العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 20 من جمادى الثانية 1447

الموافق 11 دجنبر 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

بريشة الرسام الأسترالي جيم تسينغانوس

حوادث النشر في العلن والسِّرْ !

علّمتنا عقود من الكتابة، تلك التي يمليها الضمير دون حاجة لمواثيق أو عهود، أنّ توظيف الكلمة في غير محلّها يعتبر شططاً في اللغة، بل يشبه تماما ولِماماً، توظيف عوض المحكِّ في الحمام البلدي مُشطاً، ولا أعرف هل من سوء الصُّدف أو من حُسنها إبداعيا، أن تتحول الكلمة في أكثر الأخطاء المطبعية إلى لكمة، ألَمْ تر إلى مدى حساسية الكلمة، سواء نطقناها أو كتبناها، فلا غرابة أن يتجاوز الشطط بسوء استعمالها، إلى عنف رمزي يجر إلى دواليب المحاكم، ومن لم يُصدِّقني، ما عليه إلا أن يسأل المغني، لماذا كلما أمعن عازف القانون في وصْلة اللعب، مُنِيَ هو وقبيله بالخرس، أين يا ترى يكمن العطب، هَل في اللغة أو اللغو أو فيهما معا، أم أنّ صوت المغني قد تقطعت حبائله قبل دق الجرس، أما أنا وبقية الشعب في هذا المسرح الشكسبيري الكبير، فقد قطّعنا عوض الحبائل التذاكر مارشي نوار، وقمنا بواجبنا مع القوم الصّاغية على أكمل أذُن، وحضرنا الحفل منذ أول ستار يرتفع على الفضيحة، وما زلنا ننتظر عَلامَ سينسدل هذا الصخب!

لا تخلو مهنة من مدونة تنظمها قانونيا، درءاً للتطاول بالعنق والتطفل مع جحا كلما لاح طابور في الأفق، ورغم أن العلاقة الزوجية ليست مهنة، إلا أننا ننفرد بمدوّنة الأسرة، وهي تماما كمدونة السير، فطنت مُبكرا والحمد لله، أن حركة المرور بين الأزواج، قد تودي بالأرواح في حوادث وخيمة، ألمْ أقُل إن السبب يكون في الغالب كلمة، ولكنها هذه المرّة أحرقت في الضوء أحمر الشفتين، فارتدت بلكمة إلى العينين العسليتين، يا حسرة على العِشرة !

ولأن الكلمة خطيرة وتوصف حسب التطيُّر المغربي بالتابعة، كان لابد من متابعة استعمالاتها اليومية، سواء ورقيا أو تكنولوجيا أو شفهيا، وهذه الأخيرة لا تعني القُبل بالضرورة، منْ يدري فقد تجمع أو تجنح عن الإطار المرسوم، وينقلبُ القيل على القائل وتسري لا قدّر الله في المجتمع، سورة من القلاقل، ولأن للسان ضربات كالسِّنان والجروح قصاص، ارتأى أهل الإختصاص سدّ هذا الخصاص، وأصبح للصحافيين في بلدنا كما للسائقين بعد دعاء السفر، نواة مُدونة تنظم التحرير بأكثر من علامة تشوير، طبعا مع اختلاف في المهنتين، ولو أنه في نظري لم تعد ثمة فوارق هذه الأيام، بعد أنْ عمّت حوادث النّشر، حتى في الطريق السيّار للإعلام المغربي يا ستار!

من الرّائع بمكان وزمان أيضا، دون احتساب الساعة الزائدة في التوقيت المغربي، هذه الرّجة الراديكالية التي قلَبت من الجذور مشْتلنا الإعلامي، فهي أبلغ إشارة على أن البرْكة قد أسَنتْ وطال الركود، وأن التدفق الغزير للكلمة من أكثر من قناة، ما عاد ممكنا حصره بأساليب النواعير التقليدية للريق النّاشف، بل الأجدر أن نهيء للغيمة المناخ الملائم لتمطر في الاتجاه الصحيح، دون خوف من تسرُّب الماء تحت الباب، الأجدر أن نحفظ للصحافة المغربية هيبتها كسلطة رابعة، ونهيء بذكاء طبيعي غير اصطناعي، تشريعا مُواكبا يستوعب الانفجار التكنولوجي للأشكال الإعلامية، هل أبالغ إذا قلتُ وأنا لا أطيق الملابس الضيقة، الأفضل أن لا يكون هذا التطور الإعلامي بالاتجاه الكلامي على عواهنه، على طريقة تطور السلسلة الغذائيّة في الغاب، القوي يبتلع الضعيف، بل يجب التحلي في حماسة الممارسة المهنية بالآداب، دون حاجة إلى أن نرصِّع مع كل نقطة حاشا السامعين !

هل أجاري الخطاب الرسمي في ترديد نفس الوصْلة الإشهارية، لا بأس أن أزاحم الببغاء في تكرار نفس الغناء، وأقول إن استحقاقات كثيرة تلوح في أفق المغرب، ترى بأي صورة سنتمظهر حينئذ أمام العالم، أوَ ليس الإعلام اليوم هو مرآة الشعوب، فما جدوى أن تُهيء لما ينتظر البلد كل شيء، تهيء العمران وتنسى الإنسان، تهيء جوق العميان، وتنسى أن العرس لا تكتمل زينته دون مرآة أو كاميرامان، أو بصيغة سوريالية، أن تخرج ذات صباح إلى الشارع، وتكتشف فجأة أنك تخاطب الناس بدون وجه.. يا ألله.. لقد نسيته مركونا على رفٍّ معلّق، وما أكثر ملفاتنا الاجتماعية العالقة في ذات الدولاب، والأدهى أنها معلقة دائما مع لسان طويل يشبه ربطة العنق !

محمد بشكار

إصداران جديدان للدكتور حسن الغُرفي

تدبير المتوحد : دراسات في الشعر العربي المعاصر

التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية المعاصرة

متابعة : د. أحمد العلوي الصوصي

بعد كتابه البالغ القيمة عن أدونيس، والذي يحمل عنوان «أدونيس في الإبداع والتنظير الشعري»، ركز في قسمه الأول على جملة من الظواهر والقضايا الشعرية المهمة التي ينطوي عليها خطاب أدونيس الشعري، وذلك من خلال ثلاثة محاور أساسية (توظيف التراث – النزعة الدرامية – في بنية الإيقاع).

فقد تصدّى، باقتدار ملحوظ، للتجربة الأدونيسية في مجال التنظير للقضايا الشعرية وإشكالياتها وصولا إلى عرض ومناقشة أفكار أدونيس ومواقفه وتوجهاته في هذا المجال، بل وقد اختلف معه في العديد منها.

وقد تحقق هذا من خلال سبعة فصول مثلت ثلثي الكتاب.

وللتذكير فقد اختير هذا الكتاب ضمن القائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد فرع الفنون والدراسات النقدية لسنة 2023-2024 (حجبت الجائزة تلك السنة).

أقول، بعد هذا الكتاب الثمين، فقد أصدر أستاذنا الدكتور حسن الغُرفي، في الآونة الأخيرة، كتابين جديدين من الحجم الكبير، أولهما بعنوان: «تدبير المتوحد: دراسات في الشعر العربي المعاصر»، عن دار فضاءات للنشر والتوزيع بالأردن.

حيث قدم فيه أكثر من عشرين دراسة نقدية وتحليلية لمنجزات مجموعة من الشعراء المبدعين الأصلاء الممتازين الذين أثبتوا حضورهم الدائم في الساحة الشعرية العربية، وذلك من خلال نماذجهم العليا التي انطوت على شتى الأنساق الفكرية والثقافية والاجتماعية، كما امتازت بالتعدد في طرائق الكتابة الشعرية، وتوظيفاتهم لشتى عناصر وأساليب الأجناس الأدبية والفنية المختلفة. وللإشارة فالشعراء الذين قارب د. الغُرفي منجزاتهم الشعرية ينتمون إلى الأقطار العربية (العراق – مصر – المغرب – فلسطين – سوريا - لبنان – اليمن – الإمارات العربية المتحدة).

أما الكتاب الثاني الذي صدر بعنوان «التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية المعاصرة»، فقد رصد فيه الظاهرة الإيقاعية رصدا مستقصيا لثوابتها ومتغيراتها ودلالاتها وامتداداتها الإحالية، وتم هذا وغيره عبر تشريحه للأعمال الشعرية لخمسة من الأعلام الكبار والقمم الباذخة في الشعر العربي المعاصر، ممن ساهموا في إثراء شعرنا المعاصر وتوسيع آفاقه وتعميق مفاهيمه وتفجير طاقاته الإيحائية الخلاقة. كما جعلوا من قصيدة التفعيلة أكثر غنى من كل الأشكال الأخرى في القصيدة العربية. وقد وضعتهم أعمالهم الشعرية في مكانة متفردة سامقة، هم جديرون بها كرموز في الشعر العربي والإنساني.

ومن المعلوم أن الدكتور حسن الغُرفي يعتبر من خيرة الباحثين الأكاديميين العرب الذين انشغلوا بنقد وقراءة وتدريس شعرنا العربي المعاصر لأعوام مديدة. تشهد له في هذا المجال العديد من الإصدارات المتميزة والمنشورة في عدة عواصم عربية. بالإضافة إلى مساهماته في كتب جماعية حول شعراء معاصرين، في المشرق والمغرب. وتعريفه بقمم شعرية أجنبية، نشير هنا إلى كتابيه: «في الشعر الأفريقي المعاصر .. جيل الرواد نموذجا» و «نماذج عليا من الشعر العالمي الحديث».

دون أن يغيب عن بالنا مشاركته في أعمال لجان تحكيم جوائز عربية، (حقل الشعر)، خارج المغرب. ومن المعلوم أن لجان التحكيم بالنسبة لهذه الجوائز يتم اختيارهم من بين المتميزين بقدراتهم وتجربتهم وموضوعيتهم، ومن بلدان عربية مختلفة.

مبارك للمكتبة العربية بهذه الأعمال النقدية الجديدة، وهنيئا لأستاذنا الجليل الدكتور حسن الغُرفي الذي آثر ، منذ عرفناه قبل سنوات ، أن يقيم في عزلته الثمينة منشغلا بالقراءة، ومعاشرة النصوص الشعرية المتميزة المدهشة والكتابة عن بعض نماذجها.

مصطفى ملح

قرابين

جديد الشاعر والروائي المغربي مصطفى ملح، ديوان اختار أن يسميه «قرابين»، وقد صدر أخيرا عن جمعية الأطلس للثقافة والفن التي يشرف عليها الشاعر عدنان مشهي، وقد ساهم الفنّان مصطفى عاقل بصورة فوتوغرافية شكلت الدعامة الفنية للغلاف الذي قام بتصميمه المبدع حسن يارتي. وجدير بالذكر أن «قرابين» هو الديوان العاشر بعد أن صدرت للشاعر المجاميع الشعرية الآتية: دم الشّاعر، 2006، عصافير الطّفولة، 2008، رماد الشّمس، 2009، أمواج في اليابسة، 2014، أجراس بعيدة، 2015 سماء لا تسع السّرب، 2016، لا أوبّخ أحدا، 2018، بين الكاف والنون، 2019، أرض لا تصلح للحب، 2020، أقدام على الحافة، 2023، ممحاة تتحرش بي، بالمغرب 2025.

وتنخرط تجربة هذا الديوان الجديد في ملامسة البعد الأنطلوجي للكائن، بربطه شعريا بالنص الديني، قصد إعادة بناء الميثولوجيا بالحاضر، في تناغم تفاعلي. ومن هنا نجد حضورا للقصص القرآني، ليس باعتبارها أحداثا في الزمان، وإنما كهندسة شعرية لا زمنية، تستمد شعريتها من سعيها إلى جعل أسئلة الماضي، والتاريخ، والوعي، هي منطلق القول الشعري.

إضافة إلى ذلك تطمح نصوص الكتاب إلى بلورة الأمكنة، والاقتراب من وعيها، ووضع اليد على المساحات الفارغة بين كل من الأندلس، وبرشيد، وشفشاون، وغيرها. فالمكان ليس خلفية لأي قول شعري، وليس مساحة لاستضافة الحدث الشعري، وإنما هو ذاكرة، ووعي جغرافي ونفسي.

وتتضمن المجموعة خمس عشرة قصيدة وردت كالآتي:

ابن النخلة، قميص منشور جنوب الدم، تفاصيل حول نكسات عائلية، بين الكاف والنون، الصحراء، تقرير حول اغتيال القبيلة، الشيرازية، قرابين، مزامير مصطفى ملح، الشرقيون، برشيد، الأندلس، طبعة منقحة من إصحاحات موسى المغربي، شفشاون، رجل معلق فوق الهواء.

إدريس الملياني

عش ومت فارغا من أي شيء

إلى السعيد سيحيدة

من أعمال النحات الفرنسي برونو كاتالانو

«انس ما علمت»
–ابن عربي

عش ومت
فارغا
من جميع حياتك
أو فارغا
من كل نفسك !
..
مت فارغا منك
ومن كل أحوال
عمرك
أو أهوال
طقسك !
..
مت فارغا
لا راضيا أو ساخطا
عما مضى
وانقضى
في كل أمسك !
..
مت فارغا
لا ضاربا كفا بكف
ولا قانطا
ولا حادا على
بأسك أو بؤسك !
..
مت فارغا لا نادما
متحسرا على آل
بيتك
أو أهل
ناسك !
..
مت فارغا
يوم ترمى
من الموت إلى الموت
في عقر دارك
أو قعر رمسك !

..
مت فارغا مثل كأسك
إذ تلقي به
خلف ظهرك
أو يكسر من تحت نعلك
أثناء دوسك !
..
باليمنى أو اليسرى عليه
ليلة العمر
والزف والقذف
والفتكة البكر
والدخول إلى عروسك !
..
مت فارغا غير مبال
بما قد أريق من دم..ع
وخمر حلال
ورزق حسن
أطهر من بول عيسك !
..
مت فارغا غير آس على لبن
ولا عاض على عظم لسانك
أو بنانك
من فرط حماسك
أو شدة يأسك !
..
مت فارغا غير دار بما
سيؤول إليه
من حنظل أو عسل
زرع حقلك
أو حصد غرسك أو عرسك !
..
مت فارغا من أي شيء
..
هنا والآن أمس غدا
عبثا وسدى
ليس أكثر أو أقل
من شعرة أو بعرة
في أم رأسك !

«تحت القصف» هو آخر إصدار للقاص والإعلامي عبد الرحيم التوراني. وهو نص يحكي تجربة الكاتب الرهيبة كشاهد عيان أثناء إقامته في بيروت وهي تحت القصف الإسرائيلي. ولأن المثل يقول « ليس من سمع كمن رأى» ، فإن الكاتب ، وقد رأى وعاين ، بحكم تواجده هناك ، يحكي أدق التفاصيل ليس من جانب الفعل التدميري الذي تخلفه الضربات الموجعة التي تتلقاها بيروت و حسب ، و إنما من جانب الحالة النفسية التي كان يمر منها الكاتب وهو يشهد ذلك الفعل العدواني الذي كان يقترفه الجيش الإسرائيلي. تلك العدوانية التي لا تقيم وزنا للذات البشرية بقدر ما تسعى إلى إذلالها ونسف كل جانب إنساني فيها. تحت القصف ،إذن ،شهادة ووثيقة تثبت بما لا يدع مجالا للشك بأن الحرب إذلال للإنسان لما تنطوي عليه من خوف ورعب وذعر ، كما سنرى. ذلك أن التهديد بالموت يثير القلق. والإحساس بالقلق هو أن يشعر المرء بأنه محاط به ، أو بتعبير آخر ، محاصر ، ومغلوب على أمره. وعوض أن تكون الإدراكات أكثر يقظة وحذرا ، فإنها بصورة عامة تصبح مغبشة و مشوشة أو مبهمة.

تحت القصف

إلى الناقد الأدبي عبد العالي بوطيب

لحسن أحمامة

التوراني عبد الرحيم

بنية النص وهشاشة الذات

يتحدد «تحت القصف» في تجنيسه انطلاقا من عنوانه الفرعي «يوميات مغربي في حرب إسرائيل على لبنان (2024)»، بما عنوان يحيل على مكان الحرب و زمانها. أي أن لفظة «يوميات» تعقد ميثاقا مع متلقيها من حيث كونها وثيقة. كما يؤكد صاحبها على طبيعة ما يكتبه: « و أنا أجلس لتدوين هذه اليوميات، يراودني أحيانا إحساس بأن الكلمات تعلق في حلقي، مثل كلمات جوفاء من دون معنى، بينما الصمت و الفراغ غير المرئي هو الذي بإمكانه التعبير بالفصاحة المطلقة و بالحقيقة التي بلا قيود.» (ص.63). في بنيته، يتألف النص من ستة عشر فصلا/ يومية، كلها تغطي فضاء زمنيا يمتد من 07 أكتوبر إلى 28 منه سنة 2024، ليس بشكل تسلسلي، و إنما يقفز النص على بعض الأيام، و كأن الأيام التي يشير إليها النص هي ما تشكل أياما ذات أهمية بالغة في المحكي: 07/ 11/13/14/15/16/18 /19/20/21/22/23/2 4/25/26/28 أكتوبر. و لئن كانت هذه اليوميات تتفق في تحديد جنس هذا النوع من الكتابة من خلال ذكر الاسم الحقيقي لمؤلفها، و ذكر المكان و الزمان، إلا أنها تبدو، في تقديري الشخصي، متخذة شكلا مغايرا في صوغها. إذ لا تقتصر على ذكر ما جرى في اليوم المذكور أعلاه في كل فصل وحسب، و إنما تحيل على ما حدث من قبل و على ما له علاقة بالحدث الحاضر. على سبيل المثال، نقرأ: « تذهب بي الذكريات إلى التفكير في المذيع المصري الشهير أحمد سعيد، صاحب برنامج « صوت العرب» بإذاعة زمن جمال عبد الناصر و حرب 1967.» (ص.40).

تتجسد هذه المغايرة أيضا في عناوين الفصول الشبيهة بعناوين المقالات الصحفية (لنذكر مرة أخرى بأن التوراني إعلامي)، و في ما تتضمنه من تحقيقات، و أخبار صحفية، وتحليل للخبر الصحفي و تعليقات من جهة، و في ما تنطوي عليه من إحالات على الأدب والسينما، و التاريخ و غير ذلك. غير أن ما يهم هنا هو ليس حكي الحدث في حد ذاته هنا والآن، و إنما هو رصد واقع الحرب من حيث هي شر بشري يتخذ من لبنان نموذجا لحقيقتها، أي حقيقة الحرب التي «تولد الكثير من المعاناة و الظلم.. و تترك الجروح و الأحزان.. هي التدمير والدمار .. الحطام و الأنقاض و الجنون.. مقتل و هلاك الآلاف من الناس و التسبب في إزهاق الآلاف من الأرواح». (ص.9). نقرأ في الصفحة 114: « إنه زمن الحرب. زمن مؤلم و قاس للغاية...». هكذا تصبح الحياة غير ذات معنى بالنسبة لمن يعيش قلقا وجوديا: «ما معنى أن يعيش المرء تحت التهديدات.. في رعب مستمر و دائم من التعرض للقصف؟» (ص.9). يقول الراوي/

الكاتب: «لو طلب مني وصف الحرب بجملة واحدة مقتضبة، لكانت إجابتي المباشرة إنها» الجحيم فوق الأرض.» (ص.55). و في الصفحة 63، نقرأ : « في الحرب يقف الموت على الأبواب، و يدفع الناس إلى التفكير فيه حتى يجدون أنفسهم على حواف الوجود. لكن الاستسلام لنداءات الموت لا يعني شيئا سوى الموت بـذات». ثمة العديد من الإحـالات على هول الحرب و ما يخلفه من خوف و ذعر.

يكشف النص عن إحساس الذات بالخوف و الرعب، من حيث هو إحساس مصدره هول الحرب و تداعياتها. حيث راوي اليوميات يجعل من نصه آلية للدفاع عن النفس، «عيادة للشفاء من القلق و التغلب على الإحباط». (ص.28) و ذلك من خلال مشاركة مخاوفه مع الأصدقاء و الآخرين. إذ أنه مدرك للفرق بين الخوف و الذعر. فقد ينشط الخوفُ الذاتَ و يستحثها للاندفاع نحو النجاة بنفسها، في حين أن الذعر يلقي بغشاوة على الذات، فلا تكاد ترى بوضوح. في هذا السياق، يقول رولو ماي: «قد يشعر، أي المرء، بشيء من حالة إغماء خفيف بإحساس من الخواء في منطقة السرة من البطن. فهذا هو القلق». (ص.50) هكذا يختبر صاحب اليوميات كلا الإحساسين، و يعبر عنهما بطريقة تجعلنا إلى حد ما نشاركه مثل هذه الأحاسيس: «علي التخلص من الخوف الذي يمنع عني التفكير.» (ص. 28). و في مكان آخر، يقول: « أجتهد يوميا للتخلص من حالة الذعر و عدم اليقين». (ص.43). هذه المحاولة للتخلص من الخوف تؤكد حجم إدراك الراوي له: « لا يمكن للمرء أن يستمر في العيش من الخوف كل يوم.. من هنا تجد أن من تلتقي بهم يخاطبونك، كما لو كانوا في مونولوغ ذاتي: دع ما سيحدث يحدث».» (ص.71). و إذا كان الخوف هو الحرب، فإنه يرادفها: « الحرب مرادف للعيش في الخوف.. خوف يمكن أن يستمر معك فيما بقي أو تبقى من عمرك.. معاناة من القلق و الاكتئاب، معاناة لها ما بعدها من كوابيس ما بعد الصدمة. خوف يترك ندوبا على الأطفال أكثر من الكبار.» (ص. 93).

ولما كانت الحرب مصدرا للخوف و الذعر و كل الشرور، فإنها مع ذلك، تشكل محفزا على الكتابة كملاذ، و احتماء، و محاولة لتجاهل الحرب، و ليست معاناة أو ألما، و إنما وسيلة للهرب من واقع مؤلم على الرغم من أن الذات الساردة لهذه اليوميات إنما هي ذات قدرية، مستسلمة لقدريتها: «هل ما يحدث هنا و الآن، و ما نراه و نحسُّه، تذكير بالخطيئة و العقاب، بالقدرة البشرية على الخير و الشر؟ مهما كانت الإجابة فلن تخرج عن كونه تذكير بهشاشة الوجود البشري ليس غير.»(ص.21).

من ثمة، و كما تمت الإشارة، يمكن القول إنها كتابة إبداعية مغايرة تتقاطع فيها جملة من الأساليب، متجاوزة بذلك ما يؤكد عليه كاتبها، و لعل ذلك من أجل إشراك القارئ/ المتلقي لها في تجربة تختبرها الذات الراوية في زمن الحرب وفظاعاتها. تصير لبنان في هذا السياق شخصية تراجيدية منذورة للصراعات منذ وقت طويل. أو بتعبير أدق، بطلَ مسرحيةٍ كلُ شخصية فيها تضطلع بدور محدد انطلاقا من أهوائها و ميولاتها الغرائزية: «لصوص يتحينون الفرصة لسرقة المنازل» (ص. 42)، انتهازيون، سياسيون، متلاعبون ثقلاء «لم يجدوا طريقة و تسلية « أحلى» من ترهيب الناس». (ص. 41)

يفضح هذا النص ما أبدعته الذات البشرية الشريرة، و هو الحرب، و صراعاتها من أجل المصالح، ذلك أن صراعات المصالح بين الناس، كما قال فرويد، لا تسوى إلا باستخدام العنف. و فوق ذلك فإنه يعري هشاشة الذات أمام الخوف و كأنها منذورة لكل المصائب و الشرور، بحيث تصاب بحالة من الخواء. إن «حالة الخواء بوجه عام تتولد من إحساس أناس بأنهم عاجزون عن أن يفعلوا أي شيء له أثره الإيجابي في حياتهم الخاصة بهم أو في ما يخص العالم من حولهم...» ماي، (ص. 32). علاوة على ذلك، فما ينقله النص لنا، ليس خبرة عاشتها ذات متخيلة، و إنما ذات حقيقية، بحسب تقديم الكاتب نفسه، عاشت الخوف و الذعر و القلق في زمن الحرب: «لم أكن أتوقع على الإطلاق أنني سأجدني يوما أمام مثل هذا القدر من الابـتـلاء.»(ص.7) إذ ما إن يصبح التهديد كبيرا بحيث يشمل جوانب الذات كلها حتى يستشعر المرء عندئذ خبرة القلق. في هذا الصدد، يقول رولو ماي مرة أخرى: «إن القلق يضربنا في جوهر ذواتنا: إنه ما نشعر به و نحس به عندما يكون وجودنا مهددا تماما مثلما هي ذواتنا مهددة بخطر داهم». (ص. 51). هـذا التهديد للذات يجد تأكيده في ما يصرح به كاتب اليوميات:» إنني لا أشعر بالأمان. لكن من أين يأتي الأمان؟ بل ما هو معنى الأمان؟ ! لا أريد أن أصدق ما يحصل...(ص.126). هكذا، يتجاوز السؤال عن معنى الأمان إلى انعدام تحققه، و كأن الوجود في عمومه لا يعدو أن يكون عدما في غياب الأمان كمعادل الموضوعي للحياة. ثم كيف يتحقق الأمـان في حضور الخوف و الذعر و القلق؟

و بالعودة إلى هذه الكتابة المغايرة، يمكن القول إن هذا النص كتابة إبداعية من حيث إحالاتها على كتابات إبداعية، و على التاريخ ما يجعله منفتحا على عدة تأويلات و ليس على تأويل أحادي الجانب. و لعل أحد هذه التأويلات كونه –النص- سفر في أعماق الذات البشرية لاستكشاف تعقيداتها بعد أن شرعت تستخف بقيمها الإنسانية، و بعدما أناخ الليل المخيف المرعب المقترن بالبربرية علينا بكلكله. و فوق هذا وذاك، فهذا النص يفتح أعيننا ليس على حرب إسرائيل على لبنان، و إنما على الحرب بصفة عامة كأحد مظاهر العدوانية المتأصلة في البشر. عدوانية سعت الثقافة و الحضارة ربما بدون جدوى ليس للحد منها و إنما للتخفيف منها. ولعل هذا ما يحقق لـــ تحت القصف شعريته، و يجعله نصا أدبيا بامتياز. ذلك أن ما عاشته الذات المتكلمة إنما هي تجربة إنسانية لا تعدو أن تكون لبنان في النص سوى تعلة للكشف عن ما تختبره الذات البشرية أمام المخاطر و كل يتهدد وجودها و كيانها.

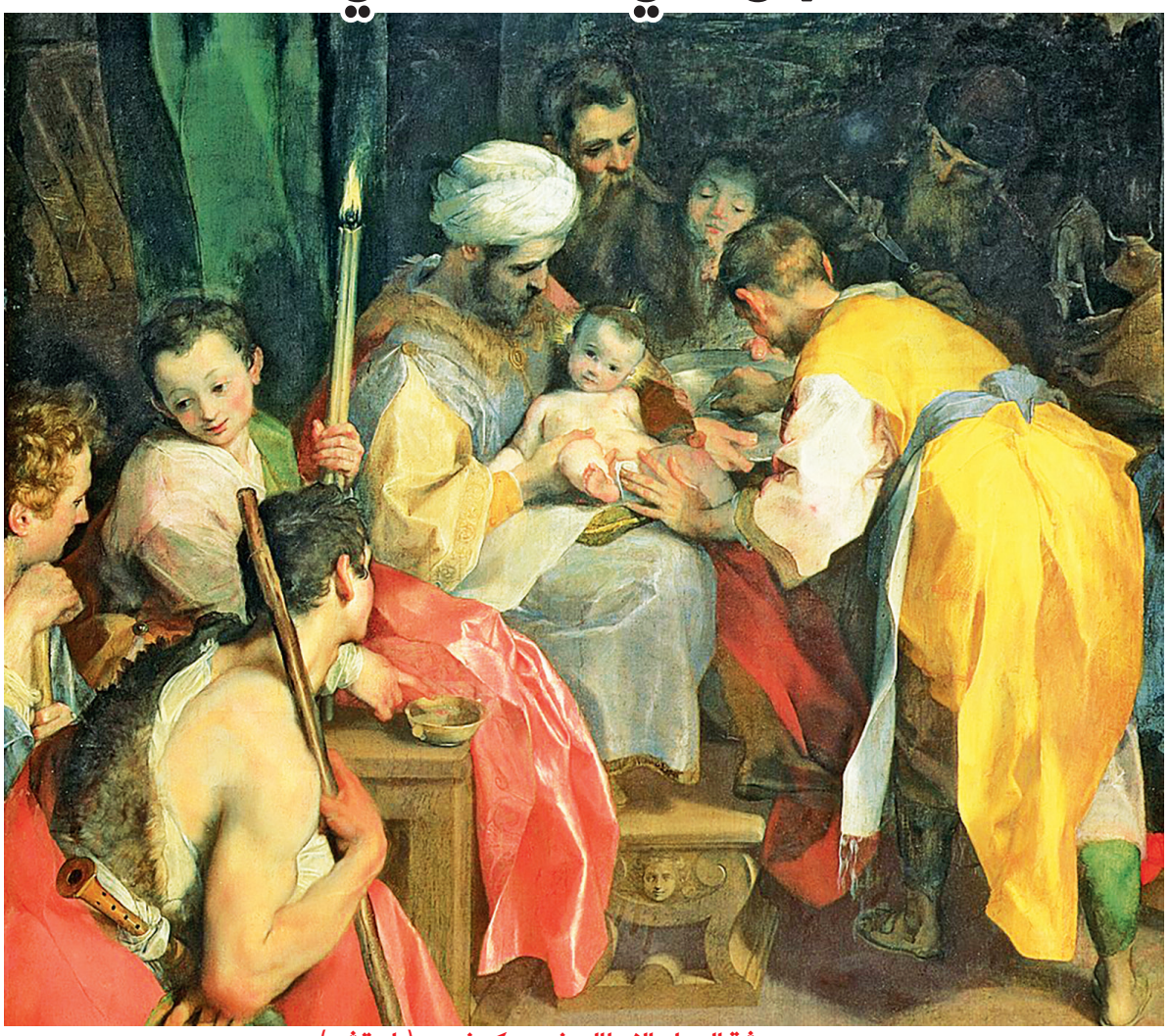
التوراني، عبد الرحيم، تحت القصف: يوميات مغربي في حرب إسرئيل على لبنان (2024)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2025

فرويد، سيغموند، أفكار لأزمنة الحرب و الموت، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1986

ماي، رولو، البحث عن الذات، ترجمة عبد علي الجسماني، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1993

الفأرُ المعلقُ

إلى أمي عائشة علي



بريشة الرسام الإيطالي فيديريكو فيوري (باروتشي)

كريم بلاد

لم أر أمي في حلة أبهى من تلك التي رأيتها فيها ذاك النهار.
ولم يكن البيت قط في فرح يشبه القرح الذي كان عليه ذاك النهار.
ولم يكن أحد به حزينا عدا والدي.
صحيح أنه وضب كل شيء من أجل الاحتفال الكبير، فقد اشترى من السوق كبشا سمينا ذا قرنين كبيرين، وخنشة من السكر، وكارتونة من الزيت، وأخرى من الشاي، كما اشترى صناديق من البصل والبطاطس والطماطم وصناديق غيرها من الفاكهة بطيخ أصفر وأحمر وعنب أسود، ولم ينس ما نحبه نحن الصغار قنينات من الموندا كوكاكولا وفانتا ولاسيكون.

في الليل لم أنم، كيف تشترى هذه الأشياء كلها لي؟

لم ألج المدرسة بعد، لم أنجح بعد، لم أكبر حتى، ما زلت صغيرا، أبول في الفراش، وقد كفت أمي عن نهري عن ذلك في الأسابيع الماضية، خاصة عندما سمعتُ والدي يقول لها على مائدة عشاء:

- «مليكة، الكبير كبر، لقد تأخرنا في إعذاره»

- «صحيح، مبارك، لم نتأخر كذلك عن أخيه الأكبر إبراهيم».

- «بهذه المناسبة، تحدثت إلى الفقيه سي عبد الكبير، مستعد للقدوم يوم الخميس من رأس الشهر».

ولم أكن أعرف أي خميس يقصد، حتى وصل.

لازم الحزن والدي، حتى وهو يستقبل الضيوف ببهو البيت القديم، ولم تَزُل عنه مسحته حتى قدم الفقيه سي عبد الكبير الذي رأيته من قبل ببيتنا، قارئا القرآن، في مناسبات عدة، لعل أظهرها وأعقلها عندي، عندما ماتت جدتي باسمة، حضر الفقيه قبل موتها بأيام متكررة، وقرأ على رأسها القرآن، وكان يضع يده على جبينها، جاعلا بين يده وجبينها منديلا، كان الجبين يتصبب عرقا، وكان المنديل يبتل، فيمسح الفقيه يديه في جلابته ويواصل القراءة. جدتي كانت ترفع إليه عينيها الضامرتين، وتتمتم بكلام لم أكن أسمع منه شيئا. كنت أحب جدتي، ولم يكن أحد يستطيع أن يمنعني من دخول غرفتها التي ماتت فيها. فقد كانت قتل ذلك طلبت من والدي ألا أبرح الغرفة إلى جانبها، عندما كانت قادرة على بعض الكلام.

كانت عينها دائما على السقف، وكأنها تبحث عن شيء. من عادتها قبل وفاتها أن تنام على ظهرها، وأن ترقب السقف، وكنت أسألها، بعدما تنهي حكاياها لي:

- «جدتي عماذا تبحثين في السقف؟»

فتضحك، وتجيبني:

- عن الفأر الذي سيقضم لسانك».

كانت تضحك، وكنت أضحك من ضحكها.

وصار من ديدني أن أنام في غرفتي، وأتملى في السقف، منتظرا أن أرى فأرا ينقض على لساني، ويأكلني فآكله. وكنت حينها أضحك.

تغيرت ملامح والدي من حزن إلى فرح مصطنع، وذلك من أجل سي عبد الكبير، الذي لم يكن مجرد فقيه، وبالغ والدي في الترحيب به، وأجلسه قريبا من مجلسه في عمق الصالون، وهلل الضيوف ترحيبا به، وباشروا قراءة ما تيسر من الذكر الحكيم.

كان البيت ينغل بالحركة، وكان كل من يمر بمحاذاتي يمسح على رأسي، وكانت النسوة ينظرن إلي ويبتسمن، ووالدتي التي تنهمك في العناية بالطواجين فوق المجامر، تفيض عيناها بالدموع، لكن النسوة لا يتركنها تستفيض في البكاء، كن يمازحنها، ويقلن: «لا تخافي... الكبير سيصير رجلا»، وتقول لها ثانية: «أنا سأخطبه لابنتي صفية»، وتقول ثالثة: «اصمتن أيتها النسوة الثرثارات، واهتممن بالطواجين، لا نريد أن نقدمها للضيوف محروقة...» وتنهرها أخرى: «سبحان الله، حتى المزحة لا تتركينا نمزجها...» وتكفكف أمي الدموع، وتنظر إليّ باسمة باكية، كأنها عرسُ الذئب حين يهطل المطر والشمس ساطعة.

كنت في أبهى حلة، والبيت كان في أبهى حلة، ووالدتي أجمل النساء في حلتها الأنيقة، ووالدي أجمل الرجال في جلبابه الأبيض ورزته المتسقة، وأخي إبراهيم غائب على غير عادته، غائب كغياب لوني المفضل عن قوس قزح يشق النوافذ وينفذ إلى غرفنا من بيتنا.

وكان من حسنات ذاك اليوم أن أمي أطلعتني على صرة من النقود، كل من حضر ببيتنا يضع بها قطعا نقدية وبعضهم أوراقا خضراء، كان بها مبلغ من المال كبير، ولم أصدق أنه لي، لأن مثل ذلك المبلغ لم أرهُ إلا بحوزة والدي، عندما يعود من السوق، وقد باع جديا أو خروفا أو أي شيء مما يمتهنه في حياته. كنت سعيدا كما لم أسعد من قبل، وكنت أمنّي النفس بما سأشتريه به.

رُفع القرآن من الحناجر، ووضعت الصواني من براريد وكؤوس مزوقة، ودارت الصحون من اللوز والجوز والفول السوداني والحمص، وارتشفت في جعجعة، وكنت أدور من غرفة إلى أخرى، أتلقى المسح على رأسي والقبل على خدودي، وكنت استحليت الأمر. رُفعت الصواني ووضعت الطواجين، ووزع الخبز المقطع قطعا بالأيدي، ورفعت الأغطية الحمراء، وتنوولت بنهم. وُضعت الصواني من الفواكه المتنوعة، وأكلت بشغف العطشى، ورُميت القشور على الموائد. مُسحت، وجُمعت، وغسّلت الأيادي التي كانت تأكل. وفي الآن نفسه، كانت النسوة يهزجن بالنشيد والنغم، وكانت أمي تتوسطهن، وتحمل بيديها قصبة من الخيزران، كان على رأس القصبة فخذ دجاجة لم يؤكل، وكانت تضع على جبينها شالا بموزون أحمر، يتدلى، وكنت قادرا على رؤية عينيها الحادتين، كانت تبكي، وفي الوقت نفسه كانت ترقب. لم أكن أعرف ما كانت ترقبه.

في تلك اللحظة نادى عليّ والدي، فذهبت إليه طيّعا مطيعا، حملني بين ذراعيه ولم يقبلني، وبسمة مثل بسمة جدتي ترتسم على شفتيه، انتابتني قشعريرة طفيفة، وأدخلني إلى غرفة تكاد تكون مظلمة. لحقت بنا النسوة وفي وسطهن أمي، ما إن ولج بي أبي الغرفة حتى ظهر لي الفقيه سي عبد الكبير يجلس القرفصاء، بين يديه مقص، وأعشاب، ومناديل بيضاء كثيرة، وإلى جانبه رجلان خالي وخالي. وضعني أبي بين يديه، فصرخت، قلت في نفسي اليوم سأذبح.

أمسك بي خالي من يدي، وخالي من يدي، وأبي من رجلي الاثنتين، لم أكن أرتدي تبانا، ولم أشعر بذلك إلا في تلك اللحظة. قال الفقيه:

- «الكبير.. انظر إلى السقف سترى الفأر المعلق».

ونظرت بالفعل، أبحث عن الفأر المعلق، وفي خضمها سمعت ضربة مقص، وأحسست بالدم يسيل من بين فخذي. وأيقنت أنهم قطعوا لساني.

لم أحسَّ بشيء بعد، ذلك، غير أني رأيت أمامي الفقيه سي عبد الكبير يمسك بجلاجيله، ويعدو محاولا تفادي ضربات أمي بالقصبة التي تحمل على رأسها فخذ دجاجة لم تؤكل. ورفعت عيني إلى السقف فظهر به فأر معلق، وكان يضحك كضحك جدتي.

أكادير يوم 09 نونبر 2025م.

صلاة الغائب

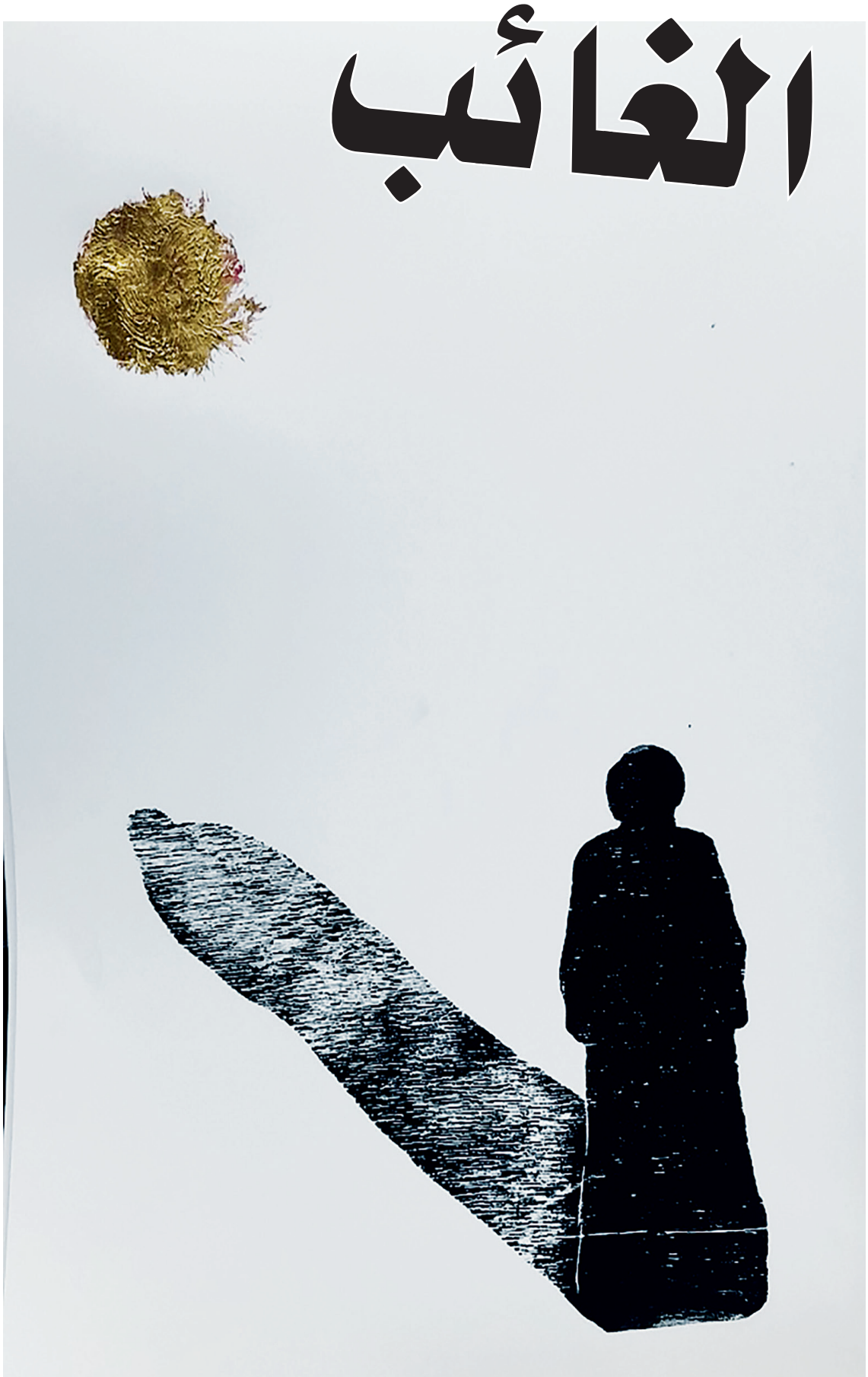
حسن الوسيني

بم تُفكر ؟
أنا لا أفكر ، أوجد
حيث وجدت
وأحب حيث لا أوجد .
ولدتني حديقة
في يوم ماطر .
وخرجتُ من عين غزالة
مرعوبة
من الصيادين .
سمعتُ صوتا
ينبعثُ من الفضة
يقول : بعد قليل ستموت !

أنظر
هناك أنهار
تجري من تحتك
وقد بدلت السماء
أفلاكها
وبكت حمامة
من أجلك .

هل كنت غائبا
في زيتونة ؟
أم
كنت سائحا
في محارة .
أم
عشت رافعا
راية البحر في أحلامك .

هل تعرف « سقراط »؟
(كيفاش)
أنا لا أعرف نفسي
ولا حواسي
ومراسي بالقرنفل
مجرد أكذوبة .
(ثق بي)
أنا لا أفكر /
أنا أحب وكفى (كأني صلاة الغائب)
يقول الصوت :
وإذن
ستموت بعد قليل !



من أعمال الرسام الأرجنتيني جليل أوزفالدو

العربي بنجلون

دلالات العنوان في أولاد الكاريان

رأى التَّبَّاعَ يمر من أمامه. ناداه وعرض عليه سيجارة من صنعه، غير أنَّ التباعَ اعتذر. قال عبدُ القادر: اِجلسْ، سأحكِي لك ما لا تعرفه عن البتول. حكايةٌ لا يعرفها سوى ثلاثةٍ من أوْلادْ الكارْيانْ !

من رواية «أولاد الكاريان»- صفحة 57

بين روايتي الأديب المغربي محمد صوف ((رَحَّالْ وَلْدْ الْمَكِي)) و((أوْلادْ الْكارْيانْ)) خَمْسُ وأربعونَ سنة بالتَّمام والكمال، ظل فيها الروائي وفيًّا لـ(حي الصفيح) و(معاناة أبنائه) لم يتزحزح عنهما قيْدَ أنْمُلة !

وإذا كانت الرواية الأولى تجسد مكابدات بطلها المحوري (رَحَّال) فإنَّ الثانية تجسد معاناة بطلتها المركزية (البتول) أي أنَّ الكتابة بين الروايتين، وَزَّعتْ أدوارَها بين الذكورة والأنوثة، وحافظتْ على خصوصية الحي وأهله، وسلوكاتهم الاجتماعية، ومشاعرهم الوطنية، وإنْ كانت الثانية تتخذ مسارًا آخرَ، وفضاءً أكثرَ رحابة، يكتسي الصبغة التاريخية، فضلا عن الاجتماعية والوطنية والإنسانية. وهذه مسألة طبيعية، لأن أربعين عامًا، كافية لإحداث ولو (بعض) التحولات في أسلوب ورؤية الكاتب الفنية (خصوصا) وهذا ما تجلى في الرواية الحالية...!

وهذا التوجه في الكتابة، ليس بعيدا ولا جديدا على الكاتب، الذي فتح عينيه، كما يقول نفسه في لقاء: ((المحيط الذي كنت أعيش فيه حافل ببذور أفكار...)) وهو المحيط ذاته الذي ألهم الكاتبَ الراحل محمد زفزاف ((محاولة عيش)) فقد فتح عينيه، أولا على دُوار بضواحي سوق أربعاء الغرب، ثم (كاريان) القنيطرة. فهذا المحيط، بالنسبة لأي كاتب، غني بالأحداث والظروف والأجواء الاجتماعية، والشخصيات التي يستقي منها الكتابة!

وفضلا عن هذا المحيط، حافظ الكاتب محمد صوف على أسلوبه في السرد، الذي يتميز بتقنية (التقطيع) السينمائي، واللقطة المقتنصة السريعة، والجمل القصيرة المركزة، التي، أحيانا، لا تربطها حروفُ العطف، بل حتى الفواصل. كل جملة هي شُرفة تُطل على المعنى، وتكمل جانبا من الصورة الملتقطة، وتشكل كلاهما وَمَضاتٍ داخلية، دون حشو ولا استطراد ولا إطناب ولا مبالغة أو غُلُوٍّ..فأنت تشعر بأنك لا تقرأ رواية فقط، إنما تشاهد شريطا سينمائيا بشخوصه وأحداثه وحواراته، المؤثثة للمشاهد الأربعة والأربعين، والمسترسلة أمامك بخفة الفراشة. وهذا ما ذكرته في أول قراءة للرواية الأولى في كتابي الصادر بسورية سنة 1983 ((تيار الوعي في الأدب المغربي المعاصر)) إذ ما زال الكاتبُ، لحد الآن، مخلصا لأسلوبه في الكتابة، ما تخلَّى عنه، وما بُدِّل تبديلا، لأنَّ ((الأسلوب هو الإنسان)) كما يقول الأديب جورج بوفون، الذي يميز بين المعنى الذي يشترك فيه الجميع، والأسلوب الذي يخص شخصية الكاتب!

إنْ كانتِ الروايةُ تستأثر بالفتاة (البتول) في سيرتها الذاتية، بدايةً ونهايةً، فإنَّ عددا من الشخصيات الأخرى، تتوسَّط سِيَرُها ثنايا النص. فالبتول، الطفلة التي أصبحت في نظر الكثيرين (فقيهة) لحفظها القرآن، وفكها ألغاز الحروف، بل لنجاحها في (الشهادة الابتدائية) التي كانت في عهد ما قبل الاستقلال، أقصى ما يطمح إليه الآباء والأمهات لبناتهنّ..هذه الطفلة، تتعرض للاختطاف من ثلاثة أولاد الكاريان، ومنهم الفتى (ولد اغضيفة) الذي كان يحلم بها. ولهذا حال بين صديقيه والعشيقة، لينفرد بها، ولا يمسسها (إنس ولا جان) سواه. وكذلك كان، ما أثمر منهما طفلا غيرَ شرعي، بل ما أخفى البتول وأمَّها، خشية أن يلحق بهما عارُ المجتمع الكارياني!

ويتزامن هذا الاختفاءُ عن الأنظار، تواري ولد اغضيفة في ظروف غامضة، بعد أن حاول شاذٌّ أنْ ينتقم منه. وخلال سنوات الاختفاء، يبرز (سانطرال) في مقاومة الاستعمار، وظهور شخصيات وطنية، إذ تنتقل الرواية من قضية اجتماعية إلى قضية وطنية، أبطالها من حِرَفٍ مختلفةٍ، وتوجهاتٍ فكريةٍ متنوعةٍ، بل حتى من معتقداتٍ، فـ(رفائيل) مثلا من دِينة يهودية، لكنْ ما يجمعه بالآخرين، هو (الوطن) فعندما يحضر الشعور الوطني، تنتفي كلُّ المعتقدات والمشاعر والحزازات والأفكار الأخرى، ويصبح (الوطن) هو المبتدأ والخبر!

وفي توظيفه لهذه الشخصية، أبعاد فكرية لا تُخفى عن المتلقي. غير أن الكاتب، والرواية تكاد تلفظ نفسَها الأخير، يعود إلى القضية الاجتماعية، التي أسس على بنياتها الكتابة، لتظهر البتول حاضنة (الوليدَ) الذي ستنسبه إلى والديها باتفاق معهما، تفاديا للحُكم القاسي الذي سيطلقه المجتمع (الكارياني) وما سيشوبه من (قيل وقال) يتولدان عن ذلك!

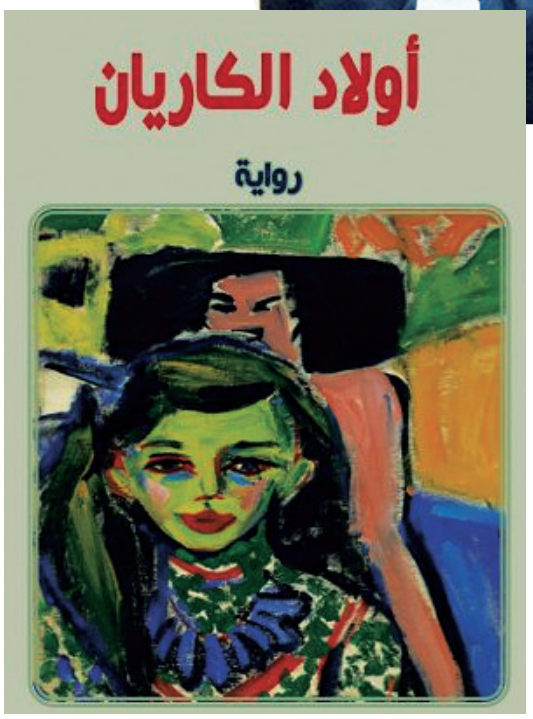
يشكل العنوانُ عتبةً نصيةً مشحونةً بالدَّلالةِ (التلقائيةِ) فهو يحيل (مباشرةً) إلى معنى واضح في الدارجة المغربية، لا ينهض على التباس أو غموض كسائر عناوين الروايات، لكنَّ هذا الوضوحَ يفتح الذهنَ على عوالمَ شاسعةٍ من الانحراف والإجرام والانتقام، وفي الوقت نفسه، على الندم والتوبةً والإيثار والمسؤولية والتضحية. فهو قصير، لَدْمَدْهُ وسُداهُ كلمتان، خفيفتان على اللسان، ثقيلتان في الميزان، تحيلان على دلالات وجدانية واجتماعية وتاريخية ووطنية، ترتبط بثنائية الهوية المهملة، والولادة بعيدًا عن النظام الاجتماعي السائد. فعند الحديث عن رواية تتناول الجنس غير الشرعي، ومقاومة الاستعمار، يصبح هذا العنوان محمَّلا برموز وإيحاءات تتقاطع بين الوضع الاجتماعي المهترئ، والأنفة الوطنية، ويمتزج فيه الذاتي بالجمعي. فالعنوان حذف منه لفظ (سَنْطرال) أو(سنطرا) اختصارا وتخفيفا في النطق (المركزي).. ويعتبر أقدمَ حي صفيحي في المغرب، قبل أن يتحول إلى (الحي المحمدي) الذي أنجب العديد من المثقفين والفنانين (المجموعات الموسيقية، مثل جيل جيلالة، وناس الغيوان...) والرياضيين الكبار بـ(نادي الطاس) فضلا عن علاقة السياسيين بقاطنيه (عبد الله إبراهيم، عبد الرحمن اليوسفي، إبراهيم السرفاتي)!.. ولماذا نذهب بعيدا والكاتب ماثل بين أعيننا؟!

إذن، كان (الكاريان) هامشا اجتماعيا يتوافد عليه المهاجرون من كل القرى والبوادي ليشتغلوا في تكسير وترصيص أحجار البناء. والمكان (الكاريان) في العامية المغربية يشير إلى الأحياء العشوائية، الناتجة عن الفاقة والهجرة، التي ترمز للهامش، والحرمان، والعنف الاجتماعي... وإطلاق اسم (أولاد الكاريان) على شخوص الرواية، أو حتى في التعبير السائد بالمجتمع، يوحي للقارئ، بأنه يحمل وصمة اجتماعية، ويعني، غالبًا، فئاتٍ ذاتَ انتماءاتٍ متباينةٍ، تجمعها الفاقة والحرمان والشعور بالدونيةً والنقص...!

فالعنوان بمثابة (بوابة مفتوحة) في وجه المتلقي، تفضي به إلى عالم النص، الذي يلتقي فيه بالشخصياتِ، أو الأبطال، الذين ينحدرون من بيئة هامشية، ومرفوضة اجتماعيًا!

إن الربط بين (أولاد الكاريان) وموضوع الجنس غير الشرعي يؤكد دلالة السخط والنبذ. فـ(الولد غير الشرعي) يحمل في مجتمعات محافظة عِبْءَ خطإ لم يقترفه. وفي هذا السياق، يصبح العنوان رمزًا للمواليد الذين لم يُعترف بهم اجتماعيًا، ما يعكس قسوة المجتمع على الأفراد المختلفين أو الخارجين عن قانونه.

والرواية، تدور في قسم كبير منها، حول مقاومة الاستعمار، وهذا يشي بـ(أولاد الكاريان) الذين يتحولون من مهمشين إلى أبطال شعبيين، أي أنهم رغم كونهم من أبناء الطبقات الدنيا والمحرومين، يمثلون قوة التمرد والتحرر والانعتاق...وهو ما يُعْتَبر في النسيج الروائي عنصرَ (التحول) الذي جعل هؤلاء (الأولاد) يظهرون بشكل آخرَ في محيطهم الاجتماعي!..فأحد هؤلاء الأولاد الثلاثة، وهو (عبد القادر) يصبح بطلا في الملاكمة، لاقتناعه بأن ((الرياضة وسيلة تجعل منك كائنا خلوقا، راقيا، مترفعا، عن الادعاء)) و((في الملاكمة سيكون جسدك ظلاً لعقلك، ولروحك حتى...)) أي أنَّ القوة البدنية التي غالبا ما تتخذ حلا في المواقف العنيفة، ستنتفي ليحل العقل مكانَها. و(علال) يصبح ممثلا، لأن التمثيل يخلصه من الخجل، ويقيم علاقته باللغة والأدب



والثقافة عنِ طريقِ النص المسرحي الذي يحفظه عن ظهْرِ قلب، ويشخصه على الركح... وكل ذلك التحول بفضَل (مينة الحريزية) التي نذرتْ

نفسَها وحياتَها للمقاومة وتقويم سلوكات أولاد المجتمع الكارياني، وهي من (بنات الكاريان) وإنْ كان لفظ (أولاد) في اللغة، يعني الذكور والإناث معا!

بل حتى (البتول) سِتعود من غيبتها الطويلة، لتزيل عنها (وصمة العار) التي لحقتْ بها. وحسنًا فعل الكاتبُ، عندما أطلق عليها اسمَ (البتول) لأنَّ هذا الاسمَ يدل على انقطاع صاحبته عن المجتمع، ولا يستعمل إلا في حالة (العزلة) أو العزوف عن الاختلاط!..وستنسى ماضيها الأليم بزواجها من (التباع) رغم أن عبد القادر يعي قضيتها: ((رأى التَّـبَّاعَ يمر من أمامه. ناداه وعرض عليه سيجارة من صنعه، غير أنَّ التباعَ اعتذر. قال عبدُ القادر: اِجلسْ، سأحكي لك ما لا تعرفه عن البتول. حكايةٌ لا يعرفها سوى ثلاثةٍ من أوْلادْ الكارْيانْ)) أي قصة اختطافها، واغتصابها وحملِها من صديقه ولد اغضيفة. إلا أنَّ غايةَ التباع من زواجه منها، هي المتعة. فما أن حظي بوظيفةٍ، حتى تخلى عنها. وفي الحين نفسه، يظهر (ولد اغضيفة) في شكل آخر، يدل على تحوله، هو أيضا ((عاد تقيا ورَعا نادما عما كان يصدر منه. بدأ عودته بالتوَجه إلى البقالين الذين كان يفرض عليهم إتاوة..وإلا..استجدى مغفرتهم...)) ثم أراد أن يكفر عن ذنبه في اغتصاب البتول وحملها، فتزوجها. غير أن سيارة ستدوس الطفل، وترديه قتيلا. وبذلك، ستنتهي حياة الطفل (غير الشرعي) متزامنا مع انعتاق الوطن من الاستعمار (غير الشرعي) وهي تقنية فنية، حاول الكاتبُ أنْ ينسجها بإيحاء وذكاء، لتنتهي الرواية!

هذا يمنح العنوان دلالة مفارقة: من السُّخط الاجتماعي إلى الفخر الوطني (مقاومين، مثقفين، سياسيين، أدباء، فنانين، مصلحين، رياضيين...)!

والجنس غير الشرعي الوارد في الرواية، هو رمز للعلاقة الاستعمارية ذاتها (فرض، اِغتصاب، اِستغلال، اِنتقام...) وبالتالي، يصبح الطفل غير الشرعي رمزًا للهوية الممزقة بين الهيمنة والمقاومة، وإن كان الكاتب لم يُشر إلى ذلك، فنحن نستنطق (اللاوعيَ) الذي تنهل منه الكتابة الإبداعية.

ولذلك، نرى أنَّ البنية الرمزية الحقيقية للعنوان، تأتي مجازا محوريا للرواية، حيث:

(الأولاد): الجيل الجديد، الأبناء المقصون، المنبوذون، لكنهم واقع حيّ، يفرض نفسه على مجتمع قاس، لا يعترف إلاّ بالقوي. فبالرغم من انحرافهمٍ القسري، تأتي الظروف الخاصة والعامة، فجأة، فتتخلخل قناعاتهم وسلوكاتهم لتحولهم إلى فاعلين في كل مجالات الحياة، كالتعبد والرياضة والفن...!

(الكاريان): فضاء هامشي، لكنه فاعل، حيّ، مؤثر، مصدر للصراعات والتحولات، السلبية والإيجابية في آنٍ. فهو ليس بؤرة للفساد، كما يتوهم الكثيرون، بل مجتمع صغير، تتكون فيه الذات، وتتأقلم مع المجتمع الكبير، لتعثر على موقعها فيه!

أخيرا، لنتساءل:

- هل قالت الرواية كلَّ شيءٍ عن ((أولاد الكاريان))؟!

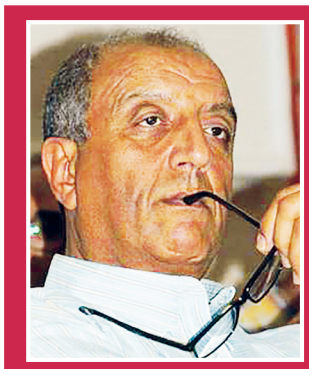
بطبيعة الحال، ليست هناك كتابةٌ تُحيطُ عِلْما بـ(كلِّ شيءٍ) خصوصا إذا كان هذا الشيءُ ما زال ماثلا بين أعيننا، ينمو ويتطور. ولقد صدق الناقد السوري فواز حداد عندما قال:

- عالم سأكون فيه من الخاسرين. لن أحيط به. كان بلا نهاية.. الروائي إنسان

متورط في الحياة، زُجّ به في رواية لا انتهاء ولا خلاص منها، سيغادر العالمَ وفي نفسه الشيء الكثير منها!

مصطفى أجماع

كمياء الأخلاق



بطبيعة مزيدة ومنقحة*

هنا رسم وَهَجاً
وبوصايا أخلاقه لوّح بالضِّياء
فأدركت أن الغيم إذا غاب أمطرت السَّماءُ لؤلؤا

ثَمَّةَ أوراقٌ في الذّاكرة ،وثَمَّةَ أسْماءُ على رأْس الأوراق،وثَمَّةَ حالاتٌ للأسماء، مادامَ لكلِ اسمِ كرّاسُ شهادةٍ يَتحوّل إلى ديوان تعْرَفُ به إنشاءاته وتجاربُه وتعبيراته وقيَّمه ....

وأنبل الأسماءَ ما يُعْرَفُ في الأنام بفعلهِ وخصائلُ المرءِ الكريم كأصْله

ومن الأسماء مَا تقدُّ فتسْقط كأوراق الشَّجر صَرعى عَبر كلِّ الفصُول

ومِن الأسماءِ نفيسُها وعزيزها : الشِّفافة ، الجليلة ، الشريفة ، الراضيَّة ، المطمئنة ،السَّمحة ،الوَجهة ،الماجدة :

وعلى قدرأهل العَزم تأتي العزائم   وتأتِي علِى قدرالكِرامِ المكارمُ

وعلى قدر هذه الأوراق من يستحق التَّحية والتقديرَ. فالجزيْئات الصَّغيرةِ الجمِيلةِ في عالم الفسَيفساءِ، تتآلف فيما بينها لتشكل المباهجَ والجمال والألفة ، وقِسْ على ذلكِ الصَّداقة حيث تنهض أيَضاً بالتَّجاور والتقدير والحِرْص والمودة والامانِ الأرّق بنسائمه ، مُعْلنةً أن لها مَجرى الدعَة والسَّيرِ الحفيفَ الذي يُعانق نبلَ الأخلاق ...

ومثلما تَرفل هذه الأخلاق بالنُبلَ ،تحتفي برَجُل تَوحَدَتْ فيما بيْننَا صَداقَة الصِّدق والاحترام ،أستاذاً ومُعلماً ومنيراً ،ذاك أحمد محمدٌ حافظُ.

هو الكائن الكميائيُّ المتجانسُ النقي في الصِّفات والأوصاف ،الجميل.

أسَميه (رأسَ الحانوت)، جامعُ البَهارات بمَعانيها النَّبيلة في تركيباتها ومُكوناتها. أليست الرِّفعةُ ما في الشيءِ رأسُه حيث يختزلَ القيمَ والقيمة العُليا.

أستعيدُ أولَ لقاءِ بيننا في الدَّرس الجامعيِّ بجَامعة ابن طفيلَ. ضبطاً عند بداية أبريلٍ 9991 كنتُ الطالبَ وهو المدَرسُ النبيل مع كافة الطلبة ،لمادة المناهج. ثمَّ لنلتقي في مسارب رحلة طائر الحوم لحليم بركات مرة أخرى ، ويمتدُ الخيط الرَّفيعُ عند اشرافه على بحث الإجازة ،في موضوع جماليات الخط المغربي حيث وجدته نعمَ المؤطرَ والموجه والمرشد ، وَمن خلال اشتغالنا في مختبر البحث انبهرت لرفعة حسه الفني وصَولات إلمامه بالمعارف الفنية الجماليَة ...والتي لا زلنا نخوض فيهَا بين الفينة والأخرى

ما يربو على ربع قرن برائحة فيض من الأيام والمحطات من زوايا ذاكرتنا ، وذاكرتي أيضا تحفل بأول لقاء مع نص شاعري جميل لأستاذي الشاعر تحت عنوان : حفريات في الوطن الأسفل المنشور بمجلة إبداع المصرية سنة 0991 نصٌ غني يستدعي منا محاورته وقراءته بالتّعدد وبتأن لأنه نموذج وعنوان لمرحلة

واِمتدادُ أفق ...

مثلما تنهضَ الأخلاق ، يحضر ابن فارس حين يؤكد على الخاء واللام والقاف جميعهم أصلان أحدهما تقدير الشيء والآخر ملامسة الشيء.

الاخلاق عنده فِعل وليس انفعال ، الاخلاق عنده عقل وحكمةٌ وسلوكٌ ومبادئ وضوابط وواجبٌ ومفهومٌ إلى الخير ، الأخلاق عنده رأسُ الفضيلة والنجاح ، وهي الجوهرُ وهي المكرُمات. الأَخلاق عنده وجهة نظر ووسيلة للتعبيرَ والتأمل ...وأبلغ الكلام خلقهُ ،أما الكتابة عند أحمد حافظ وسيلة وترجمان للإفصَاح بالنبل عن النبيل ...

من خلقه يغترف السَّكينة ، مادامتَ غاية المؤمن الطمأنينة والسِكينة ، ضدا في الخواء والفراغ الداخلي. السكينة التي تمنحه تلك المساحَة لشحذ وشحن الانفراد والإنوجَادِ مع (كيمياء وخفة العنصر وعَزلة الكائنَ وضميرَ الغائب)*.

أليست الخلوة ممارسةً يَتم فيها الاتصالُ بكنه الأَشكال ، والذوات بالكون. فليست الراحة في الحديَث مع من يسمعك ، بقدر ما تكمن في ايجاد من يفهمك .

صامتٌ معتكفٌ
يُزكي النَّفْس ويَرْقُبها ،
غائرفي محرابِ الخُلق
وبالحسنى يَصلُ الزُّهادَ بالعَارفينَ.
له الإكسيرَ رفعة
وأرَجَّ هَواهُ يَنْسُجُ الإشْعاعَ بالأحْرُفِ

إلى أحمد حافظ شاعرا وأستاذا نبيلا

*-أُلقيت هذه الشَّهادة في حفل تكريم الأستاذ الشاعر أحمد حافظ، بالقنيطرة، بمناسبة إصدار مؤلف جماعي يتناول تجربته الإبداعية الشعرية الموسوم ب: كمياء القصيدة. مقاربات في التجربة الشعرية للشاعر أحمد حافظ. وهو كتاب جماعي لنخبة من طلبة الأستاذ /الشاعر.

-كيمياء -خفة العنصر-عزلة الكائن دواوين شعرية للشاعر أحمد حافظ

-كتاب :ضمير الغائب دراسات في مواربات السرد الروائي - كتاب نقدي لأحمد حافظ

سرديات البودكاست
الصحافة بعيون السياسة والذاكرة والتاريخ

إبراهيم أزوغ

سرديات البودكاست شكل من الأشكال التعبيرية الجديدة في الإعلام العربي وحتى الغربي، ويقوم على الاستطراد والاسترسال في الكلام؛ حيث يوازي الصحفي خطوط موضوعه الرئيسة والفرعية معاً، وينتقل من عموم القضايا إلى خاصتها ومن كلياتها إلى تفاصيلها الجزئية، من غير مُحاوَر أو بوجوده، وهي عملية صعبة تقوم على القدرة على الجمع للمعلومات وتصنيفها وترتيب تقديمها، والتنويع في صيغ عرضها بين التقرير والسرد والوصف التصريح والتلميح.

إن سردية البودكاست ليست فقط صيغة جديدة في التعبير عن الرأي في القضايا والموضوعات العديدة أو صيغة للإبلاغ والنشر لخبر ما، وليست شكلا صحفيا تعبيريا من الطبيعي أن تنتجه الطفرة التكنولوجية التي شهدها العصر الحديث في التواصل السيبراني وحسب، بل هو قبل كل ذلك وبفضل ما لقيه من تلق واسع، يُعتبر البودكاست صيغة لاستعادة الحق في التعبير خاصة في بلدان عرف فيها الحق في الكتابة عموما والصحفية على وجه الخصوص تضييقا وعرفت فيه حريات التعبير بأشكالها المختلفة تراجعا صارخا، ذلك على الأقل ما تشهد به الاتهامات والاعتقالات والأحكام التي لقيها توفيق بوعشرين وسليمان الريسوني وعمر الراضي وعلي أنوزلا واللائحة طويلة (....).

لكن هل معنى ذلك أن البودكاست لا يقع تحت عين الرقيب أو هو بعيد عن أذنه السميعة العليمة، الجواب طبعا لا، وذلك ما أكدته وتؤكده المتابعات الجائرة والتعسفية لحلقات المهداوي والقرصنة «التنبيهية» الأخيرة لقناة بوعشرين.

الصحافة بكل أشكالها وألوانها وبمختلف تجاربها المستقلة والنزيهة، في المجتمعات المتخلفة، بمجرد انتقالها من وظيفة نقل أخبار الحوادث والفضائح والتجارة والحرب وأخبار ما «تعتبره السلطة» جرائم (...) إلى صيغة للتعبير عن الرأي والنقد؛ عددت وظائفها: بين كونها مرآة للواقع وأداة لمواكبة تحولاته وتخطيطا لنبضه، ثم مساهما فعالا في نشر الوعي، وتنوير المواطن ومساعدته على فهم قضايا الوطن؛ السياسية والاجتماعية والثقافية، لتصبح اليوم، وخاصة البودكاست بما يتيحه من «حرية» وفضاء افتراضي واسع للتفاعل والحوار بين مختلف مكوّنات المجتمع وفئاته، منصة للتعبير عن الرأي والرأي الآخر؛ إنها بمعنى آخر أفق للتداول الديمقراطي للشأن العام، بدل الهيمنة الطاغية والامتداد المتوحش للسلطة والمال في كل أطراف البلد ومؤسساته.

إن البودكاست، اليوم في نماذجها المشرقة، والتي يديرها صحافيون يمتلكون أساسيات المهنة، وامتهنوا الصحافة لسنوات مما خول لهم مراكمة الخبرة والمعرفة والقدرة على تجميع المادة الصحفية والإعلامية ومتابعة الحدث، استطاعت أن تتجاوز المتابعة والتشخيص لما يستجد من أزمات وتحولات، إلى أن تشكل صيغة وسلطة لتمحيص المعطيات وكشف التناقضات التي تحملها بموازاة ما يتحقق وما لا يتحقق في المجتمع.

بهذا المعنى نعتقد أن الصحافة اليوم تضطلع بوظيفتين أساسيتين؛ أولاهما مساءلتها للحاضر وكشف تناقضات خطاب السلطة وسياساتها في علاقتها بالفعل والواقع، وبذلك فهي مؤسسة تقوم ضد السلطة، وثانيهما أن الصحافة صيغة جديدة للتأريخ للحاضر في جريانه واحصاء لأعطابه وأزماته وتسجيل لانتصاراته بأصوات ولغات مختلفة.

ذلك على الأقل ما يمكن أن نسجله حول الشكل الذي يقدمه توفيق بوعشرين في بودكاست كلام في السياسة، هذا البودكاست الذي يقوم على سرعة الإيقاع في التقديم، توازيه رغبة واضحة في الإحاطة والشمول في تقديم الخبر والتحليل وتمحيص المعطيات الموازية له وتدقيقها بتقليبها على وجوهها المختلفة، معتمدا على معرفة بصيغ الخطاب وآليات تحليلها وكشف ما تنطوي عليه من إشارات وعلامات، وربطها بسياقاتها وشروطها، وبهذا الشكل نعتقد أن بوعشرين استطاع أن يعبر بالصحافة المغربية في شكلها الجديد البودكاست، من صحافة السبق في تقديم الخبر أو الاثارة به، إلى جعل ما يقدمه انشغالا كليا لا بالخبر نفسه بل بامتداداته وأثره، وقد كان قبل ذلك، إلى جانب لفيف من الصحفيين، ممن أسسوا للعمود الصحفي الجريء، وتفرقت بهم السبل والاختيارات، فكان منهم من غير لون شعر رأسه، ومن غير حلاقه وأنكر معرفته بحلاق درب الفقراء، ومنهم من خرج وقد أزال قبعته كاشفا عن قرع أصاب رأسه بفعل فاعل.

إن تجربة «البودكاست» الصحفية المغربية، تتجلى كاستعادة للحق في القول، بعد تحريم/ تجريم الفعل/ الحق في الكتابة على اعتبار أن الكتابة ترميز للوجود والخلود ومواجهة للزمن والزوال ورمز للمعرفة الأبدية ضد النسيان والتلاشي. فالمسألة إذن؛ ليست متصلة بتغير في الأدوات والحروف والوسائل بالوسائط والصور، بل يتعلق الأمر باستعادة الحق والشرعية بصيغة أخرى في التعبير والرأي. فكيف يمكن فهم هذه الاستعادة للفعل في الكلام وحق القول بالبودكاست؟

المرافعة بالبودكاست

يلاحظ المتابع أن البودكاست في المغرب يشهد خلال السنوات القليلة الماضية، انتشارا واسعا سواء من حيث الإنتاج أو التلقي وخاصة من صفوف الشباب؛ الطلبة والباحثين والمبدعين والصحافين المستقلين ويُستعمل البودكاست كوسيلة للتعبير الحر ومناقشة قضايا اجتماعية وثقافية وسياسية بعيداً عن الإعلام الرسمي التقليدي. وقد ساهمت المنصات الرقمية المختلفة في توسيع جمهور البودكاست المغربي وتعزيز حضوره في الفضاء الإعلامي المغربي والعربي. وإذا كان همنا ينصب تحديدا على التجارب الصحفية المتميزة فإننا نعتبر تجربة توفيق بوعشرين ويونس مسكين وحمزة الفضيل وتجارب أخرى من بين تجارب كثيرة تعكس مهنية ونضجا، ودرجة عالية من الوعي بأهمية ممارسة الفعل الصحفي وأبعاده، وإذا كانت مجموع هذه التجارب لا تخفي سعيها إلى المرافعة بالبودكاست عن «مغرب السرعة البطيئة» فإنها جميعا تتابع الحدث والفعل السياسي والاجتماعي بالتحليل والمناقشة والرأي.

يقدم بوعشرين في بودكاست «كلام في السياسة» الذي قرر أن يمنحه عنوان كتاب مشهور للصحفي المصري الكبير محمد حسنين هيكل، وهي في حد ذاتها إشارة كافية لمحلل الخطاب للاقتراب من «خط التحرير» باعتباره مجموعة القواعد والمبادئ والتوجهات التي تحدد هوية ورؤية منبر إعلامي، مثالا لبودكاست المرافعة عن «مغرب السرعة البطيئة» بجرأة في التحليل والتصريح بالحقائق التي تَحُدُ إن لم تكن تمنع سرعة الوصول إلى إرساء معالم مجال اجتماعي وسياسي ديمقراطي يقوم على التنمية الحقيقية والعدالة الاجتماعية.

لا يخفي بوعشرين مستندا إلى رؤية واضحة للمتابع أن ما يعرضه قد يرتكز على التجربة/ التجارب والتاريخ/ التواريخ لبيان أن ما يعيشه المغربي والعربي في بلده اليوم، لا يمكن الخروج منه أو تجاوز أعطابه ما لم نؤمن بأن مستقبلنا لا يكمن فقط أمامنا بل قبله وبعده وراءنا في تاريخنا وتجاربنا. وأن السياسة في أرقى تعريفاتها فن إدارة شؤون الناس وتدبير أمور دنياهم بلسان صادق يطابق قوله الفعل، ويجعل قانونه ومبدأه خدمة الصالح العام. والصحافة كتابة في السياسة بعيون الذاكرة والتاريخ، مثلما أن السياسة بدورها ليست سوى «كتابة في التاريخ الجاري في وقائعه».

يعتمد بوعشرين على بناء الخطاب في سردية البودكاست بناء يقوم على الاستقصاء والعرض تأكيدا على الإحاطة ثم على التحليل النقدي المؤسس أولا على قراءة معرفية للسياقات والشروط وثانيا على المقارنة، ولا نعدم في فقرات البودكاست اشراقات وجدانية ليست اعتباطية، بل تقصد بالأساس إلى اثارة المتلقي ورفع منسوب المتابعة للقول غاية اشعاره بكونه معنيا ومسؤولا عما قد يهدده أو يهدد غيره أو يهدد الوطن بكامله.

وبهذا المعنى يكون الصحفي كاتبا ومُحللا وشاهدا على التاريخ ممارسا للسياسة، بوقفاته لإطالة وإعمال العقل والتفكير والنظر والتعبير عن الرأي في أحوال المغرب والعالم، وتكون للبودكاست سردية مقصودة تتحدد في إعادة قراءة الأحداث السياسية الراهنة وربطها بسياقات تاريخية واجتماعية، سعيا إلى تقديم تفسير شخصي لما يجري في المشهد المغربي والعربي، والتأثير في وعي المتابع أو الرأي العام، وتوجيهه لبناء فهم نقدي للأحداث، أو لبناء موقف محدد من القضايا العامة التي تكون محط خلاف بين السلطة والمجتمع؛ وخاصة تلك التي تقرر فيها السياسات العامة ضدا على مصالح الشعب وامكاناته، لذلك فالراوي في البودكاست ليس محايدا، فالبودكاست أداة لتشكيل وجهة نظر وفق منظور محدد.

لذلك يتحدد البودكاست الصحفي ليس بوصفه شكلا تعبيريا بسيطا يعيد انتاج كلام المقاهي، بل قد يُؤدي وظيفة توجيهية وربما تحريضية للخروج والعصيان للسياسات العامة التي ترمي إلى جعل الخيار الذي تقدمه الحكومات المتعاقبة ووزاراتها الخيار الأنسب والمعقول والصالح للصالح العام، وليس يخفى على محلل الخطاب الفرق الواضح بين الرأي في القضية والموضوع، والموقف» تجاه القضية والموضوع باعتباره شيئا آخر».

وتبعا للغاية والهدف تمزج لغة البودكاست بين الأسلوب الحواري البسيط والواضح، والأسلوب البلاغي القائم على التكرار للتأكيد على الرأي، وأحيانا أخرى على لغة تزاوج بين التهويل والاستفزاز لكسر الرتابة وتفعيل منطق الجدل والنقاش، إلى جانب صيغ أخرى لشد درجات الانتباه، مع تركيز بوعشرين على الحفاظ على قدر مهم من الفصاحة يجعل الخطاب يبدو جادا موجها، لكنه في الوقت ذاته لا يخفي الطابع الشخصي/ الذاتي وفي أحيان كثيرة الطابع الساخر.

بقلم: ميشيل شانتال1

تجربة مسرح الحرب

ترجمة: أحمد الويزي2

ما الجدوى من المسرح؟

كان جان كوكتو J. Cocteau يقول:»إنّي أعلم بأنّ الشّعر ضروريّ، لكنّي لا أعرف لأيّة غاية هو كذلك». وعلى غرار هذا، غالبا ما تمّ التّشكيك في جدوى المسرح، وأثيرتْ حول الغايةِ منه العديدُ من الأسئلة. فإذا اعتبرنا المسرح - بوصفه فنّا - فعّالية غيرَ مُجديةٍ، أفلا نمنحه بهذا الاعتبار قيمته الكاملة؟ ألا يكتفي بنفسه هو بالذّات؟! إنّ المسرح - مثله مثل الآداب الرّفيعة - يُعلّمنا التّعاطف، الرّأفة والقدرة الفطريّة على تفهّم الغير؛ ويسائلنا علاوة على ذلك، بشأن يقيننا وعقائدنا. كما يساعدنا على العيش وتحمّل أعباء الحياة، وهو يعرض على أنظارنا مشاهد تبرز لنا، بأنّا لسنا وحدنا من يُلاقي المِحن، ويعيش بعض أشكال السّعادة، أو يواجه مخاوف ومآسي معينة. فقد كان المسرح يهتمّ بشؤون الحياة العامّة في المدينة، لدى الإغريق. وبهذا، فإنّه كان أولا وقبل كلّ شيء، سواء اتّخذ شكلا تراجيديّا أم كوميديّا، فعّالية سياسيّة. وقد ترافع كلّ من أرسطو أو أفلاطون لأجل الوظيفة التّطهيريّة للمسرح، التي هي «تنظيف» للرّوح البشريّة، يسمح بتحرير الكلام وبمراقبة النّزعات والأهواء. وهذا المسرح بالذّات، هو ما يمارسه براين دورييس Bryan Doerries.

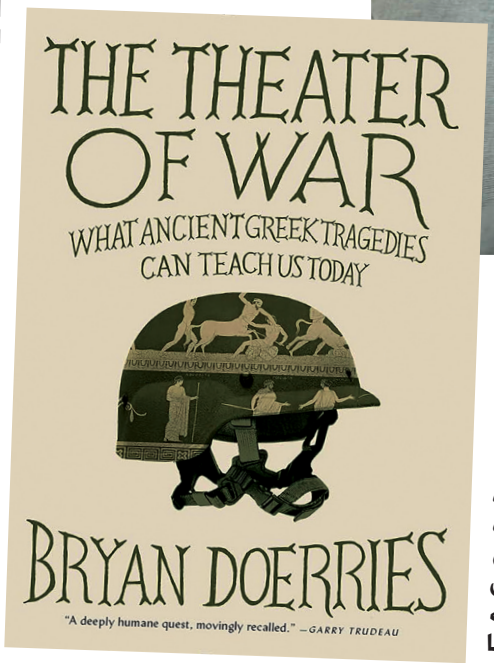
مسرح الحرب

يتولّى براين دورييس منذ عدّة سنوات، تسيير إدارة مسرح الحرب Theatre of War ببروكلين؛ وهي مؤسّسة غايتها إسعاف مكلومي الحياة، عن طريق القراءة التّشخيصية لبعض المسرحيّات العتيقة، وتقديمها أيضا على الرّكح. وبحكم اندراج هذا الأمر ضمن مشروع حقيقيّ للصّحة العامّة، فإنّ مسرح الحرب لا يتردّد في تقديم التراجيديّات الإغريقيّة، لجمهور يتشكل أغلبه من جنود ومدمني مخدّرات وبعض النّاجين من الكوارث الطّبيعية. ولأنّ هذه المسرحيّات تلامس الوضع الإنسانيّ في بُعدِه الأشمل، فإنّها إذ تُعرض على أنظار هؤلاء المتفرّجين، الذين عاشوا أيضا تجارب شبيهة بما تقدّمه الشّخصيات، تساهم في خلق مشاعر التّعاطف والقدرة على التّحمل والمقاومة، مثلما يعتقد دورييس. فبمستطاع مسرحية أجاكس Ajax أن تعتبر في حدّ ذاتها، طقسا شعائريّا أعدّه سوفوكليس (ولا ينبغي لنا أن ننسى بأنّ هذا الأخير، قدكان جنرالا في الجيش!)، من أجل السّماح لقدامى المحاربين بالاندماج مجدّدا، في الحياة المدنيّة. فالمحارب أجاكس ظلّ يخوض الحرب لأجل كرامته وهويته وسعادته، حتى وإنْ كلّفه ذلك معاناة نفسيّة كبرى، قبل الإقدام على الانتحار. وهو بالنّسبة الى دورييس، بمثابة النّموذج الأصليّ المثاليّ archétype للجنديّ الأمريكيّ المحارب، الذي أصيب بمتلازمة الأرق النّاجمة عن صدمات نفسيّة بَعديّة (ذلك أنّ معدّل الانتحار بين الجنود المشاركين سابقا في بعض الحروب، قد ارتفع بنسبة اثنتين وثلاثين بالمائة ما بين سنة 2001 و2014). ومن ثمّ، يمنح أجاكس - ذلك المحارب القديم، الذي تفصلنا عنه ألفان وخمسمائة سنة - بعض العزاء والسّلوان لأشباهه المسكونين بآلام الوحدة، حين يُكسّر حدود المكان والزّمان، ويقول لهم: ما تعانون منه، أنا أيضا عانيتُ منه. «وإنّي لأتحدّث الى من يفهمونني». ومع هذا، لا تكون الفرجة المسرحيّة في ذاتها علاجا، وإنّما هي بداية لمسار يقود الى العلاج.

«احكِ لنا، فإنّا سنبقى منصتين، وسنتقاسم الألم معك»، تقول الجوقة في مسرحيّة أجاكس. إنّها العبارة الموطّئة لكلّ تدخّل يعمد إليه مسرح الحرب. وبهذا، قدّمت هذه المؤسّسة الفنّية أكثر من 650 عرض تشخيصيّ في العالم قاطبة، في الكنائس والسّجون وبعض المستشفيات العسكريّة، سواء في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، أو اليابان وأوربا. ويتمّ تقديم الحكاية المسرحيّة على نحو خامّ، دون ديكور وملابس. وقد ذهب مخرجها الى حدّ الإقرار بأنّه يبحث بهذا المنحى الخالي من أيّ رتوش، عن إلحاق نوع معيّن من عدم الارتياح لدى الجمهور، قصد استثارة ميكانيزم التّصدي لديه، بالعراك أو الفرار. وتسمح ردّة الفعل هذه، وهي تحفّز حواس المتلقّي، بأنْ يعي هذا الأخير صدمته النّفسية. ويعقب كلّ عرض دائما، نقاش يقوم مقام المعالجة الجماعيّة الحقّة. وهنا بالذّات، تبدأ أطوار الدراما الحقيقيّة، مثلما يقول المخرج.

وقد اشتغل دورييس على تراجيديّات إغريقيّة أخرى، لفائدة جماهير مختلفة. ففضلا عن أجاكس، جُمّعتْ ترجماته لمسرحيتي فيلوكتيت Philoctète والتراشينيات Les Trachiniennes لسوفوكليس في مؤلّف واحد، صدر سنة 2015 بعنوان: كلّ الذي رأيتموه ها هنا هو الرّب3. ويروي كتاب مسرح الحرب: ما بمستطاع المآسي الإغريقيّة أن تلقّننا إياه اليوم4، وهو الكتاب الصّادر في نفس السّنة السّابقة، الجرد التّاريخي لمسار المؤسّسة، الى جانب التّجارب التي اعتمدها دورييس ضمنها في نهجه الفنّي. ويُعدّ مؤلّفه الصّادر حديثا تحت عنوان: أوديسا الرّقيب جاك بريننان5، والمقتبس عن هوميروس، العمل الفنّي الذي يبرز بعض الموضوعات المرتبطة بوضع الوحدة والضّياع والأرق النّاجم عن الصّدمات النّفسية الحادّة، بحكم أنّه عمل موجّه للجنود الذين شاركوا سابقا في بعض المعارك.

براين دورييس



أنتيغونا في فيرغِنسون

ففي فيرغِنسون بولاية ميسوري، تعرّض ميكائيل برون M. Brown الشّاب الأمريكي ذو الأصول الأفريقيّة، خلال شهر غشت 2014، لرشْقٍ بستٍّ رصاصات قاتلة من طرف شرطيّ أبيض. وعلى إثر هذا الحادث المميت، اندلعتْ احتجاجاتٌ وأعمالُ عنفٍ غاضبةٌ في هذه المنطقة، التي تعدّ منطقة توتّر واضطراب دائمين، بسبب الأعمال القائمة على التّمييز العنصري. وعلى الفور، استدعي براين دورييس من قِبَل حاكم الولاية، قصد المساهمة في تهدئة الوضع. فاقترح هذا المسرحيّ الاشتغال على نصّ أنتيغونا، رفقة جوقة موسيقيّة دينيّة يتكوّن أعضاؤها من الزّنوج. وإذا كانت أنتيغونا ترغب في القيام بما تؤمن بأنّه صواب، أي دفن أخيها، فإنّ كريون Créon يريد الإبقاء على النّظام العام، كما هو. ومن ثمّة، فإنّ أنتيغونا - مثلما يقول دورييس - هي مأساة كلّ هؤلاء، الذين يعتقدون في أنّهم على صواب!

وقد طلب دورييس من بعض رجال الأمن الملحقين بحيّ سان لوي Saint Louis، الى جانب شباب من فيرغِنسون، أن يغنّوا جنبا الى جنب مع ممثلين محترفين، في الجوقة المُعدّة لهذا الغرض. وبذلك، تمّ تلحين خمس أغنيات مبتكرة لهذه المناسبة. مثلما تمّ تقديم المسرحيّة ثلاث مرّات، بديكور طبيعيّ وفي حيّ فقير منْ أحياء سانْ لوي. واعتبرتْ اللّقاءات التي تلت العرض، فرصا غنيّة من لحظات التّبادل والتّفاهم المشتركة، بين جميع الأطراف. وبعد هذه التّجربة، قدّمت المسرحيّة التي صار عنوانها هو: أنتيغونا في فيرغِنسون، في نيويورك وبالتيمور. وبفضل هذا النّجاح، صار براين دورييس يُعدّ، منذ فاتح مارس 2017، فنّان المقاومة والصّمود في نيويورك. ولسوف يتمّ تكليفه لسنتين اثنتين بعد ذلك، بإعداد مشاريع مسرحيّة في مختلف دوائر المدينة - في المسارح وغيرها من الفضاءات الأخرى - التي ستقدّم على نحو رئيسيّ، لقدماء المحاربين والمدنيّين الذين عاشوا صدمات نفسيّة حادّة، بما فيها حوادث الاعتداءات، والاغتصابات، والعنف الزّوجي، والادمان على المخدّرات، والاصابة ببعض المشاكل والاضطرابات في الصّحة النّفسية،،، الخ. وبحكم شراكتها في هذه الإقامة الفنّية (المموّلة بفضل صندوق خاص)، فإنّ المكتبة العامّة لبروكلين تتصرّف وكأنّها قطب للموارد المنذورة للالتزام المدني والتّربية والتّعبير الفنّي.

ففي بلد ما تنفكّ تتعرّض فيه الرّعاية الطّبية للتّهديد المتزايد، فإنّ النّهج الفنّي الذي اختاره دورييس للمسرح، يعدّ بحقّ نهجا شديد القيمة. وحتّى لوْ أنّه لا يستطيع أن يحلّ محلّ التّغطية الطّبية، فإنّه يمثّل بالنّسبة لِأولئك الذين يجرّبونه، مساحة ضوء صغيرة وسط حقبة مسكونة بالظّلام.

هوامش:

1 - ميشيل شانونات Michelle Chanonat مجلة Jeu الكنديّة المتخصّصة في المسرح، العدد 166 مارس 2018 (بالفرنسيّة).

2 - كاتب ومترجم من المغرب.

3 - Bryan Doerries, All that you've seen here is God: New versions of four Greek tragedies, New York, Knopt Doubleday Publishing Group, 2015.

4 - Bryan Doerries, The Theater of War: what ancient Greek tragedies can teach us today, New York, Knopt Doubleday Publishing Group, 2015.

5 - Bryan Doerries, The Odyssey of Sergeant Jack Brennan, New York, Knopt Doubleday Publishing Group, 2015.

يتناول الناقد السينمائي حمادي كيروم في كتابه «فن فهم السينما» (عن «جسور السينما»، السعودية، 2023) عدة مفاتيح إجرائية ومفاهيم وقضايا وإشكاليات تتعلق بالسينما في بُعديها التقني والنظري، بداية بالصوة عموماً والصورة السينمائية خصوصاً، انطلاقاً من الصورة المتحركة مع الأخوَيْن لوميير اللذَيْن ابتكرا «مبدأ جمالياً جديداً» يتلخص في «تمكُّن الإنسان ولأول مرة من القبض على الزمن»، لتتخذ السينما سيرورتها النظرية، من خلال مفكرين من قبيل جيل دولوز الذي طرح مفهومَيْن أساسيَّيْن: مفهوم الزمن ومفهوم الحركة، بالاستناد إلى هنري برغسون وبيرس. ومن ثم، وقف المؤلف عند «اللغة السينمائية»، مسترشداً بما خَلُص إليه كريستيان ميتز الذي درس مسألة التقابل بين اللغة المنطوقة واللغة السينمائية وخلص إلى أن ما يؤسس ويحدد النحو السينمائي، هو أن الوحدات الصغرى للغة السينمائية، هي الأشكال وأفعال الواقع، كما أن إعادة الإنتاج الميكانيكي للواقع عبر لغة السينما، يعطي لهذه اللغة تصورات خاصة، فيما تناول «النحو السينمائي» لدى بازوليني وفق نظرته للواقع، على اعتبار اللغة السينمائية لغة مكتوبة بالواقع، لكونها لغة واقعية تُمثل الواقع عبر الواقع نفسه، وهذا الواقع في نهاية المطاف، ليس سوى سينما في شكل طبيعي. ليتَدارس بعدها الأبجدية التقنية والفنية المتعلقة بالمُحدِّد الزمني، والمُحدد الفضائي وضمنه سُلَّم اللقطات وحركة الكاميرا وزاوية التقاط الصورة، ومبادئ التأطير والتكوين والإنارة والصوت، وصولاً إلى وظائف المونتاج (التركيبية والسردية والدلالية)، مع التركيز على المونتاج الممنوع لدى أندريه بازان التي تقول بـ «الالتباس المُحايث للواقع»، في مقابل مونتاج «العوالم» لدى جان لوك كودار الذي يعتبر المونتاج فن التكوين الذي يحدد إمكانيات الكتابة السينماتوغرافية، من خلال تركيب النصوص السمعية والبصرية، والموسيقية والتشكيلية، وأجساد الممثلات والممثلين.

بنيونس عميروش
فنان تشكيلي وناقد

حمادي كيروم

لُغة السّينما وأنظارُها*

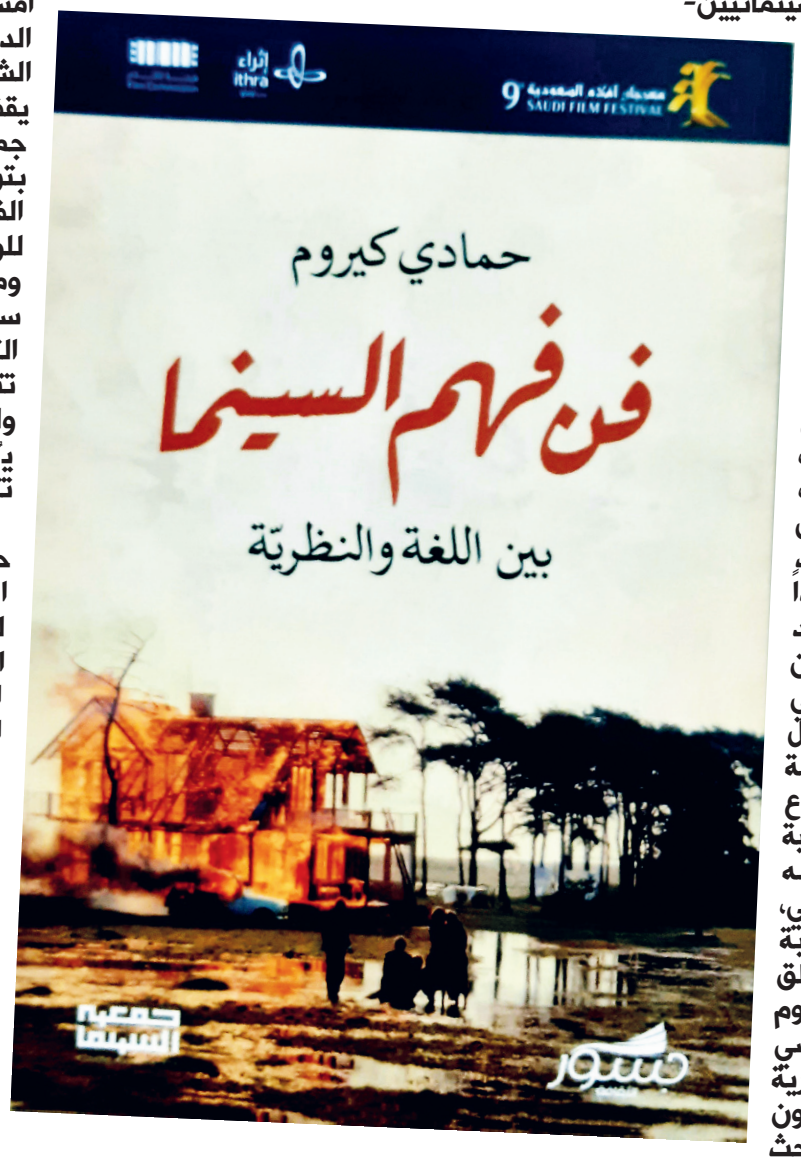
عن الكتابة السينماتوغرافية، ينطلق الباحث من أنظار روبير بروسون الذي يتصور أن السينما هي «كتابة الغد»؛ كتابة بالنور والظلال وفق مفهوم «السينماتوغراف» الذي يجعل من المادة السمعية-البصرية سينما، والشبيه بمفهوم «الأدبية» لدى الشكلانيين الروس، ما جعل بروسون يؤكد مقولة جان لوي غودار: «إذا كنتَ تُصَوِّر المرئي فإنك تُنتج التلفزيون وإذا كنت تُصَوِّر اللامرئي فإنك تنتج السينما»، ليؤكد الباحث على أهمية الأعمال العظيمة التي تُعلمنا وتُلهمنا من خلال مشاهدتها والتفاعل معها حسّيا وجماليا ووجدانيا، لأن تحليل هذه الأفلام وتفكيكها يكشف لنا بعض الشيء عن سرّ وغرائب بنائها وسردها السينمائي. بينما تناول المُكوِّنات السردية التي تُميِّز جميع الفنون السردية التي لخصها أرسطو (كتاب البويطقا) في الملحمة والدراما والكوميديا، وحدد بناءها الدرامي في وحدة المكان، وحدة الزمان، ووحدة الحدث، على اعتبار المحكي موجود في كل مكان وزمان كما الحياة، ويبقى الفضاء أو المكان الموصوف بـ «الديكور» من أهم العناصر التعبيرية، فيما يشير إلى أن أمكنة الإنتاج الاجتماعي مثل أمكنة العمل والحقول والمدارس استطاعت أن تُميِّز أمثلة لأفلام جعلت من أماكن العمل موضوعها الدراسي الرئيسي، وذلك دون إغفال أمكنة النقل وفضاءات التسلية والفضاءات الحميمية، مع التركيز على أبعاد الزمن الذي يتحقق في السينما كموضوع، كتقنية في الزمن الحاضر الآن والهنا، وعلى الشخصيات التي تُحرِّك الحدث داخل الفضاءات والأزمنة والديكورات، في اتجاه تطوير الحكي وتعدده نحو سيرورات وتحوُّلات مُحتملة، فيما تُأسِّس وظيفة الشخصية من خلال علاقتها بالفكرة والأطروحة والموضوع ومقصدية المخرج والسيناريست. بينما يقف على السنماتوغرافيا باعتبارها فناً مُركباً، يمنح للمادة السينماتوغرافية الخصوصية، مما يطبع الصورة السينمائية من حيث بنائها، لكونها تقوم على ديمومة التوتر الإبداعي، في الوت الذي تُبنى فيه استراتيجية الرؤية في الكتابة السينماتوغرافية على سؤال: كيف يفكر المخرج في اللقطة؟

في الفصل الثاني يقدم لنا الباحث حمادي كيروم باقة مُختارة من التجارب السينمائية العالمية، في اتجاه الكشف عن كيفية تأسيس الصرح النظري للسينما عبر البحث في تاريخ نظريات السينما ودراسة أصول بعض الظواهر السينمائية واختبار أسئلتها الفنية والثقافية والجمالية، بداية من ريسيطو كانيدو الذي يعتبر أول منظر يؤكد على الوضع الاعتباري للسينما التي اعتبرها فناً سابعاً وحديثاً ولوحة متحركة، أي فناً تشكيلياً، ودعا إلى تقديم صورة معاصرة عن الإنسان المعاصر، مؤكداً على خلق اللغة السينمائية من أجل استقلال السينما وترسيخها كأداة للتعبير قائمة بذاتها. بينما استرجع فكرة «الفوتوجيني» عند لوي دوليك، والتي تعني كل نتاج يُحْدِث تأثيراً شعرياً وجمالياً، يتجلى ويتكشف بواسطة الصورة، حيث «الفتوجيني» يشير إلى ذلك السحر الذي يعني

الوجه الشعري للأشياء. ليقف بعدها على المنظور الروحاني الذي طبع فكر جان إبشتاين الذي يرى السينما بوصفها الفن الوحيد الذي يأخذ في الحسبان البعد الرابع للعالم، أي البعد الزمني، كما أن قيمة السينما تكمُن في قدرتها على الإنتاج وإعادة الإنتاج فيما تضيفه للأشياء التي تعيد إنتاجها، وذلك في تناغم مع تعريف أبولينير للسينما «باعتبارها أقوى وسيلة شعرية وأكثر وسيلة شعرية وأكثر وسيلة واقعية للتعبير على اللاواقع والما فوق طبيعي، لأن السينما في جوهرها فن ما فوق طبيعي». وفي اعتبار العين جسراً أساسياً في استقبال الفرجة السينمائية، يُعيدنا المؤلف إلى تجارب السينمائيين-التشكيليين، حيث لا يمكن للسينما أن تصبح تجربة فنية إلّا إذا تم إدراكها بصريا، على اعتبار السينما جزء من الفنون التشكيلية لكونها تقوم بدورها على العناصر التشكيلية التي تتمثل في الشكل واللون والضوء والظل، بالإضافة إلى عنصر الحركة الذي يحرك هذه المظاهر البصرية التي تولد شكلا عبر شكل آخر في بعده الزمني، ما يحيلنا على «المستقبلية» وما نتج عنها في الحقل السينمائي الموصول بـ «بيان السينما المستقبلية» والموسوم بـ «الإيقاع الملون» (1916) حيث تم الدفع بالسينما إلى «أن تُنَمِّم تطوُّر التشكيل، أي أن تبتعد عن الواقع، وعن الفوتوغرافيا، وعن اللطافة والاحتفالية (...)، وأن تُحَوِّل الأشكال من خلال التعبير والتركيب والدينامية وعدم الإسهاب»، وذلك بعيداً عن اختزال الإمكانيات الشكلية إلى مجرد ديكورات للتزيين، لأن محتوى الفنون التشكيلية هو أشكالها، وعلى السينمائي أن يتمكن من القدرة على العمل مثل تَمَكن الفنان التشكيلي من العمل بواسطة الفرشاة والألوان. ومن ثمة، استطاع والتر روتمان في فيلمه «برلين سمفونية مدينة عظيمة» من تطبيق دراساته السريالية وفن المونتاج السينماتوغرافي، مؤكداً على ان الفن السينمائي هو «كتابة بالزمن» أو الرسم بالزمن من أجل «خلق السينما الصافية». وهذا إلى انبثاق مفهوم «التعبيرية» ضمن سياق تاريخي وسياسي مطبوع بسقوط ألمانيا، لتتمظهر التعبيرية السينمائية كجمالية مستوردة من فنون المسرح والتشكيل والأدب، وقد تمحور البحث لدى الألمان، ما بعد الحرب، عن مَهْرب من الواقع القاسي، للاتجاه نحو «مملكة الروح»، للتعبير عن الأنا العميق والمبدع، باستيحاء الفلسفة المعاصرة لبرغسون ونيشه وبعض الميولات الفرويدية، فضلاً عن أعمال المُنظر ويليام وورينغر الذي دافع عن أطروحته عن «التجريد الأسلوبي» ضد الطبيعة، وفق مبدأ «الضرورة الداخلية» كما نَظر له فاسيلي كاندنسكي الذي يعتبر الفن سلطة الروح، الروح الكبرى الكامنة في روح العصر.

في المقابل، تطرق الباحث إلى مبدأ «الفيزيونوميا» كما أدمجه بلا بْلاز مع اختبار الجسدانية باعتبارها عنصراً طبيعياً، بحيث يمكن اختفاء التناقض بين الإنسان المتأمل والطبيعة، لأن الإنساني والطبيعي يذوبان في حياة توَحُّدِهما، فيما تنبأ لحضارة الصورة وحضارة المرئي التي ستجعلها السينما ممكنة. وذلك إلى وصول الشكلانيين الروس الذين طرحوا مسألة النظرية السينمائية بتأكيدهم على جدية التفكير في الظاهرة السينمائية من حيث الجوهر والقوانين واللغة والأسوب والأجناس والخصوصية، وهو الجهد الذي تكلل بصدور الكتاب الجماعي «بويطيقا السينما»، حيث يتم تعريف السينما كفن تجريدي يقوم على تفكيك المرئي في تعارض مع تعريف السينما من خلال «المرئي»، وهذا إلى أن برزت «المدرسة السوفياتية» التي خرجت من تحت معطف الثورة البلشفية، لتحدد الفن السينمائي وفق الالتزام السياسي بالخط العام لفكر الثورة، ثم الوعي والتمكن من النظري والتطبيقي، مع الانتقال من التصور التقليدي للسينما إلى التصور التقدُّمي الجديد.

في حين، يسترجع حمادي كيروم تجربة سيرجي آيزنشتاين الذي يَعتبر المونتاج جوهر السينما، على اعتبار السينما الديالكتيكية تقوم في جوهرها الكُلي على المونتاج العضوي المبني بدوره على التكوين والنمو والتطور الجذري كما نراه في أولى مشاهد فيلمه «مُدَرَّعَة بوتمكين»، بحيث يعتمد آيزنشتاين في تأسيسه لنظرية المونتاج الديالكتيكي على اللقطة باعتبارها خلية المونتاج، والوحدة الصغرى للكتابة السينمائية، ولذلك يرى المونتاج عبارة عن نحو تركيبي يخلق لقاءات وصدامات ومفاجآت واستفزازات لتحويل التجاور إلى تحاوُر يولِّد المعنى. وعلى غرار آيزنشتاين سينطلق تريفا فرتوف من التكوين المسرحي بينما اعتمد على الأخبار والأحداث الصحافية في اتجاه توليف توجُّهه السينمائي حيث لم يعد الفيلم دراما أو قصة أو فرجة، بقدر ما أمسى خطاباً مكتوباً بالصور والكلمات لمواجهة الدراما السينمائية البرجوازية باعتبارها أفيون الشعوب وملهاة التاريخ. وفي شعرية المونتاج يقف الباحث عند فسيفولد بودفكين الذي جمع بين السينما النثرية والسينما الشعرية، بتركيز نظريته على الأسُس الجمالية للفيلم، الفيلم المكون أساساً من لقطات؛ أي صور للواقع، مختارة لتوظيفها لغاية تعبيرية معينة. ومع أندري بازان، الأب الروحي لمجلة «دفاتر سينمائية»، يسترجع المؤلف نظريته النقدية التي تتلخص في كون الحقيقة في النقد، لا تتحدَّد من خلال ضوابط قياسية موضوعية، ولكنها تتحدَّد عبر التحفيز الفكري الذي يُحدثه الناقد لدى القارئ أو المشاهد، كما تتحَدَّد بمدى نوعيته وكثافته.



في تناوله لأندري تاركوفسكي، يكشف حمادي كيروم عن معاني وحيثيات مفهومه القائم على «نحت الزمن»، مؤكداً على توليفه لسينما الشعر التي اعتبرها تاركوفسكي الشكل الوحيد للإبداع السينمائي، وهو السينمائي الذي وجد ضالته في الهايكو الياباني الموصوف بالبساطة والدقة والانضباط الذهني وثراء الخيال، ولذلك تمتزج السينما عندة بمادة الحياة اليومية في الوقت الذي ترتبط فيه بالمادة، فيما تظل الواقعية الشعرية بالنسبة إليه تكمُن في العودة إلى المحسوس والحسي المَعيش في الزمن، على اعتبار السينما فنّ نَحْت الزمن كمادة حيوية. ليختم بتجربة جان لوك غودار الذي يصور أفلامه بناءً على مبدأ «الكولاج» عبر ترتيب المقاطع وليس بناءً على ترتيب الصور، بحيث يسعى إلى جمالية راديكالية، ليجعل من الفيلم رواية تقرأ ولوحة قابلة للتأمل وسمفونية تُسمع، مُناديا بـ «ذهاب السينما إلى ما وراء القصة والحكاية» في اتجاه تأسيس المبادئ الأولى «للسينما المعاصرة» أو «سينما ما بعد الحداثة».

في هذا الكتاب الثري يقدم الباحث والناقد السينمائي حمادي كيروم ثمرة جُهد يقظ وعارف، ينطلق من سرائر الصورة لمساءلة تاريخ السينما وتقنياتها وأنظارها وفق رؤية تفصيلية جامعة، تقدم المبادئ التقنية بقدر ما تتوسل بمشاهد ومقاطع ولقطات بعينها، لترفيع شفافية المعنى داخل سياقة البصري، كما يضعنا كقراء ومهتمين أمام أهم النظريات التي طبعت الفكر الفني السينمائي، متوسلا بكافة علوم الفن، من تاريخ الفن ونقده إلى الجماليات وما تنفتح عليه من أطروحات وتصورات وفرضيات، ليحقق بذلك قناعاته بأهمية السينما في قدرتها على تغيير المجتمعات وتنويرها، ضمن إيمانه الراسخ برفْعَة الثقافة الفنية التي طالما ساهم في تجذيرها وإشعاعها في مختلف المَلتقيات والندوات والمنابر.

وكل أوجه نضاله الثقافي، إنما يقوم على الخبرة التي اكتسبها من خلال تجربته الطويلة كأستاذ الجماليات السينمائية، وعلى إصراره المستدام على ملاحقة المهرجانات العالمية لاقتناء ما تُنتجه المخيلة العالمية من «سينما المؤلف» لتقاسمها مع مهرجان الرباط لسينما المؤلف، كما يشير في مقدمة الكتاب، ولعل مهرجان سينما المؤلف الذي يشرف عليه إلى اليوم، يُظل من أهم المهرجانات الوطنية التي تضع الفعل السينمائي في سياقه الإبداعي، باعتباره فنا وليس مجرد إنتاج صوري تابع لشروط السوق والذوق العام.

(*) نص المداخلة التي ألقيتها في اللقاء الخاص بقراءة وتوقيع الكتاب، 22 أكتوبر/ تشرين الأول، دار الفنون بالدا البيضاء.

أَلَقُ المُضَايَفَة

إذابةُ الحدودِ بين الشعر والقصة القَصيرة جدا

قراءة في تجربة جمال بوطيب

د. نصرالدين شردال

عندما اقترح عليّ الناقد المغربي الأستاذ محمد حماني الكتابة عن منجز الشاعر المغربي محمد بودويك، كنتُ أظن أني سأظفر بزاوية للنظر في إبداع هذا الشاعر دون أن أستغرق وقتا طويلا، ذلك أن كتاباته كثيرة ومتنوعة، فقد جمع بين الشعر والنثر، وكتب في الإبداع والنقد، ومن ثم، فإن الناظر فيها، لابد أن تسعفه القراءة في الحديث عن بعض جوانب إبداعه، لكن ما أن شرعت في قراءة منجزه، على وجه الإجمال من أجل تكوين صورة عامة عن رؤاه الشعرية وتقنياته الفنية ولغته والموضوعات التي طرقها في نقده وشعره، حتى تبين لي أني أمام مساحة هائلة من الثراء الفكري والإبداعي وأمام نصوص تخترق المألوف وتنحت وجودها في الصخر بصمت وأناة ونكران للذات، وفي الآن نفسه هي تجربة تعترف بالتجارب الأخرى ولا تقصيها، ونادرا ما نجد شاعرا يُقدّر الشعراء، أو يُنصف شاعرا، لكن شاعرنا محمد بودويك يكسر هذا العُرف، ويبني جسرا من اللقاء المستحيل بين شاعر وشاعر، فيؤسس لثقافة التسامح من داخل الشعر نفسه، ومن داخل النقد الذي يرى الشعر بعينين: عينٌ على اللغة وأخرى على الفكر، في تمازج عجيب، وفي تواصل فيه أنس وإفادة. ومن ثم، بعدما كان القصد كتابة مقال عن بعض إبداع محمد بودويك، صار المقال مقدمة لطموح أكبر وافتتاحية لبحث أعمق، وبما أن هذه المرحلة اقتضت مقالا حول التجربة الإبداعية لكاتبنا في سياق الوفاء لمنجزه والتأكيد على القيم والجماليات التي احتفت بها كتاباته، فقد اخترت مقاربة إشكالية التداخل بين محمد بودويك الشاعر ومحمد بودويك الناقد.

لنّصُ يمارسُ لعبةَ الخداع، يحكي يوهمنا بأنّه ينشعرُ وينكتبُ شعرا ويوهمنا بأنّه يحكي/ أو يسرد.

د. جمال بوطيب

يعدُّ الشّعرُ أحد أهمّ العلامات التّواصليّة الّتي رافقت الإنسانَ وارتبطت به، لِمَا له من قابلية التّعبير والتّأثير، والتّفاعل مع كلّ أنماط الابتكار والإبداع، بما في ذلك الفنون والأنواع الأدبيّة وغير الأدبيّة، ومع احتوائها، ومدّها بالطاقة والحياة، وقدرته على مخاطبة المتلقّي، ومواكبته للعصر وجديد اختراعاته، لذلك، إن كنا نعيش ثورة سردية بسبب الرّواية العربية الجديدة الّتي انفتحت على كلّ الأشكال التّعبيريّة، وبزوغ القصة القصيرة التي زاحمت الشّعر في «طرح أزمة الواقع ورصد ظواهر الحياة اليوميّة والإجابة عن الأسئلة الجوهريّة التي يلقيها زمن الصّعود والهبوط العربي في مختلف القضايا»(1) غير أنّ القصة القصيرة جدا، ونظرا للاهتمام المتزايد بها في الآونة الأخيرة قد أصبحت طفلة الأدب المدلّلة، ومستقبل السّرد، ذلك أنّها «حدث خاطف، لبوسه لغة شعرية مرهَفة وعناصره الدّهشة والمصادفة والمفاجأة والمفارقة»(2)، لكنّ هذا لا ينفي أنّ الشّعر تراجع لصالح أنواع أدبيّة أخرى، بيد أنّ الإبداع العربيّ الحديث والمعاصر في كلّ أشكاله وأنواعه سيبقى مرهونا بالشّعر، لأنّه الأقربُ إلى الذّائقة والذّاكرة العربيتين.

رغم بروز أنواع جديدة كقصيدة النّثر والقصيدة القصيرة جدا وقصيدة الهايكو والشّذرة والقصة الومضة... فإنّ قيمة القصة القصيرة جدا تكمنُ في كونها «مزيجا من القصة والشّعر، فهي تأخذ من كلا الفنين بطرف ونصيب، مشكلة لنفسها خصوصية أجناسية في الشّكل والمضمون والوظيفة»(3).

وقد نجح مجموعة من القاصين المغاربة في كتابة قصة قصيرة جدا تنفتح على الشّعر العربيّ، وتستثمر إمكانياته الهائلة في البناء والتّعبير السّردي من بينهم: حسن برطال وجمال بوطيب وحسن البقّالي وميمون حيرش وعلي بنساعود وعبد الرحيم التدلاوي...

في هذا السّياق، تسعى هذه الدّراسةُ إلى قراءة المجموعة القصصية «زخة ويبتدئ الشتاء» للأديب المغربيّ الأكاديميّ د. جمال بوطيب بغية الكشف عن التّعالق النّصيّ بين الشّعر والقصة القصيرة جدا واستقصاء الحدود الفاصلة والواصلة بينهما.

وتنطلق الدّراسة من فرضية مفادها أنّ «الشّعر، اليوم، لم يعد يسكن القصيدة وحدها، إذ يقيم في الصّورة، وفي الفيلم السّينمائي، وفي أشكال الأشياء وهندستها، مثلما يقيم في باقي الأنواع الأدبية والفنية كالرّواية والأقصوصة واللّوحة التّشكيليّة»(4) والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا...

وبعد تفحصنا للمجموعة القصصية تبين لنا أنّ تجليات التّعالق السّردي والشّعري في القصة القصيرة جدا يتخذ عدّة مظاهر أولّها:

الشّعر موضوعا للقصة القصيرة جدا: يحضرُ الموضوعُ الشّعريّ في مجموعة «زخة ويبتدئ الشتاء» للقاص جمال بوطيب بصورة أكثر وضوحا، وهذا ما يؤكده الحقل الدّال عليه والعوالم الشّعرية الّتي تخيم على أجواء المجموعة، لكنّ الأعمق في المجموعة، هو استلهامها للتراث الشّعريّ ونقده، مع رصدها لعالم الشّاعر العربيّ المعاصر وما يحيط به من تناقضات وصعوبات اجتماعية وثقافيّة، واتخاذه معينا ثرّا لبناء عوالمها السّردية المدهشة والسّاخرة في آن، وذلك ما تكشفه بجلاء بعض القصص القصيرة جدا، من بينها قصة «شاعر حداثي»:

«ـ ألا تعرف من تكلم؟

ـ لا

ـ أنت تكلم أكبر شعراء الحداثة في الوطن.

ظلّ المكلف بالأمن ضابطا نفسه، ثم فوّر الدّم في جسد الشّاعر مجيبا:

ـ للأسف، نحن لا نعرف إلا شعراء الجاهلية؟»(5).

نخلص إلى أنّ القاص جمال بوطيب اتخذ الشّعرَ موضوعا لقصصه القصيرة جدا، لا بوصفه «أصلا للثقافة العربيّة، وتجسيدا لقيم العرب ومُثلهم العليا ووعيهم بشخصيتهم القوميّة فقط»(6)، وإنّما بوصفه تجربة روحيّة وإنسانيّة خلاقة تكابدُ نداءَ الحياة في عالم رأسماليٍّ متوحش، في زمن تسليع المشاعر، في عالم أصبحَ فيه الشّعرُ غريبَ الوجه واللّسان!

كما يظهر هذا التّداخل السّرديّ/ الشّعري بجلاء على مستوى التّناص الدّاخلي، فما المقصود بالتّناص الدّاخلي؟ وكيف يتجلى في قصصه القِ جدا.

التّناص الدّاخلي: إذابة الحدود بين الشّعر والقصة القصيرة جدا: الأديب الدكتور جمال بوطيب مبدع متعدّد، يكتب في أجناس أدبية وفنية شتى: الرّواية، النّقد الأدبيّ، النّقد التّشكيليّ، الرّسم، القصة القصيرة، والقصيرة جدا... الأمر الّذي يجعل هذه الأجناس والأنواع الأدبية تنصهر فيما بينها، أو تستفيد من بعضها البعض وفق تماهيات الشّعري والسّردي، في هذا الصّدد نقرأ مجموعته القصصية «زخة ويبتدئ الشّتاء» ونقارنها بديوانه الشّعريّ الأول «أوراق الوجد الخفيّة» قصد البحث في التّناص الشّعري الدّاخلي و تبيان بعض معالمه.

يرى النّاقد عبد الرّزاق المصباحي في صدد قراءته للتجربة الشّعرية للشاعر جمال بوطيب أنّ التّناص الدّاخلي «هو كلّ تمثّل لنصوص الشّاعر وتنزيلها في العمل الأدبيّ مع الإمكانية الدّائمة لفعل المجاوزة الدّلاليّ والبنيويّ وفعل التّنسيج في السّياق»(7). غير أنّ هذا المفهوم يبدو غامضا للمتلقّي، وأقصد به ارتحال النّص من الشّعر إلى السّرد، أو من السّرد إلى الشّعر للأديب الواحد، وذلك عندما يعمد إلى تحويل نص سرديّ إلى نص شعريّ أو العكس، بقصدية ووعي نظريّ، ومن شروطه أنّ يكون المبدع مبدعا في الجنسين معا، ويعمد إلى نقل أو تحويل جزء من التّجربة الإبداعية الذّاتية من فضاء إبداعيّ إلى آخر دون الخروج عن الفضاء الجماليّ العام للمبدع، وهي خاصية معروفة في كتابات بوطيب، كأن ينقل مقاطع من شعره إلى رواياته، أو تحويل جمل روائية إلى أسطر شعرية، أو توزيع فقرة سردية إلى أسطر شعرية موزونة، أو تحويل قصة قصيرة جدا إلى قصة قصيرة أو مقطع شعريّ، مع فارق في الإضافة والنّقصان حسب السّياق والمقصدية، ونحن إذا ما بحثنا في خطابة النّقدي الموازي، خاصة في كتبه النّقدية، وتحديدا كتابه النّقدي الحائز «السّردي والشّعري: مساءلات نصية» نجده على وعي تام بهذا التّصور، بل يكتب وفقَ تصور نظريٍّ ومعرفيّ للعملية الإبداعية في جمالية تخلّقها وانكتابها، ويسعى إلى هَدم الحدود الفاصلة/الواصلة بين السّردي والشّعري، يشعرنُ السّرد، ويسّردنُ الشّعر، ذلك أنّ النّص الإبداعي، نص الأديب جمال بوطيب (والكلام له): «يمارس لعبة الخداع، يحكي يوهمنا بأنّه ينشعر وينكتب شعرا ويوهمنا بأنه يحكي/ أو يسرد»(8).

من هنا، فإنّ التّناص عند جمال بوطيب بين شعره وسرده هو تناصٌ داخليٌّ، داخل التّجربة العامة للمبدع، وذاتيّ ليس منفتحا على تجربة أخرى، إذ إنّه إحالة الذات المبدعة على نفسها.

والدّيوان والمجموعة القصصية القصيرة جدا ـ موضوع الدّراسة ـ حبلى بهذه الخاصية الجماليّة، ونقرُّ أولا بأسبقية المجموعة القصصية في الطبع (سنة 2001) قبل الدّيوان الشّعري (سنة 2007) ولا نقر بأسبقيتها في الكتابة، لكنّنا واجدون لامحالة هذا التّعالق النّصيّ بين الهنا والهناك، بين الدّيوان والمجموعة، فنجد مثلا القصة القصيرة جدا «بريد» حُولتْ إلى نص شعريّ قصير بعنوان «الوطن بريشة عاشق»، وفيما يلي الجدول التّالي للتّوضيح أكثر:

1 ـ النّص في الدّيوان الشّعري	النّص في المجموعة القصصية (القصيرة جدا)
"اليوم فاجأني البريد المرسل هل تعرفه؟ عرفته يا حبيبتي لكن خطك من ثقفه؟(9).	"وجد الرّسالة في صندوق بريده، على ظهرها مكتوب: ـ المرسل هل تعرفه؟؟ لم يرهق ذهنه لتذكر الخط المرتبك الّذي كُتبت به العبارة. فمراسلوه معدودون وبريده شحيح حدّ الغياب. همس لنفسه: ـ عرفتك يا حبيبتي، لكن خطك من ثقفه؟؟(10).

هذا المقطع السّردي الّذي نقله الشّاعر من مجموعته القصصية إلى مجموعته الشّعرية، دليل قاطع على مرونة القصة القصيرة جدا ومجالها الخصب للتلاقح الشّعري والسّردي.

2 ـ النّص في الدّيوان الشعري	النّص في المجموعة القصصية
"لمّا أغرقت بالسّكر القهوة السّوداء ضحكت وقالت: إنّ المرارة في الماء"(11).	"لمّا أغرقت بالسّكر القهوة السّوداء، ضحكت وقالت: إنّ المرارة في الماء. تذكرت درس الأشياء هناك ذات ابتدائية مقرفة: "الماء سائل لا طعم له ولا لون ولا رائحة"(12).

3 ـ النّص في الدّيوان الشّعري	النّص في المجموعة القصصية
	"حضّر الرّسام الأصباغ والألوان، طلب من زوجته....

إنّ الحدود الفاصلة بين الشّعري والسّردي تكاد تكون منعدمة في المجموعة القصصية للمبدع جمال بوطيب، فالنّص القصصيّ يمكن أن يقرأ شعرا، وهو يحافظ على مجموعة من خصائص الشّعر أهمها بلاغة الإيجاز، والإيقاع/ التّفعيلة... حتّى إنّ الحدود الفاصلة/الواصلة بين الشّعر والسّرد في إبداعه هي مجرد حدود وهمية، فالنّص الشّعريّ في الدّيوان على المستوى البصريّ يحافظ على بنيته الخطيّة المستقيمة ليتدرج خطيا على شكل فقرات صغيرة يهدمها اللاّنضباط.

بعد أنْ رأينا بعض النّماذج الموزعة بين الشّعر والسّرد ضمن استرتجيات التّناص الدّاخليّ، نتساءل ما هو الرّأسمال اللّغويّ الصّافي في هذا التّداخل الأجناسيّ؟ إنّه اللّغة، اللّغة الصّافية وهي تمارس شغبها الإبداعيّ الجميل على ضفتين ليس لها ضابط أو كابح أمام أمواج الدّفقات الشّعورية المتوهّجة.

وقد توصلنا إلى أنّ التابث في النّصوص المتداخلة قليل جدا، ففي الشّعر يجنح إلى التّركيز والكثافة، بينما في القصة يعمد الكاتب إلى «تقنيات التّوسيع»، وأهمّها الهدم بالسّردية والبناء الجماليّ بالشّعر، نسف نظام السّطر الشّعري بالتّتابع الخطيّ الحكائيّ القائم على الفقرة، استبدال الإيقاع العروضيّ/ التّفعيليّ بالإيقاع السّرديّ المتذبذِب، والانتقال من التّكثيف إلى التّفصيل والتّوسيع، وتعطيل الجملة الإسمية. وإطلاق العنان للجمل الفعلية والشّخصيات وهي تمارس شغبها عبر الأمكنة والأزمنة.

ومن الشّعر موضوعا للقصة القصيرة جدا، وآليات التّناص الدّاخليّ بينهما، إلى تناصها مع الشّعر العربيّ المعاصر.

التّناُص مع الشّعر العربي المعاصر: تستفيدُ القصةُ القصيرة جدا من الشّعر العربيِّ المعاصر مشرقا ومغربا، إذ نجدُ بعضَ النّتفِ الشّعريةِ تُستَعادُ بشكل جماليٍّ محوّر في قصصه، والنّماذج كثيرة في المجموعة، نمثل في هذا الصّدد بقصة «إعجاب» وقصة «رصاص»، يقول في الأولى:

«حين أبدت أحلام المراهِقة إعجابها بالشاعر.. لم يفكر هو في شيء غير ندمه على تورطه في الزّواج من بنت عمه...

ـ شكرا على إعجابكِ بي

قالت المراهقة:

ـ أنا معجبة بقصيدتكَ، لا بكَ»(15).

هذا المقطع السّردي خاصة في الجزء الأخير منه، يستدعي مقطعا شعريا من شعر الشّاعر محمود درويش، من ديوانه «كزهر اللّوز أو أبعد»:

«هي لا تحبّكَ أنتَ
يعجبُها مجازُكَ
أنتَ شاعرُها
وهذا كلُّ ما في الأمر»(16).

أما المقطع السّردي من قصة «رصاص»:

ـ»ومن خلال التّشكل الجديدِ لقطعةِ الرّصاصِ، تخبرهنِّ بالكائن والممكنَ وبالمحالَ»(17).

فواضح أنّ القاص جمال بوطيبَ يستعيد شذرة شعرية معتّقة من أشهر قصائد الشاعر المغربيّ أحمد المجاطي وهي قصيدة «السّقوط» من ديوان «الفروسية» حيث يقول فيها:

«أبحرُ في الهنيهةِ الفقيرةْ
أصالحُ الكائنَ والممكنَ والمحالْ
أخرجُ من دائرةِ الرّفض ومن دائرةِ السّؤالْ...»(18).

نستشف من خلال المَقطعين السّرديّ والشّعريّ أنّ العلامة التّناصية الجامعة بينهما هي: «الكائن والممكن والمحال» وقد حافظ عليها القاص تراتبيا كما وردت في قصيدة الشّاعر.

من خلال هذين النّموذجين وغيرهما نتوصل إلى مدى شغف القاص المغربيّ المعاصر بالتّناص الشّعري الّذي يعدّ رافدا من روافد القصة المغربيّة القصيرة جدا، ومن التّناص الشّعري ننتقل إلى الكتابة الشّعرية داخل القصة القصيرة جدا.

الق، الق، جدا والرّسم بالشّعر/المعمار الشّعريّ: في قصته القصيرة جدا «إبداع» يسعى القاص جمال بوطيب إلى هدم الحدود الفاصلة بين الشّعر والسّرد، فيزرعُ المقطع الشّعريّ بين مقطعين سرديين، ينتقل عبرهُ من الكتابةِ السّرديةِ إلى الكتابةِ الشّعريةِ:

«السّيجارة مائي
والشّاي ولاعة
الحمرة كوبنا
والمفاتيح دخان
انفث تبغك ،انفث
فالكراسي شاغرة.»(19).

نخلص إذن، إلى أنّ الق، الق، جدا «مزيج من القصة والشّعر، فهي تأخذ من كلا الفنين بطرف ونصيب، مشكلة لنفسها خصوصية أجناسية في الشّكل والمضمون والوظيفة»(20).

شعرية اللّغة السّردية في القصة القصيرة جدا: يرى النّاقد جاسم خلف إلياس أنّ اللّغة في القصة القصيرة جدا لها «خصوصية أكثر بسبب كثافتها الشّديدة واقترابها من لغة الشّعر في أجواء تعبيرية ورمزية سواء على صعيد الجملة الّتي تنتج صورا ومجازات أو على صعيد الدّلالة العامة»(21)، هكذا، نجد عند القاص جمال بوطيب هيمنة اللّغة الشّعرية القائمة أساسا على الرّمز والمجاز وهدم أسس اللغة المعيارية المباشرة، مثلما نجد في النّماذج التّالية:

ـ «ذهب إلى الوادي حافيا، يتقفى آثار الحكاية»(22).

ـ «فكرت في سدّ فمها بقذيفة»(23).

ـ «ويرسم قبلة على خدها، ويسرع مندفعا إلى البحر»(24).

ـ «هذا ليس نهرا، هذه مدينة تبكي...»(25).

إنّ النّسيج اللّغوي نسيج شعريّ بامتياز يعتمد الكلمة الشّعرية الرّقيقة، والإيحاء، ويتعالى عن المباشرة، فتغدو اللّغة إشارية مجازية: فالولد يتقفى آثار الحكاية، والفم يسدّ بالقذيفة، والقبلة تُرسم على الخد، والمدينة تبكي...وغيرها من التّعابير الشّعرية المتعددة.

إنّ اللّغة السّردية في قصص جمال بوطيب ـ في مجملها ـ لغة شعرية لأنّها «لغة تتجاوز النّقل إلى الإبداع والتّصوير... وحين تفعل ذلك تؤسس عالمها الشّعري والصّوفي... وتستند إلى ما هو شعريّ من أجل تكثيف دلالة وإيحاء سرديين»(26).

حداثة الرّؤيا الشّعرية في الق، ق، جدا: لا يطلب القارئ في الإبداع الأدبيّ العربيّ المعاصر «من المبدع أن يعيد إنتاج ما أنتجه السّابقون، أي أن يعيد إنتاج الماضي أو القديم، وإنما يَطلبُ منه أن «يحدث» أن يبدع شيئا جديدا... أن يقدم رؤيا للعالم وأشيائه الجديدة، وطريقة تعبير جديدة»(27) ولعل كتابة القصة القصيرة جدا بشكل جيدٍ هو شكل راق من أشكال الإبداع الجديد الّذي نحن فيَ مسيس الحاجة إليه.

وفي سياق تطوّر القصة القصيرة جدا وتحوّلاتها يرى الباحث جاسم خلف أنّها انتقلت «من نقل الإيقاع البطيء للحدث إلى الإيقاع الحاد للرؤيا»(28).هذا ما نجده في المجموعة القصصية قيد الدّراسة، ومن تجليات هذه الرّؤيا نجد القاص يقول في إحدى قصصه:

«وبعد ساعة ،رأيتني ساكنا .
ورأيتُ عنقي خاضعا إلى أعلى
ورأيتُ نساء باكيات
رأيتُ عجوزا يعريني ،وثوبا أبيض يخاط»(29).

هكذا نجد القاص جمال بوطيب في أكثر من موضع قصصيٍّ يستعين بالرّؤيا الشّعرية قصد النّفاذ إلى جوهرً الأشياء والكشف عن حقيقتها والتّعبير عن مكنوناتها ودلالاتها المتجددة، أو ليرى أبعد مما يراه السّارد/ القاص العادي.

خاتمة:

يتبين لنا مما سبق أنّ القصة العربيّة القصيرة جدا في التّجربة الإبداعية الأدبيّة عند جمال بوطيب تنفتح على الشّعر دون أنْ تفرّط في هويتها السّردية، وقد انتقلت من شعرية الموضوع إلى شعرية اللّغة، واستفادت من التّناص الشّعريّ داخليا وخارجيا، واعتمدت على المعمار الشّعريّ في انكتابها وهندستها جماليا، ثمّ شعرنهِ الكون القصصيّ عامة، عبر استعارتها لمنظار الرّؤيا الشّعرية، ومنفتحة على الأجناس الأدبية والفنون والرّوافد المتعددة، كما يتجلى الشّعريّ في السّرديّ (الققج) بطرق متعددة أهمّها: الشّعر موضوعا، الشّعر لغة ومعجما، الشّعر تناصا واستدعاءً ومعمارا، وثمّ تصويرا ورؤيا.

لقد اعتمد القاص المغربيّ جمال بوطيب على الشّعر في بناء عوالمه السّردية المتخيلة إيمانا منه بأنّ الشّعر يستطيع أن يؤدي وظيفة جمالية في الكتابة القصصية القصيرة جدا ومستقبلها، ذلك أنّها جرم صغير، ولكنّها كونٌ شعريٌّ فيها انطوى العالم الأكبر.

هوامش:

عبد العزيز المقالح، تلاقي الأطراف: قراءة أولى في نماذج من أدب المغرب الكبير: المغرب، الجزائر، تونس. منشورات دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، س 1987 ص: 43.

جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، منشورات دار نينوى،ط1، 2010، ص: 84.

سعيد بكور، بلاغة الإيجاز في القصة القصيرة جدا، مجلة العربي، عدد أبريل 702، س 2017، ص: 114.

عبد السلام المساوي، الشعر العربي المعاصر: أزمة التداول وإشكالية التلقي، مجلة ذوات، عدد29، س 2016، ص: 11.

جمال بوطيب، زخة ويبتدئ الشتاء، منشورات مؤسسة الديوان للطباعة والنشر، ط2، س 2001، ص: 44.

إدريس الناقوري، المصطلح المشترك: دراسات في الأدب المغربي المعاصر، منشورات دار النشر المغربية، ط1، س 1977، ص: 270.

عبد الرزاق المصباحي، من أوليّات الكتابة الشّعرية في «أوراق الوجد الخفية» ص: 85. دراسة ضمن كتاب: «الكلم والضوء وما إليهما: قراءات وشهادات في منجز جمال بوطيب، منشورات محترف الكتابة بفاس، سلسلة ندوات، ط1، 2012 .

جمال بوطيب، السردي والشعري مساءلات نصية، منشورات محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، س 2013، ص: 52.

جمال بوطيب، زخة ويبتدئ الشتاء، مصدر سابق، ص: 79.

جمال بوطيب، أوراق الوجد الخفية، منشورات دار ما بعد الحداثة، ط1، س 2007، ص: 79.

جمال بوطيب، زخة ويبتدئ الشتاء، ص: 28.

جمال بوطيب، أوراق الوجد الخفية، ص: 79.

جمال بوطيب، زخة ويبتدئ الشتاء، ص: 47.

جمال بوطيب، السردي والشعري مساءلات نصية، مرجع سابق، ص: 52.

جمال بوطيب، زخة ويبتدئ الشتاء، ص: 38.

محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، 67.

جمال بوطيب، مصدر سابق، ص: 66.

أحمد المجاطي، الفروسية، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، ط1، س 1987، ص: 63.

جمال بوطيب، زخة ويبتدئ الشتاء، ص: 59.

سعيد بكور، بلاغة الإيجاز في القصة القصيرة جدا، مجلة العربي، عدد أبريل 702، س 2017، ص: 114.

جاسم خلف إلياس، مرجع سابق، ص: 129.

جمال بوطيب، زخة ويبتدئ الشتاء، ص: 18.

جمال بوطيب، مصدر سابق، ص: 22.

جمال بوطيب، مصدر سابق، ص: 26.

جمال بوطيب، مصدر سابق، ص: 83.

جمال بوطيب، السردي والشعري، مرجع سابق، ص: 41.

أدونيس، الثابث والمتحول، منشورات دار العودة، ط4، س 1984، ص: 310.

جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، مرجع سابق، ص: 81.

جمال بوطيب، زخة ويبتدئ الشتاء، ص: 21.

مصطفى الحسناوي

ملاحظتان لتفكير الموت

جمجمة مزهرة بريشة الفنانة إيلينا بيريميت

1

بمجرد ما يموت الإنسان يقولون عنه: [مات]، وكأن رداء الغياب يطال حتى اللغة التي تحاول أن تصف ما يحدث. في الفرنسية هناك نوع من النمط اللا شخصي، يقولون Il est mort وon meurt، دون الإحالة على شخص بعينه، لأن الموت سيدة الغياب، غياب لا مرد له. الناس في العمق لا يموتون بل ينزلقون من الحضور إلى الغياب، من الواقع إلى الحلم، أي إلى واقع مغاير حلمي onirique. لنتذكر بأن أوليس ذهب بشروط او بالأحرى نزل إلى هاديس مملكة الموت ليرى أمه، كما لو أنها سكنت عنوانا وحيا آخر كما لو أنها تسكن ضواحي مدينة يقود إليها القطار، ومن غريب الصدف أن أمي التي اقتربت من المائة سنة قضت الشهور الثلاثة الأخيرة من حياتها في مدينة الرحمة بجوار مقبرة الرحمة، وماتت بعد الزوال يوم الأحد، ماتت لتنام مع القديسين والمستشارين، تناولت الغذاء أنصتت للموسيقى التي تطربها ونامت في سرير الأبدية sub specie aeternitatis، كما قال سبينوزا أي تحت أنظار الأبدية، ماتت كما يليق بقديسة. الموت تجربة ممهورة بتوقيع الغياب. أمي ماتت بعد ان آستنفدت كل ممكنات حياتها، كل طاقاتها الحيوية، علما أن آخرين قد يموتون قيد الحياة، كما أشار سبينوزا لنموذج الشاعر الإسباني الذي أصابه داء النسيان ونسي، أنه شاعر. لم يكن آسم الداء آنذاك ألزهايمر. بعض الأجساد قد تموت قيد الحياة حين تتغير بفعل مرض ما تغيرا جذريا، بحيث لا يعرف هل الشخص ذاته هو الذي ما زال يسكن نفس الجسد المتهالك. يحدث هذا في زمننا الحديث والكارثي، زمن الإكتشافات الطبية والعلمية، وزمن الأمراض المستعصية، مثل السرطان وغيره. عن الموت قال المعري الشوبنهاوري، قبل شوبنهاور: [..ويسكن به الجسم المعنى اللجب]، والحق أننا لا نموت في الزمن بل نموت في الوجود. هيدغر يسمي هذا sein-zum-tod، أي الكينونة-من-أجل-الموت، في كتابه الشاماني Sein und Zeit، وعبر عن ذلك عبر آستعارة فلسفية هي العلاقة بين الفاكهة والنضج، فالنضج يولد مع الفاكهة بمجرد ما تبرعم على الغصن، ولا يأتيها من الخارج، وحين يبلغ النضج أوجه تسقط الفاكهة، كأنها تموت. أما الشاعر النمساوي ماريا هاينه ريلكه، فقد كتب في المرثية الثانية من مراثي دوينو، بأن الفرق بين الإنسان والحيوان هو أن عيني الأول تنظران للداخل ليرى موته منذ البداية، أما الثاني أي الحيوان فعيناه تنظران للخارج وبالتالي فهو لا يرى الموت، والدال أننا في اللغة العربية لا نقول مات الحيوان. لأن الموت خاصية إنسانية بل نقول نفق الحيوان، اللغة العربية تضع الحيوان موضع الشيء la chose، تسند الموت للإنسان فقط، كما لو أنه الأجدر بأن يموت، أما الحيوان، فيتعطل تماما كما تصيب العطالة ماكنة أو جمادا. منذ سنوات وأنا أؤنث الموت في ما أكتبه، إذ لا أراها سوى مؤنثة كما هي في الكثير من لغات العالم، وقد توصل مدير مجلة كنت أنشر فيها نصوصا بآنتظام في الشرق بملاحظات حول ذلك، فما كان منه إلا ان أورد ملاحظة أسفل السطر بأن الكاتب يؤنث الموت وأنها ليست خطأ مطبعيا. سبينوزا يرى الموت جزءا من نظام العلاقاتordre des rencontres، بين الأجساد فحين يلتقي جسدنا بجسد آخر، إما أن يضاعف قوته أو يضعفها، ويميتها، فالسم حين يلتقي جسدنا يميته ويقضي عليه مثلا، ولذا كان مولعا بالتفرج على العناكب في غرفته وهي تفترس الحشرات التي تقع في مصيدة شبكتها المعقدة الخيوط، نظام اللقاءات يحكمه منطق الضرورة ولا علاقة له بأي مرجعية لاهوتية أو ميتافيزيقية، نموت فقط لأننا تلتقي بجسد أقوى منا يفكك علاقتنا بجسدنا ومكوناته، هذا ما سماه بعض مؤولي سبينوزا، تزعته الطبيعة...

2

كتبت تفكير الموت، ولم أكتب التفكير «في» الموت. التعبير الأول يعني التعامل مع الموت كموضوع مجرد، للفكر، وهو في نفس الوقت يفتحنا على فضيلة الفضائل، أي تفكير الحياة. فضيلة الإنسان الحي والعقلاني هي تفكير الموت لا كسقف منته، بل تفكيرها في أفق تفكير الحياة، أما التفكير فيها فينعلن ضمن منظور باراناوي عصابي، ضمن نوع من الإستحواذ الهذياني الذي كثيرا ما غذته المنظومات الإيديلوجية البارانوية، وغذته ورعته السلطة الديكتاتورية التي لا تطرح على الأجساد كما الأرواح سوى بديل واحد هو العبودية المختارة، أعني أجساد وأرواح المحكومين، كما تلك التي تخيل دانتي أليغييري وجودها في «الكوميديا الإلهية». هنا بالذات نفكر في الحياة في أفق تحررها، تحرير الحياة هي المهمة التي يلزم كل إنسان حي وعقلاني الإندغام فيها والإشتغال عليها كل حياته، تحريرها من أغلال الإنهمامات الحزينة les passions tristes، التي تحد من قدرات الإنسان وتفصله عن طاقاته، مثل الكراهية والحزن، والإحساس بالألم والرغبة في الإنتقام، وحب السلطة والمال، وربط الرغبة cupiditas، بالمصلحة الشخصية والأنانية. خذ مثلا مسألة الكراهية فهي مجرد إحساس إرتكاسي يكون حكرا على العبيد وأخلاقهم وآنهماماتهم الحزينة، لأن الإنسان الحر العقلاني يشتغل على الحب الذي يضاعف من طاقاته وقواه، أما الكراهية فهي تحد من هذه الطاقات والقدرات. سبينوزا قال بأن الإنسان الحر والعقلاني الذي يعيش في مجتمع من العبيد لا يجب أن يقبل مديحهم وتقريضهم له، ولا أن يقبل هداياهم، لأنهم غالبا ما يطلبون خدمة ما مقابل ذلك. لقد ظل سبينوزا هذا العاشق الحقيقي، للوجود والحياة نموذجا لمفكر مستقل يعيش على الهامش من حرفة صقل زجاج النظارات التي أرهقته وأدت إلى وفاته، رفض العطايا والهبات إلا من أصدقائه الليبراليين العقلانيين، الذين يتقاسم معهم نفس التوجهات الفكرية والفلسفية، رفض دعوة أمير ألماني للتدريس في الجامعة لأن ذلك سيحد كما قال من حريته في التفكير، ظل يتنقل عبر الغرف المكتراة وحين مات دفن في قبر مكترى. هذا سبينوزا العظيم، واحد من الاحياء الكبار أمير الفلاسفة كما سماه دولوز، تفكير الموت يفتحنا على تفكير الحياة، آنهماماتها التأكيدية الفعالة وهباتها التي لا ترد، أما التفكير «في» الموت فيقود إلى ضرب الرأس بالحائط، إلى كراهية الحياة وما أكثر كارهي الحياة. هنا بالذات لا بد من القول بأن السياسات الناهضة على الموت وتمجيدها، بل تلك التي حولت الموت إلى ممارسة جماعية عبر المذابح والتطهير العرقي والإبادة، thanatopilitique، تتحالف في أغلب الأحيان مع أكثر اشكال التقدم العلمي حداثة وتطورا، وأيضا مع النزعات النيوليبرالية الكانيبالية المتوحشة تلك التي تفترس إنسانية الإنسان وتفترس طاقات الأرض وإمكانياتها. التفكير في سياسة ممكنة لا بد أن يكون في أفق إنساني، عبر الإضطلاع بوجه الآخر، بإنسانية الإنسان المغاير، الإضطلاع بالمسؤولية تجاهه، بحضوره وفاعليته، وهنا بالذات يجب أن نستوعب صرخة بريمو ليفي Primo Lévi، الناجي من معسكر الإعتقال النازي في أوشفيتز التي عنون بها كتابه -الشهادة، Si, c'est un homme، نعم إنه إنسان. الفكر والسلطة اللذان يعتاشان على / من الموت يقتلان تماما إنسانية الإنسان، يفرضان عليه أن يعيش حياة مشوهة invivable، غير قابلة للعيش، يجبرانه على القبول بالعار la honte، بالتفاهة، بالخضوع والخنوع، والنضال من أجل عبوديته ومن أجل آستمراريتها، كما لو أنه يناضل من أجل حريته. كثيرا ما تخرج الحشود والجماهير إلى الشوارع والساحات لترفع فوق المنصات الديكتاتوريين والطغاة الذين يستعبدونها، كثيرا ما ترغب في العبودية والفاشية بآعتبارها خلاصها، وتنسى أن التماثيل الرخامية أو البرونزية التي ترفعها وتضعها فوق منصات يمكن أن تسقط عليها وتسحقها، الغريب أن أولئك الذين تمجدهم الجماهير وتمنحهم السلطة على طبق من ذهب، هم الذين يقودونها للحروب المدمرة ويمارسون في حقها المجازر والإبادة، ويدمرون أبسط الشروط للعيش المشترك وللحياة الكريمة. لهذا يختلف تفكير الموت عن التفكير «في» الموت، يختلف تفكيرها كموضوع ضمن برانية فعالة عن التفكير فيها كجوانية آرتكاسية، وهذا الثاني بالذات نوع من التفكير «في» الموت يليق بالعبيد.