العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 56
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 8 من ذي الحجة 1445
الموافق 5 يونيو 2025

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

العالميّة المغرورة بقامتها الأقصر من قارورة !

محمد بشكار

أوراقُنا النَّقْدية على كثْرتها التي لا تلج للجيوب بسهولة، تغدو حين نحوِّلها للعُملة الصّعْبة قليلة باليورو أو الدولار، ومع ذلك نتوق للعالمية، هم يزورون بلادنا سائحين إلى مناطق لا تكاد تبين على الخرائط، ضائعين بين فجاج ومداشر مبثوثة على حواف جبال الأطلس، ونحن إمّا إلى نيويورك أو باريس أو لندن مهووسين بأبراج العالمية، عجبا ألم يفطن البعض أن الكون انكمش من المشارق إلى المغارب، في هاتف موصول بشبكة تكنولوجية منسوجة بدون عناكب، ولا فرق بين وَلَد الدرب وآخر في أقاصي الغرب !

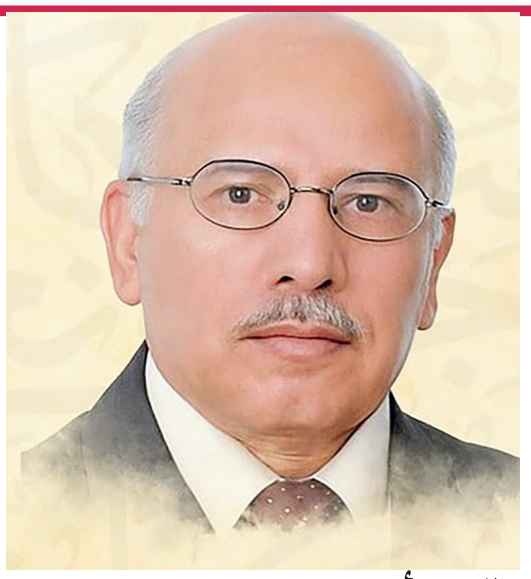
من جهتي المحلِّية، لا أعرف قامة عالمية وُلِدَتْ من دون رحم، أطول من قارورة الكوكاكولا، ومع ذلك لا تُصدرُ حين نمْتخضَها كشكْوة اللبنْ، إلا رغوة يذهب زبدها جفاء، يا لسُخْرية التفكير حين يمضي بالتشريح على صهوة البعير، لا أعرف لماذا يُذكرني بمبدعين عربا ملسوعين بنعرة تهافت التهافتِ، فلا ينون مُهرْولين إلى العالم الغربي، للظفر بدمْغة العالمية، ولو كان ثمنها سلخا للجلد، أما كان أجدر أن يؤسسوا شيئا يحيا في ذاكرة الناس، ولكن لا بأس، فالأرض حيث سقطوا بالرؤوس، لا تنسى أبناءها ولو عادوا إلى حضنها بعد عُمْر من النكران، لنْ تخذل الجثامين أبدا أو تشِحَّ بقبْر !

يبدو أن مفهوم الحداثة وما بعدها، يورطنا دائماً في شرك الحديث عن العالمية التي نتخذها عن دهشة وانبهار زائف، سقفاً معيارياً، لقياس درجة شهرتنا في كل الأجناس الأدبية، والحق يُقال بعد أن كشفت الثورة التكنولوجية عن سوءة الغربال، إن هذه العالمية أو الكرة الأرضية، لم تعُد تستهوي أحدا بموضتها المتجاوزة مع الأولين والآخرين، إنما تتسع جغرافيا عقدتها في بعض الأنفس المريضة بالبارانويا فقط، وكلما أوغلت في ممارسة فراسخ هذا الانفصام الفاقد للوعي، تجد رأسها في آخر التفكير، تمحو حمولة الذاكرة لتنتسب إلى الآخر الغريب، ذاك الذي ما أكثر ما يعطينا دروساً في التعصب لثقافته وأصوله ولغاته الأجنبية، أما ما تبقى في عرفه الديكي فمجرد أقليات عطشى لأبخس اعتراف!

إن هذه الأنفس المريضة بلذة العالمية ولو دون باسبور أحمر، لا تعرف من حيث أحقية الإبداع موطناً، بل تملك من الوقاحة لتحقيق الذات وفنائها في الآخر، ما يمحو تاريخها الشخصي والرمزي، من أجل قفزة جغرافية في إناء آسن وراء المحيط، وهي بهذا الصنيع الكيميائي غير الأصيل، إنما تُذوِّب تراثنا الذي هو لوننا وشكلنا ولغتنا، ولا أعرف كيف يستجمع المسخ ملامحه الممزّقة، كيف نراه ويرانا وقد ضيّع الوجه والمرآة ..!

لنقل، إن هذه الذاكرة بترسُّباتها الهـَادرة في الأعماق، هي أنفسنا بهويتها في المطارات حين نريد عبورا لأي بلد في العالم، يجدر بحبرنا في أي إبداع أدبي أو فني ولو بالبندير، أن يرين بلونه الأثير والمحلي، ليس في شبر ماء، بل في كل البحارات المحيطة من الإنسان إلى الإنسان، لكن هذا لا يمنع أن تقع الطيور على غير ألوانها دون اتِّباع، لتتحقّق كما بالنسبة للتهجين العرقي أو البشري، خلاسية أدبية تُكرس اختلافية الإبداع!

المحتوم إذاً، أن الشعراء والمسرحيين والروائيين والتشكيليين، ليسوا زجاجات كوكاكولا، ليولدوا ماركات مسجلة عالميا، بل أرواح تستمد أسباب حياتها إلى الأزل، من تربة الولادة التي تُعمِّدها بصفات المثقف والأديب والشاعر والفنان بعد صفة الآدمي، ولا أعجب إلا ممن تحولت أقلامهم الإبداعية في آخر العمر، إلى عكاكيز مشلولة من فرط الجري الكسيح وراء فكرة العالمية، متناسين أن أول ما ينبت في الشجرة على الأرض الأم، هي الجذور، وأنه ليس ثمة من نبات يبدأ الحياة من السماء، إلا إذا كان طفيليا وبه مسٌّ من الأغصان، أما أنا فلا أملك إلا أن أتلو على نفسي رقية شعرية، كي لا تصيبني من العُقد النفاثة بكل طائراتها المحلقة بالعقول، عقدة الجغرافية، وهي أنكى وأذل حين يُوسوِسُها الإنسان !



الناقد الأدبي المغربي الرائد حميد لحمداني يقطف جائزة العويس

قطف الناقد الأدبي المغربي الرائد حميد لحمداني، جائزة سلطان بن علي العويس الثقافية، وقالت الجائزة في تصريحها، على لسان عبد الحميد أحمد الأمين العام للمؤسسة، إنه «في حقل الدراسات الأدبية والنقد»، قرّرت اللّجنة منح الجائزة للنّاقد المغربي حميد لحمداني، لما يتمتع به منجزه النّقدي من أصالة منهجيّة، وتراكم معرفي، واستمراريّة نقديّة لمشروع ضخم ومتراكم، بدأ تقريبًا في سبعينيّات القرن العشرين، ولا يزال مستمرًا في تحقيق التّثاقف المعرفي بين النقد العربي والغربي، حيث تنفتح تجربته على المنجز الغربي بوعي يتمثل معطياته، ويعيد إنتاجه في سياق معرفي جديد، من خلال تقديم المنهج ومراجعته ونقده، والاشتغال على النقد التطبيقي».

كما توّجت جائزة سلطان بن علي العويس الثّقافية» الشاعر العراقي حميد سعيد بجائزة الشعر، والروائية العراقية إنعام كجه جي بجائزة القصة والرواية والمسرحية، والمفكر التونسي عبد الجليل التميمي بجائزة الدراسات الإنسانية المستقبلية.

وقال أيضا أمين المؤسسة، إن «لجنة تحكيم الجائزة قررت فوز هذه المجموعة من الأدباء والمفكرين العرب، لتميزهم كل في مجاله، ولأعمالهم التي أسهمت في تطور الأدب والثقافة في العالم العربي»، وتابع عبد الحميد أحمد: كما قررت لجنة الجائزة «منح جائزة الشعر للشاعر حميد سعيد لما تتمتع به تجربته الشعرية من تماسك واطلاع واسع على التراث العربي والإنساني من جهة، ووعي عميق بحداثة القصيدة العربية في مراحلها الفنية والتاريخية المترابطة من جهة أخرى؛ فقصيدته تغترف مادتها وجمالياتها من حياة محتشدة بالألم والأمل والوعي بتحديات العصر، وصولا إلى قصيدة مؤثرة ومقلقة تتماهى مع تطلعات الأمة إلى حياة أكثر جمالا وعدلا».

ومُنحت جائزة القصة والرواية والمسرحية «للروائية إنعام كجه جي، لما تميزت به كتابتها الأدبية من قدرة على المزج بين الجانبين التوثيقي والأدبي؛ فقد برزت في أعمالها موضوعات الهوية والمنفى والاغتراب والتشظي النفسي، والحنين الذي يعيد اكتشاف الماضي ويطرحه برؤية نقدية جديدة، وهو ما عبّرت عنه شخصيات عاشت على أطراف التاريخ ولم تجد من يروي حكاياتها، ومنها نساء واقعات في قلب الحياة، يحضرن في منجزها الأدبي بقوتهن، وضعفهن، ونجاحاتهن، وانكساراتهن، وبكل ما يلقين من تناقضات وتحديات».

وبعد تتويج الأكاديمي والمفكر المغربي عبد السلام بنعبد العالي في الدورة السابقة، قررت اللجنة «منح جائزة الدراسات الإنسانية والمستقبلية للباحث عبد الجليل التميمي، وهو أحد أبرز المؤرخين العرب المعاصرين. وتمثل أعماله البحث التاريخي كما جرى تطويره في الفكر المعاصر، إضافة إلى تنوع مجال اهتمامه التاريخي، حيث انصبت أعماله على دراسة تاريخ الموريسكيين في الأندلس، وتاريخ الولايات العربية في العهد العثماني، وتاريخ تونس المعاصر. وتعد أعماله نموذجًا للتوثيق التاريخي المستند إلى القواعد الجديدة في الكتابة التاريخية».

وتحتفل «مؤسسة سلطان بن علي العويس، هذه السنة، بمرور 100 عام على ولادة الشاعر سلطان العويس (1925 - 2025)، حيث أقرت منظمة «اليونسكو» عام 2025 عاماً للاحتفال بمئويته»، وفق إعلان الجائزة المتوّجة للمنجز الفكري والأدبي والنقدي باللغة العربية.

في تأبين الفنان المسرحي المرحوم محمد بنقدور

محمد يحيى قاسمي

هذه ثالث مرة أجلس فيها هذا الجلس التأبيني. المرة الأولى والثانية مع المرحومين محمد بوبقرات ومحمد حفيان .

هكذا تتناثر أوراق المسرح العمالي ورقة.. ورقة :

-الورقة الأولى: محمد مسكين: العقل المفكر للجمعية ومزودها بالنصوص: تراجيديا السيف الخشبي- عاشور - اصبر يا أيوب - مهرجان المهابيل - النزيف - امرأة قميص زغاريد، وبرحيل الكاتب المسرحي محمد مسكين نضب معين جمعية المسرح العمالي رغم تجربتها مع كتاب آخرين .

- الورقة الثانية: المرحوم يحيى بودلال القارئ الجيد للنصوص، المخرج المتميز، وبرحيله سقط ركن من أركان الجمعية .

-سقطت الورقة الثالثة: حين رحل المسير المدبر للجمعية محمد حفيان الذي ائتمنني على الجمعية دون غيري. وبرحيله سقط الركن الثالث للجمعية.

وقبله وبعده رحل حسن ناصري وعيساوي ومحمد بوبقرات ومحمد مزوار ومحمد حرفي وأخيرا محمد بنقدور.

هكذا، كلما حاولت الجمعية النهوض فقدت أحد أركانها المهمة. أما باقي أعضاء الجمعية من الجيل الذهبي فقد انزوى كل واحد إلى ركنه، وهناك من لا يزال يبحث عن أمجاد وهمية خارج المسرح العمالي الذي لم يعد في نظرهم بضاعة رائجة.

كل الأنشطة التي قامت بها الجمعية في حلتها الجديدة هي تأبينات، لم يمهلها المنون فرصة التفكير في أنشطة مسرحية أخرى رغم المحاولات الكثيرة.

ومن ضمن هذه المحاولات مشروعان لمحمد بنقدور الذي لم يكن ممثلا فقط بل كان دينامو الفريق كما يقال، كان يهيء الديكور والملابس، وكان رساما، وكان كاتبا مسرحيا، وكان مخرجا.

الحقيقة المرة التي أعترف بها أمامكم في هذا الحفل التأبيني هي أن المرحوم محمد بنقدور استجاب بدون تردد لدعوة جمعية المسرح العمالي في العودة لترميم صفوفها، فقد كان وفيا للمسرح العمالي، وظلت روحه مرتبطة بهذا المسرح، لذلك أصر على إنجاز عملين له تحت إشراف المسرح العمالي وأقصد هنا: الملك لير (كلمة) و(كان يا ما كان)، والحمد الله أننا نملك نسخا من العملين.

لكن المؤسف حقا هو أن المرحوم لم يلق تجاوبا كبيرا من لدن أعضاء الجمعية الجدد فانسحب رحمه الله بصمت، فخسرت بذلك الجمعية عضوا متمكنا كفؤا في مضماره .

في ظل تشرذم أعضاء جمعية المسرح العمالي بادرت جمعية مغرب ممثل الأستوديو مشكورة في شخص رئيسها السيد المحترم خليفة بومدين وباقي أعضائها، إلى التفكير في تأبين الفنان المرحوم محمد بنقدور الذي كان أحد مؤسسي هذه الجمعية، وهو الذي كان ينوي إخراج العملين المذكورين آنفا مع أعضاء جمعية مغرب ممثل الأستوديو، لكن المنون لم يمهله لتحقيق مراده . فلهذه الجمعية كل الاحترام والتقدير، وهذا الوفاء لروح المرحوم .

هذا الوفاء نفسه هو الذي دفع جمعية المسرح الشعبي في شخص المسرحي المتميز السيد يوسف بوزغبة إلى المبادرة في الإسهام الفعلي لإنجاح هذا الحفل التأبيني للمرحوم بنقدور، فنعم الوفاء هو .

من باب ذكر أصحاب الفضل في هذا التأبين أن نشكر جمعية الشبيبة لذوي الاحتياجات الخاصة وأصدقائها في شخص السيدة المحترمة حورية عراض، نقدر بكل اعتزاز إصرار أعضاء الجمعية على المشاركة الفعلية في هذا الحفل التأبيني.

الشكر الكبير للاتحاد المغربي للشغل بوجدة في شخص السيدين المحترمين جمال حمادة ومحمد حمو اللذين وفرا لنا هذا الفضاء الجميل. وهو الفضاء الذي يحتضن أنشطة المسرح العمالي وتدريباته.

شكرا لجنود الخفاء الذين أثثوا هذا الفضاء وهيأوا شريطا خاصا بالمرحوم محمد بنقدور وتواصلوا مع أصدقاء المرحوم لأخذ شهاداتهم، وأخص بالذكر الفنان محمد باحوص والأستاذة منى، وإلى جانبهما الأستاذان يوسف بوزغبة وخليفة بومدين وباقي الأعضاء.

شكرا لأصدقاء المرحوم سواء الذين أدلوا بشهاداتهم في حق المرحوم محمد بنقدور، أو الذين حضورا فعاليات هذا التأبين.

شكرا لكل من ساهم من قريب أو بعيد في هذا الحفل التأبيني الذي ينم عن روح الوفاء لفنان نذر حياته للفن وللفن وحده .

في ختام هذه الكلمة توصي اللجنة المنظمة بـ :

-نشر أعماله المسرحية والنقدية لأن له كثيرا من الأعمال والقراءات المسرحية وهي منشورة على حائطه الفيسبوكي.

-دعوة المجلس البلدي إلى تسمية أحد شوارع مدينة وجدة باسم محمد بنقدور، وقبله محمد مسكين - يحيى بودلال - محمد حفيان- محمد بوبقرات.

- تسمية إحدى قاعات مسرح محمد السادس باسم الفنان محمد بنقدور . وإن كنت غير متفائل بهذه التوصية ما دام القائمون على الثقافة بالجهة لم يستجيبوا حتى للمشاركة في تأبين الفنان محمد بنقدور فبالأحرى تخليد اسمه بتسمية قاعة من القاعات باسمه .

رحم الله الفقيد الفنان محمد بنقدور وأسكنه فسيح جنانه ، ورحم كل الذين رحلوا، وأطال الله في عمر الباقين.

نظرية الحقيقة عند ميرلوبونتي

حسن بوحبة

على سبيل البدء: نحو فهم «نظم العالم»

إن نظم العالم la prose du monde مخطوط غير مكتمل لموريس ميرلوبوتي والذي توقف عن كتابته من أجل الإنكباب على تأليف مؤلف آخر هو المرئي واللامرئي le visible et l'invisible والذي خصه لتنفيذ مشروعه الخاص بتعديل فلسفته ولكن لم يستطع أيضا تتمته بسبب وفاته المبكرة.

كان نظم العالم في الأصل في عنوان «مدخل إلى نظم العالم» introduction à la prose du monde والذي قدم فيه فكره على شكل تساؤل، وذلك بتوظيف أسلوب تساؤلي متجاوزا حينذاك فكرا نمطيا استوحاه من الفكر الهيجيلي (نسبة إلى هيجل) في المؤلفات الأخرى، هذا الأسلوب التساؤلي يعد طريقة تسمح بوضع فكرة الكاتب في اختبار التعبير.

إن توظيف كلمة نظم في العنوان يوحي بتوظيف شكل خاص من الشعر من أجل عرض نظرية الحقيقة لتوسيع «فينومينولوجيا الإدراك» la phénoménologie de la perception وذلك كما تم تأكيده في مقدمة الكتاب بقلم كلود لوفور Claude Lefort، وبشكل فعلي أيضا في تقرير خطه ميرلوبونتي سنة 1951 قصد ترشحه لكوليج دو فرانس Collège De France فقد أكد على أنه قريب من إعادة تقويم مسألة الحقيقة، وذلك بالتساؤل مجددا عن المصدر الحقيقي للمعرفة، وعن العلاقة التي تربط هذه الأخيرة بالإدراك. إن نظرية الحقيقة هذه والتي يقترحها لإعادة التقويم تقود إلى ضرورة بالنسبة له، وهي تأسيس نظرية بينذاتية intersubjectivité على أساس فلسفي. إن ميرلوبونتي سعى أيضا إلى القيام بوصف ملموس للبعد البينذاتي كإطار لتمظهر الحقيقة، لأن تحليل العلاقة اللسانية يسمح بظهور نمط من العلاقة البينذاتية، وكما قاده هذا الوصف إلى القيام بإصلاح أنطولوجي une réforme ontologique.

يبرز الأدب على طول صفحات الكتاب لأنه يسمح بمقارنة وظيفته الخاصة بالتعبير مع الأشكال التعبيرية الأخرى كالتشكيل والعلوم الحقة والتاريخ والفلسفة، ولكن بالمقارنة مع الإنجاز التشكيلي أساسا فإن تحليل الأدب يأخذ معناه كاملا ويسمح له بإعداد نقد متواز بين الفنين.

يبدأ ميرلوبونتي بتحليل اللغة عبر التعبير في الأدب، لأن هذا الأخير تظهر وظيفته المعقدة. إن أسلوبه التساؤلي المفتوح يقوده إذن للانخراط بداية في القياس analogie الخاص بمرحلته والتي تعالج اللوحة le tableau كالكتاب le livre والتشكيل la peinture كالأدب la littérature من أجل تجاوزه في الأخير بالكشف عن خصوصية السلطة التعبيرية للأدب والذي بقدر ما هو ممثل للغة فإنه يتجاوز الأشكال الأخرى للتعبير.

مسألة الحقيقة عند ميرلوبونتي

إن مسألة الحقيقة كانت من بين المسائل الأساسية التي انكب عليها موريس ميرلوبونتي طول حياته انطلاقا من نقده لفلسفة رونيه ديكارت René Descartes التي فصلت بين النفس والجسد، فإنه أفرد تفكيره حول إمكانية الحقيقة والتي امتدت لمجابهة حادة مع الظاهراتية عند إدموند هوسرل Edmund Husserl، ومع الجدلية الهيجيلية وأيضا مع الأنطولوجيا المعاصرة تحت أشكالها المختلفة وخاصة تلك التي اشتغل عليها ج.بول سارترJ.P.Sartre ومارتن هايدجر Martin Heidegger في هذا السياق الفلسفي. إن تساؤل ميرلوبونتي حول الحقيقة لم يتمحور فقط حول المفهوم الفلسفي ولكن أيضا حول إدراك الحقيقة في علوم الطبيعيات وفي ميدان الفنون التشكيلية والموسيقى والأدب. عبر مجمل مساراته، كانت نقطة البداية القوية لفكر ميرلوبونتي هو الإدراك البسيط لحقيقة الكائن في العالم الظاهر.

في كتابه الأول «بنية السلوك 1942» طور ميرلوبونتي إدراك السلوك كظاهرة كاملة مستندة على مبادئ النظرية الجشطلتية، هذا الإدراك مرتبط بنقد مزدوج للنظريات واقعية réalistes كانت، أو مثالية idéalistes. إن ميرلوبونتي يفهم السلوك في الوقت نفسه كمدرك من الخارج وكمنتظم ببنيات داخلية غير ذهنية. في كتابه «ظاهراتية الإدراك 1945 » تناول ميرلوبونتي الإدراك بشكل صريح كمدخل للحقيقة. في هذا المؤلف، انطلق ميرلوبونتي من أطروحة مفادها أن التفكير حول الإدراك هو الوسيلة المفضلة لتوضيح مسألة حقيقة الكائن في العالم الإنساني.

إن فلسفة ميرلوبونتي تطرح مشكلة ومكانة الحقيقة في حياة الإنسان وفي تنميته، إذ أن بحثه حول المسألة لا يهتم فقط بمعرفة معنى الحقيقة كمعرفة كيف تحدث؟ ما هو مهم بالنسبة له ليس معرفة الحقيقة ولكن هو البحث عنها. إن الحلول المتوصل إليها لا تهم بقدر ما يهم البحث عن الحقيقة نفسها، أي تلك التي حركت التاريخ.

تحدث بعض الأشياء في خضم البحث عن الحقيقة، إذ أن العالم ليس هو نفسه فيما بعد؛ بعض الأشياء قد فهمت والطريقة أو الشيء اللذان كنا نجهل وجودهما قد اكتشفا. التصور الكلاسيكي «الأزلي» الذي كان موضع تساؤل ينبني على مثالية الحقيقة، فهذه المعشوقة «الحقيقة» تخفي العمل الفعلي للمعنى عبر التاريخ، إذ يكفي إلقاء نظرة على تاريخ المعارف ليتبين أن تقدم الثقافة ينفي هذا التصور. إن مشروع ميرلوبونتي بعيد النظر، فالانتقال من الحقيقة كنموذج معرفة إلى الحقيقة كظاهرة يستلزم التفكير من الآن فصاعدا في الحقيقة عبر الزمن. كذلك ما نسميه حقيقة ليس فقط خطابا un discours واضحا ودقيقا عن الواقع ولكن بشكل عام حدثا un évènement والذي بواسطته يفسر العالم. فليست هناك حدود للشيء الذي نبحث فيه عن الحقيقة. إن ميرلوبونتي يتحدث عن حقيقة الكتاب وحقيقة التشكيل وحقيقة الإحساس وحقيقة الحدث وحقيقة الحياة، وكما نتحدث أيضا عن حقيقة نظرية علمية. بهذا يرفض ميرلوبونتي التمييز بين الحقائق الموضوعية les réalités objectives التي يمكن لها أن توصلنا إلى الحقيقة، وبين الأشياء الذاتية les choses subjectives والتي لا يمكن الحديث عنها بدقة. انقاد ميرلوبونتي أيضا لرفض فكرة «الطريقة من أجل الوصول إلى الحقيقة»، إذ ليست لها أي تقنية، لأن البحث عنها فعل إبداعي والذي يتجاوز بشكل دقيق المناهج التقليدية من أجل تقديم ما لا يمكن توقعه. إن كل هذه الملاحظات لها فقط حمولة ابستمولوجية.

إن المهم هو دراسة الحقيقة طور التكوين وليس الحقيقة المكتملة لأنها تمكن من فهم جيد لتاريخ الأفكار وتؤسس للعلوم الإنسانية. ولكن إذا أخذت هذه الملاحظات بجدية فإنها ستتطلب تجديدا أنطولوجيا كاملا. لا يمكننا تصور البحث عن الحقيقة كنقل ذاتي transcription subjective حتى لو كان إبداعيا من حالة موضوعية état objectif، ولا يمكننا المحافظة على الفرق بين الموضوع objet والذات le sujet. إن دراسة الحقيقة دفعت ميرلوبونتي للتساؤل حول الطريقة التي تكتسب بها اللغة المعنى وتستطيع بها التعبير عن أفكار جديدة.

إن الفكرة الأساس هي أن الإنسان يحتاج دائما إلى الكلام وهذا يعني أن الحقيقة هي مكون من مكونات الإنسان وذلك كيفما كان تمظهرها، ولكن لا يوجد هنا تعارض بين المنهج التأويلي herméneutique والذي سيموقع الحقيقة في الثقافة وفي تطوراتها، ومنهج أنطولوجي ontologique الذي يجعل من العالم لسان حقيقته الخاصة.

توصل ميرلوبونتي بدراسة اللغة والطبيعة إلى حصر المجال الأصلي، وإلى تقديم تحديدات لمفهوم الحقيقة خارج النطاق الضيق للمعرفة، إن الأمر يتعلق بالنسبة لميرلوبوتي بمعرفة قيمة الحقيقة في العالم المدرك، حيث إن هذه الأخيرة كانت مخصصة فقط للعالم كما هو le monde objectif. إن مؤلف ظاهراتية الإدراك يبدأ بنقد الأفكار الموضوعانية objectivistes والتي تطرح فيها مسألة الحقيقة لأنها حدت من أهميتها وطرقها. إن دراسة ظاهرة الإدراك ستسمح بمعرفة البعد الإبداعي في البحث عن الحقيقة. إن ميرلوبوتي يكشف مسالة إمكانية الحقيقية ويبحث عن من الذي يؤسس اليقين الطبيعي للكائن في العالم لرؤية الأشياء وإعمال تجربة الحقيقة.

سعى ميرلوبوتي عبر مسار أبحاثه إلى تحديد مجال الثقافة وهذا يعني مجال تكون فيه الحقيقة مؤسسة instituée وليس مكونة constituée والتي تقود فيها _إن صح القول_ حياتها الخاصة.

على سبيل الختم

حاول ميرلوبوتي انطلاقا من هذه التشبيكات أن يفهم مصدر الحقيقة. وهذا يعني الطريقة التي يحتاجها العالم للتعبير بها ليجد كينونته، والطريقة التي بواسطتها تكتسب الأشياء معنا جديدا والتي يغيرها هي أيضا (المعنى الجديد يغير الأشياء). يسمح هذا الإرساء الجديد في الكائن برفع الغموض الذي يوجد بين حدود المعنى وحدود الحقيقة. إن أبحاث ميرلوبونتي جعلت من مفهوم الحقيقة مصطلحا مركزيا لأنطولوجية أبحاثه.

المراجع المعتمدة:

.MERLEAU-PONTY, Maurice ; la prose du monde, édition Gallimard, 1969
.DIMOULIE, Camille, littérature et philosophie, Armand colin, 2002
Site web : www.oboulo.com

بين لغة الإيحاء وبلاغة الشكل..

يبدع الفنان السعودي عبد الله فتيني

د. محمد البندوري

يعتمد الفنان الدكتور عبد الله فتيني على التنظير الجمالي المحكم لتشكيل المعمار وفق خاصيات خطية جديدة نابعة من تجربته الخاصة وخبرته المعرفية التي تقوده إلى استنتاج بعض المقومات الفنية الأساسية التي يوظفها أثناء التطبيق، وهي لها دور في تغيير الشكل السائد إلى بُعد جمالي بملمح ذاتي مُقتبس من التراث العربي الأصيل، فمجمل التفاعلات التي تحدث بين المجال الدراسي والعلمي والمعرفي بما يتوفر في المبدع عبد الله وبما تحظى به أعماله الفنية من تنظير قوي؛ يُسهم ذلك في عملية البناء الفني. فهو يشكل محورا قويا في التكوين الخطي والبناء التشكيلي بالاعتماد على خاصيات جمالية سعودية، وباعتماد تطبيقات من التراث العربي الأصيل، وأخرى من الممارسات الخطية، وبين هذا وذاك يرسي دعائم معرفية وعلمية من خلال تنظيراته القوية، يُدجج بها البناء الفني، ويؤطرها وفق منهجه المعرفي وأسلوبه التشكيلي على مستوى الإنجاز. فجانب الشكل لديه يحظى بسمات إسهامه النظري. وقد يلحظ المتتبع لشأنه المعرفي، ولتطبيقاته في المجال التشكيلي والخطي هذا الإسهام النظري القوي الذي يحمل في عمقه مضامين مفعمة بالمعاني الفنية وبالأبعاد الجمالية. إن خبرة الفنان عبد الله فتيني قد قادته حتما إلى عوالم ذاتية وجعلت منه إطارا معرفيا وفنيا منفتحا على عوالم التراث العربي الأصيل في أشكاله المتنوعة، وفنونه المختلفة التي طالما شكلت زادا رئيسيا في أعماله الخطية والتشكيلية. إن وقوفه على أسرار المادة التراثية وخبايا الخط العربي، ورصده القوي للبعد الجمالي ودوره في تحريك العمليات الإبداعية؛ جعله يتجاوز المفهوم السائد بتكريس مؤهلاته العلمية والمعرفية والثقافية، ليقدم دورا فاعلا في الساحة العربية من خلال التوليف الفني بين فن العمارة وفن الخط العربي ورصد سمات الجمال بينهما. فجمع بين الحسنيين ليفتح فضاء تواصليا بين الخط العربي والعمارة، ببناء فعال في التنظير، وبرمزية قوية في الأداء، وتواصل أمثل وتفاعل رزين مع القارئ، ليُسهم بشكل قوي في التحولات التي أنتجها بهذا الخصوص، فنظرياته حول الخط والعمارة، وطرقه للسبل المظهرية والإقناعية لكلا المجالين، جعل فنه يتصل مباشرة بالتراث عامة، وبالنصوص النثرية والشعرية وبالفن وبالجمال. كل هذه الاستعمالات لها وقع قوي في عمليات البناء والتواصل، وفي أركان التجديد الفني وفق المقومات العربية الإسلامية. ولا شك أن تناول الفنان عبد الله فتيني لمشاريع يتفاعل فيها الخط العربي مع الشعر ومع فن العمارة ومع الفن التشكيلي؛ قاد إلى التأويل الجمالي الذي أدى إلى إنشاء بلاغة فنية، قوّت من القدرة البيانية والفلسفية للخط العربي، بل إنه لفت الانتباه إلى أهمية الوعي بحيثيات التوليف بين تلك المجالات وبين الخط العربي وتأثيرها في مختلف عمليات الإبداع العربي، وتأثيرها كذلك في الفن البصري، خاصة وأن الفنان عبد الله فتيني في رصده لتلك العلائق بين الفنون، طرأت لديه مجموعة من التقاطعات في عدد من القضايا الخطية والتشكيلية، ناهيك عما رصده النقد والبلاغة في هذا النطاق. ويمكن عدّ هذا سبقا فنيا في منجزه التشكيلي المفعم بعدد من المفاهيم والأفكار التي خولت له أن يُراكم تجربة رائدة قادته لأن يمزج بين الخط العربي والشعر والعمارة والتشكيل في أبهى الصور. وهو بذلك يضع صورة معرفية ومظهرية وحضارية للخط العربي والتشكيل وفق مجموعة من الأفكار والتصورات. وقد أسهمت مجموعة من تنظيراته السديدة في لفت الاهتمام إلى عدد من الخصائص الجمالية التي صنعت الجمال بدلالات في العمارة، وفق تشكيلاته الفنية والجمالية، ووفق رسوماته الخطية، الشيء الذي حرك عجلة التجديد في لوحاته. إنه مسهم في التطور الذي رام الأسلوب الخطي وجمالياته، ورام التشكيل وفنياته، بإبداع بعض الصيغ الجمالية التي ساهمت في تسنمه درجة إبداعية عالية، وساهمت في تعميق النقاش حول بعض القضايا الفنية التي تخص الخط العربي انطلاقا من منجزه المتفرد. فهو قد شكل مرتكزا تعبيريا في الساحة الفنية من خلال ما يحمله من تقنيات جديدة في فن الخط العربي والفن التشكيلي للتدليل عن طروحاته العلمية الموفقة، وتصوراته الفنية والجمالية، وفلسفته حول فن العمارة في مشغل فني وثقافي وشعري طموح، سعى من خلاله توصيف ما تزخر به العمارة، وما يتمتع به الخط والتشكيل من مقومات حضارية وفنية، وقيمة معرفية، وأسس جمالية، إذ يبدي في هذا الصدد قدرته الفائقة في توظيف مختلف الصيغ الفنية، منها التكوين والأداء الفني والتقنيات والتعبير بما تستوعبه تلك الصنائع المرتبطة بفن العمارة من فنون، وما يحمله الخط والتشكيل من مفاهيم وأفكار ورؤى تتجسد في المظهر التقني الذي يوظفه المبدع بكفاءة واقتدار لاستجلاء المظاهر البارزة لبعث القيم الفنية والجمالية في لوحاته الخطية والتشكيلية. من ذلك مقاربته المجال الحضاري بالأشكال المتنوعة بروح ثقافية ومعرفية وحسية؛ فاستهدف البنايات وأشكالها وخصائصها، وتقصّد المعنى في الخط، بوازع فني يأخذ الشكل نفسه الذي يشتغل عليه في فن العمارة، وغير ذلك مما أغنى الفلسفة الفنية لهذا المنجز، وأمدّها بمختلف التوجهات، فصياغته وفق هذه المسالك الفنية جعل مجال الشكل واضح المبنى، واسع النطاق، ما يَسّر فهم دلالة بواطنه من خلال ظواهره، وعضّد تناسق جهازه المضاميني؛ إذ إن مستوى الإدراك يستوعب القيم الفنية والتاريخية والحضارية، والأفهام تقتنص

مستوى الدراية، خاصة وأن المبدع يوظف من خلال الألوان والخط بعض الإشارات والإيحاءات والمؤشرات التي ترصد العلائق المختلفة بين الدوال والمدلولات، تحضر في أعماله الإبداعية التي يؤسسها على البُعد التقني والجمالي، عن طريق إخضاع المادة التشكيلية للتصورات البلاغية المرتبطة بالطابع الحضاري العتيق، مؤوّلا المعنى من خلال اختلاف المشاهد برؤيته الفنية، وطرق الدلالة، تبعا لمقاصد شكل العمارة وشكل الخط. فهو جعل حدا وسطا بين تمام الوضوح وبين الغموض. واستثمارُه لهذا النهج؛ أسهم في تجميع الخصائص الفنية، بتحويل الأماكن إلى منتوج فني مفعم بالدلالات، حيث يركز على أماكن معيّنة تحتوي زخما من البنايات التي تضم ما هو تراثي وتاريخي عريق، وفق جزالة الشكل وضبطه، والإصابة في التوظيف الفني والجمالي، والمقاربة في تشبيه البنايات؛ والملاءمة بين الخط والشكل: بين المستعار له والمستعار منه. وهو ما ينم عن ثقافة المبدع ومؤهلاته العلمية والمعرفية، فهو أستاذ جامعي خبَر المعارف والعلوم والفنون، ويعرف كيف يحاكي الأشكال وفق نظريات وأنساق معينة، بأساس في التمييز، وبالاستناد إلى خصائص الزمان والمكان والموضوع. ولا شك أن هذا ينم عن حسه العلمي والمعرفي، ليشكل منجزه وفق نظريات، تمثل انعكاسا لوعيه بالتفريعات والتلوينات المتعددة، لأنه أخضع منجزه الفني إلى تفكير نظري تشكيلي، ليصل به إلى ما يقتضيه التشكيل والمسالك الفنية من إعادة بناء المكان ومحتوياته، باستنباط العلاقة بين الواقع والمتخيل، لاستخلاص السمات العامة التي تميز أعماله، والتي تتوافق مع الطقوس التراثية، وتستعرض الجوانب الثقافية والاجتماعية لتلك الحقبة الزمنية التي رصدها بتشكيلاته. وبذلك فهو يمنح المنتوج التشكيلي أبعادا ودلالات أخرى، تسمح بالاتصال مباشرة بتاريخ محدد، ووفق مشهد جمالي ينطلق من طبيعته الفنية، اعتمادا على منهج يستدعي التشكيلات الملائمة، والعوامل المؤثرة في الأشكال والأنواع التي يتجلى فيها الإبداع، ليمنح القارئ فرصة القراءة وفق الأبعاد الفلسفية والتاريخية في نطاق جمالي وفني ودلالي، وهو بذلك يتقصد الدفع في اتجاه بلورة تصورات متجانسة تتدخل في الصياغة الفنية والجمالية، وفي الوظائف التي تروم المجال التقني، وهذا ما أدى إلى نحت أسلوب فني حمّال لجهاز مفاهيمي وتعبيري، خاصة لما تتلمس التغيير الحاصل في المادة التشكيلية وفي شكل الخط في ارتباطه بالشكل المعماري؛ ما يوضح تشابه الشكل وتقاربه في هذا المنجز الذي يُعد مستودعا للمعنى، ولعدد هائل من الدلالات، ويُعد كذلك محطة لتحقيق اللذة والإمتاع وفق وصفات أسلوبية تشكيلية وخطية بخصائص وسمات ذات بُعد فني، يحقق بها المبدع عبد الله فتيني مبتغاه في بلورة خصائص الخطاب الذي يروم مسالك التعبير الذي يدخل في مجال الصناعة التشكيلية وفي صناعة الفن عامة. وهذا يتأتى بموهبته في الإبداع والابتكار وفي ثقافته الموسوعية، لأنه يقف أمام مجموعة من الإمكانات الفنية ذات الوظائف التأثيرية؛ فيُكسبها الصيغ الإبداعية الملائمة حسّيا ووجدانيا بكل التفاصيل والحيثيات، لينسُج منها موقفا فنيا وجماليا يربط به الشكل بالمادة الفنية لصياغة معطيات أسلوبية وبلاغية، وصيغ جمالية جديدة تقوم على الإيحاء.

والظاهر في هذه التجربة العالمة، أنها اقترنت بالبراعة والجمال للدلالة على الفعل التشكيلي ومدى تأثيره في الرؤية البصرية. واقترنت كذلك بالبيان الذي تحمله أعماله، والذي

ينتج عنه مفهوم دلالي مُستمد من الواقع. وهو يختزن طاقة إيحائية تكشف عن فنيات المبدع وابتكاراته التي غالبا ما تقوده إلى إبداء بعض المعالم الخفية والمتسترة في الأشكال المتداخلة. وهي في عمقها دالة على المعنى التاريخي والاجتماعي، وتدفع بالخطاب التشكيلي نحو ذرى جمالية تثير عين القارئ، وهي دالة كذلك على تلك المادة الفنية الأداتية التي تعود إليها كل العوالم التي يرصدها المبدع وفق نظرياته العلمية. ليجعل القارئ يغوص في نسقه الفلسفي، وفي عمق المادة التاريخية، ويستقرئ مختلف التصورات والرؤى التي ترسخت في هذا المنجز المتفرد.

ويتبدى أن تشكيل هذه الأعمال بأجود معنى، في منجز متفرد، يمزج بين عدد من الحقائق العلمية والمكونات الثقافية والفنية؛ يعطي انطباعا بأن المبدع له مقصديات معرفية ومنهجية في التعامل مع المادة الخطية والمادة التشكيلية، يظهر ذلك من خلال التداخل والتخارج، ومن خلال البُعد الإشكالي في سؤال المقاربة بين الخط وفن العمارة والتشكيل، ما يؤشر على أن هذا المنجز يستبطن توجيها فنيا وثقافيا ومعرفيا تبلورت فيه بعض المبادئ التي حملها خطابه الفني، ما يجعلنا بصدد مجموعة من التساؤلات، التي تحيل إلى وجود همّ علمي ومعرفي داخل النسق الفني، وهو جوهر الإشكالية؛ بقدر ما يطرحه هذا المنجز من إضفاء الشرعية على الكيفية التي تمت بها مقاربة تلك المواد المنفصلة بوضوح في الدلالة، ويحسن في الإيحاء والإشارة، التي تلتمس في خبرة المبدع بشؤون التشكيل وأساليبه. وبالنظر إلى الصياغة الفنية في هذا المنجز وما اشتمل عليه من حقائق علمية ومعرفية وثقافية، ومن إفادات تشكيلية، وما توفر فيه من مفردات فنية، فإنه يعتبر حقا من معالم الفن التشكيلي السعودي والعربي.

وبناء على ما تقدم، فإن هذا المنجز يحيل على أن المبدع قد تقصد مسارا فنيا جديدا يعتمد العصرنة في التوظيف الشكلي للخط العربي وللصياغة التشكيلية المرتبطة بفن العمارة، ما يدعم الجانب الثقافي والجمالي والصفات المعنوية في الشكل العام، فيضحى الملمس التشكيلي حمالا لأوجه من البيان، ومكتنزا لأنواع من التصاميم الفنية والهندسية في سياق دلالي، يؤشر على التعبير عن مضمرات في الجهاز المضاميني الذي يضفي قيمة معنوية على هذا المنجز الثري. فهو يشكل لغزا فنيا تتقاطع فيه الأجناس الفنية والبلاغية والتشكيلية والخطية والمعمارية، بتشكيلات جمالية، ونصوص شعرية تتوالف مع الأشكال الخطية، ما يجعل من هذا المنجز بؤرة للإبداع المتعدد في الواحد، يحكمه نسق معرفي مركب، مليء بالطاقة التعبيرية، يتقصد المجال البصري، لإبراز الملامح الجمالية للشكل العام. وبذلك تفصح أعمال المبدع عبد الله فتيني في مجملها عن قوة تعبيرية، وعن قوة التركيب اللوني والخطي، ما يؤشر على فضاء مفتوح على كل العوالم الفنية والجمالية والبلاغية والتقنية، وفق بؤر بصرية، يستجلي من خلالها الإيحاءات المتعددة والدلالات المتنوعة. ولا شك أن للنصوص الشعرية بُعد فني في أعماله؛ وهو بُعد مبني على أسس مفاهيمية، وعلى توزيع منطقي في المساحة، وعلى ضبط دقيق للمقاييس في الفضاء، ما يسمح لمختلف عمليات التركيب وعمليات الوضع أن تحافظ على وحدة التكوين وعلى هندسة الشكل الخطي الذي يحاكي الشكل المعماري. وهو مقصد أسلوبي يخضع إلى رؤية فنية وجمالية معاصرة، بما يكتنزه من أبعاد قيمية ودلالية، وبما يحتويه من تكامل وانسجام في عملية البناء والتحوير والتوليف بين مختلف العناصر التشكيلية والمفردات الفنية. ويعتبر هذا أحد الركائز الفنية الأساسية في تشكيل أعمال ذات قيمة عالية، باجتهاد هندسي ومعرفي ركز فيه على مقومات العمارة وهندسة الخط وفق خاصياته الجمالية لنقل مجموعة من المعاني، ولينتج لدى الناقد أو القارئ نظرات أخرى متغيرة، لأن توظيفه للعناصر التي تنبذ الشكل الواحد للمعنى؛ يجعل من منجزه أداة مصدرية للفهم والإدراك الجمالي والفني والمعرفي، ضمن علاقات متفاضلة لا تقف عند حد معين، وإنما تستشرف الدلالات والمعاني المتجددة.

أحمد بلحاج آية وارهام

الواقف في ساحة رعبه

اندس في معطفه الذي كان أشبه بدرع هش يحميه من برودة الخوف، لا من برودة الليل. بدا كأنه شبح خائف يترقب، يترقب أن تخرق رأسه رصاصة من رصاصات الزمن الذي كان قد نصب له فخا مميتا. لقد قضى عقدًا كاملا من عمره في ظلام دامس، حيث كانت الوحوش البشرية تلتهم من جسده كل يوم جزءًا من إنسانيته.

خرج أخيرًا، لكن بلباس الرعب الذي كان قد تعشش في كيانه، يتردد في كل خطوة، يلتفت خلفه في كل زقاق من أزقة المدينة، خوفًا من خنجر يطعنه في الظلام، أو رصاصة تطلق عليه من مكان مجهول، أو قنبلة غاز تنزل كصاعقة على رأسه. كان يعلم أن الموت يلاحقه، لكنه كان مصممًا على أن لا يموت دون أن يصرخ، دون أن يعلن للعالم عن ظلم كان قد عايشه لسنوات.

الخوف كان رفيقه الدائم، إلا أن شجاعته كانت تتجلى في كل مرة يقرر فيها أن يواجه الظلم. كان يعلم أن كل خطوة يخطوها قد تكون الأخيرة، لكنه كان يصر على أن تكون كل خطوة خطوة نحو الحرية. كان يصرخ في وجه الرياح العاتية، وفي وجه القمع الذي كان يلاحقه ، وفي وجه كل من حاول إسكاته..

لم يكن هدفه فقط النجاة بحياته، بل كان يهدف إلى كشف الحقيقة التي كانت مختبئة خلف ستار من الفساد. فالحقيقة هي السلاح الوحيد الذي يمكن أن يهزم به كل من حاولوا إسكاته. ولذلك كان يبحث عن الوثائق، عن الشهود، عن كل ما يمكن أن يثبت للعالم أن هناك من يسرق أحلام الناس، ويقتل آمالهم.

وضدا على كل الوحشية التي واجهها، لم يفقد إنسانيته. كان يلتقي بالناس، يسمع قصصهم، ويشعر بألمهم. كان يرى في كل شخص يلتقي به إنسانا يستحق الحياة، يستحق الحرية، يستحق أن يعيش دون خوف.

للصعاب وجه مظلم، وله وجه مشرق حتى في الألم. في قلبه يحمل أملًا لا يتزعزع، وإيمانا بأن المستقبل يمكن أن يكون أفضل، وأن هناك جيلًا جديدًا يمكن أن يغير كل شيء. فهو يرى في كل طفل يلتقي به أملًا جديدًا، وفي كل ابتسامة أملًا في غد أفضل.

تهمس السماء له كل ليلة بألحان من النجوم، فيقف وهو الرجل الخمسيني في ساحة رعبه، يصرخ بكل ما أوتي من قوة، يصرخ عن الظلم، عن الفساد، عن كل ما كان قد عايشه. كان يظن أن هناك من يسمعه، وأن هناك من سيتغير بفضل صوته.

من أعمال النحات الكويتي سامي محمد

من أعمال الرسام الأمريكي ستيفن كيني

قصص قصيرة جدا

مبروك السالمي

لوحة

رسم فراشة. أحس بنبض جناحيها. حلق معها. حين تذكر أن الفراشات لا تعمر، بدأ يعد أيامه.

طمس

مرر يده بين خصلاته البيضاء. تذكر طفولته وهو يركض تحت الثلج. أغلق عينيه للحظة... وحين فتحهما، بحث عن أثرٍ لخطاه، فلم يجد سوى بياض الشيب.

إجابة

طرح الأستاذ السؤال. لم يرفع أصبعه... رفع القلم. كتب بثقة. أعاد الورقة بيضاء، فقرأها الأستاذ بتمعن. ثم كتب: ممتاز.

ليل

قال إنه قتل الشمس.

عندما طالبته بتفسير مقولته، ابتسم ابتسامة غامضة وقال:

«لم أتحمل ضوءها بعد الآن... كان يفضح كل ما حاولت إخفاءه.»

ثم سكت لحظة، وأردف:

«أردت أن أعيش في الظل، حيث لا يراني أحد، ولا أرى أنا الحقيقة.»

اقتربت منه، وهمست له:

«لكن الليل لم يأتِ بعد.»

أجابني بثقة:

«سيأتي... نسيت أني أوقفت الساعة أيضاً.»

جع

سارت في الدرب تحمل قفصين في صدرها. أحدهما يغرد شوقا، والآخر ينعق وجعا. كلما مالت نحو النور، جرّها ظلها إلى العتمة. وحين وقفت أمام المرآة، رأت نصف وجه يبتسم... والنصف الآخر يختفي.

دواة

اقتنى محبرة ذهبية، حرص على الكتابة بحبر مستورد. شق غريمه ساعده، وكتب بدمه. قرأ قصيدته على جمهور أنيق. ضمد الغريم جراحه... وألقى الورقة في المهملات

ظل

توقف عند المنعطف. تردد طويلا. اختار. وقبل أن يبتعد... كان ظله واقفا، يراقبه من بعيد.

تحرر

أبهر الحضور. طارد السراب، وسقط. كان ذكيا... لكنه لم يتحرر من غبائه.

حافِرُ البِلاهة المُصْطَفى

من أعمال الفنان الإيطالي كلاوديو نيكولي

الأحجارُ والنجوم لا ترغِمنا على موسيقاها
قمرُ الدم أيضاً
وتينةُ الطفولة التي
شَقِينَا بلُعَابها.
الأسوارُ سَابِحةٌ في الرَّهبوتْ
والعناصرُ.. كل العناصرِ
تفارقُ بكَارَتها ..
وحدها الغربان تعزف
أغنية المَارْشْ الأخير
مغموسةً في بقايا الغدرانِ
لا ماءَ على أجنحتها
ولا تراثَ البين والغفرانِ.
لكننا نخاف غدًا
أن تكشفنا العتمة النابحة
أو الضوءُ العاهر..
فحتى في الضوء لا نرى أنفسنا
وإذ نتلهف بكل ما أوتينا من وَهَنٍ
على رؤيتنا في المرآة ،
نستأنفُ صراخ الماضي
كأننا اندفعنا خارج المغارة
حفاةً
من دون قابلةٍ
من دون يد حانيةٍ
ولا أمومة ،
إلى
ثلجٍ أسودَ مُكَعَّبٍ
يتكسر باكيا
تحت لفائفنا
وبدلا من ختم كدْحِنا بالتاج
أو بالعاج
ختمنا الجِنَازَةَ
بمناشف الحائض
وَحَنُوط «تانيت»
أَهَلْنَا الشَّميمَ
على ثكناتٍ مذبوحةٍ
وسمعنا الجبالَ تنهض من سُعالها
على فَرْوتِها حقينةُ دماءٍ
أضاءَها زَيْتُ الأنبياءِ..
رأينا القُرى فوق ماءٍ
ليس مَنْ يَعْصِمها من
رَصْد الذيل والبندق
غيرَ الطير صَافَّاتٍ..
وانحدرنا بسرعة طائرة ورقية
أو مياه ميزابٍ غضبى
نحو
سَمَاءٍ موحشة
ومساء بأَنْف زَنِخ
مَحُوطٍ بِمدَقَّات شَبَقٍ
وذكريات لِوَاط.
تعالينا على العزلة
الخضراء ،
نُقْسم بالقبور متبوعةً
باليعسوب القرمزي
وبالرُّمَّانة الشهية ،
أنَّا لا نخشى الفضيحةَ في ثقوب الناي
والأرْغُنِ المنتوف
تعلمنا أن نلعق المسافة بأزيزٍ عزيزٍ
فوق كَمَنْجَاتٍ ضَاحِكةٍ
ونتَشقْلبَ خِفَافًا كقرودِ المَكَاكْ.
فيا سَيِّدَ المِلْحِ المُنْتَنْ..
يَا سَيِّدَ الملح المُنْتَنْ
ما أسْعَدَنا !
بالبراميل تتَدحدلُ على ظهورنا المُسَوَّمة
ونحن نَتَفَصَّدُ
كما تَتَفَصد عصا الأعمى
ويلمعُ ظهرَ التُونَةِ
في شِصِّ البرق
ما أسعدنا !
بالسَّرْنَمة
نحن الذين نُشْبِهُنا
بالطبل على القَفا..
بالنَّعيب في الغَسَقِ
بحافِرِ البلاهَة المُصْطَفى ..
بالجرس في الأعناق..
وبالهَزِّ.. بالهَز.. بالهزّ..
الحقَّ أقولُ: ما من لَمْزٍ ولا غمز..
فيا سيدَ الملح المُنتن !!
يا سيد الملح المُنْتَنْ ،
متى تَنْتَنْ؟
أم أستعِدُّ
لندمي
قيد دمي !!

محمد بودويك

الحديقة الأندلسية

عن الرحلة والكتابة وأشياء أخرى!

العربي بنجلون

..أحترم مكانتَك ككاتبٍ روائي ، لكني في هذا الْمَحْفَلِ لا أنظُر إليك ككاتب ، فأنا الكاتب ،وأنت شخصيةٌ روائيةٌ في روايتي ،أشُقُّ لها الطريقَ ، لتذهبَ نحو كل ما يمكن من أحداثٍ وشخصياتٍ...!

كلُّ أعماله الروائية، يورِّطنا الكاتبُ المغربي (محمد عز الدين التازي) في شبكةٍ من الخيوط، نجد صعوبةً في فكِّ عُقَدِها. ولعل في ذلك مُتعةً، لا تعدلُها متعةٌ، يصفها البعضُ بـ (لذة النص) الذي لا ينقاد لذائقتنا الفنية بيُسْر وطواعية، إلا إذا بذلْنا جهدا ذهنيا وتخيُّليا ولغوياً، وإنْ كان يبدو لنا، منذ الوهلة الأولى، ليِّنًا طيِّعًا. فهو ليس روايةً فقط، إنما مزيجٌ من رحلات، ومذكرات وخواطرَ، وسِيَرٍ ذاتية، وتجربة كتابة ونشر، وآراءٍ في الفن، وفي التاريخ، ورؤيةٌ للعالم والحياة، وتدبير وتسيير (أمورِ العباد والبلاد)!...فكيف للقارئ أنْ يَفرز هذه الخيوطَ المتشابكةَ، ثم يصل بعضَها ببعض، ليستخلصَ منها الفلكَ الذي تدور حولَهُ الروايةُ؟!

ليس هذا فقط، إنما هناك إشكاليةٌ أخرى، هي أننا لا ندري بالضبط كاتبَ النص الحقيقي؛ فالتازي يسلم السردَ لكاتب ورقي، وهذا يدخل في جدال وسجال حادّين مع شخصيةٍ أخرى، ورقيةٍ محورية، تساعدُ في عمليةِ السرد والكتابة، ليخوضا صراعاتٍ حَوْلَ قضايا يعالجانها، ومن يتحكَم في الآخر، فيما التازي يظل بعيدًا، ينْأى بنفسه عنهما، ولا يُقْحم ذاته في خلافات محتدمة بين شخصيتيه الروائيتين، وإنْ كانتا مَعًا من صُلْبه وتَرائبه!

ونحنَ، أيضاً، نظل تائهين حائرين، لا نميز بين الروائي والمؤلف الأول والمؤلف الثاني. بل أكثر من ذلك، نجد شخصيات وهْمية، تتصدَّرُ الروايةَ، كأنها حقيقية، مثل (ابن ضربان الشرياقي) الذي يُحَمِّله الكاتبُ أقوالًا وأفعالًا ثقالًا، يستنتج منها أحكاما قطعيةً جريئةً، كيلا يتحمَّل تَبعاتها، وهذه الشخصيةُ الخياليةُ تتكرر في أعمال روائية أخرى للكاتب نفسه، لحد أنْ عَدَّها بعضُ القراء (حقيقية) فصاروا بنيّة حَسَنة يستشهدون بأفكارها وآرائها، ويَعُدُّونها صَائبةً، دون أن يتحمَّلوا، ولو قليلا، عَناءَ البحث عنها في قواميس ومناجد الأعلام، إنْ لم (أكنْ أنا منهم!!)..

ومن ثمة، تفترض قراءةُ هذه الرواية حضورا ذهنيا وفكريا ونفسيا، ورصدًا نفّاذا لمراحل الرحلة والكتابة والتجربة الفنية والإبداعية، وإلا سنفقد بداية الغوص في بحر النصِّ، ولن نبلغ منتهى عُمْقه!

وهذا ربَما يؤشِّر على أن الْهَمَّ الوحيدَ للرواية (التَّازيَّة) عامةً أنْ تُظهر لنا (شكلا فنيا آخرَ) من أشكال السردَ والكتابةَ، أي تلعبُ على حبل الشكل الفني، غير السائد ولا الجاهز ولا المألوف. لأنَّ كلَّ ما تطرحه من قضايا، كمضْمون اجتماعي وإنساني وثقافي لها، ليس جديدًا ولا مفاجئًا ولا مثيرًا، فهو محتوى عامٌّ لبناء المضمون الفكري الروائي. ولسنا ملزمين أنْ نسترجع ما قاله أبو عُثمان عمرو الجاحظ في هذا الباب، فالكل يعرفه، وزُبْدتُهُ بتصرُّف أنّ (المعاني مطروحة في الطريق، وإنما الشأنُ في جودة السَّبْك...) إلخ!..ولا ذاك السؤال الوجيه الذي طرحه بعضُ الكُتاب الشباب على الروائي الكبير (ولْيَمْ فوكْنَرْ): هل يمكننا أن نصبح كتابا كبارًا مثلك، لأنَّ في جُعبتنا رصيدًا هامًّا من الأحداث والشخصيات والأفكار والمواقف...؟

أجابهم باسما: لا لا، هذا لا يكفي، لأن مشكلة الكتابة تكمُن في كيف تلتقطون تلك الأحداث!

وهنا، أُشيدُ، كقارئ، بإبداعات التازي، التي تشرع بابَ الخلق والإبداع على مصراعيه في وجه الكتاب، وتعبِّد لهمُ الطريقَ الشائكَ، بدل أنْ تظل الكتابةُ تكرارا واجترارًا وتقيدًا للأشكال العادية المتداولة، كما تأخذُ بأيديهم إلى عالم الكتابة الأدبية لديه، وسلوكاته في فن الكتابة، وما تقتضيه من رؤى إبداعية ابتكارية، وذاكرة يقظة، ونزوعاتٍ خياليةٍ، كي يستقيمَ النص، وبالتالي، يحقِّق لذّتَهُ المبتغاةَ...!

ولعل السؤالَ الذي يُثار، قبل أنْ نَلِجَ عالمَ الرواية، هو عن دلالة العنوان، الذي يعتبر عتبةً، والكاتبُ يَسَّرَ لنا الجوابَ، وتحمَّل، بَدَلَنا، عَناءَ التفكير، عندما قال: ((اشبيليةُ مشتهاةٌ، واقعةٌ في التاريخ وفي ذاكرة كل العرَب...)) فهي، وإنْ كانتْ أُخْتًا شقيقةً لمدينتي غرناطةَ وقرطبةَ، فإنَّ ((وجهها مختلفٌ بعضَ الاختلاف)) الذي يتجلى في أحيائها وأبوابها وبيوتها ومناظرها. غير أنَّ المعنى الخفي للعنوان، ليس جمالَ الأندلس، المتشكِّل من القصور والمساجد، والآثار والطبيعة، وإنْ كان يقوم بجولة فيها، ويشاهد جمالها الأندلسي، وعظمة عمرانها، إنما يوحي بما وراءها من أحزان وآلام الذين لجأوا إلى حضْنها لتأويهم، وتُغنيهمْ عن ذُلِّ السؤال في بلدانهم...!

لكنْ، قبل أنْ تصلَ الشخصيةُ الرئيسيةُ في الرواية إلى إشبيلية، لتلقي محاضرةً هناك، ستجتاز بوابةَ مدينة (سبْتةَ) التي أحْسَسْتُها بأنها في ((يوم القيامة)) ص9 نظرًا للحشود

المتراكمة المتدافعة من الرجال والنساء. وبمشقة النفس، تخترق تلك الموجة البشرية، لتقصد إشبيليةَ، فتقضي بها ثمانيةَ أيام حُسومًا، وهي بمثابة فصول الروايةً من الاثنين 21 نوفمبر إلى الاثنين 28 نوفمبر، فضلا عن أيام أُخَرَ من ديسمبر، تُشكِّل فصلا مستقلا عن الأولى!

ونعود إلى ابن ضربان الشرياقي، الذي يلخص لنا رحلةَ الكاتب إلى الأندلس، بل يُغْنينا عن قراءة الرواية كلها، فيقول: ((أيها الكاتب العجيب والقريب الأريب، ها أنت تخرج من مقام إلى مقام، لتبلغ المرام، تُبَدِّد الحيرة والكآبة والسَّقام، وتخرج من مكان إلى مكان وتذهب من زمان إلى زمان، وحيث أراك منطلقَ الفكر، منشرحَ الصدر، جَيَّاشَ العواطف، دَفَّاقَ الكلمات من موقف إلى موقف ومن رفقة إلى رفقة ومن ابتهاج إلى ابتهاج ومن حال إلى حال، في سفر تلقى فيه من الأخيار والأغيار، تتعلم حكمة الكلام وحكمة الصمت وتفتح عينيك على ذاتك وصبواتك وتجلياتك...)) ص5. فهذه القولةُ الافتتاحية، التي توَّج بها الروايةَ، تأتي بمثابة الخيط الناظم بين كلِّ الأيام، التي أمضاها الكاتب في الأندلس. ففي كل يوم، أو فصل، يلتقي بشخصية ما، وعَبْرَهاً يسبُرُ أغْوارَ الذَّوات المغتربة، وما تعانيه في تلك الدِّيار، أو بشخصيات إسبانية، ليلتقط منها آراءَها في الحياة والكتابة والفن والمعاناة في توفير لقمة العيش...!

وتستهل الروايةُ شخصياتها بالروائي (رضوان العباسي) الذي كلَّف (إدريس الغالي) بكتابتها، وأصبح هو بطلا ورقيا فيها، كسائر الأشخاص الحقيقيين الذين تحولوا إلى شخصيات مركزية وثانوية في الرواية، ص32. وكان أول دور أُسْند إلى إدريس، هو السفر من مرتيل المغربية إلى إشبيلية الأندلسية، لإلقاء محاضرةَ عن ((البديل الثقافي وثقافة البديل))!..ويبدو أنَّ رضوان ورَّطه في هذا السفر الثقافي، الذي لم يكنْ مستعدًا له، وأنَّ غايته هي أنْ ((يصنع له المصائرَ)) ص37. وإنْ كانا معًا يتقاسمان الأفكارَ نفسَها، ويلتقيان حول بعض القضايا، إلا أنه لم يُحَدِّدْ له شكلَ الكتابة: ((هل هي رواية، أم مَحْكي ذاتي، أم سيرة للسفر)) ص46. ممَّا يجعلنا ـ نحن القراء ـ نتقبَّل هذا العملَ الأدبي، على أساس أنه (بلا هوية) أي دون أنْ نُخْضعَه إلى خصائص جنس أدبي محدد، وإنْ كان غلافه مُجَنَّسا بـ(رواية) وهو بالفعل كذلك، كما سنرى!

إذا كان إدريس الغالي من إبداع رضوان العباسي، فإنه سيتمرَّد عليه، ويقلب له (ظَهْرَ المِجَنِّ) إذ يرفض أنْ يحقق أمنيةَ صاحبه، الذي ما حَوَّل الكتابةَ إليه، إلا ليسرد روايته، لَكنه تخلى عن هذه الرغبة، ليتناول سيرا ذاتية لأدباء وفنانين مهاجرين أو مقيمين. وبذلك، يُشكِّل هذا التمرُّد (عقدةَ الآخر) أي التخلص من رضوان الذي أراد تهميشَهُ، وتحويلَهُ إلى شخص عادي كسائر أشخاص الرواية، ليؤدي دورًا محددًا، وهو في الحقيقة ((من أبرز الكتاب المغاربة)) ص50، ما جعله يعتبر هذا السلوكَ ((مكرا أدبيا)) ص36 لم يُراع فيه علاقته. وتجلى هذا المكرُ، في محاولة تغيير مبادئه، فيغدو ((كاتبا تحت الطلب)) يكتب ((حياة الآخرين مقابل أجرٍ)) ص 53 ليملأ جيبيه الفارغين بالأورو، وهو المغترب عن وطنه!

ويستغل إدريس هذه الرحلةَ، لإجراء حواراتٍ مع عدد من الكُتاب والفنانين من بلدانٍ مختلفة، الذين ضاقتْ بهم الحياةُ القاسيةُ، فهاجروا إلى إسبانيا. وكانت البدايةُ مَع الفنانَ السَّاخر (مروان الشافعي) الذي قدَّم نفسَهُ قائلا: ((أنا المشرد فوق هذه الأرض. أنا السوسيَ الذي ولد في أرض سوس، في تافراوت بلد الروائي المغربي محمد خير الدين)) ص63. ثم يسرد مسيرته الدراسية من المعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان إلى معهد إشبيلية، لكنه يُخْفق في دراسته، ويتعرَّض من قبل أستاذته للتمييز العنصري لتفوقه الباهر. فاتَّجَهَ إلى رسم الوجوه بالمقابل، وأحيانا، إلى تفجير رغباته المكبوتة في الماخور، فقد حاول أنْ يسوي وضعيته بإسبانيا، ويقيم معرضا للوحاته، لكنَّ كلَّ الأبواب سُدَّتْ في وَجْهِهِ، وهكذا ظلَّ مشرَّدًا، رغم

تـفـوُّقـه الفني!

ويلتَقي بالموسيقي (محمد نسيم) الذي حكى له بعضا من معاناته، فلم يجدْ أمامَهُ إلا هجرتُه من بلدٍ لم يُقَدِّر مواهبَهُ الفنيةَ. كان أستاذا للموسيقى، يتقاضى أجرا زهيدًا، لا يكفي عيش زوجته وأطفاله الخمسة، وعندما ضاق به الحال، هاجر ليشتغل في شركة توزيع الغاز. علَّل نفسَهُ قائلا: ((فنانون وكتاب كبار عالميون، كان قد تَفَرَّق ما بين نشاطهم الإبداعي وبين مسالكهم في العيش للبحث عن القوت، عملوا حمَّالين يحملون صناديقَ الخضر على أكتافهم في أسواق الخضرِ، أو محاسبين في أسواق الحبوب، أو عمال تلغراف، ولكنهم انتصروا على الحياة بشهرتهم في عالم الكتابة والفن. هل أجد العزاءَ في ذلك؟..وجدته)) ص77. وتتوالى السِّيَر الذاتية للمهاجرين، ذوي الكفاءات الفنية والأدبية والدينية، كالمُتَفَيْقِه (عبد الله الغزواني) الذي ينتقد الفنانَينَ والمفكرين والأدباء، ويراهم مجرد متطفلين، لا يفقهون شيئا. والناشط الثقافي محمد الفارابي، وهناء الوردي من ورزازات، وناطاليا من روسيا، ورفائيل ومونيكا، وخوسي ماريا الإسباني الذي هام عشقا في فاطمة...كل منهم يجر ذكرياتٍ أليمةً، وصراعات مع واقعه الاجتماعي. وما بين شخصية وأخرى، تُكْرَع، صباحَ مساءَ، أكوابُ الجُعَّة، وأقداحُ النبيذ بين إدريس وأصدقائه، في دوامة من العبث واللاجدوى!..وفضلا عن تلك الأيام الثمانيَّة، التي أمضاها المحاضر إدريس الغالي في إشبيلية، نجد يومًا إضافيًا آخرَ، سمَّاهُ (يوم الرماد) ويعني به يومَ عودته إلى شقته في مدينة مرتيل، فيجد أمامه مفاجأةً: النيران الملتهبة تلتهم كل شيء في شقته، حتى صارت الأرضُ ((عاريةً ترتفع عليها طبقةٌ من الرماد وبقايا الأشياء)) ومنها ((شخصيات رواياتي التي عاشتْ في ملفات الحاسوب صارتْ إلى رماد)) ص317 ((ما عدا كتابَ الله لم تمسسه النارُ)) ص318. فهل الحريق ناتج عن مسٍاس كهربائي، أم المتفيقه الغزواني أضرمه خُفيةً، عقابًا له على محاضرته الجريئة؟!

يمكننا أنْ نعتبر هذه الروايةَ سردًا اجتماعيًا وثَقافيًا وتاريخيًا، وهي بالفعل كذلك، لأنَّ الغايةَ من رحلة الكاتب إلى إشبيلية، هي إلقاء محاضرةَ، فكانت الرواية تعكسُ من حيث يدري أوَ لا يدري مؤلفها رضوان العباسي، سيرتَه الثقافيةَ، التي دوَّن فيها، بفضل إدريس الغالي، جملةً من الآراء والأفكار التي تؤرقه، كالظروف التي يعيشها المثقفون والمبدعون في ديار الغربة، والعوامل التي دفعتهم إلى الاغتراب عن أوطانهم. وهو بهذا التوجُّه، يُظْهر لنا رؤيتَه العامةَ للحياة، وتتجلى في أوضاع الإنسان في كل البقاع، وليس في المَغرب وإسبانيا فقط. حقيقة أنَّ الرواية، بصفة عامة، من أكبر الأجناس الأدبية التي عبَّرتْ عن الأفكارِ والمشاعر الإنسانية، والأحداثً والوَقائع والمصائر، لشساعة فضائها، لكنَّ هذه الرواية بالذات تقتربُ أكثرَ من الحديث والحوار المستفيضين، حول مفهوم الثقافة والتجربة الأدبية للكاتب، فهناك تناقض ((بَيْنَ ثقافة سكونية أنتجتها مراحل من العطل الفكري، وثقافة دينامية ترتبط بوهج الأسئلة وبمواكبة الحاجة إلى التغيير)) ص106. وراهن المثقف المغربي، وحضور الثقافة في المشهد الإعلامي، وصراع المثقفين والمبدعين العرب في عصرنا الحاضر. كما ينتقل إلى تاريخ جبل طارق، ومالقا، والخيرالدا، فالتجربة الروائية لديه، ودور النقاد في تقييمها...كل ذلك ((لِبناءِ مشهدٍ روائي يحفُل بالموضوعات والأشكال)) ص35. وفي الوقت نفسه، لا ينسى أنْ يسرد للكاتب الحقيقي، الذي هو الروائي محمد عز الدين التازي، بعضًا من سيرته الذاتية، ونخصُّ بالذكر تعرُّضَ شقته لإضرام النار، الذي عكسته الجرائد الوطنية!

ومؤلفُها المفترض شعر بهذا المزيج بين الثقافي والأدبي (السيري والروائي) والاجتماعي والتاريخي، الذي لا يستقيم مع جنس الرواية، فقال كأنه يعتذر: ((لم أكنْ أريد لهذه الرواية أن يذهب بطلُها، الذي هو أنت نحو طرح الأفكار في الكتابة الروائية تتشخص، وأنت بالغتَ في تقديمها كأفكار. لا أحب أن أكتب روايةً أطروحةً تحفُل بالتناقضات الفكرية، وإنما أحببتُ أنْ أكتبَ تشخيصا لهذه الأفكار من خلال الواقع)) ص137.

بقلم : جان لوي لوترا (*)

اللقاء الحاسم بين السينما والأدب

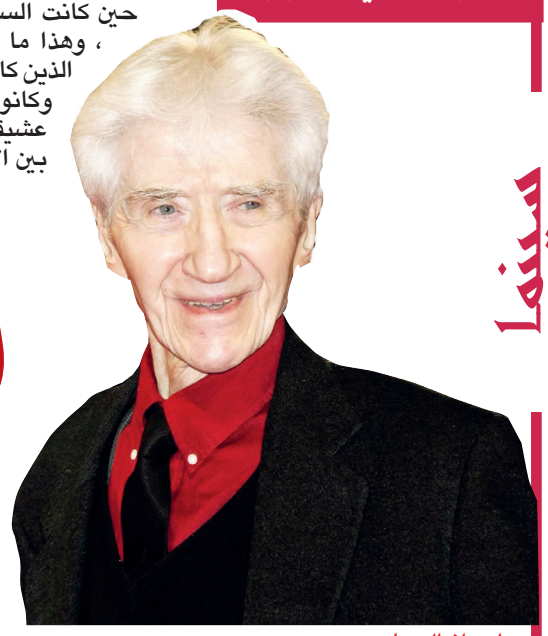
الجزء الثاني

تعريب : عزيز الحاكم

الحبر الأبيض

خلال برنامج تلفزيوني أعده نويل سيمسولو حول كوكتو استحضر غودار هؤلاء السينمائيين ـ الكتاب، وتحدث عن «عصابة الأربعة ، أي بانيول ودوراس وغيتري وكوكتو. وما كان يعرف بالأدباء الذين صنعوا السينما في لحظات أكثر مغامرة وأشد خطورة من السينمائيين. وكان ذلك أيضا امتدادا لـ «كانودو دو لوك «، وأولئك المثقفين الكتاب الذين أحبوا السينما على الفور، وأنجزوها ولم يتهربوا منها. والذين أغرتهم بالمعنى القوي للكلمة، أو أغوتهم الأميرة، حين كانت السينما تشبه إلى حد ما الساحر ميرلان ، وهذا ما سنجده لدى هؤلاء الأشخاص الأربعة الذين كانت لديهم خلفية مسرحية أو أدبية قوية وكانوا متزوجين بها ، ثم وجدوا بجوارهم عشيقة أو عشيقا وصعب عليهم الاختيار بين الاثنتين « .

لعبة الإغـــواء هذه



جان دانيال بوليه

المصحوبة بالتجربة (أي الانتقال إلى الإدراك) تشكل شروط اللقاء من غير أن يتحقق اللقاء التام. وخـلال ستينيات الـقرن العشرين تضاعف عدد السينمائيين ـ الكتاب في فرنسا: ألان روب غرييه، جورج بيريك (8) وفي نفس الوقت أصبح عدد معين من الشباب الذين يهوون الأدب سينمائيين. وعبر ألكسندر أستروك (من مواليد 1923) عن حلم جيله بالقول: « إن الشبان الذين يبدؤون في قراءة الصحف والمجلات لن يتمكنوا أبدا من معرفة ما كانت تشكله بالنسبة لنا المجلة الفرنسية الجديدة ولا يمكنهم تخيل نوع التوقعات المبهجة التي كانت تدفع كل شهر الآلاف من الفتيان إلى المجلة البيضاء الصغيرة ذات العنوان الأحمر التي تصدر من شارع « دو بون» متضمنة نصوصا لكل من أندريه جيد وبول فاليري وأندريه مالرو» (9)

كان هؤلاء الشباب مفتونين بالمجلة ودار النشر، ولم يحلموا إلا بالنشر فيها يوما ما (حقق جان لوك غودار حلم المراهقين هذا في العام 1998). ولحسن الحظ أن جان رونوار كان حريصا على ذلك فقد « أحدث فيلمه «قواعد اللعبة « أكبر عدد من المهن لدى السينمائيين الشباب الذين فكروا أولا في التعبير عن أنفسهم من خلال الرواية». كما أشار أندريه بازان سنة 1947 إلى أن روجيه لينهارت قد قام خلال العطلة الأخيرة بتصوير رواية ليست من تأليفه.(10)

لقد اكتملت الشروط، والمسرح جاهز، والممثلون كذلك. ومن الضروري الآن دراسة بعض طرائق هذا اللقاء الحاسم. وسنختار منها اثنين مأخوذين من عمل آلان رينيه وجان دانيال بوليه. فألان رينيه لم يعرب أبدا عن رغبته في أن يكون كاتبا، ومع ذلك تطورت معه علاقة أصيلة بالأدب. فقد اعتبر ريمون كوينو أعظم كاتب في ذلك الوقت، كما أتيحت له فرصة التعاون معه في فيلم « أغنية ستيرين». وظل هذا التعاون تقليديا بمعنى أن يتدخل كوينو في كتابة التعليق « بعد ذلك»، لكنه كتب نسخة أولى تقليدية جدا من التعليق فطلب منه رينيه إعادة كتابة نص آخر. ونحن نعلم أن كوينو اختار أن يكتب قصيدة تعليمية ساخرة بالوزن الإسكندري (بحر شعري من اثني عشر مقطعا صوتيا) ،وكان ريتيه قد طلب منه أن يعبر عن نفسه بعمق وألا يحاول كتابة تعليق عادي جدا. وهكذا تم الانتقال من التعبير الأدبي إلى التعبير السينمائي بطريقة أشاد بها غودار آنذاك. وقد صاغ رينيه هذه الصيرورة الناشئة بين التعبيرين تبعا للعلاقة التي ستنشأ بين التعبير الإسكندري واستعمال السينماسكوب (الشاشة العريضة).

بعد ذلك اشتغل رينيه مع كايرول ودوراس وروب غرييه وجاك سترنبرغ وسيمبرون وغيرهم، وفي كل مرة بطريقة فريدة للغاية.

آلان رينيه

لأن السينمائي لا يقوم باقتباس عمل موجود بل يطلب من الروائي أن يشتغل له ومعه ، بحيث يكتب الروائي السيناريو « تحت رقابته « ، وكانت القاعدة تقضي بألا يحاول « صنع السينما» بل أن يظل مخلصا لكتابته . لنأخذ مثال « السنة الماضية في مارينباد». يقول روب غرييه: « أنا لم أكتب السيناريو بل تقطيعا مباشرا، بعدها قام رينيه بالتصوير بمفرده. لقد احترم كل التفاصيل بدقة، لدرجة أنه كان يبعث إلي (وأنا حينها في إسطنبول) ببرقية كي أغير فاصلة في النص. ومع ذلك فقد حول كل شيء. ومن الواضح أن قراءة عملي (المنشور) قد تدفع إلى الاعتقاد بتطابق العملين إلا أن الفيلم، رغم كل شيء، يبقى فيلمه هو» (11) . واليوم تتوفر نسختان من « السنة الماضية في مارينباد» : فيلم من توقيع آلان روب غرييه ورواية سينمائية من توقيع ألان روب غرييه .وقد كان لهذين العملين التوأمين ، المتباينين والمتكاملين ،صدى قوي، إذ يلاحظ تقارب كبير بينهما فالحوارات متطابقة والاختلاف بينهما ضئيل جدا . لقد اعتمد رينيه على نص روب غرييه ومع ذلك تبدو العلاقة بين العملين تزامنية وأقل كرونولجية، متشابهة بشكل غريب، لكنها تختلف من جزء إلى آخر (لأسباب لا تتعلق بانتمائهما إلى وسائل تعبير مختلفة). وحين شاهد روب غرييه الفيلم استعاد نصه رغم أن هذه النسخة المكتوبة هي أيضا كتابة ثانية. فإذا كان رينيه قد استجمع الأصداء التي أيقظها فيه السيناريو فإن روب غرييه يطابق نصه مع ذكرى الفكرة الأولية التي تمت تصفيتها من خلال مشاهدة الفيلم. وهذا هو التوليد المتزامن لعملين يولدان بعضهما. قد يفكر المرء في نص بورخيس حول بيير مينار وهو يعيد كتابة ضون كيخوطيه. ذلك أن أحد العملين (لكن أيهما ؟) سيكون إعادة كتابة للآخر. ليس فقط لأن أحدهما يترجم الآخر بوسائله الخاصة .

في هذه الحالة المحددة، يمكننا أن نفترض أن ضون كيخوطيه الذي أعيدت كتابته ليس هو الفيلم ولا الرواية السينمائية، بل عمل ثالث ، سابق على الاثنين الآخرين ، عمل أصلي حقا تم نسيانه ، وستكتشفه الرواية السينمائية من خلال الفيلم وسيكتشفها الفيلم من خلال الرواية السينمائية - والتي ستكون واحدة من أعظم روايات الثقافة الأوروبية ، بشخصياتها ومواقفها والعواطف التي تثيرها وما إلى ذلك. وفي سن الرابعة عشرة تقريبا اكتشف آلان رينيه «بوتوماك» لجان كوكتو، ثم السورياليين: «الحواري الصالح « لفيليب سوبو، و»فلاح باريس» للوي أراغون ، و»ناديا» لأندريه بروتون ، وبيانات السوريالية .

كانت الحركة السوريالية التي ورطته فيها هذه القراءات توجه حساسيته وخياراته. وليس من المستغرب إذن أن يشعر روب غرييه ب «الخيانة» وهو يعترف بحرص رينيه الشديد على الدقة في نصه. وقد ذهب كلاهما بعيدا وفق ما تسمح به طبيعتهما. ومما لاشك فيه أنهما يقدمان مثالا نموذجيا للقاء» الحاسم» الذي يسلط الضوء بوضوح على ما يعبر عنه دولوز في قوله : « إن التكثيف ،والاختلاف في التكثيف، هو هدف اللقاء وهو الغرض الذي يرفع اللقاء من حساسيته».

الوجه الآخر لهذا اللقاء الحاسم بين السينما والأدب يقدمه لنا جان دانيال بوليه. فإعجاب هذا الأخير ب « أغنية ستيرين «(1958) أو ب « رسالة فريدي باوش « (1981) تشير بوضوح إلى العائلة التي اختارها، فقد توجه إلى فيليب سوليرز وجان ثيبودو، وبما أن مشاركة جان ثيبودو (12) في عمل بوليه طويلة جدا على مستوى المدة الزمنية وأشد تنوعا من عمل سوليرز فسنكتفي بالحديث عنها. إذ أن العلاقة بين الكاتب والسينمائي قد تشهد بعض الفتور، لكنها مع ذلك تصمد أمام محك الزمن.

كتب ثيبودو لجان دانيال بوليه بعض المشاريع (الفصل الأخير) وحرر» تعليقات» بديلة أحيانا (المرأة ذات الألف وجه) واختار بعض الاقتباسات من كتاب آخرين (من نص فرنسيس بونج « الله يعلم ما حصل» ونص بول كلوديل الذي كتبه عن هوميروس» ثلاثة أيام في اليونان» وأدرج بطلب منه) كما اقترح لأدائه «أصوات» كل من : جان توبار،أوليمبيا كارليسي ، دومينيك غراندمون ، ميكائيل لونسدال ، وغالبا ما كان يتدخل بعد إنهاء الفيلم ، متخذا وجهة نظر «نقدية» أو»تباعدية «(تخص «المتفرج» في « ثلاثة أيام في اليونان»). وقد أدى هذا التعاون إلى استثارة نشاطه « التخييلي» فابتكر «قصصا» منها «قصة غير مرئية» لفيلم « الله يعلم ما حصل» (تذكرنا ب «العام الماضي في مارينباد»).

لقد شكل هذا التعاون لحظة قوية و»تأسيسية «مع الكتاب، بمعنى أن هذا اللقاء بين السينما والأدب تم بعد فيلمي « البحرالأبيض المتوسط» و» تخيل روبنسون». في البداية تمت قراءة «روبنسون» أو «طي النسيان في المحيط الهادئ» لميشيل تورنييه (مع كتاب دانيال ديفو كخلفية) : «لقد اخترت أبسط قصة والأكثر شهرة على الصعيد الخارجي « ثم طلب بوليه من ريمو فورلاني (روائي ومسرحي) كتابة سيناريو كان من المقرر تصويره في جزيرة يونانية. في هذه المرحلة كان التشابك مع الأدب مهما بالفعل لكنه تقليدي، والنتيجة لم ترض المخرج الذي لجأ إلى جان ثيبودو. وقد علق هذا الأخير على عمله خلال مداخلة ألقاها في رواق»جو دو بوم « في باريس جاء فيها :

« وهكذا قمت بنوع من النقد اللاذع لعمل بوليه وفورلاني أيضا ، لكن في شكل مناجاة ثانية ، أي أن توبيا إنجل حين كان يردد مونولوغا أول في الصورة كان يردد مناجاة ثانية خارج الصورة . كان هناك تقسيم للشخص، وهكذا كنت أنتقل إلى المستوى الروائي. لم يكن ما فعلته تعليقا. وكنت عاجزا عن دعم فيلم بتعليق لم أوافق عليه. لذلك اخترعت نوعا من الخيال بين مزدوجتين، كحد أني وكموقف تخييلي شديد اللهجة، موقف فرويدي وماركسي ، ويمكن القول إنه ماركسي أكثر منه فرويدي ، وهو مدين بالكثير لفريدريخ إنجلز، رفيق ماركس ، الذي كتب صفحات جميلة جدا عن روبنسون كروزو العظيم ، بوصفه أسطورة برجوازية ، وهذا يعني أنه انطلاقا من لا شيء ، على ما يبدو ، يعيد روبنسون بناء العالم والمجتمع الطبقي في انتظار جُمعة النصر،، إلخ ... (....) لكن أسطورة روبنسون كروزو لدى جان دانييل وفورلاني كانت في الحقيقة أسطورة البرجوازية وقد استنفدت أنفاسها ، مادام لم يصنع أي شيء ، ولم يقتل أحدا ، كان يصطاد فقط ، لذلك كنا في نوع من المسالمة الغريبة ، لم يأت يوم الجمعة وكان كل شيء مهددا بالانهيار. كانت أسطورة بالية. وكنت قد كتبت له نصا أوليا عنيفا جدا بالتأكيد. ولحسن الحظ أن أناتول دومان توسل إلى باربيت شرويدر، في ما أعتقد، أوأعطاني شيكا، لذلك كتبت نسخة ثانية ممكنة التحقيق بكثير وصحيحة في نهاية الأمر، وأنا لست أدري ما إذا كنا نتحدث عن التفكيك، غير أني في الوقت ذاته وافقت على الفيلم بمعنى أن تعليقي خارج الصورة أضاف مسحة حلمية، وكنت أقلب كل شيء إلى نوع من الطابع الحُلمي المعمم، وفي الوقت نفسه أنتقد ما كان يتم إنجازه » (13)

وبالتالي فإن العمل كما نعرفه هو نتيجة «تعاون» غير عادي، على مستويين، بين سينمائي وكاتبين، مع تأثير التحفيز الذي يقوم به كل منهما تجاه الآخر.

ويمكننا أن نقدم مثالا بفيلم آخر لبوليه هو «الله يعلم ما حصل». فبصرف النظر عن كون هذا الفيلم هو عموما تكريم لشاعر (آلة كاتبة)، فمن المفترض أن ترافق صوره كلمات الشاعر، أي التحدث في نفس الوقت أو التحدث نيابة عن الشاعر. ونقلاً عن نص كتبه بونج بضمير المتكلم (على سبيل المثال، «العالم الصامت هو وطني الوحيد») يستحوذ بوليه على كلمات بونج ويتملكها. وبذلك تعبر كلمات أحدهما عن فكر الآخر، وهنا يعيد بوليه تملك بونج ويمدده بطريقته الخاصة، أو يعيد ابتكاره... فهو من خلال استرجاع نص مشهور (أو بالأحرى كتاب) عن الصابون، ومن خلال الحديث عن الحبر الأبيض، يشير إلى «التعاطف « الذي يشعر به تجاه عمل الشاعر. ذلك أن صورة الصابون المغمور في الماء وذوبانه تعني عدة أشياء: الذوبان بالسعادة، ولكن أيضا الموت (لقد عبر كوكتو لبيكاسو عن اندهاشه بأن المرء لا يذوب في حوض الاستحمام) وكذا عن الوقت الذي يستغرقه الذوبان (والوقت مهم في الفيلم حتى خلال تحضيره (14). وخلاصة القول إن هذا الاختفاء التدريجي للصابون يولد حبرا أبيض (على العكس من حبر الحبار) وهو حبر غير مرئي وشبحي.

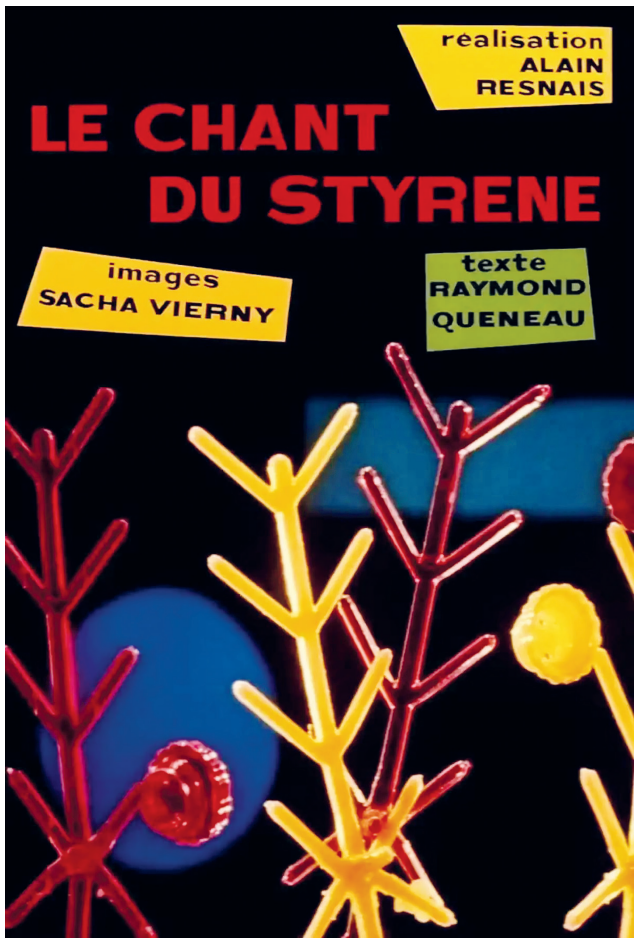
ويمكن القول بالفعل إن الحبر الأبيض، ومن صفاته التلاشي، هو حبر شبحي، فصورة هذه السحابة البيضاء المحيطة بالصابون تتعارض من جهة مع تلك التي يقدمها الحبار الذي ينشر حبره الأسود، ومن ناحية أخرى يبدو أن المخرج يضع نفسه ضمنيا أمام الكاتب: يستخدم الأخير حبرا أسود «مقاوم» بينما يكتب الأول بحبر عديم اللون وغير مرئي. وهذا الحبر يصير مرئيا مرة أخرى عندما يخضع لفعل الجسم الذي «يتعاطف معه». ويوضح المخرج على الفور هذا الفن الشعري بتسلسل سحري طويل على مرور الساعات والأيام والفصول التي يتم فحصها من خلال النافذة، وهو بالضبط ما يراه بوليه من مكان جلوسه. فالحبر وهمي لأن كل لقطة في السينما تختفي بعد ظهورها؛ والكتابة السينمائية هي ظهور واختفاء. لذلك فهي بوجه خاص مناسبة للتنويعات الضوئية. ثم إن التخفي يشمل أيضا المخرج والمشاهد وفقا لنص ثيبودو. (15)

«هذه القصة هي قصة غير مرئية. لقد دعوتكم إلى هنا. نحن في منزل وفي فيلم في نفس الوقت. نحن لا نرى في أية لحظة، وحتى ظلالنا لا نرى ، كما لو أننا في السينما نكون في نفس الوقت في القاعة وعلى الشاشة. في اللا مكان، كما في الأحلام ... «.

إغراء الصورة

إن انعزال السينمائي في منزله يبرر بطئه الحلزوني. فنحن عندما نسمع هذه السطور المقتطفة بشكل عشوائي: « من الواضح أن الحلزون وحيد، وليس لديه أصدقاء كثر، لكنه لا يحتاج إليهم لتحقيق السعادة، فهو ملتصق بالطبيعة ويستمتع بها عن كثب ، وصديق للأرض التي يعاشرها بجسده كله، وللأوراق والسماء التي يرفع رأسه نحوها باعتزاز فائق ، بمقلتيه الحساستين وبما أوتي من نبل وتباطؤ وكبرياء وزهو وافتخار» تبدو الصورة والصوت فائضتين عن الحاجة لأننا نرى حلزونا واحدا على الشاشة ثم اثنين . ومع ذلك، فإن الطريقة التي يقرأ بها ميكائيل لونسدال هذا النص، ومحتوى هذه الكلمات، تُصفي بعدا من الفكاهة لا تحتويه الصورة وحدها. فالمشاهد يتذكر التلميح الخفي، في بداية الفيلم، إلى حادثة شلت حركة المخرج وعوقته لبقية حياته لدرجة أنه بالكاد يبتعد عن منزله في منطقة البروفانس. وساعتها نفهم أن الحلزون، بسبب بطئه وقوقعته، مسكنه الملتصق به ، هو صورة ل» بوليه» ، وأن علاقة الحلزون بالمناظر الطبيعية هي أيضا علاقة المخرج (كما يتضح ذلك من تسلسل اللقطات التي تُرى من النافذة).

والعمل الذي أنجزه جان ماري غلايز حول «بونج» يبدأ بالاعتراف بالصورة الشخصية للفنان كحلزون (16) وبوليه يصقل نفسه على هذه الصورة، والفكاهة التي بصمت قراءة نص بونج تتنقل عبر الصور. فمن المؤكد أن الصورة تقول: « هذا حلزون أو حلزونان «، وهي تكرار، لكنها تقول أيضا: « يمشي كالحزون « و «يحمل منزله على ظهره «، وكل منهما يفضي إلى الآخر، وبما أن النص يتحدث عن « قوقعة» فإننا نفكر في « عودة المرء إلى قوقعته» أو « بقاؤه في قوقعته» ، ومن الواضح أن بوليه يشعر ب» التعاطف» مع الحيوان ذي القوقعة ، والمقطع بكامله ، على غرار الفيلم كله، ليس سوى تجميع للأشياء والنصوص والأفكار التي يوافق عليها بوليه تماما ، والاتفاق الأولي يتم مع فرنسيس بونج. والمشاهد ينغمس في عالم مكون من قرابات : « أراضينا شاسعة «. فقد أوشك السينمائي على الموت («عن كثب» في قبرص) الموت يأتي من بعيد كما يقال. والله يعلم ما هو قريب من التأمل الكلاسيكي. وبونج يمارس الإكراه، ومن خلاله ماليرب وشاردان .



ونص بونج حول الحلزون والذي اختاره لمرافقة صوره يمتد على النحو التالي : «لكنني هنا أتطرق إلى إحدى النقاط الرئيسية في درسهم ، والتي ليست غريبة عنهم ولكنهم يمتلكونها كجميع الكائنات ذات القواقع : هذه القشرة جزء من كيانهم ، هي في نفس الوقت عمل فني ، نصب تذكاري . فهي تبقى لفترة أطول منهم». القوقعة هي ما يتبقى بعد اختفاء المخلوق، كما يحيا العمل الفني بعد وفاة الفنان، أو بشكل أكثر فظاظة فالجمجمة والعظام تختزلان الكائن البشري، عن طواعية أو بدونها، ونص بونج قد تم تعديله في المواقع التي يكون فيها يكون أشد وضوحا : وعبارة « تبقى لفترة أطول منهم « تصبح « تبقى كامنة فيهم لفترة أطول» ، مما يغير المعنى أو يضببه.

ويمكن تفسير التحول الذي أجري على نص بونج على أنه مناجاة للفنان: ما أبدعه سيستمر بعد مماتي وسيبقى لفترة أطول ملازما للمتفرجين. إنه أيضا، وببساطة أكثر، قوقعة. أو خطأ بسيط بسبب عدم الانتباه، كما يحدث غالبا في الحياة، حين يتحول كل شيء إلى حلم ، لكنه يصبح لمسة فكاهية أقوى من أي شيء آخر.

وتكريما لفرنسيس بونج فإن» الله يعلم ما حصل» فيلم مناهض بالضرورة للنزعة البونجية ، وبوليه في هذه المواجهة مع السحر الأسود والسحر الأبيض (الحبر الأسود والحبر الأبيض) يقدم لنا خلسة فنا شعريا يقحم فيه المشاهد لتجسيد هذه الكتابة مذكرا بنص مشهور لبونج ، مشيرا إلى أنه يعرف أن إظهار قطعة من الصابون يختلف عن وصفه بالكلمات بل بالحديث عن الحبر الوهمي ، موضحا بأنه يكتب بسائل أثره عديم اللون سيصبح مرئيا بعد معالجات معينة . كما لو أن بوليه يشرح تأملا لجاك رانسيير ويجيب عنه بقوله : « يبدو أن السينما يجب أن تحقق حلم قرن من الأدب: باستبدال قصص وشخصيات الأمس بالنشر غير الشخصي للعلامات المكتوبة على الأشياء أو استعادة سرعة العالم وكثافته. لكن الأدب كان قادرا على نقل هذا الحلم بدقة ، لأن حديثه عن الأشياء وكثافتها المحسوسة ظل مدونا في اللعب المزدوج بالكلمات التي تطرح الثراء المعقول الذي تنشره حتى عندما تكشفه. فالسينما تُظهر ما تظهره. ولم يكن بمقدورها استعادة حلم الأدب إلا بتحويله إلا حشو» (17)

هذا اللقاء الشبيه باللقاء الذي يتم تحديثه من خلال أعمال رينيه يوضح الشرطين السابقين اللذين حددناهما انطلاقا من دولوز، على أن ينخرط الشريكان، قبل كل شيء، في صيرورة متقاطعة. ذلك أن دوراس، التي يدرجها غودار بشكل مغلوط تاريخيا إلى حد ما ، ضمن عصابة الأربعة ، في حين أنها تنتمي إلى جيل مختلف عن كوكتو وغيتري وبانيول ، أرادت أن تخرج هي نفسها افلامها . وقد مورس عليها نوع من ا» الإغراء» (كما هو الحال مع آخرين) ولاشك في أنه ليس من قبيل الصدفة أن كايرول وروب غرييه وحتى سيمبروس كانوا يبتغون إنجاز أعمالهم السينمائية بأنفسهم. (18) وهذا أيضا ما حدث لثيبودو الذي أراد دائما إنجاز فيلم انطلاقا من نص «الله يعلم ما حصل». الشرط الثاني هو أن هذا اللقاء يجبرنا على التفكير بدقة لأنه كلما تباينت السينما والأدب ، وكلما بنى كل منهما خلفيته على هذا الاختلاف، ذهب كلاهما إلى أقصى حد (وهذا ما نراه بوضوح في فيلم « الله يعلم ما حصل «) ، ونتيجة لذلك فإن «الكثافة هي موضوع اللقاء والهدف وهي الغرض الذي يرقى اللقاء بحساسيته».

ولهذا السبب فإن اللقاء بين السينما والأدب الذي حاولت وصفه يمكن أن يكون حاسما. ولسوء الحظ فغالبا ما يتم التعامل مع الموضوع بالتوازي مع الأفلام والروايات القائمة على السرد، ومعنى هذا أنه حيثما كانت السينما والأدب أقل من ذلك أحالنا السرد على فن آخرهو فن الراوي. وقد لخص برنارد بينغو في العام 1962 بيانات اللقاء «الحاسم» في قوله: « يوحي إلينا رينيه أو أنطونيوني بالرغبة في التنافس مع الروائيين على أرضهم الخاصة : ذلك أن العرض السينمائي لديهم يتخذ مظهر الخطاب ، ويصبح الإخراج وسيلة للتعبير بالصور عما يمكن للصور، بحكم تعريفها ، أن تظهره فقط والمثال الشائع هو أنه إذا كان الكتاب الذين يتزايد عددهم يتجهون إلى السينما ، فذلك من دون شك لأن الشاشة تجلب لهم شيئا - الصورة - التي لم يستطع الأدب أن يمنحهم إياها . لكنهم يأملون أيضا أن يتمكنوا من إضافة شيء ما إلى الصورة أو العثور في الصورة على شيء ما - الكلمة، العلامة - التي ظلت مخبأة فيها حتى الآن» (19)

الهوامش :

*) كاتب فرنسي وأستاذ علم الجمال وتاريخ السينما في جامعة السوربون الجديدة ـ باريس .
8/مجلة « صور سينمائية « العدد 79 حزيران/يونيه 1974
9/ ألكسندر أستروك « من القلم إلى الكاميرا ومن الكاميرا إلى القلم « كتابات (1884/1942) L'Archipel, 1992منشورات
10/ فرنسوا تروفو « متعة العيون» مجلة دفاتر السينما 1987 .
11/ أندريه غاردي « آلان روب غرييه» Seghers 1972 منشورات
12/ أعمال ثيبودو متنوعة للغاية، حيث يمزج بين أماكن التدخل من روايته الأولى « الحفل الملكي» (1960) حتى « يوميات الزوارق (1984) ...
13/ قارن هذا بالتصريحات التي أدلى بها لمجلة دفاتر السينما ، شتنبر 1968 .
14/ كان «بوليه» يترك الأشياء ترتاح في العشب لفترة من الوقت حتى تنمو على مهل ، ويذكر فورتيني أن شتراوب كان يسقي زهرة كل يوم حتى يصل بها إلى الحد الذي يبتغيه .
15/ مجلة أوروبا ، العدد 815 ، مخصص لإيطالو كالفينو ، مارس 1997.
16/ في آخر هذا الكتاب توجد صورة لفرنسيس بونج التقطتها ابنة الشاعر والتي تظهر على جدار الغرفة الرئيسية للمخرج في فيلم « الله يعلم ما حصل».
17/ جاك رانسبير « فجوات السينما» ترافيك العدد 50 صيف 2004.
18/ حوار مع جان كايرول « من موريل إلى الضربة القاضية» Jeune cinéma, n° 20, février 1967
19/ برنار بينغو « جرد « ، غاليمار 1965.

سيرة بدم البرانخ الشعرية العليا

محمد علوط

ل

ليس سهلا كتابة الشعر بلغة تُضاهي الصَمتَ، لغة مفرقية تَضَعُ سؤال الشعري (Le poétique)، في المَسَافَة المتوغلة الإسراء بين [الكينونة والنِسْيان]، أوَ أنْ تزجَ بمَقَامَات المجاز الشِعريَ متورطا في مَشَابَك [مَحْكيٍّ أوتوبيرغرَاقِيٍّ] مع كُل تلك الرهانات الاستطيقَية الّتي تَنْتَجُ عن المُصَادَفَات الحُرّة لتلاقي الأنواع والأجناس الأدبية في قَول محمول على المُضَاعَفَة المجَازية، حين يأخذ مَحْفَلُ الأنا الشّعريِّ صورة الشّاعر الذي يَسْتَجْلِي ذاتَه في مرايا الإنعكاسِ الذّاتي والغَيْري.

يقذف بنا ديوان [قرطاس] للشاعر عبد اللطيف الوراري (1) في تُخوم كتابة شعرية محبرة بمداد الوعي الميتاشعري، و هو في الآن ذاته [هُوية عابرة] لخرائط القول من خطاب الشّعر إلى خطاب النّقد، ومن خطاب الشّعْرِ إلى خَطَابَ الفكر، وذلك لأن الكتابة الشعرية لديهَ هي [تَفْكيرٌ بالشّعْرَ في أشياء العالم] وهي [الوُجُود بالشّعْر] كتأملَ واستبطَانَ واستكناه لتَقَاطُعات ومفارقات الوَاقعَ والسيرة والحياة.

وَفْقَ هذا الارتكازَ يَتَشَكّلُ المعنى الشعريُّ لديه، وهو غَيْرُ مُتَحَيّزٍ لأي مذهبية نقدية في فهم الشعر وكتابته ، مخلفا وراء ظَهْرِهِ [الوعي التمثال] و [الوعي المعيار]، إذ تأخذ الكتابة هُويّة الأفق المفتوح على الاحتمال واللانهائي، وحيثُ يَصير مَدَى القصيدة انتهاكا تهديميا للمعنى المُؤَسّس والمُكَرّس، واستشرافا لتَجربة الأقاصي حيثُ مَآل القصيدة هو تَرْهَيْنٌ للكلام الشعريّ في اخْتبارات اللاحدوديِّ ومعانقة العتبَات البَدْئية، والدهْشة الأولى المتحررة من بَلاَدَة الإحساس والحواس وَرَتَابَة الألفة القاتلة.

هكذا من قصيدة (حتى آخر سطر)

نقرأ:

[الشعراء أمثال هؤلاء وأولئك
سمعت أولهم : «اتسعت الرؤيا»
وآخرهم : «تسعفني الكأس ،ولا تسعفني العبارة]
هم الشعراء في (على شفا ليل) :
[منذ الشهود الأول
أفردوا الأجنحة في ليل المعنى]
وهم ذاتهم الشعراء في (سرقة النار)
[الذي يومض وسط الرّماد
هو الشعر
الذين وصلوا بأجنحة محروقة
هم سَرَقة النار]

من أحمد المجاطي إلى فدوى طوقان والسياب تنتسج سيرة الشعر من أزمنة الحرائق وضوء بروميثيوس، ومن جراحات الذات الرومانسية وعزلتها في عالم مُفارق إلى الاغتراب الايديولوجي واختبار حرقة الأسئلة التيَ تحاولَ إعادة كتابة الواقع بالحلم والرؤيا ، نقرأ من قصيدة (بريد عاجل إلى بدر شاكر السياب):

[لم أشأ أن أخبره بالرماد الذي وجدته في الطريق
وبالدخان الذي كانت تنفثه الحروب
أخذني من يدي
وصعدنا معا ماء بويب الذي طفا بأسماك ميتة وصفحات كتب مجهولة
ثم غبنا في الأزرق]

هكذا يتشكل طرْسُ المعنى من تعدد صور انعكاس الأنا الشعريّ في مرايا الهويات الشعرية التي تَجَدْوَلَتْ في النهر العميق للشعر، كل هوية شعرية مَنْذُورَة لفعل حُطام بدئي، وإعادة مجرى النهرَ إلى يَنابيعهِ الأولى، من الأزرق العميق إلى غَيْمَة الطلِ الشفيف في موسم أوّلِ الأمطار.

مثل فراشة حالمة بزهرة الرحيق الإكسيري لمعنى الشعرً تحلق بنا أجنحة الشاعر في استعادة ذاكراتية عَبْرَ منازل شعرية مسكونة بأرواحية شعراء مثل صلاح فائق ومحمد بنطلحة ونور الدين الزويتني وبودلير ومالارمية ورامبو... وفي كل هذه المنازل تنفتح نوافذ وشرفاتٍ تؤكد أَنّ الجوهرَ الكينونيَّ للشعر لا يتعين في حراسَة [تَركة الأسلاَف] وإنمَا في عبور [بَرْزَخ الموت الرّمزي] حيثُ الشاعرُ [شاهداً وشهيداً]، وحيثُ كلمة الشاعر [وَعْداً بالآتي] بحسب التعبير الهايدغري في حق هولدرلين أو [السكن بين جرحين] في منطوق ادموند جابس. نقرأ من قصيدة (الزبد):

أيها الوعد المتغضن
يا زهر البحيرات الميتة
في القرن الواحد والعشرين
كم قنينة نبيذ أفرغ رامبو
حتى يسكر قاربه؟
أي نوع من السماد الذي بذره بودلير
لتنبت أزهار الشر؟
وأي يد هذه التي استعملها مالارمي
في كل ضربة نرد؟
هل صحيح أن ميشونيك
صُلب بالإيقاع
حين كانت الأرض
تسيل بالدم والغناء

هكذا يَسْتَقْرئ الشاعر في طرْس ذاكرة المَحْو وتجاوز وتقاطع العلامات، وتماهي وتفارقَ الكينونات الشعرَية مفهوم الكتابة الشعرية بما هي [أثرٌ شعري كبير] [grand oeuvre poetique] لأسماء ونداءات ومباصم هويات تتغدى من التعدد والاختلاف والدمغة العميقة الأثر لسيرورة التجاوز، نستشهد على هذا المعنى من قصيدة (الاعتراف ما قبل الأخير):

أنا مجرد لص
سطوت على تركه أجمل شعراء الأرض
الذي أنفقوا ثمرا طويلا
كي يسلموا على شجرة الحياة
ويقولوا للعصافير والزهور والذكريات التي تتفتح مع الشمس:
صباح الخير أيها العالم

وعلى نفس الصوغ، وفي قصيدة جميلة بعنوان (ذلك البعيد صوتي)، يشرح الشاعر جسد اللغة ليولد منها ذلك الضوء الهارب لفيزياء الارتباك، وتلك الرعشة الألخيميائية التي تزلزل نبض الجامد والمتكلس والسطوح المكتظة باللغات الميتة، والعبارات المتحفية المصابة بتصلب شرايين المعنى:

لا أحب الزوائد والمساحيق والبتور على
وجه الصفحة
وليس هناك أقبح من سحب براقة
على نهر ميت
والحشو الذي بلا معنى لا أحبه
والمعنى نفسه
أكره فيه القارئ الوحيد
الذي يقيس أرض المفاجآت بالآحاد
ويقول: «هذا لي .. وهذا لك

في هذا السفر، الغجري، النومادي، المترحل في بوصلة الأبدية اللامدركة يترك الشاعر الحلم مفتوحا على مفارقات الوجود مثل زهرة عباد شمس بجوار مقبرة ، يفعل ذلك بمنتهى القسوة الشعرية ومن غور تخوم شعريات النفي التي تمتنع عن التحنيط ولغة المتاريس:

شكرا جزيلا لك
أيها الشعر
فقد شغلتنا عنا
الشعر
في نهاية المطاف
قد حصل بالخطأ
للشعر ما أعطى
وللشعر ما أخذ !
ما أقساك أيها الشعر
لم تأخذك رأفة باللغة !

كأن الشعر، حين لا يفتأ يُشيدُ الجسور بخِطْوِ يذكرنا بتلك الشذرة الضاربَة الترميز لرونيه شار وهو يُخَلِدُ الشِعريَ في

في ديوان «قرطاس» لعبد اللطيف الوراري

[العابر]:

حين نسافر إلى قَلْب البَرْق
نكون في مطلق الأبَدية

الشعريُّ، كانحطاف بَرْقيّ، كلمح ، ومض، كَرَفْرَفَة بحجم الأفق، يَنبَنِي الشعْرُ على لُغة تجسيرَية على مشارف المحو والنسيان، من داخل هذه الرؤية الإستطيقية يُشيّدُ ديوان [قرطاس] علاماته النصية وذاكرتهَ الرمزية في الجزء الثالث من الدوان المعنون فرعيا (يصقلون ظلال الكلمات).

هو فصل يبدأه بإعلان الكراهية [ضد قصيدة النثر]، لكن حذار من لعبة التوهيم ومشارط الجراحة النظرية للقراءات الأقنومية ، إنه لا يدين قصيدة النثر في ذاتها، ولا أحد من حيث المبدأ يملك هذا الحق، ولكنه يدين [اغتراب الهوية الشعرية] من خلال انتسابات زائفة تنهض على دَعَاوَى الخصومات العشائرية وتآليه الطوَاطم الشعرية، وفهم ضيق لمفهوم [الإيقاع] وضيق الرؤي في تحديد مَساحات الوعي بين [الشعريّ والنّثريّ]:

كي تكتب العمودي
يلزمك عمل البنائين في يوم مطير
كي تكتب التفعيلي
تحتاج إلى أذن خطية لقياس
ارتدادات الجبهة
كي تكتب قصيدة مدورة
انس نفسك في صهريج بلا تنفس
كي تكتب قصيدة النثر
من المهم أن تعرف الكريات على حبل الوريد
كي تكتب الومضة
تسدل عليك الستار في الهواء الطلق
كي تكتب الشذرة
أضمم إليك يدك بقوة
كي تكتب الهايكو
تنظر إلى المرتفعات من عين طائر
كي تكتب الشعر الخالص
تخلص من عقدة نقاء النوع

إنها ليست وصفات جاهزة، ولا قياسات شاقولية، وإنما هي اجتراحات لكبد المجاز، و شطح أسطرلابي لقياس المسافات اللامدركة بين الضوء والظل وتَخمينات تَزْرَعُ الشُبْهَةَ في جَسَد اليقين المُثقل ببطلان شهود الزّور.

هكذاَ يخيط الشاعر بالمجاز رَتقَ المعنى في جسد الغيمة، ويزرع بذرةَ الاحتمال في أرض المتخيل، وينصب للمعنى فخاخا في الأراضي التي تحمل إشارة [جادة الصواب].

هو ذا سؤال الكتابة الشعرية يصير العمود الفقري لهذه التجربة الإبداعية المتماهية بـ [السِيرة الشعرية] المحمولة على تلاقحات الشعريّ والفكريّ، حيث الأنا الشعريّ تارة حلوليا وتارة ترانسد تاليا يقرأ ذاته في مرايا العبور عبر ازمنة الشعر المتعددة من داخل منظور استيطيقي تخلى عن الدلالة الأحادية والمعيارية لوصف الشعر، مؤثرا بدل ذلك مبدأ التعدد ورهان الاختلاف.

ليس الأنا الشعري في كل هذا سوى [نَصُّ الأبدية] الذي يُسْكِنُ القصيدة في الجوهر الخالص لمختلف الأصوات والنداءات والآثار العابرة لأرخبيل المعنى، الشعر المتوحد بكل رمزيات العناصر الكونية ككتابة شبيهة بوردة الرياح، هناك حيث تزهر الجهات بأغاني المهود.

هوامش :

1 – عبد اللطيف الورارى (قرطاس) ديوان شعري صدر عن دار كنعان 2023 .
2 – مارتن هايدغر (أصل العمل الفني) ترجمة أبو العيد دودو، دار الجمل 2003 .
3 – ادموند جابس (كتاب الأسئلة) المكتبة الفرنسية العامة 1984 « بالفرنسية«

قراءات

صنعة كتابة التاريخ بالمغرب..

تجارب المسار والتحول

أسامة الزكاري

ما جديد البحث التاريخي المغربي الوطني؟ وما هي مسارات تحولاته الراهنة؟ وهل بلغت نتائجه المراد؟ وما هي المكتسبات العلمية المنجزة اليوم؟ وما هي حصيلة التراكم الأكاديمي الراهن؟ وما هي القيم المضافة المرتبطة بهذه الحصيلة؟ وهل استطاع الدرس الجامعي بلورة رؤاه النقدية التأصيلية لشروط تحقيق التحول في المنهج وفي الأسئلة وفي الآفاق؟ وهل يتعلق الأمر بمسار جماعي انخرطت فيه نخب الفعل الأكاديمي المتخصص من داخل الجامعة ومن خارجها، أم ظل انعكاسا لاهتمامات ذاتية/ فردية موزعة هنا وهناك، استثمرت في التحولات الهائلة التي عرفها درس التاريخ المغربي، بمنطلقاته التقليدانية المتوارثة وبصيحاته التجديدية المرتبطة بتطور مناهج البحث التاريخي العالمية؟

أسئلة متناسلة، تفرضها قراءة الكتاب الجماعي الدي أصدره «مختبر التاريخ والمجال والمجتمع والثقافة» التابع لجامعة محمد الخامس بالرباط، تحت عنوان «صنعة التاريخ في المغرب- مسارات وتوجهات»، بتنسيق للأستاذ خليل السعداني، سنة **2024**، ضمن منشورات المعهد الجامعي للدراسات الإفريقية والأوروومتوسطية والإيبيروأمريكية، في ما مجموعه **366** من الصفحات ذات الحجم الكبير. ويمكن القول إن الكتاب تجسيد لاستمرار تفعيل تصور علمي أصيل تبلور داخل الجامعة المغربية، يقوم على أساس إنجاز وقفات تأملية -بين الفينة والأخرى- لمساءلة حصيلة المنجز العلمي الذي تراكمه توجهات البحث الوطني المعاصر المتخصص في مختلف قضايا تاريخ المغرب وفصوله وحقوله وإشكالاته. ويبدو أن القائمين على العمل ظلوا يستلهمون تجارب التأسيس السابقة لشروط إنجاز الوقفات النقدية المرحلية الهادفة إلى تفكيك الخلاصات، وإلى استثمار النتائج، وإلى تثمين القيم المضافة بالنسبة لحصيلة المنجز الوطني العام. ولعل هذا ما يُذكرنا بأعمال سابقة أنجزها مؤرخو المغرب المعاصر، وشكلت -في سياقها المخصوص- عملا تجميعيا وتركيبيا ساهم في إضاءة الكثير من عتمات الطريق، وفي إثارة أسئلة الظل داخل نسق الكتابة التاريخية الوطنية المعاصرة، داخل الجامعة وخارجها، مثلما هو الحال -على سبيل المثال لا الحصر- مع العمل الجماعي التركيبي الذي أصدرته كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سنة **1989** تحت عنوان «البحث في تاريخ المغرب: حصيلة وتقويم»، أو مع الملف التجميعي الذي صدر على صفحات مجلة الجمعية المغربية للبحث التاريخي في عددها المزدوج **7-8 (2009-2010)**، تحت عنوان «خمسون سنة من البحث التاريخي في المغرب». لا يتعلق الأمر بأعمال بيبليوغرافية لإحصاء العناوين، ولا بجرد للمضامين، ولا لتعريف بالأسماء وبالأعلام، بقدر ما أنه عمل نقدي يستهدف تجاوز الطابع الخطي التسلسلي للإصدارات، ويرتقي إلى مستوى النبش في خصائص التحول وفي مجمل القيم المعرفية الكفيلة بتحقيق الارتقاء الأكاديمي المنشود. تنطلق «الشهادة- السيرة الذاتية والعلمية» من مراحل التنشئة الاجتماعية في مستوياتها الفطرية الأولى، وتواكب مجمل تقلبات مسارات التكوين التي أنجبت معالم النبوغ والتميز، في تفاعل مع انشغالات الذات ومع تغيرات المحيط ومع إفرازات السياق العام، ليس -فقط- العلمي الخالص ولكن -كذلك- السياسي والثقافي والاجتماعي، محليا ودوليا.

في سياق هذا التصور العلمي الرفيع، سعى كتاب «صنعة التاريخ في المغرب- مسارات وتوجهات»، إلى الاقتراب من دوائر اشتغال النخب الفاعلة لرصد تموقعها العلمي داخل خرائط حقول علم التاريخ، بهدف فتح المجال أمام هذه الذوات للتعبير عن نزوعاتها، وعن نزواتها، وعن تفاصيل عطائها في علاقة هذا العطاء مع تفاعلات الذات مع إفرازات القلق العلمي المرتبط بانزياحات المرحلة والمحيط. هي تجربة غير مسبوقة تجعل «الأنا» تتقمص منطق «السارد» لإعادة تشييد جسور المسار وفق رؤى علمية أصيلة تلتقي عند هدفين نبيلين، يرتبط أولهما بجهود استثمار أرصدة المنجز العلمي وفهم شروط تحققه وآفاق تطوره أولا، ويرتبط ثانيهما بقيمة الاحتفاء بالتجارب الشخصية داخل بيئتها العلمية المخصوصة على مستوى استثمار نتائج «الاحتراق اليومي» داخل متاهات فعل البحث والتقصي والسؤال. يقول الأستاذ خليل السعدني موضحا السياق العام لهذا البعد، في كلمته التقديمية للكتاب: «في مقابل هذا التأليف حول الكتابة التاريخية المغربية، تكاد تنعدم السير الفكرية التي يتحدث فيها المؤرخون المغاربة عن مساراتهم الفردية. لذلك ارتأينا أن نخصص سلسلة محاضرات تحت عنوان «تجارب أكاديمية في البحث التاريخي»، يتحدث فيها هؤلاء عن سيرهم الفكرية. إننا نسعى من خلال هذا المؤلف إلى التعريف بعطاءات هؤلاء الباحثات والباحثين الحاليين، الملتزمين بقواعد للبحث الأكاديمي المتين والصرامة العلمية، وهم، دون غيرهم، أفضل من يُعرف بمسارهم الفكري، والتذكير بالعقبات التي تواجههم وهم يمارسون صنعتهم. وقد استجابت ثلة من المؤرخات والمؤرخين المغاربة للدعوة التي وُجهت إليهم، على الرغم من الصعوبة التي قد تعتور الحديث عن الذات بصيغة «الأنا»... إن هذه السير المتنوعة والمرتبطة بالأوساط العائلية والمجالية والمشارب الفكرية المختلفة للمتدخلين يمكن أن تصبح مدخلا لدراسة سوسيولوجية لجمهور المؤرخات والمؤرخين المغاربة...» (ص ص.**11-12**).

تؤدي هذه الرؤية إلى تحويل ذات المؤرخ والباحث إلى موضوع مركزي للدراسة، بحثا عن عناصر التميز وعن نقاط التجديد وعن عناصر الإبداع التي تضفي على العطاء الأكاديمي أصالته وعلى البحث العلمي مصداقيته.

ففي القسم الأول من الكتاب المعنون ب»التاريخ الاقتصادي والسياسي والعلائقي»، قدم عثمان المنصوري قراءة ذاتية لتجربته مع عوالم البحث تحت عنوان «من التاريخ الاقتصادي إلى التاريخ العلائقي»، واختار علال الخديمي لمداخلته عنوان «المقاومة والانتفاضات الشعبية بالمغرب في مواجهة التوسع الاستعماري». أما عبد الحق المريني، فقدم مساهمة بعنوان «دراسات في التاريخ المغربي»، واختتم عبد الرحيم بنحادة مضامين القسم الأول بمداخلة تحت عنوان «من التاريخ المحلي إلى التاريخ العلائقي».

وفي القسم الثاني من الكتاب المعنون بـ»التاريخ الاجتماعي»، نجد مداخلة لعبد الأحد السبتي تحت عنوان «بين التاريخ الاجتماعي وتاريخ التمثلات»، وأخرى لامحمد بن عبود تحت عنوان «في التاريخ الاجتماعي للمغرب والأندلس»، وثالثة لمحمد المنصور تحت عنوان «انفتاح مبكر على المدرسة الأنجلوساكسونية»، ورابعة لفاطمة الزهراء طموح تحت عنوان «حفريات في تاريخ المهمشين: المرأة وإفريقيا والبلدان الأقل نموا»، وخامسا للمصطفى بوعزيز تحت عنوان «بين الالتزام والتاريخ والعلوم الاجتماعية». أما القسم الثالث والأخير من الكتاب المعنون ب»التاريخ الثقافي والديني وعلم الآثار»، فقد احتوى على مساهمة للبيضاوية بلكامل تحت عنوان «علم الآثار نافذة على التاريخ»، وأخرى لمينة المغاري تحت عنوان «في رحاب المواقع والمعالم الأثرية»، وثالثة لعبد الله نجمي تحت عنوان «وفي طريقة الجنيد السالك: نتيجة التطواف بتاريخ التصوف»، ومساهمة لنفيسة الذهبي تحت عنوان «تاريخ المغرب بين سيادة الولاية الصوفية وحتمية الحداثة والتغيير»، ثم مساهمة أخيرة لجامع بيضا تحت عنوان «ثلاثية الصحافة والتاريخ والأرشيف».

تحدث كل واحد من المؤرخين والمؤرخات المساهمين في الكتاب بعفوية استثنائية، وبحميمية غير مألوفة، وقبل ذلك، بصرامة علمية واضحة. فكانت النتيجة، سرديات عميقة، لا شك وأنها تشكل مدخلا لابد منه لأي محاولة لقراءة تلاوين الكتابة التاريخية الوطنية المعاصرة، في منعرجاتها الكبرى وفي طفراتها المميزة. وبذلك، ازداد اليقين ترسخا أن كتابة معالم التحول في صنعة كتابة التاريخ لا تستقيم أضلاعها إلا بالإنصات لتجارب الذوات، بل إن التوثيق لهذه المعالم ما هو -في نهاية المطاف- إلا توثيق لتجارب النخب القابضة على الجمر والمسكونة بهواجس البحث والسؤال والنقد.

إنها كتابة تعيد رسم العلاقة بين ذات المؤرخ من جهة، وبين موضوع بحثه من جهة ثانية، بشكل يتحول -معه- هذا الموضوع إلى موجه لنزوات الذات، وإلى مؤطر لأسئلتها النقدية في البحث وفي التنقيب، ثم إلى أفق مُشْرَع لإنتاج عناصر الخصب كشرط مركزي لتحقيق الرقي الأكاديمي المنشود والسمو العلمي المبتغى.

النّقد الثقافي في المغرب

على هامش الندوة العلمية حول مشروع الناقد الثّقافي عبد الرزاق المصباحي

د. محمد سمكان

نظّم فريق البحث الطرائق والمناهج (wen-atcid) بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين مراكش آسفي (الفرع الإقليمي بالصويرة)، بشراكة مع جمعية الصويرة موكادور، ندوة علمية في موضوع: «النقد الثقافي عند عبد الرزاق المصباحي: المرجعيات والإجراء، شهادات وقراءات»، وذلك يوم السبت المنصرم ٦٢ ماي ٥٢٠٢ بدار الصويري (بالصويرة)، حيث التأمت مجموعة «أصدقاء النقد الثقافيّ في المغرب» احتفاء بهذا النّقد، وتكريمًا لرائدٍ من رواده بالمغرب وبالوطن العربيّ الدّكتور عبد الرزاق المصباحي من خلال قراءة مشروعه العلمي الذي يمتح من حقول معرفية متنوعة، وتشرَّب أسسه الأولى من مدارس فرانكفورت وبير منغهام ومثقّفي نيويورك.

لـ للمصباحي أعمال نقديّة مستوعبة وقارئة أوّلًا لما تحقّق في الساحة الثقافية العربية والدولية، وَمؤسِّسة ثانية لمَارسة نقدية ثقافية برؤية وتصوّر عربيّين، ويتجلى ذلك في اجتراح الناقد لمجموعة من المصطلحات التي استثمرها في دراساته النقدية والتحليلية لبعض الأعمال الروائية، بالإضافة إلى الممارسة التطبيقية لهذه الأدوات النقدية.

وأمّا الأعمال التي تمت قراءتها من قبَل المشاركين فتمثّل الحصيلة العلمية التي أنتجها المصباحي إلى غاية اليوم، وهي على التوالي: «النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية» (2014)، «الأنساق السردية المخاتلة: شعرية السرد، تذويت الكتابة، مركزية الهامش» (2017)، «النقد الثقافي: قراءة في المرجعيات النظرية المؤسِّسة» (2022)، «الرّواية والحدود: من التّقاطبيّة الثّقافية إلى الفضاء الثّقافي» (2024)، «كتابة الرواية مفاهيم وتطبيقات نقدية» (2025)، والكتاب الأخير بالاشتراك مع الكاتب والناقد والروائيّ القطريّ د. أحمد عبد الملك.

وقد استُهلّتْ هذه الندوة الوطنية بجلسة حوارية أجاب فيها المصباحي عن مجموعة من الأسئلة المعرفية والعلمية كما سلّط من خلالها أضواءً على سيرته الذاتية، وقد نشّط هذا «الحوار المفتوح « الأستاذ عمر تابنت من جامعة السلطان مولاي سليمان؛ لينطلق بعد ذلك المشاركون في عرض أوراقهم العلمية حول مشروع الناقد، ثمّ مناقشتها فيما بعد. وقد يسّر أعمال هذه الجلسة العلمية الباحث يوسف عابدات عن المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين/ فرع الصويرة.

عبد الرزاق المصباحي وسؤال النقد الثقافي

افتتح الأستاذ عمر تابنت (باحث من جامعة السلطان مولاي سليمان): مداخلته بأهمّ الإشكالات التي تواجه الباحث في مجال النقد الثقافي سواء على مستوى التنظير أو الاشتغال مؤكّدًا دور الناقد والباحث المغربي عبد الرزاق المصباحي في إضاءة هذه الإشكالات وإسهامها في تطوير الممارسة النقدية الخاصة بالنقد الثقافي انطلاقا من المؤلفات الآنفة الذكر.

ويرى عمر تابنت أنّ الكمّ المعرفيّ الذي راكمه عبد الرزاق المصباحي قد شكّل منعطفًا حاسمًا في تشييد منهجه النّقدي على اعتبار أنه تشرّب مادّته المعرفيّة والنّقدية من مدارس متعدّدة، وإن بدا تأثّره بالنّاقدين دوغلاس كلنر وستيوارت هال واضحا من خلال استلهامه لمفهوم «التّمفصل بين المنظورات» الذي ربطه بعنصر أكيد هو «أهداف القراءة» ، وهو ما قاده إلى بلورة تصوّر منهجيّ واضح يقوم على الإشتغال بمنظورات محدّدة على الأقل من منظورين، وإن كان يعتبر أنّ الغدامي هو المعلّم الأول للنقد الثقافي بالعالم العربي عموما والمغرب خصوصًا، وعبره يتوصّل المصباحي إلى أنّ النقد الثقافي هو فضاء للاختلاف؛ يفكّك الخطابات التي تقوم على المعتمَد والمؤسّسة لصالح فضاءات ثقافية منفتحة وحوارية، وهذا جوهر النّقد الثقافي ووظيفته الأصليّة حيث يفتح آفاقا موسّعة من الحوار المنتج.

وبناء على هذا الطرح يرى المصباحي أنّ الالتزام بالشروط المؤسِّسة لمشروعه (اختيار المنظور المناسب، تحديد أهداف القراءة، تحديد طبيعة الجنس المقارب...) ستقودنا حتمًا إلى تجنّب فوضويّة القراءة؛ بل وإعادة النّظر في الكثير من القضايا التي شكّلت مثار خلاف ونقاش بين النقاد من جملتها أن النقد الثقافيّ هو نقد تكامليّ، أو هجين، أو بديل للنقد الأدبيّ.

وهكذا شيّد المصباحي معالم منهجه النّقدي مؤمنا بالاختلاف متى دفعت الحاجة إلى ذلك، أو الاتّفاق إذا كان هذا الفعل لا يمارس تشويشا على القراءة الثقافية، وفي هذا السّياق اجترح النّاقد مفاهيم متنوعة لتطوير الممارسة النّقديّة الثقافيّة، وهي تتأثر وفق الشروط التي اقترحها من قبيل: (البليغ الثقافي، الرؤيا الثقافيّة، الحدود التطهيريّة، الفضاء الطاهر...)، والتي لم يكتف المصباحي بالتّنظير لها؛ بل اشتغل بها سواء في الشعر، ونمثل لذلك بـ: ديوان «كزهْر اللوز أو أبعد» لمحمود درويش، أو في السّرد، على سبيل المثال، رواية: «ساق البامبو» لسعود السنعوسي ما يعكس رؤيته النّقدية القائمة على المزاوجة بين التّنظير والتطبيق.

وفي الأخير يمكن القول إن حيويّة المصباحيّ في مجال الكتابة وخاصّة في النقد الثقافي كتابة نقديّة موجّهة وموجِّهة، لا تسلّم بالجاهز ولا تقتفي النّمطيّ؛ بل تمثل نتاجًا عظيمًا لخيال خلّاق على حدّ تعبير إدوارد سعيد.

نحو فضاء ثقافي مشترَك: المصباحي قارئًا لموسم الهجرة إلى الشّمال

بماذا يفرح الكاتب إن لم يكن بكتاب يؤلّفه، أو مقالة يحرّرها، أو فكرة يطارد تفاصيلها ليمسك بشيء من معانيها؟ هكذا استهل الباحث عز الدين جبار (باحث من جامعة السلطان مولاي سليمان) مداخلته حول كتاب: «الرواية والحدود، من التقاطبية الثقافية إلى الفضاء الثقافي»، وهو مؤلف للباحث والأكاديمي المغربي عبد الرزاق المصباحي، كما يُعتبر منجزًا ضمن عقدٍ مشروع متكامل في النقد الثقافي لذات الباحث.

يصدر الكتاب عن وعي عميق تُجاه نظرية النقد الثقافي باعتباره إجراء غير نهائي، وفي كل مرحلة يعتريه تطور وتحوّل من حيث جهازه المفهومي، كما ينطلق الكتاب من أطروحة تفكك مركزيّة الغذامي بعد استيعاب المفاهيم التي صاغها في نظرية النسق الثقافي، وتجاوُزِها إلى اجتراح مفاهيم جديدة في هذا الحقل المعرفي الثرّ.

إنّ المصطلح النقدي المنشود في تصورات المصباحي يرغب في التحرر من كل التحيزات الضارة بصورة الناقد الأدبي الموضوعي الذي يملك الجرأة في التنقل ذهابا وإيابًا بين مختلف المقاربات النقدية وفق مبدأ ضرورة ملاءمة النص الأدبي مع أدوات الاشتغال الأنسب له، لأنّ النص حسب المصباحي يختار الإجراء النقدي الأقدر على الإفادة في قراءته وتأويله، ولا يجب أن يخضع لمنطق «سرير بروكرست».

وقد سلط الباحث عز الدين جبار الضوء على المجهود النقدي الذي خصّصه صاحب «الرواية والحدود» لرواية الطيب صالح: «موسم الهجرة إلى الشمال»، وجعله عمادا لعنوان مداخلته: «نحو فضاء ثقافي مشترك، المصباحي قارئا لموسم الهجرة إلى الشمال».

إن المفهوم المركزي الذي ينطلق منه عبد الرزاق المصباحي هو مفهوم (الفضاء الثقافي)، والذي يفترض أن ما يجمع الأفراد والشعوب أكثر مما يفرّقهم؛ لذا نحنّ في أمسّ الحاجة إلى إلغاء «التقاطبية الثقافية» التي تشتغل

برسم الحدود والموانع بين الأنا والآخر وبين الهنا والهناك؛ حيث تقدم الجماعة على تطهير المكان من المختلف ومن البعيد الوافد من الهَناك، ولا تعترف إلا بقيم الهنا، إنّ المكان بهذا التحديد يصنع المواقف والمواقف المضادّة على حد تعبير الباحث والأكاديمي عبد الرزاق المصباحي، يكفي أن تتحدثَ لغة مغايرة ليتمّ تصنيفك في خانة خاصة، يكفي، أيضا، أن تكون بشرتك غير مشابهة لبشرة سكان المكان الذي تحل فيه حتى تجد نفسك محاطا بتمثيلات مغلّفة بهواجس تاريخية، أو دينية، أو سياسية.. فهل جُبِل الإنسان على رسم الحدود وعلى تطهير المكان من المختلف؟

كتاب المصباحي دعوة لصناعة فضاء يَؤمن بالغيرية والاختلاف وإسقاط التقاطبية التي تدفع نحو ترسيخ التمركز حول الذات وإقصاء الآخر من المكان ومن الوجود أصلًا.

تبسيط الثقافة السردية في كتاب «كتابة الرواية»

قدّم الدكتور محمد سمكان (الأكاديمية الجهوية لمهن التربية والتكوين الدار البيضاء سطات) قراءة في كتاب (كتابة الرواية: مفاهيم وتطبيقات نقدية)، وهو كتاب بالاشتراك بين الناقد والروائيّ القطري الدكتور أحمد عبد الملك والناقد الدكتور عبد الرزاق المصباحي. فالعنوان يطالع قارئه بمكوّنين اثنين يُعبّران عن عمل كل ناقد من الناقدين في ثنايا هذا الكتاب؛ فقد اشتغل أحمد عبد الملك بالمفاهيم في الشقّ الأول من الكتاب، وأمّا الشقّ الثاني التطبيقي فاشتغل به عبد الرزاق المصباحي؛ إذ قام بتنزيل الدراسة النقدية السردية على ثلاث روايات عربية تشترك في معيارين اثنين؛ «معيار قيمي» وهو الفوز بجائزة «كتارا» و«معيار فضائي» وهو تغطية هذه الروايات الثلاث للفضاء الجغرافي العربي؛ فالرواية الأولى بعنوان : «ميهود والجنّية» للروائي أحمد عبد الملك (الخليج العربي)، ورواية «حدث في الإسكندرية» للروائي سالم محمود سالم (الشرق الأوسط)، ثمّ رواية «عذراء غرناطة» للروائي المغربي سعيد العلام (المغرب العربي).

وعلى الرغم من تصريح الكاتبين بـأنّ عملهما موجّه إلى «الرّوائي الناشئ، وكاتب المستقبل» (صفحة الإهداء، ص 5)، فإن الكتاب، بشكل مضمَر، موجّه إلى «الناقد الناشئ» أيضا؛ لأنه يقدّم في ثناياه توجيهات تتعلق بالمفاهيم وبعض الأخطاء و«الأعطاب التّقنية» (لغوية، إملائية، نحو وإعراب وصرف...) التي تعتور أعمال هؤلاء «الكتّاب النّاشئين»، وقد استدل على ذلك بنماذج وأمثلة دون أن يشير إلى عناوين هذه «الأعمال الروائية» ولا إلى أصحابها، بينما يقدّم الشقّ التطبيقيّ أنماطا ونماذج لدراسة هذه النصوص الروائية يمكن احتذاؤها والنسج على منوالها، أو الاستفادة منها في تحليل نصوص سردية مماثلة. والكتاب يقدم، أيضا، مجموعة من المصطلحات السردية، ويقوم بتعريفها، ثمّ بتنزيلها على «مدونة الاشتغال» مما يُغني (الناقد الناشئ) عن العودة إلى مظان أخرى ربّما أكثر تعقيدا، وأقل إتاحة.

ولهذا نعتبر كتاب «كتابة الرواية» غيرة أدبية على النص السردي، وقد حمل الكتاب مجموعة من المواقف والأحكام التي تُشعر القارئ بذلك. ومن حسنات هذا الكتاب، أيضا، أنه يُجسِّر التواشجاتَ بين النّقدين الأدبي (الفني) والنقد الثقافي ما دام المصباحي يعتبر أن النّقد الثقافي امتداد للأول دون تعارض أو قطيعة إبستيمية. وقد حبل الكتاب بمجموعة من المصطلحات السردية التي لا يتسع المجال لبسطها والوقوف عندها.

ومما يجدر التنبيه إليه أنه رغم ما يمكن تصوّره حول هذا الكتاب من أنه دراسة نقدية سردية تتوسل بالأدوات والوسائل البنيوية، فهناك حضور، أيضا، لآليات ومصطلحات النقد الثقافي لعل أبرزها رمزية الفضاء التخييلي والسردي في هذه الروايات الثلاث، بالإضافة إلى استثمار المصباحي لمفهوم «التمفصل» ومفهوم «التقاطبية» ومفهوم «الشمولية» الذي أخرجه من مفهومه الواسع في دراسة العلاقات الاجتماعية إلى دراسة العلاقات بين الأفراد من خلال تنزيله على شبكة العلاقات بين شخصيات كلّ رواية على حدة، كما باشر، أيضا، تفكيكا للخطاب السلطوي مجسّدا، مثلا، في «المؤسسة الإدارية» (رواية ميهود والجنية)، أو «المؤسسة السّياسيّة» (رواية «حدث في الإسكندرية»). وأخيرًا نطرح سؤالين نراهما مستفزّين معرفيًا: إذا لم تكن الرواية نسقًا ثقافيا يجمع بين الواقعي أحيانا، والسّيريّ أحيانا أخرى، والتخييلي دائما، فماذا ستكون إذا؟ ثمّ هل يمكن أن نتحدث عن «سرديات ثقافية» في مقابل «سرديات بنيوية»؟

من فتنة الجمال إلى مساءلة الخطاب: رؤى عبد الرزاق المصباحي النقدية

تناولت مداخلة الباحثة جهان عروف (باحثة من جامعة السلطان مولاي سليمان) المشروع النقدي للناقد الثقافي عبد الرزاق المصباحي من خلال محورين أساسيين: فتنة الجمال ومساءلة الخطاب، مبرزة

كيف جمع الناقد بين الحسّ الجمالي والتحليل الثقافي في قراءته للنّصوص السّردية العربيّة.

فقد اشتغل على نصوص متنوعة زمنيًا وجغرافيًا، مستخدمًا أدوات سيميائية وثقافية لتفكيك ثنائية الهوية والانتماء، كما يقوم مشروعه على مساءلة المفاهيم والخطابات السائدة، متجاوزًا القراءة الجمالية التقليدية نحو تفكيك البنى المعرفية والثقافية، مما يبرز وعيًا نقديًا متجدّدًا يربط بين الأدب والسّلطة والهُوّيّة. بذلك، يتموقع الناقد عبد الرزاق المصباحي، كصوت نقدي متميز في المشهد النقدي الثقافي العربي، بمشروع معرفي يتكامل فيه الفني والثقافي، ويؤسس لرؤية نقدية عربية منفتحة على المناهج المعاصرة دون أن تغفل خصوصيات السّياق المحلي.

مرتكزات النقد الثقافي ومرجعياته عند الدكتور عبد الرزاق المصباحي

استهلّ الباحث كريم عبد الرحمان (باحث من جامعة السلطان مولاي سليمان) مداخلته بأهمية التجربة النقدية عند الناقد عبد الرزاق المصباحي باعتبارها صرحًا نقديّا مشيّدًا على أسس متينة ومرتكزات ومرجعية متجذرة وعريقة؛ تمتح ممّا هو فلسفيّ، واجتماعيّ، ونفسيّ، ومنطقيّ... وأوّل ما ركز عليه الباحث هو فلسفة ليتش باعتبارها نموذجا نظريًا يعالج موضوع الخطابات والأنساق في عصرنا الراهن؛ هذا العصر المتسم بالميديا وتعدد الوسائط بفعل الثّورة الرقمية والتكنولوجية التي نعيشها اليوم، والتي أحدثت قفزة نوعية في مجال التواصل حتى تشابكت الأنساق وتعددت الخطابات ممّا يستدعي مساءلة نقدية ثقافية، هنا تكمن الحاجة إلى النقد الثقافي الذي لم يكن وليد الصدفة أو محطة اعتباطية؛ بل هو خيار استراتيجي نهجه رجل أكاديمي فذ بعدما استلهم مبادئه من مرجعيات مختلفة تعتبر فلسفة ليتش أهمّها.

يتجلى المرجع الثاني في مدرسة فرانكفورت؛ إذ بنى الناقد المصباحي مشروعه النقدي مستفيدا من الصيغة التي اقترحها الناقد تيودور أدورنو حين اعتمد صيغة ثورية دعت إلى مواجهة التجبّر مع التركيز على القيم والمبادئ التي تشكّل موضوعا للنقد الثقافي حسب أدورنو، وهذه «الصيغة» أغفلها الناقد السعودي عبد الله الغذامي في تأصيله للنقد الثقافي، بالتالي انطلق المصباحي من مساءلة أدورنو باعتباره واحدا من مؤسّسي مدرسة فرانكفورت؛ لأنّ الكتاب الذي ألفه أدورنو بالاشتراك مع ماكس هوركهايمر شكّل قاعدة أساسية في تأسيس المشروع النقدي للدكتور عبد الرزاق ال مصباحي.

بناء على مرتكزات مدرسة فرانكفورت قارن الدكتور المصباحي بين البنى الفوقية والتحتية وبين الثقافة الشعبوية وثقافة النّخبة والثقافة الدنيا والعليا، هذه الرؤية، بشكل عام، تشكل ثنائية المركز والهامش من خلال المحتوى الخاص بكل فئة، وهو محتوى يجمع الفنون على اختلاف درجاتها في تصنيف واحد مع التركيز على التسلية والاستهلاك الجمالي الذي يوهمنا بالسعادة لكنها ليست حقيقية؛ بل كاذبة. والحق أن الناقد المصباحي ركز على مسألة مهمة وراهنة وهي تأثير التكنولوجيا على المجتمعات العربية عموما، والمغربية خصوصا؛ فالمجتمعات التي بلغت شأوًا كبيرا من التطور والتحضر تساهم في تنميط الفكر الإنسانيّ وتدجينه وقولبته ضمن أشكال جاهزة بعد إفراغه من النقد والمساءلة، فالمجتمع الصناعي يهدف دومًا إلى تعطيل العقل والنقد وأدوات الرقابة.

ومن أهمّ المدارس التي تأثر بها مشروع المصباحي (مثقفي نيويورك)؛ هذه المدرسة التي تميزت برفضها للتصور الماركسي ومعارضتها للستالينية التي تعقد ربطا آليا بين الجانبين الأدبي والسياسي، كما تميزت كذلك بجرأتها وقدرتها عل نقد جميع التصورات التي تُقعّد الأدب ماهيته، خاصة، ما يتعلق بالجانب الشكلي والجمالي، ومن أهم روادها إرفينج هاو وليونيل تريلينغ، وقد سعت هذه المدرسة إلى التحرّر من بعض الجوانب النظرية للماركسية، خصوصا، ما يتعلق بالأسلوبية والجمالية؛ حيث جمعوا بين سياسة اليسار والطليعة في الأدب فضمنوا للأدب حقه في التجديد والتطور من حيث أنساقه الفنية والجَمالية، وهذا ما عبر عنه إرفينج هاو بطريقته الخاصة، بالتالي أكد الباحث المصباحي أن جماعة (مثقفي نيويورك) جمعت بين الجوانب الشكلية والجمالية والإيديولوجية مع التركيز أكثر على الجوانب الجمالية، هذه المسألة جُعلت قاعدة أساسية عند المصباحي في كشف العلاقة بين النقدين الأدبي والثقافي.

كما شكلت الدراسات الثقافية البريطانية منعطفا جوهريا حاسما في مسار الدراسات الثقافية عند الدكتور المصباحي من حيث التأصيل للمفهوم، أوّلا، ثم جعله عالميا ثانيا عبر جهود (مركز برمنغهام للدراسات الثقافية)، ولعل أهم التعبيرات الدالة في هذا السياق تشبيه كولن سباركس الدراسات الثقافية بحقيبة الظهر التي تحمل أفكارا ومناهج في النقد الأدبي، والسوسيولوجيا، والتاريخ، ودراسة الميديا، وكل ذلك ينضوي تحت لافتة الدراسات الثقافية، هذا الطرح سبق وأن ألمح إليه (مثقفو نيويورك) خاصة تريلينغ حين تحدث عن وفرة منهجية تضم الشكلية، والتحليل الجمالي، ودراسة النوع، والبيبليوغرافيا، وعلم النّفس، وعلم الاجتماع، والنقد الأخلاقي، والأسلوبيات، والنقد التقويمي، والظاهراتية... هذه العناصر تشكل في ذاتها استراتيجية نقدية متكاملة في النقد الثقافي.

ومن ضمن المرتكزات والأسس التي بُني عليه مشروع المصباحي فلسفة مشيل فوكو؛ فكل المفاهيم التي جاء بها فوكو يمكن توظيفها في تفكيك أنساق السلطة ومنها مفهوم الخطاب في طابعه المركب؛ فالخطاب يحتوي عل طبقات خفية تتدثر فيها السلطة، هذا المفهوم يَنظر إليه فوكو على أنه حقيقة معاصرة وهي سمة المجتمعات الراهنة، وبالتالي لابد من مساءلة الثقافة وربطها بالنقد قبل فوات الأوان، خاصة، عندما ظهر مجتمع الانضباط القائم على التهذيب بدل العقاب الجسدي، والتهذيب شكل مختلف عن التعذيب، لقد تميزت فلسفة فوكو الفكرية والنقدية بالتنوع، حيث تأثر بستراوس، والبنيوي، والتفكيكي، ورولان بارط...كما انغمس في الدراسات النفسية؛ لأنه عالم نفس، إضافة إلى تأثره بالفيلسوف نيتشه في تحديد مفهوم السلطة؛ لذلك جمعت مقاربته بين التحليل البنيوي، والأنساق الداخلية، وتفسير العلاقة بين الأنساق والسّلطة.

ولعل أهم الأسس التي عاد إليها المصباحي «النقد ما بعد الكولونيالي» عند إدوارد سعيد خاصة في خطاب الاستشراق وتمثيلاته المرتبطة بالإمبريالية، هذا الخطاب ساهم في تشويه صورة الآخر المختلف مع القدح في سلوكه وأفكاره. وفي كتابه «الثقافة والامبريالية» قارب إدوارد سعيد خطاب الإمبريالية واستراتيجيات سلطتها عبر دراسة شكل ثقافي هو الرواية؛ لأنّ مجمل القضايا ومعظمها حُسمت في السرد الروائي، وهذا ما دفع الناقد المصباحي إلى تناول مجموعة من الأعمال السردية بالدراسة والنقد.

لقد استلهم الدكتور المصباحي مجموعة من المبادئ من منجز الناقد السعودي عبد الله الغذامي حين تناول مجموعة من الأعمال الفنية بالدراسة والتحليل من زاوية ثقافية وفي إطار مشروعه النقدي الثقافي، وحلّل مجموعة من النّصوص الشّعرية، والروايات، والخطابات التخييلية مشيرا إلى أنّ المكونات الجمالية والأسلوبية سبب في « العمى الثقافي» الذي يصيب «المستهلك الجمالي»، ويمنعه من الانتباه إلى الأنساق الثقافية المضمرة والمعيبة التي تتسرب إلى المتلقي عبر النصوص دون وعي صاحبها ودون وعي المتلقي كذلك.

هذه الفكرة أشار إليها ليتش ويؤكّدها الغذامي، خاصة، فيما يتعلق بالنقد الثقافي باعتباره لا يُؤطر ضمن التصنيف المؤسّساتي للنص الجمالي؛ لهذا توقف الغذامي عبر التّحليل الثقافي عند الشعرية العربيّة من العصر الجاهلي إلى الحديث، واعتبر هذا الخطاب الفني مشعرنا؛ بمعنى أنه يوظف الجميل قصد التجبر على الآخر وتنميطه ونسخه والتحكم فيه، وهذا ما سماه «جمال الثقافة في مقابل «صناعة الثقافة» عند أدورنو والمفهوم الأول عند الغذامي وحسب طرحه عنصر حاسم في إحداث التغيير الاجتماعي.

هذا وقد اختُتمت هذه النّدوة العلميّة التكريميّة بشهادات إنسانيّة وعلميّة واجتماعيّة في حق المحتفى به تفضّل بتقديمها الأستاذان الجليلان رفيقا درب المصباحي القاصّ حسن الرموتي والباحث هشام جموري (جامعة ابن طفيل).

تحت ظلال السيدة باكيطا

عبد اللطيف البازي

نشر الكاتب ادريس بويسف الركاب لوكي في ثمانينيات القرن الماضي سيرة ذاتية بديعة عنوانها «تحت ظلال للا شافية». وقد اقترح سنة 2024 كتابا سيرٍ ذاتيا ثانيا باللغة الإسبانية كان بالإمكان أن يُعنون «تحت ظلال السيدة باكيطا».

في هذا العمل الثاني «باكيطا في بلاد الموروس Paquita en el pais de los moros»*، وليس «باكيطا في بلاد العجائب»، يحكي الكاتب ادريس كل شيء عن أمه دونيا باكيطا الإسبانية التي عاشت منذ طفولتها بمدينة تطوان، يحكي عن تفردها و سماتها وصمودها، ويحتفي بها و بذكراها وصورتها، ويعلن على الملأ تعلقه المتواصل بها وامتنانه لها. وهو يقدم لنا محكيه وكأنه قصة عجائبية لذا نجده يستهله بصيغة «كان يا ما كان...» ، كما أنه يقدمه كنوع من الحداد المتأخر إذ حاول إستعادة حضورها عبر تدوين حوارَات مطولة كانت له معها، وعبر « تملكها» بكتابته لهذا العمل إذ يبدو أن تقلبات القدر جعلت الكاتب يعيش مُددا طويلة بعيدا عن أمه، فحاول تدارك الأمر، وكانت تلك مناسبة و ذريعة ليقدم لنا خلاصات وانتقادات واعترافات تخصه وتخص التجارب الاستثنائية التي عاشها، لذا فإن الكتاب يتسم ببُعد شفاهي، لأنه في جزء كبير منه ، كما سبقت الإشارة، تسجيل لأحاديث السارد مع أمه منذ أن كان معتقلا وبعد مغادرته السجن كذلك. وما حفزه لكتابة هذا الكتاب هو الرغبة القوية في أن يدرك ما الذي جعل إسبانية ومورو ، أي والديه، يقرران الارتباط بعضهما ببعض، وما الذي جعل علاقتهما تصمد رغم الصعاب والزوابع، ورغم أن السياق العام كان سياق حرب واستعمار. ونعت «مورو» هو أساسي لفهم مجريات الأحداث، وليس من قبيل الصدفة أن الكاتب استعملها في العنوان، وهو كلمة قلقة تتغير إيحاءاتها حسب السياقات، وقد تعني «مغربي» أو «مسلم» أو الاثنين معا، وحسب السياق قد تكون محملة أو لا بشحنة عنصرية.

في هذا العمل نلتقي بشخصيتين متفردتين: شخصية باكيطا وشخصية ادريس، ونصغي إلى صوتين، صوتهما. وشخصية باكيطا هي شخصية متفردة لأنها تعلقت برجل مغربي وسيم ديانته غير ديانتها وجنسيته غير جنسيتها، تعلقت برجل وسيم لكن موارده المالية كانت محدودة، فوجدت نفسها مضطرة لتدبر وضعا ضاغطا و لبذل مجهود كبير لكي يعيش أبناؤها وبناتها بكرامة، كما أنها أصرت وكابرت حتى ألحقتهم بالمدرسة لكي يأخذوا حظهم من التعليم والمعرفة. ثم إنها وجدت نفسها في مواجهة شفرات ثقافية لا تعرف أحيانا مفاتيحها، ووجدت نفسها مرغمة لتشغيل خيالها لكي تتواصل مع جيرانها بحي شعبي أسمه حي الباريو تعايش فيها مغاربة وإسبان، ولاحقا كان عليها أن تكتشف وتتعامل مع مؤسسة بشعة ومخيفة هي المؤسسة السجنية.

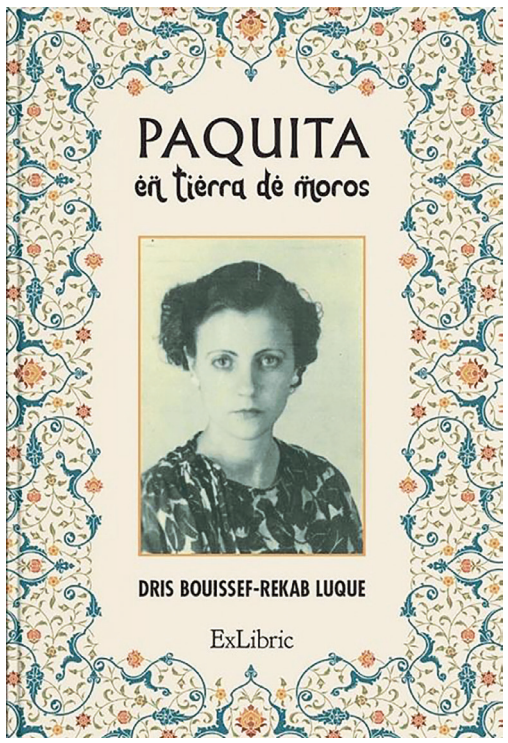
أما ادريس فيكمن تفرده في أنه مناضل شرس خبر المعتقلات السرية والسجون المصرح بها، وجرب التعذيب والإضرابات عن الطعام خلال مرحلة اصطلح على تسميتها بسنوات الجمر والرصاص. وهو مبدع حالم وناشر مجازف بدأ حياته المهنية كراع وانتهى به الأمر أستاذا جامعيا وكاتبا بجريدتي البايس ولوموند ديبلوماتيك، وقد وجد نفسه وارثا لثقافتين على الأقل فعمل على تدبير هذا الوضع بذكاء ومرارة أحيانا.

ويندرج هذا العمل ضمن الأعمال السهلة الممتنعة، وهو محكي تعلم لذا نجده مصطبغا ببعد ديداكتيكي بين، وبكثير من الجرأة والشجاعة عند اقترابه من بعض المجالات الحميمية ومعالجته لبعض الجراح الدفينة. وهو يتضمن تساؤلات حارقة وخلاصات عميقة بخصوص موضوعات مثيرة للسجال مثل الحرية والمقاومة والهوية والعنصرية والمسؤولية والذاكرة والتربية، كما أنه يتضمن تصويرا لأحوال المجتمع المغربي ولأحوال مجتمع مدينة تطوان في النصف الثاني من القرن العشرين حينما كان المغرب يعيش وضعية نشاز هي وضعية الخضوع للإستعمار الإسباني، ثم انتقل إلى الحديث عن الحراك السياسي بالمغرب في الستينيات والسبعينيات، وعن ماي 68 بفرنسا وعن نضالات أسر وأمهات المعتقلين السياسيين بما فيهن باكيطا، مما يجعل من هذه السيرة الذاتية وثيقة تأريخية لها قيمتها وأهميتها.

وللمرأة حضور خاص في هذا الكتاب وفي حياة الكاتب ادريس، سواء تعلق الأمر بأمه باكيطا أو بالنساء اللواتي تعلق بهن وعشقهن. وقد قال اراغون ذات إلهام إن « المرأة هي مستقبل الرجل» وادريس بويسف الركاب لوكي في كتاباته و في محادثاته يؤكد دوما أن المرأة كانت خلال مختلف مراحل حياته سندا وإلهاما.

قد نتساءل: هل الكتابة عن الذات حق مشاع؟ والجواب قد يكون أنها تكون مقبولة أكثر من أشخاص مروا من تجارب حدية وكابروا وتركوا بصماتهم على محيطهم وأسرهم وعلى اللحظة التاريخية التي عاشوا فيها. وتلك حالة ادريس الذي تفاوض في هذا العمل مع الذاكرة والذكريات ، فنسج محكيا مرهفا اقتسم فيه مع القراء مواقف مثيرة وقاسية وجذابة، ورفع عاليا صورة أمه باكيطا.

اقتراب من السيرة الذاتية «باكيطا في بلاد الموروس» لادريس بويسف الركاب لوكي



هامش:

Dris Bouissef – Rekab* Luque, Paquita en tierra de Moros, ediciones ExLlibric, Malaga, 2024, primera edición