعتبارها مادة خاما للباحث التاريخي ، في غيابها تفقد المجتمعات جزءا من ثقافة ماضيها المدون. أما المكتبة فهي مادة من صنيع الكاتب والمؤرخ وهي كذلك تشكل موضوعا للباحث التاريخي على مستوى التفسير والتحليل والنقد. فالتأريخ للمكتبة يندرج ضمن الموضوعات التي اهتم بها التاريخ الجديد.

حرق المكتبات أثناء الحروب..

إبادة ذاكرة شعب

يرى «لوسيان بولاسترون « إن السر في تدمير المكتبات هو سعي للسيطرة على الشعب المتعلم، فالمكتبات ضحية سهلة تستهدف كغيرها من منشآت البنية التحتية. أما المستشرقة الألمانية « زيغرد هونكة» تقول: وهكذا حرقت يد التعصب مليونا وخمسة آلاف كتاب، هي حصيلة جهود العرب في الأندلس وثمرة نهضتهم في ثمانية قرون.

هكذا، اتفق العديد من الدارسين بحلول نهاية القرن 19م، بدأ الاهتمام بدراسة الوظائف الثقافية للمكتبات، تطورت لتصبح مؤسسة تلبي إشباع حاجيات تعليمية ومعرفية، ومن وظائف المكتبات: حفظ المعلومات - ذاكرة تاريخية وهوية وطنية - تساهم في التعلم وتطور الفكر والثقافة. كما كان لها أدوار في دعم أنساق المعتقدات الدينية، اعتبرت جزءا من أمن المؤسسة الأيديولوجية المهيمنة، ولذلك، لا يمكن تجريد المكتبات من البراءة الأخلاقية والسياسية والأيديولوجية. في زمن الأزمات السياسية والحروب، تتعرض المكتبات للحرق والتدمير فهي تستهدف كباقي المنشآت العسكرية والطاقية والإدارية والمائية، وبالتالي تصير ضحية العنف السياسي والعقائدي.

تختلف أدوار المكتبات ووظائفها بين الأنظمة المستبدة والأنظمة الديموقراطية، ففي هذه الأخيرة، تقوم بوظيفة تعليمية في كسب المعارف والمهارات في إطار نشر الثقافة، فهي تكمل دور المدرسة والجامعة للرفع من جودة التعليم وتوسيع أفق الخبرات البشرية، لذلك نجد المكتبات في مقدمة الضحايا في الحروب والصراعات الأيديولوجية.

تقوم المكتبات على صيانة الذاكرة والمعتقدات الاجتماعية مع تدعيم المؤسسات التعليمية، ومن تم تثري حياة الفرد والجماعة عن طريق نشر المعلومات، لذلك تحرص جميع الثقافات التي تجمعها حضارة إنسانية واحدة على حفظ الماضي. وهكذا، تشكل المكتبات حصنا منيعا لحماية الثقافات، ومن المؤكد جدا أن المكتبات العمومية حافظة للذاكرة الإنسانية، تؤدي وظيفة الشاهدة على ذاكرة إنسانية وملتقى يجمع الثقافات.

من خلال هذه الدراسة سنعمل على تحديد مجال وزمان المكتبات التي تعرضت للنهب والحرق أثناء الحروب الدولية والصراعات الدينية والإثنية إقليميا وجهويا ودوليا في بعض المناطق الجغرافية.

محرقة الكتب في الأندلس

خلال القرن 11م في زمن ملوك الطوائف بالأندلس، عرفت حروبا فيما بينها، كان من نتائجها إحراق المكتبات التي مرت بمرحلتين: المرحلة الأولى، تمثلت في الصراع بين الإخوة الأعداء الفقهاء والفلاسفة العرب المسلمين، حيث شن الفقهاء المتزمتون حربا في تحريض الأمراء على الفلاسفة، لذلك أقر أغلبية الأمراء على حرق الكتب التنويرية، ففي عهد علي بن يوسف بن تاشفين زمن وصاية المرابطين على الأندلس، تم حرق كتاب «إحياء علوم الدين» لأبي حامد الغزالي، وكتب الفقهاء المتنورين. كما تعرضت كتب ابن حزم الأندلسي للحرق ونكل بابن رشد مع حرق كتبه - التي عرفت قضيته في الثقافة العربية بنكبة ابن رشد - في عهد وصاية الموحدين على الأندلس مع زمن سلطنة يعقوب المنصور الموحدي.

وفي المرحلة الثانية، من محرقة الكتب بالأندلس، ابتدأت مع حروب الاسترداد ومحاكم التفتيش التي شنتها الإمارات المسيحية الإسبانية على الإمارات العربية المسلمة بالأندلس، خلال هذه المرحلة، أكد العديد من الباحثين، أن الأندلس، عرفت انتشار المكتبات العمومية، وصل عددها إلى 70 مكتبة أغلبها تعرض للحرق والإتلاف في زمن محاكم التفتيش. ومنذ سنة 1478 م أمر حكام الإمارات الإسبانية، السكان المسلمين بتسليم ما لديهم من كتب ومخطوطات للمفتشين بالإدارة الاسبانية، فدام زمن جمع الكتب 7 سنوات، بعدها صدر قرار الإحراق، الشيء الذي جعل الأندلس تحتل الرتبة الأولى في جغرافية العالم في حرق الكتب.

أجمع في الآونة الأخيرة، أساتذة جامعة مدريد على تحسرهم، لم تعرضت له الكتب والمخطوطات من حرق وتدمير التي وصل عددها إلى مليون ونصف منتوج معرفي، وما أفلت من الحرق، سرق ليرحل إلى مكتبات بعض دول أوروبا، والقليل بقي في المكتبات العمومية والمكتبات الخاصة بإسبانيا. ومن أخطر عمليات الحرق، تلك التي حدثت في زمن حكم ملكة قشتالة « ايزابيلا « وملك أرغون «فرناندو»، اللذان تزوجا لغرض التحالف المسيحي لطرد المسلمين من غرناطة سنة 1492م. أمرت الملكة «ايزابيلا» المسؤول الكنسي «الكاردينال» المسمى «شيمنز» بحرق أكثر من 80.000 منتوج معرفي بين مخطوط وكتاب، باستثناء كتب العلوم الحق، من طب وهندسة ورياضيات وعلوم الزراعة والفلك والصيدلة والكمياء والفيزياء، التي كان عرب الأندلس بارعون فيها. بذلك تعامل ضباط التفتيش وحكام إسبانيا مع الكتب والمخطوطات العربية بانتقائية أثناء عملية الحرق، التي طالت الكتب الأدبية والفلسفية والتاريخية والفقهية.

وضعية المكتبات خلال عصر النهضة الأوربية

صاحب نشأة وتطور المكتبات ظهور المدن والتمدن، ارتبطت بالمعابد والقصور والعائلات النبيلة، فبدأ حضورها بشكل قوي مع نهاية العصر الوسيط وبداية العصر الحديث مع النهضة

الأوربية، التي انطلقت من إيطاليا خلال القرن 16م .في هذه الفترة، هيمنت الكنيسة على ملكية المكتبات العمومية ، ومع صعود الحركة الإنسية لعصر النهضة الأوربية، أصبح لأمراء مدن إيطاليا دورا تنافسيا في جمع وحفظ المخطوطات والكتب ، وتأسيس مكتبات مرافقة للمدارس والجامعات، مفتوحة للعموم، بل امتد التنافس بين أمراء مدن إيطاليا إلى استقطاب أحسن الأساتذة لجامعاتهم، وجمع أهم الكتب والمخطوطات. وهكذا، كان التنافس بين الأمراء علميا وثقافيا أكثر مما هو تنافس سياسي أو عسكري. انتقلت ظاهرة التنافس من إيطاليا إلى فرنسا وانجلترا، بدأت الجامعات الحديثة التنافس، في جمع الكتب خاصة القومية منها، ومع تطور المطبعة بدأت المعرفة تتأسس على الثقافة الحديثة بعيدا عن الثقافة الكنسية.

أثناء الحروب المسيحية خلال القرن 16 بين تياراتها الكاثوليكية والبروتستانتية، لم تنجو المكتبات من الدمار، فأصبحت وليمة لنيران المقاتلين خاصة مكتبات الأديرة. ومع القرن 17م، بدأ صعود الطبقة الوسطى التي اهتمت بإنشاء المكتبات العمومية باعتبارها أكثر اهتماما بالقراءة والكتابة. كما عرف القرن 18م استيلاء الثوار في بعض دول أوربا على مكتبات الكنائس والأديرة والنبلاء، التي تعرضت للمصادرة والحرق وما أفلت منها تحول إلى ملكية المكتبات الوطنية وبعضها أعيد توزيعه على مكتبات بلديات المدن.

حرق المكتبات اثناء الحرب العالمية الأولى والثانية

كان من استراتيجية الحرب العالمية الأولى والثانية التدمير العمدي للمدن وبنياتها التحتية والمنشآت وقتل السكان وحرق المكتبات كدور ثقافية، ومن هنا سندرج بعض الأحداث بأرقامها خلال الحرب العالمية الأولى، أقدم الألمان خلال ستة أيام من الغزو، على حرق مكتبة جامعة «لوفان» البلجيكية، شمل الحرق 230 ألف مجلد و750 مخطوط وأكثر من 1000 كتاب مطبوع، يرجع تاريخ هذه الذخائر الثقافية إلى القرن 16م. هل ما أقدمت عليه ألمانيا من تدمير الثقافة البلجيكية، مجرد عقاب للمقاومة أم استعراض لقوتها بخطة ممنهجة؟ كما تعرضت مكتبة «لوفان» من جديدة، لعملية الحرق والهدم في بعض زواياها من طرف الألمان خلال الحرب العالمية الثانية، نفس خطة الحرق والهدم التي تعرضت لها دور الثقافة والمكتبات العمومية بجميع دول أوربا أثناء الحربين العالميتين، فكانت العملية متبادلة بين الدول الأوربية المتحاربة. عندما استحوذ الألمان على أجزاء من تشيكوسلوفاكيا، أسرعوا إلى تطبيق نظرية السيطرة الثقافية (اذا اردت أن تهزم وتركع شعبا، خرب تعليمه وثقافته)، فأحرقوا مكتبات الأديرة وأرشفة الإدارات، والهجوم بالحرق على المكتبات العمومية للمدارس والجامعات .فتم اختيار حرق رفوف كتب التاريخ والجغرافية والفلسفة والابداع وكتب التراجم، خاصة الكتب التي لا تتفق مع الأيديولوجية النازية، لذلك أصدر النازيون مرسوما لسكان بولونيا يقضي بتسليم جميع الكتب بوضعها أمام المنازل، لتمر على جمعها دوريات التفتيش - نفس الأسلوب مارسه الإسبان على عرب الأندلس أثناء فترة محاكم التفتيش- ولم تنجو من هذه العملية مكتبة البرلمان البولوني، أغلبية الكتب التي تم جمعها نقلت إلى ألمانيا كمادة خام لمصانع الورق.

رافق حرق الكتب اعتقال المدرسين وأساتذة الجامعات. ولم ينج أحد من غضب النازية، بممارسة القتل في حق أسرة التعليم مع حرق المكتبات والكتب الشخصية على حد سواء، كآلية من آليات الحرب. سعى من ورائها النظام السياسي إلى إضفاء الشرعية على أحقية وجوده، كما سعى إلى تدمير السجلات لمحو الانتماء العرقي، خاصة في بولونيا وتشيكوسلوفاكيا باعتبارهما المجال الحيوي للنازية. ومن جهة أخرى لم تنج ألمانيا أثناء الحرب العالمية الثانية من تدمير وحرق كتبها، ومصادرة الاتحاد السوفييتي لثلث مكتباتها منها حوالي 11 مليون كتاب، باعتبارها غنائم حرب.

هكذا، من طبيعة الحروب، لا تستهدف المقاومة فقط أو باللغة العسكرية حاملي السلاح، بل تسعى إلى تدمير كل ما هو مادي ورمزي وفكري بشكل منظم، فصار العنف يستهدف المؤسسات الثقافية كجزء من خطة فرض السيطرة. نفس الشيء عرفته دور الثقافة والمكتبات العمومية بالاتحاد السوفييتي الذي نميز فيه بين أزمتين: الثورة البولشفية سنة 1917 والحرب العالمية الثانية .فخلال ثورة 1917 قام البلاشفة بجمع المقررات المدرسية والكتب والمطبوعات من المكتبات العمومية والمؤسسات التعليمية، المطبوعة في زمن النظام القيصري بحرقها ، من كتب الأطفال إلى كتب التاريخ والفلسفة بانتقائية خاصة، استهدف الحرق والتدمير أعمال أفلاطون وكانط وروايات كل من تولستوي ودوستويفسكي وآخرين، نقلت أغلبية الأعمال الثقافية إلى مصانع الورق لإعادة تدويرها، كما كلف موظفون مراقبون على المكتبات للنظر في كل ما يخالف الأيديولوجية الستالينية .

أثناء الحرب العالمية الثانية، شمل التدمير، المكتبات ودور الثقافة من جراء القصف الذي تبادل بين دول الحلفاء ودول المحور، إذ فقد الألمان ثلث مكتباتهم بالقصف الجوي البريطاني للمدن الألمانية. كما فقد اليابانيون حوالي نصف عدد مكتباتهم من جراء القنابل الحارقة، التي ألقتها الولايات المتحدة الأمريكية على المدن اليابانية. استمر العنف الثقافي والإبادة الجماعية والدمار، الذي شمل كل ما هو مادي ورمزي وبشري طيلة الحرب. لذلك أثارت عمليات العنف الممنهج أسئلة من قبيل: لماذا لا تجنح الأنظمة السياسية وقواتها العسكرية إلى السلم، رغبة لطلب الشعوب؟ لماذا لم تتدخل الأنظمة السياسية للحد من الحقد الدفين الذي يسكن جماعة بشرية ضد أخرى، لإبعاد شبح الحروب. غير أن تربية الحقد هي التي اشعلت الحرب العالمية الأولى بسبب توتر علاقة الصرب بالبوسنة؟ فاستمر الحقد الدفين إلى الحرب الإبادية التي شنها الصرب في حق مدينة سراييفو سنة 1992م. عموما، الحروب الإثنية تنطبق عليها فكرة الظلم يولد الغضب والعنصرية تولد الحقد والدمار الثقافي يولد إقبار الهوية، هذه الثنائيات التي تتضمن السبب والنتيجة، في اعتقادنا هي وليدة الحروب، كما أنها وليدة الأنظمة السياسية المستبدة. ومن تم نعود إلى قضية المكتبات التي تحرق وتسرق، تذهب ضحية الأنظمة العنصرية المستبدة والحروب الفاشية. ومن هنا كذلك نطرح أسئلة: لماذا تستهدف المكتبات بالحرق والسرقة أثناء الحروب؟ لماذا تقصف المكتبات بطرق ممنهجة؟ ما علاقة إبادة

لوحة تجسد عملية حرق مكتبة قرطبة ، من طرف قساوسة مجرمين كانوا يقودون محاكم التفتيش في إسبانيا.

المكتبات بالعنف السياسي المفضي إلى التدخل العسكري؟ ما هي آثار إبادة المكتبات على المجتمع والثقافة؟

إن حروب القرن 20 و21 ثم حروب الألفية الثالثة، كان من ضحاياها تدمير المكتبات. والواقع، صار ينظر إلى المكتبات والجامعات ومختبرات البحث العلمي، أنها سلاح، يلزم تدميرها باعتبارها حاضنة للثقافة والذاكرة والعلم والتكنولوجيا، ومنطلقا للإقلاع الاقتصادي والاجتماعي للمجتمعات.

محرقة مكتبات البوسنة والهرسك أثناء الغزو الصربي سنة 2991

حاول الصرب سنة 1992 م، محو الأدلة التاريخية المادية والرمزية التي تثبت الوجود الإسلامي الممتد لقرون بيوغسلافيا، فدمروا المساجد وأحرقوا المكتبات ومؤسسات الأرشيف، بل أحرقوا سجلات المواليد وملكية العقارات في البوسنة والهرسك، خاصة مدينة سراييفو.

تعرضت المكتبات للحرق، بواسطة القذائف التي استهدفت المكتبات الجامعية والعمومية في البوسنة والهرسك، على يد المليشيات الصربية، شمل الحرق، الكتب والمخطوطات والصور والخرائط والأفلام الوثائقية التي كانت جزءا من عملية إبادة منظمة بدقة، هدفها محو الآثار المادية والرمزية للوجود الإسلامي بمنطقة البلقان. جمعت الحرب بين التصفية العرقية والدينية والجغرافية والهوية الثقافية. تعتبر مدينة سراييفو من المدن التي تعرضت للكثير من الأضرار، من اغتصاب النساء إلى الإبادة والدفن في قبور جماعية إلى هدم المساجد وحرق المكتبات، التي استغرق حرقها مدة ثلاثة أيام.

هدم المتاحف وحرق المكتبات بالعراق أثناء الغزو الإمبريالي

عندما غزا التحالف الأوربي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية وحليفها إسرائيل دولة العراق، أو ما عرف في إعلام التحالف بحرب الخليج، تعرضت متاحف العراق للسرقة والتهريب، نفس الشيء حصل للمكتبات العمومية التي تعرضت للحرق، بدافع شل القوة العسكرية العراقية انتقاما لإسرائيل، ولم يكن الغزو بدافع ديني أو إثني / عرقي أو هكذا يبدو، عكس دوافع الإسبان في حرق كتب ومكتبات عرب الأندلس. لذلك ما تعرضت له العراق من طمس حضارة تعود إلى 3000 سنة قبل الميلاد، كما أضاعت على الإنسانية تراثا حضاريا.

أثناء الغزو الإمبريالي على العراق، والذي عرف الحرب الأولى سنة 1990 والحرب الثانية 1991 ثم الحرب الثالثة 2003، خلال هذه الحروب الثلاث، تحالفت الفرق العسكرية ومافيات تجار التهريب في سرقة أثمن التحف العراقية، لتهريبها إلى الأسواق العالمية، وما ثقل وزنه، تعرض للهدم. كما طال الحرق المكتبات وسوق الكتب بشارع المتنبي، الذي يعتبر تقليدا ثقافيا، لا زال يتذكره البغداديون بتحسر، لم ينسوا ما أقدم عليه التحالف الإمبريالية سنة 2007، من حرق كتب شارع المتنبي التي دامت شعلة نيرانه لمدة 5 أيام. لم يقف الدمار عند كل ما هو رمزي، بل طالت الآلة الإعدامية التي شملت الأساتذة الأكاديميين والعلماء مع تخريب المختبرات ومكتبات الجامعات. أدت الحرب على العراق إلى هدم الإرث الثقافي ومحاولة طمس هوية وكبرياء الشعب.

العدوان الإسرائيلي على فلسطين

شكل العدوان الإسرائيلي على فلسطين، أطول حرب عرفتها بشرية القرن العشرين منذ 1948 إلى اليوم، أثناء العدوان الأخير من سنة 2023 والذي لا زال مستمرا، جددت إسرائيل خططها العدوانية على فلسطين في قطاع غزة، حيث قامت بالتهجير والإبادة الجماعية، مركزة على قتل الأطفال والنساء للقطع مع استمرارية الوجود الفلسطيني، مطبقة نظام «الابارتايد» الذي تحول إلى فلسفة عنصرية، رافق القتل الجماعي للعزل من السلاح، هدم المرافق الحيوية من مؤسسات صحية وتعليمية وغذائية وضرب مقرات وسائل الاعلام، وتصفية الصحافيين في الميدان، وصل عدد القتلى فيهم منذ بداية العدوان على غزة إلى أكثر من 200 صحافي ما بين سنتي 2023 و2024، إضافة إلى هدم بنايات الإذاعات مع التشويش على شبكات التواصل الاجتماعي . فالقتل والهدم، لا يقلان خطورة عن تخريب المكتبات ودور الثقافة. أحرق الغزو الصهيوني أكثر من 100 ألف كتاب، ومن أسماء المكتبات التي طالها الدمار مكتبة « النهضة» ومكتبة «اقرأ «. عموما، لا يمكن أن نفهم من غطرسة إسرائيل إلا شيئا واحدا، هو أنها تسعى إلى إنكار حق وجود الشعب الفلسطيني في أرضه.

لا يختلف عاقلان في القول: إن حرق كتاب أشبه بقتل إنسان، وكل من يبيد شعبا ويحرق مكتباته كأنما يقتل الإنسانة ويدفن حضارتها، لإن المكتبة ترمز إلى قيم النزعة الإنسية. كما لا يختلفان، في أن التأريخ للمكتبات هو تأريخ للثقافة الإنسانية. منذ 76 سنة من الاحتلال الإسرائيلي لأرض فلسطين، وهي تمارس كل أشكال التجويع والطرد والتعطيش والقتل لإبادة حق الشعب الفلسطيني في الوجود.

نلاحظ اليوم، أن الكتاب الرقمي بدأ في احتلال مكانة الكتاب الورقي. هل معنى ذلك نهاية المكتبة العمومية الورقية بإفراغ رفوفها وإغلاق أبوابها وهدم بناياتها ليحل محلها بنايات من نوع خاص وبمضمون ومحتوى جديدين، هما الكتاب الرقمي والذكاء الاصطناعي؟

المراجع:

- لوسيان بولاسترون: كتب تحترق: تاريخ تدمير المكتبات - ترجمة: هشام صالح ومحمد مخلوف - وزارة الثقافة والفنون والتراث - قطر - ط 2010.
- زيغرد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب - دار صادر - بيروت 1963.
- ربيكا نوث: إبادة الكتب: تدمير الكتب والمكتبات - ترجمة: عاطف سيد عثمان. عالم المعرفة 2018.

منودراما «راسي ياراسي»

بين جمالية الأداء ومحاورة الواقع

د. محمد محبوب

يصر محمد المنور شيخ المسرحيين بمنطقة الغرب، كما يحلو للبعض أن يسميه ، على الحضور والعطاء والتألق مسنودا برصيده الفني، وتاريخه الابداعي، ومنجزه الركحي، رجل متعدد العطاءات والمواهب: مؤلف درامي، وممثل ومخرج مسرحي ...وقد اختار هذا الفنان المونودراما صيغة فنية وأداة تعبيرية تأكيدا على ثقته بنفسه، وإقرارا ضمنيا بجدارته وكفاءته في تسيد الركح وصناعة الفرجة وحيدا مستندا الى سلطة الكلمة وتطويع الجسد وتوظيف الحركة، وإطلاق العنان للانفعالات. ..وغير ذلك من أدوات التعبير التي تمنح إمكانية تفجير الفضاء المسرحي ليتحول إلى فضاء فرجوي دينامي مبهر يتشكل من منظومة متكاملة من العلامات والبنى الرمزية التي تندرج في سياق العالم التخييلي والتمسرحي

إن القالب المنودرامي يتسم بصعوبة اقتحامه اعتبارا لجسامة مهمة ملء الخشبة، وصناعة الفرجة في غياب المؤازرة والتعضيد من قبل ممثلين آخرين . فالتحدي صعب، والرهان يقتضي كفايات وقدرات استثنائية لملء الركح ،والتحكم في إيقاع الفرجة ، وجذب اهتمام المتلقي. بيد أن الممثل المقتدر محمد المنور يستوحي تجربة الراوي الشعبي. فهذا الأخير ينهض بأعباء التمسرح دون أن يستند إلى رؤية مخرج، أو فكرة كاتب درامي. انه العبقري الذي يحول الفضاء العادي، فضاء الساحة العمومية إلى فضاء فرجوي وتمسرحي، وهو يستند في ذلك إلى رصيد موهبته، وخزان ذاكرته، ومعرفته العميقة بآليات الفرجة وادوات إنتاجها، وقدرته على الاختراق والغوص في اليومي، والاسترفاد من معين التراث، والذاكرة الشعبية. إنه دائم البحث في قاموس الحياة اليومية عن التعابير والحركات والمفردات الشعبية لإعادة بنائها في صيغة مؤسلبة. لغة إشارية يحرص الحلايقي على أن لاتتحول إلى لغة مسكوكة بعيدة عن روح الإبداع. فهو يضفي عليها من روحه وطاقته ما يجعلها لغة حية تدلف إلى الطبقات العميقة من النفس، تخاطب وجدان الجمهور، وتستحوذ على اهتماماته، وتلبي رغباته في المتعة والفرجة.

على شاكلة الممثل الشعبي يؤسس محمد المنور مشروعه الفني، ممثلا موهوبا خبر فعل التمثيل، وصقل هذه الموهبة بالدربة والمراس، وشحذ الذاكرة بالغوص في اليومي ،والبحث في التراث والثقافة الشعبية. هذا فضلا عن تكوينه في مدرسة الهواة الثرية بمرجعياتها ومنجزها الدرامي، ونزوعها إلى التجديد والتحديث. بيد أن محمد المنور يتوفر، فضلا عن ذلك، على مؤهلات ذاتية لا تتأتى بالدربة والمراس وحده . بل هي سمات من صميم شخصيته منها: خفة الروح، وبراعة الارتجال، وسرعة البديهة، والنزوع إلى توظيف لغة تفيض بالسخرية والتهكم والفكاهة، وذلك من خلال تفجير اللغة لتتحول من دلالاتها وطبيعتها التواصلية والاخبارية إلى لغة كوميدية متدفقة مشحونة بالفكاهة والسخرية.

وعليه، فإن الكوميديا في مسرحية «راسي ياراسي» تسخر من واقع المجتمع، وترسم صورة سوداوية لهذا الواقع المليء بالاختلالات والنواقص. فهو، كما نجد في المسرحية، يتسم بسطوة الفوارق الاجتماعية، واستفحال الفساد، وتراجع القيم والأخلاق. كما أنه يشهد تنامي ظاهرة الغلاء وتغول السماسرة الذين يلهبون جيوب المواطنين بالمضاربات والاحتكار ...وغير ذلك من أشكال الممارسات والسياسات التي تنعكس على المواطنين وخاصة الفقراء والمسحوقين من أبناء الشعب. ولا تكتف المسرحية برصد مظاهر الهشاشة والفقر والحرمان. بل إنها تسخر من البدائل المقترحة وخاصة ما يتعلق بتكريس الدولة الاجتماعية، واعتماد سياسة الدعم المباشر، الذي تعتبره المسرحية هزيلا غايته الالتفاف على طموحات ورغبات المواطنين في التنمية الشاملة. كما تسخر من مفهوم المؤشر :باعتباره معيارا للدعم .وتصدح المسرحية بالرفض لهذا المعيار المهين

المؤشر ديالنا نازل، وديالهم طالع

إن الكوميديا في المسرحية ليست وسيلة لإثارة الضحك والتسلية المجانية، بل هي أداة فنية ذات حمولة نقدية واجتماعية. وقد وظفت المسرحية الكوميديا آلية لمناقشة ومحاورة الواقع الاجتماعي. و خلصت إلى إدانة واقع يحبل بالفساد والظلم والحرمان..

وعليه، فإن البعد الدرامي يتحدد في المسرحية في هذا الصراع الذي تعيشه الشخصية التي تجسد شريحة واسعة من المجتمع بين إرادة التغيير من جهة، والإحساس بالعجز من جهة ثانية ، بين شجاعة الفضح وانتكاسة الخوف، بين الحلم بوطن الكرامة والعزة، وواقع يكرس الظلم والقهر واللإذلال.. وعبر هذه الثنائيات يتناسل الاحباط والعجز وانعدام القدرة على التجاوز. غيران الشخصية :في هذا المقام تعيش تحت رحمة مفارقات تزيد من معاناتها تجسدها ثنائيات الواقع والخيال، الانطلاق والتحرر، والكبح والفرملة، المغرب المنشود، والمغرب المعطوب المشدود إلى الماضي، المتراجع إلى الوراء، مغرب المنتفعين والانتهازيين والسماسرة.

إن هذه الثنائيات الصراعية خلقت دينامية الفعل الدرامي، وأخرجت المسرحية من الرتابة التي تهدد الممارسة المسرحية في طابعها المونودرامي .غير أن انتشال المسرحية من هيمنة المنولوجية والخطابية المباشرة يتم في المسرحية من خلال تعدد الأصوات. فالممثل/ الفرد فوق الركح كان يعمد إلى تخيل شخصيات أخرى، ويحاورها داخل العرض، وذلك تجنبا لهيمنة الصوت الواحد والشخصية الأحادية. مما يودي إلى الرتابة وغياب الصراع..

وقد نجح الممثل محمد المنور في تجنب مأزق المنولوجية والخطابة المباشرة، حيث كان يجتهد في خلق وتقمص أدوار شخوص

متخيلة. وإذا كانت المسرحية قد اختارت محاورة الواقع الاجتماعي بجرأة كاشفة معضلاته وأعطابه،فإن قيمتها الفنية تكمن في الحضور المتألق للممثل المقتدر محمد المنور الذي تمكن بحرفية، عالية أن يتسيد الركح، وأن يظهر قدرات وكفايات تشخيصية عالية مكنته من سميأة الفضاء، وخلق جاذبيةالعرض، والتأثير القوي على المتلقين من خلال التوظيف المزدوج لسلطة الكلمة من جهة، ولغة الإشارة والحركة من جهة ثانية. وفي هذا السياق لابد من الإشارة إلى خصوصية الإخراج وطبيعته. فاللعبة الإخراجية حرصت على التخلص من طابع الاخراج الواقعي ومواصفاته القائم على الزخرفة الخارجية، وثباتية الديكور، ونمطيته وضخامته. وانخرطت في صياغة دينامية ركحية استمدت مقوماتها من لغة الجسد، وتحركات الممثل فوق الخشبة. مما أضفى مسحة شاعرية على الركح، وحوله إلى فضاء ينبذ السكونية، ويؤسس وجوده على إيقاع حركي، ورؤية إخراجية وظيفية للعناصرالركح ومؤثثاته.

إن الفضاء الركحي بهذا المعنى لم يكن حصيلة توظيف أحادي لعناصر ومكونات الخشبة من ديكور وأدوات ركحية وغيرها. بل إنه تأسس بفضل كفايات الممثل وقدراته، وحركاته وتموضعاته على الركح، وحضوره الجسدي المتألق الذي استطاع من خلاله أن يصنع فضاء ممتدا يتجاوز حدود الفضاء المرئي ليشمل الفضاء المتخيل، وبذلك فتح الفرجة على الفضاء الاجتماعي بشساعته وامتداده داخل مخيلة الجمهور واستهاماته وانتظاراته.

وبذلك أيضا، استطاعت المسرحية أن تطابق بين» المسرح كفضاء للواقعية بتعبير هيجل ،والفضاء الركحي باعتباره امتدادا للأنا بنزوعاتها و انتظاراتها، وهو ما يصطلح عليه في اللغة المسرحية بالفضاء الداخلي.

ومجمل القول إن الإخراج علامة مضيئة في المسرحية لارتكازه على رؤية تركيبية قائمة على تجانس وتناغم بين مكونات الإنجاز الركحي من موسيقى، وحركة، وإنارة، وأدوات ركحية وتأثيثات فضائية سينوغرافية أضفت على الركح أبعاده الرمزية ومقوماته الجمالية، التي تفصح عن إبداعية الإخراج، وقدرته على تمرير الإشارات الدالة، وخلق المتعة والفائدة الناتجة عن تشفير الفضاء وتسنينه، وربطه بالوضع النفسي للشخصية. هذا فضلا عن إحالته على الواقع الاجتماعي بأعطابه واختلالاته.

هوامش:

-مسرحية «راسي يا راسي» من تأليف وإخراج وتمثيل الفنان المسرحي محمد المنور، العرض الأول بالمركز الثقافي بمشرع بلقصيري يوم الجمعة 27 دجنبر2024 بمناسبة تكريم الفاعل الجمعوي عبدالعزيز الربعي.

شهادة

إلى روح أمي في عيدها المئوي

الزهرة رميج

هذا اليوم حلت الذكرى السابعة والعشرون لوفاة أمي الغالية. ففي يوم 29 دجنبر من سنة 1997جمعت حقائبها ورحلت. لكنها رحلت بجسدها فقط، أما روحها فبقيت حاضرة باستمرار، وبقي نورها يشع بداخلي، وشمسها لا تغرب عن سمائي.

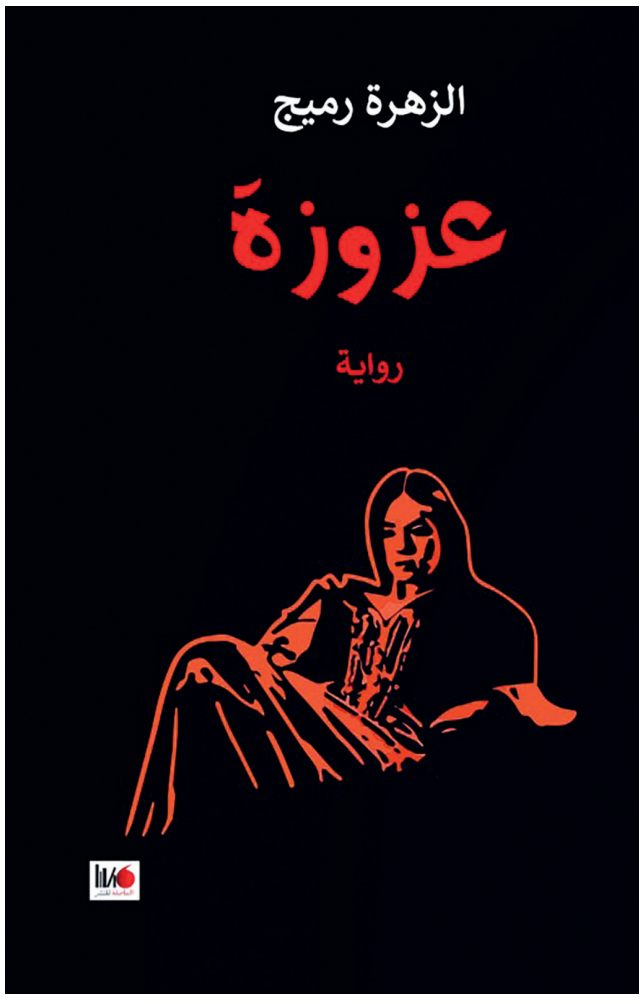
كانت رغم المآسي التي عاشتها في حياتها، والأمراض التي تكالبت عليها تحافظ دائما على روحها المرحة، وحبها للحياة. ورغم يتمها المبكر والشر الذي عانت منه فترة طويلة من حياتها، إلا أن ذلك لم يفقدها إنسانيتها وحبها للخير. فقد كانت تتصف بدرجة عالية من الطيبة والحب والحنان والتعاطف مع البؤساء. الحب الإنساني المتأصل فيها كان أقوى من أن تنتصر عليه شرور الدنيا.

شكل موتها المبكر صدمة قوية بالنسبة لي. فرغم أنها كانت في الثالثة والسبعين آنذاك، إلا أنها كانت حريصة على استقلالها، واعتمادها على نفسها في إدارة شؤون حياتها. ورغم أنها كانت حماة طيبة جدا، وكان كل أزواج بناتها وزوجات أبنائها يحبونها إلا أنها كانت ترفض مغادرة بيتها والعيش مع أحدهم مرددة الحكمة الشعبية الشهيرة: «عز الخيل مرابطها».

كانت لا تزال مقبلة على الحياة، وحريصة على القيام بدورها الإيجابي فيها، وبث روح المقاومة والتفاؤل في كل الناس. وفي هذا السياق أورد حادثة وقعت قبل أيام قليلة من وفاتها:

ذهبتُ ذات يوم لزيارتها في المصحة. وما إن اقتربتُ من الغرفة حتى سمعت صوتها. فتحت الباب بهدوء، فإذا بامرأة شابة تجلس على كرسي قبالة سريرها، وأمي تحمل كأسا بيدها، وتقول لها: «هذا كاس. هيا قولي: «كاااااا... «كاااااا... كاااس...» وتحمل وردة، وتقول لها: هذه وردة... هيا قولي: ور.... ور... ده.... ورده»....

علمت أن تلك المرأة أصيبت بجلطة دماغية أفقدتها القدرة على الكلام، فتعاطفت معها أمي، خاصة بعدما علمت أنها أم لأطفال صغار، فأرادت مساعدتها على استرجاع قدرتها على النطق، وهداها تفكيرها إلى تلك الطريقة. لم تكن تلك المرأة الشابة تقيم معها في نفس الغرفة، وإنما تأتي إليها من غرفة مجاورة. أما المرأة التي كانت تشاركها الغرفة، فكانت بمجرد ما تتناول طعامها تعود إلى النوم. كانت أمي تعاني من أزمات قلبية متكررة، لذلك، غضبتُ عندما رأيت المجهود الذي تبذله من أجل تعليم تلك المرأة الكلام مجددا مخافة أن يؤثر على قلبها الضعيف. قلت لها وأنا أشير إلى المريضة النائمة: «لماذا لا تريحين نفسك مثلها؟» فكان جوابها عجيبا، أفضل أن أنقله كما قالته بالعامية المغربية: «الله يا ابنتي الله... شلا ما اتمنيت ليّا! ناكل ونعس! إلا كانت هذي هي العيشة اللي غاديا نعيشها اللهم نموت احسن ليّا!» والغريب أن المرضة التي تعتني بها أخبرتني أن المرأة الشابة بدأت فعلا تسترجع القدرة على الكلام منذ أن تطوعت أمي لمساعدتها. واكتشفت أن أمي كانت تعلمها منذ فترة طويلة، ولم يكن أحد منا نحن الأبناء يعلم بذلك. ولولا تلك الصدفة لما علمت بدور المعلمة الذي كانت تقوم به في المصحة التي بقيت فيها شهرين كاملين.



ولأن أمي كانت بهذه الحيوية وهذا الحب لفعل الخير، صدمني موتها المفاجئ، وأدخلني في حالة اكتئاب دامت قرابة السنة. وعدم تقبلي لموتها كان السبب في تفكيري في كتابة الرواية، إذ كنت حتى تلك اللحظة أكتب الشعر والقصة فقط.

كانت أمي بالنسبة لي شخصية عظيمة. شخصية مركبة تجمع بين القوة والصلابة، والضعف والهشاشة. كانت شرسة في مقاومة الظلم، وقوية في تحدي الظروف وعدم الاستسلام مهما تكن الضغوطات. ولكنها أيضا كانت تبدو ضعيفة في حبها الإنساني اللامحدود، وتعاطفها الشديد مع البؤساء، وفي تسامحها وخلو قلبها من الكراهية والحقد. لذلك، أحسست برغبة قوية في منحها الحياة ضدا في الموت وذلك بتخليدها في عمل روائي يجسد روحها، ويبقيها حية للأبد. وآنذاك، انتابني الخوف من أن أموت قبل أن أحقق هذا الحلم، خاصة وأن حدادي طال، وصحتي لم تكن على ما يرام. ووجدت نفسي بعد ستة أشهر أكتب قصيدة باللغة الفرنسية بعنوان: «في محراب الزمن» أبتهل فيها للزمن أن يمنحني إكسير الحياة لأحقق حلمي، وهذه ترجمة لمقطع منها (ولو أني لا أحب ترجمة قصائدي بنفسي):

أيها الزمن
ها أنا ذا أركع
أمام محرابك العظيم
اسقني جرعة
من إكسيرك اللذيذ
واجعل مساري
طويلا ، بلا التواء
لأعيد الحياة
لتلك التي منحتني الحياة

وقبل حلول الذكرى الأولى لوفاة أمي بثلاثة أشهر، وجدت نفسي ذات صباح أفتح دفترا، وأكتب في الصفحة الأولى «نخلة في مهب الريح». كان هذا هو العنوان الأول لرواية «عزوزة» التي عانيت كثيرا أثناء كتابتها، إذ كان استرجاع ما عانته أمي من ظلم ينكأ جراحي، ويحيي آلامي، ويصيبني مجددا بالاكتئاب، فأتوقف عن الكتابة... وكان هذا أحد الأسباب التي جعلت كتابتها تستغرق قرابة اثني عشر عاما.

اليوم، أشكر الزمن الذي كان - ولا يزال- رحيما بي، وأشكر الله الذي حقق حلمي. وأقول لأمي: «نامي قريرة العين، عزوزتي الغالية. فالحب الذي أغدقته دون حساب عليّ وعلى كل الناس من حولك، ارتد إليك، وجعل روحك تحلق عاليا في سماء أرحب من سماء أبنائك، وجعلك تنتصرين على الموت الذي حاربته طيلة حياتك بعدما غدر بك وطعنك في كبدك قبل قلبك، وجعلك تستمرين في الحياة بعدما سكنت روحك شخصية عزوزة التي حظيت بنفس الحب الذي كنت تحظين به... وهذا ما يجعلني اليوم لا أبكي غيابك بقدر ما أسعد بحضورك، وأعتبر هذه الذكرى احتفاء ببلوغك مائة عام... فأنت لم تموتي ولن تموتي أبدا لأنك كنت وستظلين تسكنين قلوب كل من أحب شخصيتك سواء في الواقع أو في الخيال. فطوبى لك هذا الحب، ولتنعمي بالسعادة حيث أنت في الملكوت الأعلى».

الأدب وممكنات المعنى

عبد الرحمن التمارة

يرتبط موضوع الأدب وممكنات المعنى، في ماهيته المعرفية، بقضايا متنوعة؛ من أهمها النقد التحليلي لأنواع من الفن الأدبي، بما يسهمُ في ربط خطاب الأدب بقضايا معرفية ومنهجية وجمالية ذات اتصال شديد بمقولات الفهم والتفسير والتحليل والتفكيك والتنظير. انطلاقا من هذا الأفق المعرفي المقترن بالبحث عن بناء معنى الأدب، ضمن سياق نقدي، يتراءى ترابط متين بين الأدب والوجود الإنساني من جهة، وتعالق قوي بين النقد والبناء الجمالي للفن الأدبي من جهة ثانية. لذلك، فإنّ حدّ التماس بين الأدب والمعنى سمته التميز المعرفي، كونه موضوعا منطويا على حدث نقدي يعمق فاعلية النقد الأدبي في كشف علاقات الأدب بالمعنى الممكن، ويفتح أفقا نقديا مركبا، أوّلا، من الإجراءات المتصلة بمسوغات بناء المعنى وتشييده، وكلّ ما يدعم ميزة خطاب نقد الأدب، في الاهتمام بمعنى النص الأدبي، مهما كانت طبيعته الأجناسية. وثانيا، من منظومة «أخلاق» نقدية، تبيّنها مقولات والموضوعية والعلمية والمنهجية والإنتاجية والفاعلية والدينامية. لهذا، فإنّ موضوع الأدب وممكنات المعنى، لا يقترن بمعرفة نقدية نظرية خالصة، بل بمعرفة نقدية تقوم على تفعيل سلطة التحليل النقدي بأسّ نظري وأساس منهجي وجهاز مفاهيمي.

تكمن أهمية موضوع الأدب والمعنى، إذاً، في الارتباط بمجال بحثي يمثل «الخطاب الناطق»؛ كون النقد فعلا مرتبطا بكفاءة التحليل، وما يستتبعه من حكم أو تقويم، وخطابا ينزع لبناء المعنى وكشف الجمال، اعتماداً على مرجعية نقدية وفكرية ملائمة لموضوعها إبستيمولوجيا. من هنا، فإنّ سمة التميز تتبدى متحققة في رصد علاقة الأدب بالمعنى من زاويتين؛ الأولى زاوية علمية، يتمّ بموجبها الجمع بين الاقتراح النقدي النظري (بناء نظري)، والتحليل النقدي التطبيقي لأجناس أدبية متنوعة (تحليل منهجي). الثانية زاوية وظيفية، فتتراءى، بناءً على سلطة النقد الخلاّقة، أهمية القراءة النقدية الفعّالة كامنة في «سدّ نقص المقروئية»، بلغة بول ريكور؛ بوصفها قراءة تسهمُ في تحقيق كشف نقدي للأفكار المتنوعة والمعاني المتعدّدة، لـ«تصبح القراءة، إذاً، نزهة يوفّر فيها المؤلف الكلمات ويوفّر فيها القرّاء المعاني»1.

تكشف علاقة الأدب بالمعنى، من زاوية ممكناته المختلفة، أن كل «عقل نقدي»، لحظة اختيار موضوعه المؤطر بسياق معرفي ونسق إشكالي، يستجيب لرغبة في كشف أبعاد ودلالات الأعمال الأدبية الفنية، ويُشيّد معانيها وفق منطق أسُّه الإمكان والاحتمال. بموجب ذلك، تتراءى الممارسة النقدية قائمة على إبستيمولوجيا التأويل ومنهجية التحليل؛ ضمن سياق قرائي نقدي منفصل عن وهم تحقيق «القراءة الصحيحة» والنهائية. كأنّ موضوع الأدب والمعنى يؤكد، بصيغة مضمرة، أن النقد الأدبي يتولد من فكرة، بوصفها شرطاً لقيّام الإبداع الأدبي، وبصفتها منطلقا لبناء معناه وكشف جمالية مبناه؛ لأنّ كلّ الأجناس الأدبية الإبداعية، في تعاليها على شرطية الانتماء الزمني، تظل «صامتة»، بينما النقد يبقى «ناطقا» وحيداً بعمق عوالمها والخفي من أسرارها.

يتبدّى موضوع الأدب والمعنى منفتحا على قضايا نظرية ومنهجية، بغرض «بناء المعنى» وتشييد الدلالة. ذلك يبقى مشروطا بخطاب نقدي مؤطر بمنظومة معارف مضبوطة ومفاهيم نوعية ورؤية خلاّقة ومنهجية منفتحة، فيتراءى النقد متصلا باستراتيجية قرائية أسّها الاحتمال ومركزها الانفتاح؛ ما دام «أنّ النقد الحقيقي منفتح»2. لهذا، فالتفكير النقدي الموجَّه لكشف معنى الأدب يتأطر، في عمقه الخلاّق، بغاية معرفية قوامها «فهم» الذات والغير والوجود والعالم؛ لأنّ الأدب، أوّلا، «هو أنفس حصيلة بلغتها الإنسانيّة إلى حدّ الآن، في رحلتها لفهم ذاتها»3، وثانيا، لأنّ «جوهر الأدب هو تحليل العلاقات الخاصة دائما التي تجمع بين المعتقدات والانفعالات والتخييل والفعل، وهو ينطوي على معرفة متفرّدة لا يمكن أن تعوَّض، وهي مفصّلة لا تقبل التلخيص والاختزالَ بشأنَ الطبيعة البشرية، إنه معرفة ضروب الفرادة والتميّز»4.

يكمن عمق موضوع الأدب والمعنى، وفق مفاهيم التشييد والاقتراح (ممكنات المعنى)، إذاً، في تصوّر معرَفي أسُّهُ كشف خطاب النقد النوعي؛ بوصفه خطاباً يتحدّد، من حيث وجودُهُ، في عالم، ومن خلاله يُخاطب الآخرين، راغبا في «إبلاغ» أفكار، أو شرح رؤية وتصوّر، أو تحليل نصّ وتفكيك «قضية» أدبية. لذا، تتراءى علاقة الأدب بالمعنى مرتبطة بتنصيص خطاب النقد على مدخل التفاعل مع القارئ، راغبا في بناء علاقة معرفية خلاّقة جراء استثمار محدّدات «القراءة العالمة»5. هذا يُبيّن أنّ فعل النقد، بوصفه مشروعا إبستيمولوجيا ومنهجيا، يُفكك الأعمال الأدبية الفنيّة بغاية كشف معانيها ودلالتها وأبعادها. لذلك، يظهر خطاب النقد، بوصفه قراءة فعّالة، مقترنا ببناء المعنى، عَبْر أسّ معرفي مُوجَّه بعنصرين: التأويل والتجسير، ضمانا لبلوغ أفق معرفي مركزهُ كشف انفتاح الأدب على التعدّد في معانيه. من هنا، تُبيّن القراءة النقدية الخلاقة المتّجهة لصوغ تأويل للفنّ الأدبي أنّ «كلّ قراءة تصنع عملا أدبيا مرّة أخرى»6. كما تسمحُ، تلك القراءة، بتبيّن العلاقات الممكنة والمضمرة، وفق قراءة نقدية تأويلية تبتكر وشائج وصل الأدب بعوَالم إنسانية متنوعة، وتبني جسوراً للأدب بقضايا الوجود الإنساني؛ سواء كان وجوداً متصلاً بمسار التحوّل التقني والحضاري والثقافي، أم كان مقترنا بانتماء لنوع إنساني محدّد الكينونة والملامح.

من هنا، فإن الإبداع الأدبي، في سياق إنتاج المعنى عَبْر قراءة تأويلية أسّها الاحتمال، يُعبّر عن فكر وفهم وموقف ورؤية يكشفها الفعل النقدي؛ لأنّ القراءة التأويلية للأدب، في أفق بناء المعنى الممكن، مُوَجّهة بالتفكير العقلي، بما هو «موقف»، وتصوّر نقدي خلاّق، وفاعلية معرفية، وخلخلة للأفكار. لهذا، فإنّ القراءة التأويلية التحليلية، بوصفها فعلا قرائيا مُنظما إجرائيا، نموذجٌ من التفكير النقدي، وأنّ «التفكير، بصفة عامة، غزو وفاعلية ونقد وتراجع وإعادة نظر»7.

يبقى التفكير النقدي، إذاً، مؤطّراً بأفق معرفي مركّب، ومقرونا ببناء المعنى وتشييد دلالة الأدب انطلاقاً من تأويل احتمالي. لهذا، فخطاب النقد يبيّنُ أنّ المعرفة، الموظفة في فهم الأعمال الأدبية، مقترنة بـ«نسيج من الافتراضات والتخمينات والرهانات التي تكون مؤقتة دائماً»8. لذلك، فالاحتمال التأويلي للنص الأدبي، يُبعدُ أيَّ «حقيقة» مرجعية يمكن أن ينقلها النص الأدبي، لأنه يبني مرجعيته النصيّة وفق انتظام جمالي دلالي يوافق الطبيعة النوعية، الأجناسية والخطابية والتعبيرية ..، التي تؤسّس كينونة ذلك النص وتبني هويّته. بهذا المعنى، فإنّ القراءة النقدية للأدب، بشكل مكين، تتّصل بإشكالية «حقيقة» المعنى في كل ممارسة قرائية تأويلية تحليلية. بهذا المعنى، فإنّ الفهمَ الأمثل لعالم النص الأدبي لا يتوخى تحصيل الحقيقة النصية للأدب بالتأويل والتفكيك، بل يتغيّ إنتاج المعنى وبناء الدلالة؛ مما يُسوغ، موضوعيا منطقيا، انبثاق احتمالات كثيرة للتأويلات والقراءات النقدية الفعّالة الهادفة تحقيق معنى الأدب وتحصيله.

أتصور أن الفائدة الإبستيمولوجية لموضوع الأدب والمعنى، بوصفه موضوعا مقترنا بخطاب نقدي، كامنة في إبراز الارتباط المكين للفعل النقدي،

من أعمال الرسام والفوتوغرافي الأمريكي مان راي

الموجه للإبداع الأدبـي، بـ«شعرية» نوعية9. لهذا، فمُضمر علاقة الأدب بممكنات المعنى، كما أتصوره، يكشف أنّ النقد الأدبي شديد الارتباط بالمعرفة المركبة؛ بوصفها سلطة تمكّن من توفير شروط إنتاج المعنى، جـرّاء تحقيق مستويات فهم متعدّدة. بهذا المعنى، يقترن النقد الأدبي بالمعرفة، عبْر وشائج عديدة، التي تسعف الناقد على التحليل والدراسة، وتساعده على الوعي بعوالم النصوص الأدبية؛ من زوايا محمولاتها الفكرية الدلالية، وأدواتها الجمالية الفنية. هكذا، يتبيّن أنّ الكتابة النقدية ليست عملاً بسيطاً يمارسه باحث كاتب وفق منطق الأهواء الذاتية والتفكير العشوائي، بل عمليّة معقّدة تؤطرها معرفة مركبة تمكن من تفكيك «تعقيدات» النص الأدبي، وتفسر رموز انتظامه الدلالي الفكري وتحلّل بنائه الجمالي الفني؛ من منطلق «أن الكتابة ترجمة معقّدة منظمة لعدد لا يحصى من القوى إلى نصّ قابل لأن تُفكّك رموزه»10.

يظل بـنـاء معنى الـفـنّ الأدبـي، إذاً، مشروطاً بـ«الكشف»؛ لأنّ فعل النقد يتّصل بالتفكير في المضمر النّسقي للأدب وتفكيكه وتؤوّله، ويرتبط ببناء معرفة خلاقة غايتها إظهار «المعنى» المحتجب وإبرازه. لذلك، فإنّ ناقد الأدب، حين يصير معادلا للمفكر، يضطلع بـ«مهمة الكشف عن حقيقة الأفكار»11. لكنّ الأسّ الإبستيمولوجي لهذه العملية يتجاوز البعد التقني صوبَ تفعيل معرفة نقدية كفيلة ببناء المعنى، أو تتبع آثاره وظلاله، وفك رموز الخطاب الأدبي وشفراته. من هنا، يتبيّن أنّ تفحص منظومة المعنى في الفنّ الأدبي، وبناء آليات إدراكه وفهمه يقترن، بالضرورة، بتركيب معطيات التحليل في نسق معرفي، وداخل إطار منهجي فكري يحكمه الفهم والتنظيم والتأويل والكشف.

يظهر أنّ الإنسان مركز كل «معنى» ممكن، يولّده النقد المنصبّ على الأدب تحليلاً ودراسة. لذلك، فكل قراءة تأويلية نقدية تظل متّصلة بمعنى الوجود الإنساني، بتعقيده وتنوّعه وامتداداته، من زاوية الكشف والإظهار، عبر ضوابط تؤطرها الموضوعية والمقبولية والملاءمة؛ فيظهر خطاب النقد الأدبي مُنشدّاً لـ«الدينامية الخلاقة»، بلغة الناقد محمد مفتاح؛ لأنها «تؤدّي بالضرورة إلى إعادة قراءة، وتأويل الشروط الأولية لتتلاءم مع مستجدات العالم، ومستحدثاته»12.

الهوامش:

1 -بول ريكور، ، الزمان والسرد: الزمن المروي، ج3، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص253.

2 -ميشل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، كتاب الدوحة، ع 98، يوليوز 2019، ص 155.

3 -أورهان باموك، «حقيبة أبي»، ضمن: في مديح الأدب، ترجمة: أحمد الويزي، كتاب الرافد، الشارقة، ع 35، نوفمبر، 2012، ص **112**.

4 -أنطوان كومبانيون، لِمَ يَصْلحُ الأدَب؟، ترجمة: حسن الطالب، دار الكتاب الجَديد المتحدة، بيروت، ط1، 2023، ص 60.

5 -نفسه، ص 32.

6 -إرنيستو ساباتو، الكاتب وأشباحة، ترجمة وتقديم: سلوى محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص 170.

7 -عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن. ثقافة العين، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2012، ص 37.

8 -بول ب. أرمسترونغ، القراءات المتصارعة: التنوّع والمصداقية في التأويل، ترجمة وتقديم: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009، ص 81.

9 -أفكر، هنا، في كتاب نوعي للناقد الفرنسي فلوريان بينانيش «شعرية النقد الأدبي: عن النقد بوصفه أدبا»: Florian **Pennanech, Poétique de la critique littéraire : De la critique comme littérature, Seuil, Paris, 2019**.

10 -إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة: محمد عصفور، دار الآداب، بيروت، ط1، 2017، ص 190.

11 -نفسه، ص 134.

12 -محمد مفتاح، فلسفة النقد: مقاربة مركبة، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2020، ص 193.

هكذا تكلم المخرج روبر بروسون (1999/1901)

أُعثر على الأشياء دون أن تبحث عنها

تعريب: عزيز الحاكم

أن تبني فيلما يعني أن تربط الشخصيات بعضها إلى بعض وإلى الأشياء بواسطة النظرات .

***

السينما فن حربي. هيئ فيلمك كما لو أنك تستعد لخوض معركة.

***

احفر عميقا حيثما كنت. لا تنزلق نحو مكان آخر. للأشياء أعماق ثنائية وثلاثية.

***

تكد من أنك قد استخدمت إلى أقصى حد كل ما يمكن ببلوغه عن طريق الصمت والسكينة .

***

دع الناس يحسون بالروح وبالقلب في فيلمك. دع فيلمك يُنجز مثل عمل يدوي.

***

انظر إلى فيلمك باعتباره سطحا ينبغي حجبُه».

***

ما تعجز العين عن التقاطه ، وما يعجز القلم والفرشاة عن تخطيطه تستطيع الكاميرا التقاطه دون أن تدرك كنهه .

***

لا تلاحق الشعر، فهو يتغلغل في المفاصل من تلقاء نفسه .

***

ثمة في داخل كل فن مبدأ شيطاني يعاكسه ويسعى إلى تدميره.

***

على فيلمك أن يكون شبيها بما تراه حين تغمض عينيك.

***

لا شيء أفظع من فن يجد تعبيره في فن آخر.

***

اعمل بهذا المبدأ: أن تعثر على الأشياء دون أن تبحث عنها.

***

لا ينبغي أن تُستخدم الكاميرا كما لو أنها مكنسة.

***

استنفر ما لا يمكن التنبؤ به. توقعه.

***

لا تُظهر كل جوانب الأشياء. حافظ على هامش من الغموض.

***

يبدو لي الناس الذين أصادفهم في طريقي شبيهين بأشكال رخامية تتحرك إلى الأمام بواسطة زنبركات. لكن ما أن تتلاقى نظراتنا حتى تصبح هذه التماثيل التي تمشي وهي تحدق في كائنات بشرية .

***

بول سيزان: في كل لمسة أجازف بحياتي.

***

شيد فيلمك على البياض، على الصمت، على السكينة.

***

حينما كان دانتي في المنفى، كان يسير في شوارع فيرونه والناس يتهامسون من حوله : إنه يذهب إلى الجحيم وقتما شاء ومن هناك يجلب بعض الأنباء.

***

كن أول من يرى ما ترى كما تراه.

***

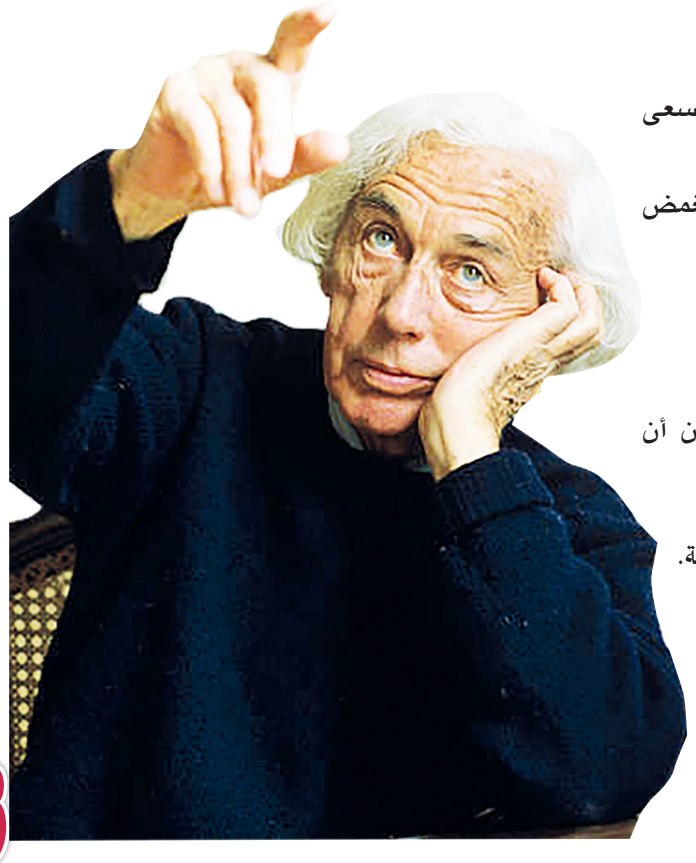
ترجم الريح اللامرئية بالماء الذي تنحته في عبورها.

***

أفرغ الحوض من الماء كي تحصل على السمك.

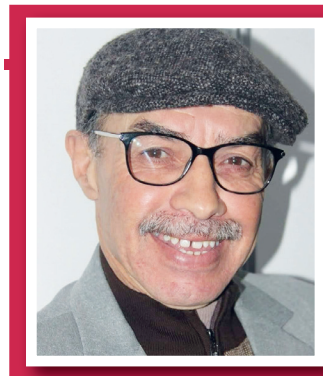
***

اجعل الأشياء تبدو وكأنها تريد أن تكون هناك.



سينما

الكتابة والزمن



صدوق نورالدين

أولا

-1 يأتي كتاب الروائي والقاص سعد القرش الموسوم «في مديح الكتابة» (قراءة في مؤلفات أطول عمرا من أصحابها) «دار غاف/ دبي/ الإمارات/ 2024)، ليرسم صورة متميزة عن كاتبه. والقصد، صورة القارئ المتتبع والناقد الحصيف الذي لا يحصر حقل معارفه في الأدبي وحده، وإنما ينزع للانفتاح على حقول أخرى تتضافر وتتكامل بغاية تشكيل نموذج للمثقف الملتزم الذي خبر واقع الإنجاز الأدبي، كما تفاعل وطبيعة التحولات التي خضع لها مفهوم الكتابة منذ القديم وإلى الظرف الراهن.

-2إن «في مديح الكتابة» وبالإنبناء على السابق، الدليل الذي يقود متلقيه إلى تكوين شخصيته وتوسيع معارفها، إذ ليس من اليسير تقديم مادة ثقافية معرفية جامعة من خلال أربعين كتابا، وهي المبادرة التي تنهض على الكفاءة والاقتدار وحسن الإنصات للنص سواء أكان تراثيا أو معاصرا، وبالنظر إلى المعنى الذي يسهم في صناعته وإنتاجه، إذ قد يكون أدبيا، اجتماعيا، سياسيا أو دينيا. من ثم، فإن موسوعية الكائن يراد لها التحول والتفاعل والتأقلم مع عالم القارئ، وثم تقصى فكرة التخصص والتخصيص. وتبرز قاعدة الشمولية الثقافية في مختلف الحقول والمجالات.

-3ينتظم الإنجاز الأدبي النقدي في مؤلف «في مديح الكتابة»، سؤال الكتابة بما هي في الجوهر التعبير سواء عن الواقع أو الذات. بمعنى آخر، فالتعبير يكون موضوعيا أو ذاتيا. فالموضوعي لا يمكن أن يكون متخيلا وإنما يكتسب قوته من خاصة المباشرة بما هي وقائع وأحداث ترتبت عنها نتائج تستلزم الكشف والإبانة. وحتى نمثل، نستحضر الحديث عن تحقيق كتاب المقريزي « إغاثة الأمة بكشف الغمة»، أو التطرق للوباء الذي قتل 180 ألف مصري تأسيسا من كتاب رصدت فيه آثار الأنفلونزا الإسبانية عام 1918 من تأليف الدكتور محمد أبو الغار.

وأما الذاتي كمنجز تخييلي، فيستدعي على سبيل التمثيل جنس الرواية سواء العالمية «العجوز والبحر»، «الخيميائي" أو "صباح ومساء"، والعربية انطلاقا من «أولاد حارتنا» و»تلك الرائحة».

وإذا كان الناظم الكتابة بماهي تعبير، فإن المؤلف سعد القرش حدد اشتراط التناول في كلمة «مديح». والغاية

ـ كما سنرى ـ الإشادة بمؤلفات هي في/ أو من خلال وجهة نظره وتأويله، النماذج التي يحق الحديث عنها والتطرق إليها. وبالتالي تعريف الآخر بمضامينها. ويحدث أن يحتل غيرها الموقع النقدي في تصورات أدبية مغايرة. إذ هل يقصي الحديث عن «تلك الرائحة» (1966)، لفت النظر إلى روايتي « 67» و»1970»؟

وللموضوعية والحقيقة ف»مديح» سعد القرش من خلال ما أورده من اختيارات يظل مشتركا متقاسما وأكثر من قارئ ومتلق. إنه التمثيل عن إجماع القراءة؟

-4يقود الحديث عن «في مديح الكتابة» إلى الارتباط بالزمن. فالمؤلفات التي تحقق تشميلها بالعرض والتعريف لا يمكن أن تنتهي بنهاية قراءتها. وإنما تكتسب قوة حياتها بتجديد الفهم والتأويل ليس في الزمن الواحد ومن خلال القارئ الواحد، وإنما تعدد الأزمنة وعلى السواء القراء. فحياة الكتاب الأثر دائمة ومستمرة بينما تظل حياة مؤلفه مقترنة بالنهاية، أي الموت. إنها نهاية الجسد من دون أن تكون نهاية الأثر الخالد. يرى سعد القرش فيما يشبه المقدمة:

"وليس هذا الكتاب عن كتب، من النوادر، اكتشفت مصادفة، وإنما هو مديح الكتابة الأطول عمرا من أصحابها، اقتراب من مباهج الكتابة وشجونها، شيء من الوفاء لمؤلفين وهبوا أنفسهم لعشق اسمه الكتابة. هذه صفحات تلقي أضواء على أعمال تتجدد فتنتها في كل قراءة، وما هذا الكتاب إلا إحدى القراءات.» (ص/10)

تأملات في «في مديح الكتابة»

ثانيا

يضعنا «في مديح الكتابة» تأسيسا إلى ما تم الإتيان على ذكره، أمام ثلاث سير تتداخل وتتقاطع بحكم كون الناظم الرئيس مفهوم الكتابة:

- سيرة الذات الكاتبة

-2سيرة الكتابة في تحولاتها

- وسيرة القارئ المفترض.

ليست سيرة الذات الكاتبة، سوى ذات المؤلف. وهنا يجدر تمثل التمييز بين المبدع والناقد. المبدع كما تعورف عليه عبر جنسي: القصة والرواية. والناقد انطلاقا من هذا التأليف وغيره من الإسهامات النقدية التي تنجز في مناسبات أخرى. ومادام التركيز في هذه الكتابة على صورة الناقد، فإن من الخاصات التي يجسدها «في مديح الكتابة» نجد:

أ / دقة الاختيار: فالمؤلف سعد القرش حدد «مديح الكتابة» في «أربعين كتابا وكتاب». ولا يمكن تحقق الاختيار إلا بالقراءة الموضوعية الدقيقة، علما بأن أكثر من كتاب يخضع لما أعده المشترك النقدي والأدبي وأمثل ب»طبائع الاستبداد»، «التصوف ثورة روحية في الإسلام»، «في الشعر الجاهلي»، «الإسلام وأصول الحكم»، "أولاد حارتنا" و"تلك الرائحة" وأرى بأن في إعادة التذكير بهذه المؤلفات ترسيخا لجدارتها المستحقة.

ب/ العرض الثابت: وتخضع فيه الكتب المتناولة من ناحية للتعريف بها ومؤلفيها، إلى ضبط خلاصة للمحتوى المعبر عنه والمراد إبلاغه. واللافت التركيز على أبرز وأهم الجوانب المثارة في هذه المؤلفات التي تجمع بين القديم والحديث، مما يوحي ويؤكد على أن جسر ال»مديح» يمتد بامتداد مسارات التأليف المتنوعة حقولها ومجالاتها.

ت/ النقد والواعي المقارن: إن صورة سعد القرش ناقدا، تبرز في الحالات التي تتم فيها الموازاة بين العرض والنقد، إلى المقارنة بين طريقة التناول لدى كاتب ما، و ا لصيغة المتوافرة في منجز أدبي مماثل إذا حق. لنتأمل التطرق للمقريزي والبغدادي. يقول متحدثا عن وجهة النظر المعتمدة ومنتقدا الجانب اللغوي:

" البغدادي يكتب معايناته بضمير المتكلم، فعلى سبيل المثال عرف بمن اعتادوا ارتقاء الهرم، في قرية مجاورة،" فاستدعيناً رجلا منهم. كنت أمرته أنه إذا استوى على سطحه قاسه بعمامته فلما نزل ذرعنا من عمامته مقدار ما كان قاس فكان إحدى عشرة ذراعا بذراع اليد.» والمقريزي المولود بعد وفاة البغدادي بنحو 135 سنة، يكتب بضمير الغائب عن مساحة قمة الهرم: «وذكر أن سطحها أحد عشر ذراعا بذراع اليد.» البغدادي تحرى الدقة اللغوية فأنث الذراع، والمقريزي تساهل وذكر

الذراع، وتجاهل المصدر كما تجاهله أيضا بخصوص اختفاء الكثير من الأطباء في الشدة الأيوبية، في كتابه «السلوك لمعرفة دولة الملوك» الذي حققه جمال الدين.» (ص/16)

ويختم المقارنة بسؤال إشكالي حول حدود الكتابة، ومدى ارتباط السابق باللاحق:

" السؤال الآن عن حدود الاقتباس، هل أطلع المقريزي على نسخة كتاب البغدادي ونقل منها؟ ولماذا لم يلتفت إلى ذلك الباحثون؟ " (ص/ 17)

ويصل النقد والوعي المقارن ذروته في سياق التطرق لديوان «عمر الخيام» سواء من حيث نسبه إليه، أو المعاينة النقدية الدقيقة للتغيرات التي طالت النص لما أقدمت كوكب الشرق السيدة أم كلثوم بالتصرف عند غنائه، وبالتوافق والشاعر أحمد رامي. يقول المؤلف:

" وفي وقت لاحق سأكتشف أن هذه الرواية كلثومية، لم يقلها الخيام، وإنما ترجمها أحمد رامي ومارست فيها أم كلثوم جبروتها الذكي المعتاد بالتصرف، تفاديا للحساسيات الدينية والأخلاقية. وأصل ترجمة رامي للبيت الأول « أطفئ لظى القلب ببرد الشراب»، ولو كان الشيخ قرأ النص المنشور للرباعيات لاستخدمه في مزيد من تسويغ الهجوم على شاعر يدعو صراحة إلى شرب الخمر.» (ص/ 119)

وأود الإشارة هنا _ وهو من باب الإضافة _ إلى ثلاث ترجمات عراقية ل «راعيات الخيام» أقدم على إنجازها الشاعر والمترجم العراقي محمد مظلوم وصدرت ضمن منشورات «دار الجمل».

وأما المستوى الثالث المتمثل في سيرة الكتابة وتحولاتها، فإن ما يقتضي استجلاؤه، كون «في مديح الكتابة» إحالة على «في مديح اللغة»، من منطلق البعد الوظائفي والتوظيفي للغة. فلا كتابة دون لغة. ووضعية تلقي النص التراثي ليست ذاتها الصورة بخصوص الحديث. ومادام التأليف تشميل لما يجسد القديم والحديث

فإن التوثيق لتاريخية اللغة يظل موعى به. فأن تقرأ « إغاثة الأمة بكشف الغمة» معناه الوقوف على درجة عالية من عتاقة اللغة، وهو ما يباين وضعية كتابة «الرواية.. رحلة الزمان والمكان» أو «العجوز والبحر» وضوحا وبلاغة. ولا نغفل عن الاختلاف بين النص الموضوع والمترجم.

وتجسد سيرة القارئ المفترض، قاعدة التفكير في نموذج المتلقي الذي يمكنه التفاعل و «في مديح الكتابة». المتلقي المرتبط بالراهن، والمستقبل على السواء. فالاختيار والتنويع في المادة المعروضة كما المعنى المنتج يخاطب في المتلقي تكوين شخصيته. من ثم تغدو الكتب المتحدث عنها من منطلق كونها الأطول عمرا من مؤلفيها، تتماهى وهذا التأليف الذي سيكون على السواء الأبقى والممتد بامتداد الزمن. إذ في كل مرحلة زمنية سيجد القارئ الذي يبني قراءته الموازية للنص المقروء، والمباينة لفيض القراءات والتلقيات المتداولة، بغيته المنشودة.

ثالثا

إن ما يمكن الانتهاء إليه في هذه الكتابة التي هدفت تقريب مؤلف تأسست فيه الرؤية النقدية على كتابة أولى هي الأصل والمنطلق، خلاصات يحق إجمالها في التالي:

1/ إن الناظم الرئيس والأساس في "في مديح الكتابة" موضوعة الكتابة في تنوعها وتباين قضاياها واختلاف مؤلفيها.

2/ يرتبط الناظم بالزمن، من منطلق أن ما يدوم ويستمر الكتاب، وبالتالي الكتابة وما تستطيع اللغة الإسهام في الوعي به.

3/ إن الكاتب والمبدع سعد القرش، يمتلك كفاءة مميزة، واقتدارا كبيرا في المنجز النقدي والثقافي الذي أقدم على تناوله، حيث استطاع لملمة مكتبة - إذا حق - في كتاب، ثم إنه نموذج للمثقف والمبدع الشمولي المعرفة.

مسمار الكيف

حسن اجبوه

طالق ذبانو علينا
و بفلوسو يشمشم
على الخصاص اللي فينا
ما قدو بحور
ما قدو هدور
ما قدو مركوب
يتلفت يمين و شمال
باغي يورث لينا الزلط
و يعري الغبن اللي كرينا
جاي من المجهول
حط رحالو
في البلاد اللي خلينا
يتسنا يقلع لينا عينينا
يا القاعد وسط الرغيف
تاكل و تورد
اش خاصك ؟
خاصني لغبينة
يعاودو لينا عليك
تفتك بالقبايل و تشعل الفتيلة
ما يهمك الصغار إلى تشكاو
من قلت اليد و الروينة
بويا يا بويا
اش غادي تقول المسلوخة
قدام الجوع و الجفاف اللي
مغطينا
حنا نترجاوك تخلي لينا
غا جغيمة اتياي
هي اللي تحيي السبولة اللي روينا
طول ايديك و ضرب الريح
تعمر الخابية و تخوي المدينة
يا مسمار الكيف
حيد علينا هبالك
راه اللي فينا يكفينا

من أعمال الرسام والنحات البوسني سيو سيزميك

شاركت بهذا النص الزجلي في المهرجان الوطني للزجل يوم فاتح نونبر 2024 بالمركز الثقافي ابن احمد.

مع حسن الطريبق في سجالاته النقدية

أسامة الزكاري

شكلت عقود سبعينيات ثم ثمانينيات القرن الماضي، مجالا مشرعا أمام العديد من أشكال التدافع الذي سرعان ما انتقل بثقله إلى حقل العطاء الإبداعي والنقدي والثقافي. كان الصراع الإيديولوجي طافحا، مما أفرز انقساما واضحا وحديديا بين نخب المجتمع، في سياق دولي متدثر بوقائع الحرب الباردة بين المعسكرين الليبرالي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية، والاشتراكي بقيادة الاتحاد السوفياتي، بامتداداته المحلية على أداء نخب الفعل السياسي الوطني. ونتيجة لذلك، برز خطاب اليسار قويا كانعكاس لإشعاع دولي ارتبط بجماهيرية خطاب التغيير وبيوطوبيات الحركات التحررية. وفي المقابل، حرصت التيارات المحافظة على الوفاء لمنطلقاتها الوطنية في الفعل وفي التفكير وفي الإبداع، داخل خيمة «السلفية الوطنية» بنزعاتها التجديدية المميزة. في هذا السياق، كانت للأستاذ حسن الطريبق جولاته المسترسلة للرد على أطروحات التحنيط المعرفي، والاستنساخ الإبداعي، والابتذال المواقفي، الأمر الذي وجد ترجمته في سلسلة من المقالات والمقاربات الحجاجية التي عرفت طريقها إلى النشر على صفحات جريدة «العلم الثقافي» خلال العقود الثلاثة الأخيرة للقرن الماضي.

الآن، وقد تغيرت السياقات، وانفرط عقد الاصطفافات، وبرزت نزوعات التأصيل للمسار الفرداني في التفكير وفي الإبداع، أضحت هذه السجالات تراثا ثقافيا لابد منه عند كل محاولات التأريخ لكتابة التاريخ الثقافي المغربي للمرحلة المذكورة. ومن هذا الجانب بالذات، تكمن القيمة الفكرية لكتاب الأستاذ حسن الطريبق، الصادر سنة **2022**، تحت عنوان «السجالات النقدية- بين د.حسن الطريبق وبين مخالفيه ومؤالفيه»، وذلك في ما مجموعه **219** من الصفحات ذات الحجم الكبير. ويمكن القول إن هذا العمل يساهم في تقديم المادة الخام الضرورية للاشتغال بنفس تفكيكي وبعمق تحليلي وبتريث أكاديمي حول مجمل خطابات التدافع المواقفي الذي طبع الحياة الثقافية والفكرية المغربية خلال عقود النصف الثاني من القرن الماضي. يقول حسن الطريبق بهذا الخصوص في كلمته التقديمية: «هذه سلسلة متصلة من السجالات النقدية التي كنت قد نشرتها... في مرحلة كان فيها الصراع السياسي المتعدد الأوجه والمتداخل الأنسجة في ما بين فقرات الجسم الوطني، شديد الاصطخاب والتأجج، وكنت مجبرا على المشاركة بها لتوضيح موقفي من قضايا أدبية وفكرية محضة، إلا أن «تجنيحات خاصة» قد حصلت ووجهتني بلفح هجيرها وحمارة قيضها وكانت تميل أحيانا إلى: **1**ـ تعبيث النقاش والزج به في زوايا بعيدة أريد بها حصره في ثنائية حزبية لم يكن لها من داع، صيانة للذات الوطنية وليس تطويحا بها وتشتيتا لها، وذلك بدافع مؤثرات ذاتية ونزوات كانت في أول الأمر محدودة، لكنها توسعت واتخذت صورة عامة خرجت عن مجالات الشعر والأدب إلى سراديب إيديولوجية مفعمة بغير قليل من النزق والاهتبال. **2**ـ استغلال هذا النقاش لتتييه الحقيقة في انشكالات منبهمة والاكتفاء بالسعي إلى تشظية أواخي التلاقي السليم لإعاقة تبادل الرأي بمكاشفة... أقدم للقارئ الكريم هذه الإضمامة الدالة على شهادة حضور في زمن رديء، وأنا جد مقتنع بفحواها وجدواها المفيدتين في معرفة كثير من الحقائق التي تزاحم في صنع أسبابها الكثير ممن عاشوا في أسماء من لا يعيشون...» (ص ص. **3-5**).

الآن، وقد انهزمت كل أطراف الصراع، وبعد أن اتضح أن استمرار المعارك الدونكيشوتية لم يؤد إلا إلى تكلس فكر «الروابط» الثقافية و«المعارك» الإعلامية و«التخندقات» المواقفية الجاهزة، والتصنيفات المستنسخة يمينا ويسارا وما بينهما وخلفهما وبأطرافهما ومن ورائهما، أصبح من المفيد إعادة تقليب صفحات حقيقة «ما جرى»، ليس بهدف محاسبة هذا الطرف أو ذاك، ولا من أجل الانتصار لموقف أو لرأي دون آخر، ولكن -أساسا- من أجل كتابة التاريخ الثقافي حسب ما أفرزته بناه المهيكلة من معالم موجهة لفعل العطاء ولميسم الإبداع. تحضر في سجالات حسن الطريبق عناصر الثبات والتغير داخل نسق الممارسة الإبداعية المعاصرة، الأمر الذي عكسته المواد الحجاجية مع بعض من أعلامها، من أمثال الأساتذة نجيب العوفي، ومحمد بنيس، والطاهر بن جلون، وإبراهيم الخطيب. تتناول السجالات قضايا جوهرية في فعل الكتابة، ومحدداتها، وأدواتها، وتسمح برصد قلق الأسئلة المؤسسة لفعل الإبداع وآفاقه، من قبيل العلاقة بين القديم والحديث، وأسئلة الحداثة المعطوبة، وعلاقة المثقف بالفاعل السياسي، وحدود فعل التجديد والتحديث في بنيات الشعر العربي المعاصر،... كانت هذه السجالات تنفتح على صحف المرحلة، وتستنطق السياقات المحددة لأفق التلقي في خضم ثنائية هلامية ساهمت في تقسيم جسم الفاعل الوطني بين منزعين وتوجهين سرعان ما تورطا في صراع مفتعل لم يستفد منه إلا من كان يدافع عن ثبات الواقع القائم وعن سكونيته القاتلة.

وبهذه الصفة، تبدو سجالات حسن الطريبق مدخلا مفيدا، يتجاوز قيمته النقدية الأدبية الخالصة، إلى مستوى طرح المفاتيح المفضية إلى مداخل فك طلاسم سوسيولوجية العطاء الثقافي الذي صنع الكثير من إبدالات ذهنيات الفعل والتلقي الثقافي والإبداعي لمغرب التحول الواقع على هامش الثنائيات الهلامية التي وسمت المشهد الثقافي الوطني خلال عقود النصف الثاني من القرن الماضي، ولازالت ترخي بظلالها الممتدة إلى يومنا هذا.

وبعد، هل كان حسن الطريبق على حق عندما رفع صوته عاليا ضد ما ظل يعتبره إسفافا أدبيا وبؤسا معرفيا وانزياحا تنميطيا؟ لا شك أن العودة لتشريح سياقات الحدث تشكل مدخلا ضروريا لتقييم مشروعية هذا السؤال. ولا شك كذلك أن تمحيص النظر في عنفوان نصوص هذه السجالات وفي قدرتها العجيبة على استمالة النخب وعلى تحويل العطاء الإبداعي إلى شأن عام يستقطب الرأي العام الوطني، كلها أمور تحمل تعابير دالة على مستويات خصوبة عطاء حقل تلقي المعارف والآداب والفنون في مشهدنا الثقافي لعقود النصف الثاني من القرن الماضي. فهل نحلم -اليوم- بانبثاق رأي عام مواكب لما تقذف به دور النشر من أعمال إبداعية متواترة؟ وهل يحق لنا الاستمرار في الرهان على نباهة المتلقي في التفاعل مع هذه الإصدارات كتعبير عن انتماء مشروع للعصر ولبهائه الحضاري المنشود؟